

Die Stadt als Raumentwurf

Theorien und Projekte im Städtebau seit dem Ende
des 19. Jahrhunderts

Edited Volume

Publication date:

2017

Permanent link:

<https://doi.org/10.3929/ethz-b-000247058>

Rights / license:

[In Copyright - Non-Commercial Use Permitted](#)

An architectural sketch in sepia tones showing a city square. In the center is a large fountain with a circular basin and a central column. The square is surrounded by multi-story buildings with detailed facades. A large, arched structure, possibly a bridge or a covered walkway, spans across the top of the square. The drawing uses fine lines and cross-hatching for shading and texture.

Hrsg. von Vittorio Magnago Lampugnani
und Rainer Schützeichel

DIE STADT ALS RAUMENTWURF

Theorien und Projekte im Städtebau seit dem Ende des 19. Jahrhunderts

DEUTSCHER KUNSTVERLAG

DIE STADT ALS RAUMENTWURF



DIE STADT ALS RAUMENTWURF

Theorien und Projekte im Städtebau seit dem Ende des 19. Jahrhunderts

Hrsg. von Vittorio Magnago Lampugnani
und Rainer Schützeichel

DEUTSCHER KUNSTVERLAG

INHALT

7 VORWORT

9 »UEBERALL WANDUNG, ÜBERALL SCHLUSS!«

Der Raumbegriff in der deutschsprachigen Städtebautheorie um 1900
Laura Cassani, Riccardo Rossi, Rainer Schützeichel und Bettina Zangerl

I INTERDISZIPLINÄRE WEGE ZUR THEMATISIERUNG DES RAUMS IM STÄDTEBAU

61 RAUM UND/ODER KÖRPER

Zum wechselvollen Umgang mit Körper und Raum in Architektur und Städtebau
Werner Oechslein

74 FUNKTION UND SYMBOLIK DES ÖFFENTLICHEN STADTRAUMS

Städtebautheoretische Schriften aus dem 18. und 19. Jahrhundert
Katia Frey und Eliana Perotti

87 RAUMKONSTRUKTIONEN IN DER SINNESPHYSIOLOGIE UND

IN DER ARCHITEKTURÄSTHETIK DES 19. UND FRÜHEN 20. JAHRHUNDERTS
Kirsten Wagner

II DER RAUM IM KÜNSTLERISCHEN STÄDTEBAU DER JAHRHUNDERTWENDE

111 DIE RÄUMLICHE ORDNUNG DER MODERNEN STADT

Karl Henricis Beitrag zum städtebaulichen Raumdiskurs des ausgehenden 19. Jahrhunderts
Rainer Schützeichel

128 ARCHITEKTUR ALS »SCHEIDEWAND ZWISCHEN ZWEI VERSCHIEDENEN RAUMWELTEN«

Fritz Schumachers Raumtheorie im städtebaulichen Diskurs der frühen Moderne
Cornelia Jöchner

145 »MIT DEM HAUSMATERIAL RAUM GESTALTEN!«

Zum Verhältnis von Baukörper und Stadtraum in der Stadtbaukunst
Wolfgang Sonne

III ZUR INTERNATIONALEN AUSSTRAHLUNG DES RAUMDISKURSES

161 ADLER ODER MAULWURF?

Der Städtebau und die Maßstabsfrage
Andri Gerber

- 180 DER SCHNITT ALS BILD DES STRASSENRAUMS
Darstellung und Wahrnehmung von Raum in Manualen zum Städtebau
Katrin Albrecht und Helene Bihlmaier

IV WIRKUNGEN DES RAUMDISKURSES NACH 1945

- 199 VON DER VERGEBLICHEN HOFFNUNG AUF ERMÄCHTIGUNG IM STÄDTEBAU
NACH DEM ZWEITEN WELTKRIEG
Jörn Düwel
- 213 VON SHARAWAGGI BIS CIVILIA
Die optische Konstruktion des Stadtraums und *The Architectural Review*
Ákos Moravánszky
- 226 VON DER DARSTELLUNG ZUM PARADIGMA
Der Romplan von Giovanni Battista Nolli und die Wiederentdeckung des
Stadtraums im 20. Jahrhundert
Vittorio Magnago Lampugnani

V RÄUME DER HEUTIGEN STADT

- 251 DIE BEDEUTUNG DES RAUMS FÜR DIE ZEITGENÖSSISCHE THEORIE
UND ARCHITEKTUR DER STADT
Michael Mönninger
- 263 DER RAUM DER WAND ALS BEDEUTUNGSTRÄGER
Architektur als Ausdrucksmittel in der Stadt
Andreas Denk

ANHANG

- 277 Autorinnen und Autoren
- 283 Dank
- 285 Register
- 293 Abbildungsnachweis
- 296 Impressum

VORWORT

Neue Erkenntnisse in der Psychologie und der Kunsttheorie eröffneten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einen neuen Blick auf den Raum. Dieser zeichnete sich durch die Abwendung von einzelnen Objekten zugunsten der Betrachtung größerer Zusammenhänge aus. So wurde in der Kunstgeschichte die Revision einer bisher vor allem von Stilfragen bestimmten Auseinandersetzung mit Architektur möglich. Zugleich zeichnete diesen neuen Blick ein bewusst subjektives Verständnis räumlicher Formen aus: Der Mensch mit seinen Sinnesorganen und seiner physiologischen Konstitution wurde zum zentralen Gegenstand und zum Akteur der raumbezogenen Forschungen.

Für den Städtebau können die Wirkungen der neuartigen Sicht auf den Raum kaum überschätzt werden. Das Fach, das in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts an zahlreichen Technischen Hochschulen institutionell verankert wurde, entdeckte den Raum als Instrument für das städtebauliche Entwerfen; im Zusammenhang mit der Etablierung des Städtebaus als eigenständige wissenschaftliche Disziplin wurde er im urbanistischen Diskurs der Zeit auf breitem Fundament theoretisch untermauert.

Insbesondere im sogenannten künstlerischen Städtebau, als dessen Gründungsschrift Camillo Sitte's Buch *Der Städte-Bau nach seinen künstlerischen Grundsätzen* von 1889 gelten darf, rückte der Stadtraum zunehmend in den Fokus der theoretischen und entwerferischen Auseinandersetzung. Als Gegenstück der eigentlichen Bauwerke handelt es sich bei diesem um einen kaum weniger künstlerisch zu gestaltenden Gegenstand. Der methodische Perspektivwechsel ist disziplingeschichtlich entscheidend. Denn mit der Wertschätzung eines zuvor als »Leere« oder bestenfalls als Abstandsfläche begriffenen Raums zielten die Exegeten des künstlerischen Städtebaus auch auf eine scharfe Abgrenzung gegenüber dem »modernen« Städtebau ab, der von am Reißbrett mit dem Lineal gezogenen Stadterweiterungsquartieren der Gründerzeit beherrscht war. Er wurde als monoton, nüchtern und technokratisch abgelehnt und seine allzu starke Ausrichtung auf die ökonomische Verwertung des Bodens sowie auf die Bereitstellung von effizienten Verkehrsflächen gebrandmarkt. Die immergleiche schematische Anlage der so entstandenen Quartiere tötete jeden ästhetischen Lebensnerv von vornherein ab – Künstlerisches könnte eine solche Einstellung nicht zustande bringen.

Es ist diese (vornehmlich im deutschen Sprachraum ausgetragene) Diskussion des Raumparadigmas in den Jahrzehnten unmittelbar vor und nach 1900, die im Zentrum des vorliegenden Buchs steht. Es fasst die Ergebnisse des zwischen 2014 und 2016 am Lehrstuhl für Geschichte des

Städtebaus der Eidgenössischen Technischen Hochschule (ETH) Zürich durchgeführten Forschungsprojekts »Der Raum im Städtebau 1890–1930: Positionen in Theorie und Praxis« zusammen, bei welchem der Raumdiskurs in historischer Perspektive untersucht wurde – durch vergleichende Analyse und Auswertung von Quellentexten sowie in ausgewählten städtebaulichen Entwürfen anhand einer raumorientierten Plananalyse. Darüber hinaus speist sich das Buch aus Beiträgen zur Tagung »Die dritte Dimension der Stadt: Voraussetzungen, Themen und Wirkungen des Raumdiskurses im Städtebau«, die über den Projektschwerpunkt hinaus Fragen nach ideengeschichtlichen Vorläufern, internationalen Verflechtungen und den Wirkungen des Raumdiskurses über die Nachkriegszeit bis in die heutige Planung von Stadt nachging.

Das vorliegende Buch bietet damit Orientierung und Anstoß für eine bis heute (und heute besonders) drängende, kaum aber im Gesichtsfeld der bisherigen städtebauhistorischen Forschung liegende Aufgabenstellung. Denn auch zeitgenössische Projekte zeigen, dass Stadt wie schon im ausgehenden 19. Jahrhundert mit auswechselbarer Spekulationsarchitektur keinesfalls zu machen ist. Als Ort des menschlichen Zusammenlebens muss sie vielmehr zuallererst über ihre Räume erlebt, gedacht und entworfen werden.

Zürich, im November 2017

Vittorio Magnago Lampugnani und Rainer Schützeichel

»UEBERALL WANDUNG, ÜBERALL SCHLUSS!«

Der Raumbegriff in der deutschsprachigen Städtebauteorie um 1900

Einleitung

In Architektur und Städtebau ist der »Raum« in aller Munde. Obschon der Begriff inflationär verwendet wird, ist es überraschend, dass er oftmals nur eine Worthülse für dasjenige darstellt, was Architektinnen und Architekten, Städtebauerinnen und Städtebauer entwerfen, jedoch nicht konkret benennen können. Dieses verbreitete Unvermögen rührt nicht zuletzt daher, dass der Begriff einerseits selten auf ein theoretisches Fundament abgestützt wird, und dass andererseits ein Bewusstsein für die historische Dimension des Nachdenkens über den Raum in Architektur und Städtebau fehlt. Dabei sind es gerade auch Vertreter dieser Disziplinen, die schon im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts einen ausgeprägten Raumdiskurs führten. Sie legten Definitionen für einen aus Gestaltungsfragen heraus gewonnenen städtebaulichen Raumbegriff vor, die allerdings im Lauf des 20. Jahrhunderts weitgehend in Vergessenheit gerieten.

Bemerkenswerterweise fußte der Diskurs im Städtebau auf Überlegungen, die zuvor in der Philosophie und insbesondere in der physiologischen Psychologie angestellt worden waren. Zudem avancierte der Raum zu einem Hauptthema der Kunst- und Architekturtheorie des späten 19. Jahrhunderts. Die Gleichzeitigkeit ähnlich ausgerichteter und sich teils überlappender Diskursstränge in verschiedenen Disziplinen markiert bereits an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert einen *spatial turn*, den die Geistes- und Sozialwissenschaften erst 100 Jahre später ausrufen sollten.¹

Die beachtliche Diskrepanz zwischen der häufigen Verwendung des Wortes »Raum« und seiner viel selteneren inhaltlichen Präzisierung gibt Anlass dazu, die Bedeutung des Raumes im Städtebau mithilfe einer Analyse des historischen Raumdiskurses zu untersuchen. Zunächst einmal kann festgehalten werden, dass »Raum« in Bezug auf den Städtebau keineswegs eindeutig besetzt ist. Dies erklärt sich unter anderem daraus, dass im Zuge des *spatial turn* der 1980er Jahre »Raum« als Analysekategorie für heterogene kulturelle und gesellschaftliche Prozesse genutzt wurde, was zur Herausbildung einer Vielzahl unterschiedlicher Raumbegriffe geführt hat. Neben einer interdisziplinären Öffnung des Raumbegriffs ist eine Auffächerung in spezifische disziplinäre Begriffs-

1 Zur Geschichte und zur Bedeutung des *spatial turn* siehe zum Beispiel Jörg Döring/Tristan Thielmann (Hrsg.): *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, Bielefeld 2008; Doris Bachmann-Medick: *Cultural Turns. Neuorientierung*

in den Kulturwissenschaften, Reinbek bei Hamburg 2009, bes. S. 284–328; Jörg Döring: »Spatial Turn«, in: Stephan Günzel (Hrsg.): *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart/Weimar 2010, S. 90–99.

definitionen zu konstatieren, denn die intensive Beschäftigung der Sozialwissenschaften mit dem Raum der Stadt hat dessen Lesart als Produkt von sozialen Handlungen gefördert. Darüber hinaus rückte das menschliche Subjekt durch die Wahrnehmungspsychologie und die Kunstwissenschaft ebenfalls im architektonischen und städtebaulichen Raum in den Fokus.² Unter dem Raum der Stadt ist somit einerseits ein architektonisch-formaler, andererseits aber auch ein psychologisch wirksamer sowie ein gesellschaftlich geprägter und gleichsam prägender Raum zu verstehen. Diese Vielzahl möglicher Bedeutungsebenen spiegelt die große Varianz wider, die der Begriff selbst innerhalb einer einzelnen Disziplin aufweist. Indes ist jener »zweite« *spatial turn* vonseiten der Architektur- und Städtebauteorie vergleichsweise spät gewürdigt worden – was wiederum erklären könnte, warum Städtebau und Architektur als Disziplinen in diesem Zusammenhang lange vernachlässigt und erst spät in die Reihe der »Raumwissenschaften« gestellt wurden.³

Um im Städtebau zu einem angemessenen terminologischen Umgang mit dem Begriff »Raum« zu gelangen, ist es notwendig, dessen historisch-analytische Klärung in den Blick zu nehmen. In der folgenden systematischen Untersuchung des Raumdiskurses, wie er an einem Schlüsselmoment der Architektur- und Städtebaugeschichte geführt wurde, soll einer konkreten Zuspitzung des städtebaulichen Raumbegriffs zugearbeitet werden.

Stationen und Protagonisten auf dem Weg hin zu einer Raumtheorie des Städtebaus

Die Schrift *Der Städte-Bau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*, die der Architekt, Kunstgelehrte und Pädagoge Camillo Sitte (1843–1903) im Jahr 1889 veröffentlichte,⁴ hat die Aufmerksamkeit der Städtebauteorie nachhaltig auf den Raum gelenkt. Mit seinem Buch, das vor dem Hintergrund eines von Spekulationsinteressen getriebenen Ausbaus entlang der Wiener Ringstraße entstanden ist, legte Sitte zugleich die Initialschrift für einen bereits im Titel anklingenden künstlerischen Städtebau vor, dessen Protagonisten sodann – in bewusster Abgrenzung zu einer vorgeblich allein auf technische Belange fokussierenden Stadtplanung – historische Plätze und Stadtanlagen zur Erforschung ästhetischer und räumlicher Qualitäten zurate zogen. Sie folgten damit dem Prinzip Sittes, der seinerseits anhand der Analyse historischer Stadtanlagen zu einem Katalog von Gestaltungsprinzipien gelangt war, die für den zeitgenössischen Städtebau eine Grundlage bilden sollten. Ausschlaggebend für sein Unternehmen war, dass er in damaligen Stadterweiterungen – und konkret an der Ringstraße – allzu oft ästhetische Maßstäbe vernachlässigt und primär technische und ökonomische Interessen bedient sah. Der Raum kristallisierte sich folglich in dem Dis-

2 Zu entsprechenden Studien für Architektur und Städtebau siehe beispielsweise Bettina Köhler: »Architekturgeschichte als Geschichte der Raumwahrnehmung«, in: *Daidalos* (1998), H. 67, S. 36–43 oder Cornelia Jöchner: »Das Innen und das Außen. Der Platz als Raum-Entdeckung bei Camillo Sitte und Albert Erich Brinckmann«, in: Alessandro Nova/Cornelia Jöchner (Hrsg.): *Platz und Territorium. Urbane Struktur gestaltet politische Räume*, München 2010, S. 45–62.

3 Erst 2009 sollten die beiden Disziplinen mit einem Sammeleintrag in einem Lexikon zur Raumwissenschaft berücksichtigt werden. Siehe dazu Eduard Führ: »Architektur/Städtebau«, in: Stephan Günzel (Hrsg.): *Raumwissenschaften*, Frankfurt am Main 2009, S. 46–60.

4 Camillo Sitte: *Der Städte-Bau nach seinen künstlerischen Grundsätzen. Ein Beitrag zur Lösung modernster Fragen der Architektur und monumentalen Plastik unter besonderer Beziehung auf Wien*, Wien 1889.

kurs, welcher in Reaktion auf Sittes Publikation geführt wurde, als dasjenige Gestaltungsmedium heraus, das künstlerisch formbar war und somit neben der Technik auch der Kunst einen Platz im städtebaulichen Entwerfen sicherte.⁵

Sittes unter anderem von der physiologischen Psychologie beeinflusste Behandlung des Raumes im Städtebau war bereits Gegenstand monografischer Arbeiten.⁶ Ein bedeutendes Ergebnis der jüngeren Forschung stellt die kritische Neuedition seiner überlieferten Schriften dar, die zwischen 2003 und 2010 in sechs Bänden erschienen ist.⁷ Im Zuge dieses Projekts sind zudem zentrale ideengeschichtliche Einflüsse auf Sittes Städtebauthorie herausgearbeitet worden.⁸ Während die städtebauthoretischen Abhandlungen des Architekten schon ab den frühen 1980er Jahren eine Aufarbeitung erfahren haben,⁹ ist dies für andere wesentliche, in seiner unmittelbaren Nachfolge stehende Autoren und deren Positionen erst in Ansätzen erreicht worden.

Gemessen an der Bedeutung des Aachener Architekten und Hochschullehrers Karl Henrici (1842–1927) für den Städtebau der Jahrhundertwende stellt die Forschungslage zu dessen Städtebauthorie, die eine ausgesprochen frühe und unmittelbare Rezeption von Sittes Theorie markiert, ein Desiderat dar: So ist die im Jahr 1981 von Gerhard Curdes gemeinsam mit Renate Oehmichen publizierte monografische Untersuchung bis heute die einzige umfassende Studie zu Henricis Werk.¹⁰ Sein theoretisches und auch praktisches Schaffen ist bislang zwar nicht unbeachtet, aber doch einer umfassenden Aufarbeitung entzogen geblieben;¹¹ im vorliegenden Text soll eine kritische Bewertung seines Beitrags zum Raumdiskurs innerhalb der Städtebauthorie geleistet werden. Paradig-

5 Vgl. Wolfgang Sonne: »Stadtbaukunst. Die Disziplin Städtebau als kulturelles Projekt«, in: Vittorio Magnago Lampugnani/Katia Frey/Eliana Perotti (Hrsg.): *Anthologie zum Städtebau*, Bd. 2.1, Berlin 2014, S. 93–109.

6 Vgl. Gabriele Reiterer: *AugenSinn. Zu Raum und Wahrnehmung in Camillo Sittes »Städtebau«*, Salzburg/München 2003; Karin Wilhelm/Detlef Jessen-Klingenberg: *Formationen der Stadt. Camillo Sitte weitergelesen*, Basel/Boston/Berlin 2006.

7 Klaus Semsroth/Michael Mönninger/Christiane Crasemann Collins (Hrsg.): *Camillo Sitte Gesamtausgabe*, 6 Bde., Wien/Köln/Weimar 2003–2010.

8 Im Kontext der vorliegenden Untersuchung sind hier besonders hervorzuheben: Michael Mönninger: »Naturdenken und Kunstgeschichte. Camillo Sitte und die ästhetische Theorie im 19. Jahrhundert«, in: Klaus Semsroth/Kari Jormakka/Bernhard Langer (Hrsg.): *Kunst des Städtebaus. Neue Perspektiven auf Camillo Sitte*, Wien/Köln/Weimar 2005, S. 27–45; Wilfried Posch: »Camillo Sittes städtebauliche Schriften«, in: Semsroth/Mönninger/Crasemann Collins 2010 (Anm. 7), Bd. 2, S. 11–79; Michael Mönninger: »Die Zeitschrift ›Der Städtebau‹«, in: ebd., S. 81–89; Robert Stalla/Andreas Zeese: »Künstler und Gelehrter – Der Universalist Camillo Sitte. Ein Eitelberger-Schüler im Umfeld der ›Wiener Schule für Kunstgeschichte‹,

in: Semsroth/Mönninger/Crasemann Collins 2010 (Anm. 7), Bd. 5, S. 9–86.

9 Erste Arbeiten zu Sittes Städtebauthorie wurden in den 1980er Jahren von Wieczorek sowie von Collins und Crasemann Collins vorgelegt. Siehe dazu Daniel Wieczorek: *Camillo Sitte et les débuts de l'urbanisme moderne*, Brüssel 1981 sowie George R. Collins/Christiane Crasemann Collins: *Camillo Sitte. The Birth of Modern City Planning*, New York 1986.

10 Gerhard Curdes/Renate Oehmichen (Hrsg.): *Künstlerischer Städtebau um die Jahrhundertwende. Der Beitrag von Karl Henrici*, Köln 1981.

11 Eine Würdigung als Städtebaulehrer erfuhr Henrici neben anderen in einem 1982 publizierten Essay zur universitären Disziplingeschichte. Siehe dazu Max Guther: »Zur Geschichte der Städtebaulehre an deutschen Hochschulen«, in: *Heinz Wetzel und die Geschichte der Städtebaulehre an deutschen Hochschulen*, hrsg. vom Städtebaulichen Institut der Universität Stuttgart, Stuttgart 1982, S. 34–117. In jüngerer Zeit ist Henricis Beitrag von Brandt gewürdigt worden, wobei sie ihn aufgrund des überblickartigen Zuschnitts ihrer Untersuchung nur ausgesprochen kurz in einer Einführung zur »Stadtbaukunst« behandelt; vgl. Sigrid Brandt: *Stadtbaukunst. Methoden ihrer Geschichtsschreibung*, Berlin 2015, S. 26–31.

matisch für die Einschätzung von Henricis städtebaulicher Haltung in den bisher veröffentlichten Studien ist deren Charakterisierung als nationalistisch konnotierter Reaktionismus, was insbesondere von Gerhard Fehl aufgezeigt worden ist.¹² Ebenso ist das für die Sitte-Rezeption kaum weniger wichtige Werk des Architekten Theodor Fischer (1862–1938), der als Professor in Stuttgart und später in München großen Einfluss auf die folgende Generation von Architekten und Städtebauern hatte, bereits vielfach analysiert und besprochen worden, allerdings wurde auch dessen städtebaulicher Raumbegriff kaum gewürdigt.¹³ Dieser bleibt selbst in der umfangreichen, 1988 von Winfried Nerdinger vorgelegten Monografie gänzlich unberücksichtigt. Fischers Auseinandersetzung mit dem Raum wird von Nerdinger ausschließlich am Beispiel der architektonischen Gliederung von Innenräumen thematisiert. Eine Würdigung erfuhren die auf Sitte fußenden Städtebauteorien von Henrici und Fischer in der von Helmut Winter ebenfalls 1988 publizierte Arbeit *Zum Wandel der Schönheitsvorstellungen im modernen Städtebau*. Der Verfasser betonte zwar den Raum als zentrale Kategorie jener Theorien, eine kritische ideengeschichtliche Einordnung leistete er indes nur in Ansätzen.¹⁴ Dem Werk Fischers kommt in den letzten Jahren wieder vermehrt Aufmerksamkeit zu, und auch seinen vorrangig in München umgesetzten, von räumlichen Überlegungen geleiteten städtebaulichen Planungen nähert man sich aus einem neuen analytischen Blickwinkel.¹⁵

Die Positionen von Henrici und Fischer sind für eine Untersuchung des Raumdiskurses im Städtebau um 1900 geradezu prädestiniert. Zum einen hatten beide Architekten an ihren jeweiligen Hochschulen, wo sie sich dezidiert städtebaulichen Aufgaben zuwandten, großen Einfluss auf die jüngere Generation von Planern. Zum anderen spiegelt sich in ihren Theorien eine über mehrere Jahrzehnte entfaltete Differenzierung des Raumbegriffs, wobei ihre Theoreme auch eine konkrete Umsetzung erfuhren: Ausgehend von der gemeinsamen Referenz auf Sitte nahmen beide eine Theoretisierung ihrer nicht zuletzt an der Praxis gewonnenen Erkenntnisse vor. In Henricis zwar nicht systematisch entwickelter, aber in zahlreichen Beiträgen doch breit angelegter Städtebauteorie fand die von Sitte initiierte stadträumliche Entwurfs- und Analyseverfahren ihre frühesten Niederschlag – Henricis Wettbewerbsentwürfe für die Stadterweiterungen von Dessau (1889) und München (1892) können als konsequente Anwendungen von Sittes Theorie auf den städtebaulichen Entwurf herangezogen werden. Als Leiter des neu eingerichteten Münchner Stadterweiterungsbüros verfolgte Fischer ab 1893 die unter anderem in Henricis Entwurf vorgezeichnete Idee eines künstlerischen Städtebaus weiter und schärfte seine Entwurfsprinzipien ebenfalls an der ei-

12 Zu entsprechenden Beiträgen siehe etwa Gerhard Fehl: »Carl Henrici (1842–1927). Pour un urbanisme allemand«, in: Jean Dethier/Alain Guiheux (Hrsg.): *La ville, art et architecture en Europe, 1870–1993*, Paris 1994, S. 136–137; Ders.: *Kleinstadt, Steildach, Volksgemeinschaft. Zum »reaktionären Modernismus« in Bau- und Stadtbaukunst*, Braunschweig/Wiesbaden 1995, bes. S. 99–131.

13 Einen Überblick über Fischers Werk geben vor allem die Monografien von Kerkhoff und Nerdinger. Siehe dazu Ulrich Kerkhoff: *Eine Abkehr vom Historismus*

oder *Ein Weg zur Moderne. Theodor Fischer*, Stuttgart 1987; Winfried Nerdinger: *Theodor Fischer. Architekt und Städtebauer 1862–1932*, Berlin 1988.

14 Helmut Winter: *Zum Wandel der Schönheitsvorstellungen im modernen Städtebau. Die Bedeutung psychologischer Theorien für das architektonische Denken*, Zürich 1988.

15 Vgl. etwa Sophie Wolfrum u. a.: *Theodor Fischer Atlas. Städtebauliche Planungen München*, München 2012; Matthias Castorph: »Stadtbaukunst heute?«, in: *tec* 21 (2016), H. 15, S. 30–35.

genen Praxis. Diese wurde von ihm vor allem nach 1900 auch theoretisch unterfüttert und insbesondere durch seine Lehrtätigkeit wirkungsvoll verbreitet.

Die folgende Analyse konzentriert sich auf die beiden vergleichsweise frühen Positionen der Sitte-Rezeption, die zum Zwecke der Einbettung in den breiteren zeitgenössischen Diskurs stets gemeinsam mit anderen exemplarischen Beiträgen betrachtet werden.¹⁶ So können dominierende Themen des Diskurses herausgearbeitet, aber auch unterschiedliche Standpunkte und konträre Positionen beleuchtet werden. Auf diese Weise wird trotz der Beschränkung auf zwei Protagonisten ein repräsentativer Querschnitt durch den Untersuchungszeitraum gelegt, der mit der unmittelbaren Rezeption von Sittes Theorie einsetzt und über den Höhepunkt des städtebaulichen Raumdiskurses bis in die späten 1920er Jahren reicht.

Im Zentrum stehen die für den städtebaulichen Raumbegriff relevanten, zwischen 1890 und 1930 publizierten Texte von Karl Henrici und Theodor Fischer. Die 1904 im Sammelband *Beiträge zur praktischen Ästhetik im Städtebau* erschienenen Vorträge und Aufsätze Henricis ebenso wie Fischers *Sechs Vorträge über Stadtbaukunst* von 1920 stellen dabei besonders ergiebige Quellen dar.¹⁷ Wichtige Erkenntnisse konnten überdies aus Henricis verschiedenen Stadterweiterungs- und Bebauungsplänen sowie aus Analysen von Fischers konkreten städtebaulichen Projekten gewonnen werden. Nicht zuletzt dienten Abhandlungen von Henrici, Fischer und weiteren für den Diskurs relevanten Autoren in den bedeutendsten deutschsprachigen Fachzeitschriften – vor allem der *Deutschen Bauzeitung* und der von Sitte gegründeten Zeitschrift *Der Städtebau* – als aufschlussreiche Quellen.

Aufbau des vorliegenden Beitrags

In der Detailanalyse der Schriften haben sich zwei Blickwinkel herauskristallisiert, aus denen das Verständnis des zeitgenössischen Raumbegriffs nachvollzogen werden kann: einerseits die Frage nach der Konzeptualisierung von Raum, andererseits die Analyse der Auswirkung der Raumkonzepte auf die konkrete Planung und ihre Instrumentarien.

In den städtebauthoretischen Beiträgen, die insbesondere den Straßen- und Platzraum sowie dessen Gestaltung zum Thema haben, treten innerhalb des Untersuchungszeitraums verschiedene Ansätze zutage, den Raum zu fassen. Diese Varianz macht zu Beginn die Unterscheidung von zwei generellen definitorischen Annäherungen an den Raumbegriff notwendig: Auf der einen Seite steht die grundlegende Frage »Was ist Raum?«, auf der anderen die aus einem spezifischen entwerferi-

16 Die hier analysierten Schriften stammen ausschließlich von Männern. Auch die Personen, die sich in den untersuchten städtischen Räumen aufhielten, muss man sich wohl überwiegend männlich vorstellen – dies kommt zum Beispiel in der Figur des Flaneurs zum Ausdruck –, war doch der öffentliche Raum um 1900 stark männlich konnotiert. Explizit wurde die Gender-Frage im Raumdiskurs um 1900 jedoch nicht thematisiert.

17 Karl Henrici: *Beiträge zur praktischen Ästhetik im Städtebau. Eine Sammlung von Vorträgen und Aufsätzen*, München 1904; Theodor Fischer: *Sechs Vorträge über Stadtbaukunst*, München/Berlin 1920. Zur Entstehungsgeschichte der als Vortragsreihe konzipierten *Sechs Vorträge* siehe Matthias Schirren: »Kampf und Kunst. Theodor Fischers Städtebau-Vorträge«, in: Johann Jessen/Klaus Jan Philipp (Hrsg.): *Der Städtebau der Stuttgarter Schule*, Münster 2015, S. 43–58.

schen Erkenntnisinteresse resultierende Frage »Wie entsteht Raum?«. Eine weitere, auf beide Problemfelder zurückwirkende Frage ist jene nach der Wahrnehmung oder der Wirkung des Raumes: »Wie wird Raum wahrgenommen?«. In Letzterer ist sowohl das Problem des allgemeinen Erkennens von Raum thematisiert als auch das aus Gestaltungsabsichten heraus behandelte Problem, wie ein städtischer Raum empfunden wird, ob ein Platz oder eine Straße etwa behaglich erscheinen oder als weitläufig wahrgenommen werden.

Die Dreiteilung des Raumbegriffs, an der sich die Struktur dieses Beitrags orientiert, ist analytischer Art. Der Text soll die Hauptaspekte der zeitgenössischen Raumdefinitionen aufzeigen. Keinesfalls aber spiegelt sich in der Struktur eine Chronologie des historischen Diskurses selbst. Denn die allgemeinen Raumdefinitionen wirkten sich nicht erst nach ihrer Konsolidierung auf die praktische Umsetzung im Städtebau aus: Die abstrakte Frage »Was ist Raum?«, die praxisorientierte Frage »Wie entsteht Raum?« sowie die eng damit verknüpfte Frage »Wie wird Raum wahrgenommen?« wurden von Beginn an parallel verfolgt.

Was ist Raum?

Sowohl bei Karl Henrici als auch bei Theodor Fischer findet sich die Vorstellung von Raum als einem leeren, nicht ausgefüllten Volumen, das bei Henrici erstmals in der auf das Problem innenräumlicher Gestaltung abzielenden Flugschrift *Betrachtungen über die Grundlagen zu behaglicher Einrichtung* aus dem Jahr 1889 festgestellt werden kann.¹⁸ Hier zeigt sich zugleich die enge Verknüpfung der Frage nach dem Raum als Objekt und jener nach seiner konkreten Gestaltung, sind die Qualitäten des Raumes doch stets in Rückbindung an dessen Umschließung und Ausstattung beschrieben. So deklarierte Henrici etwa, dass neben »der harmonischen Abstimmung der den Raum umschließenden Flächen [...] für den Charakter, für die Behaglichkeit der Räume die Fenster und die Türen maßgebend« seien.¹⁹ Es fällt auf, dass »Raum« synonymisch für »Zimmer« gebraucht wurde, und dieser im Deutschen durchaus übliche Sprachgebrauch kann die überraschend unvermittelte Übertragung des Raumes als umschlossenes Volumen in den Städtebaudiskurs aus dem für Architekten zugänglicheren häuslichen Innenraum erhellen. Ebenso unvermittelt aber verschwand die synonymische Verwendung von »Raum« und »Zimmer« bei Henrici wieder: 1891 taucht sie im Rahmen eines Vortrags über »Die künstlerischen Aufgaben im Städtebau« noch einmal auf, ist aber in keinem seiner späteren Beiträge mehr festzustellen. Für die Frage der Entstehung respektive des Entwurfs von Raum jedoch spielt dieses frühe Verständnis eine wichtige Rolle, denn in Beschreibungen von städtischen Räumen bediente sich Henrici fortwährend eines architektonischen Vokabulars: Genauso wie ein Innenraum verfügt der städtische Außenraum mit den

18 Karl Henrici: *Betrachtungen über die Grundlagen zu behaglicher Einrichtung*, Hamburg 1889 (*Zeit- und Streit-Fragen. Flugschriften zur Kenntniß der Gegenwart – Neue Folge*, H. 56).

19 Ebd., S. 12.

Straßen- oder Platzflächen über einen Boden, mit den Häuserfronten über Wände und mit dem Himmel gar über eine Decke. Henrici gelangte damit, wenn auch auf anderem Wege, zur gleichen Lesart des Stadtraumes wie im selben Jahr Camillo Sitte in seinem *Städte-Bau*, der auf die strukturelle Ähnlichkeit des antiken griechischen Theaters, Tempels und Wohnhauses mit den Agoras oder auch den Foren hinwies und meinte, »dass zwischen den genannten Gebäuden [...] und den Stadtplätzen der Unterschied eigentlich geringfügig ist.«²⁰

Für Henrici bildete die Vorstellung des Raumes als nicht ausgefülltes Volumen den Ausgangspunkt für seine weiteren Überlegungen zum Raum.²¹ Kurz vor der Jahrhundertwende stellte er im Aufsatz »Städtebauliches« mithilfe der Dualität von »Raumbildungen und Gebäudestellungen im Stadtplan« dem leeren Volumen ein gefülltes, bebautes Volumen entgegen,²² sodass der Raum zunehmend als nicht bebautes Volumen erschien. Dieses Verständnis untermauerte er in mehreren Beiträgen von 1903, in denen die Grenzen des städtebaulichen Raumes in den Baumassen der Häuser ausgemacht wurden.²³ Bei Fischer sollte sich noch knapp zwanzig Jahre später in den *Sechs Vorträgen*, in denen er den Baublock als »das körperhaft konvexe Gegenstück zum konkaven Hohlraum der Straße« erkannte, ein ähnliches Verständnis von Raum als leerem Volumen ausdrücken.²⁴

Henrici entwickelte seine grundlegenden Einsichten zum Raum also am Innenraum, wobei er sich 1889 explizit auf die *Theorie und Praxis des ästhetischen Sehens in den bildenden Künsten* von Hermann Maertens (1823–1898) berief. Henricis Auseinandersetzung mit dieser »leicht faßlichen Theorie«, in der Maertens ideale Distanzen für das optische Erfassen von Objekten im Stadtraum berechnet hatte, dürfte sein Augenmerk auf den konstituierenden Zusammenhang von räumlichen Verhältnissen und der Umschließung des Raumes bei der Bemessung der ersteren gelenkt haben. Die Bedeutung der *Theorie und Praxis des ästhetischen Sehens* erkannte er jedenfalls darin, dass mit ihrer Hilfe »kurzen Weges aus den Grundrißdimensionen eines Raumes die demselben zugehörige Höhe« ermittelt werden könne (Abb. 1).²⁵ Es war wohl unter anderem dem Einfluss von Maertens Theorie zu verdanken, dass sich Henricis Blick zuerst auf die vertikale Umschließung sowohl der Innen- als auch der Außenräume richtete. Die tragende Rolle, die der Umschließung für die Raumbildung zukommt, betonte er im Jahr 1903 in einer grundsätzlichen Definition des Zusammenhangs von Körper und Raum: »Der Raum ist ein hohler Kern, der Baukörper dessen Hülle, mit der überhaupt erst die künstlerisch gestaltete Raumform zu stande gebracht werden kann. Raum und

20 Sitte 1889 (Anm. 4), S. 6.

21 Vgl. Karl Henrici: »Die künstlerischen Aufgaben im Städtebau« [1891], in: Ders. 1904 (Anm. 17), S. 3–33.

22 Karl Henrici: »Städtebauliches«, in: *Der Kunstwart* 11 (1897), H. 6, S. 194–197, hier S. 197.

23 Vgl. Karl Henrici: »Die Grundlagen der Stadterweiterungen«, in: *Deutsche Welt. Wochenschrift der Deutschen Zeitung* 5 (1903), H. 28, S. 433–436 und H. 29, S. 449–452; Ders.: »Stadt und Straßenbild im Mittelalter und in der Neuzeit«, in: *Der Kunstwart* 16 (1903), H. 22, S. 433–440; Ders.: »Woran ist zu denken bei Aufstellung eines städtischen Bebauungsplanes?«,

in: *Centralblatt der Bauverwaltung* 23 (1903), H. 15,

S. 96–98; Ders.: »Camillo Sitte, † 16. November 1903«, in: *Der Städtebau* 1 (1904), H. 3, S. 33–34.

24 Vgl. Fischer 1920 (Anm. 17), S. 32.

25 Henrici 1889 (Anm. 18), S. 8. Zu Maertens' Studie siehe Hermann Maertens: *Der Optische-Maassstab, oder Die Theorie und Praxis des ästhetischen Sehens in den bildenden Künsten. Auf Grund der Lehre der physiologischen Optik für Architekten, Maler, Bildhauer, Musterzeichner, Modelleure, Stukkateure, Möbelfabrikanten, Landschaftsgärtner und Kunstfreunde*, Bonn 1877.

platz tretend erscheint die Oberkante des Hauptgesimmes der Hofkirche unter ganz demselben günstigen Augenaufschlagswinkel. — Das Museum Johanneum hat mit seinen höchsten Spitzen vom gegenüberliegenden Trottoir aus einen Augenaufschlagswinkel von 29°, von dem Standpunkte vor dem den Platz markierenden Brunnen aus 45°.

Schließlich führen wir noch aus Italien folgende wenige Beispiele an, die nicht mit dem Winkelinstrument, sondern nach den publizierten Maassen ermittelt sind:

Die Fassade des Pal. Farnese zu Rom ist 29,70 Meter hoch. Der Platz vor demselben hat eine Breite von 53,00 Meter, nähert sich also unserem Normal-Verhältnisse der Augendistanz. Dieser günstigen Distanz ist gewiss viel von der so glücklichen Wirkung der Fassade zuzuschreiben.

Die Bibliothek des Sansovino zu Venedig ist bis zur Spitze der auf den Ecken seines Hauptgesimmes stehenden Obelisken 22,40 Meter hoch. Der Platz zwischen ihr und dem Dogenpalast ist nach Wiebeking's Situationsplan ca. 45,00 Meter breit. — Jeder kunstsinige Reisende kennt die ausserordentlich wohlthätige Ge-

samtwirkung dieser Fassade. Es erscheint fast, als ob Sansovino die Ecken seines Hauptgesimmes durch auffallend schlanke, hochstrebende Obelisken mit der Absicht emporgeführt habe, um unser Normal-Verhältnis, welches seinem geübten Auge taktvoll vorschwebte, zu erreichen. Seine Fasadenhöhe ohne diese Spitzen mag ihm selbst in ihrem Gesamteindruck der Weite des Platzes gegenüber zu gedrückt vorgekommen sein. Wir werden diese und ähnliche Mittel, den Gesamteindruck von verhältnismässig niedrigen Fassaden günstiger zu stimmen, unten weiter besprechen.

Durch die angeführten Beispiele zutreffender und nichtzutreffender Normal-Augendistanzen ist den Fachgenossen reicher Stoff zu neuen Prüfungen und Beobachtungen gegeben.

Der Verfasser bedient sich bei dergleichen Winkelmessungen des ausserordentlich praktischen „Schmalkalder'schen Höhenmessers“. Derselbe lässt sich jedoch auch durch eine runde, vertikal gehaltene, um ihre Achse (Stift) leicht bewegliche Pappscheibe, auf welcher die Winkel 27° und 45° durch Stecknadeln markirt sind, und welche sich durch ein angehängtes Gewichtchen immer vertikal einstellt, ersetzen.

Kapitel 14.

Unsere Untersuchungen führten uns zu dem Schlusse: Soll ein monumentales Bauwerk den vor demselben befindlichen Platz beherrschen, d. h. das Schfeld des desselben betretenden Beschauers gänzlich ausfüllen, so darf dieser Platz in offener Aussicht sich vor solchem Momente nicht weiter wie zweimal die Höhe desselben (Augenaufschlagswinkel von 27°) genommen erstrecken.

Weiter ergibt sich, wie bei den Werken der Bildhauerkunst, aus den Untersuchungen der vorigen Kapitel der zweite Schluss: Soll ein Gebäude mit seiner malerischen Umgebung zu einem harmonischen Bilde zusammentreten, so darf die Platz vor demselben, will man das Bauwerk in dem Bilde noch angemessen, d. h. ohne die Harmonie zu stören, dominieren lassen, nur in einer

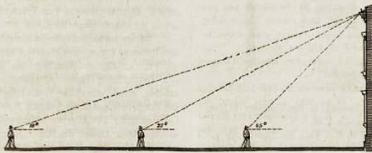


Fig. 15.

Werte gleich dreimal der Höhe des Bauwerks (Augenaufschlagswinkel von 18°–20°) genommen überstreckt sein.

Die Regel, welche dem ersten Schlusse entspringt, wird seine Anwendung hauptsächlich in geschlossenen gebauten Städten, die Regel des zweiten Schlusses vornehmlich bei ländlichen Wohnstätten finden.

Sprechen wir zuerst von den Plätzen vor Gebäuden geschlossener Städte:

Im Allgemeinen wird der Architekt bei nicht reichlich zu-

gemessenen Gebäuden es nicht als ein besonderes Glück zu betrachten haben, an weiten Plätzen sein Bauwerk zu errichten. Schon bei einem sich für den Beschauer ergebenden Augenaufschlagswinkel von 18° hat er, wie an die kunstgerechte Durcharbeitung seiner Fassade bis zum Dachfirst, so auch an die malerische Ausbildung des das Bauwerk umgebenden Platzes selbst zu denken. Beides wird nach oben immer ein gemeinsames Bild abgeben. — Je niedriger der Augenaufschlagswinkel ist, je schwieriger wird die Aufgabe. Einmal wird dann daraus getrachtet werden müs-

1 Hermann Maertens, Schema zu den Augenaufschlagswinkeln bei Betrachtung eines Gebäudes, aus: *Der Optische-Maassstab, oder Die Theorie und Praxis des ästhetischen Sehens*, 1877

Hülle, oder Wandung, sind gar nicht von einander zu trennen, sie bedingen in der Architektur einander [...]. Der Raum ist das ›Innen‹, die körperliche Hülle das ›Außen‹ des Gebildes.«²⁶

Schon in der Bezugnahme auf Maertens' Theorie des Sehens klingt an, dass auch Henrici den Raum über dessen Wahrnehmbarkeit zu fassen versuchte. Die Idee des Raumes als wahrnehmbarer physischer Raum hatte sich in der Architekturtheorie bereits im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts durchgesetzt. So ging beispielsweise der Architekt Hans Auer (1847–1906) in einem Aufsatz aus dem Jahr 1883 ganz selbstverständlich davon aus, dass in den »engen Grenzen physischer Gesetze [...] [d]ie Ausführung der kühnsten Ideen, welche unser geistiges Auge träumt, [...] beschränkt [wird] durch die vorhandenen Mittel und Stoffe, ebenso wie durch die Fähigkeit, mit der wir diese zu verwerthen im Stande sind.«²⁷ Bei Henrici hielt der wahrgenommene Raum explizit 1891 in einem Text über künstlerische Aspekte im Städtebau Einzug in die Betrachtung; und er sollte dieses

26 Karl Henrici: »Von innen nach aussen oder von aussen nach innen?«, in: *Süddeutsche Bauzeitung* 13 (1903), H. 39, S. 307–310, hier S. 307.

27 Hans Auer: »Die Entwicklung des Raumes in der Baukunst«, in: *Allgemeine Bauzeitung* 48 (1883), S. 65–68 und S. 73–74, hier S. 65.

Verständnis sechs Jahre darauf in einem Vortrag über »[p]raktische und künstlerische Fragen im Städtebau« wiederholen.²⁸ Im früheren Aufsatz gelangte er dazu auf dem Wege einer Abgrenzung des wahrnehmbaren von einem auf dem Papier gezeichneten geometrischen und abstrakten Raum, um so die Bedeutung des konkret wahrnehmbaren Volumens im physischen Raum hervorzuheben. Dabei wurde der geometrische Raum nicht einfach dem physischen, aus Boden, Hauswänden und dem Himmelszelt gebildeten Raum gegenübergestellt, sondern zugleich als eine Art gedankliche Vorstufe darin verortet. Im späteren Text konnte Henrici dieses Verständnis voraussetzen und führte folglich keine nähere Begründung mehr an. Das zeigt sich zum Beispiel darin, dass in seinem ebenfalls 1897 in der Zeitschrift *Kunstwart* publizierten Aufsatz »Städtebauliches« eine derartige Abgrenzung von abstraktem und physischem Raum nicht mehr auftaucht. Allerdings unternahm er in diesem auf ein breiteres Publikum zugeschnittenen Beitrag eine Auffächerung unterschiedlicher Zweckbestimmungen des städtischen Raumes, insbesondere des Straßenraumes:

»[W]ährend allerdings ein großer Teil des Straßenpublikums die Straße lediglich als einen Verkehrs- oder Geschäftsweg betrachtet [...], so benutzen doch ebensoviel Leute die Straße zur erholenden Spaziergänge, sie geben sich Gesamteindrücken hin, freuen sich an wechselnden Bildern und Beleuchtungen, kurz sie sehen ›mit künstlerischem Auge‹ [...].«²⁹

Der Stadtraum ist demnach nicht nur Verkehrsraum, und er soll – wie später genauer zu sehen sein wird – auch nicht ausschließlich nach hygienischen Gesichtspunkten gestaltet werden. Denn er wird von den Menschen in den Straßen, den Stadtnutzerinnen und -nutzern, ebenso nach seinen künstlerischen Gesichtspunkten wahrgenommen und geschätzt.

Die im Folgenden separat abgehandelte Frage nach der Wahrnehmbarkeit von Stadtraum soll hier nur angerissen werden. Sie half Henrici *ex negativo* dabei, Kriterien für wohlgefällige Stadträume aufzustellen, was wiederum Licht auf das allgemein zugrunde liegende Raumverständnis werfen kann. So sprach er in Abgrenzung zu Trompe-l'œil-Effekten in der Architektur davon, dass es unzulässig sei, mit optischen Täuschungen zu operieren. Diese nämlich würden »die wirklich vorhandenen Raumgrenzen scheinbar vernichten«,³⁰ womit dem Erfundenen Vorrang vor dem physisch Existierenden gegeben wäre. Im Umkehrschluss nahm Henrici damit eine positivistische Grundhaltung ein und schrieb dem empirisch erfahrbaren, durch Gestaltung formbaren Raum einen höheren Stellenwert als der »theatralischen Effekthascherei des Barockstiles« zu.³¹ Dies bedeutete zwar nicht, dass bauliche Elemente, die nur dem ästhetischen Wohlgefallen dienten, in keinem Fall zulässig sein sollten. Jedoch sollten Zierelemente »standfest und materialgerecht«³² konstruiert sein und keinem »Surrogatentum« Vorschub leisten, also keiner »Verwendung von minderwertigen

28 Vgl. Henrici 1904 (Anm. 21); Ders.: »Praktische und künstlerische Fragen im Städtebau, speziell über die Linienführung städtischer Strassen«, in: *Süddeutsche Bauzeitung* 7 (1897), H. 4, S. 29.

29 Henrici 1897 (Anm. 22), S. 195.

30 Karl Henrici: »Zur Aesthetik des gotischen Stils«, in:

Ders.: *Abhandlungen aus dem Gebiete der Architektur. Eine Sammlung von Vorträgen und Aufsätzen*, München 1906, S. 36–60, hier S. 58.

31 Ebd.

32 Karl Henrici: »Moderne Architektur«, in: *Deutsche Bauzeitung* 31 (1897), H. 3, S. 14–15 und S. 18–20, hier S. 18.

gen Baustoffen in einer Art und Weise, dass der Beschauer getäuscht wird und für echt hinnimmt, was unecht ist.«³³

Auch bei Fischer spielte die Frage der Wahrnehmbarkeit des Raumes insofern eine stark auf die planerische Praxis einwirkende Rolle, als dass er sich etwa vor dem Hintergrund einer herzustellenden Übersichtlichkeit bei Hauptverkehrsadern gegen eine »räumliche Abgrenzung« in der Tiefenausdehnung aussprach,³⁴ konkret gegen eine Barriere für den Blick. Anders verhalte es sich bei Straßen, welche nicht für den »schnellfahrenden Wagenverkehr« gedacht sind: Es »können Straßenzüge vorwiegend repräsentativer Art mit solchen Torbauten wohl abgeteilt werden.«³⁵ In beiden Fällen ist der Raum demnach als ein visuell wahrnehmbares Volumen zu verstehen, das durch seitlich oder eben auch in der Blickachse platzierte Wände begrenzt und definiert wird.

Daneben erwähnte Fischer aber ebenso übergeordnete »räumliche[] Bezüge zur Stadt«,³⁶ die bei der Standortsuche beispielsweise für einen Bahnhof wichtig seien; hier ist der Raum also eine Art Medium, in dem sich die Körper zueinander verhalten. Das Relationsmedium »Raum« tritt gleichermaßen im Hinblick auf die Aussage zutage, dass Gebäude des Wohnens und jene des Geschäfts- und Amtslebens als Körper und Raum die Architektur beschäftigen sollten,³⁷ womit sich die Tätigkeiten der Menschen sowohl in den unausgefüllten Volumen – den Gebäuden – als auch zwischen ihnen – im Stadtraum – abspielen.

Konkave Räume und konvexe Körper

Die von Fischer thematisierte Dualität von Körper und Raum verweist auf den Versuch einer Definition des Raumes im Städtebau mithilfe der formalanalytischen Unterscheidung zwischen konvexen und konkaven Formen. Fischer verwendete die Gegenbegriffe »konvex« und »konkav« in seinen *Sechs Vorträgen* erstmals zur Beschreibung des städtischen Raumes.³⁸ Das Räumliche auf der einen und das Körperliche auf der anderen Seite hatte Henriци allerdings bereits 1903 als konkav respektive konvex charakterisiert: Bei der Straßenarchitektur habe »das Prinzip des Konkaven den Ton anzugeben«, während bei freistehenden, allseitig ansichtigen Monumentalbauten »die Bevorzugung des Konvexen mit plastischen Körperformen« am Platze sei.³⁹

In Fischers Vokabular ist das Begriffspaar zudem ein wichtiges Instrument zur Kategorisierung der Stadtbaugeschichte, denn seinem Verständnis zufolge ließ das Studium historischer Zeugnisse Rückschlüsse darauf zu, ob eine Epoche jeweils das »konvex Körperhafte« oder aber das »konkav Räumliche« stärker gewichtet habe – mit anderen Worten: ob das einzelne architektonische Objekt oder aber »die Vereinigung vieler Bauten zu einem städtebaulichen Raumgebilde« im Fokus sowohl der Städtebauer als auch der Betrachtenden stand. Bemerkenswert ist, dass Fischer das Begriffspaar »konvex« und »konkav« in dem 1929 erschienenen Text »Altstadt und Neuzeit« nicht

33 Karl Henriци: »Ueber die Wahrheit in der Architektur«, in: Ders. 1906 (Anm. 30), S. 158–176, hier S. 172.

34 Fischer 1920 (Anm. 17), S. 21.

35 Ebd., S. 21.

36 Ebd., S. 28.

37 Ebd., S. 30.

38 Ebd., S. 32.

39 Henriци: »Stadt und Straßenbild«, 1903 (Anm. 23), S. 439.

mehr benutzte, sondern stattdessen vom »Körperhaften« und vom »Räumlichen« sprach. Mit dieser gewissermaßen zurückgenommenen Abstraktion, die eine unmittelbare Übersetzung der konvexen Erscheinung als körperliche Form und der konkaven Erscheinung als räumliche Form mit sich brachte, näherte er sich der früheren Begriffsverwendung bei Henrici an, bei dem das Konvexe und Konkave vor allem im Hinblick auf konkrete gestalterische Formen eine Rolle gespielt hatte.⁴⁰

Über den engeren Rahmen des städtebaulichen Raumes hinaus dienten Fischer die Begriffe des »Körpers« und des »Körperhaften« zudem zur Beschreibung der Baukunst im Allgemeinen, sodass er unter anderem vom »Wesen der Baukunst als eine[r] plastisch-körperhafte[n] Kunst« sprach.⁴¹ Zwar steht der Begriff in diesem Kontext nicht in expliziter Relation zum Räumlichen, doch wurde das Objekt – also etwa ein Monumentalbau oder ein Baublock – bei Fischer nie ohne den es umgebenden Raum gedacht, der die Wahrnehmung und Wirkung nicht nur des Objekts, sondern ebenso des Stadtraumes im Ganzen bedingt. Und auch der Kunsthistoriker Albert Erich Brinckmann (1881–1958) beschrieb 1926 in seinem Aufsatz über die »Erziehung des Raumsinns« am Beispiel der Bildhauerei, wie eng der plastische Körper und der freie Raum, den er als »Raumkörper« bezeichnete, miteinander verbunden seien: »Dieser Raumkörper ist aber nicht nur ein lebloses Futteral, das sie [die Plastik] umhüllt; er wird aufgerissen, geformt, er duckt sich, presst sich windend herauf.«⁴²

Die formale Annäherung an den Raum über das Begriffspaar des »Konkaven« und des »Konvexen« zeitigte eine unmittelbare, sehr konkrete Wirkung in der städtebaulichen Praxis: Henrici wie Fischer forderten, Straßenführungen beim Entwerfen nach Möglichkeit nicht schnurgerade anzulegen, sondern wenigstens eine Seite konkav zu biegen, sodass sich dem Auge vielfältige Eindrücke der Straßenwand böten (Abb. 2).⁴³ Dies leitet sich direkt von der Wichtigkeit ab, die den Raumbegrenzungen zugemessen wurde, denn allem voran ist »die Straßenarchitektur als raumbildende Kunst aufzufassen und auszuüben«.⁴⁴ Mit dem Architekten Carl Hocheder (1854–1917) benannte Fischer einen Kollegen und früheren Lehrer an der Münchner Technischen Hochschule als Referenz für das Verständnis des Raumes als konkav eingefasstes Gebilde. Dieser hatte eine ideale bauliche Einfassung im sogenannten amphitheatralischen Aufbau erkannt, also einer »der Hohlkugelform sich annähernde[n] Anordnung der Baumasse, von der er [Hocheder] im Gegensatz zu der harten Wirkung des Konvexen die besten Wirkungen erwartet«.⁴⁵ Dass Fischer explizit auf den Vorzug des Konkaven gegenüber der »harten Wirkung des Konvexen« hinwies, zeigt seine Bevorzugung des Räumlichen im Entwerfen. Hocheder selbst hatte das Konkave zuallererst im Inneren, nicht aber im Stadtraum lokalisiert, denn ihm zufolge trete im »Inneren des baulichen Hohlkörpers [...] am klarsten zu Tage [...], was Schaffen im konkaven Sinn bedeutet, denn hier

40 Vgl. ebd. sowie Henrici 1903 (Anm. 26), S. 307–308.

41 Theodor Fischer: »Tiroler Baukunst im Kunstverein«, in: *Münchner Neueste Nachrichten*, Nr. 553, 31. Dezember 1921, S. 1–2, hier S. 1.

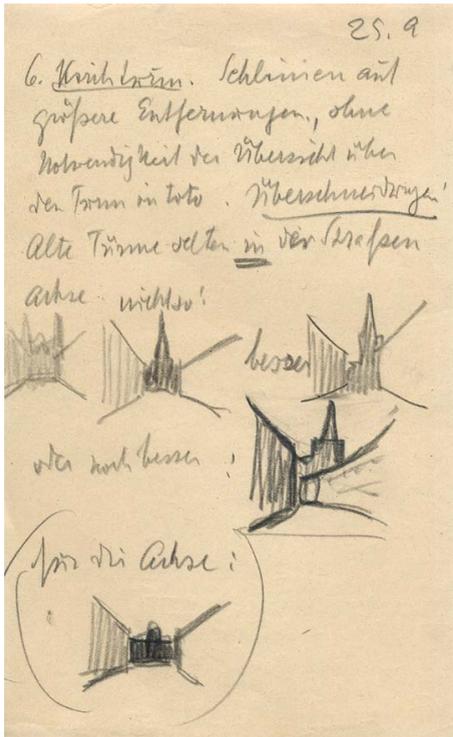
42 Albert Erich Brinckmann: »Erziehung des Raumsinns«, in: *Zeitschrift für Deutschkunde* 40 (1926), H. 1, S. 49–59, hier S. 58.

43 Vgl. Karl Henrici: »Langweilige und kurzweilige

Strassen«, in: *Deutsche Bauzeitung* 27 (1893), H. 44, S. 271–274, hier S. 272–273.

44 Henrici: »Stadt und Straßenbild«, 1903 (Anm. 23), S. 439.

45 Theodor Fischer: »Hocheder, Karl« [Nachruf], in: *Deutsches Biographisches Jahrbuch*, Bd. 2, hrsg. vom Verbands der deutschen Akademien, Berlin/Leipzig 1928, S. 86–90, hier S. 90.



2 Theodor Fischer, Skizzen zu Überschneidungen durch geschwungene Straßenführungen, aus dem Manuskript »Städtebau«, o.J.

sitzt der bewegende Faktor für das gesamte Bauwesen, das Urmotiv desselben, die *Raumbildung*.«⁴⁶ Angeregt durch die 1893 veröffentlichte Schrift *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* des Münchner Bildhauers Adolf Hildebrand (1847–1921),⁴⁷ hatte Hocheder das konkave Moment in den Stadtraum übertragen, indem er nun gerade im amphitheatralischen Aufbau eine dem betrachtenden Auge angenehme, die Akkomodation auf ein Mindestmaß beschränkende Gebäudestellung erkannte. Hocheder hatte in einem 1909 gehaltenen Vortrag, auf den sich Fischer wohl bezog, erkannt, dass es »jenes amphitheatrale Raumgerüste in ovaler Form [ist], das die bequemste und zugleich reichhaltigste Uebersicht gewährt.«⁴⁸

Der in Berlin lehrende Architekt Felix Genzmer (1856–1929) hob ebenfalls die raumschaffende Eigenschaft »amphitheatraler Anordnung«⁴⁹ hervor und plädierte für Biegungen und Fluchten in Straßen- und Platzwandungen, da sie dem Auge nicht nur »die nötigen Ruhepunkte« bieten

46 Carl Hocheder: »Konvexe und konkave Formen der Baukunst«, in: *Süddeutsche Bauzeitung* 12 (1902), H. 4, S. 27–28, H. 5, S. 42–43, H. 6, S. 50–52 und H. 7, S. 56–58, hier S. 50.

47 Adolf Hildebrand: *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Strassburg 1893.

48 Karl Hocheder: »Gesichtssinn und baukünstlerisches Schaffen«, in: *Internationale Wochenschrift für Wis-*

senschaft, Kunst und Technik 4 (1910), H. 2, Sp. 33–50, hier Sp. 44.

49 Felix Genzmer: *Die Gestaltung des Strassen- und Platzraumes*, Berlin 1909 (*Städtebauliche Vorträge aus dem Seminar für Städtebau, Siedlungs- und Wohnungswesen an der Technischen Hochschule zu Berlin*, Bd. 2, H. 1), S. 10.

fenstern durch alle Etagen oder erst geschlossen mit wenigen breiten Fensterachsen —, entsteht eine solche Unregelmäßigkeit in der Einzelabbildung, daß hier eine nicht durchaus gerade Linienführung viel vorteilhafter wirkt. Eine nicht streng geometrische, nicht axiale und unsymmetrische Gestalt liegt auch viel mehr im Sinne der nach individuellsten Wünschen und Lebensverhältnissen der einzelnen Anlieger gestalteten Gebäude und den verschiedenartigen Zwecken, denen sie dienen sollen.

Die Schönheiten der freien oder bewegten Wandungslinie treten uns in einer großen Zahl von Straßen- und Platzbildern entgegen, von denen ich einige Beispiele hier vorführen will.

35. Beispiele.



Abb. 35.

Maximilianstraße zu Augsburg.



Abb. 37.

Der Einblick in die Maximilianstraße zu Augsburg von der Kirche St. Ulrich gegen das Rathaus (Abb. 37) zeigt die großartige Straße mit ihrer in freier Linienführung geschwungenen Fluchtlinie. Der stärkeren Konkavbiegung steht eine flachere Konkavbiegung, die in der Mitte an der leichtesten Stelle der Straße eine kleinere konkave Einbiegung hat, gegenüber. Die Straße macht einen ungewöhnlich großräumigen Eindruck.



Abb. 38. Maximilianstraße zu Augsburg.

Der Einblick in die gleiche Straße vom Rathaus her in der Richtung gegen die Kirche St. Ulrich (Abb. 36), in dem die schön geschwungene Konkavbiegung der Straße durch den Marktplatz überschritten wird, bietet ein nicht minder prächtiges Bild.



Abb. 39. Maximilianstraße zu Augsburg.

In der Abb. 39 sehen wir das in schwacher S-Form gewundene Stück des Teiles dieser Straße vor dem Rathaus. Die beiden kurz aufeinander folgenden Konkavbiegungen bewirken eine interessante Raumabmessung, die uns viel Freizeitsfläche zeigt.

3 Felix Genzmer, Raumschaffung durch Konkavbiegung am Beispiel der Maximilianstraße in Augsburg, aus: *Die Gestaltung des Straßen- und Platzraumes*, 1909

würden, sondern »ferner Geschlossenheit des Straßenbildes erreicht und auch hiermit eine künstlerische Forderung befriedigend erfüllt« werden könne.⁵⁰ Damit war abermals die konkave und konvexe Straßenführung als Gestaltungspraxis angesprochen. Einen Vorteil konkaver Verläufe sah Genzmer für die Wirkung von Bauwerken, die »in der Tiefe der konkav gekrümmten Flucht oder an vorspringenden Ecken [...] viel besser zur Geltung [kommen], als in gerader Reihe.«⁵¹ Darüber hinaus betonte er den raumschaffenden Effekt, der erzeugt werde, wenn etwa eine ausgeprägte Konkavbiegung und eine schwächere Konkavbiegung einander gegenüberstünden (Abb. 3).⁵²

In ihren Schilderungen erfassen die Autoren den Raum visuell, somit ist der beschriebene Raum davon abhängig, was gesehen werden kann, wo die Sicht freigegeben ist, wie weit der Blick reicht und was sich ins Blickfeld schiebt. Sie konzeptualisierten den Raum im Städtebau als Zusammenspiel aus konvexen Elementen, die in die Blickachse hineintreten, und konkaven, welche

50 Felix Genzmer: *Kunst im Städtebau*, Berlin 1908 (*Städtebauliche Vorträge aus dem Seminar für Städtebau, Siedlungs- und Wohnungswesen an der Technischen Hochschule zu Berlin*, Bd. 1, H. 1), S. 28–29.

51 Ebd., S. 28.

52 Vgl. Genzmer 1909 (Anm. 49), S. 30.

aus dem Blickfeld heraustreten. Dieses Raumkonzept lässt sich in den Schriften von Henrici über Hocheder, Pfeifer, Genzmer, Fischer, Schmidkunz, Sierks (1877–1945) bis Brinckmann wiederfinden und bestimmte die Städtebauthorien von 1893 bis etwa 1930.⁵³

Von Stilfragen zur Raumdisposition

Henricis eingangs erwähnte Flugschrift von 1889, in der städtebauliche Fragen noch gänzlich außen vor gelassen sind, erhellt zugleich einen weiteren, für den Raumdiskurs insgesamt relevanten Aspekt, welcher auch für eine engere Definition des städtebaulichen Raumbegriffs maßgeblich ist. Dem (architektonischen) Entwurf näherte sich Henrici in diesem Text bezeichnenderweise über Fragen der »Raumdisposition« an und nicht über jene nach dem Stil. Die Bedeutung, die ein solcher Ansatz für eine von historistischen und eklektizistischen Stilmixturen geprägte Entwurfspraxis hatte, kann kaum überschätzt werden – kehrte doch der als Entwurfsobjekt verstandene Raum die Hierarchie der Plandisposition um: Nicht die Formen und stilistischen Ausprägungen der Blöcke und Häuser, sondern die Stadträume standen bei der Anlage etwa von Stadterweiterungsplanungen im Fokus des Entwurfs. In seiner Flugschrift führte Henrici diese Gewichtung in einem vermutlich fiktiven Dialog mit dem potentiellen Bauherrn eines Hauses vor Augen:

»Leider hatte der gute Herr keine Zeit auf die Fragen näher einzugehen, die ich ihm als viel wichtiger hinstellte, als die Stilfrage, Fragen, welche sich namentlich auf den Grundriß, auf die Raumdisposition, auf die Lage von Thüren und Fenstern etc. bezogen, und so trennten wir uns unverrichteter Sache.«⁵⁴

Am konkreten Gegenstand – dem Entwurf eines Hauses und seiner Innenräume – machte Henrici auf einen Paradigmenwechsel aufmerksam, der sich in der Architektur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vollzog. Diesen goss der Kunsthistoriker August Schmarsow (1853–1936) in seiner vier Jahre nach Erscheinen der Flugschrift gehaltenen Antrittsvorlesung an der Leipziger Universität in die griffige Formel, dass die Architektur ihrem Wesen nach nichts anderes als »Raumgestalterin« sei.⁵⁵ Mit dem Diktum untermauerte Schmarsow zweierlei: die Abwendung von einer Ästhe-

53 Vgl. Henrici 1893 (Anm. 43); Ders.: »Stadt und Straßensbild«, 1903 (Anm. 23); Ders. 1904 (Anm. 21), S. 24–27; Hocheder 1902 (Anm. 46), S. 56–58; Ders.: *Baukunst und Bildwirkung* [Separat-Abzug aus der *Süddeutschen Bauzeitung* (1903), Nr. 13, 14 und 15], München 1903, S. 1–3 und 14–20; Ders.: »Altes Torhaus und moderner Baublock«, in: *Der Städtebau* 5 (1908), H. 8, S. 99–104; Ders. 1910 (Anm. 49), Sp. 42–50. Hermann Pfeifer: »Kontrast und Rhythmus im Städtebau«, in: *Der Städtebau* 1 (1904), H. 7, S. 97–99; Genzmer 1909 (Anm. 49), S. 7–36; Fischer 1920 (Anm. 17), S. 32–36; Ders. 1928 (Anm. 45), S. 87–89; Ders.: »Altstadt und Neuzeit«, in: *Tag für Denkmalpflege und Heimatschutz Würzburg und Nürnberg* 1928. *Tagungsbericht mit*

Sonderbeiträgen zur Heimat- und Kunstgeschichte Frankens, Berlin 1929, S. 71–79; Ders.: »Altstadt und neue Zeit«, in: Ders.: *Gegenwartsfragen künstlerischer Kultur*, Augsburg 1931, S. 7–24; Ders.: »Erörterungen über die Grundlagen einer künstlerischen Kultur« [1930], in: ebd., S. 25–44; Hans Schmidkunz: »Ausdruck im Städtebau«, in: *Der Städtebau* 2 (1905), H. 7, S. 91–96; Hans Ludwig Sierks: *Grundriss der sicheren reichen ruhigen Stadt*, Dresden 1929, S. 53–98, 111–112 und 122–123; Brinckmann 1926 (Anm. 42).

54 Henrici 1889 (Anm. 18), S. 6.

55 August Schmarsow: *Das Wesen der architektonischen Schöpfung*, Leipzig 1894, S. 11.

tik, welche die Wesensfrage in der Hinsicht stellte, ob die Baukunst überhaupt den freien Künsten zuzurechnen sei, sowie die Hinwendung zu einem überzeitlich gültigen, also unabhängig vom Wechsel der Stile existierenden Gestaltungsmedium der Architektur – dem Raum. Dass der Leipziger Kunsthistoriker der Architektur die vornehmste Einlösung der raumgestaltenden Aufgabe als »Städtebauerin« zubilligte,⁵⁶ mag den Raumdiskurs im Städtebau zusätzlich befeuert haben.

Wie entsteht Raum?

Für eine städtebauliche Praxis, die in der Raumbildung ihr eigentliches Betätigungsfeld erkannte, war die Frage nach der Formung des Raumes entscheidend. Sie stand in engem Zusammenhang mit allgemeinen Raumdefinitionen in der Theorie des Städtebaus. Wie eingangs bemerkt worden ist, entwickelten sich beide Diskursstränge parallel. Die Werkzeuge, mit denen eine (architektonische und später gleichsam städtebauliche) Raumbildung möglich würde, hatte Henrici schon in seiner Flugschrift erschlossen: »Die Elemente, aus denen der Raum sich bildet, sind die Winkel, die Linien und Flächen.«⁵⁷ Auf diese abstrakte Raumdefinition sollten sich implizit sämtliche darauffolgenden Ausführungen Henricis stützen.

Obgleich er in dem Text von 1889 an keiner Stelle auf den Städtebau abzielte, so definierte der Architekt bereits hier die wesentlichen Elemente, die sowohl den Innen-, als auch den Außenraum konstituieren und in einem geordneten Verhältnis zueinander stehen müssen: Allem voran sind es die Wände, die zum Zwecke der Erzeugung von Behaglichkeit »nicht höher als breit«,⁵⁸ also in einem liegenden oder quadratischen Verhältnis ausgeführt werden sollen, dann der Boden, weil »[b]ezüglich der Größenverhältnisse der den Raum umschließenden Flächen [...] natürlich die Grundrißform eine wichtige Rolle« spiele,⁵⁹ und zuletzt die Decke, die in Innenräumen tatsächlich materialisiert, in Außenräumen hingegen meist nur immaterieller Natur ist. Aufgrund ihrer genügenden, aber nicht zu großen Höhe soll sie das Gefühl vermitteln, »unter ihrem Schutze« zu stehen.⁶⁰

Angesichts der Frage, ob »von innen nach aussen oder von aussen nach innen« zu entwerfen sei, stellte Henrici 1903 in Bezug auf die Umgrenzung des Raumes fest: »Raum und Hülle, oder Wandung, sind gar nicht von einander zu trennen, sie bedingen in der Architektur einander.«⁶¹ Auf den Städtebau übertragen, führten diese Überlegungen zu der Einsicht, dass der Raum immer eine Begrenzung oder Fassung durch eine Hülle brauche. Es sind gebaute, künstlerisch gestaltete Elemente, die dem Raum eine Form geben, genauer: eine »künstlerisch gestaltete Raumform«.⁶² Deshalb erörterte Henrici in seinen Beiträgen über die Gestaltung des Raumes im Städtebau stets in erster Linie die Gestaltung der Elemente. In seinem 1904 publizierten Text mit dem Titel »Die

56 Ebd., S. 25.

57 Henrici 1889 (Anm. 18), S. 9.

58 Ebd., S. 8.

59 Ebd., S. 9.

60 Ebd., S. 8.

61 Henrici 1903 (Anm. 26), S. 307.

62 Ebd.

künstlerischen Aufgaben im Städtebau«, der den Abdruck einer schon 1891 in Aachen gehaltenen Rede darstellt, arbeitete er diese Elemente anschaulich heraus:

»Das Bild einer Strasse, eines Platzes setzt sich zusammen aus der Bodenfläche, also der den Raum nach unten begrenzenden Ebene, und den Hochbauten, welche die seitlichen Wandungen des Strassen- oder Platzraumes ausmachen. Die Silhouette der Hochbauten – ihre oberen Begrenzungslinien – bilden zugleich die Umränderung des über der Strasse, über dem Platze ausgedehnten Himmelsgewölbes und dadurch tritt auch dieses gewissermassen in Form und Gestalt und hat in dem Bilde mitzuwirken.«⁶³

Winkel, Linien und Flächen bilden laut Henrici den dreidimensionalen Raum. Die Straßen- und Platzböden, die Fassaden der Häuser und das »Himmelsgewölbe« entsprechen gemäß seiner grundlegenden abstrakten Raumdefinition den *Flächen* des dreidimensionalen Raumes.⁶⁴ In dem bereits im Jahr der oben zitierten Rede veröffentlichten Beitrag »Der Individualismus im Städtebau« hob er hervor, dass die durch die Fassaden gebildeten Wandungen die wichtigsten raumkonstituierenden Elemente im Städtebau seien, und dass der Bodenfläche und dem Himmel weniger Gewicht beizumessen sei.⁶⁵ Die *Linien* finden sich in den »Silhouetten der Hochbauten«,⁶⁶ das heißt am Übergang der Häuser zum Himmel, und in den Straßenlinien beziehungsweise den Platzumrissen, also am Übergang des Bodens zu den Häusern. Die Straßenlinien und Platzumrisse können dabei gekrümmt sein oder gerade, durchgehend oder von Straßeneinmündungen durchbrochen.⁶⁷ Die *Winkel* entstehen im Verhältnis der Flächen zueinander: Die Flächen können parallel verlaufen oder nicht,⁶⁸ die Fassaden der Häuser können nach oben und unten hin konvergieren,⁶⁹ Platz- und Straßenflächen schließlich können geneigt sein.⁷⁰

Geschlossenheit des Raumes

In sämtlichen Abhandlungen, in denen Henrici sich mit den Elementen des Raumes auseinandersetzte, wies er auf die Bedeutung der Wandungen des Straßen- oder Platzraumes hin. Der städtische

63 Henrici 1904 (Anm. 21), S. 3.

64 Vgl. Karl Henrici: »Der Individualismus im Städtebau«, in: *Deutsche Bauzeitung* 25 (1891), H. 49, S. 295–298, H. 50, S. 301–302 und H. 53, S. 320–322, hier S. 298; Ders. 1904 (Anm. 21), S. 3.

65 »Was schliesslich die Schönheit des Städtebaues anlangt, so knüpft sich dieselbe sowohl an die den Strassen- und Platzraum nach unten begrenzenden Strassen- und Platzflächen als auch an die den Raum seitlich begrenzenden Hochbauten. Die letzteren haben aber wohl etwas mehr dabei zu sagen; denn sie begrenzen zugleich das Himmelsgewölbe, und geben demselben durch ihre Umrisslinie gewissermassen Form und Gestalt.« Henrici 1891 (Anm. 64), S. 298.

66 Henrici 1904 (Anm. 21), S. 3.

67 Vgl. beispielsweise Henrici 1893 (Anm. 43), S. 272.

68 Vgl. Karl Henrici: »Grossstadtgrün«, in: *Deutsche Bauhütte* 5 (1901), H. 25, S. 161–164 und H. 26, S. 169–170, hier S. 164; Ders.: »Bebauungsplan für den südlichen Stadtteil von Flensburg«, in: *Der Städtebau* 1 (1904), H. 12, S. 171–177, hier S. 176.

69 Vgl. Karl Henrici: »Einiges zur Beachtung bei Anlage von Strassen, Plätzen und Gebäuden auf unebenem Gelände«, in: *Deutsche Bauzeitung* 28 (1894), H. 81, S. 501–502 und H. 82, S. 506–509, hier S. 506; Ders.: »Die Ausstellung der Künstlercolonie und die neuere Bauhätigkeit in Darmstadt«, in: *Centralblatt der Bauverwaltung* 21 (1901), H. 47, S. 289–290, H. 49, S. 302–304, H. 53, S. 326–328, H. 55, S. 341–343, H. 65, S. 398 und H. 67, S. 409–411, hier S. 328.

70 Vgl. Henrici 1894 (Anm. 69), S. 506.

Platz oder die städtische Straße wurde nie nur als Fläche verstanden, die einfach im Plan gezeichnet werden könnte. Die Wandungen müssten vielmehr stets mitgedacht werden: Erst durch die Wandungen »wird die Straße, wird der Platz zur vollen Wirklichkeit.«⁷¹ Nur ein Platz, der Wandungen besitzt, ist demzufolge überhaupt als Raum zu bezeichnen: Negativbeispiele fand Henrici in den sternförmigen Plätzen, welche ausgehend von den Pariser Stadtbauten ab der Mitte des 19. Jahrhunderts Schule gemachte hatten – diese nämlich seien »Plätze ohne Wesen, weil sie keine Wandungen, sondern statt deren nur Oeffnungen zwischen Coulissenkanten besitzen; unbehagliche Oertlichkeiten, an denen Wind und Verkehr in tollen Strudel gerathen.«⁷² Der Zusammenhang zwischen den horizontalen Flächen und dem vertikalen Aufbau ist demzufolge essentiell für die Konstitution des Raumes, was nicht zuletzt bei der Erstellung des Plans berücksichtigt werden muss.

Die Verwebung des architektonischen Innenraumes mit dem Außenraum ist von Henrici in seinen städtebauteoretischen Beiträgen kontinuierlich herausgearbeitet worden. Ihm zufolge könnten angenehme Raumwirkungen im Außenraum ähnlich erzeugt werden wie im Inneren eines Hauses, indem die vertikalen und horizontalen Elemente aufeinander abgestimmt, also Wandungen und Fläche sich aneinander orientieren würden. Besonders lobenswert waren für ihn vor-moderne Stadtplanungen, die »möglichst geschützte und geschlossene Wohnräume oder Säle für gesellschaftliches und öffentliches Leben« vorsahen, welche »gleichsam zum ›Drinwohnen‹ geeignet« seien.⁷³ Für die Aufenthaltsqualität hatte er 1897 gar dasselbe Bild bemüht wie Fischer wenige Jahre später, wenn er davon sprach, dass bei einem Zimmer nicht »jede Wand mit Türen und Fenstern durchbrochen« werden dürfe, da ansonsten »keine ruhige Fläche verbleibt, kein Platz zu behaglicher Niederlassung«.⁷⁴

In einer größeren Perspektive taucht die Analogie von Innen- und Außenraum im zeitgenössischen Diskurs wiederholt auf, nicht zuletzt eben bei Fischer, der in seinem Text »Städtebau« von 1901 feststellte, dass der Eindruck eines geschlossenen Raumes mit dem Mittel der »Geschlossenheit der Platzwände« zu erreichen sei. Mit unverhohlener Kritik machte er in einem modernen Platz »[e]in Zimmer [...] mit mehr Thüren und Fenstern als Wandflächen« aus.⁷⁵

Auf die konkreten raumbildenden Elemente im Städtebau jedoch ging Fischer nur einmal, und dies recht spät, ein: In seinem 1928 auf dem *Tag für Denkmalpflege und Heimatschutz* in Würzburg und Nürnberg gehaltenen Vortrag »Altstadt und Neuzeit« definierte er den (städtischen) Raum

71 »Strassen und Plätze in barockem Sinne anzulegen kann daher heutzutage nur dann als berechtigt gelten, wenn man nicht nur auf dem Papier die Linien zu ziehen, und auf der Erdoberfläche die Fahrbahnen und Trottoirs abzustecken und anzulegen, sondern wenn der Stadterweiterer auch die den Strassenraum begrenzenden Hochbauten auszuführen hat, denn erst durch die letzteren wird die Strasse, wird der Platz zur vollen Wirklichkeit.« Henrici 1904 (Anm. 21), S. 16.

72 Karl Henrici: *Von welchen Gedanken sollen wir uns beim Ausbau unserer deutschen Städte leiten lassen?*,

Trier 1894, S. 15. Vgl. auch Ders.: »Die bürgerliche Baukunst«, in: Ders. 1906 (Anm. 30), S. 80–101, hier S. 98.

73 Henrici 1904 (Anm. 21), S. 17.

74 Karl Henrici: »Das Malerische in der Architektur und im Städtebau«, in: Ders. 1904 (Anm. 17), S. 34–57, hier S. 49.

75 Theodor Fischer: »Städtebau«, in: *Die Stuttgarter Stadterweiterung mit volkswirtschaftlichem, hygienischen und künstlerischen Gutachten*, hrsg. vom Stadtschultheissenamt Stuttgart, Stuttgart 1901, S. 235–240, hier S. 237.

ähnlich wie Henrici rund vier Jahrzehnte zuvor als »gegeben durch Boden, Wand und Decke«.76 Kurz nur beschäftigte er sich mit dem Boden, wobei er die Trennung von Fahrbahn und Bürgersteig für unnötig, ja als den Raumeindruck und die Maßstabsverhältnisse störend betrachtet: »Die Bordkante in ihrer meist unerträglich gefühllosen Linienführung zerschneidet die Bodenfläche hart, sie steht sehr oft als wegweisende, richtunggebende Linie im Widerstreit mit der in sich ruhenden Raumform.«77 Genauso wie für Henrici stellte auch für Fischer die Wand des Raumes das entscheidendste Element dar: »Wichtiger ist natürlich für den Stadtraum die Wand.«78 Als raumabschließendes Element par excellence könne sie ihre Qualität vor allem bei flächiger Gestaltung ausspielen: »Die Räume unserer alten Städte, Straßen und Plätze, mögen sie noch so bewegt sein, noch so malerisch, wie man wohl sagt, die Fläche in der Raumabgrenzung ist immer da.«79 Laut Fischer darf es demnach keine »kantige[n] und widerwärtige[n] Vorstöße in den Raum« geben,80 was nicht zuletzt daraus folgt, dass er das Räumliche dem Körperlichen nicht nur gegenüberstellte, sondern es diesem auch vorzog.

Auch Hocheder, auf den sich Fischer in seinen Ausführungen zu konkaven und konvexen Formen stützte, betonte die Wichtigkeit des Räumlichen: Der Raum solle nicht »als Nebenprodukt zwischen der Masse übrig bleiben«,81 schrieb er 1908 in der Zeitschrift *Städtebau*. Anders hatte dies drei Jahre früher der Philosoph und Pädagoge Hans Schmidkunz (1863–1934) gesehen: »Es ist, als wollte man erst Löcher, und dann das nötige darum herum machen.«82 Ihm zufolge sollte der Städtebau deshalb vom Körperlichen der Gebäude ausgehen, »das Übrige«, also auch das Räumliche, würde sich sodann »als Produkt der somit gegebenen Gestaltungen bilden«.83 Allen Theoretikern ist dennoch gemeinsam, dass sie Raum und Körper immer zusammen dachten: Die Ausgestaltung des Einen beeinflusst das Andere und umgekehrt.

Ein markantes Beispiel für die Frage der Geschlossenheit insbesondere von Plätzen liefert die im Städtebau des ausgehenden 19. Jahrhunderts weit verbreitete Praxis, Kirchen als Monumentalbauten freizustellen, sie also ihrer Anbauten und ihrer Einbindung in die unmittelbare Umgebung zu entledigen. Überlegungen zur städtebaulichen Einbettung von Kirchen finden sich in den Beiträgen von Exponenten des künstlerischen Städtebaus immer wieder, wie bereits in Sittes Initialschrift *Der Städte-Bau*, in welcher ein Vorschlag zur Umbauung der an der Wiener Ringstraße errichteten Votivkirche unterbreitet wurde (Abb. 4).

Die Praxis des Freistellens von wichtigen Gebäuden, die in den Stadterweiterungen ebenso wie in den historischen Stadtkernen allen vor Augen stand, wurde zunehmend angeprangert. Auch für Henrici bildeten Freilegungen im Hinblick auf die ästhetische Bewertung räumlicher Situationen ein willkommenes Demonstrationsobjekt: In seinem Aufsatz »Stadt und Straßenbild im Mittelalter und in der Neuzeit« von 1903 erkannte er in einer zurückhaltenden, doch abwechslungsreichen Architektur der Straßen- und Platzwände das eigentliche raumbildende Potential des Städtebaus.

76 Fischer 1929 (Anm. 53), S. 72–73.

77 Ebd., S. 72.

78 Ebd.

79 Ebd., S. 73.

80 Ebd.

81 Hocheder 1908 (Anm. 53), S. 101.

82 Schmidkunz 1905 (Anm. 53), S. 95.

83 Ebd.

aussicht des auch tatsächlich eingetretenen Umstandes, dass an der Hand einer so umfangreichen Bauentfaltung die künstlerischen Kräfte selbst sich entwickeln und zu den grössten Leistungen erst heranreifen müssten. So kam es denn, dass wirklich die Kraft mit den höheren Zielen wuchs und zuletzt für den majestätischen neuen Burgplatz (s. S. 126) auch noch zu guter Stunde der rechte Meister gefunden wurde.

Nur das Eine könnte behauptet werden und wurde auch schon behauptet, dass dieser Künstler, welcher für Dresden ein so grossartiges Project zu verfassen vermochte, schon früher herbeizuziehen gewesen wäre; aber auch das bedarf einer Einschränkung, denn G. Semper war damals in Zürich vergraben und sein unausgeführt gebliebenes Dresdener Project so gut wie verschollen; auch wird der Kenner unserer Kunstentwicklung Bedenken tragen dürfen, ob ein Semper'sches Stadterweiterungs-Project damals hätte verstanden und zur Durchführung empfohlen werden können, wo man an der Möglichkeit einer so bedeutungsvollen Bauhätigkeit in weiten Kreisen überhaupt noch zweifelte und alles noch in viel engerem Gesichtskreis betrachtete als heute. Ein in antikem Geiste kolossal angelegtes Stadterweiterungs-Project wäre zu Beginn der ganzen Bewegung wahrscheinlich als Utopie betrachtet worden. Für Leistungen grössten Styles musste die Zeit selbst erst reif werden. Sie gelangte zur Reife und mit dieser trat auch die Beratung Semper's noch zu rechter Zeit ein. Wäre diese früher erfolgt, so würden die für das zeitgenössische Fassungsvermögen noch zu grossen Baugeanken wahrscheinlich am Papiere geblieben sein, während sie jetzt einer glücklichen Vollendung entgegen reifen.

Der gegenwärtige Standpunkt ist nach alledem der folgende: Gelingen sind die Bauten; nicht gelungen die Parcelirung. Glücklicherweise ist aber so viel leerer Raum vorhanden, dass die Schäden der letzteren noch behoben werden können.

Wirkliche Beispiele dürften dies am deutlichsten zeigen und so sei denn ohne Weiteres mit der Beschreibung der bei-

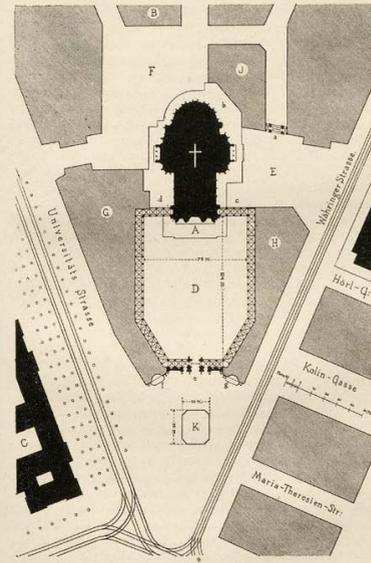


Fig. 106. Project zur Umgestaltung des Votivkirchen-Platzes.

4 Camillo Sitte, Umgestaltungsvorschlag für die Votivkirche an der Ringstraße in Wien, aus: *Der Städte-Bau*, 1889

In diesem Kontext ordnete er freistehende, als Körper wahrgenommene Gebäude in die Domäne der Plastik ein, welche anderen Bildungsprinzipien zu gehorchen hätten als eine in die Wandung eingebundene Straßenarchitektur. Freistehende Bauten seien eben nicht Teil einer geschlossenen Straßen- oder Platzwand, man müsse vielmehr um sie herumgehen, um sie »in ihrer Körperlichkeit zu genießen«. ⁸⁴ Henrici begründete seine kritische Haltung gegenüber Freilegungen historisch und benannte im Umkehrschluss und in Anlehnung an Sitte die Geschlossenheit der Stadträume als zentrales Kriterium für eine gelungene, wohlgefällige Gestaltung:

»Die Alten legten ihre Plätze geschlossen an. [...] Sie liessen einfach die Strassen alle in verschiedenen Richtungen auf den Platz münden! Das ist die ganze Hexerei. In Folge dessen gab es keinen Punkt auf dem Platze, von dem aus man in verschiedene Strassen zugleich hinausblicken konnte. Ueberall Wandung, überall Schluss!« ⁸⁵

84 Henrici: »Stadt und Straßenbild«, 1903 (Anm. 23), S. 439.

85 Henrici 1894 (Anm. 72), S. 7–8.



5 Karl Henrici, Bebauungsplan für den südlichen Stadtteil von Flensburg, 1903

Geschlossene Häuserzeilen, wie Henrici sie beispielsweise in seinem Bebauungsplan für Flensburg aus dem Jahr 1903 vorsah (Abb. 5),⁸⁶ einzelne Häuser, die etwa in der Künstlerkolonie in Darmstadt visuell ein Straßenbild abschließen,⁸⁷ oder aber das Konvergieren der Wandungen sollten denn auch Intimität und Schutz schaffen.⁸⁸ Schließlich gewinne eine geschlossene Anlage »einen intimen städtischen Charakter [...] im Gegensatz zu dem weiten und freien Blick in die Ferne«,⁸⁹ sodass man sich »im Schutze [ihrer] Wandungen fühlen« kann.⁹⁰ Die Anordnung der Elemente des Raumes ist also alles andere als zufällig: Wie der Innenraum »wohnlich« sein und Behaglichkeit sowie Geborgenheit ausstrahlen soll, so muss auch der Stadtraum in der Weise gestaltet werden, dass er »wohlthuende Raumverhältnisse« besitzt.⁹¹ Es ist bemerkenswert, dass das ästhetisch ausgedeutete Kriterium der Geborgenheit schon 1889, und zwar wiederum im Zusammenhang mit Henricis Betrachtungen zum architektonischen Innenraum, formuliert worden war.⁹²

Die Frage nach der Geschlossenheit des Raumes führte schließlich auch zu bautypologischen Überlegungen. So unterschied Fischer zwischen einem offenen und einem geschlossenen Bausystem insbesondere im Hinblick auf Wohnbauten und verwies dabei auf den »Vorteil, dass wir mit geschlossenen Häuserreihen Stadtbilder und Strassenbilder hervorbringen können, die uns befriedigen.«⁹³ Er plädierte dabei nicht grundsätzlich für eine geschlossene Bauweise, sondern differenzierte zwischen Einfamilienhäusern, welche als Einzelobjekte geplant wurden und daher auch vereinzelt für sich stehen dürften, und Mietshäusern, die allein aufgrund ihrer Typologie bloß für geschlossene Häuserreihen geeignet seien, denn »Massenprodukte, wie diese auf Vorrat gebauten Mietshäuser, müssen in Massen behandelt werden; als Einzelwesen betrachtet, werden sie wohl immer ästhetisch unbefriedigend wirken.«⁹⁴ Somit kam das offene System bei ihm im Grunde ausschließlich für Einfamilienhäuser infrage, »ohne dass damit gesagt sein soll, dass notwendig alle Einfamilienhäuser im offenen System erbaut sein müssen.«⁹⁵ Auch in diesem Fall räumte er also einer geschlossenen, den Raum einfassenden Bebauung ihren Platz ein, bot sie für ihn doch die Möglichkeit, Einzelbauten zu ganzen städtebaulichen Kompositionen zusammenzunehmen. Er sprach in dem Zusammenhang vom »Ganzen«, das er mit dem »Räumlichen« synonym verwendete. Für einen solchen räumlichen Zusammenschluss dienten ihm abermals historische Stadtanlagen als Vorbilder, die er aufgrund ihrer geschlossenen räumlichen Wirkung heranzog.

Diesen historischen, bauliche Einheiten bildenden Stadtanlagen kam jedoch nicht nur eine Vorbildwirkung auf der konzeptionellen Ebene zu, denn sie waren auch Gegenstand des konkreten planerischen Eingriffs. Deswegen bezog Fischer 1927 gar die Frage der Denkmalpflege auf räumliche Gesichtspunkte und deklarierte nicht einzelne Häuser und Monumentalbauten als schützens-

86 Vgl. Henrici 1904 (Anm. 68), S. 176.

87 Vgl. Henrici 1901 (Anm. 69), S. 328.

88 Vgl. Henrici 1894 (Anm. 69), S. 506; Ders. 1901 (Anm. 69), S. 328.

89 Henrici 1904 (Anm. 68), S. 176.

90 Henrici 1894 (Anm. 72), S. 8.

91 Henrici 1904 (Anm. 74), S. 49.

92 Vgl. Henrici 1889 (Anm. 18), S. 20.

93 Theodor Fischer: *Stadterweiterungsfragen. Mit besonderer Rücksicht auf Stuttgart. Ein Vortrag von Theodor Fischer*, Stuttgart 1903, S. 34.

94 Ebd., S. 35.

95 Ebd.

wert, »sondern den weiteren Begriff, das Räumliche und das Einheitliche. Aus der Schätzung des Einzeldings sind wir allmählich fortgeschritten zur Schätzung des Ganzen.«⁹⁶

Die Dreidimensionalität der Künstler und das Zweidimensionale der Geometer

Die erst im Dreidimensionalen erfahrbare räumliche Wirkung musste Henrici zufolge bereits bei der Erstellung des zweidimensionalen Plans mitbedacht werden. Es ging ihm darum, »Raumbildungen [...] im Stadtplan« zu vollziehen.⁹⁷ 1903 betonte er die Bedeutung eines raumbewussten Planens:

»Wenn der eine Stadtplanmacher sagt: ›Ich bin ein Vertreter der geraden Straßen[<] und der andere: ›Ich bin ein Vertreter der krummen Straßen[<]; so sage ich: ›Ihr habt alle beide gar keine Ahnung, worauf es ankommt!‹ Am wenigsten lassen sich im voraus bestimmte Regeln für die Schönheitsgestaltung von Straßen und Plätzen aufstellen, *nur muß der Städtebauer die Mittel und Wege kennen, mit welchen diese und jene Schönheitswirkungen zu erzielen sind*, und muß sie als Handwerkszeug stets zur Hand haben. Er muß das Vermögen besitzen, sich alle räumlichen Wirkungen, die aus seinem Plane hervorgehen werden, vorzustellen, ebenso wie nur der Architekt imstande sein wird, einen tadellosen Grundriß zu entwerfen, der sich gleichzeitig aller Folgerungen im Aufbau bewußt ist.«⁹⁸

Henrici grenzte sich also mit klaren Worten von jeglichen formalistischen Planungsansätzen ab. Dabei dürfte ihm indes bewusst gewesen sein, dass seine Kritiker ihn durchaus in die Nähe der »Vertreter der krummen Straßen« rückten. In ganz ähnlicher Weise wie Henrici resümierte der Architekt Walter Curt Behrendt (1884–1945) einige Jahre später in seiner 1911 vorgelegten Dissertation, in welcher er die Blockwand als »das raumbildende Element der Stadtbaukunst« darstellte,⁹⁹ dass allein der Architekt die Übertragung des zweidimensionalen Plans in die Dreidimensionalität (und umgekehrt) leisten könne:

»Die lebendige Sehnsucht unserer Zeit nach Läuterung der tektonischen Form, das wiedererwachte Gefühl für die künstlerischen Funktionen des Raumes [...], haben im Städtebau der Gegenwart ihren Ausdruck gefunden in dem unentwegten Kampf der Architekten gegen die Vorherrschaft der Landmesser und Ingenieure bei der Aufstellung und Ausarbeitung von Stadterweiterungsplänen. Die wachsende Klärung der räumlichen Vorstellung ließ das Planbild der Stadt schon als ein Kubisches empfinden, das nur vom Architekten gedacht und nur von ihm in der abstrahierenden Form eines flächenhaften Grundrißschemas fixiert werden könne.«¹⁰⁰

96 Fischer 1929 (Anm. 53), S. 72.

97 Henrici 1897 (Anm. 22), S. 197 (Hervorh. d. Verf.). Vgl. Ders.: »Die Grundlagen der Stadterweiterungen«, 1903 (Anm. 23), S. 449.

98 Henrici: »Woran ist zu denken«, 1903 (Anm. 23), S. 97.

99 Walter Curt Behrendt: *Die einheitliche Blockfront als Raumelement im Stadtbau. Ein Beitrag zur Stadtbaukunst der Gegenwart*, Berlin 1911, S. 12.

100 Ebd., S. 11.

Der Stadtplaner muss gemäß Henrici »das Vermögen besitzen, sich alle räumlichen Wirkungen, die aus seinem Plane hervorgehen werden, vorzustellen«. ¹⁰¹ Schmidkunz forderte 1905, dass bei besonders entscheidenden Erweiterungen von Straßen, Kreuzungen und Plätzen mehrere Vertikalprojektionen angefertigt werden sollen, um mit ihrer Hilfe die Wirkungen im Raum nachprüfen zu können. ¹⁰² Wie später auch Fischer ¹⁰³ stellte Genzmer dem papierernen zweidimensionalen Plan die dreidimensionale Wahrnehmung gegenüber:

»Während der Stift die Hauptlinien der Geländeaufteilung, die Straßenzüge und die Platzformen auf dem Papier fixiert, soll das geistige Auge bereits das Bild des darauf aufzubauenden ganzen Stadtkörpers und die Umriss der Wandungen der Straßen- und Platzräume vor sich sehen.« ¹⁰⁴

Rund zwanzig Jahre zuvor hatte Henrici bei seinem Wettbewerbsbeitrag für die Stadterweiterung von München die hier angesprochenen »Umriss der Wandungen der Straßen- und Platzräume« aus der Sphäre der Vorstellung in die tatsächliche Darstellung übertragen. Mithilfe der von seinem Mitarbeiter Friedrich Pützer angefertigten Visualisierungen hatte er den Versuch unternommen, eine räumliche Vorstellung von den wichtigsten Plätzen seiner neuentworfenen Stadtanlage zu geben. Bei diesen ist es bemerkenswert, dass er Plan und Perspektivzeichnung jeweils zusammenbrachte, indem er im Plan die Visurlinien und damit die Standpunkte eintragen ließ, von denen aus die räumlichen Situationen jeweils dargestellt worden waren (Abb. 6a–c). Auf diese Weise machte er die Kopplung von zweidimensionaler Zeichnungsfläche und dreidimensionalem Raum auch für ein Publikum nachvollziehbar, das keine fachliche Vorbildung besaß. So ist Henricis Münchner Wettbewerbsbeitrag ein Paradebeispiel für eine plakative, breitenwirksame Zurschaustellung eines räumlichen Entwerfens.

Wer Stadt zu planen beabsichtigte, musste also über Fähigkeiten verfügen, die im Rahmen einer Fachausbildung von Architekten eingeübt werden sollten. Auch Brinckmann hatte eine Reform dieser Ausbildung im Blick, im Rahmen derer er eine »Erziehung des Raumsinns« umgesetzt wissen wollte. ¹⁰⁵ Im Rückgriff auf allgemeine Raumbegriffe sah Brinckmann sich veranlasst, auf dem Feld des Planverfassens zwischen dem mathematischen und dem künstlerischen Raum zu differenzieren: Die darstellende Geometrie gelte zwar noch immer »als Vorbereitung des Architekten[, d]och unterscheidet sich der künstlerische Raum dadurch wesentlich von dem mathematischen, daß er stets materialgebunden ist und stets gefühlsbetont vom Betrachter gesehen wird.« ¹⁰⁶ Es sei deshalb »notwendig, gleich zu Beginn [der Ausbildung] Anschauungselemente zu entwickeln und einfache Raumformeln lesbar zu machen, wie sie sich in Grundriß und Schnitt

101 Henrici: »Woran ist zu denken«, 1903 (Anm. 23), S. 97. Vgl. Ders. 1904 (Anm. 21).

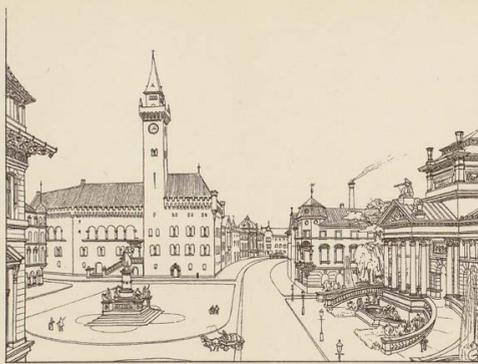
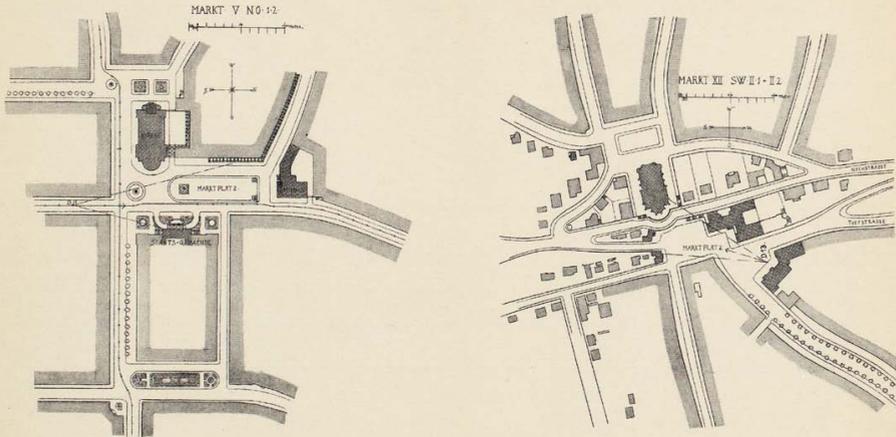
102 Vgl. Schmidkunz 1905 (Anm. 53).

103 Vgl. Fischer 1921 (Anm. 41); Ders.: »Zur Analogie optischer und akustischer Sinnesreize«, in: *Forschungen und Fortschritte* 14 (1938), H. 2, S. 13–14.

104 Felix Genzmer: *Das Haus im Stadtkörper*, Berlin 1912 (*Städtebauliche Vorträge aus dem Seminar für Städtebau, Siedlungs- und Wohnungswesen an der Technischen Hochschule zu Berlin*, Bd. 5, H. 1), S. 7.

105 Vgl. Brinckmann 1926 (Anm. 42).

106 Ebd., S. 50.



MARKT V. N. O. I. 2.
ges. von D. II.



6a-c Karl Henrici,
Wettbewerbsentwurf zur
Stadterweiterung von
München, Lagepläne und
perspektivische Ansichten
von zwei Hauptplätzen, 1892



darstellen.«¹⁰⁷ Auf diese Weise sollte die Kompetenz, im Raum zu planen, institutionell in der Ausbildung verankert und damit auf eine wissenschaftliche Grundlage gestellt werden.

Wie wird Raum wahrgenommen?

Die Kritik an Freilegungen von Kirchen, die Forderung nach Geschlossenheit von Straßen- und Platzräumen sowie die Auseinandersetzung mit konkav geschwungenen Straßenwänden zeigt, dass es in erster Linie die optische Wahrnehmung war, mit der die Wirkung von Stadträumen geprüft wurde. Gleichzeitig legte das Optische auch Handlungsanweisungen für die Erstellung städtebaulicher Pläne nahe. Henrici nämlich zog aus dem Problem der Sichtbarkeit von Elementen im Stadtraum den Schluss, dass es dem »Auge einen sinnlich erhöhten Genuss [bietet], [...] wenn sich zwischen den Beschauer und das Schauobjekt etwas einschiebt, was Ueberschneidungen langgestreckter Linien oder teilweise Verdeckungen grösserer Flächen herbeiführt.«¹⁰⁸ Seine Folgerungen daraus eröffneten ihm handfeste Prinzipien für die künstlerische Praxis:

»Es wird dadurch die Fantasie [sic!] zu einer gewissen Ergänzungstätigkeit angeregt, und das bewirkt die Befriedigung im Schauen. Dem Maler stehen für solche Feinheiten alle möglichen Mittel der Staffage zur Verfügung, [...] der Städtebauer muss in seinem Plane dafür Vorsorge treffen, dass sie durch die Konstellation der Gebäude und sonstiger baulicher Gegenstände zuwege kommen.«¹⁰⁹

¹⁰⁷ Ebd.

¹⁰⁸ Henrici 1904 (Anm. 74), S. 56.

¹⁰⁹ Ebd.

Die Frage der Wahrnehmbarkeit, also nach einem passiven Merkmal des Stadtraumes, spielte demnach eine konstituierende Rolle auch für den Entwurf im künstlerischen Städtebau. Henrici hatte diese am Beispiel von Blickbezügen wiederum zuerst am Innenraum thematisiert, als er formulierte, wie »reizvolle Durchblicke« und »schöne Aussichtsobjekte« für »schöne Raumwirkungen« sorgten.¹¹⁰ Und so hielt die Idee des wahrnehmbaren Raumes bereits 1891 Einzug in seine Überlegungen zu einem städtebaulichen Raumbegriff, den er zu diesem frühen Zeitpunkt explizit in einen geometrischen sowie in einen wahrnehmbaren physischen Raum aufzäherte.¹¹¹ Durch die Unterscheidung wurde das geometrische Volumen zu einer bloß auf dem Papier bestehenden Skizze, die von grundlegend anderer Natur als der konkret erfahrbare physische Raum war.

Dass Henrici den Aspekt der optischen Wahrnehmung zu einem Gestaltungskriterium erhob, hängt unter anderem mit einer Beobachtung zusammen, die er an historischen Stadtanlagen machte: Dem mittelalterlichen Städtebau sprach er 1902 »eine von gesundem Sinn getragene künstlerische Gestaltungskraft« zu und nobilitierte ihn damit als nachahmenswertes Vorbild.¹¹² In seinem zwei Jahre darauf publizierten, allerdings auf einem Vortrag aus dem Jahr 1891 basierenden Text »Die künstlerischen Aufgaben im Städtebau« stellte er sodann die Behauptung auf, die unmittelbare Anbindung an das »optische Gefühl und Bedürfnis« bei der Anlage alter, vor- und frühneuzeitlicher Städte und Stadtquartiere habe gewissermaßen naturwüchsig zu einer Ausgewogenheit geführt, welche durch ein (modernes) zweidimensionales Arbeiten »auf dem Papier« nicht erreicht werden könne:

»Man arbeitete früher – das muss zugegeben werden – nicht in dem Masse wie heute nach auf dem Papier fertig gestellten Plänen; es fügte und richtete sich Vieles während der Bauausführung nach dem Augenmass, – dabei aber gleichzeitig nach optischem Gefühl und Bedürfnis. Und eben dadurch, dass man sich nicht vorher belog mit schönen auf das Papier gezauberten Figuren und Bildern, sondern dass man direkt in den Raum, in die Natur hinein seine Formen dichtete, seine Strassenlinien zog und seine Platzgrösse abschritt, arbeitete man urwüchsiger und brachte es fertig, dass alles zu seiner glücklichsten Wirkung kam.«¹¹³

Einige Jahre nach der Publikation dieses Vortrags würdigte auch Genzmer das Verdienst der Alten, »ihre Kunst im Raum, in der Wirklichkeit«,¹¹⁴ und eben nicht auf dem Plan entfaltet zu haben. Bei beiden fußte die Wertschätzung der Wahrnehmbarkeit also auf einer historischen Grundlage.

Ähnlich wie Sitte zog Henrici historische Beispiele heran, um aus deren Analyse Gestaltungskriterien für das Entwerfen zu gewinnen. Vor allem der Aspekt der optischen Wirkung kristallisierte sich als zentrales Problemfeld des künstlerischen Städtebaus heraus. Da das Stadtbild durch die Summe mehrerer Platz- und Straßensichten geschaffen werde, würden sich die einzelnen Elemente des Stadtraumes auf die verschiedenen Sichten auswirken. Deswegen müsse auch bei Einzel-

110 Henrici 1889 (Anm. 18), S. 30.

111 Vgl. Henrici 1904 (Anm. 21).

112 Karl Henrici: »Ueber billige Wohnungen, kleine Häuser, Miethcasernen, Staffelbauordnungen u. dgl.«,

in: *Centralblatt der Bauverwaltung* 22 (1902), H. 13, S. 80–83 und H. 14, S. 85, hier S. 80.

113 Henrici 1904 (Anm. 21), S. 13–14.

114 Genzmer 1908 (Anm. 50), S. 30.

bauten die größere Raumeinheit beachtet werden – eine Forderung, die Hocheder in ganz ähnlicher Weise 1910 wiederholen sollte.¹¹⁵ Das wahrnehmungsorientierte Raumkonzept enthielt also den Anspruch auf eine ganzheitliche Betrachtung der Stadt und ihrer Elemente.

Dieselbe ganzheitliche Betrachtungsweise äußerte sich bei Fischer in der Forderung nach einer rhythmischen Einheit der Stadt. Er stellte dabei die einheitliche der unregelmäßigen Bebauung analytisch gegenüber und kontrastierte den »alten« Städtebau mit dem neuen, »modernen« Städtebau – genauso wie auch Henrici, der diese Gegenüberstellung in seinen älteren Texten insbesondere in Auseinandersetzung mit der Position seines früheren Partners und späteren Widersachers, des Stadtplaners Josef Stübgen (1845–1936), entwickelt hatte.¹¹⁶ Fischer kritisierte die moderne Stadt, weil sie sich in keine Kategorie einordnen lasse, sie sich nicht durch »die Einheit des Planes, die Einheit der Durchführung« auszeichne und weil ihre Regelmäßigkeit zu guter Letzt nur äußerlich sei:¹¹⁷

»Sie ist weder gewachsen noch gegründet, unregelmäßig in ihrer Regelmäßigkeit; sie zeigt den wildesten Baukastenstil und neuerdings wieder den ödesten Kastenbaustil, Giebel- und Walmdächer durcheinander; sie ist weder bürgerlich noch geistlich, noch sonstwie ausgeprägt, denn, siehe, hinter jenen fünfgeschossigen Fassaden mit den Palastmotiven wohnt der kleine und kleinste Mann. Maske alles und Fratze dazu.«¹¹⁸

Wie erwähnt sprach er sich dafür aus, »in der Altstadt nicht einzelne Häuser und Denkmäler schützen und pflegen [...], sondern den weiteren Begriff, das Räumliche und das Einheitliche«.¹¹⁹ In der Forderung äußert sich ein ähnliches Verständnis von einem umfassenden Stadtbild wie schon bei Henrici. Aus Sicht des Planers wurde diese Haltung fruchtbar, da die aus der Perspektive der Stadtbewohnerinnen und -bewohner lobenswerten Ansichten und Stadtkompositionen nicht nur geschützt, sondern mithilfe zahlreicher unterschiedlicher Strategien auch neu erschaffen werden sollten. So wurde die Rezeption historischer Vorbilder abermals produktiv in den Entwurf integriert.

Maßstäblichkeit von räumlichen Situationen

Obwohl die verschiedenen Theorien in unterschiedlich konkreten Ansätzen mündeten, bauten sie doch alle auf einem wahrnehmungsorientierten Raumverständnis auf, das sie zu der Forderung nach einer maßstäblich angemessenen Stadtraumgestaltung führte. Die Forderung zog mit Blick auf die planerischen Instrumentarien ein Nachdenken über das Verhältnis des umschlossenen Raumes zu den ihn umschließenden Elementen nach sich, denn laut der grundlegenden Raumdefinition entsteht Raum überhaupt erst durch seine Begrenzungen und kann dank ihnen wahrgenommen werden.

115 Vgl. Hocheder 1910 (Anm. 48).

116 Vgl. etwa Henrici 1891 (Anm. 64); Ders.: »Gedanken über das moderne Städte-Bausystem«, in: *Deutsche Bauzeitung* 25 (1891), H. 14, S. 81–83 und H. 15, S. 86–91.

117 Theodor Fischer: »Die Stadt«, in: *Baukunst* 4 (1928), H. 2, S. 33–57, hier S. 47.

118 Theodor Fischer: »Der Stil im Städtebau«, in: *Das Bayerland* 36 (1925), H. 6, S. 168–175, hier S. 170.

119 Fischer 1929 (Anm. 53), S. 72.

Diesbezüglich ist die Auseinandersetzung mit dem an konkreten städtebaulichen Situationen verhandelten Problem der räumlichen Enge sowie der Weiträumigkeit von Interesse. Denn darin spiegelt sich exemplarisch die Frage nach dem Maßstab des Raumes wider, der von dessen Wandungen bestimmt wird: Wie nah stehen die Gebäude zueinander, wie hoch und breit sind sie, welche Wechselwirkungen entstehen zwischen ihnen? In diesem Sinne stellte Genzmer 1908 mit Blick auf städtische Plätze stakkatoartig fest:

»Die Größe der Plätze muss mit den dran zu errichtenden Gebäuden harmonieren [...]. Ist die Platzfläche im Verhältnis zur Höhe der Gebäude zu groß, so erscheinen diese unbedeutend. Zur Gebäudehöhe zu kleine Platzfläche gibt schachtartige Wirkung.«¹²⁰

Um vor dem Hintergrund der Maßstäblichkeit Vergleiche von Gebäudegrößen oder -höhen anstellen zu können, wurden für Henrici die *points de vue* essentiell: Der Blick sollte stets durch Straßenführung, Platzgestaltung oder Positionierung von Einzelbauten kontrolliert und gelenkt werden, sodass immer dann Ansichten freigeben würden, wenn die einzelnen Elemente in einem harmonischen Verhältnis zueinander stehen.¹²¹ Aus Henricis Schriften und insbesondere auch aus seinen Entwürfen geht hervor, dass er derartige Bezugsbauten oder Orientierungspunkte bereits zu Beginn des Entwurfsprozesses miteinbezog (Abb. 7). Eine ähnlich vorausschauende Planung forderte Hocheder, der ein solches auf Maßstäblichkeit bedachtes und damit auf eine harmonische Wirkung abzielendes Vorgehen als entscheidend für die Generierung von wohlgefälligen Kompositionen erachtete. Deshalb fragte er rhetorisch:

»[W]ie oft kommt es noch vor, dass von einem geplanten Bau perspektivische Ansichten gefertigt werden, von einem idealen Standpunkt aus, der in Wirklichkeit nicht vorhanden ist, statt dass man mit dem Gegebenen sich abzufinden suchte und durch die perspektivischen Ansichten sich erst klar machen würde, in welcher Weise das neue Gebäude am schönsten in den vorhandenen Rahmen eingefügt werden könnte [?]«¹²²

In seinem 1915 publizierten Aufsatz »Architektonischer Gefühlsmaßstab« beschrieb Hocheder dann die Wirkung von Kirchtürmen, die gerade deshalb zustande komme, »weil benachbarte bescheiden gehaltene Bauten wie kleine Kapellen oder geschwungene Straßenzüge mit niedrigen Häusern, deren perspektivische Verjüngung sich bequem verfolgen lässt, zu unmittelbarem Vergleich auffordern.«¹²³ Im Titel von Hocheders Text klingt die Frage nach der Maßstäblichkeit von Gebäuden und städtebaulichen Situationen an, wobei der Maßstab dabei unmittelbar mit der Gefühlslage der Betrachtenden und nicht mit universal gültigen Verhältniswerten in Verbindung gesetzt wird.

120 Genzmer 1908 (Anm. 50), S. 31.

121 Vgl. Henrici 1889 (Anm. 18); Ders. 1891 (Anm. 116); Ders. 1894 (Anm. 72), S. 8–11; Ders. 1894 (Anm. 69); Ders.: »Wettbewerb für ein städtisches Verwaltungsgebäude in Aachen«, in: *Centralblatt der Bauverwaltung* 18 (1898), H. 47, S. 569–571.

122 Hocheder 1902 (Anm. 46), S. 56.

123 Carl Hocheder: »Architektonischer Gefühlsmaßstab«, in: *Wasmuths Monatsheft für Baukunst* 1 (1914/15), S. 369–382, hier S. 381.



7 Karl Henrici, Gliederung eines Erweiterungsgebiets mithilfe von Stadtteilzentren beim Bebauungsplan der Stadt Kempen (Ausschnitt), 1910

Bei Henrici hielt das Kriterium der Wohlgefälligkeit schon früh in Form der »Gesetze schöner Masstabverhältnisse [sic!]<« Einzug in seine Überlegungen.¹²⁴ Als planerisches Werkzeug war der Aspekt der Wohlgefälligkeit zunächst jedoch noch gänzlich unkonkret und somit für die Anwendung in der Praxis kaum geeignet. Doch benannte Henrici bereits 1891 unter Berufung auf Sitte einige Grundsätze – wenngleich keine Handlungsanweisungen –, welche bei der Gestaltung von städtischen Anlagen zu beachten seien. Darunter fällt *ex negativo* auch der Maßstab, der in diesem Fall das Verhältnis von Monumenten zu ihrer Umgebung beschreibt:

»[E]s liegt doch auf der Hand, dass man gar kein sichereres Mittel hat, um die Wirkung eines Kunstwerkes zu vernichten, als demselben eine Stellung zu geben, bei welcher jeder Masstab [sic!], jeder Hintergrund verloren geht [...].«¹²⁵

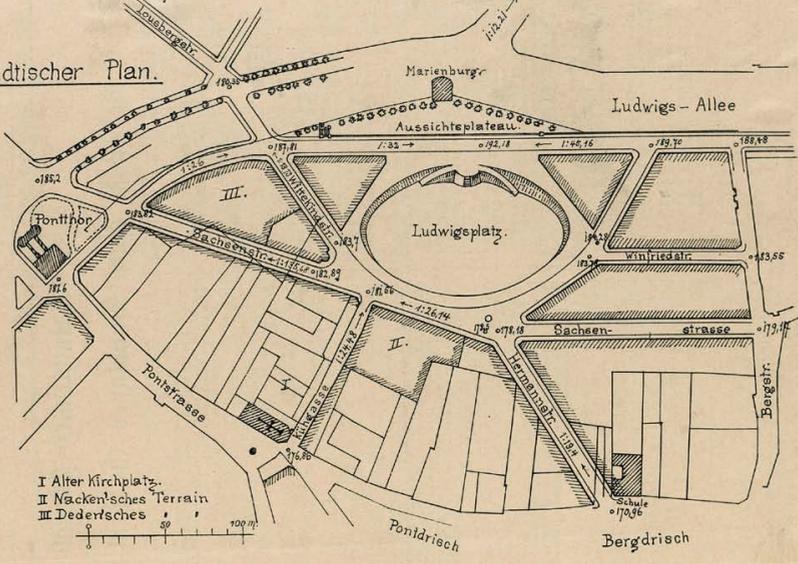
124 Henrici 1904 (Anm. 21), S. 15–16.

125 Ebd., S. 21.

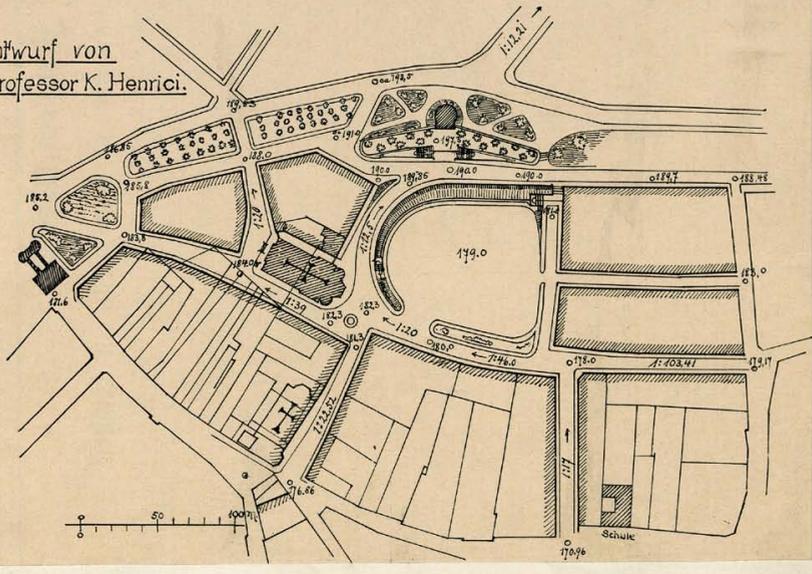
1894

Bebauungsplan des Lousbergviertels zu Aachen.

Städtischer Plan.



Entwurf von Professor K. Henrici.



Prof. Loeffler

Mittwoch, 27. Juni 1894.

8 Städtischer Plan zur Bebauung der Lousbergviertels in Aachen und Gegenentwurf von Karl Henrici, 1894

Ins Positive gewendet wurde der Maßstab dabei ein Kriterium, um die raumkonstituierenden Elemente in ein ausgewogenes Verhältnis zu setzen: »Nur der Vergleich mit der Umgebung – und namentlich mit dem, was vor ihm steht – und was er überragt – lässt den grossen Körper, auch aus der Ferne gesehen, relativ gross zur Wirkung kommen.«¹²⁶ Eine konkrete Anwendung für eine derartige maßstäbliche Rücksichtnahme findet sich in dem 1894 vorgelegten »Gutachtliche[n] Bericht des Professors Henrici, betreffend die Wahl eines Bauplatzes für den Neubau der St. Kreuzkirche in Aachen«, in dem dieser die Kirche als »tonangebendes Glied« im Aachener Lousbergviertel vorsah und ihr eine zudem topografisch erhöhte Stellung zudachte (Abb. 8).¹²⁷

Die Frage der Maßstäblichkeit und die damit verbundene Problematik der Komposition über- und untergeordneter städtebaulicher Elemente fand in späteren Beiträgen anderer Autoren wiederholt Erwähnung. So erachtete beispielsweise Fischer eine gelungene Über- und Unterordnung als entscheidend für die Erzeugung von »Einheiten« im Stadtbild.¹²⁸ Wie bereits bei Henrici spielte dabei die Kirche mit ihrem Turm eine herausragende Rolle: Die von weit her und von unterschiedlichen Positionen aus sichtbare Höhendominante war für ihn mehr als nur ein Orientierungspunkt, denn der »beherrschende[] Turm der Hauptkirche« bündelte gleichsam die unterschiedlichen städtebaulichen Elemente und erzeugte dadurch ein einheitliches Bild.¹²⁹ Alle ihn umgebenden Gebäude »sind untertan dem mächtigen Turm, nichts ohne ihn, mit ihm eine Einheit von solcher Vollkommenheit und Abgerundetheit, daß dem Zauber des Bildes sich kein sehender Mensch entziehen kann.«¹³⁰ Dass hier der als Gradmesser benannte »sehende Mensch« den Fokus auf die optische Wahrnehmung eines harmonisch zusammengefügt Stadtbilds lenkt, welches mithilfe maßstäblicher Abstufungen komponiert wurde, muss kaum betont werden. Jenseits von Kirchen erkannte Fischer allgemein die Bedeutung wichtiger öffentlicher Gebäude für das Stadtbild, deren Verteilung und Bauplatzzuweisung er deshalb zentralisiert und in die Verantwortung der Stadtverwaltungen gelegt sehen wollte.¹³¹

Auch hinsichtlich der äußeren Form, der »Physiognomie« der Stadt¹³² übernahm der Kirchturm für Fischer die Funktion eines übergeordneten Objekts, dem sich die öffentlichen und privaten Gebäude unterzuordnen hätten. Allerdings könne die so entstehende harmonische Ansicht durch ein Übermaß an herausragenden Türmen zerstört werden, weshalb dieses Motiv sparsam eingesetzt werden sollte.¹³³

Genzmer befand in seinem Vortrag über »Das Haus im Stadtkörper« von 1912 mit Blick auf die – allerdings nun eher von außen betrachtete – Stadtsilhouette, dass diese »[d]urch gute Verteilung hoher Bauwerke, Türme, Kuppeln, einzelne hohe Giebel und dgl.« belebt werden könne; entspre-

126 Ebd., S. 22.

127 Karl Henrici: »Gutachtlicher Bericht des Professors Henrici, betreffend die Wahl eines Bauplatzes für den Neubau der St. Kreuzkirche in Aachen«, in: *Aachener Anzeiger, Polit.[isches] Tageblatt*, Nr. 145, 27. Juni 1894, S. 1.

128 Fischer 1920 (Anm. 17), S. 83.

129 Ebd.

130 Ebd.

131 Vgl. Fischer 1903 (Anm. 93), S. 25.

132 Fischer 1925 (Anm. 118), S. 169.

133 Siehe dazu unter anderem die vergleichenden Stadtansichten von Nürnberg und S. Gimignano in Fischer 1920 (Anm. 17), S. 82.

chende Elemente unterschiedlicher Maßstäblichkeit »geben der Stadt Physiognomie«. ¹³⁴ Acht Jahre später wiederholte Brinckmann den Grundsatz der Maßstäblichkeit in seinem Buch *Stadtbaukunst* und veranschaulichte ihn mithilfe eines Bildpaares, das zwei unterschiedliche Situationen – einmal in einem historischen Stadtkern und einmal in einem gründerzeitlichen Stadterweiterungsgebiet – zeigt (Abb. 9). Mit den beiden Bildern stellte er ein ihm zufolge gelungenes Maßstabsverhältnis von Stadthäusern und Kirche in einem historischen Kern einer »aufdringliche[n] Architektur« gegenüber, die entlang des gründerzeitlichen Straßenzugs aufgrund ihrer vertikalen Formen mit der Kirche in Konkurrenz trat. ¹³⁵ Allein durch diese Differenz werde die Wahrnehmung des ganzen Straßenzugs empfindlich gestört.

Und auch das bereits angesprochene Problem der Freilegung von Kirchen spielte mit Blick auf die Maßstabsfrage eine wichtige Rolle. So merkte Henrici in seinem 1903 veröffentlichten Text »Die Grundlagen der Stadterweiterungen« an, dass statt durch derartige Freilegung vielmehr »die Bevorzugung der Stellung [...] auch auf ganz intime Wirkungen begründet werden« könne, denn die optische Wirkung sei abhängig von den »Maßverhältnissen, welche für das betreffende Gebäude oder Monument passend zu wählen sind«. ¹³⁶ Freistehende oder von ihrer ursprünglichen Umbauung freigestellte Monumentalgebäude (wie zum Beispiel Kirchen) seien folglich »meist in ihrer Größenwirkung beeinträchtigt«. ¹³⁷ Mitte der 1920er Jahre entspann sich mit dem Wettbewerb zur Bebauung des Münsterplatzes in Ulm eine weithin beachtete Debatte über die bauliche Wiedereingliederung eines Kirchengebäudes. Der Münsterplatz war im Jahr 1879 durch den Abriss eines Klosterkomplexes freigeräumt worden. Der Münchner Architekt Herman Sörgel (1885–1952) lenkte mit einem Bildpaar den Blick auf die Wirkung, die verschiedene Lösungen auf die Maßstäblichkeit des Ensembles hätten – womit er dieses Kriterium als entscheidenden Faktor für eine auf der optischen Wahrnehmung basierende Wertung von gelungenen oder auch misslungenen städtebaulichen Eingriffen ins Feld führte (Abb. 10).

Engräumigkeit und Weiträumigkeit

Die Geschlossenheit spielte für die Konzeption von Raum eine wichtige Rolle. Eng mit dieser Geschlossenheit verknüpft ist der Charakter von Räumen, wie er durch das bauliche Umfeld geprägt wird. Henrici betonte bereits 1903, dass ein behaglicher Stadtraum ihm zufolge auf Einheiten basierte, deren bauliche Elemente abgeschlossene Räume bildeten und in genügend großem Abstand zueinander ständen. ¹³⁸ Während im Begriffsfeld der geschlossenen und offenen Bebauung also die Frage nach der Form der einzelnen Elemente angerissen wurde, fand die Debatte über deren Anordnung zueinander im Begriffsfeld von enger und weiträumiger Bebauung statt. Einerseits wies

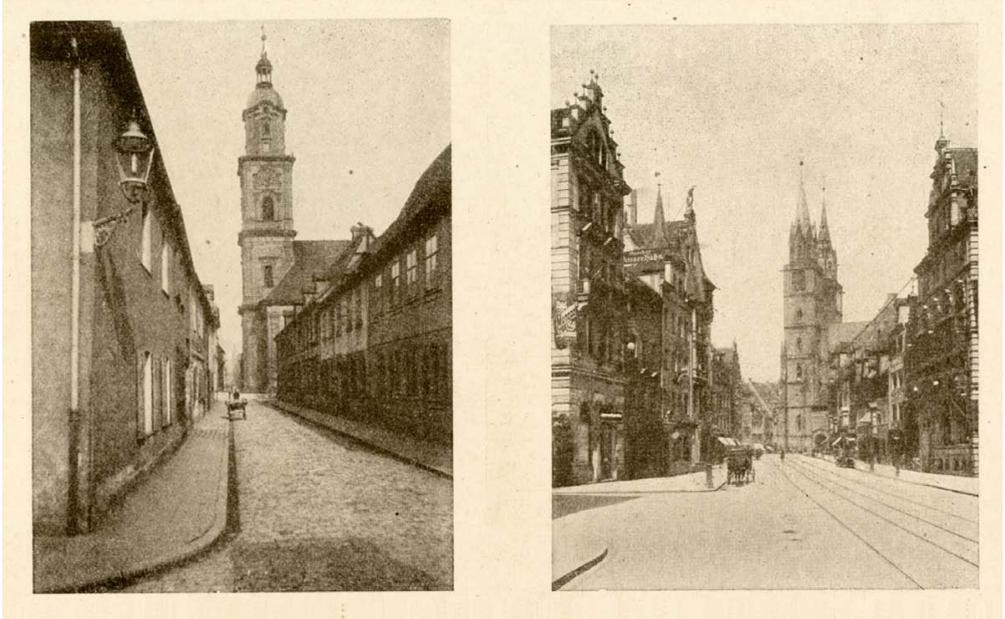
¹³⁴ Genzmer 1912 (Anm. 104), S. 16.

¹³⁵ Albert Erich Brinckmann: *Stadtbaukunst. Geschichte-liche Querschnitte und neuzeitliche Ziele*, Berlin-Neubabelsberg 1920, S. 96.

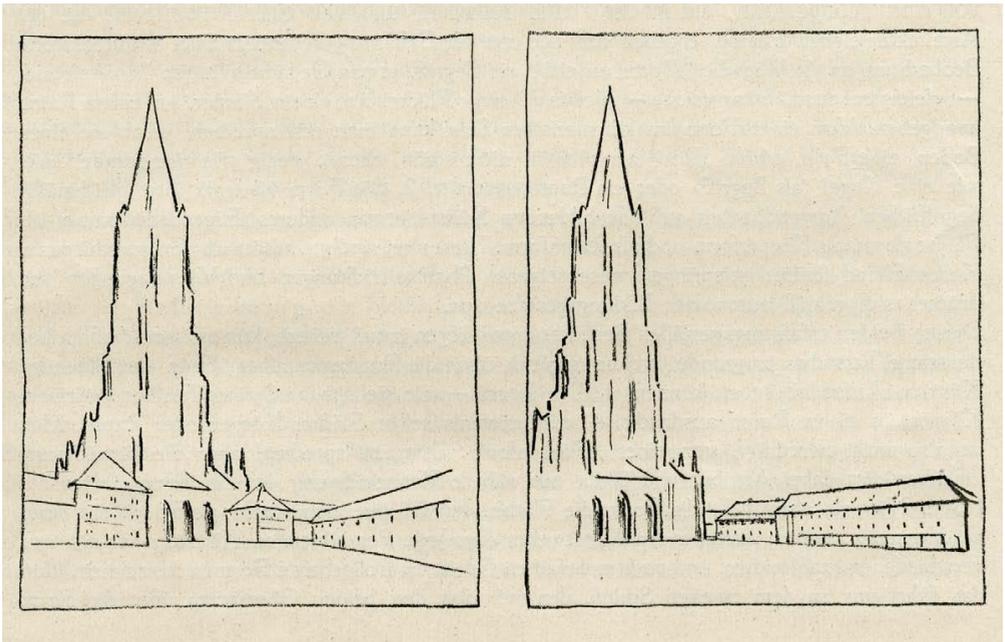
¹³⁶ Henrici: »Die Grundlagen der Stadterweiterungen«, 1903 (Anm. 23), S. 449.

¹³⁷ Henrici 1904 (Anm. 74), S. 55.

¹³⁸ Vgl. Karl Henrici: »Das landhausmässige Wohnen«, in: *Deutsche Bauhütte* 7 (1903), H. 19, S. 118.



9 Albert Erich Brinckmann, Maßstäblichkeit bei alten und Maßstabslosigkeit bei neuen Stadtstraßen, aus: *Stadtbaukunst*, 1920



10 Herman Sörgel, Optische Vergrößerung und Verkleinerung von Bauwerken am Beispiel des Ulmer Münsters, aus: *Baukunst*, 1925

Henrici darauf hin, dass mittels engstehender Bauten Vergleichsgrößen geschaffen werden können, die es erleichtern, Blickbezüge herzustellen und die sich auf diese Weise positiv auf die visuelle Raumwahrnehmung auswirkten.¹³⁹ Andererseits aber gehörten enge, verwinkelte Gassen gemäß Henrici zu den Nachteilen der »alten Stadt« und sollten durch Raumerweiterungen beseitigt werden.¹⁴⁰ Eine gewisse »Weiträumigkeit« sei nicht nur eine Anforderung des modernen Straßenverkehrs, sondern auch eine Voraussetzung dafür, dass Blickbezüge entstehen und Stadtbilder so zu besserer Geltung kommen könnten.¹⁴¹

Während sich der Stadtplaner Ludwig Hilberseimer (1885–1967) dem anschloss und noch 1925 eine übersichtliche und weiträumige Stadtanlage forderte, damit die Baukörper durch den spielerischen Wechsel der Gebäudehöhen und der Öffnungen zwischen den Baublocks sichtbar und übersichtlich würden,¹⁴² hatte Schmidkunz 1905 die mittelalterliche Engräumigkeit als Mischung aus Militärischem und Aristokratischem gelobt, wohingegen die von ihm negativ gewertete neuzeitliche Weiträumigkeit aus bürgerlichen und demokratischen Idealen hervorgegangen sei.¹⁴³ 1929 sprach der Bauingenieur Hans Ludwig Sierks (1877–1945) wiederum davon, dass Amtsbauten, Theater, Versammlungssäle, Schulen, Ausstellungshallen, Spiel- und Sportplätze, Rennbahnen, ausgedehnte Grünanlagen und Autoparkplätze in einer *City* zusammenzufassen seien. Obwohl diese nicht zu weit ausgedehnt sein dürfe, seien doch die Bedürfnisse an Licht und Luft zu berücksichtigen. Auf Hochhäuser könne verzichtet werden, da bei hoher Bebauung nicht weniger Raum benötigt werde als bei niedriger.¹⁴⁴ Sierks Vorschlag knüpfte folglich einerseits hohe bauliche Dichte an die Bedingung, an einer niedrigen Bebauung festzuhalten; andererseits sah er für die Innenstadt eine andere Dichte vor als für Wohngebiete und bestätigte damit Beobachtungen von Fischer, der in einem 1927 gehaltenen und im Folgejahr publizierten Vortrag die weiträumige Bebauung zum Ideal erklärt hatte:

»Das neue Gefüge der Stadt also wird angebahnt durch die jetzt überall anerkannte Weiträumigkeit der Bebauung, es wird zur Form erst durch die Auflösung der Stadt. Diese neue Stadt liegt nicht im Lande Utopien, sie wächst schon da und dort, auch bei uns in Deutschland.«¹⁴⁵

Bei der Thematik der Baudichte, somit der Frage nach Enge oder Weiträumigkeit, ging es Fischer wie Henrici um Aspekte der Gesundheit und Hygiene. Fischer gestand ein, dass einige Gässchen und Straßen durchaus von malerischem Reiz seien, jedoch dürfe »niemals wieder [...] in dem Maß eng und gesundheitswidrig gebaut werden, als es vor dem Krieg gang und gäbe war«.¹⁴⁶ Deswegen solle auch die Stadt »nicht mehr das in fest gefügter Masse sich ausbreitende, Felder, Dörfer und Wälder verschluckende Ungeheuer« sein, sondern »eine heitere Gemeinschaft vieler Gemeinden,

139 Vgl. Henrici 1891 (Anm. 116), S. 91; Ders. 1894 (Anm. 69), S. 508–509; Ders. 1904 (Anm. 74), S. 39–47 und 55.

140 Henrici: »Stadt und Straßenbild«, 1903 (Anm. 23), S. 436.

141 Vgl. Henrici: »Die Grundlagen der Stadterweiterungen«, 1903 (Anm. 23), S. 451.

142 Vgl. Ludwig Hilberseimer: *Großstadtbauten*, Hannover 1925 (*Neue Architektur*, Bd. 1), S. 8–13.

143 Vgl. Schmidkunz 1905 (Anm. 53), S. 94–95.

144 Vgl. Sierks 1929 (Anm. 53), S. 72–98.

145 Fischer 1928 (Anm. 117), S. 53.

146 Ebd., S. 51.

mit geschlossenen Geschäftsvierteln, weiten Arbeitsgebieten, lichten Wohnvierteln, Grünflächen für die Erholung und Körperertüchtigung«. ¹⁴⁷ Dem Moloch Großstadt stellte er damit eine Stadt entgegen, deren verschiedene Funktionen räumlich getrennt sein, die aber ungeachtet dessen nicht in »lauter Einzelunternehmungen« zerfallen sollten. ¹⁴⁸ Die Idee der *City*-Bildung jedoch klingt auch bei ihm an, denn ein einheitliches Stadtgefüge baue gerade nicht auf der »verhängnisvolle[n] Wirkung der Gleichheit« auf, sondern die öffentlichen Gebäude sollten – ganz in Einklang mit dem in Henricis Stadterweiterungsentwurf für München von 1892 vorgesehenen Stadtteilzentren – »zu Zentren des öffentlichen Lebens zusammengefasst« werden, um »ihre Aufgabe im Stadtbild« zu erfüllen. ¹⁴⁹

Einheiten sollten also »durch Überordnungen und Unterordnungen« von verschiedenen Elementen entstehen: ¹⁵⁰ Bauwerke mit öffentlichen Funktionen sollten durch den städtebaulichen Zusammenhang mit Straßenzügen und angrenzenden Wohnhäusern betont werden und dadurch zu einer wirkungsvollen Komposition verschmelzen. Dieses Prinzip, durch Ordnung eine Einheit zu schaffen, wandte Fischer nun auch auf die ganze Stadt an: Während »die Hauptverkehrslinien [...] durch beträchtliche Breiten ausgezeichnet« würden, sollten andere Straßen »abgestuft nach ihrer Bedeutung mit ungleich geringeren Breiten ausgestattet« sein. ¹⁵¹ Die Funktion und die Baudichte des angrenzenden Stadtgebiets sollten in Korrelation mit dem Verkehrsaufkommen stehen. ¹⁵² So forderte er, dass in ländlichen Gebieten bloß zweistöckige Häuser errichtet werden dürften, in Wohngebieten jedoch bereits dreistöckige, an verkehrsreichen Straßen schon Gebäude mit vier und in der Innenstadt sogar solche mit fünf Etagen. Zudem sollten auf dem Land fünfzig Prozent der Grundstücke als Grünfläche belassen werden, in der Stadt genüge es hingegen, dass ein Drittel ihrer Fläche für begrünte Innenhöfe aufgewendet würde. ¹⁵³ In dem von ihm erarbeiteten Staffelbauplan für München mündete diese nach Höhe und Dichte unterschiedene Stadtraumdefinition in einer bindenden planerischen Grundlage (Abb. 11).

Das »Raumbild« der Stadt

Mit Blick auf die Stadt als Ganzes sah Henrici in der Abweichung von der Regelmäßigkeit ein Mittel, mit dem sich vielfältige, abwechslungsreiche Stadtbilder generieren ließen:

»Leise Bewegungen und Wendungen in der Strassenlinie, sowie Abweichungen von der Parallelität der Wandungen führen Wechsel von Licht- und Schattenflächen herbei, ermöglichen es, ausserhalb der Strassenachse sich erhebende Türme in das Strassenbild hineinzubringen, und erlauben einen Wechsel in den Höhen der Gebäude, sodass lebhaft gegliederte Silhouetten und Gruppenbildungen entstehen [...].« ¹⁵⁴

¹⁴⁷ Ebd.

¹⁴⁸ Ebd., S. 47.

¹⁴⁹ Fischer 1903 (Anm. 93), S. 10–11.

¹⁵⁰ Fischer 1920 (Anm. 17), S. 83.

¹⁵¹ Fischer 1903 (Anm. 93), S. 37.

¹⁵² Vgl. ebd., S. 37–39; Fischer 1920 (Anm. 17), S. 15–18, 36–39 und 49–55.

¹⁵³ Vgl. Fischer 1903 (Anm. 93), S. 35–37.

¹⁵⁴ Henrici 1901 (Anm. 68), S. 164. Vgl. auch Ders. 1904 (Anm. 22), S. 16.

Henrici empfahl mithilfe einer Kombination von stadtbauhistorischen und wahrnehmungspsychologischen Argumenten die hier angesprochenen »Bewegungen und Wendungen in der Straßenlinie«, welche er in mittelalterlichen Stadtanlagen intuitiv vollzogen sah, auch für seine eigene Zeit als Instrument. Denn es seien »krumme und unregelmäßige mittelalterliche Straßen, wegen ihrer malerischen Erscheinung in so weit nachzubilden, als es den Gesundheits- und Verkehrs-Interessen nicht zuwiderläuft!«¹⁵⁵ Das hier benannte Malerische zieht sich als Inbegriff eines geglückten Städtebaus durch Henricis Schriften wie auch durch die Beiträge zum Städtebaudiskurs um 1900 im Allgemeinen. Es verweist kaum zufällig auf die Malerei, deren Werken – Bildern nämlich – eine bewusste Komposition und eine Konzentration auf das nur Optische zu eigen ist.

Mit der zitierten Einschränkung, die Gestaltung müsse auf die Interessen der Hygiene und des Verkehrs Rücksicht nehmen, versuchte Henrici, sogleich möglichen Einwänden vonseiten eher technisch orientierter Stadtplaner zu begegnen. Und in der Ausarbeitung seiner vorweggenommenen Gegenwehr fand er just in der Sinnesphysiologie ein Argument für seine Forderung, welchem er eine überzeitliche Gültigkeit zusprach:

»Um jedoch dabei nicht den Vorwurf ›grundloser Willkürlichkeiten‹ auf uns zu laden, haben wir zu untersuchen, welche Veranlassungen das moderne Leben und Treiben zur Abweichung von dem sog. ›Regelmäßigen‹ noch übrig lässt, und da finden wir merkwürdiger Weise, dass die Menschen, welche in den Häusern wohnen, und in den Straßen spazieren gehen sollen, noch mit genau den Sinnes-Organen begabt sind, wie diejenigen vor hunderten oder tausenden Jahren [...].«¹⁵⁶

Es ist demnach zum einen die Anlage mittelalterlicher Städte, die Henrici zum formalen Vorbild erhob. Zum anderen ist der Mensch Maßstab der Formgebung. Aufgrund seiner sensorischen Schulung empfinde er eine geschwungene Straßenführung als angenehm, da bei krummen Straßen die Konkavseiten den Raum optisch einfassten, während dieser bei geraden Straßen nicht gefasst und damit visuell ins Unendliche ausgedehnt sei.¹⁵⁷

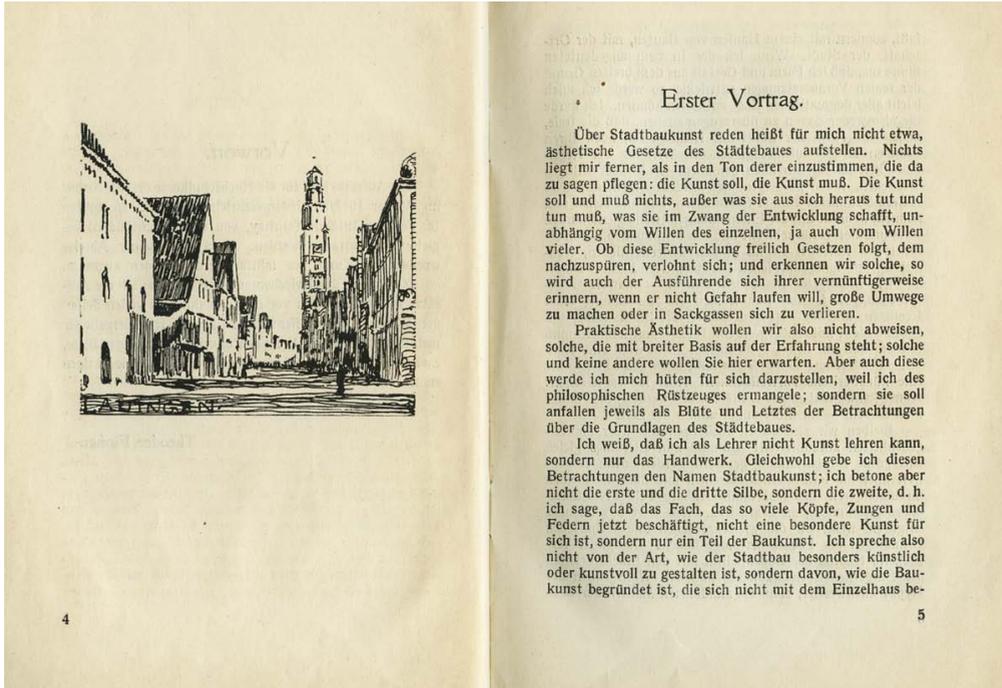
Die Wahrnehmbarkeit wurde hier erneut zu einem produktiven Kriterium gemacht. Die Abweichung von der Parallelität wurde deshalb dazu genutzt, die »Raumwirkung« zu steigern.¹⁵⁸ Dem Begriff der »Raumwirkung« ist eine aktive Komponente immanent, die auf den Betrachtenden einen spezifischen Einfluss ausübt, wobei sich dieser aus einzelnen Wahrnehmungseindrücken zusammensetzt. Aufgrund der Wechselwirkung von Angeschautem und Anschauendem stehen die den Raum konstituierenden Elemente in Abhängigkeit zu dem Standpunkt, von welchem aus sie gesehen werden. So betonte Henrici in seinem Regulierungs- und Erweiterungsplan für die Stadt Leer in Ostfriesland beispielsweise, dass architektonische Reize von Gebäuden »sich ganz von selbst einstellen [werden], wenn im Plane nur für Wechsel in den Perspektiven und für Mannig-

155 Henrici 1891 (Anm. 116), S. 90.

156 Ebd.

157 Vgl. ebd.

158 Henrici 1904 (Anm. 68), S. 176. Zur »Raumwirkung« siehe auch Ders. 1901 (Anm. 69), S. 304.



12 Theodor Fischer, Skizze des Marktplatzes von Lauingen an der Donau, aus: *Sechs Vorträge über Stadtbaukunst*, 1920

faltigkeit in den Qualitäten der einzelnen Baustellen gesorgt ist durch gelinde Wendungen in den Richtungen, sowie durch Straßenerweiterungen und Platzanlagen an geeigneten Stellen.«¹⁵⁹

In den Erörterungen von Fischer spielt der Begriff der »Perspektive« zwar eine weit weniger wichtige Rolle als bei Henrici, doch sind auch für ihn der Blick und die visuelle Wahrnehmung der Menschen, die sich in der Stadt aufhalten, von großer Bedeutung für den städtebaulichen Raum. 1920 schrieb er in den *Sechs Vorträgen*:

»Wir stossen hier zum erstenmal eigentlich auf ein Erfordernis der Ästhetik, auf ein Mittel, das man der Augen wegen anwendet, d. i. der richtige Schluß einer Straßenstrecke, um den Eindruck des Räumlichen herzustellen, aber mit der ganz besonderen Betonung der Bewegungsform. Nicht das Verweilen, der Aufenthalt in diesen langen Straßenzügen liegt in unserer Absicht und in der Natur des gegebenen Raumes, sondern die Bewegung in einer Richtung. Es ist also eine psychologisch sehr naheliegende Forderung, daß ich diesem Raum ein die Augen des Wandelnden beschäftigendes Ziel gebe.«¹⁶⁰

159 Karl Henrici: *Regulierungs- und Erweiterungsplan der Stadt Leer in Ostfriesland*, Leer 1899, S. 14. Zur Frage der Perspektive siehe zum Beispiel Ders. 1894 (Anm. 127); Ders. 1897 (Anm. 32).

160 Fischer 1920 (Anm. 17), S. 23.

Fischer schilderte die Stadtwahrnehmung aus der Sicht des Flaneurs, auch wenn er diese Figur, die zu Anfang des 20. Jahrhunderts im Umfeld der Soziologie und Literatur an Bedeutung gewann,¹⁶¹ als solche nicht benannte. Die Räume setzten sich aus den sich stets ändernden Blickwinkeln zusammen, die sich wiederum aus der Bewegung des Betrachtenden ergaben (Abb. 12). So zeichnet sich die Sicht des Fußgängers durch ein langsames Herannahen etwa an ein Monumentalgebäude aus, das aus unterschiedlichen Distanzen jeweils anders zur Geltung kommt. Aus weiter Entfernung können durchaus Elemente versteckt bleiben, die dann die Neugierde wecken und den Fußgänger in die Nähe des Gebäudes führen; erst aus einer angemessenen Distanz entfaltet es seine volle Wirkung, die wiederum auf eine städtebauliche Gesamtkomposition abgestimmt sein sollte.

Wie oben bereits angedeutet, gelang Fischer eine großmaßstäbliche Umsetzung dieses Verständnisses in die städtebauliche Praxis während seiner Tätigkeit als Leiter des Münchner Stadterweiterungsbüros. Zwischen 1893 und 1901 oblag ihm die Verantwortung für die Ausgestaltung der Erweiterungsgebiete der zu dieser Zeit enorm anwachsenden Stadt. Mit ihren an Geländeverläufen, Besitzgrenzen und alten Wegverbindungen orientierten Straßenzügen, mit ihrer Höhenstaffelung und mit ihren räumlich gefassten Plätzen entwarf Fischer die Gebiete nicht zuletzt aus Überlegungen zur optischen Erfassbarkeit der einzelnen Quartiere wie auch der Gesamtstadt heraus (Abb. 13).

Als Konsequenz eines primär auf die optische Erfassbarkeit abzielenden Raumverständnisses, so verdeutlichte Hocheder im Jahr 1902, wurde der Stadtraum zu einem Bild, dessen »Zustandekommen [...] nicht allein das Bauobjekt oder die gruppierten Bauten [bewirken], sondern überhaupt alles, was gleichzeitig mitgesehen werden kann, der Boden, das Grün, der Himmel etc. etc., und die günstige Wirkung hängt ganz von der gegenseitigen Lage all dieser Dinge und von ihrem Farbenspiel ab.«¹⁶² So verschob sich der Fokus vom einzelnen Objekt hin zu Stadträumen und Stadtbildern, die nicht selten nach den Kompositionsprinzipien der Malerei beurteilt oder arrangiert wurden. Es war wiederum Hocheder, der auf die Bedeutung des Rahmens respektive im weiteren Sinne der (nicht unbedingt baulich gefassten) Begrenzung des Gesichtsfelds hinwies:

»Dieser Schwäche [der Abnahme des Sehvermögens am Rand des Gesichtsfelds] unseres Sehorgans hilft nun der Rahmen ab, er ist demnach nicht nur das Mittel, die ideelle Welt des Kunstwerkes von der realen Wirklichkeit abzugrenzen, sondern ebensowohl eine Einrichtung zu einer derartigen Verengung des Gesichtsfeldes, daß sein unscharf sichtbarer Rand beim Sehen ausgeschaltet wird.«¹⁶³

Der aus der Malerei gewonnene Blick auf den städtischen Raum als ein Bild, das etwa mithilfe von Gebäudevorsprüngen, Erkern oder Torbögen für das Auge begrenzt wird, weist nachdrücklich

161 Vgl. Walter Benjamin: *Das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main 1982 (*Gesammelte Schriften*, Bd. 5); Georg Simmel: »Die Grossstädte und das Geistesleben«, in: *Die Grossstadt. Vorträge und Aufsätze zur Städteausstellung*, Dresden 1903 (*Jahrbuch der Gehe-Stiftung*

Dresden, hrsg. von Th.[eodor] Petermann, Bd. 9), S. 185–206.

162 Hocheder 1902 (Anm. 46), S. 56.

163 Hocheder 1910 (Anm. 48), Sp. 43.



13 Baulinienplan von München, Ausschnitt mit Bestand und dem genehmigten Aligement für die Stadterweiterungsgebiete, 1899



auf den künstlerischen Aspekt der Raumgestaltung im Städtebau hin. Denn nicht nur zweckmäßig, sondern auch »schön« sollte der Raum sein.¹⁶⁴ Darüber hinaus sollten idealtypische »Raumbilde«¹⁶⁵ und »Raumbildungen«¹⁶⁶ laut Henrici nicht allein »malerisch[e] Schönheit«¹⁶⁷ bieten sowie »kurzweilig«,¹⁶⁸ »anregend«,¹⁶⁹ »wechselvoll«,¹⁷⁰ »abwechslungsreich«,¹⁷¹ »wohlgefällig«¹⁷² und »harmonisch abgestimmt« sein,¹⁷³ sondern ebenso Gefühle der Behaglichkeit und des Schutzes auslösen.

Da Blickbezüge in abgeschlossenen Stadträumen im Zentrum der Raumkonzeption standen und sich die Wahrnehmung der gesamten Stadt aus einzelnen Stadtbildern zusammensetzte, folgte Henrici, dass »jeder einzelne Theil jeder Strasse und jeden Platzes werth sei, in künstlerischem Sinne und kurzweilig ausgebildet zu werden.«¹⁷⁴ Einzelne herausragende Monumente könnten ihre Wirkung aber auch im gesamten Stadtraum entfalten, indem sie in einer Sichtachse als »Ruhepunkt« oder »wirkungsvoller Abschluss« dienten, wie er es in Aachen etwa für die St. Kreuzkirche und später beispielsweise für ein städtisches Verwaltungsgebäude vorsah.¹⁷⁵ Es brauche derlei »Objekte, die das Bild beherrschen und gewissermaßen den Schlussstein abgeben, auf dem der Blick haften bleibt«,¹⁷⁶ da in einem wirkungsvollen, Geborgenheit vermittelnden Stadtraum der Blick nicht ungehindert in die Ferne schweifen solle.¹⁷⁷

Im Zusammenhang mit einem in den Jahren 1905 und 1906 durchgeführten Wettbewerb zur Gestaltung des Ulmer Münsterplatzes – der rund zwanzig Jahre später erneut Gegenstand eines Umgestaltungsversuchs werden sollte – verknüpfte Hocheder in seinen »Gedanken über das künstlerische Sehen« im Begriff »Raumbild« die schöne und gelungene Wirkung eines Stadtbildes mit der raumabschließenden Funktion und Wirkung von Gebäuden und Wandungen:

»Man kann mit Ausnahme der Fernwirkungen geradezu sagen, das Stadtbild ist nur dann schön, wenn es zugleich ein Raumbild ist. Zur Erzielung einer Raumwirkung genügt aber nicht ein einfaches, lockeres Umstellen eines freien Platzes, sondern es muss ein inniges Zusammenschließen der einzelnen Baukörper in möglichst individueller Weise gesucht werden.«¹⁷⁸

164 Genzmer 1908 (Anm. 50), S. 29.

165 Henrici: »Stadt und Straßenbild«, 1903 (Anm. 23); Ders. 1903 (Anm. 26); Ders.: »Kamillo Sitte als Begründer einer neuen Richtung im Städtebau«, in: *Zeitschrift des Österreichischen Ingenieur- und Architektenvereins* 56 (1904), H. 10, S. 157–158.

166 Karl Henrici: *Erläuterungsbericht zum Bebauungsplan der Stadt Honnefa. Rh.*, Aachen 1904, [S. 6].

167 Henrici 1901 (Anm. 69), S. 304.

168 Henrici 1893 (Anm. 43), S. 274.

169 Henrici 1901 (Anm. 69), S. 328.

170 Henrici: »Stadt und Straßenbild«, 1903 (Anm. 23), S. 440; Ders. 1901 (Anm. 69), S. 304.

171 Henrici 1904 (Anm. 68), S. 175.

172 Henrici 1903 (Anm. 26), S. 308; Ders.: »Die ästhetische Ausgestaltung des Arbeiterhauses im Rahmen wirt-

schaftlicher Möglichkeit«, in: Ders. 1906 (Anm. 30), S. 192–216, hier S. 196.

173 Henrici 1889 (Anm. 18), S. 8.

174 Henrici 1893 (Anm. 43), S. 274.

175 Zu diesen Vorschlägen siehe Henrici 1894 (Anm. 127); Ders. 1898 (Anm. 121), S. 570.

176 Henrici 1904 (Anm. 74), S. 54.

177 Vgl. Karl Henrici: »Betrachtungen über die gute alte Zeit und über die Pflege des Heimatlichen im ländlichen und städtischen Bauwesen«, in: *Deutsche Monatsschrift für das gesamte Leben der Gegenwart* 5 (1904), S. 515–525, hier S. 520; Ders. 1904 (Anm. 68), S. 176.

178 Carl Hocheder: »Gedanken über das künstlerische Sehen. Im Zusammenhang mit dem Ausgange des Wettbewerbes zur Umgestaltung des Münsterplatz-

Ihm zufolge stellt die Forderung nach geschlossener Bauweise eine Konsequenz des Ideals der raumbildenden Geschlossenheit städtebaulicher Elemente dar.¹⁷⁹ Denn wie er es vorzugsweise am antiken Beispiel der Agora veranschaulichte, werde der Raum prägnant erfahrbar dank einer Geschlossenheit der Platzbildung sowie in der »Absicht, gewissermaßen einen Saal unter freiem Himmel zu schaffen«,¹⁸⁰ womit an dieser Stelle erneut ein Nachhall aus Sittes *Städte-Bau* zu vernehmen ist. Der Architekt Otto March (1845–1913) unterstrich Hocheders Lesart mit seiner 1913 getroffenen Charakterisierung des neuzeitlichen, großstädtischen »Raumsinns«, »der in erster Linie eine räumliche Geschlossenheit der Hauswandungen in Strasse und Platz verlangt«.¹⁸¹ Durch die Geschlossenheit wird hier abermals die Vorstellung eines gerahmten Blicks auf abgeschlossene Teilbilder betont, welcher wesentlich für den als Bild verstandenen, malerischen Stadtraum ist.

Die Wirkung der Stadt als Ganzes

Fischer legte auf die Wirkung der Stadt in ihrer von außen betrachteten Gesamtheit größeren Wert als Henrici. So führte er 1928 aus, wie die zahlreichen Stadtbilder in ihrer Rhythmik und Anordnung zu einer Komposition verschmelzen würden, die als Ganzes wirke und deshalb auch als Ganzes beurteilt werden müsse. Aus diesem Grund seien »die Wirkungen, welche die Stadt auf den Betrachter aus der hochliegenden Umgebung ausübt [...] fast ebenso wichtig wie die Eindrücke, die man in den Strassen und auf den Plätzen gewinnt«.¹⁸²

Grundlegend unterschied er dazu im Rahmen von physiognomischen Beschreibungen zwischen regelmäßig und unregelmäßig gebauten Städten – eine gängige Differenzierung in städtebaulichen Untersuchungen der Zeit, die nicht nur Fischer traf, sondern die zum Beispiel auch von den Kunsthistorikern Joseph Gantner (1896–1988) oder Paul Zucker (1888–1971) bemüht wurde. Die Theoretiker sprachen noch in den 1920er Jahren von der »gewachsenen« und »gewordenen« im Kontrast zur »gegründeten«,¹⁸³ »angelegten Stadt«,¹⁸⁴ oder von »irregulären« und »regulären Städten«.¹⁸⁵ Doch könnten statt der Physiognomie, so Fischer, gleichermaßen »Aufriß, Körper und Räume« betrachtet werden,¹⁸⁶ was zumindest mit den beiden letztgenannten Begriffen wiederum zu einer (innen)räumlichen Unterscheidung der Städte führte. Darüber hinaus aber könne der in einer Stadt vorherrschende Baustil oder deren soziale Schichtung, die sich im Wohnungsbau widerspiegelt, zu unterschiedlichen physiognomischen Erscheinungen beitragen: »hier eine Stadt mit kastenförmigen Großmiethäusern (Wien, Salzburg), dort eine weiträumig und niedrig bebaute Stadt mit Einfamilienhäusern (Lübeck)«.¹⁸⁷

zes in Ulm«, in: *Der Städtebau* 5 (1908), H. 2, S. 15–18, hier S. 17.

179 Vgl. Hocheder 1902 (Anm. 46), S. 51–52.

180 Ebd., S. 51.

181 Otto March: »Stand und Ziele der Städtebaukunst«, in: *Der Städtebau* 10 (1913), H. 3, S. 29–32 und H. 4, S. 38–41, hier S. 40.

182 Fischer 1903 (Anm. 93), S. 12.

183 Fischer 1925 (Anm. 118), S. 169.

184 Paul Zucker: *Entwicklung des Stadtbildes. Die Stadt als Form*, München/Berlin 1929, S. 89.

185 Joseph Gantner: *Grundformen der europäischen Stadt. Versuch eines historischen Aufbaues in Genealogien*, Wien 1928, S. 133.

186 Fischer 1925 (Anm. 118), S. 169.

187 Ebd.

Zu S. 15



Nürnberg
(Alter Plan aus Merian, Topogr. Franc., Bd. VIII.)

Zu S. 15



Nürnberg. Flugbild

Photogrammetrie München

14a-b Stadtsicht aus Matthäus Merians d. Ä. *Topographia Franconiae* (1656) und Luftbild des Stadtkerns von Nürnberg, um 1929

Und auch hier leitete Fischer aus der historischen Analyse Gestaltungsprinzipien ab, die er im Entwurf von Stadträumen angewendet wissen wollte: Im Unterschied zu den stark variierenden Eindrücken, die neuere Städte hinterließen, stelle die mittelalterliche Stadt eine »künstlerische Einheit« dar,¹⁸⁸ und angesichts der kritisierten Wirkung moderner Stadtbilder war es ihm um die Vermeidung von »schräg gestellten Flächen und Körpern« und »breitabgeschrägte[n] Winkel[n]« bestellt, die ihm zufolge Ursache für die »Zerrissenheit der Stadtbilder« waren.¹⁸⁹

Dem Begriff des »Körperhaften« fügte Fischer in diesem Zusammenhang eine Bedeutungsebene hinzu: Im Zentrum stand bei ihm nicht der Baukörper in seiner Materialität – im Gegensatz zum Räumlichen, zum konkaven Straßen- oder Freiraum –, sondern die Art und Weise, wie »Stadt« ganz grundsätzlich wahrgenommen werden kann. Nämlich einmal über ihre Stadt(innen)räume und einmal von außen als vollständiges Gebilde, also als »Körperhafte[s] im Sinne einer Merianischen Stadtansicht.«¹⁹⁰ Diese letztgenannte Darstellungsart, die auf die Kupferstiche in der mehrbändigen *Topographia Germaniae* von Matthäus Merian d. Ä. (1593–1650) hinweist, zeigt, dass Fischer den von außen betrachteten Stadtkörper als zusammenhängendes Gesamtgebilde verstand, das (wie bei Merian von einem erhöhten Standpunkt aus) auf einen Blick zu erfassen sei (Abb. 14a–b). Genzmer hatte 1912 eine ganz ähnliche Unterscheidung benutzt: Ihm zufolge wirkt die Stadt »das eine Mal als Ganzes betrachtet von außen in der Wohlgestalt ihrer Silhouette und den guten Verhältnissen ihres Körpers und das andere Mal im Innern durch die Schönheit ihrer Platz- und Straßenräume und sonstiger Einzelheiten.«¹⁹¹

Der Blick von außen auf die Stadt verhalf dem Körper zu einer neuen Wichtigkeit im Diskurs um den Raum im Städtebau. Zwar war das Problem der Körperlichkeit baulicher Massen nie völlig daraus verschwunden, im Zuge der Betonung der Räumlichkeit von Straßen und Plätzen aber zumindest in die zweite Reihe gedrängt worden. Die Betrachtung der Stadt als Gesamtgebilde machte es nun notwendig, auch die Kategorie des Körpers stärker in den Vordergrund zu rücken. Denn die Außenperspektive ließ die Stadt weniger als Gesamtheit ihrer Räume als vielmehr als ein Gebilde ähnlich der Plastik erscheinen.

Brinckmann lieferte 1908 – obgleich in einem anderen, auf die Innenperspektive der Stadt bezogenen Kontext – mit dem »Raumkörper« einen Begriff, der die Verbindung von Raum und Körper schlagend vollzieht: »Trennte die Renaissance Straße und Platz reinlich [...], so werden sie im Barock ein einziger, ineinandergefalzter Raumkörper.«¹⁹² Allerdings kreierte er diesen Begriff keinesfalls neu, sondern er konnte ihn in Adolf Hildebrands (1847–1921) fünfzehn Jahre zuvor veröffentlichter Abhandlung über das *Problem der Form in der bildenden Kunst* vorfinden – einem Werk also, das sich bezeichnenderweise vor allem der Plastik zugewandt hatte und dessen Autor, ein Bildhauer, den fraglichen Begriff zur Bezeichnung von architektonischen Gebilden benutzt

188 Ebd., S. 170.

189 Fischer 1920 (Anm. 17), S. 89.

190 Fischer 1928 (Anm. 117), S. 5.

191 Genzmer 1912 (Anm. 104), S. 8.

192 Albert Erich Brinckmann: *Platz und Monument. Untersuchungen zur Geschichte und Ästhetik der Stadtbaukunst in neuerer Zeit*, Berlin 1908, S. 46.

Zu S. 70



Nördlingen

Mit Genehmigung des Luftverkehrs Strähle, Stuttgart-Schorndorf

3

15 Luftbild des Stadtkerns von Nördlingen, aus: Paul Zucker, *Entwicklung des Stadtbildes*, 1929

hatte.¹⁹³ Die damit einhergehende terminologische Verknüpfung von Körper und Raum eröffnete der Analyse von Stadtanlagen ein komplexes Feld, auf dem sowohl die Räume als auch die raumbildenden Körper Berücksichtigung fanden. Ihre wohl profilierteste Ausdeutung erfuhr dieser Interpretationsansatz in Zuckers historischer Studie über die *Entwicklung des Stadtbildes* von 1929 (Abb. 15). Hier versuchte er, eine Systematik der »Plastik des Stadtkörpers« aufzustellen und dabei ebenso dem Raum eine spezielle Würdigung zuteilwerden zu lassen: Er unterschied wohlgermerkt zwischen ein-, zwei- und dreidimensionalen Städten, wobei die ersteren sich durch eine flächige Erstreckung auszeichneten, zweitere durch ein »Nacheinander der in der Fläche sich darbietenden Ansichten« hervortraten und letztere schließlich »ausgesprochen kubisch gebaute« Einheiten darstellten.¹⁹⁴ Die seitens Zucker vorgenommene, aus heutiger Sicht merkwürdige Dimensionszuweisung ist Indiz für die Kopplung von Raum und Körper, welche die analytischen Außenansichten der Stadt bestimmt.

193 Hildebrand 1893 (Anm. 47), S. 82.

194 Zucker 1929 (Anm. 184), S. 70.

Resümee

In den untersuchten städtebauthoretischen Beiträgen konnte die intensive Auseinandersetzung mit dem Raum im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts und die Ausdifferenzierung des Begriffs über die Wende zum 20. Jahrhundert hinaus nachverfolgt werden. Die in jenen Jahren vollzogenen begrifflichen Schärfungen unterstreichen die Relevanz des Raums in einem für die Disziplin Städtebau wichtigen zeitlichen Rahmen, in welchem diese sich institutionell an Technischen Hochschulen etablierte. Der städtebauliche Raumbegriff erlangt damit eine Bedeutung für die Disziplingeschichte einerseits und für die Entwicklung eines eigenen disziplinären Vokabulars andererseits. In bewusster Abgrenzung zu einem eher technischen Ansatz der Stadtplanung definierten die Vertreter des künstlerischen Städtebaus ihre Entwurfspraxis über die Erfüllung ästhetischer Ansprüche, die sie an Plätze und Straßen, aber auch an die Stadt in ihrer Gesamtheit stellten. Der Raum der Stadt avancierte zu einem Medium, über dessen Gestaltung dieser künstlerische Ansatz zu seinen Instrumentarien fand.

Die vorliegende Analyse hat mit ihrem Dreischritt nachvollzogen, wie das zunächst form- und gestaltlose Medium für den städtebaulichen Diskurs zugänglich gemacht worden ist: Die Protagonisten des historischen Diskurses näherten sich einem grundlegenden Raumbegriff für den Städtebau ebenso wie wesentlichen, durch sinnliche Wahrnehmung fassbaren und mittels konkreter Gestaltung beeinflussbaren Qualitäten des Raumes an. Diese verschiedenen Zugänge zum Raum wurden im vorliegenden Text mithilfe der sich teils überlappenden Fragen »Was ist Raum?«, »Wie entsteht Raum?« und »Wie wird Raum wahrgenommen?« aufgeschlüsselt und untersucht. Dadurch konnten auf mehreren Ebenen die Entwicklungen des Raumbegriffs aufgezeigt werden. So hatte sich das Thema »Raum« in den Theorien um 1900 zunächst aus Analysen von bestehenden historischen Stadtplänen heraus als relevant für einen modernen Entwurfsansatz gezeigt, der ästhetische Belange berücksichtigen sollte. Von Beginn an waren eine historische Dimension und immer wieder auch ein Mittelalterbezug im Diskurs vorhanden. Eine in dieser Hinsicht seitens der Forschung vielfach vorgenommene Verengung von Henricis Position allein auf die mit einem nationalistisch konnotierten Mittelalterbild verbundene Stilfrage muss jedoch als Reduktionismus abgelehnt werden: Es wird einerseits übersehen, dass die historische Bezugnahme in einem sinnesphysiologischen Ansatz mündete, mit dessen Hilfe grundlegende Entwurfswerkzeuge wie beispielsweise geschwungene Straßenführungen, die Über- und Unterordnung von baulichen Elementen oder generell »malerische« Motive begründet wurden. Andererseits lenkt eine solche Sichtweise davon ab, dass mit dem Diskurs um den Raum ein Gegenentwurf zu einer in Stilfragen erstarrten Architekturproduktion des Historismus und Eklektizismus geleistet wurde, drängte doch das als überzeitlich verstandene Medium »Raum« die Frage nach dem Stil, in welchem die Wandungen des Raumes auszuführen seien, in den Hintergrund. Ein solcher Blick, der durch die Konzentration auf den Raum vom Einzelobjekt abgelenkt wurde, ermöglichte es schließlich, die sogenannte alte Stadt für die städtebauliche Modernisierung fruchtbar zu machen, indem die historischen Raumgestaltungsprinzipien adaptiert, die alten Stadtzentren jedoch keineswegs als sa-

krosant erklärt wurden. Vielmehr richtete sich der Blick der Vertreter des künstlerischen Städtebaus auf das Ganze, wenn etwa Fischer betonte, die Aufgabe der Denkmalpflege sei es weniger, Einzelbauten zu schützen, als vielmehr städtebauliche Ensembles – also das typische Gesamtbild – zu erhalten.

Für den historischen Diskurs war darüber hinaus ein begrenzter Blick auf den Raum kennzeichnend, denn dieser wurde anfangs eng mit dem architektonischen Innenraum verbunden – und so wurden die Probleme der innenräumlichen Gestaltung unversehens auch auf den städtischen Außenraum übertragen. Erst im weiteren Verlauf sollte der städtische Außenraum eine Eigenständigkeit erlangen, durch welche die Analogie zum »Zimmer« fallengelassen und damit der gesamtstädtische Raum in die Analyse einbezogen werden konnte. Diese maßstäbliche Ausweitung ist in der Untersuchung sichtbar geworden: Beschränkten sich die frühen Positionen vornehmlich auf Plätze und Straßen, also auf (zumindest idealerweise) abgeschlossene Situationen, so weitete sich das Blickfeld bis in die 1920er Jahre hinein auf die Außenansicht der Stadt, die nunmehr als ein aus Körpern und Räumen bestehendes Ganzes betrachtet wurde.

Die fruchtbarsten Erkenntnisse aus der Beschäftigung mit dem Raum zog die städtebauliche Praxis aus der Aufstellung von Instrumentarien für die Gestaltung von Straßen und Plätzen, aber auch für die räumliche Organisation von Quartieren und Stadterweiterungsgebieten. Seitens der Städtebauer war das Interesse am Raum – oder vielmehr an dessen Gestaltung durch bauliche Elemente – aus der eigenen Praxis heraus motiviert. Sie betrachteten städtische Räume folglich im direkten Zusammenhang mit deren umschließenden Bauten, da diese eine künstlerische Handhabung des Raumes überhaupt erst ermöglichten.

Vor dem Hintergrund verwundert es nicht, dass die in der Theorie früh erfolgte Unterscheidung zwischen einem geometrischen und einem wahrnehmbaren physischen Raum rasch vernachlässigt und nur letzterer thematisiert werden sollte, denn nur dieser ist für das städtebauliche Gestalten von Bedeutung. Die Verschiebung hin zum physischen Raum schlug sich ebenso in der Ausbildung der Architekten und Städtebauer nieder. Denn das Vermögen, abstrakte geometrische, zweidimensional auf dem Papier dargestellte Formen als dreidimensionale Bauten im Raum zu lesen – kurzum: räumlich entwerfen zu können –, wurde als eine Kernkompetenz für den Städtebau verstanden, die insbesondere mithilfe der Ausbildung gestärkt werden sollte.

Das Problem der Übertragung vom zweidimensionalen Plan in den dreidimensionalen Raum war auch in einem anderen Zusammenhang relevant: Sitte hatte zwar wichtige räumliche Gestaltungsprinzipien von historischen Anlagen herausgearbeitet und für das zeitgenössische Entwerfen aufbereitet, doch mündeten seine Analysen allzu oft in Idealbildern von Plätzen, die eher unbewegt, in der Art von Gemälden anstatt als Raumkompositionen aufgefasst wurden. Das Konzept des »Malerischen« hielt so Einzug in den Diskurs im Städtebau, und Hocheders Vorstellung von einem Rahmen, der ideale Ansichten erfassen solle, übertrug das Ideal in eine konkrete Handlungsanweisung für den Entwurf. An diesem Konzept wurde auch dann noch festgehalten, als die Bewegung des durch den Raum schreitenden Menschen im historischen Diskurs zu einer festen Größe aufgerückt war. Zwar bereicherte das Moment der Subjektivität den Diskurs um weitere Facetten

bis hin zum Überblick über die Stadt von außen, der in den stadtbauhistorischen Werken aus den späten 1920er Jahren gar aus dem Flugzeug heraus gewonnen wurde. Doch vor allem Fischer befasste sich mit einer bewussten Blickführung und Bewegungslenkung, um abwechslungsreiche Ansichten zu generieren und bevorzugte Punkte auszuzeichnen. So entfaltete die Stadt durch die physisch vollzogene Bewegung ihrer Bewohnerinnen und Bewohner eine Dramaturgie, und das räumliche Stadtgefüge offenbarte seine Qualitäten in Einzelbildern, die erst nach und nach zu einem Ganzen zusammengefügt werden konnten.

Hier überschneidet sich der frühere städtebauliche Diskurs, der vor allem ausgewählte Hauptplätze und Straßen zum Gegenstand hatte, mit dem späteren, der seinen Blick auf die Gesamtstadt richtete. Die einzelnen Bilder nämlich sind es, die in ihrer Summe jeweils die Stadt ausmachen. Und ähnlich, wie sich der Außenraum der Stadt von seiner anfänglich engen Anknüpfung an den häuslichen Innenraum emanzipierte, wurde die Gesamtstadt als Raumgebilde erst fassbar, nachdem ihre Plätze und Straßen als Räume verstanden und analytisch durchdrungen worden waren.

Der Raumbegriff erlebte gerade in der Zeit einer grundlegenden Selbstfindung der Disziplin Städtebau eine Hochkonjunktur. Dies unterstreicht auch aktuell seine Bedeutung für ein Entwerfen, das auf städtebauliche Qualitäten abzielt. Vielleicht sind die Qualitäten nicht objektiv abzumessen oder ökonomisch zu beziffern, haben jedoch heute gleichermaßen entscheidenden Anteil an der Wahrnehmung der Stadt sowie an ihrer Wertschätzung als Lebensumwelt.

I INTERDISZIPLINÄRE WEGE ZUR THEMATISIERUNG DES RAUMS IM STÄDTEBAU

RAUM UND/ODER KÖRPER

Zum wechselvollen Umgang mit Körper und Raum in Architektur und Städtebau

Die Antwort auf die Frage, was denn Architektur sei, wird auch heute sehr häufig an die Vorstellung von Raum gebunden; es folgt dann vielleicht noch der Hinweis auf die Proportion. Zumindest fällt auf, dass Architekten viel öfter von Raum sprechen als von Körper. Doch beide – Raum und Proportion – sind abstrakt und lassen sich erst dann erfahren, wenn sie an einem Körper appliziert erscheinen. Anders gesagt: *Der Architekt baut wohlproportionierte Körper* und stellt sie in den Raum. Alles andere übersähe die physische Wirklichkeit. Doch die Arbeit des modernen Architekten gründet immer noch auf einer merkwürdig abstrakten Vorstellung von Raum. Ihn leitet mehr eine Idee denn die alte Vorstellung eines Leon Battista Alberti, der vom Baukörper (»corpus quoddam«) ausging, um die Zuständigkeiten und Kompetenzen des Architekten zu erörtern.

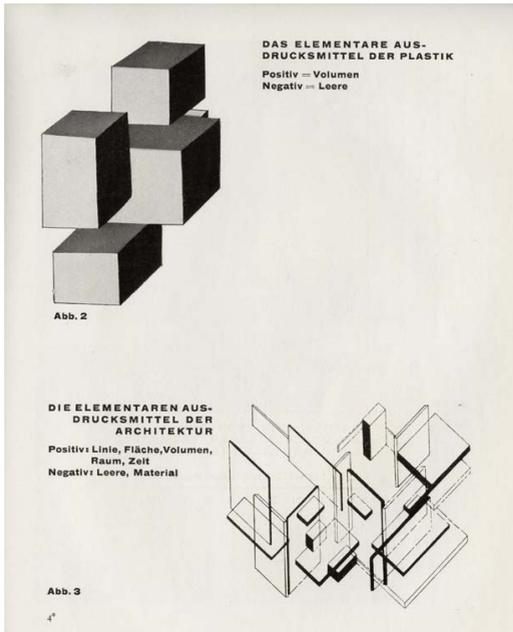
Was so einfach, so konzis erscheint, ist in Tat und Wahrheit einigermaßen verworren und in jedem Fall *anspruchsvoll*, spätestens dann, wenn wir die »affectiones«, die verschiedenen physikalischen Qualitäten in ihren Wirkungen auf unsere Sinne, mitberücksichtigen. Wir sind immer noch weit davon entfernt, unsere architektonische Welt »nach der Feinheit, Faßlichkeit, Lage, nach den Verhältnissen ihrer körperlichen Sinne«, entsprechend der Anlage unserer »Seele« zu begreifen, deren »Reaction« vom »Grad der Deutlichkeit, der Klarheit, Schnelligkeit, Faßlichkeit bestimmt« ist.¹

Die alte Unterscheidung zwischen einem mathematischen und einem physikalischen Raum erscheint insofern nützlich. Denn wie sollten wir mit Raum umgehen, solange wir keine konkrete, differenzierte Auffassung zu dessen Situierung zwischen Vorstellung und Anbindung an die Sinneswelt gebildet haben? Der moderne Architekt wollte die Geschichte und damit die sprichwörtlich steinerne Architektur mit ihren Profilen und Gliederungen zugunsten eines nackten Körpers überwinden und von diesem Programm ist offensichtlich immer noch auszugehen. Diese Vorstellung geriet zuweilen noch abstrakter. Theo van Doesburg verwendete ein »räumliches«, minimal verkörperlichtes Drahtgestell, um die »elementaren Ausdrucksmittel der Architektur« zu symbolisieren,² während er den Körper mit Skulptur verband (Abb. 1).

1 Diese Formulierungen stammen von Johann Caspar Lavater und sind bewusst aus jenem Kontext grundsätzlich ausgerichteter Fragen der Verbindung von »symbolischen« und sinnlichen Vorstellungen und dem »Zustand lebender Wesen« gewählt. Vgl. Johann Caspar Lavater: *Herrn C. Bonnets [...] Philosophische Palingenese. Oder Gedanken über den vergangenen*

und künftigen Zustand lebender Wesen. [...], Zürich 1770, S. vii (Vorrede des Übersetzers).

2 Theo van Doesburg: *Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst* [1925], Mainz 1966, S. 9 und Abb. 2–4; alles zusammen vereinigte van Doesburg – gemäß alter Tradition dem Primat der Architektur folgend – dann doch wieder in einer unter den



1 Theo van Doesburg, Darstellung der elementaren Ausdrucksmittel von Plastik und Architektur, 1925



2 Pfeiler des Eiffelturms in Paris, Foto aus Sigfried Giedions *Bauen in Frankreich. Eisen. Eisenbeton*, 1928

Wie nie zuvor löste sich die Architektur in reine Geometrie auf – und schuf »Raum«, dachte sie wohl. Sigfried Giedion sprach gar von der Luft, die »in bisher unbekannter Weise als formendes Material ins Innere der Pfeiler gezogen« werde. Er äußerte dies mit Blick auf den Eiffelturm und kommentierte: »Aber alles Fleisch ist weggelassen« (Abb. 2).³ Luft ersetzte die kompakte Materialität! Peter Behrens hatte indes von der »Körperlosigkeit der Eisenkonstruktion« gesprochen, nannte als prominentes Beispiel denselben Turm, den »als schönes Monument zu empfinden« unmöglich sei: »Der Eindruck ist der eines nackten Gerüsts«; dagegen definierte er unmissverständlich: »Architektur ist Körpergestaltung.«⁴ Letztlich sollte allein Giedions Lesart sich durchsetzen; folgerichtig führten die Texas Rangers den Begriff der Transparenz in die Architektur ein und verstanden darunter »Raum«.

Die Erfinder des International Style hatten schon zuvor die Notwendigkeit der Korrektur einer so umfassenden Abstraktheit eingesehen. Sie bestätigten das Prinzip von »architecture as volume« und ersetzten Materialität und Wirkung der Masse, »effect of mass, of static solidity«, durch »an

3 Vgl. Sigfried Giedion: *Bauen in Frankreich. Eisen. Eisenbeton*, Leipzig 1928, S. 59.

4 Peter Behrens: »Über den Zusammenhang des baukünstlerischen Schaffens mit der Technik«, in: *Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. Berlin 7.–9. Oktober 1913*, Stuttgart 1914, S. 251–259, hier S. 257.



3 Max Ernst Haefeli, Musterhäuser an der Wasserwerkstrasse in Zürich, Ansicht von Südosten, 1928

effect of volume, or more accurately, of plane surfaces bounding a volume«.⁵ Umsomehr richtete sich nun das Interesse auf das – allerdings möglichst glatte – »surfacing material«, was unmittelbar durch Kritik an dem im Streiflicht rauh erscheinenden Verputz von Max Ernst Haefelis Musterhäusern an der Wasserwerkstrasse in Zürich illustriert wurde (Abb. 3). »Rough stucco« beeinträchtigt die »sharpness of the design« und damit die Wahrnehmung des klaren, »abstrakten« Bauvolumens.⁶

Sie war also längst wieder da, die Wand, als Fläche wenigstens. Der Baukörper ließ sich als *aus Flächen zusammengefügt* verstehen, so wie man geometrisch sauber – und gemäß den Vorgaben der Architekturzeichnung – den Punkt aus den sich durchdringenden Ebenen von Grundriss, Aufriss und Schnitt definierte. Die Fläche – wenn man sie glatt, poliert und glänzend und in jedem Falle »elegant« erscheinen lässt – ist der Abstraktion näher als der Körper, so scheint es. Jacob Grimm aber hatte in seinem *Deutschen Wörterbuch* das »Bild« aus der Entwicklung vom Körper (von der Skulptur) zur Fläche abgeleitet – in dieser Reihenfolge, und nicht geometrisch-modern von »Punkt und Linie zur Fläche« konstruiert, wie es in Wassily Kandinskys Bauhaus-Buch von 1926 lautet.⁷

5 Vgl. Henry-Russell Hitchcock/Philip Johnson: *The International Style: Architecture since 1922*, New York 1932, S. 41.

6 Ebd., S. 50 und Abb. S. 149.

7 Aber auch dies ist keine Errungenschaft der Moderne;

vgl. dazu unter anderem die damals erschienene französische Übersetzung: Federigo Enriques: *L'Évolution des Idées Géométriques dans la Pensée Grecque. Point, Ligne, Surface*, Paris 1927.

Es bedurfte darüber hinaus gar nicht erst weiter des Raums, denn der moderne Künstler, folgt man Willi Baumeister, sah flach. Der Maler erkannte darin ein universales Prinzip und schrieb 1928: »Flächengestaltungen leiten im Bezirk der Augenkultur die Menschheit.«⁸ Schon vor dem International Style hatte etwa Maurice Denis dies in guter Tradition in der ersten Definition zu seinem »Néo-traditionnisme« thematisiert: »Se rappeler qu'un tableau – avant d'être un cheval de bataille, une femme nue, ou une quelconque anecdote – est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées.«⁹ Und Adolf Hildebrand, der 1893 in seinem einflussreichen *Problem der Form* – noch, muss man sagen – vom Verhältnis von Form und Erscheinung ausging, stellte fest, dass in einer gewissen Entfernung ohnehin alles als »ein reines Flächenbild« wahrgenommen werde.¹⁰ Was sollte da das Nahe, das konkret Greifbare und Taktile?

Ist die Flächengestaltung also eine besondere, hervorragende Errungenschaft menschlicher Kultur? Nun kann das alles nicht so einfach konstatiert werden. Denn sollten wir tatsächlich mit unseren Augen, an denen nichts flach ist, nur Flächen sehen, so würden darauf eben doch Körper *abgebildet*. Und wir müssten vorab versuchen, den alten Konflikt zu bereinigen, ob denn unsere Augen das Objekt erfassen oder die Lichtstrahlen vom Objekt in unsere Augen gelangen, wie es noch die ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts für ihre prägnanten, tautologisch angelegten Thesen benutzten: »[S]chön ist, was angenehm ins Auge fällt«. In der früheren Lehre von den Seh- und Darstellungsweisen, so auch bei Vitruv, war zumindest klar, dass einerseits Grundrisse und – weniger eindeutig – Aufrisse Körper in Ebenen abstrahiert zur Darstellung bringen würden, mit allen arithmetischen und geometrischen Vorteilen für Form und Figur, Maß und Winkeltreue, und dass andererseits die Perspektive unser Sehen modellhaft körperlich simulieren und ebenso für den entwerfenden Architekten antizipieren sollte. Den Traktaten zur Perspektive war die Körperlehre zugeordnet. Umgekehrt hatte man die Frage der »ideai«, der »species dispositionis« im Sinne kompatibler Darstellungsformen von Grundriss, Aufriss und Schnitt bald bereinigt – am entschiedensten bei Daniele Barbaro und Andrea Palladio.¹¹ Von nun an sollte der Architekt in der Lage sein, diese Abstraktion gleichwohl ohne die »hilfreiche Geste«¹² der Perspektive mit den Körpern zu verbinden.

8 Willi Baumeister: »Wandschmuck«, in: Werner Gräff: *Innenräume. Räume und Inneneinrichtungsgegenstände aus der Werkbundausstellung »Die Wohnung«, insbesondere aus den Bauten der städtischen Weißenhofsiedlung in Stuttgart*, Stuttgart 1928, S. 137. Zit. nach Werner Oechslin: »Lob der (modernen) Tapete: »Kleider machen Leute, Wandkleider machen Räume.««, in: Sabine Schulze (Hrsg.): *Innenleben. Die Kunst des Interieurs. Vermeer bis Kabakov*, Ostfildern-Ruit 1998, S. 369–377, hier S. 369.

9 Vgl. Maurice Denis: *Théories 1890–1910. Du Symbolisme et de Gauguin vers un Nouvel Ordre Classique*, Paris 1920, S. 1. Denis datierte den hier mit dem Attribut »sous le titre bizarre« versehenen Text der

»Définition du Néo-traditionnisme« auf das Jahr 1890 zurück (»Préface« zur Erstausgabe, 1913).

10 Vgl. Adolf Hildebrand: *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Strassburg 1893, S. 9 und 12.

11 Vgl. Werner Oechslin: »»Sciographia«, die vierte Darstellungsform (»species dispositionis«): Daniele Barbaro, Andrea Palladio und die Kodifizierung der Architekturzeichnung«, in: Pierre Caye u. a. (Hrsg.): *Daniele Barbaro 1514–1570. Vénitien, patricien, humaniste*, Turnhout 2017 (im Druck).

12 Vgl. Werner Oechslin: »Architektur, Perspektive und die hilfreiche Geste der Geometrie«, in: *Daidalos* (1984), H. 11, S. 38–54.

Ob dem so sei? Der Wölflin-Schüler und Architekt Paul Frankl wollte sich dessen noch spät vergewissern, als er – wohl selbst im Zweifel über die Richtigkeit seiner Beobachtung – 1914 in einer Fußnote seiner *Entwicklungsphasen der neueren Baukunst* schrieb: »Es ist dabei gleichgültig, daß diese Körpervorstellungen haptische sind, denn der reife Mensch kontrolliert seinen optischen Eindruck nicht durch Abtasten; wer optische Phänomene noch nicht mit haptischen sicher kombinieren kann, ist überhaupt nicht imstande, Architektur aufzufassen.«¹³ Frankls Anmerkung bezog sich auf die Feststellung, dass wir das im »Gesichtseindruck« entstehende »Bild« als »Körpervorstellung« *deuten*. Noch zuvor hatte der Autor auf die Behandlung von Fassaden, Wänden und – zusammengefasst – »tektonische Schalen« rekurriert, deren Ähnlichkeit in ihrer »Körperlichkeit« bestünde. Diese sei von der »zweiten Kategorie« des »Nur-Sichtbaren« und einer »dritten Kategorie« des »von dem durch die Körper umgrenzten Raum[s]«, zu unterscheiden.¹⁴

Was wir da sehen: Körper, Raum und Anderweitiges, scheint uns eher zu verwirren, sobald wir das Spontane und Blitzartige des reinen Sehakts hinter uns gelassen haben. Den modernen, ›reifen‹ Menschen mag dies kaum kümmern; er hat die Abstraktion längst verinnerlicht, er sieht in der Fläche und braucht sich Frankl zufolge nicht mehr voranzutasten. Dass dem Sehstrahl die »Griffigkeit eines dinglichen Gehalts« als »originär« innewohne, wie es Helmuth Plessner 1923 in seiner Darstellung *Die Einheit der Sinne* betonte, interessiert nicht mehr.¹⁵ Das Greifen ist zurückgedämmt, in unserem Haushalt sinnlicher Erfahrung zurückgesetzt und natürlich längst *politically incorrect*; das Tasten, das sprichwörtliche »tâtonner«, kennt nur noch der Skeptiker und Zweifler. Kurz vor der berühmten, allseits beantworteten Frage »Was ist Aufklärung?« sprach Moses Mendelssohn in der *Berlinischen Monatsschrift* 1783 vom »Tappen [...] mit breiten Tatzen«, um die Schwierigkeit des Einpassens von Sprache und Worten »in die Fugen der Wahrheit« zu beschreiben und berührte dabei notgedrungen die Differenz von Wissenschaft und Kultur, von theoretischem und praktischem Gebrauch der Sprache.¹⁶

Amédée Ozenfant und Charles-Édouard Jeanneret bemühten sich derweil 1918 in ihrem Manifest *Après le Cubisme*, ein probates Mittel gegen derlei »incertitudes« zu finden. Nicolas Poussin war ihr Ausgangspunkt, der Ausruf »Assez de jeux. Nous aspirons à une rigueur grave« ihr Motto und die »Recherche des Invariants« ihr Ziel.¹⁷ Naturgesetzlichkeit, nicht Leben! Wissenschaft, nicht jenes »chatouillement agréable« der Kunst, das Ozenfant und Jeanneret kritisierten.¹⁸ Die moderne Welt setzte die Akzente neu: »L'instinct, le tâtonnement, l'empirisme sont remplacés par les principes scientifiques de l'analyse, par l'organisation et la classification.«¹⁹ Es ist aus mit dem »tâton-

13 Paul Frankl: *Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst*, Leipzig/Berlin 1914, S. 14, Anm. 1. Vgl. dazu und auch im Folgenden: Werner Oechslin: »Auf einen Blick«, in: Heike Gfrereis/Marcel Lepper (Hrsg.): *Deixis. Vom Denken mit dem Zeigefinger*, Göttingen 2007, S. 62–80.

14 Frankl 1914 (Anm. 13), S. 14.

15 Vgl. Helmuth Plessner: *Die Einheit der Sinne. Grundlinien einer Aesthesiologie des Geistes*, Bonn 1923, S. 246.

16 Vgl. dazu: Werner Oechslin: »Kontext(e), ›contexture‹ und der ›nun doch einmal unausweichliche Empirismus‹«, in: *Scholion* 8 (2014), S. 17–47, hier S. 17–18.

17 Vgl. [Amédée] Ozenfant und [Charles-Édouard] Jeanneret: *Après le Cubisme*, Paris 1918, S. 25, 29–32, 34 und 40–41.

18 Ebd., S. 48.

19 Ebd., S. 27.

ner« und dem Tastsinn, mit der Unsicherheit und mit der im alten Sinn und ganz wörtlich zu verstehenden ›Vor-Sicht‹. Es passt nicht zu moderner Auffassung und Stil.

Walter Gropius wollte in seiner *Internationalen Architektur* von 1925 aus »individueller Beschränkung« heraus nur noch »objektive Geltung emporheben«, um zu einem »einheitlichen Weltbilde« zu gelangen.²⁰ Und im Manifest von De Stijl steht schon im ersten Satz zum »neuen Zeitbewusstsein«: »Das neue richtet sich auf das Universelle«. Das Universelle hat sich über das Individuelle erhoben. Und dieser Widerstreit, so die beiden Verfasser des Manifests von 1918, zeige sich »sowohl in dem Weltkriege wie in der heutigen Kunst«.²¹

Man ahnt, dass die Fragen des Denkens und des Sehens mehr und anders korrelieren, als es uns lieb sein kann. Und dies betrifft sehr wohl unseren Umgang mit Körper und Raum. Denn: Kann die Erfahrung zugunsten strenger Analyse zurückgedrängt werden? Die Moderne erhält aus solchen Blickwinkeln eine vielleicht überraschende Deutung: Objektivität, Universalität, Abstraktion, der reine Kubus und die glatte Fläche! Gropius hatte bereits 1913 die »Schönheit der äußeren Form« als »Verlangen« seiner Zeit begriffen und dies mit dem Desiderat von »Geschlossenheit der Form«, Farbe und Eleganz des Eindrucks verbunden.²² »Eleganz« als Kennzeichen kommender Baukunst haben wir seither reichlich erlebt, glänzend inszeniert bis zum Gold an Donald Trumps Trump Tower an der Fifth Avenue in New York. Stets in der Fläche, versteht sich. Gropius aber hatte damals für »geistige Ideen« plädiert, die sich auf die »Proportionierung der Baumassen« und natürlich nicht auf die »Zugabe ornamentalen Beiwerks« beziehen müsse.²³ Was da an Reliefartigem, an Rohem und Betastbarem übrig blieb, war längst der sogenannten Maskierungstätigkeit zugewiesen worden. Das Ende des Architekten als Bekleidungskünstler – und die vermeintliche Überwindung der Theorien Gottfried Sempers – war Tatsache geworden. Noch gab (und gibt) es vieles zum ›Abwischen‹ und ›Abwaschen‹, kaum jedoch zum Berühren. Das Taktile hat sich zurückgebildet; Paul Frankl mag orakeln, solange und soviel er will.

Es ist bei dieser Entwicklung manches in Vergessenheit geraten. Doch so wie die Geschichte ganz allgemein ins Hintertreffen geraten ist, so knapp nur können im Folgenden die Gedankengänge sein. Die Geschichte jedenfalls könnte über einiges, was sich mit Abstraktion und Erfahrung, mit Körper und Raum verbindet, aufklären, und zuweilen scheint es, dass wir nicht nur das Tasten, sondern auch das Sehen nicht mehr beherrschen. Unsere Sinneswahrnehmungen sind uns egal. Wir bleiben lieber beim ersten blitzartigen Eindruck, als dass wir diesen vertiefen oder gar im Sinne von Hermann von Helmholtz' *Thatsachen in der Wahrnehmung* Anschauung und Sehvorgang wissenschaftlich zu begreifen suchen. Die ganze psychophysische Diskussion und ihre Fortsetzung in der Gestalttheorie ging, von wenigen löblichen Ausnahmen abgesehen, vergessen. An die entsprechenden Thesen anknüpfend ließen sich Ozenfant und Le Corbusier im ersten Heft von

20 Walter Gropius: *Internationale Architektur* [1925, 1927], Mainz/Berlin 1981, S. 7.

21 Vgl. dazu das Manifest I von »Der Stil« in: *De Stijl* 2 (1918), H. 1, S. 4.

22 Walter Gropius: »Die Entwicklung moderner Indus-

triebaukunst«, in: *Die Kunst in Industrie und Handel. Jahrbuch des deutschen Werkbundes 1913*, Jena 1913, S. 17–22, hier S. 17.

23 Ebd., S. 19.

Esprit Nouveau noch kurzfristig von den mechanischen Vorteilen eines geregelten Verhältnisses von Körpern und deren Wirkung verführen.²⁴ Doch schnell war es mit der Begeisterung über die »origine mécanique de la sensation plastique« vorbei, weil den beiden Autoren Künstlertum und *génie* näher lagen als *métier* und Berechenbarkeit.²⁵ Also brachen sie diese Episode – mitsamt dem Interesse für eine »science de composition« – inmitten des Aufsatzes ab. Auch Heinrich Wölfflin hatte in seiner Dissertation, den *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* von 1886, seine vorerst der Wundt'schen Psychologie folgenden Überlegungen inmitten der Ausführungen (genauer: auf Seite 19) beendet; dort liest man: »Doch ich breche diese Betrachtungen ab« und: »Wir wenden uns zu den allgemeinen Formgesetzen.«²⁶ Damit waren der autonomen Form Tor und Tür geöffnet und der ganze Rest – Kontexte wie Stadt und Straßenraum – hintangestellt worden.

Mit der Psychophysik verschwand aus unserem täglichen Haushalt auch ein altes, von Erfahrung geprägtes Wissen über unsere Wahrnehmungen in der Begegnung mit der äußeren Welt. Dazu gehört der Umgang mit der Abstraktion. Aristoteles hatte die entsprechenden Befähigungen ausgerechnet dem »puer«, dem unreifen jungen Menschen, zuerkannt, weil er diesbezüglich *wegen* der noch fehlenden Erfahrung begünstigt schien. Doch mit Erfahrung verbindet sich Klugheit (und nicht Wissenschaft); man kann sich ausdenken, zu welchen Überlegungen jener Hinweis aus der *Nikomachischen Ethik* führen konnte. Dies hat in der Mitte des 16. Jahrhunderts Mathematiker und Philosophen wie Alessandro Piccolomini und Francesco Barozzi in besonderer Weise interessiert und führte bei dem von Daniele Barbaro geförderten Barozzi zum Verständnis und zur Herausstellung der »medietas«, der vermittelnden Aufgabe und Mittelstellung der Mathematik.²⁷

Vermittelnd ist auch, was Francesco Patrizi wenig später zur Differenz von »spatium physicum« und »spatium mathematicum« ausführte (Abb. 4).²⁸ Es ergibt Sinn, mathematisch-abstrakten Vorstellungen, zu denen ja auch Linien und Körper gehören, einen gewissen Grad von Sinnhaftigkeit zuzuweisen, um so besser mit ihnen umgehen zu können. Albrecht Dürer hatte in dieser Absicht seinen geometrischen, euklidisch definierten, somit ausdehnungslosen Linien mit dem Federstrich ein bisschen Substanz hinzugegeben, »[a]uff das die unsichtig Lini / durch den geraden ryß im gemüt verstanden werd«, das heißt: durch die Sinne erfahrbar wird (Abb. 5).²⁹ Patrizis Argumentation zum physischen Raum folgt solchen Ansätzen. Er ging von der Annahme aus, dass etwas, das sich in der äußeren Welt befindet, auch an deren Bedingungen teilhaben *muß*, somit sinnhaft und der Wahr-

24 Vgl. Werner Oechslin: »Ozenfant und Le Corbusier: Die neue, systematische Grundlegung der Kunst und die Psychophysik«, in: Karin Gimmi u. a. (Hrsg.): *SvM. Die Festschrift für Stanislaus von Moos*, Zürich 2005, S. 176–203.

25 Vgl. A.[médée] Ozenfant und Ch.[arles] E.[douard] Jeanneret: »Sur la Plastique«, in: *L'Esprit Nouveau* 1 (1920), S. 38–48.

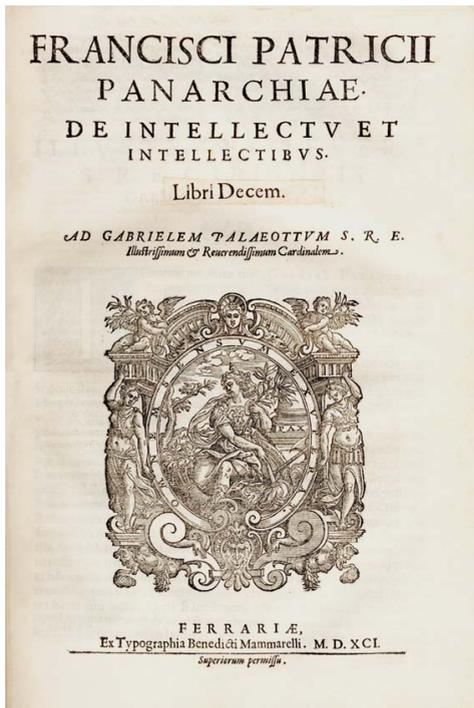
26 Heinrich Wölfflin: *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, München 1886, S. 19.

27 Vgl. Werner Oechslin: »Prudentia non est scientia«. Abstraction and experience and the Aristotelian

parable of the puer«, in: José de Pavia (Hrsg.): *The Living Tradition of Architecture* [Festschrift für Dalibor Vesely], London/New York 2017, S. 30–66.

28 Vgl. Francesco Patrizi: »Pancosmias, Liber Primus De Spacio Physico«, in: *Nova de Universis Philosophia*, Venedig 1593, Fol. 61 recto sg.

29 Vgl. Albrecht Dürer: *Ungerweysung der messung / mit dem zirckel und richtscheyt / in Linien eben und gantzen corporen* [1525], Unterschneidheim 1972, Fol. Aij recto. Vgl. Werner Oechslin: »Geometrie und Linie. Die vitruvianische ›Wissenschaft‹ von der Architekturzeichnung«, in: *Daidalos* (1981), H. 1, S. 20–35.



4 Francesco Patrizi, Titelblatt der *Panarchiae de intellectu et intellectibus Libri Decem*, 1591

nehmung zugänglich ist. Das gilt für alles, was kein ›Nichts‹, also gegeben ist. Zum Beweis des Gegenteils: »Si non sunt, nihil sunt.« Wenn die Dinge jedoch sind, so sind sie, und zwar »in loco« und »in spacio, aut longo, aut lato, aut profundo«, sie haben einen Ort und besitzen eine Ausdehnung.³⁰

Patrizi listete hier in aristotelischer Tradition die Kriterien solch physisch-räumlicher Ausdehnung auf: »Dimensio, Distantia, Intervallum, Intercapedo, Spacium, Diastasis, Diastema.«³¹ Und er fügte hinzu, dass wir diese wahrnehmen, durch unsere Sinne erfahren können (»a sensu videtur«). Er war sich der Differenz von rein-mathematischen Vorstellungen und deren Entsprechungen in der physischen Wirklichkeit sehr wohl bewusst; und er betonte dies, gerade weil er der Aporie entgegen wollte, die sich aus der Definition eines Punkts ohne Ausdehnung (»punctum partes nullas esse«) ergeben könnte. Er kümmerte sich also in aristotelischer und augustinischer Tradition um die »affectiones«; er *musste* den Kompromiss mathematischer *abstracta* im Sinne der »medietas« von Proklos und Barozzi mit der Wirkung und der Sinneswahrnehmung finden.³² Ansonsten gäbe es keinen sinnvollen Umgang mit dem Punkt; dieser wäre weder »partibilis« noch »divisibilis«; es fehlte die »comparatio« und die »commensuratio«. Weil es um den *physischen* Raum ging, hatte Patrizi doch eine physische Wirklichkeit, so zum Beispiel eine »positio«, gefordert. Erst auf diese

30 Vgl. Patrizi 1593 (Anm. 28), Fol. 61 recto.

31 Ebd., Fol. 61 verso.

32 Ebd., Fol. 69 recto.

Der aller scharff sinnigst Euclides / hat den grundt

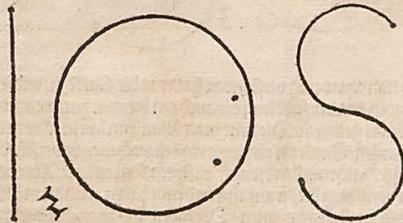
der Geometria zusamē gesezt wer den selben woll versteht / der darff diser
hernach geschriebē dīng gar nit / dann sie sind alleyn den
iungen vnd denen so sonst niemandt haben
der sie erwillich vnderweyß geschryben.

F Manfang thut not / so man die iungen / messen will / le-
ren das sie wissen / was der grund sey darauß man myß / vnd wie da gemessen wirdet
Es sey eyn newerdachs / oder forgemachtes dīng / Dreyerley dīng sind zū messen / Erst-
lich ein leng / die weder breyt noch dick ist / Darnach eyn leng / die ein breytē hat / Zum
dritē ein leng / die ein breytē vñ dicken hat / Diser aller dīng anfang vñ end sind punct-
tē / Aber eyn punct ist ein solch dīng / das weder Größ Leng Breyt oder Dicken hat / Vnd ist doch ein
anfang vnd end / aller leitlichen dīng / die man machen mag / oder die wir in vnsern synnen erdencken
mügen / Wie dan das die hochuerstendigen / diser kunst woll wissen / vnd darumb erfüllte keyn punctē
keyn stat / dann er ist vnserlich / vñ er mag doch auß vnsern synnen oder gedanken / an alle end
oder ort gesezt werden / Dan ich mag mit dem synn ein punctē hoch in lufft werffen / oder in die tyff-
ten stellen / da syn ich doch mit dem leb mit reichen kan / Aber damit die iungen verständig in gebreuch-
licher arbeyt werden / So will ich jnen den punctē als ein gemel mit eyn tufft / einer federn sūrßen /
Vnd das wort punctē darbey schreiben / damit der punctē bedewt wirdet / punctē / Wenn nun di-
ser punctē / von seinem ersten anfang / an eyn ander ende gezogen wirdet / so heysß es eyn Lini / vñnd
dise Lini ist eyn leng / an alle dicken vñ breytē / vñ mag gezogen werden so lang man will . Dise
Lini will ich mit einem geradenstrich hie entgegen mit der federn auffreyßen / vñnd den namen Lini
darauff schreiben / $\text{---} \overset{\text{Lini}}{\text{---}}$ Auff das die vnstichtig Lini / durch den geraden myß
im gemel verstan $\text{---} \overset{\text{L}}{\text{---}}$ den werd / Dann durch solche weyß muß der jmer-
lich verstand im außern werck angezeigt werden / Darumb will ich alle dīng / die ich in diesem büchlein
beschreib / auch darneben auffreyßen / auff das meyn darthon die iunge zū einer einbildung vor augen
sehen / Vñnd desßi baß begreiffen . Nun ist zū mercken / das die Lini mancherley weyß gezogen mügen
werden / vñnd sonderlich sind dreyerley Liniē / darauß vill zū machen ist / Zum Ersten ist eyn gerade
Lini / Zum Andern die Cirkellini / darnach ist noch eyn krumme Lini / die angeferdt mit der hand / oder
von punctē zū punctē gezogen mag werden / wie dan das etlich kunst außseygen / dardurch mancher-
ley verendung komen / Aber diese krumme Lini / weyß ich nit baß zū nennen dan eyn Schlangen Lini /
darumb das sie hyñ vñ her gezogen mag werden / wie man will / Des zū klarem verstand / hab ich
sie hie vñden auffgerissen vñnd ire namen auff yglische geschrieben .

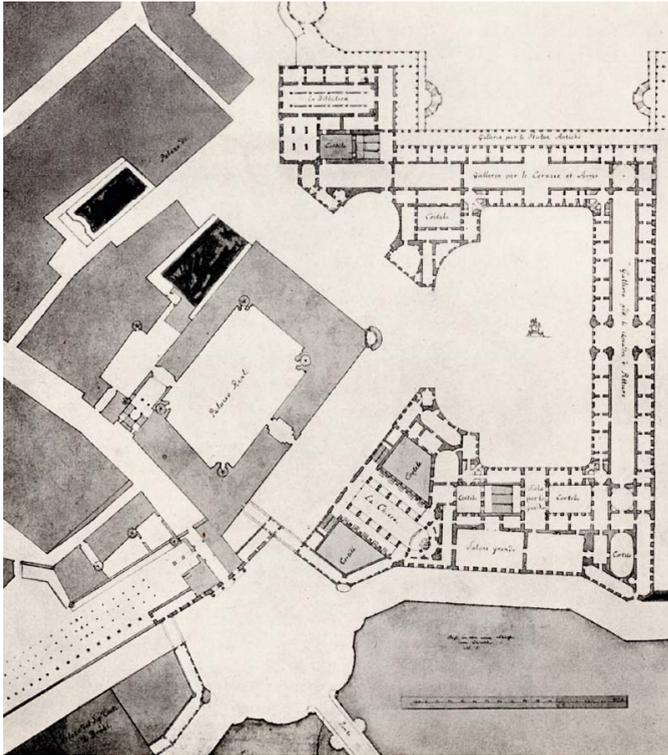
Eyn gerade Lini/

Eyn zirkel Lini/

Eyn schlangen Lini/



5 Vorstellung der zum »Strich« verdeutlichten, sichtbar gemachten Linie bei Albrecht Dürer, 1525



6 Gaetano Chiaveri, Neue Residenz und Hofkirche in Dresden, erster Entwurf, 1737

Weise kann man mit physischen Realitäten umgehen, und dies »per necessarias demonstrationes« sogar verlässlich, wissenschaftlich tun.³³

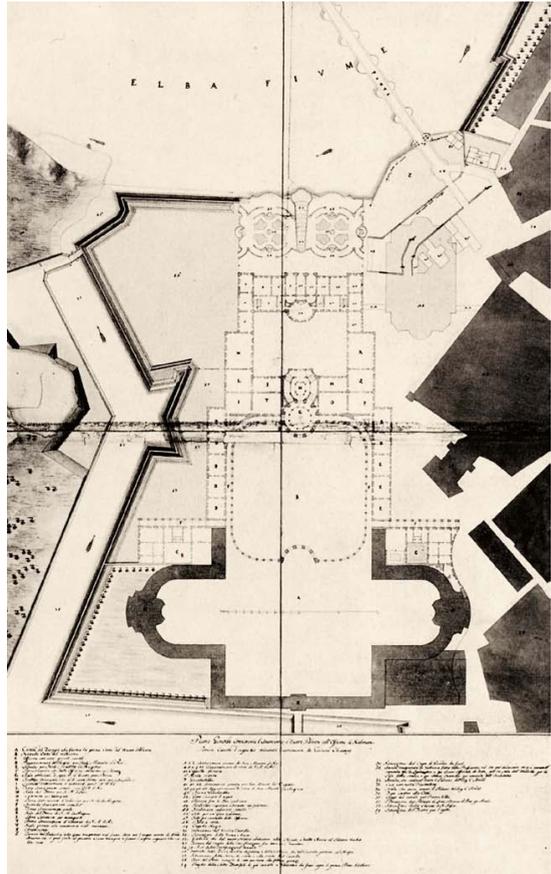
Wir erkennen in den von Patrizi aufgeführten Kriterien, beispielsweise der »collocatio« als Analogon zur »positio«, längst auch *architektonische* Kriterien – und zwar solche, die der Architekt, wenn er den physischen Raum schafft, zu diesen Bedingungen einsetzen kann. Mehr noch: Wenn er physisch-räumliche Kennzeichnungen wie Dimension und Abstand beherrscht, kann er damit eine städtebauliche Kompetenz ausbilden.

Es bedarf allerdings noch einer planerischen Intelligenz, eines gekonnten Umgangs mit Geometrie etwa und dem, was sich daran an physisch-räumlicher Wirklichkeit anfügt. Als Beispiel dafür mögen an dieser Stelle Projekte Gaetano Chiaveris für die neue Residenz und die Hofkirche in Dresden dienen. Anlässlich seines ersten Besuchs in der Residenzstadt hatte Chiaveri 1737 ein Projekt vorgelegt, das noch deutlich der gesamten Umgebung gewidmet – heute würden wir sagen: städtebaulich orientiert war (Abb. 6).³⁴ Etwa ein Jahr später sah er in der Achse des Zwingers

33 Ebd., Fol. 69 verso.

34 Vgl. Eberhard Hempel: *Gaetano Chiaveri. Der Architekt der katholischen Hofkirche zu Dresden*, Dresden 1955, S. 161–179 und Abb. 124 und 130; Costanza Caraffa:

Gaetano Chiaveri (1689–1770), architetto romano della Hofkirche di Dresda, Mailand 2006 (*Studi della Biblioteca Hertziana*, Bd. 1), S. 55–58.



7 Gaetano Chiaveri, Neue Residenz und Hofkirche in Dresden, vierter Entwurf, um 1738

gleichsam in einem Erweiterungsprojekt einen neuen Schlossbau mitsamt Garten und Treppe zur Elbe vor, daneben plante er die Hofkirche als Solitär sowie als neuen Blickfang zur Elbe hin und verstellte dabei den Blick auf das alte Schloss (Abb. 7). Dementgegen demonstrierte Chiaveri 1737, wie das alte Schloss durch entsprechende Symmetrisierung der daneben geplanten Bauten auf angenehme Weise in eine neue Anlage zu integrieren sei. Da gerät schon mal eine bloße Ecke als Blickpunkt in die Achse der neuen Platzanlage; die neue Kirche kommt gegenüber dem Schlosseingang zu liegen; und die seitliche Straße wird zu einem Stadteingang umgebildet und auf die Elbbrücke ausgerichtet, was Anlass ist, auch diesen Vorplatz in eine symmetrische Form zu bringen. Es sind also die Außenräume – Lufträume! –, die kraft Ausdehnungen, Abständen und Zwischenräumen reguliert werden und somit der Stadt in erster Linie ein neues, modernes Aussehen verleihen sollen. Und dieser Organisation der offenen Räume ordnen sich die neuen Baukörper und in ihnen die Verteilung ihrer Funktionen und ihrer Zugänge unter. Hier kann also zu Recht von einer *Raumgestaltung* gesprochen werden. Die geplanten Baukörper dienen der Herausstellung der Geometrie der Außenräume.

Sequitur declaratio quarūdam intentionum visibilium: de quibus supra in libro primo huius persequitur: ab incerto auctore habita.



CORPOREITAS est extensio rei secundū trīnā dīmensīonem: quæ in quibūdā corporibus scilicet rotundis cōtinetur in extremo vnius partis visibilis ad alteram int̄elligitur p̄tenditas. In corporibus vero habentibus plures superficies nō cōprehendūtur nisi cōprehendantur superficies lux: vbi ab extremo superficiei visibilis ad alterā intelligit̄ur tertia dīmensio. In corporibus cōcatis quādo cōcauitas fuerit dīmensaliter opposita: nō cōprehendūtur corporeitas: sed quādo cōcauitas fuerit obliqua taliter quod superficies exterior vīdeatur: potest corporeitas cōprehendī. **A**spertitas vero cōprehenditur a visu in maiori parte ex forma lucis apparentis in superficie corporis aperi: quā aspertitas est dīuersitas litus partium in superficie corporis: quare quā lux oritur sup̄ superficie illius corporis: partes p̄minentes quæ erunt luci manifestæ facient vībrā: partes p̄fundæ erunt illis v̄mbris cooperte. Item cōprehenditur aspertitas cum partes fuerint maxime p̄minētēs: & sic visus cōprehēdet p̄minētiam illas partium: & ex illa cōprehensione cōprehēdet dīuersitatē situs in superficie corporis: quoniam quācūq; cōprehendit esse p̄p̄inquant: quācūq; vero remotas: & p̄ hoc indēbitur corpus eē asperum: sed cū lux oriens super corpus asperum fuerit ex parte opposita superficie asperæ & fuerit lux fortis: non cōprehēdet visus asperitatem: nisi cōprehēdat p̄minētiam quāruōdā partium & p̄funditatem altarum: si ergo sic aspertitas fuerit maxima cōprehenditur a visu solūmodo ex dīuersitate situum partium: si vero fuerit modica nō cōprehenditur a visu: nisi in magna propinquitate & forti intuitu. **P**lanicies cōprehenduntur a visu in pluribus similitur ex forma lucis apparente in superficie corporis plani: quæ in eis est similitur formæ: cū ergo viderit visus vni formitatē lucis in aliqua superficie: indēbit illā esse planam. Tercio autē: quæ est maxima planicies: cōprehenduntur a visu ex cōtinatione lucis in superficie corporis sui. Sed cū in eadem superficie aggregatur asperitas & planicies: tunc cōprehendit visus illā asperitatem & planiciem ex dīuersitate situs partium: quā illæ erūt p̄minentes & aliæ profundæ. Et aliquid planicies cōprehenditur a visu ex sola intuitione: & tunc non est necessaria cōsideratio lucis: vt dicebatur de asperitate. **D**īaphanitas autem cōprehenditur a visu per argumētationem scilicet ex cōprehensione illius quod est in posteriori parte corporis diaphani: & diaphanitas nō cōprehenditur a visu: nisi tū fuerit in corpore diaphano sp̄ssissimo quæcūq; sed minor sp̄ssitudine aeris interiacentis visum & corpus diaphanum: q̄ si eōtra sit non cōprehenditur diaphanitas a visu. **E**t iterum nō cōprehenditur diaphanitas a visu nisi ex cōprehensione

8 Pedro Sanchez Ciruelo, Sichtbarkeiten (»declaratio quarundam intentionum visibilium«) nach Witelo, 1526

Der Architekt kann sehr wohl Räume formen; er kann vor allem *stadträumlich gestalten*, indem er seine Vorstellungen und Prinzipien – wie Ausrichtungen, Symmetrien zusammen mit Dimensionen, Abständen, Zwischenräumen – gleichsam im offenen Raum realisiert. Die französische Architektur hat sich im Rahmen dessen, was sich mit dem Schlagwort des 18. Jahrhunderts, dem »embellissement«, verband, dieser Möglichkeiten dutzendfach bedient und insofern noch nach 1900 vorbildhaft gewirkt, befördert insbesondere durch Albert Erich Brinckmann.³⁵ Die dritte Dimension war für den Architekten erschlossen, seinen entwerferischen und planerischen Möglichkeiten zugewiesen. 1912 setzte sich Gustav Richter gar energisch für die Bewegung als *vierte Dimension* ein, ausgehend von Autoritäten wie Immanuel Kant und letztlich im Einklang mit Hermann Minkowskis 1908 vorausgeschicktem entsprechendem Vorschlag für die Zeit, die Richter dann in seine »Einheit der Bewegungen« integrierte.³⁶

Nicht dass die Perspektive außer Acht geblieben wäre. Ganz im Gegenteil. Die Orientierung aller Vorstellungen von Ort, Abstand, Distanz und Zwischenräumen geht ja von der an die Wirk-

35 Vgl. Werner Oechslin: »Embellissement« und das gebaute, architektonische Stadtbild«, in: Piet Lombaerde (Hrsg.): *The Image of the City transformed, 15th–18th Century*, International Symposium, Antwerpen 2013 (im Druck).

36 Vgl. Gustav Richter: *Bewegung, die vierte Dimension. Philosophische Grundlagen der Naturwissenschaft. Ein Versuch*, Wien/Leipzig 1912, passim und S. 49.

lichkeit gebundenen Sinneswahrnehmung aus. In der Tradition der »mathematicae mixtae« – jener Mathematik, die nun eben verquickt ist mit der äußeren Welt und die gemäß der von Pedro Sanchez Ciruelo gegebenen Definition die »res naturales sub mathematicis imaginationibus«³⁷ verhandelt – ist der Simulationsvorgang des Sehens in der Perspektive sehr eng an die Körperlichkeit (»corporeitas«) gebunden. Ciruelo hielt beispielsweise fest, dass Konkavität aus der Achse heraus schwer, aus seitlicher Ansicht jedoch sehr gut begreifbar ist. Von der Körperlichkeit ausgehend erkennt der bewegte Betrachter so im Rahmen seiner »intentiones visibiles« (den Absichten und Möglichkeiten des Sehens) eine ganze Reihe solcher Eigenschaften, die »asperitas« der rauhen Oberfläche im Kontrast zum Flächigen der »planicies«. Selbst die »diaphanitas«, das Durchsichtige, ist vom Sehsinn erfassbar, so denn im durchsichtigen Körper eine »spissitudo quaedam« erkennbar ist, eine gewisse atmosphärische Dichte. Und am Ende sehen wir derart gelehrt – real, körperlich gegeben – auch die »pulchritudo«, die Schönheit (Abb. 8).³⁸

In diesen Zusammenhängen wird notgedrungen an den Grenzen des Erfahrbaren argumentiert. Doch jemand wie Ciruelo hatte erkannt, dass sich die Erfahrung von Raum aus der Bewegung und aus dem schiefen Winkel heraus ergibt, während die moderne Kunstgeschichte – löbliche Ausnahmen wie Carl Lamb vorbehalten, der in dem Band *Die Wies* der Bewegung des Lichts im Medium von Fotografie und Film nachging – barocke Architektur lange Zeit orthogonal und axial zu interpretieren versuchte. Sie ist nicht mehr aus der Fixation des vermeintlich korrekten Bildes oder des Bildrahmens herausgetreten und verharrt bei den Oberflächen.

Umgekehrt, weit weg von moderner Dogmatik, hat ein agiler Italiener im 18. Jahrhundert beschrieben, wie man unterschiedliche Räumlichkeiten idealiter in *einer* Erfahrung zusammenbringen könnte: Francesco Algarotti suggerierte ein Leben in einem französischen Palais mit dem entsprechenden »comodo interno degli appartamenti alla francese« und mit dem Blick aus dem Fenster auf das gegenüberliegende Haus mit palladianischer Fassade. Wohnkomfort und Stadtkultur – was will man mehr! Algarottis Argument war gegen diejenigen gerichtet, die angenehme atmosphärische Werte nicht mit klaren Linien und Grundrissen zusammen lesen können. Doch genau darauf kommt es an. Man müsse den »buon senso« und den (strengen) Reim zusammenbringen, sie verheiraten, »maritare«, konstatierte Algarotti.³⁹

Es geht darum, die Dinge, letztlich also »spatium mathematicum« und »spatium physicum«, zu verbinden, *damit wir in der Anschauung die Wirklichkeit und die architektonische Ordnung als aufeinander bezogen, als zusammengehörig erkennen* können. Von dieser Art ist der Städtebau gestrickt. Oder besser: Er sollte es sein.

37 Pedro Sanchez Ciruelo: »In perspectivam questionula«, in: Ders.: *Cursus quatuor Mathematicarum Artium Liberalium*, [Alcalá] 1526, Fol. A recto.

38 Vgl. Pedro Sanchez Ciruelo: »Sequitur declaratio quarundam intentionum visibilium«, in: Ebd., Fol. C verso. Ciruelo folgte hier dem damals noch nicht publizier-

ten, erstmals 1535 in Nürnberg erschienenen grundlegenden Werk der Optik Witelons und nannte seine Quelle überraschenderweise »ab incerto auctore«.

39 Vgl. Brief von Francesco Algarotti an Prospero Pesci vom 12. Mai 1760. Zit. nach: F.[rancesco] Algarotti: *Opere Scelte*, Bd. 3, Mailand 1823, S. 228.

FUNKTION UND SYMBOLIK DES ÖFFENTLICHEN STADTRAUMS

Städtebautheoretische Schriften aus dem 18. und 19. Jahrhundert

Den folgenden Überlegungen zum öffentlichen Stadtraum liegt ein dynamischer Raumbegriff zugrunde, der den Raum als sozialen Handlungsraum und als politischen, kulturellen sowie wirtschaftlichen Nutzungs- und Darstellungsraum definiert. Wenn Pierre Bourdieu lehrt, dass die den sozialen Raum konstituierenden Strukturen im physischen Raum eingelagert sind,¹ so gilt es, den städtebaulich und architektonisch konstruierten, geplanten Raum als Resonanzraum dieser Vorgaben zu lesen. Der interaktive, fluide soziale Raum steht dabei in einem Spannungsverhältnis zum physischen, statischen (sagen wir: städtebaulichen) Raum, der historisch in gewisser Weise seinem Schicksal immer ein wenig hinterherhinkt. Die enge Beziehung zwischen diesen zwei Raumkonzepten – zwischen der Stadtgestalt und der Gesellschaft, die auf dem Stadtterritorium zusammenfinden – ist konstituierend für das, was man als urbanen Raum bezeichnet.

In den städtebautheoretischen Schriften zum öffentlichen Stadtraum wird diese Verbindung greifbar, anschaulich und evident: dort beispielsweise, wo Fragen der Gestaltung, der Ästhetik und der Ikonografie in ihren unmittelbaren Zusammenhang mit den politischen Erfordernissen abgehandelt werden, oder in den Argumenten, mit denen sich die Planung die Verantwortlichkeit eines *service public* für den Bürger aneignet, oder auch in den Passagen, in denen die Urbanität vermehrt die Gestalt von Konsum und Dienstleistung annimmt.

Der öffentliche Stadtraum als Repräsentationskulisse: Soziale Angemessenheit

Eine solche Interdependenz zwischen den unterschiedlichen Systemen des räumlichen Verständnisses wird exemplarisch in Jean-Louis de Cordemoys 1706 erschienenem *Nouveau traité de toute l'architecture* sichtbar, in dem er den Begriff der Angemessenheit nicht nur als ästhetische, sondern auch als soziale Kategorie definiert.² Vom Stadtbewohner erwartete Cordemoy, dass dieser um der Verschönerung des öffentlichen Raums willen die eigenen individuellen Bequemlichkeiten

1 Pierre Bourdieu: »Espace social et genèse des classes«, in: *Actes de la recherche en sciences sociales* 1984, Nr. 52–53, S. 3–14 und Ders.: »Sozialer Raum und Klassen«, in: Ders.: *Sozialer Raum und Klassen. Leçon sur la Leçon: Zwei Vorlesungen*, Frankfurt am Main 1995, S. 7–46.

2 [Jean-Louis] de Cordemoys: *Nouveau traité de toute l'architecture. Utile aux entrepreneurs, aux ouvriers, & à ceux qui font bâtir. Où l'on trouvera aisément & sans fraction, la mesure de chaque ordre de colonne, & ce qu'il faut observer dans les édifices publics, ou particuliers*, Paris 1706.

tet mit klar kodifizierten Erkennungs- und Orientierungszeichen – Obelisken, Brunnen, Statuen, Kolonnaden, prunkvollen Dekorationen und räumlicher Weite –, die mit der Eindeutigkeit antiker Bühnenbilder die soziale Prägung des urbanen Raums definieren. In diesem Fall handelt es sich um eine *scena tragica*, die den öffentlichen Stadtraum deutlich höfisch konnotiert und als solchen unmittelbar zu erkennen gibt. Auch Cordemoys multiple Auslegung des Angemessenheitsbegriffs recurriert auf ein Decorum-Verständnis, wie es die antike Rhetorik bereithielt und das sowohl das Ästhetische als auch das Gesellschaftliche adressiert.

Ästhetische, formale Imperative in Bezug auf den öffentlichen Stadtraum nahmen schon in der frühen städtebaulichen Traktatliteratur einen hohen Stellenwert ein; so zum Beispiel die Forderung nach geschlossenen einheitlichen Straßenfronten, nach Regelmäßigkeit und geometrischer Ordnung des Straßenbildes, die John Evelyn bereits 1666 in seinem an den König gerichteten *London Redivivum*, einem Vorschlag für den Wiederaufbau nach dem großen Stadtbrand, formuliert hatte.⁴

Knapp ein Jahrhundert danach, 1754, warnte aber Marc-Antoine Laugier in seinem einflussreichen *Essai sur l'architecture* vor Monotonie im Stadtbild und kam zu dem Schluss, dass ein gewisses Maß an Verwirrung und Chaos konstituierende Bestandteile einer Großstadt seien und diese wesentlich charakterisierten.⁵ Auch der Architekt Pierre Patte folgte in seinen *Mémoires sur les objets les plus importants de l'architecture* von 1769 der Meinung, eine allzu große Einheitlichkeit würde in Monotonie ausarten, wobei seine wahrnehmungstheoretische Begründung sich aus den ästhetischen Positionen des Sensualismus speist:

»Il n'est pas nécessaire, pour la beauté d'une ville, qu'elle soit percée avec la froide symétrie des villes du Japon & de la Chine, & que ce soit toujours un assemblage de maisons disposées bien régulièrement dans des quarrés ou dans des parallélogrammes. [...] Il convient surtout d'éviter la monotonie & la trop grande uniformité dans la distribution totale de son plan, mais d'affecter au contraire de la variété & du contraste dans les formes, afin que tous les quartiers ne se ressemblent pas. Le voyageur ne doit pas tout embrasser d'un coup d'œil; mais il faut qu'il soit continuellement attiré par du nouveau, du varié, de l'agréable, qui excite, pique & réveille sans cesse sa curiosité.«⁶

Die Verabschiedung von einer strengen formalen Ordnung zugunsten eines pluralistischeren Modells scheint ein sich wandelndes Stadtverständnis widerzuspiegeln, demzufolge die Stadt vermehrt als Lebens- und Handlungsraum der Bevölkerung und weniger als Kulisse monarchischer Selbstdarstellung interpretiert wird (Abb. 2). Pierre Patte plante den öffentlichen Raum explizit für die gesamte Stadtbevölkerung, wenn er statuierte: »L'essentiel est que tous ses abords soient faciles;

4 John Evelyn: *Londonium Redivivum, or London Restored*, London 1666.

5 [Marc-Antoine Laugier]: *Essai sur l'architecture*, Paris 1754.

6 Pierre Patte: *Mémoires sur les objets les plus importants de l'architecture*, Paris 1769, S. 11.



2 Nicolas-Jean-Baptiste Raguenet, Le Pont-Neuf et la Samaritaine, Ansicht des Quai de la Mégisserie, 1777, Öl auf Leinwand, Musée Carnavalet, Paris

qu'il y ait suffisamment de débouchés d'un quartier à l'autre pour le transport des marchandises, la libre circulation des voitures, & que tout se dégage du centre à la circonférence sans confusion.«⁷

Der öffentliche Raum des *citoyen*: Die urbane Infrastruktur

Die progressive Entstehung eines öffentlichen Raums für die Gesamtheit der Stadtbewohner lässt sich überzeugend anhand einer Vielzahl von Schriften nachverfolgen. Dabei wird auch erkennbar, wie eng dessen Inbesitznahme an die Anlage und Nutzung der urbanen Infrastruktur gebunden ist. Innovative Technologien und neuartige Lebensstile prägten schon im 18. Jahrhundert entscheidend das Bild der Straßenzüge und der Plätze, die sie beherbergten. Die weitreichenden, teilweise widerstreitenden Nutzungen des öffentlichen Raums, vornehmlich des Straßenbereichs – als Ort der Assanierung, der wirtschaftlichen Liegenschaftsoptimierung und des ökonomischen Wachstums, des Handels, der sozialen Interaktion, der Rechtsordnung, der Sittlichkeitskontrolle wie der gesellschaftlichen und politischen Öffentlichkeit – luden den Stadtraum mit Komplexität, Polarität und Ambivalenz auf, die nicht mehr bloß mit einer symbolischen Kodierungsordnung aufzulösen waren (Abb. 3).

Die infrastrukturelle »Möblierung« des öffentlichen Raums, die nun die punktuelle Präsenz des monarchischen Stadtraums zu ersetzen begann, war gleichwohl nicht homogen verteilt, vielmehr zeichneten die Unterschiede ihrer Anwesenheit und Dichte deutlich die soziale Topografie der

7 Ebd.



3 François Huot, Gemeinschaftliche Zeitungslektüre im Jardin des Tuileries, 1790, mit Tinte lavierte Federzeichnung

Stadt nach. Der französische Schriftsteller Louis-Sébastien Mercier monierte in seiner utopischen Erzählung *L'an 2440. Rêve s'il en fut jamais* von 1771, dass Infrastruktur und Ausstattung des öffentlichen Stadtraums die Existenz der kleinen Leute negierten, diese gar ausschlossen. Er machte dies etwa an den fehlenden Bürgersteigen in den Armenquartieren oder an den für sie unverständlichen lateinischen Inschriften auf den Monumenten fest.⁸

Zu der im Verlauf des 18. Jahrhunderts sich zunehmend entwickelnden urbanen Infrastruktur ist auch die städtische *armature culturelle* zu zählen, welche die Stadt als einen Ort der künstlerischen Produktion, des kulturellen Austauschs und der allgemeinen Bildung definierte. Im öffentlichen Stadtraum sollten die Erziehung und die Aufklärung der Bürger stattfinden und demgemäß spezifische Bauten wie Theater, Museen, Schulen, Universitäten oder Bibliotheken zu den neuen Monumenten der Stadt avancieren. Die Frage nach der Erholung der Bürger im urbanen Kontext, welche ebenso ein gesundheitliches wie kulturelles Projekt darstellte, entzündete sich im 18. Jahrhundert in England um das britische städtebauliche Element der sogenannten *squares*. Seit dem 17. Jahrhundert hatten sich in London diese mit Rasen und einem Brunnen oder Denkmal verse-

8 [Louis-Sébastien Mercier]: *L'an 2440. Rêve s'il en fut jamais*, Amsterdam 1771.



4 Queen Square in London, 1812, kolorierter Stich

henen Freiflächen, die in Zusammenhang mit dem Bau von neuen Wohnstraßen für den Adel und dem höheren Bürgertum entstanden waren, als typische städtische Platzanlage etabliert. Die anfänglich noch öffentlichen Anlagen wurden im Zuge der Parzellierung und Überbauung größerer privater Anwesen während des 18. und 19. Jahrhunderts in umzäunte *garden squares* verwandelt, deren Nutzung exklusiv den Bewohnern der direkt angrenzenden Häuser vorbehalten waren. Dagegen definierte der klassizistische Architekt James Stuart in seiner Streitschrift *Critical Observations on the Buildings and Improvements of London* von 1771 diese privaten und bereits zu seiner Zeit meist eingezäunten *squares* als öffentliche Orte, als »public places«. Stuart unterstrich den angemessenen Charakter, den sie als städtebauliche Elemente haben sollten und betonte die Notwendigkeit, sie in Hinblick auf die gebaute Umgebung und ihre Nutzung zu gestalten.⁹ Seine Interpretation des *square* als öffentlicher Stadtraum, der mit den umliegenden Gebäudefassaden und Straßenfronten harmonisieren sollte, bezog sich jedoch vornehmlich auf formale Aspekte (Abb. 4). Der revolutionäre Publizist Etienne Cabet indes kritisierte 1840 – lange bevor die Londoner *squares* im Paris der Hausmann'schen Interventionen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts imitiert und adaptiert wurden – in seinem utopischen Roman *Voyage et aventures de Lord William Carisdall en Icarie* den exklusiven Charakter dieser halb privaten Gartenanlagen als »squares aristo-

9 [James Stuart]: *Critical Observations on the Buildings and Improvements of London*, London 1771.

crates, fermés de murs ou de hautes grilles et de haies qui souvent ne permettent pas même à l'œil du Peuple d'y pénétrer, tandis qu'ici [im utopischen Land Icarie] le Peuple se promène dans ces jardins démocrates, parcourant ces charmantes allées garnies de jolis bancs, et jouissant complètement de la vue du reste par-dessus cette charmante bordure de fleurs».¹⁰

Im London des 18. und 19. Jahrhunderts, insbesondere in West End, entstand tatsächlich in der Dichte der umzäunten *squares* sowie der geschlossenen Privatstraßen, die mittels Barrieren und Schranken die Bewohner der »besseren« Quartiere vor unerwünschten Eindringlingen schützten sollten und somit ganze Stadtteile der Öffentlichkeit entzogen, ein städtebauliches Vorläufermodell heutiger *gated communities*.

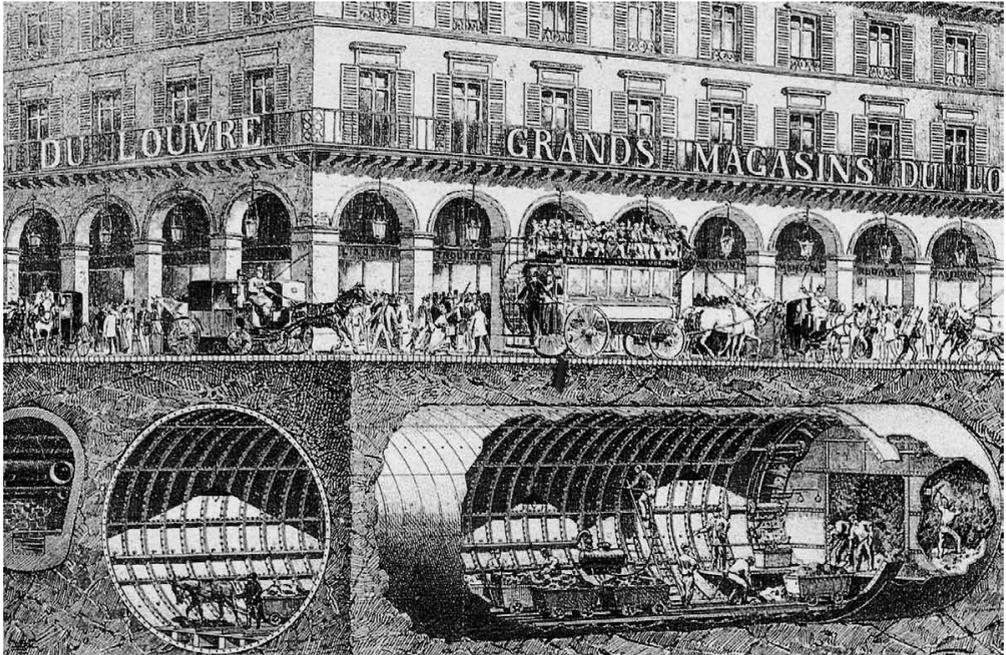
Der öffentliche Stadtraum bürgerlicher Kultur: Komfort und Konsum

Leon Battista Alberti hatte die Stadt als großes Haus bezeichnet und somit Prinzipien, die am Wohngebäude erarbeitet worden waren, auf den Städtebau übertragen. Damit sprach er vor allem Fragen der Logistik an, das heißt der Disposition und Infrastruktur. Die französische Architekturtheorie des 18. Jahrhunderts fasste diese Aspekte unter dem Begriff der *convenance*, der Angemessenheit, zusammen, womit die Zweckmäßigkeit des architektonischen Programms gemeint war, zu der freilich auch ein formaler und ein symbolischer Aspekt gehörten. Der italienische Architektur- und Kunsttheoretiker Francesco Milizia hingegen verwendete in seinen dreibändigen *Principj di architettura civile* von 1781 in Anlehnung an die vitruvianische *utilitas* den Begriff »Bequemlichkeit« (*comodità*) – und somit einen Begriff, der im Verlauf des 18. Jahrhunderts denjenigen der Nützlichkeit oder Zweckmäßigkeit zunehmend ersetzt hatte und unter dem Milizia die Anlage einer neuen Stadt ebenso wie die Gestaltung und Disposition der Gebäudetypen abhandelte.¹¹

In Zusammenhang mit dem städtebaulichen Diskurs um *convenance* und *comodità* stand auch die sozialphilosophische, politische und ökonomische Debatte um den Wertbegriff von Luxus; eine Debatte, die in Frankreich in den kritischen Äußerungen der aufgeklärten Moralphilosophen einen Höhepunkt erfuhr und die gleichermaßen den Operationsradius der *convenance* absteckte. Im England der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts erlebte die moralphilosophische Vorstellung von *convenance* eine pragmatische Umdeutung mit der Etablierung des modernen *comfort*-Begriffs, der mit Fortschritt und materiellem Wohlstand eine Trinität bildete und in ganz Europa rezipiert wurde. Parallel dazu wandte sich der architektonische und städtebauliche Luxusbegriff verstärkt von Kriterien wie der Kostbarkeit der Materialien oder der Großartigkeit der Raum- und Architekturinszenierung ab, um sich an Kategorien wie derjenigen der Bequemlichkeit zu orientieren, die nun den Bürger als Benutzer der Stadt in den Mittelpunkt stellten. Die Qualitäten der Stadt wurden fortan zunehmend anhand des Angebots an allgemeinen Strukturen – öffentlichen Bauten und Diensten, Transportwesen, Güterverteilung, Wohn- und Erholungsraum – gemessen, womit

10 [Etienne Cabet]: *Voyage et aventures de Lord William Carisdall en Icarie*, Bd. 1, Paris 1840, S. 37.

11 [Francesco Milizia]: *Principj di architettura civile*, 3 Bde., Finale 1781.



5 Grands Magasins du Louvre und Rue de Rivoli in Paris, darunter Schnitt durch den Tunnel für die Untergrundbahn, 1890

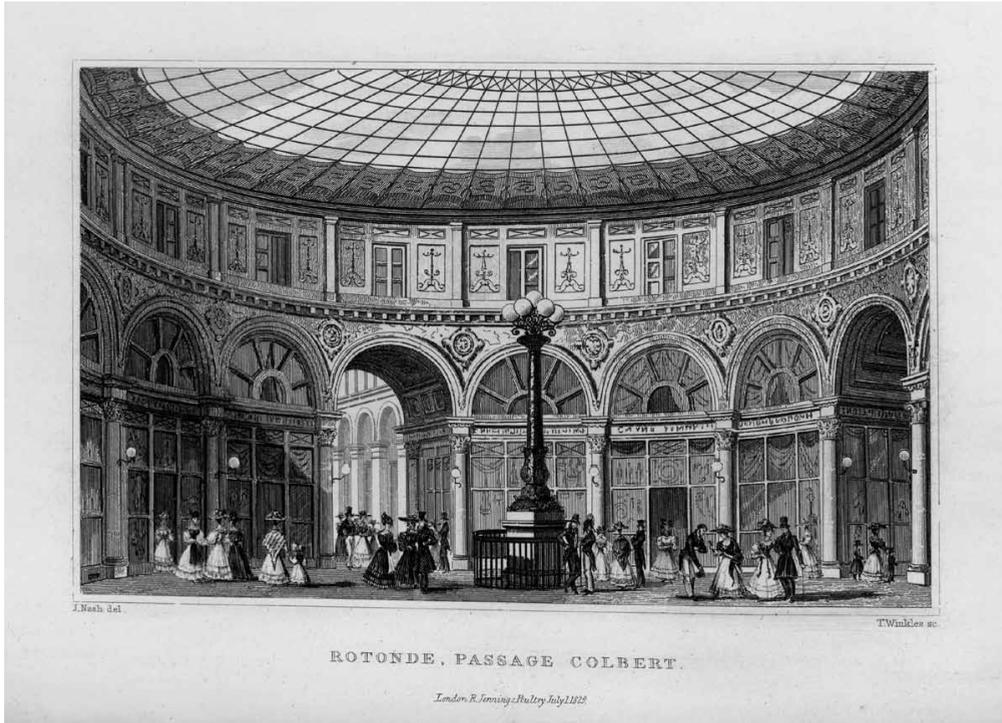
das Luxuskonzept in Form des städtischen *comfords* als eine für den Stadtbürger zugängliche Lebensform eine bemerkenswerte Popularisierung erfuhr (Abb. 5).

Die Idee eines urbanen Komforts entwickelte sich im Laufe des 19. Jahrhunderts zu einem konstituierenden Element der Vorstellung und Definition des öffentlichen Stadtraums und eröffnete eine neue, konsumorientierte Dimension desselben. So präsentierte Heinrich Heine in seinem *Londoner Fragment* von 1828 die größte Metropole Europas als architektonisch reizlos im Vergleich zum Glanz ihrer Warenauslage:

»In den Hauptstraßen der City, demjenigen Theil Londons, wo der Sitz des Handels und der Gewerke, wo noch alterthümliche Gebäude zwischen den neuen zerstreut sind, und wo auch die Vorderseite der Häuser mit ellenlangen Namen und Zahlen, gewöhnlich goldig und relief bis ans Dach bedeckt sind: da ist jene charakteristische Einförmigkeit der Häuser nicht so auffallend, um so weniger, da das Auge des Fremden unaufhörlich beschäftigt wird, durch den wunderbaren Anblick neuer und schöner Gegenstände, die an den Fenstern der Kaufläden ausgestellt sind.«¹²

12 Heinrich Heine: »London. Ein Fragment«, in: *Das Ausland. Ein Tageblatt für Kunde des geistigen und sittlichen Lebens der Völker mit besonderer Rücksicht*

auf verwandte Erscheinungen in Deutschland, Nr. 168, 16. Juni 1828, S. 669–671, hier S. 670.



6 T. Winkles nach John Nash, Rotonde in der Passage Colbert in Paris, 1829, Stahlstich

Ausschlaggebend für die Vorstellung von urbanem Komfort als wesentliche städtebauliche Qualität des öffentlichen Raums waren Fragen der Verteilung und der Zugänglichkeit von Bauten, Strukturen und Dienstleistungen sowie der Organisation des Verkehrs. Folglich zählten günstige Straßenführungen, das Vorhandensein von Arkaden wie die nächtliche Beleuchtung zum Repertoire der wiederkehrenden Themen. Johann Peter Willebrand, Jean-Jacques Moll oder Friedrich Weinbrenner gehören in Deutschland und Frankreich zu den Theoretikern, die dieser modernen Qualität des öffentlichen Stadtraums Rechnung trugen. Auch Johann Andreas Romberg widmete sich in seinem zweibändigen, 1836 und 1839 erschienenen Handbuch *Der Stadtbau* der ausgeglichenen Distribution von Infrastruktur. Leitmotivisch führte er das Argument der »Bequemlichkeit der Bewohner« an:

»Gebäude, die zur Bildung und zum Vergnügen der Einwohner errichtet werden, sollen auch im Centrum der Stadt liegen. In grossen Städten, die mehrere Theater erhalten, müssen, zu grösserer Bequemlichkeit der Bewohner, diese in verschiedene Quartiere angelegt seyn, ihre Lage sich jedoch mehr dem Mittelpunkt, als der Umfassung der Stadt nähern.«¹³

13 Johann Andreas Romberg (Hrsg.): *Der Stadtbau oder Anweisung zum Entwerfen von Gebäuden aller Art*, Bd. 2, Darmstadt 1839, S. 1–2.



7 Kaufhaus »Au Bon Marché« in Paris, 1880er Jahre, Lithografie

Diese Bequemlichkeit des öffentlichen Stadtraums, die auch wiederholt mit der Forderung nach »Gemütlichkeit« oder, wie beispielsweise beim österreichischen Kunsthistoriker Rudolph Eitelberger von Edelberg, nach »Wohnlichkeit« einherging,¹⁴ wirft eine Dimension des Öffentlichen auf, die Züge des Privaten in sich trägt. Es waren nicht zuletzt die durch neue kommerzielle Strukturen herbeigeführten schützenden Qualitäten des Privaten, die den schwächer in der Öffentlichkeit vertretenen Stadtbewohnern, beispielsweise den Frauen, vermehrte Nutzungsmöglichkeiten eröffneten (Abb. 6).

In einem Artikel von 1888 beschäftigte sich die viktorianische Schriftstellerin Marie Louise de la Ramée, bekannt unter ihrem Pseudonym Ouida, mit dem im Vergleich zu anderen Städten auf dem Kontinent wenig repräsentativen Erscheinungsbild von London, seiner schlechten Beleuchtung sowie seinen überfüllten und verschmutzten Straßen. Sie forderte Arkaden sowie *coup d'œil* für die monoton gestalteten Straßen der britischen Hauptstadt und formulierte den Wunsch nach einer komfortableren und eleganteren Metropole als Anliegen der weiblichen Stadtbenutzerin, Bürgerin und Konsumentin:

14 »In einer Stadt soll es, wie in einem Hause, wohnlich sein«; Rudolph Eitelberger v[on] Edelberg: »Über Städteanlagen und Stadtbauten«, in: *Sammlung wissen-*

schaftlicher Vorträge, gehalten während der Monate Februar und März 1858 im grossen ständischen Saale zu Wien, Wien 1858, S. 1–37, hier S. 36.



PARIS. — Les nouveaux agrandissements des Magasins du Bon Marché. — Le grand escalier central. — (Desin de M. Scott.)

8 Treppenaufgang des Kaufhauses »Au Bon Marché«, 1870er Jahre, Kupferstich

»It is not too much to say that London is the worst-lighted capital in the whole of Europe. All its squares and streets lie all night in semi-darkness, and some vague memories of the Curfew laws seem to haunt the minds of its hotel-keepers, who turn down their gas inside their establishments just at the hour when people, returning from dinner-parties and theatres, need it the most.«¹⁵

Der Raum städtischer Öffentlichkeit konzentrierte sich für die Stadtbewohnerin des 19. Jahrhunderts tatsächlich an den Orten des Kommerzes. Von Interesse ist dabei die Beobachtung, dass Planung und zugehörige Theorie im 19. Jahrhundert darauf hinarbeiteten, den Motor des Konsums – den Handel – zu regulieren und in geordnete räumliche und architektonische Bahnen zu lenken. Denn der volkstümliche Charakter des kommerziellen Austauschs, sei es die schreienden und lärmenden Straßenverkäufer, der Geruch der offenen Märkte oder der Abfall auf den Straßen, galt nun als Verunstaltung und missbräuchliche Verwendung des öffentlichen Raums. Die Überführung dieser Aktivitäten in einen bürgerlichen Maßstab und eine ebensolche Form generierte neue urbane Raumtypologien der Öffentlichkeit und des Konsums: Hallenmärkte, Einkaufspassagen, gedeckte Ladenstraßen und die städtebaulich signifikanten Bauvolumen der Kaufhäuser (Abb. 7).

Die geschützten Räume des Massenkonsums, in denen sich in den europäischen Metropolen des 19. Jahrhunderts eine neue räumliche Öffentlichkeit herausbildete, wiesen eine hybride Natur auf, die das Öffentliche in Entsprechung zur fortschreitenden Privatisierung des bürgerlichen Lebens vielfach unter den Vorzeichen des Privaten entfaltete (Abb. 8). Gemeint ist damit das enorm aufgewertete öffentlich-private Interieur kommerzieller Bauten, welches den schwindenden Repräsentationsanspruch des öffentlichen Stadtraums gewissermaßen zu kompensieren versuchte. Diese Ausrichtung bezeugt die dem zunehmend funktionalisierten Außenraum abhandengekommene aufwendige, bildungsbürgerliche Sprache der Innenausstattung der fantastischen Kaufpaläste bis weit ins 20. Jahrhundert hinein.

Ouida entdeckte in der Tat das »Schöne« von London in seinen privaten Interieurs und den darin stattfindenden Aktivitäten, versäumte es aber nicht, auch auf eine bessere infrastrukturelle Ausstattung des öffentlichen Raums zu bestehen, um den Londoner Frauen mehr Bewegungs- und Wirkungsräume zu erschließen.

Öffentlicher Stadtraum: Ein Begriff im Wandel

Wie die Textquellen anschaulich belegen, durchläuft der Begriff des öffentlichen Raums im städtebaulichen Diskurs vom 18. zum 19. Jahrhundert einen bemerkenswerten Wandel, der den makrohistorischen Entwicklungslinien entsprechend, vom absolutistischen Repräsentations- zum

15 Ouida [Marie Louise de la Ramée]: »The Streets of London«, in: *The Woman's World* 1888, S. 481–484, hier S. 481.

bürgerlichen Funktionsraum überleitet. An der Produktion von öffentlichem Raum, der sich vom höfischen Repräsentationsraum der frühen Neuzeit im Zuge der Aufklärung graduell zum bürgerlichen Stadtraum wandelt und der im Verlauf des 19. Jahrhunderts vermehrt mit polyvalenten Nutzungen und Bedeutungen besetzt wird, sind bis heute immer mehr Akteure beteiligt und es werden auf seinem zunehmend wertvolleren Boden die disparatesten Interessenskonstellationen wirksam. Die theoretische Diskussion um Produktion und Nutzung eines zeitgenössischen öffentlichen städtischen Raums aber, welche seit den 1960er Jahren die Medien, die Ämter, die Hochschulen und die Fachleute wiederkehrend beschäftigt, scheint sich bedauerlicherweise nicht gegen die politische und finanzielle Realität unserer urbanisierten Umwelt behaupten zu können.

RAUMKONSTRUKTIONEN IN DER SINNESPHYSIOLOGIE UND IN DER ARCHITEKTURÄSTHETIK DES 19. UND FRÜHEN 20. JAHRHUNDERTS

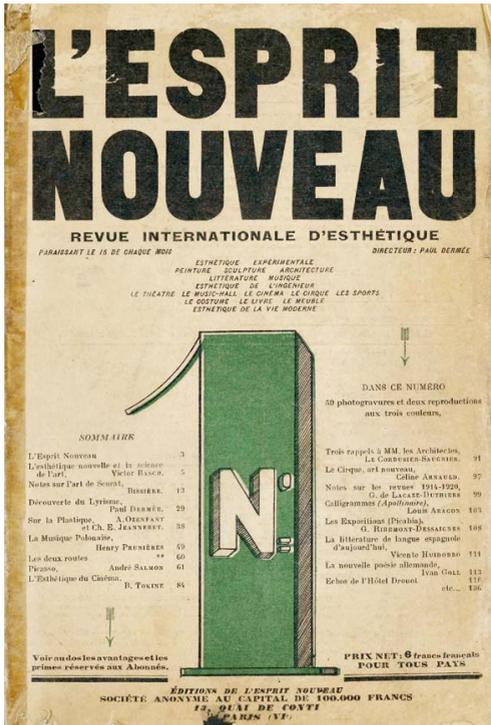
Der Auftakt, den die Zeitschrift *L'Esprit Nouveau* 1920 nahm, hätte programmatischer kaum sein können. Auf Einladung der Herausgeber Paul Dermée, Amédée Ozenfant und Charles-Édouard Jeanneret alias Le Corbusier eröffnete der Philosoph Victor Basch, der aufgrund seiner Dissertation über Kants *Kritik der Urteilskraft* als profunder Kenner der deutschen Ästhetik galt,¹ die erste Ausgabe mit einem Beitrag über die jüngeren Entwicklungen in der Ästhetik und der Kunstwissenschaft, wie sie sich vor allem in Deutschland und Österreich verfolgen ließen (Abb. 1).² Dieser Beitrag kann in zweifacher Hinsicht als eine Art Gründungsakt verstanden werden: Mit dem Abriss über die ästhetischen Strömungen des 19. Jahrhunderts, insbesondere der experimentalen Ästhetik, steckte Basch den historischen und methodischen Rahmen der neuen Disziplin ab, stellte die Rezeption von Kunst auf eine psychophysiologische Grundlage und benannte in einem wenig später erschienenen zweiten Teil des Beitrags die konkreten Aufgabengebiete der neuen Ästhetik und Kunstwissenschaft.³

Ebenso wie für die Ästhetik als Disziplin wurde mit Baschs Beitrag das Feld für den *Esprit Nouveau* bestellt. Denn mit ihrem experimentellen, an den exakten Naturwissenschaften orientierten Zugriff auf ästhetische Objekte entsprach die neue Ästhetik offensichtlich dem ›neuen konstruktiven Geist‹ in den Künsten, als dessen Organ sich der *Esprit Nouveau* verstand. Darüber hinaus setzte für die Herausgeber der Zeitschrift jedes künstlerische Schaffen ein – wenn auch nicht immer bewusstes – ästhetisches System voraus, über das die Welt der Erscheinungen geordnet wird. Es wurde als eine ›Konstruktion‹ verstanden, die das Materielle ins Werk nimmt,⁴ und bildete auf

- 1 Victor Basch: *Essai critique sur l'esthétique de Kant* [1896], Paris 1927. Basch hatte wesentlichen Anteil daran, die Ästhetik in Frankreich als eigenständige, von der spekulativen Philosophie wie der beschreibenden Kunstgeschichte unabhängige Disziplin zu etablieren; vgl. Céline Trautmann-Waller: »Victor Basch: l'esthétique entre la France et l'Allemagne«, in: *Revue de métaphysique et de morale* 34 (2002), H. 2, S. 227–240.
- 2 Victor Basch: »L'esthétique nouveau et la science de l'art«, in: *L'Esprit Nouveau* 1 (1920), H. 1, S. 5–12. Dank gilt Werner Oechslin für den Hinweis auf seinen Beitrag »Ozenfant und Le Corbusier: Die neue, systematische Grundlegung der Kunst und die Psychophysik«, in: Karin Gimmi u. a. (Hrsg.): *SvM. Die Festschrift*

für Stanislaus von Moos, Zürich 2005, S. 176–203, in dem der programmatische Stellenwert von Baschs Ausführungen im Erstlingsheft des *Esprit Nouveau* eingehend gewürdigt worden ist; der vorliegende Text wiederum führt den Formbegriff bei Basch und Le Corbusier über die von Oechslin herausgestellte »Synthese aus Psychophysik und traditioneller, euklidisch ausgerichteter Architekturtheorie« hinaus einerseits auf Kants Ästhetik, andererseits auf die experimentellen Praktiken der Psychophysik und der Einfühlungstheorie zurück.

- 3 Victor Basch: »L'esthétique nouveau et la science de l'art«, in: *L'Esprit Nouveau* 1 (1920), H. 2, S. 119–130.
- 4 Amédée Ozenfant/Charles-Édouard Jeanneret: »L'esprit nouveau«, in: *L'Esprit Nouveau* 1 (1920), H. 1, S. 3–4.



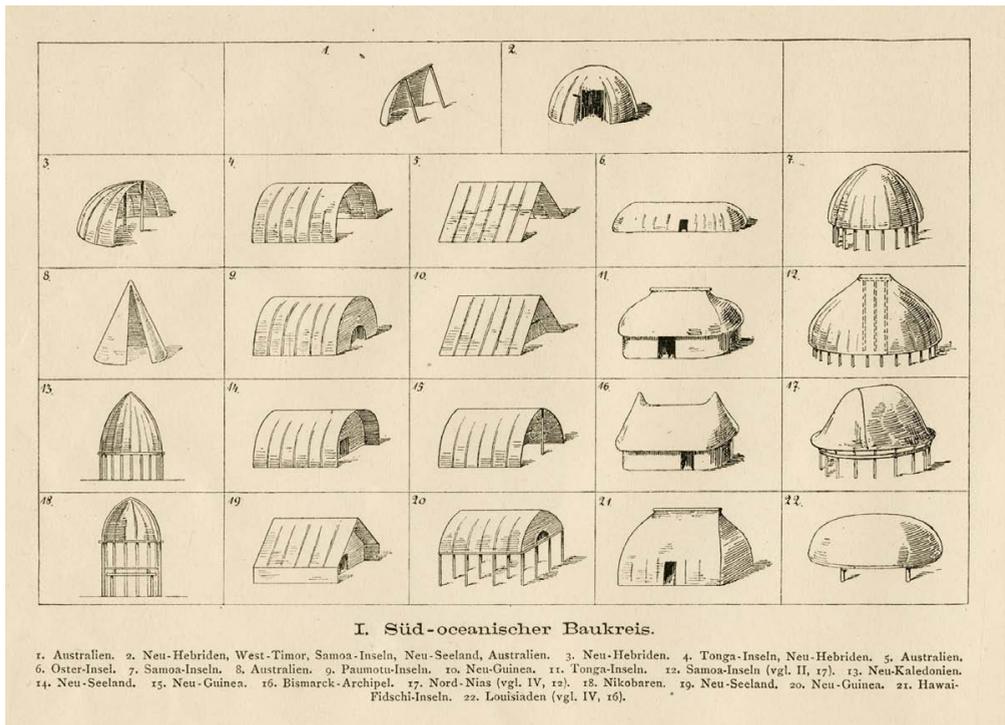
1 Titelblatt des ersten Hefts von *L'Esprit Nouveau*, 1920

diese Weise zugleich das Fundament ausführender Praxis. Der exponierte Anschluss der künstlerischen Praxis an die jüngere ästhetische Theorie im *Esprit Nouveau* war dabei mehr End- als Höhepunkt eines regen Austauschs zwischen den Künsten, der Ästhetik und der Sinnesphysiologie, der im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts eingesetzt hatte.

Für die Frage nach der dritten Dimension in Architektur und Städtebau erweist sich der Austausch mit der Sinnesphysiologie als zentral, auch wenn es sicher zu kurz greift, den im ausgehenden 19. Jahrhundert in der Baukunst virulent werdenden Raumbegriff monokausal auf die sinnesphysiologischen Untersuchungen zur Raumwahrnehmung zurückzuführen. Allein für den Raumbegriff des Kunsthistorikers August Schmarsow konnte in den letzten Jahren ein komplexes Feld an Bezügen erschlossen werden. Es geht weit über die nachweisbaren Anleihen bei Wilhelm Wundt hinaus und schließt das dreidimensionale Raummodell Kants ebenso mit ein wie Gottfried Semper's Gestaltungsprinzipien oder die Hegel'sche Vorstellung der umschließenden Wand als unorganische Objektivation des Geistsubjektes.⁵ Hinzu kommt der bisher vernachlässigte Einfluss der physischen Anthropologie auf Schmarsow. Der Begriff des Raums, der von den einfachsten Behau-

5 Vgl. hierzu im Überblick Jasper Cepl/Kirsten Wagner: »Images of the Body in Architecture. Anthropology and Built Space«, in: Kirsten Wagner/Jasper Cepl

(Hrsg.): *Images of the Body in Architecture. Anthropology and Built Space*, Tübingen 2014, S. 7–24.



2 Herman Frobenius, Varietäten architektonischer Räume, hier aus dem »Süd-oceanische[n] Baukreis«, aus: *Oceanische Bautypen*, 1899

sungen bis zum höchsten Tempel für alles Gebaute charakteristisch sein soll,⁶ entspricht einem Gattungsbegriff in der physischen Anthropologie, zu dem sich die verschiedenen Bauformen wie Arten oder Varietäten verhalten (Abb. 2). Schmarsow vertrat zugleich eine anthropologische Bestimmung des wahrnehmenden Subjekts von seinem anatomischen Aufbau und seinen physiologischen Funktionen her – eine Auffassung, die sich auch noch bei den Herausgebern des *Esprit Nouveau* finden lässt.⁷ Trotz dieser vielfältigen Bezüge bleibt ein wesentlicher Einfluss der Sinnesphysiologie auf die Raumbegriffe in der Architekturästhetik und -theorie anzuerkennen, was für Schmarsow, Camillo Sitte und Alois Riegl bereits in verschiedenen Untersuchungen gezeigt worden ist.⁸

6 Vgl. August Schmarsow, *Das Wesen der architektonischen Schöpfung*, Leipzig 1894, S. 6–10.

7 Zum über Peter Behrens vermittelten Einfluss Schmarsows auf Le Corbusier vgl. Frédéric Migayrou: »Les yeux dans les yeux. Architecture & mathesis«, in: *Le Corbusier. Mesures de l'homme*, Ausst.-Kat. Centre Pompidou, hrsg. von Olivier Cinqualbre/Frédéric Migayrou, Paris 2015, S. 15–25.

8 Vgl. Bettina Köhler, »Architekturgeschichte als Ge-

schichte der Raumwahrnehmung«, in: *Daidalos* (1998), H. 67, S. 36–43; Beatrix Zug: *Die Anthropologie des Raumes in der Architekturtheorie des 20. Jahrhunderts*, Tübingen 2006; Gabriele Reiterer: *AugenSinn. Zu Raum und Wahrnehmung in Camillo Sittes Städtebau*, Salzburg 2003; Heleni Porfyriou: »Camillo Sitte und das Primat des Sichtbaren in der Moderne«, in: Klaus Semsroth/Kari Jormakka/Bernhard Langer (Hrsg.): *Kunst des Städtebaus. Neue Perspektiven auf Camillo*

Entsprechend soll an dieser Stelle in zweierlei Hinsicht weiter ausgeholt und die Frage gestellt werden, warum und auf welche Weise der Raum über den Verlauf des 19. Jahrhunderts erst in der Sinnesphysiologie, dann in der Ästhetik und schließlich in der Architekturtheorie zu einem bedeutenden Gegenstand wurde. Daran wird sich am Beispiel des *Esprit Nouveau* die Frage nach dem Wissenstransfer zwischen diesen drei Feldern anschließen. Die These lautet, dass je nach Auslegung der sinnesphysiologischen und ästhetischen Erkenntnisse des 19. Jahrhunderts sowohl ein ›malerisches‹ wie auch ein ›linear-geometrisches‹ Konzept von Stadt verfolgt werden konnte. Es wird zu zeigen sein, dass die in den letzten Jahren nachgewiesenen Anschlüsse Le Corbusiers an die experimentale Ästhetik, die Einfühlungsästhetik und die Kunstwissenschaft weniger eine nicht-rationale, nicht-technische, gleichsam organische Seite an Le Corbusiers Werk erklären.⁹ Hingegen sind in der Sinnesphysiologie und der Ästhetik des 19. Jahrhunderts selbst, und zwar in ihren experimentellen Studien zur Form- und Raumwahrnehmung, die Grundlagen eines auf der geometrischen Form basierenden Gestaltungskonzepts von Architektur und Städtebau zu suchen.

Raumkonstruktionen in der Sinnesphysiologie¹⁰

Die in ihrer Fülle kaum zu überblickenden Untersuchungen zur Raumwahrnehmung in der Sinnesphysiologie wurden von Beginn an in Auseinandersetzung mit Kants Begriff des Raums als einer transzendentalen Anschauungsform geführt.¹¹ Über das gesamte 19. Jahrhundert findet sich kaum eine Studie, die sich nicht daran abgearbeitet hätte. Dass dieser Begriff eine solche Karriere in der Sinnesphysiologie genommen hat, weist über die Breitenwirkung von Kants *Kritik der reinen Vernunft* hinaus. Eher dürfte es, wie schon Carl Stumpf erkannt hat, die bei Kant vorzufindende Verlagerung des Raumproblems von einem ›logisch-metaphysischen‹ zu einem psychologischen gewesen sein, die für die Sinnesphysiologie einen direkten Anknüpfungspunkt bot.¹² Denn Kants Raumbegriff beruht auf der Annahme, dass Raum – wie auch Zeit – Vorstellungen *a priori* sind, die jeder sinnlichen Wahrnehmung äußerer Erscheinungen zugrunde liegen; Raum stellt demnach keine Bestimmung der Dinge an sich dar, sondern wird vom wahrnehmenden und erkennenden Subjekt her entwickelt.

»Gehen wir von der subjectiven Bedingung ab, unter welcher wir allein äußere Anschauung bekommen können [...], so bedeutet die Vorstellung vom Raum gar nichts. Dieses Prädikat wird den Dingen nur insofern beigelegt, als sie uns erscheinen, d. i. Gegenstände der Sinnlichkeit sind.«¹³

Sitte, Wien u. a. 2005, S. 239–256; Mechthild Fend: »Körpersehen. Über das Haptische bei Alois Riegl«, in: Andreas Mayer/Alexandre Métraux (Hrsg.): *Kunstmaschinen. Spielräume des Sehens zwischen Wissenschaft und Ästhetik*, Frankfurt am Main 2005, S. 166–202.

9 Vgl. dazu etwa Migayrou 2015 (Anm. 7), S. 16.

10 Wesentliche Teile dieses Abschnitts gehen zurück auf Kirsten Wagner: »Topologie der Sinne. Experimentelle Raumerzeugung am Körper«, in: Eva Johach/Dieter

Sawicki (Hrsg.): *Übertragungsräume. Medialität und Raum in der Moderne*, Wiesbaden 2013, S. 53–72.

11 Vgl. hierzu Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft* [1781/87], hrsg. von Raymund Schmidt, Hamburg 1990, S. 66–73.

12 Vgl. Carl Stumpf: *Über den psychologischen Ursprung der Raumvorstellung* [1873], Amsterdam 1965, S. 13.

13 Kant 1990 (Anm. 11), S. 72.

Dabei lieferte die Sinnesphysiologie zunächst einen empirischen Nachweis für die von Kant dargelegte Subjektivität des Raums. Mit der Aufdeckung spezifischer Sinnesenergien durch den Physiologen Johannes Müller erwies sich Wahrnehmung als wesentlich durch die Strukturbedingungen der Sinnesorgane bestimmt. Unabhängig von der Art und der Herkunft der Reize – ob mechanisch oder elektrisch, ob durch eine innere Leibregung oder durch einen äußeren Gegenstand verursacht – reagiert jedes Sinnesorgan auf die seinen Nerven eigentümliche Weise: das Auge mit reinen Licht- und Farbempfindungen, das Ohr mit Tonempfindungen, das Hautorgan mit Gefühlsempfindungen. Die Wahrnehmung auch der räumlich ausgedehnten Außenwelt zeigte sich damit als eine Konstruktionsleistung des körperlichen Subjekts. An welchem Ort und zu welchem Zeitpunkt im Prozess der Wahrnehmung Raumvorstellungen entstehen, sollte sich in diesem Zusammenhang als zentrales Problem erweisen, zumal nach der Theorie spezifischer Sinnesenergien die visuelle Wahrnehmung mit nichts anderem als einer Mannigfaltigkeit an Licht- und Farbempfindungen beginnt.¹⁴ Auf welche Weise aber kann aus etwas Unräumlichem wie den ursprünglich nur nach Qualität und Intensität unterschiedenen Empfindungen auf Wahrnehmungsebene etwas Räumliches entstehen? Letztlich drehten sich alle Theorien der Raumwahrnehmung des 19. Jahrhunderts um die sich daraus ergebende Frage, wo Raum eigentlich ist oder vielmehr entsteht, wenn Räumlichkeit weder etwas den Dingen objektiv Gegebenes (Kant) noch eine den unmittelbaren Empfindungen selbst zuzusprechende Eigenschaft (frühe Sinnesphysiologie) ist. Die Antwort darauf fiel zweigeteilt aus: Sogenannte nativistische Ansätze führten Raumvorstellungen auf eine angeborene Strukturbedingung der Sinnesorgane zurück, empiristische hingegen machten hierfür kognitive Lernprozesse geltend (Abb. 3).

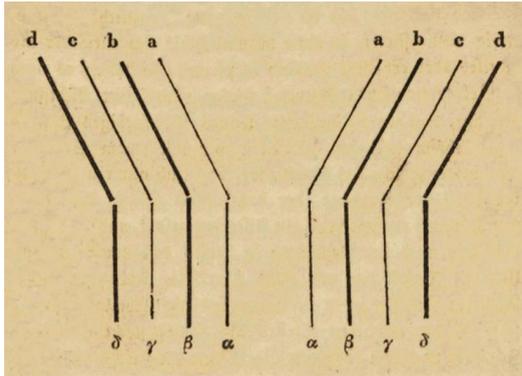
Müller gab eine nativistische Erklärung, indem er von ausgedehnten Sinnesorganen ausging, die sich in ihrer Ausdehnung deshalb selbst empfinden, weil sie mit räumlich verteilten Nervenfasern ausgestattet sind. Diese seien aufgrund ihrer Anordnung imstande, Lage, Richtung und Form der Reizursache zu vermitteln.¹⁵ Über Müllers Ansatz wies die von dem Philosophen Rudolph Hermann Lotze entwickelte Lokalzeichentheorie bereits hinaus. Exemplarisch findet sich in Lotzes Schriften problematisiert, dass auf der Ebene von Nervenerregung und entsprechender Sinnesempfindung alles Extensive der äußeren Erscheinungen in ein Intensives umgewandelt wird. Die physiologischen Prozesse auf Empfindungsebene bilden die prekäre Umschaltstelle, in der »die Regelmäßigkeit der geometrisch geordneten Einwirkungen unfehlbar in einem Punkte vollkommener Unräumlichkeit zu Grunde geht«, um jenseits dieser »Nullstelle« von der Seele wiedererzeugt zu werden.¹⁶ Im Gegensatz zur nativistischen Annahme Müllers »motiviert« für Lotze »alle räumliche Lage und Nachbarschaft erregter Nervenenden nicht im allermindesten eine ähnliche Lagerung und Nachbarschaft der von ihnen erregten Empfindungen«.¹⁷ Das Aus- und Nebenein-

14 Vgl. Johannes Müller: *Ueber die phantastischen Gesichterscheinungen. Eine physiologische Untersuchung mit einer physiologischen Urkunde des Aristoteles über den Traum, den Philosophen und Ärzten gewidmet*, Coblenz 1826, S. 5–15.

15 Vgl. Ders.: *Handbuch der Physiologie des Menschen für Vorlesungen*, Bd. 2, Coblenz 1840, S. 54–55.

16 Rudolph Hermann Lotze: *Medizinische Psychologie oder Physiologie der Seele*, Leipzig 1852, S. 328.

17 Ebd., S. 330.



3 Johannes Müller, Räumliche Entsprechung innerer und äußerer Sinnlichkeit der Sehsinnsubstanz, aus: *Ueber die phantastischen Gesichterscheinungen*, 1826

ander der Sinnesnerven hat also an sich keine Bedeutung. Nach Lotze muss vielmehr eine weitere Empfindung hinzukommen, über welche die Gesichts- und Tastempfindungen überhaupt erst mit einem Raumwert versehen werden. Diese zusätzliche Empfindung nannte er das Lokalzeichen.¹⁸ Es sollte sich zum einen aus dem Ort der Sinnesempfindung ergeben, zum anderen aus den Bewegungsgefühlen, die sich mit der örtlichen Sinnesempfindung verbinden.

An Lotzes Lokalzeichentheorie schlossen sowohl der Physiker Hermann von Helmholtz als auch der Psychologe Wilhelm Wundt an. Helmholtz zufolge resultieren räumliche Vorstellungen aus den Bewegungen des Auges wie des Körpers. Dem empiristischen Ansatz gemäß steht die räumliche Bedeutung der Lokalzeichen für Helmholtz nicht fest, sondern wird erlernt. Dafür spielte bei ihm die Auge-Hand-Koordination in praktischen Handlungszusammenhängen eine entscheidende Rolle.¹⁹ Zwischen empiristischer und nativistischer Position vermittelnd, erkannte Wundt die Strukturbedingungen der Sinnesorgane an, hob aber zugleich auf die Erfahrungswerte der aus einem Zusammenspiel von Tast-, Gesichts- und Bewegungsempfindungen hervorgehenden Raumvorstellungen ab.

Unabhängig davon, ob Raumvorstellungen von dem Aufbau und der Funktion der Sinnesorgane abzuleiten sind oder ob sie hiervon ausgehend über einen Entwicklungs- und Lernprozess erworben werden, stellte sich Raumwahrnehmung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der Sinnesphysiologie als ein visuelles und taktiles Abtasten der äußeren Objekte durch einen Bewegung ausführenden und diese Bewegung selbst empfindenden Körper dar. Raum erschien mit und über Kant hinaus damit als etwas, was das Subjekt respektive sein Körper im Prozess der Wahrnehmung hervorbringt.

18 Zur Lokalzeichentheorie und ihrer Rezeption durch Hermann von Helmholtz, Wilhelm Wundt, Carl Stumpf und Theodor Lipps vgl. Erwin Ackerknecht: *Die Theorie der Lokalzeichen. Ihr Verhältnis zur empiristischen und nativistischen Lösung des psychologischen Raumproblems*, Tübingen/Leipzig 1904.

19 Vgl. Hermann von Helmholtz: *Über das Sehen des Menschen. Ein populär wissenschaftlicher Vortrag*, Leipzig 1855.

Raumwahrnehmung als Formwahrnehmung in der Ästhetik

Bevor sie für den kunstwissenschaftlichen und architekturtheoretischen Raumbegriff grundlegend wurden, gingen diese Erkenntnisse über die Raumwahrnehmung in die Ästhetik ein. So stellt die von Robert Vischer ausformulierte Einfühlungsästhetik nichts anderes dar als eine sinnesphysiologische Begründung der von seinem Vater, Friedrich Theodor Vischer, entwickelten Theorie der Formsymbolik. Im Anschluss an das »tastende Auge«, das der Sinnesphysiologie zufolge die Wahrnehmung räumlicher Formen erklärt, unterschied der Kunsthistoriker Robert Vischer zwei »Verhaltensarten« des bewegten Schauens: ein »zeichnerisches Verhalten« beziehungsweise »ein Linienzeichnen«, bei dem die Umrisse des betrachteten Objektes »gleichsam mit der Fingerspitze« nachempfunden werden, und ein »plastisch-malerisches Verhalten«, ein »Anlegen von Massen«, welches dadurch gekennzeichnet ist, dass den »Flächen, Anschwellungen und Vertiefungen eines Gegenstandes, den Bahnen der Beleuchtung, den Halden, Rücken, Mulden« etwa eines »Gebirges gleichsam mit der breiten Hand nach[ge]fahre[n]« wird.²⁰ Das bewegte Schauen wechselt also zwischen Umriss und Masse, Form und Körper. Innerhalb der Einfühlungsästhetik trat dabei die abstrakte geometrische Form, die nach Abzug aller Materialität jedem komplexeren ästhetischen Objekt als ideelles Gebilde zugrunde liegen soll,²¹ in den Vordergrund.

Die geometrische als räumliche Form bildete den Ausgangspunkt für die ästhetischen Untersuchungen der Raumwahrnehmung. Dies lässt sich exemplarisch an Theodor Lipps zeigen. Das Formrepertoire des Philosophen und Psychologen ging anfänglich auf die geometrischen Figuren optischer Täuschungen zurück (Abb. 4), erweiterte sich jedoch zusehends um alle erdenklichen Variationen gerader und gekrümmter Linien und Flächen, die zugleich als Abstraktionen architektonischer Körper wie Säulenbasis, -schaft oder Gesims auftraten (Abb. 5). An ihnen konkretisierte Lipps den Helmholtz'schen Erfahrungsbegriff: Was zu einem falschen Urteil über wahrgenommene räumliche Formen führt, waren nach Lipps am eigenen Leib erfahrene mechanische Kräfte von begrenzender Tätigkeit und Ausdehnungstendenz, Schwere und vertikaler Ausdehnung sowie Richtungsgleichheit und Richtungsänderung.²² Sie finden ihr Vorbild in den von Gottfried Semper benannten mechanischen Kräften von Massenwirkung oder Schwere und Massenwiderstand oder Reibung, die Semper den Gestaltungsprinzipien Proportion und Richtung zugrunde gelegt hatte.²³

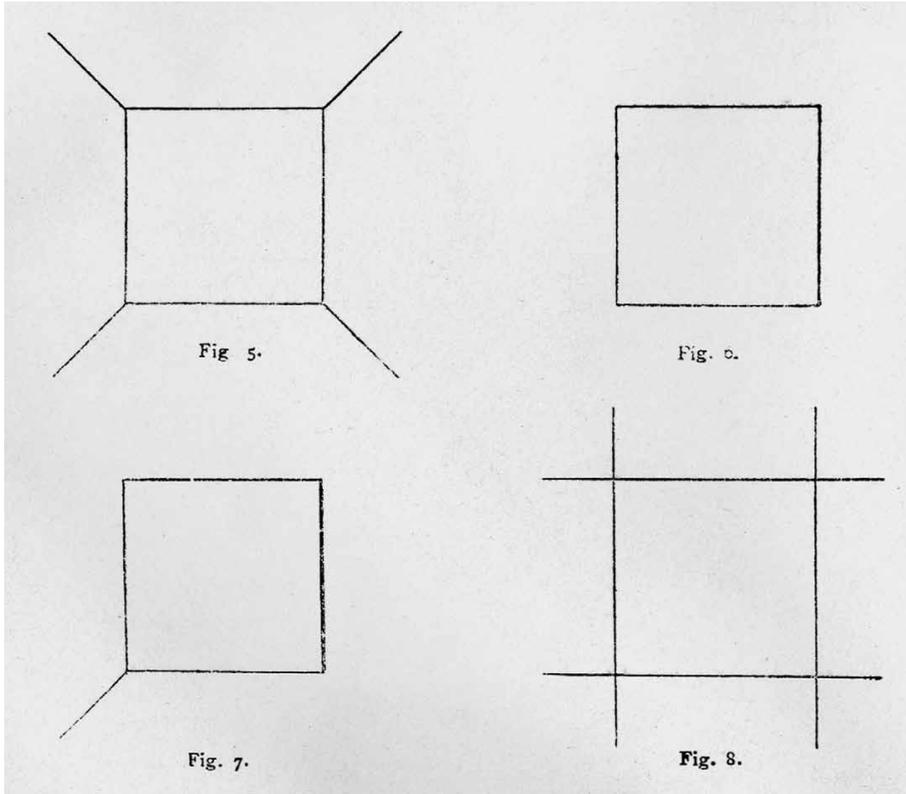
20 Robert Vischer: »Über das optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Ästhetik« [1873], in: Ders.: *Drei Schriften zum ästhetischen Formproblem*, Halle an der Saale 1927, S. 1–44, hier S. 7.

21 Dahinter steht zugleich die historische Aufspaltung der Form in eine innere ideelle Form, die sich über den Produktionsprozess in der äußeren Form als Gestalt realisiert. Vgl. hierzu allgemein Adrian Forty: *Words and Buildings. A Vocabulary of Modern Architecture*, New York 2000, S. 149–172; Harry Francis Mallgrave/

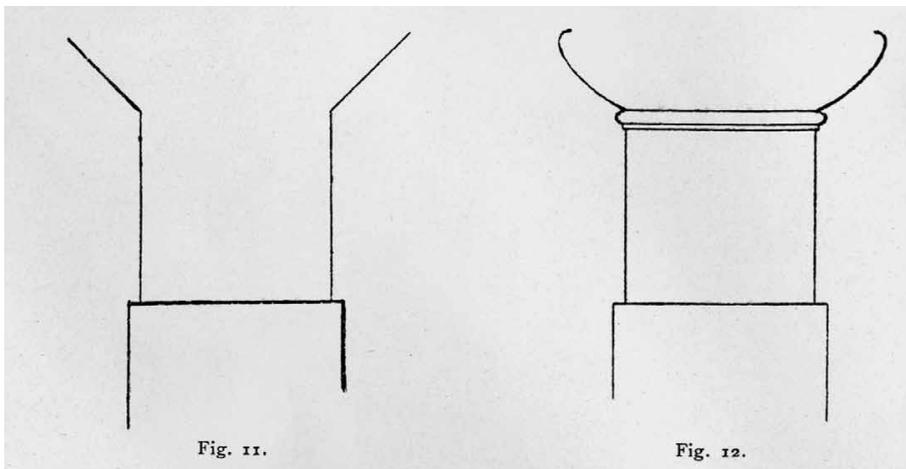
Eleftherios Ikonou: *Empathy, Form, and Space. Problems in German Aesthetics, 1873–1893*, Santa Monica 1994.

22 Theodor Lipps: *Raumästhetik und geometrisch-optische Täuschungen*, Leipzig 1897, S. 51–53.

23 Vgl. hierzu Kirsten Wagner: »Architektur mit dem Körper denken. Zu einer kritischen Anthropologie der Architektur«, in: Jörg H. Gleiter/Ludger Schwarte (Hrsg.): *Architektur und Philosophie*, Bielefeld 2015, S. 74–92, bes. S. 84–88.



4 Theodor Lipps, Optische Täuschung am Beispiel der Form und Ausdehnung eines Quadrats, aus: »Ästhetische Faktoren der Raumschauung«, 1891



5 Theodor Lipps, Optische Täuschung am Beispiel architektonischer Formen, aus: »Ästhetische Faktoren der Raumschauung«, 1891

Nicht nur im Rahmen der Einfühlungsästhetik wurden geometrische Formen zum zentralen Untersuchungsgegenstand, auch in der formalen und der experimentalen Ästhetik nahmen sie eine besondere Rolle ein. Dass überhaupt die Form in den Fokus der verschiedenen ästhetischen Strömungen des 19. Jahrhunderts rückte, führt auf Kant zurück. In seiner *Kritik der Urteilskraft* hatte er zwischen reinen, auf das Schöne bezogenen allgemeingültigen Geschmacksurteilen und empirischen, auf das Angenehme bezogenen individuellen Sinnenurteilen unterschieden. Bei Ersteren handelt es sich um von der Formwahrnehmung ausgehende Urteile, bei Letzteren um solche, die ihren Ursprung in Empfindungen der Farbe, des Tons, des Geschmacks haben. Auf alle schönen Künste wie Malerei und Bildhauerei, aber auch Baukunst und Gartenkunst angewandt, heißt das bei Kant, dass »die Zeichnung das Wesentliche [ist], in welcher nicht, was in der Empfindung vergnügt, sondern bloß, was durch seine Form gefällt, den Grund aller Anlage für den Geschmack ausmacht.«²⁴ Allein der Form gestand er zu, ohne irgendein Interesse – sei es im Sinne des Begehrens, sei es im Sinne der Vernunft – zu gefallen.²⁵ Die bloße oder reine Form in Absehung aller inneren funktionalen und äußeren praktischen Zwecke war der eigentliche Gegenstand interesselosen Wohlgefallens oder Missfallens und damit das, was das Schöne oder Nicht-Schöne einer Erscheinung ausmachte.

Sichtbare Form in den Künsten – also die räumliche Ordnung von Punkt, Linie und Fläche zu einer begrenzten, in sich gegliederten Figur – bezeichnete Kant als »Gestalt«, und zu ihren darstellenden Medien gehörte für ihn primär die Zeichnung. Doch nicht die Gestalt an sich gefällt, sondern sie gefällt, weil sie im betrachtenden Subjekt ein freies, eben von keinerlei Zweck und Interesse geleitetes Spiel der Erkenntnisvermögen in Gang setzt. Eine Form gilt im Besonderen dann als schön, wenn sie einen Ausgleich, eine Harmonie der beiden Erkenntnisvermögen Einbildungskraft sowie Verstand und darüber Lustgefühle bewirkt. Während die Einbildungskraft durch eine Mannigfaltigkeit der Anschauungen bestimmt ist, zielt der Verstand mit seinen Begriffen auf eine Einheit und Ordnung der Anschauungen, woraus sich die nähere Definition des Schönen als Einheit des Mannigfaltigen ergibt. Diese Einheit wird an der schönen Form erfahren.

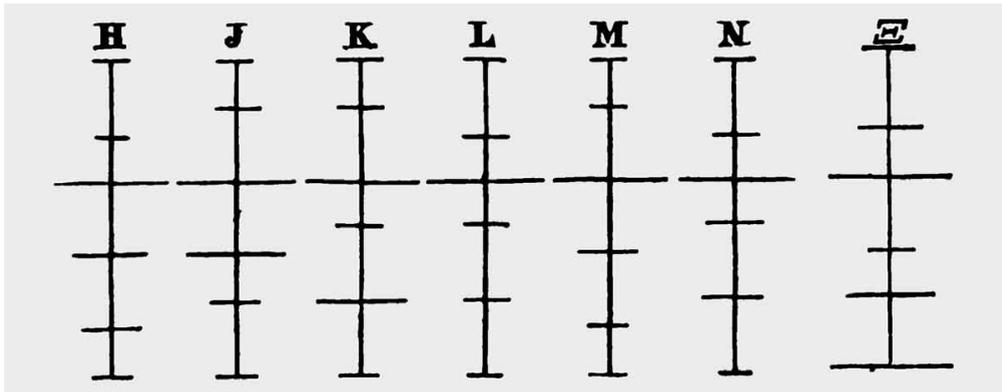
In der sogenannten formalen Ästhetik, die durch den Philosophen Robert Zimmermann ausformuliert worden ist, blieb ästhetisches Wohlgefallen auf die Form beschränkt: »Gegenstand der Ästhetik können [...] nur *Formen*, insofern sie absolut wohlgefällig oder missfällig sind, diese selbst kann nur *Formwissenschaft* sein.«²⁶ Form wurde von ihm als immer schon aus zwei oder mehr Gliedern zusammengesetzt bestimmt. An ihr gefallen oder missfallen entsprechend die formalen Verhältnisse, in denen ihre Glieder zueinander stehen; zu ihnen zählte Zimmermann »die Vollkommenheit, das Charakteristische, de[n] Einklang, die Correctheit, die Ausgleichung«.²⁷ Im Unterschied zu Kant bezog er diese Verhältnisse jedoch nicht mehr auf eine ausgleichende, har-

24 Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft* [1790], hrsg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt am Main 2014, S. 141.

25 Vgl. ebd., S. 123.

26 Robert Zimmermann: *Aesthetik*, Bd. 2: *Allgemeine Aesthetik als Formwissenschaft*, Wien 1865, S. 22.

27 Ebd., S. 94.



6 Adolf Zeising, Variationen von nach dem Goldenen Schnitt gegliederten Strecken, aus: *Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers*, 1854

monische Tätigkeit der Erkenntnisvermögen, sondern ermittelte in ihnen objektive Verhältnisse, denen seinerseits der subjektive Geschmack unterworfen sei.²⁸

Hatte Zimmermann eine mathematische Bestimmung ästhetischer Verhältnisse ausgeschlossen (als »lebendige Kräfte« ließen sie sich nach ihm nicht auf eine Differenz oder Potenzierung quantitativer Größen reduzieren), so lag mit Adolf Zeising's Proportionstheorie auf Grundlage des Goldenen Schnitts der Versuch einer mathematischen Bestimmung wohlgefälliger Formverhältnisse in Natur und Kunst vor.²⁹ Im Anschluss an Kant, jedoch ausschließlich aufseiten sichtbarer Gestalt argumentierend, erkannte der Gelehrte Zeising in der Proportionalität »die eigentliche Vermittlerin der Einheit und der unendlichen Mannigfaltigkeit«.³⁰ Die unendliche Mannigfaltigkeit verkörperte sich für ihn ebenso in den perspektivisch nicht sichtbaren Oberflächen einer räumlichen Form wie auch in ihrer scheinbar unendlichen, von sich »selbst abweichenden« Umrisslinie, da an ihr kein Anfangs- oder Endpunkt auszumachen ist. Einheit beruhe hingegen in einem »sich gleichbleibenden« konzentrischen Punkt, dem »eigentlichen Kern und Kardinalpunkt«, auf den sich die sichtbare Form ihrer Anlage nach bezieht.³¹ Das Formell-Schöne liegt im harmonischen Ausgleich beider Formaspekte, wobei ihr Verhältnis variieren kann: Bei der Regelmäßigkeit oder Symmetrie etwa von Polygonen überwiegt Einheit qua Gleichheit der Formglieder. Einen höheren Grad an Selbständigkeit weisen die Formglieder bei der Proportion auf. Sie gehen ebenfalls von einem konzentrischen Punkt aus, entwickeln sich entlang von Richtungsachsen allerdings in unterschiedlicher Ausdehnung. Einheit zwischen ihnen wird durch die Gleichheit der Verhältnisse, in denen sie zum Ganzen stehen, gewährleistet, wobei diese Verhältnisse nicht beliebig sein können

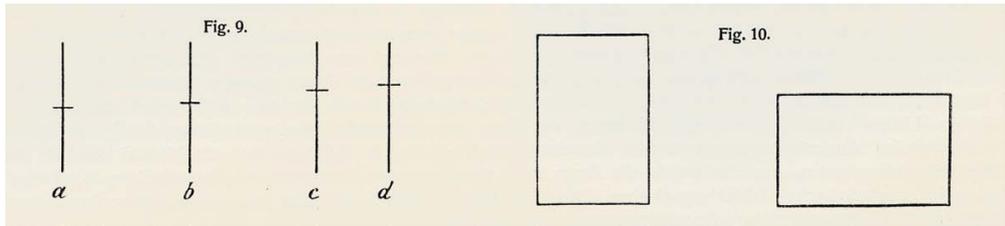
28 Vgl. Robert Zimmermann: *Asthetik*, Bd. 1: *Geschichte der Aesthetik als philosophischer Wissenschaft*, Wien 1858, S. 419.

29 Adolf Zeising: *Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers*. Aus einem bisher unerkannt

gebliebenen, die ganze Natur und Kunst durchdringenden morphologischen Grundgesetze, Leipzig 1854.

30 Ebd., S. 146.

31 Ebd., S. 149–150.



7 Versuchsmaterial zur empirischen Überprüfung des Goldenen Schnitts nach Gustav Theodor Fechner, aus: Max Dessoir, *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 1906

(Abb. 6). Das Formell-Schöne setzte für Zeising eine bestimmte Verhältnismäßigkeit der Teile zu einander und zum Ganzen voraus – und diese ermittelte er im mathematisch bestimmbar Goldenen Schnitt.³² Der Goldene Schnitt durchzog Zeising zufolge den gesamten Mikro- und Makrokosmos und fand sich auch am menschlichen Körper wieder. Er kann daher als objektives formales Verhältnis betrachtet werden, das in seiner Naturgesetzlichkeit der Erkenntnis und Beurteilung des Schönen durch das Subjekt vorausliegt.

Zeising's Untersuchung blieb gerade in ihrem universellen Anspruch nicht ohne Kritik. Erstens erschien merkwürdig, dass, wenn der Goldene Schnitt den Schlüssel zum gesamten Aufbau der Welt darstellt, dies nicht schon vor Zeising entdeckt worden war. Zweitens ergaben Nachmessungen der von ihm herangezogenen Beispiele, insbesondere der Gebäudeaufrisse, dass er die Messpunkte von vornherein auf den Goldenen Schnitt hin angelegt hatte.³³

Es war dann der Psychologe Gustav Theodor Fechner, der Zeising's Proportionstheorie einer empirischen Überprüfung unterzog. Die entsprechenden Versuchsreihen bildeten den Auftakt der von Fechner begründeten experimentalen Ästhetik. Indem er die Ästhetik von einem spekulativen Begriffssystem zu einer empirischen Wissenschaft und so in den »Bereich des Experimentes, des Masses und der Rechnung« überführte,³⁴ knüpfte er direkt an seine psychophysischen Untersuchungen der Maßbeziehungen zwischen Reiz und Empfindung an. Was Fechner mit seinen Experimenten allgemein im Bereich der Ästhetik zu beweisen versuchte, war das Verhältnis, das zwischen einer Form als äußerem Reiz und den Lust- und Unlustgefühlen als Wirkungen innerer psychischer Prozesse auf ebenjenen Reiz hin bestand. Zu diesem Zweck setzte er einer Reihe von Probanden geometrische Figuren und Formen vor, aus denen diese diejenigen auswählen sollten, die ihnen am meisten gefielen (Abb. 7). Das Anschauungsmaterial bestand im Wesentlichen aus Rechtecken mit verschiedenen Dimensionen und aus durch Teilungslinien in Abschnitte gegliederte Strecken; letztlich also handelte es sich um die Proportionsschemata, die Zeising auf konkrete Körper angewandt hatte. Beim Dimensionsverhältnis einfacher Flächen zeigte sich tatsächlich eine statistische Häufung bei all den Flächen, deren Höhen- und Breitendimension den Proportionen

32 Vgl. ebd., S.159.

34 Ebd., S.3.

33 Vgl. Gustav Theodor Fechner: *Zur experimentalen Ästhetik*, Leipzig 1871, S.13–32.

des Goldenen Schnitts unmittelbar oder zumindest annähernd entsprachen. Beim Teilungsverhältnis einer in sich gegliederten Linie war dies jedoch nicht der Fall, sodass Fechner Zeisings spekulative Theorie zur einen Hälfte empirisch bestätigte, zur anderen widerlegte.

Fechner begründete die Reduktion des Anschauungsmaterials damit, alles sonst in die ästhetische Betrachtung der Form mit Hineinspielende – die Idee, den Zweck oder die Bedeutung, deren Träger die Form ist – ausschalten zu wollen. Formwohlgefälligkeit ließ sich auch für Fechner nur an der reinen Form nachweisen. Allerdings und in deutlicher Abweichung von Kant haben die Formverhältnisse »für die höhere Aesthetik insofern nur ein untergeordnetes Interesse [...], als die Schönheit aus höherem Gesichtspunct immer an der Erfüllung von Forderungen hängt, welche über den Gesichtspunct einer Formwohlgefälligkeit an sich weit hinausgreifen.«³⁵ Dahinter steht Fechners in der *Vorschule der Ästhetik* weiter entfaltete Annahme, dass jede ästhetische Wahrnehmung von zwei Faktoren bestimmt ist:³⁶ einem direkten, der sich auf die Form an sich bezieht und bereits erste Gefühle des Gefallens und Missfallens bewirken kann, und einem assoziativen, der all das beinhaltet, was an Vorstellungen eine Form im Betrachter auszulösen vermag;³⁷ er nannte letzteres die »associative Mitbestimmung« der Form.³⁸ Beide Faktoren waren für ihn nur künstlich, unter Analysebedingungen, voneinander zu trennen. Faktisch beeinflussen sie sich gegenseitig. Denn eine Form kann noch so wohlgefällig sein, wenn sie dem Zweck, dem sie dient, nicht entspricht, wird das dem ästhetischen Lustgefühl insgesamt abträglich sein – so einer der sich daraus ergebenden, den modernen Formbegriff vorwegnehmenden Schlüsse Fechners.

Die Frage, ob die ästhetische Formwahrnehmung durch Assoziationen bedingt ist, beschreibt einen der Streitpunkte zwischen Einfühlungsästhetik und experimentaler Ästhetik. In der folgenden Reaktion Fechners auf Lotzes Ästhetik kann der Unterschied exemplarisch veranschaulicht werden:

»Des Näheren kommt nach Lotze die Wohlgefälligkeit und Missgefälligkeit objectiver anschaulicher Raumformen und Raumverhältnisse, Bewegungen, Stellungen, wesentlich dadurch zu Stande, dass sich darin Formen und Verhältnisse, Bewegungen, Stellungen unsers *eigenen* Körpers widerspiegeln [sic!], solche, worin unser Wohl und Wehe, Freude, Leid, Behagen, Missbehagen einen Ausdruck findet. [...] Wir fühlen die Lust und Unlust so zu sagen in die objectiven Formen, Verhältnisse, Bewegungen, Stellungen hinein [...]; und nur diess macht die objectiven ästhetisch wirksam und verständlich für uns.«³⁹

Wie sämtliche Vertreter der Einfühlungsästhetik ging Lotze davon aus, dass bereits der direkte Formeindruck ein assoziativer ist: Jede Form löst im Betrachter unmittelbar Körpergefühle aus, die der Form selbst unterstellt werden. Form hat demnach immer schon Bedeutung, weil das wahr-

35 Ebd., S. 5.

36 Vgl. Ders.: *Vorschule der Ästhetik*, Leipzig 1876.

37 Dass eine Form nicht von ihren Zwecken und Bedeutungen getrennt werden kann, hatte Fechner bei Karl Bötticher lernen können, ging dieser doch von einer grundsätzlichen Bedingtheit der symbolischen

Kunstform durch die statisch-materielle Werkform in ihrer Zweckgebundenheit aus. Vgl. Karl Bötticher: *Die Tektonik der Hellenen*, 2 Bde., Berlin 1862.

38 Fechner 1871 (Anm. 33), S. 6.

39 Vgl. ebd., S. 11–12; Rudolph Hermann Lotze: *Geschichte der Ästhetik in Deutschland*, München 1868.

nehmende Subjekt an ihr die eigene Körperlichkeit erfährt. Steht diese Körperlichkeit im Widerspruch zur Form – müssen beispielsweise Bewegungen der Sinnesorgane ausgeführt werden, die von besonderer Anstrengung sind, etwa die Augen einer vertikalen Linie folgen zu lassen –, dann löst dies Robert Vischer oder dem Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin zufolge das ästhetische Gefühl des Missfallens aus. Ähnlich argumentierte Lipps, wenn er mit dem Überwiegen des Schweren, Lastenden an einer Form eine Störung des Kräftehaushalts verband, in dem der Körper steht. Auch hier sind Unlustgefühle das Resultat.

Anders bei Fechner: Zwar stellte er nicht generell in Abrede, dass solche Körpergefühle »eine wichtige Rolle bei objectiven Eindrücken überhaupt spielen«.40 Doch wie er am Beispiel reiner Symmetrie zu zeigen unternahm, existieren ästhetische Verhältnisse, die an sich und nur an sich wohlgefällig sind. Zu solchen »ästhetisch bevorzugten« Verhältnissen gehörten für Fechner auch die rationalen Dimensions- und Teilungsverhältnisse, die in den tradierten Proportionslehren Verwendung gefunden hatten. Ob die irrationalen Verhältnisse des Goldenen Schnitts ebenfalls zu ihnen zählen, prüfte er im Rahmen seiner empirischen Untersuchungen.

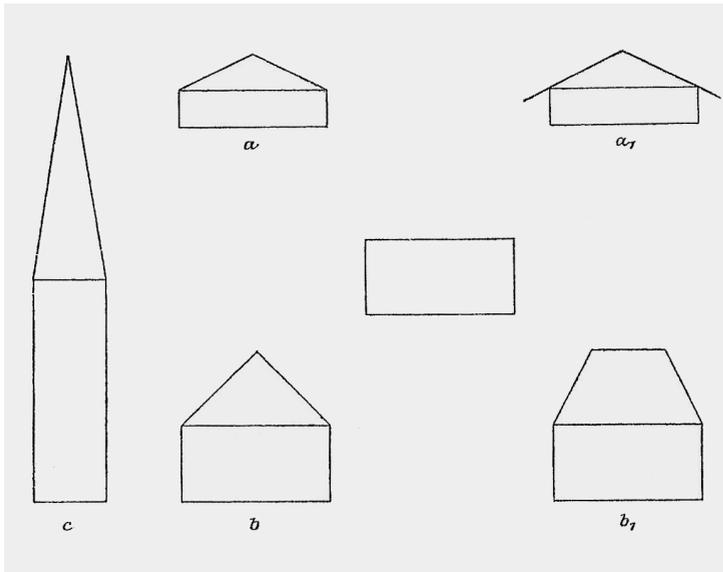
Die ästhetischen Strömungen des 19. Jahrhunderts weichen in der Herleitung des Schönen deutlich voneinander ab. Wird das Schöne einerseits aus der Anlage der Erkenntnisvermögen oder des Körpers heraus erklärt und so dem Subjekt zugerechnet, beschreibt es andererseits eine objektive Beschaffenheit der Gegenstände an sich. Trotz dieser Unterschiede verbindet die Theorien die Form, von der jeweils bei der Bestimmung des Schönen ausgegangen wurde. Die sinnesphysiologische Erkenntnis, dass Wahrnehmung mit einem mannigfaltigen Chaos an Empfindungen des Lichts, der Farbe oder des Tons, also von etwas zunächst Ungeordnetem, Unräumlichem beginnt, ändert daran nur bedingt etwas. Es bleibt mithin eine Beschränkung des in der Ästhetik verhandelten Begriffs des Schönen auf die reine Form festzustellen, die noch bei Fechner als »isolierte Grundbedingung« von Wohlgefälligkeit erscheint.⁴¹ Dem kommt in den sinnesphysiologischen und ästhetischen Studien zur Raumwahrnehmung eine Reduktion des Raums auf räumlich ausgedehnte geometrische Figuren und Formen entgegen. Auf beiden Feldern steht die von allem Materiellen und Symbolischen befreite Form in ihrer sichtbaren, zumeist geometrischen Gestalt im Vordergrund.

Das verdeutlicht erneut der auf beiden Gebieten der Raum- und Formwahrnehmung arbeitende Lipps. Nach ihm nimmt das ästhetische Einfühlungssubjekt die auf das geometrische Gebilde – und nicht etwa den konkreten physischen Körper – einwirkenden Kräfte wahr. Bei der Betrachtung eines Gebäudes lastet somit nicht das materielle Dach, »sondern die Fläche des Daches senkt sich herab und folgt einer Tendenz nach unten« (Abb. 8).⁴² Räumliches Sehen erweist sich bei ihm exemplarisch als eine Auflösung der materiellen Welt in Linien, Flächen und daraus gefügte dreidimensionale Volumina, ästhetisches räumliches Schauen stellt sich als Belebung solch geometrisch-räumlicher Gebilde aufgrund von Körpergefühlen dar.

40 Fechner 1871 (Anm. 33), S. 11.

42 Lipps 1897 (Anm. 22), S. 15.

41 Ebd.



8 Theodor Lipps, Auflösung architektonischer Körper zu geometrischen Gebilden, aus: *Raumästhetik und geometrisch-optische Täuschungen*, 1897

Als Essenz des ästhetischen Objekts materialisiert sich dieses ideale Gebilde in den verschiedenen Künsten auf unterschiedliche Weise: In der Plastik nimmt es mit der menschlichen Figur eine figurative Gestalt an, in der Architektur eine abstrakte. Die Künste abstrakter ›Raumgestaltung‹ reichen vom physischen Baukörper bis hin zum gezeichneten geometrischen Ornament, das gänzlich »ohne die greifbare Masse« des Gebauten auskommt.⁴³ Der Raum, über den in der Ästhetik verhandelt wird und von dem in seiner Dreidimensionalität noch Schmarsow ausgeht, ist ein zutiefst geometrischer Raum.

Die Ordnung geometrischer Formen als Ordnung des urbanen Raums

Welche Angebote die Ästhetik des 19. Jahrhunderts der Architekturrezeption und -produktion damit gemacht hatte, soll abschließend an der im *Esprit Nouveau* geführten Diskussion gezeigt werden. Für sie ist kennzeichnend, dass auch hier die geometrische Form in den Blickpunkt der ästhetischen Rezeption und Produktion gerät. Der ästhetische Diskurs trifft sich im *Esprit Nouveau* dabei mit einer künstlerischen und architektonischen Praxis, die von ihrer akademischen Ausbildung her bis ins frühe 20. Jahrhundert mit Form- und Proportionslehren vertraut geblieben ist.⁴⁴ Diese haben in der Moderne nicht einfach ausgedient, wie es durch die antiakademischen Bewegungen suggeriert worden ist. Vielmehr erfuhren sie über die ästhetischen Studien zur Formschönheit und deren Verhältnisse im 19. Jahrhundert neuen Aufschwung. Vor dem Hintergrund

43 Vgl. ebd., S. 16–17.

44 Zum Einfluss der akademischen Form- und Propor-

tionslehren auf Le Corbusier sowie zur Bedeutung der Schriften Charles Blancs in diesem Zusammenhang

der experimentalen Ästhetik und der Einfühlungsästhetik wurden die rationalen und irrationalen Formverhältnisse allerdings nicht mehr im Sinne einer metaphysischen Ordnung des Makro- und Mikrokosmos interpretiert, sondern hinsichtlich ihrer ästhetischen Wirkung auf das leibliche Wahrnehmungssubjekt bezogen. Zudem wurden die Kontextualität und darüber die Relativität von Formverhältnissen stärker berücksichtigt.⁴⁵

Als ästhetischer Gegenstand findet sich die geometrische Form gleich im ersten Artikel des *Esprit Nouveau*, dem eingangs zitierten Beitrag Victor Baschs über die neue Ästhetik.⁴⁶ Den Prozess ästhetischer Wahrnehmung teilte auch Basch zu Analyse Zwecken auf, woraus sich eine Formalisierung des Wahrnehmungsakts selbst ergibt: Gemäß einer Stufenfolge von den niederen Sinnen zu den höheren kognitiven Fakultäten sollte ästhetische Wahrnehmung mit den »facteurs directs« beginnen, wobei diese ›direkten Faktoren‹ durch Fechner geläufig waren. Basch übernahm sie, subsumierte ihnen jedoch nicht die Formwahrnehmung, sondern zunächst nur die unmittelbaren Empfindungen des Lichts, der Farbe, des Schalls und der Bewegung. Hatte die hergebrachte Ästhetik die Sinnes- und Organempfindungen noch ausgeklammert, so wurden sie über die Sinnesphysiologie zum Untersuchungsgegenstand auch der jüngeren Ästhetik. Die Sinnesphysiologie fungierte für Basch wie schon für Wölfflin darüber als Hilfswissenschaft der Ästhetik.⁴⁷

Auf die direkten Faktoren folgen die »facteurs formels«.⁴⁸ Die ›formalen Faktoren‹ beschreiben die Formwahrnehmung, die Basch – ebenfalls im Anschluss an die Sinnesphysiologie – auf ein koordiniertes Zusammenwirken von visuellen, taktilen und motorischen Empfindungen zurückführte. In merklich kantischem Sinne ordnet sich die Mannigfaltigkeit dieser Empfindungen in Raum und Zeit: »[...] ces sensations se combinent, s'harmonisent et se projettent les unes dans l'espace, les autres dans le temps.«⁴⁹ Ordnen sie sich im Raum, wird eine aus räumlichen Beziehungen, Linien und geometrischen Formen gefügte Gestalt wahrgenommen. Jedes Objekt aus Natur und Kunst reduziert sich auf diese ideellen Gebilde, und mit ihnen, den »formes relativement simples – lignes, figures géométriques, consonances et dissonances«,⁵⁰ müsse entsprechend die Untersuchung auch der komplexesten Kunstwerke beginnen.

Die dritte Stufe der »facteurs associés« ist jene der Ideenassoziation im Sinne Fechners. Auf dieser Stufe wird aus den »taches lumineuses et colorées, des sons, des lignes et des formes« ein

vgl. Francesco Passanti: »Architecture: Proportion, Classicism, and Other Issues«, in: Stanislaus von Moos/Arthur Rüegg (Hrsg.): *Le Corbusier before Le Corbusier. Applied Arts, Architecture, Painting, Photography, 1907–1922*, New Haven/London 2002, S. 69–97; Oechslin 2005 (Anm. 2); Jan de Heer: *The Architectonic Colour. Polychromy in the Purist architecture of Le Corbusier*, Rotterdam 2009; Roxana Vicovanu: »Purisme & Proportions«, in: *Le Corbusier* 2015 (Anm. 7), S. 27–31.

45 Vgl. stellvertretend Fritz Hoerber: *Orientierende Vorstudien zur Systematik der Architekturproportionen auf historischer Grundlage. Ein kunstwissenschaftlicher Versuch nebst einer Zusammenstellung von zehn*

Thesen über architektonische Proportionskunst, Diss. Universität Strassburg, Frankfurt am Main 1906.

46 Hierzu führt schon Oechslin aus: »Alle Überlegungen [bei Basch] münden in die Frage nach der Form. Dieser Linie scheinen wiederum Ozenfant und Jeanneret zu folgen [...]« Oechslin 2005 (Anm. 2), S. 187.

47 Vgl. Heinrich Wölfflin: »Theodor Lipps, Raumästhetik und geometrisch-optische Täuschungen«, in: *Kunstchronik* 9 (1897/98), H. 18, Sp. 292–293.

48 Vgl. Basch 1920 (Anm. 2), S. 8.

49 Vgl. ebd., S. 8–9.

50 Ebd., S. 11.

Gegenstand mit Bedeutung, dessen Konnotationen sich auf das ästhetische Gefallen oder Missfallen auswirken. An der Ideenassoziation partizipieren an höheren Fakultäten insbesondere die Einbildungskraft und das Gedächtnis. Die von Basch als genetisch herausgestellte Untersuchung ästhetischer Objekte hat demnach von der Sinnesempfindung über die Formwahrnehmung bis hin zur Signifikation oder Bedeutungszuweisung zu verlaufen.

Die ›neue Ästhetik‹ im *Esprit Nouveau* verbindet Aspekte der Ästhetik Kants, der Sinnesphysiologie und der experimentalen Ästhetik. Dahinter steht der von Basch bereits in seiner Kant-Studie von 1896 unternommene Versuch, nicht nur die inneren, dem rigiden Systematisierungswillen Kants geschuldeten Widersprüche der *Kritik der Urteilskraft* aufzuzeigen, sondern dessen Ästhetik auch mit den verschiedenen ästhetischen Strömungen des 19. Jahrhunderts zu synthetisieren. So hatte Basch im Rahmen seiner Untersuchung Kants intellektualisiertes Konzept der reinen Form kritisiert und für die Formwahrnehmung festgestellt, dass sie auf visuellen Empfindungen in Verbindung mit taktilen und motorischen Empfindungen basiert; also auf jenen Empfindungen, die bei Kant lediglich dem angenehm Stofflich-Körperlichen angehörten, nicht aber der schönen Form. Auch hinsichtlich der Bedeutung konnte für Basch das Konzept der reinen Form nicht aufrechterhalten werden. Hatte Kant selbst die schöne Form (menschlicher Gestalt) letztlich idealistisch gewendet, indem er sie zum Symbol der Sittlichkeit machte, waren sowohl von der experimentalen Ästhetik als auch von der Einfühlungsästhetik gewichtige Argumente gegen die reine Form vorgebracht worden. Fechner hatte hier die Ideen, Vorstellungen und Zwecke eingeführt, welche die ästhetische Wahrnehmung einer Form weitgehend mitbestimmen. Und für die Einfühlungsästhetik stellte bereits der auf Sinnes- und Organempfindungen zurückgehende Akt der Formwahrnehmung einen symbolischen Akt dar, insofern das Betrachtersubjekt an der Form seine eigenen Körpergefühle aktualisiert. Basch nannte diese Art der intuitiven Formsymbolik in inhaltlicher Übereinstimmung mit der Einfühlungstheorie »symbolisme sympathique«.⁵¹ Daraus resultierte in der Kant-Studie eine Berücksichtigung des direkt sinnlichen, des formalen und des assoziativen beziehungsweise sympathetischen Faktors. Basch schlussfolgerte schon dort: »qu'il en est du facteur formel comme du facteur sensible direct, et que là encore c'est la symbolisation, la sympathie, qui explique le sentiment esthétique, qui explique véritablement le plaisir que nous causent les formes et les contours du monde extérieur.«⁵²

Sowohl in der Studie zu Kant als auch in einem vor dem *Esprit Nouveau* veröffentlichten Überblick über die ästhetischen Strömungen des 19. Jahrhunderts⁵³ lag Baschs Schwerpunkt auf der Einfühlungsästhetik. Seine eigene Position ist unverkennbar diejenige der sympathetischen Einfühlung: »Le sentiment du Beau est avant tout un sentiment sympathique, et l'acte esthétique consiste essentiellement dans l'acte de conférer aux objets extérieurs la vie, la personnalité, de leur prêter

51 Vgl. Basch 1927 (Anm. 1), bes. S. 299–311.

52 Ebd., S. 305.

53 Victor Basch: »Les grands courants de l'esthétique allemande contemporaine«, in: Charles Andler u. a.:

La philosophie allemande au XIXe siècle, Paris 1912, S. 68–110.

54 Basch 1927 (Anm. 1), S. 311.

une âme, notre âme.«⁵⁴ Erst im *Esprit Nouveau* verschob sich der Fokus auf Fechners vergleichsweise mechanischen Ansatz. Ob Basch hier die Introspektion als Methode auch noch der Einfühlungstheorie zugunsten der objektiv messbaren Verfahren der Fechner-Schule preisgab, um die Verwissenschaftlichung der Ästhetik voranzutreiben, oder ob er lediglich den veränderten Rezeptionsbedingungen der verschiedenen Ästhetiken des 19. Jahrhunderts Rechnung trug, muss offenbleiben. In der Tat verlor nicht nur die Einfühlungsästhetik zu Beginn des 20. Jahrhunderts allmählich an Geltung – die experimentale Ästhetik sah sich gleichermaßen angesichts ihrer begrenzten Aussagekraft über die soziohistorische Bedeutung und Funktion ästhetischer Objekte zunehmend infrage gestellt.⁵⁵ Eine Einlassung auf die Herausgeber des *Esprit Nouveau* wäre ebenfalls denkbar.⁵⁶ Dass ihnen am Primat der Form gelegen war, hatten Ozenfant und Jeanneret mit ihrer puristischen Malerei ebenso kenntlich gemacht wie mit ihrem Manifest *Après le Cubisme* von 1918. Und wenn sie die Gesetze der Harmonie als Bedingung des Schönen darin für mathematisch bestimmbar und messbar hielten, dann musste ihnen der psychophysische Ansatz Fechners näher liegen als die Einfühlungstheorie (Abb. 9).⁵⁷

Baschs Beitrag bot jedenfalls in mehrfacher Hinsicht eine Steilvorlage für die ästhetischen und architekturtheoretischen Schriften, die Ozenfant und Jeanneret über den *Esprit Nouveau* verbreiteten: Da war die Eigenständigkeit der Formwahrnehmung bei der Betrachtung ästhetischer Objekte. Basch hatte ihr mit den »facteurs formels« einen autonomen Faktor und innerhalb des Wahrnehmungsprozesses eine eigene Stufe eingeräumt. Hinzu kam, dass sich nach Basch (respektive Kant) in der sichtbaren Form oder Gestalt eine (transzendente) Ordnung von Elementen im Raum verkörpert. Schließlich fand sich auch bei Basch die Reduktion sämtlicher ästhetischer Objekte auf ihnen zugrunde liegende ideelle geometrische Gebilde. All das war in den verschiedenen ästhetischen Strömungen des 19. Jahrhunderts, auf die er mit seinem Beitrag rekurrierte, angelegt und verselbstständigte sich im Kontext des *Esprit Nouveau* zu einem, oder besser: zu *dem* ästhetischen Programm puristischer Gestaltung in den Künsten.

Ganz im Sinne Baschs wurde die Form auf konkrete Sinnes- und Organempfindungen bezogen. Noch in *Après le Cubisme* hatte das Wahrnehmungssubjekt lediglich den allgemeinen Resonanzraum der in der Natur und damit auch an ihm wirkenden Gesetze gebildet. In ihren Schriften im *Esprit Nouveau* sprachen Le Corbusier und Ozenfant nunmehr motorischen und kinästhetischen Empfindungen eine Schlüsselrolle für die Form- und Raumwahrnehmung zu. Sie knüpften damit an Lotze, Helmholtz und Wundt an, welche die Bedeutung insbesondere von Augenbewegun-

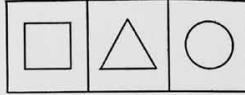
55 Gegen die subjektivistische und individualistische Ausrichtung der Einfühlungsästhetik bezog eine soziologische Ästhetik zunehmend Stellung, wie sie unter anderem Baschs Nachfolger an der Sorbonne, Charles Lalo, propagierte. Er war ebenfalls mit Schriften im *Esprit Nouveau* vertreten. Vgl. Estelle Thibault: *La géométrie des émotions. Les esthétiques scientifiques de l'architecture en France, 1860–1950*, Wavre 2010, S. 155–160.

56 Vgl. indes zum Hinweis auf unterschiedliche Ansichten bei Basch und den Herausgebern des *Esprit Nouveau* mit Blick auf die Normativität der Ästhetik für die künstlerische Praxis und auf die Auffassung von moderner Kunst und Architektur ebd., S. 164 und 168–169.

57 Vgl. ebd., S. 169 sowie grundlegend zur Affinität von Fechners Psychophysik zum Purismus siehe Oechslein 2005 (Anm. 2).



Le Corbusier a tenu à inaugurer l'Esprit Nouveau (No 1 octobre 1920) par le fondement indiscutable de tous les arts plastiques: les formes que les yeux voient. Attitude positive, objective; clarté de lecture, clarté de la conception; action.



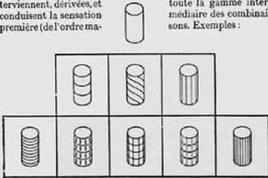
Trois rappels à MM. les architectes.



« Tout est sphères et cylindres. »



Il y a des formes simples déclancheuses de sensations constantes. Des modifications interviennent, dérivées, et conduisent la sensation première (de l'ordre majeur au mineur), avec toute la gamme intermédiaire des combinaisons. Exemples :



L'architecture n'a rien à faire avec les « styles ».

1° Le volume.

L'architecture est le jeu savant, correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière.

2° La surface.

Un volume est enveloppé par une surface, une surface qui est divisée suivant les directrices et les génératrices du volume, accusant l'individualité de ce volume.

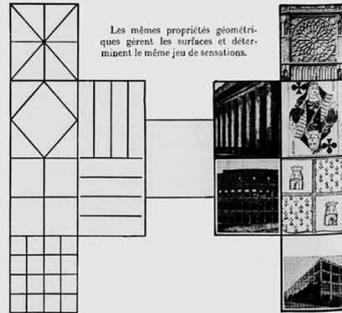
3° Le plan.

Le plan est le générateur. Le plan porte en lui l'essence de la sensation.

Voilà l'exemple d'un élément cylindre-primaire modifié systématiquement, déclarant un jeu de sensations subjectives. En voici l'application et la démonstration :



Les mêmes propriétés géométriques gèrent les surfaces et déterminent le même jeu de sensations.



Extrait du livre « Le Corbusier: Vers une architecture. 1923 »

9 Quintessenz des *Esprit Nouveau* in Le Corbusiers Werkausgabe *Vers une architecture*, 1937

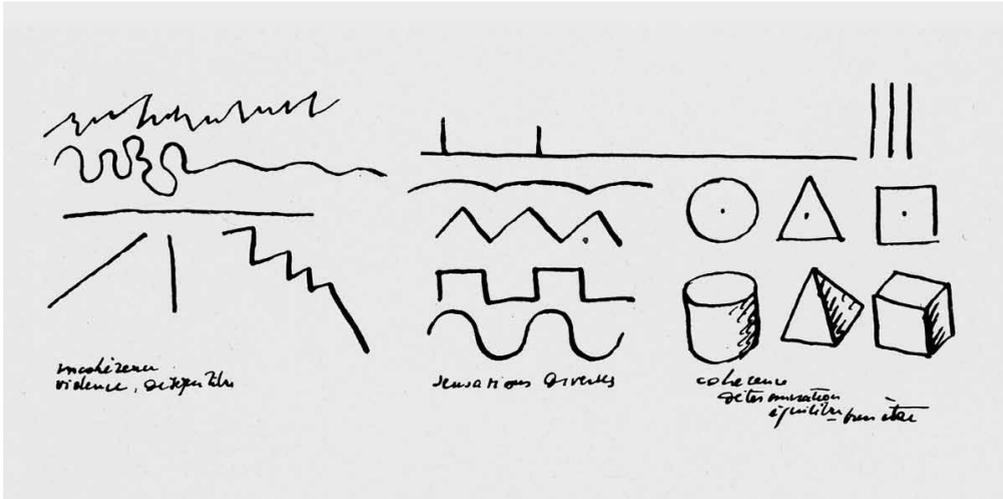
gen für die an geometrischen Formen untersuchte Raumwahrnehmung herausgestellt hatten. Bei Le Corbusier und Ozenfant lösten die gerade und gebrochene Linie, der Kreis und die Kurve unterschiedliche Muskelbewegungen des Auges aus, an die zudem vegetative Reaktionen oder Körpergefühle gebunden seien.⁵⁸ Je nachdem, ob die Bewegungen der Sinnesorgane der anatomischen Anlage und physiologischen Funktion des Körpers entsprechen, variieren die Körpergefühle: Von gerade verlaufenden Linien geht eine angenehme Wirkung aus, in ihrem Verlauf diskontinuierliche Linien muten anstrengend an, unzusammenhängende affizieren, während rhythmisierte den Körper in einen Zustand des Gleichgewichts versetzen (Abb. 10).⁵⁹

Zentral erschien für beide Autoren, dass einfache geometrische Elemente wie Gerade und Kurve, aus denen sich Flächen und Volumina generieren, bei jedem Menschen aufgrund dersel-

58 Amédée Ozenfant/Charles-Édouard Jeanneret: »Sur la Plastique«, in: *L'Esprit Nouveau* 1 (1920), H. 1, S. 38–48.

59 Vgl. Le Corbusier: »L'Esprit Nouveau en architecture«,

in: Ders.: *Almanach d'Architecture Moderne*, Paris 1925, S. 17–40, hier S. 35. Wenn überhaupt, dann macht sich hier ein einführungstheoretischer Einfluss geltend.



10 Le Corbusier, Ästhetische Wirkungen von Linien, Flächen und Körpern, aus: *Almanach d'Architecture Moderne*, 1925

ben organischen Ausstattung dieselben Empfindungen auslösen: »Les mêmes éléments plastiques déclanchent les mêmes réactions subjectives, c'est ce qui fait l'universalité de la langue plastique.«⁶⁰ Einfache elementare Reize führen zu einfachen körperlichen Reaktionen, auf die jeder Gestalter gleichsam wetten kann. An genau dieser Stelle wird aus einer deskriptiven eine normative Ästhetik. Aus der Erklärung ästhetischer Rezeption wird eine Anleitung ästhetischer Produktion:

»La conséquence sera l'emploi de formes de géométrie pure; ces formes auront pour nous un attrait considérable, et cela pour deux raisons: tout d'abord elles agissent clairement sur notre système sensoriel; ensuite, au point de vue spirituel, elles portent en soi la perfection. [...] chaque fois que nous trouvons une forme parfaite, nous en éprouvons une grande satisfaction.«⁶¹

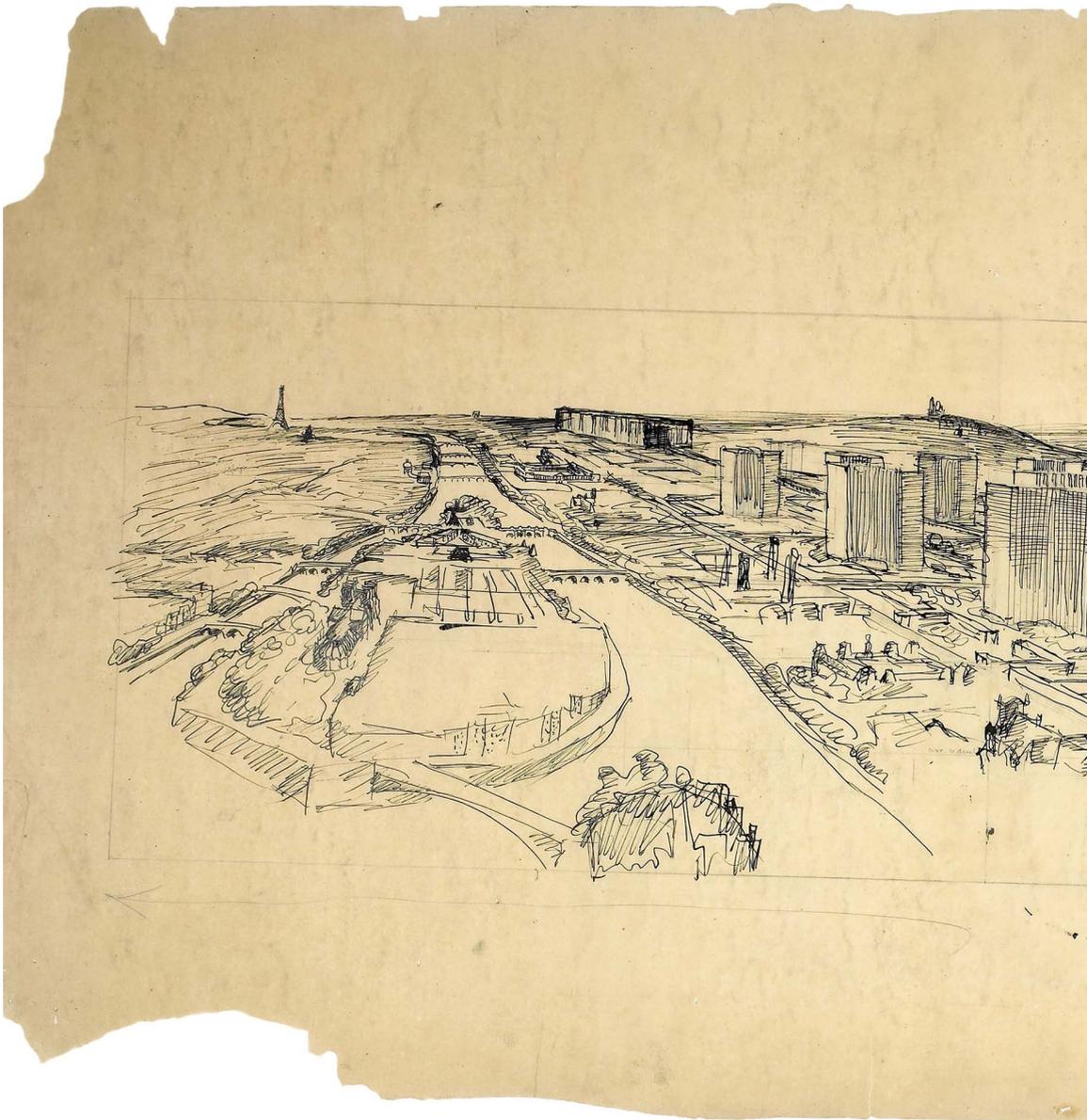
Die Reduktion des Raums auf eine Anordnung geometrischer Formen geht Hand in Hand mit einer Reduktion des wahrnehmenden Subjekts auf ein universales Gattungswesen. Beides ist unmittelbar mit den experimentellen Praktiken und den auf ihrer Grundlage geführten Debatten in der Sinnesphysiologie und der Ästhetik des 19. Jahrhunderts verknüpft. Aus denselben Studien zur Raum- und Formwahrnehmung ließen sich indessen vollkommen andere Schlüsse ziehen – dies zeigen die nicht weniger sinnesphysiologisch abgestützten »malerischen« Konzepte des Städtebaus eines Camillo Sitte, die Le Corbusier in den 1910er Jahren selbst eine Zeit lang vertrat.⁶² Allerdings waren sie kaum mit dem wenig später in *Après le Cubisme* beschworenen Maschinenzeitalter und

60 Ozenfant/Jeanneret 1920 (Anm. 58), S. 39.

61 Le Corbusier 1925 (Anm. 59), S. 35–36.

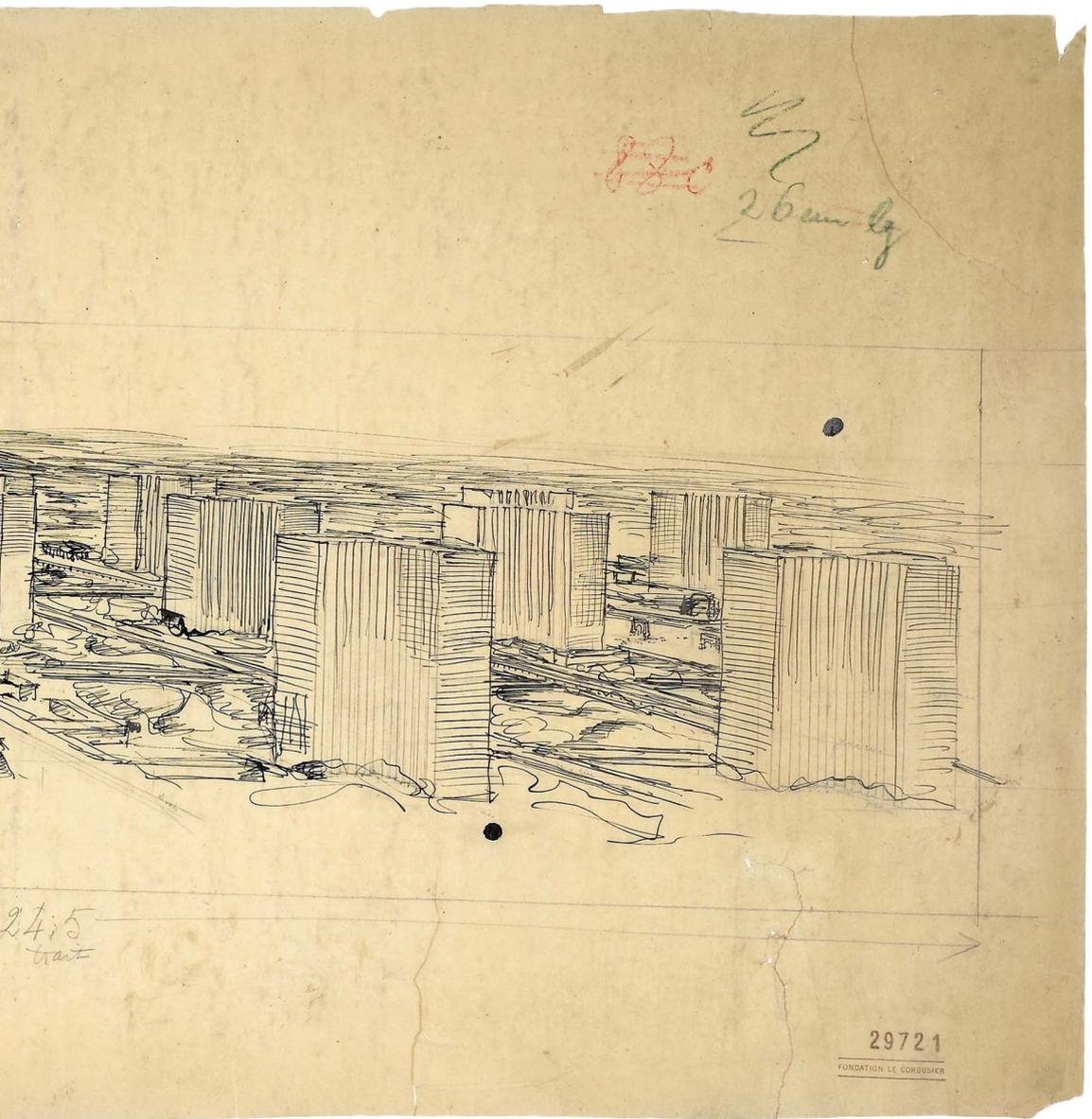
62 Zu dessen Rezeption von Camillo Sittes Städtebau-

traktat vgl. Le Corbusier: *La construction des villes. Le Corbusiers erstes städtebauliches Traktat von 1910/11*, hrsg. von Christoph Schnoor, Zürich 2008.



11 Le Corbusier, *Plan Voisin* für Paris (1925), undatierte Vogelperspektive

folglich standardisierter Formgebung vereinbar. So belief sich die demiurgische städtebauliche Geste Le Corbusiers, die in die Phase des *Esprit Nouveau* fällt, auf ein Kreuz, das aus vier rechten Winkeln besteht und mit dessen Achsen als Koordinatensystem sich der Raum darstellen und messen lässt:⁶³ die Hochhäuser auf kreuzförmigem Grundriss, die sich über dem alten Paris erheben (Abb. 11).



63 Vgl. Le Corbusier 1925 (Anm. 59), S. 27.

II DER RAUM IM KÜNSTLERISCHEN STÄDTEBAU DER JAHRHUNDERTWENDE

DIE RÄUMLICHE ORDNUNG DER MODERNEN STADT

Karl Henricis Beitrag zum städtebaulichen Raumdiskurs
des ausgehenden 19. Jahrhunderts

In seinem ebenso schmalen wie wegweisenden Buch *Der Städte-Bau nach seinen künstlerischen Grundsätzen* propagierte Camillo Sitte 1889 schon im Titel einen von künstlerischen Absichten geleiteten Planungsansatz. Anders als das von ihm verteilte, von Renditeinteressen beherrschte sogenannte »moderne System« sollte der Städtebau zwar keinesfalls nur, aber eben doch auch an ästhetische Überlegungen geknüpft sein.

Gleich zu Beginn seines Buchs konstruierte er eine Dualität von Innen und Außen; die räumliche Geschlossenheit von Plätzen als Prinzip für den modernen Städtebau führte er unter anderem auf die Abgeschlossenheit des Forums von Pompeji zurück. Indem Sitte feststellte, dass eine rundum geschlossene Platzanlage wie in Pompeji mit Innen- und Hofräumen von antiken Theatern, Tempeln und Wohnhäusern vergleichbar sei, setzte er städtische Plätze geradewegs mit den »Sälen und Zimmerchen« eines Hauses gleich.¹ Und auch bei einem weiteren Prinzip ästhetisch motivierter Stadtraumgestaltung – nämlich der baulichen Einbindung von Monumenten – ist eine Analogie von Innen und Außen zu erkennen. Denn diese sollten (wie schon in Pompeji) statt in der Platzmitte an dessen Rändern Aufstellung finden, also wie Möbel in der Nähe der Wände. Innen- und Außenräume wurden so einer künstlerischen Betrachtung zugänglich – vor allem aber erhielt der städtische Platz dank dieser Lesart eine zumindest gedanklich allseitig begrenzte Kontur, die ihn nicht als bloße Abstandsfläche zwischen Gebäuden, sondern eben als umschlossenen Raum hervortreten ließ. Ihren paradigmatischen, greifbaren Abdruck fand die theoretische Behandlung der Raumfrage im Städtebau in einem dezidiert räumlichen Entwerfen, also in einer Hinwendung zum Stadtraum als konkretem Entwurfsgegenstand.

Für den Aachener Hochschullehrer, Städtebauer und Architekten Karl Henrici stellte Sittes *Städte-Bau* eine Offenbarung dar: Laut eigenem Bekunden hatte die Lektüre ihn dazu veranlasst, einen bereits fertiggestellten Entwurf für den im Erscheinungsjahr des Buchs ausgelobten Wettbewerb zur Stadterweiterung von Dessau zu verwerfen und unverzüglich einen neuen Plan auszuarbeiten, in welchem er – wie im Anschluss zu zeigen ist – Sittes zentrale Entwurfsprinzipien beinahe wortgetreu befolgte; in einem Nachruf auf sein Vorbild sollte er rückblickend gar beteuern, dass mit diesem Entwurf »zum erstenmal der Versuch gemacht wurde, die von *Sitte* aufgestellten Grundsätze in die Praxis zu übersetzen.«²

1 Camillo Sitte: *Der Städte-Bau nach seinen künstlerischen Grundsätzen. Ein Beitrag zur Lösung modernster*

Fragen der Architektur und monumentalen Plastik unter besonderer Beziehung auf Wien, Wien 1889, S. 6.

Schnittpunkte des künstlerischen Städtebaus mit der Wahrnehmungspsychologie

Allerdings dürfte für dieses Erweckungserlebnis nicht allein die vor allem an historischen Stadtplätzen geschulte Theorie des Wiener Gelehrten verantwortlich gewesen sein. Vielmehr war Henrici bereits zuvor mit einer neueren, für den Städtebau einschlägigen Arbeit der angewandten Wahrnehmungspsychologie in Berührung gekommen. Im selben Jahr, in dem *Der Städte-Bau* erschien, hatte er die Flugschrift *Betrachtungen über die Grundlagen zu behaglicher Einrichtung* publiziert. Mit Blick auf das Raumverständnis ihres Autors leuchtet sie einen Aspekt aus, der ebenso für die engere Definition eines städtebaulichen Raumbegriffs wie zugleich für die Überführung der Theorie in die Praxis bedeutsam ist: Der in diesem Text gegebene Hinweis auf die *Theorie und Praxis des ästhetischen Sehens in den bildenden Künsten*, welche der Bonner Königliche Baurat Hermann Maertens 1877 vorgelegt hatte, gewährt Einblick in den konkreten Prozess der räumlichen Plandisposition.³ Maertens hatte unter Berücksichtigung der Akkomodation des Auges und des Blickkegels exakte Augenaufschlagswinkel berechnet, aus denen er ideale Entfernungen für die Betrachtung von Objekten im Stadtraum herleitete (vgl. S. 16, Abb. 1). Auf diesem Wege hielt die Sinnesphysiologie Einzug in den städtebauteoretischen Diskurs, und die Blickdistanz ging mit der Gebäudehöhe eine enge Liaison ein. Nicht zuletzt unter dem Eindruck dieser Theorie richtete Henrici sein Augenmerk beim Entwerfen gleichermaßen auf den Straßen- und Platzgrundriss wie auf den Aufriss. Beide verstand er als Einheit.

Auch Sitte hatte sich weit vor 1889 mit wahrnehmungspsychologischen Fragen auseinandergesetzt. Mit Blick auf die Frage der Erfassbarkeit stadträumlicher Situationen war er von der physiologischen Psychologie geprägt worden.⁴ So ist es bezeichnend, dass er im Jahr 1895 in einer mit »Mein Fetisch« betitelten Skizze eines sogenannten Holländerturms den »[p]hysiolog[ischen] und psychol[ogischen] Grundlagen« der Kunst einen prominenten Platz gleich unterhalb der Spitze zuwies, welche in die »Deutsche Kunst der Zukunft« wies (Abb. 1).⁵ Und bereits 1874 hatte Sitte in der Niederschrift seines Lebenslaufs auf die Wichtigkeit hingewiesen, welche die Auseinandersetzung mit

2 Karl Henrici: »Kamillo Sitte als Begründer einer neuen Richtung im Städtebau«, in: *Zeitschrift des Österreichischen Ingenieur- und Architekten-Vereines* 56 (1904), H. 10, S. 157–158, hier S. 157.

3 Vgl. Karl Henrici: *Betrachtungen über die Grundlagen zu behaglicher Einrichtung*, Hamburg 1889, S. 8 (*Zeit- und Streit-Fragen. Flugschriften zur Kenntniß der Gegenwart – Neue Folge*, H. 56). Siehe auch Hermann Maertens: *Der Optische-Maassstab, oder Die Theorie und Praxis des ästhetischen Sehens in den bildenden Künsten. Auf Grund der Lehre der physiologischen Optik für Architekten, Maler, Bildhauer, Musterzeichner, Modelleure, Stukkateure, Möbelfabrikanten, Landschaftsgärtner und Kunstfreunde*, Bonn 1877.

4 Vgl. Michael Mönninger: »Naturdenken und Kunst-

geschichte. Camillo Sitte und die ästhetische Theorie im 19. Jahrhundert«, in: Klaus Semsroth/Kari Jormakka/Bernhard Langer (Hrsg.): *Kunst des Städtebaus. Neue Perspektiven auf Camillo Sitte*, Wien/Köln/Weimar 2005, S. 27–45 sowie Robert Stalla/Andreas Zeese: »Künstler und Gelehrter« – Der Universalist Camillo Sitte. Ein Eitelberger-Schüler im Umfeld der »Wiener Schule für Kunstgeschichte«, in: Klaus Semsroth/Michael Mönninger/Christiane Crasemann Collins (Hrsg.): *Schriften zu Kunsttheorie und Kunstgeschichte*, Wien/Köln/Weimar 2010 (*Camillo Sitte Gesamtausgabe*, Bd. 5), S. 9–86.

5 Camillo Sitte: »Mein Fetisch«, Skizze vom 16. August 1895, Technische Universität Wien, Universitätsarchiv, Nachlass Camillo Sitte, Signatur 181-362.

und zum anderen die Gegnerschaft zumindest implizit benannte, gegen deren Entwurfshaltung es vorzugehen gelte:

»Ich wage es, diese bescheidene Arbeit der Oeffentlichkeit zu übergeben, indem ich hoffe, mit derselben ein kleines Scherflein zur Unterstützung derjenigen Bestrebungen beizutragen, welche auf das Malerische im Städtebau gerichtet sind, und welche durch *Camillo Sitte* in dessen Werke ›*Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*‹ einen überaus beredten Ausdruck gefunden haben. Ich bin der Meinung, dass die Anschauungen, welche fast allgemein den modernen Städtebau beherrschen, ausländischen Ursprungs sind, und dass es an der Zeit ist, diesen Einfluss fremder Ideen abzuschütteln und deutsche Eigenart auch in die Planlegung der Stadterweiterungen einzuführen und darin zu pflegen.«⁸

Der Hinweis darauf, dass der sogenannte moderne Städtebau von Prinzipien »ausländischen Ursprungs« geleitet sei, ist eine Kritik an dem im Paris des 19. Jahrhunderts praktizierten Stadtbau, der von Reinhard Baumeister – dem Verfasser des ersten deutschsprachigen Handbuchs zum Städtebau – so gelobt worden war.⁹ Nur zwei Jahre nach Anfertigung des Wettbewerbsentwurfs für Dessau sollte Henrici die dort noch unterschwellig vorgetragene Kritik explizieren, wenn er in einem Aufsatz mit dem vielsagenden Titel »Gedanken über das moderne Städte-Bausystem« meinte, »nirgend mehr als in Paris ist in uns die Ueberzeugung fest geworden, dass wir alle Veranlassung haben, Umkehr zu halten und uns die Wiederaufnahme echter alter urdeutscher Art mit Herz, Gemüth und Hand zur Aufgabe zu machen.«¹⁰

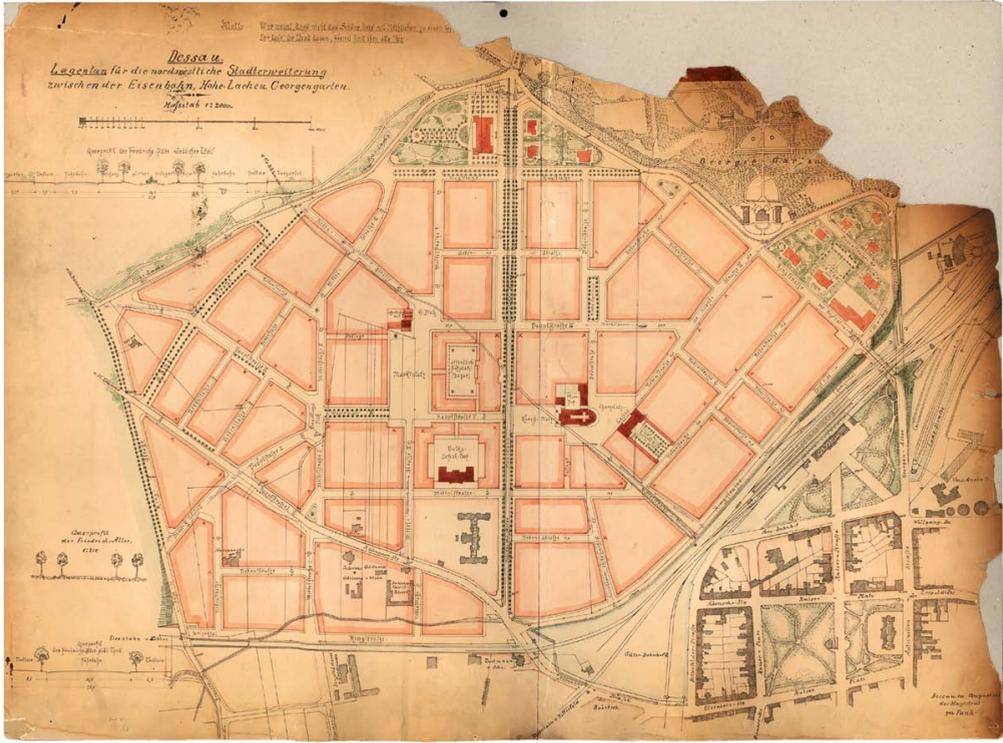
Der auf diese Weise (noch immer indirekt) kritisierte Ingenieur Baumeister hatte in seinem 1876 vorgelegten Handbuch nur wenige Illustrationen abgedruckt, deren Mehrzahl Vorbildern von Platzanlagen und Straßenachsen aus der Umgestaltung von Paris unter Georges-Eugène Haussmann folgte. Henrici versprach sich eine Überwindung eines solchen starren geometrischen Prinzips durch Berücksichtigung des Malerischen, worin er die eigentliche Stoßrichtung von Sittes Argumentation zu erkennen meinte. Das damit in den Mittelpunkt gerückte Malerische weist einen direkten Weg zur optischen Komponente eines Stadtbilds, das auf Lesbarkeit durch das menschliche Auge hin ausgerichtet ist. Als Ziel städtebaulicher Gestaltung gibt es daher Aufschluss über leitende Prinzipien, die von Henrici erstmals im Entwurf für Dessau angewandt wurden.

So zeichnet sich dieser Wettbewerbsbeitrag dadurch aus, dass sein Verfasser an den Rändern des Stadterweiterungsgebiets Pfeile einzeichnete, die Blicklinien auf die beiden Höhendominanten des neuen Quartiers markieren – einen Turm am Marktplatz und einen Kirchturm (Abb. 2). Neben der leichten Orientierung, die solche Fixpunkte ermöglichen, ist der neue Stadtteil damit auch bewusst auf seine Wirkung nach außen als eine Art großes Ensemble hin angelegt, das ein entsprechendes Gesicht, ein Stadtbild, präsentiert.

8 Ebd., o. S. [S. 3].

9 Vgl. R. [einhard] Baumeister: *Stadt-Erweiterungen in technischer, baupolizeilicher und wirtschaftlicher Beziehung*, Berlin 1876.

10 Karl Henrici: »Gedanken über das moderne Städte-Bausystem«, in: *Deutsche Bauzeitung* 25 (1891), H. 14, S. 81–83 und H. 15, S. 86–91, hier S. 91.



2 Karl Henrici, Wettbewerbsbeitrag zur nordwestlichen Stadterweiterung von Dessau, Lageplan mit Hervorhebung der öffentlichen Bauten, Straßenquerschnitten und Visurlinien an den Rändern des Planungsgebiets, 1889

Im Zentrum des neuen Stadtteils plante Henrici zwei von öffentlichen Bauten flankierte Platzgruppen. Er versäumte es nicht, auf die auch von Sitte unterstrichene historische Legitimation dieser Disposition hinzuweisen: Mit seiner Gruppierung der wichtigsten öffentlichen Bauten und Plätze nämlich folge er »dem Entstehungsprinzip der meisten älteren Städte, für welche der Marktplatz mit dem Rathaus der Ausgang der radial nach verschiedenen Richtungen sich verzweigenden Hauptstraßen bildete.«¹¹ Aus der Anschauung von historischen Stadtanlagen hatte Sitte weitere Gestaltungsprinzipien destilliert: So erkannte er das Freihalten der Platzmitte einerseits und die Geschlossenheit von Plätzen andererseits als elementare Kennzeichen historischer Anlagen. Zur Berücksichtigung moderner Verkehrsbedürfnisse schlug er daher vor, bei Plätzen eine gegeneinander versetzte Zuführung von Straßen »nach Art von Turbinenarmen« vorzusehen.¹² Auf diese Weise sollten durchgehende, über den Platz hinausreichende Sichtachsen vermieden werden. Die Aufstellung von Denkmälern, Brunnen oder auch Bauten sollte überdies am Platzrand geschehen, um allein die »vom Verkehre unberührten Stellen« zu besetzen.¹³ Bei Platzproportionen hatte Sitte

11 Henrici 1890 (Anm. 7), S. 6.

12 Sitte 1889 (Anm. 1), S. 38.

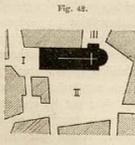
13 Ebd., S. 24.



VI.

PLATZ-GRUPPEN.

Die bisherige Untersuchung hat bereits zur Vergleichung zweier nebeneinander gelagerter Plätze geführt, und sind solche Gruppenbildungen schon mehrfach in den mitgetheilten Planskizzen vorgekommen. Sie sind eben, besonders in Italien, ein so häufiges Motiv, dass man die Platzgruppe für das Centrum der Stadt bei den Hauptgebäuden geradezu als Regel annehmen kann und den Einzelplatz als die Ausnahme. Es hängt auch dies wieder mit der Geschlossenheit der Plätze und mit dem Grundmotiv des Einbauens der Kirchen und Paläste zusammen. Ganz deutlich kann das aus Fig. 42 erschen werden. Die Piazza grande hat da offenbar die Bedeutung, die Seitenfaccade der Kirche zur Ansicht zu bringen. Folgerichtig entwickelt sich dieselbe als Breitenplatz und geht in dieser Richtung nur noch über die Concha hinaus. Man könnte es theoretisch so aussprechen, dass hier ein Seitenfaccadenplatz mit einem Conchenplatz zusammengefloßen sind. Die Trennung gegen den Platz II ist aber deutlich ausgesprochen und hiedurch



MODENA:
I. Piazza delle Legni.
II. Piazza Grande.
III. Piazza Torre.

PLATZ-GRUPPEN.

63

auch die Piazza grande als ein Ganzes zusammengefasst. Piazza Torre ist wieder eine Individualität für sich, dessen Aufgabe sichtlich die Geltendmachung des Thurmbaues ist, der wie auf einem Bühnenbild zur vollen Wirkung kommen soll und kommt. Der dritte Platz dient lediglich der Kirchenfaccade, ist regelrecht ein Tiefenplatz, noch überdies mit einem Strassenzug direct auf's Portal gerichtet und lässt an Geschlossenheit des Bildes nichts zu wünschen übrig. Ein ähnlich merkwürdiges Platzconglomerat bilden in Lucca die Piazza grande (Via del Duomo) und der doppelte Domplatz, eine Hälfte vorne, eine Hälfte an der Seitenfaccade, während der Dom selbst eingebaut ist. Diese und zahlreiche ähnliche Beispiele sehen sich genau so an, als ob die einzelnen Gebädefaccaden die Bildung der dazu gehörigen Plätze geradezu veranlasst hätten, um sie einzeln jede für sich zur denkbar möglichsten Wirkung zu bringen; denn man kann sich nicht gut vorstellen, wie von vorne herein zwei oder drei Plätze gerade so sollen nebeneinander gelagert gewesen sein dass dann die einzelnen Theile der Kirche so gut hinpassen. Sicher ist, dass nur diese Art Platzanlage die höchste Ausnützung aller Schönheiten eines Monumentalbaues zulässt. Drei Plätze und drei Stadtbilder, ein jedes anders und jedes ein in sich harmonisch geschlossenes Ganze, das Alles aus einer einzigen Kirche herauszubekommen, mehr kann man wahrlich nicht verlangen. Da zeigt sie sich wieder so recht im hellsten Lichte, die weise Oekonomie der alten Meister, welche mit geringer mechanischer Kraft künstlerischer Grosses zu leisten vermochten. Man könnte diese Methode der Platzanlage geradezu die Methode der höchsten Ausnützung der Monumentalbauten nennen; es ist nichts Anderes. Jede merkwürdige Faccade bekommt ihren eigenen Platz. Umgekehrt aber auch jeder Platz seine Marmorfaccade und das ist ebensoviel werth, denn man hat sie nicht so überall gleich zur Hand diese kostbaren Steinfaccaden, wie



MANTUA: S. Andrea,
I. Piazza d'Erbe.

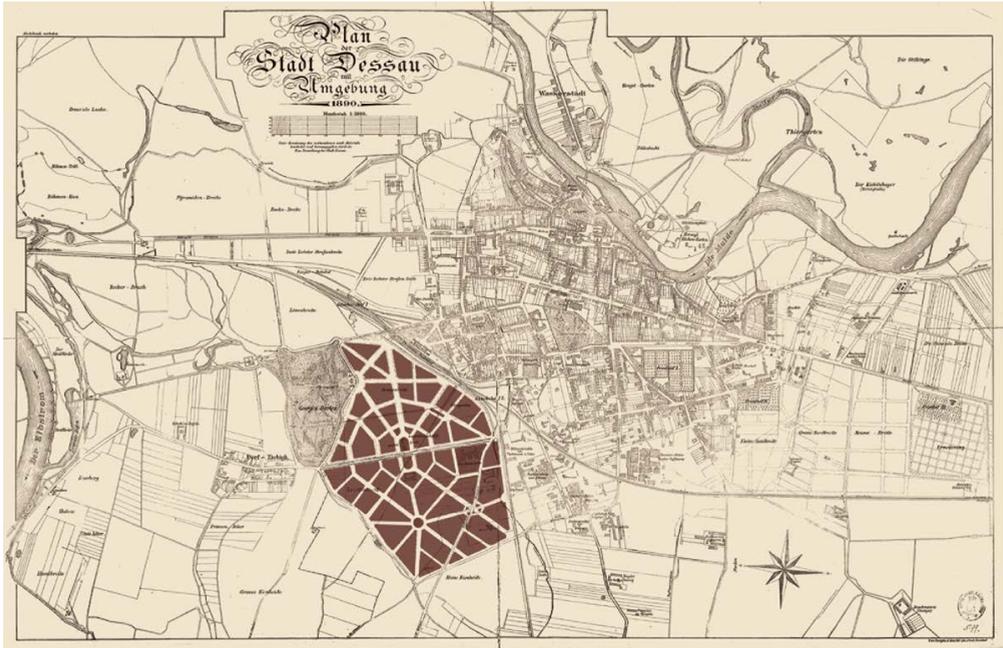
3 Camillo Sitte, Auftaktseiten des Kapitels »Platz-Gruppen« mit Schemazeichnung zu den Plätzen um den Dom von Modena (links), aus: *Der Städte-Bau*, 1889

zwischen Breiten- und Tiefenplätzen unterschieden, deren Abmessungen »im Verhältniss mit der Grösse des jeden Platz dominirenden Gebäudes«¹⁴ stünden – die Platzgröße ist dadurch nicht zuletzt determiniert durch die Möglichkeit, bauliche Dominanten optisch zu erfassen. In diese Argumentation fügt sich nahtlos Sittes Beobachtung ein, dass sich mit der Anlage von Platzgruppen die Wirkung von begrenzenden Bauwerken steigern lasse.¹⁵

Die von Sitte formulierten Prinzipien setzte Henrici nun in Dessau in die planerische Praxis um: Beide von ihm dort projektierten Platzgruppen folgen dem Grundsatz der Geschlossenheit. Zwar wird der Marktplatz axial von einer Straße im Süden erschlossen, doch führt diese auf den Turm des nicht näher charakterisierten öffentlichen Gebäudes zu, sodass der Blick gleich auf diese Höhendominante gelenkt wird. Der Turm selbst wird zudem von einem kleineren Platz flankiert, der als Turbinenplatz zwischen dem Marktplatz und den weiteren auf den Platz einmündenden Straßen vermittelt. Der Erläuterungsbericht zeigt, dass Henrici auch den kleineren Platz ausgehend von Überlegungen zur optischen Wahrnehmbarkeit entworfen hatte, gewähre doch dieser »dem

14 Ebd., S. 51.

15 Vgl. ebd., S. 62–63.



4 Bau-Verwaltung der Stadt Dessau, Plan der Stadt Dessau mit Umgebung, mit Eintragung der nordwestlichen Erweiterungsplanung (Hervorhebung durch den Verf.), 1890

Beschauer des Thurmbauwerkes angemessene nähere Standpunkte.«¹⁶ Lediglich eine Straße im Süden quert den Marktplatz, allerdings dient sie dem Zweck, ihn mit dem Kirchplatz zu verbinden – hier wird der Blick gleichfalls auf ein dominierendes Bauwerk gelenkt, die Achse also geschlossen. Im *Städte-Bau* findet sich in der Schemazeichnung zur Platzgruppe um den Dom von Modena eine erstaunlich direkte Vorlage für die Komposition der Plätze um die Kirche des neu geplanten Dessauer Quartiers (Abb. 3). Denn ebenso wie in der norditalienischen Stadt lagern sich im Entwurf drei Plätze um die Kirche, auf denen die Blickregie mit der Hauptfassade, dem Chor und den Seitenfassaden jeweils auf unterschiedliche Gebäudesegmente lenkt.

Sitte selbst hatte eine solche Strategie der Blickführung verfolgt, als er den Vorschlag unterbreitete, die freistehende Votivkirche an der Wiener Ringstraße baulich einzuhegen und mithilfe eines Vorhofs und zweier seitlicher Plätze weniger den ganzen Bau als vielmehr ausgewählte Teilansichten zur Geltung zu bringen (vgl. S. 27, Abb. 4). Folgerichtig sollte er Henricis Entwurf mit großem Lob bedenken: In einer Festrede, die er im Januar 1891 im Wissenschaftlichen Club »aus Anlass der Creirung [sic!] von Gross-Wien« hielt,¹⁷ sprach er den von seinem Exegeten entworfenen Platzanlagen eine vielleicht nicht zufällig auf Italien anspielende Legitimation zu – er erkannte darin »eine

¹⁶ Henrici 1890 (Anm. 7), S. 15.

¹⁷ Camillo Sitte: »Das Wien der Zukunft«, in: *Monatsblätter*

ter des Wissenschaftlichen Club in Wien 12 (1891), H. 4, Ausserordentliche Beilage Nr. 3, S. 25–31, hier S. 25.

so prächtige Gruppe im Centrum der Anlage, dass man einen der schönsten Stadttheile des alten Italiens vor sich zu haben glaubt«. ¹⁸

Vor dem Hintergrund seiner Ablehnung des modernen Systems muss es Henrici bestürzt haben, statt seines Entwurfs eine axialsymmetrische Stadtanlage zur Ausführung bestimmt und bereits 1890 auf einem offiziellen Plan der Stadt Dessau fixiert zu sehen. ¹⁹ Es ist deutlich zu erkennen, dass die Anlage – in einem denkbar ausgeprägten Kontrast zu Henricis Vorschlag – vom Primat des Straßennetzes geprägt ist, dessen strengem geometrischem Raster die nicht selten ungünstig verschnittenen Baufelder untergeordnet sind (Abb. 4).

Der Entwurf für Dessau als Streitobjekt

Die im Straßen- und Wegenetz formgewordene Differenz zwischen den beiden städtebaulichen ›Schulen‹ lässt sich exemplarisch an einem öffentlich in der *Deutschen Bauzeitung* ausgetragenen Disput aufzeigen, den Henrici ausgerechnet mit seinem früheren Partner Josef Stübben austrug, mit dem er beispielsweise 1880 beim Wettbewerb zur Stadterweiterung von Köln gleich mehrere Entwürfe eingereicht hatte (Abb. 5).

Stein des Anstoßes war eine Rezension gewesen, die Henrici auf den Seiten der Zeitschrift zu dem 1890 von Stübben vorgelegten, in Baumeister'scher Tradition stehenden Handbuch *Der Städtebau* publizierte. Kaum überraschend hatte er darin kritisiert, dass das von Stübben vertretene System »der Herrschaft des Lineals und des Zirkels« unterliege und daher »dem künstlerisch schaffenden Geist des Architekten ungebührlichen Zwang« antue. ²⁰ Es sei allerdings nicht einzu- sehen – und hier wiederholte er sein nationalstilistisch gewendetes Argument zum Malerischen –, dass die »auf das Malerische gerichteten, urdeutschem Wesen entspringenden Bestrebungen den Platz räumen müssen für *undeutsche, italienische oder französische Art*«, ²¹ wobei er bei Letzteren freilich nicht auf die von ihm selbst konsultierten mittelalterlichen, sondern auf moderne Beispiele abzielte. Aus der Erkenntnis, dass Stübben bei der Anlage von Straßen nicht die (vermeintlich malerisch) geschwungene, sondern vielmehr die schnurgerade Linienführung bevorzugte, stellte sich dessen gesamte städtebauliche Doktrin für Henrici als »undeutsch« heraus und sei aus diesem Grunde abzulehnen.

Die Aufgabe von städtischen Straßen sah Henrici neben ihrer Verkehrsfunktion in erster Linie darin, dass sie in ihren flankierenden Bauten »ein schönes, gesundes und behagliches Wohnen« möglich machen sollten. ²² Somit rückte er neben der Wohnfunktion auch die Bewohner als wahrnehmungsbegabte Stadtnutzer in den Fokus. Ungeachtet dessen erkannte er die Vereinbarkeit von ästhetischen Prinzipien mit den Ansprüchen des modernen Verkehrs gleichfalls als Grundanliegen

¹⁸ Ebd., S. 29.

¹⁹ Zu diesem Plan siehe Bau-Verwaltung der Stadt Dessau, Plan der Stadt Dessau mit Umgebung, 1890, Stadtarchiv Dessau-Roßlau, Städtische Kartenwerke, Signatur 900.

²⁰ Henrici 1891 (Anm. 10), S. 83.

²¹ Ebd.

²² Ebd., S. 86.



5 Josef Stübben und Karl Henrici, Wettbewerbsbeitrag »König Rhein« zur Stadterweiterung von Köln, 1. Preis, 1880

des künstlerischen Städtebaus. Mit dem Motto seines Beitrags zum Dessauer Wettbewerb gab er etwas umständlich, aber eindeutig zu erkennen, dass das Ästhetische der Erfüllung von verkehrstechnischen Bedürfnissen keinesfalls widerspreche: »Wer meint, dass nicht das Schöne stets mit Nützlichem zu einen sei, Der lass' die Hand davon, Fremd sind ihm alle Zwei.«²³

Es war ebendieser Entwurf, den Stübben bei seiner Antwort auf die Rezension zurate zog, um Henrici Argumentation als fadenscheinig zu entlarven – bemerkte er doch, dass dieser seine theoretisch verfolgten Grundsätze in der Praxis selbst kaum umzusetzen vermochte. Trocken kommentierte er: »In der Ausübung weichen wir indess [sic!] wenig von einander ab. Denn in dem Dessauer Entwurf hat Henrici, so viel ich erkenne, unter 40 Strassen nur 5 oder 6 krumm angeordnet, welche meist wegen ihrer örtlichen Berechtigung meinen Beifall haben.«²⁴ In Hinblick auf das eigentliche Kernstück des künstlerischen Ansatzes, nämlich die Gestaltung der städtischen Plätze, resümierte er, dass Henrici »es auch mit seinem Eifer für die absichtliche Unregelmäßigkeit der Platzgestalt nicht so entsetzlich ernst nimmt, wie man es nach seinen kraftvollen Worten glauben

23 [Karl Henrici], Lageplan für die nordwestliche Stadterweiterung zwischen der Eisenbahn, Hohe Lache und Georgengarten, Wettbewerbsentwurf, 1889, Stadtarchiv Dessau-Roßlau, Städtische Kartenwerke, Signatur 289.

24 Josef Stübben: »Ueber einige Fragen der Städtebaukunst«, in: *Deutsche Bauzeitung* 25 (1891), H. 21, S. 122–128 und H. 25, S. 150–155, hier S. 127.

möchte«, was sich allein schon beim »Blick auf die regelmäßigen, hübsch geradlinigen Begrenzungen seiner monumentalen Plätze in dem Dessauer Wettbewerbs-Entwurf« bestätigte.²⁵ Stübben relativierte die Kritik des Rezensenten also an dessen eigener Planungspraxis.

Auf diese Replik ließ Henrici wenige Monate später seinerseits eine Entgegnung folgen, in welcher er zu einem stadtbauhistorischen Rückblick anhob, der die unumgänglichen antiken und mittelalterlichen Vorbilder des auch für das moderne System kennzeichnenden Rechteckschemas mit einbezog. Sie stellten in seinen Augen indes lediglich »koloniale[] Massen-Niederlassungen« dar, »bei denen es auf das rasche Fertigwerden großer Ortschaften ankam«; sofern diese Gründungsstädte später sukzessive erweitert worden waren, seien aus einem künstlerischen Instinkt heraus »nach und nach kleinere und größere Abweichungen von dem ursprünglich beabsichtigten Schema« vorgenommen worden.²⁶ Die Stichhaltigkeit der Interpretation sei einmal dahingestellt – wichtig ist, dass Henrici die ursprünglichen, regelmäßigen Anlagen mit einer solchen Lesart als ästhetisch wertlos deklarierte und somit dem modernen Städtebauprinzip die historische Grundlage entziehen konnte.

Stübbens Angriffe auf den Entwurf für Dessau beließ Henrici hingegen weitgehend unpariert, denn er verteidigte allein die den Hauptplätzen zugrunde liegende Idee der Gruppierung. In diesem Zusammenhang umriss er aber ein städtebauliches Prinzip, das sich auch in den Konzepten der ebenfalls auf baukünstlerische Wirkungen abzielenden amerikanischen *City-Beautiful*-Bewegung widerspiegeln sollte:²⁷

»Meine Bedenken gegen die Verstreuung der Verkehrs-Zentren [...] hat Stübben nicht beseitigt. Ich gehe vielmehr heute noch einen Schritt weiter und stelle als erwägenswerth [sic!] hin, ob es sich nicht in der Regel empfehlen dürfte, das Bebauungs-Gelände größerer Städte in Theile zu zerlegen, welche je dem Umfange einer kleinen Stadt entsprächen. Die einzelnen Theile wären dann mit einer gewissen Selbständigkeit zu behandeln und mit dem Apparat von öffentlichen Gebäuden, Anstalten und Anlagen auszurüsten, welche einer Stadt von entsprechendem Umfange zukommen.«²⁸

Henrici beherzigte dieses dezentrale Planungsprinzip bei seinen späteren Stadterweiterungsentwürfen. Bereits kurze Zeit nach Veröffentlichung seines Kommentars griff er im Rahmen der regionalplanerischen Herausforderung, die sich mit dem Stadterweiterungswettbewerb für München stellen sollte, auf diese Idee zurück. Zur Jahrhundertwende schließlich scheint sich das Prinzip bei seinen Planungen soweit etabliert zu haben, dass er es gar bei Aufgaben von erheblich kleinerer räumlicher Ausdehnung wie beispielsweise bei den Planungen für die ostfriesische Stadt Leer in

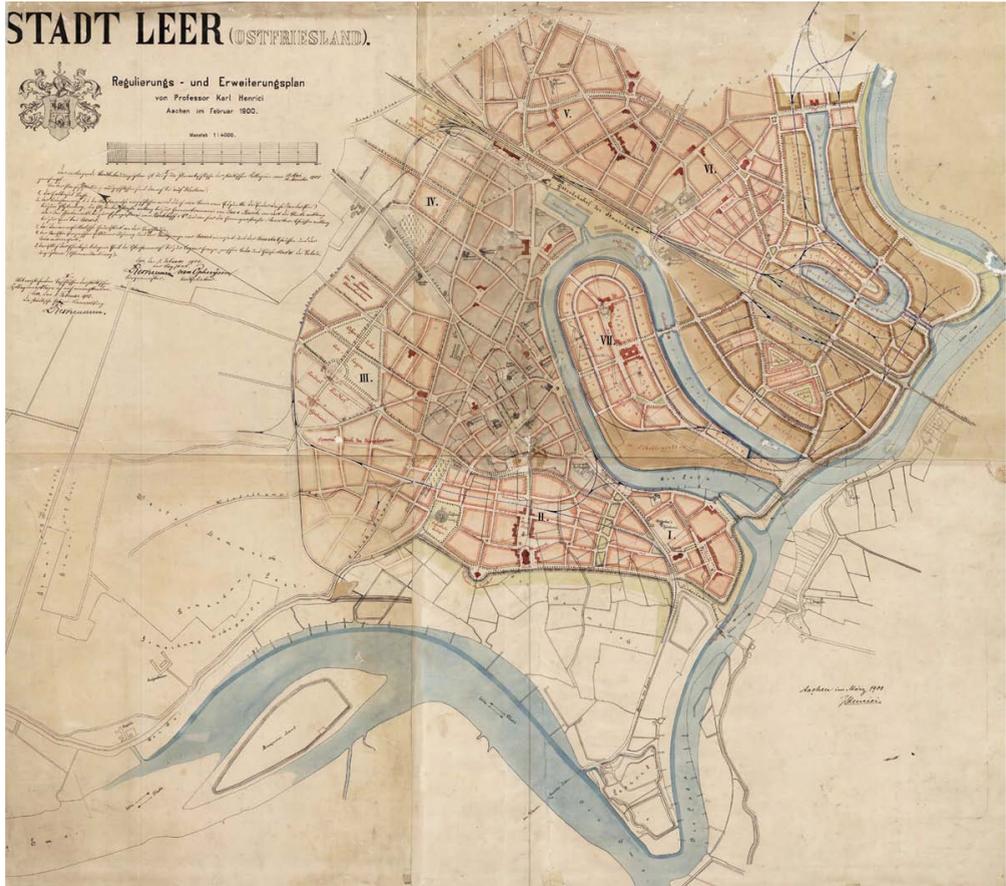
25 Ebd., S. 126–127.

26 Karl Henrici: »Der Individualismus im Städtebau«, in: *Deutsche Bauzeitung* 25 (1891), H. 49, S. 295–298, H. 50, S. 301–302 und H. 53, S. 320–322, hier S. 296.

27 Zur in den 1890er Jahren aufkommenden *City-Beautiful*-Bewegung siehe etwa Konstanze Sylva Domhardt:

»City Beautiful und Regional Planning. Der ganzheitliche Planungsansatz im amerikanischen Städtebau«, in: Vittorio Magnago Lampugnani/Katia Frey/Eliana Perotti (Hrsg.): *Anthologie zum Städtebau*, Bd. 2.1, Berlin 2014, S. 319–334.

28 Henrici 1891 (Anm. 26), S. 301–302.



6 Karl Henrici, Regulierungs- und Erweiterungsplan der Stadt Leer, 1900

selbstverständlicher Weise berücksichtigte (Abb. 6). Und auch bei der Aufstellung des Bebauungsplans für die Kurstadt Honnef, den er 1904 ausarbeitete (Abb. 7), nahm er auf das Konzept der Subzentren Bezug und erläuterte es nochmals grundsätzlich – obschon er aufgrund der zu diesem Zeitpunkt noch ausgesprochen geringen Bebauungsdichte im selben Atemzug anerkennen musste, dass die kleine Stadt am Fuße des Siebengebirges kaum Anhaltspunkte für eine Zonierung an die Hand gebe:

»Die Schönheit einer Stadt beruht nicht zum geringsten Teil auf der gut gewählten Stellung der öffentlichen Gebäude, und die Feststellung des Bedarfes an ihnen gehört zu den Unterlagen, die bei Aufstellung eines Bebauungsplanes eigentlich unentbehrlich sind. Leider fehlt es dafür im vorliegenden Falle noch fast an allen und jeden Anhaltspunkten, und es mußte sich darauf beschränkt werden, nur einige für Kirchen und Schulen geeignete Stellen im

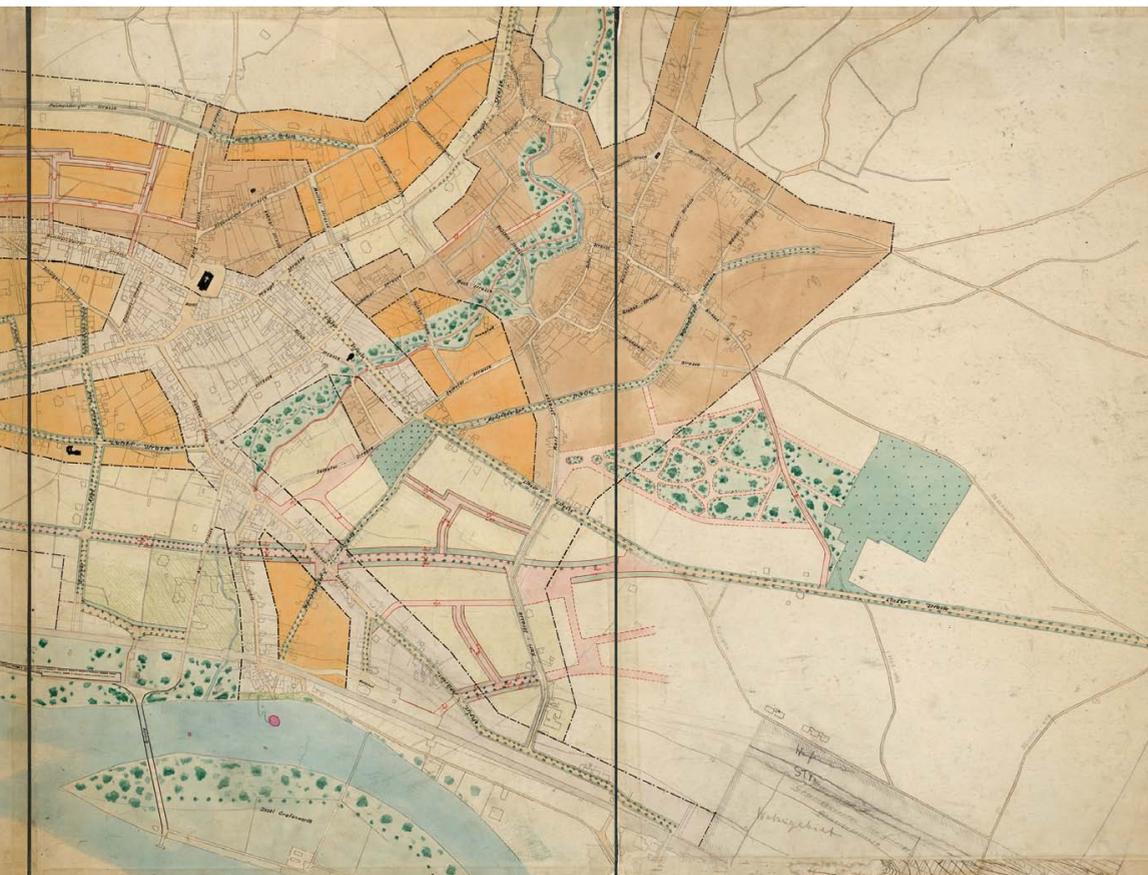


7 Karl Henrici, Bebauungs- und Bauzonenplan der Stadt Honnef am Rhein, 1904

Plane anzugeben und dafür zu sorgen, daß es überhaupt an Bauplätzen nicht fehle, auf denen Monumentalgebäude zu schöner Wirkung im Stadtbilde gelangen können. [...] Es sei hier nachdrücklich auf die dringende Notwendigkeit hingewiesen, daß der Bedarf an öffentlichen Gebäuden so früh wie möglich festgestellt werden muß, und daß die für sie geeigneten Plätze so früh wie möglich mit Beschlag belegt werden müssen, wenn die Stadt nicht nur gesund und für das Wohnen und den Verkehr bequem, sondern wenn sie auch den Anforderungen entsprechen soll, die berechtigterweise an ihre architektonische Schönheit zu stellen sind.«²⁹

29 Karl Henrici: *Erläuterungsbericht zum Bebauungsplan der Stadt Honnef a. Rh.*, Aachen 1904, o.S. [S. 7]; für die freundliche Bereitstellung des im Archiv der Dienststelle Bauordnung der Stadt Bad Honnef überlieferten Exemplars dieses Erläuterungsberichts danke ich Bernd Wörsdörfer, für die weitere Unterstützung

bei den dortigen Recherchen Karin Schützeichel und Dix Meiberth. Vgl. auch den einige Jahre später erschienenen veränderten Abdruck des Texts: Karl Henrici: »Bebauungsplan der Stadt Honnef a. Rh.«, in: *Der Städtebau* 5 (1908), H. 9, S. 113–116.



Im internationalen Städtebaudiskurs jedoch setzte sich Stübben durch – etwas Vergleichbares zu seinem erfolgreichen, mehrfach wiederaufgelegten Handbuch hatte der Kontrahent Henrici nicht vorzuweisen. So konnte letzten Endes Stübben seine Vorstellungen über die »ästhetischen Grundsätze für die Anlage von Städten« wenige Jahre nach dem Disput mit Henrici auf dem in Chicago abgehaltenen International Congress of Engineers präsentieren³⁰ – und damit ausgerechnet im Jahr der Entscheidung über den im Folgenden beschriebenen Münchner Wettbewerb die Prinzipien des modernen Systems einem breiten internationalen Fachpublikum darlegen.

30 Stübbens Vortrag wurde in deutscher Sprache publiziert: Josef Stübben: »Praktische und ästhetische Grundsätze für die Anlage von Städten«, in: *Zeitschrift des Österreichischen Ingenieur- und Architekten-Vereines* 45 (1893), H. 32, S. 441–447.

Münchener Raumbilder: Die Erweiterung einer Stadt als Projekt ihrer Verräumlichung

Hatte sich der Wettbewerb zur Stadterweiterung von Dessau noch auf einen vergleichsweise engen Perimeter beschränkt, rückte die 1892 ausgelobte und im Folgejahr entschiedene Konkurrenz zur Erweiterung der Stadt München die Aufgabe wie bereits erwähnt in einen ungleich umfassenderen Maßstab.

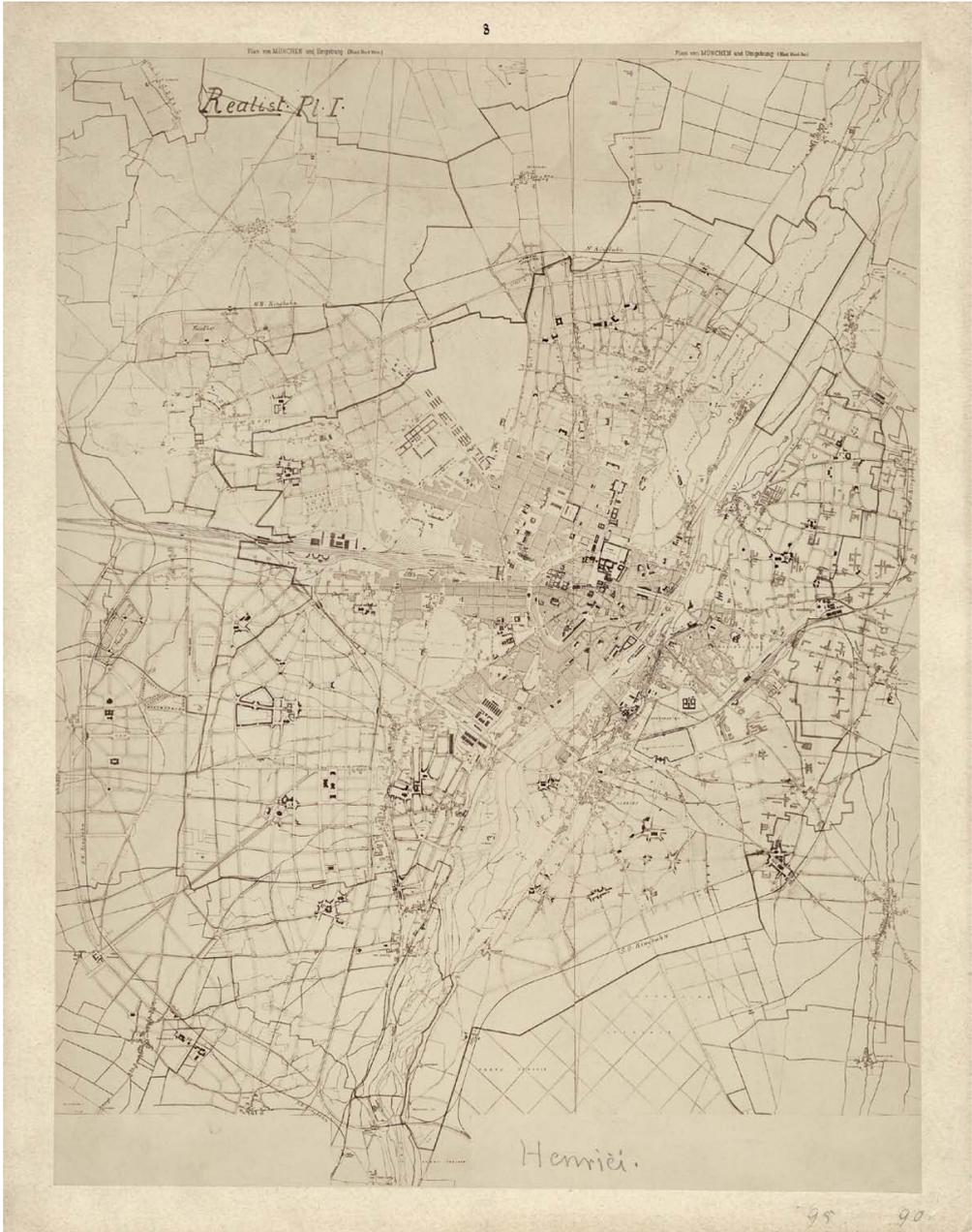
In seinem prämierten Beitrag »Realist« legte Henrici mehrere Subzentren um den Stadtkern herum an, welche das Erweiterungsgebiet in eine mehr oder minder überschaubare Anzahl Quartiere portionierte (Abb. 8). Jedoch ging er mit Blick auf die Frage des räumlichen Entwerfens in München weit über die Dessauer Planung hinaus. Den Lageplänen zu den einzelnen Hauptplätzen nämlich, die als Ausschnitte ebenfalls in einer Publikation des in Dialogform gestalteten Erläuterungsberichts sowie des Gesamtplans zu sehen sind, ordnete er aufwendige, von Friedrich Pützer angefertigte Perspektivzeichnungen zu. Diese stellen die Eindrücke von den räumlichen Situationen vor Augen und übersetzen den zweidimensionalen Plan damit in drei Dimensionen (Abb. 9).

Nicht zuletzt geben die Zeichnungen Aufschluss über die eingangs beschriebenen Entwurfsprinzipien des künstlerischen Städtebaus: über die Geschlossenheit der Platz- und Straßenräume ebenso wie über Zuschnitt und Erschließung der Plätze, die Positionierung von Höhendominanten oder die Einbindung von Monumenten in die Raumwände der Plätze und Straßen.

Aus heutiger Sicht vermitteln die Perspektiven angesichts ihrer Stilmixturen und ihrer überbordenden Ornamentik kaum den Eindruck in sich ruhender Räume. Dennoch weisen sie mit ihrer klaren Blickregie und ihrer räumlichen Komposition in die Richtung jener weitsichtigen Umsetzung, in die Theodor Fischer die Münchener Planungen in seiner Funktion als Leiter des Stadterweiterungsbüros im folgenden Jahrzehnt lenken sollte.³¹ Zwischen 1893 und 1901 entwickelte er dort ein Instrumentarium für das städtebauliche Entwerfen, das ihm die Handhabe umfassender Planungsarbeiten an der Stadt ermöglichte. Um seiner Idee maßstäblich angemessener, überschaubarer Stadträume eine Form zu geben, wandte er beispielsweise die ebenso von Sitte bemühte Strategie an, bei der Parzellierung und Anlage von Straßen und Wegen vorhandene Besitzgrenzen zu berücksichtigen, statt sie mit schnurgeraden Verkehrslinien zu überzeichnen und dabei gleichsam zu zerschneiden.³² Diese Praxis führte zu den schon in Henricis Münchener Perspektiven zu beobachtenden konkav geschwungenen Straßenführungen, die dem Blick Halt und dem Raum Begrenzung geben.

31 Zu einer neueren Würdigung von Fischers Planungen für München unter dem Gesichtspunkt ihrer räumlichen Wirkung siehe Matthias Castorph: »Stadtbaukunst heute?«, in: *tec* 21 (2016), H. 15, S. 30–35.

32 Zu den entsprechenden Überlegungen siehe Camillo Sitte: »Enteignungsgesetz und Lageplan«, in: *Der Städtebau* 1 (1904), H. 1, S. 5–8, H. 2, S. 17–19 und H. 3, S. 35–37.



8 Karl Henrici, Wettbewerbsbeitrag »Realist« zur Stadterweiterung von München, 1892



9 Karl Henrici, Perspektivische Ansicht einer Hauptstraße im Stadterweiterungsentwurf für München, Zeichnung von Friedrich Pützer, 1892

Die Rückkehr des Wahrnehmungssubjekts in den Stadtraum

Mit seiner Betonung des Malerischen verfolgte Henrici eine auf den Stadtbewohner – auf den Menschen mit seinem körpergebundenen Maßstab und seinem Wahrnehmungsapparat – abzielende Planungspraxis. Wenngleich in veränderter Form, so findet seit einigen Jahren in verschiedenen Überlegungen zur Gestalt der Städte wieder eine Hinwendung zum Wahrnehmungssubjekt statt und der Mensch wird, ausgehend von einem phänomenologischen Ansatz, als Nutzer und Gestalter der Stadt erneut in den Mittelpunkt gerückt.

Vor diesem Hintergrund ist es interessant, dass die philosophische Strömung der Phänomenologie in Gestalt ihres Begründers Edmund Husserl in ihrer frühen Phase von der ästhetischen Theorie beeinflusst worden war. Husserl hatte das 1893 vom Bildhauer Adolf Hildebrand vorgelegte Buch *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* aufmerksam gelesen und aus Hildebrands Unterscheidung einer konkret wahrnehmbaren und einer nur für die Vorstellung zugänglichen Form wichtige Anregungen für die Methode der sogenannten phänomenologischen Reduktion gewonnen.³³ Seit geraumer Zeit findet im Städtebaudiskurs in gewisser Weise ein umgekehrter Prozess

statt. Denn die Phänomenologie bemächtigt sich nun der ästhetischen Diskussion und bringt mit dem Stadtnutzer den Menschen zurück in den Fokus der Betrachtung, der schon im künstlerischen Städtebau eine Hauptrolle gespielt hatte.

Wie der »Fußgänger, der die Straße quert«, oder der »Bauherr eines Wolkenkratzers« als *Akteur*, hat auch der »bewegungslos auf einer Bank dasitzende Greis mit seinem Stock« als *Patheur*³⁴ Anteil am Raum der Stadt und seiner Gestaltung. Zwar ist der Mensch damit weit umfassender dem Stadtraum eingeschrieben als noch zur Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert. Doch ist der zu jener Zeit einsetzende Einzug des Wahrnehmungssubjekts in den Städtebaudiskurs als eine entscheidende erste Station auf dem Weg hin zu einer Phänomenologie der Stadt zu verstehen, welche den subjektiven Raumbezug ins Zentrum setzt.

33 Zur Hildebrand-Rezeption bei Husserl vgl. Andrea Pinotti: »Style«, in: Hans Rainer Sepp/Lester Embree (Hrsg.): *Handbook of Phenomenological Aesthetics*, Dordrecht u. a. 2010, S. 325–330.

34 Diese Begriffe und Zitate sind von Hasse übernommen; vgl. Jürgen Hasse: *Atmosphären der Stadt. Aufgespürte Räume*, Berlin 2012, S. 13.

ARCHITEKTUR ALS »SCHEIDEWAND ZWISCHEN ZWEI VERSCHIEDENEN RAUMWELTEN«

Fritz Schumachers Raumtheorie im städtebaulichen Diskurs der frühen Moderne

Plädoyer für eine gestalterische Verantwortung der Stadt

Eine von Urbanisten derzeit oftmals geäußerte Klage lautet, dass Kommunen heute am liebsten ohne städtebauliches Dezernat auskommen würden. Nicht nur angesichts künftiger Aufgaben der Urbanisierung mutet dies eigenartig an, auch die mit der städtischen Verwaltung gemachten positiven Erfahrungen (so sie denn mit reflektierten Persönlichkeiten besetzt waren) widersprechen einer solchen Praxis. Gerade zu Beginn der Moderne kam es zu Weichenstellungen, die in diesem Zusammenhang neue Aufmerksamkeit verdienen.¹ Die Städteausstellung in Dresden im Jahr 1903 war die erste deutsche Initiative, die auf Basis einer Beteiligung von rund 130 Städten eine Leistungsschau zum zeitgenössischen Städtebau mit diskursiven Veranstaltungen verknüpfte.² Was vor dem Hintergrund gegenwärtiger Fragen dabei besonders interessant scheint, war die für damalige Verhältnisse völlig neuartige Verbindung sozialer und architektonischer Themen.

Bestes Indiz für die Modernität dieses Ansatzes war der Vortrag des Soziologen Georg Simmel zum Thema »Die Großstädte und das Geistesleben«, der die soziale Heterogenität als Charakteristikum des neuen Raums »Großstadt« herausstellte.³ Den zweiten Pol des neuen Denkens von »Stadt« vertrat der Architekt Fritz Schumacher, zu jenem Zeitpunkt Professor für Innenarchitektur, Kunstgewerbestile und Bauformen der Antike an der Technischen Hochschule Dresden.⁴ Er sprach über »Architektonische Aufgaben der Städte«⁵ und – was sein knapper Vortragstitel nicht verrät – fokussierte hier auf die Bedeutung der Stadtverwaltung, deren wirtschaftliche Macht er seit den 1870er Jahren gestiegen sah.⁶ Dies darf keineswegs als *captatio benevolentiae*, als höfliche Formel vor einem Publikum gelesen werden, aus dem schließlich der Deutsche Städtetag hervorging.⁷

1 Vgl. Wolfgang Sonne/Markus Jäger (Hrsg.): *Großstadt gestalten. Stadtbaumeister an Rhein und Ruhr*, Berlin 2016 (*Bücher zur Stadtbaukunst*, Bd. 7).

2 Gerd Albers: *Zur Entwicklung der Stadtplanung in Deutschland. Begegnungen, Einflüsse, Verflechtungen*, Braunschweig/Wiesbaden 1997, S. 155.

3 Vgl. Georg Simmel: »Die Großstädte und das Geistesleben«, in: Th[eodor] Petermann (Hrsg.): *Die Grossstadt. Vorträge und Aufsätze zur Städteausstellung, Dresden 1903 (Jahrbuch der Gehe-Stiftung Dresden, Bd. 9)*, S. 185–206.

4 Später wurde der Fachbereich durch »Entwerfen« ergänzt; siehe dazu Hartmut Frank (Hrsg.): *Fritz Schumacher. Reformkultur und Moderne*, Stuttgart 1994, S. 302.

5 Fritz Schumacher: »Architektonische Aufgaben der Städte«, in: Robert Wuttke (Hrsg.): *Die deutschen Städte, geschildert nach den Ergebnissen der ersten deutschen Städteausstellung zu Dresden 1903*, Leipzig 1904, S. 47–66.

6 Ebd., S. 47.

7 Vgl. Albers 1997 (Anm. 2).

Vielmehr entwarf Schumacher in seinem Vortrag ein Handlungsfeld, das aufzeigte, wie der öffentliche Raum durch die Stadt als politischem Akteur zu definieren sei. Seiner Ansicht nach prägte die Stadt den öffentlichen Raum so stark wie nie zuvor, mit Konsequenzen, die er anschaulich beschrieb:

»Die Macht der Verwaltungen ist in bezug auf die Gestaltung eigentlich sämtlicher Eindrücke, die wir in uns aufnehmen, sobald wir die vier Wände unseres Hauses verlassen, zu absoluter Herrschaft gelangt. Die Stadt hat es in der Hand, den ganzen Typus der Umgebung festzulegen, in der wir aufwachsen, in der sich unser Leben abspielt und der wir nicht entinnen können. Diese fast unumschränkte kulturelle Macht hat sie noch nie in der Entwicklung der Menschheit besessen.«⁸

Auf gut zwanzig Seiten legte Schumacher dar, worum es ihm ging: Einer solchen Verwaltung ist sowohl der Erhalt von historischen Bauten der Stadt und die Durchführung sorgfältig darauf abgestimmter Veränderungen anheim gegeben, als auch eine Planung, die sich der vielfachen Stadterweiterungen und der baulichen Ordnung im Einzelnen annimmt. Und zu Letzterer gehören unbedingt die öffentlichen Gebäude, nicht nur das Rathaus, sondern ebenso die Markthalle oder der Friedhof, somit Bauten und Orte für Versorgung und Sicherheit, die alle Lebensbedürfnisse abdecken müssen. Geprägt von den Theorien des frühen Funktionalismus,⁹ hob Schumacher hier einerseits die Bauten für Kultur – Theater, Museen, Bibliotheken – hervor, andererseits Zweckbauten wie Schulen, Krankenhäuser und Speicherbauten. Zu diesen zählen nach Schumacher Lagerhäuser, Wassertürme und Kraftwerke, aber auch Schlachthäuser und Elektrizitätswerke, die eines gemeinsam hätten: »Speicher einer großen zentralen Kraft zu sein.«¹⁰

Am Ende seiner Grundsatzrede betonte Schumacher, dass mit der von ihm beschriebenen Zunahme an städtebaulichen Aufgaben in den letzten Jahrzehnten zugleich eine ästhetische Verantwortung verbunden sei, wie sie bis dahin nur in den Händen von »Mäcenaten« gelegen habe.¹¹ Den Wechsel aus der privaten in die öffentliche Auftraggeberschaft und die damit verknüpften ästhetischen Entscheidungen dürfte kaum ein anderer Autor um 1900 so deutlich gesehen haben. Es erstaunt vor diesem Hintergrund nicht, dass Schumacher sechs Jahre später Leiter des Hamburger Hochbauamtes und 1924, nach dreijähriger Unterbrechung für eine stadtplanerische Tätigkeit in Köln, Oberbaudirektor in Hamburg wurde.¹² Hierfür war er durch seine klare Sicht auf das öffentliche Handlungsfeld der Architektur geradezu prädestiniert. Den folgenden Ausführungen liegt die These zugrunde, dass Schumachers entschiedener Einsatz für den öffentlichen Raum sowie seine Erfahrungen als Architekt und Verwaltungschef die Voraussetzungen für seine Idee einer *zweifachen* räumlichen Wirkungsweise der Architektur waren.

8 Schumacher 1904 (Anm. 5), S. 48–49.

9 Vgl. Ute Poerschke: *Funktionen und Formen. Architekturtheorie der Moderne*, Bielefeld 2014.

10 Schumacher 1904 (Anm. 5), S. 61.

11 Ebd., S. 64.

12 Vgl. Hartmut Frank: »Genius loci und Genius temporis«. Fritz Schumachers Aufbruch zu einer modernen Großstadtarchitektur«, in: Frank 1994 (Anm. 4), S. 11–39.

Der Begriff des »Außen«: Ein Defizit der frühen architektonischen Raumtheorie

Das Außen als selbstständige räumliche Qualität, als *Begriff* war eine verhältnismäßig späte Entdeckung der Architektur- und Städtebaugeschichte. Wenn der Kunsthistoriker August Schmarsow beim architektonisch produzierten Raum von »Ausstrahlung [sic!]« und »Umschließung«, vom »Correlat« des gegenwärtigen Menschen sprach, so hatte er primär das Innere eines Gebäudes im Blick: »Immer ist die Raumumschließung dieses Subjektes die erste Hauptangelegenheit, d. h. die Einfriedigung oder Umwandlung nach den Seiten zu.«¹³ Als Beispiel führte er in der hier zitierten Antrittsvorlesung, die er 1893 an der Leipziger Universität hielt, das »Gehäuse«, den Wohnraum, den »Unterschluß« und das Zelt immer wieder an.¹⁴ Treten solche Gebilde als abgeschlossener Außenbau mehrfach auf, ordnen sie sich für ihn zu »größeren Raumumschließungen« zusammen.¹⁵

Dass das Außen jedoch ein eigener Raum ist, der sich qualitativ vom Innenraum unterscheidet, folgt aus Schmarsows Diktum von der Architektur als einer Raumgestalterin nicht. Seine Inanspruchnahme des Außenraums ist eher kulturgeschichtlich motiviert, wenn er der raumschaffenden Architektur die Bereiche Hausfassaden, Platz, Denkmal oder Straßenprospekte zur Seite stellt:

»Das Alles nehmen wir mit vollem Bewußtsein, bis auf die künstlerische Organisation eines Stadtplanes, ausdrücklich für die Architektur als Kunst in Anspruch. Als Städtebauerin reicht sie erstreckt [sic!] dem Wegebau, dem Ackerbau und dem Gartenbau die Hand, die soweit das Auge dringt die Zeichen menschlicher Kulturarbeit hinausrücken.«¹⁶

Dieses kulturelle Konzept des architektonisch produzierten Raums wird dann noch einmal historisch vertieft, indem es etwa asiatische Lager und Burgen, das römische Castrum und Castellum für den Städtebau sowie Palastanlagen, Klöster, Vorhöfe von Basiliken und Bahnhöfe oder Markthallen einschließt.

Architekturhistorische Typologien ersetzen allerdings nicht den fehlenden Begriff für die besondere Qualität des Außen, der sich am konstitutiven Gegensatz zu einem Innen orientieren musste. Die Innen-Außen-Opposition mit unterschiedlichen räumlichen Eigenschaften zu hinterlegen, verlangte eine Vorstellung vom »gelebten Raum«, die philosophisch fundamentierte erst zu Beginn der 1930er Jahre vorlag.¹⁷

Mit diesem insbesondere für die entstehende Stadtforschung virulenten Defizit setzte sich die raumtheoretische Generation nach Schmarsow in den ersten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts auseinander.¹⁸ Erst Schumacher gelang hier eine Pointe, deren Grad an theoretischer Durch-

13 August Schmarsow: *Das Wesen der architektonischen Schöpfung*, Leipzig 1894, S. 16.

14 Ebd., S. 17.

15 Ebd., S. 25.

16 Ebd.

17 Vgl. Graf Karlfried von Dürckheim: »Untersuchungen

zum gelebten Raum. Erlebniswirklichkeit und ihr Verständnis. Systematische Untersuchungen II«, in: *Neue Psychologische Studien* 6 (1932), S. 383–480.

18 Hierzu ausführlich Cornelia Jöchner: *Gebaute Entfestigung. Architekturen der Öffnung im Turin des frühen 18. und 19. Jahrhunderts*, Habil. Universität Hamburg,

dringung sie von den Positionen anderer zeitgenössischer Autoren unterschied. Bereits 1918 führte er in einer luziden, heute zu wenig bekannten Rezension über Heinrich Wölfflins *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* aus, dass eine raumbezogene Analyse von Architektur nur eine städtebauliche sein könne, und kritisierte damit Wölfflins Begriff der »malerischen« Qualitäten von Architektur als »dem Architekten unserer Tage nicht weit genug vorgeschoben.«¹⁹ Neben Albert Erich Brinckmann, der sich von Camillo Sittes städtebaulicher Gründungsschrift *Der Städte-Bau nach seinen künstlerischen Grundsätzen* aus dem Jahr 1889 abzusetzen versuchte,²⁰ hob vor allem Herman Sörgel auf die Beschaffenheit des städtischen Raums ab.²¹ Obwohl Schumacher in dem nun vorzustellenden Text nicht direkt über die Stadt spricht, ist seine Schlussfolgerung sowohl wegen des skizzierten historischen Debatte von Interesse als auch für heutige Diskussionen zu Überlappungen von Privatem und Öffentlichen, von Innen und Außen.

Schumachers Medientheorie der Architektur

Während einer langen Krankheit zwischen den Arbeitsstationen Köln (1923) und der Rückkehr nach Hamburg (1924) verfasste Fritz Schumacher eine Abhandlung, die unter dem Titel »Das bauliche Gestalten« in der 1926 erschienenen vierten Auflage des *Handbuchs der Architektur* abgedruckt wurde. Der sich auf knapp achtzig Seiten belaufende Text, 1991 von Martina Düttmann als Monografie neu ediert,²² gliedert sich in zwei große Abschnitte: »Das Erfassen des baulichen Kunstwerks« und »Das Entstehen des baulichen Kunstwerks«. Die Aufteilung in eine Rezipienten- und eine Produzentenperspektive folgt aus der Tatsache, dass es Schumacher um das »Bauen als Kunst« ging, wie er im Vorwort festhielt. Dies war schon Schmarsows Prämisse für eine architektonische Raumtheorie gewesen, doch nun wurde daraus in der Autorschaft Schumachers die erste *Medientheorie der Architektur*.

Berlin/München/Boston 2015 (*Studien aus dem Warburg-Haus*, Bd. 14), S. 18–20.

19 Fritz Schumacher: »Die künstlerische Bewältigung des Raums. Randbemerkungen zu Heinrich Wölfflins Buch ›Kunstgeschichtliche Grundbegriffe‹«, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 13 (1918), S. 397–402, hier S. 398. Wölfflins Verständnis von Architektur, kritisiert Schumacher, bleibe auf das Einzelbeispiel beschränkt – daher sei auch dessen diesbezügliche Vorstellung vom Sehen eingeschränkt und nicht mehr zeitgemäß: »Die Eindrücke, welche die Architektur erzeugt, bestehen zu einem wichtigen Teile in solchen Bildern, die sich aus der Art der Reihung und Gruppierung *verschiedener* Bauten ergeben [...]. Wir sind heute geneigt, als einen der wichtigsten Gesichtspunkte diese Art zu betrachten, wie ein Werk der Baukunst sich in das Gefüge seiner baulichen Umgebung einpaßt, oder richtiger gesagt, das Gefüge eines Bautenzusammenhanges

erzeugt, – kurz, die Frage *städtebaulich* aufzufassen.« Ebd. Die spätere theoretische Berücksichtigung des Betrachters als eines leiblichen Rezipienten der Architektur wird im Folgenden formuliert.

20 Vgl. Cornelia Jöchner: »Das Innen des Außen. Der Platz als Raum-Entdeckung bei Camillo Sitte und Albert Erich Brinckmann«, in: Alessandro Nova/Cornelia Jöchner (Hrsg.): *Platz und Territorium. Urbane Struktur formt politische Räume*, Berlin 2011, S. 45–62.

21 Vgl. Herman Sörgel: *Theorie der Baukunst*, Bd. 1: *Architektur-Ästhetik* [1921], mit einem Nachwort zur Neuausgabe von Jochen Meyer, Berlin 1998. Zu Sörgel vgl. Rainer Schützeichel: »... the broad field of general culture: Herman Sörgel's diagrams on the essence and history of architecture«, in: *The Journal of Architecture* 20 (2015), H. 4, S. 623–647.

22 Fritz Schumacher: *Das bauliche Gestalten* [1926], hrsg. von Martina Düttmann, Basel/Berlin/Boston 1991.

Für die Frage des vorliegenden Buchs nach der Konstitution städtischer Räume ist es entscheidend, dass Schumacher das Außen nicht als ein beiläufiges Resultat, gewissermaßen als ein Nebenprodukt von Architektur verstand. Es stellte bei ihm vielmehr eine eigene »Raumwelt« dar, die sich aus der besonderen Beschaffenheit der Gattung Architektur ergab:

»Zwei ganz verschiedene Raumbegriffe sind es, die das Körperliche des Bauwerks gleichsam umklammert halten. So ist die Rolle, die das Körperliche im Bauwerk spielt, etwas ganz Eigentümliches, nur der Baukunst Eigenes, der Körper ist gleichsam nur die Scheidewand zwischen zwei verschiedenen Raumwelten: der Raumwelt des Innern und der Raumwelt des Äußeren.«²³

Erinnern wir uns: In seinem Dresdener Vortrag von 1903 hatte Schumacher betont, dass wir nicht »die vier Wände unseres Hauses verlassen« könnten, ohne uns in einem von der Stadt festgelegten »Typus der Umgebung« zu bewegen.²⁴ Aus dieser lebensweltlichen Perspektive des urbanen Außenraums war inzwischen ein mediales Verständnis der Architektur als dem primär formenden Material der Stadt entstanden.

Die »Raumwelt des Äußeren«, von der Schumacher 1926 schrieb, war ihm nun auch aus seiner praktischen Arbeit heraus vertraut. Nach der ersten Phase als Leiter des Hamburger Hochbauamtes (ab 1909) und einem Vertrag zur Umgestaltung des Festungsgürtels in Köln (1920–1923)²⁵ hatte sich Fritz Schumacher als versierter Planer, Macher und Denker der modernen Großstadt etabliert – einer Art von Stadt, die er unbedingt befürwortete. Waren in der Dresdener Rede öffentliche Bauten als wichtige Aufgabe der Stadt herausgestellt, so hatte er sie nun selbst zu errichten. Als »soziale Monumente« bezeichnet Hartmut Frank die zahlreichen Schulen, Krankenhäuser, Museen, Feuerwachen, Polizeistationen, Altenheime, die Schumacher entwarf, und er konstatiert: »Für Schumacher war die Stadt immer zugleich technisches, soziales und ästhetisches Phänomen, wohlgermerkt in dieser wichtenden Reihenfolge.«²⁶ Sicherlich verdankt sich der intensiven städtebaulichen Praxis Schumachers die Tatsache, dass die Abhandlung für das *Handbuch der Architektur* mit folgendem Grundsatz einleitet: Ein Bauwerk ist nicht isoliert zu betrachten, sondern vielmehr auch hinsichtlich seiner Umgebung, die »als Teilstück oder als Schöpfer äußerer Räume erst wirklich voll wertbar« sei.²⁷ Ein solches kontextuelles Verständnis von Architektur billigt dem Gebäude eine Qualität der Raumbildung zu, die sich hinsichtlich ihrer Komplexität von Schmarsows Auffassung einer »Umschließung« unterscheidet. Schumacher schreibt in diesem Zusammenhang:

»So steht die äußere Erscheinung des Bauwerks, die man leicht geneigt ist, als den eigentlichen Kern des Kunstwerks mit seinem Begriff zu identifizieren, in Wahrheit zwischen zwei Welten, für deren Aufbau diese äußere Erscheinung nur ein dienendes Glied ist: die Welt der

23 Ebd., S. 35.

24 Schumacher 1904 (Anm. 5), S. 48–49.

25 Vgl. Fritz Schumacher: *Köln. Entwicklungsfragen einer Großstadt*, Köln 1923.

26 Frank 1994 (Anm. 12), S. 12.

27 Schumacher 1991 (Anm. 22), S. 18.

inneren Räume und die Welt des äußeren Raumes. Nur wer diese beiden Raumfunktionen des Kunstwerks als etwas Gleichzeitiges und Einheitliches mit seiner Körperlichkeit zu sehen und zu erkennen versteht, betrachtet architektonische Werke in einer Weise, die ihr Wesen zu enthüllen vermag.«²⁸

Schumachers Begriff vom Bauwerk zielt auf dessen räumliche Wirkung nach innen wie nach außen. Raum wird also – und das ist neu – in zwei Richtungen gedacht. Statt wie Schmarsow einseitig die räumliche Umschließung als raumbildendes Prinzip anzusetzen, gelangte Schumacher aufgrund der fortschreitenden kunst- und architekturhistorischen Raumdiskussion²⁹ zu einer vielgliedrigen Vorstellung von der Architektur und damit einer systematischen Idee der gebauten Umwelt. So arbeitete sich Schumacher in seiner Abhandlung denn auch beim »Erfassen des Bauwerks« über »verstandesmäßige« zu »sinnlichen Wirkungen« vor, um den Raum medienpezifisch für die Architektur zu definieren.

Ganz im Duktus der frühen Kunstwissenschaft entwickelte er den Begriff »Raum« zunächst in Abgrenzung zu anderen Kunstgattungen,³⁰ ein Verfahren in der Tradition der Hegel'schen Ästhetik.³¹ Wie bei Sörgel, dessen erstmals 1918 publizierte *Architektur-Ästhetik* im Jahr 1921 in einer erweiterten Ausgabe erschien,³² dienten Schumacher hierzu das Tafelbild (Abb. 1, Schema I) sowie die Plastik als Vergleich (Abb. 1, Schema II). Letztere ist deshalb entscheidend, weil im Unterschied zur Architektur bei der Vollplastik die Rezeption allein über die Außenerscheinung erfolgt. Aus der Perspektive der Wahrnehmung gesprochen, handelt es sich hierbei um eine konvexe Blickrichtung, da sich die Körperflächen der Plastik, wie auch Schumacher formuliert, »als konvexes Gebilde auf eine ideale Sehfläche projizieren«.³³

Beim architektonischen Werk wiederum – wenn es (etwa als Zentralbau) die Mitte eines Platzes besetzt (Abb. 1, Schema III) – vollzieht sich die Bewegung der optischen Erfassung zwar auf dieselbe Weise wie bei der Plastik, doch im Gegensatz zu dieser kann das Bauwerk aufgrund seiner körperhaften Beschaffenheit betreten werden. Im Inneren schlägt die Bewegung um, da hier ein

28 Ebd. Die Vorstellung von Architektur als einem »dienenden Glied« dürfte auf den Kunsthistoriker Hans Hildebrandt zurückgehen, der 1920 schrieb: »Die Wand ist niemals gleich dem ganz in sich abgeschlossenen Gemälde ein rein aus eigener Kraft lebender künstlerischer Organismus, sondern sie ist Glied, dienendes Glied eines solchen. Und dieser Vollorganismus, dem sie entstammt und der ihre Gestalt wie ihre Bedeutung bestimmt, ist keine Fläche, er ist raumerfüllender und raumerfüllter Körper.« Hans Hildebrandt: *Wandmalerei. Ihr Wesen und ihre Gesetze*, Stuttgart/Berlin 1920, S. 80.

29 Vgl. Jöchner 2011 (Anm. 20); Jöchner 2015 (Anm. 18).

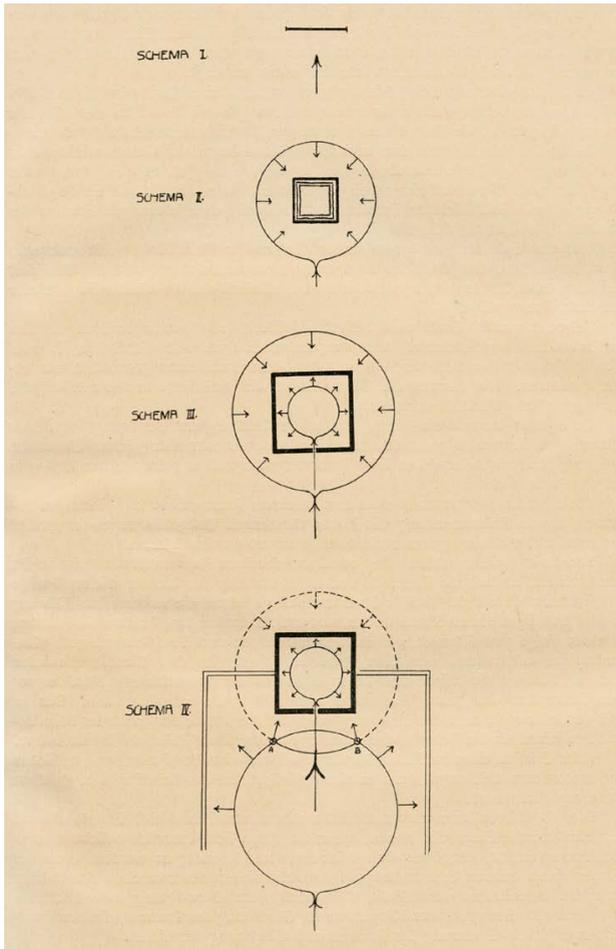
30 Vgl. Cornelia Jöchner: »Wie kommt ›Bewegung‹ in die Architekturtheorie? Zur Raum-Debatte am Beginn der Moderne«, in: *Wolkenkuckucksheim. Internationale*

Zeitschrift für Theorie und Wissenschaft der Architektur 9 (2004), H. 1, S. 1–9. URL: <http://www.cloudcuckoo.net/openarchive/wolke/deu/Themen/041/Joechner/joechner.htm> (20.3.2017).

31 Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik*, 3 Bde., Frankfurt am Main 1995 (*Werke*, Bde. 13–15).

32 Sörgel 1998 (Anm. 21), S. 188. Zu diesem und anderen Diagrammen der Ausgabe von 1921 im Vergleich zur früheren Schrift Sörgels: *Einführung in die Architektur-Ästhetik. Prolegomena zu einer Theorie der Baukunst*, München 1918, vgl. Schützeichel 2015 (Anm. 21); zu Sörgels Theorie vgl. auch Jochen Meyer: »Auf dem Wege zu einer architektonischen Auffassung der Architektur«, in: Sörgel 1998 (Anm. 21), S. 333–363.

33 Schumacher 1991 (Anm. 22), S. 38.



1 Fritz Schumacher, Schaubilder zur räumlichen Wahrnehmung, aus: *Handbuch der Architektur*, 1926

zentrisches Kreisen des Blicks möglich ist. Die Blickrichtung wird nun auf die Wände, also nach außen gelenkt, sodass sich »die Körperwände des Inneren als *konkaves* Gebilde auf eine ideale Sehfläche projizieren.«³⁴ Der optische Vorgang erhält in Schumachers Bildfolge durch den Standortwechsel und das Kreisen des Blicks im Inneren einen konkaven Charakter.

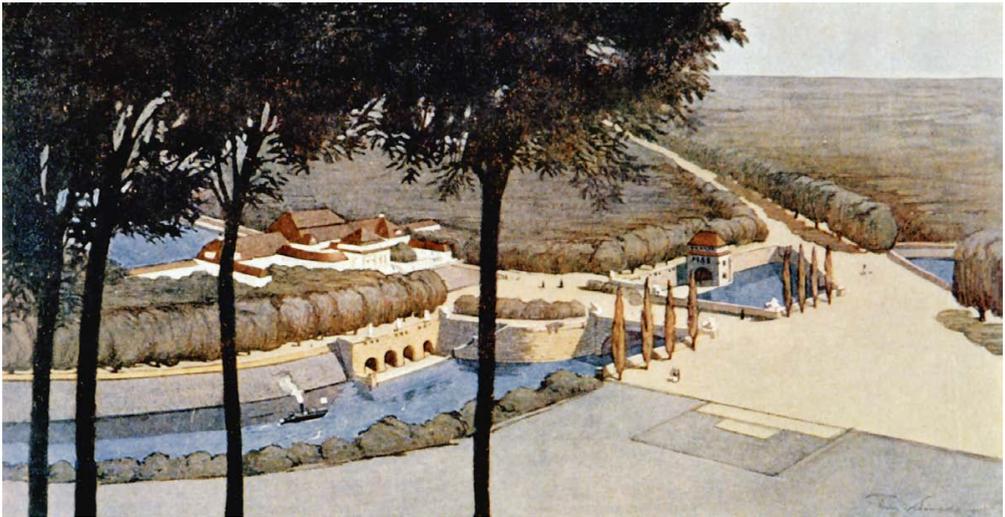
Ist der städtische Raum in Schema III bereits mit dem Platz angedeutet, wird er beim nächsten Beispiel zum eigentlichen Gegenstand (Abb. 1, Schema IV). Denn der in der Zeichnung mittels eines Rahmens angedeutete Außenraum wird auf dieselbe Weise in einem zentrischen Kreisen wahrgenommen wie der Innenraum. Er fällt dabei an entscheidender Stelle mit jener Bewegung zusammen, die auch für die Erfassung der Plastik nötig ist, nämlich wenn es sich um die Wahrnehmung eines architektonischen Körpers handelt. Hier aber wird die an sich konvexe Blickbewegung durch

34 Ebd.

den Innenraumcharakter des Außenraums von dessen Blickrichtung überlagert – sie wird konkav. Im Unterschied zu Sörgels Modell der Wahrnehmung unterschiedlicher Kunstgattungen, auf das Schumacher hier Bezug nimmt, band er nun die Körper- und vor allem die Blickbewegung ein.³⁵

Formung eingeordneter Räume durch Körpergestaltung

Der Anspruch von Schumachers architektonischer Raumtheorie reichte weiter als derjenige bisheriger Ansätze. Die Voraussetzung dafür war, dass ihm der städtische Raum, ja überhaupt »Umgebung«, als unverzichtbare Konstituente von Architektur galt. Dieses Verständnis ist scheinbar darauf zurückzuführen, dass sich Schumacher neben der Stadtplanung ebenso mit der Entwicklung von Wohn- und öffentlichen Bauten, Stadtparks (Abb. 2) sowie mit Territorialplanung beschäftigte. In Köln hatte er im Auftrag des damaligen Oberbürgermeisters Konrad Adenauer großflächige Bebauungs- und Verkehrspläne für die entfestigte Stadt im Zusammenhang mit der Rheinregion entwickelt (Abb. 3),³⁶ für Hamburg begann er solche Landesplanungen in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre.³⁷ Vor allem die Kölner Erfahrung, die bei Abfassung des Textes für das *Handbuch der Architektur* gerade hinter ihm lag, dürfte Schumachers Verständnis einer mehrgliedrigen Raumbildung geschärft haben. Schließlich ging es hier um die Verbindung von modernem Wohnbau mit



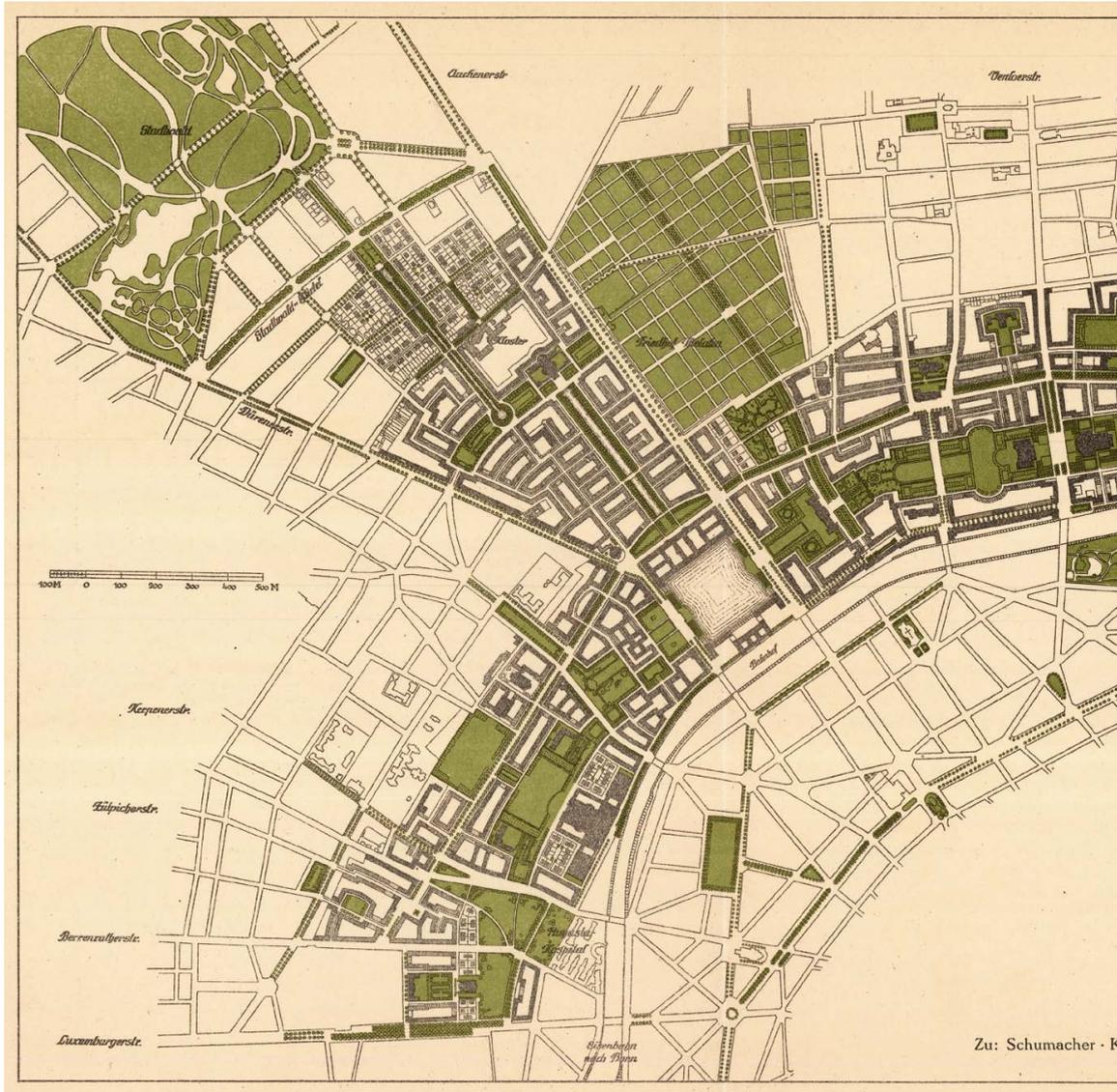
2 Fritz Schumacher, Kanalhafen und Haupteingang zum Hamburger Stadtpark in der Vogelschau, 1914–1916, Aquarell

35 Vgl. Schützeichel 2015 (Anm. 21), S. 632–635.

36 Schumacher 1923 (Anm. 25).

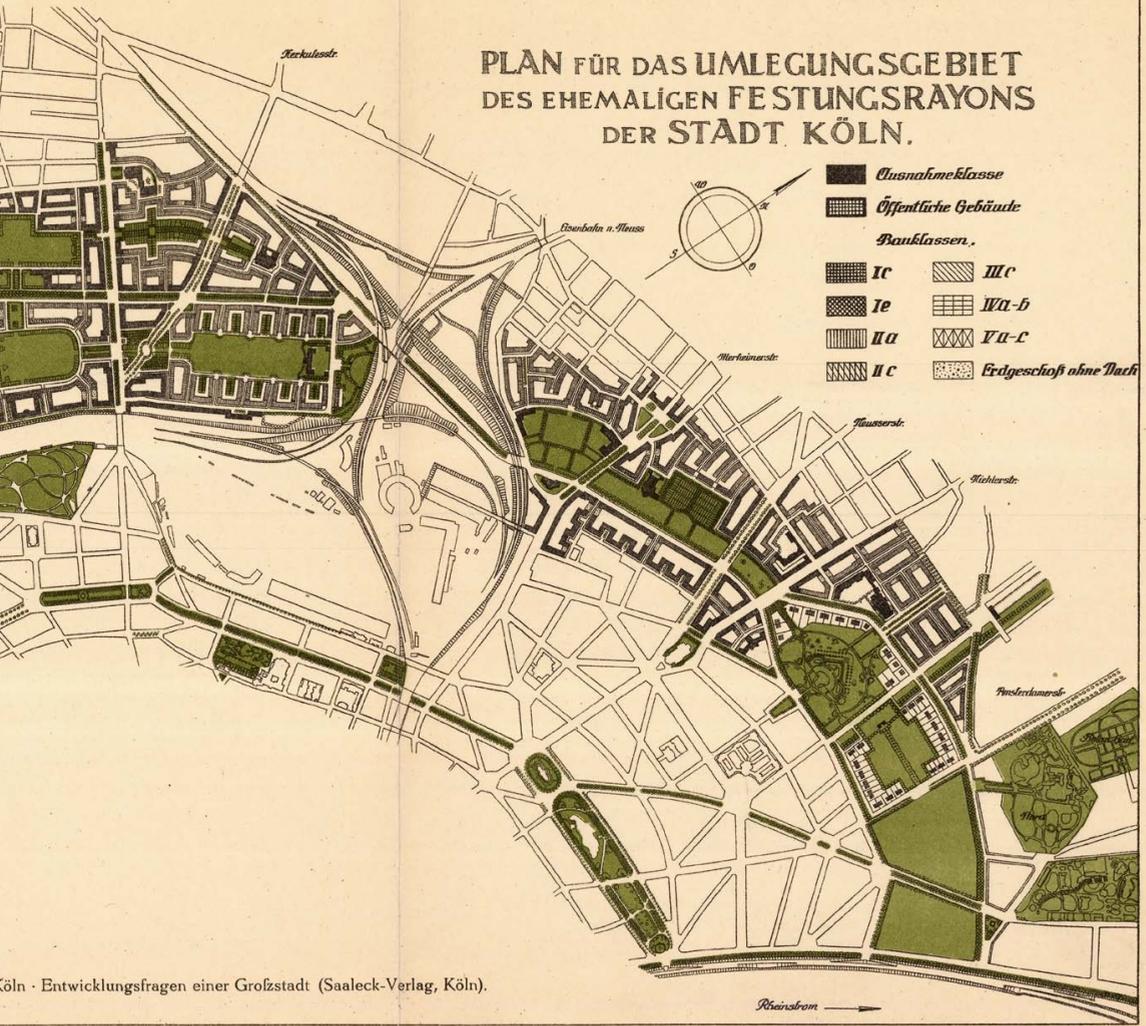
37 Vgl. Fritz Schumacher: *Zukunftsfragen an der Unterelbe. Gedanken zum »Groß-Hamburg«-Thema*, Jena 1927; Ders.: *Das Gebiet der Unterelbe – Hamburg im*

Rahmen der Neugliederung des Reiches, Hamburg 1932; Ders.: *Wesen und Organisation der Landesplanung im hamburgisch-preußischen Planungsgebiet*, Hamburg 1932.

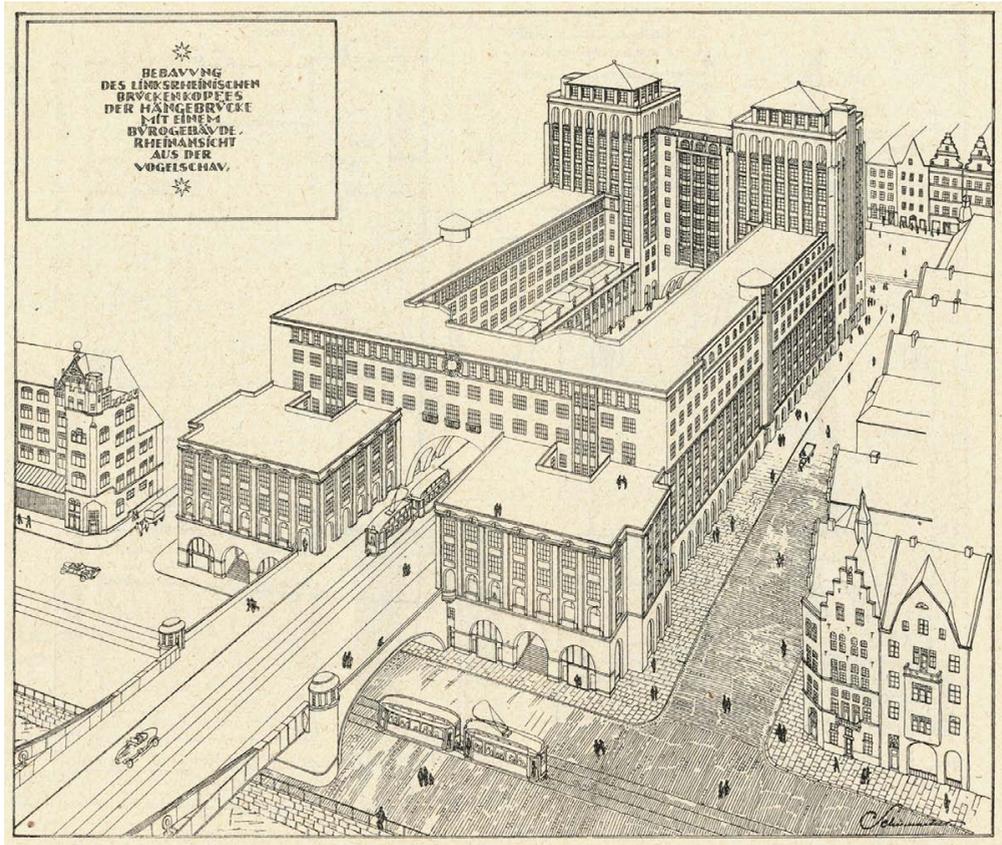


3 Fritz Schumacher, Umgestaltungsplan für den ehemaligen Festungsgürtel von Köln, 1923

PLAN FÜR DAS UMLEGUNGSGEBIET DES EHEMALIGEN FESTUNGSRAYONS DER STADT KÖLN.



Köln · Entwicklungsfragen einer Großstadt (Saaleck-Verlag, Köln).



4 Fritz Schumacher, Wettbewerbsbeitrag zur Bebauung des linksrheinischen Brückenkopfes der Deutzer Brücke, Köln, 1922

einer gleichzeitigen Vision für die Gestaltung von Großstadt.³⁸ Das zweipolige, auf Herstellung von Urbanität abzielende Vorgehen war das Praxisfeld für Schumachers striktes theoretisches Denken von Architektur. Die Pläne und Modellfotografien der Kölner Planungen verdeutlichen ein entwerferisches Denken, das der Verflechtung von räumlichen Mikro- und Makroebenen verpflichtet war (Abb. 3 und 4).

Genau diese Verknüpfung unterschiedlicher Maßstäbe, aus der für die Stadt Räume entstehen, übertrug Schumacher auf die theoretische Ebene der Architektur: »So ist die Rolle, die das Körperliche im Bauwerk spielt, etwas ganz Eigentümliches, nur der Baukunst Eigenes, der Körper ist gleichsam nur die Scheidewand zwischen zwei verschiedenen Raumwelten: der Raumwelt des Innern und der Raumwelt des Äußeren.«³⁹ Architektur war für ihn durch ihre besondere Körper-

38 Vgl. Hartmut Frank: »Vom sozialen Gesamtkunstwerk zur Stadtlandschaft. Fritz Schumachers Generalplan für Köln«, in: Frank 1994 (Anm. 4), S. 133–155.

39 Schumacher 1991 (Anm. 22), S. 35.

lichkeit ein Medium, das in beide Richtungen zu denken war: nach innen wie nach außen. Diese zweifache Wirkung zeigt sich an Schumachers praktischen Bauten, etwa wenn die Hamburger Finanzdeputation am Gänsemarkt (1914–1926) eine durch Majolikasäulen inszenatorisch aufbereitete Eingangshalle erhielt, während sich ihr Äußeres als nüchterner Zweckbau gab (Abb. 5 und 6). Die architekturhistorische Forschung verbuchte solche Interieurs unter dem Stichwort »Lebensreform«, da Schumacher davon überzeugt war, dass der gestaltete Raum auch den unbeteiligten Menschen künstlerisch erfassen könne.⁴⁰ Die Raumfolgen, die er kontrastreich gestaltete, zeugen aber auch von einem ausgeprägten Denken der Differenz von Innen und Außen, das vermehrter Aufmerksamkeit bedarf.

Diese Auffassung hatte den Vorteil, dass der Außenraum nicht mehr als reiner Abdruck von Architektur verstanden werden musste. Ein solches Ideal legte bereits der 1748 fertiggestellte Romplan von Giovanni Battista Nolli nahe, der den urbanen Raum als ein Geflecht baulicher Massive mit dazwischenliegenden Hohlräumen zeigt (vgl. S. 230–231, Abb. 2). Die Stadtbauforschung in Person von Albert Erich Brinckmann wies früh auf diesen Plan hin (Abb. 7). Aus der Präsentation und Beschreibung des Plans⁴¹ gewann Brinckmann überdies Begriffe für die Stadtgestalt selbst: So bezeichnete er die von drei Baukörpern und einem zentralen Reiterdenkmal gebildete Piazza del Campidoglio in seinem Buch *Platz und Monument* aus dem Jahr 1908 als »Raumkörper«.⁴²

Eine Austauschbarkeit von Raum und Bauwerk, wie sie Brinckmanns Ausdruck vornimmt, akzeptierte Schumacher nicht. Er hielt einer solchen Lesart die besondere Körperlichkeit der Architektur entgegen, die sich gerade als *Zwischen* von Innen und Außen formiert:

»Trotz der Wahrheit, die in dieser Erklärung [Brinckmanns] liegt, betrifft die Gleichstellung des körperlichen und räumlichen Wesens nicht den entscheidenden Punkt, der drauf beruht, daß wir nicht nur *eine*, sondern *zwei* verschiedene künstlerische Raumwelten haben, zwischen denen das Körperliche als erzeugendes Element steht.«⁴³

Ebenso Herman Sörgels Aussage, Architektur sei »Konkavität von innen und außen«,⁴⁴ wies Brinckmann zurück. Sörgel hatte vom »Janusgesicht« der Stadtbaukunst gesprochen, das sowohl das Gebilde eines Platzes wie auch die hinter dessen Platzwänden liegenden Innenräume oder Höfe beinhalte.⁴⁵ Die hier durchscheinende Abstraktion von Schmarsows Raum als Umschließung des Subjekts in eine scheinbar stufenlose Konkavität wurde von Schumacher als nicht mediengerecht abgelehnt. Das Ziel, so betonte er, sei nicht die Körpergestaltung durch Architektur, sondern – darüber hinausgehend – deren Raumbildung:

40 Vgl. Christian Weller: »Reform der Lebenswelt durch Kultur. Die Entwicklung zentraler Gedanken Fritz Schumachers«, in: Frank 1994 (Anm. 4), S. 41–65.

41 Albert Erich Brinckmann: *Stadtbaukunst. Geschichtliche Querschnitte und neuzeitliche Ziele*, Berlin-Neubabelsberg 1920 (*Handbuch der Kunstwissenschaft*, Ergänzungsbd.), S. 53. Vgl. zur späteren Rezeption des

Nolli-Plans auch den Beitrag von Vittorio Magnago Lampugnani in diesem Band, S. 226–247.

42 Jöchner 2011 (Anm. 20), S. 62.

43 Schumacher 1991 (Anm. 22), S. 36.

44 Sörgel 1998 (Anm. 21), S. 215.

45 Ebd.



5 Fritz Schumacher, Finanzdeputation am Gänsemarkt in Hamburg, Straßenansicht, 1914–1926

6 Die von Richard Kuöhl mit Majolika gestaltete Eingangshalle der Finanzdeputation am Gänsemarkt, Fotografie um 1926



»Erst wenn wir in der Architektur die Kunst der *Raumgestaltung* durch *Körpergestaltung* sehen, bringen wir die beiden Faktoren in ein richtigeres Verhältnis zueinander. Die Raumgestaltung ist das beherrschende Ziel, die Körpergestaltung das dienende Mittel. [...] Architektur ist die Verwirklichung konkaver Absichten durch konvexe Bildung. In diesem Satz ist der Plural des Wortes ›Absicht‹ und der Singular des Wortes ›Bildung‹ kein Zufall; er deutet an, was bisher in den kurzen Formulierungen noch nicht zum Ausdruck gekommen ist, daß die architektonische Körperlichkeit ein doppelter Raumerzeuger ist. Diese körperliche Erscheinung tritt als räumlich Begrenzendes zweimal in Funktion, nämlich beim *Innen-* und beim *Außen-Raum*.«⁴⁶

Die »Raumesidee«, von der Gottfried Semper im ersten Band seines Handbuchs *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten* 1860 mit Blick auf kulturhistorisch bedeutsame Eingrenzungen erstmalig gesprochen hatte (Abb. 8), war bei Schumacher zur Vorstellung von der körperhaften Medialität der Architektur und ihrer daraus folgenden doppelten Raumbildung avanciert. Dieser *shift* um 1920 war nicht zuletzt durch die zeitgenössische Diskussion um die Wand als fester Raumbegrenzung geprägt. »Die neue Architektur hat die Wände *geöffnet* und so die Trennung von *Innen* und *Außen* aufgehoben«, stellte Theo van Doesburg 1924 in seinem Manifest »Auf dem Weg zu einer plastischen Architektur« fest.⁴⁷ Der Anfang der 1920er Jahre inflationär gebrauchte Raumbegriff leistete einer solchen Sichtweise Vorschub,⁴⁸ da sich Bauen in der Sicht der Architekten nun auf den unendlichen Raum zu beziehen hatte.⁴⁹ Das brachte zu diesem Zeitpunkt keine Abwertung des Außenraums mit sich, vielmehr änderte sich die Auffassung von Wand: Statt harter Raumbegrenzung wurde sie nun als »Membran« verstanden – als eine sich um den Menschen legende Raumbühne –, die insbesondere der von der Moderne bevorzugte neue Baustoff Glas zu verwirklichen versprach.⁵⁰

Angesichts solch tiefgreifender Transformationen stand eine Bestimmung, was das räumliche Außen der Architektur, was deren Innen sei – und ob hierin eine grundlegende Differenz existiere – auf der Tagesordnung. Mit seiner argumentativ dichten Abhandlung im *Handbuch der Architektur* hob sich Schumacher von anderen Positionen seiner Zeit ab. Bei ihm sollte Architektur in der ihr eigenen, doppelten Raumproduktion erkennbar werden, wobei Innen und Außen für ihn »künstlerisch nicht das Gleiche« waren.

In seiner Diktion vom Inneren, das einen vollständigen räumlichen Abschluss kennzeichne, deutet sich die entstehende Phänomenologie an, für die das Innere lebensweltlich mit Bergen und

46 Schumacher 1991 (Anm. 22), S. 36.

47 Theo van Doesburg: »Auf dem Weg zu einer plastischen Architektur« [1924], in: Ulrich Conrads (Hrsg.): *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 1964, S. 73–75, hier S. 75.

48 Diese Inflationierung stellte Paul Zucker 1924 fest; vgl. Cornelia Jöchner: »Von der Form zum Raum. Kunstgeschichtliche Universalien und moderne Architektur – das Beispiel Wand«, in: Hans Aurenhammer/Regine

Prange (Hrsg.): *Das Problem der Form. Interferenzen zwischen moderner Kunst und Kunstwissenschaft*, Berlin 2016 (*Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst*, Bd. 18), S. 311–326, hier S. 312.

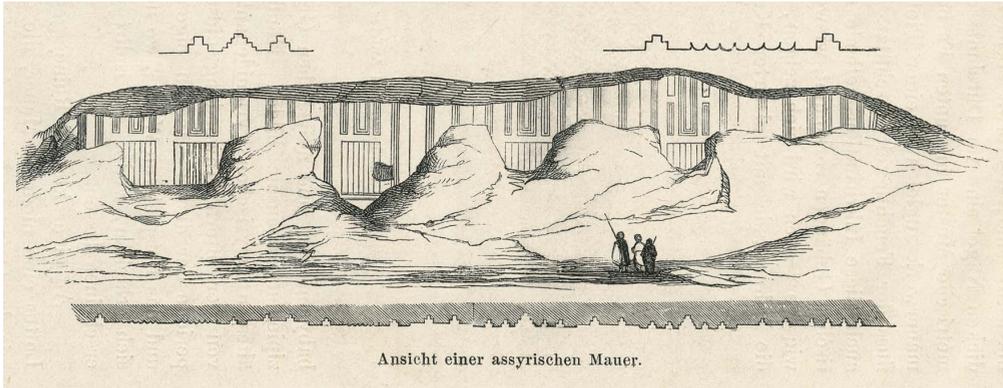
49 Jöchner 2004 (Anm. 30).

50 Siegfried Ebeling: *Der Raum als Membran*, Dessau 1926. Zur Frage der Räumlichkeit unter den Bedingungen der verglasten Wand vgl. Jöchner 2016 (Anm. 48).



● 59. Rom 1748, Nördlicher Stadtteil mit Porta del Popolo, Porto di Ripetta und Scala di Spagna. ●

7 Ausschnitt von Giovanni Battista Nolli *Nuova Pianta di Roma*, 1748, abgedruckt in Albert Erich Brinckmanns *Stadtbaukunst* von 1920



Ansicht einer assyrischen Mauer.

8 Gottfried Semper, Ansicht einer assyrischen Mauer, aus: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten*, 1860

Geborgensein einhergeht. Schumacher allerdings blieb strikt architektonisch: »Beim Innenraum bestreitet die Körperhülle des Bauwerks den gesamten räumlichen Abschluß, beim Außenraum ist sie in der Regel nur ein Element dieses Abschlusses, der sich erst durch das Hinzutreten anderer Elemente baulicher oder landschaftlicher Art vervollständigt.«⁵¹ Als avancierter Städtebauer ging er im Unterschied zu Schmarsow über die Umschließung hinaus: Im Außenraum müssen ihm zufolge noch weitere Elemente hinzutreten, um einen solchen Abschluss zu schaffen, wie ihn das Innere auszeichnet. Auf der Basis seines wahrnehmungstheoretischen, im *Handbuch der Architektur* mithilfe der Schemata zum Ausdruck kommenden Modells kam er zu dem Fazit einer dialektisch geprägten Raumbildung, wonach das einzelne Gebäude die Stelle eines *eingeorordneten* Raums im *übergeordneten Raum* einnimmt.

Aus dem Rekurs auf den konkav erlebten Innenraum resultiert für den Außenraum eine komplexe Raumbildung. Schumacher fasste diese Erkenntnis im *Handbuch der Architektur* in einer Form zusammen, die als Resümee seiner Theorie im Ganzen gelten kann:

»[...] daß beim Außenraum die an sich konvex aufgebaute Körperlichkeit des Einzelbauwerks ebenfalls das Element einer Projektion konkav sich aufbauender Teile auf eine dahinterliegende Fläche wird, ergibt sich daraus, daß der einzelne Baukörper eben nur ein Teil einer Körperfolge ist, die durch die Art ihrer Stellung die konkave Umgrenzung eines *übergeordneten* Raumes ergibt. Wir kommen also zum Begriff eines übergeordneten und eines eingeorordneten Raumes. [...] Wir müssen uns also beim Charakterisieren des Wesens der Architektur bewußt sein, daß es sich um Gestaltung eingeorordneter Räume durch Körpergestaltung im Zusammenhang mit übergeordneten Räumen handelt. Vielleicht läßt sich das in der kurzen Formel einer Begriffsbestimmung am besten zum Ausdruck bringen, wenn man sagt: ›Architektur ist die Kunst *doppelter* Raumbildung durch Körpergestaltung.«⁵²

51 Schumacher 1991 (Anm. 22), S. 36.

52 Ebd., S. 36–37.

Schumachers Vertrautheit mit der Stadt und deren ›Material‹ Architektur ist es wohl zu verdanken, dass ihm die Frage der Raumbildung nur dann sinnvoll gestellt zu sein schien, wenn der einzelne raumkonstituierende Bau in ein System weiterer übergeordneter Räume eingebunden war.

Sein kluger Text von 1926 zeigt, dass sich diese Position auf der Basis einer reflektierten Praxis und geschärft durch die Diskussionen der frühen Moderne entwickeln konnte. Da sie die räumlichen Relationen zwischen Einzelbau und Kontext herauspräpariert, hat die Architekturtheorie Schumachers auch im heutigen Raumdiskurs Bestand. Kritische Zeitgenossenschaft einerseits und die Auseinandersetzung mit einer sich verändernden Stadt und Architektur andererseits machte Schumacher zu einer offenen und scharfsinnigen Persönlichkeit. Dem Architekten wurde attestiert, »daß gerade er sich der historischen Dynamik und des experimentellen Charakters der Kultur seiner Zeit in jeder Hinsicht bewußt war«⁵³ – Eigenschaften, die man sich an verantwortlicher Stelle durchaus auch für eine heutige Stadtgesellschaft wünschte.

53 Hermann Hipp: »Schumacher, Fritz«, in: *Neue Deutsche Biographie* 23 (2007), S. 736–739, URL: <https://>

www.deutsche-biographie.de/gnd118611585.html
(19.3.2017).

»MIT DEM HAUSMATERIAL RAUM GESTALTEN!«

Zum Verhältnis von Baukörper und Stadtraum in der Stadtbaukunst

Wenn heute über Raum im Städtebau verhandelt wird, so wird dieser zumeist abstrakt verstanden: Raumplaner entwickeln den sozialen, politischen, ökonomischen und ökologischen Raum – aber nicht den konkreten dreidimensionalen Stadtraum; Architekten konzipieren Objekte im unbestimmten Raum – und ebenfalls nicht den sinnlich erfahrbaren Stadtraum. Kein Wunder also, dass kaum überzeugende Stadträume entstehen, wenn das Verständnis für die innige und notwendige Kohärenz von Baukörper und Stadtraum fehlt.

Paradigmatisch zeigt sich das Auseinanderbrechen jenes Zusammenhangs in der polaren Raumkonzeption, wie sie Colin Rowe und Fred Koetter in ihrem Buch *Collage City* 1978 am Beispiel von Wiesbaden vorstellten: Auf der linken Seite liegt die räumlich konzipierte Stadt, in der die dominanten Straßen- und Platzräume durch die Oberflächen der Blockrandbebauung gebildet werden; auf der rechten Seite ist die körperlich konzipierte Stadt dargestellt, deren dominante Bauten in einem offenen Raum angeordnet wurden (Abb. 1).¹ Im räumlichen Städtebau scheint der Baukörper, im körperlichen Städtebau der Raum von untergeordneter Bedeutung zu sein.

Besonders fatal wirkte diese idealisierende Trennung durch die spezifische historiografische Deutung, dass der räumliche Städtebau der Vormoderne, insbesondere der verhassten Gründerzeit, entstamme, während der körperliche Städtebau der adäquate der Moderne sei oder gar deren Erfindung. Mit diesem Argument wird auch heute noch allzu gerne jeder Versuch, durch eine Blockrandbebauung geschlossene Straßen- und Platzräume zu schaffen, als unzeitgemäß, ja als Rückfall in vormoderne Zeiten gebrandmarkt. Doch eine solche Erklärung ist ebenso polemisch wie falsch: So hat beispielsweise Le Corbusier als exponiertester Vertreter einer Städtebaurevolution in der Moderne mit seinem Diktum »il faut tuer la ›rue-corridor‹« zwar die Dominanz des Baukörpers und die Auflösung des umfassten Stadtraums vertreten,² allerdings hat er dies nicht als neue Erfindung gepriesen. Mit der Abbildung von Auguste Choisy's Darstellung der Athener Akropolis, bei welcher der Architekturhistoriker die perspektivische Wirkung der freistehenden Bauten im offenen Raum untersucht hatte, gibt Le Corbusier in *Vers une architecture* nicht nur seine zeitgenössische Anregung preis. Er konstruiert zugleich einen antiken Archetypus für einen aus Baukörpern komponierten Städtebau, auf den er sich bis zu seiner Errichtung des Kapitols von Chandigarh immer wieder beziehen sollte (Abb. 2).

1 Vgl. Colin Rowe/Fred Koetter: *Collage City*, Cambridge, Mass./London 1978.

2 Le Corbusier: *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme* [1930], Paris 1994, S. 169.



Wiesbaden, c.1900, figure-ground plan

world; to consider it not only as habitable *poché* but as an urban room, perhaps one of many; and to consider then a number of towers, current specification—smooth, bumpy, with or without entrails, whatever—to be located as urban furniture, perhaps some inside the 'room' and some outside. The order of the furniture is no matter; but the Palais Royal thus becomes an instrument of field recognition, an identifiable stabilizer and

1 Colin Rowe und Fred Koetter, Figur-Grund-Plan von Wiesbaden, aus: *Collage City*, 1978

So wenig neu also die vorgeblich moderne Idee des autonomen Baukörpers im unbestimmten Raum ist, so sehr gibt es auch für den Städtebau der gefassten Räume eine moderne Tradition durch das ganze 20. Jahrhundert hindurch. Der Ahnherr dieser Traditionslinie ist Gottfried Semper, der mit seinem Entwurf für das Kaiserforum in Wien modellhaft zwischen die Kuben der Ringstraße einen durch Baukörper gefassten Platzraum setzte und sich dabei zugleich auf den antiken Archetyp – nämlich die römischen Kaiserforen – bezog (Abb. 3). Für beide Idealtypen des Städtebaus, den der gefassten wie denjenigen der unbestimmten Räume, konnten somit in gleicher Weise antike Vorbilder herangezogen werden. Sie wurden im 20. Jahrhundert vertreten und sind deswegen als alternative räumliche Modelle des modernen Städtebaus zu verstehen. Doch inwieweit schließen sie einander tatsächlich aus?



2 Auguste Choisy, Perspektivskizze der Akropolis von Athen, 1899, aus: Le Corbusier, *Vers une architecture*, 1923



3 Luigi Canina, Rekonstruktion des Augustusforums in Rom mit dem Tempel des Mars Ultor, 1848, Kupferstich

Das Zusammenspiel von Baukörper und Stadtraum

Baukörper und Stadtraum bildeten in der Stadtbaukunst des frühen 20. Jahrhunderts keine antagonistischen Komponenten, vielmehr wurden sie als zwei zusammenwirkende Protagonisten aufgefasst. In der Nachfolge von Semper (und auf diesen Bezug nehmend) betonte Camillo Sitte in seinem Buch *Der Städte-Bau* von 1889 die Relevanz des Raums für die Stadtbaukunst. Dabei lag ihm – im Kontrast zur räumlichen Offenheit der von ihm als »moderne Systeme« bezeichneten zeitgenössischen Stadterweiterungen – ein spezifisches ästhetisch-räumliches Ideal am Herzen: »die Geschlossenheit des Raumes«, die sich in der »Geschlossenheit der Plätze« konkretisierte.³

War Sitte vor allem von den Qualitäten des öffentlichen Stadtraums ausgegangen, bei dem die Bauten gleichsam zu Tapeten der Plätze degradiert wurden, so ging einer seiner eifrigsten Bewunderer, der Aachener Städtebauer Karl Henrici, die Sache von der anderen Seite her an. In einem Aufsatz untersuchte er 1903 die Rolle der Baukörper im Stadtraum und forderte »Straßenarchitektur als raumbildende Kunst aufzufassen und auszuüben.«⁴ Die Gebäude sollten also keine solitären Körper bilden, sondern ihrerseits den Stadtraum formen.

Für das Zusammenspiel von Baukörper und Stadtraum fand Albert Erich Brinckmann in seinem Erstlingswerk *Platz und Monument* aus dem Jahr 1908 die knappe Formel: »Städte bauen heißt: mit dem Hausmaterial Raum gestalten!«⁵ Körper und Raum waren hier in dem Sinne miteinander verknüpft, dass durch die Formung der Körper Raum entstehen sollte. In der Neuauflage von 1923 weitete Brinckmann die prägnante Synthese erläuternd aus, wenn er nunmehr feststellte: »Städte bauen heißt: mit dem plastischen Hausmaterial Gruppen und Räume gestalten!«⁶ Er betonte damit die körperhaften Eigenschaften des Hausmaterials und ergänzte einen Verweis auf die Anlage von Gebäudegruppen. Sollte diesen Ausführungen zufolge die Hausformung der Stadtraumbildung dienen, so wollte Brinckmann in seinem Werk *Stadtbaukunst* von 1920 beide Komponenten in einem harmonischen Gleichgewicht verstanden wissen: »Baumasse und Räume in Beziehung zu setzen und aus einander zu entwickeln, das ist das Programm künstlerischen Stadtbaus.«⁷ Jeweils mit dem Einen das Andere zu erreichen und dabei gleichzeitig Baukörper und Stadträume zu schaffen – das war Brinckmanns Definition von Stadtbaukunst.

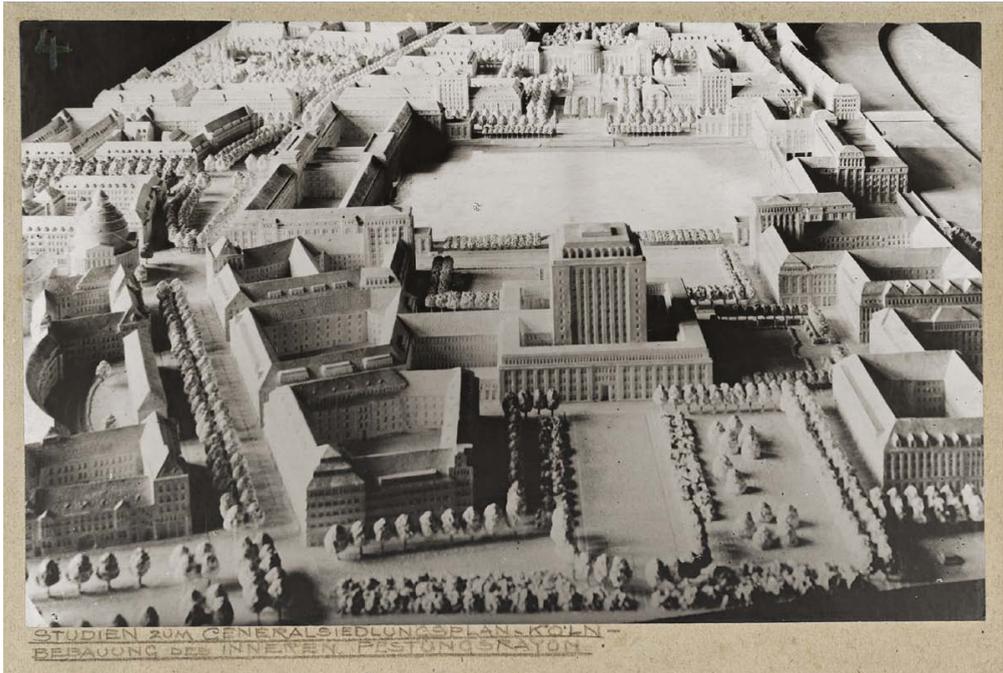
Die Betonung des Räumlichen ohne Vernachlässigung des Körperlichen war bereits 1911 in Brinckmanns Formulierung eines architektonischen Städtebaus in seiner *Deutschen Stadtbaukunst in der Vergangenheit* zum Ausdruck gekommen. Dort meinte er, die Stadt sei »plastischer und räumlicher Körper«. Und weiter: »Straßen und Plätze als positive Gebilde aufzufassen, sie als be-

3 Camillo Sitte: *Der Städte-Bau nach seinen künstlerischen Grundsätzen. Ein Beitrag zur Lösung modernster Fragen der Architektur und monumentalen Plastik unter besonderer Beziehung auf Wien*, Wien 1889, S. 35.

4 Karl Henrici: »Stadt- und Straßenbild im Mittelalter und in der Neuzeit«, in: *Der Kunstwart* 16 (1903), H. 22, S. 433–440, hier S. 439.

5 Albert Erich Brinckmann: *Platz und Monument. Untersuchungen zur Geschichte und Ästhetik der Stadtbaukunst in neuerer Zeit*, Berlin 1908, S. 170.

6 Ders.: *Platz und Monument. Untersuchungen zur Geschichte und Ästhetik der Stadtbaukunst in neuerer Zeit* [1908], Berlin 1923, S. 209.



4 Fritz Schumacher, Modell für die Bebauung um den Aachener Weiher am ehemaligen Festungsrayon in Köln, 1923

stimmt begrenzte Luftvolumina statt als formlose Reste zwischen Baublöcken zu geben, sie in gute Größenverhältnisse zueinander zu setzen, endlich sogar rhythmische Funktionen in ihrer Raummasse zum Ausdruck zu bringen, ist höchste architektonische Aufgabe im Stadtbau.«⁸

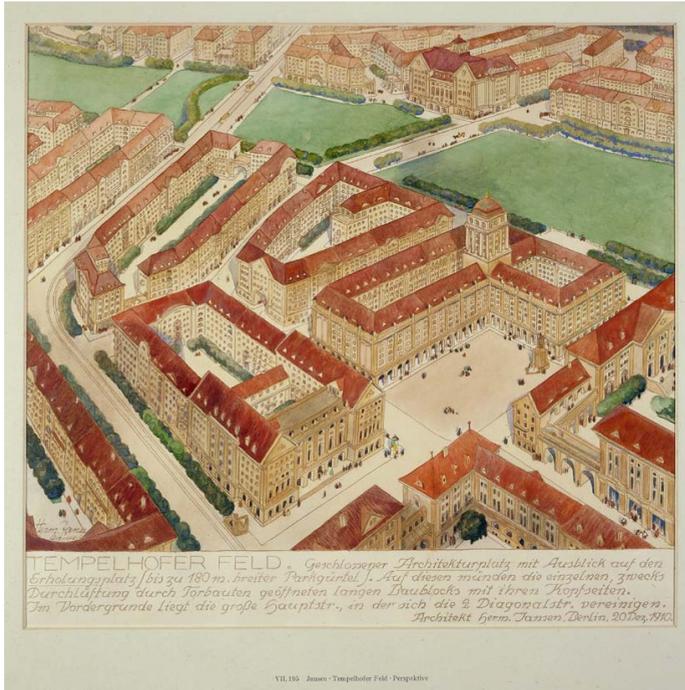
Eine solche künstlerische plastisch-räumliche Stadtgestaltung wird besonders anschaulich in der von Fritz Schumacher ausgeübten Praxis, neue Stadtteile in Plastilinmodellen vorzuformen (Abb. 4). Wie ein Bildhauer knetete und gestaltete er die Baumasse, doch strebte er damit nicht skulpturale Solitäre an, sondern es ging ihm darum, gefasste Räume zu schaffen.

Platz- und Straßenwände

In unmittelbarem Zusammenhang mit dem körperlich-räumlichen Verständnis der Stadtbaukunst steht die Auffassung der Gebäude als Platz- und Straßenwände. Die Fassaden werden dabei weniger als Außenwände der einzelnen Bauten, sondern eher als Innenwände der Straßen- und Platzräume gesehen. Diese konstituierende Rolle der Fassaden betonte Felix Genzmer 1909 in einem seiner städtebaulichen Vorträge über »Die Gestaltung des Straßen- und Platzraumes«: »Das wich-

7 Ders.: *Stadtbaukunst. Geschichtliche Querschnitte und neuzeitliche Ziele*, Berlin 1920, S. 134.

8 Ders.: *Deutsche Stadtbaukunst in der Vergangenheit* [1911], Frankfurt am Main 1921, S. 64.



5 Hermann Jansen, Entwurf zur Bebauung des Tempelhofer Felds, Beitrag außer Konkurrenz zum Wettbewerb Groß-Berlin, 1910

tigste Glied für die Erscheinung des Straßen- und Platzraumes bilden die Wandungen.«⁹ Auch Brinckmann unterstrich jene Doppelfunktion der Fassaden und deren stadtraumbildende Rolle:

»Die Hausfassade, weiter gefasst die Fassade eines Baublocks, hat so eine doppelte Aufgabe zu erfüllen: einmal die hinter ihr liegende Baumasse abzuschließen, deren innere Struktur zu verdeutlichen, dann den Straßenraum zu fassen und ihn als zusammenhängendes Gebilde in Erscheinung zu bringen. Die raumbildenden Funktionen dieser Wandungen müssen stark sein, da die Mitwirkung des freien Himmels zu überwinden ist, der den räumlichen Ausdruck gleichsam nach oben absaugt.«¹⁰

Aus der über das einzelne Haus hinausgehenden Aufgabe der Fassaden resultierte auch der verbreitete Ruf nach deren Einheitlichkeit. Sie sollten weniger die kleine Einheit des Baus markieren als vielmehr die Gesamtheit des jeweiligen Platz- oder Straßenraums. Karl Scheffler beispielsweise propagierte dementsprechend uniforme Blöcke und Quartiere.¹¹ Die Forderung nach homogenen Blockfronten begründete abermals Brinckmann in dem 1911 erschienenen Aufsatz »Die einheitliche Blockfassade«, indem er Stadträume mit Innenräumen verglich – so müsse die Blockfassade,

9 Felix Genzmer: *Die Gestaltung des Straßen- und Platzraumes*, Berlin 1909 (*Städtebauliche Vorträge aus dem Seminar für Städtebau, Siedlungs- und Wohnungswesen an der Technischen Hochschule zu Berlin*, Bd. 2, H. 1).

10 Brinckmann 1921 (Anm. 8), S. 99–100.

11 Vgl. Karl Scheffler: »Ein Weg zum Stil«, in: *Berliner Architekturwelt* 5 (1903), S. 291–295; Ders.: *Die Architektur der Großstadt*, Berlin 1913.

»um eine Raumwirkung zu ermöglichen, eine einheitlich zusammenhängende Fläche wie die Wand eines Saales darstellen.«¹²

Den Vorteil, den gleichförmige Fassaden mit sich bringen sollten, betonte im selben Jahr Walter Curt Behrendt in seiner Dissertation mit dem vielsagenden Titel *Die einheitliche Blockfront als Raumelement im Stadtbau*. Behrendt stellte fest, dass sich durch »die Zusammenfassung mehrerer Häuser zu einer größeren Einheit [...] der Hohlraum der Straße leichter bewältigen« lasse; damit »wird die moderne Großstadtstraße wieder etwas wie ein Gesicht bekommen, wird der Städtebau als Ganzes wieder als Raumkunst gelten dürfen.«¹³ Paradigmatisch zeigt sich eine solche vereinheitlichte Fassadengestaltung in der Vogelschau Hermann Jansens für eine Bebauung des Tempelhofer Felds bei Berlin, die er als Teilbeitrag zum Wettbewerb Groß-Berlin 1910 eingereicht hatte (Abb. 5). Die Häuser sind hier zu Blockkörpern zusammengefasst, deren gleichmäßig beschaffene Fassaden ihrerseits die Straßen- und Platzräume eines einheitlichen Quartiers formen. Damit hatte Jansen das bildlich umgesetzt, was Genzmer in seinem Vortrag über »Kunst im Städtebau« 1908 sprachlich entworfen hatte: »Von hervorragender Bedeutung aber ist die räumliche Gestaltung, und hiermit hängt künstlerische einheitlich geschlossene Bildwirkung zusammen.«¹⁴

Auflösungserscheinungen des Stadtraums

Dass selbst bei uniformen Blockfronten eine räumlich gefasste Wirkung des Straßenraums infrage gestellt werden konnte, wenn nämlich der Baukörper nicht dem Straßenverlauf folgte, wurde am Beispiel der sogenannten Straßenhöfe diskutiert. Paul Mebes hatte solche Straßenhöfe in Anlehnung an Eugène Hénards *boulevard à redans* bei seiner zwischen 1907 und 1909 errichteten Wohnbebauung am Horstweg in Berlin-Charlottenburg eingeführt (Abb. 6). Durch begrünte Vorhöfe sollten die Belichtungs- und Belüftungssituation verbessert sowie die wirtschaftlich ertragreiche Straßenfront vergrößert werden. Trug seine einheitliche Fassadengestaltung über die gesamte Blocklänge zwar zu einer geschlossenen Raumwirkung bei, so wurde dieser Effekt doch zugleich durch die zurückspringenden Hoffassaden konterkariert. Daher bemerkte etwa Willy Hahn auf dem Ersten Kongress für Städtewesen in Düsseldorf 1912 kritisch: »So schön sie [die Straßenhöfe] als vereinzelte Anlagen sein können [...], so wird niemand ihre allzu häufige Wiederholung wünschen, weil damit eine zu große Auflockerung der Straßenwandung sich ergibt.«¹⁵

Zu einer Ablösung des Stadtraums von den ihn definierenden Baukörpern kam es 1908 beim Architekten August Endell in seinem Bändchen *Die Schönheit der großen Stadt*:

12 Albert Erich Brinckmann: »Die einheitliche Blockfassade«, in: *Die Bauwelt* 2 (1911), H. 12, S. 43–44, hier S. 43.

13 Walter Curt Behrendt: *Die einheitliche Blockfront als Raumelement im Stadtbau. Ein Beitrag zur Stadtbaukunst der Gegenwart*, Berlin 1911, S. 13–14.

14 Felix Genzmer: *Kunst im Städtebau*, Berlin 1908 (*Städtebauliche Vorträge aus dem Seminar für Städtebau*,

Siedlungs- und Wohnungswesen an der Technischen Hochschule zu Berlin, Bd. 1, H. 1), S. 25–26.

15 Willy Hahn: »Moderne Blockbildung im Städtebau«, in: *Verhandlungen des Ersten Kongresses für Städtewesen Düsseldorf 1912*, hrsg. von der Stadtverwaltung Düsseldorf, Düsseldorf 1913, S. 47–53, hier S. 49.



6 Paul Mebes, Wohnblock mit Straßenhöfen am Horstweg in Berlin-Charlottenburg, 1907–1909

»Wer an Architektur denkt, versteht darunter zunächst immer die Bauglieder, die Fassaden, die Säulen, die Ornamente, und doch kommt das alles nur in zweiter Linie. Das Wirksamste ist nicht die Form, sondern ihre Umkehrung, der Raum, das Leere, das sich rhythmisch zwischen den Mauern ausbreitet, von ihnen begrenzt wird, aber dessen Lebendigkeit wichtiger ist als die Mauern.«¹⁶

Indem Endell einseitig den Raum fokussierte und dabei die ihn begrenzenden Wände ignorierte, brachte er das austarierte Gefüge von Baukörper und Stadtraum aus der Balance. Zugleich wird dadurch die Vorstellung von Raum abstrakt, da dieser nicht mehr als konkret durch Körper geformt wahrgenommen werden kann. Folgerichtig trat für Endell die architektonische Gestalt der Stadt in den Hintergrund, und Naturphänomene wurden für ihn zu Ersatzgeneratoren von Stadträumen: »Der Nebel verfeinert die schlechte Architektur, er füllt die Straßen, die sonst ins Endlose laufen, und schafft so aus dem Leeren einen schließenden Raum.«¹⁷

16 August Endell: *Die Schönheit der großen Stadt*, Stuttgart 1908, S. 75.

17 Ebd., S. 49.

Entstand bei Endell das abstrakte Raumverständnis aus einer Trennung von Raum und Körper sowie einer einseitigen Betonung des Raums, so bildeten sich im multidisziplinären Diskurs des Städtebaus zu Beginn des 20. Jahrhunderts Positionen heraus, die mit der ausschließlichen Behandlung sozialer, politischer oder technischer Probleme den Zusammenhang dieser Fragen mit der Stadtgestalt auflösten. Durch ihre reduktionistische Fokussierung auf Einzelaspekte der Stadt beförderten sie ebenfalls ein abstraktes Raumverständnis, das von der konkreten Erfahrung des Stadtraums abgelöst war. Kritisch bemerkten dazu 1922 Werner Hegemann und Elbert Peets, die ihrerseits an einer architektonischen Fassung von Stadträumen interessiert waren, in *American Vitruvius*: »[T]he young profession of city planning is drifting too strongly in the directions of engineering and applied sociology.«¹⁸ An Raumabstraktionen der einerseits künstlerischen und andererseits sozial-politisch-ökonomisch-technischen Stadtauffassungen leidet der Städtebau bis heute.

Survival der Stadtbaukunst

Die Auflösungserscheinungen führten jedoch keineswegs zur vollständigen Ablösung eines raumbildenden durch einen körpersetzenden Städtebau. Parallel zu den Punkthochhäusern eines Le Corbusier, den Zeilenbauten eines Walter Gropius, den Stadtlandschaftsautobahnen eines Hans Scharoun oder den Strukturen eines Georges Candilis gab es auch eine moderne Stadtbaukunst, die weiterhin gefasste Stadträume durch raumbildende Setzung von Baukörpern schuf. Dabei entstanden von den *Roaring Twenties* bis in die *Swinging Sixties* Meisterwerke der Stadtbaukunst.

Bemerkenswerte Beispiele der von Le Corbusier totgesagten Korridorstraße sind etwa in London die Neufassung der Regent Street mit ihrem Quadrant von Richard Norman Shaw und Reginald Blomfield (1905–1927), der ab 1922 entstandene Hoofdweg in der Stadterweiterung von Amsterdam-West von Hendricus Theodorus Wijdeveld (Abb. 7), die Neufassung der Turiner Via Roma als Kolonnadenstraße durch Marcello Piacentini in den Jahren 1936 und 1937, der Wiederaufbau der Rue de Paris in Le Havre als Kolonnadenstraße durch Auguste Perret (1945–1952) oder die zwischen 1951 und 1958 unter anderem von Egon Hartmann und Richard Paulick angelegte ehemalige Stalinallee in Berlin, die ihrerseits dem Vorbild der Straße des 18. Oktober in Leipzig von 1915 folgte.

Berühmte Plätze, die Camillo Sittes Paradigma der Geschlossenheit aufgreifen, sind etwa der erst 1950 vollendete Rathausplatz in Oslo von Arnstein Arneberg und Magnus Poulsson, für den ab 1915 mehrere Entwurfsvarianten ausgearbeitet wurden (Abb. 8), die Piazza della Vittoria in Brescia von Marcello Piacentini (1928–1932), die Praça do Areeiro in Lissabon von Luis Cristino da Silva (1943–1956), der Wohnplatz Dronningegården in Kopenhagen von Kay Fisker (1943–1958), der 1950 erfolgte Wiederaufbau der Place Gambetta in Amiens an der Stelle des antiken Forums von Lafon und der Altmarkt in Dresden von Herbert Schneider, Johannes Rascher und anderen aus den

18 Werner Hegemann/Elbert Peets: *The American Vitruvius: An Architects' Handbook of Civic Art*, New York 1922. S. 4.



7 Hendricus Theodorus Wijdeveld, Hoofdweg in Amsterdam-West, 1922–1927

Jahren 1952 bis 1955, die Neufassung der Piazza Velasca in Mailand durch Stadthäuser von Mario Asnago und Claudio Vender (1950–1958) oder das zwischen 1959 und 1966 realisierte Lincoln Center in New York von Wallace K. Harrison, Max Abramovitz und Philip Johnson.¹⁹

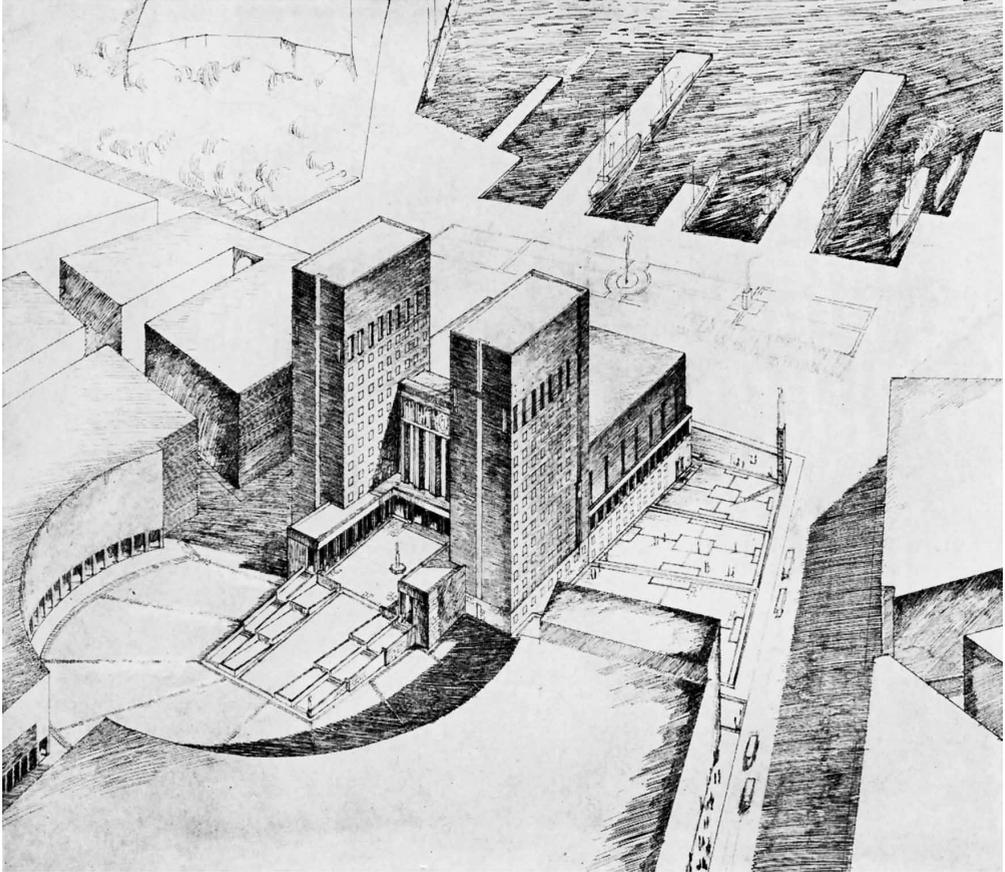
Parallel zu diesen gebauten Beispielen einer modernen raumbildenden Stadtbaukunst gab es ebenfalls eine Städtebauliteratur, die nicht etwa »Die Auflösung der Städte«, »Die gegliederte und aufgelockerte Stadt« oder »Die autogerechte Stadt« propagierte,²⁰ sondern die Schaffung von gefassten Stadträumern forderte. Auf das Vorbild Sittes berief sich 1942 Heinz Wetzel, der ein Schüler von Theodor Fischer und neben Paul Bonatz und Paul Schmitthenner ein wichtiger Vertreter der Stuttgarter Schule war. In Fortsetzung des Ideals der »Geschlossenheit der Plätze« stellte er fest: Die »saubere Aufreihung der Häuser« bildet »Straßenwände und macht die Straße zum geschlossenen Raum«.²¹

19 Zu den Beispielen vgl. Wolfgang Sonne: *Urbanität und Dichte im Städtebau des 20. Jahrhunderts*, Berlin 2014.

20 Zu diesen Titeln vgl. Bruno Taut: *Die Auflösung der Städte, oder Die Erde eine gute Wohnung, oder auch: der Weg zur Alpinen Architektur*, Hagen 1920; Johannes Göderitz/Roland Rainer/Hubert Hoffmann: *Die*

gegliederte und aufgelockerte Stadt, Tübingen 1957; Hans Bernhard Reichow: *Die autogerechte Stadt. Ein Weg aus dem Verkehrs-Chaos*, Ravensburg 1959.

21 Heinz Wetzel: *Wandlungen im Städtebau. Vortrag gehalten anlässlich der Gautagung des NSBDT Fachgruppe Bauwesen am 21. September 1941 in Stuttgart*,



8 Arnstein Arneberg und Magnus Poulsson, Skizze zum Rathausplatz in Oslo, 1930

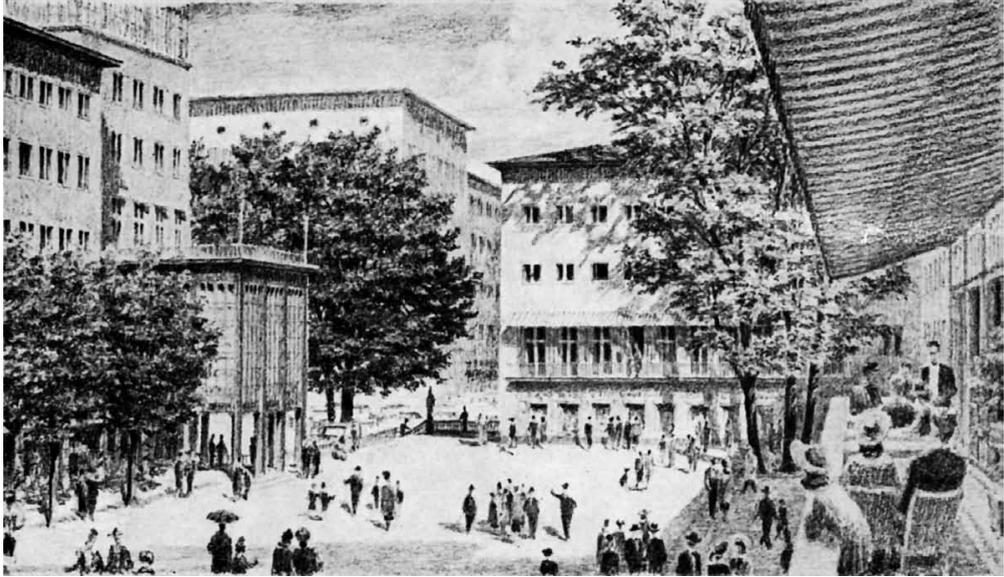
Eine grundlegende Schrift, die sich explizit für eine stadträumlich-großstädtische Haltung im Wiederaufbau nach dem Zweiten Weltkrieg aussprach, legte der Düsseldorfer Stadtbaurat Albert Deneke 1946 unter dem Titel *Renaissance im Städtebau* vor. Darin definierte Deneke, der bei einzelnen Entwürfen mit Wilhelm Kreis und Emil Fahrenkamp zusammengearbeitet hatte, die Rolle der »Bebauung als raumbildendes Element« und sah das »Zusammenrücken von Bauwerken als wichtige Voraussetzung der Straßenraumgestaltung.«²² Veranschaulicht ist seine Auffassung eines raumbildenden Städtebaus im Idealentwurf eines »Großstadtkerns«, in dem er sein Werk gipfeln ließ.

Dem Fußgänger wieder den Vorrang gegenüber dem Automobil einzuräumen, war das zentrale Anliegen von Adolf Abels schmalem Band über die *Regeneration der Städte* von 1950. Der

Stuttgart 1942, S. 6; vgl. Ders.: *Stadt, Bau, Kunst. Gedanken und Bilder aus dem Nachlass*, Stuttgart 1962.

²² Albert Deneke: *Renaissance im Städtebau. Gedanken*

und Anregungen für die Erneuerung der Stadtbaukunst, Münster 1946, S. 236.



9 Adolf Abel, »Oase« im Inneren einer Geschäftsstadt, aus: *Regeneration der Städte*, 1950

Theodor Fischer an der Münchner Technischen Hochschule nachgefolgte Professor für Stadtbaukunst schlug zu diesem Zweck die Schaffung von eigenen gefassten Stadträumen für Fußgänger vor. Grundsätzlich meinte er, »Stadtbaukunst« sei »zuerst Raumkunst« (Abb. 9).²³

Von der gestalterischen Seite her näherte sich der Architekt und Dresdener Hochschullehrer Wolfgang Rauda der Stadt in seinem sechs Jahre später veröffentlichten Buch *Raumprobleme im europäischen Städtebau*. In der Tradition der Wölflin'schen Kunstgeschichte und unter dem Eindruck der Städtebaulehre Wetzels, bei dem er studiert hatte, analysierte Rauda städtische Raumphänomene nach antithetisch konzipierten ästhetischen Grundbegriffen wie »metrisches« und »rhythmisches Ordnungsprinzip«, »gebunden-rhythmisches« und »frei-rhythmisches Ordnungsprinzip« oder »räumliches« und »freikörperliches Ordnungsprinzip«. Er sah sein Buch »als ein Bekenntnis zur raumbildenden Kraft eines Stadtorganismus, seiner Verdichtung vom Räumlichen her, als eine Bejahung der Stadt, auch der Stadt in der Zukunft, als eine Stätte der Gemeinschaft.«²⁴ Dabei betonte er die Doppelrolle der Wand für die Stadtraumbildung: Zum einen sei sie »Teil eines Baukörpers« und erfülle »die Aufgabe einer Abgrenzung von Innenräumen«, zum anderen »erhält die gleiche Wand eine ebenso wichtige Aufgabe: den äußeren Raum zu schaffen, ihn zu begrenzen, ihm Gestalt und Wesen zu geben.«²⁵

23 Adolf Abel: *Regeneration der Städte – [Regeneration] des villes – [Regeneration] of Towns*, Erlenbach-Zürich 1950, S. 68.

Städtebau. Das Herz der Stadt – Idee und Gestaltung, München 1956, S. 7.

25 Ebd., S. 85.

24 Wolfgang Rauda: *Raumprobleme im europäischen*

Die Persistenz eines räumlichen Platzideals legte der in die USA emigrierte Architekt Paul Zucker in seinem 1959 erschienenen Buch *Town and Square* dar.²⁶ Der Typus des geschlossenen Stadtplatzes, der beispielsweise in der Pariser Place des Vosges fassbar war, erfülle das grundsätzliche menschliche Bedürfnis, andere Menschen zu treffen. Dieses sei über alle Kulturen und Zeiten hinweg konstant und deshalb auch in der Moderne durch den Stadtplatz erfüllt. Von hier war es kein weiter Weg mehr zu Rob Krier und seinem epochalen Werk *Stadtraum in Theorie und Praxis* von 1975, das den architektonisch gefassten Stadtraum zum Kern seiner Betrachtung des Städtebaus machte.²⁷

Resümee

Kehren wir zum Schluss zu Colin Rowe und Fred Koetters Dichotomie von Körperstädtebau und Raumstädtebau aus ihrer *Collage City* von 1978 zurück: Sie selbst sahen in der Trennung dieser beiden Auffassungen keine Zukunft. Denn es seien »weder Objektfixierung noch Raumfixierung für sich genommen weiterhin nützliche Verhaltensweisen«; stattdessen propagierten sie eine kritische Synthese aus beiden Konzepten und verlautbarten, »dass auf einen Zustand gehofft werden sollte, in welchem sich beide, Bauwerke und Räume, gleichberechtigt in einer dauernden Debatte befinden.«²⁸ Ihr utopisch geäußelter Wunsch war indes längst Realität: zum einen in der Stadtbaukunst des frühen 20. Jahrhunderts, in der genau dieser Wunsch ausformuliertes Programm war; zum anderen in der fortdauernden Stadtbaukunst in der Mitte des 20. Jahrhunderts mit ihren Beispielen der durch Architekturen gefassten Stadträume.

Es gab keine notwendige Entwicklung der Moderne hin zum autonomen Körper im fließenden Raum. Auch heute ist es unsere Entscheidung und Verantwortung, ob wir bezugslose Objekte oder wohldefinierte Stadträume schaffen. Peter Sloterdijk erhob Letzteres in seiner Trilogie *Sphären* zum universalen Prinzip und erließ »die kategoriale Aufforderung, alle Ereignisse und Dinge im Äußeren so aufzufassen, dass sie jederzeit als Elemente eines vergrößerten Inneren verstanden werden können.«²⁹ Für den Städtebau bedeutet dies in den Worten Georg Francks, »dass alle Außenwände von Innenräumen wieder zu Innenwänden von Außenräumen werden.«³⁰ Demnach gilt für unsere Städte auch in Zukunft: Stadträume sind dann urban, wenn sie von Baukörpern gefasst werden – und Baukörper sind dann urban, wenn sie gefasste Stadträume bilden.

26 Vgl. Paul Zucker: *Town and Square. From the Agora to the Village Green*, New York 1959.

27 Vgl. Rob Krier: *Stadtraum in Theorie und Praxis*, Stuttgart 1975.

28 Colin Rowe/Fred Koetter: *Collage City*, Basel/Boston/Stuttgart 1984, S. 119.

29 Peter Sloterdijk: *Sphären*, Bd. 2: *Globen. Makrosphärologie*, Frankfurt am Main 1999, S. 160.

30 Georg Franck: »Architektonische Qualität und Raumplanung«, in: Christoph Mäckler/Wolfgang Sonne (Hrsg.): *Dortmunder Vorträge zur Stadtbaukunst*, Bd. 2, Sulgen 2010, S. 74–87, hier S. 75.

III ZUR INTERNATIONALEN AUSSTRAHLUNG DES RAUMDISKURSES

ADLER ODER MAULWURF?

Der Städtebau und die Maßstabsfrage

»Von der ›Architektur‹ kam man zum ›Städtebau‹. Über der Einzelleistung des Bauwerks sah man den Mikrokosmos der Stadt als Ziel des reformierenden Gestaltens emporsteigen. Man hat diese Entwicklung scherzhaft als den Weg ›vom Sofakissen zum Städtebau‹ bezeichnet. Die heutige Generation nimmt das Ergebnis als Selbstverständlichkeit hin und wundert sich, daß der Weg gleichsam verkehrt herum durchlaufen ist: ›Selbstverständlich mußte man doch mit dem Städtebau beginnen, dann konnte das Sofakissen in Gottes Namen den Schlußpunkt bilden!‹ – In Wahrheit konnte der Weg praktisch nicht anders als in dieser umgekehrten Richtung verlaufen.«¹ (Fritz Schumacher, 1950)

Das Ringen um die Etablierung einer eigenständigen Disziplin »Städtebau« um die Jahrhundertwende war gekennzeichnet durch den Versuch, ihre spezifischen Akteure, ihre Inhalte sowie ihre Methoden und Medien eindeutig zu definieren. Es war ein tastender Prozess, der von vielen Disziplinen auf unterschiedlichen Ebenen geführt wurde – Medizin, Recht, Soziologie, Psychologie, Geografie, Ingenieurwesen und natürlich Architektur. Sie alle waren beteiligt an der Suche nach einem gemeinsamen Nenner oder zumindest einer Schnittmenge, welche die neue Disziplin Städtebau ausmachen könnten. Da es sich beim Städtebau um eine gestaltende Disziplin handelt, fühlten sich vor allem die Vertreter der Architektur dazu berufen, den Prozess zu lenken, seien sie doch am besten auf die Arbeit des Städtebauers vorbereitet. Dieser Anspruch war umstritten und wurde höchst kontrovers diskutiert. Zwar äußerten die meisten Architekten die Einsicht, dass Städtebau nicht mit einer Art größerer Architektur gleichzusetzen sei, in Wirklichkeit aber vertraten sie immer wieder mehr oder weniger dezidiert ebendiese Ansicht. Nicht zuletzt ist ein solches Selbstverständnis der Architekten mit Blick auf die Tradition des Metiers zu sehen, das seit der Antike stets auch städtebauliche Aufgaben einschloss. Folglich musste die Suche nach einer Definition von Städtebau die Differenz oder Verwandtschaft dieser Disziplin mit der Architektur miteinbeziehen.

Untersucht man die Diskurse der Architekten aus der Zeit um 1900, die größtenteils in Handbüchern oder Zeitschriften veröffentlicht worden sind, dann sind vor allem zwei Argumentationslinien prägend für den Versuch, Städtebau als Erweiterung der Architektur zu betrachten:

¹ Fritz Schumacher: *Vom Städtebau zur Landesplanung und Fragen städtebaulicher Gestaltung*, Tübingen 1950, S. 8–9.

einerseits die allgegenwärtige Metapher der Architektur als kleiner Stadt und der Stadt als großer Architektur, andererseits die Auseinandersetzung mit dem Thema Raum. Was Erstere angeht, so führte bekanntlich bereits Leon Battista Alberti diese Metapher in seiner *De re aedificatoria* von 1452 ein. Die Metapher hatte in der Zeit um die Jahrhundertwende Hochkonjunktur: kaum eine Schrift eines Architekten über Städtebau, in der sie nicht vorkommt, um damit den Plan eines Hauses mit demjenigen einer Stadt oder aber Plätze mit Innenräumen zu vergleichen (um nur die geläufigsten Parallelsetzungen zu nennen). Das zweite Argument umfasste den »Raum«, dessen Gestaltung in dieser Zeit als das Wesensmäßige der Architektur erkannt wurde. Schon Camillo Sitte hatte von »Raumwahrnehmungen« und »Raumwirkung« gesprochen,² aber vor allem Albert Erich Brinckmann schärfte nicht zuletzt ausgehend von einer Kritik an Sitte die Sichtweise dank seiner Überlegungen zu »Raumgefühl«, »Raumkörper«, »raumkünstlerische[m] Wert«, »Raumproportionen« oder »Raumschönheit«.³

Gegen die Vorstellung des Städtebaus als Erweiterung der Architektur sprachen hingegen besonders zwei Aspekte, die in der Literatur der Jahrhundertwende kaum erwähnt werden: erstens der unterschiedliche Maßstab und damit verbunden der erhöhte Abstraktionsgrad in der Darstellung einer Stadt und zweitens der große semantische Unterschied zwischen dem »Entwerfen« beziehungsweise »Gestalten« und dem »Planen« der Stadt. Unabhängig davon, wie man Städtebau definiert – im Grunde ist schon das Errichten eines kleinen Platzes »Städtebau« –, ist doch der Maßstab von Städtebau viel größer als jener der Architektur.

Bereits in der Accademia di San Luca in Rom – einer der ersten Institutionen, in denen Architektur unterrichtet wurde – gab es im Rahmen der *Concorsi clementini* getrennte Aufgaben mit jeweils drei entsprechenden Maßstabebenen: diejenige des Objekts, des Gebäudes sowie der großen Anlage (Stadt). Der Wettbewerb von 1732 zum Beispiel sah eine Nachzeichnung der Strozzi-Kappelle, ein römisches Theater und eine Stadt in der Mitte des Meeres als Aufgaben vor. Während die ersten beiden in Plan, Ansicht und Schnitt gezeichnet wurden, erhielt die Stadt eine eigene Darstellungsart und wurde sowohl im Plan als auch in der Vogelperspektive wiedergegeben.⁴

Während aber solche Stadtdarstellungen im 17. und 18. Jahrhundert noch von überschaubaren Stadtkörpern ausgingen, gelangte man mit den Folgen der Industrialisierung zu der Erkenntnis, dass »Stadt« nicht mehr übersichtlich und entsprechend darstellbar sei. Projekte für die Stadt konnten sich zwar immer noch auf die Vogelschau berufen, oft aber wurden die gestaltprägenden Prinzipien nurmehr in Diagrammform gezeigt wie etwa bei Ebenezer Howard, dem Erfinder der Gartenstadt. Die Gründe dafür lagen einerseits in der Einsicht, dass es keine fixen Formeln geben kann und daher jedes Projekt mit Bezug auf eine spezifische Situation in seiner Ausführung anders

2 Camillo Sitte: *Der Städte-Bau nach seinen künstlerischen Grundsätzen. Ein Beitrag zur Lösung modernster Fragen der Architektur und monumentalen Plastik unter besonderer Beziehung auf Wien*, Wien 1889, S. 44 und 145.

3 Albert Erich Brinckmann: *Platz und Monument. Unter-*

suchungen zur Geschichte und Ästhetik der Stadtbaukunst in neuerer Zeit [1908], Berlin 1912, S. 46, 79, 88 und 156.

4 Vgl. Paolo Marconi/Angela Cipriani/Enrico Valeriani: *I disegni di architettura dell'Archivio storico dell'Accademia di San Luca*, 2 Bde., Rom 1974.

sein wird, und andererseits in dem Problem, dass die bloße Ausdehnung eine maßstäbliche Übersicht nicht mehr ermöglicht.

Damit verbunden war nun die Frage, ob der Städtebauer die Stadt »entwerfe« oder aber »plane«. Die erste Tätigkeit gehört natürlich zum tradierten Vokabular der Architektur und suggeriert sowohl eine große Kontrolle des Architekten über seinen »Wurf« als auch die Tatsache, dass dieser den Entwurf in all seinen Details bis hin zur Ausführung begleiten wird. Das Planen hingegen verweist auf eine Tätigkeit, die eine längere Zeitdauer umfasst, in der die Kontrolle des Planenden begrenzt ist und dieser entsprechend weniger Einfluss auf das Resultat nehmen kann.

Die Herausforderung des Maßstabs

In der Zeit um die Jahrhundertwende wurde also die Frage nach einer Definition heftig diskutiert, angetrieben von den enormen Transformationen, welche die Städte im Zuge der Industrialisierung durchliefen, aber auch durch den Umstand, dass die Architekten darauf noch wenig Einfluss nehmen konnten. Spannend wurde diese Frage, als der Betrachtungsperimeter und damit der Maßstab noch größer wurde und sich bis hin zur Landesplanung ausdehnte, was den Versuch einer Definition der Disziplin zusätzlich erschwerte. Damit musste der Städtebau sich in der Schärfung seiner Definition als eigenständiger Disziplin nicht nur nach unten, zur Architektur, sondern auch nach oben, zur Raumplanung, abgrenzen – oder daran anlehnen.

Wie bereits erwähnt waren die Positionen und Einsichten in der hier untersuchten Zeit alles andere als eindeutig, und die meisten Architekten bewegten sich zwischen den Fronten. Es lassen sich diesbezüglich viele Widersprüche und inkonsequente Diskurse finden, die aufzeigen, wie komplex die Sachlage für die Beteiligten war. Um nur ein Beispiel zu nennen: Der Titel des vorliegenden Aufsatzes ist einem Ausspruch des österreichischen Architekten Eugen Faßbender entnommen, der bereits umfängliche Sachkenntnisse im Städtebau erworben hatte, die unter anderem mit einem zweiten Preis im Wettbewerb für den Generalregulierungsplan von Wien (1894) und einem ersten Preis für den Regulierungsplan von Brünn (1902) honoriert wurden. Im Jahr 1912 veröffentlichte er ein Buch mit dem Titel *Grundzüge der modernen Städtebaukunde*, in dem er versuchte, sowohl eine Definition der Disziplin als auch entsprechende Grundsätze dafür zu liefern. Für Faßbender hatte der Städtebau »auf Grund der gemachten Erfahrungen und eifriger, umfassender Studien und Arbeiten hervorragender Vertreter der Baukunst eine hohe Stufe« erreicht.⁵ Ihm zufolge also ist die Disziplin ohne Zweifel eine Erweiterung der Architektur, und dies bestätigte er wenige Zeilen später nochmals deutlich, wenn er feststellte, dass »Städtebau [...] eine höhere Stufe der allgemeinen Baukunst« sei.⁶ Um diese Abhängigkeit zu bekräftigen, zog auch Faßbender die Metapher der Stadt als großes Haus heran, indem er auf den Bau eines Hauses und dessen Plan verwies:

5 Eugen Faßbender: *Grundzüge der modernen Städtebaukunde*, Leipzig 1912, S. 4.

6 Ebd.

»Diese Aufgabe zu erfüllen, ist in erster Linie der *Städtebau* berufen, denn er ist grundlegend im gesamten Bauwesen. Wie zur Errichtung eines Gebäudes vorerst der *Bauplan* für das Ganze und alle seine Teile festgestellt sein muß, falls das Werk gelingen soll, so muß auch zur Errichtung, Regulierung oder Erweiterung einer menschlichen Siedelung, sei es eine große oder kleine Stadt, ein Markt oder eine Ortschaft, der *Grundplan* festlegt, sein, der zielbewußt und weitausschauend in Zeit und Raum dem Wachstum der Siedelung die Wege weist.«⁷

Gleichzeitig verwendete Faßbender mit Blick auf die unterschiedlichen Maßstäbe der Planungen die Metapher des Adlers und des Maulwurfs, um die Notwendigkeit eines distanzierteren Blicks zu postulieren: »Die Erstellung eines Zukunftsplanes für eine Stadt ist eine große, umfassende Aufgabe. Der Standpunkt, von dem aus sie zu lösen ist, soll nicht der des Maulwurfes sein, der blindlings seine Wege gräbt, sondern gleichsam der des Adlers, der im Äther schwebt und weiten Ausblick hält.«⁸ Auch wenn der Städtebau ihm zufolge eine »*Großraumkunst* [ist,] an die nicht geringe Schönheitsanforderungen gestellt werden«,⁹ so erkannte er doch – ohne darin einen Widerspruch zu sehen – gleichzeitig die Notwendigkeit des Adlerblicks über die Stadt, um diese entwerfen zu können.

Der Vergleich der zwei Perspektiven – von oben und von unten, als Gegensatzpaar oder als Ergänzung – war nicht eine Erfindung von Faßbender, sondern hatte Tradition in der Städtebauliteratur. So unterschied der deutsche Journalist Ernst Bruch schon 1870 zwischen der Vogelperspektive, aus der eine Anlage ästhetisch wirken könne, und der unästhetischen Wirkung auf die Bevölkerung, spricht: der Perspektive derjenigen, die (vergleichbar dem Maulwurf) darin leben.¹⁰ Der englische Architekt John James Stevenson forderte 1889 in ähnlicher Weise, dass Straßen nicht nur auf dem Plan gut aussehen, sondern auch auf die sie benutzenden Menschen einen angenehmen Eindruck machen sollten.¹¹ Beim Städtebau gehe es schließlich um die Wirkung der Gebäudefassaden, nicht die Schönheit des Plans stehe im Vordergrund.¹² Der Bürgermeister der Stadt Brüssel, Charles Buls, verglich ebenfalls die Arbeit am Plan und die Wirkung vor Ort:

»Etwas, vor dem sich die Architekten anscheinend nicht genug gehütet haben, ist die Neigung, ihren Plan aus der Vogelperspektive zu betrachten. Über ihr Papier gebeugt suchen sie nach Symmetrien, von denen man durchaus nichts mehr bemerkt, wenn man dem neugeschaffenen Viertel einen Besuch abstattet. Der Verfasser ist überzeugt, dass viele Brüsseler niemals

7 Ebd., S. 1.

8 Ebd., S. 12–13.

9 Ebd., S. 81.

10 Vgl. Ernst Bruch: »Berlin's bauliche Zukunft und der Bebauungsplan«, in: *Deutsche Bauzeitung* 4 (1870), H. 9, S. 69–71, H. 10, S. 77–80, H. 12, S. 93–95, H. 13, S. 101–104, H. 15, S. 121–122, H. 16, S. 129–130, H. 19, S. 151–154, H. 20, S. 159–163, H. 21, S. 167–168, H. 23, S. 183–186, H. 24, S. 191–193 und H. 25, S. 199–201, hier S. 94.

11 »Streets should look well to those using them, not merely on the paper plan«. J. J. Stevenson: »Laying out streets for the convenience of traffic, and architectural effect«, in: *Journal of the Royal Institute of British Architects* 5 (1889), S. 204–205, hier S. 204.

12 Vgl. ebd., S. 205.

die Symmetrie beobachtet haben, die [Gilles-Barnabé] Guimard in den Plan des Parkviertels hineinlegte. [...] Also die horizontale Ansicht ist's, womit sich die Architekten hauptsächlich beschäftigen müssten und nicht die Ansicht aus der Vogelschau, die nur von den über der Stadt schwebenden Luftschiffen gewürdigt werden kann.«¹³

Albert Erich Brinckmann kritisierte gleichermaßen im Jahr 1908 Pläne, die »nur auf der Fläche, nicht im Raum erdacht« sind.¹⁴ Der Adler stand somit zwar für Übersicht, aber auch für Abstraktion und damit für den Verlust der unmittelbaren körperlichen Erfahrbarkeit, wohingegen der Maulwurf, oder besser: der Mensch auf der Straße, ebenjene einzulösen versprach (dafür freilich nicht die Übersicht des Adlers besaß). Bezeichnenderweise wurde dem Architekten aber gerade die Adlerperspektive vorgeworfen – und damit die Abstraktion von der leiblichen Erfahrung.

Die Frage nach dem richtigen Maßstab wurde nicht nur abstrakt diskutiert, sondern sehr konkret an bestimmte Verhältnisse gebunden. Faßbender machte in seinen *Grundzügen der modernen Städtebaukunde* genaue Maßstabsangaben, stellt damit aber eine Ausnahme dar, finden sich in der Literatur der Zeit doch eher selten solche expliziten Angaben. Ihm zufolge beruht die Arbeit des Städtebauers auf »Lagepläne[n] in den verschiedenen Maßstäben und [...] Höhenvermessungen«, die folgendermaßen beschrieben sind: »A. Umgebungskarte 1:75.000 oder größer, B. Übersichtspläne 1:10.000 bis 1:3000, C. Lagepläne 1:3000 bis 1:1000, D. Detailpläne 1:500 oder größer, E. Niveaupläne mit eingezeichneten Höhenkoten oder Schichtenlinien (im Maßstabe der betreffenden Pläne).«¹⁵ Auch hier zog Faßbender einen Vergleich zwischen dem Entwerfen in der Architektur, das »erst in kleinerem Maßstabe – den Skizzen – beginnen muß, um nach und nach bis zu den Ausführungsplänen und den Details gelangen zu können«,¹⁶ und dem Entwerfen im Städtebau, um damit wiederum auf die unmittelbare Nähe der beiden Disziplinen abzuheben. Auf dieser Grundlage müsse der Städtebauer dann folgende Arbeiten leisten:

»a) Lokalstudien und Programmaufstellung. b) Verfassung der Übersichtspläne (auf den Plangattungen A und B). c) Verfassung der Verbauungspläne mit Querprofilen der Verkehrswege und Plätze (auf C und D). d) Verfassung der Verbauungspläne mit Längsprofilen der Verkehrswege, Plätze und Anlagen (auf E). e) Erläuterung der Arbeit. f) Anfertigung von Schaubildern, das sind perspektivische oder isometrische Ansichten oder Vogelperspektiven.«¹⁷

Bedeutsam ist der an diese Aufstellung anschließende Kommentar, dass die Schaubilder »zur Veranschaulichung der erbrachten Vorschläge, besonders bei künstlerischen Lösungen« zu verwenden, aber »unbedingt notwendig zur Aufgabe« nicht seien.¹⁸ Dies zeigt einmal mehr, dass Faßbender zwar vom großen Maßstab sprach, in Wirklichkeit jedoch unverändert »architektonisch« in einem kleineren Maßstab dachte – dennoch ist, wie an anderen Beispielen zu sehen sein wird, seine

13 Charles Buls: *Ästhetik der Städte* [1894], Gießen 1898, S.10.

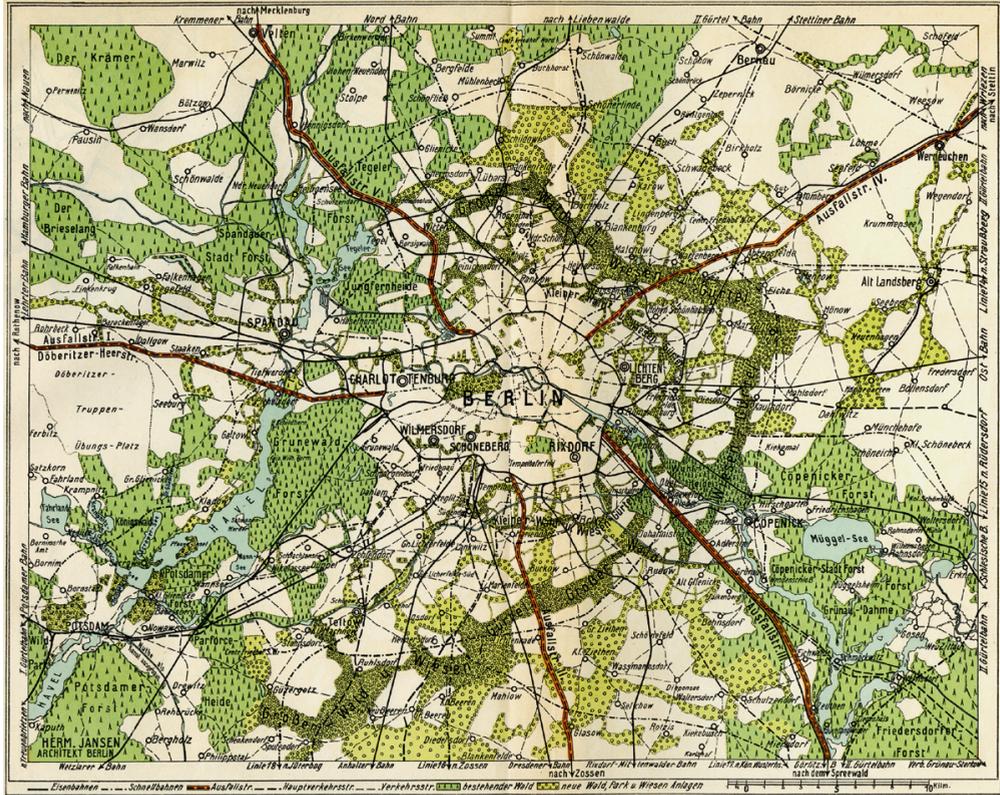
14 Brinckmann 1912 (Anm. 3), S.156.

15 Faßbender 1912 (Anm. 5), S.114.

16 Ebd., S.115.

17 Ebd., S.116.

18 Ebd., S.117.



1 Hermann Jansen, Plan der »Wald- und Wiesengürtel um Groß-Berlin nebst Radialverbindungen«, 1910, ca. M. 1:155.000

Erwähnung der Notwendigkeit eines Plans im Maßstab »1:75.000 oder größer« bemerkenswert und für den zeitgenössischen Diskurs keinesfalls selbstverständlich.

Dass zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Maßstabsfrage alles andere als geklärt war, zeigen zwei epochale Wettbewerbe: derjenige für Groß-Berlin von 1910 und der neun Jahre später veranstaltete Wettbewerb für Grand-Paris. Die Frage nach einem erweiterten Betrachtungsperimeter für diese Städte, die sich aus dem Verhältnis ihrer Zentren zur Peripherie ergab, war in beiden Fällen eine wichtige Voraussetzung für die Planungen.

In Berlin ist vor allem die Entwicklung zwischen den ersten Entwürfen und dem definitiven Wettbewerbsprogramm von Interesse: In den ersten Entwürfen für Groß-Berlin waren zunächst nur zwei Maßstabebenen verlangt worden, nämlich einmal 1:25.000 sowie Teilpläne im Maßstab 1:10.000. Damit distanzierte man sich bewusst vom Maßstab 1:4.000, der bisher für Teilplanungen in den Gemeinden üblich war. Das definitive Wettbewerbsprogramm sah dann allerdings nicht weniger als vier Maßstabebenen vor, nämlich den gigantischen Maßstab 1:60.000, dann 1:25.000, 1:10.000 und einen sogenannten Detailmaßstab von 1:2.000.¹⁹ Dies bedeutete eine



2 Rudolf Eberstadt, Bruno Möhring und Richard Petersen, Neuer Opernplatz, Vogelschau aus dem Beitrag zum Wettbewerb Groß-Berlin, 1910

enorme Spanne zwischen den unterschiedlichen Maßstäben und unterschiedlichen Inhalten, die jeder Plan vermitteln konnte, und es stellte auch für die Teilnehmer, die keine nennenswerte Erfahrung mit solchen Maßstäben hatten, eine große Herausforderung dar. Mehr noch: Mit Blick auf die Gestaltung der Freiflächen wurden von den Teilnehmern noch größere Maßstäbe verwendet, bei denen der Betrachtungsperimeter 2.000 Quadratkilometer betrug (Abb. 1). Bemerkenswert ist überdies die Tatsache, dass zwar keine Schaubilder verlangt wurden, die meisten Teilnehmer solche aber wie selbstverständlich abliefern (Abb. 2).

Im Zusammenhang mit dem Stadterweiterungswettbewerb von Paris, den *Concours pour l'établissement du plan d'aménagement et d'extension de Paris* von 1919, bei dem – anders als in Berlin – Schaubilder explizit gefordert waren, lässt sich eine auffällige Einteilung des Wettbewerbs und der Maßstabebenen in vier getrennte Sektionen ausmachen. Teilnehmer durften gleichzeitig für mehrere Sektionen Vorschläge einreichen, doch waren diese im Prinzip getrennt und jeweils an einem bestimmten Maßstab gebunden: Sektion 1 war Paris im Gesamten, Sektion 2 dem Innern von Paris, Sektion 3 dem Gebiet der *enceinte* und Sektion 4 Teilprojekten innerhalb von Paris ge-

19 Vgl. Markus Tubbesing: *Der Wettbewerb Groß-Berlin 1910. Die Herausbildung einer städtebaulichen Ent-*

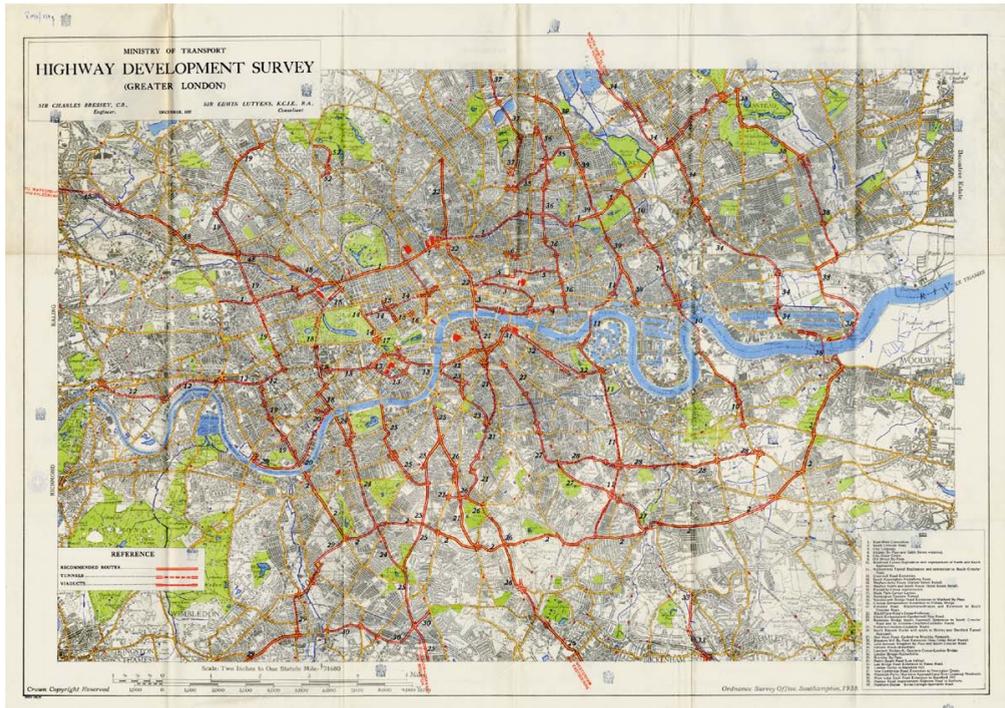
wurfmethode zur planvollen Gestaltung der Metropole, unveröffentl. Diss. Universität Bern, 2014.



3 Léon Jaussely, Roger-Henri Expert und Louis Sollier, Mit dem Ersten Preis ausgezeichnete Beitrag zum Stadterweiterungswettbewerb von Paris, 1919, M. ca. 1 : 218.000

widmet (Abb. 3). Für die Sektion 1 sollten die Teilnehmer je einen Plan in den Maßstäben 1 : 40.000 und 1 : 20.000 abgeben, für Sektion 2 in den Maßstäben 1 : 10.000 und 1 : 5.000, für Sektion 3 in 1 : 20.000, 1 : 5.000 und 1 : 1.000 und schließlich für Sektion 4 je nach Umfang ihrer Planungen einen Maßstab aus den anderen drei Sektionen wählen. Trotz dieser Beschränkungen finden sich für die meisten Beiträge der Sektion 1 dennoch Pläne in einem viel größeren Maßstab, bei Léon Jaussely zum Beispiel im Maßstab von etwa 1 : 218.000 oder bei Donat-Alfred Agache, Jean-Marcel Auburtin und Edouard Redon von rund 1 : 200.000. Im Vergleich zum Wettbewerb Groß-Berlin, bei dem eine umfassende Lösung gesucht wurde, suggerierte der Wettbewerb in Paris, dass es eine solche nicht geben könne und dass die mit einer Stadterweiterung einhergehenden Probleme mithilfe spezifischer Maßstabsebenen separat behandelt werden müssten.

Zwar wurde in London kein vergleichbarer Wettbewerb durchgeführt, doch lohnt sich ein Blick auf zwei zeitlich später angesiedelte Studien. Diese zeigen, dass auch hier die Frage nach dem richtigen Maßstab und der entsprechenden Darstellung höchst aktuell war, zugleich aber ebenso ungelöst blieb. Die erste Studie ist der vom Ingenieur Charles Bresséy in Zusammenarbeit mit dem Architekten Edwin Lutyens entwickelte *Highway development survey* von 1937, der aus einer rein technischen Auseinandersetzung mit ungefähr im Maßstab 1 : 32.000 dargestellten Verkehrsstraßen besteht (Abb. 4). Interessanterweise finden sich in dieser Studie neben zwei Plänen in dem

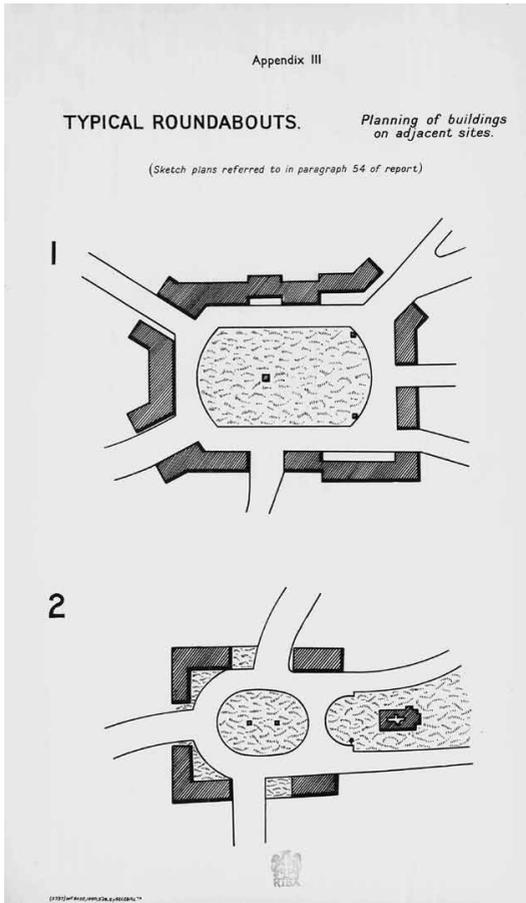


4 Charles Bressely und Edwin Lutyens, *Highway development survey* für Greater London, 1937, M. 1 : 31.680

genannten Maßstab zudem schematische, eher unbeholfene maßstabslose Schemen für Plätze und das »Planning of buildings on adjacent sites«, die einen riesigen Maßstabsprung aufweisen und im Plan nur schwer einzuordnen sind (Abb. 5). Hier gibt es also eine auffällige Diskrepanz zwischen dem großen, abstrakten Maßstab der gesamten Stadt und dem kleinen, ebenfalls abstrakten Maßstab der Plätze und Gebäudeanordnung.

Die Verfasser des *Survey*, Bressely und Lutyens, waren Leiter des Royal Academy Planning Committee, in dessen Auftrag 1942 die Studie *London Replanned* erstellt und veröffentlicht wurde. Die Untersuchung enthält eingangs zwar ein Gesamtplan der Stadt, allerdings dient dieser ausschließlich der Lokalisierung einer Reihe von maßstäblich sehr kleinen Interventionen für den Umbau von einzelnen Zonen Londons (Abb. 6). Es handelt sich damit um eine Präzisierung des *Highway development survey* und um eine Art architektonische Antwort darauf, denn ganz explizit betonte Lutyens im Vorwort, dass für *London Replanned* nicht etwa eine technische, sondern eine architektonische Perspektive leitend gewesen sei.²⁰ Hier zeigt sich also eine Rückkehr zu einem

20 Edwin L. Lutyens: »Foreword«, in: *London Replanned. The Royal Academy Planning Committee's Interim Report*, London 1942, S. 2.



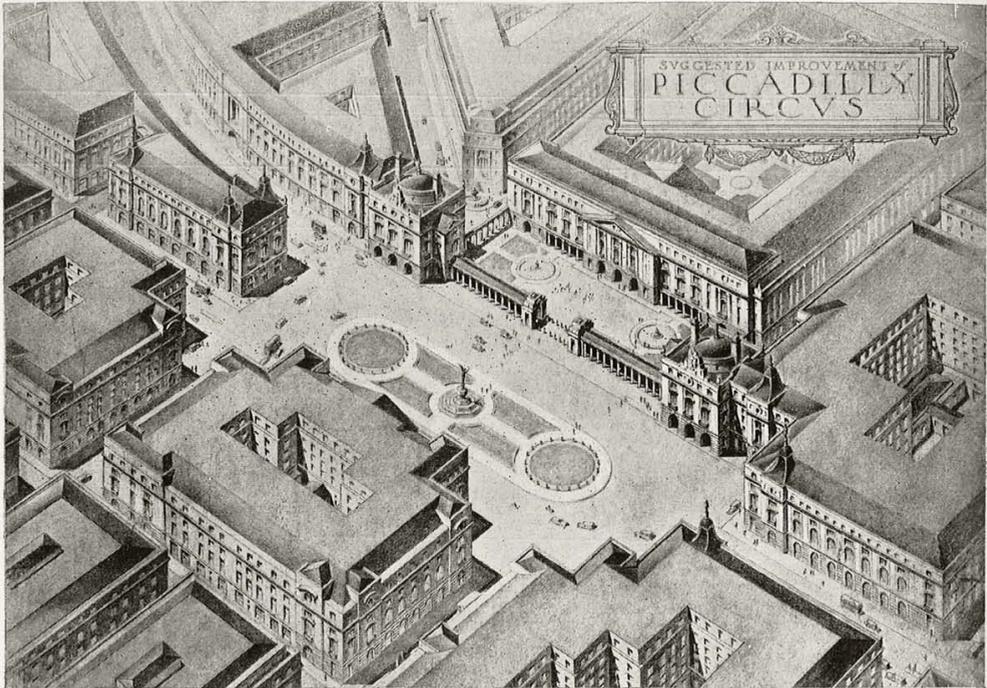
5 Charles Bressey und Edwin Lutyens,
»Typical roundabouts«, Schemazeichnungen
ohne Maßstab, aus: *Highway development
survey 1937, 1938*

kleinen, übersichtlichen Maßstab, gerade als Reaktion auf den großen Maßstab des *Survey* und die grundsätzliche Frage, welcher Maßstab im Zusammenhang mit der Planung einer Metropole wie London zur Anwendung kommen sollte.

Im Gegenzug sollte der englische Architekt Patrick Abercrombie, der unter anderem mit seinen Studien für Dublin bereits Erfahrungen auf dem Gebiet der Stadtplanung gesammelt hatte, im Jahr 1944 den *Greater London Plan* vorstellen. Dieser basiert auf einem Maßstab von 1 : 500.000 und offenbart somit einen ganz anderen Ansatz als denjenigen, den Bressey und Lutyens verfolgt hatten, weil die verschiedenen Maßstabsebenen in ihm gleichzeitig Berücksichtigung finden (Abb. 7).

Die genannten Beispiele zeigen, wie eng Frage nach der Etablierung einer Disziplin Städtebau – in Abgrenzung beziehungsweise als Erweiterung der Architektur – mit der Problematik des entsprechenden Maßstabs verbunden war. Einigkeit über die angemessene Handhabung bestand, wie gezeigt worden ist, in keiner Weise. Und das Ganze erwies sich als zunehmend komplizierter, nachdem gerade in Deutschland die Planung in noch größerem Maßstab erforderlich wurde. Be-

PICCADILLY CIRCUS AS IT MIGHT BE

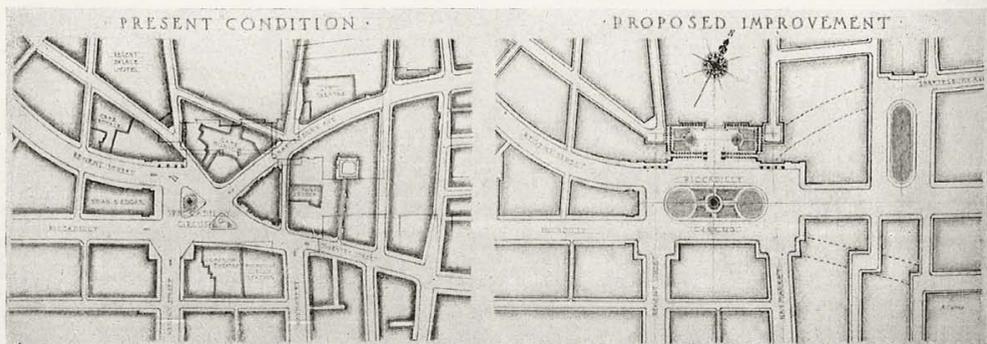


Drawn by A. C. Webb.

The size of the Circus is doubled to meet the traffic requirements. This involves the removal of the London Pavilion and other buildings to a point in line with the Haymarket, from the centre of which a new terminal building is seen, and closing the South end of Shaftesbury Avenue and adjacent streets. A new main street continues Piccadilly Eastwards from the Circus, passing

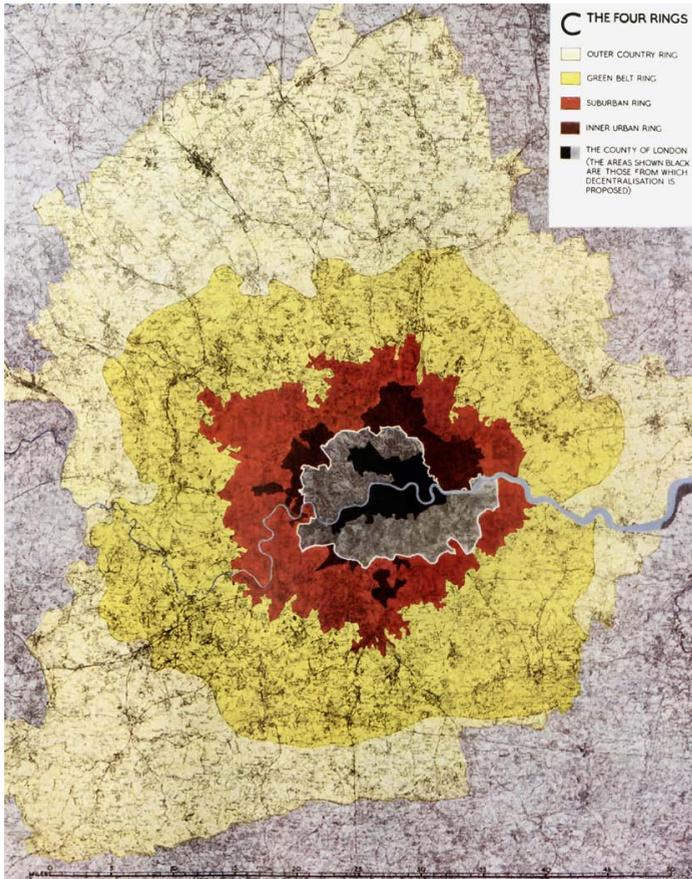
approximately along the line of Lisle Street to a new circus North-East of Covent Garden (see page 10).

North of the Circus an open space (or piazza) for pedestrians is formed, in front of a public building or possibly a theatre. The architecture reproduces that of Regent Street for the purpose of this drawing, but the whole question requires careful consideration at the appropriate time.



— 7 —

6 Royal Academy Planning Committee, »Piccadilly Circus as it might be«, Zeichnung von Alonzo C. Webb, aus: *London Replanned*, 1942



7 Patrick Abercrombie, »The four rings« des Greater London Plan von 1944, M. ca. 1:500.000

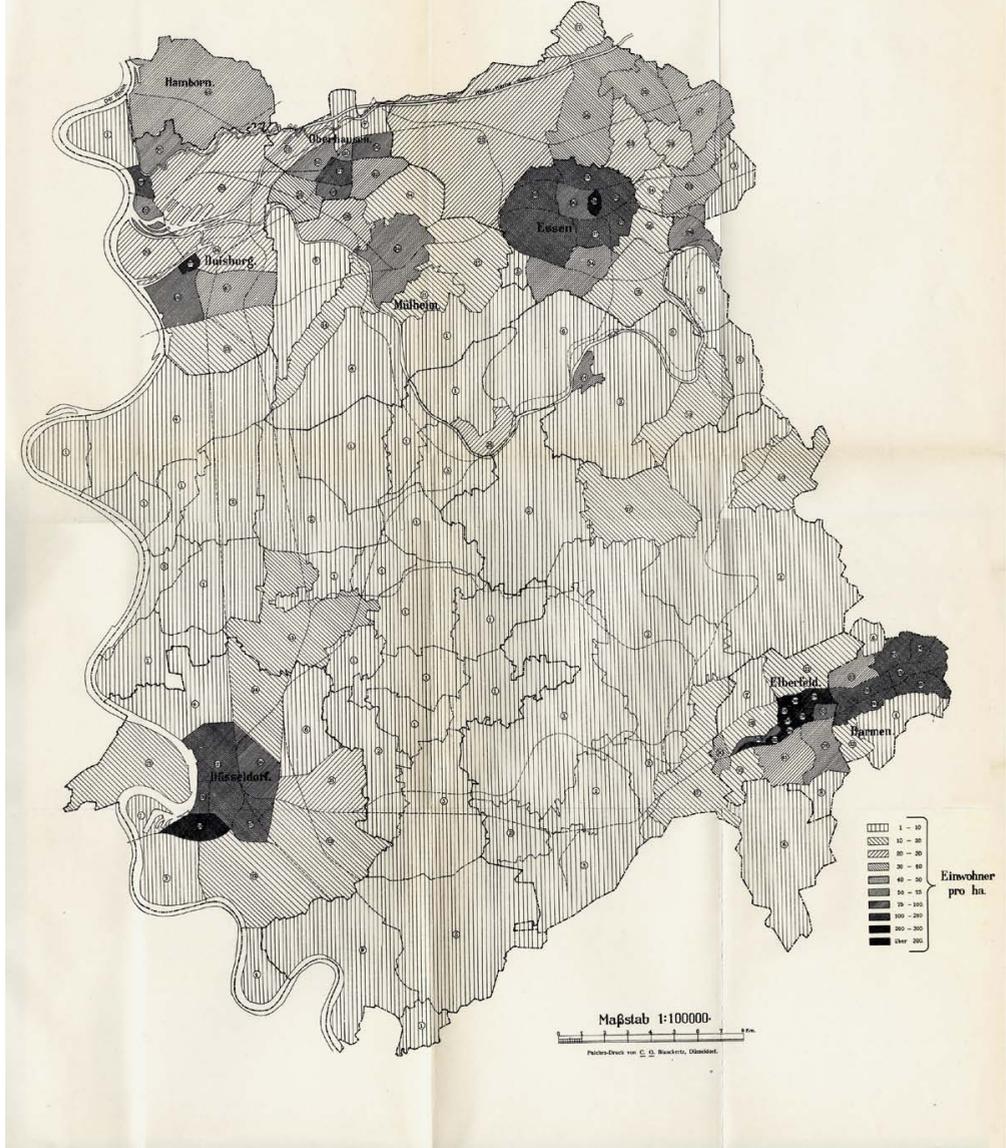
reits Groß-Berlin hatte gezeigt, dass hier nicht mehr in hergebrachter Art die Rede von »Stadt« sein konnte. Neue Protagonisten traten immer stärker in den Vordergrund, die sich einem ins Regionale ausgreifenden Maßstab widmeten und sich damit vom Entwerfen von »Blöcken« und »Stadträumen« verabschiedeten. Auslöser dafür war insbesondere die Einrichtung einer Reihe von Landesplanungsgebieten, allen voran des Siedlungsverbands Ruhrkohlenbezirk unter seinem Vorsteher Robert Schmidt. Schon früh setzte sich der Ingenieur Schmidt mit einem völlig neuartigen Maßstab auseinander: In seiner *Denkschrift betreffend Grundsätze zur Aufstellung eines General-Siedlungsplanes für den Regierungsbezirk Düsseldorf* von 1912 beschränkte er sich auf den Maßstab 1:100.000. Zwar findet sich neben einigen Fotografien von Häusern auch ein einzelner Plan im Maßstab 1:2.000, doch dreht sich die Studie in erster Linie um den Siedlungsplan im Großen und die damit verbundene Kartierung einer Region (Abb. 8).

Neben Schmidt können in diesem Zusammenhang der Ingenieur Otto Blum, der wohl als Erster 1913 den Begriff »Landesplanung« verwendet hat, der Architekt Hermann Hecker, welcher ab 1925 Geschäftsführer des Landesplanungsverbands der Regierung Düsseldorf war, oder Gustav

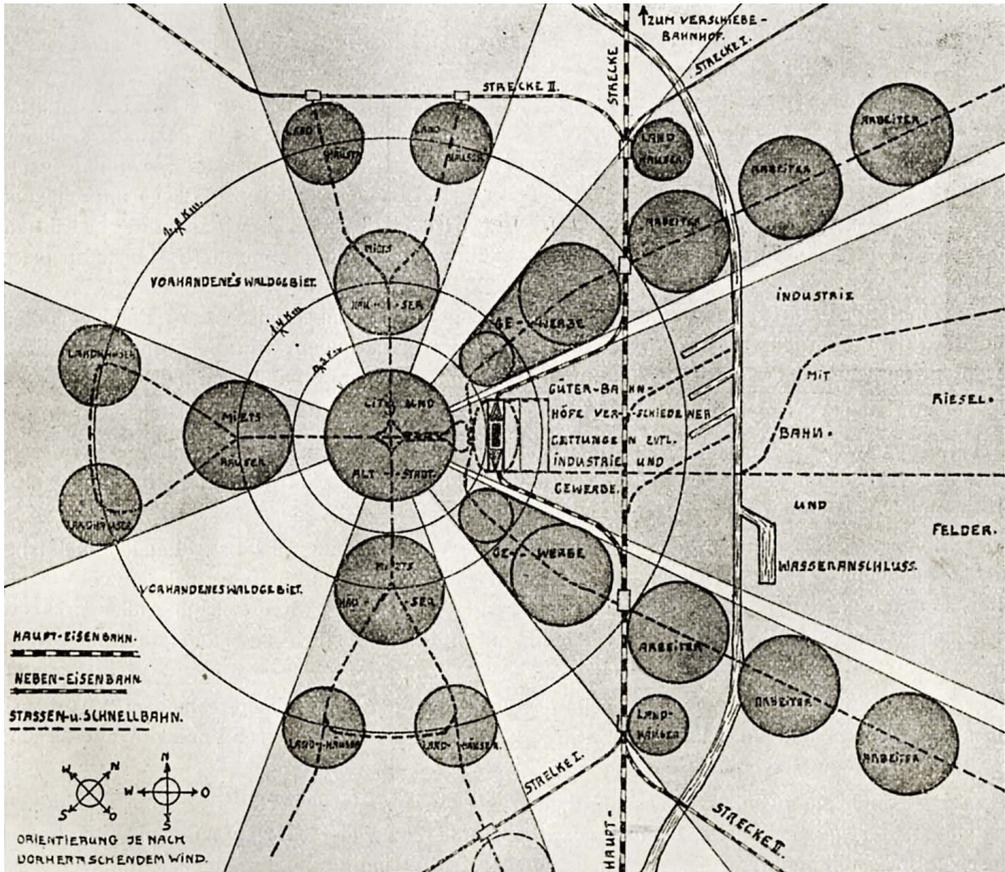
*Generalbauungsplan
für den
Regierungsbezirk Düsseldorf. (Rechtsrheinisch.)*

*Verteilung der Bevölkerung im Bezirk
im Jahre 1910.*

Blatt 4



8 Robert Schmidt, Übersicht über die Bevölkerungsdichte (Stand 1910) zum Generalbauungsplan für den Regierungsbezirk Düsseldorf, 1912, M. 1:100.000



9 Gustav Langen, Schemazeichnung zur Erweiterung einer Mittelstadt von ca. 60.000 Einwohnern zu einer Großstadt von 200.000–350.000 Einwohnern, 1912

Langen, Leiter des 1913 gegründeten Deutschen Archivs für Städtebau, Siedlungswesen und Wohnwesen, genannt werden. Letzterer sprach sich beispielsweise für eine Erweiterung des Betrachtungsperimeters aus und ergänzte den Blick vor allem um das Feld der Geografie. Auf der anderen Seite wies er immer wieder auf die Notwendigkeit hin, dem unkontrollierten Wachstum der Städte entgegenzuwirken (Abb. 9). Bereits 1912 sprach er von einer »Landschaftsfrage« und plädierte für eine »Landeskultur«:

»Stadt und Land hören auf, zwei getrennte Begriffe zu sein. Mit diesem Augenblick wird die geographische Karte auch für den Städtebauer unentbehrlich und darf als wichtigste Unterlage für größere Planungen seinen Zeichentisch nicht mehr verlassen.«²¹

21 Gustav Langen: *Stadt, Dorf und Landschaft*, Berlin 1912 (*Städtebauliche Vorträge aus dem Seminar für*

Städtebau, Siedlungs- und Wohnungswesen an der Technischen Hochschule zu Berlin, Bd. 5, H. 3), S. 6.



10 Gustav Langen, Generalsiedlungsplan für den Mitteldeutschen Industriebezirk von 1927, M. 1:1.100.000

Dennoch: Das siedlungsplanerische Ideal für Lange waren zu diesem Zeitpunkt »viele kleinere Städtchen von 20 bis 30000 Einwohnern«, und er erkannte den Zweck der Erweiterung des Maßstabs vor allem darin, das Übel der Zersiedlung wahrnehmen und bekämpfen zu können (Abb. 10). Langen schlug vor, den Begriff »Städtebau« durch »Siedlungswissenschaft« zu ersetzen,²² womit einerseits der größere Perimeter angesprochen war, andererseits aber auch – in Anlehnung vor allem an die Geografie – der wissenschaftliche Charakter der Disziplin. Dank seines Archivs für Städtebau, Siedlungswesen und Wohnwesen war Langen sehr gut vernetzt, und er nahm unter anderem 1923 an der Konferenz der Garden Cities and Town Planning Association in Göteborg teil. In seiner dort gehaltenen Rede verwendete er eine besondere Form der Metapher von der Stadt als großem

22 Gustav Langen: *Das Umsiedlungsproblem, mit besonderer Berücksichtigung der deutschen Kleinstädte und ihrer raumwirtschaftlichen Aufgaben, näher erläutert*

an einem Kleinstadtbeispiel, Berlin-Charlottenburg 1934, S. 10.

Haus, indem er deren Organisation mit derjenigen eines Haushalts verglich.²³ Überdies war Langen vermutlich der Erste, der den Begriff »Raumordnung« etablierte – einen Begriff, der nach seiner Einführung im Jahr 1925 unter dem Nationalsozialismus mit der 1935 gegründeten Reichsstelle für Raumordnung eine tragische Karriere machen sollte und entsprechend nach dem Zweiten Weltkrieg lange stigmatisiert geblieben ist.

Raum versus Landschaft?

Die Entwicklung hin zu einem immer größeren Maßstab haben selbstredend gerade jene Architekten hinterfragt, die den Städtebau als eine Erweiterung der Architektur gesehen haben. Dabei konnten diese auf die eingangs erwähnte Raumtheorie zurückgreifen, um damit erstens den »Adler-oder-Maulwurf«-Unterschied zwischen dem erlebten (überschaubaren) Stadtraum und dem abstrahierten großen Stadtbild zu betonen, und um zweitens die Notwendigkeit der Bewegung des Betrachters in diesem Raum zu postulieren, die in einem vergrößerten Perimeter und Maßstab unweigerlich verloren gehen musste.

Für viele der ersten Raumtheoretiker aus der Physiologie und Ästhetik war die Frage der Raumwahrnehmung denn auch an diejenige nach der Distanz, der »Schwelle«, gebunden, um einen der Kernbegriffe Gustav Theodor Fechners aufzugreifen, der im Zusammenhang mit landschaftlichen Eindrücken passend von einer »Unerschöpflichkeit« der Reize sprach.²⁴ Die Frage nach der notwendigen oder richtigen Distanz der Objekte vom Betrachtenden ist bei Fechner zentral, ganz so wie bei Robert Vischer in seiner Unterscheidung zwischen »Schauen« und »Sehen«,²⁵ ferner bei Carl Stumpf,²⁶ bei Hermann Maertens und seinem *Optischen Maassstab*, in dem er sich nicht zuletzt mit der Frage nach dem richtigen Betrachtungswinkel auseinandersetzte,²⁷ und vor allem bei Adolf Hildebrand, der in seinem *Problem der Form* von 1893 die Wirkung von Kunstwerken und deren künstlerische Steuerungs- respektive Beeinflussungsmöglichkeit untersuchte.

Im Vordergrund stand für Hildebrand die Arbeit von Maler und Bildhauer, Architekten werden in seinem Buch nur am Rand angesprochen. Er unterstrich, dass es keine eigentliche »Daseinsform« für ein Kunstwerk gebe, sondern immer nur eine »Wirkungsform«, die vom Betrach-

23 »As in a well-managed household [sic!] the kitchen utensils should not be found in the bedrooms, articles necessary for washing or dressing in the kitchen, or the food supplies in the drawing room, so too, the establishments needed for an economic life should not be unsystematically scattered abroad. The best traffic system is not an elaborate arrangement of means of communication, but such an organisation of the town as a whole that as little traffic as possible is necessary.« Gustav Langen: »Urban and rural Planning for Decentralisation«, in: International Garden Cities and Town-planning Federation: *Report of Conference at Gothenburg, 1923*, London 1923, S. 49–52, hier S. 50.

24 Gustav Theodor Fechner: *Vorschule der Ästhetik*, Leipzig 1876, S. 126.

25 Vgl. Robert Vischer: *Ueber das optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Aesthetik*, Leipzig 1873, S. 2.

26 Vgl. Carl Stumpf: *Über den psychologischen Ursprung der Raumvorstellung*, Leipzig 1873, S. 218.

27 Vgl. Hermann Maertens: *Der Optische-Maassstab, oder Die Theorie und Praxis des ästhetischen Sehens in den bildenden Künsten. Auf Grund der Lehre der physiologischen Optik für Architekten, Maler, Bildhauer, Musterzeichner, Modelleure, Stukkateure, Möbelfabrikanten, Landschaftsgärtner und Kunstfreunde*, Bonn 1877, S. 1.

ter und seiner Bewegungsvorstellung sowie seinem Raumgefühl bestimmt werde. Diese Aspekte der Wahrnehmung müssten daher von Künstlern bei ihrem Schaffen berücksichtigt werden. Wie Hildebrand betonte, brauche es dazu aber eine gewisse Nähe, damit der Raum in seinen drei Dimensionen und nicht als zweidimensionale Bildfläche erscheine – dasselbe Problem stellt sich auch bei dem immer größer werdenden Maßstab des Raums:

»Es sei ein Gegenstand mit Umgebung und Hintergrund gegeben; ebenso die Richtungslinie des Beschauers, dessen Standpunkt lediglich in Nähe oder Ferne verschiebbar sein soll. Ist sein Standpunkt ein so ferner, daß seine Augen nicht mehr im Winkel, sondern parallel schauen, dann empfängt er ein Gesamtbild, und dies Gesamtbild ist bei aller plastischen Wirkung, die es hat, an sich rein zweidimensional, weil die dritte Dimension, also alles Nähere oder Fernere des Erscheinungsobjektes, alle Modellierung nur durch Gegensätze in der erscheinenden Bildfläche wahrgenommen wird, als Flächenmerkmale, die ein Ferneres oder Näheres bedeuten.«²⁸

Mit Hildebrand also hatten die Architekten, die gegen den erweiterten Maßstab kämpften, gute Argumente für die Hinwendung zum »Raum« zur Hand. Nicht alle Raumtheorien hatten jedoch die Landschaft als Problem wahrgenommen, bei deren Betrachtung der Raum gewissermaßen zum Bild werde. Der Architekt und Theoretiker Herman Sörgel zum Beispiel behauptete, dass auch die Landschaft – ebenso wie die Stadt – eine große Architektur sein könne: »Boden, Wände und Decke können sehr wohl auch in der Natur und Landschaft gebildet oder durch sie zum mindesten sehr in ihrer an sich oft beschränkten Wirkung gesteigert werden.«²⁹ Sörgel zufolge tritt gar eine male- rische Wirkung in Kraft, wenn »die architektonischen Massen so weit vom Beschauer weggerückt sind, daß sie sich mehr und mehr enträumlichen, entkörpern und in einer einzigen Fläche des Sehfeldes zusammengefaßt werden können«.³⁰ Mit dieser Auffassung aber blieb er eine Ausnahme unter den Raumtheoretikern seiner Zeit.

Der Maßstab in Theorie wie Praxis wurde zu einem wichtigen Prüfstein der Disziplin, und der stete Maßstabszuwachs stellte sie vor eine große Herausforderung. Für diejenigen Architekten, die im Städtebau eine Erweiterung der Architektur erkannten, war dieser Zuwachs am problematischsten, weil sie darin ihre Metapher der Stadt als große Architektur und ihre Berufung auf den erlebten Raum nicht mehr rechtfertigen konnten. Nicht alle Architekten sahen indes im großen Maßstab eine Bedrohung: Fritz Schumacher etwa, der zu den größten Städtebauern des angehenden 20. Jahrhunderts gehört und der in seiner Rolle als Oberbaudirektor die Entwicklung der Stadt Hamburg nachhaltig prägte, beharrte zwar auf einer architektonischen Auffassung des Städtebaus (»wenn man es in der Hand hat« sei es angebracht, »Blöcke zu formen«³¹), erkannte aber auch die Notwendigkeit eines erweiterten Maßstabs – und zwar gerade, um die Disziplin Städtebau »von

28 Adolf Hildebrand: *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* [1893], Strassburg 1910, S. 5–6.

29 Herman Sörgel: *Theorie der Baukunst*, Bd. 1: *Architektur-Ästhetik*, München 1921, S. 218.

30 Ebd., S. 221.

31 Fritz Schumacher, zit. nach Erwin Ockert: *Fritz Schumacher. Sein Schaffen als Städtebauer und Landesplaner*, Tübingen 1950, S. 9.

oben« einzuschränken. Schumacher ging von einer Vorstellung des Städtebaus als Prozess aus, zu dem jeder Akteur nur einen kleinen Beitrag leiste – er verwendete diesbezüglich die Metapher des Webens und des Gewebes –,³² und in seiner Entwicklung zur Disziplin sah er ihn als logische Erweiterung der Architektur. Dieser Entwicklungsprozess sei allerdings nicht zu Ende, den oben skizzierten Maßstabssprung verstand er abermals als logische Weiterentwicklung der Disziplin:

»Nun wäre es sehr falsch zu glauben, daß mit dem bewußten Erfassen der Wichtigkeit des Städtebaus der Entwicklungsgang, den wir angedeutet haben, zu Ende wäre. Wir erleben vielmehr innerhalb des Begriffes ›Städtebau‹ etwas ganz Ähnliches, wie wir es innerhalb des Begriffes ›Architektur‹ erlebt haben, als man vom kunstgewerblichen Einzelgegenstand zum Gesamtorganismus des Bauwerks durchdrang: eine Ausweitung des Gesichtsfeldes, die auch hier nichts anderes ist als eine Entwicklung vom Einzelnen zum Ganzen.«³³

Erst der Blick auf das Ganze ermöglicht es demnach, den Einzelbau zu begreifen. Damit plädierte Schumacher für den Weg vom Städtebau zur sogenannten Landesplanung – doch allein aus dem Grund, um diesen Weg dann wieder zurückzuschreiten und um Städtebau erfolgreicher praktizieren zu können. Hinsichtlich der Entwicklung von Siedlungsgebieten kam er zu dem Schluss, dass die Planung nicht nur von innen nach außen, sondern auch von außen nach innen stattfinden müsse:

»Landesplanung ist nicht etwa nur die Erweiterung des städtebaulichen Tuns über die Stadtgrenzen hinüber zu größeren Zielen, sondern sie ist die Umkehrung einer inneren Blickrichtung. Dass sich bei dieser Umkehrung zugleich der Raum weiten muss, der in der Betrachtung einbezogen wird, ist eine unausbleibliche Folge: mag auch eine große Stadt der natürliche Mittelpunkt sein, die Betrachtung erstreckt sich doch auf einen ganzen Lebensraum, [...] in dem die Gesichtspunkte des Landes nicht nur ebenso wichtig sind wie die der Stadt, sondern auch die Gesichtspunkte der Stadt erst voll erkennbar sind durch die Gesichtspunkte des Landes.«³⁴

Entsprechend bemühte sich Schumacher um die Gründung eines Amtes für Landesplanung in Hamburg, um die Basis für seine dortige städtebauliche Arbeit zu legen – die er durchaus aus der Perspektive des künstlerisch schaffenden Architekten sah. Schumacher sprach sich damit sinngemäß für die Notwendigkeit aus, sowohl den Adler- als auch den Maulwurfblick in den Städtebau einzuführen.

Als wichtige Streitfrage im Prozess einer institutionellen Etablierung der Disziplin Städtebau beleuchtet das Problem des Maßstabs vor allem deren Verhältnis zur Architektur. Dies ist ein Problem, für das keine eindeutige Lösung gefunden, das aber zum Inhalt zahlreicher Experimente und Manifeste geworden ist. Anders als in der Architektur, in der sich über die Jahrhunderte eine

32 Vgl. Schumacher 1950 (Anm. 1), S. 7.

34 Ebd., S. 22.

33 Ebd., S. 9.

klare Ordnung der Maßstäbe entwickelte, hat sich keine entsprechende Ordnung für den Städtebau herausgebildet. Der große Maßstab wurde insbesondere dann zu einer Herausforderung, wenn er nicht – wie bei Schumacher – auf eine kleinere Ebene zurückgebunden wurde. Schumacher sah das Potential des riesigen Maßstabs der Landesplanung paradoxerweise darin, dass auf diese Weise deren Nähe zur Architektur offenkundig würde. Etwas Ähnliches dachte später auch Le Corbusier, der das Luftbild und das Flugzeug regelrecht vergötterte.³⁵ Ideologisch verknüpft mit dem militärischen Ursprung der Luftfotografie aber wurde der Blick von oben bei ihm zu einem Paradigma der modernistischen, abstrakten Stadtplanung. Dies wiederum ist eine Geschichte, die nicht losgelöst von der um die Jahrhundertwende diskutierten Maßstabsfrage besprochen werden darf.

35 »Nous le savions; mais nous ne nous doutions pas à quel point cette malpropreté, cette malhonnêteté de la ville envers ses habitants, étaient immenses, étaient odieuses. L'avion nous a renseignés. L'avion a vu. L'avion accuse. Nous avons maintenant par lui, la preuve enregistrée par la plaque photographique, qu'il faut à tout prix sauver les villes. Il est un de-

gré d'erreur qui ne peut plus être dépassé. Il est un moment où il faut secouer les êtres et la société de la torpeur, de la tristesse, du malheur. Avec son œil d'aigle, l'avion regarde la ville. Il regarde Londres, Paris, Berlin, New York, Alger, Buenos-Aires, Sao Paulo. Quel sinistre bilan!« Le Corbusier: *Sur les 4 routes*, Paris 1941, S. 121–122.

DER SCHNITT ALS BILD DES STRASSENRAUMS

Darstellung und Wahrnehmung von Raum in Manualen zum Städtebau

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurden angesichts des sprunghaften Anstiegs der städtischen Bevölkerung und des Verkehrs viele Städte mit neuen Planungsaufgaben von bisher unbekannter Dimension konfrontiert. Der Diskurs über die damit verbundenen technischen, ökonomischen und nicht zuletzt künstlerischen Herausforderungen brachte theoretische Schriften hervor und führte zur Gründung von Fachverbänden sowie speziell dem Städtebau gewidmeten Lehrstühlen. Auf diese Weise wurde die Basis zur Begründung des Städtebaus als eigenständige wissenschaftliche Disziplin gelegt.

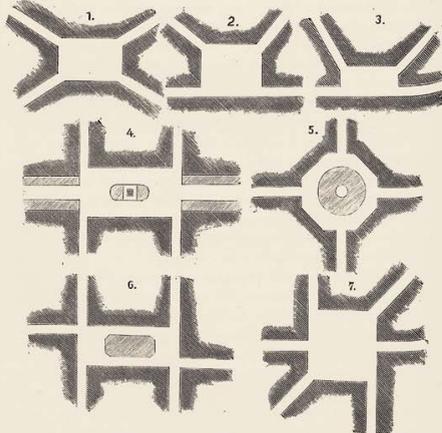
Erste eigens dem Städtebau gewidmete Handbücher entstanden, die darauf zielten, das praktische und theoretische Wissen der Disziplin zusammenzufassen, zu systematisieren und somit praxisorientierte Anweisungen für die Planung und Ausführung städtebaulicher Maßnahmen bereitzustellen.¹ Auf den ersten Blick scheinen sich solche Städtebauhandbücher aufgrund ihrer vermeintlich objektiven Darstellungsweise und mancher Reduktion komplexer räumlicher Verhältnisse auf nüchterne Zahlenrelationen nicht als Untersuchungsgegenstand zu eignen, um Fragen der sinnlichen, subjektiven Raumwahrnehmung zu beleuchten. Doch können Abbildungen, die in den Publikationen ein eigenständiges Medium bilden, eine vermittelnde Rolle im Spannungsfeld zwischen sachlicher Analyse und sinnlich überzeugender Darstellung einnehmen. Anhand von drei exemplarischen Straßenquerschnitten aus Städtebaumanualen soll daher untersucht werden, inwieweit der Raum – in diesem Fall der Straßenraum – in der internationalen Handbuchliteratur thematisiert und dargestellt wird.

Der Straßenquerschnitt als Planungsinstrument

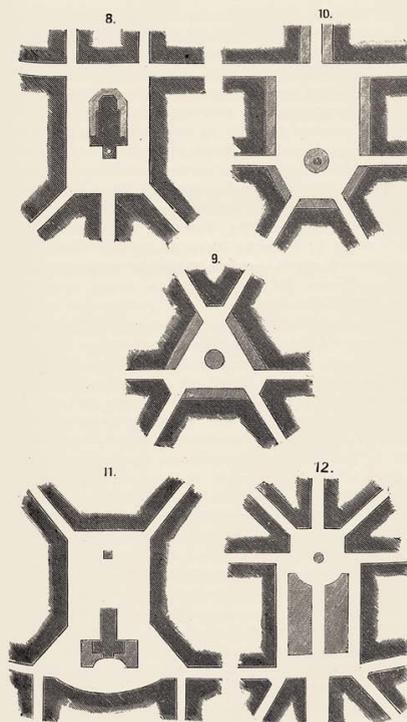
Der Ingenieur Reinhard Baumeister behandelte 1876 in *Stadt-Erweiterungen in technischer, baupolizeilicher und wirtschaftlicher Beziehung*, der ersten umfassenden Publikation zum modernen Städtebau, weder den Stadtraum im Allgemeinen noch den Straßenraum im Speziellen unter ästhetischen Gesichtspunkten. Auch der überschaubare Abbildungsapparat dieses Buchs verdeutlicht Baumeisters Fokussierung auf die funktionalen Aspekte der Stadtraumgestaltung: In den

¹ Vgl. hierzu Vittorio Magnago Lampugnani u. a. (Hrsg.): *Manuale zum Städtebau. Die Systematisierung des Wissens von der Stadt 1870–1950*, Berlin 2017.

dazu sind Abkantungen an Straßenecken anzusehen, welche an spitzen Winkeln, sowie an Hauptstraßen für die Passage um die Ecke nützlich sind. Manche Banordnungen und Stadtbaupläne schreiben sie — wohl etwas zu gleichförmig — für sämtliche Blockecken und zwar mit constantem Maß vor, welches zwischen 2 und 5^m in der Schräglinie gewählt wird. Man dürfte an den Häusern Abkantung oder Abrundung freistellen, während an der Kante der Fahrbahn Abrundung vorzuziehen ist.



Stärkere Abkantungen werden wohl an sehr spitzen Winkeln, welche auch im Häuserbau unwillkommen sind, vorgenommen (1); und können zugleich benutzt werden, um einen unbequemen Schnittpunkt zweier Straßen zu beseitigen (2), sowie um anscheinende Symmetrie bei Straßeneinkünften unter verschiedenen Winkeln zu erzeugen (3). Hierdurch entstehen bereits kleine Plätze von regelmäßiger Form.

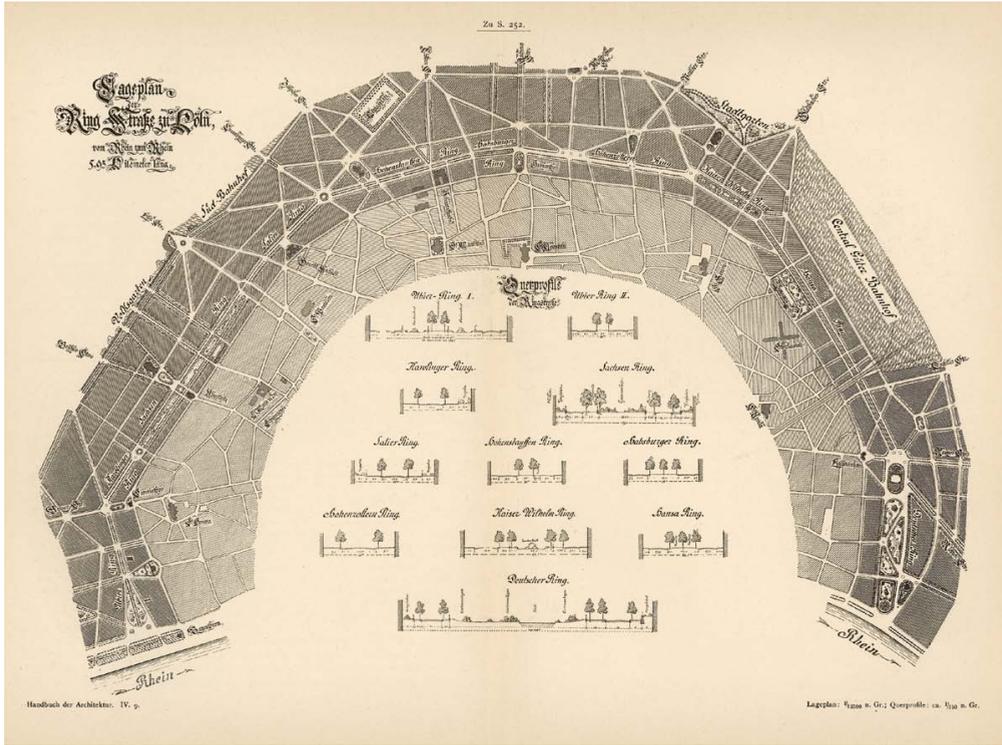


1 Reinhard Baumeister, Platzgrundrisse, aus: *Stadterweiterungen*, 1876

prägnantesten Zeichnungen seines Manuals, den Platzgrundrissen, setzte er Monumente und Begrünungen ein, um Zonen für den fließenden Verkehr zu definieren und lange Blickachsen zu unterbrechen; an schiefwinkligen Straßenkreuzungen wies er Plätze aus, um schlecht ausnutzbare, spitze Winkel im Gebäudegrundriss zu vermeiden (Abb. 1). Die räumliche Wirkung derartiger Plätze beleuchtete er dabei nicht. Stattdessen konzentrierte er sich auf die beiden, gleich auf der ersten Seite seiner Schrift definierten Hauptaufgaben des Städtebaus: »neue Wohnungen [...] schaffen und den Verkehr [...] erleichtern.«²

Im selben Jahr, in dem Baumeisters *Stadt-Erweiterungen* erschienen, veröffentlichte die preussische Regierung begleitende Ausführungsbestimmungen zu dem im Vorjahr verabschiedeten so-

2 R.[einhard] Baumeister: *Stadt-Erweiterungen in technischer, baupolizeilicher und wirtschaftlicher Beziehung*, Berlin 1876, S. 1.



2 Josef Stübben, Lageplan der Ring-Straße zu Köln, aus: *Der Städtebau*, 1890

genannten *Fluchtlinien-Gesetz*, um rechtliche Grundlagen zur planerischen Bewältigung des Verkehrsproblems in den Städten bereitzustellen.³ Diese Bestimmungen umfassten technisch-formale Anforderungen an den Fluchtlinienplan, Vorgaben zur Gestaltung von Baublöcken oder zur Straßenführung enthielten sie jedoch nicht. So wurden darin Mindestbreiten für unterschiedliche Straßengattungen geregelt und für jede Straße, deren Fluchtlinien festgesetzt werden sollten, wurde die Erstellung separater Querprofile im Falle aller geplanten Straßenbreiten verlangt. Beispielhaft setzte Josef Stübben dies bei seinen 1880 begonnenen Stadterweiterungsplanungen für Köln um, wenn er neben dem Lageplan der neu anzulegenden Ringstraße elf verschiedene Straßenquerschnitte darstellte (Abb. 2).⁴

Schon kurz nach Inkrafttreten der neuen Bestimmungen, in denen für Hauptstraßen eine Mindestbreite von 30 Metern, für Nebenstraßen 20 Meter und für alle anderen Straßen mindestens

3 Das »Preußische[] Gesetz vom 2. Juli 1875, betreffend die Anlegung und Veränderung von Straßen und Plätzen in Städten und ländlichen Ortschaften« (*Fluchtlinien-Gesetz*) sowie die »Vorschriften für die Aufstellung von Fluchtlinien- und Bebauungs-Plä-

nen« vom 28. Mai 1876 sind veröffentlicht in: [Josef] Stübben: *Handbuch der Architektur*, Teil 4, 9. Halb-Bd.: Josef Durm u. a. (Hrsg.): *Der Städtebau*, Darmstadt 1890, S. 520–526.

4 Ebd., Tafel II zu S. 252.

12 Meter empfohlen wurden,⁵ kritisierte Stübben 1877 derartige Straßenbreiten in seinem Aufsatz »Gerade oder krumme Straßen?« als unverhältnismäßig und forderte sowohl aus ästhetischen als auch aus gesundheitlichen Gründen deren weitgehende Beschränkung.⁶ Im Unterschied zum *Fluchtlinien-Gesetz* hielt er sich in seinem 1890 erschienenen Handbuch *Der Städtebau* bei der Berechnung von Straßenbreiten an die Vorgaben aus Baumeisters *Stadt-Erweiterungen*. Mithilfe der Fahrzeugfrequenz, der Spurbreite von Fuhrwerken sowie einem fixen Verhältnis von Fahrbahn zu Trottoir hatte Baumeister die notwendigen Breiten ausgehend von den tatsächlichen Bedürfnissen berechnet.⁷ Stübben ging noch einen Schritt weiter: Er zog mehr als 160 moderne Beispiele von Straßen aus verschiedenen europäischen Ländern heran, um deren Funktionstüchtigkeit ebenso zu demonstrieren wie deren angemessene, repräsentative Wirkung bei unterschiedlicher und – im Vergleich zu den preußischen Vorgaben – vor allem geringerer Breite.

Von der Reisenotiz zum Transfermedium

Stübben griff nachweislich seit 1878 auf den Straßenquerschnitt als Instrument zurück, um auf Studienreisen den räumlichen Eindruck von Straßen beziehungsweise Städten zu notieren.⁸ In einem Reisebericht aus dem Jahr 1880 schlägt er als Untersuchungsmethode vor, gleichartige Schnitte – in diesem Fall von Brücken über den Rhein – zu Lehrzwecken nebeneinanderzustellen: »Wäre es nicht höchst lehrreich, wenn [...] sich jemand fände, der diese 20 Brücken in gleichem Maßstabe unter einander zeichnete und mit einigen Erläuterungen den Fachgenossen mittheilte?«⁹ Im *Städtebau* perfektionierte er diese Art der Synopse und unterstrich zudem die Relevanz des Straßenquerschnitts: »Am deutlichsten prägt sich der Werth und die Bedeutung einer städtischen Straße in der Behandlung des Querprofils aus. Die Wahl desselben ist deshalb eine sehr wichtige Aufgabe, bei deren Lösung allen örtlichen Verhältnissen gebührend Rechnung getragen werden muß.«¹⁰

Stübben gab die zahlreichen Straßenquerprofile, die ungefähr ein Fünftel seines gesamten Ausbildungskorpus einnehmen, stets gleichartig und im selben Maßstab gebündelt wieder. Sie finden sich an fünf verschiedenen Stellen des Handbuchs, wobei der umfassendste Teil innerhalb

5 Zu diesen Forderungen siehe Stübben 1890 (Anm. 3), S. 525.

6 Stübben nannte die Mindestbreiten »wahrlich genug, für Provinzialstädte sogar sicherlich zu viel«; Josef Stübben: »Gerade oder krumme Straßen?«, in: *Deutsche Bauzeitung* 11 (1877), H. 28, S. 133. Die Breite der anzulegenden Straßen sollte gemäß Stübben »je nach der Bedeutung des Verkehrs und des Anbaues« geplant werden, da einerseits zu enge Gassen »eben so unbehaglich und langweilig sind [wie] unnötig weit angelegte, verkehrsarme Straßen« und andererseits, »da der Straßenstaub mit feinen mineralischen und faulenden Bestandtheilen den Lungen nichts weniger als zuträglich ist«. Stübben 1890 (Anm. 3), S. 70–71.

7 Stübben 1890 (Anm. 3), S. 81–82; Baumeister 1876 (Anm. 2), S. 118–121.

8 Hiervon legen verschiedene Reiseberichte Zeugnis ab; siehe dazu J.[osef] Stübben: *Paris in Bezug auf Strassenbau und Stadterweiterung. Reisebericht*, Berlin 1879; Ders.: »Mittheilungen über Strassenbauten in den belgischen Städten Verviers, Lüttich, Antwerpen und Brüssel«, in: *Zeitschrift des Architekten- und Ingenieurvereins zu Hannover* 24 (1878), Sp. 169–186, Bl. 742–743; Ders.: »Il Piano Regolatore della città di Lussemburgo«, in: *Architettura e arti decorative. Rivista d'arte e di storia* 6 (1924), S. 263–267.

9 Ders.: »Von Berlin nach Brüssel auf Umwegen«, in: *Deutsche Bauzeitung* 14 (1880), S. 308–309.

10 Stübben 1890 (Anm. 3), S. 80.

des zweiten und wichtigsten Abschnitts über den »Entwurf des Stadtplanes« untergebracht ist, in dem Stübben die einzelnen Stadtbausteine thematisierte. In den Kapiteln »Die Längen- und Querschnitte der Straßen« und »Straßen von besonderer Art« präsentierte er über 140 Schnitte und diskutierte ihre jeweiligen Vor- und Nachteile eingehend. Des Weiteren verwendete er diesen Darstellungstypus bei seinen Ausführungen zur Straßenbahn im Abschnitt »Die baulichen Anlagen unter und über der Straße«, in dem er das städtische Entwässerungssystem sowie die Abtrennung von Reit- oder Fußwegen behandelte, und schließlich auch in »Die städtischen Pflanzungen«, wo er detailliert auf die Lage von Bäumen im Straßenraum einging.

Bei genauerer Betrachtung der Querschnitte fällt zunächst ins Auge, wie präzise die jeweiligen Straßen gezeichnet sind: Der Grund ist schraffiert, die Trottoirs sind stets von den Fahrwegen getrennt, zudem werden meist fein schattierte Alleeebäume gezeigt (Abb. 3). Konsequenterweise ließ Stübben relevante Maße im Straßenraum sowie dessen Gesamtbreite eintragen und alle Beispiele mit konkreten Ortsangaben versehen. Je nach Kontext sind zusätzlich Pflasterungen, Pflanzenrabatten oder Vorgärten dargestellt, zum Teil finden sich detaillierte Beschriftungen der Nutzungen oder Oberflächenbeläge. Angaben zu Geschosshöhen oder zur Traufhöhe der angrenzenden Gebäude sind in den Zeichnungen hingegen nicht enthalten. Es ist davon auszugehen, dass Stübben mit der schraffierten Gebäudekante nicht die Bebauung als eigenes stadträumliches Element wiederzugeben versuchte, sondern lediglich die Fluchtlinie in ihrer dritten Dimension zur Anschauung brachte. Denn gemäß dem *Fluchtlinien-Gesetz* fällt Letztere in der Regel mit der Bebauungslinie zusammen.

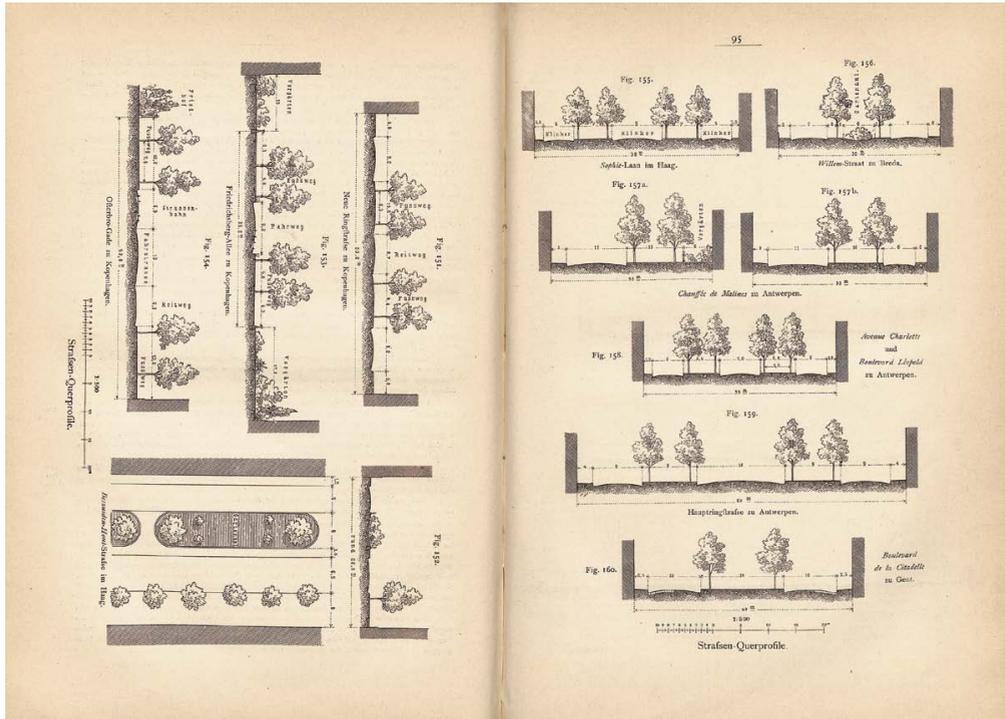
Stübbens rein zweidimensionale Zeichnungen der Straße – ohne Ansichten oder räumliche Tiefe – drücken dennoch mehr aus als nur die Abmessungen und Oberflächen ihrer einzelnen Bestandteile. Die Palette der Darstellung neuzeitlicher europäischer Straßen reicht vom Ausräumen der Minimalbreiten bis zur Entfaltung eines Repräsentationswillens und sortiert sich zu einem System hierarchischer Abstufungen, das eine differenzierte Gliederung des Stadtkörpers ermöglicht. Zudem eignet sich eine solche Hierarchisierung dazu, gestalterische Anweisungen für die verschiedenen Aufgaben des Städtebaus zu liefern, die von der Gründung neuer Städte über deren Erweiterung bis hin zum Wiederaufbau nach Zerstörung oder zur Verbesserung der Altstadt in technischer und künstlerischer Hinsicht reichen.¹¹

Stübben formulierte in seinem auf das Sammeln und Ordnen des praktischen städtebaulichen Wissens ausgelegten Handbuch, ähnlich wie vor ihm Baumeister, noch keine explizite Vorstellung vom Raum der Stadt. Zumindest in Ansätzen lässt sich jedoch die Thematisierung einer räumlichen Wirkung am Beispiel öffentlicher Plätze erkennen. In diesem Zusammenhang zog er die von Hermann Maertens 1877 publizierte Studie über den sogenannten optischen Maßstab zurate,¹² griff dabei jedoch ausschließlich die eindeutig definierbaren Proportionen von Gebäudehöhe und

11 Ebd., S. 3–4 sowie S. 43–44.

12 Ebd., S. 195–196. Siehe auch Hermann Maertens: *Der Optische-Maassstab, oder Die Theorie und Praxis des ästhetischen Sehens in den bildenden Künsten*. Auf

Grund der Lehre der physiologischen Optik für Architekten, Maler, Bildhauer, Musterzeichner, Modelleure, Stukkateure, Möbelfabrikanten, Landschaftsgärtner und Kunstfreunde, Bonn 1877.



3 Josef Stübben, Straßenquerprofile nordeuropäischer Städte, aus: *Der Städtebau*, 1890

Betrachterdistanz heraus, mit deren Hilfe Maertens die Wahrnehmung von Gebäuden und ihrer Umgebung beschrieben hatte. Stübben setzte sich demzufolge hier mit objektiv messbaren Parametern und nicht mit einem subjektiv wahrgenommenen Raumeindruck auseinander. Daneben hielt er sich bei der sinnlichen Erfahrung von geschlossenen Plätzen an die von Camillo Sitte vorgetragene Argumentation und zitierte dessen *Städte-Bau nach seinen künstlerischen Grundsätzen* in Bild und Text.¹³

13 Stübben übernahm im Abschnitt »Der Entwurf des Stadtplanes« im achten und neunten Kapitel »Die öffentlichen Plätze nach ihrer Bedeutung im Stadtplane« und »Die öffentlichen Plätze in künstlerischer Beziehung« bei der Klassifizierung öffentlicher Plätze und deren historischer und formaler Besprechung Sittes Grundrisszeichnungen von Beispielen aus Wien, Brescia, Ulm, Ravenna, Mantua, Verona, Palermo, Catania, Straßburg, Parma, Modena und Braunschweig und gab für diese jeweils Sittes Werk als Quelle an. Vgl. Stübben 1890 (Anm. 3), S. 161–162, 166, 194, 198–201, 204–205, Fig. 383–385, 394, 445–450, 453, 458–460. Da er sich vor allem im neunten Kapitel inhaltlich recht nah an Sittes Traktat bewegte,

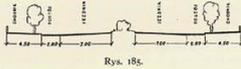
beschuldigte Karl Henrici ihn in seiner Rezension des Plagiats. Vgl. Karl Henrici: »Gedanken über das moderne Städte-Bausystem«, in: *Deutsche Bauzeitung* 25 (1891), H. 14, S. 81–83 und H. 15, S. 86–91, hier S. 81. Stübben erwähnte Sittes *Städte-Bau* im Text (erst) in der Mitte seines Kapitels, jedoch zum Teil kritisch. Vgl. Stübben 1890 (Anm. 3), S. 198–199 und 202. Bereits am Ende des achten Kapitels verwies er zudem auf eine andere Schrift Sittes: »Ueber alte und neue Städteanlagen mit Bezug auf die Plätze und Monumentaufstellung in Wien«, in: *Wochenschrift des österreichischen Ingenieur- und Architekten-Vereines* 41 (1889), S. 261 und 269.

układy w odniesieniu do przekroju podłużnego. We wszystkich trzech podanych tu przekrojach liczymy się oczywiście z właściwymi nachyleniami jezdni na łukach. Winny one być skonstruowane odpowiednio do przewidywanej szybkości ruchu, która w tych arteriach powinna być bardzo

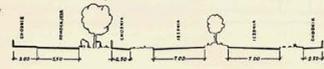


znaczną, a pochylenie jezdni powinno racjonalnie przeciwdziałać sile odśrodkowej. Przy dużym rozczłonkowaniu obu jezdni rozwiązaniem takie dają się łatwo przeprowadzić.

Rys. 185 — przekrój obejmuje dwie jezdnie po 7,00 m szerokości oraz obustronne pasmo postojowe po 2,80 mtr. Dalej idą dwa pasma chodników i zieleni, liczące po 4,50 mtr. Pasma postojowe mogą być włączone do trawników na tych odcinkach arterii, w których postępuje nie są przewidywane.



Rys. 186 — przekrój obejmuje arterie główną o podobnych rozmiarach jak wyżej przytoczone, oraz uliczkę boczną, obsługującą przyległe tereny zabudowane i włączającą się do arterii głównej w punktach węzłowych. Uliczka posiada jezdnię o 5,50 mtr. i chodnik o 3 mtr. szerokości.



Powyższe przekroje przytoczone są według norm angielskich, opracowanych w ostatnich czasach. Należy dużą wagę przywiązać do swobodnych układów poszczególnych pasm ruchu, jakie są zaznaczone w rys. 182 i 184. Pozwalają one, w zależności od pochyłości terenu, w zależności od

234



Rys. 187. N. York. Nieracjonalne obudowanie wąskiej ulicy budynkami o znacznej wysokości powoduje trudności komunikacyjne i zupełny brak światła w dolnych kondygnacjach.

istniejącego na trasie lub projektowanego, względnie otaczającego drzewostanu, swobodnie komponować krajobraz drogi i wykorzystywać w najlepszym rozumieniu warunki przyrody, jakie na trasie spotykamy i jej piękno, które chcemy ukazać w różnych aspektach dla idącego powoli piechura, dla rowerzysty i dla szybko przejeżdżającego wehikulu samochodowego. Przekroje te nadają się w szczególności dla pasm parkowych, które stanowią integralną część dobrze skomponowanego układu terenów zielonych i przenikają w formie kłód do głębi miasta istniejącego i potrzebującego łączności z dalszymi terenami przyrody dla piechurów, rowerzystów i ruchu samochodowego.

Ogromne natężenie ruchu objawia się z natury rzeczy w największych organizmach miejskich o wyraznie skryształizowanych dzielnicach pracy i zamieszkania. W londyńskiej City zamieszkuje stale zaledwie kilkadziesiąt tysięcy mieszkańców, natomiast ilość ludzi przebywających tam w ciągu dnia powszednich wynosi 500.000. Niebezpieczne i wręcz karykaturalne stosunki spotykamy w niektórych dzielnicach handlowo-biurowych miast amerykańskich. W najbardziej intensywnie zabudowanej południowej dzielnicy Manhattan (tj. centrum N. Yorku) stoją trzydziesto- i czterdziestopiętrowe wieżowce biurowe wzdłuż ulic o kilkunastu metrach szerokości. W wieżowcach tych przebywa stale w ciągu dnia w charakterze pracowników i interesentów po kilka tysięcy osób. Gdyby ludzie ci byli zmuszeni nagle wyjść na ulicę, co łatwo może się zdarzyć w razie katastrofy, pożaru, paniki, wy-

235

4 Tadeusz Tołwiński, Straßenquerprofile und Fotografie einer Straßenschlucht in New York, aus: *Urbanistyka*, 3. Ausgabe 1948

Auch wenn es – vor allem mit Blick auf Sittes Werk – zunächst naheliegend scheint, den Platz anstelle der Straße für eine Auseinandersetzung mit der Raumwahrnehmung heranzuziehen, erweist sich die Untersuchung des Straßenraums bei Stübben doch ungleich eigenständiger. Seine Analysen und die Klassifizierung der Straßen sind nicht nur bedeutender als seine Auseinandersetzung mit Plätzen, im Handbuch ebenso wie in der planerischen Praxis beschäftigte sich Stübben zudem zuerst mit der Straße, bevor er sich dem Platz widmete: So nahm er sich bei der Ausführung seiner Stadterweiterungen in Aachen (1879) und Köln (1880–1885) jeweils zuerst der Optimierung des Verkehrsnetzes an und engagierte sich insbesondere für Anlage und Ausbau von Bürgersteigen. Bezeichnenderweise thematisierte auch sein erster, oben bereits zitierter Fachartikel von 1877 die gestalterische Ausbildung von Straßen.¹⁴

Im vorliegenden Zusammenhang ist hervorzuheben, welch große Resonanz der Darstellungstypus des Straßenquerschnitts in den Städtebauhandbüchern erfahren sollte, einerseits aufgrund der weiten internationalen Verbreitung von Stübbens Abhandlung und andererseits wegen der Möglichkeit, Inhalte auf der Bildebene auch ohne gegebenenfalls notwendige Fremdsprachen-

14 Stübben 1877 (Anm. 6).

kenntnisse zu vermitteln. Das von Stübben bevorzugte Querprofil ist dabei in besonderer Weise charakteristisch für die Gattung der Manuale: Mit ihm ließen sich zahllose gebaute Beispiele vergleichend darstellen, analysieren und systematisch ordnen. Des Weiteren konnten aus diesen recht einfach lesbaren Zeichnungen leicht konkrete Anweisungen für die planerische Praxis extrahiert werden. Es erstaunt daher nicht, dass Straßenquerschnitte auch in späteren Handbüchern unterschiedlicher Sprach- und Kulturräume immer wieder auftauchen: bei Baumeister in seinem *Handbuch der Baukunde*, bei Thomas Mawson, Aristide Caccia, Paul Wolf, Cornelius Gurlitt, Otto Blum, Gustav Schimpff und Wilhelm Schmidt, Jean Raymond, Tadeusz Tołwiński (Abb. 4) oder Harold MacLean Lewis.¹⁵

Das räumliche Profil der englischen Gartenstadtstraße

Um die Jahrhundertwende stimmten die Stadtplaner in Großbritannien noch darin überein, dass die vor allem durch die Schriften von Baumeister und Stübben bekannt gewordene deutsche Planungspraxis ihrer eigenen weit voraus war.¹⁶ Dank der sich rasch ausbreitenden Gartenstadtbewegung aber begannen sie selbst ab dem ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts, den internationalen Städtebaudiskurs zu dominieren. Mit den Veröffentlichungen von Ebenezer Howard, Thomas C. Horsfall, John S. Nettlefold, Raymond Unwin und Patrick Geddes entwickelte sich eine englischsprachige Fachliteratur.¹⁷ Anlässlich der Ratifizierung des *Housing, Town Planning, etc., Act* im Jahr 1909 publizierte Unwin, der zusammen mit Barry Parker die erste Gartenstadt Letchworth (ab 1904) sowie die Gartenvorstadt Hampstead (ab 1906) geplant hatte, sein Manual *Town Planning in Practice*. Dieses sollte nicht nur als Instrument für die Ausbildung angehender Städtebauer, sondern auch als konkrete Anleitung für die Planungsverantwortlichen in der Verwaltung dienen.¹⁸

15 Reinhard Baumeister: *Handbuch der Baukunde*, Abt. 3, H. 3: *Städtisches Strassenwesen und Städtereinigung*, Berlin 1890; Thomas H. Mawson: *Civic Art. Studies in Town Planning Parks Boulevards and Open Spaces*, London 1911; Aristide Caccia: *Costruzione, trasformazione ed ampliamento delle Città. Compilato sulla traccia dello Städtebau di J. Stübben ad uso degli ingegneri, architetti, uffici tecnici ed amministrazioni municipali*, Mailand 1915 (*Manuali Hoepli*); Paul Wolf: *Städtebau. Das Formproblem der Stadt in Vergangenheit und Zukunft*, Leipzig [1919]; Cornelius Gurlitt: *Handbuch des Städtebaues*, Berlin 1920; Otto Blum, G.[ustav] Schimpff und W.[ilhelm] Schmidt: *Handbibliothek für Bauingenieure. Ein Hand- und Nachschlagebuch für Studium und Praxis*, Teil 2, Bd. 1: Robert Otzen (Hrsg.): *Städtebau*, Berlin 1921; Jean Raymond: *Guide pratique de l'urbaniste*, Paris 1934; Harold MacLean Lewis: *City planning. Why and how*, New York/Toronto 1939; Tadeusz Tołwiński: *Urbanistyka. Budowa miasta współczesnego [Der Bau der modernen Stadt]*, Bd. 2, Warschau 1937.

16 Vgl. beispielsweise John W. Simpson: »The Planning of Cities and Public Spaces«, in: *Journal of the Royal Institute of British Architects* 12 (1905), S. 341–371, hier S. 341.

17 Ebenezer Howard: *To-morrow. A Peaceful Path to Real Reform*, London 1898; Ders.: *Garden Cities of To-morrow*, London 1902; Thomas C. Horsfall: *The Improvement of the Dwellings and Surroundings of the People. The Example of Germany*, Manchester 1904; John S. Nettlefold: *Practical Housing*, Letchworth 1908; Ders.: *Practical Town Planning: A Land and Housing Policy*, Letchworth 1914; Raymond Unwin: *Town Planning in Practice. An Introduction to the Art of Designing Cities and Suburbs*, London 1909; Patrick Geddes: *Cities in Evolution. An Introduction to the Town Planning Movement and to the Study of Civics*, London 1915.

18 Der *Housing, Town Planning, etc., Act* war das erste britische Stadtplanungsgesetz. Diesem war 1906 der *Hampstead Garden Suburb Act* vorausgegangen, der erstmals die auf Gemeindeebene erlassenen

Das Buch wurde in kürzester Zeit mehrmals neu aufgelegt, in verschiedene Sprachen übersetzt und avancierte zu einem weit verbreiteten Klassiker der Städtebauliteratur.

Nachdem Unwin zu städtebaulichen Grundsätzen Stellung bezogen und ebenso den *survey*, die Grenzen, das Zentrum sowie die Plätze von Städten behandelt hatte, kam er im siebenten Kapitel seines Handbuchs auf die Anordnung von Hauptstraßen zu sprechen (»Of the Arrangement of Main Roads, their Treatment and Planting«). Die Ausführungen sind mit einigen Querprofilen von mehrspurigen Straßen illustriert und mit der Bildunterschrift »Some examples of German multiple track roads«¹⁹ versehen. Unwin hatte die Zeichnungen recht formelhaft von Stübben übernommen. Verglichen jedoch mit der beeindruckenden Menge an Abbildungen in dessen *Städtebau*, war diese Auswahl derart restriktiv, dass sie wohl eher einem illustrativen als einem informativen Zweck dienen sollte – ganz so, als ob Straßenquerschnitte in einer Städtebauschrift nicht fehlen dürften, selbst wenn sie im Kontext des Buches kaum Bedeutung erlangen. Dass Unwins Interesse etwas anderem galt, verdeutlicht ein Blick auf die der Illustration der Querprofile vorausgehende Buchseite: In zwei gerahmten Feldern präsentierte er dort seine eigene Version von Straßenquerschnitten, die von der herkömmlichen Darstellungsweise auffallend abwich und auch im folgenden Kapitel über die Planung von Grundstücken und Wohnstraßen (»Of Site Planning and Residential Roads«) mit drei ähnlichen Bildpaaren wieder aufgegriffen wurde (Abb. 5).²⁰

Streng genommen handelt es sich bei Unwins eigenen Zeichnungen nicht um Querschnittprofile, sondern um mit einer Schnittansicht kombinierte Grundrisssegmente. In den Grundrissen ist die Funktion der verschiedenen breiten Straßenbereiche (zum Beispiel »road«, »foot path« oder »tram«) benannt, ebenso ist ihre Materialisierung beschrieben und grafisch differenziert gezeichnet. Unterschieden werden Fußwege, Fahrstraßen, Trampspuren, Grasstreifen, Bäume, Hecken und Vorgärten, deren Oberflächenbeschaffenheit mit Texturen skizzenhaft angedeutet ist. Dabei wurden längst nicht überall Maßangaben eingetragen, sondern vielmehr Verhältnisse aufgezeigt. Über den Grundrissen liegen die eigentlichen Schnitte, deren Flächen entweder geschwärzt, schraffiert, als Linie akzentuiert oder aber gar nicht gezeichnet sind. Die Schnittlinien treten gegenüber den perspektivischen Ansichten zurück, die den Blick in den Straßenraum eröffnen. In diesen Ansichten zeigen sich flankierende, abwechslungsreich gegliederte Bebauungen, einfache und doppelte Baumreihen, verschiedenartige Fahrzeuge, einzelne Figuren und ein wolkiger Himmel. Zu erkennen sind zudem Bauwerke im Fluchtpunkt der Straße sowie der Straßenverlauf, an dem sich ablesen lässt, wie die Straße sich verzweigt, ob sie leicht ansteigt oder um eine Kurve verschwindet und an welcher Stelle andere Wege einmünden. Die Ansichten sind keineswegs allesamt zentralperspektivisch aufgebaut, in manchen Fällen wird eine der Straßenseiten besonders betont. Darge-

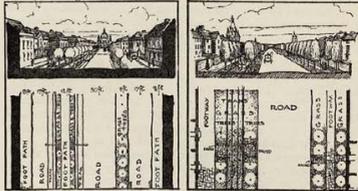
Baugesetze (*building bye-laws*) lockerte, um den Bau der Gartenvorstadt zu ermöglichen. 1919 wurde das Gesetz durch einen neuen Erlass ergänzt, der Städte mit über 20.000 Einwohnern nicht mehr nur ermächtigte, sondern verpflichtete, Bebauungspläne zu erstellen. Vgl. W[illiam] Thompson: *Handbook to the*

Housing and Town Planning Act, 1909, London 1910; E[dmund] G. Bentley und S[amuel] Pointon Taylor: *A Practical Guide in the Preparation of Town Planning Schemes*, London 1911, S. 105–121.

19 Unwin 1909 (Anm. 17), S. 243–244.

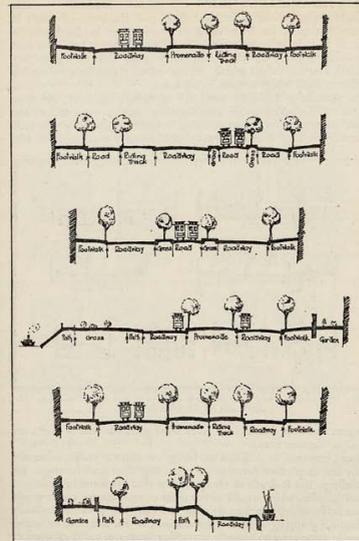
20 Ebd., S. 242 und 308–310.

OF THE ARRANGEMENT OF MAIN ROADS 242
 traffic of vehicles. With such an arrangement a great improvement is possible in the position of the tram lines; these can be so planned that the trams pass along the side of the footway, so that people boarding or leaving the cars do so in safety. It is our English custom to run our trams in the centre of a wide roadway, and the poor pedestrian has to make a dash, at the risk of his life, through all the traffic of the street before he can reach the car. In the case of cars driven by electricity or motor power it has been found possible, both in America and on the Continent, to run the trams along a belt of grass, with a footway on each side, and thus the tramway becomes a street decoration, introducing a wide grass margin. These wide streets or boulevards are further decorated



Illus. 176.—Designs for Broadway, Garden City, Letchworth.

with avenues of trees, and are favourite promenading grounds in the evening, when the amount of traffic is reduced. Such roads, however, are costly, both in the amount of land required for them and in the construction and maintenance of the numerous tracks, and, while roads of this form are desirable and their expense justified for main thoroughfares in large towns, they must not be recklessly adopted. Continental cities are undoubtedly, in many cases, suffering severely from needless extravagance in the laying out of roads of much greater width than the requirements justified. This has had the effect of increasing greatly the return necessary to be obtained from the land, and has consequently intensified a tendency, already sufficiently strong, to crowd too many buildings upon the land, and to carry these buildings too high,



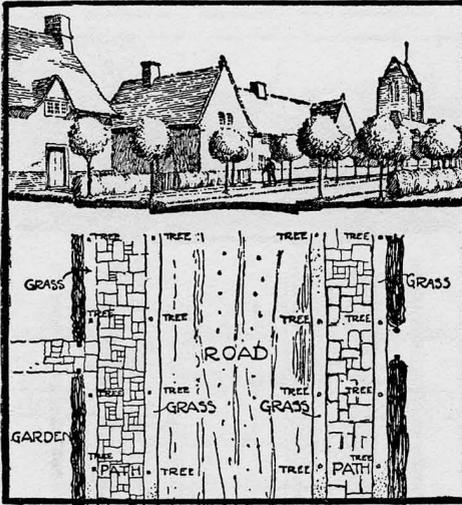
Illus. 176a.—Some examples of German multiple track roads.

243

5 Raymond Unwin, Gartenstadtstraßen und Querprofile mehrspuriger Straßen («German multiple track roads»), aus: *Town Planning in Practice*, 1909

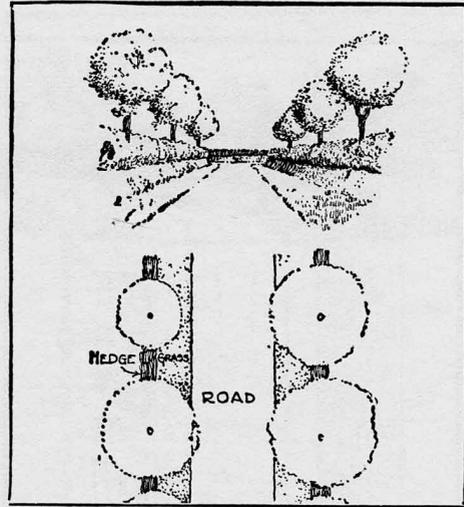
stellt sind spezifische Straßentypen, nämlich Gartenstadtstraßen, die nach Plänen von Unwin und Parker in Letchworth, Hampstead und auch Earswick (ab 1904) entstanden. Es bleibt offen, ob die Ansichten fiktive Szenerien, Projektentwürfe oder gebaute Situationen wiedergeben – immerhin erinnern einige der dargestellten Szenerien an Fotografien von tatsächlich existierenden Straßenzügen Hampsteads (Abb. 6 und 7). In ihrer schematischen, systematischen Präsentation konnten die Zeichnungen also einerseits als Vorlage für künftige Planungsvorhaben dienen oder andererseits als Beweis für die Tragfähigkeit ihrer bereits erfolgten Anwendung interpretiert werden.

Eine solche Zweideutigkeit war für das Denken und die Ausdrucksweise Unwins charakteristisch. Sein reich illustriertes Handbuch ist im Unterschied etwa zu demjenigen von Stübben mit weniger Plänen, dafür aber mit auffallend vielen Fotografien und eigens angefertigten Perspektivzeichnungen versehen. Unwin lenkte den Fokus auf die visuelle Wirkung der Stadträume, indem er den Akzent vom Grafischen der Plandarstellung hin zur individuellen, räumlich-perspektivischen Wahrnehmung verlagerte. Die Unschärfe der nicht präzise mit dem Lineal konstruierten, sondern frei von Hand angefertigten Zeichnungen erscheint dabei durchaus passend. Oftmals verwendete Unwin imaginäre Ansichten von belebten Plätzen und Straßenzügen, die er mit winzigen, auch andernorts im Buch erörterten Grundrisstypen von Plätzen und Kreuzungen ergänzte. Sein Ziel war es, eine Kohärenz zwischen dem konstruierten Plan und der tatsächlichen Anschauung herzu-



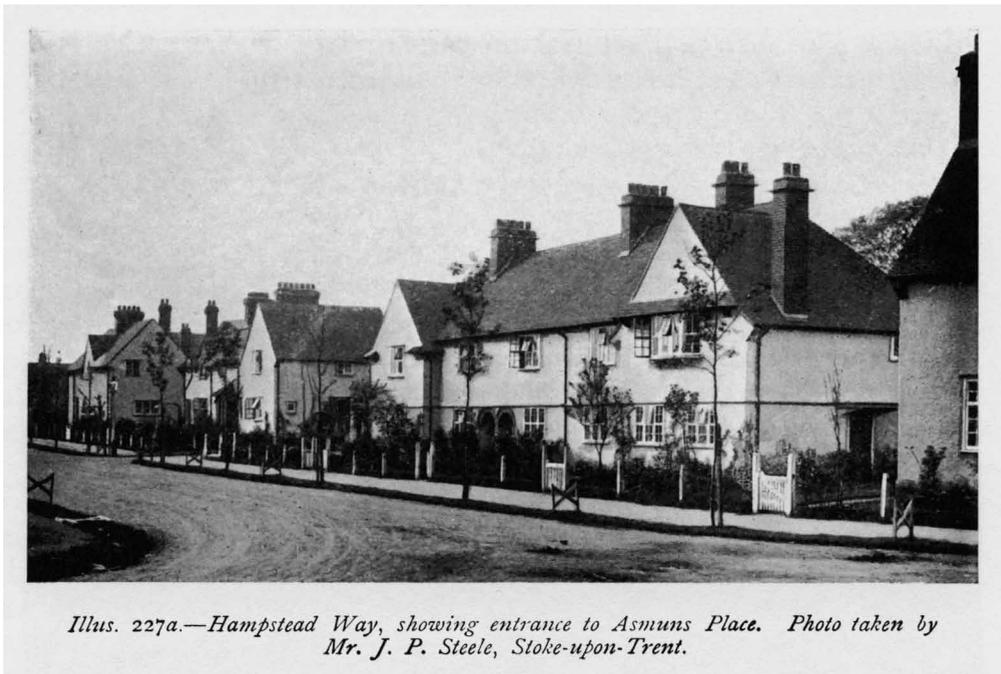
Illus. 228b.

Examples of lighter building roads and drives as used at Earswick, Letchworth, and Hampstead.



Illus. 228c.

6 Raymond Unwin, Typen englischer Gartenstadtstraßen, aus: *Town Planning in Practice*, 1909



Illus. 227a.—Hampstead Way, showing entrance to Asmuns Place. Photo taken by Mr. J. P. Steele, Stoke-upon-Trent.

7 Straße und Wohnhäuser in der Gartenvorstadt Hampstead, aus: *Town Planning in Practice*, 1909

stellen. Über die Konzeption einer idealen Vorstellung beabsichtigte er gewissermaßen, den wirklich erfahrbaren Raum zu antizipieren. Denn Plan und Zeichnung als Werkzeuge des Städtebauers bestanden für ihn stets in einem doppelten Sinn – als materielle Grundlage für den Bau städtischer Räume und als ideelles Konzept: »Design, based on scientific research, was the keynote of his plea for a better ordered pattern of community life, and he had no use for laissez-faire.«²¹ Plan und Zeichnung repräsentierten die formale Gestaltung ebenso, wie sie die gesellschaftliche Ordnung abbildeten.

Dem städtebaulichen Element der Straße schrieb Unwin zweierlei Funktionen zu: Zum einen habe sie dem Verkehr zu dienen, zum anderen den Grundstücken und Gebäudefronten, welche auf sie ausgerichtet sind. Idealerweise sollte sich das Straßenbild durch eine geschlossene Wirkung auszeichnen, und wie die Schnittansichten erkennen lassen, schlug Unwin als gestalterische Mittel zum Erreichen dieser Wirkung Einrahmungen, Baustaffelungen, Hintergründe, Einfriedungen und zielgerichtete Blickführungen vor. Monotone, unansehnliche Straßenbilder sollten unbedingt vermieden werden. Neben gestalterischen Maßnahmen nahm Unwin dafür eine Klassifizierung der Straßen vor: Die Unterscheidung von Verkehrs- und Wohnstraßen, die er in *Town Planning in Practice* für die Gartenstadt erstmals kodifizierte, bildete einen Grundpfeiler seiner planerischen Vorgehensweise. Über die Senkung der Ausgaben für den Straßenbau versuchte er, den Druck auf die Bodenrendite zu verringern und dadurch eine niedrigere Bebauungsdichte zu ermöglichen. Diese Forderung ging mit seiner Kritik an der in Großbritannien bestehenden Praxis der *building bye-laws* einher, also der auf Gemeindeebene erlassenen Baugesetze, die fixe Straßenbreiten vorschrieben und somit keine zweckgemäße Hierarchisierung zuließen. Eine Anpassung der Straßenbreiten an die tatsächlichen Bedürfnisse aber war in den Augen Unwins nicht nur aus finanziellen Gründen unerlässlich, auch qualitativere Außenräume und reizvolle Beziehungen zwischen Bauten und der Landschaft sollten dadurch erzeugt werden können. In seinem Handbuch finden sich zahlreiche, die Straßenquerschnitte und perspektivischen Zeichnungen ergänzende Grundrisssschemen, auf denen raffinierte Lösungen für die Platzierung von Bauten an Straßen und Kreuzungen aufgezeigt werden. Zudem schlug Unwin die Einführung von sekundären, als Sackgassen oder *circuits* ausgebildeten Zufahrtswegen vor, mit deren Hilfe eine vielseitige Anordnung gut exponierter, gegenüber den Hauptverkehrsadern jedoch zurückversetzter Bauten in Gruppen möglich würde.

Die oft auf malerische Aspekte reduzierten, teilweise anachronistisch anmutenden Stadtbilder Unwins wurden von Cornelius Gurlitt in dessen 1920 veröffentlichtem *Handbuch des Städtebaues* dezidiert abgelehnt:

»In der theoretischen Behandlung des Städtebaues spielen diese Bilder und Bildchen eine allzu große, oft unerfreuliche Rolle. Es soll in diesem Buche auf sie verzichtet werden, da sie das Wesen städtebaulicher Kunst nicht wiederzugeben vermögen, nämlich daß ihre Reize im

21 W. H. T.: »Sir Raymond Unwin«, in: *Journal of the Royal Institute of British Architects* 47 (1940), S. 208–210, hier S. 208. »Art is expression and [...] civic art must be the

expression of the life of the community.« Unwin 1909 (Anm. 17), S. 10.

Umherwandeln erkannt werden, durch ›Abtasten‹ der plastischen Gegenstände mit sich fortbewegenden Augen. Es gibt keinen sicheren Standpunkt für den Beschauer von Straßen und Plätzen, wie etwa vor einem Bilde.«²²

Gurlitt verzichtete also bewusst auf perspektivische Ansichten – nicht aber auf Straßenprofile, die er in seinem Buch überaus zahlreich versammelte und nach Verkehrsmittel, Nutzung und Bedeutung differenziert abhandelte. Interessanterweise bediente sich Gurlitt im vierten Teil »Zur Ästhetik von Straßen und Plätzen« dann doch ausgiebig einer solchen dreidimensionalen Darstellung – und zwar an jener Stelle, an der er unter dem Stichwort »optische Maßnahmen« auf die Wirkung des Straßenraums im Zusammenhang mit der Entwicklung der Straßenlängsprofile zu sprechen kam.²³ Gurlitt unterschied damit klar zwischen der typisierten, regulativen Erfassung der Straße mittels abstrahierter Planzeichnungen einerseits und der räumlichen Tiefenwirkung der Straße andererseits. Letztere veranschaulichte er mit fein nuancierten, von einem festen Standpunkt aus systematisch konzipierten Ansichten. Mit dieser Differenzierung nahm Gurlitt eine Trennung vor, die Unwin mit seinen Schnittansichten ausdrücklich zu vermeiden versucht hatte.

Der vertikale Straßenraum in der amerikanischen Hochhausstadt

Der britische Städtebauer Thomas Adams, eine der zentralen Figuren der frühen englischen Gartenstadtbewegung und späterer Chefplaner des »Regional Plan of New York and Its Environs«,²⁴ publizierte 1931 im Manual *The Building of the City* vier Straßenquerschnitte der Hochhausstadt Manhattan (Abb. 8).²⁵ Diese Zeichnungen, die im Schlussbericht zum New Yorker Regional Plan abgedruckt wurden, waren damals wohlbekannt: Hugh Ferriss hatte sie bereits 1922 – also in dem Jahr, in welchem das Komitee des Regional Plan seine Arbeit aufgenommen hatte – im Auftrag des Architekten Harvey Wiley Corbett angefertigt.²⁶ Kurz zuvor hatten dessen suggestive Studien zur Evolution der »set-back buildings« – der infolge des 1916 verabschiedeten New Yorker *zoning law* entwickelten, mehrfach zurückgestuften Hochhäuser – in der *New York Times* für Aufsehen gesorgt.²⁷ Zu den vier in *The Building of the City* gezeigten Schnitten zählen vier perspektivische Ansichten, auf denen ein Szenario für die Planung und Lösung der seinerzeit prekären Verkehrs-

22 Gurlitt 1920 (Anm. 15), S. 11.

23 Ebd., S. 320–323.

24 Adams war von 1903 bis 1906 Sekretär der ersten Garden City Letchworth und stand danach als Chefplaner dem für das Planungswesen zuständige Local Government Board (ab 1919: Ministry of Health) vor. Unwin übernahm den Posten, als Adams 1914 nach Kanada geholt wurde. Wie zuvor in Großbritannien war Adams in Kanada Mitbegründer des »Town Planning Institute«, 1920 begann er seine Planungstätigkeit in den Vereinigten Staaten, ab 1923 saß er dem »Committee on the Regional Plan of New York and Its

Environs« vor und erarbeitete in den folgenden sechs Jahren mit rund 150 Mitarbeitern das entsprechende, in zehn Bänden publizierte Planungswerk; zu Adams' Biografie siehe Wayne J. Caldwell (Hrsg.): *Rediscovering Thomas Adams. Rural Planning and Development in Canada*, Vancouver/Toronto 2011.

25 Thomas Adams: *The Building of the City*, Bd. 2, New York 1931, S. 310.

26 Hugh Ferriss: *The Metropolis of Tomorrow*, New York 1929.

27 Ders.: »The New Architecture«, in: *The New York Times Magazine*, 19. März 1922, S. 8–9.

daß er ganz unerträglich geworden ist. Das ist es, was New Yorks Entwicklung lehrt.«³⁰ Aus einer gänzlich anderen Geisteshaltung heraus entwarfen währenddessen Architekten wie Auguste Perret, Le Corbusier, Ludwig Hilberseimer und Guido Fiorini ihre eigenen visionären Projekte einer europäischen Hochhausstadt.³¹ In seinem Artikel von 1924 bezog sich Hegemann auf Unwin, einen vehementen Gegner von hoher und dichter Bebauung, der in einer im selben Jahr publizierten Rede versucht hatte, mit akribischen und aus heutiger Sicht grotesk anmutenden Rechnungen die unmögliche Überlebensfähigkeit des New Yorker Stadtmodells nachzuweisen.³² So hatte sich Unwin überlegt, wie viel Raum die Menschen, die in einem fünf-, zehn- oder zwanzigstöckigen Haus arbeiteten, am Feierabend auf der Straße in Anspruch nähmen, wenn sie das Gebäude gleichzeitig verließen und auf der Straße stünden, gingen oder jeder Zehnte gar mit dem Auto führe. Er projizierte das (scheinbar endlos wachsende) Volumen der Hochhäuser auf die beschränkte, kaum mehr expansionsfähige Fläche der Straße und setzte beides in ein direktes Verhältnis, um vor den aus seiner Sicht zu erwartenden bedrohlichen und unlösbaren Konsequenzen einer solch zügellosen Entwicklung zu warnen.

Was Unwin rechnerisch herleitete und mit zwei Grundrissen anschaulich demonstrierte, dem versuchten Ferriss und Corbett mit den Straßenquerschnitten und -ansichten beizukommen. Sie schlugen eine schrittweise Potenzierung der Straßenfläche vor, bei welcher der Verkehr der Fußgänger von jenem der Autos getrennt, die Verkehrswege übereinandergestapelt und dem Sockelbereich der Hochhäuser nach und nach Raum abgerungen werden sollten. In ihren Zeichnungen stehen die schwarzen Massen der geschnittenen Bauparzellen in markantem Kontrast zur engen Straßenschlucht und der offensichtlich stark frequentierten Verkehrsfläche. Aufgrund der in die Höhe geschichteten Verkehrsebenen und der ausgehöhlten Volumen vermitteln die Querschnitte – im Vergleich etwa zu Stübbens Querprofilen oder Unwins Beweisführung im Grundriss – eine überraschend räumliche Vorstellung der Straße. Diese wird durch die expressiven Ansichten, die detailreich den zeitbedingten Wandel hypothetisch vorzeichnen, zusätzlich gesteigert. Die Idee einer Entflechtung und vertikalen Organisation des Verkehrs wurde seit der Jahrhundertwende in der Literatur und der modernen Städtebaupraxis anhand faszinierender Stadtbilder verhandelt³³ – für die Zukunft der amerikanischen Hochhausstadt, so machten Adams und sein Komitee deutlich, schien sie der einzige gangbare Weg zu sein.³⁴

30 Gurlitt 1920 (Anm. 15), S. 279.

31 Zu diesen europäischen Projekten siehe Andri Gerber: »Die dritte Dimension der modernen Metropole: Hochhausdebatten in Europa«, in: Vittorio Magnago Lampugnani/Katia Frey/Eliana Perotti (Hrsg.): *Anthologie zum Städtebau*, Bd. 2.1, Berlin 2014, S. 641–657.

32 Raymond Unwin: »Higher Building in Relation to Town Planning«, in: *Journal of the Royal Institute of British Architects* 31 (1924), S. 125–150.

33 Vgl. Paul Wittig: *Die Weltstädte und der elektrische*

Schnellverkehr, Berlin 1909, oder die zwischen 1912 und 1914 entstandenen Zeichnungen von Antonio Sant’Elia für »La Città Nuova«, auf welche 1914 die Publikation seines »Manifesto dell’architettura futurista« folgte. Vgl. auch Jean-Louis Cohen: *Scènes de la vie future. L’architecture européenne et la tentation de l’Amérique 1893–1960*, Paris 2013.

34 Siehe dazu das Kapitel »Fitting Streets to the Buildings« in: Adams 1931 (Anm. 25), S. 275–321.

Die räumliche Vorstellung der Straße

Der Straßenquerschnitt ist nicht nur in den genannten Beispielen, sondern darüber hinaus in der gesamten Handbuchliteratur ein charakteristischer, stets wiederkehrender Darstellungstypus. Dies unterstreicht mittelbar die Bedeutung des Elements der Straße für den Städtebau im Ganzen. Die Darstellungsweise derartiger Zeichnungen wurde von den Autoren auf ihre jeweiligen Interessen und die von ihnen vertretenen Stadtmodelle hin aussagekräftig adaptiert. Während Stübben zum Ende des 19. Jahrhunderts die systematische Aufnahme und Klassifizierung von Straßen moderner europäischer Städte heraus hob, ihre räumliche Wirkung in der Plangrafik aber gänzlich unberücksichtigt ließ, bemühte sich Unwin nach der Jahrhundertwende mit der Kodifizierung der Gartenstadtstraßen explizit, die Vorstellung räumlicher Qualitäten anschaulich in den planerischen Prozess einzubinden. Das Modell der Hochhausstadt zeigt schließlich, in eklatantem Gegensatz zur Gartenstadt, den Straßenraum als eine aus dem gigantischen Gebäudevolumen ausgesparte Hohlform und die Straße selbst als reine Verkehrsfläche.

Wie mit den anderen Werkzeugen des Städtebauers sollte mit dem Querschnitt eine Aussage über die dreidimensionale Wirklichkeit eines Plans getroffen werden. Der als scharfer Kritiker sowohl der Bildlichkeit von malerischen Perspektiven als auch des großstädtischen New York bereits herangezogene Gurlitt erklärte nachdrücklich:

»Die Kunst des Städtebauers wird ausgeübt auf dem Papier. Er schafft nicht Stadtbilder, Straßenbilder, Platzbilder. Er schafft nur die Grundlagen für diese. Er schafft nicht einmal Räume, sondern arbeitet lediglich in zwei Dimensionen. Aber er soll sich eine Vorstellung dessen zu schaffen vermögen, wie die in der dritten Dimension, also räumlich sich entwickelnden Ausgestaltungen seines Planes wirken werden.«³⁵

35 Gurlitt 1920 (Anm. 15), S. 11.

IV WIRKUNGEN DES RAUMDISKURSES NACH 1945

Jörn Düwel

VON DER VERGEBLICHEN HOFFNUNG AUF ERMÄCHTIGUNG IM STÄDTEBAU NACH DEM ZWEITEN WELTKRIEG

»Planung« sei, meinte Max Frisch Mitte der 1950er Jahre, »ein Angstwort für viele«. Das ärgerte den Architekten und Schriftsteller, schließlich glaubte er mit missionarischem Eifer an die geradezu existenzielle Notwendigkeit weitreichender Antizipation. Planung werde, dozierte Frisch, nach wie vor »falsch« verstanden, mitunter sogar böswillig mit Sowjetisierung in eins gesetzt:

»Wer Planung sagt, bekommt zur Antwort: Haben wir nicht schon genug Verbote, genug Bürokratie? In der Tat kennen wir ja kaum eine andere Art von Planung, ich meine die produktive Planung, die nicht verbietet, sondern verlockt, Anreize in die Welt setzt und zu Taten führt. Die produktive Planung, die wir meinen, personifiziert sich nicht mit einem Polizisten, der sagt: Hier darfst Du! Und sie sagt es nicht nur, sie schafft auch die Voraussetzungen dafür; sie schafft den Rahmen für die Freiheit, soweit sie noch möglich ist. Freiheit durch Planung, ist das nicht ein Paradoxon? Wir leben nicht mehr im 19. Jahrhundert. Unsere Freiheit beginnt knapp zu werden. Die Zunahme der Bevölkerung drängt uns mehr und mehr zusammen. Der Spielraum für das Individuum wird kleiner. Was tun? Wir sehen uns gezwungen, die Freiheit zu bewirtschaften. Es braucht kein Russe zu kommen; die Freiheit ist gefährdet durch unsere eigene Geschichte – und ohne Planung nicht zu retten, meine ich.«¹

So wie Frisch waren zahlreiche Architekten und Städtebauer zunehmend ungeduldiger geworden. Ein Jahrzehnt nach Ende des Zweiten Weltkriegs vermissten sie noch immer ein Städtebaugesetz, das endlich den rechtlichen Rahmen für das als »richtig« und »fortschrittlich« erkannte Leitbild der sogenannten neuen Stadt schaffen sollte. Die Vorstellungen zum Bau »gesunder« Städte lagen seit Langem vor und waren unter Fachleuten unstrittig. Einig war man sich auch in der grundsätzlichen Ablehnung der »alten Stadt«. Die vehemente Kritik, die sich vor allem gegen die Altstadtkerne und die gründerzeitlichen Quartiere in den Großstädten richtete, war spätestens mit der ersten internationalen Städtebauausstellung, die 1911 in Berlin gezeigt worden war, zum Allgemeinut der Profession geworden. Wenngleich große Einigkeit in der Ablehnung des Bestehenden geherrscht hatte, war der Umbau der Städte nur schleppend vorangekommen. Die Gründe waren vielfältig. Als maßgebliches Hindernis einer durchgreifenden Erneuerung der Städte wurde indes

¹ Max Frisch, zit. nach Fritz Jaspert: *Vom Städtebau der Welt*, Berlin 1961, S. 335.

das mangelhafte Planungsrecht angesehen, weshalb Architekten, Städtebauer und Sozialreformer die Forderung nach einem Städtebaugesetz erhoben.

Die Bemühungen um ein solches Gesetz ließen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts nicht nach – führten aber zu keinem Ergebnis. Obwohl mehrere Vorlagen in den parlamentarischen Prozess eingebracht worden waren, kam es zu keiner Verabschiedung. In der Weimarer Republik scheiterten gleich zwei Entwürfe im Parlament, 1926 ein preußisches Städtebaugesetz und 1931 ein Reichsstädtebaugesetz. Und glaubten die Akteure, im Nationalsozialismus werde ein starker Staat ein rigides Städtebaurecht schaffen, so sahen sie sich in ihren Erwartungen enttäuscht. Zuversicht schöpften sie erst wieder mit Kriegsende. Angesichts verheererender Zerstörungen nach Luftangriffen und Großbränden erachteten sie den Boden im wahrsten Sinne des Wortes für das Neue bereitet. Das Verständnis von Stadt hatte sich bis über die Mitte des 20. Jahrhunderts hinaus nicht grundlegend verändert: Noch 1960 hieß es, die »überzivilisierte Bevölkerung« verlore immer mehr »ihren organisch gestalteten Lebensraum« und sei »von einer Verkümmern in physischer und psychischer Hinsicht, ja von einer Entseelung ihrer Existenz bedroht.«² Das Schreckgespenst endgültigen Versagens könne nur gebannt werden, so der allgemeine Zeitgeist, wenn den Ballungen auf engem Raum und einer Zersiedelung der Landschaft entschieden begegnet werde.

Vor diesem Hintergrund verabschiedete der Deutsche Bundestag am 23. Juni 1960 das Bundesbaugesetz, mit dem erstmalig in der deutschen Rechtsgeschichte ein einheitliches Städtebaurecht eingeführt wurde. Insgesamt 189 Paragraphen sollten Planung, bauliche Nutzung, Bodenordnung, Erschließung und Enteignung regeln. Der erste Bundesminister für Wohnungsbau, Eberhard Wildermuth, hatte die Bedeutung des Bundesbaugesetzes mit derjenigen des Bürgerlichen Gesetzbuchs verglichen, der 1960 amtierende Bundeswohnungsbauminister Paul Lücke lobte es gar als Grundgesetz des Städtebaus.³ Die hochgesteckten Erwartungen konnte das Bundesbaugesetz jedoch nicht einlösen – allzu zaghaft waren die Formulierungen im Hinblick auf Möglichkeiten zur Enteignung, wenn kleinteilige Parzellierung in den Städten großflächige Erneuerung erschwerte.

Niemals zuvor ist in Europa so viel gebaut worden wie in den ersten Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg. Innerhalb eines denkbar kurzen Zeitraums entstand die größte zusammenhängende Bauepoche, deren Bestand bis heute alles andere quantitativ überragt. Die zerstörten Städte waren nur der unmittelbare Anlass für das beispiellose Bauen in allen Ländern. Ersetzt wurden nicht allein verloren gegangene Bauten, vielmehr erwartete man fast überall eine völlige Neuordnung der Städte. Was waren die Voraussetzungen und Wünsche, aufgrund derer eine *tabula rasa* geradezu herbeigesehnt wurde?

Die Geringschätzung der bestehenden Städte reichte bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts zurück. Insbesondere die Großstädte waren Zielscheibe einer vernichtenden Ablehnung, denn Sozialreformer und Architekten kritisierten an ihnen hygienische, soziale und funktionale Mängel. Weit

2 Zit. nach *Das Bundesbaugesetz und andere aktuelle Probleme des Städtebaus und Wohnungswesens*, hrsg. vom Institut für Städtebau und Wohnungswesen

der Deutschen Akademie für Städtebau und Landesplanung, Tübingen 1961, S. 7.

3 Ebd., S. 30.

verbreitet war die Auffassung, die vorhandenen Städte seien für die modernen Anforderungen des Lebens und der Technik gänzlich ungeeignet. Die Klage an den Missständen ging jedoch darüber hinaus, waren für die zahlreichen städtischen Übel doch die herrschenden Gesellschaftsverhältnisse verantwortlich gemacht worden. Gefordert wurde deshalb spätestens seit den 1920er Jahren nicht nur ein weitgehender Umbau der als eng, dunkel, schmutzig und verkommen empfundenen Städte, sondern auch das Verlangen nach gesellschaftlichen Veränderungen wuchs zunehmend. Allerdings traf der Furor zur Um- und Neugestaltung von Stadt und Gesellschaft auf vielfältigen Widerstand. Einen großflächigen Umbau der Städte verhinderten vor allem die kleinteiligen Besitzverhältnisse an Grund und Boden und die damit bedingten unterschiedlichen Interessen. Nur in Ausnahmen und unter großem Aufwand gelang es, einzelne Vorhaben umzusetzen. Insofern überrascht es nicht, dass Architekten für autoritäre Angebote immer empfänglicher geworden waren, sahen sie in einem starken Bauherrn doch am ehesten die Möglichkeit, großmaßstäbliche Vorhaben zu verwirklichen.

Rudolf Hillebrecht und die »neue städtische Gemeinschaftsform von großer physischer und psychischer Gesundheit« (1957)

Auch nach dem Zweiten Weltkrieg wurden in Europa die Konzepte und Visionen zur zukünftigen Stadt politisch instrumentalisiert und polarisiert, nun freilich in unterschiedlicher Weise. Denn in Ost- und Westeuropa waren die gesellschaftlichen Grundbedingungen völlig verschieden. Während in den sozialistischen ›Volksdemokratien‹ die sogenannte gesellschaftliche Inanspruchnahme von Grund und Boden gesetzlich gesichert wurde und somit einen Städtebau unabhängig von überkommenen Eigentumsgrenzen möglich machte, blieb in den westeuropäischen Staaten das Privateigentum an Grund und Boden weitgehend unangetastet.

Für diejenigen, die sich im Westen als fortschrittliche Kräfte sahen, war das Festhalten am Grundeigentum das Kernproblem bei den ungelösten Fragen des Städtebaus. Die Neuordnung der Bodenfrage stand daher nach Kriegsende auch in westeuropäischen Ländern vielfach auf der Tagesordnung. 1951 propagierte die Bauausstellung *Constructa* in Hannover die von dem Architekten Rudolf Hillebrecht initiierte, vom Bundesbauminister freilich heftig attackierte Losung »Parlamentarier aller Länder vereinigt euch, schafft ein neues Bau- und Bodenrecht«. Als die wiederholten Forderungen nicht zu den erwarteten rechtlichen Veränderungen geführt hatten, sprachen Architekten fortan verächtlich von »verpassten Chancen« im Wiederaufbau.

Hillebrecht, bis zum Sommer 1944 eine treibende Kraft im Hamburger Büro des Wiederaufbaustabs bombenzerstörter Städte und ab 1948 einflussreicher Stadtbaurat in Hannover, fand mit seinen Beiträgen zwar Gehör, diagnostizierte jedoch 1957 deutlich enttäuscht einen »Mangel an geistiger Bereitschaft, neue Formen zu schaffen, in denen die neue Gesellschaftsordnung der sozialen Gleichberechtigung sich auswirken und einem neuen Begriff von Menschenwürde Geltung und Ausdruck« verschaffen könne.⁴ Hillebrechts Erläuterungen offenbarten ein Verständnis, das einem in Deutschland verbreiteten Geschichtsbild entsprach. Demnach war bis in die Mitte

des 19. Jahrhunderts die Stadt »in Ordnung« gewesen, ihr bauliches Gefüge hatte der gesellschaftlichen Ordnung der Zeit entsprochen und ein ausgeglichenes soziales Leben in mannigfachen Wechselbeziehungen ihrer Einwohner auf wirtschaftlicher, sozialer und kultureller Ebene erlaubt. Diese vermeintlich heile Welt der geistigen und politischen Übereinstimmung sei schließlich infolge der Industrialisierung zerstört worden. Der entfesselte Kapitalismus habe ihr durch die rücksichtslose egoistische Nutzung an Grund und Boden und hemmungsloses Wachstum der Gemeinschaft der Stadtbewohner irreparable Schäden zugefügt. Die Folgen seien soziale Entfremdung, kultureller Niedergang und politische Konflikte gewesen. In dieser Geschichtsbetrachtung waren der Nationalsozialismus und die Trümmer des Zweiten Weltkriegs die Konsequenz aus der verhängnisvollen Entwicklung, die in der Industrialisierung im 19. Jahrhundert ihren Ursprung hatte. Aus solcher Determiniertheit stellte Hillebrecht im Rückblick auf das vergangene Jahrzehnt fest:

»Jetzt mußte alles geschehen, um aus den Ruinen neues Leben zum Blühen zu bringen. Auf dieses Leben kam es den Städtebauern an, als sie neue Formen für die bauliche Entwicklung der Stadt entwarfen. Für sie war also die bauliche Form nicht mehr als Mittel zum Zweck. Der Zweck war, eine bauliche Umwelt zu schaffen, die ein ideales Zusammenleben der Menschen anbahnen und ermöglichen sollte, die eine soziale Harmonie, eine fruchtbringende kulturelle Betätigung begünstigen könnte und die in wirtschaftlicher Hinsicht eine sparsame, rationelle Lebensführung erlauben sollte. Aus einer solchen baulichen Umwelt versprach man sich eine neue städtische Gemeinschaftsform von großer physischer und psychischer Gesundheit, die ein neues geistiges Leben und eine politische Stabilität nach sich ziehen mußte. Die Erwartung aus dieser Entwicklung mochte ein neuer kultureller Hochstand sein, der nach Auffassung der Städtebauer erst als letzte Folgewirkung aus der neuen Stadtform als Voraussetzung für neue Lebensformen und letztlich aus diesen selbst entstehen konnte. Dieser Städtebau war also kein ästhetischer, sondern ein politischer Städtebau.«⁵

Hillebrechts leidenschaftliches Plädoyer für die neue Stadt war mit ähnlichen Worten von zahlreichen Protagonisten schon in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts vorgetragen worden. Geradezu irritierend sind häufig identisch wiederkehrende sprachliche Wendungen, obwohl sie in unterschiedlichen politischen Kontexten geäußert wurden. Es drängt sich der Eindruck auf, dass die Ziele – trotz vehement anderslautender Bekundungen – nach 1945 erstaunlich verwandt waren.⁶

4 Rudolf Hillebrecht, zit. nach Jaspert 1961 (Anm. 1), S. 450.

5 Ebd., S. 451.

6 Vgl. Wolfgang Schivelbusch: *Entfernte Verwandtschaft. Faschismus, Nationalismus, New Deal. 1933–1939*, Frankfurt am Main 2008.

Ernst May und der Krieg »als revolutionärer Neugestalter« (1954)

Einer der wortgewaltigen Architekten, der sich seit den frühen 1920er Jahren an der Auseinandersetzung um Veränderungen in den Städten beteiligt hatte, war Ernst May. Als Stadtbaurat in Frankfurt am Main trug er entscheidend zu neuen Formen im Siedlungsbau bei. Ferner engagierte er sich energisch im Congrès International d'Architecture Moderne (CIAM), der zweifellos die Meinungsführerschaft als Speerspitze des Fortschritts für sich beanspruchte. Aus seiner Sympathie für den Sozialismus machte May niemals einen Hehl. 1929 ging er für mehrere Jahre in die Sowjetunion, um als Städtebauer den Aufbau einer neuen Gesellschaftsordnung zu unterstützen; nach einer Zwischenstation in Afrika kehrte May zu Beginn der 1950er Jahre nach Deutschland zurück. In Hamburg wurde er im gewerkschaftseigenen Baukonzern *Neue Heimat* Chefplaner, und für die erste Ausgabe der gleichnamigen Zeitschrift formulierte er die Ziele des Unternehmens, die zugleich einen universellen gesellschaftlichen Anspruch reklamierten (Abb. 1):

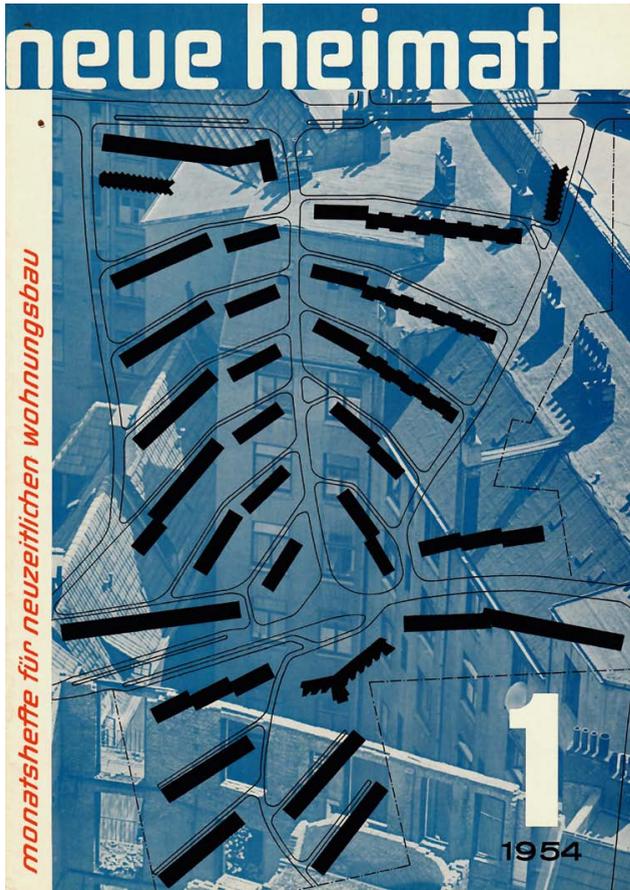
»Aus allen Wunden blutend raffte sich der Deutsche in einer alle Schichten des Volkes umfassenden Gemeinschaft auf zu unerhörter Tat, indem er aus rauchenden Trümmern innerhalb eines kurzen Decenniums eine Neuschöpfung entstehen ließ, die die Welt in Staunen versetzte, die bewies, daß selbst die Schrecken der hinter unserem Volke liegenden Götterdämmerung es nicht vermochten, die Kraft unserer Nation an der Wurzel zu treffen. Den Blick nach vorn gerichtet, erkannten wir, daß der Krieg nicht nur Zerstörer sein muß, sondern daß er auch als revolutionärer Neugestalter zu wirken vermag.«⁷

Heute muten solche Äußerungen unheimlich an, denn die keine zehn Jahre nach Kriegsende gemachten Aussagen wirken chauvinistisch, auftrumpfend und nationalistisch. Für May mag der Zweite Weltkrieg nur Teil eines umfassenderen Ringens um eine neue politische und kulturelle Dimension gewesen sein, spannte er den Bogen seiner Betrachtung doch ähnlich weit wie Hillebrecht. Die Anfänge eines kulturellen und gesellschaftlichen Niedergangs sah er ebenfalls im frühen 19. Jahrhundert, und er verknüpfte seine Diagnose sogar mit einem Appell an die vermeintliche Wesensart der Deutschen: May betrachtete es als vordringliche Aufgabe, »zu der innerlichen Vertiefung und äußeren Schlichtheit zurückzufinden, die einst die Stärke unseres Volkes waren«.⁸ Rhetorisch fragte er: »Werden wir uns wieder jene instinktmäßige Fähigkeit, das Wesentliche im Leben vom Schein zu unterscheiden erkämpfen?«

Die Architekten und Städtebauer in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts sahen ihre berufliche Aufgabe ganz sicher als historische Mission. Dabei ließen sie sich von der Vorstellung leiten, eine bessere Architektur bringe eine lebenswertere Stadt hervor und führe damit letztendlich zu einer friedliebenden, konfliktfreien Gesellschaft. Mays Diktion ist denn auch die eines unbeirrten Schöpfers: »Nur schwache Völker«, schrieb er, »die an der eigenen Gestaltungskraft zweifeln,

7 Ernst May: »Unser Ziel«, in: *Neue Heimat* 1 (1954), H. 1, S. 4–8, hier S. 4.

8 Ebd., S. 5.



1 Titelblatt der ersten Ausgabe der Zeitschrift *Neue Heimat* mit Gegenüberstellung von geschlossener Blockrandbebauung und Zeilenbau, 1954

greifen zu schwächlichem Kopieren der Ausdrucksformen vergangener Zeiten«. Solche Aussagen gehörten seit den 1920er Jahren zum festen Fundus von Architekten, die einen grundlegenden Umsturz der bestehenden Verhältnisse forderten. Es galt als revolutionär und avantgardistisch, jedwede Tradition abzustreifen, in welche sich letzten Endes auch der künstlerische Städtebau der Jahrhundertwende gestellt hatte.

Die Zerstörungen des Zweiten Weltkriegs waren in den Augen der Protagonisten des Fortschritts deshalb eine willkommene Gelegenheit, anstelle veralteter, »ungesunder« Wohn- und Geschäftsviertel neue, dem Wunsch nach Licht und Luft gerecht werdende Bauten zu errichten. Dazu zählten die als gewaltig angesehenen Anforderungen eines von Grund auf veränderten Verkehrs, für den die Stadt geöffnet werden sollte. »Die schwerste aller Proben allerdings steht uns noch bevor«, gab May zu bedenken, »das ist die Einpassung des Menschen in die veränderte Welt«.

Mainz, 1946: Entwurf für die Idealstadt der Zukunft von Marcel Lods

In der Mitte des 20. Jahrhunderts waren in Europa die städtebaulichen Leitbilder weitaus verwandter, als es die Rezeptionsgeschichte nahelegt. Über politische Differenzen und gesellschaftliche Brüche hinweg dominierte die radikale Ablehnung der bestehenden Stadt. Das beherrschende Thema war die Überwindung der Großstadt. Als Beispiel für eine Idealstadt, die das Alte hinter sich lässt, kann die Planung für Mainz gesehen werden, die Marcel Lods im Jahr 1946 für die in der französischen Besatzungszone gelegene Stadt präsentierte. Die Militärverwaltung hatte den Architekten beauftragt, Vorschläge zum Aufbau dieser kriegszerstörten Stadt zu erarbeiten. Hymnisch begrüßt wurde Lods von Alfons Leitl, dem Chefredakteur der Fachzeitschrift *Bauen und Wohnen*: »Mit Lods kam ein Fachmann von internationalem Ruf, dem die städtebaulichen Planungen in Europa und den USA genau bekannt sind, nach Deutschland. Bei diesen Planungen handelt es sich um die bemerkenswertesten und zugleich mutigsten, die bis jetzt aus dem deutschen Raum zu unserer Kenntnis gelangt sind.« Sodann ergänzte das Fachblatt, dass »besonders in Deutschland [...], bedingt durch seine jahrelange Abgeschlossenheit und einer bewusst einseitigen Ausrichtung, noch sehr viel Pionier- und Aufklärungsarbeit notwendig [sei], um für die Grundlagen eines neuzeitlichen Städtebaus allgemeineres Verständnis zu erzielen.«⁹ Als bald war Lods in mehreren Aufsätzen zu einem Aufklärer stilisiert worden, der mit seiner mustergültigen Planung Deutschlands Städtebauer gleichsam aus dem Dunkel zum Licht führen sollte.

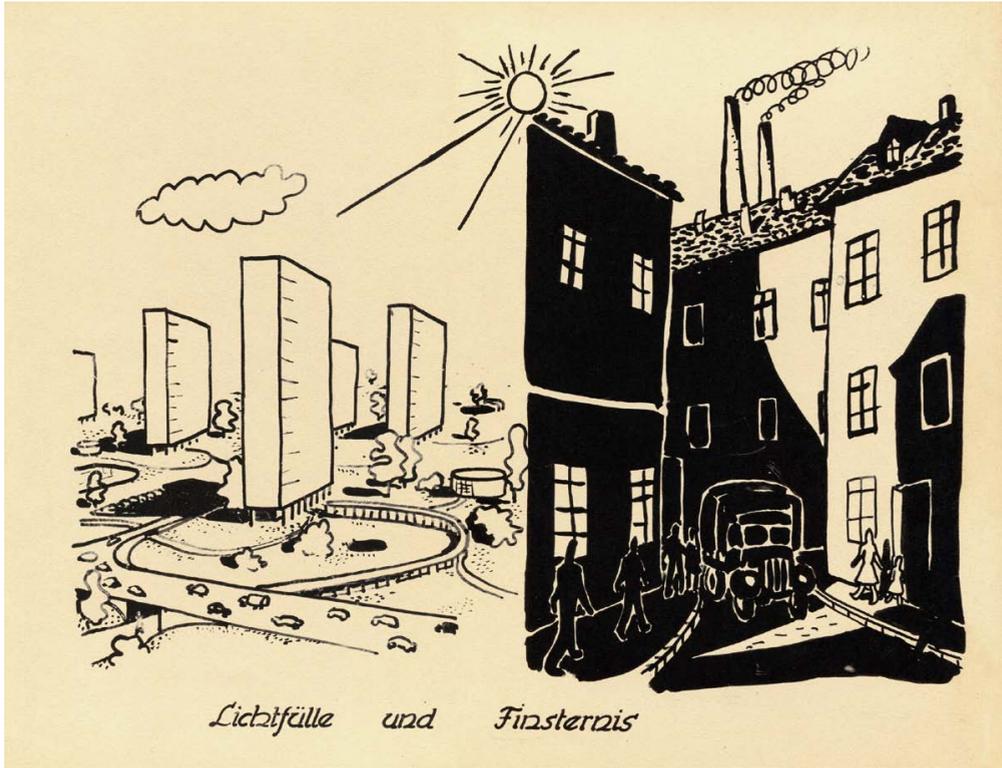
Im Jahr 1947 stellte der Architekt seine Entwürfe erstmals in einem geladenen Kreis von Experten vor. Nachdem in den Zeitungen über die Planung zurückhaltend berichtet worden war, suchte er die Offensive und warb eindringlich für sein Konzept. Zur Popularisierung seiner Ideen ließ er 1948 in einer Art *biblia pauperum* von dem deutschen Architekten Adolf Bayer, der seit Juli 1946 Mitarbeiter der Planungsgruppe um Lods war, leicht verständliche Zeichnungen anfertigen.¹⁰ In plakativem Gegenüber von Licht und Dunkel kontrastierte Bayer darin Zukunft und Vergangenheit.

Zum damaligen Zeitpunkt war die *Charta von Athen* noch weitgehend unbekannt, eine deutsche Übersetzung nicht veröffentlicht. Lods ließ das Dokument, das zehn Jahre nach dem vierten CIAM-Kongress von 1933 unter Federführung von Le Corbusier als keinesfalls repräsentative Zusammenfassung der dort diskutierten Grundsätze zur »Funktionalen Stadt« publiziert worden war,¹¹ ins Deutsche übertragen und verbreitete es zur Legitimation und Bekräftigung seiner eigenen planerischen Vorstellungen für Mainz. In enger Anlehnung an die darin formulierten Ideen zur Entflechtung städtischer Funktionen hob Lods den Stadtgrundriss von Mainz mit seiner charakteristischen Achsen- und Blockstruktur grundlegend auf. Er überformte die Stadt nach einem gänzlich anderen Strukturmodell – zur Begründung seines radikalen Vorschlags diente ihm die Bildfolge.

9 Hans Berlage: »Stadtplanung – Eine drängende Zeitforderung«, in: *Bauen und Wohnen* 3 (1948), H. 1, S. 17–22, hier S. 20.

10 Vgl. *Urbanisme*, [Mainz, um 1948].

11 Vgl. *La charte d'Athènes, par le groupe CIAM-France*, [Paris] 1943.



2 Gérald Hanning, »Lichtfülle und Finsternis« aus dem Bildzyklus zur Erläuterung von Marcel Lods' Mainzer Neuplanung (1946–1948), 1948

In einer dicht gerafften Chronologie wird in den Zeichnungen die Geschichte der Stadt Mainz vom Römischen Reich bis in die Gegenwart entfaltet. Über die Jahrhunderte hinweg, so die sich aufdrängende Erkenntnis, habe die Stadt den jeweiligen Erfordernissen entsprochen. Erst das 19. Jahrhundert brachte mit der Industrialisierung das Chaos, dem bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts nicht Einhalt geboten werden konnte. Eine eigene Bildtafel ist der Zerstörung der Stadt im Luftkrieg gewidmet; die anschließende Darstellung dokumentiert die Folgen der Luftangriffe, wobei Flächen, die mit 100 Prozent Zerstörung markiert sind, weiß bleiben. Die weißen Flächen dominieren diese Tafel, schwarze Flächen hingegen, die symbolisch für unversehrte Quartiere stehen, sind in der Grafik verschwindend kleine Flecken.

Schon mit dieser Tafel klingt das Grundmotiv des ganzen Zyklus an: Weiß repräsentiert Licht und Zukunft; Schwarz bleibt für Vergangenheit, Schmutz und Dunkelheit reserviert. Mit missionarischem Eifer und der Adaption religiöser Bildmetaphern werden die Grundzüge der Mainzer Planung sowie die allgemeinen Leitsätze der *Charta von Athen* visualisiert. Sämtliche Bildtafeln folgen demselben dialogischen Muster, sodass das Kontrastieren von heller Zukunft und dunkler Vergangenheit an keiner Stelle durchbrochen wird. Exemplarisch sei auf das Bildpaar *Lichtfülle und*

Finsternis hingewiesen, bei dem die Sonne im Zenit steht, ihr Licht im rechten Bild allerdings nur einzelne Fassadenausschnitte streift – die übrigen sehen wie geteert aus (Abb. 2). Schmale Straßen und enge Bebauung lassen die »alte« Stadt sogar an sonnigen Tagen dunkel und damit abweisend erscheinen. Bedrohlich wirkt auf der einspurigen Straße der Lastkraftwagen; Menschen, auf schmalen Trottoirs unterwegs, sind nur als schwarze Schemen zu erahnen, Pflanzen gibt es in der lichtarmen Stadt keine; hinter den Häusern ragen Fabrikschornsteine auf, aus denen schwarzer Rauch in den Himmel steigt. Die linke Bildhälfte ist hingegen von Licht durchflutet. Fabrikschornsteine sind bis zum Horizont keine zu sehen, dafür steht am Himmel eine heitere Wolke.

Das Bild der neuen Stadt unterscheidet sich völlig von demjenigen der alten. Herrscht auf der rechten Seite beklemmende Enge zwischen drei gegeneinander versetzten Häusern, formen links auf Pilotis errichtete, fast zu schweben scheinende schlanke Hochhäuser in freier Gruppierung eine weite Stadtlandschaft. Zwischen den Häusern und Verkehrswegen wachsen Bäume, jedoch sind in der neuen Stadt nirgendwo Menschen, sondern nur Autos zu sehen. Die architektonisch gefasste Straße – ein charakteristisches Merkmal im europäischen Städtebau und Topos grundsätzlicher Gestaltungsüberlegungen nicht nur von Camillo Sitte, Karl Henrici oder Theodor Fischer – ist zugunsten von Verkehrsbändern aufgehoben. Kreuzungsfreie Schnellstraßen, so suggeriert die Darstellung, ermöglichen ein zügiges Durchkommen.

»... ein Vorschlag zur Tat«, vorgebracht von Lucius Burckhardt, Max Frisch und Markus Kutter (1955 und 1956)

»In den zehn Nachkriegsjahren hat sich die Anzahl unserer Fahrzeuge vervielfacht; das Straßensystem aber, als System, ist das alte geblieben. Da und dort entsteht eine neue Überlandstraße, die einigermaßen entlastet, und mit einer Unsumme von Geld wird allenthalben erweitert, verbessert, geflickt. Das ist es: geflickt, denn es bleibt das alte System, bedingt durch unsere historischen Städte. Noch jede Epoche, angefangen bei den Pfahlbauern, hat sich das Haus und die Stadt gebaut, die ihren Mitteln und ihren Erfordernissen entsprachen; nur wir nicht. Wieso nicht? Unsere Mittel sind größer denn je, das ist unbestreitbar. Das gilt auch für die heutige Wohnung, denn sie ist zwar heute gebaut, aber nicht heutig; sie gibt dem Heutigen keine Lebensform. Sie ist im Ausdrucksmäßigen so tot, daß dagegen sogar das Antiquarische lebendig wirkt.«¹²

Kein Zweifel, mit diesem Befund stellte Max Frisch der europäischen Nachkriegsgesellschaft ein vernichtendes Zeugnis aus. Drei Schweizer Autoren, neben Frisch der Soziologe und Sozialökonom Lucius Burckhardt sowie der Literat und Historiker Markus Kutter, verfassten ihre Diagnose

12 Lucius Burckhardt/Max Frisch/Markus Kutter: *achtung: die Schweiz. Ein Gespräch über unsere Lage und ein Vorschlag zur Tat*, Basel 1955, S. 16.

1954, im selben Jahr, in dem Ernst May konstatierte, die Einpassung des Menschen in die neue Zeit sei die schwerste aller Herausforderungen. Hier wie dort blieb das Unbehagen an den herrschenden Verhältnissen nicht verborgen. Die drei Autoren meinten gar verächtlich, »die Resignation [gelte] als demokratische Weisheit«, und spöttisch fuhren sie fort, dass »unsere Städte, wie's halt kommt, geschwürartig« wucherten.¹³

Die ätzende Kritik war unter dem Titel *achtung: die Schweiz. Ein Gespräch über unsere Lage und ein Vorschlag zur Tat* veröffentlicht worden. Die schmale Broschüre fand über die Grenzen der Schweiz hinaus Beachtung, schließlich hatte sich in nahezu allen westeuropäischen Ländern zehn Jahre nach Kriegsende eine vergleichbare Enttäuschung breit gemacht. Allerdings gab es auch große Unterschiede. War in England, Frankreich oder Deutschland von verpassten Chancen die Rede, weil vermeintlich einmalige Gelegenheiten, entstanden durch die Kriegszerstörungen, völlig neue Stadträume hätten ermöglichen können, so waren in der Schweiz die Städte unversehrt geblieben. Dies ließ einmal mehr die Zerstörungen des Krieges lediglich als willkommenen Anlass erscheinen, den seit Langem als unausweichlich geforderten Umbau der Städte endlich in Angriff zu nehmen. Nachdem das Thema nun aber bereits für die zweite Generation ungelöst geblieben war, wurde der Ton spürbar gereizter.

Die Argumente waren inzwischen austauschbar und die Protagonisten traten zumeist belehrend auf. Der Hinweis etwa auf Pfahlbauern, die bereits so schlau gewesen seien, sich ihre Bedürfnisse zu erfüllen, unterstellt dem Gegenüber, begriffsstutzig zu sein. Von besonderer Bedeutung ist ferner die pathologische Analogie »geschwürartig«, denn dieser Ausdruck kann als eine Steigerungsform zum Krankheitsbefund betrachtet werden, der den bestehenden Städten schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts ausgestellt worden war. Krankheit verlangt Heilung. In sprachlicher Hinsicht öffnete der Begriff »geschwürartig«, der erst mit den 1950er Jahren in die Stadtkritik eingeführt wurde, eine neue Dimension – schließlich ließen sich krebsartige Geschwüre allenfalls durch operatives Entfernen beseitigen. Mit anderen Worten: Die Autoren sahen zu diesem Zeitpunkt für Reparaturen zur Behebung von Mängeln in den Städten keinerlei Chancen; nach ihrem Dafürhalten boten sich lediglich chirurgische Eingriffe zum Entfernen von entartetem Gewebe an. Die Metapher »krank« nahm in der städtebaulichen Auseinandersetzung im vergangenen Jahrhundert über eine lange Zeit eine mindestens ebenso zentrale Rolle ein wie der damit verbundene, gleichfalls häufig gebrauchte Begriff des Organischen. Burckhardt, Frisch und Kutter gaben dem Letzteren jedoch eine völlig andere Wendung:

»Organisch – woher kommt der Begriff? Aus der Biologie. Dort bedeutet er Zeugung, Geburt, Wachstum, Reife, Sterben. Inbegriffen ist alles, was man Krankheit nennt. Nehmen wir den Begriff in diesem Sinn, so widerspricht er unserem Vorhaben in keiner Weise. Zeugung: Idee. Geburt: Gründung der Stadt. Wachstum: Ausbau, Erweiterung, Umbau, wie sich bekanntlich auch der wachsende Körper umbaut. Reife: die Stadt in ihrer geschichtlichen Macht und

¹³ Ebd., S.43.

3 Luftbild des Zürcher Quartiers Unterstrass, in dem das »romantische Kameraauge« laut Max Frisch einen städtebaulichen Zusammenhang sehe, tatsächlich aber sei ein hilfloses »Chaos« zu beklagen, aus: Lucius Burckhardt, Max Frisch und Markus Kutter, *die neue Stadt*, 1956

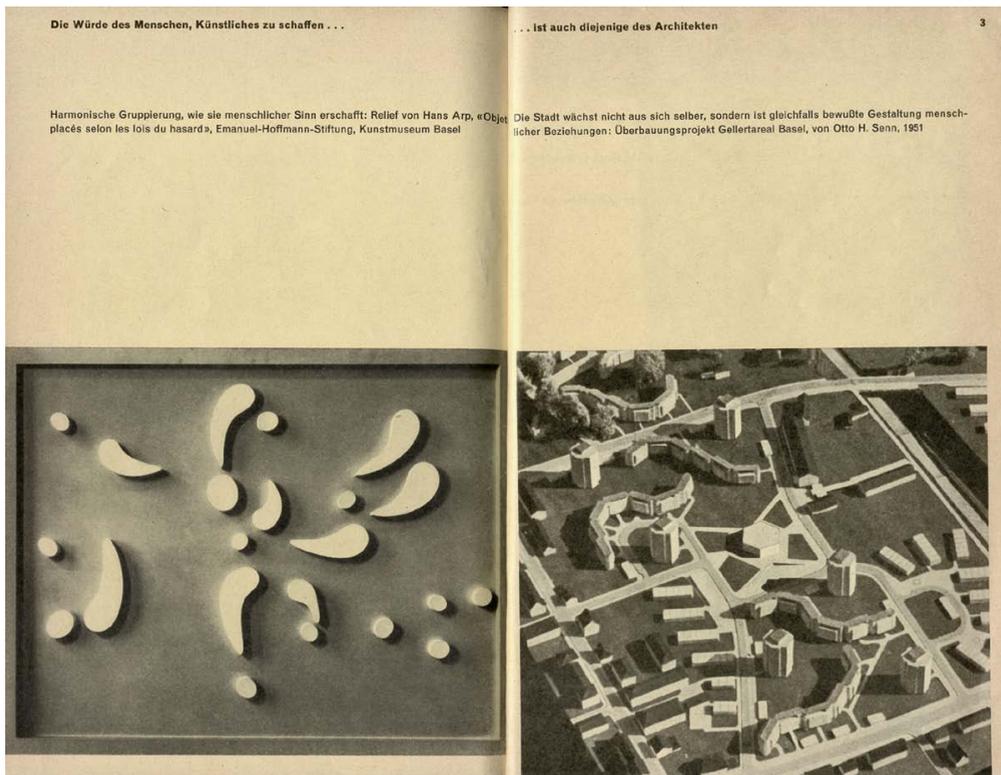


Wirkung. Und daß Städte sterben, nicht durch Krieg und Erdbeben umkommen, sondern im organischen Sinne sterben, mit der Geschichte nicht mehr mitkommen und ausscheiden, trotz aller Versuche, sie zu sanieren – das ist die Wahrheit, die gerade dann vergessen wird, wenn man den Begriff des Organischen auf den Städtebau anwendet. Kann man von organischem Wachstum sprechen, ohne von organischem Sterben zu sprechen? Wenn es zutrifft, daß Städte in diesem Sinne als organisch zu bezeichnen sind und also sterben, so bedeutet das: es müssen, soll die Geschichte nicht zu Ende sein, neue Städte gezeugt und geboren werden.«¹⁴

Die apodiktisch vorgetragenen Positionen, die wie ein ultimativer Appell klangen, fanden Resonanz. Die drei Autoren fassten Zuspruch und Kritik zu ihrer Publikation in einem weiteren Band zusammen, der schon wenige Monate nach Erscheinen von *achtung: die Schweiz* im Jahr 1956 unter dem Titel *die neue Stadt* publiziert wurde. Erneut warben sie bei ihren Lesern für einen grundlegenden Wandel der gesellschaftlichen Verhältnisse. Unter den gegebenen Umständen, davon waren sie felsenfest überzeugt, lasse sich keine lebenswerte Stadt errichten (Abb. 3). In der kurzen Zeit, die zwischen den beiden Veröffentlichungen lag, muss eine Radikalisierung stattgefunden haben – denn nunmehr behaupteten sie gar, der »gegenwärtige Städtebau, der sich Wachstum nennt«, löse keine einzige drängende Frage, schließlich beruhe er »nicht auf einem gesellschaftlichen Plan, sondern auf Spekulation, und das heißt nicht Führung, sondern Nutznießung der Entwicklung«.¹⁵

14 Lucius Burckhardt/Max Frisch/Markus Kutter: *die neue Stadt*, Basel 1956, S. 54.

15 Ebd., S. 17.



4 Doppelseite aus *die neue Stadt* mit dem Relief »Objets placés selon les lois du hasard« von Hans Arp, 1956

Hochmütig legitimierten sie den Angriff auf die Herrschaftsverhältnisse und priesen als Alternative die Planwirtschaft, die sie in scharfer Zurechtweisung als »Strafe für das Versagen der Freiwilligkeit« bezeichneten.¹⁶ Zur Rechtfertigung eines solch weitreichenden Eingriffs in die Gesellschaft bemühten sie eine dialektische Denkfigur: »Gerade das, was uns der Planwirtschaft gegenüber skeptisch macht, nötigt uns zur Planung.«¹⁷

Mit dieser Formulierung sollten vor allem latente Vorbehalte gegen das den westlichen Gesellschaften eherne Prinzip des freien Marktes zerstreut werden. Demonstrativ hieß es deshalb, »Planung, wie wir sie meinen: Sie vertritt nicht ein spezielles Interesse, ihre Aufmerksamkeit gilt vielmehr dem ganzen Prozess.« Bei genauerem Hinsehen ließen Burckhardt, Frisch und Kutter keinen Zweifel am Eintreten der von ihnen gewiesenen Perspektive. Dieses Konzept trug parareligiöse Züge, prophezeiten sie doch, »durch die Planung [werde] der Bürger sehend; die Planung schaff[e] Verantwortung«. Und weiter: »Nicht ein einzelnes Rad in der Maschine soll anders laufen, sondern zu wissen, wohin überhaupt die Fahrt in unserem technischen Zeitalter geht, ist ihr Aufgabe und Leidenschaft. Um das einzelne Interesse kann nur gestritten werden; der Entwurf

¹⁶ Ebd., S. 26.

¹⁷ Ebd., S. 27.

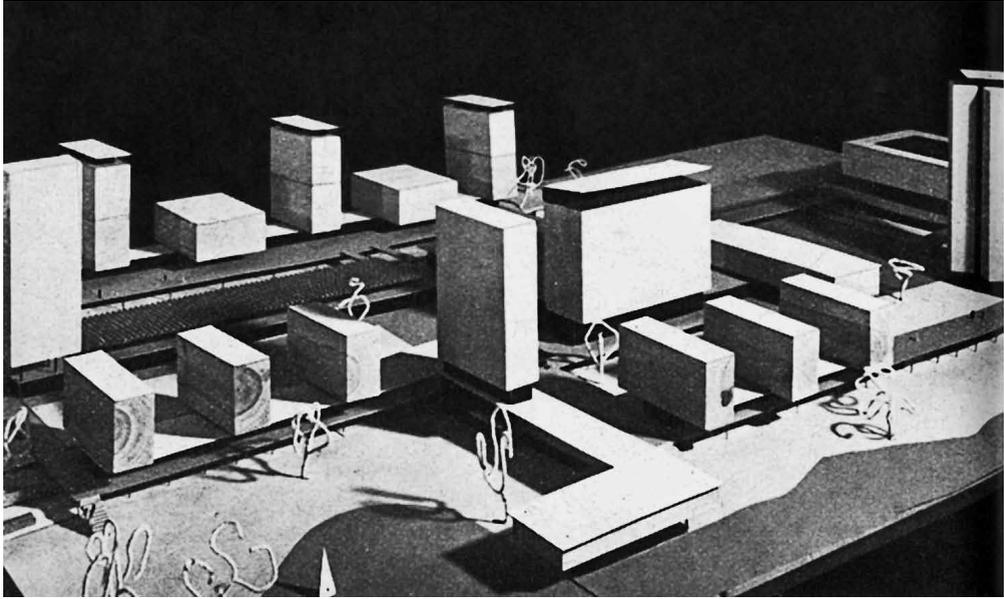
der Zukunft jedoch benötigt eine politische Idee. Eine politische Idee, die über kurz oder lang Wirklichkeit werden wird.«¹⁸ Solche Aussagen waren nicht etwa an die Unbelehrbaren und Zurückgebliebenen adressiert, sondern vielmehr an jene, die sich durch Einsicht in die vermeintliche Notwendigkeit fügen sollten. Das Zuweisen eines bestimmten Platzes, nicht das Respektieren der Wahlfreiheit des Einzelnen, zieht sich wie ein roter Faden durch verschiedene Gesellschaftsformen im 20. Jahrhundert.

Das schmale Buch *die neue Stadt* enthielt neben Lehr- und Merksätzen auch eine kleine Anzahl von Entwürfen für neue Städte, die aus ganz Europa zusammengetragen waren. Den Großteil der Beispiele hatten Architekten entworfen, die zum Umkreis des CIAM gehörten. Vorangestellt war den städtebaulichen Visionen jedoch ein auf rechteckiger Fläche gestaltetes Relief des deutsch-französischen Künstlers Hans Arp, das der Bildkommentar erläutert als »[h]armonische Gruppierung, wie sie menschlicher Sinn erschafft«. Warum rückten die Autoren in die Publikation zur neuen Stadt eine Arbeit von Arp ein? Offenbar sahen sie darin einen programmatischen Bezug zur Stadtplanung; bekräftigt wird diese Vermutung durch den Kolummentitel »Die Würde des Menschen, Künstliches zu schaffen ...«, der sich auf derselben Seite findet, auf welcher Arps Objekt gezeigt wird (Abb. 4).

Zweifellos war Arp, dessen Werke von den Nationalsozialisten als entartet stigmatisiert wurden, ein erfolgreicher und geehrter Künstler. 1954 war ihm auf der Biennale in Venedig der Internationale Preis für Skulptur verliehen worden, und 1955 gehörte er zu den Teilnehmern der *documenta 1* in Kassel. Arp also war eine geradezu ideale Projektionsfläche für Wünsche und Vorstellungen, die dem Nationalsozialismus diametral entgegengesetzt wurden. Das Zelebrieren des abstrakt Singulären wurde als Ausweis von Individualität und Eigenständigkeit hervorgehoben, und eben darin sah man einen demokratischen Geist – den nationalsozialistischen Ungeist verkörperten hingegen das Figurative und das Blockhafte. In Arps Kunstwerken wollte man eine ›andere‹ Ordnung repräsentiert sehen, jenseits von Symmetrien und Achsen, die inzwischen als Synonyme für totalitäre Disziplinierung galten. Der Künstler arbeitete auch in den 1950er Jahren überwiegend mit abstrakten Formen, denen jedoch erst in der Rezeption eine mehr oder weniger spezifische Bedeutung zugewiesen worden ist. So auch hier: Im Französischen nämlich bezeichnete Arp Reliefs als »Objekte, geordnet nach den Gesetzen des Zufalls«;¹⁹ in der deutschen Übersetzung hingegen wurde, wenig zutreffend, der »Zufall« in einen »menschlichen Sinn« umgewandelt. War also womöglich lediglich das Image des international gefeierten Künstlers für die Bekräftigung der universellen Gültigkeit nachstehender städtebaulicher Entwürfe benötigt worden?

¹⁸ Ebd., S. 28.

¹⁹ »Objets placés selon les lois du hasard.« Hans Arp: *Unsern täglichen Traum*, Zürich 1955, S. 82.



5 Max Frisch, Modell einer »Etagency«, aus: Lucius Burckhardt, Max Frisch und Markus Kutter, *die neue Stadt*, 1956

Die Kluft zwischen Anspruch und Wirklichkeit der Planung

In Deutschland trat die fundamentale Kritik an der kapitalistischen Gesellschaft, wie die drei Schweizer Autoren sie formuliert hatten, unter anderem in Gestalt von Alexander Mitscherlich auf, der Mitte der 1960er Jahre das vielzitierte Buch *Die Unwirtlichkeit unserer Städte* veröffentlichte. Er resümierte, der Westen könne niemals gegen den Osten gewinnen, wenn er nicht »eine sehr viel stärkere Planung auf allen Gebieten betreibe und, damit zusammenhängend, nicht stärkeren Einfluss auf die Kontrolle über Grund und Boden« gewänne.²⁰ Ihm stand dabei die Sozialisierung von Grund und Boden vor Augen. Auf der Grundlage umfassender Planung sollten sodann die Missstände in den bestehenden Städten behoben und neue Städte nach »wissenschaftlichen Erkenntnissen« umgebaut werden können.

Geradezu konventionell aber mutet das Modell einer sogenannten Etagency an, das Max Frisch in *die neue Stadt* einige Seiten hinter der Arbeit von Arp unterbreitete (Abb. 5). Im Gegensatz zum Künstler, der den rechten Winkel grundsätzlich verabscheute, ordnete Frisch seine Baukörper nach festen Prinzipien an. Die Trennung der Verkehrswege für Fußgänger und Fahrzeuge, die hier vorgeschlagen wird, war Mitte der 1950er Jahre nichts anderes als Allgemeingut von Architekten und Städtebauern.

²⁰ Alexander Mitscherlich: *Die Unwirtlichkeit unserer Städte. Anstiftung zum Unfrieden*, Frankfurt am Main 1965, S. 14.

VON SHARAWAGGI BIS CIVILIA

Die optische Konstruktion des Stadtraums und *The Architectural Review*

Das Dezemberheft der englischen Architekturzeitschrift *The Architectural Review* aus dem Jahr 1949 wurde mit einem rätselhaften Titelbild gestaltet, verwandt mit den Kippfiguren aus wahrnehmungspsychologischen Schriften: Das Blatt zeigt einen Kubus in isometrischer Darstellung, der aus zwei Richtungen von zwei Augen betrachtet wird (Abb. 1). Dass die Augen den Würfel einmal in der Unter- und einmal in der Aufsicht erfassen, wird mithilfe von zwei weiteren kleinen Isometrien gezeigt. Ein in der Zeitschrift enthaltener Beitrag zum Cover erklärt das Vexierbild wie folgt: »The crystalline object in the centre can be viewed either as a cube seen from above or as the inside corner of a box looking up.«¹ Auch unsere Umgebung, die »landscape« und »townscape«, könne entweder funktional oder objektiv wahrgenommen werden – etwa wenn eine Eingangstür »Zuhause« bedeutet oder als farbiges Rechteck gesehen wird. Diese letztere Wahrnehmungsweise sei geeignet, eine Kunst der Umgebung (»art of environment«) zu begründen.

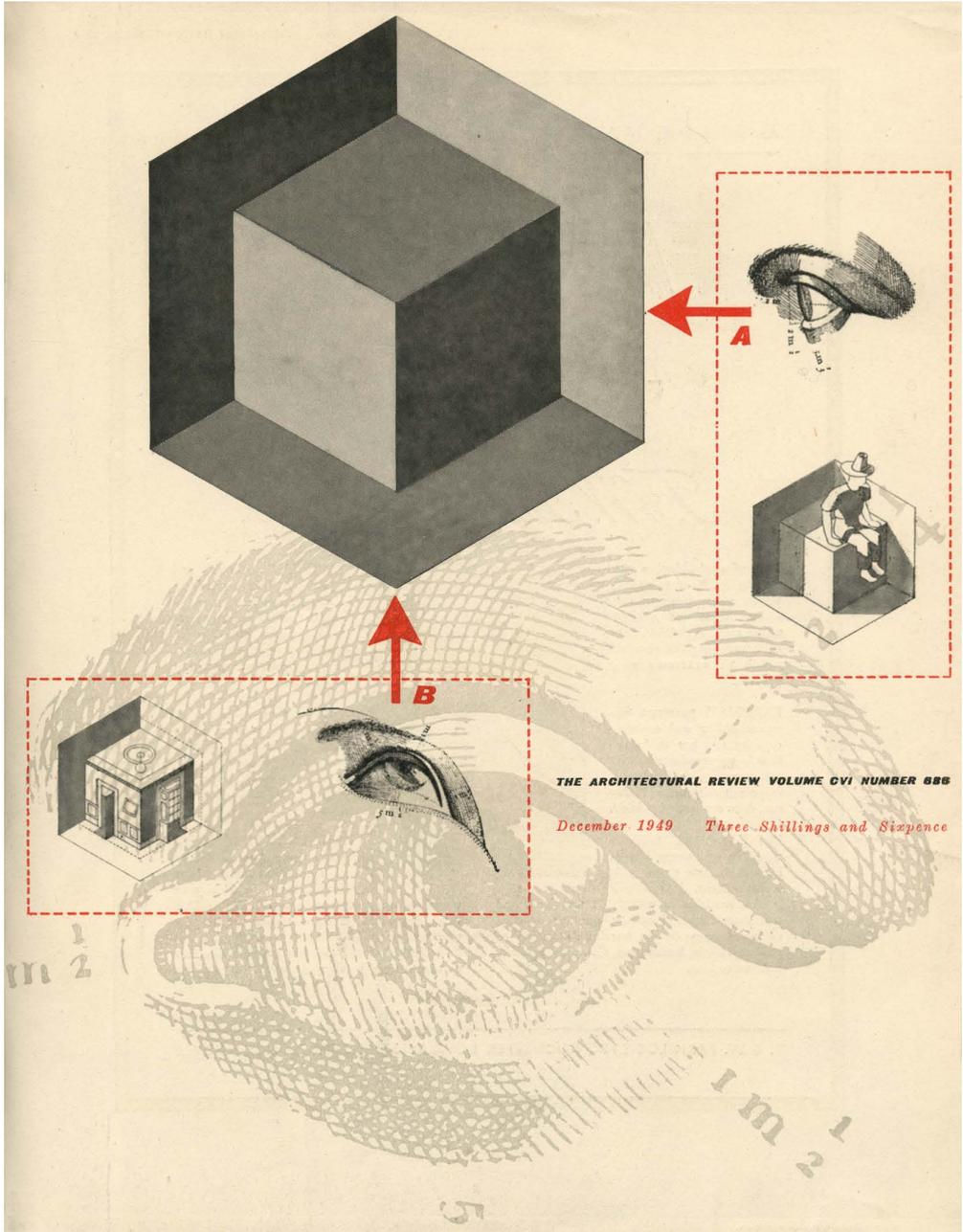
Das Thema der Mehrdeutigkeit wird auf dem Frontispiz der Dezemberausgabe, das ein vom Manieristen Giuseppe Arcimboldo aus Früchten und Gemüse komponiertes Porträt zeigt, weiter vertieft. Die zugehörige Bildlegende verweist auf einen im Heft abgedruckten Aufsatz des Kunsthistorikers Nikolaus Pevsner mit dem Titel »Surrealism in the Sixteenth Century«,² in dem Pevsner ausführt, dass Überschneidung von Bedeutungsebenen sowohl für Arcimboldos Manierismus als auch für den Surrealismus charakteristisch seien. Der »Arcimboldi Man« dient als Brücke zu einem später folgenden dritten Bild, welches das eigentliche Heftthema – »Townscape« – einführt. Es zeigt den Granitbelag einer Straße mitsamt einem gusseisernen Kanaldeckel (Abb. 2). Der von einem Ivor de Wolfe verfasste Kommentar betont den Reiz dieser Fotografie, welche die Stelle in den Fokus nimmt, an der sich der Schmutz der Stadt sammelt und abgespült wird:

»The granite sets break in waves against the cliff of the curb, the bicyclist throws a cloak of shadow as of a cloud upon the sea, the drain-cover awaits the shower that will suck heedless match-ends [...] into the sinister underground organization that underlies the city. Of such elements does the field of human vision consist. To such is the conventional town-planner almost completely blind. Yet these are the elements – the trivia of the visual scene – which in fact determine the character or pattern of the urban landscape. A truth which [...] the Pic-

1 O. A.: »The Cover«, in: *The Architectural Review* 106 (1949), H. 636, o. S. [S. 343].

2 N[ikolaus] P[evsner]: »Surrealism in the Sixteenth

Century«, in: *The Architectural Review* 106 (1949), H. 636, S. 399.



1 Cover des Dezemberhefts von *The Architectural Review*, 1949



TOWNSCAPE *The granite sets break in waves against the cliff of the curb, the bicyclist throws a cloak of shadow as of a cloud upon the sea, the drain-cover awaits the shower that will suck heedless match-ends through fifteen arid little mouths into the sinister underground organization that underlies the city. Of such elements does the field of human vision consist. To such is the conventional town-planner almost completely blind. Yet these are the elements—the trivia of the visual scene—which in fact determine the character or pattern of the urban landscape. A truth which, according to the article opposite, the Picturesque Movement of the eighteenth century has devised to bring home in its own field, the park, to landscape gardeners. In this sense the Picturesque philosophy has a contemporary message. It exhorts the visual planner—particularly the English visual planner—to preoccupy himself with the vast field of anonymous design and unacknowledged pattern which still lies entirely outside the terms of reference of official town-planning routine.*

354

2 Auftaktbild des Aufsatzes »Townscape« von Hubert de Cronin Hastings alias Ivor de Wolfe, aus: *The Architectural Review*, 1949

turesque Movement of the eighteenth century has devised to bring home in its own field, the park, to landscape gardeners. In this sense the Picturesque philosophy has a contemporary message. It exhorts the visual planner – particularly the *English* visual planner – to preoccupy himself with the vast field of anonymous design and unacknowledged pattern which still lies entirely outside the terms of reference of official town-planning routine.«³

Der Verfasser dieses programmatischen Texts war niemand anderes als der Herausgeber der Zeitschrift, Hubert de Cronin Hastings, der hier das Pseudonym Ivor de Wolfe verwendete. Im Januar 1928 hatte er *The Architectural Review* von seinem Vater Percival Hastings, dem Gründer und Mit-eigentümer der Zeitschrift, übernommen, nachdem er ihn hatte überzeugen können, dass die Zukunft des Blatts durch die Gewinnung einer neuen Leserschaft zu sichern sei. So war er denn auch für die eigenwillige Gestaltung von *The Architectural Review* verantwortlich, die sich typografisch durch eine Melange von Jazz Modern, viktorianischer und moderner Schrift sowie durch optische Überraschungen mithilfe von geschickt gewählten Zeichnungen und Fotografien auszeichnete.

3 [Ivor] de Wolfe: »Townscape«, in: *The Architectural Review* 106 (1949), H. 636, S. 354–362, hier S. 354.

Vor allem aber waren die von ihm angestoßenen Kampagnen wichtig, mit denen er sowohl die Architekturdebatten als auch die Architekturpraxis aktiv beeinflussen wollte. Die unter dem Begriff *townscape* geführte Diskussion war die wichtigste und bot den Impuls für die Townscape-Bewegung, die sich bereits in den 1930er Jahren angekündigt hatte und in den 1950er und 1960er Jahren ihren Höhepunkt erreichen sollte. Hastings fungierte als Stichwortgeber, Kritiker, Beobachter, und für die Durchsetzung seiner Ziele spannte er Künstler wie Paul Nash, Fotografen wie John Piper und Eric de Maré, Architekten wie Gordon Cullen und nicht zuletzt Historiker mit soliden methodischen Grundlagen wie Nikolaus Pevsner ein.

Im bereits erwähnten Aufsatz »Townscape« aus dem Jahr 1949 erklärte Hastings die dieser Idee zugrunde liegende politische Ideologie. Die deutschsprachige Zusammenfassung, die dem Heft beigegeben ist, bringt Hastings' Grundannahme auf den Punkt, nämlich »dass Politik und sichtbare Umgebung ›eine wesentliche Konkordanz offenbaren‹. Er [Hastings] vergleicht die französische Auffassung von Demokratie, die allgemeine Wahrheiten voraussetzt und so letztlich darauf abzielt allgemeine Gleichheit zu begründen, mit dem was er das kanonische Recht der englischen Demokratie nennt, die im Glauben an Individualismus *per se* begründet ist und fragt, ob die gleiche Unterscheidung auch auf dem Gebiet der architektonisch geformten Umgebung gemacht werden könne. Er findet, dass dem so sei, das kanonische Recht findet seinen Niederschlag in der Lehre vom Malerischen bei Sir Uvedale Price, die auf den Voraussetzungen der frühen Landschaftsbewegung [...] beruhen [...]. Diese wesentliche Tradition, die ausserhalb der klassischen und romantischen Tradition liegt, gilt es [...] heute zu fördern.«⁴ Damit postulierte Hastings einen Gegensatz zwischen europäischen und englischen Ideen, also zwischen dem Rationalismus und den Idealen der Aufklärung auf der einen Seite sowie dem Individualismus und dem Gefühl auf der anderen Seite.

Pevsner, Sitte und die Townscape-Bewegung

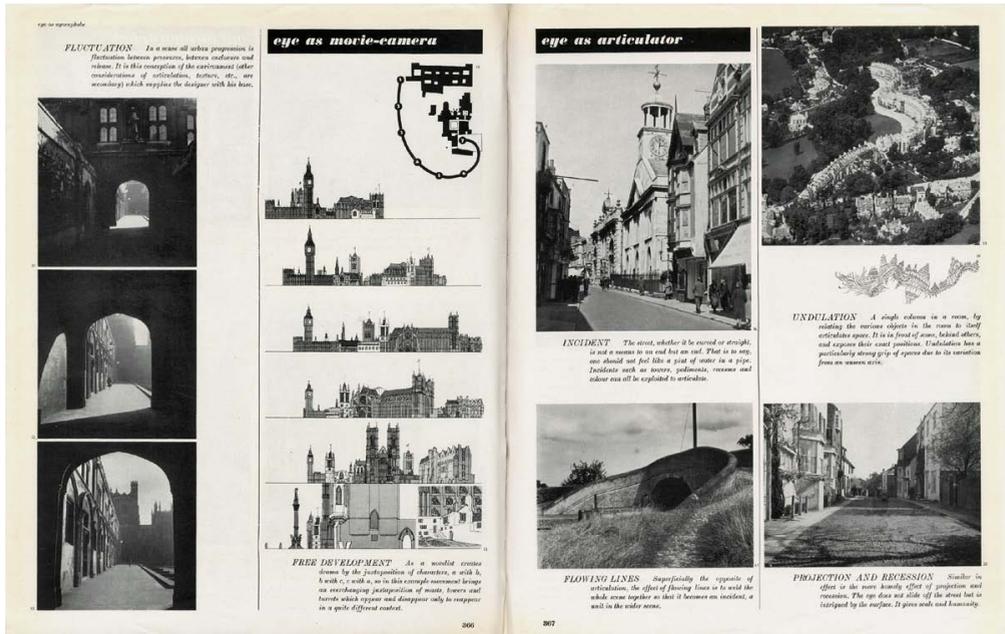
Hastings' Text im Dezemberheft der *Architectural Review* umreißt zwei Problemfelder, denen im Folgenden nachgespürt werden soll. Die Bemerkung, Stadtplaner seien gegenüber alltäglichen, konventionellen Ausstattungselementen des Stadtraums »almost completely blind«, erinnert an Le Corbusiers Diktum der »yeux qui ne voient pas«⁵ – Augen, die nicht sehen. Ging es Letzterem jedoch um die Schönheit der technischen Welt, so trat Hastings für die malerische Welt ein.

Auf diese Diagnose eines blinden Flecks reagierte der Architekt Gordon Cullen auf den folgenden Seiten des Hefts in seinem Aufsatz »Townscape Casebook« mit einer »exercise of the eye«.⁶ Es handelt sich um einen längeren Beitrag, bestehend aus Fotos und Zeichnungen, die das Auge für derlei Phänomene schulen sollten. Gleich zu Beginn geht Cullen auf die Bedeutung jenes rätsel-

4 O. A.: »Übersetzungen«, Beiblatt zu: *The Architectural Review* 106 (1949), H. 636, o. S. [S. 1].

5 Le Corbusier-Saugnier: *Vers une architecture*, Paris 1923, o. S. [S. 65].

6 Vgl. Gordon Cullen: »Townscape Casebook«, in: *The Architectural Review* 106 (1949), H. 636, S. 363–374, hier S. 363.



3 Illustrationen zum Auge als »agoraphobe« aus Gordon Cullen »Townscape Casebook« in *The Architectural Review*, 1949

haften »crystalline object« ein, welches das Titelblatt der Zeitschrift schmückt: Die mit den Sinnen wahrnehmbare Umwelt, »landscape and townscape«, könne wie dieses kristalline Objekt auf zwei verschiedene Arten gelesen werden. Der Autor unterscheidet zwischen der assoziierenden (»associational«) und der objektiven (»objective«) Betrachtungsweise; in der deutschen Zusammenfassung werden sie als »funktionell« und »malerisch« bezeichnet. Die beiden Arten könnten nicht gleichzeitig existieren, weshalb die objektiv-malerische Betrachtung eine »geistige Umgestaltung« voraussetze. In diesem Sinne haben denn auch die Beiträge des Heftes zum Ziel, »die malerische Art der Betrachtung wieder zu beleben, und da Würdigung die erste Voraussetzung für schöpferische Entwürfe ist, eine Basis für eine Umgebung zu schaffen, die sich auf diesen Grundsätzen aufbaut.«⁷

Diese Überlegungen drehen sich im Wesentlichen um die optische Konstruktion des Stadtraums, bei der dem Auge verschiedene Rollen zukämen. Es könne einmal als »movie-camera« operieren, indem es eine Vielzahl von Motiven wie bei einer Kamerafahrt aufnimmt. Ein anderes Mal könne es »articulator« sein und bestimmte Motive akzentuieren (Abb. 3). Selbst die von Camillo Sitte als »neue Krankheit« hervorgehobene Platzscheu beziehungsweise Agoraphobie wendet Cullen in seinem »Casebook« zu einem Element des Systems der malerischen Betrachtung und spricht von »eye as agoraphobe«.⁸

7 O. A.: »Übersetzungen« (Anm. 4), o. S. [S. 2].

8 Cullen 1949 (Anm. 6), S. 365.

Die Vorrangstellung des Optischen wird durch Beiträge über die Architekturgeschichte und Gartenkunst betont. Aus der Feder von Nikolaus Pevsner stammt ein Aufsatz im Dezemberheft über das mit dem Lehnwort »Sharawaggi« bezeichnete Prinzip der Überraschung und Irregularität in der chinesischen Gartengestaltung; das Wort war angeblich im 17. Jahrhundert aus dem Chinesischen ins Englische übernommen worden. Pevsner stellte mit Sir William Temple den Autor des um 1685 verfassten Buchs *Upon the Gardens of Epicurus* vor und lobte dessen »revolutionary suggestion of asymmetrical planning [...]. [Temple] invented an attractive term to describe a completely new vision of what variety and surprise in planning might make of the English landscape.«⁹

Pevsner, der Mitte der 1920er Jahre Bekanntschaft mit den führenden Persönlichkeiten der modernen Bewegung in Deutschland gemacht hatte, war 1933 nach Großbritannien emigriert und 1942 in der Nachfolge von James M. Richards zum *acting editor* von *The Architectural Review* geworden. Bald danach hatte die British Broadcasting Corporation (BBC) eine populäre Reihe von Radiovorträgen Pevsners initiiert, sodass er zu einer wichtigen Stimme in England avancierte. Mit seinen erfolgreichen Büchern wie *Pioneers of the Modern Movement: From William Morris to Walter Gropius* (1936) oder *An Outline of European Architecture* (1942) wollte der Kunsthistoriker zeigen, dass die Wurzel der Moderne in England, und zwar in der Arts-and-Crafts-Bewegung, auszumachen sei – was ihm in seiner neuen Heimat große Sympathien einbrachte.

Über seine nicht-englischen Quellen wie etwa Camillo Sitte aber sprach Pevsner kaum. Erst 1963 sollte er in einem auf den Seiten der *Architectural Review* publizierten Aufsatz über Raymond Unwin erwähnen, dass der österreichische Architekt ähnliche Forderungen wie die britischen Protagonisten des malerischen Städtebaus gestellt hatte. Tatsächlich verwendete Sitte in seiner Schrift *Der Städte-Bau nach seinen künstlerischen Grundsätzen* aus dem Jahr 1889 bereits den Begriff »malerisch« in einem vergleichbaren Sinn wie später die Vertreter der Townscape-Bewegung in ihren Texten, darunter Gordon Cullen oder Thomas Sharp. Dies zeigt sich zum Beispiel in Sittes Beschreibung des Rathausplatzes in Breslau, »dessen Bild genugsam die vielfältigen malerischen Reize vorführt, welche dieser Vereinigung [von Rathaus und Marktbrunnen am Marktplatz] entspringen«;¹⁰ die im *Städte-Bau* gezeigte Abbildung gibt das Rathaus mit kleinen Verkaufsständen wieder, vom Platz selbst allerdings ist nichts zu sehen. Somit gebrauchte Sitte den Begriff hier nicht im Hinblick auf die Platzgestaltung, sondern viel eher angesichts der Besetzung des Platzes mit zahlreichen sekundären Nutzungen. Eine solche »kontrapunktische Arbeit« steht Sitte zufolge in Kontrast zur Reinheit monumentaler, nicht-profaner Ensembles, wie sie die Akropolis von Athen oder der Domplatz von Pisa darstellen, wo »alles Profane, Alltägliche ausgeschlossen« ist.¹¹

9 S[uzanne] Lang/N[ikolaus] Pevsner: »Sir William Temple and Sharawaggi«, in: *The Architectural Review* 106 (1949), H. 636, S. 391–393.

10 Camillo Sitte: *Der Städte-Bau nach seinen künstlerischen Grundsätzen. Ein Beitrag zur Lösung modernster Fragen der Architektur und monumentalen Plastik unter besonderer Beziehung auf Wien* [1889], Braunschweig/Wiesbaden 1983, S. 18.

11 Ebd.; vgl. auch Ákos Moravánszky: »The Optical Construction of Urban Space. Hermann Maertens, Camillo Sitte and Theories of »Aesthetic Perception«, in: Ders.: *Lehrgerüste. Theorie und Stofflichkeit der Architektur*, Zürich 2015, S. 28–41.

Shock Tactics

Die politischen Ansichten von Hastings, die sich in der Gegenüberstellung von (allgemeingültigem) Rationalismus und Individualismus ausdrückten, motivierten die »radical visual philosophy« der Townscape-Bewegung, die bereits in den 1930er Jahren den Reiz des Alltäglichen und Spontanen entdeckte. So hatte der Maler Paul Nash 1936 in *The Architectural Review* einen Essay über die Kleinstadt Swanage an der englischen Südküste mit dem Titel »Swanage, or Seaside Surrealism« veröffentlicht.¹² Mit seinem Beitrag wollte Nash die Schönheit des Verfalls in dem kleinen Badeort dokumentieren: »beauty, ugliness and the power to disquiet«. ¹³ Es fällt nicht schwer, im Interesse von Alison und Peter Smithson an »Ordinariness« die lange Nachwirkung der Townscape-Bewegung zu erblicken.¹⁴

Der in Nashs Aufsatztitel anklingende Surrealismus als Strategie zur Schärfung des Blicks für die Ästhetik des Irregulären und (scheinbar) Zufälligen wurde zu einem wiederkehrenden Thema in der Geschichte der Zeitschrift. Ansätze dazu erkannten Herausgeber und Mitarbeiter des Hefts bereits im sogenannten *picturesque gardening* des 18. Jahrhunderts. Der Landschaftsgärtner Humphry Repton nannte in seinen im ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhundert angefertigten Manuskripten, den *Red Books*, zahlreiche Beispiele dafür, wie sich »sights«, Anblicke, mit geschickten Eingriffen korrigieren ließen. Das störende Motiv eines Bettlers etwa könne mit einer entsprechenden Bepflanzung ganz einfach aus dem Bild retuschiert werden. Das Politische und das Soziale wurde von Repton zwar wahrgenommen, jedoch zum dekorativen Beiwerk, also zur Staffage gemacht. Wie schon die Beispiele von Repton zeigten: Unrecht und Gewalt, die ebenso in das Territorium eingeschrieben sind, werden dem betrachtenden Auge als natürlich und schön präsentiert. Dabei war es im Interesse der Besitzenden, durch die Einführung der »dritten Dimension« der Visualität das sozial Inakzeptable zum ästhetisch Akzeptablen zu transformieren. In der Theorie des Malerischen war dies bereits früh erkannt und diskutiert worden.

Der Verfasser des 1794 erschienenen *Essay on the Picturesque*, Uvedale Price, zog Rembrandts Gemälde *Der geschlachtete Ochse* (1655) als Beispiel für eine solche Transformation heran: Geruch, Fett und Blut – all das, was wir mit dem Töten oder der Fäulnis assoziieren – löse bei empfindlicheren Naturen Ekel oder Erbrechen, in jedem Fall aber heftige körperliche Reaktionen aus. Für den Maler jedoch böten die Farben und Texturen des Fleisches schlichtweg Möglichkeiten, um sein Talent und seine Virtuosität zu demonstrieren. Was in der Realität als ekelhaft empfunden würde, werde im Bild als schön wahrgenommen. Das sei die Wirkungsweise des Malerischen. Und dies lasse sich auch auf die Stadt übertragen.

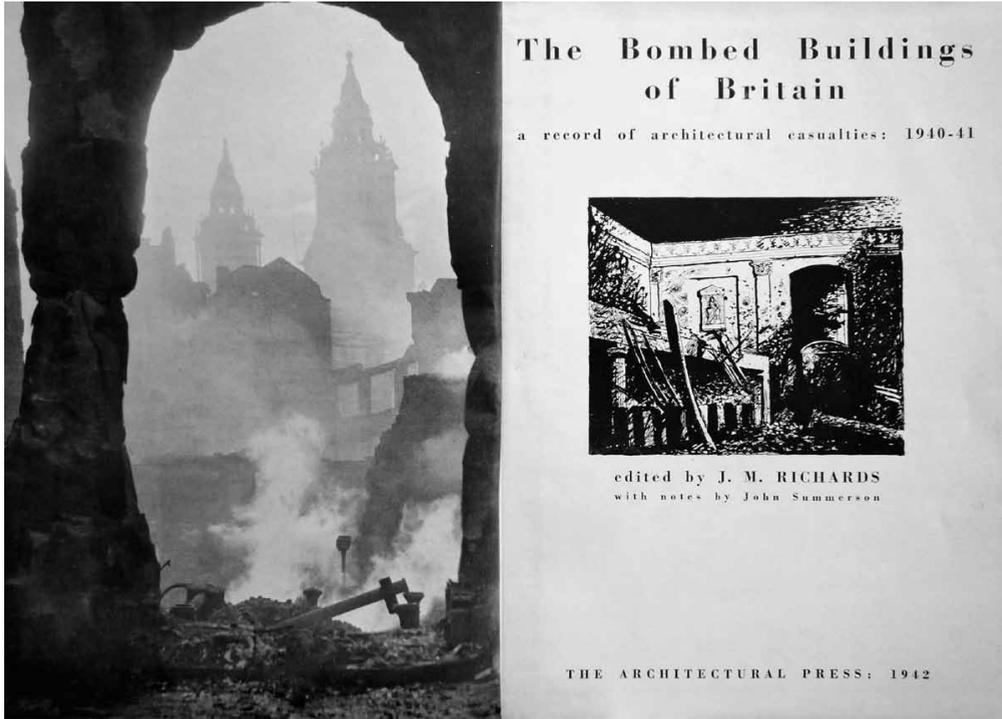
Die Übernahme des in der Gartengestaltung mit dem Begriff Sharawaggi erfassten Prinzips unregelmäßiger Schönheit in der Stadt hat zu solch fragwürdigen Resultaten geführt wie dem Buch

12 Paul Nash: »Swanage, or Seaside Surrealism«, in: *The Architectural Review* 79 (1936), H. 473, S. 150–154.

13 Ebd., S. 154.

14 Vgl. beispielsweise Alison und Peter Smithson: *Or-*

dinariness and Light. Urban Theories 1952–1960 and their Application in a Building Project 1963–1970, Cambridge, Mass. 1970.



4 Titelblatt und Frontispiz des Buchs *The Bombed Buildings of Britain* von James M. Richards, 1942

The Bombed Buildings of Britain, das James M. Richards und John Summerson nach den deutschen Bombenangriffen 1942 veröffentlichten (Abb. 4).¹⁵ Dieses Werk zeigt mit seinen Fotografien eine nicht bloß an John Ruskin gemahnende, sondern eine vielmehr connaisseurhafte Wertschätzung von Ruinen. Die Verfasser argumentieren, dass einige zerstörte Bauten wegen ihres ästhetischen Werts erhalten bleiben sollten:

»The architecture of destruction not only possesses an aesthetic peculiar to itself, it contrives its effects out of its own range of raw materials. Among the most familiar are the scarified surface of blasted walls, the chalky substance of calcined masonry, the surprizing sagging contours of once rigid girders and the clear siena colouring of burnt-out brick buildings.«¹⁶

Der Maler und Fotograf John Piper gebrauchte 1947 in einem Artikel in *The Architectural Review* zuerst die Wendung »Pleasing Decay«, die als zum politischen Programm der Zeitschrift passendes Stichwort erkannt wurde. Als *The Architectural Review* im Januar desselben Jahres das fünfzigjäh-

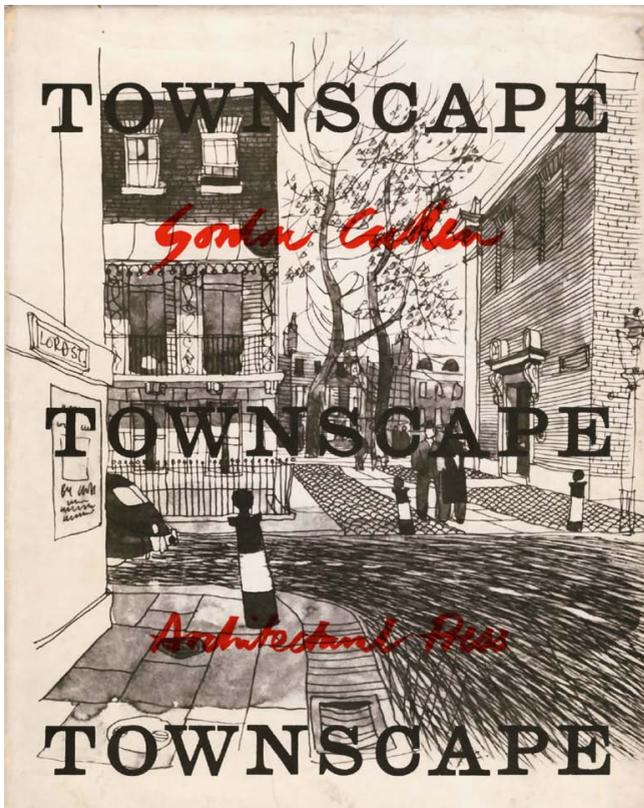
15 Vgl. J[ames] M. Richards (Hrsg.): *The Bombed Buildings of Britain. A record of architectural casualties: 1940-41*, Cheam, Surrey 1942.

16 Ebd., S. 3.

Civilia

Das System der malerischen Betrachtung, das Cullen in seinem Beitrag »Casebook« in der *Architectural Review* skizziert hatte, arbeitete er weiter aus und ließ 1961 das Buch *Townscape* folgen (Abb. 6). Später sollte die Schrift als *The Concise Townscape* neu erscheinen und zu einem der Bücher über Städtebau mit den meisten Auflagen avancieren.¹⁹ Allerdings hatte das Programm von *Townscape* in den Nachkriegsjahren eine eindeutig anti-modernistische Schlagrichtung bekommen, mit einer gewissen Nostalgie für die alte Stadt, wovon auch Cullens Ausführungen zeugen.

Im Jahr 1957 erhielt Cullen von den Herausgebern der New Yorker Zeitschrift *Fortune* den Auftrag, für die Publikation *The Exploding Metropolis* die »Townscapes« amerikanischer Städte in Bildsequenzen zu dokumentieren – »to sketch not the horrors known so well, but the strengths so easily overlooked.«²⁰ Zu dieser Zeit arbeitete Cullen nicht nur mit Denise Scott Brown zusammen,



6 Gordon Cullens *Townscape* [1961], Cover der vierten Auflage von 1965

19 Vgl. Gordon Cullen: *Townscape*, London 1961.

20 J[ane] Jacobs: »Downtown is for people«, in: *The Ex-*

ploding Metropolis, hrsg. von Fortune Editorial Staff, Garden City, New York 1958, S. 158.

sondern für seine amerikanischen Projekte war überdies der ungarische Fotograf und Designer György Kepes wichtig, der gemeinsam mit Moholy-Nagy nach Amerika emigriert war. Bereits mit dem 1944 veröffentlichten *Language of Vision* hatte Kepes versucht zu zeigen, wie »optische Kommunikation« funktioniert; später sollte er mit seinem jungen Kollegen Kevin Lynch die Wahrnehmung der Stadt »as directly perceived by the various senses« erforschen.²¹ Das Ergebnis dieser Untersuchung war Lynchs Band *The Image of the City*, der 1960 fast gleichzeitig mit Cullens Buch *Townscape* erschien.²²

Für Hubert de Cronin Hastings bedeutete der Erfolg von Cullens Publikation ein Rückschlag. Sein eigener, mit Fotografien seiner Ehefrau Ivy de Wolfe illustriertes Buch *The Italian Townscape* erschien 1963, und 1971 veröffentlichte er den Schwanengesang der Townscape-Bewegung: *Civilia. The End of Sub Urban Man*.²³ Hastings hatte ursprünglich eine neue Kampagne geplant, mit der er sich gegen die Suburbanisierung, gegen New Towns wie die in den 1960er Jahren gebaute britische Stadt Milton Keynes richten und dementsprechend für die dichte, liberale Stadt kämpfen wollte: »If supply and demand does something to the economists why shouldn't it answer the needs of planners?«²⁴ Er war überzeugt davon, dass die Wirtschaft urbane Dichte brauche. Eine Gegenüberstellung von *town* und *country* als Antithesen hielt er für falsch, genauso, wie ihm zufolge die Gegenüberstellung eines Bienenkorbs mit dem umgebenden Land falsch wäre.

Die titelgebende Idealstadt *Civilia* entwarf Hastings als eine Art »Collage City« in einem aufgelassenen Steinbruch, den er in North Nuneaton in Warwickshire entdeckte. Im Buch findet der Leser keinen Stadtplan, dafür aber Collagen von Kenneth Browne und der Tochter des Herausgebers, Priscilla de Wolfe. Die Collage repräsentiert dabei ein demokratisches Instrument der Stadtplanung und wird mit der Absicht eingesetzt, das Vorhaben der Townscape-Bewegung zu verwirklichen, nämlich: disparate Elemente in einem Gesamtbild miteinander zu versöhnen (Abb. 7). Für Hastings war *Civilia* eine Möglichkeit, Townscape als Betrachtung der Stadt in eine Planungsidee umzuwandeln: Ebenso wie in der grafischen Gestaltung von *The Architectural Review* wurden hier Tradition, Erneuerung und *genius loci* zusammengefügt. Und so bewegt sich das Auge in den gezeigten Bildern von *Civilia* auf Straßenniveau, anstatt mithilfe von Modellen und Luftbildern hoch über der Stadt zu schweben.

Das Malerische mit den durch Temple und Pevsner maßgeblich verbreiteten Ingredienzen Surrealismus und Sharawaggi wurde von Rem Koolhaas in seiner Rede an der »Anyhow«-Konferenz in Rotterdam im Juni 1997 aktualisiert: »It is a new urban condition. [...] the apotheosis of the PICTURESQUE ©, in itself a hybrid of the English and Chinese traditions. Only the DICTATORSHIP OF THE EYE © can establish the relationships between these objects savagely arranged on the TABULA RASA © for our inspection.«²⁵

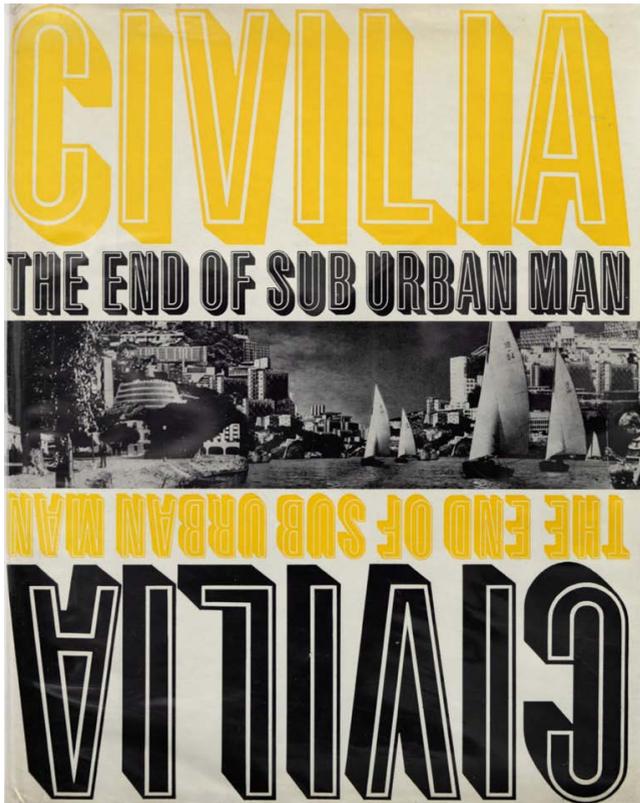
21 Vgl. Gyorgy Kepes: *Language of Vision*, Chicago 1947.

22 Vgl. Kevin Lynch: *The Image of the City*, Cambridge, Mass. 1960.

23 Vgl. Ivor de Wolfe [sic!] (Hrsg.): *Civilia. The End of Sub Urban Man. A Challenge to Semidetsia*, London 1971.

24 Ivor de Wolfe [sic!]: »Towards a Philosophy of the Environment«, in: Wolfe 1971 (Anm. 23), S. 5–22, hier S. 7.

25 Rem Koolhaas: »Pearl River Delta«, in: Cynthia C. Davidson (Hrsg.): *Anyhow*, Cambridge, Mass./New York 1998, S. 182–189, hier S. 189.



7 Cover mit Fotocollage von Ivor de Wofles Buch *Civilia*, 1971

Im ersten Band von Koolhaas' *Project on the City* mit dem Titel *Great Leap Forward*, in dem Arbeiten seiner Studentinnen und Studenten an der Harvard University dokumentiert sind, definierte er das Pittoreske (»the PICTURESQUE ©«) als »[r]evenge of the anti-idealistic«, als eine Ästhetik der Verschmelzung verschiedener Elemente – wie etwa ein Wolkenkratzer inmitten eines Reisfelds oder ein Wasserbecken vor einem Bürobau mit einer Donald-Duck-Skulptur. Alles wird domestiziert und konsumierbar gemacht.²⁶

Die zweite und die dritte Dimension der Stadt

Die vorgestellten Beispiele aus dem Townscape-Diskurs deuten einige der Probleme an, die sich ergeben, wenn wir versuchen, die Stadt zu »verräumlichen« – wenn wir sie also nicht als Flächenproblem verstehen, wie dies exemplarisch in Hans Bernoullis Buchtitel *Die Stadt und ihr Boden* aus dem Jahr 1946 anklingt.²⁷ Townscape leitet den Blick vielmehr weg von grundsätzlichen Fragen

26 Vgl. Chuihua Judy Chung u. a. (Hrsg.): *Great Leap Forward*, Köln 2001, S. 390–393.

27 Vgl. Hans Bernoulli: *Die Stadt und ihr Boden*, Erlenbach-Zürich 1946.

beispielweise der Flächennutzung oder des Grundeigentums, weil diese wenig über andere Dimensionen der Wahrnehmung oder der gesellschaftlichen Verhältnisse aussagen. Denn das Verhältnis zwischen Fläche und Raum ist gewiss nicht so eindeutig, wie es die Geometrie suggeriert – womit wir wieder bei dem eingangs gezeigten »kristallinen Objekt« und der Reduktion der Stadt auf ihre visuellen Aspekte angelangt wären.

Georg Simmel lenkte im neunten Kapitel »Der Raum und die räumlichen Ordnungen der Gesellschaft« seiner 1908 veröffentlichten Schrift *Soziologie* die Aufmerksamkeit auf die nicht-optische Dimension des Stadtraums.²⁸ Für Simmel ebenso wie später für Henri Lefebvre oder Manuel Castells ist der Raum ein sozialer Raum – eine Totalität, die kapitalistisch produziert wird. Zwischen der Fläche der wirklichen Stadt und den Projektionen in die dritte Dimension sehen wir also eine Lücke, die man als »poetisch« oder auch als »ideologisch« bezeichnen könnte.

All diese Projektionen in die dritte Dimension sind ideologisch, sie haben ihre spezifischen Fähigkeiten, aber auch ihre blinden Flecken. Es ist leicht, den Beitrag des Townscape-Diskurses und der optischen Konstruktion des Stadtraums zur Städtebauteorie zu würdigen. Wir erkennen jedoch ebenso das, was Hastings als die zugrunde liegende »radical philosophy« bezeichnete: die radikale Anti-Utopie von Civilia im Namen des wie auch immer gearteten »zivilen« Geschmacks, die nichts darüber aussagt, von wem, aus welcher Blickrichtung oder in wessen Interesse das male- rische Bild der Stadt konstruiert wird.

28 Vgl. Georg Simmel: »Der Raum und die räumlichen Ordnungen der Gesellschaft«, in: Ders.: *Soziologie. Un-*

tersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung [1908], München/Leipzig 1922, S. 460–526.

VON DER DARSTELLUNG ZUM PARADIGMA

Der Romplan von Giovanni Battista Nolli und die Wiederentdeckung des Stadtraums im 20. Jahrhundert

1736 erhielt der Geometer Giovanni Battista Nolli, gerade 35 Jahre alt, von dem Mailänder Kartografen und Antiquar Diego Revillas, dem Konservator des kapitolinischen Museums Alessandro Gregorio Capponi und dem Bibliothekar des Kardinals Alessandro Albani, Antonio Baldani, den Auftrag, einen Plan der Stadt Rom zu realisieren. Dieser sollte auf einer genauen Aufnahme des gesamten Stadtterritoriums gründen und nicht nur die zeitgenössischen Bauten zeigen, sondern auch jene der römischen Antike, die bis zur ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts überdauert hatten. Den Plan sollte ein Büchlein vervollständigen, in dem die wichtigsten Orte und Monumente erläutert werden. All dies wurde in einem Vertrag fixiert, der den Anspruch einer absoluten und bislang unerreichten wissenschaftlichen Exaktheit unmissverständlich zum Ausdruck brachte.¹

Chronik einer unerhörten Unternehmung

Nolli war für das ambitionierte Projekt prädestiniert. In Valle Intelvi bei Como geboren, war er unter dem Hofmathematiker Giovanni Giacomo Marinoni zum Geometer ausgebildet worden und hatte in dessen Kreisen die Entstehung des ersten zuverlässigen Katasterplans einer italienischen Stadt miterlebt: der Aufnahme von Mailand durch Giovanni Filippini, die 1722 fertiggestellt und zehn Jahre später von Marc'Antonio Dal Re gestochen und verbreitet wurde. Mit etlichen Katasterplänen für die Lombardei und die venezianische Republik machte sich Nolli einen Namen, und 1736 zog er von Mailand nach Rom; im selben Jahr wurde er mit der Erstellung des neuen Plans betraut.

Baldani hatte die Leitung des Unternehmens inne und gründete eine *Compagnia*. Zwanzig Gesellschafter angehörten ihr an, jeweils 50 Scudi sollten sie einzahlen; später wird lediglich von 40 Scudi die Rede sein und von einer größeren Anzahl von Aktionären. Sie kamen nur zögerlich zusammen, weil die Summe nicht unerheblich war. Indes hätte das Gesellschaftskapital von 1.000 Scudi nur die Produktionskosten des Plans gedeckt. Nollis Honorar, einschließlich der Gehälter seiner Mitarbeiter und der Spesen ebenfalls mit 1.000 Scudi kalkuliert, brachte der »celebre

¹ Zur Entstehungsgeschichte des Romplans von Giovanni Battista Nolli siehe Mario Bevilacqua: *Roma nel Secolo dei Lumi. Architettura, erudizione, scienza nella Pianta di Roma di G. B. Nolli »celebre geometra«*, Neapel 1998; Ders. (Hrsg.): *Nolli – Vasi – Piranesi. Immagine*

di Roma antica e moderna. Rappresentare e conoscere la Metropoli dei Lumi, Rom 2004; Carlo M. Travaglini/ Keti Lelo (Hrsg.): *Roma nel Settecento. Immagini e realtà di una capitale attraverso la pianta di G. B. Nolli*, Rom 2013.



1 Matteo Gregorio de Rossi, Nuova Pianta di Roma presente (Ausschnitt), 1668

geometra« selbst ein: Er wollte ohne Lohn arbeiten, dann aber die Hälfte des Gewinns beanspruchen. Das gesamte Unterfangen sollte in einem Jahr abgewickelt werden – eine Frist, die später auf zwei Jahre erstreckt wurde. Der Druck sollte auf acht Blättern hochwertigen Papiers erfolgen. Sämtliche Teilhaber, allen voran Nolli als virtueller Hauptaktionär, rechneten nicht nur mit einem kulturellen, sondern auch mit einem großen kommerziellen Erfolg.

An Stadtdarstellungen und Aufnahmen mangelte es in Rom bereits damals nicht.² Nolli wählte als Ausgangspunkte für die eigene Stadtzeichnung die von Matteo Gregorio de Rossi im Jahr 1668 geschaffene *Nuova Pianta di Roma presente* (Abb. 1), in deren Vertikalprojektion die wichtigsten religiösen Monumente als Planzeichnungen und die laizistischen Bauten als Axonometrien eingefügt sind, ferner den großen axonometrischen Plan von Giovanni Battista Falda von 1676 sowie den ikonografischen Plan von Antonio Barbey, den 1697 Domenico de Rossi veröffentlicht hatte. Nolli sollte Falda jedoch bald Ungenauigkeit vorwerfen und zu seinen Vorbildern die Aufnahme der Stadt von Leonardo Bufalini von 1551 sowie die antike *Forma Urbis Romae* deklarieren, den

2 Vgl. Mario Bevilacqua/Marcello Fagiolo (Hrsg.): *Piante di Roma dal Rinascimento ai Catasti*, Rom 2012.

Marmorplan der gesamten Stadt, der unter Kaiser Septimius Severus zwischen 203 und 211 n. Chr. entstanden war. Damit legte er nicht nur seine Arbeitsreferenzen fest, sondern auch die Tradition, in der er gesehen werden wollte.

Primär aber verließ sich Nolli auf die Messungen, die er selbst mit seinen Mitarbeitern vor Ort anstellte. Das Arbeitsverfahren war die Triangulation, wobei Teleskope verwendet wurden, um entfernte Gegenstände zu fixieren und Blicklinien zu definieren. Winkel und Höhen wurden nicht mit dem (ungenügend genauen) *squadro agrimensorio* gemessen, sondern mit der Tafel, die der deutsche Astronom Johannes Richter genannt Praetorius erfunden und welche nach ihm als »prätorianische Tafel« bezeichnet wurde. Sie war Messinstrument und Zeichentafel in einem und reduzierte so Übertragungsfehler zwischen Messergebnissen und Aufzeichnung auf ein Minimum. Für seine große Aufnahme bezog sich Nolli aller Wahrscheinlichkeit nach auf die Achse der Via del Corso. Messtechnisch verband er sie mit den vier Obelisken, die Sixtus V. hatte aufstellen lassen, sowie mit der antoninischen und traianischen Säule. Hinzu kamen als weitere Hochpunkte Türme und Kuppeln. Damit entstand ein erstes geometrisches Bezugssystem, dessen Abweichungen von der Stadtwirklichkeit weniger als ein Prozent ausmachten. Innerhalb dieses Bezugssystems begann Nolli, die einzelnen Stadtteile aufzunehmen: Er ging dabei von den wichtigsten Plätzen, Straßen und Monumenten aus und arbeitete sich bis zu den Nebenstraßen und den unscheinbareren Bauten vor. Nach und nach wurden die einzelnen Aufnahmen zu einer großen Handzeichnung zusammengesetzt, die mit ihren 187 mal 165 Zentimetern die Grundlage der Kupferstichdarstellung bildete. Einzelne Stadtteile und Gebäude wurden zunächst in größerem Maßstab aufgezeichnet, zwischen 1:100 und 1:300, um später auf den Gesamtmaßstab des Plans von etwa 1:3.000 verkleinert zu werden. Dabei scheute sich Nolli in seinem Perfektionswahn nicht, selbst Bauten, die bereits vielfach aufgenommen und publiziert worden waren, noch einmal auszumessen und aufzuzeichnen: so den Petersplatz oder das Kolosseum, bei dem er die Angaben Carlo Fontanas nicht ohne leisen Hohn korrigierte.

Parallel zur Aufnahme der zeitgenössischen Bauten verlief jene der antiken Monumente, die mit der gleichen akribischen Systematik wie die erstere angegangen, aber nie ganz zu Ende gebracht wurde. Auch dafür sicherte sich Nolli Unterstützung zu, und in den Arbeitsrapporten wird von einem jungen Mann berichtet, der ihn bei den Messarbeiten an den antiken Monumenten unermüdlich begleitete: Es war Giovanni Battista Piranesi, der 1740 ebenfalls nach Rom gekommen war und von Nolli angestellt wurde.

Die Aufnahmen begannen im Bereich von Porta Pia und schritten von der Villa Ludovisi zum Stadtzentrum vor, um bei San Giovanni in Laterano ihr Ende zu finden. Obschon Nolli dank der Schirmherrschaft des Kardinals Albani einen Freipass erhielt, der ihm Zugang zu sämtlichen Kirchen und Palästen verschaffte und ihm sogar die Nonnenkloster zu betreten erlaubte, erwies sich die Bauerfassung der Stadt als weitaus schwieriger und aufwendiger als zunächst gemutmaßt. Sie wurde weder 1737 noch 1738 fertig, sondern erst 1740, wenngleich der Hauptteil der Aufzeichnungen tatsächlich zwischen August 1736 und Frühjahr 1738 stattfand. Entsprechend stiegen die Kosten, und die Gesellschafter wurden zunehmend nervös.

Ende 1740 war die Nervosität in Ungehaltenheit umgeschlagen und die *Compagnia* endgültig aufgelöst, aber als Retter in der Not betrat ein neuer Gesellschafter und Financier die Bühne: Girolamo Belloni. Der kultivierte Bankier und Wirtschaftswissenschaftler aus der Lombardei, der in der römischen Gesellschaft bestens eingeführt war, schloss 1742 einen Vertrag mit Nolli ab, in dem er sich verpflichtete, ein Siebtel des für die Herstellung und Drucklegung des Plans erforderlichen Kapitals bereitzustellen; dafür hätte er nach der Kommerzialisierung des Werks mit einem Siebtel an den Gewinnen (oder den Verlusten) partizipiert. Ein Jahr später war das Geld aufgebraucht und es wurde ein neuer Vertrag unterschrieben, mit dem Belloni zum Gesellschafter mit 20 Prozent des Kapitals avancierte; wiederum ein Jahr später sollte er seine Teilhabe auf 25 Prozent erhöhen. Dafür war das vorgesehene Produkt um einiges umfangreicher und anspruchsvoller geworden: Es umfasste neben dem eigentlichen Romplan – der nun auf zwölf Blättern gedruckt werden sollte anstatt auf acht – eine kleinere Version desselben auf einem einzigen Blatt, dazu einen Nachdruck des selten gewordenen Plans von Bufalini in verkleinerter Form sowie einen archäologischen Plan des antiken Roms; ein erläuterndes Buch sollte die wissenschaftliche Hintergrundinformation zum großen Projekt liefern.

Ein neuer Plan der Stadt Rom

1748, nach zwölf Jahren Arbeit, wurde die *Nuova Pianta di Roma* von Giovanni Battista Nolli gedruckt: Allein der Druckvorgang beanspruchte fünf Monate. Der Plan misst stattliche 205 auf 176 Zentimeter und setzt sich aus zwölf separaten Kupferstichen zusammen, deren Präzision und Feinheit ihresgleichen sucht (Abb. 2). Er ist nicht, wie damals noch üblich, geostet, sondern genordet; und zwar nach dem magnetisch bestimmten Norden. Im unteren Randbereich beschwören zwei architektonisch-allegorische Capricci das antike und das moderne Rom. Ursprünglich war Giuseppe Vasi mit deren Anfertigung beauftragt worden, der dafür auf Figuren von Giovanni Paolo Pannini zurückgreifen sollte; nachdem Nolli mit dessen Arbeit nicht zufrieden war (und diese Haltung sogar erfolgreich vor Gericht vertrat), übertrug er die Aufgabe Stefano Pozzi, der zusammen mit seinem Bruder Rocco die definitive Version zeichnete und von Pietro Campana stechen ließ.

Das antike oder profane Rom, in der linken Ecke angeordnet, wird von der Figur der Roma verkörpert, vor einem Sarkophag sitzend und von zerborstenen Statuen umringt – eine des Tibers, eine weitere der Wölfin mit den Zwillingen, die eigentümlich verstümmelt erscheinen. Im Hintergrund erheben sich die antiken Ruinen, das Kolosseum, eine Tempelgruppe, die drei großen Triumphbögen, zwei Obelisken und die antoninische sowie die trajanische Säule. In der rechten Ecke wird das moderne oder das heilige, päpstliche Rom als junge Dame gezeigt, die in der linken Hand den Stadtschlüssel hält und von einem Engel mit der Tiara bekrönt wird. Hinter ihr erheben sich strahlend und makellos das Kapitol und die Fassade von San Giovanni in Laterano, etwas im Hintergrund die Kuppel von St. Peter. Zahlreiche weitere Engelchen bevölkern die Szene, die meisten um die Romdame gruppiert, vier jedoch damit beschäftigt, mit Maßbändern und prätorianischer



2 Giovanni Battista Nolli, Nuova Pianta di Roma (Pianta Grande), 1748





3 Giovanni Battista Nolli, Pianta Grande, Vignette zur »Roma pontificia«, Putte mit prætorianischer Tafel, Zeichnung von Stefano und Rocco Pozzi, Stich von Pietro Campana, 1748

Tafel das zu tun, was Nolli und sein Team mit einigen Unterbrechungen zwölf Jahre lang getan hatten, nämlich die Stadt auszumessen und aufzuzeichnen (Abb. 3). Mittig beherrscht der große Plan die Fläche, rechts und links davon die ausführliche Legende.

Von seinen Vorbildern Bufalini und Barbey übernahm Nolli die Schwarzplandarstellung, verfeinerte und erweiterte sie aber dadurch, dass selbst die Kircheninnenräume und die frei zugänglichen Höfe weiß gelassen wurden. Die Bausubstanz ist in feiner Schraffur angelegt. Bei den wichtigsten Palästen sind sämtliche Atrien, Treppen und Höfe wiedergegeben, in den Kirchen die Schiffe, Kapellen, Pfeiler, Säulen und Treppen. In den Freiräumen sind Säulen, Obeliske, Kreuze, Baluster, Treppen und Brunnen dargestellt. Gärten und Weinberge sind ebenso abstrakt wie präzise gezeichnet. Starke Steigungen und Niveauunterschiede sind durch Schraffierung vermerkt. Die Genauigkeit geht so weit, dass sogar die leichte Asymmetrie der Spanischen Treppe auf dem Plan zu erkennen ist (Abb. 4). Die teilweise zerstörten antiken Monumente sind auf der Grundlage von archäologischen Forschungen rekonstruiert. Dabei unterliefen Nolli erstaunlich wenige Fehler; der auffälligste, den später Piranesi bemängeln sollte, ist die Darstellung des Marcellustheaters als Amphitheater.

Gleichzeitig mit der *Nuova Pianta* wurde die handlichere (und erschwinglichere) *Pianta Piccola* gedruckt, bei der Piranesi neben Nolli als Mitautor figuriert. Es handelt sich um eine Verkleinerung der auch *Pianta Grande* genannten *Nuova Pianta*, die allerdings anders verziert und ausgestattet ist. Im unteren Randbereich finden sich auf der *Pianta Piccola* verschiedene Veduten: links der Petersdom, der Petersplatz und der Vatikan im Hintergrund, rechts San Giovanni in Laterano.



4 Giovanni Battista Nolli, Pianta Grande, Blatt mit der Piazza del Popolo und der Piazza di Spagna, 1748

Darüber sind rechts und links die Dedizierung und die Legende angeordnet. Zusammen mit der *Pianta Piccola* erschien zudem der Nachdruck des Plans von Bufalini, der erfolgreich vertrieben wurde. Die Absicht, den archäologischen Plan des antiken Rom anzufertigen, war schon Jahre zuvor aufgegeben worden, und ebenso sollte das Begleitbuch nie erscheinen.

Von der *Nuova Pianta di Roma* wurden 1.824 Exemplare gedruckt, von denen etwas mehr als 160 vorbestellt waren. Der Verkauf, der teilweise von Belloni über seine internationalen Bankkanäle, teilweise von Nolli selbst über sein Atelier an der Aracoeli in Rom und daneben über verschiedene Buchhändler abgewickelt wurde, verlief stockend. Zwei Jahre nach dem Druck waren nur 134 Exemplare der *Pianta Grande* und 155 der *Pianta Piccola* veräußert. 1756, als Nolli starb, waren immerhin mehr als 1.100 Hauptpläne verkauft, und um 1785 waren dann auch die Restbestände aufgebraucht. Insgesamt aber war die Operation kein wirtschaftlicher Erfolg: Nolli lebte in seinen letzten Jahren in bitterer Armut und musste sich von seinem Sohn Carlo unterstützen lassen, und nach seinem und Bellonis Tod kam es zu einem langjährigen Rechtsstreit zwischen den Erben.

Der wunderbare Plan jedoch verbreitete sich bald in ganz Europa und geriet zum Emblem der höchsten kartografischen Präzision und Schönheit, die der Barock zu erreichen vermochte. Er wurde in einem Atemzug mit John Rocques Plan von London aus dem Jahr 1746 sowie mit Michail Machajevs Plan von St. Petersburg aus dem Jahr 1753 genannt. Nollis Romplan beeinflusste nachhaltig die italienische Kartografie: von Antonio Francesco Bandis Plan der Stadt L'Aquila (1753) über denjenigen der Stadt Neapel von Giovanni Carafa Duca di Noja (1775) bis hin zu dem seitens Giovanni Valle angefertigten Plan von Padua (1784).

Von Camillo Sitte bis Albert Erich Brinckmann: Die Offensive des Stadtraums

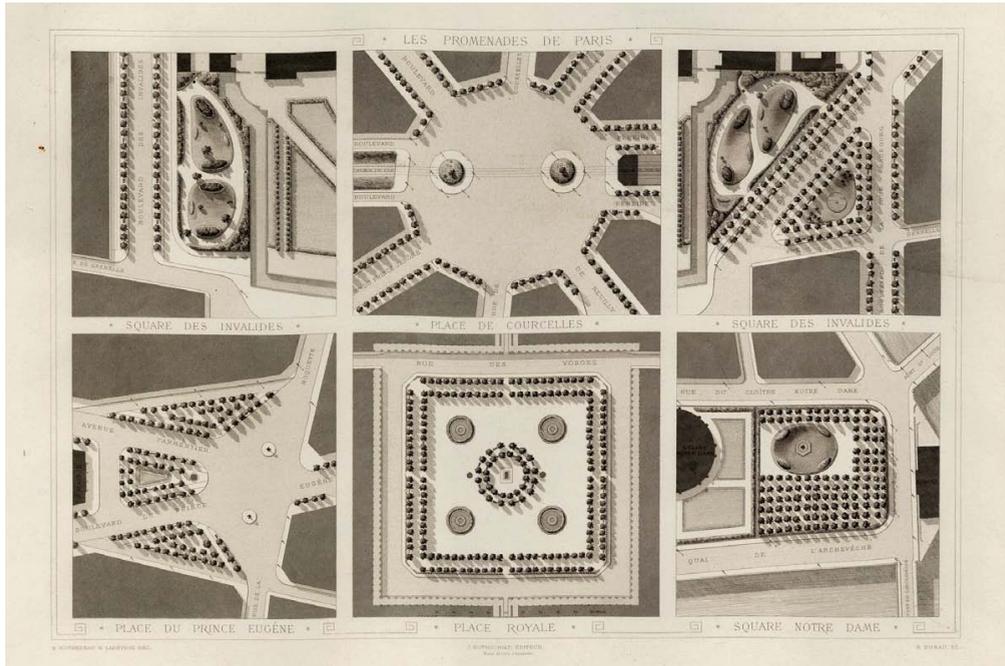
Die große Verstädterungsbewegung, die in Europa zu Beginn des 19. Jahrhunderts einsetzte, forcierte die Etablierung der Disziplin Städtebau. Bereits Adolphe Alphand sammelte die gärtnerischen städtebaulichen Lösungen, die er im Paris des Second Empire realisiert hatte, in seinem zwischen 1867 und 1873 in mehreren Lieferungen publizierten monumentalen Werk *Les Promenades de Paris*.³ Der erste Versuch, das zeitgenössische Wissen im Städtebau zusammenzufassen und zu systematisieren, fand nur wenige Jahre später statt: Der Ingenieur Reinhard Baumeister veröffentlichte 1876 das Buch *Stadt-Erweiterungen in technischer, baupolizeilicher und wirtschaftlicher Beziehung*.⁴ Beide, Alphand wie Baumeister, verwendeten für ihre Planillustrationen die von Nolli eingeführte Darstellungskonvention der gestrichelten Fläche für die Stadtbauten und der weißen Aussparung für Straßen und Plätze (Abb. 5).

1889 erschien Camillo Sittes Buch *Der Städte-Bau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*, dessen Nachfolgeband *Der Städte-Bau nach seinen wirtschaftlichen und sozialen Grundsätzen* nie geschrieben werden sollte. Es handelte sich, wie auch der Autor in seiner Vorrede ankündigte, um »den Versuch [...], eine Menge schöner alter Platz- und überhaupt Stadtanlagen auf die Ursachen der schönen Wirkung hin zu untersuchen; weil die Ursachen, richtig erkannt, dann eine Summe von Regeln darstellen würden, bei deren Befolgung dann ähnliche treffliche Wirkungen erzielt werden müssten.«⁵ Dafür zeichnete und besprach Sitte 96 überwiegend attraktive Stadträume (einige wenige dienten ihm als Negativbeispiele), die im Buch fast durchgängig im gleichen Maßstab und mit der gleichen Technik dargestellt sind: Die Leerräume sind weiß belassen, die sie umschließende Baumasse homogen und undifferenziert schraffiert, die wichtigsten öffentlichen Gebäude, vor allem die Kirchen, schwarz angelegt (Abb. 6). Auf Nolli wird nirgends verwiesen, doch die Übernahme seiner Technik zur Darstellung der Stadträume ist auffällig. Anders als dieser verfuhr Sitte lediglich bei den öffentlichen Bauten, die er als Fläche und nicht als Raum zeigt. Zu wichtig war ihm die Geschlossenheit der Straßen und Plätze, die er beinahe als Kulissenkonstruktionen betrachtete, sodass er ihren Raum keinesfalls in denjenigen der Kirchen und Paläste ausfließen lassen konnte. Sie sind nicht durchlässig, sondern Teil der Raumkante – statt deren Säle oder Höfe standen für Sitte die Bauvolumina und vor allem die Fassaden im Vordergrund. Wie Nolli schnitt Sitte durch die Stadtmasse so, wie man durch eine Wandmasse schneidet, und benutzte dafür auch das gleiche zeichnerische Kürzel der Schraffierung. Dadurch werden Straßen und Plätze explizit zu Korridoren und Zimmern in jenem großen Haus, das laut Leon Battista Alberti die Stadt ist.

3 Adolphe Alphand: *Les Promenades de Paris*, Paris 1867–1873.

4 R.[einhard] Baumeister: *Stadt-Erweiterungen in technischer, baupolizeilicher und wirtschaftlicher Beziehung*, Berlin 1876.

5 Camillo Sitte: *Der Städte-Bau nach seinen künstlerischen Grundsätzen. Ein Beitrag zur Lösung modernster Fragen der Architektur und monumentalen Plastik unter besonderer Beziehung auf Wien*, Wien 1889, o. S. [S. III].



5 Adolphe Alphand, Schematische Darstellungen von Straßenkreuzungen, aus: *Les Promenades de Paris*, 1867–1873

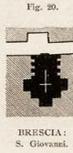
Sittes Stadtverständnis verdeutlicht und exemplifiziert sich in den (utopischen) Vorschlägen für die Umgestaltung eines Abschnitts der Wiener Ringstraße, die er gleichsam als Appendix (oder Quintessenz) am Ende seines Buchs präsentiert. Die neuen öffentlichen Gebäude Wiens – die Votivkirche, das Parlament, das Rathaus, das Burgtheater, die Universität – sind als schwarze Blöcke dargestellt, zwar mit ihren Höfen, aber unzweideutig verschlossen und introvertiert (S. 27, Abb. 4). Um sie herum entwarf Sitte eine teilweise ausgesprochen eigenwillig und disfunktionell geschnittene Stadtmass. Ihre Bestimmung war nicht die Schaffung brauchbarer oder gar wirtschaftlicher Bauflächen, sondern die Neudefinition einer Sequenz von überschaubaren, anmutigen Stadträumen. Es ging ihm nicht um ein Weiterbauen an der Ringstraße, sondern um eine scharfe Kritik am gründerzeitlichen Städtebau, der das Verhältnis zwischen verbauter und leerer Fläche umgedreht und damit den Weg in die freistehenden Objekte der klassischen Moderne gewiesen hat. In den Projekten von Le Corbusier sollte dieses umgedrehte Verhältnis fröhliche Urstände feiern, wie sie Sitte nicht einmal in seinen düstersten Träumen hätte vorhersehen können.

1890, ein Jahr nach Sittes schmalen Bestseller, wurde als letzter Baustein des mehrbändigen *Handbuchs der Architektur* das monumentale Manual *Der Städtebau* publiziert.⁶ Sein Autor, der

6 J.[osef] Stübgen: *Handbuch der Architektur*, Teil 4, 9. Halb-Bd.: Josef Durm u. a. (Hrsg.): *Der Städtebau*, Darmstadt 1890.

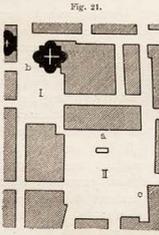
Auch diese wichtigste, geradezu unerlässliche Vorbedingung jeder künstlerischen Wirkung kennt der moderne Städtebau nicht. Bei den Alten dagegen findet man mancherlei Mittel angewendet, eine gewisse Geschlossenheit des Raumes unter den verschiedensten Bedingungen zu erzielen. Freilich waren sie in diesem Streben unterstützt durch die Tradition, begünstigt durch die herkömmliche Enge der Strassen, durch geringere Verkehrsbedürfnisse; aber gerade dort, wo diese Hilfe ihnen nicht förderlich zur Seite stand, bewährt sich ihr Talent, ihr natürliches Gefühl am glänzendsten. Die Betrachtung

folgender Beispiele soll dies im Einzelnen darlegen. Der einfachste Fall ist der, dass gegenüber von einem monumentalen



Gebäude aus der Häusermasse ein Raum herausgeschnitten wird, der zugleich der Bedingung stetig fortlaufender Umschließung mit Gebäuden nach Thunlichkeit entspricht. Aus den zahlreichen Beispielen dieser Art sei der kleine Platz von S. Giovanni zu Brescia (Fig. 20) herausgegriffen. Häufig mündet noch eine zweite Gasse in diesen Platz, in welchem Falle jedoch dafür gesorgt ist, dass man wenigstens in den wichtigsten Richtungen des Blickes auf das Hauptgebäude etc. ein geschlossenes Bild bekommt. Dieses Zusammenhalten des Bildes, so zwar, dass man nicht aus dem Platz

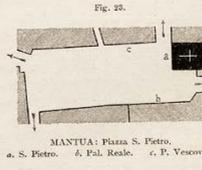
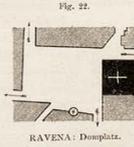
hinausschauen kann, wird auf so mannigfache Art erzielt, dass man dabei nicht blos von Zufall reden kann. Zufall mag es



häufig gewesen sein, dass die Verhältnisse bereits günstig lagen, als der Platz zur endlichen Ausgestaltung kam. Dass eine solche Situation aber benützt und beibehalten wurde, war nicht mehr Zufall. Heute würde man im gleichen Falle mit diesen Zufälligkeiten gründlich aufräumen und gar schöne breite Breschen in die Platzwand schlagen, wie es ja thatsächlich überall geschieht, wo schon geschlossene alte Plätze erweitert und modernisirt werden. Zufall ist es gewiss auch nicht, dass man bei allen alten Plätzen ein dem modernen System schur gerade entgegengesetztes in Bezug auf Einmündung der Strassen beobachten kann. Heute ist es Regel,

an jeder Platzecke sich zwei Strassen senkrecht schneiden zu lassen, wahrscheinlich damit dort das Loch in der Platzwand noch grösser werde und jeder sogenannte «Häuserblock» oder «Baublock» möglichst vereinzelt für sich dastehe und ja keine geschlossene Gesamtwirkung aufkomme. Bei den Alten war gerade das Gegentheil Regel, nämlich an den Strassenecken womöglich nur je eine Strasse münden zu lassen, während die zweite Richtung erst tiefer in dieser Strasse abzweigte, wo dies vom Platz aus

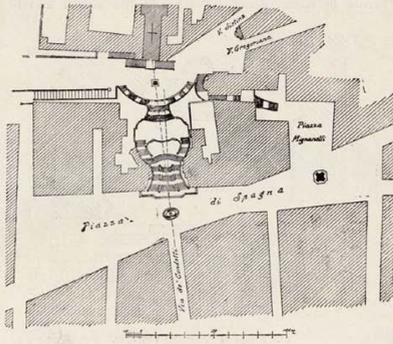
nicht mehr gesehen werden kann. Aber noch mehr. Diese drei oder vier Eckstrassen münden jede nach einer anderen Richtung ein, und dieser merkwürdige Fall kommt so ungemein häufig vor, entweder rein und ganz durchgeführt oder wenigstens theilweise, dass auch das als einer der bewusst oder unbewusst herrschenden Grundsätze des alten Städtebaues angesehen



6 Camillo Sitte, Schemapläne verschiedener italienischer Plätze, aus: *Der Städte-Bau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*, 1889

Architekt und Städtebauer Josef Stübben, hatte Sittes Buch enthusiastisch rezensiert – eine Höflichkeitsgeste, die Sitte erwiderte, als Stübbens Opus magnum erschien. Das lag nicht nur deswegen auf der Hand, weil es sich in der Tat um eine umfassende Darstellung der Probleme des zeitgenössischen Städtebaus handelte, sondern auch weil etliche Thesen Sittes sich dort assimiliert wiederfanden – bis hin zum Vorschlag für die ›Korrektur‹ der Ringplanung, die Stübben allerdings leicht herablassend kommentierte. Unter den 857 Abbildungen (in der zweiten Auflage sollten es sogar 990 werden) sind etliche Stadtpläne enthalten, bei welchen die Stadtmasse genauso gestrichelt dargestellt ist wie bei Sitte und Noll: Auch Stübben war bestrebt, zwischen Masse und Raum scharf zu unterscheiden. Doch trotz analoger Darstellungen und ausgetauschter Komplimente liegen zwischen den beiden Zeitgenossen Welten: Stübben hatte die Stadt als primär technisches Dispositiv im Blick, Sitte als ästhetisch wahrnehmbare Raumabfolge. Der Widerspruch sollte in der kühlen Notiz, die Stübben anlässlich von Sittes Tod schrieb, unmissverständlich klar werden: Seine Bedeutung sei, so heißt es dort, in erster Linie literarisch gewesen, ein einzelner partieller Beitrag zur Wissenschaft des Städtebaus, der eine ganz andere Grundlage als ein psychologisch begründeter Ästhetizismus erfordere.

Den stark ansteigenden Vorplatz architektonisiert die Scala di Spagna, den Abschluß der Via de' Condotti und den Unterbau der krönenden Kirche S. Trinità dei Monti²⁹⁾ bildend. Das Geld für die Anlage bestimmte testamentarisch Gueffier (†1661), französischer Gesandter an der Kurie, doch wurde



22. Piazza und Scala di Spagna von Rom.

erst unter Clemens XI. eine Konkurrenz ausgeschrieben, 1721–25 der Bau von Specchi und de Santis unter Benedikt XIII. und

²⁹⁾ Die jetzige Fassade der 1495 von Karl VIII. von Frankreich gestifteten Kirche wurde 1816 auf Veranlassung Ludwigs XVIII. von Mazois erbaut.

Ludwig XV. ausgeführt (Abb. 22). Das Ganze nicht nur vorzüglich als Bild, sondern auch in seiner architektonischen Durchbildung und Sichtbarkeit. Unten horizontalgeschichtete Stufen, oben steigende Rampen. Die tiefliegende Barcaccia von Bernini (1629) geschieht in das Bild einbezogen (Abb. 23). Die Schiebung der ansteigenden Treppe um vier Meter nach links wird durch den Wechsel der verschiedenen Absätze verdeckt. Der



23. Scala di Spagna in Rom.

Obelisk von Pius VI. (1789) aufgestellt in *subsidium viarum prospectu*, vier Meter seitlich von der Kirchenachse, unterstützt infolge seiner schrägen Stellung zur Fassade den Eindruck, als ob Straße, Treppe und Kirche in der gleichen Achse lägen. Der Blumenhandel am Fuß der Treppe steigert durch seine lebhaften Farben ungemein das prächtige Bild. Könnte man ihn nicht auch für deutsche Stadtbilder allgemeiner ausnutzen? Der Potsdamer Platz in Berlin verdankt ihm einen besonderen Reiz.

Brinckmann, Platz und Monument

5

7 Albert Erich Brinckmann, Plan und Fotografie der Piazza und Scala di Spagna in Rom, aus: *Platz und Monument*, 1908

Mit seinem Buch *Platz und Monument* von 1908 knüpfte der Kunsthistoriker Albert Erich Brinckmann gleichfalls an Sitte an, setzte sich allerdings kritisch mit ihm auseinander und ging über dessen Betrachtungsweise hinaus, indem er Stadtdetails ebenso einbezog wie gesamte Stadtanlagen. Für ihn hieß Städtebau, »mit dem Hausmaterial Raum gestalten«,⁷ wobei er darunter den urbanen Raum verstand: Den Innenraum deutete er als Hohlkörper, die Architektur als plastische Masse. Seine Argumentation zugunsten einer modernen Stadtbaukunst, die sich nach den Theorien seines Lehrers Heinrich Wölfflin auf die Stadtbaukunst der Vergangenheit stützen sollte, illustrierte er mit Platzgrundrissen, deren Darstellungsart exakt jener Sittes entspricht. Größere Planausschnitte wie derjenige der Spanischen Treppe in Rom lehnen sich stärker an Nollis Plan an (Abb. 7), und der Palazzo Farnese sowie der Petersdom werden gar als detaillierte Grundrisse gezeigt, deren Innenräume unmittelbar in den Platzraum übergehen.

7 Albert Erich Brinckmann: *Platz und Monument. Untersuchungen zur Geschichte und Ästhetik der Stadtbaukunst in neuerer Zeit*, Berlin 1908, S. 170.

Vom Cornell Urban Design Studio zu *Collage City*

Unter der Leitung von Colin Rowe, der aus Großbritannien – wo er in den frühen 1950er Jahren an der Liverpool School of Architecture gelehrt hatte – in die USA ausgewandert war, wurde 1963 an der Cornell University in Ithaca das Urban Design Studio gegründet.⁸ Für Rowe war es der Ort, wo auf jene »Krise des Objektes« reagiert werden sollte, die er erst 1980 im gemeinsam mit Fred Koetter verfassten Aufsatz »The Crisis of the Object« explizit und argumentativ verkünden wird.⁹ Ganz im Einklang mit der Haltung seines Direktors verfolgte das Studio das Ziel, räumliches Stadtentwerfen zu lehren. Programmatisch ging es darum, Alternativen zum Städtebau der klassischen Moderne ebenso wie zur englischen Towscape-Bewegung um Gordon Cullen oder zum Science-Fiction-Kult von Archigram zu entwickeln.

Eines der zentralen didaktischen Instrumente des Studios war die *Figure-ground*-Methode, die darin besteht, die gebaute Stadt schwarz zu zeichnen und ihre Räume weiß – oder umgekehrt. Analyse, Interpretation und Entwurfsansatz zugleich, gründet sie auf Prinzipien der Gestaltpsychologie und betont die Beziehung von Raum und Masse in der Stadt. Diese Beziehung wurde als Wechselwirkung begriffen:

»[D]ie ganze Idee des Stadtentwurfs basiert auf einer klassischen Figur-Boden-Umkehrung, bei welcher das, was normalerweise als Figur betrachtet wird (Gebäude), als Boden gelesen werden muss und das, was normalerweise als Boden gesehen wird (die die Gebäude umgebenden Räume) zur Figur wird; eine Umkehrung, die eindrücklich in der grafischen Technik gezeigt wird, wie sie von Giambattista Nolli bei der Zeichnung seines Plans für Rom 1784 entwickelt wurde.«¹⁰

Tatsächlich sollte der römische Barockplan im Urban Design Studio so allgegenwärtig werden, dass die *Figure-ground*-Darstellung bald als »Nollimap« apostrophiert wurde. Sie geriet zum Instrument, den Raum wieder ins Zentrum des urbanen Entwurfs zu setzen und die Stadt als einheitliches Ganzes zu begreifen. Alvin Boyarsky, der später als Direktor der Architectural Association die Londoner Eliteschule stark prägen sollte, knüpfte Mitte der 1960er Jahre mit seiner Masterthesis zusätzlich an Camillo Sitte an. 1966 verfasste Franz Oswald, der 1978 an die Eidgenössische Technische Hochschule Zürich berufen wurde und dort zusammen mit Bernard Hoesli und Paul Hofer das stadträumliche Entwerfen einführte, eine Abschlussarbeit über Zürich, die auf derselben Technik basiert und auf Nolli Bezug nimmt (Abb. 8). Ein Jahr darauf folgte die einflussreiche Stu-

8 Zum beruflichen Werdegang von Rowe siehe Michela Rosso: »Rowe, Colin«, in: Carlo Olmo (Hrsg.): *Dizionario dell'Architettura del XX secolo*, Bd. 5, Turin/London 2001, S. 282–283.

9 Colin Rowe/Fred Koetter: »The Crisis of the Object. The Predicament of Texture«, in: *Perspecta* (1980), H. 16, S. 108–141.

10 »[...] the whole concept of urban design is based

upon a classical figure ground reversal, in which what is normally regarded as figure (buildings) must be read as ground, and what is normally seen as ground (the surrounding spaces) becomes figure, a flip vividly demonstrated by the graphic technique employed by Giambattista Nolli in drawing his 1784 plan for Rome.« David Gosling/Barry Maitland: *Concepts of Urban Design*, London 1984, S. 42.



8 Franz Oswald, Entwurf eines Superblocks für Zürich aus der Abschlussarbeit *Zurich Center* an der Cornell University, 1966

die von Wayne B. Copper, der mithilfe von Schwarzplänen, die er allesamt maßstäblich zeichnete, verschiedene Städte miteinander verglich und damit nicht nur unterschiedliche Körnungen historischer Zentren wie die von Neapel oder St. Petersburg, sondern auch die dramatische Umkehrung des Verhältnisses zwischen Objekt und Raum bei Le Corbusiers Projekten für Antwerpen (1933) und St. Dié (1945) demonstrierte. Ebenfalls 1967 tauchte der Begriff des Kontextualismus auf, um den theoretischen und entwerferischen Ansatz des Urban Design Studios zu beschreiben. Stuart Cohen und Steven Hurrut verwendeten ihn in ihrer gemeinsamen Masterarbeit, und 1971 sollte Thomas Schumacher, ein ehemaliger Schüler und Mitarbeiter von Rowe, den Begriff in seinem Aufsatz »Contextualism« in der Zeitschrift *Casabella* ausführen:¹¹ als Erklärungsmuster geometrischer Organisationssysteme, die aus dem stadtarchitektonischen Kontext herausdestilliert werden können, und als Entwurfsverfahren, das die Integration von (entsprechend verzerrten) Idealformen in diesen Kontext ermöglicht.

Rowe hatte 1965 den deutschen Architekten Oswald Mathias Ungers – in dem er einen Geistesverwandten sah, weil beide an die Autonomie der architektonischen und städtebaulichen Disziplin durch die Formensprache glaubten – als Visiting Critic nach Cornell eingeladen. Ungers hatte nach einem moderat expressiven modernistischen Debüt mit seinem Projekt für das Studentenwohnheim Twente in Enschede (1964) einen Paradigmenwechsel vollzogen und sich zunehmend einer Architektur und einem Städtebau zugewandt, welche auf Kompositionen von Elementarformen und historischen Versatzstücken gründeten, wodurch eine Annäherung an die Theorie und sporadische Praxis von Rowe stattfand. Bei den Projektanalysen und -darstellungen trat auch bei Ungers der Schwarzplan immer mehr in den Vordergrund. 1967 sollte der intellektuelle Architekt erneut in Cornell lehren, und zwei Jahre später wurde er als Direktor der Architekturfakultät nach Ithaca berufen, wo er ein Programm für *Regional design* und *Architectural design* etablierte. Ungers sollte bis 1975 in Cornell bleiben und dort eine ebenso fruchtbare wie spannungsreiche Beziehung zu Rowe aufbauen.

Der Schwarzplan beziehungsweise die *Figure-ground*-Darstellung wurde etwa zur selben Zeit auch von einem Architekten wiederentdeckt, der für Rowe und Ungers ein kritischer Weggefährte war: Robert Venturi. 1966 veröffentlichte er das einflussreiche Buch *Complexity and Contradiction in Architecture*,¹² und begann überdies damit, die *Figure-ground*-Methode auf dasjenige urbane Objekt anzuwenden, das sich am wenigsten dafür zu eignen schien, in dem er jedoch die Quintessenz der amerikanischen Stadt und ein mögliches Lehrstück sah: Las Vegas.

Spätestens als Gast der American Academy in Rom war Venturi auf den Plan von Nolli gestoßen. In dessen Koexistenz von Bauvolumina und Stadträumen sah er eine Metapher jener Architektur des »Sowohl-als-auch«, die er in *Complexity and Contradiction* theoretisch postulierte. 1968 wies er im Aufsatz »A Significance for A&P Parking Lots or Learning from Las Vegas«¹³ – in dem er

11 Tom Schumacher: »Contestualismo: Ideali urbani deformati/Contextualism: Urban Ideals + Deformations«, in: *Casabella* 35 (1971), H. 359–360, S. 78–86.

12 Vgl. Robert Venturi: *Complexity and Contradiction in Architecture*, Garden City, New York 1966.

13 Robert Venturi/Denise Scott Brown/Steven Izenour:

zusammen mit Steven Izenour und Denise Scott Brown die Ergebnisse eines Seminars präsentierte, das er unter dem Titel »Learning from Las Vegas, or Form Analysis as Design Research« in Yale durchgeführt hatte – explizit auf die Bedeutung des Plans für das Verständnis des barocken Rom, vor allem aber auch als Instrument für eine zeitgenössische Stadtanalyse hin. Scott Brown legte ein paar Jahre später auf den Seiten von *Casabella* die Einsatzmöglichkeiten des Darstellungsprinzips von Nolli dar:

»Wertvolle traditionelle Techniken sollten auch durch ihre Anwendung auf neue Phänomene wiederbelebt werden; zum Beispiel, wenn Nollis Technik für das Kartographieren von Rom aus der Mitte des 18. Jahrhunderts so angepasst wird, dass Parkplätze miteinbezogen werden, gibt sie erheblichen Aufschluss über Las Vegas. Sie würde sich auch gut für Computertechniken eignen.«¹⁴

Im selben Heft erschien der Plan von Nolli erneut: als Illustration der Aufsätze von Kenneth Frampton und von Schumacher. Letzterer diskutierte darin unter anderem die Masterarbeit von Wayne Copper aus dem Jahr 1967, in der dieser den Leerraum als Figur und das Volumen als Grund neu gedeutet und untersucht hatte: »Ist einmal festgestellt, dass Figur und Grund konzeptionell umkehrbar sind, folgt daraus ganz natürlich, dass ihre Rollen voneinander abhängig sind.«¹⁵

Im Buch *Learning from Las Vegas*, das erstmals 1972 erschien und fünf Jahre später überarbeitet und mit dem Titelzusatz *The Forgotten Symbolism of Architectural Form* wiederaufgelegt wurde,¹⁶ beschrieben Venturi, Scott Brown und Izenour den Strip, die Casinos und die Malls als Räume mit gleichsam »zeremonieller« Nutzung und verglichen sie mit den Wegen und Versammlungsräumen der Pilger im barocken Rom. In den bislang ignorierten, ja diskreditierten öffentlichen und kommerziellen Raumstrukturen wurden urbane Qualitäten ausgemacht, die den Unräumen des modernistischen Städtebaus entgegengestellt wurden (Abb. 9).

1978 erschien das Buch *Collage City* von Rowe und Koetter. Bereits Ende 1973 hatten die Autoren ihren Text weitestgehend vollendet und Vorabzüge als Essay mit gleichlautendem Titel in der Zeitschrift *Architectural Review* veröffentlicht.¹⁷ Das Theoriewerk geht von einer scharfen Kritik am vermeintlichen historischen Determinismus der großen urbanistischen Utopien der Moderne

»A Significance for A&P Parking Lots or Learning from Las Vegas«, in: *The Architectural Forum* 128 (1968), H. 2, S. 36–43 und 89–91.

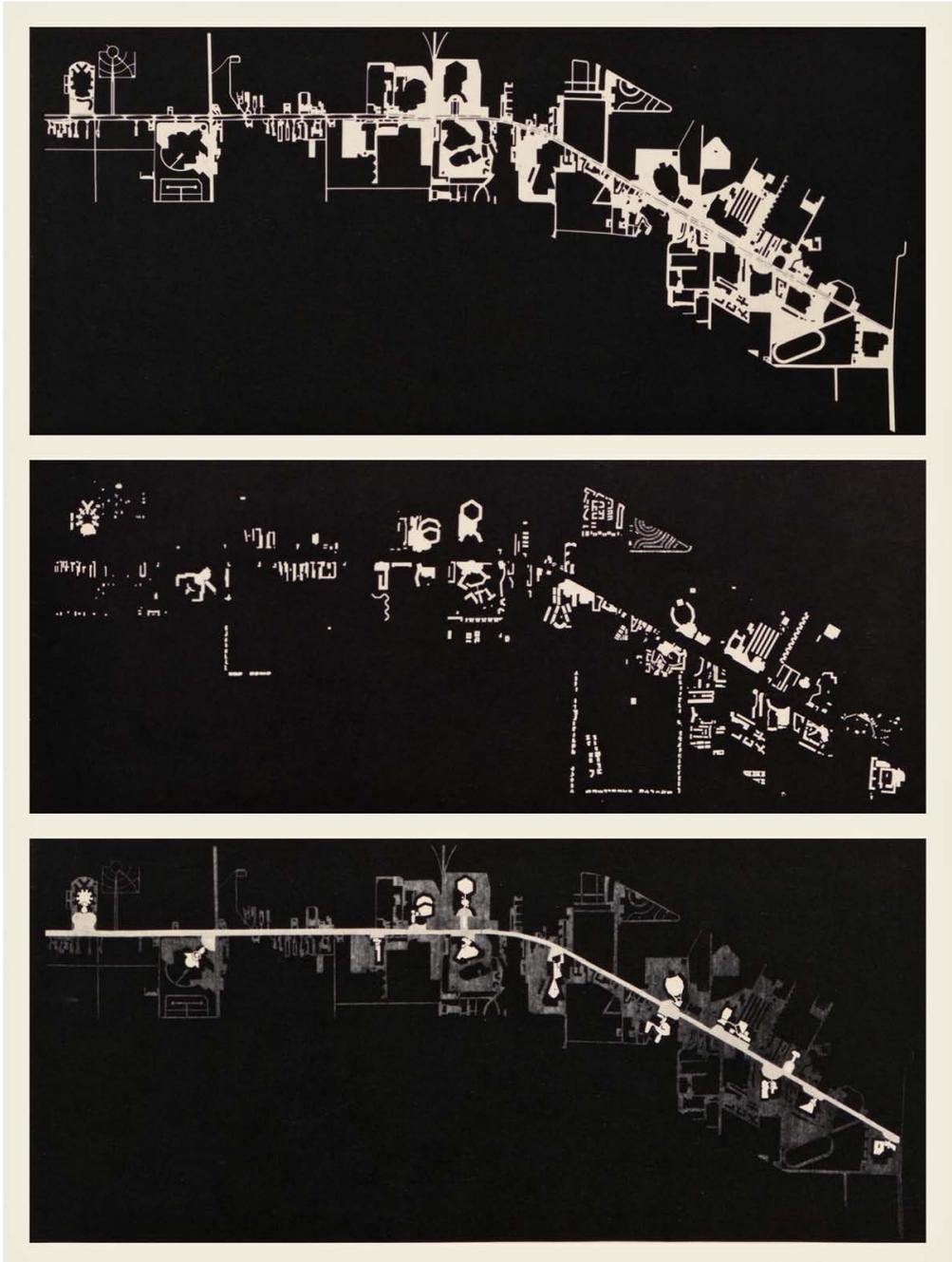
14 »Valuable traditional techniques should also be resuscitated by their application to new phenomena; for example, when Nolli's mid-eighteenth-century mapping technique, which he applied to Rome, when it is adapted to include parking lots, it throws considerable light on Las Vegas. It could also lend itself fairly easily to computer technique.« Denise Scott Brown: »Il ›pop‹ insegna/Learning from Pop«, in: *Casabella* 35 (1971), H. 359–360, S. 14–23, hier S. 17; wiederabgedruckt in: Robert Venturi/Denise Scott Brown:

A View from the Campidoglio. Selected Essays 1953–1984, hrsg. von Peter Arnell/Ted Bickford/Catherine Bergart, New York 1984, S. 26–33.

15 »Once it is recognized that figure and ground are conceptually reversible, it follows quite naturally that their roles are interdependent.« Wayne Copper, Masterarbeit an der Cornell University, Ithaca, New York 1967, zit. nach Schumacher 1971 (Anm. 11), S. 84.

16 Vgl. Robert Venturi/Denise Scott Brown/Steven Izenour: *Learning from Las Vegas. The Forgotten Symbolism of Architectural Form*, Cambridge, Mass. 1977.

17 Colin Rowe/Fred Koetter: »Collage City«, in: *Architectural Review* 158 (1975), H. 942, S. 66–91.



9 Robert Venturi, Denise Scott Brown und Steven Izenour, Planfolge aus »Nolli's Map of Las Vegas« mit asphaltierten Flächen, Gebäuden und deren Überlagerung mit »Ceremonial spaces«, aus: *Learning from Las Vegas*, 1972

aus und stellt ihnen die Strategie der Collage gegenüber, der Addition von stadttarchitektonischen Fragmenten. Sie sind nie freistehende Architekturobjekte, sondern immer städtebauliche Ensembles, die in einem Exkurs katalogartig aufgelistet und mit Beispielen belegt werden: denkwürdige Straßen, Stabilisatoren (monumentale Plätze), potentiell nicht endende Versatzstücke, prächtige öffentliche Terrassen, mehrdeutige und zusammengesetzte Bauten, Nostalgie erzeugende Dokumente, große Gartenanlagen. Im Opus magnum von Rowe und Koetter taucht sowohl im Text als auch in den Abbildungen die *Figure-ground*-Darstellung wiederholt auf – allein sucht man unter den über 200 Abbildungen vergeblich nach einer, die Nollis gesamten Plan zeigt (während der von Bufalini sehr wohl abgedruckt ist). Lediglich drei Fragmente von Nollis *Nuova Pianta di Roma* sind aufgenommen, aber nicht zur Darstellung des Plans und der ihm zugrunde liegenden Auffassung von Stadt, sondern nur, um die Beziehung zwischen der Kirche Sant'Agnese und der Piazza Navona zu erläutern, um die Raumwirkung des Quirinalpalastes mit seiner »Manica lunga« zu veranschaulichen und um schließlich das Augustusmausoleum in der Kategorie der Stabilisatoren zu zeigen (Letzteres sogar ohne Quellenangabe in der Bildlegende). Wie sein historischer Antagonist Le Corbusier ging auch Rowe sparsam mit der Offenbarung seiner Quellen um.

Roma interrotta oder die Kanonisierung des postmodernen Städtebaus

Seinen großen Auftritt in der Städtebaudiskussion des 20. Jahrhunderts feierte der Plan von Nollis im selben Jahr, in dem *Collage City* erschien, aber zu einem anderen Anlass und in einem anderen Kontext. Auf Initiative von Piero Sartogo, Architekt, ehemaliger Dozent in Cornell und Professor an der Architekturfakultät in Rom, und unter der Koordination von Michael Graves, der zwischen 1960 und 1962 Stipendiat der American Academy in Rom gewesen war, inzwischen in Princeton unterrichtete und nun zeitweilig Gast an der Academy war, wurden zwölf Architekten eingeladen, jeweils einen der zwölf Teilpläne der *Pianta Grande* unter dem Motto »Roma interrotta« (Das unterbrochene Rom) zu bearbeiten.¹⁸ Neben Sartogo selbst waren es Costantino Dardi, Antoine Grumbach, James Stirling, Paolo Portoghesi, Romaldo Giurgola, Robert Venturi, Colin Rowe, Michael Graves, Léon Krier, Aldo Rossi und Robert Krier: also die *crème de la crème* jener postmodernen Architektur, die Charles Jencks ein Jahr zuvor in seinem vielbeachteten Buch *The Language of Post-Modern Architecture* kanonisiert hatte.

Die Aufgabe, mit der diese Architekten betraut wurden, war absurd und kühn zugleich: Ausgehend von einem Fragment des Rom von 1748 sollten sie visionäre Vorschläge für neue Entwicklungsmöglichkeiten der Stadt vorlegen – von Rom, aber per Extrapolation auch von der europäischen Stadt *tout court*. Im Grunde waren sie angehalten, so zu tun, als sei in den letzten 230 Jahren in der Ewigen Stadt nichts geschehen, und das aufzuzeigen, was hätte geschehen können und sollen.

¹⁸ Vgl. *Roma interrotta*, Ausst.-Kat. Incontri internazionali d'arte, Rom 1978.

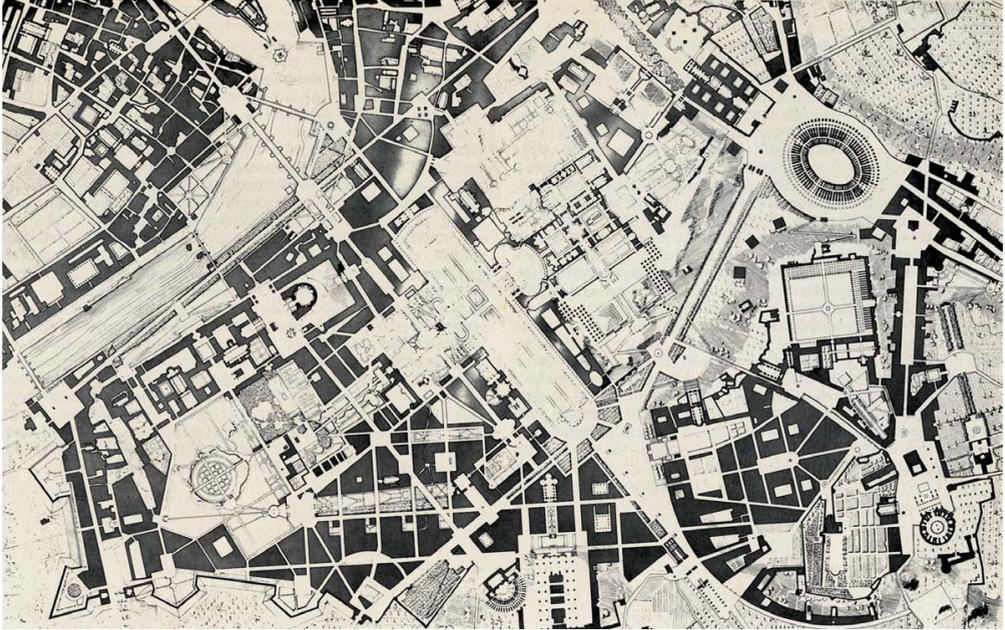
Der utopische Ehrgeiz des Projektes und die Publizität, welche es versprach, verführte alle zwölf Meister zur Teilnahme, allerdings mit unterschiedlichem Engagement und ebenso unterschiedlichen Ergebnissen. Das lag nicht zuletzt an der Heterogenität der zur Verfügung gestellten Tafeln: Diejenigen im Süden und Südwesten, die Venturi, Rossi und den Brüdern Krier überlassen wurden, zeigen lediglich die Dekoration von Nollis Plan und nicht die Stadt. Konsequenterweise, aber auch notgedrungen beschränkten sich die Autoren auf neue, mehr oder minder programmatische Dekorationen: Venturi schlug eine recht saloppe Collage aus Las Vegas vor, Léon Krier ersetzte Michelangelos Senatorenpalast auf dem Kapitol mit dem eigenen Entwurf eines *centro riornale*, eines Stadtviertelzentrums, das er gleichermaßen an anderen strategischen Orten der Stadt reproduzierte, Rossi gab ebenfalls eine Collage aus eigenen Arbeiten und Referenzprojekten wieder, um mit scharfem Sarkasmus die Thermen von Caracalla in einen Schwimmbadkomplex für »Entspannung, Liebe und Gymnastik« zu verwandeln.

Es ist kein Zufall, dass Rowes gemeinsam mit Peter Carl, Judith Di Maio und Steven Peterson realisierter Beitrag im achten Sektor nicht nur jener ist, der am weitesten ausgearbeitet wurde, sondern auch die Aufgabe am ernsthaftesten genommen zu haben scheint (Abb. 10). Der Stadtstruktur von 1748 wird hier in der gleichen Darstellungsmethode, aber in einem analogen Stadtverständnis eine neue, in sich schlüssige Komposition von Straßen, Plätzen und Höfen (Pochés) überlagert, die das barocke Rom nach den Maßgaben von *Collage City* weiterentwickelt. Rowes *Roma interrotta* ist eine ironisch-gelehrte Lektüre des antiken Zentrums von Rom, eine konsistente Umsetzung seiner städtebaulichen Vorstellungen und ein veritables städtebauliches Projekt zugleich. In erster Linie ist es jedoch die Demonstration der Möglichkeit einer radikalen Anwendung der Lehre von Nolli auf den zeitgenössischen Städtebau. Denn die primäre Entwurfsanstrengung gilt dem Stadtraum, der in seiner ganzen geometrischen, aber auch geschichtlichen und sozialen Komplexität begriffen wird.

1984 fügte Jencks in die überarbeitete vierte Auflage seiner *Language of Post-Modern Architecture* einen Absatz ein, in dem er die Geburt des Kontextualismus an der Cornell University ortete und Boyarskys Wiederentdeckung von Sitte erwähnte.¹⁹ Dabei unterstrich er den Bezug zu Nolli und bildete auch dessen Romplan ab, der in der Originalfassung seines Buchs 1977 nicht aufgetaucht war.

Die theoretische Wiederaneignung des Stadtraumes, wie sie im Urban Design Studio in Cornell und in *Roma interrotta*, aber auch in der Arbeit von Architekten wie Rob und Léon Krier stattgefunden hatte, fand von 1980 an ihren ersten konkreten Niederschlag in der Internationalen Bauausstellung (IBA) Berlin; in deren Neubaugebieten wurde unter der Leitung von Josef Paul Kleihues und unter Beteiligung von Rowe, Ungers, Venturi, den Gebrüdern Krier und zahlreichen weiteren, der neuen postmodernen Urbanität verpflichteten Architekten eine experimentelle Stadtreparatur durchgeführt, welche sich der kritischen Rekonstruktion der Straßen und Plätze Berlins ver-

19 Vgl. Charles Jencks: *The Language of Post-Modern Architecture*, London 1984, S. 110.



10 Colin Rowe mit Peter Carl, Judith Di Maio und Steven Peterson, Projekt für *Roma interrotta* auf der Basis des Romplans von Giovanni Battista Nolli, 1978

schrieb. Es ist kein Zufall, dass der IBA-Rahmenplan für die Südliche Friedrichstadt von 1981 ein Schwarzplan ist. In weit größerem Maßstab, wenngleich ausgesprochen pragmatisch ausgerichtet, wurde eine analoge Stadtreparatur beim Wiederaufbau des Berliner Stadtzentrums nach dem Fall der Mauer exerziert. Und es ist wiederum kein Zufall, dass die Ausstellung auf der Venezianer *Biennale di Architettura* von 2000, die diesen Wiederaufbau (und die Vision des Planwerks Innenstadt von 1999) zum Gegenstand hatte, mit riesigen, ebenso aufschlussreichen wie eindrucklichen Schwarzplänen operierte.²⁰

Ausblick

Was kann uns der Plan von Nolli heute, in der weiterhin zunehmenden Zersplitterung der Architekturhaltungen, der Architektursprachen und der Architekturdarstellungen bedeuten? Lässt sich aus der vorgelegten Anamnese, aus dem (zugegebenermaßen fragmentarischen) Resümee der Geschichte der *Nuova Pianta di Roma* und ihrer Diffundierung mehr ableiten als die Erkenntnis, dass in der Architektur mit der Präzision kein Geschäft zu machen ist, weil sie einen Aufwand erfordert, der in keinerlei Verhältnis zu dessen Anerkennung und Wertschätzung steht?

20 Vgl. Hans Stimmann (Hrsg.): *Berlino/Berlin. 1940–1953–1989–2000–2010. Physiognomie einer Groß-*

stadt/Fisionomia di una grande città/Physiognomy of a Metropolis, Genf/Mailand 2000.

Zunächst wird deutlich, dass Nollis Darstellung der Stadt wie alle Darstellungen nicht objektiv ist. Sie spiegelt die Interessen und Idiosynkrasien ihres Autors und ihres Auftraggebers wider; und da im Falle Nollis Autor und Auftraggeber ein und dieselbe Person waren, ist die *Pianta grande* ein Reflex dessen, was Nollis in Rom und überhaupt in der (damals) modernen Stadt sah. Das Raumkontinuum, das die Bauten bilden, war ihm wichtiger als die Bauten selbst; und unter den Bauten bevorzugte er jene, die zu diesem Raumkontinuum beitragen, also öffentliche Räume beinhalten. Vielleicht ist es nicht nur den organisatorischen und finanziellen Schwierigkeiten geschuldet, dass die Darstellung der antiken Monumente in der Planaufnahme nach und nach an Bedeutung verlor: Zunehmend interessierte sich Nollis für die Stadt, wie sie ist, und weniger dafür, wie sie war.

Vor diesem Hintergrund kann es nicht verwundern, dass in der Geschichte des Städtebaus immer dann auf Nollis Plan und seine Darstellungstechnik zurückgegriffen wird, wenn es um den Raum der Stadt geht: Sie ist für dessen Abbildung entstanden und dafür prädestiniert. Ihre Verwendung drängt sich schon aus Gründen der praktischen Eignung auf. Gleichzeitig wird sie zur Metapher einer Auffassung von Stadt, die jener ihres Urhebers nahesteht.

Doch erscheint die Darstellung mehr als nur eine Metapher – sie wird zum Paradigma des Stadtraums. Das Paradigma wird freilich auch instrumentalisiert und so unterschiedlich gedeutet, wie es diejenigen sind, die es verwenden. Jede dieser Instrumentalisierungen und Deutungen – es ist hier nur eine kleine Auswahl vorgenommen worden – ist eine eigene Episode, die sich von allen anderen unterscheidet. Doch jenseits der Unterscheidungen zieht sich ein roter Faden durch die Vereinnahmungen, der sie zu Verwandten macht und vielleicht sogar in eine genealogische Reihenfolge bringt.

Gemeinsam ist den Protagonisten dieser Geschichte in der Geschichte der Architektur das Verständnis von Stadt als Artefakt. Sie wird nicht als nebulöse Konzentration und Verflechtung von Menschen-, Geld- oder Wissensströmen betrachtet, sondern als materialisiertes Gebilde, das aus ganz bestimmten Gründen eine ganz bestimmte Form erhalten hat. Diese Form besitzt eine weitgehende Autonomie und kann als solche dargestellt, aber auch untersucht werden.

Gemeinsam ist ihnen zudem das Interesse für die städtischen Räume, die als wichtiger Bestandteil der Stadt, ja als ihr generierendes Element angesehen werden. Straßen, Plätze, Höfe und Gärten sind nicht lediglich Erschließungsdispositive und dazu da, den städtischen Bauten Zugang und Anlieferung zu sichern; sie sind vielmehr selbst architektonische Elemente, jener Gemeinschaft gewidmet, die Stadt ausmacht oder ausmachen sollte. Sie sind entworfen, gestaltet, aufeinander abgestimmt, und zwar so, dass sie ein ebenso kohärentes wie vielfältiges Kontinuum bilden. Sie sind die Quintessenz der Stadt, das, was ihren Charakter und ihre Schönheit ausmacht.

Gemeinsam ist ihnen schließlich die Überzeugung, dass Stadtform, Stadträume und Haustypen miteinander in einer Beziehung stehen, die nicht zufällig oder rein utilitaristisch ist, sondern konzeptionell. Oder, nach dem Refrain der *Architettura razionale* oder der *Architettura di tendenza* der 1960er und 1970er Jahre: Stadtmorphologie und Haustypologie sind aufeinander bezogen und bilden eine Wechselwirkung. Das hatte schon Nollis (und vor ihm Matteo Gregorio de Rossi) geahnt, als er von den wichtigsten öffentlichen Bauten exakte Grundrisse zeichnete und diese in



11 Schwarzpläne von Rom, Turin, Barcelona, Paris, Amsterdam und Dresden-Hellerau (von links oben nach rechts unten), aus: Vittorio Magnago Lampugnani, Harald R. Stühlinger und Markus Tubbesing, *Atlas zum Städtebau*, 2018

seinen Plan einsetzte. Das haben neben zahlreichen anderen Saverio Muratori und Aldo Rossi in ihren typologischen Untersuchungen ausgearbeitet und in ihren Stadtgrundrissplänen zur Darstellung gebracht.

Ist das alles noch aktuell und überhaupt relevant? Seit über einem Jahrhundert steht ein solches Verständnis von Stadt unter Attacke: zunächst durch die Sozialutopisten und die Gartenstadt-Bewegung, dann durch die klassische Moderne und ihrem Vorort-Zeilenbau, später durch den Nachkriegsmodernismus mit den Trabantenstädten und Großsiedlungen. In den letzten Jahrzehnten verkündete ein exponierter Architekt nach dem anderen – von Frank Gehry über Ben van Berkel bis Rem Koolhaas – das Ende der typologischen Stadt. Genau im Gegenteil dazu glaube ich, dass sie nicht nur lebt, sondern ihre Anliegen bedeutsamer denn je sind (Abb. 11). Wenn wir nicht wollen, dass unsere Häuser beziehungslos auf dem Stadtboden stehen, dass unsere öffentlichen Räume zu Restflächen verkommen, weil wir sie weder gestalten noch pflegen, dass unsere Städte ihre physische Physiognomie verlieren, indem sie form- und konzeptlos in die Peripherie diffundieren, dann müssen wir unsere Städte so betrachten und an ihnen arbeiten, wie es Giovanni Battista Nolli für sein Rom im Jahr 1748 getan hat.

V RÄUME DER HEUTIGEN STADT

DIE BEDEUTUNG DES RAUMS FÜR DIE ZEITGENÖSSISCHE THEORIE UND ARCHITEKTUR DER STADT

»Raum« ist ein noch junger Begriff in der Geschichte und Theorie der Architektur. Bis zu seinem vermehrten Aufkommen im ausgehenden 19. Jahrhundert hatte lange Zeit das Körperhaft-Dreidimensionale im Vordergrund gestanden; dagegen war das Umgekehrte der Figur, also der Grund beziehungsweise die Hohlform oder Leere, nur schwer zu denken. Folglich kam der Begriff *espace* im »reichen Vokabular« der Theoretiker des französischen Klassizismus gar nicht erst vor, und die Architekten des 19. Jahrhunderts »schienen ebenfalls gut ohne diesen Begriff auszukommen.«¹

Selbst Camillo Sitte benutzt in seinem Hauptwerk *Der Städte-Bau nach seinen künstlerischen Grundsätzen* von 1889 den Raumbegriff meist nur *ex negativo*, nämlich zur Beschreibung städtebaulicher Missstände. Er sprach von »Raumleere«, »gähnende[r] Leere«, »Menschenleere«, »Platzleere«² und gar von »endlose[r] Raumleere«.³ Sitte war auf seiner Suche nach lebendiger Urbanität unablässig von einem geradezu pathologischen *horror vacui*, von einer panischen Furcht vor der Raumleere getrieben (Abb. 1).

Wir kennen Sittes Befund der »Platzscheu« (Agoraphobie),⁴ also des Unbehagens vor großen Plätzen. Man versteht die Beobachtung viel besser, wenn man den 1880 in Frankreich geprägten Begriff *kénophobie*⁵ hinzuzieht und diesen vormals quantitativen Befund qualitativ fasst: Es ist die Angst vor der physischen Leere, vor psychischer Isolation, sozialer Vereinsamung und ästhetischer Unterkomplexität nicht-definierter, ungefasster Räume. Die Kenophobie gilt seit ihrer Entdeckung als Großstadtkrankheit und wird folglich auch *malaria urbana* genannt. Solcherlei medizinische Befunde gehören zu den Voraussetzungen, die im ausgehenden 19. Jahrhundert die Kunst- und Architekturtheorie dazu motivierten, den Begriff des Raums zu untersuchen. Erst zu dieser Zeit löste sich die Forschung von der engeren Stilgeschichte und ging von der Betrachtung epochentypischer Klein- und Schmuckformen zur Untersuchung der großen Formkategorien über. Dies sind Licht, Farbe, Körper, Bild – und vor allem Raum.

1 Ákos Moravánszky: *Architekturtheorie im 20. Jahrhundert. Eine kritische Anthologie*, Wien/New York 2003, S. 122.

2 Camillo Sitte: *Der Städte-Bau nach seinen künstlerischen Grundsätzen. Ein Beitrag zur Lösung modernster Fragen der Architektur und monumentalen Plastik unter besonderer Beziehung auf Wien*, Wien 1889, S. 32, 53, 106 und 127. Zur Neuauflage siehe Camillo Sitte: *Der Städte-Bau nach seinen künstlerischen Grundsätzen. Ein Beitrag zur Lösung modernster Fragen der Architektur*

und monumentalen Plastik unter besonderer Beziehung auf Wien, hrsg. von Klaus Semsroth/Michael Mönninger/Christiane Crasemann-Collins, Wien/Köln/Weimar 2003 (*Camillo Sitte Gesamtausgabe*, Bd. 3).

3 Sitte 1889 (Anm. 2), S. 159.

4 Ebd., S. 53 und 115.

5 Vgl. Jean Baptiste Édouard Gélinau: *De la kénophobie ou peur des espaces (agoraphobie des Allemands)*, Sur-gères 1880.



1 Burgring und äußeres Burgtor in Wien, Fotografie von 1872

Blüte der Raumbezüge

Im Zuge der aufkommenden frühmodernen Reduktionsästhetik wandten sich auch Architekten und Städtebauer um die Jahrhundertwende von den Detailformen und Gliederordnungen ab und beschäftigten sich mit übergeordneten Faktoren der Wahrnehmung und Gestaltung; deren Leitparadigmen sind seither Fläche, Masse und Raum. Das alles führte dazu, dass sich nach 1900 »in der Kunstgeschichte Raumtheorien [...] geradezu endemisch vermehrten.«⁶

Diese Abstraktion und Generalisierung der analytischen Begriffe im Horizont des Raumdenkens sind zentrale Charakteristika der Architektur der Moderne. Robert Venturi und Denise Scott Brown gehörten zu den Ersten, die den Raum als »das tyrannischste Element unserer heutigen Architektur« bezeichneten und seine »Vergötterung« kritisierten: »Die Architekten bemühten sich um den Raum, und die Kritiker machten ihn zum göttlichen Element, füllten das Vakuum, das ein sich verflüchtender Symbolismus hinterlassen hatte.«⁷

6 Wolfgang Kemp: *Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto*, München 1996, S. 11.

7 Robert Venturi/Denise Scott Brown/Steven Izenour:

Lernen von Las Vegas. Zur Ikonographie und Architektursymbolik der Geschäftsstadt, Braunschweig/Wiesbaden 1979, S. 174.

In der Abkehr der Moderne von den Bedeutungen und Detailformen der historischen Architektur zugunsten einer totalen Raumästhetik steckt auch die Sehnsucht nach einem ursprünglichen, vor-semiotischen und von keinerlei kodifizierten Sinnstrukturen kontaminierten Weltbezug. Das zeigt sich heute insbesondere in der erstaunlichen Vielzahl räumlich-inszenatorischer Überhöhungen von Profanbauten. Von der Tate Modern in London über das Kunsthaus Bregenz bis zur Hamburger Elbphilharmonie werden vor allem Museen, aber auch Kultur- und Sportstätten wie Andachtsräume sakral ästhetisiert. Solche Häuser wollen Ausnahmeorte mit außeralltäglichen Anmutungsqualitäten sein, die durch atmosphärische Verdichtung den Menschen von seiner Realitätserfahrung distanzieren.⁸

In der Rede vom Raum schwingt also immer ein latenter Hang zum Affektiven, Magischen oder gar Numinosen mit. Es wäre übertrieben, von einer »Raum-Religion« zu sprechen, dennoch kommt Raumbezügen eine Funktion zu, die zuvor der Gottesglaube erfüllt hatte – nämlich Kontingenzbewältigung. Je fragmentierter und diskontinuierlicher ein Gegenstandsbereich ist, je größer also die Ungewissheit wird, desto stärker wird das Bedürfnis, das Risiko der Enttäuschung einzuschränken oder zumindest kommensurabel werden zu lassen. Raumbezüge wollen das vormals Kontingente zumindest ansatzweise überschaubar, wenn nicht gar berechenbar machen. Dies hat beispielhaft die Theorie der sogenannten Zwischenstadt gezeigt, die amorphe Agglomerationen ähnlich lesbar wie die Himmelskunde ihre Sternbilder machen will.⁹

Gleichwohl ist die neue Blüte der Raumbezüge in der Kunst-, Architektur- und Städtebauteorie fruchtbar. Denn richtig verstanden, kann die »Raumwende« nicht Komplexität und Kontingenz reduzieren, sondern unser Verständnis davon enorm erweitern. Schließlich hat das Raumdenken die Analyse der symbolischen Formen von Sprache, Bildern, Bauten und Städten um eine grundlegende Dimension ergänzt: die Logik von Ort, Lage, Ausdehnung und Verteilung, somit Faktoren, die nicht nur das zeitliche *Nacheinander*, sondern das räumliche *Nebeneinander* beschreiben. Dadurch wird es möglich, nicht allein das sukzessive Prozessieren von Sinnstrukturen *in absentia* zu erfassen, also als Anzeichen des Abwesenden. Vielmehr lässt sich durch den Raumbezug ihr konkretes Hier und Jetzt *in praesentia* als Speicher für Kultur und Identität begreifen – ganz im Sinn von Kants rätselhaft-vieldeutiger Auffassung von Raum als »Möglichkeit des Beisammenseins«.¹⁰ Kurz gesagt: Es geht nicht um Kontingenzbewältigung, sondern um deren Steigerung durch ein erweitertes Auffassungsvermögen für neue Räume und Zwischenebenen, Schwellen und Übergänge, die transitorisch, porös, angedeutet, atmosphärisch und oft gar flüssig wie Musik sind.

Um dafür eine neue Sensibilität zu entwickeln, ist es hilfreich, die herkömmlichen Raumdefinitionen aus Physik und Metaphysik, also den absolut-deterministischen Behälterraum und den

8 Vgl. Nadine Haepke: *Sakrale Inszenierungen in der zeitgenössischen Architektur*. John Pawson – Peter Kulka – Peter Zumthor, Bielefeld 2013.

9 Vgl. Thomas Sieverts: *Zwischenstadt. Zwischen Ort und Welt, Raum und Zeit, Stadt und Land*, Braunschweig/Wiesbaden 1997, S. 69.

10 Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft* [1781], Werkausgabe Bd. 4, hrsg. von W.[ilhelm] Weischedel, Frankfurt am Main 1974, S. 379.

relational-voluntaristischen Zwischenraum, auf sich beruhen zu lassen. Für die Gestaltungsdisziplinen weitaus lohnender wäre es dagegen, eine Kardinaldifferenz in der Produktion und Rezeption von Raum zu untersuchen, somit die Theorie und Gestaltung der Grenzen, Schwellen und Schnittstellen zwischen Innen und Außen, zwischen Eigen- und Weltraum, zwischen individueller und kollektiver Wahrnehmung und Aneignung in den Blick zu nehmen.

Um über die bloß physikalischen oder geometrischen Raumtheorien hinauszugelangen ist es fundamental, diese Differenz von Innen und Außen, von Ich und Welt nicht mehr naturräumlich-topografisch zu begreifen, sondern kulturräumlich-topologisch. In diesem Zusammenhang soll an dieser Stelle die ausgesprochen weitreichende Raumanthropologie des Philosophen Peter Sloterdijk weiterentwickelt werden, der in seinem dreibändigen Werk *Sphären* eine atemberaubende Universalgeschichte der menschlichen Raumbildungskraft vorgelegt hat.¹¹ Sloterdijk begreift »Sphären« als »Beziehungen«, »Beseelungen«, »Solidaritäten« und »Gestimmtheiten«, die sich nicht erst baulich, sondern zunächst biologisch, psychologisch, soziologisch und philosophisch manifestieren. Gemeinsam ist diesen Räumen, dass sie entlang der Grenze zwischen Innen und Außen, Bei-uns und Nicht-bei-uns, Eigenem und Fremdem, Inklusion und Exklusion, Verstehen und Nicht-Verstehen organisiert sind.

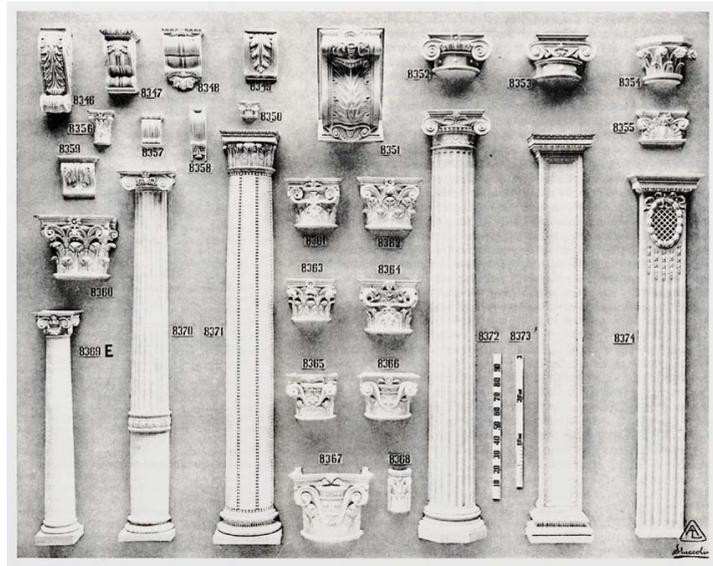
Im zweiten Band von Sloterdijks Trilogie gibt es einen großen Satz über das entfaltete menschliche Raumbildungs- und Beseelungsvermögen, der für die Architektur das werden könnte, was Kants kategorischer Imperativ für die Ethik ist: Es ist »die kategoriale Aufforderung, alle Ereignisse und Dinge im Äußeren so aufzufassen, dass sie jederzeit als Elemente eines vergrößerten Inneren verstanden werden können.«¹² Dieser Gedanke lässt sich übrigens bis auf die kleinste praktische Entwurfsaufgabe herunterbrechen, die bei aller Egozentrik der Raumbesetzung stets die Anschlussfähigkeit an Anderes – an Nachbarn, bauliche Kontexte – mitzudenken hat. Mit einem solchen kategorischen Imperativ der Raumproduktion lässt sich auch die Frage beantworten, warum gewisse Raumschöpfungen über alle konzeptuellen und künstlerischen Paradigmenwechsel hinweg eine höhere Qualität des Gelingens haben als andere. Es geht also um Kriterien für Umgebungen und für Werke als Raumschöpfungen im Sinne einer elementarästhetischen und lebensweltlichen Solidarisierung.

Wovon lebt eigentlich die Qualität eines gelungenen architektonischen Ensembles? Es ist die kalkulierte Durchdringung von Stadtraum und Baukörper, wodurch die räumlichen Grenzen derart porös und mehrdeutig werden, dass die Stadt die Züge eines großen Hauses und das einzelne Haus den Charakter einer kleinen Stadt annimmt. Diese Analogisierung findet sich auch in sämtlichen klassischen Architekturlehren von Vitruv über Alberti bis zu den großen Stadtbaukünstlern des 19. Jahrhunderts. Und sie lässt sich nicht nur in Richtung des Raums, sondern ebenso in jene des Körpers weiterentwickeln. Denn worin besteht der Reichtum von Architektur, wenn nicht in ihrer Fähigkeit, ihr Inneres nach Außen zu kehren und den Umraum ästhetisch derart zu verdichten, dass er den Charakter eines öffentlichen Interieurs annimmt?

11 Vgl. Peter Sloterdijk: *Sphären*, 3 Bde., Frankfurt am Main 1998–2004.

12 Ders.: *Sphären*, Bd. 2: *Globen. Makrosphärologie*, Frankfurt am Main 1999, S. 160.

2 Produktpalette aus einem Katalog der Potsdamer Stuckfabrik Stuccolin, um 1912



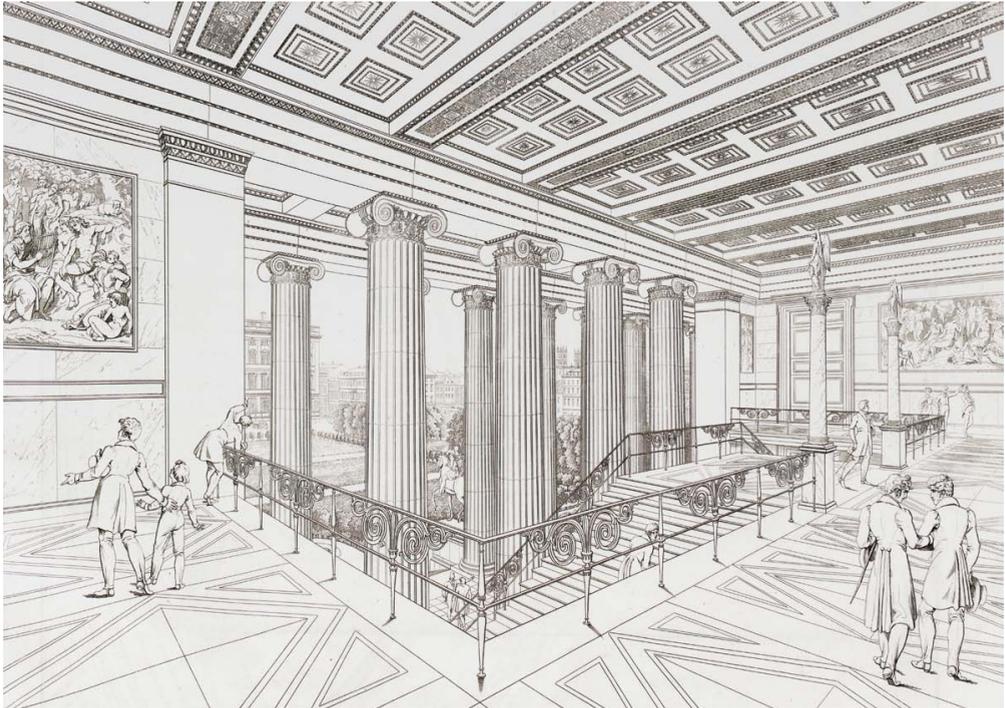
Es gibt eine traditionelle Methode, um Bauwerke im städtischen Kontext Innenwände ausbilden zu lassen, die den Außenraum fassen und definieren. Sie bestand jahrhundertlang, wie Camillo Sitte sagte, in der »*Verwendung architektonischer Innenmotive* [...] auch bei der Außenarchitektur«.¹³ Dies waren reichhaltige Öffnungen, Fensterordnungen,¹⁴ diaphane Wände, Freitreppen, Risalite, Balkone, Loggien, Kolonnaden und Ehrenhöfe, die aus dem Interieur auf die Straße geholt wurden und sich dort in gebaute Einladungsgesten und Schenkungsakte verwandelten. Auch wenn das Fassadendekor in seiner letzten Verfallsform nur noch aufgeklebt und hohl war – trotzdem steckt in jeder Lisene, in jeder Halbsäule und in jedem Sägezahnfries noch ein Stück ursprünglicher Innenarchitektur, das konstruktiv aus der Massengliederung und ästhetisch aus der Raumkomposition stammt (Abb. 2).

Diese von der südländischen Baukunst inspirierte räumliche Durchdringung und Porosität blieb für Baumeister aus den nordischen Nebelländern freilich nur eine Sehnsuchtsformel. Gleichwohl hatte beispielsweise Karl Friedrich Schinkel bei seinem Alten Museum in Berlin einen solchen Entwurfsgedanken verfolgt, als er seine Schauffassade am Lustgarten aufschnitt und zu einer Säulenhalle mit doppelläufiger Freitreppe öffnete, die Innen- und Außenraum zugleich bildet (Abb. 3). Ähnlich haben fast 200 Jahre später Axel Schultes und Charlotte Frank die Hauptfront des Berliner Kanzleramts verräumlicht und das Interieur weit in den Ehrenhof hinausgezogen. Der Durchdringungseffekt steckt übrigens noch in jedem banalen Wohnungsbalkon, der ein Stück

13 Sitte 1889 (Anm. 2), S. 116.

14 Passend dazu auch: »Die Fenster sind an einem Haus, was die fünf Sinne für den Kopf sind.«. Karl Marx:

»Der 18. Brumaire des Louis Bonaparte«, in: *Karl Marx, Friedrich Engels – Werke*, Bd. 8, Berlin 1969, S. 111–207, hier S. 201.



3 Karl Friedrich Schinkel, Perspektive des Treppenhauses im Museum am Berliner Lustgarten, 1831

Geschoßfläche durch die Fassade ins Freie herausstülpt. In großem Maßstab findet sich dieser Kunstgriff auch beim Umbau des Tour Bois le Prêtre in Paris von Anne Lacaton und Jean-Philippe Vassal (Abb. 4a–b).

Architekturhistorisch verdanken wir dem Kunsthistoriker Peter Stephan die Wiederentdeckung der verschwundenen dritten Dimension der Fassadenarchitektur: Er hat die raumhaltigen Fassaden der Architektur seit der Renaissance mit ihren Schwellen und Transitzonen zwischen Innen und Außen bis in ihre stadtraumprägenden Auswirkungen untersucht.¹⁵

Fassaden waren jahrhundertlang genuine Schauplätze zeremonieller Ereignisse. Das geschah oft temporär, wenn etwa der Pariser Magistrat im 18. Jahrhundert zu Maskenbällen die Fensterflügel und -kreuze aus der Rathausfassade entfernte oder die sächsischen Kurfürsten bei Hochzeitsfesten die Galerien und Pavillons des Zwingers in offene Zuschauerlogen verwandelten. Bei den meisten Prachtbauten ging schon im Entwurf die Inszenierung von Öffentlichkeit mit Gebäudeöffnungen einher. Im Hof des päpstlichen Belvedere-Palastes im Vatikan dienten die offenen Loggien

¹⁵ Vgl. Peter Stephan: *Der vergessene Raum. Die dritte Dimension in der Fassadenarchitektur der frühen Neuzeit*, Regensburg 2009.



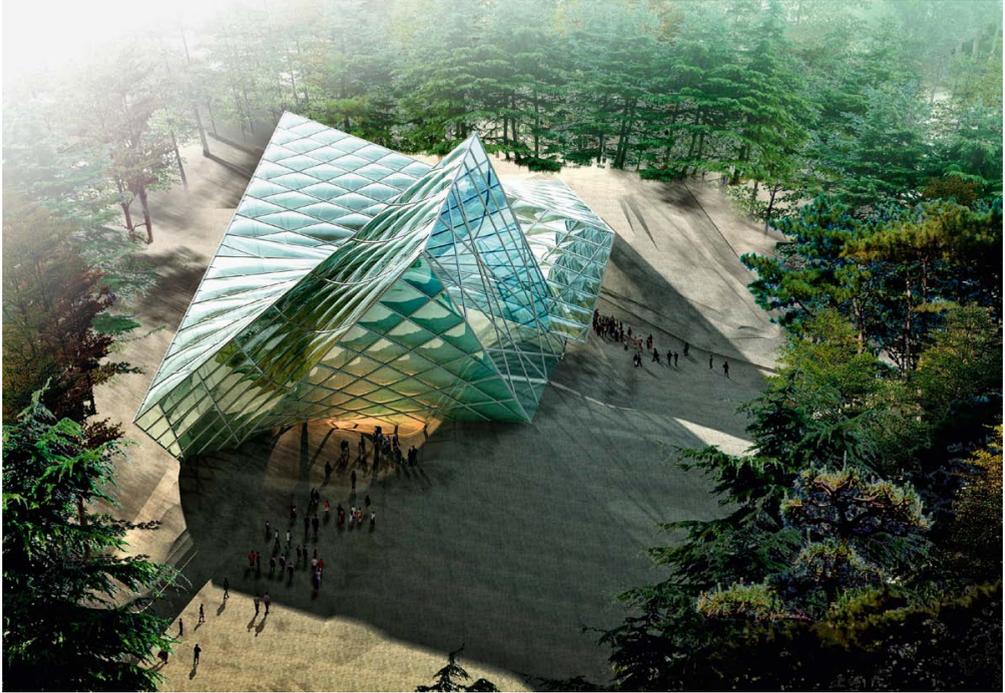
4a-b Lacaton & Vassal, Transformation des Tour Bois le Prêtre in Paris, 2011, Zustand vor und nach dem Umbau



5 Santa Maria Maggiore in Rom, Fassade von Ferdinando Fuga, entworfen um 1740

bei Umzügen und Turnieren als Besuchertribünen, und die Säulenkolonnaden Berninis auf dem Petersplatz muss man sich ursprünglich nicht als bloße Platzwand, sondern als raumhaltige Korridore und eine Art Palast der Winde vorstellen. Auch Ferdinando Fugas pompöser Fassadenspiegel von Santa Maria Maggiore in Rom bildete keine flache Schauwand mit vorgeblendeten Halbsäulen, sondern eine gliederhafte Säulenvorhalle, welche durch und durch mit der päpstlichen Benediktionsloggia und offenen Zwischengeschossen perforiert war (Abb. 5). Diese raumhaltigen Fassaden hatten durchweg festlich-zeremoniellen Charakter und stiegen mithilfe des architektonischen Theatermotivs zu einer zentralen Würdeformel der Architektur auf. Die heute versperrten Vorhallen und Atrien spätantiker Kirchen haben ihren existenziellen Charakter als Fluchtorte und Asylräume eingebüßt. Mehr noch: Die Umbauten und Schließungen haben das einst hochgradige kinästhetische Raumerlebnis ruiniert.

Welche ungeheuren Intensitätsgrade die Verräumlichung von Grenzen und Schwellen in der zeitgenössischen Architektur annehmen kann, zeigt ein Kirchenentwurf der Gruppe GRAFT für Wünsdorf von 2006. Hier wird der Schwellenraum zwischen Außen und Innen in die erstarre Bewegung einer Falte respektive Höhlung verwandelt (Abb. 6). So ist auf extreme Weise die gesamte architektonische Großform der entscheidenden Kardinaldifferenz von Innen und Außen gewidmet. Sie verdeutlicht die sublimierende Produktivkraft von Dimensionssprung, Schwelle und Schnittstelle, und diese bildet auch den Umschlagpunkt von individueller zu kollektiver Teilhabe.



6 GRAFT-Architekten, Entwurf für eine Kirche in Wünsdorf bei Schwerin, 2006

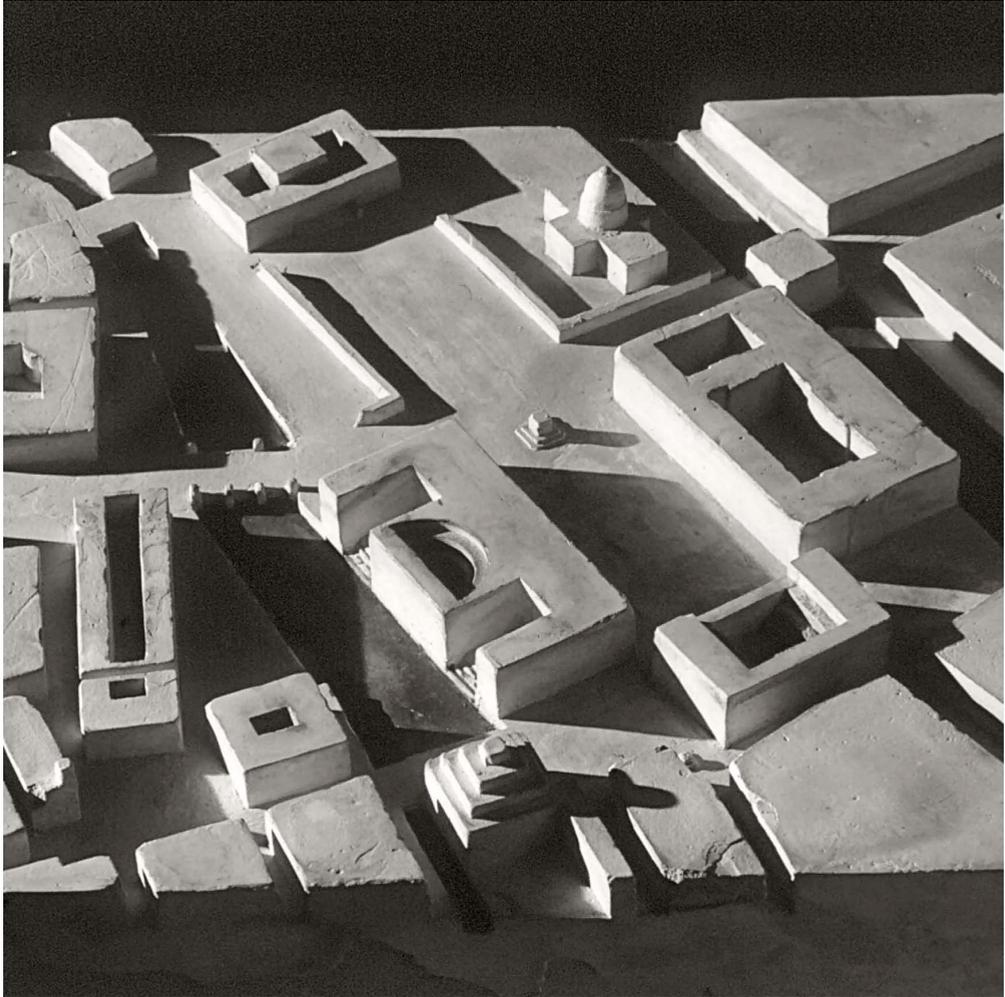
Kaum zufällig spricht die Kunstgeschichte mit Blick auf die Schwelle von »Sublimierung«, denn das lateinische Wort *limen* (Schwelle) verweist auf die verwandelnde und läuternde Kraft von Tor- und Grenzdurchschreitungen *sub limen*.¹⁶

Man könnte daraus sogar einen Lackmustest für das aktuelle neu-expressionistische Architektur-Branding der gebauten Superzeichen machen: indem man fragt, ob die skulpturale Dramatisierung bloß der Oberflächenvergrößerung dient – oder ob sie es tatsächlich schafft, den toten Aggregatzustand von fixierten Teilräumen über Schnittstellen und Schwebezustände zu beleben.

Kontingenz und Mehrdeutigkeit von Räumen

Im Herbst 1996 präsentierten der Architekt Axel Schultes und der Kunsthistoriker Tilmann Budensieg ein köstliches architekturhistorisches Bubenstück auf der Berliner Schlossinsel: Angeblich hatten sie einen verschollenen Entwurf des preußischen Generalbaumeisters Karl Friedrich Schinkel wiederentdeckt, das den Kampf zwischen Schlossfreunden und Anhängern des Palastes der

¹⁶ Vgl. Ferdinand Noack: »Triumph und Triumphbogen«, in: *Vorträge der Bibliothek Warburg*, Bd. 5, hrsg. von Fritz Saxl, Leipzig/Berlin 1928, S. 147–201.



7 Modellfoto des vermeintlichen Schinkel-Entwurfs für den Berliner Schlossplatz, verwendet in Axel Schultes' Artikel im *Tagesspiegel* vom 8. September 1996

Republik beenden sollte. Die Schinkel-Spolie zeigte die Berliner »Île de la Cité« radikal umgekrempelt: Aus Masse war Raum geworden, das düstere Schloss hatte sich mehr als zur Hälfte in einen majestätischen Platz aufgelöst (Abb. 7).¹⁷

Schinkels umgestülpter Schlossplatz hätte im nachfolgenden Architekturwettbewerb sicher Furore gemacht. Doch nach Indiskretionen mussten sich Schultes und Buddensieg selbst als Urheber des Entwurfs zu erkennen geben – sie hatten das Täuschungsmanöver als Provokation ins Werk ge-

¹⁷ Vgl. Axel Schultes: »Schinkels Traum«, in: *Der Tagesspiegel*, Nr. 15739, 8. September 1996, o. S. [S. 14].

setzt, um Bewegung in die zu dieser Zeit hoffnungslos festgefahrene Schlossdebatte zu bringen. Die Finte ist bemerkenswert, da sie eine uralte, fast vergessene Methode der Raumkunst wiederbelebt hat, nämlich den das plastische Empfinden schärfenden Kunstgriff, das Verhältnis von Körper und Raum umzukehren. Nicht mehr die Schlosskubatur war die Hauptsache, sondern der Innenraum, der nach außen gekehrt wurde.

Doch wir müssen uns deutlich machen, dass zur Wiederentdeckung des Raums für die zeitgenössische Theorie und Architektur der Stadt mehr als das Verschieben von Bauklötzen gehört. Es geht vor allem um den performativen Prozess der Produktion des Raums, der – richtig verstanden – ein durch Kommunikation und Solidarität erzeugtes Kraftfeld sozialer Energien ist. Wo also finden wir heute ähnliche Beispiele für Stadträume mit einer reduzierten Raum-Vergötterung bei zugleich gesteigerter Kontingenz, Mehrdeutigkeit und vielleicht auch Unberechenbarkeit?

Angesichts der konsensuellen Herstellung und der personellen Konstellation der Entwerfer kommt das Projekt der Werkbundstadt Berlin diesen Ansprüchen vielleicht entgegen. Auf einem ruppigen Industriegelände in Berlin-Charlottenburg sollen auf 30.000 Quadratmetern insgesamt 1.200 neue Wohnungen für 2.000 Menschen als Schaufenster internationaler Wohnbaukunst entstehen.

Die Initiatoren um den Berliner Architekten und damaligen Werkbund-Vorsitzenden Paul Kahlfeldt riefen im Jahr 2015 eine Planungsgemeinschaft von dreißig bekannten Büros aus Deutschland, den Niederlanden, Italien und der Schweiz zusammen, um diesen Musterstadtteil zu errichten. Das Berliner Pilotprojekt möchte das aktuelle Krisenthema des städtischen Wohnens frontal angehen – und zwar jenseits von standardisierten Massenunterkünften für Immigranten oder überteuerten Kitschbuden für Wohneigentümer.

Der Berliner Stadtteil soll deutlich größer werden als das heroische Vorbild der Stuttgarter Weißenhofsiedlung von 1927, bei der unter Leitung von Ludwig Mies van der Rohe 16 Architekten 33 Häuser mit insgesamt 60 Wohnungen errichteten. Dem suburbanen Stuttgarter Erfolgsmodell wollen die Berliner Aktivisten ein weniger aufgeräumtes, dichteres und gemischteres Stadtexemplar entgegenstellen. Die beteiligten Entwerfer umspannen das gesamte Gestaltungsspektrum vom Retro-Stil bis zur dritten Moderne. Was sie eint, sind weniger ästhetische Vorlieben als der Wunsch, ein Stück Stadt nicht im Auftrag von Fonds oder bankenfinanzierten Projektentwicklern zu bauen, sondern für eine Vielzahl von Einzelbauherren, die sich Zinshäuser als Daseinsvorsorge zulegen, wie es in der Blütezeit des Wirtschaftsliberalismus um 1900 der Fall war.

In einem seltenen Akt von kollegialer Kooperation einigten sich die beteiligten Büros Anfang 2016 auf einen gemeinsam verantworteten städtebaulichen Entwurf und auch auf die architektonische Konkretion (Abb. 8). Entstehen soll weder eine stadtfremde Großstruktur mit bauwirtschaftlich optimierten Superblöcken noch eine verspielte *Townhouse*-Gruppe mit Vorgärten. Stattdessen wurden die dreißig Parzellen in fünf schiefwinklige Blockgruppen rund um einen zentralen Platz gruppiert und mit öffentlichen Straßen und halböffentlichen Innenhöfen perforiert. Die Zuteilungen der Grundstücke wurden ausgelost, und um die Variabilität noch zu steigern, hatte jeder Planer drei Alternativentwürfe angefertigt, von denen alle Beteiligten gemeinsam den passendsten zur Re-



8 Modellfoto der Werkbundstadt Berlin, 2016

alisierung auswählten. Gefordert waren belastbare, funktionsoffene und erweiterbare Grundrisse, dazu raumhaltige Fassaden mit Balkonen oder Terrassen. Die weitere Gestaltung war freigestellt, solange die Hausfronten ihre doppelte Funktion als Gesicht des Gebäudes einerseits und als raumbildende Innenwand der Stadt andererseits erfüllen. Wenngleich das hochdifferenzierte Ergebnis im Modell noch wie ein Architekturzirkus aussieht, so sind bei diesem Projekt die Voraussetzungen für die bauliche, funktionale und auch soziale Vielfalt ungewöhnlich gut.¹⁸

Wir wissen noch nicht, ob die Werkbundstadt ihre hochgesteckten Ziele erreichen und ob ihre räumliche Gestalt ein reduziertes Klumpenrisiko bei gesteigerter Kontingenz, Mehrdeutigkeit und Unberechenbarkeit bieten wird. Das Projekt bildet zunächst einmal innerprofessionell einen neuen Zwischenraum von nach außen gekehrten Innenverhältnissen, weil aus dem Wettbewerb der Entwerfer hier eine Kollaboration wurde. Es bleibt zu hoffen, dass diese entwurfliche Synthese die körperliche Gestalt und Aneignung des geplanten Quartiers prägen wird und vor allem: dass die ökonomische Logik einer feinkörnigen Parzellierung und Mischnutzung tatsächlich eine neue »Möglichkeit des Beisammenseins« schafft, wie Kant einst das Wesen des Raums beschrieben hatte.

¹⁸ Vgl. *WerkBundStadt Berlin Am Spreebord*, hrsg. vom Deutschen Werkbund Berlin, Berlin 2016.

DER RAUM DER WAND ALS BEDEUTUNGSTRÄGER

Architektur als Ausdrucksmittel in der Stadt

Stadt und Verantwortung

Wenn im Folgenden von »Stadt« die Rede ist, ist damit in erster Linie nicht ein ökonomisches, politisches, geografisches oder ein anderes Feld gemeint, das sich im Laufe des *spatial turn* mit Blick auf die Stadt und ihre Räume als Forschungsgebiet für verschiedene Disziplinen ergeben hat.¹ Vielmehr soll Stadt als räumliche Formulierung einer mehr oder minder diffusen sozialen Gruppe verstanden werden, deren unterschiedliche Gesellungsformen verschiedene Typen und Größen von gedeckten und ungedeckten Räumen benötigen, die sie selbst erzeugen oder erzeugen lassen.

Im Zuge der fortschreitenden Individualisierung der Gesellschaft sind viele der früher lesbaren und selbstverständlichen Funktionen von öffentlichen Räumen nicht mehr ohne Weiteres erkennbar. Kommerzialisierung, Individualisierung und die sogenannte Eventisierung sind im Begriff, die Zusammengehörigkeit, die Abhängigkeit von öffentlichen und privaten Räumen zu überlagern. Die Überbetonung partikularer Interessen hat zu einem Bedeutungsverlust des öffentlichen Raums geführt, der im besten Fall als Austragungsort von »Außengastronomie« Gefallen findet, ansonsten aber Transferfläche für den individuellen Warenerwerb und -transport zu werden droht. Dergleichen ist die Bedeutung des eigenen Wohnraums für den Einzelnen kontinuierlich gewachsen: Die Zusammenhänge zwischen der immer größer werdenden individuellen Flächennutzung, der mitunter tragischen Überversorgung Älterer mit Wohnraum, des Mangels an bezahlbaren Wohnflächen und der Segregation Ärmere brauchen hier nicht erklärt zu werden.

Zusammenfall von Ethik und Ästhetik

Ich glaube jedoch, dass die Stadt und ihre Räume auch weiterhin der Ort des Interessensausgleichs von Individuen, Gruppen, Schichten von Ärmere und Reichere, alten und jungen Generationen, Menschen unterschiedlicher Herkunft und unterschiedlicher Sozialisation sein muss. Wenn dieser Übungsplatz des menschlichen Zusammenlebens seine Funktion behalten soll, ist allerdings ein

¹ Vgl. Andreas Denk/Uwe Schröder (Hrsg.): *Stadt der Räume. Interdisziplinäre Überlegungen zu Räumen der Stadt*, Tübingen/Berlin 2014.



1a-1 Verbindung von Raumtypen im Dorsoduro, Venedig: Wegstrecke über die Calle Lunga San Barnaba, Calle Avogaria bis zur Chiesa San Sebastiano

genereller Bewusstseinswandel notwendig, der sich im Wandel des Verhältnisses des Individuums zum nächsten Individuum, von Gruppen zu anderen Gruppen und zur gesamten Gesellschaft ausdrücken muss. Nur wenn die Menschen ein Bewusstsein für die Gesellschaftsbindung ihres Tuns erspüren, für die Relationalität ihrer eigenen Interessen und Absichten gegenüber den Interessen und Absichten anderer entwickeln oder zurückentwickeln, für ihre Verantwortung für sich und andere, für die Gesellschaft im Ganzen – nur dann bleibt der Funke Hoffnung, Resilienz gegenüber massiven Veränderungen im gesellschaftlichen Haushalt auszubilden und dabei das soziale Miteinander zu bewahren. Das Problem dieses mentalen Wandels – weg von einer obrigkeitstreuen Versorgungsmentalität und restloser Eigenliebe hin zu einer selbstbestimmten, vornehmlich von Empathie geleiteten Verantwortungsgesellschaft – ist kein Problem, das nur technisch, formal oder politisch gelöst werden kann. Es muss vor allem räumlich-ästhetisch und damit phänomenal wahrnehmbar gelöst werden. Nur die Ästhetik, die sinnlich wahrnehmbare Form der Gestaltung, die aus einer phänomenologischen Anschauung der Stadt und ihrer Räume entspringt und in sie mündet, wird ausreichend Sitz im Leben und damit Überzeugungskraft haben, um die Vorteile einer räumlich argumentierenden Stadtgestaltung zu verdeutlichen, die gegenüber einer rein ökonomisch orientierten Stadtwerdung eine ethische Dimension eröffnet.

Raumtypen und Raumfolgen

Die Linie des Nachdenkens über eine Form der stadtbaulichen Struktur, die gesellschaftliche Werte ausdrücken kann, führt bis zu Gottfried Semper zurück. Dessen Auffassung über die gesellschaftliche Gebundenheit der Architektur kommt – zum ersten Mal eindeutig – in seinem Vortrag »Ueber Baustyle« von 1869 zum Ausdruck. Semper postulierte dort als »Stoff und Gegenstand aller Kunst-



bestrebungen [...] den Menschen [...] als Individuum, die Familie; [...] den kollektiven Menschen, den Staat; [...] das Menschthum, das Menschenideal als höchste Kunstaufgabe.«²

Jeder Gesellungs- oder Organisationsform wies Semper eigene Raumtypen zu, die bei ihm funktional gegliedert sind. Auf der Suche nach einer »kosmopolitische[n] Zukunftsarchitektur«, die in einer »Synthesis der beiden scheinbar einander ausschliessenden Kulturmomente, nämlich des individuellen Strebens und des Aufgehens in der Gesamtheit« mündet, wurde er schließlich in der städtischen Organisation der spätrömischen Stadt fündig, in der er wie beim Forum von Pompeji »Raumesindividuen der verschiedensten Grösse und Rangabstufung« erkannte, die »um einen grössten Centralraum herum [geordnet sind], nach einem Prinzip der Coordination und Subordination, wonach sich alles einander hält und stützt, jedes Einzelne zum Ganzen nothwendig ist.«³

Semper sagt hier – durch seine damalige späte Neigung zu einer repräsentativen Monarchie verschleiert – nichts anderes, als dass zwischen Räumen unterschiedlicher sozialer Sinnggebung und dementsprechender Größe und Ausformung, also zwischen verschiedenen Raumtypen, ein Rang-, aber auch ein Wirkungsverhältnis bestehen soll. Die individuellen Räume sind einem Gemeinschaftsraum zu- und untergeordnet, der dem Zusammenspiel der einzelnen räumlichen Entitäten und damit dem Wechselspiel von Individuum und Gemeinschaft einen Funktionszusammenhalt und eine höhere Sinnggebung verleiht. Dabei scheint Semper davon auszugehen, dass Größe und Materialität dieser Räume bereits verbindlich zu erkennen geben, welche Funktion sie besitzen und welchen Rang sie im gesamten Raumgefüge bekleiden; dass sie also – wie man heute sagen würde – formal kodierbar sind.

2 Gottfried Semper: *Ueber Baustyle*, Zürich 1869, S. 12.

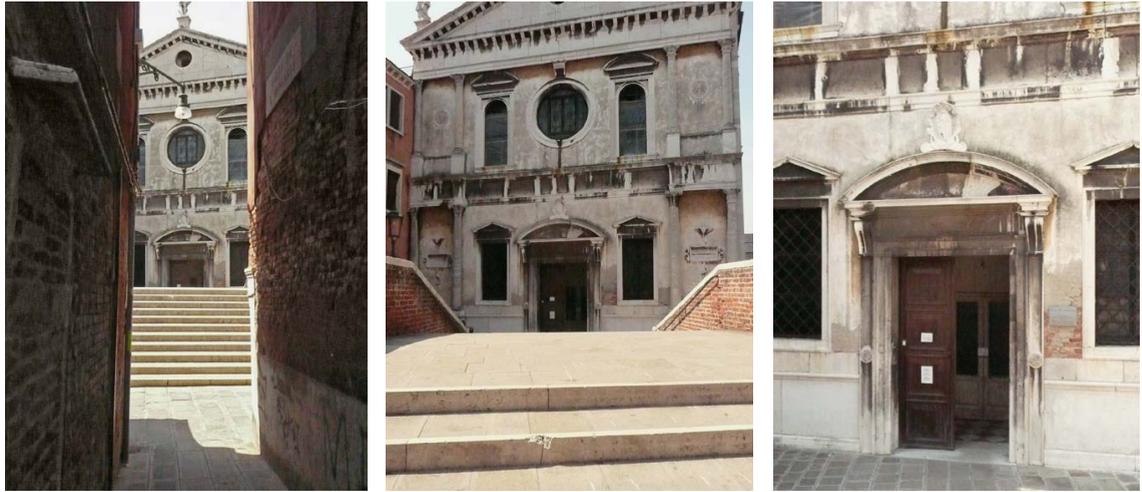
3 Ebd., S. 28.



Überträgt man Sempers Raumtypenlehre mit einer möglichen Kodierung von Räumen auf eine heutige urbane Körnungsgröße, so ergibt sich daraus – immer unter dem Blickwinkel auf eine Verantwortungsgesellschaft – das Konzept der Bezugnahme aller möglichen Räume der Stadt aufeinander: Solche Folgen von Raumtypen, die durch wohldifferenzierte Grenzen und Schwellen in ein sorgfältig austariertes Gleichgewicht zu bringen wären, lassen sich als komplexes urbanes Gewebe denken, das je nach Bedarf und Bedürfnis private, halbprivate, halböffentliche und öffentliche Räume ausweist und diese miteinander verbindet oder trennt. Dabei steht der Raum des Individuums in einem proportionalen, in Größe, Funktion und Ausstattung angemessenen Verhältnis zum Raum mehrerer, vieler und der Gesamtheit der Menschen. Die ostentative Teilhabe aller, die Verantwortung nicht nur für die Wohnung oder das Haus, sondern für die Straße, das Viertel und die Stadt kann so einen sichtbaren Ausdruck bekommen. Die Stadt wird zur Wohnung. Und die sinnvolle, angemessene und aufeinander bezogene Anordnung ihrer Teile wird zum Symbol einer verantwortlichen und solidarischen Gesellschaft.

Wie eine solche Verbindung der räumlichen Elemente einer Stadt angeordnet sein kann, ohne den Eindruck von Monotonie zu erwecken, zeigt das Beispiel von Venedig: Die Struktur der Lagunenstadt entsteht durch verschiedene, in jeder Kategorie einander ähnliche Raumtypen. Das venezianische Stadtbausystem setzt sich aus den *hardware*-Elementen der Wasserwege, Brücken, Plätze und Landwege – *Campo, Calle, Corte, Ramo* – und schließlich den Bauwerken als *software* zusammen (Abb. 1a–l). Durch ihre variierende Anordnung ist eine nahezu unendliche Vielzahl an Kombinationen von Ort- und Wegeräumen entstanden: Die Verbindung dieser Raumtypen erhebt die Stadt zu einem zutiefst räumlichen Erlebnis, das zugleich eine soziale Dimension des Gemeinwesens enthüllt.

Wir müssen also über eine sinn- und planvolle Abfolge solcher sozial und ästhetisch kodierter Raumtypen nachdenken, die sich durch differenzierte Größen und materielle Gestaltungsformen unterscheiden. Der Raum, die Zelle des Individuums, steht in einem unmittelbaren Verhältnis zur



Wohnung; die Wohnung steht in einer Abhängigkeit zum Haus; das Haus öffnet oder schließt sich mit seinen Räumen zur Straße, die wiederum andere Hausräume mit ihren eigenen Raumbildungen verzahnt. Und diese Abfolge von privaten, halbprivaten und öffentlichen Räumen stößt auf weitere entsprechende Abfolgen, die sich zu einem Quartier zusammenschließen.

Eindruck und Ausdruck

Dabei geht es inzwischen jedoch nicht mehr allein nur um die Ausweisung und Ausstattung von solchen miteinander verbundenen Räumen: Genauso wichtig wie die Frage nach der richtigen Form, Größe und Empfindlichkeit städtischer Räume ist die Frage nach der Art und Weise, wie sie sich überhaupt mit privaten und halbprivaten Räumen verbinden lassen. Dabei gibt Herman Sörgels epochemachender Begriff des »Janusgesichts« der Architektur einen entscheidenden Hinweis: Sörgel hat in seiner *Architektur-Ästhetik* erstmals 1918 davon gesprochen, dass die Existenz der Wand eine »Bikonkavität« der Architektur begründe.⁴ Denn gleichgültig, ob man die Wand von außen oder von innen betrachtet, schließt sie den Raum, in dem man sich befindet, gewissermaßen als Hüllfläche konkav ab. Diese grundsätzlich richtige, aber durch ihre sehr konzeptionelle Begrifflichkeit beschränkte Auffassung Sörgels ist zu ergänzen: Jede Wand ist, sobald sie über eine oder mehrere Öffnungen verfügt, nicht nur Raumabschluss und Hülle, sondern spielt eine Rolle bei der Verbindung zwischen Räumen. An anderer Stelle habe ich ausgeführt, dass durch diesen optischen, haptischen, allgemein sensorischen Filter der Wand der architektonische Raum in ge-

4 Herman Sörgel: *Einführung in die Architektur-Ästhetik. Prolegomena zu einer Theorie der Baukunst*, München 1918, bes. S. 160–162.



2a-1 Annäherung an den Palazzo Massimo alle Colonne am Corso Vittorio Emmanuele in Rom über die Via del Paradiso

wisser Weise zu einem exogenen Wahrnehmungsorgan des Menschen wird – zu einem Instrument der Weltwahrnehmung.⁵ Die Wand bleibt nicht Grenze zwischen zwei Räumen, sondern wird auch zur Schnittstelle der verschiedenen gedeckten und ungedeckten Räume. Sie verbindet private und halbprivate Räume des Inneren mit den öffentlichen Räumen der Stadt. Maß und Zahl ihrer Öffnungen entscheiden also auf einer städtebaulichen Ebene über die Verbindung des Einzelnen mit der Gemeinschaft. Auf der architektonischen Ebene bestimmen die Öffnungen des Gebäudes über dessen plastischen Charakter.

Dabei kommt der Struktur der Wand eine neue (alte) Bedeutung zu, welche die veränderten Ideale der Moderne und ihrer Derivate in Vergessenheit geraten ließen: Das Relief der Wand drückt den Eindruck des Inne-Wohnenden wie ein Stempel in den öffentlichen Raum ein. Der Eindruck, den die Bewohner oder Benutzer mit der Wand oder der Fassade ihres Gebäudes im öffentlichen Raum machen, oder architektonisch gesprochen: Der Eindruck, den das Haus im öffentlichen Raum erweckt, wird für den Betrachter im öffentlichen Raum zum Ausdruck der gewünschten, erforderlichen oder unvermeidlichen Bedeutung des Gebäudes. Umgekehrt prägt sich der öffentliche Raum über das System von Wand, Rahmen und Fenster und weiteres Zubehör dem Innenraum und seinem Benutzer ein und wird so seinerseits zum Ausdruck des Öffentlichen im Privaten, des Allgemeinen im Besonderen.⁶

Der Palazzo Massimo alle Colonne in Rom, den Baldassare Peruzzi zwischen 1533 und 1536 für den römischen Stadtadligen Pietro Massimo erbaute, zeigt die Möglichkeiten, die dieser Schnittstelle innewohnen (Abb. 2a-1). An der Stelle des Palastes an der damaligen Via Papalis (dem heutigen Corso Vittorio Emmanuele) standen zuvor mehrere Gebäude, die beim Sacco di Roma 1527

5 Andreas Denk: »Der Raum als Organ. Überlegungen zu einer ›unzeitgemäßen‹ Architekturkonzeption«, in: Denk/Schröder 2014 (Anm. 1), S. 39–46.

6 Vgl. zu dieser Problematik ausführlich Peter Stephan: *Der vergessene Raum. Die dritte Dimension in der Fassadenarchitektur der frühen Neuzeit*, Regensburg 2009.



weitgehend zerstört wurden. Darunter war auch der Stadtpalast der Massimi, in dem die Familie die erste Druckerpresse Roms eingerichtet hatte. In der Folge der Devastation wurde das Gelände unter den Familienmitgliedern aufgeteilt. Für den Stammsitz beauftragte Pietro Massimo den Architekten Baldassare Peruzzi mit einem repräsentativen Neubau. Pietros Familie gehörte zu denjenigen Geschlechtern der Stadt, die für sich eine altrömische Abstammung beanspruchten. So führten die Massimi ihren Ursprung auf das Geschlecht der Fabier, namentlich auf Fabius Maximus, zurück, der die römischen Truppen gegen Hannibal befehligte, und letztlich auf den sagenhaften Herkules selbst – sie gehörten also zu den edelsten der römischen Stadtadligen. Pietro war zudem 1533 und 1537 erster Konservator von Rom, spielte also auch im politischen Leben der Stadt eine wesentliche Rolle. Seine Wahl des Architekten für den Um- und Neubau des Familienpalasts fiel nicht zufällig aus: Baldassare Peruzzi hatte sich vor allem durch detailreiche Studien zur antiken römischen Architektur verdient gemacht. Der Palazzo Massimo sollte ihm zu einer der ausdrucksstärksten Architekturen Roms im 16. Jahrhundert geraten.⁷

Schon bei der städtebaulichen Positionierung des Gebäudes kam Peruzzi zu einer ungewöhnlichen Lösung. Denn für den Neubau entwarf der Architekt eine leicht gebogene Straßenfassade an der Via Papalis zukommen, die als Prozessionsstraße eine herausragende Bedeutung besaß. Mit der leichten Biegung der Fassade vollzog der Architekt die äußere Form eines ehemals an dieser Stelle gelegenen Odeons nach und platzierte sein Gebäude damit gewissermaßen auf den Fundamenten der Antike, die auch die Massimi für ihre Familientradition reklamierten (Abb. 3). Den Bau dominiert eine breite, über die gesamte Gebäudefront laufende Loggia mit ihren dorischen Kuppelsäulen. Vor allem bei der Annäherung von der Via Paradiso aus, die – vom Palazzo Farnese

7 Vgl. Heinrich Wurm: *Der Palazzo Massimo alle Colonne*, Berlin 1965. Vgl. auch Loren Partridge: *Renaissance in Rom. Die Kunst der Päpste und Kardinäle*, Köln 1996, bes.

S. 72 sowie Valeria Café: *Palazzo Massimo alle Colonne di Baldassare Peruzzi. Storia di una famiglia romana e del suo palazzo in rione Parione*, Venedig 2007.



kommend – geradewegs auf die sanft geschwungene Fassade des Palazzo Massimo zuläuft, rückt der raumhaltige Eingang mit den darüberliegenden Wohngeschossen in die Mitte des Blickfelds. Auch auf dem Weg entlang dem Corso Vittorio Emanuele selbst erzeugt die Loggia mit ihren Säulen einen reizvollen räumlichen Eindruck: Hier rücken in der Schrägperspektive des Passanten die Säulenstellungen zu einem ein- und ausschwingenden Relief zusammen. Der breitere Eingang mit seiner flachen Treppe zieht den Blick auf das dahinterliegende Portal und von dort aus weiter in die rechts und links davor sich erstreckenden Loggien respektive den dunklen Gang dahinter. An dessen Ende weist das Licht des hellen Atriums dem Eintretenden die Richtung.

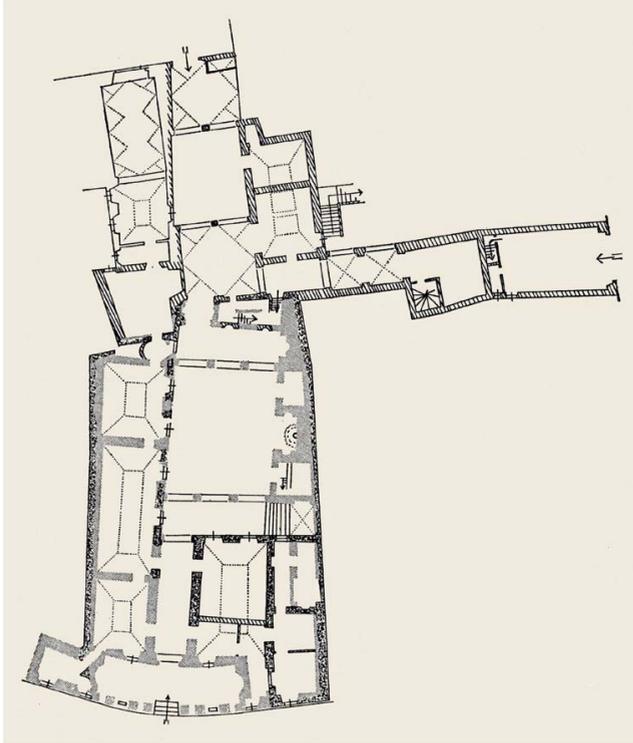
Heinrich Wurm, der Verfasser der grundlegenden Monografie zum Palazzo Massimo, deutet den der Fassade des Palazzo eingeschriebenen Portikus als lesbare Inszenierung des Eintritts in das Haus eines Mächtigen:

»Einige Räume des Gebäudes sind geeignet, dem Bewohner [...] eine Umgebung zu bieten, die seine Erscheinung steigert, und einem Fremden auf dem Weg zum Hausherrn klar zu machen, dass er sich einer wichtigen Persönlichkeit nähert. [...] Es beginnt mit dem Portikus. Wer die Stufen hinaufgeschritten ist, findet in der Eingangshalle das große Portal vor sich. [...] Der Weg vom Portikus zum Hauptsaal ist künstlerisch gestaltet. Der Eingang ist mit einem mächtigen und dabei reich ornamentierten Portal ausgestattet. Auf beiden Seiten laden Bänke den Wartenden zum Sitzen ein. In den Nischen und an der Decke findet sich eine sorgfältig ausgearbeitete Stuckdekoration. Im Korridor ist über jeder Tür eine Büste mit einer Nische. Fünf Stuckbilder, von feiner Ornamentik umgeben, erfüllen die Wölbung und die Bogenfelder. Die Hofloggia ist mit der dorischen Ordnung ausgestattet und ihre Wölbung trägt wieder eine zierliche Stuckornamentik.«⁸

8 Ebd., S. 82.



3 Giovanni Battista Nolli, *Nuova Topografia di Roma (Pianta Grande)*, 1748, Ausschnitt mit dem Palazzo Massimo alle Colonne (Nr. 625, rechts)

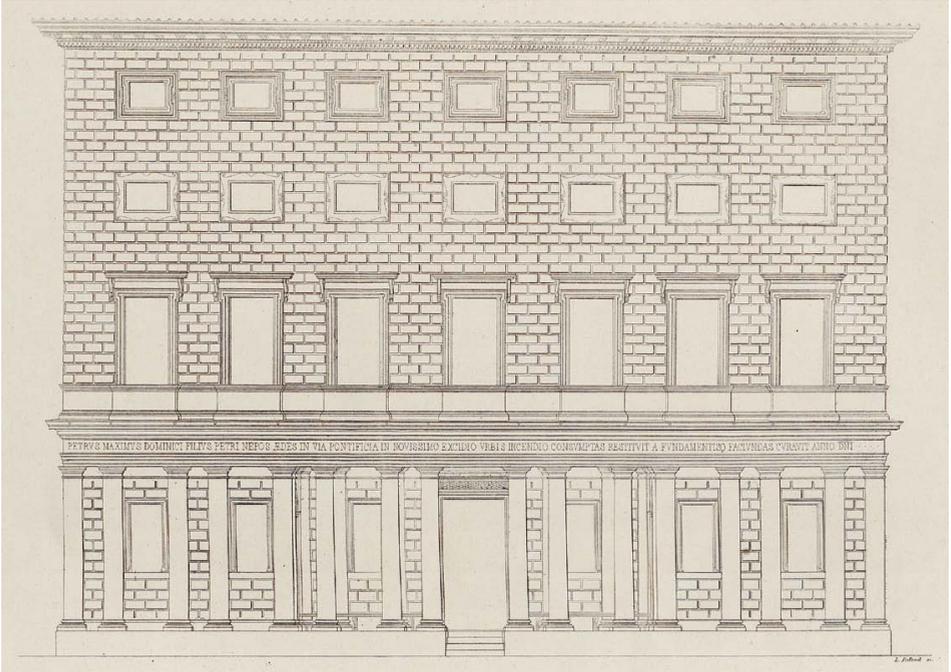


4 Erdgeschossgrundriss des Palazzo Massimo alle Colonne, 1532–1536, mit Eintragung der Autorenschaft: vermutete Reste des Vorgängerbaus (punktiertes Mauerwerk), Baldassare Peruzzi (gerastert), spätere Anbauten (gestrichelt)

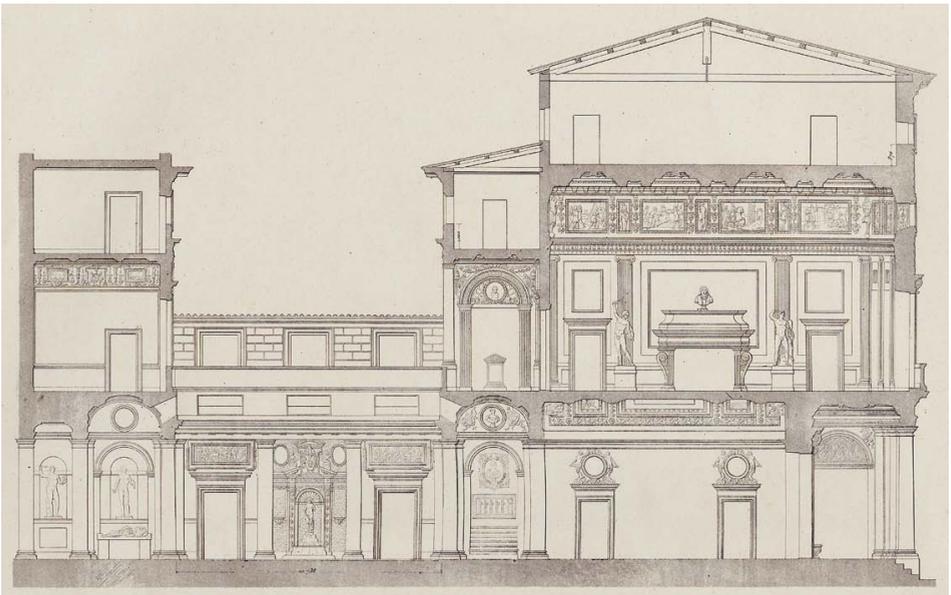
Am Ende dieser *promenade architectural* steht der Eintritt in den Hauptsaal des Gebäudes (Abb. 4). Hier wird – beginnend mit der Abkunft von Herkules – mit einer Folge von elf Wandbildern die Geschichte der Familie Massimo dargestellt.

»[...] an unforgettable experience of good architecture«

Wurms Schilderung des inszenierten Wegs durch das Haus und zum eigentlichen Empfangssaal des Hausherrn verdeutlicht schon, welche Bedeutung der raumbildende Portikus hatte. Die zwischen Öffentlichkeit und Privatem in sehr sorgfältiger Abstufung vermittelnde Raumbildung konnte durch die Öffnung des eigentlich dem Haus angehörigen Portikusraums zur Straße wie eine »Widmung« eines Privatraums an die Öffentlichkeit gelesen werden. Dieser ostentative Auftritt der Familie im öffentlichen Raum, der zugleich die Opulenz seiner Gestaltung und die Raffinesse der vielen, für Gebildete sicherlich zumindest teilweise wiedererkennbaren Anspielungen auf die römische Antike offenbarte, muss gleichermaßen nobel wie großzügig gewirkt haben. Der amerikanische Schriftsteller James Lees-Milne hat in seinen *Roman Mornings* das Erlebnis des Eintritts in den Palazzo Massimo so eindrucksvoll wie knapp beschrieben: »To step from the pavement straight into the portico for the first time is an unforgettable experience of good architecture.«⁹



5 Palazzo Massimo alle Colonne, Rom, Aufriss der Fassade an der Via Papalis, aus: Paul Marie LeTaruilly, *Edifices de Rome moderne*, 1853



6 Längsschnitt durch den Palazzo Massimo alle Colonne, aus: Paul Marie LeTaruilly, *Edifices de Rome moderne*, 1853

Neben dieser Inszenierung des Eintritts in das Gebäude durch den dorischen Portikus gibt die Fassade weitere Informationen: Der flache Balkon mit den bodentiefen Fenstern und die ebenso flachen, gerahmten Mezzaninfenster zeigen einen neuen Typus der Palastfassade. Wurm hat nicht nur die Herleitung fast aller Gliederungselemente der Fassade aus der römischen Antike erörtert, sondern auch die Funktion der unterschiedlichen Formen in Bezug auf eine Aussage über das Gebäude und seinen Bewohner vorgeführt (Abb. 5 und 6).¹⁰ Dabei gelangt er schließlich zur Auffassung, dass die Verwendung der dorischen Ordnung im Erdgeschoss und in der Hofloggia sowie die flache, zurückhaltende und auf die Einführung weiterer Säulenordnungen verzichtende Fassadengestaltung mit Quadermauerwerk vor allem einen ikonografischen Sinn hatte: Wenn Peruzzi der *decor*-Lehre des antik-römischen Schriftstellers Vitruv folgte, entsprach die dorische Ordnung dem männlich-kräftigen Wesen des Herkules und wies deshalb auf die Genealogie des Hausbesitzers hin;¹¹ folgte der Architekt indes den Ausführungen seines Zeitgenossen Sebastiano Serlio, so ließ sich die dorische Fassade als Hinweis darauf lesen, dass in diesem Gebäude eine kraftvolle und mannhafte Persönlichkeit wohnte.¹² Die Zweiteilung der Fassade in einen schwer lastenden Teil der Obergeschosse und einen schwer tragenden Teil ließ sich sogar materiell-stofflich als Metapher für das Herkulische lesen, dem die Familie nicht nur ihre Herkunft, sondern auch ihre Bedeutung verdankte.

Eine neue dreidimensionale Sprache

Diese Lesbarkeit von Raum und Relief hat mit einer Kette von gesellschaftlichen und damit architektonischen Revolutionen vom 18. Jahrhundert bis heute ihr Ende gefunden. Die Aussagekraft der Architektur lässt sich schon lange nicht mehr am gelehrten Zitatenschatz oder an der Einhaltung ikonografischer Regeln ablesen. Insbesondere die Architektur der Moderne hatte ein anderes Ziel: Der neue Mensch, die neue Gesellschaft der Hochindustrialisierung sollte Ausdruck in einer objektivierten Architektur finden, deren Figur ebenso rational sein sollte wie das Bild des Menschen. Genau wie der Mensch sollte die Architektur Teil einer Massengesellschaft werden, deren Macht und Mächtigkeit dann zu einem manchmal gefeierten, manchmal verteufelten Synonym des 20. Jahrhunderts wurde. Die Architektur der Moderne argumentierte deshalb nicht nur mit der Funktionalität der Grundrisse, den Vorteilen neuer Materialien und der bis dahin unmöglichen Effizienz der Konstruktion, sondern auch mit der Serialität ihrer Fassaden – als Ausdruck von Funktion, Effizienz und Erhabenheit eines neuen gesellschaftlichen Ideals.

Die Ablösung der Moderne im letzten Viertel des 20. Jahrhunderts erbrachte keine Lösungen, weil ihre Alternative entweder sprachlich oder formal, nicht aber architektonisch war. Das ironische, zynische, amüsante oder banale historische Zitat der Postmoderne, der formale Widerspruch des Dekonstruktivismus sind hilflose Versuche gewesen, die dahinschwindende Ausdruckskraft

9 James Lees-Milne: *Roman Mornings*, London 1956, S. 92.

10 Zur Fassade vgl. Wurm 1965 (Anm. 7), S. 90–123.

11 Vgl. ebd., S. 146–176.

12 Ebd., S. 256.

der Moderne durch Linguistik oder durch zeichenhaft aufgesetzte Emphase zu ersetzen. Auch Aldo Rossis letztlich an das Unbewusste appellierende Archetypenlehre blieb eine Einzelercheinung.

Die diversifizierte und individualisierte Gesellschaft unserer Zeit erfordert ein anderes Ideal der Architektur. Die Gesellschaft unserer Tage wird mehr durch *soft skills* statt durch den alten Unterschied zwischen *blue collar workers* und *white collar workers* bestimmt. An die Stelle eindeutig identifizierbarer, schichtenspezifischer Verhaltensweisen sind diffuse, einander überlappende Kulturtechniken getreten, deren Einfluss allein die notwendige Veränderung der gesellschaftlichen und politischen Wirklichkeit bewirken kann. Für diese veränderte und sich weiter verändernde gesellschaftliche Realität brauchen wir eine andere Architektursprache, die jenseits der Aussagekraft »moderner« Materialien, neuer Konstruktionsweisen und perfektionierter Haustechnik das grundsätzliche Ziel hat, die Verbindung des Einzelnen mit der Gemeinschaft, die Relation zwischen beiden als Ausdruck gegenseitiger Verantwortung zu zeigen. Dabei entscheiden im Wesentlichen die Reliefs von Fenstern und Türen über die gegenseitige Zugewandtheit von Innen- und Außenräumen. Genau wie die hochdifferenzierten Disktinktionsmerkmale unserer Gesellschaft drücken sie mit einem sorgfältig austarierten Verhältnis der Gebäudeöffnungen zum jeweiligen Kontext nicht mehr und nicht weniger aus als das Verhältnis des Individuums zur Gemeinschaft. Wie »offen« sich ein Haus – und damit sein Bewohner – nach außen geben will, kann allerdings nicht nur über die Größe der Öffnungen entschieden werden. Es muss sich um andere Modelle des Zeigens und Verbergens, des Schweigens und des Sich-Äußerns handeln, die wohl immer wieder neu zu entwickeln sind. Vielleicht können dazu auch weitere Distinktionsmerkmale der Fassadengliederung oder des Fassadenschmucks treten, die sich aus Konstruktion, Form, Haltung oder Idee ebenfalls erst herausbilden müssen.

Solche Reliefs, solche Zeichen versetzen verschiedene, für die Zwecke der Benutzer kodierte Räume in ein hochdifferenziertes Verhältnis der gegenseitigen Sichtbarkeit. Dieser Bezug hat eine Bedeutung: Die gezielte Sichtbarmachung von Phänomenen des Privaten und des Öffentlichen durch die Wandmembran lässt sich möglicherweise als Hinweis auf eine gegenseitige Verantwortung des Einzelnen für das Allgemeine sowie der Gesellschaft für das Individuum interpretieren. Deshalb kann das Relief der »Gewände« zu einer neuen Sprache der Architektur und damit zu einer neuen Verständigungsform der Gesellschaft unserer Zeit werden. Aber dies müssen wir erst denken und gestalten lernen.

AUTORINNEN UND AUTOREN

Katrin Albrecht (*1976) studierte Architektur an der ETH Zürich. Zwischen 2002 und 2007 war sie als Architektin tätig. Sie war Stipendiatin des Graduiertenkollegs am Institut für Geschichte und Theorie der Architektur an der ETH Zürich und Mitglied des Istituto Svizzero di Roma. 2014 promovierte sie mit einer Arbeit zur Architektur von Angiolo Mazzoni. Von 2015 bis 2017 war sie Postdoktorandin am Zürcher Lehrstuhl für Geschichte des Städtebaus; aktuell forscht sie im Rahmen eines vom Schweizerischen Nationalfonds (SNF) geförderten Projekts zu Flora Ruchat-Roncati am Departement Architektur der ETH Zürich. Seit 2017 hat sie einen Lehrauftrag für Architekturgeschichte und -theorie an der Fachhochschule St. Gallen inne.

Helene Bihlmaier (*1981) studierte Architektur an der Technischen Universität München, der Tsinghua University in Peking sowie an der ETH Zürich, wo sie 2007 diplomierte. Anschließend war sie bis 2015 als Architektin und Projektleiterin in Zürich tätig. Zwischen 2015 und 2017 arbeitete sie als wissenschaftliche Assistentin am Lehrstuhl für Geschichte des Städtebaus am Institut für Geschichte und Theorie der Architektur, 2017 zudem im Rahmen eines SNF-Projekts zu Flora Ruchat-Roncati am Departement Architektur der ETH Zürich. Derzeit ist sie Doktorandin im UrbanHist-Programm an der Bauhaus-Universität Weimar und der Universidad de Valladolid.

Laura Cassani (*1986) studierte Soziologie, Populäre Kulturen und Urban Design in Zürich und Hamburg. Für ihre Masterarbeit mit dem Titel »Ein nachhaltiges Stück Stadt« hat sie die Raumproduktion der Genossenschaft Kalkbreite in Zürich untersucht. Als wissenschaftliche Assistentin am Institut für Geschichte und Theorie der Architektur der ETH Zürich wirkte sie an mehreren Publikationen zur Gestaltung des Raumes aus historischer und theoretischer Perspektive mit.

Andreas Denk (*1959) ist Architekturtheoretiker und -historiker. Er studierte Kunstgeschichte, Städtebau und Geschichte in Bochum, Freiburg im Breisgau und Bonn. Seit 2000 ist er Chefredakteur der vom Bund Deutscher Architekten BDA herausgegebenen Zeitschrift *der architekt*. An der Technischen Hochschule Köln lehrt Andreas Denk seit 2011 unter anderem im Master-Studiengang »Strategien des Entwerfens und Konstruierens«, seit 2014 ist er dort Professor für Architekturtheorie. Er hat zahlreiche Publikationen zur Geschichte und Theorie der Architektur des 18., 19. und 20. Jahrhunderts sowie zur Architektur und zur Kunst der Gegenwart veröffentlicht; seit 2002 konzipiert er das »Berliner Gespräch« des BDA.

Jörn Düwel (*1965) studierte Germanistik und Kunstgeschichte in Greifswald. Er war wissenschaftlicher Mitarbeiter an den Architekturfakultäten der Universitäten in Stuttgart und Darmstadt. Seit 2002 ist er Professor für Geschichte und Theorie der Architektur an der HafenCity Universität in Hamburg. Er verantwortete zahlreiche Ausstellungen und Veröffentlichungen zur Geschichte von Architektur und Städtebau im 19. und 20. Jahrhundert; zuletzt erschien *Neue Städte für Stalin* (2015) und *Baukunst und Nationalsozialismus* (mit Niels Gutschow, 2015).

Katia Frey (*1964) ist promovierte Kunsthistorikerin. Sie forscht und publiziert im Bereich der Geschichte der Städtebauthorie, mit besonderer Berücksichtigung sozial-, kultur- und ideengeschichtlicher Aspekte. Bis 2016 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Geschichte und Theorie der Architektur an der ETH Zürich, wo sie das Projekt »Anthologie zum Städtebau« geleitet und die abschließende Publikation mitherausgegeben hat. Aktuelle Forschungsschwerpunkte bilden, neben der Geschichte der urbanen Grünplanung, gender-orientierte Fragestellungen; dazu erschien zuletzt: *Theoretikerinnen des Städtebaus* (mit Eliana Perotti, 2015). Derzeit arbeitet sie am SNF-Projekt »Flora Ruchat-Roncati« sowie an einem Ausstellungs- und Buchprojekt zur 1958 in Zürich realisierten »Schweizerischen Ausstellung für Frauenarbeit« (SAFFA).

Andri Gerber (*1974) studierte Architektur an der ETH Zürich. Zwischen 2000 und 2002 arbeitete er für Peter Eisenman in New York als Projektleiter. Im Jahr 2008 promovierte er an der ETH Zürich; die Arbeit wurde mit der ETH-Medaille ausgezeichnet. Von 2008 bis 2011 war er Professor an der École Speciale d'Architecture in Paris und gründete dort ein neues Masterprogramm. Ab 2011 war er Dozent für Städtebaugeschichte an der Zürcher Hochschule für Angewandte Wissenschaften (ZHAW) in Winterthur, wo er heute eine Professur innehat. Seit 2016 leitet er ein interdisziplinäres Forschungsprojekt zum räumlichen Wissen von Architekten. 2017 habilitierte er mit einem Ambizione-Stipendium des Schweizerischen Nationalfonds an der ETH Zürich; zurzeit ist er dort Gastdozent für Geschichte des Städtebaus.

Cornelia Jöchner (*1957) studierte Kunstgeschichte, Italianistik und Europäische Ethnologie in Marburg. Sie war Postdoc in Hamburg und wissenschaftliche Assistentin am Lehrstuhl für Theorie der Architektur in Cottbus sowie am Kunsthistorischen Institut in Florenz. Sie habilitierte sich mit der Arbeit »Gebaute Entfestigung – Architekturen der Öffnung im Turin des frühen 18. und 19. Jahrhunderts« (2015). Seit 2011 ist sie Professorin für Kunstgeschichte der Frühen Neuzeit in Bochum; 2016/17 war sie Fellow am Wissenschaftskolleg zu Berlin. Ihre Forschungsschwerpunkte sind politische Räume, Stadt, Sakralbau und kultische Handlungen sowie Methodologie und Geschichte der Architekturforschung.

Vittorio Magnago Lampugnani (*1951) studierte Architektur an der Universität La Sapienza in Rom und an der Universität Stuttgart, wo er 1977 promovierte. Nach einer Assistententätigkeit am dortigen Institut für Grundlagen der modernen Architektur und Entwerfen war er zwischen 1980 und 1984 wissenschaftlicher Berater der Internationalen Bauausstellung (IBA) Berlin. 1990 übernahm er die Herausgeberschaft der Zeitschrift *Domus* sowie die Leitung des Deutschen Architekturmuseums in Frankfurt am Main, das er bis 1995 führte. Er hatte unter anderem eine Professur an der Graduate School of Design der Harvard University inne. Von 1994 bis 2016 war Vittorio Magnago Lampugnani Professor für Geschichte des Städtebaus an der ETH Zürich. Er leitet Architekturbüros in Mailand und Zürich. Derzeit ist er Fellow am Wissenschaftskolleg zu Berlin. Seine zahlreichen Veröffentlichungen widmen sich besonders der Geschichte und Theorie von Architektur und Stadt, darunter *Die Stadt im 20. Jahrhundert* (2010) und *Die Stadt von der Neuzeit bis zum 19. Jahrhundert* (2017).

Michael Mönninger (*1958) studierte Germanistik, Philosophie, Soziologie und Kunstgeschichte in Frankfurt am Main. Von 1986 bis 2007 war er Redakteur, Architekturkritiker und Auslandskorrespondent unter anderem bei der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, dem *Spiegel* und der *Zeit*. An der Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe wurde er 1995 mit einer Arbeit über Kunsttheorie im 19. Jahrhundert promoviert. 1995/96 war er Fellow am Wissenschaftskolleg zu Berlin, 1999/2000 vertrat er den Lehrstuhl von Friedrich Achleitner an der Universität für Angewandte Kunst in Wien. Seit 2007 ist er Professor für Geschichte und Theorie der Bau- und Raumkunst an der Hochschule für Bildende Künste in Braunschweig.

Ákos Moravánszky (*1950) erwarb 1974 sein Architekturdiplom an der Technischen Universität Budapest und promovierte 1980 an der Technischen Universität Wien. Zwischen 1986 und 1988 war er als Humboldt-Stipendiat Gastforscher am Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München, zwischen 1989 und 1991 Research Associate am Getty Center in Santa Monica und von 1991 bis 1996 Visiting Professor am Massachusetts Institute of Technology. Ab 1996 lehrte er als Titularprofessor Architekturtheorie an der ETH Zürich, seit Februar 2016 ist er Professor emeritus. Ákos Moravánszky ist Autor zahlreicher Publikationen zu Themen der mitteleuropäischen Architekturgeschichte sowie der Architekturtheorie des 19. und 20. Jahrhunderts.

Werner Oechslin (*1944) studierte in Zürich und Rom, 1970 schloss er seine Promotion ab. Zwischen 1975 und 1978 lehrte er am Massachusetts Institute of Technology, 1979 an der Rhode Island School of Design in Providence. An der Freien Universität Berlin, an der er zwischen 1979 und 1980 lehrte, wurde er 1980 habilitiert. Von 1980 bis 1985 hatte er eine Professur in Bonn inne, 1985 in Genf, und von 1985 bis 2010 war er Ordinarius für Kunst- und Architekturgeschichte an der ETH Zürich. Werner Oechslin übernahm Gastprofessuren an der Harvard University in Cambridge und Tongji-Universität in Shanghai. Er war Mitherausgeber der Zeitschrift *Daidalos* und begründete die »Stiftung Bibliothek Werner Oechslin« in Einsiedeln. Zahlreiche seiner Ausstellungen und Publikationen widmen sich insbesondere der Architektur und der Theorie der Architektur, darunter *Stilhülse und Kern* (1994) und *Palladianismus* (2008).

Eliana Perotti (*1963) ist Architektur- und Städtebauhistorikerin. Sie studierte Kunst- und Architekturgeschichte, Denkmalpflege und Italienische Literatur in Mailand, Zürich, Wien und Bern, wo sie promovierte. Als Forscherin und Dozentin arbeitete sie am Institut für Geschichte und Theorie der Architektur der ETH Zürich und leitet dort gegenwärtig ein vom Schweizerischen Nationalfonds gefördertes Forschungsprojekt zu Flora Ruchat-Roncati. Beim ETH Wohnforum – ETH CASE zeichnet sie für die im Birkhäuser Verlag erscheinende Buchreihe *Wohnen* verantwortlich. Ihre zahlreichen Publikationen legen den Schwerpunkt auf die Theorie und Geschichte des Städtebaus, Gender Studies, koloniale Architektur und Urbanistik.

Riccardo Rossi (*1989) studierte Geschichte, Allgemeine und Vergleichende sowie Deutsche Literaturwissenschaft und Philosophie an der Universität Zürich. Zwischen 2013 und 2016 war er am Lehrstuhl für Geschichte des Städtebaus der ETH Zürich unter anderem an den Forschungs- und Publikationsprojekten »Enzyklopädie zum gestalteten Raum« und »Die Stadt der Moderne – Strategien zur Erhaltung und Planung« beteiligt. Am Institut für Geschichte und Theorie der Architektur ist er zudem in ein Forschungsprojekt zu Hans Bernoulli eingebunden. Zurzeit arbeitet Riccardo Rossi anhand von Aufzeichnungen aus dem 15. Jahrhundert zu den Wechselwirkungen von Raumproduktion und Raumwirkung in St. Gallen.

Rainer Schützeichel (*1977) studierte Architektur in Köln und Wien. Zwischen 2008 und 2010 absolvierte er das Postgraduiertenstudium »Geschichte und Theorie der Architektur« an der ETH Zürich. Er ist Dozent am dortigen Institut für Geschichte und Theorie der Architektur, an dem er mit einer Arbeit zur *Theorie der Baukunst* von Herman Sörgel promovierte; die Dissertation wurde 2017 mit dem Theodor-Fischer-Preis des Zentralinstituts für Kunstgeschichte ausgezeichnet. Rainer Schützeichel war Gastwissenschaftler am Oskar von Miller Forum in München und ist Mitherausgeber der Online-Zeitschrift *archimaera*. Derzeit ist er Gastdozent für Geschichte und Theorie der Stadt und der Architektur an der Hochschule München.

Wolfgang Sonne (*1965) ist Professor für Geschichte und Theorie der Architektur an der Fakultät für Architektur und Bauingenieurwesen der Technischen Universität Dortmund, Leiter des Archivs für Architektur und Ingenieurbaukunst NRW sowie stellvertretender Direktor des Deutschen Instituts für Stadtbaukunst in Dortmund. Er studierte Kunstgeschichte und Klassische Archäologie in München, Paris und Berlin und promovierte an der ETH Zürich. Unter anderem lehrte er an der ETH Zürich und der University of Strathclyde in Glasgow. Zu seinen zahlreichen Publikationen gehören *Representing the State – Capital City Planning in the Early Twentieth Century* (2003) sowie *Urbanität und Dichte im Städtebau des 20. Jahrhunderts* (2014).

Kirsten Wagner (*1969) ist Professorin für Kultur- und Kommunikationswissenschaft am Fachbereich Gestaltung der Fachhochschule Bielefeld. Seit 2015 leitet sie das Forschungsprojekt »Bilder des Wohnens: Architekturen im Bild« des Forschungsschwerpunkts »Erkenntnisformen der Fotografie«. Zuvor war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Kulturwissenschaft der Humboldt-Universität zu Berlin sowie im Sonderforschungsbereich 447 »Kulturen des Performativen«. In ihrer Dissertation setzte sie sich mit Formen räumlicher Wissensorganisation auseinander. Ihre Arbeitsfelder sind Architekturanthropologie, Ästhetik und Wahrnehmungstheorien.

Bettina Zangerl (*1987) studierte Geschichte an der Universität Zürich. Am Institut für Geschichte und Theorie der Architektur der ETH Zürich arbeitete sie als wissenschaftliche Assistentin. Derzeit schreibt sie, gefördert durch ein doc.CH-Stipendium des Schweizerischen Nationalfonds, an der Forschungsstelle für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte der Universität Zürich ihre Dissertation im Bereich Wissenschaftsgeschichte der Psychiatrie. Seit 2015 ist sie Mitglied im Doktoratsprogramm »Zentrum Geschichte des Wissens« (ZGW) der Universität Zürich und der ETH Zürich.

DANK

Das Forschungsprojekt »Der Raum im Städtebau 1890–1930: Positionen in Theorie und Praxis« und die Tagung »Die dritte Dimension der Stadt: Voraussetzungen, Themen und Wirkungen des Raumdiskurses im Städtebau« wurden in großzügiger Weise vom Schweizerischen Nationalfonds (SNF) unterstützt. Ohne das Engagement und den Enthusiasmus von Laura Cassani, Bettina Zangerl und Riccardo Rossi, die mit uns das Projekt am Lehrstuhl für Geschichte des Städtebaus der ETH Zürich bearbeitet haben, hätte es nicht in einer so konzentrierten und inspirierenden Weise durchgeführt werden können, wie es geschehen ist; ihnen gilt unser besonderer Dank. Bei den Recherchen im Münchner Nachlass von Theodor Fischer hat Carmen Wolf uns maßgeblich unterstützt. Auch danken wir den Kolleginnen und Kollegen am hiesigen Institut für Geschichte und Theorie der Architektur, die wir für die Tagung gewinnen konnten, vor allem Sylvia Claus, Markus Tubbesing und Harald R. Stühlinger. Jonas Wenger, Michael Reisinger, Dario Cavadini und Maxime Zaugg waren uns bei den redaktionellen Arbeiten am Buch eine große Hilfe, für die Beschaffung zahlreicher Bildvorlagen gebührt Jonas Hasler, Sascha Gsell und Gowdhaman Amirthalingam unser Dank.

Den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der zahlreichen konsultierten Archive, Museen und Stadtverwaltungen ist es zu verdanken, dass wir das teils verstreut liegende Material, auf dem unsere Forschungen gründen, heben konnten. Nicht zuletzt möchten wir dem Deutschen Kunstverlag, insbesondere seinen Mitarbeiterinnen Jasmin Fröhlich, Angelika Bardou und Eva Maurer, unseren Dank dafür aussprechen, dass das Buch auf eine derart angenehme und professionelle Weise realisiert werden konnte.

REGISTER

Orte

- Aachen 11, 24, 38, 39, 50, 111, 148, 186
Lousbergviertel 38, 39
St. Kreuzkirche 39, 50
- Alger (Algier) 179
- Amiens 153
Place Gambetta 153
- Amsterdam 153, 154, 247
Amsterdam-West 153, 154
Hoofdweg 153, 154
- Antwerpen 240
- Athen 145, 147, 218
Akropolis 145, 147, 218
- Augsburg 21
Maximilianstraße 21
- Barcelona 247
- Berlin 20, 65, 150–153, 166–168, 172, 179, 199, 244, 245, 255, 256, 259–262
Altes Museum 255
Charlottenburg 151, 152, 261
Groß-Berlin (Wettbewerb) 150, 151, 166–168, 172
Internationale Städtebauausstellung 244, 245
Kanzleramt 255
Lustgarten 255, 256
Neuer Opernplatz 167
Palast der Republik 259, 260
Schlossinsel 259
Schlossplatz 260
Stalinallee (Karl-Marx-Allee) 153
Südliche Friedrichstadt 245
Tempelhofer Feld 150, 151
Werkbundstadt 261, 262
Wohnbebauung am Horstweg 151, 152
- Bonn 112
- Braunschweig 185
- Bregenz 253
Kunsthau 253
- Brescia 153, 185
Piazza della Vittoria 153
- Breslau 218
Rathausplatz 218
- Brünn 163
Regulierungsplan (Wettbewerb) 163
- Brüssel 164, 165
Parkviertel 165
- Buenos Aires 179
- Catania 185
- Chandigarh 145
Kapitol 145
- Chicago 123
- Como 226
- Darmstadt 29
Künstlerkolonie 29
- Dessau 12, 111, 113–120, 124
Nordwestliche Stadterweiterung (Wettbewerb) 12, 111, 113–120, 124
- Dresden 70, 71, 128, 132, 153, 156, 247, 256
Altmarkt 153
Altes Schloss 71
Hellerau 247
Hofkirche 70, 71
Residenz 70, 71
Städteausstellung 128
Technische Hochschule 128, 132
Zwinger 70, 256
- Dublin 170
- Düsseldorf 151, 155, 172, 173
- Earswick 189
- Enschede 240
Studentenwohnheim Twente 240
- Flensburg 28, 29
Südlicher Stadtteil 28, 29
- Frankfurt am Main 203
- Göteborg 175

- Hamburg 129, 131, 132, 135, 139, 140, 177, 178, 201, 203, 253
 Elbphilharmonie 253
 Finanzdeputation am Gänsemarkt 139, 140
 Kanalhafen 135
 Stadtpark 135
 Hampstead 187, 189, 190
 Hannover 201
 Bauausstellung Constructa 201
 Honnef (Bad Honnef) 121, 122
 Ithaca 238–240, 243, 244
 Cornell University 238–240, 243, 244
 Kassel 211
 Kempen 37
 Köln 118, 119, 129, 131, 132, 135–138, 149, 182, 186
 Aachener Weiher 149
 Deutzer Brücke 138
 Festungsgürtel/-rayon 132, 136, 137, 149
 Linksrheinischer Brückenkopf (Wettbewerb) 138
 Ringstraße 182
 Stadterweiterung (Wettbewerb) 118, 119, 182, 186
 Kopenhagen 153
 Dronningegården 153
 L'Aquila 233
 Las Vegas 240–242, 244
 Strip 241
 Lauingen an der Donau 46
 Marktplatz 46
 Le Havre 153
 Rue de Paris 153
 Leer 45, 120, 121
 Leipzig 22, 23, 130, 133, 153
 Straße des 18. Oktober 153
 Universität 22, 130, 133
 Letchworth 187, 189, 192
 Lissabon 153
 Praça do Areeiro 153
 Liverpool 238
 School of Architecture 238
 Lombardei 226, 229
 London 75, 76, 78–81, 83, 85, 153, 168–172, 179, 233, 238, 253
 Architectural Association 238
 Greater London (Plan) 169, 170, 172
 Piccadilly Circus 171
 Queen Square 79
 Regent Street 153
 Tate Modern 253
 West End 80
 Lübeck 51
 Mailand 154, 226
 Piazza Velasca 154
 Mainz 205, 206
 Mantua 185
 Milton Keynes 223
 Modena 116, 117, 185
 Dom 116, 117
 München 12, 19, 20, 31, 32, 40, 43, 44, 47–49, 120, 123–126, 156
 Stadterweiterung (Wettbewerb) 12, 31, 32, 43, 44, 48, 49, 120, 123–126
 Technische Hochschule 19, 156
 Neapel 233, 240
 New York 66, 154, 179, 186, 192–195, 222
 Lincoln Center 154
 Manhattan 192
 Trump Tower 66
 Nördlingen 54
 North Nuneaton 223
 Nürnberg 25, 39, 52, 73
 Oslo 153, 155
 Rathausplatz 153, 155
 Padua 233
 Palermo 185
 Paris 25, 62, 75, 77, 79, 81–83, 106, 107, 114, 153, 157, 166–168, 179, 234, 235, 247, 256, 257
 Eiffelturm 62
 Grands Magasins du Louvre 81
 Grand-Paris (Wettbewerb) 166
 Jardin des Tuileries 78
 Kaufhaus »Au Bon Marché« 83, 84
 Passage Colbert 82
 Place Royale 75
 Pont-Neuf 77
 Quai de la Mégisserie 77
 Rotonde 82
 Rue de Rivoli 81
 Samaritaine 77
 Tour Bois le Prêtre 256, 257
 U-Bahn (Métro) 81
 Parma 185

- Pisa 218
 Domplatz 218
 Pompeji 111, 265
 Forum 111, 265
 Potsdam 255
 Princeton 243
 Ravenna 185
 Rom 130, 139, 142, 146, 147, 162, 226–233, 237, 238,
 240, 241, 243–247, 258, 268–273
 Accademia di San Luca 162
 American Academy 240, 243
 Augustusforum 147
 Augustusmausoleum 243
 Corso Vittorio Emmanuele 268, 270
 Kapitol 229, 244
 Kapitolinisches Museum 226
 Kolosseum 228, 229
 Marcellus-Theater 232
 Palazzo Farnese 237, 269
 Palazzo Massimo alle Colonne 268, 271–273
 Piazza del Campidoglio 139
 Piazza del Popolo 233
 Piazza di Spagna 233, 237
 Piazza Navona 243
 Porta Pia 228
 Quirinalpalast 243
 San Giovanni in Laterano 228, 229, 232
 Sant'Agnese 243
 Santa Maria in Aracoeli 233
 Santa Maria Maggiore 258
 Scala di Spagna (Spanische Treppe) 232, 237
 Senatorenpalast 244
 Strozzi-Kapelle 162
 Tempel des Mars Ultor 147
 Thermen von Caracalla 244
 Via del Corso 228
 Via del Paradiso 268, 269
 Via Papalis 268, 269, 273
 Villa Ludovisi 228
 Rotterdam 223
 Ruhrkohlenbezirk 172
 Salzburg 51
 São Paulo 179
 Schwerin 259
 S. Gimignano 39
 Siebengebirge 121
 St. Dié 240
 St. Petersburg 233, 240
 Straßburg 185
 Stuttgart 12, 154, 261
 Weißenhofsiedlung 261
 Swanage 219
 Turin 153, 247
 Via Roma 153
 Ulm 40, 41, 50, 185
 Münster 41
 Münsterplatz (Wettbewerb) 40, 50
 Valle Intelvi 226
 Vatikan 228, 232, 237, 256, 258
 Belvedere-Palast 256
 Petersdom 232, 237
 Petersplatz 228, 232, 258
 Venedig 211, 245, 264, 266
 Biennale di Architettura 245
 Biennale di Venezia 211
 Calle Avogaria 264
 Calle Lunga S. Barnaba 264
 Dorsoduro 264
 San Sebastiano 264
 Venezianische Republik 226
 Verona 185
 Warwickshire 223
 Wien 10, 26, 27, 51, 112, 113, 117, 146, 163, 185, 235, 252
 Äußeres Burgtor 252
 Burgring 252
 Burgtheater 235
 Generalregulierungsplan (Wettbewerb) 163
 Groß-Wien 117
 Kaiserforum 146
 Parlament 235
 Rathaus 235
 Ringstraße 10, 26, 27, 117, 146, 235
 Universität 235
 Votivkirche 26, 27, 117, 235
 Wiesbaden 145, 146
 Wünsdorf 258, 259
 Kirche (Entwurf) 258, 259
 Würzburg 25
 Yale (University), New Haven 241
 Zürich 8, 63, 209, 238, 239
 Eidgenössische Technische Hochschule 8, 238
 Musterhäuser an der Wasserwerkstrasse 63
 Unterstrass 209
 Zurich Center (Entwurf) 239

Personen

- Abel, Adolf 155, 156
Abercrombie, Patrick 170, 172
Abramovitz, Max 154
Adams, Thomas 192, 194
Adenauer, Konrad 135
Agache, Donat-Alfred 168
Albani, Alessandro 226, 228
Alberti, Leon Battista 61, 80, 162, 234, 254
Algarotti, Francesco 73
Alphand, Adolphe 234, 235
Archigram (Gruppe britischer Architekten) 238
Arcimboldo, Giuseppe 213
Aristoteles 67, 68
Arneberg, Arnstein 153, 155
Arp, Hans 210–212
Asnago, Mario 154
Auburtin, Jean-Marcel 168
Auer, Hans 16
Augustinus 68
Baldani, Alessandro Albani Antonio 226
Bandi, Antonio Francesco 233
Barbaro, Daniele 64, 67
Barbey, Antonio 227, 232
Barozzi, Francesco 67, 68
Basch, Victor 87, 101–103
Baumeister, Reinhard 114, 118, 180, 181, 183, 184, 187, 234
Baumeister, Willi 64
Bayer, Adolf 205
Behrendt, Walter Curt 30, 151
Behrens, Peter 62, 89
Belloni, Girolamo 229, 233
Berkel, Ben van 247
Bernini, Gian Lorenzo 258
Bernoulli, Hans 224
Blanc, Charles 100
Blomfield, Reginald 153
Blum, Otto 172, 187
Bonatz, Paul 154
Bötticher, Karl 98
Bourdieu, Pierre 74
Boyarsky, Alvin 238, 244
Bressey, Charles 168–170
Brinckmann, Albert Erich 19, 22, 31, 40, 41, 53, 72, 131, 139, 142, 148, 150, 162, 165, 234, 237
Browne, Kenneth 223
Bruch, Ernst 164
Buddensieg, Tilmann 259, 260
Bufalini, Leonardo 227, 229, 232, 233, 243
Buls, Charles 164
Burckhard, Lucius 207–210, 212
Cabet, Etienne 79
Caccia, Aristide 187
Campana, Pietro 229, 232
Candilis, Georges 153
Canina, Luigi 147
Capponi, Alessandro Gregorio 226
Carl, Peter 244, 245
Castells, Manuel 225
Chiaveri, Gaetano 70, 71
Choisy, Auguste 145, 147
Ciruelo, Pedro Sanchez 72, 73
Cohen, Stuart 240
Copper, Wayne B. 240, 241
Corbett, Harvey Wiley 192–194
Cordemoys, Jean-Louis de 74–76
Cullen, Gordon 216–218, 222, 223, 238
Curdes, Gerhard 11
Dardi, Constantino 243
Deneke, Albert 155
Denis, Maurice 64
Dermée, Paul 87
Dessoir, Max 97
Doesburg, Theo van 61, 62, 141
Dürer, Albrecht 67, 69
Düttmann, Martina 131
Eberstadt, Rudolf 167
Eitelberger von Edelberg, Rudolph 83, 113
Endell, August 151–153
Evelyn, John 76
Expert, Roger-Henri 168
Fahrenkamp, Emil 155
Falda, Giovanni Battista 227
Faßbender, Eugen 163–165
Fechner, Gustav Theodor 97–99, 101–103, 176
Fehl, Gerhard 12
Ferriss, Hugh 192–194
Filippini, Giovanni 226
Fiorini, Guido 194

- Fischer, Theodor 12–15, 18–20, 22, 24–26, 29, 31, 35, 39, 42, 44, 46, 47, 51, 53, 56, 57, 124, 154, 156, 207
- Fisker, Kay 153
- Fontana, Carlo 228
- Frampton, Kenneth 241
- Franck, Georg 157
- Frank, Charlotte 255
- Frank, Hartmut 132
- Frankl, Paul 65, 66
- Frisch, Max 199, 207–210, 212
- Frobenius, Herman 89
- Fuga, Ferdinando 258
- Gantner, Joseph 51
- Geddes, Patrick 187
- Gehry, Frank 247
- Genzmer, Felix 20–22, 31, 34, 36, 39, 51, 53, 149, 151
- Giedion, Sigfried 62
- Giurgola, Romaldo 243
- GRAFT (Gruppe deutscher Architekten) 258, 259
- Graves, Michael 243
- Grimm, Jacob 63
- Gropius, Walter 66, 153, 218
- Grumbach, Antoine 243
- Guimard, Gilles-Barnabé 165
- Gurlitt, Cornelius 187, 191–193, 195
- Haefeli, Max Ernst 63
- Hahn, Willy 151
- Hannibal (Feldherr Karthagos) 269
- Hanning, Gérald 206
- Harrison, Wallace K. 154
- Hartmann, Egon 153
- Hasse, Jürgen 126
- Hastings, Hubert de Cronin 213, 215, 216, 219, 221, 223–225
- Hastings, Percival 215
- Hausmann, Georges-Eugène 114
- Hecker, Hermann 172
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 88, 133
- Hegemann, Werner 153, 193, 194
- Heine, Heinrich 81
- Helmholtz, Hermann von 66, 92, 93, 103, 113
- Hénard, Eugène 151
- Henrici, Karl 11–19, 22–40, 42, 44–46, 50, 51, 55, 111–126, 148, 207
- Hilberseimer, Ludwig 42, 194
- Hildebrand, Adolf (von) 20, 53, 64, 126, 176, 177
- Hildebrandt, Hans 133
- Hillebrecht, Rudolf 201–203
- Hocheder, Carl 19, 20, 22, 26, 35, 36, 47, 50, 51, 56
- Hoesli, Bernard 238
- Hofer, Paul 238
- Horsfall, Thomas C. 187
- Howard, Ebenezer 162, 187
- Huot, François 78
- Hurt, Steven 240
- Husserl, Edmund 126, 127
- Izenour, Steven 241, 242
- Jansen, Hermann 150, 151, 166
- Jaussely, Léon 168
- Jeanneret, Charles-Édouard *siehe* Le Corbusier
- Jencks, Charles 243, 244
- Johnson, Philip 154
- Kahlfeldt, Paul 261
- Kandinsky, Wassily 63
- Kant, Immanuel 72, 87, 88, 90–92, 95, 96, 98, 101–103, 253, 254, 262
- Kepes, György 223
- Kleihues, Josef Paul 244
- Koetter, Fred 145, 146, 157, 238, 241, 243
- Koolhaas, Rem 223, 224, 247
- Kreis, Wilhelm 155
- Krier, Léon 243, 244
- Krier, Rob (Robert) 157, 243, 244
- Kuöhl, Richard 140
- Kutter, Markus 207–210, 212
- Lacaton, Anne 256, 257
- Lafon 153
- Lalo, Charles 103
- Lamb, Carl 73
- Langen, Gustav 172, 174–176
- Laugier, Marc-Antoine 76
- Lavater, Johann Caspar 61
- Le Corbusier, *eigentlich* Charles-Édouard Jeanneret 65–67, 87, 89, 90, 100, 101, 103–107, 145, 147, 153, 179, 194, 205, 216, 235, 240, 243
- Lees-Milne, James 272
- Lefebvre, Henri 225
- Leitl, Alfons 205
- LeTarouilly, Paul Marie 273
- Lewis, Harold MacLean 187
- Lipps, Theodor 92–94, 99, 100
- Lods, Marcel 205, 206
- Lotze, Rudolph Hermann 91, 92, 98, 103
- Lücke, Paul 200

- Lutyens, Edwin 168–170
 Lynch, Kevin 223
 Machajev, Michail 233
 Maertens, Hermann 15, 16, 112, 176, 184, 185
 Maio, Judith Di 244, 245
 March, Otto 51
 Maré, Eric de 216
 Marinoni, Giovanni Giacomo 226
 Massimo, Familie 269, 272
 Massimo, Pietro (Konservator von Rom) 268–270, 272
 Mawson, Thomas 187
 Maximus, Fabius (Kaiser des Hl. Römischen Reichs) 269
 May, Ernst 203, 204, 208
 Mebes, Paul 151, 152
 Mendelssohn, Moses 65
 Mercier, Louis-Sébastien 78
 Merian, Matthäus, d. Ä. 52, 53
 Michelangelo Buonarroti 244
 Mies van der Rohe, Ludwig 261
 Milizia, Francesco 80
 Minkowski, Hermann 72
 Mitscherlich, Alexander 212
 Moholy-Nagy, László 221, 223
 Möhring, Bruno 167
 Moll, Jean-Jacques 82
 Morris, William 218
 Müller, Johannes 91, 92, 113
 Muratori, Saverio 247
 Nash, John 82
 Nash, Paul 216, 219
 Nerdinger, Winfried 12
 Nettlefold, John S. 187
 Noja, Carafa Duca di 233
 Nolli, Carlo 233
 Nolli, Giovanni Battista 139, 142, 226–234, 236–238, 240–247, 271
 Oehmichen, Renate 11
 Oswald, Franz 238, 239
 Ouida, *eigentlich* Marie Louise de la Ramée 83, 85
 Ozenfant, Amédée 65–67, 87, 101, 103, 104
 Palladio, Andrea 64, 73, 280
 Pannini, Giovanni Paolo 229
 Parker, Barry 187, 189
 Patrizi, Francesco 67, 68, 70
 Patte, Pierre 76
 Paulick, Richard 153
 Peets, Elbert 153, 193
 Pérelle, Adam 75
 Perret, Auguste 153, 194
 Peruzzi, Baldassare 268, 269, 272, 268
 Petersen, Richard 167
 Peterson, Steven 244, 245
 Pevsner, Nikolaus 213, 216, 218, 223
 Pfeifer, Hermann 22
 Piacentini, Marcello 153
 Piccolomini, Alessandro 67
 Piper, John 216, 220
 Piranesi, Giovanni Battista 228, 232
 Plessner, Helmuth 65
 Portoghesi, Paolo 243
 Poulsson, Magnus 153, 155
 Poussin, Nicolas 65
 Pozzi, Rocco 229, 232
 Pozzi, Stefano 229, 232
 Praetorius, *eigentlich* Johannes Richter 228
 Price, Uvedale 216, 219
 Proklos 68
 Pützer, Friedrich 31, 124, 126
 Raguenet, Nicolas-Jean-Baptiste 77
 Ralph, James 75
 Ramée, Marie Louise de la *siehe* Ouida
 Rascher, Johannes 153
 Rauda, Wolfgang 156
 Raymond, Jean 187
 Re, Marc/Antonio Dal 226
 Redon, Edouard 168
 Rembrandt Harmenszoon van Rijn 219
 Repton, Humphry 219
 Revillas, Diego 226
 Richards, James M. 218, 220, 221
 Richter, Gustav 72
 Richter, Johannes *siehe* Praetorius
 Riegl, Alois 89
 Rocque, John 233
 Romberg, Johann Andreas 82
 Rossi, Aldo 243, 244, 247, 275
 Rossi, Domenico de 227
 Rossi, Matteo Gregorio de 227, 246
 Rowe, Colin 145, 146, 157, 238, 240, 241, 243–245
 Ruskin, John 220
 Sant’Elia, Antonio 194

- Sartogo, Piero 243
 Scharoun, Hans 153
 Scheffler, Karl 150
 Schimpff, Gustav 187
 Schinkel, Karl Friedrich 255, 256, 259, 260
 Schmarsow, August 22, 88, 89, 100, 130–133, 139, 143
 Schmidkunz, Hans 22, 26, 31, 42
 Schmidt, Robert 172, 173
 Schmidt, Wilhelm 187
 Schmitthenner, Paul 154
 Schneider, Herbert 153
 Schultes, Axel 255, 259, 260
 Schumacher, Fritz 128–141, 143, 144, 149, 161, 177–179
 Schumacher, Thomas 240, 241
 Scott Brown, Denise 222, 241, 242, 252
 Semper, Gottfried 66, 88, 93, 141, 143, 146, 148, 264–266
 Septimius Severus (Kaiser des Hl. Römischen Reichs) 228
 Serlio, Sebastiano 274
 Sharp, Thomas 218
 Shaw, Richard Norman 153
 Sierks, Hans Ludwig 22, 42
 Silva, Luis Christoni da 153
 Simmel, Georg 128, 225
 Sitte, Camillo 7, 10–13, 15, 26, 27, 34, 37, 51, 56, 89, 105, 111–117, 124, 131, 148, 153, 154, 162, 185, 186, 207, 216–218, 234–238, 244, 251, 255
 Sixtus V. 228
 Sloterdijk, Peter 157, 254
 Smithson, Alison 219
 Smithson, Peter 219
 Sollier, Louis 168
 Sörgel, Herman 40, 41, 131, 133, 135, 139, 177, 267
 Stephan, Peter 256
 Stevenson, John James 164
 Stirling, James 243
 Strozzi, Familie 162
 Stuart, James 79
 Stübben, Josef (Joseph) 35, 118–120, 123, 182–189, 194, 195, 236
 Stumpf, Carl 90, 176
 Summerson, John 220, 221
 Temple, William 218, 223
 Tołwiński, Tadeusz 186, 187
 Trump, Donald 66
 Ungers, Oswald Mathias 240, 244
 Unwin, Raymond 187–192, 194, 195, 218
 Valle, Giovanni 233
 Vassal, Jean-Philippe 256, 257
 Vasi, Giuseppe 229
 Vender, Claudio 154
 Venturi, Robert 240–244, 252
 Vischer, Friedrich Theodor 93
 Vischer, Robert 93, 99, 176
 Vitruv, *eigentlich* Marcus Vitruvius Pollio 64, 80, 254, 274
 Webb, Alonzo C. 171
 Weinbrenner, Friedrich 82
 Wetzel, Heinz 154, 156
 Wijdeveld, Hendricus Theodorus 153, 154
 Wildermuth, Eberhard 200
 Willebrand, Johann Peter 82
 Winkles, T. 82
 Winter, Helmut 12
 Wofle, Ivor de *siehe* Hastings, Hubert de Cronin
 Wolf, Paul 187
 Wolfe, Ivor de *siehe* Hastings, Hubert de Cronin
 Wolfe, Ivy de 223
 Wolfe, Priscilla de 223
 Wölfflin, Heinrich 65, 67, 99, 101, 131, 156, 237
 Wundt, Wilhelm 67, 88, 92, 103, 113
 Wurm, Heinrich 270, 272, 274
 Zeising, Adolf 96–98
 Zimmermann, Robert 95, 96
 Zucker, Paul 51, 54, 141, 157

ABBILDUNGSNACHWEIS

**Laura Cassani, Riccardo Rossi,
Rainer Schützeichel und Bettina Zangerl:
»Ueberall Wandung, überall Schluss!«**

Abb. 1: Quelle: Hermann Maertens: *Der Optische-Maassstab, oder Die Theorie und Praxis des ästhetischen Sehens in den bildenden Künsten. Auf Grund der Lehre der physiologischen Optik für Architekten, Maler, Bildhauer, Musterzeichner, Modelleure, Stukkateure, Möbelfabrikanten, Landschaftsgärtner und Kunstfreunde*, Bonn 1877, Sp. 49–50. Abb. 2: © Architekturmuseum der TU München. Abb. 3: Quelle: Felix Genzmer: *Die Gestaltung des Strassen- und Platzraumes (Städtebauliche Vorträge aus dem Seminar für Städtebau, Siedlungs- und Wohnungswesen an der Technischen Hochschule zu Berlin, Bd. 2, H. 1)*, Berlin 1909, S. 30–31. Abb. 4, 6 a–c: ETH-Bibliothek Zürich, Alte und Seltene Drucke. Abb. 5: Quelle: *Der Städtebau* 1 (1904), Taf. 89–90. Abb. 7: © Amt für Stadtplanung und Bauordnung Kempen. Abb. 8: © Stadtarchiv Aachen. Abb. 9: Quelle: Albert Erich Brinckmann: *Stadtbaukunst. Geschichtliche Querschnitte und neuzeitliche Ziele*, Berlin-Neubabelsberg 1920, S. 96. Abb. 10: Quelle: *Baukunst* 1 (1925), H. 3/4, S. 55. Abb. 11, 13: © Landeshauptstadt München, Referat für Stadtplanung und Bauordnung. Abb. 12: Quelle: Theodor Fischer: *Sechs Vorträge über Stadtbaukunst*, München/Berlin 1920, S. 4–5. Abb. 14a–b, 15: Quelle: Paul Zucker: *Entwicklung des Stadtbildes. Die Stadt als Form*, München/Berlin 1929, Taf. 4–5, 65.

Werner Oechslin: Raum und/oder Körper

Abb. 1: Quelle: Theo van Doesburg: *Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst*, München 1925, Abb. 2, 3. Abb. 2: Quelle: Sigfried Giedion: *Bauen*

in Frankreich. Eisen. Eisenbeton, Leipzig 1928, S. 59. Abb. 3: Quelle: Henry-Russell Hitchcock/Philip Johnson: *The International Style. Architecture since 1922*, New York 1932, S. 149. Abb. 4, 5: Bibliothek Werner Oechslin. Abb. 6, 7: Quelle: Eberhard Hempel: *Gaetano Chiaveri. Der Architekt der katholischen Hofkirche zu Dresden*, Dresden 1955, S. 160, 169. Abb. 8: Quelle: Pedro Sanchez Ciruelo: *Cursus quatuor Mathematicarum Artium Liberalium*, [Alcalá] 1526, Fol. C verso.

Katia Frey und Eliana Perotti: Funktion und Symbolik des öffentlichen Stadtraums

Abb. 1: ETH-Bibliothek Zürich, Alte und Seltene Drucke. Abb. 2: © Keystone/Roger Viollet/Musée Carnavalet/Nicolas-Jean-Baptiste Raguenet. Abb. 3, 8: Bibliothèque nationale de France. Abb. 4: Quelle: Rudolph Ackermann: *Repository of Arts, literature, commerce, manufactures, fashions and politics*, Bd. 8, 1. September 1812, Taf. 16. Abb. 5: Quelle: Beatrice de Andia/Caroline François (Hrsg.): *Les cathédrales du commerce parisien. Grands magasins et enseignes*, Paris 2006, S. 57. Abb. 6: Quelle: *Paris and its Environs, displayed in a Series of two hundred Picturesque Views, from original Drawings [...]*, Bd. 1, London 1831, o. S. [Abb. zu S. 53]. Abb. 7: Brown University Digital Collections.

Kirsten Wagner: Raumkonstruktionen in der Sinnesphysiologie und in der Architekturästhetik des 19. und frühen 20. Jahrhunderts

Abb. 1: Quelle: *L'Esprit Nouveau* 1 (1920), H. 1/gta Archiv, ETH Zürich. Abb. 2: Quelle: Herman Frobenius: *Oceanische Bautypen*, Berlin 1899, Taf. 1. Abb. 3: Quelle: Johannes Müller: *Ueber die phan-*

tastischen Gesichterscheinungen. Eine physiologische Untersuchung mit einer physiologischen Urkunde des Aristoteles über den Traum, den Philosophen und Ärzten gewidmet, Coblenz 1826, S. 11. Abb. 4, 5: Quelle: Theodor Lipps: »Ästhetische Faktoren der Raumschauung«, in: Arthur König (Hrsg.): *Beiträge zur Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane. Hermann von Helmholtz als Festgruss zu seinem siebenzigsten Geburtstag*, Hamburg/Leipzig 1891, S. 236, 242. Abb. 6: Quelle: Adolf Zeising: *Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers. Aus einem bisher unerkannt gebliebenen, die ganze Natur und Kunst durchdringenden morphologischen Grundgesetze*, Leipzig 1854, S. 169. Abb. 7: Quelle: Max Dessoir: *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. In den Grundzügen dargestellt, Stuttgart 1906, S. 176. Abb. 8: Quelle: Theodor Lipps: *Raumästhetik und geometrisch-optische Täuschungen*, Leipzig 1897, S. 379. Abb. 9, 10, 11: © Fondation Le Corbusier, Paris/2017, ProLitteris, Zürich.

Rainer Schützeichel: Die räumliche Ordnung der modernen Stadt

Abb. 1: © Technische Universität Wien, Universitätsarchiv, Nachlass Camillo Sitte, Signatur 181-362. Abb. 2, 4 (Plangrundlage): © Stadtarchiv Dessau-Roßlau, Städtische Kartenwerke, Signatur 289, 900. Abb. 3, 9: ETH-Bibliothek Zürich, Alte und Seltene Drucke. Abb. 5: © Historisches Archiv der Stadt Köln, Bestand 7102, Signatur P 37/7. Abb. 6: © Stadtarchiv Leer. Abb. 7: © Stadt Bad Honnef, Fachdienst Bauordnung. Abb. 8: © Bayerisches Hauptstaatsarchiv München, Inventarnr. OBB Ku Pl. 276/2680.

Cornelia Jöchner: Architektur als »Scheidewand zwischen zwei verschiedenen Raumwelten«

Abb. 1: Quelle: Fritz Schumacher: »Das bauliche Gestalten«, in: *Handbuch der Architektur*, 4. Teil, 1. Halbbd., Leipzig 1926, S. 31. Abb. 2: Quelle: Hartmut Frank (Hrsg.): *Fritz Schumacher. Reformkultur und Moderne*, Stuttgart 1994, S. 19. Abb. 3, 4: Quelle: Fritz Schumacher: *Köln. Entwicklungsfragen einer Großstadt*, Köln 1923, Beilage, S. 258. Abb. 5, 6: Staats- und Universitätsbibliothek

Hamburg, Nachlass Fritz Schumacher, Signatur NSch:XIX:1:2:1a, NSch:XIX:1:2:6a. Abb. 7: Quelle: Albert Erich Brinckmann: *Stadtbaukunst. Geschichtliche Querschnitte und neuzeitliche Ziele*, Berlin-Neubabelsberg 1920 (*Handbuch der Kunstwissenschaft*, Ergänzungsbd.), S. 53. Abb. 8: Quelle: Gottfried Semper: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*, Bd. 1, Frankfurt am Main 1860, S. 326.

Wolfgang Sonne: »Mit dem Hausmaterial Raum gestalten!«

Abb. 1: Quelle: Colin Rowe/Fred Koetter: *Collage City*, Cambridge, Mass./London 1978, S. 82. Abb. 2: Quelle: Le Corbusier-Saugnier: *Vers une architecture*, Paris 1923, S. 31. Abb. 3: Bibliothek Werner Oechslin. Abb. 4: Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, Nachlass Fritz Schumacher, Signatur NSch:XVII:1:11a. Abb. 5: © Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur, Architektursammlung; Foto: Markus Hawlik. Abb. 6: Quelle: *Der Baumeister* 9 (1911), H. 9, S. 111. Abb. 7: Amsterdam City Archives. Abb. 8: Quelle: *Arkitekten* 33 (1931), H. 3, S. 37. Abb. 9: Quelle: Adolf Abel: *Regeneration der Städte – [Regeneration] des villes – [Regeneration] of Towns*, Erlenbach-Zürich 1950, S. 57.

Andri Gerber: Adler oder Maulwurf?

Abb. 1: Quelle: Hermann Jansen: *Vorschlag zu einem Grundplan für Groß-Berlin*, München 1910, Taf. 1. Abb. 2: Quelle: Rud[olf]Eberstadt/Bruno Möhring/Richard Petersen: *Groß-Berlin. Ein Programm für die Planung der neuzeitlichen Großstadt*, Berlin 1910, Abb. 13. Abb. 3: Quelle: *La Construction moderne* 35 (1920), H. 35, Taf. 138. Abb. 4, 5: Quelle: Charles H. Bresse/Edwin Lutyens: *Highway development survey 1937*, London 1938, Karte, Appendix III. Abb. 6: Quelle: *London Replanned. The Royal Academy Planning Committee's Interim Report*, London 1942, S. 7. Abb. 7: Quelle: Patrick Abercrombie: *Greater London Plan 1944*, London 1945, S. 23. Abb. 8: Quelle: Robert Schmidt: *Denkschrift betreffend Grundsätze zur Aufstellung eines General-Siedlungsplanes für den Regie-*

rungsbezirk Düsseldorf (rechtsrheinisch), Essen 1912, Bl. 4. Abb. 9: Quelle: Gustav Langen: *Stadt, Dorf und Landschaft*, Berlin 1912 (*Städtebauliche Vorträge aus dem Seminar für Städtebau, Siedlungs- und Wohnungswesen an der Technischen Hochschule zu Berlin*, Bd. 5, H. 3), S. 29. Abb. 10: Quelle: H[ubert] Ritter (Hrsg.): *Wohnung, Wirtschaft, Gestaltung. Ein Querschnitt durch die Leipziger Siedlungswoche März 1927 und den anschließenden Lehrgang über das deutsche Siedlungswesen in Stadt und Land*, Berlin 1928, S. 307.

Katrin Albrecht und Helene Bihlmaier: Der Schnitt als Bild des Straßenraums

Abb. 1: Quelle: Baumeister, R.[einhard]: *Stadt-Erweiterungen in technischer, baupolizeilicher und wirtschaftlicher Beziehung*, Berlin 1876, S. 180–181. Abb. 2, 3: Quelle: J[osef] Stübben: *Handbuch der Architektur*, Teil 4, 9. Halb-Bd.: Josef Durm u. a. (Hrsg.): *Der Städtebau*, Darmstadt 1890, Taf. II, S. 90–91. Abb. 4: Quelle: Tadeusz Tołwiński: *Urbanistyka. Budowa miasta współczesnego [Der Bau der modernen Stadt]*, Bd. 2, Warschau 1948, S. 234–235. Abb. 5, 6, 7: Quelle: Raymond Unwin: *Town Planning in Practice. An Introduction to the Art of Designing Cities and Suburbs*, London/Leipzig 1909, S. 242–243, 310, 305. Abb. 8: Quelle: Werner Hegemann: *Amerikanische Architektur und Stadtbaukunst. Ein Überblick über den heutigen Stand der amerikanischen Baukunst in ihrer Beziehung zum Städtebau*, Berlin 1925, S. 50–51.

Jörn Düwel: Von der vergeblichen Hoffnung auf Ermächtigung im Städtebau nach dem Zweiten Weltkrieg

Abb. 1: Quelle: *Neue Heimat* 1 (1954), H. 1, Titelblatt. Abb. 2: Quelle: *Urbanisme*, [Mainz, um 1948], o. S. Abb. 3, 5: Quelle: Lucius Burckhardt/Max Frisch/Markus Kutter: *die neue Stadt*, Basel 1956, Bildteil, S. 5, 8. Abb. 4: Lucius Burckhardt/Max Frisch/Markus Kutter: *die neue Stadt*, Basel 1956, Bildteil, S. 2–3/© 2017, ProLitteris, Zürich.

Ákos Moravánszky: Von Sharawaggi bis Civilia

Abb. 1, 2, 3: Quelle: *The Architectural Review* 106 (1949), H. 636, Titel/Archiv Ákos Moravánszky,

S. 354/Archiv Ákos Moravánszky, S. 366–367/Archiv Ákos Moravánszky. Abb. 4, 6, 7: *The Architectural Press*/Archiv Ákos Moravánszky. Abb. 5: Quelle: *The Architectural Review* 80 (1936), H. 476, S. 14–15/Archiv Ákos Moravánszky.

Vittorio Magnago Lampugnani: Von der Darstellung zum Paradigma

Abb. 1: Bibliothèque nationale de France. Abb. 2, 3, 4: Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Bild-ID KD 98762-Kar. Abb. 5, 6: ETH-Bibliothek Zürich, Alte und Seltene Drucke. Abb. 7: Quelle: Albert Erich Brinckmann: *Platz und Monument. Untersuchungen zur Geschichte und Ästhetik der Stadtbaukunst in neuerer Zeit*, Berlin 1912, S. 64–65. Abb. 8: © Franz Oswald/*The Cornell Journal of Architecture* (1983), H. 2, S. 84. Abb. 9: Quelle: Robert Venturi/Denise Scott Brown/Steven Izenour: *Learning from Las Vegas*, Cambridge, Mass. 1972, S. 16–17. Abb. 10: Quelle: *Roma interrotta*, Ausst.-Kat. Incontri internazionali d'arte, Rom 1978, S. 137. Abb. 11: © Lehrstuhl für Geschichte des Städtebaus, ETH Zürich.

Michael Mönninger: Zur Bedeutung des Raums für die zeitgenössische Theorie und Architektur der Stadt

Abb. 1: © Wien Museum. Abb. 2: Quelle: Johann Friedrich Geist/Klaus Kürvers: *Das Berliner Mietshaus*, Bd. 2, München 1984, S. 260. Abb. 3: ETH-Bibliothek Zürich, Alte und Seltene Drucke. Abb. 4a: © Druot, Lacaton & Vassal. Abb. 4b: © Philippe Ruault. Abb. 5: © Matthias Kabel/Wikimedia Commons/CC-BY-SA-2.5/GFDL. Abb. 6: © GRAFT Gesellschaft von Architekten mbH. Abb. 7: © Schultes Frank Architekten. Abb. 8: © Deutscher Werkbund.

Andreas Denk: Der Raum der Wand als Bedeutungsträger

Abb. 1a–l, 2a–l: Fotos: Andreas Denk. Abb. 3: Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Bild-ID KD 98762-Kar. Abb. 4: Quelle: Heinrich Wurm: *Der Palazzo Massimo alle Colonne*, Berlin 1965, S. 68. Abb. 5, 6: ETH-Bibliothek Zürich, Alte und Seltene Drucke.

IMPRESSUM

Redaktion: Rainer Schützeichel, unter Mitarbeit von Dario Cavadini, Michael Reisinger, Jonas Wenger und Maxime Zaugg

Bildredaktion: Gowdhaman Amirthalingam, Sascha Gsell und Jonas Hasler

Lektorat: Eva Maurer, unter Mitarbeit von Theresa Hartherz, Deutscher Kunstverlag

Layout und Satz: Angelika Bardou, Deutscher Kunstverlag

Herstellung: Jasmin Fröhlich, Deutscher Kunstverlag

Reproduktionen: Birgit Gric, Deutscher Kunstverlag

Druck und Bindung: Elbe Druckerei GmbH, Wittenberg

Umschlagabbildung: Theodor Fischer, Projekt zum Hoftheater am Schlossgarten in Stuttgart, Vogelschau von Süden (Ausschnitt), 1903–1907, © Architekturmuseum der TU München

Das Forschungsprojekt, das diesem Buch zugrunde liegt, wurde zwischen 2014 und 2016 am Lehrstuhl für Geschichte des Städtebaus, Institut für Geschichte und Theorie der Architektur (gta) innerhalb des Departements Architektur der Eidgenössischen Technischen Hochschule (ETH) Zürich durchgeführt.

Die Druckvorstufe dieser Publikation wurde vom Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung (SNF) unterstützt, der ebenso das Forschungsprojekt maßgeblich gefördert hat.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2017 Deutscher Kunstverlag GmbH Berlin München

Paul-Lincke-Ufer 34

D-10999 Berlin

www.deutscherkunstverlag.de

ISBN 978-3-422-07426-2

Die Beschäftigung mit dem Raum – seit dem späten 19. Jahrhundert zentraler Gegenstand in Philosophie, Psychologie und Kunsttheorie – beeinflusste den Städtebau fundamental. Im Zuge der institutionellen Verankerung der Disziplin wurde der Stadtraum als Entwurfsobjekt (wieder)entdeckt und städtebauteoretisch aufgearbeitet. Die am Menschen, seinem Maßstab und seiner Sinneswahrnehmung orientierte Gestaltung städtischer Räume wurde als Heilmittel gegen jenen technokratisch und ökonomisch bestimmten Investorenstädtebau erkannt, der in den Reißbrettquartieren der europäischen Stadterweiterungen vor Augen stand.

Das Buch widmet sich diesem frühen *spatial turn* in der Städtebautheorie der Jahrzehnte um 1900. Neben der deutschsprachigen Debatte wird der Diskurs auf frühe Vorläufer, internationale Verflechtungen sowie langfristige Wirkungen für den Städtebau der Nachkriegszeit hin untersucht. Damit leistet das Buch Orientierung und Anstoß für eine bis heute drängende Aufgabenstellung: Denn zahlreiche zeitgenössische Projekte zeigen, dass Stadt keinesfalls mit auswechselbarer Spekulationsarchitektur zu machen ist, sondern als Ort des menschlichen Zusammenlebens zuallererst über ihre Räume gedacht und entworfen werden muss.

