

STADTBILDER UND STÄDTEBÜCHER. DER REPRODUZIERTE BLICK AUF DIE STADT_MATTHIAS NOELL

Unser Stadtbild, so könnte man zugespitzt behaupten, stellt von jeher zunächst eine mediale Konstruktion dar und erst in zweiter Linie das Abbild einer realen Situation.¹ Dies gilt vor allem für diejenigen Stadtbilder, die nicht nur einmal produziert werden, sondern ein weiteres Mal, in Drucksergebnissen, reproduziert werden und damit bereits eine doppelte Auswahl durchlaufen haben.² Im Folgenden soll es um die Frage gehen, inwiefern unsere Bilder der Stadt durch literarische Beschreibungen oder fotografische Abbilder in Büchern geprägt und wie sie übernommen, verändert oder übersetzt werden. Bis heute werden Stadtbilder über die Medien verbreitet und in der öffentlichen Wahrnehmung installiert.³ Die von uns gesehene Stadtbilder müssen daher permanent auf ihre Herkunft und ihren jeweiligen Verwendungszusammenhang hinterfragt werden, will man nicht einer rein ikonografischen Sichtweise erliegen. Denn dadurch, dass die immer gleichen Stadtbilder reproduziert werden, gleichen auch die Städte sich faktisch immer mehr einander an.

STADTBESCHREIBUNGEN UND STIMMUNGSBILDER__

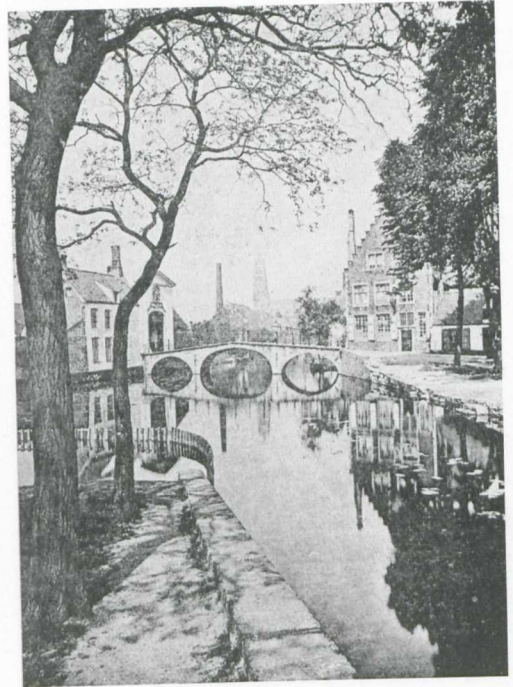
Am 22. und 23. Januar 1904 hielt Hendrik Petrus Berlage vor dem Krefelder Museumsverein einen Vortrag unter dem Titel *Gedanken über Stil in der Baukunst*, der, 1905 publiziert, zu den wichtigs-

ten Schriften des niederländischen Architekten und Städtebauers zählt.⁴ Sein städtebauliches Credo hatte Berlage bereits seit 1891 mehrfach unter direktem Bezug auf Camillo Sittes 1889 erschienenen Buch *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen* dargelegt.⁵ Dessen Ideal der mittelalterlichen Stadt bemühte Berlage in Krefeld erneut: Ein Spaziergang durch Brügge hatte ihn erst kurz zuvor scheinbar spontan von der Schönheit des Vergangenen sowie von der Hässlichkeit ihres Gegenbildes – der Metropole der Gegenwart – mit ihren Schornsteinen, Industrieanlagen und Verkehrsschneisen überzeugt. Berlages flanierender Besuch war jedoch alles andere als ein unvoreingenommener Blick. Im Gegenteil, das Stadtbild Brügges folgte jener Stimmung, die Georges Rodenbach 1892 in seinem Roman *Bruges-la-Morte* vorgegeben hatte, und der bereits Tausende von sentimental Touristen nachgegangen waren.⁶ Rodenbachs Roman knüpfte damit an Reisebeschreibungen des 18. und 19. Jahrhunderts an, die bestimmten Orten, Monumenten und Situationen spezifische Gefühlsstimmungen zugewiesen hatten, die es auf Reisen vor Ort nachzuempfinden galt.⁷ Er erreichte dies aber nicht durch eine minutiöse Beschreibung, wie dies zum Beispiel Victor Hugo im Fall von Paris vorgeführt hatte, sondern durch die Bildung von Stimmungsanalogien zwischen der

verlassenen und daher *toten* Stadt zu einer Verstorbene.⁸ Dieses Vorgehen erlaubte es Rodenbach, Brügge zur eigentlichen Protagonistin des Romans zu erheben.⁹ Die grundsätzlichen Neuerungen wurden von Rodenbachs Zeitgenossen sehr wohl wahrgenommen: „Anstelle von Beschreibungen treten Geistesverfassungen, fallen Innen und Außen zusammen,“ schrieb sein Freund und Kollege Léon Daudet.¹⁰ Jeder Stadt entspreche ein Seelenzustand, so Rodenbach, den man wie durch ein Fluidum in sich aufnehme.¹¹ Kurz darauf thematisierte auch Sigmund Freud in einem Vortrag erstmals die Analogie zwischen der toten Stadt Pompeji und der verschütteten Psyche des Menschen, deren Vergangenheit es auszugraben und zu entdecken gelte.¹² Aussagen zum Subjekt Stadt und seiner nachzufühlenden künstlerischen Individualität finden sich seither auch in der städtebaulichen Fachliteratur.¹³ Es war indes nicht nur die Stimmung, die Rodenbach mit seiner literarischen Stadtbeschreibung lancierte. Einen wesentlichen Anteil an der Überzeugungskraft der Rodenbach'schen Stimmungsbilder hatten auch die in der Erstausgabe des Romans enthaltenen Fotografien der Stadt Brügge, die neben der fiktiven Realität der Erzählung zugleich eine authentische Realität der Stadt präsentierten (Abb. 1). Fotografische Reproduktionen werden hier erstmals zu einem konstitutiven Element eines Romans. Das Stadtbild bildet mit dem Text eine neue Einheit.

In seinen *Gedanken über Stil in der Baukunst* hat Hendrik Petrus Berlage also nicht nur das Ensemble der Stadt aus Brücken, einzelnen Monumenten und Plätzen im Sinn Camillo Sittes bewundert, er hat sich zudem Georges Rodenbachs

städtische Lesart in Teilen angeeignet und die Stadt und ihre *Gefühlsstimmung* so beschrieben, als habe er dessen Roman mit seinen begleiten-



1

den Fotografien und nicht die Stadt selbst vor Augen.¹⁴ Während Berlages Annäherung ein literarisches Bild zugrunde lag, knüpfte Rodenbach sein Stadtbild direkt an die architektonische Substanz und daher auch an die denkmalpflegerische Erhaltung des einzelnen Gebäudes wie des städtischen Gesamtbildes. Rodenbachs Befindlichkeit zeigt deutliche Parallelen zur Denkmaltheorie seiner Zeit, vor allem zu Alois Riegls Alterswert. Sowohl Riegls als auch Rodenbachs *Stimmungswirkungen* verweisen über die Analogie von Mensch

und Denkmal auf das unausweichliche und daher schmerzvolle, aber auch Trost spendende Schicksal des Menschen und der von ihm geschaffenen Artefakte.¹⁵

Dass Max Dvořák Riegl als eine Personifizierung von dessen eigenen Stimmungswerten interpretierte, dem Protagonisten aus *Bruges-la-Morte* darin wiederum sehr ähnlich, unterstützt diese Lesart: „Der stille einsame Mann, der bis dahin schon durch seine Schwerhörigkeit von der Welt halb abgesondert, fern dem Tagesleben und den Tageskämpfen seinen Ideen und Forschungen lebte [...]“¹⁶

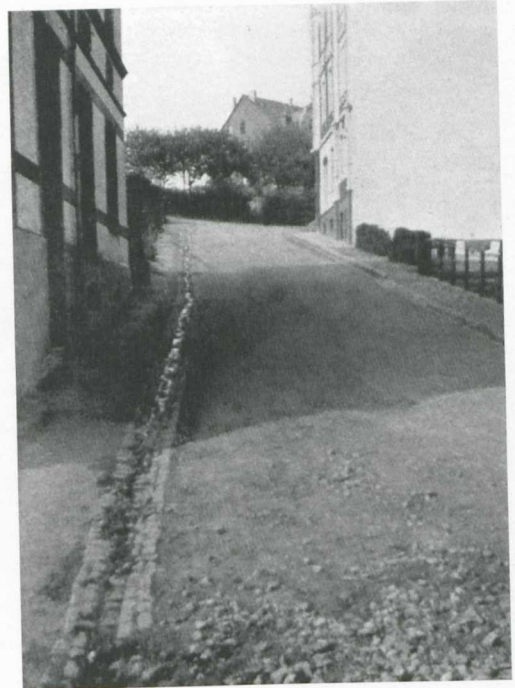
DAS REPRODUZIERTE BILD DER STADT__Camillo Sitte hatte 1889 nur wenige fotografische Darstellungen für sein Buch verwendet. Wurden in der ersten Auflage auf dem Schmutztitel stolz vier Heliogravüren angepriesen – die Integration von fotografischen Illustrationen in den Druckvorgang war erst seit etwa 1880 technisch möglich geworden –, so wurden in den Auflagen von 1908 und 1922 die gezeichneten Ansichten gegen exakt *nachgestellte* Fotografien ausgetauscht.¹⁷ Die erste französische Übersetzung von 1902 wiederum ersetzte alle Ansichten durch neue Zeichnungen, die aber in Anlehnung an die Original-Abbildungen angefertigt, also nachgezeichnet wurden. Der Übersetzer Camille Martin verfasste zudem ein zusätzliches Kapitel und widmete dieses zu einem großen Teil der Stadt Brügge.¹⁸ Mindestens eine der Zeichnungen hatte eine Fotografie zum Vorbild, die zudem auch in *Bruges-la-Morte* reproduziert worden war. Gezeichnete und fotografische Stadtbilder, so kann man hieraus schließen, folgten also durchaus nicht immer dem Blick des Bildpro-

duzenten, sondern sehr häufig anderen Bildern.¹⁹ Camillo Sitte, und dies gilt auch für seine beiden Söhne, verwendete die fotografischen Abbildungen und gezeichneten Ansichten lediglich illustrativ, vermutlich um dem Buch einen höheren Realitätsgrad und eine wissenschaftlichere Note zu verleihen. Nur wenig später sind fotografische Reproduktionen bereits zum unabdingbaren Instrument, wenn nicht gar zum Objekt der vergleichenden Analyse selbst geworden.²⁰ Schon seit den 1880er Jahren fertigten viele Autoren die benötigten Fotografien selbst an, da der Motivvorrat der Bildagenturen und Fotografen im Bereich der anonymen städtischen Architektur noch nicht sehr groß war und zudem der Stadtraum auf ihnen nicht ausreichend repräsentiert schien.²¹ Die Fotografien von Albert Erich Brinckmann beispielsweise fokussieren überwiegend auf die Mitte von Straßen und Plätzen und lassen die Monumente seitlich liegen. So ergibt sich eine scheinbar auf das alltägliche Leben zielende Stadtfotografie, die in Wirklichkeit aber ein Versuch ist, Bauwerke und Zwischenräume, also das seit etwa 1900 neu entdeckte städtische Ensemble in der Fotografie zu erfassen.²² Die Städtebauhistoriker übernahmen dabei Argumentationsmuster und abgebildete oder beschriebene Beispiele voneinander und passten diese ihren spezifischen Anforderungen an. So schuf noch 1940 der Verfasser und Fotograf des Denkmalinventars Nördlingen, Karl Gröber, eine Aufnahme der Georgskirche in Nördlingen in Bezug auf den Standort, den Ausschnitt und die Lichtsituation nach, die Brinckmann 1911 ausgewählt und publiziert hatte. Neuaufnahmen sind auch von Charles-Edouard Jeanneret (Le Corbusier) bekannt, der sich 1910/11 auf den Spuren

von Paul Schultze-Naumburg bewegte und Abbildungsmaterial für sein geplantes, jedoch nie publiziertes Buch *La construction des villes* sammelte.²³ Jeanneret suchte jedoch nach neuen Motiven für dieselben Sachverhalte, anstatt vorgegebene Orte exakt zu reinszenieren.

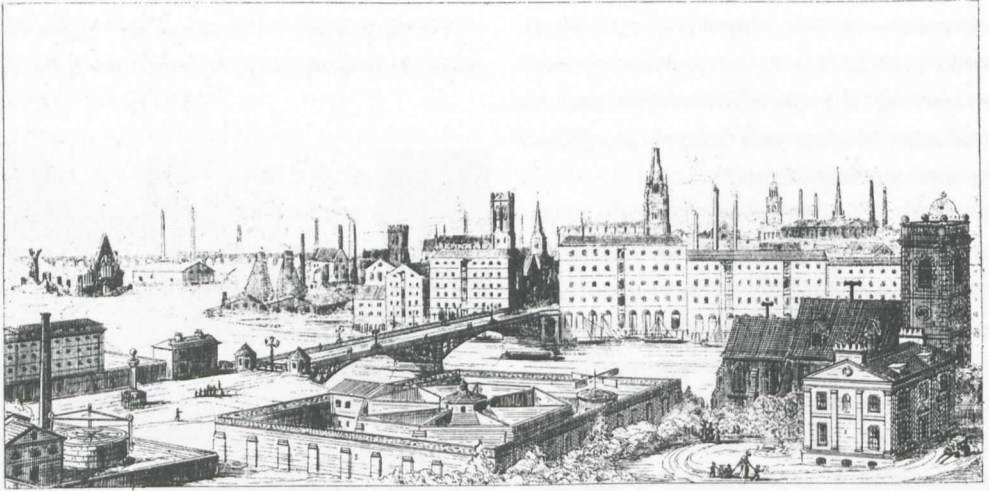
DER DÄMON DER ANALOGIE²⁴ __Mit der eigenen Anfertigung von Fotografien für ihre Publikationen experimentierten die Autoren zugleich mit neuen Bildzusammenstellungen. Seit 1901 machten vor allem die *Kulturarbeiten* Paul Schultze-Naumburgs (Abb. 2) mit ihrer plakativen Gegenüberstellung positiver und negativer Bildbeispiele Schule, auch wenn dieser in Augustus Welby Northmore Pugins Büchlein *Contrasts* von 1836 (Abb. 3) einen gleichermaßen polemischen wie fanatischen Vorgänger hatte (der wiederum vermutlich von William Hogarths moralischen Bildpaaren Anregungen erhalten hatte).²⁵ Das *vergleichende Sehen* und die seit 1880 in Deutschland aus der neuen Technik des Diaprojektors resultierende Doppelprojektion an den kunsthistorischen Instituten werden wie die Bildstrategien der Karikatur ihren Teil zu Schultze-Naumburgs bildstrategischen Innovationen beigetragen haben.²⁶ Für seine Gegenüberstellungen kontrastierte er kleinstädtische Winkel mit der Kargheit großstädtischer Szenerien, arbeitete also erstmals in größerem Maßstab mit negativ konnotiertem Bildmaterial. Dass er dabei beide, die guten wie die schlechten Beispiele, ästhetisch überhöhte, spricht für den begabten Fotografen. Die moralisch wertenden Bildpaare finden sich schnell auch bei zahlreichen anderen Autoren und Publikationen dieser Jahre. Schon einige Jahre vor

Max Dvořáks ausgiebiger Anwendung in seinem 1916 erschienenen *Katechismus der Denkmalpflege* bedienten sich ihrer Hendrik Petrus Berla-



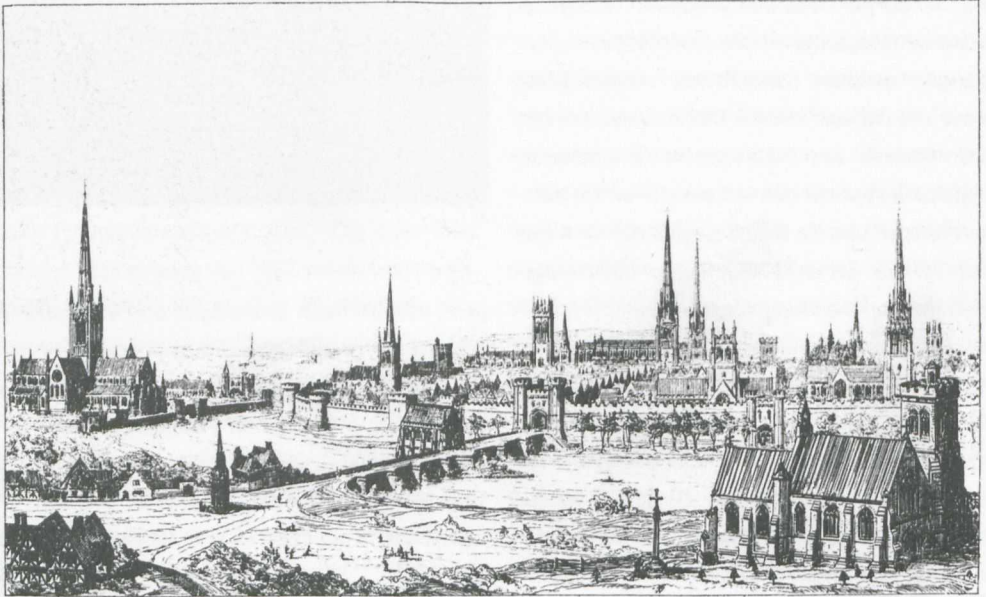
2

ge in seinem Buch *Grundlagen und Entwicklung der Architektur* oder Max Creutz in seinem Artikel „Die Neugestaltung des Kölner Stadtbildes“ im *Jahrbuch des Deutschen Werkbundes*, um nur zwei prominente Beispiele zu nennen.²⁷ Schon 1911 vermied es jedoch Albert Erich Brinckmann regelrecht, „mit Beispiel und Gegenbeispiel zu arbeiten, einer Manier, die meist ungerecht und durch häufige Anwendung geschmacklos“ geworden sei.²⁸ Walter Curt Behrendt stimmte ihm zu und charakterisierte in seiner seit 1912 vorbe-



THE SAME TOWN IN 1840

1. St. Michael's Tower, rebuilt in 1750. 2. New Parsonage House & Pleasure Grounds. 3. The New Jail. 4. Gas Works. 5. Lunatic Asylum. 6. Iron Works & Rives of St. Martin's Abbey. 7. St. Evans Chapel. 8. Baptist Chapel. 9. Unitarian Chapel. 10. New Church. 11. New Town Hall & Concert Room. 12. Woolston Centenary Chapel. 13. New Christian Society. 14. Quakers Meeting. 15. Socialist Hall of Science.



Catholic town in 1440.

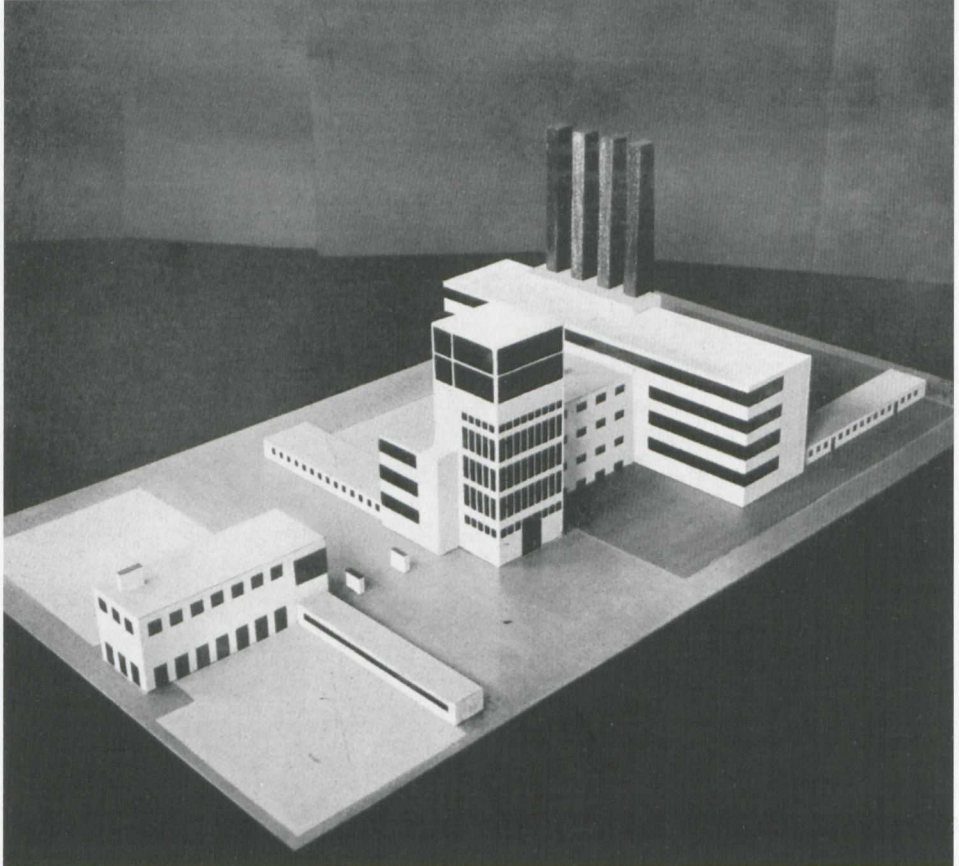
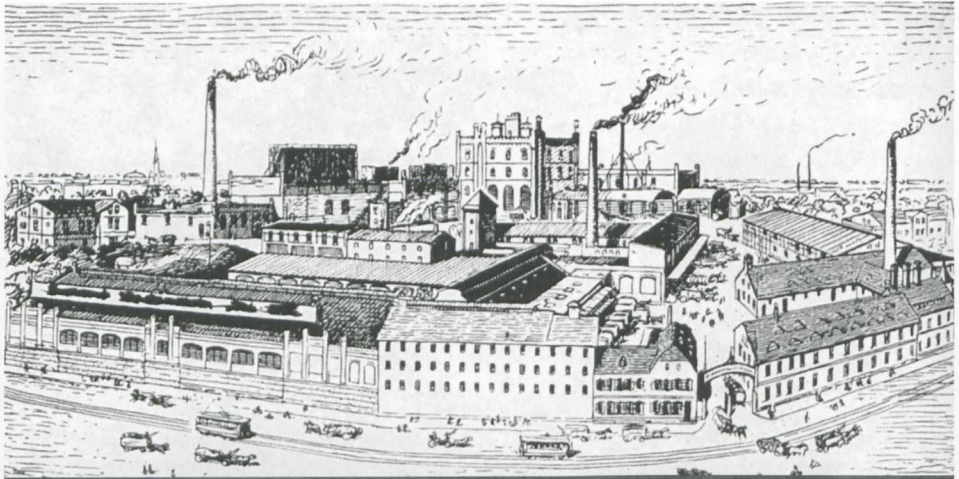
1. St. Michael's on the Hill. 2. Querns Crift. 3. St. Thomas's Chapel. 4. St. Martin's Abbey. 5. All Saints. 6. St. John's. 7. St. Peter's. 8. St. Andrew's. 9. St. Mary's. 10. St. Edmund's. 11. Grey Friars. 12. St. Gilbert's. 13. Guild hall. 14. Trinity. 15. St. Olave's. 16. St. Botolph's.

reiteten, aber erst nach dem Krieg vollendeten Studie *Der Kampf um den Stil* die Methode als verführerisch, „meist mehr schlagend als wahrhaft gerecht.“²⁹ Ferdinand Avenarius hingegen verteidigte 1912 im *Kunstwart* diese *Manier*.³⁰ Der die wissenschaftliche Argumentation stützende, moralisch jedoch neutrale Gebrauch von fotografischen Gegenüberstellungen entwickelt sich in den Jahren um 1910 hingegen zum wissenschaftlichen Standard, wie es zum Beispiel Jean Brunhès' Werk *La géographie humaine* zeigt.³¹ Paul Schultze-Naumburgs erzieherischer Erfolg wendete sich zudem schnell gegen ihn. Die von den Reformbewegungen und dem *vergleichen den Sehen* beeinflussten Architekten und Publizisten der Nachkriegsmoderne – Adolf Behne, Bruno Taut, Le Corbusier oder Theo van Doesburg – erkannten die Nützlichkeit propagandistischer Bildvergleiche. Taut erklärte in *Bauen. Der neue Wohnbau* geradezu die *schlechten* Gegenbeispiele zur *richtigen* Tradition, aus der man gute Baukunst entwickeln könne und die „Schultze-Naumburg wahrscheinlich als *Gegenbeispiele* fotografiert hätte.“³² Die Fotografien auf einem Gegen-Tableau (Abb. 4) beschnitt und collagierte Taut dergestalt, dass nun nicht mehr geraten werden konnte, „welches nun das gute und welches das schlechte Beispiel sei.“³³ Collagierte Fototableaus in der Art von plakatbeklebten Werbeflächen oder Brandwänden hatten sich in der zweiten Hälfte des Jahrzehnts so zur Mode entwickelt, dass sogar der moderate Peter Meyer in *Moderne Architektur und Tradition* zu ihnen greifen konnte. Dieser fügte jedoch beschwichtigend hinzu, die Bilder seien „nicht als banale Gegenüberstellung von Beispiel und Gegenbeispiel ge-



4

meint.“³⁴ Le Corbusier und Adolf Behne hingegen griffen mit ihren Bildvergleichen von Tempeln mit Automobilen oder mittelalterlichen Gemäuern mit modernen Siedlungen auf die Vergleiche eigentlich ungleicher Bildpaare zurück, wie sie Franz Marc und Wassily Kandinsky für den Almanach *Der Blaue Reiter* verwendet hatten.³⁵ Le Corbusier postulierte dabei für Antike und Mo-



derne eine identische Entwicklung im Sinne einer quasi-darwinistischen Selektion zum *standard*, Behne hingegen zielte mittels Umkehrung von Pugins Kontrastbeispielen auf die Verbesserung der menschlichen Lebensumwelt, nicht ohne auf diesen ironisch zu verweisen (Abb. 3 und Abb. 5).³⁶

Paradoxe Weise verkehrten sich Paul Schultze-Naumburgs explizit als negative Gegenbeispiele angefertigte Fotografien in ihr Gegenteil. Noch heute machen die mit der Modernität eines Heinrich Zille inszenierten Gegenbeispiele den größten ästhetischen Reiz seiner Bücher aus (siehe Abb. 2).³⁷ Unbeabsichtigt können sie als Vorläufer einer Bildästhetik des urbanen Raums der Moderne zählen, die ihre Pendanten noch Jahrzehnte später in den Fotografien urbaner Brachen und Brandwände fanden. Dieses Scheitern lässt Zweifel an der Möglichkeit einer lang anhaltenden ästhetischen Steuerung durch moralisch eingesetzte Analogien aufkommen. Denn nur solange die Vergleiche von Schultze-Naumburg in *gute konventionelle* und *schlechte neuartige* Bildbeispiele getrennt werden konnten, war das Publikum zu seinen *logischen Schlüssen des Auges* bereit, die sich nicht nur am abgebildeten Motiv, dem Ort, festmachten, sondern auch an den Konventionen der Bildsprache. Schon einige Jahre später hatte sich die fotografische und typografische Ästhetik aber grundlegend geändert und mit ihr auch das, was man als *schön* oder *hässlich* einzustufen hatte. Als Beispiele dieser neuen Ästhetik können die Städtebücher von Erich Mendelsohn, Moï Ver, Brassai oder André Kertész gelten, die durch gezielte Bild- und Textgegenüberstellungen narrative Sequenzen bilden. Mo-

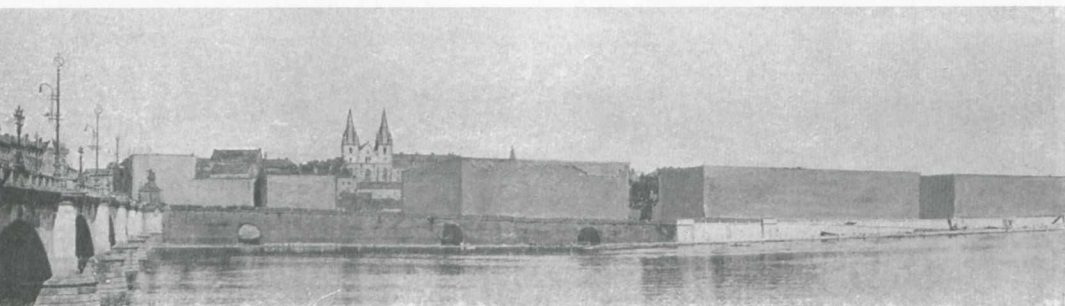
she Raviv-Vorobeichic (Moï Ver) entwickelte dabei für seine Buchprojekte *Paris* und *Ci-contre* eine Bildsprache, die in Überblendungen und Gegenüberstellungen Wahrzeichen und städtische Brachen, Freizeit und Arbeit, Straßenszenarien und schlafende Clochards kontrastiert. Im Gegenüber und Ineinander verband Moï Ver Stadtporträt mit sozialkritischer Reportage und filmischer Montageästhetik.³⁸

STADTBILDMONTAGE ZWISCHEN UTOPIE UND REALITÄT—Mit seinem *Katechismus* folgte Max Dvořák den moralischen Gegenüberstellungen Schultze-Naumburgs. Die anklagende Kontrastierung des Stadtbildes im Zustand vor und nach seiner Zerstörung stieß jedoch bereits hier auf ihre Grenzen. Als retrospektive Argumentation ist sie für eine generelle Überzeugungsarbeit geeignet, nicht aber für den Schutz eines konkreten Denkmals. Im Fall der geplanten Bebauung des Moldauufers in Prag wollte Dvořák jedoch prospektiv auf eine drohende Gefahr aufmerksam machen, er hatte noch gar kein negatives Gegenbild. Daher behalf er sich, indem er die geplante Bebauung kurzerhand selbst entwarf und mit der Überzeichnung einer Bestandsfotografie Schultze-Naumburgs Gegenbilder mit Friedrich Ostendorfs *Verbesserungsvorschlägen* verband (Abb. 6). Aber auch ihn überholte die Avantgarde: Vergleicht man sein Negativbild mit den Entwürfen der späten 1920er Jahre, zum Beispiel mit dem Plan zur Bebauung des Bürkliplatzes am Zürichsee von Reinhardt und Scheibler von 1926, so muss man erneut eine erstaunliche ästhetische Umkehrung zur Kenntnis nehmen (Abb. 7). Die formale Abstraktion in der Architektur war mittler-

weile so weit fortgeschritten, dass Max Dvořák mit seinem *Entwurf* inzwischen durchaus an einem Wettbewerb hätte teilnehmen können.³⁹

Die Darstellungstechnik der überzeichnenden Montage, seit etwa 1900 verwendet, um Entwurfszeichnungen überzeugender zu präsentieren, hatte sich in der Zwischenkriegszeit zu einer der bildmächtigsten Präsentationsformen der ar-

dargestellt, und diese Darstellung ist von einem Wissen begleitet, dass sie auch für ein anderes Objekt gelte. Eine sorgfältigere Technik vereinigt Züge des einen wie des anderen Objektes zu einem neuen Bilde und bedient sich dabei geschickt der etwa in der Realität gegebenen Ähnlichkeiten zwischen beiden Objekten. Das Neugebildete kann gänzlich absurd ausfallen oder



6

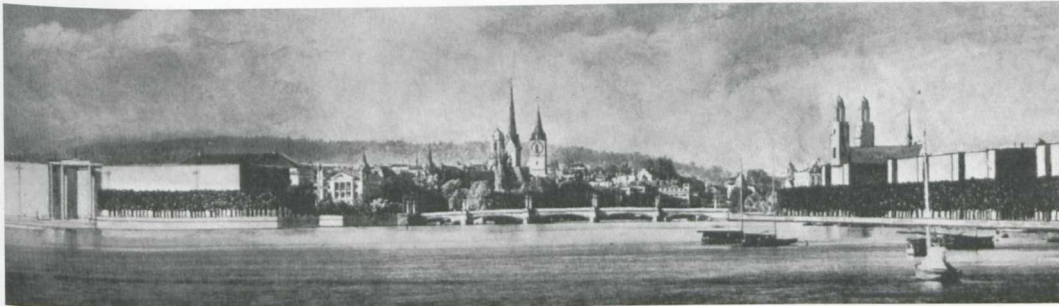
chitektonischen Avantgarde Europas entwickelt, von Josef Frank bis zu Ludwig Hilberseimer und Le Corbusier, von Dänemark über die Niederlande bis Italien.⁴⁰ Vor allem Ludwig Mies van der Rohe lotete im Berliner Umfeld von dadaistischer und politischer Collage die Anwendungsbereiche der Fotomontage für die Architektur aus und vereinigte die kontrastierende Gegenüberstellung zweier Bilder in einem montierten Bild. Die künstlerische Vorgehensweise dieser Zeit lässt sich dabei am besten mit einer Passage aus Freuds Traumdeutung zu den Mischbildungen im Traum erläutern, die auch die Vorliebe der Surrealisten für die Technik der Collage und Montage zu erklären vermag: „In der kunstlosesten Ausführung werden nur die Eigenschaften des einen Dinges

selbst als phantastisch gelungen erscheinen, je nachdem Material und Witz bei der Zusammensetzung es ermöglichen.“⁴¹

Anders als Bruno Taut, der in seiner Bildpolemik dem erläuternden Wort eine wesentliche Aufgabe zuwies, anders auch als Schultze-Naumburg, der einen Diskurs zwischen den Bildern anlegte, nutzte Mies verschiedene Montageformen zu diskursiven Aussagen in jeweils einem einzigen Bild. In drei seiner bekanntesten Montagen besteht Mies' Verfahren in der Zusammenstellung von bestehender alter und neu entworfener Stadt.⁴² 1921 überzeichnete er Bestandsfotografien der Friedrichstraße mit einem Hochhaus-Entwurf, um in einem weiteren Schritt auch die bestehende Stadt mit Kohle zu überzeichnen.

1922 setzte er ein Modell eines weiteren Hochhausentwurfs in ein golemartiges, geknetetes Stadtmodell, das er als Kulisse also ebenfalls entworfen hatte, und fotografierte beide zusammen. Hier retuschierte er in einer ersten Fotografie den gesamten Hintergrund, in einer zweiten bezog er die reale Natur in Form entfernt stehender Bäume als Hintergrund mit ein, pro-

ten Verfahren, kann man Mies', aber auch Hilberseimers oder Le Corbusiers Luftbildüberzeichnungen als antithetische Vergleiche benennen, die in erster Linie darauf abzielen, eine maximale Verschiedenheit der Elemente zu betonen und damit überlegenen Fortschritt und überzeitliche Gültigkeit zu signalisieren (siehe dazu Abb. 6. im Beitrag von Thomas Will).⁴³ In den 1960/70er Jah-



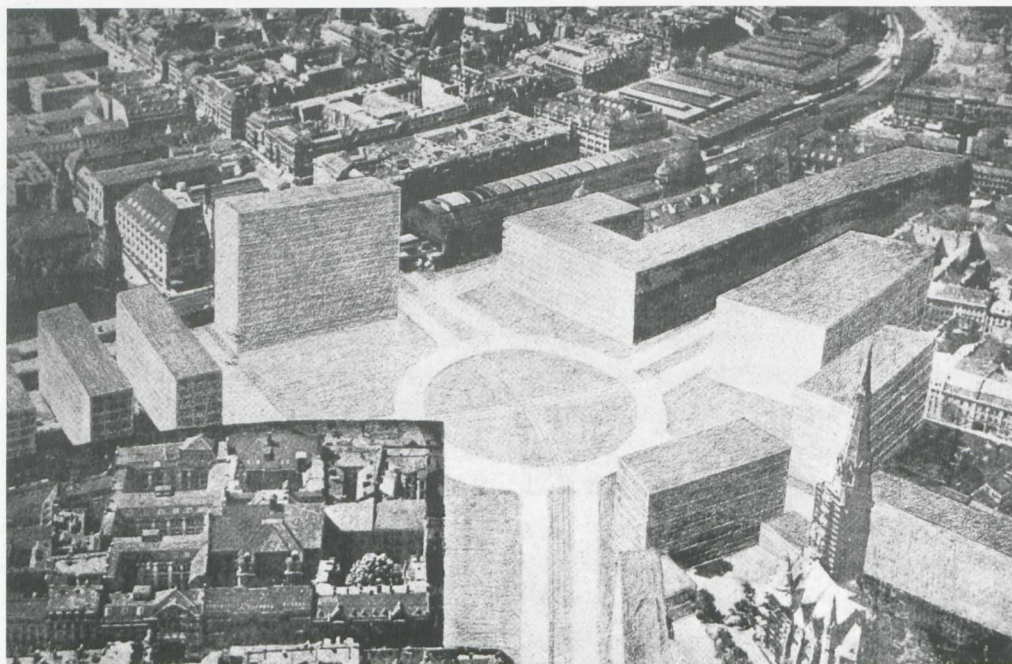
7

duzierte also eine dreifache Gegenüberstellung. Gleiches strebte er auch im Fall seiner überzeichnenden Montage für den Wettbewerb am Alexanderplatz in Berlin an (Abb. 9). Links unten im Eck positionierte Mies anstelle eines von ihm dort geplanten Gebäudes einen zusätzlichen kleinen Ausschnitt Altstadt in ihrer für ihn unorganisierten, überholten Dichte und Kleinteiligkeit. Treffender und gleichzeitig ironischer hätte man einen solchen negativen Vergleich kaum ins Bild setzen können. Mies benötigte für diese schlagende Gegenüberstellung nur ein einziges Bild, das damit auch in weiteren Publikationen seine intendierte Aussage beibehalten konnte. Im Gegensatz zu dem in der kunsthistorischen Methodik als *synthetischer Vergleich* bezeichne-

ren wurde genau dieser Anspruch durch die nachfolgende Generation jüngerer Architekten bewusst in derselben Technik parodiert.⁴⁴

Der Bildvergleich, der darauf zielt, eines der verwendeten Bilder als negativ zu bewerten, indem über eine Analogie auf dessen relative oder absolute ästhetische Minderwertigkeit hingewiesen wird, trägt ein Grundproblem in sich, das im Kern auch die Argumentationsweisen der Denkmalpflege betrifft. Bilder, die nicht mit etablierten Konventionen arbeiten, verändern mit sich wandelnden ästhetischen Leitbildern ihre Aussage. Sie können, auch weil sie einzeln zu verwenden sind, kaum dauerhafte Lesbarkeit für sich beanspruchen. Aus dem bildrhetorischen Blickwinkel ist die moralisierende Gegenüber-

8



9

stellung zweier Bilder zudem tatsächlich ein oberflächliches und kurzfristiges Instrument, das wesentliche Bestandteile eines Denkmals außer Acht lässt.⁴⁵ Die Bildstrategie der Avantgarde zog aus dieser Erkenntnis jedenfalls klare Schlüsse. Die künstlerische Aussage resultierte nun aus der ineinander montierten Konfrontation von Bild und Gegenbild (Abb. 8). Der Kontrast und damit die angestrebte visionäre Kraft kann so bildimmanent erhalten werden und ist bis heute fest verknüpfter Teil einer ästhetisch aufbereiteten Rhetorik.

Wirft man heute einen Blick auf die Debatte um den Abriss des 1937–39 erbauten Kongresshauses in Zürich zugunsten eines Neubaus, so fällt zunächst auf, dass diese im Schatten von Bildern anderer Veranstaltungsorte, seien es das Guggenheim-Museum in Bilbao von Frank Gehry, das KKL in Luzern von Jean Nouvel oder die geplante Hamburger Elbphilharmonie von Herzog und de Meuron, geführt wird. Dass den Zürcher Wettbewerb, der zudem immer auch die vorangegangenen Uferplanungen von 1926 und 1936 reflektierte, Rafael Moneo mit jenem Entwurf gewann, der die genannten Vorbilder am deutlichsten wiederholt, die Städtekonkurrenz also am besten bedient, ist daher nicht verwunderlich. Unbestritten dürfte auch sein, dass all diesen Stadtbildern weitere Bilder zugrunde liegen, wie die imaginäre Stadtkrone von Bruno Taut oder Le Corbusiers Entwurf für einen Palast der Vereinten Nationen in Genf, die mal als Zitat oder Anspielung, mal als Transformation oder Nachahmung zum Tragen kommen können.⁴⁶ Aus den vielen Stadtkronen und Seefronten der letzten Jahre kann man jedoch vor allem eines lernen:

Die vorgeblichen Utopien erweisen sich meist als eigentlich retrospektive und aus diesem Grund konsensfähige Stadtbilder, ähnlich wie dies auch für das Science-Fiction-Genre in Film oder Comic festzustellen ist. Wenn dann zum Abschluss einer Abriss- und Neubautätigkeit Entwicklungslinien und Vorbilder gesucht, gefunden und diese wiederum ausgiebig publiziert werden, ist beides – Bild und Bildbericht – zunächst einmal Reproduktion oder auch eine Freud'sche „Mischbildung des Traumes.“⁴⁷ Mit dem realen Ort des Geschehens haben sie häufig nur mehr wenig zu tun. Vielmehr stellen sie sich als komplexere Bilder auf *zweiter Stufe* dar, deren Lektüre die Suche nach dem Urtext und beider Beziehung zueinander notwendig erscheinen lässt. Zur Schärfung einer architektonischen Bildrhetorik könnte eine Auseinandersetzung mit Kategorien der Literaturwissenschaften und der Psychologie daher durchaus dienlich sein.⁴⁸

ANMERKUNGEN

- 1 Für die Neuzeit als erste Hochphase der Konstruktion städtischer Bilder vgl. Wolfgang Behringer/Bernd Roock (Hg.): *Das Bild in der Stadt der Neuzeit 1400–1800*. München 1999.
- 2 Vittorio Magnago Lampugnani/Matthias Noell (Hg.): *Stadtformen. Die Architektur der Stadt zwischen Imagination und Konstruktion*. Zürich 2005.
- 3 Für Rotterdam hat Patricia van Ulzen einen solchen Wandel aufgezeigt: Patricia van Ulzen: *Imagine a metropolis. Rotterdam's creative class 1970–2000*. Rotterdam 2007. Vgl. auch ihren Beitrag in diesem Band.
- 4 Hendrik Petrus Berlage: *Gedanken über Stil in der Baukunst*. Leipzig 1905.
- 5 Vgl. u. a. Hendrik Petrus Berlage: *Thoughts on style 1886–1909*. Mit einem Vorwort von Ian Boyd Whyte. Santa Monica 1996, bes. S. 18. Hendrik Petrus Berlage/Bernhard Kohlenbach (Hg.): *Über Architektur und Stil. Aufsätze und Vorträge 1894–1928*. Basel u. a. 1991.
- 6 Vgl. Matthias Noell: Schönheit der Stille versus Wiederbelebung der Stadt. Georges Rodenbachs Romane Bruges-la-Morte und Le Carillonneur im Spannungsfeld von Stadtplanung und Denkmalpflege. In: Magnago Lampugnani/Noell 2005, (wie Anm. 2), S. 115–129. Ders.: Der Mythos der Toten Stadt. Literarische, künstlerische und denkmalpflegerische Konzepte im Umgang mit städ-

tischem Verschwinden. In: *trans* 13. 2004, S. 74–81.

- 7 Schon einige Jahre später wird diese normative Stimmung des Romans ironisiert. Vgl. Marcel Proust: *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*. Frankfurt/urter Ausgabe. Werke II. Bd. 3: *Guermantes*. Frankfurt/Main 1996, S. 171.
- 8 Georges Rodenbach: *Bruges-la-Morte*. Paris 1892. Paris 1998, S. 65f.
- 9 Rodenbach (wie Anm. 8), Avertissement, S. I–II.
- 10 Léon Daudet: Brief an Georges Rodenbach. In: Rodenbach (wie Anm. 8), S. 291.
- 11 Rodenbach (wie Anm. 8), S. 193.
- 12 Sigmund Freud: *Zur Ätiologie der Hysterie*. 1896. Gesammelte Werke. Bd. 1. Frankfurt/Main 1999, S. 423–460, hier S. 426–427.
- 13 Vgl. z. B. Albert Erich Brinckmann: *Deutsche Stadtbaukunst in der Vergangenheit*. Frankfurt/Main 1911, S. 4.
- 14 Die „fehlende Gefühlsstimmung“ bemängelte Berlage an der Architektur seiner jüngeren Kollegen. Vgl. Berlage/Kohlenbach (wie Anm. 5), S. 13.
- 15 Alois Riegl: Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung [1903]. In: Ders.: *Gesammelte Aufsätze*. Augsburg/Wien 1929, S. 144–193, hier S. 157 und 150f. Vgl. hierzu: Bernd Euler-Rolle: Adalbert Stifter/Alois Riegl: Von der Poesie der Denkmale. In: *Kunstgeschichte. Mitteilungen des Verbands österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker*. 22./23. Jg. 2005/2006. Revisionen. 13. Tagung des Verbands österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker. Linz 2005, S. 68–73, bes. S. 70–71.
- 16 Max Dvořák: Alois Riegl. In: *Mitteilungen der k. k. Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale*. Wien 1905, S. 255–276; zit. nach Marion Wohleben: Vorwort. In: Marion Wohleben/Georg Mörsch (Hg.): *Georg Dehio, Alois Riegl: Konservieren, nicht restaurieren. Streitschriften zur Denkmalpflege um 1900*. Braunschweig 1988, S. 32.
- 17 Camillo Sitte: *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*. Wien 1889. 4. Aufl. 1908.
- 18 Camillo Sitte: *L'art de bâtir des villes. Notes et réflexions d'un architecte traduites et complétées par Camille Martin*. Paris/Genf 1902. 2. Auflage 1918. Vgl. hierzu Matthias Noell (wie Anm. 6).
- 19 Vgl. hierzu auch Matthias Noell: Ernst Gall in der Normandie – Forschungsreisen, Fotografie und der „landschaftliche Dehio“. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 67. 2004/1, S. 1–14.
- 20 Vgl. Brinckmann (wie Anm. 13), S. 5 u. S. 8.
- 21 Vgl. Noell (wie Anm. 19).
- 22 Vgl. etwa Norbert Huse: *Denkmalpflege. Deutsche Texte aus drei Jahrhunderten*. München 1996, S. 150–181. Achim Hubel: *Denkmalpflege. Geschichte, Theorien, Aufgaben. Eine Einführung*. Stuttgart 2006, S. 89–93.
- 23 Leo Schubert: Jeanneret, the city, and photography. In: Stanislaus von Moos/Arthur Rüegg (Hg.): *Le Corbusier before Le Corbusier. Applied art, architecture, painting, photography 1907–1922*. New Haven/London 2002, S. 55–67, bes. S. 56–61.
- 24 Rodenbach (wie Anm. 8), S. 102.
- 25 Augustus Welby Northmore Pugin: *Contrasts: or A Parallel between the Noble Edifices of the Fourteenth and Fifteenth Centuries and Similar Buildings of the Present Day*. Shewing the Present Decay of Taste. Salisbury 1836.

2. Aufl. London 1841. Reprint Leicester 1969. Zu Paul Schultze-Naumburg vgl. Julius Posener: *Berlin auf dem Wege zu einer neuen Architektur. Das Zeitalter Wilhelms II.* Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts etc. München 1979, S. 191–222. Vgl. auch Norbert Borrmann: *Paul Schultze-Naumburg. Maler – Publizist – Architekt 1869–1949*. Essen 1989, S. 25–66. Magdalena Bushardt: Logische Schlüsse des Auges. Kunsthistorische Bildstrategien 1900–1930. In: Bernd Carqué/Daniela Mondini/Matthias Noell (Hg.): *Visualisierung und Imagination. Mittelalterliche Relikte in bildlichen Darstellungen der Neuzeit und Moderne*. GGG 25. Göttingen 2006, S. 549–595. Hubel (wie Anm. 22), S. 96–101.
- 26 Vgl. die zahlreichen Aufsätze von Heinrich Dilly: Das Auge der Kamera und der kunsthistorische Blick. In: *Märburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*. Bd. 20. 1981, S. 81–89. Ders.: Lichtbildprojektion – Prothese der Kunstbetrachtung. In: Irene Below (Hg.): *Kunstwissenschaft und Kunstvermittlung*. Gießen 1975, S. 153–172. Ders.: Kann es etwas schärfer sein? Ein paar Einwürfe in die aktuelle Diskussion über die Geschichte der Lichtbildprojektion. In: *Frauen Kunst Wissenschaft* 34. 2002, S. 11–16. Vgl. auch Susanne Neubauer: Sehen im Dunkeln – Diaprojektion und Kunstgeschichte. In: *Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich 9/10*. 2002/2003, S. 177–189. Der Einfluss der Karikatur auf die Architekturdebatte ist bislang kaum untersucht worden. Vgl. zum Beispiel die Karikatur zum Werkbundstreit von Karl Arnold von 1914, die drei Stühle und ihre Entwerfer zeigt.
- 27 Max Dvořák: *Katechismus der Denkmalpflege*. Wien 1916. Hendrik Petrus Berlage: *Grundlagen und Entwicklung der Architektur. 4 Vorträge gehalten im Kunstgewerbemuseum zu Zürich*. Rotterdam/Berlin 1908. Max Creutz: Die Neugestaltung des Kölner Stadtbildes. In: *Jahrbuch des Deutschen Werkbundes 1913*. Jena, S. 79–85. Vgl. auch die Publikationen von Friedrich Ostendorf.
- 28 Brinckmann (wie Anm. 13), S. 39.
- 29 Walter Curt Behrendt: *Der Kampf um den Stil im Kunstgewerbe und in der Architektur*. Stuttgart/Berlin 1920, S. 81.
- 30 Friedrich Avenarius: Beispiel und Gegenbeispiel. In: *Der Kunstwart*, 25. Jg. 2. Viertel. 1912. H. 12, S. 410. Posener (wie Anm. 25), S. 203.
- 31 Jean Brunhès: *La géographie humaine*. Paris 1910, zum Beispiel Abb. 79/80 „villes sœurs“.
- 32 Bruno Taut: *Bauen. Der neue Wohnbau*. Leipzig/Berlin 1927, S. 36 und Abb. 52–53 auf S. 35. Vgl. ders.: *Die neue Wohnung. Die Frau als Schöpferin*. Leipzig 1924, S. 56–57. Theo van Doesburg: *Die Grundbegriffe der Neuen Gestaltenden Kunst*. Bauhausbücher 6. München 1925. Ders.: Die Verkehrsstadt. In: *Architektur der Gegenwart*. 1929. H. 3, S. 2–10. Zum Architekturbuch vgl. u. a. Matthias Noell: „Nicht mehr Lesen! Sehen!“ – Le livre d'architecture de langue allemande dans les années vingt. In: Jean-Michel Leniaud/Béatrice Bouvier (Hg.): *Le livre d'architecture. XVe–XXe siècle. Édition, représentation et bibliothèques*. Études et rencontres de l'École des Chartes 11. Paris 2002, S. 143–156. Vgl. auch: Elisabetta Bresciani (Hg.): *Modern. Architekturbücher aus der Sammlung Marzona*. Wien 2003.
- 33 Paul Schultze-Naumburg, unpublizierte Lebenserinnerungen. Zit. nach Borrmann (wie Anm. 25), S. 231. Das

Tableau mit Gegenbeispielen bei Taut (wie Anm. 32), Abb. 33, S. 25.

34 Peter Meyer: *Moderne Architektur und Tradition*. Zürich 1927, S. 71.

35 Zum *Blauen Reiter* vgl. Felix Thürlemann: *Famose Gegenklänge. Der Diskurs der Abbildungen im Almanach „Der Blaue Reiter“*. In: Christoph von Tavel (Hg.): *Der Blaue Reiter*. Bern 1987, S. 210–222.

36 Le Corbusier: *Des yeux qui ne voient pas*. III. Les autos. In: *Vers une architecture*. Paris 1923. 2. Aufl. 1924, S. 106–107. Adolf Behne: *Eine Stunde Architektur*. Stuttgart 1928, vgl. hier zum Beispiel Abb. S. 56 mit Pugins Stadtvergleich.

37 Zu Zille als Fotograf vgl. Enno Kaufhold: *Heinrich Zille. Photograph der Moderne*. München 1995. Zur „ästhetischen Bildwürdigkeit“ von Zilles alltäglichen Motiven bes. S. 25 u. 31.

38 Moï Ver: *Paris*. Paris 1931. Moï Ver (Ver): *Ci-contre*. In: Ann und Jürgen Wilde, o. O. 2004. Vgl. auch Erich Mendelsohn: *Amerika. Bilderbuch eines Architekten*. Berlin 1926. Vgl. auch ders.: *Rußland Europa Amerika. Ein architektonischer Querschnitt*. Berlin 1929. Vgl. Brassai/Paul Morand: *Paris de nuit*. Paris 1932. Vgl. André Kertész: *Paris vu par André Kertész. Texte de Pierre Mac-Orlan*. Paris 1934.

39 Vgl. auch den Wettbewerbsentwurf für das Zürcher Limmatufer von Karl Moser (1933): Martin Fröhlich/Martin Steinmann: *Imaginäres Zürich. Die Stadt, die nicht gebaut wurde*. Frauenfeld/Stuttgart 1975. Vgl. auch den Bericht in: *Schweizerische Bauzeitung*. Bd. 88. 1926. H. 2, S. 47–51, S. 60–65, S. 76–80.

40 Vgl. Winfried Nerdinger (Hg.): *Die Architekturzeichnung. Vom barocken Idealplan zur Axonometrie*. München 1986, S. 142–143. Rolf Sachsse: *Bild und Bau. Zur Nutzung technischer Medien beim Entwerfen von Architektur*. Braunschweig/Wiesbaden 1997, S. 86–91, S. 119–159. Zu Mies vgl. auch Andres Lepik: *Mies und die Photomontage. 1910–1938*. In: Terence Riley/Barry Bergdoll (Hg.): *Mies in Berlin. Ludwig Mies van der Rohe. Die Berliner Jahre 1907–1939*. München u. a. 2001, S. 324–329.

41 Sigmund Freud: *Die Traumdeutung*. 1900. Gesammelte Werke. Bd. 2/3. Frankfurt/Main 1999, S. 329.

42 Vgl. hierzu die Beiträge von Thomas Will und Hans-Georg Lippert in diesem Band.

43 Vgl. vor allem Thürlemann (wie Anm. 35). Sowohl bei Adolf Behne als auch bei Moï Ver finden sich solche Bilder im Bild.

44 So zum Beispiel in der Montage *The Titanic* (1978) von Stanley Tigerman, in den Montagen von Alison und Peter Smithson oder auch in den Fluxus-Flugblättern von Wolf Vostell aus den Jahren 1967–70 (Vorschlag für die Kölner Domumgebung, 1967; Anbauvorschlag für das Museum des 20. Jahrhunderts, 1968).

45 Vgl. z. B. Euler-Rolle (wie Anm. 15), S. 71.

46 Zum Architekturzitat immer noch grundlegend: Hans-Joachim Kunst: *Freiheit und Zitat in der Architektur des 13. Jh. – die Kathedrale von Reims*. In: Karl Clausberg et al. (Hg.): *Bauwerk und Bildwerk im Hochmittelalter*. Gießen 1981, S. 87–102. Zu Transformation oder Nachahmung auch Gérard Genette: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt/Main 1993. Zur Wirksamkeit der Stadtkronenidee vgl. u. a. Matthias Noell: *Das Turmrat-*

haus in Neuenhagen bei Berlin. Ein Zweckbau zwischen traditioneller Symbolik und aktueller Architekturdiskussion. In: Kristina Hübener (Hg.): *Preußische Verwaltungen und ihre Bauten. 1800–1945*. Potsdam 2001, S. 129–138.

47 Vgl. hierzu z. B. die beiden Titel: Thomas Stadelmann: *Eine Bildlegende. Jean Nouvels erfolgreiches Bildprojekt für Luzern*. In: KKL. *Kultur- und Kongresszentrum Luzern. Die Geschichte seines Werdens, die Zukunft seiner Idee*. Zürich 1998, S. 120–121. Beat Wyss: *Die Stadtkrone. Über Museumskultur*. In: Ebd., S. 186–188. Vgl. auch Freud (wie Anm. 41), S. 329.

48 Vgl. Genette (wie Anm. 46).