

Städtisches Mobiliar. Paris in den Perspektiven von Camillo Sitte und Aldo Rossi unter Berücksichtigung der Position Le Corbusiers

Jennifer Bleek

Kongressbeitrag

37. Deutscher Kongress für Kunstgeschichte

Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg

13.–17. März 2024

Impressum

Städtisches Mobiliar. Paris in den Perspektiven von Camillo Sitte und Aldo Rossi
unter Berücksichtigung der Position Le Corbusiers

Verfasserin: Dr. Jennifer Bleek

Verfügbar über das institutionelle Repositorium der RWTH Aachen University
DOI: 10.18154/RWTH-2024-05738

RWTH Aachen University

Fakultät für Architektur

Institut für Kunstgeschichte

Schinkelstraße 1

D-52062 Aachen

Aachen 2024

Städtisches Mobiliar. Paris in den Perspektiven von Camillo Sitte und Aldo Rossi unter Berücksichtigung der Position Le Corbusiers¹

Jennifer Bleek

Institut für Kunstgeschichte, RWTH Aachen University, Aachen, Germany

E-Mail: bleek@kunstgeschichte.rwth-aachen.de

Die gesellschaftliche Situation war im 19. Jahrhundert von großen Umbrüchen geprägt, die mit dem Wandel vom Feudalismus zu Kapitalismus und Industrialisierung einhergingen. Architektur und Städtebau waren in diesen Wandel ebenfalls involviert. Vor diesem Hintergrund soll in dem vorliegenden Aufsatz dargelegt werden, wie Camillo Sitte seine städtebaulichen Visionen kommunizierte, es soll skizziert werden, wie Le Corbusier dabei vorging und wie schließlich Aldo Rossi zwischen den beiden Perspektiven vermittelte. Als Beispiel hierfür dient vor allem die Stadt Paris des 19. Jahrhunderts und die dortige Rolle des städtischen Mobiliars. Die Verfasserin wird dabei auch immer wieder konkret auf das Zusammenspiel von Bild und Raum eingehen.²

Unter städtischem Mobiliar sind spezifische materielle Dinge im Stadtraum zu verstehen wie Kioske, Sitzbänke, öffentliche Toiletten, Straßenlaternen, Litfaßsäulen, aber auch Bodenbelag oder Bürgersteig – kurz: Objekte, die das Leben in der Stadt wohnlich und komfortabel machen. Dieses Mobiliar der Stadt findet sich entsprechend häufig auf Plätzen, wofür die Place de la Concorde, der größte Platz von Paris, ein interessantes Beispiel liefert. In einer Fotografie aus der Zeit zwischen 1860 und 1890 ist in leichter Aufsicht der Platz und sein städtisches Mobiliar zu sehen wie Straßenlaternen, eine Einfriedung des signifikanten Denkmals in der Mitte und Bürgersteige. (Abb. 1) Passanten sind unterwegs, Kutschen fahren auf der Straße. Diese Vorstellung möblierter, urbaner Räume ist seit den 2010er Jahren in der kunsthistorischen Platzforschung genauer unter die Lupe genommen worden. Zu nennen sind hier insbesondere die Publikationen der Forschergruppe *Piazza e monumento* am

¹ Der vorliegende Aufsatz basiert auf einem Vortrag, der am 15. März 2024 auf dem 37. Deutschen Kongress für Kunstgeschichte in Erlangen gehalten wurde. Für Anregungen und Kritik aus der anschließenden Diskussion danke ich Peter Geimer, Dietrich Erben, Christine Tauber und Salvatore Pisani.

² Zum Forschungsfeld vgl. den allgemeinen Kongress-Ausschreibungstext sowie denjenigen zur Sektion „Pariser Stadt-Bild-Raum-Geschichten“. Verfügbar unter: [37. Deutscher Kongress für Kunstgeschichte 2024 - Call for Sessions \(kunstgeschichte-kongress.de\)](https://kunstgeschichte-kongress.de) bzw. [37. Deutscher Kongress für Kunstgeschichte 2024 - Call for Papers \(kunstgeschichte-kongress.de\)](https://kunstgeschichte-kongress.de) [Zugriff: 10.06.2024]; vgl. zudem jüngst Christina Strunck (Hg.), *Bild-Raum-Wissenschaft. Studies on Spatially Embedded Art*, Berlin/Boston 2024.

Kunsthistorischen Institut in Florenz – Max-Planck-Institut.³ Der von Alessandro Nova und Stephanie Hanke in diesem Zusammenhang im Jahr 2014 herausgegebene Sammelband *Skulptur und Platz. Raumbesetzung, Raumüberwindung, Interaktion* enthält einen Beitrag von Salvatore Pisani, der hier von Interesse ist, da er den Bezug zu Paris herstellt. Der Beitrag hat den Titel *Monument wird Mobiliar. Zur Transformationsgeschichte der Place de la Concorde in der Julimonarchie*.⁴ Es geht darin um die Neugestaltung des Platzes in den 1830er Jahren. Damit verbunden war die Ausstattung der Freifläche mit einem monumentalen Obelisken aus Luxor und zwei großen Schalenbrunnen, aber auch mit neuem städtischen Mobiliar wie den schon erwähnten gusseisernen Straßenlaternen und aus einem ebensolchen Material gefertigten prächtigen Rostralsäulen.⁵ Diesen letzteren Aspekt hat Pisani in dem Aufsatz *Paris, Stadt der gusseisernen Dinge* von 2018 weiter ausgeführt.⁶ Der Beitrag behandelt die Verbreitung gusseiserner Objekte in der französischen Metropole zwischen den 1830er Jahren bis 1889, von der Neugestaltung der Place de la Concorde bis zur Fertigstellung des Eiffelturms als Revolutions- und Technikdenkmal im Rahmen der Pariser Weltausstellung im Jahr 1889.⁷ Diese Jahrzehnte waren von dem Stadtbau durch Baron Haussmann zwischen etwa 1853 und 1870 geprägt. Während dieser Zeit ist der öffentliche Raum der französischen Metropole mit Mobiliar aller Art ausgestattet worden.

Dass das städtische Mobiliar sich vor allem im Paris des 19. Jahrhunderts während der Stadterneuerung durch Haussmann verbreitete, macht auch ein Definitionsversuch aus dem

³ Zu den Publikationen der Forschergruppe *Piazza e monumento* am Kunsthistorischen Institut in Florenz – Max-Planck-Institut vgl. Stephanie Hanke u. Brigitte Sölch (Hg.), *Projektionen. Der Platz als Bildthema*, München 2019; Brigitte Sölch u. Elmar Kossel (Hg.), *Platz-Architekturen. Kontinuität und Wandel öffentlicher Stadträume vom 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart*, München 2018; Alessandro Nova u. Stephanie Hanke (Hg.), *Skulptur und Platz. Raumbesetzung, Raumüberwindung, Interaktion*, München 2014; Alessandro Nova u. Cornelia Jöchner (Hg.), *Platz und Territorium. Urbane Struktur gestaltet politische Räume*, München 2010.

⁴ Salvatore Pisani, *Monument wird Mobiliar. Zur Transformationsgeschichte der Place de la Concorde in der Julimonarchie*, in: *Skulptur und Platz. Raumbesetzung, Raumüberwindung, Interaktion*, hg. v. Alessandro Nova u. Stephanie Hanke, München 2014, S. 315-332.

⁵ Zur Ausstattung des Platzes in den 1830er Jahren vgl. ebd., S. 323ff. Der Obelisk ist an die Stelle der Guillotine getreten, die während der Französischen Revolution in der Mitte des Platzes stand. Er stammt aus Luxor in Ägypten, war ein diplomatisches Geschenk an Frankreich und wurde nach zweijähriger Überführung am 25. Oktober 1836 in Gegenwart des Königs Louis-Philippe und unter großer Anteilnahme der Öffentlichkeit auf dem Platz aufgerichtet. Der Obelisk erinnerte nicht an die jüngere historische Vergangenheit und man sah ihn daher als geeignet an, die neue Eintracht Frankreichs zu vergegenwärtigen (vgl. ebd., S. 325ff.); für eine Differenzierung aus postkolonialer Perspektive vgl. Melanie Ulz, *Auf dem Schlachtfeld des Empire. Männlichkeitskonzepte in der Bildproduktion zu Napoleons Ägyptenfeldzug*, Marburg 2008, S. 20f., wo allerdings der Aspekt des „diplomatischen“ Geschenks von Seiten Ägyptens unerwähnt bleibt.

⁶ Salvatore Pisani, *Paris, Stadt der (gusseisernen) Dinge*, in: *Die Stadt und ihre Bildmedien. Das Paris des 19. Jahrhunderts*, Kongressakten Paris 2012, hg. v. Steffen Haug u. Gregor Wedekind, Paderborn 2018, S. 133-149.

⁷ Vgl. ebd., S. 146f.; zum Eiffelturm als historisch-politischem Monument vgl. Hubertus Kohle, *Der Eiffelturm als Revolutionsdenkmal*, in: *Frankreich 1871–1914. Die Dritte Republik und die Französische Revolution*, hg. v. Gudrun Gersmann u. dms., Stuttgart 2002, S. 119–132, hier S. 121 (vgl. dazu auch den Hinweis in Pisani 2018, S. 146).

Bereich der Architekturforschung deutlich. So hat Vittorio Magnago Lampugnani die städtische Ding-Welt in einer Monografie mit dem Titel *Bedeutsame Belanglosigkeiten. Kleine Dinge im Stadtraum* von 2019 behandelt.⁸ Lampugnani fokussiert dabei Paris, nimmt aber auch andere europäische sowie internationale Metropolen wie London, Berlin, Rom oder New York in den Blick.⁹ Folgende Dinge untersucht der Autor geordnet nach den Kategorien Mikroarchitekturen, Objekte und Elemente: Unter Mikroarchitekturen fallen größere und begehbare Bauten wie Kiosk, Trinkhalle, öffentliche Toilette, Telefonzelle, Haltestelle und Metroeingang. Unter den Objekten subsumiert der Autor Denkmal, Brunnen, Bank, Stadtbeleuchtung, Stadtuhr, Poller, Abfallkorb, Straßenschild, Hausnummernschild, Ampel und Reklame. Als Elemente erfasst er schließlich Schaufenster, Einfriedung, Bodenbelag, Bürgersteig und Schachtdeckel. Unter den aufgezählten Dingen sind auch solche, die von der Forschung als städtisches Mobiliar aufgefasst werden, z. B. Kiosk, Bank oder Stadtbeleuchtung. Diese Kategorisierung in drei Bereiche erscheint sinnvoll, das städtische Mobiliar im engeren Sinn ist in jeder dieser drei Kategorien zu finden.

I Städtisches Mobiliar und Paris in der Perspektive Camillo Sittes

Das Besondere an der Position von Camillo Sitte ist, dass er die Kunst in den Städtebau zu integrieren versuchte. Sitte studierte in Wien an der Bauschule des Polytechnikums, der heutigen TU Wien, und war danach ab 1875 als Direktor der damals neu gegründeten Staatsgewerbeschule in Salzburg tätig.¹⁰ Im Jahr 1889 wurde er nach Wien zurückgerufen, um auch hier eine staatliche Gewerbeschule aufzubauen. Im selben Jahr veröffentlichte er die Schrift *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*, mit der er einen Überraschungserfolg landete.¹¹ Sitte ist vor allem durch diese Städtebaupublikation bekannt; realisiert hat er nur wenige Bauten, die auch nicht besonders bekannt sind. Er zeichnet zudem für Bebauungspläne außerhalb Wiens verantwortlich, zum Beispiel im tschechischen Olmütz.

⁸ Vittorio Magnago Lampugnani, *Bedeutsame Belanglosigkeiten. Kleine Dinge im Stadtraum*, Berlin 2019.

⁹ Zur Frage des Kulturtransfers vgl. auch Wolfgang Kaschuba, Urbane Kulturtransfers: Globale Stile, mediale Bühnen, lokale Räume, in: *Transfer – Interdisziplinär! Akteure, Topographien und Praxen des Wissenstransfers*, hg. v. E. B. Gantner u. P. Varga, Frankfurt a. M. 2013, S. 211-234. Verfügbar unter: <http://www.kaschuba.com/bild/pdf/Urbane%20Kulturtransfers.pdf> [Zugriff: 10.06.2024].

¹⁰ Vgl. hierzu und zum Folgenden Klaus Semsroth, Vorwort, in: *Kunst des Städtebaus. Neue Perspektiven auf Camillo Sitte*, hg. v. dems., Kari Jormakka u. Bernhard Langer, Wien/Köln/Weimar 2005, S. V-XII.

¹¹ Camillo Sitte, *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*, Wien 1909, Reprint der 4. Aufl., Braunschweig/Wiesbaden 1983.

Insgesamt trat Sitte weniger als Architekt und Pädagoge hervor, sondern vielmehr als Theoretiker.¹²

Gut zehn Jahre vor Veröffentlichung des Städtebaubuches, im Jahr 1878 war Camillo Sitte in Paris, um die siebte Weltausstellung zu besuchen. Auf der Weltausstellung gab es unter anderem Architektur als Ausstellungsobjekt zu besichtigen, so die berühmte „Rue des Nations“, die 27 Fassaden aus verschiedenen Ländern zeigte. Auch wenn Sitte in seinem ausführlichen Bericht über die Pariser Weltausstellung für das Salzburger Gewerbeblatt nur das damals ausgestellte Kunstgewerbe bespricht,¹³ wird er doch auch Exponate der Ausstellung wie dieses gesehen haben. Darüber hinaus konnte er das neue Paris à la Haussmann aus eigener Erfahrung kennenlernen. Insofern ist es von Interesse, ob und wie sein Paris- und Ausstellungsbesuch Eingang in seine Stadtforschung gefunden hat.

Um es gleich zu sagen, Sitte begegnete dem neuen Paris reserviert. Gründe dafür liegen in Sittes zeitspezifischer, auch politisch geprägter Einstellung. Der Architektur- und Kunsthistoriker Dietrich Erben beleuchtete kürzlich Sittes Städtebaupublikation aus der Perspektive der Geschichte politischer Ideen.¹⁴ Dabei untersucht Erben unter anderem die Eingangspassage von Sittes *Städtebau*-Publikation genauer. Sitte spricht dort von angenehmen Reiseerinnerungen, herrlichen Städtebildern, Monumenten, Plätzen und Fernsichten. Dieser aus heutiger Sicht eigentümlich sentimentale Einstieg in den Text ist, wie Erben überzeugend darlegt, in Wahrheit kalkuliert unter den Vorzeichen der Adressierung des gesamten Buches an das damalige liberale Bürgertum zu lesen.¹⁵ Von dem Architekturtheoretiker Kari Jormakka stammt der Hinweis auf eine Anekdote, die diesen Aspekt ebenfalls zu thematisieren scheint: „Bei Ankunft in einer neuen Stadt nahm Sitte immer als Erstes ein Taxi zum Hauptplatz, ging dort in die beste Buchhandlung und stellte drei Fragen: wo befindet sich der höchste Turm, wo findet man die beste Stadtkarte, und wo ist das beste Restaurant?“¹⁶ Diese kurze Geschichte zeigt, dass Sitte Übersicht und Orientierung schätzt und ein (auch kulinarisch) genießender Stadtbesucher ist.

Umgekehrt hatte er eine Vorliebe für die kleinen Dinge, das nahsichtig Erfahrbare, das der Blick vom Turm nicht zeigt. Das belegt der erwähnte Bericht über das auf der Weltausstellung

¹² Zur Theorie Sittes vgl. Michael Mönninger, *Vom Ornament zum Nationalkunstwerk. Zur Kunst- und Architekturtheorie Camillo Sittes*, Braunschweig/Wiesbaden 1998.

¹³ Zu Sittes Ausstellungsbericht vgl. ebd., S. 141ff.

¹⁴ Vgl. Dietrich Erben, Plätze des Liberalismus. Camillo Sittes „Städtebau“ aus der Perspektive der Geschichte politischer Ideen, in: *In situ. Zeitschrift für Architekturgeschichte* 14, 2022, S. 83-98.

¹⁵ Vgl. ebd., S. 85ff.

¹⁶ Vgl. Kari Jormakka, Der Blick vom Turm, in: Semsroth/Jormakka/Langer 2005 (wie Anm. 10), S. 1-26, hier S. 6; vgl. dazu auch Mönninger 1998 (wie Anm. 12), S. 9.

von 1878 gezeigte Kunstgewerbe. Und Sittes Vorliebe für die kleinen Dingen zeigt ebenfalls sein gut zehn Jahre später veröffentlichtes Städtebaubuch.¹⁷

Sittes liberale bürgerliche Einstellung prägt seinen Blick auf Paris. Um das zu zeigen, müssen einige Grundgedanken aus seinem Städtebaubuch kurz rekapituliert werden. Mit der städtebaulichen Position des Wiener Architekten verbindet sich in erster Linie das Prinzip der „Geschlossenheit der Plätze“.¹⁸ Dieses Prinzip ist von der Vorstellung geleitet, dass die Plätze einer Stadt wie die Räume eines Hauses zu betrachten seien. Hier konkretisiert sich Mobiliar als Begriff.¹⁹ Denn so wie es nach Sitte „möblierte Zimmer und auch leere gibt“, könne man von „eingerichteten und noch uneingerichteten Plätzen reden, die Hauptbedingung dazu ist aber beim Platz sowie beim Zimmer die Geschlossenheit des Raumes.“²⁰ Die Beispiele, die Sitte heranzieht, stammen überwiegend aus mittelalterlichen und renaissancistischen Städten. Illustriert werden diese überwiegend als Zeichnungen von Grundrissen, die wohl von Sitte oder Schülern eigenhändig erstellt wurden.²¹ Auf einer dieser Umrisszeichnungen ist etwa die Piazza della Signoria in Florenz zu sehen. (Abb. 2) Anders als man es bei jemandem, der aus dem Kunstgewerbe kommt und bei dem man eine Vorliebe für das Kleinteilige erwarten dürfte, gibt es in dem Buch kaum aufwendige Perspektiven oder Fotografien. Die einfachen Grundrisszeichnungen wie die hier zu sehende überwiegen.²²

Sitte spricht auch vom „Malerischen“ alter Plätze, das die sachlich nüchternen Umrisszeichnungen auch nicht in den Vordergrund rücken, beispielsweise bei der Unregelmäßigkeit alter Plätze.²³ So ist er der Meinung, „daß diese Unregelmäßigkeiten durchaus nicht unangenehm wirken, sondern im Gegenteil die Natürlichkeit steigern, unser Interesse anregen und vor allem das Malerische des Bildes verstärken.“²⁴ Auf der schon erwähnten Abbildung der Piazza della Signoria erscheint zum Beispiel die untere rechte Ecke unregelmäßig gestaltet. Das Malerische des Bildes kommt hier in abstrakter Form als überzeitliches Formprinzip zur Geltung. Im Unterschied dazu sieht Sitte die industriell

¹⁷ Vgl. dazu Ruth Hanisch, „Die Ursache der schönen Wirkung“. Eine Parallelektüre von Camillo Sittes Schriften zu Kunstgewerbe und Städtebau, in: Semsroth/Jormakka/Langer 2005 (wie Anm. 10), S. 209-224.

¹⁸ Vgl. Sitte 1983 (wie Anm. 11), S. 38ff.

¹⁹ Der Begriff fand in vielen Schriften des 19. Jahrhunderts Verbreitung, nicht nur im deutschsprachigen Raum; zur franz. Verwendung vgl. bspw. Pisani 2014 (wie Anm. 4).

²⁰ Sitte 1983 (wie Anm. 11), S. 38.

²¹ Zur Frage der Zuschreibung vgl. Hanisch 2005 (wie Anm. 17), hier S. 222.

²² Ruth Hanisch sieht darin Parallelen zwischen Sittes Städtebauschrift und seinen kunstgewerblichen Schriften. Sitte schloss laut ihr induktiv aus der Analyse historischer Objekte auf überzeitliche Formprinzipien und illustrierte diese mit einfachen Umrisslinien. Auf dem Gebiet des Städtebaus war dieses Vorgehen laut Hanisch völlig neu und löste eine Flut von Reaktionen aus; vgl. ebd., S. 224.

²³ Zum Konzept des Malerischen vgl. weiterführend Moravánszky, Ákos, Erzwungene Ungezwungenheiten. Camillo Sitte und das Paradox des Malerischen, in: Semsroth/ Jormakka/Langer 2005 (wie Anm. 10), S. 47-62.

²⁴ Sitte 1983 (wie Anm. 11), S. 58; vgl. zum Malerischen ebd., S. 112 u. S. 118.

geprägte Großstadt des 19. Jahrhunderts. So stellt eine Zeichnung den symmetrisch angelegten Königsplatz in Kassel dar.²⁵ Den aktuellen Zustand der industriell geprägten Großstadt bilanziert Sitte dementsprechend so: „Erschreckend arm geworden ist der moderne Städteerbauer an Motiven seiner Kunst. Die schnurgerade Häuserflucht, der würfelförmige Baublock ist alles, was er dem Reichtume der Vergangenheit entgegenzusetzen vermag.“²⁶

Damit könnte auch das Paris des Barons Haussmann kritisch gemeint sein, das ebenfalls gerade Straßenfluchten und vereinheitlichte Häuserfronten favorisiert. Dabei hätte Sitte doch im neuen Paris viel Anschauungsmaterial vorgefunden, das zumindest seiner Idee von eingerichteten Plätzen entgegengekommen wäre. Denn in diesen Jahrzehnten ist der öffentliche Raum der französischen Metropole mit Mobiliar aller Art ausgestattet worden. Das gediegene Arrangement des urbanen Mobiliars verschaltete laut Salvatore Pisani die funktional und räumlich verschiedenen Bereiche von Volkspark, Boulevard, Platz, Passage und Trottoir zu einer einzigen großen Bühne, die dem Alltagstheater des Bürgers zwischen Geschäftigkeit, Konsumption, Schaulust und Selbstdarstellung einen eigenen Aufführungsort einräumte.²⁷ Sitte hätte auch an der Integration der Kunst in den Städtebau à la Haussmann Gefallen finden können. Technik und Ästhetik sind laut Pisani dabei nämlich untrennbar ineinander verflochten.

So sind die Artefakte der Straße (dingliche) Mischwesen, die sich nicht allein operativ (Gebrauchsding) und nicht allein repräsentativ (Schmuckobjekt) geben. Sie sind stets mehrdimensional und in ihrer Mehrdimensionalität den Modernen (wie Giedion) suspekt, da diese prinzipiell auf Entmischung und Eindeutigkeit pochen.²⁸

Insgesamt habe das „mobilier urbain“ den „Boulevard als verlängerte Wohnstube“²⁹ erscheinen lassen. Das „mobilier urbain“ fand als Begriff, wie weiter oben schon erwähnt, im 19. Jahrhundert Verbreitung.³⁰ Mit dem Terminus gehen Vorstellungen von Komfort und Bequemlichkeit einher. Es habe somit nach den Verwerfungen der Stadterneuerung durch Baron Haussmann zwischen 1853 und etwa 1870, Krieg und Bürgerkrieg, gemeint ist der Deutsch-Französische Krieg 1870/71 und die Pariser Kommune von 1871, eine unmittelbar integrative Funktion gehabt.³¹

²⁵ Ebd., S. 108.

²⁶ Ebd., S. 92ff.

²⁷ Pisani 2018 (wie Anm. 6), S. 135.

²⁸ Ebd., S. 136.

²⁹ Ebd., S. 145.

³⁰ Zu den Schriftquellen vgl. die entsprechenden Angaben in Pisani 2018 (wie Anm. 6) u. Pisani 2014 (wie Anm. 4).

³¹ Vgl. Pisani 2018 (wie Anm. 6), S. 143.

Das städtische Mobiliar moderierte auf dinglicher Ebene den Um- und Ausbau der Stadt. Es vermittelte zwischen gesellschaftlicher Mentalität und städtebaulicher sowie infrastruktureller Neuordnung der Dinge. Mit der Weltausstellung und der parallelen Fertigstellung des Eiffelturms im Jahr 1889 fand dieser Prozess seinen vorläufigen Abschluss. Warum das alles nicht Sittes Zustimmung fand, liegt vermutlich daran, dass das Prinzip der Geschlossenheit der Plätze unterlaufen wurde. Die Place de la Concorde ist ein offener Platz, der von großen Straßen durchzogen ist und dadurch auch und vor allem Mobilität und Beschleunigung versinnbildlicht. Die Serialität in der Aufstellung der Straßenlaternen unterstreicht diesen Eindruck noch. Das Raumkonzept dieses Platzes ist darüber hinaus auf den umfassenderen Raum der Metropole Paris bezogen. Dies wird etwa durch Sichtachsen vermittelt, die gezielt Bezüge zum Stadtraum herstellen. Zu sehen ist vom Platz aus etwa der Eiffelturm, der von Salvatore Pisani im Kontext seiner Forschungen zu Paris als Stadt der gusseisernen Dinge treffend als „Super-Ding“ bezeichnet wird.³² Der Eiffelturm ist Teil des dinglichen Ensembles des neuen Paris, in ihm bündeln sich die objekthaften Bezüge der Metropole und werden weithin sichtbar gemacht.

II Die Position Le Corbusiers im Paris der 1920er Jahre

Die Position Le Corbusiers in den 1920er Jahren in Paris ist besonders in Bezug auf das Verhältnis von Bild und Raum innovativ. Sie ist hier weiterführend, weil Le Corbusier in dieser Hinsicht als Mittlerfigur zwischen Camillo Sitte und Aldo Rossi gelten darf.

Unabhängig von Sittes Konservatismus gewinnt die Forschung aus den städtebaulichen Überlegungen des Wiener Architekten nämlich einen interessanten Gedanken, der Le Corbusiers Raumkonzept zu erhellen vermag. Von Cornelia Jöchner stammt in Anknüpfung an Adrian Forty der Hinweis, dass Sitte den Raumbegriff Sempers erstmals vom Innenraum auf den Außenraum der Stadt überträgt.³³ Zum ersten Mal wird es dadurch möglich, den Stadtraum als physisch erfahrbaren Raum zu erforschen.³⁴ Damit hat Sitte laut Jöchner die

³² Ebd., S. 146.

³³ Vgl. Cornelia Jöchner, Das Innen des Außen. Der Platz als Raum-Entdeckung bei Camillo Sitte und Albert Erich Brinckmann, in: *Platz und Territorium. Urbane Struktur gestaltet politische Räume*, hg. v. Alessandro Nova u. dies., München 2010, S. 45-62, hier S. 54 (mit Bezug auf Adrian Forty, Space, in: ders., *Words and Buildings. A Vocabulary of Modern Architecture*, London 2000, S. 256-275, hier S. 258).

³⁴ Man könnte hier auch auf das Raumkonzept des Kunsthistorikers August Schmarsow von 1894 Bezug nehmen, das in eine ähnliche Richtung weist. Um das Argument übersichtlich zu halten, soll hier jedoch auf eine Darstellung dieses Konzepts verzichtet werden. Zu Schmarsow unter bildräumlichen Aspekten vgl. zuletzt Christina Strunck, Grundlagen der Bild-Raum-Wissenschaft. Terminologie, Methoden, Forschungsansätze, in: Strunck 2024 (wie Anm. 2), S. 7-82, hier S. 7 u. 32.

entscheidende Voraussetzung für das Paradigma des gebauten Raums geschaffen, das in den 1920er Jahren entwickelt worden sei und damit eigentlich Architekten wie Le Corbusier zugearbeitet, wie man ergänzend hinzufügen könnte.³⁵

Wichtig ist im gegenwärtigen Kontext, dass Le Corbusier in jungen Jahren ein Anhänger von Sittes Städtebauschrift war,³⁶ während seiner Pariser Zeit in den 1920er Jahren jedoch von den dort vertretenen Positionen abrückte. Der Architekturhistoriker und Le Corbusier-Vertraute Sigfried Giedion verachtete Sitte regelrecht und stilisierte diesen 1941 zu „einer Art Troubadour, der mit seinen mittelalterlichen Liedern das Getöse der modernen Industrie übertönen wollte.“³⁷ Gleichwohl gibt es im Hinblick auf Sittes Raumverständnis komplexe Wechselwirkungen zwischen Avantgarde à la Giedion/Le Corbusier und liberal-konservativem Bürgertum à la Sitte.

Als Beispiel hierfür kann die Villa Savoye von 1931 angeführt werden. (Abb. 3) Der Raum erscheint hier auf eine signifikant andere Weise strukturiert. Ein Platz, etwa ein Vorplatz vor dem Haus, ist nicht zu erkennen. Dafür gibt es bei Le Corbusier diese spezifischen Stützen und den Platz zwischen ihnen und unter dem gleichsam schwebenden Kubus. In diesem Bereich kann man sich im Freien bewegen, d. h. er tritt funktional anstelle eines Platzes. Ein räumlich ähnlich konzipiertes Wohnhaus entwarf Le Corbusier bereits 1924 für den Künstler-Freund und Maler Amédée Ozenfant in Paris. Die Häuser waren auch eine Eloge auf den Automobilverkehr, insofern die Häuser so konzipiert waren, dass sie mit Autos zugänglich waren und deren Bewegungsimpulse in der Architektur über eine Wendeltreppe bzw. Rampen fortsetzten (Stichwort „promenade architecturale“).³⁸

Damit zeigte sich Le Corbusier als progressiver Akteur des Zeitgeistes und führte gewissermaßen die Tradition von Mobilität und Beschleunigung von Plätzen wie der Place de la Concorde in Paris fort. Sitte hingegen konnte mit einem dementsprechend modernen Platz wie eben der Place de la Concorde oder den neuen Boulevards wenig anfangen. Er erwähnt den Platz nur indirekt im Kontext der Diskussion moderner Systeme und charakterisiert ihn als einen Verkehrsplatz.³⁹ Die Boulevards erscheinen ihm als „schnurgerade“ und dadurch

³⁵ Jöchner nimmt in ihrem Aufsatz statt auf Le Corbusiers Position Rekurs auf die Neugestaltung des Alexanderplatzes im Berlin der späten 1920er Jahre, an der unter anderem Ludwig Mies van der Rohe beteiligt war; vgl. Jöchner 2010 (wie Anm. 33), S. 46ff.

³⁶ Vgl. William J. R. Curtis, *Le Corbusier Ideas and Forms*, Oxford 1986, S. 30 u. 63.

³⁷ Zit. Giedion nach Semsroth 2005 (wie Anm. 10), S. VII.

³⁸ Vgl. Erik Wegerhoff, „Automobil und Architektur“. *Ein kreativer Konflikt*, Berlin 2023, S. 30ff.; zur Besprechung Michael Mönninger, Als Fahrer noch kopfüber im Straßengraben zum Stillstand kamen, in: *FAZ.NET*, 05.04.2024.

³⁹ Vgl. Sitte 1983 (wie Anm. 11), S. 108f.

optisch wenig malerisch. Mit Sittes Blick kommt man daher zu neuen Ansichten von Paris. In den durch Straßenöffnungen durchbrochenen räumlichen Strukturen der Place de la Concorde manifestiert sich umso deutlicher im Gegensatz zu Sittes zeittypischem Konservativismus die Offenheit als Ausdruck moderner sozialer Verhältnisse, indem Verkehr und Mobilität Betonung finden.

Gleiches gilt für die Pariser Boulevards, wie sie damals ein bevorzugtes Bildmotiv der Impressionisten waren, z. B. in dem Gemälde *Le Boulevard Montmartre, matin d'hiver* von Camille Pissarro aus dem Jahr 1897.⁴⁰ Zu sehen ist das Großstadtleben auf dem Boulevard Montmartre an einem kalten Wintermorgen. In der Mitte des Boulevards ist die regelmäßige Aufstellung der Laternen zu sehen. Es macht bewusst, wie Salvatore Pisani in seinen Untersuchungen herausgearbeitet hat, dass die gusseiserne Laterne nicht nur seriell produziert, sondern auch seriell aufgestellt wird, und welche ästhetischen Konsequenzen damit verbunden sind.⁴¹ In gleichem Abstand aufgereiht, bildet sie langgezogene und konturgebende Muster auf der Straßenfläche und schafft so eine feste Struktur im Bewegungsraum der Straße. Für diese Art Symbiose zwischen Technik und Ästhetik hatte Le Corbusier einen Blick.

III Städtisches Mobiliar und Paris in der Perspektive von Aldo Rossi

Sitte galt der Moderne als rückwärtsgewandt, bis er von der sogenannten Postmoderne wiederentdeckt wurde.⁴² Dabei waren es vor allem die Brüder Rob und Leon Krier, die an die städtebaulichen Theorien von Sitte anknüpften. Ich beziehe mich hier allerdings auf einen anderen Vertreter der Postmoderne, um die Position Sittes einordnen zu können, nämlich auf Aldo Rossi. Grund hierfür ist Rossis besonderer Bezug zu Paris. So setzte Rossi sich in seiner Anfangszeit als Architekt in den 1950er Jahren intensiv mit der französischen klassizistischen Architektur auseinander.⁴³ Er untersuchte in diesem Kontext beispielsweise den Entwurf für das Foro Bonaparte am Stadtrand von Mailand aus dem Jahr 1801, der vom dem Architekten Giovanni Antonio Antolini stammt.⁴⁴ Im Jahr 1966 erschien Rossis für die Stadttheorie

⁴⁰ Zu Pissarros Serie des Boulevard Montmartre von 1897 vgl. Andrea Frey, *Der Stadtraum in der französischen Malerei 1860–1900*, Berlin 1999, S. 221ff.

⁴¹ Vgl. Pisani 2018 (wie Anm. 6), S. 143.

⁴² Vgl. Semsroth 2005 (wie Anm. 10), S. VIII.

⁴³ Vgl. Carsten Ruhl, *Magisches Denken – Monumentale Form. Aldo Rossi und die Architektur des Bildes*, Tübingen/Berlin 2013, S. 19ff.; Angelika Schnell, *Aldo Rossis Konstruktion des Wirklichen. Eine Architekturtheorie mit Widersprüchen*, Gütersloh/Berlin/Basel 2019, S. 178ff.

⁴⁴ Vgl. Ruhl 2013 (wie Anm. 43), S. 20f.; Schnell 2019 (wie Anm. 43), S. 206f.; zur Rolle des Foro Bonaparte in der jüngeren kunsthistorischen Platzforschung vgl. Brigitte Sölch, *Zentrum oder Zentralisierung? Mailand und*

wegweisende Studie *L'Architettura della città*.⁴⁵ Der genannte Entwurf Antolinis wird darin ebenfalls thematisiert.⁴⁶ Rossi war gegenüber radikalen Stadtumbaumaßnahmen aufgeschlossen. Das zeigt sich etwa an seinem Entwurf der Häuser für das Viertel des südlichen La Villette in Paris von 1986. Als er laut eigener Aussage in einer Zeitschrift las, dass er hierbei Haussmann nachmachen und die Dächer von Paris nachbauen würde, meinte er: „Das stimmt, und die Kritik kränkt mich nicht. Ich sehe keinen Grund, weshalb ein Dach, wie wir es in La Villette gebaut haben, nicht ein Pariser Dach im traditionellen Sinn sein soll, das trotzdem modern und neu ist.“⁴⁷

Rossi bezog sich darüber hinaus z. B. in seinem etwa gleichzeitig mit *L'Architettura della città* entstandenen, 1968 auf Italienisch, 1974 auf Deutsch veröffentlichtem Aufsatz *Architettura per i musei* mehrfach auf Le Corbusier.⁴⁸ Le Corbusier gilt heute als internationaler Künstler, seine Zeit in Paris in den 1920er Jahren darf gleichwohl als prägend erachtet werden. Le Corbusiers damals entstandener radikaler Umbauplan für einen Teil des Zentrums von Paris, der „Plan Voisin“ (Abb. 4), der im Rahmen der Ausstellung Exposition International des Arts Décoratifs 1925 der Öffentlichkeit präsentiert wurde, dürfte nach Jahrzehnten autogerechter Stadtplanung Rossis besonderes Interesse geweckt haben.⁴⁹ Ebenso steht der Mailänder Architekt jedoch in einem Bezugsrahmen zu Sitte. In Rossis Städtebauschrift werden in einem Unterkapitel einige der Thesen Sittes diskutiert,⁵⁰ weshalb Rossis Bewertung von Plätzen von besonderem Interesse ist.

Rossi studierte von 1949 bis 1959 am Polytechnikum von Mailand. In den 1950er Jahren war er, wie schon erwähnt, ein Bewunderer der französischen klassizistischen Architektur; zeit seines Lebens hing er den Werten der Aufklärung an.⁵¹ Er arbeitete seinerzeit zudem an der Architekturzeitschrift *Casabella-Continuità* mit, die von Ernesto N. Rogers herausgegeben wurde. Damals stand der moderne, autogerechte Städtebau bereits vielfach in der Kritik. Rogers Auffassung von Architektur war dagegen, dass diese sich aus den Bedingungen der

das Forum als Exemplum, in: *Platz und Territorium. Urbane Struktur gestaltet politische Räume*, hg. v. Alessandro Nova u. Cornelia Jöchner, München 2010, S. 113-137.

⁴⁵ Aldo Rossi, *L'architettura della città*, Padova 1966; dt. Fassung: Aldo Rossi, *Die Architektur der Stadt. Skizze zu einer grundlegenden Theorie des Urbanen*, Gütersloh 1973.

⁴⁶ Vgl. Rossi 1973 (wie Anm. 45), S. 129ff.

⁴⁷ Zit. Rossi nach Alberto Ferlenga, *Aldo Rossi. Das Gesamtwerk*, Köln 2001, S. 162.

⁴⁸ Vgl. Aldo Rossi, *Architektur für die Museen*, in: ders., *Vorlesungen, Aufsätze, Entwürfe*, hg. v. ETH Zürich, Architekturabteilung, Zürich 1974, S. 28-35, hier S. 32f.

⁴⁹ Zur Rezeption von Rossis Städtebaupublikation im Kontext einer zunehmenden Kritik an der autogerechten Stadt in den 1960er Jahren vgl. Schnell 2019 (wie Anm. 43), S. 47ff.

⁵⁰ Vgl. Rossi 1973 (wie Anm. 45), S. 21ff.

⁵¹ Vgl. Schnell 2019 (wie Anm. 43), S. 77ff.

Umgebung und der Tradition heraus entwickeln solle.⁵² Das Credo von Rossis Lehrer lautete dementsprechend: „Ein Gebäude in einer Umgebung zu errichten, die schon von den Werken anderer Künstler charakterisiert ist, erlegt die Verpflichtung auf, diese Präsenzen in dem Sinne zu respektieren, daß man die eigene Energie als neue Nahrung zur Fortführung ihrer Vitalität einbringt.“⁵³ Als Beispiel hierfür gilt die von Rogers und seinem Büro BBPR entworfene Torre Velasca im Zentrum von Mailand. Der Turm sieht aus wie ein mittelalterlicher Wehrturm, bloß ist er viel höher. Der Außenbau ist mit einem rötlichen Stein verkleidet, der die Erinnerung an den nur 500 Meter entfernten, aus rosafarbenem Candoglia-Marmor errichteten Mailänder Dom wecken soll.⁵⁴ Das Gebäude wurde als Wohn- und Bürohaus konzipiert und im Jahre 1958 fertiggestellt.⁵⁵

In Anknüpfung an Rogers suchte Rossi nach einem Verständnis der Architektur, das die funktionalistische Ideologie der (Nachkriegs-)Moderne überwindet.⁵⁶ In der erwähnten Studie *L'architettura della città* analysiert Rossi die Architektur der Stadt und recurriert dabei immer wieder auf die Struktur der sogenannten *fatti urbani*, der städtebaulichen Tatbestände. Unter *fatti urbani* versteht Rossi ganz unterschiedliche Dinge, nämlich städtebauliche Struktur, Monumente und Wohnviertel sowie einzelne Bauwerke, die besonders sind.⁵⁷ Darunter sind insofern auch Dinge zu verstehen, die im weiteren Sinn als städtisches Mobiliar bezeichnet werden dürfen. Die Baudenkmäler haben für Rossi dabei einen besonderen Stellenwert. Er argumentiert, dass die Monumente als Fixpunkte in der städtebaulichen Dynamik in ihrer Form erhalten blieben, in ihrer Funktion aber immer wieder angepasst würden.⁵⁸ Das römische Amphitheater in Lucca, das im Lauf der Geschichte in einen Stadtplatz transformiert wurde, kann Rossis Theorie von der Permanenz der Form und dem Wandel der Funktion illustrieren.⁵⁹

⁵² Vgl. Ernesto N. Rogers, *Le preesistenze ambientali e i temi pratici contemporanei*, in: *Casabella-Continuità*, 204, Febr.–März 1955, S. 3-6; dt. Fassung: Ernesto N. Rogers, *Die Präexistenzen der Umgebung und die zeitgenössischen praktischen Themen*, in: *Quellentexte zur Architekturtheorie*, hg. v. Fritz Neumeyer, unter Mitarbeit v. Jasper Ceppl, München/Berlin/London/New York 2002, S. 473-479, hier S. 473.

⁵³ Rogers 2002 (wie Anm. 52), S. 477.

⁵⁴ Vgl. Norbert Huse, *Geschichte der Architektur im 20. Jahrhundert*, München 2008, S. 82. Der Turm wurde laut Huse auf dem Congrès Internationaux d'Architecture Moderne (CIAM) in Otterlo 1959 als „implizite Polemik“ gegen das Seagram Building Mies van der Rohe wahrgenommen und ebenso provozierten der demonstrative Bezug auf den Ort und die Geschichte.

⁵⁵ Vgl. ebd., S. 81.

⁵⁶ Rossi war gegenüber der Moderne aufgeschlossen, neben Le Corbusier etwa setzte er sich mit der Architektur von Loos oder Mies van der Rohe auseinander, vgl. dazu Rossi 1974 (wie Anm. 48). Seine Kritik galt einem „naiven“ Funktionalismus; vgl. Rossi 1973 (wie Anm. 45), S. 29ff. Insofern ist es wohl eher eine teilweise verflachte Nachkriegsmoderne, deren Funktionalismus er kritisch infrage gestellt haben dürfte.

⁵⁷ Vgl. Schnell 2019 (wie Anm. 43), S. 92ff. u. 306f.

⁵⁸ Zu Rossis Theorie vom Überdauern der Form vgl. Rossi 1973 (wie Anm. 45), S. 42ff.

⁵⁹ Abb. Rossi 1973, hg. v. ETH Zürich, S. 55. Verfügbar unter: [Aldo_Rossi.pdf \(ethz.ch\)](#) [Zugriff: 10.06.2024].

Ähnliche Gedanken leiten Rossis Verständnis des architektonisch gestalteten Stadtplatzes und flossen in den Entwurf für einen öffentlichen Platz mit Partisanendenkmal ein, der im Jahr 1965 im italienischen Segrate, in der Nähe von Mailand errichtet wurde. (Abb. 5) Zu sehen sind klare Linien und geometrische Formen wie Kubus, Dreieck und Rechteck. Darüber hinaus sind kubische Rumpfe zu erkennen, die an städtisches Mobiliar erinnern. Man möchte auf ihnen Platz nehmen und verweilen. Rossi interpretiert die Idee des Platzes hier neu, und zeigt sich mit dieser Formensprache zugleich viel aufgeschlossener für die Moderne als Sitte. Dieser Denkansatz prägt auch seine Rezeption von Sittes Schrift *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen* von 1889.⁶⁰

Künstlerisch wichtig sei laut Sitte, so heißt es bei Rossi, „nur dasjenige, was überschaut, was gesehen werden kann; also die einzelne Straße, der einzelne Platz.“⁶¹ Im Unterschied zu Sitte bezieht Rossi Infrastruktur wie z. B. das Straßennetz in seine Theorie der Stadt ein. Und da es Rossi um das Zusammenspiel beider Bereiche geht, der Infrastruktur und der Architektur, kann er dem gerade angeführten Zitat nicht ohne Weiteres folgen. So fährt Rossi fort: „Dagegen bin ich der Auffassung, daß dieses Ganze [...] aus allen städtebaulichen Phänomenen besteht, vom Straßensystem und der Stadtopographie bis zu den Dingen, die man erfährt, wenn man eine Straße auf- und abspaziert.“⁶² Die im Zitat genannten Dinge fallen unter diese, von Rossi so bezeichneten *fatti urbani*, die städtebaulichen Tatbestände. Die Objekte erscheinen so in Beziehung gesetzt zur Stadt als Ganzes.⁶³

Rossi zieht Sittes Gedanken hinzu, da sie ihm helfen, den aus seiner Sicht einseitigen Funktionalismus der Moderne zu hinterfragen. Rossi spricht sich als Rationalist, d. h. als Modernebefürworter, da er am Vernunftbegriff der Moderne festhalten will, gegen das bloße Kopieren und Nachahmen historischer Architekturformen aus, wie es die Architekturtheoretikerin und -historikerin Angelika Schnell in ihrer Studie zu Rossis Theorie herausgearbeitet hat.⁶⁴ Er verurteilt laut ihr eine Architektur der oberflächlichen Anpassungen bei zeitgenössischen Gebäuden, z. B. durch die Verwendung derselben Putzfarbe. Bei solchen

⁶⁰ Rossi beschäftigt sich mit Sittes Schrift nur auf wenigen Seiten von *L'architettura della città*, im Unterkapitel *I fatti urbani come opera d'arte* (dt. *Die Stadt als Kunstwerk*), dennoch oder gerade deshalb ist seine Lektüre instruktiv, da so aufgezeigt wird, worauf es Rossi fast achtzig Jahre später ankommt. Der Abschnitt zu Sitte beginnt wie folgt: „Angesichts einer weitverbreiteten Neigung zur Verunklärung der wahren Sachverhalte behalten dabei Camillo Sittes Formulierungen ihre Gültigkeit, durch die er bei seiner Suche nach den Gesetzen des Städtebaus auf eine von technischen Notwendigkeiten unabhängige ‚Schönheit‘ hinweisen wollte.“ (Rossi 1973, S. 25).

⁶¹ Zit. Sitte nach Rossi 1973 (wie Anm. 45), S. 25.

⁶² Ebd., S. 25f.

⁶³ Vgl. ebd., S. 26.

⁶⁴ Vgl. Schnell 2019 (wie Anm. 43).

Anpassungen handele es sich um ein Zeichen von kultureller Schwäche. Stattdessen trete er für einen logischen Bezug von architektonischem Objekt und historischer Bausubstanz ein, wobei er laut Angelika Schnell eine widersprüchliche Haltung einnimmt. Er begegnet diesem aus Alt und Neu resultierenden Konflikt durch Techniken der Collage und Montage.

Dementsprechend heißt es bei Schnell im Hinblick auf Rossis Verfahren:

Collagieren und Neu-Montieren von bereits vorhandenen Materialien erscheint ihm ein vielversprechendes Mittel, um gewissermaßen zu entwerfen, was es schon gibt, und doch zu neuen Bedeutungen vorzustoßen.⁶⁵

Durch die Collage als etwas, das aus Verschiedenartigem, aus vorgegebenen Dingen verschiedenen Ursprungs, Stils zusammengesetzt wird, z. B. ein Klebebild aus Papier, kommt man so zu neuen formalen Lösungen. Das ist kein Vorwurf des Eklektizismus oder der Repetition, sondern die heutige Bewertung in der Forschung zu Rossi.

Als Beispiel hierfür kann die Collage *La città analoga* dienen, die der Architekt zusammen mit drei Kollegen als Gemeinschaftsarbeit für die Biennale in Venedig im Jahr 1976 konzipierte. (Abb. 6) Das Bild versammelt städtische Strukturen und architektonische Projekte aus verschiedenen Epochen auf freie Art und Weise.⁶⁶ Am oberen rechten Rand ist kreisförmig eine neuzeitliche Idealstadt zu sehen.⁶⁷ Sie weckt gleichzeitig Assoziationen an Antolinis Entwurf des Foro Bonaparte am Stadtrand von Mailand, mit dem Rossi sich, wie weiter oben erwähnt, in früheren Schriften zum Erbe des französischen Klassizismus in Mailand auseinandergesetzt hat. Die Collage bildet so aus Verschiedenem, aber Zusammengesetzten eine Einheit oder neue Ganzheit.

Mit Rossi ändert sich so ebenfalls der Blick auf Paris. Seine Ansichten sind auf Paris und das Pariser Mobiliar zu beziehen. Denn das Pariser Mobiliar ist ebenfalls aus Verschiedenem zusammengesetzt, wie gezeigt wurde. Es changiert zwischen Funktionalem und Ästhetischem. Das scheint Rossi in seiner Studie über die Stadt erkannt zu haben. Das städtische Mobiliar fällt im weiteren Sinn unter die von ihm so bezeichneten *fatti urbani*. Es nimmt im Bildraumhaushalt der Stadt eine vermittelnde Rolle ein. Mit Rossi könnte man sagen: Es ist Teil einer städtebaulichen und stadträumlichen Collage.

⁶⁵ Ebd., S. 13.

⁶⁶ Vgl. ebd., S. 154; für eine Lesart aus kunsthistorischer Sicht vgl. Carsten Ruhl, Im Kopf des Architekten. Aldo Rossis *La città analoga*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Heft 1, 2006, S. 67-98; vgl. zudem Ruhl 2013 (wie Anm. 43), S. 137ff.

⁶⁷ Zur rechten Bildhälfte vgl. Ruhl 2006 (wie Anm. 66), S. 75ff; Ruhl 2013 (wie Anm. 43), S. 139f.

Rossis Bezug zu Paris ist insgesamt jedoch anders gelagert als derjenige von Sitte. Der Wiener Architekt war in der gesellschaftlichen Situation des Umbruchs vom Feudalismus zum Kapitalismus vor Ort in der französischen Hauptstadt, er besichtigte die Weltausstellung 1878 und besprach diese für das Salzburger Gewerbeblatt. Er zog dann seine Schlüsse aus dem neuen Paris, das er nicht als das wahrnehmen konnte, was es war, als eine moderne verkehrsgerechte, kapitalistische, Technik und Ästhetik miteinander vermittelnde Stadt. Dagegen ist Rossis Bezug zu Paris fast ein Jahrhundert später viel abgeklärter. Für Rossi ist das neue Paris nicht mehr neu. Sein Entwurf der Häuser für das Viertel des südlichen La Villette im Jahr 1986, der manchen an den Stil Haussmanns erinnerte, ist laut eigener Aussage historistisch, ohne die Moderne zu verleugnen. Rossi ist mit ganz anderen Problemen konfrontiert als Stadtplaner wie Haussmann im 19. Jahrhundert. Er muss beispielsweise Lösungen für die Folgen der autogerechten Stadtplanung finden. Das war eines der Anliegen von Architektur und Städtebau seit etwa den 1960er Jahren. Rossis Bezug zu Paris läuft insofern eher auf einer Ebene der Werte. So bekennt er sich zu den Werten der französischen Aufklärung, aber auch zu denjenigen der modernen französischen Architektur, wie sie Le Corbusier vertritt.

Zusammenfassung und Ausblick

Zusammenfassend zu den Positionen von Sitte und Rossi kann man sagen: Sitte entdeckte den Platz als Wohnzimmer der Stadt wieder. In der Moderne à la Le Corbusier verschwand diese Vorstellung von Platz. Rossi vermittelt zwischen diesen beiden Tendenzen. Das städtische Mobiliar nimmt dabei als Teil der urbanen Ding-Welt eine vermittelnde Rolle zwischen der alten und der neuen Zeit ein.

Die Beschäftigung mit den Positionen von Sitte und Rossi hat auch Relevanz für unsere Gegenwart. Sie prägt unsere Wahrnehmung, die Art und Weise, wie wir den uns umgebenden öffentlichen Raum, die Straßen und Plätze in Städten erfahren und erleben. Paris und London hatten als *die* urbanen Zentren des 19. Jahrhunderts Repräsentations- und Vorbildfunktion für andere Städte. Metropolen erhalten ihre Bedeutung nicht zuletzt durch den Wert, den sie der Gestaltung und Ausgestaltung des öffentlichen Raums beimessen. Die Beschäftigung mit Rossi und Sitte weckt dementsprechend die Aufmerksamkeit für den uns umgebenden Raum. Sie regt zu Überlegungen an, wie die Aufenthaltsqualität im öffentlichen Raum ohne Konsumzwang gesteigert werden kann, wie der Aufenthalt, das Flanieren in der heutigen Stadt zu jeder Jahreszeit für jede und jeden ermöglicht werden kann und welche Einstellung bzw. Mentalität dafür heute wichtig ist.

Abbildungen



Abb. 1 Place de la Concorde, 1860 –1890,
Fotograf*in: anonym, Amsterdam, Rijksmuseum (Rijksmuseum Collection, Datensatz-ID:
RP-F-F16567)

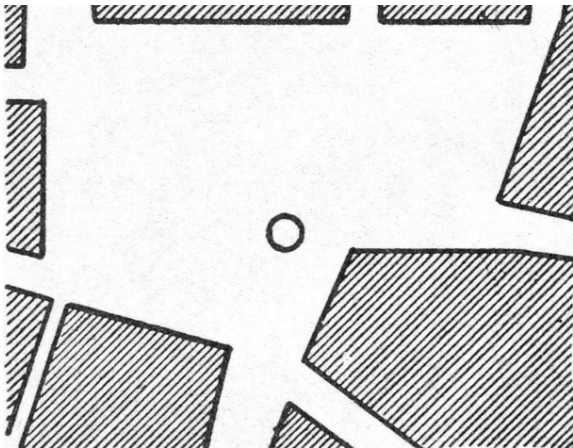


Abb. 2 Camillo Sitte (?), Piazza della Signoria,
Florenz, Umrisszeichnung (Camillo Sitte, *Der Städtebau nach seinen künstlerischen
Grundsätzen*, Wien 1909, Reprint der 4. Aufl., Braunschweig/Wiesbaden 1983, S. 41)



Abb. 3 Le Corbusier,
Villa Savoye, 1928–1931, Foto: William J. R. Curtis (William J. R. Curtis, *Le Corbusier Ideas
and Forms*, Phaidon London 2015, S. 186)

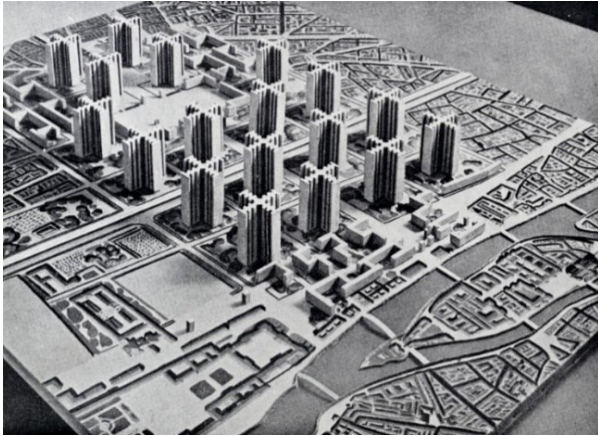


Abb. 4 Le Corbusier, Modell des „Plan Voisin-Projektes“, 1925 (Maurice Besset, *Le Corbusier*, Genf 1987, S. 180)

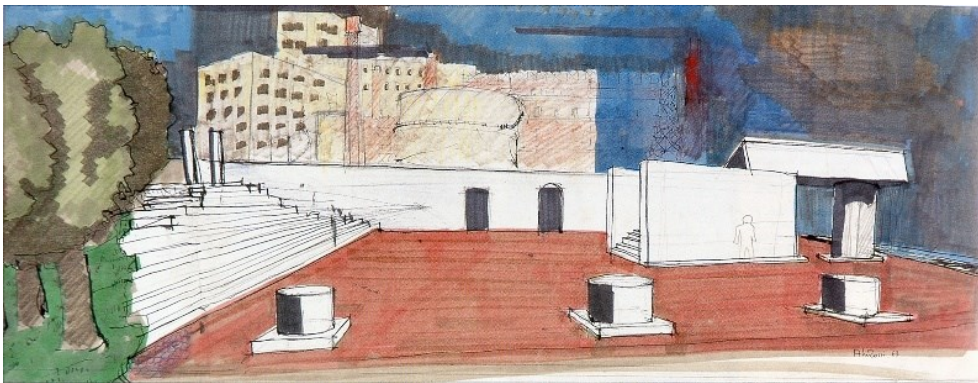


Abb. 5 Aldo Rossi, Gesamtordnung des Gemeinplatzes und der Monumente (Partisanen-Denkmal), Segrate, Italien, Entwurfsskizze, 1965 (Alberto Ferlenga, *Aldo Rossi. Das Gesamtwerk*, Köln 2001, S. 39)

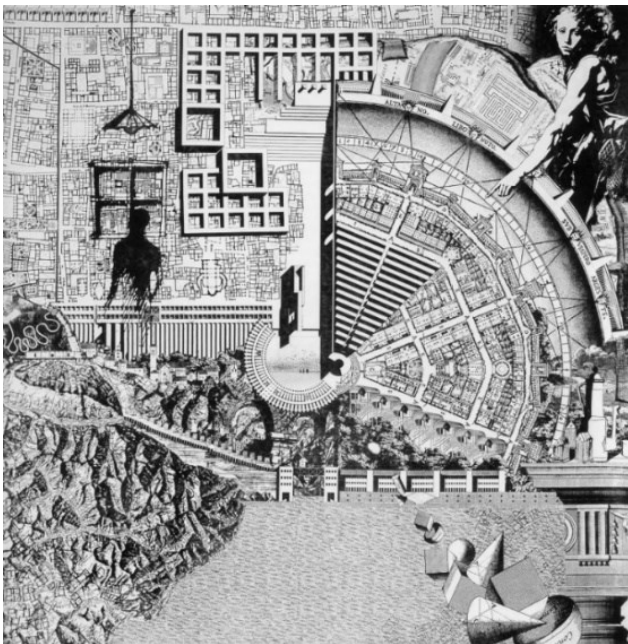


Abb. 6 Aldo Rossi u. a., *La città analoga*, Beitrag für die Biennale in Venedig, 1976, Druck, Privatsammlung (Carsten Ruhl, *Magisches Denken – Monumentale Form. Aldo Rossi und die Architektur des Bildes*, Tübingen/Berlin 2013, S. 138)