

Das Unheimliche in der Stadt

Die urbane Vision Ludwig Hilberseimers

Thesen

1. Die beiden Zeichnungen der Hochhausstadt von Ludwig Hilberseimer haben die Macht, den Betrachter erschauern zu lassen.

Ausgangspunkt der Arbeit ist der Aspekt des Unheimlichen jener Hochhausstadt, deren Entwurf Ludwig Hilberseimer 1924 zum ersten Mal publizierte und die zum Synonym für die Aberrationen modernistischen Städtebaus geworden ist. Daraus geht die Frage hervor, wie dieser Eindruck des Unheimlichen evoziert wird und an welchen Elementen des Entwurfs und/oder der Darstellung dies festgemacht werden kann. In der Analyse werden unterschiedliche interpretatorische Ansätze gewählt, was schließlich in eine Diskussion von Interpretation selbst und der Möglichkeit einer kritischen Architekturtheorie mündet.

Richard Pommer behauptet, dass die beiden Zeichnungen der Hochhausstadt nach wie vor die Macht hätten, den Betrachter erschauern zu lassen. Hilberseimer selbst wiederum charakterisierte seinen in den 1920er Jahren entstandenen Entwurf später als grundlegend falsch, »mehr eine Nekropolis als eine Metropolis, eine sterile Landschaft von Asphalt und Zement, unmenschlich in jeder Hinsicht«. Ausgehend von diesen sowie einer Vielzahl anderer Beurteilungen der Hochhausstadt wird die Frage gestellt, woran die besondere, als unheimlich zu bezeichnende Wirkung der Hochhausstadt festgemacht werden könnte. Resultiert das Unheimliche aus dem Entwurf, oder ist vielmehr die Darstellungsweise dafür verantwortlich zu machen? Sollte Letzteres der Fall sein, auf welche Elemente könnte dies zurückgeführt werden? Ausgangspunkt für eine solche Betrachtung ist die Vermutung, dass Dargestelltes und Darstellungsweise miteinander verknüpft sind. Eine Betrachtung der darstellerischen Mittel liefert somit Aufschlüsse über den Entwurf.

2. Die Wirkung des Unheimlichen geht nicht von isolierten bildlichen Elementen aus.

Die Analyse des Unheimlichen der Hochhausstadt ist insofern problematisch, als eine solche Wirkung nicht von isolierten bildlichen Elementen ausgeht. Zudem verweisen diese Elemente immer auf ein Anderes, außerhalb des Bildes Befindliches. Auf der anderen Seite ist das Unheimliche, so die These Sigmund Freuds, ein ästhetisches Gefühl. Es hat mehr mit einem wahrnehmenden Betrachter denn mit einer konkret zu bestimmenden Situation zu tun. Das Unheimliche stellt damit einen ausgesprochen unscharfen Begriff dar, der, wie Anneleen Masschelein betont, den Akt der Konzeptualisierung und Theoriebildung problematisiert. Somit steht eine schwer zu bestimmende Gemütslage dem Versuch gegenüber, diese möglichst konkret am Bild und am Entwurf der Hochhausstadt festmachen zu können. Um die Interpretationsmöglichkeiten auszuloten, werden unterschiedliche methodische Ansätze angewendet, darunter die ›mise en série‹, wie Hubert Damisch seine vergleichende Untersuchung dreier urbaner Perspektiven aus der Renaissance nennt, die von Max Imdahl anhand von Giotto's *Gefangennahme Jesu* dargelegte ›Ikonik‹ und die anhand desselben Beispiels von Norman Bryson konzeptualisierte ›visuelle Semiotik‹.

Den Einstieg [Teil 1, 1] bilden die bisherigen Untersuchungen zum Unheimlichen (Freud, Martin Heidegger), insbesondere mit Blick auf die Architektur (Anthony Vidler, Mark Wigley) sowie jene zur Hochhausstadt von Hilberseimer (Pommer, Michael Hays, Markus Kilian). Freud führt das Unheimliche auf eine Entfremdung vom ›Heimlichen‹ zurück. Er situiert es damit nicht außerhalb, sondern innerhalb des bereits Bekannten. Während bei ihm das Unheimliche eine ästhetische Empfindung und ein psychologischer Zustand ist, versteht Heidegger es als einen ontologischen Zustand, der das Nichts, die Abwesenheit eines besonderen Ortes vergegenwärtigt. Nach Thomas Brockelman stellt die Hochhausstadt denn auch die radikale Form einer Negation des Ortes dar. Hays wiederum ortet im Werk von Hilberseimer eine ›Dekonstruktion der Subjektivität‹ und eine

posthumanistische Einstellung. Für ihn manifestiert sich in der Hochhausstadt eine ›professionelle Paranoia‹. Pommer diskutiert die Hochhausstadt aus dem Blickwinkel eines Historikers und betont dabei die fundamentalen Konflikte, die sich in Hilberseimers Denken manifestieren. In diesen sowie in einer grundlegenden Ablehnung der modernen Großstadt sieht Pommer die Ursachen der unheimlichen Wirkung der Hochhausstadt. Kilian hingegen kritisiert die bisherige Betrachtung der Hochhausstadt unter wahrnehmungsästhetischen Aspekten. Er sieht in der Hochhausstadt vielmehr einen Wendepunkt im Schaffen Hilberseimers, der danach die vollkommene Auflösung der Stadt propagierte. Zudem stellt Kilian eine Gegensätzlichkeit von schematischer Absicht und illusionistischer Darstellung fest, die er durch eine gründliche Lektüre von Hilberseimers Texten aufzulösen bzw. zu erklären versucht.

3. In Hilberseimers Perspektiven kommen die konventionellen atmosphärischen Attribute des Unheimlichen nicht vor.

Wie kann das Unheimliche mit der Darstellung und dem Entwurf der Hochhausstadt verbunden werden? Diese Frage ergibt sich auch daraus, dass das Unheimliche oft (in der Literatur etwa beim E.T.A. Hoffmanns *Sandmann*, Mary Shelleys *Frankenstein* und dem *Untergang des Hauses Usher* von E.A. Poe) mit zahlreichen atmosphärischen Attributen versehen ist, die in Hilberseimers Perspektiven nicht vorkommen [Teil 2]. Hilberseimers Deutungsanweisung, die Hochhausstadt sei nur ein abstrakter, schematischer Entwurf [Teil 4], wird entgegengehalten, dass es durchaus auch ein Unheimliches im Abstrakten geben kann [Teil 2, 3]. Dennoch ist es notwendig, Illusionismus und Schematismus in den Perspektiven der Hochhausstadt gegeneinander abzuwägen; anhand von Nelson Goodmans Symboltheorie wird dabei nach ihrem ontologischen Status gefragt [Teil 4, 1.2]. Die Auffassung der beiden Perspektiven als Darstellungen mit Illusionismusanspruch ist gerechtfertigt, weil die schematische Abstraktion ein Aspekt ist, den Hilberseimer zu einem elementaren Bestandteil der von ihm aufgestellten Prinzipien für eine Architektur der Großstadt erklärt [Teil 3, 6.4]. Der Schematismus der Perspektiven ist nicht im Sinne einer konzeptuellen Offenheit gemeint, sondern im Sinne einer konkreten architektonischen Reduktion. Schematismus kann die Hochhausstadt vielmehr im Sinne einer Versuchsanordnung beanspruchen, ähnlich wie Gropius' Typenforschung und Le Corbusiers ›theoretische Studien‹ [Teil 4, 2].

4. Mit seinem Entwurf reagiert Hilberseimer auf die amerikanische Hochhaus- und Großstadtdebatte am Anfang des 20. Jahrhunderts.

So singular und fremd die Hochhausstadt auf den ersten Blick wirken mag: sie entwickelt nur einige Ideen radikal weiter, die zu dieser Zeit intensiv debattiert und rezipiert werden und das Ziel haben, ein geordnetes Gegenbild zur damals als chaotisch kritisierten Entwicklung der modernen Großstadt zu entwerfen. Die Hochhausstadt wird damit nicht im Kontext von Hilberseimers Schaffen betrachtet und erst in zweiter Linie im Rahmen der europäischen Debatte um das Hochhaus und die Architektur der Großstadt. Vielmehr bildet die wenig bekannte amerikanische Hochhaus- und Großstadtdebatte einen adäquaten und aufschlussreichen Kontext, auf den Hilberseimer mit seinem Entwurf reagiert [Teil 1, 2.3]. In New York erfordern die 1916 erlassenen Zonierungsgesetze eine neue Kubatur des Hochhauses, das nun ab einer bestimmten Höhe zurückgestuft werden muss. Nur ein Viertel eines Grundstückes darf unbegrenzt hoch bebaut werden. Diese Regelung wird als Geburtsstunde einer neuen, genuin amerikanischen Großstadtarchitektur gepriesen. Während das gebaute New York als faszinierendes und zugleich viel kritisiertes Musterbeispiel einer chaotischen und bedrückenden Entwicklung der Großstadt gilt, der es an natürlichem Licht und Verkehrsflächen mangelt, erhofft man sich, durch die in Kraft getretene Reglementierung ermutigt, ein geordnetes, einheitliches Erscheinungsbild der zukünftigen Großstadt. Die Architekten Corbett und Ferriss, uneingeschränkte Befürworter der Großstadt, loten mit ihren Entwürfen die von den neuen Kubaturen gebotenen Möglichkeiten aus. Außerdem fordern sie eine Trennung des Verkehrs in drei Ebenen: unterirdisch der öffentliche Bahnverkehr, auf Grundebene der motorisierte Individualverkehr und einige Ebenen

darüber die Fußgänger. Die Gebäude sollen kleine Stadtteile bilden, die durch Brücken verbunden sind. Die Möglichkeit, das Unheimliche von Hilberseimers Entwurf auf die vermeintlich singuläre Radikalität seines Entwurfs zurückzuführen, scheidet aus. Vielmehr knüpft er an eine Debatte an, die auch nach dem Zweiten Weltkrieg weiter bestanden hat. Die Hochhausstadt lässt sich einer städtebaulichen Strömung zurechnen, die nicht für eine Trennung der Funktionen in der Ebene eintrat, sondern für deren Übereinanderschichtung. Beispiele dafür finden sich etwa in London (z. B. in der Square Mile) und in Paris (z. B. Beaugrenelle, Olympiades und La Défense).

5. Die Hochhausstadt Hilberseimers steht in Opposition zur Ville Contemporaine von Le Corbusier.

Die Hochhausstadt steht damit geradezu in Opposition zu einem Entwurf, den Hilberseimer seinem eigenen voranstellt, der Ville Contemporaine von Le Corbusier. Dort sind die Arbeitsplätze bzw. der Geschäftsbereich nicht in den Sockelgeschossen untergebracht, sondern in den Türmen, die den Mittelpunkt seiner Stadt bilden. Bei Le Corbusier sind zudem die großen Verkehrsachsen überhöht, nicht der Fußgängerverkehr. Die Gegenüberstellung der beiden Entwürfe bildet den Ausgangspunkt für die Frage nach einem geeigneten Interpretationsansatz [Teil 3, 4] und für eine formale Analyse der Perspektiven [Teil 3, 5]. Dabei sollen jene Elemente der Darstellung eruiert werden, die den Aspekt des Unheimlichen in der Hochhausstadt evozieren. Die Unterschiede setzen sich in der Darstellungsweise fort: Le Corbusier stellt seine Stadt aus der Vogelperspektive dar, womit nicht nur deren topographische Grenzen erfahrbar werden, sondern auch die natürliche Umgebung, vor allem ihre Rahmung durch eine sanft geschwungene Hügelkette. Er verwendet Licht- und Schatteneffekte und setzt die querende Achse leicht diagonal ins Bild. Die Perspektiven der Hochhausstadt sind hingegen vergleichsweise statisch; der Blick fällt nahezu frontal in einen der identischen Straßenzüge. Die Stadt wird leicht oberhalb des Blickwinkels eines Fußgängers gezeigt, wodurch ihre Grenzen nicht erkennbar werden und folglich auch keine natürliche Umgebung.

6. Die Perspektiven widersprechen Hilberseimers Forderung nach einer ›organischen‹ Stadt.

Hinzu kommen darstellerische Inkonsistenzen, die daraus resultieren, dass in der Mittelachse der querenden Straße der Untergrund angeschnitten ist, um den vertikalen Aufbau der Stadt zu verdeutlichen. Während in der einen Bildhälfte die Gebäude frontalansichtig dargestellt sind, werden auf der anderen Seite die diesseits des Schnittes befindlichen Gebäude dargestellt, wodurch sie sich mit dem frontalansichtigen, angeschnittenen Untergrund schneiden. Inkohärenzen wie diese und die in der Darstellung unbegrenzt erscheinende Hochhausstadt stehen in kurioseem Gegensatz zu Hilberseimers Forderung nach einer ›organischen‹ Stadt, was dieser durchaus im Sinne einer organischen Einheit meint: »Das großstädtische Bauwerk muss als Zelle, der großstädtische Organismus als Teil einer Einheit wesentliche architektonische Eigenheiten aufweisen, die durch die Wesenheit der Großstadt bedingt sind.«

7. Das Erhabene steht dem durch die Organizität geprägten klassischen Schönen gegenüber.

Die organische Einheit ist ein konstitutiver Aspekt des klassischen Schönen. Dem stellt Burke 1757 das Erhabene gegenüber [Teil 5], das durch seine Massivität, Rohheit und Düsternis die Grenzen des Erfassbaren und Anschaulichen überschreitet. Kant greift Burkes Definition auf und stellt fest, dass die ›ästhetische Größenschätzung‹ ein absolutes Maß kennt. Erhaben sind jene Erscheinungen, »deren Anschauung die Idee ihrer Unendlichkeit bei sich führt«. Während der Eindruck des Schönen bei der Wahrnehmung der Form eines Artefakts aufkommt, verweist das Erhabene auf die Grenzen der Wahrnehmung selbst. Das Schöne vermittelt angenehme Gefühle, das Erhabene jedoch ist schreckenerregend, weil es den Betrachter mit dem Unendlichen konfrontiert.

Wie das Unheimliche kann auch das Erhabene als ästhetische Erfahrung charakterisiert werden, die nicht scharf zu bestimmen ist und zu deren Zustandekommen die unbedingte Beteiligung eines Betrachters erforderlich ist. Es ist also möglich, die Perspektiven der Hochhausstadt anhand des

Erhabenen zu diskutieren und bestimmte Aspekte der Perspektiven wesentlich älteren Darstellungen gegenüberzustellen [Teil 5, 1]. Im Mittelpunkt stehen dabei die Unbegrenztheit der Hochhausstadt und gleichzeitig die Konstitution der gesamten Großstadt aus der Wiederholung eines einzigen Baukörpers.

Mit der ästhetischen Kategorie des Erhabenen wurden die klassischen Kategorien der Ästhetik herausgefordert. Sie hat zu einer neuen Art von Kunstwerk geführt, das nicht mehr in sich geschlossen ist und dessen Betrachter vom ästhetischen Objekt nicht mehr getrennt werden kann: Dieser muss nun seinen Anteil an der Konstitution der Bedeutung des Werkes leisten. In anderen Worten kann das Kunstwerk nur dann als Kunstwerk bestehen, wenn sich der Betrachter von diesem ergreifen lässt.

8. Das Erhabene des 18. Jahrhunderts bildet den ersten Schritt im Prozess der ästhetischen Umwertung, die zur Avantgarde führt.

Das Erhabene bietet eine Vorschau auf das, was im 20. Jahrhundert im Rahmen der Kunst der Avantgarde geschieht [Teil 6]. Deren theoretische Prämissen unterscheiden sich deutlich von jenen der Architektur der Moderne. Gemeinsam ist den Reformbewegungen in der Architektur und Kunst die verbreitete Diagnose einer kulturellen Krise, angesichts derer eine größere Einflussnahme der Künste auf die Lebenspraxis gefordert wird. Es gilt, die Isolation der Künste aufzugeben und von der Kunst aus das Leben zu reformieren, es zu ›durchdringen‹, um Giedions Schlagwort zu verwenden. Das Ringen um neue Ausdrucksformen in Kunst und Architektur sowie der Versuch, das kulturelle Unbehagen zu überwinden, sind zu einem Gutteil für die Widersprüchlichkeit und, in letzter Instanz, für das Unheimliche der Hochhausstadt verantwortlich. Bei Hilberseimer manifestiert sich die simultane Negation und Bewahrung des Tradierten – im Sinne der hegelschen ›Aufhebung‹ – nicht so sehr als radikale Neuformulierung, wie Hays behauptet, sondern vor allem als fortgesetzte, wengleich – mit Loos gesprochen – gebrochene Tradition.

9. Die Kunst der Avantgarde betont die Montage, während die moderne Architektur zum Organizismus tendiert.

Im Unterschied zu dem, was Giedion zur ›geheimen Synthese‹ proklamiert [Teil 6, 1], vertreten die Kunst der Avantgarde und die modernistische Architektur entgegengesetzte Strategien, was sich verkürzt als Opposition zwischen ›Organizismus‹ und ›Montage‹ zusammenfassen lässt. Diese Opposition wird zu Beginn des 20. Jahrhunderts, als eine neue Ästhetik im Entstehen begriffen ist, virulent. Bürger betont, dass in der Malerei die Idee der organischen Einheit nicht neu definiert, sondern radikal abgelehnt wird. Die Avantgarde setzt dabei die Montage als Mittel ein, um die tradierte Auffassung von der Einheit eines Kunstwerks aufzubrechen. Die Vertreter einer ›organischen‹ Kunst, die, so wie ihre Kontrahenten, ein gesellschaftspolitisches Programm verfolgen, hoffen auf die Aufhebung bestehender Widersprüche und Brüche in einer neuen Gesellschaft. Kritiker wie Bloch und Adorno werfen dieser Kunst hingegen vor, nur den Schein einer Versöhnung zu erzeugen [Teil 6, 3]. Das nicht-organische Kunstwerk lehnt diesen Schein ab, weil es die Realität als fragmentiert voraussetzt. Während also Hilberseimer eine organische Einheit im Sinne einer einheitlichen Durchgestaltung durch alle Maßstäbe hindurch fordert, wenden sich die Künstler der Avantgarde gegen die Idee einer organischen Geschlossenheit des Werkes. So betrachtet ist die Hochhausstadt nicht als avantgardistisches Werk anzusehen, da sie einer traditionellen Auffassung von Einheit folgt.

10. Das Unheimliche der Großstadt Hilberseimers resultiert aus der Spannung zwischen Organizismus und Montage.

Die nähere Betrachtung zeigt jedoch, dass die Hochhausstadt dem Prinzip der organischen Einheit widersteht. Sie weist zahlreiche Widersprüche auf, die die behauptete Einheitlichkeit aufbrechen [Teil 6, 4.1]. Anders als bei der künstlerischen Montage ist die vergleichsweise schwache Inkohärenz und

Diskontinuität bei Hilberseimer subtil genug, um selbst heute noch einen Betrachter zu irritieren. Hieraus erklärt sich der Umstand, warum die Hochhausstadt an das Unheimliche appellieren kann, während etwa die *Metropolis* von Citroën als Montage akzeptiert wird. Die Hochhausstadt entsteht zu einem Zeitpunkt, als in der Kunst und Architektur eine neue, von den klassischen Kriterien losgelöste Ästhetik aufkommt. Hier manifestiert sich eine neue ästhetische Sensibilität, die sich von ihrer unmittelbaren Vergangenheit emanzipiert. Die Hochhausstadt bezeichnet dabei einen signifikanten Umbruch in der Ästhetik, durch den die Idee eines geschlossenen, organischen Kunstwerks, die gegen Ende des 18. Jahrhunderts durch die Kategorie des Erhabenen aufgeweicht wurde, obsolet wird.

11. Das kritische Potential eines Kunstwerkes ist nicht allein im Objekt, im Prozess oder in der Form vorhanden, sondern vom Kontext abhängig, in den es durch die Interpretation gestellt wird.

Die Hochhausstadt widersteht letztendlich dem von Hilberseimer postulierten Prinzip der organischen Einheit und verschließt sich damit auch einem auf Eindeutigkeit zielenden interpretatorischen Zugriff. Dennoch gibt es einen Unterschied zwischen der Unmöglichkeit, eine Interpretation für ein Werk zu finden, und einem Werk, das in keiner Interpretationsheuristik aufgeht. Anhand der Anwendung vielfältiger Interpretationsmethoden kann denn auch das Interesse der kunsthistorischen Interpretation selbst betrachtet werden. Hierbei wird deutlich, dass die kunsthistorische Interpretation gewissermaßen einen Transfer von einem Medium (dem Bild, dem Gebäude etc.) in ein anderes, vorzugsweise in die Sprache vollzieht. In dieser Hinsicht kann die Arbeit der kunsthistorischen Interpretation als eine Form der Übersetzung betrachtet werden. Eine wichtige Rolle spielen dabei Lesestrategien, die Differenzen und Bedeutung und damit Kunstwerke produzieren [Teil 6, 4.2].

Eine Konsequenz daraus wäre, von objekt- und prozessbezogenen Strategien zu interpretativen Strategien überzugehen und die Analyse vom Objekt zum Betrachter zu verlagern. Kritisches Potential ist nicht allein im Werk, im Prozess oder in der Form vorhanden, sondern vom Kontext abhängig, in den es gestellt wird [Teil 6, 4.3]. Eine Möglichkeit, den kritischen Architekturdiskurs über das Objekt hinaus zu erweitern, besteht darin, die Architektur als etwas Performatives zu betrachten, bei dem eine strikte Trennung zwischen Betrachter/Nutzer und Objekt aufgehoben wird. Auch Robert Somol und Sarah Whitings Gegenüberstellung von ›kritischer‹ und ›projektiver‹ Praxis geht von einem Interpretationsmodell aus, bei dem das architektonische Objekt oder Werk sich nicht selbst genügt, sondern dem Betrachter/Nutzer gegenüber offen ist.