



TECHNISCHE  
UNIVERSITÄT  
WIEN  
Vienna University of Technology

## **DIPLOMARBEIT**

„Das ‚Malerische‘ Camillo Sittes und das ‚Atmosphärische‘ Gernot Böhmes:  
Vergleich der beiden ästhetischen Begriffe aus städtebaulicher Perspektive und  
ihre Relevanz für die Analyse öffentlicher Plätze.“

**ausgeführt zum Zwecke der Erlangung des akademischen Grades  
eines Diplom-Ingenieurs  
unter der Leitung**

**Em.Univ.-Prof. Arch. Dipl.-Ing. Dr. techn. Klaus Semsroth**

E260

Institut für Städtebau, Landschaftsarchitektur und Entwerfen

**eingereicht an der Technischen Universität Wien  
Fakultät für Architektur und Raumplanung**

von

**Mag. Markus Karner, BSc**  
0509562

Wien, 03.03.2014

## Abstract

Mit dem Vergleich zwischen Camillo Sittes (vor-)modernen Begriff des „Malerischen“ und Gernot Böhmes postmodernen Begriff der „Atmosphäre“ soll die Schönheit im Städtebau vor dem Hintergrund der Ästhetisierung der Lebenswelt neu diskutiert werden. Es offenbart sich eine starke Ähnlichkeit der beiden Konzepte sowohl in der Beantwortung der Frage was Schönheit ist (Rezeptionsästhetik), als auch in der Frage, welche Vorbilder für die Produktion des Schönen bzw. Wohlgefälligen herangezogen werden (Produktionsästhetik): die Landschaftsmalerei und das Bühnenbild. Während Sitte mit dem „Malerischen“ im Visuellen verhaftet bleibt, fasst Böhme die schöne „Atmosphäre“ als leibliche Empfindung, die noch vor der visuellen Wahrnehmung einsetzt. Mit dem Unterbegriff des „Physiognomischen“ rückt Böhme den visuellen Gesamtcharakter der baulich-räumlichen Anordnung in den Mittelpunkt, wobei das physiognomisch „Prägnante“ dem „Malerischen“ sehr ähnlich ist.

Die auf diesen Erkenntnissen aufbauende empirische Analyse bestehender Plätze in Wien (Mateottiplatz, Johann-Nepomuk-Berger-Platz, WU-Campus) zeigt, dass eine kohärente Synthese der beiden Konzeptionen möglich ist und sich diese als Instrument für ästhetische Analysen und Bewertungen in der Praxis des Städtebaus eignet.

This work is a comparison between Camillo Sitte's (pre-)modern concept of „picturesque“ and Gernot Böhme's postmodern concept of „atmosphere“ in aesthetics of perception and production to rediscuss the question of beauty in urban design. It revealed a similarity in defining the beauty and which paradigms are used for the production of beauty: landscape painting and stage design. While Sitte remains in the visual perception, Böhme is referring to perception of the body, which is based on a broader concept than visibility. The sub-concept of „physiognomy“ is referring to the visual character of the physical object and the definition of pithiness within the „physiognomy“ is similar to the „picturesque“ of Sitte.

The analyses of three public places in Vienna (Mateottiplatz, Johann-Nepomuk-Berger-Platz, WU-Campus) show, that the theoretical insights of the comparison can be used as an analyzing-tool for the practice of urban design.



Mein Dank gilt all jenen, die mir das Studium ermöglicht, mich während des Studiums unterstützt, mir bei der Erstellung der Diplomarbeit in Form von anregenden Gesprächen, Korrekturen und Anmerkungen geholfen haben: Josef und Magdalena Karner; Florian Graf, Martin Haas, Roland Hanke, Christian Humhal, Patrick Ungerböck; Bernd Karner, Christine und Otto Pircher, Sophie Pircher und Klaus Semsroth.



## **Vorbemerkung**

Orthografische Fehler in Zitaten nach dem Stand der *Neuen Rechtschreibung* (seit 2007) werden nur dann explizit mit „[sic!]“ ausgewiesen, wenn die alte Schreibweise sonderbar anmutet. Typische alte Schreibweisen (wie zum Beispiel „daß“) werden nicht gekennzeichnet, um den Lesefluss nicht zu sehr zu strapazieren.

Die Schreibweise folgt nach Möglichkeit explizit geschlechtsneutralen Formulierungen (zum Beispiel „die Lesenden“ statt „die Leser und die Leserinnen“). Dort, wo auf ein substantiviertes Partizip im Plural nicht zurückgegriffen werden kann und eine unbestimmte Persongruppe bzw. Person bezeichnet wird, schließt die Verwendung des generischen Maskulinums keine personenbezogene Geschlechteridentität aus. In solcher Verwendung steht das generische Maskulinum den Geschlechtern indifferent gegenüber (zum Beispiel „der Verantwortliche“ als Bezeichnung, die einen unbestimmten Verantwortlichen bezeichnet ohne etwas über die Geschlechteridentität des Bezeichneten auszusagen). Steht das generische Maskulinum nicht für eine unbestimmte, sondern für eine bestimmte, männliche Person, so ist der verschobene Sinngehalt aus dem Kontext des Satzes ersichtlich.



# Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	3
1.1 Problemstellung.....	3
1.2 Forschungsfrage.....	10
1.3 Gliederung und Methodik.....	10
2. Rezeptionsästhetischer Vergleich.....	13
2.1 Der Begriff der „Stimmung“ bzw. des „Stimmungsvollen“.....	13
2.2 Der Begriff des „Malerischen“ .....	17
2.3 Der Begriff der „Atmosphäre“ bzw. des „Atmosphärischen“.....	21
3. Grundlagen für die ästhetische Konzeption des „Malerischen“ und „Atmosphärischen“ .....	27
3.1 Das Auge als dominierendes Rezeptionsorgan bei Sitte.....	30
3.2 Evolutionäre Ästhetik.....	33
3.3 Der Leib als Resonanzorgan bei Böhme.....	35
3.4 Das Verhältnis von realer zu phänomenaler Wirklichkeit.....	38
4. Gemeinsame Vorbilder für die Produktionsästhetik.....	41
4.1 Die Landschaftsmalerei.....	42
4.2 Das Bühnenbild.....	46
4.3 Die Idee des Gesamtkunstwerks.....	50
5. Schlussfolgerungen für die städtebauliche Praxis.....	53
5.1 Sittes städtebauliche Grundsätze.....	54
5.2 Böhmes Erzeugende für den prägnanten Stadtraum.....	58
6. Analyse und Bewertung bestehender Platzanlagen.....	61
6.1 Methodik und Auswahl der Platzanlagen.....	61
6.2 Fallbeispiel 1: Mateottiplatz.....	64
6.3 Fallbeispiel 2: Johann-Nepomuk-Berger-Platz .....	76
6.4 Fallbeispiel 3: WU-Campus.....	86
7. Conclusio.....	101
8. Kritische Reflexion.....	105
9. Literaturverzeichnis.....	109
10. Abbildungs- und Skizzenverzeichnis.....	115



# 1. Einleitung

## 1.1 Problemstellung

„Und tatsächlich haben die letzten sechzig Jahre auch keinen nennenswerten Platzraum, den man in seiner Qualität mit einer Piazza Navona, der Place des Vosges oder irgendeinem namenlosen, mittelalterlichen Platz vergleichen könnte, hervorgebracht – oder können Sie ihn mir nennen?“<sup>1</sup>

Das Problem zerfahrener und langweiliger Stadträume ist kein neuartiges Problem. Die Frage nach dem schönen Städtebau ist so alt wie die städtebauliche Disziplin selbst. Und die Frage ist bis heute aktuell. Unter anderem wurde 2011 die fehlende gestalterische Qualität öffentlicher Räume – also der Mangel an schönen Stadträumen – auf der Fachkonferenz des *Deutschen Instituts für Stadtbaukunst* reformuliert. Das Zitat zu Beginn des Kapitels ist dem Vorwort der Publikation dieser Fachkonferenz entnommen. Auf die provokante Frage, mit der das Zitat oben endet, lässt sich mit einer Gegenfrage antworten: Reicht es, einen einzigen gelungen Stadtraum der jüngeren Vergangenheit zu nennen um ihre Hypothese zu falsifizieren? Wenn ja, kennen Sie Walter-Benjamin-Platz in Berlin, das Quartier Chronos in Nordrhein-Westfalen oder auch die Straßenbahnhaltestelle „Erdbrustgasse“ der „2er-Linie“ in Wien-Ottakring?

Fasst man die Aussage des Zitats aber so auf, dass es nicht um einzelne Ausnahmen, sondern um den regulären, zur Selbstverständlichkeit gewordenen Städtebau geht, so trifft die zugespitzte Frage ein charakteristisches Problem, das auch seit dem Ende der Moderne nicht gelöst wurde. Bei der Mehrheit neu geschaffener Stadträume – damit fallen Reaktivierung und Umgestaltung bestehender, alter Raumstrukturen heraus – bleibt ein ästhetisches Unbehagen zurück.<sup>2</sup> Es geht also nicht um die Glanzleistungen des Städtebaus, sondern um den gewöhnlichen Städtebau und seiner ästhetischen Qualität.

Dabei ist der Städtebau von der Architektur zu unterscheiden. In der Architektur sind das Wohlgefällige, das Interessante, das Auffällige – alles ästhetische Begriffe – schon immer,

---

1 Mäckler, Christoph/Sonne Wolfgang: „Einführung“, in: Ders.. (Hg.): *Konferenz zur Schönheit und Lebensfähigkeit der Stadt*. Deutsches Institut für Stadtbaukunst. Sulgen/Zürich: Verlag Niggli AG 2011, S. 17.

2 Ein solches Unbehagen beschränkt sich aber nicht auf Städte, sondern auch auf Dörfer, so dass von einem allgemeinen ästhetischen Unbehagen gegenüber neuer Siedlungsräume gesprochen werden kann. Vgl. u. a. Franck, Georg: „Die urbane Allmende. Zur Herausforderung der Baukultur durch die nachhaltige Stadt“, in: *Merkur* Nr. 746, Juli 2011, S. 567-582.

neben funktionalen Fragestellungen, Teil der diskursiven Auseinandersetzung. Der Fachbereich Städtebau ist ein Teilbereich der Raumplanung und der Architektur. Die Architektur nähert sich dem Themenfeld Städtebau unter anderem von gestalterischen, also ästhetischen Gesichtspunkten an. Die Raumplanung begreift den Städtebau eher als ein funktionales Beziehungsgeflecht.

Ziel der Raumplanung im Allgemeinen ist das Analysieren, Bewahren und Schaffen optimaler Lebens- und Naturräume. Der Städtebau ist ein zentraler Teilbereich dieser Lebensraumgestaltung. Das heißt, der Gegenstandsbereich beider Ausbildungen ist derselbe, allerdings mit unterschiedlicher methodischer Ausrüstung. Auffällig dabei ist, dass ästhetischen Fragestellungen in der Raumplanungsausbildung weniger Aufmerksamkeit zukommt, obwohl eine „Herbeiführung eines den zeitgemäßen Vorstellungen entsprechenden örtlichen Stadtbildes“<sup>3</sup> in der Bauordnung Wien (und auch in ähnlicher Weise in den Raumplanungsgesetzen der anderen Bundesländer) explizit als grundsätzliches Ziel festgehalten wird.

In der Architektur wiederum lässt sich eine (wieder abnehmende) Objektfixierung feststellen, so dass ästhetische Fragestellungen tendenziell auf die Gestaltung von Einzelgebäuden reduziert werden.<sup>4</sup> Es war bereits dieser Mangel an ästhetischem Gespür, durch den die Epoche der Moderne massiv in Kritik geraten ist. Die Paradigmen der Moderne fußten auf den Begriffen Funktionalität und Rationalität. Die Stadt wurde auf jene funktionalen Verflechtungen reduziert, die sich auch klar bestimmen ließen. Der Mensch – auch der moderne Städter – mit seinen Bedürfnissen nach sinnlicher Lebenswelt, war im dominierenden Funktionalitätsparadigma nicht mitgedacht.<sup>5</sup> Die Antwort darauf war, städtebauliche Denksysteme ganz fallen zu lassen. Es war das „Ende der großen Erzählung“<sup>6</sup>, der Beginn der Postmoderne, die sie sich gar nicht erst bemühte, ihre Herangehensweise auf eine kohärente Theorie aufzubauen. Ihre Bemühungen

---

3 § 1 Abs. 2 BO für Wien.

4 Neumayer, Fritz: „Gebauter Ensemble statt individualistischer Eventarchitektur“, in: Mäckler, Christoph/Sonne Wolfgang (Hg.): *Konferenz zur Schönheit und Lebensfähigkeit der Stadt*. Deutsches Institut für Stadtbaukunst. Sulgen/Zürich: Verlag Niggli AG 2011, S. 109.

5 Die Frage, wo Funktionalität aufhört, wird unterschiedlich beantwortet. In der Regel bezieht sich Funktionalität auf technische, hygienische und topologische Aspekte. Im *Bauhaus* nach Hans Meyer war die Funktionalität sehr umfassend gedacht und berücksichtigt neben den technischen, sozialen und ökonomischen auch psychologische Aspekte, vgl. Kieren, Martin: „Vom Bauhaus zum Hausbau – der Architekturunterricht und die Architektur am Bauhaus“, in: Fiedler, J./Feierabend P. (Hg.): *Bauhaus*. Köln: Könemann 1999, S. 564.

6 Dieses Diktum als Diagnose des postmodernen Zeitalters geht auf Jean-François Lyotard (*Das postmoderne Wissen*, 1979) zurück.

zeichneten sich durch das ironische Zitieren unterschiedlicher Baustile aus. Was sie ausmachte, war der Verzicht auf verbindliche Prinzipien mit Ausnahme des Prinzips der Prinzipienlosigkeit. Die Kritik am modernen Städtebau formulierte Jane Jacobs in *The death and life of great american Cities* (1961)<sup>7</sup>, indem sie die Gegensatzpaare Schönheit/Zerfahrenheit und Interesse/Langeweile in den städtebaulichen Diskurs zurückführte. Ihr Anliegen konnte bis heute nicht erfüllt werden, denn die Straßen, die wir heute als nicht langweilige Straßen empfinden, sind vielerorts noch immer jene, die in alten Zeiten angelegt wurden.<sup>8</sup> Es sieht also danach aus, dass wir auch heute – ganz gleich ob wir noch immer in der *Postmoderne*<sup>9</sup>, oder im Zeitalter des *Dekonstruktivismus* bzw. *Poststrukturalismus*<sup>10</sup>, dem *Kontextualismus*<sup>11</sup> oder der *zweiten Moderne*<sup>12</sup> leben – noch vor ähnlichen Problemen stehen, die bereits gegen Ende der Epoche der Moderne konstatiert worden sind.

Heute regt sich innerhalb und außerhalb des Städtebaudiskurses Widerstand gegen die gegenwärtig dominierende Baukultur. Vittorio Lampugnani spricht von der Schönheit im Städtebau als dem dritten, elementaren Glied neben den Gliedern der Brauchbarkeit und Werthaltigkeit.<sup>13</sup> Damit wiederholt Lampugnani nur das, was Sitte bereits in den Anfangsjahren der städtebaulichen Disziplin eingefordert hat: den künstlerischen Städtebau. Dabei ist der künstlerische Städtebau nach Sitte nichts anderes als der schöne Städtebau.<sup>14</sup>

Aber auch außerhalb der städtebaulichen Disziplin regt sich die Forderung, die menschengemachte Umwelt auch an Fragen der Schönheit auszurichten. Im Jahr 2012 veröffentlicht Tarek Leitner eine Streitschrift, in der er vor der Verschandelung Österreichs warnt.<sup>15</sup> Er fragt, „[w]as lassen wir uns eigentlich an Hässlichkeit in unserem

---

7 Jacobs, Jane: *The death and life of great american Cities*. New York: Random House 1961.

8 Mäckler, Christoph/Sonne Wolfgang (Hg.): *Konferenz zur Schönheit und Lebensfähigkeit der Stadt*. Deutsches Institut für Stadtbaukunst. Sulgen/Zürich: Verlag Niggli AG 2011.

9 Vgl. Lyotard, Jean-Francois: *Das postmoderne Wissen*. 5. unveränderte Auflage. Frz. Originalausgabe von 1979 *La condition postmoderne*. Wien: Passagen-Verlag 2006.

10 Wigley, Mark: *Architektur und Dekonstruktion. Derridas Phantom*. Basel: Birkhäuser 1994.

11 Im Gegensatz zum progressiven Funktionalismus setzt der Kontextualismus in den 1960ern auf sozial- und kulturhistorische Parameter – siehe *Institute for Architecture and Urban Studies (IAUS)*.

12 Klotz, Heinrich: *Die zweite Moderne*. München: Beck 1996.

13 Lampugnani, Vittorio Magnago: „Brauchbarkeit, Werthaltigkeit, Schönheit“, in: *Neuen Zürcher Zeitung* Nr. 177 3. August 2013, S. 52.

14 Sitte verwendet hauptsächlich das Wort „künstlerisch“. Das Wort „ästhetisch“ ist bei ihm nicht zu finden.

15 Leitner, Tarek: *Mut zur Schönheit*. Streitschrift gegen die Verschandelung Österreichs. Wien: Christian Brandstätter Verlag Wien 2012.

Land gefallen?“<sup>16</sup>. Christoph Mäckler macht im Zuge einer Fachkonferenz zur Schönheit der Städte auf den Umstand aufmerksam, „dass ‚Schönheit‘ offenbar kein Terminus in der Planerwelt ist [...]“<sup>17</sup>

Und doch lässt sich die Frage stellen: Warum überhaupt ist das Schöne denn im Städtebau notwendig?

Sittes Monographie *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen* aus dem Jahr 1889 war schnell vergriffen. Er stieß mit ihr eine Debatte an, die bis heute andauert. Die grundsätzliche Forderung, den Städtebau auch nach künstlerischen bzw. nach ästhetischen Grundsätzen auszurichten, hat bis heute nicht an Kraft verloren. Die ereignisreiche Rezeptionsgeschichte von Sittes Monographie ist mittlerweile sehr gut aufbereitet, und Sittes Schriften werden in den letzten Jahren wieder vermehrt rezipiert.<sup>18</sup> Gleich zu Beginn macht er folgende Feststellung:

„An einer solchen Stelle begreifen wir auch die Worte des Aristoteles, der alle Grundsätze des Städtebaus dahin zusammenfaßt, daß eine Stadt so gebaut sein solle, um die Menschen sicher und zugleich glücklich zu machen. Zur Verwirklichung des letzteren dürfte der Städtebau nicht bloß eine technische Frage, sondern müßte im eigentlichsten und höchsten Sinne eine Kunstfrage sein.“<sup>19</sup>

Darin steckt die Botschaft, dass ästhetische Kriterien zum Wohlbefinden und Lebensqualität einer Stadt beitragen. Begreift man das Schöne als eine notwendige, aber nicht hinreichende Bedingung für Lebensqualität, so ist die Frage des Schönen im Städtebau nicht weniger wichtig als die anderen Bedingungen, die zur Lebensqualität beitragen.

Trotz der zunehmenden Kritik an der Stadtgestalt erleben wir heute – als scheinbar gegenläufigen Trend - eine zunehmende Ästhetisierung der Lebenswelt, die auch auf öffentliche Räume übergreifen hat. Wenn das Ästhetische als Eigenwert immer mehr an

---

16 Leitner, Tarek: „Mut zur Schönheit“, in: *Architektur & Bauforum*. Interview mit Volker Dienst in der Ausgabe vom 22.11.2012.

17 Mäckler, Christoph/Sonne Wolfgang: „Einführung“, in: dto. (Hg.): *Konferenz zur Schönheit und Lebensfähigkeit der Stadt*. Deutsches Institut für Stadtbaukunst. Sulgen/Zürich: Verlag Niggli AG 2011, S. 18.

18 Vgl. Semsroth, Klaus: „Zum Projekt der Camillo Sitte Gesamtausgabe“, in: Semsroth, Klaus/Mönninger, Michael/Crasemann Collins, Christiane (Hg.): *Camillo Sitte Gesamtausgabe* Bd. 3. Wien: Böhlau 2007, S. 7-22. Im folgenden mit CSG abgekürzt.

19 Sitte, Camillo: *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*. 3., unveränd. Nachdruck der 4. Aufl. von 1909. Basel: Birkhäuser 2010, S. 2.

Bedeutung gewinnt, wieso ist dann noch eine Konferenz zur Schönheit und Lebensfähigkeit der Stadt notwendig?<sup>20</sup>

Die Frage führt zu tiefer gelegenen, ästhetischen Grundauffassungen, auf deren Basis der Unterschied zwischen der Ästhetisierung der Lebenswelt und Schönheit als ästhetischer Wert verständlich wird. Die ästhetisierte Lebenswelt ist Ergebnis einer Ökonomie der Aufmerksamkeit, bei der es darum geht, etwas ins Sichtfeld bzw. Bewusstsein eines potentiellen Konsumenten zu bringen. Im Mittelpunkt bei der Inszenierung der Lebenswelt steht die Lebenswelt als Zeichenträger für etwas Anderes, das sich am Güter- oder Dienstleistungsmarkt erwerben lässt. Das Aussehen oder die Gestalt ist somit nur das Vehikel, das eine Botschaft transportiert. Im Mittelpunkt steht das Generieren von Aufmerksamkeit. Ein schöner Platz wird fotografisch inszeniert, um potentielle Touristen anzulocken. Ein Schaufenster am Straßenrand wird dekoriert, um potentielle Käufer in das Geschäft zu locken. Der extravagante Wohn- und Büroturm, entworfen von einem „global player“ der Architekturszene lockt Investoren und Touristen. Es gilt daher, die Ästhetisierung der Lebenswelt von einer Stadtästhetik zu unterscheiden.

Innerhalb eines kritischen Raumdiskurses waren zwar auch ästhetische Merkmale der Raumproduktion berücksichtigt worden. Im Mittelpunkt standen und stehen dabei die Wirkungen ästhetischer Raummerkmale auf das (soziale) Verhalten der Stadtbewohner. Den entscheidenden Grundstein dafür legte Henri Lefebvre, der den gebauten Raum als Ergebnis eines gesellschaftlichen Prozesses begriff. Die Frage, wie die gebaute Umwelt gestaltet wird, ist eine Frage, wer darüber zu entscheiden hat. Darin zeigt sich, dass jeder Raumgestaltung politische Entscheidungsprozesse vorgelagert sind. Eine Auseinandersetzung mit ästhetischer Raumproduktion und ihrer Wirkung auf das Wahrnehmungserlebnis innerhalb der Raumplanung ist notwendig, um das verordnete Ziel der Schaffung und Bewahrung eines zeitgemäßen Stadtbildes gewährleisten zu können.

Für eine ästhetische Auseinandersetzung mit der Ästhetisierung der Lebenswelt – wie sie zuvor unter dem Stichwort Kommerzialisierung öffentlicher Räume angesprochen wurden<sup>21</sup> – steht die Frage im Mittelpunkt, warum eine solche Ästhetisierung überhaupt

---

20 Die Konferenz, die bereits erwähnt wurde und 2011 vom Institut für Stadtbaukunst an der TU Dortmund veranstaltet wurde: Mäckler, Christoph/Sonne Wolfgang (Hg.): *Konferenz zur Schönheit und Lebensfähigkeit der Stadt*. Deutsches Institut für Stadtbaukunst. Sulgen/Zürich: Verlag Niggli AG 2011.

21 Lefebvre, Henri: „Die Produktion städtischen Raums“, in: *Arch+* Nr. 34 1977 [Frz. *La production de l'espace*. 1974].

erfolgreich ist. Werner Durth hat sich im Feld der Stadtplanung mit der *Inszenierung der Alltagswelt* beschäftigt.<sup>22</sup> Dabei greift man im Feld der praktischen Ästhetik (Produktdesign, Marketing, Kunst) auf ein Vokabular zurück, das dem wissenschaftlichen Diskurs verdächtig erscheint: die „Stimmung“, das „Stimmungsvolle“, das „Atmosphärische“<sup>23</sup>. Sucht jemand heute in Zeitungen nach Artikeln zum Thema Architektur, so dauert es nicht lange, bis die Ausdrücke „Atmosphäre“ oder „Stimmungsvoll“ auftauchen.<sup>24</sup> Peter Zumthor zum Beispiel hat sich explizit mit „Atmosphären“ in seinem architektonischen Denken beschäftigt.<sup>25</sup>

Im Städtebau sind solche Fragen allerdings auf ein Zusammenspiel mehrerer Gebäude und Freiräume, die einen zusammenhängenden Stadtraum konstituieren, gerichtet. Will man den Trend der Ästhetisierung im Städtebau begreifen, braucht es eine theoretische Auseinandersetzung mit diesem Thema, um kritisch damit umgehen zu können.

Einer, der sich mit ästhetischen Phänomenen in allgemeiner Weise auseinandergesetzt hat, ist der deutsche Philosoph Gernot Böhme (TU Darmstadt), der den Begriff der „Atmosphäre“ ins Zentrum seiner Ästhetik stellt. Gernot Böhmes Monographie *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik* von 1995 hat bereits eine erstaunlich produktive Rezeptionsgeschichte im breiten Feld der Kulturschaffenden hinter sich.<sup>26</sup>

Blickt man in der Städtebaugeschichte zurück, so zeigt sich, dass es Mitte bis Ende des 19. Jahrhunderts bereits Architekten und Kunsttheoretiker gegeben hat, die sich in ähnlicher Weise mit ästhetischen Phänomenen im Städtebau beschäftigt haben. Unter anderem erwähnt Gernot Böhme explizit Camillo Sitte in seinem Abschnitt über Stadtästhetik in *Architektur und Atmosphäre*. Allerdings bleibt es bei der knappen Bemerkung, dass Sitte mit seinem damals wirkungsvollen Buch *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*<sup>27</sup> ästhetische Gesichtspunkte der Stadt in den Mittelpunkt rückte.<sup>28</sup> Er stellt Sitte in eine Reihe mit Gordon Cullon und Kevin Lynch und

---

22 Durth, Werner: *Inszenierung der Alltagswelt*. Erweiterte Neuauflage. Reihe Bauwelt Fundamente. Braunschweig: Vieweg 1977.

23 Die Ausdrücke „Atmosphäre“, „Atmosphärische“, „Stimmung“, „Stimmungsvoll“, „Malerisch“ werden aufgrund ihrer Verwendung im ungewohnten Kontext unter Anführungszeichen gesetzt.

24 Vgl. Schoper, Tom: „Die Erfahrung von Atmosphäre“, in: *Neue Zürcher Zeitung (NZZ)*. 26. August 2013. Nachzulesen unter: [http://www.nzz.ch/aktuell/feuilleton/kunst\\_architektur/die-erfahrung-von-atmosphaere-1.18138821](http://www.nzz.ch/aktuell/feuilleton/kunst_architektur/die-erfahrung-von-atmosphaere-1.18138821) (letzter Zugriff 02.09.2013).

25 Vgl. Zumthor, Peter: *Architektur Denken*. Basel: Birkhäuser 1999.

26 Vgl. Assheuer, Thomas (2012): „Wie auf Wolken“, in: *Die Zeit*. Nr. 47, 2012. Nachzulesen unter: <http://www.zeit.de/2012/47/Kunst-Gegenwart-Gernot-Boehme-Atmosphaere> (letzter Zugriff 21.01.2014).

27 Wien: Verlag von Karl Graeser 1889.

28 Zwei Indizien lassen vermuten, dass sich Böhme nicht eingehender mit Sitte beschäftigt hat: Die falsche

wirft ihnen eine Reduktion auf das Bildhafte vor.<sup>29</sup> Sitte legt mit seinem *Städtebau*<sup>30</sup> den Grundstein zur Debatte um die ästhetischen Anforderungen in der noch jungen eigenständigen Disziplin des Städtebaus<sup>31</sup>. Im Zentrum seiner Überlegungen steht der Begriff des „Malerischen“. Das „Malerische“ impliziert das „Stimmungsvolle“ und das „Atmosphärische“ – so die Ausgangshypothese, die mit dieser Arbeit überprüft werden soll. Gleichzeitig soll der Vergleich nicht nur das Verhältnis der beiden Autoren zueinander klären, sondern darüber hinaus auch eine Antwort geben auf das Problem des (in den meisten Fällen) nicht vorhandenen Wohlbefindens neu entworfener und entstandener Stadträume, indem die ästhetischen Prinzipien der beiden als möglicher Lösungsansatz für die städtebauliche Praxis ihre Brauchbarkeit unter Beweis stellen sollen. Der Vergleich bietet zudem die Möglichkeit, die Frage der Relevanz der städtebaulichen Grundsätze Sittes für die Gegenwart neu aufzurollen, indem ihr mit Böhme eine aktuelle ästhetische Theorie gegenübergestellt wird.

Der Gegenstand der Untersuchung innerhalb der städtebaulichen Disziplin richtet sich auf die Stadt als baulich-räumlich Anordnung und Gestaltung. Andere, ebenso wichtige Aspekte des Städtebaus, soziale, ökonomische, funktional-technische und ökologische Aspekte werden nur dann behandelt, wenn sie im unmittelbaren Zusammenhang mit der Stadt als gebauter Raum stehen. Innerhalb des Feldes der baulich-räumlichen Organisation von Stadt wird der öffentliche Raum, genauer der öffentliche Platz als ein abgrenzbarer Raumabschnitt, eingebettet in den städtischen Gesamtraum, genauer betrachtet. Im Mittelpunkt der Arbeit steht der Städtebau aus der Sicht einzelner, voneinander abgrenzbarer öffentlicher Plätze als elementare Bestandteile der Stadt, auf deren Ebene die ästhetische Qualität einer Stadt wahrnehmbar ist.

---

Angabe des Erscheinungsdatums der Monographie Sittes in *Architektur und Atmosphäre* (1883 statt 1889), wobei es sich auch um einen Tippfehler und/oder einem Fehler des Verlags handeln kann. Das zweite Indiz ist allerdings stichhaltiger: Böhme legt Sitte den Begriff des „Ästhetischen“ in den Mund, wo dieser doch vom „Künstlerischen“ spricht. Vgl. Böhme, Gernot: *Architektur und Atmosphäre*. München: Wilhelm Fink 2006, S. 129.

29 Böhme, Gernot: *Architektur und Atmosphäre*. München: Wilhelm Fink, S. 129f.

30 In der Folge verkürzte Bezeichnung für Sittes Monographie *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*. Im Folgenden wird die Monographie in der Fußnote in Form von „Städtebau“ verkürzt dargestellt.

31 Als Begründer des Städtebaus als wissenschaftliche Disziplin gilt der Spanier Ildefonso Cerdás' (*Teoría general de la urbanización* von 1863). In der Praxis der Stadtplanung im deutschsprachigen Raum lässt sich die Aufspaltung mit den ersten Entwürfen für den Wettbewerb für Groß-Berlin 1906-10 festmachen, vgl. Luchsinger, Christoph: „Zur ‚Krise‘ der klassischen Raumplanung“, in: Laimer, Christoph (Hg.): *dérive* Nr. 38 Jänner 2010.

## **1.2 Forschungsfrage**

Welche qualitativen Ähnlichkeiten bestehen zwischen dem „Malerischen“ Sittes und dem „Atmosphärischen“ Böhmes und inwieweit unterscheiden sich die daraus abgeleiteten ästhetischen Grundsätze für die städtebauliche Praxis, insbesondere für die Analyse öffentlicher Plätze?

Lässt sich eine kohärente Synthese der beiden Begriffe für die Analyse öffentlicher Plätze ableiten?

## **1.3 Gliederung und Methodik**

Grundsätzlich ist die Arbeit in einen theoretischen und praktischen Abschnitt unterteilt. Der Fokus der Arbeit liegt auf dem qualitativen Vergleich des „Malerischen“ und des „Atmosphärischen“. Die beiden Begriffe werden mit einem dritten Begriff, dem des „Stimmungsvollen“, der als Bindeglied zwischen den beiden fungiert (wie in der Arbeit zu zeigen sein wird), im ersten Hauptkapitel *Rezeptionsästhetischer Vergleich* des theoretischen Abschnitts erläutert. Darauf folgt das zweite Hauptkapitel *Grundlagen der beiden ästhetischen Konzeptionen*, in dem die Voraussetzungen für die jeweilige Ästhetik einander gegenübergestellt werden. Im dritten Teil *Vorbilder für die Produktionsästhetik* werden jene gemeinsame Arbeitsfelder näher beleuchtet, auf die sich beide Autoren beziehen und diese als Paradigma für alle weiteren Arbeitsfelder – so auch für das Arbeitsfeld des Städtebaus – definieren. Die Rede ist von Landschaftsmalerei, Bühnenbild und der Idee des Gesamtkunstwerks. Bemerkenswert ist, dass sich Sitte und Böhme unabhängig voneinander auf diese drei Gegenstandsbereiche beziehen. Es wird zu zeigen sein, ob sich beide auf dieselben Praktiken berufen oder unterschiedliche Herstellungsweisen in den Blick nehmen. Im fünften Kapitel *Schlussfolgerungen für die städtebauliche Praxis* werden die bis dahin erarbeiteten Erkenntnisse konkret auf den Städtebau (aus ästhetischer Sicht) bezogen. Auf Seiten Sittes beruhen die Quellen für dieses Kapitel im Wesentlichen auf seiner Monographie *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*. Für Böhme liegt eine solche unmittelbare Quelle nicht vor, allerdings lassen sich aus seinen Texten, insbesondere aus seiner Monographie *Architektur und Atmosphäre* Grundsätze für den Städtebau schlussfolgern.

Der praktische Teil der Arbeit besteht aus der Analyse und Bewertung bestehender Plätze in Wien. Mit der Auswahl dreier Fallbeispiele soll die Relevanz für die städtebauliche Praxis überprüft werden. Folgende Plätze werden dabei aus formalästhetischer Perspektive begutachtet:

- Mateottiplatz, 1160 Wien
- Johann-Nepomuk- Berger-Platz, 1160 Wien
- WU-Campus, 1020 Wien

Mit der *Zusammenfassung* folgt eine Wiederholung der Erkenntnisse in komprimierter Form. Das letzte Kapitel *Kritische Reflexion* verhandelt die Themenstellung aus kritischer Distanz im Rückblick und endet mit Empfehlungen für die städtebauliche Praxis.



## 2. Rezeptionsästhetischer Vergleich

### 2.1 Der Begriff der „Stimmung“ bzw. des „Stimmungsvollen“

Die Ausdrücke „Stimmung“ bzw. „stimmungsvoll“ sind bei beiden Autoren zu finden. Camillo Sitte verwendet ihn in der Beschreibung eines Landschaftsbildes von Josef Hoffmann;<sup>32</sup> Gernot Böhme nimmt die „Stimmung“ als Ausgangspunkt, um sich seiner Theorie der „Atmosphäre“ anzunähern.<sup>33</sup> Der Stimmungsbegriff macht vor allem darauf aufmerksam, einen Wahrnehmungsgegenstand nach seinen Wirkungen auf den Wahrnehmenden zu untersuchen. Diese Idee geht auf Jean-Jacque Rousseaus Begriff „Rêviere“ zurück. Damit beschreibt er einen Zustand des sanften, träumerischen Sichgehenlassens.<sup>34</sup> In der Schrift *Rêveries du Promeneur Solitaire*<sup>35</sup> verwendet er diesen Begriff, um ihn einer analytisch-rationalen Wahrnehmungsweise entgegenzustellen. Das Interesse am Wahrgenommenen im Modus des Sichgehenlassens liegt nicht im rationalen Begreifen des Gegenstandes im Sinne einer kausalen Erklärung, vielmehr liegt das Interesse in der Frage, wie der Gegenstand auf jemanden wirkt. In der Rousseau'schen Konzeption liefert sich jemand einer Umgebung aus, um etwas anderes von ihr zu erfahren als auf dem Weg der erkenntnisgerichteten Wahrnehmung. Dieses Durchwandern von Räumen führt zu Erfahrungen, die in den Bereich der Ästhetik führen, weil sie ästhetische Erfahrungen sind. Es sind Erfahrungen eines Gesamteindruckes, die allen weiteren Erfahrungen voran gehen und sich auf das emotionale Befinden auswirken. Dieser Aspekt der affektiven Betroffenheit macht sie zu Erfahrungen, die mit dem Ausdruck „Stimmung“ beschrieben werden. Hier führt die Auseinandersetzung mit dem Rêviere-Begriff zum Begriff der „Stimmung“. Der Einfluss auf den Stimmungsdiskurs durch Rousseau lässt sich auch historisch nachweisen.<sup>36</sup>

An dieser Stelle lässt sich bereits festhalten, dass beide Autoren, Sitte und Böhme, einer ästhetischen Tradition folgen, die daran anknüpft und einer idealistisch-heuristischen

---

32 Vgl. Sitte, Camillo: „Hoffmann's Scenerien zum Nibelungenring (1873)“, in: CSG Bd. 1, S. 200.

33 Vgl. Böhme, Gernot: *Asthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*. München: Wilhelm Fink 2001, S. 77-86.

34 Thomas, Kerstin: „Stimmung als ästhetische Kategorie und künstlerische Praxis“, in: dto. (Hg.): *Stimmung. Ästhetische Kategorie und künstlerische Praxis*. Passagen-Reihe Band 33. Berlin/München: Deutscher Kunstverlag 2010, S. VII.

35 Erstausgabe 1782.

36 Vgl. Thomas, Kerstin: „Stimmung als ästhetische Kategorie und künstlerische Praxis“, in: dto. (Hg.): *Stimmung. Ästhetische Kategorie und künstlerische Praxis*. Passagen-Reihe Band 33. Berlin/München: Deutscher Kunstverlag 2010, S. VIII.

Ästhetik gegenüberstehen, die weniger auf das Gefühl als auf das Denken abzielt.

Der ursprünglich aus der Musik stammende Ausdruck „Stimmung“, wo er die theoretische und praktische Festlegung der absoluten und der relativen Tonhöhe bezeichnet,<sup>37</sup> wurde nicht nur als ästhetischer Begriff reinterpretiert, sondern auch als allgemein erkenntnistheoretischer.<sup>38</sup> In der Philosophie haben sich für den Begriff der „Stimmung“ die erkenntnistheoretische und ontologische Sichtweisen durchgesetzt.<sup>39</sup> Dafür hat sich für die ästhetische Sichtweise der Ausdruck „Stimmigkeit“ eingebürgert. Im *Historischen Wörterbuch der Philosophie* wird „Stimmigkeit“ mit Ausdrücken wie kunstgerechte Verbindung, Harmonie, Füglichkeit umschrieben.<sup>40</sup> „Stimmig“ ist, was als Ganzes einen harmonischen Eindruck hinterlässt. Hier wird noch einmal der Gesamteindruck einer Erfahrung hervorgestrichen; etwas, das uns später noch bei Sitte und bei Böhme begegnen wird. Spricht man davon, dass etwas „stimmig“ ist, so meint man damit, dass der Gegenstand in seiner Ganzheit einen wohlgefälligen Eindruck hinterlässt, ohne diesen Eindruck auf bestimmte Einzelteile zurückführen zu können. „Stimmigkeit“ drückt damit bereits eine bestimmte Qualität von ästhetischer Erfahrung aus, die mit Schönheit in Zusammenhang zu bringen ist.

Das „Stimmige“ lässt sich weiters in eine subjektbetonte und eine objektbetonte Auslegung zerlegen. Bei Immanuel Kant liegt die Zusammenstimmung einer ästhetischen Erfahrung nicht im Gegenstand der Erfahrung sondern im Subjekt des Erfahrenden. Birgit Recki schreibt, „[d]er Ursprung dessen, was wir als ‚Stimmung‘ erleben, ist demnach die ‚Zusammen-Stimmung‘ unserer Erkenntniskräfte.“<sup>41</sup> Die „Stimmung“ ist Ausdruck einer ästhetischen Erfahrung, bei der uns das Zusammenspiel von Verstand und Einbildungskraft bewusst wird. Es bleibt hier festzuhalten, dass für Kant die „Stimmung“ eine selbstbezügliche Erfahrung kennzeichnet, die im Prozess der Welterfahrung zu Tage

---

37 Brockhaus-Lexikon unter „Stimmung“. Band 21 (Stic – Tiu). Gütersloh/München: Brockhaus 2010, S. 7359.

38 Mit der erkenntnistheoretischen bzw. existentiellen Stimmung werden dabei jene grundsätzlichen Faktoren umschrieben, die jeder sinnlichen Erfahrung vorhergehen, also nicht Teil der Erfahrung sind. Neben Wilhelm Dilthey hat Martin Heidegger den erkenntnistheoretischen Stimmungsbegriff geprägt.

39 Vgl. Brockhaus-Lexikon unter Stimmung. Band 21 (Stic – Tiu). Gütersloh/München: Brockhaus 2010, S. 7359.

40 Ritter, Joachim/Gründer, Karlfried: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Unter „Stimmigkeit“. Band 10 (St – T). Basel: Schwabe & Co 1998, S. 170-173.

41 Recki, Birgit: „Stimmung und Lebensgefühl bei Immanuel Kant, Ernst Cassirer und Walter Benjamin“, in: Kerstin, Thomas (Hg.): *Stimmung. Ästhetische Kategorie und künstlerische Praxis*. Berlin/München: Deutscher Kunstverlag 2010, S. 4.

tritt. Im Mittelpunkt dieser Überlegung steht also die Frage, was in uns vorgeht, während wir wahrnehmen. Dieses Gewahr-werden ruft in uns ein Gefühl hervor, das eine bestimmte „Stimmung“ des Wahrnehmenden beschreibt. Das Gefühl der Schönheit ist ein Gefühl, in die Welt zu passen, weil sie uns zugänglich ist. Die Schönheit als grundlegende Kategorie ästhetischer Erfahrung liegt bei Kant nicht mehr im Objekt im Sinne einer Attributbeschreibung wie Größe, Lage und Form sondern im Wahrnehmenden. Die Bedingungen des Schönen werden zu einer Sache des Subjekts. Die Schönheit ist Sache des Geschmacksurteils, das auf die „Zusammen-Stimmung“<sup>42</sup> ästhetischer Erfahrung aufbaut. Solche Anregungen können nicht nur von Kunstwerken, sondern auch von Alltagsgegenständen ausgehen. Gegenstände, die anregend wirken sind nicht vollkommene mathematische Gegenstände wie die Kugel oder der Quader, sondern Gegenstände mit verspielten, andeutenden Formen, so Kant weiter.

In der Schrift *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* analysiert Walter Benjamin die Folgen moderner Technologien und ihre Wirkungen auf die Rezeption von Kunstwerken. Durch die Möglichkeit Kunstwerke ohne Qualitätsverlust zu kopieren, geht die Originalität des Kunstwerkes - seine Aura - verloren. Es ist diese nicht fassbare Qualität, die ein Werk zum Kunstwerk macht. Sie lässt sich nicht am Gegenstand unmittelbar festmachen, obwohl sie Teil der ästhetischen Erfahrung ist. Benjamin versucht sie folgendermaßen zu beschreiben:

„An einem Sommernachmittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen Schatten auf den Ruhenden wirft – das heißt die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen.“<sup>43</sup>

Die Aura ist etwas, das nicht im Subjekt liegt, sondern im Gegenstand der Wahrnehmung. In der Wahrnehmung erscheint der Gegenstand bzw. die Wahrnehmungssituation als einmalig und distanziert. Die Aura ist eine Erfahrung des Moments, die dem Wahrnehmenden vor Augen führt, dass etwas Wahrgenommenes gegenwärtig ist und dieses Wahrgenommene über einen bloß subjektiven Geschmack hinausgeht. Allerdings ist die Erfahrung der Aura gekoppelt an eine besondere Wahrnehmungsweise, die nicht

---

42 Recki, Birgit: „Stimmung und Lebensgefühl bei Immanuel Kant, Ernst Cassirer und Walter Benjamin“, in: Kerstin, Thomas (Hg.): *Stimmung. Ästhetische Kategorie und künstlerische Praxis*. Berlin/München: Deutscher Kunstverlag 2010, S. 4.

43 Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. GS I,2, S. 440.

jedem von vornherein gegeben ist. Die Erschließbarkeit ist an einen spezifischen Wahrnehmungsmodus gebunden, in dem sich der Flaneur befindet. Das Besondere liegt in der Bereitschaft, so Benjamin, mit dem Gesehenen (der Stadtlandschaft) in einen Dialog zu treten. „Das Auratische einer Sache ist das, was uns an ihr emotional berührt.“<sup>44</sup>

---

44 Hassenpflug, Dieter: „Walter Benjamin und die Traumseite der Stadt“, in: ders. (Hg.): *Reflexive Urbanistik*. Weimar: Verlag der Bauhaus Universität 2006, S. 9.

## 2.2 Der Begriff des „Malerischen“

Sittes Standpunkt zu einem Städtebau, der ästhetische Bedürfnisse nicht als zweitrangig sieht, sondern als gleichwertig gegenüber funktionalen Erfordernissen der Stadtraumproduktion, wurde bereits zu Beginn der Veröffentlichung heftig debattiert. Im Architektur- bzw. Städtebaudiskurs kursieren unterschiedliche Auffassungen von Schönheit, die zu ganz unterschiedlichen Städtebauprogrammen führten. So vertrat Otto Wagner die These, dass sich mit der modernen Lebensweise auch die Ästhetik zu einer der Moderne entsprechenden verwandeln. Die sich geänderten gesellschaftlichen Verhältnisse führen zu einer anderen Ästhetik im Städtebau:

„Unser demokratisches Sein in welches die Allgemeinheit mit dem Schrei nach billigen und gesunden Wohnungen und mit der erzwungenen Ökonomie der Lebensweise eingepreßt wird, hat die Uniformität unserer Wohnhäuser zur Folge, deshalb wird auch diese im künftigen Stadtbilde stark zum Ausdruck kommen.“<sup>45</sup>

Mit dem modernen Städtebau entsteht auch ein anderes, modernes Gefühl für Schönheit, so Wagner. Daraus ergibt sich das Argument, dass Formprinzipien für Städte nicht aus historischen Stadtanlagen abgeleitet werden können, sondern nur aus den gegebenen Lebensbedürfnissen und den vorhandenen technologischen Möglichkeiten. Im Unterschied dazu vertrat Camillo Sitte die Auffassung einer organischen Entwicklung von Formprinzipien. In dieser Auseinandersetzung steht nicht die Gestaltung einzelner Gebäude im Vordergrund, sondern die Produktion von Stadträumen als ein Wechselverhältnis von Freiraum zu bebautem Raum. Es geht dabei nicht um die Nachahmung einzelner Baustile, sondern um das Beibehalten alter Stadtstrukturen. Will man die Qualität schöner Platzanlagen verstehen, so muss die Entwicklungsgeschichte des Platzes mitbedacht werden. Erst daraus ergibt sich eine ästhetische Empfindung des Stimmungsvollen, die der malerischen Empfindung sehr nahe steht. Klaus Semsroth reformuliert den Gedanken im Vorwort zur Gesamtausgabe folgendermaßen:

„Stimmungsvolle Plätze und die sich aus dem ‚gewachsenen‘ Charakter der mittelalterlichen Stadt ergebenden Unregelmäßigkeiten verschwinden aus dem Stadtbild, wodurch die Qualität des städtischen Lebens zerstört würde.“<sup>46</sup>

---

45 Wagner, Otto: *Baukunst unserer Zeit*. 4. Aufl. Erstauflage 1895. Wien: Schroll 1914, S. 77.

46 Semsroth, Klaus: „Zum Projekt der Camillo Sitte Gesamtausgabe“, in: *CSG* Bd. 3, S. 9.

Das „Stimmungsvolle“ der Plätze ergibt sich aus ästhetischen Prinzipien, die in modernen Stadtanlagen nicht berücksichtigt werden. Damit geht die ästhetische Qualität von Stadträumen verloren. Es stellt sich die Frage, inwieweit das „Stimmungsvolle“ und das „Malerische“ als idente Ausdrücke gelten können. Für eine erste Annäherung soll uns Sittes Beschreibung der Piazza del Duomo zu Pisa helfen:

„[K]aum dürfte ein nur halbwegs künstlerisch empfindsamer Mensch sich der zwingenden Gewalt dieses mächtigen Eindruckes verschließen können. Da ist nichts, das unsere Gedanken zerstreut, nichts, das uns an die gewöhnliche Geschäftigkeit des Tages erinnert, [...] da herrscht Ruhe, und die Geschlossenheit der Eindrücke befähigt unser Gemüt, die hier angehäuften Kunstwerke zu genießen, zu verstehen.“<sup>47</sup>

Vergleicht man die Textstelle mit Walter Benjamins Beschreibung der Aura, so zeigt sich, dass zwei Elemente wiederkehren: der mächtige Eindruck des Platzes, der sich aufdrängt und den Wahrnehmenden in Bann zieht und die Originalität des Erlebnisses, die im Moment der Erfahrung zu Tage tritt.

Sitte verwendet in seinem *Städtebau* mehrere Begriffe, ohne sie explizit voneinander abzugrenzen, so dass davon auszugehen ist, dass er sie untereinander für austauschbar hält. Dazu gehören: Schönheit, Harmonie, Erhebendes, Interessantes, Malerisches, Sinnberückendes. In der Rezeptionsgeschichte hat sich das „Malerische“ als typisch Sittescher Begriff durchgesetzt. Das „Malerische“ - im Gegensatz zum neutraleren Begriff der Schönheit - baut auf Sittes Verständnis des Schönen auf als etwas, das beim Betrachtenden eine angenehme „Stimmung“ zurücklässt. An solchen Erfahrungen soll auch der künstlerische Städtebau nach seinen Vorstellungen zu messen sein. Schön ist, was eine angenehme Empfindung beim Betrachtenden hervorruft.

Dabei gelten Geschlossenheit der Sinneseindrücke und Harmonie als notwendige Bedingungen für das „Malerische“. Das Verständnis des „Malerischen“ ist nicht an einzelne städtebauliche Elemente geknüpft. Es sagt nur etwas über das Verhältnis der einzelnen Teile zueinander und ihrer Wirkung auf die Empfindung des Wahrnehmenden aus. Es geht demnach nicht um die Wiederholung alter Stadtanlagen, indem man sich auf ihre Motive - Baustil, Monumente und Brunnen - besinnt. Dieser sentimental-

---

47 Sitte, Camillo: *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*. 3., unveränd. Nachdruck der 4. Aufl. von 1909. Basel: Birkhäuser 2010, 17.

verklärende Standpunkt wurde ihm zwar vorgeworfen<sup>48</sup>, kann in der Form aber zurückgewiesen werden. Das „Malerische“ als ästhetische Erfahrung ist keine abhängige Variable von einzelnen Dingen, sondern eine Sache des harmonischen Gesamteindrucks. Das „Malerische“ bei Sitte ist demnach eine formale Definition, dem Begriff des „Stimmigen“ ähnlich, wo das formale Zueinanderpassen einzelner Elemente eingefordert wird.

Daraus ergibt sich die gemeinsame Basis für das „Stimmige“ und das „Malerische“ bei Sitte: das Harmonische, als ein einheitlicher Eindruck von vielfältigen Motiven.<sup>49</sup>

Den wohlgefälligen Städtebau vergleicht Sitte gleich auf der ersten Seite mit harmonischer Musik.<sup>50</sup> Die Harmonie ist dabei von strenger Symmetrie und Regelmäßigkeit abzugrenzen. Das Malerische lebt von einer Vielfalt an unterschiedlichen Elementen, die sich trotz ihrer Unterschiedlichkeit im Wahrnehmungseindruck zu einem Ganzen vereinen. Der moderne Häuserblock nach den Grundsätzen starrer, geometrischer Regelmäßigkeit ist ungeeignet für die Produktion von Stadträumen, die einen angenehmen Effekt beim Betrachtenden auslösen sollen. Strenge Regelmäßigkeit und Symmetrie sind keine Attribute des Harmonischen, sondern der Monotonie. Harmonie lebt von Rhythmik, Ruhe und Schwerpunktsetzung:

„Je größere Mannigfaltigkeit, je größerer Reichtum von Motiven aber zulässig, vorhanden, erwünscht ist, desto verwerflicher wird hier die geschraubte Regelmäßigkeit, zwecklose Symmetrie und Einförmigkeit moderner Anlagen.“<sup>51</sup>

Sitte geht im *Städtebau* explizit auf den Begriff der Symmetrie ein und sieht in der modernen Verwendung des Wortes – der Spiegelbildähnlichkeit – einen Auffassungsfehler. Denn bei den Griechen bedeutete der Begriff eine gewisse Wohlgefälligkeit der Verhältnisse. Im Unterschied zu *proportio* wurde *symmetria* dann verwendet, wenn diese Verhältnismäßigkeit in Zahlen ausgedrückt wurde.<sup>52</sup> Ästhetische Vorschriften wurden auf die falsche Verwendung des Symmetriebegriffs reduziert, so Sitte. Das Argument findet sich in ähnlicher Weise schon bei Kant, der davon spricht, dass

---

48 u. a. von Richard Wagner, Sigfried Giedion, Le Corbusier.

49 Ritter, Joachim/Gründer, Karlfried: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Unter „Harmonie“. Band 3. Basel: Schwabe & Co 1998, S. 1001.

50 Sitte, Camillo: *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*. 3., unveränd. Nachdruck der 4. Aufl von 1909. Basel: Birkhäuser 2010, 1f.

51 Ebd., S. 62.

52 Ebd., S. 63.

die sinnliche Erkenntnis ihre eigene Form von Vollkommenheit hat, die sich nicht an verstandesmäßige Kategorien hält, unter die die mathematische Vollkommenheit fällt. Gernot Böhme nennt die andere, nicht-abstrakte Vollkommenheit Schönheit.<sup>53</sup> Ursache für die ästhetische Verarmung des Städtebaus sieht Sitte darin, dass sie zunehmend als Ingenieurskunst betrieben wird:

„Nicht mehr die Architekten und Künstler sind es, welche heute die Anlagen der Städte bestimmen, sondern Ingenieure. Alle Achtung vor der Kunst des Meßtisches! Licht, Luft, Wasser fließen den modernen Städten so gut und reichlich zu wie nie zuvor, und eine ungeheure Menge von Menschen und Wagen durchheilt die geräumigen Straßen einer modernen Stadt. Auch die Gesundheitsverhältnisse haben sich unter diesem Einflusse in den großen Städten wesentlich verbessert; aber das äußere Gepräge ist *nüchtern*, ja *geschmacklos* [...]. Es kann dies auch gar nicht anders sein, denn die praktische Geometrie des Ingenieurs kennt nur Formeln und Berechnungen von Bedürfnissen des Verkehrs und so weiter, aber keinen Koeffizienten für ästhetische Wirkung, für das *Malerische* [...].“<sup>54</sup>

Somit lässt sich das „Malerische“ bei Sitte weiter differenzieren. Mit dem „Stimmigen“ hat es das Harmonische gemeinsam, was er in weiterer Folge vom Symmetrischen und Regelmäßigen abgrenzt. Attribute des „Malerischen“ sind ein einheitlicher Gesamteindruck der sich aus heterogenen Teilen zusammensetzt. Das Verhältnis der heterogenen Teile zueinander ist durch Rhythmus, Massengleichgewicht und Motivvielfalt bestimmt. Das „Malerische“ lebt in weiterer Folge davon, auch nach mehrmaligen Betrachtungen interessant zu bleiben. Es lässt sich in das „Stimmige“ übersetzen, weil beide Begriffe auf das Harmonische, das Zusammenpassende zurückgreifen. Darin steckt der Vorrang des Gesamteindrucks vor Detailsindrücken:

„[...] denn hier [- beim Anblick schöner Orte -] ist jedes Stück zu einem Motiv für ein wohlgeordnetes Bild geworden, mit einer Fülle interessanter Raumgruppierungen [sic!], Terrainentwicklungen, perspektivischen Tiefen und Verschneidungen voll Harmonie des Linienflusses. [...] Hier ist Alles wohl erwogen, Standpunkt und auch Umfang des Bildes, das gerade immer so weit reicht, als die Natur ein harmonisches Ganzes darbot.“<sup>55</sup>

---

53 Vgl. Böhme, Gernot: *Ästhetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*. München: Fink 2001, S. 15.

54 Wilhelm K./Jessen-Klingenberg, D. (Hg.): *Formationen der Stadt. Camillo Sitte weitergelesen*. Basel: Birkhäuser 2006, S. 53.

55 Sitte, Camillo: „Josef Hoffmann's Reisebilder. Ausstellung im Künstlerhause (1886)“, in: CSG, Bd. 1, S. 270.

### **2.3 Der Begriff der „Atmosphäre“ bzw. des „Atmosphärischen“**

Der Terminus der „Atmosphäre“ ist in seiner ästhetischen Auslegung noch nicht sehr lange in Verwendung. Der ursprünglich aus der Meteorologie stammende Begriff ist allerdings in der Alltagssprache als Bezeichnung für eine besondere „Stimmung“ eines Raumes, einer Person oder einer Situation schon seit dem 18. Jahrhundert nachweisbar.<sup>56</sup> In der Alltagssprache sind sich noch weitere Verwendungsweisen entstanden. Man spricht zum Beispiel von einer guten oder schlechten, von einer heiteren oder traurigen, von einer sommerlichen oder frostigen „Atmosphäre“. Im ästhetischen Diskurs ist die Verwendung der „Atmosphäre“ ein viel jüngeres Phänomen. Gernot Böhme bezieht sich mit dem Begriff der „Atmosphäre“ auf Hermann Schmitz.<sup>57</sup>

Von der Aura ist es nicht mehr weit zur „Atmosphäre“. „Aura“, so Böhme, „bezeichnet gewissermaßen Atmosphäre überhaupt, die leere charakterlose Hülle seiner Anwesenheit.“<sup>58</sup> Sie ist etwas, das die ganze Situation des Wahrgenommenen umfasst ohne auf einzelne Gegenstände zurückgeführt werden zu können. Und doch wird ihre Anwesenheit in Form eines Gesamteindrucks wahrgenommen. Träger dieses als Einheit wahrgenommenen Gesamteindrucks ist die „Atmosphäre“, als etwas, das die einzelnen Gegenstände des Wahrnehmungseindrucks als ein Ganzes zusammenhält. Wie bereits im Aura-Begriff Benjamins angelegt, geht es bei der „Atmosphäre“ um das Spüren, der Vergegenwärtigung einer Situation. „Aura ist ein Konstituens von Atmosphäre.“<sup>59</sup> Die „Atmosphäre“ ist jene primäre ästhetische Erfahrung, die jeder weiteren vorhergeht.

„Atmosphären werden gespürt, indem man affektiv von ihnen betroffen ist. [...] Die eigene ‚Stimmung‘ kann [...] lediglich als der subjektive Pol der Atmosphäre erfahren werden. Die Atmosphäre dagegen als ein Etwas, das auch von mir zu unterscheiden ist, wird erst in anderen Erfahrungen entdeckt.“<sup>60</sup>

„Atmosphären“ sind Phänomene, die an einen Ort gebunden sind, ohne eindeutig auf ein

---

56 Böhme, Gernot: *Asthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*. München: Wilhelm Fink Verlag 2001, S. 51.

57 Vgl. Böhme, Gernot: *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*. 7., erweiterte und überarb. Auflage. Berlin: Suhrkamp 2013, S. 29f.

58 Ebd., S. 26.

59 Hassenpflug, Dieter: „Walter Benjamin und die Traumseite der Stadt“, in: ders. (Hg.): *Reflexive Urbanistik*. Weimar: Verlag der Bauhaus Universität 2006, S. 9.

60 Böhme, Gernot: *Asthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*. München: Wilhelm Fink Verlag 2001, S. 46.

Element dieses Ortes rückgeführt werden zu können.

Der Begriff der „Atmosphäre“ ohne weitere Ausdifferenzierung sagt noch nichts Qualitatives über das Phänomen aus. Eine „Atmosphäre“ wird in einer bestimmten Weise wahrgenommen. Deswegen sagt das bloße Vorhandensein einer „Atmosphäre“ noch nichts über die Wahrnehmungssituation aus. Die „Atmosphäre“ ist die erste Wahrnehmungswirklichkeit, bei der eine Differenzierung zwischen Dem-da-draußen und In-mir-drinnen noch nicht besteht. In dieser primären Erfahrungswirklichkeit lässt sich zwischen Subjekt und Objekt nicht unterscheiden. Eine solche Trennung erfolgt in einem nächsten Schritt, bei dem die Situation reflexiv vergegenwärtigt wird. Damit lässt sich sagen, die Wahrnehmung bestimmter Atmosphären ist eine primäre Erfahrungswirklichkeit, die durch die bloße Anwesenheit und Erscheinung eines Erfahrungsgegenstandes entsteht. „Das Wirkliche ist für die Ästhetik primär das Gegenwärtige, die spürbare Anwesenheit“<sup>61</sup>, so Böhme. Die Atmosphären sind Bezeichnungen unterschiedlicher Wahrnehmungsweisen für die Anwesenheit von etwas. Sie sind nur in der aktuellen Wahrnehmung gegeben; sie haben performativen Charakter.

„Diese Wahrnehmung hat also zwei Seiten: auf der einen Seite die Umgebung, die eine Stimmungsqualität *ausstrahlt*, auf der anderen Seite ich, indem ich in meiner Befindlichkeit an dieser ‚Stimmung‘ teilhabe und darin gewahre, daß ich jetzt hier bin.“<sup>62</sup>

Basis seiner Konzeption ist ein anderes dingontologisches Verständnis, welches bestimmte Eigenschaften nicht als etwas dem Ding Anheftendes sieht, sondern als etwas, das in den umgebenden Raum hineinstrahlt. Dabei meint er nicht nur Eigenschaften wie Geruch und Klang, sondern auch primäre Qualitäten wie Form und Volumen eines Dinges. Die Voluminität eines Dings ist im Raum spürbar, so dass der umgebende Raum von dieser ergriffen ist. Daher spricht Böhme von *Ekstasen* der Dinge, weil sie – die Eigenschaften – nicht räumlich abgegrenzt von der Umgebung zu denken sind.

Weiters unterscheidet Böhme zwischen „Atmosphäre“ und „Atmosphärischem“. Das „Atmosphärische“ ist dadurch gekennzeichnet, dass die subjektive Betroffenheit, die

---

61 Böhme, Gernot: *Asthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*. München: Wilhelm Fink Verlag 2001, S. 56.

62 Böhme, Gernot: *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*. 7., erweiterte und überarbeitete Aufl. Berlin: Suhrkamp 2013, S. 96.

durch das Wahrnehmungserlebnis ausgelöst wird, ausgeblendet wird. Beim Atmosphärischen steht der Objektpol als Gegenstand der Erfahrung im Vordergrund:

„Vom Atmosphärischen wollen wir also dann sprechen, wenn Wahrnehmungsphänomene zwar noch keine [objektiven] Dinge sind, andererseits aber doch schon quasi wie Dinge begegnen, und wenn sie in ihrem Was-Sein bestimmt werden können auch ohne die affektive Betroffenheit durch sie.“<sup>63</sup>

Das „Atmosphärische“ ist performativ, so dass ihre Erfahrbarkeit notwendigerweise an das Wahrnehmungserlebnis gekoppelt ist. Um auf den Unterschied zwischen quasi-Dingen, die Böhme im Anschluss an Hermann Schmitz als Halbdinge bezeichnet, und Dingen klar zu machen, zieht Böhme das Begriffspaar Wirklichkeit und Realität heran. Halbdinge existieren nur dann, wenn sie erscheinen. Sie kennen den Modus des Potentiellen nicht, sie sind nur in reiner Aktualität da. In ähnlicher Weise spricht Jürgen Hasse davon, dass Sitte bereits ein Gespür für die „atmosphärische Bedeutung [...], die von einem Platz ausging“<sup>64</sup> hatte. Dabei streicht Hasse mit Rückbezug auf Sitte die Bedeutung, den Charakter eines Platzes hervor, der ihn erst zu einem Platz macht.

Das Malerische bezieht sich vorwiegend auf den Wahrnehmungsgegenstand, wobei der malerische Effekt, der von diesem ausgeht, nicht jedem Wahrnehmungsgegenstand zugesprochen wird. Das „Atmosphärische“ hingegen enthält noch keine qualitative Bestimmung, so dass es jedem Wahrnehmungsgegenstand zukommt.

Für die Arbeit relevant ist Böhmes Definition des Schönen als anregende, belebende „Atmosphäre“. Es bleibt jedoch festzuhalten, dass der Charakter der belebenden „Atmosphäre“ nur einer von mehreren ist. Die Schönheitsvorstellungen bei Böhme knüpfen an Immanuel Kant an, der die Schönheit an die Erfahrung des Wohlgefallens verknüpft. Das Schöne ist etwas, das die Gemütskräfte in Bewegung bringt, es wirkt belebend auf den Wahrnehmenden ein. Das Schöne versteht er „als Gesamterscheinung von etwas, insofern sie für das Subjekt eine Verlockung darstellt.“<sup>65</sup> Somit wird Schönheit im Kategorienpaar interessant/langweilig verhandelt. Die Frage, was als schön zu bezeichnen ist, wird mit der Fähigkeit zur Einbildungskraft und Anregungstätigkeit

---

63 Böhme, Gernot: *Asthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*. München: Wilhelm Fink Verlag 2001, S. 60.

64 Hasse, Jürgen: *Atmosphären der Stadt. Aufgespürte Räume*. Berlin: jovis 2012, S. 91.

65 Böhme, Gernot: *Architektur und Atmosphäre*. München: Wilhelm Fink 2006, S. 20.

beantwortet. Allerdings wird das Schönheitsempfinden begleitet von einer distanzierten Wohlgefälligkeit. Das heißt, es erweckt nicht das Verlangen des Besitzens oder Begehrens, sondern es geht in der bloßen Anschauung auf.

Die Hinwendung zu einer empfindungsbetonten Ästhetik teilen sowohl Sitte als auch Böhme. In einer ästhetischen Erfahrung wendet sich der Wahrnehmende mit Interesse und Wohlgefallen dem Wahrnehmungsgegenstand zu. Diese Situation ist innerhalb einer anregenden, belebenden „Atmosphäre“ möglich. Stellt man diese Überlegungen dem „Malerischen“ gegenüber, lassen sich folgende Gemeinsamkeiten finden: Nicht starre Regelmäßigkeit und Symmetrie sind entscheidend für eine Schönheitserfahrung, sondern Mannigfaltigkeit an Motiven, die jedoch nicht in Einzelteile auseinanderfallen, sondern sich zu einem harmonischen Gesamteindruck zusammenfügen.

Sowohl das „Malerische“ als auch die belebende „Atmosphäre“ leben von einem Maß an produktiver Unbestimmtheit, die nicht messbar ist. Der Ausdruck der produktiven Unbestimmtheit bezeichnet die Anregung zu assoziativen Bilder- bzw. Gedankenketten. Bei anderen Autoren ist der Ausdruck der Poesie zu finden, der ähnliches meint. Dorothea und Georg Franck sprechen in diesem Zusammenhang über eine architektonische Qualität der Mehrdeutigkeit und Vielschichtigkeit, mit der sie poetische von prosaischer Architektur unterscheiden.<sup>66</sup>

Den Begriffen der „Atmosphäre“ und des „Stimmungsvollen“ ist der „stimmige“ Gesamteindruck gemeinsam. Der Gesamteindruck geht allen weiteren Detailsindrücken voraus und ist auch Voraussetzung dafür, sich weiter mit dem Gegenstand zu beschäftigen. Die Mannigfaltigkeit an Eindrücken darf nicht dazu führen, dass ein Gesamteindruck nicht mehr möglich ist und in einer ästhetischen Erfahrung der Zerfahrenheit und Unübersichtlichkeit endet, die der ästhetischen Erfahrung des „Malerischen“ oder der belebenden „Atmosphäre“ entgegen steht.

„Nicht Regelmäßigkeit und Symmetrie sind für das gegenwärtige Schönheitsempfinden charakteristisch, sondern gerade Unbestimmtheit, Ereignis und Atmosphäre.“<sup>67</sup>

Das Schöne ist als Bestimmung des „Atmosphärischen“ etwas, das nicht in

---

66 Franck, D./Franck, G.: „Qualität. Von der poetischen Kraft der Architektur“, in: *Merkur* Nr. 626, Juni 2001, S. 471f.

67 Böhme, Gernot: *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*. 7., erweiterte und überarbeitete Aufl. Berlin: Suhrkamp 2013, S. 62.

Vollkommenheit aufgeht, sondern jener produktiven Vagheit vorbehalten ist, die zu einer Belebung der Gemütskräfte führt. Auch in dieser erlebnisorientierten Ausrichtung gibt es Gemeinsamkeiten mit dem „Malerischen“, vor allem im Bezug darauf, dass die Kategorie der Vollkommenheit (geometrische Formen, mathematische Verhältnisse, strenge Regelmäßigkeit) keine Kategorie des wohlgefälligen, interessanten ästhetischen Erlebnisses ist. Das „Malerische“ lässt sich demnach als die erhebende, interessante, wohlgefällige „Atmosphäre“ bezeichnen. Mit den Worten von Karin Wilhelm lässt sich sagen, dass das „Malerische“

„[...] morphologischen Grundsätzen wie gleichsam gewachsene Vielfalt und Unregelmäßigkeit bei gleichzeitiger Überschaubarkeit, auf Homogenität des Kontexts sowie auf dem extensiven Einsatz von Begrünungen [beruht].“<sup>68</sup>

---

<sup>68</sup> Wilhelm, Karin: „Städtebauteorie als Kulturtheorie – Camillo Sittes 'Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen“, in: Musner, Lutz/Wunberg, Gotthart/Lutter, Christina (Hg.): *Cultural turn. Zur Geschichte der Kulturwissenschaften*. Wien: Bundesministerium für Bildung, Wissenschaft und Kultur 2001, S. 103.



### 3. Grundlagen für die ästhetische Konzeption des „Malerischen“ und „Atmosphärischen“

Sittes künstlerischen Grundsätze für den Städtebau sind vor dem Hintergrund seiner umfassenden Auseinandersetzung mit Kunstgeschichte, Kunst und Kunstgewerbe der damaligen Zeit zu sehen. Hauptberuflich war er nacheinander als Direktor der Staatsgewerbeschulen in Salzburg und Wien tätig. Er galt als Universalgelehrter seiner Zeit<sup>69</sup>, wenngleich seine Kritiker im Bereich der Architektur und im Städtebau von seinem breit gestreuten Interessensfeld oftmals nichts ahnten. Er machte sich durch seine angriffslustigen Kommentare im *Neuen Wiener Tagblatt* bemerkbar und begleitete jahrelang in kritischer Weise die Stadtplanungstätigkeiten in Wien und anderswo.

„[...] Philosophie, Geschichte, Prähistorie, Ornamentik, Perspektive, Kunstgeschichte, Archaeologie, Physiologie, Musiktheorie und Anatomie. Überall war er da zu Hause, überall beherrschte er die Literatur, über alles hatte er ganz eigenartige interessante Theorien aufgestellt.“<sup>70</sup>

Dass diese Wissensgebiete für ihn nicht nur nebeneinander standen, sondern sich zu einem systematischen Denkgebäude zusammensetzen lassen sollten, zeigen seine Bestrebungen einer achtbändigen Universalgeschichte, zu der es aber nie kam.<sup>71</sup> Erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts befasste man sich kritisch mit der Sekundärliteratur über Sitte. George und Christiane Collins stellten den architekturtheoretischen Nachlass Sittes in den Kontext seiner kunsttheoretischen Auseinandersetzungen. Zuvor bezog man sich im Wesentlichen nur auf seinen *Städtebau*.<sup>72</sup> Schon vor der *Camillo Sitte Gesamtausgabe (CSG)*, die alle Texte, Artikel und Schriften Sittes herausgegeben hat, ist in den letzten Jahren wieder ein verstärktes Interesse an Sitte zu bemerken. Das zeigen Diplomarbeiten und Dissertationen rund um Sitte, die in den letzten zwei Jahrzehnten entstanden sind.<sup>73</sup>

Sittes Ästhetik baut auf „vier Zentralfiguren des 19. Jahrhunderts“<sup>74</sup> auf: Richard Wagner,

69 Vgl. Mönninger Michael: „Leben und Werk Camillo Sittes“, in: CSG Bd. 1, S. 27-31.

70 Nachruf. Nicht gezeichnet, in: *Jahresbericht der Baugewerbeschule Schellinggasse*. 1903-04. Zitiert aus Reiterer, Gabriele: *Augensinn. Zu Raum und Wahrnehmung in Camillo Sittes Städtebau*. Salzburg/München: Anton Pustet 2003, S. 27.

71 Vgl. Sitte, Camillo: „Brief and Feldegg“, in: CSG Bd. 5, S. 368.

72 Vgl. Stalla, Robert: „Künstler und Gelehrter‘ – Der Universalist Camillo Sitte“, in: CSG Bd. 5, S. 10f.

73 Dazu zu zählen sind Michael Mönninger, Sonja Hnilica, Gabriele Reiterer und Johann Amann.

74 Stalla, Robert: „Künstler und Gelehrter‘ – Der Universalist Camillo Sitte. Ein Eitelberger-Schüler im

Gottfried Semper, Charles Darwin und Hermann von Helmholtz. Neben diesen Hauptfiguren sind noch eine Fülle von weiteren Personen zu nennen, die Sittes Denken maßgeblich beeinflusst haben. Dazu zählen Ferdinand Fellner von Feldegg, Gustav Fechner, Carl Gustav Carus, Rudolph von Eitelberger, Joseph Hyrtl.<sup>75</sup> Die Beschäftigung sowohl mit Kunst und Kunsthandwerk als auch Wissenschaft führten bei Sitte dazu, kunstthereotische Fragestellungen immer in einen wissenschaftlichen Kontext zu stellen. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts war die empirische Wissenschaft weiter im Vormarsch. Das führte dazu, dass Fragen der Raumwahrnehmung und Ästhetik zum Gegenstand empirisch-wissenschaftlicher Unternehmungen werden. Daraus entwickelte sich ein Forschungszweig, der aufgrund seines Erfolges bald den Anspruch erhob, die Grundlage der empirischen Wissenschaft überhaupt zu sein. Die Rede ist von der Sinnesphysiologie, die mit Hermann von Helmholtz untrennbar verbunden ist. Voraussetzung der Wahrnehmung sind die sinnlichen Wahrnehmungsorgane, so dass der Wahrnehmungsinhalt von den Bedingungen der Sinnesorgane abhängt. Darüber hinaus hat sich Gustav Fechner mit dem Verhältnis von Wahrnehmungsreiz und Empfindung beschäftigt und das Weber-Fechner Gesetz<sup>76</sup> mitbegründet. Sitte folgt diesen Erkenntnissen und sieht in ihnen ein Fundament für Fragen, die der Definition des Schönen nachgehen. Daraus leitet Sitte das Prinzip des Perspektivismus als Bedingung für das Wohlgefällige ab, die seine ästhetischen Überlegungen ganz allgemein und folglich auch die ästhetischen Grundsätze für den Städtebau bestimmen.

Neben der empirischen Wissenschaft verfolgt Sitte historische Ansätze. Dazu zählt seine Hinwendung zum organischen Prinzip, welches er auch auf die gebaute Umwelt ausdehnt. Wesentliches Ergebnis der Beschäftigung mit Carl Gustav Carus ist der morphologische Grundsatz der organischen Ganzheit, die Erscheinungen nach ihrem harmonischen Gesamteindruck einordnet. Dazu ist auch Gottfried Semper zu zählen, der die Formenentwicklung in der Architektur historisch zu deuten versuchte.<sup>77</sup>

Gernot Böhmes Ästhetik der „Atmosphäre“ knüpft an einem ästhetischen Verständnis von

Umfeld der ‚Wiener Schule für Kunstgeschichte‘, in: CSG, Band 5, S. 13.

75 Vgl. Reiterer, Gabriele: *AugenSinn. Zu Raum und Wahrnehmung in Camillo Sittes Städtebau*. Salzburg: Verlag Anton Pustet 2003.

76 Es besagt, dass sich die Intensität der Empfindung von Sinneseindrücken proportional zum Logarithmus der Intensität des physikalischen Reizes verhält.

77 Vgl. Semper, Gottfried: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten. Oder praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Künstler und Kunstfreunde*. Band 1. München: Friedrich Bruckmann's Verlag 1860.

Gottlieb Baumgarten an, der das Feld der Ästhetik als eigenständige philosophische Disziplin begründet und sie als allgemeine Wahrnehmungslehre definiert. Ihr Gegenstand ist die sinnliche Welt überhaupt. Absicht der Baumgartenschen Ästhetik war es, einen Gegenpol zum erstarkten Rationalismus zu markieren. Bereits bei seinen Nachfolgern geriet die Alltags- und Naturwelt und ihre sinnlichen Gegenstände aus dem Blick und es wurde aus der Ästhetik eine Theorie der Kunst. Böhme greift damit jenen Faden wieder auf, der in Vergessenheit geraten war: die Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre zu begreifen.<sup>78</sup> Sitte kümmerte sich nicht um die Grenze zwischen Kunst-, Alltags- und Naturwelt. Beide Autoren haben das Verständnis der Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre gemeinsam.

Böhme zählt zu den Vertretern der Leibphänomenologie, die den Menschen primär – auch den Philosophierenden und Theoretisierenden – als leibliches Wesen versteht. Der Leib ist die fundamentale Grundlage des Denkens, so dass alle weiteren Bedingungen des menschlichen Daseins den Leib zu berücksichtigen haben. Das, was für Sitte die sinnesphysiologischen Grundlagen sind, ist für Böhme der Leib. Hat die Sinnesphysiologie die physiologischen Bedingungen der Wahrnehmungen zum Gegenstand, so geht die Leibphilosophie darüber hinaus, indem zu den Leiberfahrungen auch Befindlichkeiten, Emotionen und Affekte zählen. Rückt Sitte die visuelle Wahrnehmung, die physiologischen Wahrnehmungsbedingungen und die evolutionäre Entwicklung in den Vordergrund, so liegt der Fokus Böhmers auf einer leibphänomenologischen Empfindung und darauf, in welcher Weise sie von den Erscheinungen abhängig sind. Die Sinnesphysiologie rückt den *anderen* Körper als Gegenstand wissenschaftlicher Erkenntnis in den Mittelpunkt, während die Leibphänomenologie den *eigenen* Körper ins Zentrum rückt.

Der weitere Verlauf des rezeptionsästhetischen Vergleichs folgt dieser vorgezeichneten Linie. Die Unterabschnitte lauten daher folgendermaßen: Das Auge als dominierendes Rezeptionsorgan; Das evolutionäre Verständnis der Ästhetik; Der Leib als Resonanzorgan; Das Verhältnis von realer zu phänomenaler Wirklichkeit.

---

<sup>78</sup> Vgl. Böhme Gernot: *Aisthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*. München: Fink 2001, S. 11-13.

### **3.1 Das Auge als dominierendes Rezeptionsorgan bei Sitte**

„Wir sehen zwar perspectivisch aber wir denken nicht perspectivisch, denn sonst müßten wir jeden Gegenstand bei verändertem Augpunkt alle Augenblicke uns in einer veränderten Gestalt denken.“<sup>79</sup>

Damit folgt Sitte Helmholtz' Aussage, dass die perspektivischen Gesetze in den physiologischen Bedingungen des Sehorgans liegen. Gleichzeitig ist uns die Fähigkeit, Gegenstände perspektivisch zu reproduzieren nicht angeboren, sondern muss erst erlernt werden. Die Entwicklungsgeschichte der Zeichenkunst zeigt, dass die perspektivische Darstellung nicht angeboren ist. Sitte befasste sich eingehender mit der perspektivischen Zeichenkunst.

„Daraus ergibt sich, dass nicht nur der Begriff von der wahren Gestalt eines Körpers, sondern vornehmlich der bloße [sic!] Anblick ins Gewicht fällt, wenn es sich nicht nur um das klare Verständnis der Form, sondern um schön oder nicht schön handelt.“<sup>80</sup>

In diesen relativ früh im Leben Sittes verfassten Zeilen kommt bereits das Paradigma der Perspektive für das Schöne klar zum Ausdruck. Der visuelle Wahrnehmungseindruck entscheidet darüber, ob etwas eine schöne Empfindung hervorruft. Die ästhetische Kategorie des Schönen beruht daher auf Grundsätzen, die sich verallgemeinern lassen. Sie gelten für alle Menschen innerhalb einer soziokulturellen Gemeinschaft. Die Gesetze des Schönen wurden von Sinnesphysiologen empirisch erforscht. Dabei entdeckten sie folgende Bedingungen für die Empfindung des Schönen:

- Das Wahrnehmungsbild ist perspektivisch
- Einförmigkeit nach der horizontalen (Blick-)Richtung
- Abwechslung und Vielfalt in der vertikalen (Blick-)Richtung

Der harmonische Gesamteindruck ergibt sich durch eine relative Einförmigkeit in der Horizontalen. Entfernt man sich zu sehr von diesem Grundsatz, so entsteht ein zerstreuter, nicht zusammenhängender Eindruck. Spart man in der Vertikalen mit unterschiedlichen Motiven, so führt das über den Eindruck der Erhabenheit in Richtung langweiliger

---

79 Sitte, Camillo: „Autograph, ohne Titel (o. J.)“, in: CSG Bd. 5, S. 522.

80 Sitte, Camillo: „Beobachtungen über bildende Kunst, besonders Architectur, vom Standpuncte der Perspective“, in: CSG Bd. 5, S. 141.

Erstarrung. Dabei setzt er den perspektivischen Raum bewusst dem orthogonalen Raum der Ingenieure entgegen. Die plangemäße Darstellung in Grund- und Aufriss kann die Wirkungen, die im perspektivischen Raum zur Geltung kommen nicht fassen.<sup>81</sup>

Böhme kennt eine ähnliche Zweiteilung in der Konzeption des Raumes. Er unterscheidet eine aristotelische und descartsche Raumauffassung, die mit Hilfe des Gegensatzpaares *topos/spatium* zu erklären sind. *Topos*<sup>82</sup> begreift den Raum in seinen spezifischen Eigenschaften, dem *genus loci*. *Spatium* dagegen ist als mathematische Definition des Raumes zu verstehen, bestehend aus homogenen Raumpunkten, die sich nur durch ihre Koordinaten unterscheiden.<sup>83</sup> Böhme selbst ordnet sich selbst einer topologischen Raumauffassung zu, weil dort die Rolle des Subjektes mitgedacht wird. So lässt sich der Raum mit Begriffspaaren wie Enge/Weite, Bewegung/Hemmung, Helligkeit/Dunkelheit beschreiben. Inwieweit Sittes und Böhmes Raumvorstellungen einander gleichen, hängt davon ab, inwieweit die perspektivische und die topologische Raumauffassung einander ähnlich sind. In der perspektivischen Auffassung dominieren Körper und ihre Position zueinander den Diskurs, während die topologische Auffassung nach Böhme neben Proportion und Gestalt auch Licht, Farbe und Ton als wesentliche Aspekte in den Diskurs mit aufnimmt.

So sehr auch Sitte die perspektivische Malkunst als Vorbild für den Städtebau heranzieht, so wenig ist dabei die statische Bildhaftigkeit gemeint. Er begreift das Sehen in Stadträumen als dynamischen Vorgang. Dabei sind zwei unterschiedliche Bewegungstypen zu unterscheiden: Die Bewegung des Auges und die Bewegung des Wahrnehmenden durch den Stadtraum. Den Augen ist es möglich, unterschiedliche Tiefenschärfen herzustellen. Deswegen muss aus ästhetischer Sicht auf die Mannigfaltigkeit an Motiven in der Tiefe geachtet werden.

Neben der Bewegung des Auges ist die Bewegung des Wahrnehmenden im Raum zu berücksichtigen. Der Stadtraum soll nicht so konzipiert werden, dass er nur von einem idealen Standpunkt aus seine Wohlgefälligkeit entfaltet. Vielmehr soll die

---

81 Sitte, Camillo: „Städtebau“, in: CSG Bd. 3, S. 58.

82 Nicht zu verwechseln mit der Topologie von heute, die den Raum durch Nachbarschaftsbeziehungen erklärt (vgl. zum Beispiel den Ansatz der *Space Syntax*).

83 Vgl. Böhme, Gernot: *Architektur und Atmosphäre*. München: Wilhelm Fink 2006, S. 15.

Wohlgefälligkeit des Stadtraumes an potentiell jeder zugänglichen Stelle erfahrbar sein. Darin steckt auch die Überlegung, dass der Stadtplatz im Vorbeigehen seine ästhetische Qualität ausspielt, was die Konzeption von Stadträumen bzw. Stadtplätzen erschwert, weil die oben genannten Grundsätze für jeden Standpunkt zu gelten haben.

Die ästhetische Qualität einer Stadt ist mikroskopisch gefasst. Nicht die Stadtsilhouette als Ganzes, nicht der Stadtgrundriss aus Vogelperspektive fließt in das ästhetische Konzept ein, sondern die sichtbare Stadt im Alltag – der öffentliche Raum für diejenigen, die ihn benutzen. Der Begriff des Organischen ist in dieser Weise zu verstehen. Das Organische bezieht sich nicht auf das Stadtganze, wo einzelne Stadtquartiere unterschiedliche Organe repräsentieren<sup>84</sup>, sondern die organischen Ganzheiten sind als einzelne wahrnehmbare Stadträume zu definieren.<sup>85</sup> Nicht die Stadt als Ganzes ist ein Organismus, sondern der einzelne, von einem Punkt aus einsehbare Stadtraum markiert eine organische Ganzheit. Der Begriff des Organischen verweist auf die Zusammensetzung des Wahrnehmungsbildes aus einzelnen Teilen zu einem Ganzen. Von jedem Standpunkt aus ergibt sich ein neuer Wahrnehmungsraum, der ästhetisch ernst zu nehmen ist. Das Stadtbild ergibt sich aus der Summe dieser Wahrnehmungsbilder.

---

84 Wie zum Beispiel folgende Metaphern: „Die Stadt als Maschine“ oder „Die Stadt als Organismus“. Vgl. Hnilica, Sonja: *Metaphern für die Stadt*. Bielefeld: transcript 2012.

85 Diese subjektive, standpunktbezogene Vorstellung ist Ausdruck einer neuen literarischen Gattung. Vgl. u. a. Leopold Blooms Beschreibungen einzelner Stadträume bzw. Stadtraumelemente in *Ulysses* von James Joyce.

### 3.2 Evolutionäre Ästhetik

Im vorigen Hauptkapitel wurde eingehend auf das „Malerische“ bei Sitte eingegangen und die Frage gestellt, welche Rezeptionserlebnisse damit verknüpft werden. Dieser Unterabschnitt widmet sich der Formengnese. Darin steckt schon ein historisches Bewusstsein, das wesentlich ist, um die evolutionäre Ästhetik Sittes nachvollziehen zu können. Neue Formen sind die Folge einer evolutionären Entwicklung aus bestehenden Formen. Sitte kannte Darwins Evolutionstheorie.<sup>86</sup> Genauer beschäftigte er sich mit der Rekapitulationstheorie Ernst Hackels. Er übertrug sie in die Felder der Pädagogik und Kunstgeschichte. Die Entwicklung des einzelnen Menschen ist eine zeitgeraffte Wiederholung der gattungsgeschichtlichen Entwicklung der Menschheit. Daraus folgt für Sitte, dass die Pädagogik diesen Entwicklungsweg nachzeichnen muss, weil durch eine solche didaktische Vorgehensweise das Wissen als Erkenntnisprozess verständlich wird. Ganz ähnlich verhält es sich in der Kunstgeschichte. Die Entwicklung der Formen folgt ähnlichen Gesetzen, so dass es notwendig ist herauszufinden, wie dieses Gesetz aussieht. In dieser Weise ist auch folgendes Zitat zu verstehen:

„[...] kurz, der Stadtplan darf der vorhandenen Natur nicht gewaltsam aufgenöthigt werden nach irgend einer willkürlich vorgefaßten Meinung, sondern er muß aus der Natur selbst heraus entwickelt werden, genau so, als ob ein Jahrhunderte lange allmälige [sic!] Entwicklung das wie von selbst zu Stande gebracht hätte.“<sup>87</sup>

Dabei baut er nicht nur auf Überlegungen der Rekapitulationstheorie auf, sondern bedient sich in mindestens ebenso starker Ausprägung der *Stillehre*<sup>88</sup> Gottfried Sempers. Semper verfolgte den Gedanken des Organischen in seiner Auseinandersetzung mit der Formengnese in der Architekturgeschichte. Für die Entwicklung der Formen sind technologische Entwicklungen maßgeblich. Material und Konstruktionsweise wurden zur Grundlage der Formentwicklung. Semper versuchte durch den Blick zurück ein Entwicklungsgesetz zu entdecken, das die Veränderung des Baustils erklärt:

„Das große Kunstgesetz, welches Semper aufgefunden, lautet: Der Künstler darf nicht Formen bilden, welche dem Material und der Technik, in welcher

---

86 Neben Ludwig van Beethoven und Richard Wagner hing ein Portrait von Charles Darwin in seiner Direktorenwohnung in der Schellinggasse in Wien.

87 Sitte, Camillo: „Die neue Stadterweiterung (1891)“, in: CSG Bd 2, S. 320.

88 Vgl. Semper, Gottfried: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten. Oder praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Künstler und Kunstfreunde*. Band 1 München: Friedrich Bruckmann's Verlag 1860.

er arbeitet, widersprechen. [...] Die Poesie stellt Handlungen dar, die Malerei Körper.“<sup>89</sup>

Die wahre, also gelungene, schöne Kunst folgt inneren Entwicklungsgesetzen, die sich mit Hilfe einer historischen Analyse ausfindig machen lassen. Das neue Kunstwerk hat in diesem Sinne die Formensprache weiterzuschreiben gemäß dieser inneren Notwendigkeit. Auch Böhme geht auf die „*historische Tiefe*“<sup>90</sup> eines Ortes ein. Er bezeichnet sie als besondere Qualität eines Ortes, der seine Gewachsenheit sichtbar macht und wesentlich zur Identifikation mit ihm beiträgt. So spricht er auch von der besonderen Qualität einer „*eingewachsenen*“ Kirche in Lübeck oder Maastricht, die „sich wie Bäume aus dem Boden erheben.“<sup>91</sup>

Die organische Entwicklung im Städtebau kann mit Sitte als Vorgehensweise gesehen werden, in der „das von den Alten Gelernte organisch mit den Bedürfnissen und Hilfsmitteln unserer Zeit zu verschmelzen“<sup>92</sup> ist. Böhme spricht von der Qualität des Gewachsenen als etwas, das gespürt wird und somit zur Qualität eines Ortes beiträgt.

---

89 Sitte, Camillo: „Gottfried Semper (1873)“, in: CSG Bd. 2, S. 165f.

90 Böhme, Gernot: *Architektur und Atmosphäre*. München: Wilhelm Fink 2006, S. 134.

91 Ebd., S. 134.

92 Sitte, Camillo: „Die Grundformen im Möbelbau und deren Entwicklung“, in: CSG Bd. 1, S. 608.

### **3.3 Der Leib als Resonanzorgan bei Böhme**

Der menschliche Körper als Bezugspunkt findet sich in der Architekturtheorie explizit im 19. Jahrhundert unter dem Stichwort der anthropomorphen Architektur. Dabei wurde das Gebäude in Analogie zum menschlichen Körper gesehen. Diese Ästhetik verfolgt einen anderen Ansatz. Der menschliche Körper ist nicht als Referenz- oder Analogieprinzip aufzufassen, sondern als ein Organ bzw. als ein Resonanzraum, der die Schwingungen der Umgebung aufnimmt. Der Wahrnehmungsvorgang, so Böhme, beginnt beim leiblichen Spüren der Anwesenheit von etwas Anderem. Die Art der Wahrnehmung erfolgt in der Kategorie der Befindlichkeit. Das, was am Leib gespürt wird, sind unterschiedliche Typen von Atmosphären. Der Körper reagiert auf die phänomenale Umwelt. Das Primäre, das wir wahrnehmen sind nicht sinnliche Rohdaten der unterschiedlichen Sinnesorgane, auch nicht Gestalten, als bereits zusammengesetzte Information, sondern zuerst wird eine leibliche Befindlichkeit an uns selbst wahrgenommen. Es betrifft uns etwas, indem es uns erheitert, aufregt, bedroht, erhebt und ähnliches.

Böhmes Konzept setzt damit früher an als es bei Sitte der Fall ist. Bei Sitte geht es um den Zusammenhang von visueller Wahrnehmung und Empfindung, bei Böhme um eine Empfindung, die im ersten Moment noch nicht auf visuelle Gestalten zurückzuführen ist. Die Empfindung ist bei Böhme vor Bewusstwerdung der umgebenden visuellen Gestalten da. Gleichzeitig sieht Böhme in der Wahrnehmung einen Prozess mit unterschiedlichen Phasen. Die bisherigen Erläuterungen bezogen sich nur auf die erste Phase der Wahrnehmung. In einer darauf folgenden Phase versucht man die Ursache für die leibliche Befindlichkeit zu lokalisieren; Böhme spricht von den *Erzeugenden* einer „Atmosphäre“:

„Wahrgenommen wird die Atmosphäre und damit indirekt das Ding als deren Erzeugendes. Wahrgenommen wird der Raum, nämlich als Sphäre der Anwesenheit von etwas, das Ding dagegen in seiner Lokalität gerade als etwas, was *draußen* ist, außerhalb von mir und außerhalb von anderen Dingen, etwas, was als solches gerade nicht den ganzen Raum erfüllt.“<sup>93</sup>

Hier tritt eine weitere Differenz zu Sitte klar zu Tage. Nicht sinnesphysiologische Bedingungen der visuellen Wahrnehmung sind Voraussetzung für Böhmes ästhetisches

---

93 Böhme, Gernot: *Asthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeinem Wahrnehmungslehre*. München: Fink 2001, S. 169.

Verständnis, sondern eine Feldtheorie, die dem klassisch abendländischen Verständnis entgegensteht.<sup>94</sup> Böhme beruft sich dabei auf die Theorie des im Mittelalter lebenden Jacob Böhme, der die ontologische Struktur der Dinge mit den Eigenschaften eines Musikinstruments vergleicht und erklärt.<sup>95</sup> Der Körper hat eine eigene „Stimmung“, die in die Welt hinausstrahlt. Diese etwas mystisch anmutende Theorie gebraucht Gernot Böhme, um sein Atmosphärenkonzept ontologisch zu fundieren. Ein Ding oder eine Dingkonstellation strahlt in den Raum hinaus. Diese ekstatischen Eigenschaften treffen auf den Körper des Wahrnehmenden, und dieser übersetzt sie in Formen der Befindlichkeit. Böhme bezeichnet solche Eigenschaften als atmosphärische Charaktere eines Raumes.

In der nächsten Wahrnehmungsphase geht man über, den Ursprung der Ekstasen zu lokalisieren und findet sie in der szenischen Umgebung, den physiognomischen Zügen der Umgebung, in symbol- und zeichenhaften Botschaften einzelner Körper. „Physiognomien sind in gewisser Weise die Erzeugenden von atmosphärischen Charakteren überhaupt.“<sup>96</sup>

Der Begriff der Physiognomie eignet sich besser für einen Vergleich mit dem Malerischen bei Sitte als das „Atmosphärische“. Dieses definiert sich als Primärerfahrung noch vor jeder räumlichen Lokalisation, wohingegen das Physiognomische einen Totaleindruck einer Wahrnehmung bereits auf das Charakteristische der räumlichen Umgebung zurückführt. Damit ist zugleich der Ort benannt, „von dem die „Atmosphäre“ ausgeht, und lässt implizit zu, daß sie nicht [mehr] allgegenwärtig ist.“<sup>97</sup> Das Malerische als harmonischer Totaleindruck verbleibt bei Sitte innerhalb des Visuellen, Böhme begreift den Totaleindruck als körperliche Befindlichkeit, die das Charakteristische der Raumumgebung synästhetisch, das heißt über die einzelnen Sinnesbereiche hinweg fasst. Der Körper ist das Rezeptionsorgan, besser noch, der Resonanzboden für die ekstatischen Eigenschaften der Umgebung.

„[S]o geht es [Böhme] dabei nicht um die Wiedergabe von Anblicken, sondern um die Mitteilung der ‚Eindrücke‘, die er bei diesen Anblicken

---

94 Vgl. Substanzontologie von Aristoteles.

95 Vgl. Böhme, Gernot (Hg.): „J. Böhme“, in: *Klassiker der Naturphilosophie*. München: C. H. Beck 1989.

96 Böhme, Gernot: *Asthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*. München: Fink 2001, S. 101.

97 Ebd., S. 111.

erfahren hat.“<sup>98</sup>

Zwischen Sitte und Böhme lassen sich dann Berührungspunkte finden, wenn man das Perspektivische bei Sitte nicht bloß als Form der Anschauung interpretiert, sondern als eine Form des räumlichen Spürens auslegt. Sittes Perspektivismus muss als Wahrnehmungsweise im Raum verstanden werden, die über das bloße Anblicken hinausgeht; dafür spricht folgende Stelle im *Städtebau*:

„Die vorspringende Rundung [des Burgtheaters] verlangt gebieterisch eine Gegenbewegung es davor liegenden Trottoires [...] und ein Zurückweichen des Strassenverkehrs. Statt dem geht an dieser Stelle das Tramway-Geleise knapp vorüber mit einer jede feinere Empfindung geradezu verletzenden Aufdringlichkeit.“<sup>99</sup>

---

98 Ebd., S. 101.

99 Sitte, Camillo: „Städtebau“, in: *CSG* Bd. 3, S. 166.

### 3.4 Das Verhältnis von realer zu phänomenaler Wirklichkeit

Mit der Hinwendung zu perspektivischen Gesetzen versucht Sitte klar zu machen, dass ein Wahrnehmungserlebnis von der Erscheinung der Dinge abhängt. Die Ästhetik ist Teil der phänomenalen Wirklichkeit, die sich in Plandarstellungen nur unzureichend darstellen lässt. Die perspektivische Anschauung ist von der orthogonalen zu unterscheiden. Von ästhetischem Belang ist die perspektivische. In anderen Worten kann vom Verhältnis zwischen realer (orthogonaler) und phänomenaler (perspektivischer) Wirklichkeit gesprochen werden. Bereits das antike Griechenland kannten eine solche Unterscheidung, die für die bildende Kunst maßgeblich war. Sie unterschieden in *eikastike techne* und *phantastike techne*; die Welt des Seienden ohne subjektiven Bezugspunkt und die Welt der Erscheinungen aus Sicht eines Beobachtenden. Ersteren geht es darum, die Realität als solche in richtigen Verhältnissen abzubilden, zu beschreiben; zweiterer darum, die Wirkungen des Gemachten auf einen Betrachtenden abzustimmen. Nicht die Verhältnismäßigkeit ist Grundsatz der Produktion, sondern das Herausarbeiten des Charakteristischen.

Gleichzeitig folgt Sitte in seinem historisierenden Denken nach Semper einem technologisch-historischem Materialismus. Darin steckt das Diktum „form follows function“, das eng mit dem Begriff der Authentizität verwandt ist. Der Gegenstand soll dem Betrachtenden nämlich in der Weise angepasst werden, dass die Realität dahinter nicht verborgen wird, sondern in prägnanter Art und Weise zum Ausdruck gebracht wird.<sup>100</sup> Sein ästhetisches Verständnis folgt dem Grundsatz, die Realität den dahinterliegenden Gesetzen der visuellen Wahrnehmung anzupassen. Und damit stellt er sich gegen jenen historisierenden (Fassaden-)Städtebau, gegen den später Adolf Loos mit seiner Schrift *Die piemontesische Stadt* polemisierte.

Böhme hingegen gesteht der Welt der Erscheinungen eine relative Eigenständigkeit zu. Er unterscheidet zwischen Realität und Wirklichkeit; an anderer Stelle mit Verweis auf den Maler Josef Albers zwischen *factual fact* und *actual fact*. *Factual fact* ist die Farbe, die man auf die Leinwand bringt (Realität), *actual fact* dasjenige der Farbe, was gespürt bzw. wahrgenommen wird (Erscheinung).<sup>101</sup> Dabei verzichtet Böhme auf das Postulat der

100 Vgl. dazu die Überlegungen Sittes u. a. in folgendem Artikel: Sitte, Camillo: „Topographische Anatomie (ca. 1900/1902)“, in: CSG Bd. 5, S. 422-428.

101 Vgl. Böhme, Gernot: *Asthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*. München: Fink 2001, S. 161.

Authentizität. Die Schönheit der Erscheinungen lässt sich als eine ekstatische Qualität in den Dingen bzw. der Dingkonstellation definieren, die zu einem intensivierten Gefühl des eigenen Daseins führt. Diese Intensivierungsqualität sagt nichts darüber aus, ob eine Erscheinung die Realität dahinter versteckt oder adäquat zum Ausdruck bringt.



## 4. Gemeinsame Vorbilder für die Produktionsästhetik

Die Produktionsästhetik umfasst alle Fragen der Herstellung von ästhetisch relevanten Gegenständen. Das Feld der Produktionsästhetik ist bei beiden Autoren nicht auf die Kunstwelt beschränkt, sondern beinhaltet auch die Alltagswelt: das Kunstgewerbe und die Stadtbaukunst gehören nach Sitte dazu; die Welt des Designs als Veredelung der Gebrauchsgegenstände und die Architektur nach Böhme.

Das Ziel der Herstellung oder Produktion ist es, ein bestimmtes rezeptionsästhetisches Erlebnis möglich zu machen. Es steht weniger das Werk als das daran anknüpfende Wahrnehmungserlebnis im Vordergrund. Beide machen sich auf die Suche nach Vorbildern und finden sie in denselben Arbeitsbereichen: der Landschaftsmalerei und dem Bühnenbild. In diesen ästhetischen Praxisfeldern finden sie beide den Beweis dafür erbracht, dass ästhetische Eindrücke nach bestimmten Regeln zu beschreiben sind. „Die Kunst des Bühnenbildners wäre sinnlos, wenn jeder Theaterbesucher etwas nur Subjektives wahrnehmen würde“<sup>102</sup>, sagt Böhme. Sittes Überlegungen zu den Grundsätzen des Städtebaus sind von demselben Grundmotiv getragen. Die „Ursachen der guten Wirkung müssen als positive Forderungen, als Regeln des Städtebaus hingestellt werden“<sup>103</sup>, so Sitte. Beide Arbeitsbereiche stehen in der Tradition der *phantastike techne*, die Böhme unter dem deutschen Wort Szenografie zusammenfasst. Dem Szenografischen ist ein abgesteckter, empirischer beschreibbarer Schauplatz inhärent.

Auf den nächsten Seiten ist nun herauszufinden, welche Aspekte die beiden als paradigmatische für ihre ästhetische Theorie ansehen. Nachdem ein detaillierter Vergleich der beiden szenografischen Arbeitsbereiche gemacht worden ist, wird noch näher auf den Begriff des Gesamtkunstwerkes eingegangen. Dabei spielen die Zusammenführung unterschiedlicher Arbeitsbereiche und die Musik als Leitwissenschaft der Ästhetik eine Rolle.

---

102 Böhme, Gernot: *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*. 7., erweiterte und überarbeitete Auflage. Berlin: Suhrkamp 2013, S. 101.

103 Sitte, Camillo: „Städtebau“, in: *CSG* Bd. 3, S. 135.

## 4.1 Die Landschaftsmalerei

Sitte beschäftigte sich als Kunstkritiker eingehender mit den Malern seiner Zeit. Hervorzuheben sind zwei Maler, die er als Kunstkritiker öfters erwähnt. Dabei sieht er in dem Einen das Ideal der Kunst erfüllt, während der andere, erfolgreichere einer „fiebrige[n], kranke[n] Sinnlichkeit“<sup>104</sup> verfallen war. Gemeint sind Joseph Hoffmann<sup>105</sup> und Hans Makart. Im Maler und Bühnenbildner Joseph Hoffmann sieht Sitte seine Vorstellungen von Kunst vollkommen erfüllt. Hans Makart hat einen prominenteren Platz in der österreichischen Kunstgeschichte. Er gilt als der repräsentative Maler der damaligen, vom Bau der Ringstraße geprägten Epoche. In der Person Joseph Hoffmann verkörpert sich Sittes Kunstideal, welches auch für den Städtebau gilt. Er streicht bei Hoffmann die hervorragende Fähigkeit zur Komposition einzelner Elemente zu einem Gesamteindruck hervor. Damit ist er ein Künstler, der die Kriterien der *phantastike techne* erfüllt. Hoffmann ist Meister der Stimmungslandschaften:

„Die Wirkung, die er [Hoffmann] aber damit hervorbringt, ist eine sichere, immer gleiche, unmittelbar jeden Beschauer bezwingende, und man pflegt sie dadurch anzudeuten, daß man solchen Landschaften ‚Stimmung‘ zuschreibt.“<sup>106</sup>

Dabei schafft es Hoffmann vor allem durch die richtige Komposition der einzelnen im Bild zueinander, das „Stimmungsvolle“ – wie im ersten Kapitel schon ausführlich besprochen – ist eine Leistung des richtigen Zusammenstellens, sie ist eine Raumanordnungskunst: „[M]it einer Fülle interessanter Raumgruppierungen, Terrainentwicklungen, perspektivischen Tiefen und Verschneidungen voll Harmonie des Linienflusses.“<sup>107</sup>

Hoffmann hat das richtige Gespür, einen Gesamteindruck herzustellen, so dass der Effekt der Stimmungslandschaft in der Rezeption evoziert wird. Der Landschaftsmaler vermag es, der allgegenwärtigen Natur, die aus unzähligen Einzelementen besteht dadurch eine Einheit zu geben, indem er den richtigen Standpunkt findet und die Endlosigkeit, die über

---

104 Sitte, Camillo: „Makart. Eine Studie (1871)“, in: CSG, Bd. 1, S. 154.

105 An manchen Stellen schreibt Sitte Joseph/Josef mit „ph“ an anderen wieder mit „f“. Ich verwende die Schreibweise mit „ph“, um ihn eindeutiger vom Architekten und Mitbegründer der *Wiener Werkstätte*, Josef Hoffmann, zu unterscheiden.

106 Sitte, Camillo: „Hoffmann's Scenerien zum Nibelungenring (1873)“, in: CSG, Bd. 1, S. 200.

107 Sitte, Camillo: „Josef Hofmann's Reisebilder. Ausstellung im Künstlerhause (1873)“, in: CSG, Bd. 1, S. 270.

den Blickrahmen hinausgeht nicht zu berücksichtigen. Die Landschaftsbilder haben zugleich eine Ausstrahlungskraft, die jeden Betrachtenden in den Bann zieht, ihm einen „Rippenstoß“ versetzt um ihn „in die richtige Positur zu bringen.“<sup>108</sup>

Böhmes personifiziertes Vorbild für die Produktionsästhetik ist unter anderem Caspar David Friedrich. Dabei führt er dasselbe Argument an wie Sitte. Friedrich schafft es, das charakteristische einer zu malenden Wahrnehmungssituation festzuhalten. Dabei steht nicht die möglichst naturgemäße Abbildung im Mittelpunkt. Als paradigmatisches Beispiel führt Böhme dessen Gemälde *Mönch am Meer* an.<sup>109</sup>

Abb. 1: David Caspar Friedrich, *Mönch am Meer* (1808-10)



Neben Friedrich zieht Böhme auch Alexander v. Humboldt und auch Carl Gustav Carus heran. Humboldt prägte den Begriff der Physiognomie der Landschaften, wobei es ihm darum ging, das Charakteristische von Landschaften in ihrer Erscheinung zu bezeichnen. Die Darstellung des Physiognomischen ist kein 1:1 Abbild, sondern es liegt ihr daran, das

---

108 Sitte, Camillo: „Hoffmann's Scenerien zum Nibelungenring (1873)“, in: CSG, Bd. 1, S. 200.

109 Vgl. Böhme, Gernot: *Asthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*. München: Fink 2001, S. 154-157.

Charakteristische prägnant herauszuarbeiten.<sup>110</sup> Dabei ging es Humboldt in weitere Folge darum, gewisse Grundformen des Landschaftlichen darzustellen. Er sieht die Aufgabe der Landschaftsgemälde darin, jene „Stimmung“ zu vermitteln, die vor Ort vorgeherrscht hat. Durch den Anblick des Gemäldes soll eine solche „Stimmung“ erlebbar gemacht werden. Ganz Ähnliches hatte Sitte bei Hoffmann hervorgestrichen. Das Physiognomische ist das Charakteristische eines Gegenstandes in der Wahrnehmung. Es ist das Wesentliche der *phantastike techne*.

Ein weiterer Bezugspunkt ist Carl Gustav Carus, der von der Landschaftsmalerei erwartet, den Totaleindruck einer Szene einzufangen; in Böhmes Worten die „Atmosphäre“ zu vermitteln. Er streicht auch ähnliche Qualitäten hervor wie zuvor v. Humboldt und Carus. Die Physiognomie ist Ursache oder nach der Diktion Böhmes „Erzeugende“ jener atmosphärischen Qualitäten, die von der umgebenden Raumlanschaft ausgeht. „Physiognomisches Erkennen von etwas trifft also ins Ziel, wenn dieses Etwas als Ursprung oder Bedingung oder Quell einer Atmosphäre wahrgenommen wird.“<sup>111</sup>

Das kompositorische Vermögen zur Vermittlung von Stimmungslandschaften lässt sich übersetzen in die Fähigkeit, das Charakteristische einer Landschaft – ihre Physiognomie – darzustellen. Damit verfolgen Sitte und Böhme in ihrem Verständnis, worauf die Ästhetik hinaus will, dasselbe Ziel.

Ein weiterer Beweis für die Ähnlichkeit der beiden Autoren in Bezug auf Naturästhetik liegt in Herbert Lehmanns *Essays zur Physiognomie der Landschaft*.<sup>112</sup> Lehmann weist jeder Landschaft einen Ausdruckswert zu. Die Aufgabe der Landschaftsmalerei ist es, diesen Ausdruckswert zu erkennen und darzustellen.<sup>113</sup> Darin geht es um das Verhältnis von Aussehen (Physiognomie) einer Landschaft zu den Wirkungen, die im Betrachtenden durch den Anblick ausgelöst werden. Dabei entwickelte Lehmann eine Typologie von atmosphärischen Wirkungen. Dazu gehören unter anderem: das Ragende, das Ausgewogene, das Zierliche, das Prägnante. Im Prägnanten sieht er einen Ausdruck von

---

110 Vgl. Böhme, Gernot: *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*. 7., erweiterte und überarbeitete Auflage. Berlin: Suhrkamp 2013, S. 213-215.

111 Böhme, Gernot: *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*. 7., erweiterte und überarbeitete Auflage. Berlin: Suhrkamp 2013, S. 206.

112 Lehmann, Herbert: *Essays zur Physiognomie der Landschaft*. Wiesbaden 1986, S. 164. Zitiert nach Böhme, Gernot: *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*. 7., erweiterte und überarbeitete Auflage. Berlin: Suhrkamp 2013, S. 221.

113 Die Physiognomie ist dabei nicht im Sinne einer Charakterologie zu verstehen, die aufgrund der äußeren Erscheinung auf den Charakter einer Person schließt.

Schönheit:

„Wir nennen einen Ausdruck prägnant, wenn er bei aller Kürze treffend und vielsagend zugleich ist. Im visuellen Bereich erscheint eine Form prägnant, wenn sie eine blitzartig einleuchtende ganzheitliche Auffassung ermöglicht, gleichzeitig aber einen ganzen Komplex von mehr oder minder bewußten Assoziationen auslöst und damit die Phantasie anregt.“<sup>114</sup>

Es ist eine Definition, die in der Form auch auf Sittes Begriff des „Malerischen“ zutrifft und in weiterer Folge auch auf das Schöne bei Böhme, der es mit einer produktiven Vagheit in Verbindung bringt. Darin zeigt sich, dass die Vorstellungen über das Paradigma Landschaftsmalerei sehr ähnlich sind.

---

114 Lehmann, Herbert: *Essays zur Physiognomie der Landschaft*. Wiesbaden 1986, S. 164. Zitiert nach Böhme, Gernot: *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*. 7., erweiterte und überarbeitete Auflage. Berlin: Suhrkamp 2013, S. 221.

## 4.2 Das Bühnenbild

Sitte macht bereits zu Beginn des *Städtebaus* klar, dass sich historisch gesehen der öffentliche Platz – die Agora – vom Theater nicht unterscheidet. „Was ist nach dieser Beschreibung ein Forum anderes als eine Art Theater?“<sup>115</sup>

Der Vergleich mit dem Theater bzw. mit dem Bühnenbild des Theaters fällt immer wieder in Sittes *Städtebau*. Als idealtypischer, paradigmatischer Entwurf eines Bühnenbildes gilt ihm Joseph Hoffmanns Bühnenbildreihe zum „Ring des Nibelungen“ aus dem Jahr 1872.

Abb. 2: Joseph Hoffmann, Bühnenbild zu Richard Wagners *Götterdämmerung* (1876)



Das Bühnenbild unterscheidet sich vom Landschaftsgemälde dadurch, nicht das Charakteristische einer Landschaft darstellen zu wollen, sondern eine charakteristische Landschaft überhaupt erst zu erschaffen. Es ist nicht auf die Realität angewiesen, sondern ist dazu da, mögliche Welten zu schaffen, welche dem Theaterstück – der Handlung - adäquat sind. Die Bühnenbildentwürfe Hoffmanns beruhen auf seiner Fähigkeit der

<sup>115</sup> Sitte, Camillo: „Der Städte-Bau nach seinen künstlerischen Grundsätzen“, in: CSG Bd. 3, S. 8.

Komposition:

„Dem Stylisten sind aber Bäume, Felsen, Wurzeln, Gräser und Wolken nur dasjenige, was dem Musiker die zwölf Töne seiner Skala, es sind die einfachen Elemente, die er frei schaffend, zu wunderbaren Melodien vereinigt.“<sup>116</sup>

Wie der Bühnenbildende hat der Städtebauende die Aufgabe vor sich, einzelne Elemente zu einer Szene zusammenzustellen: Gebäude, Freiflächen, Pflanzen, Straßenmöblierung Wege, Topografie usw. Der Städtebauende ist Raumkompositeur. Der Städtebau hat die Regeln des Effektivollen bereits verlernt, so Sitte. Das Bühnenbild ist dem Städtebau als Raumkunst auch näher als das Landschaftsgemälde, welches die Tiefendimension des Raumes auf einer Fläche darzustellen hat. Die Kunst des Bühnenbildes hat es mit dem Arrangement von Körpern zu tun und ist der Maximierung der Erscheinungseffekte verpflichtet.

Die Guckkastenbühne<sup>117</sup> schafft es, ein geschlossenes Wahrnehmungsbild beim Betrachtenden hervorzurufen. In der Renaissance wird „[...] der bühnenbildartige Raum, auf drei Seiten geschlossen und an der vierten (der Zuschauer-) Seite offen, [...] zum Hauptmotiv aller Anordnungen.“<sup>118</sup> Die Geschlossenheit des Raumes führt zu einer geschlossenen Wahrnehmung. In der szenografischen Anordnung der Dinge auf der Bühne beweist der Bühnenbildende sein Gespür für perspektivische Wirkungen. Dazu kommt eine Vielfalt an Motiven. So vereint das Bühnenbild alle anzustrebenden ästhetischen Grundsätze Sittes. Der wichtigste Grundsatz liegt in der Komposition, in der stimmigen Zusammenstellung der einzelnen Dinge zueinander. Der Platz San Marco erfüllt all diese Forderungen und ist als Prototyp der gelungen Platzanlage anzusehen:

„So viel Schönheit ist auf diesem einzigen Fleckchen Welt vereinigt, dass kein Maler noch je Schöneres ersonnen hat an architektonischen Hintergründen, kein Theater noch je Sinnberückenderes gesehen hat, als es

---

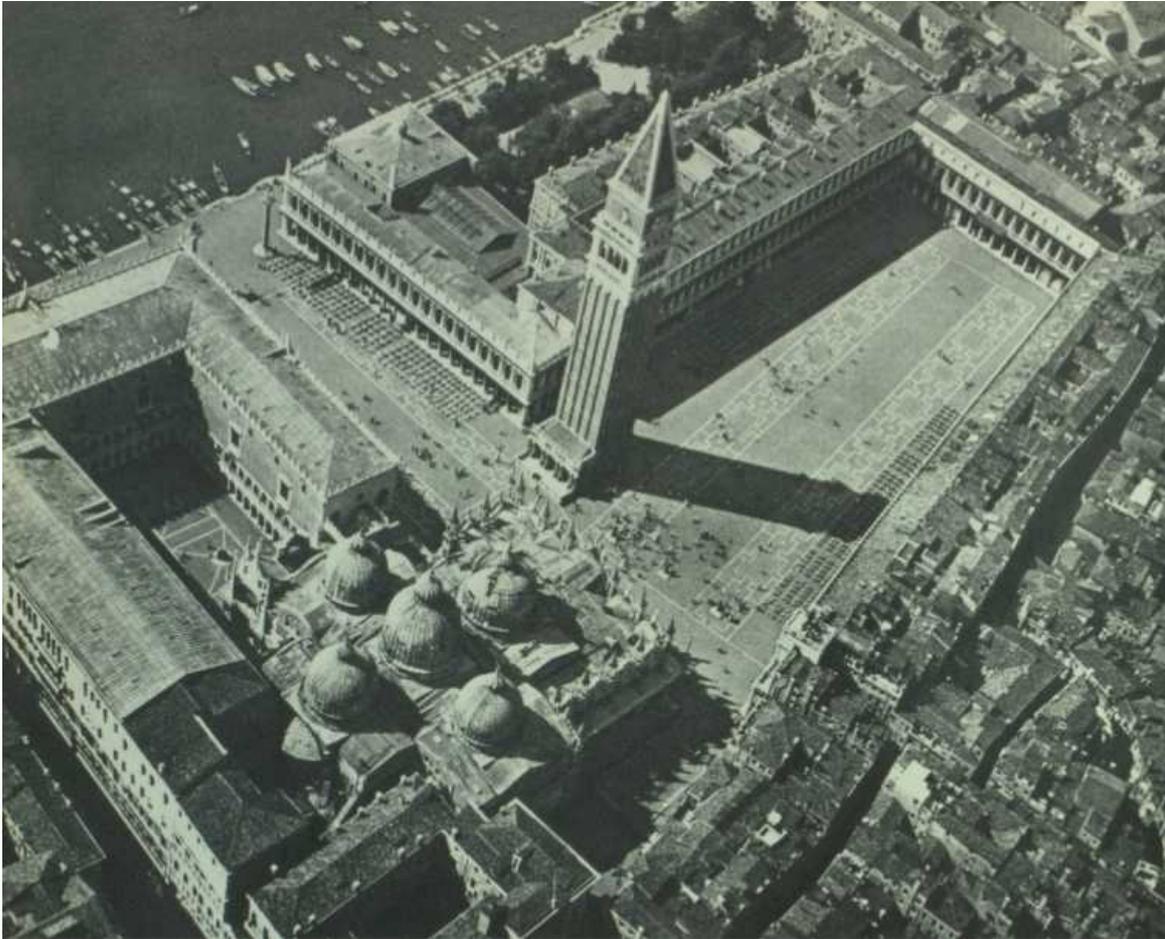
116 Sitte, Camillo: „Hoffmann's Landschaften im Saale der Handelsakademie (1873)“, in: CSG Bd. 1, S. 199.

117 Die Guckkastenbühne zählt zu den Raumbühnen, die Mitte des 16. Jahrhunderts die sogenannten Renaissancebühnen in der Theaterarchitektur abzulösen begannen. Aus der aufgemalten, zentralperspektivischen „Scheinräumlichkeit“ wird eine Bühne mit tatsächlicher Tiefe, die als Bewegungsraum der Schauspieler genutzt werden kann – das Theater zitiert die griechische Antike und ihren zentralen Platz, die Agora. Als charakteristischer Bau gilt Andrea Palladios *Teatro Olimpico*. Vgl. Beyer Andreas: *Andrea Palladio Teatro Olimpico. Triumpharchitektur für eine humanistische Gesellschaft*. Frankfurt/Main: Fischer 1987.

118 Sitte, Camillo: „Der Städte-Bau nach seinen künstlerischen Grundsätzen“, in: CSG Bd. 3, S. 81.

hier in Wirklichkeit zu erstehen vermochte.“<sup>119</sup>

Abb. 3: Markusplatz (Venedig), Luftperspektive (1927)



Böhme sieht das Konzept der klassischen Szenografie – zu der Sitte zu zählen ist – als veraltet an, weil es im Bereich des Visuellen verbleibt. Vor allem durch technologische Entwicklungen ergeben sich neue Möglichkeiten im Licht- und Tonbereich. Das elektrische Licht, mit dem es möglich wurde, punktgenaue Lichtkegel – auch in unterschiedlichen Farben – zu kreieren wurde zu einem dominierenden Gestaltungselement im Bühnenbildbereich. Dazu kommt noch die Möglichkeit, Räume digital zu beschallen, aus denen sich der Bereich des *Soundscaping* entwickelt hat. Die neue szenografische Kunst wurde um den Bereich des Licht- und Tondesigns erweitert. Damit verlieren die Körper auf der Bühne und ihr Arrangement an Dominanz:

„Denn es wird deutlich, dass es eigentlich nicht um Anblicke geht – wie die

---

119 Ebd., S. 65.

alte Skenographie vielleicht noch glaubte – sondern um das Schaffen von gestimmten Räumen, eben Atmosphären.“<sup>120</sup>

Als Paradigma für eine allgemeine Ästhetik heißt das, dass die Bedeutung von Licht und Ton auch für andere Bereiche wie die Stadtplanung – die Böhme dezidiert erwähnt<sup>121</sup> – gilt. Mit Verweis auf eine der wenigen Arbeiten über die Bühnenbildkunst, nämlich der von Robert Kümmerlin, spricht er dem Licht die Fähigkeit zu, einen einheitlichen Gesamteindruck herzustellen, ohne dass dafür eine räumliche Abgrenzung notwendig ist: „Die reine Beleuchtung erzeugt ein Fluidum zwischen den einzelnen Darstellungsgebilden.“<sup>122</sup>

Die Wirkung des geschlossenen Wahrnehmungsbildes setzt keine räumliche Geschlossenheit mehr voraus, wie dies bei Sitte der Fall ist. Derselbe Effekt kann durch gezieltes Einsetzen von Helligkeit bzw. Dunkelheit erreicht werden.

Mit Böhme muss das Repertoire der Szenografie – im Gegensatz zu Sitte – um die Dimension Licht und Ton erweitert werden. Sitte ist noch Anhänger der alten szenografischen Kunst, während Böhme die Szenografie um die Dimension des Licht- und Sounddesign erweitert hat.

---

120 Böhme, Gernot: „Die Kunst des Bühnenbildes als Paradigma einer Ästhetik von Atmosphären“, in: <http://www.cresson.archi.fr/PUBLI/pubCOLLOQUE/AMB8-confGBohme-de.pdf>, S. 6 (letzter Zugriff 04.11.13).

121 Ebd., S. 7.

122 Ebd., S. 7.

### **4.3 Die Idee des Gesamtkunstwerks**

Richard Wagner prägte den Begriff des Gesamtkunstwerkes. Er wollte in der Oper die dramatische, musikalische, darstellende und bildende Kunst zu einem einzigen Kunstwerk zusammengeführt sehen, ohne dass sich dabei eine Kunstgattung als Herrscherin über die anderen erhebt.

Sitte, ein bekennender Wagnerianer<sup>123</sup>, entlieh sich den Begriff und adoptierte ihn für den Städtebau. Für ihn war der Städtebau sogar geeigneter, als Gesamtkunstwerk bezeichnet zu werden, weil auf er aufgrund seiner alltäglichen Sichtbarkeit auf die Mehrheit der Bevölkerung einwirkt. Ganz im Gegensatz zur Oper, die als hochartifizielle Kunstform nur ganz wenige erreicht. Die Stadtbaukunst zeichnet sich durch „Stetigkeit der Entwicklung, starke Gesetzlichkeit, Stil und ein Zurücktreten des Autors hinter seinem Werke“<sup>124</sup> aus. Dabei hatte Sitte auch sozialreformerische Ideen mit dem Städtebau als Gesamtkunstwerk verknüpft, indem er dem Städtebau eine einheitsstiftende Kraft zusprach.<sup>125</sup> Die Stadt ist als soziales Kunstwerk insofern zu sehen, als eine Vielzahl an Beteiligten bei der Entstehung involviert ist. Sie ist die wahre Volkskunst, nicht nur, weil sich das Volk darin selbst vergegenwärtigt. Der Zustand der Gemeinschaft ist an der Struktur der Stadt ablesbar. Die schöne Stadt ist ein „zum reinen Kunstwerk herangereiftes Werk von Jahrhunderten.“<sup>126</sup>

Sitte sieht sich dabei vor ein ähnliches Problem gestellt wie Richard Wagner, der das Auseinanderdriften der unterschiedlichen Kunstgattungen beklagte und ihm das Konzept des Gesamtkunstwerks entgegenstellte. Dem Städtebau ergeht es nach Sitte nicht anders. Auch dort ist durch eine immer differenziertere Arbeitsteilung und der damit einhergehenden Entstehung eines Spezialistentums die Gefahr groß, die Stadt nicht mehr als Einheit ganz unterschiedlicher Arbeitsbereiche zu begreifen. Sitte klagte indes darüber, dass sich ein Arbeitsbereich über alle anderen erhoben hat: die Ingenieurskunst. Der „Geometer-Mann“<sup>127</sup> drückt der Stadt – gestärkt durch seine Erfolge – zunehmend den Stempel auf. Dabei wird die Stadt auf hygienische und technische Standards reduziert. Dieser Reduktion stellte er sein Konzept des sozialen Gesamtkunstwerks

---

123 Vgl. Sitte, Camillo: „Richard Wagner und die deutsche Kunst (1875)“, in: CSG Bd. 1, S. 230-266.

124 Schwarz, Mario: „Camillo Sittes Schriften zur Architektur“, in: CSG. Bd. 2, S. 136f.

125 Vgl. Mönninger, Michael: „Sitte und Semper“, in: CSG Bd. 2, S. 91f.

126 Sitte, Camillo: „Städtebau“, in: CSG Bd. 3, S. 11.

127 Sitte, Camillo: „Auf gleicher Höhe (1892)“, in: CSG Bd. 2, S. 369.

entgegen. Die Zusammenführung der unterschiedlichen Arbeitsbereiche stellte er sich wie das Dirigieren eines Orchesters vor. Dem Städtebauenden müssen die einzelnen raumwirksamen Elemente dasjenige sein, „was dem Musiker die zwölf Töne seiner Skala [sind], es sind die einfachen Elemente, die er, frei schaffend, zu wunderbaren Melodien vereinigt.“<sup>128</sup>

Die Musik war für Sitte bestimmendes Analogieprinzip. An vielen Stellen seines *Städtebaus* stellt er Vergleiche mit der Musik an. Er verwendete folgende musiktheoretische Begriffe: Stimmung, Harmonie, Komposition, Rhythmus, Dirigent, Orchester. Die Stadtentwicklung ist zu vergleichen mit einer Kompositionsarbeit eines Musikstücks von und für ein Orchester. Allerdings handelt es sich bei der Stadt um ein immer unvollendetes, stetig im Werden bleibendes Kunstwerk.<sup>129</sup> Der Städtebau als soziales Kunstwerk verfolgt die Idee der Einheit der Vielfalt, die durch eine organisatorisch-schöpferische Arbeit zu erfüllen ist. Dabei grenzt er sich von einer autoritären starken Hand und vom Glauben ab, ein solches Kunstwerk könne verordnet werden:

„Ich bin alt genug und welterfahren genug, um zu wissen, daß das parlamentarische System eine Nothwendigkeit höherer Culturstufen ist; eine Symphonie kann nicht von einem Comité componirt [sic!] werden; eine solche Symphonie der Baukunst ist aber das großartige vielgestaltige Werk einer Stadtanlage.“<sup>130</sup>

Der Städtebau als Gesamtkunstwerk ist ein Volkskunstwerk von und für die Stadtbewohner. Ein Kunstwerk für Alle ist es, weil es die Alltagswelt durchdringt. Somit ist es das Produkt eines sozialen Prozesses, an dem sich die Gemeinschaft selbst vergegenwärtigt. Sitte versteht es als Fähigkeit des Komponierens bzw. Dirigierens einer Vielzahl von Tätigkeiten mit dem Ziel, dass sich diese Tätigkeiten in ihren ästhetischen Wirkungen nicht gegenseitig unterlaufen. Er bleibt dabei im Wesentlichen im Modus des Visuellen.

Böhmes Ästhetik zielt auf ein synästhetisches Gesamtkunstwerk ab. Wobei diese synästhetischen Qualitäten als Zusammenspiel von Sehen, Hören, Riechen, Fühlen zu

---

128 Sitte, Camillo: „Hoffmann's Landschaften im Saale der Handelsakademie (1873)“, in: CSG Bd. 1, S. 198-200.

129 Vgl. Schwarz, Mario: „Camillo Sittes Schriften zur Architektur“, in: CSG. Bd. 2, S. 136f.

130 Sitte, Camillo: „Stellungnahme vor dem Donauclub über die Frage der Avenue (1895)“, in: CSG Bd. 2, S. 458.

begreifen sind. Diese Sinnesbereiche gemeinsam sind als die „Erzeugenden“<sup>131</sup> eines bestimmten atmosphärischen Gesamteindrucks einer Umgebung zu sehen. Will die zu bauende Umwelt auf die damit entstehende „Atmosphäre“ Einfluss nehmen, so muss sie auf die räumliche Anordnung von Dingen, Belichtung, Farbe, Ton und deren Veränderung im Zeitablauf Rücksicht nehmen.

---

131 Vgl. Böhme, Gernot: *Architektur und Atmosphäre*. München: 2006, S. 123.

## 5. Schlussfolgerungen für die städtebauliche Praxis

Nach dem Vergleich von Rezeptions- und Produktionsästhetik stellt sich die Frage, was das Ganze mit dem Städtebau zu tun hat. Inwieweit sind die Überlegungen für die Praxis der Stadtplanung relevant?

Sittes Antwort ist der *Städtebau*, den er selbst als „ein Teil des großen Lehrgebäudes praktischer Ästhetik“<sup>132</sup> fasst. Dabei reduziert Sitte den Städtebau auf die öffentlich Platzanlage. Straßenräume kommen nur als Teilelement des Platzes vor. Eine eigenständige Beschäftigung mit öffentlichen Räumen über den Platz hinaus bleibt bei Sitte aus. Für ihn ist der Platz grundlegendes Element der Stadt nach künstlerischen Gesichtspunkten. Dabei beschränkt sich Sitte in seiner Analyse öffentlicher Plätze auf ihre Raumstruktur. Sozialräumliche Aspekte spielen nur insofern eine Rolle, als er die Lebendigkeit von Plätzen auf ihre Schönheit zurückführt.<sup>133</sup>

Böhme hat sich innerhalb seiner Schrift *Architektur und Atmosphäre* dem Thema Städtebau gewidmet. Dabei plädiert er für die Entwicklung einer „Stadtästhetik“<sup>134</sup>, die sich im Konkreten mit den ästhetischen Phänomenen der Stadt auseinandersetzen soll. Böhmes Konzept der „Atmosphäre“ umfasst eine Reihe unterschiedlicher atmosphärischer Charaktere. Dazu zählen unter anderem die gesellschaftlichen Charaktere, die den Einfluss anderer Menschen auf die atmosphärische Qualität beschreibt. Allerdings hat er sich nicht in systematischer Weise damit befasst, so dass eine Typologisierung und genauere Abgrenzung der unterschiedlichen Charaktere ausbleibt. Genauer beschäftigt hat er sich mit dem Begriff der Schönheit, so dass sich die konkrete Schlussfolgerung darauf beschränkt. Dabei wird nur die Physiognomie des gebauten Stadtraumes zum Gegenstand der Untersuchung gemacht. Damit entfallen jene Aspekte, die zum Charakter einer atmosphärischen Erfahrung dazugehören, aber der nicht-gebauten Umwelt zuzuordnen sind.<sup>135</sup> Auf Grundlage dieser Prämissen lässt sich die Analyse durchführen, die sich nur auf die baulich-räumliche Organisation der Plätze bezieht, ohne die funktionale Verflechtungen und sozialräumlichen Aktivitäten gesondert zu berücksichtigen.

---

132 Sitte, Camillo: *Städtebau*. 4., unveränderl. Auflage 2010, S. VIII.

133 Allerdings war eine eigene Schrift zum Städtebau nach sozialen und ökonomischen Grundsätzen in Planung.

134 Böhme, Gernot: *Architektur und Atmosphäre*. München: Wilhelm Fink 2006, S. 132.

135 Dazu zählen vorübergehende Erscheinungen.

## 5.1 Sittes städtebauliche Grundsätze

Die bisher gemachten Überlegungen sind als Voraussetzung für Sittes Grundsätze im Städtebau zu sehen. Ziel ist es, den „malerischen Effekt“ von Stadträumen zu maximieren bzw. zu bewahren. Das Sujet der Wahrnehmungsbilder ergibt sich aus den Stadtansichten, die öffentlich zugänglich sind. Damit wird auch verständlich, dass die Summe der öffentlichen Plätze die ästhetische Identität einer Stadt für Sitte ausmacht. Gestaltungsfragen des Städtebaus sind für Sitte überwiegend Fragen der Gestaltung öffentlicher Plätze. Ihnen gesteht er identitätsstiftende Funktion zu. Er hat dabei ein System von Platzhierarchien im Kopf, bei dem die Plätze unterschiedlich gewichtet werden und so untereinander gereiht werden können. Sitte denkt die Stadt als zusammenhängende Räume unterschiedlicher Plätze.

Am Beginn seiner Überlegungen steht folgende Grundregel:

„Es bleibt immer dieselbe Regel zu befolgen, nämlich das, was man zu gleicher Zeit überschauen kann, soll zusammenpassen und um das, was man nicht sehen kann, braucht man sich nicht zu kümmern.“<sup>136</sup>

Auf Basis einer vergleichenden Analyse gelungener Platzanlagen stellt er fünf formale Grundsätze auf, die es einzuhalten gilt, will man den schönen Platz herstellen<sup>137</sup>:

1. Harmonische Beziehung der Bauten zueinander
2. Freihalten der Mitte von Plätzen
3. Geschlossenheit der Plätze
4. Den optischen Grundsätzen gemäße Größen- und Tiefendimension
5. Unregelmäßigkeit von Plätzen durch Berücksichtigung des *genius loci*

Ad 1.

Erst die Bauwerke, die einen Platz umgeben machen einen Platz zum Platz. Eine leere Grundstücksfläche, die von weiterer Leere umgeben ist, kann laut Sitte nicht als Platz bezeichnet werden. Ein Platz ist nur mit seinen begrenzenden Elementen – zumeist Bauwerke – als Platz denkbar. Darüber hinaus soll sich die Bedeutung des Platzes im Stadtgefüge in den angrenzenden Gebäuden widerspiegeln. Ein wichtiger Platz soll auch

---

<sup>136</sup> Sitte, Camillo: *Städtebau*. 4., unveränderl. Auflage 2010, S. 168.

<sup>137</sup> Michael Mönninger fasst sie in vier Grundprinzipien zusammen: Kontiguität, Konkavität, Kontinuität, Irregularität. Vgl. Mönninger, Michael: *Vom Ornament zum Nationalkunstwerk. Zur Kunst- und Architekturtheorie Camillo Sittes*. Braunschweig/Wiesbaden: Vieweg 1998, S. 66.

von wichtigen Gebäuden umgeben sein. Ein Platz muss demnach auf die Gebäude eingehen und umgekehrt. Die einzelnen Bauten müssen in stimmiger Weise aufeinander und auf den Platz Bezug nehmen. Die „Stimmigkeit“ folgt den perspektivischen Grundsätzen:

- Einförmigkeit in horizontaler (Blick-)Richtung
- Vielfältigkeit in vertikaler (Blick-)Richtung

Ad 2.

Der zweite Grundsatz zielt darauf ab, einem Platz den nötigen Freiraum zu gewähren. Er soll nicht zu einer Restfläche einer bebauten Grundstücksfläche degradiert werden. Ein Verstellen der Mitte verstellt den Blick auf die Platzwand und schadet damit der Maximierung der perspektivischen Wirkungen. Dazu kommt noch, dass durch das Freihalten der Mitte der Durchflußverkehr nicht gestört wird:

„[Das Verbauen der Mitte ist] eine moderne nichtige Pedanterie, welche bei Gebrauch von Zirkel und Schiene am Reißbrett allerdings wie von selbst einstellt, mit dem Anblicke der Bauten und Plätze in der Natur aber nur insoferne zusammenhängt, als hierdurch alle Wirkung von vornherein auf das denkbar kleinste Maß gesetzt wird.“<sup>138</sup>

Ad 3.

Der dritte Grundsatz hängt mit dem ersten zusammen. Die Geschlossenheit des Platzes ist nötig, um eine geschlossenes Wahrnehmungsbild möglich zu machen. Dabei ist nicht nur auf die Begrenzung des Sichtfeldes durch die Bauwerke zu achten, sondern auch darauf, die Baulücken, die sich durch einmündende Straßen ergeben, möglichst aus dem Sichtfeld zu schaffen oder zumindest zu minimieren. Mögliche Mittel dafür sind die Anwendung des Turbinenplatzprinzips und die Überbauung von Straßen. Das Turbinenplatzprinzip besagt, dass ein- und ausmündende Straßen nicht auf einer Achse zu liegen haben. Dadurch wird das geschlossene Wahrnehmungsbild am ehesten gewährleistet. Die Überbauung von Straßen dient demselben Zweck.

„Heute ist es die Regel, an jeder Platzecke sich zwei Straßen senkrecht schneiden zu lassen, wahrscheinlich damit dort das Loch in der Platzwand noch größer werde und jeder sogenannte ‚Häuserblock‘ oder ‚Baublock‘ möglichst vereinzelt für sich dastehe und ja keine geschlossene

---

138 Sitte, Camillo: „Städtebau“, in: CSG Bd. 3, S. 77.

Gesamtwirkung aufkomme.“<sup>139</sup>

Ad 4.

Die Größe und Proportion der Plätze sind Gegenstand des vierten Grundsatzes. Er unterscheidet dabei grundsätzlich zwischen zwei Platztypen. Auf der eine Seite der Breitenplatz, auf der anderen der Tiefenplatz. Erster hat dann zur Anwendung zu kommen, wenn das Hauptgebäude ebenso ein breites ist, zweiter, wenn es ein hohes ist.

„Bei näherer Überlegung überzeugt man sich bald, daß solche Tiefenplätze nur dann günstig wirken, wenn das dominierende Gebäude im Hintergrund (also an einer der Schmalseiten) eine gleichartige Dimensionierung, das ist vorwiegend Höhenentwicklung, aufweist, wie dies meist bei Hauptfassaden von Kirchen der Fall ist. Liegt aber der Platz vor einem Gebäude mit vorwiegender Breitenentwicklung, wie es meist bei Rathäusern der Fall ist, so soll auch der Platz eine ähnliche Breitenbildung erhalten.“<sup>140</sup>

Die Größe des Platzes richtet sich nach den optischen Gesetzen der visuellen Wahrnehmung von Menschen. Er kann nicht so groß sein, dass er nicht mehr überblickbar ist, wenn man darauf steht. Ist das der Fall, verliert er seine visuell-ästhetische Qualität. Die tatsächlich physikalische Größe eines Platzes hat sich nach der Größenempfindung des Wahrnehmenden zu richten. Er ist zu klein, wenn er keine perspektivischen Anblicke zulässt, zu groß, wenn die Blicke ins Leere laufen.

Darüber hinaus hängt die Größe auch noch davon ab, welche Stellung er in der Plätzehierarchie einer Stadt einnimmt. Ein Hauptplatz hat größer zu sein als ein Nebenplatz.

Ad 5.

Die Unregelmäßigkeiten von Plätzen sollen nicht als „erzwungene Unerzwungenheiten“<sup>141</sup> oder als missverstanden werden. Es geht nicht darum, mit Gewalt eine Unregelmäßigkeit herzustellen, sondern darum, mit Gewalt hergestellte Regelmäßigkeiten zu verhindern:

"Es müßten allerlei Krummziehungen, Straßenwinkel, Unregelmäßigkeiten künstlich im Plane vorgesehen werden; also erzwungene Ungezwungenheiten; beabsichtigte Unabsichtlichkeiten. Kann man aber

---

139 Sitte, Camillo: „Städtebau“, in: CSG Bd. 3, S. 40.

140 Sitte, Camillo: *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*. Basel: Birkhäuser 2002, S. 48f.

141 Ebd. S.123.

Zufälligkeiten, wie sie die Geschichte im Laufe der Jahrhunderte ergab, am Plane eigens erfinden und konstruieren? Könnte man denn an solcher erlogenen Naivität, an einer solchen künstlichen Natürlichkeit wirkliche, ungeheuchelte Freude haben? Gewiß nicht."<sup>142</sup>

Sitte räumt der aus historischen Bedingungen entstammten Unregelmäßigkeit solange Vorrang gegenüber einer strengen Regelmäßigkeit ein, solange die Zweckmäßigkeit des zu Bauenden nicht darunter leidet. In ihr manifestiert sich die evolutionäre Entwicklung des Lebensraums Stadt. Neben der damit einhergehenden Zunahme an Motivvielfalt wird damit die Geschichte des Platzes wahrnehmbar. Allerdings ist die Unregelmäßigkeit keine Bedingung *sine qua non*.

„Eine meilenlange schnurgerade Allee wirkt selbst in der schönsten Gegend langweilig. Sie widerstreitet dem Naturgefühl, der Anpassung an das gekrümmte Terrain und bleibt eintönig im Effekt, so daß man, seelisch abgespant, das Ende kaum erwarten kann.“<sup>143</sup>

Eine Formensprache, die von der Vogelperspektive wahrnehmbar ist, indem sie sich großräumig in den Stadtgrundriss eingeschrieben hat, hat solange keine Bedeutung für Sitte, solange sie nicht vom Boden aus wahrnehmbar ist bzw. es nicht alltäglich ist, die Stadt von oben zu Gesicht zu bekommen. Daher kommt auch seine Bevorzugung alter Städtebaumeister, die „an Ort und Stelle spazierende entworfen haben, während wir alles am Reißbrett mit Zirkel und Lineal uns herausquälen“.<sup>144</sup>

„[K]urz, der Stadtplan darf der vorhandenen Natur nicht gewaltsam aufgenöthigt werden nach irgend einer willkürlich vorgefaßten Meinung, sondern er muß aus der Natur selbst heraus entwickelt werden, genau so, als ob ein Jahrhunderte lange allmähliche Entwicklung das wie von selbst zu Stande gebracht hätte.“<sup>145</sup>

---

142 Sitte, Camillo: „Städtebau“, in: CSG Bd. 3, S. 123.

143 Sitte, *Städtebau*, S. 95.

144 Vgl. Sitte, Camillo: „Über alte und neue Städteanlagen mit Bezug auf die Plätze und Monument-Aufstellung in Wien (1889)“, in: CSG. Bd. 2, S. 251-275.

145 Sitte, Camillo: „Die neue Stadterweiterung (1891)“, in: CSG Bd 2, S. 320.

## 5.2 Böhmes Erzeugende für den prägnanten Stadtraum

Wie bei Sitte lässt sich eine Fundamentalbedingung für die schöne, also wohlgefällige „Atmosphäre“ formulieren, nämlich, dass sich der Wahrnehmungsraum als eine einheitliche in sich geschlossene Situation zeigt. Um die wohlgefällige Physiognomie näher zu bestimmen hilft Lehmann weiter, der das Schöne mit dem Prägnanten in der Landschaftsphysiognomie gleichsetzt. Böhme bezieht sich explizit auf diese Stelle und fordert die Forschenden auf, dasselbe für die Stadtästhetik zu tun. Ein Übertrag von der (Natur-)Landschaftsphysiognomie auf die Stadtlandschaftsphysiognomie ist damit gerechtfertigt. Lehmann definiert das Prägnante folgendermaßen:

„Wir nennen einen Ausdruck prägnant, wenn er bei aller Kürze treffend und vielsagend zugleich ist. Im visuellen Bereich erscheint eine Form prägnant, wenn sie eine blitzartig einleuchtende ganzheitliche Auffassung ermöglicht, gleichzeitig aber einen ganzen Komplex von mehr oder minder bewußten Assoziationen auslöst und damit die Phantasie anregt.“<sup>146</sup>

Das „Prägnante“ hängt von zwei unterschiedlichen Faktoren ab, einerseits vom typischen Charakter des Stadtraumes und andererseits vom Medium, in dem es erscheint. Ersteres umschließt Fragen des Körperlichen, der Gestalt, der Linienführung und Farbe; zweiteres Fragen der Sichtbarkeit, der Klarheit, der Unschärfe, der Helligkeit.

Neben Lehmann greift Böhme auf Hirschfelds *Theorie der Gartenkunst*<sup>147</sup> zurück, die er als Vorbild für die Gestaltung nach Grundsätzen des „Atmosphärischen“ sieht. Dort wird das Schöne als die zu einer Einheit gekommene, angenehme Empfindung definiert. Die gebogene oder gekrümmte Linie ist neben unterschiedlichen Farben und Bewegungsanmutungen ein Mittel dafür. Darüber hinaus erwähnt Hirschfeld noch die Möglichkeit der Aussicht auf Bewegliches als der angenehmen Empfindung Zuträgliches.<sup>148</sup>

Es lassen sich folgende Grundsätze für das physiognomisch „Prägnante“ eines Stadtraumes formulieren:

### 1. Harmonischer Gesamteindruck

---

146 Lehmann, Hermann: *Essays zur Physiognomie der Landschaft*. Wiesbaden: F. Steiner Verlag 1986, S. 164. Zitiert nach Böhme, Gernot: *Asthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*. München: Fink 2001, S. 221.

147 Hirschfeld, Christian C. L.: *Theorie der Gartenkunst*. Leipzig: 1779.

148 Vgl. Hirschfeld, Christian C. L.: *Theorie der Gartenkunst*. Leipzig: 1779, S. 166-172.

2. wohlgeordnete Proportion der Volumina
3. produktive Vagheit der Motive
4. historische Tiefe
5. Spiel mit den Blickbeziehungen
6. Spiel mit der Erscheinungsweise

Ad 1.

Der harmonische Gesamteindruck bezieht sich darauf, dass das Wahrnehmungserlebnis in einer Totalität als zusammenhängendes Ganzes erscheint. Sittes Konsequenz daraus ist die (körperliche) Geschlossenheit der Räume. Bei Böhme kann ein solcher Gesamteindruck auch durch Farbzusammensetzung oder Belichtung entstehen.

Ad 2.

Innerhalb der Grenzen von Enge und Weite spannt sich das Empfinden der Körperlichkeit der Dinge im Raum auf. Die wohlgeordnete Proportion der Volumina zueinander bezieht sich auf ein angenehmes Verhältnis von Freiraum zu bebautem Raum, vom richtigen Verhältnis der Tiefen- bzw. Breitendimension zur Höhendimension der Körper.

Ad 3.

Die produktive Vagheit verweist auf die Mannigfaltigkeit von Motiven, die den Stadtraum interessant machen. Neben unterschiedlichen Gestalten, Linien, Farben ist auch das Wechselspiel von Helligkeit zu Dunkelheit zu bedenken.

Ad 4.

Die historische Betrachtungsweise hat immer auch die Besonderheit des Ortes im Blick, der Eigentümlichkeit des Gegebenen, den *genius loci*. Diese ortsspezifischen Besonderheiten spielen auch heute in der Architektur – nicht bei jeder – eine Rolle. Dabei geht es nicht nur um die Rücksichtnahme des Gegebenen, sondern auch um die Anschlussfähigkeit des Neuen an Altes. So schreibt ein Mitglied jener Kommission, die einen Wettbewerb zur Planung einer Kapelle im Dorf Sumvitg (Schweiz) ausschrieb, über

die Begründung für die Wahl des von Peter Zumthor erarbeiteten Wettbewerbsbeitrags:

„Während sich die anderen Projekte an jeden beliebigen Ort hinstellen ließen, wächst Zumthors Kapelle aus der Geländersippe über dem Weiler Sogn Benedetg heraus, als ob sie schon immer dorthin gehörte. Für sie musste nicht erst [...] eine Plattform ins Gelände gefräst werden, sie schmiegt sich an das Wegelein mit dem begleitenden alten Mäuerchen und schaut über die Dächer und die weite Talsenke von Trun der aufgehenden Sonne entgegen.“<sup>149</sup>

Ad 5.

Das Spiel mit unterschiedlichen Blickbeziehungen bezieht sich darauf, dass unterschiedliche Tiefenwahrnehmungen erlaubt werden. Dazu gehört, dass diese räumlichen, in ihrer Tiefe unterschiedlichen Ebenen von einander zu unterscheiden sind. Das Spiel der Blickbeziehungen betrifft das Verhältnis von Vorder- zu Mittel- und zu Hintergrund.

Ad 6.

Das Spiel mit der Erscheinungsweise bezieht sich im Wesentlichen auf die unterschiedlichen Modi der Erscheinung von Stadträumen abhängig von Tages- und Jahreszeit sowie anderen meteorologischen Phänomene wie Dunst, Nebel, Klarheit. Damit erweitert Böhme die Stadtraumanalyse um solche ephemeren Phänomene, auf die die Stadtraumgestaltung auch eingehen soll.

---

149 Daniel Schönbacher zitiert nach Heß, Regina: *Emotionen am Werk*. Berlin: Gebrüder Mann Verlag 2013, S. 130.

## **6. Analyse und Bewertung bestehender Platzanlagen**

### **6.1 Methodik und Auswahl der Platzanlagen**

Ausgehend von den theoretischen Erkenntnissen der vorigen Abschnitte, sollen drei bestehende Plätze exemplarisch nach den ästhetischen Grundsätzen der beiden Autoren analysiert werden. Die Analyse stützt sich auf unterschiedliche empirische Materialien. Die im vorigen Kapitel erarbeiteten Grundsätze sollen auf diese empirischen Befunde/Repräsentation der tatsächlich vorhandenen Plätze angewandt werden. Dabei ergibt sich die Schwierigkeit, die Plätze angemessen zu repräsentieren. „Atmosphärische“ Qualitäten lassen sich schwer wiedergeben, ohne vor Ort gewesen zu sein, so Böhme. Allerdings beschränkt sich die Analyse auf räumliche Disposition und Physiognomie der Plätze, die mit den Mitteln eines Schwarzplanes und fotografischen Eindrücken adäquat zum Ausdruck kommen sollen. Die skizzierten Grundrissdarstellungen helfen, um die räumliche Struktur des Stadtplatzes zu veranschaulichen. Die Fotografien sollen möglichst einen Eindruck vermitteln, als wäre man selbst vor Ort gewesen. Neben der charakteristischen Physiognomie einer urbanen Landschaft gehören dazu – innerhalb des Visuellen – vor allem die Lichtverhältnisse. Daraus folgt, dass die zu analysierenden Plätze mehrmals abhängig von der Tageszeit fotografiert werden.

Aus der Sicht von Sitte ist es weiter wichtig, das Sichtfeld der Plätze an unterschiedlichen Standorten festzuhalten. Nicht von einem idealen Beobachterstandpunkt aus soll der Ort festgehalten werden, sondern so wie er im alltäglichen Gebrauch erscheint. Die „normalformatigen“ (4:3-Format) Fotos bilden die einzelnen Sichtfelder ab, die Panoramadarstellung soll dem Umstand der Augenbewegung gerecht werden, wodurch Breitenausschnitt und vor Ort variiert werden kann. Die Variabilität der Tiefenschärfe der Wahrnehmung vor Ort soll dadurch berücksichtigt werden, indem innerhalb des Fotos nichts wahrnehmbar schärfer dargestellt ist als anderes.

Zusammengefasst ergeben sich folgende empirische Materialien als Grundlage der Analyse:

- Schwarzplan (Grundrissplan)
- Fotografien im 4:3-Format
  - Fotoausschnitt soll dem Sichtfeld vor Ort entsprechen

- Standpunkte für Fotos wählen, die dem alltäglichen Gebrauch entsprechen
- Panoramadarstellung (Tag- und Nachtansicht)

Die Auswahl der ersten beiden Stadtplätze richtet sich nach einer Klassifikation des Architekten Paul Zuckers, der vorgeschlagen hat, Plätze nach ihrer Raumgestalt zu differenzieren.<sup>150</sup> An einem Ende steht der geschlossene Platz, am anderen der amorphe Platz. Damit greift Paul Zucker auf eine Klassifizierung zurück, die der impliziten Klassifizierung Sittes ähnlich ist. An einem Ende der geschlossene Platz, am anderen Ende der Sternplatz. So sollen die ersten beiden gewählten Beispiele das Gestaltsspektrum öffentlicher Plätze an ihren gegenüberliegenden Endpunkten abbilden. Als Beispiel eines geschlossenen Platzes wird der Mateottiplatz herangezogen. Als Vertreter des amorphen Platz wird der Johann-Nepomuk-Berger-Platz gewählt.

Diese Klassifikation richtet sich nicht nach der Funktion und Dimension des Platzes im Stadtgefüge. Der Mateottiplatz ist als Teil einer großen Wohnbauanlage - dem *Sandleitenhof* – zu sehen und erfüllt vorwiegend die Aufgabe eines Aufenthalts- und Erschließungsraumes für die Bewohner des Sandleitenhofes.

Der Nepomuk-Berger-Platz hingegen ist zentraler Verkehrsknotenpunkt im 16. Wiener Gemeindebezirk. Daraus ergibt sich eine andere Dimension und auch seine Funktion als Durchgangsort. Bei ihm fließen mehrere Straßen zusammen, er ist im Wesentlichen große Kreuzung. Der Nepomuk-Berger-Platz wird von viel mehr Menschen pro Tag frequentiert als der Mateottiplatz, den man als hauseigenen Platz bezeichnen kann, den nur die direkt angrenzende Nachbarschaft vorwiegend als Erschließungsraum verwendet.

Als drittes Fallbeispiel wurde ein Platz gewählt, der erst kürzlich entstanden ist und somit stellvertretend für gegenwärtige Platzanlagen steht. Der WU-Campus gilt als Vorzeigebeispiel im Entwurf zeitgemäßer Architektur unter Berücksichtigung des Freiraumes. Er wird wohl überwiegend von Studierenden benutzt werden, allerdings ist er auch als öffentlicher Raum mit Potential zur Aufwertung der Nachbarschaft konzipiert worden. Der Campus erregte die Aufmerksamkeit und wurde in der Öffentlichkeit

---

<sup>150</sup> Vgl. Amann, Wolfgang: *Platzgruppen bei Camillo Sitte. Der Wandel der Konzeption des Künstlerischen im Städtebau um die Jahrhundertwende am Beispiel Camillo Sittes*. Diplomarbeit Universität Wien 1991, S. 34.

rezipiert und diskutiert.<sup>151</sup>

Ausgehend von der Analyse der bestehenden Struktur werden Empfehlungen für (hypothetische) Verbesserungsvorschläge abgeleitet. Dabei wird die bestehende Struktur nicht völlig in Frage gestellt, das heißt, die Verbesserungsvorschläge stellen den Entwurf als Ganzes nicht in Frage.

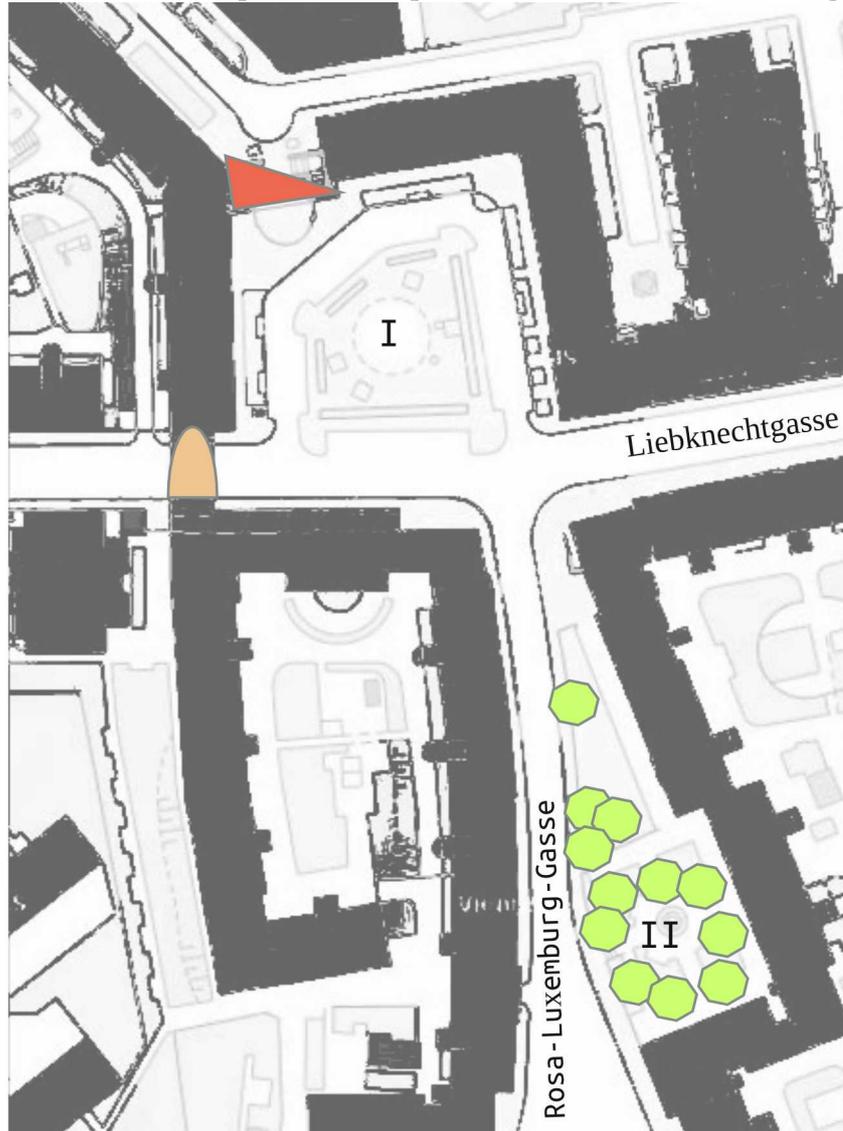
---

151 Vgl. u. a.: *Der Standard*, nachzulesen unter <http://derstandard.at/1379291561139/Neue-Wiener-WU-Die-Welt-ist-ein-Campus>; *Die Presse*, nachzulesen unter [http://diepresse.com/home/bildung/universitaet/1389799/Neuer-WUCampus\\_Wo-kein-Raum-vergeudet-wird](http://diepresse.com/home/bildung/universitaet/1389799/Neuer-WUCampus_Wo-kein-Raum-vergeudet-wird); *Kurier*, nachzulesen unter <http://kurier.at/chronik/wien/neuer-wu-campus-platzt-schon-vor-start-aus-allen-naechten/25.112.830>; *Neue Zürcher Zeitung*, nachzulesen unter [http://www.nzz.ch/aktuell/feuilleton/kunst\\_architektur/verzweigte-stadtlandschaft-1.18157370](http://www.nzz.ch/aktuell/feuilleton/kunst_architektur/verzweigte-stadtlandschaft-1.18157370) (letzter Zugriff 04.02.2014).

## **6.2 Fallbeispiel 1: Mateottiplatz**

Vergleicht man den Grundriss des Mateottiplatzes (siehe Skizze 1) mit den Beispielen Sittes in seinem *Städtebau*, so lassen sich sehr viele Ähnlichkeiten finden. Die Platzstruktur ist geprägt von einer Geschlossenheit, die durch die Gebäudewände an jeder Seite der Platzwand gewährleistet ist (Abb. 4). Selbst die topographischen Gegebenheiten wurden sehr gut in das Raumkonzept integriert, indem die nördliche Wegeinmündung auf den Platz durch eine Stiegenanlage markiert ist. Der Platz fließt dort nicht aus, sondern ist durch eine hochgezogene Stiegenanlage mit monumentalen Brunnen davor „abgedichtet“ - dazu kommt, dass eine dahinterliegende Gebäudewand den Blick begrenzt (Abb. 6) Neben der Verschlussfunktion des Platzes fungiert die Stiege als Anreicherung der Motive. Zusätzlich ergibt sich daraus ein erhöhter Standpunkt am Platzeingang, von dem aus der ganze Platz überblickt werden kann (Abb. 8).

Skizze 1: Schwarzplan Mateottiplatz mit Schlüsselementen, eigene Darstellung



Legende

I Mateottiplatz

II Vorplatz Stadtbücherei

 Rundbogen

 Stiegenanlage

 Baum



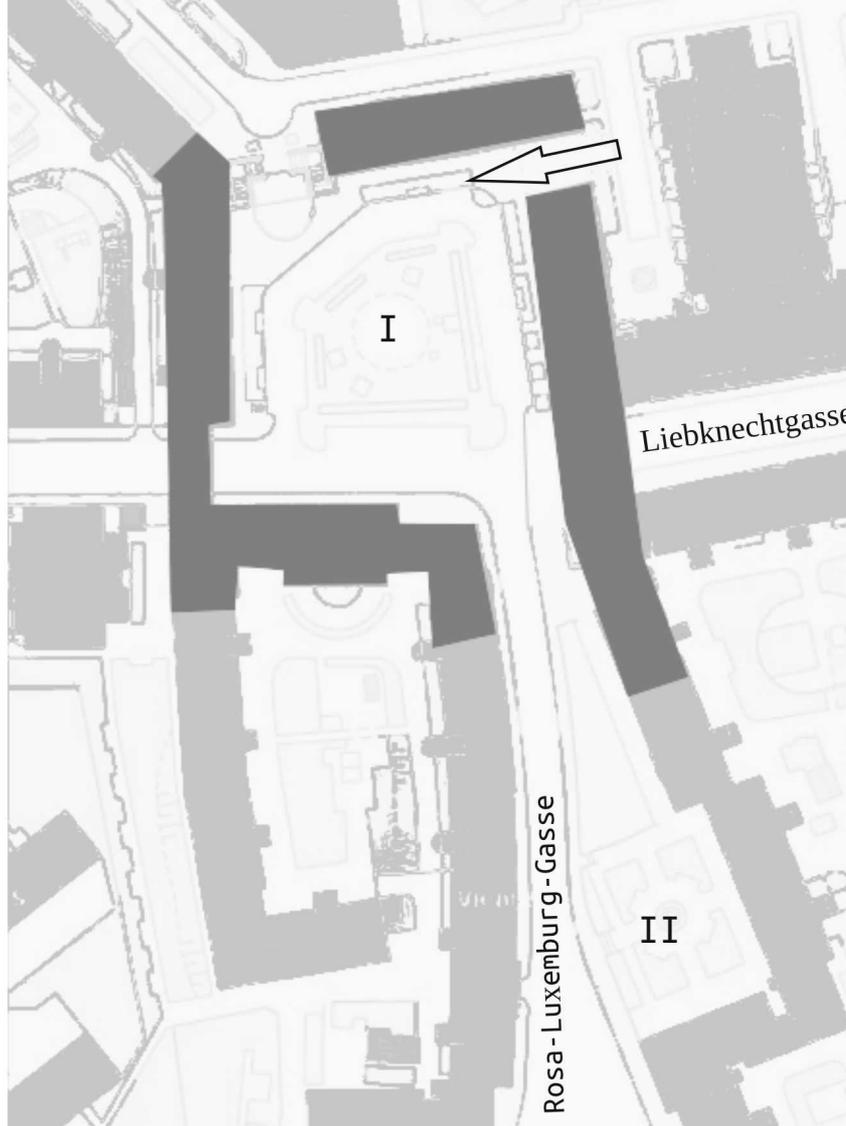
M 1:1000

Kartengrundlage: Vienna GIS

Die beiden Hauptzufuhrstraßen (Liebknechtgasse, Rosa-Luxemburg-Gasse) münden am

selben Eck in den Platz ein. Damit widerspricht der Platz den Grundsatz des Turbinenplatzes bei Sitte. Noch dazu liegen die beiden Straßen genau gegenüber der Stiegenanlage, so dass die Blickperspektive von dem dort erhöhten Standpunkt die zwei Lücken offensichtlich vor Augen führt. Folgt das Auge den beiden Straßen, so findet sich auch weiter weg kein begrenzender Anhaltspunkt. Die Straße verläuft gerade in den Platz und gibt so den Blick in die Leere des Horizonts frei. Dies wäre nicht der Fall, würde die Straße in gebogener Linie eintreffen und den Platz optisch somit allmählich zumachen. Diese Ecke ist der Schwachpunkt der Platzanlage. Die Empfindung der Geschlossenheit bzw. des harmonischen Gesamteindrucks ist bei diesem Blickpunkt nicht gegeben. Aus der Sicht Sittes ist es besser, eine der beiden Straßen in eine andere Platzecke zu verlegen, um den geschlossenen Eindruck zu gewährleisten.

Skizze 2: Anwendung Prinzip Turbinenplatz Mateottiplatz, eigene Darstellung



Legende

I Mateottiplatz

II Vorplatz Stadtbücherei

⇒ Straßeneinmündung



M 1:1000

Kartengrundlage: Vienna GIS

An der westlichen Ecke des Platzes wurde eine sehr gute Lösung gefunden. Die Straße, die dort zu einer Sackgasse mit Parkplatz wird, wurde mit einem Rundbogen (siehe Skizze 1) überbaut. Die architektonische Lösung gewährleistet den Zusammenschluss der beiden Platzwände. Bewegt man sich von dieser Seite auf den Platz zu, so springt der

Rundbogen ins Auge und fungiert gleichzeitig als Grenz- und Durchgangselement des Platzes.

In der Mitte des Platzes befindet sich ein gepflasterter Freiraum, umsäumt von Sitzgelegenheiten und einzelnen Bauelementen. Sie sind blickdurchlässig und dominieren nicht das Platzgefüge bzw. verdecken die Platzwände im Hintergrund.

Der Platz hat eine quadratische Form mit einer ungefähren Ausdehnung von 60 Metern. Die Dimension erscheint gegenüber der Höhe der angrenzenden Gebäudehöhe angemessen (vier- bis fünfgeschossig). Der grundsätzlich harmonische Gesamteindruck ergibt sich dadurch, dass die Gebäude gleich hoch und im selben Stil gehalten sind (der Platz ist Teil des sozialen Wohnbaus *Sandleitenhof*<sup>52</sup>, erbaut 1924-1928). Die Gleichförmigkeit der Gebäude wird angereichert durch den Rundbogen und das Treppenelement. Zusätzlich gibt es an der südlichen Platzwand einen Arkadengang (Abb. 7), der den Platz um einen weiteren Eindruck bereichert.

Aus der Sicht Böhmes ist dem noch hinzuzufügen, dass der einheitlich gehaltene, sanfte sandfarbige Farbton der Gebäudefassaden den einheitlichen Gesamteindruck des Gebäudeensembles noch verstärkt. Als zweite dominierende Farbe kann das Asphaltgrau des Bodenbelags gelten. In der Nacht zeigt sich ein ganz anderes Bild. Die Geschlossenheit des Platzes löst sich auf, die Gebäude sind im Dunkel nicht mehr von der Umgebung zu unterscheiden. Es dominieren vereinzelt Lichtkegel am Platz und aus den Fenstern der angrenzenden Wohnungen (Abb. 9). Die Monumentalität der Platzwände verschwindet. Der Platz zeigt im Spiel der Erscheinungen (Tageszeitenwechsel) unterschiedliche Gesichter. Da es sich vorrangig um einen Anrainerplatz handelt ist ein fehlendes, durchinszeniertes Lichtkonzept nicht störend. Im Gegenteil, der Platz bekommt dadurch im Tageslicht eine noch intensivere Präsenz.

Bevor der *Sandleitenhof* erbaut wurde, befand sich keine Gebäudegruppe oder ein einzelnes Gebäude an dieser Stelle. Das zeigt sich auch am Platz, der als Gesamtentwurf

---

<sup>52</sup> Die Architektur der Wohnhausanlage ist sowohl von Otto Wagner als auch Camillo Sitte beeinflusst, so *Wiener Wohnen*. Die Anlage wurde von zwei Architektengemeinschaften entworfen, die sich das Areal aufteilten. Der südliche Teil wurde von Schülern Otto Wagners konzipiert. Die *Arbeiterzeitung* schreibt am 18. April 1924: „Es enthält auch wirklich reizvolle Straßen- und Platzanordnungen, und wenn die Jury meint, daß in manchen Fällen zu viel gewollte *malerische* (Hervorhebung durch Autor) Auflösungen zu sehen sind, so kann der Großstädter, dem doch vor der Steinwüste graut, dies wohl nur freudig wahrnehmen.“ Vgl. MA 13 (Hg.): *75 Jahre Bücherei Sandleiten. Geschichte und Gegenwart*. Wien: 2002, S. 2.

als solcher auch zu erkennen ist. Es gibt keine historischen Schichten, die auf frühere Bebauung hinweisen – und das zeigt der Platz auch.

Obwohl der Platz eine monumentale Qualität besitzt und die Platzmitte als Aufenthaltsraum konzipiert ist, spielt sich relativ wenig bis nichts auf dem Platz ab. Er ist die meiste Zeit leer. Durch die Wegführung – die beiden Hauptwege münden im selben Eck ein – wird der Platz asymmetrisch benützt. Die meisten Aktivitäten – und auch der Autoverkehr – spielen sich in der südöstlichen Hälfte ab. Das Potential der nordöstlichen Ecke mit der Stiegenanlage wird nicht voll ausgeschöpft. Genau dort befindet sich auch ein leeres Geschäftslokal.<sup>153</sup>

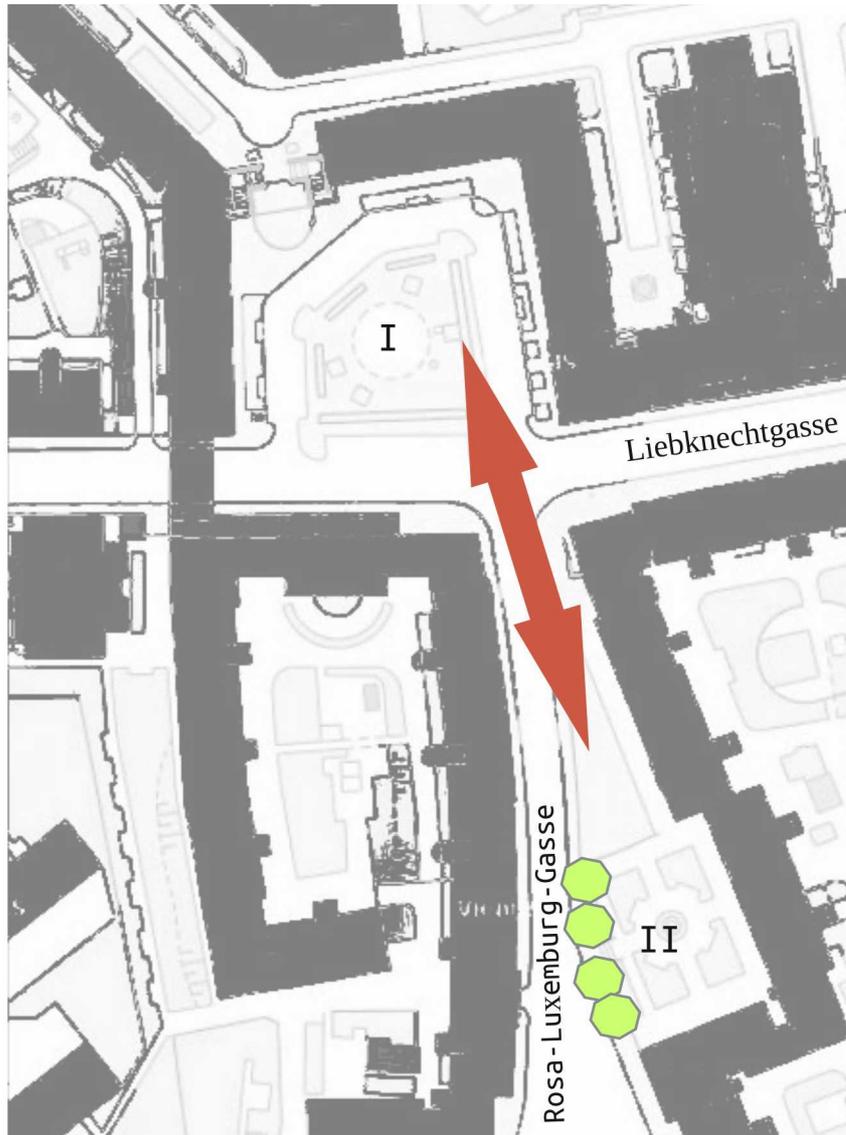
Innerhalb des Sandleitenhof-Areals ist noch eine Filiale der *Büchereien Wien* um die Ecke untergebracht. Eine öffentliche Einrichtung direkt am Platz fehlt.<sup>154</sup> Der Vorplatz der Bücherei (II) grenzt an den Mateottiplatz (I) im Süden an. Nur ist sie vom Mateottiplatz sehr leicht zu übersehen, weil eine Baumgruppe den Blickkontakt verwehrt (Abb. 10). Eine Blickbeziehung auf die architektonisch äußerst interessante Fassade, in der die Bücherei untergebracht ist, ist dadurch nicht möglich. Gemeinsam mit dem Vorplatz versteckt sie sich aus der Sicht des Mateottiplatzes hinter einer Baumgruppe. Man kann, anstatt sie zu gruppieren, als eine kleine Allee von der Bücherei hin zum Mateottiplatz anordnen, die die beiden Plätze miteinander verbindet und den Nebenplatz zugleich von der Straße abgrenzt. So kann die Fassade der Bücherei als sichtbares Hintergrundmotiv gut zur Geltung kommen. Darüber hinaus kann noch angedacht werden, diese Fassade abends dezent zu beleuchten, um sie bei Dunkelheit nicht verschwinden, sondern hervortreten zu lassen.

---

153 Die Drogeriekette „dayli“ schloss im Sommer 2013 an diesem Standort.

154 Der *Sandleitenhof* hatte in seinen Anfängen ein monumentales Kino in der Liebknechtgasse in Sichtweite zum Mateottiplatz.

Skizze 3: Aufwertung Blickbeziehung Mateottiplatz, eigene Darstellung



Legende

I Mateottiplatz

II Vorplatz Stadtbücherei

 Sichtbeziehung

 Baum



M 1:1000

Kartengrundlage: Vienna GIS

Die Raumanalyse auf Basis der ästhetischen Grundsätze von Sitte und Böhme ergibt folgendes zusammenfassendes Urteil:

- Bis auf die südöstliche Ecke ist die Geschlossenheit des Platzes gegeben
- Die Proportion des Platzes (Platztiefe zu Gebäudehöhe) ist gut gewählt
- Der Gesamteindruck wird durch ein einheitliches Äußeres der angrenzenden Gebäudefassaden unterstützt
- Der Arkadengang, der Rundbogen und die Stiegenanlage sorgen für einen Reichtum an Motiven
- Bei Dunkelheit verliert die Geschlossenheit des Platzes an Prägnanz. Es dominieren einzelne Leuchtelemente
- Freie, jedoch unbenutzt Platzmitte
- Die angrenzende Städtische Bücherei mit Vorplatz ist zu wenig in den Mateottiplatz integriert
- Aufgrund der architektonischen Qualität jener Gebäudefassade, hinter der die Bücherei untergebracht ist, eignet sie sich für eine dezente Beleuchtung in der Nacht
- Die Wirkung der Geschlossenheit wird durch die am selben Eck einmündenden Hauptwege gemindert

Abb. 4: Tages- und Nachtpanoramen, Mateottiplatz

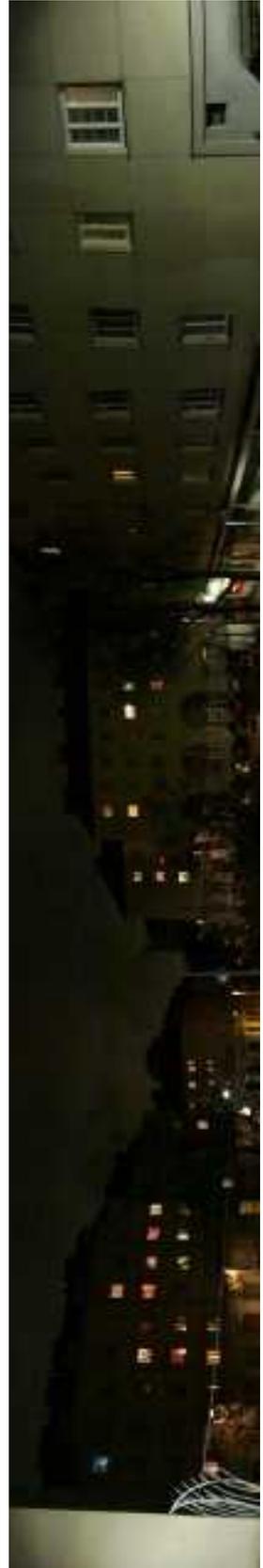
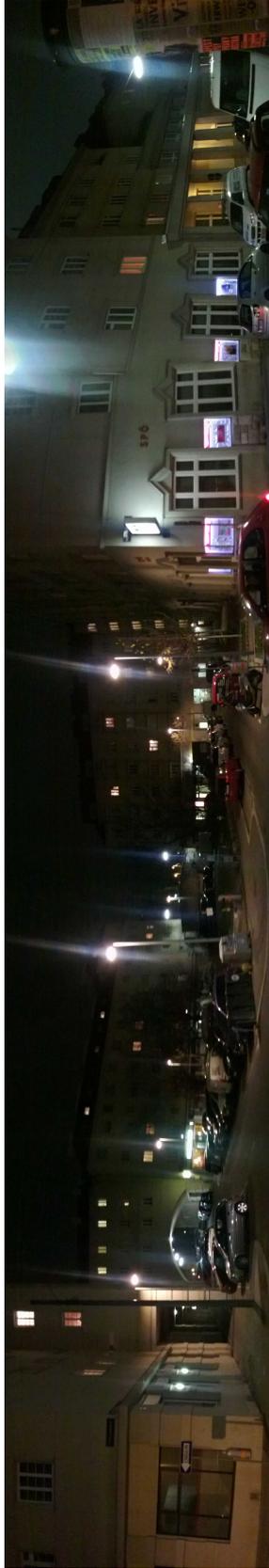


Abb. 5 u. 6: Detail Rundbogen und Detail Stiegenanlage, Mateottiplatz



Abb. 7 u. 8: Detail Arkadendurchgang und Überblick von Stiege aus, Mateottiplatz



Abb. 9 u. 10: Blick in Richtung Rundbogen bei Dunkelheit und Blick in Richtung Städtische Bücherei bei Tag, Mateottiplatz



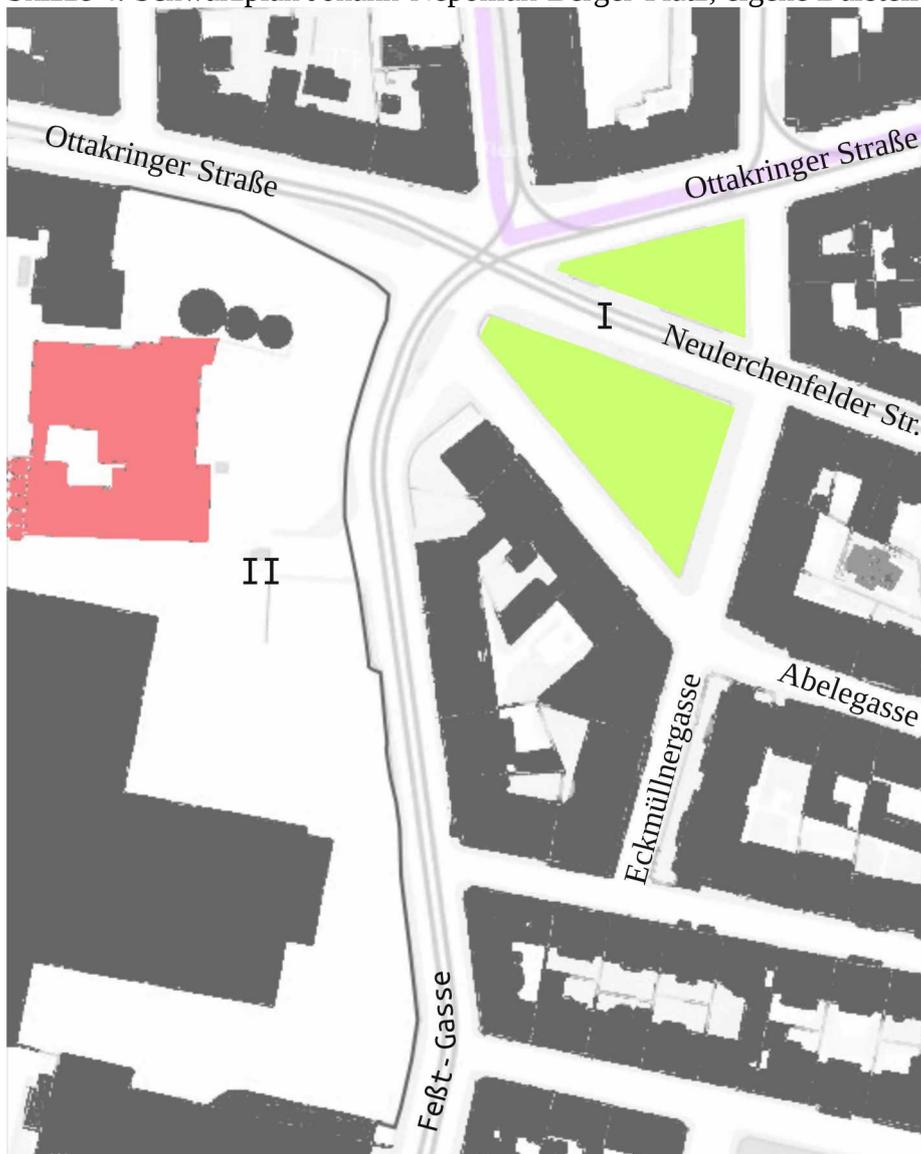
### **6.3 Fallbeispiel 2: Johann-Nepomuk-Berger-Platz**

Der Platz ist als Sternplatz konzipiert, dort treffen sechs Straßen aufeinander. Daraus ergibt sich die dominierende Funktion des Platzes als Verkehrsknotenpunkt. Aus der Sicht Sittes wäre dieser Platz ein hervorragendes Beispiel für die Konzeption moderner Plätze. In seinem *Städtebau* widmet er solchen Plätzen ein eigenes Kapitel (siehe *Moderne Systeme*<sup>155</sup>), worin er nicht nur auf die ästhetische Problematik solcher Plätze aufmerksam machen will, sondern auch zeigt, dass sie verkehrstechnisch ebenso problematisch sind. Neben Autoverkehrsknotenpunkt ist er auch ein Knotenpunkt für den öffentlichen Verkehr. Es treffen dort drei Straßenbahnstationen aufeinander (2, 9, 44). Das Prinzip Sternplatz steht dem Grundsatz der Geschlossenheit des Platzes entgegen (Abb. 11). Der Knotenpunkt für den Verkehr ist auch ein Knotenpunkt der Straßenfluchten.

---

155 Sitte, Camillo: *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*. Basel: Birkhäuser 2010, S. 101-115.

Skizze 4: Schwarzplan Johann-Nepomuk-Berger-Platz, eigene Darstellung



Legende

- I Johann-Nepomuk-Berger-Platz
- II Ottakringer-Firmengelände

-  Parkanlage
-  Ottakringer-Turm



M 1:2000

Kartengrundlage: Vienna GIS

Die beiden Platzreste sind begrünt und fristen ihr Dasein als kleine Parkstreifen mit Sitzgelegenheiten. Im Geiste Sittes kann auch von Rettungsiseln gesprochen werden, die

eine kurze Verschnaufpause erlauben, bevor man sich daran macht, die nächste Straße zu überqueren.

Der Platz zerläuft zwischen den Straßeneinmündungen. Straßenlärm dominiert die Wahrnehmung. Optisch gibt es ein auffallendes Element am Platz: die Ottakringer-Brauerei (Abb. 12). Ihr Hauptgebäude (Ottakringer-Turm) markiert von der Ottakringerstraße einen optischen Endpunkt.

Der Platz wirkt sehr groß, er misst in alle Richtungen eine ungefähre Länge von 90 Metern. Er wirkt auch deswegen größer, weil im Gelände der Ottakringer-Brauerei die Gebäude nicht an die Grundstücksgrenze herangerückt sind. Vielmehr eröffnet sich dort ein weiteres sichtbares, weitläufiges Gelände, welches den Platz doppelt so groß und noch versprengter aussehen lässt.

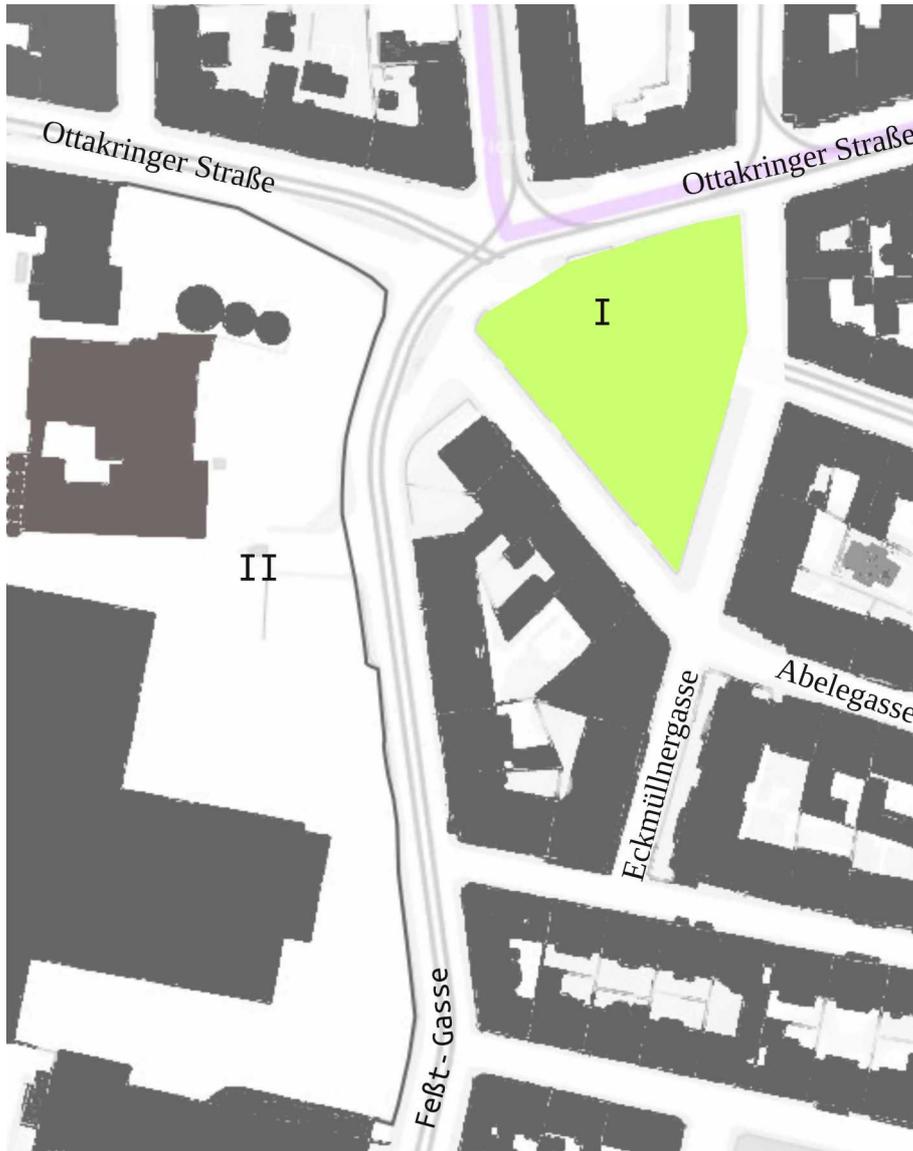
Aus der Sicht Böhmes ist noch hinzuzufügen, dass der Platz farblich von einem Gebäude am Gelände der Ottakringerbrauerei bestimmt wird. Alle übrigen Gebäude haben einen gräulichen Anstrich.

Dunkelheit wirkt sich positiv auf den Platz aus, weil sich dadurch die Zerstreuung verliert. Allerdings dominiert bei Dunkelheit ein Gebäude, weil es beleuchtet ist. Der Turm der Ottakringer-Brauerei, der den Platz zur Selbstinszenierung nutzt.

Die Tiefendimensionen des Platzes sind nicht wahrnehmbar – es gibt keinen zu unterscheidenden Vorder-, Mittel- oder Hintergrund. Alles schwimmt zu einer formlosen Gestalt.

Aus der Sicht Sittes gibt es nur eine Möglichkeit, will man die Qualität solcher Plätze aufwerten. Der Knotenplatz muss aufgelöst werden. In diesem Fall ist zum Beispiel zu überlegen, ob man den in der Mitte geteilten Park nicht zusammenführt, indem man die Straße Neulerchenfelderstraße schon vor dem Park enden lässt (die Straßenbahnlinie „2“ kann durch-, herumgeführt oder muss geteilt werden).

Skizze 5: Zusammenlegung des Parks, eigene Darstellung



Legende

I Johann-Nepomuk-Berger-Platz

II Ottakringer-Firmengelände

 Parkanlage



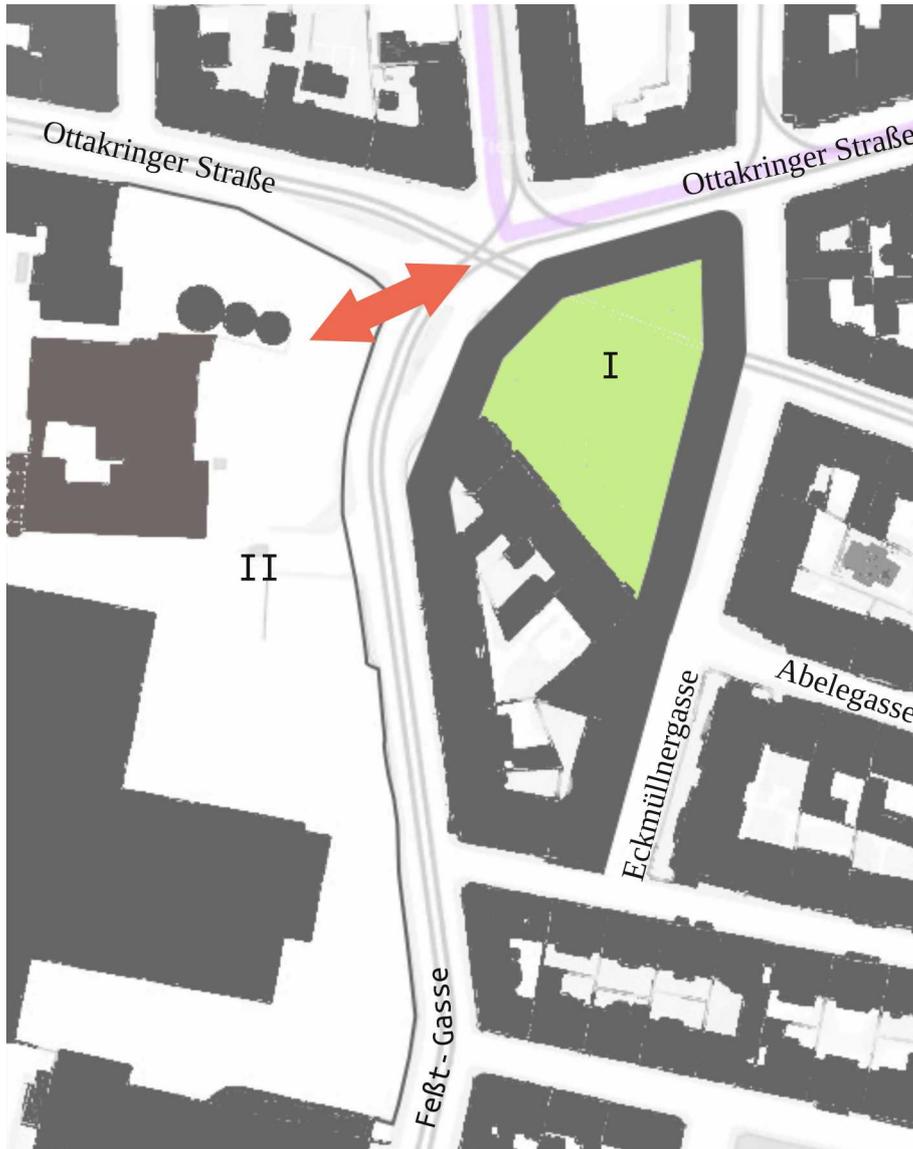
M 1:2000

Kartengrundlage: Vienna GIS

Eine noch konsequentere Lösung ist es, den Park am Grundstücksrand zu bebauen bzw. baulich abzugrenzen von den Straßenfluchten. Damit ist der optischen Leere Einhalt geboten. Gleichzeitig kann der Park im Hof des Gebäudes in seiner Qualität aufgewertet werden. Die Bebauung am Grundstücksrand lässt vielfältige Möglichkeiten zu. Von einer bloß optischen Abgrenzung bis hin zu einem Gebäude mit Innenräumen ist alles möglich. Dadurch entsteht eine Atrium-Parkanlage. Der Aufenthaltsbereich wird somit nach in ein Platzinneres verlegt, was den Vorteil der Abschirmung von lautem Straßenlärm und einer eindeutig wahrnehmbaren Platzkontur hat.

Ein weiterer Ansatzpunkt zur Verbesserung der Platzsituation liegt darin, (ausgewählte) Freiflächen am Grundstück der Ottakringer-Brauerei in das Platzkonzept mit einzubeziehen.

Skizze 6: Atrium-Parkanlage, eigene Darstellung



Legende

I Johann-Nepomuk-Berger-Platz

II Ottakringer-Firmengelände

 Atrium-Parkanlage

 Platzabstimmung



M 1:2000

Kartengrundlage: Vienna GIS

Die Raumanalyse auf Basis der ästhetischen Grundsätze von Sitte und Böhme ergibt folgendes zusammenfassendes Urteil:

- Die sternförmig zusammenlaufenden Straßenachsen verhindern einen geschlossenen Gesamteindruck des Platzes
- Der Platz als eigenständige Raumeinheit ist nicht erkennbar; der Blick verliert sich
- Die Freiflächen der Ottakringerbrauerei verstärken den zerstreuten Eindruck
- Das Gebäude der Brauerei markiert einen prägnanten Bezugspunkt; ansonst ist ein Mangel an Motiven zu beobachten
- Die Platzmitte wird durch eine Parkanlage markiert, die von der Neulerchenfelderstraße durchschnitten wird
- Bei Dunkelheit rückt die beleuchtete Brauerei noch stärker ins Zentrum der Aufmerksamkeit
- Ein bauliche Abgrenzung des Parks, der ihn zum Atrium macht erhöht die Aufenthaltsqualität und der Aufenthaltsbereich des Platzes wird zu einem geschlossenen Atrium
- Durch eine Unterbrechung der Neulerchenfelderstraße (im Bereich der Parkanlage) wird der Verkehrsknotenpunkt entschärft. Der Park (mit dem südlich angrenzende Gebäude) fungiert als Inselement eines Kreisverkehrs

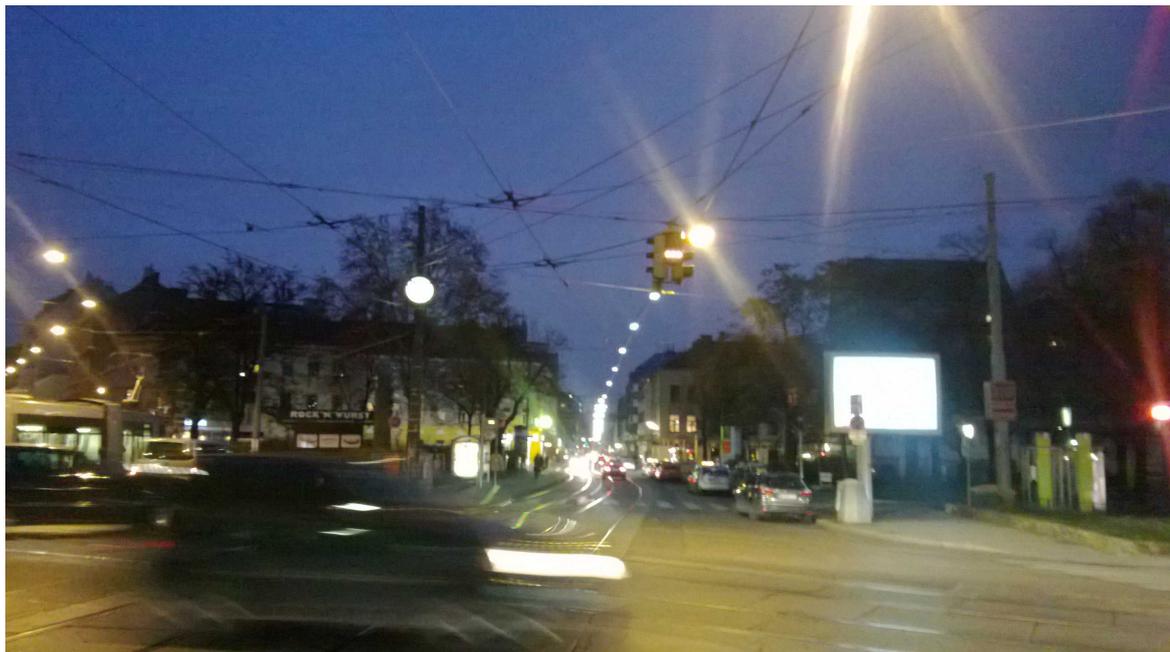
Abb. 11: Tages- und Nachtpanoramen, Johann-Nepomuk-Berger-Platz



Abb. 12 u. 13: Blick in Richtung Platzareal vor Ottakringer-Brauerei und in Richtung Parkanlage bei Tag, Johann-Nepomuk-Berger-Platz



Abb. 14 u. 15: Blick in Richtung Ottakringer-Brauerei und in Richtung Parkanlage, Johann-Nepomuk-Berger-Platz bei Nacht



### **6.4 Fallbeispiel 3: WU-Campus**

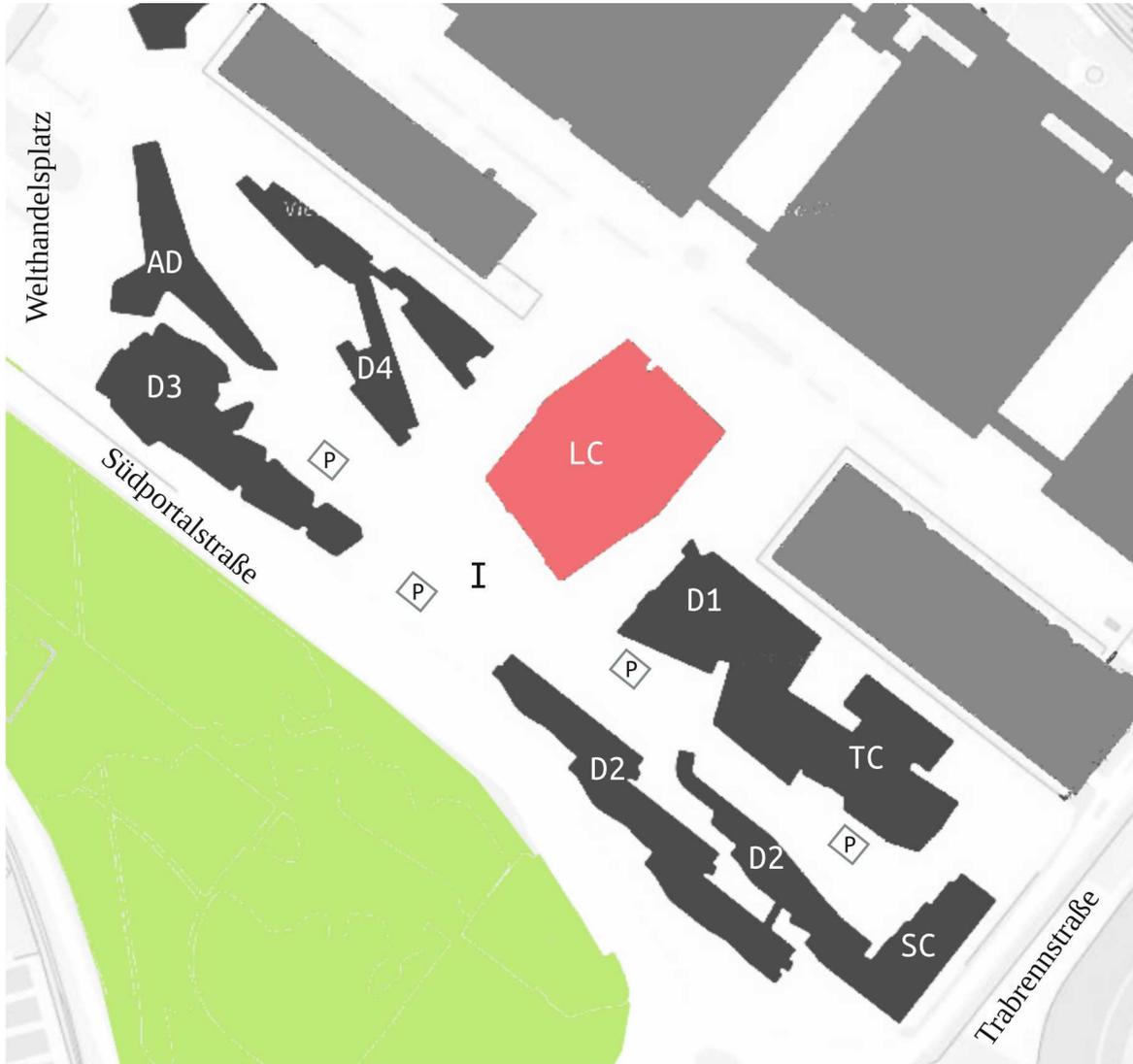
Betrachtet man den Grundrissplan des WU-Campus und ruft sich ältere Stadtstrukturen in Erinnerung, so lässt sich anhand der Grundrisstruktur erahnen, dass das Gebiet zuvor unbebaut war oder davon zumindest nichts mehr übrig ist. In diesem Fall handelt es sich um eine ehemalige Grünfläche des Praters<sup>156</sup>, der als Gelände für den neuen WU-Campus auserkoren wurde. Die Gebäudeanordnung lässt sich am ehesten als eine loses Zusammenhängendes beschreiben. Sie reicht, um den zentralen Platz vor dem *Libary & Learning Center (LC)* und auch die Hauptwegerichtung, von Ost nach West (und zurück), anzudeuten.

Im Mittelpunkt der Analyse steht der soeben erwähnte Platz in der Mitte des Campus. Er ist Vorplatz zum auffälligsten Gebäude, dem *LC*-Gebäude, welches zugleich den Mittelpunkt der Anlage markiert.

---

<sup>156</sup> Das Gebiet war Teil des Weltausstellungsgeländes von 1873.

Skizze 7: Grundrissplan WU-Campus, eigene Darstellung



Legende

I Platzsituation am WU-Campus

Library & Learning Center (LC)

weitere WU-Gebäude

Messe Wien

Prater

P Parkgaragenabgang

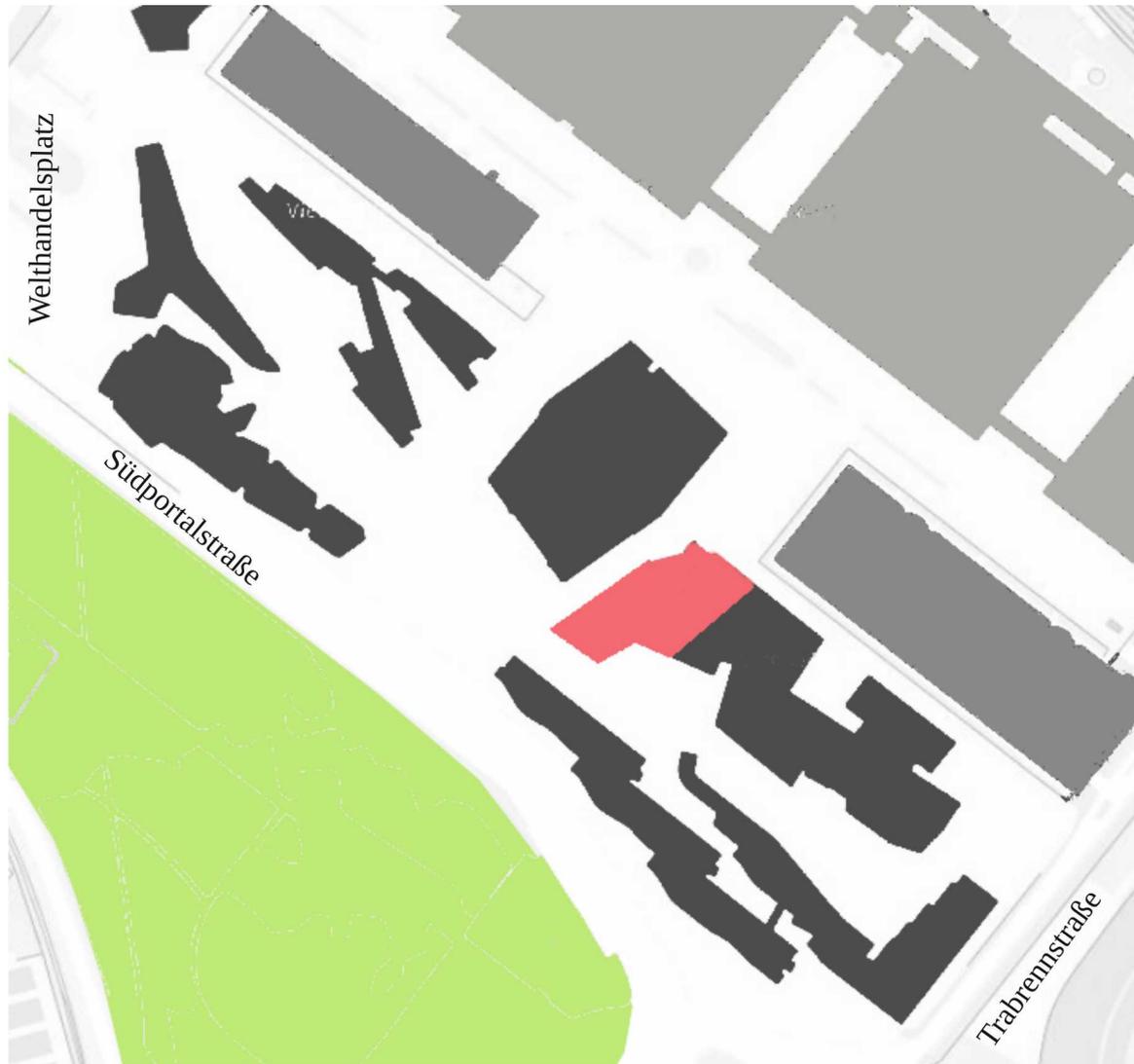


M 1:3200

Kartengrundlage: Vienna GIS

Aus der Sicht Sittes fällt zuallererst die physische Ungeschlossenheit des Platzes auf. Die Platzsituation (I, siehe Skizze 7) ist nichts anderes als ein verbreiteter Abschnitt der Hauptwegeachse, so dass ihm unmittelbar angrenzende „Seitenwände“ fehlen. In Richtung Osten wird der Blick am Ende des Campus von den Gebäuden *D2* und *SC* eingefangen, so dass in diese Richtung von einer Geschlossenheit im weiteren Sinn gesprochen werden kann. In die Gegenrichtung blickend, eröffnen sich zwei Möglichkeiten an Blickachsen. Die eine endet dort, wo die beiden Schenkel des Gebäudes *D4* zusammenlaufen, so auch dort dem Blick ein Gebäude entgegengestellt ist. Die Hauptblickachse in Richtung Osten verläuft entlang der Hauptwegeachse zwischen den Gebäuden *D3/AD* und *D4*. Dort läuft der Blick schnell ins Leere in Richtung Wurstelprater (ohne etwas von diesem zu erkennen). Im Rücken des Platzes (mit Blick auf das *LC*-Gebäude) wird der Platz von keinem Gebäude abgegrenzt. Allerdings wird die Blick- und Gehrichtung zum Prater durch rätselhaft Rampen mit Geländern verstellt. Dahinter befindet sich der Prater, der durch diese eigenartige „Betoninsel“ vom Platz und damit vom ganzen WU-Campus abgeschirmt wurde. Ausgehend von den bestehenden Gebäuden und ihrer Anordnung zueinander ist nach Sittes Grundsatz der Geschlossenheit zu empfehlen, das Gebäude *D1* ein wenig hereinzurücken bzw. Gebäude *LC* ein wenig nach hinten zu rücken. Damit ist in östliche Richtung eine Platzwand angedeutet und gibt der Vorstellungskraft genug Hinweise, die Kontur im Kopf fertigzuzeichnen.

Skizze 8: Hervorrücken Gebäude D1, WU-Campus, eigene Darstellung



Legende

-  Hervorrücken von Gebäude D1
-  weitere WU-Gebäude
-  Messe Wien
-  Prater



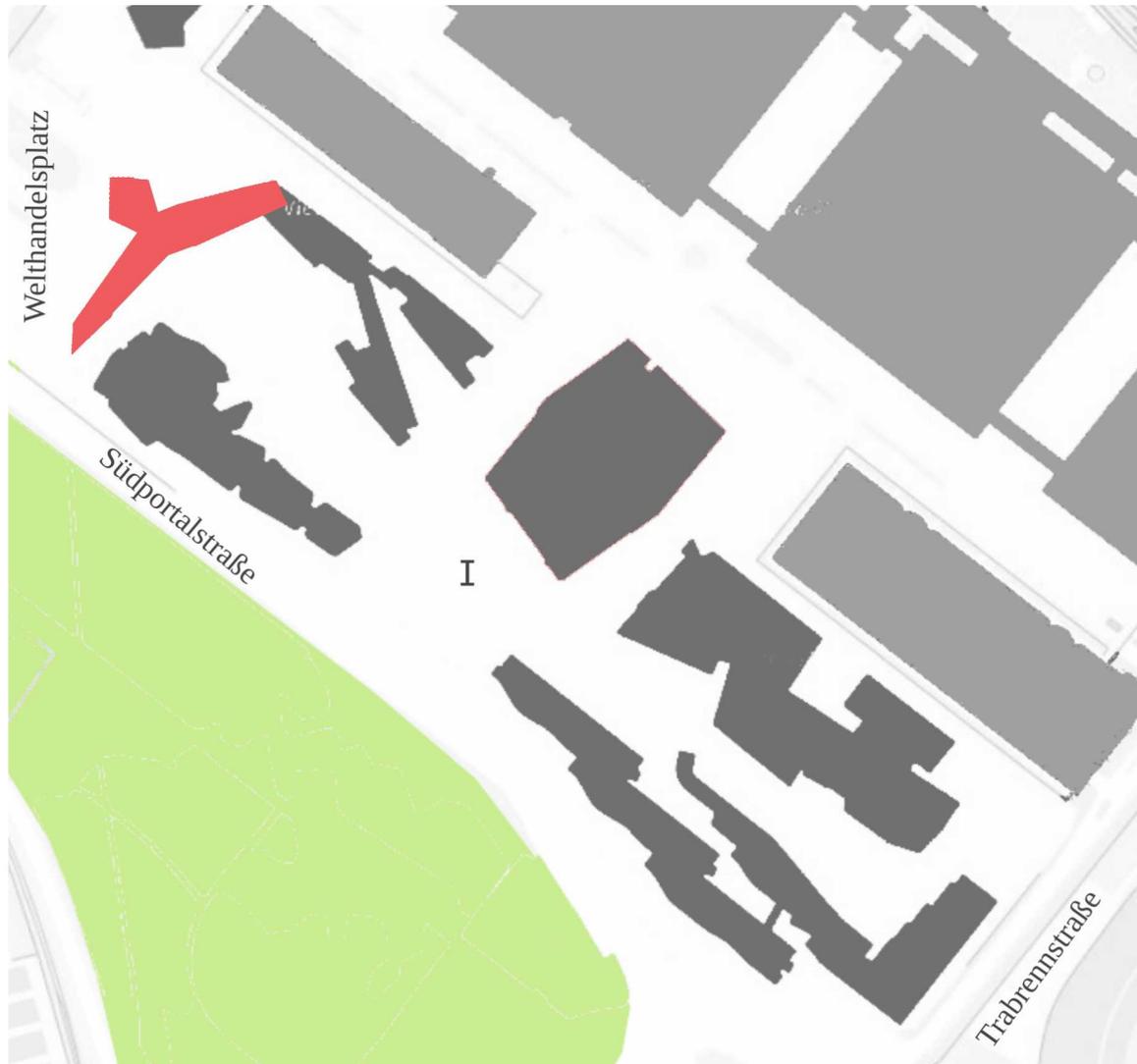
M 1:3200

Kartengrundlage: Vienna GIS

In westliche Richtung empfiehlt es sich, die optische Besonderheit der aufeinander zulaufenden Schenkel des Gebäudes *D4* aufzuwerten, indem man das Gebäude etwas hereinrückt und die Schenkel etwas weiter spreizt. Um die „undichte“ Stelle in östliche

Richtung (zwischen *D3/AD* und *D4*) „abdichten“, ist ein Querstellen des Gebäudes *AD* zu überlegen, so dass es das Gebäude *D3* mit *D4* verbindet. Das *AD*-Gebäude wäre ein optisch ansprechendes Eingangsportal zum Inneren des Campusgeländes mit einem Durchgang in Richtung Campusausgang, so dass es als optisches Abgrenzungselement dient ohne die Durchlässigkeit zu beschränken.

Skizze 9: Verdrehen von Gebäude AD, WU-Campus, eigene Darstellung



Legende

- Querstellen von Gebäude AD
- weitere WU-Gebäude
- Messe Wien
- Prater



M 1:3200

Kartengrundlage: Vienna GIS

Zusätzlich ist anzumerken, dass die Hauptausrichtung des Gebäudekomplexes in Richtung Prater zeigt, ohne den Prater mit einzubeziehen.<sup>157</sup> Die Anbindung an den

---

<sup>157</sup> Durch die Abgrenzung von der Messe im Norden und der Trabrennstrecke im Osten ist es umso

öffentlichen Verkehr (U2) ist östlich und westlich des Gebiets gegeben, so dass die Mehrheit der Studierenden von dort kommen wird (gesetzt den Fall, die Mehrheit der WU-Studierenden fährt öffentlich). Das hat den Nachteil, dass der Zugang vom Prater nur sporadisch genutzt werden wird, weil dort nur eine Autobushaltestelle der Autobuslinie 82A vorhanden ist, die zwischen Kriau und Praterstern verkehrt. Den Prater als „Vorhof“ zum WU-Campus kann man attraktiver machen, indem man die „1-er“-Straßenbahnlinie besser ins Freiraumkonzept miteinbezieht. Zum Beispiel kann man an die Stelle der „Betoninsel“, die den Prater aus dem WU-Campus ausgrenzt eine „1-er“-Haltestelle errichten und integriert die Ansicht auf das *LC*-Gebäude ins kollektive Bewusstsein öffentlicher Verkehrsteilnehmer.<sup>158</sup>

Sittes Grundsatz 2, das Freihalten der Mitte wurde eingehalten. Es gibt zwar keine Brunnen oder Monumente, dafür aber Parkgaragenabgänge, deren nicht-mittige Lage den Grundsatz 2 erfüllen. Insgesamt sind 4 Parkgaragenabgänge im Freiraum verteilt (siehe Skizze 7), die als „eyecatcher“ jedoch fragwürdig erscheinen. Der Abgang „P3“ am Vorplatz des *LC*-Gebäudes kann aufgewertet werden, indem er zu einer Sitzinsel ausgebaut wird.

Die einzelnen Gebäude bzw. Gebäudekomplexe wurden jeweils einzeln (das Gelände wurde in einzelne Parzellen untergliedert) ausgeschrieben und entworfen. Die Aufgabenteilung ist anhand der unterschiedlichen Formensprache der Gebäude klar ersichtlich. Dabei hat es den Anschein, dass die einzelnen Gebäude auf ihre eigenständige Präsenz bestehen. Allerdings ist unbestreitbar, dass das *LC*-Gebäude in der Mitte über alle anderen zu stellen ist. So gesehen ist eine Gebäudehierarchie spürbar. Der erste Grundsatz Sittes insistiert auf die „Harmonie“ bzw. „Stimmigkeit“ der von einem Standpunkt überschaubaren Gebäude zueinander. Durch die unterschiedliche Formensprache der einzelnen Gebäude ist eine Motivvielfalt gegeben. Als einheitsstiftendes Element der Platzanlage kann die Hierarchie zwischen dem *LC*-Gebäude zu allen anderen Gebäuden

---

wichtiger, den Prater im Süden zu berücksichtigen.

158 Es sei noch einmal erwähnt, dass die Empfehlungen keiner Machbarkeitsstudie verpflichtet sind. Die Frage nach einer Verlängerung der „1-er“-Straßenbahn hängt natürlich von vielen weiteren Faktoren ab, genauso wie die Frage nach der richtigen Anordnung der Gebäude auch ihren Funktionswert zu erfüllen haben, auf den in dieser Analyse nicht weiter eingegangen wird. Genausowenig wird auf die energetische Qualität der Gebäude eingegangen. Ebensovienig relevant ist in dieser Analyse die Projektorganisation und -abwicklung während Entwurf- und Bauphase des WU-Campus. Die Empfehlungen halten sich an Abänderungen am Bestand und stellen die grundsätzliche Konzeption nicht in Frage.

gesehen werden. Das, was den Platz noch verbindet, sind die sich an unterschiedlichen Stellen wiederholenden Parkgaragenabgänge – ihre Wiederholung im Campusgelände macht einem gewahr, dass das Gelände zusammengehört. Darüber hinaus ist die Zusammengehörigkeit der Gebäude am Campus auch durch eine gemeinsame Abgrenzung zur Nachbarschaft ableitbar.

Durch Verbesserung der formalen Anordnung der Gebäude zueinander kann der einheitsstiftende Gesamteindruck noch verbessert werden (ohne, dass dabei zwangsläufig das „Alte-AKH“<sup>159</sup> herauskommen muss). Die Verbesserungsvorschläge dafür gleichen jenen, die bereits unter dem Grundsatz der Geschlossenheit des Platzes (siehe oben) erwähnt worden sind.

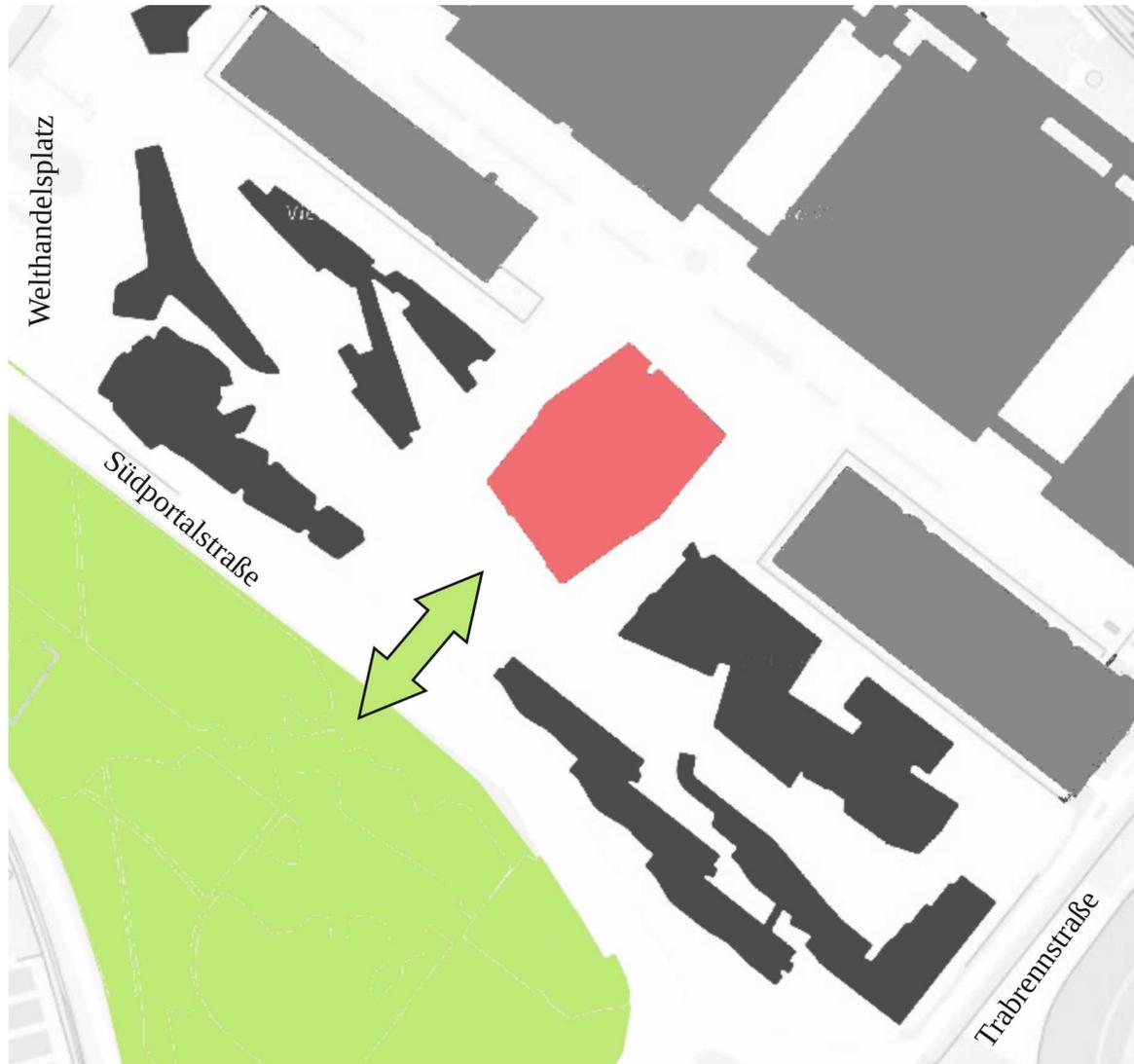
Die Tiefe des Platzes vor dem *LC*-Gebäude lässt das Gebäude sehr gut zu Geltung bringen. Gemäß der Sitteschen Unterscheidung ist der Vorplatz als Tiefenplatz anzusehen, weil das *LC*-Gebäude eine hochformatiges Gebäude ist. Es ist zwar nicht besonders hoch (in etwa 25 Meter), durch ihre nach vorne geneigte Fassadenfront nimmt es den Platz besitzergreifend in Anspruch, so dass die Platztiefe (ca. 50 Meter) gut gewählt ist. Eine Tiefe, die den visuellen Eindruck des Gebäudes am Platz stehend, keineswegs schmälert. Es würde noch mehr Eindruck machen, wenn der Vorplatz stärker akzentuiert worden wäre, indem das *D1*-Gebäude ein wenig nach vorgerückt worden wäre und dem Vorplatz damit eine stärkerer Kontur gegeben hätte.

Das Prinzip der Unregelmäßigkeit bei Sitte bezieht sich darauf, topographische und historische Besonderheiten des Platzes zu beachten. Eine historische Bausubstanz ist an diesem Standort nicht vorhanden, lässt man die abgetragenen Gebäude der Weltausstellung außer Acht. Allerdings gibt es die *Messe Wien*, die nördlich sehr nahe an den Campus heranrückt. In irgendeiner Form (zum Beispiel durch das Zitieren der kubusartigen Gebäudehüllen) hätte man auf sie eingehen können. Noch wichtiger wäre gewesen, die Ausläufer des Praters optisch in das Gelände einzugliedern. An der westlichen Seite grenzt der Wurstelprater an, der auch in keiner Weise in das Konzept mit einbezogen wurde. Der *genius loci* in Form von Besonderheiten in der Nachbarschaft wurde nicht berücksichtigt.

---

<sup>159</sup> Gemeint ist der Gebäudekomplex des Alten Allgemeinen Krankenhauses, der zu einem Universitätscampus der Universität Wien umfunktioniert wurde (Alser Straße Ecke Spitalgasse, 1090 Wien).

Skizze 10: Einbindung Prater, WU-Campus, eigene Darstellung



Legende

-  Einbindung Prater
-  Library & Learning Center
-  weitere WU-Gebäude
-  Messe Wien
-  Prater



M 1:3200

Kartengrundlage: Vienna GIS

Die Vielfältigkeit an Motiven ist durch die Verschiedenheit der einzelnen Gebäude gegeben. Allerdings folgt jedes Gebäude einem eigenständigen Schema, ohne das Schema

der anderen Gebäude in irgendeiner Weise mit aufzunehmen, so dass es schwierig ist, die Vielfältigkeit unter eine stimmige Einheit zu bringen.

Aus der Sicht Böhmes muss zusätzlich noch das Spiel der Erscheinungsweise untersucht werden. In der Dunkelheit tritt das *LC*-Gebäude noch stärker als Hauptgebäude hervor. Das hat den Grund, dass die Hauptfassade durchgängig verglast ist und das innere Licht auf den Platz hinausstrahlt. Die einzelnen Lichtkegel aus den unterschiedlichen Gebäuden verleihen dem Gelände eine „Geschäftigkeit“ und führen zu einem einheitlicheren Gesamteindruck als bei Tag.

Die unterschiedlichen Farben der Gebäude grenzen die Gebäude abseits ihrer Gestalt noch einmal voneinander ab. In seiner Farbe besonders auffällig ist der Gebäudekomplex *AD-D3* (horizontale Farbstreifen von rot bis gelb). Interessant in seiner Farbe ist der Gebäudekomplex *D1-TC*, weil sie zugleich etwas über das Material der Fassade mitteilt. Die rostbraune Farbe des Stahls hebt sich in der Wahrnehmung in interessanter Weise vom Rest ab. Zusätzlich positiv anzumerken bei *D1-TC* ist noch, dass der Stahl seine Farbe in Zukunft (auf Grund von Witterungseinflüssen) noch verändern wird, so dass die farbliche Motivvielfalt nicht nur räumlich, sondern auch zeitlich gegeben ist.

Die Raumanalyse auf Basis der ästhetischen Grundsätze von Sitte und Böhme ergibt folgendes zusammenfassendes Urteil:

- Der geschlossene Gesamteindruck am Platz vor dem Hauptgebäude ist nur teilweise erfüllt, der Blick verliert sich vor allem in Richtung Westen.
- Die Platzmitte wurde freigehalten, der Parkgaragenabgang als „Monument“ erscheint fragwürdig.
- Die Grünfläche des Parks wurde durch eine „Betoninsel“ vom Platz abgeschirmt.
- Die Zusammengehörigkeit der einzelnen Gebäude ist nur durch ihre gemeinsames Merkmal des „nirgendwo sonst Hingehörens“ bzw. durch die sich quer durch das Gelände wiederholenden Parkgaragenabgänge erkennbar.
- Die Motivenvielfalt ist durch unterschiedliche Gestaltung der einzelnen Gebäude vorhanden.
- Bei Dunkelheit kommt das Hauptgebäude (*LC*) durch das aus dem Inneren des

Gebäudes strahlende Licht noch stärker zur Geltung.

- Positiv hervorzuheben ist die Fassade des Gebäudes *D1* vor allem durch ihre rostbraune Farbe, die etwas über den Charakter des Materials mitteilt und auch deswegen, weil es im Lauf der Zeit ihre Farbe verändern wird.
- Eine stärkere Akzentuierung des Platzes kann durch das Hervorrücken von Gebäude *D1* erreicht werden, indem dadurch eine Platzwand angedeutet wird.
- Durch Verdrehen des Gebäudes *AD* kann ein geschlossener Eindruck (von der Platzmitte aus) hergestellt werden.
- Die stärkere konzeptuelle und gestalterische Einbindung des Praters (und der Messe Wien) nimmt der Anordnung die Beliebigkeit genommen (Berücksichtigung des *genius loci*).

Abb. 16: Tages- und Nachtpanoramen, WU-Campus

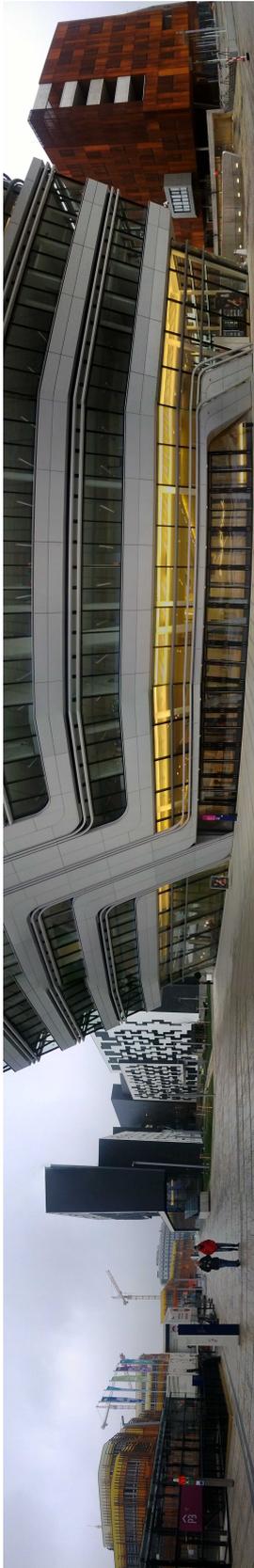


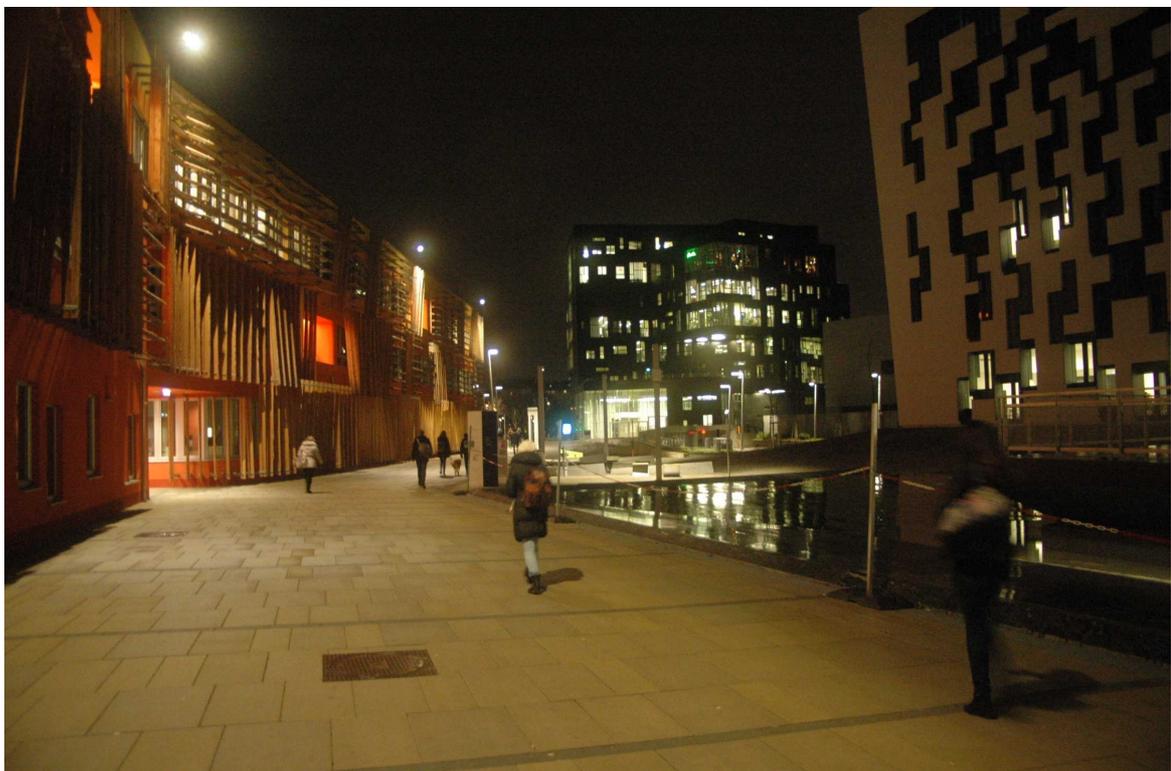
Abb. 17 u. 18: LC-Gebäude und Blick in Richtung Gebäude D4, WU-Campus



Abb. 19 u. 20: Blick in Richtung Osten und Blickrichtung Prater mit dazwischenliegender „Betoninsel“, WU-Campus



Abb. 21 u. 22: Detail Parkgaragenabgang und Blick in Richtung Osten bei Nacht, WU-Campus



## 7. Conclusio

Ausgehend von der Feststellung, dass in den letzten Jahren viel zu wenige Stadträume entstanden sind, die man als schön bezeichnen kann, stellt sich die Frage, nach welchen ästhetischen Grundsätzen Städtebau heute betrieben wird. Dabei sind diese ästhetischen Grundsätze als kritisches Moment von der Ästhetisierung der Lebenswelt, die eine Ästhetisierung der Stadträume zur Folge hat, abzugrenzen. Der ästhetische Städtebau genügt sich selbst, während die Ästhetisierung des Städtebaus Mittel zum Zweck der ökonomischen Verwertbarkeit ist.

Der Städtebau aus ästhetischer Sicht ist innerhalb der damals noch jungen Disziplin von Camillo Sitte erstmalig und öffentlichkeitswirksam mit seiner Schrift *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen* behandelt worden. Im Mittelpunkt steht der Begriff des „Malerischen“, den er mit dem schönen Städtebau gleichsetzt. Das „Malerische“ kann als gewachsene Vielfalt eines stimmigen Gesamteindrucks bezeichnet werden. Damit verfolgt Sitte ein empfindungsbetontes Programm, das innerhalb der Ästhetikgeschichte mit dem Begriff des „Stimmungsvollen“ bzw. des „Stimmigen“ ihren Anfang nahm und in der Romantik seinen Höhepunkt erlebte. Das „Malerische“ wird bestimmt von Rhythmik, Ruhe und Schwerpunktsetzung und setzt sich von der damals vorherrschenden Auffassung ab, das Schöne als strenge Regelmäßigkeit und Spiegelbildähnlichkeit zu definieren. Von dort ist es nicht mehr weit zu einer gegenwärtigen ästhetischen Theorie, die innerhalb der Architektur- und Designgeschichte populär wurde - Gernot Böhmes *Atmosphäre. Theorie zur neuen Ästhetik*. Es fällt gleich zu Beginn auf, dass beide ihre ästhetische Theorie als allgemeine Wahrnehmungslehre bestimmen. Sie ist keine Theorie der Kunst, sondern eine Theorie der Lebenswelt überhaupt, in der der Städtebau als Summe der gebauten Umwelt einen prominenten Platz einnimmt (ohne die Dorfentwicklung ignorieren zu wollen). Die „Atmosphäre“ bei Böhme ist als Wahrnehmungserlebnis zu verstehen, das sich nicht objektiv im Sinne einer Messbarkeit durch Andere feststellen lässt, aber von objektiven Kriterien abhängig ist, nämlich der räumlichen Umwelt, in der man sich befindet. Böhme geht von der „Atmosphäre“ über zum „Atmosphärischen“, wenn er die Objektseite in den Fokus nimmt. Geht es um gebaute Umwelt und ihren Einfluss auf das Wahrnehmungserlebnis, so wird sie auf den Begriff der „Physiognomie“ reduziert. In den Worten Böhmes ist das „Malerische“ eine

urbane Landschaft (Stadtraum) besonderer physiognomischer Ausprägung. Sitte konzentriert sich auf Platzanlagen, die für die Schönheit einer Stadt wesentlich sind.

Vergleicht man die Vorstellung vom Schönen als das Malerische bei Sitte und die schöne, wohltuende „Atmosphäre“, die von der Physiognomie der urbanen Landschaft ausgeht, so zeigen sich bedeutende Übereinstimmungen. Beide sehen in der Schönheit das Potential wohltuend, belebend auf die Empfindung des Wahrnehmenden einzuwirken. Beide grenzen sich von einer Vollkommenheitstheorie ab. Beide rücken den Gesamteindruck in den Vordergrund.

Es gibt aber auch Unterschiede. Sitte verbleibt im Modus des Visuellen als das Entscheidende für die Empfindung der Schönheit. Dabei muss sie sinnesphysiologischen Bedingungen entsprechen, die in den Gesetzen der Perspektive liegen. Böhme hingegen fasst die Empfindung der Schönheit als primär leibliche Erfahrung, die vor jeder Aufspaltung in einzelne Sinnesbereiche liegt. Bezogen auf urbane Landschaften hat das Visuelle stärkeres Gewicht als andere Sinnesbereiche.

Ihre Raumvorstellungen sind einander ähnlicher, als es auf den ersten Blick den Anschein hat. Der „Augenmensch“ Sitte konzipiert einen perspektivischen Raum und bezieht damit den Beobachtenden in sein Konzept mit ein. Er entwirft ihn als Gegensatz zum damals im Städtebau herrschenden orthogonalen Verständnis. Böhmes Raumvorstellung ist auch nicht ohne Beobachtenden zu denken. Als Phänomenologie entwirft er den Raum als originäres Feld mit bestimmten spezifischen Eigenschaften. Der Raum als *topos* wird dem Raum als *spatium* – einer Vorstellung des Raumes, der aus Raumeinheiten besteht, die nur durch ihre Lage voneinander zu unterscheiden sind – entgegengestellt. Der *topos* Böhmes ist in seiner Abgrenzung zur beobachterlosen, mathematisch-abstrakten Raumdefinition der perspektivische Raum Sittes.

Das Paradigma der Landschaftsmalerei und des Bühnenbilds ist bei beiden ein zentrales Element ihrer Reproduktionsästhetik. Vorbilder für die Herstellung des schönen Städtebaus finden beide in der Landschaftsmalerei und im Bühnenbild. Ihre Vorstellungen der Landschaftsmalerei, in der es nicht darum geht, die Wirklichkeit abzubilden, sondern so zu erscheinen lassen, dass ihr Gesamteindruck vermittelt wird, ist ident. Beide sprechen von der Kunst der richtigen Raumkomposition. Im Bühnenbild erweitert Böhme Sittes Verständnis durch prägende technologische Entwicklungen, die erst im 20.

Jahrhundert in die Welt gesetzt wurden. Das elektrische Licht, mit dessen Hilfe Belichtungskegel, Helligkeit und Farbe exakt umgesetzt werden konnten, ist für Böhme zum wichtigsten Element des Bühnenbilds geworden. Dazu kommt die digitalisierte Akustik, die es möglich machte, akustische Landschaften zu komponieren.

Sitte kannte nur eine ästhetische Kategorie, die des Schönen, während Böhme von vornherein eine Reihe ganz unterschiedlicher Empfindungen ausdifferenzierte. So gesehen ist auch der Städtebau nicht auf das Schöne zu reduzieren, denn es ist denkbar, Stadträume nach anderen Empfindungen auszurichten. In der Gegenüberstellung der praktischen Anleitung für die Herstellung, wurde Böhme ebenfalls auf die Kategorie des Schönen reduziert, was auch daran liegt, dass er sich eingehender mit ihr beschäftigt hat und keine konkrete Ausgestaltung (Typologisierung) anderer atmosphärischer Kategorien vorliegt.

Sittes Grundsätze sind viel konkreter als Böhmes Schlussfolgerungen für den schönen Stadtraum. Mit Hilfe eines Rückgriffs auf Lehmann und Hirschfeld ließ sich eine genauere Konkretisierung durchführen, die ergab, die sich im wesentlichen mit Sittes Grundsätzen deckten, und zwar folgende: Historische Gegebenheiten als Ausgangslage des Entwurfs, Vielfalt an Motiven, Geschlossenheit des Eindrucks. Sittes Grundsätze in seinem *Städtebau* sind Anleitungen für das Herstellen eines geschlossenen Gesamteindrucks. Diese räumliche Geschlossenheit ist bei Böhme weniger von Bedeutung. Dafür erweitert er das Repertoire durch das Einbeziehen von Lichtverhältnissen (Tageszeiten) und Beleuchtung.

Mit Hilfe der Raumanalyse zweier exemplarischer Plätze in Wien sollte gezeigt werden, welche Relevanz diese zuvor erarbeiteten Grundsätze haben. Sie sind als Gestaltungskriterien für den Städtebau ernst zu nehmen. Die baulich-räumliche Organisation des Stadtraumes wird im Wesentlichen schon im Bebauungsplan festgelegt. Der nächste Schritt kann darin liegen, die ästhetischen Grundsätze für die Gestaltungskriterien des Bebauungsplanes fruchtbar zu machen.



## 8. Kritische Reflexion

Am Ende stellt sich die Frage, inwieweit hier Studien betrieben worden sind, die eine Relevanz über das Verfassen dieser Arbeit hinaus entfalten kann. Sowohl für Sitte als auch für Böhme gilt, dass sich ihre Konzeptionen ästhetischer Wahrnehmung von anderen dadurch unterscheiden, dass sie die Wahrnehmungsbedingungen mitbedenken. Der Wahrnehmungsinhalt wird nicht unabhängig von der Wahrnehmungsdisposition gesehen. Die Besonderheit liegt darin, dass die Wechselwirkung zwischen empirisch-wissenschaftlicher Wahrnehmungsbedingungen und qualitativ-ästhetischem Wahrnehmungsempfindungen untersucht wird. Es geht beiden darum, ein kritisches Verhältnis zu ästhetischen Vorgängen zu gewinnen. Dazu gehört auch, die subjektive Bedingtheit ins Konzept aufzunehmen und zwischen Willkür und objektiven Gegebenheiten im Subjektiven zu unterscheiden. Das subjektive Erleben ist Voraussetzung für die Erscheinung von „Atmosphärischem“, respektive der „malerischen“ Physiognomie eines Stadtraumes. Solche Empfindungen bleiben Erfahrungen, die von einem Außenstehenden nicht beobachtbar sind. Sie lassen sich jedoch insofern objektivieren, als man sich darüber intersubjektiv verständigen kann.

Inwieweit Böhmes Atmosphärenkonzept dazu geeignet ist, eine kritische Distanz zur Ästhetisierung der Gesellschaft herzustellen, ist nicht geklärt. Seine Ausführungen sind einleuchtend und plausibel, allerdings bleiben klar ersichtliche kritische Erkenntnisse aus. Es bleibt die Frage offen, wie auf den ästhetische Kapitalismus von heute, der über die einfache Warenästhetik hinausgeht, in kritischer Weise reagiert werden kann. Dafür benötigt es eine genauere Analyse davon, welcher atmosphärischen Qualitäten sich die ästhetische Ökonomie bedient, um jemanden in eine kauffreudige „Stimmung“ zu versetzen. Allerdings kann mit ihrem kritischen Gehalt gemeint sein, dass ästhetische Vorgänge, die bisher ungewusst bzw. unbewusst vor sich gingen ins Bewusstsein gehoben und damit ihre Wirkungen entblößt werden sollen.

Der Umstand, dass die Praxis der Atmosphärenproduktion kommerziell erfolgreich ist, darf in einer theoretischen Auseinandersetzung nicht dazu führen, alles, was irgendwie mit „Atmosphäre“, „Stimmung“ und Gefühl zu tun hat, zu verleugnen. Vielmehr ist es geboten, den Ursachen des Erfolgs auf den Grund zu gehen. Denn nur dadurch lässt sich eine Kritik an der ästhetischen Ökonomie formulieren. Erst, wenn es ein theoretisches

Gerüst gibt, mit welchem es möglich ist, den Erfolg der ästhetischen Ökonomie zu erklären, kann eine kritische Distanz dazu hergestellt werden. Und genau das sollte das Programm einer „atmosphärischen“ Ästhetik sein.

In Bezug auf stadtästhetische Aspekte kann ausgehend von Böhme eine weitere Ausdifferenzierung des Stadtraums nach unterschiedlichen atmosphärischen Qualitäten vollzogen werden. Dabei ist einerseits ein empirischer (zum Beispiel Wiens Stadträume und ihre unterschiedlichen „atmosphärischen“ Qualitäten) als auch ein normativer (zum Beispiel wünschenswerte „atmosphärischen“ Qualitäten einer Stadt) Zugang denkbar.

Der phänomenologische Ansatz Böhmes nimmt das Körperliche des Stadtraums in seiner Präsenz ernst. Das unterscheidet ihn von semiotischen Zugängen, die das Gebaute vorrangig als Zeichen verstehen. Das Gebaute soll in seiner Körperlichkeit Ernst genommen werden.

Sittes Kritiker, die ihm vorwarfen, einer rückwärtsgewandten Idee der Schönheit anzuhängen, müssen sich heute eingestehen, dass diese Idee noch immer ihre Berechtigung hat. Diejenigen Plätze und Stadträume, die im Geiste dieser Idee realisiert wurden, sind heute die Frequenzbringer im Städtetourismus schlechthin. Das ist ein Indiz dafür, dass die alten Platzanlagen bis heute eine besondere Anziehungskraft haben. Aber seine künstlerischen Grundsätze zielten nicht darauf ab, die Stadt zu einem Ort der bloßen Anschauung für Reisende zu machen. Sitte sah in vielen Fällen das Scheitern des naiven Modernismus voraus. Monotonie und Symmetrie war der Versuch der Vergegenwärtigung des Menschen als ein *homo rationalis*. In seiner Kritik an der sich durchsetzenden Moderne im Städtebau hat er dieser Strömung ihr Ende bereits vorausgesagt. Er erkannte im „Malerischen“ eine ästhetische Aufenthaltsqualität, die im funktionalen Diskurs des Städtebaus ignoriert wurde.

Der Anhänger einer evolutionären Ästhetik, die ihre eigenen Entwicklungsgesetze verfolgt und Kunst nur Kunst ist, wenn sie nicht nur solche Gesetze freilegt, sondern sie auch befolgt, wirkt dagegen heute als anachronistisch. Durch die Kritik an der Moderne ist man nicht zu einem strengen Historismus zurückgekehrt. Die Ästhetik ist in die Alltagswelt hineingedrungen. Und doch kann damit nicht behauptet werden, dass sich Kunst und Gesellschaft versöhnt haben. Im Gegenteil, die Kunst entwickelt ihre eigene Ästhetik, und sei es nur, um ein Alleinstellungsmerkmal zu behaupten. Im Gegensatz zur

ästhetisierten Alltagswelt, die sehr wohl bestimmten, verdeckten Gesetzen folgt, nämlich den Gesetzen der Kommerzialisierung, besteht die Ästhetik in der Kunst als Selbstbehauptung der potentiellen Freiheit von allem. Das Kunstvolle heute definiert sich vor allem durch die Nicht-Beachtung gewordener Selbstverständlichkeiten. In diesem Sinne ist Kunst subversiv und in ihrer Subversivität hält sie Erkenntnisse bereit, indem sie auf die eigenen Selbstverständlichkeiten aufmerksam macht.

Es stellt sich die Frage, inwieweit der Städtebau als eine kritische Kunst überhaupt denkbar ist. Er ist Produzent der räumlichen Anordnung der Alltagswelt und hat somit zu allererst die Aufgabe seine Gebräuchlichkeit dadurch unter Beweis zu stellen, indem er nicht durch eine Kapriziertheit auffällt. Der gelungene Städtebau strahlt ästhetisches Wohlgefallen aus, ohne dass die Alltagstauglichkeit darunter leidet. Dahinter versteckt sich die Idee, dass die Schönheit nützlich ist, die Lebensqualität der Stadtbewohner zu steigern:

Soll der Architekt für Mensch und Gesellschaft nützlich sein, so muss er sich auf diese Wirklichkeit einlassen und sich mit ihr auseinandersetzen, statt ihr irgendetwas Abstraktes vorzugeben, mit dem sich dann die Welt abfinden soll. Letzteres hatte ein modernes, Kreativität euphorisch mit dem *ex nihilo* verbindendes Kunstideal bevorzugt und propagiert; und das Gegenteil als geschichtlich gebunden und rückwärtsorientiert taxiert und disqualifiziert. [...] Aber wir sollten uns entgegen dem *courant normal* jüngerer Zeit vermehrt mit der Wirklichkeit und auch ganz besonders mit der Körperlichkeit befassen, damit der Stadt statt hohler Schemen wieder vermehrt Substanz und Leben zugeführt wird.<sup>160</sup>

Ohne einer theoretischen Auseinandersetzung mit der baulich-räumlichen Organisation der Stadt aus ästhetischer Sicht wird die ästhetische Qualität des Städtebaus schnell zum Gegenstand von außen herangetragenem Vorstellungen in Form von sozialen, ökonomischen oder ökologischen Interessen. Ein gelungener Städtebau kommt also nicht umhin, ästhetische Fragen gleichberechtigt neben sozialen, ökonomischen, technisch-funktionalen und ökologischen Anforderungen zu diskutieren.

---

160 Oechslin, Werner: „Komplexität statt Reduktion“, in: Mäckler, Christoph/Sonne, Wolfgang (Hg.): *Konferenz zur Schönheit und Lebensfähigkeit der Stadt*. Deutsches Institut für Stadtbaukunst. Sulgen/Zürich: Niggli Verlag 2011, S. 38.



## 9. Literaturverzeichnis

### Selbstständige Publikationen:

Amann, Wolfgang: *Platzgruppen bei Camillo Sitte. Der Wandel der Konzeption des Künstlerischen im Städtebau um die Jahrhundertwende am Beispiel Camillo Sittes.* Diplomarbeit Universität Wien 1991.

Böhme, Gernot: *Asthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre.* München: Fink 2001.

Böhme, Gernot: *Architektur und Atmosphäre.* München: Wilhelm Fink.

Böhme, Gernot: *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik.* 7., erweiterte und überarb. Auflage. Berlin: Suhrkamp 2013.

Cullon, Gordon: *Townscape. Das Vokabular der Stadt.* Erstausgabe 1961. Basel: Birkhäuser 1990.

Durth, Werner: *Inszenierung der Alltagswelt.* Erweiterte Neuauflage. Reihe Bauwelt Fundamente. Wiesbaden/Braunschweig 1988.

Eco, Umberto: *Die Geschichte der Schönheit.* München: dtv 2006.

Franck, Georg: *Architektonische Qualität.* München: Hanser 2008.

Frank, Georg: *Ökonomie der Aufmerksamkeit. Ein Entwurf.* München: Hanser 1998.

Fiedler, J./Feierabend P. (Hg.): *Bauhaus.* Köln: Könemann 1999.

Hasse, Jürgen: *Atmosphären der Stadt. Aufgespürte Räume.* Berlin: jovis 2012.

Hendrich, Hermann J. (Hg.): *raum, anschaulich. Zur Phänomenologie des architektonischen Raumes.* Wien: [-de'A-] Verlag 2007.

Hassenpflug, Dieter (Hg.): *Reflexive Urbanistik.* Weimar: Verlag der Bauhaus Universität 2006.

Heß Regina: *Emotionen am Werk.* Berlin: Gebrüder Mann Verlag 2013.

Hirschfeld, Christian C. L.: *Theorie der Gartenkunst.* Erstausgabe Leipzig 1779. Berlin:

Union Verlag 1990.

Hnilica, Sonja: *Metaphern für die Stadt*. Bielefeld: transcript 2012.

Jacobs, Jane: *The death and life of great american Cities*. New York: Random House 1961.

Klotz, Heinrich: *Die zweite Moderne*. München: Beck 1996.

Kümmerlen, Robert: *Zur Ästhetik Bühnenräumlicher Prinzipien*. Ludwigsburg: Schmoll und Häußermann 1929.

Lyotard, Jean-Francois: *Das postmoderne Wissen*. 5. unveränderte Auflage. Frz. Originalausgabe von 1979. Wien: Passagen-Verlag 2006.

Magistratsabteilung 13, Büchereien Wien (Hg.): *75 Jahre Bücherei Sandeuten. Geschichte und Gegenwart*. Wien: MA 13 2002.

Mäckler, Christoph/Sonne Wolfgang (Hg.): *Konferenz zur Schönheit und Lebensfähigkeit der Stadt*. Deutsches Institut für Stadtbaukunst. Sulgen/Zürich: Verlag Niggli AG 2011.

Mitscherlich, Alexander: *Die Unwirtlichkeit unserer Städte. Anstiftung zum Unfrieden*. Berlin: Suhrkamp 1965.

Lehmann, Herbert: *Essays zur Physiognomie der Landschaft*. Wiesbaden: F. Steiner 1986.

Leitner, Tarek: *Mut zur Schönheit*. Streitschrift gegen die Verschandelung Österreichs. Wien: Christian Brandstätter Verlag Wien 2012.

Lynch, Kevin: *The Image of the City*. Cambridge/Massachusetts/London: The MIT Press 1960.

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

Musner, Lutz/Wunberg, Gotthart/Lutter, Christina (Hg.): *Cultural turn. Zur Geschichte der Kulturwissenschaften*. Wien: Bundesministerium für Bildung, Wissenschaft und Kultur 2001, S. 103.

Norbert-Schulz, Christian: *Logik der Baukunst*. Bauwelt Fundamente Nr. 15. Wiesbaden:

Vieweg 1980.

Reiterer, Gabriele: Augensinn. Zu Raum und Wahrnehmung in Camillo Sittes Städtebau. Salzburg/München: Anton Pustet 2003.

Ritter, Joachim/Gründer, Karlfried: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Basel: Schwabe & Co 1998.

Schmitz, Hermann: *Der Leib, der Raum und die Gefühle*. Bielefeld: Sirius 2007.

Schuberth, Ottmar: *Das Bühnenbild. Geschichte, Gestalt, Technik*. Wilhelmshaven: Noetzel Florian 2007.

Semper, Gottfried: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten. Oder praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Künstler und Kunstfreunde*. Band 1. München: Friedrich Bruckmann's Verlag 1860.

Semsroth, K./Mönninger M./Collins C. C. (Hg.): *Camillo Sitte Gesamtausgabe. Schriften und Projekte*. 5 Bände. Wien: Böhlau 2007.

Sitte, Camillo: *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*. 3., unveränd. Nachdruck der 4. Aufl von 1909. Basel: Birkhäuser 2010.

Thomas, Kerstin (Hg.): *Stimmung. Ästhetische Kategorie und künstlerische Praxis*. Passagen-Reihe Band 33. Berlin/München: Deutscher Kunstverlag 2010.

Tiedemann R./Schweppenhäuser H. (Hg.): *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*. Bd. 1. Werkausgabe 2. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1980.

Trieb, Michael: *Stadtgestaltung. Theorie und Praxis*. Bauwelt Fundamente. Düsseldorf: Bertelsmann 1974.

Unwin, Raymond: *Grundlagen des Städtebaus*. Aus dem Engl. von L. MacLean. Originalausgabe von 1909. Berlin: Baumgärtel 1910.

Wagner, Otto: *Baukunst unserer Zeit*. 4. Aufl. Erstauflage 1895. Wien: Schroll 1914.

Wienands, Rudolf: *Grundlagen der Gestaltung zu Bau- und Stadtbau*. Basel: Birkhäuser 1955.

Wigley, Mark: *Architektur und Dekonstruktion. Derridas Phantom*. Basel: Birkhäuser 1994.

Wilhelm K./Jessen-Klingenberg, D. (Hg.): *Formationen der Stadt. Camillo Sitte weitergelesen*. Basel: Birkhäuser 2006.

Zumthor, Peter: *Architektur Denken*. Basel: Birkhäuser 1999.

### **Zeitschriftenartikel:**

Böhme, Gernot: „Die Kunst des Bühnenbildes als Paradigma einer Ästhetik von Atmosphären“, in: *Centre for research on sonic space & urban environment (cresson)*, <http://www.cresson.archi.fr/PUBLI/pubCOLLOQUE/AMB8-confGBohme-de.pdf> (Zugriff 04.11.13).

Franck, D./Franck, G.: „Qualität. Von der poetischen Kraft der Architektur“, in: *Merkur* Nr. 626, Juni 2001, S. 467-480.

Franck, Georg: „Die urbane Allmende“, in: *Merkur* Nr. 746, Juli 2011, S. 567-582.

Lefebvre, Henri: „Die Produktion städtischen Raums“, in: *Arch+* Nr. 34, 1977 [Frz. *La production de l'espace* 1974].

Leitner, Tarek: „Mut zur Schönheit“, in: Österreichischer Wirtschaftsverlag GmbH (Hg.): *Architektur & Bauforum*. Interview mit Volker Dienst. Ausgabe vom 22.11.2012.

Luchsinger, Christoph: „Zur ‚Krise‘ der klassischen Raumplanung“, in: Laimer, Christoph (Hg.): *dérive* Nr. 38, Jänner 2010.

### **Digitale Quellen:**

Assheuer, Thomas : "Wie auf Wolken“, in: *Die Zeit*. Nr. 47, 2012. Nachzulesen unter: <http://www.zeit.de/2012/47/Kunst-Gegenwart-Gernot-Boehme-Atmosphaere> (letzter Zugriff 21.01.2014).

Böhme, Gernot: „Die Kunst des Bühnenbildes als Paradigma einer Ästhetik von Atmosphären“, in: <http://www.cresson.archi.fr/PUBLI/pubCOLLOQUE/AMB8-confGBohme-de.pdf>, S. 6. (letzter Zugriff 04.11.13).

Leitner, Tarek: „Mut zur Schönheit“, in: Architektur & Bauforum. Interview mit Volker Dienst in der Ausgabe vom 22.11.2012. Nachzuschlagen unter: <http://www.architekturbauforum.at/mut-zur-schoenheit-123370.html> (letzter Zugriff 16.11.13).

Lampugnani, Vittorio Magnago (2013): „Brauchbarkeit, Werthaltigkeit, Schönheit“, in: NZZ. Nr. 177, 3. August 2013, Literatur und Kunst. S.52. Nachzulesen unter: <http://www.nzz.ch/aktuell/feuilleton/literatur-und-kunst/brauchbarkeit-werthaltigkeit-schoenheit-1.18126746> (letzter Zugriff 22.01.14).

Schofer, Tom: „Die Erfahrung von Atmosphäre“, in: Neue Zürcher Zeitung (NZZ). 26. August 2013. Nachzulesen unter: [http://www.nzz.ch/aktuell/feuilleton/kunst\\_architektur/die-erfahrung-von-atmosphaere-1.18138821](http://www.nzz.ch/aktuell/feuilleton/kunst_architektur/die-erfahrung-von-atmosphaere-1.18138821) (letzter Zugriff 02.09.2013).

#### **Zeitungsrezensionen zum WU-Campus:**

Bauer, Anna-Maria: „Neuer WU-Campus schon vor dem Start zu eng“, in: *Kurier* 02. September 2013, <http://kurier.at/chronik/wien/neuer-wu-campus-platzt-schon-vor-start-aus-allen-naechten/25.112.830> (letzter Zugriff 16.02.2014).

Bayrhammer, Bernadette: „Der neue WU-Campus: Wo kein Raum vergeudet wird“, in: *Die Presse* 16. April 2013, [http://diepresse.com/home/bildung/universitaet/1389799/Neuer-WUCampus\\_Wo-kein-Raum-vergeudet-wird](http://diepresse.com/home/bildung/universitaet/1389799/Neuer-WUCampus_Wo-kein-Raum-vergeudet-wird) (letzter Zugriff 16.02.2014).

Czaja, Wojciech: „Die Welt ist ein Campus“, in: *Der Standard* 20. September 2013, <http://derstandard.at/1379291561139/Neue-Wiener-WU-Die-Welt-ist-ein-Campus> (letzter Zugriff 16.02.2014).

Grzonka, Patrizia: „Die neue Wirtschaftsuniversität Wien: Verzweigte Stadtlandschaft“, in: *Neue Zürcher Zeitung* 27. September 2013, [http://www.nzz.ch/aktuell/feuilleton/kunst\\_architektur/verzweigte-stadtlandschaft-1.18157370](http://www.nzz.ch/aktuell/feuilleton/kunst_architektur/verzweigte-stadtlandschaft-1.18157370) (letzter Zugriff 16.02.2014).



## 10. Abbildungs- und Skizzenverzeichnis

Abb. 1:

Friedrich, Caspar David (1808-10): „Mönch am Meer“, in: Büttner, Nils:  
*Landschaftsmalerei*. München: Hirmer 2006.

Abb. 2:

Hoffmann, Joseph (1876): „Götzendämmerung, 2. Aufzug“, in: Bildarchiv der  
Nationalbibliothek Österreich ([www.bildarchiv.at](http://www.bildarchiv.at))

Abb. 3:

Vogelperspektive Markusplatz in: Guyer, S.: *Bauten und Bildwerke*.  
Augsburg/Köln/Wien: Bruno Fischer 1927.

Abb. 4 bis 22:

Eigene Fotoaufnahmen, Aufnahme von Mateottiplatz und Johann-Nepomuk-Bergerplatz  
im November 2013, WU-Campus im Februar 2014.

Skizzen 1 bis 10:

Eigene Erstellung, Grundlagenkarte von ViennaGIS (Geografische Informationssystem  
der Stadt Wien).