

Verwesende Kadaver und fliegende Walfische

Denkfiguren der literarischen Großstadtutopie in Frankreich

Christian Freigang

Das 19. Jahrhundert, Epoche des Eisens und des technischen Optimismus, der Entdeckungsfahrten wie der Geschichtswissenschaften, hat auch das literarische Genre der Science-Fiction entwickelt: eine konsequente Weiterentwicklung der Utopie, bei der aus dem Topos der moralischen und sozialen Perfektibilität derjenige des technischen Fortschritts geworden bzw. an deren Seite getreten ist. Im Zusammenhang unseres Themas geht es insbesondere um den naturwissenschaftlich-technisch fundierten utopischen Roman, wie er modellhaft vor allem durch die breit rezipierten Werke von Jules Verne und Herbert George Wells begründet wurde. Eben in dieser Vorstellung einer grundsätzlich technologisch fundierten Weltbeherrschung liegt das *tertium comparationis* zu den Großstadtkonzeptionen der architektonischen Moderne.¹ Neben einer in die Zukunft gerichteten Analyse technischer Möglichkeiten schildert das fiktionale Genre vor dem Hintergrund der jeweiligen Erzählung immer auch das Funktionieren menschlicher Gemeinschaften: Die vielschichtige, detaillierte und instruierte Fiktionalisierung ist in ihrer Auflösungsschärfe selbst das Produkt von positivistischer exakter Naturwissenschaft und enthusiastischer Geschichtsrekonstruktion, also den zwei Grundparadigmen des 19. Jahrhunderts. Wenn der optimistische Historiker des 19. Jahrhunderts gleichsam in die Vergangenheit fährt, um zu rekonstruieren, »wie es eigentlich gewesen ist« (Ranke), und der Autor des historischen Romans in diese Folie eine Narration einschreibt,² so blickt der Science-Fiction-Autor weit in die Zukunft, um detailliert zu schildern, wie es einmal sein könnte. Die beiden Analyseinstrumente von naturwissenschaftlicher Prospektion und detaillierter Geschichtsanalyse werden dabei mithilfe verschiedenster Muster derart umgesetzt, dass der Leser in eine lebensvolle virtuelle Welt involviert wird, diese also nicht nur als Außenstehender zu bewerten hat. Dieser Zusammenhang findet sich darin bestätigt, dass der Film als das Medium mit dem scheinbar intensivsten Illusionspotential sich seit seinen Anfängen neben historischen Themen gerade auch der Science-Fiction verschrieben hat.

Es ist überraschend, dass dieses Thema bislang wenig im Rahmen der Architekturgeschichte behandelt worden ist.³ Denn immerhin lassen sich die genannten Grundparadigmen Technik und Geschichte gerade auch für das Bauwesen anwenden: Die naturwissenschaftliche Analyse und ihre Umsetzung in ein nachhaltiges, zukunftsorientiertes Bauen gehören zum Ethos eines jeden Bauingenieurs, und die historisch detaillierte Rekonstruktion war das Ziel der archäologisch arbeitenden Architekten

des 19. Jahrhundert. Doch anders als in der Science-Fiction sind diese Ansprüche an technisches Wissen und detaillierter Geschichtsrekonstruktion nur selten in Zukunftsvision umgesetzt worden, die beanspruchen, eine Lebenswirklichkeit in ihrer Totalität zu imaginieren. Wenn innerhalb der Architektur darüber hinausgegangen wurde, so häufig nur, um formale oder technische Utopien zu erläutern. Andererseits enthalten Großstadtreformen und -visionen implizit auch immer Aspekte von prognostizierter Lebenswirklichkeit und ihrer räumlich-technischen Beherrschung. Und überdies konnte die Großstadt des späten 19. Jahrhunderts als eine immense, komplex und im weitesten Sinne technologisch zu bedienende Maschine gelten, deren Reformierung *per se* in den Bereich der Science-Fiction gezählt werden könnte.

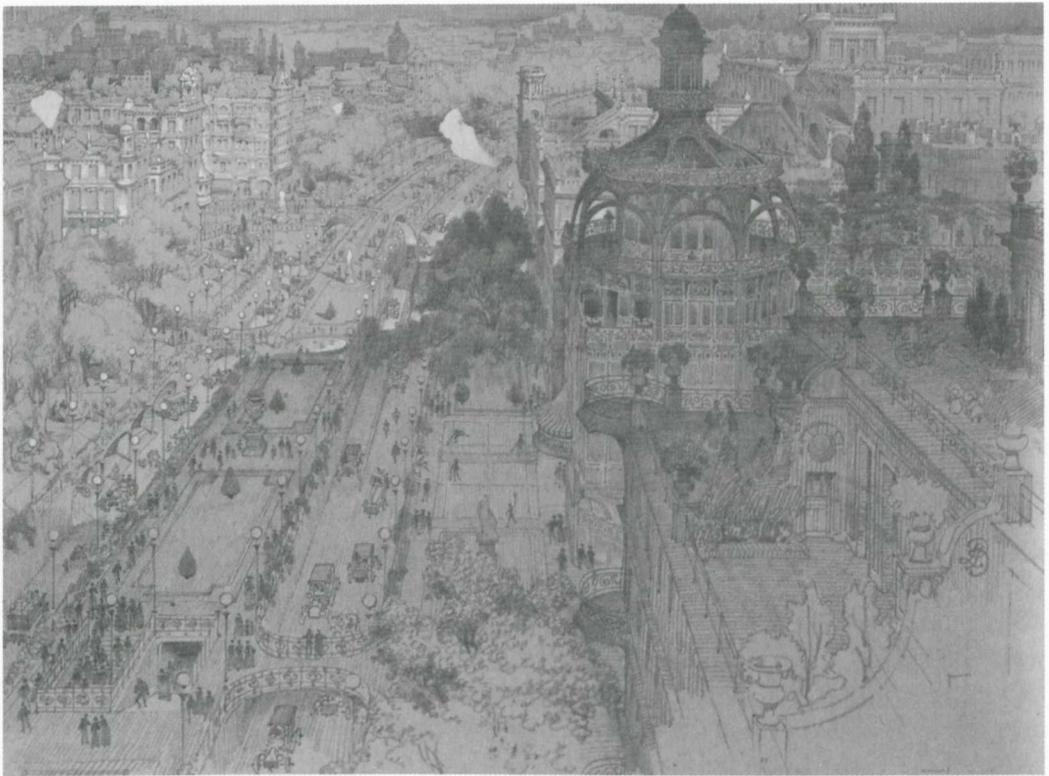
Ansätze dafür sind etwa bei Viollet-le-Duc zu finden, der seine Forschungen zur mittelalterlichen Bautechnik sowie zur politischen und sozialen Geschichte auch in die Zukunft projizierte: Seine kühnen Eisenkonstruktionen sind ja zumindest unterschwellig auch immer als Bauleistungen eines idealen demokratischen und republikanischen Frankreichs verstanden worden.⁴ In anderer Weise gilt dies für eine Reihe utopischer Stadtprojekte, wie zum Beispiel den berühmten Entwurf eines Internationalen Weltzentrums, den der Bildhauer Hendrik Christian Andersen und der Architekt Ernest Hébrard 1913 vorlegten.⁵ Das Projekt, in der eine nationenübergreifende Elite zum Wohle des Weltfriedens wirken sollte, sah eine Reihe technisch anspruchsvoller Monumente mit Signalcharakter vor, so z. B. Kolossalstatuen am Hafeneingang und einen 300m hohen Kommunikationsturm als Zentrum der Stadt. Obwohl einige Überlegungen der Autoren der funktionalen Städteinteilung und dem Verkehrssystem gelten, geht es hauptsächlich darum, die architektonischen Monumente für die neue Weltgesellschaft zu entwerfen und sie städtebaulich aufeinander zu beziehen. Dementsprechend handelt es sich nicht um eine technologisch begründete Reform der Stadt, sondern um die ikonographisch-stadträumliche Komposition einer politischen Utopie.

Abseits von technologischen Erwägungen funktionieren auch die utopischen Stadtentwürfe Bruno Tauts von 1919, also die anarchistische Utopie der *Stadtkrone* sowie die pantheistisch-demiurgischen Visionen der *Alpinen Architektur* und der *Auflösung der Städte*. Beide Entwürfe gründen auf literarischen Vorlagen vor allem in Form der phantastischen Romane Paul Scheerbarts.⁶ Aber der Anspruch Tauts, Architektur im Kosmos aufgehen zu lassen, hat als poetische Metapher eines künstlerisch beseelten Kosmos zu gelten, sicher nicht als technologisch fundierte Imagination einer zukünftigen Großstadt. Auch später sind die Verbindungen zwischen Science-Fiction und Großstadtplanungen im »Neuen Bauen« in Deutschland offenbar kaum präsent. Bezeichnenderweise nimmt zwar der Science-Fiction-Großstadtfilm schlechthin, Fritz Langs Anfang 1927 uraufgeführtes Filmmelodram *Metropolis*, zahllose Motive der Amerika- und der Hochhaustopik sowie der Science-Fiction-Literatur auf. Aber in seiner vor allem biblisch grundierten Phantastik hat es keine erkennbaren Auswirkungen auf die Großstadtplanungen in Deutschland ge-

habt.⁷ Sicherlich war die Hochhauskonzeption des Kulissenentwerfers Erich Kettelhut auch von der zeitgenössischen Diskussion um das Turmhaus genährt, doch zielte die Szenerie des Films nicht eigentlich auf eine kohärente Großstadtfiktion. Schon die zeitgenössische Kritik bemängelte die offensichtlichen Bildbrüche zwischen religiös konnotierten Symbolen wie gotischen Gebäuden und Höllendarstellungen einerseits und den Bildermustern der Moderne andererseits – die im Fall des Hochhauses wiederum überdeutlich mit mythischen Referenzen auf den Turmbau zu Babel verbunden sind. Einen Beitrag zum Thema der Großstadt oder der modernen Gesellschaft lieferte *Metropolis* gerade nicht.

Im Gegenteil durchzieht den in diesem Zusammenhang wichtigsten Entwurf einer modernen Großstadt, Ludwig Hilberseimers *Großstadtarchitektur* von 1927, eine diametral entgegengesetzte Argumentationsstruktur. Diese gründet eben gerade nicht auf einer mythischen Semantisierung der Großstadt und auch nicht auf dem utopischen Sozialismus, der für Bruno Taut wichtig war. Hilberseimer stützt sich auf eine dezidiert rationale, ökonomisch begründete Kapitalismuskritik und analysiert entsprechend eine Vielzahl moderner Lösungsvorschläge zum Problem der Großstadt. Vor allem die Einbeziehung von Verkehrskapazitäten lässt ihn zum Entwurf einer übereinander gestaffelten Verwaltungs- und Wohnstadt gelangen, in der Arbeiten und Wohnen jeweils in einem Superblock konzentriert und somit der Berufsverkehr minimiert werden kann. Das ist keineswegs auf sozialromantischen Utopismus – etwa der Vermeidung von Entfremdung – bezogen, sondern bleibt eine nüchterne Kategorie der Berechnung von Verkehrsmitteln und Mobilität. Generell enthält sich Hilberseimer jeder fiktional-literarisch ausmalenden Attitüde – wohl, weil er um gleichsam wissenschaftliche Objektivität bemüht ist. Damit führt er eine Tradition des Großstadtdiskurses in Deutschland weiter. Dieser hatte insbesondere mit der ausführlichen, auf infrastrukturelle und ökonomische Aspekte ausgerichteten Berichterstattung vor allem Werner Hegemanns und Richard Neutras zum amerikanischen Städtebau einen hohen, unparteiisch um Objektivität bemühten Standard erreicht.⁸ Ähnlich gilt das auch für andere Vertreter des modernen, großstädtischen Wohnungsbaues in Deutschland, etwa Otto Haesler oder Walter Gropius, die zwar reichlich mit technischen Berechnungen und soziologischen Untersuchungen operieren, aber in auffälliger Weise Anleihen bei fiktionalen Genres meiden. Die selbst auferlegte Verpflichtung auf eine angenommene »Sachlichkeit« hat den Bezug auf die fiktionale Literatur offenbar von vorne herein als unlauter diskreditiert.

In der französischen Debatte stellt sich die Situation etwas anders dar, denn unerschwellig spielen immer wieder Elemente der Science-Fiction in die Visionierungen zukünftiger Großstädte hinein. Dies lässt sich etwa an der imaginären Studie veranschaulichen, die Louis Bonnier um 1910 für das Pariser Boulevardsystem entwarf, und die wohl im mittelbaren Zusammenhang mit den eingehenden und konkreten Planungen Bonniers zur Erweiterung von Paris steht (Abb. 1).⁹ Auch wenn der Vogelschaublick in diesem Zusammenhang als isolierte Studie ohne weiteren Kontext zu



1 Louis Bonnier, *Studie zur Umgestaltung einer modernen Großstadt (Paris)*, ca. 1910, Zeichnung auf Papier, Paris, Institut français d'architecture, Fonds Bonnier

gelten hat, sind in ihm aktuelle Reformvorstellungen umgesetzt: Der Straßenraum wird in verschiedene horizontale Niveaus zerlegt. In schluchtartigen Straßen verkehren die schnellen Automobile, während auf den ausgedehnten Niveaus darüber zahlreiche Menschen flanieren, einkaufen, Tennis spielen usw. Darüber erheben sich die Mehreragenwohnhäuser, welche sich nach hinten zurückstaffeln, somit ähnlich wie bei Henri Sauvages Wohnhäusern in der Rue Vavin von 1912 Terrassen voller Licht und frischer Luft entstehen lassen. Die Staffelung in der Höhe bedeutet also nicht nur eine funktionale Trennung der Verkehrsgeschwindigkeit, sondern beinhaltet eine anschauliche Polarität zwischen Schnelligkeit unten und Stillstand oben, zwischen Geschäftigkeit in den tiefen Schichten und Ruhe in den hoch gelegenen Terrassen, zwischen Dunkelheit und Hässlichkeit unten bzw. Licht und Er götzung oben. In der Tat kommt dem Blick über die Stadt eine zentrale Erlebnisqualität zu, wie das große Belvedere erweist, das sich über das Häusermeer erhebt.

Hier wird eine literarische Denkfigur umgesetzt, die schon etwa bei Victor Hugos Notre-Dame-Roman zu finden ist: Der Blick von den Kathedraltürmen hinab auf

die Stadt ist in einem eigenen Kapitel gefasst – »Paris à vol d'oiseau«. Detailliert kommentiert der Autor die im Aufstieg auf die Türme sich in seinem Bewusstsein ereignende, atemberaubende Transformation der konkreten Baulichkeiten der Stadt zu abstrakten, glitzernden, rauchenden, verschwindenden Formgebilden, Ornamenten, Türmen, Dächern. Die räumliche Entfernung vom Erdboden entspricht einer historisch distanzierenden Objektivierung: Ist die pittoreske Silhouette der Stadt im Mittelalter positiv hervorgehoben, verdammt der Erzähler die jüngeren, planlosen Veränderungen der Stadtstruktur, zeigt sich indessen für eine Zukunft optimistisch, in der sich die Stadt als regelhaftes Schachbrettmuster zusammenfügen werde.¹⁰ Auch in Théophile Gautiers Gedicht *Notre-Dame* verwandelt sich das banale Leben, das auf dem Erdboden herrscht, im Aufstieg auf die Türme der Kathedrale und mit dem Blick von oben zu einem Spektakel von Farben und Sinnesreizen. Im Blick von oben erweist sich die Riesenstadt als erhaben und schön, von gottähnlichen Menschen erschaffen. Die poetologische Qualität des Perspektivwechsels ist dabei nicht zu verkennen: Denn die erhabene Poesie, die aus den Eindrücken im weiten Blick von oben entsteht, verändert sich beim Hinabsteigen wieder in den Moloch, wird banal und alltäglich, einfache Prosa.¹¹

So evoziert Bonniers Stadtvision zum einen literarische Topoi und enthält zum anderen aber auch Bezüge zur Science-Fiction: Denn detailgenau ist das Leben in der aufwendig technisch umgebauten Stadt geschildert. Aber mehr noch: Die Staffelung des Boulevardsystems geht zurück auf eine utopische Darstellung der Stadt, die der Arzt Tony Moilin 1869 in seinem Traktat *Paris en l'an 2000* verfasst hatte.¹² Der Autor, 1871 als *Communard* hingerichtet, war ein engagierter Sozialist mit Kontakten zu Karl Marx. Das urbanistische Endstadium einer klassenlosen Gesellschaft besteht in einer weitgehend verstaatlichten Stadt, die nunmehr als Objekt und Instrument des kollektiven Vergnügens dient. Moilins Häuser im Jahre 2000 stellen nicht allein Neubauten dar, sondern bestehen im wesentlichen aus den zeitgenössischen Architekturen, also den Mehretagenbauten in Blockrandbebauung. Allerdings sind sie auf dem ersten Geschoß durch große Passerellen miteinander verbunden, die ein weitläufiges Galeriensystem tragen, das durch die Häuser hindurch führt. Hier, weit oben über dem Straßenniveau, ist das Flanieren einer klassenlosen Gesellschaft möglich, die nur noch wenige Stunden am Tag zu arbeiten hat, sich am Nachmittag dem Schauen und Konsumieren, am Abend dem Tanz und Vergnügen sowie dem Reiz ihrer jungen weiblichen Mitglieder hingibt. Dies findet in den lichten, aber wettergeschützten Passagen auf dem höhergelegenen Niveau statt. Die glitzernden Geschäfte mit ihren täglich wechselnden Auslagen bieten sich einem zwanglos-alltäglichen Kunstgenuss für alle dar. Unten, auf dem ehemaligen Straßenniveau, findet das bloß Nützliche statt: Anlieferungen, Werkstätten, Kanalisation usw. Die Île de la Cité und die Île de Saint Louis sind überbaut mit einem riesigen *Palais international*. In dessen Inneren tagt die sozialistische Regierung. Von zahlreichen Galerien hat man einen erhabenen Blick auf die Stadt und vor allem auf ein

radiales Eisenbahnnetz, dessen Schienen, auf grandiosen Arkaden verlaufend, sich in der Unendlichkeit verlieren.¹³

Man kann Moilins Schrift in einigen Einzelheiten fast wie die Vorlage zu Bonniers Illustration lesen. Besondere Relevanz erhält dieser Umstand dadurch, dass Moilin die Basis noch für eine andere, in der Zeit um 1900 weithin beachtete Schrift abgab. Der symbolistische und sozialistische Schriftsteller Gustave Kahn veröffentlichte 1901 das Traktat *Esthétique de la rue*.¹⁴ Die sich darin äuernde Kritik an den zu rigiden Pariser Fassadenreglementierungen argumentiert mit einem deutlich erotisch konnotierten Hedonismus: Nicht nur im Inneren der Häuser gelte es, für Licht und Hygiene sowie eine geschmackvolle Einrichtung zu sorgen, sondern auch die Straße solle zu einem farbenprächtigen, vielgestaltigen Salon für alle umgewandelt werden, in dem die Plakate mit Darstellungen eleganter Tänzerinnen die Wanddekorationen für das Volk abgeben sollen. Gleichsam als Zukunftsvision führt Kahn das von Moilin beschriebene Paris auf.

Moilin, Kahn und Bonnier visionieren eine neue Großstadtpolitik, die einem utilitaristischen, sensualistischen Verschönerungsideal verpflichtet ist. All diesen Utopien gemeinsam ist die Dichotomie zwischen dem Irdisch-Chaotischen der finsternen Erdregionen der Großstadt und der gleichsam himmlisch-entfernten Abstraktion in den Zonen darüber, in der sich irdische Mühsal in kontemplatives oder konsumierendes Vergnügen verwandelt. Auch andere gleichzeitige Formulierungen einer neuen großstädtischen Stadtstruktur nehmen derartige Motive auf: Auguste Perret wird seine kühnen Hochhausentwürfe seit 1905 deswegen rühmen, weil sie – entfernt von Rauch, Gestank und Lärm am Boden – den erhabenen Blick in die Ferne ermöglichen.¹⁵ Und noch in den majestätischen Hochhäusern, die Perret 1922 für die Ausfallstraßen von Paris projektiert, sind die Bauten durch Fußgängerpassagen in schwindelnder Höhe verbunden: Der Raum kollektiven Flanierens ist konsequent gereinigt, nicht nur in konkret hygienischer Hinsicht, sondern auch vom banalen Alltäglichen.¹⁶

Eine weitere Denkfigur, die in der literarischen Utopie vorbereitet war und in der städtebaulichen Bewältigung der Großstadt in Frankreich Eingang fand, stellen Anleihen aus der Bibel dar. Davon ist insbesondere die von Zola in seinem 1901 veröffentlichten Roman *Travail* beschriebene Vision einer neuen Stadt, Beauclair, geprägt:¹⁷ Durch den Erfolg eines sozialistisch geführten Unternehmens entsteht ein blühendes Gemeinwesen, das den verfallenden Fabrikmoloch Abîme ersetzt und erlaubt, für jede Familie ein Haus mit Terrasse und Garten zu errichten. Die weißen und gesunden Häuser werden ergänzt durch zahlreiche Gemeinschaftseinrichtungen für Erziehung und Kultur. Eine Kirche zu errichten, lehnen die Einwohner von Beauclair jedoch ab. Zolas Roman ist Teil der nicht vollendeten Tetralogie *Les Quatre Évangiles*, die ein breites Panorama einer sozialistischen Utopie entwirft, in dem biblische Motive und christliche Tugenden zu den Grundsätzen und Idealen einer konsequent laizistischen Gesellschaft umgeformt werden. Die nach den Evangelisten

benannten Helden der Romane verwirklichen die Werte, die die Grundpfeiler der neuen Gemeinschaft darstellen und programmatisch auch die Titel der Romane abgeben: Fruchtbarkeit, Gerechtigkeit, Wahrheit und Arbeit. Damit wird ein Reformkonzept wirksam, das eine enthierarchisierte und antiklerikale Gesellschaft vorsieht, die sich unmittelbar in urbanistischen und architektonischen Neustrukturierungen ausdrückt. Erst die antiklerikale Gesellschaft führt zur heilsgeschichtlichen Erlösung von Mühsal und Zwist: Am Ende des Romans wird sich die Bevölkerung der neuen Stadt der Verehrung ihres Gründers Luc Froment – als *Fondateur, Créateur, Père* bezeichnet – hingeben, und zwar innerhalb eines Festes, bei dem Tausende von elektrischen Lampen einen festlich-feierlichen Glanz spenden. Zum Abschluss zieht sich einer der Protagonisten auf die Anhöhen von Beauclair zurück, von wo er der Stadt in ihrem elektrischen Glanz ansichtig wird, die mit dem Himmel zu verschmelzen scheint – eine geradezu penetrant deutliche Neufassung der Vision des Himmlischen Jerusalems als Erfüllung der christlichen Heilsgeschichte. Die auf städtische Agglomerationen bezogene Polarität von Paradies- und Höllenmetapher nimmt in mancher Hinsicht Elemente des Städtekrieges auf, den Jules Verne 1879 in *Les cinq cents millions de la Béguine* entworfen hatte.¹⁸ Hier verteidigt sich die Modellstadt France-Ville mit einer perfekt funktionierenden kommunalen Infrastruktur gegen die Bedrohung durch die deutsche Großartillerie. 100 000 Einwohner zählt die in den USA in bester Lage angesiedelte Stadt, in der bis zum Exzess die Hygiene regiert und alle Gesundheitseinrichtungen sowie eine riesige Kathedrale vorhanden sind. Die gesunden Häuser verfügen allesamt über Garten und Dachterrassen. Diese paradiesartige Modellsiedlung wird von Stahlstadt bedroht, einer von dem Minenbesitzer Prof. Schultze angelegte festungsartige Manifestation des Bösen, die militärisch regelmäßig aufgebaut ist und in der Dunkelheit und Schmutz, Despotismus und Unterdrückung herrschen.

Bekanntlich hat der Roman von Zola eine berühmte architektonische Umsetzung erhalten, nämlich in Form der 1904 konzipierten und 1917 detailliert neu überarbeiteten *Cité industrielle* von Tony Garnier.¹⁹ Programmatisch ist hier auf eine Kirche verzichtet, dafür schmücken das zentrale Gebäude Sentenzen aus Zolas Roman. Garnier erzählt den Roman des berühmten Dreyfusards gleichsam weiter: Was bei Zola in architektonisch-städtebaulicher Hinsicht nur angedeutet ist, wird in der *Cité industrielle* konkretisiert und aktualisiert. Grundrisse, Vogelperspektiven und Detailansichten vermitteln ein durchaus lebendiges Bild einer gesunden Arbeiterstadt von ca. 30 000 Einwohnern. Garnier denkt durchaus in modernen städtebaulichen Kriterien, wenn er seine Stadt nach funktionalen Kriterien organisiert und dabei Transport, Verkehr, Erholung und Wohnkomfort in seine Planung einfließen lässt. Insgesamt reduziert er seine Kommune aber auf eine Kleinstadt, wie sie in ähnlicher Größe auch für Ebenezer Howards Gartenstädte vorgesehen war. Die emphatische Vision Zolas einer Neustadt aus dem Geist einer Religion der Arbeit ist bei Garnier zur Vorschau auf die Bequemlichkeiten

einer sozialistisch geprägten Industriestadt geworden, in der neue Techniken in allgemeiner Nützlichkeit umgesetzt sind. Garnier vermeidet damit sowohl, drängende Probleme der Großstadt zu thematisieren, als auch für seine Stadtvorstellung eine transzendente Erlebnisqualität zu formulieren. Dies wird in den zwanziger Jahren der Anspruch der Großstadtvisionen Le Corbusiers werden.

Diesem gehen (zeitlich) drei weitere vielgelesene Science-Fiction-Romane voraus, die mit dem Motiv des Paradieses bzw. der Apokalypse arbeiten. Hier ist zunächst an H. G. Wells' *Time Machine* von 1895 zu erinnern.²⁰ In diesem Roman begibt sich ein Zeitreisender zunächst in das Jahr 802270, wo ihm eine paradieshafte Natur begegnet: Vereinzelt wunderbare Häuser erheben sich innerhalb einer angenehmen Landschaft mit schmackhaften Früchten und sind bewohnt von kindlich naiven Wesen. Kaum kann man bei ihnen geschlechtliche Unterschiede erkennen; in ihrer Unschuld verbringen sie die Zeit mit Tändeleien. Aggression und Leidenschaft, welche in früheren Zeiten konfliktuell und emotionell ausgetragen worden waren, fehlen und haben in dem hier geschilderten Endstadium des Sozialismus notwendigerweise zu physischen und psychischen Rückbildungen geführt. Auch die Kunst gibt es nicht mehr, da ihr ohne die menschlichen Leidenschaften das Naturvorbild als wichtigster Grundstoff künstlerischer Repräsentation fehlt. Dieses Paradies hat aber auch seine schreckliche Kehrseite, denn unter der Erde wohnen bleiche, spinnenartige und aggressiv-furchterregende Mutationen von Angehörigen ehemaliger Proletarierschichten. Die anfänglich so ungetrübte Schilderung des wiederhergestellten paradiesischen Zustands von ewiger Unschuld erweist sich als Trug. Denn auf einer weiteren Zeitfahrt erlebt der Reisende die drohende Erkaltung der fast leblos gewordenen Erde, die offenbar kurz vor ihrem Kollaps steht; und von einer dritten Zeitfahrt wird der Reisende nie zurückkehren.

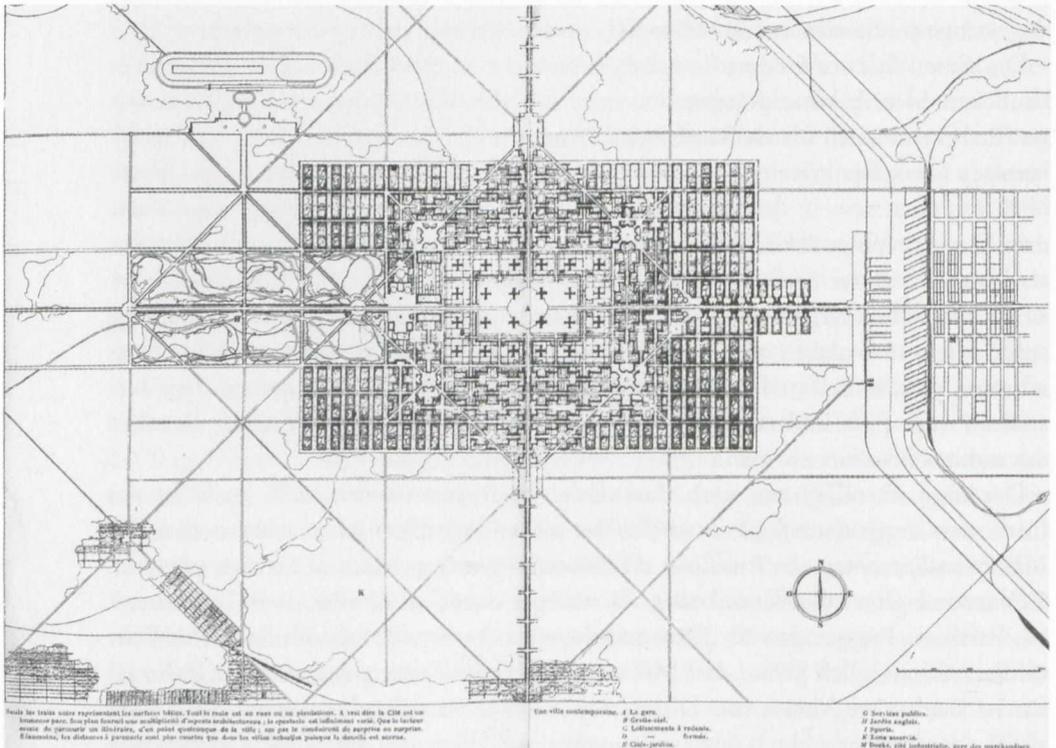
Die Motive dieser gebrochenen Utopie kehren auch im Werk von Anatole France wieder, der mit *Sur la Pierre blanche* und *L'Île des pingouins* zwei Gesellschaftsutopien schuf, in denen auch das Thema der Großstadtvision eine wichtige Rolle spielt.²¹ Im ersten, 1905 veröffentlichten Werk reflektiert France in drei Abschnitten drei Zeitstufen: Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Im letzten Teil »Par la porte de corne ou par la porte d'ivoire« wird eine friedliche sozialistische Gesellschaft im Jahr 2270 geschildert. Nach langen Kriegen im 20. Jahrhundert aus einer Föderation der europäischen Staaten entstanden, kennt sie keine Kriege und Verbrechen mehr. Die Menschen wohnen in weißen Häusern voller Schmuckgegenstände. Kaum kann der verwunderte Erzähler noch geschlechtliche Unterschiede an den Bewohnern feststellen, denn die strikte Trennung von Geschlechtsrollen ist aufgehoben. Die menschlichen Leidenschaften interessieren kaum noch, deswegen gibt es weder Liebe im alltäglichen Leben noch fiktive Dramen in der Kunst. Die Religionen existieren zwar noch, allerdings sind sie belanglos geworden; immerhin gibt es noch einen Papst, Pius XXVII., der aber, wie alle anderen Mitglieder dieser sozialistischen Weltordnung, einem Metier nachgeht. Eine totale Kommunikation über das Telefon und

eine umfassende Mobilität durch individuelle Flugapparate – fliegende Walfische – rundet das Bild der offenbar friedfertigen Gesellschaft ab. Mit feinem Sarkasmus konterkariert France diese scheinbar heile Welt, in welcher der Erzähler mit seiner aufkeimenden Liebe zu einer der Bewohnerinnen – soweit er sie überhaupt als weibliches Wesen identifizieren kann – nur auf Ironie stößt. Vollends skeptisch äußert sich France indessen in dem drei Jahre später entstandenen satirischen Roman *L'île des pingouins*.²² Die Pinguine sind eine groteske Satire auf den Mittelklassebürger, dessen Zivilisationsentwicklung in großen Zügen rekapituliert wird, von der Anbetung des Gottes Mael bis hin zu einem ungezügelten Liberalismus und Kapitalismus, der sich schließlich in der Großstadt als Moloch Ausdruck verschafft: »Niemand fand man Häuser, die ausreichend hoch waren, man erhöhte sie ohne Unterlaß und baute 30 und 40 Etagen, staffelte Büros, Geschäfte, Bankschalter und Unternehmenssitze, und man grub immer tiefer Keller und Tunnel. 15 Millionen arbeiteten in der Riesenstadt.« So lautet der Anfang wie das Ende des letzten Kapitels, in dem in knappen Strichen die vertikale Polarität zwischen den sich unten stapelnden verwesenden Kadavern der im Moloch Untergegangenen einerseits und den oberen Hochhausetagen über dem Rauch und Gestank der Großstadt andererseits gezeichnet ist.²³ Ständige Attentate und anarchistische Umtriebe am Boden des Molochs können der technisierten, nach kalter Logik funktionierenden Großstadt der zynisch profitorientierten Milliardäre in den Wolken nichts mehr anhaben.

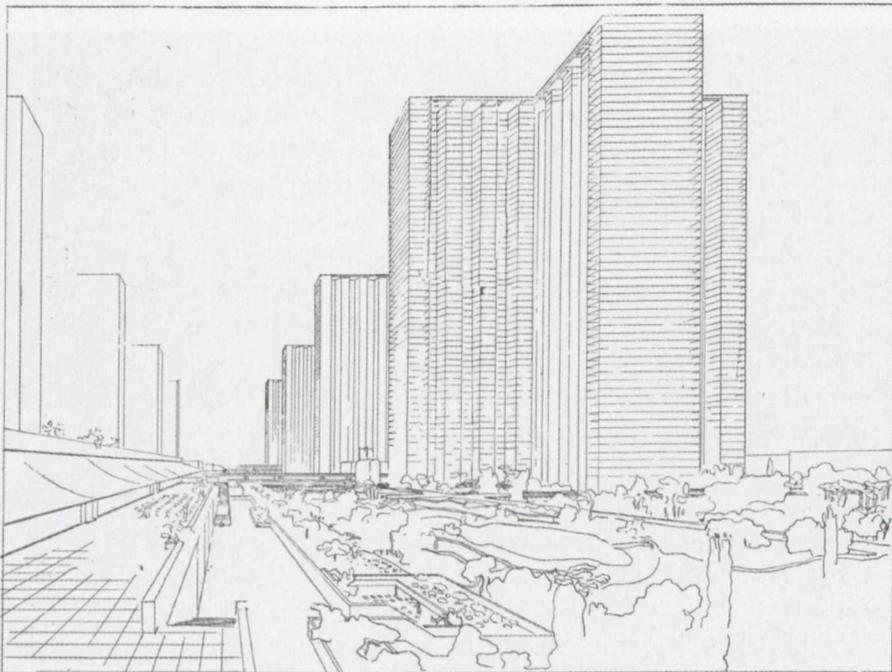
Die diesen Science-Fiction-Romanen gemeinsamen architektonischen und städtebaulichen Motive korrespondieren erstens mit der Vorstellung, dass Hygiene mit weißen, geometrisch klaren Bauten gleichzusetzen ist. Zum zweiten dient das Hochhaus als Metapher extremer sozialer Distinktion, die sich im ungehinderten Überblick von oben bzw. in der sozialen Erniedrigung in den unteren Partien zeigt. Zum dritten wird eine perfekte Infrastruktur mit totaler Mobilität und Kommunikation als Versprechen der Aufhebung irdischer Mühsal imaginiert. Und schließlich wird außerdem der Antagonismus der Geschlechter durch eine sexuelle Angleichung aufgehoben und damit ein konfliktfreies Leben innerhalb kollektiver Gemeinschaften prognostiziert. Damit ist auf die Rückkehr in einen paradiesischen Urzustand angespielt und zugleich auf eine endzeitliche Heilserwartung als Resultat des technischen Fortschritts.

Derartige Denkfiguren und rhetorische Strategien finden sich auch in Le Corbusiers suggestiven Stadtentwürfen der frühen zwanziger Jahre, insbesondere der *Ville contemporaine pour 3 millions d'habitants*.²⁴ Im Gegensatz zu Garnier plant Le Corbusier in einer Größenordnung, die damals sicher als Großstadt zu bezeichnen ist. Paris, zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine der wenigen Großstädte der Welt, zählte 1922 ziemlich genau drei Millionen Einwohner und gab somit den Rahmen für Le Corbusiers Vision vor. Dieses »neue« Paris ist radikal unterschiedlich zum alten, wie der Architekt ja bekanntermaßen vor allem im *Almanach d'architecture moderne* und in *Urbanisme* redundant vorführt (Abb. 2–4, 8): Auf der Erdober-

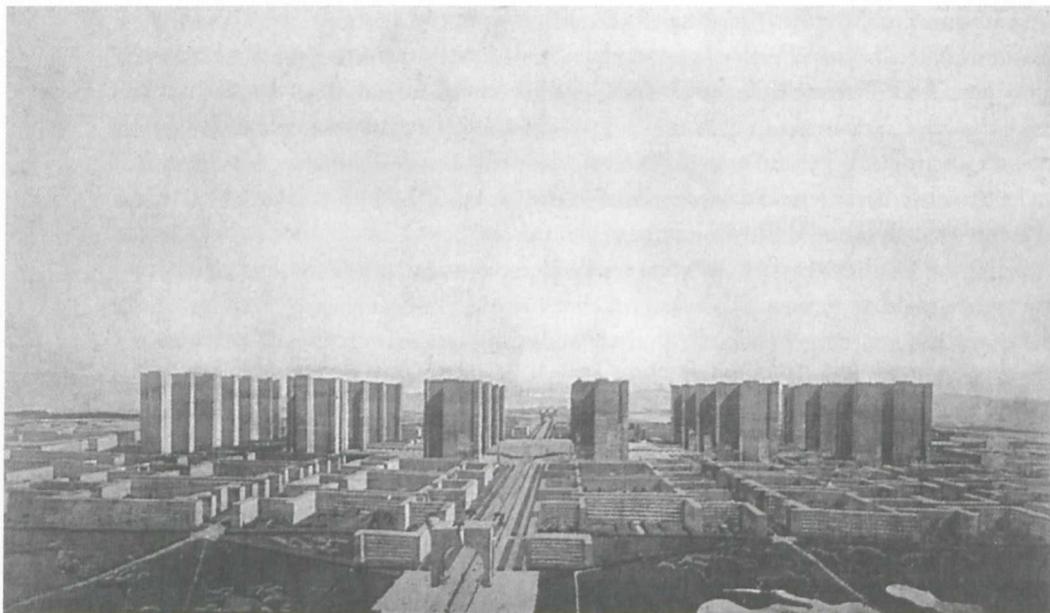
fläche als durchgehender immenser Park konzipiert, von höchster Verkehrsmobilität, konsequent zониert und radikal geordnet, unbelastet von historischer Erinnerung und auf ein Maximum an physiologischem Wohlergehen seiner Bewohner ausgerichtet, ist die Idealstadt der Gipfel einer materialistischen und technologischen Weltauffassung, die auf den Grundpfeilern von Vernunft und Ordnung aufbaut. In derartigen Termini ist die Großstadtvision immer wieder gelesen worden, mithin als konsequente Reaktion auf die Misere der verdichteten Großstadt des 19. Jahrhunderts, wie es Le Corbusier auch selbst vorträgt.²⁵ Der detailliert vorgestellte Idealplan hat bekanntlich eine lange und umfassende Weiterentwicklung über die *Ville radieuse* und die *Charta von Athen* erfahren, und ist einer der wesentlichen Beiträge zum modernen Städtebau. Die oberflächliche Lesart benennt hierbei vertraute funktionalistische Kriterien, etwa die Differenzierung von Verkehrsgeschwindigkeiten, die Effizienz von Verkehrswegen, die Zonierung als Grundsatz der Flächennutzung, die Auflockerung statt Blockrandbebauung, die Errichtung von Wolkenkratzern als Bautyp mit einem Maximum an natürlicher Belichtung bei einem Minimum an Grundfläche (Abb. 3). Auch die hierin liegenden Dysfunktionalitäten sind evident und mehrfach dargelegt worden: Die Funktioneneinteilung erfolgt grob



und schematisch, die Bewältigung der Verkehrsströme ist nicht geleistet, politische, ökonomische und soziale Erwägungen zur Realisierung der Stadt sind schlichtweg ignoriert. Der Plan relegiert niedrigere Einkommensklassen flugs in die Schlafstädte an der Peripherie, und in seiner formalistischen, zentristischen Logik erweist er sich als starr und nicht erweiterbar. All das wird umso deutlicher, als diese Defizite Aspekte betreffen, die in der Großstadtdiskussion bereits verhandelt wurden. Werner Hegemanns Publikationen zum Städtebau in den USA, eine der expliziten Quellen Le Corbusiers, führen etwa lange Berechnungen für Verkehrskapazitäten, Investitionskosten u. ä. auf.²⁶ Bekanntlich baut die Großstadtvision Le Corbusiers auch auf eigenen eingehenden städtebaulichen Studien auf, die er seit der weit gediehenen, aber letztlich nicht realisierten Veröffentlichung eines Städtebautrakrates *La Construction des villes* von 1910/11 betrieben hatte.²⁷ Damals ging es ihm um die weitausgreifende Integration neuester Erkenntnisse der pittoresken Stadt und von Gartenstadtkonzepten, so wie sie in den Traktaten von Ebenezer Howard, Camillo Sitte, Josef Stübben, Theodor Fischer oder Albert Erich Brinckmann vorformuliert waren. Die in all diesen Entwürfen mehr oder weniger wirksam werdende sensualistische Ästhetik ist auch im Entwurf von 1922 durchaus vorhanden.



Une ville contemporaine. Les parcs au pied des gratte-ciel. A droite les redents. A gauche et au fond, les étagements en gradins des restaurants, des cafés, des magasins. On voit au fond passer l'autodrome entre deux édifices qui peuvent être de pures créations architecturales.



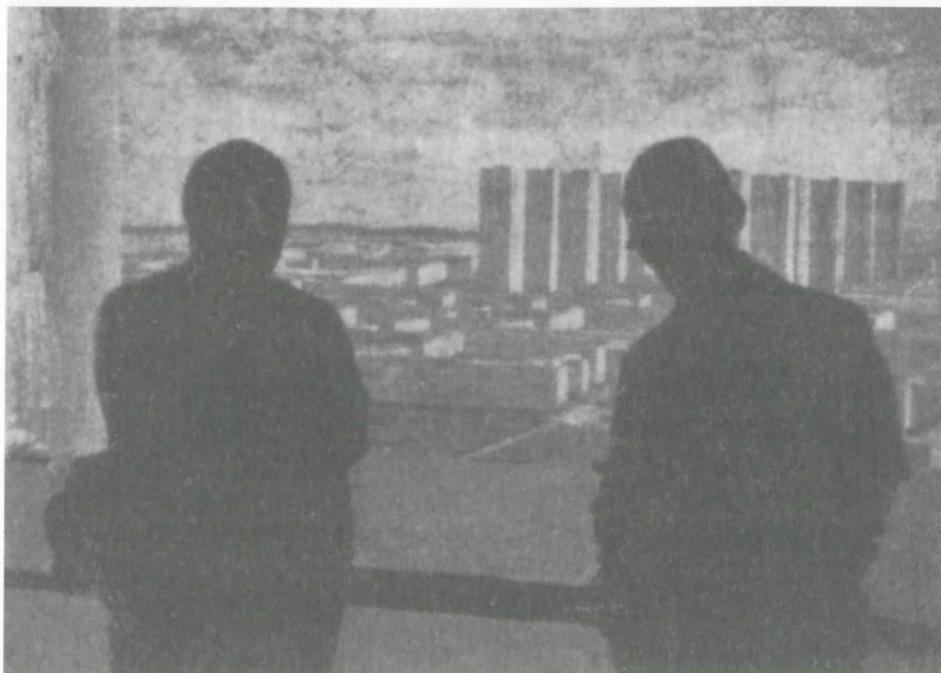
4 Le Corbusier, Panorama der *Ville contemporaine pour 3 millions d'habitants*, 1925

Allerdings hat sie nunmehr einer Ästhetik des Erhabenen platzgemacht, die im Maßstab von Metropolen denkt und dessen wichtigstes Kriterium der radikale Eingriff von Gerade und rechtem Winkel als absoluter Ausdruck von Ordnung ist. Im älteren Urbanismustraktat von 1910/11 hatte Le Corbusier statuiert, dass Städtebau die komplexeste Ausübung von Kunst sei. Insofern komme es wie in den anderen Gattungen darauf an, Gefühle hervorzurufen – mit den Regeln der Angemessenheit, des Ausgleichs und der Variation.²⁸ Diese sensualistische Ästhetik wird nunmehr, 1922, auf das erhabene Erlebnis der Höhe in den Wolkenkratzern gewendet, ähnlich, wie das oben anhand der Literatur des 19. Jahrhunderts ausgeführt wurde. Das Wahrnehmen von Leichtigkeit und Freude, welches sich in der frischen Luft in den oberen Etagen einstelle, verbinde sich mit dem Bewusstsein von Omnipotenz, hier an den Schaltzentralen der Macht zu agieren. Dieses Erlebnis der Höhe, das im Eiffelturm als Besonderheit genossen werden könne, sei in der neuen Stadt zum Allgemeingut geworden.²⁹ Das Ausblenden des Pittoresken und kleinteilig Geregeltens zugunsten des Erhabenen geht bei Le Corbusier auch mit Anleihen an der Science-Fiction einher.

Dies zeigt sich zunächst in der performativen Inszenierung der Stadtvorstellung. Trotz der Vielzahl an Grundrissen, Vogelschauerspektiven und Ansichten ist diese nur ansatzweise systematisch ausgearbeitet; umso größere Bedeutung kommt der Schilderung ihrer Erlebnisqualität zu. Ähnlich wie dem verwunderten Zeitreisenden

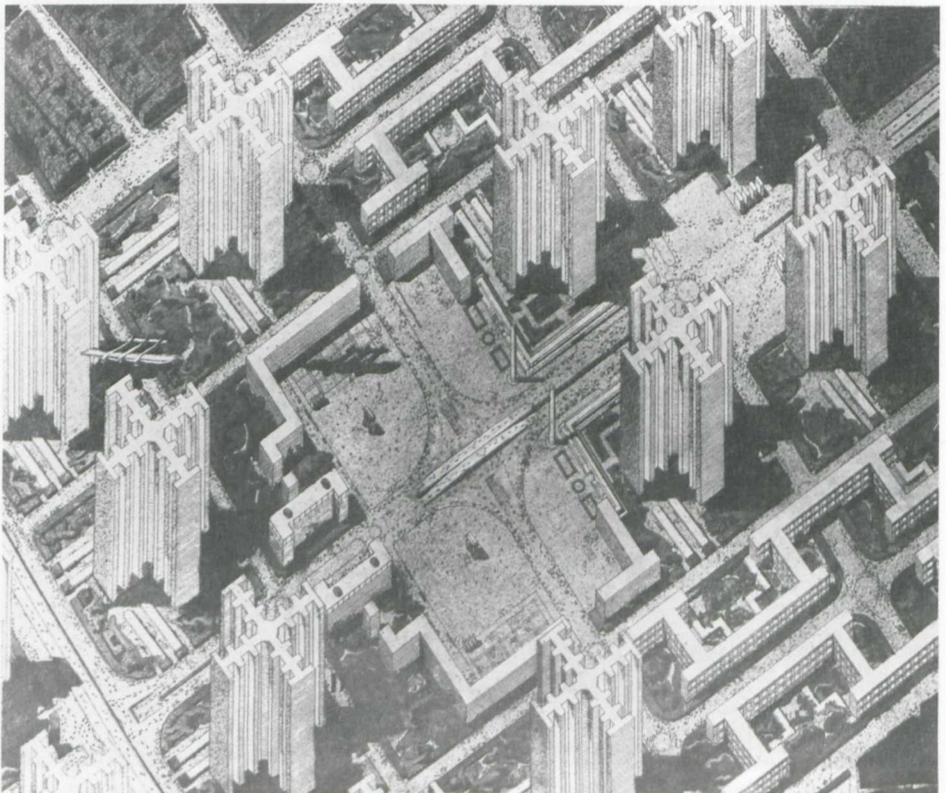
aus der Alten Welt in *Sur la Pierre blanche*, dem alles freundlich-bemüht erläutert werden muss, erklären die Texte im Städtebauakt in erster Linie, was sich vor den Augen des Betrachters abspielt. Es ist auch bezeichnend, dass 1925 der Entwurf einer *Ville contemporaine* auf der Exposition des Arts décoratifs auf zwei Dioramen im Pavillon de l'Esprit nouveau präsentiert wurde, und zwar als große Schaubilder aus der Vogelperspektive (Abb. 4).³⁰ Der Betrachter nähert sich der neuen, fremden Stadt gleichsam aus weiter Entfernung und sollte dabei sogar über ein (letztlich nicht ausgeführtes) Lautsprecher-System über die Dreimillionenstadt und den Umbauplan für Paris, den *Plan Voisin*, informiert werden. Die gelungene Illusion war auch weiter einsetzbar: Denn als der Bildungsminister Anatole de Monzie den Pavillon besuchte, wurde er zusammen mit dem Architekten vor den Dioramen fotografiert (Abb. 5). Die dabei entstandene und im »Almanach« veröffentlichte Aufnahme suggeriert, dass die beiden auf einer Anhöhe oder einer Luftschiffgondel weit über der bereits existierenden Stadt stehen.³¹ Verstärkt wurde dies natürlich noch dadurch, dass der Pavillon selbst ja ein vollständig eingerichtetes und begehbare Musterappartement war, eine Teilkonkretisierung jener Illusionierung, die in den Dioramen vorgeführt wurde.

In der Veröffentlichung der Stadtplanungsentwürfe wird ebenfalls in hohem Maße Fiktionalität – Imaginierung und Entrückung zugleich – geschaffen: Wiederum



5 Le Corbusier und der Bildungs- und Kulturminister Anatole de Monzie vor dem Panorama der *Ville contemporaine pour 3 millions d'habitants* von 1922, ausgestellt im Pavillon de l'Esprit nouveau, Paris 1925

gleitet das Auge des Lesers gleichsam aus der Höhe in die neue Stadt und streicht an den Musterappartements vorbei (Abb. 6, 8). Diesem erlebenden Subjekt wird ein eindringlicher Kommentator zur Seite gestellt, der insbesondere den Tagesablauf der hier lebenden Menschen erläutert: *L'heure du travail* und *L'heure du repos* bilden nicht nur die wesentlichen Zäsuren im Tagesrhythmus der Bewohner, sondern auch der Gliederung des Städtebauaktates. Die Arbeit in der neuen Stadt werde begleitet von der Erfahrung des Erhabenen, denn die heroische Kontemplation der Verkehrsströme und des Fernblicks aus den Wolkenkratzern mache die Arbeit zu einem Akt der täglich sich wiederholenden Erbauung (Abb. 7).³² Natürlich erinnert Derartiges auch an zeitgenössische Werbekampagnen für Immobilien, verwiesen sei etwa auf eine Kampagne für Ferienresidenzen an der Côte d'Azur von 1921, die mit ähnlichen Mitteln arbeitet.³³ Doch angesichts der utopischen Projekte und der gleichsam metaphysischen Erfahrungsangebote in der *Ville contemporaine* darf auch der Bezug zur Science-Fiction nicht unterbewertet werden. Wie in der Romanliteratur fällt die selektive Wahrnehmung auf: In der bildlichen Vermittlung schwebt man



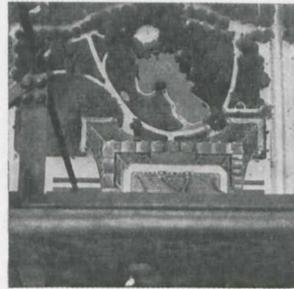
6 Le Corbusier, Vogelschau auf das Pariser Zentrum gemäß dem *Plan Voisin*, 1929

über der Stadtautobahn oder sitzt im Café des weiten grünen Zentralparks, an dem sich Flughafen, Bahnhof und Autobahn anschließen (Abb. 8). Beides ist als Ausdruck höchsten Stolzes, *fierté*, gedacht, die sich nach der immensen, Schönheit gebärenden Ordnungsstiftung einstellt. Aber eigenartigerweise bleibt der Betrachter immer ein Fremder, gleichsam ein Tourist oder Zeitreisender, der nicht in weitere Aspekte des neuen Lebens eindringt. Den erhabenen Eindruck beeinträchtigen keine Elemente des banalen Alltagsgeschäfts.

Die Besonderheit von Le Corbusier liegt also nicht nur in der Konzeption neuer urbanistischer Prinzipien, sondern vor allem im Bestreben ihrer partiellen Fiktionalisierung, die detailliert einige Aspekte einem erstaunten Besucher vor Augen und zu Ohren führt. In dieser Imagination entstehen bestimmte Motive, die eng mit der literarischen Science-Fiction verbunden sind und sich ihrerseits als Topoi der (sozialistischen) Utopie bzw. auch als biblisch inspirierte Endzeitversprechen lesen lassen: Le Corbusiers Stadt ist ähnlich wie die neuen Wohnanlagen in *Time Machine* bei Wells und in *Sur la Pierre blanche* von France gleichsam in einen Garten Eden gesetzt, in dem die Bewohner entspannt ihre Freizeit verbringen bzw. ohne Mühsal arbeiten. Selbst die Anleihen, die die aufgeführten Romane am ersten Menschenpaar im Zustand der Unschuld aufnehmen, sind bei Le Corbusier unterschwellig vorhanden. Bei Wells und France sind die Frauen den Männern in ihren Geschlechterrollen und ihren Bekleidungen angeglichen, die Sexualität auf ein unschuldiges Spiel ohne Leidenschaft reduziert. Diese Annäherung der Geschlechter bildet in den zwanziger Jahren eine umfassend diskutierte Tendenz, die vielfach als kulturelle Dekadenz gebrandmarkt, aber insbesondere in der literarischen Figur der *Garçonne* zum Signum gesellschaftlicher Modernität umgeprägt wurde.³⁴ Victor Margueritte, der Autor des 1922 erschienenen skandalträchtigen Romans *La Garçonne*, in dem der neue Frauentyp literarisch inszeniert wurde, malte 1924 in einem Folgeroman, *Le Couple*, zudem die Lebensumstände einer zukünftigen Gesellschaft, hier im Jahr 1943 angesiedelt, weiter aus: Ohne bedeutende Unterschiede in ihren Geschlechter-

L'HEURE DU TRAVAIL

177

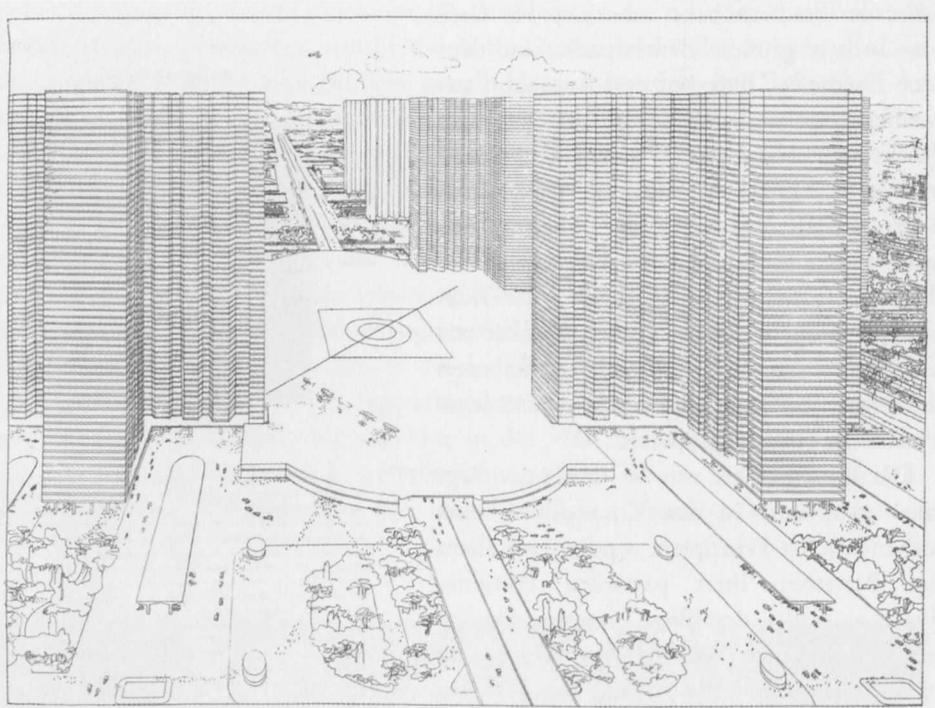


Vue du haut de la Tour Eiffel.

De ces bureaux de travail nous viendrait donc le sentiment de vigies dominant un monde en ordre. En fait, ces gratte-ciel recèlent le cerveau de la Ville, le cerveau de tout le pays. Ils représentent le travail d'élaboration et de commandement sur lequel se règle l'activité générale. Tout s'y concentre : des appareils y abolissent le temps et l'espace, téléphones, câbles, radios; les banques, les opérations commerciales, les organes de décision des usines : finance, technique, commerce. La gare est au milieu d'eux, les métros sont dessous, les deux autotromes passent à leur pied. A l'en tour, l'espace est vaste. Les autos peuvent être inombra bles; des parcs de garage couverts, reliés par des passages souterrains, concentrent utilement cette armée roulante qui bivouaque ici chaque jour et qui par des voies libres remplit dorénavant le rôle de vedettes rapides. Les avions arrivent au centre, sur la gare; qui dit qu'ils n'arriveront pas aussi exactement sur la terrasse élevée des gratte-ciel pour de là foncer sans perdre une

14

7 Seite aus Le Corbusier, *Urbanisme*, Paris 1925, mit Fotoansicht vom Eiffelturm nach unten



8 Le Corbusier, Vogelschauansicht des Zentrums der *Ville contemporaine*, 1922

rollen, mit höchster individueller Mobilität, allumfassenden Kommunikationsmöglichkeiten und perfekter privater Infrastruktur: Privatflugzeuge, Vorformen des mobilen Telefons und des Fernsehers sowie vollautomatischen Küchen ermöglichen ein Leben in vollendeter Bequemlichkeit. Derartige Innovationen lassen sich mit einigen Errungenschaften vergleichen, wie sie in *Sur la Pierre blanche* beschrieben sind, aber sie kehren teilweise auch bei Le Corbusier wieder. Die praktisch ihr Leben meisternde emanzipierte Frau wird ihm zum Inbegriff von moderner Reform,³⁵ und entsprechend lassen sich in den imaginierten luxuriösen Apartments keine *gendered spaces* unterscheiden: Boudoir und Raucherzimmer gibt es hier nicht mehr, und eine kollektive Bewirtschaftung ersetzt Domestiken und Einzelküchen.

In der Aufhebung von Geschlechterdifferenzen und irdischer Mühsal wirken unterschwellig Anklänge an das Paradies; dazu fügen sich bei Le Corbusier eindringliche endzeitliche chiliastische Motive: Vor allem das Vorwort zu *Urbanisme* beschwört mehrmals den Tod des Alten Europas und der chaotischen Großstadt. Erst über den Umweg über die Lehren Amerikas gelinge der Aufstieg Europas, eines denkenden Europas in einer neuen Epoche, die gerade begonnen habe. Man muss dies konkret beziehen auf die in der Tat apokalyptische Erfahrung des Ersten Weltkriegs, in

dessen Nachfolge allenthalben der Ruf nach Ordnung, Synthese und Konstruktion erschallte. Gleichwohl: Das städtebauliche Neue Jerusalem, das Le Corbusier in diesem Zusammenhang entwirft, verbindet diesen *rappel à l'ordre* mit biblisch-apokalyptischen Motiven, die insbesondere im Science-Fiction-Roman vorgeprägt waren.

Die Theorien, von denen sich Le Corbusier absetzt, sind auffälligerweise nicht konkurrierende Vertreter der Großstadtvisionen, unter denen im französischen Kontext vor allem Eugène Hénard zu nennen wäre.³⁶ Immerhin beschäftigte sich Hénard insbesondere mit einer Modernisierung des großstädtischen Verkehrs (Abb. 9). Doch die eigentliche *bête noire*, von der sich Le Corbusier implizit und explizit absetzt, bildet der regionalistische, konservative und monarchistische Architekt Léandre Vaillat, der als Architekturjournalist in dem illustrierten Wochenmagazin *L'Illustration* einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf Meinungsbildungsprozesse hatte. Vaillat setzte sich lebhaft und lautstark für einen dörflich geprägten Städtebau als Bestandteil einer ganzheitlichen Einheit Frankreichs ein. In bezeichnender Weise kritisierte er etwa den *Village français*, der im Rahmen der Exposition des Arts décoratifs als illusionistisches Dorf errichtet worden war: Er sei aus den modernen Ideen der Gartenstadtbewegung konstruiert, nicht aber aus einer gefühlten Einheit aus Leben, Sitten und Nationalität natürlich erwachsen.³⁷ In dieselbe Richtung geht ein zur Ausstellung erschienenenes, in sehr bezeichnender Weise erzählendes Traktat des Kunstschriftstellers André Vera mit dem provozierenden Titel *Modernités*. Anhand des Tagesablaufs eines modernen Aristokraten wird hier das Ideal einer neuen Elitegeneration, die in dem rechtsextremistischen Neomonarchisten Charles Maurras den »Herzog der Jugend« verehere, geschildert.³⁸ Der Protagonist residiert in einer hellen, geometrisch klar gegliederten und von einem Mansardendach bekrönten Villa mit erlesener, von floralen Mustern gezielter Ausstattung. Morgens kontempliert der Gutsbesitzer seine regelmäßig angelegten Gärten und stählt anschließend wie ein griechischer Athlet seine Muskeln. Tagsüber macht er in Begleitung feiner Gesellschaft mit dem Automobil Ausflüge über seine Ländereien. Abends diniert er elegant, um anschließend vor der Nachtruhe die Korrespondenz zu erledigen und sich in die »Imitatio Jesu Christi« zu vertiefen, selbstverständlich in die lateinische Originalfassung. In derartigen Bemühungen – der detaillierten Rekonstruktion eines neuen alten Dorfes wie in der ebenso kleinteiligen literarischen Schilderung des Lebensumfeldes eines neuen alten Aristokraten – haben wir durchaus nicht zu unterschätzenden Anstrengungen zu sehen, in einer ganzheitlichen Vision die verlorene Vergangenheit für die Erneuerung Frankreichs zu prognostizieren: ohne Großstadt, Demokratie und Frauenemanzipation. Dieser ganzheitlichen, rückwärtsgewandten Rekonstruktion Frankreichs antwortet Le Corbusier mit seiner Archäologie der Zukunft, die sich nun nicht mehr als französisch, sondern als international europäisch und gleichzeitig visionär-endzeitlich begreift, indem sie vielschichtig Denkfiguren und Inszenierungsformen aus der Science-Fiction aufgreift.

- 1 Eine Diskussion des komplizierten Begriffs der Science-Fiction kann an dieser Stelle nicht geleistet werden. Die hier gesetzten Akzente verdanken sich insbesondere Robert Adams, *The History of Science Fiction*, Houdmills und New York 2006, insb. S. 1–20, wo die technologische Fundierung des Genres vor allem mit Hinweis auf Heideggers Essay »Die Frage nach der Technik« (Gesamtausgabe, I. Abt., Bd. 7, Frankfurt a.M. 2000, S. 5–36) ausgeführt ist. Vgl. außerdem Vita Fortunati und Raymond Trousson (Hrsg.), *Dictionary of Literary Utopias*, Paris 2000 (Dictionnaires & Références; 5). Zum weiteren Komplex der Utopie vgl. v. a. Lyman Tower Sargent, Roland Schaefer (Hrsg.), *Utopie. La quête de la société idéale en Occident*, Ausst.-Kat. Paris, Bibliothèque nationale de France, New York, Humanities and social sciences library, Paris 2000.
- 2 Vgl. etwa Otto Gerhard Oexle, »Die Geschichtswissenschaft im Zeichen des Historismus. Bemerkungen zum Standort der Geschichtsforschung«, in *Historische Zeitschrift* 238, 1984, S. 17–55; idem., *Geschichtswissenschaft im Zeichen des Historismus*, Göttingen 1996; idem., Jörn Rüsen (Hrsg.), *Historismus in den Kulturwissenschaften*, Köln, Weimar und Wien 1996; Jörn Rüsen, *Konfigurationen des Historismus. Studien zur deutschen Wissenschaftskultur*, Frankfurt a.M. 1993; Annette Wittkau, *Historismus. Zur Geschichte des Begriffs und des Problems*, 2. durchges. Aufl., Göttingen 1994; Victor Žmegač, *Der europäische Roman. Geschichte seiner Poetik*, Tübingen 1990, S. 104–110.
- 3 Gerd de Bruyn, *Die Diktatur der Philanthropen. Entwicklung der Stadtplanung aus dem utopischen Denken*, Braunschweig, Wiesbaden 1996 (Bauwelt Fundamente; Bd. 110); David John Pinder, *Visions of the City: Utopianism, Power, and Politics in Twentieth-century Urbanism*, Edinburgh 2005; einige Andeutungen auch in *La ville, art et architecture en Europe, 1870–1993*, Ausst.-Kat. Paris, Centre Georges Pompidou 1994.
- 4 Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'architecture*, Bd. 2, Paris 1872, 12^e und 13^e entretiens.
- 5 Henrik Christian Andersen und Ernest M. Hébrard, *Creation of a World Centre of Communication*, Paris 1913; Paul Adam, *La Cité future*, Paris 1914; Ausst.-Kat. Paris 1994 (wie Anm. 3), S. 164–165; Catherine Courtiau, »La Cité internationale, 1927–1931«, in *Le Corbusier à Genève 1922–1932. Projets et réalisations*, Lausanne (Payot) 1987, S. 53–69.
- 6 Matthias Schirren, *Bruno Taut – alpine Architektur: eine Utopie*, München 2004; Paul Scheerbarth, »Lesabéndio. Ein Asteroiden-Roman«, in *Paul Scheerbarth, Gesammelte Werke*, 10 Bde., hrsg. von Thomas Bürk u. a., Bd. 5, Linkenheim 1988, S. 283–546.
- 7 Wolfgang Jacobsen und Werner Sudendorf (Hrsg.), *Metropolis. Ein filmisches Laboratorium der modernen Architektur*, Stuttgart und London 2000.
- 8 Werner Hegemann, *Der Städtebau nach den Ergebnissen der internationalen Staedtebau-Ausstellung Gothenburg. Erster Band: Amerikanische Architektur und Stadtbaukunst*, Berlin 1925; Richard J. Neutra, *Wie baut Amerika?*, Stuttgart 1927 (Die Baubücher; Bd. I).
- 9 Bernard Marrey, *Louis Bonnier, 1856–1946*, Lüttich 1988, S. 75–81; Ausst.-Kat. Paris 1994 (wie Anm. 3), S. 158–159.
- 10 Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris. 1482 [1831]*, Paris 1975, S. 114–138; Friedrich Wolfzettel, »Funktionswandel eines epischen Motivs: Der Blick auf Paris«, in *Romanische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 3, 1977, S. 353–377.
- 11 Théophile Gautier, »Notre-Dame«, in *Théophile Gautier. Poésies complètes*, 3 Bde., hrsg. von René Jasinski, Paris 1970, Bd. 2, S. 147–153.
- 12 Tony Moilin, *Paris en l'an 2000 [1869]*, Lyon 1998.
- 13 Die Idee der höher gelegten Schienenwege, auf denen ein sauberer und perfekt organisierter Personenverkehr das Funktionieren der Großstadt garantiert, findet sich bereits in Jules Vernes Jugendwerk *Paris au XX^e siècle* von ca. 1863. Allerdings wurde dieser Science Fiction-Roman erst 1994 veröffentlicht und spielte deswegen keine Rolle in der Großstadtdebatte.
- 14 Gustave Kahn, *Esthétique de la rue*, Paris 1901.
- 15 Roberto Gargiani und Auguste Perret, *La Théorie et l'Œuvre*, Paris und Mailand 1994, S. 218–223.
- 16 Maurice Culot, David Peyceré et Gilles Ragot (Hrsg.), *Les frères Perret. L'œuvre complète. Les archives d'Auguste Perret (1874–1954) und Gustave Perret (1876–1952), architectes-entrepreneurs*, Paris 2000, S. 130–131.
- 17 Émile Zola, »Travail«, in *Émile Zola. Œuvres complètes*, Bd. 8, Paris 1968, S. 531–969; Ivor Frederick Case, *La Cité idéale dans »Travail«, d'Émile Zola*. Toronto und Buffalo 1974, S. 142; Bruyn 1996 (wie Anm. 3), S. 187–202.
- 18 Jules Verne, *Les cinq cents millions de la Béguin*, Paris [1879] 1966.
- 19 Tony Garnier, *Une Cité industrielle. Etude pour la construction des villes*, avec une préface d'Henri Poupée, Paris 1988; René Jullian, *Tony Garnier. Constructeur et Utopiste*, Paris 1989; Bruyn 1996 (wie Anm. 3), S. 203–232.
- 20 Herbert George Well, *The Time Machine, an Invention*, London 1895, franz. Übersetzung: *La machine à explorer le temps*, Paris, zwischen 1899 und 1906.
- 21 Anatole France, »Sur la Pierre blanche«, in *Anatole France. Œuvres complètes illustrées*, 25 Bde., Bd. 13, Paris 1952, S. 355–557.
- 22 Anatole France, »L'Île des pingouins«, in *Anatole France. Œuvres complètes illustrées*, Bd. 18, Paris 1949, S. 1–420.
- 23 »On ne trouvait jamais les maisons assez haute; on les surélevait sans cesse, et l'on en construisait de trente à quarante étages, où se superposaient bureaux, magasins, comptoirs de banques, sièges de sociétés; et l'on creusait

dans le sol toujours plus profondément des caves et des tunnels.« France 1949 (wie Anm. 22), S. 399 und 420.

24 Le Corbusier, *Urbanisme*, Paris o. J. [1925], S. 157–235.

25 Vgl. etwa Thilo Hilpert, *Die Funktionelle Stadt. Le Corbusiers Stadtvisionen – Bedingungen, Motive, Hintergründe*, Braunschweig 1978 (Bauwelt Fundamente; Bd. 48).

26 Hegemann 1925 (wie Anm. 8), S. 44–54 und passim.

27 Hierzu die Rekonstruktion: Christoph Schnoor (Hrsg.), *La Construction des villes. Le Corbusiers erstes städtebauliches Traktat 1910/11*, Zürich 2008.

28 Marc Albert Emery, *Charles-Edouard Jeanneret: la Construction des villes*, Lausanne 1992, S. 71; Schnoor (Hrsg.) 2008 (wie Anm. 27), S. 77.

29 Le Corbusier o. J. [1925] (wie Anm. 24), S. 174–180, 229–235

30 L[e] C[orbusier] (Hrsg.), *Almanach d'architecture moderne*, Paris 1925, S. 129–189.

31 Le Corbusier (Hrsg.) 1925 (wie Anm. 30), S. 136.

32 Le Corbusier o. J. [1925] (wie Anm. 24), S. 229–235 und passim.

33 »Une Ville nouvelle en formation sur la Côte d'Azur. Esterel plage. La cité modèle de Luxe, Hygiène et de Sports«, in *Comoedia illustré* 8, 1920/21, S. 152–153.

34 Amy Lyford, *Surrealist Masculinities. Gender Anxiety and the Aesthetics of Post-World War I Reconstruction in France*, Berkeley, Los Angeles und London 2007, S. 115–164; Julia Drost, *La Garçonne. Wandlungen einer literarischen Figur*, Göttingen 2003, v. a. S. 79–83.

35 Flora Samuel, *Le Corbusier. Architect and Feminist*, Chicester 2004, S. 49.

36 Eugène Hénard, *Etudes sur les transformations de Paris et autres écrits sur l'urbanisme*, hrsg. von Jean-Louis Cohen, [1910] Paris 1982.

37 L[éandre] Vaillat, »Le village français à l'Exposition«, in *L'Illustration*, 8. August 1925, S. 131–134.

38 André Vera, *Modernités ou exaltations sur la vie contemporaine*, Paris 1925.