

Architektur und Kommunikation.

Zur symbolischen Form der städtischen Villa im 19. Jahrhundert

ALARICH ROOCH

1. Symbol und Gesellschaft

Gebäude werden – in einem ersten Zugriff – zumeist über ihre Funktion beschrieben: so zum Beispiel als Fabriken, Warenhäuser, Büro- oder Wohngebäude. In dieser Hinsicht können sie als strukturelle Elemente des *topographischen* Raumes bezeichnet werden, in dem sich lebensweltliche Prozesse abspielen. Neben ihrer spezifischen baulichen Funktionalität haben Gebäude aber auch eine kommunikative, eine mediatorische Dimension, denn sie setzen Zeichen. Zum einen sind sie der symbolische Ausdruck des ökonomischen Kapitals, das der Eigentümer für ihre Erstellung aufbringen muss. Zum anderen vermitteln sie durch ihre Gestaltung kulturelle Wertewelten, die in der Interaktion von Auftraggeber, Architekt und baulicher Administration ihren Ausdruck erhalten. Sie sagen dem Betrachter etwas über den Geschmack und die ästhetischen Vorlieben des Bauherren und seines Architekten. Darüber hinaus verweisen sie auf den allgemeinen architektonisch-gesellschaftlichen Diskurs, auf den sie durch ihre Gestalt jeweils Bezug nehmen. Diese Dimension, die man in Unterscheidung zur rein baulich-funktionalen die *symbolische* nennen kann, ist für die gesellschaftliche Praxis von tief greifender Wirksamkeit.

Ernst Cassirer wies bereits 1944 auf die grundlegende Bedeutung von Symbolen für die kulturelle Welt hin, denn die Kultur werde erst durch Symbole kommunizier- und wahrnehmbar: »Der Mensch lebt in einem symbolischen [...] Universum. [...] Er lebt so sehr in sprachlichen Formen, in Kunstwerken, in mythischen Symbolen oder religiösen Riten, daß er nichts erfahren oder erblicken kann, außer durch Zwischenschalten dieser künst-

lichen Medien.¹ Die besondere Rolle, die in der Welt der symbolischen Formen dem Bild zukommt, wurde insbesondere von Aby Warburg herausgestellt, der das Bildvermögen des Menschen zum Ausgangs- und Bezugspunkt seiner kulturwissenschaftlichen Arbeiten mache. Diese Ansätze wurden dann etwa von Susanne K. Langer, Leslie A. White, Nelson Goodman, Clifford Geertz, Alfred Lorenzer oder Pierre Bourdieu aufgenommen und fortgeführt.² Nelson Goodman hob hervor, dass mit Symbolen als Medien nicht nur neue Welten zum Ausdruck gebracht, sondern auch geschaffen werden können.³ Sein Ansatz, die verschiedenen Symbolsysteme, wie sie in Form von Sprachen, Bildern, Handlungen und Objekten vorliegen, in einen kommunikativen Bezug zueinander zu setzen, führt zu der These, dass alle symbolischen Tätigkeiten als Modi dienen, Welt zu generieren. Die symbolische Verfasstheit von Gesellschaft lässt das kommunikative Handeln als primären Faktor der Bildung eines kollektiven sozialen und kulturellen Gedächtnisses deutlich werden, das sich zugleich als ein wesentliches gesellschaftliches Ordnungsmoment offenbart. Alfred Lorenzer formuliert in diesem Zusammenhang für die Architektur, dass Symbole nicht nur »sozialen Prozessen [...] entstammen, sondern hergestellt werden als *Regulatoren sozialer Prozesse*, nämlich als Verständigungsformeln oder Handlungsanweisungen«.⁴ In dieser Hinsicht sind Gebäude nicht nur Strukturelemente des *real-topographischen*, sondern auch des *abstrakt-sozialen* Raumes.

Für die Erklärung der Funktionszusammenhänge von symbolischen Formen und gesellschaftlicher Struktur liefert die Kulturoziologie Pierre Bourdieus einen zentralen Beitrag.⁵ Bourdieu hat aufgezeigt, dass die

1 | Ernst Cassirer: *An Essay on Man. An Introduction to a Philosophy of Human Culture*, New Haven, London 1944 [Dt.: *Was ist der Mensch? Versuch über den Menschen*, Frankfurt am Main 1990], S. 39. – Nicht nachgewiesene Abbildungen entstammen dem Archiv des Autors; einzelne Fotovorlagen wurden zugunsten einer besseren Darstellungsqualität retuschiert.

2 | Susanne K. Langer: *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*, Cambridge 1942 [Dt.: *Philosophie auf neuem Wege*, Frankfurt am Main 1984]; Leslie A. White: *The Science of Culture. A Study of Man and Civilization*, New York 1949; Nelson Goodman: *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*, Frankfurt am Main 1998; Clifford Geertz: *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*, Frankfurt am Main 1983.

3 | Nelson Goodman: *Ways of Worldmaking*, Indianapolis, Cambridge 1978 [Dt.: *Weisen der Welterzeugung*, Frankfurt am Main 1984].

4 | Alfred Lorenzer: »Architektonische Symbole und subjektive Struktur«, in: *Das Prinzip Reihung in der Architektur*, Regensburg 1977, S. 141–147, hier S. 143.

5 | Zur Fokussierung der Theorie Bourdieus auf Fragen des Funktionszusammenhangs von Architektur, ästhetischer Wahrnehmung und sozialer Praxis vgl. Alarich Rooth: *Zwischen Museum und Warenhaus. Ästhetisierungsprozesse und*

symbolischen Formen und Handlungen in ihren Manifestationen und Materialisationen ganz wesentlich an der Produktion und Reproduktion gesellschaftlicher (Ungleichheits-)Verhältnisse beteiligt sind. Mit ihnen markieren die Menschen ihre Positionen in den sozialen Feldern; als Ausdruck individueller und figurativer Identitäten dienen sie der Behauptung von Eigenständigkeit, Zugehörigkeit und Abgrenzung. In den symbolischen Formen drücken sich nicht nur gesellschaftliche Prozesse und Auseinandersetzungen aus, sondern aufgrund ihrer dialektischen Wechselwirkung (als Ausdruck *und* Regulator sozialer Prozesse) bilden sie selbst ein konstruktives Tragwerk für jene gesellschaftlichen Strukturen, aus denen sie hervorgegangen sind. Die strukturierende Macht der Symbole resultiert aus ihrer Gebundenheit an die sozialen Felder, in denen die Menschen sich bewegen und deren Wertesysteme sie in den Sozialisationsprozessen als kollektive kulturelle Konventionen, Ansichten oder Beurteilungen aufnehmen und verinnerlichen. Da nach Bourdieu auch die Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsstrukturen der Menschen in diesen Sozialisationsprozessen ausgebildet und als »Habitus« verinnerlicht werden, realisiert sich die Wirkungskraft der Symbole, die engstens mit den kulturell verankerten Beurteilungs- und Handlungsstrukturen verbunden sind, lebensweltlich auf einer vor-reflexiven Ebene, wodurch ihr Wirkungspotential geradezu ›verschleiert‹ wird. Man kann hier auch von ›Verblendungszusammenhängen‹ sprechen, die erst durch kritische Analysen aufzudecken sind, die die sozio-historischen und sozio-kulturellen Kontexte der Genese und des Wandels der symbolischen Formen berücksichtigen.

Die soziale Welt wird von Bourdieu als ein *symbolisches System* entworfen, wobei die Welt der symbolischen Formen selbst zum Durchsetzungsmedium und Austragungsort von Behauptungs- und Bestimmungskämpfen der »legitimen Sicht« wird, wie die Symbolsprache auszulegen und zu beurteilen ist. Der Blick auf die symbolischen Formen ist somit zugleich ein Blick auf die gesellschaftlichen Machtverhältnisse, unter denen diese Formen als ein bestimmter Werteausdruck anerkannt oder abgelehnt werden. In den durchgreifenden Prozessen der Ästhetisierung, die mit der Entwicklung der bürgerlich-industriellen Gesellschaft einhergehen, wird die Welt der Symbole zum Dreh- und Angelpunkt menschlicher Lebensgestaltung. Hierdurch wird das Ästhetische im Sinne des Gestaltens, des Wahrnehmens und der Beurteilung der Objekte der visuellen Kultur – auf die das Ästhetische im Zusammenhang dieses Beitrages beschränkt bleiben soll – nachgerade zu einer Fundamental категорie gesellschaftlicher Entwicklungsprozesse und sozialer Strukturierungen.

Als von besonderer Bedeutung für die Lebensstilgestaltung haben sich die Räume des Wohnens erwiesen. Das Wohnen nimmt für die Menschen

eine Schlüsselstellung ein. Am Wohnraum wird im besonderen Maße die Lebensqualität gemessen.

2. Der Inbegriff bürgerlichen Lebensstils – die Villa

Unter den verschiedenen Wohnarchitekturen hat sich insbesondere ein Gebäudetyp herausgebildet, der geradezu als Inbegriff für einen exklusiven Lebensstil steht: die Villa. Architekturhistorisch reichen ihre Ursprünge zurück bis in die römische Antike, in der mit ›villa‹ ein agrarwirtschaftlicher Landsitz bezeichnet wurde. In Unterscheidung zum Stadthaus wurde das Herrenhaus dieses Gutes später dann ›Villa‹ genannt, wobei diese im Laufe der Zeit mehr und mehr aus ihren landwirtschaftlichen Bezügen herausgelöst wurde und nun als ein herrschaftliches Wohnhaus mit Gartenanlagen, Terrassen und schönen Aussichten in die angrenzenden Landschaften fungierte. Eine richtungweisende Neuorientierung erfuhr die Villa in der Renaissance, als sie durch Architekten wie Baldassare Peruzzi (Villa Farnesina, Rom, 1508–1511) und Andrea Palladio (mit über 20 verschiedenen Villenbauten zwischen 1540 und 1565) ihre Ausgestaltung als Repräsentationsgebäude, als Herrschaftsarchitektur erhielt. Die Form, in der die Villa bis heute stadtbildprägend ist, wurde indes im 19. Jahrhundert entwickelt. Die Villa, ehemals ein Landsitz der herrschenden Schichten, erfuhr während der Urbanisierung des 19. Jahrhunderts eine grundlegende Umformulierung. Sie wurde als ein repräsentatives Wohnhaus in städtischer Umgebung entworfen. Entweder am Stadtrand oder in exponierten innerstädtischen Gebieten gelegen (›Villa am Stadtpark‹), war sie sprechender Selbstausdruck eines sozio-kulturellen Milieus, das sich sowohl topographisch wie auch sozial von den anderen Schichten der städtischen Bevölkerung abhob. Die Auftraggeber rekrutierten sich aus den kapitalkräftigen Schichten des Bürgertums, die in der Dynamik der Industrialisierung zu Reichtum gekommen waren. Die Villen waren nicht nur Zeichen des ökonomischen Wohlstands ihrer Eigentümer, sondern sie wurden zu Aufführungsorten eines besonderen bürgerlichen Lebensstils, der sich durch einen elaborierten, kunstsinnigen Geschmack auszeichnete. In einer Villa zu wohnen bedeutete schlichtweg Distinktion. Was die Villa aber – über den ökonomischen Aspekt hinaus – kulturell als Leitbild verankerte, waren die mit diesem Gebäudetyp verbundenen symbolischen Formen der Architektur und der Gestaltung. Sie wurde zu einem Medium, mit dem die Eigentümer ihre sozio-ökonomische wie sozio-kulturelle Stellung in der Gesellschaft zum Ausdruck brachten.

In diesem Beitrag sollen anhand einiger Beispiele die bestimmenden Erscheinungsbilder, Entwicklungen und Wandlungen des Gebäudetyps ›Villa‹ vorgestellt werden, wie sie in Deutschland vom 19. Jahrhundert bis in die zweite Dekade des 20. Jahrhunderts hinein ihre Ausprägung erfuh-

ren.⁶ Es soll aufgezeigt werden, wie spezifische symbolische Formen der Architektur zu Bedeutungsträgern avancierten und als architekturelles, kulturelles Leitbild Gestalt erhielten.

2.1 Wohnkultur als Hochkultur – die Wiedergeburt der Renaissance im Villenbau

1839 entstanden in Dresden zwei Wohnhäuser, die von ihren Architekten als Innovation für diese Bauaufgabe präsentiert wurden. Die Architekten, die übrigens in einen lebhaften Streit darüber gerieten, wer denn nun der eigentliche Begründer des neuen Stils sei, waren Hermann Nicolai und Gottfried Semper, und bei den beiden Gebäuden handelt es sich um das Haus Seebach und die Villa Rosa.

Für den architekturhistorisch bewanderten Betrachter erwecken diese beiden Villen nun gar nicht den Eindruck, als ob die Architekten hier einen neuen Stil kreiert hätten. Vielmehr scheinen sie Entwurfsmodellen entsprungen zu sein, wie man sie aus der italienischen Renaissance kennt. Auch der zeitgenössische kritische Blick sah das so: In *Försters Allgemeiner Bauzeitung* wurde das Haus Seebach 1844 direkt als eine »Nachahmung venezianischer Wohnhäuser« bezeichnet.⁷

Hermann Nicolai übernahm für das Haus Seebach, das in Dresden mit seiner Schauseite zur Straße »An der Bürgerwiese« lag, den dreieckigen Aufbau, den viele venezianische Gebäude aufweisen. Die Mittelachse des Hauses wurde durch eng gestellte Fenster hervorgehoben, während die seitlichen Fensterachsen an die Ecke des Hauses gerückt wurden. So auf die zentrale Achse eingestimmt, fing sich der Blick am betonten Balkon des ersten Obergeschosses, dem *piano nobile* mit der *sala grande*, dem großen Repräsentationsraum, in dem der Hausherr seine Gäste empfing. Die Wappenschilder auf den freien Flächen zwischen den Fensterachsen links und rechts des Balkons unterstrichen den herrschaftlichen Anspruch.

Die Villa Rosa, die Gottfried Semper für den Bankier Oppenheim am damals fast unbebauten Nordufer der Elbe errichtete, vertrat ein anderes Konzept als das städtisch gelegene Haus Seebach.

Sie war geschickt in die Uferlandschaft gesetzt. Zur Straßenseite nur zweigeschossig und auch in der Formensprache zurückhaltender, entfaltete sie ihre Hauptschauseite zum Garten hin. Von der Terrasse konnte der Hausherr den Anblick der weiten Flusslandschaft genießen, während die Spaziergänger die Villa vom anderen Ufer aus bewundern konnten. Der Blick über die Landschaft erhob den Hausherren zum Grundherren – ein Prinzip, das Semper den Konzepten der italienischen Villen des 16. Jahr-

6 | Zu einer detaillierteren Darstellung vgl. A. Rooth: Zwischen Museum und Warenhaus, S. 93-132, 233-237.

7 | Zit. n. Volker Helas: Villenarchitektur in Dresden, Köln 1991, S. 53.

Abbildung 1: Gottfried Semper: Villa Rosa, Dresden, Holzhofgasse 20, 1839, Gartenansicht



Quelle: Harry Francis Mallgrave: Gottfried Semper. Architect of the Nineteenth Century, New Haven, London 1996, S. 102.

hunderts entlehnt hatte. Dort wurde die Villa als repräsentativer Sitz des *padrone*, des >gottgewollten< Herrn über Grundbesitz, Familie, Knechte und Mägde entworfen, und in der damals neu formulierten Villenarchitektur etwa eines Andrea Palladio fand diese Inszenierung ihren lebhaften Ausdruck.⁸

Auch in der Abfolge der Innenräume der semperschen Villa Rosa wird deutlich, wie wichtig die zur Schau gestellte Verfügungsgewalt über die umgebende Landschaft für die Repräsentation des Hausherren war: Das in der Mittelachse des Hauses gelegene Vestibül führte in den zentralen oktogonalen Saal, der sich über zwei Geschosse erstreckte und sein Licht durch eine große Oberlichtkuppel erhielt. War der große Saal mit seiner imposanten Höhe und der durchlichteten Kuppel ein erster repräsentativer Höhepunkt bei gesellschaftlichen Empfängen, so wurde mit dem anschließenden Gartensaal, der in seiner Breite mehr als die Hälfte des Hauses beanspruchte, das Raumempfinden des Kuppelsaals quasi >in die Natur< überführt. Durch die hohen Fenster bot sich ein erster Blick auf die Landschaft, die man in ihrer ganzen Weite dann von der großen Gartenterrasse überschauen konnte, wobei die Kuppel des zentralen Saals im Himmelsge-

⁸ | Vgl. Reinhard Bentmann/Michael Müller: Die Villa als Herrschaftsarchitektur, 5. Aufl., Frankfurt am Main 1992 [1970].

wölbe über der Landschaft gleichsam ihre Fortführung fand. Über zwei Freitreppe konnte man sodann in den Garten treten. Die sukzessiv die Erlebnisqualität steigernde Raumfolge von einem überkuppelten Saal bis hin zur erhöhten Landschaftsaussicht ist in der Wirkung nicht zu unterschätzen, gehörten doch Empfänge, zu denen ausgesuchte Gäste eingeladen wurden, zum festen Bestandteil des bürgerlichen Gesellschaftslebens. Die Räumlichkeiten waren gerade auf diese Anforderungen hin konzipiert, und sie erscheinen wie eine Bühne, auf der der Hausherr und seine Gäste sich zu ausgesuchten Anlässen inszenieren und so in ihrer Bürgerlichkeit konstituieren konnten.

Das sorgsam aufeinander abgestimmte Erscheinungsbild der Villa ließ auf einen elaborierten Geschmack schließen, der sich an der Kulturepoche der Hochrenaissance orientierte. Mit den vier überlebensgroßen Frauenfiguren, die vor die Pfeiler des Balkons im Obergeschoss gestellt waren, zierte Semper ein herausragendes Beispiel antiker Baukultur: Obwohl sie bei Semper keine tragende Funktion für das Gebälk hatten, sondern ausgesprochene Schmuckfiguren waren, verwiesen sie direkt auf ihre berühmten Vorbilder, die Karyatiden der Korenhalle des Erechtheions auf der Akropolis von Athen, die in der Zeit zwischen 437 und 406 v. Chr. errichtet worden war. In der von Semper entworfenen Villa Rosa zeigte sich nicht nur das ökonomische Kapital des Bankiers Oppenheim, sondern sie sollte auch Zeichen seines kulturellen Kapitals sein, das durch die Formensprache der Renaissance sinnfällig als »Kunstverständ« und »ästhetische Bildung« zum Ausdruck kam. Die Karyatidenfiguren fanden in der Folge übrigens eine rege Aufnahme. Sie waren bald an vielen Villen und Wohnhäusern im Stil der Renaissance zu finden. Man kann sie geradezu als ein sprechendes Stilelement der Neorenaissance bezeichnen, mit dem ein distinktives Kunstverständnis zum Ausdruck gebracht werden konnte, denn Skulpturen – zumal die der Antike – wurden damals als die herausragende und bedeutendste Kunstgattung angesehen.

Der erwähnte Streit zwischen den Architekten Nicolai und Semper, wer denn nun die Innovation des neuen Stils begründet hätte, erscheint beim Anblick der beiden Villen kaum nachvollziehbar. Die Villen waren von ihrer Fassadengestaltung und ihrer Lage her deutlich zu unterscheiden: Die nico-laische Villa Seebach lag innerstädtisch, mit ihrer Schauseite zur Straße bzw. zu einer Parkanlage gewandt, die sich hinter der gegenüberliegenden Straßenseite erstreckte. Dem trug Nicolai bewusst Rechnung, denn als Vorlage für seinen Entwurf wählte er die Ansicht eines venezianischen Stadtpalastes. Sempers Villa Rosa hingegen war landschaftlich orientiert. Vom Typus her war sie eher eine Land- als eine Stadtvilla, was sich auch funktional zeigte, denn nur sechs Jahre später ließ sich der Bankier Oppenheim von Semper in unmittelbarer Nähe zur Villa Seebach für seinen städtischen Arbeits- und Lebenszusammenhang ein Stadtpalais im Renaissancestil errichten, wie man es typischerweise in Florenz oder Vicenza finden kann. Bei

ihrer Auseinandersetzung ging es folglich nicht um architekturhistorische Spezifitäten, sondern Semper und Nicolai reklamierten jeder für sich die Urheberschaft einer italienisch orientierten Neorenaissance als *Distinktionsstil* für die Bauaufgabe eines repräsentativen Wohnhauses. Dass sich die ausdifferenzierte Formensprache der Renaissance, die mit einem modifizierten, zeitgemäßen Zuschnitt auf modern getrimmt war, als äußerst erfolgreich erwies, zeigt die breite Rezeption, derer sie sich in der Folge erfreute. Allein für Dresden zählte der Deutsche Architekten- und Ingenieurverein 1878 in einer Bestandsübersicht 13 Villen auf, die stilistisch direkt auf die Villa Rosa zurückgeführt werden konnten.⁹ Die Dresdener Bauten markierten gleichsam den Anfang, und in den folgenden Dekaden wurden – bestärkt durch positive Besprechungen in architektonischen Fachpublikationen – eine Vielzahl von (Wohn-)Gebäuden in diesem Stil errichtet. Die Neorenaissance als distinguerender Ausdruck eines kunstsinnigen Geschmacks war in den 50er und 60er Jahren des 19. Jahrhunderts in Deutschland nachgerade zu einem Erfolgsrezept geworden.

Welche Vorbildfunktion die italienische Renaissance-Villa nicht nur für die architekturelle Form, sondern auch für die Art und Weise eines entsprechenden Lebensstils bot, zeigte sich ja schon bei der Villa Rosa des Bankiers Oppenheim in Dresden, der neben seiner Villa im ländlichen Außenbereich auch ein Wohn- und Geschäftshaus in der Stadt selbst unterhielt. Noch deutlicher wird dies jedoch am Beispiel der Villa Bleichröder in Berlin-Charlottenburg. Der Bankier Bleichröder, der über Finanzierungsgeschäfte eng mit Bismarck und der preußischen Politik verbunden war, hatte in einer Parallelstraße zu »Unter den Linden«, also direkt im Zentrum Berlins, bereits ein repräsentatives Wohn- und Geschäftshaus, als er sich von Martin Gropius in Charlottenburg, das damals noch außerhalb der Stadt lag, eine Villa bauen ließ.

Martin Gropius entwarf einen Bau, den man im Fassadenufriss als eine Variation der Villa Pisani ora Placco bezeichnen kann, die um 1552 von Andrea Palladio in Montagnana erstellt worden war.

In aufwändiger Bauweise und mit großem, gepflegtem Garten zeugte die Villa Bleichröder nicht nur vom ökonomischen Kapital des Bauherren, sondern ist auch als Symbol seiner herausragenden gesellschaftlichen Stellung und kunsthistorischen Bildung zu sehen. Neben dem städtischen Wohn- und Geschäftshaus eine Villa im Weichbild der Stadt zu unterhalten, unterstrich eine großbürgerliche Trennung von Berufs- und Privatleben. Die so reklamierte gesellschaftliche Position fand ihren markanten Ausdruck in einem tempelgleichen Portikus, der das Gebäude und die Intimsphäre des Privaten gleichsam ins Sakrale transzendierte. Dies ist allerdings als eine bühnenmäßige Aufführung zu sehen, denn die Empfän-

⁹ | Vgl. Wolfgang Brönner: Die bürgerliche Villa in Deutschland 1830-1890 unter besonderer Berücksichtigung des Rheinlandes, Düsseldorf 1987, S. 216.

Abbildung 2: Martin Gropius: Villa Bleichröder, Berlin-Charlottenburg, 1863-1866



Quelle: Eva Börsch-Supana: Berliner Baukunst nach Schinkel 1840-1870, München 1977, Nr. 205.

Abbildung 3: Andrea Palladio: Villa Pisani ora Placco, Montagnana, Baubeginn um 1552



Quelle: Archiv des Autors.

ge in der Villa waren nicht nur Teil des gesellschaftlichen, sondern auch und insbesondere des geschäftlichen Lebens. Hier verschränkten sich – mit Bourdieu gesprochen – ökonomisches und soziales Kapital auf dem Feld der Macht. Aus dieser Perspektive erscheint die Adaption der Formensprache der Renaissance als sinnfälliger Ausdruck einer gebildeten Kultur, als *kulturelles Kapital*.

2.2 Herrschaftszeichen im Mietwohnungsbau

Das Wohnen in Großstädten ist in erster Linie ein Wohnen zur Miete. Das gewöhnliche Mietshaus ist dabei mehrstöckig und wird von mehreren Parteien bewohnt. Demgegenüber ist die Zahl der Einfamilienhäuser signifikant gering: Um 1900 lag ihre Anzahl in den Großstädten deutlich unter fünf Prozent der Wohngebäude.¹⁰ Der Anteil der Villen, die ebenfalls unter die Kategorie der Einfamilienhäuser fallen, war statistisch gesehen geradezu marginal. Als Leitbild war die Villa allerdings von herausragender Bedeutung. Dort, wo man Miethäuser mit Repräsentationsqualitäten versehen wollte, griff man gerne auf die symbolischen Formen der Villen-Architektur zurück. In jenen Vierteln, die zu beliebten Quartieren eines kapitalkräftigen, gehobenen Mittelstandes wurden, fand man somit einen reichen Zitatenschatz aus Versatzstücken der für besonders repräsentativ gehaltenen Architektur der Renaissance, mit dem auch hier ›guter Geschmack‹ und gehobener Wohnstil zum Ausdruck gebracht werden sollte. Stellvertretend für diese Form der Miethäuser, die sich in allen großen Städten finden, sollen zwei Beispiele aus Berlin angeführt werden.

Als sich zu Beginn der 40er Jahre des 19. Jahrhunderts in Berlin die Konturen eines attraktiven Zentrums (zwischen Stadtschloss im Osten und Pariser Platz oder Potsdamer Platz im Westen) abzeichneten, erfuhr das westlich des Potsdamer Platzes gelegene Matthäikirchviertel geradezu einen Bauboom. Investoren erhofften sich durch die ›beste Lage‹ zwischen der sich herausbildenden City und den Parkanlagen des Tiergartens gute Gewinne beim Bau von hochpreislichen Mietwohnungen. Seit 1846 begann eine rege Bautätigkeit, in deren Folge die noch vorhandenen Baulücken ge-

10 | So waren etwa im Berliner Stadtgebiet zu Anfang der 1860er Jahre lediglich ein Prozent der Wohnhäuser Einfamilienhäuser. Im zunehmenden Wachstum der Stadt sank ihr Anteil bis 1890 auf 0,5 Prozent, wobei gerade im Zeitraum zwischen 1860 und 1890 eine verstärkte Villenbautätigkeit zu verzeichnen war. In Frankfurt am Main lag der Anteil der Einfamilienhäuser 1890 bei etwa drei Prozent; dieselbe Quote erreichte Hamburg 1910. Vgl. dazu Clemens Wischermann: »Wohnung und Wohnquartier. Zur innerstädtischen Differenzierung der Wohnbedingungen in deutschen Großstädten des 19. Jahrhunderts«, in: Heinz Heineberg (Hg.), Innerstädtische Differenzierungen und Prozesse im 19. und 20. Jahrhundert, Köln, Wien 1987, S. 57-84, hier S. 59f.

füllt und damit geschlossene Fassadenfronten hergestellt wurden. Im Jahre 1853 erhielt der Architekt Friedrich Hitzig den Auftrag, an der Bellevuestraße ein Doppelhaus zu bauen, das, wie es im Bauauftrag hieß, »rentabel, aber herrschaftlich sein sollte«.¹¹

Abbildung 4: Friedrich Hitzig: Doppelhaus, Berlin,
Bellevuestraße 12/12a, 1853



Quelle: Eva Börsch-Supan: Berliner Baukunst nach Schinkel 1840-1870, München 1977, Nr. 61.

Hitzig entwarf das Wohnhaus in der Form zweier identischer dreigeschossiger Baukörper, die er mit einer Galerie verband. Diese war über einer zweibogigen Durchfahrt errichtet, in der die Eingänge lagen. Die beiden Flügel mit ihren großzügig geschnittenen Wohnungen zeigten zur Straße einen klar gegliederten Fassadenufriss, dessen Formensprache sich an den Spätklassizismus anlehnte. Die Mittelachsen der Flügel wurden mit Altanen akzentuiert, die quasi in den Straßenraum ausgriffen. Der zwischen die Flügel eingestellte Galerietrakt war ein wenig zurückgesetzt und auch etwas niedriger als diese, sodass sich ein rhythmisches Fassadenbild mit Vor- und Rücksprüngen ergab. Augenfällige Krönung des Mitteltrakts waren die vier Karyatiden, die den Dacharchitrav der Galerie stützten und das Gebäude mit der Anmutungsqualität antiker Baukunst versahen – ein Element, das sich, wie erwähnt, ausgesprochener Beliebtheit erfreute. Die von Hitzig geschickt verquickten Elemente des Klassizismus und der Renaissance schufen ein repräsentatives Erscheinungsbild, das dem Selbstdarstellungsbedürfnis der kapitalkräftigen Mieterschichten entsprach. Die in der Bauaufgabe geforderte »Rentabilität und Herrschaftlichkeit« wurde so zur Zufriedenheit erfüllt. Wenngleich die Erstellungskosten für ein solches Wohnhaus nicht unerheblich waren, so erreichte der Hauseigentümer die Rentabilität durch die hohen Mieten, die manche Leute für die herrschaftlich erscheinenden Wohnungen in gehobener Wohnlage zu zahlen bereit waren.

Mit dem Entwurf für das Wohnhaus Voßstraße 19, also gar nicht weit von der Bellevuestraße entfernt, knüpfte Friedrich Hitzig 1870 direkt an die Formensprache der Renaissance an.

Mit dieser Anmutungsqualität bot der Architekt den hier wohnenden Familien die Möglichkeit, sich als in unübersehbarer Tradition der mächtigen italienischen Familien des Quattrocento und des Cinquecento stehend zu präsentieren. Das Ideal eines kunstsinnigen Bildungsbürgertums, das die Renaissance als die Wiege der Kultur überhaupt betrachtete, erfuhr in dieser Architektur seine symbolische Materialisation. Die symbolische Form unterstrich das Selbstverständnis der sich als Kulturträger verstehenden bürgerlichen Schichten und wies die so gestalteten Wohngebiete als »gehobene« Viertel des »guten« Geschmacks aus, in denen sich die »bessere« Gesellschaft distinguerend selbst bestätigte und augenfällig von den anderen Schichten abhob.

Die Neorenaissance als der symbolische Ausdruck eines elaborierten Kulturverständnisses hatte sich in den 70er Jahren in Berlin etabliert. Als Leitbild konnte sie ihre Vorreiterrolle bis in die 80er Jahre hinein aufrechterhalten. Mit einer großen Variationsbreite, doch signifikant eindeutig, war die Neorenaissance zum bevorzugten Stil jenes Bürgertums geworden, das sein Selbstverständnis in Anknüpfung an die Epoche der italienischen Renaissance formulierte, die in diesen Kreisen – und weit darüber hinaus – als herausragend und richtungweisend betrachtet wurde. Der Stil der Renaissance wurde hier zum Nachweis eines erlesenen Geschmacks, der sich

Abbildung 5: Friedrich Hitzig: Wohnhaus, Berlin,
Voßstraße 19, 1870



Quelle: Eva Börsch-Supan: Berliner Baukunst nach Schinkel 1840-1870, München 1977, Nr. 580.

insbesondere über die Werte einer hohen kulturellen Bildung ausdrückte. Ein offensiv vorgetragenes, differenziertes Verständnis von Kunst, Literatur und Musik wurde zu einem zentralen Element des Selbstverständnisses einer Schicht, die als Bildungsbürgertum kulturelle Maßstäbe setzte. Dessen kulturelle Dominanz im 19. Jahrhundert ist nicht zu unterschätzen, denn seine Wertehorizonte gingen in die Lernziele der Unterrichtspläne von Schulen und Universitäten ein. Der kunstsinnige Lebensstil der bildungsbürgerlichen Schichten erfuhr in Form von Museums- und Kunstvereinsgründungen sowie Theater-, Opernhaus- und Villenbauten eine breite Präsentation im öffentlichen Leben der Städte. Mit den Villen markierte dieses Bürgertum sein soziokulturelles, exklusives Milieu, in dem der verfeinerte Lebensstil nicht nur Distinktion bedeutete, sondern auch Ziel und Ergebnis von Erziehung war – und damit Selbstbewusstsein und Identität gewährleistete. In dem Maße, wie dieses kulturelle Kapital seine Wirkung entfalten konnte, wurde das Stadtbild bürgerlich und die Stadt zum Inszenierungsort einer spezifisch bürgerlichen Kultur.

Auch wenn sich die Neorenaissance in der Architektur der zweiten

Hälften des 19. Jahrhunderts einer großen Beliebtheit erfreute, war die Frage nach der Formulierung eines adäquaten Baustils für die moderne industriell-bürgerliche Gesellschaft weiterhin virulent. Bereits 1828 hatte Heinrich Hübsch die von ihm aufgeworfene Frage »In welchem Style sollen wir bauen?« dahin gehend beantwortet, dass eine Adaption historischer Stile und insbesondere der Stile der großen griechischen und italienischen Kulturerochen keine Lösung des Problems bieten würde.¹² Die Architekten und ihre Bauherren waren auch im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts nicht zu einer befriedigenden Lösung gekommen. Was sich vordergründig als ein Stilproblem präsentierte, war auch und gerade eine Auseinandersetzung um sozio-kulturelle Signifikanzen, um symbolische Formen, mithilfe derer gesellschaftliche Positionen und kulturelle Wertmaßstäbe markiert und durchgesetzt werden sollten. Aus dieser Perspektive erweist sich die Auseinandersetzung um Stilfragen als ein Politikum.¹³

2.3 Die Opposition der Neogotik

1845 veröffentlichte August Reichensperger seine Schrift *Die christlich-germanische Baukunst und ihr Verhältnis zur Gegenwart*, die geradezu als Manifest der Neogotik in Deutschland bezeichnet werden kann.¹⁴ Mit einer scharfen Kritik wandte sich Reichensperger gegen eine Architektur, die sich an der Antike orientierte. Die in dieser Tradition stehenden Gebäude seien aufgrund ihrer Symmetrie und Regelmäßigkeit höchst unfunktional und würden den modernen, aktuellen Anforderungen nicht genügen. Gebäude müssten nach den Prinzipien der baulichen Notwendigkeiten der Benutzung und der sich daraus ergebenden rationalen Struktur geplant werden. Praktikabilität könne nicht durch die Anwendung von Symmetriekonzepten erreicht werden, die der antiken Architektur entlehnt seien und dem modernen Gebäude bloß übergestülpt würden, sondern sie ergebe sich aus den rationalen Gebrauchsprinzipien der jeweiligen Gebäude. Die Funktionsbestimmungen des Gebrauchs und der Zweckmäßigkeit bedingten so die Gestalt des Bauwerks: Gegenüber der Doktrin der Symmetrie war damit der Grundsatz des irregulären Grundrisses mit entsprechend unregelmäßigem Aufbau formuliert. Diese Architekturauffassung fand ihr charakterisierendes Motto im Leitsatz des »Bauens von innen nach außen« – ein Motto,

12 | Heinrich Hübsch: In welchem Style sollen wir bauen?, Karlsruhe 1828.

13 | Zur Architekturdebatte des 19. Jahrhunderts vgl. Klaus Döhmer: »In welchem Style sollen wir bauen?« Architekturtheorie zwischen Klassizismus und Jugendstil, München 1976; Kurt Milde: Neorenaissance in der deutschen Architektur des 19. Jahrhunderts. Grundlagen, Wesen und Gültigkeit, Dresden 1981. Zur politischen Bedeutung siehe insbesondere Michael J. Lewis: The Politics of the German Gothic Revival. August Reichensperger (1808–1895), Cambridge MA, London 1993.

14 | Ebd.

das die Architekturdebatte bis weit ins 20. Jahrhundert hinein begleiten sollte. Das Prinzip dieser Entwurfs- und Gestaltungsweise fand Reichensperger bereits in der Gotik realisiert, die er nun für die aktuellen Bauaufgaben als Universalprinzip urbar machen wollte.¹⁵ Für seine Auffassung, die Gotik nicht nur für den Sakralbau (für den sie im 19. Jahrhundert als Vorlage allgemein anerkannt war), sondern für alle Bereiche des Profanbaus einzusetzen, trat Reichensperger unermüdlich und im Laufe der Zeit gera-dezu dogmatisch ein. Als Spiritus Rector des Kölner Dombauvereins (gegründet 1841), als Redakteur des Kölner Domblattes (seit 1842), als Mitglied des Preußischen Abgeordnetenhauses (1850-1863 und 1870-1886) und als Mitglied des Reichstages (1867-1884) nahm er nahezu jede Gelegenheit wahr, die Gotik als deutsch-nationalen Baustil zu propagieren – auch trotz der Tatsache, dass die kunsthistorische Forschung seit den frühen 40er Jahren nachweisen konnte, dass die Ursprünge der Gotik in Frankreich lagen und nicht in Deutschland.

1856, also elf Jahre später, veröffentlichte der Architekt Georg Gottlob Ungewitter seine *Entwürfe zu Stadt- und Landhäusern*. Diese Entwurfs-sammlung für Häuser im neogotischen Stil fand als Musterbuch Einzug in die Büros der Architekten, die sie gerne aufnahmen. Der Architekturhisto-riker Wolfgang Brönner bezeichnet sie als »eine Vorwegnahme der nach-folgenden fünfzig Jahre«.¹⁶ Was immer sich an neogotischer – oder wie es damals hieß: *malerischer* – Architektur bis zur Jahrhundertwende entwickel-te, habe hier seine Vorlage gefunden.

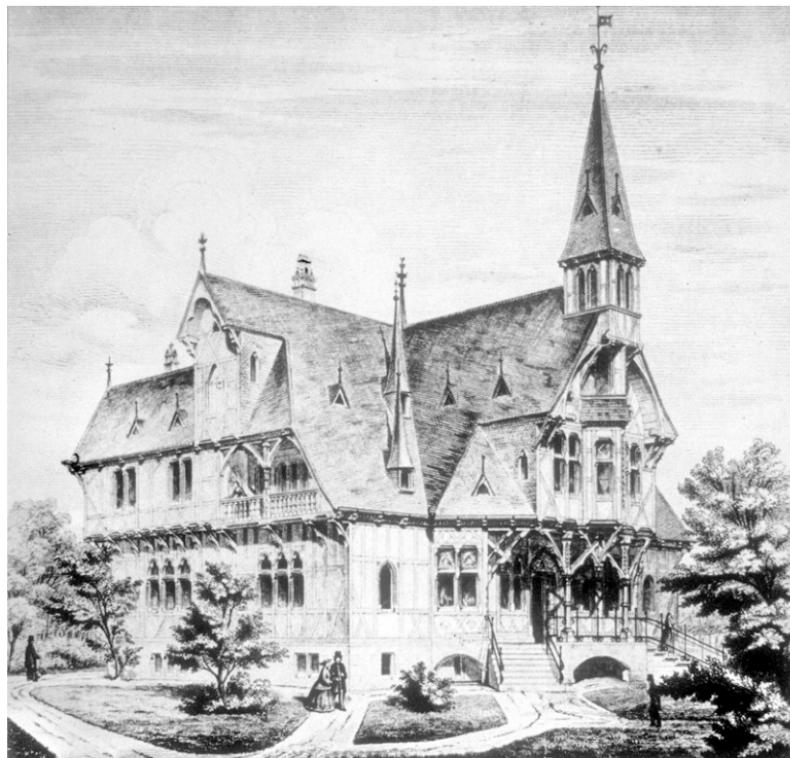
Doch Georg Gottlob Ungewitter zielte mit seiner Sammlung architek-tonischer Entwürfe nicht nur auf Einzelhäuser. Ihm ging es vielmehr um den Gesamtentwurf einer idealen Stadt als Summe seiner neogotischen Musterentwürfe. Die »malerische, asymmetrische Architektur«, die die Neo-

15 | Die Formulierung der Neogotik als adäquater Stil für die sich langsam durchsetzende Industriegesellschaft war nicht auf Deutschland beschränkt. Reichensperger fand in Augustus Welby Northmore Pugin einen Vorkämpfer, der sich so wohl gegen die an der Antike orientierten Stilauffassungen als auch gegen die histo-ristisch verkleideten und als geschmacklos empfundenen industriellen Massengüter wandte. Die Auffassungen, die Pugin in seiner Schrift »The True Principles of Pointed or Christian Architecture« (1841) vertrat, finden sich bis in die Wortwahl hinein auch bei August Reichensperger wieder (vgl. M.J. Lewis: The Politics of the German Gothic Revival, S. 90ff., 166ff.). Pugin zählt zusammen mit seinem Schüler George Gilbert Scott in England und Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc in Frankreich zu den exponiertesten Vertretern der Neogotik. In diesem Zusammenhang muss auch der Engländer John Ruskin erwähnt werden, der in seinen Büchern »The Seven Lamps of Architecture« (1849), »The Stones of Venice« (1851-53) und »Lectures on Architecture and Art« (1854) die Gotik nicht nur für Sakralbauten, sondern auch für profane Geschäfts- und Verwaltungsgebäude favorisierte.

16 | W. Brönner: Die bürgerliche Villa in Deutschland 1830-1890, S. 122.

gotiker der klassisch orientierten »monumentalen, symmetrischen« entgegengesetzten, entwirft sich als eine spielerische Ineinanderschachtelung verschiedener stereographischer Baukörper mit Türmchen, Vorsprüngen, Auskragungen, Gauben und einer aufwändigen Ausschmückung des Holz-

Abbildung 6: Georg Gottlob Ungewitter: Entwürfe für Stadt- und Landhäuser



Quelle: Georg Gottlob Ungewitter: Entwürfe zu Stadt- und Landhäusern, 1. Aufl. 1856, 2. Aufl. Glogau 1858, II, Pl. 26.

fachwerks. Ein überdimensionierter, hoch aufragender Turm ist auf den Schwebegiebel über den Eingang gesetzt und betont diesen markant. Die Realisierung der komplizierten Baukörperstruktur wird durch die technischen Möglichkeiten des Holzfachwerkbaus gewährleistet, wobei der Werkstoff Holz zugleich als gestalterisches Bauelement hervorgehoben wird. Wie die Balken profiliert werden sollten und welche Ausgestaltung zum Beispiel für die Balkenköpfe vorgesehen war, hat Ungewitter in diversen Detailzeichnungen durchgespielt. Das Fachwerk der Wand dient nicht nur konstruktiven Zwecken, sondern die Lineatur der sichtbaren Balken gliedert die

Fassade in rhythmischen Intervallen. Ein so gestalteter Entwurf für ein Wohnhaus des 19. Jahrhunderts ist mehr als nur ein Spiel mit der Formensprache der mittelalterlichen Gotik, denn zugleich scheinen auch die gesellschaftlichen und politischen Verhältnisse ihres Ursprungs auf. Ungewitter bezeichnete seine Entwürfe als »funktional und rational«. Hierbei sattelte er allerdings auf einen historischen Horizont auf, dessen Gesellschafts- und Herrschaftsverhältnisse eben nicht Ausdruck von Rationalität und Aufklärung waren, sondern auf strikten ständischen Hierarchien basierten. Unter der Bezeichnung ›Rationalität und Funktionalität‹ wurden diese hierarchischen Vorstellungen so kaschiert und in den Wertefindungsprozess der bürgerlichen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts eingebracht. In der symbolischen Form der architektonischen Sprache erfuhren sie ihre mediale Transformierung. Die beschauliche, »malerische« Atmosphäre, die seine Entwürfe auszeichnen, stellt sich als eine Rückwärtsorientierung dar, als ein Beschwören der ›guten, alten Zeit‹. Vor dem Hintergrund der Modernisierungsprozesse, unter denen – wie Marx und Engels es formulierten – »[a]lle festen, eingerosteten Verhältnisse mit ihrem Gefolge von altehrwürdigen Vorstellungen und Anschauungen [...] aufgelöst (werden) [...] [a]lles Ständische und Stehende verdampft«,¹⁷ erweist sich eine derart gestaltete Villa als ein Bollwerk gegen die spürbaren Veränderungen. Mit dem deutlichen Bezug auf das Mittelalter wurde ein identitätsstiftender, national orientierter Rahmen gezimmert, der traditionsverbundene historische Stabilität ausdrücken sollte. Das »Malerische« als national verstandener Heimatstil setzte Akzente – sowohl in der Signifikanz der äußeren Erscheinung wie auch in ideologischer Dimension:

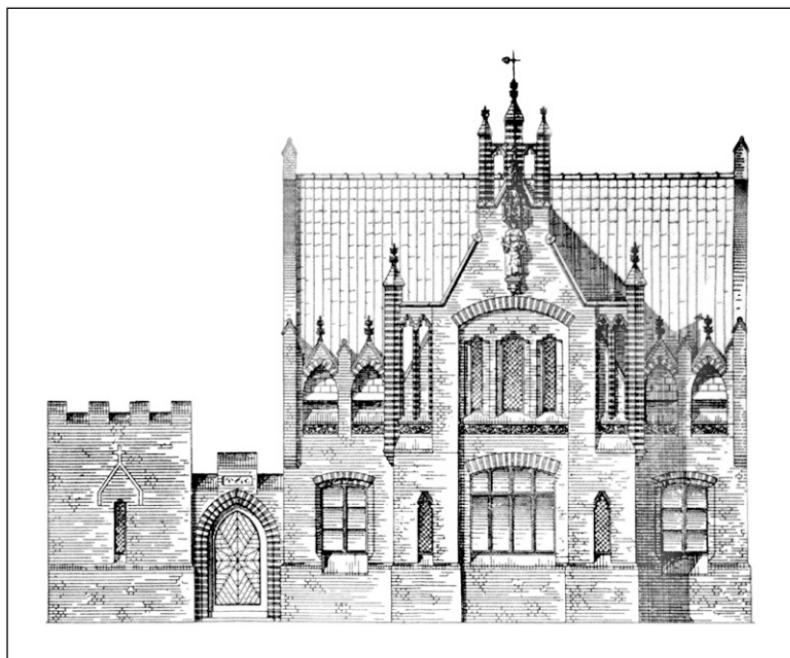
»Es ist wohl nicht mehr hinwegzuleugnen, dass die christlich-germanische Bauweise im deutschen Vaterlande mehr und mehr wieder Geltung und festeren Boden gewonnen hat. Die früher allgemeine und noch immer bestehende Abneigung gegen die Wiederbelebung derselben, wurzelt hauptsächlich ja auch nur im Kreise der Bauleute, bei deren künstlerischer Jugendbildung die Gelegenheit nicht geboten wurde, sich mit dem Geist und dem Wesen der mittelalterlichen Kunst so vertraut machen zu können, um aus der Erkenntnis ihrer tief innerlichen Schönheit sie lieb gewinnen, und sich zu eigen machen zu müssen. Der grösste Theil des deutschen Volkes dagegen begrüsst schon seit langer Zeit mit Freuden jeden wiederbelebten Keim heimathlichen Wesens, und diese im deutschen Gemüthe begründete, überall sich kundgebende freudige Hinneigung zu Allem, was dem vaterländischen Geiste verwandt ist, sichert der heimathlichen Kunste den Sieg in nicht mehr ferner Zeit.«¹⁸

17 | Karl Marx/Friedrich Engels: Manifest der Kommunistischen Partei (1847/48), 40. Aufl., Berlin 1975, S. 46.

18 | Conrad Wilhelm Hase: »Vorwort«, in: Wilhelm Rösing: Zwölf Entwürfe zu einem Kirchturm. Ein Beitrag zur Wiederbelebung des Backsteinbaues, Hannover

Dies schrieb der Hannoveraner Architekt Conrad Wilhelm Hase im Jahre 1859. Was er unter dem »Keim heimathlichen Wesens« verstand, zeigt Hases eigenes Wohnhaus, das ein Jahr später gebaut wurde.

Abbildung 7: Conrad Wilhelm Hase: Wohnhaus Hase, Hannover, 1860/61, Hauptansicht



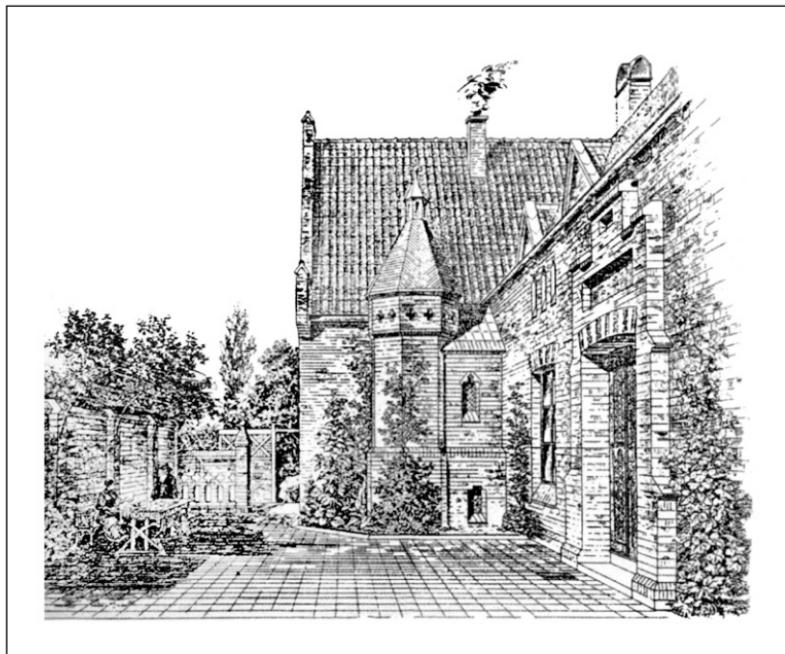
Quelle: Wolfgang Brönnner: Die bürgerliche Villa in Deutschland 1830-1890 unter besonderer Berücksichtigung des Rheinlandes, Düsseldorf 1987, Nr. 316.

Der »vaterländische Geist« suchte und fand die Vorlagen für den Sieg der »heimathlichen Kunst« in der norddeutschen Backsteingotik. Das Mittelalter in der Prägung der norddeutschen Hanse-Tradition wurde wieder belebt und romantisch verklärt. Das »deutsche Gemüthe« präsentierte sich in Form einer modifizierten Burgenlage. Traditionsbewusst und wehrhaft, so ließ der Architekt und Bauherr sein Haus erscheinen. Der Eingang, der links vom Haus in einen Innenhof führte, war in eine mächtige, zinnenbekrönte Wehrmauer eingelassen und erinnert unzweideutig an ein Burgtor, das den inneren Hoheitsbereich vor der vermeintlich feindlichen Außen-

1859 (o.S.), zit. n. Harold Hammer-Schenk (Hg.), *Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Texte und Dokumente, Band 2: Architektur*, Stuttgart 1985, S. 60f.

welt sichert. Wird Einlass gewährt, so öffnet sich ein Innenhof, der als Inbegriff verklärter Burgenromantik erscheint: Hier ist die Idylle – im wahrsten Sinne des Wortes – gesichert. Geschützt wird sie durch einen wuchtigen Turm, der zugleich den rechts liegenden Hauseingang und den hinten liegenden Durchgang zu einem Wirtschaftshof bewacht.

Abbildung 8: Conrad Wilhelm Hase: *Wohnhaus Hase, Hannover, 1860/61, Hofansicht*



Quelle: Wolfgang Brönnner: Die bürgerliche Villa in Deutschland 1830-1890 unter besonderer Berücksichtigung des Rheinlandes, Düsseldorf 1987, Nr. 317.

Der Innenhof entwirft sich als Idylle einer romantischen Verklärung, wie sie für das Wiederaufleben eines nachaufklärerischen Kulturideals als signifikant angesehen werden kann. Dieses wurde gegenüber der Rationalität der modernen Aufklärung ins Feld geführt und setzte auf Gefühls- und Stimmungsmomente, mit denen eine vordergründig traditionsorientierte und alten Werten verhaftete Lebensauffassung ihre Selbstbestimmung erhielt. Durch den Rückbezug auf die norddeutsche Backsteingotik wurde nicht nur eine als deutsch verstandene Traditionslinie verfolgt, sondern es ging auch um eine ständische Selbstdarstellung als patrizischer Stadtbürger und die damit verbundenen Wertehorizonte und Ordnungsprinzipien. Symbolisch findet dies seinen Ausdruck in einer mit Zinnen und Wehr-

mauer, Vorhof und Turm artikulierten, zielgerichteten Wehrhaftigkeit, die sich eindeutig gegen die Öffentlichkeit der Stadt und somit gegen die Moderne der entstehenden Industriegesellschaft richtete. Der Schutz von Eigentum, Privatsphäre, Familie und Eigeninteresse gegenüber vermeintlichen Anfeindungen von »außen« zeigt sich in den Entwicklungsprozessen der Städte als ein prinzipielles Element: In den heutigen *gated communities*, den mit hohen Mauern, Zäunen und Wachpersonal gesicherten Wohnbezirken eines sich bedroht fühlenden gehobenen Mittelstandes findet dies seine Fortsetzung.

Der Stil der Renaissance und der so genannte »malerische« Stil der Neogotik markieren die beiden Pole, zwischen denen das Erscheinungsbild der bürgerlichen Villa des 19. Jahrhunderts gestaltet wurde. Gegen Ende der 60er Jahre waren die hauptsächlichen Grunddispositionen für diesen Wohnhaustyp entwickelt, bis dann in der Zeit um die Jahrhundertwende ein neues Kapitel in der Baugeschichte der Villa aufgeschlagen wurde.

2.4 Wege aus dem Historismus: Reformen – Jugendstil – radikale Kritik

Die beliebte Orientierung der Architektur an historischen Stilen erfuhr gegen Ende des 19. Jahrhunderts eine deutliche Kritik. Erneut wurde die Frage gestellt, wie ein Baustil gestaltet sein sollte, der den Bedürfnissen der modernen Gesellschaft entspreche. Verschiedene Architekten forderten ein grundsätzliches Umdenken – so auch Hermann Muthesius, der sich in verschiedenen Publikationen und Vorträgen vehement gegen die »Stilarchitektur« aussprach. Muthesius' Einfluss auf die Wohnhausarchitektur war gewaltig. Sein dreibändiges Werk *Das englische Haus* (1904/05) – auch von englischer Seite als die umfassendste und genaueste Arbeit über dieses Subject gelobt – fand bei deutschen Architekten große Resonanz. Mit seinen Entwürfen und Bauten sowie als Mitbegründer des *Deutschen Werkbundes* (1907), der die Grundlagen für Gestaltung und Architektur unter den Prämissen der industriellen Massengüterindustrie neu formulierte, hatte er einen gewichtigen Anteil an der Entwicklung der Architektur zu Beginn des 20. Jahrhunderts.

1901 veröffentlichte Hermann Muthesius seine Kampfschrift *Stilarchitektur und Baukunst*, der dann 1907 sein Buch *Landhaus und Garten* folgte. Seine Kritik richtete sich nicht nur gegen das geradezu willkürliche Zitieren aus dem historisch überkommenen Fundus, sondern auch gegen die Überlast der Ornamentik, die insbesondere die »malerischen« Villen schmückte:

»Wenn man heute unsere Vororte durchstreift, so findet man Häuser, an denen der ganze Motivenschatz der Vorbilderliteratur angebracht ist. Giebelchen, Erkerchen, Türmchen drängen und schieben sich förmlich. Man sieht keine Wand, die nicht durch Risalite, Vorbauten und zurückspringende Teile unterbrochen wäre, und kei-

nen Quadratzentimeter Fläche, der nicht irgendein Dekorationsmotiv aufwiese. In dem Streben nach Wechsel sind am selben Bau alle Materialien herangeholt und verwendet, die der Baumarkt bietet, und im allgemeinen hat man den Eindruck einer großen Narretei. Es herrschen die Ideale des Maskenballs.«¹⁹

Gegenüber der »Narretei« eines »Maskenballs«, bei dem die Häuser gewissermaßen verkleidet waren, setzte er auf »Schlichtheit und Sachlichkeit«. Diese Forderung zielte auch auf eine entsprechende Änderung der Lebensweise. In der Gedrängtheit, Überladenheit und Hektik der Stadt sah er eine der Hauptursachen für die in seinen Augen entfremdete und entfremdende Architektur. Als Alternative zur städtischen Lebensweise entwarf er ein Konzept eines Lebens auf dem Lande, das dem Menschen wieder das Gefühl geben sollte, mit seiner Umgebung in Einklang zu sein. Das Wohnen und Leben in ländlicher Umgebung sah er als Möglichkeit, eine persönliche Kultur zu entwickeln, was die moderne Stadt nach seinem Dafürhalten kaum oder überhaupt nicht gewährleisten konnte. Für ihn war das Wohnen in der Stadt schlicht eine »Summe von Unkultur«:²⁰

»Zur persönlichen Kultur gehört [...] auch die anständige äußere Gestaltung unseres Lebens. Wenn wir nun heute auch eine gewisse äußere Kultur in unserer Kleidung erlangt haben, so steht unsere heutige Stadtwohnung in desto größtem Widerspruch dazu. Ihr Inhalt birgt eine Summe von Unkultur, wie sie in den Wohnverhältnissen der Menschheit noch nicht dagewesen ist. Überall ist der billigste Surrogatschwindel mit Behagen entfaltet, und es herrscht allein das Bestreben, dem Urteilslosen durch Prunk der Ausstattung zu imponieren. [...] Es ist der nächste Schritt zur Verbesserung unserer Lebensauffassung und äußerer Kultur, wenn die städtische Etage zugunsten des ländlichen Hauses bis zu dem heute zulässigen Grade aufgegeben wird.«²¹

Die (groß-)bürgerlichen Wohnhäuser in den verschiedenen historistischen Stilformen, mit Pomp und Prunk ausgestattet, hielt er für anachronistisch. Für ihn war das Prinzip der Gesellschaft und der Kultur, in der er lebte, bürgerlich, also auf »Einfachheit und Sachlichkeit« bezogen. Der herrschenden Architektur warf er vor, diesem Prinzip nicht zu entsprechen,

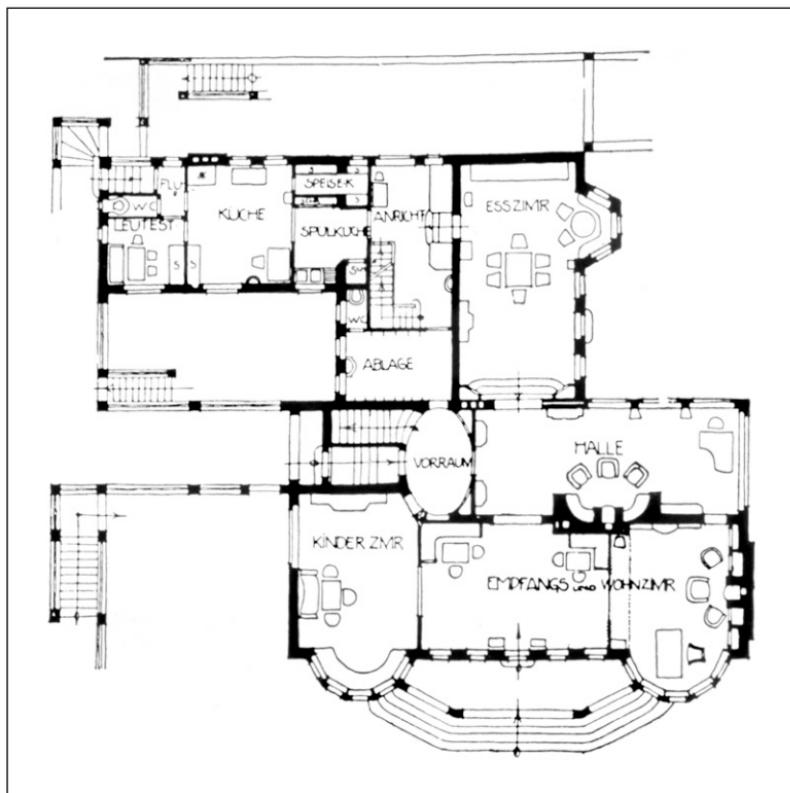
19 | Hermann Muthesius: *Landhaus und Garten*, München 1907, S. XII.

20 | Zur Großstadtkritik vgl. Andrew Lees: »Debates about the Big City in Germany, 1890-1914«, in: *Societas. Review of Social History* 5 (1975), S. 31-47; ders.: »Critics of Urban Society in Germany, 1845-1914«, in: *Journal of the History of Ideas* 40 (1979), S. 61-83. Den Hinweis verdanke ich den Herausgebern des vorliegenden Bandes.

21 | H. Muthesius: *Landhaus und Garten*, hier zit. n. Julius Posener, Berlin auf dem Weg zu einer neuen Architektur. Das Zeitalter Wilhelms II., München, New York 1995 [1979], S. 153.

und so forderte er Raumentwürfe und Zimmergestaltungen, »deren Wesen und Ziel die Sachlichkeit« sein sollte.²² Das Familienhaus sollte sachlich und funktional, mit anderen Worten: schlicht »bürgerlich« sein. Muthesius sah das Wohnhaus als Signum einer neuen bürgerlichen Kultur, als Dreh- und Angelpunkt eines neuen Lebensgefühls und Lebensstils.

Abbildung 9: Hermann Muthesius: Haus Cramer, Berlin-Dahlem, 1911/12, Grundriss



Quelle: Hermann Muthesius, 1861-1927, Berlin 1978, S. 90.

Das von ihm entworfene Haus Cramer, das 1911/12 in Berlin-Dahlem erstellt wurde, markiert den Schritt vom Historismus zur grundsätzlichen Funktionalität der klassischen Moderne recht anschaulich. Ein erster Blick auf den Grundriss zeigt ein etwas verschachtelt wirkendes Raumgefüge.

22 | Hermann Muthesius: Stilarchitektur und Baukunst, Mülheim an der Ruhr 1901 (erweit. Aufl. 1939), hier zit. n. J. Posener, Berlin auf dem Wege zu einer neuen Architektur, S. 134f.

Auf den zweiten Blick wird dies allerdings relativiert, und man sieht eine geschickte Raumerschließungsfolge auf sich durchstoßenden Achsenführungen. Der Besucher wird durch einen alleeartigen Zugang auf das Haus zugeführt (im Plan von links kommend) und findet sich, wenn er das Haus betreten hat, in einem ovalen Vorraum. Dieser fungiert als ein retardierendes Moment: Die Rundführung der Wände schafft ein Abbremsen der Bewegung des Eintretens, der Gast wird empfangen und von dort aus in die Halle geleitet. Muthesius hat mit Bedacht ein Oval für den Vorraum gewählt; damit hält er ihn quasi in der Schwebе zwischen Ruhe und Bewegung. Von dem Vorraum aus gelangt der Besucher in die Halle – und von hier kann sich dann die weitere Form des gesellschaftlichen Empfangs entfalten, denn die Eingangsachse stößt im rechten Winkel auf die Hauptachse, die die repräsentativen Räume der Villa verbindet. Auf ihr liegen das Empfangs- und Wohnzimmer mit Terrasse und Zugang zum großzügigen Garten, die Halle selbst und das Esszimmer.

Muthesius hat damit für die Besuchssituation eine herausragende Raumordnung geschaffen. Hat man über den ovalen Vorraum die Halle betreten, so laden Flügel und Kamin die Gäste zu einem ersten Verweilen ein. Von hier aus erschließen Sichtachsen das weitere Haus: zum eigentlichen Empfangsraum mit Blick auf Terrasse und Garten und – in die andere Richtung – zum etwas tiefer gelegenen Esszimmer. Im hinteren Teil des Esszimmers kreuzt eine zweite Querachse die Hauptflucht. Nach vorne zur Straße sind hier die Wirtschaftsräume und der Raum für das Personal (mit eigenem Eingang) positioniert. Nach hinten, zum attraktiven Gartenblick, findet diese Achse ihren Endpunkt in einem Erker. Die Raumordnung des Hauses hat ihre Entsprechung in der Außenfassade, die mit großen geschweiften Giebeln und wuchtigen, zweigeschossigen Erkern die Achsen betont. Mit einer spannungsvollen Zuordnung der verschiedenen Räume zueinander, die er mit unterschiedlichen Sichtachsen und Bewegungsführungen erschließt, hat Muthesius eine aufeinander abgestimmte Folge der Räume entworfen, die der Besucher als ein sich steigerndes und mit retardierenden Momenten unterfangenes Raumerlebnis wahrnehmen soll.

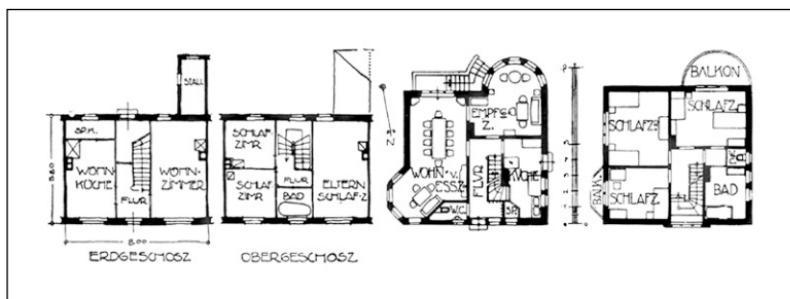
Wie weitreichend und geradezu pädagogisch Muthesius sein Konzept einer »allgemeinen Verbesserung der Lebensauffassung« durch eine bürgerliche Landhaus-Wohnkultur verstand, wird an seinen Entwürfen für Arbeiterhäuser der Gartenstadt Hellerau bei Dresden deutlich. Das Projekt einer Garten-Wohnkolonie für die Arbeiter der Dresdner Werkstätten wurde von deren Gründer Karl Schmidt in die Wege geleitet und in den Jahren zwischen 1907 und 1913 realisiert. Karl Schmidt rief eine »Bau- und Kunstkommission« für die Gartenstadt ins Leben, zu der neben dem Designer und Architekten Richard Riemerschmid, der den Generalbebauungsplan erstellte, auch so bekannte und angesehene Architekten wie Theodor Fischer, Heinrich Tessenow, Fritz Schumacher und eben auch Hermann Muthesius gehörten. Sie sollten eine Gesamtkonzeption von Produktion und

Wohnen entwickeln, bei der das Ideal einer harmonischen Gesellschaft zum Tragen kommen sollte:

»Das Gemeinwesen unserer ›Gartenstadt Hellerau‹ bildet eine Dreieinigkeit und soll enthalten: 1. Die Werkstättenanlage als Ort der edlen Erzeugung. 2. Die Wohnhäuser der Arbeiter als Ort des gesitteten Wohnens auf künstlerisch sozialer Grundlage. 3. Die Wohnhäuser unserer Gartenstadtfreunde als Ort der veredelten bürgerlichen Wohnungskultur. Das Gemeindewesen der Gartenstadt Hellerau vereinigt sonach einen Hochstand in gewerblicher, geistiger und künstlerischer Hinsicht.«²³

Nicht nur die Arbeit sollte veredelt werden, sondern auch der Arbeiter – und für die bürgerlich-liberalen Reformer stand außer Frage, dass es die von ihnen vertretene bürgerliche Kultur war, die als Leitbild hierfür fungieren sollte. Der »veredelten bürgerlichen Wohnungskultur«, wie sie in den großen Villen und Landhäusern zur Ausprägung gelangt war, kam hierbei eine tragende Rolle zu.

Abbildung 10: Hermann Muthesius: Grundrisse frei stehender Arbeiterhäuser, Gartenstadt Hellerau, 1907



Quelle: Julius Posener: Berlin auf dem Weg zu einer neuen Architektur. Das Zeitalter Wilhelms II., München, New York 1995 (1979), S. 141.

Auch für den Arbeiterhaushalt war ein Empfangszimmer vorgesehen. Der Grundriss zeigt, wie geschickt Muthesius mit der äußerst begrenzten Grundfläche umgegangen ist, um die Räume einander zuzuordnen. Das Empfangszimmer mit Erker ist der gesellschaftliche Dreh- und Angelraum, von dem man ins Wohn- und Esszimmer gelangt, wobei der Wohnbereich hier deutlich zugunsten des Essbereiches zurückgenommen ist. Die Küche befindet sich auf der anderen Seite des Flurs, wodurch die bürgerliche

23 | Joseph August Lux: Die Gartenstadt Hellerau, Werbeschrift (ca. 1908), zit. n. Winfried Nerdinger (Hg.), Richard Riemerschmid. Vom Jugendstil zum Werkbund. Werke und Dokumente [Ausstellungskatalog], München 1982, S. 400/402.

Marginalisierung der Hauswirtschaftsarbeit auch für das Arbeiterhaus übernommen wird.

Die Veredelung der Wohnkultur war allerdings strikt sozial gegliedert; die soziale Hierarchie drückte sich in Lage und Ausstattung der Häuser und somit in der jeweiligen Miete signifikant aus. Riemerschmid erklärte,

»daß die Wohnung eines bessergestellten Arbeiters sich irgendwie von den andern auszeichnet, etwa durch einen Erkersitz, der dann etwas zu sagen hat: mein Besitzer hat's um ein paar Schritte weiter gebracht, die Frau geht natürlich nicht in die Fabrik, kann ein freundliches liches Plätzl brauchen zum Nähen und Flicken, sie kann's am Sonntag auch einmal dem Mann abtreten, der an so einem Platz mit gesteigerter Behaglichkeit sich einer Liebhaberei hingibt oder ein Buch vornimmt.«²⁴

Die »Verbesserung der Lebensauffassung« (Muthesius) zeigt sich als eine eindeutige Kolonialisierung, bei der Entwürfe eines bürgerlichen Lebensstils auch für die unteren sozialen Schichten als Leitbild gelten sollten.

Die Vertreter der Lebensreformideen suchten unter dem Motto »Schlichtheit und Sachlichkeit« einen Weg aus der Überladenheit mit historisierendem Zierrat und Ornament. 1906 stellten die *Dresdener Werkstätten für Handwerkskunst* auf der 3. Deutschen Kunstgewerbeausstellung in Dresden verschiedene Möbelprogramme vor, die unter der maßgeblichen Entwurfsleitung von Richard Riemerschmid als Kompleteinrichtungen konzipiert waren. Die seriell gefertigten »Maschinenmöbel« hoben sich durch eine betonte Nüchternheit deutlich von dem historistischen Gepränge ab, das damals allgemein die Inneneinrichtungen prägte. Die Standardausführung, mit der die Werkstätten die unteren Einkommensschichten ansprechen wollten, umfasste Wohnzimmer, Schlafzimmer und Küche. In der erweiterten Version, der »Wohnung für den Mittelstand«, wurden zudem die Einrichtungen für Speisezimmer, Herrenzimmer, Empfangszimmer und Diele angeboten. 1908 entwarf Bruno Paul für die Vereinigten Werkstätten für Kunst und Handwerk in München seine »Aufbaumöbel«. 1912 stellte die Zeitschrift *Die Bauwelt* einige Möbel von Peter Behrens als »Arbeiter-Typenmöbel« vor. Mit den seriell gefertigten »Reformmöbeln« wurden in Deutschland die ersten Konzepte einer Wohnraumgestaltung präsentiert, die durch eine betonte »Sachlichkeit« Ausdruck einer neuen Lebensauffassung sein sollte.

Währenddessen setzte sich effektvoll eine dem diametral entgegengesetzte Stilrichtung in Szene. Sie bezeichnete sich selbst als »jung«, »neu« und »modern« und wurde im Deutschen »Jugendstil«, im Französischen *L'art Nouveau* und im Englischen *Modern Style* oder *Style Liberty* genannt.

24 | Richard Riemerschmid: »Das Arbeiterwohnhaus, Innenausbau und Einrichtung«, in: Hohe Warte 3 (1907), S.137f., hier S. 140, zit. n. W. Nerdinger (Hg.), Richard Riemerschmid, S. 405.

Die ganze Lebenswelt wurde gewissermaßen als Gesamtkunstwerk entworfen: Gürtelschnallen und Gartenkleider, die Inneneinrichtung und die Architektur von Häusern, Haltestellen (etwa der Metro in Paris oder der Stadtbahn in Wien), Firmengebäuden und Kirchen (zum Beispiel Otto Wagners »Kirche am Steinhof«, also St. Leopold in Wien) – alles wurde in der charakteristischen, floral-mystischen Lineatur dieses Stils und mit besonderer Betonung der aufwändigen Materialien gestaltet. Mit dem Attribut des Geschmackvollen war er Nachweis eines gehobenen Lebensstils. Das betont Künstlerische adelte den Gebrauchswert durch den hervorgehobenen Kunstwert. Mit einem hohen künstlerisch-handwerklichen Anteil suchte er augenfällig seine Superiorität gegenüber einer als seelenlos erachteten maschinellen Produktion zu behaupten.

Die Entfremdung der maschinellen Produktion und die »transzendentale Obdachlosigkeit« (Georg Lukács) der industriellen Gesellschaft mit einer ausgefeilten Kunstform aufzufangen, kann als »Rettungsversuch aus den Modernisierungskrisen« bezeichnet werden, als Rettungsversuch von Kunst und Handwerk gegenüber einer sich mehr und mehr durchsetzenden Maschinenwelt.²⁵ Die als fundamentale Krise empfundene Schieflage des Fin de siècle zwischen der industriellen Produktionsweise, der dominanten, legitimierten Kultur und den persönlichen Identitätsfindungsprozessen sollte mit einem als jugendlich und neu apostrophierten Lebensstil wieder in ein harmonisches Gleichgewicht gebracht werden. Für Walter Benjamin stellte der Jugendstil – wie es in seinem *Passagenwerk* heißt – »den letzten Ausfallsversuch der in ihrem elfenbeinernen Turm von der Technik belagerten Kunst dar«.²⁶ Es war ein relativ kurzes Aufbüumen, das von etwa 1892 (Victor Hertas »Haus Tassel« in Brüssel) bis 1912/14 dauerte – dann hatte sich dieser Stil überlebt. Dass eine *Villa im Jugendstil* auf dem Immobilienmarkt geradezu exorbitante Preise erzielt, zeigt jedoch, dass die ornamentierten Formen, die der Jugendstil als Symbol eines elaboriert ästhetischen Lebensstils hervorgebracht hatte, auch weiterhin als Ausdruck eines distinguierenden Geschmacks mit persönlicher Note geschätzt werden.

Im Jahre 1898 erschien in der Wiener Zeitschrift *Ver Sacrum* der Artikel *Die Potemkinsche Stadt*. Mit vehementen Worten wandte sich sein Autor, Adolf Loos, gegen die Neo-Stile mit ihren Fassaden-Attrappen und gegen die daraus entstandene Ornamentierung des Stadtbildes. Die strikte Ablehnung des Ornaments und die Propagierung einer urbanen sachlichen Alltagskultur stellt Adolf Loos an den Anfang einer rein funktionalen und rationalen Architektur, die in den 20er Jahren als »Internationaler Stil« ein grundlegend neues Architekturbild zeichnen sollte. 1908 schrieb Loos sei-

²⁵ | Vgl. hierzu A. Rooth: Zwischen Museum und Warenhaus, S. 166–204.

²⁶ | Walter Benjamin: »Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts«, in: ders., Gesammelte Schriften Band 5,1 (Das Passagenwerk), Frankfurt am Main 1982, S. 52f.

nen Aufsehen erregenden Essay *Ornament und Verbrechen*, und zwei Jahre später führte er mit dem Haus Steiner in Wien vor, wie man modern bauen sollte.

Abbildung 11: Adolf Loos: *Haus Steiner*, Wien, 1910, Vorderansicht



Quelle: Peter Gössel/Gabriele Leuthäuser: Architektur des 20. Jahrhunderts, Köln 1990, S. 87.

Das Haus war ein Schock, denn es war nicht nur karg, sondern in seiner Kargheit provozierend: kein Ornament, keine Säule, keine Applikationen, noch nicht einmal Simse, sondern glatte, nackte Wände, die Fensteröffnungen schlicht eingesägt – und das in Wien, wo das Ornament ein mehr als gewohnter Anblick war, und zwar nicht nur in der historistisch überladenen Ringstraße. Solche historistischen Fassaden mit ihrem Schmuckwerk bezeichnete Loos als »Potemkinsche Städte«, deren Bild nicht den Erfordernissen der modernen Kultur entspreche. Sie seien Überbleibsel rückständiger Kulturen – mit anderen Worten: eine »Degenerationserscheinung«. So forderte er einen radikalen Verzicht auf jegliches Ornament: »Evolution der Kultur ist gleichbedeutend mit dem entfernen des ornamentierte aus dem gebrauchsgegenstände.«²⁷

Seine Architektur war eine radikale Kritik an der Baukunst des 19. Jahrhunderts. Die Architektur war für ihn der Vernunft der Nützlichkeit unterordnet; Kunst und Architektur schlossen somit einander aus: »Nur ein

27 | Adolf Loos: »Ornament und Verbrechen (1908)«, in: ders., Trotzdem. 1900-1913, Wien 1982, S. 78-88, hier S. 79.

Abbildung 12: Adolf Loos: *Haus Steiner*, Wien, 1910, Gartenseite

Quelle: Peter Gössel/Gabriele Leuthäuser: Architektur des 20. Jahrhunderts, Köln 1990, S. 87.

kleiner teil der architektur gehört der kunst an: das grabmal und das denkmal. Alles andere, was einem zweck dient, ist aus dem reiche der kunst auszuschließen.«²⁸ Die Architektur sollte nicht mehr zwischen der als unwirtlich erfahrenen Welt der industrialisierten Gesellschaft und einer als Enklave verstandenen Privatsphäre des Wohnens vermitteln. Die loossche Architektur artikuliert genau diese Differenz.

In der damals ungewöhnlichen und krassen Form erscheint das Steiner-Haus wie ein Manifest gegen die gängige architekturelle Symbolsprache. Loos lehnte damit nicht nur die Konventionen dieser Sprache ab, sondern mit der bewussten Verletzung jener Konventionen attackierte er ihre Funktion: keine Kaschierungen, keine Masken – und somit keine Herrschaft vermittels Vorspiegelung von Ordnungen, die sich unter den Differenzierungsprozessen der Moderne schon längst als unzeitgemäße und wackelige Hüllen erwiesen hatten. Loos nutzte das symbolische Potential der Architektur zu einer Fundamentalkritik an den bürgerlichen, ästhetisch vermittelten Ordnungsvorstellungen. Diese Architektur reklamierte Differenzierung und Eigenständigkeit gegenüber einer verallgemeinernden Gleichschaltung durch Verhübschung, Ornamentierung und Gediegenheit.

28 | Adolf Loos: »Architektur (1909)«, in: ders., Trotzdem, S. 90-104, hier S. 101.

3. Die Villa: Signifikant eines distinktiven bürgerlichen Lebensstils

Im Zuge der Urbanisierungsprozesse des 19. Jahrhunderts, die das Bild der vorindustriellen Stadt grundlegend umformten und umstrukturierten, kam der symbolischen Form der Architektur eine herausragende Funktion zu. Der Architekt Heinrich Hübsch hatte 1828 das zentrale architekturelle Problem zur Debatte gestellt, welche Form für die sich abzeichnende moderne bürgerliche Gesellschaft adäquat sei. Der Findungsprozess bis zur Entwicklung der *Klassischen Moderne*, die heute als Inbegriff der Industriegesellschaft gilt, sollte dann noch fast 100 Jahre dauern. Die Suche nach dem baulichen Ausdruck einer bürgerlichen Gesellschaft zeigte sich im 19. Jahrhundert als eine Abfolge verschiedenster Adaptionen der Architekturgeschichte vom Mittelalter bis zum Klassizismus, die mit dem Präfix *Neo*- (etwa Neoromanik, Neogotik oder Neorenaissance) zu einem Sinnbild der Epoche des *Historismus* wurden. Die heftigen Debatten, die im Architekturdiskurs geführt wurden, betrafen nicht nur die äußere Form, sondern auch die den Formen zugeschriebenen kulturellen Wertehorizonte sowie die politischen Positionierungen im Prozess der Bildung von Nationalstaaten. Die architektonischen Formen erwiesen sich hierbei nicht nur als eine Präsentationsfassade, sondern sie fungierten auch als ein identitätsstiftendes Medium. Im sich formierenden Bürgertum der Industriegesellschaft zeichnete sich *Geschichte* als Leitmotiv und eine weit greifende Ästhetisierung als Modus vivendi ab.

In der sich entwickelnden industriellen Stadt erwiesen sich die Wohnbereiche als höchst bedeutsame Momente der sozialräumlichen Strukturierung. Führte die ökonomische Entwicklung der ›industriellen Revolution‹ zu einem enormen Bevölkerungszuwachs und zur Herausbildung von städtischen Elendsquartieren, in denen die einkommensschwachen Schichten wohnten und lebten, so wurden die Wohnquartiere der prosperierenden bürgerlichen Schichten mit einer distinktiven symbolischen Akzentuierung in Szene gesetzt. Die exquisiten Wohnviertel waren Ausdruck und Nachweis des ökonomischen Vermögens, dort eine Immobilie kaufen oder mieten zu können. Somit waren sie zugleich Indikator der sozialen Stellung der hier Wohnenden. Vermittels der Gestaltung der Häuser und der Ausformung des Wohnstils, der sich lebensweltlich im Haben oder Nicht-Haben von ›Geschmack‹ oder ›Stil‹ äußerte, kam das kulturelle Kapital zum Tragen – der ›gute Geschmack‹ oder der ›Stil des Hauses‹ finden sich in der Alltagssprache als klassifizierende Synonyme. Mit repräsentativen Fassaden und Wohnungszuschnitten setzten die Figurationen der Oberschicht in der Stadt markante Zeichen und verliehen der sozialen Hierarchie in der Sprache der Architektur einen augenfälligen Ausdruck.

Das Spektrum der Wohnformen der städtischen Oberschichten war dabei relativ breit; es reichte vom einzeln stehenden Einfamilienhaus über

einzelne stehende Mehrfamilienhäuser bis zu Häusern im Fassadenverbund. Besonders distinguiert für diesen Wohn- und Lebensstil war allerdings die Villa, deren vielfältige Formensprache sich wie eine Manifestation des bürgerlichen sozio-kulturellen Milieus artikuliert. Die ausgezeichneten Viertel oder Straßenzüge, in denen eine Villenbebauung vorgesehen war, können aufgrund ihrer Exklusivität als Segregationsbastionen betrachtet werden. Hier zu wohnen, war – und ist – ein Indiz für ökonomischen und gesellschaftlichen Erfolg. Die Synergieeffekte des Zusammenspiels von ökonomischem, sozialem und kulturellem Kapital, die sich gerade in der Villa manifestieren, lassen sie zum signifikanten Symbol stadträumlicher Distinktion werden: In ihr ›kondensieren‹ sich die ökonomische, soziale und kulturelle Stellung, die Werte und Normen, der Geschmack sowie die sozialräumlichen und ästhetischen Ordnungsvorstellungen ihrer Eigner. Daher kann man die Villa als einen Fundamentalrausdruck der Wohnkultur der bürgerlichen Oberschichten bezeichnen, als einen idealtypischen Ort ihres Wohn- und Lebensstils. Sie wurde zum Leitbild, an dem sich die Vorstellungen und Wünsche eines ›schöner Wohnen‹ orientierten.

Als vielschichtiger, dynamischer sozialer Raum ist die Stadt ein komplexer Kommunikationsraum. Stadträume sind Seh-Räume, sie sind Erfahrungsräume, die durch symbolische Formen strukturiert werden. Das Wahrnehmen und Beurteilen der symbolischen Formen ist engstens verbunden mit der sozialen Praxis der Akteure, die aufgrund ihrer sozio-ökonomischen und sozio-kulturellen Lage den jeweiligen Formen bestimmte Werte zuschreiben. Durch die soziale Praxis werden die Wahrnehmungs- und Beurteilungsstrukturen habituell eingeschrieben, sie erfahren – um mit Bourdieu zu sprechen – eine Inkorporation, eine unbewusste Verinnerlichung.

Rauminszenierungen und Raumwahrnehmungen erstrecken sich nicht nur auf die Raumwirkungen der einzelnen Architekturen; in ihnen kommen auch die (objektiven) Strukturen des sozialen Raumes zum Tragen, in denen sie ihre Realisation finden. Die Wahrnehmung einer Villa – um bei unserem Beispieldfeld zu bleiben – nimmt nicht nur die äußere Gestalt des Gebäudes auf, sondern auch die ökonomischen, sozialen und kulturellen Implikationen, die in der symbolischen Form wirksam werden. Architektur erweist sich so als ein Medium, mit dem eine symbolisch strukturierte Lebenswelt in umfassender Weise produziert und reproduziert wird: Mit den durch ihre symbolischen Formen kommunizierten sozio-kulturellen Orientierungsmustern werden soziale Beziehungsstrukturen und soziale Ordnungen entworfen, konstituiert und manifestiert. Die symbolische Strukturierung des Stadt-Raums trägt somit zur Aufrechterhaltung sozialer Ungleichheit bei. Wie immer Macht artikuliert werden mag – in der symbolischen Aneignung des Raumes liegt eine ihrer wirkungsvollsten Darstellungen.