

Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen

Herausgeber: Bund Schweizer Architekten

Band: 82 (1995)

Heft: 6: Neuer Alltag Freizeit = Les nouveaux loisirs quotidiens = Everyday's a holiday

Artikel: Flaneur und Autofahrer

Autor: Naugrette-Christophe, Catherine / Bideau, André

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-62256>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 13.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Flaneur und Autofahrer



Die «semantische Reduktion» des Stadtraums in Europa hat Françoise Choay als Folge der Aufklärung und Parallele zur Vergrossstädterung erkannt: Mit der funktionalen Differenzierung der Stadt erfuhr der öffentliche Raum einen Verlust an kollektiver Bedeutung. Eine Kompensation dieser Verarmung stellt für Choay das «imaginäre Bild» dar, das der Städter seit dem 18. Jahrhundert durch die mythische Überhöhung einzelner Objekte oder Orte innerhalb des Stadtkörpers schuf. Durch die sich innerhalb des Stadtorganismus absondernden kollektiven Inseln wurde der öffentliche Raum zu einer autonomen Figur.

Wie die beiden folgenden Beiträge zeigen, können diese Inseln sowohl

bauliche als auch landschaftsarchitektonische Inszenierungen sein – in Paris etwa die legendäre Theatermeile des «Boulevard du Temple». Im Verlauf seiner Evolution verschob sich das spontane «Fest» von der Strasse ins Innere von Theatergebäuden, diese Spielstätten wurden unter Haussmann nach strategisch-formalen Gesichtspunkten in der Stadt wiederum neu verteilt. In Manhattan hingegen wurde ab 1860 ein künstlicher Grünraum zum identitätsstiftenden Ort, als man den Central Park dem abstrakten Strassenraster von 1811 abrang. Die für Amerika ausschlaggebende Ikonographie und Nutzung des Parks wurden im 20. Jahrhundert bis zum Parkway weiterentwickelt: An die romantische Naturschau koppelte Robert Moses – der Herkules der Park- und Verkehrsplanung in New York – die dynamischen Programme der Freizeitgesellschaft.

■ Françoise Choay voit la «réduction sémantique» de l'espace urbain en Europe comme une conséquence du siècle des lumières et comme un phénomène parallèle à la formation des grandes villes: avec la différenciation des fonctions dans la ville, l'espace public a perdu de son importance collective. Selon Choay, le citadin compense cet appauvrissement par une «vision imaginaire» qu'il a créée depuis le 18ème siècle en privilégiant de manière mythique certains objets ou lieux du complexe urbain. A cause de ces îles collectives qui s'isolent au sein de l'organisme de la ville, l'espace collectif est devenu un milieu autonome.

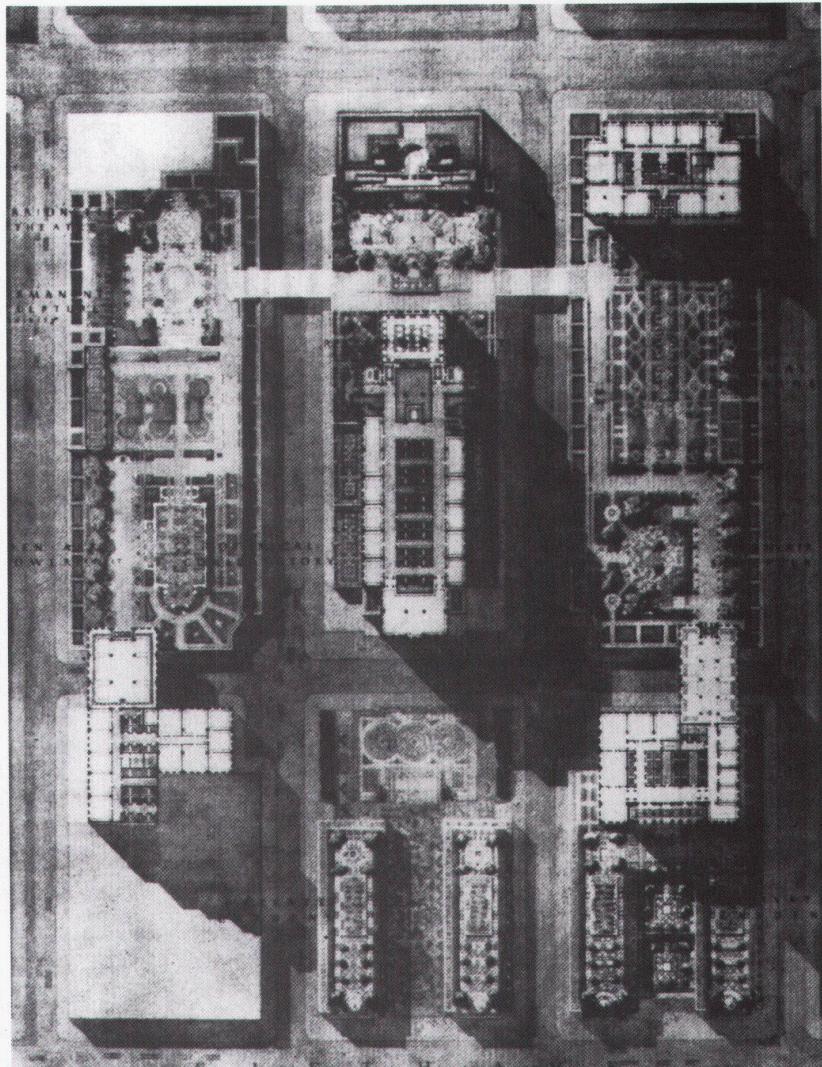
Ainsi que le montrent les deux articles qui suivent, ces îles peuvent être des mises en scène bâties ou des architectures de paysage; ainsi à Paris le légendaire «Boulevard du Temple». Avec l'évolution, la «fête» spontanée dans la rue se transfère dans des bâtiments réservés au théâtre. Sous Haussmann, ces lieux de spectacle furent à leur tour redistribués dans la ville selon des points de vue stratégiques et formels. A Manhattan par contre, Central Park, un espace vert artificiel, fut disputé au quadrillage abstrait des rues dès 1860, et servit de lieu d'identification. L'utilisation et l'iconographie du parc, essentielles pour l'Amérique, furent développées au 20ème siècle pour donner le Parkway: Robert Moses – hercule de la planification des parcs et de la

Paris:
Durchbruch der
Avenue de l'Opéra
■ Le percement de l'Avenue
de l'Opéra
■ Demolition work for
the Avenue de l'Opéra

circulation à New York – associa le spectacle romantique de la nature au programme dynamique de la société des loisirs.

■ Françoise Choay considers the “semantic reduction” of European urban space to be a result of enlightenment and a parallel to the urbanisation of the metropolises. The functional differentiation of the towns means that public space has experienced a loss of collective significance. Choay regards the “imaginary image” which city-dwellers inaugurated in the 18th century through the escalated and mythical value ascribed to individual buildings or places within the town as a compensation for this impoverishment. The collective islands singled out within the urban organism have resulted in public space developing a life of its own.

As the following two contributions show, these islands may be likened to architectural and landscape-architectural “productions” – for example the legendary theatre mile of the “Boulevard du Temple” in Paris. During the course of their evolution, spontaneous theatrical “celebrations” moved from the street to the interiors of theatre buildings, and the playhouses were redistributed throughout the town according to strategic and formal criteria under Haussmann. In Manhattan, on the other hand, it is an artificial green area that has fulfilled the function of an identity-boosting oasis ever since Central Park was wrested from the abstract street pattern in 1860. In the 20th century, Robert Moses – the Hercules of park and traffic planning in New York – developed the park’s typically American iconography and utilisation and extended it as far as Parkway, thereby uniting the romantic natural scene with the dynamic programmes of the leisure society.



Manhattan:
Projekt für Dachgärten im
Rockefeller Center
■ Projet de terrasses-jardin dans
le Rockefeller Center
■ Project for a roof garden
in the Rockefeller Center

**Sanierung der Ufer von
Manhattan: Riverside Park als Teil
des Henry Hudson Parkway**
■ Rénovation des rives de Man-
hattan: Riverside Park comme partie
intégrante du Henry Hudson Parkway
■ Restoration of the Manhattan
river bank: Riverside Park as a part of
the Henry Hudson Parkway

Wie Pierre Francastel sagt: «Es gibt keinen Zweifel darüber, dass zwischen 1852 und 1889 eine neue Stadt – ein neues Paris – an dem Ort der Kelten und der Römer, des Clovis und der Kapetinger, der gotischen Metropole und der klassischen Stadt entstanden ist.»¹ Ebenso wenig bezweifelt Pierre Francastel die Tatsache, dass inmitten der städtebaulich hochaktiven Stadt eine neue Pariser Theaterlandschaft in Erscheinung getreten ist.

Durch die Geschichte der abrupten Verlagerung der Theaterstandorte im städtischen Raum veränderten sich auch die Funktionen des Theaters, sein sozialer Status und sein Publikum, die Häufigkeit der Theaterbesuche, sein Ruf und seine Rolle in der Stadt. Die Zerstörung des Boulevard du Temple kündigt den Übergang von einem offenen zu einem geschlossenen Theatersystem an und kennzeichnet – vielleicht endgültig – das Ausklingen einer bestimmten Beziehung zum Theater, das Verschwinden der Flaneure.

Das Zeitalter der Flaneure: Der Boulevard du Temple

Der Boulevard du Temple entstand an der Grenze des Pariser Stadtgebiets, am Stadtrand. Sein Ursprung geht auf das Jahr 1536 zurück – «damals wurde ein Graben hinter dem Enclos du Temple ausgehoben, um die Hauptstadt vor dem fremden Eindringling zu schützen.»² Anders ausgedrückt, gehörte der Boulevard du Temple zu den alten Pariser Boulevards, die unter Ludwig XIV. auf den Stadtmauern des 16. oder sogar des 14. Jahrhunderts angelegt wurden und deren Verlauf den alten Pariser Befestigungen entspricht. Dennoch befindet er sich nicht außerhalb der Stadt. Er ist fester Bestandteil des Stadtgrundrisses, des Strassenetzes, der Stadtentwicklung und des Stadtgefüges. Er zählt als «Pariser Stadtstrasse», selbst wenn sein eines Ende in die Landschaft reicht, und das bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts.

Von seiner Anlage her ist der Boulevard sowohl Teil der Stadt als auch des Landes – eine «breite Chaussée», begleitet von «zwei Contre-Alleen, die jede mit einer doppelten Baumreihe ausgestattet sind».³ Als städtebauliches Gebilde kam er zustande, als man die alten Bastionen schleifte, die Gräben zuschüttete, die Hügel nivellierte und ihn nach dem Bild der klassischen Harmonie des Jahrhunderts von Le Nôtre anlegte. Wie die anderen grossen Pariser Boulevards präsentierte sich der Boulevard du Temple als eine Art verführerische Stadtpromenade und wandelte sich allmählich zur spektakulären Flaniermeile, ja sogar zur städtischen Bühne. Bevor

er jedoch das Erbe der Pariser Rummelplätze antrat, entwickelte er sich ähnlich wie der Pont-Neuf ein Jahrhundert zuvor. Der Pont-Neuf war die erste der Pariser Brücken ohne Häuser, ungedeckt, die erste moderne Brücke mit Ausblick auf die Seine und mit breiten, erhöhten Gehsteigen auf beiden Seiten. Er spielte die Rolle einer besonderen Promenade, auf der sich Ende des 16. Jahrhunderts Gaukler und Schausteller ein Stelldichein gaben.

Man kann vermuten, dass sich der Pont-Neuf und der Boulevard du Temple aufgrund ihrer Lage an extremen Punkten der Stadt von der einfachen Promenade zur städtischen Bühne entwickelt haben. Zwar liegt der Pont-Neuf im Herzen von Paris, jedoch nimmt er in der Stadtlandschaft eine ähnliche Position ein wie der Boulevard du Temple, weil er sowohl zum Fluss als auch zur Stadt gehört. Er ist gleichzeitig «drinnen» und «draussen», ist Teil der «Stadt» und der «Nicht-Stadt» – ein spezifischer Doppelcharakter, der in gewisser Hinsicht die Spaziergänger auf die Darbietungen vorbereitet. Zu jedem Zeitpunkt kann der Spaziergang zum Theater werden, denn der beschrittene Raum fügt sich zwar in den Stadtgrundriss, bricht aber auch aus ihm aus und eröffnet eine neue Weite, in der städtische Phantasien sich zu theatralischen entfalten können. Im Falle des Boulevard du Temple wie des Pont-Neuf entsteht ein theatralischer Ort nicht unvermittelt in der Stadt, sondern in einer langsamen Metamorphose eines städtischen Bereichs zu einem theatralischen.

Unter dem Ancien Régime zeichnete sich der Boulevard du Temple dadurch aus, dass er auf seinem Grenzterritorium am Stadtrand die Rolle einer neutralen Zone an der Grenze des Stadtgebiets spielt. Der Boulevard und seine Theater ziehen nicht nur die Stadtbewohner an, sondern auch den «Hof», das heisst Versailles, die andere Stadt.

1778 wird der Boulevard gepflastert, er unterscheidet sich dadurch von den übrigen schlammigen Pariser Strassen. Mehr denn je zuvor vereint er modernen städtischen Komfort (das Pflaster) und den Charme der beherrschten und gestalteten Landschaft (die Bäume). Darüber hinaus lockt er die Spaziergänger mit seinen Theatern, deren Zahl ständig zunimmt. Das Café ergänzt und verdrängt schliesslich das Theater auf dem Boulevard. Viel besser kann es der Menge die «Annehmlichkeiten des Flanierens» auf eine andere, distanziertere Weise nahebringen: So ist das Café Goddet zum Beispiel «gerade deshalb viel attraktiver, weil es über eine drei-



Der Boulevard du Temple gegen 1785: das «Caffé Turc»
 ■ Le Boulevard du Temple vers 1785:
 le «Caffé Turc»
 ■ The Boulevard du Temple around
 1785: the "Caffé Turc"

1 Pierre Francastel: *Une Destinée de capitale: Paris*, Paris, Denoël, 1984, S. 172

2 Henri Beaulieu: *Les Théâtres du Boulevard du Crime*, Genève, Slatkine Reprints, 1977 (Réimpress. Ed. 1905), S. 6

3 *Les Grands Boulevards. Catalogue de l'exposition du Musée Carnavalet (25.6.–20.10.1985)*, Paris-Musées 1985, S. 11

4 *Almanach Général des Spectacles de Paris et de Province*, cité par H. Beaulieu, op. cit., S. 170

5 Françoise Choay: «Sémiologie et urbanisme»; in *Le Sens de la Ville*, Paris, Seuil, 1972, S. 23

6 Ibid.

7 H. Beaulieu, op. cit.

8 P. Francastel, op. cit., S. 173

Die Theater vor der Zerstörung des Boulevard du Temple 1862
 ■ Les théâtres avant la démolition du Boulevard du Temple en 1862
 ■ The theatres before demolition of Boulevard du Temple in 1862



stöckige Galerie verfügt, die sich dem Boulevard öffnet und von der aus das Publikum die Freuden des Flanierens im Sitzen geniessen kann».⁴

Erst städtisch, dann theatricalisch, war die Flaniermeile des Boulevard du Temple dazu bestimmt, in der Zeit der Aufklärung schillernd und kosmopolitisch zu werden. Unter dem Ancien Régime scheint der Boulevard seine Theaterhaftigkeit aus dem bunten Gemisch der Menge bezogen zu haben, die sich über ihn schob – ein Gemisch aus verschiedenen sozialen Schichten wie auch aus verschiedenen Nationalitäten. Wie er innerhalb seiner Grenzen den Hof und die Stadt, Versailles und Paris vermengt, so fügt er auch die sozialen Schichten zusammen und öffnet gleichzeitig den städtischen Raum der ganzen Welt. Als Freizone am Stadtrand hebt er die geografischen Grenzen und die sozialen Barrieren auf und vereint die Völker in einem grossen Theaterfestival...

Noch als der Boulevard du Temple existierte, schuf er sich seine eigene Legende, mit der man ihn heute leicht verwechselt. Er ist zum entscheidenden Ort avanciert, zu einem der besonderen, mythenbehafteten Elemente, die Françoise Choay «die imaginäre Stadt» nennt. Beim Übergang des 17. ins 19. Jahrhundert erfuhr der städtische Raum eine «semantische Reduktion», und zwar derart «gründlich», dass ihr die «Eigenschaft einer Mutation» zugesprochen werden kann.⁵ Im Unterbewusstsein der Gesellschaft lässt sich eine Art Verdrängung der Frustration über diese semantische Reduktion des städtischen Raums feststellen. Seit Rousseaus Zeiten im Entstehen begriffen, entwickelt sich nun ein «imaginäres Bild der Stadt» und verleiht ihr etwas Mythisches. Die Stadt übernimmt darin die Rolle, die zuvor die Natur innehatte.⁶

Zwar bezieht der Boulevard du Temple aus seiner langen Geschichte eine symbolische Authentizität, er erfährt jedoch im Laufe der Jahre ebenfalls eine Art «semantische Reduktion», wenn man als sein goldenes Zeitalter das Jahrhundert der Aufklärung ansieht. Der Boulevard du Temple verändert sich mit der Französischen Revolution und dem anschliessenden Zeitalter des Empire, mit den verschiedenen, aufeinanderfolgenden Restaurationen und dem Beginn des Second Empire, mit der Entwicklung von Paris und seiner Bewohner. So lassen sich zwischen 1759 und 1862, zwischen der «Geburt» und der Zerstörung des Boulevards, mehrere Entwicklungsschritte festmachen.

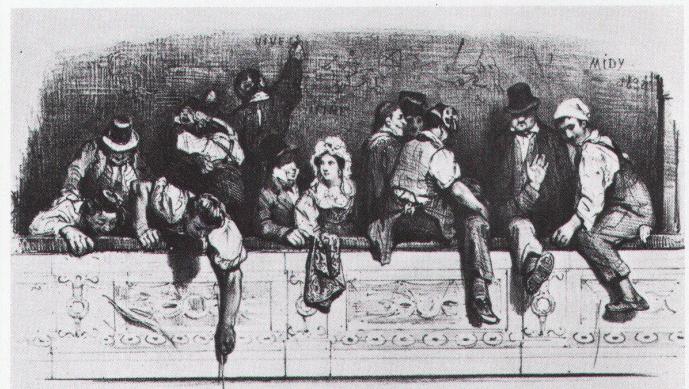
Ab 1830 «begab man sich auf den Boulevard, um ins Theater zu gehen, und nicht, um sich am Treiben des ständigen Rummels

zu erfreuen (...), und selbst so blieb dieser Spaziergang ein außergewöhnliches Erlebnis.»⁷ Zwar hat der Boulevard du Temple seine ländliche Erscheinung verloren und sich der Stadt mit ihrem zunehmenden Verkehr geöffnet, zwar haben die Spaziergänger tagsüber den Omnibussen und Pferdekutschen Platz gemacht, aber dennoch behalten seine Funktion und Beziehung zur Stadt ihre Besonderheit. Der Boulevard scheint sich den neuen städtischen Realitäten anzupassen: Die Bevölkerung hat zugenommen, das Leben ist «gefährlicher» geworden, der Verkehr ist angewachsen, und neue Transportmittel sind hinzugekommen. Dennoch bleibt dem Boulevard sein aus dem 18. Jahrhundert stammender Ruf des wahrhaft Originellen erhalten. Ins Innere einer Stadt hineingezogen, die sich ständig vergrössert, die über ihre Stadtmauern und Festungsanlagen hinauswächst, behält er seine Eigenständigkeit und seinen Charakter eines Grenzortes, am Rande einer städtischen Zone gelegen, die ihn immer dichter umschliesst und in ihren Radius einbezieht: Jenseits des Boulevards werden 1784 die Stadtmauern der Fermiers Généraux, 1841 die Befestigungsanlagen von Thiers errichtet.

So wie in zweitausend Jahren «verschiedene Gesellschaften eine Überlagerung aus Städten in Paris schufen und die Hauptstadt zum riesigen Palimpsest machten»,⁸ so entstand in hundert Jahren ein wahrhaftiges Theater-Palimpsest in der Stadt, Theater um Theater, Vorführung um Vorführung, Schicht um Schicht. Die Geschichte des Boulevard du Temple lässt tatsächlich mehr als zwanzig Theater Revue passieren, von den unzähligen kleinen Veranstaltungen und Cafés, Ballhäusern und Restaurants einmal abgesehen. Von 1759 bis 1862 entstehen und verschwinden die Theater in einer endlosen Metamorphose: Pleiten, Brände, Direktions-, Orts- und Namenwechsel, Schliessungen, Wiedereröffnungen, Abrisse, Wiederaufbauten, Transfers, Umzüge... Nichts ist wirklich standhaft und fest auf dem Boulevard, wenn nicht das Theater. Was die anderen Pariser Theater bruchstückhaft, vereinzelt erleben, widerfährt denen des Boulevard du Temple auf massive, beinahe epische Weise. Bis ins Jahr 1862 versteht es diese in der Geschichte der Stadt einzigartige Theatermeile, das Vergängliche mit dem Dauerhaften, das Bewegte mit dem Steten, den Zufall mit der Notwendigkeit zu verknüpfen. Hier existiert innerhalb des geschlossenen Systems der Stadt die grenzenlose Welt des Theaters.

Im fortschreitenden 19. Jahrhundert funktioniert der Boulevard du Temple als eine aus der Stadt ausgegrenzte Einheit immer noch nach den überkommenen Regeln aus seiner Glanzzeit, der

**Honoré Daumier:
Zuschauer im Funambule-Theater**
 ■ Honoré Daumier: le public au Théâtre des Funambules
 ■ Honoré Daumier: the audience at the Funambules Theatre



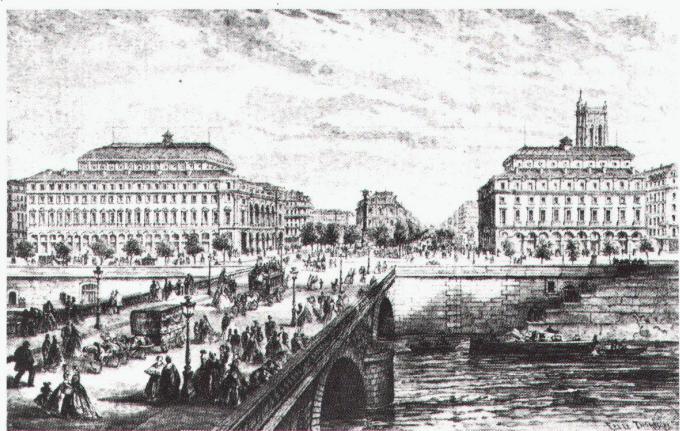
Aufklärung: «Aus den Cafés, den Salons, den Werkstätten hervorquellend, findet sich die tausendfach gemischte Menge am Abend in den Theatern ein (...). Etwa um 1780 haben wir ein Paris vor uns, das an die Beweglichkeit der Dinge glaubt (...), an die Macht der Vorstellungskraft, und das den Menschen höher als seine Werke einstuft.»⁹

Wenn um 1780 die grosse Feier des Theaters noch möglich scheint – und auf dem Boulevard du Temple vielleicht wirklich stattfindet –, so ist sie im 19. Jahrhundert zu einem Mythos geworden, der zwar das Leben auf dem Boulevard du Temple noch bestimmt, den die Stadt ansonsten aber längst aufgegeben hat. Paradoxerweise gehörte der Boulevard du Temple gerade, als er an ihrem Rand lag, zum innersten Wesen der Stadt, zum «Sinn der Stadt». Der Boulevard du Temple trug das Erbe der Theaterstücke der Vergangenheit, des Pont-Neuf, der Rummelplätze und des Palais-Royal in sich, hielt verschwundene Werte und Ideen sowie theatralische Darstellungsformen, die im Begriff waren unterzugehen, am Leben. 1862 konnte man den Boulevard du Temple durchaus als die eine Seite der Stadt, die eine Seite eines vergangenen, verlorenen, verschwundenen städtischen Systems und seiner Kultur bezeichnen, als einen anachronistischen Ort des Theaters in einer Stadt, die nach Modernität strebt.

Der Weg zur Neuverteilung der Theater in der Stadt

1862 regiert Napoleon III. Frankreich bereits ein gutes Dutzend Jahre; bald wird man auf dem Stadtplan den früheren Verlauf des Boulevards suchen können, der unter dem doppelten Druck des kaiserlichen Willens und der unvermeidlichen stadtplanerischen Logik verschwinden musste. Nach den Aussagen César Dalys, der mit dem Architekten Gabriel Davioud ein Werk über die Theater der Place du Châtelet verfasste, «kam der Baron Haussmann um 1859, als er schon mit der Umgestaltung von Paris betraut war, auf den Gedanken, den alten Boulevard du Temple durch den neuen Boulevard du Prince Eugène zu ersetzen.»¹⁰ Der Präfekt der Seine «wollte den Gravitationspunkt der Bevölkerung versetzen, indem er den Boulevard de Strasbourg, den Boulevard de Sébastopol, die Verlängerung der Rue de Rivoli usw. anlegen liess. Am Knotenpunkt all dieser grossen Strassen sollte ein neues Zentrum entstehen. Hier sollten sich alle neuen Theater befinden.»¹¹

So entschloss man sich im Second Empire, von den Theatern

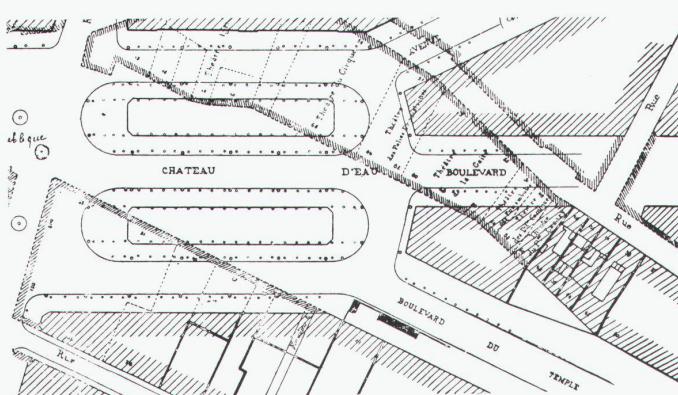


Die im August 1862 eröffneten
Theater an der Place du Châtelet

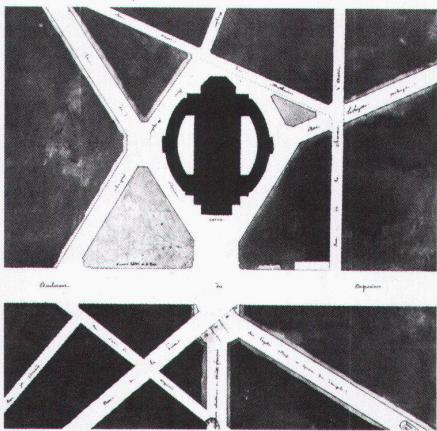
■ Les Nouveaux théâtres
de la Place du Châtelet ouverts
en août 1862
■ The theatres opened in
August 1862 on Place du Châtelet

des Boulevard du Temple diejenigen wiederaufzubauen, die um 1860 zu den erfolgreichsten Häusern zählten und diejenigen, die man für lehrreich für das Volk hielt, wie den Cirque Impérial mit seinen historischen Mimodramen patriotischer Couleur, die Gaîté mit ihren Melodramen, die sowohl das bürgerliche wie das volkstümliche Publikum begeisterten, schliesslich das Théâtre Lyrique mit seinen Opern, deren Erfolg ständig zunahm. Ausserdem entwickelte sich innerhalb dieser ersten Auswahl eine Hierarchie. Der Wiederaufbau der drei Theater folgte strikten Weisungen: Die zwei wichtigsten, das Théâtre Lyrique und der Cirque Olympique, sollten auf dem prominentesten Grundstück erbaut werden, auf der Place du Châtelet, die Gaîté hingegen sollte etwas weiter hinten am Boulevard de Sébastopol entstehen, am Square des Arts-et-Métiers. Auf der Place du Châtelet selber war das neue Théâtre Lyrique «dazu bestimmt, ein bessergestelltes Publikum mit eleganterem Benehmen zu empfangen» als der Cirque Impérial. So gewann es die Oberhand über sein Gegenüber, sowohl durch seine reiche Innenausstattung als auch durch die vornehme Gestaltung seiner Fassade. Diese drei von der Stadt Paris wiedererbauten Theater unterscheiden sich zwar untereinander durch gewisse architektonische Details und durch ihre Lage, sie befinden sich jedoch nun alle im Zentrum der Stadt. Sie stehen nicht mehr in der abgelegenen «Zone» des Boulevard du Temple, wohin sie sich «verirrt» hatten, sondern im Herzen von Paris, in der Verlängerung der Gleise der Gare de Strasbourg. Zum idealen Fluchtpunkt im Stadtgefüge wurde der Bahnhof, eine wichtige und neue städtische Gegebenheit. Auf ihn sollte die Theatergeografie von Paris ausgerichtet sein, seien es die zweitrangigen Spielstätten oder die Neue Oper, die durch die Rue Lafayette an die Bahnhöfe angebunden war.

Ein Boulevard der Theater verschwindet, und ein neues Theaterviertel entsteht auf einem grossen Kreuz – ein Ensemble aus Theatern, entworfen im Massstab der Stadt, einer neuen Stadt, die sich mit ihren grossen Achsen und Bahnhöfen der geschäftigen, schillernden und lärmenden Welt rundherum öffnet. Das Schachbrett der Theater der Hauptstadt des Second Empire gewinnt eine Form noch in der Erwartung des Meisterstücks, das ihm Sinn verleihen soll: Wurden noch die prestigeträchtigen Theater der Place du Châtelet hastig und möglichst billig von der Stadt Paris erbaut, so unterstützte der Staat den Bau des neuen Opernhauses.



Juli 1862: Plan für Abbruch und
Neubebauung der Gegend um den
Boulevard du Temple
■ Juillet 1862: plan de démolition
et de restructuration du Boulevard
du Temple
■ July 1862: demolition and rede-
velopment plan for the Boulevard du
Temple area



Frühe Situationsstudie für das neue Opernhaus (um 1858)

■ Première étude pour l'emplacement du Nouvel Opéra (vers 1858)
■ Early site study for the new Opera House (around 1858)

Schon 1858, noch bevor der Bau einer Oper offiziell verkündet wurde, war das Grundstück bestimmt. Napoleon III. verfügte, dass die Oper auf einem grossen Platz errichtet werden sollte, über eine majestätische Achse mit den Tuilerien und dem Hof verbunden – es ging darum, die klassische Perspektive des Grand Siècle aufzunehmen. Indem das Second Empire das Zeitalter der Aufklärung und den Boulevard du Temple in Klammern setzte, gelang ihm der Brückenschlag zu den städtebaulichen Konzeptionen aus der Epoche des Sonnenkönigs.

Gebaut wird die Oper im Mittelpunkt einer Reihe von strahlenförmig angeordneten Avenuen, deren lange Fluchten zu den strategischen Punkten der Hauptstadt führen – nicht nur über die Rue Lafayette zu den Bahnhöfen, sondern auch über die Rue du Quatre-Septembre zur Börse und zur Comédie Française, insbesondere über die Avenue Napoléon (die spätere Avenue de l'Opéra) zum Louvre, und über den Boulevard des Capucines zur Madeleine. Das neue Opernviertel zeugt vom Geist des Second Empire: prunkvoll, den Spekulanten und Geschäftsleuten ausgeliefert, dicht bestückt mit reichen Wohnstätten. Die Stellung des künftigen Palais Garnier verkörpert in bezug auf die Kunst und das Theater die im 19. Jahrhundert vorherrschende Ideologie: «Industrie und Handel pflastern neue Wege für die Kunst», sagt Walter Benjamin. Sie versuchen, «Reichtum und Üppigkeit zu schaffen, und in der Folge der Kunst selbst starke Anstösse und einen ganz speziellen Charakter zu geben. Das sei zuerst festgestellt. Darauf folgt ein zweites: Die Arbeit verlangt nach Ruhe, nach der Anstrengung kommt die Entspannung, der Bahnhof ruft nach dem Theater. Der Bahnhof ist Anstrengung und Müdigkeit, das Theater ist Freude und Erholung.»¹² Eine Aufgabe für die Architektur, diese ideale Union von Industrie, Prunk und Kunst im «Theater, dieser wunderbaren Zusammenfassung (...) der modernen Gesellschaft» zu vollziehen.¹³

Im Paris des Second Empire hatte das Musiktheater die Vorreiterstellung inne. Es war an Napoleon III., die Hauptstadt mit einer Oper auszustatten, die zu ihrem Markenzeichen wurde. Zu diesem Zweck entwirft Charles Garnier die neue Oper nach dem Vorbild eines Palastes. Durch ihre Lage, Anordnung, Grösse, innere und äussere Ausstattung wird die Oper zum Theaterpalast des Second Empire. Stadt und Theater, das Haussmann-Paris und der Palais Garnier verbinden sich harmonisch miteinander, in einem vollendeten metonymischen Austausch. Das Theater verlängert die

9 P. Francastel, op. cit., S. 149 und 150

10 César Daly et Gabriel Davioud: *Les Théâtres de la Place du Châtelet: Théâtre du Châtelet, Théâtre Lyrique*, Paris, Librairie Générale de l'Architecture et des Travaux Publics, Ducher et Cie, s.d., S. 5
11 C. Daly et G. Davioud, op. cit.
12 C. Daly, op. cit., S. 3
13 Ibid.

14 Denis Babet: «La Remise en question du lieu théâtral au vingtième siècle», *Le Lieu théâtral dans la société moderne*, Paris, Ed. du CNRS, 1963, S. 15

15 Abraham Moles et Elisabeth Rohmer: «Mutations-Orientations», *Psychologie de l'espace*, Paris, Casterman/Poche, 1972, S. 7

Stadt in sein Inneres hinein. Dem majestätischen Aussenraum entsprechen die herrlichen Innenräume, den neuen Plätzen und Avenuen stehen die Eingangshallen und prächtigen Treppen des Palais Garnier gegenüber.

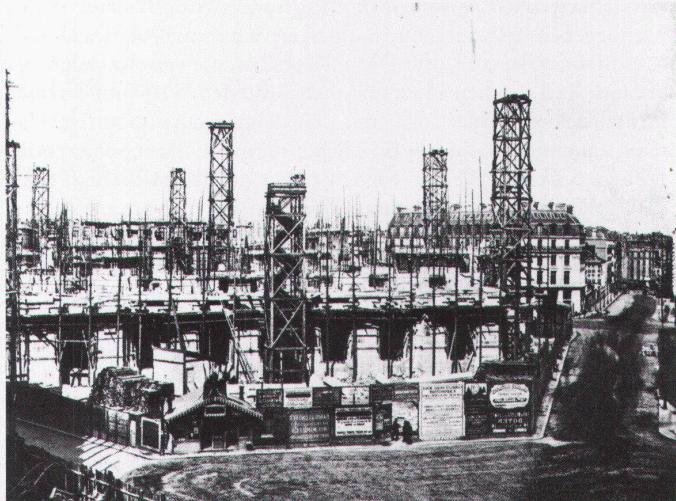
Tatsächlich bildet das grosse Treppenhaus der Oper mit seiner Ausdehnung und seinem «ausschweifenden Barock» die Verlängerung der städtebaulichen Neugestaltung Napoleons III., ja seines gesamten fürstlichen Auftretens, ins Theater hinein. Freilich handelt es sich um den Grössenwahn einer ganzen Gesellschaft, wenn nach den prunkvollen Treppenanlagen der Renaissance-Paläste nun das Treppenhaus der Oper seine Pracht für den Kaiser entfaltet. Wie anschliessend der Theatersaal wird das Treppenhaus «zum goldenen Salon der bürgerlichen Gesellschaft, die sich dort zum Sehen und Gesehenwerden hinbegibt».¹⁴ Aber mehr noch als der Saal, eingeschlossen im Inneren des Palais Garnier, ist die Treppe ein ambivalenter Ort, an dem sich Stadt und Theater begegnen, an dem die Stadt zum Theater wird und umgekehrt: Sie ist ein Ort des Übergangs, am Ausgang der Stadt und am Eingang des Theaters gelegen, an dem die Gesellschaft Parade läuft. Hier werden die Flaneure zu Teilnehmern eines offiziellen Gefolges.

Paradoxeweise findet der wahre gesellschaftliche Paradelauf des Second Empire erst unter der III. Republik statt, am Abend der Einweihung des Palais Garnier, den 5. Januar 1875. Organisiert vom Maréchal de Mac-Mahon, Fürst von Magenta und den Royalisten verbundener Präsident der Republik, bedeutet der Einzug in die Oper an diesem Abend den Triumph einer bestimmten Gesellschaft, einer neuen Elite. Das Treppenhaus des Palais Garnier, im idealen und symbolischen Zentrum einer autoritären Neustrukturierung der Stadt stehend, ermöglicht es der herrschenden Aristokratie und Bourgeoisie, Adel und Wirtschaft, die nun versöhnt sind, ihren Zugriff auf die Stadt zu demonstrieren.

Der Mikrokosmos des Theaters widerspiegelt hier genau den Makrokosmos eines Zentrums, das nach dem Stadtbild der herrschenden Gesellschaftsschicht geschaffen wurde: So «resultiert die Organisation unseres Lebensraums aus dem Bild, das wir uns von ihm machen».¹⁵ Die breiten Avenuen im Paris des Second Empire enden an den Stufen des Palais Garnier.

1861–1875: Bau des Opernhauses von Charles Garnier

■ 1861–1875: construction de l'Opéra de Charles Garnier
■ 1861–1875: the construction of Charles Garnier's "Opéra" (aus *L'Opéra de Paris*, Centre National de la Photographie, Paris 1985)





Durchbruch der Avenue de l'Opéra
(1868)

- Le percement de l'Avenue de l'Opéra (1868)
- Demolition work for the Avenue de l'Opéra (1868)
- (aus *L'Opéra de Paris*, Centre National de la Photographie, Paris 1985)

Von einem offenen zu einem geschlossenen System: das Verschwinden der Flaneure

Die Zerstörung des Boulevard du Temple markiert das Ende einer Flaniermeile, das Ende einer bestimmten Beziehung zum Theater und einer bestimmten «Grammatik des Raums» – einer «Philosophie des weiten Raumes»,¹⁶ mit einem allgegenwärtigen Beobachter. Indem der Baron Haussmann den Boulevard du Temple und sein einzigartiges theatralisches Universum durch verschiedene, in der Stadt verteilte Theatersäle ersetzt, wandelt er den grundsätzlich vielfältigen Raumbezug, der das Publikum mit dem Theater am Boulevard du Temple einte, zu einem eindimensionalen Verhältnis. Die Vereinigung des Zufalls mit der Notwendigkeit sowie des Flanierens mit dem Nomadismus machen ausschliesslich dem Bedürfnis Platz, einen bestimmten Weg durch die Stadt bis zu den Pforten des Theaters hin zu beschreiten.

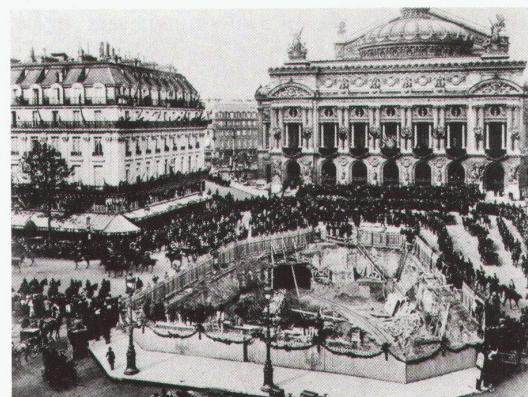
Selbst wenn die Ansiedlung der neuen Theater einer spezifischen Planung gehorcht, die zum Ziel hat, sie miteinander zu verbinden, kann man nicht umhin festzustellen, dass sie isoliert und in der Stadt verstreut sind, lässt man einmal die beiden Châtelet-Theater ausser acht. Wird der Pariser «Stadtwanderer» auf einem Rundgang, der ihn ins Herz des Unterhaltungsviertels führt, den Eindruck gewinnen, sich in einem durchgängigen theatralischen Raum zu befinden, wie ihn der Boulevard du Temple besass? In Wirklichkeit muss er sich inskünftig direkt zum Theater seiner Wahl begeben, um dort einem einzigen Schauspiel beizuwollen, das er nicht verlassen kann. Die Theaterflaneure verschwinden aus der Stadt und machen Platz für solche, die den Weg zum Theater blos zurücklegen oder sogar mit dem Wagen dorthinfahren. Flanieren kann man höchstens im Theaterraum, im Treppenhaus oder im Foyer der Oper. Aber es wird nur noch gesellschaftlicher Prunk oder schillernder Auftritt sein und wird nichts mehr mit dem Flanieren auf dem Boulevard du Temple zu tun haben, das sich immer an der Grenze zum Herumirren bewegte.

Die neue Pariser Theaterlandschaft gehorcht zukünftig einer anderen Raumordnung durch die Errichtung von Theatergebäuden, «die durch Wände vom nomadischen Raum geschützt sind».¹⁷ Haussmann ersetzt den Pluralismus der Zerstreuung durch das Individuelle des Spezifischen, die Zentrumslosigkeit und Offenheit eines eigenständigen Viertels durch die Umwandlung und Neuzentrierung eines offiziellen Systems. Die Stadt steht nicht mehr im Dienst des Theaters, es ist im Gegenteil das Theater, das sich

zukünftig in den Dienst der Stadt und der Macht stellen muss. Haussmann erklärt das so: «Alles findet in Paris sein Ende: die grossen Strassen, die Eisenbahnen, die Telegraphenlinien. Alles geht von Paris aus: Gesetze, Erlässe, Entscheidungen, Anordnungen, Beamte. Die wirksamen Mittel, die in Paris von verschiedenen Regierungen durch die Jahrhunderte hinweg zur Zentralmacht zusammengefügt wurden, haben die Stadt zur Seele Frankreichs gemacht.»¹⁸

Haussmann betrachtet Napoleon III. als den Herrscher, der nach Ludwig XIV. und Napoleon I., die Zentralisierung von Paris innerhalb Frankreichs und in der Welt vollenden soll. Die Pariser Oper und die Pariser Theater sollten zum Zentrum der französischen, ja der globalen Theaterlandschaft werden. Dabei kommt eine Raumgrammatik zum Zuge, die der Philosophie des weiten Raumes vom Boulevard du Temple vollkommen entgegengesetzt ist. Es entsteht eine Phänomenologie, bei der das Ich (des Herrschers) das Zentrum der Welt ist, symbolisch dargestellt durch das Theater: die vom Theaterviertel umgebene Oper als Schlüsselpunkt eines «egozentrierten Universums».¹⁹ Durch die Umwälzungen von Paris und seiner Theaterlandschaft verwirklicht sich in symbolischer Weise der Einfluss eines Einzelwesens auf das Universum. Um dies zu bewerkstelligen, musste das, was Haussmann das «Disparate» nennt, genauso verringert werden wie die Systeme der Minderheiten, in denen Zufall und Nomadismus herrschen, denn sie entgleiten der Macht wie etwa am Boulevard du Temple. Alles Flanieren soll nur ein spektakulärer Aufmarsch der Macht sein. Wenn das Flanieren überdauert, dann nur im Theater selbst, kanalisiert und eingeschränkt: «Der Ort der Zusammenkunft ist nur noch ein Ort der Einteilungen.»²⁰

Nicht, dass die Zerstörung des Boulevards von Haussmann eindeutig zu dem Zweck geplant gewesen wäre, den Theaterraum in der Stadt zu beherrschen – es ging ihm offensichtlich nur darum, einen neuen Boulevard und einen neuen Platz an diesem Ort zu schaffen, als er das Verschwinden der Flaniermeile des Boulevard du Temple in die Wege leitete. Zugleich kann man hier einmal mehr die Logik und Strategie eines städtebaulichen Systems am Werke sehen, das sich über ganz Paris ausdehnt. So wie Pierre Francastel sagt, «symbolisiert diese gebrochene, zergliederte, offene, von Schluchten durchfurchte Stadt eine Politik».²¹ Und so symbolisieren die zerstörten, ausgerotteten, vom Pariser Stadtplan ausradierten Theater den Willen, das Theater offiziell zu vereinnahmen, und vielleicht auch eine gewisse Angst vor dem Theater. Durch das



Place de l'Opéra um 1905:
Baustelle der Métro

- Place de l'Opéra vers 1905:
construction du métro
- Place de l'Opéra around 1905:
building the Métro

(aus *L'Opéra de Paris*, Centre National de la Photographie, Paris 1985)

Bestreben, es räumlich zu beherrschen, versucht man, auch seinen imaginären Raum in den Griff zu bekommen. Indem die Unbeständigkeit der ehemaligen Theater am Stadtrand durch die Stabilität einiger offizieller Institutionen ersetzt wird, beschleunigt und bestätigt das Second Empire den Verlust eines «Bewusstseins für das Theater» in der Stadt.

Von diesem Verlust, der bald als Abwesenheit und Mangel empfunden wird, zeugen zwanzig Jahre später zahlreiche Versuche, die darauf abzielen, das Theater wieder volksnah zu machen. In den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts kristallisiert sich nach und nach eine neue Theaterbewegung heraus, als Reaktion auf das System der offiziellen und bürgerlichen Theater des Second Empire, dem ideologischen System der zentralistischen Anordnung der Spielstätten innerhalb der Stadt. Die neuen Gründer der Volkstheater haben dies richtig begriffen, als sie in die einfachen Viertel am Stadtrand, sogar in die Vororte gehen, noch bevor sie in die Provinz gelangen. Belleville, Ménilmontant, Montmartre, der Faubourg Saint-Antoine oder die Rue de Clichy entschlüpfen der strengen Pariser Theatergeografie des Second Empire. Kaum erwähnenswert ist es, dass die Renommiertheater sich fast alle auf der Rive Droite, in der Nähe der Handels- und Bankenviertel, angesiedelt haben. Bezuglich talentierten Schauspielern und erfolgreichen Stücken haben sie eine Monopolstellung. Das Verschwinden des Boulevard du Temple hat die Auslöschung einer bestimmten Kategorie von Theatern, deren Besucher den minderbemittelten Klassen angehören, nach sich gezogen. Mit dieser Bewegung wurden auch diese Gruppen von den Theatervierteln ausgeschlossen. Die städtebauliche Neuordnung von Paris hat nicht nur zu einer Neustrukturierung der Theater und seines Publikums in der Hauptstadt geführt, sondern auch zu einem Wandel der Stadtbevölkerung und ihrer Wohnorte. Unter dem Second Empire ist die Spaltung der Stadt vollbracht worden, «der Bruch zwischen den sozialen Klassen, die zuvor in demselben Gebäude zusammenwohnten».²² So lässt sich auch die Spaltung zwischen bürgerlichem und volkstümlichem Publikum beschreiben, die vormals in denselben Theatern auf dem Boulevard du Temple in einer vertikalen Reihung nebeneinander sassen, somit im Inneren des Theatersaals die Struktur des städtischen Wohnens wiedergaben. Wie die Bel Etage der Pariser Wohngebäude gehörten auch die Logen des Theaters der Bourgeoisie, während sich die minderbemittelten Klassen in ärmlichen Be-

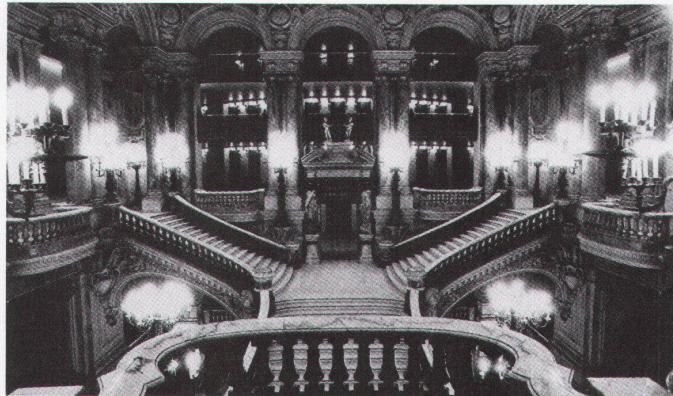
Paris 1952:
Aufführung des
«Théâtre National Populaire»
in einem Zelt
■ Représentation du Théâtre
National Populaire sous chapiteau
■ The "Théâtre National Populaire"
performing in a tent



hausungen und Mansarden ganz wie auf der Theatergalerie zusammenperchten.

Indem er die alten Gebäude von Paris und die ehemaligen Theater des Boulevard du Temple einreißen liess, spaltete der Baron Haussmann die Bewohner der Hauptstadt und das Theaterpublikum. Der Preisanstieg hat die einfache Pariser Bevölkerung aus der Stadt und dem Theater vertrieben. Sie wohnt nun am Stadtrand, das heisst weit von den neuen Theatervierteln entfernt. Nicht nur die neuen Preise für die Platzkarten, sondern auch die Entfernung hält sie nun davon ab, die Spielstätten zu besuchen, die anstelle der Häuser des Boulevard du Temple entstanden sind. Vereinfacht gesagt, scheint es, als ob das Second Empire nicht das Verschwinden eines «Volkstheaters» im Sinne einer Spielstätte für die Unterschichten in die Wege leitete, sondern eines «Theaters für alle», das auch dem Volke offenstand.

Die Geschichte des Theaters im 20. Jahrhundert ist die der zahllosen Versuche, immer wieder die verlorene Flaniermeile zu beleben, und mit ihr das Volkstheater. Auf die Bemühungen, neue Volkstheater in neuen städtischen Kontexten einzurichten, folgten Schauspiele, die im Theater selbst das Flanieren in Bildform oder als Zitat neu kreierten: Schauspiele wie «1789» oder «1793» des Théâtre du Soleil stellen solche theatralischen Annäherungen an das Flanieren auf dem Boulevard du Temple dar, verbannen es aber gleichzeitig in den Abgrund der Geschichte. Der Begriff der «Flaniermeile» des Theaters scheint heute dem des «Theatergangs» Platz zu machen, sei es im Inneren des Theatergebäudes oder quer durch die Stadt. Es könnte sein, dass die Flaniermeile des Theaters, so wie sie vielleicht einmal auf dem Boulevard du Temple existierte, für immer verschwunden ist, um nur auf einer zweiten Ebene zu überleben, als grosser Mythos unseres modernen Theaters, «denn die echten Paradiese sind die verlorenen». ²³ C.N.-Ch.



Kernstück des Opernhauses: das Treppenhaus

- Noyau de l'Opéra: le Grand Escalier
- Heart of the Opera House: the Grand Staircase (aus *L'Opéra de Paris*, Centre National de la Photographie, Paris 1985)

Alle Bilder, sofern nicht anders angegeben, sowie der gekürzte Text sind dem Buch «Les Voies de la création théâtrale», Band 15: «Le Théâtre dans la ville» (Verlag CNRS, Paris 1987) entnommen.

16 A. Moles et E. Rohmer, op. cit., S. 7

17 J. Duvignaud, op. cit., S. 133

18 Mémoires du Baron Haussmann, II, Préfecture de la Seine, 3ème Ed. Paris, Victor-Harvard, Ed., 1890, S. 202–203

19 Voir A. Moles et E. Rohmer, op. cit., ibid.

20 D. Bablet, op. cit., ibid.

21 P. Francastel, op. cit., S. 165

22 Michel Jean Bertrand: *Architecture de l'Habitat urbain. La maison, le quartier, la ville*, Paris, Dunod-Bordas, 1980, S. 145

23 Marcel Proust: *A la Recherche du Temps Perdu. Le Temps Retrouvé*. Bibl. de la Pléiade, NRF, Paris, Gallimard, 1954, T. III, S. 870

Blick aus einer Wohnung im Hampshire House über den Central Park nach Harlem
■ Vue vers Harlem au-delà de Central Park depuis un appartement de Hampshire House
■ View from an apartment in Hampshire House over Central Park towards Harlem

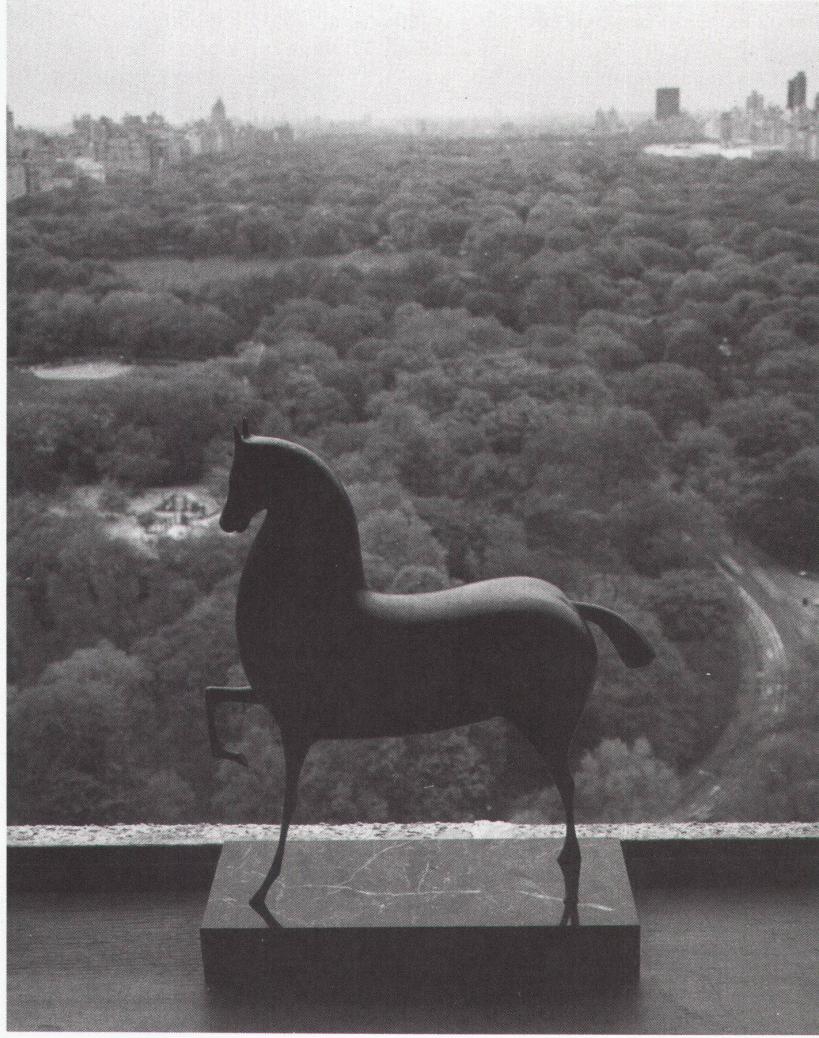
Bruce Davidson:
Wohnwagen-Tourismus im Westen der Vereinigten Staaten
■ Tourismus en caravanes à l'ouest des Etats-Unis
■ Caravan tourism in the west of the United States

«If you can't afford living in Manhattan, live somewhere else.» Im Zynismus des New Yorker Bürgermeisters Ed Koch spiegelte sich bisweilen die Philosophie des Reagan-Jahrzehnts. Die von 1978 bis 1990 dauernde Amtszeit des Demokraten Koch schuf in Manhattan sowie in den riesigen «Boroughs» Brooklyn, Queens und The Bronx Voraussetzungen, die noch heute gelten: eine stabile Krisenlage an der Peripherie und die Vermarktung des lange vernachlässigten Zentrums. Wer beim Erlebnis Manhattan «dabeisein» wollte, musste für das wiederentdeckte Grossstadtgefühl auch zahlen. Im Luxusimmobilienmarkt kam es zu einem beispiellosen Boom von Wohnhochhäusern in schwindsüchtigem Neo-Art-déco. Der für Manhattan typische Trend, die Ausstattung des öffentlichen Raumes im Inneren des Baublocks privaten Interessen zu überlassen, erhielt im Jahrzehnt von

Donald Trump eine neue Dimension. Selber tritt die Stadtregierung seit den siebziger Jahren nicht mehr als Bauherrin von neuen Wohnsiedlungen in Erscheinung: Sie sah sich infolge wachsender finanzieller Schwierigkeiten – der Konkurs von New York wurde 1976 einzig durch den Eingriff eines Konsortiums aus Banken und Versicherungsgesellschaften abgewendet – sogar dazu gezwungen, beim Unterhalt des Wohnungsbestandes (165 892 Einheiten im Jahr 1976) zu sparen. Ferner wurden auf nationaler Ebene unter Nixon die gesetzlichen Grundlagen der 1937 eingerichteten Wohnungsbaupolitik stark modifiziert und ihre letzten Relikte unter Reagan 1982 beseitigt, um gezielt das Wohneigentum zu fördern. Somit kehrte New York nach Jahrzehnten grosser öffentlicher Bautätigkeit zu einem aufgeklärten Laissez-faire zurück. Eine neue soziale Polarisation und räumliche Segregation erinnern heute an die Metropole der Einwanderer im 19. Jahrhundert.

Stadtterritorium und Naturschau

Den Zusammenhang zwischen Stadt, Territorium und geschichtlicher Identität in den Vereinigten Staaten untersuchte André Corboz in «*Non-city* revisited». Der 1987 publizierte Aufsatz will den üblichen Blick auf die Merkmale der amerikanischen Städtebaugeschichte von seinen Klischees entzacken. Es wird auf eine Tradition von europäischen Fehlinterpretationen des Geschichtsverständnisses in Amerika hingewiesen: «Die Geschichte führt die Amerikaner zusammen, da sie meinen, dem gleichen Kreislauf wie sie anzugehören. Dies ist in Europa nicht mehr der Fall, wo alle Zyklen, welche die Nationalismen des 19. Jahrhunderts produziert haben, abgelaufen sind. Um die kurze Dauer auszukleiden, überspringen sie die



Jahrtausende – und die indianischen Kulturen – im Versuch, sich direkt an geologische Zeiten anzubinden; denn sie erzählen die Entstehung des Kontinents im gleichen Ton wie die Schlacht von Gettysburg.»

Im Gegensatz zu Europa vermag Amerika unverbrauchte Mythen am Leben zu erhalten. Corboz spricht gar von einem eigentlichen «Fetischismus», der historische Gedenkstätten auf eine gleiche Stufe wie Nationalparks stellt. Die «Krisenbekämpfung», wie sie die städtebauliche Entwicklung in New York vom 19. Jahrhundert bis heute prägt, instrumentalisiert diese in Europa fehlende Bedeutungsebene. Was die historischen Bauten, Strassen- und Platzräume Europas als Ortsbilder inhaltlich leisteten, ist in Amerika dem städtischen Grünraum übertragen. Lange bevor Gartenstadtbewegung und Moderne in Europa den Grünraum entwickelten, ist hier der Park als ein gemeinschaftsstiftender und zugleich raumbildender Faktor verankert worden. Er ist städtebauliches Artefakt und grandiose Naturschau zugleich. Für die in viele Ethnien und soziale Schichten zerstückte Stadtbevölkerung schafft der künstliche Naturraum eine kollektive Identifikationsmöglichkeit. Bildhaft stellt der Park für den vom offenen Territorium ausgeschlossenen Immigranten von 1890 sowie für den modernen Städter ohne Grundbesitz einen Bezug zur Siedlerlegende her.

Als Korrektiv zum harten amerikanischen Konkurrenzkampf hat das In-Beziehung-Setzen der städtischen Gemeinschaft zur Natur eine ideologische Komponente – vergleichbar etwa mit dem in nationalen Krisenzeiten beschworenen Mythos vom amerikanischen «Schmelzriegel». So bedeutet auch der Bau des Central Parks nichts anderes als eine Korrektur am radikalen abstrakten Strassengitter, das der Staat New York 1811 im «Commissioner's Plan» für die künftige Bebauung von Manhattan festgesetzt hatte: Der visionäre Charakter der Stadtverweiterung als Plan – der New Yorker Soziologe Richard Sennett vergleicht das Gitter mit einer neutralen Bühne, auf der sich die Individuen frei entfalten können – war nämlich im Zuge von Immigrantenflut und Industrialisierung verschüttet worden. Anstatt die Entfaltungschancen einzelner Kräfte virtuell zu versinnbildlichen, war der Strassenraster zum starren Korsett geworden – ausserstande, die von der rasanten Entwicklung hervorgebrachten Typologien und Verkehrssysteme aufzunehmen.

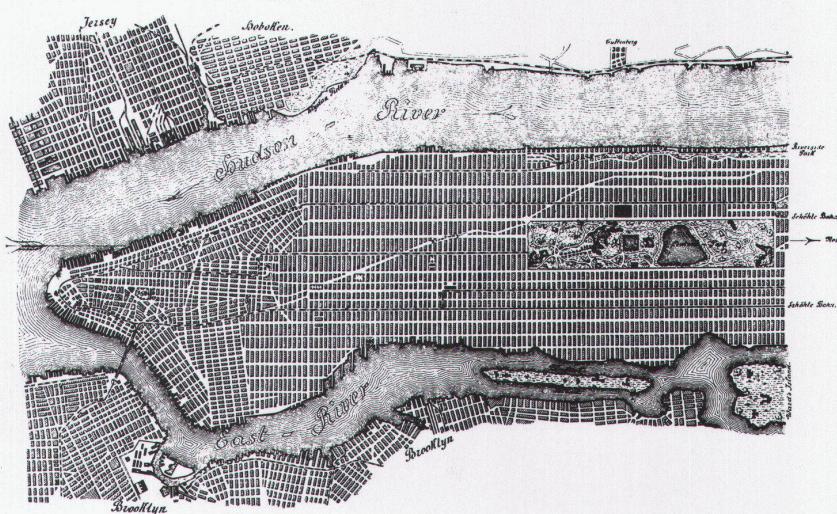
Bereits wenige Jahrzehnte nach Inkraftsetzung des «Commissioner's Plan» war die Einrichtung eines grossen Grünraums in New York zu einem Anliegen philanthropischer Kreise geworden. In Anbetracht von Epidemien und Aufständen in den Einwanderervierteln erwarb die Stadtregierung 1853 ein Land-

stück im Zentrum der Insel – damals noch ausserhalb der Bebauungsgrenze im Norden – zwischen der 59. und 110. Strasse mit einer Breite von drei Blocklängen. 1858 gewannen Frederick Law Olmsted und Calvert Vaux mit ihrem Projekt «Greensward» den für die Gestaltung dieses Refugiums ausgeschriebenen Wettbewerb; der Bau des Central Parks zog sich bis in die sechziger Jahre hin.

Nach dem bukolischen Artefakt der Landschaftsarchitektur des 19. Jahrhunderts bringt Manhattan selbst unter den «realen» Bedingungen der Bodenspekulation eine hochverdichtete Naturschau hervor. Der öffentliche Raum im Rockefeller Center, dem einzigen nennenswerten Hochbauprojekt der dreissiger Jahre, definiert wie der Central Park im linearen Raster einen monumentalen Gravitationspunkt. In ihrem Zentrum weist die über drei Strassenblocks an der Fifth Avenue verteilte Beaux-Arts-Komposition in kubistischem Kleid eine Piazza mit Kunsteisbahn auf. Die Sockelbereiche der Hochhäuser zeigen auf unterschiedlichen Dachniveaus angelegte «hängende Gärten». Ursprünglich weitaus grosszügiger konzipiert, sollten diese mit Passerellen ein zusammenhängendes System bilden.

Als sich Pläne zerschlügen, das Rockefeller Center mit einem Neubau der Metropolitan Opera auch kulturell zu einem Brennpunkt in Manhattan zu machen, bezog die Bauherrschaft den Kino-Mogul Samuel Roxy in ihr Projekt ein. 1932, im dunkelsten Moment der «Great Depression», eröffnete Roxy seinen Varieté-Palast inmitten des Verwaltungszentrums. Sein Besuch wurde durch den Vergleich mit einem Naturerlebnis angepriesen: «A visit to Radio City Music Hall is as good as a month in the Country.» Das von Roxy selber bestimmte Raumprogramm wies Sensationen wie einen künstlichen

Manhattan um 1890: Stadtverweiterung gemäss «Commissioner's Plan» und Central Park
 ■ Manhattan vers 1890: extension de la ville selon le «Commissioner's Plan» et Central Park
 ■ Manhattan around 1890: urban extension according to the «Commissioner's Plan» and Central Park



Sonnenuntergang im Zuschauerraum, eine chemisch manipulierte Klimaanlage sowie eine Menagerie von Zirkustieren auf. Für Rem Koolhaas, der das Rockefeller Center und die Radio City Music Hall in «Delirious New York» analysiert hat, ist die Faszination mit ausserurbanen Sensationen Ausdruck der «Culture of Congestion» Manhattans: Innerhalb der tiefen Baublocks verbirgt das Strassenraster Freizeittattraktionen, welche die grossstädtische Nervosität exorzieren. Als Gegensatz zur «Culture of Congestion» bezeichnet Koolhaas am Ende seiner märchenhaften Geschichte von Coney Island den «Urbanism of good intentions»: Ab 1938 lässt der «Commissioner Moses» die am Strand in Brooklyn dahinsiechenden Relikte der Schaubudenstadt durch einen Park ersetzen.

Die heute für die Gesellschaft der Vereinigten Staaten typische Indifferenz gegenüber der Innenstadt beruht auf einer Gärung, bei der sich der Crash von 1929 als der entscheidende Katalysator erweist. Denn ohne die Interventionen des «New Deal», der den amerikanischen Mittelstand ins Zentrum aller Reformen rückte, wäre die Freizeit- und Konsumgesellschaft der Nachkriegszeit undenkbar. Schon früh im 20. Jahrhundert brechen über New York die strukturellen und sozialen Veränderungen herein, welche die grundlegende Umgestaltung des gesamten Stadtorganismus einleiten werden. Als sich nach dem Ersten Weltkrieg die Sechsmillionenstadt von einer Industrie in eine Dienstleistungsmetropole verwandelt, verliert der Hafen an Bedeutung. Manhattan polarisiert sich zum Habitat von arm und reich, nachdem es zwischen 1920 und 1930 zu einem ersten Massenexodus gekommen ist: die Angehörigen der unteren

Mittelschicht wandern in die Stadtteile Brooklyn, Queens und The Bronx aus, um nach dem Zweiten Weltkrieg schliesslich das Stadtgebiet in Richtung «Suburbia» endgültig zu verlassen.

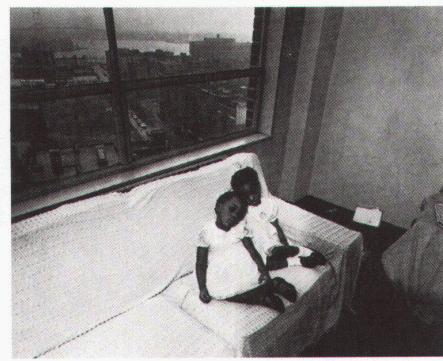
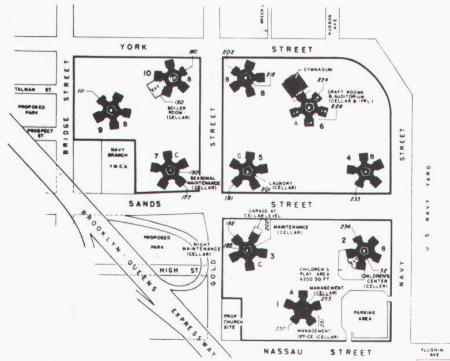
Frances Perkins, Arbeitsministerin unter Präsident Roosevelt, lieferte ein treffendes Urteil über die Haltung ihres einstigen Arbeitskollegen Robert Moses gegenüber der Unterschicht in New York: «He'd denounce the common people terribly. To him they were lousy, dirty people, throwing bottles all over Jones beach... He loves the public, but not as people. The public is just the public. It's a great amorphous mass to him; it needs to be bathed, it needs to be aired, it needs recreation, but not for personal reasons – just to make it a better public.» Der stadthygienische Akt in Coney Island ist symbolisch für die Handlungsweise von Moses, der Stadt, Agglomeration und Bundesstaat in ein System regionaler Grünräume und Verkehrsträger dezentralisieren wird. Unter den Gouverneuren Alfred Smith und Franklin D. Roosevelt machte sich Moses die Schaffung und verkehrstechnische Erschliessung zusammenhängender Grünräume ab 1924 zum ersten Ziel seiner Laufbahn, die erst im Alter von 79 Jahren unfreiwillig enden sollte und im öffentlichen Dienst wohl ihresgleichen sucht.

Robert Moses und die Mittelklasse

Als junger Idealist trat der «State Commissioner of Parks» bei der Schaffung öffentlicher Strände auf Long Island zum Kampf gegen die grossen New Yorker Landbesitzer an, die sich der neuen staatlichen Enteignungspraxis widersetzten. Vom Drang erfüllt, die Natur für die städtischen Massen zu erschliessen, gerät Moses in grundsätzliche Konflikte mit den privaten Vereinigungen, die seit der Jahrhundertwende

Massenwohnungsbau in Brooklyn:
Farragut Houses von Fellheimer,
Wagner & Vollmer (1952)
■ Grand ensemble de logements
à Brooklyn: Farragut Houses de
Fellheimer, Wagner & Vollmer (1952)
■ Mass production housing in
Brooklyn: Farragut Houses by Fell-
heimer, Wagner & Vollmer (1952)

Bruce Davidson:
In einer Sozialwohnung in Harlem,
1967
■ Dans un appartement HLM
à Harlem, 1967
■ Inside an apartment in Harlem
public housing, 1967



ihre eigenen Park- und Naturschutz-Gedanken verfolgen. Im gönnerhaften Klima dieser konservativen Gruppierungen stösst die Erschliessung des Territoriums durch eine koordinierte Grünraum- und Verkehrsplanung des Bundesstaates auf wenig Verständnis. Seine im Machtzentrum des Bundesstaates entwickelten Gedanken und Durchsetzungsmethoden überträgt Moses in den dreissiger und vierziger Jahren auf das wirtschaftlich darniederliegende New York, wo ihn 1934 Bürgermeister Fiorello La Guardia mit der Durchführung verschiedener New-Deal-Einsatzprogramme betraut.

In Manhattan werden in den am dichtesten überbauten Quartieren kleinere Grünräume geschaffen, während der Central Park, die verwahrloste Ikone, restauriert und mit neuen Einrichtungen ausgestattet wird. Mit der Einweihung des Riverside Drive ist die Insel 1938 zum ersten Mal zu der sie umgebenden Flusslandschaft geöffnet. Der vom Norden her entlang dem Hudson an Manhattan vorbeigeführte Parkway ermöglicht neben der hohen Fortbewegungsgeschwindigkeit eine neue Form der Stadtwahrnehmung, die Giedion in «Raum, Zeit, Architektur» wie ein Kunstprodukt würdigen wird. Parallel zur Fortführung der Arbeit als «Park Commissioner» von Bundesstaat und Stadt macht Moses die «Triboro Bridge Authority» zum Kernstück eines eigentlichen privaten Planungsapparats. Diese halböffentliche Gesellschaft ist wie die bekanntere «Tennessee Valley Authority» im Rahmen von Roosevelts «Public Works Administration» von Washington eingerichtet und bezweckt den Bau eines Brückensystems zwischen Manhattan, Brooklyn und The Bronx. Nach dessen Fertigstellung in nur zwei Jahren erhält Moses die bald «Triboro Bridge and Tunnel Authority» genannte Gesellschaft am Leben. Innerhalb der Stadtverwaltung wird «Triboro» zu einem privaten Machtfugium und einer Geldquelle: Die Einnahmen aus Brückenzöllen einerseits, die Vergabe von Bauaufträgen und Obligationen andererseits ermöglichen es Moses, zahllose weitere Verkehrsbauprojekte in Angriff zu nehmen.

Die Triboro Bridge and Tunnel Authority verfügt derart über wirtschaftliche Macht und der Volkstribun Moses in der Öffentlichkeit über solches Prestige, dass Moses die schwachen und korrupten Stadtregierungen der vierziger und fünfziger Jahre für seine Zwecke manipulieren kann. Auch als sich Kritik an seinen Taktiken zu regen beginnt, weiss Moses – selber ein brillanter Rhetoriker, der an der Columbia University in Politologie promoviert hatte – Politiker und Presse für seine Ziele einzusetzen. Eine ungebremste Kumulation von Ämtern macht Moses zum unsichtbaren Koordinator hinter Vorhaben, die in der Nachkriegszeit die New Yorker

Topografie verändern werden. Nach der Grünraum- und Verkehrsplanung kommt 1948 mit der von Washington aus geförderten Flächensanierungspolitik des «Urban Renewal» auch der Massenwohnungsbau in New York unter Moses Kontrolle. Unter seiner Ägide entstehen ferner der Uno-Hauptsitz am East River – den Landerwerb in Manhattan ermöglichte die Rockefeller-Familie –, das Kulturforum Lincoln Center am oberen Broadway, die Weltausstellung von 1964 in Queens sowie Othmar Ammanns Verazano-Hängebrücke über dem Eingang der Hudson-Bucht.

Von «Recreation» zu «Redmarking»

Im städtebaulichen Schicksal von New York ist entscheidend, wie der harte Pragmatiker Moses das Auto und damit die Mittelklasse bereits in den zwanziger Jahren als Vehikel zur Durchsetzung seiner Vorhaben erkannte. Hier war das grösste wirtschaftliche Potential konzentriert, als im riesigen U- und S-Bahn-System die Finanzierungschancen dahinschwanden. Ein ähnliches Desinteresse wie für den öffentlichen Verkehr zeigte Moses für die architektonischen und sogar die betrieblichen Belange im sozialen Wohnungsbau. Ohne einen einzigen Architekturwettbewerb entstanden bis 1960 bei der Abwicklung der Flächensanierungspolitik architektonische und stadtästhetische Totgeburten – infolge von Moses' Vorbildcharakter auch in zahllosen anderen amerikanischen Grossstädten. Tragischerweise ging die Park-Vision zwischen den Türrmen der New Yorker Grosssiedlungen verloren. Und weil die gemeinschaftsstiftende «recreation» unter Ausschluss bestimmter Bevölkerungsgruppen organisiert war, kam es fortan in New York zu einer kollektiven Entfremdung – dem Gegenteil der

Koordinierte Verkehrs- und Parkplanung unter Robert Moses:
Henry Hudson Parkway (1936)
 ■ Planification coordonnant la circulation et les parcs sous Robert Moses:
 Henry Hudson Parkway (1936)
 ■ Coordinated traffic and
 park planning under Robert Moses:
 Henry Hudson Parkway (1936)



Die Anfang der achtziger Jahre in den New Yorker Krisengebieten erprobten Typologien und Finanzierungsmodelle könnten die amerikanische Haltung gegenüber den innerstädtischen Katastrophengebieten nicht deutlicher vor Augen führen. Mit Subventionen des Bundesstaates New York erstellte die «South Bronx Development Organization» zwischen 1983 und 1987 die Fertighaussiedlung «Charlotte Gardens», um einen Anreiz für Wohneigentum im entvölkerten Quartier East Tremont zu schaffen. Den surrealen Gegensatz zwischen den verbrannten Erde des aufgegebenen Wohnviertels und der Ästhetik von Suburbia beschrieb einer der neuen Bewohner folgendermassen: «...And then when I come to my house, it's so different. It's just like living in Long Island.»

■ Les typologies et modèles de financement expérimentés au début des années quatre-vingt dans les quartiers de New York en crise, sont l'illustration la plus claire de l'attitude américaine vis-à-vis des régions sinistrées. Entre 1983 et 1987, avec des subventions de l'Etat fédéral de New York, la «South Bronx Development Organization» a édifié l'ensemble d'habitations préfabriquées «Charlotte Gardens» pour encourager les achats immobiliers dans le quartier déserté d'East Tremont. Le contraste surreal entre la terre brûlée de ce quartier abandonné et l'esthétique de Suburbia est décrit par un des nouveaux habitants comme suit: «...And then when I come to my house, it's so different. It's just like living in Long Island.»

■ The typologies and financing models employed in the New York crisis areas in the early 1980s provide a clear picture of the American attitude towards the catastrophe areas in the city centre. Subsidized by the state of New York, the "South Bronx Development Organization" built the "Charlotte Gardens" prefabricated housing estate between 1983 and 1987 with the aim of encouraging people to buy their own homes in the depopulated East Tremont district. The surrealistic contrast between the burnt earth of the abandoned residential district and the aesthetics of suburbia was described by one of the new inhabitants as follows: "...And then when I come to my house, it's so different. It's just like living in Long Island.

Ira Robbins, James Robinson:
Nehemiah Houses, Brownsville
(Initiative der East Brooklyn
Coalition of Churches ab 1982)

Naturschau von Central Park. So war es auch eine Einwohnerin von Manhattan, die in Greenwich Village lebende Jane Jacobs, die 1961 «The Death and Life of Great American Cities» veröffentlichte.

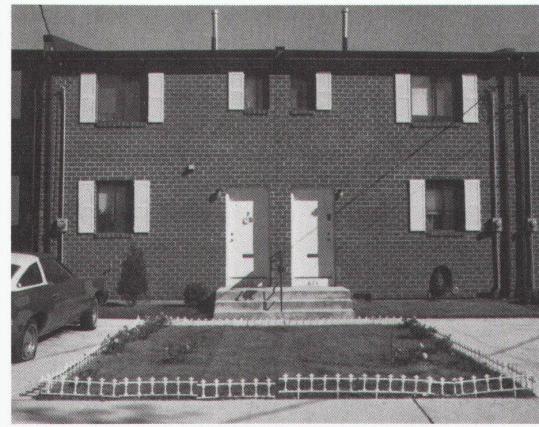
Mit dem Amtsantritt von Bürgermeister John Lindsay begann 1965 im New Yorker Wohnungsbau eine Experimentierphase, in deren Verlauf etwa die Wohnüberbauung Twin Parks Northeast von Richard Meier in den Bronx entstand. Grösser als diese Aufbruchsstimmung erwiesen sich jedoch – nach den Exzessen der Kahlschlagsanierung – die allgemeine Diskreditierung öffentlicher Bautätigkeit sowie die finanziellen Nöte der Stadtverwaltung.

Für die in Manhattan versammelte Architekturelite ist der Wohnungsbau ebensowenig ein Thema, wie heute der Zustand der Innenstädte in der amerikanischen Öffentlichkeit zur Diskussion gelangt – man denke nur an die Prioritäten, die der als Reformer auftretende Bill Clinton ein Jahr nach den Konflikten von 1991 in Los Angeles für seinen Wahlkampf wählte. Dennoch bleiben die South Bronx ein Symbol für den Untergang vieler amerikanischer Innenstädte, mit Bildern, die weiterhin an die deutschen Städte 1945 erinnern. Der Teufelskreis von Vernachlässigung und Vandalismus geht auf die fünfziger Jahre zurück: Schlagartig änderte sich die Zusammensetzung der um 1910 von einer jüdischen Mittelschicht besiedelten Bronx, als Robert Moses den «Cross-Bronx Expressway» durch dichtbesiedelte Wohnviertel fräsen liess. Investitionen und Mieten sanken, während Schwarze und Hispanics von Harlem in die Gebiete im Süden der Autobahnschneise nachzogen. Etwa ein Dutzend Jahre nach der Flächensanierungspolitik der Stadt begann das «Redmarking»: «Mit dem Rotstift» wiesen Banken und Versicherungen in den South Bronx die sozial instabilen Krisengebiete aus, wo Privaten keinerlei Kredite gewährt oder Gebäudeversicherungen ab-

geschlossen werden sollten. Darauf reagierten viele Hausbesitzer mit Brandstiftung, um nach der vollen Herabwirtschaftung noch die Versicherungssumme ihrer Liegenschaften kassieren zu können. Mit 15 000 solcher Brände erreichte 1975 diese physische Zerrüttung – die auch Teile von Harlem und Brooklyn betraf – ihren Höhepunkt.

1977 legte Steven Holl ein utopisches Konzept für die Neubebauung der heruntergekommenen Ufergebiete am East River vor. Als Reparatur des Strassenrasters der South Bronx thematisiert der «Signal Plan» den Kreislauf rotierender Bebauungen und Einwohnerschaften, wie er Manhattans grosse Einwandererperiode zwischen 1865 und 1920 begleitete. Das Gitter – zu Beginn des Wiederaufbaus sollten seine Felder mit der Asche von ausgebrannten Ruinen bestreut werden – sollte den virtuellen Rahmen für einen organischen Wiederaufbau der «Neighborhoods» liefern.

Nachdem sowohl Präsident Carter als auch Präsidentschaftskandidat Reagan die South Bronx um 1980 besichtigt hatten, kam es dort unter Bürgermeister Ed Koch zu einem bescheidenen Neubeginn. Auf Trümmergrundstücken im Schatten von ausgebrannten Mietshäusern der Jahrhundertwende errichtet, sollten die Fertighäuser der Einfamilienhaussiedlung «Charlotte Gardens» es der unteren Mittelschicht ermöglichen, als Hausbesitzer zur Revitalisierung des Quartiers East Tremont beizutragen. Ebenfalls privaten Pioniergeist anregen wollte die Stadtverwaltung, die 1980 das «Decal program» lancierte: Bei rund dreihundert verlassenen Liegenschaften wurden die zugemauerten Fenster mit wetterfesten Plakaten bedeckt, auf denen Fenstersprossen, Vorhänge, Blumentöpfe und Katzen abgebildet waren. Indem auf naive Weise der abschreckende Eindruck vieler New Yorker Quartiere korrigiert wurde, hoffte man Einwohner und In-



vestoren zurückzulocken – ein Beweis für die Macht von Zeichen im amerikanischen Stadtbild.

Im Zeitalter von Aids und Crack nahmen die Probleme der Slums bald biblische Ausmasse an. Die Hilflosigkeit der Stadt brachte totglaubte Formen der Philanthropie zurück: Nach den Bürgerbewegungen der sechziger und siebziger Jahre waren es in den achtziger Jahren vermehrt private Stiftungen und Kirchen, die sich – neben der Obdachlosenfürsorge – für den physischen und sozialen Wiederaufbau der Slumgebiete einsetzten. In Brooklyn-Brownsville erstellte die «East New York Congregation of Churches» die Nehemiah Houses in unmittelbarer Nachbarschaft zu den berüchtigten Van Dyck Houses, einer Sozialsiedlung der fünfziger Jahre. Die Billigreihenhäuser wurden zum einen aus Idealismus errichtet, zum anderen aus der strategischen Überlegung, die Kirchengemeinde vor dem Aussterben zu bewahren, nachdem bürgerkriegsähnliche Zustände zur Entvölkerung des Quartiers geführt hatten.

Wie Richard Plunz in seiner Geschichte des Wohnungsbau in New York feststellt, hat sich mit der Rückkehr zur Siedlungsideologie des 19. Jahrhunderts und der Übertragung von Ikonographie und Finanzierungsmodellen aus «Suburbia» auf die Grossstadt ein Kreislauf symbolisch geschlossen. Von der Verteilung des offenen Territoriums über seine maximale spekulative Bebauung, zur Vernichtung der Stadtstruktur und Vertreibung der Einwohner haben die South Bronx mit der Neubesiedlung der Brachflächen alle Siedlungsformen innerhalb eines einzigen Jahrhunderts durchlaufen. So kann das Gitter weiterhin als die Matrix gedeutet werden, nach welcher der unbefleckten Natur «Stadt» abgerungen wird – allerdings ist es nun Gruppen überlassen, die von der Mythologie des «American dream» ausgeschlossen sind. A.B.

Bibliographie/Bildnachweis

Robert A. Caro, *The Power Broker – Robert Moses and the Fall of New York*, A.Knopf, New York 1974.
André Corboz, «Non-City» revisited, aus: *La ville inquiète, Le temps de la réflexion Nr. 8*, Paris 1987.
Steven Holl, *Bridges*, in: Pamphlet architecture Nr.1, Hrsg. William Stout, San Francisco 1977.
Rem Koolhaas, *Delirious New York*, reprint: Monacelli, New York 1994.
Richard Plunz, *A history of Housing in New York City*, Columbia University Press, New York 1990.

Photo Poche, Bruce Davidson, Centre National de la Photographie, Paris 1984.

Richard Sennett, *Die Grossstadt und die Kultur des Unterschieds*, S. Fischer, Frankfurt 1991 (Originalausgabe: *The Conscience of the Eye. The Design and Social Life of Cities*, A. Knopf, New York 1990).
Robert Stern, Gregory Gilmartin, Thomas Mellins, New York 1930, Rizzoli, New York 1987.

In diesem Ideenwettbewerb wurde 1977 nach Vorschlägen für die Randgebiete der South Bronx mit einer Mischung von alten Bahnanlagen, Industriebauten und verwahrlosten Mietskasernen gesucht. Mit seinem Vorschlag für einen «Signal Plan», der einen blockweisen Wiederaufbau lenken sollte, bewegte sich Steven Holl auf einer für die amerikanische Stadtkonzeption und -wahrnehmung typischen Ebene. Um die im Wettbewerbsprogramm ebenfalls geforderte Fußgänger-verbindung zum Park Randall's Island im East River herzustellen, entwarf Holl die «Gymnasium Bridge»: ein für die Durchfahrt grosser Schiffe drehbarer Kastenträger in lichtdurchlässiger Verkleidung. Seine zwei Ebenen enthalten Kegelbahnen, Basketball-Plätze, Dampfbäder, eine Kunsteisbahn, während im torartigen Mittelstück der Brücke Treppen zu Bootsanlegerplätzen im East River führen. Den Benutzern der Brücke – die mit dem bürgerkriegsähnlichen Alltag konfrontierten Einwohner der South Bronx – wurde somit ein Raumprogramm angeboten, das Ventil für überbordende Aggressionen gewesen wäre. So vereinigt die Gymnasium Bridge die unter Robert Moses aus New York ausgelagerten Freizeitaktivitäten, um die Fitness des einzelnen Slumbewohners wiederherzustellen.

Dans ce concours d'idées de 1977, il s'agissait d'obtenir des propositions pour les zones périphériques du South Bronx, occupées par un mélange d'anciennes installations ferroviaires, de bâtiments industriels et de casernes locatives délabrées. Avec sa proposition de «Signal Plan» prévoyant une reconstruction par blocs, Steven Holl se déplace sur un plan typique de la conception et de la perception américaines de la ville. Pour établir la liaison piétonne avec le Park Randall's Island sur l'East River exigée par le programme, Holl a projeté le «Gymnasium Bridge»: un caisson porteur pivotant pour laisser passer les navires, habillé d'un revêtement translucide. Ses deux niveaux contiennent des boules-dromes, des terrains de basket-ball, des bains turcs, une patinoire, tandis que dans la partie médiane du pont en forme de portail, des escaliers conduisent aux pontons d'amarrage des bateaux sur l'East River. Les utilisateurs du pont – les habitants du South Bronx dont la vie quotidienne s'apparente à la guerre civile – se verraient ainsi offrir un programme pouvant atténuer une agressivité débordante. Le Gymnasium Bridge réunit les activités de loisirs transférées de New York sous Robert Moses, pour que chaque habitant du quartier dégradé retrouve son bien-être physique.

In 1977, in a competition on conceptions for suggestions for the border areas of South Bronx, experiments were made with a mix of old railway complexes, industrial buildings and derelict tenement houses. Steven Holl's proposal for a "signal plan" intended to effect a block-wise reconstruction was tailored to the typical American concept and perception of the town. In order to accommodate the pedestrian connection to Randall's Island park in East River stipulated by the competition, Holl designed the "Gymnasium Bridge": a box-girder bridge in transparent cladding which could be rotated to allow the passage of shipping. The two levels of the bridge contained bowling alleys, basketball pitches, steam baths and a skating rink, while the gateway-like centre section comprised steps to moorings in East River. The bridge users – the inhabitants of the South Bronx who were faced with everyday conditions not unlike civil war – were thus provided with a programme of facilities intended as an outlet for aggression. Thus Gymnasium Bridge comprised the leisure activities evacuated from New York by Robert Moses, with the aim of restoring the fitness of the individual slum dwellers.

