

1. URBANER RAUM ALS HETEROTOPIE UND BILD-RAUM: WASHINGTON, LAS VEGAS UND DIE WHITE CITY

Der Raum, in dem wir leben, ist [...] ein heterogener Raum. Anders gesagt: wir leben nicht in einer Leere, die nachträglich mit bunten Farben eingefärbt wird, innerhalb derer man Individuen und Dinge einfach situieren kann. Wir leben innerhalb einer Gemengelage von Beziehungen, die Platzierungen definieren, die nicht aufeinander zurückzuführen und nicht miteinander zu vereinen sind.

Michel Foucault

Washington und Las Vegas (**Abb. 1**) sind nicht nur zwei eigenwillige, sondern auch zwei sehr unterschiedliche amerikanische Städte. Und es sind diese Unterschiede, die einem unmittelbar ins Auge fallen, wenn man



sie in seiner Vorstellung nebeneinander rückt: der monumentale Klassizismus der Washingtoner Regierungsgebäude und die geometrische Weitläufigkeit der Parklandschaft, in der sie platziert sind, stehen in einem denkbar starken Kontrast zu der sich verausgabenden und nach Aufmerksamkeit heischenden Kasinoarchitektur, die den urbanen Raum um den Strip von Las Vegas nach dem kommerziellen Diktum seiner maximalen Nutzung bis zum Besten füllt. Interessant wird der Vergleich jedoch erst, wenn man sich neben diesen Unterschieden auch die weniger offensichtlichen Gemeinsamkeiten der beiden Städte vergegenwärtigt, um die es hier zum Einstieg gehen soll. Denn weder Washington noch Las Vegas ist eine gewachsene Stadt; vielmehr sind beide aus einer kla-

ren Funktionalität heraus entstanden, die eine als nationale Hauptstadt und Regierungssitz und die andere als massentouristische Pilgerstätte einer inzwischen globalen Unterhaltungskultur mit einer in den USA lange Zeit exklusiven Tradition des legalen Glücksspiels. An diese augenfällige Funktionalität der Städte schließt sich eine weitere Parallele an, denn beide haben sich – die eine im sumpfigen Dickicht von Virginia, die andere in der Wüste von Nevada – gemäß ihrer jeweiligen Aufgabe aus einem städtebaulichen Nichts heraus erschaffen.

In beiden Fällen, so lässt sich diese Liste der Gemeinsamkeiten fortführen, gibt es einen ausgewiesenen Teil der Stadt, in dem sich dieses funktionale Moment verdichtet und losgelöst von den vielschichtigen Prozessen des angrenzenden urbanen Alltagslebens eine besonders klare Gestalt angenommen hat. In Washington ist es das Regierungsviertel, das im ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhundert nach den Plänen von Pierre Charles L'Enfant gebaut und zu Beginn des 20. Jahrhunderts überarbeitet worden ist; und in Las Vegas ist es der so genannte ›Strip‹, ein 3,5 Meilen langes Stück Highway in Richtung Los Angeles außerhalb des eigentlichen Stadtgebietes, auf dem sich seit den 1940er Jahren die für Las Vegas so typische Kasinokultur herausgebildet hat (und zu dem streng genommen auch das im alten Stadtzentrum gelegene Gebiet um die Fremont Street gehört).¹ Um diese durch ihre besondere Funktionalität ausgewiesenen Stadtgebiete herum haben sich im Laufe der Zeit urbane Ballungsräume entwickelt, die sowohl Washington als auch Las Vegas mit den größeren Entwicklungstrends der amerikanischen Urbanisierungsgeschichte verbinden und sie trotz aller Besonderheit in vielerlei Hinsicht auch zu ›ganz normalen‹ amerikanischen Städten machen – aber um diese Art der Kontextualisierung soll es hier gerade nicht gehen.

- 1 Stadtgeschichtlich gesehen gehört der Strip von Las Vegas in die größere Entwicklung der ›commercial strips‹, die seit den 1940er Jahren das amerikanische Stadtbild transformiert hat. Las Vegas hat den Strip insofern zwar nicht erfunden, diese suburbane Form wohl aber durch Übertreibung und Intensivierung nachhaltig mitgestaltet. In diesem formalen Sinne ist es also nur bedingt korrekt von Las Vegas als einem Sonderfall amerikanischer Stadtgeschichte zu sprechen. Die spezifischen Inhalte, mit denen die Form des Strips in Las Vegas bespielt worden sind, und die vielschichtigen Dynamiken, die sich hieraus ergeben und ihn in den 50 Jahren seiner Bebauung zu einer ›Strip City‹ (Alan Hess) gemacht haben, unterscheiden sich dennoch grundlegend von anderen amerikanischen Städten. Es ist diese Dynamik, die Robert Venturi, Denise Scott Brown und Steve Izenour in ihrer Studie *Learning from Las Vegas* untersucht haben. Vgl. hierzu außerdem Alan Hess, *Viva Las Vegas: After-Hours Architecture*, S. 8-10; Kap. 1 und 2.

Stattdessen soll der größere urbane Kontext (mit all seinen unbestreitbar wichtigen und brisanten politischen Implikationen) im Rahmen dieser Untersuchung bewusst ausgeblendet und die beiden Städte ausschließlich in den genannten Ausschnitten, d.h. dem Regierungsviertel und dem Strip, betrachtet werden. Der enge Fokus dieser Ausrichtung soll ermöglichen zu erklären, welche Rolle diese Städte im Rahmen ihres größeren kulturellen Gefüges über die jeweilige Ausnahmestellung spielen, die hier bereits aufscheint. Strukturelle Gemeinsamkeiten wie ihre ausgestellte Funktionalität und die mit ihr einhergehende Platzierung ›jenseits‹ des urbanen Alltags sollen hierfür als Ausgangspunkt dienen.²

- 2 Diese losgelöste Betrachtung bestimmter Stadtteile ist eine strategische Setzung, deren Zuspitzung eine Reihe von urbanen Problemen ausklammert, die Washington und Las Vegas trotz ihres Sonderstatus mit einer Reihe von amerikanischen Städten teilen. Mit der Fokussierung der heterotopischen Funktion, die im Folgenden weiter ausgeführt werden wird, soll diese ›realpolitische‹ Seite dieser Städte bewusst außen vor bleiben, obwohl sie eine Vielzahl von sozialen Praxen enthält, die diese Ausschnitte erst hervorbringen und am Leben erhalten. Die bereits erwähnte, augenfällige Ausnahmestellung der beiden Orte innerhalb ihres größeren soziokulturellen Gefüges scheint in beiden Fällen damit einherzugehen, einen Eindruck der Ablegenheit zu evozieren, der eine komplette, wenn auch komplett fiktive Autonomie vom Alltagsleben einer Gesellschaft suggeriert, deren Funktion und Wirkung im Folgenden näher untersucht werden soll. Die vielschichtigen Wechselwirkungen zwischen heterotopischen und alltäglichen Platzierungen einer Gesellschaft zu untersuchen, wäre ein anderes, nicht weniger wichtiges Thema, das diese Arbeit allerdings in der vorgenommenen Ausrichtung nicht leisten kann und will. Umso wichtiger ist es mir, an dieser Stelle auf einige aktuelle Arbeiten zu verweisen, die sich mit eben diesen Aspekten beschäftigen. Marc Gottdiener, Claudia Collins und David Dickenson arbeiten in der stadtsoziologischen Studie *Las Vegas: The Social Production of an All-American City* vor allem zwei Aspekte heraus: einerseits sei Las Vegas im Hinblick auf Bevölkerungsentwicklung und damit verbundene ökologische, ökonomische, soziale und administrative Probleme immer mehr zu einer ›gewöhnlichen‹ amerikanischen Stadt geworden; andererseits seien in der postindustriellen Ära jedoch auch andere amerikanische Städte Las Vegas ähnlicher geworden, beispielsweise im Hinblick auf die zunehmende Wichtigkeit einer auf Tourismus ausgerichteten Wirtschaft und das Schwinden des öffentlichen Raumes. Zu diesem Las Vegas, das sich in den letzten Dekaden herausgeschält hat, ist zudem Mike Davis ökokritischer Aufsatz zu erwähnen, in dem er so drängende und wenig artikuliert Probleme wie Wasser-, Energieverbrauch und Luftverschmutzung in der rasant wachsenden Metropole diskutiert. Mike Davis, »Las Vegas Versus Nature«, in: *StadtBauwelt* 143

In jeder Kultur, so Michel Foucault, gibt es diese besonderen Orte, die er »andere Räume« oder »Heterotopien« nennt. Sie sind in die Einrichtung einer Gesellschaft hineingezeichnet und wirken in ihr als »Gegenplatzierungen« oder »Widerlager«. In dieser Konstitution sind Heterotopien für Foucault »tatsächlich realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind, gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können«.³ Im Gegensatz zu den Utopien sind sie nicht nur auf imaginäre, sondern auch auf materielle Weise Teil eines kulturellen Gefüges. Sie erfüllen in dieser Dopplung eine besondere und unerlässliche Funktion, weil in ihrer Räumlichkeit so mächtige gesellschaftliche Konstruktionen wie Normalität und Moralität, aber auch die kollektiven Mythen, Träume, Wünsche und Ängste einer Gesellschaft in einer konkreten körperlichen Erfahrung verankert werden. Washington und Las Vegas sind in den markierten Ausschnitten innerhalb des amerikanischen Kulturgefüges solche *anderen* Orte. Als nationale Hauptstadt muss Washington nicht nur der sehr praktischen Aufgabe gerecht werden, Räumlichkeiten für die Regierungsgeschäfte bereitzustellen, sondern es muss auch eine heterotopische Funktion einlösen, innerhalb derer es die gemeinsamen Werte und Wünsche der Nation verkörpert und in einer räumlichen Realität erfahrbar macht. Und als Pilgerstätte kommerzieller Unterhaltungskultur und legalen Glücksspiels ist auch Las Vegas ein Ort der Verhandlung und des kollektiven Erlebens von Werten und Wünschen, wenn diese auch hier (und im diametralen Gegensatz zu Washington) in einem antagonistischen Verhältnis zur gesellschaftlich sanktionierten Moral stehen.

Diese Orte in Anlehnung an Foucaults Verständnis als Heterotopien zu fassen, macht sie zu einem besonderen Knotenpunkt innerhalb des komplexen Bezugssystems räumlicher und gesellschaftlicher Verhältnisse. Um nun die Bedeutung dieser Verbindung weiter scharf zu stellen, hilft es, sich Foucaults Beschreibung dieser Räume genauer anzuschauen.⁴ In seiner »Heterotopologie« nennt er für deren Bestimmung sechs Kriterien: Erstens unterscheidet er zwischen Heterotopien der Krise (Militärkasernen, Wochenbettstationen, Hochzeitsreisen) und Heteroto-

(24. September 1999, 90. Jahrgang), S. 1990-1997. Zu Washington gibt es eine vergleichbare Studie von Dennis E. Gale, *Washington, D.C.: Inner City Revitalization and Minority Suburbanization*, in der die sozialen und stadtplanerischen Probleme jenseits des Regierungsdistriktes im Mittelpunkt stehen.

3 Michel Foucault, »Andere Räume«, S. 38-39.

4 Diese Auflistung folgt der ausführlichen Darstellung, die den gesamten zweiten Teil von Foucaults Aufsatz einnimmt. Vgl. ebd., S. 40-46.

prien der Abweichung (Sanatorien, psychiatrische Kliniken, Gefängnisse und Altersheime), deren Grenzen miteinander fließend sind; zweitens können existierende Heterotopien ihre Funktionen verändern (Friedhöfe haben nicht nur ihre traditionelle Lage innerhalb von Ortschaften, sondern auch ihre Gestaltung und rituelle Nutzung immer wieder modifiziert); drittens vermögen Heterotopien an einem Ort eine Vielzahl von an sich unvereinbaren Platzierungen zusammen zu bringen (so z.B. das Theater und das Kino, aber auch der Garten, der in seiner persischen Tradition alle Teile der Welt in sich vereinte, und der ihm nachempfundene Teppich als ein ›im Raum mobiler Garten‹); viertens sind Heterotopien von der Alltagsrealität einer Gesellschaft nicht nur räumlich, sondern auch zeitlich getrennt und erreichen ihr volles Funktionieren nur dann, wenn die Menschen mit ihrer herkömmlichen Zeit brechen und in eine ›heterochronische‹ Zeitlichkeit eintauchen (wie eng Raum- und Zeittypus miteinander verbunden sind, zeigen die zahlreichen Heterotopien akkumulativer Zeitlichkeit, z.B. das Museum, die Bibliothek, das Archiv sowie die gegenläufigen Heterotopien flüchtiger Zeitlichkeit, z.B. die Festwiesen, Jahrmärkte, Feriendörfer); fünftens verfügen Heterotopien über ausgeklügelte Öffnungs- und Schließungsmechanismen, die ihren Zugang bestimmten Regeln, Ritualen oder Kenntnissen unterwerfen (wie z.B. die Kontrollen beim Betreten von Kasernen und Gefängnissen, das Reinigungsritual vor der Benutzung von Sauna und Hammam oder aber architektonische Regulierungen, die nur Eingeweihten den Zugang zu bestimmten Räumlichkeiten gewähren); und schließlich besteht ihre Funktion in der Produktion von illusionären bzw. kompensatorischen Raumsituationen (die in paradigmatischer Weise von dem Bordell bzw. den Kolonien verkörpert werden).

In Foucaults Auflistung von Beispielorten wie Kasernen, Sanatorien, Theatern, Kinos, Gärten, Museen, Bibliotheken, Festwiesen, Feriendörfern, etc. kommt das breite und umfassende Aufgabenspektrum der Heterotopien und die durch sie realisierte Verräumlichung gesellschaftlicher Funktionen deutlich zum Ausdruck. Dabei wird aus dieser Auflistung jedoch auch ersichtlich, wie sehr Foucault seinen Heterotopiebegriff von der Funktionalität bestimmter Gebäudetypen und den von ihnen verkörperten Raumsituationen aus entwickelt hat. Urbane Raumsituationen, die ja den Gegenstand dieser Arbeit ausmachen, werden aus dieser konzeptionellen Blickrichtung gar nicht als heterotopische Orte in Betracht gezogen; eine Aussparung, die unmittelbar mit der von Foucault gewählten Perspektive verbunden zu sein scheint, über die Funktion spezifischer Gebäude zu einem Begriff von heterotopischer Räumlichkeit zu gelangen. Möchte man dieses Konzept nun jedoch für eine entsprechende Betrachtung urbaner Räumlichkeit öffnen, so setzt dies einen Ansatz

voraus, der Raumsituationen über ihre architektonische Gestalt als komplexe Funktionsgefüge in Erscheinung treten lässt und dabei auch nach der Wirkung dieser Räume auf die Menschen fragt, die sie benutzen und dabei erleben (eine Denkrichtung, die in Foucaults Verweis auf die Hochzeitsreise als heterotopischen Ort kurz aufscheint, aber nicht weiter ausgeführt wird).

Vergegenwärtigt man sich die hier versammelten Kriterien noch einmal aus dieser Perspektive, dann fällt ins Auge, in wie großer Nähe sie sich in ihren konzeptionellen Implikationen zu Fragen nach der Gestaltung der genannten Räume und dem von ihnen bereiteten Raumerleben befinden. Das Kriterium der performativen Öffnungen und Schließungen von heterotopischen Räumen ist in dieser Hinsicht besonders interessant, weil es sich um einen Grenzfall handelt. Foucault erläutert es zunächst mit Blick auf die von Menschen ausgeübten Kontroll- und Ritualhandlungen beim Betreten von Kasernen, Gefängnissen oder Saunen. Dass diese Eigenschaft jedoch auf eine ebenso wirkungsvolle Weise von der Architektur dieser Räume und der Gestaltung ihrer Eingangs- und Ausgangssituationen realisiert wird, zeigt sich an der zweiten Kategorie von Beispielen, die er nennt: Die »falschen« Eingangstüren zu südamerikanischen Prachthöfen führten einen fremden Besucher gerade nicht in die Privaträume des Hofes, sondern in eine besondere Kammer, in der er zwar über Nacht bleiben, aber nicht mit der im Hause lebenden Familie in Kontakt kommen konnte.⁵ Dieses ist wohlgemerkt der einzige Fall, in dem Foucault ein Kriterium anhand der Architektur heterotopischer Räume erläutert (und das Motel dabei als eine verwandte Form dieser paradoxen Räumlichkeit einer intimen Anonymität anführt). Dabei würde es auch in anderen Fällen durchaus nahe liegen, diese Aspekte zu berücksichtigen und in diesem Rahmen auch die Funktionalität des Erlebens dieser Räume als eigenständiges Kriterium stark zu machen. Auch das Ineinandergreifen von heterotopischen und heterochronischen Eigenschaften, das Foucault am Beispiel von Bibliotheken, Museen, Festwiesen und Feriendörfern vor allem im Hinblick auf deren Nutzung beschreibt, müsste in einer genaueren Auseinandersetzung mit diesen Räumen notwendig zu der Frage führen, wie ihre jeweiligen Raumkonstruktionen die ihnen zugewiesenen Funktionen realisieren.

Ausgehend von diesen Überlegungen soll es im Folgenden darum gehen, der heterotopischen Konstitution des Washingtoner Regierungsviertels und des Strips von Las Vegas in ihrer kulturgeschichtlichen Entstehung und spezifischen Wirkungsweise, d.h. dem von ihnen verkörpertem Raumerleben, nachzugehen. Dazu haben sie, in Foucaults Be-

5 Ebd., S. 44-45.

griffligkeit gesprochen, entweder einen *Illusionsraum* oder einen *Kompensationsraum* zu schaffen.⁶ Die moralische Ausnahmestellung von Las Vegas und die Kasinokultur, die in dieser Situation entstanden ist, machen diesen Ort zu dem vielleicht wirksamsten Beispiel eines Illusionsraumes im Rahmen des amerikanischen Kulturgefüges des 20. und frühen 21. Jahrhunderts. Hier ist erlaubt, ja sogar erwünscht, was außerhalb der Grenzen dieses Ortes verboten ist. In dieser Umkehr liegt eine durchaus paradoxe Dynamik: Denn einerseits denunziert Las Vegas durch sein bloßes Bestehen das Wertefundament des Realraumes, das es andererseits durch seine klare Abgrenzung von diesem Raum fortwährend bestätigt. Dagegen verkörpert Washington als Bezugspunkt nationaler Identifikation eine möglichst vollkommene, sorgfältige und an einem realen Ort erfahrbare Ordnung. Es ist ein entsprechendes Beispiel kompensatorischer Räumlichkeit und dabei in seinem Bezugsmodus zum Realraum, der die alltägliche Lebenswelt dieser Gesellschaft enthält und in der Regel fast durchgehend von kollektiven Erfahrungen realer und imaginärer Unordnung und Instabilität geprägt wird, nicht minder paradox.

Wie bereits erwähnt, wurden Washington und Las Vegas beide abseits des bereits besiedelten, »kultivierten« Raumes in ein städtebauliches Nichts hinein geplant. Im Falle Washingtons hatte sich nach einer ermüdenden Reihe von Regierungsumzügen im Laufe des Jahres 1789 in Führungskreisen der Wille herauskristallisiert, der jungen Nation eine neue Regierungsstadt zu bauen.⁷ Präsident George Washington suchte für dieses Vorhaben, bevollmächtigt durch den Residence Act von 1790, ein Stück unbebautes Land zwischen dem Potomac und dem Anacostia River aus. Indem man sich mit dieser Platzwahl an einen »jungfräulichen« Ort begab, konnten sich nicht nur Ordnungs- und Gestaltungswille der Planer frei entfalten, sondern es konnte auch an einem hoch symbolischen Ort

6 Ebd., S. 45. Für Foucault ist mit dem Verschwinden der »berühmten Bordelle« unsere heutige Kultur um diesen illusionären Typus beraubt worden. Entgegen dieser nostalgischen Haltung soll Las Vegas, und zwar auch in seiner aktuellen Form, im Folgenden als Aktualisierung dieses Typus verstanden werden. Das Beispiel, das Foucault für den kompensatorischen Typus vorschlägt, sind die Kolonien.

7 Bevor man sich für diese Lösung entschlossen hatte, führte diese Umzugsodyssee die Regierung nach Princeton, Annapolis, Trenton, New York und Philadelphia. Viele Städte bekundeten ihr Interesse, dauerhafter Regierungssitz zu werden, u.a. Kingston, Annapolis, Newport, Wilmington, Lancaster, Germantown, New York, Philadelphia und Princeton. Die Entscheidung für Washington richtete sich also bewusst gegen die Möglichkeit, die Hauptstadt in bestehende Stadtstrukturen hinein zu planen.

ein kollektiv empfundener Zustand der Instabilität und Unordnung »kompensiert« werden.⁸ Ganz im Sinne dieser ordnungstiftenden Vision ist der Regierungskern von Washington auf dem Reißbrett entstanden, erdacht von dem Franzosen Pierre Charles L'Enfant, der sich unter General George Washington als Offizier für die Amerikanische Revolution verdient gemacht und in den Folgejahren durch eine Reihe von planerischen Tätigkeiten hervorgetan hatte. Bevor L'Enfant mit den Zeichnungen für seinen Entwurf begann, hatte er das zu bebauende Gelände zwar eingehend untersucht und auf der Grundlage seiner Ergebnisse das Capitol und das Haus des Präsidenten an markanten Geländepunkten platziert. Für die Planung der zahlreichen Achsen und Plätze, die er um diese zentralen Punkte herum entwarf, musste er keinerlei Rücksicht auf bereits bestehende Stadtstrukturen nehmen. Die großen Boulevards, die sein Plan vorsah, wurden einfach in die bestehende Wildnis hinein geschlagen. Noch lange blieben diese monumentalen Achsen ungepflastert und unbebaut. »The City of Magnificent Intentions,« hatte Charles Dickens Washington getauft, als er 1842 auf seiner Amerikareise hierher kam. »Spacious Avenues, that begin in nothing and end nowhere; streets, milelong, that only want houses, roads and inhabitants; public buildings that need but a public to be complete; and ornaments of great thoroughfares, which only lack great thoroughfares to ornament [...].«⁹

Über einhundert Jahre sollte es dauern, bis die neue Regierungsstadt auch nur im Ansatz zu dem Ort wurde, den ihre Planer sich vorgestellt hatten. Besonders in der ersten Zeit ging die Realisierung des gigantischen Bauvorhabens nur schleppend voran.¹⁰ Der Abgeordnete John

-
- 8 Foucault verwendet den Begriff der Kompensationsheterotopie im Bezug auf die gesellschaftliche Funktion von Kolonien, und so betrachtet lässt sich die hier vollzogene Inbesitznahme und Gestaltung des »jungfräulichen« Landes durchaus als Kolonialisierung der Wildnis zur Kompensation von Unordnung deuten. Eine anschauliche Schilderung der Platzwahl für die neue Stadt, den politischen Kompromiss darum und die planerische Arbeit von Pierre Charles L'Enfant findet sich bei John W. Reps, *Monumental Washington: The Planning and Development of the Capital Center*, S. 3-25. Eine komprimierte Version liefert Reps in dem Kapitel »Planning the National Capital«, in: *The Making of Urban America: A History of City Planning in the United States*.
- 9 Charles Dickens, *American Notes*, S. 97; zitiert nach Reps, *Monumental Washington*, S. 41.
- 10 Vgl. Reps, *Monumental Washington*, S. 50. Zu den vielfältigen Schwierigkeiten und Hindernissen angesichts der Planung und des Baus Washingtons vgl. zudem Stanley Elkins/Eric McKittrick, *The Age of Federalism*, S. 169-182. Die Autoren haben in diesem Zusammenhang einen bemerkenswerten

Cotton Smith zeichnet 1801 ein desolates Bild: »One wing of the Capitol only had been erected, which, with the President's house, a mile distant from it, both constructed with white sandstone, were shining objects in dismal contrast with the scene around them. Instead of recognizing the avenues and streets portrayed on the plan of the city, not one was visible, unless we expect a road with two buildings on each side of it, called the New Jersey Avenue. The Pennsylvania [avenue] [...] was then nearly the whole distance a deep morass, covered with alder bushes [...].«¹¹ In den späten 1850er Jahren gab es um das Patentamt, das Post Office und das Treasury Gebäude verstreute Areale, in denen sich eine allmähliche urbane Verdichtung abzeichnete; von einem konsolidierten Stadtbild kann in dieser Zeit jedoch noch keine Rede sein, geschweige denn von der monumentalen Atmosphäre, die seine Planer hier erschaffen wollten.

Warum hatte man sich trotz dieser massiven und durchaus absehbaren Schwierigkeiten für den Bau einer neuen Stadt entschieden? Und was gab den Planern das Selbstbewusstsein, ein derartiges Projekt anzugehen? Es ist praktisch unmöglich, diese Fragen zu beantworten, ohne dabei die exzeptionalistischen Überzeugungen zu streifen, die so tief in die amerikanischen Ideengeschichte eingeschrieben sind.¹² Für die Grün-

Vergleich mit einer anderen in ein städtebauliches Nichts geplanten Hauptstadt gemacht, dem einzigen erfolgreichen Vorgänger Washingtons dieser Art: St. Petersburg. Auch diese Stadt wurde in den Sumpf hinein geplant und innerhalb von kürzester Zeit erbaut. Elkins und McKittrick arbeiten in ihrem Vergleich der Städte heraus, welche zentrale Rolle der Wille und die Machtfülle Peters des Großen für das Gelingen dieses ambitionierten Projektes gespielt haben. Nicht nur verfügte er über das nötige Geld, sondern kommandierte aus seinem gesamten, riesigen Reich Arbeiter an die Newa (bis zu 40 000 pro Jahr, von denen viele wegen der harten Bedingungen umkamen), ließ sämtliche andere Bauvorhaben für diese Zeit ruhen, betraute renommierte ausländische Architekten mit der Planung und befahl die umfangreiche Besiedlung der neuen Stadt. Selbst wenn man von der despotischen Dimension dieses Machtwillens absieht, war eine derart konsolidierte und zielstrebige Ausübung von Macht in den Jahren kurz nach der Gründung der amerikanischen Nation alles andere als gegeben. Vgl. ebd., S. 184-86.

11 John Cotton Smith zitiert nach Reps, *Monumental Washington*, S. 29.

12 Ideengeschichtlich geht die Vorstellung der ›besonderen‹ Aufgabe der amerikanischen Gesellschaftsentwicklung im Rahmen einer größeren Heils- bzw. Zivilisationsgeschichte auf die frühen puritanischen Siedlungen in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts zurück und wurde dann unter dem Einfluss aufklärerischen Gedankengutes verweltlicht wurden. Ein konziser Überblick über die Genealogie dieses Konzeptes im Rahmen der amerikanischen Nationalgeschichte findet sich in Deborah Madsen, *Ameri-*

dergeneration bedeutete die nationalstaatliche Konsolidierung der früheren Kolonien sowohl staats- als auch geistesgeschichtlich einen Einschnitt, den man nicht nur als bedeutsam für das Schicksal der jungen Nation hielt, sondern für die gesamte Zivilisationsgeschichte. Ob dieser Gedanke vor allem Legitimation von Machtansprüchen oder tatsächliche Überzeugung war, soll an dieser Stelle dahingestellt bleiben; für die Planung Washingtons ist er bedeutsam, weil man diesem Einschnitt mit dem Bau einer neuen Stadt ein Denkmal setzen wollte. Die neue Stadt stand also räumlich und symbolisch für einen radikalen Neuanfang.¹³



Abb. 2. Grafik des Blicks vom Capitolshügel auf die Pennsylvania Avenue in Richtung Weißes Haus, 1834.

Abb. 3. Grafik des Capitols in Westansicht, 1837.



can Exceptionalism. Auf eine ausführliche Diskussion der Frage, wie Washingtons stadtplanerischer Entwurf diese exzeptionalistischen Überzeugungen verkörpert, möchte ich an dieser Stelle verzichten, weil sie eine für mein Interesse an seiner umfassenden heterotopischen Wirksamkeit Washingtons wenig produktive Engführung bedeuten würde.

- 13 Zur ideellen Dimension der Stadtplanung vgl. Jeffrey F. Meyer, *Myths in Stone: Religious Dimensions of Washington, D.C.*, S. 28-30.

Thomas Jefferson war die treibende Kraft hinter dieser Ausrichtung des Bauvorhabens gewesen. »[He] was fascinated by the opportunities,« so die Historiker Elkins und McKittrick, »which a capital build *de novo* would offer for giving physical form to his vision of what the new republic should be, insofar as the spirit could be embodied in its center of government. [...] Thus by laying out the whole rationality in accordance to a master plan, and insisting on both republican dignity and elevation of spirit in every phase of design and construction, the builders could make the federal city a fit expression of America's aspirations. The City could serve, in its carefully articulated perfection, as a kind of physical counterpart to the Constitution.«¹⁴ Es liegt auf der Hand, dass diese ideologische Ausrichtung nachhaltige Konsequenzen für die Ausgestaltung der neuen Regierungsstadt haben musste. Als architektur- und stadtgewordener Ausdruck der Verfassung würde diesem Ort eine zentrale Rolle in der Konstitution der ›imagined community‹ amerikanische Nation zukommen.¹⁵ Und daher lässt sich erwarten, über die Untersuchung seiner Ausgestaltung entsprechende Einblicke in seine Funktion und Wirkung zu gewinnen.

Vorher möchte ich jedoch noch einmal in das frühe Las Vegas zurückkehren und von dort aus die parallelen Entwicklungslinien zwischen diesen beiden auf den ersten Blick so unterschiedlichen Orten nachzeichnen. Im März 1931 beschloss die Regierung von Nevada die Legalisie-

-
- 14 Elkins/McKittrick, *The Age of Federalism*, S. 171. Dieses repräsentative Vorhaben spiegelt sich in der Lage des Capitols im Herzen des Regierungsviertels und der mit ihr verbundenen Aufwertung der gewählten Vertreter des Volkes wider. Auch die Positionierung von Capitol und Weißem Haus lässt sich in diesem Sinne verstehen: diese zwei wichtigsten Machtinstanzen der Verfassung sind ganz nach dem Modell der ›checks and balances‹ räumlich voneinander getrennt und doch durch die Pennsylvania Avenue mit einer vitalen Achse verbunden. Auffällig ist in diesem Zusammenhang, dass der Supreme Court zunächst mit keinem eigenen Gebäude repräsentiert, sondern mit im Capitol untergebracht war. Dieser Umstand erklärt sich dadurch, dass man zur Zeit der Planung Washingtons die Rolle und Funktion der Judikative auch innerhalb des Machtgefüges der Verfassung noch nicht genau ›verortet‹ hatte. Erst 1803 erhält der Supreme Court mit dem Urteil *Marbury vs. Madison* auf der Grundlage eines Präzedenzfalls (und nicht qua Verfassung) die Macht, Gesetze auf ihre Verfassungskonformität hin zu überprüfen und somit die legislative Macht des Parlaments zu kontrollieren. Und erst im Zuge der zweiten wichtigen Bauphase, die zum einhundertsten Geburtstag der Stadt einsetzt, würdigte man diese Aufgabe mit einem eigenen Gebäude, das 1935 fertig gestellt wurde.

- 15 Ich verwende diesen Begriff im Sinne von Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*.

rung (und damit auch die Kommerzialisierung) des Glücksspiels, ein Schritt, mit dem sie einen in den USA einzigartigen moralischen und ökonomischen Sonderfall institutionalisierte, der Las Vegas unweigerlich in seine Geographie der Ausnahme mit einbezog. Auch wenn es in diesem Fall nicht wie in Washington um das von der Regierung beschlossene Moment der Gründung einer Stadt an einem abseitigen und bislang ›leeren‹ Ort ging, war diese Gesetzgebung die wichtigste Weichenstellung für die enorme Wirksamkeit des Illusionsraumes, der sich hier bald entwickelte.¹⁶ Trotz dieses neuen Potentials verharnte Las Vegas noch eine ganze Weile in der unauffälligen Gestalt einer durchschnittlichen Westernstadt. In diesem heterotopischem Schlummerzustand blieb das kommerzielle Glücksspiel zunächst nicht mehr als ein Nebenschauplatz. Erst zu Beginn der 1940er Jahre sollte sich dies ändern, und zwar mit dem Beginn der Bebauung des Los Angeles Highways jenseits der eigentlichen Stadtgrenze von Las Vegas, dem späteren Strip.

Was sich mit diesem Schritt in die städtische Realität des Ortes einträgt, ist die Ablösung des Zeitalters der Eisenbahn durch das Automobil.

- 16 Das offizielle Gründungsjahr von Las Vegas wird mit 1905 datiert, aber bereits seit Mitte des 19. Jahrhunderts gab es erste permanente Besiedlungen, die sich im Laufe der Jahre zu einer typischen ›road town‹ verdichtete. Zudem gab es in Las Vegas reichlich Wasser (was dem Ort zu seinem Namen die ›Weide/Wiese‹ – spanisch *vegas* – verhalf), und so wurde es 1902 zum wichtigsten Zwischenstopp der neuen Eisenbahnlinie von Los Angeles nach Salt Lake City. *Gambling* war zur Zeit der Staatsgründung 1864 zwar erlaubt, wurde dann aber wegen seines schlechten Rufes 1909 verboten und danach in den Hinterzimmern von Clubs und Bars toleriert. Dann kam das Jahr 1931, das für Nevada nicht nur einschneidend war, weil das Glücksspiel wieder legalisiert wurde, sondern auch weil man mit dem Bau des Hoover Damms begann, einem gigantischen Bauvorhaben der Bundesregierung, das in der Hochzeit der Weltwirtschaftskrise eine wahre Flut von zahlungskräftigen und spielfreudigen Arbeitern in die Region brachte. Zu den Anfängen der Stadtgeschichte von Las Vegas vgl. Alan Hess, *Viva Las Vegas*, Kap. 1 ›Cowboys and Cadillacs‹; sowie Gottdiener et al., *Las Vegas*, Kap. 1 ›From Desert Oasis to Glitter Capital of the World‹. Bis 1979 hatte Las Vegas im Kontext der amerikanischen Kultur ein virtuelles Monopol auf das kommerzielle Glücksspiel, das gebrochen wurde, als der Bundesstaat New Jersey Atlantic City eine Lizenz für das Casino-Gambling ausstellte. Zehn Jahre später wurde zudem das Glücksspiel auf Ausflugschiffen auf dem Mississippi und in Indianerreservaten legalisiert, mit denen Las Vegas sich heute neben Atlantic City die exklusive Stellung seines staatlich sanktionierten Ausnahmezustandes teilen muss. Vgl. John Hanningham, *Fantasy City: Pleasure and profit in the post-modern metropolis*, S. 151–165.

Es war diese Entwicklung, die aus der abseitigen und verschlafenen Westernstadt mit ihren brachliegenden moralischen Freiräumen ein attraktives Reiseziel für die mobiler werdende amerikanische Gesellschaft machte. Und zwar zunächst vor allem für die Bewohner von Los Angeles, das in dieser Zeit unter dem Einfluss der Filmindustrie boomte wie kaum eine andere amerikanische Stadt. Hier ging zur gleichen Zeit das für seine Korruption berühmte Regime des Bürgermeisters Frank Shaw zu Ende, unter dem das illegale Glücksspiel an Orten wie dem Santa Monica Pier und dem Sunset Strip florierte hatte. Der rigide Law-and-Order-Kurs seines Nachfolgers Fletcher Bowron, der diesen bekannten und geduldeten Grauzonen des Glücksspiels nach seiner Wahl im Jahr 1938 ein jähes Ende bereitetete, erwies sich für Las Vegas als ausgesprochen profitabel. Zeitgleich war auch in Mexiko das Glücksspiel verboten worden und in dessen Zuge auch das bei Südkaliforniern so beliebte Ressort AQUA CALIENTE in Tijuana geschlossen. Kurz: durch legalisiertes Gambling im Umfeld eines zunehmend moralisch gesäuberten Landes und eine wachsende gesellschaftliche Auto-Mobilität wird das heterotopische Potential der Stadt zu Beginn der 1940er Jahre aus seinem Schlummer geweckt. Und von diesem Moment seines Erwachens an erfährt es eine enorme Beschleunigung.¹⁷

Abb. 3. Blick auf das EL RANCHO VEGAS und den 1941 noch kaum bebauten Highway 95, später bekannt als ›Strip‹.



In dieser Konstellation passiert nun etwas fundamental Wichtiges: War Las Vegas vorher nicht besonders an einem herausragenden Image der Stadt interessiert, so beginnt man nun, ein solches Bild zu erfinden. Das erste Bauprojekt, in dem sich diese Verschiebung manifestiert, ist das EL RANCHO VEGAS. Dieses 1941 auf dem zukünftigen Strip eröffnete Hotel bringt mit dem architektonischen Thema eine Gestaltungsmaxime in die Stadt, die für ihre Entwicklung wegweisend werden soll. Man hatte zwar

¹⁷ Ein weiterer Aspekt dieses institutionalisierten Ausnahmezustandes, der die Attraktivität eines Aufenthaltes in Las Vegas zu dieser Zeit steigerte, betraf Nevadas liberale Scheidungsgesetzgebung, die es US-Bürgern erlaubte, eine bestehende Ehe nach sechswöchigem Aufenthalt aufzulösen.

auch in den früheren Hotels Downtown schon mit Western Motiven gespielt, war dabei jedoch nicht (in den Worten von Alan Hess) »self-consciously western in style«.¹⁸ Noch in dem WPA *Travel Guide to Nevada, The Silver State* von 1940 wurde gerade die Reinheit und Natürlichkeit von Las Vegas betont: »No cheap and easy parodied slogans have been adopted to publicize the city, no attempt has been made to introduce pseudo-romantic architectural themes, or to give artificial glamour and gaiety. Las Vegas is itself – natural and therefore appealing to people with a very wide variety of interests.«¹⁹ In den nächsten Jahren sollte das anders werden. Das EL RANCHO trat mit einer extravaganten Mischung aus rustikalem Westernstil und Luxusambiente auf den Plan, die man sich in der Downtowngegend schon aus Platzgründen nicht hatte leisten können. Inspiriert von dessen Erfolg eröffnete im darauf folgenden Jahr ein Stück südlicher das LAST FRONTIER mit ähnlicher Rezeptur und bewarb seine architektonische Kombination aus Wild-West-Nostalgie und mondänem Komfort mit den Worten »The Early West in Modern Splendor«. Obwohl diese Hotels verglichen mit den Anlagen, die in den kommenden Jahrzehnten hier entstehen würden, eher bescheiden daherkamen, kündigt sich mit ihnen doch bereits eine grundlegende Umgestaltung des Stadtbildes von Las Vegas an.

»Before the EL RANCHO the highway was dotted with a handful of scattered casinos, billboards, and gas stations [...]. The hotel established a pattern of roadside landmarks, vistas, and signs that broke with the traditions of downtown Las Vegas hotels and realized a vision that would mould the city's current form.«²⁰ In Alan Hess' Beschreibung markanter Hotelgebäude und ihrer innovativen Selbstinszenierung und Beschilderung tritt eine neue Art der Bildlichkeit auf den Plan, die mit der Bebauung des Strips Gestalt anzunehmen beginnt. In beiden Hotelarealen war ein besonders markanter Teil dieser Inszenierung die zum Highway hin gelegene, begrünte Badelandschaft. Sie sollte Reisende nach ihrer langen Autofahrt durch die Wüste anlocken, noch bevor sie in dem eigentlichen Stadtgebiet ankamen. Weit mehr als nur das Versprechen einer erfrischenden Abkühlung beschworen diese Badelandschaften mit ihren saftigen Rasenflächen, bunten Sonnenschirmen und Liegestühlen das unwirkliche Bild einer Oase, deren Anblick in der Regel mit einem ungläubigen Zu-schön-um-wahr-zu-sein-Gefühl einhergeht. Dieses Oasenbild und das von ihm initiierte Spiel mit dem Wirklichkeitsstatus des Ortes, an dem der Reisende angekommen ist, verrät etwas Grundlegendes über dessen Funktionalität: Um als Illusionsraum wirksam zu wer-

18 Hess, *Viva Las Vegas*, S. 22.

19 Zitiert ebd., S. 24.

20 Hess, *Viva Las Vegas*, S. 26.

den, muss er Bilder generieren, in denen sich die Wünsche und Phantasien des Reisenden verankern und entfalten können. Die besondere Form, die Las Vegas seit den Anfängen der Bebauung des Strips für sich zu erfinden beginnt, expliziert insofern den Heterotopiestatus dieser Stadt über ihre illusionäre Bildlichkeit.

Abb. 5. Auf einer Postkarte des LAST FRONTIER von 1942 wirbt das Hotel mit rustikalem Western-Image.

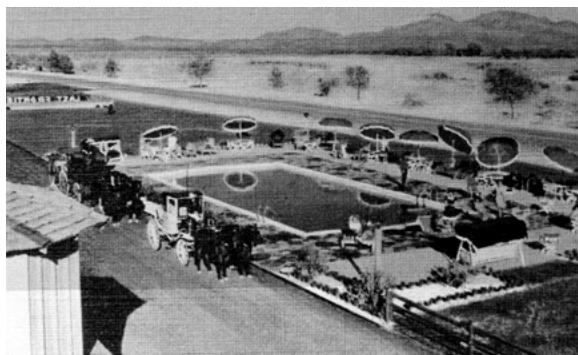


Abb. 6. Das LAST FRONTIER mit Blick auf die Badelandschaft vor dem Hotel, der Highway 95 im Hintergrund, 1942.

Denkt man an Las Vegas, so hat man unweigerlich eine wahre Flut von Bildern vor Augen: Bilder einer glitzernden Neonstadt, von unermüdlich und in allen Farben blinkenden Casinoschildern, von grandiosen Anzeigetafeln vor unscheinbaren Hotelfassaden; Bilder, die sich inzwischen mit neueren Bildern von Seeräuberschlachten, Vulkanausbrüchen, tropischen Paradiesen und einem ganzen Potpourri architektonischer Ikonen wie dem Eiffelturm, dem venezianischen Campanile, der Pyramide von Gizeh und dem Chrysler Building vermischen. Auch Gedanken an Washington sind stark mit Bildern der Stadt aufgeladen: mit Bildern des Capitolgebäudes in seiner erhabenen Hügellage, der dagegen eher bescheidenen anmutenden Rückansicht des Weißen Hauses, des Obelisken, der sich in der grünen Freifläche der Mall gen Himmel reckt und an George Washington erinnert, oder der Memorials der Präsidenten Lincoln und Jefferson mit ihrer Adaption antiker Tempelformen. Mit ande-

ren Worten sind Washington und Las Vegas beide von einer auffällig starken und dichten Bildlichkeit gezeichnet: einer Bildlichkeit, auf die ihre Stadtentwicklung sich seit den beschriebenen Anfängen schnell und zielstrebig ausrichtet. In beiden Fällen dauert es eine ganze Weile, bis sich das Potential dieser Eigenschaft, eine besondere Art des Raumerlebens zu generieren, voll entfaltet. Doch in historischer Perspektive zeigt sich, dass beide Orte ihre heterotopische Funktion erst zu dem Zeitpunkt wirklich und praktisch einlösen, an dem sie sich in überzeugender Weise als Bild-Räume realisieren.

Daher möchte ich vorschlagen, die augenfällige Bildlichkeit beider Orte als dezidiertes Produkt ihrer heterotopischen Funktion zu begreifen und von diesem Punkt aus einige Leitfragen zu formulieren, die gewissermaßen als Fluchtlinien meiner weiteren Ausführungen verstanden werden können. Was passiert, wenn sich Orte auf die hier aufgezeigte Weise bildlich verdichten? Wenn aus urbanen Räumen in diesem Sinne Bild-Räume werden? Welche Muster und Gesetzmäßigkeiten lassen sich an der hier aufscheinenden Schnittstelle von Raum und Bild herausarbeiten? Und was für Einblicke ermöglichen diese Muster in die Produktion, Wirkungsweise und kulturelle Funktion entsprechender Konstellationen? Es ist nahe liegend sich vorzustellen, dass die bild-räumliche Zurichtung beider Orte bestimmten Regeln unterliegt, die genaueren Aufschluss über ihre jeweilige Funktion als strategische Gegenplatzierungen im Rahmen ihres größeren soziokulturellen Gefüges ermöglichen. Diesen Fluchtlinien nachzugehen, heißt jedoch auch, Foucaults Heterotopiebegriff zu überdenken. Ging es ihm in seinen Überlegungen primär darum, Heterotopien über ihre gesellschaftliche Funktion und geographische Platzierung als ›andere Räume‹ zu markieren, so soll dieser Ansatz hier aus der Perspektive der strategischen Gestaltung und der ästhetischen Wirksamkeit dieser Räume thematisch erweitert und inhaltlich zugespitzt werden. Die von Foucault umrissene heterotopische Funktionalität eines Ortes soll mit seiner bildlichen Inszenierung zusammengedacht werden – und mit diesem Schritt geht es um die Stadt als heterotopischen Bild-Raum und das Erleben, das sie in ihrer Räumlichkeit bereitstellt. Ich spreche in diesem Zusammenhang bewusst von Inszenierung, weil die bildliche Verdichtung der Stadtausschnitte, die hier betrachtet werden, keineswegs eine zufällige ist, sondern das dezidierte Produkt eines stadtplanerischen und architektonischen Gestaltungswillens.²¹ Noch deutlicher als in Washington und Las Vegas wird dies an einem dritten Heterotopiebeispiel,

21 Vor dem Hintergrund des gerade eingeführten Verständnisses der Stadt als Bild lässt sich die in dieser Arbeit vorgenommene Fokussierung bestimmter Ausschnitte der Beispielstädte als ›Rahmung‹ (im bildwissenschaftlichen Sinne) fassen.

das ebenfalls in ein praktisch »unzivilisiertes« Stück Land hineingeplant wurde und sich dabei mit großer Konsequenz der Wirkung einer stadt-bildlichen Verdichtung und Überzeichnung bediente.

Abb. 7 & 8. Der Court of Honor in südlicher Richtung Lake Michigan und Peristyl, und in nördlicher Richtung Administration Building, 1893.



Die Rede ist von der White City, die man anlässlich der Columbia Exposition 1893 auf dem Gelände des damals noch unerschlossenen Jackson Parks in Chicago errichtete. Im ihrem Fall handelt es sich im Gegensatz zu Las Vegas und Washington nicht nur um eine nicht-gewachsene, sondern auch um eine nicht-bewohnbare und nicht-benutzbare Stadt. Als Ausstellungsarchitektur von den alltäglichen Aufgaben urbanen Lebens befreit konnte sie sich ganz und gar ihrer freigestellten Bildlichkeit hingeben.²² Unter Regie von Frederik Olmsted wurde das sumpfige Di-

22 Die Columbia Exposition war bereits die dritte Ausstellung dieser Art in den USA. Weltausstellungen hatten 1851 mit der Crystal Palace Exposition in London ihren Anfang genommen und waren dann mit wachsendem Gestaltungsaufwand des Ausstellungsgeländes in London (1862), Paris (1855 und 1867) und Wien (1873) fortgesetzt worden, der nun von der Columbia Exposition übertroffen werden sollte. Zunächst war man mit der New Yor-

ckicht am Ufer des Lake Michigan dafür in eine großzügige und doch streng durchorganisierte Parkanlage transformiert. Anders als der von Olmsted und seinem Partner Calvert Vaux geplante New Yorker Central Park, der seinen urbanen Kontext verschwinden ließ und so den Eindruck einer endlosen pastoralen Landschaft evozierte, exponierte diese Anlage die Stadt und zelebrierte ihre Gebäude.²³ Ihre monumentale Komposition aus Wasserflächen, Sichtachsen und Parkabschnitten schaffte den landschaftlichen Grund für die wirkungsvolle Inszenierung der Stadtvision ihrer Planer. Die klassizistische Stilvorgabe, die einheitliche Traufhöhe und der Gesamtanstrich in weißer Farbe sorgten für einen Eindruck größter innerer Harmonie und Geschlossenheit. Unter der Regie von Daniel Burnham entstand so das architektonische Bild einer perfekten, sauberen und schönen Stadt, und als solches ein wahres Prachtstück nationalistischer Propaganda.²⁴ Die Funktionalität der White City als urbane Zukunftsvision der aufstrebenden amerikanischen Nation ist unauflöslich mit dem visuellen Effekt verbunden, für den sie gebaut worden ist.

Mit dem besonderen Augenmerk auf der Bildlichkeit von städtischem Raum stellt sich diese Arbeit in eine direkte Traditionslinie mit Kevin Lynchs klassischer Studie *The Image of the City*. »Like a piece of architecture«, heißt es in deren ersten Absatz, »the city is a construction

ker Crystal Palace Exposition (1853) allerdings kläglich gescheitert und hatte dann anlässlich der zweihundertjährigen Unabhängigkeit von England 1876 mit der Philadelphia Centennial Exposition eine erste erfolgreiche Weltausstellung veranstaltet.

23 Eine pointierte Einschätzung zu Olmsteds Gestaltung des New Yorker Central Parks sowie seinem Plan für die White City mit besonderem Augenmerk auf deren erzieherische Funktion findet sich bei John F. Kasson, *Amusing the Million: Coney Island at the Turn of the Century*, S. 11-23.

24 Die Columbia Exposition sollte in unmissverständlicher Weise darstellen und in die Welt heraustragen, wie die amerikanische Nation sich ihre urbanisierte Zukunft visionierte. Da es zu dieser Zeit noch keine elektronischen Massenmedien gab, mit deren Hilfe man diese Vision hätte produzieren und verbreiten können, errichtete man die White City, und insofern war sie weniger eine Stadt als das Bild einer Stadt. Zu der prodagandistischen Dimension der White City, die hier aufscheint, und deren enger Verbindung mit der Schaffung einer effektiven Bildlichkeit schreiben Rydell, Finding und Pelle: »America's political leaders and economic elites sought to win public approval for their vision of America's future. How could that approval be earned in an era before electronic media? One ready answer presented itself in form of the thriving world's fair movement.« Robert W. Rydell/John E. Findling/Kimberley D. Pelle, *Fair America: World's Fairs in the United States*, S. 8.

in space, but one of vast scale, a thing perceived only in the course of long spans of time. City design is therefore a temporal art, but it can rarely use the controlled and limited sequences of other temporal arts like music. [...] At every instant, there is more than the eye can see, more than the ear can hear, a setting or a view waiting to be explored.«²⁵ Für Lynch ist das ›Image‹ einer Stadt Ausdruck einer gelungenen und umfassenden Gestaltung des Raumes, den sie umfasst, und zwar gleichermaßen im Hinblick auf das urbane Design, das sich im Stadtbild ausdrückt, und auf das mentale Bild, das in der Wahrnehmung ihrer Betrachter entsteht. Eine Stadt wird in diesem Verständnis für uns zu einem Bild [›imaginable‹], wenn sich ihre einzelnen Teile vor unserem inneren Auge zu einem kohärenten und ästhetisch ansprechenden Ganzen zusammenfügen – eine Beschreibung, die auf die hier genannten Beispiele unbedingt zutreffend ist. Dabei geht es Lynch jedoch um eine Bildlichkeit, die primär auf die ›Lesbarkeit‹ einer Stadt im Sinne ihrer Übersichtlichkeit, Transparenz und inneren Ordnung ausgerichtet ist und somit Eigenschaften anspricht, die einer möglichst problemlosen Orientierung im urbanen Raum dienen.²⁶ Diese Ausrichtung ist im Rahmen einer Untersuchung der Bildlichkeit von Orten wie Las Vegas, Washington und der White City wenig produktiv, da die Stadtbilder von heterotopischen Räumen (wie sich in den knappen bisherigen Ausführungen bereits andeutet) den Alltagsfunktionen des urbanen Lebens weitgehend entrückt sind – und zwar nicht zuletzt, um ihren besonderen Aufgaben als *andere* Räume überhaupt gerecht werden zu können.

So gesehen geht es hier zwar um Stadtbilder, jedoch nicht im Sinne einer Landkarte, deren ästhetische Stimmigkeit eine Funktion ihrer Übersichtlichkeit darstellt, sondern in einer primär ästhetischen Ausrichtung auf die symbolische und imaginäre Funktion des heterotopischen Ortes, der sich ein Stadtbild produziert und sich diesen Bildes bedient; und es geht um die Frage, mit welchen strategischen Wirkungsabsichten diese Bildlichkeit ausgestattet ist. Mit dieser Ausrichtung geht es um die Poetik und Politik der heterotopischer Bild-Räumlichkeit, die in diesen Stadtbildern greifbar wird. Entgegen einer Perspektive des klassischen Urbanismus, der die Stadt als Objekt betrachtet, das losgelöst von denen besteht, die es bewohnen, soll sie hier in Anlehnung an Vivian Sobchack als phänomenologisches Objekt der Wahrnehmung verstanden werden: »My project is best summed up as a desire to let ›the city‹ emerge, in the complex and shifting fashion proper to it, as a specific power to affect both people and materials – a power that modifies the relations between

25 Kevin Lynch, *The Image of the City*, S. 1.

26 Für die Grundzüge seines analytischen Modells und die Einführung seiner Grundbegriffe vgl. Kevin Lynch, *The Image of the City*, S. 1-13.

them.«²⁷ Dieser Ansatz platziert den urbanen Raum in einem notwendigen, dynamischen und instabilen Moment der Interaktion zwischen Wahrnehmenden und Wahrgenommenen. Dabei ist hier jedoch gerade nicht wie in Lynchs ›image of the city‹, ein Verhältnis gemeint, das von der materiellen Struktur einer Stadt hin zu ihren Bildern verläuft, sondern genau umgekehrt: ›the city of the image‹, d.h. ein urbaner Raum, der von seinen Bildern her entsteht und sich maßgeblich über seine Bildlichkeit erschließt.²⁸

Das EL RANCHO und das LAST FRONTIER sind auch in dieser Hinsicht besonders aufschlussreiche Beispiele für die Entstehungs- und Wirkungsgeschichte heterotopischer Bild-Räumlichkeit. Denn mit diesen beiden Hotels und der durch sie initiierten Bebauung des Strips beginnt Las Vegas nicht nur, sich als Touristenziel und Spielerstadt neu zu erfinden, sondern es beginnt auch, zu diesem Zweck anderswo erfolgreiche Gestaltungsmuster aufzugreifen und sich zueigen zu machen – ein Muster, das den Bild-Raum von Las Vegas bis heute nachhaltig prägt und sich angesichts der fortwährenden Neuerfindungen des Images der Stadt (im Sinne Lynchs als materielles und Vorstellungsbild) einzige gestalterische Konstante erweist. In der nächsten Bauphase, die 1946 mit dem legendären FLAMINGO beginnt, wird diese Dynamik der Aneignung noch um einiges deutlicher, da man sich hier mit dem Thema modernistischer Architektur eines weniger nahe liegenden Formenkanons bedient, als es der frühere Westernstil gewesen war. Mit seinem klaren Design, den typischen flachen und lang gestreckten Formen, seiner innovativen

27 Vivian Sobchack, »Cities on the Edge of Time: The Urban Science Fiction Film«, in: Annette Kuhn (Hg.), *Alien Zone II: The Spaces of Science Fiction Cinema*, S. 124. Sobchack bezieht sich hier auf den Aufsatz »Forward«, *Zone*, Vol. 1/2 (1987), S. 11.

28 Wenn ich in diesem Zusammenhang von der Bildlichkeit urbaner Räume bzw. der Stadt als Bild-Raum spreche, dann im doppelten Sinne einer ästhetischen Einheit oder Schlüssigkeit, die sich beim Betrachten bzw. Erleben der Stadt herstellt, und einer bildlichen Expressivität des Wahrnehmungsangebotes, mit dem sie sich an ihre Betrachter wendet. Die Frage nach dem zeitgenössischen Status des Bildes und der Definition von Bildlichkeit, die in der Kunstgeschichte derzeit intensiv diskutiert wird, soll an dieser Stelle nicht weiter vertieft werden. Einen Einblick in die aktuelle Debatte um dieses Thema liefern die Anthologien *Was ist ein Bild*, hg. Boehm; *Privileg Blick: Kritik der Visuellen Kultur*, hg. Christian Kravagna; aktuelle Monographien zu dem Thema sind z.B. Hans Belting, *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*; Genrod Böhme, *Theorie des Bildes*; Mitchell *What do pictures want?*. Das Verhältnis von Bild, Raum und Betrachter steht im Mittelpunkt des Bandes *Bilder – Räume – Betrachter*, hg. Steffen Bogen/Wolfgang Brassat/David Ganz.

Raumgestaltung und extravagantem Interieur brachte das FLAMINGO diese in Miami und Los Angeles entstandene Architektur nach Las Vegas und evozierte in der Geste dieser stilistischen Referenz den Glanz der anderen Orte. Damit setzte das FLAMINGO den Trend für eine gesamte Ära, den Hotelkasinos wie des DESERT INN und des SANDS in den Folgejahren aufgriffen und weiterentwickelten.²⁹ Aber schon in den früheren Westernhotels ist dieses Muster der Appropriation importierter Inhalte deutlich erkennbar, und zwar nicht zuletzt, weil das EL RANCHO und das LAST FRONTIER sich stilistisch gerade nicht an Downtown Hotels in Las Vegas orientierten, sondern sich von diesen abzusetzen versuchten und dazu den Stil bereits bestehender Ressorts und Hotels aufgriffen, die seit den 1920er Jahren eine Kombination aus Westernmotiven und modernistischen Elementen zu einem eigenen Stil verdichtet hatten: dem 1927 von Albert Chase McArthur unter Mitwirkung von Frank Lloyd Wright erbauten ARIZONA BILTMORE in Phoenix, in dem die Architekten stark auf regionale Materialien zurückgriffen und Motive und Formen der Maya Architektur verarbeiteten; dem bereits 1923 von Wrights Sohn und Schüler Lloyd in Palm Springs in ähnlichem Stil errichteten OASIS HOTEL; und Wayne McAllisters 1926 in Tijuana eröffnetem Luxusressort AGUA CALIENTE, das die spanische Missionsarchitektur der Region aufgriff und zu einem weiteren tragenden Element des Westernstils machte.³⁰

29 In seiner architektonischen Analyse dieser Zeit arbeitet Alan Hess heraus, dass die in Las Vegas aufkommende Form des Modernismus sich sehr viel weniger als häufig angenommen an der modernistischen Hochburg Miami und den hier errichteten Hotelbauten wie dem Fountainbleu orientierte als an dem in Los Angeles entstandenen modernistischen Stil des ›roadside vernacular‹, der sich für funktionalen Bedürfnisse der Architektur am Strip als besonders kompatibel erwies. Vgl. Hess, *Viva Las Vegas*, S. 40-43.

30 Vgl. ebd., S. 17-22; 26-35. In den Folgejahren gestaltete McAllister eine Reihe weiterer Hotels der El Rancho-Kette im Südwesten der USA und wurde schließlich mit dem Entwurf für das El Rancho Vegas betraut. Das Arizona Biltmore ist in dieser Auflistung ein besonders interessanter Fall, weil es sich namentlich an den ›Biltmore Estate‹ in Ashville, North Carolina anlehnt. George W. Vanderbilt hatte seiner Familie hier unter der Regie des Architekten Morris Hunt und des Landschaftsplaners Frederik Olmsted (die beide sowohl an der Gestaltung der White City als auch der Erneuerung des Regierungsviertels von Washington im Rahmen der Senate Park Commission beteiligt waren) in den 1890er Jahren nach dem Vorbild eines französischen Renaissanceschlosses einen feudalen Familiensitz gestalten lassen. Das Arizona Biltmore spielt durch seine Namensgebung mit der Referenz auf das berühmte Anwesen, betont dabei jedoch gleichzeitig den regionalen Bezug, den es in seiner modernistischen Architektur programma-

Das Bild von Las Vegas, das über diese zunehmend modernistische Westernmotivik entworfen wird, ist dabei weniger das einer ›authentischen Westernstadt‹ als das einer nostalgischen Fiktion, die mit architektonischen Mitteln eine verlorene Vergangenheit bzw. einen imaginären Ursprungspunkt herbeiholt und in dem von ihr bereitgestellten Erlebnisraum für die Reisenden erfahrbar macht. Der Moment, an dem sich diese neue Bildpolitik in Las Vegas festsetzt und sich die Erscheinung der Stadt ihren gestalterischen Maximen zu unterwerfen beginnt, ist alles andere als zufällig. Denn mit der konsequenten Ausrichtung auf den Glücksspieltourismus stellt sich seit den frühen 1940er Jahren in aller Deutlichkeit die Frage, mit welchen Bildern man diese neue Form denn wirkungsvoll anfüllen kann. Die ›Form‹ von Las Vegas umfasst in diesem Sinne all die Parameter, die den Ort als Touristenziel ausmachen und in ihm seine spezifische heterotopische Gebrauchsdynamik produzieren: das kommerzielle Glücksspiel, die dafür benötigten Räume, also Hotels und Kasinos, die Geographie der Stadt sowie die Konkurrenzsituation zu anderen Touristenzielen, unter den einzelnen Hotelkasinos oder zwischen Fremont Street und Strip. Der ›Inhalt‹ ist entsprechend das kulturelle Material der Bildproduktion, das natürlich seinerseits immer auch formal gestaltet werden muss; es kann ein nostalgisch-mondäner Westernstil sein oder eine modernistische Roadside-Architektur, mit denen diese Las Vegas-spezifische ›Form‹ angefüllt wird, um einen effektiven visuellen Eindruck zu erreichen. Nur eines ist in dem Moment sicher, in dem die Stadtentwicklung sich der Produktion einer heterotopischen Illusionsräumlichkeit zuwendet: die Gestaltungsmöglichkeit, die das Image einer natürlichen und verschlafenen Westernstadt bereit stellte, taugten nicht für die Ausnahmegeographie der Glücksspielmetropole, die hier entstehen sollte. Und daher musste Material mit einem wirksameren Imaginationspotential von anderswo hier hergebracht und gemäß den ortsspezifischen Bedürfnissen von Las Vegas moduliert werden.

So unterschiedlich die auf diese Weise produzierten Bilder auch sein mögen, so eindeutig zeigt sich die aneignende Bildproduktion, die hier auf den Plan tritt, als eine weitere Eigenschaft, die Las Vegas und Washington verbindet. Auch die Regierungsstadt hat sich über die Aneignung ›fremder‹ Inhalte ein ›eigenes‹ Aussehen gegeben. Washington sollte in der Vorstellung seiner Auftraggeber ein »amerikanisches Athen« werden.³¹ Wie bereits bei der Entscheidung, eine neue Stadt zu bauen, hatten Jeffersons Vorstellungen auch einen prägenden Einfluss auf die Bestimmung des Bildes dieser neuen Stadt. Washington sollte in einer

tisch umgesetzt und auf diese Weise seinen europäisch ausgerichteten Bezugspunkt mit einem Augenzwinkern ›amerikanisiert‹.

31 Zitiert nach Elkins und McKittrick, *The Age of Federalism*, S. 163.

klassizistischen Architektur errichtet werden und in dieser Anlehnung an die Antike deren moralische Überlegenheit wieder auferstehen lassen. Die Regierungsstadt in einer eigenen, originär amerikanischen Architektur zu erbauen, ist zu keinem Zeitpunkt in Erwägung gezogen worden, denn Jefferson war überzeugt, dass die Anlehnung an klassische Vorbilder die beste Möglichkeit sei, den republikanischen Idealen der neuen Nation Ausdruck zu verleihen.³² Was er an der Klassik so schätzte, war die ›Reinheit‹ ihrer Formen. Im Gegensatz zu späteren Stilen wie dem Barock, der verstärkten Wert auf ornamentales Dekor legte und somit weniger ›natürlich‹ war, sah Jefferson in der klassischen Ästhetik einen ursprünglichen und unverklärten Ausdruck der inneren Natur der Dinge. Ihre Formen waren für ihn »the perfect examples of cultural simplicity and expressions of the plain virtues that should characterize Americans and their republican government.«³³ Die klassizistische Architektur sollte die moralische Überlegenheit der ›Neuen Welt‹ zum Image (wieder im Sinne Lynchs als materielles und Vorstellungsbild) der Regierungsstadt machen.

Im Hinblick auf das erwünschte Stadtbild lag dieser Logik ein einfacher Gedanke zugrunde: Indem man in der architektonischen Gestalt Washingtons die Formen und Werte der Antike wiederauferstehen ließ, würde man das eigene republikanische Vorhaben legitimieren und stärken. Aus der Perspektive des sich gerade konsolidierenden amerikanischen Nationalstaates ist dieses Anlehnungsbedürfnis an die Vergangenheit verständlich, da die USA mit ihrer republikanischen Vision 1783 in einer Welt der Monarchien keine zeitgenössischen Vorbilder hatte. Weil das angestrebte Staats- und Gesellschaftsmodell insofern in dieser Zeit als ein denkbar unsicheres Projekt erschien, wollte man diesen Mangel an Stabilität durch die Adaption antiker Monumentalbauten symbolisch und bild-räumlich kompensieren.³⁴ Und dieser Umstand erklärt es auch,

32 Zu Jeffersons Position vgl. Meyer, *Myths in Stone*, S. 28-29; 48-50; Peter Nicolaisen, »Thomas Jefferson's Concept of the National Capital«, in: Hönninghausen/Falke (Hg.), *Washington, D.C.*, S. 105-117. Einen dezidierten Einblick ermöglicht darüber hinaus der veröffentlichte Schriftwechsel von Jefferson und L'Enfant. Vgl. hierzu Elizabeth S. Kite (Hg.), *L'Enfant and Washington, 1791-1792*. Ein nützlicher Überblick über die Architektur der neuen Hauptstadt findet sich bei Kathleen S. Wood, »Capital Architecture: Grand Visions, Monumental Reality«, in: *Washington, D.C.*, S. 117-141.

33 Meyer, *Myths in Stone*, S. 28.

34 Zu den bedeutenden klassizistischen Bauwerken in Washington gehören: das Capitol (1793-1864), das Treasury Building (1842), das Patentamt (1860), und das Post Office (1869). Auch in der zweiten Bauphase, die

warum in Washington die moralisch-politische Dimension dieser Architektur so deutlich in den Vordergrund tritt. Für den Klassizismus war die Antike ein ›Gesinnungsvorbild‹, weswegen er auch als »gemalte Ideologie, politisch engagierte Kunst« bezeichnet wird.³⁵ Diese Einschätzung lässt sich nahtlos auf das Bauprojekt Washington übertragen, dessen Gebäude für Jefferson »lectures in moral philosophy« sein sollten.³⁶ Für das Verständnis der hier wirksamen Aneignungsdynamik ist diese moralische Dimension so wichtig, weil sie etwas über die spezifischen Anforderungen Washingtons an den von ihm importierten Inhalt verrät: Eine vorrangig dekorativ motivierte Aneignung hätte nicht dafür getaugt, das politische und ideologische Zeichen zu setzen, um das es den Planern damals ging. An der Schwelle zu einem neuen Zeitalter, an dem sich die Gründergeneration der amerikanischen Nation wähnte, begab man sich mit dem Rekurs auf die Antike zurück zum mythisch verklärten Ursprung der westlichen Zivilisation und evozierte den Glanz und die Blüte dieser Zeit.

zum hundertsten Jubiläum der Stadt einsetzt, wird massiv auf diesen Stil zurückgegriffen. Markante Bauwerke aus dieser Zeit sind das Lincoln (1922) und Jefferson Memorial (1943) sowie das erst jetzt realisierte Gebäude für den Supreme Court (1935), die National Archives (1935) und die National Gallery of Art (1941). Mit Ausnahme des Capitols bezeichnen die Daten die Fertigstellung der Gebäude. Eine anschauliche Besprechung sämtlicher Washingtoner Regierungsgebäude, ihrer Architekten und Bau-daten findet sich in Pamela Scott/Antoinette J. Lee (Hg.), *Buildings of the District of Columbia*. Zwei anschauliche architekturgeschichtliche Auseinandersetzungen mit dem amerikanischen Klassizismus sind: William H. Pierson, Jr., *American Buildings and Their Architects Vol. I: The Colonial and Neoclassical Styles*; Baldur Köster, *Palladio in Amerika: Die Kontinuität klassizistischen Bauens in den USA*.

- 35 Gottfried Lindemann und Hermann Boeckhoff über die Malerei von Jacques-Louis David, *Lexikon der Kunststile*, Bd. II, S. 49. Während man in der Renaissance aus einem vorrangig dekorativen Interesse klassische Stilelemente aufgegriffen hatte, hatte der Klassizismus eine explizit moralische Agenda. Dies war zwar ein wichtiger Grundimpuls der Entstehung des schlichteren, formorientierteren klassizistischen Stils gegenüber dem Barock und dem Rokoko, so gilt die ethische Dimension dennoch nicht in gleichem Maße für alle Formen des klassizistischen Stils. In den amerikanischen Ausprägungen dieses Stils ist es der ›idealist classicism‹, in dem sich diese Neigung am deutlichsten ausdrückt. Da Jefferson ein ausgesprochener Anhänger dieser Form war, ist er auch in Washington stark vertreten und wird später auch als ›federal style‹ bezeichnet. Vgl. Pierson, *American Buildings*, S. 213.
- 36 Jefferson zitiert nach Meyer, *Myths in Stone*, S. 28.

Durch ihren klassizistischen Baustil teilen die White City und Washington eine über ihre Architektur artikulierte Geste der nationalen Selbstbehauptung. Ähnlich wie in der Gründungsphase Washingtons ist daher auch in der White City der Rekurs auf die klassische Tradition als Ausweichmanöver der Vereinigten Staaten, mit dem es sich vermeiden ließ, sich direkt auf die zeitgenössische Architektur Europas zu beziehen.³⁷ Und ebenso wie in den Regierungsgebäuden Washingtons artikuliert sich auch im klassizistischen Stil der White City eine Vision von moralischer Integrität – eine Vision, die sich hier allerdings nicht zu einem staatlich verankerten Denkmal republikanischer Tugend, sondern zu einer bürgerlichen Utopie der schönen und reinen Stadt verdichten, die im ausgehenden 19. Jahrhundert von einem Bündnis aus Wirtschafts- und Bildungselite des Landes genährt wurde. In beiden Fällen wurde über die klassizistische Architektur ein moralisch-ideologisches Wertespektrum angesprochen; doch während dieser Architektur in Washington eine staatsbildende Rolle zukam, mit der die amerikanische Nation sich über den Rekurs auf die Antike mit einer Aura der Unvergänglichkeit und Ewigkeit ausstattete, verkörperte die White City eine Zukunftsvision, die auf die zivilisatorische Kraft der Schönheit baute. »Whether we look upon this spectacle by day, under a blue sky that is clarified by the reflection of the limpid waters of Lake Michigan; or by night, when fretted with fires that outspangle the vault of heaven, with flying fountains bathed in floods of rainbow lights, and overlooking domes bejewelled with glittering crowns [...] we feel that the dream of hope has come true.«³⁸ Die wahr gewordene Hoffnung, von der in den Worten dieses zeitgenössischen Ausstellungsbesuchers die Rede ist, offenbart sich für ihren Sprecher in der Schönheit des Stadtbildes und resultiert in der moralischen Überlegenheit, die dieses Bild verkörpert. Verglichen mit Washington verlagert sich hier die erzieherische Agenda in den Bereich

37 »Trotz der großen wirtschaftlichen Macht und der neuen weltpolitischen Rolle«, so Baldur Köster zum klassizistischen Stil der White City, »hatte Amerika nach Meinung vieler Architekten immer noch keine wirkliche kulturelle Identität gefunden. So erschien es ihnen um die Jahrhundertwende [zum 20. Jahrhundert] das Sinnvollste, auf dem Weg zu einer eigenen Architektur den Ausgangspunkt nicht im zeitgenössischen Europa zu suchen, sondern bei einer Bewegung, die den Wurzeln aller abendländischen Kultur, der Antike, am nächsten stand und gleichzeitig noch die Architekturrichtung verkörperte, in der sie selbst bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts den Europäern gegenüber zumindest Ebenbürtiges geleistet hatten.« Köster, *Palladio in Amerika*, S. 93.

38 Halsey C. Ives, *The Dream City*; zitiert nach Burg, *Chicago's White City*, S. 137.

des Ästhetischen; eine Verschiebung, die Thomas W. Palmer, den Präsidenten der Ausstellungskommission, bereits vor der Eröffnung zu heeren Spekulationen über die Wirkung der Ausstellung verleitete: »As an educational force and inspiration I believe the buildings, their grouping, and laying out of the grounds will in themselves do more good in a general way than the exhibits themselves, by the exaltation that it will inspire in every man, woman, and child who may have any emotions, and who has none, that may come to view it.«³⁹

Nirgendwo war dieser Anspruch zu einem so starken Bild verdichtet wie im Court of Honor, dem architektonischen und landschaftsplanerischen Herzstück der Ausstellung. In seiner Mitte lag eine elipsenförmige Lagune, um die herum die Gebäude angeordnet waren wie »Juwelen an einer Halskette«. ⁴⁰ Am nördlichen Kopfende stand das Administration Building, das mit seiner goldenen Kuppel das Washingtoner Capitol um fast zwanzig Meter überragte und damit das höchste Gebäude der Ausstellung war. Gegenüber lag das Peristyl und gab mit seinen achtundvierzig korinthischen Säulen (eine für jeden der damaligen Vereinigten Staaten) den Blick auf den Lake Michigan frei, und in seiner Mitte thronte auf einem Triumphbogen eine gigantische Columbus Quadriga. An seinen Längsseiten wurde der Court durch einen wahren Reigen klassizistischer Gebäude eingefasst, von denen das wohl eindrucksvollste das Manufactures and Liberal Arts Building gewesen sein muss. Es hatte einen Grundriss von viereinhalb Hektar, und für das Gerüst, das sich hinter seiner weiß getünchten Fassade verbarg, war die zweifache Menge Stahl der nur kurz zuvor fertig gestellten Brooklyn Bridge verbaut worden. Durch den gemeinsamen architektonischen Stil, die einheitliche Traufhöhe und monochrome Farbigkeit der Gebäude rings um den Court erweckte keines von ihnen den Eindruck, mit den anderen um die Aufmerksamkeit der Besucher zu konkurrieren; stattdessen schienen sie geradezu darin aufzugehen, die eigene spektakuläre Wirkung als integralen Bestandteil seines größeren ästhetischen Zusammenhangs zu inszenieren. ⁴¹ Als heterotopischer Bild-Raum hatte die Stadtphantasie der

39 Palmer zitiert nach John W. Reps, *The Making of Urban America: A History of City Planning in the United States*, S. 497.

40 Burg, *Chicago's White City*, S. 112.

41 Ein anschauliches Beispiel für diese Unterordnung der Einzelarchitekturen zugunsten der ästhetischen Stimmigkeit der Gesamtkomposition ist die nicht realisierte Kuppelkonstruktion, die der Architekt Hunt zunächst für sein gigantisches Manufactures Building vorgesehen hatte. Als die Architekten in einer gemeinsamen Planungssitzung die Gebäude der Courts zusammenstellten, war sofort klar, dass die von Post vorgesehene Kombination aus Gebäudegröße und Kuppel die ausgewogenen Proportionen des

White City eine klare kompensatorische Funktion: Mit ihrer monumentalen Landschaftsgestaltung und der weiß getünchten Einheitsarchitektur verkörperte sie in einer Alltagsrealität von dramatischem Wachstum der Städte bis hin zur Übervölkerung (und durch eine von massiven Einwanderungswellen aus Südosteuropa und China geschürte Angst vor ›Überfremdung‹), schlechter Hygienezustände, zunehmender Verslummung und Kriminalisierung urbaner Lebenswelten eine Stadtvision von gewaltiger Wirkungsmacht.⁴²

Mit Washington, der White City und Las Vegas sind hier drei Beispiele urbaner Räumlichkeit zueinander gestellt, die alle in einem versierten Zusammenspiel aus Transformation, Aneignung und Aufbereitung vorhandener Materialien heterotopische Räume produzieren; Räume, die sich dadurch auszeichnen, dass sie eine wirkungsvolle Bildrealität generieren, diese zum Angelpunkt des von ihnen verkörperten Raum-

Ensembles überflügeln und somit den harmonischen Gesamteindruck sprengen würde, zumal seine Kuppel die des Administration Buildings überragt und das Gebäude so nicht nur zum größten, sondern auch zum höchsten der Ausstellung gemacht hätte. Vgl. Reps, *The Making of Urban America*, S. 500-501. Auf die einzelnen Gebäude der Ausstellung werde ich nicht weiter eingehen, eine Auswahl der bemerkenswertesten Vertreter und ihrer Architekten sei hier jedoch genannt: das Administration Building (Hunt), das Peristyl (Atwood), das Machinery Building (Peabody und Sterns), das Agricultural Building (McKim, Mead und White), das Mines and Mining Building (Berman), das Electricity Building (Van Brunt und Howe) und das Manufactures and Liberal Arts Building (Post) säumten den Court; etwas entfernt gelegen waren das Horticulture Building (Jenney), das Fishery Building (Cobb), der Palace of the Fine Arts, heute das einzige erhaltene Gebäude der Ausstellung (Atwood) und das Transportation Building (Adler und Sullivan) – ein Architektenaufgebot, zu dem Cawelti schreibt: »Bringing together into one plan buildings by [the above listed architects] is analogous to some great promoter in the 1950s bringing together Mies van der Rohe, Eero Saarinen, Skidmore, Owing, and Merrill and Frank Lloyd Wright and persuading them to subordinate their own conceptions to a single plan.« John G. Cawelti, »America on Display: The World's Fairs of 1876, 1893, 1933«, in: Frederic Cople Jaher (Hg.), *The Age of Industrialism in America: Essays in Social Structure and Cultural Values*, S. 337.

- 42 Vgl. hierzu auch Cawelti, »America on Display«, S. 343. Die urbane Vision der White City ist in diesem Sinne eine kompensatorische Reaktion auf urbane Missstände ihrer Zeit. Für eine ausführliche Diskussion dieser Zusammenhänge vgl. Thomas S. Hines, *Burnham of Chicago: Architect and Planner*, Kap 4-6; Paul S. Boyer, *Urban Masses and Moral Order in America, 1820-1920*, Kap. 3.

erlebens machen und durch das Bereitstellen dieser Erfahrung innerhalb einer größeren Gemengelage kultureller und sozialer Verhältnisse eine spezifische Funktion ausüben. Dabei fällt ins Auge, dass wir es in gestalterischer Hinsicht in allen drei Fällen mit Praktiken eines ›schöpferischen Recyclings‹ zu tun haben. Der wiederverwertende, aneignende Modus der Bildproduktion dieser Orte soll im Folgenden als vitaler Teil ihrer Funktion und Wirkung expliziert werden – und zwar sowohl aus der Perspektive ihrer Raumgestaltung, als auch aus der der Raumwahrnehmung, genauer gesagt: der ästhetischen Ansprachestrategien, mit denen sich diese Orte an ihre Betrachter wenden. Die kulturkritischen Implikationen dieser Fragestellung stehen zum einen in Resonanz zu allgemeinen Fragen von Bildproduktion und Wirkungsästhetik, die sich seit einiger Zeit angesichts der wachsenden Bebilderung des urbanen Raumes immer mehr von einem klassischen Kunstwerkbegriff gelöst und stattdessen die zunehmende Ästhetisierung der Alltagswelt ins Blickfeld gerückt haben. Zum anderen stellt sich über den Aspekt der Aneignung bereits vorhandener Materialien eine Verbindung zu aktuellen kulturtheoretischen Debatten um eine Neubewertung von so genannten ›sekundären Kulturpraktiken‹ her. Alle drei Beispielfälle spielen in der Produktion ihres Stadtbildes mit Appropriationsmustern, die auf den ersten Blick erkennbar und ebenso offensichtlich strategisch sind – eine Gemeinsamkeit, über die sich zunächst vor allem eine Frage stellt: Welche heterotopische Funktion wird über diese Art der Bildlichkeit und das mit ihr verbundene Raum-Erleben realisiert?