

Salvatore Pisani

Mobilier urbain

Infrastruktur-Ästhetik im Paris des 19. Jahrhunderts

»Die Linien, die Formen der Fabriken und ihrer Kamine sind vielleicht schöner als eine Baumreihe, die das Auge schon zu oft gesehen hat.«

Michelangelo Antonioni über seinen Film Deserto rosso (1964).¹

Dass Kunst mit Technik eine Verbindung eingeht, gehört im Frankreich des 19. Jahrhunderts nicht zu den Grundpositionen der Ästhetik – im Gegenteil. Von der akademischen Warte her galt, dass Kunst sich dort verdarb, wo sie mit Technik respektive Industrie in Berührung kam. Paradigmatisch dafür steht die Verwerfung Jean-Auguste-Dominique Ingres', des Chefideologen des französischen Akademismus, der den Reformversuch der *École des beaux-arts* 1863 mit den Worten quittierte: »Jetzt will man die Industrie mit der Kunst vermischen. Die Industrie! Wir wollen sie nicht!«² Abgewehrt wurde die sich etablierende Kunstindustrie, weil sie auf unsaubere Weise Klassik und Konsum, *high* und *low culture* paarte und damit das hehre Ethos der Kunst unterwanderte und diskreditierte.³ Fortan schieden sich kanonische Idealität und ästhetische Praxis oder anders gesagt: Während die Beaux-Arts im Laufe des

1 Zitat nach: »Die heutige Krise. J.L. Godard fragt M. Antonioni«. In: *Michelangelo Antonioni*. München-Wien: Hanser, 1984, S. 57.

2 »Maintenant on veut mêler l'industrie à l'art. L'industrie! Nous n'en voulons pas!«, Jean-Auguste-Dominique Ingres: *Réponse au rapport sur l'École impériale des beaux-arts, adressé au Maréchal Vaillant, ministre de la maison de l'Empereur et des beaux-arts*. Paris: Didier et Cie, 1863, S. 4. Zu der Angelegenheit weitergehend Alain Bonnet: *L'enseignement des arts au XIXe siècle. La réforme de l'École des beaux-arts de 1863 et la fin du modèle académique*. Rennes: Presse universitaire, 2006.

3 Zur Problematik eingehender Helmut Pfeiffer, Hans Robert Jauß u. Françoise Gaillard (Hg.): *Art social und art industriel. Funktionen der Kunst im Zeitalter des Industrialismus*. München: Wilhelm Fink, 1987.

19. Jahrhunderts zur Salonästhetik avancierte und damit einen hohen gesellschaftlichen Platz für sich reklamierte, hob umgekehrt die ökonomische Sphäre das Oppositionsverhältnis von Kunst und Industrie auf und nivellierte *high* und *low* gegeneinander. Es entstand mitunter eine Gebrauchs- und Werbeästhetik, die ihre Formschablonen aus der Hochkunst bezog, jene aber auf die Produktionslogik des Technischen und damit des Repetitiven und Seriellen zurückschraubte. Wahrnehmungsästhetisch schien daraus zu folgen, dass die ›kontemplative‹ Schau von Kunst, und diesem drohenden Verlust galt Ingres' allergische Abwehrreaktion, auf die Ebene des Belanglosen abglitt, einzig zu dem Zweck, Aufmerksamkeit zu erregen und die Sinne zu zerstreuen. Indessen säte sich die Kunst in breitere soziale Prozesse ein und gelangte gegen ihr elitäres Ethos zu allgemeiner Geltung. Hier allein die bloßen Auswüchse einer Kultur- und Konsumindustrie zu erblicken, die keine Tiefe und Tragik mehr kennt, würde lediglich die Verwerfungsgeste gegenüber Gebrauchs- und Unterhaltungskultur wiederholen und festigen.⁴ Umberto Eco hat indes darauf hingewiesen, dass sich durch die Anpassung des Elitären an das Durchschnittliche gleichzeitig eine Egalisierung gesellschaftlicher Verhältnisse vollziehen würde.⁵ Mit Blick auf das 19. Jahrhundert lässt sich durchaus analog konstatieren, dass dieser Prozess mit Frankreichs postrevolutionärem Moderneprojekt korrespondierte, welcher der Partizipativität, der Teilhabe aller an gesellschaftlichen Belangen, einen unbedingten Vorrang einräumte.

Folgend wird Frankreichs gesellschaftliche Revolution im Register der gleichzeitig sich vollziehenden technischen Revolution und *vice versa* verhandelt. Im Näheren geht es um den Stadtraum von Paris, jenem monumentalen Um- und Neubau von Frankreichs Kapitale, der auf Geheiß Napoleons III. unter dem Präfekten Georges-Eugène Haussmann zwischen 1853 und 1870 ins Werk gesetzt wurde. Stadt wird dabei als ein Operationsfeld betrachtet, in das Planer, Ingenieure und Architekten jene Vektoren und Operatoren legten, die Sozialität und Urbanität zu einer Frage des technisch Herstellbaren machten. Ihre ›Konstrukteure‹ entstammten den Elitebildungseinrichtungen des Lan-

4 Vgl. hierzu die kritischen Einlassungen von Stanislaus von Moos: »Einige ›Sacri Monti‹ der Massenkultur. Überlegungen zum Disney Syndrom«. In: Ders.: *Nicht Disneyland und andere Aufsätze über Modernität und Nostalgie*. Zürich: Scheidegger & Spiess, 2004, S. 55–76.

5 Beschrieben mit Blick auf die Massenkultur der Nachkriegszeit in Umberto Eco: *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur*. Frankfurt a.M.: S. Fischer, 1984, S. 42–48.

des, den sogenannten *Écoles spéciales* (später *Grandes Écoles*), die selbst Kinder der Französischen Revolution waren.⁶ Machtpolitisch ist die Eliteformation wie folgt zu pointieren: Die Expertokratie und ihr technisches Knowhow gehörten zu einer Art latenter Grammatik des Regierens. So trat der Interventionsstaat nicht primär mit repräsentativen oder restriktiven Maßnahmen auf, sondern gab seine Befehlsstrukturen gleichsam unter der Hand an technische und infrastrukturelle Mediatoren ab.⁷

Schnurgerade in den Filz der alten Stadt geschlagen, verknüpfte das neue kolossale Raum- und Achsengefüge der Boulevards die ehemals isolierten Stadtviertel zu einem logistischen Gesamtorganismus.⁸ Wiewohl Architektur und Stadt weiterhin eine traditionell fundierte Repräsentationalität kennzeichneten, avancierten nun Strukturierung und Vektorisierung zu den neuen Leitprinzipien der Stadtplanung. Die Formation des Städtischen beschränkte sich nicht mehr wie ehemals auf punktuelle Bereiche und Elemente wie Königsplätze, Prachtbauten oder *Points de vues*, sondern setzte auf die Herstellung von großräumigen Verbindungen, welche das Heterogene zu einem Integral verschalteten. Planerisches Ziel war es, die lose Streuung der fraktalen Stadt in eine Ordnung und Organisation zu bringen. Sie erst sollten die Formation des Sozialen bewirken und deren Steuerung automatisieren. In den analytischen Blick muss dabei jener Grad von Souveränität rücken, den das Technische und damit das systemische Denken im Städtebau des 19. Jahrhunderts erlangte.⁹

6 Vgl. Thomas Jäger: *Frankreich – eine Privilegiengesellschaft*. Wiesbaden: Dt. Univ.-Verlag, 2003. S. 104–114.

7 Zu diesem neuerdings stark gemachten Ansatz vgl. Dietrich Erben: »Infrastruktur, Architektur und politische Kommunikation. Eine Skizze«. In: *Arch+. Zeitschrift für Architektur und Urbanismus*, 239 (2020), S. 70–79.

8 Vgl. Abb. 1.

9 Wie Christa Kamleithner jüngst in ihrer Studie zur Genese der funktionalen Stadt dargelegt hat, spielte hier maßgeblich eine sich im 19. Jahrhundert vollziehende Totalisierung des Syntaktischen hinein, inklusive Statistik, Probabilistik, Verteilungskarten, Diagrammatik und dergleichen mehr; Dies.: *Ströme und Zonen. Eine Genealogie der »funktionalen Stadt«*. Basel: Birkhäuser, 2020.



Abb. 1: Paris, Avenue de l'Opéra vom Dach der Garnier-Oper gesehen. Holzschnitt von Fortuné Louis Méaulle, 1876. Paris, Musée Carnavalet.

Einen instruktiven Einblick in die neuartige Planungsmentalität gibt ein Musterblatt von Adolphe Alphand, des Chefsingenieurs unter der technokratischen Administration des Präfekten Haussmann.¹⁰ Es illustriert in Schnitten, An- und Draufsichten die Möblierung eines Pariser Boulevards mit Stablaternen, Sitzbänken, Pollern, getrimmten Laubbäumen nebst zugehörigen Bodenschutzgittern und Drainagesystem. Entscheidender als die einzelnen Artefakte, und das ist die Pointe des Schaublattes, sind ihre Relationen untereinander und mit ihrer Umgebung.

10 Vgl. Abb. 2.

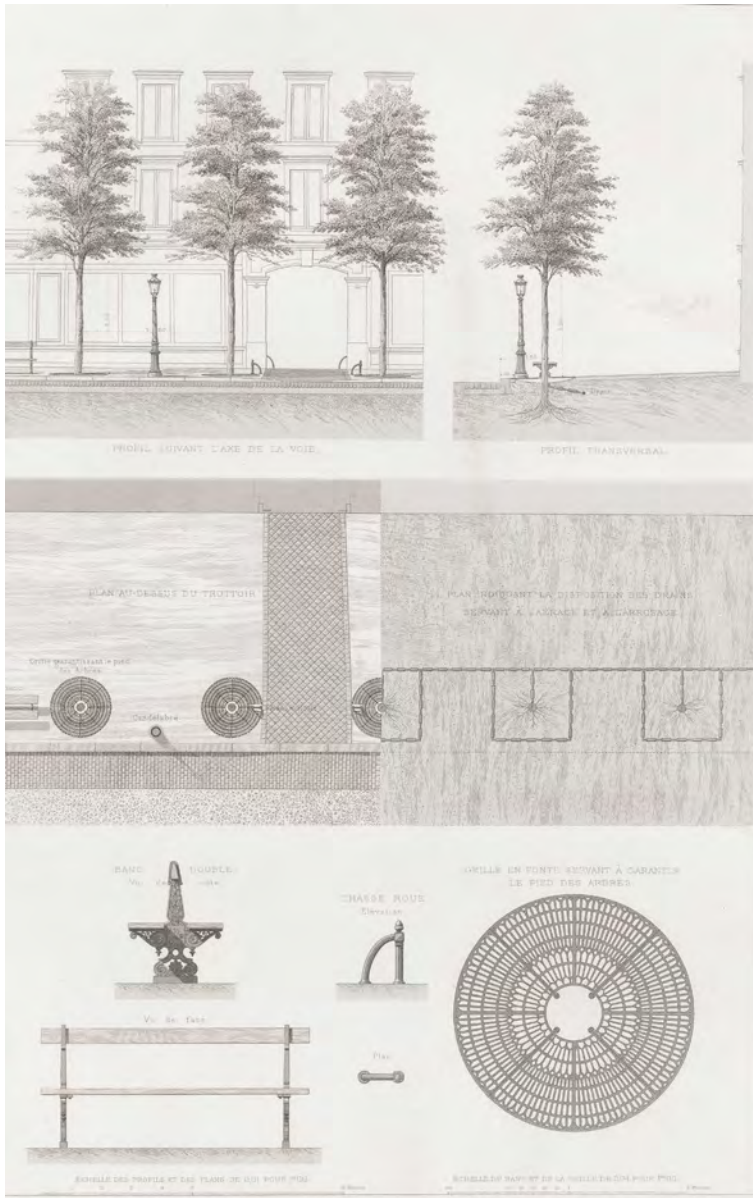


Abb. 2: Modellentwurf für die Möblierung eines Pariser Boulevards. Aus: Adolphe Alphand: *Les promenades de Paris*. Paris 1867–1873.

Die Reihung von Laubbäumen, Bänken und Laternen, das sogenannte Aligement, das parallel zu Fahrstraße und Häuserfront verläuft, verknüpft und montiert heterogene Elemente zu einer funktional kohärenten Kette. Erst jene eröffnet die Operativität der Artefakte.¹¹ Die entlang der Bordsteinkante aufgereihten Gaslaternen, die Fahrstraße, Trottoir und Sitzgelegenheiten beleuchten, bilden im Wechsel und Verbund mit der Reihung von Sitzen und Laubbäumen eine Austrittsfläche eigenen Rechts. Neben der Differenzierung in Fließ- und Verweilzonen kommt hinzu, dass das Aligement in eine unmittelbare Relation mit den parallel verlaufenden Häuserfronten tritt. So ist das Intervall der Bäume auf die Breite der Einfahrten und die Aufastung der Bäume auf die Höhe der Tore und der Ladenzeilen aus- und abgerichtet. Anordnung und Arrangement sind darauf getrimmt, dass sie im Sommer genügend Schatten und im Winter ausreichend Licht gewähren.¹² Infrastrukturell gilt, dass nur in sich widerspruchsfreie Funktionsketten eine Garantie dafür bilden, dass sich Prozesse und Konstellationen des Alltags »glatt« und effektiv gestalten. Dies anzumerken ist keine Trivialität. Denn statt die Aufmerksamkeit, wie sie die Stadt- und Technikforschung lange Zeit beherrschte, auf einzelne Artefakte und Techniken zu konzentrieren,¹³ interessiert nunmehr der Anschluss an übergreifende syntaktische Systeme und ihre Eigenheiten.

Alphands Musterblatt ist als *pars pro toto* angelegt, dessen Elemente sich links und rechts zu einer potentiell unendlichen Kettenreihe fortsetzen lassen. Die arithmetische Sequenz selbst korrespondiert zumal mit den Prinzipien von Präfabrikation und Montage, die sich dem Erscheinungsbild des Boulevards auferlegen. Dass wir es hier mit Technik als etwas Systemischem zu

11 Zu den theoretischen Ecksteinen des Prinzips Operativität vgl. Dieter Mersch: »Kritik der Operativität. Bemerkungen zu einem technologischen Imperativ«. In: *Internationales Jahrbuch für Medienphilosophie* 2 (2016), S. 31–52.

12 Die Disposition folgte im Einzelfall festen Faustregeln, für welche Straßen- und Trottoirbreite, Häuserhöhe, Anzahl der Baumreihen, Baumart etc. zentrale Faktoren bildeten; vgl. Georges Lefebvre: *Plantations d'alignements. Promenades, parcs et jardins publics*. Paris: Vicq-Dunod, 1897, S. 38–41.

13 Hier ist bes. die Straßenlaterne und die Straßenbeleuchtung zu indizieren; vgl. Wolfgang Schivelbusch: *Lichtblicke. Zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert*. München-Wien: Hanser, 1983; Dietrich Neumann: »Beleuchtung«. In: Vittorio Mag-nago Lampugnani, Konstanze Sylva Domhardt u. Rainer Schützeichel (Hg.): *Enzyklopädie zum gestalteten Raum im Spannungsfeld zwischen Stadt und Landschaft*, Zürich: gta Verlag, 2014, S. 50–61 und Christof Forderer: »Stadtillumination und Raumerfahrung. Zur Wahrnehmung der beleuchteten Innenstädte seit dem 19. Jahrhundert«. In: *Weimarer Beiträge*, 63 (2017), S. 187–210.

tun haben, deren genuine Schemata Ordnungen »erzwingen«, vermag auch ein Seitenblick auf Ferdinand Duterts und Paul Contamins Maschinenhalle der Pariser Weltausstellung von 1889 zu illustrieren.¹⁴ Es handelt sich um einen aus Dreigelenkbögen montierten und verglasten Eisenbau, dessen gleichmäßige Reihung jenes ins Unendliche sich fortsetzende Additionsbild erzeugt, das Alphands Schaublatt eignet.¹⁵ Es ist der Reduktionismus und seine tiefer liegende Logik der Ökonomie der Mittel, der den Dingen seine Weise des Erscheinens aufgibt. Denn auffällig ist die Privilegierung von einfachen Ordnungsformen – so Linie, Addition, Symmetrie – die auf reduktiven Formalisierungen beruhen. So hatte das lineare Raumbild von Eisenarchitektur bereits Alfred Gotthold Meyer 1907 »mit der aufdringlichen Logik ihrer Stabsysteme« erklärt, »welche statt geschlossener Massen *die Linie* zum Wesentlichen machen«.¹⁶ Nicht unwesentlich ist indes, dass die Ordnungsformen des Boulevards auch mit der klassisch-normativen Ästhetik konvergieren.¹⁷ So ist das *Alignement* des symmetrisch bepflanzten Boulevards eingeschrieben in die Tradition der seit dem *Grand Siècle* beliebten Baumalleen, die ein Kernelement der höfischen Gartenkunst Frankreichs bilden.¹⁸ Es besteht aus den elementaren Gestaltungsmitteln von Achse und Reihung, in die sich auf dem Boulevard das technische Setting aus Laternen und Sitzbänken nahtlos eingliedert.¹⁹

14 Vgl. Abb. 3.

15 Vgl. Erich Schild: *Zwischen Glaspalast und Palais des Illusion. Form und Konstruktion im 19. Jahrhundert*. Berlin: Ullstein, 1967, S. 142.

16 Alfred Gotthold Meyer: *Eisenbauten. Ihre Geschichte und Ästhetik*. Esslingen: Paul Neff, 1907, S. 184.

17 Zu den Ordnungsbegriffen der französischen Architekturtheorie des Ancien Régime vgl. Werner Szambien: *Symétrie, goût, caractère. Théorie et terminologie de l'architecture à l'âge classique, 1550–1800*. Paris: Picard, 1986.

18 Vgl. dazu einschlägig Francesca Bagliani: »Plantations d'alignement«. In: Dies.: *Storia dell'urbanistica/Piemonte*. Bd. 5: *Passeggi pubblici e verde urbano nel XIX secolo. Trattati di arte dei giardini e teorie urbanistiche*. Rom: Kappa, 2004, S. 45–64.

19 Bezeichnend ist folgendes Detail, dass die Stadtverwaltung auf den Boulevards nämlich nur jene Doppelbänke mit langen Planken und gemeinsamer Sitzlehne bevorzugte, die das Alphandsche Musterblatt zeigt, weil sie sich gegenüber dem alternativen, geschwungenen Banktypus (*banc gondole*) klarer in das *Alignement* einfügte und Verspringungen vermied; vgl. Chiara Santini: *Adolphe Alphand et la construction du paysage de Paris*. Paris: Hermann Éditeurs, 2020, S. 256.



Abb. 3: Maschinenhalle auf der Pariser Weltausstellung von 1889. Kolorierte Fotografie, 1889

Die Artefakt-Reihung des Boulevards verweist, so sehr sie praktischer Vernunft und normativer Ästhetik gehorcht, gleichermaßen auf ein spezifisches Denken in Modellen, die der Industrie und Technik des 19. Jahrhunderts eignete. Die Fabrik, Ort der Rationalisierung und Ökonomisierung *par excellence*, entwirft jene Zwänge der Standardisierung und Serialisierung, die noch ihre Endprodukte bestimmt. Mit Blick auf unseren Gegenstand entspricht die lineare Reihung und Vernetzung der Artefakte auf dem Boulevard der in sequenziellen Arbeitsschritten organisierten und formalisierten Industrieproduktion.²⁰ Dass die strukturelle Homologie von Produktion und Anordnung der Artefakte sich einem syntaktischen Denken schuldete, dem Technik stets unterworfen ist, sei mit der Geschichte der zentralen Gasversorgung im frühen 19. Jahrhundert kurz vor Augen gestellt. So wurde zuerst in England und

20 Vgl. Abb. 4. Zur Logik der Bandproduktion und der Standardisierung der Artefakte, wie sie sich um 1800 in der Industrie zunehmend durchsetzte, vgl. Sigfried Giedion: *Die Herrschaft der Mechanisierung. Ein Beitrag zur anonymen Geschichte*. Hg. v. Henning Ritter. Frankfurt a.M.: Athenäum, 1987, S. 72.

später in Frankreich der chemische Prozess der Gasdestillation aus Kohle und Holz in einen mechanischen Prozess übersetzt, der Produktion, Speicherung, Leitung und Verbrennung in separate Schritte differenzierte und formalisierte. Was die Öl- und Petroleumlampe noch vereinte, nämlich die Prozesse von Speicherung, Leitung und Verbrennung, wurde nun in konsekutive Intervalle zerlegt, die von der Gasfabrik über den Gasometer und die verzweigten Leitungssysteme bis zu den Endgeräten (Laternen) ein offenes System bildeten.²¹ Als Eigenheit von Infrastruktur ist deshalb zu benennen, dass Prozesse in diskrete Intervalle und Komponenten zergliedert werden, um eine operationalisierbare Kette zu formen. Gleichzeitig waren die Artefakte, hier besonders die Stablaterne, noch in ein weit umfassenderes System aus Administration, Planungsbüros, Eisengießereien, unterirdischen Installationen usw. eingebettet.²²

21 Vgl. Schivelbusch: *Lichtblicke*, S. 22–38.

22 Zum Pariser Untergrund als einem Ent- und Versorgungssystem, worauf hier nicht näher eingegangen werden kann, vgl. Alain Clément u. Gilles Thomas: *Atlas du Paris souterrain. La doublure sombre de la ville lumière*. Paris: Parigramme, 2016, S. 156–163. Auf das seit dem 19. Jahrhundert allgemein am Werk befindliche systemische Denken in Bezug auf die unterirdische Infrastruktur von Stadt heben ab: Kamleithner: *Ströme und Zonen*, 2020, S. 148–153 und Harald R. Stühlinger: »Enorm genormt? Schachtabdeckungen zwischen Einheitsware und Unikat«. In: *Trans*, 24 (2015), S. 18–25, online unter <https://www.research-collection.ethz.ch/handle/20.500.11850/94605>, zul. aufgeruf. am 1.6.2021. – Zu Stoffwechselkreisläufen in stadthistorischer Sicht vgl. Dieter Schott: *Europäische Urbanisierung (1000–2000). Eine umwelthistorische Einführung*. Köln-Weimar-Wien: Böhlau, 2014, S. 253–273; in architekturhistorischer Perspektive Erben: *Infrastruktur*, S. 70–79 und aus stoffgeschichtlicher Warte Jens Soentgen: »Die ›Mobilmachung der Materie‹. Stoffströme und Stoffkreisläufe aus Sicht der stoffgeschichtlichen Forschung«. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, 2 (2020), S. 32–40.

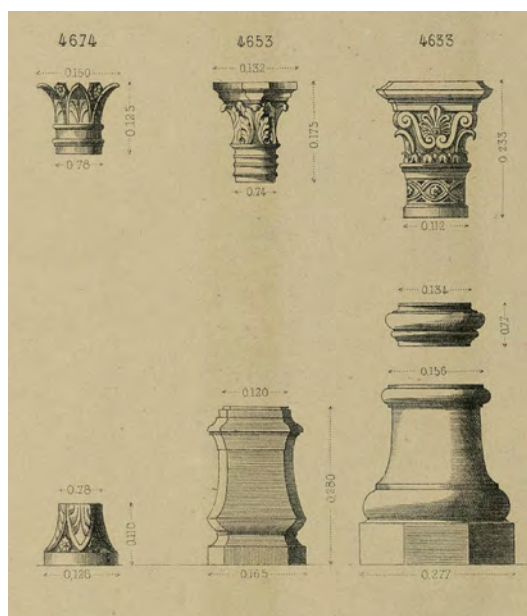


Abb. 4: Basen, Kapitelle und ein Schafttring als Montageelemente für gusseiserne Laternen. Ausschnitt. Aus: *Société Anonym des Hauts Fourneaux & Fonderies de Brousseval* (Haute Marne). Paris o.J., Taf. 83. Paris, Bibliothèque Forney.

Analog zum Gesamtsystem funktioniert auch das vorherrschende Prinzip der Montage anonym und verdeckt. So erinnert die Stablaterne mit ihren zusammengesetzten Basis-, Schaft-, Kapitell- und Laternenelementen an ein Plug-in-System bestehend aus standardisierten Modulen.²³ Eisengießereien haben sich der Realisierbarkeit und Kombinierbarkeit der Montageteile als eigene Aufgabe zugewandt.²⁴ Entsprechende Schautafeln thematisieren nicht Technik, Form und Gebrauchsweisen des Gezeigten, sondern die Verknüpf-

23 Der Plug-in-Begriff hier verwendet gemäß dem von der britischen Architektengruppe *Archigram* 1962 aus der Raumfahrt übernommenen Modul-System, das es erlaubte, Gebäude wie ganze Städte als offene Gitterstrukturen zu konzipieren, die beliebig erweitert oder verkleinert werden können; vgl. Peter Cock (Hg.): *Archigram*. New York: Princeton Architectural Press, 1999, S. 36–43.

24 Vgl. wiederum Abb. 4.

barkeit der Module, der wiederum eine Komplexitätsreduktion inhäriert, die vom ubiquitären Wirken des Technischen und Mathematischen als Leitkategorien zeugt. Wichtiger als die Werkästhetik ist damit die Relationalität der Dinge und Einzelteile zueinander, die zu neuartigen Verkoppelungen und Durchdringungen führte. An den Artefakten selbst wurde das Montageprinzip soweit möglich camouffiert.

Wiewohl sich der schmale Schaft der Gusstechnik des Rundeisens schuldet, zeigt sich das Erscheinungsbild der Straßenlaterne mit der Dreiteilung in Basis, Schaft und Kopfstück nebst Blattornamentik, Rosetten, Wulst-Kehle-Wulst-Profilen und Kanneluren der antiken Säulenordnung verpflichtet. Klassische Ästhetik ist im 19. Jahrhundert dem Status nach Kunst des Exemplarischen. Ihre Präsenz im öffentlichen Raum kündigt von jener Vorherrschaft, der sich auch das konkurrierende System der Technik zumindest in den Anfängen nicht entziehen konnte. Gleichwohl zwingt Technik dem Klassischen mit den Strukturmerkmalen von Reihung, Serie, Linearismus, Vernetzung und nicht zuletzt der Materialität der Dinge zugleich ihre eigene Ästhetizität auf. Technik und Kunst hoben im öffentlichen Raum die strenge Trennung beider Lager auf. Zum Konnex wurde eine wie auch immer ästhetisch determinierte Kreativität.²⁵

Gleichzeitig geben Alphands Schaublätter keine Realitäten, sondern Modelle wieder. Während Alphands diagrammatische Schautafeln den Boulevard von Hemmnissen und Dysfunktionalitäten bereinigt denken und zu einem Kanal von Kommunikation, Distribution und Zirkulation zuschneiden, barg deren praktische Umsetzung zahllose Unvereinbarkeiten, Störungen und Brechungen. Das machen die Klagen von Zeitgenossen darüber deutlich, dass das neu aufgestellte Straßenmobiliar immer wieder Haus- und Ladenzugänge sowie Schaufensterauslagen verstellen würde und im Straßenraum nur lose aufeinander abgestimmt sei.²⁶ Von dieser Sperrigkeit des Realen, die sich den systemischen Konzepten und Bestimmungen entgegenstellt, bleiben die Musterblätter unberührt – was daran gemahnt, dass ein Denken in einfachen Technikadaptionen die Gefahr birgt, blinde Flecken zu produzieren. Gegenüber linearen und einheitlichen Ordnungsmodellen eignet Wirklichkeit indes

25 Das *crossover* von Technik und Kunst im 19. Jahrhundert vehement verwerfend kommt Sigfried Giedion zu einem gegenteiligen Ergebnis; Ders.: *Raum, Zeit und Architektur. Die Entstehung einer neuen Tradition*. Zürich-München: Artemis, 1976, S. 157.

26 Vgl. Louis Lazare: »Salubrité publique, assainissement des rues et boulevards de Paris«. In: *Revue municipale*, 5 (1.7.1852), S. 823–824.

chronisch eine Nicht-Linearität und Nicht-Einheit. Trivial formuliert: Wirklichkeit tendiert per se stets zu Unordnung.

Gaslicht, Glas und Gusseisen, das die Laternen als industrielle Artefakte kennzeichnen, weisen sie zugleich als Fremdkörper im Stadtraum der Frühmoderne aus. Wenn auch das technische Artefakt mit dem Stilkleid der Hochkunst eingehüllt wurde, bedeutete dies jenseits des Ästhetischen dennoch eine tiefgreifende Umkodierung. So wurde das gusseiserne Rundeisen der Stablaterne, das Signifikat, mit dem Zeichennetz normativer Ästhetik überzogen, die als Salon-Ästhetik zugleich jene eines spezifischen sozialen Milieus war. Anders gesagt, es liegt ein Akkulturationsprozess vor. Für den Einlass in den bourgeoisen Salon, und dieser Status war Signet des neuen öffentlichen Raums, ließ man die Technik gewissermaßen antichambrieren.²⁷ Bezeichnend ist dabei der doppelte Vorgang: In dem Maße, wie die Technik die Gesellschaft formatierte, formatierte die Gesellschaft die Technik, worauf zurückzukommen ist.

Ver- und Entsorgungssysteme des Boulevards sind im gewöhnlichen Umgang verdeckt.²⁸ Man müsste eine Schachtabdeckung öffnen und in die nicht mehr urbane Welt der Kanalisation hinabsteigen, um dort das System von Zu- und Ableitungen wahrzunehmen, die den Stoffwechsel der Stadt organisieren und steuern. An der oberirdischen Verbergung des Technischen arbeitet indes die klassische Ästhetik mit, deren Status sich unter der Hand zum Gebrauchsobjekt verändert. Wir haben es mit Schnittstellen divergierender Sphären und Referenzen zu tun, die Tief- und Hochbau adressieren.²⁹ Das Infrastruktursystem bettet sich über ihre Umkodierung in die urbanen Konstellationen ein, um trotz Kaschierung stets am Werk zu sein. Die Janusgesichtigkeit gehört zur Kennung dieser Schnittstelle. Technik wird durch die normative Ästhetik markiert, aber in der Kreuzung mit ihr auch demarkiert, in ihrer eigenen Sprache abgeschwächt.

27 Zum angezeigten sozialen Status vgl. Salvatore Pisani: »Paris, Stadt der (gusseisernen) Dinge«. In: Steffen Haug u. Gregor Wedekind (Hg.): *Die Stadt und ihre Bildmedien. Das Paris des 19. Jahrhunderts*. Paderborn: Wilhelm Fink, 2018, S. 133–150, bes. S. 133–136.

28 Vgl. Abb. 5.

29 Vgl. hierzu Laila Seewang: »Litfaß and the Trickle-Down Effect«. In: *AA Files*, 75 (2017), S. 45–57.

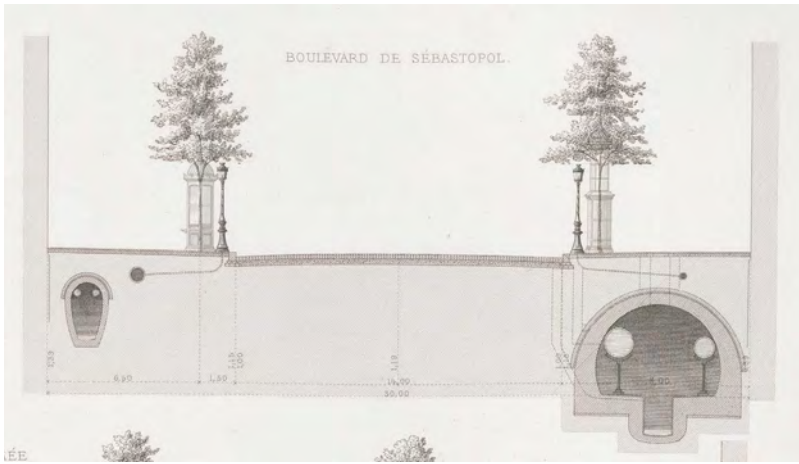


Abb. 5: Schnittansicht des Boulevard de Sébastopol. Aus: Adolphe Alphand: *Les promenades de Paris*. Paris 1867–1873.

Anders als Brunnenanlagen, Skulpturen, Denkmäler und Geschäftsvitrinen aktivieren Straßenlaternen, Litfaßsäulen, Sitzbänke, Urinoirs und Zeitungskioske nicht die Schaulust oder erfüllen Repräsentationsaufgaben. Trotz ihres immensen numerischen Aufmarschs im Paris des 19. Jahrhunderts blieben die neuen Artefakte eher ein Gegenstand der Unauffälligkeit. Schließlich werden sie vor allem *en passant* wahrgenommen. In einem allgemeinen Verständnis gehörte und gehört das Stadtmobiliar einem System von Zeichen und Funktionen an, welches die Operativität der Straße reguliert und sichert. Poller, Bordsteinkanten und Schutzkorsetts für Bäume sind zumal kaum einer Semiose verdächtig. Sie erzählen allenfalls auf abstrakter Ebene von Stadthygiene, Sicherheit und Komfort. Sitzbänke, Kioske, Urinoirs, Litfaßsäulen eröffnen zwar immense Simultanbühnen, im Sinne der Werkästhetik aber fehlt es dem seriell aufgestellten *Mobilier urbain* an jener Singularität, die Aufmerksamkeitsmarken setzt und Dinge ins Rampenlicht der Beachtung hebt. Diskrektion eignet dem Straßenmobiliar auch insofern, als es kaum für sich wahrgenommen wird. Eine Litfaßsäule etwa ist vorderhand Träger von Bildplakaten, Werbungen und Ankündigungen. Analog verhält es sich mit dem Zeitungs- und Blumenkiosk oder der Verkaufsboutique, die als Umschlagsorte für Informationen und Waren fungierten. Und doch können die Konflikte, die im Laufe des 20. Jahrhunderts entstanden, als die Postmoderne der Entästhetisierung,

Kommerzialisierung und zunehmenden Monotonie des öffentlichen Raums die Pluralisierung der urbanistischen und kulturellen Stile entgegengesetzte, an jenen Wert gemahnen, den die Gestaltung des öffentlichen Raums für urbane Identitäten besitzt.³⁰ Denn bei aller Standardisierung verwandelt das ubiquitäre *Mobilier urbain* das Extérieur der Stadt in einen Innenraum, macht es wohnlich. Dieser Raum ist grundsätzlich nicht privat, seine Belange unterstehen der öffentlichen Hand. Die im Paris des 19. Jahrhunderts erfundene, weitläufige Möblierung des Straßenraums definiert bis in die Gegenwart das urbane wie unter Umständen nicht-urbane Gepräge der Seine-Metropole. Ihre Modernität erweist sich zumal im vollzogenen Wandel als ein Ort der Partizipativität, die den Sinn des Sozialen auf ein integrales Miteinander und Mitwirken am Öffentlichen gründet.³¹ *Espace partagé* meint im Französischen einen mit anderen geteilten Raum. Das *Mobilier urbain*, ob Litfaßsäule, Sitzbank oder Pflaster, ist das Gemeinsame, das man teilt. Die Repetitivität der Objekte und Konstellationen, die ritualisierte Handlungsmuster und Vorgänge adressieren, setzt den Einzelnen in Beziehung zu den anderen. Die Straße erschafft ein Kollektiv, eingebettet in einem Netz von Komplexitäten, dessen Materialität und Technizität herausgestellt wurde und das im besten Sinne dem Begriff des Vitalen entspricht. Technisch gesprochen generiert sich die Vitalität der Straße aus ihrer vektoriell organisierten Infrastruktur, die zu wiederholter Wiederholung aller Aktivitäten anhält. Dies korrespondiert insofern mit dem politisch konnotierten Begriff der Partizipativität, als der öffentliche Raum als

30 Vgl. Uwe Lewitzky: *Kunst für alle? Kunst im öffentlichen Raum zwischen Partizipation, Intervention und Neuer Urbanität*. Bielefeld: transcript, 2005. – Zur Revitalisierung der Pariser Straßenmöblierung als ein wesentliches Element von Urbanität und von Stadtbild vgl. Denys Rodríguez Tomé: »Meubler Paris«. In: *La beauté d'une ville. Controverses esthétiques et transition écologique à Paris*. Ausst.-Kat. Pavillon de l'Arsenal Paris. Paris: Wildproject Éditions, 2021, S. 168–177 und Agnès Levitte: »Mobilier urbain et design de l'ordinaire«. In: Ebd., S. 460–467.

31 Vgl. aus ontologischer Warte Jean-Luc Nancy: *Singulär plural sein*. Zürich: Diaphanes, 2004, bes. S. 105–115 und aus sozialphilosophischer Sicht Seyla Benhabib: »Autonomie, Moderne und Gemeinschaft. Kommunitarismus und kritische Gesellschaftstheorie im Dialog«. In: Dies.: *Selbst im Kontext. Kommunikative Ethik im Spannungsfeld von Feminismus, Kommunitarismus und Postmoderne*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1995, S. 76–95. Ferner Ole Meinefeld: »Was heißt öffentlicher Raum?«. In: Ders., David Jügel, Stefan Schönfelder u. Stefan Siller (Hg.): *Inklusion. Wege in die Teilhabegesellschaft*. Frankfurt a.M. u. New York: Campus, 2015, S. 54–74, der wie vorliegend den öffentlichen Raum jenseits der zentralen politischen Steuerung unter dem Aspekt der Netze betrachtet.

Sozialmaschine der Gleichheit operiert.³² Zu einer wesentlichen Kennung gehört dabei das Prinzip der Unauffälligkeit, so die alltäglichen Kleinereignisse vom Promenieren und Schauen über die Zeitungslektüre zum Gespräch und der Begegnung, die von der neuen Dingpopulation unaufgeregter begleitet und choreographiert werden.

Mit Georges Perec könnte man vom ›Untergewöhnlichen‹, dem »infra-ordinaire« des Urbanen, sprechen.³³ Nach dem verkündeten ›Ende der großen Erzählungen‹ entdeckte und notierte Perec im Paris der 1970er und 1980er Jahre das Flüchtige und all jenes, das vermeintlich unter die Schwelle der Aufmerksamkeit abgeleitet. In kurzen Notaten im Café hielt er Bushaltestellen, Parkhauszeichen, Pflaster, Tauben, spielende Kinder usw. fest, ohne über das Gesehene ein Netz tieferer Bedeutungen zu legen.³⁴ Perec formulierte sein Interesse wie folgt: »Was täglich passiert und immer wieder passiert, das Banale, das Alltägliche, das Offensichtliche, das Gemeinsame, das Gewöhnliche, das Untergewöhnliche, das Hintergrundbrummen, das Habituelle, wie gibt man darüber Rechenschaft, wie befragt man es, wie beschreibt man es?«.³⁵ Wir würden auf die Frage antworten: Durch die Betrachtung seines Aprioris, das Perec ausklammert. Die Agentialität und forcierende Kraft des Infrastrukturellen gehen in der Summe der kleinen Ereignisse auf, für die Perec eine angemessene literarische Form entwickelt hat.³⁶

Einer anderen Unauffälligkeit im öffentlichen Raum hat sich der Soziologe Raymond Geuss zugewandt, nämlich der zivilen Unauffälligkeit, die er als eine Grundregel des öffentlichen Verhaltens indiziert.³⁷ So sei die Unaufdringlichkeit des Einzelnen eine Prämisse für die ungestörte, friedvolle Simultaneität des Kollektivs. Jeder würde den anderen gewähren lassen, solange

32 Angelika Siehr, *Das Recht am öffentlichen Raum. Theorie des öffentlichen Raums und die räumliche Dimension von Freiheit*. Tübingen: Mohr Siebeck, 2016, bes. S. 4–16.

33 Georges Perec: *L'infra-ordinaire*. Paris: Seuil, 1989, bes. S. 9–13.

34 Vgl. Georges Perec: *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. Paris: Christian Bourgois, 1975.

35 »Ce qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, l'infra-ordinaire, le bruit de fond, l'habituel, comment en rendre compte, comment l'interroger, comment le décrire«; Perec: *L'infra-ordinaire*, S. 11.

36 Vgl. Sabine Arend: »Die Aneignung des urbanen Raums nach Georges Perec als Mußepraktik«. In: Peter Philipp Riedl, Tim Freytag u. Hans W. Hubert (Hg.): *Urbane Muße. Materialitäten, Praktiken, Repräsentationen*. Tübingen: Mohr Siebeck, 2021, S. 225–262.

37 Raymond Geuss: *Privatheit. Eine Genealogie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2013, S. 34–36.

sich Niemand der besonderen Aufmerksamkeit aufdrängt. Die Rücknahme des Selbst, so Geuss, wäre Verhaltensgebot und Voraussetzung der egalitären Partizipation. Diesem Verhaltenskodex scheint auch die neue Dingpopulation insofern unterworfen, als sie einer Kultur der Gleichheit angehört und zuarbeitet. Sie schafft den Rahmen für ein gewaltfreies Miteinander und etabliert Inklusion statt Exklusion. Kurz: Der Boulevard, ein Ort der geordneten und kalmierten Mitte, wie sie zuweilen die Bildwelt des 19. Jahrhunderts imaginierte und festigte (vgl. Abb. 6).



Abb. 6: Boulevard des Italiens. Lithographie von Philippe Benoist (Ausschnitt). Paris, Musée Carnavalet.

Bilder indes blenden die inhärenten Bedingungen des *infra-ordinaire* aus. Mit Blick auf den Umstand, dass die Pariser Bevölkerung nur wenige Jahre zuvor in engen, isolierten Vierteln und Gesellschaftszirkeln gelebt hatte beziehungsweise teils noch lebte, bedeutete der monumentale Boulevardraum zunächst eine immense räumliche und soziale Überdehnung, welche das Kollektiv einem regelrechten Stresstest aussetzte. Von dieser Warte her sind Doppelsitzbänke als Orte des Verweilens und Gesprächs, Zeitungskioske als Informationsverteiler und plakatierte Litfaßsäulen, an denen sich Schaulustige versammeln, auch als Anpassungstools an die ungewohnten Größendimensionen des Boulevardraums, der die Zirkulation von Menschen, Waren, Kapital und Ideen allererst ermöglichte und beschleunigte. Ein Umstand, der den Boulevard nicht zuletzt zum Synonym von Freizügigkeit und Freiheit erhob – wie real sich die Sache am Ende auch immer ausnehmen sollte. Man kann pointieren: Die Straßenmöbel des 19. Jahrhunderts, die im Meso- und Mikroraum ihren Dienst an der Gesellschaft aufnahmen, lassen sich als ›Fitnessgeräte des Sozialen‹ apostrophieren, denn es oblag ihnen die Gemeinschaft in Form zu bringen. In dem Maße, wie die klassische Ästhetik die Eingemeindung der technischen Fremdkörper bewerkstelligen sollte, diente das Straßemobiliar selbst wiederum der Akkulturation an eine metropolitane Moderne, deren neuartige Raumzeitlichkeit neue Spiel- und Handlungsräume eröffnete, aber gleichzeitig beachtlichen Veränderungsstress bewirkte.³⁸

Vorliegend wurden das Technische und der ihm immanente Konstruktivismus als Grundbegriffe des Sozialen hervorgehoben. Der Ästhetik wurde die Rolle des Mediators zugewiesen. Die Unauffälligkeit der Prozesse und Erscheinungsweisen deuten auf Gouvernamentalität als Motor, als einer buchstäblichen Politik von unten, unscheinbar und verdeckt.³⁹ Wie eingangs angedeutet, stand auf der Agenda des postrevolutionären Frankreichs die (Trans)Formation des Sozialen. Kalmierung und Bildung einer neuen Mitte blieben während des weiterhin tumultuös geprägten 19. Jahrhunderts zentrale Schlagworte des

38 Zu den neuen Angsttypen etwa, die der Umbau von Paris unter Haussmann nachsah, vgl. die Skizze bei Pisani: *Paris*, S. 138–142.

39 Die hier aufgerufene Begrifflichkeit folgt Michel Foucault: »Unter Gouvernamentalität verstehe ich die Gesamtheit, gebildet aus den Institutionen, den Verfahren, Analysen und Reflexionen, den Berechnungen und Taktiken, die es gestatten, diese recht spezifische und doch komplexe Form der Macht auszuüben, die als Hauptzielscheibe die Bevölkerung hat«, zitiert nach Dems.: »Die Gouvernamentalität«. In: Ders.: *Analytik der Macht*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2005, S. 171.

Politischen. Im Zuge dieses Prozesses stellte sich das Technische zentral, das dem gesellschaftlichen und nicht zuletzt städtischen Leben immer insistenter sein Ordnungssystem auferlegte. Wenn man frühmoderne Städte unter der alleinigen Prämisse des Technischen beschreibt, würde dies jedoch bedeuten, sich seinem Diktat längst unterstellt zu haben. An dieser Stelle gelte es, das Paris des 19. Jahrhunderts im Modus von Italo Calvinos postmodernem Roman *Die unsichtbaren Städte* von 1972 weiterzuschreiben, der zumal vor dem Fehler gemahnt, Stadt einzig als strukturelle Ordnung zu beschreiben, weil dies nur ihre Oberflächengrammatik berühren würde. Hinter dieser müsste man vielmehr die Kette von Substädten und Subtexten besichtigen und entziffern, die das Systemische auch immer wieder durchbrechen und verwirren. Ein extremes Beispiel, das nur exemplarisch angeführt werden kann, betrifft die seit dem Kommune-Aufstand von 1870 über den legendären Pariser Mai '68 bis zu den jüngsten Straßenprotesten der *gilets jaunes* manifesten Eigenheit, dass Straßenlaternen für den Barrikadenbau, Pflastersteine als Wurfgeschosses benutzt werden.⁴⁰ Anarchie und Freiheit sind wiederum nur eine Antwort auf den Zwangscharakter von Ordnungssystemen.

40 Vgl. Santini: *Alphand*, S. 132–135 und Serge July u. Jean-Louis Marzorati: *La France en 1968*. Paris: Hoëbeke, 2007, S. 48–66.