

3. VON PALLADIO BIS SEMPER: EINSTIEG IN DIE ARCHITEKTURGESCHICHTE

Sowohl von unserer Aktion "Rettet den Stuck" (Kap. 1) als auch von der komplexen Fragestellung der Dissertation (Kap.2) aus führten Wege zu einer intensiveren Analyse von Architektur und Baukunst: Im ersten Fall über das Phänomen des Historismus bis hin zu Gottfried Semper und peu à peu in die Moderne (vgl. Kap. 10 und 11 im Teil II), im zweiten Fall gleichsam im Rückwärtsgang vom Neopalladianismus der englischen Herrenhäuser und Villen zu deren Ur- und Vorbildern Andrea Palladios im Veneto des 16. Jahrhunderts. Dabei habe ich Architektur stets als mit allen Sinnen wahrzunehmende ‚Sprache‘ verstanden, die sich über zeitgebundene Funktionen hinaus sehr genau nach Vokabular (Motiven), Material und Artikulation (Stil bzw. Form) verorten und auch im Kontext – gewissermaßen im Spannungsfeld von historischem ‚Erwartungsraum‘ und ‚Erfahrungshorizont‘ (Reinhard Koselleck)¹ – entschlüsseln lässt. Unsere immer neuen aktuellen Gegenwartspektiven eröffnen zwar ein unerschöpfliches Befragungsspektrum an das ‚offene‘ historische Werk, werden aber durch diese sorgsame Einbettung gehörig diszipliniert (hoffentlich, jedenfalls!), denn die enthistorisierte ästhetische und moralische ad-hoc-Beurteilung von Taten und Werken aus der Vergangenheit schreitet leider munter fort.

Vorausgeschickt sei, dass Architektur mich – ebenso wie meinen Architektenbruder Florian – von Kindesbeinen an fasziniert hat (Kap. 0) und dass ich durch das Studium in München und später als Verantwortlicher für etliche Einführungskurse „Architektur“ diesbezüglich recht breit aufgestellt sein

musste. Zum Einführungskurs gehörte die Basis der griechisch-römischen Antike mit allem Drum und Dran, für die ich mich großenteils schon als Pennäler auf etlichen Reisen nach Rom beziehungsweise Italien und auf der Klassenfahrt durch Griechenland in den 1960er Jahren interessiert hatte; aber auch die Baukunst des Mittelalters, etwa die staufische Romanik in Apulien und Kalabrien, die ich 1967 auf einer Exkursion mit dem Bonner Stauferforscher Carl Arnold Willemsen kennen lernte: Von den Kirchen in Troia, Trani und Otranto über die merkwürdigen neuzeitlichen ‚Trulli‘ von Alberobello bis zu den staufischen Ruinen von Gravina und Lucera oder dem unvergleichlichen Castel del Monte. Es war übrigens die triumphale Abschiedstournee eines wissenschaftlichen Patriarchen, der sich in den Rathäusern der Kommunen in Goldene Bücher eintragen durfte, symbolische Schlüssel für Stadttore entgegennahm und dem für seine Studiengruppe die altbekannten Wirte der besten Trattorien am Ort lange Tafeln auf Terrassen und in Gärten herrichteten, üppig gedeckt mit heimischem Brot, Käse, Pasta und Karaffen voll dunklem apulischem Wein – und das bereits zur Mittagsstunde!²

Weniger üppig, aber ebenso intensiv ging es zu, als wir mit meinem künftigen Doktorvater Friedrich Piel auf einer Frankreichexkursion 1970 die Kathedralen der Île de France durchbuchstabierten – ein Lieblingsthema der Sedlmayr-Schüler, versteht sich, die der Struktur der sechs- bzw. vierteiligen Kreuzrippenbaldachine noch das Jantzensche Kriterium der „diaphanen Gitterfüllwände“

hinzufügten, um die Entwicklung auf den Punkt zu bringen: St. Denis, Noyon, Chartres, Reims, Amiens, Beauvais³ (vgl. den Link zum Beitrag „Frederisiko“ im Kap. o). Auch Deutschland stand selbstverständlich auf dem Programm: Von Speyer I zu Speyer II und schließlich bis zu meiner Taufkirche St. Elisabeth in Marburg, und von dort bis zum Kölner Dom - bedeutende Hallenkirchen, norddeutsche Backsteingotik und deutsche ‚Sonderwege‘ inbegriffen. Barock und Rokoko in Bayern und Franken von Balthasar Neumann und den Vorarlbergern bis zu Egid Quirin und Cosmas Damian Asam und den Wessobrunner Stuckateuren bildeten sowieso einen auf etlichen Exkursionen mit Hilfe des *Dehio* (staubtrockener, aber unverzichtbarer Positivismus) eingeübten Kanon.

Die Trampfahrt nach Sizilien in den ersten Semesterferien 1968 hatte, wie bereits angedeutet (Kap. 2), reiche anschauliche Beute eingebracht. Die Kunst und Architektur der

Renaissance in Florenz und in der Toskana, einschließlich San Gimignano, Siena und Pisa, sowie die epochalen Werke Arnolfo di Cambios und Giotto's, Ghibertis, Donatello's und Michelangelos, die Bauten Brunelleschi's und Albertis bis hin zu Bramante erkundete ich damals auf den Spuren der Braunfels-Vorlesung zum Teil auf eigene Faust und 1969 gemeinsam mit Alexander Wetzig (s. Kap. 1) auf der Vespa.

Schmuddelkind Historismus? Gottfried Semper!

Im Vergleich zu den Spitzenerzeugnissen solcher ‚Hochkultur‘ hatten die damals noch geschmähten Hinterlassenschaften des Historismus einen schweren Stand – ein Bann, den damals u. a. Monika Steinhäuser und Michael Brix mit der Tagung und Publikation *Geschichte allein ist zeitgemäß* zu durchbrechen begannen.⁴ Angeregt durch unser Projekt „Rettet den Stuck“,



Am Dom von Siena.



San Gimignano 1969.

reizte es uns, den spezifischen Rückgriffen in die von den emsigen Kunsthistorikern seit dem 19. Jahrhundert prall gefüllten Vorratskammern der Architekturge-schichte intensiver nachzugehen. Das dafür ausgewählte Objekt war die neuromanische Basilika St. Benno in München von Leonard Romeis (1888-1895), die sowohl in Kubatur und Struktur, als auch in Stil und Ausstattung geradezu wie der Klon eines rheinischen Monumentalbaus des 13. Jahrhunderts ehrfurchtgebietend in der Münchner Maxvorstadt auftritt. Leider kam die in meinem Semesterbericht an die Studienstiftung 1969 groß angekündigte „Untersuchung“ nie recht vom Fleck, aber das Projekt belegt doch frühzeitig das genuine Interesse an der Bedeutung architektonischer Rezeption, Imitation und Rekonstruktion, die mich in den Debatten der 1990er und 2000er Jahre so sehr beschäftigen sollte.⁵

In Piels Seminar zur „Kunsttechnologie“ übernahm ich 1969 ein Referat zu Gottfried Sempers einhundert Jahre zuvor erschienenem theoretischem Werk *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten*,⁶ das mich mit seinen Herleitungen aus naturwissenschaftlichen, materiellen und – prozessual gedacht – technologischen und politischen Komponenten ungemein faszinierte. Der Revolutionär Semper wurde mit diesem evolutionistischen Ansatz zu einem der Vorreiter des Historismus, beschränkte sich aber in der Architekturpraxis im Wesentlichen auf Neurenaissance und Neugotik. Die „Bekleidungslehre“ (abgeleitet aus der Polychromie antiker Architektur, die Semper in Griechenland studiert hatte⁷) und die These vom „Stoffwechsel“ im Sinne einer Sublimierung realer und funktionaler Faktoren öffnete mir die Augen für viele merkwürdige Architekturphänomene und stellte eine Brücke nicht nur zu Klenzes kritischer Auseinandersetzung mit Semper (Kap.7), sondern auch zu den fiktionalen Phänomenen der postmodernen Architektur dar.

Kurz nach meiner Promotion beschloss Friedrich Piel, den *Stil* als Reprint in dem von ihm und Renate Itzelsberger gegründeten Mäander Verlag herauszubringen und bat mich, mein Semper-Referat zu einem erläuternden Kommentar auszuarbeiten, was freilich eine höchst anspruchsvolle Aufgabe war und einen ganz enormen Rechercheinsatz erforderte. Ich arbeitete das zweibändige Werk und die Semperliteratur durch und stellte fest, dass die Architekturtheorie des ‚roten‘ Barrikadenbauers von 1848 und ruhelosen Emigranten in London und Zürich, deren Quintessenz in der berühmten mathematischen Funktionsformel $y = f(x, y, z, \dots)$ abgebildet wurde, fast durchgehend vom Odium des Materialismuskritik entstellt war. Unbeachtet blieb weitgehend, dass das Werk unvollständig geblieben war und der geplante dritte Band, der die ideellen und gesellschaftlichen Faktoren der Stilbildung darstellen sollte, nie zustande kam. So blieb *Der Stil* Fragment. Aus den Ansätzen in Sempers *Kleinen Schriften*⁸ und der frühen kunsthistorischen Semperrezeption versuchte ich in meinem *Nachwort* „Gottfried Semper als Theoretiker“ diesen vergessenen Pol zu rekonstruieren und seine Theorie als letztlich dialektisches, aus materiellen und ideellen Aspekten gespeistes Konstrukt darzustellen, das somit eine ganzheitliche Sicht auf die Genese des Kunstprodukts anstrebte.⁹ ►[10.11588/artdok.00007848](https://doi.org/10.11588/artdok.00007848).

1979 jährte sich Sempers 100. Todestag, der mit einer großen Jubiläumsausstellung im Dresdner Albertinum gefeiert wurde. Mein Freund Klaus Kratzsch, Bezirkskonservator am Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege, der 1960 aus der DDR geflüchtet war, lud mich ein, mit ihm und seiner Familie nach Dresden zu fahren, um die Ausstellung zu besichtigen und anschließend seine Verwandten in Karl-Marx-Stadt / Chemnitz zu besuchen (wo wir uns täglich bei der Volkspolizei melden mussten). Sempers Gemäldegalerie am Zwinger war bereits saniert und in recht gutem Zustand,

die Semperoper, in deren Ruine wir Buttlars 1961 mit dem legendären Denkmalpfleger Hans Nadler gestanden hatten (vgl. Kapitel 0), war seit 1977 im Wiederaufbau begriffen. Über Klaus lernte ich damals auch den Dresdner Denkmalpfleger Heinrich Magirius kennen, der die Rekonstruktion begleitete und dessen Monographie über den vollendeten Wiederaufbau ich 1986 in der *Kunstchronik* besprach – generell voller Bewunderung für diese ideelle, bautechnische und handwerkliche Glanzleistung einer ‚Reparatur‘, aber doch mit der kritischen Randbemerkung, dass einige Sollbruchstellen den Kriegsverlust und die modernen Eingriffe und Interventionen in die Altbausubstanz hätten sichtbar machen sollen¹⁰ ▶ [10.11588/kc.1986.9.72081](https://doi.org/10.11588/kc.1986.9.72081).

Die Ausstellung selbst präsentierte erstmals ein ziemlich umfassendes Bild der Semperischen Leistungen, auf deren Spuren mich später auch meine Wiener Seminare und Exkursionen führten, die sich mit dem Übergang vom Historismus der Wiener Ringstraße zu Otto Wagner und zur Moderne der Wiener Werkstätten bis hin zum Ornamentverächter Adolf Loos auseinandersetzten (vgl. Kapitel 10 „Lehre“). Anlässlich des 100. Todestages fasste ich meine Sempererkenntnisse im Mai 1979 in einem ganzseitigen Artikel für die *Süddeutsche Zeitung* unter der Überschrift „Jenseits von Stilarchitektur“ zusammen (s. u.),¹¹ der offensichtlich so nachhaltig wirkte, dass mir Erika Rödiger-Diruf sieben Jahre später vorschlug, ihn in ihrem Katalog zur Gründerzeit-Ausstellung der Städtischen Galerie Karlsruhe noch einmal nachzudrucken.¹²

Die Entdeckung von Leo von Klenzes geistreich-sarkastischer Kritik an Sempers *Stil*, die ich 1998 unter dem Titel des witzigen Klenze-Zitats „Die Unterhose als formgebendes Prinzip“ veröffentlichte (▶ [10.11588/artdok.00007766](https://doi.org/10.11588/artdok.00007766), vgl. das Kapitel „Klenze“), brachte mich im Rahmen des von Heidrun Laudel 1997 konzipierten Muskauer Historismus-Symposiums „Stil-

streit und Einheitskunstwerk“ wieder auf Semper zurück. In der *Kunstchronik* rezensierte ich diese zu Ehren Kurt Mildes¹³ veranstaltete Tagung, die viele neue Aspekte zur Epoche Sempers beleuchtete unter dem Titel „Historismus nach der Wende“ (▶ [10.11588/artdok.00008608](https://doi.org/10.11588/artdok.00008608))¹⁴ – gleichsam im Vorgriff auf das von Henrik Karge 2003 veranstaltete Semper-Symposium, an dem ich jedoch nicht teilnehmen konnte.¹⁵ Unverhoffterweise fragten 2016 David Chipperfield Architects bei mir an, ob ich einen kleinen Beitrag zu Sempers Stoffelwechsellthese für die Zeitschrift *Baumeister* liefern könne, dessen auf Deutsch und Englisch erschienene Dezemberrummer sie kuratierten. Sempers starke Argumentation für die fiktionale Dimension von Architektur ließ sich meines Erachtens erstaunlich reibungslos mit neuen und offensichtlich zunehmend in Mode kommenden Bekleidungskonzepten der Postmoderne, beispielsweise bei Herzog & de Meuron, verbinden und somit die Aktualität vermeintlich veralteter Theoreme aufzeigen.¹⁶

X-mal Palladio

Für das Verständnis der Differenz der englischen Palladiorezeption und der originalen Theorie und Praxis des so vielseitigen Vicentiner Großbaumeisters war es notwendig, aber nicht hinreichend, die Palladio-Literatur zu studieren: seine in den *Quattro Libri dell' Architettura* 1570 niedergelegte und durch seine Bauten anschaulich, wenn auch durchaus nicht widerspruchsfrei exemplifizierte Architekturtheorie sowie auch die damals aktuellen Forschungen zur Genese der Villentypologie und ihrer ideologischen Einordnung im Kontext der *villeggiatura*.¹⁷ Es ging darüber hinaus vielmehr darum, Palladios Werke aus eigener Anschauung, in ihrer tatsächlichen Ausstrahlung und ihrem Ambiente kennenzulernen, das sie so gänzlich von den landschaftlichen Inszenierungen in England unterscheidet, obwohl zeitgenös-

ADRIAN VON BUTTLAR

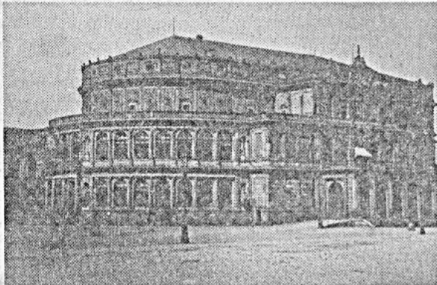
Jenseits von Stil-Architektur

Zum 100. Todestag Gottfried Sempers

Erst das 20. Jahrhundert brachte mit seiner funktionalistischen Architektur den Tod der überlebten historischen Stilmformen, den Gottfried Semper einmal vertieft vorberühmt hatte. Eine den zukünftigen Verhältnissen angepasste Formensprache werde erst ihre ornamentale Anwendung endgültig zersetzt sein, schrieb er in seinem realistischen Aufsatz „Wissenschaft, Industrie und Kunst“ (1853). Diese kritische Analyse ging jedoch weit über das hinaus, was er selbst in zahlreichen Bauwerken von hohem Rang und seiner folgerichtigen Stiltheorie inmitten der Stilkrise des 19. Jahrhunderts leistet hätte und noch leisten sollte. Ein Blick zurück:

und kanonischen Form des griechischen Tempels verband.

Als jenseits von Klassizismus und romantischer Neugier die Dualismus von Körper und Stilmaße wieder auflebte, signalisierte das die Abbildung einer immer stärker durch Geschichte sich legitimierenden Bildungssphäre von den Fortschritten des Frühindustriellen Alltags. Die Entfremdung der Formen von ihrem Sinn und Ursprung, zu Heinrich Hübschs provokanter Frage „In welchem Style sollen wir bauen?“ geführt hatte und unter dem Druck der massenproduzierenden Kunstindustrie sich beschleunigend, schien unaufnahmlich in ein Stil- und Formchaos zu führen. Andererseits vermählte man



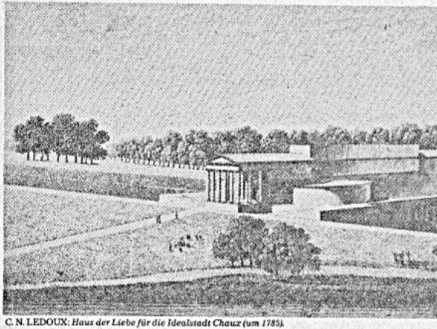
ZWEITES DRESDNER HOFTHEATER (1871/78)

Die historische Einheit des Stils war schon im 18. Jahrhundert brüchig geworden. Zuerst auf der Bühne des spätbarocken Theaters, dann in der Bildgestaltung des Architekturgegenstands und realer schließlich in den englischen Landschaftsgärten der Jahrhundertmitte standen die historischen Epochenstile gleichberechtigt nebeneinander, zuletzt als Abbreviatur einer utopischen Historie unter liberalen Vorzeichen, die den kommenden Wertepunkt des 19. Jahrhunderts anknüpfen sollte. Was sich in den Stammesgestaltungen halb spielerisch vorbereitete, drängte sich Herakle Wolpinen gegenüber dem Museumschloss Strawberry Hill (1846-49) mit Macht zur Realität, zum Monumentalbau. Dort offenbarte sich um so mehr, daß Stil zum Stilleid zu schrumpfen drohte, das – wie der Architekt Robert Morris schon 1757 schrieb – den architektonischen Körper „als ein solches Mantel einen wohlproportionierten Menschen leicht und elegant bedeckt“. Bei den französischen „Evolutionen der Architektur“ emancipierte sich dann der nackte stromerische Baukörper ganz von Stilleid, um Sinn und Funktion des Bauwerks nur mehr autonom in sich selbst abzubilden – begründet durch Natur und Vernunft. Solch radikale Architektur war Ledoux' abstrakt-kubisches Liebeshaus auf phallischem Grundriss für die Idealtstadt Chaum (um 1788) – eine Tugendanstalt nach Sades Libertinagepoesie – würde nie gebaut, aber sie wirkte über Friedrich Güllis Heiliger Theaterentwurf bis weit ins 19. Jahrhundert fort und bildete sich die Grundlage für das Verständnis des Klassizismus, in dem sich der kubische Rigorismus mit der geistigen Klarheit

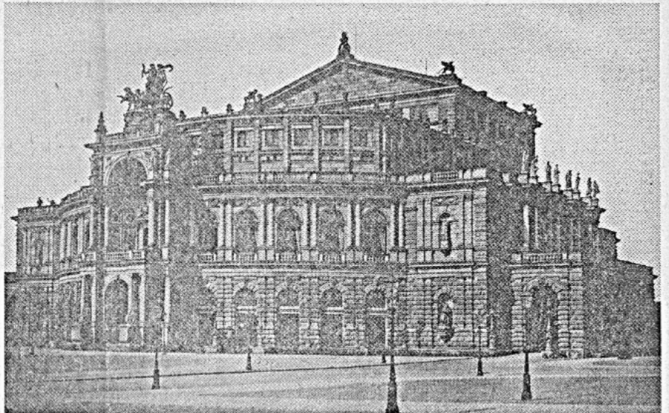
in den rationalen Glas-Eisen-Konstruktionen des modernen Ingenieurbaus, die primär dem Nutzen dienen, das „Poetische und Historische“ (Schinkel), das noch immer allein künstlerischen Anspruch zu verbürgen schien. Semper kritisierte solches Auseinanderfallen von Kunst und Technik, die Abspaltung der École Polytechnique von der Akademie als Folge arbeitsteiliger Fachidiotie.

Mit der Integrationskraft liberaler Überzeugung fordert er die bruchlose Transformation des Alten ins Neue, die Aufhebung und Sublimierung der neuen Zwecke und konstruktiven Mittel in einer Architektur, die funktional und zugleich Kunstsymbol sein sollte. Wie in den neuen großen Bauaufgaben des 19. Jahrhunderts, in Museen, Theatern, Rathhäusern, Börsen und Bahnhöfen moderner Zweckbau und tradierte Stilmformen wieder sinnvoll verbunden werden könnten, damit aus der Wahllosigkeit der Maskierung eines unangepassten Zeitstils hervorgehe, war seit Schinkels Idee einer Stilkünste die Kernproblematik der Architektur. Durch die naive Wettbewerbsforderung nach „Stilfindung“, die König Maximilian II. für seine zukünftige Prachttraube in München (1800) formuliert, ließ es sich jedenfalls nicht aufheben. Gegen solche Willkür trat Semper eine neue Bauökologie, die in der historisch-geneiologischen Entwicklung des Verhältnisses von Funktion, Konstruktion und Dekoration begründet ist.

1803 als Sohn eines schlesischen Kaufmanns in Hamburg geboren, auf dem humanistischen Johanneum erzogen, Student der Jurisprudenz in Göttingen, aber schon bald neugieriger Gasthörer



C. N. LEDOUX: Haus der Liebe für die Idealtstadt Chaum (um 1785)



KUNSTES DRESDNER HOFTHEATER (1838-42)

bei dem Mathematiker Gauss und dem Archibologen Müller, kam Semper aber zufällig zur Architektur. Nach Studium bei Friedrich Gärtner in München und Bauarbeiten am Rosenberger Dom ging er 1826 nach Paris zu den deutsch-französischen Architekten Cau und Hittorff, kehrte nach unentschiedenen Zwischenjahren dorthin zurück und wurde Zeuge der Julirevolution, die seine demokratische Einstellung festigte. Drei Jahre reiste Semper dann in Italien und Griechenland und unternahm die von Hittorff angeleitete Frage der Heiligtümer antiker Architektur (Polychromie), in der er den Schlüssel zu seiner Stiltheorie finden sollte. Sein Aufsatz „Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten“ (1845), eine programmatische Streiftakt, gegen den hohen Gipfelklassizismus, machte ihn schnell bekannt. Im gleichen Jahr wurde der erst Ermunddreißigjährige auf Empfehlung Schinkels Professor für Baukunst an der Dresdener Akademie. Bis zu seiner Flucht nach Paris auf Grund der aktiven Teilnahme am Dresdener Aufstand von 1849 – ein Schicksal, das mit dem Freunde Richard Wagner teilte – entstanden die ersten Monumentalbauten, die Sempers instruktionalen Ruf begründeten: Königliches Hoftheater (1838-42) und Gemäldegalerie (1847/54). Die ursprüngliche Idee ihrer Anordnung als Kreuzlösung des Pöppelmannschen Zwingers (1711-30) zu einem römisch anmutenden, gegen die Höhe hin offenen Forum, verrät den engagierten Stadtplaner, der für Hamburg, Zürich und London ähnliches plante, sich aber erst in Wiesner Museumsformularen konnte. In Dresden schätzte die Ideo, nicht zuletzt weil der sächsische Landtag (den 1869 tatsächlich erfolgte) Brand des römischen Theaters und damit eine Gefährdung des nahen Galeriebaus befürchtete. Der war nach langer Diskussion erstgestellt, so daß es nur noch in abgeklärter, gleich nobler Museumsform, durch Mittelrisalit und zentrale Kuppel akzentuiert, verbunden nach dem Vorbild der zwei Jahrzehnte älteren Münchener Pinakothek zentrale Oberlichtsäle mit durchförmigen Kabinetten und Loggien. Ganz von den Stilmformen zugleich die funktionale Organisation des Bauwerks symbolisieren und ihre tradierten Bedeutungen selbst gegenwärtigen abzuzeichnen. Das ihm hüllenden Klee des reichen Renaissanceors mehr Gewicht gegeben als in Kienbau, Sogelbau, Oberlichter sind wieder hinter einer Balustrade versteckt. War das derselbe Semper der früher gefordert hatte, „es spreche das Material für sich – Backstein erscheine als Backstein, Holz als Holz, Eisen als Eisen“, und der wegen seiner Ablehnung der Form aus Zweck und Bedürfnis von den Funktionalisten als Vorläufer mißverstanden, von der sich etablierenden Kunstwissenschaft als „rechter Semper“ (Frau Kugler) und „Materialist“ (Alois Rieg) abgestempelt wurde?

Dal es Semper in der Dekoration nicht mittels Kaschieren von konstruktiven und materiellen Notwendigkeiten, sondern im Gegenteil um ihre Abhebelung ging, zeigt besonders sein theoretisches (unlängst im Mäander-Verlag nachgedrucktes) Hauptwerk „Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten“ (1860-63). Hier verdrängt Semper mit einer naturwissenschaftlich orientierten Methode, der Genesis der Form nachzugehen. Sie wird nicht mehr im Sinn einer normativen Ästhetik als zeitlos gültige Erscheinung der Idee, sondern als Produkt eines polyvalent durch Funktion, Material und Technik, aber auch durch die sich wandelnden geologischen, sozialen und politischen Systeme determinierten

Schon in Sempers erstem Hoftheater ist der vor den Bühnenbus vorstehende Halbzylinder mit seinen vorgelagerten Arkaden in erster Linie Verkörperung der Idee des fürs Volk bestimmten antiken Amphitheatres, wenngleich Ränge und Logenauflage nach den Bedürfnissen einer bürgerlichen Gesellschaft folgten. Semper hat diesen Typus über das Projekt der Kaiserlichen Oper für Brasilien (1858) und das Wagner-Festspielhaus, das auf den Inseln der Ostsee an die Stelle des späteren Friedensengeltheaters entstehen sollte (1860), bis hin zum zweiten Dresdener Theaterbau (1871-78) und zum Wasserburgtheater (1874-85) fortentwickelt. Hier fand er – ebenso wie im Wiedener Stadthaus und den letzten

Schaffensprozessen verstanden. Der aus materiellen Gebrauchsfunktionen resultierende Typus wird erst Kunst, wenn das technisch-funktionale System – analog zur polychromen Benennung der Alten – in der dekonstruierenden „Bekleidung“ der Form in sich selbst abgegliedert, gleichsam sublimierter Form erscheint. Aus der bewußten Nachahmung hehelt, sollen die Stilmformen zugleich die funktionale Organisation des Bauwerks symbolisieren und ihre tradierten Bedeutungen selbst gegenwärtigen abzuzeichnen. Ideellen Aussage dienbar.

Stil als Übereinstimmung einer Kunsterscheinung mit allen Vorbedingungen und Umständen ihres Werbens“ bedeutet also zunächst bewußte Anwendung des historisch entstandenen Dualismus von Kernform und Kulturnorm mit dem Prinzip ihrer materiellen Integration. Die überkommenen Stilmformen sollen gerade nicht den „Chor von Privatierfröhen“ und der „vom Prinzip Kapital getragenen Spekulation auf die Kunstindustrie“ anheim fallen. In der Semper „des klaren Hervortretens grosser Annahmen in den bestehenden Verhältnissen der Gesellschaft“ erkennt. Für die Wettbewerbs zum Neubau der Hamburger Nikolaikirche (1864) hat er selbst organische und gotische Entwürfe vorgelegt, aber seine bevorzugte Sprache war doch die der Renaissance. Selbstverständlicher als in den von nationalem Pathos verklärten Mittelalterlichen ließ sich in diesem frei verteilbaren Vokabular der kausalen Analyse Anspruch eines funktionellen Gesellschaftsdeals darstellen, reibungslos seine Durchdringung mit dem Baukörper vorantreiben.

Wieners Museumsbauten – zu einer Formdurchdringung, in der die zitierten Stilleitens ihre strukturelle symbolische Interpretationsaufgabe in hohem Maße erfüllten. Der Auftrag zum Dresdener Theaterneubau mit Semper nach den schweren Londoner Erfahrungen, in denen er am Aufbau der ersten Weltausstellung und des Kunstgewerbmuseums in Stutt-Konstanz mitgewirkt hatte, und nach der 1858 erfolgten Berufung an die neugegründete Eidgenössische Technische Hochschule Zürich, deren Gebäude er errichtete, Genugtuung bereitet haben.

Aber der hochgeehrte und schwermere Mann, weitestgehend durch seinen europäischen Befahrungshorizont schärfer als die meisten deutschen Kollegen, blieb in unerbittlicher Spannung. Sein Altersbild verriet es: Er sah noch die epigonalen Ausläufer seines Spätstils in der heranziehenden Gründerzeit und beklagte, daß sich nirgend eine neue zeitgeistliche, mit Kraft und Bewußtsein verfolgte Idee kundgibt, die dem Künstler die Richtung zu weitergehender Umformung der alten Stilprägen sein könnte. „Es es dahin kommt, muß man sich, so gut es geht, will, in das Alte hineinwickeln.“

Der lang Umkämpfte, dann fast Vergessene, findet zunehmend Aufmerksamkeit und Würdigung, seit sich im Spannungsfeld zwischen einem mechanischen Pseudofunktionalismus und schmerzlicher Nostalgie erneut die Frage nach Architektur als Kunst stellt. Er starb am 13. Mai 1879 in Rom – ein Architekt des Historismus, der auf seine Überwindung, nicht in der Praxis freilich nicht immer ohne Kompromisse,

GOTTFRIED SEMPER: Altersphoto aus dem Jahr 1878

sische Stiche und Fotografien in der Nahsicht gelegentlich große Ähnlichkeit bis hin zur Architekturkopie (namentlich im Fall der Villa Rotonda) suggerieren. Dass der Ordo in der Architektur dem der venezianischen Gesellschaftsordnung und diese letztendlich den Gesetzen kosmischer Harmonie entsprechen sollte, konnte man auch in der Schreibstube nachvollziehen, dass aber die klassische Grandeur der Portiken, Giebel, Kolonnaden und Arkaden sich überraschenderweise als eine ‚ars povera‘ entpuppte, zusammengeflickt aus Ziegeln (Säulen), Holz (Gebälke), Stroh, Hausetein imitierendem Putz und Stuck, das ließ sich erst in der Nahsicht vor Ort wahrnehmen und sagt eine Menge über den fiktiven Charakter und das theatralische Pathos Palladios aus, [...] *der aus Wahrheit und Lüge ein Drittes bildet, dessen erborgtes Dasein uns bezaubert* (Goethe).¹⁸

So beschloss ich, mir vor dem Hintergrund meines Diss-Themas einen Überblick zu verschaffen und programmierte 1974 eine kleine Rundreise durchs Veneto in unserem ersten uralten VW-Käfer, den Madeline und ich uns damals schon als Studis leisteten. Zu dieser kurzen Rundfahrt lud ich meine Eltern ein. Wir hatten sonst ja wenig Zeit miteinander und ausnahmsweise konnte ich ihnen, die sie ansonsten weite Teile Italiens gut kannten, hier mal etwas gänzlich Neues bieten. Im Rückblick gesehen war es eine ziemlich umfangreiche Gewalttour, die wir da in wenigen Tagen von Vicenza aus absolvierten, was sich auch daraus erklärt, dass erst ganz wenige Häuser damals öffentlich zugänglich waren und somit gründlicher besichtigt werden konnten. Dafür nahmen wir zahlreiche Villen des 17. und 18. Jahrhunderts zumindest in der Außenansicht en passant mit, und so lernte ich, ähnlich wie Palladios englische Bewunderer auf ihrer Grand Tour im 18. Jahrhundert, welch zukunftssträchtige Typologie der Maestro geschaffen hatte, die auch jenseits der touristischen Ikonen viele zauberhafte Früchte trug.¹⁹

Eine wissenschaftlich vertiefte Inspektion vor Ort fand dann erst 1983 statt, als ich mit Hanno-Walter Kruft von Augsburg aus als Ergänzung eines Hauptseminars eine Palladio-Exkursion durchführte, die sich auf die venezianische Renaissance ausweitete und somit Zeitgenossen wie Falconetto und Sansovino einschloss.²⁰ Der kleine Exkursionstrupp (wir hatten ja eben erst den Studiengang in Augsburg eröffnet) schloss u. a. die Studierenden Andres Lepik,²¹ Dietrich Erben²² und Martha Nadler (Schad)²³ ein. Kruft selbst steckte damals mitten in seiner *Architekturtheorie*,²⁴ in der Palladio und seine Vorgänger und Nachfolger natürlich zentrale Rollen spielen, und so waren wir bestens gerüstet und bewältigten ein ziemlich strammes Programm: Die Kirchen in Venedig, die Piazza San Marco mit Sansovinos Biblioteca Marciana, die Stadtpaläste und das Teatro Olimpico in Vicenza, in Padua Falconettos Loggia Cornaro sowie dessen eindrucksvolle Villa dei Vescovi bei Luvigliano, Palladios Villen Trissino, Rotonda, Godi, Foscari, Emo, Maser, Badoer und mein puristisches Lieblingsobjekt Poiana Maggiore sowie Sansovinos von Palladios Typologie so gänzlich abweichende Palastvilla Garzoni bei Pontecasale. Der Vergleich von Falconettos und Sansovinos extravaganen Beispielen mit Palladios Typologie der ‚villa rustica‘ (die die englischen Landhäuser des 18. Jahrhunderts gewissermaßen nur ‚abbilden‘, während hier der Mist und die Ernte noch Teil der ‚ganzen Hauses‘ waren) öffnete uns die Augen: Die raffinierten Variationen der auf ein spezifisches klassisches Vokabular reduzierten Architektur motive, die ausgeklügelte Harmonie der Proportionen, die anschauliche Verschmelzung der repräsentativen und praktisch-funktionalen Sphären – von Kultur und Ökonomie, von Herrschaft und Agrikultur – und nicht zuletzt die Nobilitierung der einfachen lokalen Materialien zu edler Monumentalität (vor den Renovierungen seit dem Hype um Palladios 500. Geburtstag 2008 noch überall als bröselnde Patina erlebbar) prägten sich damals tief in unser Ar-



THE VILLAS of PALLADIO *Giacconi*

Die 32 Villen Andrea Palladios, Poster von Giovanni Giacconi (2003).

chitekturverständnis ein. Die bildnerischen Ausstattungen mit den illusionistischen Darstellungen zur Mythologie und zur villegiatura (etwa Maser und Emo) und die um geheimnisvolle antike Mysterienkulte kreisenden Grottesken (etwa Poiana) faszi-



Hanno-Walter Kruft vor der Villa Trissino in Cricoli bei Vicenza (Exkursion 1983).

nierten gleichermaßen. Davon ganz erfüllt präsentierte ich mein frisch erlerntes Wissen gleich in meinem ersten Kieler Semester 1985/86 als Proseminar, das mit einer saftigen Klausur (25 keineswegs anspruchslose Fragen) abgeschlossen wurde. Ehrgeiz, die Palladio-Forschung um eigene Forschungsbeiträge zu bereichern, hatte ich jedoch nie, denn mir schien alles Wesentliche schon gesagt. Es ging mir vielmehr um eine produktive Vermittlung und Diskussion der vorliegenden Erkenntnisse.

Zwei Jahre später erhielt ich (vermittelt über meinen Ex-Professor Hermann Bauer) die Einladung der Ex-Ehefrau Hubert Burdas, Christa Maar,²⁵ als Cicerone mitsamt Madelaine bei der Verleihung des von Burda gestifteten Petrarca-Preises 1987 in Asolo mitzuwirken, die ich natürlich voller



Die Villa Pisani



Adrian von Buttlar

V.l.: Lars Gustafsson, Hubert Burda, Christa Maar, Wolfgang Ebert,³³ Lea Ritter Santini, Madelaine v. B., ?, Eva Gesine Baur,³⁴ Oskar Pastior, AvB, Christoph Sattler vor der Villa Foscari von Palladio, aus: Petrarca – Preis 1987/1988, Edition Petrarca 1989, S.205 (Fotos: Isolde Ohlbaum).

Neugier auf diesen internationalen Dichter-Parnass erwartungsvoll annahm. Wir reisten also per Flieger über Venedig nach Asolo ins splendide Hotel Cipriani, in dessen Garten schon kleine Grüppchen von PoetInnen – sich mit bühnenreifem understatement austauschend – versammelt waren. Ich erinnere mich an den Preisträger Hermann Lenz²⁶, den Schweden Lars Gustafsson²⁷, die Übersetzer Hanno Helbling und Lea Ritter Santini²⁸, den Rumänen Oskar Pastior²⁹, an Michael Krüger³⁰, Siegfried Unseld³¹ und Peter Handke³².

Burda, der auch erstmals seine junge Freundin Maria Furtwängler³⁵ mitgebracht hatte, stand als Sedlmayrschüler (Promotion 1967 mit einer Dissertation über den französischen Ruinenmaler Hubert Robert)³⁶ der Kunstgeschichte natürlich nahe und wollte insbesondere auf einer Bootstour die Brenta hinunter von mir für seine Gäste die venezianische Villenkultur über Lautsprecher erklärt haben. Das versuchte ich auch redlich, beginnend mit den venezianischen Bankern und Magnaten, die ihr im Orienthandel verdientes Kapital in die Agrikultur des Veneto steckten, dessen Sümpfe Alvise Cornaro und die zuständige Behörde³⁷ im Laufe des 16. Jahrhunderts trocken legten, gefolgt vom palladianischen Bauboom, bis hin zu Carlo Goldonis Villentrilogie, die vom moralischen Niedergang der villegiatura, dem Schuldenmachen, unendlichen Intrigen und den erotischen Eskapaden des ländlichen Lebens im 18. Jahrhundert erzählt.³⁸

Das Dumme war, dass etliche der direkt an der Brenta gelegenen, teils recht unbekannteren Villen aus dem 17. oder 18. Jahrhundert stammten und mit Palladio eher wenig zu tun hatten, so dass ich – keine Ahnung – mich diesbezüglich an die spärlichen Infos aus diversen Reiseführern halten musste; bis auf Palladios Villa Foscari kurz vor Venedig, wo ich nochmal zu einer großen kunstgeschichtlichen Suada ausholte, der aber nur noch der Architekt Christoph

Sattler³⁹ etwas abgewinnen konnte. Denn ansonsten war die ohnehin spärliche Aufmerksamkeit nun fast gänzlich erloschen. Die DichterInnen wollten sich eh lieber unterhalten und aus ihren neuesten Werken vorlesen. Es machte sich eine schleichende Aggression breit, weil zu viel Beiprogramm und zu üppige Mahlzeiten in Fünfsterne-restaurants mit reichlich Wein zur Mittagszeit sie zu schläfriger Passivität verdammt. So kam es bei einem abendlichen Luxusmahl zu einer absurden Szene: Während eine köstliche Zabaione serviert wurde, las eine unkaputtbare Autorin seelenruhig die unendlich detaillierte Schilderung des Selbstmordes eines verzweifelten Mädchens vor. Peter Handke fing infolge, als die meisten schon im Bus saßen, mit einem Stuhlbein bewaffnet eine Pöbelei an und beschimpfte den Mäzen des Petrarca-Preises mit unflätigen Sottisen über dessen Großzügigkeit, die jedoch zweifellos alle Beteiligten als elitäres Event letztendlich ungemein genossen.

Bei der Preisverleihung an Hermann Lenz und Hanno Helbling in der Villa Emo, die der Conte und die Contessa Emo (über vierhundert Jahre Familienbesitz!) für Burda geöffnet hatten, machte ich eine aufschlussreiche Entdeckung zur Wirkmächtigkeit der Architektur Palladios: Sie schüchtern die gutbürgerlichen LiteratInnen, die zur Feier des Tages in Anzug und Krawatte beziehungsweise im Kleinen Schwarzen erschienen waren, spürbar ein: Wie schlendert man unauffällig die für edle Pferde konstruierte Rampe der Emo hinauf? Wie steht man ganz lässig in dem erhabenen Portikus zwischen den kolossalen toskanischen Säulen? Darf man sich mitten in der mit den prächtigen heroischen Fresken Gianbattista Zelottis ausgestalteten Sala Grande in einen der frei im Raum stehenden Fauteuils plumpsen lassen? Die unsichere Körpersprache wirkte wie eine Bestätigung der verlorengegangenen einstigen Grandezza. Christa Maar bedankte sich später mit einem herzlichen Brief für



Falconetto: Loggia Cornaro (Padua) – Palladio: Villa Trissino - Villa Emo - Villa Caldogno – Villa Cornaro - Scamozzi: Villa Rocca Pisana - Palladio: Villa Rotonda – Villa Poiana – Villa Foscari (alle Fotos 2010).

meinen Einsatz, dessen überschaubare Resonanz mich hoffentlich nicht allzu sehr enttäuscht habe und dessen didaktische Quintessenz als kleiner Beitrag in die Publikation zum Petrarca-Preis 1987/88 einging.⁴⁰

Meine erste eigene Palladio-Exkursion veranstaltete ich 1994 nach gründlicher Vorbereitung durch ein Hauptseminar von Kiel aus mit einer relativ großen Gruppe.⁴¹ Einer der Pluspunkte des in der nördlichen Dias-

pora gelegenen Kieler Instituts war die großzügige Förderung von Exkursionen, die wir mit eigenen Universitätsbussen und Fahrern durchführten, was größtmögliche Freiheit auch im Erreichen abgelegener Ziele ermöglichte (die Busse waren übrigens lila lackiert und mit dem CAU-Emblem versehen, so dass man uns leicht mit einem Erzbischöflichen Ordinariat verwechseln konnte). Den Einstieg fanden wir nach der Überquerung der Alpen in Palladios merkwürdigem manieristischen Villen-

fragment der Villa Sarego. Unser Hauptquartier schlugen wir dann im Hotel Due Mori in Vicenza auf, wo sich im Stockwerk über uns lautstark eine andere Gruppe tummelte. Es stellte sich heraus, dass es StudentInnen aus Frankreich waren, die – wie sie mitteilten – mit der französischen „Gartenpäpstin“ Monique Mosser⁴² unterwegs waren, worauf die unseren schlagfertig konterten, sie reisten mit dem deutschen „Gartenpapst“. Wir sahen damals fast alle Villen von Palladio und seinem eigenwilligen Schüler Vincenzo Scamozzi,⁴³ während wir Venedig und Mantua auf Tagestouren besuchten. Die Intensität, die die Konzentration auf ein Leitthema mit sich bringt, macht solche Exkursionen vor Ort zu den erfolgreichsten Instrumenten des Lernens, auch wenn die Erkenntnisse immer wieder nach der sokratischen Methode der Mäeutik (=Hebammenkunst) durch mühsame Befragung gegenseitig herausgekitzelt werden müssen. Auf jeden Fall waren die Eindrücke offensichtlich sehr anrührend und sogar synästhetisch: In Palladios Teatro Olimpico – einem als solchen schon ungemein eindrucksvollen Ambiente – besuchten wir ein Abschlusskonzert der Musikhochschule, das mit einem der irisierenden Klangstücke von Philipp Glass⁴⁴ endete. Da hörte ich hinter mir plötzlich ein lautes Schluchzen einer unserer Studentinnen und fragte mich umdrehend besorgt: „Mein Gott, was ist los?“, worauf sie antwortete: „Nichts, es ist einfach alles soooo schön!“

Von Berlin aus startete ich 2010 noch ein letztes Mal in Ergänzung eines Palladio-Hauptseminars im vorausgegangenen Wintersemester eine Palladio-Exkursion, dieses Mal zusammen mit dem serbischen Kollegen Branko Mitrovic, den ich als Humboldt-Stipendiaten 2002-2004 beziehungsweise als Humboldt-Preisträger (2008) an unser Institut geholt hatte.⁴⁵ Branko, der damals in Neuseeland lehrte, hatte sich mit Hilfe einer Reihe von Stipendien, u. a. gefördert durch James Ackerman⁴⁶ und Jo-

seph Rykwert, auf Palladio und die Proportionslehren der Hochrenaissance-Architekten spezialisiert und eine Kampagne zur genauen Vermessung der Villa Cornaro in Piombino Dese durchgeführt hatte, wobei er in Opposition zu Wittkower und Colin Rowe⁴⁷ Palladios pragmatische Herangehensweise (und damit die kleinen ‚Abweichungen‘ des Meisters vom absoluten mathematischen Kanon) hervorhob.⁴⁸ Seine Forschungen versuchten ferner dem architekturethischen Gehalt von Palladios Kunst nachzugehen, indem sie die Verankerung von Mathematik, Geometrie und Architekturtheorie in der antiken und frühneuzeitlichen Philosophie analysierten.⁴⁹ Unsere Herangehensweisen an das Objekt vor Ort waren denkbar unterschiedlich. Während viele der Studierenden (und auch ich) seinen deduktiven theoretischen Erörterungen zur Ästhetik Palladios tapfer zu folgen versuchten, bemühte ich mich meinerseits, empirisch vom sichtbaren materiellen Befund ausgehend, die funktionalen und formalen Charakteristika von Palladios Bauten induktiv zu erschließen. Das ergab einen ziemlich anstrengenden aber auch komplementären Diskurs! Neben Palladios puristischer Villa Poiana stellte Scamozzis grandios auf einem Hügel gelegene Villa Rocca Pisana mit ihrer strengen inneren Rotunde – gleichsam als ‚reine‘ Architektur – einen der künstlerischen Höhepunkte unserer Exkursion dar. Ausgiebig konnten wir diese Villa auch von innen besichtigen, da sie mittlerweile kunsthistorische Stipendiaten beherbergte und offenstand. Währenddessen schritt eine stattliche Frau den Zuweg hinauf, mit der ich ins Gespräch kam und erfuhr, auch sie besitze eine Villa Palladios, nämlich die Villa Emo: es war die Contessa Emo, die uns zwei Jahrzehnte zuvor bei der Verleihung des Petrarca-Preises dort empfangen hatte! Das einzige Manko dieser Exkursion war die Tatsache, dass weder Branko noch eine(r) der TeilnehmerInnen sich ans Steuer unseres gemieteten Kleinbusses (dem noch zwei private PKW folgten) setzen wollten, so dass ich die jun-



TU-Exkursion 2010: Auf den Stufen der Villa Rocca Pisana.



Mit Branko Mitrovic (hinter AvB) vor der Villa Rotonda.

gen Damen und Herren nicht nur kunsthistorisch animieren, sondern auch noch selbst chauffieren musste, während sie nach dem ‚pranzo‘ und dem zugehörigen Gläschen Wein zufrieden auf den Beifahrersitzen dem nächsten Ziel entgegendösten. Ich fand, es sollte eigentlich umgekehrt sein! In der *TU intern* gab es einen kurzen Bericht.⁵⁰ Es folgte später im Sommer 2012 (das neue Bildmaterial auswertend) meine große Palladiovorlesung, deren Ruf, wie mir Anna Teut versicherte, sich schon weit in Berlin verbreitet habe.⁵¹ Ich schloss dabei auch die Wirkungsgeschichte – den europäischen und amerikanischen Palladianismus – ein.

Palladianismus, Revolutionsarchitektur und Frühklassizismus

Ein Ergebnis der Recherchen zur Dissertation vor dem Hintergrund dieser nachhaltigen Auseinandersetzung mit Palladio war der Versuch, die neopalladianische Architekturethik genauer zu definieren, die in der Palladiorezeption einerseits eine historische Analogie zwischen der oligarchisch verfassten Stadtrepublik Venedig und den Eliten der konstitutionellen Monarchie Englands zum Ausdruck bringen wollte, andererseits aber auch grundlegende britische Werte, die nicht mehr in der Gewissheit einer wissenschaftlich berechenbaren *harmonia mundi* verankert waren wie zweihundert Jahre zuvor, sondern über Symmetrie, Balance und Proportion einem eher gefühlten Ideal der ‚inneren Form‘ (Shaftesbury) – einer spezifischen Tugendvorstellung des Frühliberalismus – entsprachen. Diese mit den Maximen der Freimaurer (die sich ja metaphorisch der Werkzeuge und Regeln der Baumeister bedienen) verbundene Architekturethik stellte ich auf Einladung Richard Häslis 1980 in einem ganzseitigen Aufsatz in der *Neuen Zürcher Zeitung* unter dem Titel ‚„Moral Architecture“: Zum englischen Palladianismus des 18. Jahrhunderts‘ dar, der offensichtlich nicht unbeachtet blieb.⁵² So fragte das *Burlington Magazine* aus London im

Herbst 1981 an, ob ich das neue Buch des renommierten amerikanischen Architekturhistorikers Joseph Rykwert *The First Moderns – The Architects of the Eighteenth Century*, besprechen könne.⁵³ Rykwert präsentierte Thesen über den Einfluss verschiedener Ideologien religiöser Sekten und esoterischer Geheimbünde (mit denen man übrigens schon Palladios Villenbesitzer in Zusammenhang gebracht hatte) und behandelte entsprechend auch die moderne Palladiorezeption. Ich traute mir diese Aufgabe eigentlich nicht so recht zu, wollte aber auch nicht kneifen und lieferte eine Rezension, die in der Januarausgabe des *Burlington Magazine* 1982 erschien.⁵⁴

► [10.11588/artdok.00008702](https://doi.org/10.11588/artdok.00008702). Sie löste eine Kontroverse aus, indem John Harris (der mir an sich wohl gesonnene Direktor der Drawings Collection des RIBA) jeden Einfluss der Logen zurückwies. Das forderte wiederum im Dezember 1982 eine Entgegnung von mir heraus, in der ich unter dem Titel „Neo-Palladianism and Freemasonry“ klarstellte, dass es nicht darum gehe, jeden neopalladianischen Bau pedantisch als Werk eines Freimaurers abzuleiten, dass aber die zeitgenössische philosophische Dimension des palladianischen Harmoniestrebens und die breite Rezeption der Werke Palladios in England nicht ohne diese über die Logen sich bis auf den Kontinent ausbreitende neue ideologische Perspektive zu verstehen sei.⁵⁵

► [10.11588/artdok.00008699](https://doi.org/10.11588/artdok.00008699).

Schon zuvor hatte ich für eine Ausstellung von Architekturzeichnungen des RIBA in der Münchner Galerie Carroll das damals – abgesehen vom Englischen Garten – überraschende Thema *Englisches in München* bearbeitet, was mir sogar den „Stern der Woche“ der *Münchner Abendzeitung* eintrug.⁵⁶ Auch später thematisierte ich den Einfluss Englands auf die deutsche Architektur von Wörlitz bis zum Münchner Glaspalast, etwa in einer evening lecture der School of Architecture / Architectural Association in London (1988)⁵⁷ und im Mai

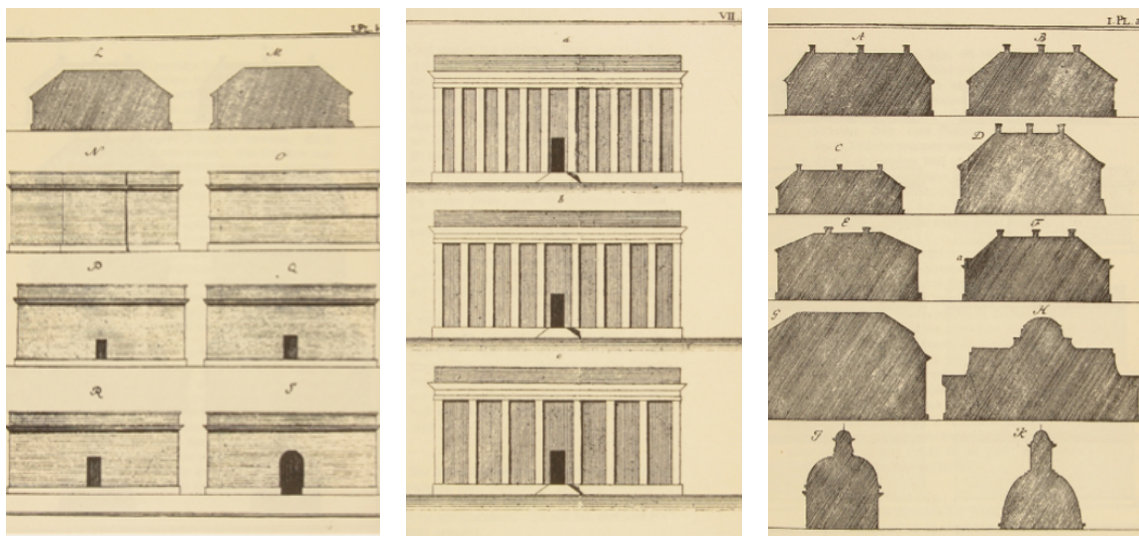
1997 moderierte ich beim Kieler Symposium „Palladios Erben“, das von unserem Institut und der Dante-Alighieri-Gesellschaft anlässlich des Erscheinens des Sammelbandes *Bauen nach der Natur. Die Erben Palladios in Nordeuropa* veranstaltet wurde.⁵⁸

Von dieser Position aus erschloss sich auch Palladios Rezeption im kontinentalen Frühklassizismus ab den 1780er Jahren für mich neu: Da war an erster Stelle die sogenannte französische Revolutionsarchitektur zu nennen, die bereits in den 1930er Jahren von Emil Kaufmann aus den Traktaten als Vorläufer der Moderne untersucht worden war (und offenkundig den jungen Albert Speer und somit den Monumentalismus der NS-Architektur beeinflusste).⁵⁹ Anfang der 1970er Jahre wurde die „Revolutionsarchitektur“ dann durch eine populäre Ausstellung wiederentdeckt – bezeichnenderweise zu einer Zeit, als die Nachkriegsmoderne gerade unter dem Etikett „Brutalismus“ (vgl. Kap. 11 im Teil II) das Korsett des Funktionalismus abzustreifen begann und wieder ausdrucksstarke, sogar erhabene ‚Sprache‘ werden wollte.⁶⁰ Die spärlichen Relikte Ledoux‘ in Paris (die Torhäuser La Vilette), die Salinenanlage von Chaux (Arc-et-Senans) in der Franche-Comté und sein Frühwerk Schloss Benouville in der Normandie besichtigte ich 1983, 1986 beziehungsweise 2017. Zu einer von meiner Kieler Fakultät 1989 veranstalteten Ringvorlesung zum 200. Jubiläum der Französischen Revolution steuerte ich den Vortrag *Revolutionsarchitektur* bei, in dem ich nicht zuletzt dem Wandel des Claude-Nicholas Ledoux vom loyalen Royalisten und Erbauer der verhassten Pariser Zollmauer zum revolutionären Idealisten nachging, der im Zuge seiner Haft in der Bastille die königliche Saline von Chaux auf dem Papier zur utopischen Idealstadt seines Alexander I. gewidmeten Traktates (1804) ausbaute.⁶¹ ▶ doi.org/10.11588/art-dok.00007837.

Für Deutschland war dieser, das traditionelle vitruvianische Regelsystem aushebende Sensualismus der Revolutionsarchitekten besonders anschaulich in der kleinen anonymen Schrift *Über den Charakter der Gebäude* (Leipzig 1788) erläutert und illustriert: etwa wie unterschiedlich die gleiche Kubatur eines Gebäudes bei variierender Größe der Öffnungen und Interkolumnien wirkt oder welchen emotionalen Stimmungswert (Charakter) die bloße Silhouette eines Hauses erzeugen kann – vergleichbar dem damals im Zuge der *Physiognomische(n) Fragmente* Johann Caspar Lavaters (1775) in Mode kommenden Schattenriss.

Die Folgen des Sensualismus in der Revolutionsarchitektur, der ja ähnlich wie in der Gartenkunst dieser Zeit gleichsam an ein neues und bildungsfernes Massenpublikum appellierte, waren unter anderem im dänischen, badischen und bayerischen Frühklassizismus (etwa bei Christian Frederik Hansen und seinen Adepten im Ostseeraum,⁶² Peter Speeth in Würzburg, Joseph Emanuel von Herigoyen⁶³ und Carl von Fischer⁶⁴) spürbar.

In Preußen war es vor allem der im 20. Jahrhundert übermäßig heroisierte, jung verstorbene Friedrich Gilly,⁶⁵ der Anfang der 1790er Jahre selbst in Frankreich und England gewesen war und die palladianische Typologie mit dem Pathos der Revolutionsarchitektur und dem heroischen, griechisch geprägten Klassizismus um 1800 verschmolz. Gillys berühmtes Friedrichsdenkmal-Projekt für den Leipziger Platz in Berlin (1796) war in den ersten drei Doppelstunden stets der sämtliche AnfängerInnen fesselnde Ausgangspunkt meines architektonischen Grundkurses in München und Kiel. Alle Register der Architekturforschung konnten an diesem Beispiel durchexerziert werden. Über Gillys offenkundige Beziehungen zum freimaurerischen Ideengut kam ich mit der resoluten Forscherin Hella Reelfs⁶⁶ in freundschaftliche Verbindung, als sie 1984 federführend in Berlin



Aus: *Untersuchungen über den Charakter der Gebäude*, Leipzig 1788.

die Ausstellung *Friedrich Gilly (1772-1800) und die Privatgesellschaft Junger Architekten* im Berlin-Museum vorbereitete, die erstmals zahlreiche bislang unpublizierte Blätter des Meisters und seines Umfeldes aus Ost und West aufspürte (während wesentliche bekannte Entwürfe seit dem Krieg leider weiterhin verschollen blieben). An die Stelle der Gilly-Adoration des Nationalsozialismus war nun eine zwar noch immer begeisterte, aber wesentlich nüchternere und innovative wissenschaftliche Bestandsaufnahme getreten, wie ich in meiner Rezension der Ausstellung für die *Kunstchronik* hervorhob – mit Ausnahme des Beitrages von Fritz Neumeyer, den ich Jahrzehnte später als Kollegen der Baugeschichte an der Architektur fakultät der TU Berlin schätzen lernte. Neumeyer war damals gerade intensiv mit Friedrich Nietzsche und seinem Einfluss auf die Frühmoderne, etwa auf Peter Behrens und Mies van der Rohe, befasst und geriet unversehens selbst in eine schwärmerisch-pathetische Gilly-Verehrung, deren nietzscheanisches ‚wording‘ sich nicht allzu sehr vom Pathos der NS-Adoranten unterschied, die er im gleichen Atemzug heftigst verdammt. Zugleich stellte seine Rehabilitierung des ‚genialen‘

Künstlerarchitekten Gilly eine Brücke zur postmodernen Architekturideologie dar, mit der die damals gleichzeitig Schlagzeilen generierende Internationale Bauausstellung IBA 1984 in Berlin aufwartete. So gab ich meiner Rezension in der *Kunstchronik* den Titel „Gilly Nietzsche und die IBA – Zur Ausstellung Friedrich Gilly und die Privatgesellschaft junger Architekten“⁶⁷ [▶10.11588/artdok.00008499](https://doi.org/10.11588/artdok.00008499). Diese freche Intervention, die mir Neumeyer hoffentlich nachträglich verziehen hat, veranlasste Willibald Sauerländer mir per Brief zu gratulieren: *...ein Wort ausdrücklicher Freude über Ihre Gilly-Rezension sollte Sie doch erreichen. Nachdem ich gerade in den Kritischen Berichten die witzige Besprechung „Seurat in Schilda“ gelesen hatte, fragte ich mich wieder, warum die Kunstchronik oft so pomadig ist. Ihre Besprechung ist eine erheitende Ausnahme, herzlichst...⁶⁸* Für das *Dictionary of Art* schrieb ich dann 1996 die Artikel über Friedrich Gilly und seinen Schwager Heinrich Gentz, Architekt des Berliner Münzgebäudes, sowie über Leo von Klenze.⁶⁹ Die Gillyforschung nahm übrigens kürzlich einen neuen Aufschwung, angeregt durch zahlreiche überraschende Funde, Entdeckungen und spannende iko-

nografische Recherchen des gelehrten Antiquars Frank C. Moeller zum ‚Designer‘ Gilly auf dem Gebiet der Möbel-, Tafel-, Ausstattungs- und Raumkunst. Die Beiträge des zum 250. Geburtstag initiierten Symposiums erschienen 2023.⁷⁰

Immer wieder Schinkel

Parallel zu meiner Klenzeforschung (vgl. das Klenze-Kapitel 7) arbeitete ich zwangsläufig fortgesetzt an einer Erkundung seines bewunderten preußischen Gegenspielers Karl Friedrich Schinkel, wobei der Abgleich ihrer persönlichen Beziehungen und baukünstlerischen Absichten bis hin zur rivalisierenden Planung für Athen (► doi.org/10.11588/artdok.00007762; ► [10.11588/artdok.00008415](https://doi.org/10.11588/artdok.00008415))⁷¹ viele Übereinstimmungen, aber auch die partielle Abhängigkeit Klenzes von den Erfindungen seines einstigen Berliner Kommilitonen an der Bauakademie ergab, wie ich 1987 und noch einmal 2006 herauszuarbeiten versuchte (► [10.11588/artdok.00007779](https://doi.org/10.11588/artdok.00007779); ► [10.11588/artdok.00007877](https://doi.org/10.11588/artdok.00007877)). Noch 2012 bestritt ich den „Schinkel-Salon“ der Berliner Staatlichen Museen zur Schinkel-Ausstellung mit dem Thema „Der ‚immanente Historismus‘ bei Schinkel und Klenze“ – mein Respondent war Jens Bisky.⁷² Schinkel und Klenze verstanden sich beide trotz ihrer begeisterten Antikenrezeption als Vertreter einer die Historie produktiv verarbeitenden Moderne, die sich im Bewusstsein fundamentaler geschichtlicher Veränderungen – wie Wolfgang Hardtwig in seiner Historismusdefinition formulierte – selbstbewusst vom Vergangenen abhob.⁷³ Beide entwickelten ihre Bauten individuell aus einer genauen Analyse der Bauaufgabe und der Tradition, wobei Schinkel formästhetisch nach allgemeinem Urteil (und hier stimme ich nicht selten zu) in vielen Fällen überlegen agierte. Schinkel war mir zwar von Kindesbeinen an oberflächlich vertraut, aber erst nach und nach konnte ich mich mit seinem komplexen Lebenswerk und seinen Theorieansätzen gründlicher auseinandersetzen – insbe-

sondere seit meinem ersten Besuch von Sanssouci-Charlottenhof (s. Kapitel 3) und seiner Berliner Bauten mit meinem Münchner Seminar anlässlich der Jubiläumsausstellungen 1981 in West- und Ostberlin⁷⁴ sowie 1986 auf erneuter Exkursion mit meinem Kieler Schinkel-Seminar, das nicht zuletzt den Anstoß für Rolf H. Johannsens spannende Dissertation (2000) über die literarischen Fiktionen Friedrich Wilhelms IV. als Quelle seiner Potsdamer Residenzprojekte gab.⁷⁵ An dem 1991 in London veranstalteten Kolloquium zur Ausstellung des Victoria and Albert Museums „Karl Friedrich Schinkel – A universal Man“ nahm ich als Diskutant teil.⁷⁶ In München, Kiel und Berlin war Schinkel immer wieder Gegenstand monographischer Lehrveranstaltungen (etwa zuletzt in der Vorlesung „Karl Friedrich Schinkel – Wegbereiter der Moderne“ im WS 2012/2013) sowie im Kontext der „Bauaufgabe Museum“, ein gemeinsames Projektseminar mit Bénédicte Savoy, oder der museologischen Tagung „Napoleon’s legacy – The rise of national museums in Europe 1794-1830“ in Amsterdam (► [10.11588/artdok.00008320](https://doi.org/10.11588/artdok.00008320); ► [10.11588/artdok.00007879](https://doi.org/10.11588/artdok.00007879))⁷⁷ Im Zusammenhang mit der denkmalgerechten Sanierung der Berliner Museumsinsel, die der Landesdenkmalrat jahrelang kritisch begleitete (vgl. Kapitel 9 „Denkmalrebell“) konnte ich 2012 übergreifend deren architektonische Entwicklung von Schinkel bis Alfred Messel und Ludwig Hoffmann im Sinne einer diachronischen Variation von Klassizismus in einem auf Deutsch und auf Englisch erschienenen Prachtband der Stiftung Preußischer Kulturbesitz darstellen⁷⁸ (► [10.11588/artdok.00007906](https://doi.org/10.11588/artdok.00007906)). Hinsichtlich der ab den 1990er Jahren boomenden Rekonstruktionsdebatte waren Schinkels Bauten, namentlich die Bauakademie, zentrale Bezugspunkte meiner Argumentation, zuerst im Rahmen meiner Schinkelrede 2001 „Welche Vergangenheit für unsere Zukunft: Anmerkungen zur Reproduzierbarkeit historischer Architektur“, auf die ich ausführlicher im Kapitel 12 (Bd. II) unter dem Stich-

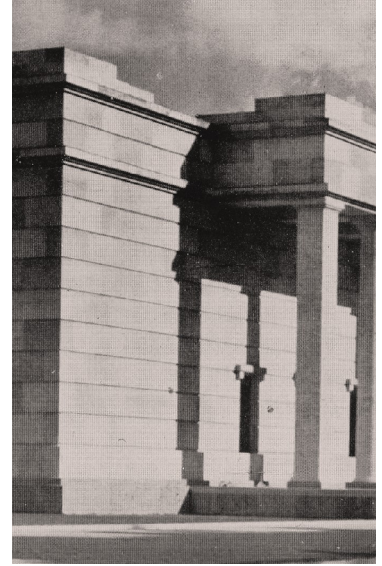
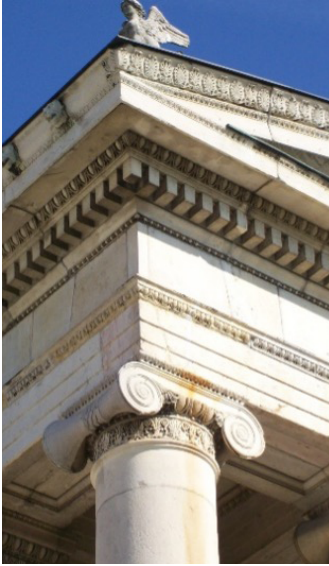
wort „Attrappenkult“ zurückkommen werde⁷⁹ ►doi.org/10.11588/artdok.00007839. Im *Schinkelführer*, der vom damaligen Schinkel-Zentrum der TU Berlin 2006 in einer deutschen und englischen Ausgabe herausgegeben wurde und Bau- und Restaurierungsgeschichte vereinte, bearbeitete ich auf dieser Grundlage einige seiner Hauptwerke.⁸⁰

Substantiell habe ich mich zweimal produktiver am forschenden Schinkel-Diskurs beteiligt: Zum einen 2008 im Rahmen eines Symposiums der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften über den Berliner Kunsthistoriker und Kulturbeamten Franz Theodor Kugler,⁸¹ der durch seine frühe Schinkel-Monographie (1838/1842) das Bild des Baumeisters nachhaltig prägte. In meiner Analyse „Kuglers Schinkel – eine Relektüre“, habe ich Kuglers Text mit anderen Inkunabeln der Schinkelliteratur (Otto Friedrich Gruppe 1842 und Gustav Friedrich Waagen 1844) kritisch abgeglichen, um ihre jeweiligen Intentionen präziser herauszuarbeiten: bei dem als konservativ geltenden Kugler dominiert überraschenderweise der Modernitätsdiskurs Schinkels Wertung.⁸² Zu diesem Beitrag muss nebenbei auf Seite 108 noch ein peinlicher Fehler korrigiert werden, den mir die Redaktion hineinbastelte und trotz Fahnenkorrektur nicht eliminierte. Es war dort Schinkels Studium bei David und Friedrich Gilly erwähnt, woraus ein wohlmeinender Lektor (dem David Gilly wohl nicht bekannt war) bei *Jacques Louis David und Friedrich Gilly* machte. Eine Sensation der Schinkelforschung: Schinkel ein Schüler Jacques Louis Davids!!! So leicht entstehen fake-news! ►[10.11588/artdok.00007905](https://doi.org/10.11588/artdok.00007905).

Zum anderen präsentierte ich erstmals 2006 im Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte auf einer Tagung, die einzig einem berühmten Gemälde Schinkels gewidmet war (konkurrierend mit bzw. komplementär zu Andreas Haus, Gert Gröning, Björn Brüsch, Adolf Max Vogt, Sven

Dierig, Michael Niedermeier, Iain Boyd Whyte und Heinz Schönemann)⁸³ und Jahre später noch einmal im Vorfeld der Berliner Schinkelausstellung „Karl Friedrich Schinkel – Geschichte und Poesie“ 2012 meine Interpretation des Programmbildes „Blick in Griechenlands Blüte“ (Berlin Nationalgalerie), das ich als Metapher für die erhoffte Blüte des preußischen Kulturstaates, gleichsam als ‚Glücksversprechen‘ verstand. Hier konnte ich den bisherigen Deutungen einige neue Facetten hinzufügen und die pädagogische Funktion des Werkes im politischen Kontext des Vormärz präzisieren⁸⁴ ►[10.11588/artdok.00007936](https://doi.org/10.11588/artdok.00007936).

Mit Schinkel, Stüler und ihren Nachfolgern setzte ich mich in weiteren Beiträgen auseinander. Im Umfeld Potsdams ist die von Eva Börsch-Supan erstmals systematisch bearbeitete „Schinkelschule“⁸⁵ omnipräsent, insbesondere durch den aus dem Vorbild des schinkelschen Gärtnerhauses zu Charlottenhof entwickelten Typus der malarischen Turmvilla, aber auch durch die variantenreichen Experimente mit Motiven der Antike, der Renaissance und der Neugotik von Friedrich August Stüler, Ludwig Persius, Ludwig Ferdinand Hesse, Ferdinand von Arnim und Johann Heinrich Strack,⁸⁶ die das Umfeld der Schlösser und Gärten prägen und weit in die europäische Baugeschichte ausstrahlten. Mit Stüler befasste ich mich ausgiebiger im Zusammenhang des Kampfes um das denkmalpflegerische Konzept zur Sanierung des Neuen Museums, der nach der Eröffnung schließlich 2010 in meinen in vier Sprachen veröffentlichten Architekturführer *Das Neue Museum* mündete (vgl. das Kapitel 9 „Denkmalrebell“ im Teil II des Readers).⁸⁷ Eine gute Vorbereitung für dieses Projekt war die Auseinandersetzung mit dem Monumentalwerk über Stüler von Eva Börsch-Supan und Dietrich Müller-Stüler, das ich 1998 in der *Zeitschrift für Kunstgeschichte* rezensiert hatte.⁸⁸ In meinem aktuellen Forschungsprojekt zu Klenzes Neuer Eremitage



Klenze, Gebäufkaufbau der Glyptothek 1830 - Troosts ‚Ehrentempel‘: Klenzes Münchner Königsplatz als nationalsozialistische ‚Akropolis Germaniae‘ - Paul Ludwig Troost, Haus der Kunst (1938).

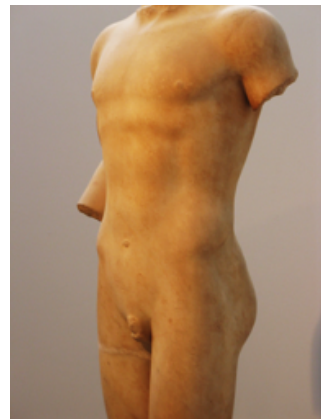
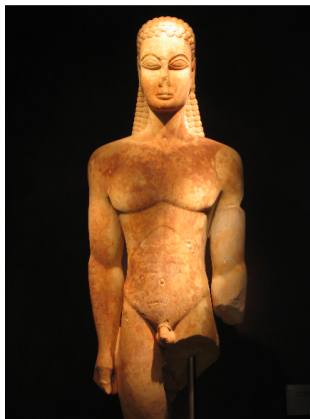
tage (Kap. 15 im Teil II des Raeders) spielen die glücklosen Entwürfe der Berliner Schinkelschule für St. Petersburg noch einmal eine aufschlussreiche Rolle.

Zwei übergreifende Beiträge möchte ich an dieser Stelle noch anführen, da mein Weg zur Architekturmoderne erst im zweiten Teil des Readers dargestellt werden wird. Ausgangspunkt war wieder der Vergleich von Schinkel und Klenze, diesmal speziell hinsichtlich der Tektonikdiskussion um 1820, deren nationalromantische Aspekte, wie ich herausfand, offensichtlich über den Klenzebiographen Hans Kiener unter dem Slogan „Germanische Tektonik“ in die NS-Architekturtheorie eingingen, worauf ich schon 1999 in der Klenze-Monografie hingewiesen hatte (vgl. Kap. 7). Hierzu gab es Vortragsvarianten, etwa im Juli 2004 auf der Tagung „Kunst – Geschichte – Wahrnehmung. Strukturen und Mechanismen von Wahrnehmungskonventionen“ an meiner alten Universität München, zugespißt auf den Aspekt „Diskurs zur ‚richtigen‘ Wahrnehmung der NS-Architektur“.⁸⁹ Tatsächlich ließ sich durch Zitate des NS-Chefideologen Alfred

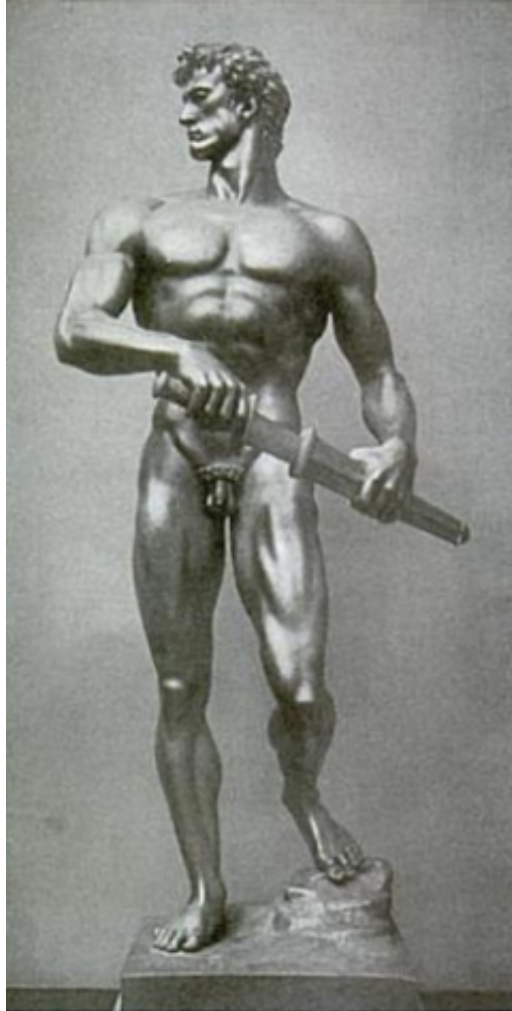
Rosenberg aus dem *Mythus des 20. Jahrhunderts*⁹⁰ die gezielte Differenz zum romantischen Klassizismus und die ‚harte‘ Ästhetik der NS-Architektur – die Vorliebe für Vierkantpfeiler und der fast durchgängige Verzicht auf das zwischen Stütze und Last vermittelnde Kapitell – erklären, wie ich 2006 auf der Tagung „Klassizismus – Gotik, Karl Friedrich Schinkel und die patriotische Baukunst“ darlegte, um Klenzes Klassizismusdefinition von dieser Radikalisierung des NS abzugrenzen ▶[10.11588/artdok.00007888](https://doi.org/10.11588/artdok.00007888).⁹¹ Vor allem thematisierte ich die ikonologische Dimension der klassizistischen Architektur auf der Tagung „The Role of Classics in the formation of European and national identities“ des Netherlands Institute in Athen im November 2006, auf der ich noch einmal über die politische Dimension der Tektonikdiskussion der 1820er Jahre referierte.⁹² Es war ein wunderbarer Aufenthalt in Athen, bei dem ich nicht nur die antike Architektur, sondern auch die Schönheit und Sinnlichkeit der klassischen Skulptur mit frischen Augen neu wahrnahm (s. u.). Aus dieser Tagung resultierte später die Einladung des niederländischen Historikers

Pim den Boer,⁹³ im Rahmen eines dreibändigen, von AutorInnen aus 15 Staaten getragenen Werkes zu den „Erinnerungsorten“ Europas das gesamteuropäische Phänomen des Klassizismus abzuhandeln – ein damals infolge der „lieux de mémoire“ Pierre Noras (1990)⁹⁴ aktueller methodischer Zugriff auf höchst heterogene Phänomene und Materialien der Geschichte. Ich analysierte Klassizismus nicht als lokalisierbare Varianten sauber abgrenzbarer Klassizismen, sondern als ein Kontinuum der Inspiration durch die Antike quer durch alle Künste, das sich letztlich vom Mittelalter über die Renaissance bis in die Moderne des 20. Jahrhunderts durchdeklinieren lässt.⁹⁵ Dabei kommt es dann nicht nur auf das Motiv, sondern vor allem

auch auf den ‚Ton‘ an, der die Musik macht: Insofern verkündete der NS-Klassizismus mit seiner sehr bewussten Ausstoßung aller ‚weichen‘ tektonischen Übergänge vom Tragen zum Lasten anschaulich den gewollten Bruch mit der humanistischen Tradition der Goethezeit. Auch erschließt sich der Unterschied zu der noch überwiegend vitruvianisch geprägten Formulierung des gleichzeitigen US-Klassizismus (mit dem im Zuge der von den Postmodernen erstrebten Entpolitisierung von Architektur damals gern der NS-Klassizismus gleichgesetzt wurde nach dem Motto: alle haben doch in den 1930er Jahren klassizistisch gebaut!). Nein: Jede inhaltliche Nuance ist über die Form ablesbar! Die trotz verwandter Athletik



Neuer Blick auf die lebendige Sinnlichkeit griechischer Skulptur (2006).



Polyklets Münchner Doryphoros (Bronzenachbildung von Georg Römer 1921) versus Arno Brekers Bronze ‚Bereitschaft‘ (1939).



Athen: Parthenon (430 vor Chr.) aus Marmor.



Taipei: National Taiwan Museum (1913-1915) aus Beton.

doch völlig verschiedenen Botschaften kennzeichnet beispielsweise auch die Diskrepanz zwischen dem Doryphoros von Polyklet und den mehr oder minder entgeistigten, nur noch ‚Willen‘ ausdrückenden Muskelmännern des hoch bewunderten Arno Breker: martialischer Herrschaftsgestus versus humanistische Kalokagathia.⁹⁶ Tatsächlich war das ästhetische Phänomen des auf dem Dualismus der Kräfte und der konstruktiven Balance zwischen „Kraft und Widerstand“ basierenden Architektursystems Klassizismus als Verkörperung von „Freiheit“ und „Schönheit“ – wie es Schinkel und Klenze verstanden – ein ursprünglich europäisches Theorem, das bei seinem Export auf andere Kontinente, etwa das von der japanischen Kolonialregierung errichtete Museum in Taipei, in erster Linie vom angestrebten Import europäischer Werte kündete. Ich nannte meinen Beitrag deshalb „Der Klassizismus – ein ästhetisches Markenzeichen Europas“⁹⁷ [▶10.11588/art-dok.00007894](https://doi.org/10.11588/art-dok.00007894).

Der zweite übergreifende Beitrag zur Architektur entstand im Umfeld eines von der DFG geförderten Graduiertenkollegs der UdK Berlin über „Entwerfen und Entwurf – Praxis und Theorie des künstlerischen Schaffensprozesses“, zu dem ich 2001 als Gast im Rahmen der Ringvorlesung hinzugezogen wurde.⁹⁸ Als Thema wählte ich „Entwurfswege in der Architektur“ und exemplifizierte ausgehend von dem Spannungsfeld zwischen der neuen CAD-Technik in Frank Gehrys Entwürfen und dem strikten Funktionalismus der bis heute benutzten ergonomischen Entwurfslehre von Ernst Neufert (1936) diverse historische Herangehensweisen an den Entwurf: von Palladios geometrisch-mathematischem Regelwerk über die plastische Ertastung der ‚prima idea‘ mittels steter Strichkonturen bei Michelangelo im Entwurf der Biblioteca Laurenziana, Friedrich Gillys kreative Kombination verschiedener architektonischer Leitbilder in seinem Friedrichsdenkmal (1796) und Jean-Nicolas-Louis Durands

schematische Rastervorgaben für wahlweise einzusetzende Gebäudetypologien in seinem *Précis de leçons d'Architecture* (1803/1805) bis hin zu Mies van der Rohe's Inspiration der Grundrisse für sein ‚Landhaus in Backstein‘ (1923/24) durch die auf der Berliner Ausstellung der russischen Konstruktivisten kurz zuvor gezeigten dreidimensionalen ‚Prouns‘ von El Lissitzky. Das war zweifellos ein Plädoyer für die Vielfalt schöpferischer Ansätze, die meiner Ansicht nach bis heute keineswegs obsolet geworden sind. „Entwurfswege in der Architektur“ erschien nicht nur 2003 in dem zusammenfassenden Tagungsband des Graduiertenkollegs,⁹⁹ [▶10.11588/art-dok.00007893](https://doi.org/10.11588/art-dok.00007893), sondern, worüber ich mich natürlich besonders freute, auf Bitten des Architekten Ralph Johannes sechs Jahre später noch einmal in dem von ihm herausgegebenen Handbuch zur „Architektenausbildung von Vitruv bis Mitte des 20. Jahrhunderts“.¹⁰⁰

Selten wird das Werk so vollendet wie geplant, oft wird es im Werkprozess verändert, im Laufe der Zeiten zerstört, repariert und umgebaut, für neue Zwecke genutzt und erweitert, und mit der Veränderung seiner Gestalt ändert sich auch seine ästhetische und semantische Botschaft. Es überlagern sich, rückblickend gesehen, mehrere historisch aussagekräftige Denkmalschichten, denen neue Bedeutungen zuwachsen – in seltenen Fällen in einem sorgsam vorausgeplanten Prozess. Ein hervorragendes Beispiel dafür war die Transformation des Reichstagsgebäudes im Übergang von der Bonner zur wiedervereinigten Berliner Republik, die ich 2019 anlässlich des 125. Jubiläums der ersten Einweihung und des 20. Jubiläums seiner ‚Wiedergeburt‘ in der Wochenzeitung *Das Parlament* beschrieb.¹⁰¹

In der Tat hatte sich das gründerzeitliche neubarocke Parlamentsgebäude von Paul Wallot mit der eleganten Glaskuppel nach dem Entwurf von Sir Norman Foster (inspiriert durch den Entwurf seines Wettbe-

werbskonkurrenten Santiago Calatrava) zum Publikumsmagneten des Hauptstadttourismus und zum Symbol für Kontinuität, historischen Bruch und Zukunftsperspektive entwickelt: Etliche Spuren der Geschichte, vom Reichstagsbrand über die russische Eroberung und Kriegszerstörung bis zum Ausbau des (letztlich denkmalgeschützten und dann doch abgerissenen) Plenarsaales durch Paul Baumgarten aus den 1960er Jahren. Die legendäre Reichstagsverpackung des Künstlerpaares Christo und Jeanne Claude sorgte für einen öffentlichen Diskurs, der mit seltener Klarheit den architektonischen Ausdruck der damaligen optimistischen Befindlichkeit unseres politischen Selbstverständnisses und auch die Hoffnungen auf die Zukunft Deutschlands beförderte. Es ging mir darum, diese noch immer ablesbare Ausstrahlung des Bauwerks nach zwei Jahrzehnten wieder bewusst zu machen. Ausgelassen hatte ich da-

bei den ‚Kuppelstreit‘ der Jahre 1994/95, wie der Verfechter einer eher historischen Kuppellösung, Ex-Bauminister Oskar Schneider (der die knappe Bundestags-Entscheidung gegen die Kuppelgegner mit Unterstützung des Bundeskanzlers letztlich durchgesetzt hatte) in einem ausführlichen Leserbrief bei der Redaktion anmahnte. Er machte keinen Hehl daraus, dass ihn jedoch Fosters Lösung künstlerisch nicht befriedigte.¹⁰² Ich entschuldigte mich angesichts des knappen Raumes für diese Auslassung und bedauerte, dass wir in der Bewertung des Umbaus weit auseinanderlügen: *Da werde ich Sie wohl kaum noch überzeugen können. Der übliche Mäkelton der Berliner Presse hat sich aber dann doch zum Glück ziemlich schnell ins Positive verkehrt und insgesamt können wir m. E. – und das ist dann auch letztlich Ihr Verdienst – auf diese „kritische Rekonstruktion“ heute stolz sein* – das war meine Botschaft.¹⁰³



Mysterium der Wiedergeburt durch Christo und Jeanne Claude: Verhüllter Reichstag (1995).

- 1 Reinhard Koselleck (1923-2006). Ders.: ‚Erfahrungsraum‘ und ‚Erwartungshorizont‘ zwei historische Kategorien (1975), in: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a.M. 1979, etl. Auflagen, S. 349-375.
- 2 Carl Arnold Willemsen (1902-1986), Mittelalterhistoriker, nach Promotion und Habilitation ab 1935 apl. Professor in Münster, nach dem Krieg ab 1950 apl. Professur, 1965 Lehrstuhl in Bonn. Seit den 1940er Jahren lag sein Schwerpunkt in der Stauferforschung mit zahlreichen, Geschichte und Kunstgeschichte verbindenden Publikationen über Süditalien. Willemsen hatte 1950-1954 meinen Vater Herbert von Buttlar als Archäologen für Grabungskampagnen zu den Stauferschlössern in Apulien engagiert und lud 1967 die Familie Buttlar ein, seine Abschiedsexkursion zu begleiten.
- 3 Hans Jantzen (1881-1967), 1935 -1951 Nachfolger Wilhelm Pinders auf dem Lehrstuhl in München, publizierte u. a. „Über den gotischen Kirchenraum“ (1927).
- 4 Monika Steinhauser (*1940) studierte Ägyptologie, Kunstgeschichte, Archäologie und Philosophie in Freiburg, München und Paris und trat 1969 mit ihrer Dissertation *Die Architektur der Pariser Oper. Studien zu ihrer Entstehungsgeschichte und ihrer architekturgeschichtlichen Stellung*, München 1969 (= Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 11) hervor. Sie übernahm nach der Assistentenzeit an der TU München bei Norbert Huse bis 2006 die Professur für Kunstgeschichte an der Ruhr-Universität Bochum; Michael Brix (*1941) nach der Promotion 1973 Arbeiten an Handbüchern der Denkmalpflege sowie zu den Gärten André Le Nôtres (vgl. Kap. 3), Professur an der FH München, zusammen mit Steinhauser Mitherausgeber von *Geschichte allein ist zeitgemäß. Historismus in Deutschland*, Gießen 1978.
- 5 Studienstiftungsbericht 1969. Korrespondenz mit der und Semesterberichte an die Studienstiftung des Deutschen Volkes SoSe 1969 – 1974. Explizit zum Thema Historismus veranstaltete ich lediglich für das Schinkel-Zentrum der TU Berlin in Zusammenarbeit mit dem Deutschen Kulturforum östliches Europa 2007 ein Werkstattgespräch zur Ausstellung „Aspekte des ungarischen Historismus - Deutsch-ungarische Wechselbeziehungen in der Architektur“ am 26. Januar 2007, das ich mit einem Kurzreferat „Zur Entwicklung der Historismusforschung“ eröffnete.
- 6 Semper, Gottfried: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik*, 2 Bde., Frankfurt a.M. 1860, 1863.
- 7 Semper, Gottfried: *Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architectur und Plastik bei den Alten*, Altona 1834.
- 8 *Kleine Schriften von Gottfried Semper*, hrsg. von Manfred und Hans Semper, Berlin / Stuttgart 1884.
- 9 Buttlar, Adrian von: „Gottfried Semper als Theoretiker“, in: Gottfried Semper: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik*, Reprint der Erstausgabe Frankfurt a.M. 1860/63 mit einem Nachwort von Adrian von Buttlar, Mittenwald 1977 (=Kunstwissenschaftliche Studententexte III), Bd. I., Nachwort, S. 1-26.
- 10 Heinrich Magirius (1934-2021), nach der Promotion 1958 Mitarbeiter des Landesamtes für Denkmalpflege, 1987 Habilitation, 1987 Professur an der HbK Dresden, 1994-1999 sächsischer Landeskonservator. Buttlar, Adrian von: [Rezension] „Heinrich Magirius, Gottfried Sempers zweites Dresdner Hoftheater. Entstehung – Künstlerische Ausstattung – Ikonographie. Wien, Köln, Graz 1985“, in: *Kunstchronik* Nr. 9, 1986, S. 376-380.
- 11 Buttlar, Adrian von: „Jenseits von Stilarchitektur. Zum 100. Todestag Gottfried Sempers“, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 12./13.05.1979, S. 139.
- 12 Erika Rödiger-Diruf an AvB, 10.11.1986. Buttlar, Adrian von: „Jenseits von Stilarchitektur. Anmerkungen zu Gottfried Semper“, in: Auss.Kat. *Gründerzeit - Adolf Loos*, Städtische Galerie Karlsruhe, Karlsruhe 1987, S. 39-44.
- 13 Heidrun Laudel (1941-2014), nach Promotion und Habilitation 1981-2001 Dozentin für Architekturgeschichte und Baugeschichte an der TU Dresden, Ausarbeitung des Werkkataloges zu Gottfried Semper; Kurt Milde (1932-2007), Mitarbeiter der Architekturfakultät der TU Dresden, 1967 Promotion, 1973 Habilitation und Professur für Geschichte und Theorie der Architektur, unter seinen Publikationen erstrangig *Neorenaissance in der deutschen Architektur*, Dresden 1981.
- 14 Buttlar, Adrian von: „‚Historismus‘ nach der Wende. Zum Symposium "Stilstreit und Einheitskunstwerk" in Bad Muskau, 20.-22.07.1997“, in: *Kunstchronik*, Heft 4, April 1998, S. 164-166.
- 15 Anfrage zum Semper-Symposium II durch Heidrun Laudel an AvB 12.10.1998 und 22.10.1998, Absage AvB an Heidrun Laudel 9.1.1999. Das Symposium wurde schließlich im November 2003 von Henrik Karge (FG Kunstwissenschaft der TU Dresden unter dem Titel „Gottfried Semper Dresden und Europa“ durchgeführt, doch habe ich den dort angekündigten Vortrag „Klenze contra Semper – Aspekte eines Abgrenzungsdiskurses“ nicht halten können.
- 16 Einladung von Chipperfield Architects 05.04.2016. Buttlar, Adrian von: „Emanzipation der Form – Sempers Stoffwechseltheorie“, in: *B12 Baumeister*, Dezember 2016, kuratiert von David Chipperfield Architects, S. 10-11. „The Emancipation of Form – Semper’s Stoffwechsel Theory“, in: *B12 Baumeister*, December 2016, curated by David Chipperfield Architects, p. 10-11. Vgl. <https://www.baumeister.de/chipperfield-office-talk/> (Zugriff 15.12.2023).
- 17 Vgl. die Rezeption der Palladioforschung in der *Der englische Landsitz* (1982,s.o.).

- 18 Vgl. in Goethes *Italienische Reise* (Vicenza, 19. September 1786).
- 19 Erste Palladiotour 1974 vom 27. September bis 3. Oktober. In diesen knapp fünf Tagen haben wir 34 Villen besucht, darunter 18 Hauptwerke Palladios und Scamozzis.
- 20 Der Palladio-Exkursion war im Sommersemester 1983 Krufts Hauptseminar über Palladio vorausgegangen, an dem 11 Studierende teilnahmen.
- 21 Andres Lepik (*1961) promovierte nach einem Forschungsaufenthalt an der Biblioteca Hertziana 1990 bei Hanno-Walter Kruft und mir über das Architekturmodell in der Renaissance, Mitarbeiter an den Staatl. Museen zu Berlin, 2007 Kurator für Architektur am MOMA in New York, 2012 Professor und Direktor am Architekturmuseum der TU München.
- 22 Dietrich Erben (*1961), nach dem Studium in Augsburg 1994 Promotion über die Capella Colleoni in Bergamo, 2002 Habilitation an der ETH Zürich über die Französischen Königsplätze, 2003 Professur an der Ruhr-Universität Bochum, seit 2012 Lehrstuhl für Theorie und Geschichte der Architektur an der TU München.
- 23 Martha Schad (*1939) promovierte 1985 im Fach Geschichte über die Frauen des Hauses Fugger und trat seither als Autorin einer Reihe sehr erfolgreicher historischer Biographien hervor.
- 24 Kruft, Hanno-Walter (1938-1993, vgl. Kap. 0, Anm. 74): *Geschichte der Architekturtheorie*, München 1985.
- 25 Hubert Burda (*1940), Großverleger und Kunsthistoriker (vgl. Kap. 4, Anm. 114); Christa Maar (1939-2022), Kunsthistorikerin, Promotion in München 1970 über das niederländische Trompe l'oeil, 1967 bis 1972 mit Hubert Burda verheiratet, Chefredakteurin der Zeitschrift *Pan*, 2001 Vorstand der Hubert-Burda-Stiftung. Einladung nach Asolo 17.-20.6.1987, Christa Maar an AvB 16.5.1987 mit Programmablauf.
- 26 Hermann Lenz (1913-1998), deutscher Schriftsteller, der nach dem Krieg mit einer autobiografischen Romanfolge (die neun Eugen-Rapp-Romane) hervortrat und von Peter Handke gefördert wurde.
- 27 Lars Gustafsson (1936-2016), Literaturwissenschaftler und habilitierter Philosoph (1983-2006 Professur an der University of Austin, Texas) und Romancier, der ein umfangreiches literarisches Oeuvre hinterließ und vielfach ausgezeichnet wurde (Goethe-Medaille 2009).
- 28 Hanno Helbling (1930-2005), promovierter Literaturwissenschaftler, Schriftsteller und Übersetzer, leitete von 1973-1992 das Feuilleton der NZZ; Lea Ritter Santini (1928-2008), Professorin für vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Münster, Übersetzerin und Essayistin.
- 29 Oskar Pastior (1927-2006), rumänisch-deutscher Dichter und Lyriker, Studium der Germanistik in Bukarest, der (wie sich posthum herausstellte) in den 1960er Jahren Mitarbeiter des berüchtigten rumänischen Geheimdienstes Securitate war. Zahlreiche Auszeichnungen, darunter posthum Georg-Büchner-Preis 2006.
- 30 Michael Krüger (*1943), Schriftsteller, Übersetzer und Verleger, ab 1968 Lektor, 1986 literarischer Direktor, 1995-2013 Geschäftsführer des Hanser Verlages, 2013-2019 Präsident der Bayerischen Akademie der Schönen Künste.
- 31 Siegfried Unseld (1924-2002), nach Studium und Promotion (über Hermann Hesse) 1952 Eintritt in den Suhrkamp Verlag, dessen Leiter er von 1959-2002 war.
- 32 Peter Handke (*1942), österreichischer Schriftsteller, dessen „Publikumsbeschimpfung“ mich schon 1966 bei einer Aufführung in der Akademie der Künste beeindruckt hatte, 2019 erhielt er den Nobelpreis, obwohl sein Eintreten für Serbien in den Jugoslawienkriegen der 1990er Jahre ihm andauernde Kritik eingebracht hatte.
- 33 Wolfgang Ebert (1923-1997), Schriftsteller und Satiriker, nach dem Studium der Germanistik und Philosophie in München und Berlin freier Journalist, schrieb u. a. für *Kölner Stadtanzeiger*, *Stern* und *Zeit*.
- 34 Eva-Gesine Baur (*1960), Studentin der Geschichte, Musikwissenschaft und Kunstgeschichte an der LMU, als ich Assistent bei Hans Belting war. 1985 Promotion über das englische Kinderbild im 18. Jahrhundert, Karriere unter dem Pseudonym Lea Singer als Autorin hoch gelobter, auf exakten Recherchen aufgebaute historisch-fiktiver Romane.
- 35 Maria Furtwängler (*1966), Ärztin und Schauspielerin (u. a. Tatort), Nichte des Kunsthistorikers und Filmregisseurs Florian Furtwängler (1935-1992), den wir damals in München über Friedrich Piel kennenlernten, der seinerseits mit Hubert Burda befreundet war, den Maria 1991 heiratete.
- 36 Burda, Hubert: *Die Ruine in den Bildern Hubert Roberts*, München 1967.
- 37 Alvise Cornaro (1475 oder 1486 – 1567), italienischer Humanist, Agronom und Schriftsteller zum Villenleben. Die ‚Provveditori ai Beni Incolti‘ waren Beamte, die sich seit 1545 um die Entwässerung und Urbarmachung der terra ferma kümmerten.
- 38 Carlo Goldoni (1707-1793), promovierter Jurist, Rechtsanwalt und italienischer Komödiendichter, von seiner *Trilogia della villeggiatura* (1761) habe ich in den 1980er Jahren eine glanzvolle Aufführung im Wiener Burgtheater gesehen.
- 39 Christoph Sattler (*1938), Stararchitekt, ausgebildet nach dem Studium u. a. im Büro Mies van der Rohe in Chicago. Seit ich ihn Weihnachten 1961 im Kreise seiner Familie in Rom kennenlernte (vgl. Kap. 1) zahlreiche Wiederbegegnungen in verschiedenen Kontexten (s.d.) und trotz teilweise divergenter Ansichten, etwa zur Frage der Rekonstruktion, stets achtungsvoll verbunden.
- 40 Christa Maar an AvB 28.6.1987: *Ich hoffe, Sie waren nicht allzu sehr enttäuscht von der relativen Unaufmerk-*

samkeit Ihrer Zuhörer und Zuseher bei Ihren sehr informativen Vorträgen. Schriftsteller und Poeten haben eben nicht unbedingt ein Bild von der Welt, in dem sehr viel Platz ist für bildende Kunst bzw. ein detaillierteres Verständnis davon. Dennoch wird vieles von dem, was wir gesehen haben, in Erinnerung bleiben [...] Ich möchte Ihnen noch einmal sehr für Mühe und Arbeit danken, die Sie aufgewendet haben, und für die Geduld, die Sie für die stets ungeduldigen Teilnehmer aufbrachten. Hoffentlich hatten Sie auch ein bisschen Spaß dabei!

– Buttlar, Adrian von: “Palladio - Villen längs der Brenta“, in: *Petrarca-Preis 1987/88*, Edition Petrarca [1989], S. 119-126.

- 41 Palladio-Exkursion Kiel 1994.
- 42 Monique Mosser (*1947), Architektur- und Gartenhistorikerin am Centre National de la Recherche Scientifique in Paris, spezialisiert auf das 18. und 19. Jahrhundert in Frankreich und Europa. Sie koordinierte 1977 die erste wichtige Ausstellung zur französischen Gartenkunst dieser Epoche „Jardins, 1760-1820, Pays d’illusion“ und lehrt die Geschichte der Gartenkunst in einem Studiengang an der Ecole Nationale Supérieure du Paysage in Versailles. Mosser veröffentlichte zahlreiche wichtige Bücher zur Gartenkunst und engagierte sich in etlichen Projekten für die Gartendenkmalpflege.
- 43 Vincenzo Scamozzi (1548-1616) vollendete das Teatro Olimpico, baute u. a. die Villen Rocca Pisana und Verlato in Villaverla sowie das Theater von Sabbioneta, lieferte Pläne für den Salzburger Dom und war durch seine Reisen und Kontakte, etwa zu Inigo Jones, sowie durch sein Lehrbuch *Idea Universale dell’architettura* (1615) einer der einflussreichsten Vermittler der vitruvianisch-palladianischen Architekturlehre.
- 44 Philipp Glass (*1937), mit seinem Kommilitonen Steve Reich nach der Abkehr vom Schönbergischen 12-Ton-System. Pionier der Minimal Music.
- 45 Branko Mitrovic (*1961), Dr. habil., Studium der Architektur und Philosophie in Belgrad (Diplome 1988 und 1992), PhD I 1996 University of Pennsylvania über Daniele Barbaros Vitruv-Kommentar, PhD II 2007 University of Auckland / New Zealand über J. Zabarellas Interpretation der Aristotelischen Psychologie, 2002-2004 Humboldt-Stipendiat an der TU Berlin, mehrere Forschungsstipendien in den USA, 2008 Humboldt-Preisträger, seit 2014 Professur für Geschichte und Theorie der Architektur an der Norwegian University of Science and Technology in Trondheim. Vgl. „Philosophie der Baukunst – Humboldt-Stipendiat und Renaissance-Spezialist Branko Mitrovic forscht an der TU Berlin“, in: *TU – intern*, Nr. 6, Juni 2010, S. 12.
- 46 James Ackerman (1919-2016), einer der prominentesten amerikanischen Architekturhistoriker und Spezialisten zur italienischen Renaissancearchitektur, namentlich Palladios und Michelangelos, sowie zur Villenforschung.
- 47 Rudolf Wittkower (1901-1971 britisch-deutscher, nach der Emigration in London und in USA, u. a. an der Columbia-University, lehrender Kunst- und Architekturhistoriker, dessen Hauptwerk *Architecture in the age of humanism* (1949) den Zusammenhang von Philosophie, Wissenschaft und Kunsttheorie in der Renaissance herausstellte; Colin Rowe (1920-1999), britischer Architekt und bei Wittkower geschulter Kunsthistoriker, der hauptsächlich in Austin / Texas und Cornell University lehrte und in unserem Zusammenhang mit seinem Essay „The Mathematics of the ideal Villa – Palladio and Le Corbusier compared“ (1947) diese wissenschaftsaffine These vertrat.
- 48 Mitrovic, Branko: *Learning from Palladio*, New York 2004.
- 49 Vgl. Ders.: *Philosophy for Architects*, Princeton 2011.
- 50 „Schöner Sündenfall – Auf den Spuren Andrea Palladios im Veneto“, in: *TU intern* Nr. 7 vom 7. Juli 2010, S. 5.
- 51 Anna Teut (1926-2018) an AvB o. D. (Sommer 2012): Architekturhistorikerin und Publizistin, die durch ihre Publikation *Architektur im Dritten Reich 1933-1945*, Berlin 1967, den ersten Anstoß zur Auseinandersetzung mit der NS-Architektur gab; als erste weibliche Vorsitzende des Deutschen Werkbundes 1983 für die Moderne stritt und sich – auch im vorliegenden Brief – für die Erhaltung des Architekturerverbes (David Gilly in Freienwalde) engagierte (wobei ich als Mitstreiter - schlichtweg überfordert - versagte).
- 52 Buttlar, Adrian von: „Moral Architecture“. Zum englischen Palladianismus des 18. Jahrhunderts“, in: *Neue Zürcher Zeitung* vom 05./06.04.1980, S. 57. Der Feuilletonchef Richard Häsli wünschte eine Zusammenfassung oder einen Ausschnittsaspekt aus dem „ausserordentlich interessanten“ Thema meiner im Mäander-Verlag angekündigten Dissertation und fand dann, dass der Artikel, der bald auch unter den Freimaurern kursierte, „seine schönsten Erwartungen erfüllt“ habe. Korrespondenz Häsli und AvB 26.10.1979-28.04.1980.
- 53 Terence Hodgkinson vom Burlington Magazine an AvB, 21.10.1980, Zusage 06.11.1980, Ablieferung des Manuskripts 11.03.1981. Zu Rykwert, vgl. das Kapitel “Die Diss“, S. 96-100, Anm. 101.
- 54 Buttlar, Adrian von: „Joseph Rykwert: The first Moderns. The Architects of the Eighteenth Century [Cambridge, Mass., /London, 1980]“, in: *Burlington Magazine*, 124, Nr. 946 Januar 1982, S. 39 f.
- 55 Buttlar, Adrian von: „Neo-Palladianism and Freemasonry“, in: *Burlington Magazine*, Dezember 1982, S. 762.
- 56 Buttlar, Adrian von: „Vom Englischen Garten zum Glaspalast. Englisches in München 1789-1854“, in: [Ausst. Kat.] *Englische Architekturzeichnungen des Klassizismus*, Galerie Carroll München, München 1979, S. 28-39.

- Münchner Abendzeitung*. ‚Stern der Woche‘ der *Abendzeitung* vom 23. November 1979. Vgl. Die Weltkunst Heft 22, S.288ff.
- 57 Buttler, Adrian von: „English influences on german gardening and architecture 1760-1860“, 10.06.1988, unveröffentl. Manuskript.
- 58 Kunsthalle zu Kiel, 30.05.1997, „Palladios Erben - Europäische Architektur des XVII. und XVIII. Jahrhunderts“, das von Jörgen Bracker herausgegebene Buch erschien im Juni 1997.
- 59 Kaufmann, Emil: *Von Ledoux bis Le Corbusier - Ursprung und Entwicklung der Autonomen Architektur*, Wien 1934.
- 60 [Ausst. Kat.] *Revolutionsarchitektur – Boullée, Ledoux, Lequeu*, Kunsthalle Baden-Baden, Akademie der Künste Berlin 1971 et al. (hrsg. in Zusammenarbeit mit dem Institute for the Arts, Rice-University, Houston), Baden-Baden 1970.
- 61 Vortrag 08.12.1989. Buttler, Adrian von: „Revolutionsarchitektur“, in: Frank Büttner (Hrsg.), *1789 - Aspekte des Zeitalters der Revolution. Eine Ringvorlesung der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel*, Kiel 1990, S. 101-122.
- 62 Zu Hansens neoklassischem Villentypus vgl. das Kapitel 2 „Die Diss“.
- 63 Buttler, Adrian von: [Rezension] „Hermann Reidel: *Emanuel Joseph von Herigoyen. Königlich bayerischer Oberbaukommissar 1746-1817*“ [München/Zürich 1982], in: *Pantheon* IV, 1983, S. 397 f.
- 64 Zu Carl von Fischer und seinem freimaurerischen „Reformklassizismus“ vgl. Kapitel 7 „Klenze“.
- 65 Zu nennen sind natürlich Arthur Möller van den Bruck mit seinem schlagwortprägenden Werk *Der Preussische Stil* (1916/1930) und Alfred Rietdorfs *Gilly – Wiedergeburt der Architektur* (1940, 1942²) im Gegensatz zu Alste Onckens sachlicher Dissertation (1935, unveränderter Nachdruck Berlin 1981!).
- 66 Hella Reelfs (1928-2006), Kunsthistorikerin mit Schwerpunktforschung zur Preußischen Architektur um 1800.
- 67 Buttler, Adrian von: „Gilly, Nietzsche und die IBA – Zur Ausstellung ‚Friedrich Gilly (1772-1800) und die Privatgesellschaft Junger Architekten‘ Berlin, Berlin-Museum, 21. September bis 4. November 1984, in: *Kunstchronik* 37, Nr. 12, S. 532-537.
- 68 Willibald Sauerländer an AvB, 13.01.1985. Briefwechsel zur Rezension mit Peter Diemer von der *Kunstchronik*, 19.10.-13.11.1984.
- 69 Buttler, Adrian von: "Heinrich Gentz", in: *Dictionary of Art*, Bd. 12, London 1996, S. 310-311; "Friedrich Gilly", ebd., S. 641-643; "Leo von Klenze", ebd., Bd. 18, S. 122-125.
- 70 Mende, Jan (Hrsg.): *Friedrich Gilly 1772-1800 – Licht und Kubus* (Symposium des Stadtmuseums Berlin), Berlin 2023.
- 71 Buttler, Adrian von: „Klenze und Schinkel: Projekte für das Athener Schloss“, in: Reinhold Baumstark (Hrsg.): *Das neue Hellas. Griechen und Bayern zur Zeit Ludwigs I.*, München 1999, S. 91-107; Ders.: „Die Akropolis weiterbauen? Schinkel und Klenze inszenieren Athen“, in: Gotter, Ulrich; Siumpara, Elisavet P. (Hrsg.): *Identität aus Stein – Die Athener Akropolis und ihre Stadt*, Tübingen 2022, S. 203-216.
- 72 Buttler, Adrian von: „Ein erstes feuriges Wollen: Klenzes Verhältnis zu Schinkel“, in: *Festschrift für Hermann Bauer zum 60. Geburtstag*, Hildesheim 1990, S. 304-117; Ders.: „Schinkel und Klenze“, in: *Zeitschrift für Bayerische Landesgeschichte* – Beiheft (=Kolloquium für Hubert Glaser), Reihe B, 28, 2006, S. 119-139. Vortrag „Klenze und Schinkel“ auf dem „Triennial II Friends of Schinkel“, veranstaltet vom Schinkel-Zentrum der TU Berlin, am 20.06.2003 in der Schinkelklausur. Vgl. Michael Zajonz: „Das Lehrbuch, das es nie gab – Eine Berliner Tagung zu Schinkel stellt überlieferte Gewissheiten in Frage“, in: *Tagesspiegel* vom 24.06.2003; „Schinkel-Salon“ der Staatlichen Museen zu Berlin im Kupferstichkabinett, 25.10.2012.
- 73 Hardtwig, Wolfgang: „Kunst und Geschichte im Revolutionszeitalter. Historismus in der Kunst und der Historismusbegriff der Kunstwissenschaft“, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 61.1/1979, S. 141-190.
- 74 AvB an Helmut Börsch-Supan, der uns durch die Schinkel-Ausstellung (West) führte, 23.06.1981.
- 75 Johannsen, Rolf H.: *Friedrich Wilhelm IV. Von Borneo nach Rom. Sanssouci und die Residenzprojekte 1814-1848*, Kiel 2007.
- 76 Michael Snodin (Hrsg.): *Karl Friedrich Schinkel – A universal Man*, New Haven und London 1991, Katalogbuch zu der gleichnamigen Ausstellung im Victoria and Albert Museum.
- 77 Buttler, Adrian von: „Europäische Wurzeln und deutsche Inkunabeln der Museumsarchitektur, in: Savoy, Benedicte (Hrsg.): *Tempel der Kunst. Die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland 1701-1815*, Mainz 2006, S. 35-46, sowie Köln, Weimar, Wien 2015², S. 58-78; Ders.: Kommentar zur Sektion II (zwischen „Befreiungskriegen“ und Kaiserreich) auf der interdisziplinären Tagung „Selling Berlin: Außendarstellung und Stadtmarketing von der preußischen Residenz bis zur Bundeshauptstadt“ der Humboldt-Universität am 25./26.02.2005; Buttler, Adrian von: „The museum and the city: Schinkel’s and Klenze’s contribution to the autonomy of civic culture“, in: Bergvelt, Ellinoor u. a. (Hrsg.): *Napoleon’s legacy: The rise of national museums in Europe 1794-1830*, Berlin 2009, S. 173-189.
- 78 Buttler, Adrian von: „Die Architektur auf der Museumsinsel“, in: Eissenhauer, Michael; Bähr, Astrid; Rochau-Shalem, Elisabeth (Hrsg.): *Museumsinsel Berlin / Museum Island*, München 2012, S. 94-117.
- 79 Buttler, Adrian von: *Welche Vergangenheit für unsere Zukunft: Anmerkung zur Reproduzierbarkeit histori-*

- scher Architektur; Festvortrag zum 147. Schinkelfest des Architekten- und Ingenieurvereins zu Berlin (2002).
- 80 Buttlar, Adrian von: „Schauspielhaus, Die Bauakademie – Plädoyer für eine ‚kritische‘ Rekonstruktion, Charlottenhof, Schloss Babelsberg, in: *Karl Friedrich Schinkel – Führer zu seinen Bauten*, Bd. I – Berlin und Potsdam (hrsg. für das Schinkel-Zentrum der TU Berlin von Johannes Cramer, Ulrike Laible und Hans-Dieter Nägelke), Berlin 2006, S. 30-35, 62-64, 121-125, 139-143.
- 81 Franz Kugler (1808-1858), bedeutender deutscher Kunsthistoriker und Professor an der Preussischen Akademie der Künste sowie Beamter im preussischen Kultusministerium.
- 82 Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften: „Franz Theodor Kugler – Deutscher Kunsthistoriker und Berliner Dichter – Tagung anlässlich seines 200. Geburtstages und 150. Todestages“, 11.-12.12. 2008.
- Buttlar, Adrian von: „Kuglers Schinkel - Eine Relektüre“, in: *Franz Theodor Kugler - Deutscher Kunsthistoriker und Berliner Dichter* (hrsg. von Michel Espagne, Bénédicte Savoy, Céline Trautmann-Waller), Berlin 2010, S. 105-121.
- 83 „Freiheit im Werden – Schinkels Bild der griechischen Polis als Postulat und Glücksversprechen“ 12./13.05.2006, Vortrag auf der Tagung „A glance into the prime of Prussian culture: Karl Friedrich Schinkel's ‚Blick in Griechenlands Blüte‘ and Prussian cultural narratives around 1820“, Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte, Berlin, 12.-13.05.2006.
- 84 Vortrag am 22.10.2011 im Rahmen der Tagung der Stiftung Preussischer Kulturbesitz „Das Erbe Schinkels und die Geschichtsbilder im frühen Historismus – Tagung in Vorbereitung der Ausstellung „Karl Friedrich Schinkel. Geschichte und Poesie 20.-22.10.2011 im Vortragssaal des Kunstgewerbemuseums. Buttlar, Adrian von: „Freiheit im Werden - Schinkels ‚Blick in Griechenlands Blüte‘ als Allegorie der Kultur“, in: *Karl Friedrich Schinkel - Geschichte und Poesie - Das Studienbuch* (für das Kupferstichkabinett - Staatliche Museen zu Berlin hrsg. von Hein-Th. Schulze Altcappenberg und Rolf H. Johannsen unter Mitarbeit von Anna Marie Pfäfflin), Berlin 2012, S. 117-129.
- 85 Börsch-Supan, Eva: *Berliner Baukunst nach Schinkel 1840-1870*, München 1977.
- 86 Friedrich August Stüler (1800-1865), Ludwig Persius (1803-1945), Ludwig Ferdinand Hesse (1795-1876), Ferdinand von Armin (1814-1866), Johann Heinrich Strack (1805-1880).
- 87 Buttlar, Adrian von: *Neues Museum Berlin. Architekturführer*, Berlin 2009, mehrere Auflagen auf Deutsch, Englisch, Spanisch und Italienisch.
- 88 Buttlar, Adrian von: „Eva Börsch-Supan und Dietrich Müller-Stüler: Friedrich August Stüler 1800-1865“, hrsg. vom Landesdenkmalamt Berlin, München/Berlin 1997, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* Heft 1, 61. Bd., 1998, S. 136-140.
- 89 Buttlar, Adrian von: „Germanische Tektonik. Ideologischer Diskurs zur ‚richtigen‘ Wahrnehmung der NS-Architektur“, in: Albrecht, Stephan; Bräsel Michaela, u. a. (Hrsg.): *Kunst – Geschichte – Wahrnehmung* [...], München/Berlin 2008, S. 219-234.
- 90 Alfred Rosenberg (1892-1946), Chefideologe der NSDAP, Autor rassenpolitischer Pamphlete und Minister für die besetzten Ostgebiete, nach dem Urteil des Nürnberger Prozesses 1946 hingerichtet.
- 91 Vortrag 03.03.2006 auf der Tagung „Zwischen Neugotik und Klassizismus – Wege zu einer patriotischen Baukunst“ des SFB 644, Humboldt-Universität zu Berlin. Buttlar, Adrian von: „Germanische Tektonik? Leo von Klenzes patriotische Interpretation des Klassizismus“, in: Dorgerloh, Annette; Niedermeier, Michael; Bredekamp, Horst (Hrsg.): *Klassizismus – Gotik. Karl Friedrich Schinkel und die patriotische Baukunst*, München 2007, S. 279-293.
- 92 Buttlar, Adrian von: Vortrag 18. 11.2006: „Politische Tektonik. Schinkels und Klenzes Klassizismusdefinition“ auf der Tagung „The Role of Classics in the formation of European and national identities“, The Netherlands Institute at Athens, 17.-18.11.2006. Unveröffentlichtes Manuskript.
- 93 Pim den Boer (*1950), Professor of the History of European Culture an der Universität Amsterdam.
- 94 Pierre Nora (*1931), französischer Historiker, dessen Konzept der „Les lieux de mémoire“ (1990) zum Rückgrat der Theorie des kollektiven Gedächtnisses und der Erinnerungskultur wurde.
- 95 Vgl. AvB, „Germanic‘ Structure versus ‚American‘ Texture in German High-Rise-Building“ [2005] und „Griechische Analogien - Zur historischen Semantik der James-Simon-Galerie Berlin“ [2019] im Kapitel 11, Teil II des Raeders.
- 96 Die vielfach kopierte und imitierte Statue des Speerträgers nach einer griechischen Bronze des 5. Jahrhunderts wurde von ihm selbst als „Kanon“ männlicher Aktdarstellungen definiert. Als Idealbild des Menschen schlechthin symbolisiert er im oberen Foyer auch die humanistische Ausrichtung der Ludwig-Maximilians-Universität München (vgl. Abb. in Kap. 2). Arno Breker (1900-1991), hoch bewundener Bildhauer und Architekt des NS-Regimes, der seine Karriere nach 1945 als sog. „Mitläufer“ unbeschadet fortsetzen konnte.
- 97 Buttlar, Adrian von: „Der Klassizismus - ein ästhetisches Markenzeichen Europas“, in: den Boer, Pim; Duchardt, Heinz; Kreis, Georg; Schmale, Wolfgang (Hrsg.): *Europäische Erinnerungsorte - Das Haus Europa*, Bd. 2, München 2012, S. 151-160.
- 98 Ringvorlesung Wintersemester 2001/2002, Vortrag am 06.12.2001.
- 99 Buttlar, Adrian von: „Entwurfswege in der Architektur“, in: Mattenklott, Gundel; Weltzien, Friedrich (Hrsg.): *Entwerfen und Entwurf – Praxis und Theorie des künstlerischen Schaffensprozesses*, Berlin 2003, S.

127-148.

- 100 Ralph Johannes (1929-2021), Architekt und Hochschullehrer, nach Studium an der HbK [UdK] Berlin, in London und New York ab 1963 an der HfG Ulm, 1964 Professur an der Folkwangschule Essen. Buttlar, Adrian von: „Entwurfswege in der Architektur“, in: Johannes, Ralph (Hrsg.): *Entwerfen - Architektenausbildung in Europa von Vitruv bis Mitte des 20. Jahrhunderts, Geschichte - Theorie - Praxis*. Hamburg 2009, S. 103-119.
- 101 Buttlar, Adrian von: „Zeuge wechsellvoller Geschichte – Reichstagsgebäude – Eine Hommage zum 125. Geburtstag und zur Wiedergeburt vor 20 Jahren“, in: *Das Parlament*, Nr. 16-17, 18.04.2019, S. 9. Ich konnte mich dabei auf einen Vortrag stützen, den ich zwei Jahrzehnte zuvor, am 17. Februar 1998, unter dem Titel „Das Reichstagsgebäude in Berlin: Symbol und Spiegel deutscher Geschichte“ in der Hermann Ehlers Akademie in Kiel gehalten hatte (unveröff. MS 21 S.). Mein Ausgangspunkt der Darstellung waren die Erkenntnisse und Publikationen des Kunsthistorikers Michael S. Cullen, der das mit ihm befreundete Künstlerpaar Christo und Jeanne Claude quasi angestiftet hatte, ihr Verpackungsprojekt des Reichstagsgebäudes beharrlich weiter zu verfolgen, das letztlich zu einer überwältigenden Akzeptanz des Umbaus führte.
- 102 Oskar Schneider (*1927), Bundesbauminister (1982-1989), Mitglied des Preisgerichts und der Baukommission an Jörg Biallas, Chefredakteur *Das Parlament*, 13.05.2019. Weitergeleitet 12.06.2019.
- 103 AvB an Bundesminister a.D. Dr. Oscar Schneider, 28.07.2019.