



SCHLOSS BIESDORF . SICHTUNGEN UND SICHTWEISEN AUF ARCHITEKTUR UND RAUM

Zum Geleit Nadja Zivkovic, Bezirksbürgermeisterin Marzahn-Hellersdorf	6
Vorwort Gernot Zellmer und Wita Noack	7
I. IM GESPRÄCH	
Schloss Biesdorf. Ein seltenes Zeugnis der Villenarchitektur Wita Noack im Gespräch mit Fritz Neumeyer	11
Ein Rückblick auf die Sanierung und die Wiederherstellung des Obergeschosses von Schloss Biesdorf Gernot Zellmer und Wita Noack im Gespräch mit der Architektin Mara Pinardi	28
II. TEXTE UND REFERENZEN	
Romantische Architektur oder der Raum in uns Albert Kirchengast	37
Zitat und Ornament. Das Oktogon im Schloss Biesdorf Wita Noack	55
Faun oder Satyr? Ein Schmuckelement der Fassade als Zeichen für die Verbindung mit der Natur Annika Weise	73
Blicke und Gegenblicke Jan Maruhn	83
Das Stangenbohnenpalier ist mein Ornament – Überlegungen zur Frage der Kunstform am Schloss Biesdorf Jörn Köppler	101
III. VORSCHAU	
Polychromie und Monochromie – Eine Annäherung an die verlorene Innenraumfarbigkeit von Schloss Biesdorf Renate Oelhaf	111
Autorenverzeichnis	116
Impressum	117



Das Stangenbohnenpalier ist mein Ornament – Überlegungen zur Frage der Kunstform am Schloss Biesdorf

Jörn Köppler

„Es braucht viel Mut, das Gewohnte, das vermeintlich Sichere loszulassen und das Neue zu umarmen. Aber es gibt keine echte Schönheit in dem, was nicht länger von Bedeutung ist. Es gibt mehr Sicherheit im Abenteuer und dem Aufregenden, denn in der Bewegung ist Leben und in der Veränderung Kraft.“ (Alan Cohen: *Joy Is My Compass*; übersetzt von Simon Strauß)

„Japanisches No. Buddha läßt aus den Ästen der Bäume die Blüten heraustreten, um die Menschen dazu zu bringen, nach oben zu schauen. Er bewirkt es, dass der Mond in den Wellen untergeht, damit die Unglücklichen wissen, dass Gott herabsteigt.“ (Simone Weil: *Cahiers*)

In seiner Friedlichkeit, Ruhe und seinem idyllischem Ausdruck, mit dem das Schloß Biesdorf in dem das Gebäude umgebenden Landschaftspark eingebettet steht, das gesehen an einem sonnigen Juniabend, von der Straße kommend die Auffahrt hinaufgehend und wie schließlich unter und hinter den dunkelschattigen Baumblätterkronen die oxidrote Fassade des Schlosses in ihrer klassischen Gliederung auftaucht – und natürlich, möchte man sagen, führt diese Auffahrt nicht axialsymmetrisch auf das Schloß zu, sondern sie steigt, an Schinkel geschult, diagonal auf die Eingangsecke der Fassade zu, wobei sich der Blick auf den Eingangsportikus erst im letzten Drittel des Aufstieges öffnet und hier dann tatsächlich einen axialsymmetrischen Blick über den Portikus hinaus in die tiefreichende Buchenallee des Parks freigibt – ja, wenn diese wohlproportionierte Fassade langsam vor uns auftaucht, mag auf den ersten Blick gar nicht sichtbar sein, welch tiefliegender Konflikt unter der Oberfläche der feinen Haut des eingefärbtem sog. Romanzementmörtels der Schloßfassade liegt.¹

Es ist der Konflikt um die in der Zeit der Schlosserrichtung um 1868 sich immer drängender stellende Frage des Ornamentes, der Kunst- bzw. der Symbolform der Architektur. Eine Frage, die mit aller architekturtheoretischen Tiefe im ausgehenden 19. Jahrhundert von Karl Bötticher über John Ruskin über Gottfried Semper zwar in großer Intensität bearbeitet wurde, schließlich aber offen blieb und ein zentraler Ausgangspunkt der Reformbewegung des Neuen Bauens und schließlich der Klassischen Moderne wurde: Mit ihrer Antwort der Abstraktion auf scheinbar unlösbare Fragestellungen des Symbolischen zum Jahrhundertwechsel vom 19. zum 20. Jahrhundert.

Das, wie ich das zumindestens wahrnehme: Zeitlose nun der Wirkung der eleganten Architektur des Schlosses (welche sich in den Innenräumen nach den Zerstörungen des Schlosses im Zweiten Weltkrieg und der Rekonstruktion derselben leider nicht mehr ganz nachempfinden lässt) mag sich vielleicht daraus erklären, dass dieser Konflikt um die Symbolform des Gebauten so tief in das Wesen des Architektonischen blickt, dass es gewissermaßen in genau gleicher Tiefe in unser Wesen als Mensch reicht und also ein Existenzial reflektiert, von dem wir uns natürlicherweise angezogen und berührt fühlen. Warum? Weil genau die kantische Frage: „Was ist der Mensch?“² über alle Epochen hinweg immer wieder und von jeder Generation neu gedacht und definiert zu werden sucht. Man kann nun zwar sowohl architektonisch als auch, sagen wir, philosophisch dieses Fragen als unzeitgemäß und eigentlich kitschig in unseren spätmodernen Zeiten abtun, ändern tut das allerdings nichts an dem Drängenden dieser Frage, für einen selbst und sein eigenes Leben. Eine Frage die so übersetzt dann eben heißt: Wer bin ich? Und wozu bin ich auf dieser Welt?

Heino Schmieden steht mit seinem, ich würde sagen in der Hauptsache neo-renaissancehaften Architekturentwurf des Schlosses Biesdorf dabei in einer Denklinie, die in etwa zur gleichen Zeit

Gottfried Semper postulierte, der zur offenen und ungelösten Frage des Ornaments als Symbolform im 19. Jahrhundert sagte: „Man ist gegen uns Architekten mit dem Vorwurfe der Armut an Erfindung zu hart, da sich nirgend eine neue welthistorische mit Kraft und Bewußtsein verfolgte Idee kundgibt. Wir sind überzeugt, daß sich schon dieser oder jener unter unseren jüngeren Kollegen befähigt zeigen würde, einer solchen Idee, wo sie sich wirklich Bahn bräche, das geeignete architektonische Kleid [ergo: eine neue, zeitgemäße Symbolform, Anm.] zu verleihen. Bis es dahin kommt, muß man sich, so gut es gehen will, in das Alte hinein schicken.“³ Und das beste Alte war dann für Semper, auch aus politischen Gründen, eben die Renaissance, deren aufklärerischen Impuls er als Freiheitskämpfer der 1848er Revolution teilen mochte.⁴ Und Schmiedens zuletzt historistische Architektur des Schloß Biesdorf steht auch und ebenso in der Denklinie eines John Ruskin, der ganz klar den kritischen Epochenwechsel wahrnahm, der im 19. Jahrhundert mit der Industrialisierung in England sich vollzog und sich, darüber nachdenkend, nicht damit zufrieden geben wollte, dass im Namen der Befreiung des Bürgertums mittels Ökonomie und moderner Technik die ebendieses produzierenden Arbeiter wie die Arbeit selbst geteilt werden, in „kleine Fragmente und Krümel des Lebens“ und schließlich deformiert werden zu „Sand aus Menschenseelen.“⁵ Auch Ruskin dachte vor diesem Hintergrund nach über das, was eine ganz andere Aussicht auf diesen modernen Aufbruch sein könne, im Sinne der Aufklärung, als architektonisches Symbol und Zeichen des berühmten „sapere aude!“ – „Habe Mut, dich deines eigenen Verstandes zu bedienen!“⁶ Dabei kam er zum Schluß auf jenes Handwerkliche, welches aus seiner Sicht einen Weg zu einem anderen, reformerisch-zeitgemäßen Ornament weisen könne und welches schließlich in der hochinteressanten, aber letztlich sich nicht gegen das Neue Bauen behaupten könnenden Arts and Crafts Bewegung mündete: „Ich glaube, die einzig entscheidende Frage bei allem Ornament ist einfach diese: War es mit Vergnügen und Genuss gemacht? War der Bildner glücklich, als er daran meißelte?“⁷

Man könnte diese Liste der geistigen Bezüge der Architektur Schmiedens zu seinen Zeitgenossen und deren Vorläufern immer weiter führen. Man denke dabei auch an Schinkel und seine von neugierigem Erstaunen geprägten Notizen auf seiner Reise nach England, wo er die Architektur der Industrialisierung erstmals mit eigenen Augen sah und dazu geradezu erschrocken schrieb: „Seit dem Kriege sind in Lancestershire 400 neue Fabrikanlagen gemacht worden, man sieht die Gebäude stehn, wo vor drei Jahren noch Wiesen waren, aber diese Gebäude sehn so schwarz geräuchert aus als wären sie hundert Jahre in Gebrauch. – Es macht einen schrecklich unheimlichen Eindruck ungeheure Baumassen von nur Werkmeistern ohne Architektur und fürs nackte Bedürfnis allein und aus rothem Backstein ausgeführt.“⁸

Aber Schinkel, am Ende seines Lebens stehend, beschrieb zugleich eine überaus anregende und tiefempfundene Perspektive, wie man sich aus den, neben allen überaus positiven, eben auch sehr negativen Implikationen des Aufbruchs in die Moderne und der daraus erwachsenden Rolle für die Architektur herausdenken, bzw. entwerfen könne. In seinen Entwürfen für ein zuletzt unveröffentlicht gebliebenes „Architektonisches Lehrbuch“ schreibt er, gleichsam als *summa summarum* seines architektonischen Schaffens:

„Sehr bald gerieth ich in den Fehler der rein radicalen Abstraction, wo ich die ganze Conception für ein bestimmtes Werk der Baukunst aus seinem nächsten trivialen Zweck allein und aus der Konstruktion entwickelte, in diesem Falle entstand etwas Trockenes, Starres das der Freiheit ermangelte und zwei wesentliche Elemente: *das Historische und das Poetische* ganz ausschloß. Ich forschte weiter, sah mich aber sehr bald in einem großen Labyrinth gefangen: wo ich abwägen mußte wie weit das rationelle Princip wirksam seyn müsse, um den Trivial-Begriff des Gegenstandes festzustellen, und wie weit andererseits jenen höheren Einwirkungen von Geschichtlichen und artistischen poetische Zwecken der Eintritt dabei gestattet werden dürfe um das Werk zur Kunst zu erheben.“⁹

Daraus läßt sich nun aus meiner Sicht eine Brücke schlagen, von eben diesen Konflikten der Architektur des 19. Jahrhunderts, um die Kunstform, der Antwort des Neuen Bauens in den 1920er Jahren darauf mit dem einfachen Verzicht auf die Symbolform zugunsten der Kernform (Karl Bötticher) – der reinen, ungeschmückten Konstruktion also – bis schließlich zu unseren Konflikten um das Symbolische in der Architektur. *Unseren* Konflikten? Gibt es die denn überhaupt? Eine Antwort darauf müßte man sicherlich gewissermaßen zweiteilen: Innerhalb des Fachdiskurses über die Architektur der Gegenwart, oder besser: innerhalb des großen Mainstreams dieses Fachdiskurses scheint darüber gar kein Konflikt zu bestehen, da er nicht erkannt wird. In diesem Fachdiskurs wird über alles Mögliche gesprochen, über nachhaltige Bautechnik / Cradle to Cradle-Ansätze (die eigentlich Bauingenieure besser bedenken können als wir Architekten), über gendergerechtes Bauen (was ein politisches Problem ist), über Bakterien und kluge, nachdenkende Materialien, grenzenlos kluge AI (worüber wiederum Biologen, Materialwissenschaftler und Informatiker besser sprechen können als wir) etc. usw. Wie aber sieht es außerhalb des Fachdiskurses aus? Ich habe lange Architekturführungen in Berlin und Potsdam gemacht, glücklicherweise auch und viele für Nicht-Architekten, und aus diesen Führungen und sehr interessanten Gesprächen und Diskussionen weiß ich, dass Nicht-Architekten die Frage der beschriebenen existenzialen Qualität des Gebauten der Gegenwart unter den Nägeln brennt. Und zwar in der Form, dass sie diese Qualität in der großen Mehrzahl des gegenwärtig Gebauten einfach nicht finden können. Sie finden, und das war immer wieder Thema der Führungen, gerade zu aktuellen städtebaulichen aber auch architektonischen Projekten, sie finden einfach keine Schönheit in diesen zeitgenössischen Bauten. Jene Schönheit, die man als Schwester der Symbolform bezeichnen könnte, oder anders formuliert: Jene *venustas*, welche im Ornament des Gebauten zum Ausdruck kommt.

Und sich, die Nicht-Architekten also, daher lieber, wie Semper, „in das Alte schicken“, und auch deshalb ein Schloss Biesdorf, läge man es der ästhetischen Beurteilung durch Nicht-Architekten wie Architekten vor, bei Nicht-Architekten sicherlich durchaus Begeisterung, bei Architekten aber in der Mehrzahl wahrscheinlich und erwartbar ein müdes Abwinken hervorrufen würde.

Was also tun? Was kann das „Historische und Poetische“, von dem Schinkel sprach, heute sein? Erlauben Sie mir, bei dieser Frage auf unser eigenes Bauen zu kommen, da wir in unserem Architekturbüro versuchen (die Betonung liegt auf: *versuchen*), dieser Frage entwerfend und bauend nachzugehen. Beim Poetischen sind wir dabei auf etwas gestoßen, von dem wir denken, dass es gut funktioniert, wenn man dieses Adjektiv bei ästhetischen Qualitäten überhaupt wählen kann. Das, was wir fanden, nimmt dabei Bezug auf eine lange Tradition in der Architektur, von der Antike über Michelangelo, zu Schinkel und Mies van der Rohe. Man könnte es mit den Worten Etienne-Louis Boullées zusammenfassen, dass Architektur die „In-Werksetzung der Natur“¹⁰ sei. Der poetische Baugedanke formuliert sich dabei so, dass das Architektonische und mit ihm der entwerfende Architekt aufgibt zu behaupten, dass es / er Sinn und Bedeutung, der Gehalt also des Ornaments, aus sich heraus, aus einer menschliche Erfindung also, definieren könne. Denn sowenig der Mensch „[...] der ontologischen Begründung seiner selbst gar nicht mächtig [ist].“¹¹, so wenig können das die Schöpfungen aus seiner Hand, welche die griechische Antike auch als *téchne* bezeichnete. Vielmehr verweist das poetische Bauen, einem Peter Handkeschen „Siehe“ gleich, auf das, in welchem in der Reflexion derselben sich die Objektivierung von Ideen von Sinn und Bedeutung zeigen mag: Natur.

Ein Gedanke, den Kant in einer Art Vorausschau auf die Unmöglichkeit der Sinnstiftung durch reine Rationalität – und versuchen wir nicht genau das in der Gegenwart, diese Unmöglichkeit zu realisieren, mit all ihren krisenhaft-katastrophalen Begleiterscheinungen? – in seiner abschließenden Kritik, der Kritik der Urteilskraft beschrieb, dass in der Erfahrung der Schönheit der Natur ein Erkenntnismoment geborgen ist, dass nämlich die Natur im Moment der Wahrnehmung



Schloß Biesdorf, Blick von der Auffahrt aus, Foto: Jörn Köppler, 2026



Haus K, Potsdam-Fahrland, Foto: Jörn Köppler, 2026

ihrer Schönheit die Idee des „Sanften und des Guten“ (Gottfried Benn) objektiviere, d. h. bestätige als wahr, als Wahrheit unserer Existenz in der Welt: „Daß die Natur jene Schönheit hervorgebracht hat: dieser Gedanke muß die Anschauung und Reflexion begleiten; [da es] die Vernunft auch interessiert, daß die Ideen (für die sie im moralischen Gefühle ein unmittelbares Interesse bewirkt) auch objective Realität haben, d. i. daß die Natur wenigstens eine Spur zeige, oder einen Wink gebe, sie enthalte in sich irgendeinen Grund, eine gesetzmäßige Übereinstimmung ihrer Producte zu unserem von allem Interesse unabhängigen Wohlgefallen (welches wir a priori für jedermann als Gesetz erkennen, ohne dieses auf Beweise gründen zu können) anzunehmen: so muß die Vernunft an jeder Äußerung der Natur von einer dieser ähnlichen Übereinstimmung ein Interesse nehmen; [...]“¹²

Übersetzt in Architektur heißt das für uns, daß wir unsere Häuser in dem Geist zu entwerfen versuchen, den – verzeihen Sie bitte ein erneutes Zitat, aber die Literatur ist so reich an Beschreibungen des Schönen und seiner Bedeutung – Joseph Beuys beschrieb, wenn er sagte: „Ein griechischer Tempel, der sagt imgrunde, daß der Olivenbaum, der danebensteht, noch viel schöner ist als er, und der Olivenbaum umgekehrt sagt, daß der Tempel noch schöner ist als er.“¹³

Das meinte ich nun auch mit dem, wie Sie sicherlich dachten, etwas kryptischen Titel dieses Aufsatzes, daß das Stangenbohnenpalier mein Ornament sei, dass eben die Schönheit eines solchen Spaliers, welches wir im Frühling vor der Küchenfassade unseres Hauses in Potsdam auf einem Permakultur-Hügelbeet aufbauten, unser gebautes und selbstentworfenes Haus im Sinne von Beuys erst zu objektivieren vermag. Dieser im Sinne der griechischen *poiesis* reflektierende, gewissermaßen räumlich das Schöne rahmende Baugedanke übersetzt sich dabei im Entwerfen des Hauses so, dass beispielsweise dessen Konstruktion verstanden wird als statisch-symbolischer Dialog zwischen Mensch und Schwerkraft, Natur also. Ein weiteres Beispiel wäre das Materialverständnis, welches im Sinne des Semperschen Stoffwechselgedankens das sensible, fragile Verhältnis von Menschenwerk und stofflichem Naturwerk auszubalancieren versucht. Diese entwurflichen Leitsätze, die sich aus der beschriebenen Grundhaltung des Poetischen, Zuhörenden ableiten, könnte man natürlich noch weiter präzisieren, es würde allerdings den Rahmen dieses Textes sprengen.¹⁴

Wenn nun im Frühsommer die Venus und Jupiter hinter dem besagten, jetzt bereits mit den ersten Stangenbohnentrieben berankten Spalier am Abend im Nordwesten untergeht, und der Himmel sich weitet vom Licht der hinter dem Horizont stehenden Sonne und die Grillen zu singen beginnen, im Gras des Nachbargartens, welches hoch und ungemäht steht unter dem Sauerkirschbaum, und ich vor der mit den alten Ziegeln der vorher an diesem Ort stehenden Scheune gemauerten Wand unserer Küche, in einem kleinen Winkel vor diesem Spalier sitze – dann erfahre ich Sinn, erfahre ich Bedeutung. Und da ich kein Schriftsteller bin und schon gar kein Lyriker, möchte ich mir für einen solchen Moment die Zeilen von Giacomo Leopardi leihen, der über solch einen Moment schrieb:

„Immer lieb war mir dieser einsame Hügel
und diese Hecke, die von so weiten Teilen
des letzten Horizontes den Blick ausschließt.
Aber sitzend und schauend, endlose
Räume hinter ihr und übermenschliche
Stille und tiefste Ruhe
stelle ich mir in Gedanken vor; wobei fast
das Herz mir erschrickt. Und wie ich den Wind
rascheln höre durch die Zweige, beginne ich,

jene unendliche Stille mit diesem Geräusch
zu vergleichen: und mir fällt die Ewigkeit ein
und die toten Jahreszeiten, und die gegenwärtige
lebendige und ihr Klang. So ertrinkt
zwischen diesen Unermeßlichkeiten mein Denken.
Und süß ist mir der Schiffbruch in diesem Meer.“¹⁵

Eine Frage aber blieb und bleibt für mich in unserem Entwerfen offen, gleichzeitig spüre ich, dass sie ungemein wichtig und nicht wegzuschieben ist: Das ist die Frage nach der Geschichte, von der Schinkel in seinen Aufzeichnungen für das Architektonische Lehrbuch sprach, und zwar in gleichberechtigter Stellung zur Frage nach dem Poetischen.

Daß das Geschichtliche, die menschliche Geschichte also, genauso etwas Existenziales darstellt wie die Erkenntniserfahrung der Schönheit, will mir, befrage ich meine eigene Erfahrung, in diesem Zusammenhang sofort einleuchten. Dabei meine ich überhaupt nicht jene etwas überdrehte Diskussion um das sog. „Anthropozän“, welches aus meiner Sicht dieses Existenziale gar nicht trifft. Aber hier ist nicht der Ort, diese Frage zu lösen und vielleicht ist der Anspruch des „Lösens“ schon ganz falsch. Nur soviel, und das zum Schluß: Nach den Katastrophenerfahrungen des 20. Jahrhunderts., nach denen Geschichte gar nicht abstrakt und gleichsam wissenschaftlich neutral definiert werden kann, nach diesem an Katastrophen reichen Jahrhundert möchte ich Walter Benjamins Anmerkungen zu Paul Klees Bild „Angelus Novus / Neuer Engel“ folgen, die vielleicht einen paradoxen, aber letztlich doch hoffnungsvollen Anknüpfungspunkt in dieser Frage bilden könnten. Denn Hoffnung, ist das nicht der eigentliche Gehalt der Architektur? Und ist es nicht das, was uns auch heute noch, in all seiner Widersprüchlichkeit wie auch all seiner Schönheit, uns zuletzt staunend auf das Schloß Biesdorf schauen läßt, so, wie es dasteht in dem wunderschönen, es umgebenden Park? – :

„Es gibt ein Bild von Klee, das Angelus Novus heißt. Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht, als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind ausgespannt. Der Engel der Geschichte muß so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor uns erscheint, da sieht er eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist dieser Sturm.“¹⁶

1 Die für den Raum Berlin einmalige historische und zu bemerkenswerten 80 % erhaltenen Originalfassade wurde vom Berliner Stuckateurmeister und Bildhauer (!) Hermann Beyerhaus hergestellt als sog. „Romanzementfassade“, ein tonhaltiger Kalkmörtel, der auf die bis dahin üblichen Zuschläge von importierten vulkanischen Bestandteilen oder teurem Ziegelmehl verzichtete. In Biesdorf wurden dem Romanzement Farbpigmente beigemischt, der Putz wurde also durchgefärbt, was seine wundervolle Tiefenwirkung erklärt. Bei der Fassade des Schlosses Biesdorf wurde dabei Hochofenschlacke und eines der ältesten bekannten Farbpigmente der Menschheit, Hämatit, ein Eisenoxidgestein, verwendet. Verarbeitet wurde der Romanzement dann für die Ornamentik der Fassade auch als sog. Gußmörtel, wodurch die Fassadenornamente so fein, elegant und scharf gezeichnet wirken. Eine Randnotiz noch zu dem Bindemittelanteil:

Dieser lag beim Schloß Biesdorf bei hohen 30 %, der Putz hatte dadurch lt. Gutachten „umfassende Betonqualitäten“, was wohl seine außergewöhnliche Dauerhaftigkeit erklärt. S. hierzu Peters, Oleg: Heino Schmieden – Leben und Werk des Architekten und Baumeisters 1835 – 1913. Berlin: Lukas Verlag, 2016, S. 83 f.

2 S.: Immanuel Kants Logik: Ein Handbuch zu Vorlesungen. Herausgegeben von Gottlob Benjamin Jäsche, Königsberg; In: Akademieausgabe Bd. IX, S. 25

3 Gottfried Semper, Über Baustile, 1869, in: Kleine Schriften, 1884, S. 426

4 Semper stand übrigens im Dresdner Maiaufstand von 1849 zusammen mit Richard Wagner und Michail Bakunin auf den Barrikaden, von denen er eine als Architekt entworfen hatte. S. hierzu u. a. Helmut Bleiber: Michael Bakunin, Gottfried Semper, Richard Wagner und der Dresdner Mai-Aufstand 1849. Bonn: Friedrich-Ebert-Stiftung, 1995

5 John Ruskin, zit. aus Julius Posener: Vorlesungen zur Geschichte der Neuen Architektur: 1750–1933. 5 Hefte. Aachen: Arch+ Verlag, 1979–83, Band 3, S. 16

6 Übersetzung eines Horaz-Wortes von Kant, zit. aus: Immanuel Kant: Zur Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung? 1783. – In: Erhard Bahr (Hrsg.): Was ist Aufklärung? Stuttgart: Reclam, 1996, S. 9

7 John Ruskin: Die sieben Leuchter der Baukunst. 1849. – Zit. aus: Ders.; Kemp, Wolfgang (Hrsg.): Ders. Titel. Dortmund: Harenberg 1994.

8 Karl Friedrich Schinkel: Die Reise nach Frankreich und England im Jahre 1826. München u. a.: Deutscher Kunstverlag, 1990. – Hrsg. v. Kühn, Margarete, bearb. v. Wegner, Reinhard, S. 160

9 Karl Friedrich Schinkel; Gerd Peschken (Hrsg.): Das Architektonische Lehrbuch. München u. a.: Deutscher Kunstverlag 2001, S. 149f. (Hervorhebung d. Verf.)

10 Im Original: „mettre la nature en œuvre“, zit. aus: Etienne-Louis Boullée: Architecture. Essai sur l'art. 1790. – In: Ders.; Pérouse de Montclos, Jean-Marie (Hrsg.): Ders. Titel. Paris: Hermann Editeurs, 1968, S. 72

11 Die Ontologie bezeichnet in etwa die Lehre vom Sinn des Seins. Zit. Aus: Habermas, Jürgen: Philosophisch-Politische Profile. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1981

12 Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft (2. Auflage 1793). Zit. aus: Ders.; Königl. Preußische Akademie der Wissenschaften (Hrsg.): Kant's Gesammelte Schriften (= Akademieausgabe). Band 5. Berlin: Georg Reimer 1908, S. 302f. u. S. 264

13 Joseph Beuys im Gespräch, zit. aus: Volker Harlan (Hrsg.): Was ist Kunst?: Werkstattgespräch mit Beuys. Stuttgart: Urachhaus 1992, S. 45

14 S. bei Interesse hierzu: Jörn Köppler: Die Poetik des Bauens – Betrachtungen und Entwürfe. – Bielefeld: transcript, 2016

15 Giacomo Leopardi: L'Infinito / Das Unendliche, 1819, zit. aus: Calvino 1991, S. 93

16 Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte (1940). Zit. aus: Ders.: Gesammelte Schriften. Band I, 2. Hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1980, S. 697f.