

Publikation zur Ausstellung
des Architekturmuseums der TU München
in der Pinakothek der Moderne
27. September 2012 bis 3. Februar 2013

Herausgegeben von Winfried Nerdinger

In Zusammenarbeit mit
Hanna Böhm
Markus Eisen
Mirjana Grdanjski
Regine Heß
Irene Meissner
Hilde Strobl

Der Architekt | Geschichte und Gegenwart eines Berufsstandes Band 2

LH
67120
11443
-2

Ausstellung und Publikation wurden großzügig gefördert von:



Ernst von Siemens Kunststiftung

Förderverein des Architekturmuseums der TU München

Prestel | München · London · New York

Inst. f. Kunstgesch. Univ. BQ.
090 · 1123

**Inhaltsverzeichnis
Band 1**

Vorwort	7
Studiere die Architekten, bevor du die Architektur studierst Winfried Nerdinger	9
Geschichte bauen – Ägyptische Baumeister und kulturelles Gedächtnis Sylvia Schoske und Dietrich Wildung	15
Der Architekt im frühen Mesopotamien Ursula Seidl	29
Von Daidalos bis Isidoros – Der Architekt in griechischer und römischer Zeit Hanna Philipp	39
Der Architekt im Mittelalter Günther Binding	59
Der Architekt in der Renaissance Hubertus Günther	81
Architektur als öffentliche Angelegenheit – Ein berufssoziologisches Porträt des Architekten im Barock Dietrich Erben	105
Der professionelle Architekt im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert in Deutschland Klaus Jan Philipp	121
Der Architekt in Deutschland zwischen Historismus und Jugendstil Dieter Dolgner	137
Der Architekt als Sozialingenieur – Zum Selbstverständnis der Profession in Deutschland im 20. Jahrhundert Jörn Düwel	153
»Nos architectes« – Die Architektenprofession im Frankreich des 19. und 20. Jahrhunderts Salvatore Pisani	169
»Profession or Art?« – Zur Entwicklung des Architektenberufs in Großbritannien Stefan Muthesius	181
Die Erben Vitruvs – Schlaglichter zum Beruf des Architekten in Italien im 19. und 20. Jahrhundert Klaus Tragbar	195
Der Architekt in Spanien Juan Calatrava	205
Von der Rezession zur Stararchitektur und zurück – Der Architektenberuf seit den frühen 1970er-Jahren Philip Ursprung	229
Architekt und Architektur in China Helwig Schmidt-Glintzer	243
Baumeister und Architekten in Japan Carola Hein	259
Baumeister und Architekten in Indien Niels Gutschow	279
Architekt und Architektur im persisch geprägten Asien (15.–17. Jahrhundert) Sussan Babaie	299
MIMAR – Der Architekt im osmanischen Reich Zeynep Kuban und Gül Cephaneçigil	313
Der Architekt im östlichen Europa Bohdan Tschertes und Svitlana Linda	333
Bauen »vom Meer zum strahlenden Meer« – Der Architekt in Nordamerika Donald McKay und Robert Jan van Pelt	355

**Inhaltsverzeichnis
Band 2**

Gott als Architekt Christian Freigang	383
Es war einmal... – Der Baumeister in Sage und Mythos Klaus Tragbar	403
Edel sei der Architekt, hilfreich und gut – Zum Berufsethos des Architekten Martin Düchs	419
Das Antlitz der Baukunst – Gesicht, Hand und Körper des Architekten in der Frühen Neuzeit (1200–1800) Matteo Burioni	429
Vom Gedächtnis »großer Männer« zur Inszenierung des Global Player – Der Architekt in der Moderne Regine Heß	447
Werkzeuge des Architekten in der Antike Hansgeorg Bankel	463
Materialisierung der Ideen – Die Werkzeuge des Architekten Irene Meissner	475
»It's not a house you need, it's a divorce« – Zum Verhältnis von Bauherr und Architekt Stephan Trüby	501
Der Architekt, der Bürger, der Wohnungsbau und die Partizipation Gerd Kuhn	513
Ausschreiben um Öffentlichkeit zu gewinnen – Die Entstehung des architektonischen Wettbewerbs Raphael Rosenberg	525
Kunstakademien und Architekturausbildung Ekkehard Mai	537
Euphorie und Ernüchterung – Architektur und Kunst Klaus Jan Philipp	549
Architekt und Ingenieur – Aspekte der Entwicklung und Zukunft der Baudisziplinen Ulrich Pfammatter	559
Der Architekt als Theoretiker Werner Oechslin	577
Der Architekt als Erzieher Ákos Moravánszky	603
Entlassen, vertrieben, eingesperrt, ermordet, im Widerstand Ita Heinze-Greenberg	623
Aller Anfang sind wir – Wege von Architektinnen im 20. Jahrhundert Ute Maasberg und Regina Prinz	635
Der Architekt und die Bühne – Eine Entwicklungsgeschichte Hilde Strobl	651
Der Architekt und die Musik Christian Z. Müller	675
Architekt und Film – Dokumentation, Repräsentation, Set Design Hanna Böhm	695
Vom Architekten zum Stadtplaner Ingrid Krau	711
Gärtner, virtuoso, Gartenkünstler – Zum Berufsbild des Gartenarchitekten in der Frühen Neuzeit Iris Lauterbach	727
Der Garten- und Landschaftsarchitekt in Deutschland ab 1800 Clemens Alexander Wimmer	745
Katalog der Objekte	754
Literaturverzeichnis	767
Personenregister	801
Abbildungsnachweis	811
Dank Leihgeber	815
Impressum	816

Die gesichtslose Antike

Wie gerne hätten die Baumeister der Renaissance Vitruv einmal in die Augen gesehen. Allein, kein einziges Porträt hatte sich von dem verehrten Ahnherrn der Architektur erhalten. Es war noch schlimmer: Nicht einmal seinen Vornamen konnte man sicher bestimmen. Hieß er Gaius, Lucius oder Marcus? Begeisterung kam auf, als man eine Inschrift am Arco dei Gavi in Verona auffand, die einen »VITRUVIUS CERDO ARCHITECTUS« erwähnte.¹ Hatte man endlich eine Signatur und ein Bauwerk des berühmten Baumeisters identifiziert? Schnell verlor sich die Sicherheit, denn hier war ein anderer Vitruv gemeint. In den Manuskripten seines Architekturtraktats fand man ihn als »Marcus Vitruvius Pollio« bezeichnet, was allerdings, wie schon die Renaissance-Autoren wussten, keineswegs sein gesicherter Name ist.² Der allgemeinen Frustration gab 1544 der französische Gelehrte Guillaume Philandrier Ausdruck, als er seiner Vitruv-Ausgabe eine Vita des Architekten voranstellen wollte und auf nur eine Seite (!) kam, bei der er sich zudem gänzlich auf die Widerlegung vorheriger Behauptungen beschränkte.³ Vitruv blieb also für die Renaissance eine Autorität ohne Antlitz, ein Werk ohne Person. Die Ironie der Geschichte wollte es, dass gerade die von Porträt, Vita und persönlicher Handschrift besessene Renaissance ein gesamtes Lehrgebäude der Architektur auf der Schrift eines kaiserzeitlichen Autors errichtete, der trotz aller neuen Mittel der archäologischen und philologischen Recherche ein Phantom blieb. Diesem Zufall der Überlieferung begegneten die Architekten mit zwei entgegengesetzten Strategien: Auf der einen Seite versuchte man, die Abwesenheit der Nachrichten als willentliche Entscheidung Vitruvs zu interpretieren, der ganz bescheiden hinter sein Werk zurücktreten wollte und diese Haltung auch seinen Kollegen als einzig richtigen Weg empfahl. Hatte nicht Vitruv das anmaßende Auftreten des Architekten Dinokrates verurteilt, der, um die Aufmerksamkeit Alexanders zu erlangen, nackt, nur mit einem Löwenfell bekleidet, im Gewand des Herkules vor den Herrscher trat?⁴ Die körperliche Schönheit des Architekten erwähnte Vitruv dabei ebenso abfällig wie das megalomane Projekt, das Antlitz des Herrschers in den Berg Athos zu meißeln. Auf der anderen Seite sorgte man für die Verewigung der eigenen Person in Porträts, Grabmalen, Signaturen und Biografien, um das Schicksal des antiken Architekten nicht zu teilen. Cesare Cesariano fügte etwa seiner Vitruv-Ausgabe eine knappe, allegorisch illustrierte Autobiografie hinzu.⁵

Freilich verlangte es die Konvention, bei der Abfassung von Prachtmansuskripten ein Autorenporträt voranzustellen. Eine Vitruv-Handschrift im Besitz des Piero de' Medici zeigt Vitruv im Gewand des Universitätsprofessors mit Bart, Kappe und Umhang, das schmale Büchlein unter den linken Arm geklemmt und die Rechte in lehrender Geste erhoben.⁶ Der skeptische, süffisante Blick durch die kaum geöffneten Augen scheint die Schwierigkeit seiner Lehre zu charakterisieren. Eine Handschrift im Besitz des Francesco Sacchetti präsentiert Vitruv wiederum als Universitätsprofessor mit großem Umhang und langem Bart, zeigt ihn kniend vor dem Thron des Kaisers Augustus, wie er sein Traktat dem Herrscher übergibt, und lehrend mit aufgeschlagenem Buch in Katheder umgeben von Schreinermeister, Steinmetz, Mauermeister und Schmied.⁷ Herrschaft und Lehre standen hier für die Autorität des antiken Autors ein, der in die Rolle des Universitätsprofessors schlüpfte. Lorenzo Ghiberti und Francesco di Giorgio Martini versuchten aus dem Traktat des Vitruv eine verbindliche Liste großer Architekten der Antike herauszulesen, um das imaginäre Pantheon mit den antiken Stars der Profession zu bestücken.⁸ Antonio Averlino, der sich selbst den gräzisierungenden Künstlernamen Filarete zulegte, beschrieb in seinem als Utopie verfassten Architekturroman das Haus eines Architekten: Die Fassade ziere Porträt und Namenszug des Hausherrn, darin seien alle berühmten Architekten im Porträt verewigt, darunter nicht nur antike Architekten, sondern etwa auch Hiram aus Tyrus, den er für den Erbauer des Salomonischen Tempels hielt.⁹

In Verona ließ man die Loggia del Consiglio mit Statuen berühmter Veroneser bekrönen, darunter ein freilich völlig frei erfundenes Standbild des Vitruv.¹⁰ Eine ganze Serie von antiken Baumeisterdarstellungen findet sich 1545 an der Maison Ziegler, dem Haus des Stadtbau-meisters von Sélestat im Elsass.¹¹ Den Balkon schmückten hier 14 Tondi berühmter antiker Baumeister mit umlaufenden, identifizierenden Inschriften. Sein Haus widmete Stephan Ziegler mit lateinischer Inschrift »Dem Andenken der antiken Architekten« (*Architectis veteribus dicatum*) und fügte als Leitmotto seiner Architekturvorstellung hinzu: »Jedem seine Schönheit« (*Suum quique pulchrum*). Die Porträts der antiken Baumeister verwiesen nicht auf einen verbindlichen Regelkanon, dem die Architektur verpflichtet bleiben müsse, sondern auf die Mannigfaltigkeit unterschiedlicher, ja subjektiver Entwürfe der Baukunst. Das Porträt des Architekten erschöpfte sich nicht in der

¹ Baumeistertafel im Basler Münster mit der Inschrift: »Im Himmelssaal werden diese beiden lebendige Steine genannt, denn sie helfen beim Bau dieses Gotteshauses, um 1200



2 Darstellung des Vitruv, Vitruv-Handschrift, 15. Jh.
 3 Nach Arcimboldo, Allegorie der Baukunst mit dem Bildnis eines unbekanntem Architekten, um 1580–1590
 4 Lazzaro Cavalcanti, genannt Buggiano, Ehrenmal für Filippo Brunelleschi, Santa Maria del Fiore, Florenz, 1446
 5 Schmerzensmann mit Steinmetzzeichen, Gründungs-epitaph, Heiliggeistkirche, Landshut, 1407

Funktion, den Alten ein ehrendes Andenken zu stiften, im Porträt verkörperte sich gewissermaßen das Lehrgebäude, dem der Architekt in seinen Werken Ausdruck gegeben hatte. Das Antlitz des Baukünstlers verbürgte seine Handschrift, seine Manier, die ein wesentliches Merkmal der Architektur geworden war.

Auf der Suche nach berühmten Vorfahren und Gründungsfiguren erhob man Gott zum ersten Architekten, wie es schon in berühmten Darstellungen im 13. Jahrhundert geläufig war, und fand in Adam beim Bau einer Urhütte und in den Urmenschen bei der Errichtung der Baumhäuser die Ahnen der Architektur.¹² Alternativ und ergänzend zu dem Rückbezug auf Vitruv kam so eine christliche Vorgeschichte der Architektur zum Vorschein, die möglicherweise sogar anthropologisch bis in äußerste Vorzeiten zurückreichte. In Artemisia, der Erbauerin des Mausoleums von Halikarnassos, fand man von Boccaccio bis ins 17. Jahrhundert die weibliche Begründerin einer künftigen Bauherrin.¹³ Auch konnten Bauten schöpferlos beziehungsweise nicht von Menschenhand gemacht sein, wie es byzantinische Baulegenden immer wieder nahelegten.¹⁴

Die Anonymität der Baukunst konnte also ebenso auf anthropologische, christliche oder aber allgemein verbindliche Bauregeln rekurrieren und damit über die gesamte Strecke der Frühen Neuzeit hinweg eine positive Eigenschaft des Bauwerks sein.¹⁵ Dies verschärfte nur wieder den Rechtfertigungsdruck, dem sich das Bildnis des Architekten ausgesetzt sah. Der Architekt selbst wurde nämlich in seinem Bildnis zur verkörperten Baukunst, wie auch die Baukunst Ausdruck eines subjektiven Entwurfs wurde.

Das Porträt des Architekten ist somit nicht allein eine Objektgattung unter vielen anderen, sondern gleichsam auch ein architekturgeschichtlicher Einschnitt: die Personalisierung der Baukunst. Der Körper des Architekten war somit selbst zu einem Lehrgebäude geworden, das sich aus den Werkzeugen des Metiers zusammensetzte. So zeigt ein Arcimboldo zugeschriebener Kupferstich in der Royal Collection in Windsor Castle das Porträt eines bisher nicht identifizierten Architekten, der selbst zur personifizierten Baukunst wird.¹⁶ Die Zeichnung trägt er ganz wörtlich im Kopf, sein Gesicht ist aus Pinsel und Palette gebildet, als Kopfbedeckung dient ihm ein Zentralbau. Ein Medaillon, den die so personifizierte Baukunst um den Hals trägt, zielt das Antlitz eines unbekanntem Architekten, dessen Wapen vermutlich auch am Sockel angebracht ist.

Die Metonymie zwischen Baukörper und Architekt

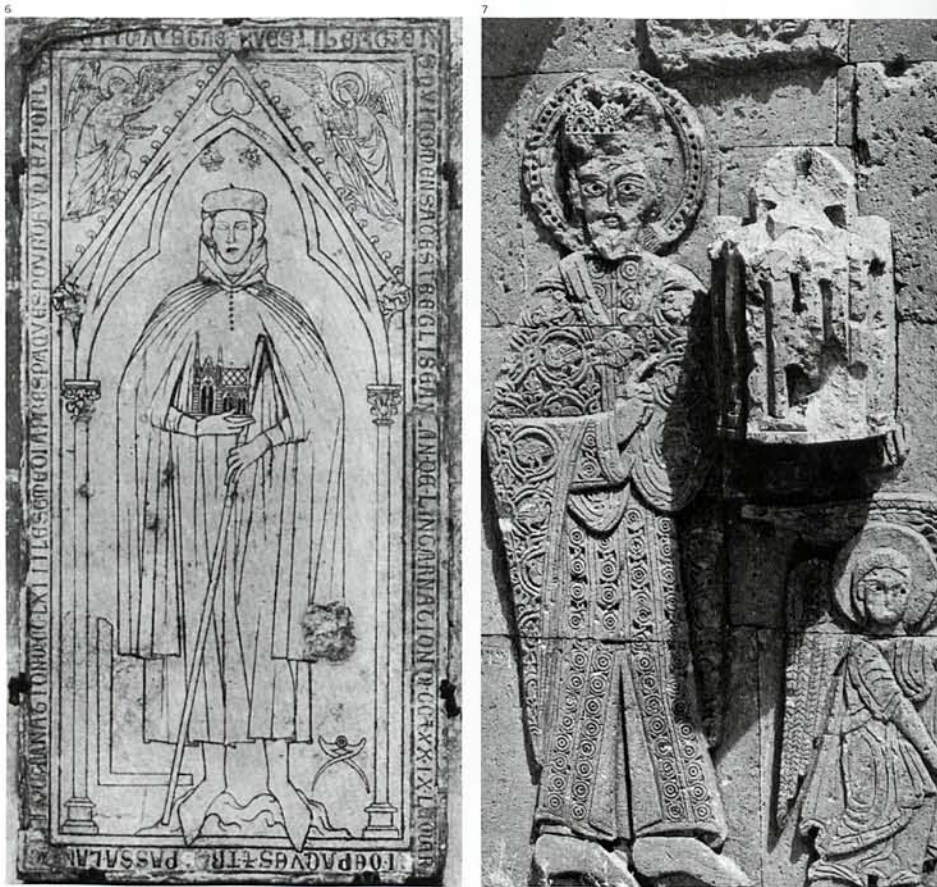
Das Ehrenmal für Filippo Brunelleschi in Santa Maria Novella von 1447 gilt oftmals als Gründungsmoment einer neuartigen Stellung des Architekten.¹⁷ Das in den Clipeus eingefügte Brustbildnis des Baumeisters im Gewand eines römischen *togatus* und die vom Kanzler der Florentiner Republik entworfene lateinische Inschrift lassen den Anspruch erkennen, die Baumeisterdarstellung in das antike, rhetorische Formular der republikanischen Ehrung verdienter Senatoren zu kleiden. Die Hände sind nur mit der Raffung der Bekleidung beschäftigt. Der in die Ferne gerichtete, entschlossene Blick, die gerunzelten Augenbrauen, die ausgeprägten Nasolabialfalten charakterisieren den Architekten als Mann des Geistes, der technischen Erfindung und des politischen Engagements für das Gemeinwesen. Brunelleschis Ruhm hatte sich bereits zu Lebzeiten weit verbreitet: So eignete ihm bereits ab 1437 als Protagonist der »Novelle vom dicken Holzschnitzer« literarischer Ruhm, er wurde in zahlreichen Traktaten erwähnt und schon Mariano Taccola hielt es für angemessen, ein Gespräch mit dem berühmten Baumeister in Form eines Interviews aufzuzeichnen.¹⁸ Aus der Zeit um 1480/87 etwa stammt schließlich die von Antonio Manetti verfasste Dekapota des Architekten.¹⁹ Jedoch ist die Erinnerung an den Architekten in einem von ihm errichteten Gebäude keine Neuheit: Schon 1263 wurde Hugues Libergier, der Erbauer von Saint-Nicaise in Reims, auf seiner Grabplatte mit Zollstock, Zirkel und einem Modell der Kirche in der Hand dargestellt.²⁰ Geleitet ist er in das Gewand des Universitätsgelehrten. Die leitende Idee ist hier die Ehrung des Werkmeisters als Stifter. Auf ähnliche Weise haben sich die Baumeister des Prager Veitsdoms in der Triforiumsgalerie möglicherweise sogar selbst in Büsten verewigt.²¹ Als Büsten ist der gesamte Hofstaat Karls IV. von Böhmen in den Bau der Kathedrale inkorporiert. Insgesamt scheint die Ehrung des Architekten am Bau, für die vor 1400 viele weitere Beispiele angeführt werden könnten, auf die Tradition der Stifterbildnisse zurückzugehen, wie sie besonders eindrücklich in den Königsporträts der Ile-de-France und in den Bauerendarstellungen der armenischen Kirchen des Hochmittelalters zu besichtigen sind.²²

Die Inschrift von Brunelleschi Ehrenmal in Santa Maria Novella steht in einer weit zurückreichenden und dicht belegten Tradition von mittelalterlichen Bauinschriften.²³ 1180 prangte an der Fassade der Lateransbasilika in Rom eine monumentale Inschrift, die selbstbe-



wusst auf die Autorschaft des Steinmetzes hinwies.²⁴ 1171 stilisierte sich ein Anselmus an einem Stadttor in Mailand, der Porta Romana, möglicherweise bereits im Rückgriff auf eine bei Vergil und Ovid erwähnte Signatur des antiken Architekten als »DAEDALUS ALTER«.²⁵ Die langatmige Inschrift am Grab des Busketus an der Fassade des Pisaner Doms von 1120/45 ist im Kontext des mittelalterlichen Städtebaus zu verstehen; der Architekt wird zum Träger kommunaler Ruhmeserwartungen.²⁶ Die Inschrift zu Ehren des Guidectus in Lucca von 1204 trägt eine Figur, die die Inschrift gleichsam sprechend macht, möglicherweise eine Selbstdarstellung des Bildhauers und/oder Baumeisters.²⁷ Die rühmende Erwähnung des Baumeisters in Epigraphen findet sich nicht nur im lateinischen Westen, auch in den angrenzenden geographischen Gebieten ist sie um 1400 bereits anzutreffen. Ehrende Baumeisterinschriften finden sich ebenso im Samarkand der Timuriden und im Kairo der Mamluken des 14. Jahrhunderts.²⁸ 1416 signierte Qavam-al-Din Shirazi zu Lebzeiten die Ghawar Shad Moschee in Mashad (Iran) und wurde 1442 durch eine weitere Bauinschrift geehrt; möglicherweise handelt es sich hier sogar um die erste bekannte Architektensignatur überhaupt.²⁹ 1438 ehrte eine Inschrift den Architekten Dekapa am Adinatha-Tempel in Ranakpur in Indien, der auch am Fuß einer Säule porträtiert wurde.³⁰ Diese Häufung von Architektenehrungen um 1400 ist dabei wohl nicht auf den Zufall oder parallel sich ergebende Entwicklungen in unterschiedlichen Regionen zurückzuführen, sondern wäre vermutlich bei näherer Betrachtung als ein Ringen um kulturelles Prestige in geografisch miteinander kommunizierenden Räumen zu erklären.³¹ Schließlich, näher an unserem Ausgangsbeispiel, wird 1432 bereits Hans von Burghausen in Landshut durch ein Epitaph am Außenbau von St. Martin in Landshut geehrt.³² Ein übersehener Vorläufer dieser berühmten Baumeisterdarstellung ist der Schmerzensmann mit Steinmetzzeichen an der Außenwand des Chors der Heilig-Geist-Kirche in Landshut; es handelt sich hier vermutlich um ein noch zu Lebzeiten des Architekten gewissermaßen als Signatur angebrachtes Zeichen.³³ Die Inschrift unter dem Schmerzensmann erinnert an die Grundsteinlegung im Jahr 1407. Die in einer ausgesparten Mauernische eingestellte Figur klingt an die biblischen Worte von Christus als Eckstein an.³⁴ Vor diesem Hintergrund erscheint das Epitaph des Baumeisters an St. Martin nur als konsequente Fortführung der »Signatur« an der Heilig-Geist-Kirche. Eine Büste des Baumeisters trägt hier als Konsolkopf die Halb-

gure eines Schmerzensmannes. Der Baumeister selbst avanciert vom untergeordneten Werkmeister der irdischen Kirche zum Träger der himmlischen Kirche, der *ecclesia spiritualis*, ja förmlich zum Christus-träger, zum *christo-phorus*. Der Körper des Architekten erfährt so durch die Nähe zu Christus und die Rolle als Träger der Kirche eine Aufwertung. Das Verhältnis zwischen Baukörper und Autorenenkörper ist metonymisch. Das räumliche Unterordnungsverhältnis des Baumeisters unter den Erlöser, das uns aus Epitaphen bekannt ist, wird durch die Ausgestaltung der Büste als Konsole umgekehrt. Die demütige Stellung zu Füßen des Erlösers ist in eine tragende Rolle umdefiniert. Das Bildnis des Verstorbenen wird dabei nicht in ein Verhältnis der Nachfolge zum Erlöser, der *Imitatio Christi*, gebracht, vielmehr trägt und erhöht der Baumeister den Erlöser. Dass diese Vorstellung des Baumeisters als Christus-träger geläufig war, kann das Gründungsrelief des Ulmer Münsters von 1375 plausibel machen, bei dem die Tragefigur eines typisierten Baumeisters unter dem Gekreuzigten zu stehen kommt.³⁵ Die scheinbar demütige Rolle des gebückten Baumeisters, der im Schweiß seines Angesichts das Kirchenmodell schultert, scheint auf den ersten Blick den beiden Stiftern untergeordnet, wird aber ganz offensichtlich im oberen Register an den gekreuzigten Christus angeglichen, der die Leiden der Welt schultert. Damit tritt der Baumeister, freilich nur als typisierte Darstellung, in Ulm aus dem Schatten der Stifter, dem er in Prag und Saint-Nicaise angeglichen wurde. Die typisierte Darstellung der Steinmetze als Tragefiguren am Bau findet sich bereits an der Kathedrale von Reims und am Mainzer Dom.³⁶ In Ulm wird jedoch diese Tragefigur christologisch umgedeutet. Sicherlich spielte für diese Tragefiguren die Vorstellung der Gläubigen als »lebendige Steine« der Kirche eine bedeutende Rolle.³⁷ In der begleitenden Inschrift des um 1200 datierten Baumeisterreliefs des Basler Münsters werden der Münsterbaumeister und der Bauerwaller, die einander gegenüberstehend in ein Gespräch vertieft sind, ganz direkt als »lebendige Steine« angesprochen.³⁸ Das Landshuter Epitaph verzichtet auf alle weiteren Figuren und stellt den Baumeister in ein direktes Verhältnis zum Schmerzensmann. So wären dann das anschaulich geschilderte Alter, die heruntergezogenen Mundwinkel, die Stirnfalten und Krähnenfüße an den Augen Mittel der Erhöhung des Architekten, der über seinen leidenden Ausdruck an den Schmerzensmann angeglichen wird. Die Inschrift lockert die enge Bindung von Autor und Werk auf und betont die überregionale Be-



deutung des Architekten, indem eine kleine *Ceuvre-Liste* des Hans von Burghausen beigegeben ist. Der Baumeister wird also nicht wegen einer bestimmten, nur an diesem Werk realisierten Leistung geehrt, sondern für das ihm eigene künstlerische Vermögen. Gegen diese parallelen Erscheinungen muss die immer wieder herausgestrichene Vorreiterrolle Brunelleschis stark relativiert werden. Die metonymische Verschmelzung zwischen Baumeister und Bauwerk klingt auch bei Brunelleschi an, wenn das in der Inschrift genannte »mira testudo« (wunderbare Kuppel) zwar auf die Kuppelwölbung bezogen ist, aber auch die Wölbung der Schädeldecke des Architekten assoziieren lässt.³⁹ Charakteristisch für das Ehrenmal Brunelleschis ist jedoch die

Überblendung von Städtelob und Architektenehrung, die sich in der lateinischen Diktion der Inschrift mit den Worten »grata patria iussit« (die dankbare Vaterstadt hat es befohlen) an republikanische Memorialpraxen anlehnt. Das Epitaph des Jörg von Halsbach an der Frauenkirche in München von 1488 verknüpft die Errichtung des Bauwerks mit der Lebensspanne des Architekten, wenn gesagt wird, er habe »den erste, de mittln und lostn stain« vollführt. Gerade für einen Sakralbau, dessen Errichtung meistens ein über mehrere Generationen dauerndes Projekt war, ist dies eine erstaunliche, die Autorschaft des Architekten betonende Aussage.⁴⁰ Als Bekrönung des 1463 errichteten Epitaphs von Matthäus Ensinger im Ulmer Münster findet sich



über seinem Wappen das Porträt einer bärtigen Figur mit langem, sorgfältig gescheiteltem Haar.⁴¹ Es handelt sich hier aller Wahrscheinlichkeit nach um ein Porträt des Baumeisters, der jedoch ohne Zweifel christusähnliche Züge besitzt. In diesen süddeutschen Beispielen der Annäherung des Architekten an Christus mag man auch bisher wenig gewürdigte Vorläufer von Albrecht Dürers Selbstbildnis sehen.⁴² Die Ehrung des Baumeisters in Epigraf-Inschrift und plastischer Darstellung konnte so um 1400 auf eine lange Tradition zurückblicken, die freilich in einigen (nicht nur europäischen) Beispielen in besonderer Weise auf die Architektenperson und ihr herausragendes Vermögen zugespißt wurde.



Mobile Bildnisse und papierne Konkurrenz

In den Architektendarstellungen um 1500 fällt auf, dass Bauinschriften und Signaturen an herausgehobenen Bauwerken zunehmend ausbleiben und auch Porträts und Grabmäler ab der Mitte des 16. Jahrhunderts kaum noch eine entscheidende Bedeutung einnehmen. Die Architektur war in dem Maße subjektiv geworden, dass man die Hand des Meisters an seinen Werken ablesen konnte. Auch gab es durch Druckgrafik, Traktate und Künstlerbiografien weit erfolgreichere, reproduzierbare mobile Träger des Ruhms und der Autorschaft. Im selben Zeitraum tauchen Zirkel und/oder Entwurfszeichnung immer öfter in der Architektendarstellung auf, sodass sie mehr und mehr zu

6 Grabmal des Hugues Libergier, Saint-Nicaise, Reims, 1263
7 Stifterfigur in der Kirche des Heiligen Kreuzes, Aghtamar, Türkei, 915–921

8 Gründungsrelief, Ulmer Münster, 1383–1387
9 Epitaph des Hans von Burghausen, St. Martin, Landshut, 1436



10 Lorenzo Lotto, Bildnis eines Architekten, um 1536
11 Meister des Marienlebens, Bildnis eines Architekten (?), um 1500

kennzeichnenden Attributen wurden. Gleichwohl haben die Instrumente des Messens einen weiten Sinnhorizont, der von der gerechten Herrschaft über die menschliche und göttliche Schöpfung bis zur Landvermessung reicht.⁴³ Wenn das Bestreben sicherlich fehlgeht, Porträts mit Zirkel in der Hand generell als Architekten zu identifizieren, so ist die Festigung dieses Zusammenhanges beachtenswert, zeigt es doch das hohe Ansehen des Architekten, dessen Antlitz in diesem semantischen Umfeld angesiedelt wurde. Mit der zumindest partiellen Loslösung der Darstellung des Architekten vom Bauwerk in mobilen Medien musste der metonymische Bezug zwischen Autor und Werk auf andere Weise realisiert werden. Die geschickte Inszenierung des Architektenkörpers als Urquell eines wohlproportionierten Entwurfs war dabei eine besonders beliebte Strategie. Das in die ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts zu datierende Porträt eines Mannes in der Alten Pinakothek in München, der einen kleinen, geöffneten Zirkel elegant zwischen Daumen und Zeigefinger hält, ist ein besonders eindrückliches Beispiel.⁴⁴ Es scheint, als sei der geöffnete Zirkel auf die ruhende linke Hand gerichtet. Das Maß entspricht nicht einem »Handbreit«, das nur bei einer Spreizung des Daumens und des kleinen Fingers zu erreichen wäre, verweist so vielmehr auf das der Hand inhärente Vermögen zur Messung. Eine ähnliche Geste findet sich in dem Bildnis in Basel aus dem frühen 15. Jahrhundert: Auch hier vermisst der überdimensionierte Zirkel die liegende Hand des Dargestellten.⁴⁵ Eine gewünschte Eigenschaft des Bauwerks wird auf den Körper des Architekten übertragen. Dass die Gemälde in München und Basel tatsächlich Architekten zeigen, kann nur eine Vermutung bleiben. Der durch den Daumen aufgedrückte, nach oben gerichtete Zirkel des Jacopo Sansovino im Porträt von Jacopo Tintoretto von 1566 scheint dem Himmel das Maß abzunehmen; die Körpernähe des Werkzeugs legt jedoch nahe, dass auch hier eine Übertragung der maßvollen, »gerechten« Symbolik des Instruments auf den Körper des Architekten beabsichtigt war.⁴⁶ Die Zeichnung in Lorenzo Lottos Porträt eines unbekanntes Architekten von circa 1536 verweist elliptisch auf das Vermögen des Baumeisters, die Zeichnung im Kopfe.⁴⁷ Der Maler gibt sich mittels seiner Signatur auf der zusammengerollten Zeichnung als Schöpfer des Architektenbildes zu erkennen. Die lockere Haltung des Zirkels in der rechten Hand, die auf die eingerollte Zeichnung weist, unterstreicht wiederum die Körpernähe des Zirkels, das Instrument als leibliche Prothese des Architekten. In keinem Por-

trät wird der Körper des Architekten ausdrücklicher als Ursprung der wohlproportionierten Baukunst benannt, als im Bildnis eines unbekanntes Baumeisters von Jean-Guillaume Carlier.⁴⁸ Die körperhafte Präsenz des massiv die Leinwand ausfüllenden Architekten ist von wuchtigen, dorischen Säulenbasen umstellt. Die linke Hand fixiert einen Portalentwurf auf einem Zeichenbrett, das, auf einen Beistelltisch aufgestellt, zum Betrachter gerichtet ist. Der weit geöffnete Zirkel in der rechten Hand weist zurück auf den Urheber des Entwurfs und betont seinen massiven Körperbau. Die rechte Hand wirft einen Schatten auf den Entwurf, macht die Zeichnung in Teilen unlesbar. Der Körper des Architekten wird so zum Ursprungsort dieses Entwurfs erklärt, ist gleichsam selbst ein »Torbau ins Reich des Entwurfs«. Der Architekt legt somit nicht selbst Hand an, ist mittels seines Entwurfs aber im Werk präsent.

Im Medium der Medaille hatte Donato Bramante anlässlich der Grundsteinlegung für Neu-St. Peter die Selbstdarstellung des Architekten erneuert. Auf der Caradosso Foppa zugeschriebenen Medaille hat er sich als nackten Heros der Baukunst stilisiert.⁴⁹ Die stark plastisch durchgebildete Physiognomie erinnert an Herrscherbildnisse hellenistischer Münzprägung.⁵⁰ Die hohe Stirn zeugt von Geisteskraft, die im Schatten liegenden Augen und das hervorgestreckte Kinn sprechen für Entschlossenheit, die gekräuselten Haare betonen das löwenhafte Gemüt; denkbar wäre hier ein Rückbezug auf Leon Battista Albertis Selbstbildnisplakette.⁵¹ Der muskulöse Oberkörper, der wie eine fragmentierte antike Statue ins Bild gerückt ist, vermag die unbändige Kraft des Architekten zu veranschaulichen. Der heroische Körperbau des Baumeisters steht für die innere Tugend, die Erneuerungskraft seiner Bauideen, ein. Die latinisierte Namensform »BRAMANTES HASDRUBALDINUS« verweist auf den »Monte Hasdrubale« (heute Monte Nerone) bei Casteldurante nahe dem Geburtsort des Architekten.⁵² Dies war der Ort der Schlacht am Fluss Metaurus, wo nach Livius Claudius Nero und Livius Salinator den karthagischen Feldherrn Hasdrubal besiegt hatten. Der antikisierende Namenszusatz unterstreicht damit ausdrücklich den heroischen Gesamteindruck der Schaumünze. Ein forciertes Antikenbezug ist in der nach außen und gegen den Uhrzeigersinn verlaufenden Inschrift zu sehen, die ein Merkmal der flavischen Münzprägung (und ebenso bei republikanischen Münzen zu finden) ist.⁵³ Physiognomie, fragmentierte Statuenbuste und Inschrift signalisieren intime Kenntnisse der Antike. Auf





12 Jean-Guillaume Carlier, Bildnis eines Architekten, 17. Jh.

13 Piero di Cosimo, Portrait des Giuliano da Sangallo und des Francesco Giamberti, 1482–1485.



der Rückseite ist eine sitzende, mit einem Diadem bekrönte Personifikation der Architektur mit nach oben gerichtetem Zirkel, Winkel und Bleigewicht zu sehen, die auf dem rauhen, steinigen Untergrund des »Felsen Petri« thront; im Hintergrund rückt eine angeschnittene Sicht auf die zukünftige Gestalt der Apostelkirche ins Bild.⁵⁴ Im Medium der Medaille charakterisierte Filarete das Verhältnis zum Fürsten durch ein Bienengleichnis: Wie die Biene nur dank der Sonne Honig machen könne, so könne der Architekt nur dank des Fürsten bauen.⁵⁵ In der Folge waren Medaillen weniger Medien der Selbstdarstellung als vielmehr rühmende Auszeichnungen. Die Medaille des im Auftrag des spanischen Königs tätigen Architekten Juan de Herrera anlässlich der Grundsteinlegung des Escorial orientierte sich ganz offensichtlich an der Bramantes. Während die Vorderseite den Architekten als Hoffunktionär darstellt, zieren die Rückseite, wie bei dem berühmten Vorbild, eine sitzende Personifikation und eine ausschnitthafte Ansicht des Bauwerks.⁵⁶ Von Bramante zu Domenico Fontana wurde die Heroisierung wieder stark zurückgenommen, die außergewöhnliche technische Leistung der Aufrichtung des vatikanischen Obelisken war nunmehr Ergebnis der Statikkenntnisse des Architekten und wurde nicht auf eine persönliche Tugend zurückgeführt.⁵⁷ Dem Porträt des Autors auf der Vorderseite der Medaille entsprach die Darstellung des Werks

auf der Rückseite; die Architektenmedaille geriet so in erstaunliche Nähe zur Baumedaille.⁵⁸ Ein kleines Detail setzte die Darstellung des Architekten jedoch von der Darstellung des Bauherrn ab: Domenico Fontana trägt an seiner Ehrenkette offenbar genau diese Medaille. Damit gab sie sich als Auszeichnung des Bauherrn zu erkennen und nicht mehr als Selbstdarstellung des ruhmstüchtigen Architekten.⁵⁹ Um 1600 wurde die Geltung der klassischen Antike im Zuge der Konfessionalisierung stark relativiert. Der Jesuit Antonio Possevano stieß die heidnische Architekturlehre Vitruvs vom Sockel und verlangte nach einer mathematisch-technischen Ausbildung des Architekten.⁶⁰ Die Bauaufsicht der kirchlichen Orden und des Staates ließen die vormals behauptete künstlerische Freiheit nunmehr als Chimäre erscheinen.⁶¹

Das Porträt des Giuliano da Sangallo von 1482/85 im Rijksmuseum in Amsterdam kam, wie eine neuerliche Restaurierung zeigte, in der ursprünglichen Fassung ohne Attribute aus.⁶² Sie zeigte den leicht zur Seite gewandten Baumeister vor einem Landschaftshintergrund, in dem eine Kapelle und ein Landhaus zu sehen sind. Giuliano wurde damit vermutlich als Meister der sakralen wie auch profanen Architektur charakterisiert. Erst nachträglich, zu einem schwer bestimmbareren Zeitpunkt, wurde die Tafel durch die Ergänzung seines Vaters, des Musikers Giamberti zu einem Diptychon, gewissermaßen einem



Doppelbildnis der Ahnherren, vervollständigt. Im Zuge dieser Ergänzung wurden Sangallo Zirkel und Feder als Zeichen des gelehrten Baumeisters beigegeben. Ein Nachfahre dieser Baumeisterdynastie, Francesco da Sangallo, ließ 1551 nicht weniger als vier Medaillen prägen, bei denen er jeweils auf der Rückseite seinem Stand als Patrizier, seinem architektonischen Ehrgeiz und zweimal einem lateinischen Lebensmotto Ausdruck gab.⁶³ In diesen eindrucksvollen Ego-Dokumenten war der Architekt ganz frei in seiner Selbstdarstellung. Das Porträt eines anonymen Architekten von Ludger Tom Ring dem Älteren in der Berliner Gemäldegalerie kompilierte alle nötigen Requisiten des Genres zu einer freilich dann wenig originellen Aussage.⁶⁴ Dagegen gab sich Conrad Krebs 1536 im Gewölbeschlussstein der Außentreppe von Schloss Hartenfels in Torgau durch sein Bildnis und eine umlaufende volkssprachige Inschrift als reformierter Architekt zu erkennen.⁶⁵ Im British Museum hat sich eine einseitige, aus Blei gegossene Medaille des Jacques Androuet Du Cerceau erhalten, die auf 1556 datiert ist und mit einem Ring eingefädelt werden kann, um sie sich umzuhängen.⁶⁶ Die Architektenehrung war um 1500 eine Frage des kulturellen Prestiges geworden, sodass sich der süddeutsche Humanist Jakob Wimpfeling veranlasst sah, ausdrücklich auf die Inschrift zu Ehren des Erwin von Steinbach hinzuweisen: »ANNO DOMINI MILLESIMO DUECENTESIMO SEPTUAGESIMO SEPTIMO, IN DIE BEATI URBANI HOC GLORIOSUM OPUS INCHOAVIT MAGISTER ERVVINVS DE STEINBACH« (Im Jahr des Herrn 1277, am Tag des heiligen Urban, hat dieses ruhmreiche Werk begonnen der Magister Erwin von Steinbach).⁶⁷ Im Zeitalter der Entstehung der europäischen Volkssprachen werden Architekten hier gleichsam zu Kulturgründern stilisiert; dies erfolgte oftmals auch durch nachträgliche Mythisierung. Die Vorstellung des Architekten als Kulturgründer war aber nicht auf das 16. Jahrhundert beschränkt.⁶⁸ So führte Ende des 14. Jahrhunderts der nordafrikanische Gelehrte Ibn-Khaldūn die außergewöhnlichen Mo-



scheen und Paläste südlich der Sahara in Djenne und Timbuktu (Mali, Afrika) auf den andalusischen Architekten al-Saheli zurück, als Importphänomen aus einem höheren Kulturkreis in einen vermeintlich zurückgebliebenen.⁶⁹

Um 1550 begannen jedoch zwei andere, sehr wirksame Formen der Erinnerung das Architektenporträt zu verdrängen: Bücher und Druckgrafik. Der Architekt von St. Peter, Antonio da Sangallo der Jüngere, wird wohl weniger wegen seines äußerst zurückhaltenden und eher konservativen Bildnisses von Jacopino del Conte in Erinnerung bleiben, als wegen seines monumentalen Modells von St. Peter und seinen druckgrafisch reproduzierten Entwürfen für die Apostelkirche.⁷⁰ Durch seinen frühen und plötzlichen Tod wurden seine ehrgeizigen Pläne für St. Peter obsolet. Im Zuge des Streits um die Nachfolge in der Bauleitung, die schließlich Michelangelo zufiel, ließen seine Büromitarbeiter die Pläne des Meisters stechen, um das Michelangelo-Lager durch die ausgefeilte Planung seines verstorbenen Vorgängers unter Druck zu setzen.⁷¹ Diese ist meines Wissens der erste Fall, in dem mittels Druckgrafik die Autorschaft eines Bauwerks eingeklagt worden ist. Andrea Palladio, von dem wir kein authentisches Bildnis haben und von dessen Leben fast nichts bekannt ist, perfektionierte den Einsatz der Druckgrafik zur Verewigung seiner Autoren-Persona. Er legte in seinen 1572 veröffentlichten »Quattro Libri« mittels Druckgrafik ein regelrechtes Werkverzeichnis an, gab seinem Architekturtraktat geradezu Züge einer Autobiografie.⁷² Vermutlich ließ er sich dabei von Giorgio Vasaris »Vite« anregen, in denen erstmals umfassende Architektenvitae tradiert wurden.⁷³ Die Anonymität der Person bei maximaler Bewerbung eines regelgeleiteten Werks war eine Strategie, die Palladio auf Vitruvs Verurteilung der Selbstdarstellung des Architekten hätte zurückführen können. Die autobiografische Würdigung eines Architekten ist – vermutlich in Konkurrenz zu den eben genannten Beispielen – in Istanbul anzutreffen, wo Mimar Sinan durch



die erste bekannte Autobiografie eines Architekten geehrt wird.⁷⁴ Eine für lange Zeit verbindliche biografische Zusammenstellung aller bedeutenden Architekten von der Antike bis zum Mittelalter findet sich im 1687 gedruckten Werk des Jean François Félibien, das von seinen Nachfolgern und Übersetzern bis in ihre unmittelbare Gegenwart weitergeschrieben wurde.⁷⁵ Das Porträt des Architekten musste sich nunmehr und zunehmend gegen die im Traktat dargelegten Regeln der Baukunst, die Künstlerbiografie sowie die druckgrafisch reproduzierten Werke durchsetzen.

Überbietungsstrategien und Auflösungerscheinungen des höfischen Architektenporträts

Im 17. Jahrhundert stand das Architektenporträt unter einem erheblichen Innovationsdruck. Die staatliche Bauaufsicht schränkte den Architekten in seiner gestalterischen Freiheit und seiner Selbstdarstellung zunehmend und wirksam ein.⁷⁶ Gleichzeitig ist das Bedürfnis nach einer Darstellung der Begründer einer nationalen Bautradition zu erkennen. Das Architektenbildnis wurde also wiederum eine Sache des kulturellen Prestiges. Im Porträt des Inigo Jones von Anthony van Dyck von 1636 füllt der prächtig gekleidete Körper des Architekten das gesamte Bildfeld. Der Blick ist leicht nach links in die Ferne gerichtet, die rechte Hand aufgestützt; mit zwei Fingern der linken Hand hält der Architekt ein leeres Blatt Papier. Den Lichteinfall auf dem leicht geknickten und sich wellend auftulenden Blatt ist nuanciert wiedergegeben. Die anschaulich gezeigte Potenzialität des leeren Blattes, auf dem sich alle möglichen im Geiste des Architekten erdachten Bauformen materialisieren können, rühmte die unerschöpfliche Erfindungskraft.⁷⁷ Ein 1661 radiertes Porträt Jacob van Campens von Jacob Vernekeool versah den niederländischen Architekten mit dem kaum mehr zu steigernden Attribut »unvergleichlich«.⁷⁸ Der nachdenklich sinnende Architekt stützt seinen rechten Arm auf einen massiven



Quader auf. Die behandschuhte Hand, das Gewand und das gescheiterte Haar charakterisierten ihn als gelehrt. Der massive Quader lässt wiederum an Christus als Eckstein denken, war aber hier wohl als Verweis auf das melancholische Temperament des Architekten zu verstehen. Diese beiden grafischen Porträts bezeugen den Innovationsdruck, unter dem das Architektenporträt fortan stand, wollte man nicht einfach die hergebrachten Muster tradieren. Der Architekt Willem van der Helm ließ sich von Barent Fabricius 1656 in einer Loggia vor einer Stadtzerie als Bürgersmann mit Frau und Kind darstellen. Auf den Zirkel und das Buch wollte er jedoch nicht verzichten.⁷⁹ Der englische Architekt und Naturforscher Christopher Wren schlug dagegen eine andere Strategie ein, als er sich in seinem Hauptwerk, der nach dem Brand wiederaufgebauten St. Paul's Cathedral, lediglich mit einer Inschriftentafel in Erinnerung brachte, deren letzte Zeile lautete: »LECTOR, SI MONUMENTUM REQUIRIS, CIRCUMSPICE« (Leser, wenn Du ein Denkmal suchst, schau Dich um).⁸⁰ Die Inschriftentafel verwies den Leser, der ein Grabmal des Architekten vermisste, auf sein Werk, die Kathedrale, und griff damit den alten humanistischen Topos auf, wonach die Werke das wahre Porträt des Gelehrten seien. Fernab von Europa schuf man auf den Übersee-Missionen der kirchlichen Orden höchst interessante Kompromisse zwischen christlich-europäischen und lokalen Bautraditionen. Der Florentiner Ferdinando Buonaventura Moggi sagte zu seiner 1729 in China errichteten Kirche, sie entferne sich von der europäischen Bauweise, um dem »Geschmack der Chinesen zu entsprechen«.⁸¹ Nach dem Ende der missionarischen Tätigkeit der Jesuiten begannen einheimische Steinmetze der Aymara im heutigen Bolivien, etwa an der Kirche des Heiligen Peter und der Heiligen Jungfrau Maria in Sica-Sica, sich durch Inschriften zu verewigen: »DIEGO CHOQUE AN[O] 1725« und »MALLCO MAYTA«.⁸² Der italienische Jesuit und Maler Giuseppe Castiglione (1688–1766) schuf zwischen 1747 und 1751 den »Alten Sommerpalast« in



Peking, eine ausgedehnte Anlage in einer europäisch-chinesischen Mischarchitektur. Für seine Verdienste als Hofmaler wurde er auf dem Pekinger Jesuitenfriedhof Zhalan Mudi mit einem Grabstein mit chinesisch-lateinischer Inschrift geehrt.⁸³

Das Architektenbildnis als anspruchsvolles Bildmotiv auf großformatiger Leinwand etablierte sich ab Mitte des 17. Jahrhunderts in Frankreich. Der höfisch gekleidete Architekt erscheint dabei stets vor einem Fensterausblick, der das von ihm errichtete Bauwerk zeigt. So etwa das Porträt des Jacques Lemercier von Philippe de Champaigne, wo in der sorgfältig austarierten Komposition Kuppelbau und Architektenkopf in eine sprechende Nähe gerückt sind. Auch hier stützte sich der Architekt mit seinem rechten Arm auf einen massiven Quader auf und hält eine eingerollte Zeichnung in der Hand.⁸⁴ Der vermutlich zeit lebens am meisten porträtierte Architekt der Frühen Neuzeit (wollte man Michelangelo einmal ausnehmen) ist zweifellos Jules Hardouin-Mansart, der nicht nur in Staatsporträts von Hyacinthe Rigaud



IACOBUS A CAMPEN. DOMINUS IN RANDEBROEK. &c. ARCHITECTUS INCOMPARABILIS.

*Das was hier gesehen ist ein Bildnis des berühmten Bauers
Van Campen, der in Amsterdam, in der Stadt
ein großes Spielzeug, ein Haus der Götter
für alle die Werke, die von Kunst in Händen
zu sehen in der Stadt sind, alle andere
ein unvergleichliches Bild zu sehen.*

und François de Troy verewigt wurde, sondern für den auch eine Medaille geprägt und eine Büste von Charles Antoine Coysevox geschaffen wurden.⁸⁵ Auf der anderen Seite des Ärmelkanals finden sich nun ebenfalls berühmte Architekten auf großformatigen Leinwänden, von erstklassigen Malern dargestellt. So ließ sich 1764 James Paine gemeinsam mit seinem Sohn von Joshua Reynolds am Tisch sitzend und mit der Lesebrille in der Hand malen. Bedeutungsvoller aber scheint, dass nun auch englische Adelige es vereinzelt nicht scheuten, sich mit dem Zirkel in der Hand als *dilettanti* darstellen zu lassen, so etwa im Porträt Lord Burlingtons von Jonathan Richardson.⁸⁶ Der britische Architekt James Gibbs schenkte 1754 der Radcliffe Library in Oxford eine von ihm selbst in Auftrag gegebene Bildnisbüste, die in dem von ihm auch errichteten Gebäude in einer Nische aufgestellt fand.⁸⁷ Zwei Architekten freilich, die ihren Ruhm in ganz besonderer Weise ihren grafisch vielfältigsten Inventionen schulden, setzten im 18. Jahrhundert noch einmal Maßstäbe. Johann Bernhard Fischer von Erlach ließ

- 18 Charles Antoine Coysevox, Büste des Jules Hardouin-Mansart, 1698
19 Porträt des Jacob van Campen, 1661
20 Joshua Reynolds, James Payne mit seinem Sohn, 1764
21 Francisco de Goya y Lucientes, Porträt Juan Antonio Cuervo, 1819



sich eine Medaille prägen, auf deren Rückseite kein Werk zu sehen war, sondern ein Architekturcapriccio mit dem Motto »docent et delectant«.⁸⁸ Giovanni Battista Piranesi ließ sich von Felice Polenzani 1750 in Form einer fragmentierten Statuenbüste mit von Wolken umgebenem Haupt, lateinischer Inschrift und daneben liegendem Stichwerk darstellen. Das Selbstporträt diente ihm zweimal als Frontispiz für ein Stichwerk (»Opere Varie«, 1750; »Antichità Romane«, 1756).⁸⁹

Aus heutiger Sicht streifte das großspürige Architektenbildnis immer öfter die Grenze zur unfreiwilligen Komik: So ließ sich Luigi Vanvitelli von Giacinto Diano in einer ebenso präpotenten wie lächerlichen Pose darstellen. Die Karikatur des Architekten von Pier Luigi Ghezzi wirkt dagegen sogar noch ziemlich seriös.⁹⁰ Die untergründige Entleerung des höfischen Architektengests lässt sich gut an Francisco Goyas Porträt des Juan Antonio Cuervo von 1819 studieren. Der mit Goya befreundete Architekt wurde in dem heute im Cleveland Museum of Art aufbewahrten Bildnis an seinem Schreibtisch sitzend dargestellt. Stuhl, Tisch und Bekleidung entsprechen der hohen Stellung des Architekten als Direktor der Real Academia de Bellas Artes de San Fernando in Madrid. Die auf dem Tisch ruhenden angewinkelten Arme geben dem breit ausladenden Oberkörper einen sicheren Stand. Die linke Hand ist verschlossen, die rechte hält wie beiläufig einen vergoldeten Zirkel. Der massive Körper verschwindet in der dunklen Galauniform, die goldenen Borten am Kragen, an den überdimensionierten Manschetten und an der Knopfleiste vermitteln einen vagen Eindruck von den Körperumrissen. Auf das dunkle Dreieck des Körpers und den Sockel des hohen Kragens ist sanft und würdevoll der Kopf platziert. Das anschaulich geschilderte fleischige Gesicht und die unfrisierten Haare des Architekten geben dem Bildnis eine Lockerheit, die in denkbar starkem Kontrast zur höfischen Hülle der Uniform steht. Der Architekt lässt seine verschlossene Hand auf dem leeren Blatt ruhen, während ein anderer Teil des Blattes, auf dem er bereits einen Entwurf gezeichnet hat, über die Kante des Tisches zum Betrachter hin abgerutscht ist. Die Dreiecksform des Grundrisses korrespondiert auf irritierende Art mit den Umrissen des Körpers. Der freie, unbefangene Blick des Architekten konterkariert das offizielle Setting der Darstellung, findet aber eine Entsprechung in dem entglittenen Entwurf, der sich für den Betrachter gut lesbar an einer merkwürdigen Stelle des Porträts platziert findet. Der Grundriss ist gleichsam aus dem repräsentativen Schema des Porträts gefallen.⁹¹ Der Kopf

und die Entwurfszeichnung des Architekten bezeugen seine innere Freiheit, die sich untergründig aus der Maske des höfischen Auftretes herauschält. Während der Periode des »Trienio liberal«, einem kurzen, hoffnungsfrohen konstitutionellen Interludium, malte Goya das Porträt des Sohnes des Akademiendirektors. Das heute im Metropolitan Museum in New York verwahrte Bildnis trägt eine bei Goya seltene emphatische Widmung des Künstlers an den Architekten: »A Tiburcio Perez Goya 1820«. Der junge Architekt steht im strahlenden Weiß seines Hemdes vor einem sorgfältig austarierten, schwarzen Grund. Den Mund umspielt ein Lächeln, die Augen blicken ganz ungeschützt, die Arme sind locker verschränkt. Die schwarzen Haare umrahmen sein Gesicht, dahinter umgibt ein heller Schein wie eine Gloriole das Gesicht. Das einzige verbliebene Attribut des Architekten ist nunmehr die Brille, die, über den Daumen der rechten Hand gestreift, fast in der Armbeuge verschwindet. Es scheint, als habe Goya seinem jüngeren Freund das bürgerliche Selbstverständnis des Berufsstandes quasi als Mitgift in die neue Periode der konstitutionellen Reform mitgeben wollen. Das Glück umweht förmlich das Antlitz des Architekten.⁹² Der Brille sollte dann als Attribut des Architekten noch eine lange, bis heute anhaltende Karriere bevorstehen.⁹³

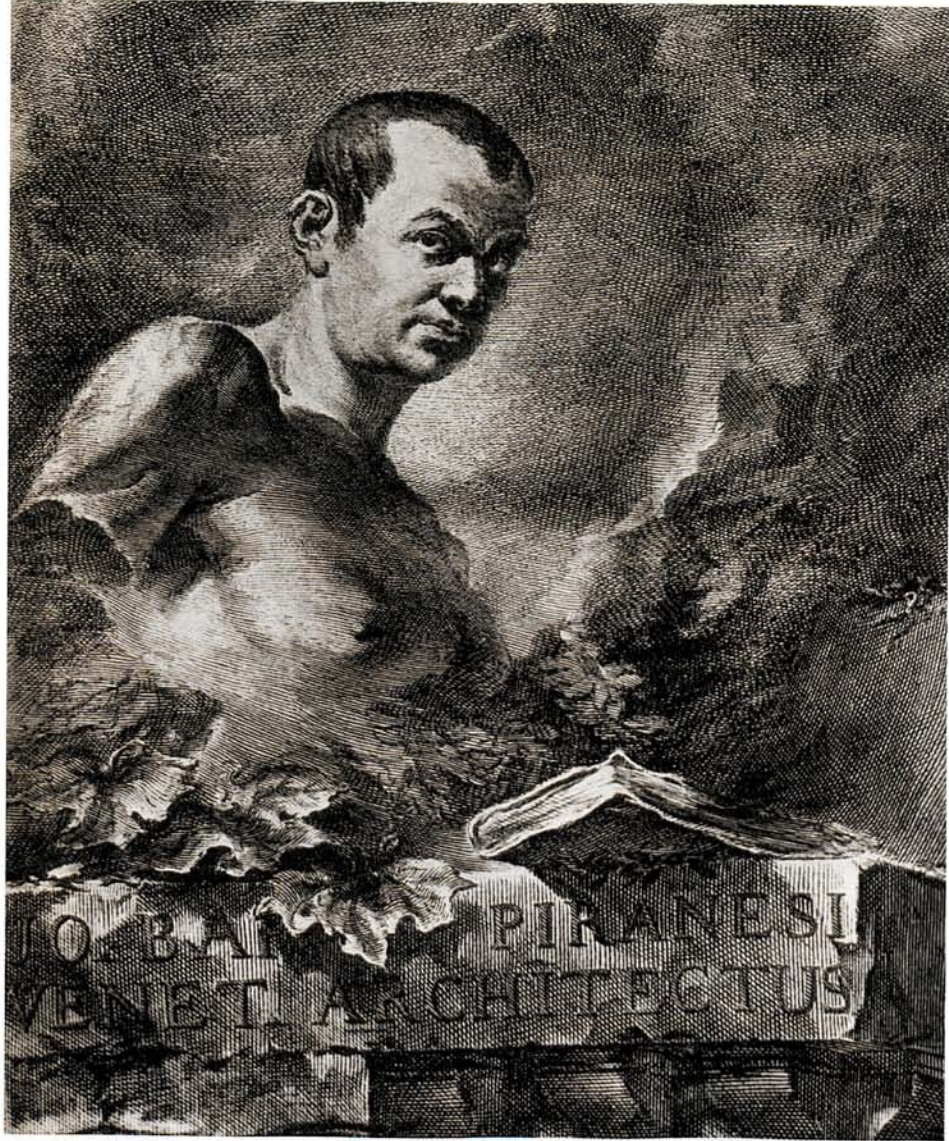
Die Darstellung des Architekten blieb lange Zeit an das Bauwerk gebunden und befreite sich erst langsam über Zeichnung, Traktat, Druckgrafik, Biografie und Porträt auf mobilen Trägern aus der örtlich festgelegten Situation des gebauten Werks. Sie folgte nach einer intensiven Experimentierphase bis etwa 1510, die ganz unterschiedliche Möglichkeiten hervorbrachte, für lange Zeit den höfischen Konventionen und stand in enger Abhängigkeit zum Gemeinwesen. So konnte das Bildnis des Architekten im Dienste des Städtelobs, des kulturellen oder nationalen Prestiges und der Herrscherpanegyrik stehen. Dies alles sei hier ganz ausdrücklich nicht im Sinne einer linearen, abgeschlossenen Entwicklung verstanden, vielmehr zeigen zahlreiche Rückbezüge, »Verspätungen«, gegenläufige und parallele Bewegungen, dass diese Zeitspanne weiterlebte und immer wieder aktualisiert wurde – wir also, um es mit den Worten Bruno Latours zu sagen, nie modern gewesen sind. Die Darstellung des Architekten kam aber immer einer programmatisch veräußerlichten Baukunst gleich, die in die leibliche Präsenz des Dargestellten gelegt wird. Die Gerätschaften, Bücher, Pinsel und Federkiele des verlassenen Schreibtisches in Thomas-Germain-Joseph Duviviers Gemälde im Norton Simon Museum



im kalifornischen Pasadena sind um ein prominent platziertes ionisches Kapitell gruppiert. Auf der Rückseite des Porträts vertritt in diesem Stillleben das strahlende weiße Souvenir die nicht im Bild gezeigte Figur des Architekten. Die massiven Quader der rückseitigen Wand sind eine imaginativ in das Arbeitszimmer geholte Projektionsfläche und versichern den abwesenden Architekten, oder vielleicht auch den Betrachter an seiner statt, der soliden, massiv gefügten Ergebnisse der einsamen Schreibtischaktivität.²⁴

1 Guido Beltrami, *Architettura firmate nel Rinascimento italiano*, in: Guido Beltrami, Howard Burns, *L'architetto: ruolo, volto, mito*, Venedig 2009, S. 49–66. Zur Darstellung des Architekten in hier verhandelten Zeitraum vgl. Peter Cornelius Claussen, *Nachrichten von den Antipoden: der mittelalterliche Künstler über sich selbst*, in: Matthias Wimmer (Hg.), *Der Künstler über sich in seinem Werk*, Weinheim 1992, S. 39–54; Elisabeth Kieven, *Mostrar Inventiones: il ruolo degli architetti romani nel barocco: disegno e modello*, in: Henry A. Milon (Hg.), *I Trionfi del Barocco. Architettura in Europa 1600–1750*, Ausst.-Kat. Palazzo di Ca' della Spina (Turin, Mailand 1999), S. 173–206; Christopher Drew Armstrong, *The Architect as Revolutionary Hero: A Monument to Julien-David Le Roy*, in: *Journal of Architectural Historians*, 66/2007, S. 316–339; Stefan Bürger, Bruno Klein (Hg.), *Werkmeister der Spätgotik. Personen, Amt und Image*, Darmstadt 2010. Weiterhin siehe die nützlichen Übersichtswerke von Robert James Eidlitz, *Medals and Medallions relating to Architects*, New York 1927; Kurt Gerstenberg, *Die Deutsche Baumeisterbildnisse des Mittelalters*, Darmstadt 1966; Ingrid Severin, *Baumeister und Architekten. Studien zur Darstellung eines Berufsstandes in Porträt und Bildnis*, Berlin 1992; José Manuel Barbeito, *La mirada cómplice. Retratros de arquitectos*, Madrid 2008; Anton Legner, *Der Antifex. Künstler im Mittelalter und ihre Selbstdarstellung*. Eine illustrierte Anthologie, Köln 2009. | **2** Christoph Höcker, *Vitruvius*, in: *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, hg. v. Hubert Cancik, Helmuth Schneider, 12 Bde., Stuttgart/Weimar 1996–2003, hier: Bd. 12, Sp. 266–270. | **3** Vitruvius, *Guiljelmus Philandri Castillionii Galli civis Ro. In decem libros M. Vitruvii Politionis de Architectura Annotationes*, Romae: per Io. Andream Dossenam 1544, fol. a VIII r-v. | **4** Vitruv. De architectura, II, praef 1–4. | **5** Siehe dazu Cesare Cesariano, *Vitruvius De Architectura*, Como 1521, mit einer Einleitung von Carol Herselle Krinsky, *fotomechanischer Nachdruck 1969*, fol. LXXXIII r. | **6** Florenz, *Biblioteca Medicea Laurenziana*, Ms. Plut. XXX, 12, fol. 1 r. Für das Manuskript siehe Carol Herselle Krinsky, *Seventy-Eight Vitruvius Manuscripts*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 30/1967, S. 36–70, hier: S. 38. | **7** Florenz, *Biblioteca Medicea Laurenziana*, Ms. Plut. XXX, 10, fol. 1 r. Für das Manuskript siehe Krinsky 1967 (wie Anm. 6), S. 38. | **8** Wolfgang Lotz, *Eine Denkmalkraterdarstellung des Francesco di Giorgio*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 5/1937/40, S. 428–433. | **9** Siehe Antonio Averlino detto Filarete, *Trattato di architettura*, hg. v. Anna Maria Finoli, Liliana Gross, 2 Bde., Mailand 1972, hier: Bd. 2, S. 557, 563–566. Zu Porträt und Namenszug an der Fassade siehe ebd., Bd. 2, S. 561; zu Hiram siehe ebd., S. 565f. (*Uram de Triton*). Zu Filarete vgl. Andreas Tönniesmann, *Filarete im Dialog. Der Architekt, der Fürst, die Macht*, in: Bodo Guthmiller, Wolfgang G. Müller (Hg.), *Dialog und Gesprächskultur in der Renaissance*, Wiesbaden 2004, S. 153–163. | **10** Gunter Schweikhart, *Il Quattrocento: formule decorative e approcci al linguaggio classico*, in: Pierpaolo Brugnoli, Arturo Sandrini (Hg.), *L'architettura a Verona nell'età della Serenissima* (sec. XV–sec. XVIII), Verona 1998, S. 1–90, bes. S. 27. | **11** Dieter Metzler, *Renaissance-Bildnisse antiker Architekten am Haus eines Stadtbaumeisters in Selestat (Schlätstetten)*, in: *Antike und Abendland*, 19/1973, H. 2, S. 146–162. Ich danke Ulrich Pfisterer für den freundlichen Hinweis. | **12** Siehe dazu den Beitrag von Christian Freigang in diesem Band. Zu Adam als ersten Architekten siehe Filarete 1972 (wie Anm. 9), Bd. 1, S. 24 f. u. Bd. 2, Tr. 4 (fol. 5 r). Zu den Urmenschen in den Bäumen siehe Giustina

22 Francisco de Goya y Lucientes, *Portrait Don Tiburcio Pérez y Cuervo*, 1820
23 Felice Polenzani, *Portrait Giovanni Battista Piranesi*, 1750



Scaglia, *A Translation of Vitruvius and Copies of Late Antique Drawings in Buonaccorso Ghiberti's Zibaldone*, in: *Transactions of the American Philosophical Society*, 69/1979, S. 1–30. | **13** Siehe Vittore Branca, *Boccaccio Visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento*, 3 Bde., Turin 1999, hier: Bd. 3, Kat.-Nr. 14, S. 55 (mit Abb. S. 56). | **14** Robert G. Ousterhout, *Master Builders of Byzantium*, Princeton (N.J.) 1999, S. 39–57. | **15** Zur Anonymität von Bauten grundlegend: Peter Cornelius Claussen, *Kathedralgotik und Anonymität 1130–1250*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 46/47/1993/94, S. 141–160. | **16** Nach Arcimboldo, *Windsor Castle, The Royal Collection*, Inv.-Nr. 807495. | **17** Elisabeth Oy-Mara, *Florentiner Ehrengabmalder der Frühen Renaissance*, Berlin 1994; Marco Colareta, *Du portrait à la biographie: Brunelleschi et quelques autres*, in: Matthias Waschek (Hg.), *Le vies d'artistes. Actes du colloque international organisé par le Service culturel du musée du Louvre les 1er et 2 octobre 1993*, Paris 1996, S. 41–53. | **18** Zum literarischen Ruhm Brunelleschis siehe Giuliano Tantarù, *Rapporti del Brunelleschi con gli ambienti letterari fiorentini*, in: Giulio Carlo Argan (Hg.), *Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo*, 2 Bde., Florenz 1980, hier: Bd. 1, S. 125–144. Zur Novelle siehe Antonio Manetti, *Die Novelle des dicken Holzschnitzers*, hg. v. Matteo Burioni, Berlin 2012. Zum Interview mit Taccola siehe Attilio Pizzigoni, *Brunelleschi*, Bologna 1989, S. 128 f. | **19** Antonio Manetti, *Vita di Filippo Brunelleschi. Preceduta da La novella del grasso*, hg. v. Domenico De Robertis, Giuliano Tantarù, Mailand 1976. | **20** Luc Mojon, St. Johannsen, Saint Jean de Cerlier, *Beiträge zum Baueson des Mittelalters*, Bern 1996, Kat. 1/19, S. 52 f. | **21** Dazu Christian Freigang, *Werkmeister als Stifter. Bemerkungen zur Tradition der Prager Baumeisterbüsten*, in: Bruno Klein, Harald Wolter von dem Knesbeck (Hg.), *Nobilis arte manus. Festschrift zum 70. Geburtstag von Antje Middeldorf Kosegarten*, Dresden 2002, S. 244–264. Zur Eigenhändigkeit der Büsten siehe Michael Viktor Schwarz, *Peter Parler im Veitsdom: neue Überlegungen zum Prager Büstenzyklus*, in: *Wiener 1992* (wie Anm. 1), S. 55–84. Zur Architekten als Stifter in Byzanz siehe Ousterhout 1999 (wie Anm. 14), S. 57. | **22** Zu den Stifterporträts siehe Cedomila Marinovic, *Image of the Completed Church. Representations of Architecture on Founder's Portraits in Serbian and Byzantine Art*, Belgrad 2007; Emmanuel S. Klinkenberg, *Compressed Meanings. The Donor's Model in Medieval Art to around 1300*, Turnhout 2009. Für die armenische Kirche des Heiligen Kreuzes in Aghtamar (Türkei) von 915–921: siehe Lynn Jones, *Between Islam and Byzantium. Age of Samar and the Visual Construction of Medieval Armenian Rulership*, Burlington 2007, S. 59–61. | **23** Siehe Peter Cornelius Claussen, *Künstlerschriften*, in: Anton Legner (Hg.), *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik*, Ausst.-Kat. Schnütgen-Museum u. a., 3 Bde., Köln 1985, hier: Bd. 1, S. 263–276; Albert Dietl, *Die Sprache der Signatur. Mittelalterliche Künstlerschriften Italiens*, 4 Bde., Berlin 2009; Beltrami 2009 (wie Anm. 1); Alexander Marksches, *Portugiesischer Kalkstein Creme Royal: Architekturinschriften als Zeugnis der Autorschaft*, in: Andreas Beyer, Matteo Burioni, Johannes Grave (Hg.), *Das Auge der Architektur. Zur Frage der Bildlichkeit in der Baukunst*, München 2011, S. 509–531. | **24** Dietl 2009 (wie Anm. 23), Bd. 1, S. 36 f. | **25** Ebd., S. 204–208. | **26** Ebd., S. 192–204. | **27** Ebd., Bd. 2, S. 968–970. | **28** Zu Kairo siehe Nasser Rabat, *Architects and Artists in Mamluk Society. The Perspective of the Sources*, in: *Journal of Architectural Education*, 52/1998, S. 30–37. Vgl. außerdem Doris Behrens-Abouseif, *Cairo of the Mamluks. A History of the Architecture and its Culture*, London 2007, S. 44. Zu Samarkand siehe Anna Spinelli, *Le iscrizioni sui monumenti di Samarkand costruiti durante il regno di Tamerlano*, Tesi di Laurea, Anno Accademico 1989/1990, 2 Bde., Università degli Studi Ca' Foscari 1990 [Typoskript; Bayerische Staatsbibliothek Signatur Art. 92540], hier: Bd. 2, S. 287. (Baumeistersignatur am Mausoleum von Turkan Aka von 1371). Siehe allgemein zum Thema Sheila S. Blair, Jonathan M. Bloom, *Signatures on Works of Islamic Art and Architecture*, in: *Damascener Mitteilungen*, 11/1999, S. 49–66. | **29** Siehe den Beitrag von Sussan Babaei in diesem Band. Lisa Golombek, Donald Wilber, *The Timurid Architecture of Iran and Turan*, 2 Bde., Princeton 1988, hier: Bd. 1, Kat.-Nr. 84, S. 322–324 (Khargird) u. Kat.-Nr. 90, S. 328–331 (Mashhad). | **30** Für eine gute Abbildung siehe Lothar Clermont, Thomas Dix, *Jamā'at and the Temple of Moqatt'ab and Ranakpūt*, New Delhi 1998, S. 55. Ich danke Sony Devabhaktuni für den freundlichen Hinweis. | **31** Für den Zusammenhang dieses geografischen Bereichs siehe Sanjay Subrahma-



24 Thomas-Germain-Joseph Duvivier, Tisch eines Architekten, 1772

nyam, Du Tage au Gange au XVIIe siècle: une conjoncture millénariste à l'échelle eurasiatique, in: *Annales. Histoire, Science Sociales*, 56/2001, S. 51–84. | 32 Friedrich Kobler, Epitaph des Hans von Burghausen an der Stadtpfarrkirche von Landshut, in: Franz Niehoff (Hg.), Vorlesungen. Landshuter Skulptur im Zeitalter der Reichen Herzöge 1393–1503, 2 Bde., Ausst.-Kat. Spitalische Heiliggeist Landshut, Landshut 2001, hier: Bd. 1, S. 282–287; Bruno Reudenbach, Künstlerlob und Künstlerkritik: das Epitaph des hanns stammzeig (Hans von Burghausen) an St. Martin in Landshut, in: Rudolf Sutrump, Jan R. Veenstra (Hg.), Self-Fashioning, Frankfurt a. M. 2003, S. 137–154; Peter Kurrmann, Brigitte Kurrmann-Schwarz, Memoria und Porträt. Zum Epitaph des Hans von Burghausen an der Martinskirche in Landshut, in: Stefan Bürger, Bruno Klein (Hg.), Werkmeister des Spätgotik. Personen, Amt und Image, Darmstadt 2010, S. 44–60. | 33 Das Wappen entspricht dem Steinmetzzeichen am Epitaph des Hans von Burghausen an Sankt Martin siehe Friedrich Kobler, Schmerzensmann von der Ostseite des Turms der Spitalkirche Heiliggeist, in: Niehoff 2001 (wie Anm. 32), Bd. 1, S. 246 f. Dieser Vorläufer fehlt in den Interpretationen von Reudenbach und Kurrmann. | 34 Vgl. v. B. Egh 2, 20. | 35 Joachim Gaus, *Dedicatio ecclesiarum*. Zum Grundsteininsingengereit im Münster zu Ulm, in: Hans Eugen Specker, Reinhard Wortmann (Hg.), 600 Jahre Ulmer Münster, Ulm 1977 (= Forschungen zur Geschichte der Stadt Ulm, 19), S. 59–85. | 36 Hartmut Krohm, Holger Kunde, Guido Siebert (Hg.), Der Naumburger Meister. Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen, Ausst.-Kat. StadtMuseum Naumburg, 2 Bde., Petersberg 2011, hier: Bd. 1, Kat.-Nr. 1.3, S. 106–108 (Diana Ecker). | 37 Dazu siehe Wolfgang Braunfels, *Mittelalterliche Stadtbaukunst in der Toskana*, Berlin 1953; Ulrich Meier, Mensch und Bürger. Die Stadt im Denken spätmittelalterlicher Theologen, Philosophen und Juristen, München 1994. | 38 Dielt 2009 (wie Anm. 23), Bd. 4, S. 1832. | 39 Ebd., Bd. 1, S. 191. | 40 Dazu bisher nur die fehlerhafte Studie von Peter B. Steiner, Das Grabmal des Baumeisters Jörg von Halsbach in der Münchner Frauenkirche, in: Kirchen und Lebensweg. Festschrift für Friedrich Kardinal Wetter, München 1988 (= Jahrbuch des Vereins für Christliche Kunst in München e. V. 17), S. 285–302. | 41 Luc Mojon, Der Münsterbaumeister Matthäus Essinger. Studien zu seinem Werk, Bern 1977, S. 14. | 42 Zum Kontext von Dürers Selbstbildnis siehe Peter Schmidt, Inneres Bild und äußeres Bildnis: Porträt und Devotion im späten Mittelalter, in: Martin Büchel, Peter Schmidt (Hg.), Das Porträt vor der Erfindung des Porträts, Mainz 2003, S. 219–239. | 43 Für die mehrfachen Sinnlichkeiten des Zirkels siehe Matteo Burioni, Der Fürst als Architekt. Eine Relektüre von Giorgio Vasaris Bildnis Cosimo I., in: Ulrich Oevermann, Johannes Süßmann, Christine Tauber (Hg.), Die Kunst der Machtigen und die Macht der Kunst. Neue Studien zur Kulturpatronage, Berlin 2007 (= Wasenskultur und gesellschaftliche Wandel, 20), S. 105–128. Ebenso kann der Titel *architectus* als Virtus-begriff verstanden werden, vgl. Lingoer, *Architectus*. Überlegungen zu den Überlegungen zu einem vor- und frühneuzeitlichen Berufsbild, in: *Architectura*, 35/2005, S. 47–68. | 44 Eichenholz, WAF 612, 38,0 x 31,0 cm; siehe Christian A. zu Salm, Gisela Goldberg, Alte Pinakothek München, Altdutsche Malerei, München 1963, S. 137 f. | 45 Stephan Kemperdick, Das frühe Porträt aus den Sammlungen des Fürsten von und zu Liechtenstein und dem Kunstmuseum Basel, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Basel, München 2006, Kat.-Nr. 3, S. 48–51. | 46 Paola Rossi (Hg.), Jacopo Tintoretto. I Ritratti, Ausst.-Kat. Gallerie dell'Accademia Venedig/Kunsthistorisches Museum Wien, Mailand 1994, Kat.-Nr. 28, S. 134 f. (Paola Rossi). | 47 Giovanni Carlo Federico Villa (Hg.), Lorenzo Lotto, Ausst.-Kat. Scuderie del Quirinale Rom, Mailand 2011, Kat.-Nr. 43, S. 228 f. (Elsa Dezzanmi). | 48 Einen kurzen *Œuvre*-Katalog gibt Jacques Hendrick, *La peinture flégoque au XVIIe siècle*, Gembloux 1973, S. 43–48. | 49 Zu Bramante siehe Luke Syson, Stephen K. Scher (Hg.), *The Currency of Fame. Portrait Medals of the Renaissance*, Ausst.-Kat. Frick Collection, New York 1994, Kat.-Nr. 33, S. 114 f. (Luke Syson); John Graham Pollard, *Renaissance Medals*, Kat. Washington National Gallery, 2 Bde., New York 2007, hier: Bd. 1, Kat.-Nr. 218, S. 234. | 50 Diese Beobachtung verdanke ich Martin Hirsch, Staatliche Münzsammlung München. | 51 Zu Alberti siehe Ulrich Pfisterer, *„Soweit die Flügel meines Auges tragen“*. Leon Battista Albertis Imprese und Selbstbildnis, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 42/1998, S. 205–251. | 52 Siehe Matteo Burioni, *Die Renaissance der Architekten. Profession und Souveränität* in Giorgio Vasaris Viten, Berlin 2008, S. 126, Anm. 406. | 53 Ich danke Kai Ehling, Staatliche Münzsammlung München, und Matthias Steinhart für Hinweise. | 54 Zum Entwurf siehe Franz Graf Wolff Metternich, *Die frühen St. Peter-Entwürfe 1509–1514*, in: Christof Thoenes, Tübinger 1987, S. 30–33. | 55 Martin Warnke, *Filaretes Selbstbildnis*. Das geschenkte Selbst, in: *Winnet 1992* (wie Anm. 1), S. 101–112. | 56 Siehe Francisco Alvarez-Ossorio, *Catálogo de las Medallas de los Siglos XV y XVI conservadas en el Museo Arqueológico Nacional*, Madrid 1950, Kat.-Nr. 275, S. 172 f. | 57 Zu Domenico Fontana siehe Philip Attwood, *Italian Medals c. 1530–1600 in British Public Collections*, 2 Bde., London 2003, hier: Bd. 1, Kat.-Nr. 824, S. 346 f. | 58 Georg Satzinger, *Die Baummedaille. Formen, Funktionen von den Anfängen bis zum Ende des 16. Jahrhunderts*, in: ders. (Hg.), *Die Renaissance-Medaille in Italien und Deutschland*, Münster 2004, S. 97–137. | 59 Matteo Burioni, *Biographie als Theorie. Der Wagemut des Architekten bei Vasari, Bellori und Félibien*, in: *Architekt und/versus Baumeister*. Siebter Barocksommerkurs der Stiftung Bibliothek Werner Oechslin, Zürich 2009, S. 30–39. | 60 Werner Oechslin, *Architectura est scientia aedificandi. L'Influenza della letteratura sull'architettura*, in: Milon 1999 (wie Anm. 1), S. 207–217. | 61 Siehe den Beitrag von Dietrich Erben in diesem Band. Vgl. auch Myra Nan Rosenfeld, *The Royal Building Administration in France from Charles V to Louis XIV*, in: *Spiro Kostof* (Hg.), *The Architect. Chapters in the History of the Profession*, New York/Oxford 1977, S. 161–179; Gauvin Alexander Bailey, *Art on the Jesuit Missions in Asia and Latin America 1542–1773*, Toronto 1999. | 62 Duncan Bull, *Piero di Cosimo's Portraits* Giuliano da Sangallo und Francesco Giamberti, in: Beltrami, Burns 2009 (wie Anm. 1), S. 67–77, 116–188. | 63 Zu Francesco da Sangallo siehe Attwood 2003 (wie Anm. 7), Bd. 1, Kat.-Nr. 791–793, S. 332 f. | 64 Ludger Tom Ring der Ältere, *Bildnis eines Architekten*, 53 x 43 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie. Siehe Karl Hölker, *Die Malereifamilie Tom Ring*, Münster 1927, S. 5, Nr. 7. | 65 Christine Kratzke, Tim Tepper, Konrad Krebs, in: Arnold Bartetzky (Hg.), *Die Baumeister der Deutschen Renaissance*. Ein Mythos der Kunstgeschichte? Beucha 2004, S. 45–72. | 66 British Museum, *Inv.-Nr.* 1925.0310.144. Ohne eine genauere Untersuchung des Objekts muss offen bleiben, ob es sich möglicherweise um eine Art nachträgliche Eintragung des Architekten handelt. Ich danke Martin Hirsch, Staatliche Münzsammlung München, für den freundlichen Hinweis. | 67 Marie-Joanne Meyer, *Le mythe d'Évrou de Steinbach*, in: Roland Recht (Hg.), *Les Bâisseurs des cathédrales gothiques*, Ausst.-Kat. Musée de la ville de Strasbourg, Strasbourg 1989, S. 322–329. Für die Inschrift siehe Reinhard Liess, Andrea Köpke, *Zur ehemaligen Erwin-Inschrift von 1277 an der Westfassade des Straßburger Münsters*, in: *Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins*, 137/1989, S. 105–173. | 68 Umfassend dazu Ernst Kris, Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler*, 137/1989, S. 105–173. | 69 Zum Wahrheitsgehalt dieser Legende siehe Aradon Szank, *Al-Sahili*. The Historian's Myth of Architectural Technology Transfer from North Africa, in: *Journal of African Studies*, 59/1989, S. 99–131. | 70 Das Bildnis von Jacopo del Conte wird heute im Parlamentsgebäude im Palazzo Montecitorio in Rom aufbewahrt. Zum Modell siehe Bernd Evers (Hg.), *Architekturmodelle der Renaissance*. Die Harmonie des Bauens von Alberti bis Michelangelo, Ausst.-Kat. Kunstbibliothek im Altes Museum Berlin, München 1995, S. 101–115 (Christof Thoenes) und Kat.-Nr. 126, S. 351–357 (Sandro Benedetti). | 71 Zu den Auseinandersetzungen zwischen Sangallo und Michelangelo siehe Horst Bredekamp, *Sankt Peter in Rom und das Prinzip der produktiven Zerstörung*, Bau und Abbau von Bramante bis Bernini, Berlin 2008. | 72 Siehe Andreas Beyer, *Opera senza giorni I* Quattro Libri: un'autobiografia, in: Franco Barbieri, Donata Battilotti (Hg.), *Palladio 1508–2008*. Il simposio del cinquecento, Venedig 2008, S. 199–201. | 73 Burioni 2008 (wie Anm. 52). | 74 Howard Carter, Gülnu Necipoğlu (Hg.), *Sinan's Autobiographies*. Five Sixteenth-Century Texts, Leiden 2006 (= *Mugaris Supplement Book*, 11). | 75 Dazu siehe Burioni 2009 (wie Anm. 59). | 76 Dazu siehe den Beitrag von Dietrich Erben in diesem Band. Für Rom siehe Kieven 1999 (wie Anm. 1). | 77 Karen Hearn (Hg.), *Van Dyck & Britain*, Ausst.-Kat. Tate Britain, London 2009, Kat.-Nr. 72, S. 145. | 78 Jacobine Haüsken, Koen Ottenhuyt, Gary Schwartz, Jacob van Campen. Het klassieke ideaal in de Gouden Eeuw, Amsterdam 1995, S. 2, 238. | 79 Daniel Pont, *Barent Fabricius 1624–1673*, Utrecht 1958, Kat.-Nr. 32, 115 f. | 80 Geoffrey Beard, *The Work of Christopher Wren*, Edinburgh 1982, S. 78. | 81 Bailey 1999 (wie Anm. 1), S. 110. | 82 Gauvin Alexander Bailey, *The Andean Hybrid Baroque*. Convergent Cultures in the Churches of Colonial Peru, Notre Dame (IN) 2010, S. 203. | 83 Michele Pizzarioli-Stereviste, Giuseppe Castiglione 1688–1766. *Peintre et architecte à la cour de Chine*, Paris 2007, S. 133–172, 194. | 84 Alexandre Gady, Jacques Lemercur, *Architecte et Ingénieur du Roi*, Paris 2005, S. 71–92. | 85 Alexandre Gady, *Le compas et la perrière*. Portraits de l'architecte, in: ders. (Hg.), *Jules Hardouin-Mansart 1646–1708*, Paris 2010, S. 69–78. | 86 Carol Gibson-Wood, Jonathan Richardson: *Art Theorist of the Enlightenment*, New Haven/London 2000, S. 58. | 87 Malcolm Baker, *Figured in Marble*. The Making and Viewing of Eighteenth-Century Sculpture, London 2000, S. 95–107. | 88 Elisabeth Sladek, *Der italienische Johann Bernhard Fischers zwischen 1670/71 und 1686*. Ausbildung – Auftraggeber – erste Tätigkeiten, in: Friedrich Polleff (Hg.), *Fischer von Erfach und die Wiener Barocktradition*, Wien u. a. 1995, S. 147–176. | 89 Marica Mercalli, *L'architetto si presenta*. Note iconografiche su alcuni ritratti del secolo XVIII, in: Bruno Contardi (Hg.), *In urbe architectus*. Modelli, disegni, misure. La professione dell'architetto a Roma 1680–1750, Ausst.-Kat. Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo Roma, Rom 1991, S. 229–234; John Wilton-Ely, *Francesco as Architect and Designer*, New Haven/London 1993, S. 1. Corinna Höpfer, *Giovanni Battista Piranesi*. Die poetische Wahrheit. Radierungen, Ausst.-Kat. Graphische Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart, Ostfildern-Ruit 1999, S. 81. | 90 Giancarlo Rostrolla, *Il mondo novo musicale di Pier Luigi Chezzi*, Mailand 2001, S. 403, 410. | 91 Wolfram Pichler, Ralph Uhl, *Aus dem Porträt gefallen – Goyas unlesbare Gesichter*, in: Peter-Klaus Schuster, Winfried Seipel (Hg.), *Goya. Prophet der Moderne*, Ausst.-Kat. Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin, Köln 2005, S. 51–60. | 92 Juan J. Luna, *Margarita Moreno de la Heras* (Hg.), *Goya 250 aniversario*, Ausst.-Kat. Museo del Prado, Madrid 1996, S. 252 f. (Abb.) u. Kat.-Nr. 151, S. 420 f. u. Kat.-Nr. 152, S. 421 f. (beide Juan J. Luna). | 93 Jeffrey Schnapp, *Chi è l'architetto moderno?*, in: *Burles*, Beltrami 2009 (wie Anm. 1), S. 169–174. | 94 Pierre-Charles Duwrier, *An Architect's Table*, Öl auf Leinwand, 1772. Vgl. *Masterpieces from the Norton Simon Museum*, Pasadena (CA) 1989, S. 95.

Die Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung
>Der Architekt – Geschichte und Gegenwart eines
Berufsstandes
im Architekturmuseum der TU München in der
Pinakothek der Moderne
27. September 2012 bis 3. Februar 2013
www.architekturmuseum.de

Herausgegeben von Winfried Nerdinger

In Zusammenarbeit mit Hanna Böhm, Markus Eisen,
Mirjana Grdanjski, Regine Heß, Irene Meissner und
Hilde Strobl

Publikation

Redaktion: Mirjana Grdanjski

Bildredaktion: Hanna Böhm
Lektorat: Ilka Backmeister-Collacott
Übersetzung: André Otto (spanisch); EnergyTranslations,
Schönefeld (englisch | ukrainisch)
Grafische Gestaltung: Heinz Hiltbrunner,
www.hiltbrunner-design.de
In Zusammenarbeit mit Daniel Sieber und Florian Schinkel,
das formt, München

Ausstellung

Gestaltung: Irene Meissner

Recherchen: Hanna Böhm, Markus Eisen, Mirjana Grdanjski,
Regine Heß, Irene Meissner, Hilde Strobl
Restaurierung und Ausstellungsaufbau: Anton Heine,
Thomas Lohmaier, Andreas Bohmann
Fotografische Arbeiten: Gabriele Winter
Koordination Leihverkehr: Regine Heß,
Mechthild Kaufmann
Presse- und Öffentlichkeitsarbeit: Hilde Strobl
Sekretariat: Ingeborg Oberndorfer, Brigitte Forster,
Marlies Blasl
Mithilfe: Florian Henrich, Dao Thai Hung, Madeleine Nock,
Raphaëla Rothenaicher, Kevin Schumacher,
Wenke Volkmann, Clara Welbergen

© 2012 Architekturmuseum der TU München
© 2012 Prestel Verlag, München · London · New York

Prestel Verlag, München
in der Verlagsgruppe Random House GmbH
Neumarkter Straße 28
81673 München
Tel. +49 (0)89 4136-0
Fax +49 (0)89 4136-2335
www.prestel.de

Projektleitung Verlag: Gabriele Ebbecke
Korrektur: Sophie Reinhardt
Herstellung: Friederike Schirge
Lithografie: Reproline Genceller, München
Druck und Bindung: Passavia Druckservice GmbH, Passau

Das für dieses Buch verwendete säurefreie Papier
LuxoArtSamt New wurde von Papyrus geliefert.

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek:
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in
der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte biblio-
grafische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de>
abrufbar.

Das Copyright für die Texte liegt bei den Autoren.
Das Copyright für die Abbildungen liegt bei den
Fotografen/Inhabern der Bildrechte.

© FLC/VG Bild-Kunst, Bonn 2012: Le Corbusier,
S. 13/8, S. 396/11, S. 558/1
© VG Bild-Kunst, Bonn 2012: Lyonel Feininger, S. 551/4
Abbildungsnachweis: S. 811

Alle Rechte, auch diejenigen der Übersetzung, der
fotomechanischen Wiedergabe und des auszugsweisen
Abdrucks, bleiben vorbehalten.

Der Herausgeber hat sich bis Redaktionsschluss intensiv
bemüht, alle weiteren Inhaber von Abdrucksrechten
ausfindig zu machen. Personen und Institutionen, die
möglicherweise nicht erreicht wurden und Rechte an
verwendeten Abbildungen beanspruchen, werden gebeten
sich nachträglich mit dem Herausgeber in Verbindung zu
setzen.

Umshlaggestaltung: Heinz Hiltbrunner
Würfelfigur des Bekenchons, aus Karnak, Neues Reich,
19. Dynastie, um 1240 v. Chr.
© Staatliches Museum Ägyptischer Kunst, München
(Foto: Jürgen Liepe)
Le Corbusier, 1956
Architekturmuseum der TU München, © André Villers

ISBN 978-3-7913-5276-3 (Museumsausgabe)
ISBN 978-3-7913-6455-1 (Buchhandelsausgabe)

Ausstellung und Publikation wurden ermöglicht durch die
großzügige Unterstützung von:



Ernst von Siemens Kunststiftung

Förderverein des Architekturmuseums der TU München