

Falsche Spolien, deplatzierte Koren und unkanonische Säulen: Zum Nachleben der antiken Skulptur in der Architektur der Moderne

Hans-Rudolf Meier / Carola Jäggi

Antikenrezeption, Ornament, Spolien und Rom – das sind Stichworte zum folgenden kleinen Beitrag, welche die Interessen des Jubilars ansprechen dürften. Diskutiert wird allerdings ein eher peripheres, wenn nicht sogar abseitiges Phänomen des Nachlebens der Antike. Weit jenseits des *Census of Antique Works of Art and Architecture Known in the Renaissance* geht es um Antikenzitate und antikische Skulpturen in der modernen Architektur des 20. Jahrhunderts.

Dass die Architekturavantgarde zwar mit dem Historismus brach, sich aber zur Begründung einer eigenen Tradition durchaus historischer Referenzen bediente, ist allgemein bekannt: erinnert sei nur an das Bauhaus mit dem Bezug auf die mittelalterlichen Bauhütten als vermeintlicher Ort der Einheit der Künste oder an die Bedeutung der Athener Akropolis als „Vorstellung von der unerbittlichen Wahrheit“ in der Tradition des romantischen Hellenismus für die Selbstinszenierung Charles-Edouard Jeannerets alias Le Corbusier.¹ 1948 publizierte er in seinem Bemühen um eine Architektur des menschlichen Maßes erstmals seinen *Modulor*, eine Neuinterpretation des *Uomo vitruviano* und nachfolgender Proportionsstudien der Kunsttheorie der Renaissance.² Vorangegangen war ihm darin der Bauhäusler Ernst Neufert im Bemühen um Normensetzung in der Architektur mit der Maßfigur seiner 1936 erstmals erschienenen (und inzwischen in der 42. Auflage edierten) *Bauentwurfslehre* (Abb. 1) und der 1943 publizierten *Bauordnungslehre*, die das „geregelte Maß“ und damit den Bezug auf Vitruv bereits im Untertitel führt. Soweit zum bekannteren Teil der Antikenrezeption der Avantgarde.

Karyatiden am Weg aus dem Funktionalismus

Kurz nachdem Neufert seine Bauentwurfslehre auf den Markt gebracht hatte, nahm im Norden Londons der aus der Sowjetunion emigrierte Architekt Berthold Lubetkin (1901–1990) beim Bau des Wohnkomplexes *Highpoint II* Maß an der griechischen Skulptur. 1935 hatte Lubetkin als Mitglied der modernistischen Architektenvereinigung Tecton für den Industriellen Sigmund Gestetner im viktorianisch geprägten teuren Viertel Highgate einen ersten Wohnblock *Highpoint I* vollendet. Der von Lubetkin bewunderte Le Corbusier sah darin seine architektonischen Prinzipien verwirklicht und feierte Lubetkins Neubau als Beginn einer „total transformation of architecture and town planning“ in London.³ Umso überraschender dann der unmittelbar benachbarte und nur drei Jahre später fertiggestellte Nachfolgebau *Highpoint II*. „Standing in the garden and looking up at the two blocks, 1935 and 1938, it is clear that something has changed“, konstatierte Anthony



Abb. 1: Ernst Neufert, *Bauentwurfslehre*-Cover verschiedener Ausgaben, alle jeweils mit seiner an Vitruv orientierten, nun zum Einheitsmenschen normierten Maßfigur.

Cox, der einst bei Tecton seine Karriere gestartet hatte.⁴ Und zwar – so Cox – zeige der jüngere der Wohnblocks „a deviation“ vom intellektuellen Ansatz des Funktionalismus. Tatsächlich nimmt *Highpoint II* zwar die Geschosshöhen, Fensterformate und die Aufständigung auf Pilotis und damit die fließende Verbindung von Innen und Außen im Erdgeschoss auf (Abb. 2). Doch die *Highpoint I* prägende Einheitlichkeit der weißen Fassade ist im jüngeren Wohnblock sowohl in materieller wie formaler Weise aufgehoben zugunsten einer klaren Dreiteilung mit herausgehobenem Mittelteil. Dieser wird eingefasst

durch die mit Glasbausteinen gemauerten Treppenhäuser, die als durchgehende Vertikalen die modernetypische Horizontalität durchbrechen. Es sind nicht gleichgestaltete Geschosse gestapelt wie in *Highpoint I*, vielmehr macht die Fassadenstruktur des auch farblich durch den dunklen Klinker abgesetzten Mittelrisalits die doppelgeschossige Wohnungsstruktur ablesbar.

Im Eingangsbereich setzte Lubetkin diesem prononcierten Mitteltrakt ein weit vorkragendes und elegant den Schwung der Zufahrtswegung aufnehmendes Vordach vor, an dessen Stirnseite der Gebäudename eingelassen ist. Optisch – nicht konstruktiv – getragen wird dieses von zwei Karyatiden (Abb. 3). Die merkwürdig desorientiert wirkenden Frauenfiguren sind sogleich als Zitate aus dem Fundus der Architekturgeschichte erkennbar: es handelt sich um Abgüsse der Kore vom Athener *Erechteion*, die als Teil der *Elgin-Marbles* ins Britische Museum gelangte. Funktional scheinen die reproduzierten Frauenfiguren in ihrer Tradition als Lastenträgerinnen eingesetzt, und

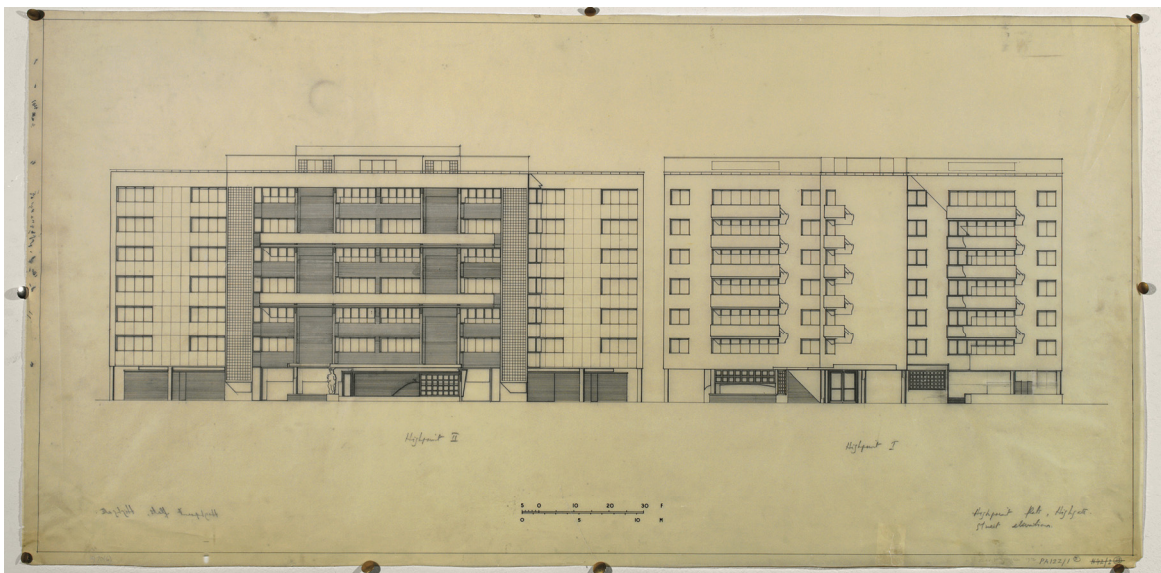


Abb. 2: Berthold Lubetkin, *Highpoint II* (links) und *Highpoint I* (rechts), Ansichten der straßenseitigen Fassaden, Tusche auf Transparentpapier, um 1939. London, RIBA Collections, RIBA30199.



Abb. 3: Berthold Lubetkin, Eingangspartie zum Wohnblock Highpoint II, London, 1935–1938, im Hintergrund der Eingang zu Highpoint I, RIBA8766.

aus Planskizzen von Lubetkin ist zu schließen, dass er sie durchaus als rationale Entwurfsidee verstanden wissen wollte: ein (statisch mögliches) Dach ohne Stützen schien ihm zu leicht, eines mit Betonstützen zu schwer zu wirken.⁵ So entgegnete Lubetkin dem in der Aufstellung der Karyatiden Verrat witternden modernistischen Protest, diese Figuren seien „standardized sculptural building components“.⁶ Zugleich sind sie aber in gänzlich unorthodoxer Weise auf jeweils einen Mauersockel gestellt und zeigen einander, in unterschiedliche Richtungen blickend, gewissermaßen die kalte Schulter. Die Karyatiden wurden in der Literatur sehr unterschiedlich bewertet: von einer die Postmoderne vorwegnehmenden Ironie über Kitsch bis hin zu Duchamp-ähnlichen *Ready-mades*, ja „jeu d’esprit“.⁷ Zuletzt hat Deborah Lewittes eine persönliche Reminiszenz vorgeschlagen: Was als Angebot an die konservative Highgate-Nachbarschaft erscheine, im Artefakt aus dem British Museum die Schätze von Old England auch im modernen Wohnblock repräsentiert zu sehen, sei in Wirklichkeit eine persönliche Erinnerung Lubetkins an sein Elternhaus in Warschau. Lewittes verweist dabei auf Lubetkins Tochter, die in ihren Memoiren berichtet, auf einem Foto des kriegszerstörten Hauses Karyatiden erkannt zu haben.⁸

Jenseits des Persönlich-Anekdotischen erscheint uns Cox’ Hinweis fruchtbar, in *Highpoint II* einen Ausweg aus dem Funktionalismus zu sehen. Ähnlich hat Christian Welzbacher die Karyatiden von *Highpoint II* interpretiert und in ihrer Rätselhaftigkeit verglichen mit dem zeitgleich entstandenen

Rathaus in der Limburgischen Stadt Heerlen. Von 1936 bis 1942 errichtete dort der Architekt Frits (Frederikus Petrus Josephus) Peutz (1896–1974), der zu Beginn der 1930er Jahre mit dem *Retraitehuis* und dem *Kaufhaus Schunck* zwei Hauptwerke der klassischen Moderne in den Südniederlanden realisiert hatte, einen Neubau, für den er in zahlreichen Entwurfszeichnungen diverse Stile und Stilapplikationen durchexerzierte, bevor er das Rathaus dann als zweiflügeligen Bau in Beton-Ziegelkonstruktion mit Kalksteinverkleidung ausführte.⁹ Ein schmaler viergeschossiger Querriegel ist auf einen als zentrales öffentliches Forum geplanten Platz hin ausgerichtet (Abb. 4). Als Zugang zu den Repräsentationsräumen öffnet er sich dorthin mit unregelmäßig angeordneten und unterschiedlich formatierten Fenstern sowie einem schweren Balkon über dem aus der Mittelachse verschobenen Eingang. Im Rücken dieser Scheibe erstreckt sich ein längerer und niedrigerer Trakt mit dem stadtnahen Eingang zu den Bürgerbüros. Die linke Schmalseite des Quertrakts wird durch die Stockwerke markierenden Gesimse gegliedert. Davor setzte Peutz zwei hohe, sich in der Materialfarbe vom übrigen Bau abhebende Säulen, die an die Wangen des Balkons der Schauffront erinnernde, aber unverbundene Konsolen tragen; diese ragen aus der Wand heraus und dienen als Auflager für zwei weit auskragende, kräftig profilierte Gesimse, denen kleinere Säulchen aufsitzen. Diese funktionslose Anfügung an die ansonsten streng kubischen Baukörper wirkt wie ein postmoderner Einfall *avant la lettre* oder wie ein nicht mehr richtig zu verstehendes Relikt eines früheren Bauwerks.



Abb. 4: Frits Peutz, Rathaus von Heerlen, 1938–1942.

Peutz war seit 1928 für die Provinz Limburg denkmalpflegerisch tätig und dabei unter anderem für die Dokumentation der 1940 entdeckten römischen Thermen verantwortlich. Es liegt somit nahe, in seiner dem Rathaus vorgesetzten Säuleninstallation einen Verweis auf die antike Vergangenheit der Stadt zu sehen¹⁰ – ohne dass Peutz diese allerdings materialiter inszenieren konnte, wie dies etwa gleichzeitig Jože Plečnik in Ljubljana tat, der die Reste der Stadtmauern des antiken Emona in eigenwilliger Weise mit antikischen Neuerfindungen bereicherte (Abb. 5).¹¹ Dieser „lokalpatriotischen Lesart“ von Peutz' Säulen setzt Welzbacher den Vergleich mit Lubetkins Karyatiden entgegen und sieht in beiden Einfällen Zeugnisse für bzw. Antworten auf die Krise der Avantgarde zu Beginn der 1930er Jahre.¹²

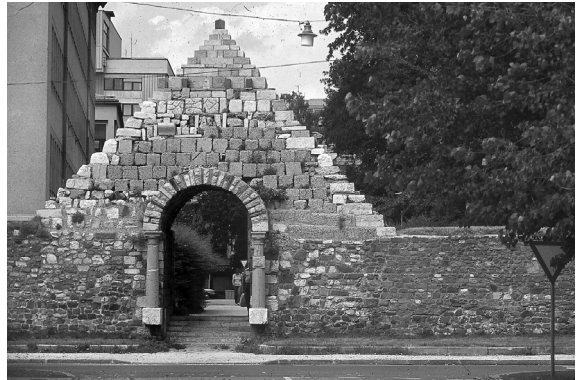


Abb. 5: Jože Plečnik, Inszenierung der Stadtmauer der antiken Siedlung Emona in Ljubljana, 1938–1942, mit einer manieristischen Säulenordnung am Tordurchgang, der von einer Pyramide überhöht wird.

Die einstige Avantgarde war zwischenzeitlich zum Stil geworden, der 1932 von Henry-Russell Hitchcock und Philip Johnson mit ihrem epochemachenden Werk als *International Style* auch einen Namen bekam. Zugleich genügte die radikale Absetzung von der Vergangenheit den Akteuren von einst nicht mehr zur Selbstlegitimation, so dass sich manche neuen Aufgaben zuwandten – Ernst May, Hannes Meyer, Bruno Taut und andere etwa als Städtebauer in der Sowjetunion. Sigfried Giedion, Generalsekretär der *Congrès Internationaux d'Architecture Moderne* (CIAM) und damit Akteur, Chronist und Interpret in Einem, reflektierte über ein neues Verhältnis zur Historie, indem er 1934 im Rückblick auf die Früh- und Hochzeit der CIAM konstatierte: „Diese Jahre des Kampfes und der Wegbegleitung münden heute für mich zurück in die Historie. Die Geschichte erhält wieder erhöhte Bedeutung, die Architekten selbst tasten sich zu ihr zurück.“¹³ Lubetkins Karyatiden und Peutz' Säulen sind – so gesehen – als funktional unmotiviert Werkstücke Produkte dieses „Tastens“.

Der Palazzo mit dem Bein im Fenster

Das Bemühen, durch Einfügen unerwarteter Elemente – oder, wie es Colin Rowe und Fred Koetter in *Collage City* nennen: „unvereinbare[r] Gegenstände“¹⁴ – einen Bezug zwischen der unorthodoxen Moderne und der (unbestimmten) Vergangenheit herzustellen, setzte sich in der frühen Nachkriegsarchitektur fort. Ein Schlüsselbau dafür ist der von Luigi Moretti (1907–1973) von 1947 bis 1950 realisierte Wohn-Palazzo *il Girasole* im römischen Quartier Parioli. Robert Venturi würdigte das Gebäude in seiner für die Postmoderne programmatisch gewordenen Schrift *Complexity and Contradiction*, der Architekturkritiker Reyner Banham sah in ihm einen Beleg für den „Neoliberty“ als einen Ausweg der Italiener aus dem „Bauhausstyle“, und Kenneth Frampton interpretierte es als „baroque counterpart“ zum Rationalismus Giuseppe Terragnis in Como.¹⁵ Framptons Sicht auf

die *Casa del Girasole* als Antipode zum *rationalismo* terragnischer Prägung korrespondiert mit einem von Moretti selber im Jahr der Fertigstellung der *Palazzina del Girasole* publizierten Text mit dem bezeichnenden Titel „Ecllettismo e unità di linguaggio“, in dem Moretti vom Dämon der Rationalität und den blutleeren abstrakten Schemata ohne Beziehungen zur Vergangenheit spricht.¹⁶

Bei der *Palazzina del Girasole* kontrastiert ein durch die Steinbearbeitung betont schwer wirkender Sockel mit den auskragenden und durch Fensterbänder horizontal gegliederten Fassaden der vier Obergeschosse (Abb. 6). Diesen Kontrast von scheinbar altertümlichem Sockel und modernem Aufbau inszenierten zeitgleich (1948/49) wie Moretti nur einen Kilometer entfernt an der Via Paisiello auch Mario Ridolfi (1904–1984), Wolfgang Frankl (1907–1994) und Mario Fiorentino (1919–1982) mit ihrem dreigeschossigen Aufbau auf den *Villino Alatri*, den in den 1920er Jahren Balluo Morpugno (1890–1966) im Stile des *barocchetto* errichtet hatte.¹⁷ Die Hauptfassade der *Palazzina del Girasole* zur Viale Bruno Buozzi wird durch einen vertikalen Einschnitt in der Mittelachse aufgebrochen. Die Verschmelzung von Innen und Außen als zentrales Entwurfskonzept



Abb. 6: Luigi Moretti, *Palazzina il Girasole*, Rom, 1947–1950, Hauptfassade zur Viale Bruno Buozzi.

wird durch diesen Einschnitt besonders deutlich gemacht. Paolo Portoghesi hat das mit etwa gleichzeitigen Reflexionen Morettis und Giulio Carlo Argans über Renaissancefassaden als Repräsentation perspektivischer Tiefe zusammengebracht, die hier – an der *Palazzina del Girasole* – durch die szenografische Interpretation als Wunde gewissermaßen körperlich-fleischlich („carnale“) werde.¹⁸

Der leicht zurückgesetzte doppelgeschossige Sockel tritt am deutlichsten an der Westflanke entlang der abfallenden Seitenstraße in Erscheinung. Zwischen fünf langgestreckte Fensteröffnungen sind in beiden Sockelgeschossen zwei dem Quadrat angenäherte hochrechteckige Fenster eingefügt (Abb. 7). Zum Teil sind neben oder unter deren Gewände in unregelmäßiger Anordnung und mit nach oben abnehmender Dichte große rechteckige Travertinblöcke mit roh behauenen Sichtflächen eingelassen. Sie thematisieren den Übergang von der Natur zur Architektur, verschleiern die Grenze von Geschaffenem und Gewordenem und zitieren damit ein stadtrömisches Barockmotiv, das von dem anthropomorphen Obeliskensockel von Berninis Vierströmebrunnen über den Sockel des *Palazzo Montecitorio* bis zum Trevi-Brunnen prominente Vertreter hat. Die Blockform der rustizierten Quader hebt aber zugleich den zusammengesetzten Charakter hervor, eine Art „simulierte Bricolage“, wie sie Rowe und Koetter mit Bezug auf Claude



Abb. 7: Luigi Moretti, *Palazzina il Girasole*, Rom, 1947–1950, Seitenfassade zur Via Michele Mercati, Sockelzone.

Lévi-Strauss als Kontrast des ‚wilden Denkens‘ des Bricoleurs mit dem ‚gezähmten Denken‘ des Ingenieurs deuten.¹⁹ Diese Bricolage wird in einem der kleineren Fenster des Erdgeschosses um ein weiteres Element bereichert, ist doch in die Leibung ein scheinbar von einer Männerfigur stammendes Bein eingelassen. Auch das hat man episodisch mit der Vita des Architekten – in diesem Fall einem Beinbruch Morettis in den 1940er Jahren – zusammengebracht.²⁰ Offensichtlicher ist es, in dem Marmor evozierenden und am Oberschenkel sichtbar abgebrochenen Objekt eine Referenz an antike Skulpturen zu sehen.²¹ Bei genauerer Betrachtung erweist es sich als fingierte Spolie, die der befreundete Bildhauer und Stuckateur Giulio Belardelli geschaffen hat. Dabei ging es hier nicht um eine Referenz auf ein bestimmtes Objekt, sondern um eine „Störung der Form“²² als manieristisches Stilprinzip zur Steigerung der Aufmerksamkeit. Zugleich wird aber auch ein spezifisch moderner Zugriff auf die Reste der Geschichte deutlich. Thomas Will hat das mit Bezug auf das Werk von Le Corbusier verglichen mit „den in den kubistischen und dadaistischen Collagen montierten Materialfragmenten“.²³ Collage wird dabei als eine Methode verstanden, „den Überbleibseln in der Welt Aufmerksamkeit zu schenken, ihre Integrität zu erhalten und ihnen Würde zu verleihen, Tatsächlichkeit und Intellektualität zu verbinden“.²⁴

Moretti referenzierte mit der von Claudia Conforti als „paradosso antropometrico (e vagamente surrealista)“²⁵ charakterisierten Bein-Pseudospolie ähnlich wie Lubetkin mit den Karyatiden explizit auf den menschlichen Maßstab seiner Architektur. Beide nahmen gewissermaßen Maß am Menschen und seinen Gliedern – im Falle von Moretti vielleicht nicht zufällig im Jahr der Publikation von Le Corbusiers *Modulor*.

Was Karyatide, Säulen und das Bein über ihre unerwartete Platzierung im Kontext moderner Architektur hinaus verbindet, ist, dass sie in ihrem angestammten Zusammenhang als Stützen zu dienen hatten, diese Funktion in der verwendeten Weise aber hinfällig wird, denn auch die Karyatiden sind nur hineingestellt und tragen nicht. Zugleich sind diese Objekte aber auch als unerwartete Elemente oder „unvereinbare Gegenstände“, die sich funktionalistischer Zuordnung entziehen, durchaus architektonisch und nicht nur reines Ornament. Die Art und Weise, wie das antike Formenvokabular als „deviation“ aus dem Funktionalismus aufgerufen wird, nutzt den Bruch mit normativen Vorstellungen sowohl der Moderne wie der Antike – und setzt diese damit auf einer weiteren Ebene in Relation zueinander.

Anmerkungen

- ¹ Fröbe 2017, S. 7, 42–45.
- ² Le Corbusier 1948.
- ³ Le Corbusier 1936, S. 9–10.
- ⁴ Cox 1948, S. 72.
- ⁵ Lewittes 2018, S. 38.
- ⁶ Allan 2002, S. 30.
- ⁷ Zusammengestellt bei Lewittes 2018, S. 12.
- ⁸ Lewittes 2018, S. 65.
- ⁹ Arets/van den Bergh/Graatsma 1981, S. 178–182.
- ¹⁰ Arets/van den Bergh/Graatsma 1981, S. 367–368.
- ¹¹ Will 2016, S. 115–117.
- ¹² Welzbacher 2004, S. 223.
- ¹³ Bewerbungsschreiben um eine Dozentur an der ETH, in: Giedion 1987, S. 23.
- ¹⁴ Rowe/Koetter 1992, S. 206.
- ¹⁵ Banham 1959; Venturi 1978, S. 34; vgl. auch Belluzzi/Conforti 1985, S. 100; Bozzoni/Fonti/Muntoni 2011, S. 193 u. 371.
- ¹⁶ Moretti 1950.
- ¹⁷ Belluzzi/Conforti 1985, S. 195.
- ¹⁸ Paolo Portoghesi, in: Bozzoni/Fonti/Muntoni 2011, S. 50f., 57f.
- ¹⁹ Rowe/Koetter 1992, S. 152.
- ²⁰ Lenci 2012, S. 30f.
- ²¹ Belluzzi/Conforti 1985, S. 100.
- ²² Gombrich 1934, S. 85.
- ²³ Will 2008, S. 193.
- ²⁴ Rowe/Koetter 1992, S. 208.
- ²⁵ Belluzzi/Conforti 1985, S. 100.

Literatur

Allan 2002 – John Allan, *Berthold Lubetkin*, London 2002.

Arets/van den Bergen/Graatsma 1981 – Wiel M. J. Arets / Wim H. J. van den Bergh / William P. A. R. S. Graatsma, *F. P. J. Peutz Architect 1916–1966*, Eindhoven 1981.

Banham 1959 – Reyner Banham, Neoliberty. The Italian retreat from modern architecture, in: *The Architectural Review* 1959, Nr. 747, S. 231–235.

Belluzzi/Conforti 1985 – Amedeo Belluzzi / Claudia Conforti, *Guide all'architettura moderna, Architettura italiana 1944–1984*, Bari 1985.

Bozzoni/Fonti/Muntoni 2011 – Luigi Moretti. *Architetto del novecento*, hg. v. Corrado Bozzoni / Daniela Fonti / Alessandra Muntoni, Rom 2011.

Cox 1948 – Anthony Cox, Highpoint II, North Hill, Highgate, in: *Focus* 2, 1948, Winter, S. 71–79.

Fröbe 2017 – Turit Fröbe, *Die Inszenierung eines Mythos. Le Corbusier und die Akropolis*. Basel / Berlin 2017 (Bauwelt Fundamente, Bd. 157).

Giedion 1987 – Sigried Giedion, *Wege in die Öffentlichkeit. Aufsätze und unveröffentlichte Schriften aus den Jahren 1926–1956*, hg. und kommentiert v. Dorothee Huber, Zürich 1987.

Gombrich 1934 – Ernst Gombrich, Zum Werke Giulio Romanos: 1. Der Palazzo del Te, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 1934, N. F. 8, S. 79–104.

Le Corbusier 1936 – Le Corbusier (Charles-Édouard Jeanneret), The Vertical Garden City, in: *The Architectural Review*, 1936, Bd. 79, Jan., S. 9–10.

Le Corbusier 1948 – Le Corbusier (Charles-Édouard Jeanneret), *Le Modulor. Essai sur une mesure harmonique à l'échelle humaine, applicable universellement à l'architecture et à la mécanique*, Boulogne-sur-Seine 1948.

Lenci 2012 – Ruggero Lenci, *L'enigma del Girasole / The enigma of the 'Sunflower'. Lettura critica di un'opera di architettura di Luigi Moretti*, Rom 2012.

Lewittes 2018 – Deborah Lewittes, *Berthold Lubetkin's Highpoint II and the Jewish Contribution to Modern English Architecture*, London/New York 2018.

Moretti 1950 – Luigi Moretti, Eclettismo e unità di linguaggio, in: *Spazio*, 1950, Heft 1, S. 5–7.

Rowe/Koetter 1992 – Colin Rowe / Fred Koetter, *Collage City*, Basel/Boston/Berlin 3. Auflage 1992 (engl. 1978).

Venturi 1978 – Robert Venturi, *Komplexität und Widerspruch in der Architektur*, Wiesbaden 1978 (Bauwelt Fundamente, Bd. 50) (engl. 1966).

Welzbacher 2004 – Christian Welzbacher, Wege aus der Krise der Moderne. Zum Rathaus in Heerten (1946–42) und dessen Architekt F.P.J. Peutz, in: *Dauer und Wechsel. Festschrift für Harold Hammer-Schenk zum 60. Geburtstag*, hg. v. Xenia Riemann u. a., Berlin 2004, S. 214–227.

Will 2008 – Thomas Will, Düstere Hintergrund und reizende Reste. Zum Bild der alten Stadt in den Projekten der Moderne, in: *Stadtbild und Denkmalpflege. Konstruktion und Rezeption von Bildern der Stadt*,

hg. v. Sigrid Brandt / Hans-Rudolf Meier, Berlin 2008, (Stadtentwicklung und Denkmalpflege, Bd. 11), S. 176–195.

Will 2016 – Thomas Will, Die Wurzeln der Stadt. Praktischer Umgang mit archäologischen Überlieferungen in der Moderne, in: *Vom Ende her denken? Archäologie, Denkmalpflege, Planen und Bauen*, hg. v. Stefan Winghart, Quedlinburg 2016, S. 105–127.

Bildnachweise

Abb. 1, 6, 7: Foto: Hans-Rudolf Meier · Abb. 2, 3: © RIBApix · Abb. 4: © Maarten van Wesel, commons.wikimedia.org/wiki/File:Heerlen_CityHall_Side.JPG · Abb. 5: © Thomas Will