



Wege zum Entwerfen

Eine Rekonstruktion des didaktischen Konzeptes
von Rolf Romero aus der persönlichen Erinnerung

Andreas Romero

Das didaktische Konzept von Rolf Romero, der von 1959 bis 1980 Professor für Entwerfen, Baugeschichte und Kirchenbau (später für Entwerfen und Baugeschichte) an der Technischen Hochschule Darmstadt war, ist der Schwerpunkt dieses Beitrags. Dabei geht es auch um Berührungspunkte und Abgrenzungen von Romeros Lehrgebiet »Baugeschichte« zur Arbeit von Hans Gerhard Evers, dem damaligen Inhaber des Lehrstuhls für Kunstgeschichte.¹

Rolf Romero – biografischer Hintergrund bis 1959

Rolf Romero wurde 1915 in Braunschweig geboren und wuchs in einem besonderen Milieu auf: Sein Vater war Engländer und als Kaufmann und Dolmetscher in einer Handelsfirma tätig. Seine Mutter kam aus bäuerlichen Verhältnissen und arbeitete als Köchin. Romero besaß die britische Staatsbürgerschaft und wuchs zweisprachig auf. Als Gymnasiast führte er ausländische Besuchergruppen durch Braunschweig. Die Stadt war durch ihre hanseatische und mittelalterliche Prägung ein geschichtliches Eldorado. Bereits als Abiturient besuchte er zur eigenen Fortbildung Architekturvorlesungen von dem Architekten Herman Flesche an der Technischen Hochschule Braunschweig. Ab 1935 studierte er Architektur ebendort. Daniel Thulesius war sein prägender Lehrer und späterer Freund. Als britischer Staatsbürger war Romero ein Außenseiter an der Universität. Er war zwar unpolitisch, jedoch ein Mitläufer der herrschenden Verhältnisse in der Zeit des Nationalsozialismus. Zusammen mit Freunden konnte er sich dennoch eine freiheitliche geistig-kulturelle Welt erschließen, die ihn zeitlebens prägte. So stellte für ihn zum Beispiel Platons Ideenlehre eine wegweisende Inspiration dar, die sein didaktisches Konzept als Hochschullehrer mitprägte.

Nach dem Diplom 1939 will er den engen Rahmen der Familie und der Stadt verlassen. Er bewirbt sich für eine Mitarbeit im Büro Konstanty Gutschow (Architekt für die Neugestaltung der Hansestadt Hamburg) und beginnt in Januar 1940 dort seine Tätigkeit. Er gehört im Büro zur Projektgruppe »Hafenerweiterung«. Diese Tätigkeit katapultiert ihn plötzlich und unvermittelt in eines der wichtigsten Zentren nationalsozialistischer Herrschaftsarchitektur und in ein politisch sensibles Aufgabenfeld. Während seine Kollegen zum Kriegsdienst einberufen werden, wird auch seine

¹ Dieser Text basiert auf meinen persönlichen Erinnerungen sowie auf Dokumenten aus dem Nachlass meines Vaters, der 2020 an das Universitätsarchiv Darmstadt übergeben wurde. Ich habe nach dem Vordiplom an der TH Darmstadt Architektur und Stadtplanung studiert und dort mein Diplom abgelegt. So konnte ich die Lehre meines Vaters aus der Nähe erleben.

Lage als Engländer in dieser exponierten Stellung immer schwieriger. Daher nimmt er im März 1942 die deutsche Staatsbürgerschaft an und wird wenige Tage später bereits zum Kriegsdienst eingezogen und an der russischen Front eingesetzt. Durch Kriegsverletzungen 1943 und 1944 und Krankheiten wird er mit dreißig Jahren im April 1945 als Invalide aus dem Krankenhaus entlassen; ein neues berufliches und familiäres Leben beginnt. Er gründet eine Familie. Es folgen Anstellungen in Hamburg bei dem Architekten Werner Kallmorgen, in Braunschweig als Hochschul-Assistent in der Architekturfakultät bei Friedrich Wilhelm Kraemer, der Professor für Gebäudelehre und Entwerfen ist (bei ihm schloss er auch die Dissertation »Die Tore Peter Joseph Krahes in Braunschweig« im Jahr 1949 ab) und in Hannover im Architekturbüro Dieter Oesterlens. 1957 gründet er mit Peter Hübötter und Bert Ledebauer ein eigenes Architekturbüro, mit dem sie im gleichen Jahr den prominenten Wettbewerb für den Neubau der Nicolai-Kirche auf Helgoland gewinnen und in der Fachwelt schlagartig bekannt werden.

Lehre an der Technischen Hochschule Darmstadt

Im Wintersemester 1959/60 nimmt Romero seine Tätigkeit an der TH Darmstadt auf. Allein der »Freiheit von Forschung und Lehre« verpflichtet entfaltet er ein eigenes pädagogisches Konzept. Das Lehrgebiet »Entwerfen, Baugeschichte und Kirchenbau« ist passgenau auf sein Architekturverständnis zugeschnitten.² Im Zentrum seiner Lehre steht das Entwerfen. Alle Lehrangebote werden um dieses zentrale Thema herum angeordnet. So sind die Themen seiner Baugeschichts- und Stadtbaugeschichtsvorlesungen Problemen der Architektur und des Städtebaus gewidmet, die er themenbezogen und quer zu den gewohnten Zeitepochen behandelt. Die Vorlesungen heißen zum Beispiel »Innenraum und Gewölbe«, »Kuppel«, »Stadterweiterungen«, »Stadtplätze« oder »Achse«. Dabei »durchwandert« er die Themen anhand von Fallbeispielen durch alle Geschichtsepochen hindurch: Das Pantheon in Rom (Fertigstellung 128 n. Chr.) steht neben der Frankfurter Jahrhunderthalle der Firma Farbwerke Hoechst (Architekten Friedrich Wilhelm Kraemer und Ernst Sieverts, Fertigstellung 1963).³ Seine Entwurfsthemen und seine Exkursionen orientieren sich an der The-

2 Ab der Mitte der 1960er-Jahre hieß der Lehrstuhl »Entwerfen und Baugeschichte«. Das Fach »Kirchenbau« fand bei den Studierenden kein Interesse mehr. Die Vorlesung über Kirchenbau wurde ausgesetzt.

3 Dieses Konzept war in der wissenschaftlichen Community umstritten. Hans Reuther und Julius Posener (beide TU Berlin) zum Beispiel hielten sich an die Zeitepochen. Dage-

matik »Neues Bauen in alter Umgebung«. Seine Seminare behandeln zum Teil neue und für Architekt*innen bisher ungewohnte Themen. Die Kooperationen mit dem »Sigmund-Freud-Institut« in Frankfurt am Main und mit den »Internationalen Tagen für neue Musik in Darmstadt-Kranichstein« sind Ausdruck seiner streunenden intellektuellen Neugier.⁴ In ihrer unkonventionellen Themenwahl bemerkenswert sind seine Seminare »Temporäre Architektur« und »Bauen mit Kunststoffen«. Den wichtigsten Teil der Lehre machen aber seine Entwurfskorrekturen aus.⁵

Handskizze als Werkzeug

Zentrales Medium für das Entwerfen ist die Handskizze mit Bleistift und Papier. Anhand von zwei Beispielen zeige ich in den beigefügten »Erläuterungen zu den Abbildungen«, wie Romero dieses Medium in seinen Vorlesungen nutzt, um sich Wissen anzueignen und um Wissen zu vermitteln. Diese Beispiele sind:

1. Der Entwurf zum Rathausmarkt in Hamburg nach dem Großen Brand 1842. Hier zeigt Romero, wie Hamburg sich als internationale Handels- und Hafenstadt inszeniert (**Abb. 1–4**).

gen hat Hans Gerhard Evers das Romero-Konzept immer als eine Ergänzung seines eigenen kunstgeschichtlichen Ansatzes verstanden und es somit gestützt. Evers war darüber hinaus durch seine wissenschaftliche und gesellschaftliche Reputation gewissermaßen der intellektuelle und unangefochtene Star unter den Architekturprofessoren. Romeros Kollegen Heinrich Bartmann und Karl Gruber haben das Romero-Konzept ebenfalls unterstützt. Romero konterte die Kritik an seinem Konzept immer mit dem Hinweis, man habe ihn als Architekt und nicht als Bauhistoriker berufen. Mit der Berufung des Bauforschers Wolfgang Müller-Wiener 1967 wurde die Vermittlung der Baugeschichte durch Romero an der TH Darmstadt dann durch »fundierte« Wissenschaft ergänzt.

4 Unter dem Gesichtspunkt institutioneller Vernetzung wäre es lohnend, diese Kooperationen näher zu untersuchen. Ich danke an dieser Stelle Werner Durth und Niels Gutschow für ihre Erinnerungen an Lehrveranstaltungen meines Vaters.

5 Erwähnenswert wären noch seine gutachterlichen Tätigkeiten, seine Forschungsvorhaben und die Dissertationen, die er betreute. Diese Wirkungsfelder sowie Romeros Tätigkeit als freier Architekt werden hier aus Platzgründen ausgespart. Verwiesen sei lediglich auf das Ökumenische Gemeindezentrum in Darmstadt-Kranichstein (Fertigstellung 1980), das er zusammen mit seinem Büropartner Lothar Willius bauen konnte – ein lebendiges Bekenntnis seiner Gläubigkeit. Dieses Projekt besitzt bis heute eine große Ausstrahlung. Romero legte besonderen Wert auf seine architektonische Praxis, um nicht als vergangenheitsüchtiger Romantiker zu erscheinen, sondern durch Praxisnähe und Praxistauglichkeit ein authentischer und glaubwürdiger Lehrer zu sein.

2. In den Skizzen zu Sankt Peter in Rom erläutert er seine These von der Unmaßstäblichkeit der Kuppel (**Abb. 5–8**). Bei beiden Beispielen handelt es sich um Auszüge aus illustrierten und mit Stichworten versehenen Vorlesungsmanuskripten, die Romero auch als Grundlage für seine Tafelzeichnungen nutzte.

Das Skizzieren fordert er auch von den Studierenden ein, die in seinen Vorlesungen stets mitzeichnen müssen.⁶ In seinen Prüfungen stellt er zum Beispiel die Aufgabe, den antiken Stadtgrundriss von Priene aus dem Gedächtnis zu zeichnen und zu erklären. Denn, so seine Begründung, wer das Skizzieren beherrsche, dem öffnen sich die Tore zu Fantasie und Kreativität. Zudem seien eigene Bilder so einprägsam, dass man sie nicht so schnell wieder vergesse.

Was heißt Entwerfen für Romero?

Romero breitet eine große Fülle der Architekturthemen vor den Studierenden aus: Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft sollen gleichzeitig gedacht werden. Dieses »unmögliche« Spannungsfeld bildet für Romero das Milieu für ein gutes Entwerfen. Er versteht Architekt*innen als Brückenbauer*innen zwischen zwei Welten, die im Entwurf die Welt der Ideen und die Welt der Lebenswirklichkeiten verbinden und ein neues räumliches Drittes – eben Architektur – entstehen lassen. Entwerfen heißt in diesem Sinne, sich auf die Suche nach »der zündenden Idee« zu begeben. Für Romero sind Architekt*innen Raumsucher und Raumerfinder. Insofern gilt ihm Entwerfen als ein künstlerischer Akt, der mit vielen Unsicherheiten und Unwägbarkeiten behaftet ist und der immer wieder geübt werden muss. Die Kenntnis baugeschichtlicher Zusammenhänge und die »schnelle Hand« des Skizzierens sollen diesen Findungs-Prozess gleichermaßen stützen und beflügeln. In seinen intensiv durchgeführten Korrektursitzungen begleitet Romero die Studierenden auf diesem Weg und zeigt, wie die eigene Kreativität genutzt werden kann. Diese Entwurfskorrekturen bilden das Zentrum seiner Lehre. Der persönliche Kontakt und der intellektuelle Austausch zwischen ihm und den Lernenden gilt ihm als Königsdisziplin der ganzen Ausbildung. Hier werden Entwürfe und Lösungsvorschläge auf den Prüf-

⁶ Das Zeichnen an der Tafel während der Vorlesung nahm viel Zeit in Anspruch. Studenten haben sich gelegentlich darüber beschwert und den Mangel an Wissensstoff beklagt. Einer der Kritiker war zum Beispiel Jochem Jourdan, den Romero dann als Assistent an seinen Lehrstuhl holte. Weitere bekannte Architekt*innen, die bei ihm studiert haben, sind Karla Kowalski, Margrit und Declan Kennedy (Assistent am Lehrstuhl Romero) und Christoph Mäckler.

stand gestellt, bewertet, korrigiert und Empfehlungen zur Weiterarbeit ausgesprochen. Hier wird eine Lernspirale in Gang gesetzt, die die Lernenden von nun an in sich selbst in Bewegung halten müssen. »Bei seinen Korrekturen hat er mit den Studenten versucht, deren eigene Grundidee für den Entwurf herauszuarbeiten und die Korrekturen darauf aufzubauen – also seine Vorstellung für die Lösung der Entwurfsaufgabe zurückzustellen.«⁷

Das dorische Kapitell – ein Gespräch

Das folgende fiktive Gespräch hat zum Ziel, Romeros didaktisches Konzept und seine Beziehung zu Hans Gerhard Evers zu beleuchten.⁸ In seinem Berufungsvortrag im Frühjahr 1959 erläutert Romero die Form und Bedeutung des dorischen Kapitells. Als formgebendes Element bezeichnet er das statische Prinzip von Tragen und Lasten, das an dieser Stelle des Bauwerks wirkt. »Die Lasten eines Balkens werden an einem Punkt gebündelt und in eine Stütze eingeleitet. Das ist ein Großereignis jeder Architektur, das höchste Aufmerksamkeit und große ästhetische Sorgfalt erfordert. Im dorischen Kapitell ist das überzeugend gelungen. Diese Form ist so stark, dass sie durch alle Baugeschichtsepochen hindurch bis heute Gültigkeit hat.« Einige Tage nach seiner Berufung, also im Herbst 1959, spricht Evers Romero auf diesen Punkt seines Vortrags an.

Evers' Bemerkung könnte etwa wie folgt gelautet haben: »Die eigentliche Bedeutung des Kapitells ist, Träger ikonografischer, ornamentaler oder heraldischer Botschaften zu sein. Das dorische Kapitell macht da keine Ausnahme. Es ist entstanden im Zusammenhang mit dem ionischen und dem korinthischen Kapitell. Es ist ein Gestaltungsmerkmal der lokalen Differenz. Ihre Erläuterungen von der Darstellung des Tragens und Lastens ist kunstgeschichtlich nicht nachgewiesen.«

Romero: »Aber es ist doch so offensichtlich und augenscheinlich, dass hier die Umlenkung der statischen Kräfte künstlerisch sichtbar gemacht wird. Man kann sich dieses Eindrucks doch gar nicht entziehen. Das ist einer der wichtigsten Stellen in einem Gebäude. Dass die besonders sorgfältig gestaltet wird, steht doch außer Frage. Das dorische Kapitell ist ein starker, ein überzeugender Ausdruck eines Architekturereignisses, gewissermaßen das Sichtbarmachen statischer Kräfte. Diese Form ist

⁷ Benita von Perbandt-Zuschlag, E-Mail an den Autor vom 13. 3. 2021. Benita von Perbandt-Zuschlag war in den 1970er-Jahren Assistentin am Lehrstuhl Romero.

⁸ Dieses Gespräch hat tatsächlich stattgefunden. Die einzelnen Worte und Sätze sind aber von mir auf Grundlage der Gespräche mit meinem Vater frei nachempfunden.

für mich sinnfällig und sinnvoll und von unübertroffener Perfektion. Das möchte ich in meiner Lehre vermitteln. Es geht in der Architektur doch darum, einen Entwurf zu finden, der ein Bauproblem funktional und ästhetisch gut löst.«

Evers: »Ja, damit bin ich einverstanden. Aber für Ihre Interpretation des dorisches Kapitells gibt es in der Kunstgeschichte keine belastbaren Hinweise. Ihre Erläuterungen dazu haben mir als didaktischer Impuls gefallen. Deshalb habe ich mich im Berufungsverfahren auch für Sie ausgesprochen. Das ist aber eben die Sicht des Architekten. Ihre Begeisterungsfähigkeit, Ihre argumentative Überzeugungskraft, Ihr besonderer Blick auf die Dinge, die brauchen wir in der Lehre an dieser Fakultät. Für die richtige kunstgeschichtliche Einordnung der Phänomene bin ich dann zuständig.«

Romero und Evers sind nicht nur Kollegen, sondern werden auch Freunde und regen sich gegenseitig in ihrer Beschäftigung mit Architektur an. Davon zeugt insbesondere eine im Jahr 1962 gemeinsam durchgeführte Exkursion nach Ägypten. Während Evers mit den Studierenden kunsthistorisch übt, leitet Romero eine Bauaufnahme, die im Auftrag der Villa Hügel in Essen durchgeführt wurde. Aus der Zusammenarbeit geht eine gemeinsame Publikation über das Rote und das Weiße Kloster bei Sohag und das Kloster Deir el Shuhada bei Achmim hervor, die auch einige Einblicke in das Exkursionsgeschehen und die Methodik der Bauaufnahme bietet.⁹

Bauen und Architektur der NS-Zeit

Nach der Emeritierung im Herbst 1980 beginnt Romero mit der Aufarbeitung seiner eigenen beruflichen Sozialisation. Baugeschichte und eigene Lebensgeschichte fallen an diesem Punkt zusammen. Er nimmt damit ein Thema auf, das ihm während seiner Lehrtätigkeit schon ganz nahe gerückt ist. Anfang der siebziger Jahre beginnen Niels Gutschow und Werner Durth als seine Studenten mit der Aufarbeitung der Architekturgeschichte in der Zeit des Nationalsozialismus. Romero und sein Kollege Max Guther unterstützen diese Arbeiten und stellen ihnen ihre Erinnerungen, Dokumente und Kontakte zur Verfügung. Romeros eigene Arbeit ist als Publikation angelegt und soll im Jahr 1985 veröffentlicht werden. Doch dazu kommt es nicht, denn enge Freunde und Weggefährten raten ihm davon ab und bestärken seine eigenen Zweifel an der Qualität der Arbeit. Er bricht diese Arbeiten ab und widmet sich ande-

⁹ Evers, Hans Gerhard/Romero, Rolf: Rotes und weißes Kloster bei Sohag. Probleme der Rekonstruktion, in: Klaus Wessel (Hg.): Christentum am Nil. Aurel Bongén, Recklinghausen 1964, S. 175–199.

ren Themen. Das fertige Manuskript »Bauen und Architektur der NS-Zeit«, so der Arbeitstitel, liegt seitdem in Aktenordnern und seit dem Sommer 2020 im Universitätsarchiv der Technischen Universität Darmstadt.¹⁰ Romeros Position zum NS-Staat ist gekennzeichnet durch Selbstkritik und dem Bemühen um Verständnis der eigenen Rolle in dieser Zeit. Als alter Mann bekennt er immer wieder: Die Diktatur der Nationalsozialisten war eine politische, moralische, geistige und kulturelle Katastrophe, in die er selber mit verstrickt war.

Bedeutung und Würdigung

Romero war in erster Linie Pädagoge. Es ging ihm vor allem um gutes Entwerfen und um den Weg dorthin, den er seinen Student*innen ebnen wollte. Architekt*innen waren für ihn gebildete Handwerker und keine Wissenschaftler*innen. Er sah sich in der Tradition der mittelalterlichen Bauhütten und trug in den ersten Jahren in seinen Vorlesungen als Berufskleidung immer einen weiten blauen Zeichenkittel. Er fühlte sich in seiner Architekturauffassung der gemäßigten Moderne verpflichtet, dem schwedischen Architekten Erik Gunnar Asplund mehr als der Architektur Mies van der Rohes. Baugeschichte war für ihn ein natürlicher Ankerplatz und Ausgangspunkt gegenwärtiger und zeitgenössischer Architektur. Baugeschichte geriet in seinen Vorlesungen oft zu einer Beschwörung der Vergangenheiten und war für ihn ein Steinbruch von gebauten Ideen. Seine Vorlesungen waren Anleitungen zum Sehen, Zeichnen und Verstehen. Man musste seiner Meinung nach nur die »richtige Idee«, den »idealen Stein« für sein Werk finden. Dann konnte man anfangen und wie ein Bildhauer die Skulptur aus dem Stein herausarbeiten. Architekt*innen haben einen eigenen Blick auf die Baugeschichte. Romero hat diese Sicht prägnant und gegen fachliche Widerstände, aber in seiner Zeit einzigartig formuliert. Er wollte mit seinen Themen und in seinen Vorlesungen Architekt*innen inspirieren. Er verstand sich als Mittler zwischen Orientierungswissen (Kunst- und Baugeschichte, Geisteswissenschaften) und Handlungswissen (Architektur und Städtebau) und war bei den Studierenden angesehen und beliebt. Einen Höhepunkt seiner Lehrtätigkeit erlebte Romero im Zusammenhang mit dem Städtebauförderungsgesetz von 1972. Die notwendigen städtebaulichen Voruntersuchungen zu Sanierungssatzungen und die

10 In zehn Aktenordnern ist dieses Buchvorhaben im Nachlass dokumentiert. Das zeigt die Bedeutung und die Sonderstellung dieses Publikationsvorhabens. Romero wusste, dass er der Einzige seiner Generation ist, der sich noch als Zeitzeuge authentisch und intensiv mit diesem Thema auseinandersetzen konnte.

Möglichkeiten der Bürgerbeteiligung wurden in Hessen nur an seinem Lehrstuhl vermittelt.

Eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Werk Rolf Romeros bildet ein Desiderat. Sein didaktisches Konzept war bemerkenswert, weil sein Ansatz eine Art von Wissenschaft zur Kreativität war, zum kreativen Umgang mit Geschichte. Baugeschichte war eine Quelle gebauter Ideen, die sich Architekt*innen für ihr Entwerfen erschließen müssen. Insbesondere aber seine Arbeit »Bauen und Architektur der NS-Zeit« eröffnet ein neues Forschungsthema. Es gibt wohl kaum jemanden in der deutschen Architektenschaft, der sich als Zeitzeuge mit diesem Hintergrundwissen, mit diesen Erfahrungen und dieser persönlichen Betroffenheit so offen und ungeschützt mit der Architektur der NS-Zeit kritisch auseinandergesetzt hat. Fünfunddreißig Jahre nach ihrer Entstehung und zwanzig Jahre nach dem Tod von Romero hat diese Arbeit nichts an ihrer Spannung verloren.

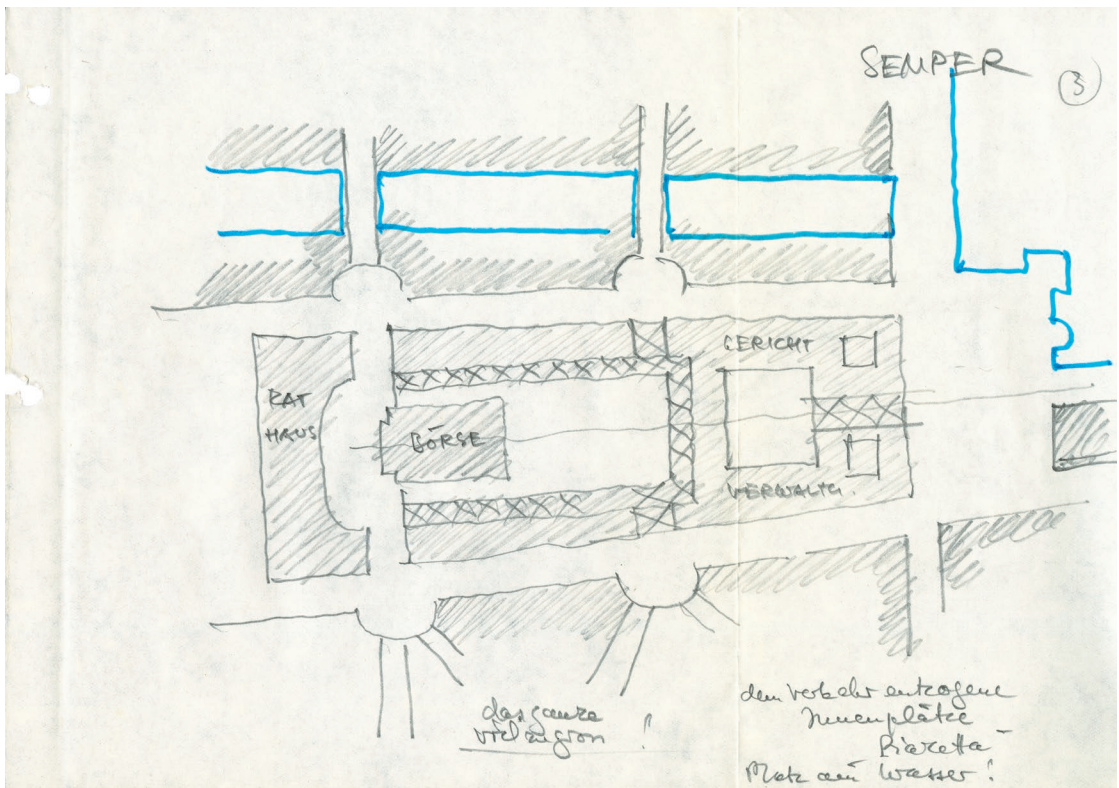
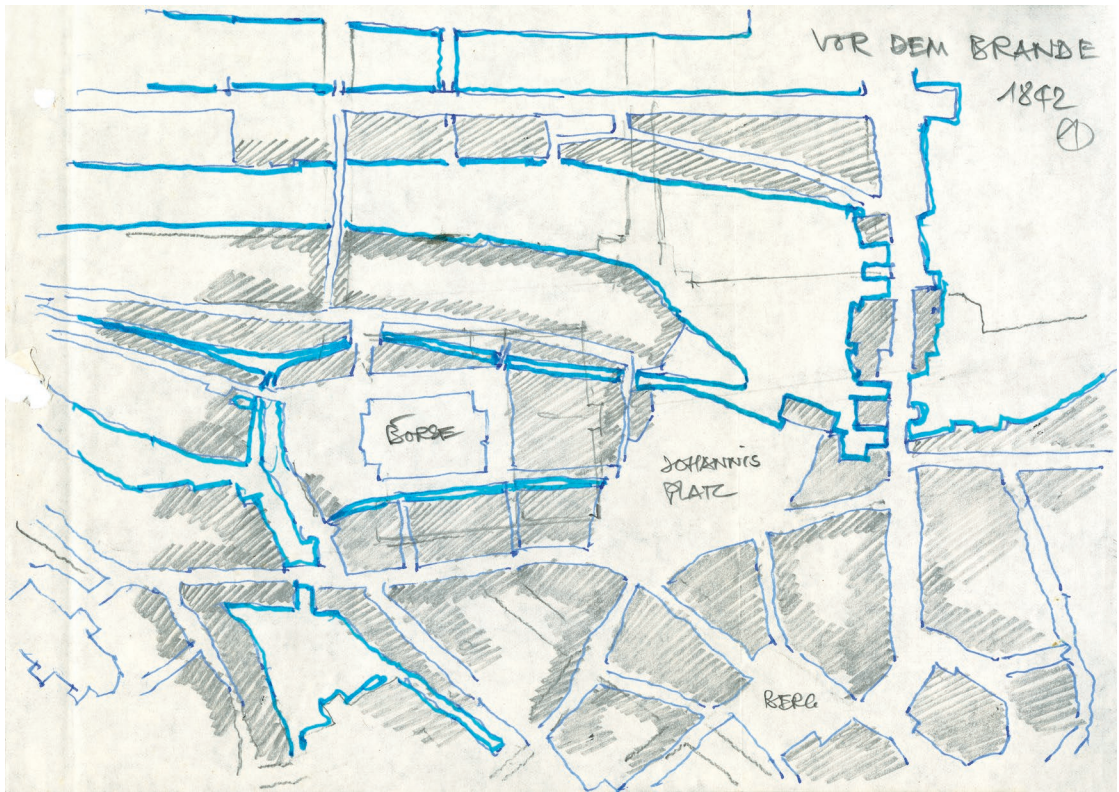
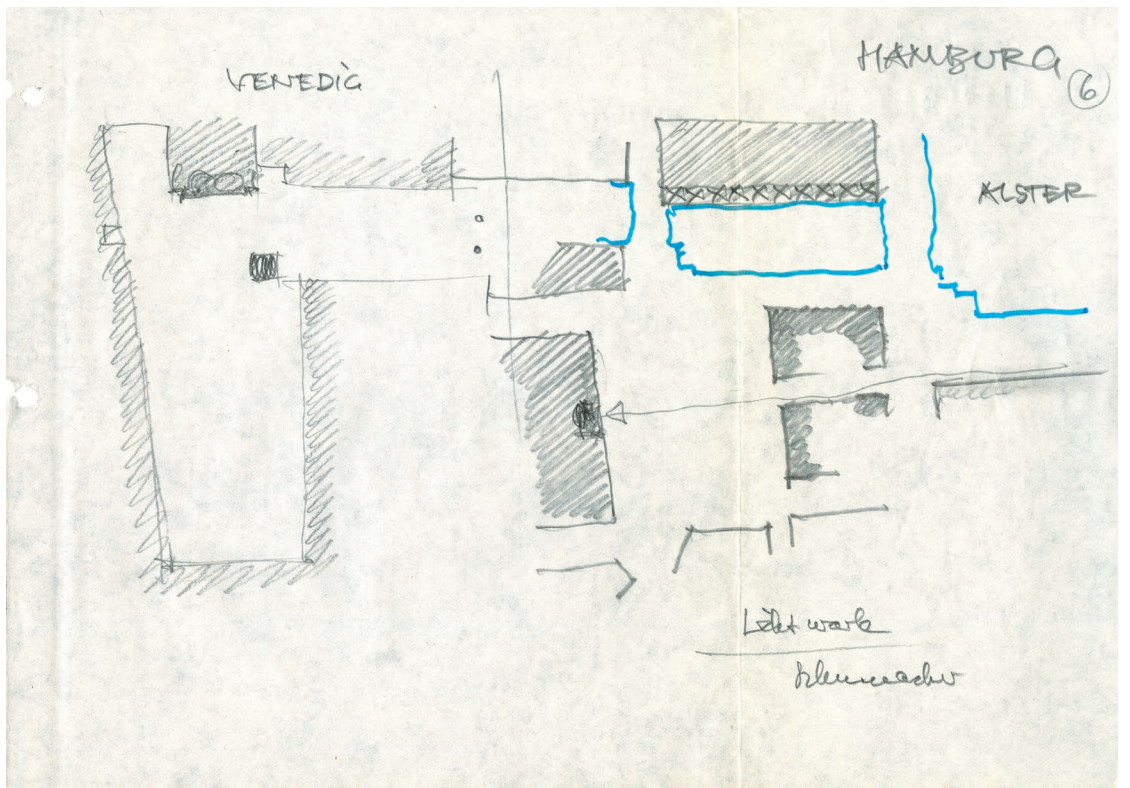
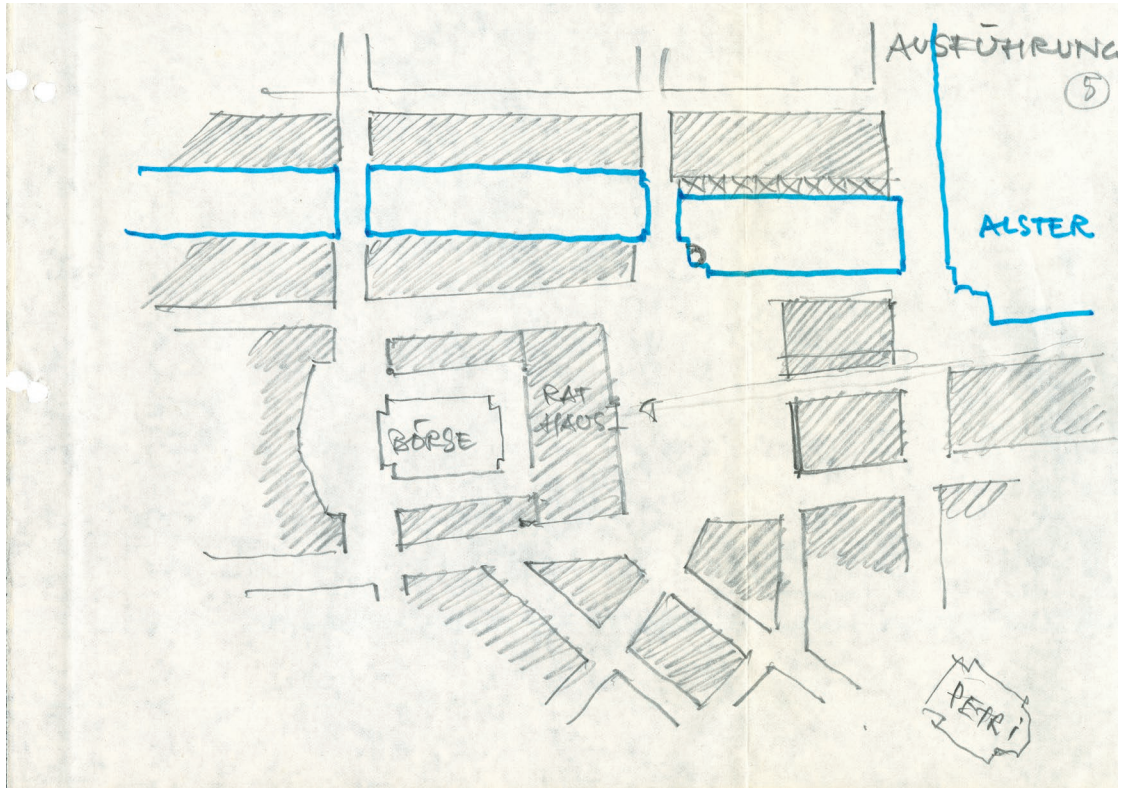


Abbildung 1-4 Rolf Romero: Vorlesungsskript »Stadtbaugeschichte Hamburg«, Thema: Kleine Alster Reesendamm Umbauplanung 1979, UA Darmstadt, Romero-Nachlass.



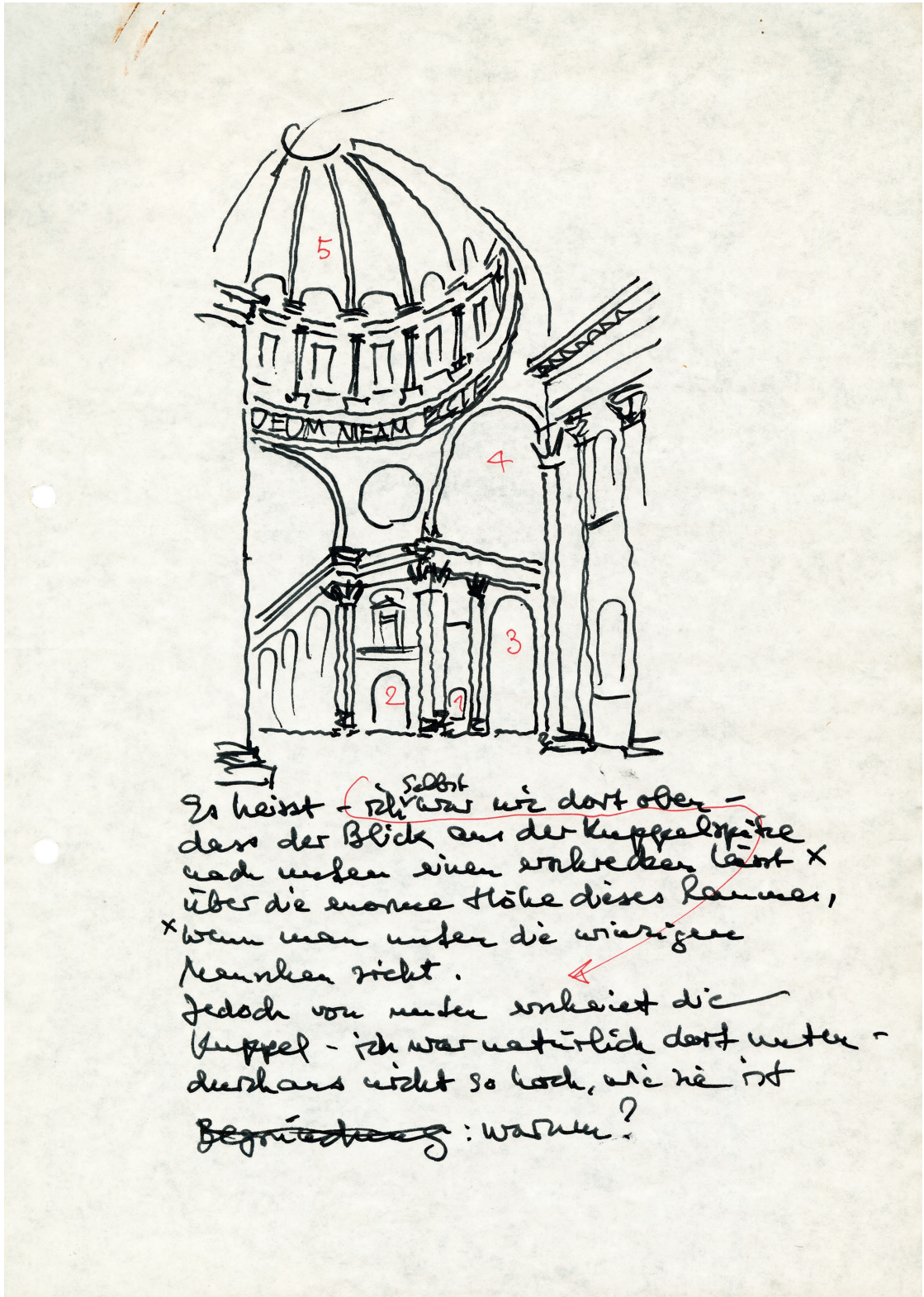
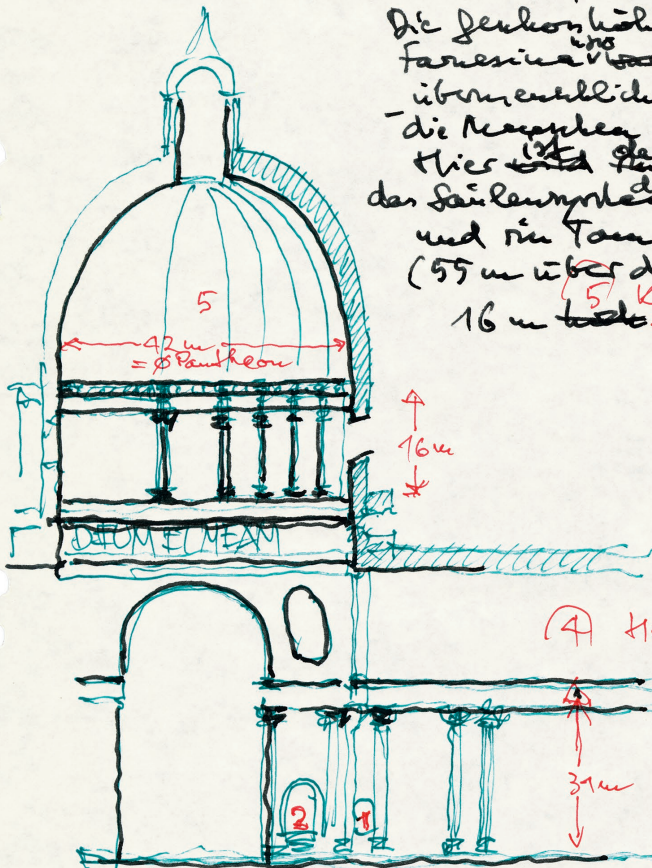


Abbildung 5-8 Rolf Romero: Vorlesungsskript »Baugeschichte II«, Thema: Kuppeln und Gewölbe, WiSe 1966/67, erste Ausfertigung (letzte Vorlesung WiSe 1974/75), UA Darmstadt, Romero-Nachlass.

als Maßstab
 Um eine Größe in der Entfernung zu erfassen
 legt sich eine uns bekannte Größe zugrunde
 & beim Mond am Horizont: die Bäume, der Berg &
 die bekannten Größen von Säulensystemen
 als übernehmbar
 bekannt
 nicht
 in Anwesenheit
 Cancellaria Rom 6,4m
 Farnesina Rom 8m, Marksbibliothek Venedig
 in Neapel San Lorenzo Florenz 10m (genau)
 sind nicht. Peter gezeichnet auf 31m im Schiff
 und auf 16m im Tambour!

Die Jerkhöhnen der Cancellaria
 Farnesina ^{und} ~~hier~~ ^{hier} als
 übernehmbar bekannt, weil
 die Maßgaben davon herausparieren
 hier ist das Schiff das
 das Säulensystem ^{das} 31m hoch
 und im Tambour -
 (55m über dem Boden)
 16m ⁵ Kuppel
 42,5m breit 10m hoch

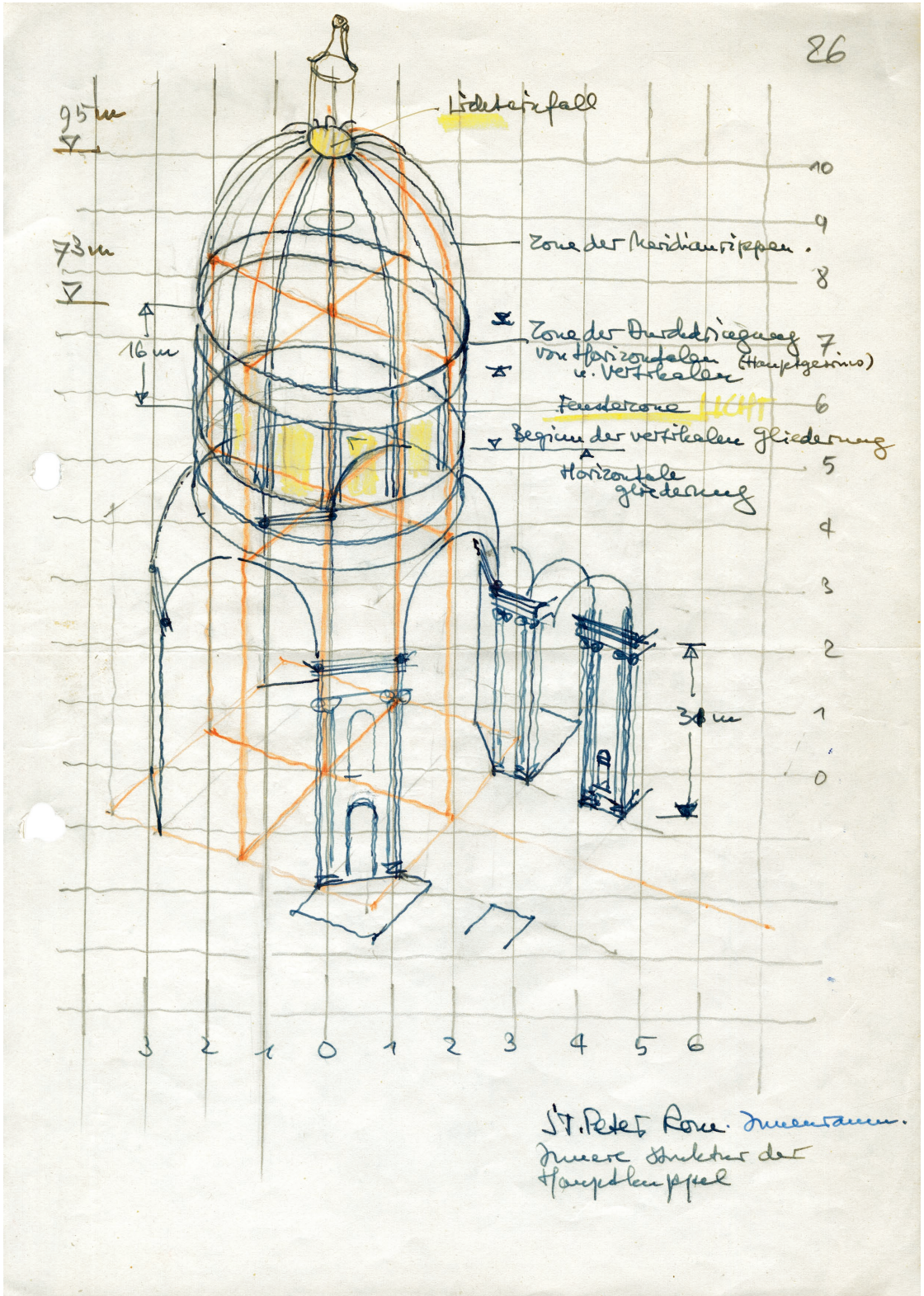


(4) Hauptturm
 23m breit 45m hoch

(3) Quertonnen unter den
 Kuppel als Base
 13m breit 24m hoch

(2) Nischen unter Vierkolumnen
 5,5m breit 10m hoch

(1) Nischen unter Pilastern
 2,5m breit 5m hoch



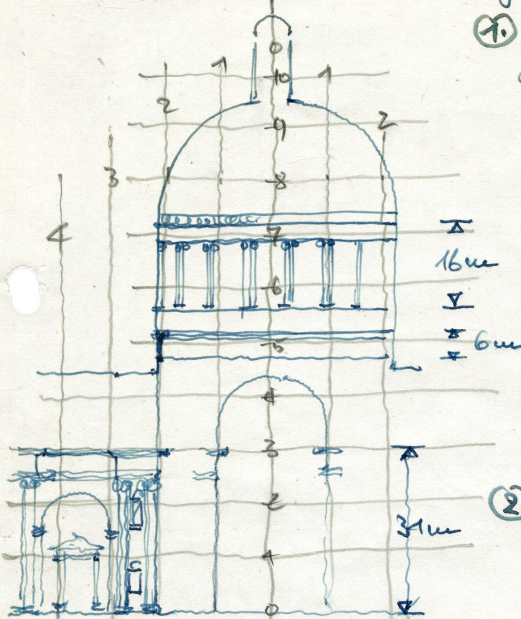
2. Skizze

bis Tambour 1547-64
Kuppel 1588-90

27

In St. Peter. Masstab der Kuppel verhalten

Warum? gesetz: kein eine größe in der Entfernung zu erfassen
stelle zu dorten: Lage ist bekannte größe zu gründe.
Die bekannten Masstabe der Säulenordnung sind
nach oben wird in gleicher größe beibehalten,
sondern scheinlich vergrößert.



- ① Schiff: Der beginnt weil der größe der Säulenstellung im Hauptschiff, also wieder Hauptgerinus 31m von Fb. bis Hauptgerinus
- Bekannte Höhen eines solchen Säulensystems sind:
- an der Cancelleria Rom 6,40m
 - an der Farnesina Rom 8,00m
 - an der Maresca Bibliothek in Venedig 9,00m
 - an Pal. Pitti Florenz 11,00m
 - in Innenraum Sant'Andrea Florenz 10,00m
- ② Tambour: Diese an sich enorme Jenseitshöhe überhöht man um auf 16m und bringt sie an in einer Höhe von 55m Fußpunkt

Die Jenseitshöhen an der Cancelleria, Farnesina, Bibliothek - übernehmlich - waren doch jedem als überaus menschlich deutlich erkennbar, weil ja der wirklichen Menschen als Masstab vor den Fassaden kennenspezifischen. Der Zweck, die riesige größe dieser Bauten zu demonstrieren war damit erreicht.

Fakt aber war diese größe (Farnesina 8m) proportional auf Doppelt vergrößert (16m) und jedem Masstab, jeds menschlicher Einheit, die als messgerät geeignet ist (wie der Mensch bei den Fassaden draussen) 55m weit entzündet. Die Folge ist: Man behalt diese größe dort oben für die übliche, die bekannte, die gewohnte, nämlich (an sich fast unendliches Denken schon zu große über von 8-10m und reise an dieser ~~...~~ bekannten größe der größe der ganzen Kuppel die Höhe der Kuppel. Die Überhöhung kommt, wenn die einen Menschen sich über der Brustweg erheben, nur einen Kopf. - Vergleich: Norwegen Göttinger - Fjord. Höhe von 1800m. Ein verständlich, was erfant (auch gleichbar sichtbar) wirkt nicht: was wirkt ist Masstab: Haus auf Felsen

Transkription von Auszügen aus den handschriftlichen Texten in den Abbildungen

Zu Abb. 5: »Es heisst – ich selbst war nie dort oben – dass der Blick aus der Kuppelspitze nach unten einen erschrecken lässt, wenn man unten die winzigen Menschen sieht, über die enorme Höhe dieses Raumes. Jedoch von unten erscheint die Kuppel – ich war natürlich dort unten – durchaus nicht so hoch, wie sie ist: warum?«

Zu Abb. 6: »Um eine Grösse in der Entfernung zu erfassen[,] lege ich eine mir bekannte Grösse als Maßstab zugrunde. Beim Mond am Horizont: die Bäume, der Berg. Als »übermenschlich« bekannt sind Grössen von Säulensystemen. Die Geschosshöhen der Cancelleria, Farnesina sind als »übermenschlich« bekannt, weil die Menschen davor herumspazieren ...«

Zu Abb. 8: »... Masstab der Kuppel verhalten. Warum? Gesetz: Um eine Grösse in der Entfernung zu erfassen, lege ich eine bekannte Grösse zu Grunde. Die bekannten Masstäbe der Säulenordnung sind nach oben nicht in gleicher Grösse beibehalten, sondern erheblich vergrössert.

1 SCHIFF: Das beginnt mit der Grösse der Säulenstellung im Hauptschiff, also unten. 31 m vom Fb. [Fußboden] bis Hauptgesims. Bekannte Höhen eines solchen Säulensystems sind:

an der Cancelleria Rom 6,4 m, im Aussenraum

an der Farnesina Rom 8,0 m, im Aussenraum

an der Markusbibliothek in Venedig 9,0 m, im Aussenraum

am Pal. Pitti Riesenhöhe 11,0 m, aussen

im Innenraum St. Lorenzo Florenz 10,0 m

2 TAMBOUR: Diese an sich enormen Geschosshöhen überhöht man nun auf 16 m und bringt sie an in einer Höhe von 55 m Fusspunkt. Die Geschosshöhen an der Cancelleria, Farnesina, Bibliothek – übermenschlich – waren doch jedem als »übermenschlich« deutlich erschienen, weil ja die winzigen Menschen als Massstab vor den Fassaden herumspazierten. Der Zweck, die Riesengrösse dieser Bauten zu demonstrieren, war damit erreicht.

Jetzt aber war diese Grösse (Farnesina 8 m) proportional aufs Doppelte vergrößert (16 m) und jedem Massstab, jeder Einheit, die als messgerät geeignet ist (wie der Mensch bei den Fassaden draussen) 55 Meter weit entrückt. Die Folge ist: Wir halten diese Grösse dort oben für die übliche (nämlich an sich für menschliches Denken schon zu große) aber die bekannte, die übliche, die bekannte, die gewohnte von 8–10 m und messen an dieser erkannten Grösse die Grösse der ganzen Kuppel die Höhe der Kuppel. Die Überraschung kommt, wenn Sie einen Menschen sich über die Brüstung erkennen, nur einen Kopf ...«

Erläuterungen zu den Abbildungen

Rathausmarkt und Jungfernstieg – die Gestaltung Hamburgs als internationale Hafenstadt

Im Mai 1842 brennt die Innenstadt von Hamburg nieder. Die erste Zeichnung zeigt den Zustand vor dem Brand (**Abb. 1**). Der Brand war ein großes Unglück, aber auch eine große Chance zur Veränderung des Stadtgrundrisses, denn es musste eine neue Stadtmitte geschaffen werden. Die Architekten William Lindley, Gottfried Semper und Alexis de Chateauneuf unterbreiten erste und sehr unterschiedliche Vorschläge. Der Entwurf von Semper (**Abb. 2**) gilt der hanseatischen Bürgerschaft als zu pompös. Die von ihr eingesetzte »Technische Kommission für den Wiederaufbau« beauftragt daraufhin Lindley als Straßen- und Kanalbauingenieur und Chateauneuf als Architekt mit der Überarbeitung und der Zusammenführung ihrer jeweiligen ersten Entwürfe in einen gemeinsamen Planvorschlag (**Abb. 3**). Dieser Plan überzeugt die Kommission und er wird über die Jahre verwirklicht. Rathausplatz und Jungfernstieg erscheinen gleichsam als eigenständige »Platz-Persönlichkeiten« mit eigenen Wasserzugängen und doch zusammenhängend und eingebunden in ein Netz von Straßen und Wasserflächen. Die repräsentativen Alsterarkaden bilden dabei das Rückgrat dieses Ensembles. Venedigs Markusplatz und Piazzetta dienen als Vorbilder. In der Zeichnung (**Abb. 4**) zeigt Romero im gleichen Maßstab die Platzensembles von Venedig und Hamburg. Das Wasser wird hier als konstituierendes Element des Stadtbildes sichtbar. Bekanntlich wurde die Stadtgestalt ab diesem Zeitpunkt zu einem wichtigen politischen Thema in Hamburg.

Diese Handzeichnungen dienen vor allem einem didaktischen Zweck: Romero zeigt, wie einfach es ist, mit ein paar Bleistiftstrichen und Farbstiften die Grundzüge der Entwürfe herauszuarbeiten und zu verdeutlichen. Er verlangt von den Studierenden, sich diese Technik des »schnellen Skizzierens« anzueignen und zeigt hier, wie er sie selber praktiziert. Diese Methode sollte eine Hilfestellung für die eigenständige berufliche Bildung sein und antwortete zugleich auf die großen Schwierigkeiten, sich in diesen Zeiten authentisches Bildmaterial zu beschaffen.

Die Kuppel von Sankt Peter in Rom – Wahrnehmung und gestaltpsychologische Analyse

Mit dem provokativen Satz »*Maßstab der Kuppel verhauen. Warum?*« (siehe **Abb. 8**) leitet Romero seine Vorlesung ein. Romero argumentiert folgendermaßen: Das prägende Raumerlebnis beim Betreten des Petersdoms in Rom ist das Staunen über die Größe des Raums und die Höhe der Kuppel (**Abb. 5**). Dieses Raumerlebnis nimmt er zum Anlass einer optisch-psychologischen Raumanalyse, die er an verschiedenen Schaubildern entwickelt. Er konstatiert zunächst eine aus seiner Sicht verunglückte Proportionalität der Kuppel und kritisiert ihre Unmaßstäblichkeit, weil diese Höhe den Sehgewohnheiten der Menschen eigentlich nicht entspreche und sie keinen Vergleichsmaßstab habe. Er fragt daher, wie es aber kommt, dass die ungeheure Höhe der Kuppel gar nicht als befremdlich wahrgenommen wird? Um dieses Phänomen zu erklären, setzt er die verschiedenen Bauteile, die die Kuppel in der Höhe begleiten, in Bezug zueinander. Dabei entdeckt er ein optisches Formenspiel, das das Phänomen beschreibt: die Streckung bekannter Säulenordnungen (**Abb. 6 und 8**). Zudem zieht er die optische Vorprägung der Betrachter*innen als Erklärung mit heran: Die Säulenordnungen der Cancelleria und der Farnesina nennt er als prägende Maßstäbe der Römer. Durch Handzeichnungen an der Tafel visualisiert er seine Argumentation (**Abb. 7 und 8**). Bemerkenswert ist, dass nirgendwo in der Fachliteratur Zweifel an der Maßstäblichkeit der Kuppel von Sankt Peter geäußert wird. Das Werk Michelangelos gilt in der Kunstgeschichte als unantastbar und seine Kuppel von Sankt Peter als gewissermaßen über alle Kritik erhaben. Romero aber bildet ein eigenes architektonisches Wertesystem heraus und vor diesem kann die Kuppel von Sankt Peter zunächst nicht bestehen. Erst durch die »Hilfestellung« anderer Bauteile – ihre Streckung – wird dieser Mangel behoben. Das ist die eindrucksvolle Botschaft. Wer je in dieser Vorlesung saß und Romeros Erläuterungen hörte und selber mitgezeichnet hat, wird diese Lektion nie vergessen und jeden Kuppelraum durch diesen »Architektenblick« wahrnehmen. Es gibt aber auch viele Gründe, den Maßstab der Kuppel als gelungen und angemessen zu beschreiben, denn hätte Michelangelo die Kuppel kleiner geplant, würde sie heute hinter dem Langhaus »versacken«. Vom Langhaus hat Michelangelo damals nichts gewusst, denn er hatte Sankt Peter als Zentralbau konzipiert. So ist es eine glückliche Fügung der Geschichte, dass die Kuppel heute alles überragt. Oder: Michelangelo und seine Auftraggeber wollten eine so hohe Kuppel. Sie sollte der Macht der katholischen Kirche sichtbaren Ausdruck verleihen. Der Maßstab der Kuppel musste ein »göttlicher« Maßstab sein. Sankt Peter musste insofern das Nie-Gesehene sein. Romero kam es darauf an, dieses erste überwältigende Raumerlebnis festzuhalten, einzufangen und zu analysieren. Und dabei machte er

die aufregende Entdeckung, dass Michelangelo mit herkömmlichen und vertrauten Sehgewohnheiten zu spielen verstand: Er »zog« die Kuppel herunter und versöhnte ihre Höhe gewissermaßen mit dem menschlichen Maßstab, mit den Sehgewohnheiten der Menschen jener Zeit. Romero zeigte mit seinen Skizzen diese ambivalente Erscheinung der Kuppel und gab zugleich mit diesem Hinweis auf die Bedeutung der Gestaltpsychologie eine Lektion in architektonischem Entwerfen.