

Dan Teodorovici



G. M. CANTACUZINO (1899-1960)
Dialogik zwischen Tradition und Moderne

Dissertation
Juli 2010

G. M. Cantacuzino (1899-1960): Dialogik zwischen Tradition und Moderne

Ein Beitrag zum Studium der Beziehung zwischen Tradition und Moderne in
der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts am Beispiel des rumänischen Architekten,
Bauhistorikers, Kritikers und Theoretikers George Matei Cantacuzino

Von der Fakultät Architektur und Stadtplanung der
Universität Stuttgart zur Erlangung der Würde
eines Doktor-Ingenieurs (Dr. Ing.) genehmigte Abhandlung

Vorgelegt von

Dan Teodorovici

aus Kronstadt (Siebenbürgen)

Hauptberichter: Prof. Dr. Ing. Helmut Bott
Städtebau-Institut

Mitberichter: Prof. Dr. phil. habil. Klaus Jan Philipp
Institut für Architekturgeschichte

Tag der mündlichen Prüfung: 21. Juli 2010

Städtebau-Institut der Universität Stuttgart



1. GMC in Berlin auf Dienstreise im Auftrag der rumänischen Eisenbahn CFR, August 1940 (AMLSC).

Inhalt

1. Einleitung	5
1.1 Motivation und Themenstellung	5
1.2 Biografische Notiz	5
1.3 Moderne und architekturtheoretischer Diskurs in Rumänien	6
1.4 Forschungsstand	7
1.5 Zielsetzung	8
1.6 Arbeitsmethode	9
1.7 Aufbau der Arbeit	10
1.8 Anmerkungen zur Recherche (Archive, Begegnungen)	10
1.9 Danksagung	11
2. Anmerkungen zur Geschichte Rumäniens	13
3. Ein intellektuelles Portrait	16
3.1 Familiärer Hintergrund: die Cantacuzinos, Aristokratie und Großbürgertum in Rumänien	17
3.2 Kindheit in Wien (1899-1909)	22
3.3 Schuljahre in Montreux (1910-ca. 1914)	28
3.4 Abitur, Erster Weltkrieg, erste Ausstellung (ca. 1914-1918)	30
3.5 Lehr- und Studienjahre (1919-1929)	32
3.5.2 Frankophonie in Rumänien	33
3.5.3 Studium an der Pariser École des Beaux-Arts	35
3.5.4 Mogoșoaia	60
3.5.5 Bürogründung mit August Schmiedigen	64
3.5.6 Studienreisen, Arbeitsethos und Muße	77
3.5.7 GMC 1920-1929: eine Bilanz	83
3.6 Aufbruch und Fruchtbarkeit in trüber Zeit (1929-1940) (I)	87
3.6.1 Politisch-wirtschaftliche Kontexte der Zwischenkriegszeit	87
3.6.2 GMCs politische Haltung	98
3.7 Aufbruch und Fruchtbarkeit in trüber Zeit (1929-1940) (II)	102
3.7.1 Anmerkungen zu GMCs Beiträgen zur Modernisierung Rumäniens	102
3.7.2 Architektur und Städtebau	104
3.7.3 Malerei und Grafik	120
3.7.4 Architekturpublizistik und Reisen	122
3.8 Hinwendung zum angelsächsischen Kulturraum (1938-1940)	129
3.8.1 British Institute, Bukarest	129
3.8.2 Der Pavillon für die New Yorker Weltausstellung 1939	134
3.8.3 Ausklang der 1930er Jahre	144
3.9 Unter drei Diktaturen (1940-1960)	146
3.9.1 Faschismus, Carlton-Katastrophe, Gefängnisaufenthalt und Kriegseinsatz (1940-1943)	146
3.9.2 Berufliche Tätigkeit 1942-1948	148
3.9.3 Hoffnung auf Demokratisierung (1944-1947)	159
3.9.4 Gefängnisaufenthalte (1948-1954)	161
3.9.5 Tätigkeit am Denkmalschutzamt (1954-1957)	162
3.9.6 Informeller Diözesanbaumeister in Jassy (1957-1960)	165

4.	Ein Architekt und die klassische Haltung	167
4.1	Begriffsklärungen	168
4.2	Anmerkungen zur klassischen Haltung GMCs	169
4.3	Ethik und Ästhetik	186
4.4	Tradition und Moderne	195
4.5	Gedanken zur klassischen Haltung	204
5.	Anhang	215
5.1	Werkverzeichnis	215
5.2	Essays (Rumänisch/Deutsch)	276
5.3	Dokumente	323
6.	Zusammenfassung	330
6.1.	Zusammenfassung (Deutsch)	330
6.2	Abstract (Englisch)	330
7.	Verzeichnisse	
7.1	Abkürzungsverzeichnis	336
7.2	Namenskonkordanz	337
7.3	Liste der Ausstellungen GMCs	338
7.4	Quellen- und Literaturverzeichnis zu GMC	339
7.5	Allgemeines Literaturverzeichnis	346
7.6	Abbildungsverzeichnis	358
8.	Personenregister	361

Motto

Die Architektur ist eine Kunst, in der
Traum und Lyrismus
nichts zu suchen haben.

G. M. Cantacuzino, in: *Der Künstler und die Freiheit*,
Simetria VIII. Bukarest 1947, S. 104.

1. Einleitung

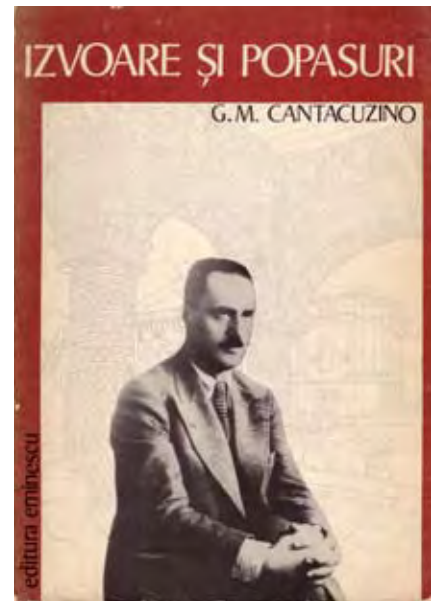
1.1 Motivation und Themenstellung

Mein Interesse für das Werk von George Matei Cantacuzino (1899-1960) geht auf eine Anthologie seiner Schriften¹ zurück, die ich im Sommer 1996 in einem Bukarester Antiquariat zufällig² entdeckt habe (s. Abb. 2). Der frische Schreibstil und der kritische Geist, die die Essays prägen, haben mich angezogen. Mit der Lektüre ist meine Sympathie für die Persönlichkeit G. M. Cantacuzinos (in der Folge GMC genannt) gewachsen, die weltbürgerlich ausstrahlt und zugleich lokal verankert ist. Sein architektonisches Werk ist breitgefächert und stilistisch reichhaltig. Dies hat mich bewogen, der Frage nachzugehen, ob GMC sich bewusst einer eindeutigen Stilzuordnung entzogen haben könnte. Sein Antrieb dürfte mit dem Bestreben zusammenhängen, Tradition und Moderne in der Architektur nicht als Gegensätze zu betrachten, die einander a priori ausschließen. Vielmehr begreift GMC Tradition und Moderne als Verschiedenheiten, die sich fruchtbar miteinander verbinden lassen. Für ihn bildet dies den Kern einer „klassischen Haltung“³, die aktuell erscheint.

Darüber hinaus zeigt sich, dass es sich im Fall GMCs um einen „chemin effacé“⁴ der Moderne handelt. Denn manche Etappen seines Werkes und Lebens befinden sich im Halbschatten, wohingegen andere im Dunkeln geblieben sind. Außerhalb Rumäniens ist dieser „Funktionalist und Palladianer“⁵ nahezu unbekannt. In der rumänischen Fachwelt selbst gilt er zwar als einer der Doyen der rumänischen Moderne, doch eine umfassende wissenschaftliche Würdigung seines Werkes fehlt offensichtlich. Die vorliegende Studie möchte diese Lücke schließen. Daran ist auch der Wunsch geknüpft, einen Beitrag zur Reintegration rumänischer Architekturkultur in den europäischen Diskurs anzubieten.

1.2 Biografische Notiz

GMC entstammt einer rumänischen Adelsfamilie byzantinischen Ursprungs.⁶ Geboren 1899 in Wien, wächst er dreisprachig auf (Französisch, Rumänisch und Deutsch) und genießt die Schulausbildung in der Schweiz und Rumänien. Das Architekturstudium absolviert er an der Pariser École des Beaux-Arts (1920-1929). GMC gehört zum Kreis der Intellektuellen, die zwischen den zwei Weltkriegen ein modernes Rumänien mitaufbauen. In einer kurzen Lebensspanne entfaltet er eine breitangelegte, reichhaltige schöpferische Tätigkeit als Architekt, Theoretiker, Kritiker, Maler, Literat und Politiker. In der Architektur bewegt er sich im Spannungsfeld zwischen Klassizismus, Moderne und regional geprägten spätbyzantinischen Traditionen. Als liberaler Intellektueller und Freimaurer sind ihm Diktaturen suspekt. Den Faschismus und den Zweiten Weltkrieg überlebt er glücklich, der Kommunismus bringt ihn schließlich zu Fall – nach einigen Jahren in Arbeitslagern und Gefängnissen lebt er meist zurückgezogen am Rande der Gesellschaft bis zu seinem frühen Tod 1960 in Jassy.⁷



2. GMC, *Izvoare și popasuri* [Quellen und Augenblicke der Rast]. Bukarest 1977.

1 Es handelt sich um den Band *Izvoare și popasuri* [Quellen und Augenblicke der Rast]. Herausgegeben von Adrian Anghelescu, Bukarest 1977 (s. Abb. 2; IP [QAR] 1977. Alle verwendeten Siglen werden im Literaturverzeichnis aufgelöst).

2 Der „Zufall (ohne den wir einfalllos wären ...)“ (Paul Valéry, *Das Schriftwerk von Leonardo da Vinci*. In: Paul Valéry, *Werke*, Bd. 6. Frankfurt am Main 1995, S. 143. Der Aufsatz ist am 13. Mai 1939 im *Figaro* erschienen unter dem Titel *L'œuvre écrite de Léonard de Vinci*).

3 Vgl. GMC: *Introducere la studiul arhitecturii* [Einführung in das Studium der Architektur]. București 2002 [1926], S. 31.

4 Die Bezeichnung *chemin effacé* [verwischter Weg] habe ich dem Tagebuch Jean Moutons entnommen, der 1938-1946 Vize-Direktor des *Institut Français* in Bukarest gewesen ist: *Journal de Roumanie. La collection «Les chemins effacés». La II^e guerre mondiale vue de l'Est*. Lausanne 1991.

5 Bouvet 2001, in *L'Architecture d'aujourd'hui*, Nr. 334, S. 8.

6 Vgl. J. M. Cantacuzène, *Mille ans dans les Balkans. Chronique des Cantacuzène dans la tourmente des siècles*. Paris 1992.

7 Zu biografischen Angaben vgl. u. a. Patrulius 1975 a, b; <http://www.tuiasi.ro>.



3. Horia Creanga, Aro-Gebäude, Bukarest (1929-1931).



4. Marcel Janco, Wohnhaus Solly Gold, Bukarest (1934).

1.3 Moderne und architekturtheoretischer Diskurs in Rumänien

In den 1930er Jahren entstehen vornehmlich in Bukarest und an der rumänischen Schwarzmeerküste zahlreiche moderne Bauten. Viele gehen auf Aufträge aristokratischer und bürgerlicher Bauherren zurück, die modernen Ideen aufgeschlossen gegenüberstehen. Doch auch wenn es Gruppierungen wie das Bauhaus oder De Stijl in Rumänien nicht gibt und die Tragweite staatlicher Eingriffe und sozialistischer Ansätze gering bleibt, scheinen die wichtigsten Architekten in ihrem Schaffen von einem gemeinsamen Ethos getragen worden zu sein. Dieses wird weniger als sozial begründet und universalistisch, sondern vielmehr als lokal bezogen und kulturell orientiert angesehen.⁸ GMC fordert ein solches Ethos und fördert maßgeblich seine Entwicklung. Im Unterschied zu zahlreichen utopistischen Bewegungen im Europa der damaligen Stunde entfaltet sich die Moderne in Rumänien zwar erst Ende der 1920er Jahre. Doch ihre Protagonisten stellen sie nicht als radikalen Bruch dar. So wird die ideologische Auffassung von *form follows function* mit einer traditionellen Architektur verbunden, die führenden rumänischen Architekten als ungebrochen stark gilt. Auch im Stadtgewebe wird der hohe Stellenwert traditioneller Architektur anerkannt und bei neuen städtebaulichen Planungen berücksichtigt.⁹

Die rumänische Moderne erreicht ihren Höhepunkt 1936-1937, als das politische Regime nach rechts abzudriften beginnt und „das Jahrzehnt des Teufels“¹⁰ sich zwar langsam, aber sicher auch an der südöstlichen Peripherie des Kontinents einrichtet. Die Architektur nimmt nun charakteristische Züge jener „monumentalen Ordnung“¹¹ an, die ganz Europa durchzieht.

Unter den Architekten der rumänischen Moderne stechen insbesondere drei Persönlichkeiten hervor: Marcel Janco,¹² Horia Creangă¹³ und GMC. Die rumänische Fachwelt hält Marcel Janco für den „Ideologe[n]“,¹⁴ Horia Creangă für den „beste[n] und konsequenteste[n] Vertreter“,¹⁵ und GMC für den „Theoretiker“.¹⁶ Tatsächlich lässt sich trotz richtungsweisender Äußerungen Jancos und Creangăs in zeitgenössischen Publikationen vor dem Erscheinen GMCs kein vergleichbarer zusammenhängender, die Praxis reflektierender theoretischer Diskurs ausmachen.

Sich in den Fahrwassern jenes kulturell orientierten Denkens bewegend, verwirft GMC zwar den universalistischen Anspruch des International Style. Im Funktionalismus jedoch erkennt er eine Art des Denkens und Bauens, die er als Ausdruck moderner Zivilisation begrüßt und überdies dafür geeignet hält, in der Entwicklung einer lokalen kulturellen Identität operativ eingesetzt werden zu können: „Auf den gesunden Regeln der Moderne wird, nachdem sie die durch altertümliche Ästhetik vergiftete Atmosphäre gesäubert haben wird, eine neue Ästhetik aufblühen. Sie wird die unsere sein, aber gleichzeitig im Einklang mit der großen modernen Zivilisation stehen, welcher wir uns verbunden fühlen“.¹⁷

8 Ana Maria Zahariade, *Emerging voices from the past – Horia Creangă, Marcel Janco, G. M. Cantacuzino*. In: *Union of architects of Romania* (Hrsg.): *La Biennale di Venezia – Romania 1996*. Bucharest 1996, S. 68.

9 Ein gutes Beispiel stellt der Bukarester Stadtentwicklungsplan von 1935 dar. Vgl. hierzu u. a.: Machedon/Scoffham 1999, darin v. a. Kap. 5, *City in a garden*, S. 82-101; S. 328.

10 Franco Borsi, *Die monumentale Ordnung. Architektur in Europa 1929-1939*. Stuttgart 1987, S. 9.

11 Vgl. Borsi 1987 op. cit.

12 Marcel Janco (1895-1984), rumänisch-jüdischer Architekt und Künstler. Architekturstudium an der ETH Zürich bei Karl Moser. Janco ist neben Hans Arp, Hugo Ball und Tristan Tzara als Mitbegründer der Dada-Bewegung bekannt geworden. Über seine Bukarester Avantgarde-Zeitschrift *Contemporanul* propagiert Janco die Moderne (1922-1932). Zu Janco vgl. u. a.:

Ilinca Manaila, *Marcel Janco. Architekt*. ETH Zürich 2003.

Harry Seiwert, *Marcel Janco – Dadaist, Zeigenosse, wohltemperiert morgenländischer Konstruktivist*.

Frankfurt a. M. 1993.

UAR (Hrsg.): *Centenar Marcel Janco, 1895-1995*. Bukarest 1996.

13 Horia Creangă (1892-1943) ist ein Studienfreund und Weggefährte GMCs gewesen.

14 Ana Maria Zahariade, *Moderne in Bukarest*. In: *Werk, Bauen + Wohnen*, Heft 1/2, 1994, S. 61.

15 Ebd.

16 Ebd.

17 GMC: *Orașele românești de mâine* [Die rumänischen Städte von morgen], Radiovortrag, Bukarest, 10. August 1933. Zit. n. Zahariade 1994, S. 63.

Somit fasst GMC den Funktionalismusbegriff der Moderne als Arbeitsmethode auf, die Tradition hingegen als Inspirationsquelle und kritische Disziplin. Die kulturelle Identität begreift er als dynamisch.

Zu den weiteren roten Fäden, die sein Werk von der ersten Veröffentlichung 1926 bis zur letzten erhaltenen Privatkorrespondenz 1960 begleiten und prägen – ohne ein traktatartiges System aufzubauen –, gehören das Phänomen der Mehrsprachigkeit, ein lokal verankertes Weltbürgertum, die Verknüpfung von Ethik und Ästhetik sowie ein architekturtheoretisches fundamentales Einheitsdenken jenseits des „Gänsemarsch[es] der Stile“,¹⁸ das sich in einem bestimmten Grundsätzen genügenden morphologischen Pluralismus manifestiert. Den wichtigsten dieser Stränge dürfte vielleicht seine *klassische Haltung* darstellen – eine kulturkritische Haltung in Bezug auf Tradition und Moderne. Denn für ihn „gibt [es] die Traditionalisten, [...] die Modernisten und [...] die anderen. Zu den letzteren gehören solche Architekten, die von der Notwendigkeit überzeugt sind, ein Gleichgewicht zu suchen, das sich auf die klassischen Disziplinen gründet, ohne dabei auch nur ein einziges modernes Thema zurückzuweisen und ohne der Tradition den Rücken zuzukehren“.¹⁹

1.4 Forschungsstand

Seit 1989 sind erste beachtliche Schritte in Richtung einer Aufarbeitung und Vergegenwärtigung des Erbes der Modernen Architektur in Rumänien unternommen worden. Als Standardwerk hervorzuheben ist der 1999 erschienene Band *Modernism in Romania. The Architecture of Bucharest 1920-1940* von Luminița Machedon, einer rumänischen Architektin, und Ernie Scoffham, einem britischen Dozenten der Architekturfakultät der University Nottingham. Die Herausgabe des ersten Architekturführers zur Bukarester Moderne ist dem Architekturmuseum der TU München unter Winfried Nerdinger zu verdanken.²⁰ Horia Creangă und Marcel Janco sind vom Bund Rumänischer Architekten anlässlich der 100-Jahr-Feier ihrer Geburtsjubiläen mit Ausstellungen und Publikationen geehrt worden (1992 und 1995), über beide sind bereits in den 1980er Jahren Monografien erschienen.

Auch GMC ist nach der Wende durch einzelne Veranstaltungen gewürdigt worden. In Bukarest und Jassy haben Gemäldeausstellungen stattgefunden, die Architekturfakultät in Jassy ist 1992 nach ihm benannt worden.²¹ Dort ist 1999 aus Anlass seines 100. Geburtstags ein Symposium veranstaltet worden.

Zu seinen Lebzeiten sind meist Rezensionen seiner Ausstellungen oder Bücher erschienen. Unter den ab 1960 ihm gewidmeten Beiträgen befinden sich zwei Vorworte zu Sammlungen seiner Schriften und der Nachruf eines ehemaligen Studenten und Freundes. GMCs Sohn, der Architekturkritiker und -publizist Șerban Cantacuzino, schildert im Vorwort zum oben erwähnten Band *Romanian Modernism* in nuce einprägsam Leben und Werk seines Vaters. Im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrtausends haben sich in Rumänien zwei wissenschaftliche Arbeiten GMC gewidmet. Die Kunsthistorikerin Mirela Duculescu hat an der Universität Bukarest im Jahr 2000 eine Diplomarbeit über architekturtheoretische Aspekte des Werkes von GMC vorgelegt.²² An der Universität Klausenburg hat die Romanistin Lucia Roman im Jahr 2008 eine Dissertation fertiggestellt, die GMCs Werk hauptsächlich durch ein literaturwissenschaftliches Prisma analysiert.²³

18 Vgl. K. J. Philipp, *Der Gänsemarsch der Stile. Skizzen zur Geschichte der Architekturgeschichtsschreibung*. Stuttgart 1998.

19 GMC, *Puncte de vedere* [Ansichten]. In: DER [AEW] 2001 [1947], S. 40-41.

20 Architekturmuseum der TU München (Hrsg.)/Ana Gabriela Castello Branco dos Santos/Horia Georgescu/Pierre Levy, *Moderne in Bukarest. Ein Architekturführer*. Salzburg 2001.

21 Vgl. <http://www.tuasi.ro>.

22 Frau Duculescu hat mir ihre Arbeit freundlicherweise zur Verfügung gestellt. Ihr verdanke ich den Hinweis auf GMCs Brief an Marcel Janco und die Bauaufnahme der Villa „Lilie“ (Werkverzeichnis, Werk 13) in Eforie Nord. Ihr Hinweis auf dieses Gebäude, das der Fachliteratur vorher unbekannt gewesen ist, hat mich dazu bewegt, das Seebad Eforie genauer zu untersuchen.

23 Von dieser Arbeit liegt lediglich eine zwölfseitige Zusammenfassung vor. In Rumänien werden Dissertationen in der Regel nicht der Öffentlichkeit zugänglich gemacht.



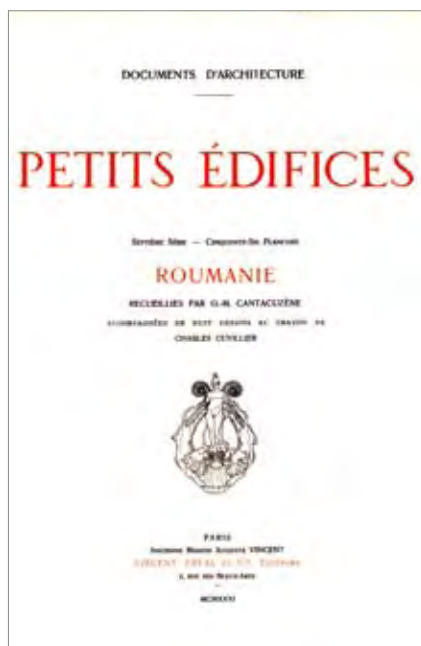
5. GMC, *Hotel Bellona*, Eforie Nord (1932-1934).



6. Architekturmuseum der TU München (Hrsg.), *Moderne in Bukarest*. Salzburg 2001.



7. GMC, Carlton-Hochhaus (links im Bild; zerstört im Erdbeben von 1940) am Bratianu-Boulevard, Bukarest (Aufnahme um 1939).



8. GMC, *Petits édifices. Roumanie*. Paris 1931.

Einige dieser Beiträge untersuchen somit einzelne Aspekte des Werks GMCs. Andere stellen erste Annäherungen an sein Werk dar oder bieten gute Einführungen in sein Schaffen an. Manche sind jedoch schwer zugänglich, die meisten überdies auf den rumänischen Sprachraum beschränkt. Zugleich sind einige wichtige Abschnitte und Aspekte seines Werkes unerforscht geblieben.

1.5 Zielsetzung

Angesichts der Komplexität und Quantität des Werks GMCs sowie der gegenwärtigen Forschungslage kann die vorliegende Arbeit weder vollständig noch endgültig sein. Gleichwohl stellt sie den ersten Versuch dar, die wesentlichen Aspekte des vielschichtigen Werks und des peripetiereichen Lebens GMCs, das für einen Großteil des europäischen 20. Jahrhunderts paradigmatisch erscheint, kritisch zu würdigen. Die Arbeit soll den Grundstock für eine Monografie bilden.²⁴ Es soll untersucht werden, ob GMC als einer der Architekten und Architekturtheoretiker von europäischem Rang betrachtet werden kann, der zur Zeit der klassischen Moderne eine Kultur des Dialogs gepflegt hat. Entfaltet hat GMC diese „Dialogik“²⁵ nicht nur zwischen Tradition und Moderne, sondern auch zwischen Theorie und Praxis, Orient und Okzident sowie zwischen Architektur, Malerei und Literatur.

Grundsätzlich würde einerseits GMCs Bedeutung im architekturkulturellen Kontext Rumäniens als herausragender Kulturschaffender seiner Generation nachgespürt und die Rezeption seines Werkes bis in die Gegenwart hinein erhellt werden. Dies gilt auch für seine Funktion als Brückenbauer und positiv begriffener „Grenzgänger“.²⁶ Ebenso wichtig erscheint es, GMCs Leben und Werk vor dem Hintergrund der zwei aufeinanderfolgenden Diktaturen des 20. Jahrhunderts zu betrachten – im Hinblick auf das Verhältnis zwischen Individuum und Staatsmacht und in Bezug auf die Art und Weise, wie sich dieses Verhältnis in der öffentlichen Meinung widerspiegelt.²⁷

Andererseits verspricht der Versuch, sein Werk und seine Position in den europäischen Kontext einzuordnen, aufschlussreiche Bezüge und Zusammenhänge zu entdecken.

Erörtert wird auch der Einfluss, den die vernakulare Architektur in Rumänien und die klassischen Grundlagen der Architektur auf die Architekturauffassung GMCs ausüben. Dazu gehört der Stellenwert, den er einerseits Vitruv und Palladio, andererseits der Lehre der École des Beaux-Arts beimisst. Im Paris der 1920er Jahre lernt er auch das Phänomen der Avantgarde in Kunst und Architektur kennen. Die Tragweite dieser Begegnung muss ebenfalls aufgehellt werden. Hierbei scheint es sich kaum um ein jähes Erlebnis und noch weniger um eine Krypto-Konversion zu handeln: seine *klassische Haltung* lässt auf das konsequente Ergebnis einer langwierigen und wohlgedachten Auseinandersetzung schließen. Die *klassische Haltung* soll auf ihre Anschlussfähigkeit für zeitgenössische Architektur- und Städtebaudebatten hin geprüft werden.

²⁴ Șerban Cantacuzino hatte in den 1970er Jahren das Projekt einer Monografie ins Auge gefaßt, das aus verschiedenen Gründen nicht zustande gekommen ist. Es sollte in einer monografischen Buchreihe erscheinen, die Șerban Cantacuzino in Zusammenarbeit mit dem Londoner Verlag *The Gordon Fraser Gallery Ltd.* Ende der 1970er Jahre herausgegeben hat. Die Buchreihe ist bedeutenden, publizistisch jedoch bis dahin kaum beachteten Architekten gewidmet gewesen. Șerban Cantacuzino hat die Reihe 1978 gestartet mit der ersten Monografie über einen der wichtigsten britischen Architekten der klassischen Moderne, Wells Coats. Den zweiten Band stellte Peter Blundell Jones mit der ersten Hans-Scharoun-Monografie. Die Buchreihe sollte auch Arbeiten über rumänische Architekten mitaufnehmen, darunter über Horia Creangă und GMC (persönliche Mitteilung von Șerban Cantacuzino, London, 4. Juni 2006).

²⁵ Der Begriff Dialogik geht auf Edgar Morin zurück: „Die Besonderheit der europäischen Kultur liegt vor allem in der Kontinuität und Intensität ihrer *Dialogiken*, bei denen niemals eines der konstituierenden Elemente die anderen erdrückt oder vernichtet noch für längere Zeit eine erstickende Hegemonialherrschaft ausübt.“ (vgl. Morin 1988, S. 127, Hervorhebung von DT [Dan Teodorovici]).

²⁶ Werner Oechslin, *Moderne entwerfen*. Köln 1999, S. 7f.

²⁷ Siehe hierzu die beispielhafte Pionierarbeit von Werner Durth über deutsche Architekten im Nationalsozialismus (vgl. u. a. Durth 1992).

1.6 Arbeitsmethode

Da etliche Abschnitte des Werks und auch des Lebens GMCs verhüllt oder unbekannt sind, erschien es gerechtfertigt, aus „Respekt für Fakten“²⁸ ein Archiv aufzubauen. Darüber hinaus gilt es festzuhalten, dass GMC als überzeugter Essayist ein Antisystematiker ist. Weder *verrät* er alles, noch weist er stets auf die Autoren hin, die er zitiert. Vor diesem Hintergrund fußt der interpretative Ansatz dieser Arbeit und die sie bestimmende Methode auf der Annahme, GMC habe zu einem frühen Zeitpunkt seiner Karriere die *klassische Haltung* öffentlich zu präzisieren versucht, sich wiederholt zu ihr bekannt und sie bis zum Ende seiner Laufbahn und seines Lebens beständig entfaltet und verfeinert.

So verfolgt die Arbeit das Ziel, in Anlehnung an Gilles Deleuze²⁹ GMCs *klassische Haltung* darzulegen und aufzuzeigen, wie sie sich in verschiedenen Bereichen konkretisiert – oder, um mit Henri Bergson zu sprechen, aufzuzeigen, wie sich ihre Virtualität entlang verschiedener Differenzierungslinien aktualisiert.

Deshalb erhält die nachfolgend umrissene Methode den Vorzug vor einer ausschließlich konventionellen chronologischen Darstellung – zugleich verläuft der chronologische Faden nicht immer linear, verschlungene Umstände und vielschichtige Zusammenhänge erfordern manche Vor- oder Rückblende. Diese Vorgehensweise setzt sich, um auf die Metapher eines Teppichs zurückzugreifen, aus Folgendem zusammen: Der durch Leben, Werk und Kontexte verlaufende primäre diachrone Strang (Kette) wird durch Querschnitte (Schuss) angereichert. Die Querschnitte setzen an bedeutenden Momenten der Haltung GMCs an, rollen sie vertiefend auf und fassen sie schließlich deutend zusammen. Die Methode zielt darauf ab, seine geistig-künstlerische Familie³⁰ aufzuspüren.

Dieser Weg erscheint umso berechtigter, als GMC ihn selbst andeutet: In den posthum veröffentlichten autobiografisch geprägten Briefen an den Jugendfreund Simon Bayer³¹ begibt er sich nicht so sehr auf die Suche nach der „Rekonstruktion seines biografischen als seines spirituellen Weges“.³² Denn „jeder von uns schafft sich seinen eigenen Parnass, seine spirituelle Familie, die einzige Familie, die wir uns aussuchen ... aber, wer weiß, womöglich suchen sie uns aus ... diese Freunde, die außerhalb der Zeit verweilen.“³³

28 Vgl. Richard Krautheimer, *Ausgewählte Aufsätze zur europäischen Kunstgeschichte*. Köln 1988, S. 15.

29 „Ich stelle mir vor, hinter den Rücken des Autors zu kommen und mit ihm ein Kind zu machen, das sein eigenes und trotzdem monströs wäre. Es ist sehr wichtig, dass es sein eigenes ist, weil es nötig ist, dass der Autor wirklich all das sagt, was ich ihn sagen lasse.“ (Gilles Deleuze, in: *Kleine Schriften*. Berlin: Merve 1980, S. 12. Zit. n. Martin Weinmann, in: Gilles Deleuze *Henri Bergson zur Einführung*. Hamburg 1997, S. 18.)

30 Vgl. hierzu eine Aussage Goethes, die Johann Peter Eckermann in seinen *Gesprächen mit Goethe* wiedergibt: „Es geht [...] durch die ganze Kunst eine Filiation. Sieht man einen großen Meister, so findet man immer, dass er das Gute seiner Vorgänger benutzte und dass eben dieses ihn groß machte. Männer wie Raphael wachsen nicht aus dem Boden. Sie fußen auf der Antike und dem Besten, was vor ihnen gemacht worden. Hätten sie die Avantage ihrer Zeit nicht benutzt, so würde wenig von ihnen zu sagen sein“ (J. P. Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Herausgegeben von Otto Schönberger. Stuttgart 2006, S. 206). In diese Richtung äußert sich auch der französische Kunsthistoriker Henri Focillon in seiner Studie *La vie des formes*: „Es gibt eine Art geistige Ethnografie, welche sich über die am klarsten bestimmten Rassen hinweg kreuzt, Geistesfamilien, welche durch geheime Bande verbunden sind und sich beharrlich jenseits von Zeit und Raum wiederfinden.“ (Henri Focillon, *Das Leben der Formen*. Bern 1954, S. 33). Auch Ákos Moravánszky und Katalin Gyöngy haben ihre *Architekturtheorie im 20. Jahrhundert. Eine kritische Anthologie* auf „Dialoge[n] zwischen Stimmen, die voneinander sowohl räumlich als auch zeitlich getrennt sind“ aufgebaut (Ákos Moravánszky/Katalin M. Gyöngy: *Architekturtheorie im 20. Jahrhundert. Eine kritische Anthologie*. Wien/New York 2003, S. 5).

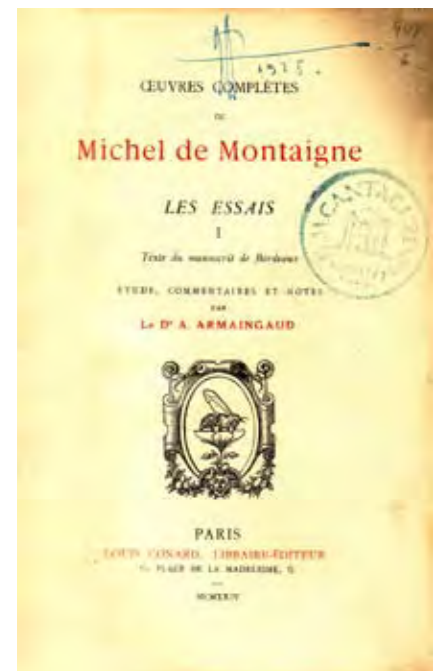
31 Die 1955-1959 entstandenen *Scrisori către Simon* [Briefe an Simon] werden 1993 in zwei Ausgaben veröffentlicht. Simon Bayer und GMC lernen sich 1917 in Jassy kennen (vgl. Simon Bayer im Gespräch mit N. Florescu, Vorwort zu GMC 1993 [1957] b, S. 11). Anfang der 1920er Jahre arbeitet Bayer als Sekretär des Rechtsanwalts Dr. Wilhelm Fildermann, des späteren Vorsitzenden des jüdischen Gemeinschaft in Rumänien (Arnold Schwefelberg, *Amintirile unui intelectual evreu din România* [Die Erinnerungen eines jüdischen Intellektuellen aus Rumänien]. Bukarest 2000, S. 95). Nach 1945 Rechtsberater im rumänischen Finanzministerium (vgl. GMCs AV, CNSAS, MAI, Dos. GMC, 549/33, Dos. 318, Nr. 3/8A, o. D. [1946]). 1972 nach Israel ausgewandert, dort verstorben.

32 Vgl. Adrian Anghelescu, *Vorwort*. In: N. B. Cantacuzino 1994 [1945], S. XI.

33 GMC, Brief an Marie-Lyse Cantacuzino-Ruhemann, Jassy, 25. Dezember 1958 (das rumänische Original und eine Übertragung ins Deutsche sind im Anhang wiedergegeben, Kap. 5.2). Siehe a. GMC 1993 [1957] b, X. Brief, S. 96.



9. GMC, *Palazzo della Ragione (Basilica)*, Vicenza (Andrea Palladio 1545-1580), Skizze (1928).



10. Michel de Montaigne, *Les essais*. Paris 1924. Titelblatt eines Exemplars aus GMCs Bibliothek.



11. GMC, Brief an den Bildhauer Oscar Han, 25. Januar 1960.

Als roter Faden für die Auswahl der Stimmen, die zu Wort kommen, dienen einesteils GMCs öffentliche Stellungnahmen. Dazu gehören unmittelbare Stellungnahmen (Vitruv, Marc Aurel, Plotin, Andrea Palladio, Michel de Montaigne, Johann Wolfgang von Goethe, Charles de Ligne, Jules Laforgue, Marcel Proust, Henri Bergson, André Gide, Paul Valéry, Lucien Fabre, Matila Ghyka, Constantin Brancusi, Mihail Sebastian, Georges Gromort, Auguste Perret, Le Corbusier, Henri Focillon, Jean Cocteau) und indirekte, hauptsächlich bauliche Bekenntnisse (Karl Friedrich Schinkel, Adolf Loos). Andernteils seine privaten Bekenntnisse, die GMC in den erhaltenen und zugänglichen Briefen oder Tagebuchfragmenten³⁴ äußert (René Descartes, Rainer Maria Rilke, Tudor Arghezi). Die daran anknüpfenden Interpretationsansätze und Querverweise (darunter Jacques-François Blondel, Gottfried Semper, Ludwig Wittgenstein, Alberto Giacometti, Rudolf Wittkower, Arnold Toynbee, Albert Camus, Emil Cioran, Eugène Ionesco, Colin Rowe) verstehen sich als Gesprächsimpulse.

1.7 Aufbau der Arbeit

Die Arbeit besteht aus drei Teilen. Auf eine Darstellung von Leben und Werk in rumänischen und europäischen Kontexten folgt eine architekturtheoretische und kulturgeschichtliche Studie: Vor dem Hintergrund seiner *klassischen Haltung* soll GMCs aus dem essayistischen Werk herauszuschälendes architekturtheoretisches Lehrgebäude zu seiner Architektur in Beziehung gesetzt werden. Reproduktionen von Grafiken und Gemälden dienen der Veranschaulichung. Der Anhang enthält einen Werkkatalog und eine kritische Auswahl von Schriften – einer Synopsis ausgewählter rumänischer Essays und ihrer Übertragungen ins Deutsche.³⁵

1.8 Anmerkungen zur Recherche (Archive, Begegnungen)

Die Spurensuche hat nach London, Paris und Rumänien geführt. Recherchen in Rumänien bedeuten grundsätzlich Abenteuer. Doch freundlichen Begegnungen mit großzügigen Menschen verdanke ich etliche glückliche Fügungen. Ein Erlebnis möchte ich im Folgenden stellvertretend hervorheben. Auf Spurensuche nach GMCs Projekten an der rumänischen Schwarzmeerküste bin ich am Morgen des 11. September 2006 im Rathaus von Konstantza dem damaligen Stadtplanungsamtsleiter Gheorghe Vecerdea begegnet. Er hat mir vom unbekanntem Projekt des 1960 abgerissenen Bootshauses in Mamaia³⁶ berichtet und mich an den Architekten Dan Corneliu verwiesen. Eine halbe Stunde später hat mich Corneliu empfangen. Corneliu, ein ehemaliger Student GMCs und zeitweise Kollege im Denkmalschutzamt, hat mich auf die Restaurierung der Klosteranlage Sutschewitza³⁷ durch GMC hingewiesen. Im Hinblick auf GMC-Werke an der Schwarzmeerküste hat mich Corneliu Dr. Constantin Cheramidoglu empfohlen, dem Leiter des Nationalarchivs in Konstantza. Ihm verdanke ich Kopien von Baugesuchsplänen des Hotels Bellona³⁸ und unbekanntem GMC-Bauten in Eforie Nord.³⁹

³⁴ „Briefe und Tagebücher [...], also gerade das, was in der Literatur am wenigsten erlogen ist.“ (Emil Cioran, *Vom Nachteil geboren zu sein*. Frankfurt am Main 1979, S. 122).

³⁵ Aus dem Rumänischen übertragen vom Verfasser.* Die Aufsätze liegen zum ersten Mal auf Deutsch vor. Für die freundliche Durchsicht einiger Übersetzungen danke ich Frau Helga Kopp vom Stuttgarter Ernst Klett Verlag. Helga Kopp ist als Übersetzerin aus dem Rumänischen bekannt geworden. Im Jahr 2005 ist in der *Edition Solitude* ihre Übersetzung des preisgekrönten Theaterstücks *Fuck You, Eu.ro.pa!* der moldawischen Autorin Nicoleta Esinescu erschienen.

*Dies gilt auch für die im Haupttext zitierten Stellen aus rumänischer Literatur, insofern keine veröffentlichte Übertragung ins Deutsche ausfindig gemacht werden konnte.

³⁶ Vgl. vorliegende Arbeit, Werkverzeichnis, Werk 50.

³⁷ Daraufhin sind im Bukarester Archiv des Denkmalschutzamtes zwei Arbeitsprotokolle GMCs zu Sutschewitza entdeckt worden (vgl. VA, WV, W 96).

³⁸ Vgl. VA, WV, W 32.

³⁹ Vgl. VA, WV, W 24, 26 und 27.

1.9 Danksagung

Während der intensiven Arbeit am vorliegenden Werk hat mich die mannigfache Hilfsbereitschaft zahlreicher Menschen begleitet und inspiriert. Allen gebührend zu danken, ist in diesem Rahmen nicht möglich. Einigen jedoch möchte ich besonders danken.

Meinen tief empfundenen Dank möchte ich Herrn Prof. Dr. Helmut Bott aussprechen für seine Offenheit, mit der er sich auf die Entdeckung eines architektur- und kulturgeschichtlichen «chemin éffacé» eingelassen hat, für sein Vertrauen und seine äußerst hilfreiche Unterstützung. Großer Dank für seine wertvollen Ratschläge und einfühlsam motivierende Begleitung dieser Arbeit gebührt auch meinem Zweitgutachter, Herrn Prof. Dr. habil. Klaus Jan Philipp.

Konstruktive Kritik und Zuspruch erfahren habe ich zudem in fruchtbaren Gesprächen mit Herrn Prof. Dr. Immo Boyken/Hochschule Konstanz, Herrn Dr. Nick Bullock/University of Cambridge, Frau Prof. Dr. Hanna Derer/Universität Bukarest, Frau Prof. Theresia Gürtler-Berger/IFAG, Stuttgart, Herrn Dr. Felix Heidenreich/IZKT, Stuttgart, Herrn Prof. Dr. Johann Jessen/SI, Stuttgart, Herrn Prof. Dr. Ákos Moravánszky/gta, ETH Zürich, Prof. Dr. Rolf Neddermann/Hochschule Konstanz, Herrn Prof. Dr. Virgiliu Onofrei/Dekan der Architekturfakultät Jassy, Herrn Dr. habil. Adrian Pocanschi/ITKE, Stuttgart und Frau Dr. Elke Uhl/IZKT, Stuttgart. Auch Ihnen bin ich zu aufrichtigem Dank verpflichtet.

Die vorliegende Arbeit hätte ebenso wenig entstehen können ohne die Offenheit und Großherzigkeit der Nachkommen GMCs, Marie-Lyse Cantacuzino-Ruhemann und Șerban Cantacuzino sowie ihrer Familien in London. Sie haben mir ihr Privatarchiv zur Verfügung gestellt und ihre Freundschaft geschenkt.

Zugleich bleibt jede Studie, die sich GMC widmet, der Grundlagenarbeit verpflichtet, die Dr. Radu Patrulius † mit seiner mutigen Haltung in Zeiten des Kommunismus geleistet hat.

Darüber hinaus bin ich dankbar dafür, den Zugang zu weiteren, kaum erschlossenen Archiven in Bukarest und London erhalten zu haben. In Bukarest hat mir Frau Irina Patrulius ihr GMC-Archiv zur Verfügung gestellt. Frau Liliana Mușețeanu, die Direktorin des Textarchivs des Rumänischen Rundfunks SRR, hat mir alle verfügbaren Manuskripte der Radiovorträge GMCs bereitgestellt und einige unveröffentlichte Fotos von Bauten, die GMC für den Rundfunk geplant hat, überlassen. Den Zugang zum Archiv Paul Marinescu, des ehemaligen Mitarbeiters und Büroassistenten GMCs, hat mir die Familie Marinescu ermöglicht. Dank Prinzessin Judy Ghyka habe ich das von ihr betreute Londoner Archiv von Marthe Bibesco verwerten können. Frau Ileana Tilea-Troiano verdanke ich nützliche Hinweise auf unbekannte GMC-Bauten an der Schwarzmeerküste und unveröffentlichte Fotos von Villen, die GMC für die Tilea-Familie in Eforie Nord errichtet hat.

Zuspruch und inspirierende Gespräche verdanke ich auch Kyra Bullert, Michael Glück, Michael Kunert und Anita Wolfsteiner. Tilman Sperle und Walther Scheuerle haben zudem geduldig das Manuskript gelesen und mich mit kostbaren Anregungen unterstützt.

Nicht zuletzt danke ich meinen Verwandten in Rumänien und vor allen Dingen meinen Eltern in Waiblingen für ihre herzliche Unterstützung und Geduld.

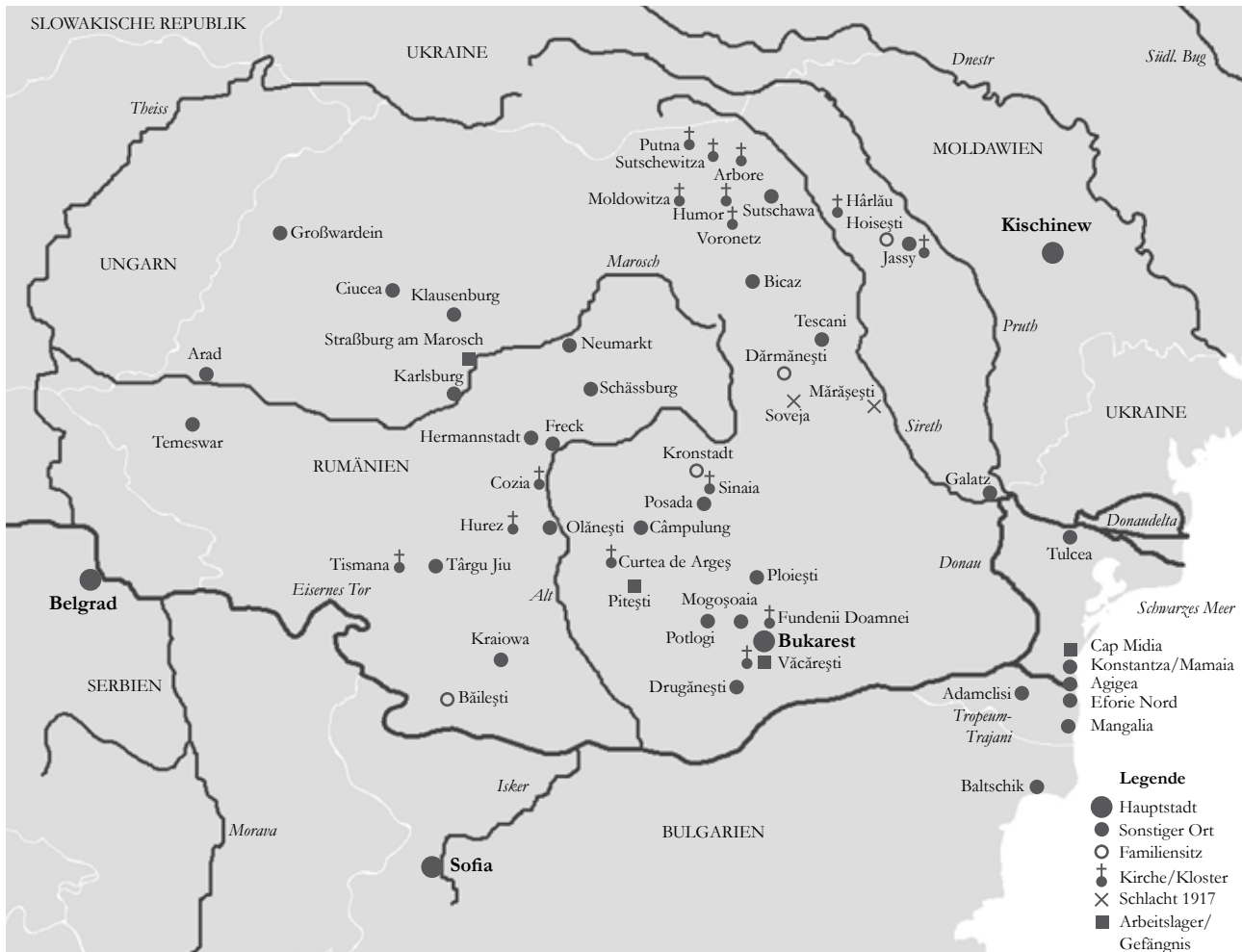
Stuttgart, Oktober 2010



12. GMC, *Jassy*, Allee mit Blick auf den Kulturpalast (Architekt Ioan D. Berindei, 1905-1907), Aquarell (um 1959).



13. Südosteuropa, Rumänien und historische Regionen.



14. Rumänien, Orte, die mit GMC in Verbindung stehen.

2. Anmerkungen zur Geschichte¹ Rumäniens²

In höherem Maße als etwa England oder Spanien³ ist Rumänien ein „Grenzland westlicher Kultur“⁴. Im Südosten Europas gelegen, gehört diese „Randkultur“⁵ zu den Ländern, die sich im Schnittbereich von Ost und West entwickelt haben. Rumäniens bewegte⁶ Geschichte spiegelt sich auch⁷ in der Entwicklung des Grenzverlaufs wider. Die im Folgenden umrissenen wesentlichen Phasen⁸ dieser Entwicklung werden von paradigmatischen Momenten begleitet: darunter von der Suche nach einer eigenen Identität, dem Streben nach Unabhängigkeit, internationaler Anerkennung und Modernisierung mit dem Versuch, im Spannungsfeld von Provinzialismus und Weltoffenheit ein dauerhaftes Gleichgewicht mit „verlässliche[n] Strukturen“⁹ zu etablieren.

1 Die Mehrzahl der Grundlagenwerke zur rumänischen Geschichte „besitzen ihren Schwerpunkt in der faktenbezogenen Ereignisgeschichte“ (Maner 1997 b, S. 345). Die meisten liegen auf Deutsch, Englisch oder Französisch vor. In jüngster Zeit sind auch Arbeiten entstanden, die sich strukturellen Analysen widmen. Die folgende Auflistung dient lediglich zur Orientierung:

Überblicksdarstellungen

- Durandin, Cathérine: *Histoire de la nation roumaine*. Bruxelles: Éditions Complexe, 1994.
Hitchins, Keith: *Romania 1866-1947*. Oxford: Clarendon Press, 1994.
Klein, Horst/Göring, Katja: *Rumänische Landeskunde*. Tübingen: Narr, 1995.
Prost, Henri: *Destin de la Roumanie (1918-1954)*. Paris: Ed. Berger-Levrault, 1954.
Roth, Harald (Hrsg.): *Studienbandbuch Östliches Europa*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 1999.
Darin v. a. die Kap. *Moldau und Walachei* (Arens, S. 267-276), *Rumänien* (Maner/Göllner, S. 340-346), *Siebenbürgen* (Roth, S. 370-378).
Seton-Watson, R. G.: *A History of the Romanians from Roman Times to the Completion of Unity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1934 [1963].
Völkl, Ekkehard: *Rumänien. Vom 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart*. Regensburg: Friedrich Pustet/München: Südosteuropa-Gesellschaft, 1995.

Zwischenkriegszeit und Zweiter Weltkrieg

- Balta, Sebastian: *Rumänien und die Großmächte in der Ära Antonescu (1940-1944)*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2005
Heinen, Armin: *Die Legion „Erzengel Michael“ in Rumänien. Soziale Bewegung und politische Organisation. Ein Beitrag zum Problem des internationalen Faschismus*. München: R. Oldenbourg, 1986.
Hillgruber, Andreas: *Hitler, König Carol und Marschall Antonescu. Die deutsch-rumänischen Beziehungen 1938-1944*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1965.
Livezeanu, Irina: *Cultural Politics in Greater Romania. Regionalism, Nation Building and Ethnic Struggle, 1918-1930*. Ithaca and London: Cornell University Press 1995.
Maner, Hans-Christian: *Parlamentarismus in Rumänien (1930-1940). Demokratie im autoritären Umfeld*. München: R. Oldenbourg Verlag, 1997 (Maner 1997 a).
Ornea, Zigu: *The Romanian extreme-right. The nineteen thirties*. New York: Columbia University Press, 1999. Rumänische Originalausgabe *Anii Trezeci. Extrema dreaptă românească*. București 1995.

Weitere strukturelle Analysen

- Boia, Lucian: *Geschichte und Mythos. Über die Gegenwart des Vergangenen in der rumänischen Gesellschaft*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag, 2003 (Boia 2003 a).
Ders.: *La Roumanie. Un pays à la frontière de l'Europe*. Paris: Les Belles Lettres, 2003 (Boia 2003 b).
Deletant, Dennis: *Ceausescu and the Securitate. Coercion and Dissident in Romania, 1965-1989*. London: Hurst & Company, 1995.
Maner, Hans-Christian: *Multikonfessionalität und neue Staatlichkeit*. Stuttgart: Franz Steiner, 2007.
Ders.: *Rumänien von 1859 bis 1989: Eine Geschichte von Krisen, Staatsstößen und verhinderten Revolutionen?* In: *Österreichische Osthefte. Zeitschrift für Mittel-, Ost- und Südosteuropaforschung*. Jg. 39, Heft 3, Wien 1997, S. 345-367 (Maner 1997 b).
Kahl, Thede/Metzeltin, Michael/Ungureanu, Mihai-Răzvan (Hrsg.): *Rumänien. Sonderband der Österreichischen Osthefte*, 48. Jg. Wien/Berlin: LIT Verlag, 2006.
- 2 Der Name *România* [Rumänien] taucht erst im 19. Jahrhundert auf (s. Boia 2003 b, S. 90, 100).
3 Pevsner 1978, S. 45.
4 Ebd.
5 Vgl. Călin Dan, in: IFA 1993, S. 7: „in den Randkulturen wie der rumänischen“.
6 Der Mainzer Historiker Hans-Christian Maner schlägt vor, die Geschichte Rumäniens als eine Abfolge tatsächlicher oder verhinderten Staatsstöße zu betrachten (vgl. Maner 1997 b).
7 Sie lässt sich an unterschiedlichsten Phänomenen ablesen, etwa in der Geschichte der Namensgebung Bukarester Straßen: manche sind im 20. Jh. etliche Male umbenannt worden (vgl. u. a. Alexandru Ofrim, *Străzi vechi din Bucureștiul de azi* [Alte Straßen im heutigen Bukarest]. București 2007).
8 Zur Orientierung sind die Phasen mit der heutigen Situation überlagert (Pläne o. M.).
9 Călin Dan 1993, op. cit., S. 5.



15. Die Donaufürstentümer (Walachei und Moldau) um 1400.



16. Walachei, Moldau und Transilvanien um 1600 unter dem Fürsten Michael den Tapferen.



17. Die Donaufürstentümer um 1812.



18. Die vereinigten Donaufürstentümer um 1859 unter dem Fürsten Al. I. Cuza.



19. Das Königreich Rumänien um 1878 unter König Carol I.



20. Rumänien um 1913.

Drei Staatengebilde sind dem heutigen Rumänien vorausgegangen: Moldau, Walachei und Transsilvanien. Die Donaufürstentümer¹⁰ – Moldau und Walachei – entstehen im 14. Jahrhundert¹¹ (Abb. 15). Transsilvanien¹² gehört im 14. Jahrhundert zum Königreich Ungarn,¹³ zwischendurch gerät es unter türkische Oberhoheit¹⁴ und bildet anschließend den südöstlichen Teil des Habsburgischen Reiches.¹⁵ Die Vereinigung der Donaufürstentümer mit Transsilvanien 1600 unter Michael dem Tapferen¹⁶ überlebt nur ein knappes Jahr (Abb. 16). Die Moldau verliert 1775 die Bukowina an Österreich-Ungarn und 1812 Nordbessarabien an Russland (Südbessarabien ist bereits unter osmanischer Herrschaft)¹⁷ (Abb. 17). Der Friedensvertrag von Paris 1856, der den Krimkrieg beendet, garantiert der Moldau Südbessarabien.¹⁸ Die Vereinigung der Donaufürstentümer kommt 1859 unter dem Fürsten Alexander I. Cuza zustande¹⁹ (Abb. 18). Mit dem Ziel, das junge Land in den europäischen machtpolitischen Kontext zu integrieren, wird 1866 Prinz Karl von Hohenzollern-Sigmaringen²⁰ auf Vermittlung von Kaiser Napoleon III. als Carol I. rumänischer Fürst.²¹ Infolge des russisch-türkischen Kriegs 1877-1878 gewinnt Rumänien die Dobrudscha und damit den Zugang zum Schwarzen Meer. Stattdessen tritt es Südbessarabien an Russland ab²² (Abb. 19). Darauf folgt die Unabhängigkeit des Landes 1881 und die Gründung des Königreichs unter Carol I.²³ Nach den zwei Balkankriegen 1912-1913 sichert der Friedensvertrag von Bukarest 1913 Rumänien die Süddobrudscha zu²⁴ (Abb. 20). Nach dem Ersten Weltkrieg²⁵ vergrößert sich das sog. Altreich beinahe um das Zweifache: als alliierte Streitmacht und gemäß dem Wilson'schen Selbstbestimmungsrecht der Völker²⁶ erhält Rumänien durch die Verträge von Saint-Germain 1919 und Trianon 1920²⁷ die Provinzen Bessarabien, Bukowina und Transsilvanien (Abb. 21). Volksabstimmungen²⁸ und der Zuspruch der Siebenbürger Sachsen²⁹ bestätigen die Gebietserweiterungen. Zwanzig Jahre später trägt der Hitler-Stalin-Pakt³⁰ dazu bei, dass Rumänien im Sommer 1940 Bessarabien und Nordbukowina

¹⁰ Durch die machtpolitischen Verschiebungen im Europa des frühen 18. Jahrhunderts geraten die Moldau und die Walachei in einen dauerhaften Interessenkonflikt dreier Großmächte (des Osmanischen Reiches, Österreichs und Russlands) und rücken als „Principautés Danubiennes“ auch in den Blickpunkt von Politikern und Diplomaten anderer europäischer Staaten (vgl. Völkl 1995, S. 17).

¹¹ Boia 2003 b, S. 88; Völkl 1995, S. 12-14; Durandin 1994, S. 47-49.

¹² Transsilvanien, „eine Mittelgebirgslandschaft, geprägt durch Ungarn, Rumänen und Deutsche“ (vgl. Völkl 1995, S. 11), besteht aus Siebenbürgen (einschließlich des Seklerlandes), der Marmarosch (Maramuresch), dem Kreischgebiet und dem überwiegenden Teil des Banats (der kleinere westliche Landstreifen des Banats gehört zu Serbien; vgl. a. Völkl 1995, S. 89).

¹³ Boia 2003 b, S. 30.

¹⁴ Ernst Wagner, *Geschichte der Siebenbürger Sachsen. Ein Überblick*. Thaur bei Innsbruck 1990, S. 48.

¹⁵ Vgl. Boia 2003 b, S. 30; Wagner 1990, S. 54f.

¹⁶ Boia 2003 b, S. 92-94; Durandin 1994, S. 62-65

¹⁷ Boia 2003 b, S. 90; Durandin 1994, S. 110.

¹⁸ Boia 2003 b, S. 99; Völkl 1995, S. 26-27.

¹⁹ Die von den Parlamenten beider Fürstentümer mit Bezug auf die Pariser Konvention von 1858 beschlossene Vereinigung wird durch die europäischen Großmächte erst nach einigen turbulenten Monaten anerkannt. Trotz vielversprechender Reformen (zur Agrarreform von 1864 vgl. u. a. Völkl 1995, S. 28-35) wird Cuza vom Parlament „in einer Palastrevolution“ (Völkl 1995, S. 35) 1866 abgesetzt. Cuza stirbt 1873 im Heidelberger Exil (vgl. Boia 2003 b, S. 99-102; Durandin 1995, S. 148f).

²⁰ Zum späteren König Carol I. (Karl I.) von Rumänien (1839-1914), geb. als Prinz Karl von Hohenzollern vgl. u. a. Brockhaus 2006, Bd. 14, S. 488; Boia 2003 b, S. 110-122; Völkl 1995, S. 45f.; Hitchins 1994, darin vor allem Kap. 3, *The reign of King Charles, 1881-1914*, S. 90-154.

²¹ Boia 2003 b, S. 111f.; Durandin 1994, S. 151.

²² Boia 2003 b, S. 116; Völkl 1995, S. 41-45; Durandin 1994, S. 155-160.

²³ Boia 2003 b, S. 113; Völkl 1995, S. 35f.

²⁴ Boia 2003 b, S. 118; Völkl 1995, S. 70-71.

²⁵ Zum Ablauf des Ersten Weltkriegs in Rumänien vgl. u. a. Boia 2003 b, S. 122-128; Völkl 1995, S. 72-81; Durandin 1994, S. 221f.

²⁶ Comnène/Tataresco, *Roumanie*. In: *Dictionnaire Diplomatique*, Bd. 4, o. J. [1948], S. 968.

²⁷ Boia 2003 b, S. 126; Völkl 1995, S. 82-89; Comnène/Tataresco o. J. [1948], op. cit., S. 963.

²⁸ Boia 2003 b, S. 126; Comnène/Tataresco o. J. [1948], op. cit., S. 963.

²⁹ Wagner 1990, S. 71. Zu den Siebenbürger Sachsen vgl. a. Oskar Schuster (Hrsg.), *Epoche der Entscheidungen. Die Siebenbürger Sachsen im 20. Jahrhundert*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag, 1984; Paul Philippi (Hrsg.), *Siebenbürgen als Beispiel europäischen Kulturansatzes*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag, 1975.

³⁰ Vgl. u. a. Völkl 1995, S. 124; Académie Diplomatique Internationale (Hrsg.), *Dictionnaire Diplomatique*, Bd. 4. Paris o. J. [1948], S. 921 (im Anhang des Artikels von Edmond Raczyński über Polen).

an die Sowjetunion verliert;³¹ der Wiener Schiedsspruch³² besiegelt die Abgabe der Süddobrudscha an Bulgarien und Nordtranssilvaniens an Ungarn (Abb. 22). Mit der darauffolgenden Abdankung von König Carol II.³³ im September 1940³⁴ ist der Weg frei für eine faschistische Militärdiktatur unter General Ion Antonescu,³⁵ der Hitler im Krieg gegen Russland unterstützt mit den nahen Zielen, Bessarabien und Nordbukowina zurückzuerobern³⁶ und eine „ethnische Säuberung« Rumäniens³⁷ durchzuführen sowie dem langfristigen Bestreben, Nordtranssilvanien wiederzubekommen.³⁸ Auf die kurzfristigen Gebietseroberungen im Osten während des Russlandfeldzuges³⁹ folgt die Ernüchterung der drohenden militärischen Niederlage und die Trauer über die zahlreichen Opfer. Die Besetzung des Landes durch die Rote Armee nach dem erfolgreichen Putsch⁴⁰ der bürgerlich-kommunistischen Opposition unter König Michael I.⁴¹ gegen Antonescu Ende August 1944 legt die Machtverhältnisse neu fest. Für die Beteiligung am Krieg im Lager der Alliierten ab Ende August 1944⁴² erhält Rumänien auf der Pariser Konferenz von 1947 Nordtranssilvanien zurück.⁴³ Damit steht der heutige Grenzverlauf fest (Abb. 23).

Der Prozess der Modernisierung, dessen programmatische Phase in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gestartet ist,⁴⁴ setzt sich bis in die Gegenwart hinein fort. Inspiriert durch die Französische Revolution und den von ihr entfachten Nationalgedanken beginnen progressive Figuren (zuerst der Aristokratie, später auch des Bürgertums), die an mittel- und westeuropäischen Universitäten studiert haben, damit, den zivilisatorischen Abstand der Donaufürstentümer zum Abendland abzubauen und ihre Modernisierung systematisch anzugehen. Unter Fürst Al. I. Cuza, den Königen Carol I. und Ferdinand I. werden trotz retardierender Momente⁴⁵ entscheidende Weichen der Modernisierung gestellt. Mit Entstehung des sog. Großrumäniens und insbesondere im zweiten Jahrzehnt der Zwischenkriegszeit nach Rückkehr des exilierten Königs Carol II. im Jahr 1930⁴⁶ ist die Modernisierung des noch weitgehend agrarisch geprägten und dem Feudalsystem kaum entkommenen Landes in einer widersprüchlichen und trüben Zeit mit Nachdruck verfolgt worden.⁴⁷ Nach dem Zweiten Weltkrieg wird die Modernisierung teils forciert, teils gehemmt.⁴⁸ Für das Land beginnt auch „[d]as Zeitalter des kollektiven Marsches“,⁴⁹ das erst mit dem Fall der Berliner Mauer und den „historischen Ereignissen vom Dezember 1989“⁵⁰ zu Ende geht und damit die, wenn auch langsame und mühsame, Integration ins westliche Europa einleitet.

31 Boia 2003 b, S. 131; Völkl 1995, S. 124-125; Durandin 1994, S. 312-313.

32 Vgl. Boia 2003 b, S. 132; Völkl 1995, S. 125f; Comnène/Tataresco o. J. [1948], op. cit. S. 963.

33 Zum König Carol II. (Karl II.) von Rumänien (1893-1953) siehe u. a. Brockhaus 2006, Bd. 14, S. 488; Völkl 1995, S. 99f; Hillgruber 1965 (s. VA, Kap. 2, Anm. 1).

34 Boia 2003 b, S. 132; Völkl 1995, S. 128; Comnène/Tataresco o. J. [1948], op. cit. S. 965-966.

35 Balta 2005; Boia 2003 b, S. 132; Völkl 1995, S. 128f; Hillgruber 1965.

36 Vgl. Balta 2005, S. 195-199.

37 Op. cit., S. 168.

38 Op. cit., S. 115.

39 Boia 2003 b, S. 133; Völkl 1995, S. 151-157.

40 Boia 2003 b, S. 133; Völkl 1995, S. 157-160; Comnène/Tataresco o. J. [1948] op. cit., S. 964; Ivor Porter, *Operation Autonomous*. London 1989.

41 König Michael I. von Rumänien, geb. 1921. Vgl. M. Kroner, *Der letzte Hohenzollern-König. Vierzig Jahre seit der Abdankung Michaels I. von Rumänien*. In: Südosteuropa-Mitteilungen 27, 1987, 2, S. 128-134; s. a. Radu 2008; Porter 1989.

42 Völkl 1995, S. 160-161; Comnène/Tataresco o. J. [1948], op. cit. S. 967.

43 Boia 2003 b, S. 134; vgl. a. den Text des Friedensvertrags von 1947 zwischen den Alliierten und Rumänien im Anhang von Comnène/Tataresco o. J. [1948], op. cit. S. 971-975.

44 Boia 2003 b, S. 95-103; Völkl 1995, S. 47f.

45 Vgl. etwa den Bauernaufstand von 1907 (s. Boia 2003 b, S. 120; Völkl 1995, S. 66-70).

46 Vgl. u. a. Maner 1997 c, *Die Rückkehr Carols aus dem Exil. Macht und Herrschaftspolitik in Rumänien gegen Ende der 20er Jahre*. In: Südost-Forschungen, Bd. 56, 1997, S. 341-372.

47 Vgl. u. a. Mihai Sorin Rădulescu, *Considérations sur l'élite historique roumaine pendant la période de l'entre-deux-guerres*. In: *Études Danubiennes*, 1er semestre 1995, Tome XI, Nr. 1, S. 97-106; Völkl 1995, S. 99f.

48 Vgl. Boia 2003 b, S. 139-186; Völkl 1995, S. 162-213.

49 Alexander Tolnay und Monika Winkler, *Vorwort*, in: IFA 1993, S. 3.

50 Ebd.; siehe a. Hubertus von Amelunxen/Andrei Ujica (Hrsg.): *Television/Revolution: das Ultimatum des Bildes. Rumänien im Dezember 1989*. Marburg 1990.



21. Das sog. Großrumänien 1919-1940.



22. Rumänien Ende des Sommers 1940.



23. Rumänien ab Ende 1944.



24. GMC, beim Malen, Bukarest (Aufnahme um 1956).

3. Ein intellektuelles Portrait

3.1 Familiärer Hintergrund: die Cantacuzinos¹, Aristokratie und Großbürgertum in Rumänien

Der folgende Abriss des familiären Hintergrunds GMCs zielt darauf ab, einige historisch relevante Daten und Persönlichkeiten der diasporaartig labyrinthisch weitverzweigten Cantacuzinos summarisch anzudeuten. Dies könnte wichtige Impulse für die Rekonstruktion des Mutterbodens der gesellschaftlichen Positionierung und Identitätsfindung GMCs aufzeigen und zum Verständnis des konservativen Aspekts seiner Haltung beitragen. Innerhalb des familiären Netzwerks wird auch eine adlige Tradition der sozialen und kulturellen Verpflichtung sichtbar, zu der sich GMC bekennt.

Byzanz und danach

Die Spur der Cantacuzinos lässt sich mit siebenundzwanzig bekannten Generationen bis ins 11. Jahrhundert n. Chr. im Byzantinischen Reich zurückverfolgen.² Die erste geschichtliche Erwähnung gilt dem byzantinischen General *Kantakouzenos*.³ Die Cantacuzinos bilden den rumänischen Zweig der griechischen Fürstendynastie *Kantakouzenos*, „der die byzantinischen Kaiser Johannes VI. [1341-55] und Matthäus [1353-57] angehörten“⁴. Johannes VI., der seinen Thron aufgegeben und den Rest seines Lebens als Mönch verbracht hat, ist der einzige byzantinische Kaiser, dessen Memoiren erhalten sind.⁵ Ab 1348 bis ins 15. Jahrhundert hinein haben Cantacuzinos das Despotat der Felsenstadt Mistra besessen.⁶ Die nach der Eroberung Konstantinopels 1453 im Osmanischen Reich verbliebenen Cantacuzinos haben bis ins 17. Jahrhundert hinein zu den vornehmen Fanariotenfamilien⁷ gezählt. Andere sind ausgewandert, zuerst vornehmlich nach Kreta und Serbien, später in den Peloponnes und ab dem 16. Jahrhundert in die Donaufürstentümer.⁸ Von dort aus sind manche nach Russland, Österreich oder Deutschland weitergesiedelt.⁹ In der Moldau und Walachei sowie anschließend in Rumänien haben die Cantacuzinos bis Mitte des 20. Jahrhunderts zu den in Politik, Wirtschaft und Kultur einflussreichsten Familien gehört.¹⁰ Vor und nach dem Zweiten Weltkrieg sind die meisten Cantacuzinos nach Westeuropa oder in die USA emigriert.¹¹

1 Genauer Herkunft und Bedeutung des Namens *Cantacuzino* sind unbekannt. Die ursprüngliche griechische Schreibweise des Namens *Kantakouzenos* ist als *Cantacuzenus* latinisiert worden. Ab Beginn des 16. Jh. lässt sich im Französischen die Variante *Cantacuzène* nachweisen. Das Italienische kennt den Namen zuerst unter *Cantacuzino* (15./16. Jh.) und anschließend unter *Cantacuzeno* (18. Jh.). Die walachischen Cantacuzinos verwenden vom späten 16. bis zum frühen 18. Jh. 3 Schreibweisen: *Ka(n)takoziño*, *Cantacuzeno*, *Cantacuzenos*. Um 1866 taucht der Name in Rumänien als *Cantacuzeno* und *Cantacudin* auf; Ende des 19. Jh. sind drei Schreibweisen gebräuchlich: *Cantacuzenu*, *Cantacuzin* und *Cantacuzino* (s. I. C. Mihalcea, *Neamul Cantacuzinescilor* [Der Stamm der Cantacuzinos]. Bukarest 1889). Während im Russischen die zweite Version gültig ist (in kyrillischer Schrift), hat sich in Rumänien um 1900 die Schreibweise *Cantacuzino* durchgesetzt (vgl. J. M. Cantacuzino 1996, S. 433, Anm. 2).

2 Vgl. J. M. Cantacuzène 1992, S. 7. Zur Frühgeschichte der Cantacuzinos vgl. a. Donald Nicol, *The Byzantine Family of Kantakouzenos (Cantacuzenus) ca. 1100-1460. A Genealogical and Prosopographical Study*. Dumbarton Oak Studies XI. Washington, D. C. 1968.

3 General des Kaisers Alexios I. um 1094-1107 (s. J. M. Cantacuzène 1992, S. 2-7).

4 Vgl. Brockhaus 1929, Bd. 3, S. 628; J. M. Cantacuzino 1996, S. 527, 529.

5 Johannes Kantakouzenos ist „1321 Statthalter von Thessalien[,] 1327 Großdomestik“ und byzantinischer Kaiser (1347-1355). Nach der freiwilligen Abdankung lebt er bis zu seinem Tod 1383 „als Mönch Joasaph“ in Mistra (von Löhneysen 1977, Stammtafel gegenüber S. 472; vgl. a. Nicol 1996, S. 1; J. M. Cantacuzène 1992, S. 7; Vapereau 1876, S. 373).

6 Vgl. u. a. von Löhneysen 1977, S. 112f.

7 «Fanarioten» sind einerseits griechische Bewohner des Istanbuler Viertels *Phanar* gewesen. Andererseits bezieht sich der Begriff auf adlige Griechen, die im Osmanischen Reich hohe Ämter bekleidet haben. Außerdem sind Fanarioten im 18. u. 19. Jh. vom Sultan als Fürsten in der Moldau und der Walachei eingesetzt worden (vgl. u. a. Brockhaus 2006, Bd. 21, S. 359; Boia 2003 a, S. 184-185).

8 Vgl. u. a. J. M. Cantacuzène 1992, S. 7.

9 Ein Cantacuzino des russischen Zweigs, Gregory-Lvovitch Cantacuzène (1843-1912), ist russischer Gesandter in Washington (1892), Karlsruhe (1895-1897) und Stuttgart (1898-1903) gewesen (vgl. J. M. Cantacuzino 1996, Tafel IX; 1992, S. 7; *Dictionnaire diplomatique*, Bd. 5, o. J. [1953], S.187).

10 Vgl. u. a. J. M. Cantacuzène 1992.

11 J. M. Cantacuzène 1992, S. 7.



25. Johannes VI. Kantakouzenos (um 1320-1383) in einer Doppeldarstellung als Kaiser und Mönch inmitten eigener Traktate, Mitte 14. Jh. (Stiegemann 2001, S. 15).



26. Mistra, Pantanassa-Kloster (Aufnahme GMC 1933).



27. Kloster Sinaia, Südkarpaten (um 1682), (Aufnahme von Kurt Hielscher, um 1930).

Walachei

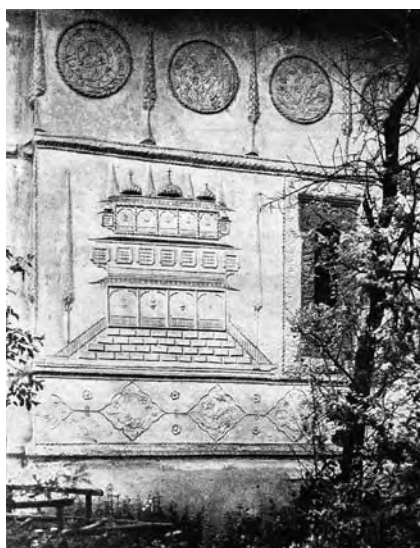
Der Walachei haben die Cantacuzinos zwei Fürsten gegeben: Șerban Cantacuzino¹³ (1634-1688) und einen seiner Neffen, Ștefan Cantacuzino (1675-1716). Gemeinsam mit seinen Brüdern Constantin (1639-1716) und Michael (1640-1716) leitet Șerban Cantacuzino (trotz anscheinender Differenzen) eine Periode kulturellen Aufblühens ein. Sein Neffe Constantin Brancovan führt sie zu einer Hochblüte, die in die Kunstgeschichte als Brancovan-Periode eingegangen ist.

Der Truchsess und Chronist Constantin Cantacuzino gilt als bedeutendste humanistische Figur der sogenannten Cantacuzino-Renaissance in der Walachei. 1700 fertigt er die erste Landkarte der Walachei an und veröffentlicht sie im selben Jahr in seinem ehemaligen Studienort Padua.¹⁴ Sein Hauptwerk¹⁵, „die erste kritische Geschichte des rumänischen Volkes“¹⁶, bleibt auf Grund seines gewaltsamen Todes unvollendet: Zusammen mit seinem Sohn, dem Fürsten Ștefan Cantacuzino, ist er in Konstantinopel hingerichtet worden.¹⁷

Auf den Heerführer Michael Cantacuzino gehen mehrere Stiftungen zurück, darunter das Kloster in Sinaia¹⁸ (um 1682), etliche Kirchen (so das Kleinod *Fundenii Doamnei*¹⁹ bei Bukarest, 1699) und das Bukarester Colțea-Anwesen²⁰ (1695) mit Krankenhaus, Kirche und Wohltätigkeitseinrichtungen.



28. Kirche Fundeni Doamnei, vermut. Părvu Mutu (1657-1735), *Das Jüngste Gericht*, Deckenmalerei.



29. Kirche Fundeni Doamnei, Bukarest (1699), Detail der Stukkatur an der Südfassade (Aufnahme 1931).

12 Als Fürst (1678-1688) betreibt Șerban Cantacuzino einerseits „eine Schaukelpolitik“ zwischen den Großmächten des Osmanischen Imperiums und des Habsburgischen Reichs in dem Versuch, der Walachei eine relative Unabhängigkeit zu erhalten – 1683 nimmt er unter türkischem Oberkommando teil an der Belagerung Wiens. Andererseits gründet er die „erste rumänische“ höhere Schule und [lässt] 1688 die erste vollständige Bibel in rumänischer Sprache drucken“. Die Umstände seines Todes sind ungeklärt geblieben. Möglicherweise ist er „von seinem Bruder Constantin C. und seinem Neffen Constantin Brancovan vergiftet“ worden (Meyers 1972, Bd. 5, S. 305).

13 Ștefan Cantacuzino, Fürst der Walachei 1714-1716 (vgl. u. a. Meyers 1972, Bd. 5, S. 305).

14 Gleichwohl bleiben solche Kontakte zum Abendland punktuell (vgl. Boia 2003, S. 46).

15 *Istoria Țării Românești* [Geschichte der Walachei]; vgl. u. a. D. H. Mazilu, in: Kahl/Metzeltin/Ungureanu 2006, S. 374, 377-378; J. M. Cantacuzino 1996, S. 183-184; Călinescu 1982, S. 32-33; G. Mihăilă/D. Zamfirescu (Hrsg.): *Literatura română veche* [Alte rumänische Literatur]. Bd. 1, 1402-1647. Bukarest 1969, S. 221f.; C. Grecescu/D. Simonescu (Hrsg.), *Istoria Țării Românești (1290-1690). Letopiseșul cantacuzinesc*. București 1960.

Indem der Truchsess die Herkunft der Rumänen als hybrid annimmt (immerhin als dakisch-römischen Mix – vgl. u. a. Boia 2003 a, S. 104), mutet er modern an.

16 Vgl. Meyers 1972, Bd. 5, S. 305.

17 Anfang Juni 1716 (J. M. Cantacuzino 1996, S. 183, 532; Meyers 1972, Bd. 5, S. 305).

18 Michael Cantacuzino unternimmt 1682 eine Pilgerreise ins Heilige Land, die ihn bis zum Berg Sinai führt. Daraufhin lässt er in einem Karpatenpass, der Siebenbürgen und die Walachei miteinander verbindet, das Kloster in Sinaia errichten (J. M. Cantacuzino 1996, S. 529; Năsturel 2008, S. 27).

19 Vgl. GMC, *Fundenii Doamnei*. In: *Boabe de grâu. Revistă de cultură* [Weizenkörner. Kulturzeitschrift]. Bukarest, Januar 1931, S. 151-154; s. a. Hootz/Vătășianu 1986, Abb. 53-54 und S. 407.

20 Hootz/Vătășianu 1986, Abb. 55-56 und S. 406-407.

Als Fürst der Walachei (1688-1714) hat Constantin Brancovan (1654-1714) die Künste maßgeblich gefördert, von der Architektur über die Malerei bis zum Kunsthandwerk. Zu den wichtigsten Bausteinen seines kulturellen Erbes gehören das Kloster Hurez²¹ (1691-1693) am Fuße der Südkarpaten, seine Palais in Potlogi und Mogoșoaia²² (1698-1702) bei Bukarest sowie der Mogoșoaia-Damm. Aus dem Mogoșoaia-Damm, der Brancovans Sitz in Bukarest mit dem Mogoșoaia-Palais verbunden hat, ist im 19. Jahrhundert eine der bedeutendsten Verkehrsadern der rumänischen Hauptstadt geworden, Calea Victoriei.²³

Unter den walachischen Cantacuzinos, die sich ab Mitte des 19. Jahrhunderts auf verschiedenen Gebieten hervorgetan haben, sind zu erwähnen der Politiker Georg Gregor Cantacuzino²⁴ (1832-1913), der Arzt, Biologe und Professor Jean Cantacuzène²⁵ (1863-1934), der General Georg „Grănicerul“ [der Grenzsoldat] Cantacuzino²⁶ (1869-1937), der Diplomat und Dichter Alexander Cantacuzino²⁷ (1902-1939), der rumänische Diplomat und französische Dichter Charles-Adolphe „Scarlat“ Cantacuzène²⁸ (1874-1949) sowie der Pilot Constantin „Băzu“ Cantacuzino²⁹ (1904-1958).



30. Portrait des Fürsten Constantin Brancovan, Ölgemälde (1696, anonym).



31. Mogoșoaia-Palais, Westansicht, Postkarte (um 1930).

21 Hootz/Vătășianu 1986, S. 435; vgl. a. Sielemann 2003, S. 401.

22 Vgl. u. a. GMC, *Mogoșoaia: un palat, o grădină, un peisaj* [Mogoșoaia: ein Palais, ein Garten, eine Landschaft] o. J. [1955]. In: INMI/FDMI, Dos. 6499 (dt. Fassung s. VA, Kap. 5.2).

23 Zur Calea Victoriei vgl. Gheorghe Crutzescu, *Podul Mogoșoaiei* [Der Mogoșoaia-Damm]. București 1987 [1943]; Matei Cazacu, *Calea Victoriei/Victoria Avenue. Interbellum Bucharest*. Bucharest 2006.

24 Nach einem Studium in Paris ab 1870 wiederholt rumänischer Minister verschiedener Ressorts, 1899-1900 und 1905-1907 Ministerpräsident und 1899-1913 Chef der konservativen Partei (vgl. u. a. J. M. Cantacuzino 1996, S. 525; Meyers 1972, Bd. 5, S. 305; Brockhaus 1931, Bd. 9, S. 666).

25 Begründer des französischen Cantacuzino-Zweiges und Gründer des medizinischen Institutes Cantacuzino in Bukarest (J. M. Cantacuzino 1996, S. 527).

26 Der rechtsradikale Riss, der während der Zwischenkriegszeit auch die rumänische Gesellschaft spaltet, trifft die Cantacuzinos ebenfalls. Georg Cantacuzino, gegen Lebensende Chef der rechtsradikalen Partei „Totul pentru țară“ [Alles für die Heimat] (J. M. Cantacuzino 1996, Tafel II) und Alexander Cantacuzino (s. VA, Anm. 27) haben die rechtsradikale Bewegung in Rumänien unterstützt.

27 Vgl. J. M. Cantacuzino 1996, Tafel III.

28 C.-A. Cantacuzène hinterlässt 44 Gedicht- und Essaybände sowie eine Biografie des belgischen Diplomaten und Landschaftsarchitekten Karl Joseph de Ligne: *Le Prince de Ligne, le dernier grand Européen* (s. *Dictionnaire diplomatique*, Bd. 5, o. J. [1954], S. 187; GMC, *Charles Joseph de Ligne: Coup d'œil sur Belœil*. In: *Simetria* VIII, 1947 S. 162-165). Befreundet mit Stéphane Mallarmé und Paul Valéry. Gestorben in Bukarest 1949 unmittelbar nach der angeordneten Räumung seines Hauses. Sein jüngerer Bruder Adolf ist am Tag der Zwangsschließung des Bukarester Institut Français 1948 von Ordnungskräften ebendort in ein Buch vertieft angetroffen und in ein Arbeitslager zum Bau des Donau-Schwarzmeer-Kanals interniert worden. Dort erfforen (vgl. J. M. Cantacuzino 1996, S. 370-372, 532).

29 J. M. Cantacuzino 1996, Tafel II.



32. Hurez-Kloster (1690-1753), Detail der Dionysos-Loggia. UNESCO-Weltkulturerbe seit 1993.



33. Théodore Chassériau, *Marie Cantacuzène* (1856).

Moldau und GMC

Über seinen Vater, den Diplomaten Nikolaus Basile Cantacuzino³⁰ (1864-1947), ist GMC in der Moldau beheimatet. Die Familie gehört einem moldauischen Zweig der Cantacuzinos an, dem sogenannten Măgureanu-Deleanu-Zweig, die im 18. Jahrhundert aus der Walachei in die Jassy-Gegend gezogen sind. Über seine Mutter Marcella Bibesco³¹ (1873-1957) ist er mit der rumänischen Adelsfamilie der Bibescos³² und mit der französischen Aristokratenfamilie Caraman-Chimay³³ verwandt.

Unter den Persönlichkeiten des politischen und kulturellen Lebens Rumäniens ab Mitte des 19. Jahrhunderts, zu denen GMC in naher oder ferner verwandtschaftlicher Beziehung steht,³⁴ befinden sich der 1848er-Revolutionär Basile Cantacuzino³⁵ (1815-1906), dessen Schwester Maria Cantacuzino³⁶ (1820-1898), der Fürst Alexander Ioan Cuza³⁷ (1820-1873), der Dichter und Schopenhauer-Übersetzer Jean A. Cantacuzène³⁸ (1829-1898), der Architekt Nicolae Ghika-Budești³⁹ (1869-1943), die rumänischstämmigen französischen Schriftstellerinnen Anna de Noailles⁴⁰ (1876-1933) und Marthe Bibesco⁴¹ (1887-1973), der Diplomat und Pilot Georges Valentin Bibesco⁴² (1880-1941), der Diplomat Barbu Demeter Știrbeye⁴³ (1872-1946) der Archäologe und Kunsthistoriker Georges Bals⁴⁴ (1868-1934), der Maler Theodor Pallady⁴⁵ (1871-1956), der Diplomat und Kulturästhetiker Matila Ghyka⁴⁶ (1881-1965) und die Malerin Marie-Blanche Cantacuzino⁴⁷ (1899-1976).



34. Georges Bibesco (1834-1902), Aufnahme o. D. (Ausschnitt).

30 N. B. Cantacuzino, * Dresden, † Bukarest (GMC 1993 [1958] b, VIII, S. 78). Seit 1909 rumänischer Gesandter, darunter in der Schweiz (1911), Österreich (1920); in Paris Vize-Gesandter (1922 bis ca. 1938) (J. M. Cantacuzino 1996, S. 327-329, 370, 372, 387, 397, 405, 530; vgl. a. GMC 1993 [1956] b, VII, S. 67; *Dictionnaire diplomatique*, Bd. 5, o. J. [1953], S. 187; N. B. Cantacuzinos Memoiren *Vieux Temps – Vieilles Figures*. Bucarest 1940 (rum. Ausgabe 1945, NA 1994).

31 Marcella Bibesco, Tochter von Prinz Georges Bibesco und der Gräfin Valentine de Caraman-Chimay (vgl. VA, Kap. 3.1, Anm. 33); Schwester Georges Valentin Bibescos (vgl. VA, Anm. 42).

32 Die griechischen Vorfahren der Bibescos sind im 17. Jh. aus dem Istanbuler Fanar-Viertel in die Walachei eingewandert.

33 GMCs Großvater mütterlicherseits ist Georges Bibesco (1834-1902) gewesen. Absolvent der Militärschule in Saint-Cyr (1856-1859), Offizier der französischen Ehrenlegion (1865) und rumänischer Kurator auf der Pariser Weltausstellung 1889. Teilnahme am Mexiko-Befreiungskampf und am deutsch-französischen Krieg 1870-1871. Historiker und Mitglied des *Institut de France*. Über seine Großmutter Marie Henriette Valentine Bibesco, Gräfin von Caraman-Chimay (1839-1914) (GMC 1993 [1955] b, V, S. 52-55; Narcis 2007, S. 244-246; Marthe Bibesco 1989, S. 21) ist GMC mit der Madrilenin Thérèse Cabarrus Tallien (1773-1820) verwandt. Als „Madame Thermidor“ in die Geschichte eingegangen, hat Mme Tallien in zweiter Ehe einen Prinzen Caraman-Chimay geheiratet (vgl. u. a. Larousse 1985, Bd. 10, S. 10025). 1884 haben die Caraman-Chimays (GMCs Urgroßeltern) ihren Pariser Sitz am Quai Malaquais 15-17 der benachbarten École des Beaux-Arts verkauft, die im Hôtel Chimay Künstlerateliers eingerichtet hat (vgl. u. a. Ayers 2004, S. 122; Garleff 2003, S. 279-280).

34 Vgl. N. B. Cantacuzino 1940; Patruilus 1975 a, S. 58; Patruilus 1982, S. 93.

35 GMCs Großvater väterlicherseits, Basile Cantacuzino, kämpft als einer der Hauptakteure der Revolution von 1848 in Jassy für soziale Reformen in der Moldau und beteiligt sich an der Vorbereitung der Vereinigung der Donaufürstentümer 1856 (J. M. Cantacuzino 1996, Tafel IV; GMC 1993 [1958] b, VIII, S. 76, 78; N. B. Cantacuzino 1940, S. 11).

36 Maria Cantacuzino (Großtante GMCs), zweite Ehefrau des französischen Malers Pierre Puvis de Chavannes (J. M. Cantacuzino 1996, Tafel IV). Muse und Modell Théodore Chassériau (vgl. u. a. Guégan 2003, S. 350) und Puvis de Chavannes' (u. a. für das Monumentalgemälde Puvis de Chavannes' im Pariser Pantheon, der Kirche Sainte Geneviève (zur Kirche Sainte Geneviève vgl. u. a. Philipp 2006, S. 268, 269; GMC 1993 [1956] b, VII, S. 7; Pallady 1966, S. 124-125).

37 Cuzas Frau Elena ist eine Cousine des Großvaters GMCs gewesen (N. B. Cantacuzino 1940, S. 10). Über Elena Cuza als Figur weiblicher Mythologie in Rumänien vgl. Boia 2003, S. 238.

38 Jean A. Cantacuzène, Studium in Genf und Paris, Doktorat im Recht in Lausanne. Zeitweise Direktor der Bukarester Theater. Erster Übersetzer von Werken Arthur Schopenhauers ins Französische (ab 1880), darunter die *Aphorismen zur Lebensweisheit* (vgl. u. a. J. M. Cantacuzène 1992, S. 351).

39 N. Ghika-Budești (GMCs dreißig Jahre älterer Cousin) Bauingenieur und Architekt. Entwickelt den rumänischen Heimatstil weiter und betont „dessen natürliche Elemente“ (Brockhaus 2006, Bd. 10, S. 7369). Studium in Bukarest und an der Pariser École des Beaux-Arts 1894-1901. Freundschaft mit Victor Laloux (1850-1937), einem der wichtigsten Professoren der École und Architekt der Gare d'Orsay (1898-1900). Honorarmitglied der rumänischen Akademie (1937), Professor an der Bukarester Architekturschule und Mitglied der rumänischen Denkmalschutzkommission. Bedeutende Studien zur traditionellen Architektur der Walachei (vgl. u. a. Rădulescu 2005, S. 33-60; Gr. Ionescu 1986, S. 168). Zu einem der Hauptwerke von N. Ghika-Budești siehe GMC, *Muzeen național* [Das Nationalmuseum]. In: *Revista Fundațiilor Regale*, 1. Oktober 1935. Zit. n. GMC 1966, S. 85-87.



35. Paris, École des Beaux-Arts, Hôtel de Chimay. Erbaut um 1630 für Macé de la Bazinière; Umbauten u. a. 1653 mutmaßlich durch François Mansart, 1740-1756 durch François Debias-Aubrey für den Duc de Bouillon; im 18. Jh. Gartenanlage von André Le Nôtre (nicht erhalten). (Aufnahme von Eugène Atget, um 1907-1908).



36. Pierre Puvis de Chavannes, *Die Kindheit der Sainte Geneviève*, Paris, Pantheon (1893-1898).



37. Giovanni Boldini, *Marthe Bibesco* (um 1911).

40 Anna de Noailles, „cette reine du Tout-Paris“ (Larousse 1992, S. 1098), gehört zu den 36 Kandidaten für den Nobelpreis für Literatur des Jahres 1927, der schließlich Henri Bergson zuerkannt wird (Strömberg, in: Bergson o. J. [1964], S. 9). Mitglied der Königlichen Belgischen Akademie (Kolb/Proust 1993, Bd. 21, S. 44-45, Anm. 2; van Tieghem/Josserand 1968, Bd. 2, S. 2859).

41 Ehefrau Prinz Georges Valentin Bibescos. Ihr erstes Buch, *Les Huit paradis* (1908), wird von der Académie française preisgekrönt. Die literarische Gesellschaft in Paris empfängt sie als „reigning beauty and genius“. Freundschaft mit u. a. Aristide Briand, Winston Churchill, Jean Cocteau, Charles de Gaulle, Ramsay MacDonald, Marcel Proust, Rainer Maria Rilke, Antoine de Saint-Exupéry, Paul Valéry (vgl. u. a. Seymour-Smith/Kimmens 1996, S. 241-242; Demougin 1992, S. 199).

42 Diplomat, Rennfahrer und Pilot, Gründer der rumänischen Fluggesellschaft und der Flugschule in Băneasa bei Bukarest (1910), Präsident der *Fédération Aéronautique Internationale* FAI (1930-1940) (vgl. Narcis 2007, S. 232; <http://www.fai.org>). Onkel GMCs mütterlicherseits.

43 Diplomat und Politiker, Honorarmitglied der Rumänischen Akademie (1929); Verwalter der königlichen Immobilien (1913-1927); Präsident des Ministerrats und Interimsminister für Portfolios der Finanzen, des Innen- und des Außenministeriums (1927). Als Vertrauter der Königin Maria vom zurückgekehrten König Carol II. 1930 marginalisiert, lebt er 1931-1940 in der Schweiz. Vertritt Rumänien 1944 bei den Friedensgesprächen mit den Alliierten in Kairo. Mitglied der rumänischen Delegation, die im September 1944 in Moskau das Waffenstillstandsabkommen ausgehandelt und unterzeichnet hat (vgl. u. a. *Dicționar enciclopedic* 2006, Bd. 6, S. 638; Porter 1989, S. XVII).

44 Ingenieurstudium an der ETH Zürich; Mitglied der Rumänischen Akademie und des Denkmalschutzamts. Älterer Cousin GMCs (vgl. Rădulescu 2005, S. 53; Patrușiu 1982, S. 89; GMC, *George Bals*. In: *Revista Fundațiilor Regale*, 1. November 1934. Zit. n. GMC 1966, S. 34-41).

45 Pallady beginnt in Dresden ein Ingenieurstudium, das er zugunsten eines Kunststudiums in Paris aufgibt. Befreundet mit Henri Matisse. Einer der wichtigsten rumänischen Maler der ersten Hälfte des 20. Jh. (vgl. u. a. *Dictionary of Art* 1996, Bd. 23, S. 872). Das *Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris* veranstaltet im Winter 1973-1974 eine Pallady-Ausstellung (vgl. Jacques Lassaigue, *Theodor Pallady 1871-1956*. Paris 1973). Älterer Cousin und Mentor GMCs (GMC 1993 [1959] b, XIII, S. 108-115).

46 Kulturästhetiker, Schriftsteller und Diplomat. Schulzeit in Paris und an der Marineschule des Jesuitenkollegs in Jersey (1900). Ingenieurstudium an der Pariser École Supérieure d'Electricité (1905), Doktorat der Rechtswissenschaften an der Universität Brüssel (1909). Konvertiert in Paris zum Katholizismus. Diplomat in Berlin, Rom, Washington, Madrid, Warschau, Paris, Wien, Stockholm und London. In London Vizepräsident des Freien Rumänischen Nationalkomitees, das gegen Marschall Antonescu und für König Carol II. eintritt (1940-1944). Nach 1945 *Visiting Professor* an der University of South California (Los Angeles) und kurzfristig Professor für Ästhetik am Mary Washington College (Fredericksburg, Virginia). 1965 verarmt in London gestorben. Seine Schriften über Ästhetik machen Ghysca 1920-1940 in den intellektuellen Kreisen Europas und der USA bekannt (siehe u. a. Manolescu 2003, S. 346-349; van Tieghem/Josserand 1968, Bd. 1, S. 1531). Entfernter Cousin und Mentor GMCs.

47 Schülerin und Freundin des französischen Bildhauers Antoine Bourdelle (vgl. GMC 1966 [1945], S. 165). „[F]irst great love“ des englischen Reiseschriftstellers Patrick Leigh Fermor (vgl. Artemis Cooper, *Introduction*. In: Fermor 2004, S. 3; s. a. Patmore 1939, S. 135 f.). Im Alter von 18 Jahren macht sich Fermor 1933 auf eine Fußreise von Holland nach Istanbul. Bălașa Cantacuzino begegnet er in Athen (zur Reise vgl. Fermor 2007; 2008) Fermor ist mit GMCs Familie in London befreundet (persönliche Mitteilung von Marie-Lyse Cantacuzino-Ruhemann, London, 30. November 2008).



38. Jean Cocteau, *Anna de Noailles* (ca. 1910-1914).



39. Heinrich Wölfflin, *Die klassische Kunst*. Basel/Stuttgart, neunte Auflage 1968. Erste Auflage 1899.



40. Auguste Choisy, Saint-Front de Périgueux, Tafel 15 aus *L'Histoire de l'architecture*, Bd. 2. Paris 1899.



41. Adolf Loos, Café Museum, Wien (1899), historische Aufnahme.

3.2 Kindheit in Wien (1899-1909)

Wien: Kindheitsparadies und Einführung in die Schönheit. Moldau: Zauber der Landschaft und besondere Familienzentrale. Das Meer und Sindbad der Seefahrer.

„Daten“, so Ernst Gombrich, „sind wie unverzichtbare Haken, an die man den Teppich der Geschichte aufhängt“.⁴⁸ GMC wird 1899 geboren,⁴⁹ im Jahr, als Heinrich Wölfflin seine Studie *Die klassische Kunst* veröffentlicht,⁵⁰ die er der Malerei der italienischen Renaissance widmet. „Das Klassische“ entwickelt sich um die Jahrhundertwende „zu einer der großen kulturellen Fragen der Moderne“⁵¹. Im selben Jahr veröffentlicht auch Auguste Choisy, ein damaliger Kustor der französischen Baugeschichte, seine *Histoire de l'Architecture*.⁵² Die zwei Bände sollten sich zu einem Standardwerk der Architekturgeschichte insbesondere in Frankreich und dem Umkreis der École des Beaux-Arts entwickeln. 1899 stellt Adolf Loos das *Café Museum* fertig, das die Wiener Architektur revolutionieren sollte.⁵³ Damit sind auch drei wesentliche Pfeiler des Cantacuzino'schen Denkbauwerks und Œuvres markiert: die Auseinandersetzungen mit dem Klassischen, mit Architekturgeschichte (und Architekturtheorie) und mit der „Kritischen Wiener Moderne“⁵⁴ – in Sonderheit mit ihrem Kernmoment der Verknüpfung von Ethik und Ästhetik.⁵⁵

GMC gehört der Generation Richard Krautheimers (1897-1994),⁵⁶ Aalvar Altos (1898-1976),⁵⁷ Georges Brătianu (1898-1953),⁵⁸ Curzio Malapartes (1898-1957)⁵⁹ und Rudolf Wittkowers (1901-1971)⁶⁰ an.

Die unbeschwertere Kindheit (1899-1909) verbringt GMC in der Geburtsstadt Wien, wo sein Vater N. B. Cantacuzino seit 1895 als rumänischer Diplomat tätig ist.⁶¹ Die „puritanische Strenge [der] schönen Mutter“,⁶² die Gelassenheit des „epikureischen Vaters mit dem leicht ironischen Lächeln“⁶³ und die materielle Sicherheit lassen ihn in familiärer Geborgenheit auf- sowie in einen lebendigen Traditionszusammenhang hineinwachsen. Dank der polyglotten Familie⁶⁴ wächst er mehrsprachig⁶⁵ auf. Während ihm die Mutter hauptsächlich Französisch beibringt und der Vater ihn vornehmlich an das Rumänische heranführt, übt er mit dem österreichischen Kindermädchen die Sprache seiner Heimatstadt und der Spielkameraden.

48 Gombrich 2001, S. 171.

49 GMC wird am 23. Mai 1899 geboren (vgl. §. Cantacuzino, in: IP [QAR] 1999, S. 5).

50 Den Hinweis verdanke ich Werner Oechslin in *Palladianismus* 2008, S. 321. Vgl. Heinrich Wölfflin, *Die klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance*. Neunte, textkritisch bearbeitete Aufl. Basel/Stuttgart 1968. EA 1899.

51 Oechslin 2008, S. 321.

52 Auguste Choisy, *Histoire de l'Architecture*. Paris 1899, 2 Bde. NA 1982 bei Genève-Paris: Slatkine Reprints, 2 Bde.

53 Vgl. u. a. Bock 2007, S. 106f.; Sarnitz 2003, S. 23.

54 Vgl. etwa Mirko Gemmel, *Die Kritische Wiener Moderne. Ethik und Ästhetik. Karl Kraus, Adolf Loos, Ludwig Wittgenstein*. Berlin 2005.

55 Obwohl GMC in seinen Schriften weder Loos noch Kraus oder Wittgenstein erwähnt, lassen Momente der Architektur und des Denkens GMCs, wie noch zu zeigen sein wird, auf die kritische Rezeption jener Wiener Moderne schließen. Sie berechtigen überdies zur Annahme, GMC habe in Loos einen Meister gesehen.

56 Vgl. Krautheimer 2003, Verlagsinformation; Colella et. al. 1997, S. 7-10.

57 Vgl. Pevsner 1992, S. 9.

58 Vgl. Brătianu 1999, S. 44.

59 Ralph Jentsch, *Zeittafel*, in: Malaparte 2005, S. 585-589.

60 Vgl. Wittkower 1990, S. 1.

61 Nach einer ersten diplomatischen Station in Budapest, wechselt N. B. Cantacuzino mit seiner Frau Marcella im Januar 1895 nach Wien. Dort ist er bis September 1909 als Sekretär 2. Klasse in der rumänischen Gesandtschaft tätig (§. Cantacuzino, in: IP [QAR] 1999, S. 5).

62 GMC 1993 [1955] b, I, S. 21.

63 Ebd.

64 Auf dem diplomatischen Parkett ist Französisch die Sprache der Verständigung. Die jungen Eheleute meistern sie mühelos, finden sich jedoch auch in Deutsch zurecht – wenn auch nicht so gut, dass NBC sich zutraute, in den Konversationen rein literarischer Salons zu bestehen (vgl. N. B. Cantacuzino 1994 [1945], S. 55).

65 GMC 1993 [1955] b, III, S. 37.

Während der ersten Reise zu den Großeltern väterlicherseits in der Moldau erkennt er zum ersten Mal den Klang des Rumänischen in der Öffentlichkeit, jener „Vatersprache“, die anfangs nur den intimen Charakter der Vater-Sohn-Beziehung trägt und auch die erste Öffnung in die Welt der Bücher markiert:

„Ich habe die Sprache erkannt, die ich mit meinem Vater sprach. In meiner polyglotten Familie war ich es von Anfang an gewohnt, mehrere Sprachen zu sprechen. Diese Vielfalt des Ausdrucks war für mich natürlich. Da ich alle im selben intimen Rahmen sprach, maß ich ihnen keine besondere Bedeutung bei. Aber jene Sprache, die ich nur mit meinem Vater sprach, hörte ich nun in der Nacht erklingen, ausgesprochen von Fremden. Plötzlich erlangte sie eine geografische Bedeutung. Bis dahin kam es mir so vor, als wäre sie nur für meinen Vater und mich bestimmt. Unter allen anderen im Haus sind wir die einzigen gewesen, die sie sprachen, und dies auch nur dann, wenn wir unter uns waren. Es ist die Sprache, in der ich lesen gelernt habe. Und nun, auf einmal, sprachen sie auf einem Bahnhof alle Menschen.“⁶⁶

Den Zugang zu Rumänien findet GMC nicht allein über die Familie und deren angestammten Sitz in der Moldau: regelrecht kreativ aneignen wird er sich jenes Land – durch Grafik, Malerei und insbesondere über die Sprache.

Regelrecht ins Rumänische eintauchend, jener eigenwilligen Sprachsynthese,⁶⁷ entwickelt er in zahlreichen Essays, die er ab 1926 veröffentlicht, einen Schreibstil, dem führende Akteure der zeitgenössischen Literaturszene in Rumänien eine herausragende Meisterschaft attestieren⁶⁸ – ohne freilich gewisse „Französisismen“ freundschaftlich zu tadeln.⁶⁹

Französisch ist jedoch nicht nur die Kultursprache internationaler Verständigung, deren Kenntnis GMC auf beruflichen und privaten Reisen zugute kommen wird, sondern bewahrt für ihn auch eine besondere Intimität: sein Tagebuch (zumindest lässt das erhaltene Fragment darauf schließen)⁷⁰ und seine Briefe an seine Frau in London⁷¹ oder an Freundinnen wie Marietta Stern-Guetta⁷² verfasst

66 GMC 1993 [1955] b, III, S. 37.

Wenn tatsächliche Mehrsprachigkeit von Kindesbeinen an in Rumänien rar gewesen sein dürfte, so ist sie für Erwachsene aus Kreisen der Kulturelite Rumäniens selbstverständlich. Verwandte, Freunde und Bekannte GMCs haben entweder im Ausland studiert (meist in Deutschland, Frankreich, Großbritannien oder der Schweiz) oder sprechen zumindest Französisch, wenn nicht auch Deutsch oder Englisch. Das Englische setzt sich insbesondere nach dem Ersten Weltkrieg zunehmend durch, als die USA Woodrow Wilsons sich für die Belange der Völker einsetzt, die unter der ehemaligen K-&k-Monarchie zu kurz gekommen sind. Einwandfreies Französisch wiederum ist in Bukarest ein Muss, so dass ein Mann wie der spätere Schriftsteller Cioran*, der in Siebenbürgen mit Deutsch und Ungarisch neben Rumänisch aufwächst, beim Studienbeginn in Bukarest Minderwertigkeitskomplexe entwickelt: sein Französisch empfindet er als mangelhaft (vgl. Emil Cioran im Gespräch mit Hans-Jürgen Heinrichs, Paris 1983. In: Knöfel/Sander 1998 [CD], S. 21).

*Emil Cioran (1911-1995), rumänisch-französischer Schriftsteller. Als Mitglied der sog. jungen Generation im Bukarest der 1930er Jahre gerät er in den Einfluss der Eisernen Garde. Hat ab 1937 in Paris gelebt. Bekannt geworden ist Cioran „[a]ls Seismograf des Verfalls, als entlarvender Moralist ebenso wie als kühner Stilist“ (Verena von der Heyden-Rynsch in: Cioran 1986, S. 99).

67 Wenn „Niederländisch neben Albanisch die vielleicht versteckteste Sprache des Kontinents ist“ (Nooteboom 1993, S. 15) gilt das Rumänische sprachgeschichtlich als die interessanteste Sprache der romanischen Sprachenfamilie (vgl. Klein/Göring 1995, S. 107).

68 Vgl. etwa die Literaturkritiken von Perpeccissius (Dumitru Panaitescu) 1972 (Original o. J. [1932]), S. 360-364; Camil Petrescu, in: *România literară* [Literarisches Rumänien], Nr. 87, Bukarest, Dezember 1933; Mihail Sebastian, in: *România literară*, Nr. 22, Bukarest, 16. Juli 1932.

69 Mihail Sebastian in seiner Literaturkritik *Notă despre o carte de călătorie* [Anmerkungen zu einem Reisebuch]. In: *Revista fundațiilor regale* [Zeitschrift der königlichen Stiftungen], Nr. 7, Bukarest, 1. Juli 1938.

70 *Jurnal*. Tagebuchfragment 17. November 1931-6. Mai 1933. Mit einer Einleitung von Virgil Ierunca. In: *Destin* Nr. 12, 1962 und Nr. 13-14, 1964, Madrid.

71 GMCs Frau, Sanda Cantacuzino (1909-1992), wird ab 1939 mit den zwei Kindern bei London leben.

72 Marietta Stern-Guetta, Pianistin und Tochter des jüdischen Bukarester Rechtsanwalts Leopold Stern. Ende der 1930er Jahre wird sie, auch aufgrund der zunehmend antisemitischen Stimmungsmache durch rechtsradikale Medien, Rumänien den Rücken zukehren und sich in Venedig niederlassen. Als Gast der Familie Emo wird sie in Andrea Palladios *Villa Emo* wohnen (GMC-Brief an Marietta Stern-Guetta, Konstantza, 16. Februar 1938). Beteiligt sich am kulturellen Leben der Lagunenstadt, darunter an der Organisation der Biennale (etwa 1968 als Assistentin des US-amerikanischen Pavillons; vgl. Favaretto Fisca/Sindaco di Venezia 1968, S. 141).



42. Otto Wagner, Majolikahaus, Wien (1898-1899), Fassadendetail.



43. Josef Plečnik, Wohnhaus Langer, Wien (1901-1902).



44. Wien, Schloss und Park Schönbrunn (Aufnahme von Kurt Hielscher 1931).

er auf Französisch: Französisch als Sprache der Liebe; zugleich vielleicht auch ein Mittel, um zum rumänischen Patriotismus eine gewisse Distanz aufrechtzuerhalten, ihn somit gleichsam zu verfremden und sich vor der insbesondere in der Zwischenkriegszeit immanenten Gefahr des Chauvinismus zu wappnen. Nach der Machtübernahme durch die Kommunisten schließlich dürfte das Bekenntnis zum Französischen auch Ausdruck eines stillen Protests gegen Gleichschaltung, Kulturlosigkeit und Totalitarismus gewesen sein.⁷³

Deutsch wiederum ist nicht allein die Sprache, in der GMC Goethe⁷⁴ und Rilke⁷⁵ genießt; auch in der Arbeitswelt wird er das deutsche Moment schätzen: sein erstes Architekturbüro gründet er gemeinsam mit einem älteren Kollegen, August Schmiedigen, mutmaßlich ein Siebenbürger Sachse; dies gilt vermutlich gleichermaßen für zwei der drei ständigen Mitarbeiter, auf die sich GMC während der reifen Periode 1929-1940 seines Schaffens im Architekturbüro verlässt – die Architekten Eugen Eppler und Kaller⁷⁶ –, sowie für den in Bukarest ansässigen Berufsfotografen W. Weiss⁷⁷, mit dem er eng zusammenarbeitet.

Als Hauptstadt der Donaumonarchie ist Wien um 1900 selbst eine polyglotte Metropole, die trotz der Zerfallserscheinungen Österreich-Ungarns kulturell aufblüht: sie „gleichet einer Werkstatt zur Erforschung der Form“.⁷⁸ Unter den vielfältigen Strömungen, die eine Erneuerung der Künste anstreben, ragen heraus:⁷⁹ die Kunsthistorikerschule um Alois Riegl, Adolf von Hildebrand und Wilhelm Worringer, die Architekturwelten Josef Hoffmanns, Otto Wagners sowie der Wagnerschule mit ihren originellen Talenten wie Max Fabiani oder Josef Plečnik, und schließlich die kulturkritische Moderne um Karl Kraus, Ludwig Wittgenstein und Adolf Loos. Zugleich ist Wien ein Tempel des Tanzes und der Musik:⁸⁰ eine europäische Hauptstadt der Konzerte und Opernaufführungen. Dazu gehören auch private musikalische Abendgesellschaften, auf denen N. B. Cantacuzino häufig brilliert: GMCs Eltern sind leidenschaftliche Tänzer und praktizierende Melomanen.⁸¹ Sie schätzen die „Gemütlichkeit“⁸² und die mondän-raffinierte Atmosphäre⁸³ der Kaiserstadt. Die fünfzehn in Wien verbrachten Jahre bewahrt GMCs Vater in seinen Memoiren spürbar als die glücklichsten seiner rund vierzigjährigen diplomatischen Karriere.⁸⁴

Dieses positive Klima überträgt sich auch auf die Kinder.⁸⁵ Mit seinen Eltern, insbesondere mit seinem Vater, wird sich GMC zeit seines Lebens gut verstehen. Freundschaft und liberal-politische Urteilsfähigkeit des Vaters erweisen sich für den Sohn vor allem während des Zweiten Weltkriegs als wohltuender Ruhepol.⁸⁶ Die Schönheit seiner Mutter gesellt sich in seiner Erinnerung zu anderen Formen der Schönheit, die seine Kindheit in Wien geprägt haben: „Ich bin als abgöttisch



45. N. B. Cantacuzino (1864-1947), GMCs Vater.

73 Vgl. das Schicksal Adolf Cantacuzinos (s. VA, Kap. 3.1, Anm. 28).

74 GMC widmet Goethe einen Essay als «exercice d'admiration»: *Goethe, un amateur de art* [Goethe, ein Kunstliebhaber]. In: *Simetria* V, 1943, S. 59-94. Wv. in GMC 1971, S. 99-122.

75 In den 1950ern überträgt GMC Rilke-Gedichte ins Rumänische (vgl. Patrulea 1975 a, S. 62).

76 Vgl. VA, Kap. 3.7.2.

77 W. Weiss steuert für GMC u. a. die Aufnahmen zum Band *Petits édifices* (Paris 1931) bei und dokumentiert einige seiner Projekte (vgl. APM Bukarest).

78 Borsi/Godoli 1985, S. 13.

79 Vgl. u. a. Philipp 2006, S. 338-339, 356, 357; Hannes Böhringer/Beate Söntgen (Hrsg.), *Wilhelm Worringers Kunstgeschichte*. München 2002; Frampton 1995, S. 79-83; Ákos Moravánszky, *Die Erneuerung der Baukunst. Wege zur Moderne in Mitteleuropa*. Salzburg/Wien 1988; Paul Zucker, *Die paradoxe Entwicklung der Architekturtheorien zu Beginn der Modernen Architektur*. In: *Archithese* 2/1987, S. 27-32; Franco Borsi/Ezio Godoli, *Wiener Bauten der Jahrhundertwende*. Hamburg 1985.

80 N. B. Cantacuzino 1994 [1945], S. 50.

81 GMC 1993 [1956] b, VII, S. 67. N. B. Cantacuzino 1994 [1945], S. 44.

82 N. B. Cantacuzino 1994 [1945], S. 55. Deutsch im Original.

83 Trotz eines gewissen Snobismus: „[Denn] nichts in den beiden Hauptstädten der österreich-ungarischen Monarchie [war] schwieriger und delikater als sich zwischen den verschiedenen Gruppen zu bewegen, die die Gesellschaft bildeten, und alle Feinheiten zu kennen, die sie voneinander unterschied. Nirgendwo sonst war das Wort *Snobismus* zutreffender als in Budapest und Wien.“ (N. B. Cantacuzino 1994 [1945], S. 31-32). Bei Karl Kraus heißt es: „Das Wiener Leben ist nach dem schlechten Witzblatt gezeichnet. Das Merkmal beider: die Unbeweglichkeit der Figuren.“ (Kraus 1990, S. 93).

84 N. B. Cantacuzino 1994 [1945], S. 51f., 63f.

85 GMCs Bruder Emmanuel wird 1904 geboren.

86 „La sérénité de Papa et son jugement paisible [...] me font beaucoup de bien“ (GMC-Brief an Sanda Cantacuzino, Bukarest, 23. Oktober 1939).

Liebender geboren. Die Menschen, die über meine ersten Jahre gewacht haben, sind schön gewesen. Schön ist auch die Stadt gewesen, in der ich das Sehen gelernt habe, und auch das Haus, in dem ich gespielt habe. Die Schönheit hat sich mir als etwas Natürliches offenbart. Ich bin nicht genötigt gewesen, sie zu suchen.“⁸⁷

Erfahrungen seiner Kindheit wird GMC im Rückblick zuschreiben, ihn „wesentlich als Augenmenschen“⁸⁸ geprägt zu haben. Dazu gehören auch Erfahrungen eines tiefen Alleinseins.⁸⁹ Füglich lernt er, früh mit sich selbst auszukommen. Später wird er die Einsamkeit als qualitätsvolle Prämisse für Muße, Kontemplation und ein „Leben aus dem Schweigen“⁹⁰ schätzen. Seiner unmittelbaren Umgebung gegenüber entwickelt er offensichtlich eine sensible Wachheit, und für die Welt der Kunst eine grundsätzliche „spirituelle Empfänglichkeit“.⁹¹ Sie entflammt an Verwandlungen, die Banales, etwa eine Karaffe aus Murano-Glas, durch die Einwirkung eines anderen Banalen, der Sonnenstrahlen, erfährt: „Zu einer bestimmten Abendstunde, an sonnigen Tagen, brach sich ein Sonnenstrahl an der Karaffe und einigen Gläsern aus Murano-Glas. Dieses Schauspiel, worauf ich stets sehnsüchtig wartete, stürzte mich in einen Zustand der Ekstase, den seitdem kein Kunstwerk in mir auszulösen vermocht hat mit Ausnahme vielleicht der goldenen Kuppeln in Bagdad. [...] Seitdem nehmen für mich Kunstwerke die Bedeutung eines Ausbruchs ins Metaphysische an. [...] Ich begriff, dass jenseits der dünnen Oberfläche des Gewöhnlichen und Normalen sich das Schauspiel der Natur gewaltig potenziert, und dass auf diese Art alles verwandelt und auf eine neue Ebene gebracht wird. Die Inspiration, oder, besser ausgedrückt, die künstlerische Intuition arbeitet mit der Wirklichkeit genau so wie der Sonnenstrahl auf das Murano-Glas einwirkt: Sie bringt jene Wirklichkeit dazu, Schätze zu offenbaren, die zwar in ihr schlummerten, von deren Dasein sie aber nichts ahnte.“⁹²

Andere Schlüsselerlebnisse verbindet GMC mit den zwei Parks, in deren Nähe er gelebt hat:⁹³ dem botanischen Garten und dem Belvedere-Park. Die zwei Parks avancieren zu bevorzugten Spielorten während der täglichen Spaziergänge.⁹⁴

Im botanischen Garten hat er „Freundschaft mit den Bäumen geschlossen“.⁹⁵ Die Erinnerung an die damaligen Spielkameraden ist verblasst. In sein Gedächtnis eingemeißelt hingegen hat sich die häufige, doch stumm bleibende Begegnung mit einem behinderten Jungen, den eine alte Dame in einem Rollstuhl im Park spazieren fährt.⁹⁶ Der Anblick der verkrüppelten Beine, der fremd am Körper herunterhängenden Arme, des „ungewöhnlich großen Kopfes [mit den] glasigen Augen [und dem] schiefen, stets halboffenem Mund“⁹⁶ verstört und ängstigt ihn.⁹⁷ Obschon er es nicht wagt, ihn anzusprechen, fühlt er sich von ihm angezogen

87 GMC 1993 [1955] b, I, S. 21.

88 Op. cit., S. 24.

89 „Die Einsamkeit zwang mich, ich zu sein; zu sein ohne die anderen, ohne die Hoffnung, von einem anderen etwas verlangen zu können, das sich zwischen die Erinnerung an die Vergangenheit und dem Traum an die Zukunft einschiebt.“ (GMC 1993 [1959] b, XII, S. 105).

90 Bei manchen Denkern mag GMC eine wohlthuende Bestätigung für ein Leben gefunden haben, das sich auch aus dem Schweigen speist – etwa bei Blaise Pascal, „jenem dunklen und unbeugsamen Denker“ (GMC 1993 [1957] b, IX, S. 89): „Das Unglück des Menschen beginnt damit, dass er auserstande ist, mit sich allein in einem Zimmer zu bleiben“ (vgl. Josef Pieper, *Leben aus dem Schweigen*. Freiburg: Informationszentrum Berufe der Kirche, o. J. [1998]).

91 Adrian Angheliescu, *Vorwort*, in: N. B. Cantacuzino 1994 [1945], S. X.

92 GMC 1993 [1956] b, VII, S. 66-68. Die unmittelbare Wirkung und indirekte Aufgabe, die GMC hier der Kunst zuschreibt, erinnert an „die sokratische Methode der Hebammenkunst (Mäeutik), die durch geschickte Fragen und Antworten die in den Menschen liegende richtige Erkenntnis zur Welt bringt“ (Karl Alfred Blüher in: Valéry 1990, Anm. 71, S. 129). So lässt Paul Valéry in *Enpalinos oder der Architekt* seine Sokrates-Figur sagen: „Ich verführte die Seelen und machte ihnen Kinder und brachte sie in geschickter Weise zu Welt.“ (Valéry 1990, S. 111). Valérys *Enpalinos ou l'Architecte, précédé de l'Amé et la Danse* (Paris 1923) ist, neben anderen Valéry-Titeln, in einem Findbuch der größtenteils verlorengegangenen Bibliothek GMCs aufgeführt. GMC bekennt sich zu Paul Valéry und widmet ihm einen Essay: *Valéry sau architecte* [Valéry oder der Architekt]. In: *Simetria* VII, 1946, S. 68-79.

93 Die Familie hat ein Appartement bewohnt im Hochparterre eines Gründerzeitbaus in der Metternichgasse Nr. 10 (vgl. S. Cantacuzino, in: IP [QAR] 1999, S. 5).

94 GMC 1993 [1955] b, I, S. 21.

95 Op. cit., S. 22.

96 Ebd.

97 Op. cit., S. 22-23.



46. GMC, Fotoportrait (um 1909).



47. Wien, Metternichgasse Nr. 10 (Aufnahme um 1909).



48. Blick auf Wien vom Belvedere-Park (Aufnahme von Kurt Hielscher 1931).

und dazu versucht, ihn so oft wie möglich zu sehen.⁹⁸ Die Begegnung mit dem behinderten Jungen gibt ihm zu denken: möglicherweise bewegt sie ihn dazu, das Privileg der Normalität um so höher schätzen zu lernen.

Im Belvedere-Garten wiederum gibt er sich häufig einer kontemplativen Szenerie hin, die er als Schlüsselerlebnis für seine künstlerische Laufbahn deutet: „Als ich, gebeugt über den Wasserbassin des Belvedere, der Wirklichkeit auf den Grund zu gehen versuchte, das bedeutet, die Frösche auf dem Beckenboden zu zählen, entdeckte ich im Wasserspiegel den Himmel. Diese Lektion hat mich dazu bewegt, mich für die Oberflächlichkeit der Erscheinungen zu entscheiden.“⁹⁹

Die Metapher des Spiegels, die GMC hier darlegt, veranschaulicht für ihn das Wesen der Kunst. Für dieses Verständnis dieser Mechanik der Poetik¹⁰⁰ ist er überzeugt, einen Gewährsmann in Goethe zu finden: „Ich entsinne mich jenes Goethe-Wortes, das Du mir so oft zitiert hast: «Tiefe aus Oberflächlichkeit». Dies scheint mir die vortrefflichste Definition der Kunst zu sein, denn sie bedeutet Künstlichkeit, die aus den Erscheinungen emporwächst.“¹⁰¹

Auf den Zugreisen erlebt er eine Trunkenheit des Imaginären: die vorbeihuschenden Landschaften „der Alpen oder der italienischen Seen, der moldauischen Täler oder der Karpaten, der Lombardei oder des Schwarzwalds“¹⁰² regen seine Fantasie an und lassen ihn innere Landschaften erdichten.¹⁰³ Unter den ersten Reiseerfahrungen stechen jedoch zwei hervor: das Meer und die Moldau. Denn die erste Reise an die Adria wird GMC zu einer Offenbarung. Die Lektüre der Abenteuer von *Sindbad der Seefahrer* im Gedächtnis,¹⁰⁴ bewahrt GMC zeitlebens¹⁰⁵ eine „Sehnsucht nach den belebenden Kräften des Meeres“.¹⁰⁶ Daraus erwächst seine Leidenschaft für das Mittelmeer und den „mediterranen Geist“¹⁰⁷ als Wiege der europäischen Kultur. Diese Leidenschaft, für die er in Paul Valéry einen seiner Gewährsmänner findet,¹⁰⁸ wird sich auch in seinem architektonischen Engagement an der rumänischen Schwarzmeerküste ausdrücken.¹⁰⁹



49. Comer See (Aufnahme von Kurt Hielscher 1938).

98 GMC 1993 [1955] b, I, S. 22-23.

99 Op. cit., S. 25.

100 Cees Nooteboom drückt es folgendermaßen aus: „Poesie, Fiktion, Fantasie – es geht immer, wie Marianne Moore es so unnachahmlich formuliert hat, um *imaginary gardens with real toads in them*, imaginäre Gärten mit wirklichen Kröten, und versuchen Sie die mal zu fangen“ (Nooteboom, *Der Sturz der Propheten*. In: Nooteboom 1993, S. 67).

101 GMC 1993 [1955] b, I, S. 25. Den Hinweis verdankt er Simon Bayer. Jene Formel, auf die sich GMC beruft, ist zwar in den konsultierten Goethe-Schriften noch nicht entdeckt worden; es könnte sich auch um eine Interpretation Simon Bayers handeln, die der Ästhetikauffassung Goethes durchaus nicht fremd zu sein scheint. Eine Maxime Goethes, die in diese Richtung deutet, lautet: „Das Schwierige leicht behandelt zu sehen, gibt uns das Anschauen des Unmöglichen“ (Goethe 2006, S. 139, Nr. 740). Vgl. auch die akribische Studie von Chol Han, *Ästhetik der Oberfläche. Die Medialitätskonzeption Goethes*. Würzburg 2007. In Anlehnung an Hans Ulrich Gumbrechts Hermeneutikbegriff spricht Han in diesem Zusammenhang von einer „hermeneutischen Gegensätzlichkeit [...] die die Vorstellung, dass ein verstecktes Inneres durch ein offensichtliches Äußeres interpretiert wird, impliziert“ (Han 2007, S. 60). Goethe weigere sich, „eine Unterscheidung zwischen «Kern» und «Schale» vorzunehmen. Die Natur ist für ihn zugleich Tiefe und Oberfläche: «Teilen kann ich nicht das Leben, / Nicht das Innen noch das Außen.»“ (Han 2007, S. 61). In seiner kreativ-produktiven Immanenz-Konzeption der Anschauung verarbeitet Goethe auch neuplatonisches Gedankengut, darunter sowohl direkt von Plotin (vgl. u. a. Han 2007, S. 51, 52, 54) als auch von Nikolaus von Kues (Han 2007, S. 52). „[D]ie Welt [ist] im Auge“ [Gottfried Boehm, *Die Wiederkehr der Bilder*. In: Ders. (Hrsg.), *Was ist ein Bild?* München 1995, S. 19. Zit. n. Han 2007, S. 53, Anm. 17]: deswegen kann das Auge die Welt wahrnehmen. Mit dieser Devise ist die Beziehung zwischen Welt und Auge, die Goethe konzipiert, bündig zusammenzufassen“ (Han 2007, S. 53).

102 GMC 1993 [1955] b, III, S. 36.

103 Ebd.

104 GMC 1993 [1955] b, III, S. 37-39.

105 GMC 1993 [1955] b, II, S. 29-30; III, S. 35-36.

106 Goethe an Eckermann, in: Eckermann 2006, S. 696.

107 Vgl. Ion Pillat, *Spiritul mediteranean* [Der mediterrane Geist]. In: *Simetria* VII, 1946, S. 81-100.

108 Vgl. GMC, *Valéry sau arhitectul* [Valéry oder der Architekt]. In: *Simetria* VII, 1946, S. 68-79. Darin zitiert er aus Valérys Ode *Le cimetière marin*.

109 GMC wird insbesondere in Mamaia und im heutigen Eforie Nord (bis 1935 Tekirghiol) Bauten errichten. Die zwei Seebäder befinden sich in unmittelbarer Nachbarschaft zur Hafenstadt Konstanza, dem antiken Tomis. Dort hat der von Augustus exilierte Dichter Ovid (43 v. Chr. bis 18 n. Chr.) seine letzten Lebensjahre verbracht (vgl. u. a. Vintilă Horia, *Ovid – Dichter der Verbannten*. In: Merian XIX, Juni 1966, S. 78-82).

Und in Gefängnissen werden ihm imaginäre Flanierstunden durch die Idealstädte Claude Lorrains einigen Trost spenden, denn „ihre Straßen, von edlen Architekturen gesäumt“,¹¹⁰ hätten ihn stets zum Meer geleitet: „homme libre, toujours tu chériras la mer!“,¹¹¹

Die Aufenthalte in Hoisești bei Jassy bringen ihrerseits den jungen GMC nicht allein seinen Verwandten väterlicherseits und dem Rumänischen näher, sondern wecken in ihm auch die Liebe für die landschaftliche Schönheit der Moldau.¹¹²

Der Wahrnehmung der Bauten und Räume seiner Geburtsstadt Wien als Synthese abendländischer Ästhetik schreibt GMC schließlich die erste grundlegende Lektion zu, die er in Architektur erhalten habe: „Als ich in meine Geburtsstadt zurückkehrte und erneut das Schauspiel der Jahreszeiten von den Terrassen des Belvedere aus betrachtete, fiel es mir schwer, die alten Gewohnheiten auf Anhieb wieder anzunehmen. Denn nach der Entdeckung des Meeres lernte ich die weite und leuchtende Nostalgie der Moldau kennen. Doch bald hatte mich die Kaiserstadt wieder in ihren Bann gezogen durch die strenge Ordnung der Straßen und die großartige Harmonie der Plätze und Gärten mit ihrer Unverrückbarkeit und Dauerhaftigkeit verströmenden Erscheinung – dies alles gleichsam bestätigt durch die Kuppeln, die Brunnen und insbesondere den Turm der Kathedrale, der sich über allem erhebt wie ein von den Stürmen der Zeiten behauener Felsen. Dort fühlte ich mich geborgen. Jene Hierarchie von Formen schien dem Leben eine Ruhe zu geben, die auch ich zu spüren vermeinte! Manchmal frage ich mich, ob ich nicht Architekt geworden bin, weil ich dort die ersten zehn Jahre meines Lebens verbracht habe, weil ich auf der Bühne der unerbittlichen Symmetrie des Belvederegartens zu spielen pflegte, weil ich stundenlang den Wasserspielen der großen von allegorischen Figuren bevölkerten Fontänen zugeschaut habe, weil ich das sich wandelnde Tageslicht auf den kupfernen Kuppeln, den Schlosskonnaden und dem Marmor der Statuen beobachtete, weil ich dem Zauber der großen Perspektiven eintöniger Straßen verfiel, weil ich dunkel spürte, wie diese dauerhafte räumliche Harmonie auf die Zeit einwirkte, weil ich dort lernte, dem Lebensrahmen Ordnung und Harmonie abzuverlangen, weil ich feststellte, wie die durch die lange Geduld einer Zivilisation entstandenen Dinge mich prägten, einer Zivilisation, die unentwegt, durch alle Formen und Mittel, der menschlichen Würde Ausdruck verlieh. Und wenn sich mir die Bedeutung mancher dieser Dinge erst später erschloss, habe ich sie dennoch dort gelernt, als mein Gedächtnis sie einspeicherte. Paris und später Rom haben nichts anderes vermocht, als die Prämissen jener in Wien kennengelernten Themen zu verstärken und zu präzisieren. In Versailles und den vatikanischen Gärten erkannte ich eine Variation der Themen der Parks, in denen ich als Kind spielte. [...] Die Poesie der Moldau und auch jene des Meers sind mein Leben lang großzügige Quellen geblieben, die, meine Erinnerung durchflutend, ein besonderes Moment meines inneren Lebens geschaffen haben. Jedoch hat die Disziplin der abendländischen Regeln der Ästhetik mein Ideal geprägt, indem sie den Sinn meiner Bestrebungen präziserte. Zugleich verhalf sie mir zu einem inneren Zusammenhalt und einer spirituellen Einheit, so daß ich dem, was ich als Kind liebte, heute mit derselben Leidenschaft zugeneigt bin. Unterwegs habe ich weder Illusionen verloren noch meine ersten Träume aufgegeben. Deshalb sagte ich Dir [Simon], dass ich ein glücklicher Mensch war und es noch immer bin.“¹¹³



50. Claude Lorrain, *Hafen von Ostia mit der Einschiffung der Heiligen Paula* (um 1640).



51. Bikaz-Klamm, Ostkarpaten (Aufnahme von Kurt Hielscher 1933).

110 GMC 1993 [1955] b, V, S. 54. Claude Lorrain (1604/5?-1682) gehört zu den Malern, die GMC am meisten schätzt. Zu Claude vgl. u. a. Langmuir 2006, S. 191-194; Gombrich 2001, S. 396-397; H. Diane Russel, *Claude Lorrain 1600-1682*. New York/Washington D. C. 1982. Zum Thema der idealen Landschaft bei Claude vgl. u. a. Margaretha Rossholm Lagerlöf, *Ideal Landscape. Annibale Carracci, Nicolas Poussin and Claude Lorrain*. New Haven and London 1990.

111 GMC 1993 [1955] b, V, S. 54. Französisch im Original. Es handelt sich um den ersten Vers des Gedichts *L'Homme et la mer* von Charles Baudelaire: „Du freier Mensch, der Meere liebt und preist!“ Das Gedicht ist das vierzehnte in der Gedichtreihe *Spleen et idéal* der *Fleurs du Mal* (vgl. Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal. Die Blumen des Bösen*. Französisch/Deutsch. Übersetzung von Monika Fahrenbach-Wachendorff. Stuttgart 1998, S. 34-35.)

112 GMC 1993 [1955] b, V, S. 29; GMC 1993 [1955] b, VIII, S. 75-81. Das Dorf Hoisești mit dem ehemaligen Cantacuzino-Anwesen liegt im Bahlui-Tal nordwestlich von Jassy.

113 GMC 1993 [1955] b, V, S. 39-40.



52. Marcella Bibesco (1873-1957), GMCs Mutter (Aufnahme um 1922).

3.3 Schuljahre in Montreux (1910-ca. 1914)

Calvinismus und rumänischer Hauslehrer. französische Großmutter. Eintauchen ins Französische und in die humanistische Bildung.

Im Jahr 1910 wird N. B. Cantacuzino als Staatssekretär ins Außenministerium nach Bukarest berufen.¹¹⁴ Seine Familie zieht in die französische Schweiz.¹¹⁵ Für GMC ein unerwarteter und schmerzlicher Einschnitt: Die plötzliche zeitweilige Trennung vom Vater, der Wegzug aus Wien in die calvinistische kleinstädtische Atmosphäre von Montreux und die Konfrontation mit Herrn Márza, einem rumänischen Hauslehrer, empfindet er als bedrohlich.¹¹⁶

Herr Márza soll ihn auf die rumänische Grundschulprüfung vorbereiten,¹¹⁷ die für die Aufnahme in ein humanistisches Gymnasium in der Schweiz notwendig gewesen ist. Diese Vater-Ersatzfigur erweist sich als widersprüchlich: GMC macht die ernüchternde Erfahrung, dass die positive Intimität der Sprache, die er mit seinem Vater geteilt hat, eine Ausnahme gewesen sein könnte. Denn Hauslehrer Márza führt ihn nicht nur in die Grundlagen der Mathematik und Kalligrafie sowie der rumänischen Sprache, Literatur und Geschichte ein.¹¹⁸ Durch ihn lernt GMC auch das populistische Ressentiment kennen: Gleich zu Beginn ihrer ersten Begegnung belehrt Herr Márza seinen Schüler im Ton eines Jugenddichters darüber, dass er Aristokrat¹¹⁹ und als solcher ein geborener Volksfeind sowie ein unerwünschter Parasit sei.¹²⁰ Der junge GMC reagiert scheinbar passiv, tatsächlich jedoch ist er höchst angespannt und aufmerksam.¹²¹ Er misstraut den Worten des Hauslehrers, die er zunächst nicht versteht. Er spürt dunkel, dass die Wahrheit zwar „nicht weniger tragisch, aber eine andere“¹²² sein müsse. Innerlich erklärt er sich instinktiv solidarisch mit allen Angeklagten.¹²³ Diese Erfahrung, die er später vielfach bestätigt finden wird,¹²⁴ gibt seiner ohnehin entfachten Frühreife und seiner ethischen Entwicklung einen entscheidenden Schub.¹²⁵

114 N. B. Cantacuzino 1994 [1945], S. 90.

115 GMC 1993 [1955] b, IV, S. 41. GMCs Vater und andere Verwandte väterlicherseits haben ihre Schulzeit oder Studien in Lausanne absolviert (N. B. Cantacuzino 1994 [1945], S. 5-6). Die Entscheidung für Montreux könnte den geringeren Lebenshaltungskosten geschuldet sein.

116 GMC 1993 [1955] b, IV, S. 41.

117 Op. cit., S. 42.

118 Op. cit., S. 43.

119 GMCs Eltern haben ihren Aristokratenstatus anscheinend nicht thematisiert. Weder haben sie ihre Kinder darin unterwiesen, noch ihr Wiener Appartement mit „Familienportraits oder Stammbaumgrafiken geschmückt“ (GMC 1993 [1955] b, IV, S. 43).

120 GMC 1993 [1955] b, IV, S. 42.

121 Ebd.

122 GMC 1993 [1955] b, IV, S. 43. Zu den Denkern, die für GMCs ethische Positionierung wichtig sind, gehört Marc Aurel. In einem Brief aus Rom an seine Frau befindet sich folgende beredete Passage: „J’ai été, le soir, revoir la statue de Marc Aurèle. Son geste n’a rien d’un dictateur. Il semble vouloir étendre de sa main le baume de la paix sur le monde.“ (GMC-Brief an Sanda Cantacuzino, Rom, 12. September 1938, AMLSC). Eine Stelle aus Marc Aurels *Selbstbetrachtungen*, in der dieser die ethische Vorbildfunktion Adliger anmahnt, könnte für GMC von Bedeutung gewesen sein: „Durch Phronto gewann ich die Überzeugung, dass der Despotismus Missgunst, Unredlichkeit und Heuchelei in hohem Maße zu erzeugen pflege und dass der Edelgeborene im allgemeinen ziemlich unedel sei.“ (Marc Aurel 1981, I, 11, S. 20)

123 GMC 1993 [1955] b, IV, S. 43.

124 „Später habe ich festgestellt, dass ich Herrn Márza immer wieder begegnet bin, angezogen in den verschiedensten Kleidern oder Uniformen. Er lebte in jenem Kollegen auf der Militärschule auf, der mich dafür beschuldigte, dass die Deutschen [im Ersten Weltkrieg; Anm. D. T.] in Bukarest einmarschiert waren; in jenem Hauptmann, der mir im gehässigen Ton erklärte, dass die einzige Möglichkeit, mich von der Schande reinzuwaschen, ein Aristokrat zu sein, darin bestand, so rasch wie nur irgendmöglich für das Vaterland im Schützengraben zu krepieren; in jenem zukünftigen Parteichef, der im Kugelhagel des Kriegs fortfuhr, meinen Namen zu bespötteln; Herrn Márza bin ich in der vielfältigen Gestalt der demagogischen Publizisten oder Schriftsteller wiederbegegnet; an seiner Abneigung sollte ich mich an jeder Wendung meiner Laufbahn stoßen; er war der unfreundliche Beamte hinter dem Tresen, der einem das rechtmäßig Zustehende verweigerte; er war der Grenzbeamte, der einem bei der Einreise dreiste Fragen stellte; er war es auch, der mich im Gefängnis bewachte und vor Schadenfreude beinahe zerfloss, als er mich dahinsiechen sah.“ (GMC 1993 [1955] b, IV, S. 43-44).

125 Folglich dürfte er auch jene bestimmte Naivität früh verloren haben, die Richard Krautheimer folgendermaßen kommentiert: „Eltern wie Kinder nahmen die Vorteile des Wohlstands damals bedenkenlos hin“ (Krautheimer 1989, S. 10).

Letztlich deutet er jene Erfahrung positiv:¹²⁶ Denn „aufgrund der Widerstände, auf die wir stoßen, beschränken wir uns; und indem wir uns beschränken, vertiefen wir unser Selbst; indem wir forschen, erforschen wir uns selbst. *Quae nocent docent*. Es ist das Motto der Cantacuzinos,¹²⁷ und, vielleicht unwillentlich, auch das pädagogische Prinzip Herrn Mârzas gewesen. Indem er die Geschichte, die Religion und die Moral verfälscht hat, hat er mich dazu gebracht, über die Geschichte, die Religion und die Moral von der Warte der Opposition aus nachzudenken. Daher stammt mein Nonkonformismus, der mir die nötige geistige Unabhängigkeit gegeben hat, um mein Denken zu befreien aus den Zwängen der Kategorien von sozialer Klasse, Rasse, Religion oder Nation. Ich glaube allein an Einzelfälle. «Je hais la gloire et les phrases nationales»,¹²⁸ wie Jules Laforgue¹²⁹ sagte. Ich bin nicht Rumäne, weil ich als Rumäne auf die Welt gekommen bin; sondern weil ich, noch als Kind, Rumänien gewählt habe als Gegenstand der Reflexion, der Andacht und der Liebe. Dieses Rumänien ist grundverschieden von dem real existierenden Land, insbesondere von seiner heutigen Wirklichkeit.“¹³⁰

Das Gastspiel Herrn Mârzas endet mit dem Abschluss der mehrmonatigen Vorbereitung auf die Grundschulprüfung in Bukarest. Dort lernt GMC nach bestandener Prüfung seine französische Großmutter kennen.¹³¹ Die einzige Begegnung mit der hochbetagten Dame¹³² ist so fruchtbar dass sie für GMC ein Leben lang eine Quelle bleiben wird für Zuversicht¹³³ und die Liebe zu Frankreich.¹³⁴

Zurück in Montreux, zieht Marcella Cantacuzino mit den Kindern in die Villa Aloïse zu einer alleinstehenden Dame. GMC fühlt sich in der neuen Umgebung wohl.¹³⁵ Die Mutter macht ihn behutsam mit Glaubensfragen vertraut: da es in Montreux keine orthodoxe Kirche gibt, liest sie ihm sonntagmorgens aus der Bibel vor.¹³⁶ Am humanistischen Gymnasium absorbiert er das klassische „Bildungsspenum“,¹³⁷ lernt Latein und das calvinistische Arbeitsethos schätzen. Die Erfahrungen mit positiven Lehrerpersönlichkeiten¹³⁸ und ersten Freundschaften¹³⁹ versöhnen ihn schließlich mit dem „Land Calvins“.¹⁴⁰

126 GMC 1993 [1955] b, IV, S. 44.

127 Vgl. J. M. Cantacuzino 1996, S. 424.

128 Hier verarbeitet GMC einen Vers aus Laforgues *L'Imitation de Notre-Dame la Lune* (1886):

„Moi, je suis laminé d'esthétiques loyales!

Je hais les trémolos, les phrases nationales;

Bref, le violet gros deuil est ma couleur locale.“

(Vgl. Jules Laforgue, *Œuvres complètes*. 2 Bde. Lausanne 1986. Bd. 2, S. 87-88).

Die interpretative Änderung GMCs dürfte der Absicht Laforgues nicht widersprechen. Entweder zitiert er die Stelle aus dem Gedächtnis und ändert sie unwillentlich oder er wandelt sie bewusst um.

Die Gedichte Laforgues gehören zu denjenigen, die GMC am meisten schätzt (s. u. a. GMC-Brief an Marie-Lyse Cantacuzino-Ruhemann, 25. Dezember 1958, AMLSC, s. Anhang, VA).

129 Jules Laforgue (Montevideo 1860-Paris 1887), französischer Dichter. Nach erfolglosen Jahren in Paris wird Laforgue 1881 Vorleser der Kaiserin Augusta in Berlin. Von Heimweh getrieben kehrt er über London (Heirat) zurück nach Paris, wo er verarmt an Tuberkulose stirbt. Beeinflusst von den französischen Dichtern Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Paul Verlaine und Stéphane Mallarmé sowie den deutschen Philosophen Nicolai Hartmann und Arthur Schopenhauer entfaltet Laforgue in nur 6 Jahren ein bemerkenswertes Werk, in dem er sich als *dekadenter* Symbolist und schonungsloser Entmythologischer zeigt.

Zu Jules Laforgue siehe u. a. Jean-Jacques Lefrère, *Jules Laforgue*. Paris 2005; Jacques Demougín, *Dictionnaire des littératures françaises et étrangères*. Paris 1992, S. 862.

130 GMC 1993 [1955] b, IV, S. 44.

131 GMC 1993 [1955] b, V, S. 52.

132 Op. cit., S. 54.

133 „Als ich unter Menschen war, habe ich oft ihre Stimme vernommen: «à la rigueur n'avez pas de cœur, mais je vous en suppli, ayez des manières».[...] Und als ich die Stufen der verschiedenen Gefängnisse herabstieg, die ich besucht habe, ist auch sie es gewesen, die mir zuflüsterte: «honneur d'abord».“ (GMC 1993 [1955] b, V, S. 55. Französisch im Original).

134 Op. cit., S. 54.

135 GMC 1993 [1955] b, VI, S. 58-59.

136 „Ich bin meiner Mutter dankbar, dass sie mich nicht dazu gezwungen hat, aus Tradition gläubig zu werden. Sie hat mir vorgelesen und mich suchen lassen. Seitdem suche ich. Nach großen Umwegen habe ich schließlich über die Kunst zum Glauben gefunden“ (GMC 1993 [1955] b, IV, S. 45).

137 C. Weller, *Reform der Lebenswelt durch Kultur. Die Entwicklung zentraler Gedanken Fritz Schumachers bis 1900*. In: Hartmut Frank (Hrsg.), *Fritz Schumacher. Reformkult und Moderne*. Stuttgart 1994, S. 41.

138 GMC 1993 [1955] b, VI, S. 60-62.

139 Sein bester Freund ist der Sohn des Bahnhofsvorstehers (GMC 1993 [1955] b, VI, S. 59, 62-65).

140 Op. cit., S. 63.



53. Marie Henriette Valentine Bibesco (1839-1914), GMCs Großmutter mütterlicherseits.



54. Plakat der Ausstellung Horia Teodorus und GMCs, Bukarest, Januar 1919. Die Grafik stellt die Kirche Sf. Sava aus Jassy dar. Während seiner Tätigkeit beim Denkmalschutzamt in den 1950er Jahren wird GMC die Kirche restaurieren (vgl. WV, W 95).

3.4 Abitur, Erster Weltkrieg, erste Ausstellung (ca. 1914-1918)

Das Abitur¹⁴¹ absolviert GMC 1916 am traditionsreichen Bukarester Gymnasium Sf. Sava.¹⁴² In diese Zeit fällt das Knüpfen langjähriger Freundschaften mit Simon Bayer,¹⁴³ Ion Barbu,¹⁴⁴ Tudor Vianu¹⁴⁵ und Horia Teodoru.¹⁴⁶ Während sein Vater nach dem Kriegseintritt Rumäniens 1916 als Attaché an der rumänischen Gesandtschaft in Petrograd tätig ist,¹⁴⁷ meldet sich GMC 1917 in Jassy freiwillig zur rumänischen Armee,¹⁴⁸ die nach der Besetzung Bukarests durch die Mittelmächte¹⁴⁹ von einer französischen Militärdelegation unter General Henri Berthelot (1861-1931)¹⁵⁰ in der Moldau neu organisiert wird.¹⁵¹ Als jüngster Unterleutnant der rumänischen Armee¹⁵² nimmt er an etlichen Militäroperationen teil, darunter in Mărășești¹⁵³ und Soveja.¹⁵⁴

Nach der Unterzeichnung des Friedensvertrags 1918 aus der Armee entlassen, unternimmt GMC mit Horia Teodoru eine Bildungsreise zu Fuß durch die Moldau. Die dabei entstandenen Skizzen steuern beide der Ausstellung *Arhitectonische Dokumente* bei, die im Januar 1919 in Bukarest stattfindet.¹⁵⁵ Die Reise und das Skizzieren könnten auch eine therapeutische Nebenwirkung entfaltet haben, denn anders als viele seiner „Generationsgefährten in Europa“¹⁵⁶ scheint GMC aus dem Ersten Weltkrieg „ganz zurückgekehrt“¹⁵⁷ zu sein. Oder aber es könnte ihm gelungen sein, die seelischen Wunden, die seine Teilnahme am „Urbild aller Schlachten“¹⁵⁸ mutmaßlich verursacht hat, gut vernarben zu lassen.

141 Marcella Cantacuzino ist vermutlich 1914 mit den Kindern nach Bukarest gezogen.

142 Vgl. Patrușiu 1975 a, S. 58. Das Gymnasium Sf. Sava geht zurück auf eine Stiftung des fanariotischen Fürsten Alexander Ipsilanti 1776. Ipsilanti, offen für die Ideen der Aufklärung, hat „das Bildungswesen in der Walachei“ aufgebaut. (vgl. u. a. Houliat 2004, S. 46). GMC wird sich für eine kritische Würdigung der kulturellen Leistungen der Fanarioten einsetzen (vgl. etwa den Radioessay *Mănăstirea Văcărești* [Das Kloster Văcărești]. In: IP [QAR] 1934, S. 81-94).

143 GMC und Bayer lernen sich 1917 in Jassy kennen (vgl. VA, Kap. 1, Anm. 31). Über Bayer lernt GMC Ion Barbu und Tudor Vianu kennen: Bayer, Barbu und Vianu sind Schulfreunde gewesen.

144 Ion Barbu (1895-1961), Pseudonym von Dan Barbilian. Mathematiker (Doktorat in Göttingen) und Avantgarde-Dichter (vgl. u. a. Lungu 1997, S. 35f.; N. Florescu, Vorwort zu GMC 1993 [1957] b, S. 8-12; Călinescu 1982, S. 893-896).

145 Tudor Vianu (1897-1964), einer der bedeutendsten rumänischen Kulturästhetiker (Studium in Wien, Doktorat in Tübingen), Schriftsteller und Universitätsprofessor. Beiträge zu GMCs Zeitschrift *Simetria* (vgl. Lungu 1997; N. Florescu 1993, op. cit. S. 8-12; Călinescu 1982, S. 912-913).

146 Horia Teodoru (1894-1976), Architekt und Denkmalschützer. Kommilitone und Wohngemeinschaftsgefährte GMCs in Paris. GMC und Horia Teodoru lernen sich vermutlich über GMCs älteren Cousin G. Balș kennen (zu Balș s. VA, Kap. 3.1, Anm. 44). Balș ist Horia Teodorus Mentor in Jassy gewesen (persönliche Mitteilung von Rada Teodoru, Paris, 8. Dezember 2006).

147 Weihnachten 1916 übergibt N. B. Cantacuzino als Vertreter der rumänischen Regierung einen Sonderzug mit dem rumänischen Staatsschatz an die befreundete russische Regierung in Moskau (N. B. Cantacuzino 1940, S. 95). Der Staatsschatz sollte vor den Kriegswirren im Kremlin verwahrt werden. Infolge der russischen Revolution ist er konfisziert und bis auf wenige Dokumente nicht zurückerstattet worden. Die rumänische Nationalbank richtet jedes Jahr ein entsprechendes Memorandum nach Moskau (persönliche Mitteilung von Mugur Isărescu, Gouverneur der rumänischen Nationalbank, beim Besuch der ehemaligen Chrissoveloni-Bank mit Șerban Cantacuzino und englischen Gästen, Bukarest, 26. Juli 2007). Siehe a. Paul Morand, *Bucarest*. Paris 1990 [1935], S. 101.

148 Patrușiu 1975 a, S. 58. Zum rumänischen Kontext im Ersten Weltkrieg vgl. u. a. Boia 2003 b, S. 122-128; Durandin 1995, S. 221-232; Hitchins 1994, S. 251-291.

149 Truppen des Feldmarschalls August von Mackensen und Erich von Falkenhayns besetzen Bukarest am 6. Dezember 1916 (Durandin 1995, S. 225; Hitchins 1994, S. 263-265).

150 Vgl. u. a. Hitchins 1994, S. 268; Jean Nouzille, *Le générale Berthelot et la mission militaire française en Roumanie*. 1916-1918. In: *Études Danubiennes*, 1^{er} semestre 1995, Bd. 11, Nr. 1, S. 25-40.

151 Armee, Regierung und Königshaus haben sich im Herbst 1916 in die Moldau zurückgezogen und in Jassy das Hauptquartier aufgeschlagen (vgl. Boia 2003 b, S. 125; Durandin 1995, S. 225; Hitchins 1994, S. 266).

152 Vgl. Ș. Cantacuzino in: IP [QAR] 1999, S. 5.

153 Die Schlachten von Mărăști und Mărășești (6.-19. August 1917) verhindern die Besetzung Moldaus durch die Mittelmächte (vgl. u. a. Boia 2003 b, S. 125; Hitchins 1994, S. 268-269).

154 Vgl. Ș. Cantacuzino in: IP [QAR] 1999, S. 6. Simon Bayer und GMC nehmen gemeinsam an der Soveja-Schlacht teil (GMC 1993 [1957] b, IX, S. 89).

155 Die Ausstellung wird an der Bukarester Architekturschule gut rezipiert (vgl. *Arhitectura* 1919, Nr. 3/4, S. 104; Patrușiu 1975 a, S. 58-59; Ș. Cantacuzino, in: IP [QAR] 1999, S. 6).

156 Lothar Müller, Nachwort zu Curzio Malaparte, *Kaputt. Roman*. Wien 2005, S. 550.

157 Op. cit., S. 555.

158 Op. cit., S. 550.



55. GMC, *Landschaft mit Kulla und Kreuz* (1926).



56. Als Unterleutnant der rumänischen Armee (Aufnahme 1917).

Eine Passage aus einem Radiovortrag von 1937, in der GMC eine Fronterfahrung der Soveja-Schlacht ästhetisiert,¹⁵⁹ ließe sich zwar deuten als Reflex des Topos des „Infanterist[en] [...] als Inkarnation jener Figur [...], die nach dem Ersten Weltkrieg durch die Literatur wie die politische und kulturkritische Essayistik ganz Europas geisterte: des *neuen* Barbaren, der aus dem Ruin der Vorkriegswelt hervorgeht, des groben Totengräbers der bürgerlichen Dekadenz“.¹⁶⁰ Doch auch wenn GMC der „ästhetischen Opposition gegen die mediokre Gegenwart“¹⁶¹ beiträgt, so keineswegs, um mit einem Ernst Jünger oder Curzio Malaparte in den Chor der „antibürgerlichen, antidekadenten Intellektuellen“¹⁶² einzustimmen. Denn tatsächlich mündet GMCs Verarbeitung der Fronterfahrungen nicht in „politischen Radikalismus“:¹⁶³ zur parlamentarischen Demokratie wird er kaum Spannung aufkommen lassen.¹⁶⁴ Zu den Gewährsmännern, die GMC unter den „öffentlichen Intellektuellen“¹⁶⁵ Europas findet, darf der französische Philosoph Alain¹⁶⁶ gezählt werden.

159 „Vor 18 Jahren nahm ich teil an einem Angriff eines Fernmelderegiments in Soveja. Die graue Silhouette der Männer, mit Säcken und Waffen beladen, die große Ruhe vor dem Angriff, die Besteigung eines Hügels hinterließ in mir das flüchtige und prophetische Bild eines Friedhofs mit Kreuzen aus Holz oder Stein, die verstreut über einem Feld lagen.“ (*Lumina românească* [Das rumänische Licht], Radioessay, 21. Januar 1937. In: IP [QAR] 1977, S. 350).

In diesem Radioessay verfolgt GMC die Spur seiner Auseinandersetzung mit rumänischer Bau- und Kulturgeschichte. Die zitierte Passage flicht er in die Beschreibung eines einsamen Dorffriedhofs ein, dessen Kreuze, gleichsam von der Last ihres eigenen Gewichts zusammengekrümmt, ihm wie „ein Heer müder Soldaten“ vorkommen. Die Schatten der Kreuze erinnern ihn an die Schatten der Soldaten im Schützengraben von Soveja.

160 L. Müller, Nachwort, in: Malaparte 2005, S. 554.

161 Op. cit., S. 550.

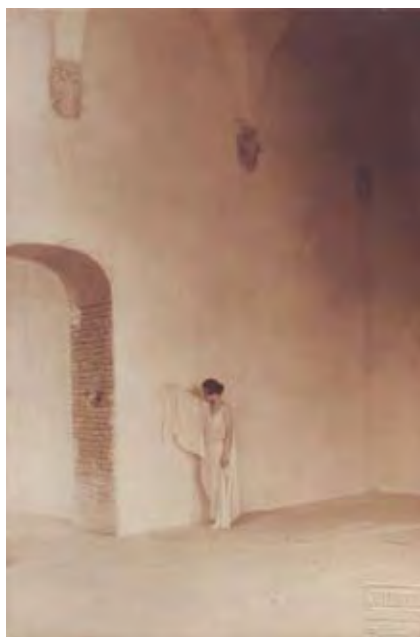
162 Op. cit., S. 555.

163 Op. cit., S. 550.

164 Über die Stellung GMCs zur sog. Königsdiktatur Carols II. (1938-1940) s. VA, Kap. 3.6.2.

165 Vgl. Ralf Dahrendorfs Essay *Versuchungen der Unfreiheit. Die Intellektuellen in Zeiten der Prüfung*. München 2006, S. 21f.

166 Alain (1868-1951), Pseudonym von Emile Auguste Chartier. Schriftsteller und Philosophie-lehrer u. a. am Lycée Henri IV. (die Philosophin Simone Weil hat zu seinen Schülern gehört). Als Verfasser „militant pazifistische[r] und radikaldemokratische[r]“ Schriften und aufgrund seiner Parteinarbeit „für den jüdischen Hauptmann Dreyfus“ ist Alain „[w]ährend der III. Republik [zur] moralisch-intellektuelle[n] Autorität Frankreichs“ geworden (vgl. Heinz Aboesch, in: Alain 1985, S. 2). 1921 veröffentlicht Alain ein Buch über seine Erfahrungen im Ersten Weltkrieg: *Mars ou la guerre jugée* [Mars oder Die Psychologie des Krieges. Frankfurt am Main 1985]. Das Buch „gilt [...] als eines der eindrucksvollsten literarischen Zeugnisse wider den Krieg“ (vgl. Heinz Aboesch, in: Alain 1985, S. 2). Im Findbuch der erhaltenen GMC-Bibliothek sind mehrere Werke Alains verzeichnet, darunter *Le citoyen contre le pouvoir*, *Propos sur l'esthétique* und *Onze chapitres sur Platon* (AGMC/IP).



57. Marthe Bibesco im Mogoșoaia-Palais während der Modernisierungsarbeiten (Aufnahme 1923).

3.5 Lehr- und Studienjahre (1919-1929)

Entscheidung für ein Architekturstudium. Frankophonie in Rumänien. Paris: Studium und kulturelle Kreise. Bürogründung und erste Bauten. Dichotomie von Arbeit und Muße. Studienreisen. Heirat. Diplom.

3.5.1 Entscheidung für ein Architekturstudium

In den Sommerferien 1912-1914 assistiert GMC auf Vermittlung Marthe Bibescos dem venezianischen Architekten Domenico Rupolo beim Beginn der Restaurierungsarbeiten in Mogoșoaia, die in Zusammenarbeit mit der Bukarester Denkmalschutzkommission geplant werden.¹⁶⁷ In Mogoșoaia kristallisiert sich GMCs Berufswunsch heraus: er will Architekt werden.¹⁶⁸ Darin bestärkt haben dürfte ihn auch Nicolae Ghika-Budești, der selbst Mitglied der Denkmalschutzkommission und Professor an der Bukarester Architekturschule ist.¹⁶⁹ Doch soll es Marthe Bibesco¹⁷⁰ gewesen sein, die ihn unterstützt und seinen Eltern empfiehlt, ihn Architektur studieren zu lassen – in Paris.¹⁷¹ Insbesondere N. B. Cantacuzino scheint sich zwar grundsätzlich eine diplomatische Karriere für seine Söhne zu wünschen,¹⁷² doch willigen die Eltern ein. Die Entscheidung für ein Studium an der Pariser École des Beaux-Arts erscheint beinahe selbstverständlich: der Ruf der École des Beaux-Arts ist 1919 in Rumänien ungebrochen; Nicolae Ghika-Budești hat selbst an der École studiert; zwei weitere ältere Cousins GMCs, der Diplomat und Kunstphilosoph Matila Ghyka und der Maler Theodor Pallady, arbeiten und leben zeitweilig in Paris; Gleiches gilt für Marthe Bibesco; und: Französisch ist GMCs zweite Muttersprache. Darüber hinaus stellt die Ernennung N. B. Cantacuzinos zum Berater des rumänischen Gesandten in Paris¹⁷³ das Wiedersehen von Vater und Sohn in Aussicht.¹⁷⁴ Zugleich erlebt „le mythe de la France“¹⁷⁵ nach dem Ersten Weltkrieg einen Höhepunkt im frankophonen Rumänien.



58. Nicolae Ghika-Budești, Nationales Kunstmuseum (heute Museum des rumänischen Bauern), 1912-1939.

¹⁶⁷ Patrușiu 1982, S. 89.

¹⁶⁸ Vgl. Matila Ghyka, *Georges Cantacuzène, homme de la Renaissance*. o. O. [London], o. J. [1960], S. 2, AMLSC (s. VA, Kap. 5.3.6).

¹⁶⁹ Vgl. VA, Kap. 1, Anm. 39; N. Ghika-Budești 1927, Titelblatt.

¹⁷⁰ Während der Restaurierungsarbeiten in Mogoșoaia entdeckt Marthe ihre Leidenschaft für Architektur und Gartenbaukunst. Sie entwirft selbst und hält ihre Gedanken in Grundriss- und Ansichtsskizzen fest (vgl. AMB/JG). Der Stadt Bukarest schickt sie 1931 ein Memorandum, in dem sie Stellung nimmt zu aktuellen Stadtentwicklungsproblemen (vgl. M. Bibesco, *Sugestiuni pentru înfrumusețarea orașului București* [Vorschläge zur Verschönerung der Stadt Bukarest]. In: Doinaș 1997, S. 179-194).

¹⁷¹ Vgl. Matila Ghyka o. J. [1960], S. 1, AMLSC (s. VA, Kap. 5.3.6).

¹⁷² N. B. Cantacuzinos Söhne haben keine diplomatische Karriere eingeschlagen. Emmanuel wird sogar dem extrovertierten und fordernden Lebensmodell seines Vaters und seines älteren Bruders ein zurückgezogenes bürgerliches Leben vorziehen. Dennoch könnten N. B. Cantacuzinos Empfehlungen für junge Diplomaten, die er in seinen Memoiren festhält, auch für GMC und seine Tätigkeiten als Architekt, Kulturkritiker und Politiker von Bedeutung gewesen sein:

„Wenn meine Söhne sich für den diplomatischen Berufsweg entschieden hätten, hätte ich ihnen Ratschläge wie die folgenden erteilt: Abgesehen von eurer Hochschulausbildung, solltet ihr euch wappnen mit einer Allgemeinbildung, die so umfassend wie nur möglich ist; lest, so viel ihr könnt, und trefft dabei eine gewissenhafte Auswahl eurer Lektüren, so dass ihr so gut wie möglich auf dem Laufenden seid in Bezug auf Politik, Literatur, Naturwissenschaften, Kunst und alles Sonstige, was der Konversation Annehmlichkeit und zugleich Tiefe verleiht; lernt, gut und mit Leichtigkeit zu sprechen, beobachtet viel und aufmerksam; seid in allem, was ihr sagt, maßvoll und geschmeidig; seid vorsichtig in euren Beurteilungen und Gesprächen; hütet euch vor beleidigenden Worten, und wenn ihr geistreich seid, bedient euch dessen mit Sparsamkeit, denn der Geist neigt leicht zu Schlechtmacherei; bevor ihr eure Meinung äußert, lasst eurem Gesprächspartner den Vortritt; zügelt euren Appetit und achtet auf eure Gesten bei Tischgesellschaften; versucht, Sympathie zu erwecken, aber ohne hartnäckig zu sein; seid stolz, jedoch ohne Eitelkeit und, vor allem, ohne Eigenlob (dies ist ein Laster vieler unserer Landsleute); achtet die jeweilige Hierarchie; seid stets gut angezogen, aber schlicht und gemäss der Umgebung. Dies alles ist ein bisschen viel verlangt und doch nicht genug!“ (N. B. Cantacuzino 1994 [1945], S. 94-95).

¹⁷³ N. B. Cantacuzino 1994 [1945], S. 147; ab 1922 Vize-Gesandter in Paris (vgl. *Dictionnaire diplomatique*, Bd. 5, o. J. [1953], S. 187).

¹⁷⁴ Die Wirren des Ersten Weltkriegs trennen N. B. Cantacuzino von seiner Familie. Mit Glück entkommt er über Finnland der russischen Revolution und hält sich bis Kriegsende in Stockholm auf. Während der Vater von Norden aus nach Paris reist, tut es der Sohn mit Freunden über den Seeweg von Süden her (infolge der Kriegsschäden sind die Bahnverbindungen noch nicht in Betrieb).

Vgl. u. a. N. B. Cantacuzino 1994 [1945], S. 129-148; Ders. 1940, S. 99-119.

¹⁷⁵ Vgl. Eugène Ionesco, *Présent passé, passé présent*. Paris 1968, S. 168.

3.5.2 Frankophonie in Rumänien

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts entdeckt die Elite der Donaufürstentümer in Frankreich, „der großen lateinischen Schwester im Westen“,¹⁷⁶ einen entscheidenden Katalysator emanzipatorischer Modernisierung. Rumänien wird diesen „französische[n] Mythos“¹⁷⁷ bis ins späte 20. Jahrhundert hinein kultivieren.

Frankophone Architekten in Rumänien

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts und bis Mitte des 20. Jahrhunderts sind etliche Architekten aus Frankreich und der Schweiz in Rumänien tätig. Während einige¹⁷⁸ – darunter Cassien Bernard, Albert Callu, Jacques Carlu, Albert Galleron und Paul Gottreau – zwar in Rumänien Projekte ausführen, aber selten im Land verweilen und keinen dauerhaften Kontakt zur rumänischen Kulturszene pflegen, lassen sich andere in Rumänien nieder. Manchen gelingt es auch, das kulturelle Leben zu befruchten. Zu ihnen gehören die französisch-rumänischen Architekten Ernest Doneaud¹⁷⁹ und Daniel Renard¹⁸⁰ sowie die Schweizer Architekten Louis Blanc¹⁸¹ und Roger Bolomey.¹⁸²

Französische Hochschulen mit Vorbildcharakter

Unter den französischen Institutionen mit Vorbildcharakter für Rumänien ragen zwei Pariser Hochschulen heraus: die Sorbonne und die École des Beaux-Arts.¹⁸³ Die École des Beaux-Arts wird eine starke Ausstrahlung auf Architektur, Skulptur und Malerei in Rumänien ausüben.¹⁸⁴ Sie beeinflusst¹⁸⁵ die Entwicklung einer eigenständigen rumänischen Architektur und steht mit Pate bei der Geburt der Bukarester Architekturhochschule 1897/1904.¹⁸⁶

176 Boia 2003 a, S. 187.

177 Ebd. Vgl. a. Boia 2003 b, S. 252-257; Durandin 1995, Kap. 3, *Des usages nationaux d'une culture européenne*, S. 123f.; Vökl 1995, S. 31. Einen historischen Querschnitt durch die französisch-rumänischen Beziehungen aus der Sicht französischer Persönlichkeiten bietet der Sammelband von Paula Romanescu, *La Roumanie vue par les Français d'autrefois*. Bucarest 2001.

178 Vgl. M. S. Rădulescu, *Ernest Doneaud: Între Eclecticism și Art Déco* [Ernest Doneaud: Zwischen Eklektizismus und Art Déco], in: Rădulescu 2005, S. 121; Celac/Carabela/Marcu-Lăpădat 2005.

179 Ernest Doneaud (1879-1959). Zu seinen herausragenden Bauten in Bukarest gehören der Militärklub 1910-1923 (mit Dimitrie Maimarolu und V. G. Stephănescu) und das Hotel Lido 1930-1934 (mit Dimitrie Maimarolu) (vgl. Rădulescu 2005, S. 119-128; vgl. a. Celac/Carabela/Marcu-Lăpădat 2005, S. 25, 46, 90, 130).

180 Daniel Renards wichtigstes architektonisches Erbe ist das Casino in Konstantza an der Schwarzmeerküste (vgl. u. a. Vecerdea 1993, S. 345-355; Hootz/Vătășianu 1986, S. 115, 419).

181 Louis Blanc (1860-1903) hat zahlreiche Villen und öffentliche Bauten errichtet. Zu den wichtigsten zählen das Landwirtschaftsministerium (1895) und die Hochschule für Medizin und Pharmazie *Carol Davila* (1899-1903), beide in Bukarest (vgl. Mihai Sorin Rădulescu, *Între Elveția, Franța și România: Arhitectul Louis Blanc* [Zwischen der Schweiz, Frankreich und Rumänien: der Architekt Louis Blanc], in: Rădulescu 2005, S. 129-144; Celac/Carabela/Marcu-Lăpădat 2005, S. 25, 46, 90, 130).

182 Roger Bolomey (1893-1947) ist gemeinsam mit GMC Mitglied des Teams gewesen, das 1934 den Stadtentwicklungsplan Bukarests ausgearbeitet hat. Architekt und Bukarester Stadtbaumeister (1934-1935) (vgl. u. a. Rădulescu 2005, S. 134; Celac/Carabela/Marcu-Lăpădat 2005, S. 94, 104, 110; s. a. die E-Mail-Nachricht von Dan Bolomey an den Verfasser vom 29. Mai 2008. Dan Bolomey, ein in Lausanne ansässiger Architekt und Enkel Roger Bolomeys, ist zum Zeitpunkt der Korrespondenz ERASMUS-Koordinator der Architekturfakultät der EPF Lausanne gewesen).

183 Vgl. Rădulescu 2003, S. 86. Einen differenzierten Einblick in die Geschichte der architekturkulturellen und städtebaulichen Strahlkraft der Stadt Paris über die Grenzen Frankreichs hinweg bietet André Lortie (Hrsg.), *Paris s'exporte. Modèle d'architecture ou architectures modèles. Ouvrage réalisé à l'occasion de l'exposition Paris s'exporte juin-septembre 1995*. Paris 1995.

184 Vgl. u. a. Criticos/Zahariade 2007; B. A. Fezi, *Bucarest et l'influence française: entre modèle et archétype urbain, 1831-1921*. Paris 2005; T. Socolescu 2004, S. 124-134; Machedon/Scoffham 1999, S. 23; Mihai Opreanu, *Architectes français en Roumanie*. In: *Monuments historiques*, Nr. 169, Paris 1990, S. 97-101.

185 Zum deutschen Einfluss sei stellvertretend Alexander Orăscu genannt, der erste Präsident des 1891 gegründeten Bundes Rumänischer Architekten. Orăscu, der in Berlin und München studiert hat, ist vom Neoklassizismus Schinkels und von Klenzes geprägt worden (vgl. Machedon/Scoffham 1999, S. 23; Gr. Ionescu 1986, S. 166-167). Von Orăscu stammt die barocke Kirche des Metropoleanwesens in Jassy, das GMC mit drei Verwaltungsbauten und einer Freiraumanlage 1957-1960 ergänzen wird.

186 Die Bukarester Kunstakademie richtet 1863 eine Architekturabteilung ein, deren Curriculum Teil des Kunststudiums ist. Erste Kurse für angehende Architekten werden vom Bund Rumänischer Architekten initiiert und 1897 an der Kunstakademie institutionalisiert; 1904 wird die Höhere Schule für Architektur ins Leben gerufen (vgl. Stiller 2007, S. 25; Machedon/Scoffham 1999, S. 23).



59. Albert Galleron, Rumänisches Athenäum, Bukarest (1886-1888).



60. Ernest Doneaud, Dimitrie Maimarolu und V. G. Stephănescu, Militärklub, Bukarest (1912).



61. Daniel Renard, Casino, Konstantza (1907-1910).



62. Ion Mincu, Doina-Restaurant, Bukarest (1889-1892).

Ion Mincu (1852-1912),¹⁸⁷ einer ihrer Gründer und herausragende Figur der ersten¹⁸⁸ Generation rumänischer Architekten, ist Schüler des einflussreichen Architekturhistorikers Julien Guadet (1834-1908)¹⁸⁹ an der École gewesen,¹⁹⁰ der ab 1903 die Gründung regionaler Architekturschulen in Frankreich maßgeblich gefördert hat.¹⁹¹ Julien Guadet, der für Ion Mincu eine ähnliche Mentor-Rolle gespielt haben dürfte wie Otto Wagner für Josef Plečnik,¹⁹² könnte auch den Mincu-Kreis von der Notwendigkeit überzeugt haben, in Bukarest eine eigenständige Schule ins Leben zu rufen. Diese wird zur Werkstatt und später zum ideologischen Zentrum des rumänischen Heimatstils, des sogenannten Neorumänismus.¹⁹³ An der Pariser École des Beaux-Arts¹⁹³ werden auch wichtige Vertreter der zweiten und dritten¹⁹⁴ rumänischen Architektengeneration studieren.¹⁹⁵



63. Grigore Cerchez/Iorgu Ciortan, Die Architekturschule in Bukarest (1912-1927).



64. Ion Mincu, Villa Lahovary, Bukarest (1886).

187 Zu Ion Mincu vgl. u. a. Nicolae Lascu, *Ion Mincu – Architecte national roumain*. In: Jean-Yves Andrieux/Fabienne Chevalier/Anla Kervanto Nevanlinna (Hrsg.), *Idée nationale et architecture en Europe 1860-1919; Finlande, Hongrie, Roumanie, Catalogne*. Rennes 2003, S. 295-302. Die Bukarester Architekturfakultät trägt inzwischen Mincus Namen.

188 Architekten, die aus der Walachei oder der Moldau stammen und an ausländischen Hochschulen ausgebildet worden sind, gibt es zwar bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. So studieren zwischen 1819 und 1894 28 junge Männer aus den rumänischen Fürstentümern und dem späteren Königreich an der Pariser École des Beaux-Arts (s. Toma T. Socolescu, *Arhitectul din antichitate până azi și primii arhitecți români din epoca modernă* [Der Architekt von der Antike bis in die Gegenwart und die ersten rumänischen Architekten der Neuzeit]. In: *Simetria* VIII, 1947, S. 119-122; s. a. Rădulescu 2003, S. 86). Von einer ersten Generation rumänischer Architekten lässt es sich aber erst nach der politischen und wirtschaftlichen Festigung des Königreichs Rumänien gegen Ende des 19. Jh. sprechen. Ion Mincu und Ion S. Socolescu gelten als die herausragenden Figuren dieser Generation (vgl. a. Popescu 2004, S. 47-48).

189 Zu Julien Guadet vgl. Jean-Paul Midant, *Julien Guadet*. In: Turner, Jane (Hrsg.), *The Dictionary of Art*. London/New York 1996, S. 732-733; s. a. Kruft 1991, S. 329-330. Guadet studiert an der École des Beaux-Arts 1853-1864 bei Jules André und Henri Labrousse. Gewinner des Grand Prix de Rome 1864 (David van Zanten, *Architectural Composition at the Ecole des Beaux-Arts from Charles Percier to Charles Garnier*. In: Drexler 1977, S. 255-257). 1871-1894 eigenes Atelier an der École (Drexler 1977, S. 501); 1894-1908 Professor für Geschichte und Theorie der Architektur. Guadet, der zwar laut Kruft „über keine konsistente Architekturtheorie verfügt“ (Kruft 1991, S. 329), übt mit seinem Hauptwerk *Éléments et théorie de l'Architecture* (1901-1904) an der École und in ihrem Umkreis immerhin bis in die 1940er Jahre einen starken Einfluss aus. Guadets Werk, eine vierbändige Ausarbeitung seiner Vorlesungen, leistet den bedeutendsten „umfassenden Überblick über die architektonischen Vorstellungen der École“ seit Jacques-François Blondels (1705-1774) Schrift *Cours d'architecture* (1771-1777) (vgl. Kruft 1991, S. 329; Pevsner 1992, S. 90). Guadets Lehre gilt als „[f]ormalis[tisch]“ (Kruft 1991, S. 330) und zugleich als „funktionalistisch-rational“ (Gilbert Lupfer/Jürgen Paul/Paul Sigel, *Tony Garnier*. In: Evers 2006, S. 442; Kruft 1991, S. 329).

190 Vgl. Rădulescu 2003, S. 91.

191 Vgl. Jean-Paul Midant, in Turner 1996, S. 733; Marie-Jeanne Dumont, *Vie et mort de l'ancienne école*. In: *L'Architecture d'aujourd'hui*, Avril 1997, No. 310. Themenheft *L'École des Beaux-Arts de Paris*, S. 88.

192 Zum Verhältnis Josef Plečnik's zu Otto Wagner und der Wagner-Schule vgl. u. a. Alain Arvois und Cristina Conrad von Eybesfeld, *Plečnik, Vienne, et les arcanes de la tradition baroque*. In: Burkhardt/Eveno/Podrecca 1986, S. 24-28.

193 S. Machedon/Scoffham 1999, S. 25f.; Fabienne Chevallier, *L'affirmation de l'identité nationale 1860 à 1919 dans l'histoire longue des Roumains*. In: Andrieux/Chevalier/Nevalinna (Hrsg.) 2003, S. 261-284. Vgl. a. Carmen Popescu, *Le style national roumain. Construire une nation à travers l'architecture 1881-1945*. Rennes 2004.

194 GMC gehört der dritten Generation rumänischer Architekten an.

195 Vgl. Patruțiu 1980, S. 17f.



65. Ion Mincu, Mädchenschule, Bukarest (1890-1894).

3.5.3 Studium an der Pariser École des Beaux-Arts¹⁹⁶

Die École des Beaux-Arts und die Pariser Architekturszene in den 1920er Jahren

Um 1920 gilt die konservative École des Beaux-Arts zwar noch¹⁹⁷ als eine der international führenden Architekturschulen.¹⁹⁸ Tatsächlich geht sie, darin anderen europäischen Hochschulen gleich, aus dem Ersten Weltkrieg geschwächt hervor. Indem sie personell ausblutet, erleidet die Kontinuität ihrer Lehre trotz hoher Studentenzahlen¹⁹⁹ zuerst einen Bruch.²⁰⁰ Von diesem Bruch wird sich die École im Laufe der 1920er Jahre zwar erholen.²⁰¹ Inhaltlich jedoch büßt sie erheblich an Bedeutung ein: das Programm der École, die Geschichte in die Lösung zeitgenössischer Bauaufgaben zu integrieren, gilt der erstarkten Avantgarde als überholt.²⁰² Strömungen wie De Stijl²⁰³ und Schulen wie das junge Bauhaus²⁰⁴ revolutionieren die Architekturausbildung und die Architekturlandschaft – zuerst in Europa, später auch in Latein- und Nordamerika. International berühmte Architekten, darunter Le Corbusier²⁰⁵ und Frank Lloyd Wright,²⁰⁶ distanzieren sich ebenfalls von der École als „the great center of architectural education“.²⁰⁷ Aber nicht allein der Erfolg der Avantgarde drängt die École in eine defensive Position zurück: auch finanzielle und räumliche Engpässe²⁰⁸ verschlechtern ihre Lage. Das Prestige der École verblasst daher spürbar zu Beginn der 1930er Jahre.²⁰⁹

196 Zum Studiensystem der École vgl. Arthur Drexler (Hrsg.), *The Architecture of the École des Beaux-Arts*. New York 1977; s. a. Marie-Jeanne Dumont, *Vie et mort de l'ancienne école*. In: *L'Architecture d'aujourd'hui*, 1997/310, S. 85-88; Annie Jacques, *L'École des beaux-arts: Paris et la diffusion des modèles*. In: André Lortie (Hrsg.), *Paris s'exporte*. Paris 1995, S. 185f.; Winfried Nerdinger/Florian Zimmermann, *Die Beaux-Arts-Schule*, in: Dies. 1985, S. 128-133.

197 Bis 1914 bleibt der internationale Ruhm der École ungebrochen. Seit Beginn des 19. Jahrhunderts zieht sie Studenten aus verschiedenen Ländern an, darunter aus Deutschland (z. B. Jacob-Ignaz Hittorf) und aus den USA (etwa Louis Sullivan und Paul Cret, den späteren Mentor von Louis Kahn). „On vient aussi d'Angleterre, de Suisse, de Russie, du Portugal ou de Roumanie. Bref, c'est un centre extrêmement vivant et prestigieux, qui servira de modèles et de référence internationales.“ (Marie-Jeanne Dumont 1997, op. cit. S. 88; vgl. hierzu a. Jean-Louis Cohen, *Zur Amerikanisierung der Architektur – Leitbild oder Feindbild?* In: IGMA: *Positionen*. Stuttgart: IGMA, 2000, S. 87-97; Richard Chafee, *The Teaching of Architecture at the École des Beaux-Arts*. In: Drexler 1977, S. 107).

198 Zwischen 1917 und 1939 werden über 500 ausländische Studenten an der École zugelassen, darunter 81 aus den USA (vgl. Elisabeth Vitou, *Les élèves étrangers à l'École des beaux-arts entre les deux guerres*. In: André Kaspri/Antoine Mares (Hrsg.), *Paris de étrangers*. Paris 1983, S. 236f.).

199 Anfang der 1920er Jahre unterrichtet die École an die 1100 Architekturstudenten (vgl. Chafee 1977, op. cit. S. 107).

200 „The First World War took the lives of 480 students and former students of the Ecole des Beaux-Arts. [...] When the school reopened at the end of the war, every atelier felt the loss. Many men were gone, and the continuity from *nouveau* to *ancien* within each atelier had been broken“ (Chafee 1977, op. cit. S. 107).

201 Vgl. Chafee 1977, op. cit. S. 107.

202 „Dans le fond, le drame de cette école, c'est que, s'il avait fallu la raser, c'aurait été après la Grande Guerre: au moment où on n'en voulait plus, au moment où l'histoire n'intéressait plus.“ (Bruno Foucart, *La leçon de Duban*. In: *L'Architecture d'aujourd'hui*, 1997/310, S. 63).

203 Die Künstlergruppe De Stijl wird 1917 in Holland gegründet. Dank des Malers Piet Mondrian und der Architekten Theo van Doesburg, Cornelius van Esteren und Gerrit Rietveld profiliert sich De Stijl zu einer der einflussreichsten europäischen Avantgardeströmungen der Zwischenkriegszeit (vgl. u. a. Philipp 2006, S. 368-369; Pevsner 1992, S. 159).

204 Das Bauhaus ist 1919 von Walter Gropius in Weimar gegründet worden (vgl. u. a. Philipp 2006, S. 372; Michael Siebenbrodt, *Das Staatliche Bauhaus in Weimar – Avantgardeschule für Gestalter 1919-1925*. In: Ders. (Hrsg.), *Bauhaus Weimar. Entwürfe für die Zukunft*. Ostfildern-Ruit 2000, S. 8).

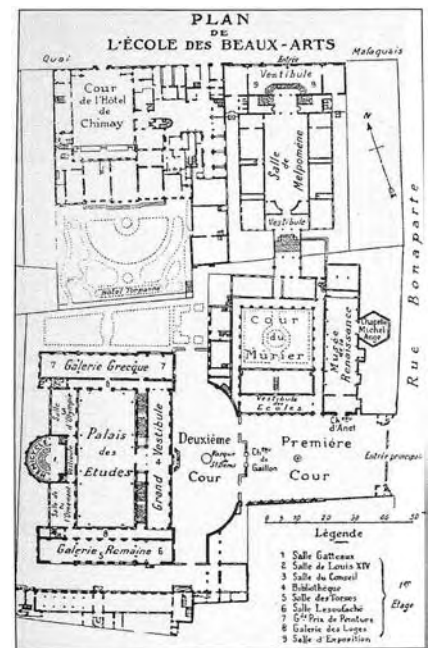
205 Zu Le Corbusiers polemischer Kampagne gegen die École vgl. etwa Le Corbusier, *Croisade ou le Crépuscule des Académies* [Kreuzzug oder der Untergang der Akademien], Paris 1933 (s. a. Abb. 67). Im Zusammenhang mit dem internationalen Wettbewerb für den Neubau des Genfer Völkerbundssitzes im Jahr 1927 sinkt der Stern der École weiter: Le Corbusiers Wettbewerbsbeitrag befindet sich anfangs mit acht weiteren Entwürfen in der engeren Auswahl. Sein „excellent design“ (Egbert 1980, S. 159, Anm. 8) erregt zwar Aufsehen und stößt auf breite öffentliche Anerkennung. Doch die Jury unter dem Vorsitzenden Charles Lemaesquier, einem Beaux-Arts-Professor, schließt Le Corbusiers Beitrag anscheinend aufgrund eines formalen Verstoßes aus: er habe eine Tinte verwendet, die der Auslober nicht zugelassen hätte. Den ersten Preis erhalten hingegen die Beaux-Arts-Absolventen Paul Néo und Jean-Favier Flégenheimer (vgl. Marie-Jeanne Dumont 1997, op. cit. S. 88; Frampton 1995, S. 138; Egbert 1980, S. 146, 159 Anm. 8, 9; Chafee 1977, op. cit. S. 107).

206 Egbert 1977, S. 156.

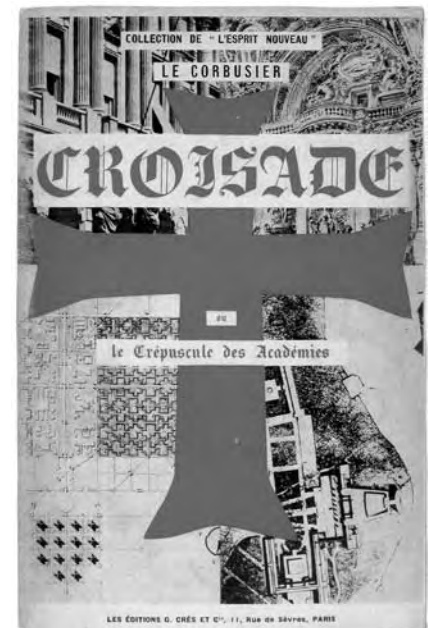
207 Ebd.

208 Vgl. Chafee 1977, op. cit. S. 107.

209 Pai 2002, S. 5; Egbert 1977, S. 156.



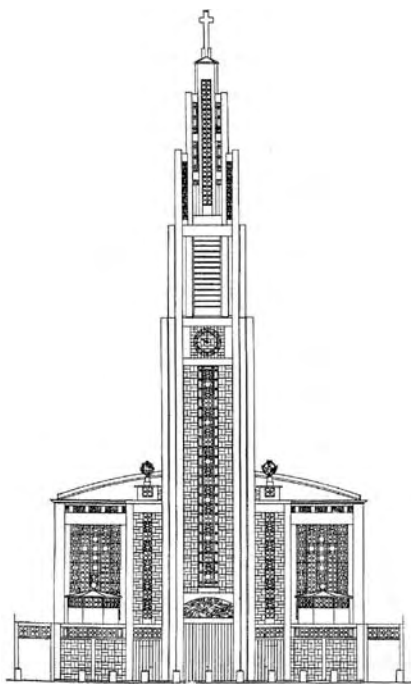
66. École des Beaux-Arts, Paris. Lageplan (1933).



67. Le Corbusier, *Croisade ou la Crépuscule des Académies*. Paris 1933.



68. Tony Garnier, *Une Cité industrielle*, Paris 1917. Zweigeschossige Wohnhäuser.



69. Auguste Perret, Notre-Dame du Raincy, 1922-1924, Hauptansicht.



70. Robert Mallet-Stevens, *Une Cité Moderne*, Paris 1922.

Während die Prämissen des Architekturgeschehens auch in Frankreich neu justiert werden, geraten die Mauern der Beaux-Arts-Festung ins Wanken: GMCs Studium fällt somit in eine Umbruchszeit. Von seinem Studium sind allerdings nur wenige Eckdaten bekannt: die knapp zehnjährige Studiendauer,²¹⁰ das Zulassungsprojekt,²¹¹ die Noten²¹² und seine wichtigsten Professoren.²¹³ Ein Blick auf die Rahmenbedingungen seiner Studienzeit könnte hierin Klarheit bringen.

Zwei Pariser Momente dürften GMCs architekturkulturelle Sozialisation entscheidend geprägt haben: einerseits die École selbst mit ihrer Studienordnung, der Atelierkultur und der Entwurfslehre sowie GMCs Beziehung zu seinen Professoren; andererseits die Entwicklungsstränge und Verwerfungen²¹⁴ der Pariser Architekturszene²¹⁵ mit ihren herausragenden Vertretern²¹⁶ und einschneidenden Ereignissen.²¹⁷

210 GMC studiert von 1920 bis 1929 an der École (vgl. u. a. Ş. Cantacuzino 1999 op. cit., S. 7).

211 Vgl. Patulius 1975 a, S. 60.

212 Die Archives Nationales de France verwahren im Archivbestand der École des Beaux-Arts 9 Dokumente, die GMCs Studienzeit betreffen. Unter ihnen befinden sich 2 Notenauszüge, die GMCs gesamte Studienzeit umfassen. Der Bukarester Historiker Mihai Sorin Rădulescu hat die 9 Dokumente 2005 veröffentlicht; 5 Dokumente werden im Anhang wiedergegeben (vgl. ANFP, AJ/52/578, Dos. *Cantacuzène Georges Mathieu*. Zit. n. Rădulescu 2005, S. 88-102; Dok. 1-5: S. 96-99; s. VA, Kap. 5.3.1).

213 Es handelt sich um Gustave Umbdenstock, Georges Gromot und Roger-Henri Expert.

214 Eine der nachhaltigsten Polemiken der Pariser Architekturszene entspinnt sich zwischen Auguste Perret und seinem früheren Mitarbeiter Le Corbusier (vgl. u. a. Frampton 1995, S. 131; Kruft 1991, S. 457). Die Polemik geht zurück auf ein Interview, das Perret am 7. Dezember 1923 dem *Paris Journal* gibt. Darin äußert Perret Zweifel an Le Corbusiers „Glaubwürdigkeit“ und zugleich an den „formalen Prinzipien“ der *nouvelle architecture* (vgl. Gargiani 1992, S. 10). Scharfe publizistische Auseinandersetzungen entfalten sich auch zwischen dem konservativen Kern der Beaux-Arts-Schule und dem Kreis um Le Corbusier und Mallet-Stevens (vgl. u. a. Gargiani 1992, S. 12-13).

215 Zur Pariser Architekturszene der Zwischenkriegszeit siehe u. a. Jean-Louis Cohen/Monique Eleb: *Paris. Architecture 1900-2000*. Paris 2000. Roberto Gargiani, *Paris. Architektur zwischen Purismus und Beaux-Arts 1919-1939*. Braunschweig/Wiesbaden 1992; Pevsner 1992, S. 211-212; Bertrand Lemoine/Philippe Rivoirard, *Paris/L'Architecture des années trente*. Paris 1987.

216 Wenn Le Corbusier, Auguste Perret und Gustave Umbdenstock sich als die Leitfiguren der drei Hauptströmungen der Pariser Architekturszene der 1920er Jahre betrachten ließen, ragen unter den Architekturgästen, die Paris in jener Zeit empfängt, Adolf Loos und Theo van Doesberg heraus (Sarnitz 2003, S. 61; Gargiani 1992, S. 9). Es ist denkbar, dass GMC Vorträge hört, die Loos während seiner Pariser Zeit (1923-1928) an der Sorbonne hält (s. Adolf Opél, *Vorwort*. In: Loos 1995, S. 15).

217 Die nachfolgende Auflistung gibt einen summarischen Überblick über wesentliche Ereignisse und Publikationen, die im Paris der 1920er Jahre die Architekturszene bestimmt haben.

1917 Tony Garnier publiziert seine Entwurfssammlung *Une Cité Industrielle. Étude pour la construction des villes* (vgl. u. a. Frampton 1995, S. 88-91; Gargiani 1992, S. 7; Kruft 1991, S. 453-455).

1918 Le Corbusier und Amedée Ozenfant legen mit *Après le cubisme* die theoretischen Grundlagen des Purismus vor (vgl. u. a. Kruft 1991, S. 458).

1920 Le Corbusier veröffentlicht in *L'Esprit Nouveau* Leitsätze seines Architekturdenkens, die er 1922 in *Vers une Architecture* entfalten wird (Conrads 1971, S. 56f).

1922 Führende progressive Architekten aus dem Umfeld der École des Beaux-Arts – darunter Tony Garnier, Hector Guimard, Frantz Jourdain, Auguste Perret, Charles Plumet und Henri Sauvage – gründen die «Section d'Art Urbain» beim «Salon d'Automne» und die «Groupe des Architectes Modernes». Kraft ihrer Unabhängigkeit von den offiziellen Salons der École erlangen diese Diskussionsforen ein bedeutendes kulturelles Gewicht, das sie bis Ende der 1920er Jahre behalten (Gargiani 1992, S. 8).

Robert Mallet-Stevens publiziert *Une Cité Moderne* (Gargiani 1992, S. 10).

Le Corbusier eröffnet mit seinem Cousin Pierre Jeanneret ein Architekturbüro (Frampton 1995, S. 132-133). Der Entwurf einer *Ville Contemporaine* für 3 Mio. Einwohner bildet die Grundlage für das Buch *Urbanisme* und den *Plan Voisin* (vgl. u. a. Kruft 1989, S. 461).

1923 Auguste Perret eröffnet ein *atelier extérieur* an der École des Beaux-Arts (Gargiani 1992, S. 7-8; s. a. Drexler 1977, S. 501).

Jean Badovici (1893-1956), in Rumänien geboren und Absolvent der École des Beaux-Arts, gründet in Zusammenarbeit mit dem fortschrittlichen Verleger Albert Morancé die Zeitschrift *L'Architecture vivante*. Als ihr einziger Chefredakteur während des 10-jährigen Bestehens der Zeitschrift setzt sich Badovici dafür ein, die konsequente Parteinahme für die Moderne auf eine fachlich solide und journalistisch sachliche Basis zu stellen. Dadurch fördert *L'Architecture vivante* die Verbreitung der Moderne in Frankreich und zugleich die internationale Anerkennung der französischen Moderne (Gargiani 1992, S. 9; Janniére 2002, darin insbesondere S. 60-67, 73-78, 115f).

De Stijl präsentiert das *Manifest V: Auf dem Weg zum kollektiven Bauen* (Conrads 1971, S. 62). Die Galerie de l'Effort Moderne veranstaltet „eine große Stijl-Ausstellung (...), die nun auch die jungen Pariser Architekten mit der Stijl-Bewegung zusammenführt“ (Frampton 1995, S. 126; Conrads 1971, S. 73).

Der Versuch, diese zwei Momente zu erhellen und sie zueinander in Bezug zu setzen, erscheint umso berechtigter, zumal der vielschichtige Diskurs architektonischer Erneuerungstendenzen im Paris der Zwischenkriegszeit nicht nur vom Widerstreit zweier einander entgegengesetzter Gruppierungen bestimmt wird – den Adepten der *nouvelle architecture*²¹⁸ und ihrer Gegner, den erzkonservativen Beaux-Arts-Traditionalisten.²¹⁹ Die dritte Strömung wird von fortschrittlichen Absolventen und Professoren der École bestimmt. Trotz unterschiedlicher Gewichtung setzen diese sich dafür ein, klassische Architekturprinzipien der Lehre an der École mit der frühen Moderne in Einklang zu bringen²²⁰ – eine Neigung, die auch GMCs Denken und Werk kennzeichnen wird.



71. Le Corbusier, Maison Laroche et Jeanneret, Square du Docteur Blanche 8-10, Paris (1923).

1924 Theo van Doesberg „formuliert [...] seine Theorie der elementaren Gestaltung“ (Conrads 1971, S. 73): *Auf dem Weg zu einer plastischen Architektur*.

Michel Roux-Spitz unterzieht die ursprünglich konservative Zeitschrift *L'Architecte* einer puristischen Verjüngungskur (Gargiani 1992, S. 9).

1925 Die internationale Ausstellung der *Arts Décoratifs et Industries Modernes* fördert die „Entwicklung der architektonischen Sprache des modernen Eklektizismus“ (Gargiani 1992, S. 9).

Le Corbusier publiziert in *Collection de L'esprit nouveau* sein grundlegendes Werk zum Städtebau, *Urbanisme* (Conrads 1971, S. 84) und stellt den *Plan Voisin* für Paris vor (Frampton 1995, S. 135).

1926 Le Corbusier veröffentlicht die Erklärung *L'5 Points d'une architecture nouvelle* während der Arbeit für die Weißenhofsiedlung (Frampton 1995, S. 134-135; Conrads 1971, S. 93)

1928 Le Corbusier, Siegfried Giedion und andere erarbeiten in Paris ein Programm für den Gründungskongress der CIAM, der im Juni 1928 auf Schloss La Sarraz in der Schweiz veranstaltet wird (Frampton 1995, S. 155; Conrads 1971, S. 103)

218 Die Zeitschrift *L'Esprit Nouveau*, die Le Corbusier und Amédée Ozenfant 1920-1925 herausbringen, und die Publikationen Robert Mallet-Stevens' führen dazu, dass sich die *nouvelle architecture* zu Beginn der 1920er Jahre profiliert. Auf der Grundlage einer Ästhetik, die sich von Kubismus und Purismus nährt, bekämpft die *nouvelle architecture* den akademischen Eklektizismus, an dem konservative Architektenkreise an der École des Beaux-Arts und in öffentlichen Institutionen festhalten. Zum engen Kreis dieser anfangs elitären Bewegung gehören Pierre Chareau und Jean Badovici. Später treten Architekten wie André Lurçat und Gabriel Guévrékian hinzu, denn der publizistische Erfolg Le Corbusiers bringt der *nouvelle architecture* einen „beachtliche[n] Zulauf“ (Gargiani 1992, S. 10).

Um 1925 scheint sich die Bedeutung des Kubismus abgenutzt zu haben. Die *nouvelle architecture* spaltet sich in drei Hauptzweige: zwischen den Extrempositionen Le Corbusiers und André Lurçats hält allein Robert Mallet-Stevens am Primat des Kubismus fest. Le Corbusier versucht hingegen auf individuelle Art und Weise den „esprit géométrique“ (Gargiani 1992, S. 11) zu überwinden; André Lurçat besteht seinerseits darauf, der Kubismus müsse „durch eine ideologische und politische Klärung der Grundannahmen der *nouvelle architecture*“ (ebd.) neu gedeutet werden. Diese Tendenzen verfestigen sich in den 1930er Jahren: während Architekten um Le Corbusier und Charlotte Perriand funktionalistischen Grundsätzen treu bleiben, sich zugleich aber regionalistischen Fragen widmen, vertieft die Gruppierung um Jean Prouvé, Pierre Chareau und Marcel Lods technologische Aspekte der Architektur; Robert Mallet-Stevens' Architekturversuche münden in einen manieristischen Funktionalismus (Gargiani 1992, S. 8-13). Zu Le Corbusier vgl. u. a. Philipp 2006, S. 364-365; Frampton 1995, Kap. 17: *Le Corbusier und der Esprit Nouveau 1907-1931*, S. 130-139; Kap. 25: *Le Corbusier und die Monumentalisierung des Regionalen 1930-1960*, S. 192-197; Julius Posener, *Vorlesungen zur Geschichte der neuen Architektur I*. Aachen: ARCH+, 1985, Vorlesungen 8-10, S. 44-61).

219 Die konservativen Architekten und Professoren der École um Gustave Umbdenstock und Louis Hauteceur, die „weiterhin zahlreiche und auch einflussreiche“ (Gargiani 1992, S. 8) öffentliche Ämter bekleiden, widersetzen sich mit Entschiedenheit allen Erneuerungsbestrebungen und drängen Vertreter der *nouvelle architecture* beruflich an den Rand (vgl. u. a. Gargiani 1992, S. 13; Catherine de Smet, *Le Corbusier. Architekt der Bücher*. Baden 2005, S. 83).

220 In dieser feinverästelten Bewegung lassen sich drei wesentliche Ansätze erkennen. Während die Gruppierung um Henri Sauvage, Frantz Jourdain, Hector Guimard und Charles Plumet auf der Kontinuität des *Art nouveau* beharrt (vgl. u. a. Gargiani 1992, S. 8; Franco Borsi/Ezio Godoli, *Pariser Bauten der Jahrhundertwende*, Hamburg 1990), entscheidet sich der Kreis um Tony Garnier, Auguste Perret und Michel Roux-Spitz für einen „strukturalistischen Klassizismus“ (Gargiani 1992, S. 8. Zu Auguste Perret vgl. a. Frampton 1995, darin Kap. 11: *Auguste Perret und die Entwicklung des klassischen Rationalismus 1899-1925*, S. 92-95; Pevsner 1992, S. 483. Zu Tony Garnier s. a. Frampton 1995, Kap. 10: *Tony Garnier und die Industriestadt 1899-1918*, S. 88-91; Pevsner 1992, S. 224); Architekten wie Pol Abraham, Léon Azéma, Roger-Henri Expert und Pierre Patout verfolgen ihrerseits bis Ende der 1930er Jahre eine „Neuinterpretation der traditionellen stilistischen Elemente durch die kubistischen Einflüsse hindurch“ (Gargiani 1992, S. 8). In den 1930ern tritt auch ein monumentaler Neoklassizismus hinzu, der Arbeiten unterschiedlichster Architekten durchzieht – darunter von Jacques Carlu, Léon Azéma und Louis Auguste Boileau, aber auch Auguste Perret, Roger-Henri Expert, Albert Laprade und Léon Jaussely (vgl. u. a. Philipp 2006, darin den Abschnitt *Neoklassizismus* im Kap. *Frühe Moderne bis 1945*, S. 390-391; Borsi 1987, darin den Abschnitt *Frankreich* im Kap. *Der Geist der Nationen*, S. 138-175).



72. Henri Sauvage, Wohnhaus mit Hallenbad, Rue des Amiraux 13, Paris (1916-1926).



73. Adolf Loos, Wohnhaus Tristan Tzara, Avenue Junot 15, Paris (1926). Gartenansicht.



74. Félix Duban, École des Beaux-Arts, Paris. Palais des études (ca. 1832-1840), Hauptansicht.



75. École des Beaux-Arts, Paris. Torpanna-Portikus am Garten des Hôtel de Chimay (Aufnahme um 1929).



76. École des Beaux-Arts, Paris. Hémicycle des Prix im Palais des Études, Blick in den Kuppelraum. Im unteren Bereich ein Ausschnitt des Wandgemäldes von Paul Delaroche (1836-1841) mit der zentralen Gruppe der antiken Künstler und der Kunststephen.

Die Studienordnung der École des Beaux-Arts

Die Architekturausbildung an der École besteht aus vier Stufen:²²¹ Zulassungsprüfung, zweiphasiges Studium und Grand Prix de Rome. Nach bestandener Zulassungsprüfung durchlaufen die *élèves* zwei *classes*: auf die *seconde* (Grundstudium) folgt die *première* (Hauptstudium).²²² Das Studium schließt mit dem international anerkannten Diplom ab.²²³ Für französische Studenten hingegen bildet der *Grand Prix de Rome*²²⁴ den Höhepunkt des Studiums: „The winner of the Grand Prix de Rome stood, so to speak, at the top of the École’s pyramid. Only one man a year could reach the height“²²⁵

Die Studienordnung von *seconde* und *première* basiert auf Vorlesungen²²⁶ und *concours*.²²⁷ (Entwürfen). Der Besuch der Vorlesungen bleibt freigestellt, schriftliche Prüfungen sind allein an die Vorlesungen in Mathematik und den naturwissenschaftlichen Fächern gekoppelt.²²⁸ Studenten müssen jeweils eine Mindestanzahl an Punkten erreichen, um die *seconde* zu bestehen und nach der *première* an der Diplomprüfung teilzunehmen.²²⁹ Die *crédits*, die für den Abschluss der *seconde* notwendig sind, setzen sich aus schriftlichen Prüfungen und *concours* in einem bestimmten Fächerkanon²³⁰ zusammen: Architekturkomposition, Baukonstruktion, Mathematik, Darstellende Geometrie, Stereotomie, Perspektive, Architekturgeschichte, *éléments analytiques*²³¹ und *l’enseignement simultané des trois arts*.²³² Der integrierte *concours* in Baukonstruktion stellt den anspruchsvollsten Entwurf an der École dar.²³³

Die meisten *concours* werden jedoch in Architekturkomposition angeboten.²³⁴ Zwei *concours*-Arten ergänzen einander im monatlichen Wechsel: *esquisses* (hier:²³⁵ Stegreifübungen) und *projets rendus* (Entwürfe).²³⁶ Die Themen darf allein der Professor für Architekturtheorie ausgeben; daher gilt er als die einflussreichste Lehrerfigur an der École.²³⁷ In der *première* liegt der Schwerpunkt der Lehre auf dem Entwurf: Studenten müssen jährlich mindestens einen *concours* bestehen, der jeweils sechs *esquisses* und sechs *projets rendus* beinhaltet.²³⁸

221 Ein Studium an der École steht grundsätzlich jedem Franzosen und Ausländer offen, der folgende Formalien erfüllt: er muss belegen, im Alter zwischen fünfzehn und dreißig Jahren zu sein, und von einem angesehenen Architekten oder Künstler als *aspirant* empfohlen werden; ausländische Staatsbürger benötigen ein zweites Empfehlungsschreiben vonseiten der Pariser Botschaft oder Gesandtschaft ihres Heimatlandes (vgl. Chafee 1977, op. cit. S. 82).

222 Vgl. Chafee 1977, op. cit. S. 82.

223 Der 1867 eingeführte Titel „Architecte D.P.L.G. (diplômé par le gouvernement)“ setzt sich unter den Studenten erst um 1895 durch (vgl. Chafee 1977, op. cit. S. 105-106). Ion Mincu erhält als erster Rumäne das Beaux-Arts-Diplom (vgl. Criticos/Zahariade 2007).

224 Die Teilnahme an diesem Wettbewerb bleibt französischen Studenten vorbehalten (Chafee 1977, op. cit. S. 86). Der Gewinner erhält ein Stipendium und darf weitere fünf Jahre an der Französischen Akademie in Rom studieren (Drexler 1977, S. 8). Zum Grand Prix de Rome vgl. u. a. David van Zanten, *The Significance of the Grand Prix de Rome d’Architecture*. In: Egbert 1980, S. 3-7; s. a. Chafee 1977, op. cit. S. 86-88).

225 Chafee 1977, op. cit. S. 88.

226 Zu den Vorlesungsthemen gehören Architekturtheorie, Architekturgeschichte, Zeitgeschichte, Baukonstruktion, Bauphysik, Bauchemie, Baurecht, Mathematik und Darstellende Geometrie. *Aspirants* dürfen alle Vorlesungen besuchen (vgl. Chafee 1977, op. cit. S. 82).

227 Vgl. Chafee 1977, op. cit. S. 83.

228 Ebd. Am häufigsten werden die Vorlesungen zur Baukonstruktion besucht.

229 Drexler 1997, S. 8.

230 Vgl. Chafee 1977, op. cit. S. 83.

231 Zeichnerische Analysen der Säulenordnungen (vgl. Chafee 1977, op. cit. S. 83).

232 Die Architekturstudenten durchlaufen zwei *concours* in Zeichnen (Ornamentzeichnen und Darstellung des menschlichen Körpers) und einen *concours* in Bauskulptur (ornamentales Flachrelief) (s. Chafee op. cit. S. 84).

233 Die rund zwölf geforderten Pläne müssen die Konstruktion des entworfenen Gebäudes vom Grundriss bis zu charakteristischen Details zeigen und den statischen Nachweis erbringen. Der *concours* dauert drei Monate (vgl. Chafee 1977, op. cit. S. 83).

234 Vgl. Chafee 1977, op. cit. S. 83.

235 *Esquisse* hat eine zweite Bedeutung, die im Abschnitt über die *Entwurfslehre* erläutert wird.

236 Vgl. Chafee 1977, op. cit. S. 83; Egbert 1980, S. 114-115. *Esquisses* dauern zwölf Stunden, *projets rendus* ein bis drei Monate. In den *Esquisses* entwickeln die Studenten Details der *projets rendus*, die kleine Entwurfsaufgaben, etwa eine Grundschule oder eine Bahnstation, darstellen.

237 Chafee 1977, op. cit. S. 83.

238 Chafee 1977, op. cit. S. 85-86.

Die Atelierkultur

Die *élèves* studieren in Ateliers²³⁹ unter der Betreuung eines *patron*,²⁴⁰ den sie sich zu Studienbeginn ausgesucht haben.²⁴¹ Die *patrons*, angesehene Architektenpersönlichkeiten und frühere Gewinner des Grand Prix de Rome,²⁴² verfügen über eine Ausstrahlung, die Takt und Freundschaft mit fachlicher Autorität verbindet. Ihre Betreuungen – sie finden zwei- bis dreimal wöchentlich in den Ateliers statt²⁴³ – sind gleichsam epiphane Inszenierungen der Architekturvermittlung,²⁴⁴ denen jede Manieriertheit abzugehen scheint.²⁴⁵

Die Ateliers sind Meisterklassen, die miteinander konkurrieren.²⁴⁶ Sie formen das pulsierende Herz der *École*. Selbstverwaltet, haben sie seit Beginn des 19. Jahrhunderts eine eigene Tradition entwickelt. Die erfahrenen Studenten integrieren die Frischlinge in eine eingeschworene Gemeinschaft.²⁴⁷ Ihre Merkmale: studentische Hierarchie, reger intellektueller Austausch, intensive Arbeitsatmosphäre und fachliche Solidarität zwischen erfahrenen und neuen Studenten.²⁴⁸ „Anciens et nouveaux, étudiants de première et seconde classes étaient mêlés dans un même atelier, travaillant en étroite communauté.“²⁴⁹ Namentlich jüngere *élèves* helfen den älteren, die Pläne für eine bevorstehende Abgabe fertigzustellen; im Gegenzug betreuen die Erfahrenen die Neuen; gefeiert wird gemeinsam.²⁵⁰ „Cette culture d’atelier, aujourd’hui disparu, était partie intégrante de la vie de l’École et du génie des lieux. Un lieu *dionisiaque*, ... laissant aux élèves un souvenir inoubliable.“²⁵¹

Häufig werden die Projekte erst unmittelbar vor dem Abgabetermin fertiggestellt. Daraufhin hasten die Studenten durch Montparnasse mit kleinen Schubkarren voller Pläne, den *charettes*,²⁵² um die Zeichnungen in der Salle Melpomène²⁵³ abzugeben. Gewinnt ein Student eine *mention*, eine *médaille*,²⁵⁴ oder gar den Grand Prix de Rome, nimmt jeweils das gesamte Atelier Anteil daran: Die Auszeichnung stärkt den *esprit de corps*²⁵⁵ – das Gefühl, zusammenzugehören. Studenten erhalten die Auszeichnungen im Amphitheater, dem Hémicycle des Prix.²⁵⁶

239 Die meisten Zeichensäle sind in einfachen und preiswerten Räumen untergebracht, in die sich die jeweilige Studentengruppe eingemietet hat. Die *ateliers extérieurs* befinden sich im Montparnasse in der Nähe der *École* (sie besitzt zwei Hauptadressen: Rue Bonaparte Nr. 14 und Quai Malaquais 15-17, im 6. Arrondissement). Die Schule selbst beherbergt hingegen nur wenige Ateliers (vgl. u. a. Chafee 1977, op. cit. S. 90). Eines der Ateliers GMCs ist in der Rue Campagne Nr. 1 untergebracht gewesen (persönliche Mitteilung von Rada Teodoru, Paris, 8. Dezember 2006).

240 Zur Rolle des *patron* vgl. Chafee 1977, op. cit. S. 89, 93-95.

241 Zu einem anderen *patron* wechseln dürfen Studenten erst ab 1919 (Chafee 1977, op. cit. S. 95).

242 Chafee 1977, op. cit. S. 89.

243 Chafee 1977, op. cit. S. 93.

244 Die Figur des Beaux-Arts-Architekten erscheint als *Magier*, die des modernen Architekten hingegen als *Chirurg* (vgl. Pai 2002, S. 279). GMCs eigenes Berufsbild wird im Kap. 4.3 erörtert.

245 Der US-amerikanische Architekt Harry Sternfeld beispielsweise erinnert sich an eine Korrektur seines Beaux-Arts-Professors Léon Jaussely 1919: „When he had arrived ... he had been greeted with profound ceremonial respect. He had moved from table to table, with the élèves grouped behind him with bated breath – not one word or other sound disturbing his criticism. Every word was treasured (the older men would interpret his critique later, for the benefit of all) ... When he came to my esquisse ... he vigorously illustrated his commentary on proportions with a diagrammatic sketch no larger than a small postage stamp. I got the point.“ (Harry Sternfeld in: *NLAE Golden Jubilee Journal*, New York, 1963, S. 53. Zit. n. Chafee 1977, op. cit. S. 94, Anm. 141).

246 Chafee 1977, op. cit. S. 93.

247 Chafee 1977, op. cit. S. 91.

248 Chafee 1977, op. cit. S. 92.

249 Annie Jacques: *L’École des beaux-arts: Paris et la diffusion des modèles*. In: Lortie 1995, S. 185.

250 Vgl. Chafee 1977, op. cit. S. 92.

251 Vgl. Marie-Jeanne Dumont 1997, op. cit. S. 88.

252 Eine von französischen Architekten heute noch verwendete Redewendung geht auf jene Transportpraxis zurück: *être en charette*, d. h. im Abgabestress sein (vgl. u. a. Chafee 1977, op. cit. S. 92; persönliche Mitteilung von Rada Teodoru, Paris, 8. Dezember 2006).

253 Vgl. Chafee 1977, op. cit. S. 92-93. Die Projekte werden von einer Jury, die aus Professoren der *École* besteht, anonym bewertet. Studenten sind nicht anwesend (vgl. Chafee op. cit. S. 89). Zum Melpomène-Bau am Quai Malaquais Nr. 17 vgl. Garleff 2003, S. 292-293.

254 Zur *mention* und *médaille* vgl. Chafee 1977, op. cit. S. 86, 92. Zu anderen Preisen, etwa dem prix Chenavard, prix Godeboeuf oder prix Rougevin vgl. Marie-Jeanne Dumont 1997, op. cit. S. 85.

255 Chafee 1977, op. cit. S. 93.

256 Vgl. *Album*. In: *L’Architecture d’aujourd’hui*, 1997/310, S. 82.



77. École des Beaux-Arts, Paris. Atelier Pontremoli (um 1936).



78. Charles Collens, Studenten auf dem Weg zur École mit einer *charette* voller Pläne (um 1900).



79. École des Beaux-Arts, Paris. Salle Melpomène, Vorbereitung auf eine Abgabe (Aufnahme um 1910).



80. De Bay, Bauplastik mit allegorischer Darstellung der Architektur. Lukarne des Ausstellungsgebäudes der École des Beaux-Arts (Félix Duban 1861), Fassade zur Seine (Aufnahme 1998).



81. Médaillon zur Architektur nach Vorlage von J. Huegenet. Eines der 10 Medaillons an Pilasterkapiteln im Erdgeschoss des Ausstellungsgebäudes der École des Beaux-Arts (Félix Duban 1861), Fassade zur Seine (Aufnahme 1998).

Die Entwurfslehre²⁵⁷

Die École trainiert Studenten darin, die vielschichtigen und oft widerstreitenden Anforderungen der Raumprogramme zeitgenössischer Bauaufgaben auf überzeugende Art und Weise in eine einheitliche zusammenhängende Komposition zu verdichten.²⁵⁸

Die Lehre der École gründet auf der *esquisse*.²⁵⁹ Einesteils bezeichnet der Begriff *esquisse* die grafische Gattung der Skizze, andernteils ein darauf beruhendes Entwurfsprinzip, das den drei Entwurfsstufen eines *concours* zugrundeliegt – *esquisse*, *analytique* und *projet rendu*.²⁶⁰ *Esquisse* als Skizze hat ihrerseits auch zwei Bedeutungen: ein in sich abgeschlossener Stegreifentwurf, oder eine konzeptionelle Freihandskizze als erste Stufe eines *concours*.

Die Freihandskizze hängt mit dem Entwurfsprinzip der *esquisse* zusammen, denn im Laufe der weiteren Bearbeitung des Entwurfs muss der Student bei seiner zu Beginn skizzierten Idee verharren und sie über die *analytiques* (Detailstudien in verschiedenen Maßstäben) zur Gesamtkomposition des *projet rendu* entfalten.²⁶¹ Jene Idee wird *parti*²⁶² genannt. Ist ein *parti* gut getroffen (*bien trouvé*), so ist es dem Entwurf gelungen, die gestellten Anforderung überzeugend in eine Gesamtkomposition zu integrieren. Der Student muss somit *esquisse*, *analytique* und *composition* aufeinander abstimmen: „the *esquisse* was the critical founding act of design.“²⁶³

Das *concours*-Verfahren ist auf die *esquisse* abgestimmt.²⁶⁴ Will ein Student an einem *concours* teilnehmen, so begibt er sich mit dem Aufgabenblatt *en loge* (eine Art halboffene Kabine im dafür vorgesehenen Zeichensaal); zwölf Stunden stehen ihm zur Verfügung, um eine Idee freihand auf Papier zu visualisieren. Im Zeichensaal bleiben die Studenten unter sich und dürfen sich austauschen. Ist der Vorentwurf einmal abgegeben und registriert, darf der Student nicht zurückkehren, um Änderung vorzunehmen. Er darf aber eine Skizze mit ins Atelier nehmen, um mithilfe der Kritik seines *patron* das *parti* über die *analytique*-Studien zu einer Gesamtkomposition zu entwickeln.

Nach der Abgabe des *concours* vergleicht die Jury das ausgearbeitete Projekt (*projet rendu*) mit der Konzeptskizze (*esquisse*), denn beide müssen dieselbe Idee widerspiegeln. Ist dies nicht der Fall, erklärt die Jury den Studenten *hors de concours*: zugleich erhält er keine *crédits* für seine Arbeit, die ihn ein bis drei Monate gekostet hat. Dieses Verfahren soll vermeiden, dass der Student sich auf die Korrekturen seines *patron* verlässt; vielmehr soll er seine einmal entwickelte Idee überzeugend zu einem Projekt ausarbeiten.²⁶⁵

Kraft der *esquisse* zielt die École darauf ab, die Studenten zum kritisch-selbstständigen Denken anzuleiten: „Independence, courage and power of conception, apart from books and precedents – that is what the sketch in the loges signifies, the bottom stone of the foundation of the École system – knowledge and skill, alive within a man’s own personality, yielding self-dependence and ability to bring the imagination to bear ...“²⁶⁶

257 Zur Entwurfslehre an der École vgl. u. a.:

Chafee, Richard: *The Teaching of Architecture at the Ecole des Beaux-Arts*.

In: Drexler 1977, S. 61-110.

Egbert, Donald Drew: *Principles and Methods illustrated by the Grand Prix Projects*.

In: Egbert 1980, S. 97-162.

Pai, Hyungmin: *The Portfolio and the Academic Discipline*. In: Pai 2002, Kap. 2, S. 40-73.

Zanten, David van: *Architectural Composition at the Ecole des Beaux-Arts from Charles Percier to Charles Garnier*. In: Drexler 1977, S. 111-324.

258 Pai 2002, S. 41-45; Egbert 1980, S. 114-115.

259 Den Begriff *esquisse* hat die Académie Royale d’Architecture unter ihrem ersten Sekretär, André Félibien (1616-1695) geprägt. Als Vorbild hat der Académie u. a. das *pensiero* gedient – die italienische Bezeichnung einer raschen Skizze (die auch *Gedanke* bedeutet) (vgl. Egbert 1980, S. 115).

260 Pai 2002, S. 41-45; Egbert 1980, S. 114-115.

261 Pai 2002, S. 43, 45.

262 Pai 2002, S. 43. Der Begriff *parti* stammt von *prendre parti* (eine Entscheidung treffen; Partei ergreifen). Vgl. a. Gromort 1983 [1946], darin den Abschnitt *Le parti* im Kap. VI, S. 127-137.

263 Ebd.

264 Pai 2002, S. 43, 45; Chafee 1977, op. cit. S. 84-85.

265 Ebd.

266 John Galen Howard, *The Spirit of Design at the Ecole des Beaux-Arts*. In: *Architectural Review*, 1898. Zit. n. Pai 2002, S. 40.

Professoren GMCs an der École: Gustave Umbdenstock ²⁶⁷

Im Sommer 1920 nimmt GMC das Studium an der École auf. ²⁶⁸ Gemeinsam mit seinen Freunden Horia und Ion Creangă ²⁶⁹ sowie Lucia Dumbrăveanu ²⁷⁰ tritt GMC, vielleicht auf Empfehlung von Nicolae Ghika-Budești, ²⁷¹ als *élève* ins Atelier Gustave Umbdenstocks ein und vertieft sich in die Bücher und Baugeschichtsvorlesungen Georges Gromorts. Seinen *patron* Umbdenstock schätzt GMC vermutlich als einflussreichen Architekten, potentiellen Gönner ²⁷² und begnadeten Zeichner. ²⁷³ Umbdenstocks polemisch-konservativer Dogmatismus hingegen dürfte auf GMC befremdlich gewirkt haben; in Umbdenstocks starrer Beschränkung auf den akademischen Eklektizismus wird GMC auch keinen befriedigenden Ansatz für den Ausblick auf die Architektur in Rumänien entdeckt haben. In Bezug auf diese Frage, die ihn bereits 1920 beschäftigt, ²⁷⁴ könnte GMC eine andere Position als anregend empfunden haben: den Versuch, zwischen klassischer Tradition und Moderne eine Synthese anzustreben. ²⁷⁵ Der Erfolg der progressiven Kräfte im Umfeld der École um Tony Garnier und Auguste Perret, ²⁷⁶ die 1922/1923 diese Position auch institutionell festigen, ²⁷⁷ könnte GMC dazu bewegt haben, ins Atelier von Georges Gromort und Roger-Henri Expert zu wechseln. ²⁷⁸

267 Zu Gustave Umbdenstock (1866-1940) vgl. u. a. Simon Texier, *Gustave Umbdenstock*. In: Jean-Paul Midant (Hrsg.), *Dictionnaire de l'architecture du XX^e siècle*. Paris 1996, S. 899. Architekt und Professor an der École des Beaux-Arts und der École Polytechnique in Paris. Schüler von Julien Guadet, 1893 Diplom, 1896 *Deuxième Second Grand Prix de Rome* (Egbert 1980, S. 190). Eigenes *atelier préparatoire* ab 1903 und *atelier* ca. 1909-1940 (Drexler 1977, S. 501). Umbdenstock erstellt zahlreiche Projekte von Wohnüber Industrie- bis zu Kirchenbauten, darunter den Pavillon für die französischen Land- und Seestreitkräfte auf der Pariser Weltausstellung 1900 „dans le plus pur style académique“ (Texier 1996, op. cit. 899). Fasst seine Vorlesungen an der École Polytechnique 1930 zusammen als *Cours d'architecture*, „der völlig in der Tradition des 19. Jahrhunderts steht“ und die Moderne schlicht ignoriert (Kruft 1991, S. 330). Eigene Monografie: *Gustave Umbdenstock. Œuvres architecturales, 1897 à 1933*. Strasbourg 1933.

Umbdenstock, „ein Architekt mit zahlreichen offiziellen Ämtern und Aufgaben und Verteidiger der traditionellen Konstruktionstechniken im Namen der Kunst und Frankreichs“ (Catherine de Smet 2005, S. 83) lehnt die Moderne ab. Als einer der Anführer der konservativen Fraktion der École ist er nicht allein der „persönliche Widersacher Le Corbusiers“ (Oechslin 1999, S. 214), sondern begegnet vermutlich auch Auguste Perret mit Ablehnung (vgl. u. a. Gargiani 1992, S. 10, 12).

268 GMC besteht die Zulassungsprüfung an der École im dritten Anlauf als Jahrgangsbester. Neben einem Entwurf und Fragen zu Baugeschichte sowie Bautechnik beinhaltet sie auch einen Grundstock mathematischer Aufgaben. Auf diesem Gebiet scheinen GMCs Stärken nicht zu liegen (vgl. Patručius 1975 a, S. 58; Patručius 1982, S. 89; Ș. Cantacuzino 1999, S. 7). Am 12. Juli 1920 wird er *élève* von Gustave Umbdenstock und Georges Gromort (vgl. ANFP, AJ/52/578, Dos. *Cantacuzine Georges Mathieu*, Notenauszug o. J. [1926]. Zit. n.: Rădulescu 2005, S. 98, Dok. 2; s. a. VA, Kap. 5.3.1).

269 Vgl. a. VA, Kap. 1, Anm. 13. Horia Creangă gewinnt 1923 den Prix Rougevin der École (vgl. Patručius 1980, S. 22). Zu Creangă vgl. u. a. Radu Patručius, *Horia Creangă. Omul și opera* [Horia Creangă. Leben und Werk]. București 1980; Uniunea arhitecților din România (Hrsg.), *Horia Creangă. Catalogul expoziției organizate la împlinirea a 100 de ani de la naștere* [Horia Creangă. Katalog zur Ausstellung anlässlich seines 100. Geburtstags, September-Oktober 1992]. Bukarest 1992.

270 Lucia Dumbrăveanu gilt als erste diplomierte Frau der École (Patručius 1980, S. 22). Frauen steht die École ab Ende des 19. Jahrhunderts offen (vgl. Chafee 1977, op. cit. S. 82). Zu Paris als Metropole der Frauenemanzipation 1920-1940 vgl. u. a. Andrea Weiss, *Paris war eine Frau. Die Frauen von der „Left Bank“: Djuna Barnes, Janet Flanner, Gertrude Stein & Co.* Dortmund 1996.

271 Denkbar ist es, dass Nicolae Ghika-Budești GMC empfohlen hat, in Umbdenstocks Atelier einzutreten. Umbdenstock könnte Ghika-Budești während seines eigenen Studiums an der École (1894-1901) kennengelernt haben. Ghika-Budești und Georges Gromort sind gemeinsam *élèves* im Atelier Victor Laloux' gewesen (vgl. Henry Hope Reed, in: Gromort 2001, S. 11; VA, Kap. 3.1, Anm. 39).

272 Umbdenstock fördert die jungen Rumänen (vgl. u. a. Patručius 1980, S. 19-25).

273 Vgl. Patručius 1980, S. 19.

274 Vgl. Patručius 1975 a, S. 58.

275 Vgl. VA, Kap. 3.5.3, Anm. 220.

276 Ebd. Sie stehen „für die Überwindung des Historismus“ in Frankreich (Kruft 1991, S. 452).

277 Im Jahr 1922 wird die «Groupe des Architectes Modernes» gegründet; 1923 eröffnet Perret ein *atelier extérieur* an der École (vgl. a. VA, Kap. 3.5.3, Anm. 217).

278 GMC wechselt bereits während der *seconde* ins Atelier Gromort-Expert (vgl. ANFP, AJ/52/578, Dos. *Cantacuzine Georges Mathieu*, Brief GMCs an die École, Bukarest, 20. Juni 1925. Zit. n.: Rădulescu 2005, Dok. 5; s. VA, Kap. 5.3.1). Gromort und Expert leiten 1921-1925 gemeinsam ein *atelier extérieur* (vgl. Drexler 1977, S. 501). Expert ist selbst Mitglied des Perret-Kreises. Mit Gromort teilt er die konservative Haltung in Bezug auf klassische Grundlagen der Architektur. Gromort bleibt Stillfragen gegenüber offen (Reed 2001 op. cit., S. 11-12). Nachdem 1925 Expert Vertreter von Léon Jaussely wird und Gromort ein eigenes Atelier eröffnet, bleibt GMC bei Gromort.



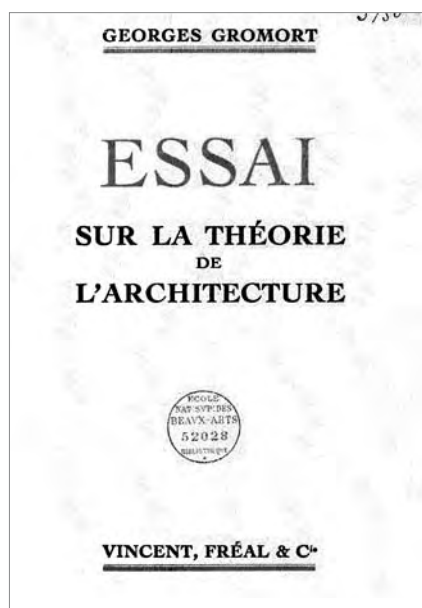
82. École des Beaux-Arts, Paris. Blick von der Cour Bonaparte auf die Porte de Gaillon und das Palais des Études (historische Aufnahme).



83. École des Beaux-Arts, Paris. Palais des études, Eingangshalle (Aufnahme vor 1929).



84. Georges Gromort (1870-1961).



85. Georges Gromort, *Essai sur la Théorie de l'Architecture*. Paris 1946, 2. Auflage.

Georges Gromort²⁷⁹

Dem Erbe der Beaux-Arts-Lehrer Auguste Choisy und Julien Guadet verpflichtet,²⁸⁰ lehrt Gromort Geschichte und Theorie der Architektur. Autor zahlreicher baugeschichtlicher Publikationen,²⁸¹ ist Gromort Liebhaber und Kenner der Renaissance und des französischen Klassizismus.

Lehrer aus Leidenschaft,²⁸² setzt sich Gromort in Vorlesungen, Publikationen und auch in privaten Gesprächen dafür ein, Studenten im Sinne der Beaux-Arts-Lehre einen verständlichen Zugang zu klassischen Grundlagen der Architektur zu eröffnen. Diese Lehre beruht auf einer cartesianisch durchtränkten Synthese²⁸³ aristotelischer und neuplatonischer Prinzipien.²⁸⁴ Schönheit zu erschaffen sei eine der wesentlichen Aufgaben der Architektur und äußere sich in ausgewogenen Gesamtkompositionen;²⁸⁵ die Prinzipien, Schönheit zu gestalten, seien vermittelbar²⁸⁶ und gründeten auf der Entwicklung des guten Geschmacks; seinerseits entfalte sich der gute Geschmack kraft der stetigen Auseinandersetzung mit Klassikern.²⁸⁷ Gromort bespricht vornehmlich Beispiele der griechisch-römischen Antike, der italienischen und französischen Renaissance sowie des französischen Klassizismus.²⁸⁸ Zu seinen Studenten versucht er, ein dauerhaftes Vertrauensverhältnis aufzubauen. Seine Persönlichkeit verströmt eine liberale Haltung und Besonnenheit, die GMCs wachem Sinn für geistige Unabhängigkeit entgegengekommen sein dürften. Gromort macht deutlich, seine Lehre sei keine einfache und empfiehlt, sich anderen Mentoren anzuvertrauen, falls man mit ihm im Grundsatz nicht übereinstimme.²⁸⁹

279 Zu Georges Gromort (1870-1961) vgl. u. a. Henry Hope Reed, *A Brief Biography of Georges Gromort*. In: Georges Gromort, *The Elements of Classical Architecture*. New York 2001, S. 11-12. Der Pariser Gromort wächst zweisprachig auf (seine Mutter stammt aus London). 1892-1900 Studium an der École, darunter bei Victor Laloux. 1919 Chefarchitekt des Wiederaufbaus im Norden Frankreichs. 1919-1961 Professor für Baugeschichte an der École; 1937-1940 auch Inhaber des Lehrstuhls für Architekturtheorie. Ateliers: 1919-1921 mit Lucien Bechmann; 1921-1925 mit Roger-Henri Expert; 1926-ca. 1937 eigenes Atelier; ca. 1938-ca. 1940 mit Louis Arretche; ca. 1940-1961 eigenes Atelier (vgl. Drexler 1977, S. 501; Reed 2001, op. cit. S. 11); Professor auch an der École Spéciale d'Architecture. Über Jahre hinweg ist Gromort der Professor an der École, zu dem sich US-amerikanische Studenten am stärksten hingezogen fühlen.

280 Vgl. Georges Gromort, *Essai sur la Théorie de l'Architecture. Cours professé à l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de 1937 à 1940*. Paris: Vincent, Fréal & Co, 1946, S. 9 (von der Académie des Beaux-Arts preisgekrönt; EA 1942, NA 1983); vgl. a. Reed 2001 op. cit. S. 12.

281 Weitere Bücher Georges Gromorts:

Choix de plans de grandes compositions exécutées présentant avec leurs jardins ou leur entourage, une série d'ensembles de l'antiquité, de la renaissance et des temps modernes. Paris 1910.

Histoire abrégée de la Renaissance en Italie. Paris 1922.

Jardins d'Italie. Paris 1922.

Jardins d'Espagne. 2 Bde. Paris 1926.

Petits édifices, Série 2, Normandie, constructions urbaines. Paris 1927.

Petits édifices, Série 3, Normandie, constructions rurales. Paris 1927.

Recueil de petites constructions du XVIIIe et du XIXe siècles. Paris 1930 (NA 1953).

Histoire abrégée de l'Architecture de la Renaissance en France. Paris 1930.

L'art des jardins: une courte étude d'ensemble sur l'art de la composition des jardins d'après des exemples empruntés à ses manifestations les plus brillantes. 2 Bde. Paris 1934/1935.

The Use of Brick in French Architecture. Mit William Emerson. New York 1935.

Initiation à l'architecture. Paris: Flammarion, 1938.

Histoire abrégée de l'Architecture en Grèce et à Rome. Paris 1947.

Lettres à Nicias. Entretiens familiers sur l'enseignement de l'architecture. Paris 1950.

Small structures: French Architecture of the Early Nineteenth Century. New York 1986.

The Elements of Classical Architecture. New York 2001.

282 Vgl. Reed 2001 op. cit., S. 11.

283 Egbert 1980, S. 102.

284 Egbert 1980, S. 99-103.

285 Reed 2001, op. cit. S. 12.

286 Egbert 1980, S. 99.

287 Ebd. Vgl. a. Gromort 1983 [1946], S. 126: „Ce qu'il faut, c'est éduquer le goût.“

288 Reed 2001 op. cit. S. 11, 12.

289 „Je vous prie, d'ailleurs, de ne pas vous borner à admettre les principes que j'avance pour ma part comme d'autant d'articles de foi: écoutez tout ce qui se dit, pesez avec soin les thèses opposées et ne vous rangez à mon avis que si vous avez réellement compris que j'avais raison. Si d'ailleurs, en fin de compte, la moindre de mes affirmations vous semble hasardée, n'hésitez pas: prenez un autre directeur de conscience, car vous ne tirerez rien de mes enseignements. Je ne pourrais rien pour vous et vous trouverez dix maîtres pour un qui se montrent plus accommodants.“ (Gromort 1950, S. 193).

Neue Studenten fordert er auf, seine Argumentation und Position kritisch zu prüfen, bevor sie seine *élèves* werden: „La choix d’un maître est une chose relativement grave et j’aurais voulu ne vous voir choisir le votre qu’après vous avoir laissé le temps d’y réfléchir, d’avoir entrevu vaguement aussi le sens des études que vous entrepreniez.“²⁹⁰

Vornehmlich²⁹¹ Gromort dürfte in GMC die Leidenschaft entfacht haben, sein Leben der Architektur als einem „Thema des Denkens“²⁹² zu widmen: eine eigene Position²⁹³ entwickeln, ihr treu bleiben, baugeschichtliche Themen auf ihre Aktualität hin prüfen und zu architekturkulturellen Fragen der Zeit öffentlich Stellung beziehen.

Gromort könnte GMC auch die Grundlagen einer anderen Disziplin vermittelt haben – einer Disziplin, für die GMC seit der Kindheit in Wien und den Ferien in Mogoșoia empfänglich ist: der Gartenbaukunst.²⁹⁴ GMC wird selbst Landschaftsgestaltung unterrichten²⁹⁵ und dafür plädieren, sie als Teil des Architektorentwurfs zu betrachten.²⁹⁶

Zugleich fördert Gromort GMCs publizistische Laufbahn. Wahrscheinlich stellt er den Kontakt her zur konservativen Architekturzeitschrift *L’Architecture*,²⁹⁷ für die GMC im Weißenhof-Jahr einen Artikel über die zeitgenössische Architekturszene Rumäniens beisteuert.²⁹⁸ Darüber hinaus ebnet Gromort GMC den Weg zum Pariser Verlag Vincent, Fréal et C^{ie},²⁹⁹ der zwei Publikationen GMCs veröffentlicht: die Monografie über die Chrissoveloni-Bank³⁰⁰ und ein Portfolio mit Beispielen traditioneller Bauten aus Rumänien.³⁰¹

290 Georges Gromort, *Lettres à Nicias*. Paris 1950, S. 57.

291 Die Gespräche, die er mit Matila Ghyka über ästhetische Fragen geführt hat, dürften für GMC ebenfalls wegweisend gewesen sein. Zu Ghykas bedeutendsten Schriften zählen *L’Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts* (1927) und *Le Nombre d’or* (1931) (vgl. a. VA, Kap. 3.1, Anm. 46).

292 Vgl. GMCs *Essay Architecture ca temă a gândirii* [Die Architektur als Thema des Denkens]. In: *Simetria* II, Sommer 1940, S. 97-98.

293 In seiner ersten Schrift skizziert GMC die Prämissen seiner architekturtheoretischen Position (vgl. *Introducere la studiul arhitecturii* [Einführung in das Studium der Architektur], Bukarest 1926. Eine Übertragung ins Deutsche liegt dieser Arbeit im Anhang bei).

294 Vgl. Gromorts Bücher zur Gartenbaukunst in Frankreich, Italien und Spanien (s. Anm. 281).

295 Als Honorarprofessor für Landschaftsgestaltung am Städtebau-Institut des Bukarester Polytechnikums (ca. 1938-1947; vgl. GMCs AV, CNSAS, MAI, Dos. GMC, 549/33, Dos. 7279, 3. März 1948)

296 Vgl. GMCs *Essays: Grădinile românești* [Die rumänischen Gärten]. In: AFL [ANS] 1932, S. 269-284; *Considerații despre peisaj* [Anmerkungen zur Landschaftsgestaltung]. In: GMC 1993 [1956], S. 93-106.

Siehe a. GMCs Rezensionen zweier Publikationen zu historischer Landschaftsarchitektur: *Cărți despre grădini* [Bücher über die Gartenbaukunst]. *Mgr. le Duc d’Harcourt: De l’art des Jardins en général*. Paris 1919. In: *Simetria* VIII, 1947, S. 159-162; *Charles Joseph de Ligne: Coup d’œil sur Belœil*. Paris 1930. In: Op. cit., S. 162-165.

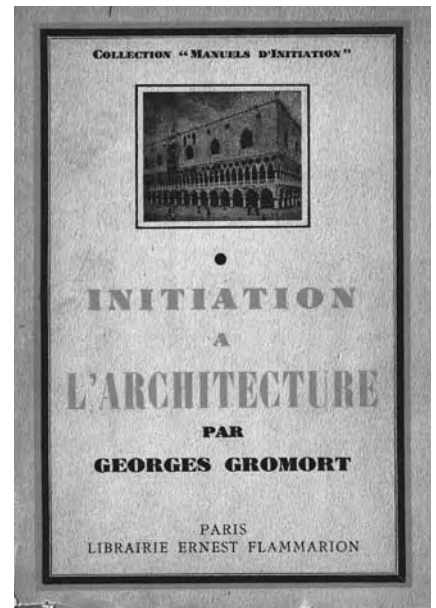
297 Zusammen mit *La Construction Moderne* (gegründet 1885) gehört *L’Architecture* von 1888 bis 1914 zu den wichtigsten Sprachrohren der französischen Architekten. *L’Architecture* erscheint zuerst als *Journal hebdomadaire de la Société des Architectes français* (gegründet 1840) und später als Zeitschrift der *Société Centrale des Architectes*. Über ihren Herausgeber Louis Hauteœur (vgl. Gargiani 1992, S. 12) unterhält *L’Architecture* enge Beziehungen zu Professoren der École des Beaux-Arts und widmet sich zeitgenössischer Architektur mit Schwerpunkt auf dem französischen Eklektizismus (vgl. Hélène Janrière, *Politiques éditoriales et architecture „moderne“: L’émergence de nouvelles revues en France et en Italie (1923-1939)*. Paris 2002, S. 14, Anm. 18; S. 22-32). Hauteœur gilt als Kenner des französischen Klassizismus (vgl. u. a. *L’Architecture française*, Paris 1950). Zu Hauteœur s. a. Lemoine/Rivoirard 1987, S. 28).

298 GMC, *L’architecture roumaine*. In: *L’architecture*, Bd. XI, Nr. 10. Paris 1927, S. 351-357.

299 Nachfolger des Verlags Guérinet, der 1823-1920 die Gewinnerprojekte des Grand Prix de Rome veröffentlicht (vgl. u. a. Egbert 1980 S. 166-167). 1906-1967 publiziert Vincent, Fréal et C^{ie} (bis 1927 Auguste Vincent) die Jahrbücher der École: *Les concours d’architecture de l’année scolaire* (57 Bde). Der konservative Gromort bleibt bis 1927 der Hauptautor des Verlags. Ab 1927 erweitern die neuen Inhaber Raymond Vincent und André Fréal das Verlagsprofil, indem sie auch Bücher über Landschaftsgestaltung, Städtebau und die Moderne publizieren. Nach 1945 legen sie Bücher Le Corbusiers neu auf, die vor 1945 im Verlag Georges Crès erschienen sind; 1942 und 1946 publizieren Vincent und Fréal Gromorts *Essai sur la Théorie de l’Architecture* (s. VA, Kap. 3.5.3, Anm. 280); 1953-1957 verlegen sie André Lucrats fünfbandiges Werk *Formes, composition et lois d’harmonie*, „à la fois un tableau historique et le dernier grand «traité» de composition dans une tradition toute française“ (Jannière 2002, S. 365).

300 G.-M. Cantacuzène/Aug. Schmiedigen, architectes, *Palais de la Banque Chrissoveloni, Bucarest. Un texte et 64 planches. Préface de Georges Gromort*. Paris: Vincent Fréal et C^{ie}, 1929.

301 *Documents d’architecture, Petits édifices, 7^e série: Roumanie. Recueillies par G.-M. Cantacuzène. 56 planches. Accompagnées de huit dessins au crayon de Charles Cuvillier*. Paris: Vincent Fréal et C^{ie}, 1931. Zur Reihe *Petits édifices* hat Gromort zwei Dokumentationen von Normandie-Bauten beigetragen (s. VA, Anm. 281).



86. Georges Gromort, *Initiation à l’architecture*. Paris 1938.



87. GMC, *Introducere la studiul arhitecturii* [Einführung in das Studium der Architektur], Bukarest 2002 [1926].



88. Georges Gromort, *Histoire abrégée de la Renaissance en Italie*. Paris 1922.

Gromorts Vorwort zur Monografie der Chrissoveloni-Bank bezeugt die Wertschätzung, die er GMC entgegenbringt.³⁰² Es lässt spüren, dass der Professor seinen Studenten für Andrea Palladio begeistert hat.³⁰³ Auch GMCs Wissbegierde in Bezug auf Vitruv dürfte Gromort geweckt haben.³⁰⁴ Die Auseinandersetzung mit den Arbeiten Vitruvs und Palladios wird ein Kernmoment des Architekturdenkens GMCs bilden: Beiden widmet er einen kritischen Essay und verfasst die erste Übertragung der *Zehn Bücher über Architektur* Vitruvs ins Rumänische.³⁰⁵

Während der Arbeit am Essay über Palladio³⁰⁶ könnte GMC vielleicht erkannt haben, dass zwei Vorzüge, die er Giangiorgio Trissino, dem Mentor und ersten Bauherren Andrea Palladios, zuspricht, auch von Gromort verkörpert werden – Gelehrsamkeit und intellektuelle Disziplin: „Ce fut de lui [Trissino] que Palladio tint son érudition et sa discipline intellectuelle. Un maître ne peut donner plus à son élève.“³⁰⁷ Im Rückblick lässt sich diese Passage dahingehend interpretieren, als ob GMC Eckpunkte einer Strategie für seine eigene zukünftige Lehrtätigkeit³⁰⁸ absteckte.



89. GMC, Palladios Villa Almerico-Valmarana – *La Rotonda*, Skizze (1928).

302 „Mon cher ami, c’est toujours un plaisir que de présenter une belle œuvre. Mais c’est une joie quand cette œuvre est celle de deux artistes dont l’un au moins est votre élève, et que le résultat de quelques années d’efforts nous montre que, sur un si grand nombre de points, nous restons en communauté avec lui.“ (Gromort, *Préface. A Georges M. Cantacuzène*. In: GMC/Schmiedigen 1929, S. 5).

303 Vgl. Gromort in: GMC/Schmiedigen 1929, S. 6.

304 Vitruv und Palladio gehören zu den Meister-Figuren, die die École auf ihren Mauern zitiert: ein Vitruv-Medaillon krönt den Eingang zum Haupthof am Palais des études; Palladio nimmt teil an dem imaginären Klassiker-Treffen, das der Maler Paul Laroche 1841 auf dem Monumentalgemälde im *Hémicycle* des Hauptpalais entworfen hat (vgl. *Album*. In: *L’Architecture d’aujourd’hui*, 1997/310, S. 64; vgl. a. Egbert 1980, S. 105, 106; s. a. VA, Abb. 90).

305 GMC hat das fünfteilige Manuskript um 1947 der Bibliothek der Rumänischen Akademie anvertraut (vgl. BAR, A-2658 a-e). Diese Schrift, mit Zeichnungen und einer Einleitung versehen, ist noch nicht als Gesamtpublikation erschienen.

306 GMC widmet dem Vicentinischen Renaissance-Baumeister die Studie *Palladio. Essai Critique. Avec douze dessins de l’auteur*. Bucarest: Cartea Românească, 1928.

307 GMC, *Palladio*. Bucarest 1928, S. 16-17.

308 GMCs Lehrtätigkeit wird im Kap. 3.9.2 dargelegt.



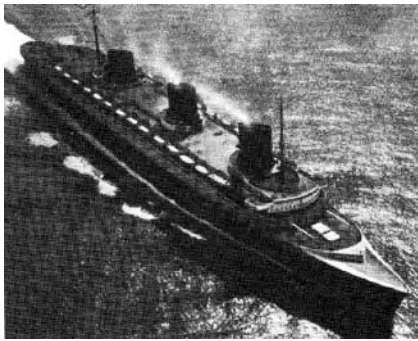
90. Paul Delaroche, Wandgemälde im Hémicycle des Palais des Études, École des Beaux-Arts (1836-1841), Ausschnitt. Die Figur Andrea Palladios befindet sich links im Bild (in Blau gekleidet, mit dem Rücken zum Betrachter).



91. GMC, *Palladio. Essai critique*. Bukarest 1928.



92. GMC, *Basilique de Vicence par A. Palladio 1549, Motif de calage*. Studie o. J. [1928].



93. Überseedampfer *Normandie* (Aufnahme um 1935).

Roger-Henri Expert³⁰⁹

Der dritte Beaux-Arts-Professor, bei dem GMC studiert hat,³¹⁰ ist Roger-Henri Expert (1882-1955). Expert, die „in gewissem Sinne französischste Gestalt – wenn französisch vor allem Rationalität und Eleganz bedeutet,³¹¹ ist zwar ein Umbdenstock-Schüler,³¹² steht aber der Moderne offen gegenüber. Gemeinsam mit Auguste Perret³¹³ gehört er zu den französischen Architekten, die eine Synthese zwischen dem Funktionalismus der Moderne und dem Klassizismus der École-Lehre anstreben:³¹⁴ „Most importantly, he blended the logical and scientific undercurrent of the architecture of the period with a retrospective affinity for Hellenism“.³¹⁵

Zu Experts Werken gehört die Schule an der Rue de Kuss in Paris (1931-1934),³¹⁶ die Innenarchitektur des Ozeandampfers *Normandie* (1932-1935)³¹⁷ und das Gebäude in der Rue Jacques Callot (1933) für die auswärtigen Ateliers der École³¹⁸ – der einzige Ausbruch aus dem „immobilisme“³¹⁹ der École vor 1945.



94. Roger-Henri Expert, Schule an der Rue de Kuss, Paris (Aufnahme ca. 1987).



95. Roger-Henri Expert, Bau für auswärtige Ateliers der École des Beaux-Arts, Rue Jacques Callot, Paris (1933), (Aufnahme 1933).

309 Zu Roger-Henri Expert vgl. u. a. Maurice Culot, *Roger-Henri Expert*. In: Turner 1996, Bd. 10, S. 689; s. a. Rădulescu op. cit. 90-91; IFA/L'Académie d'architecture/Maurice Culot (Hrsg.): *Roger-Henri Expert 1882-1955*. Paris 1983. Expert ist Professor an der École von 1919 bis 1952: ca. 1919-1925 Atelier mit Gromort; 1925-1927 kommissarische Leitung des atelier Jaussely, das Expert 1927 als eigenes Atelier übernimmt (bis 1952); 1937-1952 auch patron des 1863 gegründeten atelier officiel Constant-Du-feux, eines der drei atelier officiels (vgl. Drexler 1977, S. 501; Gargiani 1992, S. 128).

310 Gegen Ende des Studiums bedauert GMC, 1926 nicht zum „mutigen Expert“ gegangen zu sein. Gromorts Offenheit in Bezug auf die Formensprache des Entwurfs empfindet GMC manchmal als ausweichend (vgl. Patruilus 1975 a, S. 59).

311 Borsi 1987, S. 143.

312 Als élève von Gustave Umbdenstock gewinnt Expert 1912 einen *Deuxième Second Grand Prix de Rome* (vgl. Egbert 1980, S. 192).

313 Auguste Perret führt ein Atelier an der École 1924-1930 und 1945-1954 (Drexler 1977, S. 501). Zu Perret s. Christian Freigang, *Auguste Perret, die Architekturdebatte und die „Konservative Revolution“ in Frankreich 1900-1930*. München/Berlin 2003; Kenneth Frampton, *Auguste Perret: Der klassische Rationalismus*. In: Ders., *Grundlagen der Architektur. Studien zur Kultur des Tektonischen*. München/Stuttgart 1993, S. 129-174. Zu Perrets Schriften vgl. Christoph Laurent et al. (Hrsg.), *Auguste Perret. Anthologie des écrits, conférences et entretiens*. Paris 2006.

GMC schätzt Perret als einen „humanistische[n] Architekten, der, anders als die Mehrzahl seiner Zeitgenossen, den Menschen in der Architektur nicht vergessen hat“ (vgl. *Simetria* VIII, 1947, S. 179; s. a. DER [AAW] 2001 [1947], S. 38).

314 Vgl. Kap. 3, Anm. 220.

315 Maurice Culot in Turner 1996, op. cit. S. 689.

316 Vgl. Gargiani 1992, S. 36-37; Lemoine/Rivoirard 1987, S. 38, 126, 127.

317 Vgl. Borsi 1987, S. 143, 150, 151; Lemoine/Rivoirard 1987, S. 128; Zur *Normandie* im Kontext der Ozeandampfer s. z. B. Cathérine Donzel, *Legendäre Ozeanriesen. Die große Zeit der Passagierschiffe 1850 bis 1930*. München 2006. Originalausgabe *Paquebots*. Paris 2005; darin u. a. S. 46-47, 84, 85, 148, 188.

318 Vgl. u. a. Marie-Jeanne Dumont 1997, op. cit. S. 88; Lemoine/Rivoirard 1987, S. 128-129.

319 Marie-Jeanne Dumont 1997, op. cit. S. 88.

In der Zwischenkriegszeit gilt Expert als „ambassador of French taste“.³²⁰ Zu seinen bedeutendsten *diplomatischen* Bauten zählen der Beitrag zur Kolonialausstellung in Paris 1931, die französische Botschaft in Belgrad 1934 und der französische Pavillon auf der New Yorker Weltausstellung 1939.³²¹

GMC dürfte Experts architektonische Haltung geschätzt haben. Nicht allein wechselt er ins Atelier Expert-Gromort, sondern schließt selbst an die Position eines puristischen Klassizismus³²² an und betätigt sich als diplomatischer Architekt.³²³ Nach dem Diplom pflegt er eine enge Verbindung zu Expert. Expert könnte GMC André Bloc empfohlen haben,³²⁴ dem Direktor der Zeitschrift *L'Architecture d'aujourd'hui*.³²⁵ GMC veröffentlicht 1934 darin einen Artikel und wird ihr erster rumänischer Korrespondent.³²⁶ Auf der New Yorker Weltausstellung 1939 planen Expert und GMC die offiziellen Pavillons ihrer Länder.³²⁷

Georges Gromort und Roger-Henri Expert dürfen als GMCs Mentoren an der *École des Beaux-Arts* gelten.



96. Roger-Henri Expert, Überseedampfer *Normandie*, Speisesaal der Touristenklasse (1932-1935).



97. Roger-Henri Expert, französische Botschaft in Belgrad (1934).

320 Maurice Culot in Turner 1996, op. cit. S. 689.

321 Ebd.; vgl. a. Larry Zim et al., *The World of Tomorrow – the 1939 New York World's Fair*. New York 1988, S. 152-153; Borsi 1987, S. 143, 148-149.

322 Vgl. GMCs öffentlichen Brief an Marcel Janco 1931. In: *Contemporanul* [Der Zeitgenosse], 10. Jg., Nr. 96-98, Juni-August, Bukarest 1931, S. 9-10. Der rumänische Originaltext und eine Übertragung ins Deutsche befinden sich im Anhang dieser Arbeit.

323 Neben der pulizistischen Aktivität gehören dazu das Projekt für den Bukarester Sitz der Anglo-Rumanian Society 1930-1940 und der offizielle Pavillon auf der New Yorker Ausstellung 1939.

324 Expert ist Mitglied im *comité de patronage* der *L'Architecture d'aujourd'hui* (zu den Mitgliedern gehören auch Pierre Chareau, W. M. Dudok, Tony Garnier, André Lucra, Rob. Mallet-Stevens, Auguste Perret, Henri Prost, Michel Roux-Spitz). Die Zeitschrift bespricht einige Projekte Experts, darunter die Schule in der Rue de Kuss (AA, Mai 1934, S. 14-19; September 1935, S. 54) und den Atelierbau für die *École des Beaux-Arts* (AA, Juli 1933, S. 8-9. Zit. n. Lemoine/Rivoirard 1987, S. 128).

325 *L'Architecture d'aujourd'hui* wird 1930 von André Bloc und Eugène Cahen gegründet. Pierre Vago (Chefredakteur) und Julius Posener (Redaktionssekretär) treten hinzu. Zu Beginn der 1930er Jahre pflegt die Zeitschrift den Kontakt zu progressiven Architekten aus dem Umfeld der *École des Beaux-Arts*. Sie fördert den fachlichen Diskurs in Frankreich, indem sie aktuelle Projekte publiziert und Ausstellungen, Tagungen sowie Wettbewerbe organisiert (vgl. Gargiani 1992, S. 11, 12).

Zur *L'Architecture d'aujourd'hui* im Kontext der Architekturzeitschriften in Frankreich und Italien 1923-1939 vgl. u. a. Janniére 2002, darin insbesondere das Kap. 5, *Les ambiguïtés du pluralisme: la stratégie d'une «revue internationale»*, *L'Architecture d'aujourd'hui, 1930-1939*, S. 179-222. Nachdem die Zeitschrift *L'Architecture vivante* ihr Erscheinen 1933 einstellt (s. a. VA, Kap. 3, Anm. 217), bleibt *L'Architecture d'aujourd'hui* bis 1945 „la seule revue moderniste en lice dans le paysage critique français“ (Janniére 2002, S. 222).

326 Vgl. *Tendances dans l'architecture roumaine*. In: *L'Architecture d'aujourd'hui*, 5e année, Nr. 5/1934, Paris, S. 57-62. GMC ist AA-Korrespondent für Rumänien von Oktober 1934 bis November 1936 (vgl. *L'Architecture d'aujourd'hui*, Nr. 7/1934 und Nr. 8/1934 sowie Nr. 11/1936 und Nr. 12/1936).

327 S. a. VA, Kap. 3.8.2. Im Vorfeld der New Yorker Ausstellung berät sich GMC mit seinem früheren Professor (vgl. GMC-Brief an Sanda Cantacuzino, New York, 2. Juni 1938, AMLSC).



98. Roger-Henri Expert (Aufnahme um 1938).



99. École des Beaux-Arts, Paris. Hémicycle des Prix im Palais des Études.

GMC als Student

Die guten und sehr guten Noten, die in den zwei erhaltenen Notenauszügen GMCs verzeichnet sind, lassen auf einen gewissenhaften und begabten Studenten schließen.³²⁸ Seine Studienprojekte hingegen bewahrt das Archiv der École des Beaux-Arts nicht mehr auf.³²⁹ Aus der Pariser Zeit sind lediglich eine Abbildung seines Zulassungsprojektes³³⁰ und ein Portfolio³³¹ mit zehn Bleistiftzeichnungen von Pariser Kuppelbauten erhalten. Ein leidenschaftlicher Zeichner wird GMC zeitlebens bleiben.³³² Zeichnen bedeutet für ihn, auf einer geistigen Ebene mit der Natur oder der Landschaft in Verbindung zu treten.³³³ Diese sieht er nicht als Gegenstand der Nachahmung sondern als Ausgangspunkt des künstlerischen Ausdrucks:³³⁴ „Zeichnen heißt keineswegs, die Natur zu kopieren; die Zeichnung ist eine Übertragung, demnach ein Akt der Intelligenz.“³³⁵

GMCs Studium dauert rund zehn Jahre. Die lange Studiendauer lässt sich auf zwei Gründe zurückführen. Der erste dürfte in der großzügigen Studienordnung³³⁶ der École des Beaux-Arts zu finden sein, die es erlaubt, längere Pausen

328 Vgl. VA, Kap. 3, Anm. 212 (ANFP, AJ/52/578, Dos. *Cantacuzène Georges Mathieu*, Notenauszüge 1927 und 1929, Dok. Nr. 2, 3. Zit. nach Rădulescu, 2005, S. 96-98; s. a. VA, Kap. 5.3.1).

329 Vgl. E-Mail-Korrespondenz vom 30. Januar 2008 und Gespräch vor Ort am 24. Juli 2008 mit Mme Joëlla de Couëssin, Bibliothekarin an der École des Beaux-Arts. Vermutlich sind die Studienprojekte GMCs in einem der Archivbestandteile gelagert gewesen, die während der studentischen Unruhen 1968 zerstört worden sind. Zu den „grandes saturnales“ vgl. u. a. Marie-Jeanne Dumont 1997, op. cit., S. 88; Jean-Paul Robert, *Nœud de mémoire, lieu de savoir*. In: *L'Architecture d'aujourd'hui*, Avril 1997, No. 310. Themenheft *L'École des Beaux-Arts de Paris*, S. 47).

330 Die Abbildung vermittelt einen Eindruck vom akademischen Charakter des Zulassungsprojektes von 1920 (vgl. Patulius 1975 a, S. 60; s. a. VA, Kap. 3, Anm. 212). Das Blatt zeigt den Entwurf einer (katholischen) Landkirche in Frankreich. Das hochformatige Blatt ist nahezu zweigeteilt. Im unteren Bereich flankieren ein Querschnitt und eine Perspektive den mittig platzierten Grundriss. Die Hauptansicht nimmt die obere Blatthälfte ein. Grundriss und Querschnitt haben vermutlich den Maßstab 1: 200, die Hauptansicht den Maßstab 1: 100; die perspektivische Skizze hingegen ist kleiner dargestellt. Die unterschiedlichen Maßstäbe der Zeichnungen und ihre Lage auf dem Blatt drücken die Bedeutung aus, die ihnen die École-Lehre beimisst. Als wichtigstes Dokument für die Entwicklung des Entwurfs nimmt der Grundriss eine zentrale Stelle ein; der Querschnitt unterstützt ihn; die Bedeutung des Grundrisses für Architekten wird ausgeglichen von der doppelt so groß gezeigten Hauptansicht, die den oberen Blattbereich dominiert: sie scheint ausschlaggebend zu sein für die Vermittlung des Entwurfs, vielleicht auch Laien gegenüber. Die Perspektive spielt nur eine untergeordnete Rolle.

In Anbetracht des akademisch-historizistischen Charakters des achsial-symmetrisch aufgebauten Entwurfs fällt die zurückhaltende Ornamentik der Eingangsfassade auf: die nahezu dreieckige Giebelfront wird von einem Kranzgesims umrahmt und von einem mächtigen Portal beherrscht, dessen Leibung sich in der Mauer der schmucklosen geschlossenen Wandfläche zurückstapelt.

331 Vgl. GMC, *X Dessins de Dômes de Paris du XVII et XVIII siècle*, o. O. [Paris] 1925. Bemerkenswert ist, GMC bezeichnet sich nicht als *Architecte* (wie es der französische Titel des Portfolios nahelegte), sondern entscheidet sich für das rumänische Wort *Arhitect*. Ebenso wird er eine Präsentationszeichnung für den Entwurf des Bukarester Sitzes der Anglo-Rumanian Society 1939 signieren. Dies weist auf seinen Eigenwillen und vielleicht auch auf das Selbstbewusstsein hin, als bedeutender Architekt sein junges Rumänien der Zwischenkriegszeit im Ausland zu vertreten.

Die Themenauswahl ist ebenfalls bezeichnend: Schlüsselbauten des französischen Klassizismus in Paris, genauer: Kuppelbauten als Symbole der Macht und des Glaubens sowie als Ausdruck der Kunst der Silhouette. Diese Themen wird GMC in Artikeln der losen Wörterbuch-Reihe seiner Zeitschrift *Simetria* behandeln (vgl. u. a. *Cupola* [Die Kuppel]. In: *Simetria* IV, 1941-1942, zit. n. ISA [ESA] 2002, S. 67-71; *Profile* [Profil]. In: *Simetria* III, 1941, zit. n. GMC 2003, S. 115-120). GMC bezieht sich auch auf eine Studie des katalanischen Schriftstellers Eugenio d'Ors (1881-1954), *Coupole et Monarchie*. Paris 1929 (vgl. GMC, *Cupola* [Die Kuppel] 2003 [1941-1942], op. cit., S. 70). Spanische Schriftsteller wie Eugenio d'Ors, Miguel de Unamuno oder Maria Tuduri y Rubio sind für GMC anschauliche Beispiele für eine gelungene kulturkritische Architekturessayistik, die er in Rumänien vermisst (vgl. GMC, *Arhitectura ca temă a gândirii* [Die Architektur als Thema des Denkens] 1940, op. cit., S. 97).

Manche Zeichnungen erinnern an Blätter aus dem zeichnerischen Tagebuch des Schweizer Künstlers Alberto Giacometti (1901-1966), *Paris sans fin*. Paris 2003 [1969] (s. VA, Abb. 104, 105).

332 An der Bukarester Kunstakademie wird er als Honorarprofessor Kurse in Zeichnen und Darstellender Geometrie geben (von ca. 1937 bis 1947, mit Unterbrechungen während des Zweiten Weltkriegs; vgl. GMCs AV, CNSAS, MAI, Dos. GMC, 549/33, Dos. 7279, 3. März 1948).

333 Vgl. GMC, *Desen* [Die Zeichnung], in: *Simetria* VI, 1945. Zit. n. ISA [ESA] 2002, S. 78.

334 Ebd.

335 Ebd. GMC mag hier Leonardo da Vincis Empfehlungen folgen (vgl. da Vinci 2001, S. 198).

336 Vgl. etwa Annie Jacques 1995, op. cit., S. 189: „En effet, le système très libéral de l'enseignement [...] laissait [aux étudiants] de grandes disponibilités de temps, ce qui leur permettait de faire des visites ou des voyages, mais aussi, si les nécessités financières le leur imposait, de travailler dans des agences d'architecture, que ce soit celles de leurs «patrons» ou d'autres architectes.“



100. GMC, *Une église de village*, Projekt für die Zulassung zur École des Beaux-Arts, 1920.

für Praktika oder Studienfahrten einzubauen.³³⁷ Der zweite Grund ist materieller Natur: GMC ist nicht auf ein Stipendium angewiesen, da er – abgesehen von der Unterstützung durch die Familie – ab 1923 durch die Projekte einer eigenen Büropartnerschaft³³⁸ vermutlich finanziell unabhängig wird.

Denn anders als einige seiner rumänischen Studienfreunde³³⁹ entscheidet sich GMC gegen ein *nègre*-Dasein³⁴⁰ in Paris, gleichgültig ob bei einem Beaux-Arts-Professor oder bei anderen berühmten Pariser Architekten wie Auguste Perret oder Le Corbusier.³⁴¹ Als überzeugter Autodidakt³⁴² zieht es GMC hingegen vor, sich das Handwerk des Architekten so eigenständig wie möglich anzueignen: zuerst auf der Mogoșoia-Baustelle,³⁴³ alsdann auch durch eigene Arbeiten, auf Studienreisen sowie in Gesprächen mit seinen Mentoren. Insbesondere ab 1925 besucht er die École nur so oft, dass er den Studentenstatus behalten darf.³⁴⁴ Die Studienverpflichtungen widerstreiten GMCs Neigung zur Unabhängigkeit.³⁴⁵ In die *première* tritt er sieben Jahre nach Studienbeginn ein.³⁴⁶ Das Diplom absolviert er am 19. Februar 1929 mit einer *1^{er} Seconde Médaille*.³⁴⁷



101. GMC, *Val-de-Grâce* (François Mansart/Jacques Lemercier 1624-1667), Detail. Blatt aus *X dômes de Paris*, 1925. Blick von der Place Alphonse Laveran.

337 Ein beredter Zeitzeuge der Pariser Architekturszene jener Zeit ist Julius Posener (1904-1996). Auf seine unnachahmlich aufschlussreiche und pointierte Weise veranschaulicht Posener die Erfahrungen, die er auf der Suche nach einem Praktikum im Pariser Architektenmilieu Ende der 1920er Jahre gemacht hat – hier eine Szene im Büro *Albert Laprade*. „Wollen Sie damit sagen, Posener“, sagte Bazin, „dass man dort, wo Sie herkommen, das ganze Architekturstudium in einem Zug absolviert? Das ist doch absolut lächerlich! In Frankreich studiert und arbeitet man, studiert und arbeitet man, und ich bin seit zehn Jahren Student an der École. Wohl bin ich jetzt, während meines Studiums, die rechte Hand von Laprade geworden und habe mir sogar einen gewissen Namen gemacht. Aber von Zeit zu Zeit kehre ich immer noch an die École zurück.“ (Julius Posener, *Heimliche Erinnerungen. In Deutschland 1904 bis 1933*. München 2004, S. 320). Léon Bazin ist Partner im Büro *Albert Laprade*, *Léon Jausseley*, *Léon Bazin*, einem der erfolgreichsten französischen Büros der Zwischenkriegszeit. Zu den Pariser Werken des Büros gehört das frühere *Musée des Colonies* – heute *Musée des Arts africains et océaniques* (1927-1931) (vgl. u. a. Cohen/Eleb 2000, S. 75-82). Albert Laprade ist mit Roger-Henri Expert befreundet (Lemoine/Rivoirard 1987, S. 128).

338 GMCs Bürogründung wird im Abschnitt 3.5.4 erörtert.

339 Nach dem Studium ist Horia Teodoru – vermutlich auf Empfehlung Roger-Henri Experts (vgl. Patruleus 1980, S. 22) – einige Zeit bei Louis Hippolyte Boileau tätig (persönliche Mitteilung von Rada Teodoru, Paris, 25. Juli 2008). Boileau (1878-1948) arbeitet u. a. „mit Léon Azéma und Jacques Carlu am neuen Palais du Trocadéro“ (vgl. u. a. Gargiani 1992, S. 126).

Die Creangă-Brüder und Lucia Dumbrăveanu arbeiten bei Gustave Umbdenstock. Nach seinem Diplom steigt Horia Creangă zum Projektleiter Umbdenstocks auf. Indessen befindet er sich in einem Dilemma: Er fühlt sich Umbdenstock verpflichtet, bedauert aber, dass sein *patron* der erklärte Feind Le Corbusiers ist (vgl. VA, Kap. 3, Anm. 267). Denn Creangă begeistert sich für Le Corbusiers Architektur. Sie verkörpert für ihn „Nützlichkeit – Fantasie – Konstruktion, demnach richtige und schöne Konstruktion jenseits von historistischem Fetischismus“ (Patruleus 1980, S. 21). Creangă kehrt 1927 nach Bukarest zurück, eröffnet mit seinem Bruder und seiner Frau Lucia ein Architekturbüro und avanciert neben Marcel Janco zum zweiten bauenden Anwalt der Moderne in Rumänien.

340 Alles trägt zur Annahme bei, dass der Begriff *nègre* in seiner hiesigen Bedeutung auf das Beaux-Arts-Umfeld zurückgeht: *Négrifier* bezeichnet die Arbeitseinsätze neuer Studenten, die den erfahrenen bei Abgaben helfen (vgl. Chafee 1977, op. cit. S. 92). Vermutlich ist diese Bedeutung auf Praktikanten übertragen worden. Vgl. hierzu Posener 2004, Kap. 20, *Ein deutscher junger Neger in Paris*, S. 315-343, darin der Passus: „die Bruderschaft der nègres [...] war eine internationale Bruderschaft, und jeder, der wie ich ein oder zwei Anstellungen in Paris gehabt hatte, gehörte dazu: Studenten und Hochschulabsolventen, die arbeiteten, weil sie die Kunst des Konstruktionszeichnens erlernen wollten und weil sie das Geld brauchten, um studieren und arbeiten zu können.“ (Posener 2004, S. 326).

341 Vornehmlich bei Le Corbusier hätte er sich ein Praktikum leisten können – s. hierzu erneut Posener: „Ich hätte genausogut die Gelegenheit ergreifen können, Le Corbusiers Schüler zu werden. Es nicht zu tun, bewies, wie ich heute weiß, sogar schlechten Geschäftssinn. Aber ich war einerseits stolz und hatte den Wunsch, in Paris von selbstverdientem Geld zu leben, andererseits missfiel mir auch der selbstgefällige Ton, in dem das Wort Idealismus hier für die Geisteshaltung jener jungen Müßiggänger verwendet wurde, die es sich leisten konnten, unentgeltlich zu arbeiten [...] Die Müßiggänger bei *Corb* waren keine Neger, ein Neger hatte kein Geld.“ (Posener 2004, S. 324-326). Doch als Beaux-Arts-Student hätte GMC mutmaßlich kaum Chancen gehabt, bei Le Corbusier zu arbeiten.

342 Vgl. Patruleus 1975 a, S. 59.

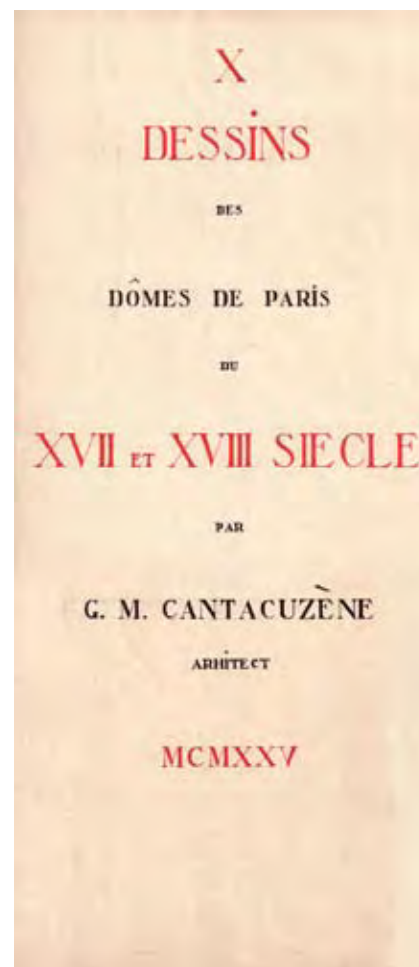
343 Vgl. Kap. 3.5.1, 3.5.4 sowie GMCs Essay über Mogoșoia (s. VA, Kap. 5.2).

344 In einem Brief, den er am 20. Juni 1925 aus Bukarest an die Leitung der École schickt, erkundigt er sich danach, welche Leistungen er noch zu erbringen habe, damit er weiterhin Student bleiben dürfe (vgl. ANFP, AJ/52/578, Dos. GMC. Zit. n.: Rădulescu 2005, Dok. 5, S. 99).

345 Vgl. Patruleus 1982, S. 90; 1975 a, S. 59.

346 Am 28. März 1927 (vgl. ANFP, AJ/52/578, Dos. GMC, Notenauszug 1929. Zit. n.: Rădulescu 2005, Dok. 3, S. 98; s. a. VA, Kap. 5.3.1).

347 Ebd.



102. GMC, *X dômes de Paris*, Zeichenmappe, 1925.



103. GMC, *X dômes de Paris*, 1925. Blick vom linken Seine-Ufer auf den Invalidendom (Libéral Bruant/ Jules Hardouin Mansart 1671-1674).

Bedeutung der École für GMC

Der Schwerpunkt, den die École auf die Selbständigkeit der Studenten legt – jenes „il faut être vous-même“³⁴⁸ –, dürfte GMC entgegengekommen sein. Die Entwurfslehre³⁴⁹ mit *portfolio*, *parti* und *esquisse* wird GMC für seinen eigenen Architektenalltag³⁵⁰ ebenso geprägt haben. Dazu gehören das Primat des Grundrisses für den Entwurf sowie die Fokussierung auf Achsen: sie dienen dazu, den Entwurf in Grundriss und Schnitt bis in die einzelnen Details als zusammenhängende Einheit zu gestalten.³⁵¹

Zugleich werden GMC und seine rumänischen Kommilitonen nach ihrem Studium keinen trockenen klassizistischen Akademismus betreiben, sondern sich grundsätzlich zu Werten der Moderne bekennen.³⁵² In operativer Hinsicht lässt sich dies als Parallele zur Generation Ion Mincus deuten, denn der Kreis um Mincu sowie die Gruppe um Creangă und GMC eignen sich zwar die an der École vertretenen klassischen Grundlagen an, greifen jedoch darüber hinaus die in Europa jeweils dominierende Architekturströmung auf: den Heimatstil und den Jugendstil³⁵³ gegen Ende des 19. Jahrhunderts einerseits, die Moderne in der Zwischenkriegszeit andererseits. So wie der Mincu-Kreis den rumänischen Heimatstil prägt, prägen Creangă und GMC die rumänische Moderne mit.³⁵⁴ Insbesondere GMC scheint für sich die gemäßigte Position der *Groupe des Architectes Modernes* verarbeitet und sie in Rumänien ab 1929 verwertet zu haben: ebenfalls in den 1930er Jahren gelingt auch jüngeren französischen Architekten um die erfahrenen Tony Garnier und Auguste Perret der berufliche Durchbruch.³⁵⁵

348 Vgl. Bruno Foucart im Gespräch mit Jean-Paul Robert, *La leçon de Duban*. In: *L'Architecture d'aujourd'hui*, Avril 1997, No. 310. Themenheft *L'École des Beaux-Arts de Paris*, S. 63.

349 Vgl. Bruno Foucart (ebd.): „Le produit minimal sorti de cette école, c'est ce qu'on a baptisé le style Beaux-Arts, c'est-à-dire une certaine capacité à comprendre l'ornement, à l'intégrer dans une analyse de parti et de programme, à l'adapter à des fonctions.“

350 Hyungmin Pai hat die Bedeutung der *esquisse* hervorgehoben für den Arbeitsalltag ehemaliger US-amerikanischer Beaux-Arts-Absolventen mit eigenem Architekturbüro: „The logic of the *esquisse* was also central to office practice [...] It was [the chief's] responsibility and capacity in producing the quick sketch of the parti that distinguished him from his subordinates, who simply worked out his basic schemes“ (Pai 2002, S. 45). Diese Feststellung ließe sich auch auf GMC übertragen, der 1929-1948 ein eigenes Büro mit durchschnittlich drei angestellten Architekten leiten wird.

351 Im Mittelpunkt der ersten Schrift GMCs (1926) stehen *die Tradition, die Proportion, der Rhythmus* und *die Harmonie*. Rund 20 Jahre später wird er sich in Beiträgen zur Wörterbuch-Reihe der Zeitschrift *Simetria* erneut mit diesen Themen befassen sowie mit Entwurfsprinzipien auseinandersetzen:

Armonie [Harmonie], in *Simetria* II, 1940, zit. n. ISA [ESA] 2002, S. 41-42;

Axa [Die Achse], in *Simetria* V, 1943, zit. n. ISA [ESA] 2002, S. 46-47;

Compoziție [Die Komposition], in *Simetria* VI, 1945, zit. n. ISA [ESA] 2002, S. 64-65;

Convențional [Konventionell], in *Simetria* VII, 1946, zit. n. ISA [ESA] 2002, S. 65-67;

Desen [Die Zeichnung], in *Simetria* VI, 1945, zit. n. ISA [ESA] 2002, S. 71-80;

Extrados-Intrados [Außen-Innen], in *Simetria* IV, 1941-1942, zit. n. ISA [ESA] 2002, S. 88-90;

Forma [Die Bauform], in *Simetria* VI, 1945, zit. n. ISA [ESA] 2002, S. 91-92;

Plastica [Raumform], in *Simetria* VII, 1946, zit. n. ISA [ESA] 2002, S. 105-113;

Problema. Tema [Baufaufgabe. Thema], in *Simetria* II, 1940, zit. n. ISA [ESA] 2002, S. 113-115;

Proporția [Die Proportion], in *Simetria* I, 1939, zit. n. ISA [ESA] 2002, S. 124-126;

Ritm [Der Rhythmus], in *Simetria* II, 1940, zit. n. ISA [ESA] 2002, S. 126-127).

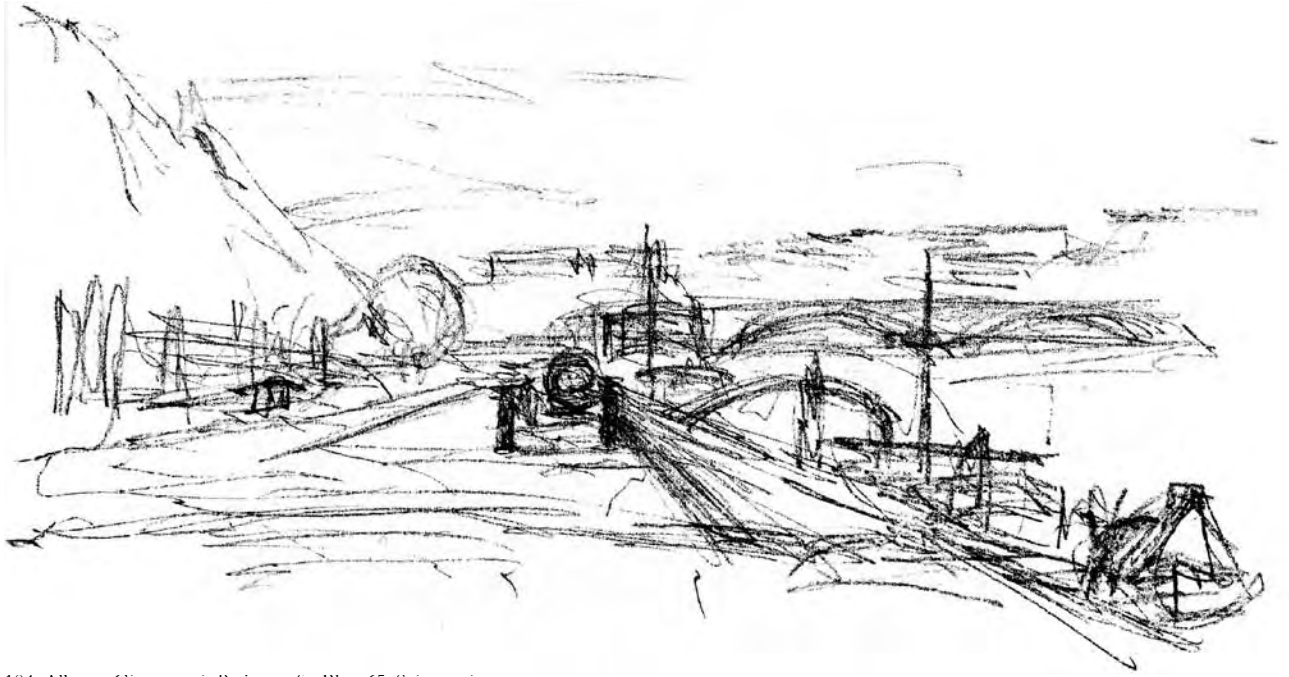
352 Vgl. hierzu Machedon/Scoffham 1999, S. 72:

„Horia Creangă, George Matei Cantacuzino, Duiliu Marcu, Alexandru Zamfiropol, George Neogescu, Horia Teodoru, and others who in the 1910s and 1920s attended the Ecole des Beaux-Arts in Paris, one of the most conservative schools in Europe at the time, all rejected French academism and sooner or later embraced the Modern Movement. But they consistently retained a profound and refined understanding of context and place, and they continued to seek harmony with setting, whether urban or rural. Their work demonstrated the thinking of professionals who understood the principles of classical architecture concerning harmony, rhythm, and proportion, irrespective of the individual interpretation of those principles.“

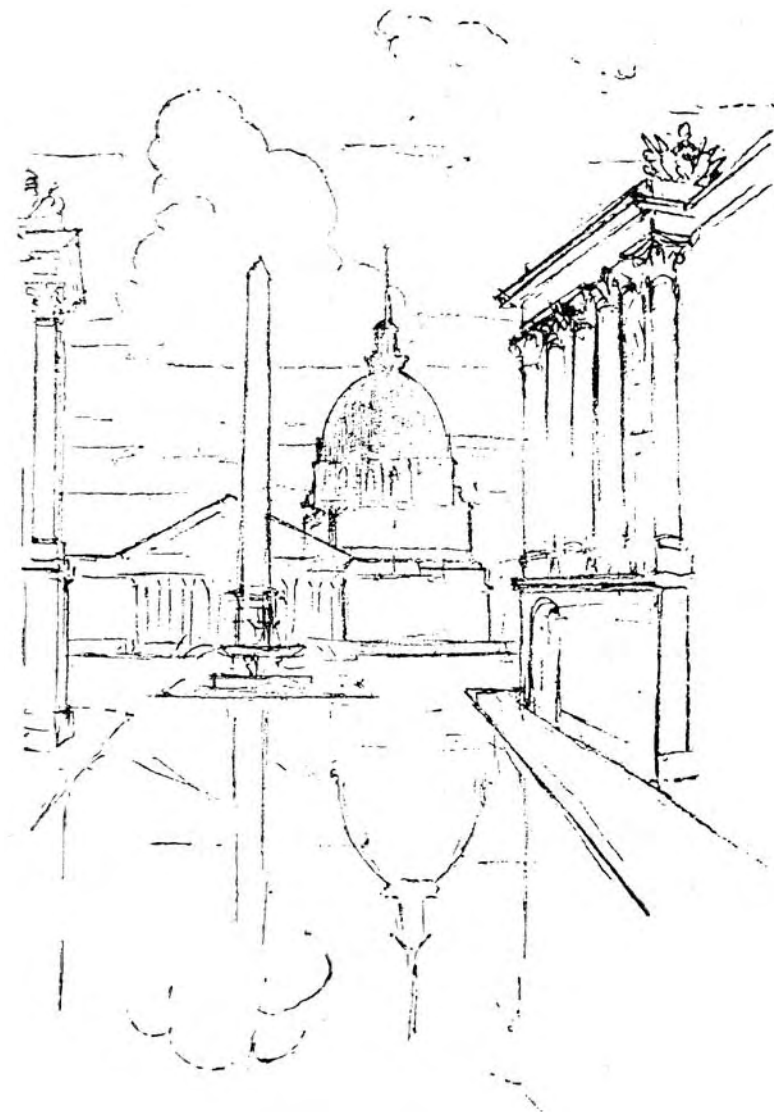
353 Zum Heimatstil in Europa vgl. u. a. Jean-Yves Andrieux et al. 2003 op. cit.; Elisabeth Crettaz-Stürzel (Hrsg.), *Heimatstil: Reformarchitektur in der Schweiz 1896-1914*. Frauenfeld 2005.

354 Nach dem Studium kehren GMC und seine rumänischen Freunde nach Bukarest zurück. Einer der Gründe hierfür liegt auch darin, dass in der Zwischenkriegszeit die beruflichen Entfaltungsmöglichkeiten für junge Architekten in ihren Heimatländern oft günstiger als in Frankreich sind: „pendant que les architectes français continuent à dessiner des bâtiments qu'ils n'auront plus que très rarement l'occasion de construire, beaucoup de jeunes architectes étrangers formés à l'École trouvent, en rentrant dans leur pays, des chantiers à leur mesure.“ (Vgl. Annie Jacques 1997, op. cit. S. 189).

355 Zur Pariser Architektur in den 1930er Jahren vgl. Gargiani 1992; Lemoine/Rivoirard 1987 op. cit.; s. a. VA, Kap. 3.5.3, Anm. 220.



104. Alberto Giacometti, *Paris sans fin*, Blatt 65, Seinequai.



105. GMC, *X dômes de Paris*, 1925. Blick von der Rue Royale auf die Place de la Concorde.



106. André Leconte, Appartementgebäude, Quai d'Orsay Nr. 67, Paris (1935).



107. Georges Brătianu, *La mer Noire*. Posthume Ausgabe, München 1969.

Studentenleben und kulturelles Milieu

Im Kreis um Roger-Henri Expert steht GMC insbesondere André Leconte³⁵⁶ nahe, den er im Atelier Umbdenstock kennenlernt. Erfolgreich als Student,³⁵⁷ wird Leconte auch ein angesehener Professor³⁵⁸ und Ende der 1940er Jahre Dekan der *École des Beaux-Arts*.³⁵⁹

Mit rumänischen Freunden lebt GMC in einer Wohngemeinschaft im Quartier Montparnasse.³⁶⁰ Zum Freundeskreis gehören der spätere Historiker und nationalliberale Politiker Georges Brătianu,³⁶¹ der Bildhauer Ion Jalea³⁶² und der künftige Essayist Mihai Ralea.³⁶³

356 Vgl. GMC-Brief an Sanda Cantacuzino, Bukarest, 16. August 1946.

357 Als Umbdenstock-Schüler gewinnt André Leconte 1923 den *Premier Second Grand Prix de Rome* und 1927 den *Grand Prix de Rome* (Egbert 1977, S. 193-194).

358 André Leconte ist von 1942 bis ca. 1966 einer der erfolgreichsten *patrons* der *École*: seine Studenten gewinnen neunmal den *Grand Prix de Rome* (vgl. Drexler 1977, S. 501).

359 GMC-Brief an Sanda Cantacuzino, Bukarest, 16. August 1946.

360 Mit den Kommilitonen Ion Davidescu und Horia Teodoru sowie dem späteren Literaturprofessor Alexander Rosetti gründet GMC eine Wohngemeinschaft in der Rue du Cherche Midi Nr. 113-115 (vgl. Ş. Cantacuzino in IP [QAR] 1999, S. 6; Patruşius 1975 a, S. 58; N. B. Cantacuzino 1945, S. 148).

361 Vgl. Ş. Cantacuzino, *Zeittafel*. In: IP [QAR] 1999, S. 6.

Georges Brătianu (1898-1953), rumänischer Historiker und nationalliberaler Politiker. Studium in Jassy und Paris mit Schwerpunkt auf dem Mittelalter. Doktorat beim rumänischen Althistoriker Nicolae Iorga und bei Ferdinand Lot. Professor für Universalgeschichte an den Universitäten Jassy (1923-1940) und Bukarest (1940-1947). Nachfolger und zeitweise Gegner N. Iorgas (zu Iorga s. a. VA, Kap. 3.6.1, Anm. 671). Hat das Ziel verfolgt, über akribische Archivarbeit sowie die Entdeckung von Parallelitäten und Zusammenhängen die Geschichte Rumäniens in die Weltgeschichte zu integrieren. Beeinflusst von der sozioökonomischen Ausrichtung der zeitgenössischen französischen *Annales*-Schule um Marc Bloch, mit dem er befreundet ist. Hat in internationaler Zusammenarbeit ein Synthesewerk einer Geschichte des europäischen Mittelalters vorbereitet, die dem Osten Europas größere Aufmerksamkeit widmet. *Une Nouvelle histoire de l'Europe au Moyen Âge* ist aufgrund des Zweiten Weltkriegs und des Kalten Krieges unvollendet geblieben. Sohn des liberalen Politikers Ion I. C. Brătianu und 1930 Gründer der Jungliberalen Partei, die er bis 1938 anführt. Anhänger des Königs Carol II. 1950 verhaftet, stirbt er 1953 im berüchtigten kommunistischen Gefängnis von Sighetul Marmaţiei/Nordtranssilvanien. Wenngleich unvollendet, gilt sein Werk als „one of the most representative of the Romanian historiography“ (Boia 1991, S. 515). Zwei Schriften ragen heraus:

Une énigme et un miracle historique: le peuple roumain. Bucarest 1937.

La mer Noire: Des origines à la conquête ottomane. München 1969.

Brătianu dürfte GMC geworben haben, die Rückkehr des exilierten Kronprinzen Carol zu unterstützen, in die Jungliberale Partei einzutreten und für sie zu kandidieren (s. VA, Kap. 3.6.2). Gemeinsam mit G. Brătianu und 5 anderen jungen Historikern gründet GMC als Bauhistoriker und Denkmalschützer 1931 die *Revista Istorică Română* [Rumänische Zeitschrift für Geschichte], die bis 1947 erscheint. Ein Auszug aus dem Vorwort der 1. Ausgabe ist im Kap. 5.2 dieser Arbeit enthalten.

Zu G. Brătianu vgl. u. a. Rusan 2008, S. 111-112; Tismăneanu 2006, S. 227-228; Lucian Boia, *Brătianu, Gheorghe I.* In: Ders./Ellen Nore/Keith Hitchings/Georg G. Iggers (Hrsg.), *Great Historians of the Modern Age. An International Dictionary*. New York/Westport, Connecticut/London 1991, S. 514-515; Maria G. Brătianu, *Georges I. Brătianu: L'énigme de sa mort. Les témoignages*. Paris 1988.

362 Vgl. Ş. Cantacuzino, *Zeittafel*. In: IP [QAR] 1999, S. 6.

Ion Jalea (1887-1983), rumänischer Bildhauer. Kunststudium in Bukarest; Teilnahme am Ersten Weltkrieg (verliert eine Hand). Bewundert den monumentalen Stil Antoine Bourdelles, bei dem er 1919-1922 in die Lehre geht (Académie Chamière, Paris). Gewinnt den Bildhauerpreis auf der Pariser Weltausstellung 1937. In den 1930er Jahren betreibt GMC bildhauerische Studien „dans le grand atelier de mon ami Jalea“ (GMC-Brief an Marietta Stern-Gueta, Bukarest, 28. Februar 1938).

Zu Jalea vgl. u. a. Ioana Vlasu in Turner 1996, XVI, S. 877; Aderca 1967, S. 121-128; Petru Comarnescu: *Ion Jalea*. Bukarest 1962. Schriftenreihe *Meister der rumänischen Kunst*.

363 Vgl. Patruşius 1980, S. 21.

Mihai Ralea (1896-1964), rumänischer Psychologe, Publizist, Schriftsteller, Soziologe und linksliberaler Politiker. Studien der Rechtswissenschaften und Literatur in Jassy (bis 1918); in Paris Dissertation in Rechtswissenschaften (1921) und docteur ès lettres (1923). Zu seinen Schriften zählen: *Révolution et Socialisme* (Paris, 1923), *Formația ideii de personalitate* [Die Entstehung der Idee der Persönlichkeit] (1924), *Introducere în sociologie* [Einführung in die Soziologie] (1927), *Ideea de revoluție în doctrinele socialiste* [Die Revolutionsidee in den sozialistischen Doktrinen] (1930), *Psibologie și viață* [Psychologie und Leben] (1938), *Valori* [Werte] (1935), *Nord-Sud* (1945), *În Extremul Occident* [Im Fernen Abendland] (1955). 1930-1940 und 1944-1946 Chefredakteur sowie ab 1936 auch Direktor der linksliberalen Zeitschrift *Viața românească* [Das rumänische Leben], für die GMC auch schreiben wird.

Zur *Viața românească* im Kontext rumänischer Zeitschriften vgl. u. a. Sigrid Irimia-Tuchtenhagen, *Ideologische Aspekte im Rumänien der Zwischenkriegszeit im Spiegel der wichtigsten Kulturzeitschriften*. In: Südost-Forschungen, Bd. 56, München 1997, S. 319-340.

Zu Ralea vgl. u. a. *Dicționar enciclopedic*, Bd. 6, 2006, S. 19-20; Kanterian 2005, S. 820; Ichim, *Anmerkungen*. In: Camil Petrescu 2003, S. 135; Ornea 1999, S. 49f.; Călinescu 1982 [1941], S. 911-912.

GMC und seine Freunde lassen die Pariser *joie de vivre* nicht zu kurz kommen.³⁶⁴ In Montparnasse und Saint-Germain-des-Près, Zentren des intellektuellen Lebens und der künstlerischen Avantgarde,³⁶⁵ verkehren sie in Künstlercafés wie *Le Café de Flore*, *La Coupole*, *Le Dôme*, *La Rotonde* oder *La Closerie de Lilas*. An diesen Stützpunkten der Kunst tauchen sie ein – mit bewundernd-respektvollem Abstand – in die rege geistige Atmosphäre, die die rumänischen Künstler Constantin Brancusi³⁶⁶ und Tristan Tzara³⁶⁷ ebenso befruchten wie ihre Kollegen oder Freunde Jean Cocteau, Marcel Duchamp, Alberto Giacometti, Fernand Léger, Amedeo Modigliani, Anais Nin, Pablo Picasso, Man Ray oder Erik Satie.

364 Vgl. Patrulius 1980, S. 21f.

365 Neben Berlin, London und Wien ist Paris einer der traditionell bedeutendsten Knotenpunkte mit internationaler Ausstrahlung im vielschichtigen kulturellen Netz Europas, das ab 1900 auch lokale Metropolen Mittel- und Osteuropas wie Budapest, Bukarest, Moskau und Prag bereichern. Vgl. u. a.:

Steven A. Mansbach, *Modern Art in Eastern Europe*. Cambridge/New York/Melbourne 1999.

Ryszard Stanislawski/Christoph Brockhaus (Hrsg.), *Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarden in Mittel- und Osteuropa*. 4 Bde. Bonn 1994.

Zur Bukarester Lage und der internationalen Vernetzung der rumänischen Avantgarde s. u. a.:

Michael Ilk, *Brancusi, Tzara und die rumänische Avantgarde*. Bochum 1997.

Roland Prügel, *Im Zeichen der Stadt. Avantgarde in Rumänien 1920-1938*. Köln etc. 2008.

Die vielfach miteinander vernetzten Avantgarde-Gruppen schlagen eine Bresche in die nationalistisch-verkrustete Stimmungslage, die Europa vielerorts nach dem Ersten Weltkrieg erfasst. Dem Beispiel des künstlerischen Austausches zwischen Berlin und Paris hat das Centre Pompidou 1978 eine Ausstellung gewidmet: vgl. Pontus Hulten (Hrsg.): *Berlin & Paris 1900-1933. Rappports et contrastes France-Allemagne*. Paris 1978.

Zum Quartier Montparnasse als internationaler künstlerischer Schmelztiegel siehe u. a. Kenneth Wayne, *Modigliani & the artists of Montparnasse*. New York 2002; Jean-Marie Drot, *Les heures chaudes de Montparnasse*. Paris 1995.

366 Constantin Brancusi [Brâncuși] (1876-1957), rum. Bildhauer. Studiert an der Bukarester Kunstakademie und der École des Beaux-Arts. Lässt sich 1904 in Paris nieder und wird einer der Pioniere der modernen Bildhauerei. Pfllegt Freundschaften insbesondere mit Marcel Duchamp, Fernand Léger, Amedeo Modigliani, Man Ray, Erik Satie und Tristan Tzara. Der Gerichtsprozess, den die US-amerikanische Zollbehörde 1927 gegen ihn eröffnet im Zusammenhang mit einem Exponat seiner Ausstellungen in New York und Chicago 1926, wird zu einem Erfolg für die moderne Kunst (vgl. u. a. Bach 1988, S. 344). Sein bedeutendstes Werk in Rumänien (Târgu-Jiu) ist zugleich sein einziges verwirklichtes Ensemble von Großskulpturen im städtischen Kontext – andere Vorhaben, wie das Tempelprojekt für den Maharadja von Indore und das Projekt eines monumentalen *Vogels im Raum* für den Vorplatz des *Seagram Building* von Mies van der Rohe bleiben unausgeführt (vgl. u. a. Bach 1988, S. 76f., 91f.). Vermacht sein Atelier im Impasse Ronsin (Montparnasse) und die darin befindlichen Kunstwerke dem französischen Staat. Für das rekonstruierte Atelier hat Renzo Piano 1997 einen Pavillon am Fuße des Centre Pompidou fertiggestellt (Rue Saint-Martin). Zu Brancusi vgl. u. a.:

Friedrich Teja Bach, *Constantin Brancusi*. Köln 1988.

Centre Georges Pompidou, *L'œuvre d'art est un crime parfait. Témoignages sur Constantin Brancusi*. Paris 1995 (Box mit 3 CDs).

Sidney Geist, *Brancusi. A Study of the Sculpture*. New York 1983.

Ders., *Constantin Brancusi 1876-1957*. New York 1969.

Karola Giedion-Welcker, *Constantin Brancusi*. Basel 1958.

Pontus Hulten/ Natalia Dumitresco/Alexandre Istrati, *Brancusi*. Paris 1995.

Marielle Tabart/Doïna Lemny (Hrsg.): *La datation Brancusi. Dessins et archives*. Paris 2003.

Radu Varia, *Brancusi*. New York 2002.

Ob GMC Brancusi über Paul Morand (s. Anm. 370) kennenlernt, ist ungewiss – Morand verfasst das Vorwort zum Katalog der Ausstellung Brancusis in der New York Brummer Gallery 1927 (vgl. Bach 1988, S. 344; Morand 1930, S. 229-234). GMC wird Brancusi spätestens um 1937-1938 begegnen, vielleicht auf der Pariser Weltausstellung 1937 (Brancusi stellt im rumänischen Pavillon aus) oder anlässlich der Einweihung des Ensembles von Târgu-Jiu. Ihre daraufhin geplante Zusammenarbeit für die Gedenkstätte des siebenbürgischen Dichters Octavian Goga kommt aus unbekanntem Gründen nicht zustande (vgl. WV, W 74; GMC-Briefe an Marietta Stern-Guetta, 21. August 1938 und 27. August 1938; an Sanda Cantacuzino, 3. September 1939, AMLSC).

367 Tristan Tzara, Künstlername von Samuel Rosenstock (1896-1963), rumänisch-jüdisch-französischer Poet und Essayist, Mitbegründer der Dada-Bewegung in Zürich. Indem er den Dadaismus in Paris propagiert (ab 1920), steht Tzara zusammen mit André Breton Pate für die Entstehung des Surrealismus, von dem er sich teilweise distanzieren wird. Adolf Loos baut für Tzara 1926 eine Villa am Montmartre (Avenue Junot Nr. 15). Es ist denkbar, dass GMC das Gebäude gekannt hat.

Zu Tristan Tzara siehe u. a.:

Henri Béhar, *Tristan Tzara. [Reihe] Les étrangers de Paris: les Roumains de Paris*. Paris 2005.

François Buot, *Tristan Tzara: l'homme qui inventa la révolution Dada*. Paris 2002.

Stanislawski/Brockhaus 1994, Bd. 4, S. 138.

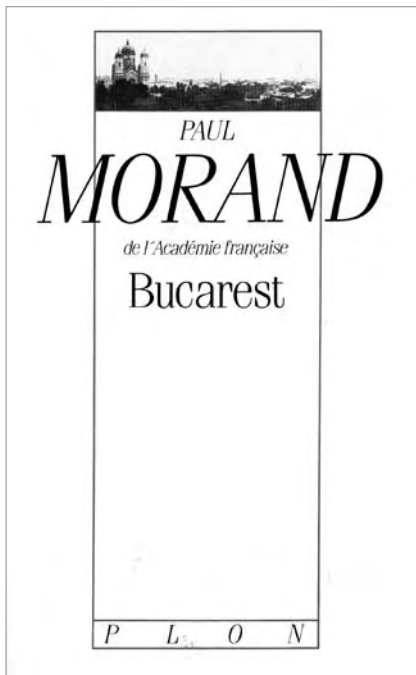
Einige Gedichte Tzaras hat Eva Behring wiedergegeben in *Texte der rumänischen Avantgarde 1907-1947*. Leipzig 1988, S. 12-18.



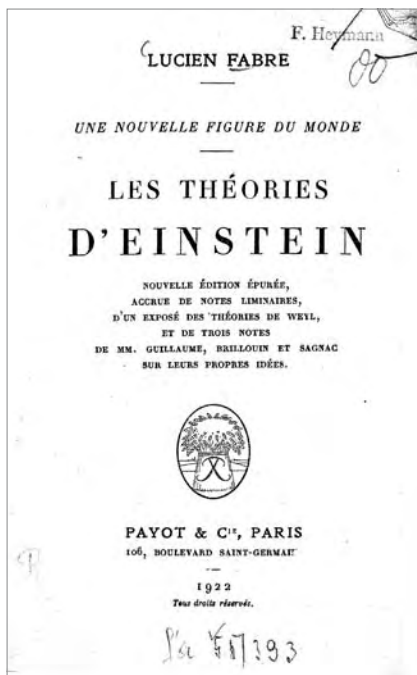
108. Café *La Rotonde* (Aufnahme von Marianne Breslauer 1929).



109. Constantin Brâncuși, Innenansicht seines Wohnateliers, Impasse Ronsin, Paris (Aufnahme von Brâncuși).



110. Paul Morand, *Bucarest*. Paris 1990 [1935].



111. Lucien Fabre, *Les théories d'Einstein*. Zweite Aufl., Paris 1922.

Einblick in Pariser Intellektuellen- und Künstlerkreise erhält GMC über Verwandte, die als Mäzene oder selbst als Künstler in Paris tätig sind.

In Gesprächen mit Matila Ghyka gewinnt er dem Phänomen der Dekadenz Geschmack ab³⁶⁸ und entdeckt die Schriften der französischen Dichter Jules Laforgue und Jean-Paul Toulet.³⁶⁹ Vermutlich stellt ihn Matila Ghyka auch Paul Morand,³⁷⁰ Georges Michau³⁷¹ und Lucien Fabre³⁷² vor. Mit Fabre und Michau wird GMC eine lebenslange Freundschaft pflegen.³⁷³

368 Vgl. *Scrisoare către Matila, Gerasa, 20. Martie 1934* [Brief an Matila, Gerasa, 20. März 1934]. In: PV [MW] 1938, S. 73-74.

369 GMC schätzt Laforgue und Toulet als „intime Dichter, die [ihn] nie verlassen haben“ (s. GMC-Brief an Marie-Lyze Cantacuzino-Ruhemann, 25. Dezember 1958, AMLSC; s. VA, Kap. 5.2).

Zu Jules Laforgue (1860-1887) vgl. Kap. 3.3, Anm. 128, 129. Jean-Paul Toulet (1867-1920), väterlicherseits kreolischer Herkunft (Insel Mauritius), gilt als eine Hauptfigur der Pariser Bohème-Szene „rive-droite“ (ab 1898), „un esprit rebelle à tout mysticisme“. Beeinflusst von Jules Laforgue und Stéphane Mallarmé. Stirbt an den Folgen von Schlaflosigkeit und Drogensucht (Alkohol und Opium). Die sog. *fantaisistes* berufen sich auf ihn. Zu Toulet vgl. u. a. van Tieghem 1968, Bd. 3, S. 3946-3947.

Laforgue und Toulet gehören zum Kreis der Pariser Avantgarde-Zeitschrift *Revue Blanche*, die von Thadée Natanson herausgegeben wird (vgl. u. a. Paul-Henri Bourrelier, *La Revue Blanche. Une génération dans l'engagement 1890-1905*. Paris 2007, S. 170-173, 821-822).

370 Paul Morand (1888-1976), französischer Diplomat und Essayist. Studium in Oxford und Paris. Um 1916 kommt er in Berührung mit dem Kreis der *Revue Blanche*, Freundschaften u. a. mit Antoine und Emmanuel Bibesco, Coco Chanel, Jean Cocteau, Nancy Cunard, Léon-Paul Fargue, Matila Ghyka, Max Jacob, Misia und Thadée Natanson, Anna de Noailles, Hélène Soutzo. Ab 1919 wird Morand in Paris eine der mondän-integrativen Figuren der *années folles*, jenem weltbürgerlichen Schmelztiegel „où les races se dissolvent“ (Guitard-Auviste 1994, S. 88): gleichsam der nomadische Mittelpunkt eines literarisch-künstlerischen Salons, der erst 1927 eine feste Adresse bekommt durch die Heirat mit der 9 Jahre älteren wohlhabenden Hélène Soutzo (1879-1975) – „une des trois reines roumaines du Paris d'alors, les deux autres étant Anna de Noailles et la princesse [Marthe] Bibesco.“ (Guitard-Auviste 1994, S. 75). Lernt Marcel Proust und Constantin Brancusi kennen. Literarischer Durchbruch mit *Ouvert la nuit* (1922) und *Fermé la nuit* (1923); Erfolg mit den Stadtportraits über New York (1930), London (1933), Bukarest (1935), Venedig (1971) sowie mit *L'Homme pressé* (1941). 2001 erscheint sein Tagebuch *Journal inutile*. Kollaboriert mit dem Vichy-Regime (u. a. Gesandter in Bukarest 1943-1944); Morand und seine Frau nutzen zugleich ihre Beziehungen, um Juden zu retten (Guitard-Auviste 1994, 218-223; 276). Daraufhin zunächst diskreditiert und halbvergessen; 1968 Mitglied der Académie française. Freundschaft mit Jean Giradoux, Eugène Ionesco und Henri Miller. Nach 1945 berufen sich Schriftsteller wie Roger Nimier und Philippe Sollers auf Morand. Heute ist Morand als vollendeter Novellist anerkannt, bleibt als Gesamterscheinung jedoch umstritten. Zu Morand vgl. u. a.:

Michel Collomb, *Paul Morand*. Paris 2007.

Catherine Douzou, *Paul Morand nouvelliste*. Paris 2003.

Ginette Guitard-Auviste, *Paul Morand (1888-1976). Légende et vérités*. Paris 1981 [1994].

Marcel Proust, Vorwort zu *Tendre Stocks*. Paris 1921. Zit. n. Verena von der Heyden-Rynsch, *Vive la littérature! Französische Literatur der Gegenwart*. München/Wien 1989, S. 152-153.

Es ist unklar, wie lange die Freundschaft zwischen GMC und Morand währt. *Bucarest* (1935) scheint die einzige Schrift zu sein, in der Morand GMC erwähnt: Morand bewundert das Anwesen der Königin Elisabeth von Griechenland (Morand 1990 [1935], S. 180-181; vgl. WV, W 3) und dankt GMC, dass er ihm die Baugeschichte und die zeitgenössische Architekturszene Rumäniens anschaulich nähergebracht habe (Morand 1990 [1935], S. 293). Darüber hinaus dürften sie sich während Morands Tätigkeit als französischer Gesandter in Bukarest getroffen haben.

371 Vgl. GMC 1993 [1957] b, IX, S. 85; GMC-Brief an Sanda Cantacuzino, Bukarest, 16. August 1946 (AMLSC). Georges Michau konnte noch nicht näher bestimmt werden. Möglicherweise handelt es sich um einen inzwischen kaum bekannten französischen Dichter, siehe u. a. den Gedichtband *Les mille vers (et les poèmes inédits). Préface de Paul Fort*. Paris 1936 [1969].

372 Lucien Fabre (1889-1952), französischer Ingenieur, Geschäftsmann und Schriftsteller. Jean Jaurès, dem Mentor seiner Jugend treu, bleibt Fabre zeitlebens in enger Verbindung zu Léon Blum und den sozialistischen Kreisen in Frankreich. Debütiert 1920 mit der Gedichtsammlung *Connaissance de la déesse*, „auquel Paul Valéry consacra un important avant-propos“. Erhält 1923 den Prix Goncourt für den Roman *Rabeval ou le Mal des Ardents*. Mit *Les théories d'Einstein: une nouvelle figure du monde* (Paris 1921 [1922]) setzt sich Fabre dafür ein, Albert Einsteins Relativitätstheorie bekannt zu machen. Erhält 1948 den *Grand Prix d'Histoire de l'Académie française* für die Studie *Jeanne d'Arc*. Paris 1948. Freundschaft mit Léon-Paul Fargue und Paul Valéry. Zu Lucien Fabre vgl. Demougin 1992, S. 551; van Tieghem 1968, Bd. 1, S. 1314; Truc 1926, S. 87-95.

Matila Ghyka lernt Fabre über Antoine Bibesco kennen. Fabre macht Ghyka mit Paul Valéry bekannt und bewegt ihn dazu, *L'Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts* (1927) zu schreiben (vgl. M. Ghyka 1956, Bd. 2, S. 108-111). Valéry steuert das Vorwort zu *Le Nombre d'Or* (1931) bei.

GMC wird Fabre 1928 den Palladio-Essay und 1935 das Abschlusskapitel des Reiseberichts in den Nahen Osten widmen (vgl. *Palladio* 1928, S. 5; *Scrisoarea din Antioch* către Lucien Fabre, 20. Aprilie 1935 [Brief an Lucien Fabre aus Antiochien, 20. April 1935]. In: PV [MW] 1938, S. 313f.).

373 GMC 1993 [1957] b, IX, S. 85.

Er trifft Anna de Noailles,³⁷⁴ die ihn fragt, ob er ein ebenso guter Architekt sei wie sie eine gute Dichterin – obwohl er noch Student ist, bejaht er, schüchtern.³⁷⁵

Dank Marthe Bibesco³⁷⁶ erhält er einen intimeren Zugang zu Werken von Jean Cocteau, André Gide, Marcel Proust, Rainer Maria Rilke und Paul Valéry³⁷⁷ sowie zur politischen Lage in Frankreich und Europa. Über Marthe lernt er vermutlich auch Antoine Bibesco³⁷⁸ kennen, der ihn mit Edouard Vuillard³⁷⁹ bekannt macht.

374 Vgl. a. Kap. 3.1, Anm. 40. Mit den ersten Gedichtbänden – *Le Cœur innombrable* (1901) *L'Ombre des Jours* (1902; *Sehnsucht*, 1906) – gelingt es Anna de Noailles, in Paris dauerhaft Anerkennung zu finden. Der „romantischen Tradition“ von Charles Baudelaire, Henry James und Paul Verlaine verpflichtet, ist sie vom „Wert der unmittelbaren Eingebung“ überzeugt (Gero von Wilpert, Hrsg., *Lexikon der Weltliteratur*. Stuttgart 2004, S. 1309). Weitere Gedichtbände: *Les vivants et les morts* (1913), *Les forces éternelles* (1921), *Âme et vanités* (1926), *L'Honneur de souffrir* (1927). Zur Aufnahme in die Königliche Belgische Akademie s. a. *Discours de la Comtesse de Noailles à l'Académie royale de langue et littérature françaises de Belgique* (*Le Temps*, 22. Januar 1922). Zu Anna de Noailles siehe u. a.:

Mary C. Belknap, *Anna de Noailles, femme et poète*. University of Buffalo, USA, 1952.

Jean-Paul Bled, *Deux Roumaines à Paris: Anna de Noailles et Marthe Bibesco*. In: *Études danubiennes*. Straßburg, Bd. 11, 1995, Nr. 1, S. 107-114.

Jean Cocteau, Léon Blum, Léon-Paul Fargue et al., *Hommage à la comtesse de Noailles*. In: *Nouvelles littératures*, Paris, 6. Mai 1933.

Jean Cocteau, *La comtesse de Noailles oui et non*. Paris 1963.

Louis Perche, *Anna de Noailles*. Paris 1964.

Marcel Proust, *Lettres à la comtesse de Noailles*. Paris 1931.

375 Denn die Voraussetzung dafür, ein guter Architekt zu sein, erblickt GMC „im demütigen Streben einer gewissenhaften und fortdauernden Arbeit, die jeden Dilettantismus ausschließt und sich vor allem jeder Selbstgefälligkeit verweigert“ (GMC 1993 [1959] b, XIV, S. 121).

376 Vgl. a. Kap. 3.1, Anm. 41; Kap. 3.5.1, Anm. 170. In einem „schlichten und anmutigen“ Französisch begeistert Marthe Bibesco literarische Kreise und eine breite Leserschaft für die landschaftlich-ländliche Schönheit Rumäniens – s. v. a. *Isvor. Le pays des saules* (1923). Zugleich gilt sie als einfühlsame Chronistin der weltbürgerlichen Verflechtung von Aristokratie, Bürgertum und Kunst in Europa 1900-1940 – vgl. *Le perroquet vert* (1924), *La nymphe Europe* (1960). Weitere Schriften Marthe Bibescos: *Au bal avec Marcel Proust* (1928), *Churchill ou le courage* (1956), *Le confesseur et les poètes: avec des lettres inédites de Jean Cocteau, Marcel Proust, Robert de Montesquiou, Paul Valéry et Maurice Baring à l'abbé Mugnier* (1998).

Zu Marthe Bibesco vgl. a.:

Jean-Paul Bled 1995, op. cit. S. 107-114.

Ghilain de Diesbach, *La Princesse Bibesco 1886-1973*. Paris 1986.

Christine Sutherland, *Enchantress: Marthe Bibesco and her world*. London 1997.

Gero von Wilpert (Hrsg.), *Lexikon der Weltliteratur*. Bd. 1. Stuttgart 2004, S. 209.

377 Insbesondere Valérys Bild von Leonardo da Vinci könnte GMC, wie noch zu zeigen sein wird, angeregt haben (vgl. Valéry *Anmerkung und Abschweifung*. In: Werke Bd. 6, 1996 [1919], S. 72f.)

378 Vgl. GMC-Brief an Sanda Cantacuzino, Bukarest, 29. Oktober 1939.

Antoine Bibesco (1878-1951), jüngerer Bruder von Emmanuel Bibesco (1877-1917). Cousins der Schriftstellerinnen Anna de Noailles und Marthe Bibesco.

Die Bibesco-Brüder, der *Revue blanche* nahestehend, fördern Künstler, die um 1900 zur Pariser Avantgarde gehören. Damit setzen sie eine Tradition ihrer Eltern fort. Im Pariser Salon Hélène Bibescos, der Mutter Antoinettes und Emmanuels, verkehren Künstler, Schriftsteller und Musiker – darunter Léon Blum, Pierre Bonnard, Georges Enesco, Aristide Maillol, Anna de Noailles, Marcel Proust, Camille Saint-Saëns und Édouard Vuillard (Holger Jacob-Friesen/Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 2008, S. 201; Băjenescu 2006, S. 47). Georges Enesco hat einen Großteil seiner Kompositionen Hélène Bibesco gewidmet (vgl. Gavoty 1982, S. 117). Über das Mäzenatentum hinaus sind die Bibesco-Brüder v. a. mit Bonnard, Gauguin, Maillol, Proust und Vuillard befreundet (Cogeval et al. 2003, S. 302-304).

Zum Briefwechsel Proust-Bibescos vgl. u. a. Marthe Bibesco, *Begegnung mit Marcel Proust*. Frankfurt a. M. 1991; Thierry Maulnier (Hrsg.), *Lettres de Marcel Proust à Bibesco*. Lausanne 1949.

379 Edouard Vuillard (1868-1940), französischer Maler und Grafiker. Studium an der Pariser Académie Julien und der École des Beaux-Arts. Tritt 1889 der „dissidenten“ Nabis-Bruderschaft bei, die sich in der Académie Julien am Paul Sérusier gebildet hat. Beeinflusst von Puvis de Chavannes, Gauguin, Monet und Degas. Förderung durch den Kreis um die *Revue Blanche*. Anerkannt für seine handwerkliche und technische Meisterschaft. Als „intimiste“ erneuert Vuillard die Tradition der niederländischen und französischen Genremalerei; hält dem Spätimpressionismus die Treue, hingegen Abstand zu Fauvismus, Kubismus und Surrealismus. Anfang des 20. Jahrhunderts bewundert von Léon-Paul Fargue, André Gide, Stéphane Mallarmé und Claude-Roger Marx; 1920-1940 gilt Vuillard der Avantgarde-Kunstkritik als konservativ-überholt; sie bevorzugt sein experimentelles Frühwerk (vgl. Belinda Thomson, in Turner 1996, op. cit. Bd. 32, S. 738-743).

Zu Vuillard vgl. u. a.:

André Chastel, *Vuillard, 1868-1940*. Paris 1946.

Claude-Roger Marx, *Exposition E. Vuillard*. Paris 1938.

Guy Cogeval et al. (Hrsg.), *Édouard Vuillard*. New Haven and London 2003.

Staatliche Kunsthalle Karlsruhe/H. Jacob-Friesen (Hrsg.): *Édouard Vuillard*. Karlsruhe 2008.



112. Anna de Noailles (1876-1933).



113. Marthe Bibesco (1887-1973).



114. Pierre Puvis de Chavannes, Studie zu *Sainte Geneviève wacht über das schlafende Paris* (ca. 1893-1898).

Bei Spaziergängen durch Versailles lässt Vuillard den jungen GMC an seiner künstlerischen Erfahrung teilhaben und bestärkt ihn darin, unentwegt zu zeichnen: „Vergessen Sie nicht: der Kunst liegt stets die Zeichnung zugrunde. Wer zeichnen kann, sagte Michelangelo, versteht alles viel besser.“³⁸⁰

Theodor Pallady³⁸¹ macht ihn vertraut mit den Werken Théodore Chassériaus, Pierre Puvis de Chavannes³⁸² und der *Fauves*³⁸³ um Henri Matisse.³⁸⁴ Zugleich erteilt er GMC Malunterricht im Wohnatelier an der Place Dauphine.³⁸⁵ Andere Male begegnen sie einander, zufällig, in der Ägyptischen Sammlung des Louvre.³⁸⁶ Vermutlich auf Palladys Empfehlung nimmt GMC Malunterricht auch bei Pedro Aro-Jo³⁸⁷ und bei Othon Friesz,³⁸⁸ einem ehemaligen Fauvisten aus der Matisse-Entourage. GMC wird der einzige Schüler des wortkargen und stoischen Pallady bleiben.³⁸⁹

380 Eintrag im verschollenen Tagebuch GMCs, April 1919 (vgl. Patruilus 1975 b, S. 57).

381 GMC schätzt die eigenwillige Kunst des einsamen Theodor Pallady (1871-1956) (s. a. Kap. 3.1, Anm. 45). Die Frucht seiner Begegnungen mit Pallady wird sich GMC in den *Briefen an Simon* vergewärtigen (vgl. u. a. GMC 1993 [1959] b, XIII, S. 108-115; vgl. a. GMCs Rezension *Expoziția Pallady, Pătrașcu, Tonitza, Șirato (Căminul Artelor)* [Die Ausstellung Pallady, Pătrașcu, Tonitza, Șirato (Haus der Künste)]. In: *Viața românească*, 37. Jg., Nr. 1-2, 1945. Zit. n. IP [QAR] 1977, S. 486).

In Paris arbeitet Pallady im Atelier Puvis de Chavannes' und besucht 1891-1897 die Meisterklasse bei Gustave Moreau an der École des Beaux-Arts. Dort freundet er sich an mit Henri Matisse (1869-1954), André Rouveyre (1879-1962) und Othon Friesz (1879-1949). Matisse und Pallady führen eine langjährige Korrespondenz (vgl. Barbu Brezianu, *Pallady – Matisse. Corespondență inedită* [Pallady – Matisse. Unveröffentlichter Briefwechsel]. In: *Secolul 20* [Das 20. Jh.], Nr. 6/1965, S. 166-167. Zit. n. Rădulescu 2005, S. 184, 187/Anm. 38). In den 1920er Jahren veranstalten zwei Pariser Kunstgalerien Pallady-Ausstellungen: die Galerie Nunès et Fiqout (1920) und die Galerie Eugène Blot (1928) (vgl. Theodor Enescu, in Turner 1996 op. cit., Bd. 23, S. 872).

382 Vermutlich besuchen sie gemeinsam den Pantheon und besprechen das Bild, für das Maria Cantacuzène Puvis de Chavannes Modell gestanden ist (GMC 1993 [1956] b, VII, S. 70) – gleichsam eine Rumänin, die über Paris wacht: Vielleicht auch ein Sinnbild dafür, dass Paris nicht Paris wäre ohne den substantiellen Beitrag eingewanderter Künstler, die diese Stadt anzuziehen weiss. Siehe hierzu u. a.:

Nathalie Ernoult et al. (Hrsg.), *Paris du monde entier: artistes étrangers à Paris 1900-2005*. Paris 2007.

Marie-Claude Chaudonneret, *Les artistes étrangers à Paris: de la fin du Moyen Âge aux années 1920*.

Bern/Berlin/Frankfurt am Main/Wien 2007.

Basarab Nicolescu (Hrsg.), *Les étrangers de Paris. Les Roumains de Paris* (Buchreihe), darin u. a.

Jean-Yves Conrad, *Roumanie, capitale ... Paris*. Paris 2003.

383 Zum Fauvismus vgl. u. a.:

David Butcher, *Le Fauvisme 1906-1907*. In: Butcher/Aittouarès 2007, S. 35-56.

Henri Matisse, *Fauvismus, 1905-1910*. In: Henri Matisse, *Über Kunst*. Zürich 1982. S. 233-234.

Louis Vauxcelles, *Le Fauvisme*. Paris 1995.

384 GMC 1993 [1959] b, XIII, S. 111, 113.

385 30 Jahre lang arbeitet Pallady während der Herbst- und Wintermonate im Atelier an der Place Dauphine (GMC 1993 [1959] b, XIII, S. 110). Als Nachbarn hat er 1906 Brancusi, der ein knappes Jahr in einer *chambre de bonne* haust (vgl. Bach 1988, S. 335).

386 Pallady liebt den „asketischen Stolz ägyptischer Skulpturen“ (GMC 1993 [1959] op. cit. S. 112).

387 GMC 1993 [1957] b, X, S. 98. Der Maler konnte nicht näher bestimmt werden.

388 Othon Friesz (1879-1949), französischer Maler. Schüler Gustave Moreaus (s. Anm. 372; Butcher/Aittouarès 2007, S. 248). Nach der Fauve-Periode widmet sich Friesz der Suche nach einem persönlich-realistischen Malstil. Der ehemalige „rebelle de l'École des Beaux-Arts“ wird ein offiziell anerkannter Künstler (Butcher/Aittouarès 2007, S. 97). Ausstellungen u. a. in Paris (1907, 1910, 1927, 1930, 1943, 1950, 1959, 1989), Algier (1951), Genf (1950, 1953), Lodève (2005), Lyon (1953), Toulon (1950). Offizier (1933) und Kommandeur (1938) der Ehrenlegion. Gerät nach seinem Tod 1949 teilweise in Vergessenheit. Dies ist nicht allein seines qualitativ heterogenen Spätwerks geschuldet: Friesz nimmt teil an der Propaganda-Reise nach Deutschland, die der Bildhauer Arno Breker 1941 für französische Künstler organisiert mit dem Versprechen, die Freilassung inhaftierter französischer Künstler zu erwirken (vgl. Butcher/Aittouarès 2007, S. 96-99, 258-259).

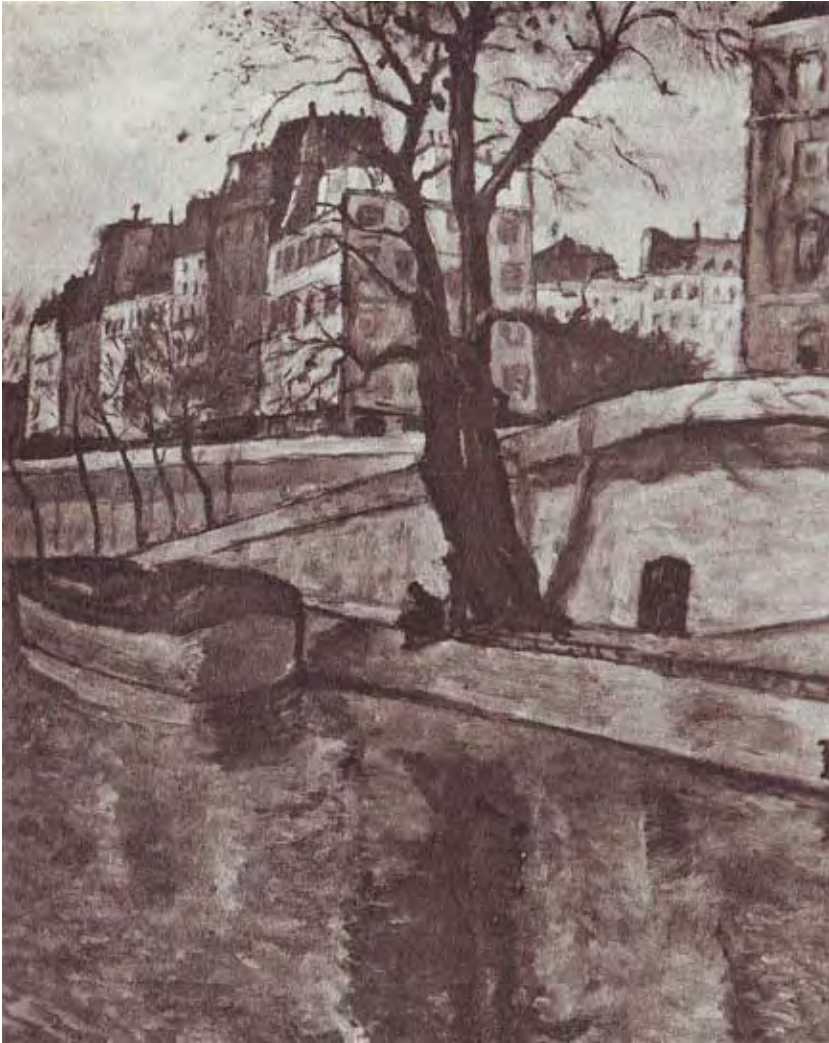
Erst jüngste Studien würdigen die Originalität des Friesz'schen Beitrags zum Fauvismus und zugleich seinen eigenständigen Versuch, nach der Fauve-Phase (insbesondere 1908-1913) zwischen Realismus und Fauvismus eine Brücke zu schlagen (D. Butcher in Butcher/Aittouarès 2007, S. 101):

David Butcher/Odile Aittouarès (Hrsg.), *Othon Friesz: Le fauve baroque 1879-1949*. Paris 2007.

Robert Martin/Odile Aittouarès, *Émile Othon Friesz: L'Œuvre peint I*. Paris 1995.

Es ist uneindeutig, ob GMC privaten Malunterricht bei Friesz erhält oder dessen Klasse an der Pariser *Académie Moderne* (Rue Notre-Dame-des-Champs, Nr. 86) besucht. Friesz unterrichtet dort als Professor für Malerei von 1913-1928 (vgl. Butcher/Aittouarès 2007, S. 254). An Friesz bewundert GMC die „unbeugsame Künstlerpersönlichkeit“ (vgl. GMC, *Expoziția pictorialor români cari au lucrat în Franța* [Die Ausstellung der rumänischen Maler, die in Frankreich gearbeitet haben]. In: *Viața românească*, 38. Jg., Nr. 1, 1946, S. 130. Zit. n. GMC 1966, S. 151-153).

389 GMC 1993 [1959] b, XIII, S. 115.



115. Theodor Pallady, *Ile St. Louis* (o. D.)



116. Theodor Pallady, *Selbstbildnis* (1923).



117. Othon Friesz, *Meeresufer bei Ciotat* (1907).

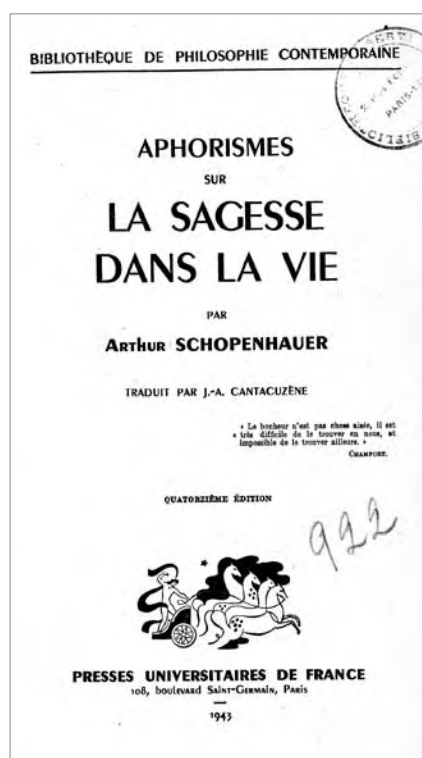


118. Othon Friesz, *Selbstbildnis* (1925).

Darüber hinaus gibt das reichhaltige kulturelle Angebot in Paris GMC auch die Gelegenheit, seine Kenntnisse abendländischer und außereuropäischer Kultur zu vertiefen und zu erweitern. Möglicherweise hört er auch Vorlesungen beim Philosophen Henri Bergson³⁹⁰ am Collège de France und beim Kunsthistoriker Henri Focillon³⁹¹ an der Sorbonne – Bergson und Focillon gehören zu den Autoren, die GMC zitieren und in seinen eigenen Vorlesungen empfehlen wird.³⁹²

Kurzum, GMC widmet sich nicht allein dem Studium, sondern pflegt auch das „defensive Konzept“³⁹³ der Bildung. Darin bestätigt hat ihn vielleicht auch der ferne Rat, den er bei der Lektüre J. A. Cantacuzènes³⁹⁴ gefunden haben mag:

„Préparez-vous, jeune homme, dès à présent, par vos études, une vie intellectuelle parallèle à la vie de tous les jours et dans laquelle vous puissiez vous réfugier le plus souvent possible.“³⁹⁵



119. Arthur Schopenhauer, franz. Ausgabe der *Aphorismen zur Lebensweisheit*. Übertragung durch Jean-Adolphe Cantacuzène. Paris 1943, 14. Aufl.

390 Henri Bergson (1859-1941), französischer Philosoph. Sohn jüdischer Einwanderer (Mutter Engländerin, Vater Pole). Mit seiner argumentativ überzeugend und sprachlich klar vorgetragenen „Kritik am Szientismus“ wird Bergson zum stillen „intellektuelle(n) Star seiner Epoche“. Zu seinem Jahrgang gehören auch der Sozialistenführer Jean Jaurès und der Soziologe Emile Durkheim. Dank Schriften wie *Materie und Gedächtnis* (1896) wird er 1900 „Professor für griechische und lateinische (und später, 1904, für zeitgenössische) Philosophie am Collège de France, [...] dem Eliteinstitut der französischen Wissenschaft“. Mitglied der Académie française (1914); diplomatische Mission in den USA (1917-1918) – Bergson überzeugt Präsident Woodrow Wilson davon, die Neutralität aufzugeben und in den Weltkrieg einzugreifen; Präsident der Völkerbundkommission für geistige Zusammenarbeit (1922); Literatur-Nobelpreis für *Schöpferische Entwicklung* (1927). Unterstützt 1933 Max Horkheimer und das exilierte Frankfurter Institut für Sozialforschung mit Büroräumen und durch die Publikation der Institutszeitschrift. 1941 in Paris verstorben (vgl. Martin Weinmann, in: Deleuze 1997, S. 10-15).

Zu Bergson vgl. u. a.:

Gilles Deleuze, *Henri Bergson zur Einführung*. Hamburg 1997.

Jean Guittou, *Leben und Werk von Henri Bergson*. In: Henri Bergson, *Schöpferische Entwicklung*. Zürich o. J. [1964], S. 23-35.

Erik Oger, *Einleitung*. In: Henri Bergson, *Materie und Gedächtnis*. Hamburg 1991, S. IX-LVII.

Paul Valéry et al., *Études Bergsoniennes. Hommage à Henri Bergson (1859-1941)*. Paris 1942.

Bergson ist der zeitgenössische Philosoph, dem GMC die weitestreichenden Impulse verdankt (vgl. GMC, Brief an Marie-Lyse Cantacuzino-Ruhemann, Jassy, 25. Dezember 1958; s. VA, Kap. 5.2).

391 Henri Focillon (1881-1943), französischer Kunsthistoriker und Kurator. Konservator der Museen in Lyon (1913), Generalsekretär des *Comité franco-japonais* (1917), Professor für Kunstgeschichte an der Universität Lyon (1920), Stellvertretender Professor an der *faculté des Lettres* der Sorbonne (1924; ab 1933 Lehrstuhl für Ästhetik), vertritt mit Paul Valéry Frankreichs Kommission *des Lettres et des arts* im Völkerbund (1925); Master of Arts der Yale University (1933), Professor für Kunstgeschichte am Collège de France (1938), Mitglied der Königlichen Akademie der Wissenschaften Amsterdam (1939), *Senior Research Fellow* an der Dumbarton Oaks Research Library and Collection (1941). Öffentlicher Kritiker des Vichy-Regimes. Erliegt einem Herzleiden 1943 in New Haven.

Der Bergsonianer Henri Focillon setzt sich dafür ein, einerseits die Lehre an Forschung zu knüpfen, andererseits Kunstgeschichte auch Laien in anschaulich-klarer Sprache zu vermitteln. Engagiert sich für internationale Zusammenarbeit; entwickelt ab 1921 ein tiefes und nachhaltiges Interesse an rumänischer Kunst und pflegt enge Verbindungen zu den Kunsthistorikern Georges Opreso und Georges Bals, dem Historiker Nicolae Iorga und dem Maler Jean Al. Steriadi. Besucht Rumänien mehrmals. Korrespondierendes Mitglied der rumänischen Akademie (1923). Beteiligt sich an der Gründung des siebenbürgischen Völkerkundemuseums in Klausenburg (1923) und an der Eröffnung des *Institut Français* in Bukarest (1924). Einer der Kuratoren der Ausstellung rumänischer Kunst im Musée du Jeu de Paume, Paris (1925). Zu den Schriften Henri Focillons gehören u. a.:

Hokousai. Paris 1914, 1925.

Giovanni Battista Piranesi (1720-1778). Paris 1918, 1963.

Raphaël. Paris 1926.

La Peinture au XIX^e siècle. Le retour à l'Antique. Le Romantisme. Paris 1927, 1948, 1991.

La Peinture aux XIX^e et XX^e siècles. Du Réalisme à nos jours. Paris 1928, 1948, 1991.

Vie des formes. Paris 1934, 1939, 1947, 1955, 1964, 1970, 1981, 1984, 1988, 1990, 2000.

Deutsche Übersetzung *Das Leben der Formen*. Bern 1954.

Art d'Occident. Le Moyen Âge roman et gothique. Paris 1938, 1946, 1965, 1983, 1988, 1992, 1996.

Zu Henri Focillon vgl. u. a. Briend, Christian/Thomine, Alice et al. (Hrsg.), *La vie des formes. Henri Focillon et les arts*. Lyon/Paris 2004.

392 Vgl. Patruşius 1975 a, S. 57.

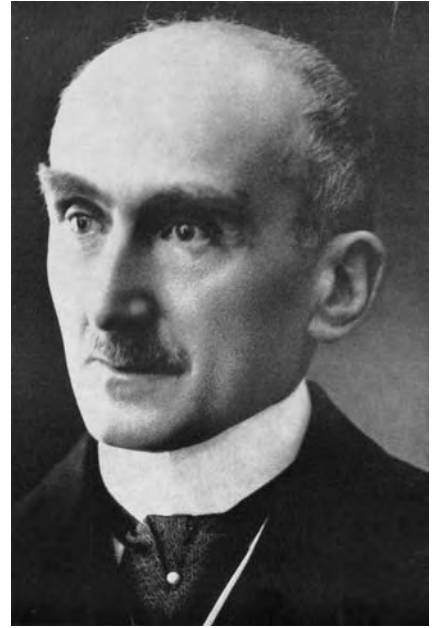
393 Rüdiger Safranski, *Wieviel Globalisierung verträgt der Mensch?* München/Wien 2003, S. 115.

394 Es ist denkbar, dass GMC J. A. Cantacuzènes Biografie von Charles de Ligne und die Übersetzung der *Aphorismen zur Lebensweisheit* von Arthur Schopenhauer liest.

395 J. A. Cantacuzène (zit. n. J. M. Cantacuzène 1992, S. 351) scheint hier eine Schopenhauer-Stelle zu verarbeiten: „Der Mensch von überwiegenden Geisteskräften [...] führt [...] neben seinem persönlichem Leben, noch ein zweites, nämlich ein intellektuelles, welches ihm allmählich zum eigentlichen Zweck wird“ (vgl. Arthur Schopenhauer, *Aphorismen zur Lebensweisheit*. Stuttgart 2007, S. 44, 45).



120. GMC, *Val-de-Grâce* aus *X dômes de Paris*, Paris 1925. Blick von der Rue du Val de Grâce.



121. Henri Bergson (1859-1941).



122. Henri Focillon (1881-1943)



123. Mogoșoaia. Blick auf den Söller vor der Instandsetzung (historische Aufnahme).

3.5.4 Mogoșoaia³⁹⁶

Domenico Rupolo, Brancovan-Epoche, Denkmalschutzamt

Nachdem er den Studienplatz an der École des Beaux-Arts erhalten hat, ergreift GMC im Sommer 1920 das Angebot Marthe Bibescos und übernimmt von Domenico Rupolo³⁹⁷ die Leitung der Modernisierungsarbeiten in Mogoșoaia.³⁹⁸

Vorfahren der Bibescos haben seit 1830 in mehreren Schüben versucht, das Mogoșoaia-Anwesen instandzusetzen, doch, widriger Umstände geschuldet, ohne Erfolg.³⁹⁹ 1912 beauftragen Marthe und Georges Bibesco den venezianischen Architekten Domenico Rupolo mit den Arbeiten.⁴⁰⁰ Rupolo, der sich mit der Restaurierung der *Ca' d'Oro* einen Namen gemacht hat,⁴⁰¹ lernt die Bibescos auf einer der Reisen kennen, die er ab 1894 durch den jungen rumänischen Staat unternimmt.⁴⁰²

Bereits vor Studienbeginn hat GMC bei Domenico Rupolo auf der Mogoșoaia-Baustelle praktische Erfahrung gesammelt.⁴⁰³ In Absprache mit Rupolo und auf der Grundlage seiner Werkpläne die Arbeiten am Palais fort. Dazu gehört auch der Neubau einer einläufigen Außentreppe, die vom asymmetrisch gelegenen Haupteingang an der nordöstlichen Ecke des Palais über ein Zwischenpodest zum Söller⁴⁰⁴ hinaufführt. Für den Umbau der Nebengebäude⁴⁰⁵ und die Gestaltung der Gärten sowie der Terrassen am Flussufer zeichnet GMC allein verantwortlich. Das Palais wird 1927 fertiggestellt; aufgrund finanzieller Engpässe und GMCs Studium werden sich kleinere Arbeiten bis 1931 hinziehen.⁴⁰⁶



124. Marin Contarini, Ca' d'Oro, Venedig

³⁹⁶ Vgl. WV, W 1.

³⁹⁷ Domenico Rupolo (1861-1945), italienischer Architekt und Denkmalschützer. Rupolo arbeitet zehn Jahre lang als Assistent am venezianischen Denkmalschutzamt (1892-1901). Nach der erfolgreichen Restaurierung der *Ca' d'Oro* (gebaut 1421-1436 von Marin Contarini, einem Vorfahren der Cornaros, die Palladio gefördert haben – s. Philipp 2006, S. 119; Rybczynski 2004, S. 147) wird Rupolo 1902 zum Inspektor befördert. 1907 veranlaßt er den kontrollierten Einsturz des Campanile auf der Piazza San Marco, den seit 1900 Blitzeinschläge beschädigt haben. Rupolo lässt einen neuen Turm errichten, der 1916 eingeweiht wird (vgl. V. Fontana, in: G. A. Popescu 2003, S. 230; Droste 1985, S. 50). In Venedig entwirft Rupolo die *Pescheria*, das Fischmarktgebäude, das als Kopfteil die offene Halle des Fischmarktes zum Canal Grande hin abschließt. Die neugotische Fassadeninterpretation bezieht sich auf den benachbarten Dogenpalast (vgl. Herbert Dellwing, *Venedig. Stadt und Provinz*. In: R. Hootz (Hrsg.), *Kunstdenkmäler in Italien. Ein Bildhandbuch*. Darmstadt 1974, S. 360). Zu Rupolo siehe a.:

Vicenzo Fontana: *Domenico Rupolo architetto all corte di Mogoșoaia (1913-1930 e segg.)*. In: Grigore Arbore Popescu (Hrsg.), *Dall'Adriatico al Mar Nero: Veneziani e Romeni, tracciati di storie comuni*. Roma 2003. S. 230-235.

Paolo Tomasella, *Angelo Vincelli (1897-1948) e l'architettura sanitaria in Romania tra le due guerre mondiale*. In: G. A. Popescu 2003, op. cit., S. 236f.

Raffaella Portieri, *Domenico Rupolo architetto restauratore*. Dissertation an der Fakultät di Lettere et Filosofia, Universität Ca' Foscari Venezia, 1994.

³⁹⁸ Vgl. GMC, *Mogoșoaia* o. J. [1955] (s. VA, Kap. 5.2); Opriș 2001, S. 532-533. Marthe Bibesco schätzt den wachen Geist ihres jungen Neffen und ermöglicht ihm, die Erfahrung der Bürde eigener Verantwortung zu machen. Dadurch vermag GMC fachlich und menschlich rascher zu reifen.

³⁹⁹ Zur Geschichte der Modernisierung Mogoșoaias vgl. u. a. GMCs Erläuterung in *Mogoșoaia* o. J. [1955] op. cit., zit. n. GMC 1993 a, S. 146-160 (s. a. VA, Kap. 3.1, Anm. 22).

⁴⁰⁰ Ebd.

⁴⁰¹ Vgl. Vicenzo Fontana 2003, op. cit. S. 230. Die *Ca' d'Oro*, Venedigs ältester und berühmtester gotischer Bau am Canal Grande, ist gegen Ende des 19. Jahrhunderts in ruinösem Zustand. 1896 erwirbt Baron Giorgio Franchetti das Gebäude und bringt nach Rupolos Restaurierung (1896-1897) seine Kunstsammlung im Palazzo unter (vgl. u. a. Droste 1985, S. 153).

⁴⁰² Rupolo gehört zu den Fachkräften, die, nachdem das Königreich Rumänien seine Unabhängigkeit erlangt hat, aus verschiedenen europäischen Ländern auf Arbeitssuche in das aufstrebende Land einwandern. Das Bibesco-Ehepaar lernt Rupolo über den rumänischen Bildhauer George Vasilescu kennen (vgl. Tomasella 2003 op. cit., S. 236).

⁴⁰³ Vgl. Patrușiu 1982, S. 89.

⁴⁰⁴ Obgleich der Söller die Ostfassade beherrscht, sind die Zufahrt zum Palais und das Haupttor nicht auf den Söller hin ausgerichtet, sondern befinden sich in der Sichtachse des unscheinbaren Haupteingangs. Söller und Loggia sind auf die Kirche ausgerichtet, die einige Jahrzehnte vor der Palaianlage entstanden ist. Dies unterstreicht die hohe Bedeutung, die der Bauherr der Beziehung zwischen Fürstenhof und Kirche beigemessen hat. Die Kirche liegt außerhalb des Palaishofes, da sie von Beginn an auch als Dorfkirche genutzt wird. Vgl. u. a. IP [QAR] 1934, S. 35.

⁴⁰⁵ Der an der Nord- und der Ostseite ummauerte Palaishof spannt sich auf zwischen der Küchenbau an der nordöstlichen Ecke und der *Villa Elchingen* an der südöstlichen Ecke des Palaishofes.

⁴⁰⁶ Siehe VA, Kap. 3.5.4, Anm. 398.



125. Mogoșoaia, Blick auf den Söller durch die Seitenpforte gegenüber der Kirche.

Die einheitliche Erscheinung der Gebäude in rötlichem Sichtmauerwerk⁴⁰⁷ ist ebenso auf GMC zurückzuführen. Bemerkenswert erscheint es, dass der junge GMC, noch Student, sich gegen die Bukarester Denkmalschutzkommission⁴⁰⁸ durchsetzt: diese besteht anfangs einhellig darauf, dem Palais erneut eine Putzbe- kleidung angeheften zu lassen, die es unter Brancovan schon getragen hat. GMCs Hauptargument: da es keine Unterlagen gibt, die den ursprünglichen Zustand des Verputzes (einschließlich der Fresken und Stuckaturen) zeigen könnte, sei eine Restaurierung undenkbar. Deshalb spricht sich GMC dafür aus, die restlichen Putzstreifen, die das Gebäude hier und da noch aufweist, vollständig zu entfer- nen; stattdessen sollten die Qualitäten des Backsteinmauerwerks im Vordergrund stehen:⁴⁰⁹ die Feinkörnigkeit, das zarte Schattenspiel, der rötlich-lebhafte Farbton und der warme Kontrast zu den Sandsteinelementen.

In Mogoșoia legt GMC Grundlagen, die seine Architekturauffassung prägen und sein Wirken begleiten werden. Er wird empfänglich für eine lebendige Tra- dition, jener „tiefen Unruhe, die den Geist wachhält“,⁴¹⁰ ein „kritisches Gleich- gewicht“⁴¹¹ anstrebt und auf herausragenden Bauten der Vergangenheit gründet – wie Mogoșoia, das für GMC gleichsam die Einlasspforte bildet zur Epoche der Brancovan-Renaissance.⁴¹² Von Mogoșoia ausgehend, studiert GMC in erster Linie die baugeschichtlichen Traditionen der Walachei, der Moldau und in Transsilvanien. Dabei dürften ihm die Arbeiten von Nicolae Iorga, Nicolae Ghika-Budești und Georges Balș eine bedeutende Stütze gewesen sein.⁴¹³ Die- se analytische Phase betrachtet er als ein Gebot intellektueller Redlichkeit, denn

407 GMC entwickelt eine Vorliebe für Backstein und Klinker, bedauert aber nachdrücklich, dass die rumänische Bauindustrie trotz in Fülle vorhandener natürlicher Ressourcen es nicht vermag, techni- sch einwandfreie Klinkersteine zu erschwinglichen Preisen herzustellen (vgl. GMC, in: *L'Architecture d'aujourd'hui*, Nr. 5/1934, S. 60). Möglicherweise lässt sich GMC auch von Palladio inspirieren, der bewusst rötliches Sichtmauerwerk verwendet hat – siehe etwa die Kolossalordnung der vicentinischen *Loggia del Capitaniato* (vgl. u. a. Puppi 2000, S. 196-203).

Beim Umbau des Gutshofs in Drugănești (18. Jh.) 1939-1946 wird GMC die Backsteinmauern ebenfalls sichtbar lassen (vgl. WV, W 83). Sichtmauerwerk wird er auch zumindest an vier Neubauten verwenden: an der *Villa Mavrocordat* ca. 1929-1931, der *Villa Mornand* 1939-1940 und an zwei Büro- bauten 1945-1947 (vgl. WV, W 11, W 77, W 89, W 90).

408 Als das rumänische Denkmalschutzamt CMI [Comisia monumentelor istorice] 1892 gegründet wird (vgl. Opreș 2001, S. 731), wird es zwar staatlich gefördert, hat aber den Charakter eines Privat- vereins: es lebt vom Einsatz der wenigen Mitglieder, die ihre Arbeit als Berufung empfinden. Erst 1923-1940 unter der Leitung des Althistorikers Nicolae Iorga (1871-1940) entfaltet es eine breitere Wirkung. Zeitgenössische Historiker betrachten die Leistungen des CMI in der Zwischenkriegszeit als „the most active and consistent for the Romanian historical restoration school“ (vgl. Opreș 2001, S. 732): Dem CMI gelingt es, Regierung und Öffentlichkeit zunehmend für den Denkmalschutz zu sensibilisieren; es erarbeitet Richtlinien für den Umgang mit denkmalwürdiger Altbausubstanz, die in den Grundzügen bis in die Gegenwart hinein gültig bleiben; seine Mitglieder verfassen archäologische und baugeschichtliche Grundlagenwerke zur traditionellen Architektur und Volkskunst in Rumänien.

Herausragende Persönlichkeiten, die neben Iorga das CMI prägen, sind u. a. der Architekt und Ingenieur Grigore Cerchez (1850-1927), der Kunsthistoriker Vasile Pârvan (1882-1927), der Architekt und Professor Victor Ștefănescu (1876-1950), der Ethnologe und Kunsthistoriker Alexander Tzi- gara Samurcaș (1872-1952), die Architekten Ștefan Balș und Horia Teodoru, GMC selbst und zwei seiner älteren Cousins: der Architekt und Bauingenieur Nicolae Ghika-Budești (1869-1943) und der Ingenieur und Archäologe Georges Balș (1866-1934). Șerban Cantacuzino, GMCs Sohn, knüpft mit dem Einsatz für den Erhalt alter Bausubstanz in Rumänien an das Erbe des CMI an.

Zum Denkmalschutz in Rumänien vgl. u. a.:

Ioan Opreș, *Monumentele istorice din România* [Kunstdenkmäler in Rumänien]. București 2001.

Monuments historiques, Nr. 169. Themenheft *Roumanie/Roumania*. Paris, Juni/Juli 1990.

Dinu C. Giurescu, *The raising of Romania's past*. Washington D. C. 1989.

<http://www.propatrimonio.org>

409 Vgl. GMC, *Mogoșoia* o. J. [1955], zit. n. GMC 1993 a, S. 153-154 (s. VA, Kap. 5.2).

410 ISA [ESA] 2002 [1926], S. 22 (s. a. VA, Kap. 5.2).

411 Op. cit., S. 23.

412 Iorga und Balș sprechen auch von der Cantacuzino-Epoche (siehe Iorga/Balș 1922, S. 187).

413 S. a. VA, Anm. 425. Zu den Schriften von Iorga, Balș und Ghika-Budești zählen:

Nicolae Iorga/George Balș, *Histoire de l'Art roumain ancien*. Paris 1922.

George Balș, *Bisericile lui Ștefan cel Mare* [Die Kirchen Ștefan des Großen]. Bukarest 1926; *Bisericile Moldavinești din veacul al XVI-lea* [Die moldauischen Kirchen aus dem 16. Jh.]. Bukarest 1928.

Nicolae Ghika-Budești, *Evoluția arhitecturii în Muntenia* [Die Entwicklung der Architektur in der Großen Walachei]. Bukarest 1927; *Evoluția arhitecturii în Muntenia și în Oltenia* [Die Entwicklung der Architektur in der Großen und der Kleinen Walachei]. Bukarest 1931.



126. Mogoșoia, Baustelle des Palais, 1920er Jahre.



127. Mogoșoia, Baustelle der Villa Elchingen, 1920er Jahre.



128. Nicolae Iorga/Georges Balș, *Histoire de l'art roumain ancien*. Paris 1922.



129. Mogoșoaia, Blick auf die südliche Söllerecke. Im Hintergrund die ehemalige Küche (historische Aufnahme).



130. Mogoșoaia, Freitreppe am Fluss Coletina (historische Aufnahme).



131. Mogoșoaia, großer Salon (historische Aufnahme).

in seinem Verständnis trägt er als Architekt Verantwortung dem geschichtlichen Kontext gegenüber, in dem er arbeitet. Daher ist für ihn die kritische Aneignung baugeschichtlicher Traditionen unabdingbar dafür, eine Wertehierarchie aufzubauen und füglich Positives von Negativem scheiden zu können: Denn die lebendige „Tradition wählt aus“⁴¹⁴ und wirke retrospektiven Haltungen entgegen.⁴¹⁵

In baupraktischer Hinsicht lernt GMC bei Rupolo und in den Auseinandersetzungen mit dem Denkmalschutzamt, alte Bauten in einer freien Interpretation zu neuem Leben zu erwecken;⁴¹⁶ er gewinnt Sympathie für das Bauen in Stein sowie für die aquatische Architektur Venedigs; und er übt sich darin, ein Projekt als Gesamtkunstwerk zu gestalten, in dem die Bauten, die Vegetation und die landschaftsarchitektonischen Elemente eine aufeinander abgestimmte Einheit bilden.⁴¹⁷

Darüber hinaus lernt GMC Mogoșoaia als ein gelungenes Beispiel für ein Thema kennen, das ihn zeitlebens beschäftigen wird: die architektonische Synthese. In Mogoșoaia, dieser Verschmelzung spätbyzantinisch-walachischer und venezianischer Architektur⁴¹⁸ mit französischer und zeitgenössischer Landschaftsgestaltung, sieht GMC das erste Beispiel der walachischen Architektur, dem eine heitere Leichtigkeit, „l'aisance“,⁴¹⁹ innewohne. Mit Aubry de la Mottraye, einem französischen Diplomaten des frühen 18. Jahrhunderts, erkennt GMC in Mogoșoaia auch einen „europäischen Charakterzug“,⁴²⁰ der dank Marthe und Georges Bibesco schließlich 1927-1940 eine gesellschaftlich-kulturelle Hochblüte erleben wird: „It was to this enchanted surroundings that guests from all over Europe and the United States came. [...] [A]bove all there was talk – excellent talk – by brilliant people, some of the best minds of the age.“⁴²¹

414 ISA [ESA] 2002 [1926], S. 22 (s. a. Kap. 5.2).

415 GMC, *Tradiționalism și modernism* [Traditionalismus und Moderne]. Radioessay vom 23. Juli 1932, Bukarest. In: IP [QAR] 1934, S. 15–16.

416 In den 1950er Jahren wird GMC selbst im Denkmalschutzamt tätig sein, zuerst in Bukarest, anschließend in der Moldau. Dort wird er u. a. die Instandsetzung von Bukowinaklöstern leiten (vgl. GMC 1993 [1957] b, IX, S. 87). Auch als selbständiger Architekt wird er Altbauten modernisieren (vgl. WV, W 28, W 72, W 83, W 84).

417 Vgl. GMC, *Mogoșoaia* o. J. [1955], zit. n. GMC 1993 a, S. 150 (s. VA, Kap. 5.2). So betrachtet, ließe sich in dieser Arbeit GMCs auch der Einfluss der École des Beaux-Arts ausmachen.

418 „Here on the flat Wallachian plane, ravaged for centuries by Tartar, Ottoman, Turkish, Bulgarian and Bosnian invaders, appeared, as if by a miracle, a genuine Byzantine-Venetian palace, an architectural gem in all the glory of its eighteenth-century past. Early in the eighteenth century a Brancovan prince sent an architect to the great University School of Padua to study design and build him a palace which would combine Byzantine and Venetian traditions.“ (Sutherland 1996, S. 180).

Siehe a. Anca Brătuleanu, *Résidences nobiliaires de Valachie aux XVIIe et XVIIIe siècles*. In: *Monuments historiques. Themenheft Roumanie/Roumania*, Nr. 169. Paris, Juni/Juli 1990, S. 52-55.

419 Vgl. u. a. GMC, *Palatul dela Mogoșoaia*. In: AFL [ANS] 1932, S. 214.

420 Auf seiner Reise durch die Walachei im frühen 18. Jahrhundert bewundert Aubry de la Mottraye den „europäischen Charakter“ Mogoșoaias (vgl. AFL [ANS] 1932, S. 214-215).

Siehe a. Aubry de la Mottraye, *Voyage en Europe, Asie et Afrique*, 2. Bde., Den Haag 1727.

Deutsche Teilausgabe: *Reisen des Herrn de la Mottraye in die Morgenländer*. Berlin/Stettin 1783.

Die rumänische Architekturhistorikerin Anca Brătuleanu weist auf weitere abendländische Autoren hin, deren Reiseberichte eine wertvolle Quelle für das Studium der baukulturellen Verhältnisse in den Donaufürstentümern des 18. und 19. Jh. darstellen (Anca Brătuleanu 1990, op. cit., S. 55):

Jean-Louis Carra, *L'Histoire de la Moldavie et de la Valachie, avec une dissertation sur l'état actuel de ces provinces*. Neufchâtel 1781. Deutsche Ausgabe: *Geschichte der Moldau und der Wallachei von ihrem Ursprunge an bis auf den jetzigen Zustand dieser Provinzen*. Frankfurt/Leipzig 1789.

F. G. Laurençon, *Nouvelles observations sur la Valachie*. Paris 1822.

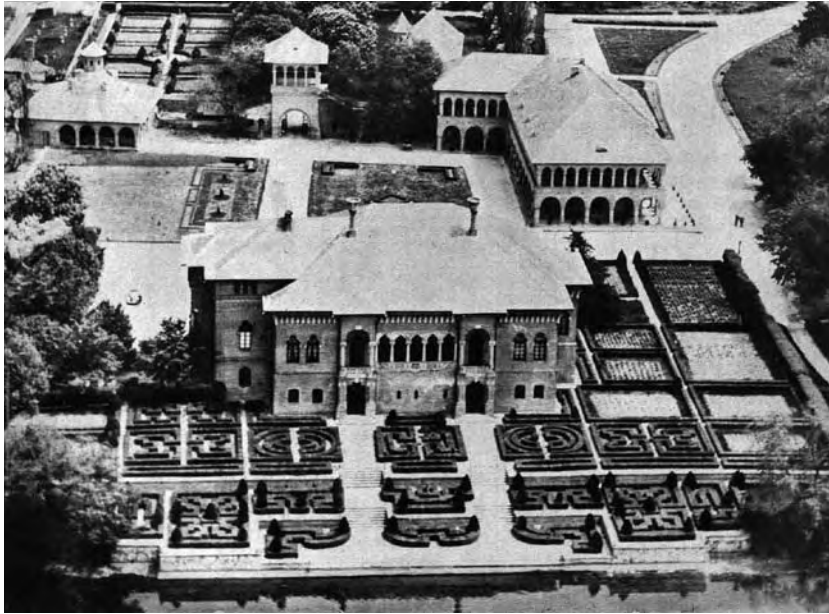
Siehe hierzu auch:

Gottlieb F. von Gugomo, *Reise von Bucharest, der Hauptstadt in der Wallachei, über Giurgewo, Rustschuk, durch Oberbulgarien, bis gegen die Gränzen von Rumelien, und dann durch Unterbulgarien über Silistria wieder zurück, im Jahre 1789*. Landshut 1812.

A. J. Krickel, *Fußreise durch den größten Theil der österreichischen Staaten in den Jahren 1827, 1828 bis Ende Mai 1829 [...] durch Ungarn, Siebenbürgen, die Militärgrenze fast in allen Theilen, sammt einem Ausfluge in die Wallachei, dann durch Sirmien, Slavonien, Croatien, Kain, Friaul, das Küstenland, ganz Oberitalien und Tirol, Salzburg und Oesterreich ob, und unter der Enns*. Wien 1833.

Conrad Malte-Brun, *Valachie et Moldavie*. In: Ders., *Traité de géographie universelle*. Paris 1847.

421 Sutherland 1996, S. 181. Aristide Briand, Marthes väterlicher Freund und Mentor, „taught her to believe that, after the horrors of war, the time had come to speak european.“ (Sutherland 1996, S. 207). Vgl. a. Malaparte 2005, S. 359; Ghilain de Diesbach, *La princesse Bibesco*. Paris 1986; René de Weck, *Journal de guerre (1939-1945). Un diplomate suisse à Bucarest*. Fribourg 2001.



132. Mogoșoaia, Luftbild von Westen: die ehemalige Küche (links oben), der Eingangsturm (oben Mitte), die *Villa Elchingen* (rechts oben), die Kirche (zwischen dem Eingangsturm und der *Villa Elchingen*, von Bäumen verdeckt); im Vordergrund das Palais mit der Terrassenanlage an der Colentina (Aufnahme ca. 1961). Der Name der *Villa Elchingen* geht zurück auf ihren Bauherren, Nicolas Bibesco, und seine Frau, Hélène von Elchingen. Sie ist eine Enkelin des Marschalls Ney gewesen, dem Napoleon I. den Titel *Herzog von Elchingen* verliehen hat (vgl. u. a. Weck 2001, S. 467; Diesbach 1986, S. 80, 363).



133. Mogoșoaia, Palais, Ansicht von Osten (Aufnahme ca. 1961).



134. Mogoșoaia, Blick von der Terrassenanlage auf die Colentina (historische Aufnahme).

135. Mogoșoaia. Die Flugminister Frankreichs (J.-L. Dumesnil, Erster von links, stehend), Italiens (General Italo Balbo, Dritter von links, stehend), Großbritanniens (Lord Amulree, Zweiter von rechts, stehend), und Deutschlands (Gerd von Hoepfner, Bildmitte, sitzend), Gäste von Georges V. Bibesco (Erster von rechts, sitzend) und Marthe Bibesco (Zweite von links, stehend) beim Treffen der *International Aeronautical Federation* in Bukarest, Oktober 1931.



136. Stempel des Büros GMC-Schmiedigen.

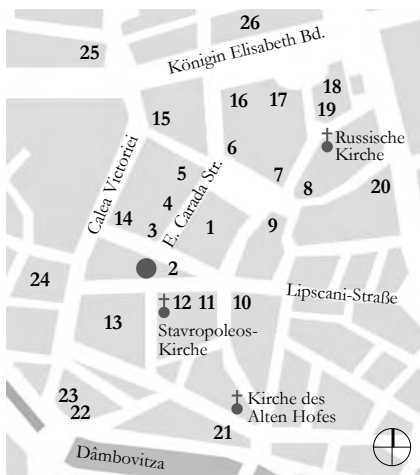
3.5.5 Bürogründung mit August Schmiedigen⁴²²

August Schmiedigen; erster Auftrag

Auf der Mogoșoaia-Baustelle dürfte GMC auch August Schmiedigen kennen- und schätzengelernet haben – Schmiedigen, ein erfahrener Architekt und Inhaber eines Bukarester Natursteinvertriebs,⁴²³ könnte von Marthe Bibesco mit den Steinmetzarbeiten in Mogoșoaia beauftragt worden sein.

Mit dem Ziel, auch als Student eigene Projekte bearbeiten und praktische Erfahrungen in relativer Selbstbestimmung sammeln zu können, gründet GMC im Jahr 1923 mit August Schmiedigen ein gemeinsames Büro für Architektur und Architekturstudien.⁴²⁴ Bei Schmiedigen vertieft GMC seine Materialkenntnisse und lernt auch, ein Architekturprojekt zu verwirklichen, indem er alle Leistungsphasen bearbeitet. Neben der praktischen Tätigkeit verfasst er analytische Studien zur Architektur und Kunst in Rumänien.⁴²⁵

Zudem tritt der Bankier Jean Chrissoveloni⁴²⁶ mit dem Wunsch an GMC heran,⁴²⁷ einen Sitz für die Chrissoveloni-Bank⁴²⁸ entwerfen zu lassen.



137. Lage der Chrissoveloni-Bank im Lipscani-Viertel (o. M./Zeichnung D. T.), mit einer Auswahl von Banken (1850-1950) und öffentlichen Bauten:

1. Nationalbank
2. *Dacia-România*-Versicherung
3. Diskontbank
4. Anglo-Romanian Bank
5. Marmorosch & Blank Bank
6. Französisch-Rumänische Bank
7. Börse (heute Nationalbibliothek)
8. Städtische Kreditanstalt
9. *Naționala*-Versicherung
10. Berkovitz-Bank
11. Fortuna-Bank
12. Rumänische Kreditanstalt
13. Postpalais (heute Geschichtsmuseum)
14. *Dacia*-Versicherung
15. Landhaus/Nifon-Palais
16. Industrie- und Handelsbank
17. *Generala*-Versicherung
18. Industriekreditanstalt (s. WV, W 47)
19. Warenbörse (s. WV, W 49)
20. Landeskreditanstalt
21. Ehemalige Manuc-Karawanseri
22. *Agricola Fonciera*-Versicherung
23. *Adriatica*-Versicherung
24. Sparkassenpalais *CEC*
25. Militärklub (s. Abb. 60)
26. Universität

(Vgl. Pro Patrimonio Foundation (Hrsg.), *Bucharest – Lipscani Historic Area. Panoramic Map. Banks and financial institutions 1850-1950*. Bukarest 2005).

⁴²² Patrușius 1975 a, S. 58. Nach dem Diplom eröffnet GMC ein eigenes Architekturbüro (1929).

⁴²³ August Ferdinand Schmiedigen (1883-?), deutscher Architekt und Bauunternehmer, siedelt sich in der ersten Hälfte des 20. Jh. in Bukarest an (vgl. Victoria Dragu Dimitriu im Gespräch mit Edmée Gregorian. In: *Ararat, Periodic al Uniunii Armenilor din România* [Zeitschrift des Verbandes der Armenier aus Rumänien], 18. Jg., Nr. 1/358, Bukarest, 1.-15. Januar 2007, S. 5). Inhaber eines Natursteinvertriebs (vgl. den Adressteil in *Arhitectura* Nr. 3, Oktober 1935. Aus der Rubrik *Furnizori* [Zulieferer], *Industria Marmorei* [Marmorindustrie]: Schmiedigen A., Bukarest, Bd. Col. Mih. Ghica Nr. 86).

Nach 1929 bleibt GMC Schmiedigen freundschaftlich verbunden. Schmiedigen wird die Natursteinarbeiten ausführen an den zwei Bauten Rumäniens auf der New Yorker Weltausstellung 1939 (vgl. Peter Derer, *Octav Doicescu: Plăcerea lucrului bine făcut* [Octav Doicescu: Die Freude an der gut gemachten Arbeit]. In: *Tribuna Construcțiilor* [Bautribüne], Bukarest, Jg. 5, Nr. 8/208, Freitag, 28. Februar 2003). Von New York aus, wo er sich zu Beginn des Zweiten Weltkriegs aufhält, hilft Schmiedigen GMC, indem er Briefe und Telegramme an seine Frau Sanda nach London weiterleitet (GMC-Brief an Sanda Cantacuzino, Bukarest, 29. September 1940, AMLSC). 1949 ist Schmiedigenes Baudirektor der Internationalen Ausstellung in Port-au-Prince (vgl. *Haiti Unparalleled Fair*. In: *Time Magazine*, Monday, Oct. 17, 1949; <http://www.time.com/time/magazine/article>). In den 1950er Jahren lässt er sich in der Bundesrepublik Deutschland nieder (V. D. Dimitriu/E. Gregorian 2007, op. cit. S. 5).

⁴²⁴ Patrușius 1975 a, S. 58; 1982, S. 90; Ș. Cantacuzino, in: IP [QAR] 1999, S. 7.

⁴²⁵ Es handelt sich um Studien wie *Arta românească* [Die rumänische Kunst], *O estetică românească* [Eine rumänische Ästhetik], *Meditație la Comana* [Meditation im Kloster Comana], *Iașul și arhitectura românească* [Jassy und die rumänische Architektur], *Arhitectura în România* [Die Architektur in Rumänien] (vgl. Patrușius 1982, S. 90). Diese Aufsätze scheinen verloren zu sein.

⁴²⁶ Jean Chrissoveloni (1881-1926), griechisch-rumänischer Bankier. Studium in Frankreich; humanistische Interessen; stellt im Ersten Weltkrieg sein Landhaus in Ghidigeni (am Fuße der Ostkarpaten, im Süden der Moldau) als Lazarett für verwundete Soldaten zur Verfügung. Als „esprit brillant, remarquablement doué pour les affaires“ (Guitard-Auviste 1994, S. 78), setzt er mit der Gründung der Chrissoveloni-Bank (1920) die Investitionstätigkeit seines Vaters Nicolai Chrissoveloni fort, der mit erfolgreichen Transaktionen im Getreidesektor zum wirtschaftlichen Aufschwung des rumänischen Königreichs beigetragen hat. Jean Chrissoveloni selbst investiert u. a. in die aufkeimende Erdölindustrie bei Ploiești. Die Chrissoveloni-Bank eröffnet Zweigstellen in Galatz, Hermannstadt, Konstantza, Istanbul, New York, Paris und Wien. Zu den Gründungsaktionären zählen noch Jeans Bruder Demeter Chrissoveloni, der Prinz Demeter Soutzo, der Baron Leon Economo, und die Geschäftsleute N. Kalergi, Simon Rosenthal und Peter Vassolopoulo. Die Chrissoveloni-Bank gehört einer international tätigen Bankengruppe an gemeinsam mit der Londoner *Hambros Bank*, der Niederösterreichischen *Escompte-Gesellschaft* aus Wien, der *Banque de Bruxelles*, der *Banque d'Escompte Suisse* aus Genf und der *Banque Transatlantique* aus Paris. Jean Chrissovelonis plötzlicher Tod 1926 und die Weltwirtschaftskrise führen 1931 zum Bankrott der Bank. Das Hauptgebäude an der Str. Lipscani Nr. 16 wird an die *Deutsch-Rumänische Bankgesellschaft* verkauft. Jeans Sohn Nicolas Chrissoveloni (1909-1972) stellt die Bank mit Hilfe der Londoner *Hambros Bank* im Soutzo-Palais (vgl. WV, W 94) neu auf (1934). „Très active sous le roi Carol, survivant de son mieux sous Antonescu, elle fut liquidée, avec toutes les banques privées“ 1948 (vgl. S. P. Kirson, *Banca Chrissoveloni. Societate Anonimă Română 1920-1948. Documente* [Die Chrissoveloni-Bank. Eine rumänische GmbH 1928-1948. Dokumente]. Bukarest 2001, S. 15-23. Siehe a. Olteanu 2002, S. 412; Morand 2001, Bd. 2, S. 468; Guitard-Auviste 1994, S. 78-79).

⁴²⁷ Es ist unbekannt, wie der Kontakt zwischen Jean Chrissoveloni und GMC zustandekommt. Der Bankier könnte durch den Fortschritt der Arbeiten in Mogoșoaia auf den jungen GMC aufmerksam geworden sein. Denkbar ist auch, dass Marthe Bibesco oder Hélène Soutzo (Jean Chrissovelonis Schwester), GMC dem Bankier empfehlen. GMC könnte Hélène Soutzo in Paris kennengelernt haben – über Matila Ghyka oder Paul Morand (vgl. VA, Kap. 3.5.3, Anm. 370). Zu Hélène Soutzo im Paris der Zwischenkriegszeit vgl. u. a. Guitard-Auviste 1994, S. 75-77.

⁴²⁸ Vgl. a. WV, W 2.

Chrissoveloni-Bank

Jean Chrissoveloni, humanistisch gebildet, wohlhabend und sozial engagiert,⁴²⁹ wünscht sich für die aufstrebende⁴³⁰ Chrissoveloni-Bank einen repräsentativen Hauptsitz im Bukarester Bankenviertel Lipsyani.⁴³¹ Das Grundstück, eine Baulücke von unregelmäßigem Zuschnitt, befindet sich in unmittelbarer Nachbarschaft zum Altbau der Nationalbank⁴³² (im Nordosten) und zur Stavropoleos-Kirche⁴³³ (im Südosten).

Der Bankier hegt einen Gestaltungswillen, der nicht allein beruflich-strategisch und sozial geprägt ist, sondern auch vom Palladianismus⁴³⁴ inspiriert zu sein scheint. Dank seiner Geschäftsverbindung zur Londoner Hambros Bank,⁴³⁵ seiner Londoner Verwandtschaft⁴³⁶ und seiner englischen Ehefrau⁴³⁷ – einer der besten Freundinnen der Königin Maria von Rumänien⁴³⁸ – ist Jean Chrissoveloni auch im englischen Kulturkreis beheimatet. Die Vermutung liegt daher nahe, dass dem Bauherren der englische Palladianismus⁴³⁹ ebenso ein Begriff ist wie GMC; auch dürfte Jean Chrissoveloni, der in Frankreich studiert hat, die auf Palladio zurückgehende klassische französische Architektur⁴⁴⁰ kennen – gleich GMC.⁴⁴¹

429 Guitard-Auviste 1994, S. 78, 79; GMC/Schmiedigen 1929, S. 8. Vgl. a. VA, Anm. 426.

430 Die Chrissoveloni-Bank gilt als eine der neun wichtigsten rumänischen Banken der Zwischenkriegszeit (vgl. u. a. Mircea Baron 2007, S. 13; Kirson 2001, S. 13-14).

431 Lipsyani, der Name des traditionellen Handelszentrums in der Bukarester Altstadt, geht auf die starken Handelsverbindungen zurück, die vom 15. bis zum 18. Jh. zu Leipzig bestanden haben. Im 19. und frühen 20. Jh. hat sich in unmittelbarer Nachbarschaft zum alten Handelszentrum das Bankenviertel entwickelt (vgl. u. a. Houliat 2004, S. 72f.; Morand 1990 [1935], S. 154-161).

432 Der Altbau der 1880 gegründeten Rumänischen Nationalbank entsteht 1884-1890 (Albert Galleron und Cassien Bernard). Daran schließt 1940-1950 im Norden der neoklassizistische Neubau von Radu Dudescu an (vgl. u. a. Nicolae Șt. Noica, *Banca Națională a României și personalități din istoria construcțiilor*. [Die Rumänische Nationalbank und Persönlichkeiten ihrer Baugeschichte]. Bukarest 2006; Cezara Mucenic/Pro Patrimonio Foundation, *Bucharest – Lipsyani Historic Area. Panoramic Map. Banks and financial institutions 1850-1950*. Bukarest 2005).

433 Stavropoleos-Kirche, erbaut 1724-1730 als Kapelle einer inzwischen abgetragenen Karawanserei. 1899 von Ion Mincu restauriert. Bauformen, Bauplastik und Wandmalereien wirken stilbildend auf die walachische Architektur des 18. Jh. (vgl. u. a. Hootz/Vătășianu 1986, S. 409; GMC, *Biserica Stavropoleos* [Die Stavropoleos-Kirche], in: AFL [ANS] 1932, S. 141-158).

434 Zum Palladianismus siehe insbesondere Werner Oechslin, *Palladianismus*. Zürich 2008. Vgl. darin auch die „Bibliografische Notiz“ (S. 336, 337).

435 Vgl. Kirson 2001, S. 21-22.

436 Die Chrissovelonis entstammen einer byzantinischen Adelsfamilie, die nach dem Fall Konstantinopels 1453 auf die Insel Chios flüchtet. Von Chios aus betreiben die Chrissovelonis einen lukrativen Handel insbesondere mit Seide; manche wandern im 18. Jh. nach Großbritannien aus und steigen ins Bankgeschäft ein. Ab Mitte des 19. Jh. auch in der Walachei tätig (vgl. u. a. Kirson 2001, S. 20-22).

437 Sibylle Chrissoveloni Youell (1881-1931), Tochter eines britischen Geschäftsmanns, der sich Ende des 19. Jh. in der Donauhafenstadt Galatz ansiedelt (vgl. Kirson 2001, Bildteil o. S.).

438 Königin Maria von Rumänien (1875 Eastwell/Kent-1938 Sinaia), geb. Prinzessin von Edinburgh und Sachsen-Coburg (Völkl 1995, S. 263-264). Heiratet 1892 den künftigen rumänischen König Ferdinand I. (1865 Sigmaringen-1927 Sinaia). Dank ihres Einsatzes für den Eintritt Rumäniens in den Ersten Weltkrieg aufseiten der Entente ist Königin Maria in der Zwischenkriegszeit im In- und Ausland beliebt (vgl. u. a. Morand 1990 [1935], S. 104-113. Zum mythischen Gehalt der Königin Maria im kollektiven rumänischen Bewusstsein vgl. u. a. Boia 2003 a, S. 238-242).

439 Zum englischen Palladianismus vgl. u. a.:

Colen Campbell, *Vitruvius Britannicus*. London 1715-1725.

Werner Oechslin, *«Palladianismus» oder «Englishness»*, in: Oechslin 2008, S. 218-281.

John Summerson, *Inigo Jones*. Harmondsworth 1966.

Robert Tavernon, *Palladio and Palladianism*. London 1991.

Rudolf Wittkower, *Palladio and english Palladianism*. London/New York 1974.

440 „A Vicence surtout, de 1550 à 1580, l'art de bâtir se renouvela pour ainsi dire sous l'impulsion d'un maître dont l'influence n'a guère cessé de s'exercer depuis, et qu'on peut regarder à juste titre – en France spécialement – comme le père de l'architecture moderne“ (Gromort 1922, S. 154).

Vgl. a. Werner Oechslin, *Das Regelwerk der französischen Akademie und der Rückbezug auf Palladios Architektur. Frankreich vom 17. bis zum 19. Jahrhundert*. In: Oechslin 2008, S. 158-195.

In diesem Zusammenhang verweist Oechslin auf Louis Hauteceur, *Histoire de l'Architecture classique en France* (Paris 1946), betont aber, dass eine umfassende Studie zum Einfluss Palladios auf die Entstehung der klassischen französischen Architektur noch fehle (Oechslin 2008, S. 336).

441 „La grande architecture classique française, les édifices de Saint Pétersbourg et de Prague, de Cracovie et d'Allemagne, le style Jones, Vanbrugh, Adam en Angleterre, l'architecture américaine, l'époque de Marie-Thérèse en Autriche, procèdent dans une grande mesure de Palladio.“ (GMC, *Palladio* 1928, S. 77-78).



138. Lipsyani-Straße, Blick nach Westen mit Altbau der Nationalbank (rechts im Vordergrund) und der „Dacia-România“-Versicherung (links im Vordergrund). Links im Hintergrund die Chrissoveloni-Bank (historische Aufnahme).



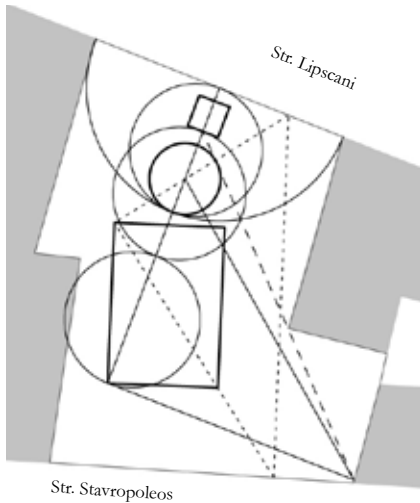
139. Lipsyani-Viertel, Eugen-Carada-Straße. Blick auf die Chrissoveloni-Bank. Links im Bild die Nationalbank, rechts die Anglo-Romanian Bank (historische Aufnahme).



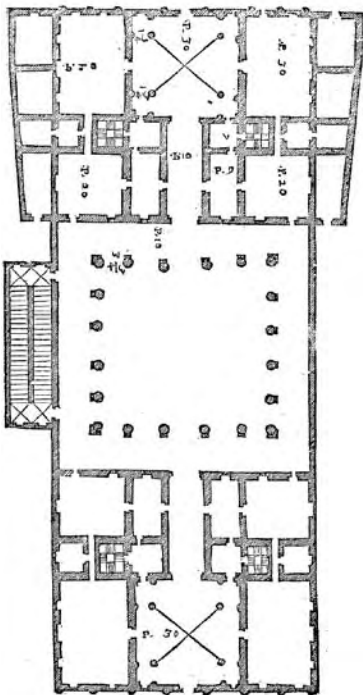
140. Blick vom Innenhof der Stavropoleos-Kirche (rechts im Bild) auf die Chrissoveloni-Bank (Aufnahme 1928-1929).



141. Chrissovelsoni-Bank, Lageplan M. 1: 2500.



142. Chrissovelsoni-Bank, Proportionsstudie des Erdgeschosses, o. M. Zeichnung des Verfassers.



143. Palladio, Entwurf für den Palazzo Iseppo Porto, Vicenza.

Zugleich ist anzunehmen, dass Jean Chrissovelsoni, GMC und Schmiedigen⁴⁴² darin übereinstimmen, das Raumprogramm der Bank⁴⁴³ mit der Typologie und der Interpretation der epochenübergreifenden „klassisch-historischen“⁴⁴⁴ Formensprache eines „palazzo vicentin“⁴⁴⁵ zu verknüpfen.⁴⁴⁶

GMC und Schmiedigen nutzen die palladianische Stadtpalast-Typologie auch, um das ungünstig zugeschnittene Grundstück architektonisch zu ordnen. Sie spannen die Baumasse zwischen den zwei Straßen⁴⁴⁷ auf und gruppieren sie um ein rechteckiges Atrium, das für den Kundenverkehr bestimmt ist. Der Schwerpunkt des Atriums liegt im Süden der Baulücke. Dadurch erhalten die straßenseitigen Gebäudetrakte, deren Raster der jeweiligen Straßenrichtung folgen, unterschiedliche Tiefen. Dies spiegelt deren Bedeutung wider: während die Hauptfassade an der Lipsicani-Straße eine Tiefe von etwa fünfzehn Metern aufweist, ist der südliche Gebäudetrakt um rund fünf Meter schmaler. Außerdem nimmt der tiefere Gebäudetrakt die Hauptelemente der Erschließung auf. Die Rotunde des Vestibüls, die, in der Symmetrieachse der Hauptfassade gelegen, zwischen Windfang und Atrium eingeschoben ist, fungiert als räumliches Gelenk zwischen den straßenseitigen Gebäudetrakten.⁴⁴⁸ Dieser Aspekt legt es nahe, den Entwurfsansatz als *subtile Mechanik* zu deuten – in Anlehnung an das Ziel der Architekten, die umfangreiche Haustechnik auf unauffällige Art in das Gebäude zu integrieren.⁴⁴⁹

Einen wesentlichen Gesichtspunkt dieser Entwurfsmethode dürfte die Proportionierung der Räume darstellen. Als Beispiel seien hier allein die Geometrien und Maßverhältnisse der wichtigsten Räume des Erdgeschosses betrachtet (s. Abb. 144). So verfügen Windfang, Vestibül und Atrium über regelmäßige Grundflächen – Quadrat, Kreis und Rechteck; die Kantenlänge des Windfangs entspricht dem Radius des Vestibüls (ca. vier Meter), dessen Durchmesser wiederum sich zur Schmalseite des Atriums wie 2 : 3 verhält; Gleiches gilt für das Atrium selbst (ca. zwölf zu achtzehn Meter). Diese Proportion (eineinhalb Quadrat), die das antike toskanische Atrium auszeichnet⁴⁵⁰ und musikalisch der Quinte entspräche, folgt einer Empfehlung Vitruvs.⁴⁵¹ Palladio verwendet sie ebenfalls.⁴⁵²

442 Die Vermutung liegt nahe, dass GMC den Entwurf im Sinne der Beaux-Arts-Lehre entwickelt. So besehen, dürfte Schmiedigen GMC dabei begleitet haben, die *esquisse* zur Werkplanung reifen zu lassen und daraufhin in Zusammenarbeit mit dem Tragwerksplaner Th. N. Scanavi das Gebäude zu errichten (vgl. GMC/Schmiedigen 1929, Abb. 41).

443 Zu den konventionellen Nutzungsanforderungen (Kundenbetreuung, Verwaltung, Leitung, Tresor, Sicherheitssystem, Telefon- und Telegrafenanlage, internes Telefonnetz, mechanisches Hauspostsystem, Aufzüge, Räume zur freien Verfügung etc.) kommen Einrichtungen für die Angestellten hinzu (Küche und Kantine für 500 Personen, Umkleide-, Dusch- und Waschräume, ein Sanitäts- und ein Sportraum). Kraft der Haustechnik (Heizzentrale, Klimaanlage, Stromgenerator, Wasserbrunnen) wird das Gebäude zudem autark „comme un paquebot“ (vgl. GMC/Schmiedigen 1929, S. 9).

444 Oechslin 2008, S. 17.

445 Vgl. Georges Gromort, *Préface*, in: GMC/Schmiedigen 1929, S. 5.

446 „Voulant écarter toute préoccupation de mode et toute expérience, les architectes ne se sont pas écartés des principes classiques, étant convaincus que dans le centre d’une ville et surtout d’une capitale, la continuité de lois et des institutions doit être exprimée par des éléments d’une noblesse recon nue.“ (GMC/Schmiedigen 1929, S. 8).

447 Vgl. etwa Palladios *Palazzo Valmarana* und *Palazzo Iseppo Porto*, beide unvollendet; den *Palazzo Iseppo Porto* hat Palladio ursprünglich zwischen zwei öffentlichen Straßen in Vicenza vorgesehen; in den *Quattro Libri* behandelt er auch zwei Stadtpalast-Entwürfe für schwierige Grundstücke (vgl. Palladio 1983, S. 120-123, 130-131, 192-194). Zum Palazzo-Thema in der italienischen Renaissance vgl. a. Philipp 2006, S. 148-149; Wittkower 1990, S. 64-734; Pevsner 1978, S. 193f.

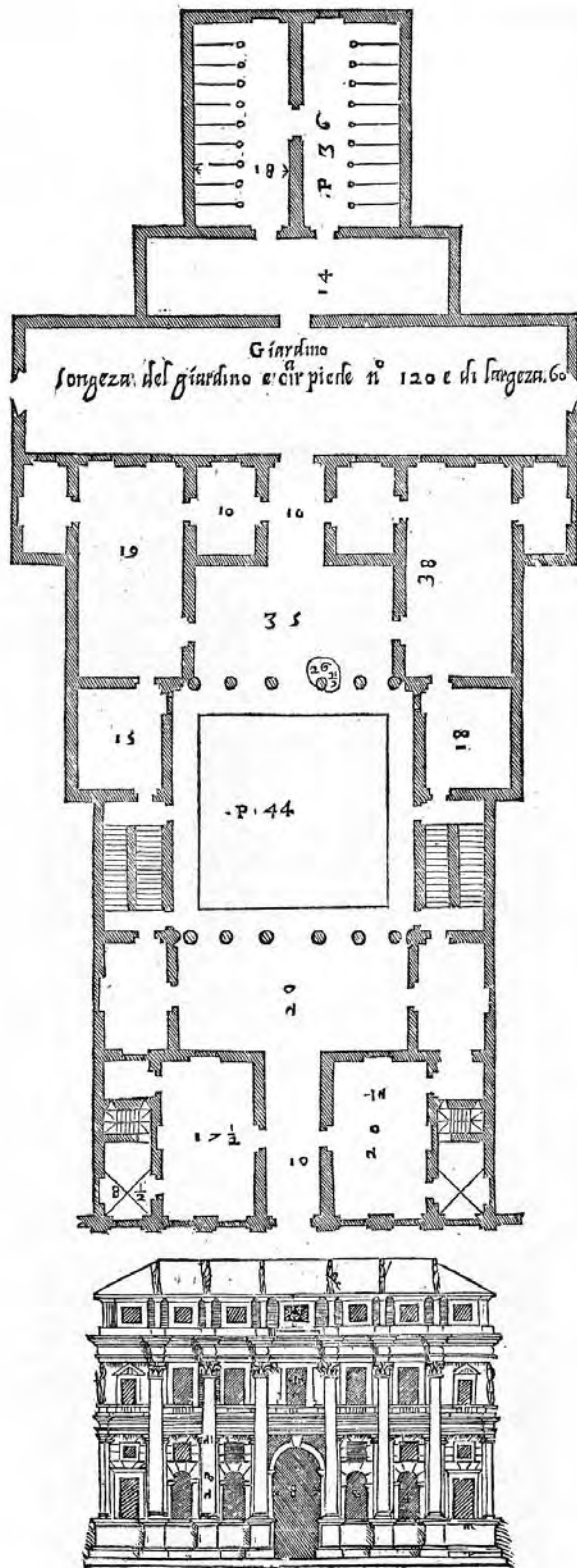
448 Zwei weitere Bauten könnten GMC inspiriert haben: die Klosterkirche *Santa Maria della Pace* in Rom (s. VA, Abb. 145) und Otto Wagners *Österreichische Länderbank* in Wien (s. VA, Abb. 165, 167).

449 „Dans l’exécution de cet édifice, une fois le thème et les prémisses posés, la grande question était de ne rien sacrifier, ni au confort, ni au progrès technique dont une banque ne saurait se passer, tout en ne diminuant et en ne sacrifiant rien de la dignité de l’édifice. Les architectes ont cru qu’il n’était pas dans leur rôle de se laisser intimider par les installations de toutes sortes, fonctionnant en vertu de mécaniques subtiles.“ (GMC/Schmiedigen 1929, S. 8).

450 Vgl. Palladio 1983, S. 138/QLA, 2. Buch, Kap. 4, *Vom toskanischen Atrium*.

451 „Die Länge und die Breite der Atrien aber wird nach drei Arten bestimmt: [...] Die zweite Art, indem man die Länge in drei Teile teilt und zwei davon für die Breite bestimmt.“ (Vitruv, *Zehn Bücher über Architektur*, 6. Buch, Kap. 3.3. Zit. n. Fritz Rebers Vitruv-Übersetzung 2004 [1908], S. 205).

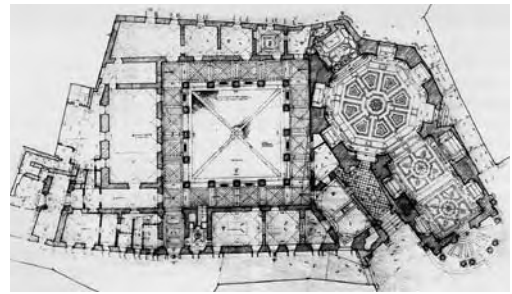
452 Siehe etwa die mittelgroßen Zimmer der *Villa Pisani* (Palladio 1983, S. 166-167/QLA, 2. Buch, Kap. 14). Vgl. dazu u. a. Rybczynski 2004, S. 272-273; Forssman 1965, S. 27.



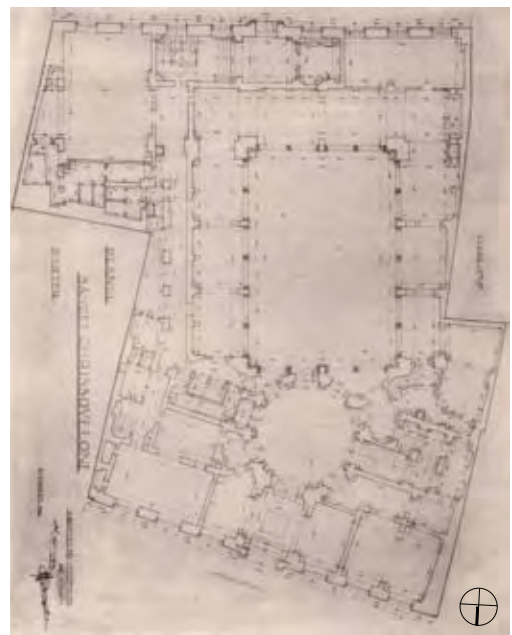
144. Andrea Palladio, *Palazzo Valmarana*, Vicenza (1554-1558, 1565/6-1571). Hauptansicht und EG-Grundriss (Palladio, *Die vier Bücher zur Architektur*, Zürich 1983, S. 130-131/QLA, 2. Buch, Tafel 11).

Nicht allein Typologie und Fassadengestaltung des *Palazzo Valmarana* dürften GMC angeregt haben. Vielleicht hat ihn auch – ähnlich wie im Fall des *Palazzo Iseppo Porto* – die Spannung beschäftigt zwischen der wechselvollen Baugeschichte des unvollendeten Werks und dem idealisierten Entwurf, den Palladio in den *Quattro Libri* vorstellt.

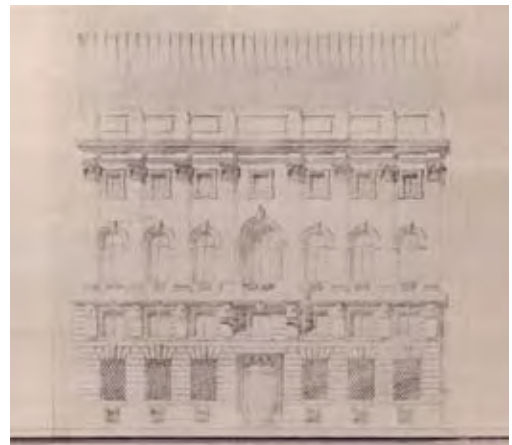
Zum *Palazzo Valmarana* vgl. u. a. Guido Beltramini/Antonio Padoan (Hrsg.), *Andrea Palladio. The Complete Illustrated Works*. New York, 2001, S. 58-63; Caroline Constant, *The Palladio Guide*. New York 1993, S. 73-74).



145. Donato Bramante/Antonio Sangallo d. J. et al., *Kirche und Klosteranlage Santa Maria della Pace*, Rom (1483-1530 mit Unterbrechungen, Umbau im 17. Jh.). Grundriss.



146. GMC/Schmiedigen, *Chrissoveloni-Bank*, Erdgeschoss-Grundriss (o. M.; Originalwerkplan M 1: 50).



147. GMC/Schmiedigen, *Chrissoveloni-Bank*, Hauptansicht (o. M.; Originalzeichnung M 1: 50).

Es erscheint bemerkenswert, dass GMC und Schmiedigen in der *Chrissoveloni*-Monografie keine Präsentationspläne in der Beaux-Arts-Manier veröffentlichen (Perspektiven, Gouachen etc.), sondern in Bleistift gezeichnete Werkpläne (M 1: 50): 4 Grundrisse, 1 Längsschnitt und die Hauptansicht (vgl. GMC/Schmiedigen 1929, Abb. 1-8).



148. *Chrissoveloni-Bank*, Blick vom Foyer im 2. OG auf die Haupttreppe. Links im Bild eine Büste Jean Chrissovelonis (Aufnahme 1928-1929).



149. *Chrissoveloni-Bank*, Sportraum (Aufnahme 1928-1929).



150. *Chrissoveloni-Bank*, Arbeitsraum (Aufnahme 1928-1929).

Den Entwurf des Chrissoveloni-Baus zeichnen zwei weitere Momente aus, die GMCs Architektur begleiten werden: das ornamentale Motiv der Tulpe⁴⁵³ und das Thema der architektonischen Verschmelzung.⁴⁵⁴

In Bezug auf ihre Architekturauffassung dürften Bauherr und Architekten ebenso rasch zueinander gefunden haben: Architektur müsse Nützlichkeit mit Schönheit verbinden⁴⁵⁵ und eine soziale Verantwortung widerspiegeln.⁴⁵⁶ Die Begegnung mit Jean Chrissoveloni, „cet hôte du banquet de Platon“⁴⁵⁷ ist für GMC ein Glücksfall.⁴⁵⁸ Doch der Bauherr stirbt unerwartet, noch bevor das Projekt abgeschlossen ist.⁴⁵⁹ Vollendet, gilt es den Architekten als Chrissovelonis Vermächtnis:⁴⁶⁰

„La banque que nous présentons au public [...] synthétise et commémore les aspirations et l'idéal d'un homme exceptionnellement bien doué pour comprendre le rôle social de l'architecture.

Palladio nous relate que les grands seigneurs vicentins qui le chargeait de construire les palais de cette ville ne le firent pas tant pour satisfaire à leurs besoins que pour la gloire de leur cité.^[461] Cette même préoccupation guida M. Jean Chrissoveloni, et cela non seulement dans le domaine de l'architecture, mais encore dans celui de la finance et de la politique.“⁴⁶²

Während der Arbeit am Chrissoveloni-Projekt begibt sich der jungen GMC auf die „Suche nach einer zeitgenössischen Disziplin, [...] denn die «größte Freiheit erwächst aus der größten Strenge» (Paul Valéry)“⁴⁶³ Diese Disziplin beruhe auf zwei Instanzen, die miteinander harmonisiert werden müssten: den eigenen Erfahrungen und dem *esprit classique* als Erbe der griechisch-römischen Antike.⁴⁶⁴ Eine überzeugende Variante dieser Disziplin sieht GMC in Palladios Haltung und Werk verkörpert.⁴⁶⁵ Zugleich entsteht in GMC der Wunsch, den Palladianismus in Rumänien zu festigen.⁴⁶⁶ Georges Gromort unterstützt ihn:

„Certes, l'art puissant de Palladio est bien moins italien qu'il n'est humain. C'est ainsi qu'il s'accommode des changements de latitude au point d'avoir inspiré brillamment Wren et Jones, ces deux grands anglais: et c'est pourquoi il ne peut manquer de s'apparenter mieux encore à l'ambiance d'une contrée latine.“⁴⁶⁷

453 „Le motif décoratif employé [...] dans toute la banque est la tulipe, dont la feuille a remplacé celle de l'acanthé.“ (GMC/Schmiedigen 1929, S. 10).

Zur Bedeutung des Tulpenmotivs für GMC vgl. u. a. *Prejudecâți* [Vorurteile] 1934. In: GMC 1966, S. 61-64 (s. a. VA, Kap. 4.3 u. 5.2).

454 Das Thema der Verschmelzung deutet sich in manchen Teilen der Inneneinrichtung an, in denen die Architekten Elemente der italienischen Renaissance mit Formen der Brancovan-Epoche verknüpfen – beispielsweise im Ratssaal und in den Büros der Bankleitung (GMC/Schmiedigen 1929, Abb. 46, 48-50). Vgl. hierzu a. Celac/Carabela/Marcu-Lăpădat 2005, S. 29; Cicio-Pop/Németh 1932, S. 142.

455 „Il s'agissait d'établir cette harmonie entre l'utile et le beau“ (GMC/Schmiedigen 1929, S. 8-9).

456 GMC/Schmiedigen 1929, S. 8.

In Bezug auf die soziale Rolle der Architektur lassen sich im Fall der Chrissoveloni-Bank ein interner und ein öffentlicher Aspekt ausmachen. Der öffentliche Aspekt äußert sich in der identitätsstiftenden Symbolkraft, die das Gebäude kraft seiner stadträumlichen Gegenwärtigkeit im öffentlichen Bewusstsein entfalten solle. Sie beruht auf der Benutzbarkeit des Gebäudes und der Gestaltung der öffentlichen Bereiche: der Straßenfassaden, der Eingangsrotunde und des Atriums – Wände „mit öffentlichem Bewußtsein“ (Fritz Neumeyer, zit. n. Philipp 2006, S. 90). Der interne Aspekt zeigt sich an den sozialen Einrichtungen für die Angestellten (s. VA, Kap. 3.5.4, Anm. 443).

457 GMC/Schmiedigen 1929, S. 8.

458 In den *Briefen an Simon* erwähnt GMC seine bedeutsame „Begegnung mit Jean“ Anfang der 1920er Jahre (GMC 1993 [1957] b, X, S. 91). Vermutlich handelt es sich um Jean Chrissoveloni.

459 Jean Chrissoveloni erliegt 1926 einem Gehirntumor (vgl. Morand 2001, Bd. 2, S. 468).

460 GMC/Schmiedigen 1929, S. 8.

461 Vgl. etwa Palladios Angaben zum Entwurf des *Palazzos Valmarana*.

„In obengenannter Stadt [Vicenza] haben auch die Grafen Valmarana, ehrenwerteste Edelleute, zu eigenen Ehren und zum Nutzen und zum Schmuck ihrer Vaterstadt nach den folgenden Entwürfen gebaut.“ (Palladio 1983, S. 130; 2. Buch, Tafel 11. und 12.).

462 GMC/Schmiedigen 1929, S. 8.

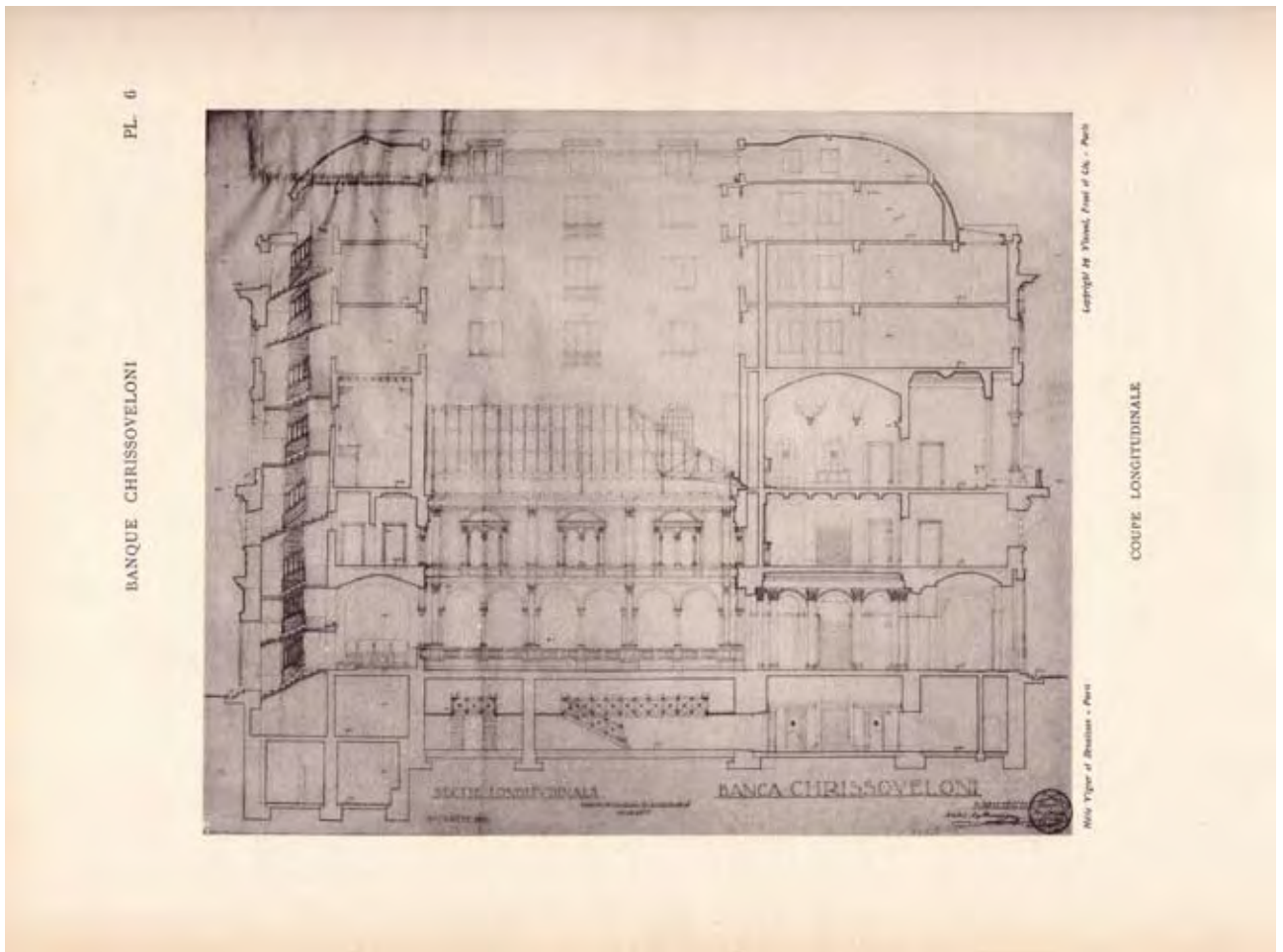
463 GMC, ISA [ESA] 2002 [1926], S. 19-20.

464 GMC, *L'Architecture roumaine d'aujourd'hui*. Paris 1927, S. 357.

465 Vgl. GMC, *Palladio* 1928.

466 Vgl. VA, Kap. 4.4.

467 Gromort, *Préface*, in: GMC/Schmiedigen 1929, S. 6-7. Gromort ermöglicht die Publikation der Chrissoveloni-Monografie (s. VA, Kap. 3.5.3), könnte GMC aber auch beim Entwurf beraten haben.



151. *Chrissoveloni-Bank*, Längsschnitt. In: GMC/Schmiedigen 1929, Faksimile der Tafel 6 (o. M.; Originalwerkplan M 1: 50).



152. Bukarest, Luftbild des Lipscani-Viertels. Blick nach Osten entlang der Lipscani-Straße. Im mittleren Bereich der Aufnahme: der Neubau (links) und der Altbau der Nationalbank (Bildmitte); rechts im Bild die ehemalige *Chrissoveloni-Bank* (Aufnahme o. J. [2005]).



153. *Chrissoveloni-Bank*, Haupttreppe (Aufnahme 1928-1929).



154. *Chrissoveloni-Bank*, Nebeneingang mit ornamentalem Tulpenmotiv an der Stavropoleos-Straße (Aufnahme 1928-1929).

Bald nach der Fertigstellung wird der Neubau der Chrissoveloni-Bank als bedeutender architektonischer Baustein der Innenstadt gewürdigt.⁴⁶⁸ Bei seiner Einweihung im Jahr 1928⁴⁶⁹ erregt der Bau in Bukarest aber zuerst Anstoß.⁴⁷⁰

An der Pariser *École des Beaux-Arts* dürfte das Projekt positiv rezipiert worden sein: Georges Gromort verfasst das Vorwort zur Chrissoveloni-Monografie, die 1929 im Hausverlag der *École* erscheint.⁴⁷¹ Ob das Projekt über das Umfeld der *École* hinaus in Paris bekannt wird, bleibt ungeklärt. Pariser Avantgarde-Architekten um Le Corbusier⁴⁷² hingegen mag der Chrissoveloni-Bau formalästhetisch anachronistisch vorgekommen sein – gleich den Vorkämpfern der rumänischen Moderne um Marcel Janco. Doch in Rumänien ist die Architektur-Moderne 1928 noch kaum aus der Taufe gehoben,⁴⁷³ so dass sich insbesondere Heimatstilbefürworter im Kreis der Bukarester Architekturschule am Chrissoveloni-Bau stoßen.⁴⁷⁴ Diese beherrschen die rumänische Architekturszene der 1920er Jahre und propagieren den rumänischen Heimatstil als offiziellen Nationalstil.⁴⁷⁵ Aber warum diesen Weg weiter beschreiten, da er, so GMC, in die Sackgasse regionalistischer Provinzialisierung führe und zugleich weit davon entfernt sei, die architektonische Präzisierung der kulturellen Identität des jungen Rumäniens inhaltlich befruchten zu können. Das Ziel, den Neorumänismus als Nationalstil festzuschreiben wird GMC zeitlebens bekämpfen; seine Position gegen die Auswüchse des Heimatstils justiert er bereits in seiner ersten Schrift (1926).⁴⁷⁶

In seiner Festrede im April 1928 betont GMC auch,⁴⁷⁷ dass „das Gebäude der Chrissoveloni-Bank keine archäologische Kopie ist. Der Bau verarbeitet die freie Interpretation mehrerer architektonischer Erinnerungen. Die Eingangsfassade erinnert vielleicht an manche strengen Bauten in Italien, die aus der byzantinischen Epoche stammen; für die Komposition des Atriums ist der Rhythmus einer Loggia aus Verona^[478] entscheidend gewesen, wohingegen die Fassaden gemäß einiger Prinzipien Palladios, der die Renaissance abschließt, entworfen sind.“⁴⁷⁹

468 Vgl. u. a. Cicio-Pop/Németh 1932, S. 142-143; Gr. Ionescu 1938, S. 18; Patmore 1939, S. 39; Gr. Ionescu 1972, S. 469. Während des kommunistischen Regimes, als Reisen ins Ausland kaum möglich sind, dient der ehemalige Chrissoveloni-Bau mit seiner „sinnigen Interpretation der Spätrenaissance“ als Studienobjekt für Architekturstudenten (vgl. u. a. Celac/Carabela/Marcu-Lăpădat 2005, S. 29; persönliche Mitteilung von Prof. em. Aurelian Trișcu, Bukarest, 25. September 2006).

469 Vgl. Șerban Cantacuzino, *Tabel cronologic* [Zeittafel]. In: IP [QAR] 1999, S. 7.

470 Vgl. Georges Gromort, *Préface*, in: GMC/Schmiedigen 1929, S. 5.

471 Siehe VA, Kap. 3.5.3. Ein Exemplar des Chrissoveloni-Portfolios befindet sich im Besitz der 1999 gegründeten Bibliothek Malesherbes (Bd. Malesherbes Nr. 108, 75017 Paris).

472 Le Corbusier ist die Leitfigur der Moderne, die GMC in seinen Essays am häufigsten erwähnt.

473 Die Architektur-Moderne wird in Rumänien zwar von Marcel Janco in der Avantgarde-Zeitschrift *Contemporanul* seit 1922 propagiert, verzeichnet aber 1928 erst vier fertiggestellte Gebäude (sie stammen alle von Janco: vgl. u. a. UAR 1995, S. 62-69) und vermutlich drei im Bau befindliche Projekte: von Janco (vgl. u. a. UAR 1995, S. 72-73), von Horia Creangă (vgl. u. a. UAR 1992, S. 48-55); hinzu kommt ein Hotelbau in Eforie (Schwarzmeerküste), der GMC zugeschrieben werden kann (vgl. WV, W 8). Zum Start der Architektur-Moderne in Rumänien siehe a. Luminița Machedon, in: Stiller 2007 op. cit. S. 30-33; Machedon/Scoffham 1999, darin Kap. 3, *Pioneers of Modernism*, S. 32-57.

474 Vgl. Georges Gromort, *Préface*, in: GMC/Schmiedigen 1929, S. 5.

475 Vgl. u. a. GMC 2002 [1926], S. 19; GMC 1927, S. 352-353; Gr. Ionescu 1972, S. 453-465; Carmen Popescu, *Le style national roumain*. Rennes 2004; Luminița Machedon, in: Stiller 2007 op. cit. S. 26;

476 Bereits in seiner ersten Schrift justiert GMC seine Position gegen Auswüchse des Heimatstils (vgl. GMC, ISA [ESA] 2002 [1926], S. 19-20; wiedergegeben im Anhang).

477 Zur Beschreibung des Baus s. a. GMC/Schmiedigen 1929, S. 8-11 (wiedergegeben im Anhang).

478 Es handelt sich um die Loggia del Consiglio (1467-1493), die GMC am 3. Januar 1932 auf einer Italienreise erneut besichtigt:

„J’ai revu la loggia de Fra Giocondo que j’ai tant étudiée et dont j’ai reproduit le thème à une autre échelle pour la B. Chri[ss]soveloni.“ (*Journal* [1931-1932]. In: *Destin* 1962, S. 96).

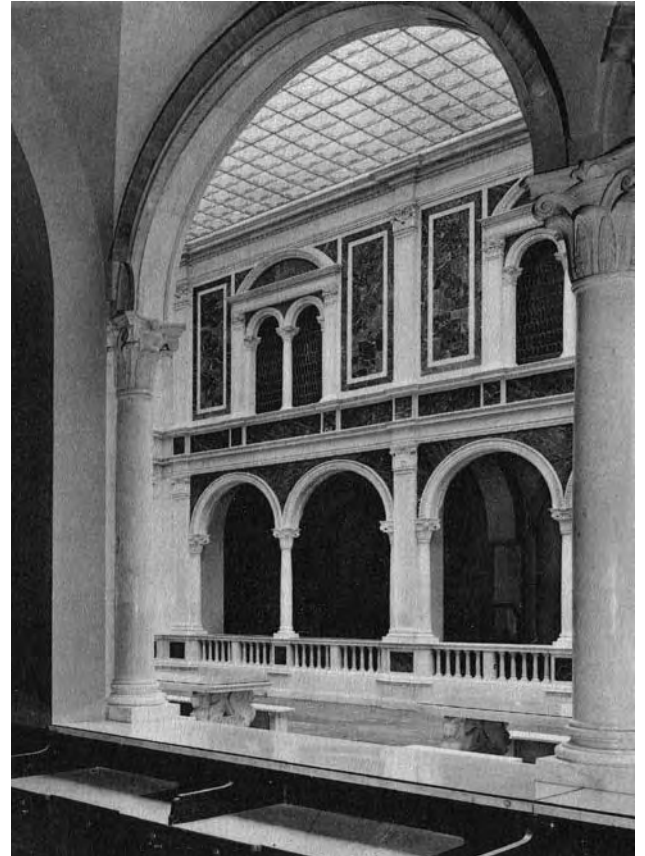
Die Loggia del Consiglio, „eines der schönsten Beispiele der oberitalienischen Frührenaissance-Baukunst“ (Dellwing 1976, S. 428), wird dem Veroneser Architekten und Humanisten Fra Giovanni Giocondo (1433-1515) zugeschrieben. Giocondo gibt die erste illustrierte Vitruv-Ausgabe heraus (1515) und rettet „durch die Ableitung der Brenta“ Venedig vor Versumpfung (vgl. u. a. Gottfried Semper, *Des M. Vitruvius Pollio zehn Bücher der Baukunst*. In: Ders., *Kleine Schriften*. Mittenwald 1979 [1884], S. 211; zu Fra Giocondo s. a. Muraro/Marton 1996, S. 32-33; Pevsner 1996, S. 234).

Unter den fünf Statuen antiker Veroneser Persönlichkeiten, die das zweigeschossige Gebäude krönen, ragen zwei Figuren heraus, denen GMC verbunden ist: Catull und Vitruv. Ihre Bedeutung für GMC wird im Kap. 4 erörtert.

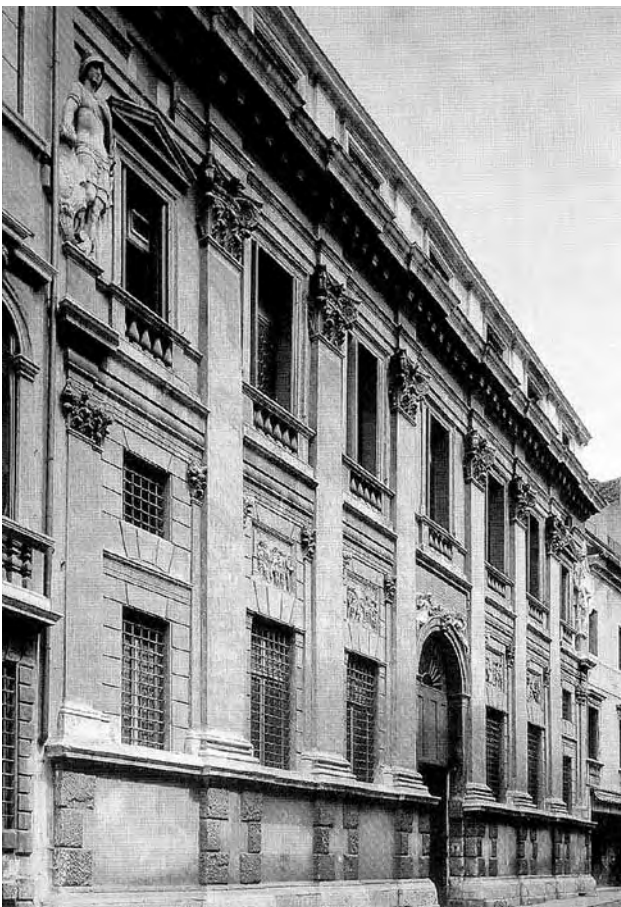
479 GMC zit. nach Patrușiu 1982, S. 90.



155. Fra Giocondo, *Loggia del Consiglio*, Verona (1476-1493).



156. *Christovloni-Bank*, Blick vom kreuzgewölbten Umgang der Bankschalter in das Atrium.



157. Andrea Palladio, *Palazzo Valmarana*, Vicenza. Hauptansicht.



158. Blick vom Eingangsbereich der Stavropoleos-Kirche auf die *Christovloni-Bank* (Aufnahme 1928-1929).



159. Chrissoveloni-Bank, Eingang zum Sitzungssaal (Aufnahme 1928-1929).



160. Chrissoveloni-Bank, Sitzungssaal (Aufnahme 1928-1929).

Erinnerung und Entwurf (I): Nachahmung

Die vorhergehende Passage kündigt einen anderen roten Faden an, der GMCs Werk durchweben wird: den Begriff der Erinnerung. Rund vierzig Jahre später, als er während der Arbeit am Metropole-Projekt in Jassy auf sein Leben als Architekt zurückblickt,⁴⁸⁰ stellt er fest, dass seine Entwurfshaltung in einem wesentlichen Punkt gleich geblieben sei: „Heute wie damals baue ich mit meinen Erinnerungen im Rücken.“⁴⁸¹

Erinnerung und Symbol⁴⁸² sind für GMC Früchte des Gedächtnisses: „Es gibt ein schöpferisches Gedächtnis, oder, besser gesagt: die Werkstatt, in dem die schöpferische Kraft sich entfaltet und zum Werk verdichtet, ist das Gedächtnis selbst.“⁴⁸³ GMC folgt hierin der Bergson'schen Auffassung, die dem Gedächtnis,⁴⁸⁴ jenem „Schnittpunkt zwischen Geist und Materie“,⁴⁸⁵ eine schöpferische Kraft zuschreibt.⁴⁸⁶ Und: „In unserer schöpferischen Entwicklung treiben uns die Erinnerungen vorwärts.“⁴⁸⁷

In der Architektur ist der Begriff der Erinnerung an die Bedeutung geknüpft, die das Bild für den Entwurf haben kann – Bild im Sinne der Erinnerung an die selbst erfahrene Körperlichkeit einer konkreten Architektur.⁴⁸⁸ Wird diese Architektur als herausragend empfunden, kann sie zur Nachahmung anregen. Die Nachahmung⁴⁸⁹ zielt folglich auf „die Nutzbarmachung vergangener Erfahrung für das gegenwärtige Tun“ ab.⁴⁹⁰

480 GMC erörtert dies im 14. und letzten Brief an Simon Bayer (GMC 1993 [1959] b, XIV, S. 116-126). Das Metropole-Projekt wird GMCs letztes Werk sein (siehe WV, W 98).

481 GMC 1993 [1959] b, XIV, S. 117.

482 „Eines der wesentlichen Phänomene, die sich in der Werkstatt des Gedächtnisses ereignen, ist die Entstehung von Symbolen. Kraft der Wiederholung und Auswahl gewisser Bilder, die gewisse Harmonien wachrufen (gleichwie musikalische Kadenzen auf den Geist einwirken), entsteht in uns ein Gespür für die Intelligenz – eine umfassende und subtile Ikonografie, die sich, ähnlich der altägyptischen, in eine Bildsprache gießt. Bestimmte Bilder verdichten sich auf diese Art zu Ideogrammen, die eine intime Symbolik der Empfindsamkeit zeitigen. Indem ein bestimmtes Bild seine vordergründige Funktion, einzig etwas Konkretes zu repräsentieren, überwindet, und sich zu einem Widerhall emporschwingt, der einige Begriffe in einem umfassenderen Zusammenhang wachruft, nimmt es die Gestalt eines Symbols an. Je bedächtiger und eindringlicher unser Ich die Tiefe jenes Widerhalls, das die Natur und das Leben in uns auslöst, wahrnimmt – je mehr sich demnach unser Ich kraft des Gedächtnisses bereichert –, desto empfindsamer wird unser Geist allem Lebendigem gegenüber.“

(GMC 1993 [1957] b, X, S. 95-96).

483 Op. cit., S. 91.

484 Bergson 1991 [1896], S. V.

In *Matière et mémoire* [*Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*] (1896) entfaltet Henri Bergson eine Position, die danach trachtet, zwischen Idealismus und Realismus ein Gleichgewicht herzustellen, indem er ihre Auswüchse zurechtstutzt. Da das Beziehungsgeflecht zwischen Geist und Materie wesentlich für die Architektur ist, könnte die Bergson'sche Position GMCs Haltung zum Begriffspaar Tradition und Moderne geprägt haben. Dies wird in Kap. 4.4 näher untersucht.

485 Das Phänomen des Gedächtnisses liegt auch dem Werk Marcel Prousts zugrunde, den GMC bewundert. Proust selbst steht Bergson nicht nur familiär nahe (Bergsons Ehefrau ist die Tochter einer Cousine ersten Grades der Mutter Prousts), er schätzt ihn auch hoch als den „premier grand métaphysicien depuis Leibniz (et plus grand). Son système créateur évoluera peut-être mais gardera toujours le nom de Bergson.“ (Marcel Proust, *Correspondance*, Paris, 1993 [1922] CXI, S. 163).

486 Bergson unterscheidet zwischen zwei „komplementären Gedächtnissen“ (Bergson 1991 [1896] S. 148): einem passiven und einem aktiven Gedächtnis. Das erste Gedächtnis entspräche einer Art Archiv. Das zweite Gedächtnis hingegen wäre schöpferisch: Das „Bewusstsein einer in der Gegenwart aufgespeicherten Vergangenheit von Handlungen ist allerdings auch ein Gedächtnis, aber ein von jenem ersten durchaus verschiedenes Gedächtnis, immer auf Tätigkeit gestellt, in der Gegenwart zu Hause und nur auf die Zukunft gerichtet.“ (Bergson 1991 [1896] S. 70-71).

Vgl. a. Erik Ogers Einleitung zu Bergsons *Materie und Gedächtnis* (1991): „Die Dauer ist wesentlich Gedächtnis“. Und: Die „als Leben gedeutete Dauer ist ein Prozess, der Neues hervorbringt. Sie ist schöpferische Entwicklung.“ (Erik Oger 1991, op. cit. S. X, XX).

487 GMC 1993 [1956] b, VIII, S. 79. GMC verdichtet hier eine Passage Bergsons:

„Man könnte sagen, dass ohne einen Rückblick von entsprechender Weite keine Besitzergreifung der Zukunft möglich ist; dass der Vorstoß unserer Aktivität nach vorwärts eine Leere hinter sich lässt, in die sich die Erinnerungen stürzen“ (Bergson 1991 [1896], S. 53).

488 Oechsli 2008, S. 46-47.

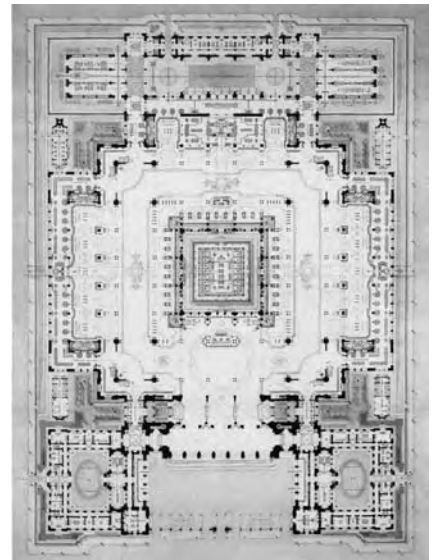
489 Die Bedeutung, die der vielschichtige Begriff der Nachahmung für die klassische Haltung GMCs haben könnte, wird im Kap. 4.2 erörtert.

490 Bergson 1991 [1896], S. 66.

Den potentiellen Zusammenhang von Bild/Erinnerung, Nachahmung und Architektur veranschaulicht Werner Oechslin beispielhaft an seinem Erklärungsansatz zur Entstehung des Palladianismus, indem er die Palladio-Rezeption Goethes⁴⁹¹ mit der Nachahmungslehre des französischen Architekturtheoretikers Quatremère de Quincy⁴⁹² in Verbindung bringt.⁴⁹³

„Weil die Bauten Palladios, wie dies Goethe erfuh und erörterte, in ihrer wirklichen Größe und in ihrer wahren Körperlichkeit einzigartig sind, stellen Nachahmungen stets ein Anderes, wiederum Originelles und Neues dar, das sich – nicht nur über ein einzelnes Element oder gar eine davon abgeleitete Merkwürdigkeit oder Regel, sondern gesamthaft und ganzheitlich – auf Palladio bezieht. Dafür erscheint der Begriff des Bildes in der Tat umfassend genug, symbolhaft und allen Fiktionen von Weiterentwicklung und Variation gegenüber offen.“⁴⁹⁴

Der Chrissovloni-Entwurf selbst zeugt von der frischen Palladio-Rezeption GMCs;⁴⁹⁵ mit der formalen Sprache der Neorenaissance⁴⁹⁶ spiegelt er auch den Einfluss der Pariser École des Beaux-Arts wider,⁴⁹⁷ die seit ihrer Gründung die Nachahmung der Antike und das Studium von Klassikern empfiehlt.⁴⁹⁸ Quatremère de Quincy folgt dieser Tradition. In seiner 1823 erschienenen Lehrschrift *Essai sur la Nature, le But et les Moyens de l'Imitation dans les Beaux-Arts*⁴⁹⁹ unterstreicht er, dass „l'imiter dans les beaux-arts, c'est produire la ressemblance d'une chose, mais dans une autre chose qui devient l'image.“⁵⁰⁰



161. Tony Garnier, *Entwurf für eine Staatsbank*. EG-Grundriss. Grand Prix de Rome 1899.

491 Zur Palladio-Rezeption Goethes vgl. seine *Italienische Reise*. Frankfurt am Main/Leipzig 1976.

Siehe a. Karl Ipsier, *Mit Goethe in Italien. Eine historische Reise*. Herrsching 1987. GMCs Deutung der Palladio-Rezeption Goethes wird im Kap. 4.2 erörtert.

492 Antoine-Chrysostôme Quatremère de Quincy (1755-1849), französischer Architekturtheoretiker; Ausbildung als Bildhauer. Als Sekretär der 1819 reformierten Pariser École des Beaux-Arts zuständig für die Aufstellung der Lehrangebote und der Preisverleihung des Grand Prix de Rome 1816-1839. Aufgrund seiner Schriften und seiner Tätigkeit als Sekretär der École ist er seinerzeit der wirkungsmächtigste Vertreter „des idealistischen akademischen Klassizismus“. Quatremère de Quincy ist den „Normen des Winkelmann’schen Klassizismus [...] verpflichtet“. In seinen theoretischen Schriften vertritt er die normative Kraft der griechischen Antike; darauf baut er die „Forderung der Antiken-Nachahmung“ auf, die er „im Rahmen einer universellen Nachahmungstheorie unter Berufung auf die Natur“ zu legitimieren versucht (Kruft 1991, S. 316). Zu Quatremère de Quincy vgl. u. a. Oechslin 2008, S. 14-16, 45-47; Kruft 1991, S. 316f., 606; René Gabriel Schneider, *L'esthétique classique chez Quatremère de Quincy (1805-1835)*, Diss., Paris 1910; Chafee 1977, op. cit., S. 67f.; Egbert 1980, S. 42f.

493 Oechslin 2008, S. 45-47. Goethe, Schinkel und Quatremère de Quincy sind Zeitgenossen.

494 Oechslin 2008, S. 47.

495 GMC erwählt Palladio als fernen Mentor, Palladio selbst eifert Vitruv nach: „Von einer natürlichen Begabung angeregt, widmete ich mich seit meinen frühesten Jahren dem Studium der Architektur. Und da ich seit jeher der Ansicht war, dass die alten Römer – wie auch in vielen anderen Dingen, so auch im Bauen – all jenen, die nach ihnen kamen, um vieles voraus waren, wählte ich Vitruv zu meinem Meister und Führer. Er ist der einzige antike Schriftsteller, der über diese Kunst geschrieben hat“ (Palladio 1983, S. 17/QLA, 1. Buch, *Vorwort*).

496 Einer der wirkungsmächtigsten Vertreter der Hinwendung zur französischen und italienischen Renaissance an der Pariser École ist Félix Duban (1797-1870) gewesen. Davon zeugt u. a. das Palais des études (s. Abb. 74, 82). Vgl. u. a. Bruno Foucart, *La leçon de Duban* 1997, op. cit. S. 62-63.

497 Denkbar ist, dass GMC auch herausragende Entwürfe der École analysiert hat, etwa Tony Garniers Grand Prix de Rome (1899): Garniers Projekt „für den Hauptsitz einer Staatsbank“ weist einen „durchrationalisiert[en]“ Grundriss auf; die Fassaden bleiben der Formensprache der Neorenaissance verbunden (vgl. u. a. Kruft 1991, S. 452; Guilheux/Cinquabre 1989, S. 41).

498 Die Pariser École des Beaux-Arts geht zurück auf die von Colbert 1671 gegründete Académie Royale d'Architecture, die von 1617 bis 1793 bestanden hat. Für die Akademie stellt die Antike die Instanz dar, an der sich moderne französische Architektur zu messen habe (s. u. a. Kruft 1991, S. 145). Vor diesem Hintergrund zählt der erste Sekretär der Akademie, J. F. Félibien, Vitruv und Palladio zu den ideellen Ahnen der Architekturakademie (vgl. u. a. Egbert 1980, S. 104, S. 118, Anm. 12, 13):

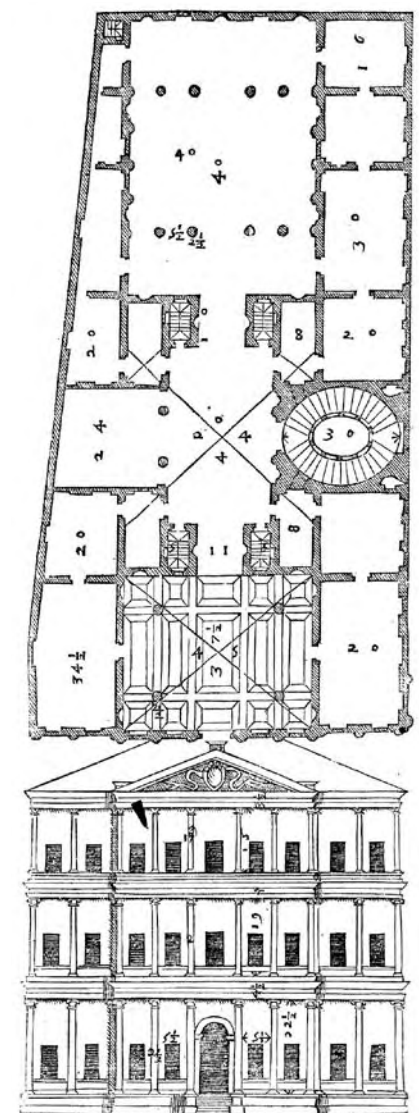
„Vitruve, [...] le plus ancien de tous, & la plus grande autorité, ne peut estre trop estimé ny trop suivi.“ (J. F. Félibien, *Des Principes de l'Architecture, de la sculpture, de la peinture, et des autres arts qui en dépendent. Avec un dictionnaire des termes propres à chacun de ces Arts*. Paris 1699. Vorwort an Jule Armand Colbert, S. 5). Und: „Palladio, qui tient le premier rang entre les Modernes“ (J. F. Félibien 1699 op. cit., *Livre Premier. De l'architecture en général*, S. 5).

Am 29. März 1700 widmet die Pariser Architekturakademie ihre gesamte Sitzung den Werken Palladios (vgl. u. a. Kruft 1991, S. 155).

499 Vgl. Antoine-Chrysostôme Quatremère de Quincy, *Essai sur la Nature, le But et les Moyens de l'Imitation dans les Beaux-Arts*. Paris 1823. Reprint: Brüssel 1980.

Die Bedeutung des Studiums von Klassikern für GMC wird im Kap. 4.2 näher untersucht.

500 Quatremère de Quincy 1823, S. 3. Zit. n. Oechslin 2008, S. 15.



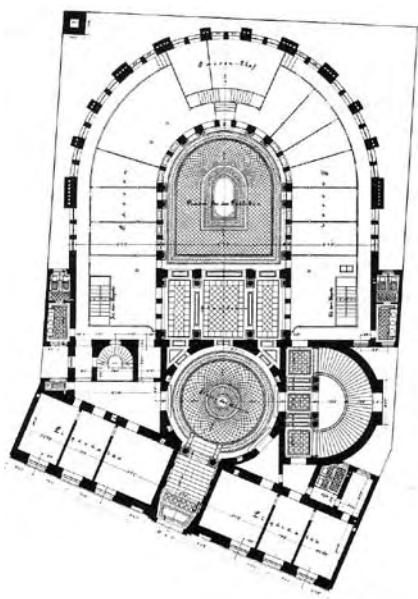
162. Andrea Palladio, *Entwurf für einen Palast in einer unregelmäßigen Baulücke in Venedig*.



163. Gottfried Semper/Carl von Hasenauer, *Burgtheater*, Wien (1871-1888).



164. Gottfried Semper/Carl von Hasenauer, *Kunsthistorisches Museum*, Wien (1869-1891). Mittelrisalit.



165. Otto Wagner, *Österreichische Länderbank*, Wien (1882-1884). Grundriss des Erdgeschosses.

Erinnerung und Entwurf (II): Wiener Einfluss

Im Chrissoveloni-Projekt reflektiert GMC auch Stadterfahrungen seiner Wiener Kindheit. Er denkt über die stadträumliche und architektonische Syntheseleistung des Wiener Großstadtcharakters nach, der „italienische und französische Einflüsse“⁵⁰¹ verarbeitet habe. In Bezug auf die Würdigung des italienischen Einflusses für die Entstehung der Wiener Stadtkultur könnte GMC in Adolf Loos eine Stütze gefunden haben.⁵⁰² So plädiert Loos 1910 dafür, an die Tradition des Wiener Großstadtcharakters anzuknüpfen: „Wir hätten dann wieder schöne monumentale Linien und große Verhältnisse, wir, zu denen seit Jahrhunderten italienische Luft über die Alpen weht, italienische Größe und Monumentalität, Dinge, die in unseren Nerven liegen.“⁵⁰³

Zugleich ist es denkbar, dass die Neorenaissance-Interpretationen des späten Gottfried Semper (1803-1879) und des frühen Otto Wagner (1841-1918) GMCs Neugierde geweckt haben. Gottfried Semper könnte mit seiner „Architektur einer Neorenaissance als Ausdruck kosmopolitischer Einstellung und eines liberalen Staatsbewusstseins“⁵⁰⁴ GMC nicht allein in architektonischer Hinsicht, sondern auch vor dem Hintergrund der innenpolitischen Labilität Rumäniens angezogen haben (vgl. Kap. 3.6). Otto Wagners rationalistische Großstadtarchitektur⁵⁰⁵ dürfte GMC ebenso gefesselt haben. Dabei gilt Otto Wagner auch über sein historistisches Frühwerk hinaus, in dem er sich „formal noch der großen Tradition der Beaux-Arts-Architektur verpflichtet“⁵⁰⁶ fühlt, als „vornehmster Vertreter der Wiener Renaissance“.⁵⁰⁷ Insbesondere Wagners Bau der ehemaligen *Österreichischen Landesbank* (1882-1884) in der Hohenstauffengasse⁵⁰⁸ könnte GMC angeregt haben. Das Gebäude markiert einen Wendepunkt zum Rationalismus in Wagners Schaffen.⁵⁰⁹ Mit der schmucklosen Hoffassade, dem freien Grundriss der hofseitigen Bürogeschosse und dem Einsatz von Glasfußböden sowie Glasdecken gilt es zudem als „eines der modernsten und innovativsten Bürohäuser der damaligen Zeit in Europa“.⁵¹⁰ Der freie Grundriss spielt bei der Chrissoveloni-Bank keine Rolle. Zwischen den zwei Bauten lassen sich etliche Gemeinsamkeiten feststellen: das unvorteilhaft geschnittene Grundstück, die Palazzo-Typologie und die Verbindung eines funktionalen Gebäudes auf höchstem technischem Stand mit historistischen Bauformen, die insbesondere an den Straßenfassaden „in einer frei empfundenen Renaissance“⁵¹¹ gestaltet sind – als Ausdruck der Verknüpfung von Nützlichkeit und Schönheit.⁵¹² Hinzu kommen eine verwandte Grundrissdisposition und „dramatisch inszenierte Raumabfolge“⁵¹³ die vom kreisrunden Vestibül als räumlichem Gelenk ausgeht.

501 Zit. n. Patruilius 1975 b, S. 57. Siehe a. GMC 1993 [1955] b, V, S. 39-40; VA, Kap. 3.2.

502 Zur Entstehung des Wiener Baucharakters äußert sich Loos: Die „Häuser der [1870er] Jahre nahmen ihre Formen [...] von den Palästen des italienischen Adels ab. So wie es die Baumeister des achtzehnten Jahrhunderts getan haben. Dadurch erhielten wir einen Wiener Stil, den Stil der Hauptstadt.“ (Adolf Loos, *Heimatkunst*. Vortrag. Wien, 20. November 1912. Zit. n. Loos 1995, S. 111-112).

503 Adolf Loos, *Wiener Architekturfragen*. In: *Reichspost*. Wien, 1. Oktober 1910. Zit. n. Adolf Loos, *Über Architektur. Ausgewählte Schriften*. Hrsg. von Adolf Opel. Wien 1995, S. 69.

504 Vgl. Krufft 1991, S. 360. Zur weiteren möglichen Bedeutung Sempers für GMC siehe Kap. 4.

505 Vgl. u. a. Krufft 1991, S. 367-369; Richard Neutra, Vorwort zu Heinz Geretsegger/Max Peintner/Walter Pichler, *Otto Wagner 1841-1918*. Salzburg/Wien 1978, S. 8

506 Vgl. August Sarnitz, *Otto Wagner*. Köln etc. 2005, S. 10.

507 Vgl. Sarnitz 2005, S. 10-12. Mit seinem Werk „Moderne Architektur“ (1895), das als „Gründungsmanifest der Architektur des 20. Jahrhunderts“ (Krufft 1991, S. 367) gilt, setzt sich Otto Wagner vom Historismus ab. Dennoch verfolgt er bis in die 1890er Jahre hinein eine historistische Neorenaissance-Architektur. Siehe dazu u. a. Otto Antonia Graf, *Otto Wagner. Das Werk des Architekten*. Bd. 1, 1860-1902. Wien/Köln/Graz 1985; Giancarlo Bernabei, *Otto Wagner*. Zürich 1986, S. 10.

508 Zur ehemaligen Österreichischen Länderbank vgl. u. a. Sarnitz 2005, S. 22-23; Bernabei 1986, S. 36, 37; Graf 1985, S. 49-53; Geretsegger/Peintner/Pichler 1978, S. 152-153.

509 Sarnitz 2005, S. 23; Bernabei 1986, S. 36.

510 Sarnitz 2005, S. 23.

511 Adolf Loos, *Otto Wagner*. In: *Reichspost*. Wien, 13. Juli 1911. Zit. n. Loos 1995, S. 90. Loos bezieht sich vermutlich auf eine Äußerung Wagners. In der Einleitung seines Buchs „Einige Scizzen, Projecte und ausgeführte Bauwerke“ (1889) lehnt Wagner den Eklektizismus ab und plädiert in der Nachfolge Sempers für eine „gewisse freie Renaissance“ (zit. n. Sarnitz 2005, S. 11).

512 Ein Grundgedanke Otto Wagners (vgl. u. a. Sarnitz 2005, S. 21; Krufft 1991, S. 367-369).

513 Sarnitz 2005, S. 23; s. a. Geretsegger/Peintner/Pichler 1978, S. 152-153.

Erinnerung und Entwurf (III): Erfahrung und Reisen

Für GMC ist die „Konkretisierung der Erinnerungen ein fruchtbares Anliegen der Kunst. [...] Die Erinnerung fördert die Synthese des Entwurfs.“⁵¹⁴ Erinnerung und Bild formen somit die Grundlage des „großzügigen Konzept[s] der Nachahmung als dem Garant der Weiterentwicklung von Kunst.“⁵¹⁵

Das Bild speist seine Zuverlässigkeit daraus, die Körperlichkeit eines Gebäudes in seiner konkreten Umgebung selbst erfahren zu haben. Weil die eigene Erfahrung unentbehrlich und der „Bücherweisheit“⁵¹⁶ überlegen ist,⁵¹⁷ berechtigt sie dazu, „de chercher la Beauté où elle est“.⁵¹⁸

Gehen Lektüren und analytische Studien einer Reise voraus, düngen sie den geistig-seelischen Boden, in dem der Samen der eigenen Reiseerfahrungen aufgehen mag.⁵¹⁹ Bereiten Studien die Reiseerfahrung nach, helfen sie, diese zu fes-

514 GMC 1993 [1959] b, XIV, S. 124.

515 Oechslin 2008, S. 47. Die Nachahmungslehre Quatremère de Quincy dürfte in die Architekturauffassung eingeflossen sein, die an der Pariser École des Beaux-Arts während GMCs Studienzeit gepflegt wird. In dieser Architekturauffassung haben, Georges Gromort zufolge, auch Erinnerungen ihren festen Platz. Ihre Bedeutung ist gekoppelt an das Thema der Wirkungsästhetik:

„Art et sentiment esthétique ... Voilà des mots qui, eux aussi, ont été souvent mal définis; mais leurs sens général tout au moins ne vous échappe vraisemblablement pas. Vous n'ignorez pas que l'art est le moyen, l'intermédiaire (au XVII^e siècle on aurait dit le truchement ...) par lequel l'homme, au moyen d'une création qui lui est propre et de souvenirs empruntés au monde que nous connaissons, cherche à éveiller chez son semblable une communauté d'émotions.“ (Gromort 1983 [1946], S. 12).

Ein wesentliches Ziel der Architektur bestünde darin, Menschen innerlich zu bewegen. Indem sie folglich eine Gemeinschaft von Gefühlen erzeugt, leiste die Architektur einen Beitrag zur gesellschaftlichen Identitätsstiftung. Damit bietet die Architekturauffassung der École eine Antwort auf die Frage „nach dem Wesensgehalt der Baukunst als gesellschaftlicher Kunst“ (Philipp 1996, S. 16). Die Mittel der Architektur seien: das eigenständige Werk und Erinnerungen an die Welt, die allen Menschen zugänglich ist. Dies erinnert an die „Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis“ (Majetschak 2007, S. 19) von Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762), dessen *Aesthetica* (1750) der Disziplin der Ästhetik den Namen gegeben hat: Künstler benötigten eine „kräftige Fantasie“ und ein „gute[s] Gedächtnis“ (Majetschak 2007, S. 28).

Die Architekturauffassung der École dürfte zurückgehen auf den Begriff der *convivitas* – des Ebenmaßes als dem „ästhetische[n] Schlüsselbegriff [der] Architekturtheorie“ von Leon Battista Alberti (1404-1472) (Kruft 1991, S. 50). Gebäude seien gleichsam „therapeutische Maschinen“ (Grafton 2002, S. 411), die „eine prägende Kraft auf ihre Bewohner [und Besucher] ausüben“ sollen (ebd.): „Die Beschauer sollen meinen, es nicht lange genug betrachten zu können, weil sie es immer wieder anschauen und bewundern müssen, wenn sie nicht sogar wiederholt beim Fortgehen zurückblicken.“ (L. B. Alberti, zit. n. Grafton 2002, S. 413).

Das Thema der Wirkungsästhetik durchzieht wie ein roter Faden die architekturtheoretischen Debatten der Pariser Architekturakademie und später der École des Beaux-Arts. Der Begriff des *bon goût* ist ebenso davon geprägt wie die *caractère*-Lehre bei Germain Boffrand (1667-1754) und Jacques-François Blondel (1705-1774) sowie die *architecture parlante* der sog. Revolutionsarchitektur (siehe u. a. Kruft 1991, darin die Kap. 11, *Der Weg zum dogmatischen Klassizismus*, S. 139-143; Kap. 12, *Die Gründung der Architekturakademie und die Krise des akademischen Dogmatismus*, S. 144-157; Kap. 13, *Relativistische Architekturästhetik, Aufklärung und Revolutionsarchitektur*, S. 158-185).

Die Haltung von Adolf Loos ist der Position Gromorts verwandt: „Die Architektur erweckt Stimmungen im Menschen. Die Aufgabe des Architekten ist es daher, diese Stimmungen festzuhalten. [...] Der Architekt kann das nur erreichen, wenn er bei jenen Gebäuden anknüpft, die bisher im Menschen diese Stimmung erzeugt haben.“ (Adolf Loos, *Architektur*. Auszug unter dem Titel *Über Architektur*. In: *Der Sturm*. Berlin, 15. Dezember 1910. Zit. n. Loos 1995, S. 86).

Le Corbusier greift in diesem Zusammenhang die traditionelle Analogie von Architektur und Musik auf. Die „Architektur ist da, um uns zu ERGREIFEN. Die Architektur ergreift, wenn das Werk einer Stimmgabel gleich die Musik des Weltalls anschlägt, dessen Gesetze wir anerkennen und bewundern. Sobald gewisse Beziehungen walten, rührt uns das Werk an.“ (Le Corbusier, *Ausblick auf eine Architektur*. Gütersloh/Berlin 2001 [1922], S. 33; s. a. Kruft 1991, S. 461).

516 Oechslin 2008, S. 46.

517 Ebd. Zu Oechslins Position lässt sich bei Gioran eine Entsprechung aus der Perspektive eines Schriftstellers finden: „Ich habe dann früh bemerkt, dass die Wahrheit nicht in den Büchern ist – sie ist in den Empfindungen.“ (Gioran 1998 op. cit., S.32).

518 Gromort 1983 [1946], S. 146.

519 Goethes Italienreise beispielsweise, die er erst im Alter von 37 Jahren unternimmt, geht eine lange Vorbereitungszeit voraus: „Nach Italien Langer! Nach Italien! Nur nicht über's Jahr. Das ist mir zu früh: ich habe die Kenntnisse noch nicht, die ich brauche, es fehlt mir noch viel. Paris soll meine Schule sein, Rom meine Universität; und wenn man's gesehen hat, hat man alles gesehen. Drum eil ich nicht hinein.“ (Goethe in einem Brief aus Straßburg 1770 an seinen Leipziger Schulfreund E. Th. Langer. Zit. n. Ipsier 1987, S. 15).



166. Otto Wagner, Wohn- und Geschäftshaus Stadiongasse Nr. 6/8, Wien (1881-1883). Eckansicht.



167. Otto Wagner, Österreichische Länderbank, Wien (1882-1884). Hauptansicht.



168. Blick auf die Christovoleni-Bank vom Innenhof der Stavropoleos-Kirche.



169. Paestum, Poseidontempel. Blick aus der Südhalle nach Osten auf die Säulenreihe der Cella (Aufnahme GMC o. D.).



170. Rom, Forum Romanum (Aufnahme Kurt Hielscher 1938).

tigen und die eigene Urteilskraft zu schärfen.⁵²⁰ Damit sind theoretische Studien – mathematisch gesprochen – eine notwendige, eigene Erfahrungen⁵²¹ und Empfindungen⁵²² aber eine hinreichende Bedingung für die Zuverlässigkeit der „zum Bilde vergegenwärtigten Erinnerung“.⁵²³ Der Notwendigkeit, diese zwei Bedingungen miteinander in Einklang zu bringen, ist sich auch Palladio bewusst:

„Seit meiner Jugend habe ich mich mit größtem Gefallen der Architektur gewidmet, wobei ich nicht nur in mühevolem, jahrelangem Studium die Bücher jener Autoren gelesen habe, die mit großer Begabung diese edle Wissenschaft um vortreffliche Lehrsätze bereichert haben, sondern mich auch wiederholt nach Rom, in andere Teile Italiens und außer Lande begeben habe, wo ich mit eigenen Augen und mit eigenen Händen die Reste vieler antiker Bauten gesehen und vermessen habe.“⁵²⁴

In Palladios Werdegang findet GMC auch die initiatorische Wirkung bestätigt, die Reisen entfalten können:

„Son principal voyage fut celui de Rome; il eut lieu en 1544, en compagnie de Marco Thiene, et c’est là que se produisit le second miracle. [...] (C’est là qu’il rencontra ceux qui devaient être ses grands collaborateurs, Vittoria et Véronèse).

Quoiqu’il soit parmi les derniers dans l’ordre chronologique des grands architectes de son temps, il devait découvrir en lui, au contact de Rome, une formule aussi noble que celle de Bramante qui vint, lui presque parmi les premiers.“⁵²⁵

Die eigene Erfahrung vermag somit der künstlerischen Entwicklung fruchtbare Wendungen zu geben. Dafür sei aber, so GMC in der Nachfolge Goethes, nicht die kritische Annäherung ausschlaggebend, sondern die Fähigkeit, aufrichtig zu bewundern.⁵²⁶

520 „Man mag zugunsten einer schriftlichen und mündlichen Überlieferung sagen, was man will, in den wenigsten Fällen ist sie hinreichend, denn den eigentlichen Charakter irgendeines Wesens kann sie doch nicht mitteilen, selbst nicht in geistigen Dingen. Hat man aber erst einen sichern Blick getan, dann mag man lesen und hören, denn das schließt sich an den lebendigen Eindruck; nur dann kann man denken und beurteilen.“ (Goethe, Rom, 2. Januar 1787. In: *Italienische Reise* 1976, S. 202-203).

521 Leonardo da Vinci legt im Vorwort seines Traktats über die Malerei, das GMC gekannt haben dürfte, gleichfalls Nachdruck auf die Bedeutung der eigenen Erfahrung:

„[M]y works are born of simple and pure experience, which is the true mistress. This gives the rules by which you are able to distinguish the true from the false [...]. These rules will enable you to possess a free and good judgement, since good judgement is born of good understanding, and good understanding derives from reason expounded through good rules, and good rules are the daughters of good experience – the common mother of sciences and arts.“

(Zit. n. *Leonardo on Painting*, Hrsg. von Martin Kemp. New Haven and London 2001, S. 10).

522 Bergson betrachtet „den lebenden Körper als [...] die Quelle der Empfindung [...] wie die Wahrnehmung der Maßstab für die reflektierende Kraft des Körpers ist, so ist die Empfindung der Maßstab für seine absorbierende Kraft.“ (Bergson 1991 [1896], S. 43).

Mit Bergson und Baudelaire betont GMC den synästhetischen Charakter der Empfindungen: „Die psychische Eigenschaft, die mit dem Gedächtnis am innigsten verbunden ist, ist die Empfindsamkeit, jene Resultante unserer emotionalen Eigenschaften. Eine starke Empfindsamkeit hat eine symmetrische Entsprechung in der Welt des Gedächtnisses. [...] Ich spreche von jenen Erinnerungen, die sich harmonisch entfalten: Dans [lesquelles] «des couleurs et les sons se répondent». Eine neue Wahrnehmung ruft in einem solchen Gedächtnis eine oder mehrere Erinnerungen wach (eine Erinnerung ist stets ein vielschichtiges Bild). Dies verleiht der Wahrnehmung jenes flüchtigen Augenblicks Farbe und Festigkeit, und verstärkt sie oft zur einer symphonischen Ganzheit.“ (GMC 1993 [1957] b, IX, S. 86). Der Passus „les couleurs et les sons se répondent“ entstammt dem Gedicht *Correspondances* von Charles Baudelaire (aus dem Zyklus *Blumen des Bösen*; zit. n. Baudelaire 1998, S. 18).

523 Vgl. Bergson 1991 [1896], S. 135.

524 Palladio 1983, S. 15/QLA, 1. Buch, *Widmung an Giacomo Angaranno*.

525 GMC, *Palladio* 1928, S. 17.

526 „Indessen ist die stille Fruchtbarkeit solcher Eindrücke ganz unschätzbar, die man genießend, ohne zersplitterndes Urteil, in sich aufnimmt. Die Jugend ist dieses höchsten Glücks fähig, wenn sie nicht kritisch sein will, sondern das Vortreffliche und Gute, ohne Untersuchung und Sonderung, auf sich einwirken lässt.“ (Goethe über seinen ersten Besuch im Mannheimer Antikensaal; s. *Dichtung und Wahrheit* 2000, 11. Buch, S. 559. Zit. v. GMC, *Goethe* 1971 [1943], S. 102). GMC empfiehlt Goethes Haltung als zeitlos, denn der „kritische Geist eines Künstlers reift langsam und oft erst nach der Begegnung mit Kunstwerken. Dies geschieht mithilfe des Unterscheidungsvermögens und aus dem Bedürfnis, eine Wertehierarchie aufzubauen. Aber anfangs ist der kritische Geist weder das ausschlaggebende noch das fruchtbarste Moment. Die reine Freude und die aufrichtige Bewunderung, die von keinem Hintergedanken betrübt, sondern von lyrischer Begeisterung getragen werden, bilden die lebendige Quelle einer jeden Begabung.“ (ebd.; vgl. hierzu a. Kap. 4.2, Anm. 131).

3.5.6 Studienreisen, Arbeitsethos und Muße

Die Zugreisen zwischen Bukarest und Paris nutzt GMC zu ausgiebigen Studienreisen quer durch Europa:⁵²⁷ von Bukarest über Budapest, Wien, Stuttgart und München nach Paris; oder über die kroatische Adriaküste nach Italien, dann weiter nach Südfrankreich und Spanien,⁵²⁸ schließlich nach Paris; von dort aus nach Belgien und in die Niederlande.⁵²⁹

Mit Montaigne⁵³⁰ ist GMC ein leidenschaftlicher Reisender: „Reisen bedeutet, neugeboren zu werden [...] die Seele ist gleichsam eine Geige, und die Landschaften sind ihre Saiten.“⁵³¹ Beim Besuch berühmter Gärten und Bauten wird ihm „jede Schönheit der Kunst ein Anlass zur Exaltiertheit.“⁵³² Stundenlang verweilt er in Museen, um das Handwerk von Dürer, Piranesi, Claude, Poussin, Goya, Hokusai, Corot und Daumier zu entschlüsseln.⁵³³ Gleichzeitig ziehen ihn unscheinbare Orte an. Er durchschlendert sie, getragen von einem einzigen Wunsch: zu schauen. Oft verlässt er das Hotelzimmer erst nachts, um in die frische Luft und die nächtliche Stadtsilhouette einzutauchen.⁵³⁴

Von Paris aus bereist er ganz Frankreich – jene Parklandschaft, zu der seine französische Großmutter ihm einst die Liebe eingefloßt hat.⁵³⁵ Er durchwandert das Land von Mesnard nach Aigne-Morte, durch die Camargue bis Nîmes, durch die Provence nach Burgund, Chartres und Reims.⁵³⁶ Versailles wird sein „persönlicher Garten“.⁵³⁷

Wien, gleichsam eine europäische Schaltzentrale zwischen Ost und West, Nord und Süd, ist für GMC der Ort „einer logischen Rast“.⁵³⁸ Dort erweitert er die Erfahrungen seiner Kindheit, erkundet die Stadt und ihre Kunstschatze. So besucht er vermutlich Bauten von Semper, Wagner und Loos. In der grafischen Sammlung der Albertina vertieft er sich in das Werk von Albrecht Dürer.⁵³⁹

Auf den Reisen durch die Apenninhalbinsel erkennt GMC mit Gromort,⁵⁴⁰ dass „Italien für den Menschen der Moderne die Bedeutung gewonnen hat, die Griechenland für den Menschen der römischen Antike hatte.“⁵⁴¹



171. Pompeji, Haus der Vettier (Aufnahme GMC o. D.).

527 GMC 1993 [1955] b, III, S. 36; Patruilius 1975 a, S. 58.

528 GMC 1993 [1959] b, XIV, S. 117, 122; GMC 1993 [1956] a, S. 109.

529 GMC, *Vorurteile* 1966 [1934], S. 61-64, s. VA, Kap. 5.2.

530 „Das Reisen scheint mir [...] eine ersprießliche Betätigung. Der Geist übt sich dabei ständig in der Beobachtung neuer, ihm unbekannter Dinge. Ich wüßte [...] keine bessere Schule, uns im Leben weiterzubilden, als ihm unausgesetzt die Mannigfaltigkeit so vieler anderer Daseinsweisen, Anschauungen und Gebräuche vorzuführen und ihn an diesem ewigen Wandel der Erscheinungsformen unsrer Natur Geschmack finden zu lassen.“ (Montaigne 1998, S. 489/Essais III, 9, *Über die Eitelkeit*).

531 GMC 1993 [1959] b, XIV, S. 122.

532 PV [MW] 1938, S. 178.

533 Patruilius 1975 b, S. 57.

534 GMC 1993 [1959] b, XIV, S. 122.

535 In einem Brief schildert GMC einen Traum, den er kurz nach dem Tod der Großmutter gehabt habe: „Wir standen gemeinsam vor dem Eisengitter eines Parks. Aus einem Etui zog sie einen kleinen Schlüssel hervor, kunstvoll ziseliert wie ein Juwel. Sie schloss damit eine kleine Pforte auf und sagte mir: «Geh' hin und schau'!» Jener Park war Frankreich.“ (GMC 1993 [1955] b, V, S. 54).

536 Ebd.

537 Ebd.

538 Eintrag im verschollenen Tagebuch GMCs vom Juli 1922. Zit. n. Patruilius 1975 b, S. 57.

Als Bezugspunkt erwähnt GMC Wien nur in privaten Schriften. Es ist, als ob er eine Scheu davor gehabt hätte, die zauberhafte Intimität seiner Kindheit, die er mit Wien verbindet, offenzulegen.

539 In „seinem Tagebuch [im Juli 1922] notiert er die Titel von 124 Zeichnungen und 87 Radierungen Albrecht Dürers, die in der Albertina ausgestellt waren.“ (Patruilius 1975 b, S. 57).

540 „Mais si, dans un cours d'architecture, on est amené à se reporter souvent vers l'Italie de la Renaissance, c'est qu'il n'y a pas eu alors, comme on le croit en débutant, une architecture italienne, mais en fait une architecture mondiale: l'Italie a été, dix-huit siècles durant, l'héritière de l'antiquité et du monde romain. Elle possède, en Sicile, plus de temples doriques en bon état que n'en montre la Grèce elle-même. Elle a tous les restes de l'antiquité romaine et il est naturel, de ce fait, qu'elle ait eu l'architecture romane la plus sensible. Elle possède en parfait état, les productions de la Renaissance, et tout ce que l'Europe a construit jusqu'à la fin du XIX^e siècle est contenu en germe dans l'œuvre si extraordinairement fertile de Palladio. On peut dire qu'on feuillette l'Italie comme on le ferait d'une encyclopédie. Il faut voir, voyager, et comme je l'ai dit dans un de mes premiers entretiens, se laisser aller à penser.“ (Gromort 1983 [1946], S. 147).

541 GMC, *Goethe* 1971[1943], S. 104.



172. Paul Delaroche, Wandgemälde im Hémicycle des Palais des Études, École des Beaux-Arts, Paris (1836-1841), Ausschnitt. In der Bildmitte befindet sich die Figur Albrecht Dürers (sie trägt eine blau-weiß gestreifte Mütze).



173. GMC, *Villa Almerico-Valmarana – La Rotonda* (Andrea Palladio ca. 1565/6-1569), Skizze (1928).



174. Loggia Valmarana, Giardino Salvi, Vicenza (ca. 1592; Paolo Antonio Valmarana zugeschrieben). Aufnahme GMC o. D. [1932].



175. GMC auf den Stufen der Villa Almerico-Valmarana – La Rotonda, o. D. (vermutlich 1928 während der Arbeit am Palladio-Essay in Vicenza).

In seinem geistigen Gepäck führt er vermutlich mit sich auch die *Italienische Reise* und *Dichtung und Wahrheit* von Goethe,⁵⁴² sowie Jacob Burckhardts *Kultur der Renaissance in Italien*⁵⁴³ und dessen *Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*.⁵⁴⁴ Verzaubert vom „Frühling der italienischen Renaissance, den Simonetta Verspucci verkörpert“⁵⁴⁵ kehrt GMC von seinen Streifzügen an der italienischen Mittelmeerküste nach Bukarest zurück – „voll beladen mit geistigen Früchten, saftig und wohlduftend“.⁵⁴⁶

Reisen ist für GMC zugleich „eine der angenehmsten Arten der Muße.“⁵⁴⁷ Denn „die Muße ist die große Gabe, die uns die Arbeit darreicht, ein Moment der Entspannung, in dem die Empfindsamkeit und Intelligenz walten. Wer nicht hart arbeitet, kann die Muße nicht schätzen, jenen kühlenden und erbauenden Schatten der menschlichen Tätigkeit.“⁵⁴⁸

Diese Einsicht gewinnt GMC insbesondere auf der Mogoșoaia-Baustelle und beim Chrissoveloni-Projekt. Beide Arbeiten, umfangreich und anspruchsvoll, erfüllen ihn mit Zuversicht.⁵⁴⁹ Mit einem „unbarmherzigen Willen“⁵⁵⁰ verfolgt er den „zielstrebigsten Traum“,⁵⁵¹ seinen Raumvorstellungen eine präzise Gestalt zu geben. Regelrecht versunken in die Arbeit, gilt sie ihm als Lebenselixier.⁵⁵² Als sich zur Architektur und Malerei das Schreiben hinzugesellen, entwickelt sich GMC auch zu einem „ouvrier intellectuel“,⁵⁵³ und später zu einem *homme de lettres*.⁵⁵⁴ Als Geistesarbeiter folgt GMC den Schriftstellern, die er besonders schätzt, etwa Charles Augustin de Sainte-Beuve.⁵⁵⁵



176. Pompeji, Casa degli amorini dorati (Aufnahme GMC o. D.).

542 Aus diesen zwei Schriften zitiert GMC in seinem Essay über Goethe 1971 [1943].

543 Im erhaltenen Findbuch eines Teils der GMC-Bibliothek ist der Titel einer französischen Ausgabe von Burckhardts *Kultur der Renaissance in Italien* eingetragen, *La civilisation en Italie (au temps de la Renaissance)*. Es könnte sich um die Ausgabe von 1921 handeln, erschienen bei Plon-Nourrit in Paris. Burckhardts Schriften gehören auch zur Beaux-Arts-Lektüre (vgl. u. a. Gromort 1983 [1942], S. 145).

544 Jacob Burckhardt, *Der Cicerone*. Leipzig 1924. EA 1855.

545 GMC 1993 [1957] b, X, S. 90.

546 GMC 1993 [1959] b, XIV, S. 117.

547 Op. cit., S. 117.

548 Op. cit., S. 122.

549 Op. cit., S. 116.

550 Ebd.

551 „Ich ging durch die Werkstätten der Steinmetze und Marmorbauer, um zu beobachten, wie sich die gezeichneten Formen materialisierten. Ich sah erste Gewölbesteine und sann über die Räumlichkeit nach. Als sie Gestalt anzunehmen begann, indem der Grundriss gleichsam in die Fundamente gegossen wurde und alsdann aus ihnen emporstrebte, spürte ich, wie die Zuversicht in mir wuchs. Ich träumte bewusst. Ich hatte den Mechanismus begriffen, der den Traum in die Wirklichkeit übersetzt.“ (GMC 1993 [1959] b, XIV, S. 116.)

552 Ebd.

553 Vgl. Charles Augustin de Sainte-Beuve, Brief vom 19. April 1854 an S. de Sacy?:

„Je suis en ce moment comme vous avez été si souvent vous-même, un *ouvrier intellectuel* qui n’a pas le temps de lever les yeux pour voir si le temps est bleu ou s’il passe un nuage.“

(In: Charles Augustin de Sainte-Beuve, *Correspondance générale. Lettres retrouvées I (1823-1859)*. Paris 2006, Bd. 1, S. 625, Brief Nr. 7534 [Hervorhebung von DT]; s. a. *Brief an Duvoyrier?*, Bd. 2, S. 1862, Brief 7874; Lepenies 1997, S. 225).

554 *Homme de lettres* gilt als „ehrenvolle Berufsbezeichnung, die man sich in harter Anstrengung und auf Kosten konstanter Müdigkeit [...] verdienen muss“, ähnlich der „«Pressur und Eilpein», die Jacob Burckhardt beim Büchermachen beklagte“ (vgl. Lepenies 1997, S. 225).

555 Vgl. GMC-Brief an Marie-Lyse Ruhemann-Cantacuzino, 28. Dezember 1958; s. VA, Anhang.

Charles Augustin de Sainte-Beuve (1804-1869), französischer Literaturkritiker und Romanschriftsteller. Lehrtätigkeit in Bern, Lausanne, Lüttich und Paris. Mitglied der Académie française (ab 1854). Zeitweise mit Victor Hugo befreundet. Bruch mit dem 2. Kaiserreich aufgrund seiner liberalen Haltung und seines öffentlichen Eintritts für die Pressefreiheit.

Sainte-Beuves Hauptwerke, *Histoire de Port Royale* (1840-1859) und *Chateaubriand et son groupe littéraire* (1860), gehen aus seinen Vorlesungen hervor. Aufgrund seines meisterhaften Stils und seiner inhaltlichen Präzision gilt er als hochangesehener, aber gefürchteter Literaturkritiker. Auf der Suche nach dem eigenen Weg messen jüngere Schriftsteller wie Emile Zola, Friedrich Nietzsche und Marcel Proust ihre aufstrebende Kraft an Sainte-Beuve – zwischen Faszination und Polemik. Sainte-Beuve pflegt eine Vorliebe für die Romantik, die im Alter einer Begeisterung für klassische Autoren weicht.

Mit dem Essay *Qu’est-ce qu’un classique?* (1850) stößt Sainte-Beuve eine Klassiker-Debatte an, die bis in die Gegenwart hinein ausstrahlt. Die Originalversion des Essays und eine Übertragung ins Deutsche ist zu finden bei Gustav René Hocke, *Der französische Geist*. Zürich 1988, S. 146-163.

Zu Sainte-Beuve vgl. u. a. Gero von Wilpert (Hrsg.), *Lexikon der Weltliteratur*. Stuttgart 2004, S. 1584-1586; Wolf Lepenies, *Sainte-Beuve. Auf der Schwelle zur Moderne*. München/Wien 1997.



177. GMC in seiner Bukarester Dachkammer, am Metropole-Projekt für Jassy arbeitend (WV, W 98) (Aufnahme o. D. [1958]).

Tatsächlich wird GMC zeitlebens ein schonungsloses Arbeitspensum absolvieren, das bemerkenswert ist.⁵⁵⁶ Seiner Arbeitsauffassung wohnt einerseits, vielleicht als Nachhall der glücklichen Kindheit, eine spielerische Note inne.⁵⁵⁷ Sie bewahrt ihn davor, die Arbeit zu einem Dogma zu erheben⁵⁵⁸ und zu sakralisieren.⁵⁵⁹ Andererseits liegt für ihn der Sinn der Arbeit darin, sich gewissenhaft und demütig die Fähigkeiten, Kenntnisse und Techniken des gewählten Berufs anzueignen und zu vertiefen:⁵⁶⁰ eine Disziplin, die auf die berufliche Vervollkommnung abziele und zugleich der Selbsterkenntnis diene. Diese Selbstbegrenzung, die GMCs Freiheitsbegriff zugrundeliegt,⁵⁶¹ versteht er nicht als Abkapselung von der Gesellschaft, sondern als Erhöhung, demnach als Überwindung seiner selbst.⁵⁶²

556 Anghel Marcu, ein ehemaliger Student GMCs an der Bukarester Architekturfakultät, unterstreicht, dass die Studenten GMCs Schaffenskraft bewundert hätten:

„Wir behalten ihn auch deshalb so gut in Erinnerung, weil er gleichzeitig auf mehreren Gebieten glänzte. Neulich habe ich in Zeitungen der 1930er Jahre Interviews mit einigen großen Architekten wiedergelesen. Die Frage, ob sie ins Theater oder Konzert gingen, haben beinahe alle verneint: «Wir haben keine Zeit.» Ich erinnere mich auch an die Worte des großen Duiliu Marcu, bei dem ich die Baugeschichtsvorlesung hörte: «Lest, lest so viel ihr könnt. Später werdet ihr Sklaven des Arbeitsalltags sein und keine Zeit mehr zum Lesen haben.» Deshalb kommt uns Cantacuzino wie ein Wunder vor. Wo hat er bloß die Zeit hergenommen, um neben dem Architektenberuf auch zu malen, eine Zeitschrift zu gründen und mit namhaften Schriftstellern und Philosophen zusammenzuarbeiten? Auch deshalb empfinden wir Hochachtung vor ihm.“ (Anghel Marcu, *G. M. Cantacuzino*. In: *Cotidianul. Supliment cultural* [Die Tageszeitung. Kulturbeilage]. Bukarest, 18. Januar 1993, S. 8).

557 GMC 1993 [1955] b, II, S. 31.

558 GMC 1993 [1959] b, XIV, S. 121.

559 „Im Schweiß deines Angesichts sollst du dein Brot essen, bis du wieder zu Erde wirst.“ Doch weder ist die Stirn dazu bestimmt, von Schweiß überflutet zu werden, noch das Haupt dazu geschaffen, sich zu neigen. Warum also jene Strafe? Warum?“ (GMC 1993 [1955] b, II, S. 31).

GMC wendet sich hier gegen einen Aspekt des alttestamentarischen Determinismus (vgl. I. Mose 3.19. Zit. n. *Die Bibel*. Stuttgart 1972, S. 18) und gegen die Überbewertung der protestantischen Ethik und des Geistes des Kapitalismus (vgl. a. Pieper 1948, S. 14, 93). Im selben Atemzug spielt er auf ein altrumänisches Sprichwort an, das Erfahrungen der verschiedenen Fremdherrschaften verdichtet hat: *Capul plecat, sabia nu-l taie* [Das geneigte Haupt wird vom Säbel nicht abgeschlagen] (vgl. Muntean 1966, S. 61). Auch bei anderen Gelegenheiten wird sich GMC dem Fatalismus und dem daraus resultierenden Untertatengeist verweigern, der die Donaufürstentümer im Griff gehabt hat und bis in die Gegenwart hinein wirkt – Cioran zufolge ist der „Fatalismus [...] die Nationalreligion in Rumänien“ (Cioran 1998 op. cit. [CD], S. 35).

560 GMC 1993 [1959] b, XIV, S. 121-122.

561 „Ununterbrochen unterzieht sich der Mensch den härtesten Anstrengungen und oft den erbarmungslosesten Methoden, um die Regeln und Gesetze der Disziplin kennenzulernen, in die er einzutreten beabsichtigt. Und er wird sich umso freier fühlen, d. h. umso stärker Herr seiner selbst sein, als er sich alle diese Regeln angeeignet haben wird. Diese werden in seinem Bewusstsein aber nicht die Bedeutung von Fesseln haben. Vielmehr werden sie seine intellektuelle Struktur selbst bilden, da sie die Grundlage seines Wissens mit ausmachen. Indem sie begriffen und durch die Aneignung neuer Elemente angereichert werden, verkörpern diese Regeln und Gesetze das Werkzeug der Vervollkommnung selbst. Sie stellen das Streben nach Besserem, ja nach Vollendung dar: das Ideal des wahren Liebhabers und Kenners der Freiheit.“

(GMC, *Artistul și libertatea* [Der Künstler und die Freiheit]. In: *Simetria* VIII, 1947, S. 102-103; s. VA, Kap. 5.2). Zur Bedeutung der Vollkommenheit für GMCs klassische Haltung s. a. VA, Kap. 4.3.

562 „Ich habe die Vielen gefürchtet und gemieden, auch das, was den Vielen gefällt, denn die Vielen sind nie frei. Der Mensch ist nur als Einzeln Mensch, und die Menge ist unfähig zu denken. Sie ist nur ein Strom der Instinkte. Im Kontakt und im Widerstreit mit jener Menge bin ich dazu gelangt, den Sinn des mönchischen Lebens zu vertiefen. Und die Schönheit, indem sie dich befreit, isoliert sie dich zugleich. [...] Denn eines der Privilegien der Freiheit ist, wählen zu dürfen. Wählen bedeutet aber, dich zu verpflichten, und je stärker du dich verpflichtest, desto schwieriger und heroischer ist es, die Freiheit zu erlangen und zu verteidigen. [...] Die letzte Etappe besteht darin, dich von dir selbst zu befreien. Wie oft bist du nicht dein eigener Sklave gewesen, als du dich schon auf den Gipfeln wägst. Denn die Vereinzelung muss nicht bedeuten, sich nicht zu beteiligen und in einem Elfenbeinturm zu isolieren. Demnach: keine Isolierung, sondern Erhöhung, denn, so Leonardo da Vinci, «der Himmel ist über uns, aber unser Geist ist über dem Himmel».“ (GMC 1993 [1955] b, III, S. 46).

In der Distanzierung zu den „Vielen“ und dem Verständnis des *Wählens* könnte GMC Aristoteles folgen – „denn scharfe Unterscheidungen zu machen ist nicht Sache der Vielen“ (NE, X, 1. Zit. n. Aristoteles 2006, S. 272). Das Wählen als „Entscheidung“ und „überlegte Wahl“ ist ein Baustein der aristotelischen Ethik (vgl. NE, I 1; III, 5; VI 1. Zit. n. Aristoteles, *Nikomachische Ethik*. Stuttgart 2006, S. 5, 62-63, 155, 303, Anm. 2 von E. A. Schmidt). Der Bedeutung des aristotelischen Denkens für GMCs Architekturauffassung wird in Kap. 4 nachgespürt.

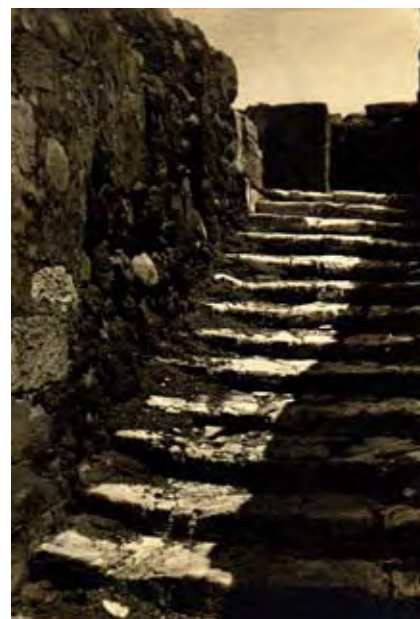
*Leonardo könnte einen Satz Plotins verarbeitet haben: „Nun, wir haben auch den Geist selber oberhalb unseres «wir».“ (Plotin, Enn. I 1[53] 8, 44. Zit. von GMC in *Simetria* VII, 1947, S. 18).

Die potentielle Annäherung an die Selbsterkenntnis ist für GMC ein Band, das Arbeit und Muße miteinander verknüpft. Kraft des Zur-Ruhe-Kommens wirke die Muße auf die Klarsicht hin, die ihrerseits die spirituelle Einheit begünstige. Jene Ruhepausen, in denen gewissermaßen ein moderner Sisyphos ins Tal herabsteigt, um den Fels seiner Arbeit erneut hochzustemmen,⁵⁶³ seien zugleich klärende Augenblicke, in denen sich die eigene Persönlichkeit herauschäle:

„Ohne Augenblicke der Rast ergäben die Reisen keinen Sinn. Auch die Wüste braucht ihre Oasen. Diese Momente des Innehaltens sind die einzigen, in denen wir einen flüchtigen Besitz von unseren inneren Landschaften erhaschen können. Die kurzen Ruhepausen zwischen einer vollbrachten Arbeit und dem Beginn einer neuen, in denen das Werden scheinbar außer Kraft gesetzt wird: sie versöhnen mit dem Schicksal und verschaffen eine Klarsicht, die dem Gefühl ähnelt, das sich einstellt, nachdem der Regen eine Landschaft reingewaschen hat – die Seele beruhigt sich und der Blick klart auf. [...] In diesen Augenblicken der Rast vergessen wir viel, um besser fühlen und die eigenen Fähigkeiten abmessen zu können. Die Selbsterkenntnis bedeutet nichts anderes als jenes innere Maß festzustellen, das sich so mühsam erringen lässt“.⁵⁶⁴

So bilden Arbeit und Muße für GMC das harmonische Gerüst eines bewussten Lebensentwurfs, das, auf die griechische Antike zurückgehend, Schönheit und Glück anstrebt. Seinem Schönheitsbegriff wohnen zwei Bedeutungen inne: eine ästhetische und eine existentielle. Sie durchdringen einander.

Die Schönheit der Architektur und der Kunst zeuge vom Bedürfnis, aus der Zeit auszubrechen und sich seiner selbst bewusst zu werden.⁵⁶⁵ Mit Plotin ist GMC davon überzeugt, das „Hässliche ist nur eine Abwesenheit von Formen oder eine Form, die unseren Sinnen nicht eignet und unserem Geist widerstrebt.“⁵⁶⁶ So hielte die schöpferische Tätigkeit Augenblicke bereit, „in denen wir aufblühen und Früchte tragen – Augenblicke, in denen wir uns in ein paradiesisches Gewand kleiden.“⁵⁶⁷ Dankbar für seine Begabung, fügt er sich „den schweren Disziplinen der Architektur und der Kunst so wie ein Mönch die monastische Ordnung empfängt.“⁵⁶⁸ Denn „das Gelingen ist stets eine Gnade“.⁵⁶⁹



178. Phaistos, Kreta (Aufnahme GMC 1933).

563 Albert Camus, *Der Mythos des Sisyphos. Ein Versuch über das Absurde*. Hamburg 1991, S. 101.

564 GMC 1993 [1956] b, VII, S. 71.

565 GMC 1993 [1955] b, III, S. 33.

566 GMC 1993 [1955] b, VI, S. 58.

Plotin spricht von der „Hässlichkeit als Materie, die von der Form nicht bewältigt ist.“ (Enn. I 8[51] 5, 34. Zit. n. *Plotins Schriften*, übersetzt von Richard Harder. Leipzig 1930, Bd. 1, S. 114. Zit. von GMC, *Die Enneadele bei Plotin* [Aus Plotins Enneaden]. In *Simetria* VII, 1947, S. 19).

567 GMC 1993 [1957] b, X, S. 95.

568 GMC 1993 [1955] b, II, S. 31.

Auf der asketischen Berufsdisziplin besteht auch Camus: „Ich habe übrigens deutlich werden lassen, dass der menschliche Wille kein anderes Ziel hatte, als das Bewusstsein aufrechtzuerhalten. Aber das würde nicht ohne Disziplin gehen. Von allen Schulen der Geduld und der Klarheit ist das Schaffen die wirksamste. Es ist zudem das erschütternde Zeugnis für die einzige Würde des Menschen: die eigensinnige Auflehnung gegen seine Lage, die Ausdauer in einer für unfruchtbar erachteten Anstrengung. Sie erfordert eine tägliche Anstrengung, Selbstbeherrschung, die genaue Abschätzung der Grenzen des Wahren, Maß und Kraft. Sie begründen eine Askese. Aber vielleicht hat das große Kunstwerk weniger Bedeutung an sich als in der Bewährung, die es von einem Menschen verlangt, und in der Gelegenheit, die es ihm zur Überwindung seiner Phantome und zur weiteren Annäherung an seine nackte Wirklichkeit bietet.“ (Camus 1991, S. 95).

GMC erwähnt Camus nicht, könnte aber seine Schriften gekannt haben. *Le mythe de Sisyphos* ist 1942 in Paris bei Gallimard erschienen und vermutlich auch in Bukarest vertrieben worden.

569 GMC 1993 [1956] b, VIII, S. 81. Vgl. in diesem Zusammenhang auch Josef Pieper: „Und wie im Bereich des Guten gerade die größte Tugend nichts Schweres kennt, so wird auch die höchste Form des Erkennens – der blitzhafte geniale Einfall, die echte Kontemplation – dem Menschen zuteil wie ein Geschenk; sie ist mühelos und ohne Beschwer.“ (Pieper 1948, S. 35). GMCs Passus erinnert auch an die erste Strophe aus Friedrich Schillers Gedicht *Das Lied von der Glocke*, das GMC als klassisches mitteleuropäisches Kulturgut bekannt gewesen sein könnte (Schiller 2005, S. 28):

„[...] Heute muss die Glocke werden,
Frisch, Gesellen! seid zur Hand.
Von der Stirne heiß
Rinnen muss der Schweiß,
Soll das Werk den Meister loben,
Doch der Segen kommt von oben.“



179. Verlobung GMCs mit Sanda Știrbey (Aufnahme o. D. [1925])



180. Palais Știrbey, Bukarest, Calea Victoriei Nr. 107 (Aufnahme Anfang des 20. Jh.).

Das ursprüngliche Gebäude, ein Auftrag des Prinzen Demeter Barbu Știrbey, ist ein Werk des ersten Chefarchitekten Bukarests, des Franzosen Michel Sanjouand (um 1835). Der österreichische Architekt Hartmann hat 1881 die kariatyden geschmückte Fassade des Mittelrisalits gestaltet und die turmartig erhöhten Eckrisalite angefügt.

Vgl. u. a. Criticos/Zahariade 2007; Socolescu 2004, S. 39, 124; Hootz/Vătășianu 1986, Abb. 66 und S. 410).

Dem Glücksverständnis GMCs wohnt eine Bedeutungsnuance inne, die der Schönheitsbegriff der griechischen Antike hat – Schönheit als Fülle:⁵⁷⁰

„Für mich besteht das Glück in einer maximalen Teilnahme an allen Phänomenen des Lebens. Dieser Zustand schließt nicht das Leid, noch die Unruhe aus. Er hat nichts Festgefahrenes an sich, da er wesentlicher Bestandteil des Werdens ist, oder, genauer: das Glück besteht darin, das Werden mit höchster Klarsicht zu begleiten. Für mich ist dies zusammengefallen mit den Zeiten höchster Wirksamkeit, die ich in meinem Leben erfahren habe.“⁵⁷¹

GMCs Position verknüpft sein Arbeitsethos mit einem gleichsam existenzialistisch aktualisierten „*otium graecum*“⁵⁷² – der Muße als „eine[m] der Fundamente der abendländischen Kultur“⁵⁷³. Die Ästhetik eines Paul Valéry,⁵⁷⁴ der konstruktive Pessimismus eines Albert Camus⁵⁷⁵ und die vielleicht paradoxe Haltung eines Constantin Brancusi⁵⁷⁶ ließen sich damit ebenso konnotieren wie idyllische Aspekte der Pariser Lebensart⁵⁷⁷ und der Bukarester *Süße des Lebens*.⁵⁷⁸ Zugleich könnte auch ein Charakterzug altrömischer christlicher Frömmigkeit für GMC bedeutsam gewesen sein: jene Muße, die nach harter Arbeit in selbst bestimmter Einsamkeit erfahren wird – die „Stunde des Herren“.⁵⁷⁹

570 Vgl. Jean Guitton, op. cit. In: Bergson o. J. [1964], S. 31; Plotin I 6 [1], 1 (siehe z. B. Harder 1930 op. cit. S. 1).

571 GMCs Haltung scheint bei manchen seiner Zeitgenossen auf Unverständnis gestoßen zu sein: „Als ich anderen gegenüber diese Gedanken äußerte, warfen sie mir Unaufrichtigkeit vor. Dieser Vorwurf hat mich zuerst überrascht. Indem ich länger über dieses Missverständnis nachgedacht habe, bin ich zu der Einsicht gelangt, dass mein Verständnis von Glück das Gefühl der Veränderung und der Vergänglichkeit miteinschließt. Für die meisten Menschen hingegen scheint das Glück das zu sein, was es wesentlich nicht leisten kann: eine unverrückbare innere Zufriedenheit und Versöhnung mit dem Schicksal. Allein, nichts ist unveränderlich – denn alles ist empfindsam. Das allgemeine Glücksverständnis ist aus dem einfachen Grund unangängig, da es die Rechnung ohne die Zeit macht. Es vergisst, das Werden zu berücksichtigen.“ (GMC 1993 [1959] b, XIV, S. 119-120).

Auch Camus, ein Plotin-Kenner, belebt den antiken Begriff der Fülle wieder: „Die Moral eines Menschen, seine Wertskala, hat nur einen Sinn durch die Quantität und die Mannigfaltigkeit der Erfahrungen, die er hat sammeln können. [Sie] beruht [...] auf der Norm einer messbaren Erfahrung.“ Und: „Sein Leben, seine Auflehnung und seine Freiheit so stark wie möglich empfinden – das heißt so intensiv wie möglich leben.“ (Camus 1991, S. 54-56).

572 Cioran 1979, S. 103. In der griechischen Antike „gilt, dass das Glück Muße voraussetzt.“ (Aristoteles, *Nikomachische Ethik*, X, 7. Zit. n. Aristoteles NE 2006, S. 289; s. a. Höffe, *Aristoteles*. In: Höffe (Hrsg.) 2008, S. 55, 63). Zum Begriff der Muße und seines Wandels vgl. u. a.:

Josef Pieper, *Muße und Kult*. München 1948. NA 2007.

Bertrand Russell, *Lob des Müßiggangs*. Hamburg/Wien 1957. NA 2002.

Brian Vickers (Hrsg.): *Arbeit, Muße, Kontemplation*. Zürich/Stuttgart 1991.

573 Vgl. Pieper 1948, S. 13-14.

574 Vgl. den berühmten Passus in Paul Valérys *Eupalinos* (Valéry 1991, S. 55):

„*Phaidros*: Indem ich baute, warf er [Eupalinos] lächelnd hin, habe ich mich, glaube ich, selbst erbaut ...

Sokrates: Sich erbauen und sich selbst erkennen, sind das zwei getrennte Akte oder nicht?“

575 „In dieser täglichen Anstrengung, in der sich Geist und Leidenschaft mischen und gegenseitig steigern, entdeckt der absurde Mensch eine Zucht, die das Wesentliche seiner Kräfte ausmacht. Der Fleiß, den er dazu braucht, der Eigensinn und der Scharfblick vereinigen sich so mit der Haltung des Eroberers. Auch Schaffen heißt: seinem Schicksal Gestalt geben.“ (Camus 1991, S. 96).

576 Vgl. dazu einen Aphorismus Brancusis:

„Créer comme un dieu, commander comme un roi, travailler comme un esclave.“

(Zit. n. Giedion-Welcker 1958, S. 220). Vgl. hierzu auch Josef Pieper: Der „Zustand äußerster Angespanntheit ist leichter verwirklichbar als der Zustand der Entspannung und Gelöstheit, obwohl dieser mühelos ist: unter solcher Paradoxie steht die Verwirklichung von Muße, die ein zugleich menschlicher und übermenschlicher Zustand ist.“ (Pieper 1948, S. 59).

577 Sainte-Beuve begeistert sich für „die echte Lebensweisheit des Pariser [...], jene Unbeschwertheit, jene Anmut des Lebens sogar mitten in der Arbeit, jene schnell sich anpassende Weisheit, die eine Stunde Sonnenschein richtig zu genießen weiß.“

(Sainte-Beuve, *Paris*. In: *Nonvauex lundis III*. Paris, o. J. Zit. n. Hocke 1988, op. cit., S. 165).

578 Der Begriff könnte zurückgehen auf eine idyllische Beschreibung der spätbyzantinischen Phase der Stadt durch den griechischen Gelehrten Daspontes im 18. Jh.: Daspontes schreibt über „das süße Bukarest“ (zit. von GMC, *Colentina și Plumbuita* [Der Fluss Colentina und (das Kloster) Plumbuita]. In: AFL [ANS] 1932, S. 135).

Zur Bukarester Lebensart in der Literatur vgl. Morand 1990 [1935], darin das letzte Kap. *Bucarest, ville gaié*, S. 281-291. Zum Bukarester Lebensgefühl in der Zwischenkriegszeit vgl. a. Derek Patmore, *Invitation to Romania*. New York 1939, darin v. a. Kap. 2, *Music in the air*, S. 18-32.

579 Vgl. GMC, *Maestrul de altădată* [Der alte Meister], in IP [QAR] 1934, S. 111-112.

3.5.7 GMC 1920-1929: eine Bilanz

Im Rückblick betrachtet GMC die 1920er Jahre als erfüllte Zeit: „Die Mogoșoaia-Baustelle, die Begegnung mit Jean, die Adriaküste, unser Spaziergang im Cișmigiu-Garten nach dem Abitur,^{579]} die Schritte auf den Terrassen der palladianischen Villen, das florentinische Glockengeläut, vernommen von den Fiesole-Hügeln, der Frühling Botticellis, Simoneta Vespucci, dies alles floss ineinander zu einer einzigen, außerzeitlichen Erinnerung, getragen vom Licht einer einzigen und souveränen Harmonie.“⁵⁸⁰

Es ist „eine Zeit der Fülle“⁵⁸¹ beruflich⁵⁸² wie privat: Frisch verliebt heiratet er Anfang 1926 Sanda Știrbey.⁵⁸³ Als er drei Jahre später das Diplom im Hémicycle der Pariser École des Beaux-Arts empfängt, ist GMC in Rumänien ein anerkannter Architekt und angesehenes Intellektuelles. In nächster Zukunft braucht er sich um Aufträge nicht mehr zu sorgen.

Dem ersten Jahrzehnt seiner Laufbahn liegt eine analytisch-dokumentarische Phase zugrunde, in der sich GMC insbesondere mit Fragen der Tradition auseinandersetzt: vernakuläre, feudal-aristokratische und sakrale Architektur in Rumänien einerseits, die griechisch-römische Antike, die italienische Renaissance, der Palladianismus und europäische Klassizismen andererseits. Mit seiner ersten Schrift, *Einführung in das Studium der Architektur* (1926), umreißt er seine architekturtheoretische Position. Die nächsten drei Publikationen verfasst er in Französisch: der erste Artikel über die zeitgenössische rumänische Architekturszene, der außerhalb Rumäniens erscheint (1927),⁵⁸⁴ der Palladio-Essay (1928) und die Monografie der Chrissoveloni-Bank (1929). Der Chrissoveloni-Bau sollte das einzige eigene Projekt bleiben, das GMC zum Gegenstand einer Monografie macht. Das anerkennende Vorwort Georges Gromorts dürfte GMCs Position in Rumänien gestärkt haben.⁵⁸⁵ Ab 1928 arbeitet er gemeinsam mit dem Bukarester Fotografen W. Weiss und dem französischen Komponisten Charles Cuvillier⁵⁸⁶ an einem Band, der vernakuläre und sakrale Bauten aus Rumänien dokumentiert (1931).⁵⁸⁷

Auch die Gebäude, die GMC mit August Schmiedigen plant,⁵⁸⁸ sind einer traditionellen Architektursprache verpflichtet: darunter der Sitz des Bukarester Jockey-Clubs (1927-1929)⁵⁸⁹ und das Polizu-Anwesen (ca. 1923-1925).



181. GMC mit seinen Kindern.
(Aufnahme o. D. [1933])

580 Mit dem Schulfreund Simon Bayer. Der Cișmigiu-Garten geht auf den österreichischen Gartenarchitekten Wilhelm Mayer zurück (1845-1856). Francisc Rebhuhn hat ihn 1910 nach dem Vorbild des Pariser *Jardin des Plantes* neu gestaltet (vgl. u. a. Celac/Carabela/Marcu-Lăpădat 2005, S. 48).

581 GMC 1993 [1959] b, XIV, S. 116, 117.

582 Ebd.

583 Die Büropartnerschaft GMCs mit Schmiedigen fällt in eine Zeit, in der sich die Weltwirtschaft von den Folgen des Ersten Weltkriegs erholt: Es „muss betont werden, dass für ein Jahrzehnt, von 1924 bis 1929, so etwas wie ein normaler Konjunkturaufschwung fast weltweit zu beobachten war.“ (Wolfram Fischer, *Expansion, Krise und Wandel der Weltwirtschaft*. In: Hillgruber/Dülffer 1981, S. 479).

584 Sanda Știrbey (1908-1992), entstammt einer walachischen Adelsfamilie, die etliche Fürsten in der Moldau und Walachei gestellt hat (zu den Știrbeys vgl. u. a. Narcis 2007, S. 28-33, 60-65, 130-135; Lecca 2000 [1899], S. 530-535). GMC und Sanda heiraten am 10. Januar 1926 (vgl. Ș. Cantacuzino in: IP [QAR] 1999, S. 7). Das Paar bekommt zwei Kinder: Șerban (geb. 1928) und Marie-Lyse (geb. 1931). Die junge Familie lebt während GMCs Studium eine Zeit lang in Paris. Anschließend lässt sie sich im Corps-de-Garde-Bau des Palais Știrbey nieder (Sanda hat ihre Kindheit im Palais verbracht).

585 *L'architecture roumaine*, Paris 1927, op. cit. Vgl. a. VA, Kap. 3.5.3, Anm. 297, 298.

586 Dies erinnert an den Fall des Museums für Geschichte in Bukarest (dem ehemaligen Postgebäude) (1900), dessen Hauptfassade dem Postgebäude in Genf nachempfunden ist. Das Projekt des rumänischen Architekten Alexandru Săvulescu (1847-1902) und des polnischen Architekten Zsigfried Kofschinsky wird von den einflussreichen Beaux-Arts-Professoren Julien Guadet und René Léon Ginaïn positiv besprochen (vgl. u. a. Rădulescu 2005, S. 132; T. Socolescu 2004, S. 71).

587 Charles Cuvillier (1877-1955), Pariser Komponist (Operetten und Filmmusik). Musikdirektor des Théâtre de l'Odéon (ab 1917). Aufgrund seiner Operetten erlangt er internationales Renommée. Seine Beliebtheit erreicht einen Höhepunkt 1918-1920 in London mit der Operette *Der lila Domino* (Leipzig 1912), die Cuvillier zu einem deutschen Libretto komponiert. Zu Charles Cuvillier vgl. u. a. Andrew Lamb, in: Stanley Sadie (Hrsg.), *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*. London 2001, Bd. 6, S. 793; Claudio Sartori (Hrsg.), *Enciclopedia della musica*. Milano 1963, Bd. 1, S. 583.

GMC lernt Cuvillier vielleicht über Georges Gromort oder Marthe Bibesco kennen.

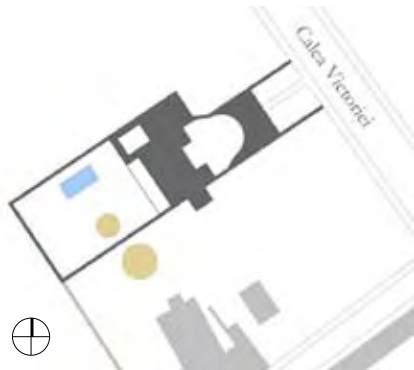
588 Vgl. a. Kap. 3.5.3, Anm. 301. Cuvillier steuert 7 Bleistiftzeichnungen zum Band *Petits édifices* bei.

589 Siehe WV, W 2-W 9.

589 Siehe WV, W 6.



182. Palais Știrbey mit Corps-de-Garde-Bau, Bukarest, Calea Victoriei Nr. 109. Postkarte von 1897.



183. Polizu-Anwesen, Rekonstruktion des Lageplans (1929-ca. 1984), o. M. Zeichnung von D. T.



184. Raffael et al., *Villa Madama*, Rom. Haupteingang mit Exedra.



185. Minos-Palast, Knossos (um 1650-1400 v. Chr.). Ansicht des Treppenhauses im Ostflügel.

Das Polizu-Anwesen⁵⁹⁰

Das Ensemble, ein Geschenk des Bankiers Jean Chrissoveloni an Marie-Angèle Massart-Polizu,⁵⁹¹ ist die zweitgrößte Villenanlage, die GMC verwirklichen wird.⁵⁹² Königin Elisabeth von Griechenland kauft das Anwesen 1927. Sie beauftragt GMC und Schmiedigen damit, die Anlage zu erweitern (1928-1929).

Hier verarbeitet GMC möglicherweise Erinnerungen aus Italien und Griechenland. So weist das Atrium einen Kreuzgang mit Arkaden der florentinischen Renaissance⁵⁹³ auf; die Exedra, die sich im Ehrenhof vom zweigeschossigen *Corps-de-garde*-Bau hin zur Villa öffnet, erinnert zum Beispiel an die Eingangssituationen der Villa Madama⁵⁹⁴ in Rom.

Das Projekt zeigt auch GMCs Beschäftigung mit der mykenischen und griechischen Antike – Matila Ghyka vergleicht das Ensemble mit einem mykenischen Megaron.⁵⁹⁵

Tatsächlich erinnert die „unregelmäßige Aneinanderfügung“⁵⁹⁶ der Einzelbaukörper an kretische Palastanlagen. Aber auch Bauformen wie die sechs Holzsäulen der gartenseitigen Loggia erregen die Aufmerksamkeit. Möglicherweise ist der Echinus demjenigen der Säulen im Palast des Minos auf Knossos⁵⁹⁷ nachempfunden. Auch die Säulen der gut erhaltenen griechischen Tempeln in Paestum⁵⁹⁸ könnten GMC inspiriert haben. Aus einzelnen glattgeschliffenen Baumstämmen gefertigt, erinnern ihre Gestaltungsmerkmale an die dorische Ordnung: die Säulen entwachsen unmittelbar dem Terrassenboden, der sich als flacher vier-stufiger Stylobat über dem Gartenniveau erhebt; der Säulenschaft weist eine Entasis auf; drei Anuli vermitteln zwischen Schaft und Kapitell; ein Echinus und ein Abakus bilden den Säulenkopf. Allerdings variiert GMC die dorische Ordnung. So sind die Anuli tief in den Säulenhals eingekerbt, und, anders als bei traditionell engstehenden Anuli, beträgt ihr Abstand etwa drei Anulibreiten. Die kräftig ausladende Wulst des Echinus versinnbildlicht wiederum die aufliegende Dachlast. Auf dem flachgepressten vierkantigen Abakus, ebenfalls aus Holz, ruhen die Hauptträger und ein Nebenträger; sie bestehen aus je zwei gekoppelten Holzbalken. Die Hauptträger kragen konsolenartig über den Säulen aus; das Profil der Balkenköpfe ist als steigender stützender Karnies ausgebildet.

⁵⁹⁰ Siehe WV, W 3.

⁵⁹¹ Brief von Olympia Zamfirescoț an den Verfasser, Cannes, 24. März 2008.

⁵⁹² GMCs umfangreiches Villenprojekt entsteht 1936-1937 für den Bukarester Philosophieprofessor Nae Ionescu (vgl. WV, W 57).

⁵⁹³ Vgl. a. Paul Morands Beschreibung: „Au moment de quitter la Calea Victoriei, une dernière demeure attire notre attention: derrière une cour rigoureusement close, c'est le petit palais de la reine Élisabeth de Grèce, dû à un architecte plein de talent, le prince Georges Cantacuzène. Construit dans le style de la Renaissance italienne, il surprend entre tous. La reine a voulu ces voûtes qui vont bien à sa beauté de royale abbesse; un cloître florentin s'ouvre sur une domaine dont la neige prolonge encore jusqu'au mystère les perspectives de bassins, de pelouses et d'arbres lourds de pigeons et de glace, tout blancs et roses dans leur rigidité hivernale.“ (Morand 1990 [1935], S. 180, 181).

⁵⁹⁴ Der Name der Villa „Madama“ geht zurück auf ihre zweite Besitzerin und Bauherrin, Margarete von Parma, Tochter Karls V. Ursprünglich beauftragt Kardinal Giulio de' Medici, der spätere Papst Clemens VII. (1523-1534), 1516/1517 Raffael mit dem Entwurf des Anwesens. Raffael, der 1515 zum Oberaufseher antiker Bauten ernannt worden ist, entwickelt unter Mitarbeit der Sangallo-Brüder eine großzügige Komposition, die „in der abendländischen Architektur eine bedeutende entwicklungsgeschichtliche Rolle“ spielen wird (Hellmut Sichtermann et al., in: Wundram 1981, S. 320) – durch die räumliche Großzügigkeit, die Verbindung von Gebäude und terrasserter Gartenanlage sowie die Verwendung antiker Raumideen – etwa aus dem Goldenen Haus des Nero und der Konstantinsbasilika.

Zur Villa Madama vgl. u. a. Philipp 2006, S. 170, 171, 173; Anton Henze/Ernest Nash/Hellmut Sichtermann, *Rom und Latium. Kunstdenkmäler und Museen*. In: Manfred Wundram (Hrsg.), *Reclam Kunstführer Italien*. Bd 5. Stuttgart 1981, S. 320-321; Isa Belli Barsalli, *Ville di Roma. Lazio I*. Milano 1970, S. 134-151.

⁵⁹⁵ Matila Ghyka o. J. [1960] op. cit. (s. VA, Kap. 5.3.6). GMC könnte die Schriften von Sir Arthur Evans (1851-1941) gekannt haben, der in der ersten Hälfte des 20. Jh. den Palast des Minos ins Bewusstsein der internationalen Öffentlichkeit rückt (vgl. u. a. Arthur Evans, *The Palace of Minos. A comparative account of the successive stages of the early Cretan Civilization as illustrated by the Discoveries at Knossos*. London 1921-1936, 4 Bde. S. a. Rodney Castleden, *The Knossos Labyrinth*. London/New York 1990.

Die erste dokumentierte Reise GMCs nach Kreta findet 1933 statt (vgl. AGMC/IP).

⁵⁹⁶ Vgl. Baumgart 1977, S. 19.

⁵⁹⁷ Etwa der Säulen im Treppenhaus des Ostflügels (s. Baumgart 1977, S. 18).

⁵⁹⁸ Vgl. u. a. Philipp 2006, S. 28-29; F. Krauss, *Paestum – die griechischen Tempel*. Berlin 1984 [1941].



186. GMC/Schmiedigen, Villa Polizu/Königin Elisabeth von Griechenland (1923-1925, 1928-1929). Blick auf die Loggia mit Holzsäulen. Im Hintergrund der Eingang zum Atrium (Aufnahme W. Weiss o. D. [1929]).



187. GMC/Schmiedigen, Villa Polizu/Königin Elisabeth von Griechenland (1923-1925, 1928-1929). Blick ins florentinische Atrium (Aufnahme W. Weiss o. D. [1929]).



188. GMC/Schmiedigen, Villa Polizu/Königin Elisabeth von Griechenland (1923-1925, 1928-1929). Blick vom Eingang der Villa auf den Corps-de-garde-Bau mit der Exedra aus Kompositssäulen und Pforte in die *Cour d'honneur* (Aufnahme W. Weiss o. D. [1929]).



189. Paestum, Poseidontempel, Blick von Südwesten (Aufnahme GMC o. D.)



190. Mogoșoaia, Steindelphin an der Söllerbrüstung (Aufnahme Stroehlin 1930er Jahre).



191. Mogoșoaia, Seerose auf dem Fluß Colentina (Aufnahme Marthe Bibesco o. D.)

GMC verwirft den gedrunghenen Schaft der mykenischen Säule, verwertet aber ihren Echinus: er verbindet ihn mit dem glatten, schlanken dorischen Säulenschaft, vereinfacht die Gestaltungsmerkmale und lässt sie schärfer hervortreten. In der Folge vermitteln die Polizu-Säulen einen tektonischen Eindruck urwüchsiger Kraft gepaart mit verspielt-raffinierter Eleganz. Die Gestaltung der Polizu-Säule veranschaulicht zum einen GMCs Begriff der lebendigen Tradition; zum anderen mutet sie an wie eine gebaute Fußnote zu seiner Skizze einer kulturgeschichtlichen Genealogie der Säule.⁵⁹⁹ Zugleich ist es ein Beitrag zur bis heute umstrittenen These, der dorischen Ordnung seien Holzsäulen vorausgegangen.⁶⁰⁰

Zerbrechliche Harmonie

Die Mogoșoaia-Baustelle schließlich begleitet GMC während des gesamten Jahrzehnts. Sie wird für ihn zu einem Stützpunkt, an dem es ihm gelingt, Arbeit und Muße in völliger Ruhe miteinander zu verknüpfen. Sie stärkt seine schöpferische Kraft und lässt seine architektonische Haltung reifen.⁶⁰¹ Diese Ruhe könnte auch mit der Arbeit in Stein zusammenhängen,⁶⁰² jenem Symbol der Dauer.⁶⁰³ Denn aufgrund des Widerstands, den der Stein der Bearbeitung entgegensetzt, stellt sich das Ergebnis nur langsam ein. Die schwere körperliche Arbeit erfordert Ruhepausen. Sie dienen auch dazu, das Erreichte mit Auge und Hand abzumessen, und die nächsten Schritte zu bedenken. Ein Fehler wiegt schwer: die gesamte vorhergegangene Mühsal wäre zunichte gemacht. Eine solche Arbeit verlangt Beharrlichkeit, Besonnenheit und Geduld ab. Auch verlangt sie, Kontinuität und Langsamkeit auszuhalten. Ihr Lohn: die Gewissheit, kraft der eigenen Fertigkeiten dem Stoff die gewollte Form auf eine sinnliche Art abzurufen; demnach Zuversicht und In-sich-Ruhen. Mit dem Handwerk des Steinmetzes wird GMC einerseits für das Wesen Palladios empfänglich, der seine Laufbahn als Steinmetz begonnen hat;⁶⁰⁴ andererseits scheint er Adolf Loos zu folgen, der von Architekten fordert, ihre Tätigkeit auf einem Handwerksberuf zu gründen.⁶⁰⁵

Die Schönheit gestalteter Landschaft wiederum braucht die Kontinuität der Pflege, die das Wachsen begleitet. Dass sie nicht allein „das vielleicht schönste Sinnbild des Reichtums, der heiterste Ausdruck der Zivilisation und der höchste Luxus einer Kultur“⁶⁰⁶ ist, sondern auch die Vergänglichkeit symbolisiert,⁶⁰⁷ erinnert GMC auch an die trübe politisch-gesellschaftliche Lage seiner Gegenwart.

„Als ich innerhalb der Einfriedung des Parks [in Mogoșoaia] und von Angesicht zu Angesicht mit dem Palais lebte, an dem ich in Ehrfurcht mit meinen Roma-Kameraden arbeitete, erkannte ich dies als Privileg: jenes Privileg, in der Geborgenheit der Einsamkeit einer anderen Welt leben zu dürfen, die durch die Schatten des Parks, den sanften Lauf eines langsamen Flusses und die kraftvolle Harmonie der Architekturen aus Backstein und Naturstein vor den Bedrängnissen der Gegenwart geschützt war.“

Das Eintauchen in die Zeit und die Isolation im Raum ließ die Ewigkeit erahnen. Doch nichts war für den Geist beunruhigender als jenes Gefühl von Zerbrechlichkeit, das der Mogoșoaia-Dekor gleichzeitig heraufbeschwor.⁶⁰⁸

599 Vgl. ISA [ESA] 2002 [1926], S. 23-24 (s. VA, Kap. 5.2).

600 Vgl. GMCs Tagebucheintrag vom 27. April 1933: „L'art de construire des Grecs est si directement dérivé de la construction en bois que l'on peut parler de charpente de marbre!“ (In: *Destin* 13-14, 1964, S. 159). Vgl. a. Philipp 2006, S. 22, 151; Baumgart 1977, S. 18.

601 „Das Werk“, so Hans-Dieter Jünger, „ist immer ein Resultat der Muße, die ihre Quellen im Erinnern hat.“ (Hans-Dieter Jünger, *Die kulturelle Krise*. München 1998, S. 113).

602 Den Hinweis verdanke ich Rybczynski 2004, S. 290-291.

603 PV [MW] 1977 [1938], S. 39.

604 S. a. Beltrami 2009; Philipp 2006, S. 174; Wittkower 1990, S. 52; GMC, *Palladio* 1928, S. 13.

605 „Der Staat“, so Loos, „darf nur jene Personen zum Baumeister und Architekten ausbilden, die ordnungsgemäß, nach den neuesten Vorschriften, das Maurergewerbe, das Zimmermannsgewerbe oder das Steinmetzgewerbe erlernt haben.“ (Loos 1995 [1919], S. 133). Damit aktualisiert Loos das Postulat Vitruvs, für den Architekten sei neben „*ratiocinatio* (geistiger Arbeit)“ auch „*fabrica* (Handwerk)“ grundlegend (vgl. u. a. Philipp 2006, S. 37).

606 GMC, *Grădinile românești* [Die rumänischen Gärten]. In: AFL [ANS] 1932, S. 275.

607 Op. cit., S. 273.

608 PV [MW] 1938, S. 177.

3.6 Aufbruch und Fruchtbarkeit in trüber Zeit (1929-1940) (I)

Politisch-wirtschaftliche Situation in Europa und Rumänien. GMCs politische Haltung.

3.6.1 Politisch-wirtschaftliche Kontexte der Zwischenkriegszeit

Die Zeit, in der GMC sein Diplom erhält, hätte für einen Berufsstart kaum ungünstiger sein können. Indessen engagiert sich GMC auch politisch. Daher könnte eine Skizze der politisch-wirtschaftlich empfindlichen Lage in Europa und Rumänien hilfreich sein, um GMCs breit angelegte schöpferische Tätigkeit vor dem Hintergrund seiner eigenen politischen Haltung näher zu beleuchten.

Politische Lage in Europa und Rumänien

Europa, das seine internationale Vormachtstellung eingebüßt hat,⁶⁰⁹ versucht den mühsamen Balanceakt, sich in der Versailler Ordnung einzurichten und zugleich im Spannungsfeld von demokratischem Aufbruch und Revisionismus der Vorstellung eines dauerhaften Friedens Kontur zu verleihen.⁶¹⁰ Diese wird eingebettet in eine Reihe europäischer Bewegungen und Bündnisse sowie internationaler Organisationen, deren Bedeutungshierarchie im Völkerbund gipfelt. Doch vorerst scheitern solche Europa-Konzepte: weder gelingt es ihren Verfechtern, „die institutionelle und im Volksbewusstsein noch unerschütterte Realität der Nationalstaaten-Souveränitäten“⁶¹¹ zu überwinden, noch allen Völkerbund-Beschlüssen eine exekutive Glaubwürdigkeit zu verleihen.⁶¹²

In Rumänien ruft die Verwirklichung des Traums von nationaler Einheit ein „mood of triumphal optimism“⁶¹³ hervor. Getragen von dieser anfänglich euphorischen Stimmung setzt das Land auch die Demokratisierung⁶¹⁴ und Modernisierung⁶¹⁵ fort. Diese werden jedoch wirtschaftlich und politisch bedroht.

609 Vgl. u. a. Walter Lippens, *Der Niedergang Europas*. In: Andreas Hillgruber/Jost Dülffer (Hrsg.), *Plötz: Geschichte der Weltkriege. Mächte, Ereignisse, Entwicklungen 1900-1945*. Freiburg etc. 1981, S. 26-27.

610 Die demokratische Idee lebt weiter in den westlichen Demokratien und den Versuchen, in den in Mittel- und Osteuropa neu entstandenen Staaten die Demokratie einzuführen oder zu festigen und mit dem Prinzip des Nationalstaats sowie der Beachtung der Minderheitenrechte in Einklang zu bringen. Das widersprüchlich rezipierte Bestreben der jungen Sowjetunion, das ideologische Erbe von Marx nach der Russischen Revolution zu verwirklichen und der daraufhin aufkeimende Faschismus ergänzen das politische Spektrum Europas.

Vgl. u. a. Werner Conze, *Internationale Entwicklung zwischen den Weltkriegen*. In: Hillgruber/Dülffer 1981, op. cit., S. 78-98; Ziegerhofer-Pretenthaler 2004, S. 375.

Zum Scheitern der Minderheitenpolitik auf europäischer Ebene vgl. u. a. Maner 1997 a, S. 516.

611 Walter Lippens 1981 op. cit., S. 28-29.

Zur Paneuropa-Bewegung s. u. a. Anita Ziegerhofer-Pretenthaler: *Botschafter Europas. Richard Nikolaus Coudenhove-Kalergi und die Paneuropa-Bewegung in den zwanziger und dreißiger Jahren*. Wien/Köln/Weimar 2004; Walter Lippens 1981, op. cit. S. 28.

Zum Vorschlag des französischen Außenministers Aristide Briand einer *Europäischen Föderativen Union* vgl. u. a. Antoine Fleury/Lubor Jilek (Hrsg.), *Le plan Briand d'union fédérale européenne*. Bern etc. 1998; Walter Lippens 1981, S. 29-30.

Zum Briand-Kellog-Pakt (1928) vgl. u. a. Bernhard Roscher, *Der Briand-Kellog-Pakt von 1928*. Baden-Baden 2004; Walter Lippens 1981 op. cit. S. 26-27. Zum Briand-Kellog-Pakt in Bezug zum Völkerbund vgl. u. a. Nicolae Titulesco, *Le pacte de la Société des Nations dans sa liaison avec le pacte Briand-Kellog*. In: *Dictionnaire diplomatique*, Bd. 2 o. J. [1934], S. 826-828.

612 Zum Völkerbund vgl. u. a. Garry B. Ostrower, *The League of Nations*. 2 Bde. New York 1996; Frederik S. Northedge, *The League of Nations: its life and times*. Leicester 1986; Walter Lippens 1981, op. cit. 26-27; Werner Conze 1981, op. cit. S. 78-98.

613 Machedon/Scoffham 1999, S. 3.

614 „Das Wilsonsche Prinzip der Demokratisierung galt [...] als Existenzbedingung für Nachkriegsrumänien.“ Über „die ständige, formale, floskelhafte Rekapitulation der sich an der Macht befindenden Elite“ reicht die Verwirklichung der Demokratisierung jedoch selten hinaus (s. u. a. Maner 1997 a, S. 513).

615 Tatsächlich hat Rumänien in „weniger als einem Jahrhundert (1829-1918) [...] formal alle sozialen und wirtschaftlichen Etappen, von den Agrarstrukturen bis zum kapitalistischen Industriezeitalter, in einem beschleunigten Tempo durchschritten.“ (Maner 1997 a, S. 53).

Dazu gehört auch die Verfassung von 1866, auf der das in Ansätzen demokratische Grundgesetz von 1923 gründet. Es hebt das Zensuswahlrecht auf, führt das allgemeine und gleiche Männerwahlrecht ein und anerkennt (auf Druck der Westmächte) Minderheiten als gleichberechtigte Staatsbürger (vgl. u. a. Versek 2007, S. 64; Völkl 1995, S. S. 49-51, 90, 95; Hitchins 1994, S. 378f.).



192. Calea Victoriei, Bukarest, 1930.



193. Bukarester Börse, 1928.



194. Baumstammlager bei Sugag/Karpaten.



195. Bukarest, 1937: Lincoln-Laden und Bauer (Aufnahme Willy Pragher).

Zur politischen Instabilität trägt bereits die politische Tradition⁶¹⁶ des Landes bei, denn sie spiegelt die außenpolitische Abhängigkeit von Großmächten⁶¹⁷ wider und die von „Krisen und Konflikten zwischen Fürst und Körperschaft“⁶¹⁸ bestimmte innenpolitische Legitimationsfrage.⁶¹⁹ Dabei setzt die „in der Verfassung verankerte herausragende Stellung des Monarchen“⁶²⁰ nach dem Vorbild von Carol I.⁶²¹ eine starke Persönlichkeit des Königs voraus,⁶²² der zwischen den großen Parteien vermitteln soll. Dazu gehören in den 1920er Jahren insbesondere die von Ion I. C. Brătianu⁶²³ angeführte Nationalliberale Partei (PNL)⁶²⁴ und die Nationale Bauernpartei (PNȚ)⁶²⁵ Iuliu Maniu.⁶²⁶ Die politische Instabilität äußert sich auch in der Gesetzgebung,⁶²⁷ in der schwach ausgebildeten parlamentarischen Struktur,⁶²⁸ innerhalb der großen bürgerlichen Parteien⁶²⁹ sowie der Königsfamilie.⁶³⁰

616 Zur politischen Tradition in Rumänien vgl. u. a.:

Lucian Boia, *Historische Wurzeln der politischen Kultur Rumäniens*. In: Bundeszentrale für politische Bildung (Hrsg.): *Aus Politik und Zeitgeschichte*, 27/2006, 3. Juli 2006: Rumänien und Bulgarien. Beilage zur Wochenzeitung „Das Parlament“. Bonn/Frankfurt am Main 2006.

Jochen Schmidt, *Rumänien*. In: Frank Wende (Hrsg.): *Lexikon zur Parteigeschichte in Europa*. Stuttgart 1981, S. 517-548.

617 In der Zwischenkriegszeit hängt Rumänien politisch und finanziell bis ca. 1937 insbesondere von Frankreich ab, 1938-1944 vom Deutschen Reich. Siehe hierzu u. a. Prost 2006, S. 101-102; Maner 1997 a, S. 83, 503; Völkl 1995, S. 108; Durandin 1994, S. 90-91; Hitchins 1994, S. 361-364.

618 Maner 1997 a, S. 503.

619 Es ist das Konfliktmuster zweier „grundlegend unterschiedlicher Herrschaftskonzepte“ (Maner 1997 b, S. 348). Gegenüber stehen sich „das autokratische Konzept – die aus der römischen *domus*-Tradition hervorgehende Stellung des Herrschers – und das Konzept des Herrschers als *primus inter pares* im Rahmen eines Bojarenstaates“ (ebd.).

620 Maner 1997 a, S. 504.

621 Carol I. (1839-1914), Fürst (1866-1881) und erster König von Rumänien (1881-1914). Geboren in Sigmaringen als Prinz Karl Eitel Friedrich Zephyrin von Hohenzollern. 1859 Preußischer Offizier. Pflegt hervorragende Kontakte zum preußischen Königshaus und zum französischen Kaiser Napoleon III., der Carol den rumänischen Politikern empfiehlt. 1866 durch Volksabstimmung als Nachfolger Al. Ioan Cuzas zum Fürsten gewählt. Heiratet 1869 Prinzessin Elisabeth zu Wied-Neuwied (1843-1916), die unter dem Künstlernamen Carmen Sylva als Literatin bekannt wird (s. u. a. Völkl 1995, S. 259). Unter Carol I. erlangt Rumänien 1877 die Unabhängigkeit. 1866 „führt [er] ein konstitutionelles Regierungssystem ein und [schafft] weitgehend erfolgreich einen Staat westeurop[äischer] Prägung“ (Brockhaus 2006, Bd. 14, S. 488).

Zu Carol I. s. u. a. Boia 2003 b, darin *Le règne de Charles I^r: quarante-huit années de stabilité*, S. 110-122; Völkl 1995, S. 260; Hitchins 1994, S. 13. Zum „dynastischen Mythos“, der in Rumänien auf den Nachhall der Regierungszeit Carols I. zurückgeht, vgl. insbesondere Boia 2003 a, S. 230-234.

622 Vgl. u. a. Maner 1997 a, S. 504. So ist die erste Verfassung des Königreichs Rumänien (1866) auf die anerkannte Persönlichkeit des Königs Carol I. zugeschnitten (vgl. u. a. Hitchins 1994, S. 378).

623 Ion I. C. Brătianu (1864-1927), nationalliberaler Politiker. PNL-Chef (1909-1927) und Ministerpräsident (1914-1918, 1918-1919, 1922-1926, 1927). Diese „charismatische und mächtige Führernatur“ (Maner 1997 c, S. 343) bringt Rumänien im Ersten Weltkrieg „auf die Seiten der Alliierten“. Als Chefunterhändler der rumänischen Delegation bei den Pariser Friedensverhandlungen setzt er „die Entstehung *Groß-Rumäniens* durch“ (Völkl 1995, S. 259). Ehrenmitglied der rumänischen Akademie.

Zu I. I. C. Brătianu siehe u. a. Maner 1997 c, S. 342-344; *Dicționar enciclopedic* 1993, Bd. 1, S. 260-261; Porter 1989, S. XIII; Schmidt 1981 op. cit., S. 534-535.

624 Zur PNL (Partidul Național Liberal) vgl. u. a. Hitchins 1994, S. 387-390; Jochen Schmidt, *Nationalliberale Partei*. In: Wende 1981 op. cit., S. 533-535.

625 Zur PNȚ (Partidul Național Țărănesc) vgl. u. a. Hitchins 1994, S. 391-395; Jochen Schmidt, *Nationale Bauernpartei*. In: Wende 1981 op. cit. S. 531-533. Verbreitetes Analphabetentum und schwere wirtschaftliche Bedingungen hindern die Mehrzahl der Bauern daran, sich aktiv am politischen Leben zu beteiligen. „Die PNȚ muss unter diesen Umständen eher als Partei für die Bauern bezeichnet werden, die nicht aus deren Mitte hervorgegangen war.“ (Maner 1997 a, S. 59).

626 Iuliu Maniu (1873-1953), siebenbürgischer Politiker. Vor 1914 Mitglied im ungarischen Parlament als Abgeordneter der Rumänischen Nationalpartei (Partidul Național Român). Setzt sich ein für die Vereinigung Transsilvaniens mit dem rumänischen Altreich, bekämpft aber die Bukarester Zentralisierungspolitik. PNȚ-Leiter seit der Parteigründung 1926. Ministerpräsident (1928-1930, 1932-1933). Gegner der königlichen Diktatur Carols II. Von den Alliierten anerkannter Anführer der Opposition gegen Marschall Ion Antonescu und des Widerstands gegen das Dritte Reich. Widersetzt sich der Sowjetisierung Rumäniens, daraufhin 1947 in einem Schauprozess zu lebenslanger Haft verurteilt. Gestorben im Gefängnis von Sighetul Marmației (vgl. u. a. Rusan 2008, S. 102-104; Völkl 1995, S. 263; Gregori/Hermann 1991 op. cit. S. 433; Porter 1989, S. XV).

627 Vgl. etwa das auf die PNL zurückgehende Wahlgesetz von 1926. Die Machtfülle, die es der Regierungsmehrheit zuspricht, erschwert die Kontrolle durch die parlamentarische Opposition erheblich. Damit ist „autoritären und antidemokratischen Bestrebungen [...] bereits in den Anfängen Vorschub geleistet worden.“ (Maner 1997 a, S. 505). Siehe a. Hitchins 1994, S. 384-385.

Die innenpolitische Labilität wird auch genährt von der teils mangelnden Fähigkeit des jungen Vielvölkerstaates, mit der neuen Minderheitenfrage positiv-integrativ umzugehen.⁶³¹ Hinzu kommen die ausgesprochenen Gegner des „bestehenden politischen Systems und seiner Institutionen“:⁶³² Kommunisten und Legionäre. Während jedoch die linksradikale Kommunistische Partei Rumäniens (PCR)⁶³³ „ein Splitter-Dasein“⁶³⁴ fristet, das sich bis Ende 1944 hinzieht,⁶³⁵ gewinnt die rechtsradikale und antisemitische Bewegung in den 1930er Jahren stetig an Sympathie und Einfluss.⁶³⁶ Die von Corneliu Zelea Codreanu⁶³⁷ 1927 gegründete *Legion Erzengel Michael* (ab 1930 *Eiserne Garde*) stellt in den 1930er Jahren eine ständige Bedrohung dar.⁶³⁸ Außenpolitisch⁶³⁹ bildet der Revisionismus Bulgariens, Ungarns und der Sowjetunion einen dauerhaften Unsicherheitsfaktor.⁶⁴⁰

628 Das Parlament, in dem Rechtsanwälte und Großgrundbesitzer die Mehrheit bilden, ist weit davon entfernt, die gesamte Bevölkerung zu repräsentieren. Eine mangelnde Parlamentskultur offenbaren die „Reglementsüberschreitungen“ (Maner 1997 a, S. 512), die die Opposition als politisches Kampfmittel im parlamentarischen Alltag einsetzt. Daher kann das „Regierungssystem [...] bestenfalls als formales parlamentarisches System mit starkem autoritärem Substrat bezeichnet werden.“ (Maner 1997 a, S. 521). Zudem ist das rumänische „Parlament [...] nie so stark wie in westeuropäischen Staaten. Weder hat es die Kontrolle derart ausführen können, noch Regierungen stürzen oder diese in ihrer Arbeit so behindern können, um von einer Krise zu sprechen.“ (Maner 1997, S. 521).

629 „Die großen Parteien, PNL und PNȚ, bildeten selbst keine sichere Grundlage für ein krisenfreies parlamentarisches System.“ (Maner 1997 a, S. 505).

630 Vgl. u. a. Maner 1997 c, S. 350f.; Scurtu 1996; Hitchins 1994, S. 377f.

631 Zur Bukarester Politik „zentralistische[r] Integrierung“ vgl. u. a. Hans-Christian Maner, *Rumänien*. In: Harald Roth (Hrsg.), *Studienhandbuch Östliches Europa*. Köln/Weimar/Wien 1999, S. 341; Völkl 1995, S. 111-116.

Vgl. die ethnische Zusammensetzung der 18,04 Mio. Einwohner Großrumäniens (1930): Rumänen 71 %, Ungarn 7,9 %, Deutsche 4,1 %, Juden 4,0 %, Ukrainer und Ruthenen 3,2 %, Russen 2,3 %, Bulgaren 2,0 %, sowie Türken 0,9 % sowie Roma, Tataren, Serben u. a. (vgl. u. a. Verseck 2007, S. 60; Cazacu 2006 b, S. 6; Scurtu et al. 2002, S. 345f.; Völkl 1995, S. 222).

632 Maner 1997 a, S. 65-66.

633 Zur 1921 gegründeten PCR (Partidul Comunist Român) vgl. u. a.: Jochen Schmidt, *Rumänische Kommunistische Partei*. In: Wende 1981 op. cit., S. 536-541; Lucian Boia 2003 a, darin die Abschnitte *Der kommunistische Diskurs* (I-III), S. 85-100, sowie *Die kommunistische Mythologie*, S. 193-196; Ders., *Mitologia științifică a comunismului* [Die wissenschaftliche Mythologie des Kommunismus]. Bukarest 2005. Franz. Ausgabe *La Mythologie Scientifique du Communisme*. Paris 2000.

634 Maner 1997 a, S. 66.

Kommunisten organisieren den Streik von 1933. Er richtet sich gegen die Lohnkürzungen, die Erdöl- und Eisenbahnbetriebe infolge der Weltwirtschaftskrise verhängen. Der Staat antwortet mit blutiger Polizeigewalt und Kerkerhaft. Unter den Inhaftierten befinden sich die künftigen Kommunistenanführer G. Gheorghiu-Dej und der 16-jährige Nicolae Ceaușescu. Vgl. u. a. Völkl 1995, S. 109; Durandin 1994, S. 149.

635 Maner 1997 b, S. 359.

636 Livezeanu 1995, S. 245 f.; Hitchins 1994, S. 404-405.

Zum rumänischen Faschismus vgl. u. a. Verseck 2007, S. 66; Boia 2003 a, darin der Abschnitt *Die Mythologie der Legionäre*, S. 245-246; Völkl 1995, S. 104-106; Hitchins 1994, S. 402-405; Jochen Schmidt, *Eiserne Garde*. In: Wende 1981 op. cit., S. 527, 528; s. a. VA, Kap. 2, Anm. 1. Die rechtsradikale Bewegung kürt den Nationalismus zum Religionsersatz und instrumentalisiert die christliche Orthodoxie machtpolitisch als Ethnoreligion. Ab Mitte der 1930er Jahre verzeichnet die *Eiserne Garde* einen massiven Mitgliederzuwachs, der ihr 1937 bei der Parlamentswahl 15,6 % der Stimmen einbringt. In der ersten Hälfte der 1930er Jahre bleiben die Wahlergebnisse der *Eisernen Garde* hingegen bescheiden (um 5 %; vgl. u. a. Völkl 1995, S. 117; Hitchins 1994, S. 403-405).

637 Corneliu Zelea Codreanu (1899-1938), Anführer der *Eisernen Garde*. Jura-Studium in Jassy, Jena und Grenoble. Gründet 1923 gemeinsam mit dem Hochschulprofessor Alexander C. Cuza die LANC (Liga zur nationalen christlichen Verteidigung). Trennt sich 1926 von Cuza und ruft 1927 die *Legion Erzengel Michael* ins Leben (ab 1933 *Eiserne Garde*). Bewunderer des Nationalsozialismus und politischer Feind Carols II., der ihn „1938 wegen Hoch- und Landesverrats verurteilt [und] anlässlich eines Häftlingstransports“ hinrichten lässt (Völkl 1995, S. 260-261; vgl. u. a. Porter 1989, S. XIII).

638 Vgl. u. a. Maner 1997 a, S. 507.

639 Zur rumänischen Außenpolitik siehe u. a. Robert Dimitriu, *Die Außenpolitik Rumäniens 1918-1939 zwischen Solidarität und Sacro egoïsme*. Frankfurt am Main etc. 2006; Nicolae Titulescu, *Politica externă a României (1937)* [Die Außenpolitik Rumäniens]. București 1994; Hitchins 1994, darin Kap. 10, *Foreign Policy 1919-1940*, S. 426-450.

Zur Mitgliedschaft Rumäniens in der *Kleinen Entente* vgl. u. a.: Völkl 1995, S. 109-111; Hitchins 1994, S. 430f.; Magda Ádám, *Richtung Selbstvernichtung. Die Kleine Entente 1920-1938*. Budapest/Wien 1988; Jevtitch/Titulesco/Beneš, *Le pacte d'organisation de la Petite Entente du 16. Février 1933*. In: *Dictionnaire diplomatique*, Bd. 2, o. J. [1934], S. 408-409.

640 Siehe u. a. Klein/Göring 1995, S. 78; Völkl 1995, S. 110-111; Hitchins 1994, S. 433-437.



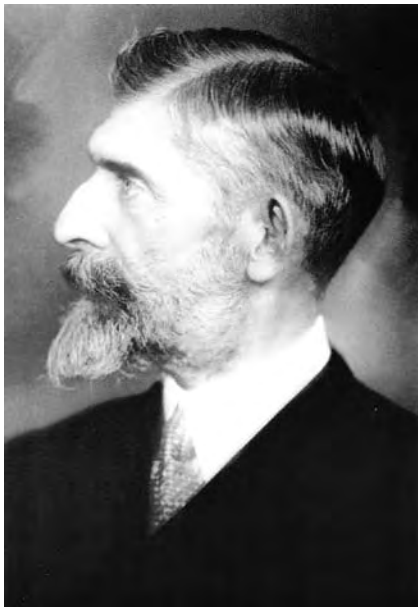
196. Erdölraffinerie Astra Română, Ploești.



197. Landwirt beim Pflügen am Fuße der Karpaten, o. D. (Aufnahme Herbert List).



198. König Carol I. (1839-1914).



199. König Ferdinand I. (1865-1927), Aufnahme 1927.

Dabei bleibt die kontrastreiche gesellschaftliche Lage⁶⁴¹ ebenso erhalten wie der agrarische Charakter⁶⁴² der rumänischen Volkswirtschaft. „Yet, signs of change were evident.“⁶⁴³ Das Land beginnt seine reichhaltigen natürlichen Ressourcen zu nutzen. Insbesondere Erdöl wird in hohem Maße gefördert;⁶⁴⁴ die forcierte Industrialisierungspolitik verbessert langsam, aber stetig die Wirtschaftsstruktur.⁶⁴⁵ Sie hängt aber weiterhin von den Großmächten ab.⁶⁴⁶

Nach dem Tod des Königs Ferdinand I.⁶⁴⁷ und des PNL-Chefs Ion I. C. Brătianu im Jahr 1927 wird Michael,⁶⁴⁸ der unmündige Sohn des exilierten Kronprinzen Carol,⁶⁴⁹ zum König ernannt.⁶⁵⁰ Das Land gleitet ins politische Chaos.⁶⁵¹

641 Im Hinblick auf die Erwerbsbevölkerung belegt Rumänien den ersten Platz in Europa (59 % der Gesamtbevölkerung). Dabei leben rund zwei Drittel von der Landwirtschaft, nur etwa 7 % (ca. 750 000) von der Industrie. Den ersten Platz in Europa nimmt das Land auch in Bezug auf die Geburtenrate und die Sterblichkeit ein. Zwei Werte für 1938: die durchschnittliche Lebenserwartung liegt unter 41 Jahren; 54 % der rumänischen Bürger sind Analphabeten (gegenüber 75 % vor 1914). Um 1930 stellt das Bruttoinlandsprodukt den geringsten Wert in Mittel- und Südosteuropa dar: \$ 243,00. Vgl. dazu das BIP anderer Länder: Bulgarien (\$ 284), Polen (\$ 352), Ungarn (\$ 359), Großbritannien (\$ 1069) (s. u. a. B. Murgescu/M.-L. Murgescu, *Aufbruch in die Moderne? In: Institut für donauschwäbische Geschichte und Landeskunde/Landesarchiv Baden-Württemberg, Brechungen. Willy Prager. Rumänische Bildräume 1924-1944.* Ostfildern 2007, S. 58-59; Cazacu 2006 b, S. 6; Scurtu et al. 2002, S. 342, 355; Völkl 1995, S. 108; Hitchins 1994, S. 335f.).

642 Doch ist die Landwirtschaft geschwächt aufgrund der halbherzig durchgeführten Agrarreform von 1921. Damit löst die rumänische Regierung zwar ein Versprechen ein, das sie 1917 ihren Soldaten, die mehrheitlich aus der Landbevölkerung stammen, gemacht hat. Doch obwohl 66 % der großen Landgüter (ca. 6 Mio. ha. Agrarland) an Bauern aufgeteilt werden, entkräftet „das legale Prinzip des Rückkaufs des Landes“ die Reform. „Die Bauern blieben die Ärmsten des Landes, während die Großgrundbesitzer [...] Profite machten.“ (Klein/Göring 1995, S. 78; Prost 2006, S. 9-10; 99-101).

643 Hitchins 1994, S. 335.

644 Im Jahr 1938 steht Rumänien mit der Gewinnung und Verarbeitung von rund 6,6 Mio. t Erdöl (gegenüber 1,03 Mio. t im Jahr 1920) weltweit an sechster Stelle. Führend sind die USA mit einer Förderung von 164 Mio. t (Völkl 1995, S. 108; Hitchins 1994, S. 359).

645 Die Industrialisierung bewirkt „eine[n] schnelle[n] Aufbau von Betrieben und eine Ausweitung der Produktion, die sich vom Ende des Ersten Weltkriegs bis 1938 etwa mehr als verdoppelte.“ (Völkl 1995, S. 108). Die Hauptausfuhrmittel bestehen aus Erdöl (33 %), Getreide (29 %), Holz (14 %) und Rinder (6 %) (s. u. a. Cazacu 2006 b, S. 6; Hitchins 1994, S. 359, 363).

Vgl. hierzu a. Hitchins 1994, darin Kap. 8, *Society and the Economy 1919-1940*, S. 335-376.

646 Als Rumänien weder für seine Agrarüberschüsse noch für sein Erdöl in Frankreich und Großbritannien befriedigende Absatzmärkte findet, erfolgt 1938-1939 die wirtschaftliche und politische Annäherung an Deutschland (s. Völkl 1995, S. 117-123; Hillgruber 1965, S. 81). Sie zeichnet sich 1935 ab mit dem ersten Handelsvertrag, den die beiden Länder nach dem Ersten Weltkrieg miteinander abschließen (s. Hillgruber 1965, S. 80 f.). Das Deutsche Reich wendet sich dem rumänischen Erdöl 1939 in der Absicht zu, unabhängig von Erdöleinfuhren aus Übersee zu werden. Es nimmt in Kauf, dass die Preise rumänischer Mineralölprodukte um 6 % über den Weltmarktpreisen liegen (vgl. u. a. Hillgruber 1965, S. 81-83). Der „Wohltat-Vertrag“ (1939) und der „Öl-Waffen-Pakt“ (1940) bereiten letztlich den Beitritt Rumäniens zum militärischen Bündnis mit Deutschland und Italien vor (vgl. u. a. Völkl 1995, S. 127 f.; Hillgruber 1965).

647 Ferdinand I. (1865 Sigmaringen-1927 Sinaia), rumänischer König 1914-1927. Neffe seines Vorgängers Carol I. Studium und Militärkarriere in Deutschland bis 1889. Heiratet 1893 Maria von Sachsen-Coburg (vgl. VA, Kap. 3.5.5, Anm. 438). Gemeinsam mit Königin Maria und dem PNL-Chef Brătianu unterstützt Ferdinand I. im Ersten Weltkrieg die Entente (vgl. u. a. Völkl 1995, S. 261-262).

648 Michael I., König von Rumänien (1927-1930, 1940-1947), geb. 1921. Leitet 1944 die bürgerlich-kommunistische Opposition gegen Marschall Ion Antonescu, indem er am 23. August 1944 die Verhaftung Antonescus und seiner Anhänger veranlasst und den Frontwechsel Rumäniens bewirkt. Das Moskau-treue kommunistische Regime Rumäniens zwingt Michael am 30. Dezember 1947 ins Exil. Lebt seitdem in der Schweiz (vgl. u. a. Völkl 1995, S. 264).

649 Kronprinz Carol, der spätere Carol II. (1893-1953), König von Rumänien 1930-1940. Offizier der preussischen Militärakademie in Potsdam (1913). Carols Interesse an bürgerlichen Frauen erregt Anstoß in der Königsfamilie, in konservativen Regierungs- und Medienkreisen. Nachdem seine Heirat mit Jeanne-Marie-Valentine Lambrino (1918) annulliert wird, heiratet er auf Druck der Familie und der Regierung Elena, Tochter des Königs Konstantin I. von Griechenland. Die Ehe wird 1928 geschieden. Verzichtet auf die Thronfolge (1918, 1925). Insbesondere der autoritäre PNL-Chef Ion I. C. Brătianu zwingt Carol 1926 ins französische Exil (vgl. u. a. Maner 1997 a, S. 505; 1997 c, S. 344, 349-350; Völkl 1995, S. 100). Kehrt 1930 nach Rumänien zurück und regiert bis 1940 als Carol II. Marschall Ion Antonescu erzwingt Carols II. Abdankung am 6. September 1940. Einen Tag später verlässt Carol Rumänien für immer. Stirbt in Portugal.

Zu Carol II. siehe u. a. Brockhaus 2006, Bd. 14, S. 488; Völkl 1995, S. 260; Hillgruber 1965.

650 Vgl. u. a. Völkl 1995, S. 78.

651 Vgl. u. a. Prost 2006, S. 103; Maner 1997 a, S. 82f., 505.

Zudem treiben die Folgen der Weltwirtschaftskrise⁶⁵² auch Rumänien in eine tiefe Verschuldung.⁶⁵³ Als es weder dem Regentschaftsrat⁶⁵⁴ noch der amtierenden PNȚ⁶⁵⁵ gelingt, die Krise zu meistern,⁶⁵⁶ kommt die Furcht vor einer Diktatur auf.⁶⁵⁷ Rumänien ist unruhig, es herrschen „revolutionäre Verhältnisse“⁶⁵⁸.

Daraufhin entschließen sich bürgerliche Oppositionspolitiker, Offiziere und Intellektuelle, den Kronprinzen Carol zur Rückkehr aus dem französischen Exil⁶⁵⁹ zu bewegen.⁶⁶⁰ Auf diplomatischem Parkett setzt sich der international anerkannte Außenpolitiker Nicolae Titulesco⁶⁶¹ dafür ein, dass Carols Rückkehr die Unterstützung des Völkerbunds⁶⁶² und der Großmächte⁶⁶³ genießt.⁶⁶⁴

652 Vgl. u. a. J. K. Galbraith, *Die Geschichte der Wirtschaft im 20. Jahrhundert*. Hamburg 1995, darin Kap. 7, *Der Börsenkrach*, Kap. 8. *Die große Depression*; Wolfram Fischer 1981 op. cit., S. 45-48.

Die Krise wird verschärft durch den Verfall des internationalen Getreidepreises und die Tatsache, dass die europäischen Industriestaaten das überseeische Getreide bevorzugen (vgl. u. a. Ziegerhofer-Pretenthaler 2004, S. 290, 291; Hitchins 1994, S. 378).

653 Die Brutto-Verschuldung von Jugoslawien, Polen, Rumänien und Ungarn wird Anfang der 1930er Jahre auf rund 200 Mio. Dollar veranschlagt (vgl. Ziegerhofer-Pretenthaler 2004, S. 290). 1932 betragen die Schulden Rumäniens 5.226 Mio. Goldfranc, die höchsten aller Länder „in Südosteuropa einschließlich Polens und der Tschechoslowakei“ (vgl. Maner 1997 a, S. 83). Dies veranlasst den Völkerbund auf Betreiben Frankreichs, Bukarest zwischen 1932 und 1936 eine Finanzkontrolle aufzuerlegen (vgl. u. a. Völkl 1995, S. 108).

654 Maner 1997 c, S. 351; Klein/Göring 1995, S. 78.

655 Von 1922 bis 1928 bleiben nationalliberale Regierungen an der Macht. Ab 1928 sind durch die PNȚ zum ersten Mal ländliche Gruppen an der Macht beteiligt (vgl. u. a. Klein/Göring 1995, S. 78).

656 Ebd.

657 Vgl. u. a. Maner 1997 c, S. 356, 365-366, 368.

658 Maner 1997 b, S. 355. Dem österreichischen Gesandten Lukes zufolge gleiche die Lage in Rumänien nach dem Ableben König Ferdinands I. „einem Dampfkessel ohne Sicherheitsventil“ (Bericht vom 13. August 1927. Zit. n. Maner 1997 c, S. 356, Anm. 82).

659 In Paris lebt Carol unter dem bürgerlichen Namen Carol Caraiman mit seiner Lebensgefährtin Elena Lupesco (vgl. u. a. Maner 1997 c, S. 353, Anm. 62; Völkl 1995, S. 100).

660 Vgl. u. a. Maner 1997 a, S. 72; Maner 1997 c, S. 354; Völkl 1995, S. 99-101. Carol steht in brieflichem oder persönlichem Kontakt zu einigen seiner Unterstützer (s. u. a. Maner 1997 c, S. 353-354).

661 Nicolae Titulesco (1883-1941), rumänischer Politiker und Diplomat. Als herausragender Rhetoriker und international anerkannter Staatsmann „verschafft [er] seinem Land allgemeine Achtung“ (Völkl 1995, S. 111). Finanzminister (1917-1919, 1920-1922), Außenminister (1927-1928, 1932-1936), Gesandter in London (1922-1927, 1928-1932). Graue Eminenz und mehrfach Präsident der Kleinen Entente sowie des Balkanpaktes (1935). Vertreter Rumäniens im Völkerbund (1920-1921, 1923-1927, 1929-1935). Präsident des Völkerbundes (1930, 1931). Glänzendes Verhältnis zu führenden europäischen Politikern, darunter zu Aristide Briand und Gustav Stresemann. Förderer der Paneuropa-Idee von Richard Nikolaus Coudenhove-Kalergi (vgl. Ziegerhofer-Pretenthaler 2004, S. 113). Initiator des rumänisch-sowjetischen Beistandspaktes (1935). Mitherausgeber des in Paris erschienenen mehrbändigen *Dictionnaire Diplomatique*.

Titulesco verkörpert „le diplomate européen, voire même le «ministre européen» le plus populaire de cette période“ (um 1930-1936) (A. Frangulis, *Titulesco, Nicolas*. In: *Dictionnaire diplomatique*, Bd. 5, o. J. [1954], S. 1121). Setzt sich dafür ein, dass die Friedensverträge von 1919-1920 international eingehalten werden. Als Humanist, Demokrat aus Überzeugung und Verfechter der «balanced policy» sorgt Titulesco mit dafür, dass die „«Gegend, die einst die unruhigste Europas war, [sich] [...] in einen Pfeiler des europäischen Friedens [wandelt]»“ (Coudenhove, *Balkanpakt*. In: *Paneuropa* 1934, S. 34. Zit. n. Ziegerhofer-Pretenthaler 2004, S. 251-252).

„Il représenta surtout la Petite Entente dont il fut à plusieurs reprises les prés.[ident] et par le poids de cet organisme et celui de l'entente balkanique, il parvint à exercer une influence réelle sur les grandes Puissances notamment sur l'Angleterre et surtout la France.“ (A. Frangulis o. J. [1954], op. cit.).

Auf Druck Berlins und aufgrund einer Verleumdungskampagne der *Eisernen Garde* wird Titulesco von Carol II. Mitte 1936 entlassen. Wandert nach Frankreich aus. Stirbt vereinsamt in Cannes.

Zu Titulesco vgl. a. *Diționar Enciclopedic* 2009, Bd. 7, S. 124; Theodor Meleşcanu, *Cuvânt înainte* [Vorwort] zu Titulesco 1994 [1937]; *Grand Dictionnaire Encyclopédique Larousse* 1985, Bd. 10, S. 10261; A.-F. Frangulis/N. Diano, *Titulesco, Nicolas*. In: *Dictionnaire diplomatique*, Bd. 5, o. J. [1953], S. 1120-1125; *Brockhaus* 1934, Bd. 18, S. 718.

662 Der Völkerbund soll „an einem starken, westlich orientierten König interessiert gewesen sein“ (Maner 1997 c, S. 371).

663 „Gegenüber dem österreichischen Gesandten [Lukes] sagte [der tschechoslowakische Außenminister] Beneš, dass in Rumänien alles mit Zustimmung und Duldung der Großmächte und aller übrigen Staaten geschehe.“ (vgl. Maner 1997 c, S. 371 und Anm. 179, ebd.).

Zum Einfluss Großbritanniens und Frankreichs auf Carol siehe a. Maner 1997 a, S. 93, 506; Maner 1997 c, S. 371 und Anm. 180, ebd.

664 Vgl. A. Frangulis, *Titulesco, Nicolas*. In: *Dictionnaire diplomatique*, Bd. 5, o. J. [1954], S. 1121.



200. Iuliu Maniu (1873-1953).



201. Nicolae Titulesco (1883-1941) bei Vorlesen einer Pressemitteilung in Bukarest (Aufnahme Iosif Berman 1935).



202. König Carol II. (1893-1953), Aufnahme 1925.

Die Königsherrschaft Carols II. (1930-1940)

Die „staatsstreichähnliche Rückkehr“⁶⁶⁵ vom 6. Juni 1930 verläuft ohne Zwischenfälle.⁶⁶⁶ Die Bevölkerung Rumäniens nimmt die *Rettung*⁶⁶⁷ durch Carol überwiegend begeistert auf.⁶⁶⁸ Tatsächlich gelingt es ihm, 1930-1931 als gesellschaftspolitische Integrationsfigur zu wirken. So erhält der junge König Rückendeckung von Leitfiguren nahezu aller demokratischen Parteien,⁶⁶⁹ von Freimaurerlogen⁶⁷⁰ sowie von wichtigen Persönlichkeiten aus Wirtschaft, Wissenschaft und Kultur. Zu diesen gehören der Historiker Nicolae Iorga,⁶⁷¹ der Soziologe Dimitrie Gusti,⁶⁷² die Wirtschaftswissenschaftler Virgil Madgearu⁶⁷³ und Mihail Manoilescu,⁶⁷⁴

665 Maner 1997 a, S. 506. Die rumänische Regierung wird von der Aktion überrascht.

666 Ebd.

667 Zum Retter-Mythos im Rumänien der Zwischenkriegszeit vgl. Boia 2003 a, S. 243. Zwei andere Retter-Figuren haben Medien und Bevölkerung in C. Z. Codreanu und Ion Antonescu gesehen.

668 Vgl. die Berichte europäischer Zeitungen, etwa *Rumania. Carol Made King, Return By Air From Paris, An Enthusiastic Welcome*. In: *The Times*, Montag, 9. Juni 1930, S. 10 (s. a. Maner 1997 a, S. 73). In der Bevölkerung ist Carol aufgrund des Thronfolgeverzichts beliebt (Maner 1997 c, S. 348-349).

669 Ausnahmen bilden Teile der PNȚ, die PNL sowie die Kommunisten und die Legionäre.

670 Vgl. u. a. Maner 1997 c, S. 368. Zu den rumänischen Freimaurerpersönlichkeiten, die Carols Rückkehr gutheißen, gehören beispielsweise die Politiker Nicolae Titulesco und Constantin Argetoianu. Carol ist selbst Freimaurer (vgl. Marcel Schapira, in: Băleanu/Comănescu 2003, S. 9, S. 22).

671 Vgl. u. a. Maner 1997 c, S. 354. Nicolae Iorga (1871-1940), rumänischer Historiker, Publizist und Politiker. Studien in Jassy, Paris, Berlin und Leipzig (Doktorat). Professor für Universalgeschichte an der Universität Bukarest (1894-1940). Mitglied der rumänischen Akademie (ab 1911). Ehrendoktor der Universitäten Genf, Oxford, Paris, Rom. Gründer und Leiter der *Volksuniversität in Vălenii de Munte* (Südkarpaten) und der *rumänischen Schule in Fontenay-aux-Roses* bei Paris. Mitgründer des Südosteuropainstituts (Bukarest 1931). Anhänger eines kulturellen Nationalismus, den er über die traditionalistische Zeitschrift *Sămănătorul* [Der Sämann] (1901-1910) vertritt. Mitgründer der antisemitischen *National-Demokratischen Partei*. Distanziert sich 1919 vom Antisemitismus. Präsident der Nationalversammlung (1918-1919), Ministerpräsident und Kultusminister (1931-1932), Mitglied des Kronrates (1938-1940). Gegner des Nationalsozialismus und der *Eisernen Garde*, die ihn ermordet.

Iorga hinterläßt ein umfangreiches und vielschichtiges Werk. Trotz Oberflächlichkeiten und Fehldeutungen gilt es als „astonishing in its erudition, variety, and creative imagination, [...] the most important Romanian contribution to world history.“ (Boia et al. 1991, S. 518, 520). Eine seiner Hauptthesen besagt, die thrakisch-lateinische Synthese Südosteuropas sei ein wesentliches Substrat der *Ostromania*, die, auf römischen Gesetzen und der Ostkirche gründend, als *Byzance après Byzance* die osmanische Herrschaft überlebt habe. Zu seinen Hauptwerken zählen: *Geschichte des rumänischen Volkes im Rahmen seiner Staatsbildung*, 2 Bde. (Gotha 1905), *Geschichte des Osmanischen Reiches*, 5 Bde. (Gotha 1908-1913); *Relations entre l'Orient et l'Occident au moyen-âge* (1923); *Essai de synthèse de l'histoire de l'humanité*, 4 Bde. (1926-1928); *Histoire de la vie byzantine*, 3 Bde. (1934); *Istoria Românilor* [Die Geschichte der Rumänen], 10 Bde. (1936-1939), franz. Ausgabe *Histoire des Roumains et de la romanité orientale* (1937-1939).

Zu Iorga vgl. u. a. Rüdiger vom Bruch/Rainer A. Müller (Hrsg.), *Historikerlexikon. Von der Antike bis zur Gegenwart*. München 2002, S. 165-166; Nagy-Talavera 1998; Völkl 1995, S. 263; Lucian Boia, *Iorga, Nicolae*. In: Boia et al. 1991, S. 518-520; Bianca Valotta Cavallotti, *Nicola Iorga*. Neapel 1977.

Iorga ist ein Freund Marthe Bibescos (s. GMC-Brief an Marietta Stern, 2. Juli 1937, AMLSC). GMC begegnet ihm bei den Gesprächen mit dem Denkmalschutzamt auf der Mogoșoia-Baustelle. Iorga hat das Vorwort zu N. B. Cantacuzinos Memoiren (1940, 1945, 1994) verfasst.

672 Dimitrie Gusti (1880-1955), rumänischer Soziologe. Studien in Leipzig und Berlin, Professor in Jassy und Bukarest. Gründer des rumänischen Instituts für soziologische Forschungen (1935). Direktor der Königlichen Stiftungen, Gründer des Bukarester Dorf museums (1936) und Kommissar auf den Internationalen Ausstellungen in Paris (1937) und New York (1939).

Zu Gusti vgl. u. a. Celac/Carabela/Marcu-Lăpădat 2005, S. 122; C. Popescu 2004, S. 328, 340; Olteanu 2002, S. 432; Machedon/Scoffham 1999, S. 297; Gregori/Hermann, *Personenverzeichnis*. In: Mircea Eliade, *Erinnerungen 1907-1937*. Frankfurt am Main 1991, S. 432; Cicio Pop 1938, S. 177-178.

GMC arbeitet mit Gusti für die New Yorker Ausstellung zusammen (vgl. u. a. GMC-Brief an Marietta Stern, Bukarest, 26. August 1938).

673 Virgil Madgearu (1887-1940), rumänischer Nationalökonom, Soziologe und PNȚ-Politiker. Professor an der Universität Bukarest. Parlamentsmitglied 1926-1938. Wirtschaftsminister (1927-1930), Finanzminister (1929-1930, 1932-1933), Agrarminister (1930-1931). 1940 von der *Eisernen Garde* ermordet. Vgl. u. a. Edward Kanterian, *Anmerkungen*. In: Mihail Sebastian, *«Voller Entsetzen, aber nicht verzweifelt.» Tagebücher 1935-1944*. Berlin 2005, S. 821; Maner 1997 c, S. 354; Hillgruber 1965, S. 375.

674 Mihail Manoilescu (1891-1950), rumänischer Ingenieur und Politiker, international anerkannter Wirtschaftswissenschaftler. Begründer des rumänischen Liberalismus. Mehrfacher Minister (Finanzminister, Außenminister) und Gouverneur der Nationalbank. Wendet sich in den 1930ern dem antiparlamentarischen Korporatismus Mussolinis zu. Gestorben im kommunistischen Gefängnis von Sighetul Marmăției. Vgl. u. a. Ichim 2003 op. cit. S. 151; Ornea 1999, S. 33-37; Maner 1997 c, S. 354, 367 f.; Valeriu Dinu, *Postfață* [Nachwort]. In: Manoilescu 1991, S. 336-347.



203. Dimitrie Gusti (1880-1955).

die Großindustriellen Max Auschnit⁶⁷⁵ und Nicolae Malaxa⁶⁷⁶ sowie die Publizisten Nichifor Crainic,⁶⁷⁷ Nae Ionescu⁶⁷⁸ und Mihai Ralea⁶⁷⁹. Allein, die Einigkeit der „Carlisten“⁶⁸⁰ ist von kurzer Dauer. Zu verschieden sind ihre Motive und Temperamente. Manche entfachen gleichsam einen kulturellen Bürgerkrieg, indem sie in den Rechtsextremismus abgleiten. Zu einem seiner Wegbereiter wird Nichifor Crainic mit dem Konzept des „ethnokratischen Staates“⁶⁸¹. Der charismatische Philosophieprofessor Nae Ionescu unterstützt nach dem Bruch mit Carol II. ab 1933 medienwirksam die *Eiserne Garde*.⁶⁸² Zugleich vergiftet er ideologisch einen Großteil der *jungen Generation*,⁶⁸³ deren Mentor er ist.

675 Max Auschnit (1888-1959), rumänisch-jüdischer Großindustrieller. Studium in Wien. Vizepräsident des Allgemeinen Verbandes der Industriellen Rumäniens, Leiter der damals größten rumänischen Firma und Aktiengesellschaft, der metallurgischen Gesellschaften *Reschitzu-Werke und Domänen* und *Titan-Nádrag-Cálan*. Wandert 1946 in die USA aus.

Zu Auschnit vgl. u. a. Olteanu 2002, S. 411; Báthory 1995, S. 111-124; Hillgruber 1965, S. 353, 367; Taylor 1935, S. 43; Cicio Pop 1932, S. 256-257.

676 Maner 1997 a, S. 104; Ornea 1999, S. 3. Nicolae Malaxa (1884-1965), rumänischer Maschinenbauingenieur und Großindustrieller. Studium an der TH Karlsruhe. Ende der 1930er Jahre ist Malaxas Werk (1923 gegründet) die bedeutendste Lokomotivenfabrik Rumäniens und „the most modern rolled pipe fabricator in Europe“ (Machedon/Scoffham 1999, S. 287). Fördert finanziell die *Eiserne Garde* und die PCR. Als ehemaliges Mitglied der Kamarilla Carols II. wird er unter Antonescu inhaftiert und enteignet. Wird nach 1944 vom kommunistischen Regime hofiert, emigriert aber 1948 in die USA.

Über Malaxa vgl. u. a. Prost 2006, S. 128; Anca Vlad, *Nicolae Malaxa, un industriaș vizionar* [Nicolae Malaxa, ein visionärer Industrieller]. In: *Curierul Național*, 10. Jg., Nr. 4402, Bukarest, 11. August 2005; Olteanu 2002, 411; Machedon/Scoffham 1999, S. 287; Maner 1997 a, S. 104; Cicio Pop 1932, S. 112.

Als Mäzen moderner Architektur in Rumänien arbeitet Malaxa insbesondere mit Horia Creangă zusammen. GMC plant für Malaxa ein Wohnhaus (s. VA, WV, W 60; das Projekt ist unbekannt).

677 Nichifor Crainic (1889-1972), rumänischer Publizist und Theologieprofessor. Einflussreicher Leiter der traditionalistischen Zeitschrift *Gândirea* [Das Denken]. Propagandaminister unter Ion Antonescu (1941-1944), daraufhin zwanzig Jahre in kommunistischer Haft.

Vgl. u. a. Ichim 2003 op. cit., S. 129; Maner 1997 a, S. 119; Irimia-Tuchtenhagen 1997 op. cit., S. 329-330; Gregori/Hermann 1991 op. cit., S. 430-431; Călinescu 1982, S. 873-876.

678 Nae Ionescu (1890-1940), rumänischer Publizist und Professor für Logik und Metaphysik an der Bukarester Universität. Dissertation an der Universität München (1919). In seiner Zeitschrift *Cuvântul* [Das Wort] vertritt Nae Ionescu bis 1933 eine liberale, minderheitenfreundliche Haltung (vgl. u. a. Mihail Sebastian 1997 [1935], S. 308). Anschließend schlägt er eine „national-traditionalistisch-orthodoxe“ Richtung ein und vertritt eine Position, die „auf Realismus, Autochtonismus, Monarchie und Orthodoxie“ gründet (vgl. u. a. Sigrid Irimia-Tuchtenhagen 1997 op. cit. S. 322-323). Unter Professorenskollegen teils umstritten aufgrund von Plagiatsvorwürfen. Bei Studenten beliebt als charismatischer Rhetoriker, für unkonventionelle Unterrichtsmethoden und durch „die Aufforderung zum bedingungslosen Existenzsinsatz und [der] Infragestellung aller Werte“ (Gregori/Hermann 1991 op. cit., S. 432). Zu Nae Ionescu vgl. u. a. Kanterian 2005 op. cit. S. 812; s. a. Olteanu 2002, S. 411; Ornea 1999, S. 3; Maner 1997 a, S. 104; Călinescu 1982, S. 953-954.

N. Ionescu beauftragt GMC um 1936 mit der Planung einer Villa in Bukarest (s. WV, W 57).

679 Mihai Ralea, PNȚ-Mitglied und Freimaurer (Băleanu/Comănescu 2003, S. 114), ist von März 1938 bis Juli 1940 Arbeitsminister gewesen. Zu Ralea siehe a. VA, Kap. 3.5.3, Anm. 363.

680 Rumänische Historiker bezeichnen die „Vertreter der «Sache Carols» [als] «Carlisten»“ (vgl. u. a. Maner 1997 c, S. 354).

681 Vgl. Maner 1997 a, S. 119.

682 Der Grund für das Zerwürfnis zwischen Nae Ionescu und dem König ist unbekannt. Der Professor soll, machtbesessen, den Wunsch gehegt haben, zum „Hofphilosophen“ aufzusteigen (vgl. u. a. Irimia-Tuchtenhagen 1997 op. cit., 324).

683 Irimia-Tuchtenhagen 1997 op. cit., 323. Rumänische Theoretiker der Zwischenkriegszeit verstehen unter dem Begriff *Generation* „die Gesamtheit jener Intellektuellen, die ein anderes Verständnis der sozialen und kulturellen Rahmenbedingungen“ entwickelt hat als ältere Kollegen (Maner 1997 a, S. 121; s. a. Călinescu 1982, S. 947 f.). Die *junge Generation* formiert sich um den Mentor Nae Ionescu und seinen Assistenten Mircea Eliade. N. Ionescu tritt im Herbst 1933 der *Eisernen Garde* bei. Einige seiner Schüler folgen ihm sofort, manche später (Emil Cioran, Constantin Noica, Petre Țuțea, Mircea Vulcănescu u. v. a.). Wenige widerstehen (Petru Comarnescu, Eugène Ionesco, Mihail Sebastian, H. H. Stahl). Eugène Ionesco hat 1957/1958 diese Erfahrung im Theaterstück *Les Rhinocéros* verarbeitet [*Die Nashörner*. Frankfurt am Main 2009]. Zur *Rhinozerosierung* der *jungen Generation* s. u. a.:

Ornea 1999, S. 164; Irimia-Tuchtenhagen 1997 op. cit. 323.

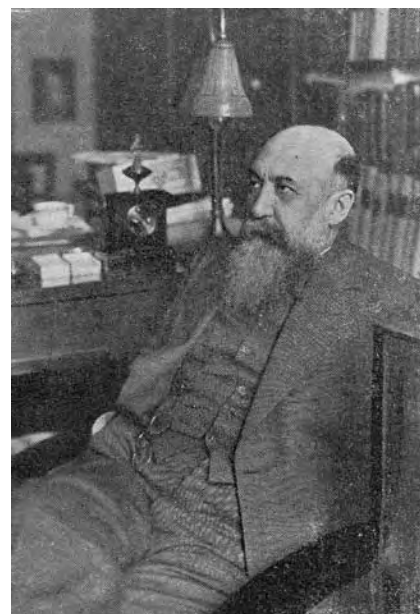
Emil Cioran im Gespräch mit Gabriel Liiceanu, in: Liiceanu 1995, S. 99-104.

Eugène Ionesco, *Scrisoare a lui Eugen Ionescu către Tudor Vianu* [Brief Eugène Ionescos an Tudor Vianu], 19. September 1945. Zit. n. Ornea 1999, S. 166-167; Ionesco 1996, S. 273-288.

Norman Manea, *Felix Culpa. Erinnerung und Schweigen: Mysterien bei Mircea Eliade*.

In: *Lettre International*, Heft 28, Berlin, I. Vj. 1995, S. 30-36.

Mihail Sebastian, *Voller Entsetzen, aber nicht verzweifelt. Tagebücher 1935-1944*. Berlin 2005.



204. Nicolae Iorga (1871-1940).



205. Nae Ionescu (1890-1940).



206. „Stilleben: Säugling, Soldaten und Straße“ in Bukarest, 1942 (Aufnahme Willy Prager).

Letztlich erweist sich die 1940 jäh endende Königsherrschaft Carol II. als politisch trübe.⁶⁸⁴ In der Zeit des parlamentarischen Mehrparteiensystems 1930-1937 scheitern die Bemühungen des Monarchen um eine krisenfeste „überparteiliche Regierung“⁶⁸⁵ wiederholt⁶⁸⁶ an der teils erbitterten Gegnerschaft der großen Parteien⁶⁸⁷ und an der rechtsradikalen Bedrohung.⁶⁸⁸ Mit der 1938 ausgerufenen königlichen Diktatur⁶⁸⁹ gelingt es ihm zwar, die widerstreitenden demokratischen politischen Kräfte zu neutralisieren.⁶⁹⁰ Doch selbst diese autoritäre Regierung⁶⁹¹ vermag die rechtsradikale Gewalttätigkeit⁶⁹² nicht völlig auszuschalten. Angesichts der Radikalisierung der außenpolitischen Lage⁶⁹³ erweist sie sich als machtlos.⁶⁹⁴

684 Durch den Blickwinkel des *internal war* betrachtet, zeigt sich die scheinbare politische Stabilität Rumäniens 1930-1940 als eine Verkettung von „Konflikten und Krisen, zahlreichen Regierungsumbildungen, [...] gescheiterten Attentaten und Staatsstreichen, Gewaltandrohungen und -anwendungen“ (Maner 1997 a, S. 509). Zum Begriff des *internal war* vgl. u. a. Maner 1997 a, S. 509; Maner 1997 b, S. 346, Anm. 6, Harry Eckstein, *On the Etymology of Internal Wars*. In: *History and Theory* 4, 1965, 2, 133.

685 Zu Beginn der 1930er Jahre betont Carol II. immer wieder die Notwendigkeit „von Regierungen der *nationalen Zusammenarbeit*, das heißt von Koalitionsregierungen im Gegensatz zu [...] Einpartei-erregierungen“. (Maner 1997 a, S. 88, 94). Der König beschwört die Politiker, „eine Zeitlang alles Trennende beiseite [zu] legen und sich den Landesinteressen zu widmen“. (vgl. Carols Thronreden vom 22. Dezember 1930 und 14. Juli 1931. In: *Cuvântările Regelui Carol II. 1930-1940*. Bd. I, S. 68 und 110. Zit. n. Maner 1997 a, S. 95).

686 Vgl. hierzu die Eckdaten der politischen Entwicklung im Rumänien der 1930er Jahre: „Ermordung [des Ministerpräsidenten] I. G. Duca am 29. Dezember 1933, Attentats- und Staatsstreichversuch im Mai 1934 sowie zweiter Versuch einer parteiübergreifenden Regierung der «nationalen Einheit» nach der «Technokraten-Regierung» 1931/1932, Umsturzankündigungen der PNTȚ im November 1935, dritter Versuch zur Bildung einer überparteilichen Regierung im November 1936 und schließlich die an den Rand des Bürgerkriegs führenden Wahlen im Dezember 1937.“ (Maner 1997 a, S. 509).

687 Die meisten politischen Krisen der 1930er Jahren sind auf „Intrigen und Kulissenspiele“ zurückzuführen (Maner 1997 a, S. 91).

688 Vgl. u. a. Maner 1997 a, S. 507; Völkl 1995, S. 121.

689 Vgl. u. a. Völkl 1995, S. 121-123. Anfang 1938 verkündet Carol II. die königliche Diktatur. „Die sich verschärfende innenpolitische Lage ließ schließlich nur noch die Ausrufung und Institutionalisierung des autoritären Regimes als möglichen Ausweg zu. König Carol II. wurde als *Retter* gefordert und begrüßt. Er wollte dadurch nicht nur sein Prestige und seine eigene Autorität steigern, sondern auch die innere Ordnung aufrechterhalten und die Krise überbrücken helfen.“ Nach einer Analyse von „Briefen, Aufrufen, Manifesten oder Bittschriften“, die der König erhalten hat, weist Maner nach, „dass nicht allein Carols Machtambitionen ein anderes politisches System herbeiführten, sondern auch die allgemeine Stimmung in Teilen der Bevölkerung [...] das Umfeld geradezu“ vorbereitet hat (Maner 1997 a, S. 133, 138, 511).

690 Carol II. lässt am 31. März 1938 eine Einheitspartei ausrufen, die „Front der Nationalen Wiedergeburt“/FRN (*Frontul Renașterii Naționale*). Auch die demokratischen Parteien sind verboten, dürfen aber „weiterbestehen und sich zu Wort melden“. Ihre Parteivorsitzenden erhalten „einen Sitz im Kronrat“ (vgl. u. a. Völkl 1995, S. 121).

691 „Die am 27. Februar 1938 de jure in Kraft tretende Verfassung schrieb die Konzentration aller Gewalten des Staates in den Händen des Königs fest.“ (Maner 1997 b, S. 357). Im Gegensatz zum Nationalsozialismus oder den faschistischen Regimes weist Carols „«Königsdiktatur» [...] einen gemäßigteren Charakter auf: sie war autoritär, nicht totalitär.“ (Völkl 1995, S. 120).

692 Vgl. beispielsweise die Ermordung des Premierministers Armand Călinescu durch die *Eiserne Garde* am 21. September 1939 (s. u. a. Völkl 1995, S. 121).

693 Vgl. u. a. Dimitriu 2006, S. 615-669; Völkl 1995, S. 123-126; Hitchins 1994, s. u. a. S. 424-425; Werner Conze 1981 op. cit., S. 95-98; Schmidt 1981 op. cit., S. 520; VA, Kap. 2, Anm. 30-35.

Im Spätsommer 1940 ist Rumänien ein territorial amputiertes Land, das sich wirtschaftlich und politisch von den Westmächten entfernt hat und im Einflussbereich des Dritten Reiches liegt. Daraufhin wächst die Opposition gegen Carol II. just in Reihen der Armee, die ihm 10 Jahre vorher die Rückkehr geegnet hat. Der von Carol zum Premierminister ernannte General Ion Antonescu putscht gegen den König und zwingt ihn, am 6. September 1940 das Land „erneut, diesmal endgültig, [zu] verlassen“. (Maner 1997 b, S. 358). 8 Tage später ruft Antonescu den *nationallegionären Staat* aus. Die 1930er Jahre enden, „wie sie begonnen [haben] – mit einem Staatsstreich.“ (Maner 1997 a, S. 511).

694 „Der korporatistische Staat der sog. Königsdiktatur (1938-1940), Reaktion auf das Zusammenspiel zwischen rumänischem und deutschem Faschismus [...], kann [auch] als konservativer Versuch angesehen werden, Souveränität in ungünstiger internationaler Mächtekonstellation zu sichern.“ (Schmidt 1981 op. cit., S. 520, s. a. S. 528). Zu den diplomatischen Bemühungen siehe etwa die Reise des rumänischen Außenministers Grigore Gafencu. Gleichsam an das Vorbild Nicolae Titulescos anknüpfend, den er 1936 selbst entlassen hat, beauftragt Carol II. im Frühjahr 1939 Gafencu mit einer diplomatischen Friedensreise zu den wichtigsten europäischen Machtzentren (mit Ausnahme Moskaus). Sie bleibt erfolglos.

Zum rumänischen „Neutralismus“ von 1938-1939 vgl. u. a. Dimitriu 2006, Kap. 13. *Die Außenpolitik Rumäniens, Oktober 1938-September 1939*, S. 669-751; Gafencu 1946 u. 1944.

Wissenschaftlich und kulturell hingegen erlebt das Land im Jahrzehnt des widersprüchlichen⁶⁹⁵ Carol II. einen tatsächlichen Aufschwung. Er wird getragen von einer wirtschaftlichen Erholung und gefördert durch eine staatliche Kulturpolitik.⁶⁹⁶ Die Handschrift Carols⁶⁹⁷ aufweisend, ergänzt und mildert sie die etatistische Rumänisierungspolitik⁶⁹⁸ ab, die der rumänische Staat in den 1919 hinzugewonnenen Provinzen betreibt: „Le roi promettait une Roumanie nouvelle, prospère et sans dissensions sociales. Ce qui est sûr, c’est que le pays avait connu quelques belles années de dynamisme économique et d’efflorescence culturelle.“⁶⁹⁹ Das wissenschaftlich-kulturelle Leben wird von zahlreichen Persön-

695 Carol II. gilt als eine der umstrittensten Figuren rumänischer Geschichte im 20. Jh. Die Geschichtsschreibung nach 1945 hebt oft negative Aspekte des Charakters, des Verhaltens und der Herrschaftszeit Carols II. hervor. Insbesondere die kommunistische Historiografie neigt dazu, Carol II. zu „dämonisieren“ (vgl. Alexander Paleologu 2005, S. 142, 145). Carol II. habe von 1930 an versucht, auf eine Diktatur hinzuwirken. Er sei verantwortlich für die Zerrüttung der rumänischen Parteienlandschaft und für die Gebietsverluste Rumäniens 1940. Indem er an seiner rumänisch-jüdischen Geliebten Elena Lupesco festgehalten hat, habe er dem Ansehen des Landes geschadet. Zu den Vorwürfen an Carol II. vgl. u. a. die Zusammenfassung bei Maner 1997 c, S. 344 f. und S. 345, Anm. 17.

Erst jüngste Forschungen äußern Zweifel an diesem einseitigen Bild. Ohne Carols II. Handeln zu rechtfertigen (vgl. Maner 1997 a, S. 506), tragen sie dazu bei, das widersprüchliche Bild des Charakters und der politischen Aktivität Carols II. zu entwirren. Dies geschieht im Spannungsfeld zwischen Carols Wunsch nach Demokratie und persönlichem Machtstreben, das ihn dazu gebracht habe, die Parteien gegeneinander auszuspielen; zwischen liberaler Kulturpolitik und ab 1938 teils nationalistisch-ideologischer Kulturpolitik, die Züge von Personenkult trägt; zwischen Philosemitismus (nach Carols Rückkehr wird 1931 die sionistische Jüdische Partei gegründet; vgl. Schwefelberg 2000, S. 95; Schmidt 1981 op. cit. S. 528) und Bewunderung für den Faschismus.

Zu Carols Widersprüchen gehört seine Einstellung zum Faschismus: er lehnt Hitler ab, sympathisiert aber zeitweise mit Mussolini. Die Entlassung des Außenministers Nicolae Titulesco 1936 und die antisemitischen Gesetze von 1938 unter der Goga-Regierung bestätigen die Nähe zum Faschismus (vgl. u. a. Dimitriu 2006, S. 308-309; Tilea 1998, S. 175 f.; Maner 1997 a, S. 102; Durandin 1994, S. 95, 149; Frangulis op. cit. o. J. [1954], S. 1121). Carols II. autoritäres Machtstreben zeigt sich auch an der *Kamarilla*, einer Gruppierung teils fluktuierender Zusammensetzung von Vertrauensleuten. Mit ihr hat Carol ein einflussreiches Machtzentrum geschaffen, das sich der parlamentarischen Kontrolle entzogen hat (vgl. u. a. Ornea 1999, S. 3; Maner 1997 a, S. 103-104).

Hingegen sind die Diktaturvorwürfe an Carol II. ein Drohmittel rumänischer Politiker (z. B. von Iuliu Maniu) gewesen. Nach 1945 stellen sie eine These rumänischer kommunistischer Historiografie dar (Maner 1997 a, S. 87). Neuere Forschungsergebnisse lassen „den Schluss zu, dass diese These zum Teil unbegründet ist.“ (Maner 1997 a, S. 91) Der Mainzer Historiker Hans-Christian Maner plädiert dafür, die Neigung „Carols zu einer Festigung der königlichen Autorität [...] im Rahmen der innenpolitischen Strukturen wie auch der außenpolitischen Lage [zu sehen], die den König dazu drängten.“ (Maner 1997 a, S. 98) Offenkundig ist es, dass Carol II. „keineswegs zielstrebig ein autoritäres Regime einführen wollte oder dies jahrelang vorbereitet hat.“ (Maner 1997 a, S. 510).

Darüber hinaus erscheint Carols Festhalten an seiner Lebensgefährtin bemerkenswert. Elena Lupesco, „für Carol in der Privatsphäre ein wichtiger Halt“, wird von vielen „geschmäht und [...] angegriffen“ (Maner 1997 a, S. 105): Zum einen, weil sie keinen für einen König sich geziemenden aristokratischen Hintergrund aufzuweisen hat; zum anderen, weil sie keine „echte“ Rumänin sei, sondern Halbjüdin ist. Die ablehnende Position, die Teile der rumänischen Medien und der politischen Kräfte Elena Lupesco gegenüber einnehmen, offenbaren einen zugespitzt patriarchalischen und antisemitischen Zug von Teilen der damaligen rumänischen Gesellschaft. Zu antisemitischen Attentatsversuchen auf Lupesco vgl. u. a. Maner 1997 a, S. 111.

696 Eine umfassende historisch-kritische Aufarbeitung und analytische Darstellung der wissenschaftlichen und kulturellen Leistungen im Rumänien der 1930er Jahre, die auch wesentliche Beiträge ethnischer Minderheiten berücksichtigt, insbesondere der Siebenbürger Sachsen und Ungarn, scheint noch nicht vorzuliegen. Sie könnte an das Grundlagenwerk Irina Livezeanu über die 1920er Jahre anknüpfen und u. a. auf den Forschungsergebnissen des Mainzer Historikers Hans-Christian Maner, des Bukarester Historikers Lucian Boia oder des siebenbürgisch-deutschen Kulturhistorikers Walter Myss aufbauen (Boia 2003 a, b; Maner 1997 a, b, c; Livezeanu 1995; Myss 1993, 1968). Vgl. a.:

Die Thementausgabe der Wochenzeitschrift *Dilema. Vârsta de aur dintre cele doua războaie* [Das goldene Zeitalter zwischen den beiden Kriegen]. Bukarest, 27. November-3. Dezember 1998; B. Murgescu/M.-L. Murgescu, *Aufbruch in die Moderne?* In: Institut für donauschwäbische Geschichte und Landeskunde/Landesarchiv Baden-Württemberg 2007, S. 53-66.

697 Eine Skizze der Kulturpolitik Carols II. entwirft Hans-Christian Maner in Maner 1997 a, S. 98-102. Einen kulturpolitischen Überblick in Bezug auf Architektur und Städtebau aus dem Blickwinkel eines rumänischen Nationalstils bietet Carmen Popescu mit *Architecture et pouvoir*. In: C. Popescu 2004, S. 329-348.

698 Zur Rumänisierungspolitik vgl. u. a. Verseck 2007, S. 62-64; Boia 2003 a, S. 209-212; Durandin 1994, S. 82-84; Myss 1993, S. 422-423.

699 Boia 2003 b, S. 131.

207. Werbefoster der Malaxa-Lokomotivenfabrik (1932).



208. Boulevard Elisabeth, Bukarest, 1930er Jahre (Aufnahme Willy Prager).



209. Lucian Blaga (1895-1961).



210. Wolf von Aichelburg (1912-1994).

lichkeiten gestaltet. Neben den vorgenannten Carlisten, den traditionalistischen Gruppierungen, der *jungen Generation* und der Avantgarde befinden sich darunter die Biologen Grigore Antipa⁷⁰⁰ und Emil Racovitza,⁷⁰¹ die Physiker Henri Coandă⁷⁰² und Hermann Oberth.⁷⁰³ Etliche Persönlichkeiten sind auch mit GMC bekannt: die Musiker Georges Enesco⁷⁰⁴ und Dinu Lipatti,⁷⁰⁵ die Literaten Tudor Arghezi,⁷⁰⁶ Wolf von Aichelburg,⁷⁰⁷ Lucian Blaga,⁷⁰⁸ Eugen Lovinescu,⁷⁰⁹ Camil Petrescu⁷¹⁰ und Ion Pillat,⁷¹¹ sowie die Künstler Henri Catargi,⁷¹² Oscar Han⁷¹³ und Jean Al. Steriadi⁷¹⁴.

700 Grigore Antipa (1867-1944), rumänischer Biologe. Neugestalter und Direktor des 1834 gegründeten Museums für Naturgeschichte in Bukarest (1893-1944). Pionier der Hydrobiologie, Fischkunde und Meereskunde in Rumänien. Zu Antipa vgl. u. a. *Dicționar enciclopedic*, Bd. 1, 1993, S. 83; G. Baiculescu et al., *Grigore Antipa*. Bukarest 1961; Festschrift *Grigore Antipa: hommage à son oeuvre*. Bukarest 1938.

701 Emil Racovitza (1868-1947), rumänischer Biologe, Botaniker und Höhlenforscher. Gründer und Direktor (1920-1947) des „ersten Speläologischen Instituts der Welt mit Universitätsrang“ in Klausenburg. Teilnehmer an der Antarktis-Forschungsexpedition *Belgica* (1897-1899). Vizedirektor der Meeresforschungsstation in Banyuls-sur-Mer/Frankreich und des Labors für vergleichende Anatomie an der Sorbonne. Pionier des Naturschutzes in Rumänien. Präsident der Rumänischen Akademie (1926-1929). Zu Racovitza vgl. u. a. *Dicționar enciclopedic*, Bd. 6, 2006, S. 5; Boia 2003 b, S. 340; Myss 1993, S. 399. C. Motaș/C. Ghica, *Emil Racoviță: 1868-1947*. Bukarest 1968; Cicio Pop 1938, S. 50.

702 Henri Coandă (1886-1972), rumänischer Physiker und Pionier der Luftfahrt. Studium in Bukarest und Berlin. Entdecker des nach ihm benannten Coandă-Effekts (1910). Interesse für preiswerte bauindustrielle Beiträge zum sozialen Wohnungsbau: Gemeinsam mit dem französischen Architekten J. Dupré entwickelt Coandă eine Wohnzelle aus Leichtmetall, die 1929 in Frankreich das Patent *Loucheur 3 C* erhält. Vgl. u. a. Murgescu 2007 op. cit., S. 59; Boia 2003 b, S. 339; Patulius 1980, S. 35, 36, 38.

703 Hermann Oberth (1894-1989), siebenbürgisch-deutscher Physiker, technischer Erfinder und Raketenforscher. Physik-Studium in Klausenburg, München, Göttingen, Heidelberg. Bis 1938 Gymnasiallehrer in Mediasch/Siebenbürgen. Kontakte zu anderen Raumfahrt-Pionieren. Ab 1940 in Deutschland tätig. Mentor Wernher von Brauns, der ihn 1955-1960 am U. S. amerikanischen Raumfahrtprogramm in Huntsville beteiligt. Zu Oberth vgl. u. a. Barth 2008; Myss 1993, S. 374-375; Bergel 1984.

704 George Enesco (1881-1955), rumänischer Komponist, Violonist, Pianist, Dirigent und Musikpädagoge von Weltgeltung. Studium in Wien und Paris. Musiklehrer u. a. in Paris (*Conservatoire de Paris*) und New York (*Mannes College of Music*), Mentor von Dinu Lipatti und Jehudi Menuhin. Aus Protest gegen die Sowjetisierung Rumäniens läßt sich Enesco 1946 in Frankreich nieder.

Zu Enesco vgl. u. a. Băjenescu 2006; Nowka 1998; Gavoty 1955. GMC konnte Enesco über dessen Frau, Maria Cantacuzino, kennengelernt haben.

705 Dinu Lipatti (1917-1950), rumänischer Komponist und Pianist. Studium in Genf, Bukarest und Paris. Gilt als einer der empfindlichsten Interpreten der Werke von Bach, Chopin, Grieg, Mozart und Schumann im 20. Jh. Vgl. u. a. Harden/Willmes 2008, S. 447-449; Dragoș Tanasescu/Grigore Bargauanu, *Lipatti*. London 1988; Ernest Ansermet et al., *Hommage à Dinu Lipatti*. Genf 1952.

706 Tudor Arghezi (1880-1967), Künstlername von Ion N. Teodorescu (*Arghezi* bezieht sich auf *Arges*, die antike Bezeichnung des Donauzuflusses *Arges*, der den südlichen Karpaten entspringt). Rumänischer Dichter, Romancier und Zeichner. Bedeutende Figur der Bukarester Literatur-Avantgarde in der ersten Hälfte des 20. Jh. Autor zahlreicher sozialkritischer Schriften. Als Pazifist während der Weltkriege inhaftiert (1916-1918, 1943-1944). Nach 1945 rehabilitiert, sympathisiert er mit dem kommunistischen Regime. Freundschaft u. a. mit Mihai Ralea, Tudor Vianu und GMC. Übertragungen ins Rumänische u. a. aus Werken von Baudelaire, Brecht, La Fontaine, Gogol, Molière, Rimbaud, Villon. Nach 1945 wird Arghezi neben dem Nationaldichter Mihai Eminescu (1850-1889) „zum lebenden Klassiker“ rumänischer Literatur (Jens 1988, Bd. 1, S. 646-647). Von Arghezi liegen auf Deutsch vor u. a. *Der Friedhof*. Frankfurt am Main 1991; *Kleine Prosa*. Frankfurt am Main 1965; *Gedichte*. Wien 1961. Übersetzung von Tudor Vianu. Zu Arghezi vgl. u. a. Gregori/Hermann op. cit. 1991, S. 429; Jens 1988, Bd. 1, S. 646-650; Șerban Cioculescu, *Arghezi*. Bukarest 1985; Călinescu 1982, S. 808-819; Aderca 1967 [1929], S. 5-10; Luc-André Marcel, *Tudor Arghezi*. Paris 1963; Patmore 1939, S. 132-133.

„Arghezi“, so GMC, „est un auteur d’une incroyable délicatesse et d’une grande profondeur.“ (GMC-Brief an Marietta Stern, Bukarest, 1. Juli 1937; s. a. GMCs Brief an Marie-Lyse Cantacuzino-Ruhemann, 25. Dezember 1958; VA, Kap. 5.2). GMC berät den Dichter beim Entwurf seines Bukarester Hauses. Arghezi hält die Reden bei der Vernissage der ersten und der letzten Einzelausstellung GMCs (1931 und 1956; vgl. VA, 5.4).

707 Wolf von Aichelburg (1912-1994), siebenbürgisch-deutscher Schriftsteller, Übersetzer, Kunst- und Musikkritiker sowie Komponist. Beiträge zur Kronstädter Kulturzeitschrift *Klingsor* sowie anderen deutschen und rumänischen Zeitschriften. Bekanntschaft mit Lucian Blaga und Freundschaft u. a. mit Ion Pillat. Fluchtversuch 1948, daraufhin aus politischen Gründen zweimal inhaftiert (1948-1952, 1959-1964). 1977 nach Deutschland ausgewandert.

Zu Aichelburgs Werken vgl. u. a. Alexander Ritter/Fernand Hoffmann (Hrsg.), *Wolf von Aichelburg. Der leise Strom: Gedichte, Erzählungen, Essays*. Hildesheim etc. 1993. Zu Aichelburg s. u. a. Peter Motzan, *Der Autor und sein Werk*. In: Aichelburg 1993, S. 317-320; Myss 1993, S. 19.

Aichelburg könnte GMC im Umfeld der Literaturzeitschrift *Revista Fundațiilor Regale* [Zeitschrift der königlichen Stiftungen] begegnet sein. GMC rezensiert positiv eine Publikation Aichelburgs: *Aerofuturismul lui Marinetti explicat de Wolf von Aichelburg* [Marinetis Futurismus erläutert von Wolf von Aichelburg]. In: *Simetria* IV, Winter 1941-1942, S. 189-190.



211. Bukarest, Calea Victoriei Ecke Str. Regală (Königstraße) mit Blick nach Osten. Im Hintergrund GMCs *Carlton-Hochhaus* (Aufnahme um 1936).



212. Werbeschild, dem Antlitz von Josephine Baker nachempfunden, Calea Victoriei, Bukarest (Aufnahme Willy Pragher 1942).

707 Lucian Blaga (1895-1961), siebenbürgisch-rumänischer Dichter, Dramatiker, Kulturphilosoph und Diplomat. Studium in Wien. Philosophieprofessor an der Universität Klausenburg (1937-1948). Im *Spațiul mioritic* [Der mioritische Raum] (1936; dt. *Zum Wesen der rumänischen Volksseele*. Bukarest 1982) entwirft Blaga eine „Synthese zwischen den rumänischen Traditionen mit ihren Mythen, Legenden, Balladen, ihrem Glauben und Aberglauben – und einer ausgesprochen modernen, dem deutschen Expressionismus verpflichteten Kunstsprache“. Im Kommunismus marginalisiert und als Bibliothekar tätig. Freund GMCs (vgl. u. a. Patrușiu 1982, S. 93).

Zu Blaga vgl. u. a. Mircea Vaida-Voevod, *Lucian Blaga. Ein rumänischer Dichter und die deutsche Literatur*. Hildesheim etc. 1992; Călinescu 1982, S. 876-881; Gregori/Hermann op. cit. 1991, S. 429.

709 Eugen Lovinescu (1881-1943), rumänischer Schriftsteller, Literaturkritiker und Kulturhistoriker. Durch seine Zeitschrift *Sburătorul* [Der Flieger] bekämpft er die „stark verbreiteten traditionalistischen Tendenzen“ und plädiert, an den französischen Soziologen Gabriel Tarde anknüpfend, „für die Angleichung der rumänischen Kultur an den modernen Geist Westeuropas“ (Gregori/Hermann op. cit. 1991, S. 433). Vgl. u. a. Irimia-Tuchtenhagen 1997 op. cit., S. 332-333; Călinescu 1982, S. 798-808.

GMC bespricht lobend Lovinescus Buch über den moldauischen *Jumma*-Kulturphilosophen Titu Maiorescu: *Despre clasicism. Titu Maiorescu – de Eugen Lovinescu* [Über den Klassizismus. Eugen Lovinescu: Titu Maiorescu]. In: *Simetria* III, 1940-1941, S. 147-148.

710 Camil Petrescu (1894-1957), rumänischer Schriftsteller, Dramaturg und Publizist. Herausragende Figur der Literaturszene im Rumänien der Zwischenkriegszeit. Thematisiert auf „modern-intellektuelle“ Art die Erinnerungstheorie Henri Bergsons, die Phänomenologie Edmund Husserls und die Romanteknik Marcel Prousts. Briefwechsel mit Paul Claudel und George Bernard Shaw (ab 1938). Als einer der besten Romane Camil Petrescus gilt *Das Prokrustesbett*. Bukarest 1967 [1933]. Freundschaft mit GMC (vgl. u. a. 215. GMC-Brief an Marietta Stern, Bukarest, 12. Februar 1938; Sebastian 2005, S. 832; Ichim 2003 op. cit., S. 176). Zu C. Petrescu vgl. u. a. Boia 2003 b, S. 330; Ichim 2003 op. cit., S. 181-205; Gregori/Hermann op. cit. 1991, S. 434; Jens 1988, S. 182-184.

711 Ion Pillat (1891-1945), rumänischer Schriftsteller und Publizist. Beiträge zu *Simetria*. Pazifist und Gegner der *Eisernen Garde*. Freundschaft u. a. mit Wolf von Aichelburg und GMC. Mitarbeit bei GMCs *Simetria* III u. VII (s. Brief an Sanda Cantacuzino, Februar 1941, AMLSC).

Zu Pillat vgl. u. a. Ichim 2003, S. 166; Călinescu 1982, S. 857-864.

712 Henri Catargi (1894-1976), rumänischer Maler und Grafiker. Studium an der Académie Ranson in Paris u. a. bei Edouard Vuillard und Félix Vallotton. Bekannt für seine Akte, Stilleben und Landschaftsbilder. Mitherausgeber der *Simetria* (1946-1947). Entfernter Cousin von Theodor Pallady und GMC. Zu Catargi vgl. u. a. Ioana Vlasiu in *Turner* 1996, Bd. 4S. 84; Argintescu-Amza 1973, S. 86-88.

713 Oscar Han (1891-1976), rumänischer Bildhauer, Kunstkritiker und Professor an der Bukarester Kunstakademie. Studium in Bukarest. Förderer moderner Kunst in Rumänien. Freundschaft mit GMC (vgl. u. a. GMCs Brief an Oscar Han, 25. Januar 1960. In: IP [QAR] 1977, Buchdeckel).

Zu Han vgl. u. a. *Dicționar enciclopedic*, Bd. 3, 1999, S. 19; Marin Mihalache, *Oscar Han*. Bukarest 1985; Aderca 1967 [1929], S. 109-120; G. Opreșco 1935, S. 49, 52, 53, 178.

714 Jean Al. Steriadi (1880-1956), rumänischer Maler, Grafiker, Zeichner, Kurator und Museumsdirektor. Studium an der Bukarester Kunstakademie (1897-1901), an der Akademie der Bildenden Künste in München (1901-1903) an der Pariser Académie Julian (1903-1906). Gilt als begnadeter Zeichner und Portraist. Mitglied der rumänischen Akademie (1948), Professor und zeitweise Rektor der Bukarester Kunstakademie (1944-1949). Freundschaft u. a. mit Henri Focillon, Ion Jalea, Georges Opreșco, Theodor Pallady und GMC (vgl. u. a. GMCs AV, CNSAS, MAI, Dos. GMC, 549/33, Dos. 318, Nr. 3/8A, 3. März 1948).

Zu Steriadi vgl. u. a. Deac 1996, S. 141; Turner 1996, Bd. 29, S. 638; Călin Dan, *Steriadi*. Bukarest 1988; Mircea Deac, *Jean Al. Steriadi*. Bukarest 1962; G. Opreșco, *Jean Alex. Steriadi*. Bukarest 1943.



213. Tudor Arghezi (1880-1967), *Selbstbildnis*, 23. März 1936.



214. Jean Al. Steriadi (1880-1956), *Selbstbildnis* (o. D.).



215. Öffentlicher Auftritt von König Carol II. (Vierter von links) in Bukarest nach der Rückkehr aus dem Exil, Juni 1930.

3.6.2 GMCs politische Haltung

Welche Hoffnungen knüpft GMC an die „Restauration“⁷¹⁵ durch Carol⁷¹⁶? Gemeinsam mit Freunden wie dem Schriftsteller Mihail Sebastian⁷¹⁷ dürfte GMC die grundsätzlichen Hoffnungen hegen, dass die politische Lage sich beruhige, ein prowestliches geistiges Klima sich ausbreite⁷¹⁸ und Weichen gestellt würden, die die Modernisierung des Landes anstoßen sollen.⁷¹⁹ Desweiteren die Hoffnung auf eine staatlich geförderte liberale Baukultur, die mit Bauaufgaben, Raumprogrammen und Gestaltungswillen auf der Civitas gründet, den rumänischen Heimatstil zurückdrängt und sich der Moderne öffnet.⁷²⁰ Darüber hinaus dürfte GMC im nur sechs Jahre älteren Carol II. einen potentiellen Bauherren erblicken.⁷²¹

715 Der Begriff *Restauration* geht auf Unterstützer Carols zurück. Einerseits betont etwa der Philosophieprofessor Nae Ionescu die Wiederherstellung der Monarchie „gegenüber der bisherigen «Allmacht der Parteien»“ (Nae Ionescu, *Cuvântul* [Das Wort], Bukarest, 11. Juni 1930, S. 1. Zit. n. Maner 1997 c, S. 370). Andererseits sieht der Historiker Nicolae Iorga in der *Restauration* „die Fortsetzung der alten rumänischen Herrschertradition“ (Maner 1997 c, S. 370).

716 Kenntnis von der geplanten Rückkehr des Kronprinzen Carol erhält GMC vielleicht von seinem Vater (N. B. Cantacuzino), von Marthe Bibesco von Georges Bratianu. Denkbar ist auch, dass GMC über G. Bratianu, der mit Carol in Verbindung steht, den Kronprinzen in Paris kennengelernt hat.

Carol reist von Frankreich nach Rumänien in einem Privatflugzeug, das einem mit Marthe Bibesco befreundeten Ehepaar gehört: Sir Charles Mendl und Lady Mendl (vgl. u. a. Diesbach 1986, S. 382, 482). Die New Yorkerin Lady Mendl, geb. Ella Anderson de Wolfe (1865-1950), ist unter dem Namen Elsie de Wolfe als erste Innenarchitektin der USA bekannt geworden.

Zu Elsie de Wolfe vgl. u. a.: Beverly Russell, *Women of Design: Contemporary American Interiors*. New York 1992; Penny Sparke, *Elsie De Wolfe: the birth of modern interior decoration*. New York 2005.

717 Vgl. u. a. Patruilus 1982, S. 93.

Mihail Sebastian (1907-1945), geb. als Josef Hechter, rumänisch-jüdischer Schriftsteller, Dramaturg und Literaturkritiker. Wird 1927 von Nae Ionescu entdeckt und gefördert. Gehört zu den wenigen Mitgliedern der *jungen Generation*, die nicht der *Eisernen Garde* verfallen. Nachdem sich Nae Ionescu 1933 dem Faschismus verschreibt und für Sebastians Buch *Seit 2000 Jahren* ein antisemitisches Vorwort verfasst, das dieser daraufhin auch publiziert, kommt es zum Bruch zwischen Mentor und Schüler. Sebastian überlebt den Zweiten Weltkrieg dank Freunden, die ihn bei Gefahr verstecken, darunter Antoine Bibesco (vgl. Sebastian 1997, S. 359). Stirbt 1945 bei einem Verkehrsunfall: „Les amis vont tous bien, moins un: Mihail Sebastian, lamentablement tué par une auto, il y a un mois.“ (GMC-Brief an Sanda Cantacuzino, Bukarest 7. Juli 1945, AMLSC).

Zu M. Sebastian vgl. u. a. Edward Kanterian, *Vorwort des Herausgebers*, in: Sebastian 2005, S. 5-32; Wilpert 2004, Bd. 2, S. 1692; Ichim 2003 op. cit., S. 144; Ovid S. Crohmălniceanu und Daniel Rhein in: Mihail Sebastian, *Seit zweitausend Jahren*. Paderborn/Bukarest 1997, S. 252-264, 358-359; Gregori/Hermann op. cit. 1991, S. 435.

Sebastian und GMC lernen sich spätestens 1932 kennen, als er GMCs Buch *Arkaden, Nischen und Steinplatten* positiv rezensiert (vgl. Mihail Sebastian, *Cronica literară* [Literaturkritik]. In: *România literară* [Literarisches Rumänien], Nr. 22, Bukarest 16. Juli 1932). Denkbar ist auch, dass sie sich bei der Eröffnung der Chrissoveloni-Bank 1928 begegnet sind, bei der Vernissage der ersten eigenen Ausstellung GMCs 1931, anlässlich anderer Veranstaltungen (etwa bei einer Wahlveranstaltung der Jungliberalen) oder schlicht bei intellektuellen Debatten in Bukarester Caféhäusern wie *Capșa* oder *Corso*.

718 In einer Schrift von 1935 äußert Mihail Sebastian die Ansicht, „dass, jenseits der Theorien um das monarchische Prinzip, die Restauration im Jahre 1930 der Sache nach radikal und gegen die Trägheit aller reaktionären Kräfte gerichtet war.“ (Mihail Sebastian, *Cuvântul* [Das Wort]. In: *Cum am devenit huligan* [Wie ich zum Hooligan wurde]. Bukarest 1935. Zit. n. Sebastian 1997, S. 307).

719 Vgl. Maner 1997 c, S. 372: „Die Wiederherstellung der königlichen Würde sollte neben den Machtinteressen der politischen oder militärischen Elite oder auch den Hoffnungen breiter Bevölkerungskreise auf Anhebung ihres Lebensstandards auch und vor allem die Festigung der Stabilität in Rumänien garantieren.“

720 Indem GMC dafür plädiert, dass „die konstruktive Technik und die soziale Organisation aufeinander abgestimmt werden“ (*Form und Formalismus*, Artikel vom 1. Juli 1934. Zit. n. GMC/Ierunca 1966, S. 21), fordert er ein ernsthaftes baukulturelles Engagement des Staates:

- staatliche Bauten, die für die Bürger die Dauerhaftigkeit und Verlässlichkeit staatlicher Institutionen verkörpern sollen.

- für Bukarest einen weitsichtigen Stadtentwicklungsplan, der u. a. etliche Mängel bekämpfen sollte: die Neigung zur Improvisation sowie „die Bauspekulation und Demagogie“. Die Elendsviertel an der Peripherie sollen durch menschenwürdige Siedlungen ersetzt und die Stadt mit einer robusten Infrastruktur ausgestattet werden – Verbesserung des Verkehrsnetzes im Sinne einer „Ästhetik der Straße“, Bau neuer Krankenhäuser, öffentlicher Bäder und Stadtmärkte, Anlage öffentlicher Grünräume etc. Vgl. u. a. *O capitală* [Eine Hauptstadt]. Zit. n. GMC 1966 [1934], S. 43-59.

- Gestaltungssatzungen für zeit- und baugeschichtlich bedeutende Altstadtkerne wie im Falle von Jassy (vgl. u. a. *Săvarea vechilor orașe* [Die Rettung der alten Städte]. Zit. n. GMC 1966 [1934], S. 27-31).

721 Vgl. dazu u. a. Kap 3.7.2, Abschnitt *Bauberren*.

Und GMCs eigenes gesellschaftspolitisches Engagement? Im Jahr 1930 wird er in eine Bukarester Freimaurerloge aufgenommen⁷²² und tritt, Carlist auch er, den Jungliberalen Georges Bratianu⁷²³ bei.⁷²⁴ Bei den Parlamentswahlen Anfang der 1930er Jahre gewinnt GMC als Spitzenkandidat der PNL-Georges Bratianu das Direktmandat für den Kreis Dolj.⁷²⁵ Damit leistet er einen Beitrag dazu, den Einfluss der radikalen Parteien, insbesondere der *Eisernen Garde*, zu beschränken.⁷²⁶ Trotz Widrigkeiten im Wahlkampf⁷²⁷ ist er davon überzeugt, sein politischer Einsatz⁷²⁸ sei notwendig: „Il y a des moments où j'éprouve le besoin de quitter la vie publique. L'art en lui-même réclame toute la vie qui, aussi longue qu'elle soit, est si courte. Un jour il faudra opter. Mais on ne choisit pas. On ne fait pas la guerre parce qu'on veut. Elle vous prend. Or je fais la guerre.“⁷²⁹



216. Politische Kundgebung in Bukarest (Aufnahme Ende der 1930er oder Anfang der 1940er Jahre).

722 GMC wohnt am 11. April 1930 der Eröffnungsfeier des Bukarester Freimaurertempels bei (Str. Câmpineanu 45). 1930 nimmt er auch teil an der 50-Jahr-Feier der Großen Nationalloge in Rumänien (vgl. Bălcești 2005, S. 124). 1946 ist GMC Freimaurer 25. Grades in der Loge *Liberty* (CNSAS, MAI, Dos. Nr. 7279/GMC, Nr. 3677, Eintragung vom 29. Januar 1946 und 2. Februar 1946). Als Freimaurer setzt er auch eine Familientradition fort. So ist z. B. Basile Cantacuzino – GMCs Großvater väterlicherseits – Mitglied einer Freimaurerloge in Jassy gewesen, die der französischen *Loge du Grand Orient* angehört hat (vgl. u. a. Rădulescu 2005, S. 35; VA, Kap. 3.1, Anm. 35).

723 Georges Bratianu, der sich für Carols Krönung ausspricht, wird kurz nach der Rückkehr des Kronprinzen aus der PNL ausgeschlossen (vgl. u. a. Neagoe 2003, S. 256).

Die auf den revolutionären Kontext von 1848 zurückgehende PNL ist ursprünglich „eine Partei der linken oder linksliberalen Richtung“ gewesen (Maner 1997 a, S. 54, Anm. 76). Nach dem diplomatischen Erfolg Ion I. C. Bratianus – der Schaffung Großrumäniens –, mutiert sie zu einer konservativen Partei der Besitzstandswahrung (Maner 1997 a, S. 55, Anm. 82). Der über die politische Orientierung innerhalb der PNL entbrannte Streit mündet in den offenen Bruch, den die Jungliberalen um Georges Bratianu (die sog. *Georgisten*) gegen die Altliberalen um I. G. Duca vollziehen. Bestrebt, an die ursprüngliche linksliberale Richtung der PNL anzuknüpfen, gründet Georges Bratianu am 15. Juni 1930 die PNL-G. Bratianu (Maner 1997 a, S. 63). Im Januar 1938 vereinigen sich Alt- und Jung-PNL zur PNL (vgl. a. Scurtu et al. 2002, S. 196-203; Hitchins 1994 S. 387-390; Schmidt 1981 op. cit., S. 533-535).

724 GMC tritt vermutlich im Juni 1930 der PNL-Georges Bratianu bei. 1930-1937 bleibt er Mitglied der PNL-Georges Bratianu und Parlamentsmitglied, 1938-1947 ist er vermutlich Mitglied der 1938 wiedervereinigten PNL.

Über die erste Wahl GMCs zum Parlamentsmitglied 1931 vgl. u. a. Grigore Gafencu, *Însemnări politice* [Politische Notizen]. Bukarest 1991, S. 146.

Siehe a. GMCs Tagebucheintragen vom 29. Dezember 1931 und vom 9. Oktober 1932, in: GMC, *Destin* Nr. 12, 1962, S. 93; Nr. 13-14, 1964, S. 152.

725 Wahrscheinlich kandidiert GMC im Kreis Dolj, um auch die Bevölkerung von Băilești/Südwest-Walachei zu vertreten, in der seine Frau Sanda Grundbesitz hat (vgl. u. a. GMC-Briefe an Sanda Cantacuzino).

726 Der PNL-G. Bratianu gelingt es augenscheinlich, eine Stammwählerschaft aufzubauen und zu halten. Gemessen an den Wahlerfolgen der großen Parteien (Alt-PNL, PNTȚ etc.), bleibt das politische Gewicht der Jungliberalen aber klein. Bei den Wahlen von 1937 vermögen sie es auch nicht mehr, eine entscheidende Kraft gegen den Rechtsextremismus aufzubauen. Siehe hierzu die Wahlergebnisse der *Jungliberalen* im Vergleich zu denen der *Eisernen Garde*:

	<i>Jungliberale</i>	<i>Eiserne Garde</i>
Juni 1931	12 Sitze (5,93 %)	8 Sitze (3,89 %)
Juli 1932	14 Sitze (6,53 %)	11 Sitze (5,32 %)
November 1933	10 Sitze (5,11 %)	9 Sitze (4,47 %)
Dezember 1937	16 Sitze (3,89 %)	66 Sitze (15,6 %).

Vgl. u. a. Völkl 1995, S. 117; Hitchins 1994, S. 403-405; Schmidt 1981 op. cit., S. 527, 535.

727 Vgl. etwa GMCs Tagebucheintrag vom 20. Juni 1932:

„La campagne électorale a commencé. J'avais vraiment autre chose à faire. Mais qui sait, peut-être que ces plongées dans la masse populaire sont nécessaire quand on les fait comme il faut, en plongeur avisé.“ (*Destin* Nr. 13-14, 1964, S. 149). GMC sieht sich auch mit Verleumdungen durch politische Gegner konfrontiert – beispielsweise, er beherrsche die rumänische Sprache nicht und sei folglich kein Rumäne. Dies soll er in einer Wahlveranstaltung zur allgemeinen Erheiterung mit einem elegant vorgetragenen deftigen Schimpfwort entkräftet haben (vgl. Paul Emil Miclescu im Gespräch mit Mihai Sorin Rădulescu. In: Rădulescu 2005, S. 302).

728 In ihrem Programm verfechten die Jungliberalen eine „moralische Erneuerung“ des Landes. Sie fordern eine konsequente Einhaltung der Verfassung von 1923, einen rigorosen Sparkurs und eine finanzielle Regelung der Agrar- und Auslandsschulden. Die Jungliberalen bekämpfen den politischen Extremismus und sprechen sich dafür aus, die gescheiterte wirtschaftliche Autarkie-Politik, die die Alt-PNL in den 1920er Jahren verfolgt hat, aufzugeben. Stattdessen werben sie für ein geistiges Klima und für Gesetze, die es ausländischen Investoren erleichtern sollen, in Rumänien tätig zu werden.

Siehe hierzu u. a. Scurtu et al. 2002, S. 202; Hitchins 1994, S. 384.

729 GMC, Tagebucheintrag vom 29. Dezember 1931. In: *Destin* Nr. 12, 1962, S. 93.



217. Mihail Sebastian (1907-1945). Aufnahme in Paris, 1930er Jahre (Ausschnitt).



218. Constantin Argetoianu (1871-1955) und König Carol II. (Aufnahme Iosif Berman, 1940).

Seine Teilnahme am letzten Wahlkampf für die PNL-G. Bratianu im Spätherbst 1937 ernüchtert ihn.⁷³⁰ Truglos unterstützt er daraufhin die Politik Carols II.⁷³¹ gegen die *Eiserne Garde*⁷³² und wird Mitglied der FRN (1938-1940).⁷³³

GMCs linksliberale Haltung⁷³⁴ steht im Einklang mit seinem Engagement als Freimaurer.⁷³⁵ Gemeinsam mit den Jungliberalen um Georges Bratianu, prowestlichen Politikern wie Constantin Argetoianu,⁷³⁶ Armand Călinescu,⁷³⁷ Grigore

730 „Dans le parti, par-contre il n’y a qu’égotisme et incompréhension. Du reste si les partis politiques ont compromis la démocratie en Roumanie c’est bien à cause de leur égotisme à tous. [...] On a l’âme amertumée quand on y pense.“

(GMC-Brief an Marietta Stern, 1937 o. D. [November/Dezember 1937], AMLSC).

731 Einerseits begrüßt GMC es, dass die sog. Königsdiktatur die politische Lage beruhigt:

„Ici les événements suivent leur cour d’apaisement. Chaque jour amène des mesures de dépolitisation qui seront certainement calmentes pour le pays.“

(GMC-Brief an Marietta Stern, Bukarest, 15. Februar 1938).

Andererseits ist er sich dessen bewußt, dass „la nouvelle constitution [...] a] enlevé la liberté et l’honneur“. Und: la „Roumanie était l’un des derniers pays où la liberté souriait encore. On vient de l’en chasser, aujourd’hui même.“ (Brief an Sanda Cantacuzino, Bukarest, 24. Februar 1938).

732 Ein Aphorismus des *reifen*, des *französischen* Cioran lässt sich wie ein ernüchterter und selbstkritischer Rückblick auf die ideologische Verblendung des *jungen* Cioran lesen, der als Mitglied der *jungen Generation* im Gefolge Nae Ionescus die *Eiserne Garde* in den 1930er Jahren unterstützt hat (s. u. a. Ornea 1999, S. 172-182, Tismăneanu 1996):

„Nur in einem verwesenden Regime kann man atmen – und Lärm schlagen. Doch nimmt man das erst wahr, nachdem man an seiner Zerstörung mitgewirkt hat und nicht mehr die Möglichkeit hat, es zu bereuen.“ (Cioran 1979 [1973], S. 115).

733 Vgl. u. a. GMCs CFR-Bahncard (12. Juni 1939); AGMC/IP; CNSAS, MAI, Dos. Nr. 7279/GMC, Personenkartei, Eintragung vom 8. Juni 1953. Vgl. a. folgenden Passus zum FRN-Parlament:

„Nous allons, Sandu [Rosetti] et moi, régulièrement au parlement comme à l’école, comme deux élèves bien sages. Sauf pour l’odeur des pieds, le nouveau parlement est très différent des autres. Les Roumains se sont aperçus non sans étonnement que l’on ne peut gesticuler aussi facilement en uniforme qu’en veston.“ (Brief an Sanda Cantacuzino, Bukarest, 23. Juli 1939, AMLSC).

Die Parlamentarier haben eine blaue Uniform tragen müssen (vgl. u. a. Völkl 1995, S. 119).

734 Mihail Sebastian betont, „dass zur Zeit [1935, Anm. DT] die Linken durch junge Liberale repräsentiert werden“ (Mihail Sebastian 1997 op. cit., S. 307).

In seiner linksliberalen Haltung könnte GMC auch von seinem Pariser Freund Lucien Fabre beeinflusst sein (s. VA, Kap. 3.5.3, Anm. 372).

735 Dem Freiheitsgedanken verpflichtet, verfolgen Freimaurer das Ziel, „in Gemeinschaft einem [sittlich-religiösen] Ideal nachzuleben“. Sie treten „mit Rat und Tat für menschliche Gesinnung, für friedliches Zusammenleben und Zusammenarbeit“ ein (Brockhaus 1930, Bd. 6, S. 579).

Die Aufnahme in eine Freimaurerloge setzt einen guten Ruf, Religiosität und eine gewisse finanzielle Unabhängigkeit voraus (vgl. u. a. Ziegerhofer-Prettenthaler 2004, S. 50).

Auf dem Gebiet des heutigen Rumänien hält die Freimaurerei zuerst in Siebenbürgen Einzug im 18. Jh. unter dem Gouverneur Samuel von Brukenthal (vgl. u. a. Frank-Thomas Ziegler, *Aufklärung im Paradies. Biografie Samuel von Brukenthal – Schlüsselpersönlichkeit siebenbürgisch-sächsischer Geschichte*. In: *Siebenbürgische Zeitung*, München, 15. Juli 2007, S. 9). Einige Jahrzehnte später gelangt freimaurerisches Gedankengut v. a. über Italien an die Fürstentümer der Moldau und Walachei (vgl. u. a. Marcel Schapira 2003 [1992] op. cit., S. 23). Wie in den deutschen Ländern zu Beginn des 19. Jh. findet die Bewegung, die Patriotismus mit Weltbürgertum verknüpft, einen starken Nachhall im erstarkten Nationalbewusstsein der Kultureliten der Donaufürstentümer und Siebenbürgens. Eine „ganze Reihe von politischen Persönlichkeiten [sind] Freimaurer“ gewesen (Maner 1997 a, S. 96, Anm. 127).

Von 1866 bis 1937 blüht die Freimaurerei unter den Hohenzollern-Königen auf (Marcel Schapira 2003 [1992] op. cit., S. 23). Obgleich selbst Freimaurer, lässt König Carol II. auf Druck der Achsenmächte 1937 die Freimaurerei *de jure* verbieten (Marcel Schapira 2003 [1992] op. cit., S. 5 f.). Die «Kette der Vereinigung», eine Geheimloge, die in den Registern der Großloge nicht verzeichnet ist, überlebt „im Untergrund“ auf dem Mogoșoaia-Anwesen, wo George und Marthe Bibesco Freimaurern im Notfall Unterschlupf bieten (vgl. Marcel Schapira 2003 [1992] op. cit., S. 5 f., 9, 23).

1926 weist Großbritannien die meisten Freimaurer in Europa auf (ca. 431.000), gefolgt von Deutschland (ca. 80.000), und Frankreich (ca. 57.000). Rumänien nimmt den letzten Platz in Europa ein mit rund 600 Freimaurern, die in einer Großloge und 14 Logen aktiv sind (vgl. Brockhaus 1930 Bd. VI, S. 581). Die im nationallegionären Staat sowie unter Ion Antonescu (September 1940-August 1944) verbotene Freimaurerei wird Ende August 1944 rehabilitiert. 1948 zwingt Stalin die rumänische Regierung unter Petru Groza zur Auflösung der Freimaurerei. Bis zur politischen Wende Weihnachten 1989 bleibt sie verboten (Marcel Schapira 2003 [1992] op. cit., S. 15).

Zur Freimaurerei vgl. u. a. Brockhaus 2006, Bd. 9, S. 730-732; Brockhaus 1930, Bd. 6, S. 579-582; D. A. Binder, *Die Diskrete Gesellschaft. Geschichte und Symbolik der Freimaurer*. Graz/Wien/Köln 1988.

Zur Freimaurerei in Rumänien vgl. u. a.: Horia Nestor Bălcești, *Enciclopedia ilustrată a Francmasoneriei din România* [Illustriertes Lexikon zur Freimaurerei in Rumänien]. Bukarest 2005; Dorin Băleanu/Radu Comănescu, *Ilustri franc-masoni ai României. Interviu și documente* [Freimaurerpersönlichkeiten aus Rumänien. Interviews und Dokumente]. Bukarest 2003.

Gafencu,⁷³⁸ Viorel Tilea,⁷³⁹ Nicolae Titulesco sowie Publizisten und Schriftstellern wie Mihai Ralea,⁷⁴⁰ Mihail Sebastian und Tudor Vianu⁷⁴¹ kann GMC⁷⁴² zu jenen „verschwindend gering[en]“ Stimmen gerechnet werden, die die Demokratie trotz ihrer Schwächen gegen Angriffe des Links- und des Rechtsextremismus verteidigen und „die eine Revision des Systems in wahrhaft demokratischem Sinn forderten.“⁷⁴³

736 Constantin Argetoianu (1871-1955), rumänischer Politiker und Publizist. Anführer der 1932 gegründeten Agrarunion. Premierminister (September-November 1939) und mehrfach Minister. Anhänger Carols II. und Gegner der *Eisernen Garde*. Freimaurer (vgl. Marcel Schapira 2003 [1992], op. cit., S. 22). Lebt von 1941 bis 1946 in Genf. Nach Rumänien zurückgekehrt, wird er 1950 verhaftet. Gestorben im Gefängnis von Sighet. Die posthum veröffentlichten Memoiren des „Zyniker[s] Argetoianu“ (Boia 2003 a, S. 240) gelten als authentisches Zeugnis der ersten Hälfte des 20. Jh. in Rumänien: *Memorii. Pentru cei de mâine. Amintiri din vremea celor de ieri* [Für die Morgigen. Erinnerungen aus der Welt der Gestrigen], 4 Bde. Bukarest 1990-2003. Zu Argetoianu vgl. u. a. Narcis 2007, S. 35; Ichim 2003 op. cit. S. 156; Schmidt 1981 op. cit., S. 522; *Dictionnaire diplomatique*, Bd. 5, o. J. [1953], S. 42.

Politischer Freund GMCs (vgl. u. a. Briefe an Marietta Stern, Bukarest, 11. Februar 1938; an Sanda Cantacuzino, Bukarest, 23. Oktober 1939, AMLSC).

737 Armand Călinescu (1893-1939), rumänischer Politiker. PNȚ-Parlamentsmitglied, mehrfach Staatssekretär, Innenminister. Geistiger Vater der FRN und Gegner der *Eisernen Garde*. Premierminister vom 7. März 1939 bis zu seiner Ermordung durch die *Eiserne Garde* am 21. September 1939.

Vgl. u. a. Ichim 2003, S. 177; Hitchins 1994, S. 420-423; Patmore 1939, S. 15-17.

738 Grigore Gafencu (1892-1957), rumänischer Politiker, Zeitungsherausgeber, Schriftsteller. PNL-Parlamentsmitglied. Präsident des Ministerrates (1930) Staatsuntersekretär, Propaganda- und Außenminister (1938-1940). Gesandter in Moskau (1940-1941). Verfechter der Neutralität Rumäniens. Emigriert 1941 in die Schweiz, kämpft publizistisch gegen Antonescu und anschließend gegen den Kommunismus in Rumänien. Werke: u. a. *Vorspiel zum Krieg im Osten* (Zürich 1944), *Europas letzte Tage. Eine politische Reise im Jahre 1939* (Zürich 1946). Zu Gafencu vgl. u. a. Kanterian 2005 op. cit. S. 823; Chinezu 2004; Ichim 2003 op. cit., S. 157; *Dictionnaire diplomatique*, Bd. 5, o. J. [1953], S. 377.

Politischer Freund GMCs (vgl. u. a. Briefe an Marietta Stern, 31. März 1938; an Sanda Cantacuzino, 3. September 1939, 19. November 1939, AMLSC).

739 Viorel-Virgil Tilea (1896-1972), siebenbürgischer Diplomat, PNȚ-Politiker und Publizist. Studien in Preßburg, Wien, London und Klausenburg. Vertreter Rumäniens im Völkerbund, Unterstaatssekretär. Befreundet mit „R. W. Seton-Watson, the great expert on Central Europe“. Rumänischer Gesandter in London (1939-1940), Gründer und Präsident des Freien Rumänischen Nationalkomitees in London, das Antonescu bekämpft und sich für Carol II. einsetzt (vgl. u. a. *Free Rumanians*. In: *The Times*, Mittwoch, 25. Juni 1941, S. 5). Freund Matila Ghykas und der GMC-Familie, die er in London unterstützt (persönliche Mitteilung von Marie-Lyse Cantacuzino-Ruhemann, London, 30. November 2008). Zu Tilea vgl. u. a. *Dictionnaire diplomatique*, Bd. 5, o. J. [1953], S. 1115; Taylor 1935, S. 992. Vgl. a. Tileas Memoiren *Envoy Extraordinary. Memoirs of a Romanian Diplomat*. London 1998.

Die Tilea-Familie ist Bauherrin GMCs in Eforie Nord (s. VA, WV, W 22, W 37, W 38).

740 „Whatever the reactionary theorists’ objections to democracy, they cannot deny one of its obvious advantages. The democratic regime is the only political regime in which control is possible. It is the only one mankind in its search for good, has been able to find so far. Parliaments, however primitive, have the possibility to denounce. In antiparliamentary regimes, who will be able to exert control?“ (Mihai Ralea, *Răzbinarea noțiunii de democrație* [Die Rächung des Demokratiebegriffs]. In: *Adevărul* [Die Wahrheit], 43. Jg., Nr. 14416, 24. Dezember 1930. Zit. n. Ornea 1999, S. 50).

741 „Freedom of thinking is today subject to widespread suspicion and multiple accusations. Broad circles of contemporary societies seem willing lightheartedly to give up this asset which the past needed a very long span of time to conquer as well as inestimable sacrifices [...] He who sows distrust over everyone’s freedom to think, certainly does it to gain more for his own freedom. It appears to me that there are no enemies of free thinking but just enemies of the free thinking of others and fanatics of their own freedom of thinking.“ (Tudor Vianu, *Liberatea cugetării* [Freiheit des Denkens]. In: *Gândul vremii* [Denken heute], II, Nr. 3, 15. März 1933. Zit. n. Ornea 1999, S. 57-58).

Zu Vianu s. a. VA, Kap. 3.4, Anm. 145.

742 Im Spätherbst 1938 verüben Mitglieder der *Eisernen Garde* etliche Attentate, die mit dazu beitragen, dass Carol II. den Gardisten-Anführer C. Z. Codreanu töten läßt (s. u. a. Kroner 2004, S. 130-131; Völkl 1995, S. 121; Hitchins 1994, S. 422; Hillgruber 1965, S. 260). Vor diesem Hintergrund schreibt GMC an seine Frau: „Il est facile de faire de l’opposition, de saboter, de conspirer, de comploter romantiquement, de gémir sur l’injustice et tout le reste, il est difficile de gouverner, d’agir suivant les lois, de prendre ses responsabilités. J’essaie de bâtir des choses durables, en un mot d’être civilisé et d’avoir une attitude valable. Cela, les Roumains n’en veulent rien savoir. Dans leur vie sentimentale ou sociale, ils réduisent tout à l’aventure. Jamais je ne me suis senti plus en opposition avec cette odieuse société que ces derniers temps.“ (7. Dezember 1938, AMLSC).

Hier klingt „der römische Begriff der Treue gegenüber dem [unpersönlichen] Staat“ an, der „im Gegensatz zur Treue gegenüber der Person des Regenten [...] als wesentliches Element dazu beigetragen [hat], im Abendland eine stabile Regierung zu schaffen.“ (Bertrand Russell, *Die abendländische Zivilisation*. In: Russell 2002, S. 177).

743 Maner 1997 a, S. 507.



219. Grigore Gafencu (1892-1957, rechts im Bild) im Gespräch mit Lord Halifax, London, 1939.



220. Viorel Tilea (1896-1972), London 1939.



221. GMC, *Baum im Frühjahr*. Aquarell (o. D. [1960]).

3.7 Aufbruch und Fruchtbarkeit in trüber Zeit (1929-1940) (II)

Beiträge zur Modernisierung Rumäniens. Architektur, Städtebau, Malerei, Publizistik, Reisen. Hinwendung zum angelsächsischen Kulturraum.

3.7.1 Anmerkungen zu GMCs Beiträgen zur Modernisierung Rumäniens

Vor diesem trüben politisch-gesellschaftlichen Hintergrund weiß GMC die Chance zu schätzen, in materieller Sicherheit und bei besonderen Aufgaben auf Umwegen seiner Neigung zum „cavalier seul“⁷⁴⁴ folgen und sich selbst bilden zu können: Zeit lebens wird er ein Architekt und öffentlicher Intellektueller bleiben, der Früchte seiner *vita contemplativa* der Gesellschaft zur Verfügung stellt.⁷⁴⁵ Denn „das Schicksal dieses Landes, reich an Opfern und Geduld“,⁷⁴⁶ ist ihm, um mit Tocqueville zu sprechen, ein „Gegenstand liebevoller Sorge“.⁷⁴⁷ Er fühlt sich verpflichtet, zur Schaffung dauerhafter und verlässlicher Strukturen beizutragen:⁷⁴⁸ „Roumanie ... pays de grand charme et de bien peu de vertus. Le seul moyen de rendre ce pays meilleur c'est de beaucoup l'aimer.“⁷⁴⁹

Damit knüpft GMC auch an die Tradition adliger Aufklärung⁷⁵⁰ an. Ihr sind manche Vorfahren GMCs, darunter in der Walachei der Truchsess Cantacuzino⁷⁵¹ und der Fürst Constantin Brancovan,⁷⁵² ebenso verpflichtet wie andere historische Adelspersönlichkeiten auf dem Gebiet des heutigen Rumänien, etwa Demeter Cantemir⁷⁵³ in der Moldau und Samuel von Brukenthal⁷⁵⁴ in Siebenbürgen.

744 GMC-Brief an Marcel Janco 1931 op. cit. Die Bedeutung der Selbststilisierung GMCs zum „Außenseiter aus eigenem Willen“ (Mayer 1981, S. 22) wird im Kap. 4.5 näher beleuchtet.

745 Josef Pieper vertritt die Ansicht, dass die *vita contemplativa* einzelner Menschen für die „Vollkommenheit der menschlichen Gesellschaft“ notwendig sei (vgl. Pieper 1948, S. 45). So tragen die Umwege der *vita contemplativa* zur kulturellen Entwicklung bei: „Denn Kultur besteht in Umwegen.“ (Günther Anders, *Lieben gestern. Notizen zur Geschichte des Fühlens*. München 1989, S. 114).

Ähnlich dürfte es GMC sehen: „Die Kultur beginnt jenseits des Ausreichenden.“ (GMC in: *Instrucția în problema reconstrucției* [Die Bedeutung der Ausbildung für den Wiederaufbau]. In: DER [AAW] 2001 [1947], S. 98.

746 GMC 1993 [1959] b, XIV, S. 126.

747 So schildert Tocqueville die Beziehung der US-Amerikaner zu ihrem Land (zit. n. Gerd Habermann, *Freiheit oder Gleichheit. Ein Alexis-de Tocqueville-Brevier*. Bern 2005, S. 122). GMC dürfte an Tocqueville, einem der politischen Philosophen des klassischen Liberalismus, interessiert gewesen sein.

748 Vgl. VA, Kap. 3.6.2, Anm. 727.

749 GMC, Tagebucheintrag vom 22. November 1931, in: *Destin* Nr. 12, 1962, S. 92.

750 Die abendländische Demokratie verdankt „adlige[n] Aufklärer[n] [, die] unter dem Ancien Régime die bürgerlichen Forderungen vertraten“, einen entscheidenden Anstoß ihrer Reifung (s. u. a. Hans Mayer, *Außenseiter*. Frankfurt am Main, 1981, S. 27). Durch die Welle der Emigration von Aristokraten, die infolge der Französischen Revolution einsetzt, erhalten auch die Donaufürstentümer einen massiven aufklärerischen Entwicklungsschub (vgl. u. a. Sieburg 1967, S. 325). Unter jenen Adligen ragt für GMC der Weltbürger Karl Joseph Fürst de Ligne heraus: „Verjagt von der Französischen Revolution, bereist er [de Ligne] Deutschland, Österreich, England, Russland und die Moldau.“ (GMC, *Charles Joseph de Ligne: Coup d'œil sur Belœil. Paris 1930*. In: *Simetria* VIII, 1947, S. 162).

751 Vgl. VA, Kap. 3.1, Anm. 15. Den Hinweis verdanke ich Constantin Noica in: *Timpul artei la G. M. Cantacuzino* [Die Zeit der Kunst bei GMC], o. O., o. J. [1977], AMLSC.

752 Vgl. VA, Kap. 3.1. Ein Zeitgenosse von Demeter Cantemir.

753 Demeter Cantemir (1673-1723), Fürst der Moldau (1693, 1710-1711), Gelehrter und Schriftsteller. Nach einer verlorenen Schlacht gegen die Osmanen flieht der 11-sprachige Cantemir nach Rußland und wird Ratgeber Peter des Großen. Verfaßt *Das Buch der schriftlichen Musikwissenschaft* zu osmanischer Musik (1698). Mitglied der Berliner *Königlich-Preussischen Akademie der Wissenschaften* (ab 1714), auf deren Bitte hin er zwei Schriften auf Latein verfaßt: *Descriptio Moldaviae*, eine soziale, politische und kulturelle Studie der Moldau, und *La Chronique de l'ancienneté des Roumains, des Moldaves et des Valaques* (1717-1723). Seine *Geschichte der Entstehung und des Verfalls des Osmanischen Reiches* zeichnet ihn als Orientalisten von europäischer Geltung aus (1734 übertragen ins Englische, 1743 ins Französische und 1745 ins Deutsche). „Lu par Voltaire et cité par Byron, cet ouvrage sera une référence pour tout le XVIII^e.“ (van Tieghem 1968, Bd. 1, S. 424).

Zu Cantemir s. u. a. Brockhaus 2006, Bd. 5, S. 303; Boia 2003 a, S. 244f., 251 f.; Călinescu 1982, S. 35-42; P. P. Panaitescu, *D. C., Viața și opera*. Bukarest 1958; Vapereau 1876, Bd. 1, S. 373-374.

754 Samuel von Brukenthal (1721-1803), siebenbürgisch-deutscher Politiker bürgerlicher Herkunft, Baron (ab 1762) und Gouverneur von Siebenbürgen unter Maria Theresia (1777-1787). Aufklärer und Kunstmäzen (vgl. u. a. das Brukenthal-Museum in Hermannstadt). Zeitgenosse von Fürst de Ligne.

Zu Brukenthal vgl. u. a. L. Fischer, *Eden hinter den Wäldern. Samuel von Brukenthal: Politiker, Sammler, Freimaurer in Hermannstadt/Sibiu*. Hermannstadt 2007; Myss 1993, S. 74-76; Wagner 1990, S. 55-57.

Rumänien, „jenes Land im Werden“,⁷⁵⁵ lädt gleichsam dazu ein, schöpferisch tätig zu sein und entscheidende Weichen für die künftige Entwicklung zu stellen. GMC ist dafür bereit und im richtigen Alter. Fraglos erkennt er darin auch eine Chance. Sie erinnert ihn zugleich an ein Phänomen, dessen Variationen ihn beim „Studium der Geschichte“⁷⁵⁶ am stärksten bewegen: der Renaissance. Unter dem Zeichen dieser frühlinghaften Aufbruchsstimmung und getragen von einer politisch liberal-demokratischen Haltung setzt GMC, seinem Glücksverständnis treu,⁷⁵⁷ den Wirrnissen seiner Zeit optimistisch⁷⁵⁸ eine Fülle von Tätigkeiten entgegen. In der Hauptsache ist GMC Architekt. Er betätigt sich aber auch als Maler und Zeichner, als Pädagoge sowie als Publizist, als Architektur- und Kulturkritiker. Im Rückblick auf seine Laufbahn stellt er fest:

„Da ich keine Begabung für die Dichtung habe, aber dennoch das Bedürfnis spüre, jene Harmonien auszudrücken, die sich nicht in den harten Kadenzten der architektonischen Räumlichkeiten festlegen lassen, bin ich der Malerei treu geblieben. Ihr habe ich Ausdrucksmöglichkeiten abverlangt, die [...] es mir erlaubten, jene Paradiese zu besuchen, die mir die Muße, noch in der Kindheit, offenbart hat. Das Schreiben ist später hinzugekommen; es ist das dritte schöpferische Mittel jener höchsten Teilnahme.^[759] Diese drei Tätigkeiten erscheinen mir im Rückblick als drei Möglichkeiten, dasselbe Bedürfnis auszudrücken.

Viele haben mir vorgeworfen, ein zerrissener Geist zu sein.^[760] Doch nichts habe ich als Dilettant gemacht, denn die drei Tätigkeiten folgen einem einzigen Antrieb. [...] Sich für eine Tätigkeit entscheiden ohne innere Überzeugung – das ist das Wesen des Dilettanten. Künstler wirst du nur, wenn die Kunst für dich lebensnotwendig ist. Ein Mensch wird zum Künstler, also zu einem Schöpfer von Harmonien, indem er jenen prästabilierten Harmonien dient, und ihren Disziplinen folgt, die für das schöpferische Tun unerlässlich sind.“⁷⁶¹

755 PV [MW] 1938, S. 177.

756 „Beim Studium der Geschichte haben mich insbesondere jene Epochen angezogen, die den großen Erfüllungen vorhergehen und sie erahnen lassen, jene Zeiten frühlingshafener Elans und einer klangvollen Zuversicht, die, bar jeder Nostalgie, nicht hinter sich schauen, da sie von den eigenen Zielen trunken sind.“ (GMC 1993 [1957] b, X, S. 90).

757 Denkbar ist, dass GMC in der Nachfolge von Julien Benda den „Auftritt der Demokratie [...] mit dem Anspruch der Völker auf Glück“ verbindet (vgl. Julien Benda, *Der Verrat der Intellektuellen*. München/Wien 1978, S. 17. Originalausgabe *La trahison des clercs*. Paris 1927). *La trahison des clercs* ist neben anderen Benda-Titeln im Findbuch der erhaltenen GMC-Bibliothek verzeichnet (AGMC/IP).

758 Denn für GMC ist „der Optimismus, also die Hoffnung auf das Glück, [...] manchmal das Glück selbst.“ (GMC 1993 [1955] b, I, S. 20).

Möglicherweise vernimmt GMC dabei „aus den Tiefen des Gedächtnisses die Stimme von Franz“, eines Bayreuther Cousins seiner Mutter: „Bedenke, die Angst vermag keine Probleme zu lösen. [...] Den Stürmen muss man die Stürn bieten. Schiffbrüche, die man im Hafen erleidet, sind eine Schande. [...] *Tapfer sein ist gut.*“ (GMC 1993 [1958] b, XI, S. 101. Der kursiv gestellte Satz ist Deutsch im Original.) Der Fotograf, Reisende und Musikliebhaber aus Bayreuth begeistert den jungen GMC mit Berichten seiner Reisen in die Antarktis. Er bestärkt ihn auch in seinem aufkeimenden Nonkonformismus.

760 GMC ist sich bewußt, mit seiner Mehrfachbegabung eine Ausnahme darzustellen. Auf ein solches Misstrauen in ihrer Umgebung stoßen auch andere Zeitgenossen GMCs, die Mehrfachbegabungen gewesen sind – etwa Marcel Janco und Georges Enesco.

In einem Interview merkt Marcel Janco an:

„Ich habe das Unglück, dass die Architekten glauben, ich sei ein guter Maler und die Maler glauben, ich sei ein guter Architekt. Beide haben recht.“

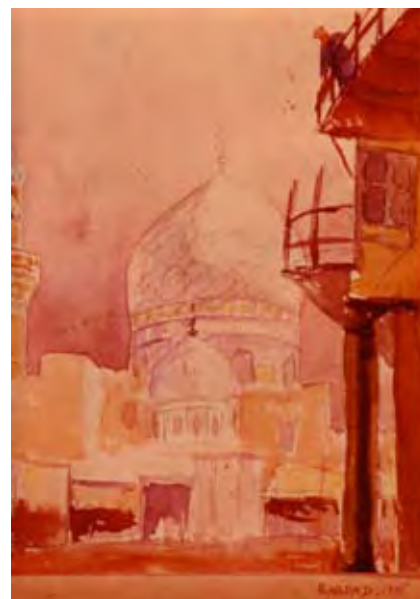
(Marcel Janco, *AI. Robot: Cu Marcel Iancu despre el și alții* [AI. Roboter: Mit Marcel Janco über sich und andere]. In: *Rampa*, Nr. 4680, Bukarest, August 1933. Zit. n. Manailă 2003, S. 4).

Georges Enesco ist seinerseits zwar ein international anerkannter Violonist, Komponist und Dirigent. Doch der Beginn seiner Laufbahn gestaltet sich schwierig. Nach dem Erfolg, der auf die Uraufführung seines *Poème roumain* am 6. Februar 1898 in Paris folgt, hält der sechzehnjährige Enesco, der damals *nur* Violonist und Komponist gewesen ist, fest:

„Dass ein einzelner Mensch zwei Berufe meistert, missfällt Vielen. Von nun an habe ich in meiner Umgebung eine Art Leitmotiv vernommen, das – in der Art der schönsten Wagner-Themen –, in zwei Sätzen seinen vollendeten Ausdruck fand, so wie die zwei Dachflächen eines Satteldachs: «Er ist Violonist ...» sagten die Komponisten, «Er ist Komponist ...», sagten die Violonisten. Im Übrigen gab es auch andere Varianten: «Vorsicht!» sagten manche, «Er wird bloß ein Strohfeuer sein!», sagten andere. Im Grunde war es das gleiche Refrain.“

(Georges Enesco, zit. n. Gavoty 1982 [1955], S. 49).

761 GMC 1993 [1959] b, XIV, S. 123.



222. GMC, *Bagdad*. Aquarell, 1935.



223. Bukarest, Universitätsplatz. Im Hintergrund die Russische Kirche. Am linken Bildrand ist GMCs ehemaliger Soutzo-Bau zu erkennen (WV, W 49; zerstört im Erdbeben von 1977). Aufnahme Astrid von Lutitz, 1966.

3.7.2 Architektur und Städtebau

Projekte

Unmittelbar nachdem er im Februar 1929 *Architecte D.P.L.G.* geworden ist, eröffnet GMC ein eigenes Architekturbüro.⁷⁶² Es folgen die elf fruchtbarsten Jahre einer unermüdlichen, breit angelegten Tätigkeit.

GMC verwirklicht rund siebzig der knapp hundert Projekte,⁷⁶³ die während seiner vierzigjährigen Laufbahn entstehen. Dabei lotet er die Bandbreite an Aufgaben aus, die er in seinen Lehrjahren angelegt hat: Neubau, Altbaumodernisierung und Denkmalschutz sowie Gartengestaltung. Er setzt sich mit unterschiedlichen Bautypen auseinander: Villa, Appartementgebäude, Wohn-, Geschäfts- und Bürohaus, Hotel, Verwaltungsbau, Industriebau, Kirche, Kulturbau.

Mit den ersten Rundfunkstationen des Landes⁷⁶⁴ in Bukarest und Brennendorf in Siebenbürgen sowie dem IAR-Flugzeugwerk in Kronstadt⁷⁶⁵ gestaltet GMC den wirtschaftlichen Aufbau mit. Die Planungen in Mamaia⁷⁶⁶ und Eforie⁷⁶⁷ tragen zur touristischen Erschließung der Schwarzmeerküste bei.⁷⁶⁸ GMC unterstützt dies auch als Chefarchitekt der rumänischen Eisenbahn CFR (1937-1940).⁷⁶⁹

Überzeugt davon, dass der Städtebau staatliche Autorität, Infrastruktur, Architektur und soziale Fragen miteinander harmonisieren müsse,⁷⁷⁰ beteiligt sich GMC auch an der Ausarbeitung des Stadtentwicklungsplans für Bukarest.⁷⁷¹ Er beschäftigt sich insbesondere mit dem Thema der Versorgungs- und Entsorgungssysteme und zeichnet mit verantwortlich für den Erläuterungsbericht.⁷⁷²

Etlche Bukarester Bauten GMCs ließen sich im Sinne Colin Rowes als Stabilisatoren⁷⁷³ der „amorphen Stadtgestalt Bukarests“⁷⁷⁴ begreifen. Manche tragen zur Bildung öffentlicher Plätze bei. So trägt das Soutzo-Carré dazu bei, den zentral gelegenen Universitätsplatz mitzubestimmen.⁷⁷⁵ Gleiches leistet das Appartementhaus Bragadiru am Lahovaryplatz.⁷⁷⁶ Das Büro- und Geschäftshaus Kretzulesco bildet wiederum eine Nebenwand des Schloßplatzes und zugleich den Hintergrund für das Kleinod der Kretzulesco-Kirche.⁷⁷⁷ Am Bratianu-Boulevard, einem in Europa einzigartigem Corso der Moderne und damit Symbol des architektonisch-städtebaulichen Aufbruchs im Bukarest der 1930er Jahre,⁷⁷⁸ markiert das Carlton-Hochhaus,⁷⁷⁹ wenn auch nur knappe fünf Jahre, ein identitätsstiftendes Merkzeichen im herrlichen Durcheinander des „anarchischen Bukarest“.⁷⁸⁰

Diese dichte Schaffensperiode mündet 1939 in den Bau des Landespavillons auf der New Yorker Weltausstellung⁷⁸¹ und in das Projekt für den Bukarester Sitz des British Council.⁷⁸²



224. Stadtentwicklungsplan Bukarests, 1935. Erläuterungsbericht.

762 Vgl. u. a. Patrușiu 1975 a, S. 58; VA, Kap. 3.5.5, Anm. 422, 423.

763 Dazu gehören 13 Projekte, die GMC zugeschrieben werden können. Vgl. VA, WV, W 10-W 81.

764 Vgl. VA, WV, W 9, W 28, W 42.

765 Vgl. VA, WV, W 31. Indem die IAR sich in Kronstadt ansiedelt, nutzt sie die Vorteile des stark entwickelten Kronstädter Wirtschaftsraums. Siehe hierzu u. a. Oswald Teutsch, *Politische und wirtschaftliche Entwicklung von 1918 bis 1944*. In: Harald Roth (Hrsg.), *Kronstadt. Eine siebenbürgische Stadtgeschichte*. München 1999, S. 73-81; Oprea 2004.

766 Vgl. VA, WV, W 21 (Militärkasino), W 50 (Bootshaus), W 51 (Casino), W 58 (Hotel Rex).

767 Vgl. VA, WV, W 7-8, W 12-20, W 22-27, W 32-39.

768 Vgl. u. a. Machedon/Scoffham 1999, S. 154-156, 256-259.

769 Vgl. u. a. GMCs CFR-Bahncard (12. Juni 1939); GMCs Briefe an Marietta Stern, 30. Juli 1937; an Sanda Cantacuzino, 2. August 1939; 29. Oktober 1939; Iordănescu/Georgescu 1986, Bd. 1, S. 84.

770 Vgl. u. a. GMC, *O capitală* [Eine Hauptstadt], 1. Dezember 1934. Zit. n. GMC 1966, S. 47.

771 Vgl. Vgl. PMB, *Planul Director de Sistemizare al Municipiului București* (PDSMB) [Bukarester Stadtentwicklungsplan], Bukarest 1935; s. a. VA, WV, W 43.

772 Vgl. GMC DER [AAW] 2001 [1947], S. 58; Patrușiu 1975 a, S. 59; PMB 1935.

773 Vgl. Colin Rowe/Fred Koetter, *Collage City*. Basel/Boston/Berlin 1997 [1978], S. 109 f.

774 Joachim Vossen, *Bukarest. Die Entwicklung des Stadtraums*. Berlin 2004, S. 205.

775 Vgl. VA, WV, W 47-49.

776 Vgl. VA, WV, W 44.

777 Vgl. VA, WV, W 70. Zur Kretzulesco-Kirche vgl. u. a. Hootz/Vătășianu 1986, S. 409.

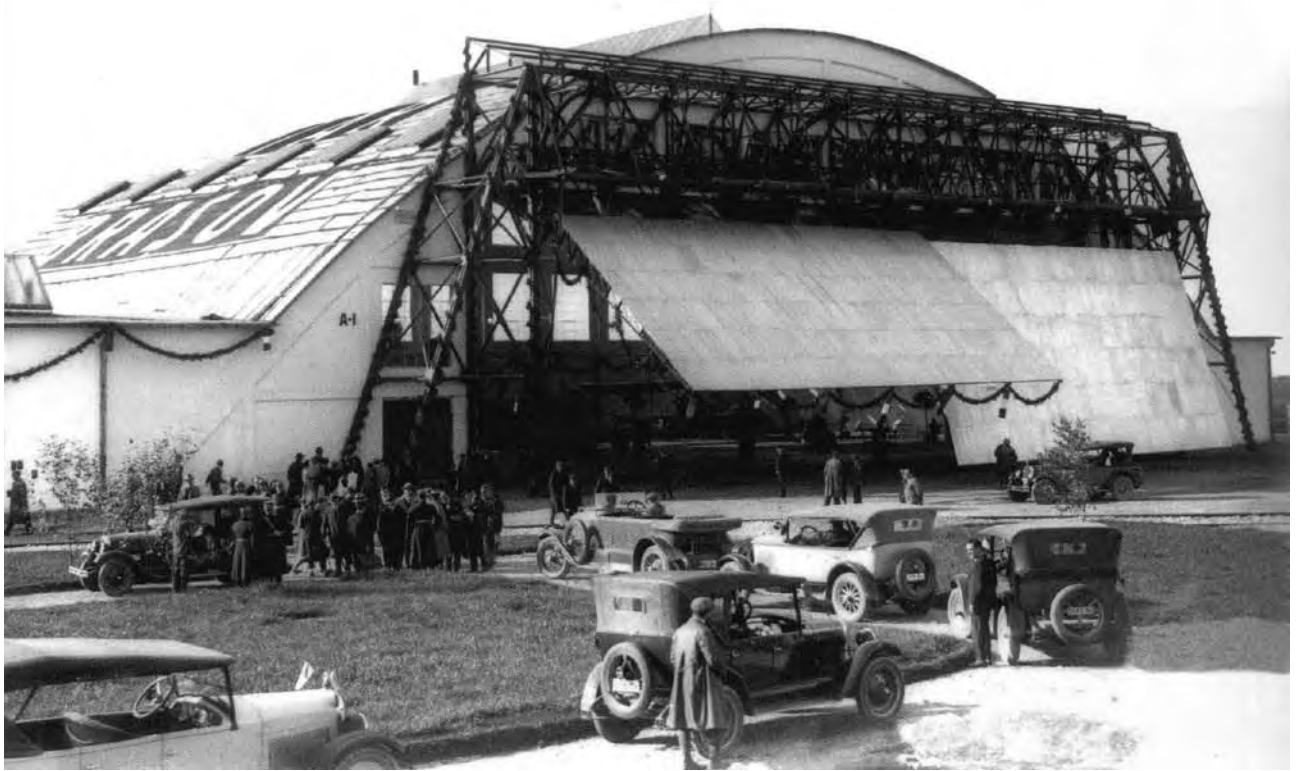
778 Zum Bratianu-Bd. vgl. u. a. Machedon/Scoffham 1999, S. 166-189.

779 Vgl. VA, WV, W 40.

780 GMC 1993 [1959] b, XIV, S. 116.

781 Vgl. VA, WV, W 75.

782 Vgl. VA, WV, W 76.



225. Einweihung des IAR-Flugzeugwerks in Kronstadt, Siebenbürgen (WV, W 31), 1934.



226. Villa der Rundfunkstation in Brenndorf bei Kronstadt (WV, W 42). Aufnahme um 1934.

Banca Chrissoveloni
S. A. R., BUKAREST (Rumänien)
 Telegramm-Adresse: „Chrissoveloni“
Volleingezahltes Aktienkapital . Lei 350.000.000—
Offene Reserven Lei 190.000.000—
 Zweigniederlassungen:
 Bukarest: Obor-Grivita — Braila — Galatz — Constantza — Constantinopel
 Affilierte Institute:
 Banca de Devisi si Lombard S. A., Bukarest
 Banca Petrodava S. A., Piatra-Neamt
 Interessengemeinschaft mit:
 Niederösterreichische Escompte-Gesellschaft, Wien / Banque de Bruxelles S. A., Brüssel / Comptoir d'Escompte de Genève, Genf / Hambros Bank Ltd., London / Banque Transatlantique S. A., Paris / W. A. Harriman Bros. New York
Prompte und kulanteste Ausführung sämtlicher bankgeschäftlichen Transaktionen

227. Werbeanzeige der Chrissoveloni-Bank (1932).

Bragadiru
BIER-
FABRIK
A. G.
 GEGRÜNDET 1894
 Erzeugt:
Bier
 (jährliche Erzeugung
 50.000.000 Liter)
Malz, Hefe,
Kohlensäure
 Sitz:
BUKAREST VI.
CALEA RAHOVEI 157
 TELEFON 3-0941



228. Werbeanzeige der Brauerei Bragadiru (1932).

Bauherren

GMCs Bauherren setzen sich zu einem vielfältigen Spektrum zusammen: private und staatliche Bauherren sowie Institutionen, die der Form des Public-Private-Partnerships zuzurechnen sind.

Manche private Bauherren GMCs sind Aristokraten,⁷⁸³ andere gehören dem Bürgertum an.⁷⁸⁴ Darunter befinden sich Großindustrielle wie die Familie Bragadiru⁷⁸⁵ und Nicolae Malaxa oder Bankiers wie Jean Chrissoveloni und Aristide Blank.⁷⁸⁶

Hinzukommen private Aktiengesellschaften⁷⁸⁷ wie die Flugzeugfabrik IAR, die rumänische Industriekreditanstalt,⁷⁸⁸ die Gesellschaft der Kriegsinvaliden für das Hotel Bellona⁷⁸⁹ oder die Techirghiol GmbH.⁷⁹⁰

Die Planungen, die GMC im Auftrag der Techirghiol GmbH für das Seebad Eforie durchführt, nehmen eine besondere Stellung in seinem Werk ein. Neben Bukarest ist Eforie der Ort, an dem GMC die meisten Projekte verwirklicht.⁷⁹¹ Auch scheint es der einzige Fall seiner Laufbahn sein, in dem es ihm einesteils möglich gewesen ist, sich dem Städtebau und der Architektur zugleich zu widmen (von ca. 1927 bis ca. 1935).⁷⁹² Andernteils zeichnen die Bauten in Eforie GMC aus als den dritten bedeutenden Architekten neben Marcel Janco und Horia Creangă, der die Moderne in Rumänien fördert.⁷⁹³

783 Siehe beispielsweise Marthe Bibesco, Marina Brancovan, Maria Cantacuzino, Anne-Marie Calimachi, Nicolas Kretzulesco, Nicolae Mavrocordat, Alice Sturdza oder der Königin Elisabeth von Griechenland (vgl. VA, WV).

784 Dazu gehören Angela Mornand, Florica Policrat, Georges Costandaky, der Diplomat Viorel Tilea und der Philosophieprofessor Nae Ionescu (vgl. VA, WV).

785 Familie von Großindustriellen in Rumänien von ca. 1870 bis 1947. Führend insbesondere in der Bierbranche in der Nachfolge von Erhard Luther, des Biermagnaten in Rumänien Ende des 19. Jh. Vgl. u. a. Prost 2006, S. 95; Dragu Dimitriu 2004 op. cit., S. 119-124; Cicio Pop 1938, o. S.

786 Aristide Blank (1883-1960), rumänisch-jüdischer Bankier, Schriftsteller und Kunstmäzen. Studium der Philosophie und der Rechtswissenschaften. Vorsitzender der Bukarester Bank Marmorosch, Blank & Co und der Techirghiol GmbH, die die Stadtentwicklung in Eforie fördert. Stifter des mit 25.000 Lei dotierten Literaturpreises *Techirghiol-Eforie*, der z. B. 1933 Mircea Eliade zugesprochen wird (Părvulescu 2006, S. 74). Blank wandert nach dem Zweiten Weltkrieg aus, stirbt in Paris. Werke u. a.: *Contribuțiuni la rezolvarea crizei economice* [Beiträge zur Lösung der Wirtschaftskrise] (1922), *La Crise économique en Roumanie* (1922), *Economice* [Notizen zur Wirtschaft] (1932), *Litere* [Literaturnotizen] (1932). Unterstützer des Königs Carol II.; Freundschaft mit dem Schriftstellers Mihail Sebastian.

Zu Blank vgl. u. a. Kanterian 2005 op. cit. S. 815; Ichim 2003 op. cit., S. 152. Ciprian Nițulescu, *Aristide Blank*. In: *Magazin Istorie*, Bukarest 1999, 33, Nr. 5, S. 61-64; Ornea 1999, S. 3; Maner 1997 a, S. 104; Ludovic Báthory, *Prominent Jewish Businessmen from Romania: 1890-1940. Mauriciu und Aristide Blank*. Studia Judaica, Cluj [Klausenburg], 1/1991, S. 94-103; Taylor 1937, S. 128.

GMC lernt Blank vermutlich über Jean Chrissoveloni kennen (Blank und Chrissoveloni sind Bekannte des Politikers Constantin Argetoianu; vgl. Argetoianu 1991, Bd. 2, S. 226). GMC plant für Blank 1929-1931 die Villa Aviana in Eforie (vgl. VA, WV, W 12).

787 Vgl. VA, WV.

788 Vgl. VA, WV, W 47.

789 Vgl. VA, WV, W 32.

790 Vgl. VA, WV, W 32. Die *Societatea Anonimă „Techirghiolul“* [„Techirghiolul“ GmbH] ist im Kurort Techirghiol tätig. Der dortige Kurbetrieb mit Heilschlamm startet 1894, als die *Eforia* [Wohltätigkeitsstiftung] öffentlicher Krankenhäuser aus Bukarest in Techirghiol ein Sanatorium für die Behandlung von Rheumaerkrankungen errichtet. Zwischen 1926 und 1940 entwickelt die Techirghiol GmbH in Zusammenarbeit mit der rumänischen Nationalbank und dem ONEF (Oficiul Național de Educație Fizică) [Nationales Sportinstitut] den traditionellen Seekurort zu einem modernen Seebad. 1933 wird es zur Stadt *Eforie*. 1937 verfügt Eforie über 3 Hotels – *Grand* (von Nicolae Nenculescu), *Bellona* (GMC) und *Neptun* (mit hoher Wahrscheinlichkeit von GMC) –, 60 mietbare Villen (rund 900 Betten), zwei Jugendcampingplätze und entsprechende Infrastruktur (Heilschlambäder, Strandpromenade, Restaurants, Bars, Einzelhandel, Wochenmarkt, Bahnanschluß etc.). Mit der *Sandburg* [Castelul de nisip] hat Carol II. seine Sommerresidenz in Eforie gehabt.

Zu Eforie vgl. u. a. Ghinea 2002, S. 559; Ionescu Dunăreanu/Cristescu 1974, S. 15-24; Cicio Pop 1938, S. 364-366; ONT 1937, S. 70 f.; Cicio Pop 1932, S. 278-279.

Der Techirghiol GmbH gehören u. a. Aristide Blank und Viorel Tilea an (vgl. u. a. ANB/MM-SOS, Dos. Nr. 277/1932, Eforia-Tekirghiol-Agigea, Kreis Konstantza).

791 Vgl. VA, WV.

792 Vgl. u. a. Anca Bocăneț, *Cantacuzino, G. M.* In: *Dictionnaire de l'architecture du XXe siècle* 1996, S. 171; Patmore 1939, S. 40.

793 S. a. Patrușiu 1980, S. 65. Im Brief an Marcel Janco dürfte sich GMC auf seine ersten Bauten in Eforie beziehen (vgl. VA, Kap. 3.7.2, Anm. 840, 841; Kap. 5.2).



229. Eforie, GMC-Villen. Links Villa Aviana (WV, W 12). Aufnahme W. Weiss o. D. [1931].

S. M. roi Carol II qui y possède un château de nommé „Le château de Sable“ (Castelul de nisip)

Depuis quelques années à peine, grâce à l'activité de l'Office National de l'Education Physique, la station a pris un admirable essor qui l'a classée comme un des lieux de villégiature les plus élégants du pays, après Sinain, Casino. Nombreux divertissements, sports maritimes, athlétisme, tennis, golf.

Hotels: Bellona (80 chambres, restaurant de luxe); Neptune (60 chambres); Corpul Didactic; Villa Flora; Villa Alabastra (bien); Magdalena, etc.

Cliniques: Division arthritique et cardéologique de l'Institut clinique-médical Prof. D. Danielopolu avec établissement de bains de boue, bains salés, laboratoires, traitements électriques etc. (ancien Grand Hôtel).



Eforia: Villas modernes

230. Informationen über das Seebad Eforie. Aus Guide de la Roumanie, S. 365, Ausschnitt. Rechts im Bild die Villa Tilea-Martaloglu (WV, W 22).



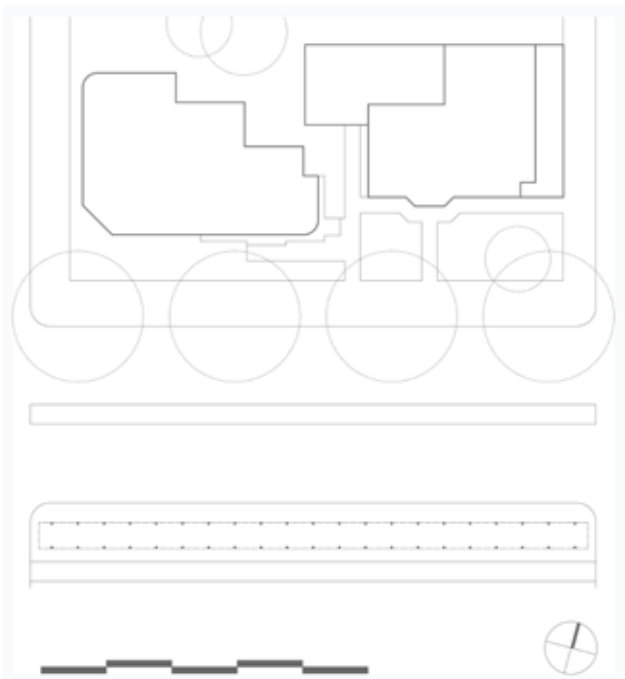
231. Eforie, Hotel Bellona (WV, W 32). Aufnahme vor 1994.



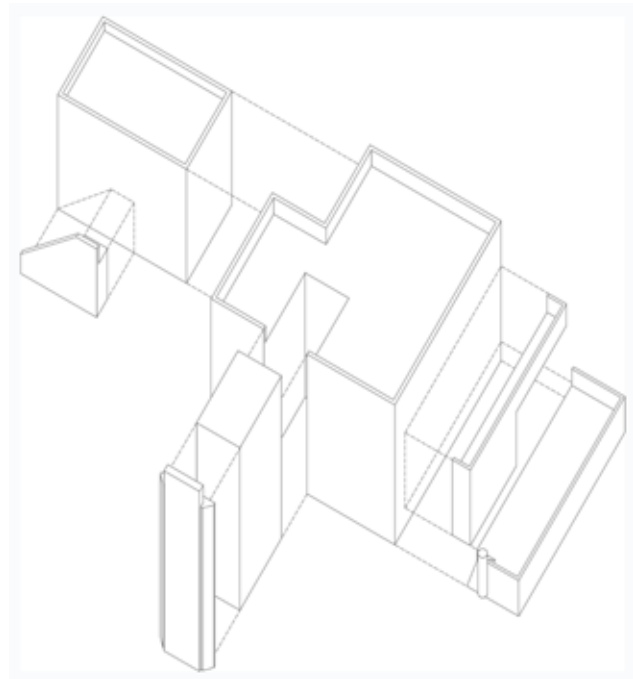
232. Eforie, Villa Z (WV, W 39, vom Verfasser GMC zugeschrieben). Ansicht von Südwesten. Aufnahme 2008.



233. Eforie, Villa Z (WV, W 39, vom Verfasser GMC zugeschrieben). Aufgang zur Terrasse. Aufnahme 2008.



234. Eforie, Villa Flora (WV, W 38) und Villa Z (WV, W 39). Rekonstruktion des Lageplans. Zeichnung des Verfassers.



235. Eforie, Villa Z (WV, W 39). Axonometrische Baukörperstudie, o. M. Zeichnung des Verfassers.



236. Eforie, Villa Z (WV, W 39, vom Verfasser GMC zugeschrieben). Rekonstruktion der Südfassade. Zeichnung des Verfassers.



237. Eforie, Villa Z (WV, W 39, vom Verfasser GMC zugeschrieben). Rekonstruktion des OG-Grundrisses. Zeichnung des Verfassers.



238. Hotel Rex, Mamaia (Aufnahme 2006).



239. Werbeanzeige für Konstantza und Mamaia (1938).

Zu GMCs Bauherren gehören zugleich Institutionen, die gemeinsam vom rumänischen Staat und von Privatinvestoren getragen werden, etwa die Rundfunkgesellschaft.⁷⁹⁴

Schließlich sind es auch staatliche Einrichtungen, die GMC beauftragen: so das rumänische Verteidigungsministerium für das Militärcasino in Mamaia, die CFR⁷⁹⁵ (rumänische Eisenbahngesellschaft) und das Tourismusamt ONT⁷⁹⁶ für das Hotel Rex, das Kultusministerium für den offiziellen Pavillon Rumäniens auf der Weltausstellung in New York, oder die britische Regierung im Fall des Bukarester Sitzes für den British Council. Am Gelingen dieser Projekte bekundet König Carol II. reges Interesse⁷⁹⁷ – im Sinne seiner Kulturpolitik.

Manche Bauherren beauftragen GMC mehrfach. Dies gilt etwa für die Familie Bragadiru, für Nicolae Mavrocordato, Demeter Soutzo,⁷⁹⁸ die Rundfunkgesellschaft SRR, die Flugzeugfabrik IAR oder für die Techirghiol GmbH. Trotz der beruflichen Auslastung wird GMC jedoch über die mangelnde Zahlungsmoral mancher Bauherren und daraus resultierende finanzielle Engpässe klagen.⁷⁹⁹

Somit agiert GMC weitgehend am „kapitalistischen Markt“.⁸⁰⁰ Im Falle staatlicher Aufträge, die von Carol II. initiiert oder zumindest gefördert werden, ließe sich GMCs Rolle auch als ein Nachhall des sich auflösenden „feudalen Kunstapparates“⁸⁰¹ betrachten.

794 Vgl. VA, Kap. 3.7.4, Anm. 880.

795 Die CFR (Căile ferate române) [Die rumänischen Eisenbahnen] ist 1937-1940 zu einem Instrument der staatlichen Tourismus-Förderung geworden, insbesondere durch das *Gesetz für die Förderung des Tourismus* vom 31. August 1938. Angesichts des reichhaltigen Potentials des Landes ist der Tourismus als eigenständiger Wirtschaftszweig bis dahin schwach ausgebildet gewesen. Das dafür gegründete „CFR-Komitee für den Hotelbau“ ist mit beträchtlichen finanziellen Mitteln ausgestattet worden, um den Bau und Betrieb der ersten staatlichen Hotels durchzuführen. Unter den getätigten Investitionen gilt das *Hotel Rex* in Mamaia (VA, WV, W 58) als das größte und ehrgeizigste Projekt.

Vgl. u. a. Iordănescu/Georgescu 1986, Bd. 1, S. 546f.

796 Das ONT (Oficiul național de turism) [Das nationale Amt für Tourismus] wird 1935 gegründet. Ab 1937 nimmt das ONT (1937-1940 in Zusammenarbeit mit der CFR) inmitten einer Vielzahl privater Organisationen eine strategische Rolle ein in Bezug auf den Ausbau der touristischen Infrastruktur in Rumänien (vgl. u. a. Iordănescu/Georgescu 1986, Bd. 1, S. 546 f.; Cicio Pop 1938, S. 78f.).

Während GMCs Tätigkeit als Chef-Architekt der CFR übernimmt 1938 der General Arthur Văitoianu (1864-1956) die ONT-Leitung – ein Freund GMCs (vgl. GMC-Brief an Marietta Stern, Bukarest, 4. März 1938). Als ehemaliges Mitglied der PNL von G. Brătianu und *Carlist* wird Văitoianu vom kommunistischen Regime 1947 in Sighet inhaftiert (vgl. u. a. Stelian Neagoe, *Oameni politici români* [Rumänische Politiker], Bukarest 2007, S. 715-717).

797 Grundsätzlich stößt Carol II. manche Architekturprojekte an, bestimmt den Architekten und nimmt Anteil am Gelingen der Bauten. Auftrag und Finanzierung besorgen staatliche Einrichtungen, z. B. das Verteidigungsministerium im Fall des Militärcasinos in Mamaia 1931 (VA, WV, W 21) oder die CFR und das ONT beim Hotel Rex (W 58), um nur zwei Projekte zu nennen, an denen der König Interesse bekundet. In Bezug auf das Hotel Rex schreibt GMC an Marietta Stern:

„Je viens de passer le meilleur de ma journée au chantier. J’ai trouvé l’hôtel tel que la photo expédiée dans ma lettre d’hier vous le montrait. Je suis assez satisfait et le Roi aura quoi voir. [...] [L]a réussite est plus ou moins assurée. Ce qui commence à me préoccuper c’est le parc qu’il reste à faire entre la mer et le lac, l’aménagement de la plage avec des colonnes, des terrasses, des pergolas.“

(Brief an Marietta Stern, Mamaia, 5. August 1937, AMLSC).

Von einer Begegnung GMCs mit Carol II. berichtet die Ärztin Alice Magheru, eine Freundin GMCs (vgl. u. a. Brief an Sanda Cantacuzino, Bukarest, 23. März 1940, AMLSC):

„Ich erinnere mich, dass ihn einmal König Carol II. zu sich gebeten und ihn gefragt hat: «Herr Architekt, ich dachte, Sie würden Bukarest in die Fläche und nicht in die Höhe weiterbauen. Weshalb entwerfen Sie Gebäude mit sieben und neun Stockwerken?» GMC entgegnete, dass in unseren Zeiten eine Stadt sich nicht mehr erlauben könne, lediglich drei- und viergeschossige Gebäude zu haben.“

(Alice Magheru in: Dragu Dimitriu 2006, S. 24)

798 Demeter Soutzo, Oberst und erster Ehemann von Hélène Morand. Unterstützer des Königs Carol II. (vgl. Morand 2001, Bd. 2, S. 758; M. Dumitru Ciucă/N. D. Ion, in: Carol II. 1995, S. 453; Guitard-Auviste 1994, S. 76; VA, Kap. 3.5.3, Anm. 370). Das Palais Soutzo, das GMC um 1954-1957 instandsetzen wird (VA, WV, W 94), grenzt westlich an das Areal, auf dem die Projekte W 47-49 (VA, WV) entstehen. Die Grundstücke des Areals dürften ursprünglich der Familie Soutzo gehört haben.

799 Vgl. GMCs Tagebucheintrag vom 6. Januar 1933 (In: *Destin* Nr. 13-14, 1964, S. 156):

„Ennuis d’argent. Difficulté des affaires“. Siehe a. eine Stelle aus einem Brief an Marietta Stern:

„C’est l’éternel difficulté de se faire comprendre compléte par celle de se faire payer, de défendre ses droits et de faire face à toutes ses obligations.“ (Bukarest, 14. Oktober 1937, AMLSC).

800 Vgl. Moravánszky 1988, S. 41.

801 Ebd.



240. Hotel Rex, Mamaia. Ansicht von Nordwesten (Aufnahme um 1938).



241. Hotel Rex, Mamaia. Terrasse zum Meer (Aufnahme um 1938).



242. GMCs Bürostempel um 1936.



243. Architektenschild GMCs an der Villa Policrat, Bukarest (WV, W 53). Aufnahme 2008.

Eigenes Büro

In seinem Architekturbüro⁸⁰² verlässt sich GMC in den 1930er Jahren⁸⁰³ auf ein Team von drei engen Mitarbeitern: Paul Marinescu,⁸⁰⁴ Kaller und Eugen Eppler.⁸⁰⁵ Dank ihrer Unterstützung vermag er sich auch anderen Tätigkeiten zu widmen.

Grundsätzlich entwickelt GMC die *esquisse*, entwirft Details,⁸⁰⁶ Axonometrien⁸⁰⁷ und Perspektiven – in Bleistift, Tusche oder als Gouache.⁸⁰⁸ Er verwendet auch seine Reisehefte mit Skizzen und Fotografien besuchter Bauten⁸⁰⁹ sowie eine umfangreiche Fachbibliothek,⁸¹⁰ die er stetig erweitert.⁸¹¹ Der Bibliotheksraum dient für Projektbesprechungen. Werkplanung und Ausführung überlässt er weitgehend seinen Mitarbeitern,⁸¹² veranstaltet aber regelmäßig intensive Arbeitssitzungen.⁸¹³ Zeiten gemeinsam vertiefter Arbeit, die Abgabeterminen vorausgehen, empfindet GMC als besonders kostbare Augenblicke im Leben seines Büros.⁸¹⁴ Über Projekte, die nicht in Bukarest angesiedelt sind, behält GMC die künstlerische Oberleitung. Ausführung und Bauleitung übernehmen lokale Architekten.⁸¹⁵

802 Vgl. u. a. Patručius 1975 a, S. 58; VA, Kap. 3.5.5, Anm. 422, 423.

Das Büro ist in einem Anbau an den *Corps-de-Garde* des Bukarester Palais Știrbey, Calea Griviței Nr. 1-3, untergebracht. Von 1944 bis 1948 arbeitet GMC zeitweise auch in seiner Wohnung im 7. OG des von ihm geplanten Baus am Lahovaryplatz (W 44; vgl. u. a. Patručius 1975 a, S. 59; CNSAS, MAI, Dos. Nr. 7279/GMC, 9.8.1947; GMC-Brief an Sanda Cantacuzino, Bukarest, 29. Dezember 1944).

803 Die Bürobesetzung wird sich 1944-1948 ändern. Marinescu bleibt, hinzukommen Mihai Cernei, Titu Evolveanu und Nicolae Nedelescu, ein ehemaliger Schüler von Horia Creangă, sowie Petre Florescu, ein Kriegsinvalide. Elisabeth Bălțeanu ist Maschinenschreiberin, Fräulein Neumann Sekretärin. Radu Patručius, ein Student GMCs, ist Praktikant. Patručius wird sich in Rumänien als erster Architekturpublizist mit GMC befassen. Patručius' Nachforschungen sollten die Grundlagen einer Monografie bilden, die er aufgrund seines verfrühten Todes nicht hat vollenden können.

Vgl. Patručius 1975 a, 1975 b, 1982; CNSAS, MAI, Dos. Nr. 7279/GMC, Nr. 5264, Bd. 6, S. 130-137, 1948).

804 Paul Marinescu, geb. um 1917, rumänischer Architekt. Studium in Bukarest. In Mogoșoaia aufgewachsen, nimmt ihn GMC auf Empfehlung Marthe Bibescos 1929 zuerst als Praktikant auf, um ihn im Laufe der 1930er Jahre zu seinem Stellvertreter auszubilden (vgl. GMC-Brief an Marietta Stern, Bukarest, 5. März 1938). Mitherausgeber (1946-1947) und Grafiker der *Simetria* sowie der Vitruv-Übersetzung GMCs. Hat 1943 zahlreiche Projekte des GMC-Büros in einem Fotoalbum dokumentiert (vgl. den Brief Paul Marinescus an Șerban Cantacuzino, Bukarest o. D. [1990], AMLSC). Für die Erstellung des Werkverzeichnisses ist es besonders hilfreich gewesen (s. VA, WV).

805 Vgl. das Gruppenfoto von Eppler, Kaller und Marinescu im Büro GMCs um 1935 (Abb. 246; s. a. VA, Kap. 3.1). Eugen Eppler und Kaller konnten nicht näher bestimmt werden. Aus dem Archiv Paul Marinescus konnte ein Exemplar der *Simetria* III (1940-1941) erstanden werden, das handschriftliche Eintragungen Epplers enthält. Sie weisen darauf hin, dass Eppler an der Rekonstruktion des Wiener Stephansdoms gearbeitet sowie Flugzeughangars für die deutsche Luftwaffe geplant hat.

806 Vgl. u. a. GMC, *Prejudecăți* [Vorurteile] 1934. In: GMC 1966, S. 61 (s. a. VA, Kap. 5.2); Brief an Marietta Stern, Bukarest, 1. März 1938.

807 Vgl. etwa die Axonometrie für das Nae-Ionescu-Projekt (s. Abb. 244; WV, W 57).

808 Siehe z. B. eine Stelle zum New Yorker Pavillon aus einem Brief an Marietta Stern, 28. Juli 1938 (AMLSC): „Aujourd’hui encore séance de nuit. Je viens de terminer l’étude définitive de l’aspect extérieur du pavillon. C’est une grande perspective comme j’aime en faire.“

809 Siehe etwa den Kretzulesco-Bau (WV, W 70): „Aujourd’hui je vais commencer à entrer dans le vif des détails de mon palazzo Kretzulesco. J’ai regardé mes livres d’images sur l’Italie que m’ont donné une folle nostalgie“ (Brief an Marietta Stern, Bukarest, 1. März 1938).

810 Bis Ende 1939 erhält GMC regelmäßig auch die abonnierten ausländischen Architekturzeitschriften. Siehe hierzu u. a. einen Brief an seine Frau: „Je n’ai pas reçu la revue à laquelle tu m’as abonné. Les revues étrangères arrivent très difficilement.“ (25. November 1939, AMLSC).

811 Vgl. u. a. GMCs Brief an Sanda Cantacuzino, Bukarest, 30. Januar 1941.

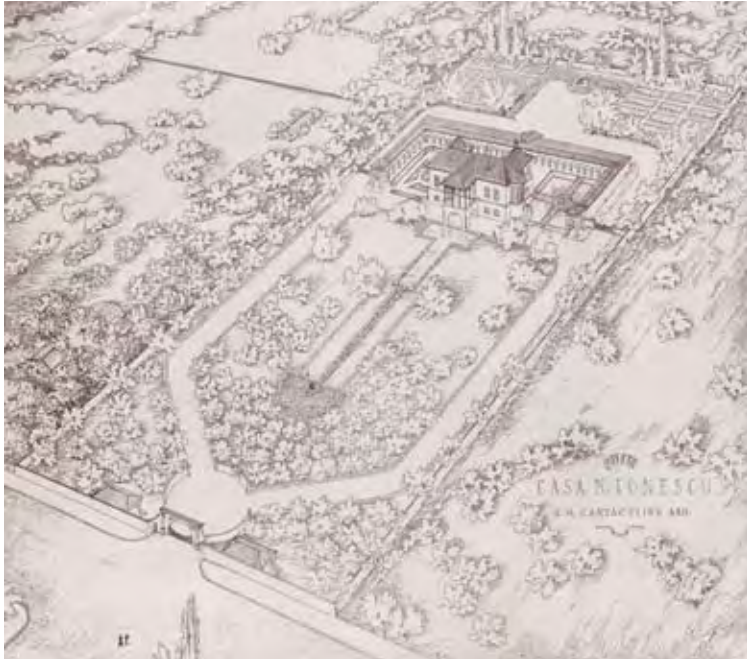
812 Vgl. u. a. Brief Paul Marinescus an Șerban Cantacuzino, Bukarest o. D. [1990], AMLSC; VA, Kap. 3.7.2, Abb. 247.

813 Vgl. u. a. GMC-Brief an Marietta Stern, Bukarest, 29. März 1938, AMLSC.

814 „J’aime beaucoup cette atmosphère de travail de nuit et cette cohésion disciplinée de mes collaborateurs dans des pareilles circonstances. Ce sont des grands moments dans la vie de mon bureau.“ (GMC-Brief an Marietta Stern, Bukarest, 31. März 1938, AMLSC).

815 Die Baustellen in Techirghiol/Eforie Nord betreut beispielsweise ein ungarischer Architekt namens Ferenc (vgl. GMCs Tagebucheintrag vom 22. April 1933. In: *Destin* Nr. 13-14, 1964, S. 158; persönliche Mitteilung von Ileana Tilea-Troianu, London, 28. November 2008).

Die Überwachung der zwei Projekte in Mamaia, die GMC zugeschrieben werden können – das Bootshaus (W 50) und das Casino (W 51) –, übernimmt vermutlich der Chefarchitekt von Konstanzta, Gospodin (persönliche Mitteilung von Gheorghe Vecerdea, Konstanzta, 11. September 2006; schriftliche Mitteilungen von G. Vecerdea (E-Mail-Nachricht vom 30. Mai 2007, Brief vom 25. September 2008).



244. Nae-Ionescu-Anwesen (WV, W 57), Axonometrie 1937. (APM)



245. Soutzo-Bau (WV, W 49). Gebäudeecke mit Eingang zur Waren- und Getreidebörse. Bleistiftzeichnung, o. J. [1934] (APM).



246. Bragadiru-Appartementhaus am Lahovaryplatz, Bukarest, 1934-1935 (Aufnahme von 2008). Im 7. OG. hat GMC 1944-1948 ein Wohnatelier gehabt. Horia Creangă hat 1933-1943 sein Büro im Nachbarhaus gehabt (s. Abb. 253).



247. Die Mitarbeiter GMCs in den 1930er Jahren: Kaller, Paul Marinescu, Eugen Eppler (von links nach rechts). Im Hintergrund sind zwei Perspektiven des Carlton-Kinos zu sehen (WV, W 40).

GMC gehört „zur Spitze seines Metiers, ist überhäuft von Anfragen und Aufträgen“.⁸¹⁶ So entwickelt er mit seinem Team im Frühjahr 1938 fünf Projekte⁸¹⁷ und betreut nicht weniger als zwölf Baustellen⁸¹⁸ an zumindest neun verschiedenen Orten.⁸¹⁹ Baustellen sind Schauspiele, die ihn berühren.⁸²⁰ Projektbesprechungen mit Fachingenieuren dagegen weniger.⁸²¹ Ihnen zieht er die innige Arbeit mit den Handwerkern vor.⁸²² Hat er es zudem vermocht, Arbeiten in Stein vorzusehen, gerät er in Verzückung: „J’ai eu beaucoup de joie à retrouver mon chantier. A certains endroits les murs ont atteints 5 mètres. Le travail de la pierre est magnifique. J’ai fait sur place le dessin des chapiteaux et de la corniche. Vous ne savez pas quelle volupté c’est pour l’esprit que de penser en pierre. Mon chantier est de plus pittoresques avec mes tailleurs de pierre en costume paysan, le chantier tout de pierre est beau en lui-même comme une chose antique.“⁸²³

Indessen stößt er bei seinen Handwerkern zwischendurch auf Unverständnis, wie im Falle des Bellona-Hotels in Eforie: „Meine Soldaten-Kameraden beklagten sich bei mir“, so der Schriftsteller Camil Petrescu, „dass ihr Architekt jenes Meisterwerk von Hotel immer noch nicht fertig hatte. «Er kommt, schaut, geht zurück, sieht den Bau aus der Ferne an, nähert sich wieder, prüft das Ganze, und verändert dann eine Terrasse.»“⁸²⁴



248. Hotel Bellona, Eforie (Aufnahme 1934).

816 Anghel Marcu 1993, S. 8.

817 Vgl. VA, WV, W 67, W 70, W 72-74.

818 Vgl. VA, WV, W 58-66, W 68, W 69, W 71.

819 In Bukarest, an der Schwarzmeerküste (Mamaia und Balci), in der Bukowina, in Siebenbürgen (Ciucea), am Fuße der Südkarpaten (Câmpulung, Flămânda und Olănești), in der Walachei (Kraiova und bei Pitești). Manche Projekte sind noch unbekannt und haben nicht lokalisiert werden können (vgl. a. VA, WV).

820 Über die Baustelle des Konaks Drugănești (VA, WV, W 83) schreibt GMC: „Le chantier là-bas est dans son état le plus ingrat: grâce à mes soins, la maison à l’air d’avoir subi un bombardement intense. Je reprends chaque mur que je traite comme une dent cariée. Je mets à ce travail toute ma prudence et toute ma patience.“ (Brief an Sanda Cantacuzino, Bukarest, 8. Mai 1940, AMLSC).

821 „Rien ne me fatigue plus que les besognes médiocres comme celles d’aujourd’hui, mais rien n’est plus fatigant que de fréquenter des ingénieurs. Ce sont des êtres avec lesquels on ne peut s’entendre car leur formation a tué l’imagination en eux. On a l’impression de parler à des somnambules ergoteurs et savants.“ (Brief an Marietta Stern, Konstantza, 2. April 1938, AMLSC).

822 Zu Handwerkern scheint er ein gutes Verhältnis zu haben (vgl. a. Kap. 3.9.1, Anm. 1031).

823 Der Passus über die Baustelle der Flămânda-Kirche bei Câmpulung am Fuße der Karpaten (VA, WV, W 71) entstammt einem Brief an Marietta Stern, Câmpulung, 4. August 1938, AMLSC.

824 Vgl. Camil Petrescu, G. M. *Cantacuzino*. In: *România literară*, Nr. 87, Bukarest, Dezember 1933.

Siehe hierzu a. den Tagebucheintrag GMCs vom 22. April 1933:

„Passé ma journée sur le chantier de Tekirghiol. Il progresse bien. Je ne me suis trompé ni dans mon plan de distribution ni dans les proportions des masses extérieures.“

(*Destin* Nr. 13-14, 1964, S. 158).



249. Baustelle der Kirche *Flămânda* [Die Hungerige] (W 71), Aufnahme vom 22. August 1938.



250. Blick vom Portikus des Wohnhauses der Familie GMCs auf das Palais Știrbey (Aufnahme o. D.).

Projektpartnerschaften und die rumänische Moderne, oder: Ethos und Freundschaft

In manchen Fällen geht GMC mit Kollegen oder Freunden Projektpartnerschaften ein, darunter mit Vasile Arion⁸²⁵ und Duiliu Marcu.⁸²⁶ Die längste und innigste Zusammenarbeit entfaltet sich mit Octav Doicescu.⁸²⁷ Ihren architektonischen Höhepunkt erreicht sie mit den Beiträgen für die New Yorker Weltausstellung 1939⁸²⁸ und der Planung für die *Anglo-Romanian Society* (1938-1940).⁸²⁹ Zugleich gewinnt GMC Doicescu als ständigen Mitherausgeber der Zeitschrift *Simetria*.⁸³⁰ Zwischen ihnen wächst auch eine enge Freundschaft.⁸³¹

825 Vasile Arion, rumänischer Architekt mit griechischen Vorfahren. Die Zusammenarbeit GMCs mit Arion ist nachgewiesen für das *Carlton-Hochhaus* (WV, W 40), die Appartementgebäude *Bragadiru* (s. W 44) und *Kretzulesco* (W 45) in Bukarest, sowie das *Hotel Rex* in Mamaia (W 58). Für GMC erweist sich diese Zusammenarbeit als unbefriedigend. 1938 trennt er sich von Arion: „Du reste hier, j'ai eu avec mon avocat une conversation dans laquelle j'ai pris la résolution de sévir contre l'égoïste indifférence d'Arion qui par son apathie, m'a acculé à certaines difficultés vivant uniquement presque en parasite de mes affaires. Heureusement que c'est moi qui ai tous les contrats et qu'il ne peut pas broncher.“ (Brief an Marietta Stern, 28. Februar 1938, AMLSC).

Zu Arion vgl. u. a. Celac/Carabela/Marcu-Lăpădat 2005, S. 60, 61; Machedon/Scoffham 1999, S. 362.

826 Duiliu Marcu (1885-1966), rumänischer Architekt und Stadtplaner. Studium in Bukarest und der Pariser École des Beaux-Arts (1907-1912). Professor an der Bukarester Architekturschule (1929-1957), Mitglied der rumänischen Akademie (ab 1955), Ehrenpräsident des Bundes rumänischer Architekten. Architekt der rumänischen Pavillons auf der Weltausstellung in Barcelona (1929) und Paris (1937). Zu seinem Œuvre vgl. Duiliu Marcu, *Arhitectura. 50 lucrări executate sau proiectate de la 1912-1960* [50 Werke, die im Zeitraum 1912-1960 geplant oder gebaut worden sind]. Bukarest 1960.

Zu Marcu vgl. u. a. Bogdan Andrei Fezi, *Livraisons d'histoire d'architecture*, 4. Jg., 2004, Bd. 8, Nr. 8, S. 41-51; Machedon/Scoffham 1999, u. a. S. 328; C. M. Marinescu, in: *MacMillan Encyclopedia of Architects* 1982, Bd. 3, S. 106-107; Tudor Vianu, *Cuvînt înainte* [Vorwort]. In: Duiliu Marcu 1960, S. 11-13.

GMC und Marcu sind Mitglieder des Teams, das den Bukarester Stadtentwicklungsplan von 1934 ausarbeitet. Sie planen auch gemeinsam das Büro- und Geschäftshaus *Kretzulesco* (1937-1942, WV, W 70; vgl. u. a. GMCs Brief an Marietta Stern, Bukarest, 29. März 1938). Als Chefarchitekt der rumänischen Eisenbahn CFR übernimmt GMC von Marcu die Projektleitung der CFR-Hauptverwaltung in den Jahren 1937-1940 (s. WV, W 69).

827 Octav Doicescu (1902-1981), rumänischer Architekt, Stadtplaner und Publizist. Architektur- und Kunststudium in Bukarest (1925-1932). 1944-1973 Lehrtätigkeit in Bukarest, 1945-1957 Professor am Polytechnikum, ab 1958 an der Architekturschule. Freundschaft mit Brancusi.

Zu Doicescu vgl. u. a. Stefan Schulz, in: Saur 2001, Bd. 28, S. 284-285; C. M. Marinescu, in: *MacMillan* 1982, Bd. 1, S. 584-585; Peter Derer (Hrsg.), *Octav Doicescu: Despre arhitectură. Scrieri, cuvîntari* [Über Architektur. Schriften, Vorträge]. Bukarest 1980.

828 Vgl. VA, WV, W 75.

829 Vgl. VA, WV, W 76. Die einzige gefundene Quelle, die Planmaterial zu diesem Projekt enthält, ist das Archiv Octav Doicescus bei der Rumänischen Architektenkammer (UAR/AOD, Box 2-I: ARS).

830 Vgl. GMC/Doicescu et al., *Simetria* I-VII, 1939-1946.

831 GMC-Brief an Sanda Cantacuzino, Bukarest, 14. Dezember 1939; Patrulea 1982, S. 91.



251. Marcel Janco, *Portrait von Octav Doicescu* (1902-1981), 1935.



252. Bukarest, Lahovaryplatz mit Bauten Horia Creangäs (1) und GMCs (2). Lageplan o. M. Zeichnung des Verfassers.



253. Bukarest, Lahovaryplatz. Links im Bild GMCs Bragadiru-Appartementhaus (ca. 1934-1935; WV, W 46), im Vordergrund Horia Creangäs Dimitrescu-Appartementhaus (1933). Ansicht von Norden.



254. Marcel Janco, *Portrait von Horia Creangă* (1892-1943), 1935.

Gemeinsam mit Ion Davidescu, Roger Bolomey, Duiliu Marcu und Teodor Rădulescu erarbeitet GMC den Stadtentwicklungsplan Bukarests, der im November 1934 publiziert wird.⁸³² Mit Davidescu wird GMC 1940 auch für Konstantza einen Stadtentwicklungsplan in Angriff nehmen.⁸³³

Auch mit Horia Creangă, den er als Mitherausgeber der *Simetria* IV gewinnt,⁸³⁴ verbindet GMC eine eng verwandte architektonisch-städtebauliche Überzeugung. Ihre einer modernen Formensprache verpflichteten Bauten am Bukarester Lahovaryplatz und in Eforie Nord machen verdeutlichen dies. Am Lahovaryplatz bestimmen zwei achtstöckige Appartementhäuser⁸³⁵ als Straßenrandbebauung die südliche Wand des ansonsten schwach gefassten Platzes. An der Steilküste von Eforie Nord errichtet Creangă eine Villa für den rumänischen Kronprinzen Michael,⁸³⁶ die städtebaulich den nördlichen Schlusspunkt einer Reihe von GMC-Villen (1929-1932)⁸³⁷ bildet.

Marcel Janco lernt GMC im Frühjahr 1931 kennen. Die Initiative geht von GMC aus: er schickt Janco einen öffentlichen Brief zur Lage der zeitgenössischen Architekturszene in Rumänien.⁸³⁸ Janco druckt den Brief in der Juni-/August-Ausgabe der Avantgarde-Zeitschrift *Contimporanul*, die er gemeinsam mit dem Künstler Ion Vinea (1895-1964) herausgibt.⁸³⁹ In jenem Brief spricht GMC Janco seine Bewunderung und Anerkennung dafür aus, der Pionier der Moderne in Rumänien zu sein.⁸⁴⁰ Zugleich umreißt GMC seine eigene Position, indem er ein gemeinsames Ethos fordert und mit der «klassischen Haltung», an die «Groupe des Architectes Modernes» um Perret und Expert anknüpfend, auch präzisiert.⁸⁴¹

832 Vgl. Machedon/Scoffham 1999, S. 82f., 328; PMB 1935.

833 Vgl. VA, WV, W 81.

834 Vgl. *Simetria* IV, Winter 1941-1942.

835 Vgl. a. Duculescu 2000, S. 51. Zu Horia Creangäs Appartementhaus für Prof. Barbu Dimitrescu (1933) vgl. u. a. UAR, *Horia Creangă*. Bukarest 1992, S. 93, 97-99; Patrulea 1980, S. 91-94.

836 Der Bau ist jedoch kurz nach Fertigstellung dem örtlichen Yachtclub übergeben worden. Vgl. u. a. Zahariade 1994, S. 62; UAR 1992, S. 142; Patrulea 1980, S. 116; VA, WV, W 20, Luftaufnahme.

837 Vgl. VA, WV, W 8, W 12-20.

838 GMC-Brief an Marcel Janco 1931 op. cit. (s. VA, Kap. 5.2).

839 Zu *Contimporanul* vgl. u. a. Prügel 2008, S. 69-75; Ilk 1997, S. 110-112; UAR 1996, S. 212-216.

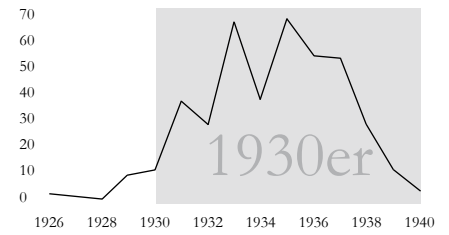
840 „Vielmehr ist es meine Überzeugung, dass Sie der Erste gewesen sind, der in diesem Land einer müden und sterilen Mentalität den Rücken gekehrt hat.“ (GMC-Brief an Marcel Janco 1931 op. cit.)

841 Der „kritische Geist des beständigen Klassizismus“ habe, so GMC, „wesentliche Punkte“ der neuen Architektur anerkannt. Im Klassizismus sieht er „den Inbegriff der Kontinuität der Anstrengungen [...] zur Beibehaltung der Architektur in einem von den menschlichen Möglichkeiten vorgegebenen Gleichgewicht.“ (Brief an M. Janco 1931 op. cit.)

Siehe hierzu a. VA, Kap. 4.2.



255. Bratianu-Boulevard, Bukarest. Blick nach Norden. Links im Bild GMCs Carlton-Hochhaus (WV, W 40), zerstört im Erdbeben von 1940.



256. Diagramm zur quantitativen Entwicklung der Moderne in Rumänien anhand der Anzahl modernere Bauten, die im Zeitraum 1926-1940 entstanden sind. Zeichnung des Verfassers.

Die Auswertung erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Sie beruht auf den Angaben im Anhang des Standardwerks von L. Machedon/E. Scoffham, *Romanian Modernism. The Architecture of Bucharest 1920-1940*. Cambridge, Mass./London, England 1999 (darin: *The architects and their work*, S. 362-389) und auf dem aktualisierten GMC-Werkverzeichnis (s. VA).

Janco veröffentlicht seine Antwort in der nächsten *Contimporanul*-Ausgabe (Herbst 1931). Darin stellt er fest, dass die Moderne in wenigen Monaten zu einer breiteren Strömung geworden sei, kritisiert aber scharf den oberflächlich-modischen Charakterzug der meisten Bauten.⁸⁴²

Dennoch scheint der Dialog zwischen zwei führenden Architekten, die jeweils die Avantgarde und die «klassische Haltung» vertreten, gleichsam als Impulsgeber für zaghafte oder jüngere Architekten zu wirken, sich der Moderne auf der Grundlage klassischer Architekturprinzipien und rumänischen Traditionsstränge zuzuwenden.⁸⁴³ Trotz individueller Unterschiede ihrer Architekturen⁸⁴⁴ bekennen sich führende rumänische Architekten zu diesem Ethos.⁸⁴⁵ Dadurch wird es zu einem Grundpfeiler der rumänischen Moderne.

Ihr Durchbruch gelingt somit zu Beginn der „kulturfreundliche(n) Zeit Carols II.“⁸⁴⁶ Ein Diagramm, das die Anzahl der im Zeitraum 1930-1940 errichteten modernen Bauten summarisch darstellt, veranschaulicht dies (vgl. Abb. 256).



257. Marcel Janco (1895-1984), *Selbstbildnis*, 1935.

842 „Dear Mr. Cantacuzino,

Had I answered your letter a few months ago, then my answer would have been an unpardonable error. Meanwhile, our architecture evolved at a great speed. [...] Still there was no evolution in it at all, no rebellion shattered the old foundation. [...] What happened? Nothing. [...] With us trading for modern ideas was born by fraud. [...] By fraud, since they are from fashionable magazines, from cinemas or automatons. [...] We shall write about exceptions some other time. [...] Within the world of new art, where the values haven't been classified yet, there are also gross mistakes more than anywhere else, and things are seen only in black and white. [...] Those who take advantage of the modern material should also understand its evolution. They should know the entire thought that led to the new direction in every art, from painting to architecture. Let's remember that true art needs a disciplined framework. Art is never an isolated, individual phenomenon, no matter how exceptional the artist may be. Isolated efforts bear no value at all, unless they are subordinated and summed up.

I don't really know where we stand, but I do trust the next generation that hasn't performed any sort of rope dancing.“ (Marcel Janco, in: *Scrisoare (către G. M. Cantacuzino)* [Brief (an GMC)]. In: *Contimporanul* Nr. 99, Bukarest, September 1931, S. 6/12. Zit n. UAR 1996, S. 228-229.

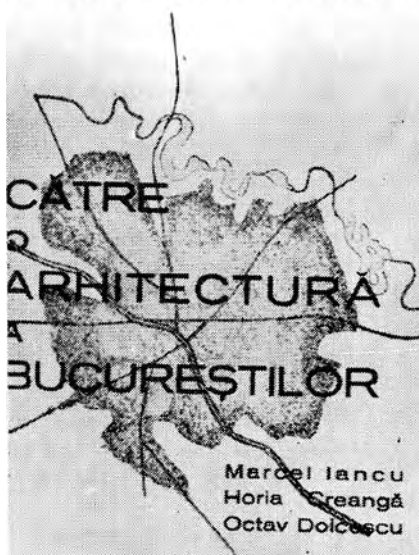
843 In ihrer Studie über Marcel Janco bezeichnet Ilinca Manaila das Jahr „1931 [...] als ein «Wendejahr» nicht nur in der Geschichte der Zeitschrift [*Contimporanul*], sondern auch in derjenigen der rumänischen Moderne“ (Manaila 2003, S. 33).

844 Vgl. u. a. Patrușiu 1980, S. 124.

845 Vgl. u. a. Hanna Derer, *Die Nacht – Städtebau und Architektur in Bukarest 1918-1945*. In: *Brechungen. Willy Prager* 2007, S. 83-84; Zahariade, 1996, S. 68; C. M. Marinescu 1982 op. cit., S. 585; Patrușiu 1980, S. 66, 75.

Horia Creangă beispielsweise erkennt in der vernakulären Architektur in Rumänien, insbesondere in den sog. Kullas, eine inspirierende Verwandtschaft zur nüchternen und schlichten Formensprache der Moderne (vgl. *Anarhia stilurilor și arta viitorului* [Die Anarchie der Stile und die Kunst der Zukunft]. Öffentlicher Vortrag in Bukarest, 1935. In: UAR 1992, S. 193-196).

846 Boia 2003 b, S. 131.



258. Marcel Janco, Horia Creangă und Octav Doicescu, *Către o arhitectură a Bucureștilor* [Für eine neue Architektur Bukarests]. Bukarest 1935.



259. Dem Dobrescu (1871-1948), Oberbürgermeister von Bukarest 1929-1934.

Und die Freundschaft starker Persönlichkeiten,⁸⁴⁷ sie ist das Phänomen, das die Kraft und den schöpferischen Zusammenhalt dieser Variation der Moderne mit zu erklären vermag.⁸⁴⁸ Marcel Janco bestätigt dies: „Fraglos haben die Gespräche und Begegnungen mit Horia Creangă, G. M. Cantacuzino und anderen Kollegen die Grundlage gebildet für die Ideen und Experimente jener Tage, indem sie die Entwicklung einer neuen und revolutionären Kunst gefördert haben inmitten eines ansonsten ungünstigen geistigen Klimas im damaligen Rumänien.“⁸⁴⁹

So veröffentlichen etwa Marcel Janco, Horia Creangă und Octav Doicescu 1935 ein gemeinsames Pamphlet, *Für eine neue Architektur Bukarests* [*Către o arhitectură a Bucureștilor*].⁸⁵⁰ Dieses leidenschaftliche Plädoyer für die Moderne ergänzt gewissermaßen den kurz davor publizierten Stadtentwicklungsplan Bukarests. Auch die Ende 1934 in Bukarest auf Initiative des scheidenden Oberbürgermeisters Dem Dobrescu⁸⁵¹ ins Leben gerufene *Gesellschaft für die Förderung des Städtebaus* [Asociația pentru promovarea urbanismului]⁸⁵² will Politik und Gesellschaft für Fragen des Städtebaus empfindsam machen und wirbt für die Akzeptanz des Stadtentwicklungsplanes. Diese lose Vereinigung gleichgesinnter Persönlichkeiten aus verschiedensten Bereichen⁸⁵³ unterstreicht den institutionell informellen Charakter der rumänischen Moderne⁸⁵⁴ ebenso wie die lebendige Caféhaukultur, in der die führenden Architekten intellektuell beheimatet sind.⁸⁵⁵

847 „Wir müssen anerkennen“, so Radu Patrulius, „dass die 1930er Jahre von den Initiativen einzelner starker Persönlichkeiten geprägt worden sind.“ (Patrulius 1980, S. 65).

848 Zwei andere künstlerisch reichhaltige Zeitspannen, die ebenfalls von der Freundschaft ihrer bedeutendsten Akteure getragen worden sind, sind die Deutsche Klassik und die Epoche Ludwigs XIV. gewesen. Das „Goldene Zeitalter des deutschen Geistes“ gipfelt in der einzigartigen Freundschaft zwischen Goethe und Schiller (vgl. Rüdiger Safranski, *Goethe & Schiller. Geschichte einer Freundschaft*. München 2009). Und das Zeitalter Versailles’ findet seine Protagonisten im Landschaftsarchitekten André Le Nôtre (1613-1700), im Architekten Louis Le Vau (1612-1670), im Maler, Kunsttheoretiker und Innenarchitekten Charles Le Brun (1619-1690) und im Botaniker Jean-Baptiste de La Quintinie (1624-1688): „Vielleicht muß man das Geheimnis dieses Goldenen Zeitalters bei der Freundschaft suchen. Diese Künstler waren einander seit frühester Jugend zugehan. Dieses Gefühl war ihr Refugium und die Basis ihres künstlerischen Anspruchs.“ (Érik Orsena, *Portrait eines glücklichen Menschen. Der Gärtner von Versailles*. München 2007, S. 62).

849 Marcel Janco, zit. n. Patrulius 1980, S. 32.

850 Vgl. hierzu u. a. Patrulius 1980, S. 126-129.

851 Dem(etru) Dobrescu (1871-1948), rumänischer Rechtsanwalt und PNȚ-Politiker. Als Oberbürgermeister Bukarests 1929-1934 hat Dobrescu eine weitsichtige Stadtentwicklung angestoßen. Dazu zählen u. a. Grünanlagen, die Kanalisierung der Dambovitza, ein Metro-Projekt, die *Buchwoche* sowie etliche soziale Einrichtungen (öffentliche Toiletten, kostenlose Teehäuser und Winternachtsyle für Obdachlose, preiswerte Kantinen für Bedürftige, eine städtische Entbindungsstation). Sein Nachfolger Al. Donescu läßt u. a. den *PDSMB* entwickeln und etabliert den *Bukarester Monat* [Luna Bucureștilor] – ein jährliches internationales Event mit Kulturveranstaltungen. Seine städtebaulichen Vorstellungen hat Dobrescu 1934 zusammengefaßt in *Viitorul Bucureștilor* [Die Zukunft Bukarests].

Vgl. u. a. Ioana Părvulescu, *Primarul Dobrescu* [Der Bürgermeister Dobrescu]. In: Părvulescu 2006, S. 211-217; Olteanu 2002, S. 406; Machedon/Scoffham 1999, S. 248; Taylor 1935, S. 211-212.

852 Vgl. u. a. Patrulius 1980, S. 127; UAR 1992, S. 203.

853 Zu ihren Mitgliedern gehören Architekten wie Petre Antonescu, Horia Creangă, Octav Doicescu, Marcel Janco, Duiliu Marcu und GMC, Stadtplaner wie Ion Davidescu und Cincinat Sfințescu, Politiker wie Constantin Argetoianu, Kunsthistoriker wie Alexander Tzigara-Samurcaș und Schriftsteller wie Emanoil Bucuță (vgl. Patrulius 1980, S. 127).

854 Vgl. u. a. Patrulius 1980, S. 152. Janco und Vianu stellen das Erscheinen der *Contimporanul*, des wichtigsten Organs der Avantgarde-Architektur, 1932 ein.

855 Vgl. u. a. Patrulius 1980, S. 150-151. Die zwei bedeutendsten Cafés sind *Corso* und *Capsa*. Zu *Capsa* siehe z. B. Paul Morands Schilderung (Morand 1990 [1935], S. 163-164):

„Bucarest, chef-lieu Capsa. Capsa, c’est le cœur de la ville, topographiquement et moralement. Capsa, c’est quatre choses à la fois: un hôtel, une confiserie, un restaurant et un café. Imaginez, réunies dans une maison d’apparence modeste et désuète, quatre vieilles gloires européennes: le restaurant Foyaut, la confiserie Rumpelmayer, le café Florian de Venise, et l’hôtel Sacher de Vienne. C’est un style, une tradition, une habitude, un organe, un décor, une salle des Pas-Perdus, un monument et une cocarde, que Capsa. [...] Capsa, c’est un lieu «très civilisé», diraient les Roumains. Capsa, c’est le tympan de cette grande oreille qu’est Bucarest, ville du potin.“

Zu *Capsa* s. a. Ioniță 2000; Patmore 1939, S. 10; Tudor Argezei, *O polemică privind Capsa și capșinismul* [Eine Polemik betreffs Capsa und den Capșinismus], 29. März 1925. In: *Viața Românească. Album literar gastronomic* [Das rumänische Leben. Literar-gastronomisches Almanach]. Bukarest 1982, S. 20-23.

Um 1926 richten GMC und Schmiedigen eine *Capsa*-Zweigstelle ein (VA, WV, W 5).

Zu fruchtbarer Zusammenarbeit kommt es auch zwischen bedeutenden Architekten und prominenten Künstlern.⁸⁵⁶ Einige Künstler beteiligen sich an GMCs Kulturzeitschrift *Simetria*, mit anderen arbeitet er an Architekturprojekten zusammen. So führt der Kunstmaler Paul Miracovici⁸⁵⁷ ein Wandgemälde im Foyer des Hotel Rex in Mamaia aus (1936-1938), für den New Yorker Pavillon 1939 steuern die Bildhauer Oscar Han, Mac Constantinescu und Militza Pătrașcu Werke bei.⁸⁵⁸ Im Jahr 1938 begegnet GMC Brancusi, ist begeistert von der Persönlichkeit des Altmeisters⁸⁵⁹ und dessen frisch eingeweihtem landschaftsarchitektonischem Ensemble im oltenischen Târgu-Jiu.⁸⁶⁰ GMC und Brancusi sollen daraufhin an der Gedenkstätte des siebenbürgischen Dichters Octavian Goga zusammenarbeiten, doch Brancusi scheint den Auftrag seiner ehemaligen Schülerin Militza Pătrașcu⁸⁶¹ überlassen zu haben.⁸⁶²

856 Beispielsweise entwirft Horia Creangă 1929 ein Wohnatelier für den Bildhauer Cornel Medrea (vgl. u. a. UAR 1992, S. 55-58). Marcel Janco plant 1937 ein Wohnhaus mit Atelier für Militza Pătrașcu und ihre Familie (vgl. u. a. UAR 1996, S. 123, 254). Wiederum portraitiert Pătrașcu im *Contimporanul*-Kreis Marcel Janco und Ion Vinea (vgl. Ilk 1997, S. 53, K245).

857 Paul Miracovici (1906-1973), rumänischer Kunstmaler und Professor an der Bukarester Kunstakademie. Schüler von Jean Al. Steriadi und Nicolae Tonitza. Freundschaft u. a. mit den Creangäs, Marcel Janco, Octav Doicescu und GMC. Mitarbeit am Hotel Rex (W 58) und Mitherausgeber der *Simetria*. Vgl. u. a. *Dicționar enciclopedic*, Bd. 4, 2001, S. 417; Deac 1996, S. 123; Patrulius 1980, S. 59; G. Opreșco 1935, S. 51; GMC-Brief an Sanda Cantacuzino, Bukarest, 16. August 1946, AMLSC).

858 Vgl. u. a. GMC, *Der rumänische Pavillon auf der New Yorker Weltausstellung*, Bukarest, 13. Dezember 1938, S. 2-5 (SRR, Dos. Nr. 12/1938).

859 „Hier j'ai dîné avec le vieux Brancusi. Ce fut un long délice spirituel. Nous sommes restés jusqu'à 2 heures du matin à bavarder dans une cârciumă [rum. für *Kneipe*; Anm. DT] à rire et à philosopher beaucoup. C'est l'un des hommes les plus exquis que j'ai rencontré jusqu'à ce jour. Il s'appuie sur un profond bon sens et un grand cœur. Son œuvre tient plutôt de la magie que de ce que nous sommes convenus d'appeler l'art.“ (GMC-Brief an Marietta Stern, Bukarest, 8. Oktober 1938).

860 „En arrivant donc hier [...] à Târgu-Jiu, [...] j]e suis allé voir tout de suite en compagnie de Militza Pătrașcu, Madame T.[atarescu] et sa fille les œuvres de Brancusi qui m'ont plût beaucoup. [...] La chose la plus étrange, c'est la colonne sans fin que Brancusi a élevée sur une colline au-dessus de la ville. Elle est indescriptible et se compose d'une suite de volumes identiques qui se superposent dans un rythme égale et semblent finir dans le ciel. Voici ci-joint le schéma de cette colonne avec un homme à côté pour donner la notion de sa grandeur. Mon dessin n'en donne pas du tout l'impression mais seulement la notion. Cette chose peut aussi sembler ridicule. Dans l'espace elle est franchement belle et dans tous les cas plus heureuse que si c'était une colonne romaine ou grecque. Brancusi est des cubistes celui qui est allé le plus loin dans la conséquence des volumes simplifiés. Mais il a attiré la grandeur par une sorte de génie de la proportion. Je suis content de collaborer avec lui pour l'église de Ciucea (Goga) et aussi d'avoir vu ses œuvres avant d'avoir fixé mes plans.“

(GMC-Brief an Marietta Stern, Câmpulung, 21. August 1938, AMLSC).

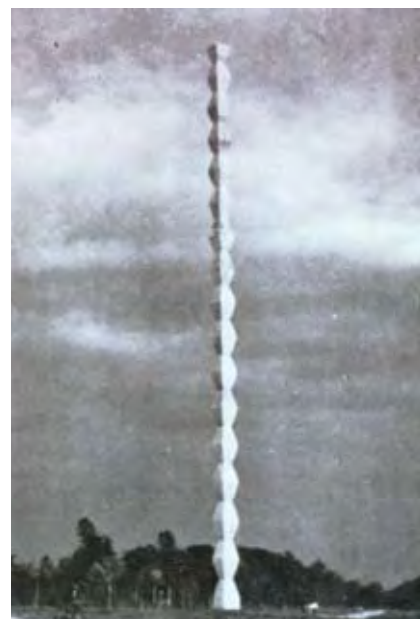
Zu Brancusi in Târgu-Jiu vgl. u. a. Bach 1988, S. 78-85. Ende der 1930er Jahre ist GMC einer der Wenigen, die Brancusis Werk in Târgu-Jiu zu würdigen wissen: „Gewiss ist Brancusi damals nicht verstanden worden. Er soll gesagt haben: Ihr wisst gar nicht, was ich euch für die Zukunft vermache. [...] Der Architekt G. M. Cantacuzino ist mit den Augen an der unendlichen Säule haften geblieben. Er ist womöglich der einzige gewesen, der ihre volle Tragweite erkannt hat.“ (Sanda Negroponte in: Dragu Dimitriu 2006 op. cit., S. 314f.). Und: „L'architecte Cantacuzino [...] qui a vu la colonne, est tombé aux genoux et s'est mis à pleurer.“ (*Témoignage de Madame [Sanda] Tatarescu-Negroponte*, in: Centre Georges Pompidou 1995, CD Nr. 3, *Testament, 2. Souvenir de Roumanie. La colonne sans fin*).

861 Militza Pătrașcu (1892-1976), rumänische Bildhauerin und Grafikerin. Schülerin von Constantin Brancusi in Paris (1919-1923). Beiträge für Avantgarde-Zeitschriften, darunter für Marcel Jancos *Contimporanul*. Freundschaft u. a. mit Marcel Janco, Ion Vinea und GMC. Zu Pătrașcu vgl. u. a. Ilk 1997, S. 124; Bach 1988, S. 339, 359; Maia Cristea-Vieru, *Militza Pătrașcu sau modernitatea clasicului* [Militza Pătrașcu oder die Modernität des Klassischen]. Bukarest 1982; G. Opreșco 1935, S. 52, 53, 180.

Pătrașcu und GMC arbeiten 1938-1939 gemeinsam an der Gedenkstätte des Dichters Octavian Goga (s. VA, WV, W 74). Pătrașcu schafft eine Büste GMCs sowie seiner Frau und Kinder. Sie gestaltet auch das Titelblatt eines bis jetzt unbekanntes Buchs GMCs, *Erasion*. Das Manuskript scheint verschollen zu sein. Vgl. u. a. GMCs Brief an Marietta Stern, Bukarest, 27. März 1938; Briefe an Sanda Cantacuzino, Bukarest, 23. März 1940; 14. Juli 1942, AMLSC.

862 Es ist anzunehmen, dass Brancusi bei der Goga-Gedenkstätte Militza Pătrașcu den Vortritt gelassen hat. Einerseits aus Dankbarkeit, denn Pătrașcu hat ihm das Projekt für das Ensemble in Târgu-Jiu vermittelt: Pătrașcu hat die Aufgabe, die Aretia Tatarescu, Präsidentin der „Nationalen Liga der rumänischen Frauen von Gorj“ und Frau des PNL-Politikers Georges Tatarescu, zuerst ihr angetragen hat, abgelehnt, und Brancusi dafür vorgeschlagen. Andererseits ist Brancusi 1937-1938 mit anderen Projekten beschäftigt, etwa mit dem Projekt eines *Tempels der Liebe* für den Maharadja von Indore. Brancusi verbringt dafür den Januar 1938 in Indien. Das Projekt wird letztlich nicht verwirklicht.

Vgl. hierzu u. a. Bach 1988, S. 78-85, 91-98, 347; op. cit. S. 359, Anm. 172.



260. Constantin Brancusi, *Die unendliche Säule*, Târgu-Jiu, 1937-1938 (Aufnahme von Brancusi 1938).



261. GMCs Brief an Marietta Stern, 21. August 1938, S. 3 (AMLSC). Auf dieser Seite schildert GMC seine Erfahrung mit der *unendlichen Säule* Brancusis in Târgu-Jiu (s. VA, Anm. 860).

3.7.3 Malerei und Grafik

Die erste Einzelausstellung GMCs findet am 15. Januar 1931 im Ileana-Saal der Verlagsbuchhandlung *Cartea Românească* statt.⁸⁶³ In den 1930er Jahren folgen drei weitere Einzelausstellungen und etliche Gruppenausstellungen.⁸⁶⁴ Sie festigen GMCs Stellung im Kunstleben Rumäniens. Daraufhin beruft ihn die Bukarester Kunstakademie um 1938 zum Honorarprofessor für grafische Künste (Darstellende Geometrie, Freihandzeichnen und Kalligrafie).⁸⁶⁵

GMC ist auch als Kurator und Ausstellungsmacher tätig. Im Frühjahr 1938 kuratiert er eine Ausstellung des venezianischen Künstlers Guido Cadorin⁸⁶⁶ im Italienischen Kulturinstitut in Bukarest.⁸⁶⁷ Mit Nicolae Nedelescu gestaltet GMC 1939 eine Informationsschau der CFR,⁸⁶⁸ 1940 bereitet er mit Octav Doicescu eine von Aretia Tataresco finanzierte Ausstellung rumänischer Volkskunst vor.⁸⁶⁹

Er malt nicht allein auf Reisen und in der Freizeit, etwa an den familiären Rückzugsorten in Băilești und Dărmănești.⁸⁷⁰ Freiräume inmitten des oft zerrissenen Alltags⁸⁷¹ schafft er sich meist im eigenen Atelier durch Selbstdisziplin und dank seiner Mitarbeiter. Eine besondere Gelegenheit, die Arbeit in die Muße der Kunst einzubetten, bieten ihm Architekturprojekte, die in landschaftlicher Umgebung angesiedelt sind – etwa an der Schwarzmeerküste. Denn bei seiner alten Liebe, dem Meer, findet er Erquickung: „Après telle matinée sportive^[872] [...] et] une longue inspection sur mes chantiers^[873] [...] je vais aller peindre l'un de mes paysages favoris: des herbes sauvages, la mer et le ciel.“⁸⁷⁴



262. Guido Cadorin, *Venedig*. In: *Simetria III*, 1940-1941.



263. Landsitz Dărmănești, Blick auf den Teich und die Karpaten.

863 Patrulea 1975 b, S. 60. GMC stellt 62 Gemälde und 41 Zeichnungen aus unter dem Motto „eine Sammlung unterschiedlicher Versuche“ (Adrian Anghelescu, in: IP [QAR] 1977, S. 507).

864 Zu einer Liste der GMC-Ausstellungen s. VA, Kap. 5.4. Manche Gruppenausstellungen veranstaltet er gemeinsam mit befreundeten Künstlern – siehe z. B. die Gruppenausstellung mit Nina Arbore, Mac Constantinesco, Marcel Janco und Militza Pătrașcu (von November 1939 bis Januar 1940):

„Aujourd’hui, il y a eu le vernissage de notre exposition de dessins. Presque tout Bucarest a défilé dans la Sala Ileana que tu connais. Je suis ahuri et fatigué d’avoir serré tant de mains et surtout d’avoir dû parler à tant de personnes. [...] Sur le mur de l’entrée jusqu’à la niche, il y avait [mes] dessins de Perse, Syrie et Palestine. Dans la niche et sur l’autre côté du mur, l’Italie. Militza avait des pastels un peu faciles, Nina arborait des horreurs académiques, Mac des dessins corrects et jolis, Marcel Janco des portraits au trait et des caricatures de premier ordre.“ (GMC-Brief an Sanda Cantacuzino. Bukarest, 5. November 1939, AMLSC). Diese Gruppenausstellung gilt als beste Ausstellung des Jahres 1940. Zugleich bedeutet sie den Abschied Marcel Jancos aus dem Bukarester Kunstleben: er wird 1941 nach Palästina emigrieren (vgl. u. a. Pelin 2005, S. 9, 10; Seiwert 1993, S. 25; UAR 1996, S. 254).

865 Vgl. CNSAS, MAI, Dos. Nr. 7279/GMC, Nr. 5264, AV mit Unterschrift GMCs, 3. März 1948; GMC Briefe an Marietta Stern, Bukarest, u. a. vom 11. Februar 1938.

An der Bukarester Kunstakademie hat GMC in Jean Al. Steriadi und Oscar Han bedeutend für Sprecher. Diese Lehrtätigkeit übt er bis Anfang 1948 aus.

866 Guido Cadorin (1892-1976), italienischer Maler, Freskant, Grafiker und Designer. Professor für Malerei an der Kunstakademie in Venedig (1930-1962). Entwickelt ab Mitte der 1920er Jahre eine „rege Mal- und Ausstellungstätigkeit“. Einzelausstellungen u. a. in Mailand, Brüssel, London, Kaunas, Bern, Bukarest, Triest, Barcelona, Madrid, San Francisco, Venedig.

Zu Cadorin vgl. u. a. Saur 1997, Bd. 15, S. 489; Jo Collarcho (Hrsg.), *Artisti italiani contemporanei*. Bd. 1: *Emilia, Liguria, Toscana, Veneto*. Florenz 1968, S. 65-66.

867 Die Vernissage der Cadorin-Ausstellung findet am 15. April 1938 statt. GMC redigiert auch den Katalog und versieht ihn mit einem Vorwort.

Cadorins Neigung, Einflüsse und Techniken alter Meister mit zeitgenössischen künstlerischen Strömungen zu synthetisieren, dürfte GMC angezogen haben. Er lernt Cadorin wahrscheinlich über Marietta Stern kennen (vgl. a. VA, Kap. 3.2, Anm. 72).

Vgl. GMCs Briefe an Marietta Stern, Bukarest, 12. Februar & 31. März 1938, AMLSC.

868 Vgl. Patrulea 1982, S. 91, Anm. 11.

869 Vgl. Brief an Sanda Cantacuzino, Bukarest 28. März 1940, AMLSC.

870 Die Landsitze in Băilești (Oltienien) und Dărmănești (südliche Moldau) gehören der Familie Știrbey. Das Gebäude in Dărmănești ist von Nicolae Ghika-Budești entworfen worden (vgl. u. a. Narcis 2007, S. 130-135; GMC 1927, S. 356).

871 Siehe z. B. GMCs Tagebucheintrag vom 27. März 1932 (*Destin* 12, 1962, S. 100):

„Au métier que je fais je me disperse et je m’êtreinte. [...] Il y a heureusement encore cet atelier où je vais me réfugier, où je retrouve mon travail, où je me retrouve tel que je devrais être. Je n’ai jamais rencontré le bonheur que dans la solitude.“

872 Es geht um das Hotel Rex (W 58) und vielleicht um das Casino-Gebäude (W 51) in Mamaia.

873 GMC ist leidenschaftlicher Schwimmer (vgl. u. a. den Brief an Marietta Stern, Mamaia, 27. Juni 1937, AMLSC).

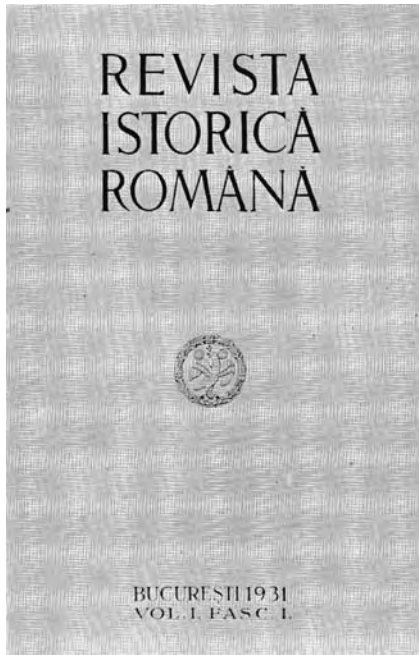
874 Ebd.



264. Katalog der GMC-Ausstellung von 1933.



265. GMC, *Villa in Italien*. Braune Tusche auf Papier, ca. 20 auf 30 cm., 1936 (AMLS).



266. *Revista Istorică Română* [Rumänische Zeitschrift für Geschichte], Titelseite der ersten Ausgabe (1931).



267. *L'Architecture d'aujourd'hui*, Nr. 8/1934. Ab dieser Ausgabe ist GMC Rumänien-Korrespondent der AA (bis Nr. 11/1936).

3.7.4 Architekturpublizistik und Reisen

In den 1930er Jahren veröffentlicht GMC über dreißig Beiträge in Tageszeitungen und Kulturzeitschriften,⁸⁷⁵ darunter in der *Revista Fundațiilor Regale* [Zeitschrift der königlichen Stiftungen]⁸⁷⁶ und der *Viața Românească* [Das rumänische Leben].⁸⁷⁷ Gemeinsam mit den Historikern Georges Bratianu, N. Cartoian, C. C. Giurescu, S. Lambrino, P. P. Panaitescu und Al. Rosetti gründet GMC 1931 die *Revista Istorică Română* [Rumänische Zeitschrift für Geschichte].⁸⁷⁸ Er hält öffentliche Vorträge⁸⁷⁹ (v. a. in Bukarest, Jassy, Kraiowa) und ergreift das Angebot der rumänischen Rundfunkgesellschaft,⁸⁸⁰ regelmäßig eigene Essays im Rundfunk zu lesen.⁸⁸¹ Von 1930 bis 1940 entstehen siebenundachtzig Radiovorträge,⁸⁸² insbesondere für die Sendereihe *Universitatea Radio* [Radiouniversität].⁸⁸³ Im Oktober 1934 wird GMC zudem Rumänien-Korrespondent der *L'Architecture d'aujourd'hui* (1934-1936).⁸⁸⁴

875 Vgl. VA, GMC-Bibliografie. 1946 erscheint sein letzter Artikel, bevor er *persona non grata* wird.

876 *Revista Fundațiilor Regale* [Zeitschrift der königlichen Stiftungen] (RFR), Bukarester Monatszeitschrift, Auflage 6.000 Exemplare, 240 Seiten. Gegründet nach dem Vorbild der französischen Zeitschrift *La Revue des Deux Mondes*. Erschienen in 2 Reihen: Januar 1934 bis August 1945 (Leitung u. a. Dimitrie Gusti und Emil Racovitza) und September 1945 bis Dezember 1947 (Leitung Alexander Rosetti und Camil Petrescu). Vgl. u. a. Ichim 2003 op. cit., S. 162; Gusti 1937, S. 39-41.

877 *Viața românească, revistă literară și științifică* [Das rumänische Leben, Zeitschrift für Literatur und Wissenschaft] erscheint zuerst von 1906-1916 und 1920-1932 in Jassy. In den 1930ern erscheint sie mit leicht geändertem Profil in Bukarest als *Revistă de literatură, artă și ideologie* [Zeitschrift für Literatur, Kunst und Ideologie] (1933-1940 und 1944-1946). Vgl. Damian Hurezeanu, *La revue «Viața românească» et les traditions radicales-démocratiques de Roumanie*. In: *Revue roumaine d'histoire*. Bukarest 1986/25, S. 331-341. Zit. n. Sigrid Irimia-Tuchtenhagen op. cit., Anm. 27, S. 326, 327.

In der *Viața românească* GMC veröffentlicht 25 Artikel (1939-1946).

878 Vgl. u. a. Cernovodeanu 1977, S. 25-26; VA, Kap. 3.5.3, Anm. 361.

879 Vgl. VA, GMC-Bibliografie.

880 Vgl. Patrușiu 1975 b, S. 53.

Die *Societatea Română de Radiodifuziune* (SRR) [Rumänische Rundfunkgesellschaft] wird 1927 ins Leben gerufen, 8 Jahre nach der Gründung der ersten Rundfunkgesellschaft in England (zum Vergleich: USA 1920, Frankreich 1922, Belgien, Deutschland, Spanien und die Tschechoslowakei 1923, die UdSSR 1924). Das Gründungskapital, eine Art Public-Private-Partnership, wird zu drei Fünftel vom rumänischen Staat und zu zwei Fünftel von Privatpersonen sichergestellt. Die ersten Sendestationen (1929, 1934) liefert die Londoner Fa. *Marconi's Wireless Telegraph Company Ltd.* Als GmbH auf Abonnements angewiesen, verzeichnet die SRR in den 1930ern zwar eine beachtliche Zunahme der Hörer. Gemessen an der Bevölkerungsgröße von ca. 19 Mio. Einwohnern bleibt die Hörerzahl aber gering: sie steigt von 14.587 (1928) auf 162.132 Hörer (1936) (8,39/1.000 Einwohner). 1937 gibt es die meisten Hörer in Bukarest (35.651), gefolgt von Temeswar (6.350) und Klausenburg (4.896) (s. Denize 1999, S. 50f., 86f., 93f.). Zum Vergleich: 1939 zählt der deutsche Rundfunk 12,5 Mio. Hörer.

Zur SRR vgl. u. a. Acatrinei 2005; Denize 1999. Zu den Ursprüngen des Rundfunks vgl. u. a. Douglas 2001; H.-J. Braun/W. Kaiser, *Propyläen Technikgeschichte*. Bd. 5. Berlin 2003 [1997], S. 152-158.

Als unabhängige Institution verweigert sich die SRR der politischen Propaganda – bis 1938, als sie vom Staat übernommen und politisch instrumentalisiert wird (bis Ende 1989). Auch manche Passagen der Radiovorträge GMCs fallen der Zensur zum Opfer, etwa in *Afirmarea românească peste ocean* [Der Auftritt Rumäniens jenseits des Atlantiks], 31. August 1939 (SRR, Dos. 8/1939). Auf der ersten Seite jenes Essays zur Weltausstellung in New York 1939, wendet sich GMC gegen politische Propaganda, aber auch gegen den Missbrauch der Werbung (s. VA, Abb. 264).

881 Vgl. etwa GMCs Tagebucheintrag vom 9. Oktober 1933:

„L'obligation périodique que j'ai contractée de parler à la radio, cette discipline qui m'oblige à concentrer tous les quinze jours une pensée ou un sujet en une petite synthèse, accapare toute ma force d'écrire. C'est une espèce de journal transposé sur un plan plus impersonnel et par ce fait peut-être plus noble.“ (GMC, *Journal*. In: *Destin* Nr. 13-14, 1964, S. 153).

GMC scheint der einzige Architekt gewesen zu sein, der 1930-1944 im rumänischen Rundfunk gesprochen hat. Zu den öffentlichen Persönlichkeiten, die den Rundfunk jener Zeit geprägt haben, zählen Nicolae Iorga, Grigore Antipa, Dimitrie Gusti, Tudor Arghezi, Nichifor Crainic, Eugen Lovinescu, Ion Pillat und Mihai Ralea sowie Vertreter der *jungen Generation* wie Dan Botta, Petru Comarnescu, Mircea Eliade und Constantin Noica (vgl. u. a. Denize 1999, darin Kap. 5, S. 185-256).

882 Vgl. VA, GMC-Bibliografie. 1942 und 1944 folgen GMCs letzte 3 Radioessays.

883 Vgl. die SRR-Liste der GMC-Radiovorträge (SRR, erhalten am 20. November 2006).

884 S. a. VA, Kap. 3.5.3, Anm. 326. Während GMCs Tätigkeit als AA-Korrespondent publiziert die AA 3 nicht unterzeichnete Beiträge über Rumänien. Es liegt daher nahe, sie GMC zuzuschreiben:

Bibliographie: Kurt Hielscher: La Roumanie. Leipzig 1931. In: AA, 10/1934-1935, S. 82.

Sanatorium à Prédéal, Roumanie. Architectes: Marcel et Jules Jancu et P. Feldman. In: AA, 10/1936, S. 64.

Halles centrales de Ploesti, Roumanie. Architecte T. S. Socolesco. In: AA, 11/1936, S. 44-45.

Ein Grund, weshalb GMC die AA-Tätigkeit aufgibt, könnte in der Vielzahl seiner Verpflichtungen liegen. Ende 1936 zeichnet sich ab, dass er Chefarchitekt der CFR wird (s. VA, Kap. 3.7.2, Anm. 769).



Exemplar după care se va
citi conferința de 41' Arch.
Cantacuzino.

20
31 Luna VIII 1939 46
Cantacuzino

AFIRMAREA ROMANEASCĂ PESTE OCEAN.

~~Scrisoare în studiu~~ de ~~Radio România~~
de ~~Arhitect~~ G.M. Cantacuzino

Publicitatea, reclama, propaganda au ajuns să fie în vremurile noastre o apăsătoare preocupare care caracterizează și în acelaș timp defigurează civilizația contemporană. Grație tehnicii moderne există astăzi o metodă a minciunii care s'îl difuză prin lume poate de cele mai neașteptate rezultate. Există firme comerciale, stațiuni balneare, sau chiar regiuni și state întregi cari și-au creat o faimă mondială datorită unei abile publicități și unei persistente propagande. Sunt dintr'altă parte regiuni întinse, orașe minunate sau întreprinderi și industrii valoroase cari rămân în umbra negunoscutului fiindcă n'au fost explicate și vulgarizate de publicitate.

În haosul acela de informațiuni, de fotografii, afișe, cărți informative, prospecte, reviste și altele, lumea e uluită poate, dar nicidecum luminată. Nici odată țările n'au avut unele despre altele păreri mai pronate și nici odată reaua credință n'a înflorit mai virulent ca acum. Nici odată nu s'a călătorit mai mult, nici odată n'au fost mai multe congrese și expoziții internaționale și toate acestea parcă în van. Toate aceste schimburi pareau superficiale, iritând mai mult raporturile dintre indivizi, instituții ori state, decât îmbunătățindu-le. Excesul de publicitate n'a făcut decât să obosească spiritul prin lipsa lui de sinceritate.



269. Straße in einer arabischen Altstadt (Aufnahme GMC, o. D. [1935]).



270. GMC, *Pătrar de veghe* [Mondwache], 1938.

Vor dem Hintergrund seiner Auffassung einer lebendigen Tradition⁸⁸⁵ reflektiert GMC in seinen Artikeln und Radioessays kritisch über die rumänische Bau- und Kunstgeschichte,⁸⁸⁶ beanstandet auch Missstände im Umgang mit Baudenkmalen.⁸⁸⁷ Er führt ein in die Kunstgeschichte der frühen Hochkulturen und der griechischen Antike,⁸⁸⁸ bespricht eigene Projekte⁸⁸⁹ und nimmt Stellung zu baukulturellen Fragen der Zeit.⁸⁹⁰ Das Architekturgeschehen in Rumänien setzt er in Bezug zur Moderne und verfiert seine *klassische Haltung*.⁸⁹¹

Bauten, die er bespricht, besucht er auch. Denn er bleibt ein leidenschaftlicher Reisender. Quer durch sein *arkadisches Rumänien*,⁸⁹² alsdann in die Türkei, nach Griechenland und Kreta. Weiter nach Ägypten, in den Libanon und Irak, nach Syrien und Persien⁸⁹³ (mit dem Dampfer *Dacia*).⁸⁹⁴ Zwischendurch nach Deutschland, Frankreich und immer wieder nach Italien⁸⁹⁵ (mit dem *Orient-Express* oder dem *Simplon-Orient-Express*).⁸⁹⁶ Schließlich 1938 und 1939 in die USA⁸⁹⁷ (mit der *Normandie*).⁸⁹⁸

885 Vgl. u. a. den Radiovortrag vom 20. April 1933, *Mănăstirea Văcărești sau testamentul artei tradiționale* [Das Kloster Văcărești oder das Vermächtnis der traditionellen Baukunst]. In: IP [QAR] 1934, S. 189-197.

886 Vgl. einige Radiovorträge, die in GMCs Essaybänden von 1932 und 1934 erschienen sind: *Arhitectura românească* [Die rumänische Architektur], 4. Juli 1931. In: AFL [ANS] 1932, S. 3-17.

Geografia artei românești [Die Geografie rumänischer Kunst], 2. Juni 1932. In: IP [QAR] 1934, S. 5-12.

Istoria artei românești (5): Goticul în Moldova [Die Kunstgeschichte Rumäniens (5): Die Gotik in der Moldau], 26. November 1931. In: IP [QAR] 1934, S. 128-137.

887 Vgl. u. a. *Mănăstirea Văcărești* [Das Kloster Văcărești]. In: AFL [ANS] 1932, S. 81-93.

888 Vgl. u. a. *Egiptul: Oale de lut, morminte de piatră* [Ägypten: Tongefäße, Steingräber]. 28. September 1933 (SRR, Dos. 14/1933).

Theba [Theben], 16. November 1933 (SRR, Dos. 16/1933).

Egeea [Die Ägäis], 1. Februar 1934 (SRR, Dos. 5/1934).

Conacurile Cretei [Die Landgüter auf Kreta], 31. Mai 1934. In: *Radiofonia*, 7. Jg., Nr. 297, S. 18.

Bagdadul [Bagdad]. In: RFR, 3. Jg., Nr. 10, 1. Oktober 1936, S. 103-110.

Șiraz [Shiraz]. In: RFR, 4. Jg., Nr. 10, 1. Oktober 1937, S. 59-67.

Athena [Athen], 22. Juni 1940 (SRR, Dos 4/1940).

889 Vgl. z. B. *Santierul de la Bod al Postului Național de Radio* [Die Baustelle der staatlichen Rundfunkstation in Brenndorf], 16. Oktober 1934. In: SRR, Dos. Nr. 13/1934.

890 Vgl. u. a. *Despre Drumuri* [Straßen], 24. März 1931. In: AFL [ANS] 1932, S. 225-239.

Piețele orașelor [Städtische Plätze], 16. April 1931. In: AFL [ANS] 1932, S. 241-253.

Considerațiuni asupra arhitecturii funcționale [Betrachtungen über den Funktionalismus].

In: RFR, 2. Jg., Nr. 1, 1. Januar 1935, S. 192-194 (GMC 1966, S. 65-68).

Modernismul și arhitectura românească [Die Moderne und die Architektur in Rumänien].

In: RFR, 2. Jg., Nr. 3, 1. März 1935, S. 683-686 (GMC 1966, S. 69-76).

891 Vgl. u. a. den Radioessay *Tradiționalism și modernism* [Traditionismus und Moderne] vom 23. Juli 1932. In: IP [QAR] 1934, S. 13-19.

892 Siehe u. a. GMCs Notizen zu einem Ausflug Schiltal (Donauzufluß in Oltenien):

„La vallée du Jiu m’a ravi. [...] Je me suis imprégné du *roumanisme*. Je comprends de mieux en mieux les paysages surprenants de ce pays et cette originalité discrète faite de peu, mystérieuse et présente dans l’ensemble comme dans le détail, dans les touffes d’herbes comme dans la musique des lignes d’horizon. [...] Extraordinaire variété d’éléments dans la même région.“

(GMC, *Journal*, Eintragung vom 9. Juli 1932. In: *Destin* Nr. 13-14, 1964, S. 151). S. a. den Radioessay *Valea Jiului* [Das Schiltal], 11. Februar 1937. In: IP [QAR] 1977, S. 352-356.

893 Vgl. u. a. GMC, *Journal*. In: *Destin* Nr. 12/13-14, 1962/1964; PV [MW] 1938; Fotomappen der Reisen nach Konstantinopel – Athen– Ägypten (14. April bis 4. Mai 1932), Attika – Peloponnes – Kreta (22. April 1933 bis 16. Mai 1933), in den Nahen Osten und nach Italien o. D. (AGMC/IP).

894 Vgl. u. a. GMC, *Journal*, Eintrag vom 20. April 1932. In: *Destin* Nr. 12, 1962, S. 104. *Dacia* ist einer von 4 Dampfern, die in den 1930ern Konstantza mit Mittelmeermetropolen verbindet (s. a. die Werbung des rumänischen Seefahrts-Dienstes, in: Cicio Pop 1932, o. S.).

895 Vgl. u. a. GMC, *Journal*, Eintrag vom 29. Dezember 1931. In: *Destin* Nr. 12, 1962, S. 93 f.

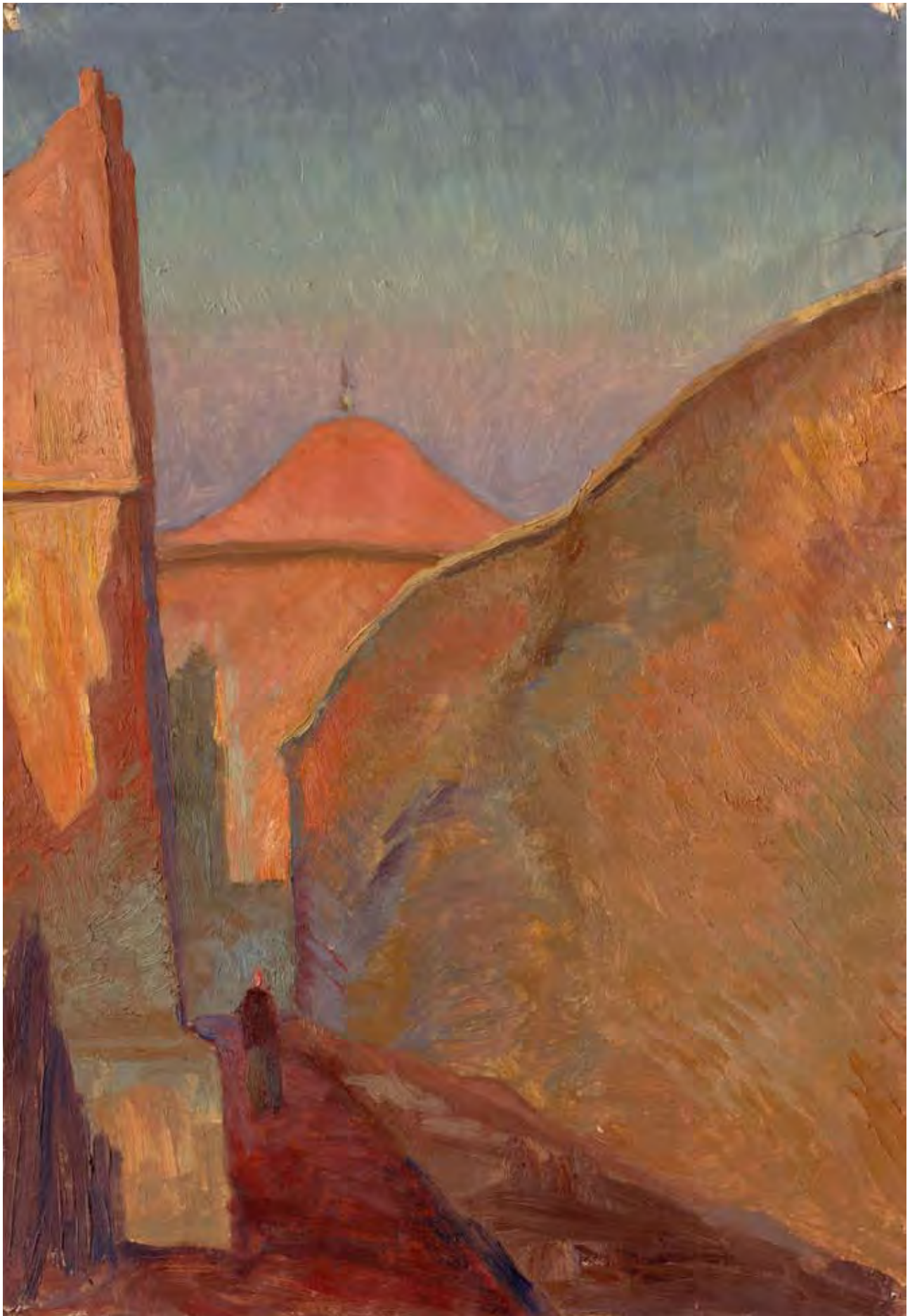
S. a. den Brief an Sanda Cantacuzino aus Rom, 12. September 1939 (AMLSC):

896 GMC, *Journal*, Eintrag vom 29. Dezember 1931. In: *Destin* Nr. 12, 1962, S. 93.

Über die Orient-Express-Züge ist Rumänien seit 1883 in ein Verkehrsnetz eingebettet, das Europa zusammenhält und es mit Asien verbindet. In Rumänien verkehrt der Orient-Express über Bukarest bis Konstantza, mündet dort in eine Schifffahrtslinie. Vgl. u. a. Jean des Cars/Jean-Paul Caracalla, *100 Jahre Orient-Express*. Zürich/Schwäbisch Hall 1984.

897 Vgl. u. a. Ș. Cantacuzino, in: IP [QAR] 1999, S. 9-10; Patrușiu 1975 a, S. 59.

898 Vgl. GMCs Brief an Sanda Cantacuzino, 29. Mai 1938. Der Ozeandampfer *Normandie* ist von Roger-Henri Expert eingerichtet worden (s. VA, Kap. 3.5.3, Anm. 317).



271. GMC, *Straße im Orient*. Öl auf Karton, ca. 30 x 40 cm., o. J. [1935] (AMLSC).



272. GMC, *Arcade, firide și lespezi* [Arkaden, Nischen und Steinplatten], 1932.



273. GMC, *Izvoare și popasuri* [Quellen und Augenblicke der Rast], 1934.

Einige Radiovorträge zu rumänischer Bau- und Kunstgeschichte fasst GMC zusammen in den Bänden *Arcade, firide și lespezi* [Arkaden, Nischen und Steinplatten] (1932) und *Izvoare și popasuri* [Quellen und Augenblicke der Rast] (1934). Sie ergänzen den dokumentarischen Band *Petits edifices* [Kleine Bauten] (1931). Die Erfahrungen der vier Reisen, die er zwischen 1931 und 1935 in den Orient unternimmt,⁸⁹⁹ verdichtet GMC zu *Pătrar de veghe* [Mondwache] (1938). Im Jahr 1938 nimmt er auch ein Pendant-Projekt in Angriff – ein Buch über seine architekturkulturellen Reiseerfahrungen in Europa.⁹⁰⁰

Im Frühjahr 1939 gründet GMC die Kulturzeitschrift *Simetria, Caiete der artă și critică* [Die Symmetrie. Hefte für Kunst und Kritik].⁹⁰¹ Der Titel ist Programm, das Motto läßt daran keinen Zweifel: „Die Symmetrie im ursprünglichen Sinn bedeutet geglückte Proportion oder Maßhaltigkeit.“⁹⁰² Mit dem Bezug auf die Bedeutung der Symmetrie im antiken Sinn⁹⁰³ vollzieht GMC in der Nachfolge Jean Cocteaus⁹⁰⁴ aber keinen *Retour à l'ordre*, sondern einen *Rappel à l'ordre*.⁹⁰⁵ Es scheint ein *Rappel à l'ordre antique* zu sein,⁹⁰⁶ den GMC während seiner Laufbahn in verschiedenen Spielarten konkretisiert.

Der enge Kreis der Mitherausgeber, die sämtliche Ausgaben begleiten (1939-1947),⁹⁰⁷ besteht aus Octav Doicescu, Matila Ghyka und Paul-Emil Miclesco.⁹⁰⁸ Als Grafiker ist Paul Marinescu tätig.⁹⁰⁹ GMC gestaltet die Jahreszeitschrift in Zusammenarbeit mit bekannten oder befreundeten Architekten,⁹¹⁰ Intellektuellen⁹¹¹ und Künstlern.⁹¹²

⁸⁹⁹ Vgl. u. a. Patulius 1975 a, S. 59.

⁹⁰⁰ Siehe hierzu den Brief, den GMC am 29. Mai 1938 auf der Fahrt nach New York von Bord der *Normandie* seiner Frau schreibt (AMISC):

„Comme le désert, l'océan annule les pensées du quotidien. Il ne subsiste plus dans l'esprit que quelques îles, rares et massives. [...] J'oubliais de te dire que, malgré ma paresse, j'ai tout de même commencé à grouper mes idées pour un nouveau livre qui sera le pendant occidental de *Pătrar de veghe*.“

GMC erwähnt das Projekt nicht mehr, es scheint unvollendet geblieben zu sein.

⁹⁰¹ GMC finanziert die Zeitschrift durch Einnahmen aus seiner Architektentätigkeit und aus landwirtschaftlicher Produktion vom Grundbesitz seiner Frau (insbesondere Getreide und Holz).

⁹⁰² Vgl. GMC et al., *Simetria* I-VIII. Bukarest 1939-1947, Frontispiz.

⁹⁰³ Vgl. u. a. Krufft 1991, S. 26; Vitruv 2004 [1908], 1. Buch, Kap. 2, Abs. 3-4, S. 24.

⁹⁰⁴ Vgl. Jean Cocteau, *Le rappel à l'ordre*. Paris 1918 (das Buch verzeichnet mehrere Auflagen: 1930 etwa erscheint die 16. Auflage).

Das Kapitel *Le secret professionnel*, das 1925 als Einzelband in Paris erschienen ist, bespricht GMC in *Simetria* I, 1939, S. 77-79. Der Essay ist neben dem Cocteau-Titel *Essai de critique indirecte* (Paris 1932) im Findbuch der Bibliothek GMCs aufgelistet.

Es ist denkbar, dass GMC Cocteau über Marthe Bibesco in Paris begegnet ist.

⁹⁰⁵ Zur Unterscheidung zwischen *retour à l'ordre* und *rappel à l'ordre* siehe u. a. Monika Steinhauser, *«Retour à l'ordre» – Zum Traditionsverständnis im Richtungsstreit der Kunstdiskussion zwischen den Weltkriegen*. In: Helmut Gebhard/Willibald Sauerländer (Hrsg.), *Feindbild Geschichte. Positionen der Architektur und Kunst im 20. Jahrhundert. Ein Symposium zum 60. Geburtstag von Winfried Nerding*. Bayerische Akademie der Schönen Künste, München 2004. Göttingen 2007, S. 87-146.

⁹⁰⁶ Dies teilt GMC u. a. mit Adolf Loos und Josef Frank (vgl. VA, Kap. 4.1).

⁹⁰⁷ Vgl. GMC et al., *Simetria* I-VIII. Bukarest 1939-1947.

Ab der *Simetria* IV stoßen neue Mitherausgeber dazu, darunter Horia Creangă, Marica Cotescu, Haralamb Georgescu, Tudor Vianu, A. I. Brătescu-Voinești, Mac Constantinescu, Titu Evolceanu, Paul Marinescu, Paul Miracovici, Nicolae Nedelescu, Henry Catargi, Ion Ghika-Budești.

⁹⁰⁸ Paul-Emil Miclesco (1901-1994), rumänischer Architekt und Publizist. Studium in Bukarest und Paris. Herausragende Sprachkenntnisse in Deutsch, Englisch und Französisch. Studienfreund von Octav Doicescu, Freundschaft a. mit GMC (vgl. u. a. GMC in *Destin* 13-14, 1964, S. 148).

Vgl. u. a. Sandu Miclesco in Miclescos Memoiren, *Din Bucureștii trăsurilor cu cai. Povestiri desuete* [Erzählungen aus dem Bukarest der Pferdekutschen]. Bukarest 2007.

⁹⁰⁹ Vgl. GMC et al., *Simetria* IV. Bukarest 1941-1942.

⁹¹⁰ Dazu gehören Marica Cotescu (*Simetria* II, III, IV, VIII), Horia Creanga (*Simetria* IV), Titu Evolceanu (*Simetria* VII, VIII), Haralamb Georgescu (*Simetria* V, VI), Paul-Emil Miclesco (*Simetria* VII), Nicolae Nedelescu (*Simetria* VII, VIII), Toma Socolescu (*Simetria* VIII) sowie der Bauingenieur Mihail Hangan (*Simetria* IV).

⁹¹¹ Dan Cotaru (*Simetria* VIII), Matila Ghyka (*Simetria* III, VIII), Ion Pillat (*Simetria* III, VII), Tudor Vianu (*Simetria* II, III, IV, V, VI), Georges Opreșco (*Simetria* VI), N. B. Cantacuzino (*Simetria* VII), Constantin Noica (*Simetria* VIII), Georges Constandaky (*Simetria* IV), Peter Florescu (*Simetria* VIII), M. Radulescu (*Simetria* VIII) und der Musikwissenschaftler Emanuel Giomac (*Simetria* IV, V).

⁹¹² Darunter die Maler A. I. Brătescu-Voinești (*Simetria* VI), Henri Catargi, Ștefan Constantinescu, D. Ghiulamila, Dan Iovănescu, Paul Miracovici (*Simetria* VI, VII, VIII), Theodor Pallady, M. Râmnicu sowie der Bildhauer Mac Constantinescu und der Grafiker Pierre Grant (*Simetria* VI, VIII).

An GMCs Kulturprojekt beteiligen sich auch der englische Dichter Derek Patmore⁹¹³ und der französische Schriftsteller Michel Dard.⁹¹⁴

Simetria erscheint im Verlag *Cartea Românească*.⁹¹⁵ Die grafische Aufmachung der Hefte ist schlicht: ein unübliches, aber handliches Format (19 auf 25 cm.), dickes Altweißpapier, eine Antiqua-Schriftart. Keine Fotografien, allein Schwarzweißreproduktionen von Grafiken, Gemälden oder Architekturzeichnungen.⁹¹⁶

Der Aufbau folgt der klassischen Dreiteilung, die Aristoteles für die Dichtkunst aufgestellt hat.⁹¹⁷ Die Einführung besteht aus einem Leitartikel. Studien aus verschiedenen Disziplinen und Artikel zu einem architekturkulturellen Wörterbuch formen den Hauptteil. Den Schlussteil bilden Miszellen: Rezensionen,⁹¹⁸ Antworten auf Aufsätze aus anderen Medien, Ankündigungen, knappe Stellungnahmen zu tagesaktuellen Fragen und Übersetzungen.⁹¹⁹



274. Bukarest, Verlagsbuchhandlung der *Cartea Românească* (Aufnahme 1930er Jahre).

913 Derek Patmore (1908-1972), englischer Dichter, Reiseschriftsteller, Übersetzer und Designer. Enkel des Dichters Coventry Patmore. Türkei-Korrespondent der englischen Zeitung *News-Chronicle* (1940-1941). Zu seinen Werken gehören: *Selected Poems of Coventry Patmore* (1931), *Colour Schemes for Modern Home* (1933), *Balkan Correspondent* (1941), *The Star and the Crescent: An Anthology of Modern Turkish Poetry* (1946), *A decorator's notebook* (1952).

Zu Patmore vgl. u. a. Owens Mitchell, *Room to Improve*. In: *The New York Times*, 26. Januar 2006; Derek Patmore, *Private History. An Autobiography*. London 1960.

In den 1930er Jahren besucht Patmore Rumänien auf Einladung der Prinzessin Anne-Marie Callimachi (Freundin und Bauherrin GMCs). Sein Buch *Invitation to Romania* erscheint pünktlich zur New Yorker Weltausstellung im Juni 1939 (2. Auflage Juli 1940). Im Abschnitt, den er GMC widmet, schreibt Patmore: „He laid out all the town-planning of Eforia, a seaside resort on the Black Sea“ (Patmore 1939, S. 40). Es ist die einzige aufgespürte Publikation, die GMCs städtebauliche Tätigkeit in Eforie erwähnt.

GMC begegnet Patmore auch in Mogoșoaia bei Marthe Bibesco (Brief an Sanda Cantacuzino, Bukarest, 29. Oktober 1939, AMLSC). Er übersetzt einen Artikel Patmores ins Rumänische: *Note din Turcia* [Reisenotizen aus der Türkei]. In: *Simetria* VI, 1945, S. 65-76.

914 Michel Dard (1908-1979), französischer Romanschriftsteller und Dichter. Gründet die Zeitschriften *Sepantרון* (1932) und *Écrits de France* (1945). Werke: Tagebuch: *La vie finit par ressembler a nos rêves: Journal, 1934*. Paris 1934 [2003]; Romane: *Mélusine* (1966), *Les Années profondes* (1968), *Juan Maldonne* (1973, preisgekrönt), *Les Sentiers de l'enfance* (1977); Gedichtband: *Irréversibles* (1976).

Zu Dard vgl. u. a. *Dictionnaire des littératures* 1992, S. 415; Larousse 1982, Bd. 3, S. 2950.

Unter der Schirmherrschaft der *Fondation de France* fördert die *Fondation Michel Dard* seit 1981 alle zwei Jahre mit den *Michel-Dard-Preis* begabte Autoren, die ihre schriftstellerische Berufung aber erst spät entdeckt haben.

GMC lernt Dard wahrscheinlich im Umkreis des *Institut Français* in Bukarest kennen, wo Dard in den 1940er Jahren als Angestellter tätig ist (vgl. u. a. de Weck 2001, S. 467; Mouton 1991, S. 33, 43, 61). In der *Simetria*-Ausgabe von 1946 erscheinen 3 Aufsätze als Hommage an Paul Valéry, der 1945 gestorben ist. Einen der Aufsätze verfaßt Michel Dard: *Paul Valéry sau forma creatoare* [Paul Valéry oder die schöpferische Form]. In: *Simetria* VII, Sommer 1946, S. 53-67.

915 Der Verlag *Cartea Românească* [Das rumänische Buch] wird zu Beginn der 1920er Jahre gegründet. Die Initiative geht aus vom damaligen Rektor der Universität Bukarest, Ion Athanasiu, und dem Universitätsprofessor Ion Simionescu. Das Ziel: breiten Bevölkerungsschichten einen Zugang zur Kultur zu verschaffen durch preiswerte Bücher (Literatur und Wissenschaft). *Cartea Românească* ist gewissermaßen das rumänische Pendant zum Stuttgarter *Reclam-Verlag* (gegr. 1828), zur Londoner *Everyman's Library* (gegr. 1906) und zum Pariser *Livre de poche* (gegr. 1953). *Cartea Românească* entwickelt sich zu einem führenden Verlag Rumäniens. Dort erscheinen 2 Bücher GMCs: *Arcade, firițe și lespezi* [Arkaden, Nischen und Steinplatten] (1932) und *Pătrar de veghe* [Mondwache] (1938).

Zu *Cartea Românească* vgl. u. a. <http://www.cartearomaneasca.ro/despre-noi/istoric/>.

Zur Buchszene im Rumänien der Zwischenkriegszeit s. a. Părvulescu 2006, S. 219-284.

916 „*Simetria* est sous presse. [...] Leur format [de ces cahiers] est un peu plus grand qu'un livre. Il n'y a que des reproductions de dessins et nulle photographie ... par principe.“

(Brief an Sanda Cantacuzino. Bukarest, 19. November 1939, AMLSC).

Indem er in seiner Zeitschrift auf Fotos verzichtet, zielt GMC auf die Schärfung des kritischen Bewußtseins. Zugleich weist er auf die Anfälligkeit der Disziplin Fotografie hin, von Werbung und politischer Propaganda instrumentalisiert zu werden. Vgl. dazu a. VA, Kap. 3.7.2, Anm. 880.

917 Vgl. u. a. Philipp 2006, S. 13.

918 Vgl. u. a. GMC, „*Actar*“ sau despre *discriminarea formelor* [„*Actar*“ oder Anmerkungen zur Unterscheidung der Bauformen], S. 71-76. Rezension von N. Maria Tuduri Rubio, *Actar. Discrimination des formes de quietude des formes de mouvement dans la construction. Traduit du Catalan*. Paris 1931. In: *Simetria* II, 1940, S. 71-76.

Vgl. u. a. Maria Cotescu, *Eliel Saarinen: The City*. In: *Simetria* VIII, 1947, S. 172-175.

919 S. u. a. Goethe: *Despre granit* [Goethe: Über den Granit]. Übersetzt von Tudor Vianu. In: *Simetria* V, 1943, S. 95-100.

GMC, Auszug aus: *Die festliche Weltreise des Dichters Dauthendey. München [1935]*. In: *Simetria* V, 1943, S. 161-164; *Din Eneadele lui Plotin* [Aus Plotins Enneaden]. In: *Simetria* VII, 1946, S. 18-22.



275. *Simetria* I, 1939, Deckblatt.



276. *Simetria* IV, 1941-1942, Frontispiz mit Angabe der Herausgeber .

C U P R I N S U L		Page
ORAȘE ȘI SATE ROMĂNEȘTI	{ O. M. CANTACUZINO O. DOICESCU	15
HORIA CREANGĂ	G. M. CANTACUZINO	35
CRIZA IDEII DE ARTĂ ÎN LITERATURĂ	TUDOR VIANU	39
BUCUREȘTI, ORAȘ NOU?	HARALAMB GEORGESCU	49
UN AMATOR DE ARTĂ: GOETHE	G. M. CANTACUZINO	59
DESPRE GRANIT DE GOETHE	Trad. TUDOR VIANU	95
ULTIMELE COMPOZIȚII ALE LUI G. ENESCU	EMANUEL CIOMAC	101
DICȚIONAR: Axa (G. M. C.); Bizanț, Bizanțin, (G. M. C.); Coloana (G. M. C.); Ordin (G. M. C.); Roma (G. M. C.).		
NOTĂ: Giorgio de Chirico și pictura modernă. — Die festliche Weltreise des Dichters Dauterheyde. — Note din Rusia. — Despre stilul românesc. — Locuința Tatarilor din Crimeea. — Ce e o grădină.		

277. *Simetria* V, 1943, Inhaltsangabe.

Die Spannweite der Beiträge reicht von Fragen der Ästhetik,⁹²⁰ über solche der Kritik und Theorie der Architektur,⁹²¹ der Baugeschichte,⁹²² des Bauingenieurwesens,⁹²³ der Landschaftsarchitektur,⁹²⁴ des Städtebaus⁹²⁵ und der Soziologie,⁹²⁶ der Typografie,⁹²⁷ Kunst-⁹²⁸ und Musikkritik⁹²⁹ bis hin zu Studien, die Architektur, Ästhetik und Literatur im Zusammenhang diskutieren.⁹³⁰

GMC verfaßt vierundsiebzig der einhundertdreiundachtzig Artikel der acht *Simetria*-Ausgaben: alle Leitartikel,⁹³¹ etliche Studien⁹³² sowie einen Großteil der Wörterbuchartikel und der Miszellen.⁹³³

920 Vgl. z. B. Tudor Vianu, *Despre câteva prejudecăți estetice* [Über einige ästhetische Vorurteile]. In: *Simetria* II, 1940, S. 17-24; *Eстетica materialelor* [Die Materialästhetik]. In: *Simetria* IV, 1942, S. 53-64.

Matila Ghyka, *Despre ritm și durată* [Über den Rhythmus und die Dauer]. In: *Simetria* III, 1941, S. 55-60; *Știință și estetică* [Wissenschaft und Ästhetik]. In: *Simetria* IV, 1942, S. 27-48.

George Constandaky, *Despre asimetrie* [Über die Asymmetrie]. In: *Simetria* IV, 1942, S. 73-78.

921 Vgl. z. B. Paul-Emil Miclescu, *Despre stil* [Über den Stil]. In: *Simetria* II, 1940, S. 25-33.

GMC, *Ordin* [Über die Säulenordnungen]. In: *Simetria* V, 1943. Zit. n. GMC 2003, S. 102-105.

GMC, *Tehnică* [Die Technik]. In: *Simetria* VIII, 1947. Zit. n. GMC 2003, S. 139-141.

Titu Evolceanu, *Construcție, prefabricație, standardizare* [Konstruktion, Vorfertigung, Standardisierung]. In: *Simetria* VII, 1946, S. 103-112.

Nicolae Nedelcu, *Despre Le Corbusier* [Anmerkungen zu Le Corbusier]. In: *Simetria* VII, 1946, S. 135-146.

Dan Cotaru, *Richard Neutra*. In: *Simetria* VIII, 1947, S. 175-178.

922 Vgl. z. B. Marica Cotescu, *Egipt* [Ägypten]. In: *Simetria* VIII, 1947, S. 129-135.

Haralamb Georgescu, *Ortodoxia, arta bizantină și noi* [Orthodoxie, byzantinische Kunst und wir]. In: *Simetria* VI, 1945, S. 23-44.

923 Vgl. z. B. Mihail Hangan, *Betonul armat în construcția nouă* [Der Stahlbeton im zeitgenössischen Bauen]. In: *Simetria* IV, 1942, S. 49-52.

924 Vgl. u. a. GMC, *Arhitectura și peisajul* [Die Architektur und die Landschaft]. In: *Simetria* I, 1939, S. 21-31; *Ce e o grădină* [Was ist ein Garten?]. In: *Simetria* V, 1943, S. 203.

925 Vgl. z. B. Octav Doicescu, *Orașul american și arhitectura lui* [Die Stadt und ihre Architektur in den USA]. In: *Simetria* VII, 1946, S. 113-134.

926 Vgl. z. B. Marica Cotescu, *Ruralism și disciplină monografiei sociologice* [Ländliche Siedlungsplanung und soziologische Studien]. In: *Simetria* IV, 1942, S. 65-72.

927 Vgl. z. B. Pierre Grant, *Mici discipline în grafică* [Kleine Übungen in Typografie]. In: *Simetria* VI, 1945, S. 93-114.

928 Vgl. z. B. Paul Miracovici, *Pentru o revoluție a cumințeniei* [Plädoyer für eine Revolution des Anstands]. In: *Simetria* VI, 1945, S. 77-192.

929 Vgl. z. B. Emanuel Ciomac, *Quartetele lui Beethoven* [Beethovens Quartette]. In: *Simetria* IV, 1942, S. 79-124; *Ultimele compoziții ale lui George Enescu* [Die jüngsten Kompositionen von Georges Enesco]. In: *Simetria* V, 1943, S. 101-121.

N. B. Cantacuzino, *Puțin despre muzică și muzicieni* [Einiges über Musik und Musiker]. In: *Simetria* VII, 1946, S. 147-154.

930 Vgl. z. B. Ion Pillat, *Poezie și plastică* [Dichtung und Plastik]. In: *Simetria* III, 1940-1941, S. 21-54. Constantin Noica, *Înfelesul materialului la Goethe* [Goethes Auffassung der Materialität]. In: *Simetria* VIII, 1947, S. 33-42.

931 Die ersten sieben Leitartikel hat GMC in Zusammenarbeit mit Octav Doicescu, den letzten gemeinsam mit Titu Evolceanu verfaßt:

Declarație [Erklärung]. In: *Simetria* I, 1939, S. 11-13.

Wiedergegeben im Anhang, VA (in Rumänisch und Deutsch).

Contra mașinismului [Gegen den Maschinismus]. In: *Simetria* II, 1940, S. 15-16.

Coordonare [Koordination]. In: *Simetria* III, 1940-1941, S. 13-15.

Orient-Occident [Orient-Okzident]. In: *Simetria* IV, 1941-1942, S. 15-22.

Orașe și sate românești [Städte und Dörfer in Rumänien]. In: *Simetria* V, 1943, S. 15-32.

Omul și orașul sau urbanismul efemer [Der Mensch und die Stadt oder der vergängliche Städtebau]. In: *Simetria* VI, 1945, S. 13-19.

Valori permanente [Allgemeingültige Werte]. In: *Simetria* VII, 1946, S. 13-17.

Artistul și prezentul [Der Künstler und die Gegenwart]. In: *Simetria* VIII, 1947, S. 17-19.

932 Vgl. u. a.:

Arta și tehnica [Die Kunst und die Technik]. In: *Simetria* II, 1940, S. 33-47.

Catedrale din Chartres [Die Kathedrale in Chartres]. In: *Simetria* III, 1940-1941, S. 61-85.

Atitudinea critică a lui André Gide [Die kritische Haltung André Gides]. In: *Simetria* IV, 1941-1942, S. 125-143.

Horia Creangă. In: *Simetria* V, 1943, S. 33-38.

Un amator de artă: Goethe [Ein Kunstliebhaber: Goethe]. In: *Simetria* V, 1943, S. 59-94.

Valéry sau arhitectul [Valéry oder der Architekt]. In: *Simetria* VII, 1946, S. 68-79.

Artistul și libertatea [Der Künstler und die Freiheit]. In: *Simetria* VIII, 1947, S. 101-107.

Wiedergegeben in Kap. 5.2, VA (in Rumänisch und Deutsch).

933 Vgl. GMC et al., *Simetria* I-VIII. Bukarest 1939-1947.

3.8 Hinwendung zum angelsächsischen Kulturraum (1938-1940).

Projekt für das British Institute in Bukarest. Beitrag zur Weltausstellung in New York 1939. Familie in London. Vorspiel zum Zweiten Weltkrieg/Ende der „Restauration“.

3.8.1 British Institute, Bukarest

Nach der erfolgreichen Einrichtung des autoritären Regimes von König Carol II. Anfang 1938 versucht Rumänien, den neutralen politischen Kurs fortzusetzen.⁹²⁷ Dazu gehört es, die Bande zu Großbritannien zu stärken.⁹²⁸ Gemeinsam mit der *Anglo-Romanian Society*⁹²⁹ möchte Carol II. auch den institutionalisierten Kulturaustausch⁹³⁰ zwischen England und Rumänien fördern. Dies würde zugleich das vielfältige Kulturleben des Landes erweitern.⁹³¹

927 Eine Woche nach Unterzeichnung des Wirtschaftsvertrags mit dem Deutschen Reich (23. März 1939) schließt Rumänien „ein Wirtschafts- und Kulturabkommen mit Frankreich [...], und am 11. Mai 1939 [...] noch ein[en] Wirtschaftsvertrag mit Großbritannien.“ (Hausmann 2002, S. 65). Am 13. April 1939 verkünden London und Paris gleichzeitig die politischen Garantieerklärungen für Griechenland und Rumänien. Vgl. a. Dov. B. Lungu, *Romania and the Great Powers 1933-1940*. Durham and London 1989, S. 161, 162, 173.

928 Vgl. u. a. Lungu 1989, S. 113-114.

929 Die *Anglo-Romanian Society* (ARS) wird von Rumänen 1917 in London gegründet. Viorel Tilea ruft 1923 in Klausenburg die erste rumänische Zweigstelle der ARS ins Leben und beteiligt sich an der Gründung der Bukarester Filiale 1927. Diese steht seit 1937 unter der Schirmherrschaft von König Carol II. und der Königin Maria. Viorel Tilea wird zuerst Vize-, dann Präsident der ARS.

Vgl. u. a. Tilea 1998, S. 85, 180 f.; *London Diplomatic Changes. Chile, Turkey and Rumania. Rumanian Anglophil*. In: *The Times*, 25. Januar 1939, S. 11; *British Institute For Bucharest. Grant Of A Site*. In: *The Times*, 23. November 1938, S. 13; E. D. O'Brien, Pressesprecher des *British Council*, Aktennotiz vom 17. Oktober 1938, NAL, RU/2/1, s. VA, Kap. 5.3.4.

930 Den Beginn des institutionalisierten Kulturaustauschs Rumäniens 1920-1940 mit den Westmächten kennzeichnet 1924 die Eröffnung des Bukarester *Institut Français* (s. a. VA, Kap. 3.5.3, Anm. 391; Thierfelder 1940, S. 42).

Das italienische Kulturinstitut wird 1933 im Haus Dissescu an der Calea Victoriei eröffnet (vgl. u. a. Olteanu 2002, S. 417; Thierfelder 1940, S. 71).

Die *Societatea Amicilor Statelor Unite ale Americii* [Gesellschaft der Freunde der USA] wird 1925 gegründet unter der Schirmherrschaft des PLN-Politikers I. G. Duca (Parusi 2007, S. 516), eines Freundes Marthe Bibescos (Sutherland 1996, S. 221). I. G. Duca lässt 1933 die *Eiserne Garde* verbieten, die ihn daraufhin ermordet. GMC ist Mitglied der *Gesellschaft der Freunde der USA* (vgl. u. a. CNSAS, MAI, Dos. Nr. 7279/GMC, Personenkartei, Eintrag vom 8. Juni 1953).

Ein rumänisch-deutsches Kulturinstitut entsteht auf rumänische Initiative hin in den 1930er Jahren (in Bukarest, Hermannstadt und Kronstadt). Ein deutsches Kulturinstitut folgt am 6. April 1940, als die 1925 in München gegründete *Deutsche Akademie* (Vorgängerin des *Goethe-Instituts*) das erste *Deutsche Wissenschaftliche Institut* im Ausland eröffnet. Es hat Bestand bis zum 23. August 1944.

Vgl. u. a. Eckard Michels, *Von der Deutschen Akademie zum Goethe-Institut. Sprach- und auswärtige Kulturpolitik 1923-1960*. München 2005; Ders., *Die deutschen Kulturinstitute im besetzten Europa*. In: Benz/Otto/Weissmann 1998, S. 14; Frank-Ruger Hausmann, *Auch im Krieg schweigen die Musen nicht: die Deutschen Wissenschaftlichen Institute im zweiten Weltkrieg*. Göttingen 2002. Darin das Kap. *Das DWI in Bukarest*, S. 61-99; Thierfelder 1940, S. 89; Cicio Pop 1932, S. 418.

931 Siehe hierzu etwa die Presselandschaft Rumäniens 1920-1940: Es erscheinen rund 450 Zeitungen und Zeitschriften, darunter auf Armenisch (*Bahag, Nor Aschalois*), Deutsch (u. a. *Arader Zeitung, Bukarester Tagesblatt, Rumänischer Lloyd, Kronstädter Zeitung, Siebenbürgisch-Deutsches Tagesblatt, Temeswarer Zeitung*), Französisch (*L'Écho de Bucarest, L'Indépendance Roumaine, Le Moment*), Griechisch (*Ethnos*), Russisch (*Nasa Reci*) und Ungarisch (u. a. *Aradi Közlöny, Magyar Kurir, Nagyvárad, Temesvári Hírlap, Uj Kelet*). Vgl. u. a. Cicio Pop 1938, S. 57-59; 1932, S. 52, 54.

Von den zahlreichen Minderheiten, die in Großrumänien leben, sei zur Veranschaulichung nur die Gruppe der Deutschen erwähnt. Vor dem Zweiten Weltkrieg leben in Rumänien rund 560.000 Deutsche (vgl. u. a. Hausmann 2002, S. 65). Insbesondere die Siebenbürger Sachsen (als größte deutsche Volksgruppe neben Donau-, Banater- und Sathmarerschwabern) unterhalten ein umfangreiches und vielschichtiges Schulwesen, das der Rumänisierungspolitik trotz. Die Schulen – hauptsächlich in Siebenbürgen, aber auch in Städten Altrumäniens einschließlich Bukarest – stehen auch Angehörigen anderer Nationalitäten offen. So besucht GMCs Tochter, Marie-Lyse, eine deutsche Schule in Bukarest (vgl. u. a. GMC-Brief an Sanda Cantacuzino, Bukarest, 5. August 1939). Bis 1945 besitzen die Siebenbürger Sachsen, „getragen von der Evangelischen Kirche A. B., 263 Volksschulen, 18 Höhere Schulen, 40 Kindergärten und 10 Lehrlingsschulen.“ Hinzu kommen rund 200 deutsche Schulen verschiedenster Art im Banat mit seinem Zentrum Temeswar (Thierfelder 1957, S. 26-27).

Zum Schulwesen der Siebenbürger Sachsen vgl. u. a. Myss 1993, S. 448, 460; Wagner 1990, S. 71-77; Walter Myss, *Fazit nach achthundert Jahren. Geistesleben der Siebenbürger Sachsen im Spiegel der Zeitschrift Klingsor (1924-1939)*. München 1968.



278. Bukarest, Brătianu-Boulevard. Links im Bild das *Kino Scala* von Rudolf Fraenkel (1936-1937). Aufnahme von Herbert List. Aus: Derek Patmore, *Invitation to Romania*. New York 1939.



279. Albert Galleron, *Athenäum*, Bukarest (1886-1888). Aufnahme Willy Pragher um 1940.



280. Lord Lloyd of Dolobran (1879-1941), Vorsitzender des *British Council* von 1937 bis 1941.

Auf die Initiative der *Anglo-Romanian Society (ARS)* hin startet der rumänische Rundfunk am 1. April 1938 eine Nachrichtensendung auf Englisch.⁹³² Einen Monat später findet die Vernissage einer rumänischen Ausstellung in London statt.⁹³³ GMC wird 1939 einen Vortrag über *Die Ausbreitung der Gotik in England* halten.⁹³⁴

Diesen Ereignissen geht am 28. März 1938⁹³⁵ ein englisch-rumänisches Festival voraus, das im Athenäum, dem bekanntesten Konzerthaus der rumänischen Hauptstadt,⁹³⁶ stattfindet. Das Festival, von Carol II. organisiert, steht unter der Schirmherrschaft der Königin Maria.⁹³⁷ Unter den Ehrengästen befindet sich auch Sir Reginald Hoare, der britische Gesandte in Bukarest.⁹³⁸

Bei diesem Anlass keimt die Idee auf, in der rumänischen Hauptstadt eine Auslandsvertretung des *British Council*⁹³⁹ zu gründen. Das Projekt wird auch durch die positiven Erfahrungen ermutigt, die die *ARS* mit der englischen Sprachschule für Erwachsene in Bukarest gemacht hat.⁹⁴⁰ Daraufhin gründen die *ARS* und der *British Council* das *British Institute* von Bukarest. Es wird am 12. Oktober 1938 von Lord Lloyd of Dolobran⁹⁴¹ eröffnet.⁹⁴² Aufgrund der hohen Nachfrage nach Englisch-Unterricht kommt das *British Institute* vorerst in provisorischen Räumen unter, doch soll es einen repräsentativen Neubau an einer prominenten Lage an der geschichtsträchtigen Calea Victoriei erhalten.⁹⁴³

932 Vgl. *Romania to broadcast news in English*. In: *The Times*, 2. April 1938, S. 11.

933 Vgl. die Ankündigung der *Romanian National Exhibition*. In: *The Times*, 29. April 1938, S. 14. In der Londoner Ausstellung am Grosvenor Square 41 wird gewissermaßen der Beitrag für die New Yorker Weltausstellung geprobt, der bereits seit 1937 feststeht. Inhalt: „The Country. The Peasants. The Royal Endowments for Culture and Education.“ Zum Inhalt des rumänischen Beitrags auf der Ausstellung in New York s. a. GMCs Radiovortrag vom 31. August 1939 (SRR).

934 GMC-Brief an Sanda Cantacuzino, Bukarest, 3. Dezember 1939, AMLSC.

935 Am Vortrag ist C. Z. Codreanu, der Chef der *Eisernen Garde*, zu 10 Jahren Gefängnis verurteilt worden (vgl. u. a. Völkl 1995, S. 121).

936 Das Athenäum gilt als das „wichtigste Beispiel des klassizistischen Eklektizismus französischer Prägung“ in Bukarest. Vgl. u. a. Hootz/Vătăşianu 1986, S. 410; VA, Kap. 3.5.2.

937 Vgl. u. a. *An Anglo-Rumanian Festival*. In: *The Times*, 29. März 1938, S. 19.

938 Sir Reginald Hoare (1882-1954), britischer Diplomat. Diplomatische Missionen u. a. in Istanbul (1906, 1924), Warschau (1922), Peking (1923), Kairo (1928). Britischer Gesandter in Teheran (1931-1934) und Bukarest (von Februar 1935 bis Februar 1941).

Zu Hoare vgl. u. a. Tilea 1998, u. a. S. 166-167, 224-226; Lungu 1989, u. a. S. 113-114, 164f.; Barker 1976, u. a. S. 22, 29, 75-77; *Dictionnaire diplomatique*, Bd. 5, o. J. [1957], S. 489.

939 Mit dem *British Committee for Relations with Other Countries* errichtet Großbritannien 1934 „als letzte der europäischen Großmächte [...] ein Instrument auswärtiger Kulturpolitik“ (Michels 2005, S. 127). 1936 wird es in *British Council* umbenannt. Die ersten Auslandsvertretungen werden 1938 eröffnet: zuerst in Ägypten, anschließend in Rumänien, Portugal und Polen.

Zum *British Council* s. u. a. <http://www.britishcouncil.org>; Francis Donaldson, *The British Council. The First Fifty Years*. London etc. 1984; Thierfelder 1940, S. 56-58.

940 Die Anfrage nach Englisch-Unterricht nimmt in den 1930er Jahren, aber insbesondere 1938 erheblich zu (von 300 auf 2300). Das *British Institute* beschäftigt 3 britische Lehrer und 8 englischsprachige rumänische Lehrerinnen. Vgl. u. a. Tilea 1998, S. 181; *The Times*, 23. November 1938, S. 13; Brief von Charles Bridge, Generalsekretär des *British Council*, an Lord Lloyd, 28. Oktober 1938, NAL, RU 2/1; *The Times*, 13. Oktober 1938, S. 13. Siehe hierzu auch den Bericht von Lord Lloyd an Lord Halifax vom 29. Dezember 1938: „I would mention in this connection [...] the dramatic and indeed embarrassing success of the Institutes of English Studies in Athens and Bucarest, in which places the over-worked teaching staff whom the Council have sent out are literally unable to deal with the thousands of enthusiasts clamouring for admittance.“ (Zit. n. Donaldson 1984, S. 60).

941 George Ambrose Lloyd (1879-1941), 1st Baron Lloyd of Dolobran. Britischer Politiker der *Conservative Party*. Von 1937 bis 1941 „a very energetic Chairman“ des *British Council* (Tilea 1998, S. 181).

Zu Lord Lloyd vgl. u. a. <http://www.britishcouncil.org>; Tilea 1998, u. a. S. 181, 236-237; Louise Atherton, *Lord Lloyd at the British Council and the Balkan Front, 1937-1940*. In: *The International History Review*, 16, 1. Februar 1994, S. 25-48; Donaldson 1984, v. a. S. 46-54.

942 Vgl. u. a. Tilea 1998, S. 187; *The Times*, 13. Oktober 1938, S. 13.

943 Siehe a. erneut den Bericht von Lord Lloyd an Lord Halifax (op. cit.):

„In Bucarest it was the pressure of impatient students which forced us to open the Institute of English Studies before we were really ready and in a building scheduled for demolition. But the Mayor of Bucarest, at King Carol’s request, has now signified his intention of presenting land to the Council for a building, similar to the French and Italian, to house all our cultural organisations.“

Nach seinem Staatsbesuch bei König George VI. (1895-1952; König 1936-1952) im November 1938 (vgl. u. a. *The Times*, 15. November 1938, S. 15) veranlasst König Carol II. den Bukarester Bürgermeister, dem *British Institute* ein Grundstück zur Verfügung zu stellen (vgl. E. D. O’Brien, Aktennotiz vom 22. November 1938, NAL, RU/2/1, s. VA, Anhang, Kap. 5.3.4; *British Institute for Bucharest: Grant of a site*. In: *The Times*, 23. November 1938, S. 13).

GMC, der Anfang März Sir Reginald Hoare und später auch Lord Lloyd kennenlernt,⁹⁴⁴ soll einen Entwurf für das *British Institute* ausarbeiten.⁹⁴⁵ Möglicherweise hat ihn Marthe Bibesco⁹⁴⁶ ins Gespräch gebracht oder Freunde aus dem Umfeld der *ARS* – Viorel Tilea, Nicky Chrissoveloni⁹⁴⁷ oder Nicolas Mavrocordato.⁹⁴⁸ Fest steht, im Vorfeld des Projektes wählt das *Royal Institute of British Architects* GMC zum korrespondierenden Ehrenmitglied.⁹⁴⁹

GMC sieht einen nahezu quadratischen dreigeschossigen Block mit Innenhof vor. Der monumentale Eckrisalit an der Calea Victoriei markiert den Haupteingang – und erinnert an Palladios Kleinodfragment an der Piazza Castello in Venedig.⁹⁵⁰ GMC wendet sich somit erneut Palladio zu:

„Le projet est bien conçu et bien présenté dans une tenue très palladienne. J’ai essayé d’y exprimer par des formes la dignité britannique.“⁹⁵¹

Denkbar ist auch, dass die „reduzierte palladianisch-klassizistische Formensprache“⁹⁵² mancher zeitgenössischer britischer Bauten GMC anzieht – etwa des „master of classicism“⁹⁵³ Sir Edwin Lutyens,⁹⁵⁴ oder des RIBA-Neubaus in London.⁹⁵⁵ Als Sir Reginald Hoare und Lord Lloyd of Dolobran im November 1939 den Entwurf begutachten, sind sie begeistert.⁹⁵⁶ GMC und Doicescu erhalten den Auftrag. Die außenpolitische Unsicherheit verhindert letztlich die Ausführung.⁹⁵⁷

944 „Hier j’ai déjeuné à la légation d’Angleterre où j’ai eu une forte intéressante conversation avec Sir Reginald Hoare. [...] [T]out à l’heure Reginald Hoare et un écrivain anglais [...] se sont annoncés pour voir mes tableaux de Perse.“ (Briefe an Marietta Stern, Bukarest, 1. & 2. März 1938, AMLSC).

945 Vgl. u. a. den Brief von Charles Bridge an Lord Lloyd, 28. Oktober 1938 (NAL RU 2/1):

„I have also suggested [...] that as soon as possible, probably after Rex Hoare’s return, a local architect, perhaps Prince Cantacuzino, should be asked to prepare plans of a future «Maison Anglaise» and submit them to us with estimates of costs.“

GMC wird Octav Doicescu hinzuziehen (s. VA, WV, W 76).

946 Marthe Bibesco möchte, gemeinsam mit gleichgesinnten Rumänen, das Projekt des *British Institute* mit einer Spende von 4 Mio. Lei unterstützen: „To sum up: this is a contribution from Roumanians who like the idea of a British Institute in Bucharest.“ (Vgl. den Brief Marthe Bibescos an Lord Lloyd of Dolobran, 18. Januar 1939, NAL, RU/2/1; s. VA, Kap. 5.3.4).

4 Mio. Lei entsprechen ca. £ 6.150 zum Wechselkurs vom 1. Mai 1939 (vgl. *Foreign Exchange Rates*. In: *The New York Times*, 1. Mai 1939, S. 34: 1 Leu = \$ 0,0072, 1 £ = \$ 4,68).

947 Nicky (N. Z.) Chrissoveloni (1909-1972), rumänischer Bankier. Studium in Oxford. Vorstandsmitglied der *Anglo-Romanian Society*. Freund und Bauherr GMCs (VA, WV, W 80). Von 1948 bis 1960 im Arbeitslager am Donau-Schwarzmeer-Kanal inhaftiert. Wandert 1960 nach Griechenland aus.

Vgl. u. a. Manuela Burnea in: Dragu Dimitriu 2006, S. 113; Kirson 2001, S. 21-22; Brief von K. R. Johnstone an N. Z. Chrissoveloni, 14. April 1939, NAL, RU/20/3.

948 Nicolae Mavrocordato (190?-1944), Freund und Bauherr GMCs (VA, WV, W 11, 67, 72, 73). Leidenschaftlicher Anglophiler: „Prince Nicolae Mavrocordato [...] is extremely intelligent, was at Pembroke College, Cambridge, and is full of ideas.“ (Charles Bridge an Lord Lloyd, op. cit.)

949 Am 16. Mai 1938 wählt das RIBA, vermutlich auf Vorschlag von Sir Reginald Hoare und Lord Lloyd, GMC zum *Honorary Corresponding Member*. Dem Antrag muss ein Vorschlag eines RIBA-Vorsitzenden oder einer angesehenen britischen Persönlichkeit vorausgehen (s. *The Times*, 16. Mai 1938, S. 20; GMCs Antrag vom 29. März 1938, RIBA/IA, s. a. VA, Kap. 5.3.5).

950 Zu Palladios *Palazzo Porto al Castello* vgl. u. a. Puppi 2000, S. 395-397; Beltrami 2000, S. 82-85.

951 GMC-Brief an Sanda Cantacuzino, Bukarest, 15. Oktober 1939, AMLSC.

952 Vgl. Philipp 2006, S. 391.

953 Vgl. u. a. Jones/Woodward 2000, S. 97; Dean 1983, Kap. *The RIBA and its building*, S. 81-84.

954 Vgl. z. B. Lutyens’ Palast für den indischen Vizekönig in Neu-Dehli (1923-1931), in London etwa das *Britannic House* (1924-1927) und den Hauptsitz der *Midland Bank* (1924-1939). Zu Sir Edwin Lutyens (1869-1944) vgl. u. a. Philipp 2006, S. 320, 391; Jones/Woodward 2000, u. a. S. 147, 297; Frampton 1995, S. 182-183; Ford 1994, S. 15-39; Pevsner 1992, S. 389.

Näheres über Lutyens, einen Altersgenossen von Nicolae Ghika-Budești, könnte GMC z. B. über Antoine Bibesco erfahren haben. A. Bibesco hat 1919 Elisabeth Asquith geheiratet, Tochter von Margot und Herbert Henry Asquith (1st Earl of Oxford and Asquith, Leitfigur der *Labour Party* und Premierminister 1908-1916). Lutyens baut u. a. für die Asquith-Familie und ihren Umkreis. V. a. Reginald MacKenna, Schwiegersohn der Asquiths und Vorstandsmitglied der *Midland Bank*, fördert Lutyens. Vgl. u. a. Brown 1996, u. a. S. 130 f.; Carol II. 1995, S. 475, 479; VA, Kap. 3.5.3, Anm. 378.

955 E. Jones/Ch. Woodward, *A Guide to the Architecture of London*. London 2000, S. 337.

956 „J’ai vu Lord Lloyd. Le projet de l’institut anglais a eu beaucoup de succès. Pour passer à l’exécution, il reste à régler la question de la trésorerie mais nous avons la commande. Toute la semaine passée a été encombrée par les réceptions et dîners aux légations et chez Capșa [...] J’ai dîné hier à la légation d’Angleterre où j’ai pu longuement causer avec Sir Reginald [Hoare] et avec Lord Lloyd.“ (GMCs Brief an Sanda Cantacuzino, Bukarest, 19. November 1939 (AMLSC).

957 Großbritannien zieht seine offiziellen Vertretungen Mitte Februar 1941 aus Rumänien zurück (vgl. u. a. Porter 1989, S. 66; Barker 1976, S. 76).



281. Gruppenfoto in Posada (Ausschnitt) mit u. a. Marthe Bibesco (Zweite Reihe, Erste von links), Lord Lloyd of Dolobran (Zweiter von rechts) und Georges Bibesco (Erster von rechts), o. D. [1939].



282. Eröffnung des RIBA-Hauptsitzes am Portland Place 66, London, durch König George V. und Königin Mary, 8. November 1934 (Architekt George Grey Wornum).



283. Andrea Palladio, *Palazzo Porto al Castello* (*Porto Breganze* oder *Cà del Diavolo*), Vicenza (nach 1570).



284. GMC, *Palladios Palazzo Porto al Castello*, Aquarell (1928).



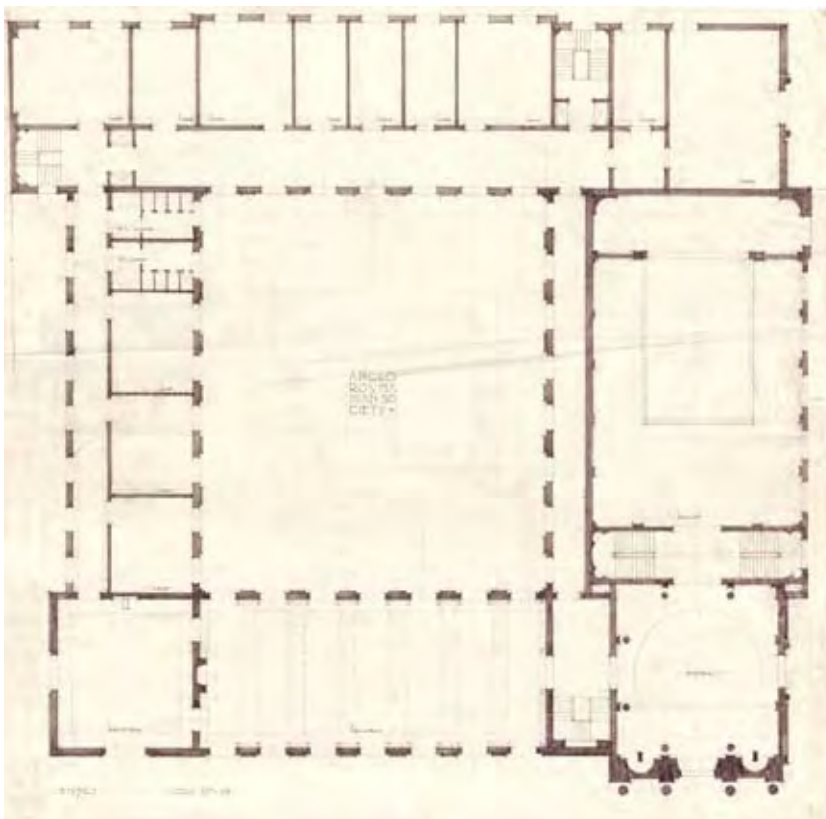
285. Sir Edwin Lutyens, *Britannica House*, London (1924-1927). Umbau durch Peter Inskip and Peter Jenkins Architects (1987-1989).



286. Sir Edwin Lutyens, Hauptsitz der *Midland Bank*, Ecke Poultry und Princess Street, London (1924-1939).



287. GMC/Octav Doicescu, *British Institute*, Bukarest. Entwurf (1939-1940).



288. GMC/Octav Doicescu, *British Institute*, Bukarest (1939-1940). Grundriss des ersten Obergeschosses.



289. GMC/Octav Doicescu, *British Institute*, Bukarest. Rekonstruktion des Lageplans (o. M.). Nördlich vom geplanten *British Institute* an der Calea Victoriei befindet sich das Anwesen der Königin Elisabeth von Griechenland (VA, WV, W 3). Zeichnung von DT.



290. GMC, *New York*, 1939.
Aquarell, 20 auf 30 cm.

3.8.2 Der Pavillon für die New Yorker Weltausstellung 1939⁹⁵⁸

Am 25. Mai 1938 schiffen sich GMC und Octav Doicescu auf der *Normandie* ein. Ihr Ziel: New York.⁹⁵⁹ Auf Einladung der Stadt beziehen sie für den Juni ein Appartement im *The Savoy Plaza*.⁹⁶⁰ Darin richten sie ein provisorisches Architekturbüro ein, um ihre Vorentwürfe für die zwei Bauten, die Rumänien für die New Yorker Weltausstellung von 1939 beisteuern soll, mit den Projektarchitekten des *board of design* abzustimmen. Das Vorhaben scheint zu gelingen:

„Je pars dans un instant pour le *board of design* pour mettre mes plans en accord avec les architectes de l'exposition. Nos plans ont fait sensation et il n'y a plus beaucoup de difficultés à vaincre. [...] P.S. le *board of design* a envoyé hier un télégramme au roi pour le féliciter du choix de ses architectes!“⁹⁶¹

Doicescu errichtet das sog. *Rumänische Haus*, GMC den offiziellen Pavillon des Landes. Diesen haben die Architekten des *board of design* als westlichen Kopfbau der südlichen *Hall of Nations* bestimmt. Damit ist der Pavillon in die monumentale Hauptachse des städtebaulichen Rahmenplans eingebettet, die sich zwischen dem *Democracy*-Bau im Westen und dem *U. S. Federal Building* im Osten aufspannt (s. Abb. xys). Gemeinsam mit dem achsialsymmetrischen Pendant, das für die französischen Territorien in Übersee bestimmt ist, bildet der rumänische Pavillon die Nahtstelle zwischen dem *Court of peace* und dem *Lagoon of Nations*.⁹⁶² Am *Lagoon of Nations* begegnen sich auch GMC und sein Beaux-Arts-Mentor Roger-Henri Expert. Diagonal gegenüber dem rumänischen Pavillon hat Expert den offiziellen Pavillon Frankreichs errichtet.⁹⁶³

Das Motto der Weltausstellung lautet „the world of tomorrow“.⁹⁶⁴ Das rumänische Team unter der Leitung des Professors Dimitrie Gusti⁹⁶⁵ deutet das Motto gemäß der klassischen Haltung GMCs: Doicescu und GMC versuchen zu zeigen, dass „die Achtung vor der Tradition und der den Jahrhunderten abgerungenen Harmonien nicht unverträglich mit dem Fortschritt der Technik sind.“⁹⁶⁶



291. Weltausstellung New York 1939,
Werbeposter.

958 Vgl. VA, WV, W 75.

959 GMC-Brief an Sanda Cantacuzino, von Bord der *Normandie*, 29. Mai 1938, AMLSC.

960 Der erste Eindruck ist überwältigend:

„Voici donc New York. [...] C'est une grande cité inhumaine et fière de ses richesses, de sa réussite, de sa jeunesse. Elle semble vous regarder toujours par-dessus l'épaule avec ironie. Ici, tout est conçu à une échelle de géant ce qui permet à toutes les gaffes esthétiques de passer. Tout est si riche, d'une si impeccable qualité matérielle que c'est nécessairement beau.

Nous sommes somptueusement installés dans l'un des meilleurs hôtels de la ville et pour nous, peu coûteux, car nous sommes officiellement invités. Un hôtel américain est une chose qui n'a rien à voir avec ceux d'Europe, même les meilleurs. Notre appartement se compose de trois grandes chambres à coucher, d'un vaste salon pour recevoir (et surtout travailler), d'un petit vestibule, de salles de bain bien entendu, le tout meublé avec un goût parfait. Je ne dirais rien de la manière somptueuse qu'ils ont de servir le breakfast (il y en a un qui m'attend, justement). Mais ce sont les boutiques qui sont prodigieuses de présentation; tout camelote y prend un aspect rare.

Ma fenêtre donne sur un jardin vaste comme tout Bucarest, bordé de bâtiments très simples qui surgissent en plein soleil, sous la verdure. [...]

Hier j'ai déjeuné au 70^e étage de l'Impérial State Building et pris mon café au 112^e étage!“

(Brief an Sanda Cantacuzino, *The Savoy Plaza*, New York, 1. Juni 1938, AMLSC).

961 GMC-Brief an Sanda Cantacuzino, *The Savoy Plaza*, New York, 2. Juni 1938, AMLSC.

Die Projektgeschichte geht auf das Frühjahr 1937 zurück, als Carol II. die Teilnahme Rumäniens an der Weltausstellung zusagt – vgl. u. a. Carols II. Tagebucheintrag vom 20. April 1937: „Nachmittag, Audienz: zuerst Mr. Albin Johnson, Kommissar der Weltausstellung [...], die 1939 in New York stattfinden wird. Ist gekommen, um den Beitrag Rumäniens zu erbitten. Bin gänzlich einverstanden und sage meine volle Unterstützung zu.“ (Carol II. 1995, S. 172).

Ob ein Wettbewerb stattfindet oder ob Carol II. GMC und Doicescu direkt beauftragt, ist unbekannt. Möglicherweise setzt sich für GMC auch Antoine Bibesco ein, der rumänischer Gesandter in Washington D. C. gewesen ist (1920-1926). Vgl. u. a. Carol II. 1995, S. 475; Taylor 1937, S. 118.

962 Vgl. u. a. Zim 1988, S. 30, 33, 152-154; Wurts et al. 1977, S. 105-118; GMC, *Pavilionul național al României la Expoziția din New York* [Der rumänische Pavillon auf der New Yorker Weltausstellung], Radiovortrag vom 13. Dezember 1938, SRR.

963 Ebd. Vgl. a. VA, Kap. 3.5.3, darin den Abschnitt über Roger-Henri Expert.

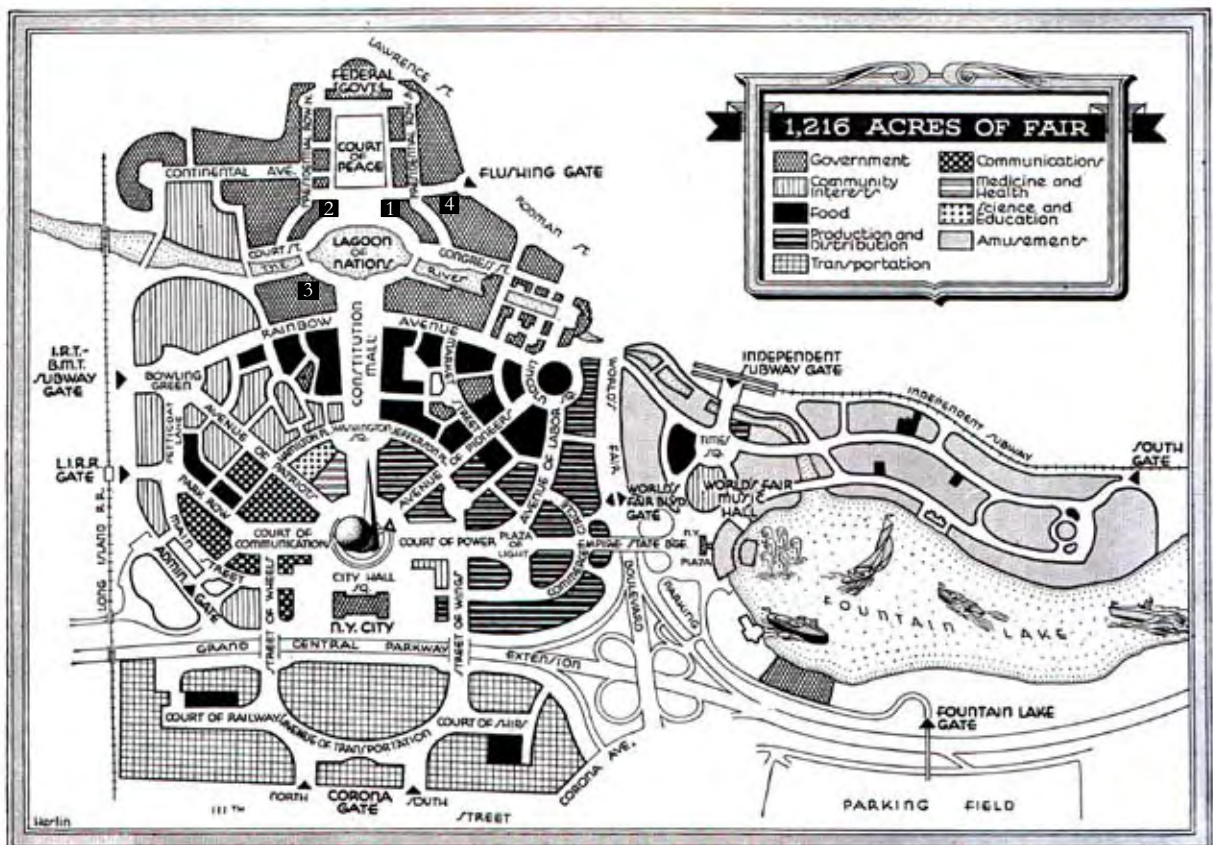
964 Zur New Yorker Weltausstellung 1939 vgl. u. a. Philipp 2006, S. 384; Larry Zim et al., *The World of Tomorrow – the 1939 New York World's Fair*. New York 1988; Richard Wurts et al., *The New York's World Fair 1939/1940*. New York 1977.

965 GMC, *Der Auftritt Rumäniens jenseits des Atlantiks*, 31. August 1939, op. cit., S. 2.

966 Ebd.



292. GMC, Harlem River mit High Bridge, dem ehemaligen Croton-Aquädukt, New York (John B. Jervis, 1839-1848; Umbau 1937). Aquarell, 20 auf 30 cm. (1939).



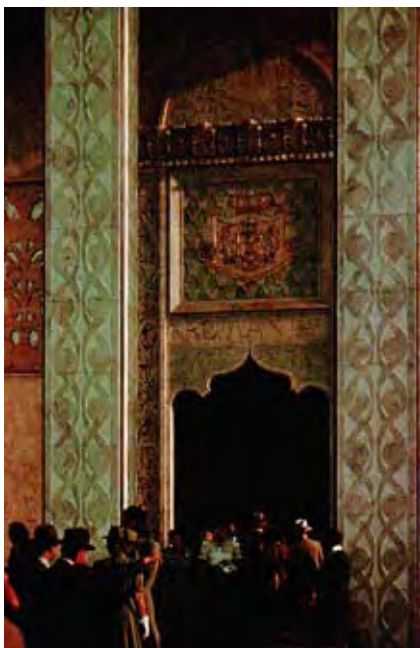
293. Weltausstellung New York 1939, offizieller Lageplan o. M. (Zim 1988, S. 30). Der rumänische Pavillon/GMC (1), der Pavillon für Frankreich Übersee (2), der französische Pavillon/Roger-Henri Expert (3), das rumänische Haus/Octav Doicescu (4). Abbildung überarbeitet durch den Verfasser.



294. San Marco, Venedig, Portal San Clemente.



295. Schwarze Kirche, Kronstadt, Westportal (um 1450).



296. GMC, rumänischer Pavillon, Weltausstellung New York 1939, Haupteingang.

GMCs Projekt

Diese Synthese erläutert GMC in seinen Radiovorträgen über den Beitrag Rumäniens in New York.⁹⁶⁷ Der vorgegebene quaderförmige Baukörper weist einen quadratischen Grundriss auf (etwa 30 auf 30 m.) bei einer Höhe von rund 10 Metern.⁹⁶⁸ Ein asymmetrisch angeordneter Portikus aus vier quadratischen Pfeilern lockert die Hauptfassade auf und kennzeichnet den Eingang.⁹⁶⁹ Die „klassischen Linien und die moderne Einfachheit“⁹⁷⁰ der Kubatur schätzend, bearbeitet GMC die Hülle und den Innenraum des Baus,⁹⁷¹ der vermutlich als Stahlskelettkonstruktion ausgeführt wird.⁹⁷²

Ohne jede pittoreske Anspielung, bedeutet uns GMC,⁹⁷³ reichert er die schlichte Bauform mit „edlen und dauerhaften Materialien“⁹⁷⁴ an. Sie sind in der Wirkung ihrer natürlichen Farblichkeit und Textur sowie ihrer diskreten, auf geschichtssymbolischen Motiven aufgebauten Ornamentik aufeinander abgestimmt: außen Marmor-, innen Alabaster- und Salztafeln⁹⁷⁵ sowie reliefierte Kupferplatten.⁹⁷⁶ Die Haltestifte sind aus Bronze.⁹⁷⁷

Außen zeichnet eine Verkleidung aus siebenbürgischem Ruschitza-Marmor⁹⁷⁸ die traditionelle dreiteilige Aufrissgliederung nach. Auf den rosensfarbenen Sockel folgt die zweigeschossige Wandpartie, „manchmal weiß, andere Male violett oder rosa“.⁹⁷⁹ An der öffentlich wirksamsten Ecke (Portikus) sind einige Marmorplatten als Fenstergitter in die Wände eingelassen. Die Perforationen, die an die *Mascharabiyyas*⁹⁸⁰ erinnern, stellen stilisierte Brancovan-Motive zweier Blumen dar: Sonnenblume und Tulpe.⁹⁸¹ Ein Kranzgesims in Pfeilerstärke, das Inkrustationen schmücken, medaillonartig und mit Goldstaub überzogen, kennzeichnet die Attika.⁹⁸² Die Portikuspfeiler sind ebenfalls mit Marmorplatten verkleidet. Sie weisen Inkrustationen auf. Ihre polierten und gestockten Flachreliefbereiche verarbeiten das Ornamentmotiv einer skythischen Degenscheide.⁹⁸³ Die Tür krönt ein Kielbogen, „das einzige offensichtlich archaische Element dieses kleinen Baus.“⁹⁸⁴

Die vorgegebene Kubatur ruft, für sich allein betrachtet, den Eindruck eines Zentralbaus hervor. Tatsächlich behält GMC einen zentralen luftigen Innenraum bei, überlagert ihn aber auf halber Raumhöhe mit einer U-förmigen Empore (vgl. Abb. 302). Ihre einladende Form öffnet sich, gleich einer *cour d'honneur*, vom

967 Vgl. die Radiovorträge vom 13. Dezember 1938 und vom 31. August 1939, op. cit.

Seine USA-Erfahrungen kommentiert GMC in 4 weiteren Beiträgen: *Impresii din America* [Eindrücke aus den U.S.A.], Radioessay vom 21. Juli 1939; *Experiența americană* [Die U.S.-amerikanische Erfahrung]. In: *Revista Fundațiilor Regale*, 6. Jg., Nr. 9, 1. September 1939, S. 582-588; *Spre Washington* [Unterwegs nach Washington]. In: *Simetria* I, 1939, S. 43-49; *Pavilionul oficial și casa românească la Expoziția Internațională din New York, 1939* [Der offizielle Pavillon und das rumänische Haus auf der Weltausstellung in New York, 1939]. In: *Arhitectura*, Nr. 1/1941, S. 166-169.

968 GMC, *Der rumänische Pavillon auf der New Yorker Weltausstellung*, 13. Dezember 1938, op. cit., S. 2. Ebd.

970 GMC, *Der Auftritt Rumäniens jenseits des Atlantiks*, 31. August 1939, op. cit., S. 4.

971 Ebd.

972 Der Pavillon ist Ende 1940 abgetragen worden. Pläne sind nicht gefunden worden.

973 GMC, *Der Auftritt Rumäniens jenseits des Atlantiks*, 31. August 1939, op. cit., S. 4.

974 Ebd. Die Materialien stammen aus Rumänien. Die Arbeiten besorgt August Schmiedigen.

975 Op. cit., S. 4, 5.

976 Ebd.

977 GMC, *Der Auftritt Rumäniens jenseits des Atlantiks*, 31. August 1939, op. cit., S. 5.

978 GMC, *Der rumänische Pavillon auf der New Yorker Weltausstellung*, 13. Dezember 1938, op. cit., S. 2.

Der Ruschitza-Steinbruch liegt auf der siebenbürgischen Seite der Südkarpaten, etwa 40 km westlich von Eisenmarkt (vgl. u. a. Cicio Pop 1938, S. 310-311).

979 GMC, *Der Auftritt Rumäniens jenseits des Atlantiks*, 31. August 1939, op. cit., S. 4.

980 Vielleicht ist dies auch ein Reflex seiner Orientreisen, die ihm manche Verwandtschaft zwischen traditioneller islamischer, persischer und rumänischer Architektur vor Augen führen (vgl. u. a. GMC, PV [MW] 1977 [1938], S. 118). Eine kulturgeschichtliche Betrachtung der *Mascharabiyya* bietet Hans Belting in *Florenz und Bagdad: eine westöstliche Geschichte des Blicks*. München 2008, S. 272f.

981 GMC, *Der rumänische Pavillon auf der New Yorker Weltausstellung*, 13. Dezember 1938, op. cit., S. 2.

982 Ebd.

983 GMC, *Der Auftritt Rumäniens jenseits des Atlantiks*, 31. August 1939, op. cit., S. 5.

Das Gebiet des heutigen Rumänien hat auch in der Antike eine „ethnisch und kulturell vielgestaltige Landschaft“ aufgewiesen. Neben getischen und dakischen Stämmen haben beispielsweise „Bastarner und Sarmaten“ sowie „Kelten und Skythen“ gelebt (vgl. u. a. Boia 2003 a, S. 19).

984 GMC, *Der Auftritt Rumäniens jenseits des Atlantiks*, 31. August 1939, op. cit., S. 5.



297. New Yorker Weltausstellung 1939, Blick vom *Lagoon of Nations* nach Osten. Im Hintergrund der *U. S. Federal Building*, rechts im Vordergrund der rumänische Pavillon (GMC).



298. Octav Doicescu, Das *rumänische Haus*, Weltausstellung New York 1939.



299. Roger-Henri Expert, *französischer Pavillon*, Weltausstellung New York 1939.



300. *Fransösischer Pavillon (Übersee)*, Weltausstellung New York 1939.



301. GMC, *rumänischer Pavillon*, Weltausstellung New York 1939.



302. GMC, *rumänischer Pavillon*, Weltausstellung New York 1939. Fenstergitterdetail.



303. GMC, *rumänischer Pavillon*, Weltausstellung New York 1939, Innenraumskizze.



304. Weltausstellung New York 1939, Gruppenfoto des rumänischen Teams.

In der zweiten Reihe, sitzend: Octav Doicescu (Erster von links), GMC (Dritter von links) und Prof. Dimitrie Gusti (Fünfter von links). Im Hintergrund ein Ausschnitt der ikonografischen Rumänienkarte (Mac Constantinescu).

Haupteingang hin zur gegenüberliegenden Wand, die eine großmaßstäbliche ikonografische Rumänienkarte zeigt. Hinter dieser Wand führen zwei achsialsymmetrisch angeordnete Treppen auf die Empore. Diese ruht auf acht Stützen, die mit hinterleuchteten Alabasterplatten umhüllt sind. Eben solche Alabasterplatten sind zwischen den Stützen unter der abgehängten Decke „in einem kräftigen Rhythmus“⁹⁸⁵ zu Rundbögen eingespannt. Eine Fuge aus Spiegelglas bestimmt den Rand der abgehängten Decke, die aus hinterleuchteten Salztafeln besteht.⁹⁸⁶ Den Bodenbelag bilden Marmorplatten.

Die Ausstellungsstücke fügen sich ihrerseits in ein Konzept ein, das einen wesentlichen Überblick zu Rumänien geben will, „ohne den Besucher zu ermüden, und ihm dabei großzügigen Raum zum Flanieren läßt.“⁹⁸⁷ So geben Plastiken, Informationstafeln, Dioramen und reliefartige Kristallkarten Auskunft über die rumänische Gesellschaft des Jahres 1939. Aphorismenartige Sätze aus Bronzelettern auf hinterleuchteten Alabasterplatten und ein bandartiges Kupferfries als Emporenbrüstung veranschaulichen Merkmale rumänischer Geschichte.⁹⁸⁸

Die Farbtöne des Lichtes, das sich durch die Alabasterplatten und Salztafeln bricht, sind aufeinander abgestimmt – orangefarben, golden und blau.⁹⁸⁹ Die beruhigende Wirkung dieser gedämpften und zugleich farbenfrohen Lichtfülle ergänzt und vollendet den Zug zur diaphanen Entmaterialisierung, der sich an der Außenhülle des Pavillons ankündigt. Denn die Außenhülle besteht gleichsam aus drei Schichten. Die Marmorverkleidung bildet die Grundschrift. Diese wird von einem Netz aus bronzenen Stiftpföpfen, Intarsien, Perforierungen oder Goldstaub überzogen. Seinerseits wirft dieses Netz, je nach Sonnenstand, ein zartes Schattenspiel über den Bau.

Die Monumentalplastiken⁹⁹⁰ unterstreichen ihrerseits die schlichte Kubatur des Baus. Beide kontrastieren mit der Feinheit der Textur und Chromatik der polierten Marmoroberflächen sowie mit der Zartheit des Schattenspiels.

Dies rundet die Bandbreite architektonischer Wirkkraft ab, die GMC, ein leidenschaftlicher Augenmensch, dem Raum und der Materialität seiner Architektur abverlangt. So wirkt der kleine Bau wie eine kostbare Schatulle, in deren Mittelpunkt der Besucher steht.

In GMCs Projekt scheinen römische und byzantinische Motive durch: darunter die Typologie des Zentralraumes und des Basilikaschemas sowie die Rundbogenarkaden. Die Überlagerung des Zentralbaus mit dem Längsbau erinnert an die Istanbul *Hagia Sophia*, die als „orthodoxe Hauptkirche [...] vorbildlich für zahlreiche orthodoxe Kirchen“⁹⁹¹ in Südosteuropa und Russland gewesen ist.⁹⁹² Mit GMCs Bau lassen sich zugleich die Lichtfülle von Innenräumen byzantinischer Sakralbauten⁹⁹³ und die diaphane Wirkung byzantinischer Malerei⁹⁹⁴ konnotieren. Auch die spätbyzantinisch-rumänischen Bukowinaklöster in ihrer einzigartigen



305. Klosterkirche *Woroneț*, Bukowina (1488), Detail.



306. Kirche *Santa Maria in Cosmedin*, Rom (um 1123).



307. Klosterkirche *Văcărești*, Sockel einer beschlagenen Säule (Aufnahme Kurt Hielscher 1933)

985 Op. cit., S. 6.

986 Ebd.

987 Op. cit., S. 5, 6.

989 Op. cit., S. 6.

990 Zu den Künstlern, die sich an der Gestaltung des Pavillons beteiligen, vgl. GMC, *Der rumänische Pavillon auf der New Yorker Weltausstellung*, 13. Dezember 1938, S. 2-5; VA, Kap. 3.7.2.

991 Philipp 2006, S. 59.

992 Vgl. u. a. Philipp 2006, S. 58-59; Pevsner 1992, S. 120-127; Baumgart 1977, darin das Kap. 4, *Frühchristliche und byzantinische Architektur*, S. 49-61; Cyril Mango, *Byzantinische Architektur*. Stuttgart/Mailand 1975, S. 342-350; GMC, *Bizanz-byzantin – Dicționar* [Byzanz-byzantinisch – Aus der Reihe *Wörterbuch*]. In: *Simetria* V, 1943, S. 127-132; N. Ghika-Budești 1927, S. 148-150; Iorga/Balș 1922.

993 Siehe z. B. die Kirche *Santa Maria in Cosmedin* (um 1123). Für GMC ist dieser Bau „décidément la plus jolie église du monde“, mit „tant de fragile beauté et d'éternité contenue dans l'éphémère“ (Brief an Sanda Cantacuzino, Rom, 12. September 1938, AMLSC). Die Kirche weist schwach erhaltene byzantinische Wandmalereien auf und einen besonderen Marmorfußboden, der „in *opus sectile*-Technik gearbeitet“ ist (s. u. a. K. Christa-Schüppel, *Von der Kirchenreform zum Exil der Päpste in Avignon*. In: Strunck 2007, S. 97). GMC wird Le Corbusiers positives Urteil über *Santa Maria in Cosmedin* gekannt haben (Le Corbusier, *Ausblick auf eine Architektur*. Berlin etc. 2001 [1922], S. 124-125).

994 Vgl. u. a. Gombrich 2001, darin das Kap. 6, *Die Wege scheiden sich. Rom und Byzanz vom 5. bis 13. Jahrhundert*, S. 133-141; André Grabar, *La peinture byzantine*. Genf 1990 [1953].

S. a. GMCs Rezension von A. Grabar, «L'empereur dans l'art byzantin. Recherches sur l'art officiel d'orient. Paris 1936»: *Tema în artă* [Das Thema in der Kunst]. In: *Simetria* II, 1940, S. 139-140.



308. Halle im Salzberg von Slănic Prahova/Süd-karpaten, ca. 50 km südöstlich von Kronstadt (Aufnahme Willy Pragher 1943). Die Salztafeln der abgehängten Decke des rumänischen Pavillons in New York 1939 stammen aus jenem Salzberg.
Zu Slănic vgl. u. a. Cicio Pop 1938, S. 93, 216.



309. Otto Wagner, *Österreichisches Postsparkassenamt*, Wien (1903-1906). Fassadendetail.



310. Adolf Loos, *Villa Karma*, Clarens/Montreux (1903-1906). Eingangsoval.

Verschmelzung von Architektur und Wandmalerei⁹⁹⁵ können in diesem Zusammenhang erwähnt werden. Der Kielbogenrahmen des Haupteingangs erinnert genauso an die Brancovan-Architektur⁹⁹⁶ wie an Beispiele orientalischer Baukunst oder der Gotik – etwa am Portal von *San Marco* oder der *Schwarzen Kirche* im siebenbürgischen Kronstadt.⁹⁹⁷

Die diskrete Ornamentik des GMC-Baus knüpft ebenfalls an ein Thema spät-byzantinisch-rumänischer Architektur an – beispielsweise die „spiralenförmig kannelierten Säulenschäfte“⁹⁹⁸ am Mogoșoaia-Palais, am Văcărești-Kloster oder an der Stavropoleos-Kirche, Loggiabrüstungen „mit vegetabilen Ornamenten und eingeflochtenen Tierformen“⁹⁹⁹ sowie die Stuckaturen am Palais Potlogi¹⁰⁰⁰ oder an der Kirche Fundeni Doamnei bei Bukarest.

Wenn Lucio Costa und Oscar Niemeyer in Zusammenarbeit mit Paul Lester Wiener und Burle Marx den brasilianischen Pavillon in der Nachfolge ihres Meisters Le Corbusiers entwerfen¹⁰⁰¹ und Alvar Aalto im finnischen Beitrag die Ästhetik des Holzbaus gleichsam symphonisch weiterentwickelt¹⁰⁰² – um nur zwei der bekanntesten Bauten der New Yorker Weltausstellung zu erwähnen, die zugleich das Thema des offenen Grundrisses variieren –, experimentiert GMC weiter mit der Ästhetik des Bauens in Stein. Damit bekennt er sich auch zur Tradition jener „Ethik und Ästhetik der Maskierung“,¹⁰⁰³ die im Anschluss an Gottfried Semper insbesondere Otto Wagner und Adolf Loos vorexerziert haben. Zudem scheint GMCs Projekt vorauszuweisen auf verwandte Gestaltungselemente zweier Schweizer Bauten: auf die marmornen Wände der *Kirche St. Pius* in Meggen/Luzern von Franz Füg (1964-66)¹⁰⁰⁴ und auf die hinterleuchtete Onyxdecke im Foyer des Erweiterungsbaus für das *Museum Rietberg* in Zürich von Adolf Krischanitz und Alfred Grazioli (2002-2007).¹⁰⁰⁵

995 Zu den Bukowina-Klöstern vgl. u. a.:

Friedrich Engelbert, *Bilderbibel im Freien*. In: Sielemann 2003, S. 328-329.

Anca Bratu, *Peintures murales en Moldavie du Nord*. In: *Monuments historiques* 1990 op. cit., S. 70-74.

Hootz/Vătășianu 1986, u. a. S. 446-448 (Kloster Putna und Nikolaus-Kirche von Radautz), S. 459-461 (Kloster Sutschewitza), S. 463-464 (Kloster Woronetz).

Georges Opreșco, *Gemalte Gebete. Freskenkunst der Moldauklöster*. In: Merian 1966 op. cit., S. 41-47.

GMC, *Considérations générales sur la genèse de l'art moldave*. In: RIR, Bukarest 1933, Bd. 3, S. 1-10.

GMC, Rezension von: Paul Henry, *Les églises de la Moldavie du Nord des origines à la fin du XV^e siècle*. *Architecture et peinture. Contribution à l'étude de la civilisation moldave*. In: RIR, Bukarest 1931, Bd. 1, S. 416-421.

996 GMC, *Der Auftritt Rumäniens jenseits des Atlantiks*, 31. August 1939, op. cit., S. 5.

997 Die *Schwarze Kirche* gilt als die am weitesten im Osten Europas gelegene gotische Hallenkirche. Ihren Namen verdankt sie „der Feuersbrunst von 1689“ (Baubeginn 1383, anschließend Unterbrechung, Wiederaufnahme der Arbeiten 1423, Abschluss der Wiederherstellung infolge der Feuersbrunst um 1772).

Vgl. u. a. Myss 1993, *Kronstadt, Schwarze Kirche*. S. 284-285; Hootz/Vătășianu 1986, S. 403-404.

998 Hootz/Vătășianu 1986, S. 408.

999 Ebd.

1000 Zum Palais Potlogi von Constantin Brancovan vgl. u. a. GMC, *Mogoșoaia: un palat, o grădină, un peisaj* [Mogoșoaia: ein Palais, ein Garten, eine Landschaft]. In: GMC 1993 a, S. 146-160 (s. a. VA, Kap. 5.2); Iorga/Balș 1922, S. 242-243.

1001 „Niemeyers brasilianischer Pavillon für die New Yorker Weltausstellung von 1939 [...] verhalf der brasilianischen Moderne zu weltweiter Anerkennung“ (Frampton 1995, S. 217). Vgl. u. a. Wurts 1977, S. 122.

1002 Wurts et al. 1977, S. 117. S. a. Göran Schildt, *Alvar Aalto. The Complete Catalogue of Architecture, Design and Art*. London/Berlin 1994, S. 173-175.

Während der New Yorker Weltausstellung begegnen sich Aalto und Constantin Brăncuși über Siegfried Giedion und Carola Giedion-Welcker im Haus des US-amerikanischen Architekten Wallace K. Harrison (Bach 1988, S. 347).

1003 Moravánszky 1988, S. 64.

1004 Vgl. u. a. Walter Zschokke, *Kirche St. Pius, Meggen (Kanton Luzern)*. In: Ders./Michael Hanak (Hrsg.): *Nachkriegsmoderne Schweiz; Architektur von Werner Frey, Franz Füg, Jacques Schader, Jakob Zweifel*. Basel/Boston/Berlin 2001, S. 136-145.

Franz Füg verwendet für das sichtbare Stahlskelett seines Kirchenbauwerks „28 Millimeter dünne Marmorplatten aus dem Bruch Penthelikon bei Athen“ (Zschokke 2001, S. 143).

1005 Vgl. u. a. Stadt Zürich, Amt für Hochbauten und Museum Rietberg (Hrsg.): *Museum Rietberg. Die Erweiterung*. Zürich 2007; Andrea Wiegelmann, *Alfred Grazioli und Adolf Krischanitz; Erweiterung Museum Rietberg, Zürich, Switzerland. Baldachin von Smaragd*. In: *architektur aktuell*, Nr. 9, 2007, S. 72-87.



311. Franz Füg, *Kirche St. Pius*, Meggen/Luzern (1964-1966).
Innenansicht.



312. Alfred Grazioli und Adolf Krischanitz, *Erweiterung Museum Rietberg*, Zürich (2002-2007). Innenansicht des Foyers mit Onyxdecke und Wandgestaltung (Betonrelief) von Helmut Federle. Aufnahme Heinrich Helfenstein.



313. GMC, *rumänischer Pavillon*, Weltausstellung New York 1939,
Innenansicht.



314. GMC, *rumänischer Pavillon*, Weltausstellung New York 1939,
Innenansicht. Blick auf die Rundung der Empore hin zum Haupteingang.



315. GMC, An Bord der *Normandie*, 18. März 1939. Aquarell, 20 auf 30 cm.

GMC und New York

Im Vorfeld der Ausstellungseröffnung begegnet GMC in den offiziellen US-amerikanischen Kreisen, die er frequentiert, auch Fiorello La Guardia, dem amtierenden Bürgermeister von New York.¹¹⁰⁶ GMC weiß, sein eigenes Auftreten, seine Arbeit und die seines Teams stehen im Blickpunkt US-amerikanischer Medien und Politik.¹¹⁰⁷

„Je crois que la Roumanie pourra faire bonne figure ici. Elle en a besoin. Un Américain me disait l'autre jour: «La Roumanie, on la juge ici comme le champagne: bonne, mais légère.»“¹¹⁰⁸

Die offizielle Eröffnung des rumänischen Pavillons findet am 6. Mai 1939 statt. Georges Enesco dirigiert die *New York Philharmonic Orchestra*,¹¹⁰⁹ Fiorello La Guardia hält die Begrüßungsrede.¹¹¹⁰ Das rumänische Team hat augenscheinlich eine gute Arbeit geleistet: Die Stadt New York wird GMC und Octav Doicescu zu Ehrenbürgern erklären.¹¹¹¹

New York ist für GMC der virile Ausdruck eines Lebensentwurfs, der von Werbung und Wettbewerb bestimmt wird.¹¹¹² „Stadt ohne Träume und Sanftheit, ist sie das nostalgischste Monument, das dem Willen und dem Ehrgeiz je errichtet worden ist.“¹¹¹³ Für die Zeit, die er dort verbringt, ist er dankbar.¹¹¹⁴ Doch nach seiner Rückkehr fühlt er sich „unwiderruflich als Europäer“¹¹¹⁵.

1106 GMC-Brief an Sanda Cantacuzino, *The Savoy Plaza*, New York, 2. Juni 1938, AMLSC.

Fiorello La Guardia (1882-1947), Bürgermeister von New York (1934-1945), „Reformer and perhaps the most outstanding mayor in U. S. history“ (Melvin G. Holli/Peter d'A. Jones (Hrsg.): *Biographical Dictionary of American Mayors 1820-1980. Big City Mayors*. Westport, Connecticut/London, England 1981, S. 205).

1107 GMC spricht in diesem Zusammenhang auch von der „mission que j'ai à remplir.“ (Brief an Sanda Cantacuzino von Bord der *Normandie*, 29. Mai 1938, AMLSC).

1108 GMC-Brief an Sanda Cantacuzino, *The Savoy Plaza*, New York, 9. Juni 1938, AMLSC.

1109 Vgl. u. a. *The Fair Today*. In: *The New York Times*, 5. Mai 1939, S. 19.

1110 Vgl. u. a. *Rumanian Ideals are Praised at Dedication of Fair Pavillon*. In: *The New York Times*, 6. Mai 1939, S. 7.

In seiner Rede weist Fiorello La Guardia auf die Aufgabe eines zivilisatorischen Bollwerks hin, die Rumänien im Südosten Europas gegen die totalitären Bedrohungen zukäme. Doch Bedrohungen, wie GMC in einem Brief an seine Frau nüchtern festhält, gibt es auch im Lande selbst:

„Mais il n'y a, hélas, pas seulement les Russes et les Bulgares et autres qui sont à craindre. Il y a d'abord les Roumains eux-mêmes, avec leur manque de conscience civique qui restent les grands ennemis de la destinée roumaine. Ce qui s'est passé, il y a six semaines,* ne s'oublie pas aisément et tout Roumain conscient garde ouverte une plaie qui ne se fermera pas aisément.“

(Brief an Sanda Cantacuzino, Bukarest, 29. Oktober 1939, AMLSC).

*GMC bezieht sich auf die Ermordung des Ministerpräsidenten Armand Călinescu durch Mitglieder der *Eisernen Garde* am 21. September 1939 (s. VA, Kap. 3.6.2, Anm. 737).

1111 GMC-Brief an Sanda Cantacuzino, Bukarest, 14. Dezember 1939; Peter Derer, in: Doicescu 1983, S. 11.

1112 GMC, *Experiența americană* [Die amerikanische Erfahrung]. In: RFR, 6. Jg., 1. September 1939. Zit. n. GMC 1966, S. 113.

1113 Ebd.

1114 „In New York habe ich gelebt und in meinem Beruf gearbeitet. Arbeiten, Verantwortung tragen, Risiken eingehen, das alles gibt dem Leben einen greifbaren Wert. Wie ein Haus, das man von innen kennt und beurteilen kann. Wenn mein erstes Bild von New York ein rein architektonischer Eindruck ist, der sich in die harte Silhouette einer unbarmherzigen Größe einzeichnet, so ist die Erinnerung, die ich nach knapp drei Monaten Arbeit auf der Granitinsel von Manhattan bewahre, eine zutiefst menschliche. Die Erinnerung an die Bauten mit ihrem materiellen Luxus und überwältigenden Dimensionen, sie gleitet beinahe in die Gleichgültigkeit. Wenn ich aus jener amerikanischen Erfahrung eine warme Erinnerung bewahre, wenn jene Erfahrung für mich von großer Bedeutung gewesen ist, wenn ich an die Zukunft dieser großen Nation im Werden glaube, wenn ich eine tiefe Achtung empfinde für jene Experimente, mögen sie gelungen sein oder nicht, dann aufgrund der besonderen menschlichen Güte, die ich dort angetroffen habe.“ (GMC, *Experiența americană* [Die amerikanische Erfahrung]. In: RFR, 6. Jg., 1. September 1939. Zit. n. GMC 1966, S. 110).

1115 Op. cit., S. 109.

Der ländlichen Architektur etwa, die er in der Umgebung von New York besucht, attestiert GMC eine befremdliche „falsche Intimität“. „Diese Häuser haben im allgemeinen die Erscheinung eines *cottage*, eines Landhauses aus der Normandie oder aus Italien, selten folgen sie dem lokalen Kolonialstil. Doch unabhängig vom Stil lässt sich Folgendes feststellen: es gibt eine hergestellte Intimität, die man kaufen kann. Die neuen Häuser haben bereits eine Patina, die Leuchten scheinen alt zu sein, die Gemälde sind gute Kopien nach Bildern aus dem letzten Jahrhundert, die Kunstgegenstände ahmen alte nach. Alles atmet die Atmosphäre einer *Pastiche*-Vergangenheit.“ (op. cit., S. 114).



316. GMC, *New York*, 23. Mai 1939. Aquarell, 20 auf 30 cm.



317. N. B. Cantacuzène, *Vieux Temps – Vieilles Figures*, Bukarest 1940. Mit Widmung des Autors an Nina Ruwisch (s. Anm. 1021).



318. Hans Hertlein (1881-1963), Siemens- Chefarchitekt von 1925 bis 1951 (Aufnahme von 1927).

3.8.3 Ausklang der 1930er Jahre

Angesichts des geistigen Smogs, den die *Eiserne Garde* verströmt mit der revolutionären Mystik¹⁰¹⁶ ihrer Attentate, entschließen sich GMC und seine Frau dazu, ihre Kinder in England aufwachsen zu lassen.¹⁰¹⁷

Der Kriegsbeginn ernüchtert ihn.¹⁰¹⁸ Stärkung findet er in der Arbeit¹⁰¹⁹ und in der Beschäftigung mit der Philosophie der griechisch-römischen Antike: „Mes compagnons de tous les jours sont Plotin et Plutarque.“¹⁰²⁰

Im August 1940 reist GMC im Auftrag der CFR nach Berlin.¹⁰²¹ Möglicherweise trifft er den *Siemens*-Architekten Hans Hertlein,¹⁰²² der ihm die *Siemensstadt* gezeigt haben könnte. GMC wird Hertleins Architektur in der nächsten Ausgabe der *Simetria* lobend kritisieren.¹⁰²³

Der Berlin-Besuch ist GMCs letzte Amtshandlung als CFR-Chefarchitekt: die erzwungene Abdankung von König Carol II. am 6. September 1940 bedeutet für die Laufbahn GMCs einen harten Einschnitt. Den Rest seines Lebens wird er weitgehend in Unfreiheit verbringen.

1016 Vgl. Vladimir Tismăneanu, *Rumäniens mystische Revolutionäre*. In: *Sinn und Form*, 48. Jg., Heft 1. Berlin Januar-Februar 1996, S. 48-58; s. a. VA, Kap. 3.6.1, Anm. 683.

1017 GMC schätzt „cette grande santé morale de l’Angleterre qui vaut tous les paradis slaves et latins.“ (Brief an Sanda Cantacuzino, Bukarest, 28. September 1939, AMLSC).

Mutter und Sohn reisen im Frühjahr 1939 zu Freunden nach London. Sandas englische Freundinnen, Lady Beryl Charnwood sowie Carola Cochran, helfen mit den Einreiseformalitäten. GMC wird seiner Familie bis Ende 1947 über Freunde und Diplomaten Geld schicken. Ende 1939 begleitet GMC auch seine Tochter nach London (GMC reist als Kurier des rumänischen Außenministers Grigore Gafencu; vgl. GMC-Briefe an Sanda Cantacuzino, Posada, 3. September 1939; 5. November 1939, AMLSC). Es ist das letzte Weihnachtsfest, das die Familie gemeinsam verbringt.

1018 Brief an Sanda Cantacuzino, Bukarest, 12. September 1939 (AMLSC).

1019 Für GMC wird „le travail [...] le suprême refuge et [...] en ces temps troublés presque le seul intérêt“ (Brief an Sanda Cantacuzino, Bukarest, 28. September 1939, AMLSC).

1020 Brief an Sanda Cantacuzino, Mogoșoaia, 3. Dezember 1939, AMLSC.

1021 GMC-Brief an Sanda Cantacuzino, Bukarest, 29. September 1940, AMLSC.

Vermutlich hängt die Reise mit dem Bau des CFR-Hauptsitzes in Bukarest zusammen (s. VA, WV, W 69). Privat besucht GMC in Berlin zwei Freundinnen der Cantacuzino-Familie, Nina Ruwisch* und die Journalistin Nöllenburg (die Person konnte nicht näher bestimmt werden).

*Nina Ruwisch (geb. in Lippstadt/Westfalen), deutsche Gouvernante von Sanda Știrbey. Erhält die Ausbildung bei der preußischen Adelsfamilie von Gerd von Tresckow, einem der Widerstandskämpfer des 20. Juli 1944. Zur Familie Știrbey kommt N. Ruwisch 1914. Als Gouvernante und Freundin begleitet N. Ruwisch die Erziehung Sanda Știrbeys ab deren sechstem Lebensjahr. Anschließend verwaltet sie das Știrbey-Landgut bei Dărmănești. 1940 hält sie sich in Berlin auf, GMC überzeugt sie davon, nach Rumänien zurückzukehren. Den Lebensabend verbringt sie in ihrer westfälischen Heimat (persönliche Mitteilung von Marie-Lyse Cantacuzino-Ruhemann, London, 30. November 2008).

1022 Hans Hertlein (1881-1963), deutscher Architekt. Studium in Dresden, Berlin-Charlottenburg und München v. a. bei Richard Riemerschmid, Friedrich von Thiersch und Fritz Schumacher. Von 1912 bis 1951 als Siemens-Architekt tätig, davon rund 36 Jahre als Leiter der Bauabteilung. Hertlein zeichnet verantwortlich für zahlreiche Siemens-Bauten in Berlin, aber auch für Siemens-Niederlassungen in anderen deutschen Städten – Mannheim (1921-1923), Hannover (1923-1924), Essen (1930), Dresden (1937), Nürnberg (1940), Erlangen (1951) – sowie im Ausland – z. B. in Den Haag (1921-1922), Buenos Aires (1925), Wien (1927/29), Bukarest (1929) und Mailand (um 1940). Direktor (1924) und Generalbevollmächtigter (1932) der *Siemens & Halske AG* und der *Siemens-Schuckertwerke AG*. Ehrungen: Mitglied in der Preußischen Akademie für Bauwesen und der Akademie der Künste (Ende der 1920er), Ehrenpromotion durch die TH Hannover (1931), ordentlicher Professor für Entwerfen, Baukonstruktion und Industriebau an der TU Berlin (1946), Aufnahme in die West-Berliner Akademie der Künste (1955), Ehrensenator der Technischen Universität Berlin (1957).

Dass Hertlein Ehrungen in der Weimarer Republik und anschließend erst nach dem Zweiten Weltkrieg erhält, weist darauf hin, dass er den Nationalsozialismus in Würde überlebt haben dürfte. In den Standardwerken von Werner Durth und Niels Gutschow zur deutschen Architekturszene im Nationalsozialismus wird Hertlein nicht erwähnt (vgl. Durth/Gutschow 1993; Durth 1992).

Zu Hertlein vgl. u. a. Wolfgang Ribbe/Wolfgang Schäche, *Die Siemensstadt. Geschichte und Architektur eines Industriestandortes*. Berlin 1985, u. a. S. 177-179, 182 f., 667-668 (Literaturangaben); *Wasmuths Lexikon der Baukunst*, Bd. 3, 1931, S. 94-95.

1023 GMC, *Arhitectura industrială și Hans Hertlein* [Die Industriearchitektur und Hans Hertlein]. In: *Simetria* III, 1940-1941, S. 133-135.

Denkbar ist, dass GMC den Artikel mit der frischen Erinnerung an die Besichtigung der *Siemensstadt* schreibt. GMC könnte Hertlein auch 1929 bei der Eröffnung der Bukarester *Siemens*-Niederlassung begegnet sein.



319. Hans Hertlein, *Schaltwerk-Hochhaus, Siemensstadt Berlin* (1928).
Ansicht von Südosten (Aufnahme 1928).



320. Hans Hertlein, *Schaltwerk-Hochhaus, Siemensstadt Berlin* (1928).
Grundriss des 6. Obergeschosses (o. M.).



321. Hans Hertlein, *Schaltwerk-Hochhaus, Siemensstadt Berlin* (1928).
Ansicht von Westen, Fassadenausschnitt (Aufnahme 1928).



322. Titelseite des GMC-Essays über Hans Hertlein.
Simetria III, 1940-1941, S. 133.

Auszug aus GMCs Essay über Hans Hertlein

„Hans Hertlein hat mit einer sicheren Methode und großer Begabung die wichtigsten Bauten der *Siemensstadt* errichtet. [...] Seit einem Viertel Jahrhundert ist er der Architekt dieser Industriestadt. [...] Er hat die Gelegenheit gehabt, für die Großindustrie von *Siemens & Halsky AG* und *Siemens-Schuckertwerke AG* sich mit wohlgedachten Bauaufgaben auseinanderzusetzen und sie unter besten Bedingungen verwirklichen zu können. Gleich, ob es sich um Büro-, Werkstatt- oder Wohnbauten für Angestellte oder Arbeiter handelt, sein Entwurf ist klar, die Proportionen sind geglückt, die Materialien treffend ausgewählt. [...] Um große und gut belichtete Räume zu erschließen, setzt er die Treppenhäuser und die Nebenräume vor den jeweiligen Hauptbaukörper. In seinen Plänen gibt es weder unübersichtliche Erschließungswege, noch unbelichtete Arbeitsplätze, noch abweisende Innenhöfe. Diese Methode, die Treppenhäuser und Nebenräume vorzusetzen, belebt auf einfache Art die Eintönigkeit der großen Baumassen, die zudem von Sichtmauerwerk oder Naturstein bereichert werden. Da die Bauformen meist auf das Wesentliche reduziert sind, gibt es weder grammatische Fehler noch thematische Überschneidungen. Im *Wernerwerk-Hochbau* ist beispielsweise alles auf ein Spiel der Volumen reduziert, das einem überaus schlichten Grundriss entwächst. Die Schönheit der Fassaden rührt insbesondere von der geglückten Proportion der Fenster her, deren Variationen im Zusammenspiel mit dem Sichtmauerwerk eine ausgesprochen zufriedenstellende Ornamentik bilden.

Im *Schaltwerk-Hochhaus* erreicht Hertlein einen Höhenpunkt in der Wirksamkeit seiner Methoden: er betont die Höhe des Baukörpers durch lange Pilaster und schafft einen wohlthuenden Kontrast zwischen den Fenstern und den großen geschlossenen Mauerflächen. [...] Da er mit seinen Entwürfen auf eine edlere Stufe ansetzt, gelingt es ihm, dem Zwang des reinen Funktionalismus zu entkommen. Indem er den Funktionalismus als einen unter mehreren programmatischen Gesichtspunkten seiner Entwurfsmethode einverleibt, meistert er ihn. Darin besteht, unserer Meinung nach, Hertleins große Originalität.“

(GMC, *Arhitectura industrială și Hans Hertlein* [Die Industriearchitektur und Hans Hertlein]. In: *Simetria* III, 1940-1941, S. 134-135).



323. GMC, *Carlton-Gebäude*, Bukarest (1932-1936), zerstört im Erdbeben von November 1940.

3.9 Unter drei Diktaturen (1940-1960)

Faschismus, Carlton-Katastrophe, Gefängnisaufenthalt und Kriegseinsatz (1940-1943). Berufliche Tätigkeit 1942-1948. Hoffnung auf Demokratisierung (1944-1947). Gefängnisaufenthalte (1948-1954). Denkmalschutzamt, Diözesanbaumeister in Jassy (1954-1960).

3.9.1 Faschismus, Carlton-Katastrophe, Gefängnisaufenthalt und Kriegseinsatz (1940-1943)

Einsturz des Carlton-Gebäudes

Der politischen Verdüsterung vom September 1940¹⁰²⁴ folgt in der Nacht vom 9. auf den 10. November 1940 im Südosten des Landes ein starkes Erdbeben, das auch GMCs Carlton-Gebäude zerstört. Es sind um die 140 Tote zu beklagen.¹⁰²⁵ Der Einsturz des damals höchsten Hochhauses in Rumänien, eines Symbols Bukarester Moderne und Urbanität,¹⁰²⁶ löst einen politischen Skandal aus.¹⁰²⁷ Die Legionäre missbrauchen den Carlton-Einsturz dazu, GMC als politischen Gegner zu diskreditieren. Sie lassen gegen ihn Anklage wegen Planungsmängeln erheben.¹⁰²⁸ Der Beginn der Verhandlungen trägt Züge eines politischen Schauprozesses,¹⁰²⁹ der zu GMCs Inhaftierung im Văcărești-Gefängnis führt.¹⁰³⁰ Dank der Hilfe von Mitgefangenen überlebt er das Massaker, das Legionäre Ende November 1940 unter politischen Häftlingen in den Bukarester Gefängnissen veranstalten.¹⁰³¹ Auf Fürsprache von Marina Brancovan¹⁰³² und vermutlich von Marthe Bibesco¹⁰³³ beim Staatschef Antonescu, wird GMC Weihnachten 1940 aus der Haft entlassen, mit der Auflage, sich für den Einsatz im Ostkrieg bereitzuhalten.¹⁰³⁴



324. *Klosterkirche Văcărești*, Bukarest (1716-1736, 1864 zum Gefängnis ausgebaut).

Eine der letzten Aufnahmen des Baus vor der völligen Zerstörung der Klosteranlage durch das Ceaușescu-Regime im Januar 1987 (vgl. u. a. Anania et al. 1995, S. 171-186; Leahu 1995, 81-84; Giurescu 1990, S. 67-72).

GMC soll die Klosterkirche in den 1920er Jahren restauriert haben (s. VA, WV, W 4).

Vgl. a. VA, Anm. 1031.

1024 Nachdem er mit Hilfe des Militärs König Carol II. exiliert hat, erklärt sich General Ion Antonescu (1882-1946) zum *Conducător* [Führer] und beteiligt die *Legionäre* an der Macht. Am 14. September 1940 ruft er den *nationallegionären* Staat aus. Vom 7. September 1940 bis zum 21. Januar 1941 entfesseln Legionäre unter den Augen Antonescus und des Militärs ein Terrorregime gegen Juden, Freimaurer und politische Gegner. Enteignung, Raub, Misshandlung und Mord gehören zur Tagesordnung. Die Aktionen der Legionäre erreichen zwei Höhepunkte. Am 26. und 27. November werden 63 politische Gegner ermordet. Unter ihnen befinden sich hochrangige Persönlichkeiten (u. a. Nicolae Iorga, Virgil Madgearu, Victor Iamandi). Die meisten sind im Bukarester Jilava-Gefängnis inhaftiert gewesen. Vom 21. bis zum 23. Januar 1941 findet die Rebellion der Legionäre statt, die eine rein legionäre Regierung unter Horia Sima (dem Nachfolger C. Z. Codreanus) einrichten wollen. Mit Hilfe des Militärs schlägt Antonescu unter der Duldung der Wehrmacht den Legionärsaufstand nieder und errichtet „eine reine Militärdiktatur“.

Vgl. u. a. Balta 2005, S. 147f.; Pelin 2005, S. 83; Ioanid 2000, 43-51, 52 f.; Maner 1997 b, S. 358; Vökl 1995, S. 127-128, 145-146; Scurtu 1992 (1), S. 12-14; VA, Kap. 3.6.1, Anm. 693.

1025 Vgl. u. a. Pelin 2005, S. 60.

1026 Ebd.

1027 Vgl. u. a. Leahu 1995, 29.

1028 Vgl. u. a. Pelin 2005, S. 61; *Curentul*, Bukarest, 13. November 1940, S. 1.

1029 Alice Magheru in Dragu Dimitriu 2006 op. cit., S. 25; Pelin 2005, S. 61.

1030 Vgl. Alice Magheru in Dragu Dimitriu 2006 op. cit., S. 25; Paul Emil Miculescu in Rădulescu 2005 op. cit., S. 302-303; Anghel Marcu 1993, S. 8.

1031 Siehe etwa die Schilderung von Alice Magheru (in Dragu Dimitriu 2006 op. cit., S. 25):

„Der Zusammensturz des Carlton-Hochhauses hat ihn völlig verändert. Ihn traf als Architekt keine Schuld. Jene sieben Wochen, die er damals im Gefängnis von Văcărești verbringen musste, hat seine Sicht der Dinge gründlich verändert. Nie ist er wieder jener lebensfrohe Mann wie früher gewesen. Doch in Văcărești ist ihm auch etwas überaus Bewegendes widerfahren. An dem Tag jenes fürchterlichen Dramas, als die Legionäre im Jilava-Gefängnis zahlreiche Politiker hingerichtet haben, befand sich GMC unter den Häftlingen, die sich im Hof des Klosters Văcărești aufhielten. Später hat er uns erzählt, dass ihn plötzlich sechs Mithäftlinge umstellt hätten. Lautlos hätten sie ihn vor sich her geschoben, ohne dass er zuerst verstand, was sie von ihm wollten. Der Lärm, der aus den Gefängniszellen zu ihnen drang, versprach nichts Gutes. Die Männer hätten ihn in die Kirche geschoben und ihn im Kirchturm eingesperrt. Nachdem der Lärm verebbte, sei er eingeschlafen. Irgendwann – er hatte jegliches Zeitgefühl verloren –, sei die Tür wieder aufgegangen. Einer der Männer soll gesagt haben: «Komm, Prinz, es ist vorbei!» Die Legionäre, die etliche Politiker ermordet hatten, waren geflohen, die Polizei war gekommen, der Spuk war vorbei. Als er die Männer fragte, weshalb sie ihn beschützt hätten, entgegneten sie ihm: «Aber Herr Architekt, erinnern Sie sich nicht an uns? Haben wir nicht auf so vielen ihrer Baustellen gearbeitet?» Vermutlich ist er mit ihnen sehr gut umgegangen.“

1032 GMC-Brief an Sanda Cantacuzino, Bukarest, 30. Januar 1941, AMLSC.

1033 Vgl. Pelin 2005, S. 87; Diesbach 1986, S. 492.

1034 GMC-Brief an Sanda Cantacuzino, 30. Januar 1941, AMLSC.

Der Einsturz des Carlton-Gebäudes,¹⁰³⁵ der Bürgerkrieg und die Lebensgefahr, in der GMC daraufhin schwebt, erschüttern ihn in den Grundfesten.¹⁰³⁶ Nachdem der Prozess gegen ihn mehrere Male vertagt wird,¹⁰³⁷ führen die neuen Untersuchungsergebnisse zu GMCs Freispruch.¹⁰³⁸ Die Anerkennung des geleisteten Kriegsdienstes¹⁰³⁹ besiegelt seine gesellschaftspolitische Rehabilitation.¹⁰⁴⁰

1035 S. VA, WV, W 40. Baugesuchs- und Werkpläne konnte nicht gefunden werden.

Der Einsturz des Carlton-Gebäudes ist von einer gerichtlich angeordneten Fachkommission untersucht worden. Ihr haben die in Rumänien anerkannten Bauingenieure Aurel Ioanovici, Aurel Beleş und Mihai Hanganu sowie der Architekt Ion Davidescu angehört (Patruius 1975 a, S. 59).

Der international anerkannte deutsche Seismologe August Sieberg hat in der *Reichsanstalt für Erdbebenforschung in Jena* Modellversuche zum Einsturz des Carlton-Gebäudes durchgeführt. Sieberg weist auf die Erdbebengefährdung von Eckgebäuden hin, insbesondere wenn sie als Stahlbetonskelett ausgeführt und überdies „überschlank dimensioniert sind, etwa als Hochhäuser die Nachbarschaft überragen wie das vielgenannte Carltongebäude in Bukarest“ (Sieberg 1941, S. 32-33).

Die Untersuchungsergebnisse der rumänischen Fachkommission liegen nicht vor. Manche Feststellungen hat Prof. Aurel Beleş aber 1941 in einen Fachartikel einfließen lassen. Da der Bau nahezu völlig zerstört worden ist, ließen sich die Ursachen des Unfalls nicht eindeutig klären, sondern nur Hypothesen aufstellen (vgl. Beleş 1941, S. 1173). Er vermutet eine unglückliche Verkettung mehrerer Gründe. Die Werkpläne und die statischen Berechnungen wiesen keine nennenswerten Fehler auf (Beleş 1941, S. 1176). Allerdings weist er auf 2 statisch ungünstige Konzeptionsaspekte hin: Manche Fassadenpfeiler hätten einen L-förmigen Querschnitt gehabt. Außerdem sei das Zurückstaffeln einiger Obergeschosse auf eine „unlogische“ Weise geschehen: in manchen Geschossen seien die Pfeiler nicht übereinander gestanden, sondern über Konsolen abgefangen worden. Gleich Sieberg hebt Beleş noch die mangelnde Steifigkeit des Stahlbetonskeletts hervor, das der Überlagerung von Schub-, Scher- und Torsionskräften nicht standgehalten hat (Beleş 1941, S. 1172-1180; Sieberg 1941, S. 32-33; Prager 1979, S. 452).

Eine weitere gerichtlich angeordnete sicherheitstechnische Untersuchung wird 1943 die Hauptverantwortung für den Carlton-Einsturz dem beteiligten Baunternehmen Schindl zuweisen. Der Eckpfeiler im Erdgeschoss sei aufgrund einer schadhafte Ausführung statisch unwirksam gewesen. Die Fa. Schindl habe dies verheimlicht. Darüber hinaus habe die Fa. Schindl Baumaterialien unterschlagen und minderwertige Baustoffe verwendet (Anghel Marcu 1993, S. 8).

Zur Untersuchung der Gründe, die zur Carlton-Katastrophe geführt haben, vgl. u. a.:

Aurel Beleş, *Cutremural și construcțiile* [Das Erdbeben und die Hochbauten]. In: *Buletinul Soc. Politehnice* [Zeitschrift der Polytechnischen Gesellschaft], 55. Jg., Nr. 10/11. Bukarest Oktober/November 1941, S. 1172-1180.

August Sieberg, *Versuche und Erfahrungen über Entstehung, Verhütung und Beseitigung von Erdbebenschäden*. In: Ders. (Hrsg.): *Veröffentlichungen der Reichsanstalt für Erdbebenforschung in Jena*, Heft 39. Berlin 1941.

Emil Prager, *Betonul armat în România* [Der Stahlbeton in Rumänien]. Bukarest 1979, S. 451f.

1036 „Souvent mes pensées sont empoisonées par le procès que je dois préparer qui sera une interminable source d’ennuis. Heureusement que les derniers événements ont un peu clarifié l’atmosphère morale. Ainsi la chose ne sera plus jugée sous la pression de la rue.[...] On y a côtoyé, pendant quelques temps, tous les masques que se donne le crime. Le déchaînement populaire, c’est déjà l’enfer.[...] En apparence, je suis toujours le même. Je n’ai pas vieilli encore et j’essaye de cacher à ceux qui me voient, ce vide que je porte continuellement en moi. Mon grand élan dans la vie, cette joie dans le travail et de la création, tout cela a volé en éclats. De toutes ces ruines je bâtirai autre chose de plus consistant, peut-être de meilleur, de plus humain, de plus profond, si toutefois les événements et le monde de demain m’en donnent la possibilité. Quand je considère les vingt dernières années qui viennent de passer, elles m’apparaissent comme un seul et unique effort dans le travail qui s’est brisé soudain.[...] Ce qui me blesse, c’est d’avoir été atteint dans mon travail même. [...] Maintenant il y aura bientôt le procès et l’interminable déchaînement des passions et de la bassesse humaine qu’il faudra supporter pendant des mois.“ (GMC-Brief an Sanda Cantacuzino, 30. Januar 1941, AMLSC).

1037 GMC-Briefe an Sanda Cantacuzino, 30. Januar 1941, 9. Mai 1941, 2. Januar 1942, 11. Juni 1942 (AMLSC); Pelin 2005, S. 62.

1038 Anghel Marcu 1993, S. 8; Adrian Angheliescu in IP [QAR] 1977, S. 509; Patruius 1975 a, S. 59; GMC-Brief an Sanda Cantacuzino, 9. Dezember 1943 (AMLSC).

1039 Am 2. September 1943 wird GMC als Reservehauptmann aus dem Kriegsdienst entlassen.

Gleich seinem politischen Freund Georges Bratianu* dürfte GMC den Versuch, Bessarabien und Nordbukowina zurückzuerobern, gutgeheißen, die anderen Kriegsziele aber verworfen haben.

Von März bis Dezember 1941 dient GMC als Artillerieoffizier im 3. Regiment schwerer Artillerie. Als Kriegskorrespondent leitet er von Juli 1942 bis August 1943 den 2. Propagandazug *Krim* des rumänischen Generalstabs. Aufgrund seiner Deutschkenntnisse fungiert er auch als Verbindungsoffizier zu Wehrmachtsverbänden. Auf der Krim hält er sich knappe 2 Jahre auf, gelangt auch bis Stalingrad. Es entstehen zahlreiche Skizzen und Aquarelle.

Vgl. u. a. Pelin 2005, S. 238-239; GMCs Militärdienstausweis 1945, S. 6, AGMC/IP; GMC-Brief an Sanda Cantacuzino, Bukarest, 14. Juli 1942 (AMLSC).

*Vgl. u. a. Anette Becker/Étienne Bloch 2006, S. 996.

1040 GMC-Brief an Sanda Cantacuzino, 9. Dezember 1943 (AMLSC); Anghel Marcu 1993, S. 8.



325. GMC, *Kolema (Russland)*, 20. August 1942. Aquarell, 15 auf 19 cm.



326. GMC, *Villa Nae Ionescu/Ion Antonescu* (W 57; 1936-1937, 1942), Wasserbecken.

3.9.2 Berufliche Tätigkeit 1942-1948

Architektur

In den Jahren 1941 bis 1944 verwirklicht GMC nur wenige Bauvorhaben. Im Frühjahr 1942 beauftragt ihn Ion Antonescu, sein neues Anwesen umzubauen,¹⁰⁴¹ das er von den Erben des 1940 verstorbenen Philosophieprofessors Nae Ionescu erworben hat.¹⁰⁴² Desweiteren stellt GMC 1942 zwei Neubauten fertig, die er 1937 begonnen hat: das mit Duiliu Marcu 1937 initiierte neoklassizistische Büro- und Geschäftshaus *Kretzulesco*¹⁰⁴³ gegenüber der Kretzulesco-Kirche und dem Neubau des Königspalais und die *Flămânda*-Kirche am Fuße der Südkarpaten.¹⁰⁴⁴

Das Projekt, das ihn am längsten beschäftigt und am innigsten berührt, ist aber der Umbau und die Modernisierung eines alten Konaks in Drugănești, rund 30 km südlich von Bukarest.¹⁰⁴⁵ Als GMC 1939 von Marina Știrbey-Brancovan den Auftrag erhält,¹⁰⁴⁶ findet er den Bau aus der Brancovan-Epoche in ruinösem Zustand vor. Ursprünglich hat das Gebäude nur aus dem Hauptkörper und dem vorgeschobenen Söller bestanden. Im 19. Jahrhundert ist der Ostflügel angebaut worden.¹⁰⁴⁷ Wie in Mogoșoia betreibt GMC bewusst keine Restaurierung im archäologischen Sinn,¹⁰⁴⁸ sondern bewahrt den Geist des alten Baus und erweckt ihn zu neuem Leben. Er verwandelt den Bestand gemäß „dem Typus der kleinen *Villa suburbana*“,¹⁰⁴⁹ der grundsätzlich aus einem Sockelgeschoss, dem Piano nobile und dem Mezzanin besteht. Einem kubischen Hauptkörper sind zwei niedrigere Seitenflügel sowie ein Portikus an der Eingangsfassade und eine Loggia an der Gartenfront angefügt. Vorbilder mag GMC etwa in Andrea Palladios *Villa Cornaro*¹⁰⁵⁰ oder in Karl Friedrich Schinkels¹⁰⁵¹ *Landhaus Behrend* in Charlottenburg¹⁰⁵² sowie in dessen *Berliner Schauspielhaus*¹⁰⁵³ gefunden haben. In seinen Schriften erwähnt GMC Schinkel zwar nicht. Doch manche Äußerungen und Projekte GMCs laden dazu ein, in Bezug auf seine Beziehung zu Schinkel *zwischen den Zeilen* gelesen zu werden.



327. GMC Unter den Linden, August 1940.

1041 GMC-Brief an Sanda Cantacuzino, Bukarest, 19. März 1942, AMLSC.

GMC erweitert den Hauptbau nach Norden bis zu den U-förmigen *Barbessen*. Die ursprüngliche Durchgängigkeit des Wandelgangs wird, vermutlich aus Sicherheitsgründen, unterbrochen. Die Gebäudemasse umschließt nun das bis dahin nach Norden offene Atrium (vgl. VA, WV, W 57).

1042 Persönliche Mitteilung von Frau Adela Bărbulescu, Leiterin der *Versuchsanstalt für Landwirtschaft und Obstbau Băneasa* SCDP, der zur Zeit das Anwesen gehört (Bukarest, 21. September 2006).

1043 Vgl. A, WV, W 70.

1044 Vgl. A, WV, W 71.

1045 Vgl. A, WV, W 83.

1046 Marina Brancovan ist eine Schwägerin GMCs (Schwester von Sanda Cantacuzino).

1047 Vgl. Păcurariu/Pandele, DCCPCNG Dok. Nr. 437, 8. August 2005.

1048 GMC, *Ce este un monument istoric?* [Was ist ein Baudenkmal?]. In: GMC/Mihail 1993, S. 85.

1049 Grisebach 1924, S. 100.

1050 Zu Palladios *Villa Cornaro* vgl. u. a. Palladio 1983, S. 173-174/QLA 2. Buch, Kap. 14, Tafel 73; Beltrami 2001, S. 146-149; Constant 1993, S. 63-65.

1051 Die einzige bekannte Berlin-Reise, auf der GMC Schinkel-Bauten besucht haben könnte, ist die CFR-Dienstreife vom August 1940 (s. VA, Kap. 3.8.3, Anm. 1024). Die Aufnahme, die von dieser Reise erhalten ist (s. VA, Abb. 1 & 327) – beredter könnte sie nicht sein: Sie zeigt GMC *Unter den Linden* energisch fortschreitend, den Blick selbstbewusst in die Kamera des Straßenfotografen gerichtet, im Hintergrund Schinkels *Neue Wache* – als ob GMC gleichsam sagen wollte: Mit Schinkel im Rücken lässt es sich gut bauen.

Wahrscheinlich besucht GMC 1940 auch das Berliner Schinkelmuseum, dessen Neueröffnung zur „150. Wiederkehr des Geburtstags Schinkels am 15. März 1931 [...] im ehemaligen Prinzessinnenpalais Unter den Linden“ gefeiert wird (vgl. Margarete Kühn, *Vorwort des Herausgebers*. In: Peschken 1979, S. IX). Denkbar ist zudem, dass GMC 1932/1933 eine Studienreise nach Berlin unternimmt als Vorbereitung für den Bukarester Stadtentwicklungsplan. Im Erläuterungstext werden u. a. der Städtebauer Werner Hegemann und Leberecht „Migge, ein hoch angesehener deutscher Fachmann“ zitiert (vgl. PMB 1935, S. 10, 32). Außerdem könnte GMC folgende Schriften gekannt haben:

August Grisebach, *Carl Friedrich Schinkel*. Leipzig 1924.

Paul Klopfer *Von Palladio bis Schinkel. Eine Charakteristik der Baukunst des Klassizismus*.

Eszlingen am Neckar 1911.

Alfred Freiherr von Wolzogen, *Aus Schinkels Nachlass. Reisetagebücher, Briefe und Aphorismen*.

Berlin 1863.

Schinkelwerke, Bd. 1. Berlin 1939 (Dokumentation der Potsdam-Bauten).

1052 Zum Schinkelschen *Landhaus Behrend* s. u. a. Grisebach 1924, S. 100, 103.

1053 Zum *Schauspielhaus* vgl. u. a. Philipp 2006, S. 300; Grisebach 1924, S. 70 f.; Klopfer 1911, S. 92.



328. Andrea Palladio, *Villa Cornaro*, Piombino Dese/Padua (1551-1553). Gartenansicht.

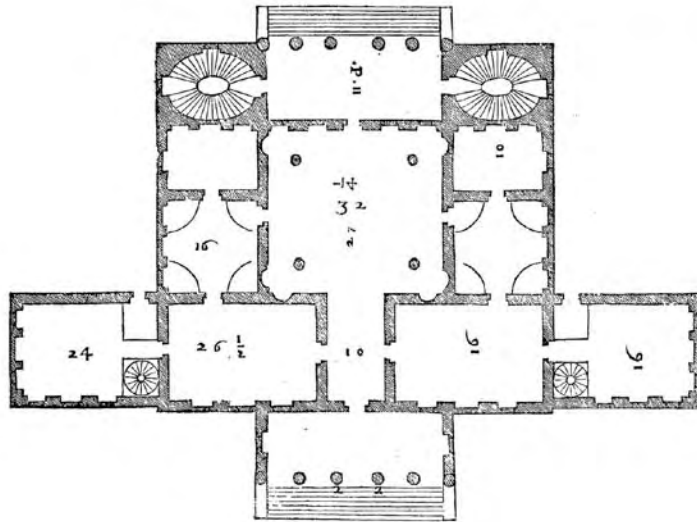


329. K. F. Schinkel, *Landhaus Behrend*, Charlottenburg (1823, abgetragen 1905).

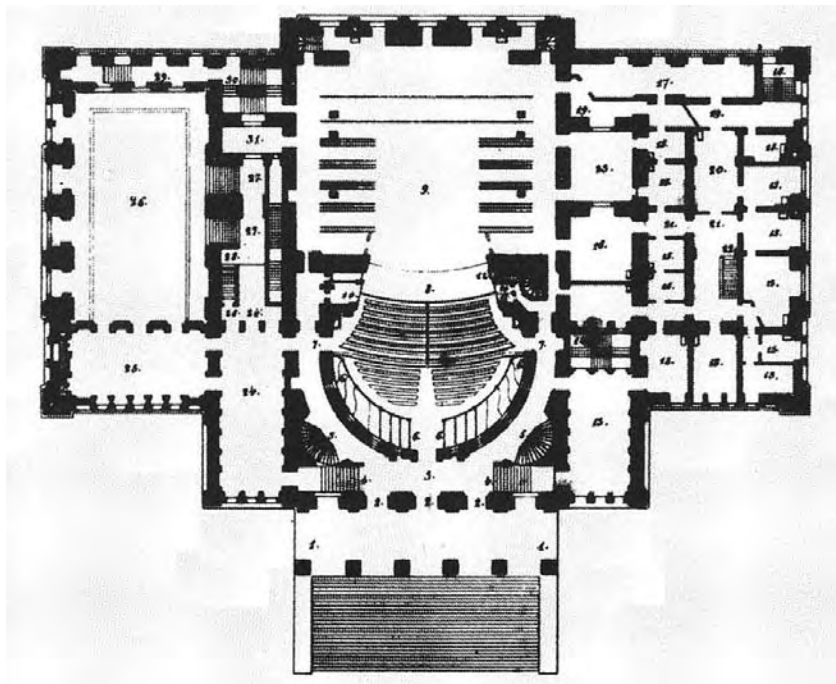


330. GMC, *Konak Drugănești* (1939-1946), Söller, Westansicht.

331. Andrea Palladio, *Villa Cornaro*, Piombino Dese/Padua (1551-1553). Piano nobile.

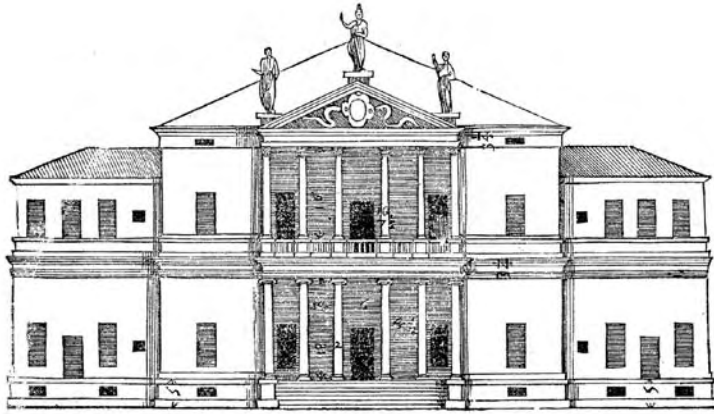


332. K. F. Schinkel, *Schauspielhaus*, Berlin (1818-1821), Grundriss des Hauptgeschosses.

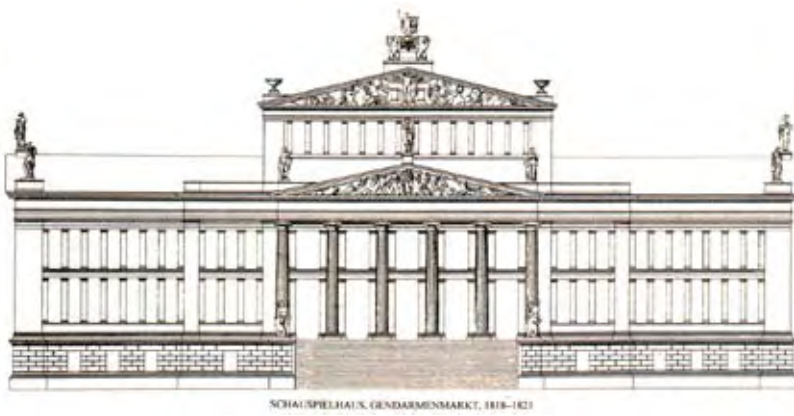


333. GMC, *Konak Drăgănești* (1939-1946), Erdgeschoss-Grundriss.

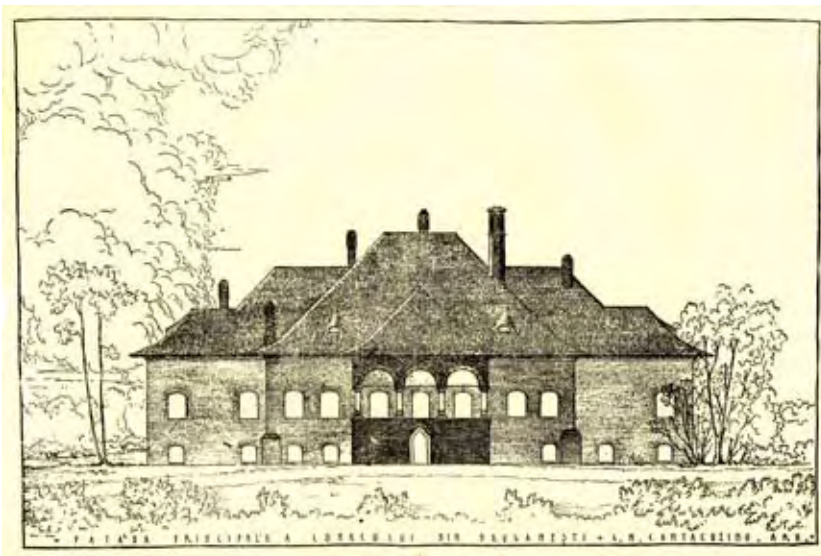




334. Andrea Palladio, *Villa Cornaro*, Piombino Dese/Padua (1551-1553). Hauptansicht.



335. K. F. Schinkel, *Schauspielhaus*, Berlin (1818-1821), Hauptfassade.



336. GMC, *Konak Drăgănești* (1939-1946), Nordansicht (Haupteingang).



337. GMC, *Konak Drugănești* (1939-1946), Westansicht.



338. GMC, *Konak Drugănești* (1939-1946), Söller.



339. GMC, *Konak Drugănești* (1939-1946), Sockelbereich der Südfassade.

In der *Villa Cornaro* variiert Palladio den Typus zur *Villa urbana*, indem er die Seitenflügel nahezu bündig mit der Eingangsfassade setzt, um auf diese Weise eine breite, urbane Straßenfront zu bilden. Im *Berliner Schauspielhaus* wandelt Schinkel den Typus ab, indem er ihn der Nutzung gemäß zu dem städtischen Solitär des Schauspielhauses monumentalisiert.

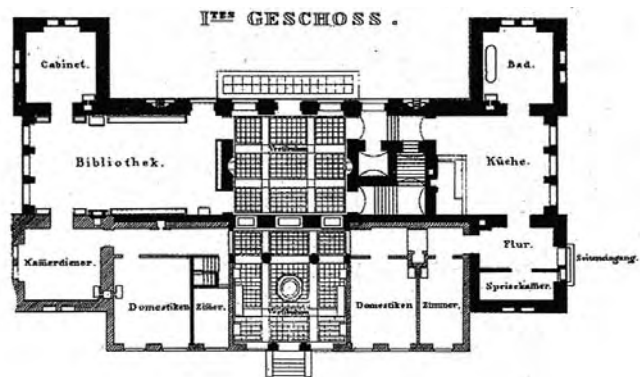
Auch ein anderes Schinkel-Projekt könnte GMC inspiriert haben – weniger in rein typologischer Hinsicht als in Bezug auf die Vorgehensweise: das *Schlösschen Tegel* bei Berlin, das Schinkel für Wilhelm von Humboldt 1820-1824 umbaut.¹⁰⁵⁴ Schinkel findet einen „länglichen Bau aus dem 16. Jahrhundert mit einem [...] zurückgerückten, asymmetrisch sitzenden Turm“¹⁰⁵⁵ vor. Entsprechend Humboldts Raumwünschen erweitert Schinkel diesen Altbau im Sinne der „disposition einer antikisierenden Villa“¹⁰⁵⁶.

Auch GMC entwickelt aus dem instandgesetzten Altbau von *Drugănești* ein gleichmäßig und in der Hauptachse achsialsymmetrisch angeordnetes Gebäude. Er fügt den Westflügel an, bereichert den Hauptkörper mit der südlichen Loggia und gestaltet die Dachlandschaft neu (als Deckung dienen handtellergroße Schieferplatten). Endlich befreit er die Fassaden, wie in Mogoșoaia, vom verwitterten Putzkleid und lässt den roten Backstein zum Vorschein kommen.¹⁰⁵⁷

Ähnlich wie bei *Villa Cornaro* dienen beim *Konak Drugănești* die zwei südlich gelegenen Nebenraumbereiche dazu, die nördlich davon in den Seitenflügeln angeordneten Räume vor der Sommerhitze zu schützen. Während Schinkel beim *Schauspielhaus* den Portikus nutzungsbedingt monumentalisiert und auf die Loggia verzichtet, behält GMC beide Bauformen bei. Doch anders als im Fall der *Villa Cornaro*, wo Portikus und Loggia in Grund- und Aufriss identische Maße aufweisen, gestaltet GMC die neue Loggia funktional und formal als Kontrast zum kompakten Söller. Der Söller, an der Nordseite gelegen, dient nicht allein der Repräsentation und dazu, die Treppe zum *piano nobile* zu integrieren. Der Söller verfügt über einen nahezu quadratischen Grundriss, der sich aus seiner Funktion als beliebter schattiger Aufenthaltsraum im Freien an heißen Tagen erklärt – wie in Mogoșoaia oder beim Portikus der *Villa Foscari*.¹⁰⁵⁸ Die Loggia hingegen ist ein schlank gestreckter Raum, der die gesamte Breite des Hauptkörpers einnimmt.

Zugleich proportioniert GMC die baukörperlichen Erweiterungen dergestalt, dass der neu gestaffelte Baukörper sich in Grund- und Aufriss in konzentrische Kreisfiguren einpassen lässt und einem Netz von Proportionslinien folgt, die diagonal zur Zentralachse verlaufen.

GMC beendet die Arbeiten 1946 und veröffentlicht die Grundrisse und Ansichten in *Simetria* VII.¹⁰⁵⁹



340. K. F. Schinkel, *Schloss Tegel*, Berlin (1820-1824), Grundriss des Erdgeschosses.

¹⁰⁵⁴ Zu Schinkels Umbau des *Schlösschens Tegel* vgl. u. a. Erik Forssman, *Karl Friedrich Schinkel. Bauwerke und Baugedanken*. München/Zürich 1981, S. 174-179; Barry Bergdoll, *Karl Friedrich Schinkel. Preußens berühmtester Baumeister*. München 1994, S. 64-68; Grisebach 1924, S. 100-101.

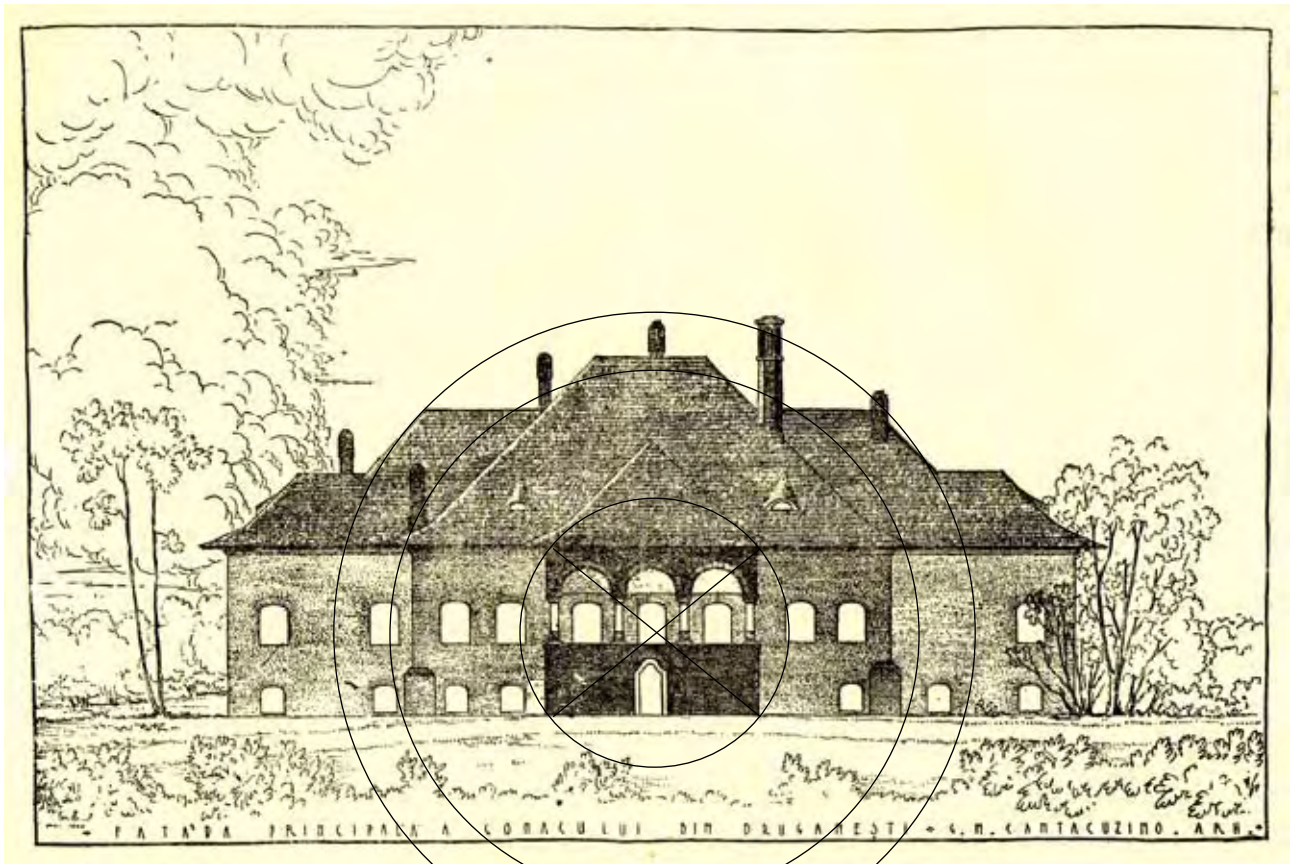
¹⁰⁵⁵ Forssman 1981, S. 174-175.

¹⁰⁵⁶ Op. cit., S. 175.

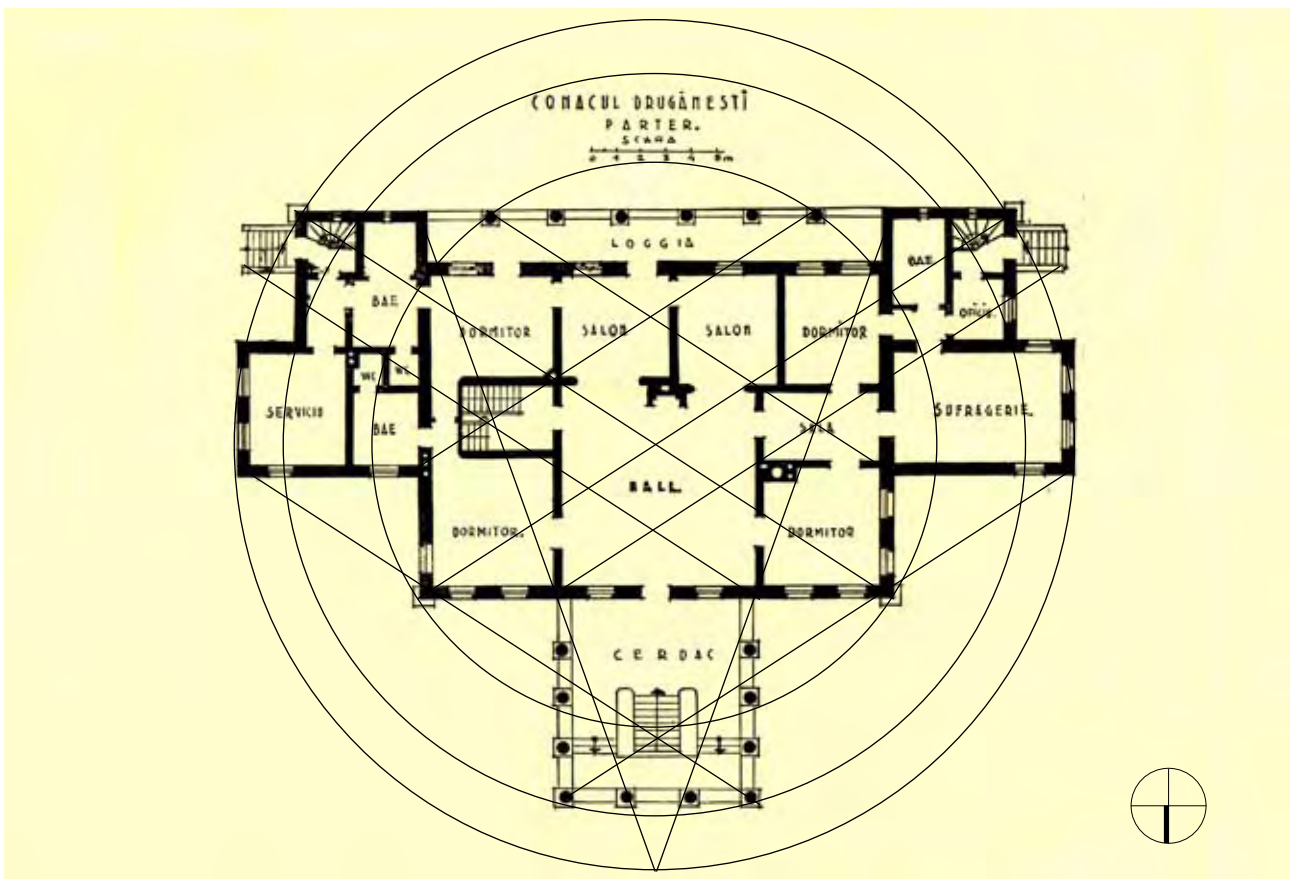
¹⁰⁵⁷ Vgl. Păcurariu/Pandele 2005 op. cit.; vgl. a. VA, Kap. 3.5.4, Anm. 407.

¹⁰⁵⁸ Palladio hat den Portikus der *Villa Foscari* (ca. 1558-1560) rechteckig vorgesehen, doch genügend groß dimensioniert, damit er bequem als Aufenthaltsraum im Freien dienen kann (vgl. u. a. Beltrami 2001, S. 176-179; Constant 1993, S. 183-84).

¹⁰⁵⁹ Vgl. GMC, *Simetria* VII, 1946, o. S.



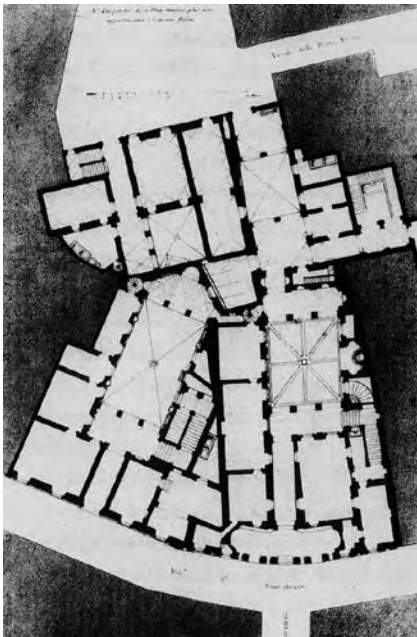
341. GMC, *Konak Drugănești* (1939-1946), Nordansicht. Proportionsstudie vom Verfasser auf der Grundlage einer Zeichnung von GMC.



342. GMC, *Konak Drugănești* (1939-1946), Grundriss des *piano nobile*. Proportionsstudie vom Verfasser auf der Grundlage einer Zeichnung von GMC.



343. Baldassare Peruzzi, *Palazzo Massimo alle Colonne*, Rom (ca. 1533-1536). Eingangsfassade.



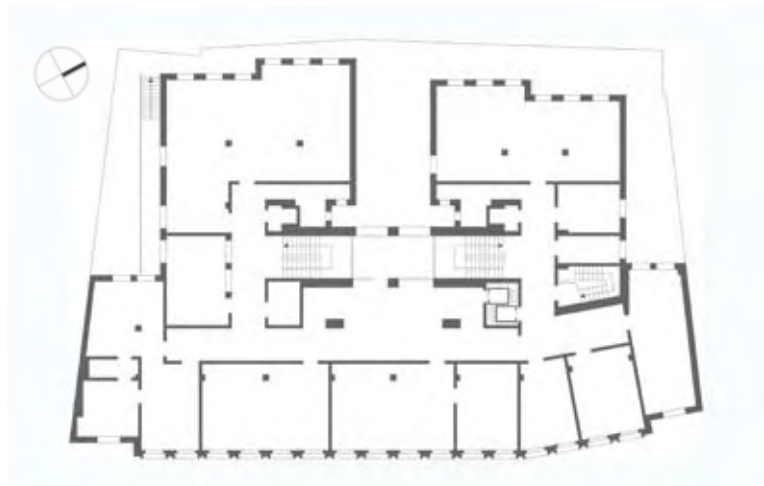
344. Baldassare Peruzzi, *Palazzo Massimo alle Colonne*, Rom (1533 bis ca. 1536). Grundriss des Erdgeschosses, o. M.



346. GMC, *Bürogebäude*, Vasile Lascăr Straße 5-7, Bukarest (1945-1947). Lageplan M. 1: 2500.



345. GMC, *Bürogebäude*, Vasile Lascăr Straße 5-7, Bukarest (1945-1947), (WV, W 89). Eingangsfassade.



347. GMC, *Bürogebäude*, Vasile Lascăr Straße 5-7, Bukarest (1945-1947). Grundriss des ersten bis dritten Obergeschosses, M. 1: 500. Abb. 345-347 vom Verfasser.

Unter GMCs von 1945 bis 1947 realisierten Projekten, ragen zwei Bürobauten heraus, die im Auftrag der Rentenanstalt der Elektrizitäts- und Gasversorgungsgesellschaft in Bukarest entstehen.¹⁰⁶⁰ Die beiden weitgehend mit rotem Klinker und Sandstein verkleideten Bauten fügen sich kräftig in die Stadttextur ein, folgen aber dem Straßenverlauf und nehmen durch die Rückstaffelung der letzten Obergeschosse auf die vorhandene Bebauung Rücksicht. Besonders der Bau an der Vasile Lascăr Straße fällt auf. Über einem Klinkersockel krägt eine dreigeschossige Fassadenfront aus, deren hochformatige Sandsteinpaneele entsprechend dem Goldenen Schnitt unterteilt sind.¹⁰⁶¹ Die letzten Obergeschosse sind zurückgestaffelt. Die Hauptfassade bestimmt das urbane Umfeld, indem sie den Verlauf der schmalen Straße mit einer bemerkenswerten Rundung nachzeichnet. Sie und der markante Haupteingang erinnern an Baldassarre Peruzzi's (1481-1536) *Palazzo Massimo alle Colonne* in Rom,¹⁰⁶² ein Gebäude, das GMC gewiss gekannt hat.¹⁰⁶³ Auch Bauten von Hans Hertlein könnten GMC inspiriert haben.

Lehrbarkeit – Kunstakademie, Polytechnikum, Architekturhochschule

Im Sommer 1942 beruft die Bukarester Kunstakademie GMC zum ordentlichen Professor für Darstellende Geometrie.¹⁰⁶⁴ An zwei anderen Hochschulen der Hauptstadt wird er Honorarprofessor: im Frühjahr 1942 stellvertretender Professor für Geschichte und Theorie der Architektur an der Architekturhochschule,¹⁰⁶⁵ vermutlich Ende 1944 Professor für Landschaftsarchitektur am Städtebau-Institut des Polytechnikums.¹⁰⁶⁶

GMCs erste Vorlesung an der Architekturschule gilt dem zweijährigen Grundstudium. Er behandelt die Baugeschichte vom alten Ägypten bis Vitruv. Der letzte Abschnitt der Vorlesung ist den *Zehn Büchern* Vitruvs gewidmet.¹⁰⁶⁷



348. Atelier an der Bukarester Kunstakademie (Aufnahme vor 1943).

¹⁰⁶⁰ Vgl. VA, WV, W 89, W 90.

¹⁰⁶¹ Vgl. u. a. Celac/Carabela/Marcu-Lăpădat 2005, S. 34.

¹⁰⁶² Vgl. u. a. Hans W. Hubert, *Palazzo Massimo alle Colonne*. In: Strunck 2007, S. 238-240. Die Bauarbeiten am Palazzo beginnen um 1533 und werden nach Peruzzi's Tod (1536) zu Ende geführt.

¹⁰⁶³ Die 1818 in Paris erschienene Monografie des *Palazzo Massimo* könnte GMC in der Bibliothek der École des Beaux-Arts gelesen haben (vgl. F. T. Suys/L. P. Haudebourt, *Palais Massimi à Rome*. Paris 1818; s. a. Abb. 344). Den Hinweis verdanke ich Hans W. Hubert (s. VA, Kap. 3.9.2, Anm. 1062).

¹⁰⁶⁴ Vgl. GMC-Brief an Sanda Cantacuzino, Bukarest, 19. März 1942, AMLSC; CNSAS, MAI, Dos. Nr. 7279/GMC, Nr. 5264, AV mit Unterschrift GMCs, 3. März 1948; VA, Kap. 3.7.3, Anm. 865.

¹⁰⁶⁵ Vgl. GMC-Brief an Sanda Cantacuzino, Bukarest, 14. Juli 1942, AMLSC; CNSAS op. cit.

An der Architekturhochschule dürfte Grigore Ionescu,* der Inhaber des Lehrstuhls für Architekturgeschichte, darauf hingewirkt haben, dass für GMC das Lehrgebiet *Geschichte und Theorie der Architektur* eingerichtet wird.

*Grigore Ionescu (1904-1992) wird nach einem Architekturstudium in Bukarest (1924-1930) Dozent an der dortigen Architekturschule (1935-1942). Seine Bauten und Schriften über rumänische Architektur, besonders die 1937 erschienene Synthesedarstellung, qualifizieren ihn 1942 als Leiter des Baugeschichtelehrstuhls (vgl. u. a. Codruța Cruceanu in: Jane Turner 1996, op. cit., Bd. 15, S. 893).

Zu Grigore Ionescus Werken zählen:

Istoria arhitecturii românești din cele mai vechi timpuri până la 1900 [Die Baugeschichte Rumäniens von den Ursprüngen bis 1900]. Bukarest 1937.

Rumänische Bautätigkeit in Siebenbürgen 1919-1940. Sonderabdruck aus *Siebenbürgen*. Bukarest 1943. S. 593-608.

Istoria arhitecturii în România. [Geschichte der Architektur in Rumänien]. 2 Bde. Bukarest 1965.

L'histoire de l'architecture en Roumanie. Bucarest 1972.

¹⁰⁶⁶ Vgl. CNSAS, MAI, Dos. Nr. 7279/GMC, Nr. 5264, AV mit Unterschrift GMCs, 3. März 1948.

¹⁰⁶⁷ Brief von Stephan Eleutheriadis an den Verfasser, Rio de Janeiro, 31. Juli 2007.

GMC arbeitet an der Übersetzung der Schriften Vitruvs ins Rumänische. Den fertigen Text vertraut er Grigore Ionescu an, mit dem er 1958 in Jassy den Text bespricht und für die Veröffentlichung vorbereitet (vgl. Gr. Ionescu in GMC/Gr. Ionescu/Costa 1964, S. 18; Patrușiu 1975 b, S. 60, Anm. 5; GMCs Brief an Sanda Cantacuzino, Bukarest, 13. September 1958, AMLSC). Ionescu lässt die Übersetzung vom rumänischen Latinisten Traian Costa überprüfen und veröffentlicht sie 1964. Darin hält er fest, GMC habe die Übertragung aufgrund seines verfrühten Todes nicht beenden können (s. GMC/Gr. Ionescu/Costa 1964, S. 5). Eine Gegenüberstellung der Veröffentlichung von 1964 mit der Übertragung, die GMC der Bibliothek der rumänischen Akademie (BAR) 1947 übergeben hat, widerlegt Ionescus Behauptung (vgl. BAR A-2658 a-e). Das BAR-Exemplar besteht aus dem Text der Übersetzung, Illustrationen, die GMCs Mitarbeiter Paul Marinescu mit angefertigt hat, und einer Vitruv-Einführung. Es handelt sich um Einzelblätter, die maschinengeschrieben oder mit Illustrationen versehen, in stoffüberzogenen DIN-A-4-Kassetten aufbewahrt sind. Die *Einführung in das Studium der Schriften Vitruvs* ist erst 1993 von Zamfira Mihail publiziert worden (s. GMC 1993 a, S. 17-81).



349. Bernard Cassien und Lecomte de Nouy, Bukarester Polytechnikum (1885).



350. *Vitruv. Über Architektur. Präsentiert, übersetzt, mit Anmerkungen und Illustrationen versehen von GMC.* Zweite Mappe des *Vitruv*-Projektes (1947, BAR).

Die Vorlesung ruht methodisch auf drei Pfeilern: nachdem er einen Überblick über das betreffende Thema verschafft, hebt GMC Besonderheiten jenes Themas hervor, die er an der Tafel mit Skizzen von Bauten, Stadtgrundrissen oder Stadtsilhouetten veranschaulicht – gleichsam „Ideogrammen in Grund- und Aufriss“.¹⁰⁶⁸ Geografische Angaben, kulturgeschichtliche Kommentare und Literaturhinweise runden die Vorlesung ab.¹⁰⁶⁹ Mitunter verlässt er die chronologische Vorgehensweise und überspringt Epochen, um Zusammenhänge desto prägnanter darzustellen und die intellektuelle Flexibilität der Studenten zu trainieren.¹⁰⁷⁰ Im Bukarest der Jahre 1942-1948 ist GMCs Haltung als „Epochenskeptiker («deperioidizer»)“¹⁰⁷¹ eine Neuerung.¹⁰⁷²

Die meisten Studenten schätzen die Persönlichkeit,¹⁰⁷³ die stupende Gelehrsamkeit,¹⁰⁷⁴ das scharfe Gedächtnis¹⁰⁷⁵ und die pädagogische Gabe ihres Professors.¹⁰⁷⁶ Scheinbar mühelos,¹⁰⁷⁷ besticht sein Vortrag durch wortreiche Eloquenz, die verständlich bleibt.¹⁰⁷⁸ GMCs Vorlesungen, so Radu Patrulius, gleichen „Kulturbädern“.¹⁰⁷⁹ Manche Studenten sehen darin, besonders während der Übergangsperiode von September 1944 bis Ende 1947, eine Möglichkeit, aus der heranreifenden Schale der kommunistischen Realität auszubrechen, zu der sich die paradigmatischen Umwälzungen der rumänischen Gesellschaft verhärteten.¹⁰⁸⁰ Anderen, die den „Funktionalismus als Stilkonzept“¹⁰⁸¹ bevorzugen, der unmittelbar nach Kriegsende in Rumänien *en vogue* ist,¹⁰⁸² widerstrebt jedoch nicht nur GMCs aristokratische Erscheinung,¹⁰⁸³ sondern auch seine klassische architekturkulturelle Haltung: sie gilt ihnen als überholt, GMC als Traditionalist.¹⁰⁸⁴

1068 Patrulius 1975 b, S. 57.

1069 Op. cit., S. 58.

1070 Vgl. a. VA, Kap. 1, Anm. 30.

1071 Vgl. Erwin Panofsky, *Die Renaissance der europäischen Kunst*. Frankfurt am Main 1979, S. 20.

1072 Patrulius 1975 b, S. 58.

1073 „Er besaß die seltene Gabe, den Menschen, denen er begegnete, das Gefühl zu vermitteln, sich wohl zu fühlen. [...] Seine sanfte moldauische Art drückte sich in großzügigen Gesten und galanter Zuvorkommenheit aus.“ (Patrulius 1975 b, S. 58).

1074 „Als Gelehrter genießt er in den Reihen der Studenten Hochachtung.“ (CNSAS, MAI, Dos. Nr. 7279/GMC, Nr. 5264, Notiz des rumänischen Geheimdienstes *Siguranța* [Vorgängerin der *Securitate*] vom 19. Dezember 1947).

1075 „Alles was er las und sah, auch auf Reisen, konnte er im Gedächtnis behalten“ (Patrulius 1982, S. 93).

1076 Persönliche Mitteilung von Theodora Kitzulescu, ehemalige Studentin GMCs an der Kunstakademie, Bukarest, 24. September 2006.

1077 Als Praktikant in GMCs Büro (s. VA, Kap. 3.7.2, Anm. 803) wird Patrulius erfahren, dass der Professor GMC die Vorlesungen gründlich vorbereitet (s. Patrulius 1975 b, S. 57).

1078 „Er war ein Magier des Wortes und der Zeichnung: deutlich artikulierte Ideen, die er mit ausdrucksstarken Skizzen ergänzte. Er war weder auf Notizen noch auf Informationsbroschüren, Bücher, Filme oder Dias angewiesen. Auf einer schlichten Bühne – mit Podium, Pult und Tafel – erweckte er vor unseren Augen längst vergangene Welten zum Leben.“ (Patrulius 1975 b, S. 58).

1079 Patrulius 1975 b, S. 57.

Die Studienordnung der Bukarester Architekturschule hat für die 2-stündige Vorlesung nach einer Stunde eine Pause vorgesehen. Nicht selten sollen Studenten GMC gebeten haben, die Vorlesung durch die Pause hindurch fortzusetzen (Patrulius 1982, S. 93).

1080 Dan Corneliu spricht von „Stunden des Schwebens“, gewissermaßen „auf einem fliegenden Teppich“ (persönliche Mitteilung von Dan Corneliu, Konstantza, 19. September 2006). Stephan Eleutheriadis* berichtet von „Traumstunden, in denen wir die uns umgebende Realität vergaßen“ (Brief an den Verfasser, Rio de Janeiro, 31. Juli 2007).

*Stephan Eleutheriadis, geb. 1922, rumänischer Maler und Architekt. Architekturstudium in Bukarest 1942-1948 u. a. bei GMC. Als Maler Autodidakt, Freundschaft mit Mac Constantinescu, Paul Miracovici und GMC. Seit 1951 als Architekt und Maler in Brasilien tätig.

Zu Eleutheriadis vgl. u. a. Grigorescu 2005, S. 211; Ionel Jianu in: Jianu et al. 2005, S. 72.

1081 Paul Zucker, *Die paradoxe Entwicklung der Architekturtheorien zu Beginn der Modernen Architektur*. In: *archithese* 2/1987, S. 30.

1082 Vgl. u. a. Eugenia Greceanu, *Sovietizarea învățământului de arhitectură* [Die Sowjetisierung der Architekturausbildung]. In: Uniunea arhitecților din România (Hrsg.): *Arhitecți în timpul dictaturii. Amintiri*. [Architekten in Zeiten der Diktatur. Erinnerungen]. Bukarest 2007, S. 111-142.

1083 Sie zeigt sich etwa in der eleganten und abwechslungsreichen Kleidung, aber auch in einer gewissen Distanz, die er zu den Studenten grundsätzlich wahrte. So vermenget GMC die Erläuterung fachlicher Erfahrungen, die er auf früheren Studienreisen gesammelt hat, nicht mit der Darstellung persönlicher Erlebnisse (vgl. Anghel Marcu 1993, S. 8; Patrulius 1975 b, S. 58).

1084 Persönliche Mitteilung von Ion Mircea Enescu, Bukarest, 5. September 2006.

Publizistik

GMC gibt weiterhin *Simetria* heraus, verfasst die erste Übersetzung der *Zehn Bücher* Vitruvs ins Rumänische und bereichert sie mit einer Einführung, beteiligt sich von 1944 bis 1947 substantiell an der linksliberalen Zeitschrift *Viața românească*¹⁰⁸⁵ und bietet in Essays sowie in öffentlichen Vorträgen Beiträge zu einer Strategie des Wiederaufbaus an.¹⁰⁸⁶

Angesichts der zwei aufeinander folgenden Phasen „ideologischen Frostes“¹⁰⁸⁷ gewinnen GMCs Haltung und manche seiner Schriften auch eine subversive Brisanz.¹⁰⁸⁸ Der Essayband *Despre o estetică a reconstrucției* [Anmerkungen zu einer Ästhetik des Wiederaufbaus] wird zwar 1947 gedruckt, gelangt aber infolge der Machtfestigung des kommunistischen Regimes Ende 1947 nicht in den Buchhandel.¹⁰⁸⁹ Zu Beginn noch belächelt,¹⁰⁹⁰ entwickelt sich *Simetria* im Nachkriegsrumänien der Jahre 1945 bis 1947 zu einer kulturellen Autorität.¹⁰⁹¹ GMCs Zeitschrift bildet während der Antonescu-Diktatur,¹⁰⁹² der sie sich „in keiner einzigen Zeile ihrer acht Ausgaben beugt“, eine kulturelle Oase. *Simetria* drückt auch einen Zug des humanitären Einsatzes GMCs aus, der sich auch für seine jüdischen Freunde Simon Bayer, Mihail Sebastian und Tudor Vianu einsetzt.¹⁰⁹⁴ Während Vianu an *Simetria* mitarbeitet,¹⁰⁹⁵ hält Sebastian in seinem Tagebuch ein Abendessen bei GMC fest, das ihn in eine „Stadt voller Bücher, Kunst und freundlich gesinnter Menschen“¹⁰⁹⁶ versetzt.



351. GMC, *Anmerkungen zu einer Ästhetik des Wiederaufbaus* (1947).

1085 Vgl. a. VA, Kap. 3.7.4, Anm. 877.

1086 Die wesentlichen Aufsätze und Vortragstexte bündelt der 1947 gedruckte Essayband *Despre o estetică a reconstrucției* [Anmerkungen zu einer Ästhetik des Wiederaufbaus].

1087 Mariana Celac, *Timpul fracturii* [Die Zeit der Brüche]. In: DER [AEW] 2001, S. 105.

1088 Der rumänische Geheimdienst wertet GMCs öffentlichen Vortrag *Die Bildenden Künste in den USA*, den die *Gesellschaft der Freunde der USA* 1946 organisiert, als staatsfeindlichen Versuch, die rumänische Intellektualität gegen das kommunistische Regime zu einigen (vgl. CNSAS, MAI, Dos. Nr. 7279/GMC, Nr. 5264, Einträge vom 20. Februar 1946, 14. Januar 1947).

Unter der Beobachtung des Geheimdienstes steht GMC bereits seit 1935 (CNSAS, op. cit., Bericht Nr. 5399 des Kommissariats Băilești, Dolj vom 20. August 1935).

1089 Vgl. Mariana Celac 2001 op. cit., S. 105.

1090 „Avec l’ami Doicescu, je continue à faire paraître *Simetria*. Les gens se moquent de nous mais nous n’en avons cure.“ (GMC-Brief an Sanda Cantacuzino, Bukarest, 30. Januar 1941, AMLSC).

1091 „La revue artistique [*Simetria*] que j’ai fondée au moment de ton départ est devenue fort importante.“ (GMC-Brief an Sanda Cantacuzino, Bukarest, 7. Juli 1945, AMLSC).

1092 Dass GMC es gelungen ist, *Simetria* auch während der Kriegszeit herauszubringen, dürfte zusammenhängen mit der widersprüchlich-asymmetrischen Unterdrückungspolitik des Antonescu-Regimes. (s. u. a. Ioanid 2000, insbesondere Kap. 10, *Antonescu and the Jews*, S. 271-288, und Kap. 11, *A Summing Up*, S. 289-295). Einerseits hält der rumänische Diktator Ion Antonescu Hitler die militärische, wirtschaftliche und in hohem Grade die ideologisch-antisemitische Bündnistreue. Andererseits duldet er Freimaurer und die Bestrebungen der bürgerlichen Opposition um Iuliu Maniu und König Michael, geheime Friedensverhandlungen mit den Alliierten anzubahnen (u. a. über Barbu Știrbey, einem Onkel Sanda Cantacuzinos). Er pflegt auch die Bekanntschaft mit dem Bukarester Chef-Rabbiner Dr. Wilhelm Filderman – in Bukarest rettet dies vielen Juden das Leben, trotz Repressalien wie Arbeitsdiensten. Im Rest des Landes, insbesondere in der Bukowina, in Bessarabien und an der Ostfront werden Juden und Regimegegner *in situ* oder in Konzentrationslagern umgebracht. Von den rund 756.000 Juden, die 1930 in Rumänien leben, sterben bis Ende des Zweiten Weltkriegs etwa 381.000 (vgl. Ioanid 2000, S. 289).

Zur Aufarbeitung des Holocaust in Rumänien vgl. u. a. Radu Ioanid, *The Holocaust in Romania. The Destruction of Jews and Gypsies under the Antonescu Regime, 1940-1944*. Chicago 2000; Prost 2006, S. 15.

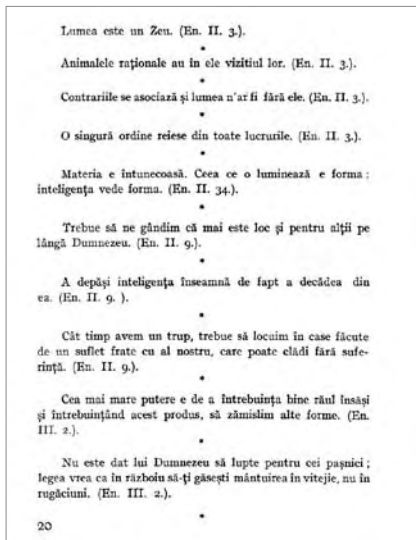
1093 Vgl. a. Patrușiu 1975 b, S. 56.

1094 GMC gehört zu den wenigen öffentlichen Intellektuellen, die sich für Juden einsetzen. Bei der Stadt Bukarest fordert er z. B., dass sie von der Zwangsarbeit befreit werden (vgl. CNSAS, MAI, Dos. Nr. 7279/GMC, Nr. Personenkartei, Eintrag Nr. 50.456/12482/42, 12166 vom 14. Januar 1947).

Ende 1944 wird die Verfolgung von Faschisten und Antisemiten durch das kommunistische Regime groteske Züge annehmen. Als Professor der Kunstakademie bekommt GMC einen Fragebogen vorgelegt, der auch die Frage nach seinem Verhältnis zu Juden beinhaltet. GMC beantwortet sie trocken: „Die Freunde, die ich gehabt habe, habe ich behalten.“ (Pelin 2005, S. 403).

1095 Tudor Vianu ist Mitherausgeber der *Simetria* V-VIII und steuert etliche Artikel bei, darunter: *Admirație* [Die Bewunderung]. Aus der Reihe *Wörterbuch*. In: *Simetria* III, 1940-1941, S. 89-91; *Formă* [Die Form]. Op. cit., S. 91-95; «*Gogenos*» und «*Gignomenon*». Op. cit., S. 95-100.

1096 Sebastian 2005, S. 450-451. Der Eintrag vom 16. März 1941 liest sich wie ein Kommentar zu Peter Weiss’ Roman *Ästhetik des Widerstandes* (Frankfurt am Main 1988). Zu Peter Weiss vgl. u. a. Arnd Beise/Jens Birkheimer/Michael Hofmann (Hrsg.), *Diese bebende, zübe, kühne Hoffnung. 25 Jahre Peter Weiss «Die Ästhetik des Widerstands»*. St. Ingbert 2008.



352. Aphorismen aus Plotins *Enneaden*.

In: *Simetria VII*, 1946, S. 20 (s. a. VA, Anm. 1101).

In jener Zeit nistet sich auch „eine Obsession der Anspielungen“¹⁰⁹⁷ ein, die in Osteuropa manchen publizistischen Widerstand bis Ende der 1980er Jahre kennzeichnen wird. Unter diesem Blickwinkel betrachtet, ließen sich in *Simetria* manche Momente stillen Protestes finden. So könnte einer der Aphorismen Plotins, die GMC für *Simetria VII* aussucht, gelesen werden als Widerstand gegen die „Sklavenschaft des Geistes in totalitären Staaten“¹⁰⁹⁸ und damit gegen die antiintellektuelle Einstellung, die das kommunistische Regime fördert:¹⁰⁹⁹ „[Ü]ber den Geist hinauszugehen, bedeutet sofort, aus dem Geist herauszufallen.“¹¹⁰⁰

Im Rückblick läßt sich GMCs publizistische Tätigkeit der Jahre 1942 bis 1947 als Versuch betrachten, in einer Zeit existentieller Unsicherheit architektonische und kulturelle Ordnungsmuster auf klassischen Grundlagen der europäischen Kultur anzubieten¹¹⁰¹ – insbesondere Vitruv, Plotin und Goethe gehören dazu. Auf europäischer Ebene läßt sich Vergleichbares etwa für die *Historien* von Herodot ausmachen, die der Geisteswissenschaftler Seweryn Hammer Mitte der 1940er Jahre ins Polnische überträgt.¹¹⁰² Als Beispiel könnte auch die zwölfteilige Vorlesungsreihe dienen, mit der José Ortega y Gasset¹¹⁰³ in den Jahren 1948 und 1949 die Gründung seines Madriler *Instituto de Humanidades* begleitet.¹¹⁰⁴

1097 Siehe u. a. die Aussage des polnischen Journalisten Ryszard Kapuściński über die späten 1940er und frühen 1950er Jahre: „[D]amals herrschte eine Obsession der Anspielungen, sie beherrschte unser ganzes Denken, unser Sehen und Lesen. Jedes Wort nahm auf etwas Bezug, jedes besaß einen versteckten Sinn, einen doppelten Boden, eine verborgene Aussage, in jedem war etwas kodiert, geschickt chiffriert.“ (Kapuściński 2007, S. 11).

1098 Karl Jaspers, *Vorwort* zu Milosz 1953, S. 7.

1099 Vgl. z. B. Bertrand Russell: „Wir finden bei Marx, wie allgemein im kommunistischen Denken, eine ungebührliche Verherrlichung der Handarbeit im Gegensatz zu den Geistesarbeitern.“ (*Scylla und Charybdis*. In: Russell 2002, S. 121). Im Findbuch der GMCs Bibliothek findet sich eine französische Ausgabe eines Russell-Werks: *Essais sceptiques*.

Das Jahr 1948 markiert einen Höhepunkt in der „Agonie des rumänischen Kulturlebens“ (Greceanu 2007 op. cit., S. 126): dazu gehören die Streichung der westlichen Fremdsprachen aus dem Schulunterricht, die Schließung des Italienischen Kulturinstituts und die Verhaftung von Besuchern des Institut Français oder der Amerika-Bibliothek (ebd.). Vgl. hierzu a.:

Alice Voinescu, *Journal*, Bukarest 1997.

Roland Barthes,* *Politisisation de la Science en Roumanie*. Brief vom 21. Juli 1949 an den französischen Außenminister (Direction Générale des Relations Culturelles). In: Annie Guénard, *De la reconstruction à l'éviction. Entre 1944 et 1949, une politique culturelle française en Europe centrale et orientale confrontée à l'organisation du Bloc communiste*. In: *Matériaux pour l'histoire de notre temps*. Nr. 36, Oktober-Dezember 1994. *Champs nouveaux de recherche*. S. 26-27. Darin hebt Barthes auf das *Feindbild Kosmopolitismus* ab, das im Rumänien jener Jahre vom kommunistischen Regime propagiert wird: „La propagande stalinienne procède volontiers par le lancement d'un «thème» signifié par un mot-type et imprimé dans les consciences, sans désespérer, par tous les moyens possibles. [...] La campagne très ample menée contre [...] le «cosmopolitisme» dans la science, atteint ou va atteindre bien des savants roumains.“

*Roland Barthes ist Ende der 1940er Jahre als Kulturattaché an der Französischen Gesandtschaft in Bukarest tätig (vgl. u. a. Guénard 1994 op. cit., S. 26).

1100 *Enn.* II 9[33] 9, 52. Zit. n. Plotin 2001, S. 223. Die rumänische Übersetzung lautet: „*A depăși inteligența înseamnă de fapt a decădea din ea.*“ (*Simetria VII*, 1946, S. 20). GMC bietet die Auswahl plotinischer Aphorismen in *reiner* Form dar, ohne Einleitung und Anmerkungen.

1101 In diesem Zusammenhang könnte auch ein Buchprojekt GMCs von 1942 genannt werden:

„*Evasion*. C'est un voyage imaginaire dans le monde mouvant et contradictoire des idées. [...] Je finise la mise au point de mon livre *Evasion*, qui a deux chapitres: 1) *Le voyage* et 2) *La fête à Malcontenta*. Il paraîtra avec un hippocampe dessiné sur la couverture par Militza [Pătrașcu].“

(Briefe an Sanda Cantacuzino, Bukarest, 19. März 1942; 14. Juli 1942, AMLSC).

Es ist unbekannt, ob das Buch gedruckt worden ist.

1102 Das Buch erscheint erst nach Stalins Tod 1954 (vgl. Ryszard Kapuściński, *Meine Reisen mit Herodot*. München/Zürich 2007, S. 10 f.).

1103 Im Findbuch der Bibliothek GMCs ist ein Werk von Ortega y Gasset (1883-1955) verzeichnet: *Essais espagnols*. Paris 1932.

1104 Vgl. José Ortega y Gasset, *Eine Interpretation der Weltgeschichte. Rund um Toynbee*. München 1964.

Ortega y Gasset betitelt die Vorlesungsreihe „Über eine neue Interpretation der Weltgeschichte (Kritische Erläuterungen zu A. Toynbee, *A Study of History*).“ Über die Ankündigung hinausgehend, liefert Ortega y Gasset eine „Analyse des in der Illegitimität konstituierten Lebens. Dafür haben wir zwei gigantische Beispiele: die Zeiten des Niedergangs der römischen Republik und die Zeiten, in denen wir selbst leben.“ (Ortega y Gasset 1964, S. 171). Ortega y Gasset's Beitrag von 1948/1949 zur Klärung der „augenblicklichen Krise [...] ist eine radikale Analyse und gleichzeitig ein Vorschlag zu einer Reform des Geisteslebens, durch welche das Leben unserer Zeit Angst und Unsicherheit überwinden kann.“ (Gotthold Müller in Ortega y Gasset 1964, S. 7). Vgl. a. Rockwell Gray, *The Imperative of Modernity. An Intellectual Biography of José Ortega y Gasset*. Berkeley etc. 1989, S. 321f.

3.9.3 Hoffnung auf Demokratisierung (1944-1947)

Gleichzeitig lässt GMC die Beziehung zu westlichen Diplomaten und Intellektuellen nicht abreißen. Zu ihnen gehören der englische Journalist Chollerton,¹¹⁰⁵ die englischen Diplomaten Eddy Boxshall¹¹⁰⁶ und Sir John Rougetel,¹¹⁰⁷ René de Weck¹¹⁰⁸ (der Schweizer Gesandte in Bukarest), Michel Dard, Jean Mouton¹¹⁰⁹ und Philippe Rebeyrol¹¹¹⁰ (allesamt vom Bukarester *Institut Français*) sowie die französische Pianistin Monique de la Bruchollerie.¹¹¹¹

Als sich ab 1946/1947 die politische und wirtschaftliche Lage dramatisch verschlechtert,¹¹¹² schwindet auch die Hoffnung auf eine demokratische Neuerung Rumäniens nach westlichen Maßstäben dahin.¹¹¹³

1105 Chollerton hält sich als Korrespondent der *Morning Post* ein knappes Jahr in Rumänien auf. (GMC-Brief an Sanda Cantacuzino, Bukarest, 7. Juli 1945, AMLSC).

1106 Vgl. GMCs Brief an Sanda Cantacuzino, Bukarest, 16. August 1946, AMLSC.

„Colonel Eddy Boxshall, senior member of SOE“ (Porter 1989, S. 139), verheiratet mit Elise Știrbey, einer Schwägerin GMCs (persönliche Mitteilung von Marie-Lyse Cantacuzino-Ruhemann, London, 30. November 2008).

1107 Sir John Helier Le Rougetel (1894-1975), britischer Diplomat, u. a. in Budapest (1920), Tokio (1924), Wien (1928), Den Haag (1935-1937), Bukarest (1939-1940), Moskau (1940). Britischer Gesandter in Bukarest (1944-1946), Teheran (1946) und Brüssel (1950).

Über Le Rougetel vgl. u. a. *Dictionnaire diplomatique*, Bd. 5, o. J. [1954], S. 604.

S. a. GMCs Brief an Sanda Cantacuzino, Bukarest, 4. März 1946 (AMLSC): „J’espère que tu verras les Le Rougetel. [...] C’était de vrais amis et de plus charmants. Lui est d’une très prenante intelligence, profonde et perspicace. Sa conversation est pleine de pittoresque et de vues originales. Il connaît parfaitement la Roumanie et la comprend avec toutes ses déficiences. Mais il sait aussi ce dont elle est capable dans ce coin de l’Europe.“

1108 Vgl. de Weck 2001, S. 247, 467.

René de Weck (1887-1950), Schweizer Schriftsteller und Diplomat. Studien in Fribourg, Paris und München. Diplomat in London und Paris, ab 1933 Schweizer Gesandter in Griechenland, Jugoslawien und anschließend in Rumänien (bis 1945). Die Schweizer Gesandtschaft wird 1944 nach Mogoșoaia ausgelagert. Freundschaft mit Grigore Gafencu u. Marthe Bibesco.

Vgl. u. a. de Weck 2001; Taylor 1935, S. 1063; <http://www.dodis.bar.admin.ch>.

1109 Jean Mouton, französischer Essayist. Zuerst Vize-Direktor (1938-1940), anschließend Direktor des Bukarester *Institut Français* (1940-1946), daraufhin Direktor des Stockholmer *Institut Français* und Kulturattaché an der Französischen Botschaft in Ottawa und London. Werke u. a.:

Marcel Arland/Jean Mouton, *Entretiens sur André Gide*. Paris/La Haye 1967.

Michèle Leleu/Jean Mouton/Paul Valéry, *Cahiers Charles du Bos*, Nr. 17. Neuilly-sur-Seine 1973.

Zu Mouton vgl. u. a. Jean Mouton, *Journal de Roumanie*. Lausanne 1991.

1110 Vgl. u. a. CNSAS, MAI, Dos. Nr. 7279/GMC, Nr. 5264, Entscheid Nr. 549/33 von 1948.

Philippe Rebeyrol, Direktor des Bukarester *Institut Français* vom Herbst 1946 bis 1949 (vgl. u. a. Annie Guénard 1994 op. cit., S. 22).

1111 Vgl. u. a. GMC-Brief an Sanda Cantacuzino, Bukarest, 7. Juli 1947, AMLSC.

Monique de la Bruchollerie (1915-1972), französische Pianistin und Klavierprofessorin. Studien in Paris, Dresden und Wien. Ab 1933 Konzerte u. a. in Frankreich, Österreich, Polen, Rumänien und in den USA. Gewinnerin mehrerer Klavierwettbewerbe 1936-1938. Zu Beginn der 1950er Jahre gilt sie als „Pianistin der ersten Stunde“. Zusammenarbeit mit Dirigenten wie Sergiu Celibidache und Herbert von Karajan. Während einer Rumänien-Tournee 1969 erleidet sie einen schweren Autounfall, der ihre aktive Laufbahn beendet. Zu de la Bruchollerie vgl. u. a. Harden/Willmes 2008, S. 105-107.

1112 Wie in den anderen Staaten, die Ende des Zweiten Weltkriegs in den Machtbereich der Sowjetunion geraten, schwächen Reparationszahlungen und Fabrikdemontagen die Wirtschaft. Zwangskollektivierung, Verstaatlichung und Auflösung der freien Berufe zerschlagen schließlich die marktwirtschaftliche Struktur. Der nach sowjetischem Vorbild forcierte Ausbau der Schwerindustrie geht zulasten der Agrarversorgung und senkt den Lebensstandard. Ein Umschwung ist erst Mitte der 1950er Jahre zu verzeichnen, als der wirtschaftliche Druck, den die Sowjetunion ausübt, spürbar nachlässt. Die Sovrom-Unternehmen, die die Ausbeutung von Bodenschätzen besorgen, werden 1954 aufgelöst. 1956 werden die Kriegsschulden annulliert. Siehe hierzu u. a. Klein/Göring 1995, S. 99-100.

1113 Vgl. GMCs Brief an Sanda Cantacuzino, Bukarest, 7. April 1946 (AMLSC):

„Il n’est pas exclu que l’on essaye de nous obliger à faire un voyage en Sibérie. Jusqu’à la conférence de Moscou, cet hiver,* nous avions gardé quelque espoir. Nous savons maintenant que la charte de l’Atlantique n’est qu’une pièce de littérature, signée dans un moment de désarroi. Nous savons aussi que la Roumanie ainsi que toute l’Europe centrale et orientale restera quasi-annexée à l’U.R.S.S. Le jour où la domination russe prendra fin, la Roumanie aura disparu depuis longtemps. Elle est soumise à un sabotage méthodique et féroce, à un appauvrissement qui a pris, ces dernières semaines, un rythme accéléré; ses institutions sont supprimées ou muselées les unes après les autres et la dictature prolétaire, aidée par toute la racaille de notre société, [...] éteint l’une après l’autre les veuilleuses de l’esprit qui osaient encore se manifester timidement.“

*Die Konferenz der Alliierten findet im Dezember 1945 statt (vgl. u. a. Völkl 1995, S. 167).



353. Monique de la Bruchollerie, Konzertaufnahmen. *Legendary Treasures*, Vol. 1 (Doremi-CD).



354. König Michael I. von Rumänien (geb. 1922) mit einem Fotografen der US-Army. Schloss Peleş, Südkarpaten (Aufnahme 1947).

GMC fühlt sich zusehends fremder im eigenen Land.¹¹¹⁴ Zwar wird er als Demokrat geachtet, steht aber unter grundsätzlichem Verdacht.¹¹¹⁵ Doch die Bemühungen der kommunistischen Groza-Regierung,¹¹¹⁶ GMC ideologisch zu vereinnahmen, prallen an ihm ab:

„Mais je ne puis jouer la comédie marxiste comme d’autres,^[1117] je ne puis me mettre à la solde des Russes; et rester libre, tel que je le suis encore, est le jeu le plus hasardeux. On ne veut à aucun prix de nous ici.“¹¹¹⁸

1114 Siehe GMCs Brief an Sanda Cantacuzino, Bukarest, 4. März 1946, AMLSC:

„Ici, la pression morale continue malgré les promesses de liberté qui viennent de toute part. Je ne vois pas encore poindre le jour de te rejoindre. Je fais partie de la catégorie de ceux que l’on tolère à la rigueur, mais que l’on suspecte beaucoup. Faisant partie de la résistance à la Russie, je dois attendre que cette résistance triomphe. [...] La nation est presque unanimement groupée dans l’esprit de résistance autour du Roi. La minorité de ceux qui n’espèrent plus la liberté, qui la combattent et préconisent une soumission inconditionnée aux Slaves, sont groupés autour du parti communiste, qui est impopulaire, mais armé et soutenu par les Russes.“

Vgl. a. die Einschätzung der rumänischen Philosophin Alice Voinescu:

„Georges Cantacuzino, ein Mensch zivilisierter Zeiten. Die Begegnung mit ihm hat mir gut getan, er ist ein Aristokrat im wahrsten Sinne des Wortes, ein Kulturmensch. Ob dieser Menschenschlag die Zeiten, die wir nun durchmachen, überleben wird? Vor allem, wird es ihm noch gelingen, seine Zeitgenossen zu erreichen? Welchen Sinn kann das Leben eines solchen Menschen in unserer Welt entfesselter Leidenschaften noch erhalten? [...] Denn zwischen G. Cantacuzinos Wesen und dem Phänomen der Revolution besteht ein grundsätzlicher Widerspruch.“

(Alice Voinescu, *Journal*. Bukarest 1997, S. 482. Eintrag vom 12. Dezember 1944).

Zu Alice Voinescu vgl. u. a. Anne-Marie Cassoly, *Alice Voinescu (1885-1961): une philosophe roumaine amie de la France*. In: *Études Danubiennes*, 1997, Bd. 12, Nr. 2, S. 85-96; Andrei Pleşu, *Jurnalul doamnei Alice Voinescu* [Das Journal von Frau Alice Voinescu]. In: *Dilema Veche*, 6. Jg., Nr. 268, Bukarest, 3. April 2009.

1115 „Nous autres qui ne sommes pas enrégimentés dans un parti d’extrême gauche, et qui gardons encore quelque illusion sur la liberté et la dignité humaine, sommes des espèces d’otages ayant chacun de nous un dossier à la police qui peut être ouvert n’importe quand pour provoquer un scandale politique, lourd d’accusation. Et encore je ne dois pas me plaindre. Les nombreux amis que j’ai dans les cadres de l’actuel gouvernement me rendent la vie possible. Je ne suis pas considéré, à proprement parler, comme un réactionnaire, mais mon esprit libre fait froncer maint sourcils, en commençant par ceux de Sandu [Rosetti].“

(GMC-Brief an Sanda Cantacuzino, Bukarest, 16. August 1946, AMLSC).

1116 Die Regierung von Petru Groza gewinnt die Parlamentswahlen vom 19. November 1946 mit massivem Wahlbetrug. Es sind die ersten Wahlen seit 1937, die, gemäß der Moskauer Alliiertenkonferenz von 1945, freie Wahlen sein sollten. Vor den Wahlen noch setzt Groza dem verwunderten US-amerikanischen Rumänienvertreter Berry auseinander, „[...] die Anglo-Amerikaner [...] dachten (bei der Besprechung in Moskau im Dezember 1945) an freie Wahlen, wie sie in England oder Amerika abgehalten wurden, während die Russen an freie Wahlen dachten, wie sie in Rußland abgehalten wurden. Angesichts der Präsenz der russischen Armee in Rumänien werden die bevorstehenden Wahlen voraussichtlich nach der russischen Interpretation von freien und unbehinderten Wahlen abgehalten.“ (Zit. n. Völkl 1995, S. 167)

Vgl. a. N. P. Comnène, *Roumanie*. In: *Dictionnaire diplomatique*, Bd. 4, o. J. [1948], S. 964.

1117 Manche Freunde und Architektenkollegen GMCs ziehen es vor, mit der neuen Regierung zusammenzuarbeiten.

Octav Doicescu wird 1947 Mitglied „im ersten Planungskollektiv“ Rumäniens. Entfaltet weiterhin eine rege Tätigkeit als Architekturprofessor und Architekt im Staatsdienst. Erhält zahlreiche Ehrungen: u. a. den Orden *Stern der Republik*, 4. Klasse (1959), den Orden *Vordienste in den Wissenschaften* 1. Klasse (1971). Er wird Vize-Präsident (1965) und Ehrenvorsitzender des *Bundes rumänischer Architekten* (1971) sowie Mitglied der *Rumänischen Akademie* (1976) (vgl. u. a. Derer 1983 op. cit., S. 12 f.). Zu Doicescu s. a. VA, Kap. 3.7.1, Anm. 827.

Duiliu Marcu bleibt Professor an der Bukarester Architekturschule und wird 1955 als zweiter Architekt nach Petre Antonescu Mitglied der *Rumänischen Akademie*. In seiner Monografie gibt Marcu keine Hinweise auf die Zusammenarbeit mit GMC – auch im Fall des Bukarester Stadtentwicklungsplans fehlt GMCs Name (vgl. Marcu 1960, S. 608). Zu Marcu s. a. VA, Kap. 3.7.1, Anm. 826.

Alexander Rosetti (1895-1990) wird Rektor der Universität Bukarest und ab 1948 Mitglied der Rumänischen Akademie (vgl. u. a. *Dictionar enciclopedic*, Bd. 6, 2006, S. 196; Guénard 1994, S. 27).

Rosetti verspricht GMC, ihm beim Ausreiseversuch zu helfen, läßt ihn aber im Stich (vgl. GMCs Brief an Sanda Cantacuzino, Bukarest, 7. Juli 1947, AMLSC).

1118 GMC-Brief an Sanda Cantacuzino, Bukarest, 7. April 1946, AMLSC.

Über die Einstellung von Intellektuellen zu Diktaturen siehe u. a.:

Julien Benda, *Der Verrat der Intellektuellen*. München/Wien 1978. GMC erwähnt Bendas Buch positiv in einem knappen Kommentar zu einem Cocteau-Buch (in: *Simetria I*, 1939, S. 78).

Czeslaw Milosz, *Verführtes Denken. Mit einem Vorwort von Karl Jaspers*. Köln/Berlin 1953.

Ralf Dahrendorf, *Versuchungen der Unfreiheit. Die Intellektuellen in Zeiten der Prüfung*. München 2006.

3.9.4 Gefängnisaufenthalte (1948-1954)

Das Land zu verlassen, fällt ihm dennoch schwer.¹¹¹⁹ „La Roumanie était la création politique d’une élite très libre. Cette élite, c’était nous. Nous et tous ceux que nous avons formés à notre école disparus,¹¹²⁰ la Roumanie n’est plus qu’un ghetto au service des Soviets. C’est pourquoi nous devons être supprimés, comme fortunes, comme représentants de la culture et enfin de compte comme individus.“¹¹²¹

Der Versuch, seine Familie in Großbritannien offiziell zu besuchen, scheitert. Nach zermürbenden Monaten des Wartens erhält er den rumänischen Pass und das britische Einreisevisum. Das russische Visum wird ihm verweigert.¹¹²² Vereinsamt,¹¹²³ versucht er zu fliehen,¹¹²⁴ wird aber verraten.¹¹²⁵ In einem Schauprozess¹¹²⁶ wird GMC am 16. Dezember 1948 zu einer fünfjährigen Haftstrafe¹¹²⁷ verurteilt und im Gefängnis von Aiud (Straßburg am Marosch) inhaftiert.¹¹²⁸



355. Posada, ehemaliges Landgut von Marthe und George Bibesco, um 1948 von der französischen Gesandtschaft angemietet.

1119 „Et puis, il est toujours triste de rompre presque cinq siècles de tradition.“ (Brief an Sanda Cantacuzino, Bukarest, 16. August 1946, AMLSC).

1120 „Der 23. August 1944 kennzeichnete für Rumänien den Anfang einer neuen Periode, die in ihrer ideologisch-theoretischen sowie in ihrer praktischen Radikalität und Totalität beispiellos war. Die konsequente und brutale Beseitigung und Vernichtung nahezu der gesamten alten politischen Führungsschicht sucht ihresgleichen in der Vergangenheit Rumäniens.“ (Maner 1997 b, S. 359).

Vgl. a. Romulus Rusan, *Chronologie und Geografie der kommunistischen Unterdrückung in Rumänien. Zählung der zwangsinternierten Bevölkerung*. Bukarest/München 2008; Maria G. Bratianu, *Georges I. Bratianu: L’énigme de sa mort. Les témoignages*. Paris 1988; C. R. Zach: *Politische Prozesse in Rumänien als Taktik der Machtübernahme der Kommunisten: Der Prozess gegen Iuliu Maniu*. In: *Jahrbuch für Geschichte Osteuropas* 37, 1989, Nr. 2, S. 228-249; M. Kroner: *Der letzte Hohenzollern-König. Vierzig Jahre seit der Abdankung Michaels I. von Rumänien*. In: *Südosteuropa-Mitteilungen* 27, 1987, Nr. 2, S. 128-134.

1121 GMC-Brief an Sanda Cantacuzino, Bukarest, 7. April 1946, AMLSC.

1122 GMCs Briefe an Sanda Cantacuzino, Bukarest, 16. August 1946, 2. Februar 1947, AMLSC.

1123 Vgl. z. B. folgenden Passus aus einem verlorenen Brief GMCs an seine Frau, o. D. [um 1947] (persönliche Mitteilung von Marie-Lyse Cantacuzino-Ruhemann, London, 30. November 2008):

„Les naufrages ne sont pas aptes à susciter la méditation. Ne pouvant rien renier je m’isole, ne pouvant rien céder je suis devenu le moine qui porte son cloître en lui au lieu que ce soit le cloître qui l’entoure et le protège. Pour le moment je soigne ma solitude comme un jardin fermé.“

1124 Nachdem die kommunistische Regierung König Michael I. am 31. Dezember 1947 zur Abdankung und Exilierung zwingt (vgl. u. a. Völkl 1995, S. 169-170), fasst GMC den Entschluss, zu fliehen. Mit Freunden und Verwandten will er das Land von Agigea bei Konstantza über den Seeweg nach Istanbul verlassen. Doch der Plan wird verraten, die Fluchtgruppe verhaftet. GMC selbst, einem ausgezeichneten Schwimmer, gelingt es zu entkommen. Er schlägt sich inkognito durch das Land bis in die Karpaten. Sein Ziel: Unterschlupf, vielleicht sogar politisches Asyl zu finden in der ehemaligen Villa von Marthe und Georges Bibesco in Posada, die, inzwischen verstaatlicht, der französischen Gesandtschaft zu Verfügung steht. Unbehelligt kommt er an, wird aber erneut hintergangen und den kommunistischen Behörden ausgeliefert (persönliche Mitteilungen von Șerban Cantacuzino, London, 4. November 2005; Prof. Dr. Peter Derer, Bukarest, 1. September 2005. S. a. CNSAS, MAI, Dos. Nr. 7279/GMC, Nr. 5264, Eintrag vom 3. März 1948).

1125 Vielleicht hat er sich an den ernüchternden Aphorismus eines fernen Vorfahren erinnert:

„L’exemple de l’infidélité des hommes est comme un miroir qui fait voir qu’il n’y rien de stable ni d’assuré dans le monde.“

(Johannes VI. Cantacuzino, *Message aux Valaques de Thessalie*, 1342. In: *Ioannis Cantacuzeni ex-Imperatoris Historiarum Libri IV*. Parisus E Typographia Regia, 1645. Bd. 3, Kap. 53. Franz. Übersetzung von M. Cousin, Paris, 1685. Zit. n. J. M. Cantacuzène 1992, S. 433).

1126 „Schauprozesse sind keine juristischen Verfahren, sondern mediale Ereignisse. Schon an der Rhetorik zeigt sich, dass es nicht um Wahrheitsfindung und gerechte Strafe geht.“

(Karl Schlögel: *Terror und Traum. Moskau 1937*. München 2008, S. 103).

1127 Vgl. u. a. Șerban Cantacuzino, in: GMC IP [QAR] 1999, S. 11; CNSAS, MAI, Dos. Nr. 7279/GMC, Nr. 5264, Eintrag vom 25. Juli 1950; MJTMT/BAS, Nr. 1183C, 12. Oktober 2004, AMLSC.

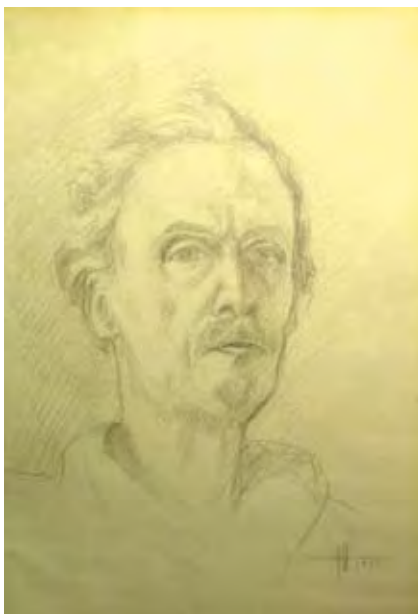
1128 Im Gefängnis von Aiud bleibt GMC die ersten 9 Monate in Einzelhaft. Anschließend arbeitet er in der Metallwerkstatt des Gefängnisses. Er stellt Kinderbetten her, die verkauft, und Schaukeln, die auf Kinderspielplätzen angebracht werden (Bericht des Ingenieurs Matac, eines Mitgefangenen GMCs in Aiud. Zit. n. Anghel Marcu 1993, S. 8).

Dank seines ausgezeichneten Gedächtnisses hält GMC auch Architekturvorlesungen.* Seine Skizzen sollen immer noch in einer Metallschatulle in einer der Gefängniszellen versteckt liegen (Bericht des Architekten Virgil Antonescu, der mit GMC in Aiud interniert gewesen ist. Zit. n. Anghel Marcu 1993, S. 8).

*Aufgrund der überwältigenden Anzahl politisch verurteilter Akademiker und Intellektueller entstehen in vielen Gefängnissen gewissermaßen *geduldete Gefängnisuniversitäten*: inhaftierte Professoren unterrichten ihre Mitgefangenen.



356. Donau-Schwarzmeer-Kanal. Einmündung ins Schwarze Meer bei Agigea (Aufnahme 2004).



357. GMC, *Selbstbildnis* (1955). Bleistiftzeichnung.

Seine Freilassung Ende Juli 1953¹¹²⁹ fällt zusammen mit der leichten Liberalisierungswelle, die nach Stalins Tod¹¹³⁰ den gesamten Ostblock erfasst. Wenige Monate später wird er jedoch erneut inhaftiert.¹¹³¹ Mehrere Monate verbringt er im Arbeitslager des Donau-Schwarzmeer-Kanals,¹¹³² die übrige Zeit im Gefängnis von Pitești.¹¹³³

3.9.5 Tätigkeit am Denkmalschutzamt (1954-1957)

Nach der endgültigen Freilassung 1954 findet er eine Anstellung als Referent beim Bukarester Denkmalschutzamt.¹¹³⁴ Zuerst ist er für Bukarest und Umgebung zuständig, später erhält er als Tätigkeitsfeld „la Moldavie, [...] tout ce que j'aime dans ce domaine“.¹¹³⁵ Seine Dokumentation von Baudenkmalern der Hauptstadt fasst er Ende 1954 in einem Manuskript zusammen: *Bukarester Kulturdenkmäler*.¹¹³⁶ Er nimmt auch seine frühere Vortragstätigkeit wieder auf¹¹³⁷ und wendet sich Restaurierungsarbeiten zu, darunter am Bukarester Soutzo-Palais,¹¹³⁸ an der Kirche Sf. Sava¹¹³⁹ in Jassy und dem Kloster Sutschewitza¹¹⁴⁰ in der Bukowina.

1129 Am 29. Juli 1953 (vgl. MJTMT/BAS, Nr. 1183C, 12. Oktober 2004, AMLSC).

1130 Stalin stirbt am 5. März 1953. Siehe hierzu die Anmerkung von Alexander Solschenizyn:

Der „Tod des Tyrannen war nicht ohne Folgen geblieben. [...] Eine neue Zeit ist angebrochen!“ (Alexander Solschenizyn, *Archipel GULag III*. Zit. n. Stettner 1996, S. 349).

1131 Am 15. August 1953 schreibt GMC den ersten Brief an seine Frau nach seiner Haftentlassung (AMLSC). Ein weiterer Brief, den GMC einem in England lebenden Rumänen, der das Festival der Weltjugend* besucht, anvertraut, landet beim Geheimdienst *Securitate*. GMC wird erneut verhaftet (vgl. Anghel Marcu 1993, S. 8; MJTMT/BAS, Nr. 1183C, 12. Oktober 2004, AMLSC.).

*Mit der Ausrichtung des Weltfestivals der Jugend und Studenten beabsichtigt die Volksrepublik Rumänien, sich der Weltöffentlichkeit in einem vorteilhaften Licht zu präsentieren. Das Festival findet im Sommer 1953 statt (vgl. Leahu 1995, S. 86). Rechtzeitig vor Beginn des Festivals wird Octav Doicescu Opern- und Balletttheater in Bukarest eröffnet (die heutige Staatsoper). Doicescu erhält dafür den *Arbeitsorden* 2. Klasse und den rumänischen *Staatspreis* (vgl. Peter Derer 1983 op. cit., S. 12).

1132 GMC arbeitet in einem Steinbruch (Brief an Sanda Cantacuzino, 11. August 1955, AMLSC).

Zum Alltag im Arbeitslager am Donau-Schwarzmeer-Kanal vgl. etwa den Bericht von Nicole Valéry, einer rumänischen Journalistin und ehemaligen politischen Gefangenen in Rumänien:

Nicole Valéry, *Zelle 24. «Gelobt seist du Gefängnis»*. Uhlhingen/Seewis 1978. Darin v. a. Kap. 6, *Die Hölle am Donau-Schwarzmeer-Kanal*, S. 180-216.

1133 GMC scheint 1954 im Gefängnis von Pitești (ca. 100 km nordwestlich von Bukarest) gesessen zu haben. Von 1949 bis 1952 haben dort die rumänischen Behörden ein radikal-menschenverachtendes Umerziehungsexperiment durchgeführt mit dem Ziel, einen neuen, sozialistischen Menschen zu schaffen. Vgl. u. a.: Virgil Ierunca, *Fenomenul Pitești* [Das Phänomen Pitești]. Bukarest 2007. Französische Version *Pitești, laboratoire concentrationnaire*. Paris 1996. Mit einem Vorwort von François Furet.

1134 Vgl. u. a. Șerban Cantacuzino, in: IP [QAR] 1999, S. 11; Patrușiu 1975 a, S. 62.

Das Denkmalschutzamt gilt als sog. Elefantenfriedhof: dort werden Aristokraten und Intellektuelle untergebracht, die dem Regime zwar unbequem sind, aber als harmlos gelten (persönliche Mitteilung von Theodora Kitzulescu, Bukarest, 26. September 2006).

1135 GMCs Brief an Sanda Cantacuzino, 11. April 1955, AMLSC.

Nach GMCs Tod entdeckt Radu Patrușiu in dessen Notizen ein bis heute unveröffentlichtes Manuskript (s. VA, Kap. 3.9.5, Anm. 1136) und einen Buchentwurf (Patrușiu 1975 a, S. 62):

Orașe și monumente din Moldova de Nord [Städte und Baudenkmal der nördlichen Moldau].

Sowohl die erwähnten Notizen wie die zwei Buchprojekte scheinen verschollen zu sein.

1136 Originaltitel: *Monumente de cultură ale Bucureștilor* (s. Patrușiu 1982, S. 93). Die Schrift, die *bis dato* unauffindbar ist, speist sich aus „hunderte[n] von Karteikarten von Kirchen, Klöstern, Hans [ehemaligen Herbergen], Wohnbauten, Brunnen, Denkmälern, Parks und Gärten“, die GMC 1954 fertiggestellt hat (Patrușiu 1975 a, S. 62).

1137 Einige Vortragstexte sind posthum publiziert worden (s. v. a. GMC 1993 a, S. 176-192):

Considerații asupra influențelor în arta românească [Über die Einflüsse in der rumänischen Kunst].

Ce este un monument istoric? [Was ist ein Baudenkmal?].

Considerații despre peisaj [Anmerkungen zur Landschaft].

Bisericile pictate din Moldova [Die bemalten Moldaukirchen].

Mogoșoaia: un palat, o grădină, un peisaj [Mogoșoaia: ein Palais, ein Garten, eine Landschaft]

(wiedergegeben im Anhang, VA).

Palatele și casele brâncovenesti [Die Paläste und Wohnbauten der Brancovan-Periode].

1138 Vgl. VA, WV, W 94.

1139 Vgl. VA, WV, W 95.

1140 Vgl. VA, WV, W 97. Auf einer Dienstreise bei Sutschewitza erleidet GMC im Dezember 1954 einen schweren Autounfall. Sein rechtes Bein bleibt kürzer (s. GMCs Briefe an Sanda Cantacuzino, 11. April & 11. August 1955; an Marie-Lyze Cantacuzino-Ruhemann, 25. Dezember 1958, AMLSC).

Die Schrift, die GMC gleichzeitig verfasst, offenbart erneut das Bedürfnis, die praktische Tätigkeit mit einem theoretischen Konstrukt zu untermauern: *Directive pentru restaurarea și întreținerea monumentelor istorice* [Richtlinien für die Restaurierung und Pflege von Baudenkmalern].¹¹⁴¹ Radu Patrulius zitiert das Schlusswort des unbekanntenen Manuskripts: „Die Baudenkmalere und ihre Freiräume sind kulturelle Artefakte und gleichsam Grenzsteine der Zeiten, in denen sich die Errungenschaften einer Gesellschaft verdichten. Die Restaurierung eines Baudenkmalers ist ein Kulturakt, sein Schutz eine zivilisatorische Pflicht.“¹¹⁴²

Schließlich befasst sich GMC in der Moldau mit dem Schutz der Landschaften, in denen manche Baudenkmalere eingebettet sind.¹¹⁴³

Der Alltag im Kommunismus, er missbehaftet GMC weiterhin.¹¹⁴⁴ Eine besondere Zuflucht gewährt ihm die Malerei.¹¹⁴⁵ Seit Beginn der 1940er Jahre sind hunderte von Zeichnungen, Aquarellen und Ölgemälden entstanden.¹¹⁴⁶ Die Bildhauerin Theodora Kitzulescu, eine ehemalige Studentin GMCs an der Bukarester Kunstakademie, überzeugt ihn, eine Ausstellung zu veranstalten. Sie kuratiert die Ausstellung.¹¹⁴⁷ Die Vernissage findet am 3. Oktober 1956 statt. Das Grußwort spricht der Schriftsteller Tudor Arghezi.¹¹⁴⁸ Der Publikumserfolg ist überwältigend.¹¹⁴⁹ Eine für die Bukarester Machthaber brisante Situation, denn GMC ist nicht allein ehemaliger Aristokrat und Intellektueller, sondern auch Regimegegner und ehemaliger politischer Häftling. Die Künstlerin Lydia Macovei, Leiterin des Bukarester Kulturamts, lässt die Ausstellung am dritten Tag schließen.¹¹⁵⁰

Dies geschieht im Vorfeld der in Ungarn schwelenden Unruhen, die während einer Studentendemonstration am 23. Oktober 1956 in Budapest ausbrechen und rasch auf das gesamte Land übergreifen.¹¹⁵¹ Das Bukarester Regime fürchtet, dass die Unruhen nach Rumänien überschwappen,¹¹⁵² und greift gegen Regimekritiker hart durch.¹¹⁵³ In dieser von erneuten Verhaftungswellen vergifteten öffentlichen Atmosphäre¹¹⁵⁴ wird GMC, selbst offener Sympathisant des Budapester Aufstands,¹¹⁵⁵ Anfang 1957 aus dem Denkmalschutzamt entlassen, zum Staatsfeind erklärt und unter die ständige Beobachtung der *Securitate* gestellt.¹¹⁵⁶



358. GMC, *Jassy*, Bleistiftskizze, um 1959.

1141 Patrulius 1975 a, S. 62.

1142 Patrulius 1982, S. 93.

1143 Vgl. u. a. *Considerații despre peisaj* [Anmerkungen zur Landschaft]. In: GMC 1993 a, S. 104.

Die meisten Bukovina-Klöster liegen an abgelegenen Orten in Tälern der Ostkarpaten (s. z. B. das Kloster Sutschewitza)

1144 Denn „tel que l'on veut, je ne puis et tel que je puis, on ne veut. Or, dans le domaine de l'esprit, je ne concède rien.“ (Brief an Sanda Cantacuzino, Bukarest, 11. August 1955, AMLSC).

1145 Brief an Sanda Cantacuzino, Bukarest, 26. Januar 1957, AMLSC.

1146 Vgl. u. a. GMC-Brief an Sanda Cantacuzino, Bukarest, 11. August 1955. Die wenigsten Briefe, die GMC in dieser Zeit seiner Familie nach London schickt, dürften die Zensur unterlaufen haben. In Bezug auf die übrige Korrespondenz stechen die Briefe an den Jugendfreund Simon Bayer hervor. Sie sind posthum zweimal veröffentlicht worden als *Briefe an Simon*. Dies weist auf GMCs Versuch hin, seine Schriften der Nachwelt zu erhalten. So vertraut er Texte ihm nahestehenden Personen an. Zur Absicherung händigt er mitunter zwei Personen die jeweils gleiche Durchschrift aus. Die Originale der *Briefe an Simon* erreichen auf Umwegen GMCs Familie in London.

1147 Persönliche Mitteilung von Theodora Kitzulescu, Bukarest, 24. September 2006.

1148 Patrulius 1975 b, S. 60.

1149 Ebd.; s. a. Șerban Cantacuzino, in: IP [QAR] 1999, S. 12; persönliche Mitteilungen von Theodora Kitzulescu, Bukarest, 24. September 2006; Matei Cantacuzino, Brüssel, 27. November 2008.

1150 Persönliche Mitteilung von Theodora Kitzulescu, Bukarest, 24. September 2006.

Vgl. a. GMCs Brief an Sanda Cantacuzino, Bukarest, 26. Januar 1957, AMLSC:

„[M]es anciens élèves m'avaient organisé une exposition cet automne mais elle fut vite fermée pour avoir eu trop de retentissement non conforme.“

1151 Vgl. u. a. Grünh/Ploetz 1997, S. 297.

1152 Auch in Rumänien sind es v. a. Studenten, die öffentliche Solidarität mit den ungarischen Aufständischen bekunden: zuerst in Temeswar, dann in Klausenburg und Bukarest (Rusan 2008, S. 43).

1153 Anfang November, als in Budapest „sowjetische Panzer den Aufstand niederwalzten“, werden auch in Bukarest zahlreiche Studenten exmatrikuliert, viele verhaftet und interniert (vgl. Rusan 2008, S. 43 u. Anm. 26: Ioana Boca, 1956: ein Jahr des Umbruchs. Rumänien zwischen proletarischem Internationalismus und antisowjetischem Stalinismus. Bukarest 2001).

1154 Obwohl „in Polen, in der Tschechoslowakei und sogar in Ungarn eine Entspannungsperiode“ einsetzt, greift die rumänische Führung gegen Regimekritiker hart durch (vgl. Rusan 2008, S. 43).

1155 Vgl. CNSAS, MAI, Dos. Nr. 7279/GMC, Nr. 5264, Eintrag vom 29. Januar 1957.

1156 Ebd.; s. a. Șerban Cantacuzino, in: IP [QAR] 1999, S. 12.



359. GMC, *Jassy*, Aquarell, um 1959.



360. GMC, Metropole-Erweiterung, Jassy, südlicher Zwillingspavillon (Aufnahme um 1960).



361. GMC, *Jassy*. Aquarell, um 1959.



362. GMC, *Selbstbildnis*, o. D. [1960].



363. GMC, *Metropole-Erweiterung*, Jassy. Aquarell (1960).

3.9.6 Informeller Diözesanbaumeister in Jassy (1957-1960)

Der Moldauer Metropolit Justin Moisescu bietet GMC an, in Jassy informeller Diözesanbaumeister zu werden.¹¹⁵⁷ Er lebt als Mönch¹¹⁵⁸ und arbeitet als Architekt allein am Projekt der Metropole-Erweiterung.¹¹⁵⁹ In freien Stunden betreibt er weiterhin Malerei,¹¹⁶⁰ stellt eine Studie über Giotto fertig und versucht, seine Vitruv-Übersetzung zu veröffentlichen.¹¹⁶¹ Zu seinen spärlichen Außenkontakten gehören Besuche bei der Familie des Pfarrers Paul Mihail.¹¹⁶² Obwohl er gleichsam ausgestoßen am Rande der Gesellschaft leben muss,¹¹⁶³ versucht GMC, sich der Bitterkeit der Opferrolle zu verweigern, denn „Quand notre cœur a fait une fois sa vendange,/Vivre est un mal.“¹¹⁶⁴ Über das Projekt in Jassy schreibt er seiner Tochter: „Zur Zeit habe ich das große Glück, dort ein schönes Ensemble von Bauten, Gärten, Rampen, Treppen und Terrassen zu planen. Dazu gehört auch eine Bibliothek, die mir besonders am Herzen liegt.“¹¹⁶⁵

GMC rahmt die orthodoxe Kathedrale mit drei Pavillons und einer Freiraumanlage ein. Damit markiert er städtebaulich den südwestlichen Abschluss eines öffentlichen Bereiches, der sich auf dem Plateau vom nordöstlich gelegenen Stadttheater über eine Grünanlage, die Kathedrale und die Treppen- und Rampenanlage hin zum Bahlui-Tal aufspannt. Die am Rande des Plateaus tiefer gelegenen Zwillingspavillons flankieren achsialsymmetrisch die Kathedrale und geben den Blick auf das Bahlui-Tal frei: „Un peu“, so GMC, „la *Trinità dei Monte*.“¹¹⁶⁶ Der historische Palladianismus, dem sich GMC im Entwurf zuwendet, reagiert auf das barocke Erscheinungsbild der Kathedrale.¹¹⁶⁷ Zugleich ist er ein Reflex der Chrissoveloni-Bank – in Bezug auf den Umfang des Projektes und die Erfüllung, die GMC darin gefunden hat.¹¹⁶⁸ GMCs Entscheidung mag auch ein stiller Protest gegen „das Sparen als Mythos und Losungswort im offiziellen Diskurs“¹¹⁶⁹ der rumänischen Nachkriegsmoderne sein. Gewiss aber ist GMCs historischer Palladianismus ein Bekenntnis zum *lateinischen* Charakter von Jassy.¹¹⁷⁰

1157 GMC-Brief an Jean David, Jassy, 2. Mai 1960, AMLSC (GMC und Jean David scheinen sich 1952 im Gefängnis kennengelernt zu haben). Da GMC kein offizieller Angestellter sein darf, entlohnt ihn der Metropolit aus eigenen Mitteln (vgl. Șerban Cantacuzino, in: IP [QAR] 1999, S. 12).

1158 Vgl. u. a. Paul Mihail, *Postfață* [Nachwort]. In: GMC 1993 a, S. 329.

1159 Vgl. VA, WV, W 98. Die Bauten GMCs werden posthum fertiggestellt (1963).

1160 Kurz vor seinem Tod übergibt GMC der Bibliothek der Stadt Jassy 99 Aquarelle, die er Ende der 1950er Jahre in der Moldau gemalt hat – vgl. Dan Stoica (Hrsg.), *„Moldavie ... tout ce que j'aime.“ 99 de acuarele de George Matei Cantacuzino*. Jassy 2006.

1161 Vgl. GMCs Brief an Sanda Cantacuzino, Bukarest, 13. September 1958, AMLSC:

„J'espère publier ma traduction de Vitruve avec une étude introductive qui a été prise en édition. J'ai aussi rédigé une étude monographique sur Giotto.“ (s. a. VA, Kap. 3.9.2, Anm. 1067).

1162 GMC 1993 a, S. 328-329. GMC freundet sich mit Zamfira an, der Tochter des Pfarrers Mihail. Er wird ihr Mentor und Abschriften von Texten überlassen (s. Zamfira Mihail, in: GMC 1993 a, S. 16).

1163 In einem Brief an Simon Bayer von 1959 schreibt GMC über seine „gegenwärtige Isolation in der Moldau“ (GMC 1993 [1959] b, XIV, S. 119).

Doch manches, wie ein Urlaub in Eforie, erfüllt ihn mit einer gewissen Heiterkeit: „Je viens de passer trois semaines à Tekirghiol pour faire une cure de bains de boue.[...] On n'a rien bâti par là-bas depuis moi et mes architectures sont toujours les grandes vedettes malgré tout ce que l'on a fait pour m'oublier.“ (Brief an Sanda Cantacuzino, Bukarest, 11. August 1955, AMLSC).

1164 Es handelt sich um einen Passus aus Charles Baudelaires Gedicht *Semper eadem*, den GMC in einem der *Briefe an Simon* zitiert (GMC 1993 [1959] b, XIII, S. 109):

„D'où vous vient, disiez-vous, cette tristesse étrange,

Montant comme la mer sur le roc noir et nu?»

– Quand notre cœur a fait une fois sa vendange,

Vivre est un mal. C'est un secret de tous connu.“

(Charles Baudelaire: *Les Fleurs du Mal. Die Blumen des Bösen*. Stuttgart 1998, S. 82).

1165 Brief an Marie-Lyse Cantacuzino-Ruhemann, 25. Dezember 1958, AMLSC.

1166 GMC-Brief an Jean David 1960 op. cit., AMLSC.

1167 Ebd.

1168 Vgl. GMC 1993 [1959] b, XIV, S. 116.

1169 Stefan Ghenculescu, *1947-1989. Autorität und Abweichungen*. In: Stiller 2007, S. 57.

1170 Vgl. u. a. GMC 1927 op. cit., S. 354.

Es ist denkbar, dass sich GMC auf Henri Focillon bezieht, der „1919 die Reaktivierung des Lateinischen im Gefolge der Aufklärung universalistisch interpretiert“ hat: „d'esprit de la Renaissance, des formes classiques de la pensée, de la méthode gréco latine – inventé, non pour la tribu, mais pour l'humanité toute entière.“ (Monika Steinbach in Gebhard/Sauerländer 2007, S. 111).



364. Metropolitankirche, Jassy. Begonnen von Gustav Freywald (1833-1841), vollendet von Alexander Orăscu (1880-1886).



365. GMC, Metropole-Erweiterung, Jassy, Portikus des südlichen Zwillingspavillons. (Aufnahme 2006).



366. Metropole-Baustelle, Bauarbeiter und GMC. Aufnahme o. D. [1960].

In seinem Entwurf, so GMC, spiegele sich „ce style du 19^e siècle moldavien, sobre et pourtant discrètement ornamental.“¹¹⁷¹ Damit knüpft GMC an die Beobachtungen an, die Karl Joseph Fürst de Ligne¹¹⁷² über die Moldau um 1788 angestellt hat.¹¹⁷³ De Ligne, der „ganz Europa wie seinen eigenen Garten gekannt hat“,¹¹⁷⁴ habe an moldauischen Landgütern und an Stadtpalais in Jassy den „palladianischen Zweig der Spätrenaissance“¹¹⁷⁵ bewundert.¹¹⁷⁶

GMC schreibt Jassy für Rumänien eine herausragende historische und zugleich symbolische Bedeutung zu,¹¹⁷⁷ ähnlich wie sie etwa Rom für Italien, Warschau für Polen,¹¹⁷⁸ Heidelberg für Deutschland oder Cambridge in England einnehmen. Jassy, die ehemalige Hauptstadt des Fürstentums Moldau, sei die einzige bedeutende rumänische Stadt, die eine ungebrochene geschichtliche Kontinuität im Rahmen der knapp fünfhundertjährigen Bautradition der Donaufürstentümer aufweise.¹¹⁷⁹ Doch seitdem Jassy eine Provinzstadt geworden ist, ist ein Großteil der historischen Stadttextur der Spitzhacke zum Opfer gefallen.¹¹⁸⁰ Da Jassy aber über eine einzigartige Silhouette und Stadtlandschaft sowie über bedeutende Baudenkmäler noch verfüge,¹¹⁸¹ sei es eine dringliche Aufgabe, für den historischen Stadtkern eine Gestaltungssatzung zu erarbeiten.¹¹⁸²

GMCs Metropole-Projekt steht auch im Blickpunkt der Öffentlichkeit während der Hunderjahrfeier der Universität Jassy am 26. Oktober 1960.¹¹⁸³ Zahlreiche Gäste von europäischen Hochschulen besuchen auch den ersten frisch eröffneten Pavillon der Metropole. GMC führt durch das Gebäude und die Baustelle. Der Rektor der Universität Padua soll vom venezianischen Portikus und dem florentinischen Sitzungssaal begeistert gewesen sein.¹¹⁸⁴

Drei Tage später erleidet GMC eine innere Blutung der Hohlvene.¹¹⁸⁵ Die Ärzte im *Spîridon Krankenhaus* von Jassy sind machtlos. In der Nacht zum 1. November 1960 stirbt er. Er wird beigesetzt auf dem Friedhof *Eternitatea* in Jassy.¹¹⁸⁶ Seiner Familie bleiben Erinnerungen, Zeichnungen, Aquarelle, Gemälde und eine handvoll Briefe: „That in black ink my love may still shine bright.“¹¹⁸⁷

1171 GMC-Brief an Jean David 1960, op. cit., AMLSC.

1172 Karl Joseph Fürst de Ligne (1735-1814), in Belgien geborener „Feldmarschall und Kriegshistoriker, Diplomat und Politiker, Philosoph und Schriftsteller, Stadtplaner und Landschaftsgestalter“ (vgl. u. a. Hans-Henning von der Burg, *Biografische Einführung*. In: Ders. (Hrsg.), *Gestalten und Ideen. Aus den Schriften des Fürsten Karl Joseph de Ligne*. Graz/Wien/Köln 1965, S. 11-64; s. a. VA, Kap. 3.1, Anm. 28).

1173 Vgl. u. a. GMC, *Iași în arta românească* [Über die Bedeutung der Stadt Jassy für die rumänische Kunstlandschaft]. In: AFL [ANS] 1932, S. 38.

1174 *Orașul Iași, un peisaj* [Jassy, eine Stadtlandschaft]. Manuskript des Vortrag vom 21. März 1959, Universität Jassy. In: GMC 1993 a, S. 141.

In einer Zeit, da einem Staatsfeind öffentliche Anerkennung selbstverständlich versagt werden muss, beweist die Leitung der Universität Jassy mit der Einladung an GMC Zivilcourage.

1175 Op. cit., S. 144.

1176 Vgl. Charles Joseph de Ligne, *Coup d'oeil sur Beloeil et sur une grande partie des jardins de l'Europe*. 2 Bde. Dresden 1795, Bd. 1, S. 100, 101; *In der Moldau*. In: Hans-Henning von der Burg (Hrsg.), *Gestalten und Ideen. Aus den Schriften des Fürsten Karl Joseph de Ligne*. Graz/Wien/Köln 1965, S. 178-182.

1177 AFL [ANS] 1932 op. cit., S. 37f.

1178 GMC 1993 a, S. 143.

1179 AFL [ANS] 1932 op. cit., S. 37-38.

1180 Op. cit., S. 39-40. GMC meint hingegen:

„Die Baudenkmale stellen die Städtebauer tatsächlich vor verschiedene Probleme. Als höchstes Argument und letzte Lösung bevorzugen aber die Städtebauer oft die Spitzhacke. Die sportliche Betätigung mit diesem Werkzeug muss entschieden vermieden werden. Die Organisation und Neuordnung einer alten Stadt ist eine Angelegenheit des gesunden Menschenverstandes, der Sensibilität und des Geschmacks.“ (GMC 1993 a, S. 145).

1181 „Jassy est une ville authentiquement historique. On en voit des signes dans ses palais, ses églises, ses tours ainsi que dans ses rues où de beaux jardins avoisinent de vieilles fontaines. Etant construite sur plusieurs collines et entouré d'anciens monastères fortifiées, les promenades dans Jassy, dans le haut et le bas de la ville, offrent au visiteur la surprise d'une vue superbe et cependant ignorée.“

(GMC-Brief an Jean David 1960 op. cit.)

1182 Vgl. u. a. *Salvarea vechilor orașe* [Die Rettung der alten Städte]. Zit. n. GMC 1966 [1934], S. 30.

1183 Vgl. u. a. Paul Mihail 1993 op. cit., S. 331.

1184 Ebd.

1185 Ebd. Die Ursache der inneren Blutung bleibt indessen ungeklärt.

1186 Vgl. u. a. Șerban Cantacuzino, in: IP [QAR] 1999, S. 12; Paul Mihail 1993 op. cit., S. 331.

1187 William Shakespeare, *Sonett LXXV*, letzte Strophe. In: William Shakespeare, *Einundzwanzig Sonette. Deutsch von Paul Celan*. Frankfurt am Main/Leipzig 2001, S. 24.

4. Ein Architekt und die klassische Haltung

Begriffsklärungen. Versuch, GMCs klassische Haltung zu erläutern. Ethik und Ästhetik. Tradition und Moderne. Gedanken zur klassischen Haltung.

Eine klassische Haltung bedeutet für GMC eine ethische Haltung, die in der Architektur auf der Verknüpfung von Ethik und Ästhetik beruht. Ein Kernmoment dieses architekturkulturellen Konzepts besteht in der Annahme, dass Tradition und Moderne miteinander vereinbar seien.

Im Folgenden soll, ohne Anspruch auf Vollständigkeit, die klassische Haltung umkreist und einige ihrer Eckpfeiler lokalisiert werden. In diesem Zusammenhang werden auch GMCs Architekturauffassung und Berufsbild diskutiert.

Die schriftlichen Äußerungen GMCs in Bezug auf den grundsätzlichen Charakter der klassischen Haltung sind eindeutig. Ebenfalls eindeutig sind seine Äußerungen zur Synthesefähigkeit von Tradition und Moderne in der rumänischen Architektur. Beides soll dargelegt werden – ausgehend von seinem Traditionsbegriff, seinem Geschichtsverständnis und seiner Stellung zur Moderne.

Hingegen weisen GMCs Aussagen zur Frage der Ethik und ihres Zusammenhangs mit der Ästhetik einen fragmentarischen Charakter auf. Deshalb erscheint der Versuch angebracht, die Struktur seines ethisch-ästhetischen Konzeptes freizulegen. Dies geschieht vor dem Hintergrund des Werdegangs GMCs. Andererseits werden seine Stellungnahmen zu Äußerungen von Figuren seiner geistig-künstlerischen Familie in Verbindung gebracht – Figuren, auf die GMC sich bezieht oder die in dieser Studie als solche gedeutet werden.

Im Hinblick auf GMCs methodischen Ansatz, die klassische Haltung zu formulieren, sei die These vorausgeschickt, dass er in der Nachfolge der klassischen Architekturtheorie eine „begriffliche Klarheit seiner Urteilkriterien“¹ anstrebt. Diesem architekturphilosophischen Ansatz wohnt die Valorisierung zweier Arten von Differenzierung inne, die Henri Bergson etwa in der *Schöpferischen Entwicklung* (1927) verwendet: 1) die Differenzierung zwischen Wesensunterschieden und Intensitätsunterschieden, und 2) die Differenzierung zwischen geschlossenem System und Strömung oder Tendenz.

Die klassische Haltung kann zudem als eine architekturkulturelle Strategie aufgefasst werden, mit der sich GMC selbst zu positionieren beabsichtigt. Diese Selbstpositionierung zielt im engeren Sinne auf seine zeitgenössische Architekturszene in Rumänien. Im weiteren Sinne läßt sich GMCs Position auch in die vielfältige Landschaft der europäischen Architektur einordnen. Es wird auch zu zeigen sein, dass GMC sein Verständnis der klassischen Haltung auf dem Hintergrund der Klassik-Debatte als *Rappel à l'ordre* im Sinne Jean Cocteaus entfaltet. Hier lässt sich eine Theorie hinzuziehen, die der Kulturphilosoph Boris Groys in Bezug auf das Verhältnis zwischen Alt und Neu entwickelt hat: die Theorie der Innovationsstrategie als kulturökonomischer Tausch.²

Schließlich wohnt der klassischen Haltung ein kulturpolitischer Charakter inne. Mit ihr lassen sich auch kulturgeschichtliche Aspekte konnotieren, die bis in die Gegenwart hineinstrahlen. Sie sollen ebenfalls erörtert werden.



367. Die Propyläen (Aufnahme GMC 1933).

¹ So kennzeichnet Hanno-Walther Kruft die „einzige erhaltene Äußerung [...] zur Architektur“, die von einem Klassiker des Quattrocento erhalten ist – von Bramante (Kruft 1991, S. 69).

GMC verwertet gewissermaßen die grundsätzliche Bedeutung von Philosophie, die etwa das Denken Bergsons, Valéry's oder Wittgensteins prägt, als architekturtheoretisches Werkzeug.

„Man wird einwenden“, so Wittgenstein, „die Philosophie habe es nicht mit Sprache, sondern mit dem Denken zu tun. In Wirklichkeit beschäftigt sie sich eher mit den internen Beziehungen von Gedanken, und diese Beziehungen müssen anhand der Ausdrücke, durch die sie mitgeteilt werden, untersucht werden. Wenn man ein philosophisches Problem erläutert, wird stets eine Verwirrung des Ausdrucks bloßgestellt.“ (Vorlesung A II, Frühjahrstrimester 1930, Cambridge. In: Wittgenstein 1984 [1930], S. 26).

Und Paul Valéry betont in seinem Nachruf auf Bergson (1941): „La vraie valeur de la philosophie n'est que de ramener la pensée à elle-même.“ (In: Paul Valéry et al. 1942, S. 3).

² Boris Groys, *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*. Frankfurt am Main 2004.



368. *Die Gründung*, nach Vignola.
In: *Simetria II* 1940.

4.1 Begriffsklärungen

Bevor die klassische Haltung GMCs in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit rückt, könnte es hilfreich sein, einige Begriffe, die im Umfeld der klassischen Haltung von Bedeutung sind, knapp zu präzisieren. Es handelt sich um die Begriffe «Klassik», «klassisch», «Klassiker», «Klassizität» und «Klassizismus». In diesem Zusammenhang wird ausgegangen von den konventionellen Bedeutungserklärungen im *WAHRIG Deutsches Wörterbuch* (2008), die zu Ausführungen von Nikolaus Pevsner in Bezug gesetzt werden, die selbst als mustergültig erscheinen.

Klassik, klassisch, Klassizität

Beim Wort «klassisch» lassen sich zwei Bedeutungen unterscheiden: einerseits „mustergültig, Dauerwert habend, vorbildlich ausgewogen, ausgereift, maßvoll“³ andererseits zur „Blütezeit der altgriechischen und altrömischen Antike [...] gehörig, aus ihr stammend, in der Art der Klassik, nach dem Vorbild der K[lassik] strebend“⁴ Diese Bedeutung entspricht der «Klassizität» als „Formvollendung, Mustergültigkeit im Sinne des klass[ischen] Altertums“⁵ Pevsner bestätigt dies:

„Unter klassisch verstehen wir zweierlei: zunächst den vollkommenen Ausgleich aller divergierenden Kräfte, mithin jene reine Harmonie, welche in den verschiedensten Epochen und Stilrichtungen der Kunst auffindbar ist, und die stets den Höhepunkt einer künstlerischen Entwicklung kennzeichnet. Es ist solche Begriffsbestimmung, die es uns beispielsweise erlaubt, von der klassischen Phase der Gotik zu sprechen. Klassisch nennen wir weiterhin jene Kunstwerke, welche entweder der antiken Kultur selbst angehören oder von ihr abgeleitet sind.“⁶

Klassiker

Unter Klassikern sind grundsätzlich „Vertreter der Klassik [...], Künstler oder Wissenschaftler, de[r]en Werke über [ihre] Zeit als mustergültig u[nd] als von bleibendem Wert anerkannt worden sind [oder] die Werke selbst“⁷ zu verstehen.

Klassiker als Klassik-Vertreter können sich entweder auf die griechisch-römische Antike beziehen oder auf die Bedeutung der Klassik als einem „Zeitabschnitt [...] bedeutender Leistungen eines Volkes“⁸ besonders in künstlerischer Hinsicht. Dazu gehören beispielsweise die literarische Bewegung der Deutschen Klassik (etwa von 1786 bis 1805) um Goethe und Schiller⁹ und für die Musik der von Haydn, Mozart und Beethoven geprägte Zeitabschnitt von etwa 1770 bis 1825.¹⁰

Klassizismus

Unter Klassizismus schließlich sind „europäische Kunstrichtungen“¹¹ zu verstehen, die ein inniges „Verhältnis zur Antike [entfalten], das [...] auf einer bewussten und restaurativen Stilmachung des Altertums als der obersten und unbedingt verpflichtenden Instanz allen künstlerischen Schaffens beruht“¹² Klassizismen orientieren sich an den „klaren, strengen Formen“ des klass[ischen] Altertums“¹³ Aus der Rezeption Palladios als Klassiker der Hochrenaissance und Autorität im Umgang mit der griechisch-römischen Antike¹⁴ entsteht auch der Palladianismus. Klassizismus und Palladianismus strahlen bis in die Gegenwart hinein.¹⁵

3 WAHRIG Deutsches Wörterbuch 2008, S. 840.

4 Ebd.

5 Ebd.

6 Pevsner 1978, S. 212; vgl. a. Pevsner 1992, S. 351.

7 WAHRIG Deutsches Wörterbuch 2008, S. 840.

8 Ebd.

9 Ebd.

10 Ebd.

11 Ebd.; s. a. Pevsner 1992, S. 351.

12 Pevsner 1978, S. 213.

13 WAHRIG Deutsches Wörterbuch 2008, S. 840.

14 Oechslein 2008, S. 63f.

15 Vgl. u. a. Oechslein 2008; de Bruyn 2008, darin Kap. *Tradition, Klassizismus und Avantgarde*, S. 149-170; Philipp 2006, darin der Abschnitt *Lebendiger Klassizismus* S. 306-307.

Die Beziehung zwischen Klassik und Klassizismus wiederum fasst Pevsner folgendermaßen zusammen:

„Die Bezeichnungen klassisch und klassizistisch kennzeichnen also [...] zunächst nicht stilgeschichtliche Kategorien, sondern eine ästhetische Haltung von zeitlos-allgemeiner Bedeutung. Da aber in der Praxis historische Stile und ästhetische Anschauungen stets in engster Verbindung stehen, da ein Wandel der ersteren immer auch einen Wandel der letzteren bedeutet, so kann man die ästhetischen oft mit den stilgeschichtlichen Kategorien koordinieren.“¹⁶

4.2 Versuch, GMCs klassische Haltung zu erläutern

*Die klassische Haltung in GMCs Texten*¹⁷

Die klassische Haltung durchzieht GMCs architekturpublizistisches Werk wie ein Ariadnenfaden. Ihre Kernmomente sind bereits in GMCs erster Schrift *Einführung in das Studium der Architektur* (1926)¹⁸ enthalten. Daraufhin begegnet die klassische Haltung dem Leser immer wieder: vom *Palladio*-Essay (1928)¹⁹ über den Brief an Marcel Janco (1931),²⁰ den programmatischen Radiovortrag *Traditionalismus und Moderne* (1932)²¹ sowie andere Artikel der 1930er Jahre²² einschließlich der manifestartigen *Erklärung*, mit der GMC und Octav Doicescu das *Simetria*-Projekt eröffnen,²³ über den *Klassizismus*-Artikel der *Simetria*-Wörterbuchreihe (1940),²⁴ den *Goethe*-Essay (1943),²⁵ den Essay *Ansichten* (1947),²⁶ bis zu GMCs letzten Vorträgen Ende der 1950er Jahre.²⁷

GMCs Auffassung der klassischen Haltung

Die Wörter «klassisch» und «Klassizismus» weisen darauf hin, dass sich GMC der Bau- und Kulturgeschichte zuwendet. Er schätzt die Bedeutung von «Auswahl», die den zwei Wörtern innewohnt:²⁸ «Auswahl» in Bezug auf Bewährtes. Zugleich stellt er für sich fest, dass das „herkömmliche Verständnis des Wortes «klassisch» [...] zu eng gefasst [ist]. Dieses Etikett meint im Allgemeinen die gräkolateinischen Architekturrichtungen und ihre Abkömmlinge. Diese Auffassung scheint uns falsch zu sein.“²⁹

Damit löst GMC den ästhetischen Begriff des Klassizismus von einer rein stilgeschichtlichen Betrachtung und bindet ihn daraufhin an die Ethik: „Denn klassisch sein bedeutet unserer Meinung nach keineswegs die dogmatische Verfolgung eines Stils, sondern vielmehr eine bestimmte Geisteshaltung.“³⁰

Diese Geisteshaltung sei „ein seelisches Gleichgewicht zwischen Wissen und Empfindung, zwischen Persönlichkeit und Tradition, eine Haltung der Heiterkeit der Gegenwart zwischen der kennengelernten, beurteilten, begriffenen Vergangenheit und der intuitiv angedeuteten, vorbereiteten, provozierten Zukunft.“³¹



369. Pompeji (Aufnahme GMC o. D).

16 Pevsner 1978, S. 213.

17 Einige dieser Texte sind dieser Arbeit im Anhang beigelegt (in Rumänisch und Deutsch: s. VA, Kap. 5.2. Die Texte sind mit knappen Einführungen versehen).

18 ISA [ESA] 2002 [1926], S. 30-31.

19 *Palladio. Un essai critique*. Bucarest 1928.

20 GMC-Brief an M. Janco 1931 op. cit.

21 *Tradiționalism și modernism* [Traditionalismus und Moderne]. In: IP [QAR] 1934 [1932], S. 18-19.

22 Vgl. u. a. *Artele populare* [Das Kunsthandwerk]. In: GMC 1966 [1934], S. 26; *Despre posibilitățile unei arhitecturi românești* [Gedanken zur Entwicklung der rumänischen Architektur]. In: GMC 1966 [1937], S. 103, 108.

23 GMC/Doicescu, *Declarație* [Erklärung]. In: *Simetria* I, 1939, S. 11.

24 *Clasicism* [Klassizismus]. In: *Simetria* II, 1940, S. 57-63. Zit. n. GMC, ISA [ESA] 2002, S. 53-59.

25 *Un amator de artă: Goethe* [Ein Kunstliebhaber: Goethe]. In: *Simetria* V, 1943, S. 59-94.

26 *Puncte de vedere* [Ansichten]. In: DER [AEW] 2001 [1947], S. 40-41.

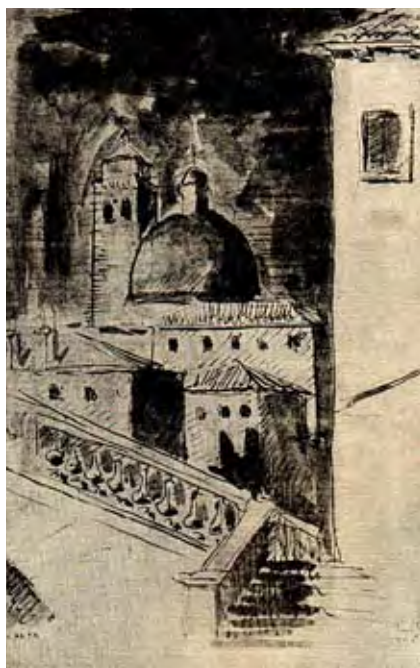
27 Vgl. z. B. *Ce este un monument istoric?* [Was ist ein Baudenkmal?]. In: GMC 1993 [1957], S. 85.

28 „Durch das Wort «klassisch» versteht man dasjenige, das klassifiziert und akzeptiert worden ist und das sich infolgedessen durchgesetzt hat. Demnach bedeutet «Klassizismus» zunächst eine Auswahl“ (GMC, *Clasicism* [Klassizismus] 2002 [1940] op. cit., S. 53).

29 ISA [ESA] 2002 [1926], S. 30.

30 Ebd.

31 *Clasicism* [Klassizismus] 2002 [1940], op. cit., S. 53.



370. GMC, *S. Geremia*, Venedig. Tuscheskizze o. D. [1940].

Geschichts- und Traditionsbegriff

Jene Geisteshaltung deutet den prozessualen Geschichtsbegriff³² GMCs an, den er mit Georges Bratianu und der Historikergruppe aus dem Zirkel der *Zeitschrift für Rumänische Geschichte* teilt. Dieses Geschichtsverständnis drückt sich aus in einer „soziale[n], wirtschaftliche[n] und kulturelle[n] Ausrichtung“,³³ in der Absage an die ideologisch-politische Instrumentalisierung der Geschichtswissenschaft,³⁴ im Streben nach Authentizität.³⁵ Dabei beruhe der Versuch einer faktenbezogenen Rekonstruktion des vielschichtigen Kontextes historischer Ereignisse auf der Prämisse, sich in die betreffende Epoche hineinzuversetzen und deren Wesen und Zeitgeist aufzuspüren.³⁶ Marc Bloch und Henri Focillon vertreten verwandte Haltungen. So verfißt Focillon ein „prozessuales Geschichtsverständnis, das Tradition gerade nicht dogmatisch fixiert, zu totem Bildungsgut erstarren lässt oder zu überzeitlichen Normen zu erheben sucht, sondern sie verflüssigt.“³⁷ Seinerseits plädiert Bloch „im Zeitalter von Relativitätstheorie und Quantenmechanik“ für das Konzept „einer kritischen Wissenschaft des historischen Wandels“.³⁸

32 „Erst im Horizont einer verzeitlichten Geschichte kann die Erfahrung der Diskontinuität zwischen Herkunft und Zukunft ein geschärftes Bewusstsein für die eigene Gegenwart entstehen lassen, das nicht nur eklektisch über ästhetisch freigesetzte Traditionen verfügt, sondern sie gerade in ihrer Verwandlung lebendig erhält.“ (Monika Steinbach, *«Rappel à l'ordre». Zum Traditionsverständnis im Richtungsstreit der Kunstdiskussion zwischen den Weltkriegen*. In: Gebhard/Sauerländer 2007, S. 112).

33 G. Bratianu/GMC et al., *Cuvânt înainte* [Vorwort]. In: *Revista Istorică Română* [Rumänische Zeitschrift für Geschichte]. Bukarest 1931, Bd. 1, Faks. I, S. 3f. Vgl. a. VA, Kap. 5.2.

34 Ebd.: „Einzig eine vollkommen objektive Haltung vermag unanfechtbare wissenschaftliche Ergebnisse zu zeitigen. Sowohl vom nationalen als auch vom individuellen Blickwinkel aus betrachtet, kann die Wahrheit niemals schaden; sie bringt im Gegenteil stets einen tatsächlichen Nutzen mit sich. Zwischen Patriotismus und Wahrheit besteht durchaus kein Widerspruch.“

35 „In der Welt des Gedächtnisses ist nicht alles von Bedeutung. Aber das Wesentliche muss sogar dann herausragen, auch wenn es das Zeichen einer Niederlage ist. Hat nicht Stefan der Große die Kirche von Războieni* als Erinnerung an eine verlorene Schlacht errichten lassen? [...] Für die Heraldik unseres Gedächtnisses darf nicht der Ruhm ausschlaggebend sein, sondern allein die Authentizität. [...] Und diese Authentizität kann bewirken, dass unsere Worte klangvoller werden und unsere Werke schwerer wiegen im Urteil der Menschen. Denn fast alle Worte sind alt und abgenutzt wie die Münzen, die durch derart viele Hände gewandert sind, dass deren Inschrift verblasst ist; und allein durch die Art und Weise, in der es uns gelingt, die Worte zum Klingen zu bringen, werden auch sie ihre Authentizität zurückerlangen. Gleiches gilt auch für unsere Werke. Sie müssen den Siegel unserer persönlichen Heraldik tragen. Dazu gehört Aufrichtigkeit und Klarsicht, jene überlegene Hypostase des Geistes.“ (GMC 1993 [1957] b, X, S. 97-98).

* Es handelt sich um eine Schlacht des moldauischen Fürsten Stefan des Großen (1435-1504, Fürst ab 1547) gegen die osmanische Armee (1476). Der „Realpolitiker“ Stefan der Große ist „vom Papst [Pius II.] als «athleta Christi» gewürdigt“ worden (Iijima Binder/Dumbrava 2005, S. 168-169; Völkl 1995, S. 15).

Zu Stefan vgl. a. Völkl 1995, S. 265; Richard Konetzke, *Universalgeschichte in Stichworten*. In: Golo Mann/August Nitschke (Hrsg.), *Propyläen Weltgeschichte. Eine Universalgeschichte*. Berlin/Frankfurt a. M./Wien, 1964, Bd. 6, S. 642, 645; Patmore 1939, S. 76.

36 Beim Geschichtsstudium empfiehlt GMC, sich an die Fakten und ihrer Darlegung zu halten:

„Die wahre Geschichtsschreibung urteilt nicht, sie stellt fest und erzählt, jedenfalls diejenige, die nicht tendentiös ist und sich nicht instrumentalisiert lässt – die einzige, die es verdient, ernst genommen zu werden.“ (IOV [ESV] 1993 [1947], S. 17).

Außerdem solle der Historiker versuchen, die Fakten im Kontext ihrer Zeit zu sehen:

„Wenn wir beim Studium der Vergangenheit dazu neigen, sie durch den Blickwinkel der Gegenwart zu beurteilen, verfallen wir jenem Irrtum, den einige leidenschaftliche Historiker begehen, die die Zivilisationen ganzer Jahrhunderte verurteilen, mit der Begründung, sie entsprächen nicht der gegenwärtigen Zivilisation. Aus Furcht, unsere Selbstgefälligkeit zu verletzen, geraten in einen scheinbaren Konflikt mit der Moral. Doch wenn wir einige Begebenheiten, Bilder oder Gefühle untersuchen, sollte uns nicht die Selbstgefälligkeit, sondern allein die klarsichtige Aufmerksamkeit leiten. Was gut oder schlecht gewesen ist, was uns beschämend oder löblich vorkommt, muss in der Gesamtheit seiner Merkmale betrachtet werden.“ (GMC 1993 [1957] b, X, S. 97).

Dies erinnert an eine Maxime Montesquiueus: „Transporter dans les siècles reculés toutes les idées du siècle où l'on vit c'est, des sources de l'erreur, celle qui est la plus féconde.“ (Zit. n. Guitard-Auviste 1994, S. 12).

37 Monika Steinbach 2007 op. cit., S. 110. „[L]a forme de Focillon conserve toujours un aspect dynamique et métaphorique [...], légères et stratifiées, toujours en mouvement“ (Briend/Thomine et al. 2004, S. 189). Zu Focillon s. a. VA, Kap. 3.5.3, Anm. 391.

38 Peter Schödtler, *Marc Bloch (1886-1944)*. In: Lutz Raphael, *Klassiker der Geschichtswissenschaft*. München 2006, Bd. 1, S. 242-243. Marc Bloch ist mit Georges Bratianu befreundet (s. Anette Becker/Étienne Bloch 2006, S. 996-1011; VA, Kap. 3.5.3, Anm. 361).

In der Folge bedeutet auch «Tradition» für GMC „nicht Reaktion“³⁹ sondern „kritisches Gleichgewicht“⁴⁰. Denn die „Tradition ist eine Unruhe, die den Geist wachhält“⁴¹ in Bezug auf das Überlieferte⁴² und auf das Neue.⁴³ Damit liefert GMC einen Beitrag zur „Aktualisierung der kritischen Aufklärungstradition“⁴⁴, die ihrerseits auf den kritischen Aspekt des antiken Traditionsbegriffs zurückgeht. Zugleich wendet sich GMC gegen einen ideologisierten Traditionsbegriff, „denn «ein jeder trägt als Mitgift Wahn und Irrtümer» (Catull)“⁴⁵.

Indem GMC Catull als Gewährsmann hinzuzieht, einen Klassiker der altrömischen Dichtung, bekennt er sich zur griechisch-römischen Antike als erster europäischer Klassik.⁴⁶

Er bekennt sich auch zur Auffassung, das kritische Bewusstsein sei ein intellektueller Grundpfeiler der Antike gewesen. Das kritische Bewusstsein sei eine Frucht von „Gewissheiten“⁴⁷, die auf „eine Schnittmenge von Erfahrungen“⁴⁸ zurückgingen, zu der „das Gedächtnis der Menschheit [...] gelangt“⁴⁹ sei. Das kritische Bewusstsein habe Denker der griechischen Antike dazu gebracht, ein Konzept der Harmonie zu konstruieren, in dem Ästhetik und Metaphysik aufeinander bezogen gewesen sind:



371. Venedig (Aufnahme GMC o. D).

39 ISA [ESA] 2002 [1926], S. 23.

40 Ebd.

41 ISA [ESA] 2002 [1926], S. 22.

42 „Die Tradition selbst ist auch kein Fixstern. Genauso wie der Rhythmus die Harmonie hervorbringt, bringt das Bewusstsein die Tradition hervor. Dies ist jedoch beileibe nichts Zwingendes, denn «ein jeder trägt als Mitgift Wahn und Irrtümer» (Catull), und der Geist stolpert allzu leicht über Dinge, von denen er meint – aus Mangel an Erfahrung –, daß sie beständig und manchmal wesentlich seien.“ (ISA [ESA] 2002 [1926], S. 21).

43 „Die Tradition ist das Korrektiv, das den Geist im Gleichgewicht hält. Tradition ist Bewusstsein. Der in Finsternis gehüllte Geist der unbeugsame Liebhaber des Fortschritts hat die Tradition beschuldigt, sich dem Leben in den Weg zu stellen. Aber nicht alles Lebendige ist auch schön. Zugleich ist die Menschheit allenthalben mit Ausgedörtem durchsetzt. Die Tradition wählt aus. Ganz Kind ihrer Zeit, zerstört sie das, was die Zeit nicht hat reifen lassen ... Die Zeit, welche die Siege kürt und die Fehler zurückweist.“ (ISA [ESA] 2002 [1926], S. 22).

44 Siegfried Wiedenhofer, *Tradition*. In: Otto Brunner/Werner Conze/Reinhart Koselleck (Hrsg.), *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Stuttgart 1997, Bd. 4, S. 647.

45 ISA [ESA] 2002 [1926], S. 21. Die deutsche Fassung des Catull-Verses ist zit. n. Catull, *Ein Weltmann und Dichterling*. In: Ders., *Sämtliche Gedichte*. Hrsg., eingeleitet und übersetzt von Otto Weinreich. Zürich/Stuttgart 1969, S. 123.

46 Doch weshalb zitiert GMC Catull und nicht einen anderen antiken Dichter? Parallelen zu GMC ließen sich in Bezug auf Catulls künstlerische Frühreife und die politisch krisenhafte Gegenwart ziehen. Als Veroneser Klassiker inspiriert Catull GMC vielleicht beim Entwurf der Chrissoveloni-Bank. Catull gehört zum Kreis der römischen Dichter, die Cicero als *poetae novi* feiert. Aus diesem Kreis der *Modernen* ragt Catull als *primus inter pares* heraus. Er bereitet den Boden für die augusteische Klassik mit Vergil, Horaz, Tibull, Propertius und Ovid vor.

(Vgl. u. a. Otto Weinreich in: Catull 1969 op. cit., S. 14-16; Hans Kleinstück (Hrsg.), *Griechisch-römische Lyrik*. Wiesbaden o. J. [1960], S. 248).

In denjenigen Klassik-Debatten, die in der Literatur gegen Ende des 19. Jahrhunderts einsetzen und in die erste Hälfte des 20. Jh. hineinreichen, künden insbesondere Charles-Auguste de Sainte-Beuve und T. S. Eliot *Vergil* zum herausragenden Dichter der römischen Klassik.

(Vgl. u. a. T. S. Eliot, *Was ist ein Klassiker? Ansprache gehalten vor der Vergil-Gesellschaft, London, 16. Oktober 1944*. In: Ders., *Ausgewählte Essays*. Frankfurt am Main 1950, S. 469-511; Jason Harding, *The Criterion. Cultural Politics and Periodical Networks in Inter-War Britain*. Oxford 2002, S. 224).

Dabei scheint GMC auf einen anderen Traditionsstrang hinzudeuten, der, etwa mit Theodor Mommsen (1817-1903), darauf hinweist, dass es Catull gelungen sei, „künstlerischen Gehalt und künstlerische Form“ in bewundernswürdiger Weise miteinander in Einklang zu bringen, und dass „Catulls Gedichtsammlung das Vollkommenste [ist], was die lateinische Poesie überhaupt aufzuweisen vermag“ (Theodor Mommsen, zit. n. Kleinstück o. J. [1960] op. cit., S. 248).

Sainte-Beuve und Eliot gehören zu den Literaten, die GMC hochschätzt. Doch in diesem Fall scheint er die literarische Bedeutung der Epoche hervorzuheben, die der römischen Klassik vorausgeht (Brief an Marie-Lyse Cantacuzino-Ruhemann, Jassy, 25. Dezember 1958, s. VA, Kap. 5.2).

Zöge man des Weiteren eine Parallele zur Architektur, wäre man etwa versucht, GMCs klassische Haltung auch im Zusammenhang mit einem Anliegen Werner Oechslins zu denken, auf die „Neubewertung des 19. Jahrhunderts und dessen Funktion als kultureller Sockel dieser jüngeren Vergangenheit“ der klassischen Moderne hinzuwirken (Oechslin 1999, S. 9).

47 GMC, *Classicism* [Klassizismus] 2002 [1940] op. cit., S. 53.

48 Op. cit., S. 54.

49 Ebd.



372. GMC, *Andrea Palladio. Villa Malcontenta.*
Skizze 1946.

„Dieser Unruhe [der Tradition] wohnt eine unheilbare Nostalgie nach den goldenen Zeitaltern der Menschheit inne.

Der Mensch trachtet stets danach, der schönsten Vorstellung seiner selbst näherzukommen. Diese Vorstellung lässt sich nur in der Vergangenheit finden.“⁵⁰

Damit aktualisiert GMC, ähnlich wie die Philosophen Henri Bergson⁵¹ und Josef Pieper,⁵² auch den metaphysischen Aspekt des antiken Traditionsbegriffs. Die „Sehnsucht nach dem Ursprung“⁵³ deutet er gleichsam als Ausdruck der „transcendentale[n]“⁵⁴ Ethik im Sinne Wittgensteins. GMC bindet sie an die künstlerische Matrix europäischer Klassizität, die sich gemäß des humanistischen Klassikverständnisses in der griechisch-römischen Antike und in anderen klassischen Zeitabschnitten zeige. Die „Tradition des antiken Harmoniegedankens“⁵⁵ könne Kunst und Architektur immer noch fruchtbare Impulse geben:

„Harmonie und kritisches Gleichgewicht bedeuten die Annahme eines Postulats, das für schöpferisch Tätige eine Gewissheit darstellt und sich folgendermaßen zusammenfassen lässt:

In der Kunst gibt es vollkommene Harmonien (oder: in der Kunst ist die Harmonie erreicht worden). Während im Denken die Wahrheit ewig relativ bleibt, ist hingegen die Vollkommenheit in der Schönheit erreicht worden.“⁵⁶

Die klassische Haltung, die aristotelische Theorie der Mitte und Palladio

GMC entfaltet das Konzept der klassischen Haltung ausgehend von der griechisch-römischen Antike. Allerdings bleibt GMCs Blick weder an der griechisch-römischen Antike noch an Europa haften. Es ist die Baugeschichte an sich, die GMC architekturphilosophisch valorisiert. Im Essay *Klassizismus* (1940)⁵⁷ unternimmt GMC eine *tour d'horizon* durch die Baugeschichte, um an einigen Beispielen zu zeigen, wie der stilgeschichtlich frei gewordene und daraufhin ethisch gebundene Klassizismus-Begriff sich materialisiert habe:

„Indem wir in die Vergangenheit zurückgeblickt und einige Momente der Geschichte analysiert haben, haben wir beabsichtigt, den Begriff des Klassizismus von demjenigen des Stils zu befreien.“⁵⁸ Dabei „werden wir uns rasch dessen bewusst, dass diese Geisteshaltung von Gleichgewicht, Harmonie und Heiterkeit dazu neigt, sich unentwegt zu manifestieren, dabei aber stets sich behaupten muss gegen die archaischen Vorurteile, gegen die naturalistischen Reaktionen, gegen die romantischen Krisen oder gegen die Prinzipien des Positivismus.“⁵⁹

GMC plädiert für eine moderne Vorstellung der ästhetischen Vielgipfigkeit der Geschichte, demnach für die modernen Bedeutungen von Klassik und Klassiker. Bemerkenswert erscheint, dass GMC gleichsam die Frage stellt, *wie* jene „Vollkommenheit in der Schönheit“⁶⁰ erreicht worden sei. Er vermutet, dass es gewissermaßen eine herausragende ethische Typologie gewesen sei, die die Entstehung von Klassikern begünstigt habe: „ein *seelisches Gleichgewicht* zwischen Wis-

50 ISA [ESA] 2002 [1926], S. 22.

51 So gilt etwa die *Schöpferische Entwicklung*, ein Buch, in dem Bergson Kernmomente seines Denkbauwerks entfaltet, als eines der Werke „der Naturphilosophie, welche die Physik an die Metaphysik bindet; es ist der von einem modernen Menschen, der die Genesis gelesen hat, neugedachte Timeus von Platon. Es ist die fortgeführte Schöpfung.“ (Jean Guitton o. J. [1964] op. cit., S. 33)

52 Der deutsche katholische Religionsphilosoph Josef Pieper (1904-1997) aktualisiert als Pädagoge und mit seinem schriftstellerischen Werk „in philosophischer Absicht de[n] antike[n] und religiöse[n] Traditionsbegriff“ „gegen die strukturelle Traditionskrise und Traditionslosigkeit der modernen Gesellschaft“ (Siegfried Wiedenhofer 1997 op. cit., S. 646-647). Zu Pieper s. a. Hermann Fechtrup/Friedrich Schulze/Thomas Sternberg (Hrsg.), *Aufklärung durch Tradition. Symposium der Josef Pieper Stiftung zum 90. Geburtstag von Josef Pieper Mai 1994 in Münster*. Münster 1995.

53 Vgl. Mircea Eliade, *Sehnsucht nach dem Ursprung. Von den Quellen der Humanität*. Frankfurt am Main 1981.

54 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung*. Frankfurt am Main 1992, S. 112.

55 De Bruyn 2008, S. 121.

56 *Clasicism* [Klassizismus] 2002 [1940] op. cit., S. 53.

57 Ebd. Der Essay ist im Anhang dieser Arbeit wiedergegeben (in Rumänisch und Deutsch).

58 Op. cit., S. 58.

59 Op. cit., S. 54.

60 Op. cit., S. 53.

sen und Empfindung, zwischen Persönlichkeit und Tradition, eine Haltung der Heiterkeit der Gegenwart zwischen der kennengelernten, beurteilten, begriffenen Vergangenheit und der intuitiv angedeuteten, vorbereiteten, provozierten Zukunft.⁶¹

In GMCs Lesart erscheinen Klassiker als verwirklichte Variationen des humanistischen Ideals der Mitte – und die klassische Haltung als eine Strategie, die „sittliche Werthaftigkeit“⁶² der aristotelischen „Theorie der Mitte“⁶³ auf die Architektur zu übertragen.

Eine Stütze dürfte GMC in Gottfried Semper gefunden haben, der im Vortrag *Ueber Baustile*⁶⁴ darlegt, „wie sich die «kosmopolitische Zukunftsarchitektur» aus dem Baustil des römischen Reiches entwickeln könnte“.⁶⁵

Die historische Architektenfigur, in der GMC eine anschauliche Verkörperung des dynamischen Gleichgewichts jenes „Est in medio verum“⁶⁶ sieht, ist Andrea Palladio, „der Prototyp des palladianischen Künstlers, der in die lärmende Renaissance die hellenische Subtilität einbringt. Er ist für die Architektur, was Mozart für die Musik ist: heiter und klar. *Tiefe aus Oberflächlichkeit*“⁶⁷ wie Goethe⁶⁸ sagte.⁶⁹ Vor Palladios Villa Foscari „on se prend à méditer avec ferveur sur les secrets d’une réussite obtenue avec tant d’aisance ... comme toutes les victoires vraies.⁷⁰ [...] La proportion est ici la seule mesure: le module ne saurait être qu’un attribut, qu’un élément de contrôle venant comme un ultime collaborateur de l’harmonie, lorsque la masse des volumes à été établie, l’espace limité, en un mot lorsque toutes choses auraient déjà été créées par le rythme individuel. [...] la Malcontenta [...] nous a conduit à cette double conclusion: équilibre entre le savoir et le sentiment d’abord, équilibre ensuite entre ces deux choses et l’action.“⁷¹



373. GMC, *Vicenza*. Blick aus der Contrà del Monte auf die Loggia del Capitaniato und den Palazzo della Ragione. Kohleskizze 1928.

61 Op. cit., S. 59.

62 Aristoteles NE, Buch II, 6/2006, S. 45.

63 Ebd.

64 Gottfried Semper, *Ueber Baustile*. In: Ders., *Kleine Schriften*. Mittenwald 1979 [1884], S. 395-426. Semper hat den Vortrag am 4. März 1869 im Züricher Rathaus gehalten.

GMC erwähnt Semper zwar nur einmal und indirekt, als er Sempers Dresdner Oper lobt, die dem Entwurf der Oper in Odessa als Vorbild gedient habe (GMC, *Note despre Basarabia și Transnistria* [Anmerkungen über Bessarabien und Transnistrien]. In: *Simetria* IV, 1941-1942. Zit. n. GMC 1971 [1941], S. 151).

Es ist davon auszugehen, dass Sempers Architektur und Schriften für GMC und den *Simetria*-Kreis zum selbstverständlichen architekturtheoretischen und kunstgeschichtlichen Bildungsgut gehört. Dies wird beispielsweise deutlich in Tudor Vianus Essay *Eстетica materialelor* [Die Material-ästhetik]. In: *Simetria* IV, 1942, S. 53-64. Vianu bespricht darin loblich Sempers «Bekleidungslehre».

Als GMC die Farbigkeit der byzantinischen und antiken Architektur verteidigt, dürfte ihm Sempers positive Polychromie-Anschauung bekannt gewesen sein (GMC, *Bizant-bizantin – Dicționar* [Byzanz-byzantinisch – Aus der Reihe *Wörterbuch*]. In: *Simetria* V, 1943. Zit. n. GMC 2002, S. 52. Zu Sempers Polychromie-Anschauung vgl. u. a. Krufft 1991, S. 356-357).

65 Winfried Nerdinger, *Der Architekt Gottfried Semper «Der notwendige Zusammenhang der Gegenwart mit allen Jahrhunderten der Vergangenheit»*. In: Winfried Nerdinger/Werner Oechslin (Hrsg.), *Gottfried Semper (1803-1879). Architektur und Wissenschaft*. Zürich etc. 2003, S. 50.

66 Chamfort, *Maximen und Gedanken*. In: Fritz Schalk (Hrsg.), *Französische Moralisten*. Zürich 1995, S. 349. Im Findbuch der GMC-Bibliothek sind Werke etlicher französischer Philosophen aufgelistet, darunter: Montesquieu, *Essais; Lettres persanes; Grandeurs et décadence des romains*; Montaigne, *Essais; Journal de voyage en Italie*; La Rochefoucauld, *Sentiments familiales chez Rochefoucauld*; Rivarol, *L’esprit*; Voltaire, *Œuvres complètes; Dialogues philosophiques; La princesse de Babylone*; Vauvenargues, *Œuvres*.

67 IOV [ESV] 1993 [1947], S. 71. Deutsch im Original.

68 In Bezug auf die Formulierung der klassischen Haltung könnte GMC auch von Goethe inspiriert worden sein, wie folgende Anmerkung Goethes über Raffael nahelegt:

„Raphael [...] wirkt seine ganze Lebenszeit hindurch mit immer gleicher und größerer Leichtigkeit. *Gemüths- und Thatkraft* stehen bei ihm in so entschiedenem *Gleichgewicht*, dass man wohl behaupten darf, kein neuerer Künstler habe so rein und vollkommen gedacht als er und sich so klar ausgesprochen.“ (Goethe, *Antik und Modern*. In: Ders., *Schriften zur Kunst und Literatur*. Stuttgart 1999, S. 247. Hervorhebung von DT).

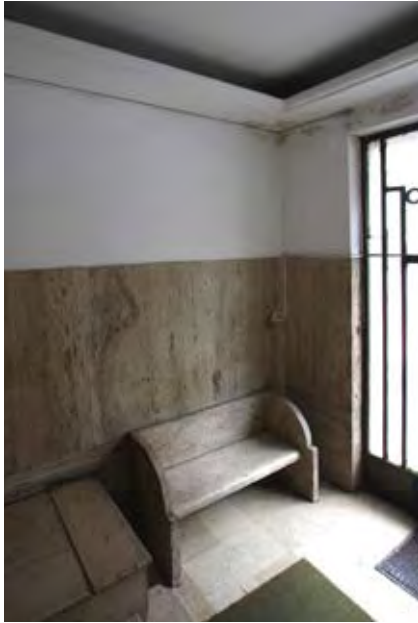
69 GMC 1993 [1947] op. cit., S. 71.

70 GMCs Frage läßt an einen paradoxen Aphorismus von Constantin Brâncuși denken:

„Les choses ne sont pas difficile à faire, ce qui est difficile, c’est de nous mettre en état de les faire.“ (Zit. n. Giedion-Welcker 1958, S. 219).

Herman Hertzberger hat diesen Aphorismus seinen *Vorlesungen über Architektur* als Motto vorangestellt (H. Hertzberger, *Vom Bauen. Vorlesungen über Architektur*. München 1995, S. 5).

71 GMC, *Palladio*. Bukarest 1928, S. 63.



374. GMC, *Appartementhaus Bragadiru*, Bukarest (ca. 1934-1935; Aufnahme 2009).

Foyer, Sitzbank aus Cippolino-Marmor – eine stille Hommage an Adolf Loos.

GMCs klassische Haltung und Palladio-Rezeption lässt sich auch als ein Beitrag zur Klassik-Diskussion der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts denken, besonders zur „Frage der «Klassik als Wert»“.⁷² Dieser Klassik-Debatte hat Heinrich Wölfflin mit seiner Studie über die Malerei „der großen mittelitalienischen Meister“⁷³ (*Die klassische Kunst*) im Jahr 1899 einen neuen Impuls verliehen. In seiner 1931 erschienenen Studie *Italien und das deutsche Formgefühl* argumentiert Wölfflin geistesverwandt mit GMC, indem er dafür plädiert, „Palladio als Zeugen für die menschliche Tiefe hinter jener klassischen Formel des «Großen und Einfachen»“⁷⁴ zu sehen. Wie Wölfflin⁷⁵ bezieht sich auch GMC auf Goethes Palladio-Rezeption.⁷⁶ Auch Paul Klopfers Studie *Von Palladio bis Schinkel* (1911) könnte GMC angeregt haben. Darin versucht Klopfer, eine „Charakteristik der Baukunst des Klassizismus [...] aus der Schule des Palladio heraus“⁷⁷ zu formulieren. Möglicherweise hat der moderne Klassikbegriff, den Klopfer vertritt,⁷⁸ auch GMC inspiriert, der selbst die Bukowina-Klöster als moldauische Klassik bezeichnen wird.⁷⁹

72 Oechslin 2008, S. 322.

73 Wölfflin 1968 [1899], S. 8.

74 Heinrich Wölfflin, *Italien und das deutsche Formgefühl*. München 1931, S. 157 f. Zit. n. Oechslin 2008, S. 321, 335.

75 Werner Oechslin betont, dass Wölfflin „Goethes «Nur aus dem Natürlichen kann Größe entwickelt werden» [zitiert] und kommentiert: «Palladio hat sie»“ (Wölfflin 1931, S. 158. Zit. n. Oechslin 2008, S. 321, 335). Ähnlich äußert sich Krufft 1991, S. 98.

76 Wie Oechslin unterstreicht GMC, dass Goethe Palladios menschliche Größe geschätzt hat: „Il se dégage des *Quatres Livres de l'Architecture* une intégrité et une modestie qui justifient l'impression de Goethe qui considérait Palladio comme le type achevé du grand homme.“ (GMC, *Palladio* 1928, S. 30; s. a. Oechslin 2008, S. 46). In Goethes Begegnung mit dem Werk Palladios erkennt GMC ein Schlüsselerlebnis für die Entwicklung des Kunstsinns Goethes (GMC, *Ein Kunstliebhaber: Goethe*. 1971 [1943] op. cit., S. 105). GMC zitiert Goethes Aufzeichnungen über dessen ersten Besuch in Vicenza:

„Vicenza, den 19. September [1786]. Vor einigen Stunden bin ich hier angekommen, habe schon die Stadt durchlaufen, das Olympische Theater und die Gebäude des Palladio gesehen [...]. Wenn man nun diese Werke gegenwärtig sieht, so erkennt man erst den großen Wert derselben; denn sie sollen ja durch ihre wirkliche Größe und Körperlichkeit ihrer Dimensionen nicht nur in abstrakten Aufrissen, sondern mit dem ganzen perspektivischen Vordringen und Zurückweichen den Geist befriedigen; und so sag' ich vom Palladio: er ist ein recht innerlich und von innen heraus großer Mensch gewesen. Die höchste Schwierigkeit, mit der dieser Mann wie alle neuern Architekten zu kämpfen hatte, ist die schickliche Anwendung der Säulenordnungen in der bürgerlichen Baukunst; denn Säulen und Mauern zu verbinden, bleibt doch immer ein Widerspruch. Aber wie er das untereinander gearbeitet hat, wie er durch die Gegenwart seiner Werke imponiert und vergessen macht, dass er nur überredet! Es ist wirklich etwas Göttliches in seinen Anlagen, völlig wie die Force des großen Dichters, der aus Wahrheit und Lüge ein Drittes bildet, dessen erborgtes Dasein uns bezaubert.“ [*Dichtung und Wahrheit*. Frankfurt am Main 2000, S. 70]. In diesen Zeilen über Palladio unterzieht Goethe die gesamte Architektur der Renaissance, deren letzter und höchster architektonischer Ausdruck jener Palladio gewesen ist, einer kritischen Würdigung. Doch die Lobrede, mit der die Kritik ansetzt, und das tiefe Verständnis für das Werk des großen Künstlers sind höchst bedeutsam. Gleich Goethe ist Palladio ein großer Europäer gewesen, der über sein Volk und seine Zeit hinausgegangen ist. So wie Goethe mit seinem Ruf, seiner gesamten Haltung und seinem gewaltigen Werk die Grenzen seines Landes überschritten hat, so hat auch Palladio, der letzte große Architekt der Renaissance, bewirkt, dass diese Renaissance zuerst ein europäisches und schließlich ein weltweites Kulturgut geworden ist. Jeder der beiden hat in seinem Dorf begonnen und Höhen erreicht, die allen sichtbar sind. In Palladio begegnet Goethe, vielleicht ohne es zu ahnen, sich selbst.“

(GMC, *Ein Kunstliebhaber: Goethe*. 1971 [1943] op. cit., S. 106).

77 Klopfer 1911, S. IX. Zit. n. Oechslin 2008, S. 321.

78 In der Nachfolge Winckelmanns meint Klopfer, die griechische Antike sei die Klassik, der Klassizismus ein „Daraufzurückkommen“. Der Klassizismus könne aber selbst zu einer neuen, transformierten Klassik werden, „einerseits durch den Reichtum des überkommenen Erbes, andererseits durch den Druck der Kultur, der Zeit, der Geschichte, [...] wofern nur Aufgaben da sind, die die ererbten Formen zu neuen Schöpfungen umzuprägen wissen. [...] [I]m Grunde kommt es auf die Aufgabe an, die die Kultur an den Stil stellt, damit dieser Stil, der erst Nachahmer war, Selbstschöpfer wird.“ So führt Klopfer die „Kathedralen Frankreichs und d[ie] Domen Deutschlands“ als „klassische Lösungen im neuen Kultgedanken“ an (Klopfer 1911, S. 1-2).

79 „In der Moldau erreicht die Plastik – nach einigem Zögern zwischen dem abendländischen und dem byzantinischen Grundriss – innerhalb des Jahrhunderts eines unabhängigen und heroischen Lebens die Vollkommenheit der Bauten von Stefan dem Großen. Wir sind der Auffassung, dass jener Moment den höchsten und gültigsten unserer gesamten Plastik darstellt – ein Moment, in dem ein vollkommenes Gleichgewicht zwischen Absichten und Möglichkeiten, zwischen Technik und Gefühl existiert. Seitdem wird die moldauische Architektur im Bannkreis jenes Themas bleiben, ohne es je wieder zu verlassen.“ (*Classicism* [Klassizismus] 2002 [1940] op. cit., S. 58).

GMCs Rückbezug auf die Antike

Damit wird durchsichtig, dass GMC mit dem Bekenntnis zur altgriechischen⁸⁰ und altrömischen⁸¹ Klassizität grundsätzlich der Tradition der Pariser *École des Beaux-Arts*⁸² sowie Heinrich Wölfflin und Paul Klopfer in der Ansicht folgt, „dass sich nur eine klassische Kunst nicht erschöpfe und somit Gültigkeit beanspruchen könne.“⁸³ GMC folgt gewissermaßen auch der Empfehlung von Adolf Loos, ein Architekt, der ein Erneuerer sein wolle, müsse versuchen, ein „Klassiker“⁸⁴ zu werden, indem er, gleich Schinkel und Semper, „nicht an die Werke seiner Vorgänger, sondern direct an das classische Altherthum“⁸⁵ anknüpft.

80 „Die Griechen waren auf der Suche nach einer logischen, ausgeglichenen und klaren Plastik. Erstaunlich schnell ist es ihnen gelungen, sie zu verwirklichen, denn zwischen den mykenischen Festungen und dem Bau des Parthenon liegen nur wenige Jahrhunderte. Auch wenn die Griechen ihr politisches Ideal nur für eine sehr kurze Zeitspanne erreicht haben während der knapp vierzigjährigen Goldenen Epoche von Perikles, hat ihr plastisches Ideal nicht nur die Antike überlebt. Es währt heute noch. Die Griechen haben durch die Vermittlung Roms die Welt des Mittelmeerraums vereint und ihm eine einheitliche Gestalt verliehen. Die christlichen Zivilisationen schließlich sind über die harte und präzise Verkörperung des hellenischen Ideals hinweggegangen ohne ihm etwas anhaben zu können, um sich letztlich auf einer anderen Ebene zu verwirklichen.“ (GMC 1993 [1947] op. cit., S. 18).

81 GMC ist davon überzeugt, dass „[a]lles, was die Römer taten, [...] gemacht [war], um zu dauern“: „Obgleich der Stadtgrundriss Roms in seiner Gesamtheit uneinheitlich ist, besteht er dennoch aus homogenen Gruppierungen, die mit einer Größe ohne Vorbild und einer neuen Konzeption alle späteren europäischen Wagnisse des Mittelalters, der Renaissance und der Moderne erahnen lassen. Rom ist keine Stadt, sondern eine ganze Welt, eine hochverdichtete und zusammenhängende Welt, gebaut mit ihrer Bevölkerung aus Säulen und Statuen, die sich kraft ihrer bronzenen oder steinernen Unbewegtheit den bedrohlichen Zeiten und den menschlichen Unwägbarkeiten entgegenzustemmen scheinen.“ (IOV [ESV] 1993 [1947], S. 45, 49).

Zugleich betrachtet er Griechenland und Rom in ihrer Komplementarität:

„A Rome, l'architecte et l'ingénieur se confondent ainsi que dans toutes les grandes époques. Bien que ce soit devenu un lieu commun de dire que les Grecs étaient des architectes et les Romains des ingénieurs, c'est être injuste pour les uns et pour les autres. Les Grecs menèrent à la perfection des œuvres de petites dimensions symbolisant la gloire et la patience des petits états. Rome mit l'architecture à l'échelle de son empire, et traça les données de la future Europe. Rome n'est que la continuation de l'architecture grecque, que les pulsations croissantes de la vie ont emplifiée en lui enlevant une part de sa perfection. Et ceci n'est pas une vague image: les premiers architectes de Rome furent des Grecs et l'esprit ingénieux des Romains est en bonne partie un héritage grec. [...] La Grèce influença Rome; Rome à son tour influença plus tard la Grèce. C'est dans l'empire d'Alexandre plutôt que dans la pureté athénienne que Rome chercha ses modèles.“ (GMC, *Palladio* 1928, S. 28-29.)

82 S. a. VA, Kap. 3.5.4, Anm. 492, 498. Für die Pariser *Académie Royale d'Architecture* stellt die Antike die Instanz dar, an der sich die moderne französische Architektur ihrer Epoche zu messen habe. Die Nachahmung der Antike ist aber nicht allein ein Ziel, das sich selbst genügt; sie ist zugleich eine Strategie, die, von der Zuversicht getragen, die Antike zu überwinden, eine eigene Klassizität anstrebt: „Ce qu'on voyait plus que dans les ruines de l'ancienne Rome et de la vieille Grèce, devenu moderne éclate dans nos portiques et dans nos péristyles. De même on ne saurait en écrivant rencontrer le parfait, et, s'il se peut, surpasser les anciens que par leur imitation.“ (Jean de La Bruyère, *Les Caractères*, Kap. *Ouvrages de l'esprit*. Paris 2008 [1696]. Zit. n. Krufft 1991, S. 145; Hervorhebung von DT).

Krufft legt den Schwerpunkt seiner Interpretation auf die Nachahmung der Antike: Die Akademie glaube, die französische Architektur könne „die eigene Größe und Vollkommenheit nur in der Nachahmung der Antike erreichen“ (Krufft 1991, S. 145). Schenkt man dem Wort «surpasser» größere Aufmerksamkeit, wird deutlich, dass die von der Akademie angestrebte eigene Größe über die Antike als Autorität hinaus gelangen solle. Demnach kann es sich nicht um Nachahmung im Sinne einer reinen Kopie antiker Architektur handeln. Vielmehr dürfte die Akademie Nachahmung im Sinne der aristotelischen *Mimesis* begriffen haben, das hieße, nicht allein an die Erscheinungsformen, sondern auch an die Prinzipien antiker Architektur anzuknüpfen.

83 Oechslin 2008, S. 321.

84 „[I]mmer aber wird ein großer Geist [...] die Baukunst von den fremden Zutaten befreien und uns die reine, classische Bauweise wieder geben.[...] Da erscheint Schinkel, der große Bändiger der Fantasie und, wieder nach einer Abwärtsbewegung, Semper; man sieht also, dass die Palme stets dem Künstler gereicht wurde, der seiner Zeit die wenigsten Concessionen gemacht hat, der am rücksichtslosesten den classischen Standpunkt vertrat. Denn der Architekt schafft nicht nur für seine Zeit, auch die Nachwelt hat das Anrecht, sein Werk genießen zu können. Da braucht man wohl einen festen, unveränderlichen Maßstab, und dieser ist gegenwärtig und für die Zukunft, bis vielleicht ein großes Ereignis eine vollständige Umwertung hervorruft, das classische Altherthum.“

Wir können daher behaupten: der zukünftige große Architekt wird ein Klassiker sein. Einer, der nicht an die Werke seiner Vorgänger, sondern direct an das classische Altherthum anknüpft.“

(Adolf Loos, *Die alte und die neue Richtung in der Baukunst*. In: *Der Architekt*, Bd. 4, Wien 1898. Zit. n. Loos 1995, S. 36).

85 Ebd. Siehe a. Moravánszky 1988, S. 74-75.



375. Adolf Loos, *Villa Müller*, Prag (1928-1930). Sitzbank im Eingangsbereich.



376. Jean Cocteau, *Le rappel à l'ordre*. Paris 1930. 16. Auflage.

So behauptet GMC: „Die vitruvianische *Symmetrie* ist unvergänglich.“⁸⁶ Doch sein Rekurs auf den antiken Symmetriebegriff⁸⁷ erweist sich nicht als *Retour à l'ordre*, sondern als inhaltlicher Pfeiler eines *Rappel à l'ordre* im Sinne Jean Cocteaus.⁸⁸ Während der rein retrospektive *Retour à l'ordre* eine stabile Ordnung in der Vergangenheit voraussetzt, zu der zurückgekehrt werden sollte, stellt der *Rappel à l'ordre* das Fehlen einer gegenwärtigen Ordnung fest und erinnert an die Notwendigkeit, eine Ordnung inhaltlich zu bestimmen. Der *Rappel à l'ordre* ist für „beide Richtungen, die Vergangenheit und die Zukunft“⁸⁹ offen.

Bei GMCs Rückbezug auf die vitruvianische Symmetrie handelt es nicht um eine Nachahmung der Antike im Sinne einer Kopie – in der berühmten «Querelles des Anciens et des Modernes»⁹⁰ haben Vertreter der *Modernes*, etwa Jean Desmarests de Saint-Sorlin (1569-1676), den *Anciens* vorgehalten, sich als *copistes* der Antike zu betätigen.⁹¹ Vielmehr handelt es sich darum, Begriffe oder Prinzipien *niederzubaholen* – im etymologischen Sinne –, also in der Geschichte aufzuspüren,⁹² und zu prüfen, wie sie zeitgenössische Erscheinungsformen annehmen können. Ähnlich wie Wittgenstein⁹³ ist sich GMC einer solchen Lesart bewusst:

„*Les Lois Antiques* [...] A travers les événements et les hommes, la vie fait et défait sa besogne, allant vers des fins qui nous sont inconnues et l'Art recommence un thème éternel aux variantes infinies. Les *variantes* sont notre affaire, mais le *thème* nous est donné; c'est donc lui qu'il faut tâcher de trouver et de reconnaître dans les œuvres que le passé nous légue.“⁹⁴

86 GMC/Doicescu, Erklärung. In: *Simetria* I, 1939, S. 11.

87 „Die Symmetrie im ursprünglichen Sinn bedeutet geglückte Proportion oder Maßhaltigkeit.“ (GMC et al., *Simetria* I-VIII. Bukarest 1939-1947, Frontispiz).

In etymologischer Hinsicht bezieht sich der antike Symmetriebegriff auf das „«rechte» Maß“, das „zwei oder mehrere Dinge“ gemeinsam haben. In der Folge bedeutet Symmetrie „das richtige Verhältnis, das Ebenmaß, die Harmonie“ (Wolf von Engelhardt, *Sinn und Begriff der Symmetrie*. In: *Studium Generale* 6/1953, S. 526. Zit. n. Naredi-Rainer 2001, S. 15, Anm. 27).

88 Mit dem Essay *Le retour à l'ordre* (1917) zielt Jean Cocteau „auf einen Ausgleich zwischen Alt und Neu“. Im *Rappel à l'ordre* (1926) publiziert Cocteau eine Anthologie früher entstandener Essays. Darin legt er „seine zwischen den Fronten vermittelnden Position“ dar (Steinbach 2007 op. cit., S. 96, 100).

In *Simetria* I (1939) hält GMC einige negativ-kritische Überlegungen zur zeitgenössischen Architektur in Rumänien fest, zu denen ihn die Lektüre eines Essay von Jean Cocteau inspiriert haben, „*Le secret professionnel*“* (GMC, *Pe marginea unei cărți a lui Cocteau* [Notizen am Rande eines Buches von Cocteau]. „*Le secret professionnel*“, Paris sans pareil, 1925. In: *Simetria* I, 1939, S. 77-79).

*Der Essay ist zuerst 1925 erschienen. Cocteau hat ihn ein Jahr später im Sammelband *Rappel à l'ordre* mit aufgenommen (vgl. Jean Cocteau, *Le Rappel à l'ordre*. Paris 1930, 16. Aufl., S. 173-232).

89 Vgl. Monika Steinbach, «*Rappel à l'ordre*». *Zum Traditionsverständnis im Richtungsstreit der Kunstdiskussion zwischen den Weltkriegen*. In: Gebhard/Sauerländer 2007, S. 100-102.

90 Vgl. Charles Perrault, *Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences. Mit einer einleitenden Abhandlung von Hans Robert Jauss und kunstgeschichtlichen Exkursen von Max Imdahl. Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste*. Bd. 2. Herausgegeben von Max Imdahl, Wolfgang Iser, Hans Robert Jauss, Wolfgang Preisendanz, Jurik Striedter. München 1964.

91 Vgl. Desmarests de Saint-Sorlin, *Les Délices de l'esprit* (1658), S. 90. Zit. n. H. R. Jauss, *Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der Querelle des anciens et des modernes*. In: Charles Perrault, *Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences*. München 1964, S. 40-41.

92 Der Prozess der *Wiederholung* ist für Ortega y Gasset entscheidend für die Geschichtswissenschaft: „Geschichtswissenschaft ist deshalb eine so schwierige Aufgabe, weil sie Wiederholung ist [...]; und *Wiederholung* bedeutet etymologisch: etwas wieder nehmen, was man mehr oder weniger weit weg gelassen hatte, also: es suchen.“ (Ortega y Gasset 1964, S. 96). Deshalb müssten wir uns „à la recherche du temps perdu begeben, und dies ist eine der Arten, wie man die Geschichtswissenschaft definieren kann.“ (Op. cit., S. 95).

93 „2.024 Die Substanz ist das, was unabhängig von dem was der Fall ist, besteht.

2.025 Sie ist Form und Inhalt. [...]

2.0271 Der Gegenstand ist das Feste, Bestehende; die Konfiguration ist das Wechselnde, Unbeständige.“ (Wittgenstein 1992, S. 15).

94 GMC, *Palladio* 1928, S. 18 (Hervorhebung von DT).

Damit folgt GMC auch der Autorität Palladios, die, wie Oechslin betont, darin besteht, dass der Vicentinische Baumeister die Antike mit „Geist und Methode“ studiert hat (Oechslin 2008, S. 66).

Im *Palladio*-Essay führt GMC weiter aus: „Chaque époque perçoit la tradition d'une autre manière, possède une autre science, rêve un autre idéal qu'elle place tantôt dans l'avenir, tantôt dans le passé: le mystère de la naissance d'une œuvre d'art nous échappe toujours. Vouloir enfermer l'architecture dans les limites d'une géométrie savante et symbolique, la réduire aux règles vitruviennes, ou la laisser entièrement dans le domaine de l'arbitraire et du sentiment, sont tout autant d'idées éronnées. Il est naturel que l'homme transmette aux choses qu'il crée les pulsations de la vie.“ (Op. cit., S. 63).

Diese Operation ließe sich zugleich in der Nachfolge der aristotelischen *Mimesis*⁹⁵ sehen. Auch Plotin, dessen Gedankengut für GMC bedeutsam ist, stimmt ihr zu:⁹⁶ Nicht die äußere Natur solle nachgeahmt werden, sondern eine ideelle Natur⁹⁷ – letztlich ein Konstrukt der antiken griechischen Philosophie.

Vor dem Hintergrund seines prozessualen Geschichtsverständnisses und seines Begriffs von Tradition als kritisches Bewusstsein zeichnet sich GMCs evolutionäre Architekturauffassung ab: ein Plädoyer für eine grundsätzliche Kontinuität, die an Tradition und Moderne nicht allein tatsächliche oder scheinbare Diskontinuitäten und Brüche feststellt, sondern auch auf gemeinsame Bande sowie auf unscheinbare Merkmale hin prüft, die Ansätze zu einer kritischen und fruchtbaren transformatorischen Verknüpfungsstrategie bieten können:

„Nicht die Vielfalt der Stile hat uns beschäftigt, sondern der rote Faden, der sie verbindet. Die Durchlässigkeit der Grenzen verweist jeden Versuch einer absoluten Klassifizierung ins Reich der Illusionen; denn nicht das Besondere und das Individuelle machen das Wesentliche aus.“⁹⁸

95 Die *Mimesis* ist ein vielschichtiger Grundbegriff der aristotelischen *Poetik* (vgl. u. a. Gebauer/Wulf 1992, S. 81-89). Im Wesentlichen „bedeutet [Mimesis], dass der Künstler nicht aus dem bloßen Nichts schafft, vielmehr hat die Dichtkunst Verweischarakter“ (Höffe 2008, S. 68). Ein Aspekt dieses Verweischarakters dürfte ein metaphysischer sein.

Vgl. a. Peter Precht/Franz-Peter Burkhard (Hrsg.), *Metzler Philosophielexikon*. Stuttgart/Weimar 1996. Darin die Artikel zu *Mimesis*, S. 326; *Nachahmung*, S. 343-344.

Eine Wirkungsgeschichte des komplexen *Mimesis*-Begriffs findet sich bei Gunter Gebauer/Christoph Wulf, *Mimesis. Kultur, Kunst, Gesellschaft*. Reinbek bei Hamburg 1992.

Zum kontroversen Stellenwert der Nachahmung in der Ästhetik als philosophische Disziplin vgl. u. a. Stefan Majetschak, *Ästhetik zur Einführung*, Hamburg 2007.

Ende des 19. Jh. hat der französische Soziologe Gabriel Tarde (1843-1904) „eine Soziologie entwickelt, die die Erklärung jeglicher gesellschaftlichen Veränderung aus dem Begriff der Nachahmung gewinnt“: *Die Gesetze der Nachahmung*. Frankfurt am Main 2009. Originalausgabe *Les lois de l'imitation*, Paris 1890. Tardes Buch *Les lois sociales* ist im Findbuch der Bibliothek GMCs aufgeführt.

Vgl. hierzu u. a. Christian Borch/Urs Stäheli (Hrsg.), *Soziologie der Nachahmung und des Begehrens*. Materialien zu Gabriel Tarde. Frankfurt am Main 2009.

96 Ein Grundpfeiler des plotinischen Schönheitsverständnisses – „das Erscheinen des Teillosen im Vielen“ – besteht darin, der Künstler dürfe nicht die Natur (die ebenfalls Schönheit aufweise) imitieren, sondern müsse sich von der „höheren Welt“ inspirieren lassen (Christoph Horn, *Plotin*. In: Höffe 2008, S. 115).

97 Cees Nooteboom weist im Zusammenhang mit seinem Schriftstellerberuf darauf hin, dass die aristotelische *Mimesis* oft als Nachahmung der äußeren Natur missverstanden wird:

„Schriftsteller sind Menschen, [...] die die sogenannte Wirklichkeit nicht nach *falsch verstandenen aristotelischem Rezept* glänzend imitieren, sondern im Gegensatz die unendlichen Möglichkeiten der Kunst nutzen, um ihr Gewalt anzutun, sie zu untergraben, sie umzudrehen, herabzuziehen oder zu überhöhen, weil es sonst in dieser Welt nicht auszuhalten wäre. Damit tun sie das einzige, was sie wirklich können: fabulieren, lügen und zaubern. Den Rest besorgen das Fernsehen, die Politiker und die Soziologen. Sie sind die adäquaten oder inadäquaten Administratoren der echten Wirklichkeit, und wenn sie lügen, ist es auf jeden Fall keine Kunst.“

(Nooteboom 1993, S. 59. Hervorhebung von DT).

Bereits Plotin scheint es für notwendig erachtet zu haben, auf jenen Umstand hinzuweisen:

„Falls indessen jemand den *Künsten* darum einen geringeren Wert beimisst, weil sie nur durch *Imitation der Natur* schaffen, so ist dem als erstes entgegenzuhalten, dass bei den natürlichen [Schaffensvorgängen] auch nur etwas anderes imitiert wird. *Zweitens muss man wissen, dass sie nicht einfach das imitieren, was sie sehen, sondern weiter hinauf zu den rationalen Strukturen zurückgehen, aufgrund derer die Natur [schafft]*. Drittens schaffen sie auch vieles von sich aus, und tun überall da etwas hinzu, wo etwas fehlt, weil sie die Schönheit in sich haben. Viertens: Pheidias hat seinen Zeus nicht mit Blick auf irgend etwas sinnlich Wahrnehmbares geschaffen, sondern indem er erfasst hat, wie er sein könnte, vorausgesetzt, dass Zeus dazu bereit wäre, sich uns, für unsere Augen wahrnehmbar, zu zeigen.“ (Enn. V 8 [31] 1, 33-41 Zit. n. Plotin 2001, S. 165. Hervorhebung von DT).

Siehe a. folgenden Passus aus Plotins *Enneaden*:

„Welchen musikalisch gebildeten Menschen kann es denn geben, der die Harmonie im geistig Erkennbaren gesehen hat und beim Hören der Harmonie in den wahrnehmbaren Tönen nicht bewegt würde? Oder welchen Kenner der Geometrie und der Zahlen, der keine Freude empfinden würde, wenn er Symmetrie, Proportion und Regelmäßigkeit auch mit den Augen zu sehen bekommt? Zumal auch nicht alle dasselbe auf die gleiche Weise sehen, z. B. in der Malerei, wenn sie die Produkte der Kunst mit den Augen ansehen; *sondern wenn sie in dem sinnlich Wahrnehmbaren die Imitation von etwas wiedererkennen, was in ihrem Geist einen Platz hat, dann werden sie gleichsam in Aufruhr versetzt und gelangen zur Wiedererinnerung an das Wahre* – genau das Erlebnis, von dem die Liebe hervorgerufen wird.“

(Enn. II 9 [33] 16, 40-49. Zit. n. Plotin 2001, S. 236. Hervorhebung von DT).

98 ISA [ESA] 2002 [1926], S. 19.



377. Korinth (Aufnahme GMC 1933).



378. Das Kolloseum, nach Scamozzi.
In: *Simetria V*, 1943.

Architekturauffassung und architekturtheoretische Invarianten

So zielt GMC darauf ab, Kompositionsprinzipien humanistischer Architektur aus der historistischen Architektursprache von Klassizismen herauszuschälen – gleichsam „das im Fleisch verschwiegene Skelett“.⁹⁹ Sein Ziel: jene Prinzipien zu retten¹⁰⁰ vor der formalistisch-reduktionistischen¹⁰¹ „Sterilität der schläfrigen Akademien“,¹⁰² die, wie auch Georges Gromort beklagt, nicht allein den Klassizismus und dessen Prinzipien als Architektur des Humanismus¹⁰³ in Verruf gebracht hätten, sondern auch das Studium der Baugeschichte und Klassiker.¹⁰⁴ So plädiert GMC dafür, dass das „Wort «klassisch» [...] in uns nicht das Bild eines Giebels oder einer Säulenreihe hervorrufen“¹⁰⁵ solle. In der Nachfolge Gromorts¹⁰⁶ und vielleicht auch Wölfflins¹⁰⁷ verteidigt er das Studium der Baugeschichte.¹⁰⁸

99 Paul Valéry, *Leonardo da Vinci*. In: Ders., *Werke 6*. Herausgegeben von Jürgen Schmidt-Radefeldt. Frankfurt am Main 1995, S. 37.

100 „Die Tradition, diese endlose Aneinanderreihung von Erfahrungen, hat die Formen ausgewählt und vervollkommen. Denn wir müssen uns vergegenwärtigen, daß alle Formen der sogenannten klassischen Architektur nichts anderes sind als das Ergebnis einer großen und langen Geduld, welche die Formen bis zu ihrem höchsten Maß an Nützlichkeit und Schönheit synthetisiert und vereinfacht hat. Viele dieser Formen sind oft kopiert worden und haben infolgedessen ihre Bedeutung verloren. Aber wenn sie mit einigem Wohlwollen analysiert und vom Staub der Dummheit gesäubert werden, können sie alle eine leuchtende Gegenwärtigkeit erlangen.“ (ISA [ESA] 2002 [1926], S. 30).

101 GMC beklagt, dass viele Architekten „das «klassische» Konzept fälschlicherweise auf die Taschenbuchausgabe von Vignola oder auf einen oberflächlich studierten Vitruv“ beschränkten. (Brief an Marcel Janco 1931 op. cit.). GMC dürfte sich hier auch auf Le Corbusier berufen:

„Je me suis permis la «dévignolisation» de l'architecture ... – Monsieur Vignole ... crut devoir fixer pour la postérité, les canons de l'Art grecque fort en honneur, qu'il n'avait d'ailleurs connu qu'à travers les lourdes falsifications romaines.“ (Le Corbusier, *Précisions sur un état présent de l'architecture*. Paris 1930, S. 51-52. Zit. n. Werner Oechslin, *Das Gegenteil der Stilfrage: Notwendigkeit, Einheit, innere Kohärenz, das Nackte, Einfache und Wahre*. In: Oechslin 1994, S. 36).

102 Womit GMC auch die Pariser École meint (Brief an Marcel Janco 1931 op. cit.).

103 Vgl. u. a. Frampton 1995, S. 182; Geoffrey Scott, *The Architecture of Humanism*. London 1914.

104 „L'erreur d'un grand nombre d'architectes du siècle dernier a été non pas de s'inspirer d'exemples en général fort bien choisis, mais de ne pas avoir dégagé suffisamment ce qui faisait leur supériorité réelle. On s'est attaché, en un mot, bien plus à la «dette» qu'à cette esprit dont nous parlons [...]. Tous les styles, ou du moins un bon nombre d'entre-eux, ont été pareillement incompris, et l'on est tombé, par réaction, dans une erreur non moins dangereuse: on en est presque venu, faute d'expliquer à la jeunesse ce qu'elle doit faire vis-à-vis de telle ou telle difficulté, faute de doctrine en un mot, à dissuader les étudiants de regarder de trop près les chefs-d'œuvre de notre art, au lieu de mettre à la base de leurs études (comme à celle de toutes les autres) une culture classique, c'est-à-dire solidement appuyée sur ce que les âges ont laissé de plus beau ... Il ne serait certes pas plus absurde de mettre en garde les jeunes gens qui apprennent à écrire en français contre le danger que présente pour eux la lecture de Racine ou de Molière, de La Bruyère ou de Montesquieu: quelle serait donc leur nourriture intellectuelle?... Et quelle serait la nôtre, s'il fallait renoncer à voir, dans l'inépuisable variété des monuments de tous les temps et dans l'étude analytique de leurs qualités, «le seul appui vraiment solide de l'enseignement de la composition»?“ (Gromort 1983, S. 29 f., S. 156).

105 „Je ne cesserai de recommander, en regardant attentivement une œuvre, de se placer [...] non au point de vue de l'homme de nos jours et de son opinion préconçue, mais au point de vue de l'artiste qui a conçu cette œuvre, en se demandant seulement si le résultat qu'il voulait obtenir, il l'a bien obtenu [...] car on peut dire que, dans chaque édifice, il y a quelque chose d'immortel. [...] On remarquera que, s'il est question ici du caractère commun aux œuvres d'une époque, il s'agit avant tout de leur caractère moral. On ne nous parle [...] ni de gables, ni de crochets, de chimères ni de sphinx, de festons ni de panaches, ni de carquois ..., mais bien de qualités et de défauts jugés par un observateur qui, comme nous, pense que dans l'architecture ce qui compte avant tout, c'est la pensée [...] alors que la plupart des gens, s'ils parlent d'un style défini, ne songent [...] [qu']à des mesquines similitudes dans le détail et les éléments de leur décor.“ (Gromort 1983, S. 148, 150-151).

106 ISA [ESA] 2002 [1926], S. 31. Eine ähnliche Position vertritt auch Josef Frank:

„Ich verstehe unter antiker Tradition nicht die Verwendung von Säulen und Gesimsen und allen andern zeitlichen Formen – die übrigens auch niemals gänzlich verschwinden werden –, sondern das Streben nach organischer Gestaltung des leblosen Materials; diese Tradition wird so lang unsere Kultur beherrschen, so lang für uns der Mensch das Maß aller Dinge ist.“ (Frank 1931, S. 22).

107 Vgl. u. a. Moravánszky 2003, S. 15:

„Heinrich Wölfflin hat, wie Semper und Riegl, die Transformation der Form im Laufe der Geschichte untersucht, um allgemeine Interpretationsprinzipien zu finden.“

108 „Mais ce ne sont ni les formes ni les styles qui doivent capter notre attention: ce qu'il faut, c'est dégager l'esprit, la méthode et la discipline qui les ont fait naître! Ce n'est qu'à partir de ce moment que l'étude du passé sera féconde! lorsque les préoccupations de style auront été repoussées à leur juste plan, et que l'attention sera libre de se reporter sur les grandes et nobles causes qui ont agi sur la conscience de ceux qui nous ont précédés!“ (GMC, *Palladio* 1928, S. 83-84.)

Allein, GMC strebt kein geschlossenes architekturtheoretisches System an. In der Nachfolge Vitruvs,¹⁰⁹ Albertis,¹¹⁰ Palladios¹¹¹ und Schinkels¹¹² begibt sich GMC auf die „Suche nach einer zeitgenössischen Disziplin [...], denn die «größte Freiheit erwächst aus der größten Strenge» (Paul Valéry).“¹¹³ GMC verfiert lediglich „quelques principes directeurs“,¹¹⁴ die, teils anthropologisch bedingt, in seiner Lesart miteinander verknüpft sind.

GMCs Haltung in Bezug auf das Verhältnis zwischen Theorie und Praxis erweist sich als moderner Pragmatismus.¹¹⁵ Im Erläuterungstext zum Bukarester Stadtentwicklungsplan (1934-1935) hält GMC beispielsweise gemeinsam mit seinen damaligen Kollegen fest: „Es sollte vermieden werden, das theoretische Schema, das von sich aus rigide ist, mit der praktischen Anwendung zu verwechseln, die ihrerseits elastisch zu sein hat.“¹¹⁶ Mit Bergson könnte er sagen, Theorie und Praxis seien „inkommensurabel“.¹¹⁷ Rückhalt findet er auch bei André Gide:

„Jede Theorie ist dann gut, wenn sie nicht etwa die Ruhe, sondern die größte Leistung ermöglicht. Jede Theorie ist nur unter der Bedingung gut, dass man sich ihrer bediene, um darüber hinauszukommen.“ Kurzum“, so GMC, „die Theorie ist nur ein Werkzeug, dessen sich der Baukünstler bedient. Ein Kunstwerk kann nicht die Veranschaulichung einer Theorie sein, denn letztlich wird der schöpferische Prozess der Kritik stets entgleiten. [...] Wir müssen unterscheiden zwischen Regeln und Theorien. Die Regeln stellen eine bewusste und freiwillig vorgenommene Disziplinierung^[118] des schöpferischen Prozesses dar, die Theorien sind hingegen lediglich nachträgliche Erklärungen oder Rechtfertigungen.“¹¹⁹



379. GMC, *Die Spanische Treppe*, Rom. Skizze 1936.

109 Vgl. u. a. Naredi-Rainer 2001, S. 18; Krufft 1991, S. 30.

110 „So ging es auch Alberti darum, nur ja keine starren Verhältnisse festzulegen, damit man sich nicht wie an ein unabänderliches Gesetz an das bereits Vorhandene binde, mag es auch noch so vorzüglich sein. Alberti glaubt an die unbegrenzte Entwicklungsfähigkeit der Baukunst und Kunst überhaupt. Das widerspricht keineswegs der Tatsache, dass es ewige und unabänderliche Gesetze in der Kunst gibt, deren Anwendung in vielseitiger Weise modifiziert und abgewandelt werden kann, je nach dem Ideengehalt, der diesem oder jenem Kunstwerk einer Epoche zu Grunde liegt und seinen besonderen Formen Ausdruck verliehen hat.“

(K. W. Schulze, *Über das Verhältnis von Kunst und Wissenschaft und die Frage der künstlerischen Gesetzmäßigkeit*. In: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar*, Nr. 1/1953-1954, S. 67. Zit. n. Naredi-Rainer 2001, S. 25, Anm. 105).

111 „Dans ses *Quatres Livres de l'Architecture*, Palladio émet des principes, dicte des règles, donne des conseils, explique ce que l'expérience lui a enseigné, mais il ne parle d'aucun système pour la simple raison qu'à l'époque de la Renaissance, la connaissance du passé gréco-latin d'une part, et le culte de l'esprit individuel de l'autre, donnaient à l'intelligence l'aisance et la sûreté suffisantes pour atteindre à l'harmonie.“ (GMC, *Palladio* 1928, S. 64. Hervorhebung von D. T.). Vgl. a. Krufft 1991, S. 96, 102.

112 Angesichts der Bemühungen von Goerd Peschken, Schinkels aphoristisch-fragmentarische architekturtheoretische Aussagen zu einem *Architektonischen Lehrbuch* zu rekonstruieren, gibt etwa Kurt W. Forster zu bedenken, dass Schinkel keine Absicht gehegt habe, ein geschlossen systematisches Architekturlehrbuch zu verfassen: „Weil Schinkel sich gegen die Tendenz stellte, die man zu Recht Jean-Nicolas-Louis Durand oder Jean-Baptiste Rondelet anlasten konnte, nämlich «Werke der Baukunst [...] aus [ihrem] trivialen Zweck allein und aus der Konstruktion» zu entwickeln, mußte er bereits ipso facto auf eine systematische Lehre und Entwurfsmethode verzichten, denn seine eigene Erfahrung hatte ihn erkennen lassen, dass «wie überall in der schönen Kunst, das Wesen einer wirklichen Lehre schwer seyn müsse und sich am Ende auf die Bildung des Gefühls reducirer».“

(Kurt W. Forster, *Warum Schinkel kein architektonisches Lehrbuch geschrieben hat*. In: Jörg Trempler, *Schinkels Motive*. Berlin 2007, S. 20. Schinkel zit. n. Peschken 1979 op. cit., S. 150).

113 ISA [ESA] 2002 [1926], S. 19.

114 GMC, Brief an Sanda Cantacuzino, Bukarest, 16. August 1946, AMLSC.

115 Vgl. z. B. die Feststellung von Akos Moravánszky:

Durch „die praktische Anwendung einer Theorie ist noch keine nennenswerte Architektur entstanden. Viele Architekturtheorien wurden als nachträgliche Erklärungen von aktuellen Architekturbestrebungen ausgearbeitet. Theorie ist in diesem Sinne eine Disziplin der Reflexion und der Vermittlung.“ (Akos Moravánszky, *Einführung*. In: Ders./Gyöngy 2003, S. 1).

116 PMB 1935, S. 17. Vgl. a. VA, Kap. 3.7.2.

117 „Begriff und freies Handeln sind inkommensurabel“ (Bergson o. J. [1964], S. 87). Vgl. a. VA, Kap. 4.5, Anm. 333.

118 Vgl. a. Gide: „Furchtbar ist unfreiwillige, aufgezwungene Sklaverei; ausgezeichnet eine solche, die man sich selbst auferlegt [...] O freiwillige Dienstbarkeit!“ (Gide 1950, Bd. 1, S. 346-347).

119 *Atitudinea critică a lui André Gide* [Die kritische Haltung André Gides]. In: *Simetria* IV, Winter 1941-1942. Zit. n. GMC 1971, S. 86. GMC zitiert aus *Journal 1889-1939*. Paris 1940. Hier wird aus der Übertragung von Maria Schaefer-Rümelin zitiert (*Tagebuch 1889-1939*. Stuttgart 1950, Bd. 1, S. 336).



380. Vitruv-Portrait an einer Bronzetür von K. F. Schinkels Bauakademie in Berlin (1831-1836).

Da die Architektur eine Kunst sei, ließe sie sich nicht erschöpfend definieren.¹²⁰ Doch sie sei keine bildende Kunst, sondern, gemäß der aristotelisch¹²¹ geprägten Architekturauffassung der griechisch-römischen Antike, eine pragmatische Kunst.¹²² Genauer gesagt: eine im Werden begriffene¹²³ pragmatische Raum- und Formkunst,¹²⁴ in der Ethik und Ästhetik aufeinander bezogen sind.

In GMCs Architekturauffassung begegnen sich zudem die vitruvianische Unabgeschlossenheit des antiken Architekturverständnisses und GMCs prozessuales Geschichtsverständnis. Ähnlich wie Schinkel¹²⁵ vertritt GMC die Auffassung, dass es für „einen schöpferisch Tätigen“¹²⁶ neben der eigenen Erfahrung „keine absolut gewonnene Fixpunkte, sondern lediglich Punkte des Vergleichs und der Überprüfung“¹²⁷ gibt. Die Tradition als kritisches Bewusstsein sei es, die diese Punkte erkenne und nutzbar mache: einige Leitprinzipien und Klassiker, die gewissermaßen aus der verflüssigten Geschichte herausragen. In der Nachfolge von Georges Gromort empfiehlt also GMC, um mit Jacques-François Blondel zu sprechen, das „vergleichende Studium der Werke großer Meister.“¹²⁸

120 Valéry oder der Architekt, in GMC 1971 [1946] op. cit., S. 126.

121 Den Hinweis auf das aristotelische Verständnis der Architektur als pragmatische Kunst verdanke ich Colin St. John Wilson, *The ethics of architecture*. In: Ders., *Architectural Reflections. Studies in the Philosophy and Practice of Architecture*. Manchester/New York 2000, S. 21.

St. John Wilson weist darauf hin, dass „Order, proportionality and clarity [...] were metaphysical ideas before they were translated into optical facts. They were held to be properties of the work, not subjective sensations in the eye of the beholder; all that was communicable to the eye was answerable first to the mind.

For Aristotle «the virtue of a thing is related to its proper function» [NE, Buch VI: 1139a, 16b2]. S. H. Butcher, in his classic book on the Poetics, wrote that «Aristotle's omission of architecture from the list of Fine Arts is quite in line with the usage of his countrymen who simply reckoned architecture among the Useful Arts.» [S. H. Butcher, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, 1898, S. 147]. «Building is essentially a form of production that is truly reasoned.» [NE, Buch VI: 1140a, 1-23] It is important to distinguish between our present limited use of the word «function» to denote efficient performance only and Aristotle's teleological concept of function as the fundamental fulfilment of a specific goal or vocation. «Every art or applied science ... seems to aim at some good.» In the same way his concept of the good life (Eudaimonia) ist the fulfilment of the gifts particular to each individual.

He makes a clear division between the practical order, in which knowledge is made to serve an end, and the speculative order, in which knowledge is pursued for its own ends. The practical order is in turn divided into the spheres of action (Praxis) and making (Poiesis) and it is in the relation between these two spheres that the nature of architecture is realized. The sphere of making deals with the proper use to which a building is to be put.“ (St. John Wilson 2000 op. cit., S. 29-30).

Vgl. z. B. a. folgenden Passus aus der *Nikomachischen Ethik*:

„Nun gibt es die Fähigkeit des Bauens. Das ist ein praktisches Können, seinem Wesen nach auf das Hervorbringen abzielendes reflektierendes Verhalten [...]. Das heißt aber, dass das praktische Können identisch ist mit einem auf das Hervorbringen abzielenden, von richtigem Reflektieren geleiteten Verhalten. Jedes praktische Können bewegt sich um ein Entstehen, und seine Ausübung ist ein Ausschauhhalten, wie etwas entstehen könne, was da sein und auch nicht da sein kann und dessen Seinsgrund im Schaffenden liegt und nicht in dem, was geschaffen wird.

Denn praktisches Können bezieht sich weder auf das notwendige Seiende noch auf das Werdende noch auf das, was Sein oder Werden dem Wirken der Natur verdankt – denn dieses hat den Grund seines Daseins in sich selbst. Nachdem aber Hervorbringen und Handeln zwei verschiedene Dinge sind, muss das praktische Können zum Bereich des Hervorbringens und nicht zu dem des Handelns gehören. Und in gewissem Sinn bewegen sich praktisches Können und Zufall um dieselben Gegenstände, wie Agathon sagt: «Kunst liebt den Zufall; dieser wieder liebt die Kunst.» Das praktische Können ist also [...] ein auf das Hervorbringen abzielendes Verhalten, das vom richtigen Planen begleitet wird.“

(Aristoteles NE, Buch VI, 4/NE 2006, S. 157-158).

122 Vgl. St. John Wilson 2000, S. 21-52.

123 Vgl. a. IOV [ESV] 1993 [1947], S. 78.

124 Vgl. u. a. *Locuința* [Die Wohnung]. In: DER [AAW] 2001 [1947], S. 53.

125 „Schinkels Architektur“, so Klaus Jan Philipp, war „stets von dem Bemühen getragen [...], die Baukunst in allen ihren Zweigen weiter zu entwickeln und sich nie mit dem bisher Erreichten und dem Tradierten zufrieden zu geben.“

(Klaus Jan Philipp, „... denn wer wollte wohl einen Schinkel tadeln ...“ *Kritik an Schinkel im frühen 19. Jahrhundert*. In: Dolgner/Helten/Voss 2005, S. 138). Vgl. a. Forster 2007 op. cit., S. 26.

126 *Formă și formalism* [Form und Formalismus]. In: GMC 1966 [1934], S. 19.

127 Ebd.

128 Vgl. Jacques-François Blondel, *Cours d'architectures*. 6 Text- und Tafelbde. Paris 1771-1777 (Autor der Bde. 5 und 6 ist Pierre Patte), Bd. 1, S. 450. Zit. n. Kruft 1991, S. 167, 563.

Die Klassiker – Persönlichkeiten, Kunstwerke, Baudenkmäler – seien in drei Hinsichten von Bedeutung: 1) für die Schulung des eigenen Geschmacks,¹²⁹ 2) für die Suche und das Finden seiner geistig-künstlerischen Familie¹³⁰ – auch als Mittel der Selbsterkenntnis,¹³¹ und 3) für die Schärfung des eigenen kritischen Bewusstseins, demnach der geistigen Unabhängigkeit.¹³² Denn der „kritische Geist, dieser alte Bundesgenosse der Freiheit, erwacht mühsam.“¹³³

129 „En architecture comme en musique il y a pour s'éduquer: les classiques d'abord pour se guider dans la vie: les classiques ensuite, et pour conclure composer et juger: les classiques encore. Cela ne veut pas dire, bien entendu, qu'il faille passer sa vie à faire des colonnes“.

(Brief an Sanda Cantacuzino, Bukarest, 20. Juli 1947, AMLSC).

Die Bildung des Geschmacks, also des Sinns für die Schönheit, sei, so GMC, gleichsam an Alexander Baumgarten anknüpfend,* eine eigene Form der Intelligenz: „Pour l'art, c'est le talent et le sens artistique qui priment, ce sens de beauté et de la forme qui est en soi une sorte d'intelligence.“ (Brief an Sanda Cantacuzino, Bukarest, 1. Januar 1946, AMLSC).

*Zu Alexander Baumgarten vgl. u. a. Stefan Majetschak, *Baumgartens Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis*. In: Ders., *Ästhetik zur Einführung*. Hamburg 2007, S. 19-39.

Tudor Vianu betont, dass die Bildung des Geschmacks mit auf der Einübung in die Fähigkeit, bewundern zu können, beruhe. Zu den Autoren, die Vianu zitiert, gehört auch Alexander Baumgarten (vgl. T. Vianu, *Admirație* [Die Bewunderung]. In: *Simetria* II, 1940. Zit. n. ISA [ESA] 2002, S. 37-39).

Diese Einstellung läßt sich auch bei Goethe finden (s. VA, Kap. 3.5.5, Anm. 526).

Die «Bewunderung» scheint mit der «Verwunderung» (*admiration*) verwandt sein, der René Descartes im *Traité des passions* (1649) zwei Bedeutungen beimißt: „die durch das Neue erregte *Aufmerksamkeit* (*attention*)“ und „der Ursprung aller ethischen und ästhetischen Haltung“. Die «Verwunderung» geht zurück auf den antiken Begriff des Staunens, „das bei Platon und Aristoteles als de[r] Anfang aller Philosophie“ gilt (vgl. Klaus Hammacher, *Einleitung*. In: René Descartes, *Die Leidenschaften der Seele*. Hamburg 1996, S. LI-LII).

130 Vgl. u. a. GMC 1993 [1956] b, VII, S. 71.

131 Vgl. a. GMC-Brief an Marie-Lyse Cantacuzino-Ruhemann, 25. Dezember 1958, AMLSC. GMC zitiert auch einen Tagebucheintrag Gides vom 10. Februar 1922, der dahingehend ausgelegt werden kann: „Das beste Mittel, sich kennenzulernen, ist der Versuch, andere zu verstehen.“ (*Die kritische Haltung André Gides*, in GMC 1971 [1941-1942] op. cit., S. 89).

Die Stelle entstammt folgendem Eintrag: „Man muss zuerst versuchen, sich selbst kennenzulernen, lese ich in dem Interview von Henri Bordeaux (*Annales*). Seltsamer Rat! Sich selbst kennen: das ist wohl das letzte, was der Künstler erstreben darf; er kann es erst durch seine Werke erreichen, indem er sie hervorbringt. Das ist wenigstens bei allen großen Künstlern der Fall. Und das erklärt die Kälte gewisser Werke: der Künstler «kannte sich». Das beste Mittel, sich kennenzulernen, ist der Versuch, andere zu verstehen.“ (Gide 1950, Bd. 2, S. 421).

Im *Goethe*-Essay legt GMC dar, dass der große Dichter nach Italien gefahren sei, um sich selbst zu finden – über den Umweg seiner geistig-künstlerischen Familie:

„Aus den Aufzeichnungen seiner *Italienischen Reise* ragen drei Namen empor: Palladio, Mantegna und Raffael. Dem gequälten Genius Michelangelos nähert er sich mit Ehrfurcht, aber auch mit Zurückhaltung. Die Heiterkeit der erstgenannten drücken besser das Überleben des klassischen Geistes [...] aus. Mantegna, der, nicht ohne Gewalt, die Bande des Archaismus reisst, kommt mit seinen nüchternen Mitteln und seiner strengen Haltung in Goethes Augen den weitläufigen emotionalen Gegenden der menschlichen Natur am nächsten. Raffael bleibt für ihn ein unerklärliches Wunder, ähnlich wie die Natur, die mit einer scheinbaren Leichtigkeit erschafft und alles in einen göttlichen Glanz taucht. Palladio kommt Goethe mit seinem Buch entgegen, um ihm die Antike zu erklären. Mehr als das, er ruft sie ins Leben zurück, indem er den alten Formen einen neuen Sinn gibt und Goethe zeigt, dass die einmal erreichte Vollkommenheit stets auch andere Harmonien zu schenken vermag. Alle drei sind Olympier. Sie betrachten die Natur mit Heiterkeit. Sie haben eine angeborene Intuition der Harmonie. Sie sind Produkte jener erfreulichen Welt Italiens, wo die Götter des Olymps unentwegt um Kirchen und Klöster herumschleichen, wo jede Jugend ein Traum ist und jederzeit eine Renaissance möglich erscheint. Goethe ist nach Italien gefahren, um Gleichgesinnten zu begegnen. Er ist hingefahren, [...] um sich zu vervollkommen, [...] um sich wiederzufinden. Daher auch sein pathetischer Abschied von Rom. [...] Doch Goethe ging nicht ins Exil: Er kehrte in seine Heimat zurück, reicher geworden durch alles, was er gesehen, empfunden und kennengelernt hat; reicher auch durch alle Werke, die er in sich trug, und die sich am weiten Horizont seiner Einbildungskraft abzeichneten. Und in Rom ist, letztlich, Faust Helena begegnet.“ (GMC, *Goethe* in GMC 1971 [1943], S. 120-122).

132 Vgl. u. a. ISA [ESA] 2002 [1926], S. 22.

133 GMC 1993 [1955] b, III, S. 45-46. Siehe hierzu auch folgendes Eintrag im Tagebuch von Gide: „15. Dezember [1937].

«Die Phantasie ahmt nach. Der kritische Geist ist es, der schöpferisch ist» – sagt Wilde (in *Intentions*); unter allen Wildeschen Aphorismen gibt es keinen, der nicht zunächst paradoxer schiene, weniger wert, in Betracht gezogen zu werden. Verteidigt man ihn, läuft man Gefahr, für einen Sophisten gehalten zu werden. Wie groß daher mein Staunen, meine Freude, als ich, ganz unerwartet, dieselbe tiefe und fruchtbare Wahrheit wiederfand, beim Blättern in den Gesammelten Werken von Diderot – und sogar ungefähr mit denselben Worten ausgedrückt: «Die Phantasie ist nicht schöpferisch; sie ahmt nach. (Salon der 1767)»“ (Gide 1950, Bd. 3, S. 616-617).



381. Giovanni Battista Maganza, *Andrea Palladio*. Ölgemälde.



382. *Cappella Palatina*, Palermo
(Aufnahme GMC o. D.).

Grundsätzlich müsse die Architektur vom Modul «Mensch» ausgehen.¹³⁴ Dabei „ist sie vielleicht der chronologisch letzte Ausdruck der menschlichen Neigung, Formen zu organisieren, demnach zu harmonisieren“.¹³⁵

„Denn wir dürfen uns nicht täuschen: Am Anfang haben die Menschen nicht nur vor den Unwirtlichkeiten der Natur Zuflucht unter einem Dach gesucht, sondern auch vor der Unendlichkeit des Himmels. Bauen heißt, das Universum mit dem Maß Deiner Empfindungen in Einklang zu bringen.“¹³⁶

GMC begrüßt den enzyklopädischen Charakter der Architektur,¹³⁷ der sich auch darin zeige, dass sie verschiedene Techniken verwende.¹³⁸ Eine nachahmende Kunst sei die Architektur jedoch nicht: die Natur ahme sie nur insofern nach, als sie den Naturgesetzen gehorcht.¹³⁹ Da sie aber auf der Mathematik¹⁴⁰ und der Zweckmäßigkeit in einem umfassenden Sinn¹⁴¹ beruhe, sei sie eine zweite Natur, „eine Kontranatur“,¹⁴² die die Natur zu einer besonderen Landschaft zu adlen vermöge.¹⁴³ Architektur sei an die Tradition,¹⁴⁴ den «Genius loci»¹⁴⁵ und die Gesellschaft¹⁴⁶ gebunden: „Die Architektur ist der unmittelbare Ausdruck einer

134 Vgl. u. a. *Principii* [Prinzipien]. In: DER [AAW] 2001 [1947], S. 31; *Locuința* [Die Wohnung]. In: DER [AAW] 2001 [1947], S. 53.

135 *Arta și tehnica* [Die Kunst und die Technik]. In: *Simetria* II 1940. Zit. n. GMC 1971, S. 56.

136 ISA [ESA] 2002 [1926], S. 27.

Hier klingt Wilhelm Worringers Begriff der „Raumscheu“ an, der GMC bekannt gewesen sein dürfte. Ausgehend vom Begriff der „Platzscheu, die Camillo Sitte in seinem *Städtebau* [...] als Modekrankheit“ des 19. Jh. beklagt, entwickelt Worringer daraus in seiner Studie *Abstraktion und Einfühlung* (München 1908) die „Raumscheu“ als „kosmische Raumangst“ (Moravánszky/Gyöngy 2003, S. 129; vgl. a. Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, München 2007, S. 82).

GMC scheint die „ungeheure geistige Raumscheu“ (Worringer 2007, S. 82) als Ausdruck der metaphysischen Grunddisposition des Menschen auszulegen. Der Abstraktionsdrang und das Einfühlungsbedürfnis, Begriffe, die bei Worringer antithetisch sind, ließen sich bei GMC als komplementär deuten. Zuerst habe die „Raumscheu“ dem Menschen dazu verholfen, sich seines metaphysischen Bedürfnisses bewusst zu werden. Infolge dieser Sensibilisierung für das eigene Wesen (demnach ein Akt der Selbsterkenntnis) habe sich der Mensch mit Hilfe der Erfindung der geometrischen Abstraktion in der Welt heimisch gemacht – ausgehend von seinen Grundbedürfnissen und seinem Maßstab.

Zu einer solchen Betrachtung könnte ihn Goethes Urteil aus der *Italienschen Reise* über den Paduenser Audienzsaal angeregt haben. Grundsätzlich stellt GMC mit Genugtuung fest,* dass „Goethe die Architektur überaus stark empfindet, sie körperlich empfindet, so wie er selbst es formuliert, als er über den *Augmentativum Salone* zu Padua schreibt: «Es ist ein abgeschlossenes Unendliches, dem Menschen analoger als der Sternhimmel. Dieser reißt uns aus uns selbst hinaus, jener drängt uns auf die gelindeste Weise in uns selbst zurück.»“ (GMC, *Goethe* 1971 [1943], S. 110. Zit. n. Goethe 1976, S. 82. GMC zitiert Goethe aus einer rumänischen Übersetzung).

*Auch Werner Oechslin betont, dass für Goethe die Körperlichkeit in der Architektur überaus wichtig sei (Oechslin 2008, S. 46-47).

137 Vgl. u. a. *Principii* [Prinzipien]. In: DER [AAW] 2001 [1947], S. 30-31.

138 Ebd.; *Formă și formalism* [Form und Formalismus]. In: GMC 1966 [1934], S. 19.

139 Vgl. u. a. ISA [ESA] 2002 [1926], S. 33.

140 *Valéry sau arhitectul* [Valéry oder der Architekt]. In: *Simetria* VII, 1946. Zit. n. GMC 1971, S. 126.

141 *Die kritische Haltung André Gides*, in GMC 1971 [1941-1942] op. cit., S. 85.

142 George Călinescu, zit. v. Matila Ghyka, *Arhitectura* [Die Architektur]. In: *Simetria* I, 1939, S. 51.

143 Im *Palladio-Essay* hält GMC fest (*Palladio* 1928, S. 57-58):

„Un édifice ne complète pas un paysage, car la nature ne se complète pas et le rôle de l'Art est tout autre; mais au contraire il doit subordonner cette nature aux fins qu'on s'était d'abord proposées. [...] Les Paysages sublimes par eux-mêmes emprisonnent facilement l'architecture dans leur pittoresque: les paysages amenés à la beauté par le labeur humain sont d'une autre grandeur et l'Hellade toute radieuse qu'elle soit, baignée par ses ondes bleues sous son ciel transparent, privée de ses temples, ne ferait pas tant rêver les hommes car l'orgueil humain est avide de ses réussites dont il recherche partout les vestiges. Le reste n'est pour lui que reflets mouvants. [...]

Les châteaux de la Loire et de la Brie, les cathédrales de France, les demeures normandes, les églises moldaves, les villas de Palladio, les bourgs du Rhin, les maisons espagnoles, chacun de ces groupes de monuments a mis en évidence, a pour ainsi dire créé son paysage (ou tout au moins fixé son caractère, en le rendant plus vivant à notre imagination).

Car, dans le paysage, temple ou cathédrale, chapelle ou mausolée, châteaux ou fermes, villas ou maisons, l'édifice règne.“

144 Vgl. u. a. *Puncte de vedere* [Ansichten]. In: DER [AEW] 2001 [1947], S. 33; ISA [ESA] 2002 [1926], S. 21-23.

145 Vgl. u. a. *Confuzia noțiunilor* [Die Verwirrung der Begriffe]. In: DER [AEW] 2001 [1947], S. 19 f.; *Locuința* [Die Wohnung]. In: DER [AAW] 2001 [1947], S. 52; PMB 1935, S. 10.

Zum «Genius loci» vgl. u. a. die Studie von Christian Norberg-Schulz (Stuttgart 1982).

146 Vgl. u. a. *Principii* [Prinzipien]. In: DER [AAW] 2001 [1947], S. 30-31.

Zivilisation.¹⁴⁷ Indem die Architektur somit gesellschaftliche Bedürfnisse und kulturelle Werte in gestaltete Materie übersetze,¹⁴⁸ vermöge sie Bauten mit Symbolcharakter zu schaffen.¹⁴⁹ „Die Architektur entsteht erst dann, wenn die reine Zweckmäßigkeit überwunden ist.“¹⁵⁰

Den Architekturentwurf versteht GMC als Komposition,¹⁵¹ die auf dem formalästhetischen Dreiklang von Proportion, Rhythmus und Harmonie aufbaut.¹⁵² GMC folgt einem universalistisch-humanistischen Ansatz: jenen Prinzipien läge der menschliche Maßstab als Modul zugrunde;¹⁵³ der Mensch selbst habe sich im Laufe der Kulturgeschichte nicht verändert: Körperlich wie geistig-seelisch sei der Mensch gleichgeblieben.¹⁵⁴ Daher bekäme jener formalästhetische Dreiklang eine baupraktische und eine geistig-ideelle Bedeutung.¹⁵⁵ Sie seien zwar wesensverschieden, doch im Menschen untrennbar zu einer harmonischen Einheit miteinander verbunden.¹⁵⁶ Dies verweist auf den dichotomischen Charakter der klassischen Haltung: GMC verknüpft Begriffe zu Begriffspaaren, die grundsätzlich keine Gegensatzpaare bilden.¹⁵⁷ Ihre Gegensätzlichkeit ist keine ausschließende,



383. Sala del Consiglio, Palazzo della Ragione, Padua.

147 *Puncte de vedere* [Ansichten]. In: DER [AEW] 2001 [1947], S. 33.

148 *Principii* [Prinzipien]. In: DER [AAW] 2001 [1947], S. 31.

149 Ebd.

150 *Die kritische Haltung André Gides*, in GMC 1971 [1941-1942] op. cit., S. 85.

151 Vgl. u. a. *Compoziție* [Die Komposition]. In: *Simetria* VI 1945. Zit. n. ISA [ESA] 2002, S. 64-65.

152 „Wenn die Proportion den höchsten Gleichklang zwischen menschlichem Geist und Körper darstellt und dadurch zum Symbol ihrer Unzertrennbarkeit wird, und wenn der Rhythmus nichts anderes als die Proportion in der zweiten Potenz oder, treffender gesagt, die Proportion der Bewegung selbst ist, dann gipfelt dieses komplexe Gebilde schließlich in der Harmonie.“

(ISA [ESA] 2002 [1926], S. 33).

153 „In allen Zeiten hat man nachzuweisen versucht, daß die Menschen sich bei der Gestaltung architektonischer Proportionen instinktiv auf die Maßverhältnisse des menschlichen Körpers bezogen haben. Dieser Standpunkt erscheint logisch, denn als der Mensch sein eigenes Maß gesucht hat, hat er es gewiß nicht auf willkürliche Art getan, sondern auf natürliche Weise in Bezug auf seine körperlichen Möglichkeiten. Hätte der Mensch keinen aufrechten Gang, wäre auch unsere Ästhetik eine vollkommen andere.“ (ISA [ESA] 2002 [1926], S. 31).

154 „Die Verschiedenheit der Bauaufgaben und Raumprogramme, der Klimazonen, der menschlichen Temperamente, der Baustoffe einerseits und die Ungleichheit der künstlichen Rahmenbedingungen und Religionen andererseits, haben die Künste nicht daran gehindert, eine einheitliche Textur zu haben, ein zusammenhängendes Gewebe. Denn der Mensch ist seit Jahrhunderten als Maß gleich geblieben.“ (ISA [ESA] 2002 [1926], S. 28).

Mit diesem Argument erinnert GMC gleichsam an die *Querelle des Anciens et des Modernes*, genauer gesagt, er erinnert daran, dass beide Parteien, *Anciens* und *Modernes*, dieses Argument für sich beansprucht haben: „Während einst die *Modernes* gegen die Verehrer der Antike den Beweis zu erbringen suchten, dass der Mensch im Gang der Zeiten immer sich selbst gleich bleibe, sei es heute – so stellt Fréret um 1750 fest – gerade umgekehrt: nunmehr sähen sich die *Anciens* bei der Verteidigung des antiken Vorbilds in die Notwendigkeit versetzt, «de prouver que les hommes de tous les siècles sont à peu près égaux».“ (H. R. Jauss, *Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der Querelle des anciens et des modernes*. In: Charles Perrault, *Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences*. München 1964, S. 10. Vgl. a. op. cit., Anm. 6). Dies lässt sich als Hinweis auf die grundsätzliche Vereinbarkeit der zwei Positionen deuten. Sie beruht auch auf den „latenten humanistischen Voraussetzungen [...], die den verschiedenen Positionen der *Anciens* und der *Modernes* [...] gemeinsam sind.“ Es sind „Voraussetzungen eines [...] klassisch-universalistischen Bildes von der Natur und der Geschichte des Menschen“.“ (H. R. Jauss 1964 op. cit., S. 13).

155 „Die Fortschritte der Wissenschaft und der gesellschaftliche Wandel haben bisweilen zu der leichtfertigen und überhasteten Annahme verführt, die Architektur zerreiße ihre letzten Bande mit der Vergangenheit. Aber der Mensch verändert sich wenig – physisch betrachtet, so gut wie gar nicht. Und obwohl die Welt durch die neuen Kommunikationsmöglichkeiten kleiner geworden ist, sind die Grenzbereiche der menschlichen Harmonie, die von den physischen Gesetzen unseres Körpers bestimmt werden, stabil geblieben. Sie tragen in sich das ewige Streben nach Glückseligkeit, die letztendlich das eigentliche Ziel bleibt.“ (ISA [ESA] 2002 [1926], S. 32).

156 „Das Wort harmonia hat seinen Ursprung im Griechischen und bedeutet so viel wie Anpassung, Verbindung, Verknüpfung, Vereinigung von verschiedenartigen oder entgegengesetzten Dingen zu einer geordneten Ganzheit.“ Dies gilt im „körperlich-materiellen Sinne“ und „im geistig-ideellen Sinne.“ (Naredi-Rainer 2001, S. 11).

Vgl. z. B. a. folgende Plotin-Stelle: „Auf welche Weise «entfernt» sich denn der Körper? Dann wenn kein Stück der Seele mehr an ihn gebunden ist; denn der Körper kann nicht mehr zusammenbinden, wenn seine harmonische Fügung nicht mehr besteht, die er hatte als er die Seele in sich hatte.“ (Enn. I 9 [16] 2. Zit. n. Plotin 1930, Bd. 1, S. 167. S. a. Ch. Tornau, *Einleitung*. In: Plotin 2001, S. 16).

157 Es gibt bei GMC Ausnahmen, etwa das Gegensatzpaar *Traditionalismus/Modernismus*. Vgl. VA, Kap. 4.4, *Tradition und Moderne*.



384. Der Parthenon (Aufnahme GMC 1933).

sondern eine gegenseitige. Sie beruht, mit Bergson gesprochen, auf Unterschieden des Wesens, nicht aber der Intensität.¹⁵⁸ Diese Begriffe ergänzen einander im Sinne des antiken Symmetriebegriffs – entsprechend dem Begriff der Ordnung im antiken Sinne der „Intelligibilität“¹⁵⁹ oder dem dynamischen Gleichgewicht der Harmonie.¹⁶⁰

So betont GMC, dass für den Architekten „die Osmose zwischen Objektivität und Subjektivität“¹⁶¹ ebenso entscheidend sei wie für die Architektur die Untrennbarkeit zwischen «Zweckmäßigkeit» und «Symbol»: „Das Geheimnis dieser Disziplin [der Architektur] aber besteht darin, das Symbol in den Elementen des Zweckmäßigen und die Elemente des Zweckmäßigen im Leben zu erkennen.“¹⁶²

Mit der Verknüpfung von «Zweckmäßigkeit» und «Symbol» weist GMC darauf hin, dass das Bauen zur Architektur werde, indem es die reine Zweckmäßigkeit überwinde.¹⁶³ Dies lässt an Goethes Verbindung vom „Nothwendigen und Nützlichen“ mit dem Sinnlich-Harmonischen denken,¹⁶⁴ das Schinkel zur Verknüpfung von «Historischem» und «Poetischem» inspiriert hat.¹⁶⁵ Hier klin-

158 Indem Bergson zwischen Qualitätsunterschieden (Wesensunterschieden) und Quantitätsunterschieden (Intensitätsunterschieden) trennt, knüpft er möglicherweise an Plotin an, der zwischen „konstituierende[n] Unterschiede[n] der Wesenheiten“ und „bloße[n] Qualitäten“ differenziert.

(*Enn.* II 6 [17] 3. Zit. n. Plotin 1930, Bd. 1, S. 169).

Die Differenzierung zwischen Wesensunterschieden und Intensitätsunterschieden prägt Bergsons „Philosophie der Differenz“ (Gilles Deleuze 1956, S. 79. Zit. n. Oger 1991 op. cit., S. XLII). Sie hilft ihm dazu, zwischen tatsächlichen philosophischen Problemen und Scheinproblemen (d. h. falschen Problemen) zu unterscheiden. Scheinprobleme beruhten teilweise auf der Verwechslung von Wesens- mit Intensitätsunterschieden. Dort, wo Wesensunterschiede vorlägen, sähe man nur Intensitätsunterschiede. Da Intensitätsunterschiede aber einander ausschließen (beispielsweise kann etwas nicht gleichzeitig heiß und kalt sein), ergäbe sich aus der Gleichsetzung von Wesens- mit Intensitätsunterschieden die falsche Schlussfolgerung, dass auch Wesensunterschiede einander ausschließen. Davon betroffen seien etwa die Begriffspaare *Materie und Gedächtnis* oder *Gegenwart und Vergangenheit*. Diese seien aber jeweils untrennbar miteinander verbunden – auch weil sie seien wesensverschieden.

„Der zentrale Gedanke der Bergsonschen Metaphysik“ besteht darin, „die wirkliche Zeit [...] zu unterscheiden von der abstrakten, geometrischen Zeit der Wissenschaften“ (ebd.). In der Folge hält Bergson den exakten Wissenschaften vor, zu „zenonisieren“, indem sie das Prinzip Reduktion überhöhten. Diese Methode missbrauche „das Prestige der Wissenschaften, indem sie das Höhere auf das Niedrige zurückführt: Sie scheint zu erklären, aber wie Zenon zerstört sie das Wesen dessen, was sie erklären will.“ (Jean Guitton, *Leben und Werk von Henri Bergson*. In: Bergson o. J. [1964], S. 28, 30).

Es sei aber unangängig, sich bei der Betrachtung des Lebens einzig auf die Methode der Reduktion zu beschränken: „Zu Unrecht vergleicht man es [das Lebewesen] einem *Gegenstand*. [...] Vergebens pressen wir das Lebendige in den und jenen von unseren Rahmen. Alle Rahmen krachen. Sie sind zu eng, zu starr vor allem für das, was wir hineinspannen möchten.“ (Bergson o. J. [1964], S. 60, 44).

159 Benda 1978 [1927], S. 20. Dies zeigt sich auch im Pythagoräismus, der GMC ein Begriff ist – auch aus den Gesprächen mit Matila Ghyka und aus dessen Studien, in denen Ghyka u. a. Schriften des Pythagoräers Nikomachos von Gerasa verwertet hat. Paul von Naredi-Rainer verweist in diesem Zusammenhang mit dem antiken Begriff der Ordnung auf eine Stelle aus dem pythagoräisch beeinflussten alttestamentarischen Weisheitsbuch, *Liber sapientiae*: „Alles hast Du [Gott] nach Maß, Zahl und Gewicht geordnet.“ (Zit. n. Naredi-Rainer 2001, S. 20; s. a. Anm. 67-70, ebd.).

Ausgehend von der „Entdeckung der wechselseitigen *Entsprechung von Tönen und Zahlen*“ deuten die Pythagoräer „den Harmoniebegriff als mathematische Regelmäßigkeit, [...] konkret als *Ordnung von Zahlen und Proportionen*.“ (Naredi-Rainer 2001, S. 12).

160 „Das Widerstreitende ist vorteilhaft, und aus dem Wesensverschiedenen erwächst die schönste Harmonie, wie eben alles aus Gegensätzlichem entsteht.“

(Heraklit von Ephesos (um 500 v. Chr.). In: Hermann Diels/Walther Kranz (Hrsg.), *Die Fragmente der Vorsokratiker*. Berlin 1956, Bd. 1, S. 152. Zit. n. Naredi-Rainer 2001, S. 12).

161 GMC 1993 [1957] a, S. 85.

162 ISA [ESA] 2002 [1926], S. 33.

„Den Anteil der Zweckmäßigkeit und den Anteil des Symbols im Entstehen einer Proportion bestimmen zu wollen, ist unmöglich. Ebenso unmöglich ist es, den Anteil der Tradition und jenen der Sensibilität und Intelligenz des Künstlers ausmachen zu wollen.“ (Ebd., S. 27).

163 IOV [ESV] 1993 [1947], S. 78.

164 Goethe, *Baukunst*. 1795. In: Goethe 1999, S. 62.

165 Schinkel gewinnt diese Einsicht, indem er sich der „rigorose[n] Doktrin des moralisierenden Funktionalismus“ (Moravánszky 1988, S. 63) widersetzt:

„Sehr bald geriet ich in den Fehler der rein radicalen Abstraction, wo ich die ganze Conception für ein bestimmtes Werk der Baukunst aus seinem nächsten trivialen Zweck allein und aus der Construction entwickelte, in diesem Falle entstand etwa Trockenes, Starres, das der Freiheit ermangelte und zwei wesentliche Elemente: das Historische und das Poetische ganz ausschloss.“

(In: Peschken 1979, S. 150. Zit. n. Moravánszky 1988, S. 63). Vgl. a. Trempler 2007, S. 50.

gen auch zwei Sempersche Motive an: die „Symbolik der Konstruktion“¹⁶⁶ und die „Lehre von der Notwendigkeit“¹⁶⁷, an die Otto Wagner anknüpft: „*Artis sola domina necessitas*.“¹⁶⁸ Dies erinnert zugleich an die *Maxime* des französischen mittelalterlichen Baumeisters Jean Mignot: „*Ars sine scientia nihil est*.“¹⁶⁹

Dabei verhalten sich Zweckmäßigkeit und Symbol nicht allein komplementär zueinander. Gleichsam an die Aufgabe des geschriebenen Worts in der griechisch-römischen Kultur erinnernd,¹⁷⁰ sollen «Zweckmäßigkeit» und «Symbol» in erster Linie an die vitruvianische Methode erinnern, „die architektonischen Räume und Formen zu denken“.¹⁷¹ GMC schätzt die ordnende Rolle des „vitruvianischen Geistes, jenes Symbols der alten Tugenden und des permanenten Hellenismus“.¹⁷² Und er fährt fort: „Durch den vitruvianischen Geist verstehe ich nicht die schwer zu bestimmende Persönlichkeit Vitruvs, sondern vorrangig das riesige anonyme Potential, das in seinem Werk enthalten ist. [...] In seiner Struktur sind die römische Rechtschaffenheit, der etruskische Konstruktivismus und die griechische Subtilität aufgehoben.“¹⁷³ Vitruv habe „einige unabänderliche Prinzipien [kodifiziert], die die Griechen ausgeklügelt hatten: Prinzipien des Gleichgewichts, des Maßes und der Symmetrie“.¹⁷⁴ Sie führen zu „Form und Maßhaltigkeit [...] – zwei Begriffe, die das Kernmoment der Architektur selbst bilden.“¹⁷⁵



385. Theater in Segesta, Sizilien
(Aufnahme GMC o. D.).

166 Moravánszky 1988, S. 67.

Moravánszky zitiert auch „Stockmeyer, ein[en] aufmerksame[n] Interpret der Semperschen Gedanken“ (Moravánszky 1988, S. 67): „[E]s gibt ein materielles und ein ideelles, ein reales und ein symbolisches Verkleiden“ (Ernst Stockmeyer, *Gottfried Sempers Kunsttheorie*. Zürich/Leipzig 1939, S. 23. Zit. n. Moravánszky 1988, S. 67, 262).

Das „symbolische Verkleiden“ könnte auch einen metaphysischen Verweischarakter haben.

167 Krufit 1991, S. 367.

168 Ebd. Vgl. a. Moravánszky 1988, S. 68.

169 Diese Aussage Jean Mignot entstammt einem Protokoll „einer Sitzung der Baukommission für den Mailänder Dom“ aus dem Jahr 1400. Mignot hat unter „*sciencia*“ die Wissenschaft der Geometrie als Grundlage des Proportionierens“ verstanden (vgl. Naredi-Rainer 2001, S. 143).

170 Mit Bezug auf Darlegungen des britischen Professors Gilbert Murray,* unterstreicht Arnold Toynbee, dass Texte in der griechisch-römischen Kultur „ein System der Gedächtnishilfe“ dargestellt hätten, „das geflügelte Worte wachrufen sollte; nicht ein Buch in unserem Sinne, zur Selbstlektüre bestimmt wie der gewöhnliche Band, der heutzutage von den Verlegern herausgebracht wird“.

(Arnold Toynbee, *Die griechisch-römische Kultur*. In: *Kultur am Scheidewege*. Zürich/Wien 1949, S. 48).

*Gilbert Murray, *Greek Studies*. Oxford 1946.

Unsere heutige Weise, Texte zu behandeln, sei, so Toynbee, eine christlich-jüdische Methode. Sie sei von der griechisch-römischen Kultur überliefert worden, ginge aber zurück auf Religionen des „syrischen Kulturkreis[es]“ und auf die rabbinische Methode, in dem das Buch „als das geoffenbarte Wort Gottes“ behandelt worden ist. Die Vorteile dieser Methode sind offenkundig: Genauigkeit und Gründlichkeit. Doch sie verleite zu zwei Mängeln: 1) „dazu, ein Buch für ein Ding an sich zu halten, für etwas Starres und Totes, anstatt es dafür anzusehen, was es wirklich ist: der stoffliche Niederschlag, der Wiederhall oder die Überbleibsel menschlichen Handelns (denn geistige Akte sind eine ebenso echte Form des Handelns wie Anstrengungen der Willens- oder der Körperkraft)“, und 2) „dazu, über das Leben in Ausdrücken des Buchwissens nachzudenken, anstatt umgekehrt.“

(Toynbee 1949 op. cit., S. 48-49).

Eine ähnliche Ansicht vertritt André Gide, wenn er in seinem Tagebuch festhält:

„8. Juni 1921. Wie sehr gefällt mir, was ich bei Sainte-Beuve lese (Cahiers):

«Die Lateiner verabscheuten in ihrer Sprache durchaus nicht eine gewisse Unbestimmtheit, eine gewisse Unentschlossenheit in der Sinngebung, ein wenig Dunkel ... Fasst es auf, wie ihr wollt, scheinen sie manchmal sagen zu wollen, versteht's im einen Sinn oder im andern, näherliegenden. – Man hat einen gewissen Spielraum in der Wahl. *Der Hauptsinn schließt keinen anderen unbedingt aus.*» (Ich unterstreiche.) Freude, mich in diesem Punkt als Lateiner zu fühlen.“ (Gide 1950, Bd. 2, S. 379).

GMC rezensiert das Tagebuch von André Gide (vgl. *Atitudinea critică a lui André Gide* [Die kritische Haltung André Gides]. In: *Simetria* IV, Winter 1941-1942, S. 125-143).

Der Essay zeugt von der Wertschätzung, die GMC Gide entgegenbringt. Es ist durchaus denkbar, dass GMC sich der Sichtweise bewusst ist, die Gide und Toynbee erwähnen. GMCs Vitruv-Rezeption zeigt, dass er an Vitruv nicht etwa den Mangel eines geschlossenen architekturtheoretischen Systems beklagt, sondern die *Zehn Bücher* so zu behandeln versucht, „wie die Griechen an die Dinge herangingen – [...] Bücher nicht bloß um ihrer selbst willen zu studieren, sondern auch als Schlüssel zu dem Wesen der Völker, die sie verfassten.“ (Toynbee 1949 op. cit., S. 48-49).

Vgl. a. IOV [ESV] 1993 [1947], S. 77-81.

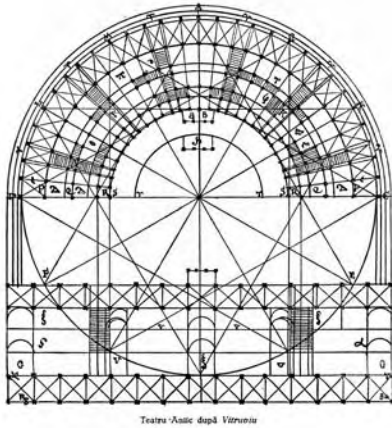
171 IOV [ESV] 1993 [1947], S. 81.

172 Op. cit., S. 45.

173 Ebd.

174 Op. cit. S. 55

175 Ebd.



386. GMC, *Antikes Theater*, nach Vitruv.
In: *Simetria IV*, 1941-1942.

4.3 Ethik und Ästhetik

Ethik und Ästhetik scheinen bei GMC jeweils zwei Bedeutungen zu haben. «Ethik» ist transzendental oder angewandt, «Ästhetik» meint die architektonische Erscheinungsform oder die kritische Reflexion der Architektur.

Mit der klassischen Haltung entfaltet GMC einen spätaufklärerischen humanistischen Ansatz: der Mensch ist im Mittelpunkt, hat aber keinen Anspruch auf Allmacht. In Anlehnung an André Gide¹⁷⁶ plädiert GMC dafür, das antike Harmoniekonzept im Hinblick auf zeitgenössische Bedürfnisse hin zu transformieren. Ausgehend von Matila Ghyka¹⁷⁷ und dessen „spekulativer Ästhetik neuplatonischen Ursprungs“¹⁷⁸ bekennt sich GMC zur Legitimität der «Harmonie». Doch er begreift sie nicht als vorherbestimmt, sondern tatsächlich als ein Konzept, demnach als eine zu konstruierende Harmonie. Vor dem Hintergrund des klassischen Perfektionsideals löst¹⁷⁹ GMC den anthropologischen Kern der Harmonie aus den Banden antiker Metaphysik und erklärt, der menschliche Maßstab sei Grundlage für eine zeitgenössische Harmoniekonstruktion.

Aspekte der Beziehung zwischen Ästhetik und transzendentaler Ethik

Indem GMC die Legitimität der Metaphysik anerkennt, bekennt er sich zu Wittgensteins Begriff der transzendentalen Ethik, der dazu führen kann, „die Grenze der Vernunft“¹⁸⁰ einzugestehen: „Es ist klar, dass sich die Ethik nicht aussprechen läßt. Die Ethik ist transzendental.“¹⁸¹ Dies ließe sich gleichsam auch als Sicherungsmechanismus gegen die Hybris deuten. Wittgenstein fügt hinzu: „Ethik und Aesthetik sind eins.“¹⁸² Allein die Ästhetik, also auch die Architektur, könne die Ethik ausdrücken, „indem sie sie zeigt“.¹⁸³ In diesem Sinn meint auch GMC, die „Formen der Kunst sind nichts anderes als Mittel, dem Geheimnis eine Gestalt und einen Halt zu geben.“¹⁸⁴ Das Thema der ethischen und ästhetischen Begrenzung, von Wittgenstein angedeutet, von Plotin¹⁸⁵ formuliert und von Camus¹⁸⁶ mit dem Begriff des Absurden in der Nachfolge Plotins aktualisiert,¹⁸⁷ vermittelt somit zwischen Ästhetik und Ethik: „Wir nehmen an Harmonie und Ordnung und Ausgeglichenheit Anteil von der oberen Welt her, und eben darin besteht die Tugend hier unten.“¹⁸⁸

176 „Die Harmonie, die wir an Pflanzen und Lebewesen wahrnehmen, ist das Ergebnis eines Gleichgewichts, das seinen Höhepunkt im Menschen findet. Der Mensch überträgt jene Harmonie auf seine Werke, jenseits des rein Zweckmäßigen, hin zum Absoluten. Doch für Gide ist diese Harmonie nicht vorgegeben, sondern im unablässigen Werden, das Ergebnis einer stetigen Anstrengung, die in Gott gipfelt. Dazu merkt er an: «Si j'avais à formuler un credo, je dirais: Dieu n'est pas en arrière de nous. Il est à venir. C'est non pas au début, c'est à la fin de l'évolution des êtres qu'il le faut chercher. Il est terminal et non initial.»“ (*Die kritische Haltung André Gides*, in: GMC 1971 [1941-1942], S. 95).

177 Ebd.

178 Moravánszky 1988, S. 78.

179 Vgl. Jauss 1964 op. cit., S. 32-33.

180 Camus 1991, S. 38.

181 Wittgenstein 1992, S. 112.

182 Ebd.

183 Gemmel 2005, S. 333.

184 GMC 1993 [1956] b, VII, S. 68.

185 „Der Grenze, dem Maß und den anderen Bestimmtheiten des göttlichen Wesens stehen als Gegensätze gegenüber Unbegrenztheit, Ungemessenheit und die übrigen Eigenschaften des Bösen.“

(Plotin, *Enn.* I 8[51] 6, 47. Zit. n. Plotin 1930, Bd. 1, S. 116).

186 „Ganz zu Unrecht hält man den Begriff der Vernunft für eindeutig. [...] Die Vernunft hat ein durchaus menschliches Gesicht, kann sich aber auch dem göttlichen zuwenden. Seit Plotin, der sie als erster mit dem Klima des Ewigen auszusöhnen verstand, hat sie es gelernt, sich von ihrem liebsten Prinzip, dem Widerspruch, loszusagen und dafür das fremdeste, durchaus magische Prinzip des Teilhabens aufzunehmen. Sie ist ein Instrument des Denkens und nicht das Denken selbst. Das Denken eines Menschen ist vor allem seine Sehnsucht. Wie die Vernunft die Melancholie Plotins zu besänftigen verstand, so gibt sie auch der modernen Angst die Möglichkeit, sich in den vertrauten Kulissen des Ewigen zu beruhigen. Der absurde Geist hat weniger Möglichkeiten. [...] Das Absurde [...] fixiert ihre Grenzen [der Vernunft], da sie [die Vernunft] nicht imstande ist, die Angst zu beruhigen. [...] Das Absurde ist die erhellte Vernunft, die ihre Grenzen feststellt.“

(Camus 1991, S. 45).

187 Vgl. u. a. Morvan Lebesque, *Albert Camus*. Reinbek bei Hamburg 1991, S. 21.

188 Plotin, *Enn.* I 2 [19] 7, zit. n. Plotin 1930, Bd. 1, S. 181. Zit. von GMC in *Simetria V*, 1943, S. 18.

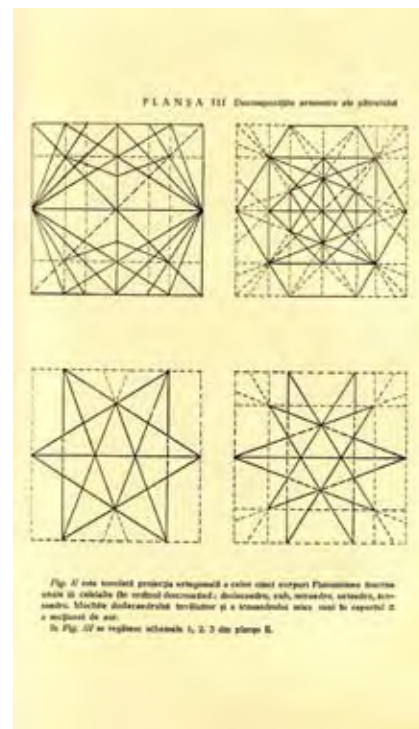
*Aspekte der Beziehung zwischen Ästhetik und angewandter Ethik*¹⁸⁹

Bedeutsam für GMC scheint insbesondere die „problemorientierte moralische Reflexion“¹⁹⁰ zu sein, die der angewandten Ethik eignet. Einige ihrer Aspekte betreffen die Architekturauffassung, manche das Berufsbild GMCs, andere wiederum das Bauen selbst.

Grundsätzlich besteht GMC auf der Anerkennung des menschlichen Maßstabs: Diese äußert sich: 1) in der Bindung des formalästhetischen Dreiklangs von Proportion, Rhythmus und Harmonie an den menschlichen Körper, 2) in der sozialen Verpflichtung der Architektur und 3) in ihrer Symbolfähigkeit.

Indem GMC die Proportion, den Rhythmus und die Harmonie an den menschlichen Körper rückkoppelt, widersetzt er sich Positionen, die die Auffassung vertreten, jene Prinzipien seien der Willkür ausgesetzt.¹⁹¹ GMCs Proportionsbegriff ist kein willkürlicher, sondern ein relativer, oder besser, ein elastischer. Die Proportion bewegt sich für GMC in einer gewissen dimensionalen Spannweite, deren Extremitäten vom menschlichen Maßstab abgesteckt sind. Allerdings „kann die Geometrie keine Proportion hervorbringen, sondern nur sie überprüfen und kontrollieren.“¹⁹² Neben solchen *tracés régulateurs* verwendet GMC in seinen Entwürfen auch den Goldenen Schnitt, den ihm Matila Ghyka nähergebracht hat.¹⁹³ In GMCs Proportionsverständnis zeigt sich, ähnlich wie bei Palladio,¹⁹⁴ das Bekenntnis zur „Osmose zwischen Subjektivität und Objektivität“.¹⁹⁵

Diese „Leitmotive der antiken Ästhetik“¹⁹⁶ prägen die *venustas*. Nach Vitruv könne Schönheit erreicht werden kraft einer Synthese aus der Harmonie der Symmetrie, der Harmonie der Eurhythmie und dem *decor*.¹⁹⁷ Der *decor* oder die „Angemessenheit von Form und Inhalt“¹⁹⁸ kennzeichnet einen architektonischen Aspekt der Verbindung von Ethik und Ästhetik mit Verweis auf die Wirkungsästhetik.¹⁹⁹ Die Symmetrie markiert die auf Geometrie gründende Objektivität.²⁰⁰ Sie ist notwendiger Teil der Eurhythmie. Der hinreichende Teil der Eurhythmie besteht in der Subjektivität, demnach in der schöpferischen Freiheit des Architekten. Darin sind der Geschmack und die eigene Erfahrung aufgehoben.²⁰¹



387. Harmonische Aufteilung des Quadrats.
In: *Simetria IV*, 1941-1942.

189 Zum Begriff der angewandten Ethik vgl. u. a. Precht/Burkard 1996, S. 150.

190 Ebd.

191 So erklärt etwa Kurt Bauch 1932, „Symmetrie, Rhythmus und Proportion sind doch nichts als Rahmen“ (Zit. n. Oechslin 2008, S. 322). Und Julien Guadet behauptet in seinem „Handbuch für die Studenten der École des Beaux-Arts in Paris“, dass es ihm unmöglich sei, in Bezug auf die Proportion Aussagen zu machen: „Les proportions, c’est l’infini.“ (Julien Guadet, *Éléments et théorie de l’architecture*. 4 Bde. 4. Aufl., Paris 1915, Bd. 1, S. 138f. Zit. n. Wittkower 1990, S. 124-125, 167).

192 ISA [ESA] 2002 [1926], S. 26.

193 Vgl. z. B. VA, Kap. 3.9.2; Kap. 4.3, Abb. 387-393; WV, W 89. Naredi-Rainer weist darauf hin, dass die Schriften Matila Ghykas* auch Le Corbusiers Interesse für den Goldenen Schnitt geweckt haben. Ghyka hat „die von Adolf Zeisig (Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers, Leipzig 1851) vertretenen Vorstellungen“ verarbeitet, „wonach der Goldene Schnitt nicht nur dem Aufbau des menschlichen Körpers zugrunde liegt, sondern ein morphologisches Grundgesetz der Natur überhaupt sei“ (Naredi-Rainer 2001, S. 102, Anm. 120). *Vgl. Matila Ghyka, *Le Nombre d’Or. Rites et rythmes pythagoriciens dans le développement de la civilisation occidentale*. 2 Bde. Paris 1952, EA 1931.

194 So hat „Palladio die idealen Proportionen zwar als theoretischen Leitfaden“ betrachtet, die er „aber in der gebauten Architektur durch persönliches ästhetisches Urteil und praktische Notwendigkeit“ oft nuanciert hat (vgl. Forssman 1965, S. 60).

195 GMC 1993 [1957] a, S. 85.

196 Bei Vitruv „finden sich die beiden Leitmotive der antiken Ästhetik: der pythagoräisch-platonische Gedanke einer objektiv-gesetzmäßigen, auf Zahlen und Proportionen beruhenden, im Grunde nur verstandesmäßig erfassbaren Schönheit und die hellenistische Vorstellung einer vom persönlichen Geschmack durchaus nicht unabhängigen und mittels der Sinne wahrnehmbaren Schönheit; vereinfacht: die Harmonie der Symmetrie und die Harmonie der Eurhythmie.“ (Naredi-Rainer 2001, S. 18).

197 Vgl. u. a. Naredi-Rainer 2001, S. 17.

198 Kruff 1991, S. 27.

199 Ursprünglich kommt *decor* als Grundbegriff „in der Musik, der Rhetorik, der Poetik und vor allem in der Ethik“ vor. Vitruv überträgt *decor* (das griechische *prêpon*) auf die Architektur. *Decor* „bezeichnet das Anständige, Geziemende, Angemessene und in einer zweiten Version das Proportionale, schließlich Harmonische in einem umfassenden Sinn.“ (Naredi-Rainer 2001, S. 17).

200 Naredi-Rainer 2001, S. 17-18.

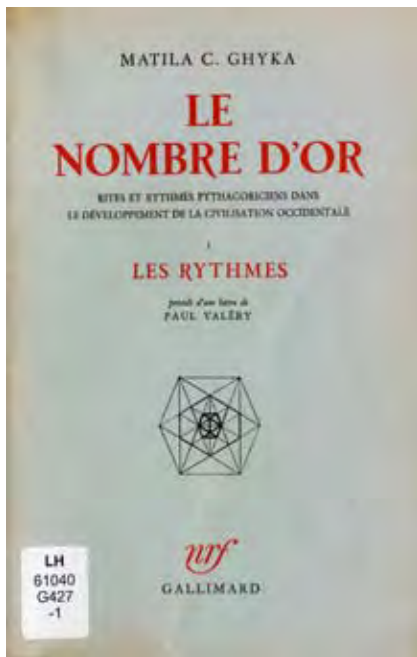
201 Laut Vitruv „wägt [die Eurhythmie] die Formen unter dem Gesichtspunkt der Eleganz gegeneinander ab und modifiziert die Verhältnissgebung. Sie bezeichnet die wirkungsvolle Proportion im Hinblick auf den Betrachter.“ (Naredi-Rainer 2001, S. 17). Vgl. a. Kruff 1991, S. 27f.



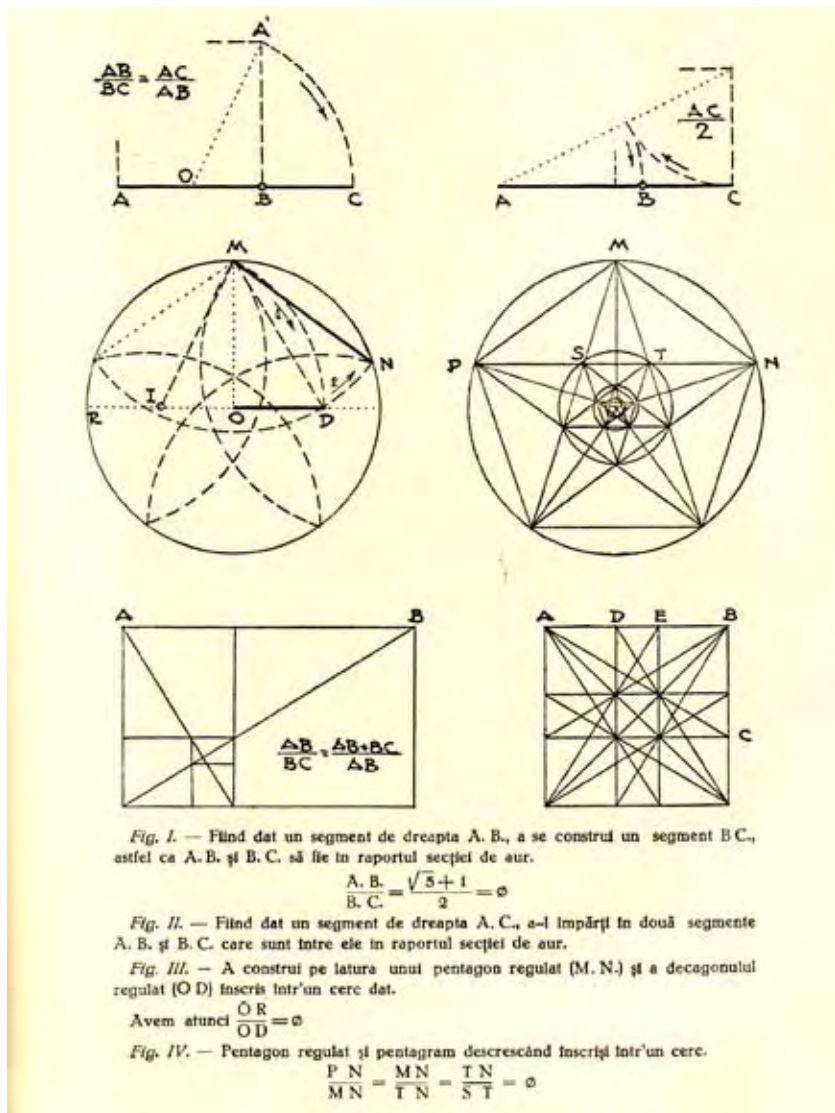
388. GMC, *Villa Lilie*, Eforie (WV, W 13), Meeresansicht, Ausschnitt.



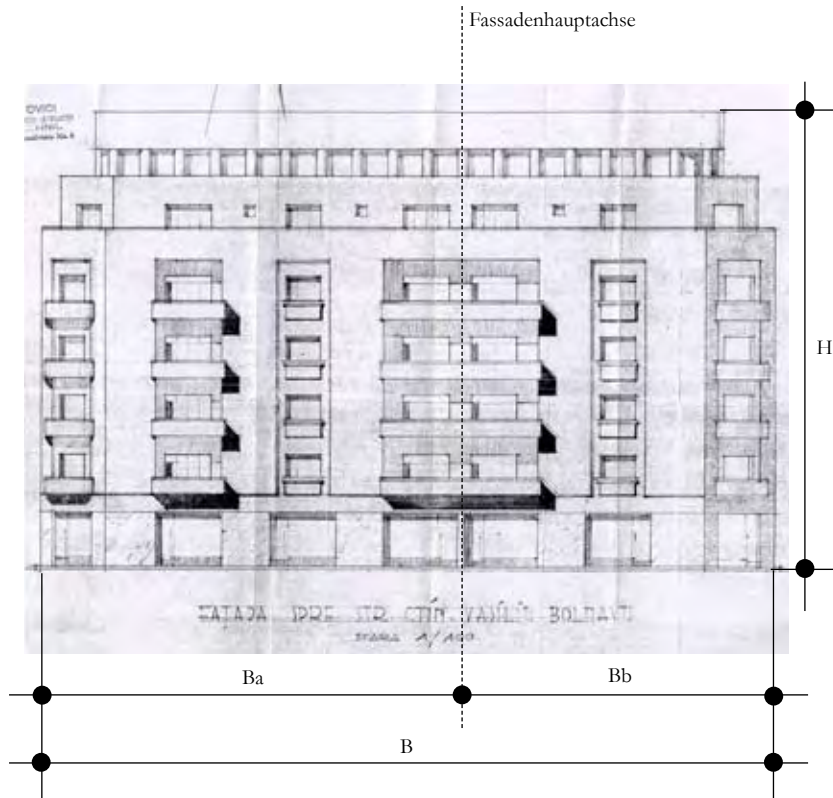
389. GMC, *Appartementhaus Kretzulesco*, Amzei-Platz, Bukarest (WV, W 45).



390. Matila Ghyka, *Le nombre d'or*. Paris 1931. Titelblatt.



391. Erläuterungen zum Goldenen Schnitt. In: *Symetria* IV, 1941-1942.



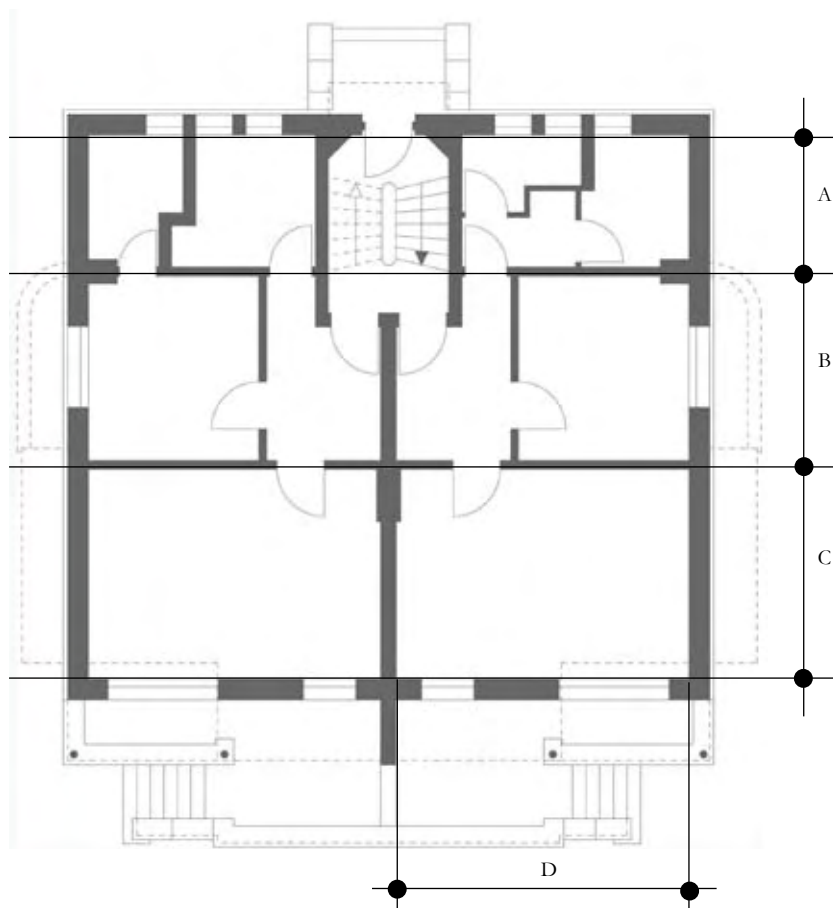
392. GMC, *Appartementhaus Kretzulesco*, Amzei-Platz, Bukarest (WV, W 45).
 Fassade zur Str. C. V. Bolnavu, o. M.
 Studie zur Anwendung des Goldenen Schnitts
 (GS = ca. 1,6; s. u. a. Naredi-Rainer 2001, S. 194).
 Überzeichnung des Baugesuchsplans GMCs durch
 D. T.

B = 40,7 m
 Ba = 23,2 m
 Bb = 17,5 m
 H = 25 m

B : A = 40,7 : 25 = 1,63
 B : Ba = 40,7 : 23,2 = 1,75

D. h.

B : H = GS
B : Ba ~ GS



393. GMC, *Villa Lilia*, Eforie (WV, W 13), Grundriss des Erdgeschosses, o. M.
 Zeichnung von D. T. auf der Grundlage der Bauaufnahme von Mirela Duculescu (2000).
 Studie zur Anwendung des Goldenen Schnitts
 (GS = ca. 1,6).

A = 2,37 m
 B = 3,84 m
 C = 4,00 m
 D = 5,73 m

B : A = 3,84 : 2,37 = 1,62
 (A + B) : B = 6,21 : 3,84 = 1,62
 (A + B + C) : (A + B) = 10,21 : 6,21 = 1,64
 D : C = 5,73 : 4,00 = 1,43

D. h.

B : A = (A + B) : B = (A + B + C) : C = GS
D : C ~ GS



394. Alberto Giacometti, *Femme de Venise VIII* (1956). Aufnahme Ernst Scheidegger.

Darüber hinaus bezieht sich für GMC auch der Begriff der Monumentalität auf den menschlichen Körper. Gleich wie Alberto Giacometti²⁰² vertritt GMC die Auffassung, dass die Monumentalität sich keinesfalls in großen baulichen Dimensionen erschöpfe, sondern durch die Proportion und den aufrechten Gang des Menschen bedingt sei.²⁰³ Daraus entwickelt er die paradox scheinende Maxime der „intimen Monumentalität“.²⁰⁴

Die Forderung nach der gesellschaftlichen Verpflichtung der Architektur zeigt GMCs Wertschätzung für das Anliegen der Moderne, städtebaulich und architektonisch zur Lösung sozialer Dringlichkeiten beizutragen.²⁰⁵ Diese Wertschätzung ließe sich auch mit GMCs Bekenntnis zur „römische[n] *Civitas*“²⁰⁶ konnotieren. Die *Civitas* habe sich in der Geschichte, so GMC, am anschaulichsten in der Antike²⁰⁷ und in der italienischen Renaissance²⁰⁸ manifestiert. Die moderne Verkörperung der *Civitas* sei in der abendländischen Form der Demokratie verwirklicht, die deshalb den Vorzug vor allen anderen Staatsformen habe. So stellt GMC klar: „Wir haben uns für das Abendland entschieden.“²⁰⁹

202 In Giacomettis *Le rêve, le sphinx et la mort de T.* befindet sich folgender Eintrag über einen Romaufenthalt:

„Mais aussi les dimensions du temple, les dimensions de l’homme qui surgit entre les colonnes. (L’homme apparaissant entre les colonnes devient géant, le temple ne diminue pas, la grandeur métrique ne joue plus et ceci à l’encontre de ce qui se passe à Saint-Pierre de Rome par exemple. L’intérieur vide ce cette église semble petit (ceci est très visible sur une photographie) mais les hommes deviennent des fourmis et Saint-Pierre ne grandit pas, seule la dimension métrique agit.“

(In: Alberto Giacometti, *Écrits*. Paris 1995, S. 33).

Vgl. u. a. a. Pierre Dumayet, *Über die Schwierigkeit, einen Kopf zu machen: Giacometti*. In: Louis Aragon mit anderen, *Wege zu Giacometti*. München 1987, S. 31-38.

Siehe hierzu auch eine Einschätzung Friedrich Achleitners:

„Die Kleinplastiken von Giacometti sind das Monumentalste, was ich kenne. Sie sind also nicht die kleinsten, sondern die größten Monumente. Giacometti kannte das Geheimnis der Verhältnisse. Seine kleinen Figuren verdichten den Raum und bringen ihn zur Explosion. Die meisten Monumentalplastiken sind Raumverdünner.“ (Friedrich Achleitner, *Das kleinste Monument oder Aphoristisches zum Monumentalismus*. In: Wilfried Wang/Romana Schneider (Hrsg.), *Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 2000. Macht und Monument*. Ostfildern-Ruit 1998, S. 131).

203 „Hätte der Mensch keinen aufrechten Gang, wäre auch unsere Ästhetik eine vollkommen andere. Die Proportion ist demnach ein harmonisch gefasster Raum in Bezug auf uns selbst. [...] Die Vernunft hat mehrere Geometrien hervorbringen können, die alle gleichermaßen gültig sind. Die Proportion vermag zwar eine Vielzahl von Formen anzunehmen, aber sie kann den menschlichen Körper nicht außer Acht lassen, wohingegen die Geometrie ihn ohne Weiteres vernachlässigen kann. Aus diesem Grunde kann eine Proportion und eine Architektur – ungeachtet ihrer Dimensionen – weder in Bezug auf eine abstrakte Idee noch in Bezug auf eine Pflanze noch auf ein Gebirge groß sein, sondern nur im Verhältnis zum Menschen.“

Es gibt riesige Bauten, die nicht die Wirkung hervorrufen, die ihren Massen im Grunde entspräche, einzig und allein deshalb, weil sie es nicht schaffen, den Menschen in sich unterzubringen und nichts in und an ihnen an seine Gegenwart erinnert.“ (ISA [ESA] 2002 [1926], S. 27, 33).

204 Vgl. u. a. GMCs Brief an Marie-Lyse Cantacuzino-Ruhemann, 25. Dezember 1958, AMLSC.

205 Vgl. u. a. Brief an Marcel Janco 1931 op. cit.; *Formă și formalism* [Form und Formalismus]. In: GMC 1966 [1934], S. 19f.

206 IOV [ESV] 1993 [1947], S. 43. Vgl. a. *Traditionalismus und Moderne*. In: IP [QAR] 1934, S. 14f.

207 „Die antike Stadt war auf der Erde durch harte und entschiedene Linien abgesteckt. Ihre Gesetze waren die Frucht einer tiefen Gedankenarbeit im Hinblick auf ein inneres Gleichgewicht und auf eine äußere Schönheit. [...] Rom war eine stetige Repräsentation des Ruhmes, des Wohlstandes und der Macht. Es war die große Bühne der Welt. [...] Rom war eine Stadt der Formen, die dem Geist der Größe verpflichtet waren. [...] Die Architektur war für die Römer eine ethische Ermutigung, eine Weise, die Geschichte in räumliche Formen zu übersetzen. [...] [D]ie konzertierte Anstrengung, jenen Koloss des römischen Imperiums aufrechtzuerhalten, war mindestens so gewaltig und heroisch wie diejenige, die ihn aufgebaut hatte. In diesem Bemühen zur Aufrechterhaltung spielte die Architektur eine Schlüsselrolle.“ (IOV [ESV] 1993 [1947], S. 44, 58, 59).

208 „Sich ein Haus bauen war im Italien der Renaissance ein sozialer Akt. Wer ein Haus oder ein Palais baute, tat dies nicht allein für seine eigenen Bedürfnisse. Er leistete zugleich einen Beitrag zur Verschönerung der Stadt, dessen Bürger er war. Jenes Bedürfnis nach Schönheit, jene kollektive Sorge um Harmonie [...], jene mit dem Geist des Ensembles vereinte Fantasie der Details ist jedoch nirgendwo sonst stärker zu spüren als in Venedig. Die Spuren verschiedener Zeiten vereinen sich dort in einem gemeinsamen Moment. Da der verfügbare Raum stark begrenzt ist, ist er mit Bedacht genutzt worden. Alles ist in Bezug auf den menschlichen Maßstab ersonnen worden, damit es aus der Nähe betrachtet werden kann, den Spaziergänger ergreift und ihn von Eindruck zu Eindruck begleitet, in einer stetigen Abfolge von Freude und Staunen.“ (GMC, *Goethe* 1971 [1943], S. 111)

209 GMC/Doicescu, *Orient – Occident?* In: GMC 1971 [1941-42], S. 26.

Ähnlich wie beispielsweise Sempers «Bekleidungstheorie» von dessen Begeisterung für die Renaissance und von seiner republikanischen „politischen Einstellung geprägt“²¹⁰ gewesen ist, ist GMCs architekturkulturelle Haltung von seiner linksliberalen politischen Überzeugung bestimmt.

Da die Demokratie einerseits einer zunehmenden sozialen Homogenität zustrebt, andererseits – im Rumänien der Zwischenkriegszeit – von kultureller und regionaler Pluralität geprägt ist, müsse sich das formale Erscheinungsbild der Architektur grundsätzlich zu einer nüchternen, zurückhaltenden Ästhetik disziplinieren.²¹¹ GMC plädiert für „ein Einheitsdenken, aus dem sich auf harmonische Weise verschiedene Formen entwickeln können.“²¹² Dabei ginge es nicht um eine formale Standardisierung, sondern um eine qualitative Standardisierung der Baustoffe und Konstruktionsmethoden.²¹³ Vor dem Hintergrund der von der Gesellschaft gestellten Bauaufgaben müssten auch regionale Baustoffe qualitativ standardisiert und in Wert gesetzt werden.²¹⁴ Dies stellt zugleich einen Aspekt der Forderung nach einer Synthese zwischen Tradition und Moderne dar – eine Syntheseforderung, die selbst Bestandteil der Strategie ist, die GMC im Hinblick auf eine angewandte Architekturethik entfaltet.

GMCs vorgenannte Forderung nach der Untrennbarkeit von Zweckmäßigkeit und Symbol verweist auch auf die zweifache Bedeutung von Architekturtheorie und Architekturkritik. Zum einen hat die Traktatistik einen Wert an sich,²¹⁵ zum anderen ist sie als Reflexion der Baupraxis von Bedeutung.²¹⁶ «Zweckmäßigkeit» und «Symbol» sind zugleich ein Plädoyer für die „Architektur als Thema des Denkens“.²¹⁷ Dies evoziert etwa den Symbolgehalt in Sempers «Bekleidungstheorie», Mies van der Rohes Appell, „das Geistige in der Architektur“²¹⁸ nicht zu vergessen, oder Fritz Schumachers Studie *Der Geist der Baukunst* (1938).²¹⁹

Die Auseinandersetzung mit Philosophie ist für GMC ein inneres Bedürfnis. Auch seine Vitruv-Rezeption zeigt es: „Für Vitruv bedeutete Architektur, harmonisch und feinfühlig zu bauen. «Und solange wir Körper haben, müssen wir nun einmal in den Häusern bleiben, die für uns von einer guten, mit großer Kraft zu mühelosem schöpferischen (demiurgischen) Tun ausgestatteten Schwester-Seele gebaut worden sind.»^[220] (Plotin)“²²¹

Auf der Suche nach der Verbindung zwischen Ethik und Ästhetik in der Architektur der griechisch-römischen Antike liest GMC Vitruvs *Zehn Bücher* mit Plotins *Enneaden* in der Hand. Nicht allein, weil Vitruv selbst darauf hinweist, der



395. Villa Z, Eforie (WV, W 39. Vom Verfasser GMC zugeschrieben), Mittelrisalit.

210 Moravánszky 1988, S. 64.

211 Brief an Marcel Janco 1931 op. cit.

212 *Despre o estetică a reconstrucției* [Anmerkungen zu einer Ästhetik des Wiederaufbaus]. In: DER [AEW] 2001 [1947], S. 15.

213 Ebd.

214 Ebd.

215 Dies könnte GMCs Aristoteles-Rezeption geschuldet sein, denn für Aristoteles verwirklicht sich in der „theoretischen Existenz (bios theōretikos)“ „ein glückliches Leben“ (Höffe 2008, S. 64):

„Die um ihrer selbst willen durchgeführte Erforschung der Prinzipien und Gründe aller Wirklichkeit nimmt deshalb den höchsten Rang ein, weil sie weder von äußeren Umständen abhängt noch zugunsten anderer Ziele relativiert wird, schließlich deshalb, weil die Theorie jener ausgezeichnete Fall von Praxis ist, bei dem der Vollzug, das Denken, mit seinem Ziel vollständig zusammenfällt.“

(Höffe 2008, S. 64).

216 Für die Baupraxis wiederum dient die „intellektuelle Tugend“ der „(Lebens-)Klugheit (phronēsis)“ dazu, „die sittliche Grundausrichtung situationsgerecht zu konkretisieren“ (Höffe 2008, S. 64).

217 *Die Architektur als Thema des Denkens* 1940, op. cit., S. 97-98.

218 Auf der Wiener Tagung des Deutschen Werkbundes von 1930 plädiert Mies für die Pflege des „Geistigen in der Architektur“* und „sieht voraus, dass mit dem technischen Fortschritt ein Sinnverlust des Bauens einhergehen wird“ (Conrads 1964, S. 114).

GMC erwähnt Mies nicht. Es ist aber denkbar, dass GMC dieser Tagung, oder zumindest dem Vortrag beigewohnt hat, möglicherweise auf einer Fahrt zwischen Bukarest und Paris.

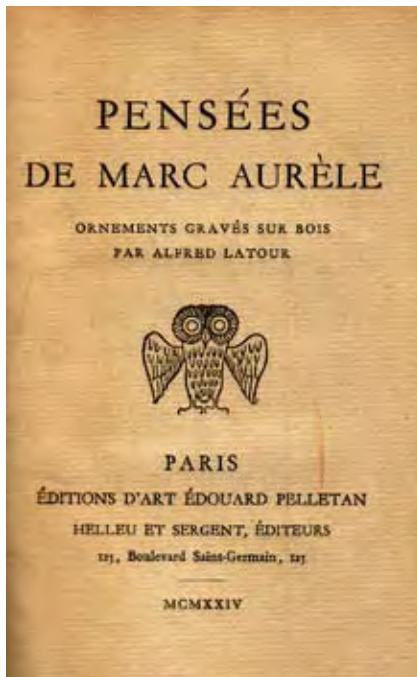
*Mies van der Rohe, *Die Neue Zeit*, 1930. In: Conrads 1964, S. 114.

219 Schumachers Buch wird in *Simetria* löblich besprochen. M. Cotescu schätzt an Schumacher die „stupende Gelehrsamkeit, die große Empfindsamkeit, den klarsichtigen und wohlgeordneten Geist“.

Vgl. Marica Cotescu, *Spiritul artei de a clădi* [Der Geist der Baukunst von Fritz Schumacher. Deutsche Verlags Anstalt]. In: *Simetria* IV, 1941-1942, S. 169-175.

220 Plotin, *Enn.* II 9 [33] 18, 14-17. Zit. n. Plotin 2001, S. 239-240.

221 IOV [ESV] 1993 [1947], S. 77.



396. *Marc Aurel, Pensées* [Selbstbetrachtungen]. Paris 1924. Titelblatt eines Exemplars aus GMCs Bibliothek.

Architekt müsse auch philosophisch gebildet sein,²²² sondern auch weil GMC vermutet, dass hinter dem „matt-unpersönlichen Text Vitruvs“²²³ das philosophische Denken jener Zeit gestanden habe.²²⁴ Fraglos hat die „stark metaphysische Ausrichtung“²²⁵ des Neuplatonismus GMC angezogen. Vermutlich ist sich GMC dessen bewusst gewesen, dass der „spätantike Neuplatonismus eine abschließende Synthese der gesamten griechischen Philosophie [bildet], eine Synthese freilich, in der alles dem platonischen Grundgedanken untergeordnet ist.“²²⁶ Vor diesem Hintergrund hat GMC vielleicht erkannt, dass Plotins Philosophie-Projekt ein, vielleicht *das* Pendant zum zwei Jahrhunderte älteren Architektur-Projekt Vitruvs darstellt. Beide streben eine Synthese zweier antiker Gedanken- und Erfahrungswelten an, die einander durchdringen: Philosophie und Architektur.²²⁷

Diese Verbindung ist es, die GMC begeistert.²²⁸ Sie will er aktualisieren, gerade vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Relativierung aller Werte.²²⁹ Seinen Zeitgenossen empfiehlt GMC, ein erfrischendes Bad im antiken Streben nach der Vollkommenheit zu nehmen: „Die Vernunft des antiken Gleichgewichts drückt Leidenschaften aus, die in die Tiefe gegangen sind. Es ist die klarsichtige Anstrengung, im Rahmen des Möglichen zu bleiben, und mit Schlichtheit die Summe allen Strebens nach Vollkommenheit auszudrücken, das im Menschen aufkeimt, wenn er sich in einem zivilisierten Rahmen entfaltet. Der Fortschritt ist unablässiges Werden. Ständig auf der Suche nach neuen Erfindungen, lässt er unvollendete und gestaltlose Werke zurück. Das Streben nach Vollkommenheit hingegen bedeutet ein vertiefendes Innehalten auf der Suche nach einer spirituellen Erfüllung. Die Vollkommenheit kümmert sich nicht um die Zeit. Die Antike hatte sich für die Vollkommenheit entschieden.“²³⁰

222 „Die Philosophie aber vollendet den Baumeister im Adel der Gesinnung“.

(Vitruv 1. Buch, Kap. 1, 7. Zit. n. Reber 2004, S. 16).

223 IOV [ESV] 1993 [1947], S. 49.

224 „Wenn wir Heutigen danach streben, die Architektur von jeder Metaphysik um jeden Preis zu entkleiden, und sie dadurch erneut auf das ausschließliche Feld der Techniken zu beschränken, bedeutet das nicht, dass es in Athen auch so gewesen sein muss. Dort ist die Kultur einheitlich und unteilbar gewesen. Wir hingegen neigen bewusst dem Rudimentären zu. Dabei vergessen wir nur allzuleicht, dass die Griechen rationalistischer gewesen sind als wir es sind. Sie haben die sophistische Dialektik in die Mathematik eingeführt, um die Konstruktion des Satzes zu präzisieren, um besser zu denken und um letztlich eine Idee so gut wie nur möglich formulieren zu können. Daher ist es unannehmbar zu glauben, dass dieses Konzept des In-Formen-Fassens von Gedanken ausgerechnet den Architekten hätte entgehen sollen, zumal für sie die konkrete, in Stein geschnittene Form das höchste Ausdrucksmittel gewesen ist.“ (IOV [ESV] 1993 [1947], S. 28).

225 Christoph Horn, *Plotin*. In: Höffe 2008, Bd. 1, S. 106.

226 Christian Tornau, *Einführung*. In: Plotin 2001, S. 7.

227 Plotin könnte Vitruvs Schrift gekannt haben, zumal er die Absicht gehegt hat, eine „philosophische Idealstadt namens «Platonopolis» im süditalienischen Kampanien zu gründen“. Plotin „genoss das Wohlwollen“ des römischen „Kaiser[s] Gallienus und dessen Frau“, doch sein Plan ist letztlich „an einer Intrige am Kaiserhof“ gescheitert.“ (Horn 2008 op. cit., S. 108).

228 „Demjenigen, der über die Architektur nachdenkt, stellt Vitruvs Traktat die Summe der Bauverfahren einer Zivilisation vor, die fest an ihre eigene Dauerhaftigkeit und an das höchste Edeltum des Menschen glaubte, an dessen Tugenden und Schöpferkraft, Harmonien zu gestalten, die ihren Göttern würdig waren. Mit der Geometrie, der Musik und der Architektur schuf sich der Mensch eine auf Zahlen begründete Harmonie, deren Beständigkeit ihm half, dem Schicksal mit erhobenem Haupt gegenüberzutreten. *De Architectura* verrät eine tiefe ethische Geborgenheit, eine dichte Überzeugung (bei Vitruv ist das Zögern nur verbal).“ (IOV [ESV] 1993 [1947], S. 80).

229 „Wir hingegen leben in einer Zeit, in der jeder Begriff, jede Form im Namen des Fortschritts in Frage gestellt wird.“ Da bleibe nichts anderes übrig, „als mit Skepsis und Ironie auf die antike Heiterkeit zurückzublicken. Und dennoch muss die Heiterkeit zurückerobert und die Materie gemeistert werden. Wir dürfen nicht vergessen, die Permanenzen und Invarianten der Architektur befinden sich in uns und nicht in den Materialien, mit denen wir arbeiten. Der Unterschied zwischen dem antiken Menschen und uns besteht darin, dass er fähig war, die Folgen seiner Erfindungen vorauszusehen.“ (IOV [ESV] 1993 [1947], S. 80).

Dies erinnert an Günther Anders' Zeitdiagnose des „*prometheische[n] Gefälle[s]* [...] *zwischen dem, was wir herstellen, und dem, was wir verwenden können*.“ (G. Anders, *Die Antiquiertheit des Menschen*. München 1980, Bd. 2, §3, S. 18).

Vgl. a. folgende Anmerkung Wittgensteins: „Today the difference between a good architect and a poor architect is that the poor architect succumbs to every temptation and the good one resists.“ (*Culture and Value*. London 1930, S. 3. Zit. n. St. John Wilson 2000, S. 21).

230 IOV [ESV] 1993 [1947], S. 81.

Positive Banalität und Berufsbild

Gleichsam an Plotins „bürgerliche[n] Tugenden“²³¹ anknüpfend,²³² scheint GMC das Streben nach Vollkommenheit mit der Empfehlung einer ethisch-ästhetischen Mäßigung zu verbinden.²³³ Damit ließe sich auch Marc Aurels Stoizismus²³⁴ und René Descartes' „Demutsethik“²³⁵ konnotieren.

231 Die „bürgerlichen Tugenden“ seien für die menschliche Seele etwas Nachträgliches, die der Mensch durch Einsicht, Gewöhnung und Übung erlangen könne, im Bestreben, oder besser, als Vorbereitung darauf, „«Gott gleich zu werden»“

(*Enn. I 2* [19], zit. n. Plotin 1930, S. 179. S. a. VA, Kap. 4, Anm. 228).

Die bürgerlichen Tugenden seien Nachahmungen oder Abbilder der sogenannten oberen Tugenden. Die oberen Tugenden wohnten zwar der oberen Welt oder der oberen Wesenheit als Urbild oder Ureignes inne. Die obere Wesenheit selbst brauche aber keine Tugenden: „da aber die Dinge der oberen Welt der Ausgeglichenheit, der Ordnung oder der Harmonie nicht bedürfen, so haben sie auch die Tugend nicht nötig und nichtsdestoweniger werden wir ihnen gleich dadurch dass uns Tugend innewohnt.“ (*Enn. I 2* [19], zit. n. Plotin 1930, Bd. 1, S. 181).

232 In den Auszügen aus Plotins *Enneaden*, die GMC in *Simetria* VII zitiert, ist auch folgender pointierter Satz zu finden:

„Ein Wesen wird besser, indem es sich begrenzt.“ (*Simetria* VII, 1946, S. 18).

GMC scheint in einer eigenen Übersetzung, vielleicht aus einer deutschen oder französischen *Enneaden*-Ausgabe,* einen Passus aus dem unten zitierten Abschnitt deutend zu verdichten:

„Was ist also nun eigentlich die Tugend, die gesamte und die einzelne? Unser Vorgehen wird klarer wenn wir nach der einzelnen fragen; dann wird auch leicht deutlich werden, was das Gemeinsame ist vermöge dessen sie alle Tugenden sind. Die *bürgerlichen Tugenden* [...], indem sie den Begierden und überhaupt den Affekten Grenze und Maß setzen und das falsche Meinen beseitigen, formen die Menschen wirklich und machen sie besser, weil das dem Maß unterworfenen überhaupt besser ist, da es bestimmt ist und dem Ungemessenen und Unbestimmten entrückt. Sie selbst sind begrenzt sofern sie Maß sind in der Seele als in einer Materie, und so sind sie gleich geworden dem jenseitigen obersten Gutes. Denn das gänzlich Ungemessene ist, da es Materie ist, gänzlich der Gleichwerdung unteilhaftig; nur so weit es an der Form teilhat, kann es jenem Höchsten gleich werden, welches seinerseits keine Form hat. In höherem Grade aber hat Teil das Jenem Benachbarte. Die Seele aber, da sie Ihm näher ist als der Körper und verwandter, hat dementsprechend auch mehr Teil an ihm; daher kommt es, weil sie als Gott in Erscheinung tritt, zu dem Irrtum, dass sie etwa schon das ganze Wesen Gottes sei.“

(*Enn. I 2* [19], 10-11, zit. n. Plotin 1930, Bd. 1, S. 181-182. Hervorhebung von DT).

* *Plotins Schriften*. Übersetzt von Richard Harder. Bd 1. Leipzig 1930.

Plotinus, Les enneades. Traduction philosophique d'après le texte grec par l'abbé Alta. Paris 1924-1926.

233 „Die Isolation allerdings ist kein Gegenstand räumlicher Dimensionen, sondern eine moralische Frage. Sie ist eine gewollte Haltung, ein seelischer Stolz und ein Privileg.“

(IOV [ESV] 1993 [1947], S. 21).

234 Vgl. etwa die Einschätzung von Alexander v. Gleichen-Russwurm:

„Aber nur wer sich zu erheben vermag über jedes persönliche Interesse an Dingen und Menschen, wer mit jedem Wunsch und jeder Begierde fertig ist, mit der Gegenwart zufrieden und mit dem Tod vertraut erscheint, zeigt sich mit der Natur im Einklang und erfüllt die stille Pflicht, sich und sein Leben als belanglosen Teil des Ganzen zu betrachten.“

(Al. v. Gleichen-Russwurm, *Einleitung*. In: Marc Aurel, *Selbstbetrachtungen*. Essen 1981, S. 13-14).

Die Stoa dürfte für GMC nicht allein aus persönlicher Neigung von Interesse gewesen sein. Vermutlich erkennt er auch, dass die Stoa die ethische Grundlage der römischen *Civitas* mit geprägt hat während der knapp vierhundertjährigen *Pax Romana* (IOV [ESV] 1993 [1947], S. 36, 43).

Vgl. hierzu a. die Ausführungen von Ortega y Gasset:

„Es muss darauf hingewiesen werden, dass die einzige Philosophie, die in Rom wirklich Einfluss gewann, die stoische war und dass dieser Einfluss erst 400 Jahre nach dem Beginn des Verfalls des gemeinsamen römischen Glaubens einsetzt, nämlich in der Zeit der Herrscher, die ich *spanische Kaiser* nenne – Trajan, Hadrian und nach ihnen Marc Aurel –, die ja selbst Stoiker waren. Der Stoizismus, der im gesamten Adel und dem Bürgertum des Imperiums verbreitet war, brachte der Welt eine Epoche bester Führung und ungetrübten Glücks. Als die Philosophie effektiv nicht nur Einfluss auf diesen oder jenen einzelnen, sondern auf breite und tiefe Schichten der Gesellschaft, also auf die Kollektivseele Roms gewinnt, gelingt ihr – das ist eine unbestreitbare Tatsache –, wenn auch nur vorübergehend, was unmöglich schien, nämlich: dass ein Volk, welches all seinen lebendigen gemeinsamen Glauben verloren hatte, dank des Stoizismus *etwas wie* einen kollektiven Glauben wiedererlangt.“

(Ortega y Gasset 1964, S. 170-171).

235 Klaus Hammacher, *Einleitung*. In: René Descartes, *Die Leidenschaften der Seele*. Französisch-Deutsch. Hamburg 1996, S. XXVI). Descartes „legt [...] in seiner Tugendlehre die Grundlage für eine Demutsethik“, die somit „auf der Grundlage einer Affektenlehre“ aufbaut und etwa an Aristoteles, Marc Aurel und Spinoza anknüpft (Hammacher 1996 op. cit., vgl. u. a. S. XVI, XX f.).

GMC erwähnt die Lektüre des *Traité des Passions* im erhaltenen Tagebuchfragment.

(GMC, *Journal*. In: *Destin* Nr. 12, 1962, S. 103).

Descartes' *Traité des Passions* (Paris 1649) gehört auch zu den Literaturempfehlungen an der Pariser École des Beaux-Arts. Diese Schrift hat die Entwicklung des *caractère*-Begriffs beeinflusst (vgl. u. a. Egbert 1980 op. cit., S. 127 f.). Zum *caractère* s. a. Krufit 1991, S. 162 f.



397. Aphorismen aus Plotins *Enneaden*, ausgewählt von GMC. In: *Simetria* VII, 1946, S.18.



398. GMC, *Villa Mornand*, Bukarest (WV, W 58).

Denn GMC verfiicht eine Architektur der *positiven Banalität*:

„Es ist zu wünschen, dass die Architekten den Mut haben, banal zu sein. Die Banalität, die aus dem Verzicht auf einige ornamentale Besessenheiten und Temperamentsausbrüche erwächst, kann dadurch eine Tugend werden.“²³⁶

Mit der Vorstellung dieser positiven Banalität valorisiert GMC gewissermaßen eine Bedeutungsnuance von Banalität, die sich positiv konnotieren lässt: Alltäglichkeit.²³⁷ Die Alltäglichkeit suggeriert Kontinuität und Dauer,²³⁸ fördert die Entstehung von Identität und führt zurück zum Begriff der Vollkommenheit. In Anlehnung an Loos²³⁹ ließe sich GMCs positive Banalität auch als *geschmackvolle Eintönigkeit* umschreiben. GMC verknüpft sie mit der komplementären Empfehlung, auf die Originalitätssucht zu verzichten, demnach die „hypertrophie de la personnalité“²⁴⁰ zu mäßigen. Dieses beachtliche Detail ließe sich als eine Vorrichtung deuten, die GMC in seinem *Rappel à l'ordre* einbaut, um auch den anthropologisch bedingten formalästhetischen Dreiklang zu schützen. Rückhalt findet GMC bei Kepler und erneut bei Palladio.²⁴¹ Wenn uns GMC bedeutet, Palladio „semble avoir été placé au-delà de la personnalité, au-delà des passions, suppléant au temps qu'il nous faut, pour être équitable par une infaillite lucidité“²⁴² scheint er vom Portrait angeregt worden sein, das Paul Valéry von Leonardo da Vinci skizziert hat:

236 *Ansichten*. In: DER [AEW] 2001 [1947], S. 43.

237 Vgl. z. B. den Eintrag über «Banalität» im WAHRIG Deutsches Wörterbuch 2008, S. 224:

„Alltäglichkeit, Geistlosigkeit, Fadheit“ oder „etwas von banaler Beschaffenheit, insbes. eine banale Äußerung“.

Vgl. a. eine Stelle bei Cioran: „Es gibt keine wahre Kunst ohne eine kräftige Dosis Banalität. Wer das Außerordentliche ständig ins Spiel bringt, ermüdet schnell, da nichts unerträglicher ist als die Gleichförmigkeit des Außergewöhnlichen.“ (Cioran 1979 b, S. 33).

238 In seinem Essay über Leonardo da Vinci weist Paul Valéry darauf hin, dass «Dauer» Härte und Doppelwertigkeit impliziere: „Dauer kommt von «durus», hart. Was andererseits bedeutet, dass man gewisse Seh-, Tast- oder Bewegungsbilder oder deren Kombinationen *doppelwertig* ausstattet.“

(Valéry 1995, S. 15).

239 „Man befürchtet die Einförmigkeit? Ja waren die alten Bauten innerhalb einer Epoche und innerhalb eines Landes nicht auch einförmig? So einförmig, dass es uns ermöglicht ist, dank ihrer Einförmigkeit nach Stilen und Ländern, nach Völkern und Städten zu sichten. Die nervöse Eitelkeit, die eitle Nervosität, um jeden Preis etwa anderes zu machen als der Kollege, war den alten Meistern fremd.“ Loos fügt hinzu: „Können Sie mir aus vergangenen Epochen, also aus kultivierten Zeiten eine Geschmacklosigkeit nachweisen? Die Häuser des kleinsten Maurermeisters in der Provinzstadt hatten Geschmack. Wohl gab es große und kleine Baumeister. Den großen Meistern waren die großen Arbeiten vorbehalten. Die großen Meister hatten dank ihrer hervorragenden Bildung einen innigeren Kontakt mit dem Weltgeist als die anderen.“

(Adolf Loos, *Architektur*. 1910. Zit. n. Loos 1995, S. 84-85).

240 GMC, *Palladio* 1928, S. 88.

241 „A ce point de vue, Palladio est un exemple étonnant. Kepler disait avoir ensorcelé les étoiles parce qu'il en avait formulé la mécanique céleste. Palladio n'a pas plus inventé ses éléments que Kepler ses étoiles, il n'a fait que formuler et appliquer certaines lois, qui sont presque des vérités premières pour tous ceux qui cherchent à organiser l'espace en fonction de la vie! l'architecture n'est pas autre chose. Ces lois de la proportion, du rythme et de l'harmonie demeurent en dehors de tout style, communes à toutes les architectures, de toutes les civilisations et de toutes les temps; car elles ont un module commun: *l'homme*, cette constante qui ramène toujours les problèmes au même point.“ (Ebd.).

Vgl. a. eine Einschätzung von Goethe:

„Es ist ferner kein Ernst da, der ins Ganze geht, kein Sinn dem Ganzen etwas zuliebe zu tun, sondern man trachtet nur, wie man sein eigenes Selbst bemerklich mache und es vor der Welt zu möglichster Evidenz bringe. – Dieses falsche Bestreben zeigt sich überall [...] Überall ist es das Individuum, das sich herrlich zeigen will, und nirgends trifft man auf ein redliches Streben, das dem Ganzen und der Sache zuliebe sein eigenes Selbst zurücksetzte.“ (Goethe in Eckermann 2006, S. 160).

242 GMC, *Palladio* 1928, S. 30.

Vgl. in diesem Zusammenhang auch eine Anmerkung, die Susan Sontag zu Cioran macht:

„In *Lettres sur quelques impasses* spricht Cioran von den «Albernheiten, die dem Wahrheitskult innewohnen». Hier und an anderer Stelle ist damit implizit gesagt, dass das, was der wahre Philosoph sagt, nicht irgend etwas «Wahres» ist, sondern eher etwas Notwendiges oder Befreiendes. Denn die «Wahrheit» wird mit der Entpersönlichung identifiziert.“

(Susan Sontag, *«Wider sich denken»: Reflexionen über Cioran*. In: Dies., *Im Zeichen des Saturn*. Frankfurt am Main 2003, S. 37).

Siehe a. folgenden Cioran-Aphorismus:

„Si nous pouvions ressentir une volupté secrète toutes les fois qu'on ne fait aucun cas de nous, nous aurions la clef du bonheur.“ (Cioran, *Cahier de Talamasca*. Paris 2000, S. 40).

„Ein Mensch, der sehr hoch steht, ist nie ein *Original*. Seine Persönlichkeit hat nicht mehr zu bedeuten, als nötig ist.“²⁴³

Diese Haltung des Architekten, die sich in der Ästhetik seiner Architektur widerspiegelt, könne über diesen Umweg auch eine ethische Wirkung entfalten auf andere Menschen.²⁴⁴ Der idealistisch-spätaufklärerische Ansatz GMCs erinnert an Schinkels Haltung im Zusammenhang mit dem *Alten Museum*.²⁴⁵ Zu spüren ist dieser pädagogische Ansatz auch im Kampf GMCs gegen die ornamentale Übertreibung des Heimatstils und dessen ideologiepolitische Instrumentalisierung.²⁴⁶ Vermutlich ist GMC angeregt worden vom Kampf gegen das Ornament, den Loos vor dem Hintergrund der Auswüchse des Historismus und des Jugendstils in Wien um 1900 geführt hat.²⁴⁷ GMC scheint die Materialethik von Loos²⁴⁸ ebenfalls zu respektieren.²⁴⁹ Der Ornamentfrage steht GMC offen gegenüber: Er spricht sich für eine gezielte, diskrete Ornamentik aus, die der reinen Baumassenästhetik Nuancen und Maßstab verleiht.²⁵⁰ GMCs Ornamentik scheint eine quantitative Reduktion, eine typologische Abstraktion und eine inhaltlich-symbolische Verdichtung aufzuweisen. Eines der ornamentalen Hauptmotive in GMCs Werk ist die Tulpe.²⁵¹ Bemerkenswert erscheint, dass GMC dem Tulpenmotiv eine subversive Kraft abgewinnt, die chauvinistische Vorurteile mit abtragen soll.²⁵²

Das Ideal einer Architektenpersönlichkeit, die sich jenseits des Originalitätszwangs bewegt, bringt GMC in Verbindung mit der Bescheidenheit anonymer Baumeister aus den Donaufürstentümern.²⁵³ GMC versucht dies für sein Berufsbild zu konkretisieren, das sich auf der zwanglosen Autorität seiner Professionalität und Persönlichkeit aufbaut. Vielleicht von Plotin beeinflusst,²⁵⁴ erblickt GMC



399. GMC, *Villa Nae Ionescu*, Bukarest (WV, W 57). Pfeilerkapitell mit Tulpenornamentik.

243 Die Textstelle ist folgendem Abschnitt entnommen (Valéry 1995 op. cit., S. 74-75):

„Die gesamte Leistung des großen Leonardo ist einzig und allein von seinem großen Ziel abgeleitet; sein Denken scheint nicht an eine besondere Individualität geknüpft, es erscheint umfassender, mehr ins einzelne gehend, folgerichtiger und in sich beharrender, als es das individuelle Denken zu sein pflegt. Ein Mensch, der sehr hoch steht, ist nie ein *Original*. Seine Persönlichkeit hat nicht mehr zu bedeuten, als nötig ist. Wenig Unausgeglichenheit, keinerlei geistiger Aberglaube. Keine leere Furcht. Er hat vor den Analysen keine Angst, er lenkt sie – oder vielmehr: sie leiten ihn – zu den weitesten Folgerungen; er wendet sich immer wieder ohne Anstrengung dem Wirklichen zu. Er ahmt nach, er erneuert; er verwirft das Alte nicht, weil es alt ist; auch nicht das Neue, bloß weil es neu ist; doch verläßt er sich im eigenen Inneren auf etwas, das allzeit aktuell ist.“

244 Vgl. u. a. Brief an Marcel Janco 1931 op. cit.

245 Jörg Trempler unterstreicht, dass Schinkel z. B. mit dem Alten Museum in der Nachfolge Schillers „die idealistische Idee verfolgt, dass die ästhetische Erziehung den Staatsbürger veredelt.“ (Trempler 2007, S. 215).

246 Vgl. u. a. ISA [ESA] 2002 [1926], S. 19.

247 Vgl. u. a. Adolf Krischanitz in: *«Er hat ihnen dort einen Gedanken hingebaut.» Hermann Czech und Adolf Krischanitz im Gespräch mit Bernhard Langer und Elli Mosayebi*. In: Moravánszky/Langer/Mosayebi, *Adolf Loos. Die Kultivierung der Architektur*. Zürich 2008, S. 24-26.

248 „Dieses Gesetz lautet also: Die Möglichkeit, das bekleidete Material mit der Bekleidung verwechseln zu können, soll auf alle Fälle ausgeschlossen sein.“ (Adolf Loos, *Das Prinzip der Bekleidung*. In: *Neue Freie Presse*, Wien, 4. September 1898. Zit. n. Loos 1995, S. 46).

249 Im Falle der Behandlung von Holzoberflächen beanstandet Loos die „Holzfladerei“ und verweist auf positive Beispiele aus der Vergangenheit: „Das Mittelalter strich das Holz vorwiegend grellroth, die Renaissance blau, die Barocke und das Rococo im Innern weiß, außen grün.“

(Loos 1995 [1898] op. cit., S. 47).

Es ist denkbar, dass GMC sich dieses Details bewusst ist. Dass GMC beispielsweise die Holzläden und -türen der Villen in Eforie hat blau anstreichen lassen, kann als weitere Nuance seines Renaissance-Bekenntnisses gedeutet werden:

„George Cantacuzène [...] laid out all the town-planning of Eforia, a seaside resort on the Black Sea, and his rows of simple modern white plaster villas with blue windows and doors are very pleasing.“ (Patmore 1939, S. 40. Hervorhebung von DT).

250 Vgl. u. a. *Prejudici* [Vorurteile] 1934. In: GMC 1966, S. 61 (s. VA, Kap. 5.2). Vgl. a. GMCs Pavillon auf der New Yorker Weltausstellung 1939 (VA, Kap. 3.8 & WV, W 75).

251 *Vorurteile*, in GMC 1966 [1934] op. cit.

252 Ebd. Zu einer Kulturgeschichte der Tulpe vgl. u. a. Pavord 1999.

253 Vgl. u. a. *Maestrul de altădată* [Der alte Meister], in IP [QAR] 1934, S. 111-112; *Mănăstirea Văcărești* [Das Kloster Văcărești]. In: AFL [ANS] 1932, S. 93.

254 Vgl. a. einen Passus bei Cioran:

„Plotin, so berichtet Porphyrius, hatte die Gabe, in den Seelen zu lesen. [...] Seit langem lesen die Philosophen nicht mehr in den Seelen. Es ist nicht ihres Amtes, wird man sagen. Möglich. Doch wundere man sich auch nicht, dass sie uns kaum mehr etwas bedeuten.“ (Cioran 1979 b, S. 35).



400. Glockenturm der Klosterkirche Humor, Moldau, 17. Jh. In: GMC, *Petits édifices* 1931.

eines seiner Ziele darin, sich in den Bauherren einzufühlen, dessen Wünsche und Bedürfnisse zu erkennen und räumlich zu übersetzen. Nicht der Architekt stünde im Vordergrund, sondern der Bauherr selbst, der sich mit seinem eigenen Haus so weit wie nur irgend möglich identifizieren solle.²⁵⁵ Dabei zielt GMC zugleich darauf ab, die Persönlichkeit des Bauherren gewissermaßen zu einem „Ideogramm“²⁵⁶ architektonisch zu sublimieren, d. h. formalästhetisch zu disziplinieren im Sinne jener *positiven Banalität*. Dadurch vermöge sich jenes „Ideogramm [der] Persönlichkeit“²⁵⁷ des Bauherren in die *Civitas* der Stadtextur einzufügen. Einen Rückhalt hierfür dürfte GMC auch bei Georges Gromort erhalten haben.²⁵⁸

In GMCs Berufsbild klingen die Pole des Architekten als *Magier* (Pariser École des Beaux-Arts) und *Chirurg* (klassische Moderne) zwar an.²⁵⁹ Trefender ließe sich sein Berufsbild aber vielleicht als eine Legierung skizzieren, in der verschiedene Aspekte um die Ethik-Ästhetik-Ossatur miteinander verschmelzen: der pragmatische Baukünstler (der auch Handwerker und Techniker ist), der Landschaftsarchitekt, der Philosoph, der Diplomat, der öffentliche Intellektuelle.

Auch als öffentlicher Intellektueller ist GMC bestrebt, Ethik und Ästhetik miteinander zu verbinden. Diesen Anspruch teilt er mit Autorenkollegen aus dem Umkreis der *Rumänischen Zeitschrift für Geschichte*,²⁶⁰ der *Simetria*²⁶¹ und der *Viața românească*.²⁶² Dieses Streben äußert sich für GMC in einer redlichen Kulturkritik,²⁶³ die nicht darauf abzielt, zu polarisieren, sondern sachlich zu argumentieren, Fragen der Zeit zu klären, Dialogbereitschaft zu zeigen und, gleichsam an die Gesprächskultur der griechischen Antike anknüpfend,²⁶⁴ den öffentlichen Dialog aufrechtzuerhalten. Dazu erscheint der Architekt in der Tat verpflichtet, denn er ist ein Fachmann für die Übersetzung gesellschaftlicher Werte in Materie.²⁶⁵ Kurzum, die Aufgabe des öffentlichen Intellektuellen sei es, darüber zu wachen, dass die *kritische Flamme* der Öffentlichkeit nicht ausgehe – „per non dormire“, wie D’Annunzio sagte.²⁶⁶

255 „Und sobald das Haus fertig sein wird, nachdem der letzte Schreiner, der letzte Elektriker oder Malermeister es verlassen haben wird, werde auch ich mich leise zurückziehen, damit man nicht einmal merkt, dass ich weggegangen und zugleich vergisst, dass ich da gewesen bin.“

(GMC, *Die rumänische Wohnung*. In: IP [QAR] 1977 [1937], S. 65).

256 „Der Architekt G. M. Cantacuzino pflegte zu sagen, dass jedes Haus zwar zuerst ein Werk des Architekten sei, mit dem er dann aber brechen müsse – bis zum völligen Vergessen. Im Laufe der Zeit könne dann das Haus für die Stadt zu einem Ideogramm seines Bauherren werden – das Ideogramm seiner Persönlichkeit.“ (Irina Nicolau in: Dragu Dimitriu 2006, S. 424).

257 Ebd.

258 „[E]n architecture [...] c’est bien plutôt un climat qu’on adopte: c’est l’esprit dans lequel, selon nos affinités et l’humeur du moment, nous abordons l’étude d’un programme. [...] S’il est un art, pourtant, qui devrait échapper à la dure tyrannie de la mode, c’est certainement l’architecture avant tout autre, et cela parce que ce que nous élevons dure plus que nous ... Qu’importe que le chapeau de l’an dernier ne soit plus de mise! Nous en changerons puisque, aussi bien, il est usé: peut-être même déciderons-nous de n’en plus mettre ... Hélas! la construction la plus modeste devrait pouvoir durer au moins cent ans!“ (Gromort 1983, S. 151-152).

259 Pai 2002, S. 279. Zum Wandel des Architektenberufsbildes vgl. u. a. Herbert Ricken, *Der Architekt. Ein historisches Berufsbild*. Stuttgart 1990.

260 Vgl. GMC et al., RIR 1931 op. cit., S. 3-6 (VA, Kap. 5.2).

261 Vgl. GMC, *Notă explicativă* [Erläuternde Anmerkung]. In: *Simetria* VII, 1946, S. 208-209.

262 Vgl. a. Sigrid Irimia-Tuchtenhagen 1997, op. cit., S. 330-332; VA, Kap. 3.7.4, Anm. 877.

263 Vgl. u. a. GMC, *Erläuternde Anmerkung* 1946 op. cit.

264 „Selbstverständlich philosophierten keineswegs alle Menschen in Athen, aber mehr als andernorts sprach man dort [...] stets über alles mit Leidenschaft und in Freiheit.“

(IOV [ESV] 1993 [1947], S. 28).

Die Bukarester Urbanität der 1920er und 1930er Jahre scheint von einer lebhaften Gesprächskultur geprägt gewesen zu sein. So erinnert sich Cioran an eine „jener endlosen Diskussionen, deren Geheimnis der Balkan besitzt – oder vielmehr besaß“ (Cioran 1979 a, S. 12).

265 Vgl. u. a. Colin St. John Wilson: „Nevertheless what is unique to the kind of *play* here is that it must be the translation of a set of needs in society, which is perhaps the nearest that the art of architecture will ever come to the classical condition of *mimesis*.“ (St. John Wilson 2000, S. 34).

266 GMC, *Despre clasicism* [Über den Klassizismus]. In: *Simetria* III, 1940-1941, S. 148.

Zu den Mottos D’Annunzios vgl. u. a. John Woodhouse, *Gabriele D’Annunzio. Defiant Angel*. Oxford 2001, S. 374f.

4.4 Tradition und Moderne

Anmerkungen zur Motivation GMCs, die klassische Haltung zu formulieren

Weshalb überhaupt eine klassische Haltung? Mit der klassischen Haltung versucht GMC eine eigene Position zu verorten im Richtungsstreit zwischen „Avantgarden und dem Retour à l'ordre“,²⁶⁷ der Vielstimmigkeit der Moderne,²⁶⁸ dem „dynamischen System“²⁶⁹ der Klassizismen und dem nationalromantischen rumänischen Heimatstil.

Letzterer habe, so GMC, Auswüchse gezeitigt und zu einer „Missachtung der Klassik“²⁷⁰ geführt. Vor dem Hintergrund der rumänischen Spielart des „Dramas der Modernität“²⁷¹ entwickelt GMC mit der klassischen Haltung eine Strategie als Beitrag zur architekturkulturellen Erneuerung in Rumänien.

Doch weshalb bringt GMC das Thema der Ethik zum Einsatz? Zumal er sich dessen durchaus bewusst ist, dass eine Verknüpfung von Ethik und Ästhetik weder selbstverständlich noch allgemeingültig sein könne:

„Diese Prämisse trifft nur bedingt zu, auf bestimmte Zeitabschnitte. Sie stellt eine Vereinfachung dar.“²⁷² Indessen ist GMC auch davon überzeugt, dass er in einem Zeitabschnitt lebt, den in manchen Bereichen eine nahezu „berauschende Voraussetzungslosigkeit“²⁷³ prägt und der in der Folge eine gesellschaftsethische Justierung brauche.²⁷⁴ Den Heimatstil hält er für eine architektonische und kulturpolitische Sackgasse, die gemeinsam mit der politisch trüben Zeit die Aufbruchsstimmung, die Rumänien nach 1919 zuerst erfasst hat, konterkariert. Deshalb fordert er eine ethische Erneuerung, die der ästhetischen Erneuerung vorausgehen und sie vorbereiten solle. Dies zeigt sich auch im politischen Programm der PNL-Bratianu.²⁷⁵ Gleichzeitig drückt der Ethikbezug GMCs Begeisterung für die Renaissance aus: für ihren Freiheitsbegriff,²⁷⁶ ihre ideell-sinnliche Ausrichtung und für die Auffassung, ihr sei eine ethische Erneuerung der Gesellschaft vorausgegangen. Diese ethische Erneuerung habe Franz von Assisi eingeleitet.²⁷⁷



401. Assisi (Aufnahme GMC o. D.).

267 Monika Steinbach, «Rappel à l'ordre». *Zum Traditionsverständnis im Richtungsstreit der Kunstdiskussion zwischen den Weltkriegen*. In: Gebhard/Sauerländer 2007, S. 138.

268 Vgl. u. a. Philipp 2006, darin das Kap. *Frühe Moderne bis 1945*, S. 350-391; s. a. Jürgen Pahl's Versuch, die Vielfalt der Moderne in einem „Fünf-Säulen-Modell“ zu veranschaulichen (Pahl 1999, S. 57); Frampton 1995.

269 Jean-Louis Cohen, *Klassizismen der 30er Jahre*. In: Gebhard/Sauerländer 2007, S. 164.

270 ISA [ESA] 2002 [1926], S. 19.

271 Lothar Müller 2005 op. cit., S. 557.

Vgl. a. GMC, *Traditionalismus und Moderne* 1932 op. cit., in IP [QAR] 1934, S. 16:

„Angesichts der neuen Welt, die sowohl in Moskau als auch in New York, Prag und Budapest entsteht, bleibt der Rumäne zwischen diesem seltsamen und, was man auch immer einwenden mag, verführerischen Zauber und der seiner Seele innewohnenden Nostalgie nach einem geruhsamen patriarchalischen Leben verunsichert stehen.“

272 PV [MW] 1938, S. 317.

273 Sieburg 1967, S. 363.

274 *Gedanken zur Entwicklung der rumänischen Architektur* op. cit., in: GMC 1966 [1937], S. 108.

275 Die PNL-Bratianu tritt für eine moralische Erneuerung Rumäniens ein (vgl. VA, Kap. 3.6.2, Anm. 728).

276 Im Palladio-Essay berührt GMC mehrere Male das Thema der Freiheit in der italienischen Renaissance. Über die Villa Capra (Rotonda) schreibt er:

„[N]ous trouverons sur les marches de la Villa Capra [...] exprimée avec une ardeur réelle la vraie religion de la Renaissance, celle de la liberté et du bonheur.“ (GMC, *Palladio* 1928, S. 54).

277 „Eine Zivilisation macht sich auf einen neuen Weg allein kraft eines inneren Impetus. Dieser wird von der großen sozialen Bewegung des Heiligen Franziskus ausgelöst. [...] Indem er das *Neue Testament* in seinem humanitären Sinn versteht, ruft der Heilige Franziskus die Welt zu einer sozialen Entspannung und zu einer Durchdringung der sozialen Klassen auf. [...] Der Mensch des Mittelalters verlagert seine Zuversicht in den Himmel. Er lebt unter der Furcht der Hölle. Die irdische Natur ist nur ein transitorisches und bedeutungsloses Element. Der Heilige Franziskus bricht mit dieser Tradition der Furcht. [...] Diese Ausweitung des ethischen Blickfeldes ist, unserer Meinung nach, der eigentliche Ursprung der Renaissance; jedenfalls bildet sie eine ihrer fruchtbarsten Quellen.“ (IOV [ESV] 1993 [1947], S. 66-67).

Möglicherweise ist GMC beeinflusst worden von einer Schrift über Franz von Assisi, an der Henri Focillon beteiligt ist: P. Sabatier/A. Masseron/H. Hauvette/H. Focillon/E. Gilson/E. Jordan, *L'influence de saint François d'Assise sur la civilisation italienne*. Paris 1926.



402. GMC, *Mogosoaia*. Blick auf den Söller. Skizze 1940.

Die klassische Haltung als Mittel zur Selbstpositionierung GMCs in Rumänien

Als GMC die klassische Haltung 1926 zum ersten Mal öffentlich formuliert, ist er noch Student an der Pariser *École des Beaux-Arts*. Der rumänische Heimatstil, an der Bukarester Architekturschule institutionalisiert, blickt auf eine rund vierzigjährige Geschichte zurück. Die europäische Landschaft der Moderne ist vielfältig, ihre Leitfiguren sind in konservativen Kreisen umstritten, genießen aber internationale Anerkennung. Auch in Rumänien, wo insbesondere Marcel Janco und der *Contimporanul*-Kreis Avantgarde und Moderne verfiucht.

In der Annahme, GMC könnte seine Absicht der architekturkulturellen Erneuerung auch strategisch betrachtet haben, wird deutlich, dass die Positionen von Avantgarde und Heimatstil im Rumänien des Jahres 1926 besetzt sind. Weshalb folgt GMC nicht seinen Freunden Horia und Lucia Creangă, die ab Ende der 1920er Jahre die Stellung Marcel Jancos stärken? Dass sich GMC im öffentlichen Brief an Marcel Janco von 1931 als «cavalier seul» stilisiert, deutet darauf hin, dass GMC den Ehrgeiz hat, eine eigenständige Position zu formulieren und zu entfalten. Zugleich scheint er den Begriff der Erneuerung eher operativ aufgefasst und nicht auf die Moderne als einzigen Inhalt beschränkt zu haben.

Diese Überlegung lässt an die Theorie des kulturökonomischen innovativen Tausches denken, in der Boris Groys die vielschichtige Beziehung zwischen Alt und Neu untersucht. Groys unterbreitet den überzeugenden Vorschlag, Alt und Neu als jeweils zeitbedingt und inhaltsneutral zu betrachten. Die Grenze zwischen dem jeweils Alten als „valorisierter Kultur“²⁷⁸ und dem darauf reagierenden Neuen als noch „profanem Raum“²⁷⁹ sei fluktuierend. Alt und Neu und damit Erneuerungsstrategien seien vom jeweiligen Verlauf der Grenze zwischen kulturell Wertvollem und Profanem bestimmt.²⁸⁰ Das Neue sei nur neu im Verhältnis zu den „kulturellen Archiven“.²⁸¹

278 Groys 2004, S. 115.

279 Ebd. „Doch der Unterschied zwischen der valorisierten Kultur und dem profanen Raum ist positionsgebunden und verändert sich deshalb ständig. Was man eben noch für Kultur hielt, erweist sich nach seiner Massenverbreitung als profan. Und umgekehrt, was eben noch profan und verschmäht war, ist plötzlich valorisiert und muss besonders sorgsam aufbewahrt werden. Weder kann die Überwindung der Grenze zwischen dem Kulturellen und dem Profanen durch eine dritte universelle Kraft garantiert werden, noch wird diese Grenze selbst durch irgendetwas garantiert. Im Gegenteil, sie ändert ständig ihren Verlauf. Infolgedessen ist auch das Neue jedesmal aufs neue möglich, da jene Grenze, gegenüber der es sich definiert, jedesmal wieder neu ist, und zwar abhängig von den vorausgegangenen Innovationen.“ (Groys 2004, S. 115). Und: „Erkennt man jedoch an, dass die Grenze zwischen dem Valorisierten und dem Profanen immer bestehen bleibt, so kann ihre Überbrückung nur durch einen Tausch stattfinden, nicht aber durch ihre Aufhebung und das endgültige Verschmelzen der getrennten Bereiche.“ (Op. cit., S. 119).

280 „Kreativitätstheorien bringen das neue Werk, das extrem profan aussehen oder klingen kann, mit den höchsten kulturellen Werten in Verbindung und erzeugen dadurch erst die Spannung, die das Werk ausmacht.“ (Groys 2004, S. 70) Daraufhin werde die „künstlerische Praxis [...] wie der theoretische Diskurs von ein und denselben Innovationsstrategien bestimmt, das heißt von Strategien zur Aufwertung des Profanen und zur Abwertung der Tradition.“ (Op. cit., S. 84)

281 Groys 2004, S. 44. Groys unterscheidet daraufhin zwischen einer negativen und einer positiven Fortsetzung der jeweiligen Tradition. Beide seien in nur geringem Maße innovativ.

Negative Fortsetzung der Tradition

Eine negative Tradition, so Groys, bestünde in der „Wahl nach dem Prinzip der ästhetischen Kontrastierung, Fremdheit, Exotik oder Andersartigkeit“. Diese sei „eine spezifische Form der Anpassung an die museal fixierte Tradition – die aber diese Tradition nicht positiv, sondern negativ, kontrastiv fortsetzt.“ (Op. cit., S. 87).

Positive Fortsetzung der Tradition

Eine positive Fortsetzung der Tradition könne sich wiederum nur durch „ein System der kulturellen Verweise“ vollziehen. (ebd.)

Innovation

Eine Innovation bezeichne „eine Strategie, die eine positive mit einer negativen Fortsetzung der Tradition dergestalt verknüpft, dass sowohl die Kontinuität wie auch der Bruch mit der Tradition dabei mit maximaler Deutlichkeit und Intensität formuliert wird. [...] Das Kunstwerk wird damit für einen Augenblick zum Ort, an dem hierarchische Unterschiede verschwinden, traditionelle Wertoppositionen ungültig werden und die Macht der Zeit – als Gegenüberstellung der wertvollen Vergangenheit und der wertlosen Gegenwart und Zukunft – überwunden wird. Hieraus entsteht das Erlebnis der Außerzeitlichkeit, der ekstatischen Beglückung über eine realisierte Utopie, der Freiheit und magischen Allmacht, das den gelungenen, [...] radikal innovativen künstlerischen Akt begleitet.“

(Op. cit., S. 87-88).

Zum Klassik-Hintergrund GMCs

Tatsächlich wäre für GMC in den 1920er Jahren eine eigenständige Position als Leitfigur rumänischer Architektur weder im Kreis der konservativen Heimatsilanhänger noch im Avantgarde-Zirkel, sondern allein im Klassik-Umfeld möglich gewesen. Das Klassik-Umfeld bildet auch den Hauptpfeiler seiner kulturellen Verwurzelung.²⁸² So entwickelt GMC die klassische Haltung, indem er insbesondere vom deutschen, französischen, österreichischen und rumänischen Klassik-Umfeld sowie von der humanistischen Rezeption der Antike und der Renaissance ausgeht. Die zeitgenössische Architekturströmung, die GMC vielleicht am stärksten angeregt hat, könnte die 1922 gegründete progressive «Groupe des Architectes Modernes»²⁸³ gewesen sein. Waches Interesse dürfte GMC auf Grund seiner Affinität zu Wien und zum deutschen Kulturkreis auch für die Studien von Jacob Burckhardt, Heinrich Wölfflin oder Wilhelm Worringer sowie für die Haltung von Adolf Loos gezeigt haben.

Im Rumänien jener Jahre ist die klassische Haltung eine Neuheit. GMC formuliert sie als Erster in der Öffentlichkeit 1926 und verfiert sie daraufhin beharrlich. In ihrem Keim enthält sie die Forderung nach einer Synthese von Tradition und Moderne, die GMC ab 1931 in Bezug auf die Architekturentwicklung in Rumänien präzisiert.

GMC versucht Architektenkollegen und die rumänische Öffentlichkeit davon zu überzeugen, dass Tradition und Moderne nicht gegensätzlich, sondern gegenseitig seien. Nicht Tradition und Moderne ständen einander widerstreitend gegenüber, sondern ihre ideologisch und formalästhetisch verkrusteten Extremformen: Traditionalismus und Modernismus, die beide die Vereinbarkeit zwischen Tradition und Moderne bestritten. Tradition und Moderne seien jedoch in der Lage, eine fruchtbare Synthese zu zeitigen.

Modernismus und Traditionalismus²⁸⁴

In GMCs Lesart verhinderten Traditionalismus und Modernismus, mit Bergson gesprochen, eine *schöpferische Entwicklung* der zeitgenössischen Architektur. Denn beide erhoben den fragwürdigen Anspruch, allein gültig zu sein und die architektonischen Erscheinungsformen zu kanonisieren. Doch, so GMC:

„Nicht eine kanonisierende Auswahl von Objekten und Formen brauchen wir, sondern eine umfassende Ethik, aus der eine echte Ästhetik entstehen kann.“²⁸⁵

282 GMCs anschauliche Kenntnis mehrerer europäischer Kulturkreise, seine Mehrsprachigkeit, die aristokratische Herkunft, die humanistische Bildung, die Ausbildung an der Pariser École des Beaux-Arts und insbesondere die Wertschätzung, die er bei Georges Gromort dem Baugeschichtsstudium entgegenzubringen gelernt hat, haben ihn empfänglich für den Themenkomplex der Klassik gemacht.

283 S. a. VA, Kap. 3.5.3, Anm. 220.

Die Bewegung «Groupe des Architectes Modernes» mündet in den *néo-humanisme*, der um 1931 einen „Wendepunkt in der Geschichte der französischen Kultur“ markiert auch als Antwort auf die „Krise der *civilisation machiniste*“ (Gargiani 1992, S. 12).

Auch GMC wird sich 1931 in seinem Brief an Marcel Janco auf einen „classicisme épuré“, den „neue[n], durch die Erfahrungen der Moderne gefilterte[n] [...] Klassizismus“ berufen.

(Vgl. Béatrice de Andia, *Un classicisme épuré*. In: Lemoine/Rivoirard 1987, S. 11; s. a. VA, Kap. 3.7.2, Anm. 841).

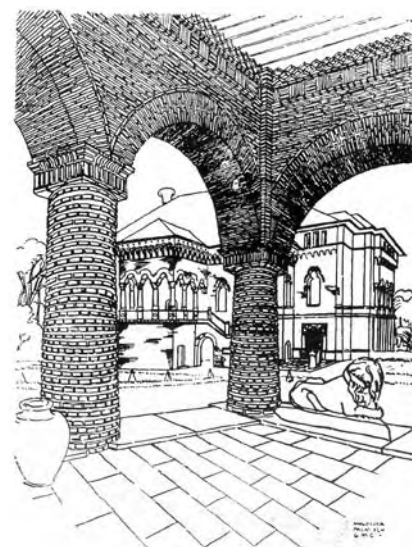
284 Mit Bergson dürfte GMC den Traditionalismus als eine Form des Mechanismus betrachten – als „Impuls der Vergangenheit“ –, den Modernismus wiederum als eine Art Finalismus – als „Anziehungskraft der Zukunft“:

„In der Tat liegt es denn auch im Wesen aller mechanistischen Erklärungen, Zukunft und Vergangenheit als Funktion der Gegenwart für berechenbar zu halten und füglich zu behaupten, *es sei alles gegeben*.“ (Bergson o. J. [1964], S. 79)

„Die Zweckmäßigkeitstheorie in ihrer extremsten Form [...] besagt, dass Dinge und Wesen bloße Verwirklichungen eines ein für allemal festgelegten Programms sind. Gibt es aber nichts Unvermutes, keine Erfindung und keine Schöpfung im All, dann wird die Zeit zum anderenmal überflüssig. Auch hier, wie in der mechanistischen Hypothese, wird vorausgesetzt, es sei alles gegeben. So angeben ist der Finalismus nur ein umgekehrter Mechanismus. Ihn beseelt das gleiche Postulat; mit dem einzigen Unterschied nur, dass [...] er den Impuls der Vergangenheit durch die Anziehungskraft der Zukunft ersetzt.“

(Bergson o. J. [1964], S. 79, 80).

285 *Prejudecăți* [Vorurteile]. In: GMC 1966 [1934], S. 64.



403. GMC, *Mogosoaia*. Blick von der ehemaligen Küche auf das Palais. Skizze 1946.



404. Brunnen des Meisters Manole, Curtea de Argeş, Walachei, 17. Jh.
In: GMC, *Petits édifices* 1931.

Dem Modernismus hält GMC vor, das *Prinzip Reduktion* zu überspannen. Zum einen beschränke er die Architektur „auf eine rein soziale Funktion und auf eine angewandte Technik“²⁸⁶ Zum anderen verwechsle der Modernismus „das Zweckmäßige mit dem Symbol und Volumen mit Bauformen.“²⁸⁷ Im Zusammenspiel mit schlichten Baustoffen bestünde in der Folge die Gefahr, dass die Erscheinungsformen solcher Baumassen eintönig wirkten.²⁸⁸ Außerdem zeige der Modernismus ein mangelndes Einfühlungsvermögen gegenüber dem *Genius loci*.

„Die Architektur einerseits unter dem Vorwand des Internationalismus auf eine rein abstrakte und intellektuelle Ebene zu stellen und dabei jedes Band zur lokalen Gefühlswelt abzutrennen, kommt einer ebenso überflüssigen wie gefährlichen Spielerei gleich.“²⁸⁹

Auch mit der polemischen Forderung mancher Strömungen der Moderne – insbesondere des Futurismus –, dass Geschichte und Kritik abzulehnen seien,²⁹⁰ ist GMC nicht einverstanden.

Doch der Traditionalismus des rumänischen Heimatstils sei ebenso abzulehnen. Grundsätzlich, so GMC, könne der vornehmlich ornamentale Heimatstil keine Lösungsansätze für zeitgenössische Bauaufgaben bieten. Zudem betreibe der Heimatstil aus Unverständnis Raubbau am baukulturellen Erbe und offenbare daher ebenfalls mangelnde Sensibilität gegenüber dem *Genius loci*.

„Andererseits einen autochthonen Stil zu verkünden, der sich mit den aus der Baukunst der Vergangenheit entlehnten Elementen zufrieden gibt, die mit mehr oder weniger – also zweifelhaftem – Erfolg den heutigen Anforderungen angepasst werden, führt uns geradewegs in eine Sackgasse. Denn dies bedeutete, die Formen, die sich in der Vergangenheit entwickelt haben, überaus verfrüht zu erschöpfen und füglich jede Möglichkeit einer künftigen Entwicklung zu verhindern.“²⁹¹

GMC plädiert für eine diskrete Valorisierung der profanen vernakulären und historischen Tradition. Er warnt vor einer „ästhetischen Ausbeutung“.²⁹² Das Bemühen des Heimatstils um eine eigene Ornamentik nimmt GMC ernst,²⁹³ lehnt

286 *Confuzia noşumilor* [Die Begriffsverwirrung]. In: DER [AAW] 2001 [1947], S. 19.

287 GMC/Doicescu, *Utilul și simbolul* [Die Zweckmäßigkeit und das Symbol]. In: *Simetria* I, 1939, S. 18. GMC und Doicescu führen weiter aus:

„Der Grundriss eines Gebäudes deutet Volumen an. Das durch den Zweck bestimmte Volumen ist aber noch keine Architektur. Das Volumen erlangt seine Organisation durch Proportionen, seine Gestalt durch Bauformen. [...] Überwindet ein Entwurf das Volumen nicht, wird die Architektur in einer frühen Entwicklungsphase stehenbleiben. Selbstverständlich kann ein Volumen Ausdruck einer kraftvollen oder leidenschaftlichen Idee sein. Manchmal vermag ein Volumen auch, sich in eine Landschaft zu integrieren. Begnügt sich jedoch ein Volumen mit der anorganischen Masse der euklidischen Geometrie, werden ihm die großen Regeln von Rhythmus und Harmonie fremdbleiben.

Die Tatsache, dass die einfachen Volumen dem Auge und dem Verstand leicht zugänglich sind, bedeutet nicht unbedingt, dass sie auch schön seien. Die Einfachheit kann das Ergebnis einer langwierigen Arbeit sein, die dem Entwurf Gleichgewicht und Rhythmus gibt. In diesem Fall wird die Einfachheit gewissermaßen zu einer geistigen Tür, die sich zu inneren Tiefen hin öffnet. Andernfalls ist die Einfachheit eine Tür, die nirgends hinführt.

Die Architektur findet ihren Sinn darin, sich zu Bauformen zu konkretisieren.

Ziel und Begrenzung findet die Architektur unserer Häuser in den Bedürfnissen und Zielen des alltäglichen Lebens, mit allen seinen ideellen Bestrebungen und seiner ganzen Würde, die es zu erreichen vermag. Aus der Zweckmäßigkeit geboren, kann die Architektur zu einem Monument des Lebens werden, ohne unbedingt in den Bereich der Symbole gelangen zu müssen.“

288 „Die Gefahr dieser Ästhetik besteht in der Monotonie. Dies gilt umso stärker, als die heute verwendeten Materialien eine oft beabsichtigte Ärmlichkeit aufweisen, die einfache und ornamentlose Formen in einer häufig befremdlichen Entblößtheit erscheinen lässt.“

(Brief an Marcel Janco 1931 op. cit.)

289 *Traditionalismus und Moderne* op. cit., in IP [QAR] 1934, S. 16.

290 Vgl. Werner Oechslin, *Der «evolutionäre» Weg zur modernen Architektur: Otto Wagner und das Paradigma von «Stilhülle und Kern*. In: Oechslin 1999, S. 46 und S. 70, Anm. 1.

291 Brief an Marcel Janco 1931 op. cit.

292 Groys 2004, S. 142.

Im Hinblick auf den maßvollen Umgang mit der vernakulären Bautradition ließe sich die Sorge konnotieren, durch die Valorisierung der „kulturellen Praxis der nichtprivilegierten Gesellschaftsklassen“ „eine scharfe negative Reaktion [...] bei denen“ auszulösen, „die dadurch repräsentiert werden sollen“ – in diesem Fall in den Reihen des Bauerntums (vgl. Groys 2004, S. 140f.).

293 Vgl. u. a. *Traditionalismus und Moderne* op. cit., in: IP [QAR] 1934, S. 19.

ihn aber als Nationalstil für das 1919 entstandene Großrumänien ab.²⁹⁴ Nicht allein agiere der Kreis von Heimatstilarchitekten rein rückwärts gewandt, sondern instrumentalisiere einen Teil der rumänischen Bautradition in nationalistischer Hinsicht.²⁹⁵ Dabei verarbeitet der Heimatstil vor allem formalästhetische Merkmale der walachischen Brancovan-Epoche.²⁹⁶ GMC ist sich dessen bewusst, denn in seinen Artikeln, Radioessays und auch im dokumentarischen Bildband *Petits édifices* (1931) spiegelt sich die Vielfalt vernakulärer und sakraler Bauten verschiedener Regionen Rumäniens wider.²⁹⁷ Auch die Herausgeber der *Zeitschrift Rumänischer Geschichte*, denen GMC angehört, fühlen sich der Wahrheitsuche verpflichtet und betonen die politische Unabhängigkeit der Geschichtsschreibung.²⁹⁸

Aus geschichtlicher Perspektive kann GMC die Legitimation des nationalromantischen Heimatstils für die Entstehungszeit des rumänischen Königreichs unter Carol I. nachvollziehen.²⁹⁹ Doch das junge Großrumänien ist im Unterschied zum sog. Altreich ein Vielvölkerstaat. Die neuen Provinzen haben im Laufe der Geschichte mit den Donaufürstentümern in regem Austausch gestanden. Sie haben aber eine eigene kulturelle Identität oder zumindest eigene Schwerpunkte der kulturellen Identität entwickelt – etwa Bessarabien, Siebenbürgen, das Banat, das Marmarosch- oder das Seklergebiet. GMC möchte mit seinem Beitrag zur Erneuerung der Architektur in Rumänien den kulturellen Gemeinsamkeiten und der Vielfalt der Regionen Rechnung tragen:

„Einem Land eine zusammenhängende Erscheinung zu geben bedeutet keineswegs, sich für die Eintönigkeit standardisierter Formen zu entscheiden. Indem auch lokale Baumaterialien verwendet und die Bauformen an die jeweiligen Klimaverhältnisse und Bräuche angepasst werden, vermag sich ein Wohnhaus oder ein öffentliches Gebäude geschmeidiger in die Landschaft zu integrieren und ihr sogar eine besondere Bedeutung geben.“³⁰⁰

So ließe sich GMCs klassische Haltung auch als Versuch deuten, die Vision eines „multikulturellen Rumäniens“³⁰¹ architekturkulturell zu gestalten.



405. Kronstadt, ehemaliges Rathaus (heute Stadtmuseum), 1770-1774.

In: GMC, *Petits édifices* 1931.

294 Vgl. u. a. Brief an Marcel Janco 1931 op. cit.

295 Ebd. GMC beklagt, dass die „Mentalität unserer offiziellen Intellektuellen [...] gänzlich falsch und wirklichkeitsfremd geworden [ist]. [...] Aus der Kunst haben wir einen Gegenstand der Propaganda und des Chauvinismus gemacht und dabei das Erbe unserer Vergangenheit kompromittiert. Die Baukunst im Namen patriotischer Empfindungen zu instrumentalisieren, bedeutet, die Menschen zu betrügen.“

296 Vgl. u. a. Virgil Vătășianu, *Einleitung*. In: Hootz/Vătășianu 1986, S. 56; *Arhitectura română după restaurație* [Die rumänische Architektur nach der Restauration]. In: GMC 1966 [1940], S. 121; *Impas și temă* [Sackgasse und Thema]. In: GMC 1966 [1936], S. 93; Nicolae Ghika-Budești 1927.

297 Vgl. v. a. *Documents d'architecture, Petits édifices, 7^e série: Roumanie. Recueillies par G.-M. Cantacuzène. 56 planches. Accompagnées de huit dessins au crayon de Charles Cuvillier*. Paris 1931.

Arcade, frîde și lespezi [Arkaden, Nischen und Steinplatten]. Bukarest 1932.

Izvoare și popasuri [Quellen und Augenblicke der Rast]. Bukarest 1934.

298 Vgl. GMC et al., Vorwort zur ersten Ausgabe der *Rumänischen Zeitschrift für Geschichte*. Bukarest 1931, S. 3-6 (s. a. VA, Kap. 5.2).

299 „Erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts hat man versucht, an die alte Tradition anzuknüpfen. Ein heikles Unterfangen, denn eine natürliche, durch mannigfache Unwägbarkeiten beeinflusste Entwicklung lässt sich nicht ohne weiteres durch eine künstliche ersetzen, um letztlich durch scheinbar logische Schlussfolgerungen den möglichen Fortgang jener traditionellen Entwicklung zu rekonstruieren. Außerdem war die traditionelle Kunst im wesentlichen religiös geprägt. Die Gegenwart hingegen war eine weltliche. Trotz dieser schwierigen Problemstellung hat sich eine ganze Architektengeneration jenem Thema der Übertragung gewidmet, in der Hoffnung, das Land mit einer autochthonen Architektur zu versehen.“

(GMC, *Tendances dans l'architecture roumaine*. In: AA, Nr. 5/1934, Paris, S. 57.)

300 *Despre un program de reconstrucție* [Anmerkungen zu einem Programm der Rekonstruktion]. In: DER [AAW] 2001 [1947], S. 25.

301 Sigrid Irimia-Tuchtenhagen, *Ideologische Aspekte im Rumänien der Zwischenkriegszeit im Spiegel der wichtigsten Kulturzeitschriften*. In: *Südost-Forschungen*. München, Bd. 56/1997, S. 319.

Unmittelbar nach dem Entstehen Großrumäniens 1918 sehen manche Intellektuelle die Chance der interkulturellen Befruchtung. Insbesondere in Siebenbürgen gibt es „Bestrebungen, die kulturelle Zusammenarbeit zwischen“ Rumänen und den anderen Volksgruppen zu fördern. Sextil Pușcariu Zeitschrift *Cultura* ist in diesem Zusammenhang zu nennen. Bedauerlicherweise ist sie kurzlebig gewesen: nach nur 4 Ausgaben ist sie eingestellt worden. (Irimia-Tuchtenhagen 1997 op. cit., S. 319-320; op. cit., S. 320, Anm. 3). Vgl. a. Paul Philipp (Hrsg.), *Siebenbürgen als Beispiel europäischen Kultur austausches*. Köln/Weimar/Wien 1975.



406. GMC, *Villa Polierat*, Bukarest (WV, W 53).

GMCs Argumentation für eine Synthese zwischen Tradition und Moderne

Wie könnte sich nun zwischen Tradition und Moderne eine Freundschaft entspinnen? In Bezug auf die Bukarester Architekturszene hält GMC fest:

„Diese zwei Stile sind in Bukarest mit ihren Extremen vertreten. Eine Synthese zwischen ihnen erscheint auf den ersten Blick unmöglich, und wenn wir diese als Aufgabe stellten, bliebe sie unlösbar. Denn ein Stil im herkömmlichen Sinne bedeutet die Gesamtheit der ästhetischen und konstruktiven Elemente, die auf eine gemeinsame Tendenz einer Epoche zurückgehen. In dieser Lesart erscheinen der moderne und der rumänische Stil als widerstrebende Kräfte, die keinerlei gemeinsame Resultante hervorbringen können.“³⁰²

GMC schlägt vor, innezuhalten und die Hypothese einer Vereinbarkeit zwischen Tradition und Moderne zuzulassen. Daraufhin verabschiedet er den Begriff des Stils aus dieser Diskussion und ersetzt ihn durch den Begriff der Strömung oder Tendenz.³⁰³ Seine Begründung: „Denn weder ist der moderne Stil eine festgefügte Angelegenheit, die sich bereits herauskristallisiert hat, noch ist der sogenannte rumänische Stil besonders stark entwickelt. Jeder stellt eine Tendenz dar, die offen für eine langfristige Anpassung oder Vervollkommnung ist. Jeder stellt in seinem Bereich eine Summe von Erfahrungen dar, die das Urteil der Nutzung, demnach der Zeit, abwarten.“³⁰⁴

Denn die Zukunft hält GMC mit Bergson³⁰⁵ für offen. Die Architektur sei im Werden begriffen und dürfe nicht zu früh mit einem Stiletikett versehen werden.³⁰⁶ Deshalb müsse man auf Grund der erkannten Prämissen weitermachen und Geduld haben mit der Entwicklung der jungen rumänischen Architektur.³⁰⁷ Und worin bestehen jene Prämissen? Die Moderne ist für GMC in erster Linie

302 *Traditionalismus und Moderne* op. cit., in: IP [QAR] 1934, S. 16.

303 Op. cit., S. 17.

304 Ebd.

305 „Denn Vorhersehen besteht entweder im Projizieren vergangener Wahrnehmungen in die Zukunft, oder im Vorstellen bereits wahrgenommener Elemente in einer künftigen, neuen, andersgeordneten Zusammenstellung. Was aber nie wahrgenommen worden und was zugleich einfach ist, das muss mit Notwendigkeit unvorhersehbar sein.“ (Bergson o. J. [1964], S. 53).

306 „Ein im vollen Aufbau begriffener Zeitabschnitt lässt sich nicht abschließend bewerten. Es lassen sich lediglich die Pulsschläge der schöpferischen Kraft erspüren und die Grundrichtung der unternommenen Anstrengungen beobachten. In keinster Weise kann von einem Stil gesprochen werden. Diese definitorische Vorwegnahme käme einer unredlichen Beschränkung gleich.“

(*Die rumänische Architektur nach der Restauration* op. cit., in: GMC 1966 [1940], S. 124).

In Anlehnung an Bergson scheint GMC die „absurde Fähigkeit, die, um das Bewegliche zu verstehen, es in eine unendliche Zahl von Stationen zerteilt“* auch zu kritisieren und als «Zenonisieren» auf die Stildiskussion in der Architektur zu übertragen. Bergson studiert die berühmte antike Fabel, in der Zenon die Unmöglichkeit postuliert, „dass Achill, der schnellste Mensch, das langsamste Tier“* jemals einholen könne, „weil das Gesetz der mathematischen Vernunft, das den Zusammenhang hasst und ihn immer wieder unterteilt, [...] Achill dazu zwingt, immer die Hälfte des auch noch so kleinen Abstandes, der ihn von der Schildkröte trennt, zu durchlaufen. Bergson verallgemeinerte diese Vorstellung“ (*Jean Guittou, *Leben und Werke von Henri Bergson*. In: Bergson o. J. [1964], S. 28).

Vgl. a. Jean Cocteau: „Le style ne saurait un point de départ. Il résulte.“ (Cocteau 1930, S. 179).

307 Im November 1944 stellt GMC erneut fest: „In der zeitgenössischen [rumänischen] Architekturszene wird viel über Stile gesprochen. Jedermann ereifert sich über den Stil, der Bukarest beglücken soll. Dabei ist die Architektur doch auf die Bauaufgaben und Programme angewiesen, die ihr gestellt werden. Durch die umsichtige Anwendung der Baumaterialien, durch die Beachtung der klimatischen Bedingungen und durch die räumliche Übersetzung der von den sozialen Dringlichkeiten gestellten Aufgaben werden wir eines Tages auch zu einem Stil gelangen. Das wird vielleicht aber erst dann geschehen, wenn uns die Idee eines vorbestimmten Stils nicht mehr beschäftigen wird. Denn ein Stil ist nicht, wie man bei uns geglaubt hat und es immer noch glaubt, eine Angelegenheit der Fassade.“ (*Un fel de bilanș* [Eine Art Bilanz]. In: GMC 1966 [1944], S. 131).

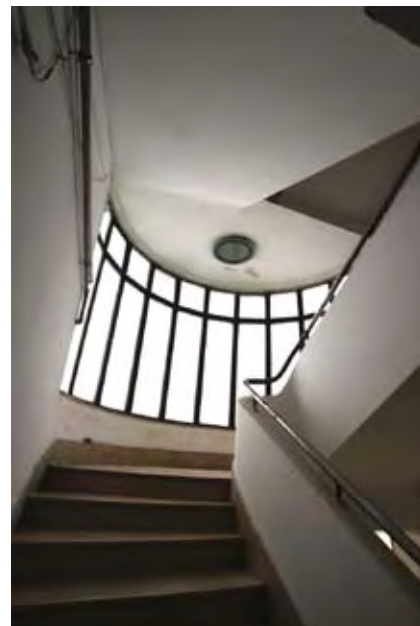
GMCs Empfehlung an seine Architektenkollegen erinnert an einen Rat, den Rainer Maria Rilke einem jungen Dichter gibt: „Sie sind so jung, so vor allem Anfang, und ich möchte Sie, so gut ich es kann, bitten, lieber Herr, Geduld zu haben gegen alles Ungelöste in Ihrem Herzen und zu versuchen, die Fragen selbst liebzuhaben wie verschlossene Stuben und wie Bücher, die in einer sehr fremden Sprache geschrieben sind. Forschen Sie jetzt nicht nach den Antworten, die Ihnen nicht gegeben werden können, weil Sie sie nicht leben könnten. Und es handelt sich darum, alles zu leben. Leben Sie jetzt die Fragen. Vielleicht leben Sie dann allmählich, ohne es zu merken, eines fernen Tages in die Antwort hinein.“ (R. M. Rilke, *Briefe an einen jungen Dichter*. Frankfurt am Main 1989, S. 28-29).

Rilke gehört zu den Dichtern, die GMC hochschätzt (vgl. u. a. Brief an Marie-Lyse Cantacuzino-Ruhemann, 25. Dezember 1958, AMLSC; s. VA, Kap. 5.2).

„eine Konstruktionsmethode“³⁰⁸ Sie verwertet Früchte des technischen Fortschritts und stellt sich der Herausforderung der sozialen Frage – mit Hilfe neuer Baumaterialien, neuer Bauaufgaben, einer nüchternen Baumassenästhetik und der neuen Disziplin des Städtebaus.³⁰⁹

Der Heimatstil wiederum trachte danach, mit Hilfe der Verwendung von Bauformen und Ornamentik traditioneller Architektur der Donaufürstentümer gewissermaßen eine Sehnsucht nach Geborgenheit architektonisch zu gestalten, eine ornamental geprägte „Originalität zu präzisieren, [nicht aber] nach Lösungen neuer Aufgaben“³¹⁰ zu suchen.³¹¹

Dass GMC den Heimatstil weitgehend in die Schranken weist, bedeutet aber nicht, dass die zwei Traditionsstränge rumänischer Architektur nicht verwertet werden könnten. GMC erinnert außerdem daran, dass diese Traditionsstränge keineswegs „rein autochthon“³¹² sind, sondern großen Architekturströmungen angehört haben. Während die sakrale Architektur einen späten Zweig der byzantinischen Bautradition darstellt,³¹³ sind das vernakuläre Bauen und die Volkskunst mit den orientalisch-persischen und mediterranen Kulturkreisen verwandt.³¹⁴ Da die sakrale Bautradition allerdings aus historischen Gründen verebbt ist, könne ihre Verwertung auch nur im geringen Maße zur Entwicklung der Architektur in Rumänien beitragen.³¹⁵ Wichtige Impulse könne hingegen die noch immer lebendige vernakuläre Architektur geben: in Bezug auf die formalästhetische Nüchternheit und Schlichtheit sowie in typologischer Hinsicht.³¹⁶ Schließlich betont GMC in Anlehnung an Béla Bartóks Studien zur Volksmusik, dass das vernakuläre Bauen dem aufmerksamen Beobachter auch als „Beispiel von Ausgewogenheit und Geschmack“³¹⁷ dienen könne.



407. GMC, *Appartementgebäude Braşadiru*, Bukarest (WV, W 44), Treppenhaus.

308 *Consideraţiuni asupra arhitecturii funcţionale* [Anmerkungen zum Funktionalismus]. In: GMC 1966 [1935], S. 68.

309 „Die Moderne beschäftigt sich vor allen Dingen damit, die Gestaltung von Wohnbauten und öffentlichen Gebäuden auf die Anforderungen des heutigen sozialen Lebens abzustimmen. [...] Der Massenwohnungsbau, die Hotels, die Krankenhäuser, die Bahnhöfe, die Schulen, die öffentlichen Badeanstalten sind Bauaufgaben, in denen die Technik eine zunehmend wichtige Rolle spielt. Seit dem Krieg sind die hygienischen Verhältnisse vervollkommen worden. Die schönsten und gesündesten Schulen, die schönsten Universitäten mit vorzüglich ausgestatteten Laboratorien und Hörsälen, die besten Krankenhäuser, die die Feinheiten von Hydro-, Elektro- und Heliotherapien integrieren – das ist die großartige Mitgift der modernen Architektur. Sie wird ergänzt durch die stark fortgeschrittenen Studien im Städtebau. Formuliert man nun die Prinzipien der modernen Architektur, so handelt es sich eher um ein Programm sozialer Hygiene, für dessen Verwirklichung man infolge einer Reihe von Experimenten und Erfahrungen neue Baustoffe mit einigen neuen Formen gefunden hat.“

(*Traditionalismus und Moderne* op. cit., in: IP [QAR] 1934, S. 17-18).

310 Ebd., S. 18-19.

311 „Obwohl unser Land eine zunehmende Demokratisierung des Lebens erfährt, besteht unsere etablierte Kunst, die sowohl vom großen Publikum als auch von offizieller Seite bevorzugt wird, aus traditionellen Elementen, die unserer religiösen oder vernakulären Architektur entlehnt sind. [...] Die Arkade, das Gewölbe, die Wandnische, der Söller, die Dächer mit pittoresken Silhouetten, Außentreppe und üppige Ornamente kehren stets wieder in unserer zeitgenössischen Architektur.“

Diesen ästhetischen Veräußerlichungen wohnt demnach ein Bestreben inne, auf irgendeine Art an die Vergangenheit anzuknüpfen und darüber hinaus insbesondere eine gewisse Originalität zu präzisieren. Dies scheint ein dringliches Bedürfnis zu sein. Unsere Ästhetik rührt von einer löblichen sentimental Haltung her; sie entspringt nicht der Suche nach Lösungen neuer Aufgaben. Die allgemeine Tendenz unserer Architektur ist in erster Linie dekorativ. Wir suchen aufrichtig nach einer eigenen ornamentalen Sprache. Da beispielsweise unsere Städte arm an alten Baudenkmalen sind, hat man von den neuen öffentlichen Bauten verlangt, an die Vergangenheit, der wir uns verbunden fühlen, zu erinnern.“ (*Traditionalismus und Moderne* op. cit., in: IP [QAR] 1934, S. 18-19).

312 *Sackgasse und Thema* op. cit., in: GMC 1966 [1936], S. 92.

313 Ebd. Vgl. a. Mango 1975, S. 342-350.

314 *Sackgasse und Thema* op. cit., in: GMC 1966 [1936], S. 92.

315 Op. cit., S. 93.

316 Op. cit., S. 92-94. GMC weist z. B. darauf hin, dass der thematische Ursprung der Tempelanlage von Persepolis („Bit Chilani“) in der Typologie persischer Bauernhäuser zu finden sei (ebd., S. 94).

Das «Bit Chilani» bezeichnet in der hethitischen Baukunst die Typologie eines seitlich von Türen eingefassten Portikus, dessen Vorhalle zum dahinter liegenden Hauptraum führt. (Vgl. a. *Wasamuths Lexikon der Baukunst*, Bd. 3, 1931, S. 98).

Vgl. im weiteren Zusammenhang a. das AR-Themenheft zu Isfahan: Kenneth Browne/Sherban Cantacuzino, «Isfahan». *Architectural Review*, Vol. CLIX, Nr. 951, London, Mai 1976.

317 *Artele populare* [Die Stränge der Volkskunst]. In: GMC 1966 [1934], S. 26.



408. Horia Creangă, *Markthalle Obor*, Bukarest (1937-1950).

Mit GMC betont auch Horia Creangă die formalästhetische und teils typologische Bedeutung, die das vernakuläre Bauen für die Moderne in Rumänien habe.³¹⁸

„Betrachtet durch das Prisma dieser Analyse“, so fährt GMC fort, „entfällt die scheinbare Unvereinbarkeit zwischen den modernen Tendenzen im Allgemeinen und unseren eigenen im Besonderen.“³¹⁹ Letztlich zeigt es sich, dass die Tradition, der Heimatstil und die Moderne drei wesensverschiedene Größen sind. Da sie wesensverschieden sind, sind sie auch miteinander vereinbar. Auch müsse die Geschichte kein „Feindbild“³²⁰ sein. GMC empfiehlt seinen rumänischen Lesern, eine offene Geisteshaltung einzunehmen gegenüber sich selbst und der Moderne als einem *Anderen*.³²¹ Diese offene Geisteshaltung trüge dazu bei, das eigene Entwicklungsvermögen zu erkennen und das spätaufklärerisch gedeutete mäeutisch-emanzipatorische Wirkungspotential der Moderne³²² zu aktivieren:

318 „Die Schlichtheit dieser Kullen steht den Architekturprinzipien, denen ich mich verpflichtet fühle, durchaus nahe. So vollzöge die Moderne keineswegs einen Bruch mit der Vergangenheit, sondern führte sie vielmehr fort.“ (Horia Creangă, *Răspunsul domnului arhitect Horia Creangă* [Die Antwort des Herrn Architekten Horia Creangă]. In: *Arta și omul* [Die Kunst und der Mensch] III, Nr. 19-22, Bukarest 1935, S. 337. Zit. n. UAR 1992, S. 199).

Ähnlich argumentieren auch die italienischen Rationalisten um Giuseppe Terragni:

„Unsere Vergangenheit und Gegenwart sind nicht unvereinbar. Wir wollen das Erbe unserer Tradition nicht verleugnen.“ (Giuseppe Terragni et al., *Manifest des italienischen Rationalismus* [1926/1927]. Zit. n. Kleefisch-Jobst 2003, S. 69). Fünf Jahre nach GMCs *Petits édifices* (Paris 1931) veröffentlichten Giuseppe Pagano und Daniel Guarnier eine Dokumentation vernakulärer italienischer Architektur, *Architettura rurale italiana* (1936). Zur Bedeutung des vernakulären Bauens für die Moderne vgl. u. a.:

Akós Moravánszky, *Die Entdeckung des Naben. Das Bauernbaus und die Architekten der frühen Moderne*.

In: Ders. (Hrsg.), *Das entfernte Dorf. Moderne Kunst und ethnische Artefakte*. Wien etc. 2002, S. 95-124.

319 *Traditionalismus und Moderne* op. cit., in IP [QAR] 1934, S. 18-19.

320 „Das Feindbild Geschichte ist nicht neu.“ (Dieter Borchmeyer, *Vorwort*. In: Gebhard/Sauerländer 2007, S. 7.) Es scheint für die Architekturtheorie im 17. Jh. einzusetzen mit der berühmten *Querelle des Anciens et des Modernes*. Laut Borchmeyer ist dies ein „ungelöster Streit, welcher sich wellenförmig seither in der ästhetischen Theorie der Moderne wiederholt hat, wobei es schließlich nicht mehr darum ging, Antike und Moderne, sondern den normativen Anspruch der Tradition überhaupt und den Innovationsanspruch der Moderne streitbar zu vergleichen. Geschichte als Verpflichtung und Geschichte als Feindbild, von dem es sich abzusetzen gilt.“ (Borchmeyer 2007 op. cit., S. 7).

Allein, die *Querelle des Anciens et des Modernes* endet nach einigen Jahrzehnten erbitterter Dispute mit der Feststellung, dass Antike und Moderne wesensverschieden seien.* Daraus ergäbe sich die grundsätzliche Vereinbarkeit von Antike und Moderne, demnach auch von Tradition und Moderne – zumindest im Sinne GMCs.

Vor diesem Hintergrund scheint die Opposition *Antike* vs. *Moderne* sich indessen vom Kontext der *Querelle* gelöst, in weiteren dichotomischen Begriffspaaren verselbständigt zu haben und in den heutigen „allgemeine[n] Traditionsbegriff“ (Siegfried Wiedenhofer 1997 op. cit. S. 649) eingemündet zu sein. Den „Traditionsbegriff, der die gegenwärtige Bildungssprache beherrscht“, prägt „das typisch neuzeitliche Selbstbewusstsein gegenüber der Vergangenheit [...], wie aus den zahlreichen oppositionellen Ausdrucksverbindungen in den Titeln hervorgeht: *tradition and growth/creativity/change/transition/revolt/contemporary/experience/crisis/experiment/progress*.“ (Wiedenhofer 1997 op. cit., S. 649).

Die *Querelle* wird spätestens 1754 beendet, als D’Alembert den weitgehend polemischen Gehalt des Disputs hervorhebt. Auch Friedrich Schlegel stellt fest, dass Antike und Moderne wesensverschieden seien: Mit „der «Wahrnehmung der absoluten Verschiedenheit des Antiken und des Modernen» [entfielen] die Voraussetzungen eines Denkens in nicht abschließbaren Vergleichen und «Parallelen» [...], die den Streit jahrzehntelang unentscheidbar hatten erscheinen lassen. Die *Querelle* erübrigte sich in ihrem Kernpunkt: der Frage, ob das Vollkommene nur auf dem Wege der Nachahmung des antiken Vorbilds zu erreichen sei, seit es für selbstverständlich galt, die Werke der Alten wie die der Neueren als Hervorbringung verschiedener Epochen, also nach einem relativen Maß des Schönen, und nicht mehr nach einem absoluten Begriff des Vollkommenen zu beurteilen.“ (H. R. Jauss, *Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der Querelle des anciens et des modernes*. In: Charles Perrault, *Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences*. München 1964, S. 9. Siehe a. op. cit., Anm. 4.

*Den Hinweis verdanke ich Siegfried Wiedenhofer: S. Wiedenhofer, *Tradition*. In: Brunner/Conze/Koselleck 1997, Bd. 6, S. 629.

321 Nach Ortega y Gasset fügt uns die Entdeckung des *Anderen*, des *Du*, „eine tiefe Wunde zu, und dadurch sind wir für immer der unendlichen Vielfältigkeit des Menschlichen aufgeschlossen, von der d’Annunzio singt: «Laudata sii, Diversità delle creature, sirena del mondo.»“ (Ortega y Gasset 1964, S. 145).

322 Zum Begriff der Moderne vgl. u. a. Hans Ulrich Gumbrecht, *Modern, Modernität, Moderne*. In: Brunner/Conze/Koselleck 1997, Bd. 4, S. 93-131.

Es ist bemerkenswert, dass Gumbrecht seinen Artikel über die Moderne mit einem vorläufigen Fazit beendet, das an GMCs Traditionsverständnis im Sinne eines kritischen, auswählenden Bewusstseins erinnert: In der Gegenwart, so Gumbrecht, „hat die Verpflichtung zur Selektion als Weg zur Gestaltung der Zukunft den Zwang der Tradition abgelöst.“ (Gumbrecht 1997 op. cit., S. 131).

„Die moderne Architektur sucht ihre Gesetze am Ursprung des Nützlichen, des Konstruktiven und der sozialen Idee. Sie steht keineswegs im Widerspruch zu den Wünschen unserer Architektur, sondern eröffnet lediglich ein breites Repertoire neuer Möglichkeiten. Wenn wir unsere Neugierde und unseren Geist diesen Aufgaben öffnen, die allen Völkern gemeinsam sind, werden wir in den großen konstruktiven Kreislauf des modernen Lebens eintreten und nebenbei den uns innewohnenden Fähigkeiten die Möglichkeit geben, sich in einem großen Rahmen zu entwickeln.“³²³

Diese Entbindung eigener schöpferischer Fähigkeiten fördere somit die dauerhafte Integration in die Völkergemeinschaft zeitgenössischer Modernität auf der Grundlage der gemeinsamen kulturellen Identität Europas.³²⁴ Gleichzeitig festige sie die eigene kulturelle Identität. Konstituierender Bestandteil dieser Identität ist nach GMC die *Civitas*. Sie ist eingebettet in einer kosmopolitischen Öffnung zur Welt, zur Globalität³²⁵ der zeitgenössischen Moderne und der Geschichte zugleich:

„Unsere Städte werden dabei, ohne sich zu banalisieren, etwas von dem Bürgerstolz früherer Städte annehmen. Mit Gewissheit werden wir im größeren Einklang mit der Vergangenheit leben, als wenn wir in einer retrospektiven Haltung verharren. Wir können die großen Fragen, die die Welt bewegen, nicht missachten, so wie wir solche Fragen auch in früheren Zeiten nicht missachtet haben.“³²⁶ Und er fährt fort: „Denn das Humane hat Vorrang vor dem Regionalen.“³²⁷

GMCs selbstbewusste Schlussfolgerung lautet:

„In diesem Sinne besteht die Frage für uns nicht darin, die allgemeinen Strömungen auf eine regionale Ästhetik zu reduzieren, sondern, im Gegenteil, unser altes regionales Erbe als einen kulturellen Wert allgemeinen Interesses schätzen-zulernen, den wir in den großen Bereich der unvergänglichen Werke der Menschheit einbringen.“³²⁸



409. GMC, Appartementgebäude Kretzulesco, Bukarest (WV, W 45), Ecklösung.

323 *Traditionalismus und Moderne* op. cit., in: IP [QAR] 1934, S. 19.

Vgl. in diesem Zusammenhang a. Paul Ricœur in *Geschichte und Wahrheit*. München 1974, S. 290:

„Überleben und neu entstehen wird nur eine solche Kultur können, die fähig ist, die wissenschaftliche Rationalität zu integrieren. [...] Das Problem ist, die Vergangenheit nicht einfach zu wiederholen, sondern in ihr verwurzelt zu sein, um unaufhörlich Neues zu schaffen.“

324 Vgl. u. a. Manfred Fuhrmann, *Bildung. Europas kulturelle Identität*. Stuttgart 2006.

325 In Anlehnung an Rüdiger Safranski wird hier der positiv konnotierbare Begriff «Globalität» dem Begriff «Globalismus» vorgezogen (vgl. Safranski 2003).

326 *Traditionalismus und Moderne* op. cit., in: IP [QAR] 1934, S. 19.

Hier klingt auch GMCs Haltung in Bezug auf die Strategie der Modernisierung Rumäniens an. In der Nachfolge des rumänischen Kulturkritikers Eugen Lovinescu und des französischen Soziologen Gabriel Tarde* ist GMC davon überzeugt, dass Rumänien sich hin zum Abendland öffnen müsse im Hinblick auf die demokratische Gesellschaftsstruktur sowie den technischen und wissenschaftlichen Fortschritt. Auch müsse sich Rumänien als selbstbewusste lokale Stimme in die europäische Orchestrierung einbringen. In der Nachfolge GMCs stimmen auch die rumänischen Kulturkritiker Alexandru Zub und Zigu Ornea darin überein, dass es sich im Falle der rumänischen Tradition und Moderne „nur um scheinbar widersprüchliche Strömungen“ handle. (Sigrid Irimia-Tuchtenhagen op. cit. 321; A. Zub, *Istorie și istorici în România interbelică* [Geschichte und Historiker im Rumänien der Zwischenkriegszeit]. Jassy 1989, S. 284; Zigu Ornea, *Tradiționalism și modernitate în deceniul al treilea*. [Traditionismus und Modernität im dritten Jahrzehnt]. Bukarest 1980, S. 203-206).

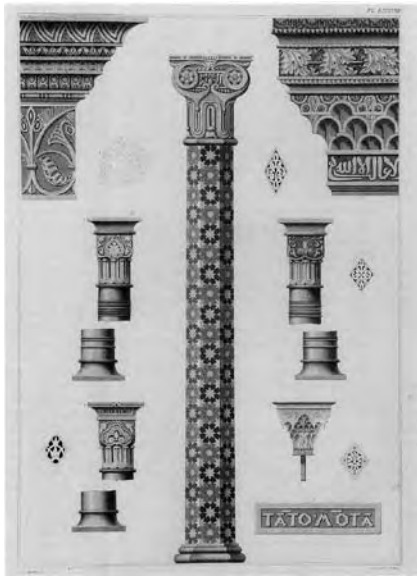
*Lovinescu ist von Tardes Konzept der konstruktiven «Soziologie der Nachahmung und des Begehrens» beeinflusst (vgl. a. VA, Kap. 3.6.1, Anm. 709; Kap. 4.2, Anm. 95).

327 Ebd. GMC argumentiert als Historiker und Kulturkritiker in sensiblem Einklang mit relevanten Strömungen zeitgenössischer Geschichtsschreibung. Dies gilt sowohl für die rumänische Szene mit Nicolae Iorga, dem Mentor der dortigen Geschichtsschreibung und der sogenannten Neuen Schule, die GMC im Jahr 1931 mitbegründet, als auch für international herausragende Tendenzen wie der *Annales*-Schule in Frankreich, der *New History* in den Vereinigten Staaten und den Arbeiten des Kreises um Arnold Toynbee in Großbritannien. Vgl. hierzu u. a. Lozek 1998.

328 *Traditionalismus und Moderne* op. cit., in: IP [QAR] 1934, S. 19. Vgl. a. VA, Kap. 4.5, Anm. 341.

GMCs Einschätzung hat zumindest in baukultureller Hinsicht eine Bestätigung erfahren. Sie betrifft die nationale und internationale Anerkennung der Bukowina-Klöster als herausragende Bau- und Denkmäler. GMC selbst hat über sie publiziert und manche restauriert (vgl. VA, Kap. 3.9.3; WV, W 97). Die Aufnahme in die Liste des UNESCO-Weltkulturerbes hat ihren Klassikerstatus anerkannt.

Vgl. hierzu u. a. GMC, *Considerations générales sur la genèse de l'art moldave*. In: RIR, 1933, Bd. 3, Faks. I, S. 1-10 (VA, Kap. 5.2); Friedrich Engelberg, *Bilderbibel im Freien. Bemalte Kirchen im nördlichen Moldanien (Bukowina)*. In: Thekla Sielemann (Hrsg.), *Die Natur- und Kulturwunder Europas. Alle europäischen Natur- und Kulturstätten der UNESCO-Welterbeliste*. Gütersloh/München 2003, S. 328-329.



410. K. F. Schinkel, *Schloss Orianda auf der Krim* (1838), Peristyl-Pfeiler.

4.5 Gedanken zur klassischen Haltung

Rumänien, GMCs Architektur, kritischer Regionalismus

Mit der klassischen Haltung scheint GMC den Ethos führender Architekten der gemäßigten und formalästhetischen vielfältigen rumänischen Moderne formuliert zu haben. Er selbst avanciert zum „chef incontesté de la jeune école d'architecture“³²⁹ und zum „Chronist[en] rumänischer Spiritualität“³³⁰. Zugleich scheint GMC eine andere Leitfigur zu sein als etwa ein André Breton,³³¹ denn GMC besteht darauf, auch ein «cavalier seul» zu sein. In der Architektur zeigt sich dieses Bestreben darin, dass GMC parallel zum Grundsatz vielfältiger Synthesversuche während seiner gesamten Laufbahn am historischen Palladianismus festhält und nach Matila Ghyka einen „néo-classicisme personnel“³³² verwirklicht.

Die klassische Haltung und GMCs Einsatz für die Integration rumänischer Baukultur auf europäischer und internationaler Ebene erweisen ihn auch als Europäer und Weltbürger. Vielleicht nimmt er für die rumänische Architektur eine ähnliche Bedeutung ein, wie sie Georges Enesco³³³ für die rumänische Musik zukommt.

Angesichts der krisengeschüttelten Jahrzehnte voller Wandlungen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts kann GMCs klassische Haltung auch als Stabilisator gedeutet werden, als der Versuch, Ordnungsmuster auf aktualisierten klassischen Grundlagen anzubieten. Wer in solchen Zeiten des Umbruchs kritisch nach Grundlagen und Ausblicken sucht, und dabei Überzeugungen und Begründungen, aber auch Unsicherheit und Zweifel elegant artikuliert, darf als „Meister des Übergangs“³³⁴ bezeichnet werden. GMCs klassische Haltung ließe sich im Wesentlichen auch mit Kenneth Frampton in Verbindung bringen und mit dessen „beinahe donquichottische[r] Aufgabe, Lebenskraft mit Ruhe zu verbinden, um «einen doch vitalen Punkt mitten im Gewirr zu schaffen.»“³³⁵ Dies gilt im Hinblick auf die „Triftigkeit unserer sinnlichen Auseinandersetzung mit der Welt,“³³⁶ wie sie sich in Framptons Versuch äußert, die Tektonik als „Poesie der Konstruktion“³³⁷ zu rehabilitieren und einen «kritischen Regionalismus» zu verfechten.³³⁸

329 Morand 1990 [1935], S. 293.

330 So ist André Bretons autokratische Haltung einer der Gründe gewesen, weshalb Alberto Giacometti mit dem Surrealismus bricht (vgl. u. a. James Lord, *Alberto Giacometti*. Zürich 2004, S. 133-134).

331 Virgil Ierunca, *Introducere* [Einführung]. In: GMC 1966, S. 9.

332 Matila Ghyka, unveröffentlichter Nachruf auf GMC, o. J. [1960], AMLSC (VA, Kap. 5.2).

GMCs Festhalten am historischen Palladianismus wirkt vom Standpunkt der Moderne aus betrachtet als retardierendes Moment. GMCs Ansatz erscheint jedoch insofern verständlich, als er gleichzeitig mit dem Engagement für eine ausgewogene Moderne auch den Traditionsstrang des Palladianismus stärken will, um die architektonische Integration Rumäniens in Europa zu fördern.

Der Palladianismus ist in den Donaufürstentümer erst spät eingeführt worden (um 1800). Von der ursprünglicher Vielzahl qualitätvoller Bauten, insbesondere in der Moldau, sind nur noch wenige erhalten. Andererseits wohnt dem Palladianismus eine europäische Dimension inne, an die GMC anknüpfen will. Der Palladianismus könne zur Stärkung des innerrumänischen kulturellen Zusammenhalts beitragen, zumal der Palladianismus in Siebenbürgen eine historische Kontinuität aufweist. GMCs Bekenntnis zum historischen Palladianismus ließe sich auch als Pendant zur spätbyzantinisch-rumänischen Bautradition deuten. Beide stellen späte europäische Zweige der jeweiligen Strömung dar. „La province est toujours en retard sur la mode et les styles“ (GMC, *Palladio* 1928, S. 33).

333 Georges Enesco gilt als Gründer der modernen rumänischen Musik. Enesco ist auf der Suche gewesen nach einer originellen Synthese aus universaler Kunst und Folklore, aus klassischer Musik und Volksmusik. Stellvertretend seien hier drei Kompositionen genannt, die als Meisterwerke Enescus gelten: das Rumänische Poem (1897), uraufgeführt in Paris 1898, und die zwei Rumänischen Rhapsodien (1902, 1903), uraufgeführt in Paris 1908 (vgl. u. a. Bernard Gavoty, *Amintirile lui George Enescu* [Die Memoiren George Enescus]. Bukarest 1982, S. 123, 124; s. a. VA, Kap. 3.6.1, Anm. 704).

334 Karl Schlögel, *Neue deutsche Ideologie*. In: *Lettre International*. Heft 18, III. Vj., Berlin, 1992, S. 5.

GMC ist sich deutlich bewusst, in einer Übergangszeit zu leben (vgl. *Considerațiuni asupra arhitecturii funcționale* [Betrachtungen über den Funktionalismus]. In: GMC 1966 [1935], S. 68).

335 Harry Francis Mallgrave, *Vorwort*. In: Kenneth Frampton, *Grundlagen der Architektur. Studien zur Kultur des Tektonischen*. München/Stuttgart 1993, S. III.

336 Ebd.

337 Op. cit., S. I.

338 Vgl. u. a. Frampton 1995, darin Kap. 5, *Kritischer Regionalismus: moderne Architektur und kulturelle Identität*, S. 263-273. Vgl. a. Kenneth Frampton, *Towards a Critical Regionalism: Six points for an Architecture of Resistance*. In: Ders., *Labour, Work and Architecture*. London/New York 2002, S. 77-89.

Tektonische Momente weist GMCs Architektur selten auf. Dazu gehört etwa die Holzstützen in der Loggia der Villa Polizu, deren Behandlung an die Weise erinnert, in der Schinkel die Pfeiler des Peristyls im Projekt für das Schloss Orianda auf der Krim entworfen hat.³³⁹

Weitgehend stereometrisch geprägt und formalästhetisch vielfältig,³⁴⁰ lassen sich an Bauten GMCs neben Merkmalen des Palladianismus auch Aspekte des kritischen Regionalismus feststellen. Zugleich lassen sich einige Bedingungen, die Frampton für die Entstehung eines kritischen Regionalismus bedeutsam erscheinen, auch für das Rumänien der 1930er Jahre ausmachen: „eine gewisse Prospektivität [...], ein Streben nach kultureller, ökonomischer und politischer Unabhängigkeit“ und eine „regionale «Schule»“.³⁴¹

Dem Begriff Regionalismus steht GMC zu Recht skeptisch gegenüber,³⁴² doch von der Notwendigkeit eines kritischen Bewusstseins ist er überzeugt. So weisen Aspekte seiner klassischen Haltung auf einen „kritischer Regionalismus „*avant la lettre*“³⁴³ hin: die Verbindung von Tradition und Moderne, das Plädoyer für den Genius loci und das bereits erwähnte Bestreben GMCs, das „alte regionale Erbe als einen kulturellen Wert allgemeinen Interesses schätzen zu lernen, den wir in den großen Bereich der unvergänglichen Werke der Menschheit einbringen“.³⁴⁴

339 Zum Polizu-Projekt vgl. a. VA, Kap. 3.5.7.

GMC verknüpft miteinander und interpretiert Merkmale der dorischen und mykenischen Säule ähnlich wie Schinkel Antikes mit Maurischem verschmilzt. Schinkel geht es dabei „nicht um archäologische Treue, sondern er beweist seine Meisterschaft darin, dass er den stilistischen Eindruck der Pfeiler zwischen dem maurischen und antiken Charakter changieren lässt und Bauformen verschiedener Epochen und Kulturen zu einer neuen Einheit verschmilzt. Das Maurische ergibt sich durch die feinteilige farbige Mosaizierung, das Antike durch die auf den Schaft gemalten tanzenden Figuren“ (Philipp 2000, S. 88, 90). Zu Schinkels Projekt Orianda auf der Krim vgl. u. a. Klaus Jan Philipp, *Karl Friedrich Schinkel. Späte Projekte. Late Projects*. Stuttgart/London 2000.

340 Die stilistische Vielfalt in GMCs Werk ist auch auf seine Absicht zurückzuführen, mit Behutsamkeit auf den jeweiligen *Genius loci* einzugehen – ähnlich wie Schinkel und Architekten „des bürgerlichen Klassizismus“ (vgl. Forssman 1981, S. 9, 92-93).

Vgl. a. Serban Cantacuzino, *Foreword*. In: Machedon/Schoffham 1999, S. XIII:

„He believed that a building must be appropriate to its setting, which in an urban context meant being in sympathy with its neighbours. The Chrissoveloni-Bank was in an historic area of the city, between the neo-Gothic Carul cu Bere restaurant and a large neoclassical block, and opposite the early eighteenth-century Stavropoleos Church. In University Square he completed a crescent in 1935 begun by the architect O. Maugsch in 1906, without slavishly imitating the earlier building but by continuing, again in an essentially Palladian manner, the horizontal lines of the podium, cornice, and attic story and by articulating the corners with domed turrets.“ (s. a. VA, WV, W 2, W 47).

Auch deshalb kehrt GMC im Fall der Metropole-Erweiterung im baukulturell bedeutenden Altstadt kern von Jassy zum historischen Palladianismus zurück. In Bukarest hingegen und an der Schwarzmeerküste entscheidet er sich für Syntheserversuche, deren Architektursprache weitgehend der Moderne verpflichtet ist.

341 Frampton 1995, S. 263.

342 Vgl. u. a. IOV [ESV] 1993 [1947], S. 46.

343 Vgl. u. a. Augustin Ioan, *Cuvânt înainte* [Vorwort]. In: DER [AAW] 2001, S. 6; Duculescu 2000, S. 37 f.; Zahariade 1996, S. 69.

344 *Traditionalismus und Moderne* op. cit., in IP [QAR] 1934, S. 19. Vgl. a. VA, Kap. 4.4, Anm. 327.

Die Äußerung GMCs erinnert an eine These des französischen Philosophen Paul Ricœur,* die Kenneth Frampton zur Begründung eines *kritischen Regionalismus* heranzieht. Frampton weist auf Ricœurs Ansatz hin, „dass eine hybride Weltkultur nur durch eine gegenseitige Befruchtung von festverwurzelter *Kultur* einerseits und universaler *Zivilisation* andererseits entstehen kann.“ Frampton wie Ricœur vertreten die These, dass eine „regionale Kultur [...] auch eine Form der Weltkultur sein“ und „eine neue regionale Kultur [...] schaffen“ müsse, indem sie „gleichzeitig kulturelle und zivilisatorische Einflüsse von außen“ verarbeite (vgl. Frampton 1995, S. 263).

So könnte die klassische Haltung folgendermaßen gelesen werden: Mit ihr schlägt GMC ein Projekt vor, das, auf dem Gespann von Ethik und Ästhetik gegründet, die Synthese als wesentliches Moment der europäischen Kultur begreift. Es handelt sich um einen strategischen Gestaltungsprozess der Transformation. Ihm wohnen zwei konstituierende Aspekte inne: zum einen die Verankerung in der griechisch-römischen Antike sowie in der technischen und wissenschaftlichen Rationalität als Universalität garantierender Pol, zum anderen die Transformation lokaler Geschichte als Verpflichtung gegenüber dem «Genius Loci».

*Vgl. Paul Ricœur, *Universal Civilization and National Cultures* (1961), zit. von Kenneth Frampton 1995. Französische Originalausgabe *Civilisation universelle et cultures nationales*. In: *Esprit*, 29. Jg., Paris, Oktober 1961, S. 439-450. Deutsche Ausgabe: *Weltzivilisation und nationale Kulturen*. In: Paul Ricœur, *Geschichte und Wahrheit*. München 1974, S. 276-293.



411. GMC, *Villa Polizu/Königin Elisabeth von Griechenland* (1923-1928), Holzsäule.



412. Schwarzmeer-Festung Akkerman [Cetatea Albă], Aufnahme Kurt Hielscher 1933.

Merkmale eines kritischen Regionalismus lassen sich finden an den Villen Aviana³⁴⁵ und Kulla³⁴⁶ (vgl. a. die Abbildungen auf der nächsten Doppelseite) sowie am Hotel Bellona³⁴⁷ in Eforie, an der Villa der Rundfunkstation in Brenndorf bei Kronstadt³⁴⁸ oder am Landespavillon auf der New Yorker Weltausstellung.³⁴⁹

Der letztgenannte Bau kann, neben Projekten wie das Hotel Rex in Mamaia,³⁵⁰ auch als Beispiel für eine „monumentale Ordnung“³⁵¹ betrachtet werden, die in den 1930er Jahren in Europa und Amerika praktiziert wird. Doch GMCs Bauten verlassen nie den menschlichen Maßstab. Im Übrigen könnte es die Wahrung des menschlichen Maßstabs im Palladianismus sein, die einen wesentlichen Unterschied zwischen Palladianismus und monumentaler Ordnung darstellt – abgesehen von typologischen Fragen und dem Rekurs auf die Autorität Palladios im transformatorischen Umgang mit der griechisch-römischen Antike.³⁵²

Der menschliche Maßstab kennzeichnet nicht nur GMCs Auffassung einer «intimen Monumentalität», sondern auch sein Verständnis des formalästhetischen Dreiklangs von Proportion, Rhythmus und Harmonie. Dass sich GMC in diesem Zusammenhang auf die griechisch-römische Antike und die italienische Renaissance bezieht, lässt sich im weiteren Sinne mit einer Überzeugung Paul Ricœurs lesen: der Verpflichtung, die eigenen kulturellen Wurzeln zu kennen.³⁵³ Im engeren Sinne erscheint es bemerkenswert, dass GMC sich in einem verwandten geistigen Klima mit Rudolf Wittkower bewegt, dessen Studie *Architectural Principles in the Age of Humanism* (1949) „nach 1945 zum Rettungsanker der Architektur in einer vorerst desorientierten und inhaltslos gewordenen Situation“³⁵⁴ wird und einen „durchschlagende[n] Erfolg weit über das engere wissenschaftliche Fachpublikum hinaus“³⁵⁵ genießen wird.

345 Vgl. VA, WV, W 12. Siehe z. B. den Fußgängerpfad, der die Villa Aviana und ihre Terrasse wie ein breites Band umsäumt, das mit unregelmäßig angeordneten Bruchsteinplatten ausgelegt ist.

346 Vgl. VA, WV, W 17.

347 Vgl. VA, WV, W 32.

Das Hotel Bellona verarbeitet einerseits das «internationale» Schiffsmotiv der frühen Moderne. Andererseits ruht der Bau auf einem Sockel, dessen bugartige Rundung mit sechseckigen Granitplatten verkleidet ist. Die Verbindung mit dem felsigen Untergrund verstärkt noch den wuchtigen, festungsartigen, ortsgebundenen Charakter. Dies mag an Grenzfestungen wie die Burg Akkerman erinnern, die der moldauische Fürst Stefan der Große an der Dnjestr-Mündung am Schwarzen Meer errichtet hat. Die in den granitverkleideten Sockel eingelassenen Rundblendbögen verweisen vielleicht auf die Spuren römischer Geschichte an der Schwarzmeerküste, etwa auf die Stadt Tomis (heute Konstantza) oder das römische Denkmal Tropaeum Traiani von Adamklissi.

Tomis hat „eine führende politische und wirtschaftliche Rolle in der Provinz Moesia inferior“ gespielt. Aus dem 2. bis 3. Jh. n. Chr. ist eine mosaiküberdeckte Terrasse (ca. 100 m auf 20 m) erhalten geblieben. Das Tropaeum Traiani erinnert an den „endgültigen Sieg Kaiser Trajans über die Daker“ (106 n. Chr.). Die römische Armee hat die Niederlassung von Adamklissi 108-109 n. Chr. gegründet. Vgl. u. a. Hootz/Vătăşianu 1986, S. 395, 419; s. a. VA, Kap. 3.2, Anm. 109.

348 Vgl. VA, WV, W 42.

Typologisch und formalästhetisch ließe sich die Brenndorfer Villa als eine Synthese aus Palladianismus und lokaler Bautradition lesen. Die hellorange verputzte Eingangsfassade ist schlicht. Dennoch drückt sie mit der Freitreppe, der Loggia, den zwei Doppelsäulen und den seitlichen Bullaugen als Interpretation der Serliana anschaulich jene «intime Monumentalität» aus, die GMC hochschätzt. Das mächtige Walmdach wiederum ist ein Motiv, das in Siebenbürgen oft anzutreffen und auf die schneereichen Winter zurückzuführen ist.

349 Vgl. VA, WV, W 75; Kap. 3.8.

350 Vgl. VA, WV, W 58.

351 Zum Begriff der monumentalen Ordnung vgl. u. a. Borsi 1987.

352 Zur Autorität Palladios vgl. u. a. Oechslin 2008, S. 63f.

353 „Nur eine lebendige Kultur, die zugleich ihren Ursprüngen treu und schöpferisch tätig ist auf den Gebieten der Kunst, der Literatur, der Philosophie, des Geistigen, ist in der Lage, die Begegnung mit anderen Kulturen auszuhalten; und nicht nur auszuhalten, sondern auch, dieser Begegnung einen Sinn zu verleihen. Wenn die Begegnung eine Konfrontation schöpferischer Impulse ist, eine Konfrontation schwungvoller Ansätze, dann ist sie selbst auch schöpferisch. [...] Für den Europäer insbesondere geht es nicht darum, an einem vagen Glauben teilzuhaben, der von der ganzen Welt akzeptiert werden könnte; wir müssen uns in unsere eigenen Anfänge zurückversetzen, d. h. wir müssen zu unserem griechischen, hebräischen, christlichen Ursprung zurückkehren, um einen annehmbaren Gesprächspartner in der großen Auseinandersetzung der Kulturen abzugeben. Um einen anderen als sich selbst zum Partner zu haben, muss man zuvörderst ein Selbst haben.“ (Ricœur 1974, S. 292).

354 Oechslin 2008, S. 322.

355 Ebd.

Weitere Konnotationen

Mit der klassischen Haltung formuliert GMC somit eine architekturkulturelle Strategie, die ausgehend von einer Einheit anthropologisch gebundener Leitprinzipien eine morphologische Vielfalt zulässt. Dabei valorisiert GMC insbesondere das offene philosophische System von Henri Bergson (den *élan vital*) und Plotins Emanationslehre (die ihrerseits von Bergson verwertet wird).³⁵⁶

Vielleicht ist es weniger angebracht, von einem Einheitsdenken zu sprechen, als von einem Konsens im altrömischen Sinne³⁵⁷ – einem Konsens hinsichtlich einiger Leitprinzipien. So ließe sich in Anlehnung an den geschichtswissenschaftlichen Ansatz von Marc Bloch die klassische Haltung als eine Art architekturkulturelle „Minimaltheorie“³⁵⁸ betrachten. Diese dürfte vor dem Hintergrund der zeitgenössischen gesellschaftlichen und architektonischen Pluralität und Verwerfungen überaus anschlussfähig sein. Zudem verweist GMCs Minimaltheorie auf das Thema der strategischen Planung. Die Begeisterung für die Renaissance, die GMCs klassische Haltung durchtränkt, erinnert auch an Kees Christiaansees Ansatz, Entwerfen als Navigieren zu betrachten.³⁵⁹ Auch in Bergson findet sich eine Stütze für diese Auffassung, die „die Harmonie, oder besser das *Ergänzungsverhältnis*“³⁶⁰ nicht so sehr in den Erscheinungsformen sucht, sondern die Harmonie in „der Identität des Impulses“³⁶¹ aufgehoben weiss.

GMCs klassische Haltung läßt sich zugleich konnotieren mit dem positiven Klassizismus-Begriff von Gerd de Bruyn³⁶² und mit der „Theorie widerstreitender Kräfte“³⁶³ von Colin Rowe und Fred Koetter. De Bruyn begrüßt den Klassizismus als „Modernisierungsstrategie“,³⁶⁴ deren Protagonisten für eine Verknüpfung von Tradition und Moderne plädieren. Diese architekturkulturelle Familie



413. GMC, *Hotel Bellona*, Eforie (WV, W 32).

356 GMC dürfte sich dessen bewusst sein, dass „Bergson selber sein System in vielen Punkten nur als eine Skizze auf[fasst], die in ihren Details durch die Mitarbeit anderer Denker vervollständigt werden muss“.

(Per Hallström, *Verleibungsrede anlässlich der feierlichen Überreichung des Nobelpreises für Literatur an Henri Bergson am 10. November 1928*. In: Bergson o. J. [1964], S. 21).

357 Ortega y Gasset legt dar, dass in Rom *consensus* nicht immer und unbedingt einen Konsens in Bezug auf alle konkreten Probleme und Themen bedeutet hat, sondern einen Konsens im Hinblick auf die ethisch-sozialen Grundfesten der Gesellschaft und ihrer Ziele:

„Die Einheit des römischen Lebens, die stärkste und festeste, die man kennt, war nicht geschenkt, aus Trägheit entstanden, sondern sie war eine erkämpfte Einheit, die gerade durch den Zusammenstoß des großartigen Dynamismus und Kampfgeistes dieser Gruppen der Gesellschaft gewonnen worden war. Es war eine Einheit des Gleichgewichts der Kräfte und daher des Kompromisses. Selbstverständlich, was dieser Einheit und Einigkeit der Gegner die stärkste Festigkeit verlieh, war der *consensus*, jener gemeinsame Glaube an eine bestimmte Konzeption vom Leben und von der Welt, und außerdem die Entschlossenheit aller, dafür zu sorgen – mochte in ihren Kämpfen und Streitigkeiten geschehen, was wollte –, dass Rom fortbestand, dass es immer triumphierte, dass sie immer Römer sein würden. Wenn man sich diese Voraussetzungen, die sich zu widersprechen scheinen, nicht vor Augen hält, kann man die römische Geschichte nicht richtig verstehen.“

(Ortega y Gasset 1964, S. 141).

358 Peter Schöttler, *Marc Bloch*. In: Raphael 2006, S. 242.

359 „Stadtplanung“, so Kees Christiaanse, „organisiert die öffentlichen Belange und muss zur Architektur ein bestimmtes Maß an Neutralität wahren, damit die Architektur 1000 Blumen blühen lassen kann.“ (Kees Christiaanse, *Entwerfen ist Navigieren*. In: *ARCH +*, Nr. 122, 1994, S. 48.

360 Bergson o. J. [1964], S. 90.

361 In dieser Lesart wäre die Theorie eine reine Impulsgeberin, die Praxis hingegen eine Harmonie, die „Raum lässt für sehr viele Unstimmigkeiten, weil jede Art, ja jedes Individuum, sich von dem Total-Impuls des Lebens nur ein gewisses Maß von Schwungkraft bewahrt und diese Energie für sein Eigeninteresse auszunutzen trachtet; hierin besteht die *Anpassung*. [...] Die Harmonie, oder besser das *Ergänzungsverhältnis*, offenbart sich nur im großen und ganzen, und mehr in den Tendenzen als in den Zuständen. Vor allem (und hier liegt der Punkt, wo der Finalismus sich am schwersten getäuscht hat), die Harmonie liegt eher weiter zurück als vorwärts. Sie hängt an der Identität des Impulses, keineswegs an einem gemeinsamen Streben.“ (Bergson o. J. [1964], S. 90).

362 „Der Klassizismus war die erste Modernisierungsstrategie, welche die Architektur erteilte.“ Der „Klassizismus [stellt] ein das Bauen bis heute beharrlich begleitendes Phänomen dar. [...] Aus diesem Grunde halte ich mich erst gar nicht mit den kunsthistorischen Unterscheidungen zwischen Klassizismus, Neoklassizismus und romantischem Neoklassizismus etc. auf, die zwar einigermaßen differenziert erscheinen, am Ende aber das Nachsehen haben, weil der Klassizismus eine ständig aktualisierte Modernisierungsstrategie darstellt.“ (de Bruyn 2008, S. 162).

363 Rowe/Koetter 1997, S. 155.

364 De Bruyn 2008, S. 162.



414. K. F. Schinkel, *italienisches Haus auf Sizilien* (1803-1804).



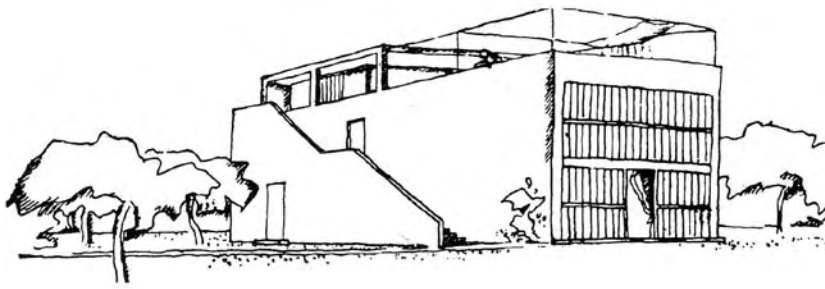
415. GMC, *Landschaft mit Kulla und Kreuz* (1926).



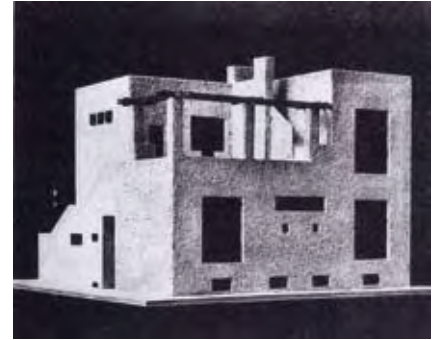
416. *Kulla Greceanu, Măldărești/Walachei* (1. Hälfte 18. Jh.). In: GMC, *Petits édifices* (1931).

Die Bezeichnung «Kulla» stammt aus dem Türkischen. Die Bauform dieses befestigten Wohnbaus ist auf dem gesamten Balkan anzutreffen.

Vgl. u. a. Pevsner 1992, S. 754; Hootz/Vătășianu 1986, Abb. 213, S. 440.



417. Le Corbusier, *Maison Citrohan* (1920), Perspektive.

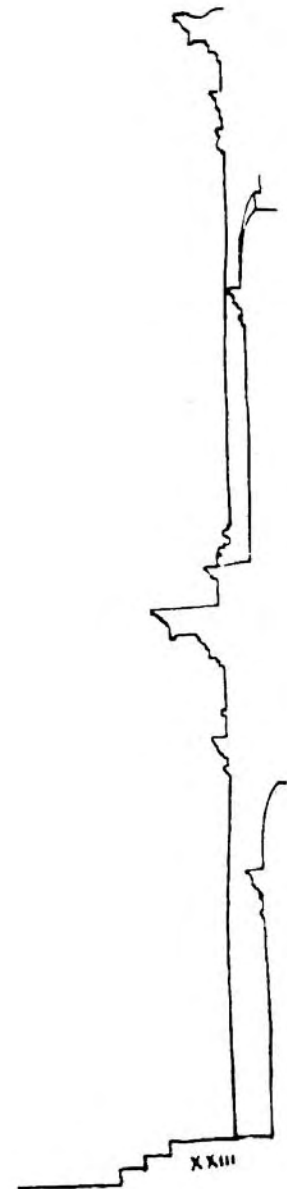


418. Adolf Loos, *Projekt für eine Villa am Lido in Venedig* (1923), Modell.



419. Die Villa Kulla (WV, W 17, 1929-1931) kann als Beispiel dienen für GMCs Strategie der Verknüpfung von Tradition und Moderne. Der Bau befindet sich an der Steilküstenpromenade in Eforie mit Blick auf das Schwarze Meer. Es ist ein Stahlbetonskelettbau, mit Backstein ausgefacht und weiß verputzt. Die Holzläden und -türen sind ursprünglich blau gestrichen gewesen. Der Bau ist an drei Seiten nahezu geschlossen, einzig die Ostfassade öffnet sich großzügig zum Meer hin. An der Südseite ist eine einläufige Treppe mit Zwischenpodest vorgelagert. Sie trägt dazu bei, das Erdgeschoss vor der Sommerhitze zu schützen und erschließt die zwei Obergeschosse. Das zurückgestaffelte Dachgeschoss schafft Raum für eine Dachterrasse. Das auskragende Stahlbetondach spendet Schatten und verleiht dem ansonsten wuchtig wirkenden Bau eine gewisse Leichtigkeit.

Mit der Villa Kulla verweist GMC auf Le Corbusiers *Maison Citrohan* und auf Adolf Loos' Lido-Villenprojekt für Venedig, verarbeitet aber auch andere Einflüsse. In einem Tagebucheintrag vom 31. August 1931 bezeichnet GMC das Gebäude als „ma maison blanche de Téhéran“ (Patruilius 1982, S. 90). Damit verweist er erneut auf die historisch-typologische Verwandtschaft vernakulärer Architektur der Donaufürstentümer mit dem traditionellen Bauen in Mesopotamien, Kleinasien und dem Mittelmeerraum. So gehört der kleine Bau nicht nur der «weißen Moderne» an. Einige Bauformen weisen diskret, aber eindeutig darauf hin: etwa die Rundbogentür unter dem Zwischenpodest der Außentreppe, der Korbogblendrahmen, der die Tür zum ersten Obergeschoss umspielt, das weiß verputzte palladianisch-profilierter Brise-soleil über dem ersten Obergeschoss an der Meeresfassade und, ebenfalls an der Ostseite, das flach auslaufende Dach, ebenfalls weiß verputzt. Mit diesem kleinen Bau ist es GMC gelungen, eine delikate Synthese zu schaffen, die sich zur frühen Moderne bekennt, sie typologisch und formalästhetisch in der Tradition des vernakulären Bauens sieht und zudem palladianisch adelt.



420. GMC, *Fassadenprofil des Marcellus-Theaters in Rom*. In: *Simetria III*, 1940-1941, S. 127.



421. *Bootsbaus*, Mamaia (WV, W 50, GMC zugeschrieben), zerstört 1960. Rückansicht.

entwickelt sich von Palladio über J.-F. Blondel,³⁶⁵ Schinkel, Semper, Loos, Schumacher, Hertlein, Mies van der Rohe, Lewerentz, Asplund, Aalto³⁶⁶ oder Perret³⁶⁷ bis in die Gegenwart hinein. Dabei dürfte Schinkels Verschmelzungstheorie für GMC von besonderem Interesse gewesen sein. „Historisches“, so Schinkel, „ist nicht das alte allein festzuhalten oder zu wiederholen, dadurch würde die Historie zu Grunde gehen, historisch handeln ist das welches das Neue herbei führt und wodurch die Geschichte fortgesetzt wird. Aber dadurch eben daß die Geschichte fortgesetzt werden (soll) ist sehr zu überlegen, welches Neue u wie dies in den vorhandenen Kreis eintreten soll. Es gehört höchste Bildung dazu, die schöne Kunst welche alles in Maaß und Ruhe setzt, ist vielleicht ein Probestein.“³⁶⁸

GMC erkennt seinerseits die Legitimation von Traditionalismus und Modernismus pragmatisch an, verteidigt aber seine Position und diejenige solcher „Architekten, die von der Notwendigkeit überzeugt sind, ein Gleichgewicht zu suchen, das sich auf die klassischen Disziplinen gründet, ohne dabei auch nur ein einziges modernes Thema zurückzuweisen und ohne der Tradition den Rücken zuzukehren.“³⁶⁹

Auch Rowe und Koetter entfalten in *Collage City* eine Synthesestrategie, die Tradition und Moderne miteinander verbindet.³⁷⁰ Eine Synthesestrategie, die, gleich wie GMCs klassische Haltung, nicht darauf abzielt, Gegensätze und Verschiedenheiten zu glätten, sondern sie eher miteinander zu verknüpfen als sie völlig miteinander zu verschmelzen. GMCs klassische Haltung, de Bruyns Klassizismus-Begriff, die Collage-Strategie von Rowe und Koetter lassen sich als innovative Kulturstrategien deuten, „die eine positive mit einer negativen Fortsetzung der Tradition dergestalt verknüpf[en], dass sowohl die Kontinuität wie auch der

365 Vgl. z. B. folgenden Abschnitt aus Blondels Einleitung zu seinem *Discours sur la nécessité de l'étude de l'architecture* (1754, 1771. Reprint 1973, S. 16-17, Hervorhebung von DT):

„Nous ne prétendons point nous ériger en législateur de l'Architecture, en critique de ses règles fondamentales, en juge souverain des productions de ses Maîtres; c'est au contraire les principes qu'ils ont suivis, que nous tâcherons de développer; ce sont des beautés avouées de tous les siècles & de tous les connoisseurs, que nous tâcherons de mettre dans tout leur jour; nous nous autoriserons par-tout des loix, des écrits, *des exemples des anciens & des modernes*; nous rendrons hommage à ceux dont les noms sont devenus les plus célèbres; nous ne refuserons pas nos éloges à ceux qui, sans être parvenus à une si grande perfection, méritent cependant d'être distingués; en un mot, faire naître parmi les différentes classes que nous venons d'assigner, un désir ardent de s'instruire & de voir élever des chefs-d'oeuvres dignes de notre siècle, & de notre Nation; faire éclore parmi ceux qui sont consommés dans la profession, la noble envie de publier les secrets de leur Art, & leurs découvertes particulières, multiplier les secours, les connoissances, les leçons publiques, le nombre des Professeurs; voila tout l'objet de notre travaux, voila la plus digne récompense de nos soins.“

366 Ohne Namen zu nennen, lobt GMC Architekturszenen in Deutschland, den Niederlanden und den skandinavischen Ländern. Architekten aus diesen Ländern hätten es vermocht, unterstützt durch kontinuierliche Staatsaufträge, eine kompositorische Synthese zu erreichen zwischen den funktionalistischen Methoden, dem klassischen Geist und der Erinnerung an lokale Traditionen (vgl. *Gedanken zur Entwicklung der rumänischen Architektur* op. cit., in: GMC 1966 [1937], S. 102-103).

367 In Anlehnung an André Gide* plädiert Perret für eine Haltung, die an GMCs «positive Banalität» erinnert: „Derjenige, welcher ohne die Baustoffe und die modernen Grundsätze zu verleugnen, ein Werk geschaffen hätte, das den Anschein erweckte, schon immer da gewesen zu sein, das, mit einem Wort, selbstverständlich sein würde, derjenige, behaupte ich, könnte sich zufrieden geben.“

(Auguste Perret, *Zu einer Theorie der Architektur*. Berlin 1986, S. 51).

*, „Was bald als das Älteste gelten wird, wird zuvor als das Modernste gegolten haben.“

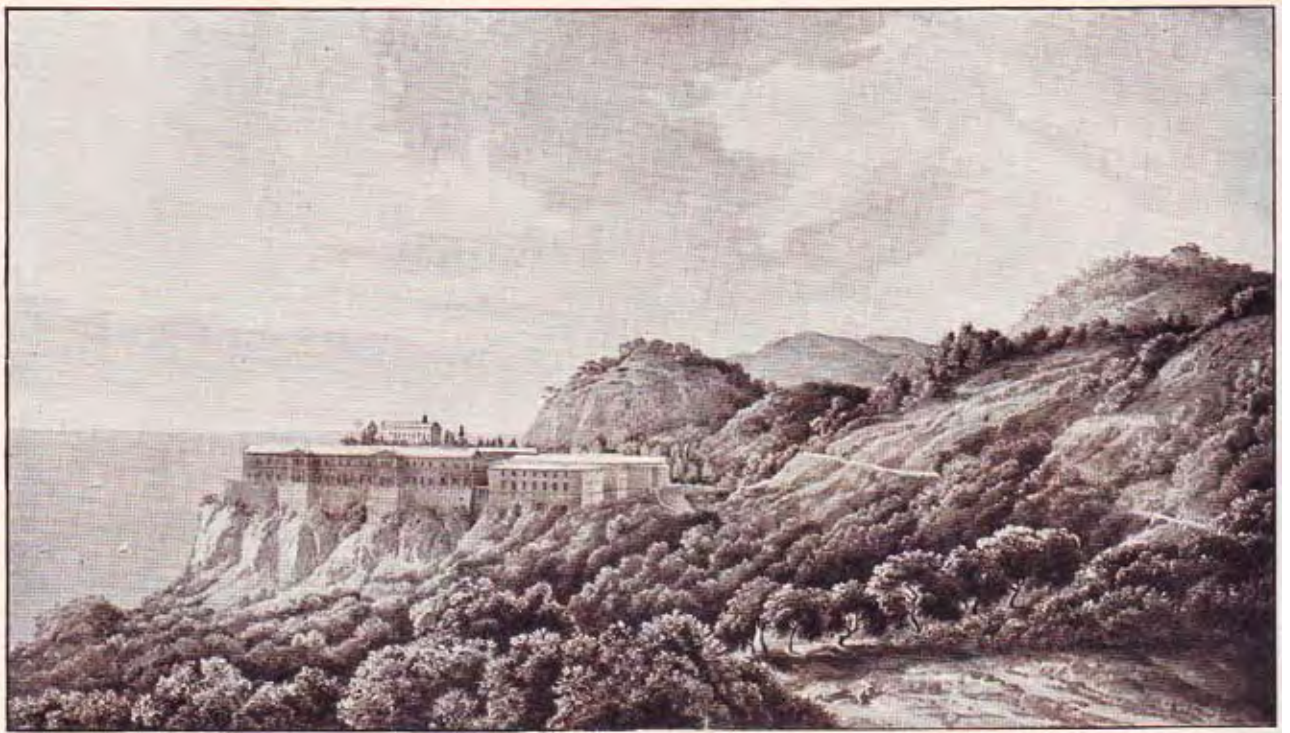
(André Gide, zit. n. Perret 1986, S. 50).

368 K. F. Schinkel, zit. nach Goerd Peschken, K. F. Schinkel, *Das Architektonische Lehrbuch*. München/Berlin 1979, S. 71. Vgl. a. Herrmann 1977 [1932], Bd. 1, S. 64 im Hinblick auf einen neuen Stil:

„Dieser neue Styl wird deshalb nicht so aus allem Vorhandenen und Früheren heraustreten, dass er ein Phantasma ist, welches sich schwer allen aufdringen und verständlich werden würde, im Gegentheil, mancher wird kaum das Neue darin bemerken, dessen größtes Verdienst mehr in der consequenten Anwendung einer Menge im Zeitlaufe gemachter Erfindungen werden wird.“

369 *Puncte de vedere* [Ansichten]. In: DER [AAW] 2001 [1947], S. 40-41.

370 Rowe und Koetter empfehlen, „die komplementäre Beziehung zu erkennen, welche für Vorauschau und Rückschau wesentlich ist. Denn diese Beschäftigungen sind gegenseitig voneinander abhängig; und weil wir recht eigentlich nicht handeln können, ohne vorauszuschauen und zurückzublicken, kann kein Versuch, das eine zugunsten des anderen zu unterdrücken, auf die Dauer erfolgreich sein. Aus dem Neuigkeitswert prophetischer Erklärungen mag uns Kraft zufließen, aber die Intensität dieser Kraft muss genau auf den bekannten, vielleicht profanen und notwendigerweise mit Erinnerung beladenen Kontext bezogen sein, aus dem sie hervorgeht.“ (Rowe/Koetter 1997, S. 72).



422. K. F. Schinkel, *Schloss Orianda auf der Krim*. Projekt (1838).



423. GMC, *Militärcasino*, Mamaia, Schwarzmeerküste (WV, W 21). Projekt (ca. 1930-1931).



424. GMC, *Moldauische Landschaft*.
Ölgemälde (1958).

Bruch mit der Tradition dabei mit maximaler Deutlichkeit und Intensität formuliert wird³⁷¹. Diese Strategien sind auch ein Plädoyer dafür, Gegensätze und Verschiedenheiten in einem gewissen elastischen Rahmen auszuhalten. Diese Strategien stehen in der Nachfolge von Blaise Pascal³⁷² sowie von Nikolaus von Kues und dessen Begriff der „coincidentia oppositorum“³⁷³. Einige moderne Denker haben diese Vorstellung aktualisiert – darunter Massimo Cacciari oder Albert Camus. So könnte GMCs klassische Haltung in der zeitgenössischen Globalisierungsdebatte eine ernstzunehmende Anregung bieten als Beitrag zu einer „Schule des Widerstandes“ gegenüber dem Geist eines vollendeten Nihilismus³⁷⁴. Dies im Sinne, um mit Massimo Cacciari zu sprechen, der „*complexio oppositorum*“, die es tatsächlich zu Wege bringt, die Gegensätze in Einklang zu bringen³⁷⁵ und ihre innere Spannung auszuhalten. Dabei ist die „strukturelle Harmonie“³⁷⁶ der klassischen Haltung eine empfindliche Konstruktion, die mit der absurden Geduld eines Sisyphus³⁷⁷ immer wieder erneuert werden muss.³⁷⁸

Jenen elastischen Rahmen versinnbildlicht in der klassischen Haltung der antike Symmetriebegriff. Dass GMC die Spannweite der «Symmetrie» als dynamisches, proportionales Gleichgewicht kulturgeschichtlich und politisch ausdehnt, findet eine erstaunliche Entsprechung bei Rowe und Koetter. Rowe und Koetter plädieren dafür, jene «Theorie widerstrebender Kräfte» als Ausdruck der Demokratie in Architektur und Städtebau zu betrachten.³⁷⁹ Die Idee eines dynamischen, komplexen Gleichgewichts als Sinnbild für die demokratische Ordnung vertreten auch andere Denker, darunter Julien Benda³⁸⁰ und Edgar Morin.

In Morins «Dialogik»³⁸¹ findet GMCs Rückbezug auf die vitruvianische Symmetrie schließlich ein bemerkenswertes Echo: „Europa symmetrisiert.“³⁸²

371 Groy 2004, S. 87-88.

372 „Seine Größe zeigt man nicht, indem man sich zu einem Extrem bekennt, sondern indem man beide in sich vereinigt.“ (Albert Camus hat diesen Aphorismus Blaise Pascals einer Anthologie von eigener Essays als Motto vorangestellt, *Fragen der Zeit*. Reinbek bei Hamburg 1988, S. 7).

373 In der Nachfolge Plotins, „der apophatische[n] Mystik des Dionysos Areopagita und des Scotus Eriugena, vor allem aber d[er] [Meister] Eckharts“ strebt Nikolaus von Kues (1401-1464) an, „durch ein «gelehrtes Nichtwissen» (docta ignorantia) zur «Zusammenschau der Gegensätze» (coincidentia oppositorum) [zu] gelangen.“ (Gerhard Wehr, *Europäische Mystik. Eine Einführung*. Hamburg 1995, S. 208). Der „feinsinnige Philosoph und Kardinal Nikolaus von Kues“ ist ein Zeigenosse Leon Battista Albertis (vgl. u. a. Grafton 2002, S. 407) gewesen und hat auch das Denken Palladios beeinflusst (vgl. u. a. Wittkower 1990, S. 28, 29, 133, Anm. 37).

374 Massimo Cacciari, *Großstadt, Baukunst, Nihilismus*. Klagenfurt/Wien 1995, S. 11.

375 Op. cit., S. 30.

376 GMC 1993 [1959] b, XIV, S. 121.

377 Vgl. Camus 1991, S. 100-101.

378 „So wie die Zivilisationen im Laufe der Geschichte vom Verfall bedroht sind, so ergeht es auch uns selbst. Nichts ist zerbrechlicher und empfindlicher als die Harmonie und ihre Frucht – die Schönheit. Sie ist stets in Frage gestellt, stets in Gefahr, von der Dunkelheit verschlungen zu werden.“

(GMC 1993 [1955] b, II, S. 32.)

379 „Wenn [...] Demokratie eine Verbindung von liberalistischem Enthusiasmus und legalistischem Zweifel ist und wenn sie dem Wesen nach ein Zusammenprallen verschiedener Auffassungen und als das akzeptabel ist, warum dann nicht zugeben, dass eine Theorie widerstrebender Kräfte (die alle bekannt sind) wahrscheinlich eine idealere und umfassendere Stadt des Geistes hervorbringen wird als alle Theorien, die bisher erfunden worden sind.“ (Rowe/Koetter 1997, S. 155).

380 Die „Demokratie [beruht] auf einer Idee, die hochgradig geeignet wäre, eine ästhetische Sensibilität anzusprechen: auf der des Gleichgewichts, die [...] unendlich viel komplexer als die Idee der Ordnung“ ist (Benda 1978 [1927], S. 20, 72-73).

381 „Die Besonderheit der europäischen Kultur liegt vor allem in der Kontinuität und Intensität ihrer *Dialogiken*, bei denen niemals eines der konstituierenden Elemente die anderen erdrückt oder vernichtet noch für längere Zeit eine erstickende Hegemonialherrschaft ausübt.“

(Morin 1988, S. 127, Hervorhebung von DT).

382 In seiner *Einführung in die Schriften Vitruvs* betont GMC, dass „[g]leich Athen [...] Byzanz [...] sinnfällige Bauformen [erschafft]. Die tausendjährige Geschichte von Byzanz umfasst das gesamte Mittelalter. Doch Byzanz darf nicht als eine bastardierte Fortsetzung Roms missverstanden werden. Die Idee eines Mittelmeerimperiums bleibt die Konstante der byzantinischen Politik, und ihre Zivilisation ist neu und originell. Wir wohnen verschiedenen Ausdrücken des europäischen Genius bei, die sich eher gegenseitig ausschließen als in ein System integrieren zu lassen. Und diese Vielfalt begründet die Größe Europas. Europa verleiht sich die orientalischen Erfahrungen ein, um sie zu verstärken und zu vervollkommen. Europa ist eine Formenschöpferin. *Europa symmetrisiert*.“

(IOV [ESV] 1993 [1947], S. 64. Hervorhebung von DT).

5. Anhang

5.1 Werkverzeichnis

Einleitung

Ein vollständiges Werkverzeichnis mit ausführlichen Einzeluntersuchungen aller Bauten und Projekte GMCs bleibt ein Desideratum. Ziel dieser Werkliste ist es lediglich, einen aktualisierten Überblick über das Schaffensspektrum des Architekten zu bieten. Die Werksynopsis beinhaltet bekannte Bauten GMCs, bis dato unbekannte Werke und GMC zugeschriebene Objekte. Sie fußt auf der konsultierten veröffentlichten Literatur (Fachliteratur, Memoiren, Reiseliteratur), auf Interviews mit und Briefen von Zeitzeugen sowie auf Dokumenten aus öffentlichen und privaten Archiven. Die erhaltene Privatkorrespondenz GMCs hat sich dabei als reichhaltige Quelle erwiesen. Manche in der Fachliteratur erwähnte Bauten, die sich an entlegenen Orten befinden, habe ich im Rahmen dieser Arbeit nicht besuchen und dokumentiert können. Auch muss eine detaillierte Recherche in einigen Archiven zukünftigen Forschungen vorbehalten bleiben.¹

Archive

Das Architekturbüro GMCs ist während eines Bombenangriffs im August 1944 nahezu vollständig zerstört worden. Das Schicksal, das dem geschrumpften Büro- und Bibliotheksarchiv nach der Inhaftierung des Architekten im April 1948 und während seiner Haftzeit beschieden gewesen ist, bleibt unbekannt. Einiges haben Vertraute sichern können, anderes ist vermutlich konfisziert, manches zerstört worden. Anders als Privatarchive sind öffentliche Archive² in Rumänien selten direkt zugänglich. Nicht ungewöhnlich ist es, dass Archivalien, die in Findbüchern verzeichnet sind, im tatsächlichen Bestand fehlen oder unvollständig erhalten sind. Dies kann den widrigen Umständen des Zweiten Weltkrieg oder des Kommunismus geschuldet sein. Vor diesem Hintergrund jedoch können diplomatisches Geschick, Geduld, Gunst der Stunde und Freundlichkeit der Archivare manches Entdeckerglück bereiten.

Systematik

Die Werkliste ist chronologisch gegliedert (Werk 1-n = W 1-n). Die Zahlen hinter den Ortsnamen geben die jeweilige Anzahl der momentan bekannten Bauten und Projekte an (Bukarest und Eforie Nord), die Bezeichnungen W 1-n beziehen sich auf die betreffenden Einzelwerke (andere Orte). Zur leichteren Orientierung sind Projektorte und Werke auf Karten markiert – Weltkartenausschnitt, Rumänien, Bukarest und Eforie Nord (diese Orte weisen im architektonischen Œuvre GMCs die zwei höchsten Werkquoten auf). Die Rekonstruktionen der Schwarzpläne beruhen auf einem offiziellen Stadtplan von 1938 (Bukarest) und einem Parzellierungsplan von 1945 (Eforie Nord). Sie geben annähernd den städtebaulichen Zustand der zwei Orte zur aktiven Zeit GMCs wieder. Die heute in der rumänischen Hauptstadt noch existierenden und lokalisierten Bauten sind einerseits auf einer zeitgenössischen Satellitenaufnahme (um 2000) markiert. Andererseits wird die städtebauliche Einbindung dieser Werke durch vignettenartige Schwarzpläne verdeutlicht, die auf der Grundlage des amtlichen Katasterplans der Stadt Bukarest aus dem Jahr 2000³ fußen. Diese Schwarzpläne sind genordet und im Maßstab 1:2500 wiedergegeben. Ausnahmen werden entsprechend erläutert.

1 Größere Klarheit über GMCs Tätigkeit beim Denkmalschutzamt in den Jahren 1954-1958 werden umfassendere Recherchen im Archiv des Bukarester Denkmalschutzamtes und in den Archiven der Bukowina-Klöster verschaffen. Diese sollen nicht zentralisiert worden sein (persönliche Mitteilung von Frau Prof. Dr. Zamfira Mihail, Bukarest, 24. März 2007). Weitergehende Recherchen in anderen Bukarester Archiven (Archiv des Rathauses; Archive anderer Architektenkollegen GMCs, etwa von Horia Creangă, Henriette Delavrancea-Gibory, Radu Dudescu, V. G. Ștephănescu, Rudolf Fraenkel oder Duiliu Marcu) könnten bestehende Zweifel im Zusammenhang mit Zuschreibungen beseitigen oder zusätzliche Werke zutage fördern.

2 Das einzige öffentliche Archiv, in dem eine Recherche *in situ* möglich gewesen ist, ist das Archiv der Rumänischen Architektenkammer U.A.R. [Uniunea Arhitecților din România]. Den Hinweis verdanke ich Herrn Prof. Dr. em. Peter Derer, Bukarest, U.A.R.-Präsident im Jahr 2005.

3 Archiv UAUIM Bukarest.



WV 1. GMC, Landhaus (1928). Es ist unbekannt, ob es sich um ein Projekt handelt.



WV 2. GMC, unbekanntes Projekt, o. D. (APM).

Grundsätzlich bietet die Werkliste einen Einstieg in die Detailrecherche. Je nach Quellenlage werden einige Objekte detaillierter vorgestellt. Hinweise von Gesprächspartnern und formalästhetische Ähnlichkeiten oder Gemeinsamkeiten mit bekannten Bauten des Architekten ermöglichen es darüber hinaus, einige Objekte GMC zuzuschreiben. Literaturangaben (incl. Fotonachweise) verweisen auf das Literaturverzeichnis in Teil 5.6. Angaben zur Provenienz von Planmaterial beziehen sich entweder auf das Literaturverzeichnis oder verweisen auf das Abkürzungsverzeichnis, in dem die konsultierten Archive genannt werden.

Die Werkliste ist folgendermaßen aufgebaut:

W 1-n Gebäudename

Adresse, „öffentlicher Name“ des Gebäudes (soweit vorhanden),
Entstehungszeitraum

Projektdaten

Bauperren

Erste Erwähnung (in der Fachliteratur)

Weitere Literaturquellen

Fotonachweis

Provenienz von Planmaterial

Fehlen Angaben, sind keine Quellen gefunden worden.

GMC zugeschriebene Objekte sind mit einem Asteriskus* gekennzeichnet.

Werke, die die vorliegende Arbeit zum ersten Mal in der Fachliteratur erwähnt, werden durch ***Kursivdruck*** markiert.

Folgende Kürzel geben die *Projektdaten* an:

Projekttyp

AM Altbaumodernisierung, Instandsetzung, Restaurierung

L Gartenanlage/Landschaftsgestaltung

N Neubau

S Rahmenplan/Stadtentwicklungsplan

U Umbau

Nutzung

B Bürogebäude

EH Einzelhandel

G Gaststättengewerbe: Café, Restaurant.

H Hotel

K Kirche/Kloster

Ö Öffentliches Gebäude/Kino, Museum, kulturelle Nutzung, Verein

T Technisches Bauwerk/Industriebau

W Wohngebäude/Villa

WBG Wohn-, Büro- und Geschäftshaus

Baudenkmal

BD

Zustand

E erhalten

NA nicht ausgeführt

RE renoviert erhalten

TE teilweise oder verändert erhalten

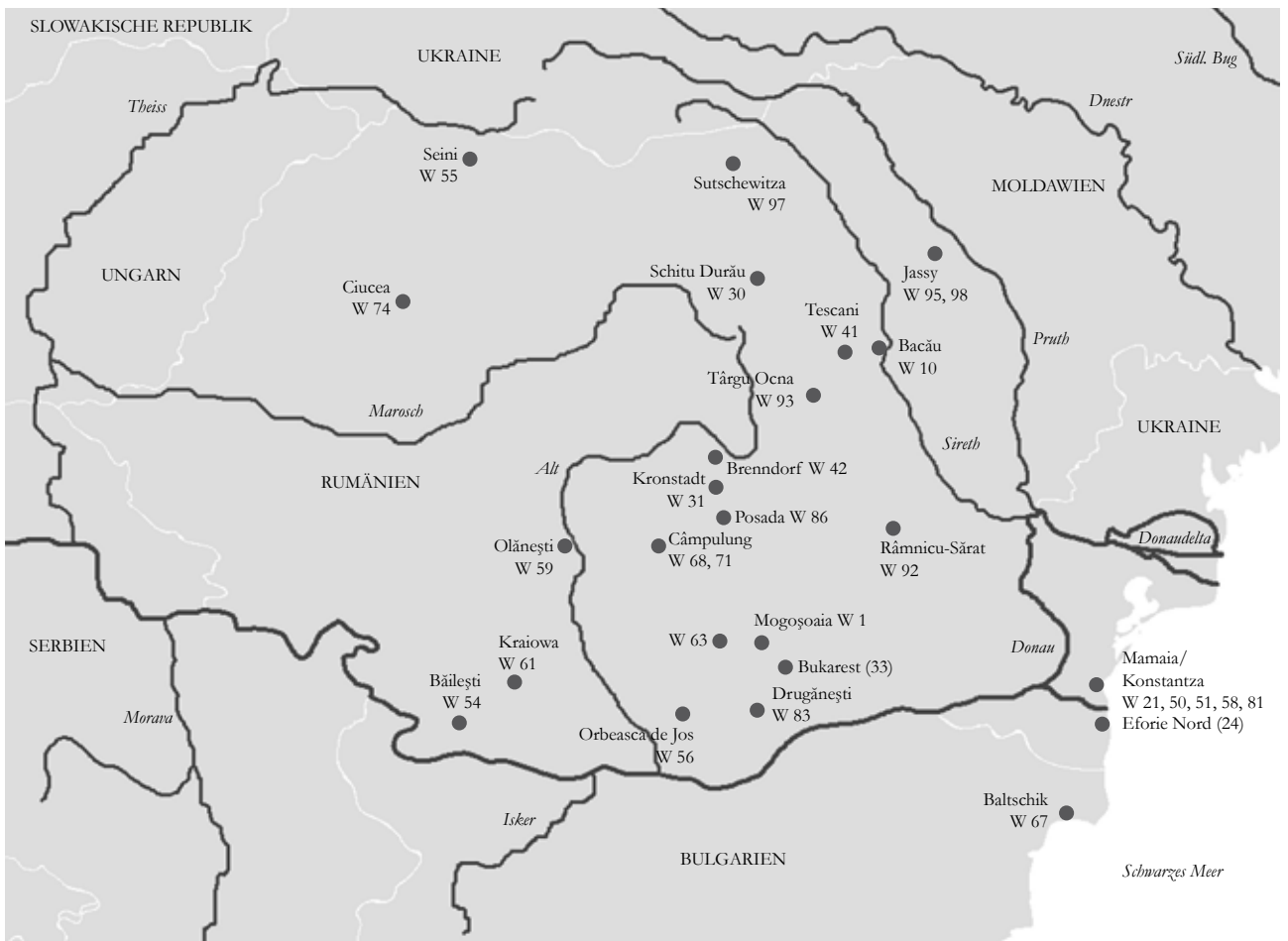
V verwahrlost

Z zerstört

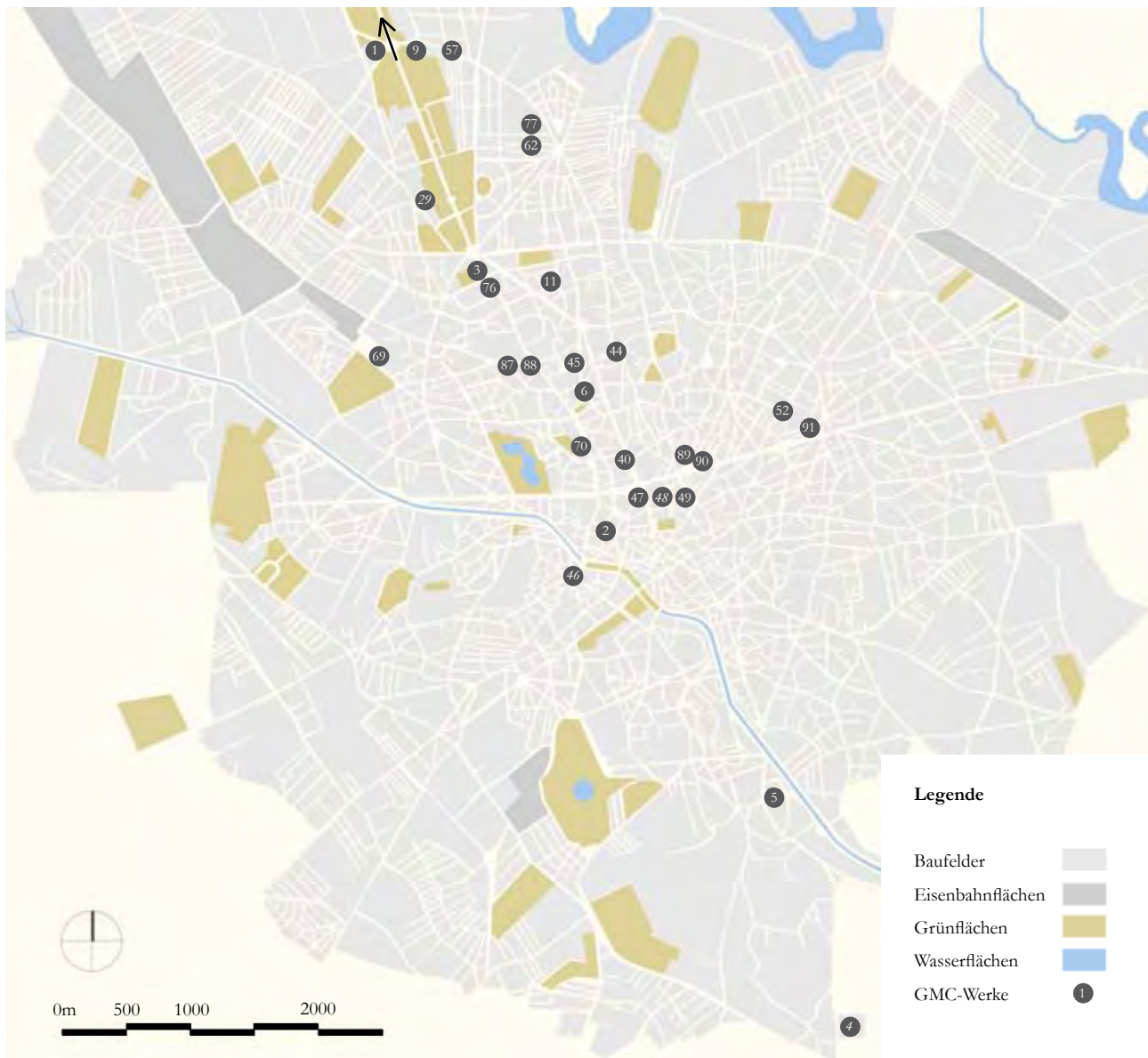
Fehlt eines dieser Kürzel, ist der jeweilige Zustand unbekannt.



WV 3. Topografie der GMC-Werke: Rumänien, Bulgarien, USA.



WV 4. Topografie der GMC-Werke in Rumänien und Bulgarien.



WV 5. GMC-Werktopografie, Bukarest. Die Zahlen, die GMC zugeschriebene Werke kennzeichnen, sind kursiv gesetzt. Schwarzplan mit wichtigsten Grün-, Wasser- und Eisenbahnflächen auf der Grundlage des amtlichen Stadtplanes von 1938.



WV 6. GMC-Werktopografie, Bukarest. GMC-Bauten und GMC zugeschriebene Werke, die nach jetzigem Kenntnisstand (2010) erhalten sind. Die Zahlen, die GMC zugeschriebene Werke kennzeichnen, sind kursiv gesetzt. Zeitgenössische Satellitenaufnahme o. J. [2000].



WV 7. Mogoșoaia. Blick durch das Haupttor auf die Ostfassade mit Söller.

W 1 Mogoșoaia, Palast- und Parkanlage

NW von Bukarest, ca. 12 km bis Bukarest-Stadtmitte
1920-1931.

Projektdaten

AM, L, U/W, Ö/BD/RE.

Instandsetzung/Renovierung/Altbaumodernisierung und Erweiterung der Palast- und Parkanlage vom Mogoșoaia.

Die Anlage entsteht 1698-1702 unter Fürst Constantin Brancovan. Um 1860 wird sie unter Prinz Nikolaus Bibesco teilrenoviert. Vor dem Ersten Weltkrieg schenkt Prinz Georges Valentin Bibesco die Palast- und Parkanlage seiner Frau, Marthe Bibesco, die den venezianischen Architekten Domenico Rupolo mit den Instandsetzungsarbeiten beauftragt. GMC assistiert Rupolo als Praktikant 1912-1914. Projektübernahme durch GMC 1920, Weiterführung und Abschluss der Arbeiten 1931. Wohnsitz der Familie Georges und Marthe Bibesco bis 1946. 1945 verstaatlicht. Seit 1957 Museum und Kulturzentrum. Ab 2000 Instandsetzungsarbeiten durch die Architektin Alexandra Kiliman Juvara.

Bauherren

Ehepaar Prinz Georges Valentin und Prinzessin Marthe Bibesco.

GMC-Texte (einschließlich erster Erwähnung)

GMC, *Mogoșoaia* 1932, S. 209-223.

GMC, *Mogoșoaia*. Radioessay vom 11.05.1942 (unveröffentlicht).

GMC, *Mogoșoaia: un palat, o grădină, un peisaj* 1993, S. 146-160, o. J. [1955]. Provenienz: INMI/FDMI, Dos. Nr. 6499.

Weitere Literaturquellen

Patmore 1939, S. 39.

Ș. Cantacuzino 1999, S. XVII.

Duculescu 2000, Werkliste.

Narcis 2002; ders. 2007, S. 227-233.

Celac/Carabela/Marcu-Lăpădat 2005, S. 159.

Fotonachweis (Auswahl)

AMB/JG London (unveröffentlicht).

Hielscher 1931, S. 82.

Popa 1962, S. 48-78.

Narcis 2007, S. 227-233.

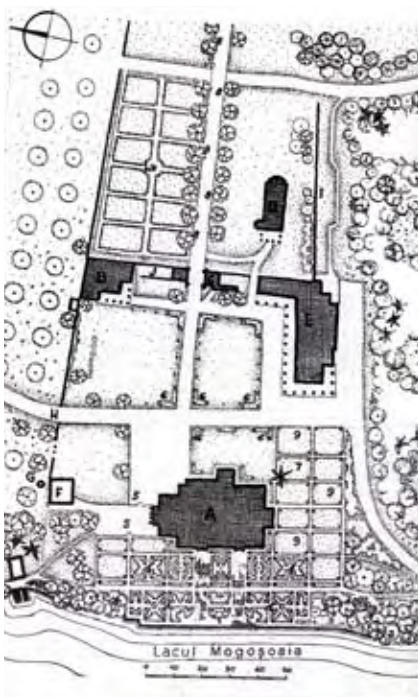
Eigene Fotos.

Provenienz von Planmaterial

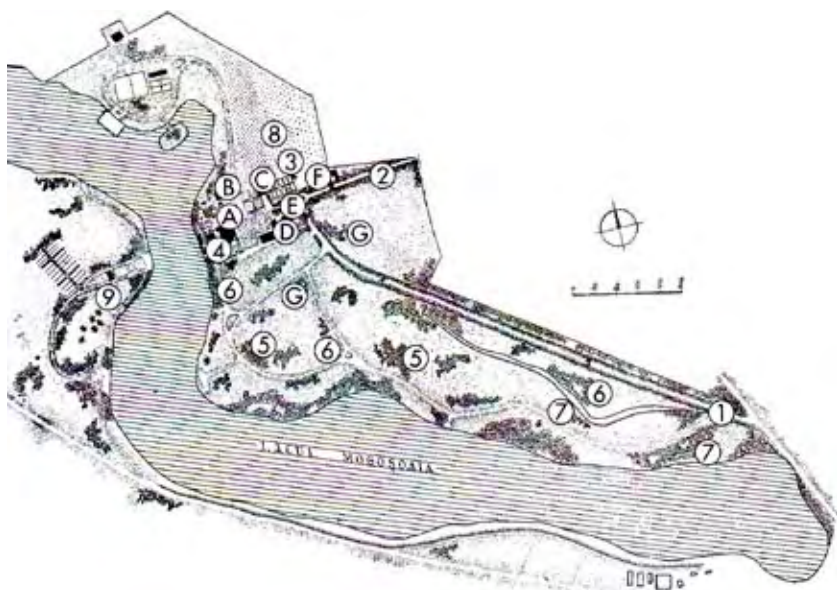
AMB/JG London (unveröffentlicht).

Popa 1962, S. 79, 81, 83, 85.

Narcis 2002, S. 45.



WV 8. Mogoșoaia, Palast- und alte Parkanlage:
A Palais; B Küche; C Eingangsturm; D Kirche;
E Villa Elchingen; F Eiskeller; G Brunnen;
H Streuobstwiese; I Rosengarten.



WV 9. Mogoșoaia, Gesamtanlage:

A Palais; B Eiskeller; C Küche; D Villa Elchingen; E Kirche; F Nebenräume; G Vegetation: 1 Ulmenallee; 2 Kastanienallee; 3 Rosengarten; 4 Terrassen mit Saisonblumenbeeten; 5 große Baumgruppen (Eichen, Kastanien, Ulmen, Ahornbäume); 6 kleine Baumgruppen oder Einzelbäume (Kiefern, Wacholder, Zypressen, Platanen); 7 Trauerweiden, Pappeln, Ulmen; 8 Obstbäume; 9 neuer Garten.



WV 10. Mogoșoaia, Blick vom Söller in den Innenhof mit ehemaliger Küche und Eingangsturm.



WV 11. Mogoșoaia, Marthe Bibesco an der Haupttreppe.



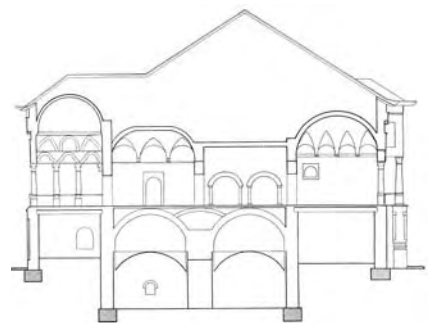
WV 12. Mogoșoaia, Innenhof mit Villa Elchingen.



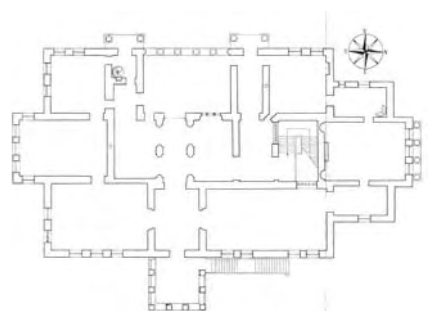
WV 13. Mogoșoaia-Palais, Loggia an der Westfassade.



WV 14. Mogoșoaia-Palais, Westfassade. Aufnahme Kurt Hielscher 1933.



WV 15. Mogoșoaia-Palais, O-W-Querschnitt durch Söller, Saal und Loggia.



WV 16. Mogoșoaia-Palais, Erdgeschoss-Grundriss.



WV 17. Chrissoveloni-Bank, Lageplan.

W 2 Bankhaus Chrissoveloni,
Bukarest, Str. Lipscani Nr. 16/Str. Stavropoleos, 1923-1928.

Projektanten
N/B/RE.

Zusammenarbeit mit August Schmiedigen. Sitz der Chrissoveloni-Bank von 1928-1933. 1948 verstaatlicht. Heute Filiale der Rumänischen Nationalbank. Instandsetzung durch die Architekten Gabriel Tureanu und Constantin Rulea 1996-1998.

Bauherren

Chrissoveloni-Bank S.A.R. [GmbH]. Präsident der Bank Jean Chrissoveloni (1880-1926) von 1920-1926, Nicky Chrissoveloni (1909-1972) von 1936-1948.

Erste Erwähnung

GMC *L'architecture roumaine*, 1927, S. 351-357.

Weitere Literaturquellen (Auswahl)

GMC/Schmiedigen 1929, S. 5-11.

Gr. Ionescu 1938, S. 18.

Patmore 1939, S. 39.

Patruluius 1975 a, S. 58.

Ș. Cantacuzino 1999, S. XIII.

Duculescu 2000, Werkliste.

Kirson 2001.

Celac/Carabela/Marcu-Lăpădat 2005, S. 29.

Fotonachweis

GMC/Schmiedigen 1929, Blatt 7-64; Ș. Petrescu 2004, S. 88; AMLSC; eigene Fotos.

Provenienz von Planmaterial

GMC/Schmiedigen 1929, Blatt 1-6.



WV 18. Chrissoveloni-Bank, Hauptansicht, Str. Lipscani, (alle Aufnahme 1928-1929).



WV 19. Chrissoveloni-Bank, Atrium.



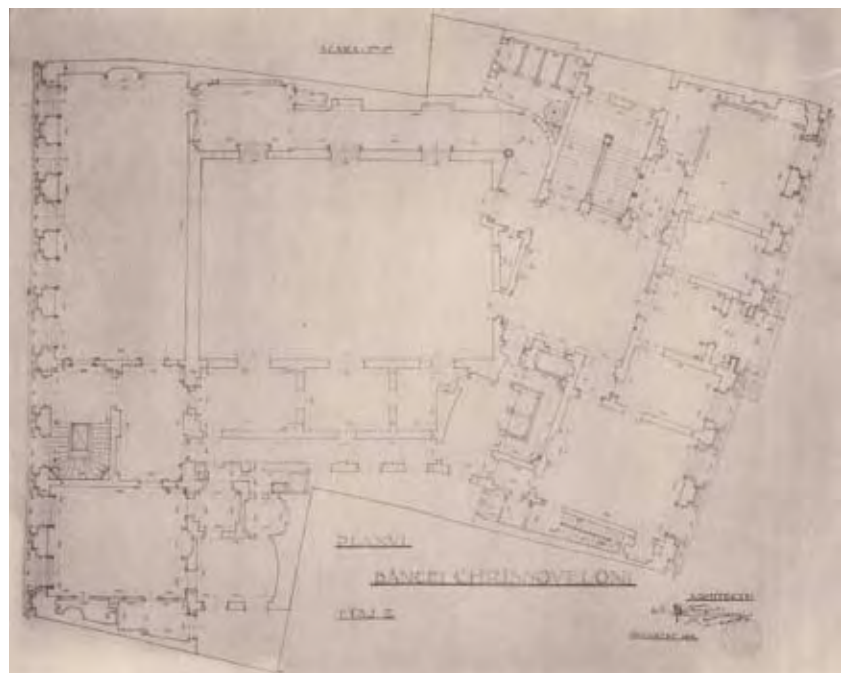
WV 20. Chrissoveloni-Bank, Tresorraum.



WV 21. Chrissoveloni-Bank, Kantine.



WV 22. Chrissoveloni-Bank, Lüfter und Wasserfilter.



WV 23. Chrissoveloni-Bank, Grundriss des 2. OG.

W 3 Polizu-Anwesen/Villa der Königin Elisabeth von Griechenland
Bukarest, Calea Victoriei Nr. 163, ca. 1923-1925, 1928-1929.

Projektdate

L, N, U/ W, B, G/TE.

Zusammenarbeit mit August Schmiedigen.

Villa mit Vorgarten, Cour d'honneur mit Exedra, Garten und Atrium.

Das Anwesen entsteht um 1923-1925 für Marie-Angèle Massart, geborene Polizu, die es 1927 an die Königin Elisabeth von Griechenland verkauft. Elisabeth, Schwester des rumänischen Kronprinzen Karl, des späteren Königs Carol II., lässt das Anwesen von GMC und August Schmiedigen 1928-1929 erweitern. 1937 verkauft sie es dem *Klub der Großindustrie* (dem sog. *Klub der Milliardäre*). Nach der Verstaatlichung (vermutlich 1948) wird es zum Sitz des Journalistenverbandes. Anschließend wird es zum Restaurant umgenutzt (zuerst *Der goldene Apfel* [Mărul de Aur], später unterschiedliche Pächter).

Im Zuge der städtebaulichen Umbauarbeiten, die das kommunistische Regime in den 1980er Jahren durchgeführt hat, sind der Vorgarten und der Eingangspavillon mit der Exedra der Cour d'honneur für den Bau einer Wohnhausscheibe abgerissen worden.

Bauberren

- 1) Jean Chrissoveloni und Marie-Angèle Massart, geborene Polizu.
- 2) Königin Elisabeth von Griechenland.

Erste Erwähnung

Morand 1990 [1935], S. 180-181.

Weitere Literaturquellen

Gr. Ionescu 1938, S. 84-85.

Cicio Pop 1932, S. 137-138; 1938, S. 172.

Crutzesco 1987 [1943], S. 261, Anm. S. 337.

M. Ghyka o. J. [1961] (unveröffentlicht), AMLSC.

Patrulus 1975 a, S. 61; 1982, S. 90.

Duculescu 2000, Werkliste.

Brief von Olympia Zamfirescof an DT, Cannes, 24. März 2008.

Fotonachweis

APM Bukarest (unveröffentlichte Aufnahmen von W. Weiss).

Patrulus 1975 a, S. 61

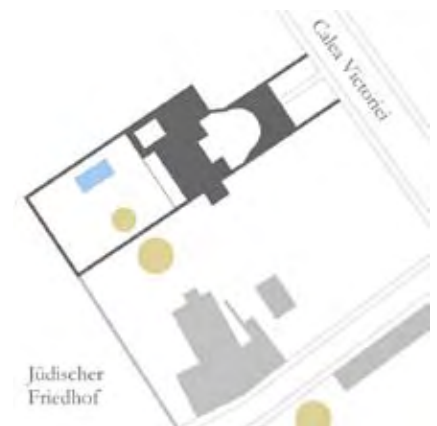
Eigene Fotos.

Provenienz von Planmaterial

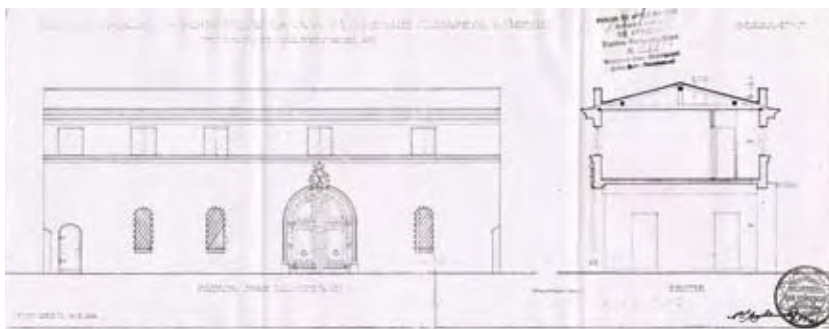
PMB, Findbuch der Technischen Direktion 1927-35/1928, S. 46, Nr. 367 (unveröffentlicht).



WV 24. Villa „Königin Elisabeth“, Lageplan.



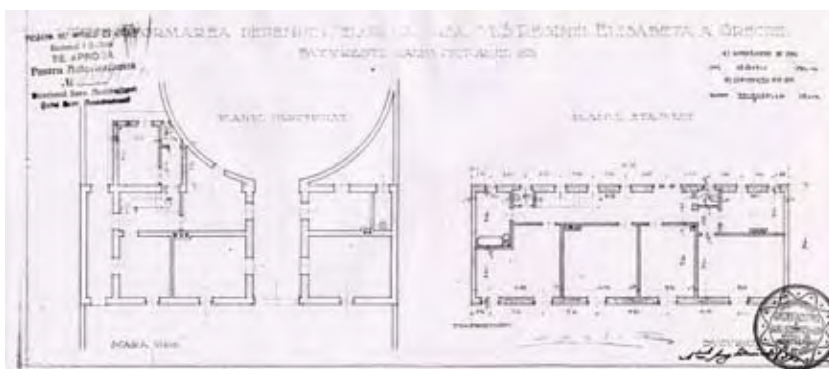
WV 25. Villa „Königin Elisabeth“, Lageplan 1929-1984.



WV 26 Villa „Königin Elisabeth“, Corps-de-Garde-Bau (Calea Victoriei), Ansicht und Querschnitt.



WV 27. Villa „Königin Elisabeth“, Corps-de-Garde-Bau (Calea Victoriei). Aufnahme um 1929.



WV 28. Villa „Königin Elisabeth“, Corps-de-Garde-Bau (Calea Victoriei), Ansicht und Querschnitt.



WV 29. Villa „Königin Elisabeth“, Garten mit Atrium und Wasserbecken. Aufnahme um 1929.



WV 30. Klosterkirche Văcărești, Blick aus dem Naos in den Pronaos auf die Säulen mit spiralförmigem Beschlagwerk. Aufnahme 1930er Jahre.

W 4 Klosterkirche Văcărești*
Bukarest, Calea Văcărești Nr. 391, ca. 1923-1928.

Projektdate

AM/K, Ö/ BD/Z.

Vermutlich Instandsetzung durch GMC. Zerstörung der 1716-1736 entstandenen und 1864 zum Gefängnis umgenutzten Klosteranlage unter Nicolae Ceaușescu von November 1985 bis Januar 1987.

Bauberren

Stadt Bukarest/Denkmalschutzamt.

Erste Erwähnung

Alice Magheru: *G. M. Cantacuzino*. In: Dragu Dimitriu 2006, S. 23.

Fotonachweis (Auswahl; ohne Erwähnung GMCs)

Hielscher 1933, S. 76, 79, 89.

Patmore 1939, S. 60.

Cazacu 2006 b, S. 12.

W 5 „Casa Fraenkel“, Caféhaus und Restaurant Capșa
Bukarest, Calea Văcărești, ca. 1926.

Projektdate

U/G.

Zusammenarbeit mit August Schmiedigen. Innenraumgestaltung einer Filiale des Caféhauses Capșa. Vermutlich zerstört im Rahmen der Abrissarbeiten in den 1980er Jahren.

Bauberren

SAR [GmbH] Capșa/Gregor Capșa.

Erste Erwähnung

Ioniță 2000, S. 162.



WV 31. Jockey-Club, Lageplan.

W 6 Jockey Club
Bukarest, Str. Episcopiei Nr. 9 [Straße des Bischofssitzes], ca. 1927-1929.

Projektdate

N/B, G, Ö/RE.

Zusammenarbeit mit August Schmiedigen. Eröffnung am 26. Oktober 1929. Sitz des Bukarester Jockey Clubs bis 1947. Später Sitz des Bundes Rumänischer Architekten U.A.R. Heute Sitz des neu gegründeten Jockey Clubs und eines Restaurants.

Bauberren

Bukarester Jockey Club.

Erste Erwähnung

Patruluius 1975 a, S. 59.

Weitere Literaturquellen

Patruluius 1982, S. 90.

Duculescu 2000, Werkliste.

Fotonachweis

Eigene Fotos.

Provenienz von Planmaterial

Patruluius 1975 a, S. 59.

AJCB/Arhitect Studio SRL, Architekten C. Buzdun und C. Mares.



WV 32. Jockey-Club, Erdgeschoss-Grundriss



WV 33. Jockey-Club, Ostfassade.

W 7 Eforie, Städtebaulicher Rahmenplan*
Eforie Nord, Schwarzmeerküste, ca. 1927-1929.

Projektanten

L*, S*.

Möglicherweise Zusammenarbeit mit Ion Davidescu.

Neben Hotels, Villen und Freizeitanlagen (befestigte Steilküstenpromenade und Treppen- sowie Rampenanlage zur Erschließung des Strands; an Nordseite baumbestandene Hauptallee – heute Bd. Ovid – senkrecht zur Steilküstenpromenade – heute Bv. Tudor Vladimirescu, Holzpergola an Südseite) dürfte GMC auch den städtebaulichen Rahmenplan für Eforie entworfen haben.

Bauperren

Societatea Anonimă „Tehirghiolul“ [„Tehirghiolul“ GmbH].

Erste Erwähnung

Patmore 1939, S. 40.



WV 34. Eforie Nord, Rekonstruktion des Schwarzplanes mit Hervorhebung von Sonderbausteinen (grau), GMC-Bauten (schwarz) und GMC zugeschriebenen Bauten (dunkelgrau).



WV 35. Hotel Neptun, Foto von der Terrasse der Villa Z. Aufnahme 2008.

W 8 **Hotel Neptun***

Eforie Nord, Anliegerstr. zu Bd. Ovid, ca. 1927-1929.

Projektdaten

N, L/ H/ TE, V.

4-geschossiges Hotel mit Hochparterre und meerseitiger Terrasse. Sockelgeschoss mit Nebenräumen. Kubischer Windfang als Eingang im Hochparterre der Rundturmecke an SO-Seite. Windfang vermutlich nach 1945 abgerissen; 1-geschossiger Anbau (vermutlich Restaurant) an O-Seite über Terrasse, vermutlich nach 1945. 47 Zimmer und 9 Appartements. Außer Betrieb, verwahrlost.

Bauberren

Societatea Anonimă [GmbH] „Techirghiolul“.

Erste Erwähnung ohne Nennung GMCs

ANB/MMSOS, Dos. Nr. 277/1932, Eforia-Tekirghiol-Agigea, Județul Constanța [Kreis Constantza], S. 108 (unveröffentlicht).

Fotonachweis

APM Bukarest (unveröffentlichte Aufnahmen von W. Weiss).

Eigene Fotos.



WV 36. Hotel Neptun, Südostansicht. Aufnahme um 1932.



WV 37. Rundfunkstation Bukarest-Băneasa. Aufnahme um 1929.

W 9 **Sendestation des Rumänischen Rundfunks**

Bukarest, Băneasa-Wald, ca. 1928-1929.

Projektdaten

N/B, T.

Gebäude der ersten Sendestation des Rumänischen Rundfunks mit überregionaler Ausstrahlung. Inbetriebnahme am 1. September 1929.

Bauberren

Rumänische Rundfunkgesellschaft S.R.R.

Erste Erwähnung

Patruluius 1980, S. 153.

Weitere Literaturquellen

Patruluius 1982, 90.

Weitere Literaturquellen ohne Nennung GMCs

Radio-Fonia 1932, Titelblatt.

Cicio Pop 1938, S. 59.

Iordănescu/Georgescu 1986, Bd. 2, S. 157.

Denize 1998 (1.1), S. 312.

Fotonachweis ohne Nennung GMCs

SRR Bukarest.

Cicio Pop 1938, S. 59.

W 10 Rathaus*
Bacău, Moldau
ca. 1929-1931

Projektanten
N/P, Ö.
Vermutlich Zusammenarbeit mit August Schmiedigen.

Bauberrn
Stadt Bacău.

Erste Erwähnung
APM Bukarest (unveröffentlicht).
Persönliche Mitteilung des Architekten Matei Cantacuzino, Brüssel, 27. November 2008.

Provenienz von Planmaterial
APM Bukarest (unveröffentlicht).



WV 38. Rathaus Bacău, Hauptfassade, Präsentationszeichnung.

W 11 Villa Mavrocordato
Bukarest, Str. Fundătura Pietății Nr. 1 (heute: Intrarea Blaj),
ca. 1929-1931.

Projektanten
I, N/W, B/TE.
Villa und Gartenanlage für Prinz Nikolaus Mavrocordato. Um 1945 verstaatlicht.

Bauberrn
Prinz Nikolaus Mavrocordato.

Erste Erwähnung
Patruluius 1975 b, S. 58.

Weitere Literaturquellen
Patruluius 1982, S. 90.
Duculescu 2000, Werkliste.
Celac/Carabela/Marcu-Lăpădat 2005, S. 58.

Fotonachweis
Patruluius 1975 (b), 58.
Celac/Carabela/Marcu-Lăpădat 2005, S. 58.
Eigene Fotos.

Provenienz von Planmaterial
APM Bukarest.
Baugenehmigung 1929. Vgl. PMB, Findbuch der Technischen Direktion 1927-35, 1929, Nr. 169, S. 24.
Pläne scheinen allerdings unauffindbar zu sein.



WV 39. Villa Mavrocordato, Lageplan.



WV 40. Villa Mavrocordato, Südansicht. Aufnahme 2006.



WV 41. Villa Mavrocordato, Entwurf eines Fensterdetails mit Tulpenmotiv (vgl. a. W 77).



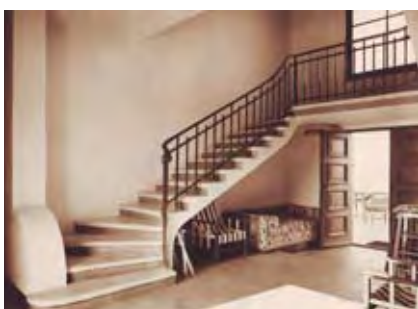
WV 42. Villa Aviana, Eingangsfassade.
Aufnahme um 1934.



WV 43. Villa Aviana, Eingangsfassade.
Aufnahme 2008.



WV 44. Villa Aviana, Meeresfassade.
Aufnahme 2008.



WV 46, 47. Villa Aviana, Innenansichten.
Aufnahmen um 1932.

W 12 Villa Aviana

Eforie Nord, Bd. Tudor Vladimirescu, ca. 1929-1931.

Projektanten

N, L/W/TE.

2-geschossige Villa mit Hochparterre und meerseitiger Terrasse. Sockelgeschoss mit Nebenräumen.

Bauherren

Aristide Blank, Bankier und Dichter. Vorsitzender der Societatea Anonimă „Techirghiolul“.

Erste Erwähnung

GMC in *L'Architecture d'aujourd'hui* 5/1934, S. 60-61.

Weitere Literaturquellen (Auswahl)

Patruluius 1975 a, 59; Machedon/Scoffham 1999, S. 154, 256-259; ANB/MMSOS, Dos. Nr. 277/1932, S. 108 (unveröffentlicht).

Fotonachweis

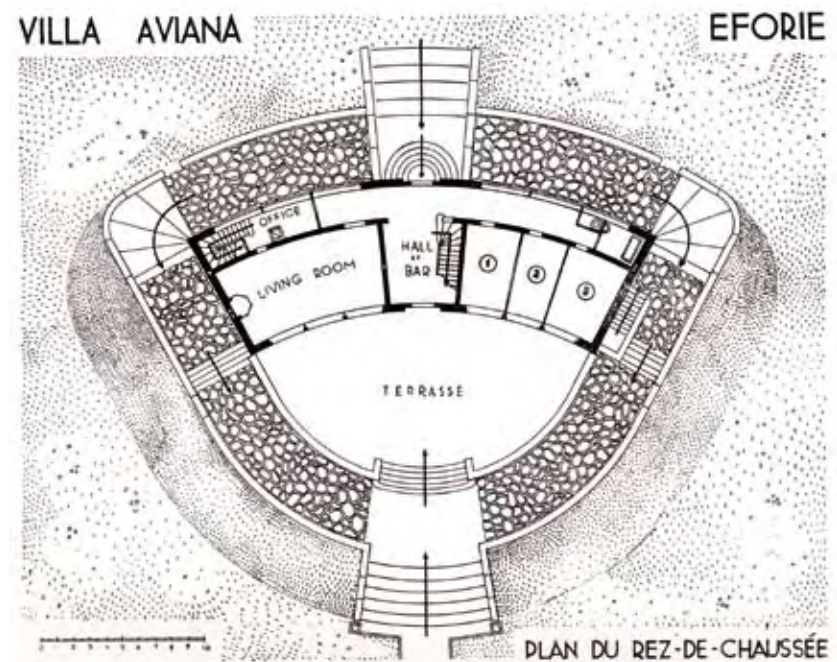
GMC, *L'Architecture d'aujourd'hui* 5/1934, S. 55, 60f.; Radu Patruluius 1975 a, 60; Machedon/Scoffham 1999, 154f., 257f.; APM Bukarest (z.T. unveröffentlichte Aufnahmen von W. Weiss); eigene Fotos.

Provenienz von Planmaterial

GMC, *L'Architecture d'aujourd'hui* 5/1934, S. 60-61.



WV 45. Villa Aviana, Meeresfassade. Aufnahme um 1932.



WV 48. Villa Aviana, Erdgeschoss-Grundriss.

W 13 Villa Lilie [Crinul]
Eforie Nord, Bd. Tudor Vladimirescu, ca. 1929-1931.

Projektanten
N/W/E.

2-geschossige Villa mit 4 WE. Hochparterre und Keller im Sockelgeschoss.
Renovierungsarbeiten im Sommer 2008.

Bauherren

Privatbauherren unbekannt/Societatea Anonimă „Techirghiolul“ [„Techirghiolul“ GmbH]

Erste Erwähnung

Duculescu 2000, Werkliste.

Fotonachweis

ATT London (unveröffentlicht): Auf der rechten Seite einer zeitgenössischen Fotografie, die das Hotel Bellona (W 32) von Süden her zeigt (s. Abb. rechts oben), ist die Villa „Lilie“ zu erkennen. Eigene Fotos.

Provenienz von Planmaterial

Duculescu 2000 (eigene Überarbeitung der Bauaufnahmepläne von Mirela Duculescu).



WV 49. Eforie. Aufnahme 1930er Jahre, Detail mit der Villa „Lilie“ am rechten Bildrand.



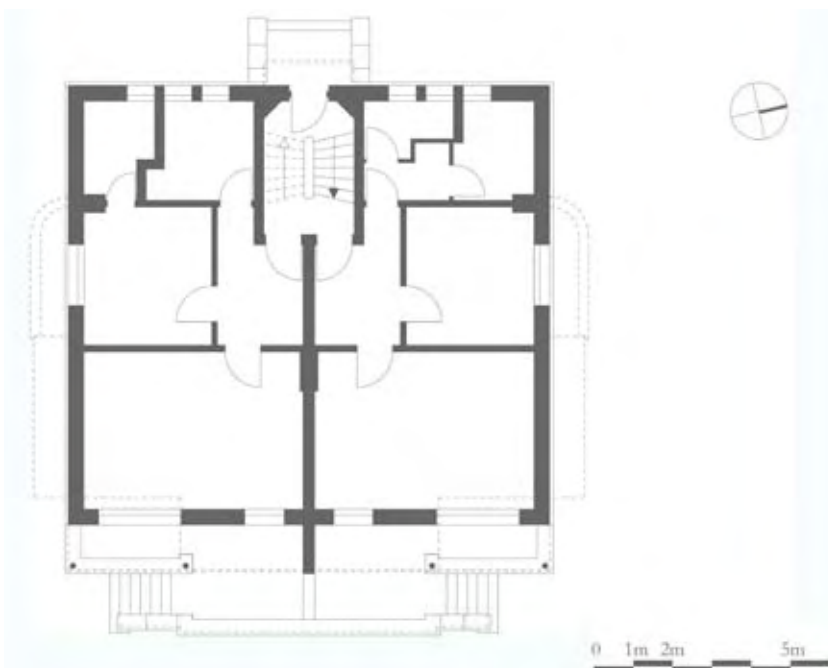
WV 50. Villa „Lilie“, Eingangsfassade. Aufnahme 2008.



WV 51. Villa „Lilie“, Blick von der Steilküstenpromenade. Aufnahme 2007.



WV 52. Villa „Lilie“, Meeresfassade. Aufnahme 2007.



WV 53. Villa „Lilie“, Erdgeschoss-Grundriss.



WV 54. Villa „Lilie“, Meeresseite. Detail.



WV 55. „Turm“-Villa, Ostansicht. Rechts im Bild der Apothekenpavillon – einer von zwei Pavillons (W 26, 27). Aufnahme um 1932.

W 14 *Turm-Villa**

Eforie Nord, Bd. Ovid, ca. 1929-1932.

Projektdaten

N/H, Ö/Z.

2-geschossiger L-Bau mit Eckturm. Hochparterre, Keller im Sockelgeschoss. Meerseitige Terrasse. Vermutlich Eforie-Bahnhof und Restaurant im EG, Pension im OG. Zerstört nach 1945, vermutlich im Rahmen der Verlegung der Bahntrasse und des Ausbaus der Straße an der Steilküste zum Boulevard Tudor Vladimirescu.

Bauberren

Societatea Anonimă „Techirghiolul“ [„Techirghiolul“ GmbH]

Weitere Literaturquellen

ANB/MMSOS, Dos. Nr. 277/1932, S. 108 (unveröffentlicht; keine Erwähnung von Architekten). Der dort verwendete Name „Turm-Villa“ könnte auf W 14 zutreffen.

Fotonachweis

Cicio Pop 1938, S. 370/Abb. 8.

APM Bukarest (unveröffentlichte Aufnahme von W. Weiss).



WV 56. GMC-Bauten, im Vordergrund Villa Violetta. Aufnahme um 1934.

W 15 *Villa Violetta*

Eforie Nord, Bd. Tudor Vladimirescu, ca. 1929-1932.

Projektdaten

N/W/TE.

2- bis 3-geschossige Villa. Meerseitig Terrasse und Balkon. Dachterrasse.

Bauberren

Privatbauherr unbekannt/Societatea Anonimă „Techirghiolul“ [„Techirghiolul“ GmbH]

Erste Erwähnung

GMC in *L'Architecture d'aujourd'hui* 5/1934, S. 57, 61.

Weitere Literaturquellen

GMC *Journal* 1964 [1931, 1932], S. 149, 154, 158.

Patrulius 1975 a, S. 59; 1982, S. 90.

Machedon/Scoffham 1999, S. 154, S. 256-259.

GMC-Brief an Sanda Cantacuzino, 11. August 1955, AMLSC.

Fotonachweis (Auswahl)

GMC *L'Architecture d'aujourd'hui* 5/1934, S. 57.

Opreescu 1935, S. 187.

Machedon/Scoffham 1999, S. 154-156, 257-258.

APM Bukarest (z.T. unveröffentlicht).

ATT London (z.T. unveröffentlicht).

Stiller 2007, S. 33.

Eigene Fotos.



WV 57. Villa Violetta, Südostansicht. Aufnahme 2007.

W 16 *Villa X*

Eforie Nord, Bd. Tudor Vladimirescu, ca. 1929-1932.

Projektdaten

N/W/TE.

2-geschossige Villa. Balkone nach S und N.

Bauberren

Privatbauherr unbekannt/Societatea Anonimă „Techirghiolul“ [„Techirghiolul“ GmbH]

Erste Erwähnung

GMC *L'Architecture d'aujourd'hui* 5/1934, S. 57, 61.

Weitere Literaturquellen

GMC *Journal* 1964 [1932], S. 149, 154, 158.

Patrulius 1975 a, S. 59; 1982, S. 90.

Machedon/Scoffham 1999, S. 154, 256-259.

Fotonachweis (Auswahl)

s. W. 15



WV 58. Villa X, Südostansicht. Aufnahme um 1932.

W 17 Erste Villa „Kulla“
Eforie Nord, Bd. Tudor Vladimirescu, ca. 1929-1932.

Projektdate

N/W/TE.

3-geschossige Villa. Einläufige Außentreppe, meeresseitig Terrasse und Dachterrasse.

Bauberren

Privatbauherren unbekannt/Societatea Anonimă „Techirghiolul“ [„Techirghiolul“ GmbH].

Erste Erwähnung

GMC, *L'Architecture d'aujourd'hui* 5/1934, S. 57, 61.

Weitere Literaturquellen und Fotonachweis

S. W 15.



WV 59. Erste Villa „Kulla“, im Hintergrund Villa X. Blick nach Norden. Aufnahme ca. 1932.

W 18 Zweite Villa „Kulla“ (Villa Don)
Eforie Nord, Bd. Tudor Vladimirescu, ca. 1929-1932.

Bauberr

Eforie-Bürgermeister Don/Societatea Anonimă „Techirghiolul“ [„Techirghiolul“ GmbH].0

Andere Angaben s. W 17.

W 19 Dritte Villa „Kulla“
Eforie Nord, Bd. Tudor Vladimirescu, ca. 1929-1932.

Bauberren

Privatbauherren unbekannt/Societatea Anonimă „Techirghiolul“ [„Techirghiolul“ GmbH].

Andere Angaben s. W. 17.



WV 60. Eforie, Steilküstenpromenade. Blick nach Süden. Rechts sind die Villen „Kulla“ zu erkennen. Aufnahme um 1934.

W 20 Villa Y*
Eforie Nord, Bd. Tudor Vladimirescu, ca. 1929-1932

Projektdate

N, W, Z.

Erste Erwähnung

Persönliche Mitteilung von Ileana Tilea-Troiano, London, 28. November 2008.

Fotonachweis

ATT London.



WV 61. Eforie, nördliche Steilküstenpromenade. Links sind die ersten zwei Villen „Kulla“ zu erkennen, rechts außen die Villa Y, im Vordergrund der Yachtclub von Horia Creangă. Luftbild um 1932.



WV 62. Eforie, Steilküstenpromenade. Ehemalige Villa Don. Aufnahme 2006.



WV 63. Militärcasino, Mamaia, Vogelperspektive.

W 21 Militärcasino

Mamaia, Schwarzmeerküste. ca. 1930-1931.

Projektanten

N, I, P/H, Ö.

Anwesen mit Casino, Hotel, Freilufttheater, Terrassen und Gartenanlage für das Garderegiment „Mihai Viteazul“ [Michael der Tapfere] des Königs Carol II.

Bauperren

Rumänischer Staat und König Carol II.

Erste Erwähnung

APM Bukarest.

Fotonachweis

APM Bukarest.

Provenienz von Planmaterial

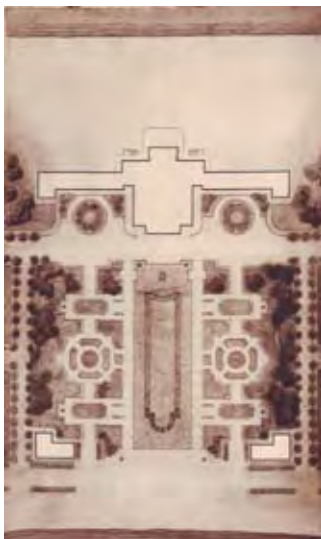
APM Bukarest.



WV 64. Militärcasino, Mamaia, Meeresfassade.



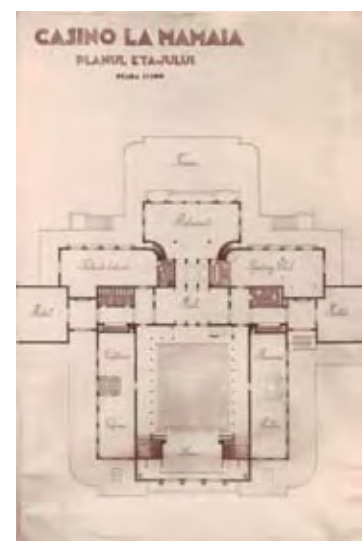
WV 65. Militärcasino, Mamaia, Eingangsfassade.



WV 66. Militärcasino, Mamaia, Lageplan.



WV 67. Militärcasino, Mamaia, Erdgeschoss-Grundriss des Mittelrisalits.



WV 68. Militärcasino, Mamaia, Obergeschoss-Grundriss des Mittelrisalits.

W 22 Villa Tilea-Martaloglu

Eforie Nord, Bd. Tudor Vladimirescu, ca. 1930-1932.

Projektanten

N/W/TE.

2-geschossige Villa, Doppelhaus. Hochparterre, Keller im Sockelgeschoss. Meerseitig Terrasse und Balkon.

Bauherren

Viorel V. Tilea, Politiker und rumänischer Botschafter in Großbritannien in den 1930er Jahren/
Familie Martaloglu.

Erste Erwähnung

Tilea 1998, S. 148 (Hinweis auf das Gebäude ohne Erwähnung des Architekten).

Brief von Marie-Lyse Cantacuzino-Ruhemann, London, 20. September 2008 nach Auskunft von Ileana Tilea-Troiano. Persönliche Mitteilung von Ileana Tilea-Troiano, London, 28. November 2008.

Weitere Literaturquellen ohne Nennung des Architekten

ANB/MMSOS, Dos. Nr. 277/1932, S. 108, Eforia-Tekirghiol-Agigea, Județul Constanța [Kreis Konstantza], S. 108 (unveröffentlicht).

Fotonachweis ohne Nennung des Architekten

Cicio Pop 1940, S. 365.

Tudoran 1970, S. 77 (Steilküste).

Tilea 1998, Abb. gegenüber S. 81.

ATT London (teils unveröffentlicht).



WV 69. Eforie, Villa Tilea-Martaloglu.
Aufnahme 2006.



WV 70. Villa Tilea-Martaloglu, Tanz auf der Terrasse, 1930er Jahre.



WV 71. Villa Tilea-Martaloglu, Meeresansicht. Aufnahme 1932.



WV 72. Villa 8. Aufnahme 2008.

W 23 Villa 8*

Eforie Nord, Bd. Ovid, ca. 1931-1932.

Projektdate

N/W/RE.

1-geschossige Villa an Nordseite der Hauptallee (Bd. Ovid) gegenüber der Villa 8a. Hochparterre, Keller im Sockelgeschoss. Loggia nach Süden. Formalästhetische Verwandtschaft mit Villa 8a.

Bauberren

Privatbauherren, unbekannt/Societatea Anonimă „Techirghiolul“ [„Techirghiolul“ GmbH]?

Fotonachweis

ATT London (unveröffentlicht).

Eigene Fotos.



WV 73. Villa 8a. Aufnahme 2008.

W 24 Villa Nr. 8a (Villa Egreta)

Eforie Nord, Bd. Ovid Nr. 4, ca. 1931-1932.

Projektdate

N/W/TE.

1-geschossige Villa an Südseite der Hauptallee. Hochparterre, Keller im Sockelgeschoss. Loggia nach Osten. Loggia-Eingang umgebaut.

Bauberren

Societatea Anonimă „Techirghiolul“ [„Techirghiolul“ GmbH]

Erste Erwähnung

ANDJC, Archivbestand Rathaus Tekirghiol, Dos. Nr. 49/1932. Hinweis von Gheorghe Vecerdea, Konstantza, E-Mail-Nachricht an D.T. (13. November 2007).

Weitere Literaturquellen ohne Nennung von Architekten

ANB/MMSOS, Dos. Nr. 277/1932, Eforia-Tekirghiol-Agigea, Județul Constanța [Kreis Konstantza], S. 108 (unveröffentlicht).

Ionescu Dunăreanu/Cristescu 1974, S. 21, Stadtplan Eforie-Nord.

Fotonachweis

APM Bukarest (unveröffentlichte Aufnahmen von W. Weiss).

ATT London (unveröffentlicht).

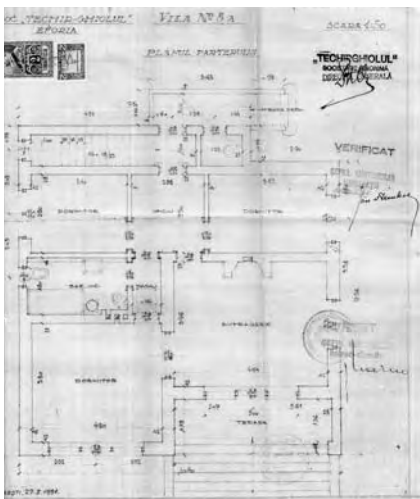
Eigene Fotos.



WV 74. Villa 8a. Aufnahme 2008.

Provenienz von Planmaterial

ANDJC, Archivbestand Rathaus Tekirghiol, Dossier 49/1932: Villa 8a, Ausführungspläne M. 1:50. Auf den Grundrissplänen (EG und UG) ist der Bürostempel GMCs schwach erkennbar.



WV 75. Villa 8a, Erdgeschoss-Grundriss. Baugesuchsplan vom 27. Februar 1931.



WV 76. Villa 8a und Villa 8b. Aufnahme um 1932.

W 25 Villa Nr. 86* (Villa Oița [das Schäflein])
Eforie Nord, Bd. Ovid, ca. 1931-1932.

Projektanten

N/W/TE.

1-geschossige Villa an Südseite der Hauptallee. Hochparterre, Keller im Sockelgeschoss. Eingangsloggia und Balkon nach Osten und Südosten. Renoviert.

Bauperren

Privatbauherren unbekannt/Societatea Anonimă „Techirghiolul“ [„Techirghiolul“ GmbH].

Erste Erwähnung

APM Bukarest; erscheint auf einem Foto südlich des Wohnbaus, der als Villa 8a identifiziert worden ist.

Fotonachweis

APM Bukarest (unveröffentlicht).

ATT London (unveröffentlicht).

Eigene Fotos.



WV 77. Villa 8b, Detail. Aufnahme 2008.

W 26, 27 Zwei Pavillons

Eforie Nord, Bd. Ovid, ca. 1931-1932.

Projektanten

N/EH/Z.

2 nahezu identische einander gegenüberliegende 1-geschossige Pavillons, die die Einmündung der Hauptallee (Bd. Ovid) in die Steilküstenpromenade markieren. Apothekenpavillon an Südseite der Kreuzung mit Portikus an Nordseite. Friseurpavillon an Nordseite der Kreuzung mit Portikus an Südseite. Beide zerstört.

Bauperren

Societatea Anonimă „Techirghiolul“ [„Techirghiolul“ GmbH]

Erste Erwähnung

S. W 24.

Weitere Literaturquellen ohne Nennung von Architekten

S. W 24.

Fotonachweis

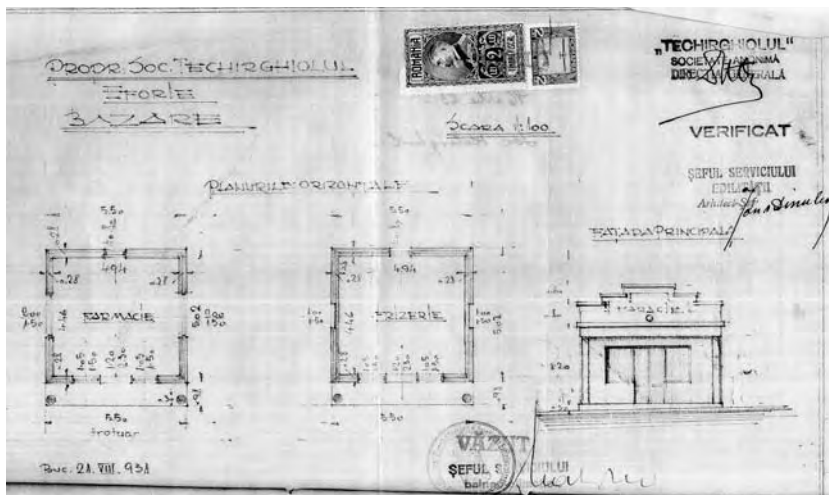
APM Bukarest (unveröffentlicht).

Provenienz von Planmaterial

ANDJC, Archivbestand Rathaus Tekirghiol, Dos. 49/1932: Apothekenkiosk, Baugesuchspläne M. 1:100.



WV 78. Apothekenpavillon, Aufnahme um 1932. Detail aus der Fotografie, die die „Turm“-Villa zeigt (W 14).



WV 79. Zwei Pavillons, Grundrisse und Ansicht. Baugesuchspläne vom 24. August 1931.



WV 80. Sitz der ersten Bukarester Rundfunkstation. Restaurierte Villa, 1930er Jahre.

W 28 Konzertsaal des Rumänischen Rundfunks
Bukarest, Str. General Berthelot Nr. 60, 1931-1932.

Projektdate

AM, N, U/B, T/Z.

Erster Konzertsaal des Rumänischen Rundfunks. Erweiterung und Umbau der Villa, die den Sitz der Rundfunkgesellschaft beherbergt hat. Zerstört im Zweiten Weltkrieg.

Bauberren

Rumänische Rundfunkgesellschaft [Societatea Română de Radiodifuziune/S.R.R].

Erste Erwähnung

Radio-Fonia 1932, S. 19. Hinweis von Frau Dr. Liliana Mușețeanu, Direktorin des Textarchivs des SRR.

Fotonachweis

SRR Bukarest; *Radio-Fonia* 1932, S. 19, Foto W. Weiss.
APM Bukarest.

Provenienz von Planmaterial

PMB Bukarest, Archivbestand Rathaus IV Grün, Dos. Nr. 244/931.



WV 81. Sitz der ersten Bukarester Rundfunkstation. Innenansicht der restaurierten Villa, 1930er Jahre.



WV 82. Konzertsaal der Bukarester Rundfunkstation. Aufnahme um 1932.



WV 83. Rundfunkstation, Bukarest. Erdgeschoss-Grundriss der bestehenden Villa und der Konzertsaal-erweiterung, 1931.

W 29 Villa D. Sturdza*

Bukarest, Str. Col. Ion Ghica Nr. 28-30 (heute: Bd. Mihalache), ca. 1931-1935.

Projektdate

L, N/W, B/TE.

Enteignung durch russische Besatzungstruppen (1947). Noch in staatlichem Besitz.

Bauberrin

Prinzessin Pulcheria und Prinz Demeter Sturdza.

Erste Erwähnung

In seinem Tagebuch erwähnt GMC ein Sturdza-Gebäude, das mit W 29 übereinstimmen könnte:
„J'espère faire quelque chose de bien de la maison D. Sturdza. C'est un magnifique sujet.“

(GMC in *Journal* 1962, S. 93, Eintragung vom 22. November 1931).

Persönliche Mitteilung von Herrn Prof. Alexandru Beldiman, Bukarest, 21. September 2006. Der Familie Sturdza ist der Architekt des Gebäudes unbekannt (persönliche Mitteilung des OAR-Vorsitzenden Șerban Sturdza, 1. November 2008, Bukarest; TN Șerban D. Sturdza, 12. November 2007).

Weitere Literaturquellen (ohne Erwähnung GMCs)

Möglicherweise Patmore 1939, S. 41.

Levant, 16. November 2007 in: *Adevărul* [Die Wahrheit] Nr. 5397; Bukarest, <http://www.adevarul.ro>.

Fotonachweis

ASDS Bukarest/Levant 2007 (s. o.).

Provenienz von Planmaterial (2-geschossiger Anbau: Garage u. Anliegerwohnung, Architekt I. Bozjanu, 1935)

PMB Bukarest, Archivbestand Rathaus I Gelb, Dos. Nr. 125/935, BG 12 N, 24. September 1935.



WV 84. Villa D. Sturdza, Lageplan.



WV 85. Villa D. Sturdza, Hauptansicht mit Garten, Aufnahme 1930er Jahre (Ausschnitt).



WV 86. Villa D. Sturdza, Innenansicht des Salons mit Portrait der Bauherrin, 1930er Jahre.



WV 87. Villa D. Sturdza, Innenansicht der Eingangshalle mit Portrait der Bauherrin.

W 30 Villa Guranda

Schitul Durău, Moldau, Ostkarpaten, am Fuße des Ceahlău-Gebirges, 125 km W von Jassy, ca. 1931-1935.

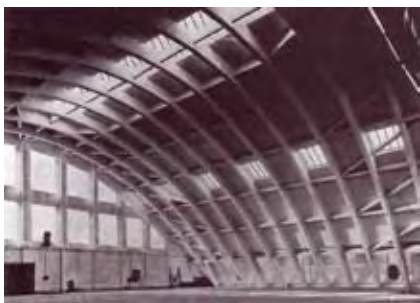
Projektdate

N/W.

Möglicherweise handelt es sich um die Ferienhütte *Mecaresco*, die dem Prinzen D. Sturdza gehört hat (vgl. Cicio Pop 1938, S. 416). Die Villa ist den 1980er Jahren als Ferienhaus genutzt worden.

Erste Erwähnung

Patruluius 1982, S. 90.



WV 88. I.A.R. Flugzeugwerk, Kronstadt, Innenansicht des Hangars, 1930er Jahre.

W 31 I.A.R. Flugzeugwerk

Kronstadt, Siebenbürgen
ca. 1931-1933, 1937-1938.

Projektdate

N/B, T/TE.

Zusammenarbeit mit Octav Doicescu 1937-1938.

1933 plant GMC das erste rumänische Flugzeugwerk (Hangar und Konstruktionshalle). In Zusammenarbeit mit Octav Doicescu wird 1937-1938 die Konstruktionshalle durch eine neue ersetzt und der Fabrikkomplex erweitert. Um 1948 verstaatlicht und zum Traktorenwerk ITB umgenutzt.

Bauberren

I.A.R. (Întreprinderea de Avioane Română) [Rumänisches Flugzeugwerk]

Erste Erwähnung

GMC, *L'Architecture d'aujourd'hui* 5/1934, S. 58-59.

Weitere Literaturquellen

Radu Patruluius 1975 a, S. 59; Patruluius 1980, S. 56.

Curinschi 1981, S. 300.

Machedon/Scoffham 1999, S. 293.

Duculescu 2000, Werkliste.

Stiller 2007, S. 50.

Fotonachweis

L'Architecture d'aujourd'hui 5/1934, 59.

Machedon/Scoffham 1999, 294.

Oprea 2004, S. 10.

Stiller 2007, S. 48.

APM, Bukarest (unveröffentlichte Aufnahmen von W. Weiss).

Eigene Fotos.

Provenienz von Planmaterial

ITB Kronstadt, Bauaufnahme.

UAR/AOD Bukarest, Box 4/C (unveröffentlicht).



WV 89. I.A.R. Flugzeugwerk, Kronstadt, Innenansicht des Hangars, 1930er Jahre.



WV 90. I.A.R. Flugzeugwerk, Kronstadt, Aufnahme W. Weiss, 1930er Jahre.

W 32 Hotel Bellona

Eforie Nord, Bd. Tudor Vladimirescu
ca. 1932-1934.

Projektanten

N, L/H/RE.

Ursprünglich für die *Asociația Mutilaților de Război* [Gesellschaft der Kriegsinvaliden] gebautes Hotel, ab 1934 an eine Privatgesellschaft verpachtet. 72 Zimmer. 2008 renoviert.

Baubarren

Asociația Mutilaților de Război [Gesellschaft der Kriegsinvaliden]

Erste Erwähnung

GMC, *L'Architecture d'aujourd'hui* 5/1934, S. 60-61.

Weitere Literaturquellen (Auswahl)

GMC *Journal* 1964 [1932], S. 149, 154, 158; Brief an Sanda C., 11. August 1955, AMLSC.
ANB/MMSOS, Dos. Nr. 277/1932, Eforia-Tekirghiol-Agigea, Județul Constanța [Kreis Constanța], S. 106-108 (unveröffentlicht; keine Erwähnung von Architekten).
Patrușius 1975 a, S. 59; 1980, S. 65; 1982, S. 90.
Machedon/Scoffham 1999, 154, 256-259.
Duculescu 2000, Werkliste.
Stiller 2007, S. 42.

Fotonachweis (Auswahl)

GMC *L'Architecture d'aujourd'hui* 5/1934, S. 55, S. 60-61.
Tudoran 1970, S. 81 (Luftfoto).
Patrușius 1975 a, S. 60; 1980, S. 116; 1982, S. 89, 90.
Machedon/Scoffham 1999, 154-156, 257-258.
Cazacu 2006 b, S. 110.
Stiller 2007, S. 43.
AGV Konstanța (unveröffentlicht).
APM Bukarest (z.T. unveröffentlicht).
ATT London (z.T. unveröffentlicht).
Eigene Fotos.

Provenienz von Planmaterial

L'Architecture d'aujourd'hui 5/1934, S. 60-61.
ANDJC, Archivbestand Rathaus Tekirghiol, Doss. Nr. 47/1932, Baugesuchspläne M. 1:100.



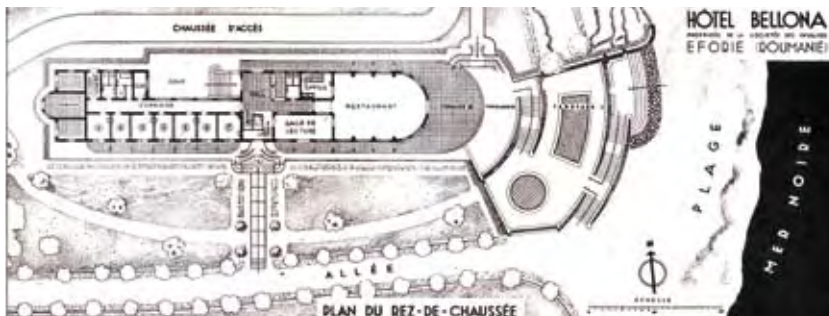
WV 92. Hotel Bellona, Blick von Süden. Aufnahme 1930er Jahre.



WV 91. Hotel Bellona, Ostansicht. Aufnahme 2006.



WV 93. Hotel Bellona. Aufnahme 1930er Jahre.



WV 94. Hotel Bellona, Erdgeschoss-Grundriss



WV 95. Hotel Bellona. Aufnahme 1930er Jahre.



WV 96. Villa Anemone. Aufnahme 2006.

W 33 Villa Anemone*

Eforie Nord, Bd. Tudor Vladimirescu, ca. 1932-1935.

Projektdate

N/W/TE.

2-geschossige Villa. Balkone nach Süden und Osten. Nördliches Nachbargebäude von W 15.

Bauperren

Privatbauherr unbekannt/Societatea Anonimă „Techirghiolul“ [„Techirghiolul“ GmbH]

Fotonachweis

Eigene Fotos.



WV 97. Villa Typ 1a. Aufnahme 2008.

W 34 Villa Typ 1a*

Eforie Nord, Bd. Ovid, ca. 1932-1935.

Projektdate

N/W/E.

2-geschossige Villa an Nordseite der Hauptallee. Hochparterre, Keller im Sockelgeschoss. S-Balkon. Formalästhetische Verwandtschaft u.a. mit Hotel Neptun, Villa Tilea-Martaloglu, Villa 1b und Villa „Hyazinthe“.

Bauperren

Unbekannt/Societatea Anonimă „Techirghiolul“ [„Techirghiolul“ GmbH].

Fotonachweis

Eigene Fotos.



WV 98. Villa Typ 1b. Aufnahme 2008.

W 35 Villa Typ 1b*

Eforie Nord, Anliegerstr. zu Bd. Ovid, ca. 1932-1935.

Projektdate

N/W/RE.

2-geschossige Villa an Nordseite der Hauptallee. Hochparterre, Keller im Sockelgeschoss. Balkon nach Osten. Formalästhetische Verwandtschaft mit Hotel Neptun, Villa Tilea-Martaloglu, Villa 1a und Villa „Hyazinthe“.

Bauperren

Unbekannt/Societatea Anonimă „Techirghiolul“ [„Techirghiolul“ GmbH].

Fotonachweis

Eigene Fotos.



WV 99. Villa Hyazinthe. Aufnahme 2008.

W 36 Villa Hyazinthe* (Zambila)

Eforie Nord, Bd. Tudor Vladimirescu, ca. 1932-1935.

Projektdate

N/W/E, V.

2-geschossige Villa an Steilküstenpromenade. Hochparterre, Keller im Sockelgeschoss. Balkon nach Osten, meerseitige Terrasse. Formalästhetische Verwandtschaft mit Hotel Neptun, Villa Tilea-Martaloglu, Villa 1a und Villa 1b.

Bauperren

Unbekannt/Societatea Anonimă „Techirghiolul“ [„Techirghiolul“ GmbH]

Fotonachweis

Eigene Fotos.



WV 100. Villa Hyazinthe. Aufnahme 2008.



WV 101. Villa Hyazinthe. Aufnahme 2008.

W 37 *Blaue Villa* [Villa Albastră]
Eforie Nord, Bd. Ovid, ca. 1932-1935.

Projektdate

N/W/TE, V.

2-geschossige Villa an Nordseite der Hauptallee. Vermutlich Doppelhaus, Hochparterre, Balkon nach Osten, Dachterrasse. Außer Betrieb, verwahrlost. Geländer der Eingangstreppe zerstört.

Bauherren

Frau Tilea-Russo, Großmutter von Ileana-Tilea-Trioiano.

Erste Erwähnung

Brief von Marie-Lyse Cantacuzino-Ruhemann, London, 20. September 2008 nach Auskunft von Ileana Tilea-Troiano. Persönliche Mitteilung von Ileana Tilea-Troiano, London, 28. November 2008.

Der Villenname soll auf die in Blautönen gestaltete Innenarchitektur zurückgehen.

Weitere Literaturquellen

Cicio Pop 1940, S. 365 (Hinweis auf „Blaue“ Villa ohne Angabe des Architekten).

Fotonachweis

Eigene Fotos.



WV 102. Blaue Villa, Ansicht von Südosten. Aufnahme 2008.



WV 103. Blaue Villa, Südansicht. Aufnahme 2008.



WV 104. Blaue Villa, Südostecke. Aufnahme 2006.



WV 105. Blaue Villa, Eingang (zerstört). Aufnahme 2006.



WV 106. Villa Flora, Südwestecke.
Aufnahme 2008.



WV 107. Villa Flora, Südostecke. Aufnahme 2008.



WV 108. Villa Flora, Westansicht.
Aufnahme 2008.



WV 109. Villa Flora, Terrasse mit Treppe hin zur
Villa Z. Aufnahme 2006.

W 38 Villa Flora
Eforie Nord, Bd. Ovid
ca. 1932-1935.

Projektdaten

N/EH, W/E, V.

2-geschossige Villa an Nordseite der Hauptallee. Hochparterre, Keller im Sockelgeschoss. Balkone nach Süden, Südwesten, Westen. Dachterrasse. 12 Zimmer. Außer Betrieb, verwahrlost.

Bauherren

Frau Tilea-Russo, Mutter von Viorel Tilea.

Erste Erwähnung

Brief von Marie-Lyse Cantacuzino-Ruhemann, London, 20. September 2008 nach Auskunft von Ileana Tilea-Troiano. Persönliche Mitteilung von Ileana Tilea-Troiano, London, 28. November 2008.

Weitere Literaturquellen

Cicio Pop 1940, S. 365 (Hinweis auf Villa Flora ohne Angabe des Architekten).

Ionescu Dunăreanu/Cristescu 1974, S. 21, Stadtplan Eforie-Nord (Hinweis auf Villa Flora ohne Angabe des Architekten).

Fotonachweis

Eigene Fotos.



WV 110. Villa Flora. Aufnahme 2008.

W 39 Villa Z*
Eforie Nord, Bd. Ovid
ca. 1932-1935.

Projektdate

N/W/E, V.

2-geschossige Villa an Nordseite der Hauptallee. Zurückgesetzter niedrigerer Nebenkörper an Nordwestseite. Hauptbaukörper mit Hochparterre, z.T. Keller im Sockelgeschoss. Balkon nach Osten. Vermutlich Dachterrasse. Außer Betrieb, verwahrlost.

Formalästhetische Verwandtschaft mit der „Turm“-Villa (W 14).

Bauberren

Unbekannt/Societatea Anonimă „Techirghioul“ [„Techirghioul“ GmbH].

Fotonachweis

Eigene Fotos.



WV 111. Villa Z, Südansicht. Aufnahme 2006.



WV 112. Villa Z, Ansicht von Südwesten. Aufnahme 2008.



WV 113. Villa Z, Ansicht von Nordosten. Aufnahme 2006.



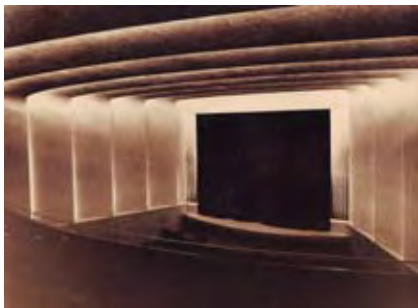
WV 114. Villa Z, Ostansicht. Aufnahme 2008.



WV 115. Villa Z, Rekonstruktion des Erdgeschoss-Grundrisses.



WV 116. Carlton-Hochhaus, Lageplan.



WV 117. Carlton-Kino im Carlton-Hochhaus. Aufnahme um 1936.

W 40 Bragadiru-Callimachi-Hochhaus

Carlton-Hochhaus

Bukarest, Bd. Brătianu Ecke Str. Regală, ca. 1932-1936.

Projektdaten

N/B, Ö, W/Z.

Zusammenarbeit mit Vasile Arion. Bauingenieur D. Mavrodin. Bauunternehmer Fa. Gebr. K. (Karl) & L. (Leopold) Schindl. Planungsphase ca. 1932-1935 (vermutlich mit Unterbrechungen), Bauphase 1935-1936. Beim Erdbeben vom 9./10. November 1940 eingestürzt. Ehemaliger Sitz des Rumänischen Ärzterverbandes und des Carlton-Kinos.

Bauberren

Familien Bragadiru und Callimachi.

Erste Erwähnung

Curentul 1940, S. 1.

Weitere Literaturquellen

Beleş 1941, S. 1172-1182.

Sieberg 1941, 32-33, 76-77.

Patruluius 1975 b, S. 54-55.

Prager 1979, S. 451-453.

Marcu 1993, S. 8.

Machedon/Scoffham 1999, S. 177, 179.

Duculescu 2000, Werkliste.

Pelin 2005, S. 60-63.

Fotonachweis

Sacheverell Sitwell 1938, gegenüber S. 61.

Sieberg 1941, S. 33.

Willy Prager 1942, S. 116-117.

APM Bukarest (unveröffentlicht).

N. Ionescu 2004, S. 84, 87.

Stiller 2007, S. 36-37.

Provenienz von Planmaterial

APM Bukarest.



WV 118. GMC, Carlton-Hochhaus, Präsentationszeichnung.



WV 119. Carlton-Hochhaus, Ansicht von Osten. Aufnahme Willy Prager um 1940.

W 41 Kirche in Tescani

Tescani (Tețcani), Kreis Neamtz, Ostkarpaten, 20 km SW von Bacău, ca. 1932-1940.

Projektdaten

N/K.

Bauberren

Unbekannt. Vermutlich Grundstücksbesitzer in Tescani (darunter Maria Cantacuzino-Enesco und Alice Sturdza).

Erste Erwähnung

GMC-Brief an Sanda Cantacuzino, 8. April 1940, AMLSC.

Erste Erwähnung in der Fachliteratur

Patrulius 1975 a, S. 59.

Weitere Literaturquellen

Duculescu 2000, Werkliste.

W 42 Station der rumänischen Rundfunkgesellschaft SRR

Brenndorf/Siebenbürgen, ca. 15 km. N von Kronstadt, 1933-1935.

Projektdaten

N, L/B, W/E.

Erste Sendestation des rumänischen Rundfunks mit landesweiter Ausstrahlung. Zusammenarbeit mit Gh. Trifu. GMC hat die künstlerische Oberleitung, entwickelt die städtebauliche und freiräumliche Komposition und entwirft die drei Wohnbauten (Nr. 1, 2, 3). Gh. Trifu plant die zwei technischen Bauwerke (4, 5).

Bauberren

Rumänische Rundfunkgesellschaft S.R.R.

Erste Erwähnung

GMC Radiovortrag vom 16. Oktober 1934, SRR Bukarest.

Weitere Literaturquellen (Auswahl)

SRR, Dos. Nr. 23/1933, Dos. 33/1933.

Patrulius 1980, S. 153; 1982, S. 90.

Iordănescu/Georgescu 1986 (2), S. 157.

Denize 1998, S. 313.

Duculescu 2000, Werkliste.

Fotonachweis (Auswahl)

SRR Bukarest.

Gr. Ionescu 1943, Tafel 18, Abb. 30.

Google Earth

Eigene Fotos.



WV 122. Rundfunkstation Brenndorf, Rekonstruktion des Lageplans.



WV 120. Gh. Trifu, Sendezentrale der Rundfunkstation Brenndorf (4). Aufnahme 2006.



WV 121. GMC, Rundfunkstation Brenndorf, Villa (3). Aufnahme 2006.



WV 123. GMC, Rundfunkstation Brenndorf, Mechaniker-Wohnhaus (2). Aufnahme 2006.

W 43 Stadtentwicklungsplan Bukarests

21. Februar 1934-1. November 1934.

Projektanten

S. Zusammenarbeit mit den Architekten Roger Bolomey und Duiliu Marcu, dem Stadtplaner Ion Davidescu und dem Ingenieur Teodor Rădulescu. GMC stellt die Pläne für die technische Infrastruktur fertig und beteiligt sich an der Ausarbeitung des Erläuterungstextes (72 Seiten).

Bauperren/Auftraggeber

Stadt Bukarest, Bürgermeister a. D. Dem Dobrescu und Bürgermeister Al. Donescu.

Erste Erwähnung in der Fachliteratur

Bolomey/Cantacuzino/Davidescu/Marcu/Rădulescu 1935.

Weitere Literaturquellen (Auswahl)

GMC 1934 in: *Revista Fundațiilor Regale*, I, Nr. 12, 1. Dez., S. 580-591; GMC 1935, Radiovortrag vom 20. Mai; GMC 1935 in: *Revista Fundațiilor Regale*, II, Nr. 10, 1. Oktober, S. 210.

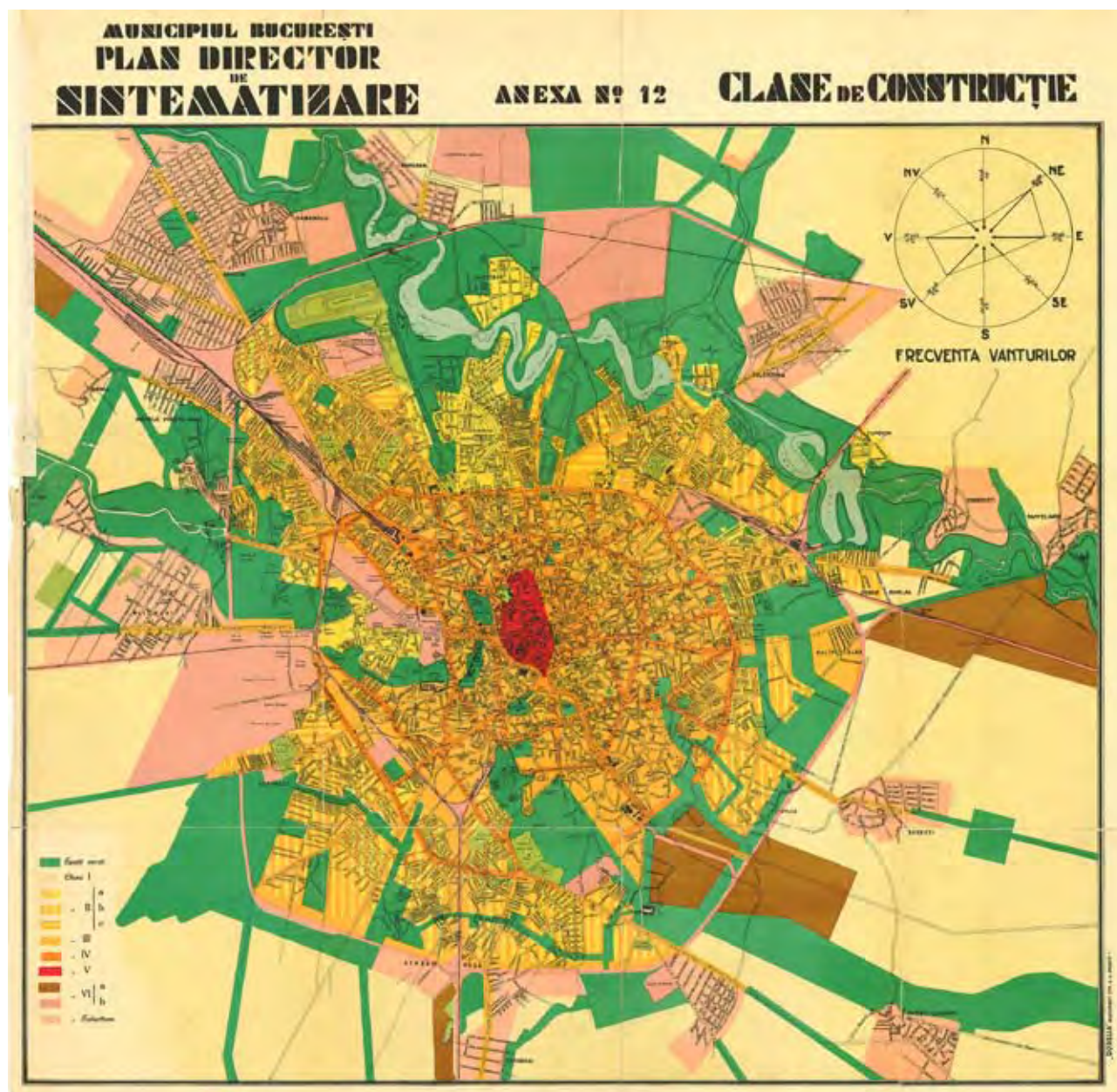
Patrușiu 1975 a, S. 59.

Machedon/Scoffham 1999, S. 75-100, 328.

Provenienz von Planmaterial

PMB Bukarest.

Machedon/Scoffham 1999, S. 85-86, 90.



WV 124. Stadtentwicklungsplan Bukarests, Anhang Nr. 12, Flächennutzungsplan.

W 44 **Appartementgebäude Bragadiru,**
Bukarest, Str. Dionisie Lupu 65 Ecke Al. Lahovary-Platz,
ca. 1934-1935.

Projektanten

N/B, W/TE. Zusammenarbeit mit Vasile Arion.

Bauperren

D. D. Bragadiru, Brauereibesitzer.

Erste Erwähnung

Patruius 1975 a, S. 59, 61.

Weitere Literaturquellen

Machedon/Scoffham 1999, S. 205.

Duculescu 2000, Werkliste.

Celac/Carabela/Marcu-Lăpădat 2005, S. 61.

Fotonachweis

Machedon/Scoffham 1999, S. 203, 210.

Dr. Marius Voica, Bukarest.

Eigene Fotos.

Provenienz von Planmaterial

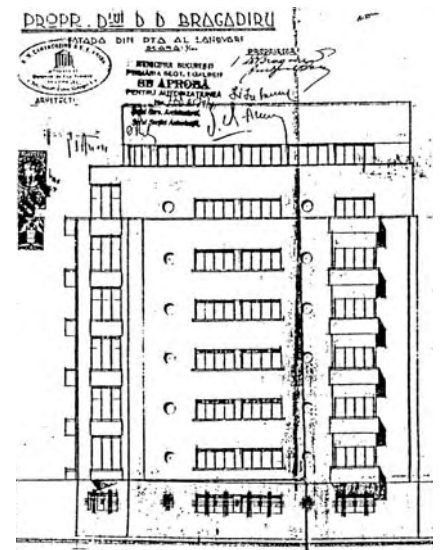
PMB Bukarest, Bestand Rathaus I Gelb 1930-1935, Architekturdirektion, 1934, Nr. 235, S. 14. Plan-
ordner scheinbar nicht vorhanden, Kopien im Archiv ALM Bukarest.



WV 125. Appartementgebäude Bragadiru,
Lageplan.



WV 126. Appartementgebäude Bragadiru am Lahovaryplatz. Aufnahme 2008.



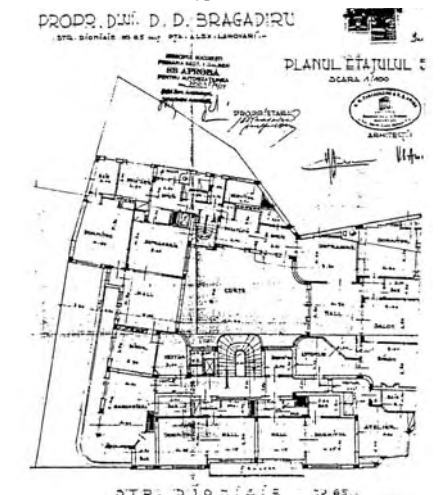
WV 127. Appartementgebäude Bragadiru,
Ansicht zum Lahovaryplatz.



WV 128. Appartementgebäude Bragadiru, Südostecke.
Aufnahme 1990er Jahre.



WV 129. Appartementgebäude Bra-
gadiru, Eingang. Aufnahme 2008.



WV 130. Appartementgebäude Bragadiru,
Grundriss 5. OG.



WV 131. Appartementgebäude Kretzulesco, Lageplan.

W 45 Appartementgebäude Kretzulesco
Bukarest, Amzeiplatz 11-15, ca. 1934-1935.

Projektanten
N/WBG/TE.
Zusammenarbeit mit Vasile Arion.

Bauherren
Emmanuel Kretzulesco.

Erste Erwähnung
Patruluius 1975 a, S. 59, 61.

Weitere Literaturquellen
Machedon/Scoffham 1999, S. 203.
Duculescu 2000, Werkliste.
Castello Branco dos Santos/Georgescu/Levy 2001, S. 40-41.
Celac/Carabela/Marcu-Lăpădat 2005, S. 60.

Fotonachweis
Machedon/Scoffham 1999, S. 203.
Castello Branco dos Santos/Georgescu 2001, S. 41.
Dr. Marius Voica, Bukarest.
Eigene Fotos.

Provenienz von Planmaterial
PMB Bukarest, Bestand Rathaus I Gelb 1930-1935, Architekturdirektion, 1934, Nr. 518 A, S. 31.
BG 32A7681/1934; Castello Branco dos Santos/Georgescu/Levy 2001, S. 40.



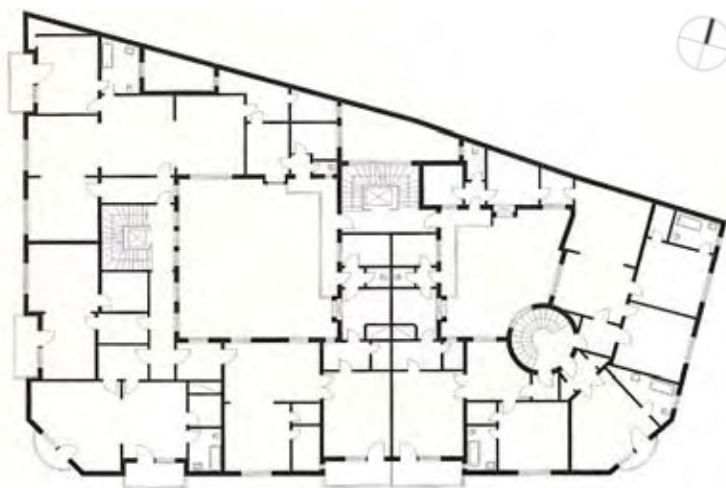
WV 132. Appartementgebäude Kretzulesco, Gebäudeecke nach Osten. Aufnahme 2008.



WV 133. Appartementgebäude Kretzulesco, Südostecke. Aufnahme 2009.



WV 134. Appartementgebäude Kretzulesco, Treppenhaus. Aufnahme 2009.



WV 135. Appartementgebäude Kretzulesco, Regelgeschoss-Grundriss.

W 46 *Appartementgebäude**,
Bukarest, Str. Vânători [Jägerstr.] Nr. 1 und Nr. 1bis,
ca. 1934-1935.

Projektanten

N/B, W/TE.

Formalästhetische Gemeinsamkeiten mit den Gebäuden Bragadiru (W 44), Kretzulesco (W 45), dem Carlton-Hochhaus (W 40) und der Soutzo-Warenbörse (W 48).

Fotonachweis

Leahu 1995, S. 21, S. 37, S. 38, S. 39, S. 87 (ohne Erwähnung von Architekten).

Armin Kley, Berlin: *«Bukarest»*. *Stadtbaureise* Nr. 131, Berlin 1996, S. 2043 (ohne Erwähnung von Architekten).

Dr. Marius Voica, Bukarest.

Eigene Fotos.



WV 136. Appartementgebäude Str. Vânători, Lageplan.



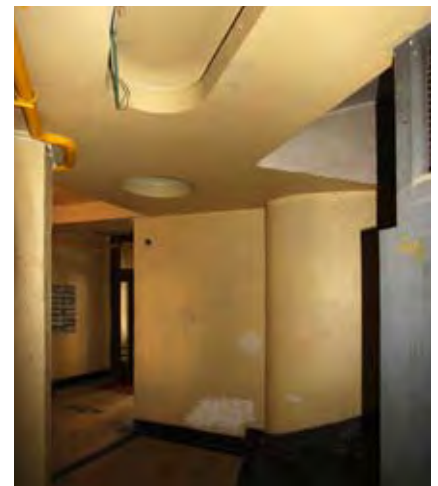
WV 137. Appartementgebäude Str. Vânători 1 und 1bis. Aufnahme Armin Kley/Berlin, 1996.



WV 138. Appartementgebäude Str. Vânători 1bis, Aufnahme 2009.



WV 139. Appartementgebäude Str. Vânători 1, Ecke am Platz der Vereinten Nationen. Aufnahme 2008.



WV 140. Appartementgebäude Str. Vânători 1bis, Treppenhaus. Aufnahme 2009.



WV 141. Industrie- und Kreditanstalt Soutzo, Lageplan M 1:5000.

W 47 Büro- und Geschäftshaus der Industriekreditanstalt
1. Soutzo-Gebäude, Bukarest, Piața Universității (Universitätsplatz), 1934-1935.

Projektanten
N/B/BD/VE.

Bauperren
Rumänische Industriekreditanstalt.

Erste Erwähnung
Arhitectura 1/1941, S. 199.

Weitere Literaturquellen (Auswahl)
Patruluius 1975 b, S. 55.
Anghelescu 1977, S. 508.
Ș. Cantacuzino 1999, S. XIII.
Celac/Carabela/Marcu-Lăpădat 2005, S. 33.

Fotonachweis
Cimpoeru/Ionescu/Nicula/Scraba (CD) 2000.
Nicolae Ș. Noica 2006, S. 267.
Eigene Fotos.

Provenienz von Planmaterial
N. S. Noica 2006, S. 267.
Institutul de proiectare *Carpați* [Planungsinstitut *Karpaten*], Architekt V. Popa 1998.



WV 142. Industrie- und Kreditanstalt Soutzo. Aufnahme 2008.



WV 143. Industrie- und Kreditanstalt Soutzo. Aufnahme Ende der 1930er Jahre.



WV 144. Industrie- und Kreditanstalt Soutzo, Präsentationsmodell aus Holz. Aufnahme W. Weiss um 1934.

W 48 Wohn- und Geschäftshaus Soutzo*
 2. Soutzo-Gebäude: *Soutzo-Palace*
 Bukarest, Str. Ion Ghica (heute: Str. Ion Nistor),
 ca. 1934-1936.

Projektdate
 N/EH, W/Z.
 240 WE. Zerstört im Erdbeben von 1977.

Bauberrn
 Unbekannt; möglicherweise Prinz Demeter Soutzo.

Erste Erwähnung in der Fachliteratur
 Noch nicht identifizierte Publikation, vermutlich vor 1947 erschienen (Kopie in AMLSC, London).

Provenienz von Planmaterial
 S. o.



WV 145. Wohn- und Geschäftshaus Soutzo, Lageplan 1:5000.

W 49 Wohn-, Büro- und Geschäftshaus Soutzo
 3. Soutzo-Gebäude: *Continental-Gebäude*
 Bukarest, Str. Ion Ghica (heute: Str. Toma Caragiu),
 ca. 1934-1936.

Projektdate
 N/WBG, Ö/Z.
 Sitz der Waren- und Getreidebörse von ca. 1936 bis 1947. Im UG Theater mit Bar, in den OGs Wohnungen. Zerstört vom Erdbeben 1977.

Bauberrn
 Rumänische Waren- und Getreidebörse.

Erste Erwähnung
 Constantin 1986, S. 65.

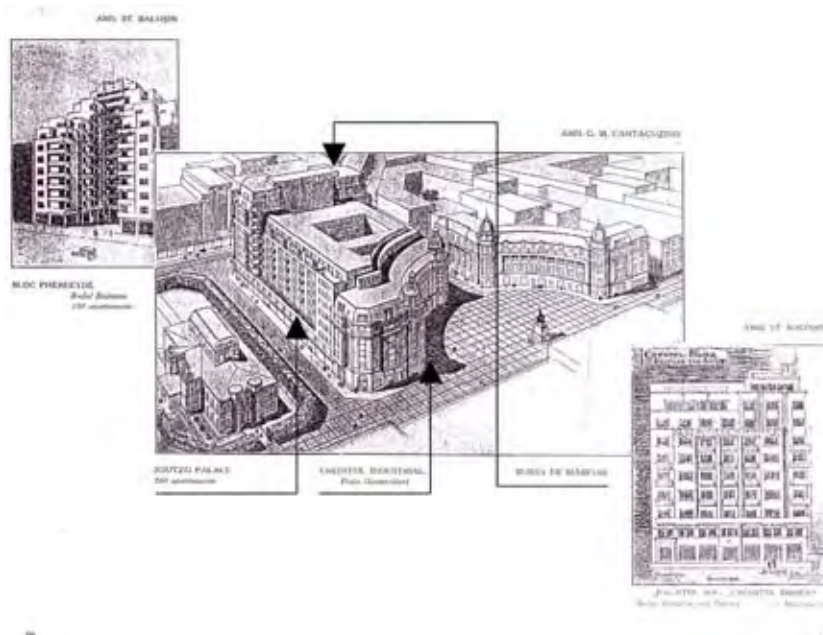
Weitere Literaturquellen
 Machedon/Scoffham 1999, S. 364.
 Duculescu 2000, Werkliste.

Fotonachweis
 APM Bukarest.
 Merian/Astrid von Lutitz 1966, S. 5.
 CLADRA Architects, Bukarest.

Provenienz von Planmaterial
 APM Bukarest.



WV 146. Wohn-, Büro- und Geschäftshaus Soutzo, Lageplan 1:5000.



WV 147. Doppelseite aus einer unbekanntenen Publikation über rumänische Architektur mit einer Skizze der 3 Soutzo-Bauten, als deren Architekt GMC genannt wird (AMLSC). Hinweispeile von D. T.



WV 148. Wohn-, Büro- und Geschäftshaus Soutzo. Aufnahme 1960er Jahre.



WV 149. Bootshaus, Mamaia, Lageplanausschnitt 1938, o. M.

W 50 Bootsbaus* [Casa Bărcilor]
Mamaia, Schwarzmeerküste
O-Ufer des Siutghiolsees gegenüber des Casinogebäudes (W 51), ca. 1934-1936.

Projektdaten

N/G, Ö/Z.

Möglicherweise Zusammenarbeit mit Radu Dudescu und dem Bauamtsleiter von Konstantza, dem Architekten Gospodin. Formalästhetische Gemeinsamkeiten mit Hotel Bellona (W 32).
1960 zerstört.

Bauberrren

Stadt Konstantza, Rettungsschwimmergesellschaft *Salvamar*.

Erste Erwähnung

Persönliche Mitteilung von Gheorghe Vecerdea und Dan Corneliu, Konstantza, 11. September 2006.
Schriftliche Mitteilungen von Gheorghe Vecerdea, Konstantza (Email-Nachricht vom 30. Mai 2007; Brief vom 25. September 2008).

Weitere Literaturquelle ohne Erwähnung GMCs

Radu Dudescu als Architekten nennen: A. Lăpușan/Ș. Lăpușan/Gh. Stănescu 2006, S. 149.

Fotonachweis ohne Hinweis auf GMC

AGV Konstantza.

Cazacu 2006 b, S. 109.

A. Lăpușan/Ș. Lăpușan/Gh. Stănescu 2006, S. 147-148.

Provenienz von Planmaterial ohne Hinweis auf GMC

AGV Konstantza, Lagepläne (1936, 1938).



WV 150. Bootshaus, Mamaia, Ansicht von Westen. Luftaufnahme um 1936.



WV 151. Bootshaus, Mamaia. Aufnahme um 1936.

W 51 Casino-Gebäude*

Mamaia, Schwarzmeerküste, ca. 1934-1937.

Projektdaten

N/EH, G, Ö/TE, V.

Casino-Gebäude mit Café-Restaurant, Einzelhandel, Badeanstalt, Wasserrutsche, Meeresplattform und -steg. Möglicherweise zwei Bauabschnitte: Mutmaßliche Zusammenarbeit mit Victor G. Ștephănescu (1. BA) und mit Vasile Arion (2. BA). Statiker Bauing, Vermecher, Bauleiter Bauing. Aurel Ioanovici. GMC hat 1937 den älteren, im traditionalistischen Kreis der *Arhitectura* hoch angesehenen Ștephănescu (1877-1950) als Chef-Architekten der CFR abgelöst. Es ist denkbar, dass Ștephănescu das Amt, das er von 1926 bis 1936 innegehabt hat, ungern aufgegeben und GMC in *Arhitectura* (s. u.) daraufhin nicht erwähnt hat. Zu Ștephănescu s. u. a. M. Ștephănescu 2007; Taylor 1935, S. 935.

Bauberrn

Nationaler Tourismusverband O.N.T. und Rumänische Bahn C.F.R.

Erste Erwähnung in der Fachliteratur im Zusammenhang mit GMC

Prager 1979, S. 284-286.

Weitere Literaturquellen ohne Erwähnung GMCs

Cicio Pop 1938, S. 362-363.

Victor G. Ștephănescu als Architekten nennen: *Arhitectura* 1935, Nr. 2, S. 31, 33; 1941, Nr. 3-4, S. 30-31 (Fotodokumentation von W. Weiss, o. n. A.); A. Lăpușan/Ș. Lăpușan/Gh. Stănescu 2006, S. 120f.; Machedon/Scoffham 1999, S. 387.

Fotonachweis

Prager 1979, S. 285-286. Ohne Erwähnung GMCs: *Arhitectura* 1935 op. cit.; 1941 op. cit.; A. Lăpușan/Ș. Lăpușan/Gh. Stănescu 2006, u. a. S. 120 f., 131 f., 140-142, 149, 153 f.; Cazacu 2006 b, S. 109-111.



WV 152. Casino, Mamaia. Blick von der Meeresplattform auf das Casino. Aufnahme ca. 1937.



WV 153. Casino, Mamaia, Ansicht von Osten. Luftaufnahme um 1937.



WV 154. Casino, Mamaia, Hauptgebäude (1. BA) mit Haupteingang. Aufnahme um 1935.

W 52 Villa Andricu
Bukarest, Str. Silvestru (genaue Adresse ist unbekannt).
ca. 1935-1937.

Projektdate
N/W.

Bauperren
Mihai Andricu.

Erste Erwähnung
Patrulius 1982, S. 90.



WV 155. Villa Policrat, Bukarest, Lageplan.

W 53 Villa Policrat
Bukarest, Calea Floreasca Nr. 24, 1935-1936.

Projektdate
N/W/TE.

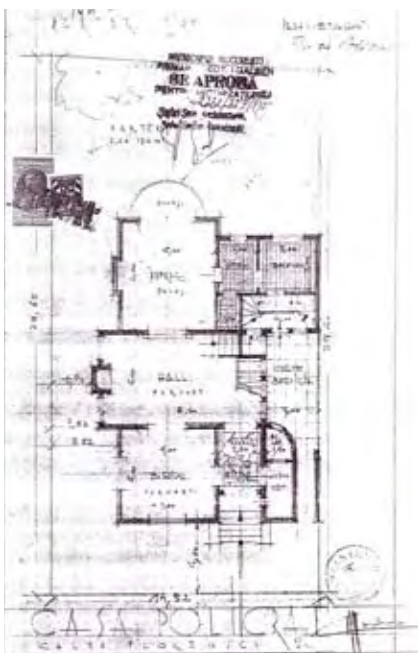
Bauperren
Florica Policrat.

Erste Erwähnung in der Fachliteratur
Patrulius 1982, S. 90.

Weitere Literaturquellen
Duculescu 2000, Werkliste.

Fotonachweis
APM Bukarest.
Emil Dinu-Popa, Bukarest.
Eigene Fotos.

Provenienz von Planmaterial
PMB Archivbestand Rathaus I Gelb 1930-1935, 1935, Nr. 258, S. 21.



WV 156. Villa Policrat, Bukarest, Erdgeschoss-Grundriss.



WV 157. Villa Policrat, Bukarest, Straßenansicht mit Haupteingang. Aufnahme 2008.

W 54 Kirche in Băilești

Kreis Dolj, SW-Rumänien. ca. 100 km SW von Kraiowa, 20 km N der Donau
ca. 1935-1937.

Projektdate

N/K.

Bauberren

Vermutlich Gemeinde Băilești und Fam. Știrbey.

Erste Erwähnung

Patruluius 1975 a, S. 59.

Weitere Literaturquellen

Patruluius 1982, S. 91.

Duculescu 2000, Werkliste.

W 55 Kirche in Seini

Kreis Marmarosch, Westkarpaten, 20 km NW von Baia Mare (ung. Nagybánya)
ca. 1935-1937.

Projektdate

N/K/Z.

Zerstört im Zweiten Weltkrieg.

Bauberren

Unbekannt; möglicherweise Veturia Goga, Frau des Dichters Octavian Goga (s. W 70).

Erste Erwähnung

Patruluius 1975 a, S. 59.

Weitere Literaturquellen

Patruluius 1982, S. 91.

Duculescu 2000, Werkliste.

W 56 Villa Cretzeanu

Orbeasca de Jos, Kreis Teleorman, 70 km SW von Bukarest
ca. 1935-1937.

Projektdate

N/W.

Bauberren

Radu und Sarmiza Cretzeanu.

Erste Erwähnung in der Fachliteratur

Patruluius 1982, S. 91.

Fotonachweis

Patruluius 1982, S. 91.



WV 158. Villa Cretzeanu. Aufnahme um 1982.



WV 159. Villa Naе Ionescu, Lageplan M 1:5000.

W 57 Villa Naе Ionescu

Bukarest, Str. Ion Ionescu de la Brad Nr. 4,
ca. 1936-1937, 1942.

Projektanten

L, N, U/W//TE. Zusammenarbeit mit Marietta Stern-Guetta (Inneneinrichtung).

Bauherren

- 1) Prof. Naе Ionescu.
- 2) Marschall Ion Antonescu kauft das Anwesen nach Naе Ionescus Tod (1940) und beauftragt 1942 GMC damit, die Villa umzubauen.

Erste Erwähnung

GMC-Brief an Marietta Stern-Guetta, 5. Juli 1937, AMLSC.

Erste Erwähnung in der Fachliteratur

Patruluius 1975 a, S. 54, 55.

Weitere Literaturquellen

GMC-Briefe an Sanda Cantacuzino, 19. März 1942, 7. Mai 1942, AMLSC.

Patruluius 1975 b, S. 59; 1982, S. 90.

Vulcănescu 1992, S. 136-137.

Ş. Cantacuzino 1999, S. xv.

Duculescu 2000, Werkliste.

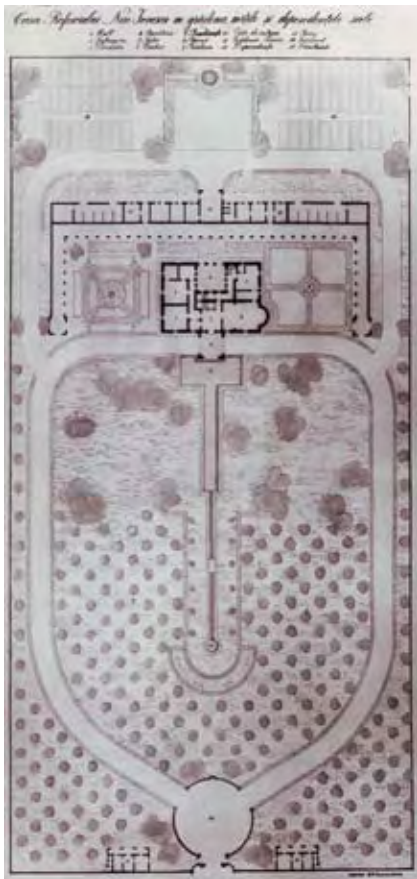
Fotonachweis

Dr. Marius Voica, Bukarest.

Eigene Fotos.

Provenienz von Planmaterial

APM Bukarest.



WV 160. Villa Naе Ionescu, Grundriss Erdgeschoss und Gartenanlage.



WV 161. Villa Naе Ionescu, Söller und Wasserbecken. Aufnahme 2006.



WV 162. Villa Naе Ionescu, Garten und Pergola an Nordwestseite. Aufnahme 2006.

W 58 Grand Hotel Rex

Mamaia, Schwarzmeerstrand,
ca. 1936-1938.

Projektanten

N, L./H/TE.

Zusammenarbeit mit Vasile Arion, dem Kunstmaler Paul Miracovici (Wandgemälde) und Marietta Stern-Guetta (Inneneinrichtung). Statiker Bauing. Vermecher, Bauleiter Bauing. Aurel Ioanovici. Südliche Pergola z.T. zerstört aufgrund eines Hotelneubaus.

Bauberren

Nationaler Tourismusverband O.N.T. und Rumänische Bahn C.F.R.

Erste Erwähnung

GMC-Brief an Marietta Stern-Guetta, Mamaia, 5. August 1937.

Weitere Literaturquellen

Patmore 1939, S. 40, 113-114.

Prager 1979, S. 284-286.

Iordănescu/Georgescu 1986, Bd. 1, S. 546.

Duculescu 2000, Werkliste.

A. Lăpușan/Ș. Lăpușan/Gh. Stănescu 2006, S. 150.

Fotografische Nachweise

Cicio Pop 1940, S. 370/Abb. 2, 6.

Gr. Ionescu 1965, S. 479.

Prager 1979, S. 285.

Ș. Petrescu 2004, S. 100.

Cazacu 2006 b, S. 109.

A. Lăpușan/Ș. Lăpușan/Gh. Stănescu 2006, S. 150-151, 154, 161.

APM Bukarest.

Provenienz von Planmaterial

APM Bukarest.



WV 163. Hotel Rex, Haupteingang.
Aufnahme 2006.



WV 164. Hotel Rex, Meeresansicht und Strand. Aufnahme um 1938.



WV 165. Hotel Rex, Pergola und Strand.
Aufnahme um 1938.



WV 166. Hotel Rex, Präsentationszeichnung.



WV 167. Hotel Rex, Pergola und Garagen.
Aufnahme um 1938.

W 59 Kurhaus

Heilbad Olănești, 19 km N von Râmnicu Vâlcea, in den Südkarpaten zwischen den Klöstern Cozia und Horezu gelegen, ca. 1936-1938.

Projektdate

N/W.

Erste Erwähnung

Patruluius 1975 (a), S. 59.

Weitere Literaturquellen

Patruluius 1982, S. 91.

Duculescu 2000, Werkliste.

W 60 Villa Malaxa

ca. 1937-1938.

Projektdate

N/W.

Bauherren

Nicolae Malaxa, rumänischer Industrieller.

Erste Erwähnung

GMC, Brief an Marietta Stern-Guetta, 5. Juli 1937.

W 61 Appartementgebäude mit „Lux“-Kino

Kraiowa (Hauptstadt des Kreises Dolj), ca. 300 km W von Bukarest
Str. Al. Cuza Nr. 3, ca. 1937-1938.

Projektdate

N/W, Ö/BD/E.

Appartementgebäude mit einem Kino im EG und 1. OG (zwischenzeitlich Kino „Jean Negulescu“).

Bauherren

Rechtsanwalt G. Negrețu, Kraiowa.

Erste Erwähnung

GMC, Brief an Marietta Stern-Guetta, 5. Juli 1937.

Weitere Literaturquellen

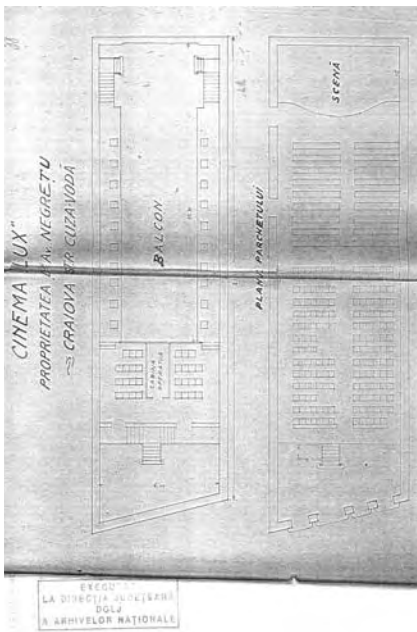
ANDJD Dos. 79/1936 Nationalarchiv Kraiowa/Dolj.

Fotonachweis

Eigene Fotos.

Provenienz von Planmaterial

ANDJD Dos. 79/1936 Nationalarchiv Kraiowa/Dolj.



WV 168. Appartementgebäude mit „Lux“-Kino, Erdgeschoss-Grundriss.



WV 169. Appartementgebäude mit „Lux“-Kino. Aufnahme 2006.

W 62 Villa Alice Sturdza
Bukarest, Str. Muzeul Zambaccian Nr. 18
[bis 1945: Str. Av. Cpt. Gh. Demetriade],
ca. 1937-1938.

Projektdate
N/W/VE.

Bauberren
Alice Sturdza, geborene Cantacuzino.

Erste Erwähnung
GMC, Brief an Marietta Stern-Guetta, 5. Juli 1937.

Erste Erwähnung in der Fachliteratur
Patruluius 1982, S. 90.

Weitere Literaturquellen
Brief von Olympia Zamfiresco an D.T, Cannes, 24. März 2008.

W 63 Andachtskapelle
An der Straße von Bukarest nach Pitești,
ca. 1937-1938.

Projektdate
N/K.

Bauberren
Fam. Ștefănescu.

Erste Erwähnung
GMC, Brief an Marietta Stern-Guetta, 1. Juli 1937.

W 64 Villa Butculescu
ca. 1937-1939.

Projektdate
N/W.

Bauberren
Familie Butculescu.

Erste Erwähnung
GMC, Brief an Marietta Stern-Guetta, 5. Juli 1937.

W 65 Villa Grecescu
ca. 1937-1939.

Projektdate
N/W.

Bauberren
Familie Grecescu.

Erste Erwähnung
GMC, Brief an Marietta Stern-Guetta, 5. Juli 1937.

W 66 Villa Kretzulescu
ca. 1937-1939.

Projektdate
N/W.

Bauberren
Nicolas Kretzulescu, Freund GMCs (vgl. u. a. Alice Magheru in: Dragu Dimitriu 2004, S. 26).

Erste Erwähnung
GMC, Brief an Marietta Stern-Guetta, 5. Juli 1937.



WV 170. Villa Alice Sturdza, Lageplan.

W 67 Mavrocordato-Villa

Baltschik, Süd-Dobrudscha (heute in Bulgarien), Schwarzmeerküste
ca. 40 km N-O von Warna, ca. 100 km S von Konstantza, ca. 1937-1938.

Projektdate

N/W.

Bauberren

Prinz Nikolaus Mavrocordato.

Erste Erwähnung

GMC-Brief an Marietta Stern-Guetta, Bukarest, 24. Juni 1937, AMLSC.

W 68 Kurhaus

Cămpulung-Muscel, Südkarpaten, ca. 1937-1940.

Projektdate

N/W.

Bauberren

Familie Ștefănescu.

Erste Erwähnung

GMC, Brief an Marietta Stern-Guetta, 1. Juli 1937.

W 69 Hauptverwaltung der Rumänischen Eisenbahngesellschaft CFR

Bukarest, Bd. Dinicu Golescu/Gara de Nord (Nordbahnhof)
ca. 1937-1940.

Projektdate

N/B/BD/E.

Der Entwurf (1934-1937) stammt von Duiliu Marcu in Zusammenarbeit mit Paul Smărăndescu, Ernest Doneaud und Paul Emil Miclesco. Als Chefarchitekt des CFR (1937-1940) übernimmt GMC die weitere Planung und die erste Phase der Projektrealisierung. Nachdem die Baustelle während des Zweiten Weltkriegs stagniert, werden die Arbeiten 1946 wieder aufgenommen (ohne GMC) und Ende der 1950er Jahre abgeschlossen.

Bauberren

Rumänische Eisenbahngesellschaft CFR.

Erste Erwähnung

GMC-Brief an Sanda Cantacuzino, Posada/Südkarpaten, 3. September 1939.

Weitere Literaturquellen

Paul Emil Miclesco in: Rădulescu 2005, S. 301.

Fotonachweis ohne Erwähnung GMCs

Marcu 1960, S. 417, 419, 425, 427, 428-429.

Machedon/Scoffham 1999, S. 274.

Castello Branco dos Santos/Georgescu 2001, S. 89.

Provenienz von Planmaterial ohne Erwähnung GMCs

Marcu 1960, S. 421-426.

Castello Branco dos Santos/Georgescu 2001, S. 88.



WV 171. CFR-Hauptsitz, Lageplan.



WV 172. CFR-Hauptsitz, Ansicht von Nordwesten. Aufnahme um 2001.



WV 173. CFR-Hauptsitz, Baustelle. Aufnahme Willy Pragher um 1940.



WV 174. CFR-Hauptsitz, Haupteingang. Aufnahme um 1996.

W 70 Büro- und Geschäftshaus Kretzulesco
 Bukarest, Calca Victoriei Nr. 45, 1937-1942.

Projektanten

N/B, Ö/E.

Zusammenarbeit mit Duiliu Marcu.

Bauperren

Nicolas Kretzulesco.

Erste Erwähnung

GMC-Brief an Marietta Stern-Guetta, 24. Juni 1937.

Erste Erwähnung in der Fachliteratur

Radu Patrulius 1975 b, S. 54-55.

Weitere Literaturquellen

GMC-Briefe an Sanda Cantacuzino, 30. Januar 1941, Ende Februar 1941, 2. Januar 1942.

GMC, handschriftliche Erklärung vom 3. März 1948, in: CNSAS, Dos. Nr. 7279, RPR, AV, MAI 549/33, 318 3/8A.

1982, S. 91.

Duculescu 2000, Werkliste.

Celac/Carabela/Marcu-Lăpădat 2005, S. 58.

Fotonachweis

Eigene Fotos.

Provenienz von Planmaterial

AMLSC London.

APM Bukarest.

INMI/FDMI Bukarest.

PMB Bukarest.



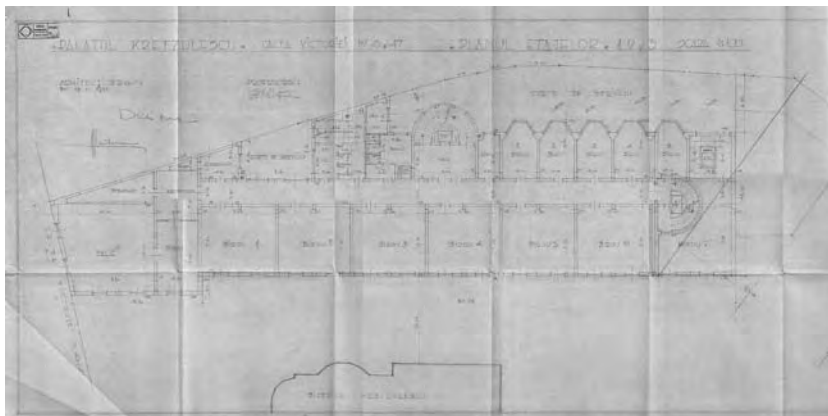
WV 175. Büro- und Geschäftshaus Kretzulesco, Lageplan.



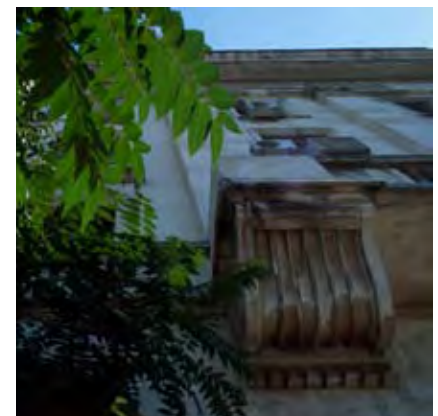
WV 176. Büro- und Geschäftshaus Kretzulesco, Eckrisalit und Kretzulesco-Kirche. Aufnahme 2008.



WV 177. Büro- und Geschäftshaus Kretzulesco, Brunnenprojekt.



WV 178. Büro- und Geschäftshaus Kretzulesco, Regelgeschoss-Grundriss.



WV 179. Büro- und Geschäftshaus Kretzulesco, Fassadendetail. Aufnahme 2007.



WV 180. Flămânda-Kirche, Außenperspektive.

W 71 Flămânda-Kirche [die Hungrige]
Câmpulung Muscel, Kreis Argesch/Südkarpaten,
ca. 200 km NW von Bukarest, 100 km SW von Kronstadt,
1937-1942.

Projektdate
N/K/E.

Bauberren
Fam. Ștefănescu.

Erste Erwähnung
GMC, Brief an Marietta Stern-Guetta, 1. Juli 1937.

Erste Erwähnung in der Fachliteratur
Patrulius 1975 a, S. 59.

Weitere Literaturquellen
GMC-Briefe an Sanda Cantacuzino, 29. September 1940, 7. Mai 1942.
Anghelescu 1977, S. 508.
Patrulius 1982, S. 91.
Ș. Cantacuzino 1999, S. XV.
Duculescu 2000, Werkliste.

Fotonachweis
AMLSL London.

Provenienz von Planmaterial
AMLSL London.
APM Bukarest.



WV 181. Flămânda-Kirche, Innenraumskizze.



WV 182. Flămânda-Kirche in der Karpatenlandschaft. Aufnahme um 1942.

W 72 Umbau einer Villa Mavrocordato
ca. 1938-1940.

Projektdate
AM/W.

Es ist uneindeutig, ob es sich um eine Erweiterung der 1929-1931 in Bukarest entstandenen Villa handelt. Da GMC von „la transformation et l'amélioration de sa maison“ im Zusammenhang mit einem Kirchenneubau in der Bukowina spricht (W 73), könnte es sich auch um die Altbaumodernisierung und den Umbau eines Landgutes von Mavrocordato handeln.

Bauberren
Prinz Nikolaus Mavrocordato.

Erste Erwähnung
GMC-Brief an Marietta Stern, Bukarest, 5. März 1938, AMLS.

W 73 Kirche in der Bukowina
ca. 1938

Projektdate

N/K.

Projekt und Ort sind unbekannt.

Bauberren

Vermutlich Prinz Nikolaus Mavrocordato.

Erste Erwähnung

GMC-Brief an Marietta Stern-Guetta, Bukarest, 5. März 1938, AMLSC.

W 74 Gedenkstätte des siebenbürgischen Dichters Octavian Goga

Ciucea, Siebenbürgen, 70 km NW von Klausenburg
auf der halben Strecke zwischen Klausenburg und Großwardein,
1938-1939.

Projektdate

N, L/ K/TE.

Wohl auf Betreiben seines Vaters N. B. Cantacuzino, der mit Veturia Goga seit Jahrzehnten befreundet ist, übernimmt GMC den Auftrag, eine Freiraumanlage zum Gedenken an den siebenbürgischen Dichter Octavian Goga zu entwerfen. GMC nimmt als Ausgangspunkt Gogas ehemaliges Wohnhaus, das an einem malerischen Talhang in der Nähe des Dorfes Ciucea gelegen ist. Das Rückgrat der Anlage bildet eine terrassierte Freitreppe, die zu einer Kapelle führt. Eine für die Marmarosch-Gegend charakteristische Holzkirche vervollständigt das Ensemble. Die ursprünglich geplante Zusammenarbeit zwischen GMC und Constantin Brâncuși kommt nicht zustande. Vermutlich empfiehlt Brâncuși Militza Pătrașcu, eine seiner wenigen Schülerinnen. Pătrașcu, die mit GMC befreundet ist, wird die Goga-Kapelle mit Mosaiken versehen.

Bauberren

Veturia Goga, Witwe des Dichters.

Erste Erwähnung

GMC-Brief an Marietta Stern-Guetta, 21. August 1938, AMLSC.

Weitere Literaturquellen

GMC-Brief an Marietta Stern, 27. August 1938, AMLSC.

GMC-Brief an Sanda Cantacuzino, 3. September 1939, AMLSC.

Patrușiu 1975 b, S. 58; 1982, S. 90.

Duculescu 2000, Werkliste.

Brief Veturia Gogas an Brâncuși vom 5. Juni 1938 (keine Erwähnung GMCs),

in: Lemny/Veșcu 2004, S. 212-213.

Bach 1988, S. 70, 357 Anm. 129 (Bach weist darauf hin, ohne allerdings Gründe dafür zu nennen, dass Brâncuși sich an diesem Projekt letztlich nicht beteiligt; keine Erwähnung GMCs).

Fotonachweis

AMLSC.

Ghițulescu 1975, S. 8-9, 90, 91, 103.

Patrușiu 1975 b, S. 58.



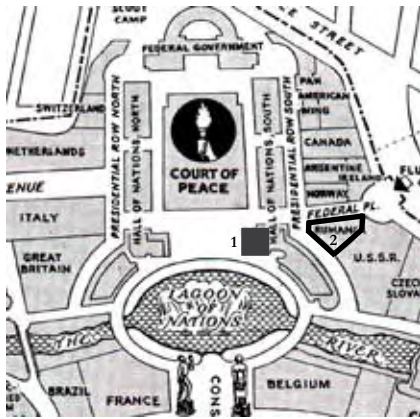
WV 184. Goga-Ensemble, Ciucea, Gesamtansicht. Aufnahme um 1975.



WV 183. Goga-Ensemble, Ciucea, Goga-Denkmal. Aufnahme um 2000.



WV 185. Goga-Ensemble, Ciucea, Goga-Denkmal. Aufnahme um 1975.



WV 186. Weltausstellung New York 1939, Lageplanausschnitt mit Kennzeichnung der rumänischen Beiträge (s. a. Luftbild).



WV 187. Landes pavillon New York 1939, Hauptansicht. Aufnahme 1939.



WV 188. Landes pavillon New York 1939, Innenansicht, Ausschnitt. Aufnahme 1939.

W 75 Rumänischer Pavillon auf der New Yorker Weltausstellung 1939
New York, USA, 1938-1939.

Projektanten
N/Ö/Z.

GMC plant den offiziellen Pavillon (1), Octav Doicescu die „Casa Românească“, das sog. Rumänische Haus (2). Ausführungsarbeiten durch das Bauunternehmen *August Schmiedigen*.

Bauberren
Rumänischer Staat.

Erste Erwähnung
GMC-Brief an Marietta Stern-Guetta, 10. Mai 1938, AMLSC.

Weitere Literaturquellen
GMC-Briefe an Sanda C., 1., 2. und 9. Juni 1938, AMLSC.
GMC Radiovorträge, 13. Dezember 1938; 31. August 1939.
GMC in *Architectura* Nr. 1/1941, S. 166-169.
Patruluius 1975 a, S. 59.
Angheliescu 1977, S. 508-509.
Wurts/Applebaum 1977, S. 118.
Derer/Doicescu 1983, S. 11.
Lerner/Rolfes/Zim 1988, S. 153.
Machedon/Scoffham 1999, S. 302.
Duculescu 2000, Werkliste.

Fotonachweis
APM Bukarest 1943.
Derer/Doicescu 1983 o.S.
Wurts 1977, S. 38, 81, 105, 118.
Lerner/Rolfes/Zim 1988, S. 30, 33, 105, 153.
Machedon/Scoffham 1999, S. 309 (die Bildunterschrift ist, wohl ein Erratum, der Abbildung auf S. 308 zugewiesen worden).

Provenienz von Planmaterial
APM Bukarest.
UAR/AOD Bukarest, Box 6/I AB.



WV 189. Weltausstellung New York 1939, Luftbild (Ausschnitt). Der rumänische Pavillon ist am oberen rechten Bildrand zu erkennen zwischen dem *Court of Peace* und dem *Lagoon of Nations*.

W 76 Sitz der Anglo-Roumanian Society

Bukarest, Calea Victoriei Nr. 151/Ecke Str. Sevastopol, 1939-1940.

Projektdate

N/B, Ö/NA.

Zusammenarbeit mit Octav Doicescu. Das Projekt ist zwar vom britischen Finanzministerium genehmigt, doch infolge des Regimewechsels in Rumänien und des Zweiten Weltkriegs nicht ausgeführt worden.

Bauberrn

Rumänischer Staat & British Coucil/Britische Regierung.

Erste Erwähnung

GMC-Briefe an Sanda Cantacuzino, 15. Oktober 1939, 19. November 1939, AMLSC.

Weitere Literaturquellen

NAL, GB/16/59a – RU/2/1; GB 18/1 – RU/2/1; GB 27/a – RU/2/1/Pa; RU/20/3; RU/20/3 – BW 53/2; GB/18/a – RU/2/3.

Provenienz von Planmaterial

UAR/AOD, Bukarest, Box 2-I, A: ARS.



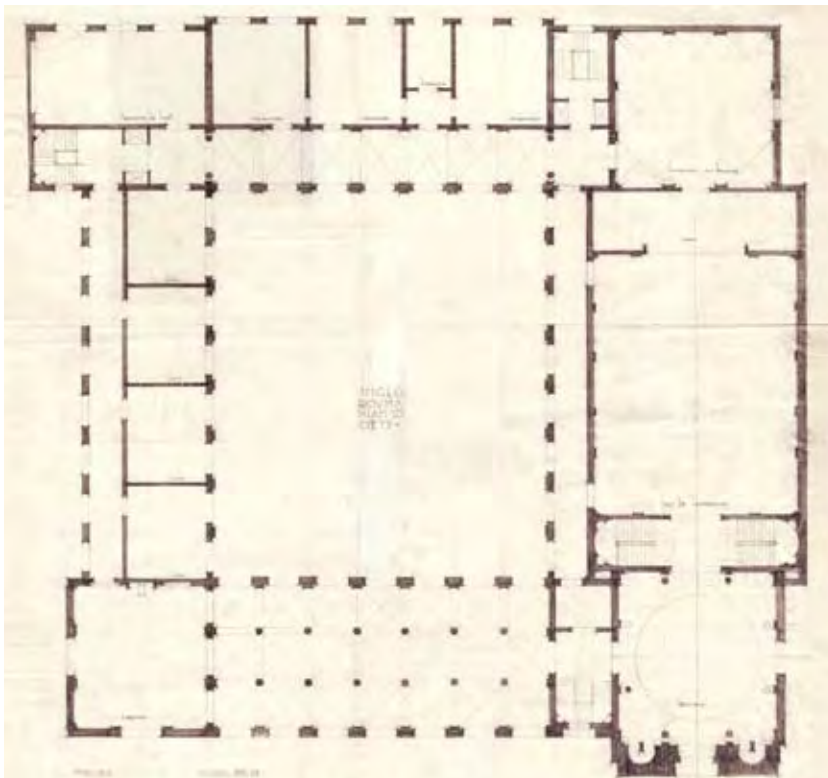
WV 190. Anglo-Roumanian Society, Bukarest, Rekonstruktion des Lageplans.



WV 191. Anglo-Roumanian Society, Bukarest, Fassadenstudie.



WV 192. Anglo-Roumanian Society, Bukarest, Außenperspektive, Blick in den Innenhof.



WV 193. Anglo-Roumanian Society, Bukarest, Erdgeschoss-Grundriss.



WV 194. Villa Mornand, Lageplan.

W 77 Villa Mornand
 Bukarest, Str. Av. Cpt. Demetriade Nr. 16,
 (heute: Str. Muzeul Zambaccian Nr. 16), ca. 1936-1940.

Projektanten
 N/W/E.

Bauherren
 Angela Mornand.

Fotonachweis
 Eigene Fotos.

Provenienz von Planmaterial
 PMB Bukarest Rathaus I Gelb 1939, Nr. 689/619, S. 52.



WV 195. Villa Mornand, Gebäudeecke mit GMCs
 Interpretation des Kompositkapitels.



WV 196. Villa Mornand, Baugenehmigung.



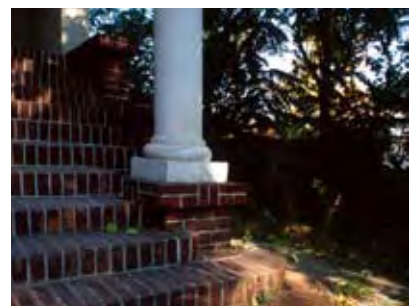
WV 197. Villa Mornand, Eingangssituation. Aufnahme 2008.



WV 198. Villa Mornand, Erdgeschoss-Grundriss.



WV 199. Villa Mornand, Fensterdetail mit
 Tulpenmotiv (vgl. a. W 11). Aufnahme 2008.



WV 200. Villa Mornand, Eingangstreppe mit
 Säulensockel. Aufnahme 2008.

W 78 Costandaky-Projekt
ca. 1939-1940.

Projektdaten

N/W.

Projekt und Ort sind unbekannt.

Bauberren

Georges Costandaky.

Erste Erwähnung

GMC-Brief an Sanda Cantacuzino, Bukarest, 2. August 1939, AMLSC.

W 79 Callimachi-Projekt
ca. 1939-1940.

Projektdaten

N/W.

Projekt und Ort sind unbekannt.

Bauberren

Anne-Marie und Jean Callimachi.

Erste Erwähnung

GMC-Brief an Sanda Cantacuzino, Bukarest, 2. August 1939, AMLSC.

W 80 Villa Chrissoveloni
ca. 1939-1940.

Projektdaten

N/W.

Projekt und Ort sind unbekannt.

Bauberren

Nicki Chrissoveloni.

Erste Erwähnung

GMC-Brief an Sanda Cantacuzino, Bukarest, 15. Oktober 1939, AMLSC.

W 81 Planungen für Konstantza
1940.

Projektdaten

N, L, S.

Zusammenarbeit mit Ion Davidescu.

Planung für ein Bürgerzentrum sowie städtebauliche und freiraumplanerische Gestaltung öffentlicher Plätze. Möglicherweise sind die Planungen aufgrund des politischen Regimewechsels am 6. September 1940 nicht ausgeführt worden. GMC erwähnt sie kein weiteres Mal (weder in den publizierten Schriften noch in den erhaltenen Briefen).

Bauberren

Stadt Konstantza.

Erste Erwähnung

GMC Brief an Sanda Cantacuzino, 28. März 1940, AMLSC.

W 82 Villa Cantacuzino
ca. 1940-1942.

Projektdaten

N/W/NA.

Entwurf für einen eigenen Familiensitz in der Nähe von Bukarest.

Bauberren

Sanda Ştirbey und GMC.

Erste Erwähnung

GMC-Brief an Sanda Cantacuzino, Bukarest, 8. April 1940, AMLSC.

Weitere Literaturquellen

GMC-Brief an Sanda Cantacuzino, 2. Januar 1942, 14. Juli 1942, AMLSC.



WV 201. Konak Drugănești, Westansicht mit Loggia. Aufnahme 2005.

W 83 Konak Drugănești
Drugănești-Stoenești, Kreis Ilfov, 30 km S von Bukarest, 1939-1946.

Projektanten

AM, U/W/BD/E.

Altbaumodernisierung und Umbau eines Gutshofes aus dem 18. Jahrhundert.

Bauherren

Marina Brancovan-Știrbey, Schwägerin GMCs.

Erste Erwähnung

GMC-Brief an Sanda Cantacuzino, 8. Mai 1940, AMLSC.

Weitere Literaturquellen

GMC-Briefe an Sanda Cantacuzino, 30. Januar 1940, Ende Februar 1940, 2. Januar 1942, 7. Mai 1942, AMLSC; *Simetria VII*, 1946 o.S.

Patruluius 1975 b, S. 59; 1982, S. 90.

Păcurariu/Pandele, DCCPCNG Dok. Nr. 437, 8. August 2005.

Fotonachweis

CLADRA Architects, Bukarest.

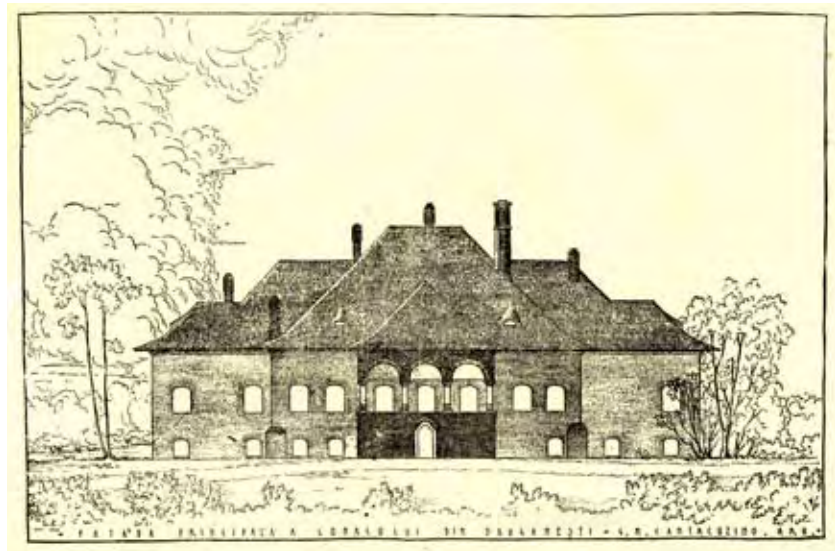
Provenienz von Planmaterial

Simetria VII 1946, o. S.

CLADRA Architects, Bukarest.



WV 202. Konak Drugănești, Söller-Säule. Aufnahme 2005.



WV 203. Konak Drugănești, Hauptansicht (O-Ansicht).



WV 204. Konak Drugănești, Blick vom Foyer in den Söller und auf den Haupteingang.



WV 205. Konak Drugănești, Hochparterre-Grundriss.

W 84 Konak-Umbau
1942

Projektdate

AM/W.

Umbau und Modernisierung eines historischen „Heiducken“-Hauses, vermutlich in den Karpaten.

Erste Erwähnung

GMC-Briefe an Sanda Cantacuzino, 2. Januar 1942; 11. Juni 1942, AMLSC.

W 85 Wohnhaus
1942

Projektdate

N/W.

Planung eines Wohnhauses für einen engen Mitarbeiter des Marschalls Ion Antonescu.

Erste Erwähnung

GMC-Brief an Sanda Cantacuzino, 14. Juli 1942.

W 86 Kirche

Posada, Prahova-Tal/Südkarpaten, 8 km SW von Sinaia, ca. 1943.

Projektdate

N/K.

Bauberren

Marthe Bibesco.

Erste Erwähnung

GMC-Brief an Sanda Cantacuzino nach London. 9. Dezember 1943, AMLSC.

Persönliche Mitteilung von Marie-Lyse Cantacuzino-Ruhemann, London, 30. November 2008.

W 87 Mehrgeschossiges Büro- und Theatergebäude

Bukarest, Calea Griviței

ca. 1945/1946.

Projektdate

N/B, Ö/NA.

Projekt für ein mehrgeschossiges Bürogebäude mit Theater. Zusammenarbeit mit Octav Doicescu.

Erste Erwähnung

GMC-Brief an Sanda Cantacuzino, 4. März 1946, AMLSC.

W 88 Bürogebäude

Bukarest, Calea Victoriei Nr. 109/Ecke Calea Griviței

ca. 1945/1946-1955.

Projektdate

N/B/VE.

Das Gebäude steht an der Stelle des ehemaligen Corps-de-garde-Baus des Știrbey-Palais, in dem GMC bis Mitte 1944 sein Architekturbüro gehabt hat. Nach GMCs Inhaftierung 1948 hat ein staatliches Architektenteam das Gebäude unter Verwendung der Grundrisse GMCs nach neoklassizistischen „realsozialistischen Vorgaben“ fertiggestellt. Heute Sitz der PETROM GmbH.

Bauberren

Rumänische Rentenanstalt.

Erste Erwähnung

GMC, handschriftliche Erklärung vom 3. März 1948, in: CNSAS, Dos. Nr. 7279, RPR, AV, MAI 549/33, 318 3/8A.

Erste Erwähnung in der Fachliteratur

Duculescu 2000, Werkliste.

Weitere Literaturquellen

GMC-Brief an Sanda Cantacuzino, 4. März 1946, AMLSC.

Celac/Carabela/Marcu-Lăpădat 2005, S. 64.

Fotonachweis

APM Bukarest; eigene Fotos.



WV 206. Bürogebäude Calea Victoriei 109/Ecke Calea Griviței, Lageplan.



WV 207. Bürogebäude Calea Victoriei 109/Ecke Calea Griviței, Aufnahme 2006.



WV 208. Bürogebäude Str. Vasile Lascăr, Lageplan.

W 89 Bürogebäude

Bukarest, Str. Vasile Lascăr Nr. 5-7, 1945-1947.

Projektdaten

N/B/TE.

Heute Sitz des ISPHE.

Bauherren

Rentenanstalt der Elektrizitäts- und Gasversorgungsgesellschaft.

Erste Erwähnung

GMC, handschriftliche Erklärung vom 3. März 1948, in: CNSAS, Dos. Nr. 7279, RPR, AV, MAI 549/33, 318 3/8A.

Erste Erwähnung in der Fachliteratur

Duculescu 2000, Werkliste.

Weitere Literaturquellen

Celac/Carabela/Marcu-Lăpădat 2005, S. 34.

Fotonachweis

Eigene Fotos.

Provenienz von Planmaterial

ISPHE Bukarest (Zeichnungen von DT auf der Grundlage der ISPHE-Bauaufnahme).



WV 209. Bürogebäude Str. Vasile Lascăr, Ansicht von Süden. Aufnahme 2006.



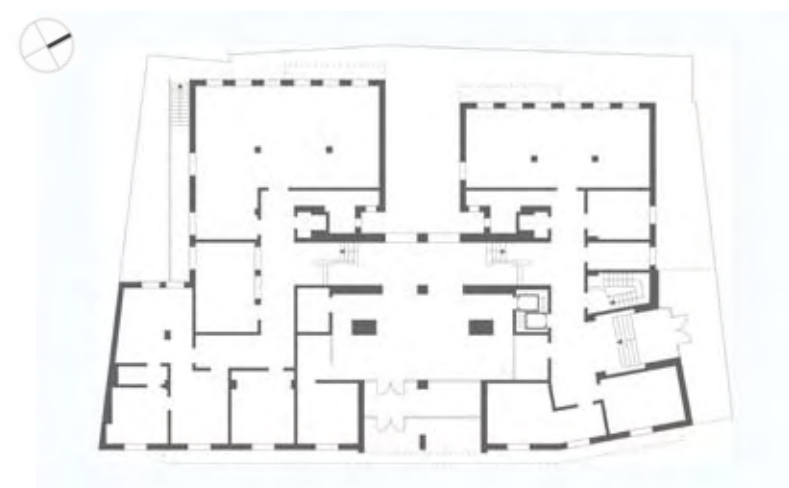
WV 210. Bürogebäude Str. Vasile Lascăr. Aufnahme 2007.



WV 211. Bürogebäude Str. Vasile Lascăr. Aufnahme 2007.



WV 212. Bürogebäude Str. Vasile Lascăr, Haupteingang. Aufnahme 2007.



WV 213. Bürogebäude Str. Vasile Lascăr, Grundriss des ersten bis dritten Obergeschosses, M 1:500.

W 90 Bürogebäude

Bukarest, Bd. Carol I. Nr. 29, 1945-1947.

Projektanten

N/B/TE.

Heute Sitz des ISPHE.

Bauberein

Rentenanstalt der Elektrizitäts- und Gasversorgungsgesellschaft.

Erste Erwähnung

GMC, handschriftliche Erklärung vom 3. März 1948, in: CNSAS, Dos. Nr. 7279, RPR, AV, MAI 549/33, 318 3/8A.

Erste Erwähnung in der Fachliteratur

Patrulius 1975 a, S. 62.

Weitere Literaturquellen

Patrulius 1975 b, S. 54, 55.

Celac/Carabela/Marcu-Lăpădat 2005, S. 34.

Duculescu 2000, Werkliste.

Fotografische Nachweise

Patrulius 1975 b, S. 55

Eigene Fotos.

Provenienz von Planmaterial

ALM Bukarest.

ISPHE Bukarest (Zeichnungen von DT auf der Grundlage der ISPHE-Baufaufnahme).



WV 214. Bürogebäude Bd. Carol I., Lageplan.



WV 215. Bürogebäude Str. Vasile Lascar 5-7 und Bd. Carol I., Lageplan o. M.



WV 216. Bürogebäude Bd. Carol I.
Aufnahme um 1975.



WV 217. Bürogebäude Bd. Carol I., Erdgeschoss-Grundriss, M 1:500.



WV 218. Bürogebäude Bd. Carol I.
Aufnahme 2006.

W 91 Bürogebäude

Bukarest, Bd. Ferdinand I (von 1945 bis 1989 Bd. Gh. Dimitrov)
1945-1947.

Projektdate

N/B.

Erste Erwähnung

Radu Patrulius 1982, S. 91.

W 92 Hotel

Râmnicu-Sărat, 125 km NO von Bukarest.
ca. 1945-1947.

Projektdate

N/H/NA.

Zusammenarbeit mit Nicolae Nedelescu.

Erste Erwähnung

Patrulius 1975 a, S. 59.

W 93 Kurhaus

Târgu-Ocna, 200 km N von Bukarest.
ca. 1945-1947.

Projektdate

N/H.

Zusammenarbeit mit den Architekten Berindey und Nicolae Nedelescu.

Bauherren

Rumänische Renten- und Versicherungsanstalt für Beamte.

Erste Erwähnung

GMC, handschriftliche Erklärung vom 3. März 1948, in: CNSAS, Dos. Nr. 7279, RPR, AV, MAI 549/33, 318 3/8A.



WV 219. Soutzo-Palais, Lageplan M 1:5000.

W 94 Instandsetzung des Soutzo-Palais

Bukarest, Bd. Brătianu, ca. 1954-1956.

Projektdate

AM/B, Ö/BD/RE. 1832-1834 vom deutschen Architekten Konrad Schwing für die Boyarenfamilie Soutzo gebaute Villa. Koordinierung von Restaurierungsarbeiten durch GMC. In den 1930er Jahren bis 1948 Sitz der Chrissoveloni-Bank. 1948 verstaatlicht. Heute Museum der Stadt Bukarest.

Bauherren

Rumänischer Staat, Denkmalschutzamt DMI.

Erste Erwähnung

INMI/FDMI, Dos. Nr. 2480.

Fotonachweis

Harhoiu 2001, S. 105; *Age Gallery Card Collection*, Bukarest 2008; eigene Fotos.



WV 220. Soutzo-Palais, *Age*-Postkarte 2008 (Ausschnitt).

W 95 Restaurierung der Kirche Sf. Sava

Jassy, Moldau, ca. 1954-1957.

Projektdate

AM/K/BD/RE.

Koordinierung der Restaurierungsarbeiten an der Kirche Sf. Sava.

Bauberren

Rumänisches Denkmalschutzamt.

Erste Erwähnung

Patruilius 1975 a, S. 59.

Fotonachweis

1975 a, S. 59.

W 96 Kirche in den Karpaten

in einem Tal des Ceahlău-Massivss, ca. 1958.

Projektdate

N/K.

Erste Erwähnung

GMC-Brief an Sanda Cantacuzino, Bukarest, 13. September 1958.

W 97 Restaurierung des Sutschewitza-Klosters

Sutschewitza/Bukowina, ca. 40 km NW von Sutschawa, ca. 1954-1957.

Projektdate

AM/K/BD/RE.

Koordinierung der Restaurierungsarbeiten am Kloster Sutschewitza. UNESCO-Weltkulturerbe gemeinsam mit den Klöstern und Kirchen von Arbore, Humor, Moldovitz, Probota und Voronetz.

Bauberren

Rumänischer Staat, Denkmalschutzamt.

Erste Erwähnung

Persönliche Mitteilung von Dan Corneliu, Konstantza, 11. September 2006.

INMI/FDMI, Dos. Nr. 8783.

Fotonachweis zum Kloster Sutschewitza (Auswahl)

GMC 1931, S. 40-41.

Hielscher 1933, S. 105-107.

Sitwell 1938, S. 95-96.

Raffael-Verlag, CH-Ittingen, Kunstkarte No. 2600, o. J. [2008]

Postkarte Gutenberg S.A. [GmbH], o. O. [Rumänien], o. J.

Eigene Fotos.

Literaturquelle GMCs (ohne Erwähnung der Restaurierungsarbeiten)

Vortrag: *Bisericile pictate din Moldova* [Die Wandmalereien der Moldaukirchen]. In: GMC/Mihail 1993.

S. 120-130, o. J. [1956].



WV 224. Sutschewitza-Kloster, Gesamtansicht, Aufnahme o.J. [2000].



WV 221. Jassy, Kirche Sf. Sava. Aufnahme ca. 1972.



WV 222. Sutschewitza-Kloster, Nordostansicht. Aufnahme 1928.



WV 223. Sutschewitza-Kloster, Wehr- und Glockenturm am Haupteingang. Aufnahme 1928.



WV 225. Sutschewitza-Klosterkirche, Detail der Wandmalerei: *die Tugendleiter*.



WV 226. Metropolie-Erweiterung, Jassy, südlicher Zwillingspavillon. Aufnahme 2007.

W 98 Erweiterung der Metropolie

Jassy, Moldau, 1957-1961.

Projektdatei

L, N/B, Ö/BD/E.

GMC plant drei Pavillons und eine Rampen- und Freitreppenanlage, die das Ensemble um die barocke Metropolitankirche abrunden und zum Tal des SW-gelegenen Bahlui-Flusses überleiten. Posthum fertiggestellt.

Bauberrin

Rumänisch-orthodoxe Kirche, Moldau-Metropolit Justin Moisescu.

Erste Erwähnung

GMC-Brief an Sanda Cantacuzino, Bukarest, 13. September 1958, AMLSC.

Erste Erwähnung in der Fachliteratur

Patručius 1975 a, S. 62.

Weitere Literaturquellen

GMC-Brief an Marie-Lyse Cantacuzino-Ruhemann, Jassy, 25. Dezember 1958 (VA, Anhang xy), AMLSC; Brief an Jean David, Jassy, 2. Mai 1960, AMLSC.

Patručius 1975 b, S. 58; 1982, S. 91.

Anghelescu 1977, S. 511.

Șerban Cantacuzino 1999, S. XIII.

Duculescu 2000, Werkliste.

Fotonachweis

AMB/JG London; Prof. Dr. Virgil Onofrei, Jassy; eigene Fotos.

Provenienz von Planmaterial

AGMC/IP Bukarest.

AMLSC London.



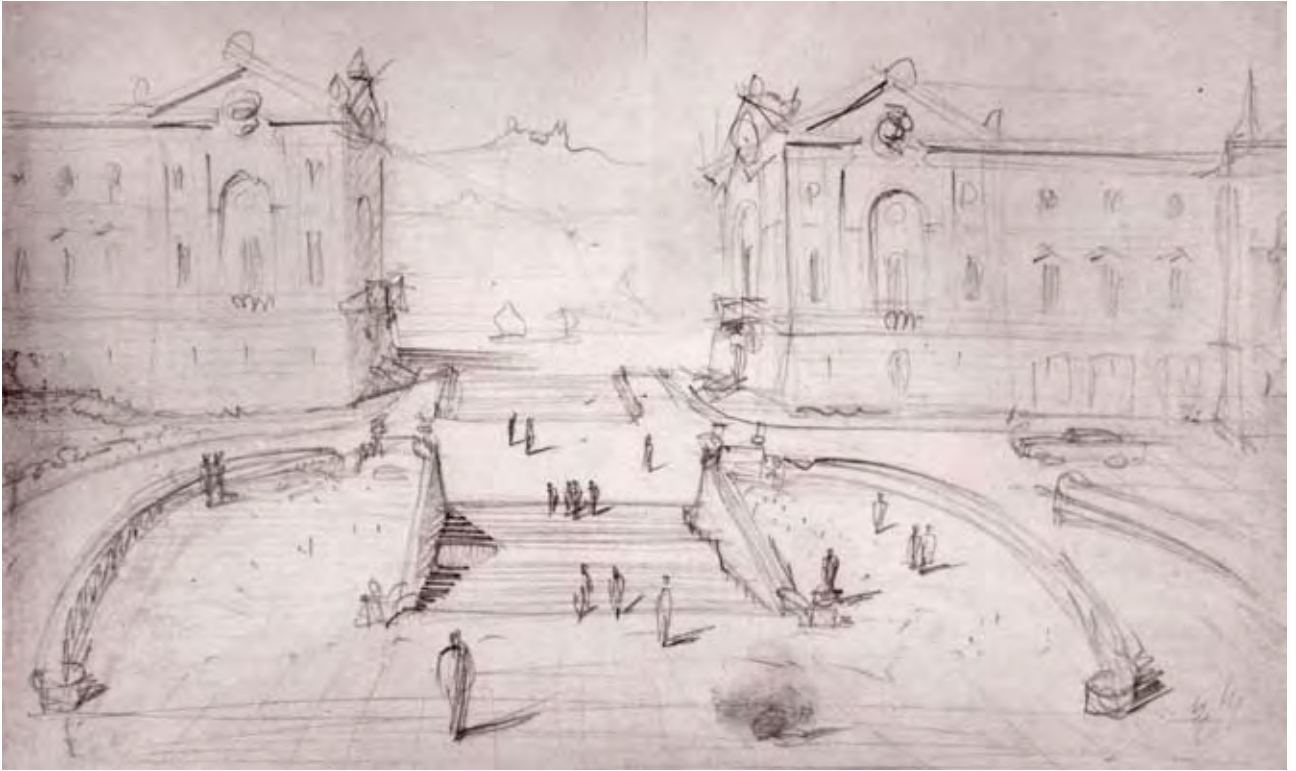
WV 227. Metropolie-Erweiterung, Jassy, Panoramaaufnahme. Blick vom Kirchenplatz auf die Zwillingspavillons nach SW hin zum Bahlui-Tal (2006).



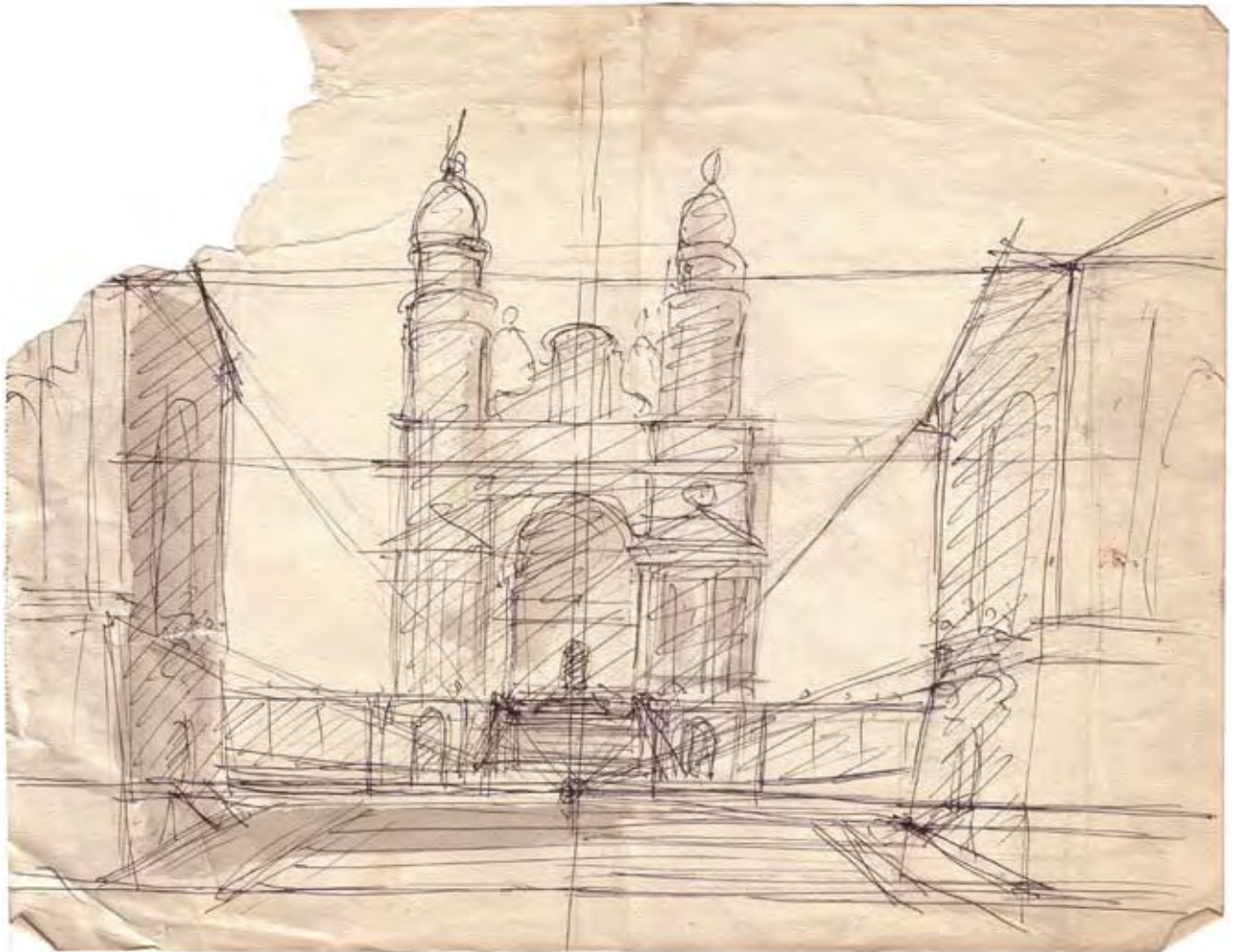
WV 228. Metropolie-Erweiterung, Jassy, nördlicher Zwillingspavillon, Nebeneingang (um 1959).



WV 229. Metropolie-Erweiterung, Jassy, nördlicher Zwillingspavillon. Aufnahme 2006.



WV 230. Metropole-Erweiterung, Jassy, perspektivische Skizze mit Blick vom Kirchenplatz auf die Zwillingspavillons hin zum Bahlui-Tal.



WV 231. Metropole-Erweiterung, Jassy, perspektivische Skizze mit Blick zwischen den Zwillingspavillons auf die im 19. Jahrhundert gebaute Metropolitankirche (Arch. Alexandru Orăscu, Gheorghe Asachi und Johann Freiwald).

5.2 Auswahl von Aufsätzen (Rumänisch/Deutsch)

Anmerkungen zur Textauswahl

Einführung in das Studium der Architektur, Bukarest: Socec Verlag, 1926.

GMCs erste Schrift ist aus mehreren Gründen bemerkenswert. Er verfasst die Schrift im Alter von siebenundzwanzig Jahren, als er noch Student an der Pariser École des Beaux-Arts ist. Vor dem Hintergrund seines Beaux-Arts-Studiums lässt sich das Büchlein als eine Art architekturtheoretische *esquisse* lesen, in dem GMC die Prämissen seiner weiteren Laufbahn in vier Aufsätzen festlegt. Er umreißt seinen Begriff einer lebendigen Tradition, die für ihn kritisches Gleichgewicht bedeutet. Er erklärt, dass ihn an der Architektur weniger das Trennende als das Verbindende anspricht. Dieses Verbindende macht er aus in dem Dreiklang der formalästhetischen Grundsätze von Proportion, Rhythmus und Harmonie, die er anthropologisch begründet – in geometrisch-materieller und in metaphysischer Hinsicht. Diese genannten Merkmale werden GMCs Laufbahn begleiten. Einzig sein Schreibstil wird sich ändern. Seine erste Schrift zeugt noch von einer gewissen stilistischen Dunkelheit, die an Texte mystischer Einweihungsriten denken lässt – sie könnte GMCs Berührung mit der Freimaurerei widerspiegeln. In den darauffolgenden Schriften wird GMCs Stil eine lyrische Note beibehalten, aber nüchterner werden.

Brief an Marcel Janco. In: Contemporanul [Der Zeitgenosse], 10. Jg., Nr. 96-98, Bukarest 1931, S. 9–10.

Der Brief an Marcel Janco und dessen Antwort an GMC können als Startsignal für die rumänische Moderne gedeutet werden. In seinem Brief drückt GMC seine Wertschätzung gegenüber Janco aus. Damit erfährt Janco zum ersten Mal außerhalb der Avantgarde-Szene öffentliche Anerkennung als der Pionier der rumänischen Moderne. Bezeichnend ist, dass GMC auf Marcel Janco zugeht. Aus dieser Dialogeröffnung entwickelt sich eine freundschaftliche Beziehung, die die rumänische Moderne bereichern wird. Im Brief an Janco deutet GMC zugleich an, wie er zur Moderne gefunden habe und skizziert in knappen Strichen seine Auffassung einer gemäßigten Moderne als Ausdruck der klassischen Haltung.

Brătianu, Gb. I./Cantacuzino, G. M./Cartoian, N./Giurescu, C. C./Lambrino, S./Panaitescu, P. P./Rosetti, Al. (Hrsg.): Vorwort (Auszug). In: Revista Istorică Română [Rumänische Zeitschrift für Geschichte]. Bukarest: Universitatea din București, 1931. Bd. 1, Faks.I, S. 3-6. Dieser Text zeigt, dass GMC sich auch als Bauhistoriker begreift, reges Interesse an Geschichte als Phänomen bekundet und sich zu einer fortschrittlichen zeitgenössischen Geschichtsschreibung bekennt. Anknüpfend an die französische *Annales*-Historiografie von Marcel Bloch, mit dem Georges Bratianu befreundet ist, begreift sich diese Geschichtsschreibung als kritische wissenschaftliche Disziplin, die sich der Wahrheitssuche verpflichtet und politischer Instrumentalisierung verweigert. Bezeichnend ist auch, dass die Herausgeber eine „urbane“ Präsentation der Zeitschrift anstreben. Darunter verstehen sie Regelmäßigkeit und Zuverlässigkeit der Erscheinung.

Traditionalismus und Moderne. Radioessay, gesendet am 23. Juli 1932 in Bukarest. In Izvoare și Popasuri [Quellen und Rastaufenthalte]. Bukarest: Fundația pentru literatură și artă Regele Carol II. [Stiftung für Literatur und Kunst König Carol II.], 1934, S. 13-19.

Mit diesem Radiovortrag versucht GMC nachzuweisen, dass Tradition und Moderne miteinander vereinbar seien im Hinblick auf eine Synthese, die den Weg weisen solle für die Architekturentwicklung in Rumänien. Der Text kann als Schlüsseltext in GMCs essayistischem Werk betrachtet werden.

Forum der Bildenden Künste. In: Revista Fundațiilor Regale, I, Nr. 12, 1. Dezember, S. 671-673. Wiederveröffentlicht unter dem Titel „Vorurteile“ in: Scrieri. Introducere de Virgil Ierunca [Schriften. Einführung von Virgil Ierunca]. Paris: Fundația Regală Universitară Carol I., 1966, S. 61-64.

In diesem kleinen Aufsatz tritt ein Aspekt der Verbindung von Ethik und Ästhetik in GMCs Lesart zutage: am Beispiel des Tulpenmotivs verbindet GMC sein spätaufklärerisches Bestreben, negative Vorurteile und Auswüchse des Heimatstils zu bekämpfen, mit einem Plädoyer für das ein gezielt und sparsam eingesetztes Ornament.

Erklärung. Mit Octav Doicescu. In: Simetria I, Bukarest: Cartea Românească [Das rumänische Buch], Herbst 1939, S. 11-12.

Das Vorwort zur ersten *Simetria*-Ausgabe im Frühjahr 1939 verfasst GMC gemeinsam mit Octav Doicescu. Es ist einer der wenigen Aufsätze in GMCs Werk, die Manifestcharakter aufweisen. Auf das Architekturgeschehen in Europa und Rumänien bis 1939 zurückblickend, erheben die beiden Architekten den Anspruch auf einen *Rappel à l'ordre antique*: Sie behaupten, der antike Symmetriebegriff sei im Grundsatz unvergänglich. Seiner Bedeutung gewinnen sie einen kulturgeschichtlichen Aspekt ab, indem sie die Vorstellung einer geglückten Proportion auf die baukulturelle Entwicklung in Rumänien übertragen: Unter dem Blickwinkel des antiken Symmetriebegriffs deuten sie die Evolution der rumänischen Baugeschichte als schöpferische Synthese aus den Überlagerungen und Verwerfungen verschiedener Einflüsse und der geografischen und spirituellen Nähe zur griechisch-römischen Antike.

Klassizismus. In: Simetria II, Bukarest: Cartea Românească, Sommer 1940, S. 57-63.

In diesem Artikel der *Simetria*-Wörterbuchreihe präzisiert GMC erneut sein Verständnis der klassischen Haltung als seelisches Gleichgewicht, das sich in einer bestimmten Ästhetik äußere. Diese besondere Beziehung zwischen Ethik und Ästhetik versucht er zu veranschaulichen anhand einer *tour de force* durch die Baugeschichte. Es wird deutlich, dass GMCs klassische Haltung ohne ein kritisches Geschichtsbewusstsein undenkbar ist.

Der Künstler und die Freiheit. In: Simetria VIII, Bukarest: Cartea Românească, 1947, S. 101-107.

Die Freiheit für Künstler und Architekten bindet GMC an soziale und materielle Sicherheit, besonders aber an die Menschlichkeit. Angesichts der voranschreitenden Sowjetisierung Rumäniens erhält der Aufsatz nicht allein eine zutiefst zeitdiagnostische Bedeutung. Er ist auch Ausdruck von Zivilcourage und einer gelebten publizistischen Ethik.

Mogoșoaia: Ein Palais, ein Garten, eine Landschaft, Vortrag, Bukarest 1955. In: Mihail, Zamfira (Hrsg.): G. M. Cantacuzino: Einführung in das Werk Vitruvs. Bukarest: Meridiane Verlag, 1993, S. 146-160.

Dieses Vortragsmanuskript gehört zu den wenigen Texten GMCs, in denen er eines seiner eigenen Projekte ausführlich bespricht und in bau- und kulturgeschichtliche Kontexte einbettet. Darüber hinaus deutet GMC darin seine Auffassung eines schöpferischen Umgangs mit historischer Bausubstanz an sowie die Überzeugung, Architektur und Landschaftsgestaltung gehörten zusammen.

Brief an seine Tochter Marie-Lyse (Auszug),

Jassy, 25. Dezember 1958.

GMC gewährt hier einen Einblick in seine geistig-künstlerische Familie. Er nennt Künstler und Schriftsteller, denen er sich verbunden fühlt: Goethe, Corot, Marcel Proust, T. S. Eliot, Sainte-Beuve, Tudor Arghezi, Mihai Eminescu, Henri Bergson und Rainer Maria Rilke. Zugleich lässt der Briefauszug die Art und Weise erahnen, auf die GMC die schwierige Lage der gesellschaftlichen und politischen Marginalisierung in Würde zu bewältigen versucht.

Introducere la studiul arhitecturii

București: Editura Socec, 1926.

Introducere justificativă

A organiza = A armoniza

Nu diversitatea stilurilor ne-a preocupat, ci firul continuu care le unește. Porozitatea hotarelor pune orice încercare de delimitare absolută în domeniul iluziilor; căci nu diversul și particularul sunt esențiale.

Arta este triumful lungii răbdări a nesfârșitelor rânduri de generații suprapuse. De aceea a face istoria arhitecturii ar însemna să reface istoria lumii și a trata despre filozofia arhitecturii ar însemna să atingi toate subiectele, covârșitor de grele, asupra cărora a îmbătrânit înțelepciunea.

În cele ce urmează, dorim să precizăm unele reflexiuni, născute fie pe șantier, fie în decursul unor călătorii, care vrând nevrând, ne-au dus în domeniile fără de țărături ale istorie și ale metafizicii.

Cititorul să le considere ca simple încercări care au fost scrise în căutarea unei discipline, astăzi când relativul domnește, atât de covârșitor în toate ramurile vieții. Această preocupare ni se pare cu atât mai întemeiată cu cât la noi efortul pentru crearea unui stil național a fost cauza unor anomalii care au adus la uitarea aproape completă a marilor legi clasice.

Această omitere a clasicismului în evoluția noastră artistică contemporană este surprinzătoare când trecutul roman este încă atât de viu, când vechea artă bisericească ne înconjoară cu exemplele ei atât de măndre, când arta populară reînnoiește mereu exemplele de vigoare și gust, și când peisajul român cu orchestrația lui clasică te pătrunde mereu.

Într-un cuvânt, suntem în căutarea unei discipline căci „La plus grande liberté naît de la plus grande rigueur“ (Paul Valéry). Cele câteva pagini ce urmează sunt primii pași în această îndrumare.

I Despre Tradiție

Mărginind cuvântul tradiție în câmpul imaginilor îl fac să crească în acel al spiritului.

Universul este un tot organizat. Lumea se mișcă după anumite legi; în același ritm se mișcă și stelele și inima oamenilor. Nici tradiția nu este o stea nemșcătoare. Întocmai cum ritmul naște armonia,

Einführung in das Studium der Architektur

Bukarest: Socec Verlag, 1926.

Einleitende Erklärung

Organisieren = Harmonisieren

Nicht die Vielfalt der Stile hat uns beschäftigt, sondern der rote Faden, der sie verbindet. Die Durchlässigkeit der Grenzen verweist jeden Versuch einer absoluten Klassifizierung ins Reich der Illusionen; denn nicht das Besondere und das Individuelle machen das Wesentliche aus.

Die Kunst ist das Ergebnis der langen Geduld einer endlosen Reihe aufeinanderfolgender Generationen. Die Geschichte der Architektur zu schreiben, würde daher bedeuten, die Geschichte der Welt neu zu schreiben, und über die Philosophie der Architektur nachzudenken, hieße, alle überaus schwierigen Themen zu berühren, worüber die Weisheit gealtert ist.

Im Folgenden möchten wir einige Überlegungen vertiefen, die uns entweder auf Baustellen oder auf Reisen beschäftigt und uns, ob gewollt oder ungewollt, in die uferlosen Bereiche der Geschichte und der Metaphysik geführt haben.

Der Leser möge sie als schlichten Ausdruck der Suche nach einer zeitgenössischen Disziplin betrachten, heute, da alle Bereiche des Lebens vom Relativen durchdrungen sind. Diese Zielsetzung erscheint uns umso berechtigter, als die Bemühung um einen Nationalstil bei uns die Ursache einiger Abnormitäten war, die schließlich die großen klassischen Regeln in nahezu vollständige Vergessenheit geraten ließen.

Diese Missachtung der Klassik in unserer zeitgenössischen Kunstentwicklung ist umso erstaunlicher, als die römische Vergangenheit noch so lebendig ist, die alte religiöse Kunst uns mit ihren derart stolzen Beispielen umgibt, die Volkskunst ihre Werke mit Entschiedenheit und Geschmack beständig erneuert und die Landstriche Rumäniens durch ihre klassische Orchestrierung uns stets von Neuem berühren.

Kurzum, wir sind auf der Suche nach einer Disziplin, denn die „größte Freiheit erwächst aus der größten Strenge“ (Paul Valéry)¹. Die wenigen Seiten, die nun folgen, verstehen sich als erste Schritte auf diesem Weg.

I Über die Tradition

Wenn man die Reichweite des Wortes „Tradition“ im Bereich der Bilder eingrenzt, stärkt man seine Bedeutung im Geistigen.

Das Universum ist ein organisiertes Ganzes. Die Welt bewegt sich entsprechend gewissen Gesetzen; im selben Rhythmus bewegen sich auch die Sterne und die Herzen der Menschen. Die Tradition selbst ist auch kein Fixstern. Genauso wie der Rhythmus die Harmonie hervorbringt, bringt das Bewußtsein die Tradition hervor. Dies ist jedoch beileibe nichts Zwingendes, denn „ein jeder trägt als Mitgift Wahn

conștiința dă naștere tradiției, dar nu în chip imperios, căci „fiecare din noi a moștenit un lot de eroare“ (Catul), iar spiritul se împiedică prea ușor de lucruri, pe care din lipsă de experiență, le crede statornice și câteodată esențiale.

Timpul este pentru întâmplări ceea ce noaptea este pentru monumente. El le reduce trăsăturile lor esențiale, așa cum noaptea desenează monumentele în masele lor principale, întunecând particularitățile epocilor, ca să le rânduiască sub aceeași lege a proporției.

Dar iubim prea mult istoria pentru anecdotile ei, monumentele pentru pitorescul lor și viața pentru micile ei satisfacții ca să ne dăm seama că oameni și lucruri se aseamănă ciudat de mult întotdeauna.

Considerând ideea de „progres“, care a halucinat mai multe generații, nimic nu mai rămâne din ea, căci Marte a dovedit că inima omenească nu s-a îmbunătățit, și doar dacă progresul putea fi prețuit, era tocmai în acest domeniu. Și ceea ce Marte nu putuse dovedi, săpăturile arheologilor au venit să ne completeze. Prin ele am aflat că în Babilon se știau, demult, toate.

Dar ce este tradiția?

O regulă de viață? O formulă?

Nu.

Tradiția este o adâncă neliniște.

Și ce este neliniștea, dacă nu făclia spiritului, dacă nu putera care pune în mișcare conștiința.

Tradiția este corectivul care tinde să mențină spiritul în armonie.

Tradiția este conștiință.

Spiritul încărcat de întunecime al îndrăgostiților înverșunați de progres a înviniut tradiția ca se așață de-a curmezișul vieții. Da nu tot ceea ce e însuflețit de viață este frumos și omenirea e împovărată de uscături.

Tradiția selecționează. Copilă a vremii, ea distruge ceea ce timpul n-a copt ... Timpul, care statornicește victoriile și înmlăștinează erorile.

Istoria ne învață că prezentul este o necontenită bătrânețe care plânge, cu lacrimi amare, o copilărie și o tinerețe legendară, care au precedat-o pe scena lumii.

Orice s-ar spune, oamenii sunt mai umili decât o cred. Cei care au zidit Partenonul au lucrat cu simplitate fără să-și dea seamă că n-au să fie întrecuți de nimeni niciodată.

Am spus: tradiția este o neliniște care ține spiritul treaz. Această neliniște cuprinde în ea o mare parte de nevindecabilă nostalgie a vremurilor de aur ale umanității.

und Irrtümer“ (Catull)², und der Geist stolpert allzu leicht über Dinge, von denen er meint – aus Mangel an Erfahrung –, daß sie beständig und manchmal wesentlich seien.

Die Zeit ist für die Ereignisse das, was die Nacht für die Bauten ist. Sie reduziert sie auf ihre wesentlichen Züge, so wie die Nacht die Hauptkörper der Bauten nachzeichnet und die Besonderheiten verschiedener Epochen verdunkelt, um sie denselben Gesetzen der Proportion zu unterwerfen.

Aber wir lieben die Geschichte zu sehr wegen ihrer Anekdoten, die Bauten wegen ihres Pittoresken und das Leben wegen seiner kleinen Freuden, um uns bewußt zu werden, daß Menschen und Dinge einander schon immer stark geähnelt haben.

Wenn wir uns die Idee des „Fortschritts“, die mehrere Generationen bis zur Selbsttäuschung beschäftigt hat, näher anschauen, bleibt nicht mehr viel von ihr übrig. Denn Mars³ hat gezeigt, daß das menschliche Herz nicht besser geworden ist, und wenn der Fortschritt von einigem Nutzen hätte sein können, dann gerade auf diesem Gebiet. Und das, was Mars nicht beweisen konnte, haben die Ausgrabungen der Archäologen gezeigt. Durch sie haben wir erfahren, dass man zum Beispiel in Babylon, vor langer Zeit, bereits alles wußte.

Aber was heißt „Tradition“?

Eine Lebensregel? Eine Formel?

Nein.

Die Tradition ist eine tiefe Unruhe.

Und was ist die Unruhe, wenn nicht die Fackel des Geistes und die Kraft, welche das Bewußtsein in Bewegung setzt?

Die Tradition ist das Korrektiv, das den Geist im Gleichgewicht hält.

Tradition ist Bewußtsein.

Der in Finsternis gehüllte Geist der unbeugsame Liebhaber des Fortschritts hat die Tradition beschuldigt, sich dem Leben in den Weg zu stellen. Aber nicht alles Lebendige ist auch schön. Zugleich ist die Menschheit allenthalben mit Ausgedörtem durchsetzt.

Die Tradition wählt aus. Ganz Kind ihrer Zeit, zerstört sie das, was die Zeit nicht hat reifen lassen ... Die Zeit, welche die Siege kürt und die Fehler zurückweist.

Die Geschichte lehrt uns, daß die Gegenwart ein ewiges Alter ist, das mit bitteren Tränen der legendären Kindheit und Jugend nachtrauert, die ihr auf der Bühne des Lebens vorausgegangen sind.

Was man auch sagen mag, die Menschen sind demütiger, als sie annehmen. Den Parthenon haben seine Bauleute in Demut errichtet, ohne vermutlich daran zu denken, daß niemand sie je übertrumpfen würde.

Ich habe gesagt: Die Tradition ist eine Unruhe, die den Geist wachhält. Dieser Unruhe wohnt eine unheilbare Nostalgie nach den goldenen Zeitaltern der Menschheit inne. Der Mensch trachtet stets danach, der schönsten Vorstellung seiner selbst näherzukommen. Diese Vorstellung läßt sich nur in der Vergangenheit finden.

Die Vergangenheit ist stets Legende. Die Legende ist stets

Omul năzuiește să fie întotdeauna asemenea închipuirii celei mai frumoase pe care și-o formează despre el însuși. Această imagine nu se găsește decât în trecut.

Trecutul este întotdeauna legendă. Legenda este întotdeauna tinerețe, iar prezentul o dureroasă bătrânețe, în care spiritul se chinuiește în asemuiuri amare și rodnice păreri de rău.

*„Tradiție“ nu înseamnă „reacțiune“.
Tradiție înseamnă echilibru critic.*

Tradiția este pentru gândire ceea ce proporția este pentru monument, dar în domeniul abstract al proporției nu se poate defini, ci doar sugera.

Voi alege pentru aceasta un element sintetic al arhitecturii și vom vedea cum el se desprinde din negurile istoriei, ca să se ridice în lumina de astăzi. Acest element va fi coloana, elementul cel mai nobil al arhitecturii, căci ea este statuia abstractă a omului, chip orb și simplificat, care ne apare ca un simbol în verticalitatea sa.

La început, săpată în lemn, coloana apăru în grădinile Persiei, susținând baldachinul ușor al regilor. și oglindindu-se în avusurile sumbre.

Întruchipare a răbdării și a veșniciei, ea se înșiră, în sălile hypostile al Egiptului, în rânduri strânse, în mase largi și granitice. Atena o redă soarelui. Acolo se înveșmântă în caneluri, reamintind faldurile nepribănite ale rochiilor sacrificatorilor sau ale fecioarelor thesaliene. Un meșteșugar de candelă funerară o încoronă cu frunza de acan, atât de bogată în linii. Romanii o adaosă la triumful lor, Bizanțul la fastul religios. Când civilizația antică se prăbuși, oamenii și coloanele căzură; Renașterea le ridică. Coloana urmează soarta oamenilor. Greoaie, asemenea credinței egiptene, ușuratică, trandafirică și goală ca doamna de Pompadour, ea fu paznica tuturor templelor, tuturor porticilor.

Coloana este de sine stătătoare, nesfârșită în formele ei, și totuși veșnic asemenea cu ea însăși. Legile fundamentale ale armoniei sunt statornice. Orice proporție, dobândită cu răbdare și transmisă cu credință, este un semn care corespunde unui ecou interior. Dar „arta e lungă și viața scurtă“. Visul așa cum și-l închipuie vulgul, ascunde lenerie. Dacă voim să fim noi, adică tineri prin spiritul nostru, să fim asemenea coloanei ... acestei imagini subtile a noastră.

Tradiția nu este, poate, decât chiar viața însăși care se reînnoiește fără să se schimbe, asemenea mersului stelelor, bățăilor inimii și valurilor mării.

Jugend, die Gegenwart hingegen ein schmerzhaftes Alter, in dem der Geist sich mit bitteren Gedanken und furchtbarem Bedauern quält.

Tradition heißt nicht Reaktion.

Tradition heißt kritisches Gleichgewicht.

Tradition bedeutet für das Denken das, was die Proportion für den Bau bedeutet. Allein, auf dem abstrakten Feld der Proportion lassen sich keine Definitionen aufstellen. Der Proportion kann man sich lediglich annähern.

In diesem Sinne werde ich nun ein synthetisches Element der Architektur auswählen und im Folgenden behandeln. Wir werden sehen, wie es sich aus dem Nebel der Geschichte löst, um sich im heutigen Licht aufzurichten. Dieses Element ist die Säule. Die Säule ist das edelste Element der Architektur, denn in ihrem abstrakt-reduzierten Aufrechtsein erscheint sie uns wie ein Symbol des Menschen.

Am Anfang war die Säule aus Holz. In den Gärten Persiens trug sie die leichten Baldachine der Könige und spiegelte sich dabei in den schmalen Wasserbecken wider. Aus Granit gemeißelt, verkörperte die Säule mit ihren dichten und gewaltigen Reihen in den dunklen Hypostylen des alten Ägypten Geduld und Ewigkeit. Athen gab sie der Sonne zurück. Dort kleidete sie sich in Kannelüren, als ob sie an die schlichten Kleiderfalten der Opferpriester oder der keuschen Mädchen aus Thessalien erinnern wollte. Ein Meister im Fertigen von Tempelleuchtern krönte sie mit dem so linienreichen Akanthusblatt. Rom fügte sie seinen Siegen und Byzanz seiner religiösen Pracht hinzu. Als die antike Zivilisation zusammenbrach, verkamen die Menschen und auch die Säulen; die Renaissance richtete sie wieder auf. Die Säule folgt dem Schicksal der Menschen. Ob schwerfällig wie die Religiosität des alten Ägypten, ob leichtfüßig, rosafarben und nackt wie Madame de Pompadour, sie war stets die Wächterin aller Tempel und aller Portiken.

Die Säule ruht in sich, unendlich in ihren Formen und dennoch ewig sich selbst gleichend. Die grundlegenden Gesetze der Harmonie sind beständig. Jede Proportion, mit Geduld erreicht und mit Zuversicht weitergegeben, ist ein Zeichen, das einem inneren Echo entspricht. Denn „die Kunst ist lang, und kurz ist unser Leben“. Der Traum der Gemeinen hingegen verrät Trägheit. Wenn wir uns treu sein wollen, also jung im Geiste und jung durch unseren Geist, so seien wir wie die Säule ... jenes subtile Bild unserer selbst.

Die Tradition ist, vielleicht, nichts anderes als das Leben selbst, das sich unentwegt erneuert, ohne sich wesentlich zu ändern, darin dem Sternenlauf, dem Herzschlag und den Wellen des Meeres gleich.

II Despre Proportie

Din toate imaginile proporției pe care mi le trec înaintea ochilor, nici una nu-mi mulțumește în întregime spiritul.

Cea mai mare parte din ele au fost bucuria unei clipe. N-am putut statornici nici una dându-mi seama de toată imperfecțiunea lor. Dar proporția este în ea însăși atât de împletită cu viață, încât ea nu poate fi percepută în totalitatea ei. Putem vedea, putem percepe din ea, doar aspecte fugare, asemenea unor miraje nedeslășite sau ireale, asemenea peisajelor mișcătoare ale norilor. O simțim neconținut și tot ceea ce spunem despre ea este adevărat fără a fi esențial.

Fără deci de-a încerca să definim proporția, vom vorbi despre ea, lăsându-ne călăuziți, în tot timpul acestei convorbiri, de maxima lui Marcu Aureliu: Armonia este una în univers.

Proporția a fost făcută pe măsura corpului omenesc. Învățând să cunoască hotarele propriilor sale puteri, omul avu cea dintâi intuiție a proporției. Și încercând să precizeze aceste hotare, el înfăptui primelele proporții. În chipul acesta, treapta, poarta, masa și mormântul au devenit primele moduli ale arhitecturii. De origine pur individuală și utilitară proporția arhitecturilor s-a organizat în cadre sociale. Neexprimând la început decât efortul individual împotriva unei necesități adverse, ea deveni expresia colectivă și sintetică a națiunilor și religiilor.

Când spun proporție spun arhitectură, vreau să exprim ritm și armonie. Căci armonia nu este decât proporția reușită, iar proporția reușită nu este alta decât ritmul în acord cu viața. Armonia ar fi deci rezultatul unei proporții, în timp ce proporția ar fi rezultatul unui ritm. Or, ritmul nu este decât intuiția mersului organizat al vieții, al aceluși mers care adesea pare că nimicește în spiritul nostru, rolul hazardului.

Este oare proporția o construcție geometrică? Desigur că nu. Așa cum matematicile nu pot crea un astru, ci doar pot să-l descopere, geometria nu poate crea o proporție, ci numai să o verifice și să o controleze.

Proporția reușită este în același timp o bucurie a spiritului și a simțurilor. Ea este în aceeași măsură plăcere fizică și bucurie spirituală. În timp ce geometria nu are o dimensiune specifică, proporția are un model etern și neschimbător: corpul omenesc.

Partenonul, care la prima vedere, este luat de către necunoscător drept monumentul cel mai abstract al arhitecturii, este dimpotrivă ilustrația vie a regulii pe care am anunțat-o mai sus. Micșorat sau mărit, el ar pierde orice armonie.

II Über die Proportion

Keine Vorstellung von Proportion, die vor meinem inneren Auge erscheint, vermag meinen Geist vollkommen zufriedenzustellen. Die meisten dieser Vorstellungen waren die Frucht eines Augenblicks. Keine konnte ich festhalten, zumal mir ihre Unvollkommenheiten bewußt waren. Aber die Proportion ist so innig mit dem Leben verbunden, daß man sie keineswegs in ihrer Gesamtheit begreifen kann. Unentwegt spüren wir: Von der Proportion können wir nur flüchtige Momente erhaschen, die surrealem Zauber oder sich bewegenden Wolkenlandschaften ähneln. Wir spüren sie unentwegt, und alles, was wir über sie sagen, ist wahr, aber nicht wesentlich.

Ohne die Proportion definieren zu wollen, werden wir über sie sprechen und uns im Laufe dieser Überlegungen von der Maxime Marc Aurels leiten lassen: Es gibt nur eine Harmonie im Universum⁴.

Die Proportion ist in Beziehung zum menschlichen Körper entstanden. Indem er die Grenzen seiner eigenen Kraft kennengelernt hat, hat der Mensch die erste Intuition der Proportion gehabt. Und indem er jene Grenze genauer zu erkennen versucht hat, hat er auch die ersten Proportionen geschaffen. Auf diese Weise sind die ersten Module der Architektur entstanden: die Stufe, die Tür, der Tisch und das Grab. Obgleich rein individuellen und funktionalen Ursprungs, hat sich die architektonische Proportion später in der Organisation der Gesellschaft niedergeschlagen. Zuerst war die Proportion nur ein Ausdruck der Mühen, durch die sich die Menschen inmitten einer feindseligen Natur eingerichtet hatten, später aber wurde sie zur Verkörperung des kollektiven und synthetischen Symbols von Völkern und Religionen.

Wenn ich Proportion sage, meine ich Architektur: Ich will Rhythmus und Harmonie ausdrücken. Denn die Harmonie ist nichts anderes als die gelungene Proportion, und die gelungene Proportion ist nichts anderes als der Rhythmus im Einklang mit dem Leben. Demnach wäre die Harmonie das Ergebnis einer Proportion, während die Proportion das Ergebnis eines Rhythmus wäre. Allein, der Rhythmus ist nichts anderes als die Intuition des organisierten Lebens, jenes Organisiertseins, das in unserem Geist die Rolle des Zufalls auszuscheiden scheint.

Ist denn die Proportion eine geometrische Konstruktion? Gewiss nicht. So wie die Mathematik keinen Stern erschaffen kann, sondern ihn nur zu entdecken oder vorherzusehen vermag, kann die Geometrie keine Proportion hervorbringen, sondern nur sie überprüfen und kontrollieren.

Die gelungene Proportion ist gleichzeitig eine Freude für den Geist und die Sinne. Und während die Geometrie keine besonderen Dimensionen hat, verfügt die Proportion hingegen über ein ewiges und unwandelbares Bezugssystem: den menschlichen Körper.

Der Parthenon, den Unwissende für das abstrakteste Monument der Architektur halten, ist im Gegenteil das anschauliche Beispiel der Regel, die ich vorhin erläutert habe. Verkleinert oder vergrößert, verlöre er jegliche Harmonie.

De îndată de această regulă misterioasă dintre proporție și om se rupe, proporția se găsește în afară de ritm.

Nu există decât un ritm.

El nu se poate defini, ci doar simți.

Din toate vremurile-a încercat să se dovedească cum că, în mod instinctiv, oamenii au dat proporțiilor arhitecturale raporturi conținute în corpul omenesc. Și desigur că punctul acesta de vedere este logic, căci atunci când omul și-a căutat o măsură, el nu a luat-o în mod arbitrar, ci, în mod natural, în raport cu el, cu posibilitățile sale fizice.

Dacă omul nu ar fi vertical, estetica noastră ar fi cu totul alta.

Proporția este deci un spațiu armonic limitat, armonic mărginit în raport cu noi. Căci nu trebuie să ne înșelăm: La început oamenii se adăpostiseră sub un acoperiș nu numai împotriva intemperiilor, ci, mai ales, împotriva imensității cerului. A construi este a aduce universul la îndemâna simțurilor tale.

Care este partea utilului și care este partea simbolului în nașterea unei proporții este cu neputință de spus. Și tot atât de imposibil este să alegem care este partea tradiției și care a sensibilității și inteligenței artistului.

Este ușor să copiezi o proporție existentă, dar este cu totul altceva să o faci să reînvie; pentru aceasta nu există legi. Oricât ai copia trecutul, puterea vieții îndoiește vechile forme necesităților ei neconținut reînnoite.

Proporția nu este, poate, decât imaginea unor anumite și mari intuiții pe care omul le-a avut de întotdeauna.

Ceea ce are însemnătate nu este de-a se ști dacă armonia este una, ci cum poate fi una.

Poți să împarți și să subîmparți istoria artei în stiluri, clase, familii și regiuni, limitele pe care le vei stabili vor fi întotdeauna artificiale și arbitrare, căci arta este una și trecerea de la o epocă la alta s-a făcut pe nesimțite, fără ca, întotdeauna, cei care au asistat la această transformare să-și fi putut da seama de ea.

Diversitatea de programe, de climaturi, de temperamente, de materiale; inegalitatea de condiții, de religii etc., n-au împiedicat artele de-a avea o țesătură unică, căci pasul omului a rămas de veacuri același.

Sobald dieses geheimnisvolle Band zwischen Proportion und Mensch reißt, kommt die Proportion aus dem Rhythmus heraus.

Es gibt nur einen einzigen Rhythmus.

Er kann nicht definiert, er kann nur gefühlt werden.

In allen Zeiten hat man nachzuweisen versucht, daß die Menschen sich bei der Gestaltung architektonischer Proportionen instinktiv auf die Maßverhältnisse des menschlichen Körpers bezogen haben. Dieser Standpunkt erscheint logisch, denn als der Mensch sein eigenes Maß gesucht hat, hat er es gewiß nicht auf willkürliche Art getan, sondern auf natürliche Weise in Bezug auf seine körperlichen Möglichkeiten.

Hätte der Mensch keinen aufrechten Gang, wäre auch unsere Ästhetik eine vollkommen andere.

Die Proportion ist demnach ein harmonisch gefasster Raum in Bezug auf uns selbst. Denn wir dürfen uns nicht täuschen: Am Anfang haben die Menschen nicht nur vor den Unwirtlichkeiten der Natur Zuflucht unter einem Dach gesucht, sondern auch vor der Unendlichkeit des Himmels. Bauen heißt, das Universum mit dem Maß Deiner Empfindungen in Einklang zu bringen.

Den Anteil der Zweckmäßigkeit und den Anteil des Symbols im Entstehen einer Proportion bestimmen zu wollen, ist unmöglich. Ebenso unmöglich ist es, den Anteil der Tradition und jenen der Sensibilität und Intelligenz des Künstlers ausmachen zu wollen.

Es ist einfach, eine bestehende Proportion zu kopieren, aber etwas grundlegend anderes, sie zu neuem Leben zu erwecken; dafür gibt es keine Gesetze. Die Vergangenheit kopieren zu wollen, ist ein unfruchtbares Unterfangen, denn die Lebenskraft wandelt die alten Formen gemäß ihrer unentwegt erneuerten Bedürfnisse um.

Die Proportion ist vielleicht nichts anderes als die Verkörperung gewisser großer Intuitionen, die der Mensch schon immer gehabt hat.

Es kommt nicht darauf an, zu wissen, ob es eine einzige Harmonie gibt; vielmehr kommt es darauf an, herauszufinden, was diese Harmonie ausmacht und wie sie als eine einzige gestaltet sein kann.

Man kann die Kunst- und Architekturgeschichte getrost in Stile, Klassen, Familien und Regionen ein- und unterteilen, die Grenzen, die man dabei festlegen wird, werden dennoch stets künstlich und willkürlich sein, denn die Kunst ist ein einheitliches Phänomen, und der Übergang von einer Epoche zur anderen hat sich geräuschlos ereignet, ohne daß sich die betroffenen Zeitgenossen jener Wandlung immer bewußt geworden wären.

Die Verschiedenheit der Bauaufgaben und Raumprogramme, der Klimazonen, der menschlichen Temperamente, der Baustoffe einerseits und die Ungleichheit der künstlichen Rahmenbedingungen und Religionen andererseits, haben die Künste nicht daran gehindert, eine einheitliche Textur zu haben, ein zusammenhängendes Gewebe. Denn der Mensch ist seit Jahrhunderten als Maß gleich geblieben.

Proporția este deci una din imaginile vieții. De aceea ea nu este pur geometrică.

Rațiunea a putut crea mai multe geometrii, deopotrivă de adevărate. Proporția însă poate lua un număr infinit de forme, dar es nu poate pierde din vedere corpul omului; în timp ce geometria poate face abstracție de el. De aceea oricât de mare ar fi o proporție și o arhitectură ea nu poate fi mare, nici în raport cu o idee abstractă, nici în raport cu o plantă sau cu un munte, ci numai în raport cu omul.

Există monumente imense care nu produc efectul corespunzător masei lor, numai pentru că nu reușim să situăm în ele omul și fiindcă nimic nu reamintește în ele prezența lui.

Născută din jocul ideilor și din armonia fizică a corpului omenească, proporția pare a fi imaginea nedespărțirii sufletului de corp. Iată-ne ajunși în fața porții pe care nimeni nu a deschis-o. Subiectul ne-a adus în pragul metafizicii fără ca spiritul nostru să fie satisfăcut. Dar, o călătorie în câmpul ideilor nu presupune cu necesitate o definiție și o concluzie.

III Despre Ritm

A vorbi despre ritm, înseamnă a vorbi iarăși despre proporție. Rămânând în același subiect nu faci decât să pășești mai departe în domeniul abstractului. Căci tot de viață e vorba printre ale cărei moduri diverse sunt proporția, ritmul și armonia.

Ne-am dat seama vorbind despre proporție, ce intim este legată nașterea ei de persoana noastră fizică. Ocupându-ne de ritm vom putea lăsa la o parte această preocupare atâta timp cât vom încerca să ne închipuim mișcarea în ea însăși. Dar de îndată ce ne vom sili să vedem cum se exprimă în mod plastic această mișcare, din nou vom fi nevoiți să ținem seamă de limitele noastre fizice.

Muzica exprimă ritmul în timp; arhitectura îl exprimă în spațiu: armonie succesivă și armonie simultană.

Această a doua expresie a armoniei ne va fi subiectul.

Armonia este amintirea pe care ne-o lasă ceva organizat, iar un lucru organizat este în acord cu ritmul vieții. E greu să găsești ritmului o definiție. Existența lui nu se demonstrează, nici postulatul lui Euclid. El este o certitudine pentru cei care au percepția vieții organizate și unitare: întunecime pentru ceilalți.

Die Proportion ist demnach ein Symbol des Lebens. Deshalb ist sie nicht rein geometrisch.

Die Vernunft hat mehrere Geometrien hervorbringen können, die alle gleichermaßen gültig sind. Die Proportion vermag zwar eine Vielzahl von Formen anzunehmen, aber sie kann den menschlichen Körper nicht außer Acht lassen, wohingegen die Geometrie ihn ohne Weiteres vernachlässigen kann. Aus diesem Grunde kann eine Proportion und eine Architektur – ungeachtet ihrer Dimensionen – weder in Bezug auf eine abstrakte Idee noch in Bezug auf eine Pflanze noch auf ein Gebirge groß sein, sondern nur im Verhältnis zum Menschen.

Es gibt riesige Bauten, die nicht die Wirkung hervorrufen, die ihren Massen im Grunde entspräche, einzig und allein deshalb, weil sie es nicht schaffen, den Menschen in sich unterzubringen und nichts in und an ihnen an seine Gegenwart erinnert.

Geboren aus dem Spiel der Ideen und aus der physischen Harmonie des menschlichen Körpers, scheint die Proportion die Metapher der Untrennbarkeit von Seele und Körper zu sein. So sind wir erneut vor der Pforte angelangt, die noch niemand geöffnet hat. Das Thema hat uns an die Schwelle der Metaphysik geführt, ohne dabei unseren Geist zufriedenzustellen. Allein, eine Reise in die Welt der Ideen zu unternehmen, setzt keinesfalls die Notwendigkeit einer Definition oder gar einer Schlußfolgerung voraus.

III Über den Rhythmus

Über den Rhythmus zu sprechen bedeutet, erneut über die Proportion zu sprechen. Beim selben Thema verweilend, schreitet man vorwärts im Feld des Abstrakten. Denn die Proportion, der Rhythmus und die Harmonie gehören zu den Erscheinungen des Lebens und stellen es erneut in den Mittelpunkt des Gesprächs.

Beim Sprechen über die Proportion ist uns klar geworden, wie eng ihr Entstehen mit unserem Körper verknüpft ist. Uns dem Rhythmus zuwendend, können wir diese Überlegungen nur so lange beiseitelassen, wie wir uns die Bewegung an sich vorzustellen versuchen. Sobald wir uns jedoch zu sehen zwingen, wie sich diese Bewegung plastisch artikuliert, werden wir erneut Rücksicht nehmen müssen auf unsere physischen Grenzen.

Die Musik drückt den Rhythmus in der Zeit aus, die Architektur drückt ihn im Raum aus: aufeinander folgende und gleichzeitige Harmonie. Dieser zweite Ausdruck wird unser nächstes Thema sein.

Die Harmonie ist die Erinnerung, die uns etwas Organisiertes hinterläßt, und ein organisiertes Etwas steht im Einklang mit dem Leben. Es ist schwer, dem Rhythmus eine Definition zu geben. Seine Existenz läßt sich ebensowenig beweisen wie das Postulat Euklids. Für diejenigen Menschen, die eine organisierte und einheitliche Lebensvorstellung haben, ist der Rhythmus eine Gewissheit – für die anderen bleibt er etwas Undurchdringliches.

Artiștii și filozofii din toate timpurile și-au dat ușor seama că o impresie de viață nu se poate da fără imaginea mișcării adică, fără ritm.

Dar cum oare se poate exprima mișcarea fără mișcare? Prin chibzuita dispoziție a maselor, prin schema statică a efortului prin care aceste mase se echilibrează și se susțin, prin supunerea acestor mase la legile utilului și simbolului.

Un monument este bun atunci când este făcut pe măsură și când corespunde vieții pe care trebui s-o conțină. Singurii cronicari care nu mint sunt monumentele și măreția timpurilor se judecă în virtutea templelor pe care acele timpuri au știut să le înalțe.

Dar să revenim la proporționare maselor.

Tradiția, această lungă experiență, a selecționat și perfecționat formele. Căci trebuie să recunoaștem că toate formele așa-numitei arhitecturi clasice nu sunt decât rezultatul unei mari răbdări care a sintetizat și simplificat formele până la maximum lor de utilitate și de frumusețe. Multe din aceste forme mereu copiate și-au pierdut înțelesul. Dar analizate cu puțină bunăvoință și curățate de praful prostiei toate vor relua o luminoasă realitate.

Cuvântul „clasic“ e prea limitat în obişnuitul său înțeles. Sub acest titlu se grupează în general arhitecturile greco-latine și unele din derivațiile lor. Această tălmăcire ni se pare eronată. A fi clasic, după părerea noastră, nu consintă în aplicarea dogmatică a unui stil, ci într-o anumită stare de spirit.

Elementele, pe care trebuie să conteze arhitectul, sunt tradiția sau experiența ancestrală și problemele noi, pe care neconținut ni le înfățișează viața.

A fi într-o stare sufletească clasică înseamnă să n-ai pretenția de-a nega trecutul, fiind totuși seamă de exigențele prezentului. Să fi clasic înseamnă să statornicești puntea care leagă vremurile duse de cele viitoare, înseamnă să reduci noile experiențe la adevărata lor scară, într-un cuvânt, a fi clasic înseamnă să respecti trecutul și să ai curiozitatea viitorului.

Cuvântul clasic nu trebuie să deștepte în noi imaginea unui fronton sau a unei colonade, ci o stare sufletească armonioasă fără

Die Künstler und Philosophen aller Zeiten haben mit Leichtigkeit festgestellt, daß man eine Vorstellung vom Leben nicht ohne das Bild der Bewegung, also nicht ohne Rhythmus, gewinnen kann.

Aber wie läßt sich Bewegung ohne Bewegung ausdrücken? In der Architektur geschieht dies durch die ausgeklügelte Anordnung der Baumassen, durch die bauliche Artikulation des statischen Systems des Kräfteverlaufs, durch das die Baumassen im Gleichgewicht bleiben und einander halten, und schließlich durch die Unterordnung dieser Baumassen unter die Gesetze der Zweckmäßigkeit und des Symbols.

Ein Bau ist gut, wenn er maßvoll ist und dem Leben, für das er konzipiert ist, entspricht und das gestellte Raumprogramm erfüllt. Die einzigen Chronisten, die nicht lügen, sind die Bauten. Die Größe einer Epoche ermißt sich an der Qualität und Würde der Bauten, die jene Zeit zu errichten verstanden hat.

Doch kehren wir zum Thema der Proportionierung der Baumassen zurück.

Die Tradition, diese endlose Aneinanderreihung von Erfahrungen, hat die Formen ausgewählt und vervollkommenet. Denn wir müssen uns vergegenwärtigen, daß alle Formen der sogenannten klassischen Architektur nichts anderes sind als das Ergebnis einer großen und langen Geduld, welche die Formen bis zu ihrem höchsten Maß an Nützlichkeit und Schönheit synthetisiert und vereinfacht hat. Viele dieser Formen sind oft kopiert worden und haben infolgedessen ihre Bedeutung verloren. Aber wenn sie mit einigem Wohlwollen analysiert und vom Staub der Dummheit gesäubert werden, können sie alle eine leuchtende Gegenwärtigkeit erlangen.

Das herkömmliche Verständnis des Wortes „klassisch“ ist zu eng gefaßt. Dieses Etikett meint im Allgemeinen die gräkolateinischen Architekturrichtungen und ihre Abkömmlinge. Diese Auffassung scheint uns falsch zu sein. Denn klassisch sein, bedeutet unserer Meinung nach keineswegs die dogmatische Verfolgung eines Stils, sondern vielmehr eine bestimmte Geisteshaltung.

Die Elemente, auf die der Architekt bauen muß, sind die Tradition oder die Erfahrung der vorangegangenen Generationen und die neuen Probleme und Themen, mit denen das Leben uns ohne Unterlass konfrontiert.

Eine klassische Geisteshaltung zu pflegen, heißt, sich nicht anzumaßen, die eigene Vergangenheit zu verneinen und sich zugleich den Anforderungen und Bedürfnissen der Gegenwart zu stellen. Klassisch sein, bedeutet die Brücke zu verorten, welche die vergangenen Zeiten mit den zukünftigen verbindet; es heißt, die neuen Erfahrungen auf ihren wahren Gehalt hin zu prüfen und auf ihr wahres Maß zu verdichten. Kurzum, klassisch sein bedeutet, sowohl die Vergangenheit zu achten als auch offen für die Zukunft zu sein.

Das Wort „klassisch“ sollte in uns nicht das Bild eines Giebels oder einer Säulenreihe hervorrufen. Das Wort „klassisch“ meint eine harmonische und sichere Haltung, die sowohl auf die Aufdringlichkeit der Erneuerer als auch auf die armselige Dürre der Archäologie-Architekten verzichtet.

impertinența novatorilor și sărăcăcioasa uscăciune a arheologilor.

Toate stilurile au cunoscut artiști clasici, iar în așa-numitele stiluri clasice au fost oameni totalmente lipsiți de acest echilibru suflete-sc.

Ritmul este expresia plastică a mișcării în infinitul mare și infinitul mic.

Dintre toate arhitecturile, cea gotică este poate aceea în care ritmul este cel mai aparent. În stilul gotic tot ce nu este ritm este exclus sau foarte redus. Planul și fațada, utilul și simbolul se împletesc până la unitate. Totul este așa de echilibrat și de complet ca într-un sistem astral; nimic care să nu fie necesar și suficient.

Necesar și suficient; iată divergența cu unele arhitecturi teoretice de azi care rezolvă problema până la un grad necesar și nu merg până la suficient.

Ochiul cere corective și mintea nu se lipsește de simbolurile forței, iar între necesar și suficient e loc destul pentru toate erorile.

Ritmul emană din proporție, proporția din corpul omenesc; s-ar putea zice deci că ritmul este proporția la a doua putere sau că ritmul este proporția mișcării.

Dacă într-un plan gotic, putem citi simbolul în forma crucii și imensitatea bolților, galeriile, părțile laterale, intercolonadele au totuși ca ounct de plecare corpul nostru. Fațada reproduce schema planului, iar înălțimea e în raport direct sau geometric cu lungimea acestui plan; distanța dintre coloane cu acea lungime și lățime în raport cu lungimea etc..

În rezumat, fie la un templu grec sau egiptean, la un palat sasaniid sau babilonian, noi regăsim această structură tainică care este o condiție pentru găsirea armoniei. Această structură nu este decât ritmul care poate fi considerat ca un comun denominator al tuturor arhitecturilor.

Prea lesne, seduși de progresele științei și de schimbările sociale s-a crezut că arhitectura rupea ultimele sale legături cu trecutul. Dar omul se schimbă puțin, fizicește mai deloc, și cu toate că lumea s-a micșorat grație mijloacelor de comunicație, hotarele armoniei umane, dictate de legile fizice ale corpului nostru, sunt stabile, conținând veșnica preocupare a fericirii care la urma urmei rămâne scopul primordial.

Es ist offensichtlich, dass sämtliche Stile klassische Künstler gekannt haben und dass die sogenannten klassischen Stile hingegen Vertreter gehabt haben, denen dieses seelische Gleichgewicht vollkommen gefehlt hat.

Der Rhythmus ist der plastische Ausdruck von Bewegung im großen und im kleinen Unendlichen. Von allen Architekturströmungen ist vielleicht die Gotik diejenige, in der sich der Rhythmus am stärksten manifestiert. In der Gotik ist alles, was nicht Rhythmus ist, entweder ausgeschlossen oder zurückgedrängt. Der Grundriß und die Fassade, die Nützlichkeit und das Symbol verschmelzen zu einer Einheit. Alles ist derart ausbalanciert und vollständig wie in einem Sternensystem; nichts, was nicht notwendig und zugleich hinreichend wäre.

Notwendig und hinreichend; hier liegt der Unterschied zu einigen zeitgenössischen theoretischen Architekturen, die das Problem nur bis zu einem notwendigen Grad angehen, aber nicht bis zu dem hinreichenden gelangen.

Das Auge verlangt nach Korrektiven, und der Geist entbehrt nicht der Symbole der Kraft. Zwischen notwendig und hinreichend ist genügend Raum für alle Fehler.

Der Rhythmus entspringt der Proportion, und die Proportion entspringt ihrerseits dem menschlichen Körper. Es ließe sich demnach behaupten, dass der Rhythmus Proportion in der zweiten Potenz oder dass der Rhythmus die Proportion der Bewegung sei.

Wenn wir das Symbol des Kreuzes in dem Grundriß einer gotischen Kathedrale und in der schieren Größe ihrer Gewölbe, ihrer Galerien oder ihrer Seitenschiffe ausmachen, so haben die Interkolumnien dennoch unseren Körper als Ausgangspunkt. Die Fassade gibt das Schema des Grundrisses wieder; die Höhe befindet sich ihrerseits in unmittelbarem oder geometrischem Bezug zur Länge, die Länge und Breite des Baus stehen wiederum in Bezug zum Interkolumnium usw.

Kurzum, wir begegnen überall, wo wir hinschauen, ob in einem griechischen oder ägyptischen Tempel, in einem sassanidischen oder einem babylonischen Palast, dieser geheimnisvollen Struktur, die wesentlich für das Finden der Harmonie ist. Diese Struktur ist nichts anderes als der Rhythmus, der als gemeinsamer Nenner aller Architekturen betrachtet werden kann.

Die Fortschritte der Wissenschaft und der gesellschaftliche Wandel haben bisweilen zu der leichtfertigen und überhasteten Annahme verführt, die Architektur zerreiße ihre letzten Bande mit der Vergangenheit. Aber der Mensch verändert sich wenig – physisch betrachtet, so gut wie gar nicht. Und obwohl die Welt durch die neuen Kommunikationsmöglichkeiten kleiner geworden ist, sind die Grenzbereiche der menschlichen Harmonie, die von den physischen Gesetzen unseres Körpers bestimmt werden, stabil geblieben. Sie tragen in sich das ewige Streben nach Glückseligkeit, die letztendlich das eigentliche Ziel bleibt.

IV Despre Armonie

Arbitectura este o armonie simultană. Ea este muzica maselor ceea ce înseamnă că e numai în funcție de spațiu.

Orice creație a acestei arte trebuie să existe întreagă în spiritul nostru. Amintirea noastră de o astfel de operă nu trebuie să fie o imagine imitativă, căci doar arhitectura nu e artă imitativă, ci trebuie să sugereze inteligenței noastre o stare de spirit.

Dacă proporția este supremul efort de convergență a spiritului cu sistemul nostru fizic, devenind astfel imaginea indisolubilității lor; dacă ritmul nu-i decât proporția la a doua putere sau mai bine zis însăși proporția mișcării, rezultatul final al acestui organism complex este armonia.

Dacă ne aducem aminte că a clădi înseamnă a aduce, în mod instinctiv, universul la limitele gândirii noastre, iată care a fost de întotdeauna rolul arhitecturii.

Imagine a tuturor simbolurilor războinice, religioase sau familiare, ea le-a exprimat cu o egală măiestrie, cu aceleași mijloace și cu aceeași disciplină a cărei taină este să ghicești simbolul în elementele utilului și elementele utilului în viață.

IV Über die Harmonie

Die Architektur ist eine Harmonie von Gleichzeitigkeiten. Da sie die Musik der Baumassen verkörpert, kann sie nur in Bezug zum Raum existieren.

Wir müssen die Architekturwerke jeweils als Gesamtheit im Gedächtnis behalten. Wollen wir schöpferisch tätig sein, dürfen wir ein bestehendes architektonisches Werk nicht nachahmen. Schließlich ist die Architektur selbst keine Kunst der Nachahmung, sondern sollte uns vielmehr dazu anregen, eine bestimmte Geisteshaltung einzuüben.

Wenn die Proportion den höchsten Gleichklang zwischen menschlichem Geist und Körper darstellt und dadurch zum Symbol ihrer Unzertrennbarkeit wird, und wenn der Rhythmus nichts anderes als die Proportion in der zweiten Potenz oder, treffender gesagt, die Proportion der Bewegung selbst ist, dann gipfelt dieses komplexe Gebilde schließlich in der Harmonie.

Erinnern wir uns daran: Bauen heißt, das Universum instinktiv mit unserem Denken in Einklang zu bringen. Darin liegt die Bedeutung der Architektur.

Von jeher hat sie die Symbole von Krieg, Religion und Lebensalltag mit der gleichen Meisterschaft, mit den gleichen Mitteln und mit der gleichen Disziplin ausgedrückt. Das Geheimnis dieser Disziplin aber besteht darin, das Symbol in den Elementen des Zweckmäßigen und die Elemente des Zweckmäßigen im Leben zu erkennen.

1 Vgl. Valéry 1991, S. 101.

2 Catull (ca. 84-54 v. Chr.).

GMC zitiert einen Vers aus der letzten Strophe des Gedichts *Ein Weltmann und Dichterling*. Vgl. Catull, *Sämtliche Gedichte*. Lateinisch und Deutsch. Herausgegeben, eingeleitet und übersetzt von Otto Weinreich. Bibliothek der Alten Welt. Römische Reihe. Zürich/Stuttgart: Artemis, 1969. S. 123:

„Nun ja, wir alle irren, und es gibt keinen,
der nicht in irgendeinem Stück – Suffen wäre!
Ein jeder trägt als Mitgift Wahn und Irrtümer,
nur sehn wirs nicht, denn unser Schnappsack hängt – hinten!“

3 Vgl. Alain, *Mars oder die Psychologie des Krieges*. Frankfurt am Main 1985. Französische Originalausgabe *Mars ou la guerre jugée*. Paris 1921.

4 Vgl. in Marc Aurels *Selbstbetrachtungen* u. a. folgende Stelle im Buch VII, 9:

„Alles ist wie durch ein heiliges Band miteinander verflochten. Nahezu nichts ist sich fremd. Eines schließt sich dem anderen an und schmückt mit ihm vereint dieselbe Welt. Aus alle, was ist, bildet sich doch nur die eine Welt; in allem, was ist, lebt nur der eine Gott. Es ist nur ein Stoff und ein Gesetz, in den vernunftbegabten Wesen die eine Vernunft. Nur eine Wahrheit gibt's, und für die Wesen derselben Gattung auch nur eine Vollkommenheit.“

(Zit. n. Marc Aurel 1981, S. 114-115).

Scrisoare către Marcel Iancu

In: *Contimporanul*, an X, nr. 96-98, (Iunie-August,) București 1931, pg. 9-10.

Stimate Domnule Marcel Iancu,

adresandu-ți aceasta scrisoare, am impresia că vorbesc cu mine însumi, că discut și că încerc să controlez o părere proprie, să analizez o tendința de a mea, să caut explicația unei simpatii.

Nu atât faptul că nu te cunosc, că niciodată nu am avut plăcerea sa-ți strâng mâna, că nici măcar în efigie nu ți-am zărit silueta, mă pune în acea stare sufletească specială și prielnică abstractului și obiectivității, cât acea convingere a mea că ai fost întâiul care a întors în această țară spatele, unei mentalități obosite și sterile.

În orașul nostru haotic, de un baos balcanic și mediocr, de o „ticăloșie mică“, cum zice Tudor Arghezi, casele dumitale sănătoase apar ca premisele sănătoase ale unui viitor sănătos a cărui activitate viguroasă nu-și va pierde timpul în atitudini de admirație retrospectivă.

Fiind un premergător, ai pus în toata activitatea d-tale un fanatism necesar avangardelor. N-am făcut parte din aceasta grupare. Acolo, unde d-ta și prietenii d-tale au ajuns în marș forțat, am sosit și eu mult mai târziu și fără grabă, dar cu aceeași sinceritate. Întârzierea mea și acea predilecție pentru a-mi urma drumul în calitatea de „cavalier seul“, mi-a dat prilejul să boinăresc mai mult.

Am ajuns prin deducție acolo unde d-ta ai ajuns prin pasiune. Ce important! Fiecare își urmează călătoria cum știe. Totul e să ai o credință care să fie în armonie cu tendința vremurilor.

În concepția actuală care domină arhitectura, se simt multe tendințe diferite, însă nu divergente. S-a căzut de acord pe unele puncte esențiale și la New-York și la Moscova, iar preocupările de simplificare ale atribuțiilor inutile, de căutarea luminii și de exaltarea igienii, au fost ratificate de spiritul critic al clasicismului permanent.

Căci clasicismul, pentru mine, nu-i altceva decât imaginea continuității unui efort de perfecționare sau, cel puțin, de menținere al artei într-un echilibru dictat de posibilitățile umane. A fi clasic, nu înseamnă cum cred mulți, a stărui în aplicarea unui stil, ci

Brief an Marcel Janco

In: *Contimporanul* [Der Zeitgenosse], 10. Jg., Nr. 96-98, (Juni-August,) Bukarest 1931, S. 9-10.

Sehr geehrter Herr Janco,

indem ich Ihnen schreibe, habe ich den Eindruck, mit mir selbst zu sprechen, um dabei eigene Gedanken zu klären, eine eigene Neigung zu untersuchen und die Gründe einer bestimmten Sympathie aufzuhellen. Es ist nicht sosehr der Umstand, Sie nicht zu kennen, noch nie das Vergnügen gehabt zu haben, Ihnen die Hand zu schütteln und Ihre Silhouette noch nie erblickt zu haben, der mich in diesen besonderen Seelenzustand versetzt, der dem Abstrakten und der Objektivität eignet. Vielmehr ist es meine Überzeugung, dass Sie der Erste gewesen sind, der in diesem Land einer müden und sterilen Mentalität den Rücken gekehrt hat.

In unserer chaotischen Stadt, der Stadt eines balkanischen und mittelmäßigen Chaos, einer „kleinen Bösartigkeit“, wie Tudor Arghezi sagt, erscheinen Ihre gesunden Häuser wie die gesunden Voraussetzungen einer gesunden Zukunft, deren lebendige Betriebsamkeit keine Zeit vergeuden wird mit einer überkommenen Haltung, die allein der Vergangenheit ihre Bewunderung zollt.

Da Sie ein Vorläufer gewesen sind, ist Ihre gesamte Tätigkeit von einem den Avantgarden notwendigen Fanatismus durchdrungen. Ich habe dieser Gruppe nicht angehört. Dort, wo Sie und Ihre Freunde in einem Gewaltmarsch angelangt sind, bin auch ich angekommen, zwar später und ohne Hast, aber mit der gleichen Aufrichtigkeit. Meine Verspätung und jene Neigung, mir den Weg als „cavalier seul“ zu bahnen, haben mir die Gelegenheit gegeben, müßigzugehen.

Durch Deduktion bin ich dort angelangt, wohin Sie die Leidenschaft geführt hat. Was tut es? Jeder folgt seinem eigenen Weg. Das Wesentliche besteht darin, eine Überzeugung zu haben, die in Einklang mit den Fragen der Zeit steht.

In der gegenwärtigen Diskussion, welche die Architektur beherrscht, gibt es viele verschiedene, aber nicht unbedingt einander widerstrebende Tendenzen. Über einige wesentliche Punkte ist man genauso in New York wie in Moskau übereingekommen. So sind etwa die Bestrebungen nach einer formalen Reduktion überflüssiger Elemente und die Begeisterung für das Sonnenlicht sowie für die Fragen der Hygiene vom kritischen Geist des beständigen Klassizismus anerkannt worden.

Denn der Klassizismus ist für mich nichts anderes, als der Inbegriff der Kontinuität der Anstrengungen zur Vollkommenheit oder zumindest zur Beibehaltung der Architektur in einem von den menschlichen Möglichkeiten vorgegebenen Gleichgewicht. Klassisch sein, heisst nicht, wie viele denken, im Anwenden eines bestimmten Architekturstils zu verharren. Klassisch sein, bedeutet auf eine bestimmte Art zu denken. Der Klassizismus ist eine Geisteshaltung, die in jeder

într-o metodă de a gândi. Clasicismul este o stare de spirit care se regăsește în orice epocă. Precum în orice epocă se regăsesc rătăciți, în domeniul arheologiei sau romantismului.

Știu că asupra cuvântului „clasic” s-a discutat la infinit. Nimeni însă n-a căzut de acord pentru a preciza care din cele cinci mii de ani ani ale evoluției mediterane somnolente, este epoca pură, admisă de sterilitatea academiilor somnolente, iar mulți dintre confracții noștri rezumă conceptul „clasic” în ediția incorectă a unui „Vignole de poche” sau a unui Vitruviu, superficial studiat. Asta, în cazul fericit, când clasicismul nu e asimilat stilului „pompiere”, care este reprezentat la Paris prin Creditul Lyonez sau Academia de Medicină, și care la București a luat înfățișarea Palatului Lucrărilor Publice.

Iată, unde vreau să ajung, iată de ce cred că „stilurile” în ințelesul comun al cuvântului, nu prea au însemnatate, căci nu te vor stânjeni în expresia proporțiilor atunci când jocul maselor, jocul sublim al luminilor și al umbrelor respectă legile neanalizabile, dar veșnic prezente ale armoniei.

Indicațiile civilizației noastre sunt atât de precise, drumul care ni-l arată tendințele evoluției sociale sunt atât de clare pentru cine vrea să vadă, încât armonia nouă nu poate fi căutată decât într-o estetică sobră, severă și geometrică, estetică de luptă și de voință, de austeritate impusă prin viața colectivă și organizarea unei societăți din ce în ce mai omogenă, din ce în ce mai puțin liberă în datorile sale față de ea însăși.

Pericolul acestei estetici este monotonia, cu atât mai mult că materialele întrebuințate azi, de o sărăcie adesea voita, lasă formele simple și neornamentate într-o goliciune adesea obsedantă.

Cred însă ca numai prin intrarea hotărâtă a arhitecturii în ritmul timpului, poate fi salvat Bucureștiul. O reacțiune sănătoasă, în contra maniei ornamentale, o hotărâtă adaptare a capitalei la necesitatea vieții moderne și o părăsire cât mai grabnică a vanității unui „stil național” (deja aceasta apelațiune e ridicolă) ar putea salva estetica noastră balcanizată în prezent.

Ai fi îndreptățit a-mi răspunde: o estetică este întotdeauna rezultatul unei etice... și la noi, care e etica? Nu o văd nici eu, în societatea noastră falsificată, dar am ferma convingere că în baosul de azi, undeva a început să se concretizeze măcar o stea dacă nu o constelație. Și nu este zis că estetica nu poate fi, într-o oarecare măsură, premergătoare. Cred însă că nu mai e timp de pierdut. Sau ne vom pune în armonie cu civilizația vremurilor prezente, sau vom dispărea, pierzând poate pentru totdeauna frumoasa și discreta zestre a trecutului nostru dureros.

Epoche zu finden ist – so wie es in jeder Epoche Verirrte gibt, ob nun im Bereich der Archäologie oder der Romantik. Ich weiß, dass über das Wort „klassisch“ bereits viel gesprochen worden ist. Allerdings hat noch niemand zu präzisieren versucht, welche Epoche der 5000-jährigen schläfrigen mediterranen Entwicklung die Epoche sei, welche die Sterilität der schläfrigen Akademien als die reine postulierte. Außerdem beschränken viele unserer Zeitgenossen das „klassische“ Konzept fälschlicherweise auf die Taschenbuchausgabe von Vignola oder auf einen oberflächlich studierten Vitruv. Und dies auch nur im glücklichen Fall, wenn der Klassizismus nicht vom „Pompier“-Stil missbraucht wird, wie dies etwa in Paris mit dem Bau des Crédit Lyonnais oder der Militärakademie und in Bukarest mit dem Sitz des Amtes für öffentliche Angelegenheiten geschehen ist.

Das ist es, worauf ich hinauswill: Deshalb meine ich, dass die „Stile“ im herkömmlichen Wortsinn keine nennenswerte Bedeutung haben, denn sie werden einen nicht daran hindern, Proportionen auszudrücken. Freilich gilt dies allein unter der Voraussetzung, dass das Spiel der Massen und das erhabene Spiel von Licht und Schatten die Gesetze der Harmonie achten, Gesetze, die sich zwar nicht befriedigend analysieren lassen, aber als ewig gegenwärtig erscheinen.

Die Zeichen unserer Zivilisation sind derart genau und der Weg, den uns die Tendenzen der sozialen Entwicklung aufzeigen, ist derart eindeutig für diejenigen, die sehen wollen, dass die neue Harmonie nur in einer nüchternen, strengen und geometrischen Ästhetik gesucht werden kann. Diese Ästhetik des Kampfes und des Willens bezieht ihre Strenge aus dem gemeinschaftlichen Leben und der Organisation einer Gesellschaft, die zunehmend homogener und zugleich weniger frei von den Verpflichtungen ist, welche diese Gesellschaft sich selbst auferlegt hat.

Die Gefahr dieser Ästhetik besteht in der Monotonie. Dies gilt umso stärker, als die heute verwendeten Materialien eine oft beabsichtigte Ärmlichkeit aufweisen, die einfache und ornamentlose Formen in einer häufig befremdlichen Entblößtheit erscheinen lässt.

Allerdings meine ich, Bukarest kann nur durch den entschiedenen Eintritt der Architektur in den Rhythmus der Zeit gerettet werden. Nur eine gesunde Antwort auf die ornamentale Besessenheit, ein entschiedener Anschluss der Hauptstadt an die Notwendigkeiten des modernen Lebens und der unbedingte Verzicht auf die Eitelkeit eines „Nationalstils“ (der Begriff an sich ist bereits lächerlich) könnten unsere gegenwärtig balkanisierte Ästhetik noch retten.

Sie wären berechtigt, mir zu antworten: Eine Ästhetik ist stets das Ergebnis einer Ethik ... und wir? Welche Ethik haben wir? Ich vermag in unserer verfälschten Gesellschaft auch keine zu erblicken, aber ich hege die feste Überzeugung, dass im heutigen Chaos, irgendwo zumindest, ein Stern auszumachen ist, wenn nicht gar eine Sternengruppe. Dabei ist nicht gesagt, dass die Ästhetik in einem gewissen Grade nicht vorausgehen könne. Ich glaube jedoch, wir haben keine Zeit mehr zu verlieren. Entweder streben wir den Einklang mit der heutigen Zivilisation an oder wir werden verschwinden und dabei das schöne und diskrete Erbe unserer schmerzhaften Vergangenheit vielleicht für immer verlieren.

Căci a face țărănism sau a face naționalism, a fugi după specificul românesc, sau a elabora știu eu care altă formulă oficială născută în atmosfera fetidă a cluburilor politice ar însemna o apropiată sinucidere ... din prostie.

Așa și arta țărănească, acea lume de bine, de minuni și de comoari ascunse, n-are nevoie pentru a se dezvolta, de bunăvoința oficială și de regulamente ministeriale.

Toata mentalitatea, toata atitudinea intelectualității noastre oficiale a fost falsă și nealată. Am încercat după război cât și mai înainte să exploatăm un trecut în loc de a pregăti un viitor, am făcut din artă un obiect de propagandă sau de șovinism compromițând zestrea pe care ne-o lăsase trecutul. A monopoliza arta în numele sentimentelor patriotice înseamnă a înșela lumea. „Je hais la gloire et les phrases nationales“, zicea Laforgue.

Regionalismul a fost întotdeauna în reacțiune cu marile mișcări și cu marile epoci intelectuale. Regionalismul poate colora o artă cu discreție, poate aduce leit-motivul specific al unei țări în orchestrația generală, dar nu poate fi în nici un caz baza de compunere și principiul creator.

Există astăzi un stil modern internațional și chiar intercontinental.

Revistele și arta din toate țările manifestă tendințe similare. Când răsfoiești aceste reviste îți se strânge inima comparând activitatea de peste hotare cu ce se întâmplă la noi.

Urăsc cei care suspină după trecut. Oricât de grele sunt vremurile de azi, premisele unei reușite viitoare au fost puse pentru ca să nu cădem pradă pesimismului ieftin al decadenților întârzițați. Ca semn al acestei credințe îți-am scris aceste rânduri. Nu vreu să te rețin mai mult „căci arta e lungă și viața e scurtă“.

Al D-tale

G. M. Cantacuzino, arhitect

Denn „Țărănismus“ oder „Nationalismus“ zu betreiben, dem scheinbar typisch Rumänischen hinterherzulaufen oder an irgendeiner anderen offiziellen Formel herumzubasteln, die mit Vorliebe in der dumpfen Atmosphäre politischer Vereine entsteht, käme einem Selbstmord nahe – einem Selbstmord aus Dummheit.

Ihrerseits ist die Volkskunst, jene Welt des Guten, der Wunder und der verborgenen Schätze, im Hinblick auf ihre künftige Entfaltung keineswegs auf offizielles Wohlwollen oder ministerielle Regulierungen angewiesen.

Die Mentalität unserer offiziellen Intellektuellen ist gänzlich falsch und wirklichkeitsfremd gewesen. Sowohl vor als auch nach dem Krieg haben wir versucht, eine Vergangenheit auszubeuten, anstatt eine Zukunft vorzubereiten. Aus der Kunst haben wir einen Gegenstand der Propaganda und des Chauvinismus gemacht und dabei das Erbe unserer Vergangenheit kompromittiert. Die Baukunst zu instrumentalisieren im Namen patriotischer Empfindungen bedeutet, die Menschen zu betrügen. „Je hais la gloire et les phrases nationales“, sagte Laforgue.

Denn der Regionalismus war in Bezug auf die großen Strömungen und die großen intellektuellen Epochen stets reaktionär. Der Regionalismus vermag zwar der Kunst eine diskrete Färbung zu geben und das einem Land charakteristische Leitmotiv in die allgemeine Orchestrierung einzubringen, er kann jedoch auf keinen Fall die Grundlage des Entwerfens und das schöpferische Prinzip darstellen.

Heute gibt es einen internationalen und sogar interkontinentalen modernen Stil. Die Zeitschriften und die Architektur aller Länder zeigen ähnliche Tendenzen. Beim Durchblättern dieser Zeitschriften wird einem ganz bange um das eigene Herz, wenn man die Aktivitäten anderer mit dem vergleicht, was bei uns passiert.

Ich hasse diejenigen, die der Vergangenheit nachtrauern. Auch wenn die heutigen Zeiten schwer sein mögen, so sind doch die Voraussetzungen eines künftigen Gelingens bereits geschaffen worden – dem minderwertigen Pessimismus verspäteter Dekadenter brauchen wir nicht zum Opfer fallen. Als Ausdruck dieser Überzeugung schreibe ich Ihnen diese Zeilen. Ich will Ihre Aufmerksamkeit allerdings nicht über Gebühr beanspruchen, denn „die Kunst ist lang, und kurz ist unser Leben“.

Ihr G. M. Cantacuzino, Architekt

Revista Istorică Română.

Excerpt din cuvântul înainte al primei ediții

In: *Revista Istorică Română. Vol. I, fasc. I. București: Universitatea din București, 1931, p. 3-6.*

Comitetul de direcție

G. I. Brătianu, profesor la Universitatea din Iași
G. M. Cantacuzino, arhitect diplomat al Statului Francez
N. Cartoian, profesor la Universitatea din București
C. C. Giurescu, profesor la Universitatea din București
S. Lambrino, profesor la Universitatea din București
P. P. Panaitescu, profesor la Universitatea din București
Al. Rosetti, profesor la Universitatea din București

Institutul de Istorie Națională de pe lângă Universitatea din București a hotărât publicarea unei reviste de istorie românească. Necesitatea unei asemenea reviste e de mult simțită [...]. Revista își propune să se ocupe de trecutul neamului românesc [...]. În cercetarea trecutului se vor lua în considerare toate aspectele vieții poporului nostru; istoria, politica, instituțiile, viața socială și economică, limba, literatura, arta, religia, viața populară. Aceste aspecte vor fi considerate atât în sine, cât și în raporturile dintre ele, ca părți ale unui tot organic. Din această analiză trebuie să reiasă ceea ce este specific românesc, ceea ce este împrumut de la civilizațiile streine, cât și contribuția românească la civilizațiile vecine.

Generația istoricilor dinainte de război a avut ca preocupare centrală problema care forma idealul întregii societăți românești: unitatea națională. Generația de azi a văzut împlinit acest ideal. Ea se găsește acum în fața unor probleme care au căpătat o nouă valoare: probleme sociale, economice, culturale [...]. Direcția socială, economică și culturală, fără să fie exclusivă, va fi un element esențial al programului revistei noastre. De altfel, aceasta este tendința generală a istoriografiei europene contemporane.

Reconstruirea trecutului românesc a fost și este încă terenul a nenumărate controverse și lupte pornite adesea din anume adrese politice. De aceea revista noastră își va impune ca primă datorie respectarea strictă a adevărului. Istoria nu trebuie strămutată pe planul luptelor politice și sociale. Ea trebuie să le lămurească, nu să fie în slujba lor. Numai o atitudine perfect obiectivă poate da garanția unor rezultate științifice incontestabile. Din punct de vedere național ca și individual, adevărul nu poate niciodată păgubi;

Rumänische Zeitschrift für Geschichte.

Auszug aus dem Vorwort der ersten Ausgabe

In: *Revista Istorică Română [Rumänische Zeitschrift für Geschichte]. Bukarest: Universitatea din București, 1931. Bd. 1, Faksimile I, S. 3-6.*

Herausgeber

G. I. Brătianu, Professor an der Universität Jassy
G. M. Cantacuzino, Architekt, diplomiert vom französischen Staat
N. Cartoian, Professor an der Universität Bukarest
C. C. Giurescu, Professor an der Universität Bukarest
S. Lambrino, Professor an der Universität Bukarest
P. P. Panaitescu, Professor an der Universität Bukarest
Al. Rosetti, Professor an der Universität Bukarest

Das Nationale Institut für Geschichte der Universität Bukarest hat beschlossen, eine Zeitschrift für rumänische Geschichte herauszugeben. Die Notwendigkeit einer solchen Zeitschrift gilt seit langem als offenkundig [...]. Die Zeitschrift setzt sich das Ziel, die rumänische Vergangenheit zu erforschen [...].

Zum Zwecke des Studiums der Vergangenheit werden alle Aspekte des Lebens unseres Volkes berücksichtigt werden: die politische Geschichte, die Institutionen, das soziale und wirtschaftliche Leben, die Sprache, die Literatur, die Kunst, die Religion, das bäuerliche Leben. Diese Aspekte werden sowohl für sich betrachtet als auch im Verhältnis zueinander untersucht, d. h. als Teile eines organischen Ganzen. Aus dieser Analyse sollen Einblicke gewonnen werden in das spezifisch Rumänische, in die Einflüsse fremder Kulturkreise und auch in die rumänischen Beiträge zur Entwicklung benachbarter Kulturkreise.

Die Vorkriegsgeneration der Historiker hatte sich vor allem mit einem zentralen Thema beschäftigt, dem Ideal der gesamten rumänischen Gesellschaft: der nationalen Einheit. Die heutige Generation hat die Erfüllung dieses Ideals miterlebt. Sie steht nun vor einigen Problemen, die inzwischen eine neue Bedeutung erlangt haben: soziale, wirtschaftliche, kulturelle Probleme [...]. Die soziale, wirtschaftliche und kulturelle Ausrichtung wird zwar nicht der einzige, aber doch einer der wesentlichen Pfeiler des Programms unserer Zeitschrift sein. Im Übrigen ist dies die allgemeine Tendenz der zeitgenössischen europäischen Geschichtsschreibung.

Die Rekonstruktion der rumänischen Vergangenheit war und ist immer noch ein Feld unzähliger Kontroversen und Kämpfe, die oft gewissen politischen Lagern entstammen. Deshalb sieht unsere Zeitschrift ihre vorrangige Pflicht darin, die Wahrheit zu achten. Die wissenschaftliche Disziplin der Geschichte darf sich nicht auf der Ebene politischer und sozialer Kämpfe bewegen. Sie darf nicht im Dienste dieser Kämpfe stehen, sondern muß sie vielmehr analysieren und zu ihrer Klärung beitragen. Einzig eine vollkommen objektive Haltung vermag unanfechtbare wissenschaftliche Ergebnisse zu zeitigen. Sowohl vom nationalen als auch vom individuellen Blickwinkel aus betrachtet, kann die Wahrheit niemals schaden; sie bringt im Gegenteil stets einen tatsäch-

el aduce dimpotrivă întotdeauna foloase reale. Între patriotism și adevăr nu există antinomie [...].

Preocuparea de adevăr ne împune cercetarea adâncită a amănuntelor. Pentru cine știe să vadă, în amănuntul cel mai mic se ascunde generalitatea. Numai pe aceasta temelie se poate ridica o sinteză.

Necesitatea unei critici competente, oneste și severe, prezentată în acelaș timp într-o formă urbană, este imperios simțită în toate domeniile științei românești și mai cu seamă în istoriografie [...]. Dând o atențiune deosebită legăturilor și schimbului de influențe cu vecinii noștri, ne-am adresat și unor istorici streini, care ne-au promis prețioasa lor colaborare.

Prima calitate a unei informații de acest fel este să fie regulată, nu întâmplătoare [...]. Revista Istorică Română publică articole și dări de seamă în limbile: română, franceză, italiană, engleză și germană. Articolele în limba română vor fi însoțite de un rezumat în una din aceste patru limbi streine.

lichen Nutzen mit sich. Zwischen Patriotismus und Wahrheit besteht durchaus kein Widerspruch [...]. Das Streben nach Wahrheit verpflichtet uns zugleich zum vertieften Erforschen der Einzelheiten. Für den Kenner birgt das kleinste Detail das Allgemeine in sich. Allein auf dieser Grundlage läßt sich eine Synthese verwirklichen.

Die Notwendigkeit einer kompetenten, aufrichtigen und strengen Kritik, die zugleich auf eine urbane Art und Weise präsentiert wird, ist in allen Bereichen der rumänischen Wissenschaften und insbesondere in der Geschichtsschreibung dringend gegeben [...]. Da wir den Beziehungen und den Wechselwirkungen mit unseren Nachbarn eine besondere Aufmerksamkeit widmen, haben wir auch einige ausländische Historiker angesprochen, die uns ihre wertvolle Mitarbeit zugesichert haben.

Die erste Qualität einer Publikation wie der vorliegenden besteht darin, dass sie nicht zufällig, sondern regelmäßig erscheint [...].

Die Rumänische Zeitschrift für Geschichte veröffentlicht Aufsätze und Rezensionen in folgenden Sprachen: Rumänisch, Französisch, Italienisch, Englisch und Deutsch. Die auf Rumänisch erscheinenden Beiträge werden von Zusammenfassungen in einer dieser vier Fremdsprachen begleitet.

Tradiționalism și modernism

Conferință radiofonică din 23. Iulie 1932, București. In: Izvoare și popasuri, București: Fundația pentru literatură și artă Regele Carol II., 1934, p. 13-19.

Acum câteva decenii, din cauza vechimii sale, campanilul cel mare al Veneției îngenunche într-o bună dimineață și pe urmă se culcă, răpus de oboseală, pe piața San Marco.

Vigiile corăbiilor, care sosiseră în acea zi, se crezură rătăcite, când văzură în zare umbra unui oraș al cărui semn distinctiv pierise; li se părea că nu Veneția era acea simfonie de turnuri și cupole, dar cine știe ce miraj minicinos, născocit de jocul luminii. Așa de întipărită era în amintirea tuturor navigatorilor ieroglyphă verticală de la orizont de un albastru străveziu în orele dimineții, opac și metalic pe la prânz, trandafiriu și ireal la asfințitul soarelui, galben ca ceara în nopțile de lună, încât pieirea lui dezorienta pe toți marinarii, care vedeau în acel turn care le arunca bunvenitul în lovituri de clopot, semnul sosirii, al odihnii și al mândriei natale. Astăzi, un campanil nou, edificat din materiale sănătoase, ferite de igrasia fundațiilor lacustre, și-a substituit realitatea vechiului edificiu, iar pescarii adriatici știu să citească ora după culoarea pe care și-o însușește gigantica clopotniță.

În Italia fiecare oraș își desprinde pe cer mândria unei siluete care nu-i decât semnul viu al libertății cucerite. Natura a favorizat aceste așezăminte, astfel că între dansa și artă se face o deplină fuziune, iar stâncile și munții par a fi opera unor sculptori ori arhitecți.

Noi însă ne-am adaptat furtunilor istorice. Precum pe malul mării copacii cresc mai mărunți și iau adesea forme chinute pentru a se împotrivi vânturilor pustiitoare, așa și arta noastră a luat calea discreșunii, însușindu-și un caracter ermetic și recules, schițând numai în armonia naturală premisele unor tendințe de spiritualitate, unor emoții reținute, unor mărturii aproape înăbușite.

Dar au fost și momente de triumf. Sunt și locuri mai ferite. Suceava văzută din vale, cu turlele, clopotnițele și ruinele sale, ca o tabără de corturi cu sulifi și fanioane, este încă astăzi imaginea vie a lui Ștefan cel Mare și a lui Petru Rareș. Iașul, pe movilele sale, e poate cea mai expresivă materializare a mândriei noastre. Romanul cu episcopia lui, Târgoviștea, Râmnicul-Vâlci, sunt

Traditionalismus und Moderne

Radioessay, gesendet am 23. Juli 1932 in Bukarest. In *Izvoare și Popasuri* [Quellen und Augenblicke der Rast]. Bukarest: Fundația pentru literatură și artă *Regele Carol II.* [Stiftung für Literatur und Kunst *König Carol II.*], 1934, S. 13-19.

Es ist einige Jahrzehnte her, dass eines Morgens der große Campanile in Venedig zusammenstürzte. Übermannt von Müdigkeit und Altersschwäche streckte er sich auf der Piazza San Marco nieder.

An jenem Tag glaubten die ankommenden Schiffsleute, sich verirrt zu haben, denn aus der Ferne empfing sie die Silhouette einer Stadt, deren wichtigstes Symbol verschwunden war. Jene senkrechte Hieroglyphe am Horizont hatte sich der Erinnerung aller Matrosen so stark eingepägt, dass diese meinten, das könne nicht Venedig sein, jene Symphonie aus Türmen und Kuppeln, sondern irgendein trügerisches Lichtspiel.

In den Morgenstunden war der Campanile nämlich von einem durchsichtigen Blau, mittags hingegen opak und metallisch, abends sogar rosa und unwirklich, bei Vollmond schließlich gelb wie Kerzenwachs. Sein Verschwinden verwirrte alle Matrosen, die in jenem Turm, der sie mit Glockengeläut willkommen hieß, das Zeichen der Ankunft, der Ruhe und des heimischen Stolzes verkörpert sahen. Heute hat ein neuer Campanile, gebaut aus robusteren Materialien, gut geschützt vor dem Wasser, die Stelle des alten eingenommen, und die Adria Fischer verstehen sich gut darauf, die Tageszeit nach den Farben zu lesen, die der riesige Glockenturm nacheinander annimmt.

In Italien zeigt jede Stadt den Stolz ihrer Silhouette am Himmel. Dieser Stolz ist nichts anderes als das lebendige Zeichen ihrer eroberten Freiheit. Die Natur hat diesen Siedlungen ihre Gunst erwiesen, sodass zwischen ihr und der Kunst eine vollkommene Einheit entsteht. Die Abfolge von Felsen und Bergen scheint das Werk von Bildhauern oder Architekten zu sein.

Wir hingegen haben uns den Stürmen der Geschichte angepasst. So wie die Bäume am Meeresufer kleinwüchsiger sind und häufig eine gequälte Gestalt annehmen, um auf diese Weise den wütenden Stürmen zu widerstehen, so hat auch unsere Architektur den Weg des diskret Unscheinbaren genommen. Ihr in sich gekehrter und gefasster Charakter hat dabei im Einklang mit der Landschaft lediglich einige Tendenzen einer Spiritualität und einige zurückhaltende Empfindungen angedeutet. Und die Zeugnisse, die sie uns übermittelt hat, sind inzwischen fast verstummt.

Augenblicke der Größe gab es jedoch auch. Es gibt auch Orte, die geschützter sind. Sutschawa beispielsweise, das vom Tal aus betrachtet mit Ruinen sowie Kirch- und Glockentürmen wie ein aufgeschlagenes Heerlager mit Speeren und Fahnen erscheint, ist heute noch eine lebendige Erinnerung an die Fürsten Stefan den Großen und Petru Rareș. Jassy ist mit seinen Hügeln vielleicht die ausdrucksvollste Verkörperung des moldauischen Stolzes. Die Stadt Roman mit ihrem Bistum oder auch Târgoviște und Râmnicu-Valcea sind ebenfalls Beispiele für gelungene Versuche, die Täler zu verlas-

atâtea încercări de a ieși din cutele văilor pentru a domina timp de câteva clipe sufletul călătorilor. Dar aceste semne de izbândă sunt rare. Merită totuși să medităm asupra lor, noi care, în zidirea orașelor noastre moderne, am ținut așa puțin seamă de arta siluetei care întruclipează mai bine decât orice teorie socială ori patriotică mândria cetățenească.

Ne-am lăsat în voia instinctivei noastre lenevii, să întindem fără voință, fără metodă și fără vre-o preocupare estetică, orașele noastre ca petele de ulei pe o hârtie. Opaca noastră nepăsare și cruda noastră dragoste de improvizație și efemer, megalomana noastră vanitate de a ne grăbi în aparențe nedemne și de a nesocoti timpul, fără colaborarea căruia nimic trainic nu se înfăptuiește, ne-au condus la mediocrizarea orașelor și la balcanizarea stilurilor noastre oficiale.

Astăzi când suntem națiune liberă, trăind în hotarele noastre firești, când nimic nu ne mai oprește și nu ne mai amenință, orașele noastre n-au găsit între strada garii și strada principală motive care să fie ca o afirmare a respectului față de cetățean și a condescenței față de instituții.

Nu sunt pentru atitudinile retrospective, dar cred că priveliștile punctate de operele trecutului, sunt locuri prielnice în care gândul se simte în securitate pentru a visa viitorul. Această securitate, fecundă pentru imaginație, mi-a părut întotdeauna a fi elementul cel mai bogat al operelor din trecut, care au mai mult valoarea unui îndemn decât a unui exemplu pur.

Căci noi credem că a fi Român nu înseamnă numai a ne identifica cu statul de astăzi, ci a accepta în totalitatea ei și evoluția trecută cu suferințele și reușitele ei inerente. Nu ești Român de astăzi încolo, ci produs al acestui trecut, oricare ți-ar fi răvnele de viitor. A pune arta, sub pretext de internaționalism, pe un plan pur abstract și intelectual, tăind orice rădăcină cu sentimentalismul local, e un joc pe cât de inutil pe atât de periculos. A preconiza un stil autohton care să se mulțumească cu elementele scoase din arta trecutului și adaptate, cu mai mult sau mai puțin succes, nevoilor de azi, ne duce la un impas, căci aceasta ar însemna epuizarea prea de vreme a unor forme evolute din trecut și condamnarea oricărei posibilități de evoluare în viitor. Artă românească este deci într-o grea dilemă, mai ales în ceea ce privește arhitectura.

sen und für einige Augenblicke die Seelen der Reisenden zu berühren. Diese Zeichen des Erfolges sind allerdings selten. Sie verdienen es dennoch, dass wir ihnen Aufmerksamkeit schenken. Sie führen uns eine Kunst vor, die wir Heutigen im Städtebau zu sehr vernachlässigen, die jedoch besser als jede gesellschaftliche oder patriotische Theorie den Bürgerstolz symbolisiert: die Kunst der Silhouette.

Indem wir uns von unserem instinktiven Hang zur Muße haben leiten lassen, haben wir unsere neueren Städte bar jeden Willens, jeder Methode und jeden geringsten ästhetischen Anspruches wie Ölflecken auf einem Stück Papier angelegt. Unsere dumpfe Trägheit, der schwer beizukommen ist, unsere ungeschlachte Vorliebe zur Improvisation und zum Vergänglichen, unsere größenwahnsinnige Eitelkeit, die uns dazu verführt haben, uns in der Architektur überstürzt mit unwürdigen Erscheinungsformen zufriedenzugeben und dabei die Zeit geringzuschätzen, ohne die sich aber nichts Dauerhaftes und Lebendiges aufbauen läßt, haben zur Belanglosigkeit unserer Städte und zur Balkanisierung des öffentlichen Lebens geführt.¹

Heute, da wir eine freie Nation sind, die im Bereich ihrer natürlichen Grenzen lebt, und uns nichts mehr an der freien Entfaltung unserer Möglichkeiten hindert, ist es umso inakzeptabler, dass wir für unsere Städten zwischen Bahnhof und Corso keine zufriedenstellende bauliche Themen gefunden haben, die als Ausdruck der Achtung vor dem Bürger und der staatlichen Wohlfahrt gelten können.

Ich bin kein Fürsprecher retrospektiver Haltungen. Ich bin aber davon überzeugt, dass die Momente, die von manchen Bauten der Vergangenheit markiert werden, günstige Orte sind, um in Geborgenheit von der Zukunft träumen zu können. Diese Geborgenheit, fruchtbar für die Vorstellungskraft, ist mir stets als das reichhaltigste Moment vergangener Werke erschienen. Ihre Bedeutung liegt darin, Anregungen zu geben. Sie können keine Modelle liefern, die genau befolgt zum Erfolg führen.

Denn wir sind davon überzeugt, dass Rumäne-Sein nicht nur die Identifikation mit dem heutigen Staat bedeutet, sondern zugleich heißt, diese Vergangenheit mit allen ihren innewohnenden Leiden und Erfolgen anzunehmen. Rumäne-Sein ist kein willkürliches Charakteristikum, das an irgendeinem beliebigen Tag einsetzen könnte. Vielmehr ist es ein Produkt dieser Vergangenheit, ungeachtet aller Zukunftswünsche. Die Architektur einerseits unter dem Vorwand des Internationalismus auf eine rein abstrakte und intellektuelle Ebene zu stellen und dabei jedes Band zur lokalen Gefühlswelt abzutrennen, kommt einer ebenso überflüssigen wie gefährlichen Spielerei gleich. Andererseits einen autochthonen Stil zu verkünden, der sich mit den aus der Baukunst der Vergangenheit entlehnten Elementen zufriedengibt, die mit mehr oder weniger – also zweifelhaftem – Erfolg den heutigen Anforderungen angepasst werden, führt uns geradewegs in eine Sackgasse. Denn dies bedeutete, die Formen, die sich in der Vergangenheit entwickelt haben, überaus verfrüht zu erschöpfen und füglich jede Möglichkeit einer künftigen Entwicklung zu verhindern. Die rumänische Kunst befindet sich somit in einem schwierigen Engpass, vornehmlich im Bereich der Architektur.

Pretutindeni, o artă nouă a luat ființă, arta care exaltează lumina, care caută să rezolve problemele sociale, care e plină eră de experiențe și care, mai presus de toate, caută să-și însușească progresele tehnice, toate subtilitățile mecanice. Ceva din estetica automobilelor de lux, a marilor „steamere“ oceanice, a locomotivelor și a rapidelor, a intrat în arhitectura noastră.

Toate elementele vitezei par a se fi introdus în statica arhitecturii, toate elementele neliniștei par a se introduce în adăpostul oamenilor, de parcă omenirea plictisită caută iluzia călătoriei în chiar decorul vieții de toate zilele. Intimitatea se reduce la un neo-lux de cabină de vapor, iar căminul se identifice adesea cu o cameră de hotel.

Iată constatări care nu pot fi negate. În fața acestei lumi nouă, care se ridică atât la Moscova cât și la New York, atât la Praga cât și la Budapesta, Românul rămâne nedumerit între acest miraj ciudat și, orice ce s-ar zice, atrăgător, și nostalgia inerentă sufletului său, a unei vieți patriarhale.

Aceste două tendințe sunt reprezentate în extremele lor la București. O fuziune între ele pare imposibilă și dacă punem problema va rămâne insolubilă. Căci un stil în noțiunea lui obișnuită este totalitatea unor elemente constructive ori estetice, care provin dintr-o tendință colectivă a unei epoci.

Stilul modern și cel românesc apar deci ca nite forțe antagoniste, care nu pot da nici o rezultanță comună. Dacă analizăm însă problema mai departe, dacă în loc de stil întrebăm cuvântul mai acceptabil și mai larg de „tendință“ ori „curent“, cred că imaginea viitorului se limpezește.

Căci nici stilul modern nu este un lucru cristalizat, nici stilul românesc nu este evoluat. Fiecare reprezintă o tendință susceptibilă de o lungă perfecționare ori adaptare. Fiecare în domeniul lor reprezintă experiențe care așteaptă ratificarea uzanței și deci a timpului.

Să analizăm fiecare din aceste tendințe:

Modernismul este preocupat înainte de toate de adaptarea locuințelor și monumentelor la viața socială de astăzi. Or, această viață, în plină transformare, transmite arhitecturii elementele sale de instabilitate și tendințele sale de grupare. Casa individuală preocupă mult mai puțin pe arhitectul de astăzi. Casele cu multe apartamente, casele care grupează din motive de economie cât mai multe căminuri, hotelurile, spitalele, garile, școlile, băile, atâtea și atâtea probleme nouă în care tehnica ia din ce în ce un rol preponderent. De la război încoace, s-a ajuns la o foarte mare perfecționare a condițiilor igienice. Cele mai frumoase și mai sănătoase școli, cele mai frumoase universități, cu laboratorii și amfiteatre perfecționate, cele mai

Indessen hat auf der ganzen Welt eine neue Baukunst Gestalt angenommen; eine Baukunst, die dem Licht huldigt, eine Baukunst, die die sozialen Probleme zu lösen versucht, eine Baukunst, die neue Erfahrungen sammelt und die sich vor allem die Fortschritte der Technik und die Subtilitäten der Mechanik zunutze macht. Etliches aus der Ästhetik der Luxusautomobile, der großen Überseedampfer, der Lokomotiven und Schnellzüge hat in unsere Architektur Einzug gehalten.

Alle Elemente der Geschwindigkeit scheinen in das Statische der Architektur eingedrungen zu sein, alle Elemente der Unruhe scheinen in die schützende Behausung des Menschen Einzug erhalten zu haben, als ob die gelangweilte Menschheit sogar im Alltag sich nach der Illusion des Reisens sehnte. Fügig reduziert sich die Intimität etwa auf die Neonbeleuchtung einer Schiffskabine. Die eigene Wohnung gleicht oft einem Hotelzimmer.

Diese Fakten sind nicht von der Hand zu weisen. Angesichts der neuen Welt, die sowohl in Moskau als auch in New York, Prag und Budapest entsteht, bleibt der Rumäne zwischen diesem seltsamen und, was man auch immer einwenden mag, verführerischen Zauber und der seiner Seele innewohnenden Nostalgie nach einem geruhsamen patriarchalischen Leben verunsichert stehen.

Diese zwei Stile sind in Bukarest mit ihren Extremen vertreten. Eine Synthese zwischen ihnen erscheint auf den ersten Blick unmöglich, und wenn wir diese als Aufgabe stellten, bliebe sie unlösbar. Denn ein Stil im herkömmlichen Sinne bedeutet die Gesamtheit der ästhetischen und konstruktiven Elemente, die auf eine gemeinsame Tendenz einer Epoche zurückgehen. In dieser Lesart erscheinen der moderne und der rumänische Stil als widerstrebende Kräfte, die keinerlei gemeinsame Resultante hervorbringen können. Analysieren wir dieses Problem jedoch weiter und verwenden wir anstelle des Wortes „Stil“ dasjenige von „Tendenz“ oder „Strömung“, so denke ich, wird sich das Gesicht der Zukunft aufhellen. Denn weder ist der moderne Stil eine festgefügte Angelegenheit, die sich bereits herauskristallisiert hat, noch ist der sogenannte rumänische Stil besonders stark entwickelt. Jeder stellt eine Tendenz dar, die offen für eine langfristige Anpassung oder Vervollkommnung ist. Jeder stellt in seinem Bereich eine Summe von Erfahrungen dar, die das Urteil der Nutzung, demnach der Zeit, abwarten.

Analysieren wir nun diese Tendenzen.

Die Moderne beschäftigt sich vor allen Dingen damit, die Gestaltung von Wohnbauten und öffentlichen Gebäuden auf die Anforderungen des heutigen sozialen Lebens abzustimmen. Nun ist aber dieses Leben in vollem Wandel begriffen. Deshalb gibt es seine Momente der Instabilität und seine Kollektivierungstendenzen an die Architekten weiter. Das Einfamilienhaus beschäftigt den zeitgenössischen Architekten in geringerem Maße. Der Massenwohnungsbau, die Hotels, die Krankenhäuser, die Bahnhöfe, die Schulen, die öffentlichen Badeanstalten sind Bauaufgaben, in denen die Technik eine zunehmend wichtige Rolle spielt. Seit dem Krieg sind die hygienischen Verhältnisse vervollkommen worden. Die schönsten und gesündesten Schulen, die schönsten Universitäten mit vorzüglich ausgestatteten Laboratorien

desăvârșite spitale unde subtilitățile hidro-, electro- și heliotereapiilor au fost interbunțate, iată marea zestre a arhitecturii moderne, completată încă prin studiile foarte înaintate a le urbanismului. Este deci vorba, cânde se enunță principiile moderne mai mult de un program de iginiene socială, pentru executarea cărui s-au găsit, după o serie de experiențe, materiale nouă cu unele forme nouă.

Nu este vorba nicidecum de aplicarea arhitecturală a unei estetici. Nu e vorba de modă, ci de imperative sociale. Deci, problema nu se mai pune între arhitectura românească și cea modernă, între o artă națională și una internațională. E vorba înainte de toate de a ști care este atitudinea noastră față de acele nouă premise, e vorba cum va rezolva aceste probleme spiritul românesc, cum își va asimila noile experiențe.

În fața tendințelor moderne, care sunt cele românești? Să le analizăm ca să știm dacă sunt incompatibile. Cu toate că statul nostru merge spre o democratizare crescândă a vieții, arta noastră consacrată atât de public cât și de oficialități, se compune din elemente tradiționale luat edin arhitectecura noastră religioasă ori arhaică. Cu cât ne depărtăm mai mult de epoca mănăstirilor și a conacelor cu ceardacuri, cu atât aceste elemente sunt mai în favoarea publicului, complete adesea cu elemente țărănești.

Arcada, bolta, firida, cerdacul, acoperișurile, cu siluete pitorești, scările exterioare, ornametele bogate, revin mereu în actuala noastră arhitectură.

E deci o preocupare în aceste exteriorizări estetice de a se lega întrun-câtva de trecut, și mai presus de toate, de a preciza o oarecare originalitate al cărei imprativ se simte precis. Estetica noastră provine dintr-o lăudabilă atitudine sentimentală; ea nu izvoarește din căutarea soluțiilor problemelor nouă, Tendinț generală a artei noastre este înainte de toate decorativă. Noi căutăm în mod sincer un decor propriu. Orașele noastre fiind sărace în monumente vechi, s-a cerut monumetelor nouă a evoca trecutul, de care ne simțim legați. Văzută sub prisma acestei analize, incompatibilitatea dintre tendințele moderne în general și ale noastre în particular cade.

Arhitectura modernă își caută legile la obârșia utilului, a constructivului și a ideii sociale. Ea nu este în contradicție cu râvnele arhitecturii noastre, ci deschide numai un larg registru de posibilități nouă. Deschițând spiritul și curiozitatea noastră acestor probleme comune tuturor popoarelor, vom intra în marele ciclu constructiv al

und Hörsälen, die besten Krankenhäuser, die die Feinheiten von Hydro-, Elektro- und Heliotherapien integrieren – das ist die großartige Mitgift der modernen Architektur. Sie wird ergänzt durch die stark fortgeschrittenen Studien im Städtebau. Formuliert man nun die Prinzipien der modernen Architektur, so handelt es sich eher um ein Programm sozialer Hygiene, für dessen Verwirklichung man infolge einer Reihe von Experimenten und Erfahrungen neue Baustoffe mit einigen neuen Formen gefunden hat.

Auf keinen Fall geht es um die architektonische Umsetzung einer Ästhetik. Es geht auch nicht um eine Mode, sondern um soziale Dringlichkeiten. Infolgedessen stellt sich nicht mehr die Frage, zwischen der rumänischen und der modernen Architektur oder zwischen einer nationalen und einer internationalen Baukunst wählen zu müssen. Zuallererst geht es darum, unsere Haltung gegenüber diesen neuen Prämissen herauszufinden; es geht darum, wie der rumänische Geist diese neuen Aufgaben lösen und wie er sich die neuen Erfahrungen einverleiben wird.

Welches sind nun die rumänischen Tendenzen angesichts der modernen? Analysieren wir sie im Folgenden, um zu sehen, ob sie tatsächlich unvereinbar sind. Obwohl unser Land eine zunehmende Demokratisierung des Lebens erfährt, besteht unsere etablierte Kunst, die sowohl vom großen Publikum als auch von offizieller Seite bevorzugt wird, aus traditionellen Elementen, die unserer religiösen oder vernakulären Architektur entlehnt sind. Je mehr wir uns dem Zeitalter der Klöster und der Konaks² mit Cerdacs³ entfernen, desto größeren Anklang finden diese Elemente, oft ergänzt durch Anleihen aus der bäuerlichen Kunsttradition, beim Publikum.

Die Arkade, das Gewölbe, die Wandnische, der Söller, die Dächer mit pittoresken Silhouetten, Außentreppen und üppige Ornamente kehren stets wieder in unserer zeitgenössischen Architektur.

Diesen ästhetischen Veräußerlichungen wohnt demnach ein Bestreben inne, auf irgendeine Art an die Vergangenheit anzuknüpfen und darüber hinaus insbesondere eine gewisse Originalität zu präzisieren. Dies scheint ein dringliches Bedürfnis zu sein. Unsere Ästhetik rührt von einer löblichen sentimentalischen Haltung her; sie entspringt nicht der Suche nach Lösungen neuer Aufgaben. Die allgemeine Tendenz unserer Architektur ist in erster Linie dekorativ. Wir suchen aufrichtig nach einer eigenen ornamentalen Sprache. Da beispielsweise unsere Städte arm an alten Baudenkmälern sind, hat man von den neuen öffentlichen Bauten verlangt, an die Vergangenheit, der wir uns verbunden fühlen, zu erinnern. Betrachtet durch das Prisma dieser Analyse, entfällt die scheinbare Unvereinbarkeit zwischen den modernen Tendenzen im Allgemeinen und unseren eigenen im Besonderen.

Die moderne Architektur sucht ihre Gesetze am Ursprung des Nützlichen, des Konstruktiven und der sozialen Idee. Sie steht keineswegs im Widerspruch zu den Wünschen unserer Architektur, sondern eröffnet lediglich ein breites Repertoire neuer Möglichkeiten. Wenn wir unsere Neugierde und unseren Geist diesen Aufgaben öffnen, die allen Völkern gemeinsam sind, werden wir in den großen konstruktiven Kreislauf des modernen Lebens eintreten und nebenbei den

vieții moderne, dând calităților noastre inerente posibilitatea de a se dezvolta pe o scară largă.

Orașele noastre, fără a se banaliza, vor lua ceva din mândria cetăților de altădată, și noi vom fi cu siguranță mai mult în armonie cu trecutul decât dacă am rămânea într-o atitudine retrospectivă. Noi nu puteam nesocoti, precum nu le-am nesocotit nici pe vremuri, marile curente de idei care înfrigurescă lumea.

Umanul are prerogative asupra regionalului. Or, problema pentru noi nu este de a reduce la o estetică regională curente generale, ci, dimpotrivă, de a valorifica vechea noastră zestre regională aducând-o la un interes general pe marele plan uman al operelor nepieritoare.

uns innewohnenden Fähigkeiten die Möglichkeit geben, sich in einem großen Rahmen zu entwickeln.

Unsere Städte werden dabei, ohne sich zu banalisieren, etwas von dem Bürgerstolz früherer Städte annehmen. Mit Gewissheit werden wir im größeren Einklang mit der Vergangenheit leben, als wenn wir in einer retrospektiven Haltung verharrten. Wir können die großen Fragen, die die Welt bewegen, nicht missachten, so wie wir solche Fragen auch in früheren Zeiten nicht missachtet haben.

Denn das Humane hat Vorrang vor dem Regionalen. In diesem Sinne besteht die Frage für uns nicht darin, die allgemeinen Strömungen auf eine regionale Ästhetik zu reduzieren, sondern, im Gegenteil, unser altes regionales Erbe als einen kulturellen Wert allgemeinen Interesses schätzenszulerlernen, den wir in den großen Bereich der unvergänglichen Werke der Menschheit einbringen.

1 Der durch Kursivschrift gekennzeichnete Abschnitt fehlt in der GMC-Anthologie von 1977 (vgl. IP [QAR] 1977, S. 70).

2 Konak (aus dem Türkischen): Gutshof.

3 Cerdac (aus dem Türkischen): Söller.

Prejudecăți

In: *Revista Fundațiilor Regale*, I, Nr. 12, 1. decembrie 1934, *Cronica plastică*. S. 671-673. Republicat sub titlul *Prejudecăți în: Virgil Ierunca (Ed.): G.M. Cantacuzino. Scrieri. Paris: Fundația Regală Universitară Carol I, 1966, p. 61-64.*

Fusesem însărcinat, acum câteva luni, de directorul general al unei societăți anonime, să alcătuiesc un mic proiect care trebuia oferit, drept recunoștință, unei persoane sus puse. Obiectul acela trebuia executat în argint cu câteva însinuări de aur. Problema era delicată și nu tocmai de competența unui arhitect. Artă orfevrilor își are legile și tehinca ei. Am încercat totuși să desenez obiectul, așa cum mi-l închipuiam, încercând să-l înrudesesc întrucâtva cu operele arginatriilor noștri din vechime, neînstrăinându-l de menirea lui actuală.

Trebuie să mărturisesc aci că am avut totdeauna pentru lalele o deosebită pasiune, găsimu-le toate calitățile decorative în liniile lor svelte, cu sănătoasa lor carnațiune și vioaia lor cromatică. Când desenez un ornament arhitectural, fie că trebuie să se încadreze într-o ordonanță de un clasicism riguros, fie că are de îmbogățit o suprafață a unui volum arhitectural modern, laleaua aproape instinctiv apare sufletului meu, pentru a rezolva problema. În cazul acesta special, o găseam îndeosebi calificată pentru a se mlădia ciocanului unui ginvaergiu.

Câteva zile după ce prezintasem proiectul, întâlnesc pe directorul meu general, însoțit de un membru mai de seamă al consiliului de administrație, care la vederea mea, lasă jenași ochii în jos. Simțind că proiectul meu „jignise adânc“ o antenă nebănuită a instinctului lor estetic, întreb de proiectul meu. Ei încearcă să schimbe subiectul. În urma insistențelor mele, directorul general mă chiamă confidențial în biroul său și, după ce ușile duble și capitonate se închid greu după mine, îmi mărturiseste următoarele: „D-ta nu știi că laleaua este o floare maghiara? Am executat obiectul, suprimând florile.“ Și trăgând o hârtie la o parte, îmi prezintă darul care trebuia oferit, asemuiitor unui lucru scăpat dintr-un accident de tren, complicată întortochiere de sârme de argint cu inexplicabile sinuozități. Și adaogă prietenește: „Consiliul a fost foarte indignat; cum ai putut d-ta, un cunoscător al artei românești, să ne faci una ca asta?“

Pe când directorul general vorbea, mi-am adus aminte de cerul fumuriu al Olandei, sub care primăvara se ivește odată cu câmpurile de lalele; a răsărit în amintirea mea grădina Tuileries, unde, la sfârșitul lunii Aprilie, lalele cresc în jurul statuiilor fantomatice, aruncând

Vorurteile

In: *Revista Fundațiilor Regale*, I, Nr. 12, 1. Dezember 1934, *Forum der Bildenden Künste*. S. 671-673. Wiederveröffentlicht unter dem Titel *Vorurteile* in: Virgil Ierunca (Hrsg.): G. M. Cantacuzino. *Scrieri*. [Schriften]. Paris: Fundația Regală Universitară Carol I, 1966, S. 61-64.

Vor einigen Monaten bin ich vom Generaldirektor einer Firma mit dem Projekt eines kleinen Kunstgegenstandes beauftragt worden, der als Geschenk an eine hochstehende Persönlichkeit gedacht war. Jener Gegenstand sollte in Silber ausgeführt und mit Goldintarsien geschmückt werden. Dieses überaus delikate Problem entsprach nicht unbedingt den Fertigkeiten eines Architekten, zumal die Goldschmiedekunst ihre eigenen Gesetze und ihre eigene Technik hat. Dennoch habe ich versucht, den Gegenstand so zu zeichnen, wie ich ihn mir vorstellte – mit den Werken unserer alten Goldschmiede verwandt und zugleich seiner aktuellen Funktion angemessen.

Hier muß ich nun gestehen, schon immer eine besondere Leidenschaft für Tulpen gehegt zu haben. In ihren schlanken Linien, in ihrem saftigen Fleisch und in ihrer lebendigen Farbigeit entdeckte ich alle wesentlichen dekorativen Eigenschaften. Zeichne ich ein architektonisches Ornament, ob es sich nun in eine strenge klassische Ordnung eingliedern oder die Oberfläche eines modernen Architekturvolumens bereichern muss, so scheint das Bild der Tulpe beinahe instinktiv in mir auf, als überaus dazu geeignet, zur Problemlösung beizutragen. In diesem besonderen Fall fand ich sie gerade dafür geschaffen, um sich dem Hämmerchen des Goldschmieds zu fügen.

Einige Tage nachdem ich das Projekt vorgestellt hatte, begegnete ich meinem Generaldirektor, der in Begleitung eines hochstehenden Mitglieds des Verwaltungsrats war. Als dieser mich sah, senkte er verlegen den Blick. Ich fühlte, dass mein Projekt eine ungeahnte Antenne ihres ästhetischen Empfindens tief verletzt hatte, und fragte nach meinem Projekt. Sie versuchten, das Thema zu wechseln. Als ich mich aber davon unbeirrt erneut danach erkundigte, bat mich der Generaldirektor in sein Büro. Nachdem die schweren gefütterten Doppeltüren hinter mir ins Schloss gefallen waren, teilte er mir Folgendes mit: „Haben Sie nicht gewußt, dass die Tulpe eine magyrische Blume ist? Wir haben den Gegenstand zwar anfertigen lassen, haben allerdings auf die Blumen verzichtet.“ Indem er ein Papier vorsichtig beiseiteschob, zeigte er mir das betreffende Geschenk wie etwas, das einen Zugunfall zwar heil überstanden hatte, aber aus einer komplizierten Verwicklung aus silbernem Stacheldraht mit unerklärlichen Anspielungen herausgelöst werden mußte. Freundschaftlich fügte er hinzu: „Der Rat war überaus empört; wie konnten gerade Sie, ein ausgewiesener Kenner rumänischer Kunst, uns so etwas antun?“

Während der Direktor vor sich hin sprach, erinnerte ich mich an den rauchfarbenen Himmel in den Niederlanden, unter welchem der Frühling und die Tulpenfelder zur gleichen Zeit aufblühen; in meiner Erinnerung tauchte der Garten der Tuilerien auf, wo Ende April Tulpen die gespenstischen Statuen umwachsen und im grauen Paris die ersten Farbtupfer

în Parisul cenușiu primele stridențe ale primăverii; m-am gândit la florăresele de pe malul Senei cu micile lor prăvălioare, adăpostite de eo mare umbrelă, sau împingând, în fața lor, o căruță pe două roți, încărcată de lalele legate ca pachetele de legume; mi-am adus aminte de ajunul Paștilor pe străzile Romei și de treptele care sue spre Trinită del Monte, unde mii de lalele, puse la umbra zidurilor în oale de pământ, așteaptă ca mâini cucernice să le depună pe altarul Sfintei Maria; am văzut pe ecranul amintirii trecând grăbite multe impresii de primăvară din alte orașe și din alte țări și acea lună Mai petrecută de mult la Mogoșoaia, unde lalele ieșite din pământ se înălțau până la cele de piatră, săpate de meșterii altor vremuri în bogata ornamentație brâncovenească, ornamentație a cărei fantezie acoperă chenarele de argint ale liturghiilor și mormântul de marmoră al unor Domnițe; iar peste această frescă vie amintirilor, retrăiam, în hotarul unei clipe, întâlnirea făcută în toamna aceluiași an, la țară, în Oltenia, nu departe de Dunăre, întâlnirea cu trei flăcăi cu flori la ureche, care cântau un cântec ăn care reveneau, ca o obsesie, cuvintele:

„Foaia verde și-o lalea ...“

cuvinte pe care mă grăbii să le spun directorului general, drept răspuns refuzului de a primi reînțetățenirea lalelei.

Dar n-am terminat încă cu laleaua. De fiecare dată când am interbunțat-o, mi s-a tras atenția că laleaua iubită de Vodă Brâncoveanu, iubită de altfel de tot Orientul, e maghiară. Crinul oare îi aparține Franței regale sau Florenței? Narcisul, Elveției? Anemona, Palestinei? Ceea ce spun nu este o întâmplare izolată. Din amintirile mele, am ales un exemplu caracteristic. Laleaua nu crește mai mult în Ungaria, decât la noi. Cei care au făcut din ea un obiect de comerț sunt Olandezii. Dar toate acestea n-au nici o însemnătate, decât negativă. Am citat exemplul de mai sus, pentru a arăta efectele periculoase ale „specificului românesc“, duc până la exces.

Castanul a fost adus, zice legenda, în traista Sfântului Nicodim; porumbul, încetățenit de Vodă Șerban acum două veacuri. În ornamentația noastră, în plastica noastră, va fi specific nu motivul, nici obiectul tratat, ci spiritul în care îl vom întrebuința. Această afirmație pare banală, simplistă ... ea este totuși prea puțin cunoscută. Nu o selecțiune de obiect și de forme ne trebuie, ci o etică întreagă, din care să se nască o estetică. Și pentru aceasta, ideile preconceptuate trebuiesc distruse, și maimuțările apocrife, făcute în numele tradiției românești, cu desăvârșire uitate.

des Frühlings setzen; ich dachte an die Blumenhändlerinnen vom Seine-Ufer, deren kleine Läden unter großen Sonnenschirmen Schutz fanden, während andere Blumenfrauen ganze Ladungen gebundener Tulpensträuße auf Karren mit zwei Rädern vor sich her schoben; ich entsann mich auch der Tage vor Ostern auf den Straßen Roms und den Stufen, die zur Trinită del Monte führen, wo Tausende von Tulpen im Schatten der Mauern in Tongefäßen darauf warten, von frommen Händen auf den Altar der Heiligen Maria gelegt zu werden. Auf dem Bildschirm der Erinnerungen huschten noch etliche Frühlingseindrücke aus anderen Ländern und anderen Städten vorüber; vor langer Zeit verbrachte ich den ganzen Wonnemonat Mai in Mogoșoaia, wo die Tulpen zu ihren steinernen Kolleginnen aus der Brancovan-Zeit emporwuchsen; damals schufen die Baumeister eine üppige Dekoration in Stein mit derselben Fantasie, die auch die ornamentale Gestaltung der Silberdeckel von Kirchengesangbüchern und der marmornen Grabplatten manch einer Fürstin inspirierte. Über diesem Fresko lebendiger Erinnerung durchlebte ich einen Augenblick lang die Begegnung wieder, die ich vergangenen Herbst in Oltenien unweit der Donau hatte: Drei junge Burschen mit Blumen an den Ohren sangen ein Lied mit einem wie obsessiv wiederkehrenden Refrain:

„Grünes Blatt und 'ne Tulpe.“

Ich beeilte mich denn auch, diese Worte dem verdutzten Generaldirektor mitzuteilen – als Antwort auf die Weigerung, die Tulpe wieder einzubürgern.

Dabei bin ich noch lange nicht fertig mit der Tulpe. Jedes Mal, wenn ich sie als Motiv verwendete, hatte man mich darauf aufmerksam gemacht, dass die vom Fürsten Brancovan (und übrigens im gesamten Orient) so innig geliebte Tulpe durch und durch ungarisch sei. Gehört die Lilie etwa Florenz oder dem königlichen Frankreich? Und ist die Narzisse ein Besitztum der Schweiz? Gehört die Anemone Palästina? Meine Anmerkungen beziehen sich keineswegs auf ein einzeltes Erlebnis: Aus meinen Erinnerungen habe ich ein charakteristisches Beispiel herausgesucht. Die Tulpe wächst nicht besser in Ungarn als bei uns. Die Niederländer haben daraus ein Handelsprodukt gemacht. Allerdings hat dies alles keine Bedeutung, es sei denn eine negative. Denn das eingangs erwähnte Beispiel habe ich ausführlicher dargelegt, um die gefährlichen Auswirkungen der hypertrophen „rumänischen Besonderheit“ aufzuzeigen.

Die Kastanie, sagt die Legende, kam im Wandersack des heiligen Nikodemus zu uns; der Mais wurde vor zwei Jahrhunderten von Fürst Șerban¹ eingebürgert. In unserer Ornamentik, in unserer Plastik wird weder das Motiv noch das behandelte Objekt ausschlaggebend sein, sondern allein der Geist, in dem wir sie behandeln. Diese Behauptung scheint zwar banal oder gar simplistisch zu sein ... Dennoch ist sie kaum bekannt. Nicht eine kanonisierende Auswahl von Objekten und Formen brauchen wir, sondern eine umfassende Ethik, aus der eine echte Ästhetik entstehen kann. Deshalb müssen wir die Vorurteile zerstören – und das scheinheilige Affentheater, das vorgeblich im Namen der rumänischen Tradition veranstaltet wird, mit Entschiedenheit vergessen.

¹ Șerban Cantacuzino, Fürst der Walachei 1678-1688 (s. a. VA, Kap. 3.1).

Declarație

In: *Simetria I, București: Ed. Cartea Românească, Toamna 1939, p. 11-12.*

Reintrăm în ordine. Experinețele nu sunt valabile decât după o coordonare critică a rezulțatelor. Am fost încercați de cele mai diverse ideologii ale căror titulaturi dispensau majoritatea celor cari le întrebuițau să mai aibă program. Arhitectura națională născută din Expoziția anului 1907 și cavourile arhitectului Mincu, clasicismul noptierelor lui Dufayel și a obositelor frontoane și cartușe ale palatelor oficiale din 1900, „modern-stilul“ chinuit (sau Sachlichkeit) al interioarelor lui Sarah Bernhardt, seseționismul romantic al lui Otto Wagner, funerara rigiditate din München, coșmarul mașinei de locuit și a locuinței mașină valabilă la Ecuator și la Polul Nord, reacțiunea minoră a îndrăgostiților de pitoresc teatral și exotic, iată bilanțul unei jumătăți de veac de zăpăceală și de febră din care ieșim.

Arhitecții ai încercat toate atitudinile, când de un naționalism obțuz, când de un internaționalism dus până la anonim, au răsfoit toate cărțile, au confruntat toate documentele, au exploatat trecutul în exterior neavând timpul unui acord adânc și intim.

Pe măsură ce creștea numărul documentelor fotografice, se reducea puterea de analiză a celui ce ținea creionul. Cărțile de arhitectură deveniră albume. Un adânc analfabetism spiritual a luat locul creațiunii artistice și a culturii umaniste.

Echilibrul între cunoștință și simțire a fost rupt.

Acest echilibru trebuie restabilit.

Toate aceste frământări, această lungă febră, toate aceste succesive lovituri de teatru mai mult sau mai puțin spectaculoase, ne-au confirmat că revoluțiile în domeniul estetic nu sunt posibile.

„Simetria“ vitruviană este eternă. Există în evoluția umană valori definitiv câștigate. Nici o revoluție nu îi poate modifica structura, dar cel mult îi poate da un nimb exterior de înviorare sau un imbold creator. Toate aceste experiențe lăaturalnice sunt transfigurate de legile imanente armoniei, imanente vieții și reintră în ordine.

Nu suntem oameni noi dintr-o lume nouă. În componența formației noastre plastice intră o suprapunere de vechi civilizații: timidul și sentimentalul sobimb al păstorilor carpatini cu lumea mediterană prin intermediul elinilor, disciplina și logica organizației romane, reținoirea

Erklärung

In: *Simetria I, Bukarest: Cartea Românească [Das rumänische Buch], Herbst 1939, S. 11-12.*

Wir kehren zur Ordnung zurück. Die Erfahrungen sind nur nach einer eingehend kritischen Überprüfung gültig. Wir wurden von den verschiedensten Ideologien in Versuchung geführt, deren Parolen es der Mehrheit ihrer Anhänger leicht machte, ohne ein Programm auszukommen. Die aus der Ausstellung von 1907 hervorgegangene nationale Architektur und die Grabmale des Architekten Ion Mincu, der Klassizismus der Nachtschränken von Dufayel sowie der müden Giebel und Kartuschen von Staatsbauten um 1900, der bemühte „moderne Stil“ (oder Sachlichkeit) der Innenräume Sarah Bernhardts, der romantische Sezessionismus Otto Wagners, die Trauerfeier-Steife aus München, der Alptraum der Wohnmaschine und der sowohl am Äquator als auch am Nordpol gültigen Maschinenwohnung, der formalistische Funktionalismus, der den Snobismus mangelnder Formen hervorgerufen hatte, die minderwertige Reaktion der Liebhaber von Pittoreskem und Exotischem – dies alles gehört zur Bilanz einer Jahrhunderthälfte voller Durcheinander und Fieber, die wir gerade verlassen.

Die Architekten haben sich an allen möglichenhaltungen versucht, die von einem stumpfen Nationalismus bis zu einem anonymisierten Internationalismus reichen, sie haben alle verfügbaren Bücher durchgeblättert, alle Dokumente studiert und dabei die Vergangenheit oberflächlich ausgebeutet, ohne sich die Zeit für eine tiefgreifende und intime Auseinandersetzung zu nehmen.

In dem Maße wie die Anzahl fotografischer Dokumentationen wuchs, nahm die Analysefähigkeit derer ab, die den Bleistift in der Hand hielten. Die Architekturbücher verkamen zu Fotoalben. Infolgedessen hat ein tiefer spiritueller Analphabetismus das künstlerische Schaffen und die humanistische Kultur ersetzt.

Das Gleichgewicht zwischen Wissen und Empfindung wurde gestört.

Dieses Gleichgewicht muss wiederhergestellt werden.

Alle diese Bemühungen, dieses langwierige Fieber, alle diese aufeinanderfolgenden, mehr oder weniger spektakulären Theatervorstöße haben uns in der Überzeugung bestätigt, dass im Bereich der Ästhetik keine Revolution möglich ist. Die vitruvianische „Symmetrie“ währt ewig. Die menschliche Entwicklung weist gesicherte Werte auf. Keine Revolution vermag es, ihre Struktur zu verändern. Sie kann ihr höchstens einen äußerlichen Nimbus der Erquickung verleihen oder einen schöpferischen Impuls geben. Die Gesetze, die der Harmonie und dem Leben innewohnen, haben sich die Erfahrungen der Nebenwege angeeignet und diese in die Ordnung zurückgeholt.

Wir sind keine neuen Menschen aus einer neuen Welt. An der Zusammensetzung unserer künstlerischen Formung hat eine Überlagerung alter Zivilisationen ihren Anteil: Der schüchterne und gefühlvolle Austausch karpatischer Hirten mit der mediterranen Welt durch die hellenistische Vermittlung, die Disziplin und die Logik der römischen Organisati-

acestor două schimburi într-un mod mai adânc și mai continuu prin civilizația bizantină, la care se adaugă fantezia și sensibilitatea Orientului, lunga macerare a visului ortodoxiei după căderea Constantinopolului și toate acestea îmbogățite de imemoriala zestre a artelor populare reprezentând întotdeauna o expresie sinceră și directă a unei spiritualități native, iată ceea ce botărăște pentru noi dreptul de a vorbi de o simetrie vitruviană.

Drumul este perfect indicat.

Evoluția viitoare trebui să-l urmeze.

Noi suntem mai aproape de toate izvoarele cri, revărsându-se peste noi, au contribuit la civilizația altora. Aceste izvoare nu sunt secate. Nu trebuie să întrebuișăm metoda altora pentru captarea lor. Chiar lunga noastră izolare înconjurată de alte rase trebuie să ne fie un indiciu și al metodelor de urmat și al încrederii în posibilitățile întrebuinșării acestor metode.

Nici o formulă nu ne este valabilă.

În funcția unei tradiții puternice și a unui acord cu prezentul românesc ne luăm libertatea acestei acțiuni noi.

G. M. Cantacuzino și Octav Doicescu

on, die Wiederbelebung dieser Austauschvorgänge auf eine tiefere und beständigere Art durch die byzantinische Zivilisation, das lange Festhalten am orthodoxen Traum nach dem Fall Konstantinopels im Zusammenspiel mit der Fantasie und der Sensibilität des Orients, schließlich die Anreicherung durch das zeitlose Erbe der Volkskunst als aufrichtiger und direkter Ausdruck einer eigenen Spiritualität – dies alles erscheint uns entscheidend und berechtigt uns dazu, von einer vitruvianischen Symmetrie zu sprechen.

Der Weg ist eindeutig vorgegeben.

Die künftige Entwicklung muss ihn nur beschreiten.

Dabei müssen wir uns bewußt machen, dass wir näher an allen Quellen sind, die sich über uns ergießend auch zum Aufbau anderer Zivilisationen beigetragen haben. Weder sind diese Quellen versiegt noch sind wir auf die Methoden anderer angewiesen, um sie anzuzapfen. Selbst unsere lange Isolation, die auch darauf zurückzuführen ist, dass wir von anderen Rassen umgeben sind, sollte uns einen Hinweis geben auf die Methoden, die wir voller Zuversicht anwenden sollten.

Keine bisherige Formel ist für uns gültig.

Vor dem Hintergrund einer übermächtigen Tradition und im Einklang mit der rumänischen Gegenwart gestatten wir uns die Freiheit zu diesem neuen Weg.

G. M. Cantacuzino und Octav Doicescu

Clasicism

Clasicism. In: Simetria II, București: Ed. Cartea Românească, Vara 1940, p. 57-63.

Cercetând dicționarele filozofice vom constata în primul rând că acest cuvânt lipsește. În principiu el n-are uncoșinut filozofic. În istoria literaturilor și aceea a artelor cuvântul este înterbuințat în sensul lui etimologic, care vine de la foarte prozaiicul verb: a clasa - clasare. Prin cuvântul clasic s-a înțeles ceea ce era clasat, admis, consacrat. Deci clasicism înseamnă selecțiune și mai înseamnă că memoria umană a ajuns la o medie a experiențelor, dându-ne posibilitatea de a preciza unele certitudini care au îngăduit un echilibru critic, din care s-a născut o armonie antică. Armonie și echilibru critic înseamnă admiterea unui postulat care pentru creator e o certitudine și care se poate enunța astfel:

În artă există armonii perfecte (sau că perfecția a fost atinsă în artă). Pe când în gândire adevărul rămâne veșnic relativ, perfecția în frumusețe a fost realizată.

Clasicismul ar fi deci o sumă coordonată a experiențelor umane care ar menține individualitatea în hotarele legilor izvorâte din experiență, sau mai bine zis, clasicismul ar fi o stare de echilibru sufletesc între cunoștință și sentiment, o stare de echilibru între personalitate și tradiție, o atitudine de seninătate a prezentului între trecutul cunoscut, judecat, înțeles și viitorul intuit, pregătit, provocat.

Deci, prin clasicism nu înțelegem un stil, nici o evoluție a stilurilor ori o înrudire de forme, dar prin clasicism înțelegem o atitudine morală.

Dacă aruncăm o scurtă privire asupra trecutului antic ori asupra vremurilor mai apropiate, ne dăm repede seama că acest spirit de echilibru, de armonie și de seninătate tinde să se manifeste permanent, având însă mereu de luptat în contra superstițiilor arhaice, reacțiunilor naturaliste, crizelor romantice ori principiilor pozitivismului.

Arta în Mesopotamia nu e decât o lungă luptă a clasicismului sumerian în contra diverselor crize ale spiritului semit.

Ca și în lumea egeeană, civilizația Sumerului ajunsese dintr-un început să-și vizualizeze formele pe planul superior al unei înțelegeri cosmice și umane. Această civilizație înrudită cu cea minoiană și egipteană va constitui primele elemente ale spiritului mediteranean,

Klassizismus

Klassizismus. In: Simetria II, Bukarest: Cartea Românească, Sommer 1940, S. 57-63.

Wenn wir die Philosophielexika untersuchen, werden wir zuerst feststellen, dass dieses Wort fehlt. Im Grunde hat es keinen philosophischen Inhalt. In der Literaturgeschichte und der Kunstgeschichte wird es verwendet in seinem etymologischen Sinn, der von einem überaus prosaischen Verb stammt: klassifizieren – Klassifizierung. Durch das Wort „klassisch“ versteht man dasjenige, das klassifiziert und akzeptiert worden ist und das sich infolgedessen durchgesetzt hat. Demnach bedeutet „Klassizismus“ zunächst eine Auswahl; darüber hinaus bedeutet es, dass das Gedächtnis der Menschheit zu einer Schnittmenge der Erfahrungen gelangt ist, die es uns erlauben, einige Gewissheiten zu präzisieren. Diese Gewissheiten haben ihrerseits die Entstehung eines kritischen Gleichgewichts gefördert, aus dem in der Antike ein bestimmter Harmoniebegriff entstanden ist. Harmonie und kritisches Gleichgewicht bedeuten die Annahme eines Postulats, das für schöpferisch Tätige eine Gewissheit darstellt und sich folgendermaßen zusammenfassen lässt:

In der Kunst gibt es vollkommene Harmonien (oder: in der Kunst ist die Harmonie erreicht worden). Während im Denken die Wahrheit ewig relativ bleibt, ist hingegen die Vollkommenheit in der Schönheit erreicht worden.

Der Klassizismus wäre demnach eine koordinierte Summe der menschlichen Erfahrungen, die die Individualität im Rahmen der Gesetze hielte, die aus der Erfahrung entstanden sind. Oder, besser gesagt, der Klassizismus wäre ein seelisches Gleichgewicht zwischen Persönlichkeit und Tradition, eine Haltung der Heiterkeit der Gegenwart zwischen der kennengelernten, beurteilten, begriffenen Vergangenheit und der intuitiv angedeuteten, vorbereiteten, provozierten Zukunft.

Durch Klassizismus verstehen wir demnach weder einen Stil noch eine Entwicklung von Stilen noch eine Verwandtschaft von Formensprachen; durch Klassizismus verstehen wir eine ethische Haltung.

Wenn wir einen kurzen Blick werfen auf die antike Vergangenheit oder auch auf Zeiten, die uns näher sind, werden wir uns rasch dessen bewußt, dass diese Geisteshaltung von Gleichgewicht, Harmonie und Heiterkeit dazu neigt, sich unentwegt zu manifestieren, dabei aber stets sich behaupten muss gegen die archaischen Vorurteile, gegen die naturalistischen Reaktionen, gegen die romantischen Krisen oder gegen die Prinzipien des Positivismus.

In Mesopotamien beispielsweise ist die Kunst nichts anderes als ein langer Kampf des sumerischen Klassizismus gegen verschiedene Krisen des semitischen Geistes.

Ähnlich wie in der ägäischen Welt, hat die Zivilisation Sumers es von Beginn an vermocht, ihre Formensprache auf der überlegenen Ebene einer kosmischen und menschlichen Verständigung zu visualisieren. Diese Zivilisation, die mit der minoischen und ägyptischen verwandt ist, wird die ersten Elemente des mediterranen Geistes bilden, der später

care se va confunda mai târziu cu cel clasic. Dar spiritul sumerian va prezida la formarea tuturor artelor diverselor imperii din Mesopotamia, ajungând să topească într-un aliaj incoruptibil toate contrariile acestei lumi de un baos apocaliptic, în târzia măiestrie a artei arabe. Tema clasicismului sumerian este vie și azi în artele populare arabe, gata să se transforme oricând într-un fecund izvor de însuflețire pentru cucerirea altor civilizații.

Lumea egypteană ne-a dat poate cel mai perfect exemplu de echi-libru clasic. Prin așezarea și structura geografică a acestui imperiu, în care totul ducea spre căutarea și formularea valorilor permanente ale spiritului, prin lungă și aproape netulburată lui istorie și prin relația lui izolată, el a putut să-și urmărească experiențele idealiste în spațiile luminoase ale cerului său incandescent, în timpul care curgea încet ca și Nilul și în adâncurile nebănuite ale sufletului poporului său darnic, mistic, activ și viu.

Temele civilizației egyptene nu sunt multe, cel puțin cele care ne-au parvenit. O apăsătoare funebră stânjenește judecata noastră când încercăm a o înțelege și a o judeca, căci noi privim preocupările lor cu sensul nostru al morții. Or, tema supraviețuirii și chair a supraviețuirii materiale a fost gândul central și totodată cel mai fecund al artei egyptene. Cultul morții nu e decât o exaltare a vieții care menține arta destul de aproape de naturalism în tot decursul lungii sale istorii. E firesc ca în timpul celor cincizeci de veacuri să se fi manifestat momente de oboseală. Temele au fost stabilite aproape de la început, formele inițiale n-au variat nici ele atât în sculptură, pictură și arhitectură. Totuși în zorii fiecărei dinastii ori chiar ai fiecărei domnii, înflorea pe urzeala prestabilită primăvara unei noi însuflețiri. Oamenii aceștia știau să privească plantele, animalele și oamenii, știau să scoată din mlădierile unui corp nesfârșite armonii, știau să împodobească grelele arhitecturi cu flora fragedă a Nilului. Cromatica a jucat în Egypt, ca și în Sumer și Egeea un rol de frunte.

Numai cercetătorul grăbit și superficial poate acuza arta egypteană de monotonie. Stăpână pe o tehnică desăvârșită, ea nu s-a uzat și nu s-a pierdut în experiențe inutile. Afară de epoca naturalistă a lui Aknaton, care a fost dealfel fecundă, ea și-a urmat netulburată destinul în lumina surâsului ei enigmatic până la Ptolomei și chair până la cucerirea arabă. Egyptianii au idealizat viața în totul ei, natura toată, nu numai omul. Ei n-au căutat în corpul omenesc linii ideale. Ei n-au supraevaluat fizicul omenesc

mit dem klassischen Geist eins werden sollte. Aber der sumerische Geist wird die Entwicklung der Künste aller anderen Imperien aus Mesopotamien nähren, um schließlich alle Gegensätze dieser Welt eines apokalyptischen Chaos in einer unbestechlichen Legierung zu verschmelzen – der späten Meisterschaft der arabischen Kunst. Das Thema des sumerischen Klassizismus ist auch heute noch in den arabischen Volkskünsten lebendig und überdies stets dazu bereit, sich in eine fruchtbare Quelle zu transformieren, die anderen Zivilisationen Leben einhauchen kann.

Die ägyptische Welt hat uns vielleicht das beste Beispiel eines klassischen Gleichgewichts überliefert. Bedingt durch seine geografische Lage und Struktur, durch seine lange und beinahe ungestörte Geschichte, durch seine relative Isolierung sowie durch die ungeahnten Tiefen seines großzügigen, mystischen, aktiven und lebendigen Volkes, war alles in diesem Reich auf die Suche und auf die Formulierung der permanenten geistigen Werte ausgerichtet. In den hellen Räumen seines glühenden Himmels, in denen die Zeit ähnlich langsam floß wie der Nil, konnte sich so das alte Ägypten seinen idealistischen Experimenten widmen.

Es gibt nicht viele Themen der ägyptischen Zivilisation, die auf uns gekommen sind. Etwas Düsteres bedrückt unser Urteil, wenn wir sie zu verstehen und zu beurteilen versuchen, denn wir betrachten die Taten der antiken Ägypter mit unserem Verständnis vom Tod. Allein, das Thema des Überlebens und auch des materiellen Überlebens ist der zentrale und zugleich fruchtbarste Gedanke der ägyptischen Kunst gewesen. Ihr Toteskult stellt nichts anderes dar als eine Idealisierung des Lebens und ein Verneinen des Todes an sich. Er zeugt von einer leidenschaftlichen Liebe zum Leben, die die Kunst während der gesamten langen Geschichte nahe am Naturalismus behält. In jenen fünfzig Jahrhunderten gab es auch Augenblicke der Müdigkeit gab: das ist natürlich. Die Themen sind im Großen und Ganzen bereits zu Beginn umrissen worden. Die ursprünglichen Formen haben weder in der Skulptur, noch in der Malerei, noch in der Architektur wesentlich variiert. Dennoch blühte in der Morgendämmerung einer jeden Dynastie oder sogar einer jeden neuen Herrschaft auf dieser vorbestimmten Textur der Frühling eines neuen Geistes auf. Diese Menschen verstanden es, die Pflanzen, die Tiere und die Menschen anzuschauen. Sie vermochten es, den Bewegungen eines Körpers unzählige Harmonien zu entlocken und die massiven Bauten mit der zarten Flora des Nils zu schmücken. Die Chromatik hat in Ägypten, wie auch in Sumer und in der Ägäis eine herausragende Rolle gespielt.

Einzig der eilige und oberflächliche Forscher kann der ägyptischen Kunst Eintönigkeit vorwerfen. Meisterin einer vollkommenen Technik, hat sie sich weder verbraucht noch in der Sackgasse überflüssiger Experimente verloren. Abgesehen von der naturalistischen Epoche Aknatons, die im Übrigen durchaus fruchtbar war, ist sie im Lichte ihres geheimnisvollen Lächelns bis zu den Ptolemäern und sogar bis zur arabischen Eroberung ihrem Schicksal unbeirrt gefolgt. Die Ägypter haben nicht nur den Menschen idealisiert, sondern das Leben und die Natur schlechthin. Im menschlichen Körper haben sie nicht ideale Linien gesucht. Ander als die Griechen haben sie die menschliche Physis nicht überbewertet. Der Sinn ihrer Statuen besteht darin, dass der Repräsentierte

ca grecii. Statuele lor sunt făcute pentru ca acel care este reprezentat să-și locuiască chipul și privirea. Intenția idealistă era deci dincolo de operă, în mistica religioasă a nemuririi. Echilibrul egyptean se stabilește deci între acel naturalism plastic, acea tehnică pozitivă și adâncimea misticismului religios.

Mai puțin accesibilă decât arta Heladei, arta egypteană a rămas în judecata criticilor și a istoricilor de artă într-o situație neclară. Nici astăzi nu i se îngăduie intrarea în parnas-ul* clasic. ea rămâne deoparte în domeniul straniului. Acest lucru se datorește poate faptului că, oricât de mare a fost acea civilizație, (la) un moment dat ea a încetat cu desăvârșire, suferind înnisiparea uitării. Pe când formele plasticii grecești vor viețui mai departe în civilizația romană, în umanismul Renașterii și în canoanele moderne, Egiptul reintră în preocupările noastre târziu, prea târziu poate pentru a avea încă o înrăurire fecundă.

Înainte de a vorbi de arta grecească propriu-zisă și de a cerceta formele ideale ale echilibrului perfect, trebuie să facem un scurt popas în insulele Egeei.

Dacă arta grecească a putut să se dezvolte atât de repede scăpând de sfiata arhaismului, e în bună parte fiindcă lumea pre-elenă, adică dea egypteană își făcuse experiențele. Egiptul nu poate fi socotit ca făcând parte din lumea mediteraneană. Iată încă un lucru care-l desparte de noi. Întemeietorii civilizației mediteraneene sunt egeenii. Locuitorii Cretei, ai malurilor Helespontului și ai insulelor Egeei, de o rasă anterioară iudo-europenilor, s-au opus și ei spiritului semit-fenician. Înrușiți spiritualmente măcar cu Acadul, Sumerul și Suza, ei fac parte din acele civilizații senine și naturaliste. Egeenii au dus foarte departe observarea naturii. Naturalismul nu este dat popoarelor care trăiesc în turme somnolente. El este o mărturie a unei oarecare libertăți, care îngăduie luxus observației. Oamenii care au săurit civilizația minoiană, locuind în societăți reduse pe insule adesea foarte mici, fiind navigatori și coloniзаторi, au stabilit primele premise ale civilizației noastre. Experiențele lor au fost de la început concludente. Obiectele care ne rămân precum și monumentele pe care le știm mărturisesc în primul rând o nesățioasă dragoste de viață, un simț adânc al fericirii și o nețărmurită evlavie pentru natură, această natură care era atât de darnică cu ei. Invasia dorienilor și presiunea feniciană pun capăt acestei civilizații. Dar cuceritorii o vor relua. Nimic nu se va pierde. De la început însă simțim tendința aristocratică spre abstracțiune care caută să potolească frenezia naturalistă minoiană. Valoarea numerilor intră în joc. Armonia se reazemă pe legi ... nu pe intuiții.

sein eigenes Antlitz und seinen eigenen Blick bewohnt. Die idealistische Absicht zielt somit jenseits des Werks: auf die religiöse Mystik der Unsterblichkeit. Das ägyptische Gleichgewicht bildet sich demnach zwischen jenem plastischen Naturalismus, jener positiven Technik und der Tiefe des religiösen Mystizismus.

Da sie weniger zugänglich ist als die Kunst von Hellas, ist die ägyptische Kunst im Urteil der Kritiker und der Historiker in einer unklaren Lage geblieben. Auch heute gestattet man ihr nicht, in den klassischen Parnass einzuziehen. Sie bleibt abseits im Bereich des Sonderbaren. Dieser Umstand rührt daher, dass, so groß jene Zivilisation gewesen sein mag, sie in einem bestimmten Augenblick aufgehört hat zu existieren und unter der Versandung der Vergessenheit leidet. Während die Formen der griechischen Plastik in der römischen Zivilisation, im Humanismus der Renaissance und in den modernen Kanons weiterbestehen werden, kehrt Ägypten erst spät in den Kreis unserer Interessen zurück – zu spät, um einen tatsächlich fruchtbaren Einfluss ausüben zu können.

Bevor wir über die griechische Kunst an sich reden und die idealen Formen des vollkommenen Gleichgewichts untersuchen, müssen wir kurz auf den Inseln des Ägäischen Meeres verweilen.

Dass die griechische Kunst sich derart rasch hat entwickeln können und dabei die Scheu des Archaismus überwunden hat, verdankt sich zum großen Teil dem Umstand, dass sie auf den Erfahrungsschatz der vorhellenischen Welt, d. h. der ägäischen Welt, zurückgreifen konnte. Ägypten läßt sich nicht als Teil der mediterranen Welt betrachten - dies ist ein weiterer Aspekt, der es von uns trennt. Die Gründer der mediterranen Zivilisation sind die Achäer. Die Bewohner Kretas, der Küsten von Hellespont und der Inseln des Ägäischen Meeres, die alle einer denJudäo-Europäern vorangegangenen Rasse angehörten, haben den semitisch-phönizischen Geist ebenfalls abgelehnt. Dank ihrer spirituellen Verwandtschaft zumindest mit Akkad, Sumer und Susa, gehören sie zur Familie der heiteren und naturalistischen Zivilisationen. Die Achäer haben die Naturbeobachtung weiter vorangebracht. Der Naturalismus zeichnet nicht diejenigen Völker aus, die einem schläfrigen Herdentrieb folgen. Er zeugt von einer gewissen Freiheit, die den Luxus der Beobachtung gestattet. Die Menschen, die die minoische Zivilisation aufgebaut haben, haben in kleinen Gesellschaften auf meist winzigen Inseln gelebt. Als Seefahrer und Kolonisatoren haben sie die ersten Prämissen unserer Zivilisation geschaffen. Ihre Erfahrungen sind von Beginn an schlüssig gewesen. Die Gegenstände, die uns geblieben sind, und die Monumente, die uns bekannt sind, zeugen in erster Linie von einer unstillbaren Liebe zum Leben, einer tiefen Empfindsamkeit für das Glückliche und einer grenzenlosen Demut gegenüber der Natur – jener Natur, die sie so großzügig beschenkt hatte. Die Invasion der Dorier und der Druck der Phönizier beenden diese Zivilisation. Aber die Eroberer werden sie übernehmen. Nichts wird verloren gehen. Von Beginn an spüren wir jedoch die aristokratische Neigung zur Abstraktion, die die naturalistische Leidenschaft der Minoer zu bändigen versucht. Der Wert der Zahlen kommt ins Spiel. Die Harmonie stützt sich auf Gesetzen ... nicht auf Intuitionen.

În foarte puțin timp (nici trei veacuri), arta grecească ajunge la perfecția Parthenon-ului. Sculptura se dezvoltă paralel cu arhitectura și probabil cu pictura (cu desăvârșire pierdută pentru noi). De la templele de lemn elinii trec la temple de piatră și pe urmă la cele de marmură.

Acești constructori de nave au înțeles și au învățat progresiv mănuierea materialului dur; ei au transpus în piatră învățămintele lemnului și au regăsit în marmură posibilitățile de precizie și de perfecție în execuție, atât de inerente spiritului lor. Această nevoie a preciziei și a echilibrului a dus la ritmul intercolonadelor și la raporturi care sunt frumoase prin ele înseși, analizând valoarea alternanțelor și a coordinărilor, arhitecții greci ajung la Parthenon ca ultimă și definitivă demonstrație a metodei lor.

Parthenon-ul scapă analizei și măsurii. Câte releveuri i s-au făcut, atâtea dimensiuni diferite s-au găsit. Despre acest templu care simbolizează, cu drept cuvânt, armonia plastică desăvârșită, s-a scris și s-a vorbit în toate timpurile. Ca și frumusețea, ca și arta, Parthenon-ul nu se definește și nu se poate descrie. El este o evidență care se constată. El domină cu mult toate operele care ne-au rămas din civilizația Heladei și în orice caz toate templele. El a fost ales cu dreptate ca expresia supremă a clasicismului, dar nu din motive de stil și de forme propriu-zis, dar din cauza inerentei sale armonii în care amănuntele și totul sunt indivizibile. Parthenon-ul a îndreptățit acest cuvânt al unui arhitect francez: „En architecture il n'y a pas de détail.“

Epoca clasicismului pur din Grecia a fost strălucitoare și scurtă. De altfel, singură Athena l-a impus cu hegemonia ei. Orașele Asiei Mici au rămas veșnic în atmosfera mai bogată, mai decorativă și mai puțin împedată a Orientului.

În epoca alexandrină academismul ia locul echilibrului clasic.

Roma cu școala vitruviană va relua, codificând-o, tema clasicismului elin care din acel moment va intra în istoria artei ca punct de plecare sau ca bază de comparație pentru mai toate arhitecturile clasicului mediteranean.

In sehr kurzer Zeit (in nicht einmal drei Jahrhunderten) erreicht die griechische Zivilisation die Vollkommenheit des Parthenon. Die Bildhauerei entwickelt sich parallel sowohl zur Architektur als auch wahrscheinlich zur Malerei (die für uns offenbar endgültig verloren gegangen ist). Von den Holztempeln gehen die Hellenen zu Tempeln aus Naturstein und schließlich aus Marmor über.

Dabei sind diese Schiffbauer für das harte Material durchaus empfänglich gewesen und haben den Umgang mit ihm fortschreitend erschlossen; sie haben die Lehren des Holzes auf den Stein übertragen und im Marmor ein Material entdeckt, das ihnen ermöglicht hat, zur Präzision und Vollkommenheit der Ausführung zurückzufinden, die ihrem Geist innewohnten. Diese Notwendigkeit der Präzision und des Gleichgewichts haben zum Rhythmus der Interkolumnien und zu natürlichen Verhältnissen zwischen Volumen geführt. Indem sie, vielleicht als Erste, festgestellt haben, dass einige Zahlenverhältnisse sich geometrisch nachweisen lassen und zu manchen Verhältnissen führen, die an sich schön sind und indem sie darüber hinaus den Wert von Rhythmuswechsel und Koordination untersuchten, sind die griechischen Architekten zum Parthenon gelangt als der letzten und endgültigen Demonstration ihrer Methode gelangt.

Die griechischen Architekten haben, vielleicht als Erste, festgestellt, dass einige Zahlenverhältnisse sich geometrisch nachweisen lassen und zu manchen Verhältnissen führen, die an sich schön sind, haben darüber hinaus sie den Wert von Rhythmuswechsel und Koordination untersucht, und sind schließlich zum Parthenon gelangt als der letzten und endgültigen Demonstration ihrer Methode.

Der Parthenon entzieht sich der Analyse und des Maßes. Alle Bauaufnahmen haben jeweils verschiedene Maße gefunden. Über diesen Tempel, der zu Recht die vollkommene plastische Harmonie verkörpert, ist in allen Zeiten geschrieben und gesprochen worden. So wie die Schönheit und die Kunst läßt sich der Parthenon weder definieren noch beschreiben. Er stellt eine Offenkundigkeit dar, die schlicht festzustellen ist. Er ist allen Werken, die uns aus der Zeit der Hellenen geblieben sind (die Tempel mit inbegriffen), überlegen. Er ist zu Recht als der höchste Ausdruck des Klassizismus erklärt worden – dies jedoch nicht aus Stilgründen oder wegen konkreter Formen, sondern aufgrund seiner innewohnenden Harmonie, in der die Details und das Ganze unzertrennlich sind. Der Parthenon hat einen französischen Architekten zu den folgenden Worten berechtigt: „En architecture il n'y a pas de détail.“

Die Epoche des reinen Klassizismus war in Griechenland glänzend und von kurzer Dauer. Im Übrigen hat ihn nur Athen mit seiner Hegemonie durchsetzen können. Die Städte Kleinasiens sind stets in der üppigen, dekorativen und weniger klaren künstlerischen Atmosphäre des Orients geblieben.

In der alexandrinischen Epoche nimmt der Akademismus die Stelle des klassischen Gleichgewichts ein.

Rom mit der vitruvianischen Schule wird das Thema des hellenischen Klassizismus erneut aufnehmen und kodifizieren. Ab jenem Zeitpunkt wird er in die Kunstgeschichte als Ausgangspunkt oder als Bezugsgröße für nahezu alle Architekturen der mediterranen Klassik eingehen.

Va trebui minunea catedralelor și efortul conjugat al Orientului cu Bizanțul pentru a rupe vechile calapoduri vitruviene. În arta zisă gotică, ieșită din prăbușirea lumii antice ca minunata expresie a înfloririi spirituale din Evul Mediu, se simt trei perioade: prima în care aceea artă eminentemente religioasă scapă de ultimele ezitări romane, aceea de plenitudine, de echilibru clasic și cea numită „flamboyant“, care dă toate simptomele unei virtuozități baroce.

La noi, în evoluția arhitecturii noastre bisericești se poate urmări același proces.

În Moldova, după unele nedumeriri între planul occidental și cel bizantin, plastica ajunge într-un veac de viață independentă și eroică la perfecția monumentelor lui Ștefan cel Mare. Noi credem că acel moment rămâne punctul cel mai înalt și cel mai valabil al plasticii noastre, în care există un perfect echilibru între năzuințe și posibilități, între tehnică și sentiment. De atunci arhitectura moldovenească va evolua în jurul acelei teme fără a o mai depăși vreodată.

În Muntenia dimpotrivă, echilibrul se atinge mai târziu, sub Brâncoveanu și Mavrocordați, cu mai mult fast și mai puțină armonie. Arta muntenească se desfășoară pe o temă mai decorativă, mai orientală, pe când Moldova iese mai cu greu din mistica intraversiunii sale.

Privind în trecut și analizând unele momente ale istoriei, am vrut să eliberăm noțiunea clasicismului de aceea a stilului.

Clasicismul ar fi deci, cum spuneam la început, nu o simplă selecționare de forme, nici o modă academic consacrată, dar suma coordonată a experiențelor umane care ar menține individualitatea în hotarele legilor izvorâte din experiență sau clasicismul ar fi o stare de echilibru sufletesc între conștiință și sentiment, între personalitate și tradiție, o atitudine de seninătate a prezentului între trecutul cunoscut, judecat, înțeles și viitorul intuit, pregătit, provocat.

Erst das Wunder der Kathedralen und die gemeinsame Anstrengung von Orient und Byzanz werden das Band zu den alten vitruvianischen Regeln reißen. In der sogenannten gotischen Kunst, die auf den Zusammenbruch der antiken Welt als wunderbarer Ausdruck des spirituellen Aufblühens im Mittelalter folgt, lassen sich drei Perioden ausmachen: die erste, in der jene überaus religiöse Kunst das letzte Zögern der Romanik überwindet, diejenige der Fülle und des klassischen Gleichgewichts und schließlich die als „flamboyant“ bezeichnete, die alle Symptome einer barocken Meisterschaft offenbart.

In der Entwicklung unserer religiösen Architektur lässt sich der gleiche Vorgang beobachten.

In der Moldau erreicht die Plastik – nach einigem Zögern zwischen dem abendländischen und dem byzantinischen Grundriss – innerhalb des Jahrhunderts eines unabhängigen und heroischen Lebens die Vollkommenheit der Bauten von Ștefan dem Großen. Wir sind der Auffassung, dass jener Moment den höchsten und gültigsten unserer gesamten Plastik darstellt – ein Moment, in dem ein vollkommenes Gleichgewicht zwischen Absichten und Möglichkeiten, zwischen Technik und Gefühl existiert. Seitdem wird die moldauische Architektur im Bannkreis jenes Themas bleiben, ohne es je wieder zu verlassen.

In der Walachei hingegen wird das Gleichgewicht erst später erreicht, mit mehr Prunk und weniger Harmonie unter der Herrschaft von Brancovan und der Mavrocordats. Die wallachische Kunst entfaltet sich an einem eher dekorativen und orientalischen Thema, wohingegen die Moldau die Mystik ihrer Selbstbezogenheit kaum verläßt.

Indem wir in die Vergangenheit zurückgeblickt und einige Momente der Geschichte analysiert haben, haben wir beabsichtigt, den Begriff des Klassizismus von demjenigen des Stils zu befreien.

Der Klassizismus wäre somit, wie wir eingangs anmerkten, weder eine einfache Auswahl von Formen noch eine akademische Mode, die sich durchgesetzt hat. Der Klassizismus wäre vielmehr eine koordinierte Summe der menschlichen Erfahrungen, die die Individualität im Rahmen der Gesetze hielte, die aus der Erfahrung entstanden sind. Oder: der Klassizismus wäre ein seelisches Gleichgewicht zwischen Wissen und Empfindung, zwischen Persönlichkeit und Tradition, eine Haltung der Heiterkeit der Gegenwart zwischen der kennengelernten, beurteilten, begriffenen Vergangenheit und der intuitiv angedeuteten, vorbereiteten, provozierten Zukunft.

Artistul și libertatea

In: *Simetria VIII, București: Cartea Românească 1947,*
p. 101-107.

Întâi de toate ce înseamnă libertatea socială. Noi credem că libertate înseamnă sum ade constrângeri și de limitări fizice, morale și spirituale consimțite de conștiința individuală față de grupul social.

Dar ce înseamnă în acest caz constrângeri consimțite? Legile, regulile morale și obiceiurile pe care rațiunea le acceptă în urma educației. Căci educația nu e decât un dresaj al individului pentru a-l face cât mai sociabil, adică cât mai docil. De aceea fiecare societate va avea propria ei noțiune despre libertate. Dacăcomparăm aceste diverse noțiuni ale libertății între ele, constatăm că au un principiu comun: respectarea ființei umane și a demnității sale, considerând-o responsabilă a actelor și cugetării sale. Societatea, prin educația pe care o dă individului, sugerează disciplina socială prin toate metodele educative ale convingerii. Insul odată format în funcția legilor și regulilor mediului social nu simte limitările legilor, de oarece el însuși prin educație s-a obișnuit a-și limita impulsurile și a-și stăpâni instinctele. Dar această limitare, acest complex de constrângeri pot ajunge prin excese de disciplină la suprimarea însăși a libertății și deci a demnității umane, când nu mai acționează asupra conștiinței individului prin convingeri și rațiune, dar prin amenințare și spaimă. Atuncea conștiința se răstrânge într-o atitudine de apărare, de neîncredere și de suspiciune. Frica stăpânește inteligența, omul a căzut în robie. Putem spune deci că libertatea încetează în momentul în care omul se simte decăzut din demnitatea lui. dar din ce constă această demnitate? Din conștiința pe care o are omul de a putea raționa și hotărâ asupra faptelor sale. Educația a format sistemul de rațiune pregătind logica socială în așa fel ca omul să nu intre în conflict cu legile, care nu-l supără de oarece le-a înțeles și primit cum a înțeles și primit fără revoltă să trăiască într-un peisagiu limitat și construit tot după rațiune, acel al cetății. Când societatea îl asuprește, când el se simte amenințat în demnitatea lui, omul tinde să intre în luptă cu societatea și ia o atitudine revoluționară. În cazul acesta echilibrul s-a rupt între om și societate; constrângerile depășesc posibilitățile sale de consimțire.

Der Künstler und die Freiheit

In: *Simetria VIII, Bukarest: Cartea Românească, 1947,*
S. 101-107.

Zu Beginn müssen wir uns die Frage stellen: Was bedeutet soziale Freiheit? Wir glauben, dass Freiheit die Summe der physischen, moralischen und geistigen Fesseln bedeutet, die sich das individuelle Bewusstsein gegenüber der Gesellschaft auferlegt.

Was heißt aber in diesem Fall freiwillige Fesseln? Es handelt sich um die Gesetze, die moralischen Regeln und die Gewohnheiten, die die Vernunft infolge der Erziehung akzeptiert. Denn die Erziehung ist nichts anderes als eine Dressur des Individuums mit dem Ziel, es so gesellschaftsfähig wie möglich, also so gefügig wie möglich zu machen. Deshalb wird jede Gesellschaft ihre eigene Vorstellung von Freiheit haben. Wenn wir diese verschiedenen Freiheitsvorstellungen miteinander vergleichen, so stellen wir fest, dass sie ein gemeinsames Prinzip haben: die Achtung des Menschen und seiner Würde. Denn letztere wird als Grundlage seiner Gedanken und Taten betrachtet. Die Gesellschaft ihrerseits gestaltet die soziale Disziplin durch die auf Überzeugung ausgerichtete Erziehung, die sie dem Individuum angedeihen lässt. Der im Geist der gesellschaftlichen Gesetze und Regeln einmal erzogene und gebildete Mensch fühlt die Begrenzungen der Gesetze nicht, denn er selbst hat sich durch die Erziehung daran gewöhnt, seine Triebe zu beherrschen und seine Instinkte zu kontrollieren. Aber dieses Komplex von Fesseln kann durch Exzesse der Disziplin zur Aufhebung der Freiheit selbst und demnach der menschlichen Würde führen. Dazu kommt es, wenn die Gesellschaft nicht mehr durch Überzeugungen und Vernunft, sondern durch Bedrohung und Schrecken auf den Menschen einwirkt. In einem solchen Fall nimmt das Bewusstsein eine Haltung der Verteidigung, des Misstrauens und des Verdächtigen an und zieht sich in sich zurück. Die Angst beherrscht nun die Intelligenz; der Mensch ist in die Falle der Unfreiheit geraten. Wir können demnach sagen, dass die Freiheit in dem Moment aufhört zu existieren, wenn der Mensch fühlt, dass seine Würde schwindet. Aber worin besteht diese Würde? Die menschliche Würde besteht im Bewusstsein, das der Mensch hat, um über seine Taten nachdenken und Entscheidungen treffen zu können. Das Selbstverständnis der Gesellschaft fußt auf einem System der Vernunft. Die Erziehung formt dieses System auf eine solche Art, dass der Mensch nicht mit den Gesetzen in Konflikt gerät. Diese stören ihn im Übrigen nicht, da er sie verstanden und angenommen hat, genauso wie er es verstanden und angenommen hat, in einer begrenzten Landschaft zu leben, die ebenfalls die Vernunft bestimmt – der Stadt. Wenn die Gesellschaft ihn unterdrückt und der Mensch sich in seiner Würde bedroht fühlt, neigt er dazu, gegen diese Gesellschaft anzukämpfen und eine revolutionäre Haltung anzunehmen. In diesem Fall ist das Gleichgewicht zwischen Mensch und Gesellschaft gestört worden; die Zwänge übersteigen die Möglichkeiten des Menschen, der Gesellschaft freiwillig zuzustimmen.

Dar libertatea nu e numai socială. Libertatea civică e una din aspectele libertății, aceea de care s-a vorbit întotdeauna mai mult și care a zguduit atâtea civilizații. Fenomenul constrângerilor se repetă în fiecare ramură a activității omenesti. De exemplu în disciplina fiecărei meserii sau profesiuni. Ani de zile omul se supune celor mai aspre eforturi și adesea celor mai nemiloase metode pentru a cunoaște regulile și legile carierei în care râvneste să intre. Și el se va simți cu atât mai liber, adică mai stăpân pe sine, cu cât își va fi însușit toate aceste reguli și legi care nu vor mai avea în spiritul lui valoare de constrângeri, dar vor forma însăși structura lui intelectuală fiind la baza cunoașterii sale. Aceste reguli și legi, înțelese și amplificate prin cunoașterea unor elemente noi devin însăși unealta perfecționării, tendința spre ameliorare, spre desăvârșire, elanul spre mai bine care e idealul spre care tinde adevăratul iubitor și înțelegător al libertății. Cu cât însă va simți deficiențe în cunoștința lui cu atât va fi mai dependent și mai rob de meșteșugul pe care n-a știut să și-l însușească. În cazul acesta omul nu va căuta să se revolte în contra meșteșugului care îi impune constrângeri peste forțele sale și va căuta pieziș, altundeva, o răbufneală a supărării invitată din cauza incapacității lui. Revolta de neputincios o va transpune pe plan social. O societate nefind niciodată cu totul ideală, motive de revoltă se găsesc relativ ușor. Acest proces de deniere a revoltei e tipicul caz al ratatului, al celui care a decăzut din cauza propriilor sale slăbiciuni. Nimica deci nu e mai străin bunului plac decât libertatea. Bunul plac e provocat de anarhia instinctelor. Noțiunea libertății e provocată de rațiune. Rațiunea și libertatea sunt dependente una de alta.

S-a vorbit mult de libertatea artistului ca de un caz special al manifestării libertății. S-a convenit a se considera pe artist ca un privilegiat în această materie. Artistul e un artizan al frumuseții, activitate care presupune întotdeauna o generoasă dezinteresare. Adevăratul artist urmărește prin toate mijloacele tehnicelor care îi stau la îndemână realizarea frumosului tinzând la desăvârșirea operei sale. În acest elan artistul se liberează de toate constrângerile. El lucrează în absolut. Problema care ne preocupă e de a ști care e legătura între libertatea socială și această liberare lăuntrică mărturisită prin realizarea unei opere de artă.

Dintre toate artele în arhitectură se poate urmări mai clar interdependența între societate și creația operei de artă, în primul rând fiindcă arhitectura este cea mai tehnică dintre arte și totodată cea mai socială, având drept menire a crea, a armoniza și a organiza cadrul social. Format la școala tradiției (tradiție însemnând suma

Doch die Freiheit ist nicht nur eine soziale. Die gesellschaftliche Freiheit ist einer der Aspekte der Freiheit, die immer im Mittelpunkt der Gespräche stand und so viele Gesellschaften erschüttert hat. Doch das Phänomen der Fesseln wohnt jeder menschlichen Tätigkeit inne – so auch jeder beruflichen Disziplin. Ununterbrochen unterzieht sich der Mensch den härtesten Anstrengungen und oft den erbarungslosesten Methoden, um die Regeln und Gesetze der Disziplin kennenzulernen, in die er einzutreten beabsichtigt. Und er wird sich umso freier fühlen, d. h. umso stärker Herr seiner selbst sein, als er sich alle diese Regeln angeeignet haben wird. Diese werden in seinem Bewusstsein aber nicht die Bedeutung von Fesseln haben. Vielmehr werden sie seine intellektuelle Struktur selbst bilden, da sie die Grundlage seines Wissens mit ausmachen. Indem sie begriffen und durch die Aneignung neuer Elemente angereichert werden, verkörpern diese Regeln und Gesetze das Werkzeug der Vervollkommnung selbst. Sie stellen das Streben nach Besserem, ja nach Vollendung dar: das Ideal des wahren Liebhabers und Kenners der Freiheit. Je mehr der Mensch jedoch Unzulänglichkeiten in seinem Wissen feststellt, desto stärker wird er von dem Beruf abhängen, den er sich nicht anzueignen gewusst hat. In diesem Fall wird der Mensch aber nicht versuchen, sich gegen jenen Beruf aufzulehnen, der ihm Zwänge auferlegt, die seine Kräfte übersteigen. Er wird hingegen versuchen, dem auf seine Unfähigkeit zurückgehenden Ärger auf andere Weise Luft zu verschaffen. Seine Revolte eines beruflich Unfähigen wird er auf die gesellschaftliche Ebene übertragen. Da eine Gesellschaft niemals gänzlich ideal ist, lassen sich Gründe der Revolte verhältnismäßig leicht finden. Dieser Prozess der Umlenkung der Revolte stellt den typischen Fall des Versagers dar – eines Menschen, der sein Leben aus eigener Schwäche verfehlt hat. Deshalb ist der Willkür nichts fremder als die Freiheit. Denn die Willkür wird durch die Anarchie der Instinkte hervorgerufen, die Vorstellung der Freiheit hingegen durch die Vernunft. Die Vernunft und die Freiheit bedingen einander.

Über die Freiheit des Künstlers als einen besonderen Ausdruck der Freiheit ist viel gesprochen worden. Man ist darin übereingekommen, den Künstler in dieser Hinsicht als einen Privilegierten zu betrachten. Der Künstler ist ein Handwerker der Schönheit. Diese Tätigkeit setzt stets eine großzügige Uneigennützigkeit voraus. Der wahre Künstler versucht mithilfe aller technischen Mittel, die ihm zur Verfügung stehen, die Schönheit zu verwirklichen und sein Werk zu vollenden. In diesem Bestreben befreit sich der Künstler von allen Zwängen. Er arbeitet im Absoluten. Die Frage, die uns beschäftigt, ist herauszufinden, welche Beziehung es zwischen der gesellschaftlichen Freiheit und dieser inneren Freiheit gibt, die das Vollenden eines Kunstwerks ausdrückt.

Unter allen Künsten läßt sich in der Architektur die Wechselbeziehung zwischen Gesellschaft und der Erschaffung eines Kunstwerks am deutlichsten verfolgen. Dies ist in erster Linie deshalb der Fall, weil die Architektur diejenige Kunst ist, die sowohl der Technik als auch gesellschaftlichen Belangen am nächsten steht und das Ziel verfolgt, den gesellschaftlichen Rahmen zu schaffen, ihn zu harmonisieren und zu organisieren. Geformt an der Schule der Tradition (Tradition verstanden als Summe der aufschlussreichen

experiențelor concludente a diverselor tehnici perfecționate în decursul vremii) arhitectul lucrează exclusiv pentru actualitate. Dacă Stendhal putea spune în 1830 că scrie pentru cititorul din 1948, dacă un pictor poate pregăti prin operele sale o viziune plastică nouă, arhitectul e nevoit să-și realizeze comanda pentru prezent. Prin realizările sale el poate indica unele tendințe, care rămân a fi dezvoltate în viitor, poate îmbunătăți și amplifica viziunea prezentului, dar dintr-o parte e legat de unele permanențe ale proporției care sunt strâns legate de însăși dimensiunile umane, dintr-altă parte e obligat a rezolva probleme de conveniențe prezentului. Aceste conveniențe sunt tehnice și sociale. Societatea îi dă temele și programele iar tot structura socială a economiei grupului uman îi dă mijloacele tehnice de realizare. Arhitectura e o artă în care visul și lirismul n-au loc. Strâns din toate părțile de elementele precise ale problemei, arhitectul va căuta, dacă e un artist, să-și găsească libertatea spirituală coordonând și componând armonios aceste elemente și dându-le formă. El nu se poate salva prin elucidarea dificultăților, dar prin adâncirea și pe urmă prin stăpânirea lor. Dar chiar în exprimarea lui formală arhitectul nu este liber. Fiecare epocă are preferințe în formă, preferințe care merg până la fetișism și care se impun întrucâtva arhitectului. Partea de inovare și invenție e dependentă în largă măsură de tehnicile întrebuițate și de gustul ambiant. În general marii inovatori în materie arhitecturală sunt cei care au înțeles spiritul vremilor, bruscând tradiția pentru o ajustare mai strictă a artei cu actualitatea.

Dar acest spirit al vremii se poate manifesta în diferite feluri și mai ales poate acționa divers asupra artistului. Când e difuz într-o societate burgheză, afară de Stat (și încă) care are tendințe de a impune pentru realizarea edificiilor sale un aspect unitar și deci dirijat, toate nuanțele expresiei, printre care și cele mai absurde rămân posibile. Arhitectul este îngădit de regulamente, de posibilitățile materiale ale clientului și, într-o anumită măsură, de ideile acestuia. Într-o țară colectivă, în care Statul însă devine, prin nenumăratele sale ramificații, un client unic, arhitectura, intrând în disciplina acestei aparaturi, își vede fantezia limitată. Dar în acest ultim caz colectivismul nu procedează altfel decât multe alte forme de guvernământ, sau cum a procedat biserica catolică în Evul Mediu și mai ales la sfârșitul Renașterii, când faimosul stil baroc ieșit din școlile iesuite, s-a manifestat unitar peste tot unde biserica catolică era prezentă. E firesc ca o puternică organizație socială să se manifesteze unitar.

Erfahrungen verschiedenster Techniken, die im Laufe der Zeit vervollkommen worden sind), arbeitet der Architekt ausschließlich für die Gegenwart. Wenn Stendhal 1830 sich zu sagen erlaubte, für den Leser von 1948 zu schreiben, oder wenn ein Maler durch seine Werke eine neue plastische Vision vorbereiten kann, so ist der Architekt gezwungen, seinen Auftrag für die Gegenwart zu verwirklichen. Durch seine Bauten kann er zwar eine Richtung weisen; deren volle Entfaltung dürfte aber der Zukunft vorbehalten bleiben. Er kann die Vision der Gegenwart verbessern und festigen. Dabei ist er zum einen gebunden an einige dauerhafte Werte der Proportion (die ihrerseits eng mit den menschlichen Dimensionen verknüpft sind), zum anderen ist er dazu verpflichtet, die technischen und sozialen Probleme zu lösen, die die Gegenwart als solche formuliert hat. Die Gesellschaft gibt ihm die Themen und die Programme vor; die soziale Struktur der Wirtschaft der menschlichen Gemeinschaft gibt ihm die technischen Mittel zu ihrer Verwirklichung. Die Architektur ist eine Kunst, in der Traum und Lyrismus nichts zu suchen haben. Allseits von den einzelnen Aspekten des Problems eingeschränkt, wird der Architekt versuchen – vorausgesetzt, er ist ein Künstler – seine spirituelle Freiheit wiederzuerlangen, indem er diese Aspekte harmonisch koordiniert, mit ihnen komponiert und ihnen schließlich eine Form gibt. Er kann sich nicht dadurch retten, dass er die Schwierigkeiten beiseiteschafft, sondern nur dadurch, dass er sich zuerst in sie vertieft und sie schließlich beherrscht. Aber auch in seiner Formensprache ist der Architekt nicht frei. Jede Epoche hat formale Vorlieben, die manchmal in Fetischismus ausarten und dem Architekten auferlegt werden. Der Bereich der Erneuerung und Erfindung ist in hohem Maße von den verwendeten Techniken und dem vorherrschenden Geschmack abhängig. Im Allgemeinen sind die großen Erneuerer in der Architektur diejenigen, die den Zeitgeist verstanden und zugleich die Tradition brüskiert haben, um dadurch die Baukunst konsequenter nach den Erfordernissen der Gegenwart auszurichten.

Dieser Zeitgeist kann sich auf verschiedene Arten manifestieren. Bedeutsamer ist es aber, dass der Zeitgeist den Künstler auf unterschiedliche Weise beeinflussen kann. Verbreitet sich der Zeitgeist in einer bürgerlichen Gesellschaft, so sind, mit Ausnahme der staatlichen Repräsentationsbauten, in deren Bereich der Staat dazu neigt, eine einheitliche und somit gelenkte Erscheinungsform durchzusetzen, alle Nuancen des formalen Ausdrucks möglich, sogar die absurdesten. Der Architekt wird eingeschränkt durch Regeln, durch die materiellen Möglichkeiten des Bauherren und, in einem gewissen Maße, durch dessen Vorstellung. In einem kollektivistischen Land hingegen, wo der Staat mit seinen unzähligen Verästelungen der einzige Bauherr ist, wird die Fantasie der Architektur, die sich der Disziplin dieser Staatsapparatur unterordnen muß, eingegrenzt. Aber in diesem Fall geht der Kollektivismus nicht viel anders vor als manch andere Regierungsform oder etwa die katholische Kirche im Mittelalter und insbesondere gegen Ende der Renaissance. Damals hat sich der berühmte Barockstil, der aus den jesuitischen Schulen stammt, im gesamten Einflussbereich der katholischen Kirche einheitlich manifestiert. Es ist durchaus natürlich, dass sich eine starke gesellschaftliche Organisation

De altfel, această dirijare și standardizare de forme nu poate reprezenta o adevărată piedică pentru libertatea spirituală a arhitectului, precum nici canoanele destul de rigide ale clasicismului grec și roman n-au împiedicat pe arhitecți să atingă desăvârșirea. Imixtiunea Statului în comenziile sale nu e mai supărătoare decât a oricărui alt client. Totul e de a ști dacă această dirijare pornește ca o lege generală care se impune rațiunii sau atinge artistul pe căile polițienești. Pentru ca artistul să poată crea, îngrădit cum este de diversele exigențe ale programelor care i se supun și ale esteticii acceptate, el trebuie să se bucure de securitate. Securitatea materială și morală e la baza oricărui artizanat. În securitatea materială și morală, oricât de aspre ar fi condițiunile sociale, artistul își poate realiza opera și în această realizare să tindă spre desăvârșire.

Situația pictorului și a libertății sale e mai complexă. Viziunea lui e mai personală, mai subiectivă, a priori mai liberă. Oricât societatea i-ar sugera teme, dicta programe, realizarea neningrădită de contingente materiale rămâne grea de sesizat. Tradiția tehnicilor și permanențelor sunt mai puțin împovărătoare, cum sunt mai puțin de așteptat revoluții tehnice. Izolarea artistului, reculegerea lui în sine e mai ușoară de realizat. Nici comenzile nu pot dirija pictura. Gustul, sau cum spuneam spiritul vremii crează o atmosferă care sugerează anumite subiecte ca și clima socială. În epoca de fanatism creștinesc biserica a comandat nenumărate scene de martiri, unele mai dăplăcute decât altele. Totuși pictorii au știut prin compoziție și culoare să facă din acele sângheroase reprezentări opere de artă. De altfel, alături de scenele religioase nici Inchiziția n-a putut opri subiectele profane și artiștii Renașterii au pictat cu voluptate nuduri cât se poate de pământești. Pictorul poate evada nu numai pe calea perfecțiunii, dar chiar a subiectului însuși. Când mai târziu nici Biserica, nici Statul nu vor mai fi clienții pictorilor, când pictura monumentală se va face mai rară, cea așa numită de chevalet va merge spre un joc singular, tinzând nu spre perfecțiune, dar spre anarhie. Deci nici totala izolare a artistului nu e de dorit, care nu e nici măcar o condiție de libertate. Izolat, artistul își va căuta îngrădiri și legi arbitrare. De aici un divorț între artă și societate și ivirea unei picturi pentru inițiați. Față de aceste opere unii critici au luat o atitudine ostilă, cerând ca arta să redevie inteligibilă maselor. O atare criză nu se putea întâmpla în arhitectură, prea dependentă

einheitlich manifestiert. Im Übrigen kann diese Lenkung und Standardisierung von Formen kein wirkliches Hindernis für die geistige Freiheit des Architekten darstellen. Denn auch die bereits an sich strengen Kanons des griechischen und römischen Klassizismus haben die Architekten nicht daran gehindert, Vollendung zu erreichen. Die Einmischung des Staates in die Aufträge des Architekten ist nicht ärgerlicher als diejenige eines jeden anderen Bauherren. Das Wesentliche besteht darin, herauszufinden, ob diese Lenkung als ein der Vernunft auferlegtes allgemeines Gesetz begriffen wird oder ob sie den Künstler auf den Wegen polizeilicher Überwachung erreicht. Damit ein Künstler schöpferisch tätig sein kann, muss er, zumal ihn die verschiedenen Anforderungen der zu lösenden Programme und der von ihm anerkannten Ästhetik ohnehin einschränken, sich einer gewissen Sicherheit erfreuen. Die materielle und moralische Sicherheit bilden die Grundlagen eines jeden Handwerks. In materieller und moralischer Sicherheit vermag der Künstler – ungeachtet der Härte der sozialen Verhältnisse – sein Werk zu verwirklichen und in diesem Werk Vollendung anzustreben.

Die Lage des Malers und seiner Freiheit gestaltet sich etwas komplexer. Seine Vision ist etwas persönlicher, subjektiver, a priori etwas freier. Es spielt keine Rolle, wie viele Themen die Gesellschaft ihm vorschlagen oder wie viele Programme sie ihm diktieren mag, denn die über materielle Zwänge erhabene künstlerische Schöpfung lässt sich kaum einengen. Die Tradition technischer Mittel und die Prämissen des Dauerhaften wiegen leichter, ähnlich wie technische Revolutionen weniger zu erwarten sind. Die selbstgewählte Isolation des Künstlers, der Rückzug in sich selbst sind leichter zu verwirklichen als im Falle des Architekten. Auch die Aufträge können die Malerei nicht auf absolute Weise lenken. Der Geschmack oder, wie wir vorhin sagten, der Zeitgeist und das soziale Klima schaffen eine Atmosphäre, die der Kunst bestimmte Themen vorschlägt. Zur Zeit des christlichen Fanatismus hat die Kirche unzählige Märtyrerszenen in Auftrag gegeben, eine geschmackloser als die andere. Dennoch haben es die Maler durch Komposition und Farbe verstanden, aus den blutigen Darstellungen Kunstwerke zu schaffen. Im Übrigen hat nicht einmal die Inquisition es vermocht, das Malen profaner Themen zu unterbinden, und die Renaissance-Künstler haben mit sinnlicher Leidenschaft die irdischsten Akt-Bilder gemalt. Der Maler kann sich nicht nur über die Vollkommenheit, sondern auch über das Thema der Malerei selbst befreien. Als später weder die Kirche noch der Staat als Auftraggeber der Maler fungieren, wird die monumentale Malerei seltener. Die neue sogenannte Chevalet-Malerei schlägt zwar den Weg der Individualisierung ein, doch erreicht sie nicht Vollkommenheit, sondern Anarchie. Deshalb ist die absolute Isolation des Künstlers ebenso wenig wünschenswert, denn sie stellt nicht einmal eine Bedingung der Freiheit dar. In der Isolation wird der Künstler nach willkürlichen Zwängen und Gesetzen suchen. Dies führt zu einer Scheidung zwischen Kunst und Gesellschaft und begünstigt das Aufkommen einer Malerei für Eingeweihte. Angesichts solcher Werke haben manche Kritiker eine feindliche Haltung eingenommen und gefordert, dass die Kunst erneut den großen Massen zugänglich gemacht werden müsse. Eine vergleichbare Krise hätte in der Architektur nicht stattfinden

de social. *Arta devine după un timp întotdeauna a poporului, dacă acesta bineînțeles se ridică până a o înțelege, cum a fost în Grecia lui Pericle, sau în republica florentină a Renașterii. Societatea e îndreptățită a cere toate eforturile unui artist, dacă ea îl ocrotește și îl susține. Dacă am analiza situația unui sculptor sau a unui muzician am ajunge ala aceleași concluzii. Un prigonit nu poate exprima sufletul unei colectivități.*

Un artist nu trebuie confundat cu un martir. Poeții spun că nu există creație fără suferință, prin analogie cu durerile maternității. Geneza unei opere de artă poate provoca îndoeli, crize de conștiință, reînceperi după eșecuri dureroase, care fac să sufere pe creator. Dar aceste suferințe lăuntrice ale sufletului nu privesc societatea. Și în orice caz, rolul societății nu e de a agrava această suferință. Artistul adevărat știe să-și găsească libertatea fără a înfrunța legile comunității în care trăiește. Dar el e îndreptățit a cere securitatea și ceea ce Românii numesc: omenia.

können, da die Architektur in zu hohem Maße vom gesellschaftlichen Moment abhängt. Die große Kunst wird mit der Zeit immer auch eine Kunst des Volkes – wenn dieses sich freilich um das entsprechend hohe Niveau des Verstehens bemüht, wie das im Griechenland von Perikles oder in der florentinischen Renaissance-Republik der Fall gewesen ist. Die Gesellschaft ist überdies berechtigt, vom Künstler jedwelle Anstrengung zu verlangen – vorausgesetzt, sie schützt und unterstützt ihn. Würden wir die Lage eines Bildhauers oder die eines Musikers analysieren, kämen wir zu denselben Schlußfolgerungen. Ein Verfolgter kann nicht die Seele einer Gemeinschaft ausdrücken.

Ein Künstler darf nicht mit einem Märtyrer verwechselt werden. Die Dichter behaupten, indem sie den Vergleich mit den Geburtsschmerzen bemühen, es gäbe keine Schöpfung ohne Leiden. Die Entstehung eines Werks kann Zweifel, Bewusstseinskrisen oder Neuanfänge im Anschluss an schmerzhaft Niederlagen hervorrufen, die allesamt den Künstler leiden lassen. Jedoch gehen diese inneren Seelenleiden des Künstlers die Gesellschaft nichts an. Außerdem besteht ihre Rolle ebenso wenig darin, solche Leiden noch zu verstärken. Der wahre Künstler versteht es, seine Freiheit zu finden, ohne gegen die Gesetze der Gemeinschaft, in der er lebt, ankämpfen zu müssen. Jedoch hat er das Recht, Sicherheit zu fordern und das, was die Rumänen *Menschlichkeit* nennen.

Mogoșoaia.

Un palat, o grădină, un peisaj

Conferință, București 1955. In: Mihail, Zamfira (Ed.): G. M. Cantacuzino: Introducere la opera lui Vitruviu. București: Ed. Meridiane, 1993, p. 146-160.

La câțiva kilometri de periferia Bucureștilor, pe drumul Târgoviștei, Colentina se revărsă într-un lac înconjurat de trestii și de copaci bătrâni. În apele acestui lac se oglindește de aproape trei veacuri arhitectura masivă și totuși elegantă, severă și totodată de o îmbelșugată decorație, monumentală și intimă a unui palat domnesc.

Înainte de a studia acest monument, de a-i fi cercetat elementele și de a-i analiza formele, înainte chiar de a-i spune povestea și de a explica însemnătatea lui și locul care îi revine în istoria artei românești, să facem o plimbare prin acest parc, prin acest domeniu și prin acea locuință.

La intrarea în satul Mogoșoaia șoseaua atinge aproape lacul, acolo unde se ridică un stăvilar, nu departe de o moară veche. De-a lungul acestui lac se întinde în formă de evantai parcul în care se pătrunde printr-un grilaj susținut de două coloane de piatră. Această grilă se deschide pe o alee de peste un kilometru de ulmi bătrâni. Printre trunchiurile lor se vede parcul frumos plantat ca un peisaj liber compus, în care grupurile de conifere contrastează cu sălciiile sau cu platanii și cu verticalitatea plopilor cu umbrarele adânci de castani. O gârlă serpuiește printre pașiști din care țâșnesc din loc în loc stufișuri de măceș.

Trecând print-o altă poartă străjuită iar de două coloane, aleea ne va ducespre intrarea curții. Ulmi sunt înlocuiți de castani, iar drumul, după ce cotește pentru a doua oară trece între două grădini care se întind de-a lungul zidurilor, de cetate, peste care se ridică turnul de intrare. În partea stângă a intrării e grădina crinilor, în partea dreaptă grădina trandafirilor. Crinii înconjoară vechea biserică cu pridvorul ei. Iar grădina trandafirilor cu alele pardosite din piatră și cărămidă, înconjurată pe două părți cu ziduri și din două părți cu stufișuri de merisor tăiați geometric, a căror culoare închisă contrastează cu purpura florilor, e compusă simetric în jurul unei vechi coloane găsite în ruinele fostului palat brâncovenesc din București și al cărui fus mai poartă urmele rumenii ale unui incendiu.

Aceste două grădini prin aspectul lor clar desenat și spiritul lor geometric anunță arhitectura care va apărea când vom păși sub bolta turnului de intrare. Arcada bolții cuprinde și malurile Colentinei depărtându-se spre zare. Între portalul turnului și palat se întinde curtea care n-are altă decorație decât simple covoare de iarbă.

Mogoșoaia.

Ein Palais, ein Garten, eine Landschaft

Mogoșoaia: Ein Palais, ein Garten, eine Landschaft, Vortrag, Bukarest 1955. In: Mihail, Zamfira (Hrsg.): G. M. Cantacuzino: Einführung in die Schriften Vitruvs. Bukarest: Meridiane Verlag, 1993 (IOV [ESV] 1993 [1947]), S. 146-160.

Einige Kilometer von der Bukarester Peripherie entfernt in Richtung Târgoviște, ergießt sich die Colentina in einen von Schilf und alten Bäumen gesäumten See. In seinen Wassern spiegelt sich seit nahezu drei Jahrhunderten die Architektur eines Fürstenpalais: massiv und dennoch elegant, streng und üppig dekoriert zugleich, monumental und gleichzeitig intim.

Bevor wir dieses Baudenkmal studieren, seine Elemente untersuchen und seine Formen analysieren, ja, bevor wir auch seine Geschichte erzählen und die Bedeutung erklären, die ihm in der Baugeschichte Rumäniens zukommt, werden wir einen Spaziergang durch diese weitläufige Wohnung und den sie umgebenden Park unternehmen.

Am Eingang des Dorfes Mogoșoaia bei einem kleinen Damm unweit von einer alten Mühle berührt die Landstraße beinahe den See. Entlang dieses Sees erstreckt sich fächerartig der Park. Diesen betritt man durch ein Eisengittertor, das von zwei steinernen Säulen getragen wird. Dieses Tor öffnet den Weg auf eine Allee, die ungefähr einen Kilometer lang ist. Alte Ulmen säumen sie. Zwischen ihren Stämmen erblickt man den wie eine frei komponierte Landschaft angelegten Park, in dem die Nadelbaumgruppen mit den Trauerweiden oder den Platanen und die Vertikalität der Pappeln mit den dunklen Schatten der Kastanien kontrastieren. Zwischen den Weiden schlängelt sich ein Bach. Hier und da sprießen Hagebuttensträucher aus dem Boden. Nachdem wir ein weiteres Tor passiert haben, an dem ebenfalls zwei Säulen Wache halten, führt uns die Allee zum Hofeingang. Die Ulmen werden nun von Kastanien abgelöst. Nach einer zweiten Biegung führt der Weg durch zwei Gärten, die sich entlang der Festungsmauern erstrecken. Über ihnen erhebt sich der Eingangsturm. Auf der linken Seite des Eingangs befindet sich der Liliengarten, auf der rechten Seite der Rosengarten. Die Lilien umgeben die ehemals fürstliche Kirche mit ihrem Eingangsportikus. Der Rosengarten wird seinerseits auf zwei Seiten von Mauern umfasst und auf den anderen zwei durch geometrisch beschnittene Apfelbüsche begrenzt, deren dunkler Farbton von der Blütenröte absticht. Die Wege bestehen aus Natursteinplatten und Backsteinen. Die alte Säule, um die herum der Rosengarten symmetrisch angelegt ist, stammt aus den Ruinen des ehemaligen Brancovan-Palais in Bukarest. Sie trägt noch Brandspuren.

Diese zwei Gärten kündigen mit ihrem klaren Zuschnitt und ihrem geometrischen Geist die Architektur an, die erscheinen wird, wenn wir unter dem Gewölbe des Eingangsturmes hindurchschreiten. Der Gewölbobogen umschließt das Palais, den Hofgarten und die Ufer der Colentina, die sich am Horizont entfernt. Zwischen dem Portal des Turmes und dem Palais erstreckt sich der Hof. Schlichte Rasenteppiche bilden seinen einzigen Schmuck.

Terenul coboară ușor spre palat, lângă zidurile cărnia se înalță plantații de stânjenei albi. Pe partea stângă față de intrare, adică spre sud, unghiul pătratului curții e ocupat de colonada pe două caturi a dependențelor, iar în colțul din dreapta se ridică vechea bucătărie înconjurată și ea de masive arcade de cărămidă.

Lângă această clădire, între dânsa și turnul de intrare, între zidul de împrejmuire și un alt zid mai jos, se găsește o grădină tainică în care crește într-un colț un singur chiparos. Câteva lespezi duc spre o bancă de piatră, iar pe zidurile vâruite se agață trandafiri purpurii. În spatele vechii bucătăriei transformată într-un salon de vară cu chilii instalate ca ateliere sau camere de lucru, o ușă scundă dă spre o altă grădină înconjurată cu un gard de stof umbrită de un mare dud, în mijlocul căreia e un puț spre care duce o mică alee pardosită cu pietre de moară printre care cresc ombelifere.

Das să lăsăm aceste grădini și să neîntoarcem privirile spre arhitectură.

În lumina dimineții cerdacul monumental dinspre curte aruncă mari fășii de umbră pe fațada înșorită. Sculpturile traforate ale balustradelor de piatră sunt singurele ornamente pe care și le permite austeră arhitectură a palatului. Toate celelalte nu-s decât jocuri de proporții: puternica cornișă în console și ocnite, ferestrele în trilob sau elipsă, precum și scara care duce spre cerdac și învelitoarea de ardezie care acoperă totul.

Cerdacul dă întregii fațade o deosebită măreție desprinzându-și puternica masă pe simplitatea zidului. Cerdacul a fost făcut pentru această lumină și spre a-și dezvolta încă tema aradelor măiestre. E poate cel mai frumos cerdac din arhitectura românească.

Dacă ne suim până la el, urcând scara monumentală, vom putea privi decorul arhitectural al curții, dominat de ritmul aradelor purtate de puternice coloane din cărămidă aparentă. În dreapta, între vechiul palat și dependențe se văd perspectivele parcului afindându-se în umbră, la stânga un vechi portal cu figuri alegorice, duce spre întinsele livezi hotărnicite spre miez-noapte de un rând de plopi înșirați de-a lungul zidului de incintă. Lângă turla intrării, printre copaci apare acoperișul înalt al bisericii.

Avem de-a face aici cu un peisaj zidit armonios și voluntar limitat, care creează în același timp cu mijloace simple, monumentalitatea. Nu e o curte mănăstirească închisă și tainică, e un ansamblu bine cugetat de edificii diverse ca dimensiuni, diverse în ierarhia lor care prijeluesc un decor compus în funcție de palat. Privind din acest cerdac ne dăm seama că avem de-a face cu o vastă compoziție în care, parcul, grădinile dinaintea intrării, curtea cu zidurile sale, livezile și palatul sunt legate prin spiritul unei compoziții în care nimic nu e

Das Gelände neigt sich leicht hin zum Palais, neben dessen Mauern sich weiße Schwertlilien erheben. Auf der linken Seite, vom Eingangsturm aus gesehen, demnach nach Süden, wird der Winkel des Hofquadrates von dem zweigeschossigen Bogengang des Nebengebäudes besetzt. In der rechten Ecke des Hofes erhebt sich die alte Küche, die ebenfalls von massiven Backsteinarkaden gesäumt wird.

Zwischen diesem Bau, dem Eingangsturm, der sie verbindenden hohen Mauer und einer weiteren kleineren Mauer liegt ein verborgener Garten. In einer Ecke wächst eine einsame Zypresse. Ein paar Bodenplatten führen zu einer Steinbank. An den weiß getünchten Mauern klettern rote Rosenstöcke empor. Hinter der alten Küche, die zu einem Sommerhaus mit Künstlerateliers und Arbeitsräumen umgebaut worden ist, führt eine niedrige Tür zu einem anderen Garten, den ein Schilfzaun umfasst. Ein großer Maulbeerbaum spendet Schatten. In der Mitte befindet sich ein Brunnen, zu dem ein kleiner Pfad aus Mühlsteinen führt. Zwischen den Steinen wachsen Blütendolden.

Aber lassen wir nun diese Gärten beiseite und lenken unsere Blicke auf die Architektur.

Im Morgenlicht wirft der monumentale Söller große Schattenstreifen auf die sonnige Fassade. Die Skulpturen der Maßwerkbrüstung aus Naturstein sind die einzigen Ornamente, die sich die strenge Architektur des Palais gestattet. Alles andere ist nur Proportionenspiel: Das mächtige Hauptgesims mit dem auf Konsolen ruhenden Rundbogenfries, die Dreipass- oder Kielbogenfenster, daneben die zum Cerdac führende Außentreppe und schließlich das alles bedeckende Schieferdach.

Der Söller verleiht der gesamten Fassade eine besondere Größe, indem sich seine mächtige Masse von der Schlichtheit der Mauer abhebt. Der Söller scheint eigens für dieses Licht gebaut worden zu sein, um das Thema seiner kunstvollen Arkaden zu entfalten. Es ist vielleicht der schönste Söller der rumänischen Architektur.

Wenn wir die monumentale Treppe zu ihm hinaufsteigen, können wir den architektonischen Dekor des Hofes mit einem Blick erfassen: Der Rhythmus der Arkaden, von mächtigen Stützen aus Sichtmauerwerk getragen, bestimmt ihn. Rechter Hand, zwischen dem alten Palais und dem Nebengebäude, nimmt man die Fluchten des Parks wahr, die in Schatten enden. Linker Hand führt ein altes Portal, das mit allegorischen Figuren geschmückt ist, zu einem weitläufigen Obstgarten. Eine Pappelreihe begrenzt ihn im Norden entlang der Festungsmauer. Neben dem Eingangsturm kommt das hohe Dach der Kirche zwischen den Baumwipfeln zum Vorschein.

Wir stehen vor einer harmonisch gemauerten und bewusst umgrenzten Landschaft, die zugleich mit einfachen Mitteln eine monumentale Wirkung erzielt. Es handelt sich nicht um einen geschlossenen und geheimnisvollen Klosterinnenhof, sondern um ein ausgeklügeltes Ensemble von Bauten unterschiedlicher Größe und unterschiedlicher Hierarchie, die eine Bühne für das Palais bilden. Wenn wir aus diesem Söller den Blick schweifen lassen, bemerken wir, dass wir vor einer weitläufigen Komposition stehen: Der Park, die Gärten vor dem Eingang, der Innenhof mit seinen Mauern, die Obstgärten und das Palais sind durch den Geist einer Komposition

lăsat hazardului, cu toate că, înaintând mereu prin acest domeniu, totul pare neprevăzut.

Dacă intrăm în acel frumos și luminos palat (cum scrie pisania de deasupra ușii cerdacului) și pășim sub bolți și prin arcadele interioare, vom ajunge la logia cea mare care se deschide cu bogata ei colonadă spre lac și spre apus. Aici totul se schimbă. Sub noi coboară spre lac terasele pardosite cu lespezi de piatră și purtate de ziduri de cărămidă.

Printre aleile de piatră se desenează partere de flori prinse în geometria bordurilor de merișor. Dar ceea ce se vede mai ales prin arcadele în acoladă e imensul peisaj al câmpiei valabe care, dincoale de malurile lacului, dincoale de păpurișul des, se întinde până în zărea dogorată. Din când în când câte un copac izolat se ridică în singurătatea lanurilor de grâu, iar grupuri de pomi prijeluesc în acel exces de lumină oaze de umbră. Colentina vine dinspre Buftea șerpuiind și lenevind, apărând după un grâng de plopi argintii și formând încetul cu încetul acel lac care înconjoară pe jumătate parcul în semicerc. Oglinda apelor în care se adâncește cerul e punctată de nișeri. Trecând printr-un parc cu o îmbelsugată vegetație, pentru a păși pe urmă prin grădini geometrice trasate și o curte cu o severă arhitectură, ne găsim deodată la momentul culminant al acestei succesiuni de peisaje și arhitecturi care au fost compuse și s-au desfășurat în spațiu precum o simfonie se dezvoltă în timp.

Dacă coborâm acum din acea logie care e elementul central al palatului, simetric opusă față de cerdac, dacă coborâm terasele și treptele până la chei și trecem lacul cu barca, palatul ni se va înfățișa de pe celălalt mal în toată măreția lui. Pe când fațada dinspre curte era simplă până la severitate, cu un singur element în centrul ei (cerdacul), aici deodată ne găsim, în aparență cel puțin, în fața unei libere și voioase fantezii care-și permite toate efectele unui ritm și unei verve triumfale. Logia își dezvoltă colonada la etaj. Parterul e de-abia găurit de ferestre mici. La dreapta și la stânga logiei, două cerdacuri mai mici se ridică deasupra a două intrări dinspre lac care au aceleași coloane ca și logia. Coloanele acestea în loc de acolade poartă arcuri care își aruncă umbra peste trilobul unor înalte ferestre. Pe când momentul de maxim efect al fațadei dinspre curte e dimineața, fațada dinspre lac care e cea mai însemnată trebuie văzută când primește în plin razele apusului. Atunci, subliniat de terasele sale, în fața oglinzii azurii a lacului, palatul incandescent pare a emite propria lui lumină. Pe zidurile portocalii coloanele în spirală, arcadele trilobate, în elipsă sau în acoladă, balustradele traforate în arabescurile cărora se joacă delfini, păsări și flori, consolele și ocnitele cornișei vibrează în lumina aurie.

miteinander verknüpft, in der nichts dem Zufall überlassen worden ist, wenngleich dem Besucher beim Voranschreiten durch dieses Anwesen alles unerwartet anmutet.

Wenn wir jenes schöne und lichtdurchflutete Palais (wie die Inschrift über der Söllertür besagt) betreten und unter Bögen und den inneren Arkaden schreiten, gelangen wir zur großen Loggia, die sich mit ihrer reich verzierten Kolonnade dem See nach Westen hin öffnet. Hier ändert sich alles. Unter uns steigen die auf Backsteinmauern ruhenden steinernen Terrassen zum See hinab.

Zwischen den Steinpfaden zeichnen sich Blumenbeete ab, die von der strengen Geometrie der Apfelbaumbüsche eingefasst sind. Aber was man vor allem zwischen den Arkaden (der Loggia) erblicken kann, ist die unermessliche Weite der walachischen Tiefebene, die sich jenseits der Seeufer und der dichten Schilfrohrbüsche bis in die glühende Ferne hinein erstreckt. Hier und da reckt sich ein einzelner Baum aus der Einsamkeit der Weizenfelder in die Höhe. Kleine Baumgruppen bilden Oasen von Schatten in jenem Übermaß an Licht. Von Buftea herkommend, schlängelt sich die Colentina uns müßig entgegen, einen Hain von Silberpappeln beschützend und langsam jenen See bildend, der den Park halbkreisförmig umschließt. Der Spiegel der Wasser, in die sich der Himmel senkt, wird von Seerosen punktiert. Nachdem wir durch einen Park mit einer reichen Vegetation gewandelt sind, um alsdann durch geometrisch angelegte Gärten und einen Hof mit einer strengen Architektur zu wandeln, kommen wir plötzlich am Höhepunkt dieser komponierten Abfolge von Landschaften und Architekturen an, die sich so im Raum entfaltet, wie sich eine Symphonie in der Zeit entwickelt.

Entfernen wir uns nun aus jener Loggia, die das zentrale Element des Palais bildet und dem Söller symmetrisch gegenüberliegt, über die Terrassen und Stufen bis zum Quai hinunter und überqueren den See mit einem Boot, wird sich uns das Palais vom anderen Ufer aus in seiner ganzen Größe zeigen. Während die Hoffassade von einer manchmal bis zur Strenge reichenden Schlichtheit ist und ein einziges Element in ihrer Mitte hat (den Söller), so befinden wir uns hier, zumindest scheinbar, vor einer freien und lebensfrohen Fantasie, die sich alle rhythmischen Wirkungen einer triumphalen Verve gestattet. Die Loggia entfaltet ihre Kolonnade im ersten Stock. Das Erdgeschoss weist kaum Öffnungen auf: Es sind nur ein paar kleine Fenster. Rechts und links von der Loggia erheben sich zwei kleinere Söller über den Eingängen vom Seeufer aus. Sie haben die gleichen Säulen wie die Loggia. Anstelle von Dreipassbögen tragen diese Säulen Rundbögen, die ihren Schatten über den Dreipass hoher Fenster werfen. Während die Hoffassade ihre höchste Wirkung am Vormittag entfaltet, muss die Seefassade, die auch die bedeutendste ist, betrachtet werden, wenn sie in der Abendsonne erstrahlt. Dann, hervorgehoben durch seine Terrassen vor dem blauen Spiegel des Sees, scheint das glühende Palais beinahe von innen heraus zu leuchten. Alsdann kann man beobachten, wie alle Elemente auf den orangefarbenen Mauern im goldenen Widerschein gleichsam vibrieren: die spiralförmig kannelierten Säulen, die Arkaden mit Dreipass- oder Kielbögen, die steinernen Maßwerkbrüstungen mit ihren Arabesken voller Delphine, Vögel und Blumen, die Konsolen und der Rundbogenfries des Hauptgesimses.

Am ajuns la apoteoza temeii arhitecturale în care atât compoziția cât și ornamentația au fost întrebuințate la maximum lor efect fără a cădea în stridență sau supraîncărcare. Monumentalitatea totuși modestă, bogăție decentă în efecte, măreție fără solemnitate. Acest palat e o vasta locuință îngândurată.

Înainte de a termina această plimbare vom privi încă o dată, din insula înconjurată de stuf spre care duce un ușor pod de fier arcuit și care ses găsește la nord de lac, vechiul palat în lumina de seară. Prin trunchiurile înverzite de mușchi se întrezărește masa de porfir a liniștii și echilibrului arhitecturii. De aici se vede totodată fațada spre apus și fațada mai simplă, dar ornată și ea de coloane, dinspre nord. Acest colț izolat al parcului încheie succesiunea de momente arhitecturale și peisagistice. Trecând sub umbra unui parc pentru a sosi în lumina unei curți în fața unei arhitecturii armonioase și echilibrate, am sfârșit cu priveliștea unui colț întreg de țară zărit printre fusurile unei colonade. Suntem aici în fața unei teme voite cu luciditate și prestabilită cu grijă.

Să cercetăm acum cum s-a ajuns la acea operă de ansamblu, cum s-a născut acest peisaj.

Care era întinderea domeniului și a parcului pe vremea lui Constantin Basarab nu se știe. Nici pe drumul Târgoviștei nu urma traseul șoselei de azi, nici satul nu era așezat unde se găsește acum. În lipsa documentelor se pot emite însă unele ipoteze. Parcul era probabil mult mai întins și avea o cu totul altă înfățișare ca cel de azi. Artă peisagistică la noi e recentă și puțin practică. În secolul al XVII-lea, după puținele descrieri ale călătorilor care ne-au parvenit, nu e vorba niciodată de grădini. Palatul domnesc pe atunci, cu tot ansamblul lui de construcții, era înconjurat probabil de o pădure care cuprindea ambele maluri ale Colentinei. Moșia Mogoșoia a fost cumpărată de voievod de la o văduvă care avea acolo un simplu conac în care domnitorul a locuit înainte de a-și ridica palatul. Prima construcție pe care a făcut-o e biserica care datează din epoca lui Șerban Cantacuzino, când Brâncoveanu deci nu domnea încă. Câteva ani după suirea la tron începe construcția palatului care trebuia să aparțină fiului său, Ștefan.

Cum arăta oare acest palat? După elementele care ne-au rămas și o apropiată și atentă cercetare a monumentului, putem afirma următoarele: Parterul întregului palat cu ferestrele sale, cerdacul în întregime până sub cornișă, logia până sub cornișă, zidurile etajului cam până la jumătatea înălțimii lor și bolțile încăperilor centrale, bineînțeles subsolul cu marile pivnițe boltite sunt din epoca lui Constantin Brâncoveanu. Acest lucru este dovedit prin însăși felul zidurilor și al bolților.

Ce înfățișare avea pe atunci palatul? După unele rămășițe de pe ziduri și unele texte, se poate afirma că palatul era tencuit și

Wir haben den Höhepunkt des architektonischen Themas erreicht: Sowohl die Komposition als auch die Dekoration haben ihre volle Wirkung entfaltet, ohne dabei in Schrille oder Überladung auszuarten. Denn die Monumentalität bleibt bescheiden, der Reichtum wirkt zurückhaltend und die Fantasie wird durch eine strenge Komposition gezügelt. Größe ohne Feierlichkeit. Dieses Palais ist eine weitläufige Wohnung, die zum Nachdenken einlädt.

Der Bogen einer leichten Eisenbrücke führt uns zu einer schilfbekränzten Insel im Norden des Sees – ein vorzüglicher Ort, um das alte Palais vor dem Abschluss dieses Spaziergangs noch einmal im Abendlicht zu betrachten. Zwischen den moosgrünen Baumstämmen erscheint die Porphyrmasse der ruhigen und ausgewogenen Architektur. Von hier aus überblickt man gleichzeitig die West- und die Nordfassade. Letztere ist zwar auch mit Säulen geschmückt, aber schlichter. Diese abgelegene Ecke des Parks schließt die Abfolge architektonischer und landschaftlicher Sequenzen ab. Nachdem wir durch einen schattigen Park zu einer harmonievollen und ausgewogenen Architektur inmitten eines lichtdurchfluteten Hofes gelangt sind, haben wir schließlich den Blick durch den Rahmen einer Kolonnade in die Weite der Landschaft schweifen lassen. Wir stehen hier vor einem Thema, das mit Klarsicht gewollt und mit Sorgfalt gestaltet worden ist.

Wir wenden uns nun der Entstehung dieses Gesamtkunstwerks zu. Die Größe des Anwesens und des Parks zur Zeit Constantin Brancovans ist unbekannt. Weder folgte der Weg nach Târgoviște dem Verlauf der heutigen Straße, noch lag das Dorf dort, wo es heute ist. In Ermangelung von Dokumenten können jedoch einige Hypothesen aufgestellt werden. Der Park war vermutlich viel ausgedehnter und hatte eine völlig andere Erscheinung als der heutige. Die Kunst der Landschaftsgestaltung ist bei uns neu und wird noch kaum praktiziert. In den wenigen uns erhaltenen Beschreibungen aus dem 17. Jahrhundert ist nie von Gärten die Rede. Das fürstliche Palais von damals war zusammen mit den gesamten Dependancen vermutlich von einem Wald umgeben, der beide Ufer der Colentina miteinschloss. Der Fürst hat das Mogoșoia-Anwesen einer Witwe abgekauft, die dort einen einfachen Konak hatte. Dort wohnte der Fürst, bevor er das Palais bauen ließ. Der erste Bau war die Kirche, die aus der Zeit von Șerban Cantacuzino stammt, demnach aus einer Zeit, als Constantin Brancovan noch gar nicht an der Macht war. Einige Jahre nach seiner Thronbesteigung beginnt er den Bau des Palais, das er seinem Sohn Ștefan gewidmet hat.

Wie dürfte jenes Palais wohl ausgesehen haben? Wenn wir nach den erhaltenen Elementen und nach einer näheren und sorgfältigen Untersuchung des Gebäudes urteilen, können wir Folgendes behaupten: Das Erdgeschoss des gesamten Palais mit seinen Fenstern, der gesamte Söller und die Loggia bis unter das Hauptgesims, die Mauern des ersten Stockwerks bis ungefähr zu ihrer Mitte und die Gewölbe der zentralen Räume sowie auch das Untergeschoss mit den großen Gewölbekellern stammen aus der Epoche von Constantin Brancovan. Diese Aussage wird durch die Bauart der Mauern und der Gewölbe gestützt.

Welche Erscheinung hatte das damalige Palais? Ausgehend von einzelnen Spuren an den Mauern und von einigen Texten, kann behauptet werden, dass das Palais verputzt und

tenciuiala fațadelor în întregime acoperită cu picturi în frescă. Picturile erau numai ornamentale, adică fără figuri umane. Scările interioare și exterioare erau pe atunci din lemn. Urmele lor nu s-au regăsit. Tot edificiul era mai scund cu o cornișă simplă în rezalite de cărămidă, care începea probabil unde pornesc acum consolele cornișei actuale. Acoperișul era fie din olane, fie din șindrilă. Toate încăperile etajului erau boltite. Ferestrele fiind mai joase pe atunci și bolțile încăperilor, ca multe dinspre fațade, erau mai joase. Ferestrele etajului erau probabil arcuite în elipsă, ca și cele de la parter. Multe din încăperile interioare erau, după spusa călătorilor și mai ales a celor scrise de ambasadorul francez La Mottraye, decorate în frescă și altele în stucaturi. În una din sălile mari de la etaj era pictată pe toate zidurile întâlnirea lui Constantin Brâncoveanu cu sultanul la Adrianopol.

Deci, pe atunci palatul din Mogoșoia avea o bogată îmbrăcăminte picturală interioară și exterioară, după principiile decorative persane.

După mazălirea și uciderea domnitorului român, cu fiii lui, domeniul a fost confiscat și lăsat în paragină. Timp de două secole a rămas părăsit, servind în primul rând drept carieră de materiale de construcție pentru locuitorii satului.

De-abia după 1830 banul Grigore Brâncoveanu reintră în posesia domeniului ancestral și începe o restaurare care însă a fost întreruptă și reluată de-abia pe la 1880. Atunci se construiește șoseaua, iar domeniul, în urma exproprierii din 1864, e redus pentru a face loc satului care se mută de-a lungul noii șosele. Atunci se înconjoară parcul cu un zid de cărămidă. Un arhitect francez adăugă cornișa cu ochișe purtate de console și înalță ferestrele de la etaj dându-le totodată forma trilobată. El mărește aripa de nord creând o nouă fațadă cu coloanele luate de la Potlogi și schimbă fațada dinspre lac modificând sau adăugând chiar cele două cerdacuri mici laterale care încadrează simetric loggia. Reconstruiește un nou acoperiș fără însă a mai reface și unele bolți care se prăbușiseră. Tot el curăță în mare parte fațadele de vechea lor tenciuială ornamentală, lăsând cărămidă aparentă. Tot acest arhitect reface dependențele dându-le un aspect de locuință franceză de țară, cum se făceau pe atunci, cu un acoperiș mansardat. Tot atunci e adus din Franța horticultorul și peisagistul Rohan care replantează parcul cu esențe noi și câteodată rare. El este creatorul parcului și al peisajului care există și azi. Această vastă acțiune de restaurare a fost însă brusc întreruptă din motive financiare. De-abia în anul 1912 lucrările de restaurare sunt reluate pentru a fi duse, de data acesta, la bun sfârșit.

der Fassadenputz in seiner Gesamtheit mit Fresken bedeckt war. Die Wandmalereien waren rein ornamental, d. h. ohne die Darstellung menschlicher Figuren. Die Innen- und Außentreppen waren damals aus Holz. Überreste ließen sich nicht finden. Das gesamte Gebäude war etwas niedriger als das heutige. Das Hauptgesims hatte einen einfachen Zahnschnittfries aus Backsteinen, der vermutlich am unteren Ansatz der jetzigen Hauptgesimskonsolen begann.

Das Dach war entweder mit Ziegeln oder mit Schiefer gedeckt. Alle Etagenräume waren gewölbt. Entsprechend den damaligen niedrigeren Fenstern, waren auch die Gewölbe vieler Räume, die direkt an der Fassade lagen, etwas niedriger. Sowohl das Erdgeschoss als das Obergeschoss hatten vermutlich Kielbogenfenster. Gemäß den Erzählungen von Reisenden und insbesondere den schriftlichen Aufzeichnungen des französischen Botschafters La Mottraye waren viele der Innenräume mit Fresken und Stuckaturen dekoriert. In einem der Säle des ersten Stockwerks zeigten die Wandmalereien die Begegnung Constantin Brancovans mit dem Sultan in Adrianopolis.

Demnach wies damals das Palais in Mogoșoia innen und außen eine reiche Bekleidung von Wandmalereien auf, welche die Grundsätze der persischen Dekoration befolgten. Nach der Absetzung und Ermordung des rumänischen Fürsten und seiner Söhne, beschlagnahmte man das Anwesen und ließ es verkommen. Die Brache diente während der nächsten zwei Jahrhunderte meist den Dorfbewohnern als Steinbruch.

Erst nach dem Jahr 1830 erwirbt der Ban Gregor Brancovan den Familienbesitz zurück. Die von ihm begonnene Instandsetzung wird jedoch unterbrochen und erst um 1880 wieder aufgenommen. Jetzt wird auch die Straße angelegt. Infolge der Landreform von 1864 wird das Anwesen verkleinert, um Platz für das Dorf zu machen, das sich nun entlang der Straße neu gruppiert. Damals ist auch der Park mit einer Backsteinmauer umgeben worden. Ein französischer Architekt fügt das Hauptgesims hinzu, dessen Zahnschnittfries von Konsolen getragen wird. Die Fenster im ersten Stock erhöht er und versieht sie gleichzeitig mit Dreipassbögen. Er vergrößert den Nordflügel und schafft eine neue Fassade mit Säulen, die er dem Potlogi-Anwesen entnimmt. An der Seefassade ändert oder fügt er vielleicht sogar die zwei seitlichen Söller hinzu, welche die Loggia symmetrisch einrahmen. Er baut ein neues Dach, ohne allerdings einige vorher zusammengebrochene Gewölbe zu erneuern. Er ist es auch, der die Fassaden zum großen Teil von ihrem alten ornamentalen Putz säubert und das Backsteinmauerwerk hervortreten lässt. Darüber hinaus setzt er die Nebengebäude instand nach dem damals weit verbreiteten Vorbild eines französischen Landhauses mit Mansardendach. Gleichzeitig wird auch der französische Gärtner und Landschaftsarchitekt Rohan hinzugezogen, der den Park mit neuen und bisweilen seltenen Baumarten bepflanzt. Er ist der Schöpfer des Landschaftsparks, wie er auch heute noch existiert. Das groß angelegte Projekt des Wiederaufbaus ist aber aus finanziellen Gründen jäh unterbrochen worden. Erst im Jahre 1912 werden die Arbeiten wieder aufgenommen und schließlich zu einem guten Ende geführt.

Arhitectul venețiat Domenico Rupolo, specialist în restaurări este chemat pentru a executa primele lucrări mai urgente. Palatul începuse iar să se ruineze. Acoperișul de șindrilă putrezișe, adânci crăpături se iviseră prin ziduri. Planșeele erau prăbușite. Rupolo în primul rând ancorează zidăria dislocată, reface un nou acoperiș din ardezie de data aceasta (alegând un material foarte durabil și semănând întrucâtva cu șindrila), consolidează cornișa adăugând suporturi de piatră consolelor, și execută câteva planșee de beton, turnate pe grinzi de fier.

Dar campania din 1913 și primul război mondial întrerup iarăși lucrările, care vor reîncepe de-abia la începutul verii 1920. Atunci, reluând planurile și programul arhitectului venețian, pornesc lucrările de restaurare cu care fusesem însărcinat. Am continuat turnarea planșeelor de beton peste tot la etajul întâi, precum și zidirea bolților prăbușite în întregime sau în parte. Totodată am curățat complet fațadele de resturile de tencuială care nu mai erau cele originale. A fost atunci o destul de lungă și aprinsă discuție asupra acestui capitol al restaurării. Unii membri ai Comisiunii monumentelor istorice de pe atunci erau de părere că palatul trebuie iarăși tencuit așa cum fusese. Dar deoarece în nici un caz palatul nu mai putea fi readus la forma lui inițială, că nu mai există documentația necesară pentru a zugrăvi această tencuială cu ornamentația de frescă din epoca brâncovenească și că în plus o tencuială nouă se prinde prost pe o zidărie foarte veche, că această zidărie din cărămidă rămasă aparentă era departe de a fi lipsită de frumusețe, că tencuiala ar fi prilejuit o întreagă modenatură de ciubucărie de acre vroiam neapărat să scap, am izbutit până la urmă să conving toată lumea de necesitatea ca fațadele să rămâie așa cum ne parveniseră, adică cu cărămidă aparentă. Se punea o altă problemă însemnată și grea de rezolvat, aceea a scărilor. Nu rămăsese nici o scară. Cele vechi fuseseră de lemn și în afară și pe dinăuntru. Rupolo alesese o încăpere (nu departe de noua intrare al cărei chenar provenea din palatul brâncovenească din București), unde proiectase scara, pe care am executat-o atunci din marmoră de Câmpulung, cu balustră în formă de colonete. Dar accesul la cerdac nu era decât pe dinăuntru. O scară exterioară către cerdac se impunea deci. Făcând săpături în jurul cerdacului și de-a lungul fațadei de răsărit, n-am găsit nici o urmă de fundație. Nici pe paramentul zidurilor nu se vedeau urme de trepte. Totuși la ultima arcadă a cerdacului pe pilierul de bază al coloanei am găsit profilul de pornire a rampei unei scări care nu fusese executată niciodată, dar totuși proiectată a fi pe latura mare, înspre partea de mieznoapte a fațadei răsăritene. În plus piatra trafor care servea drept balustradă la această arcadă era de o altă factură ca celelalte trafouri, cu un alt motiv decorativ și cu dimensiuni ușor schimbate. Era vădit că această piatră fusese prevăzută drept balustradă de palier. Dezgropând cu aproape 60 cm palatul

Der venezianische Architekt Domenico Rupolo, ein Fachmann für Restaurierungen, wird beauftragt, zuerst die dringlicheren Arbeiten vorzunehmen, denn das Palais war erneut heruntergekommen. Das Holzschindeldach war verrottet und die Mauern wiesen tiefe Risse auf. Die Geschosdecken waren zusammengestürzt. Rupolo verankert in erster Linie das versetzte Gemäuer, baut ein neues Dach (das dieses Mal aus einem dauerhaften schieferähnlichen Material besteht), gießt einige Geschosdecken aus Eisenbeton und konsolidiert das Hauptgesims, indem er die Konsolen mit Steinelementen verstärkt und.

Aber der Feldzug von 1913 und der Erste Weltkrieg unterbrechen die Arbeiten erneut. Erst zu Sommerbeginn des Jahres 1920 werden die Restaurierungsarbeiten, mit denen inzwischen ich beauftragt worden war, nach Plänen und Raumprogrammen des venezianischen Architekten, wieder aufgenommen. Ich habe das Gießen der Eisenbetondecken an den restlichen Stellen im ersten Stockwerk fortgesetzt und die teils oder gänzlich zusammengestürzten Gewölbe wieder aufgebaut. Zugleich habe ich die Fassaden von sämtlichem Verputz befreit, der nicht mehr der ursprüngliche gewesen ist. Es hat damals eine hitzige Auseinandersetzung über dieses Kapitel der Restaurierung gegeben. Einige Mitglieder des Denkmalschutzamtes waren der Ansicht, das Palais müsse erneut so verputzt werden wie vorher. Allein, das Palais konnte auf keinen Fall in den ursprünglichen Zustand zurückversetzt werden. Denn die Dokumentation, die für die Ausführung der Putzarbeiten mit Freskenornamenten aus der Brancovan-Epoche notwendig war, gab es nicht. Außerdem haftet eine neue Putzschicht zu schlecht an einem sehr alten Mauerwerk. Gleichzeitig ist das alte, sichtbar gebliebene Mauerwerk weit davon entfernt gewesen, der Schönheit zu ermangeln. Da zudem der neue Putz zu einer kitschigen Kleinkrämerei geführt hätte, von der ich mich nur allzu gerne hatte befreien wollen, ist es mir schließlich gelungen, jedermann von der Notwendigkeit zu überzeugen, die Fassaden so zu erhalten, wie wir sie vorgefunden haben: als Sichtmauerwerk. Darüber hinaus stellte sich ein anderes wichtiges und schwieriges Problem: Keine einzige Treppe war erhalten geblieben. Die ursprünglichen waren aus Holz, innen und außen. Rupolo hatte einen Raum für die Innentreppe ausgesucht (unweit vom neuen Eingang, dessen Steineinfassung dem ehemaligen Bukarester Brancovan-Palais entstammte). Dort habe ich die Treppe und ihre Balustrade aus Câmpulung-Marmor ausgeführt. Da der Zugang zum Söller jedoch nur von innen her erfolgte, erschien eine Außentreppe durchaus angeraten. Bei Grabungsarbeiten um den Söller herum und entlang der Ostfassade waren keine Gründungsspuren zu erkennen. Auch an der Fassadenmauer gab es keine Treppenspuren. Allerdings habe ich am Hauptpfeiler, der die Säule des letzten Bogens trägt, das Profil des Ansatzes einer Treppenrampe entdeckt: Diese war zwar nie gebaut, aber wohl für den großen nördlichen Bereich der Ostfassade geplant worden. Zudem unterschied sich die Balustrade im Bereich dieser Arkade von den übrigen: Sie hatte ein anderes dekoratives Motiv und leicht abgewandelte Dimensionen. Offenbar war dieser Stein ursprünglich als Brüstungselement eines Zwischenpodestes vorgesehen gewesen. Nachdem ich das Erdreich an der entsprechenden Mauerstelle rund sechzig Zentimeter tief aufgraben ließ, ka-

dinspre curte am găsit două pietre de oprire a rampei, precum și piatra de proptire a rampei la pornirea scării. Deci principalele pietre ale scării, sau cel puțin principalele pietre ornamentale erau găsite, precum era găsit profilul baulstradei care indică locul de pornire a scării. Înălțimea cerdacului era prea mare pentru a zidi o scară dintr-o singură suire. Am compus după indicațiile lui Domenico Rupolo o scară în rampă simplă cu un palier intermediar și un palier se sosire. Fiecare palier e purtat de o arcadă.

Între arcade am așezat un trafor. Pe palierul terminal al rampei am așezat o mare ovă romană găsită într-o necropolă uitată din Dobrogea. Tot atunci am rezidit bolțile camerelor periferice, înălțând acestea cu cel puțin un metru mai sus decât erau la origină din cauza ferestrelor care fuseseră înălțate și ele. Odată cu restaurarea palatului propriu-zis, am rezidit coloana pridvorului înconjurător al vechii bucătăriei. Am reconstruit turla de luminare care se prăbușiseră luând ca model pe cea de la Antim și am dărâmat resturile ventilațiilor ruinate, care depășeau acoperișul prăbușit și el. Pentru rezidirea colonadei m-am condus după o coloană angajată pe jumătate în zidărie care mi-a dat dimensiunile și proporțiile inițiale.

Odată cu aceste lucrări au reînceput cele de curățire și replantare a parcului, precum și acțiunea de achiziționare a terenurilor riverane cu lacul care fuseseră expropriate. Aceasta a fost activitatea anului 1920. În 1921 și 1922 se construiesc terasele din fața palatului coborând spre lac prin două scări paralele. Aceste terase, inspirate din grădinile spaniole și italienești, sunt o liberă interpretare contemporană, căci nici o urmă de terase nu s-a găsit făcându-se săpăturile. Între anii 1925 și 1930 se restaurează turnul de intrare și dependențele curții. Portalul de intrare avea ridicat peste el un foisor de lemn de dată recentă, care înlocuise probabil o construcție mai veche de același fel. Noi l-am înlocuit cu un foisor de zidărie și coloane de piatră. La fel vechile dependențe au fost dezbrăcate de haina lor franțuzească. Se ridică dubla galerie de colonade după modelul de la Mănăstirea Comana, odată cu refacerea fațadelor și a acoperișului.

În 1925 și 1930 se restaurează biserica și se fac grădinile cele două dinaintea intrării.

În 1931 se aduce și se montează la Mogoșoaia portalul cu figuri alegorice care deschide perspectivele spre grădina livezilor și se construiește poarta cu grilaj de la intrarea parcului. Pe când se execută aceste lucrări de arhitectură, în interiorul palatului se fac lucrări de decorație și de amenajare. O parte din încăperi primesc o bogată pardoseală de mozaic aurit și celelalte de marmore colorate. Se copiază chenare de uși de la biserici sau alte construcții brânco-

men mehrere Steine zum Vorschein: zwei Treppenaufleger und der Stein, der die Wangen am Treppenabsatz stützen sollte. Demnach waren die wichtigen Steinelemente oder zumindest die wichtigen ornamentalen Steine der Treppe gefunden worden. Dazu gehörte auch das Profil der Brüstung, das den Ort des oberen Treppenansatzes zeigte. Da die Höhe des Söller eine einfache einläufige Treppe nicht zuließ, habe ich nach den Anweisungen von Domenico Rupolo eine einläufige Treppe mit einem Zwischenpodest und einem oberen Podest entworfen. Jedes Podest wird von einem Bogen getragen.

Zwischen die Bögen habe ich eine Maßwerkbrüstung eingesetzt und auf dem oberen Podest ein großes römisches Tongefäß aufgestellt, das aus einem verlassenen Grab in der Dobrudscha stammt. Gleichzeitig habe ich die Gewölbe der angrenzenden Räume mindestens einen Meter höher als ursprünglich gemauert, denn die Fenster der betreffenden Räume waren vorher ebenfalls erhöht worden. Parallel zur Restaurierung des eigentlichen Palais habe ich die Kolonnade des Bogengangs der ehemaligen Küche wieder aufmauern lassen. Alsdann habe ich die zusammengestürzte Belichtungskuppel nach dem Vorbild der Kuppel des Bukarester Klosters Antim wieder aufgerichtet. Zugleich habe ich die Reste der Belüftungsschornsteine abgetragen, die viel höher als das ebenfalls zusammengestürzte Dach waren. Eine zur Hälfte in das Gemäuer der ehemaligen Küche eingebaute Säule hat mir die nötigen Dimensionen und Proportionen geliefert.

Gleichzeitig haben die Reinigung und Neupflanzung des Parks sowie der Wiedererwerb der vormals enteigneten Grundstücke am Seeufer begonnen. Dies geschah im Jahr 1920. In den Jahren 1921 und 1922 sind die Terrassen am Palais mit ihren zwei parallel zum See hinführenden Freitreppen angelegt worden. Diese Terrassen sind zwar von spanischen und italienischen Gärten inspiriert worden, stellen aber eine freie zeitgenössische Interpretation dar (die Ausgrabungsarbeiten haben nämlich keine Spuren irgendwelcher Terrassen zutage gefördert). Zwischen den Jahren 1925 und 1930 sind der Eingangsturm und das Nebengebäude restauriert worden. Der hölzerne Aussichtsturm über dem Eingangsportal war jüngeren Datums und hatte vermutlich eine ältere Konstruktion gleicher Art ersetzt. Wir haben ihn durch einen gemauerten Aussichtsturm mit Steinsäulen ersetzt. Des Weiteren wird der Altbau der Nutzräume seiner französischen Bekleidung entledigt und erhält neue Fassaden, ein neues Dach und eine Doppelgalerie mit säulengetragenen Rundbögen nach dem Vorbild des Klosters Comana.

Im selben Zeitraum wird die Kirche restauriert. Auch werden die zwei Gärten vor dem Haupteingang angelegt.

Im Jahr 1931 wird das Portal mit allegorischen Figuren, das den Blick auf die Obstgärten freigibt, nach Mogoșoaia gebracht und dort aufgestellt. Zugleich entsteht das Eisengittertor des Parkeingangs. Diese architektonischen Arbeiten werden von Einrichtungs- und Dekorationsarbeiten im Palais begleitet. Manche Räume erhalten einen kostbaren Mosaikbelag mit Goldintarsien, andere bekommen einen Belag aus farbigem Marmor. Die Türeinfassungen werden aus Klöstern oder anderen Bauten der Brancovan-Epoche kopiert. In einigen Räumen werden Steinkamine aus Italien eingebaut. Möbel und Gegenstände aus der Epoche von Constantin

venești, se montează în unele camere vechi șemineuri de piatră aduse din Italia și se adună în palat mobile și obiecte din epoca domniei lui Constantin Brâncoveanu, a Mavrocordaților și a lui Gheorghe Bibescu. Casa devine un fel de muzeu istoric în care arhitectura e completată prin mobilier, tapițerii, picturi, sculpturi, bibliotecă.

Dar acțiunea cea mai grea a fost cea peisagistică. A fost urmărită și executată cu răbdare, ca un tablou compus cu drag.

Care a fost în această complexă activitate gândul conducător? Precum se vede, palatul de azi nu este numai palatul brâncovenesc de altădată.

E locuința din secolul al XVII-lea modelată de timp și de răbdarea oamenilor. Premisele și tema inițială e brâncovenească precum și elementele principale ale arhitecturii. Așa cum se înfățișează astăzi vechea locuință pe terasele sale, în fața oglinzii de apă, e o interpretare nouă a unei teme vechi. Acest edificiu e rezultatul colaborării timpului cu veleitățile umane, rezultatul succesivelor distrugerii și reclădiri, adaptări și remanieri, avataruri și izbânzicare s-au încheiat la sfârșit printr-o fericită armonie. Ideea a fost de a înconjura această luminoasă arhitectură cu un peisaj care prin caracterul său vast dar totuși intim, bogat, liniștit, cu contraste vii de umbre și soare, de arșiță și răcoare, de ape și lanuri să evoce țara însăși, s-o cuprindă în toată poezia ei, precum Versailles rezumă Franța, Escorialul Spania și grădinile Isfabanului toate oazele Persiei.

Înainte de a încheia aș dori să precizez unele probleme care s-au pus privitor la arta și la stilul brâncovenesc.

Ceea ce se numește în mod curent stil brâncovenesc curprinde arhitectura, pictura și, aș adăuga chiar, literatura unei perioade care începe la mijlocul veacului al XVII-lea și se termină cu sfârșitul veacului următor. Prima manifestare arhitecturală care întruchipează acest stil e palatul Cantacuzinilor de la Măgureni și ultima operă de seamă care încheie ciclul e ansamblul mănăstirii Văcărești. Palatul Mogoșoaiei și mănăstirea Horez sunt punctele culminante ale acestei epoci, atât de bogată în creații de forme.

Care sunt caracteristicile acelei epoci? Care e expresia dominantă a acestui stil? Pe când arta moldovenească ajunge la perfecția ei ideogramatică și plastică chiar de la început după de-abia un veac de la întemeiere, Muntenia va ajunge la apogeul culturii sale după o lungă și progresivă elaborare cu două veacuri mai târziu. Pe când elementele occidentale se echilibrează cu cele orientale în arta moldovenească, Muntenia va rămâne până la începutul secolului al XIX-lea categoric în atmosfera Orientului mediteranean și mijlociu.

Brancovan, der Mavrocordatos und Georges Bibescos vervollständigen die Inneneinrichtung. Das Haus wird zu einer Art Geschichtsmuseum, in dem die Architektur durch Möbel, Wandbehänge, Gemälde, Skulpturen und die Bibliothek angereichert wird.

Die schwierigste Arbeit ist jedoch die landschaftsgestalterische gewesen. Sie ist mit Geduld angegangen und ausgeführt worden, wie ein mit Liebe komponiertes Gemälde.

Welches ist der Leitgedanke dieser komplexen Tätigkeit gewesen? Ganz offensichtlich ist das heutige Palais nicht mehr ausschließlich das frühere Brancovan-Palais.

Es ist ein von der Zeit und der Geduld der Menschen geprägter Wohnbau aus dem 17. Jahrhundert. Die Grundlagen und das Ausgangsthema sind ebenso brancovan wie die Hauptelemente der Architektur. So wie sich die alte Wohnung heute auf ihren Terrassen vor dem Spiegel eines Sees präsentiert, stellt sie eine neue Interpretation eines alten Themas dar. Dieser Bau ist das Ergebnis der Zusammenarbeit der Zeit mit den menschlichen Anwendungen, das Ergebnis einer langen Abfolge von Zerstörung und Wiederaufbau, Anpassungen und Umwandlungen, Katastrophen und Erfolgen, die letztlich in einer glücklichen Harmonie ihren Abschluss gefunden haben. Die Idee hat darin bestanden, diese lichtdurchflutete Architektur mit einer Landschaft zu umgeben, die durch ihren weitläufigen, aber doch intimen Charakter reichhaltig, ruhig, mit lebendigen Kontrasten von Schatten und Sonne, von Hitze und Kühle, von Wasser und Getreidefelder das Land selbst in Erinnerung rufen sollte: Mogoșoaia sollte Rumänien in seiner ganzen Poesie symbolisch erfassen, so wie Versailles Frankreich, der Escorial Spanien und die Gärten Isfahans sämtliche Oasen Persiens in nuce darstellen.

Bevor ich zum Schluss komme, möchte ich noch auf einige Fragen genauer eingehen, die im Zusammenhang mit der Kunst und dem Stil der Brancovan-Epoche diskutiert werden. Was im herkömmlichen Sinn als Brancovan-Stil bezeichnet wird, beinhaltet die Architektur, die Malerei und, ich würde hinzufügen, auch die Literatur eines Zeitraums, der sich von der Mitte des 17. Jahrhunderts bis gegen Ende des darauffolgenden Jahrhunderts erstreckt. Die erste architektonische Manifestation, die diesen Stil verkörpert, ist das Palais der Cantacuzinos in Măgureni; das letzte bedeutende Werk, das diesen Zyklus beendet, ist das Ensemble des Klosters Văcărești. Das Mogoșoaia-Palais und das Kloster Horez markieren die schöpferischen Höhepunkte dieser überaus fruchtbaren Epoche.

Worin bestehen ihre Eigentümlichkeiten? Wodurch manifestiert sich dieser Stil im Besonderen? Die moldauische Kunst erreicht ihre ideogramatische und plastische Vollkommenheit gleich von Anbeginn; die Walachei hingegen gelangt erst zwei Jahrhunderte später nach einer langen und fortschreitenden Arbeit zu ihrem kulturellen Höhepunkt. Während in der moldauischen Kunst die abendländischen und die orientalischen Elemente zu einem Gleichgewicht finden, bleibt die Walachei bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts eindeutig im Einflußbereich des mediterranen und mittleren Orients.

Dacă vechile case boierești au un plan care nu e decât tema casei țărănești amplificate, afară de cula care are un program defensiv aparte, planul palatelor brâncovenesti din Mogoșoaia și Potlogi au totuși, ca și casa din Măgureni, unele elemente noi. La Măgureni preocuparea apărării e încă evidentă. La celelalte două planuri ne găsim în fața unei compoziții mai clare, mai sigure și mai senine. Două apartamente: andronitideul și gineceul sunt unite printr-o serie de saloane centrale, dintre care unul e deschis pe o latură de-a lui formând ceea ce se chiamă o logie.

Această logie tocmai reprezintă inovația palatelor brâncovenesti, aerisind și limpezind mult compoziția. Unii autori au văzut în trecut o influență venețiană în acea inovație. Cred că această afirmație e poate pripită căci acea logie, care într-adevăr se regăsește în majoritatea caselor venețiene și la multe case italienești, în general, e un element comun tuturor arhitecturilor mediteraneene și orientale sau chiar extrem orientale. E firesc ca în clime în care multe luni ale anului se poate trăi cu ferestrele deschise, să fie încăperi la care ferestrele să n-aibă nevoie de cercevele. E deci probabil ca Veneția să fi încorporat logia tematicii sale iar arhitectura brâncovenească a putut lua acest element direct din Orient fără a face ocolul Veneției.

În ceea ce privește cerdacul, care e unul din elementele cele mai frumoase ale arhitecturii românești, el este comun aproape tuturor arhitecturilor dinte Caspica, golful Persic și coastele estice ale Mediteranei. Dar niciodată el n-a fost mai frumos tratat în România decât la Comana, Hurez, Mogoșoaia și Potlogi și așa adăuga că acest element arhitectural a fost îndeosebi de bine tratat în Persia și pe urmă în Muntenia.

În general, nu trebuie uitat că însuși tipul casei țărănești cu cerdac sau cu pridvor se regăsește aidoma în Mazanderan, la sudul Caspice precum și în Azerbaidjan. Că acest tip de casă e înrudit cu casa tătarească din Crimeea, făcând la rândul ei parte din tipul iranian zis hillani ce stă la obârșia templelor persepolitane. Această mare familie de case orientale depășește cu greu granița Carpaților în dosul cărora începe casa cu acoperiș în două pante și fără pridvor, de tip nordic.

Nu trebuie uitat, și aceasta este o lege generală și ea, că la baza marilor planuri monumentale e întotdeauna o modestă locuință (vezi templul grecesc) și că nu există un hotar între arta monumentală și cea curentă sau populară. Ars una. Nu există hotare nici între arta denumită țărănească și cealaltă. Una nu e decât continuarea celeilalte la noi ca peste tot. Artă superioară a marilor cupole iraniene nu e decât amplificarea artei modest ea olarului fabricant de obiecte

Der typische Grundriss der alten Boyarenhäuser stellt lediglich eine typologische Weiterentwicklung des Bauernhausthemas dar – mit Ausnahme der Kulla, die eine besondere Verteidigungsfunktion hat. Dagegen weist der Grundriss der Brancovan-Palais in Mogoșoaia und Potlogi sowie des Baus in Măgureni einige neue Merkmale auf. In Măgureni ist die Verteidigungsfunktion offensichtlich noch ausschlaggebend. Die Grundrisskomposition der anderen zwei Bauten ist jedoch eindeutiger, sicherer und heiterer. Zwei Wohnbereiche – Gynäkonitis¹ und Andronitides² – sind durch eine Reihe zentraler Räume miteinander verbunden. Einer dieser Räume öffnet sich auf einer Seite hin zur Fassade und bildet eine Loggia.

Diese Loggia, deren Luftigkeit und Klarheit die Komposition auflockert, stellt die eigentliche Neuerung im Grundriss der Brancovan-Palais dar. Einige frühere Autoren haben darin einen venezianischen Einfluß gesehen. Ich meine, diese Behauptung könnte etwas übereilt sein. Denn die Typologie der Loggia, die tatsächlich in den meisten venezianischen und an vielen italienischen Bauten vorkommt, ist zugleich ein Element, das allen Architekturen am Mittelmeer, im Orient und sogar im fernen Orient gemeinsam ist. Überdachte Freiräume, d.h. Räume mit flügellosen Fenstern sind eine natürliche Antwort auf Klimazonen, die während mehrerer Monate im Jahr ein Leben mit offenen Fenstern gestatten. Es ist demnach wahrscheinlich, dass Venedig zwar die orientalische Loggia seiner Thematik einverleibt hat, die Brancovan-Architektur hingegen dieses Element ohne den Umweg über Venedig unmittelbar aus dem Orient übernommen hat.

Der Söller – im Übrigen eine der schönsten Bauformen der rumänischen Architektur – ist beinahe allen Architekturen zwischen dem Kaspischen Meer, dem Persischen Golf und den östlichen Ufern des Mittelmeeres gemeinsam. In Rumänien allerdings ist er nie schöner behandelt worden als in Comana, Hurez, Mogoșoaia und Potlogi. Ich würde sogar hinzufügen, dass dieses Thema zuerst in Persien und anschließend in der Walachei besonders gelungen behandelt worden ist.

Grundsätzlich darf nicht vergessen werden, dass die Typologie des Bauernhauses mit Söller oder Pridvor sich sowohl in Masenderan, im Süden des Kaspischen Meeres, als auch in Aserbaidshan findet läßt; dass diese Typologie mit dem tatarischen Haustypus aus der Krim verwandt ist, der seinerseits zum Bereich des iranischen Hillani-Typus gehört, der am Ursprung der persepolischen Tempel steht. Diese große Familie orientalischer Haustypen überschreitet kaum die natürliche Grenze der Karpaten: Jenseits der Karpaten beginnt der Bereich des nordischen Haustypus mit Satteldach und ohne Pridvor.

Ebenso wenig darf man das allgemeine Gesetz vergessen, wonach am Ursprung der großen monumentalen Pläne stets der Typus einer bescheidenen Wohnung steht (siehe den Fall des griechischen Tempels) und dass es keine feste Grenze zwischen der monumentalen Baukunst und der Volkskunst gibt. *Ars una*. Auch zwischen der sogenannten bäuerlichen Kunst und der anderen gibt es keine Grenze. Die eine ist die Fortsetzung der anderen, bei uns genauso wie überall. Die höher entwickelte Kunst der iranischen Kuppeln ist lediglich die Weiterentwicklung des bescheidenen Hauses des

casnice. Orice artă a fost casnică la început. Din toate aceste motive, prin planul ei casa din Mogoșoia se înrudește cu toate arhitecturile cu care arhitectura țărănească se înrudește și ea. Civilizația lumii e prea veche pentru ca să existe creații pure și pur autohtone. Totul este în tot.

Același lucru pentru pictura și sculptura ornamentală. Temele și modelele ornamentației brânco-venești sunt la rândul lor amplificări și monumentalizări ale ornamentației populare îmbinată cu ornamentația tradițională bizantină și chiar romană, la care se adaugă influențele puternice ale minunatei civilizații persane care atunci, pe vremea lui Șah Abaz, contemporanul lui Constantin Brâncoveanu și a lui Ludovic al XIV-lea, încânta lumea.

Dar această lume la rândul ei primea fiorul febrei barocului, dacă nu în planuri, dar cu siguranță în ornamentație. Acțiune și reacțiune, schimburi și împrumuturi. Viața e mult mai subtilă și mai complicată decât istoria. Istoria nu e decât schema simplistă a tribulațiilor umane.

Dacă însăși lucrurile stau așa, se ivește o întrebare logică și pe cât se poate de întemeiată: dacă toate nu sunt decât influențe, atunci unde e originalitatea acestei arte și a acestui stil?

La asta nu există decât un răspuns valabil pentru toată istoria artelor și a culturilor și a civilizațiilor în general: nu temele, nu metodele, nu formele, nu influențele importă, cât felul de a le întrebuința. În aceasta, înainte de toate, constă talentul. O formă prost întrebuințată n-are nici-o valoare.

Un element rău întrebuințat n-are nici un sens.

Originalitatea artei brâncovenești consistă în verva și talentul, sensibilitatea și inteligența cu care timp de mai bine de un veac meșterii noștri au știut să dea viață elementelor și temelor, indiferent de unde ar fi venit. Căci o artă valorează în măsura în care ea va și mereu să-și depășească tradiția.

Epoca brâncovenească a fost o epocă de liberă alegere a tuturor elementelor constitutive ale artei munteneste, de liberă fantazie și de amplă îmbogățire cu mijloace și forme noi pe care maștrii de atunci au știut să le asimileze întâi și să le întrebuințeze pe urmă.

Töpfers, der Haushaltsgegenstände herstellt. Jede Kunst war ursprünglich eine häusliche. Aus all diesen Gründen ist das Haus in Mogoșoia mit allen Architekturen verwandt, mit denen die bäuerliche Kunst selbst verwandt ist. Die Weltzivilisation ist zu alt, als dass es reine und rein autochthone Schöpfungen geben könnte. Alles ist in allem.

Dies gilt auch für die Malerei und die ornamentale Skulptur. Die Themen und die Modelle der Brancovan-Ornamentik sind ihrerseits Weiterentwicklungen und Monumentalisierungen der Volkskunstornamentik sowie deren Verknüpfung mit der byzantinisch-traditionellen und sogar der römischen Ornamentik. Hinzu kommen die starken Einflüsse des wunderbaren persischen Kulturkreises, der damals, zur Zeit von Schah Abbas, dem Zeitgenossen Constantin Brancovans und Ludwig XIV., die Welt verzauberte.

Aber jene Welt empfing wiederum einen Hauch des barocken Fiebers, vielleicht weniger in Grundrissen als mit Gewissheit in der Ornamentik. Aktion und Reaktion, Austausch und Ausleihen. Das Leben ist viel subtiler und komplizierter als die Geschichte. Die Geschichte ist nichts anderes als das stark vereinfachte Schema der menschlichen Abenteuer.

In diesem Fall taucht eine logische und überaus berechtigte Frage auf: Wenn es überall nur Einflüsse gibt, worin besteht letztlich die Originalität einer bestimmten Kunst und eines bestimmten Stils?

Es gibt hierauf nur eine einzige Antwort, die für die Geschichte der gesamten Kunst und der Kulturen und Zivilisationen im Allgemeinen gleichermaßen gültig ist: Nicht die Themen, nicht die Methoden, nicht die Formen, nicht die Einflüsse sind in erster Linie ausschlaggebend, sondern vielmehr die Art und Weise, diese zu verwenden, mit ihnen umzugehen. Darin vor allem besteht die Begabung. Eine schlecht proportionierte Form ist ebenso wenig wertvoll wie ein falsch eingesetztes Element keinen Sinn ergibt.

Die Originalität der Brancovan-Kunst besteht in der Verve und in der Begabung, der Empfänglichkeit und Klugheit, mit denen unsere Baumeister ein gutes Jahrhundert lang es verstanden haben, den Elementen und Themen Leben einzuhauchen – dabei ist es belanglos, woher sie diese empfangen haben. Denn eine Kunst ist in dem Maße von Bedeutung, wie sie es versteht, stets ihre Tradition zu überwinden.

Die Brancovan-Epoche ist eine Epoche der freien Wahl aller Elemente, die die walachische Kunst bestimmt haben. Sie ist eine Epoche der freien Fantasie und einer umfassenden Bereicherung mit neuen Ausdrucksmitteln und Formen, die unsere Baumeister erst zu assimilieren und anschließend zu verwenden gewusst haben.

1 Gynäkonitis: Frauenwohnung. Vgl. z. B. Vitruv 6. Buch, Kap. 7, 2. Zit. n. Reber 2004 [1908], S. 217.

2 Zur Männerwohnung (Andronitides) s. ebd.

Scrisoarea către fiica sa, Marie-Lyse (excerpt)

*Cu prilejul căsătoriei sale cu Frank Ruhemann,
Iași, 25. Decembrie 1958.*

Mult iubita mea Marie-Lyse,

sunt astăzi 25 de ani de când în salonul mare din Dărmănești, finută în brațe de nașul tău Bela Szenkeresty, ai fost botezată. Ajară ninge încet. În casă nu erau, cu bunica, mama și cu mine, decât bătrâna mătușă Ecaterina Ghica, mama mea, Nuvi, micul Șerban și câțiva servitori. [...]

Tot ce-mi scrii mă bucură: fericirea ta cu Frank, și pasiunea ta pentru arta literară. Îmi scrii că tu poți acum să citești cât vrei. Omul nu citește niciodată destul, căci sunt atâtea lucruri esențiale de cunoscut. Goethe avea dreptate să spună că ar trebui două vieți: una în care să citești, alta în care să scrii. Deoarece viața e prea scurtă pentru tot ce avem de făcut, e bine să citești numai ce merită să fie citit, lucru pe care sunt sigur că tu îl faci. Mă bucură nespus de mult că iubesti aceiași poeți ca mine. Am frecventat în viața mea enorm literatura și mai ales poezia. Dar prietenii mei de drum, de muncă și de coșmar, n-au fost neapărat cei mari de tot. Poeți confidențiali ca Laforgue și Toulet sunt cei care nu m-au părăsit niciodată, rămânând ca marile simfonii să revină din timp în timp în anumite momente. Așa și în pictură. Școala Atenei a lui Raffael e suma artei, dar un modest peisagiu de Corot mi-este mai necesar sufletului în zălnicele meditații. Singur Proust sau Eliott e totodată monumental și intim. Fiecare dintre noi de altfel își crează Parnas-ul, familia lui spirituală, singura familie pe care ne-o alegem ... sau totuși, cine știe, poate că ei ne aleg pe noi ... acești prieteni situați în afară de timp. Datorită accidentului meu și a lungilor luni de pat, întâi de spital și pe urmă acasă, [am] avut în 1955 prilejul să citesc iară mult. Atuncea am parcurs ca un pelerin, care cu pași înceți cutreeră o țară, marea operă a lui Sainte-Beuve: Port Royal. Din toate operele pe care le-am citit, este una din cele mai substanțiale și mai universale. Totodată e un capital a însăși istoriei cugetării umane și (una) dintre cele mai importante. Acum, pentru un timp m-am întors la Proust care face parte constitutivă din formația mea spirituală, cu Bergson și cu Rilke. La toate acestea adaug opera poetică a bătrânului meu prieten Tudor Arghezi, care este cu siguranță cu Eminescu, cel mai [mare] artist dintre români. Cu aceștia îmi duc viața, lucrând mult la planurile și tablourile mele. Bătrânul Iași cu turnurile și împrejurimile sale valonate, e pentru mine o sursă nepuizabilă de inspirație și de motive.

Brief an seine Tochter Marie-Lyse (Auszug)

Anlässlich ihrer Hochzeit mit Frank Ruhemann,
Jassy, 25. Dezember 1958.

Meine vielgeliebte Marie-Lyse,

heute vor 25 Jahre bist Du im großen Salon von Dărmănești getauft worden. Dein Patenonkel Bela Szenkeresty hielt Dich in seinen Armen. Draußen schneite es sanft. Im Haus waren, außer Deiner Großmutter, Deiner Mutter und mir, nur noch die alte Tante Ecaterina Ghica, meine Mutter, Nuvi, der kleine Șerban und einige Bedienstete. [...]

Alles, was Du mir schreibst, macht mir Freude: Dein Glück mit Frank und auch Deine Leidenschaft für die Literatur. Du schreibst mir, Du könntest nun so viel lesen, wie Du nur wolltest. Der Mensch liest nie genug, denn es gibt so viele wesentliche Dinge, die man kennenlernen sollte. Goethe hatte recht, als er sagte, dass man eigentlich zwei Leben bräuchte: eines, in dem man liest, und ein anderes, in dem man schreibt. Das Leben ist zu kurz, um alles zu tun, was wir tun müssten; deshalb ist es gut, nur das zu lesen, das es verdient, gelesen zu werden – etwas, das Du gewiss tust. Ich bin sehr glücklich, dass Du dieselben Dichter wie ich liebst. In meinem Leben habe ich die Literatur und vor allem die Dichtung ungemein viel frequentiert. Aber meine Weggefährten, meine Freunde der Arbeit und des Nachtmahrs sind nicht unbedingt aus dem Stoff der ganz Großen gewesen. Intime Dichter wie Laforgue und Toulet sind es, die mich nie verlassen haben; sie sind immer da gewesen, wenn auch im Hintergrund, und sind in manchen Augenblicken zurückgekehrt, wie die großen Symphonien. So auch in der Malerei. Die Athener Schule von Raffael mag zwar der Inbegriff der Kunst sein, aber ein bescheidenes Landschaftsbild von Corot bedeutet mir in den täglichen Meditationen viel mehr.

Allein Proust oder Eliot sind zugleich monumental und intim. Doch jeder von uns schafft sich seinen eigenen Parnass, seine spirituelle Familie, die einzige Familie, die wir uns aussuchen ... aber, wer weiß, womöglich suchen sie uns aus ... diese Freunde, die außerhalb der Zeit verweilen. Durch meinen Unfall 1955 war ich monatelang ans Bett gefesselt, zuerst im Krankenhaus und anschließend zu Hause, und habe so erneut die Gelegenheit gehabt, viel zu lesen. Damals habe ich wie ein Pilger, der mit langsamen Schritten ein Land durchwandert, das großartige Werk von Sainte-Beuve erkundet, Port-Royal. Unter allen Werken, die ich gelesen habe, ist es eines der gehaltvollsten und universalsten. Zugleich ist es ein Hauptwerk des menschlichen Denkens. Nun bin ich seit einiger Zeit zu Proust zurückgekehrt, der gemeinsam mit Bergson und Rilke ein wesentlicher Bestandteil meiner spirituellen Entwicklung ist. All dem möchte ich das dichterische Werk meines alten Freundes Tudor Arghezi hinzufügen, der, neben Eminescu, mit Sicherheit der größte rumänische Dichter ist. Begleitet von allen diesen führe ich mein Leben und arbeite viel an meinen Plänen und Bildern. Das alte Jassy mit seinen Türmen und seiner hügeligen Umgebung ist mir eine unerschöpfliche Quelle von Inspiration und Motiven.

Am acum marele noroc să construiesc acolo un frumos ansamblu de construcții, grădini, rampe, scări și terase printre care se găsește și o bibliotecă de care am o deosebită grijă.

Îmi petrec jumătatea timpului la Iași pe șantierul meu, și pe urmă regăsesc cu plăcere micul meu atelier din București, adică o cameră bine luminată din apartamentul Marinei în care regăsesc cu drag atmosfera familiei, astfel că distanța și timpul care mă separă de voi sunt mai ușor de suportat. În ceea ce privește bătrânețea nu mă simt ca îmbătrânind. Iubesc aceleași lucruri ca pe vremea adolescenței mele, am aceleași entuziasme și același optimism, aceeași încredere în mine. Bineînțeles că, cu timpul, luciditatea și spiritul critic devin mai tăioase și mai pătrunzătoare. „Mais ayant mis tout mon effort dans la journée même“, cum spune Gauguin într-o scrisoare către Emmanuel B.[ibescu], cerând mult de la mine și puțin din conjuncturile vieții, îmi păstrează seninătatea. Cei care își închină viața unei arte sunt mai privilegiați. Din aceasta categorie facem parte toți trei, tu, Șerban și eu. Înțeleg însă fraza plină de sens pe care o repeta adesea tatăl meu: „Il y a un âge où l'on ne supporte plus ses contemporains“. Când privesc la acele persoane cu care, adolescent [fiind], mă jucam pe plajă, la tennis sau dansam, și care astăzi sunt bunici ruinate fizic sau la moral, care își târâie cu greu existența incoloră, când văd foștii mei camarazi pensionari amărâți, mă cutremur, căci pentru mine paradizele găsite sau pierdute au încă mereu același încântător parfum. [...] Dar viața propune artei legea contrastelor și de n-ar fi umbra, lumina nu ne-ar părea scâlpitoare. Și când câteodată viața îmi apare amară, mă gândesc la obrazul Sandei care și-a păstrat blânda seninătate, la tine și la Șerban și la felul frumos cum ați avansat în viață, și atunci reapare repede lumina armoniei.

Îți urez un an bun și fericit, precum aș dori ca să fie pentru tine toți anii vieții. Adu-ți aminte că și fericirea este o citadelă care trebuie apărată, et que „la vie est de la victoire qui dure“.

Cordiale gânduri lui Frank. Te sărut mult, mult,

Georges

Zur Zeit habe ich das große Glück, dort ein schönes Ensemble von Bauten, Gärten, Rampen, Treppen und Terrassen zu planen. Dazu gehört auch eine Bibliothek, die mir besonders am Herzen liegt.

Die Hälfte der Zeit verbringe ich auf meiner Baustelle in Jassy, und anschließend freue ich mich darauf, mein kleines Atelier in Bukarest wiederzufinden: ein kleiner heller Raum in der Wohnung von Marina, wo ich mit Freude die Familienatmosphäre wiederfinde, so dass Raum und Zeit, die mich von euch trennen, leichter zu ertragen sind. [...]

Was nun das Alter angeht, fühle ich mich nicht alt. Ich liebe dieselben Dinge, die ich auch in der Jugend geliebt habe, ich hege dieselben Leidenschaften und denselben Optimismus und habe dasselbe Vertrauen in mich selbst. Mit der Zeit, natürlich, werden die Klarsicht und der kritische Geist schärfer und durchdringender. „Mais ayant mis tout mon effort dans la journée même“, wie Gauguin in einem Brief an Emmanuel B.[ibesco] sagt, fordere ich viel von mir selbst und wenig von den Lebensumständen und bewahre so meine Heiterkeit. Diejenigen, die ihr Leben einer Kunst widmen, sind privilegiert. Dazu gehören auch wir drei, Du, Șerban und ich. Jedoch verstehe ich jenen bedeutungsvollen Satz, den mein Vater oft zu sagen pflegte: „Il y a un âge où l'on ne supporte plus ses contemporains.“ Wenn ich jene Menschen anschau, mit denen ich mich in der Jugend am Strand vergnügte, Tennis spielte oder tanzte, und die jetzt körperlich oder moralisch ruinierte Großmütter sind, die mühsam ein farbloses Dasein fristen, wenn ich an meine früheren Kameraden denke, die nun verbitterte Rentner sind, bin ich erschüttert, denn für mich bewahren die wiedergefundenen oder verlorenen Paradiese stets denselben bezaubernden Duft. [...] Das Leben schlägt aber der Kunst das Gesetz des Kontrastes vor, und wenn es keinen Schatten gäbe, käme uns das Licht nicht glänzend vor. Und wenn mir das Leben bitter erscheint, denke ich an die Wange Sandas, die ihre sanfte Heiterkeit bewahrt hat, denke an Dich und an Șerban und an die schöne Art und Weise, wie ihr im Leben vorangekommen seid, und rasch kehrt dann das Licht der Harmonie zurück.

Ich wünsche Dir ein gutes und glückliches Jahr und möchte am liebsten, dass alle Jahre Deines Lebens so sein mögen. Erwähne Dich aber stets daran, dass auch das Glück eine Festung ist, die verteidigt werden muss, et que „la vie est de la victoire qui dure“.

Herzliche Grüße an Frank. Ich küsse Dich oft, oft,

Georges

5.3 Dokumente

5.3.1 École des Beaux-Arts, Paris. Noten GMCs.

Archives Nationales, Paris
AJ/52/578, Dossier G. M. Cantacuzino

1. Cantacuzène Georges Mathieu, 11 mai 1899 Vienne (Autriche) ETRANGER
2. Cantacuzène Georges Mathieu N° le 11 mai 1899 à Vienne (Autriche) élève de M. Umbdenstock-Gromort admis en 2^{de} Classe le 12 juillet 1920 Ministère de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts École Nationale des Beaux-Arts

Section d'Architecture – Feuilles de Valeurs

Nature des Concours		Dates des Jugements	Récompenses	Valeurs
Enseignement scientifique	Statique	27 Avril 1923	Mention	2
	Géométrie descriptive	27 Octobre 1922	Mention	2
	Stéréotomie	27 Mars 1921	Mention	2
	Perspective	28 Mars 1927	Mention	2
	Construction	17 Juillet 1923	Mention	2
Architecture	Éléments analytiques	1 Mars 1921	2 ^e Mention	1
	Éléments analytiques	3 Mars 1921	2 ^e Mention	1
	Projet rendu	4 Mars 1924	2 ^e Mention	1
	Projet rendu	24 Juin 1924	2 ^e Mention	1
	Projet rendu	22 Juillet 1924		
	Projet rendu	5 Mai 1925	2 ^e Mention	1
Concours d'histoire de l'Architecture		27 Juillet 1926	2 ^e Mention	1
		25 Janvier 1921	Mention	1
Enseignement simultané	Dessin	15 Février 1921		3e Médaille 1 ^{1/2}
	Modelage	29 Avril 1921	Mention	1
	Exercices de Composition décorative	24 Mars 1927	Mention	1
Dessin ornemental	Concours de Composition décorative	en loge au cours		
		18 Janvier 1921	3e Médaille	1 ^{1/2}
Physique et Chimie				
Législation du Bâtiment				
Concours du Grand Prix de Rome				

3. Admis en Première Classe le 28 Mars 1927

Nature des Concours	Dates des Jugements	Récompenses	Valeurs	
Enseignement simultané des trois arts	Dessin	23 Juin 1927	Mention	1
	Modelage	25 Mai 1928	Mention	1
	Exercices de Composition décorative	en loge au cours		
	Concours de Composition décorative			
Concours d'histoire de l'Architecture	17 Mai 1927	Mention	1	
P. R. Un observatoire	12 Juillet 1927	1 ^e Mention	1	
P. R. Une poissonnerie	29 Mai 1928	1 ^e Mention	1	
P. R. Une garderie d'enfants	17 Juillet 1928	1 ^e Mention	1	
P. R. Une école des Arts Décoratifs	9 Octobre 1928	1 ^e Mention	1	
P. R. Un hôtel particulier	27 Novembre 1929		1	
Législation du Bâtiment	25 Octobre 1928	Mention	1	
Physique et Chimie	29 Octobre 1928	Mention	1	
Diplôme d'architecte	19 Février 1929	1 ^e Seconde Médaille		

4. „Légation de Roumanie en France” Cantacuzène
A

[Vu récépissé demande carte identité Préfet. Police 14/R. 19]

La Légation de Roumanie certifie que Georges Mathieu Cantacuzène est né le 11 mai 1899 à Vienne (Autriche), où son père Monsieur Nicolas B. Cantacuzène, ministre plénipotentiaire, fonctionnait en qualité de 1^{er} secrétaire à la Légation de Roumanie en cette ville.

Paris, le 28 mai 1919
le secrétaire de légation
[Unterschrift] Andrei A. Popovici“

5.„Biroul de arhitectură și studii” București, 20. iunie 1925
G. M. Cantacuzino & August Schmiedigen
Str. Lipscani No. 8

Monsieur,

Étant obligé de travailler en Roumanie cette année je n'ai pu séjourner à Paris que 4 mois, durant lesquels j'ai rendu 2 projets d'architecture, l'un fin février et l'autre fin avril.

D'après mes informations je crois être en ordre avec les règles de l'École des Beaux-Arts (en ce qui concerne le minimum de fréquence pour y être maintenu comme élève). Néanmoins, sachant que certaines modifications ont été apportées au sus-dit règlement, je me permet d'abuser de votre extrême amabilité pour vous demander une confirmation de mes renseignements.

Au cas où je me serais trompé, je vous demanderais de m'écrire ce que je dois encore faire durant l'année scolaire courante se terminant en octobre.

Je vous remercie d'avance du grand service, que vous me rendez et vous prie d'agréer mes respectueuses salutations.

[Unterschrift] Georges Cantacuzène
Élève de Mr. Gromort-Expert
Seconde classe
Architecture

P. S. Veuillez répondre s.v.p. à l'adresse de mes parents à Paris:
Cantacuzène, 103 Rue de Ranelagh (3 Avenue des Chalets), Auteuil.“

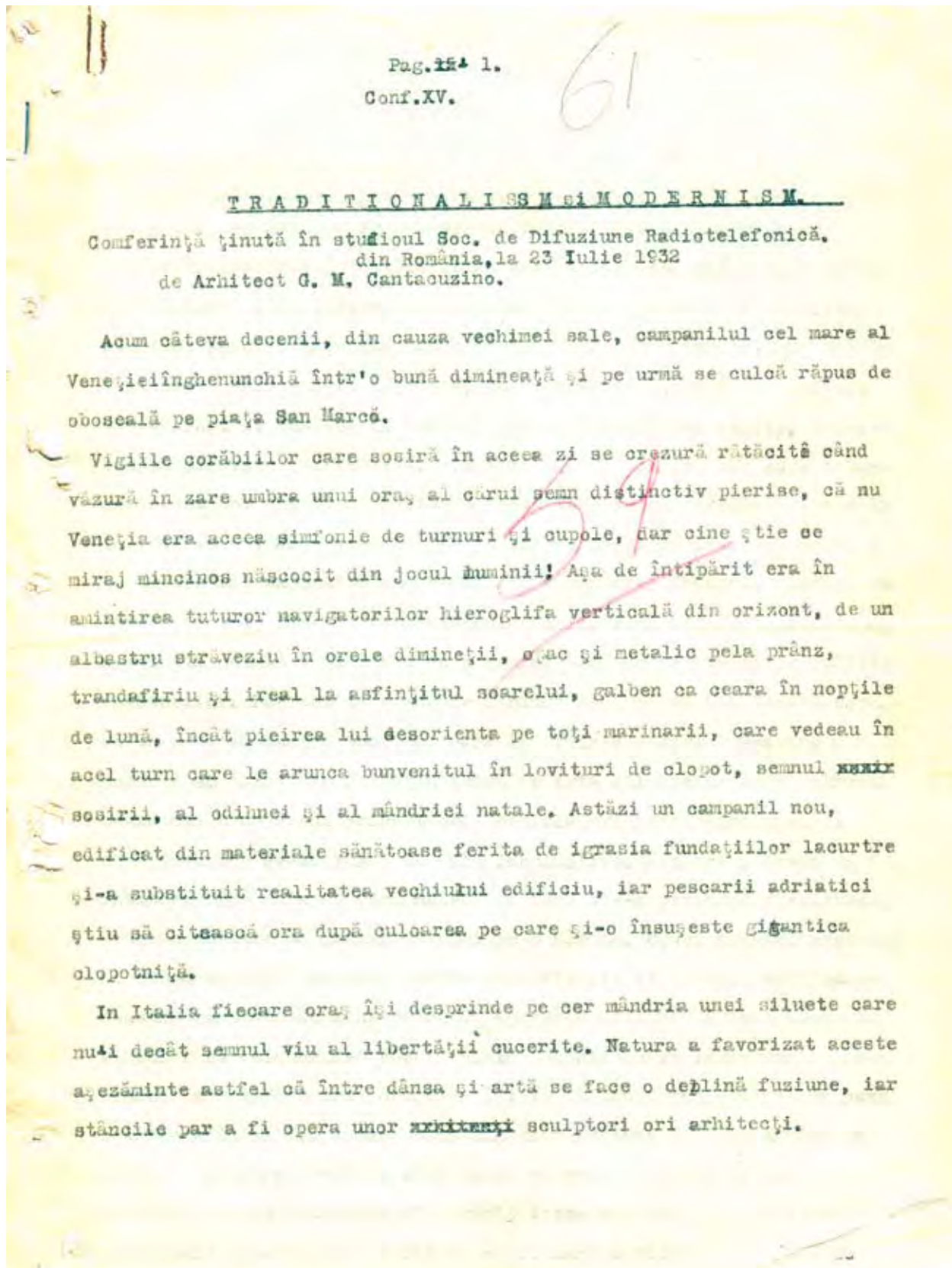
Zitiert nach Rădulescu, Mihai Sorin: *Cu gândul la lumea de altădată* [Erinnerungen an vergangene Zeiten]. București: Editura Albatros, 2005, S. 88-102: Dokumente 1-3: S. 96-98; Dokumente 4-5: S. 99.

5.3.2 AGMC/IP, Bukarest: Findbuch der Bibliothek GMCs.

1	Alain.	Illies.
2	Armstrong Walter.	Histoire générale de l'art.
3	Agripa d'Aubigné.	La vie.
4	Agorges Joseph.	Histoire d'un échec Électoral.
5	Alain.	Neuf chapitres sur Platon.
6	Appell Paul.	Souvenirs d'un Alsacien.
7	Kragon.	Trakté du style.
8	Kalon Michael.	Drabs ni the Wood.
9	Angles J.	D'Euclide à Einstein.
10	Alain.	Les idées et les âges. I
11	Antoniesco Emanuel.	La crise en Roumanie.
12	Antoniadis E.	Machiavelle.
13	Arnoux Alexandre.	Carnet de route du Juf Errant.
14	Arland Marcel.	Essais critiques.
15	Arghezi.	Curvinte potivite.
16	Aronet François.	La fin.
17	Arthuys Jaques.	Les Combattans.
18	Alain.	Les idées et les âges. II
19	Alain.	Sentiments, passions et signes.
20	Autin Albert.	Laïcité et liberté de conscience.
21	Aftalion Albert.	Les fondements du Socialisme.
22	Brona et Dandion.	L'écadence.
23	Renaud René.	Le coup d'état du 2 décembre.
24	Arghezi.	Poarta Neagra.
25	Hilser Charles.	La dernière Philosophie de Nietzsche.
26	Abbe	Critique et apologie de l'esprit.
27	Adam Paul	Lettres de Malaisie.
28	Alain	La visite au Musicien
29	Aronet François	La fin d'une parade Philosophique

77	Bales Maurice.	L'angoisse de Pascal.
78	Benda Julien.	L'ordination.
79	Beernet	Essences.
80	Barrès Maurice.	Quel jours chez Renaud.
81	Bauguin.	La trahison de J. Benda.
82	Barrès Maurice.	Mes cahiers - IV
83	Barrès Maurice.	Mes cahiers - V
84	Berr Henri	L'histoire traditionnelle et la suite historique.
85	Bourgin Georges.	Les premières journées de la commune.
86	Bessard P.	L'atrocité de Grenella
87	Bainville Jacques.	Les six huit Brumaire
88	Katoffol Louis.	La journée des dupes
89	Richard Leon.	La réforme classique.
90	Bellewot Andrie.	Les intellectuels.
91	Bierl Emmanuel.	Mort de la morale bourgeoise.
92	Bainville Jacques.	Les conséquences politiques de la paix
93	Bauer L.	La guerre est pour demain.
94	Balzac	Le colonel Chamber.
95	Balzac	Le cousin Pons.
96	Bouillant Maurice.	Les mystères d'Elzévir.
97	Beryc Andrie.	L'esprit de la littérature moderne.
98	Bengson Henri	L'évolution créatrice.
99	Barrès Maurice.	Un homme libre
100	Barrès Maurice.	L'ennemi des lois
101	Beer Max.	Histoire générale du socialisme
102	Boncour Paul	Un débat nouveau sur la République et la décentralisation.

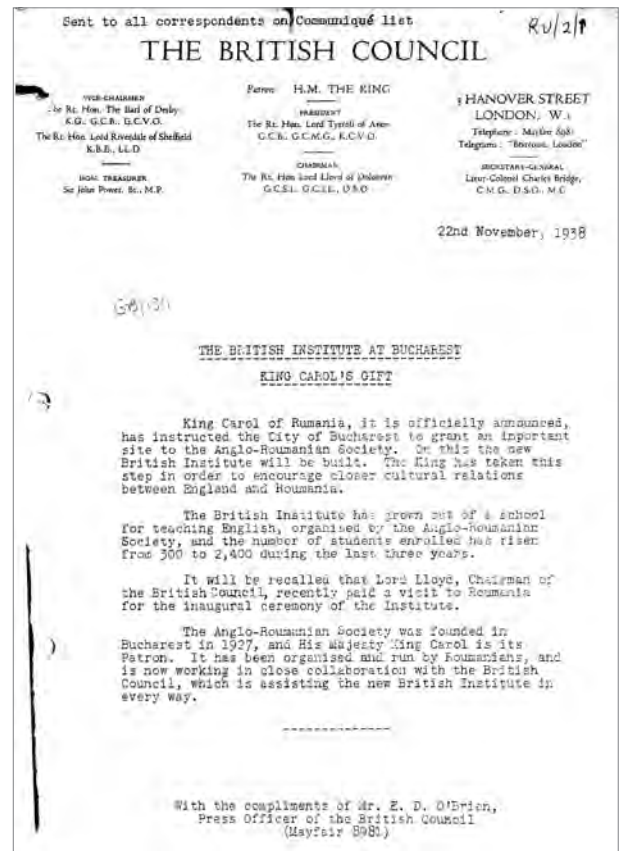
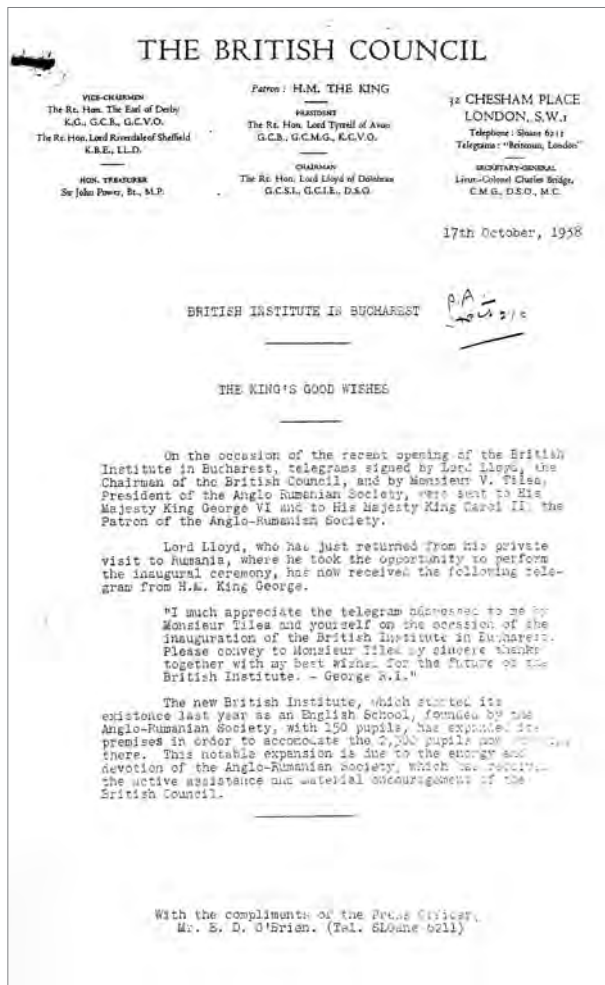
Dok. 6-7. Findbuch der erhaltenen Bibliothek GMCs,
Faksimile der Seiten 1 und 4.



Dok. 8. Faksimile der ersten Seite des Radioessays *Tradiționalism și modernism* [Traditionismus und Moderne].
Bukarest, 23. Juli 1932. In: IP [QAR] 1934, S. 15–16 (s. a. VA, Kap. 5.2).

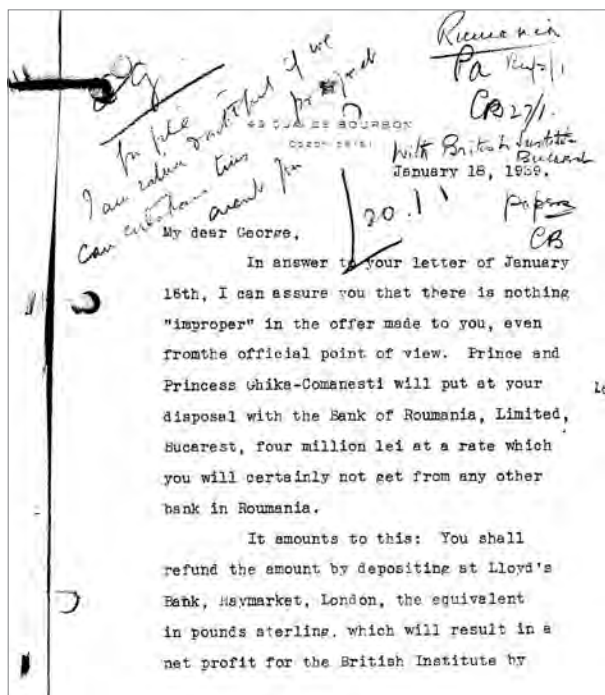
5.3.4 National Archives, London (NAL)

Dokumente im Zusammenhang mit dem Projekt des British Institute in Bukarest (WV, W 76)



Dok. 9 (Abb. oben). E. D. O'Brien, British Council, Faks. der Aktennotiz vom 22. November 1938, NAL, RU/2/1.

Dok. 10 (Abb. links). E. D. O'Brien, British Council, Faks. der Aktennotiz vom 17. Oktober 1938, NAL, RU/2/1.



Dok. 11. Faksimile des Briefs Marthe Bibesco an Lord Lloyd of Dolobran, den Vorsitzenden des British Council (1937-1941), 18. Januar 1939, 2. S. (NAL, RU/2/1).

5.3.5 Royal Institute of British Architects, London

39. [HON. CORR. MEMBER]

ROYAL INSTITUTE OF BRITISH ARCHITECTS
Incorporated by Royal Charters in the Reigns of William IV, Victoria, Edward VII and George V
66 Portland Place, London W.1

Names and Titles in full. GEORGES M. CANTACUZINO ARCHITECTE

DIPLOMÉ PAR LE GOUVERNEMENT FRANÇAIS PROF. SUPPLÉANT A L'ACADEMIE DES BEAUX-ARTS BUCAREST

Place of Residence. BUCAREST CALEA VICTORIEI 109
BUREAU I CALEA GRIVITEI.

being duly qualified under the Charters of Incorporation and Bye-Laws of The Royal Institute of British Architects, We the undersigned do propose and hereby nominate him for election as HONORARY CORRESPONDING MEMBER, on the grounds that

Honorary Corresponding Members shall be persons not being British Subjects and not residing within the United Kingdom nor practising as Architects in India or in any Colony or Dependency of the United Kingdom who by reason of their eminence as Architects or as Archaeologists or for artistic scientific or literary acquirements may appear to the Council able to render assistance in promoting the objects of the Royal Institute.

Every proposal for the election of an Honorary Corresponding Member must be made either by the Council or on the nomination of at least three Fellows.

Witness our hands this _____ day of _____ 19____

The Candidate must write his ordinary Signature here, and fill in date of so doing.

[Signature]

29th of March 1938

Approved by the Council
of _____ 19____

Elected at the Council Meeting held on Monday, _____ of _____ 1938

Signature of Chairman of the Council
[Signature]
Signature of Chairman of the Council

Dok. 12. Faks. des RIBA-Antrags GMCs für die Aufnahme als korrespondierendes Ehrenmitglied, 29. März 1938.
RIBA Institutional Archives, Honorary Corresponding Members Applications.
328

5.3.6 Nachruf von Matila Ghyka, o. J. [1960] (AMLSC): *Georges Cantacuzène, Homme de la Renaissance.*

GEORGES CANTACUZÈNE, ROI DE LA RENAISSANCE

Georges Cantacuzène que dans son exil (ou était-ce son exil?) je contemplais déjà dans le passé, un passé relié à moi par une chaîne de souvenirs vivants, avait en effet acquis déjà dans sa mémoire une forme définitive, l'image d'un de ces artistes de la Renaissance qui comme Alberti étaient à tour de rôle architectes, peintres, sculpteurs, écrivains. Mais Georges Cantacuzène était architecte avant tout; on peut dire en résumé que son goût pour la beauté en général, pour la beauté des créations de l'architecte, en particulier, lui fut inspirée, ou au moins, fortifiée et nourrie, par ses séjours comme enfant et adolescent au palais de Mogoshoaia de son oncle Georges Bibesco, palais restauré par la femme de celui-ci, la Princesse Marthe Bibesco. Il pouvait y admirer non seulement une belle œuvre, mais une œuvre issue du confluent dans la future Roumanie de deux styles en apparence aussi différents que le byzantin et le gothique, du reste déjà mis en harmonie par leur passage par Venise. Venise devait aussi jouer un rôle dans le développement du goût de Georges Cantacuzène; ses ravissantes pointes sèches vénitiennes, spécialement celles représentant l'extérieur et l'intérieur de Santa Maria della Salute, montrent qu'il avait admis le charge et la valeur spirituelle de l'architecture baroque (l'intérieur d'une église baroque est un théâtre métaphysique, a écrit un esthéticien allemand).

Je crois que c'est sur les instances de la Princesse Bibesco que les parents de Georges Cantacuzène lui permirent, lorsqu'il eut définitivement choisi sa carrière, de venir suivre les cours de l'Ecole des Beaux-Arts à Paris. Et là il acquit le respect non point pour un académisme fossile mais pour la tradition classique, celle qui avait inspiré Bramante, Michel-Ange et Vignola. Nous ne devons pas oublier que si nous nous sentons parfois fatigués par les éternelles colonnes des ordres dorique, ionien, corinthien, leurs spirales et leurs feuilles d'acanthe, on n'a au cours de plus de deux mille ans rien trouvé de mieux pour les formes des colonnes, tellement sont parfaite leurs proportions. C'est pourquoi les façades des maisons construites par Jefferson en Virginie et les palais «géorgiens» de Dublin sont encore si plaisantes à contempler.

Mais Georges Cantacuzène ne fut nullement esclave d'un style académique. Il approuvait le côté salutaire des idées de Le Corbusier et autres «nettoyeurs» dynamiques, et sans confondre les rôles du bâtisseur et de l'architecte, admettait le bien fondé logique du fonctionnalisme. Il put à Bucarest réaliser son néo-classicisme personnel en divers édifices comme la Banque Chrissovelonni et, la maison Polizu, «mégaron» mycénien.

Il avait une affection toute particulière pour le style de certaines églises moldaves, celles de Jassy en particulier où, en accord avec les théories de Strygovski se révèle l'influence sur le byzantin pur du byzantin géorgien d'Ani.

C'est en travaillant à Jassy à la restauration d'une de ces églises qu'il mourut encore jeune, l'équerre à la main.

MATILA GHYKA.

Georges Cantacuzène que dans son exil (ou était-ce mon exil?) je contemplais déjà dans le passé, un passé relié à moi par une chaîne de souvenirs vivants, avait en effet acquis déjà dans ma mémoire une forme définitive, l'image d'un de ces artistes de la Renaissance qui comme Alberti étaient à tour de rôle architectes, peintres, sculpteurs, écrivains. Mais Georges Cantacuzène était architecte avant tout; on peut dire en résumé que son goût pour la beauté en général, pour la beauté des créations de l'architecte, en particulier, lui fut inspirée, ou au moins, fortifiée et nourrie, par ses séjours comme enfant et adolescent au palais de Mogoshoaia de son oncle Georges Bibesco, palais restauré par la femme de celui-ci, la Princesse Marthe Bibesco. Il pouvait y admirer non seulement une belle œuvre, mais une œuvre issue du confluent dans la future Roumanie de deux styles en apparence aussi différents que le byzantin et le gothique, du reste déjà mis en harmonie par leur passage par Venise. Venise devait aussi jouer un rôle dans le développement du goût de Georges Cantacuzène; ses ravissantes pointes sèches vénitiennes, spécialement celles représentant l'extérieur et l'intérieur de Santa Maria della Salute, montrent qu'il avait admis le charge et la valeur spirituelle de l'architecture baroque (l'intérieur d'une église baroque est un théâtre métaphysique, a écrit un esthéticien allemand).

2.

Je crois que c'est sur les instances de la Princesse Bibesco que les parents de Georges Cantacuzène lui permirent, lorsqu'il eut définitivement choisi sa carrière, de venir suivre les cours de l'Ecole des Beaux-Arts à Paris. Et là il acquit le respect non point pour un académisme fossile mais pour la tradition classique, celle qui avait inspiré Bramante, Michel-Ange et Vignola. Nous ne devons pas oublier que si nous nous sentons parfois fatigués par les éternelles colonnes des ordres dorique, ionien, corinthien, leurs spirales et leurs feuilles d'acanthe, on n'a au cours de plus de deux mille ans rien trouvé de mieux pour les formes des colonnes, tellement sont parfaite leurs proportions. C'est pourquoi les façades des maisons construites par Jefferson en Virginie et les palais «géorgiens» de Dublin sont encore si plaisantes à contempler.

Mais Georges Cantacuzène ne fut nullement esclave d'un style académique. Il approuvait le côté salutaire des idées de Le Corbusier et autres «nettoyeurs» dynamiques, et sans confondre les rôles du bâtisseur et de l'architecte, admettait le bien fondé logique du fonctionnalisme. Il put à Bucarest réaliser son néo-classicisme personnel en divers édifices comme la Banque Chrissovelonni et, la maison Polizu, «mégaron» mycénien.

Il avait une affection toute particulière pour le style de certaines églises moldaves, celles de Jassy en particulier où, en accord avec les théories de Strygovski se révèle l'influence sur le byzantin pur du byzantin géorgien d'Ani.

C'est en travaillant à Jassy à la restauration d'une de ces églises qu'il mourut encore jeune, l'équerre à la main.

MATILA GHYKA.

Je crois que c'est sur les instances de la Princesse Bibesco que les parents de Georges Cantacuzène lui permirent, lorsqu'il eut définitivement choisi sa carrière, de venir suivre les cours de l'Ecole des Beaux-Arts à Paris. Et là il acquit le respect non point pour un académisme fossile mais pour la tradition classique, celle qui avait inspiré Bramante, Michel-Ange et Vignola. Nous ne devons pas oublier que si nous nous sentons parfois fatigués par les éternelles colonnes des ordres dorique, ionien, corinthien, leurs spirales et leurs feuilles d'acanthe, on n'a au cours de plus de deux mille ans rien trouvé de mieux pour les formes des colonnes, tellement sont parfaite leurs proportions. C'est pourquoi les façades des maisons construites par Jefferson en Virginie et les palais «géorgiens» de Dublin sont encore si plaisantes à contempler.

Mais Georges Cantacuzène ne fut nullement esclave d'un style académique. Il approuvait le côté salutaire des idées de Le Corbusier et autres «nettoyeurs» dynamiques, et sans confondre les rôles du bâtisseur et de l'architecte, admettait le bien fondé logique du fonctionnalisme. Il put à Bucarest réaliser son néo-classicisme personnel en divers édifices comme la Banque Chrissovelonni et, la maison Polizu, un «mégaron» mycénien.

Il avait une affection toute particulière pour le style de certaines églises moldaves, celle de Jassy en particulier où, en accord avec les théories de Strygovski se révèle l'influence sur le byzantin pur du byzantin géorgien d'Ani.

C'est en travaillant à Jassy à la restauration d'une de ces églises qu'il mourut encore jeune, l'équerre à la main.

6. Zusammenfassung

6.1 Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit ist ein Beitrag zum Studium des Beziehungsgeflechts zwischen Tradition und Moderne in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts am Beispiel des rumänischen Architekten und Intellektuellen George Matei Cantacuzino (1899-1960).

G. M. Cantacuzino (im Text GMC genannt) gilt in Rumänien zwar als Doyen der Moderne und bis in die Gegenwart hinein als bedeutendster Architekturtheoretiker des Landes. Auch sind, insbesondere nach 1990, Studien zu Einzelaspekten seines Werks entstanden und die Mehrzahl seiner Schriften neu aufgelegt worden.

Ein Desiderat war jedoch eine umfassende Monografie geblieben, die GMCs Lebenswerk in Bezug zu seiner Persönlichkeit und die ihnen zugrunde liegende klassische Haltung wissenschaftlich untersucht und auch einem internationalen Publikum erschließt. Somit zielt die vorliegende Arbeit darauf ab, eine Forschungslücke zu schließen.

Im Wesentlichen besteht die Arbeit aus drei Teilen:

1) einer polyphon angelegten intellektuellen Biografie, die Reifung und Entfaltung der Persönlichkeit und des Lebenswerks GMCs erläutert und sie in die baugeschichtlichen, kulturellen und gesellschaftspolitischen Kontexte in Rumänien und Europa einbettet,

2) einer architekturtheoretischen und kulturgeschichtlichen Studie zur klassischen Haltung und

3) einem Anhang mit einem Werkverzeichnis, einer kritischen Auswahl von Essays (im rumänischen Original und in einer vom Verfasser stammenden Übersetzung ins Deutsche) sowie einer Reihe von Dokumenten.

Im Folgenden werden Leben und Werk GMCs umrissen.

Leben

GMC entstammt einer rumänischen Adelsfamilie byzantinischen Ursprungs. Seine Mutter ist Halbfranzösin. Zu den kulturell bedeutenden Verwandten, mit denen er auch freundschaftlich verbunden ist, gehören der Archäologe und Kunsthistoriker Georges Balș, die Schriftstellerin Marthe Bibesco, der Diplomat und Pilot Georges V. Bibesco, der Architekt Nicolae Ghika-Budești, der Kulturästhetiker Matila Ghyka und der Maler Theodor Pallady.

In Wien, wo er als Diplomatensohn am 26. Mai 1899 geboren wird, verbringt GMC seine Kindheit. Er wächst dreisprachig auf (Französisch, Rumänisch und Deutsch). Die Schulausbildung genießt er in Montreux und Bukarest.

Architektur studiert er an der Pariser École des Beaux-Arts (1920-1929), zuerst beim erkonservativen Gustave Umbdenstock. Doch es sind zwei liberal eingestellte Professoren, die GMC am stärksten prägen: der Bauhistoriker und Theoretiker Georges Gromort sowie der Praktiker Roger-Henri Expert.

In der Folge entwickelt GMC ein reges Interesse an Baugeschichte und Architekturtheorie. Von 1942 bis 1948 wird er selbst Professor für Geschichte und Theorie der

6.2 Abstract

This study of the work of the Romanian architect and polymath George Matei Cantacuzino (1899-1960) aims at deepening the insight into the relationship between tradition and modernism during the first half of the 20th century.

G. M. Cantacuzino (named GMC in the text) is acknowledged for being both one of the doyens of Modernism in Romania and the pre-eminent architectural theoretician in that country up to present days. True, individual aspects of his work, especially since 1990, have been the subject of research. Besides, the majority of his writings have been re-edited. Nevertheless, a comprehensive monograph has not yet been attempted. It should make sure that his body of work is related to his personality and to their underlying attitude, which GMC calls Classical attitude. This book, then, has two overriding goals: to fill a research gap and to present GMC to international readers.

Basically, the thesis consists in three major parts:

- 1) an intellectual biography, that tells GMC's story with reference to his personal background and places his body of work in its historical setting both in Romania and Europe,*
- 2) a theoretical and cultural study of GMC's Classical attitude and*
- 3) an appendix including a catalogue of his built work, a critical choice of essays (both in Romanian and in a German version performed by the author), and a number of documents.*

In the pages that follow I shall give a rough sketch of GMC's life and work.

Life

G. M. Cantacuzino stemmed from a Romanian aristocratic family of Byzantine origins, his mother being half French. Among his relatives, there were some fine artists and intellectuals with whom GMC shared ties of friendship: the archaeologist and art historian Georges Balș, the writer Marthe Bibesco, the diplomat and pilot Georges V. Bibesco, the architect Nicolae-Ghika Budești, the aesthetician Matila Ghyka and the painter Theodor Pallady.

GMC spent the childhood in his home town Vienna (born 26 May, 1899), where his father acted as a Romanian diplomat. He grew up speaking three languages (Romanian, French and German), and received his education in Montreux, Bucharest and Paris.

Throughout the 1920s, he studied architecture at the Parisian École des Beaux-Arts starting as an élève in the class of the arch-conservative Gustave Umbdenstock. But GMC's way of thinking about architecture was in large measure shaped by two liberal professors: the historian and theoretician Georges Gromort, and the practicing architect Roger-Henri Expert.

Subsequently, GMC developed a vivid interest in architectural history and theory. Later on, he became himself professor of history and theory of architecture in Bucharest (1942-1948). That chair was, following the example of Parisian Beaux-Arts, the most important of the school. Thanks to Expert, most probably, GMC got in

Architektur in Bukarest sein (der Lehrstuhl ist, nach dem Beaux-Arts-Vorbild, der bedeutendste der Fakultät gewesen). Über Expert kommt GMC wahrscheinlich auch in Berührung mit zwei bedeutenden Institutionen der französischen Moderne: einerseits mit der 1922 gegründeten progressiven *Groupe des Architectes Modernes* um Auguste Perret, Tony Garnier und Henri Sauvage, die sich für eine Verknüpfung von Klassizismus und Moderne einsetzen; andererseits mit der Zeitschrift *L'Architecture d'aujourd'hui* – GMC wird der erste rumänische AA-Korrespondent (1934-1936). So betätigt sich GMC, gleich wie Expert, als diplomatischer Architekt. Auf der New Yorker Weltausstellung 1939 planen Expert und GMC die jeweiligen offiziellen Pavillons Frankreichs und Rumäniens.

In Paris schließt GMC auch Freundschaft mit den Schriftstellern Lucien Fabre und Paul Morand sowie mit André Leconte, einem Studienkollegen und späterem Beaux-Arts-Dekan. Außerdem erhält er Privatunterricht in Malerei: v. a. beim ehemaligen Fauvisten Othon Friesz und bei Theodor Pallady, einem der älteren Cousins GMCs und engen Matisse-Freund. Zeitlebens wird GMC zeichnen, malen (Stadtansichten, Landschaften, Stillleben und Portraits) und ausstellen (mehrere Einzel- und Gruppenausstellungen 1919-1956).

Unter den Intellektuellen und historischen Persönlichkeiten, zu denen sich GMC hingezogen fühlt, befinden sich Marc Aurel, Vitruv, Plotin, Michel de Montaigne, Andrea Palladio, Johann Wolfgang von Goethe, Charles Augustin de Sainte-Beuve, Henri Bergson, Marcel Proust, Rainer Maria Rilke, Paul Valéry und André Gide.

Die Erfahrungen, die GMC auf zahlreichen Studienreisen sammelt (Rumänien, Griechenland, Türkei, Italien, Frankreich, Deutschland, Österreich, Ägypten, Mittlerer Osten, USA) tragen entscheidend zum Grundstock seiner Laufbahn bei.

In Rumänien erarbeitet er sich einen festen Platz in der Architekturszene und im Kulturleben. Freundschaften verbinden ihn mit bedeutenden Künstlern (u. a. Oscar Han, Ion Jalea, Militza Pătrașcu, Jean Al. Steriadi), Literaten (u. a. Tudor Arghezi, Wolf von Aichelburg, Lucian Blaga, Camil Petrescu, Ion Pillat, Mihail Sebastian, Tudor Vianu), Wissenschaftlern (u. a. Georges Bratianu, Dimitrie Gusti) und Politikern (u. a. Constantin Argetoianu, Grigore Gafencu, Viorel Tilea).

In einer kurzen Lebensspanne entfaltet er eine reichhaltige schöpferische Tätigkeit als Architekt, Theoretiker, Kritiker, Übersetzer, Maler, Kurator, Pädagoge und Politiker. Diese breit angelegte Tätigkeit wird von einer linksliberalen politischen Haltung getragen und von freimaurerischem Gedankengut inspiriert.

Als Mitglied der Jungliberalen um den Historiker Georges Bratianu bekämpft GMC die faschistische «Eiserne Garde». In Zeiten der Prüfung, die Faschismus, Zweiter Weltkrieg und Kommunismus auferlegen, gelingt es GMC, seine moralisch-intellektuelle Integrität zu bewahren. Der Preis, den er zahlt, er ist hoch: nach sechs Jahren in Gefängnissen und Arbeitslagern lebt er, gesundheitlich angeschlagen, meist am Rande der Gesellschaft bis zum frühen Tod in Jassy (1. November 1960).

touch with two important organs of French Modernism: first, with the «Groupe des Architectes modernes». This progressive circle founded by such architects like Auguste Perret, Tony Garnier and Henri Sauvage in 1922 intended to blend together Modernism and French Classicism; then, with L'Architecture d'aujourd'hui, GMC becoming the first Romanian correspondent of the magazine (1934-1936). Thus, like Expert, GMC acted as a diplomatic architect. At the New York World's Fair in 1939, Expert and GMC planned the official pavillons of France and Romania, respectively.

GMC's Parisian friends included André Leconte, one of his colleagues, and, in later days, dean of the École Beaux-Arts, as well as the writers Lucien Fabre and Paul Morand. With Othon Friesz, a former Fauvist, and with Theodor Pallady, one of his elder cousins and intimate friend of Matisse, GMC took private lessons in painting. Throughout his life he kept drawing, painting (townscapes, landscapes, still lifes, portraits) and exhibiting (several individual and group exhibitions from 1919 to 1956).

Among the intellectuals and historical personalities GMC felt attracted to were Marc Aurel, Vitruv, Plotin, Michel de Montaigne, Andrea Palladio, Johann Wolfgang von Goethe, Charles Augustin de Sainte-Beuve, Henri Bergson, Marcel Proust, Rainer Maria Rilke, Paul Valéry und André Gide.

Numerous study trips (Romania, Greece, Turkey, Italy, France, Germany, Austria, Egypt, Middle East, USA) provided him with basic, first-hand experience for his work.

Back in Romania, he soon established himself as one of the leading architects and intellectuals. He befriended notable artists (i. a. Oscar Han, Ion Jalea, Militza Pătrașcu, Jean Al. Steriadi), writers (i. a. Tudor Arghezi, Wolf von Aichelburg, Lucian Blaga, Camil Petrescu, Ion Pillat, Mihail Sebastian, Tudor Vianu), scholars (i. a. Georges Bratianu, Dimitrie Gusti) and politicians (i. a. Constantin Argetoianu, Grigore Gafencu, Viorel Tilea). During a rather short life-span he performed a fruitful diversity of creative activities as an architect, theoretician, critic, translator, teacher, painter and politician. This wide range of activities was backed by a liberal political attitude and inspired by freemasonic thinking.

As a membre of the progressive Young Liberals founded by the historian Georges Bratianu, GMC fought against the Romanian fascism, especially against the so-called Iron Guard. Then, in the turmoil of fascism, World War II and communism, he succeeded in preserving his moral and intellectual integrity. Eventually, he payed a high price for it: six years of detention, poor health, social exclusion and an untimely death (in Jassy, 1. November 1960).

Werk

Architektur

GMCs Architektur ist thematisch breit gefächert: Sie reicht von Altbaumodernisierung und Instandsetzung von Baudenkmalern (u. a. Palais- und Parkanlage von Mogoșoaia bei Bukarest, 1920-1931: dort geht GMC zuerst in die Lehre beim Venezianischen Architekten Domenico Rupolo, anschließend darf er die Projektleitung übernehmen; Kloster Sutschewitza, ca. 1954-1958), über Kirchen, Kulturbauten (u. a. Rundfunkstation in Brenndorf bei Kronstadt, 1934), Villen und mehrgeschossige Wohngebäude (v. a. in Bukarest) bis zu Bauten für Verwaltung und Industrie (IAR-Flugzeugwerk in Kronstadt/Siebenbürgen 1933-1934).

Seine Bauten in Eforie und Mamaia (ca. 1929-1938) tragen entscheidend zur touristischen Erschließung der rumänischen Schwarzmeerküste bei. Zudem stellen sie einen wesentlichen Bestandteil der rumänischen Moderne dar.

Stilistisch weist GMCs Werk durch seine gesamte Laufbahn hindurch zwei Konstanten auf: er pendelt zwischen dem historischen Palladianismus und Syntheseversuchen. Versuche im historischen Palladianismus markieren den Beginn (ehemalige Chrissoveloni-Bank in Bukarest, 1923-1927, mit August Schmiedigen) und das Ende seiner Laufbahn (Verwaltungsbauten für die Metropole in Jassy, 1957-1960). Die Syntheseveruche wiederum verarbeiten die frühe Moderne, spätbyzantinisch-rumänische und klassizistische Traditionsstränge (vgl. u. a. den New Yorker Pavillon 1939).

Dabei erweist sich GMC als Epochenskeptiker oder, um mit Erwin Panofsky zu sprechen, als «deperiodizer». Beeinflusst vom «*élan vital*» Henri Bergsons nimmt GMC als praktizierender Architekt und Kritiker Abstand davon, den Stilbegriff auf die Architektur zu übertragen. Denn die Architektur ist für GMC im Werden begriffen.

Dieses Lebensgefühl wird unterstützt durch die wirtschaftlich günstige Lage der Baubranche in Rumänien. Insbesondere in den 1930er Jahren befindet sich das Land trotz politischer und wirtschaftlicher Schwierigkeiten im Aufbruch. Zudem ist die Anzahl der Architekten gering.

So eröffnet GMC nach dem Diplom ein eigenes Architekturbüro (1923-1929 hat er eine Büropartnerschaft mit dem erfahrenen Architekten August Schmiedigen gehabt). Die meisten Projekte GMCs scheinen Direktaufträge gewesen zu sein. Die ersten Aufträge gehen auf seine Vernetzung in der rumänischen Oberschicht zurück und führen zu seiner beruflichen Etablierung. Ab 1930 gehört er zu den gefragtesten Architekten Rumäniens.

Als Architekt fühlt sich GMC spätbyzantinisch-rumänischen Traditionssträngen, Vitruv, Palladio und dem Klassizismus verpflichtet. Beeinflusst ist GMC auch von Le Corbusier, in höherem Maße jedoch von der «Groupe des Architectes Modernes» um Perret, Garnier, Sauvage und Expert sowie von der Schinkel-Semper-Wagner-Loos-Schule. Vor allem Adolf Loos dürfte GMC nahe stehen. Obwohl er ihn nie schriftlich erwähnt, lässt der Charakter mancher GMC-Bauten an das Loos'sche Werk denken – die kompositorische Ausgewogenheit und Dichte, die ruhige, diskret ornamentierte Baumassenästhetik und die Materialethik.

Body of work

Architecture

GMC's architecture is wide-ranging: it includes refurbishments and modernisations of cultural monuments (e. g. the Mogoșoaia estate near Bucharest, 1920-1931: there GMC was first apprenticed to Venetian architect Domenico Rupolo, then, in the mid-1920s, he took over the project; monastery of Sucevita, c. 1954-1958), churches, cultural buildings (Romanian radio station in Brenndorf near Kronstadt, Transylvania), housing (especially in Bucharest), administrative and industrial buildings (IAR aircraft factory in Kronstadt, Transylvania).

GMC's buildings in the seaside resorts of Eforie and Mamaia (c. 1929-1938) contributed essentially to the touristic development of the Romanian Black Sea coast. Moreover, they form a pivotal part of the Romanian Modernism.

In terms of style, GMC's architecture is intrigued both with Palladianism and various attempts at a synthesis between Modernism, late Byzantine-Romanian traditions and Classicism (cf. ia. the Romanian Pavillon at the New York World's Fair 1939). Exercises in Palladianism marked both the beginning (former Chrissoveloni Bank in Bucharest, 1923-1927, in collaboration with August Schmiedigen) and the end of his career (Metropolitan administration complex in Jassy, c. 1957-1960).

*At the same time, GMC proved to be sceptic towards epoch labels, thus being someone whom Erwin Panofsky might have called a «deperiodizer». Very much affected by the «*élan vital*» coined by French philosopher Henri Bergson, GMC refused to apply «style», a term traditionally used in art history, to the dynamism of architecture.*

This awareness of life was backed by the promising situation of the building industry in Romania at that time. Despite socio-economic and political difficulties, the country experienced a time of change, especially in the 1930s. Moreover, there were rather few registered architects.

Most of GMC's projects seem to have been direct commissions. His first commissions, for instance, were due to his close contacts to the Romanian political and economic elite, thus helping him on the road to professional success. Around 1930, then, GMC established himself as one of the country's foremost architects.

As an architect GMC was committed to late Byzantine-Romanian traditions, Vitruvius, Palladio and Classicism. Although he was impressed by Le Corbusier, GMC was rather influenced by two other movements: the Groupe des Architectes Modernes with Perret, Garnier, Sauvage and Expert, and the school of Schinkel-Semper-Wagner-Loos.

Especially Adolf Loos might have had a great impact on GMC. Although he never mentioned Loos in his writings, the character of a number of his buildings remind of Loos's work – the compositional balance and density, the aesthetic principle of discreetly ornamented, simplified mass, and the material ethics.

Kritik und Theorie

GMCs schriftstellerisches Werk ist weitgehend ein essayistisches. Manche Schriften hat er in Französisch verfasst, die meisten in Rumänisch. In einer ersten analytisch-dokumentarischen Phase setzt er sich insbesondere mit Fragen der Tradition auseinander: mit vernakulärer, feudaler und sakraler Architektur in Rumänien, mit frühen Hochkulturen, der griechisch-römischen Antike, der Renaissance, dem Klassizismus und dem Palladianismus.

Im Jahr 1928 legt GMC eine kritische Palladio-Studie vor (in Französisch), 1947 stellt er die erste Vitruv-Übersetzung ins Rumänische fertig. Außerdem setzt er das Architekturgeschehen in Rumänien in Bezug zur Moderne und verfiert eine Synthese zwischen Tradition und Moderne. Im Gegensatz zum Tenor der Zeit verzichtet GMC weitgehend auf Polemik. Meist nüchtern-sachlich, zielt er auf Klärung der Fragen, Dialog und Zusammenarbeit. Beispielhaft ist das Kulturprojekt der Jahreszeitschrift *Simetria*, die GMC 1939 gründet und bis 1947 leitet. Als Mitstreiter gewinnt er Architekten (u. a. Octav Doicescu, Horia Creangă, Paul-Emil Miclesco, Maria Cotescu), Kulturästhetiker (u. a. Matila Ghyka, Georges Oprescu, Tudor Vianu), Philosophen (Constantin Noica) und Künstler (u. a. Henri Catargi, Paul Miracovici). *Simetria* entwickelt sich rasch zu einer Art Zentrale des „ästhetischen Widerstandes“ (Peter Weiss).

Eine klassische Haltung

GMC vertritt ab 1926 öffentlich seine Vorstellung der klassischen Haltung: einer Geisteshaltung des dynamischen Gleichwichts zwischen Subjektivität und Objektivität, zwischen Wissen und Empfindung sowie zwischen diesen beiden und dem Architekturentwurf.

Diese Haltung speist sich aus der griechisch-römischen Antike und verwertet die Bau- und Kulturgeschichte auf der Suche nach Methoden, die hilfreich für die Lösung zeitgenössischer Themen sein können. Dabei löst GMC den Begriff des Klassischen aus der stilgeschichtlichen Diskussion heraus und lädt ihn architekturphilosophisch auf. Zwei Stränge sind es, die er miteinander verflechtet: die Verknüpfung von Tradition und Moderne sowie die Verbindung von Ethik und Ästhetik. Bedeutend hierfür ist die Rückbesinnung auf die aristotelische Auffassung von Architektur als eine pragmatischen Kunst.

Der klassische Haltung wohnt ein ausgleichender Charakterzug inne, der sich als eine zweifache Antwort GMCs deuten lässt: eine Antwort auf seinen eigenen bewegten Lebensweg sowie auf das vielfach spannungsgeladene Klima in Rumänien und Europa. So treffen in Rumänien nach 1919 Moderne und Tradition unvermittelt aufeinander. Der junge Vielvölkerstaat, noch stark agrarisch geprägt, steht erst am Beginn der Industrialisierung. Die demokratische Ordnung ist in den Grundzügen vorhanden, doch labil. Ein Land voller Gegensätze, die sich in der Architektur der Hauptstadt auffällig niederschlagen.

In diesem Zusammenhang spielt der Konflikt zwischen rumänischem Heimatstil und Internationalismus eine Schlüsselrolle. Der Neorumänismus ist im späten 19. Jahrhundert entstanden, auf der Suche nach der architektonischen Formung der kulturellen Identität des rumänischen

Criticism and theory

GMCs writings consist mostly in essays. Some are written in French, most of them in Romanian. He founded his career as a theoretician and critic on a analytical and documentary phase, especially dealing with issues of tradition: for one hand, with vernacular, feudal and religious architecture in Romania; for the other, with ancient civilizations, Greece and Rome, Renaissance, Classicism and Palladianism.

In 1928, he published a critical essay on Andrea Palladio (in French). Almost twenty years later he accomplishes the first translation into Romanian of Vitruvius. In other writings, GMC related his contemporary Romanian architectural scene to modernism pleading for a synthesis of tradition and modernism. In contrast to the tenor of the time, GMC mostly preferred to abstain from polemics in favour of sobriety, thus rather aiming at clarifying positions and at enhancing dialogue and cooperation. The example that might show this at its most perfect is the annual cultural magazine Simetria, which GMC initiated in 1939 and master-minded until 1947. As dedicated collaborators he found notable architects (i. a. Octav Doicescu, Horia Creangă, Paul-Emil Miclesco, Maria Cotescu), aestheticians and art historians (i. a. Matila Ghyka, Georges Oprescu, Tudor Vianu), philosophers (Constantin Noica) and artists (i. a. Henry Catargi, Paul Miracovici). Simetria soon became a sort of centre of the „Aesthetics of Resistance“ (Peter Weiss).

A Classical attitude

GMC's Classical attitude emerged in 1926, as he first entered the public domain: an attitude of dynamic balance between subjectivity and objectivity, between knowledge and feeling, as well as between the two of them and the act of design.

Being nourished by the Greek and Roman Antiquity, the Classical attitude profits from architectural history and culture in order to distill methods from the past for contemporary tasks. Thereby, GMC released the notion of Classic from the art-historical realm of style, and directed it to the philosophical side of architecture. There are two strains that GMC drew together: the relationship between Ethics and Aesthetics, and the link between Tradition and Modernism.

The reconciling feature of the Classical attitude might be interpreted as a twofold answer GMC's: both as an answer to his own eventful journey through life, and to the manifold tense atmosphere in Romania and Europe.

In Romania, especially after 1919, Modernism clashed harshly with Tradition. It was a young agrarian country, with multiple nationalities, standing on the threshold of industrialisation. True, democracy had its foundations already layed, but it still remained rather unstable. A country full of contrasts conspicuously reflected in the architecture of the capital.

At the same time, the conflict between the neo-Romanian Heimatstil and International Style played a key role. The neo-Romanian Heimatstil, born at the late 19th century to promote a sense of identity for the Romanian Kingdom, was, after 1919, subjected to political instrumentalisation by the Bucharest centralism as a means of providing Greater Romania with a cultural identity. GMC was

Königreichs. Nach 1919 neigt der Bukarester Zentralismus dazu, den Heimatstil politisch zu instrumentalisieren als eines der Mittel, Großrumänien kulturell zu einigen. GMC setzt sich ebenfalls mit Prämissen der kulturellen Identität auseinander, verwirft aber den Missbrauch des Heimatstils.

In GMCs Lesart verhindern Heimatstil und Internationalismus eine «schöpferische Entwicklung» der zeitgenössischen Architektur. Denn beide Bewegungen erhoben den fragwürdigen Anspruch, allein gültig zu sein und die architektonischen Erscheinungsformen zu kanonisieren. Weil die Architektur jedoch ein Phänomen sei, das im Werden begriffen ist, könne es sich im Falle von Tradition und Moderne nicht um bereits festgefügte Stile handeln, sondern um Strömungen. Da GMC sie zudem als wesensverschieden betrachtet, sind Tradition und Moderne für ihn nicht gegensätzlich, sondern gegenseitig.

Für GMC ist die klassische Haltung eine kritische Haltung in Bezug auf Tradition und Moderne. Dabei begreift er die Tradition als kritische Inspirationsquelle, demnach als kritisches Bewusstsein, das dazu verhilft, geschichtliche Erfahrungen gemäß eines Wertesystems auszuwählen – gegründet auf der Architekturqualität, dem Geschmack und einem humanistischen Verständnis, das den Menschen im Mittelpunkt hat, ihm aber die Allmacht abspricht.

Die Moderne betrachtet GMC wiederum als Arbeitsmethode. Sie nehme sich der sozialen Frage an mit Hilfe des technischen Fortschritts und des Städtebaus. Zudem übe sie eine emanzipatorische Wirkung auf aufstrebende Staaten aus, indem sie ihr schöpferisches Potential anrege.

Die klassische Haltung weist drei weitere Aspekte auf:

- 1) in analytischer Hinsicht ist sie ein baugeschichtlich-philosophischer Interpretationsansatz; dies gilt etwa in Bezug auf das Studium von Klassikern und die anthropologisch gebundenen formalästhetischen Kompositionsprinzipien wie Proportion, Rhythmus und Harmonie;
- 2) dies mündet in den Architekturentwurf, der zudem auf der Architektenpersönlichkeit und dem Aufgabenkontext gründet: u. a. Landschaft, Kultur, Stadttextur, Baustoffe.
- 3) kulturpolitisch betrachtet, stellt sie eine Strategie zur architekturkulturellen Erneuerung.

Die klassische Haltung und die rumänische Moderne

Die Bauten, Schriften und die klassische Haltung begründen GMCs Autorität als unangefochtene integrative Leitfigur der jungen rumänischen Architekturszene der 1930er Jahre. Die klassische Haltung entwickelt sich zum Ethos der bedeutendsten Architekten der gemäßigten rumänischen Moderne. Das gemeinsame Ziel, die rumänische Architektur zu erneuern, äußert sich auch in Freundschaften und gemeinsamen Projekten. So geht GMC mit Creangă, Doicescu und Marcu Projektpartnerschaften ein; mit Janco gestaltet er gemeinsame Gruppenausstellungen; mit D. Marcu, R. Bolomey, I. Davidescu und T. Rădulescu verfasst er 1934 den Bukarester Stadtentwicklungsplan (PDSMB). Der Plan versucht, Einsichten, welche die CIAM 1933 in der Charta von Athen festgehalten hat, mit der historischen Stadttextur der rumänischen Hauptstadt in Einklang zu bringen. Der PDSMB hat der Bukarester Stadtentwicklung bis in die 1970er Jahre hinein wichtige Impulse verliehen.

intrigued with defining premises for such a cultural identity as well, but rejected the abuse of the Heimatstil.

As seen through his eyes, both the neo-Romanian Heimatstil and the International Style were hindrances towards a vital development of contemporary architecture. Because, both would make the objectionable claim to universality and to canonize a choice of architectural forms. While GMC considered architecture to be in the making, Tradition and Modernism could not be already fixed styles, but movements. Eventually, Tradition and Modernism, as GMC saw them, were not at all opposed to each other, but were, being different in nature, rather complementary to each other.

For him, the Classical attitude was a critical attitude towards both Tradition and Modernism. He regarded Tradition as a critical source of inspiration, i. e. a critical consciousness that might help to select historical experiences on the strength of a system of virtues. These virtues relied on intrinsic architectural qualities, on taste and a humanistic approach that kept man in the centre altogether denying his demand for omnipotence.

On the other hand, GMC understood the modernist notion of Functionalism as a working method. Modernism was concerned with the social question relying on technical progress and urban planning. More than this, modernism promised to exert a liberating effect on countries aspiring for progress through stimulating their creative powers.

The Classical attitude has three further aspects:

- 1) it is an analytical approach, based on an historical and philosophical interpretation; this is true e.g. for studying classics and for aesthetic principles of composition as proportion, rhythm and harmony;*
- 2) the architectural design is grounded on the above mentioned analytical approach, on the personality of the architect, and on the context of the respective task: i. a. landscape, culture, urban fabric, materials.*
- 3) eventually, the Classical attitude might also be interpreted as a matter of cultural and educational policy: as a strategy for a architectural and cultural rejuvenation.*

The Classical attitude and Romanian Modernism

It is by virtue of his buildings, writings and classical attitude, that GMC earned his reputation as unchallenged integrative leader of the young Romanian architectural scene of the 1930s. With the classical attitude becoming the ethos of the most important figures of the moderate Romanian modernism, their goal of rejuvenating the architecture of the country showed in their friendships and professional collaborations as well. GMC, for instance, collaborated with Creangă, Doicescu und Marcu for architectural projects or Simetria, and with Janco for exhibitions. Together with D. Marcu, R. Bolomey, I. Davidescu und T. Rădulescu, he accomplished the urban development plan for Bucharest of 1934 (PDSMB). This plan aimed at integrating some new urbanistic insights displayed by CIAM in the Athens Charter (1933) with the characteristic features of the existing urban fabric of the Romanian capital. Subsequently, the PDSMB gave a lasting impulse to the urban development of Bucharest up to the 1970s.

Konnotationen zur klassischen Haltung

Mit der klassischen Haltung bietet GMC einen Beitrag zur Klassik-Debatte (vgl. u. a. Heinrich Wölfflin, Paul Klopfer) und zur Diskussion des «Rappel à l'ordre» (von Jean Cocteau 1926 angestoßen).

Als Erneuerungsstrategie weist die klassische Haltung auch einen architekturimmanenten Charakterzug auf. Er ist vergleichbar mit K. F. Schinkels Theorie der Verschmelzung zwischen Antike und Gotik, mit dem Phänomen des Kritischen Regionalismus oder mit Gerd de Bruyns Klassizismus-Begriff als einer Modernisierungsstrategie.

In architekturtheoretischer Hinsicht lässt sich eine bemerkenswerte Nähe zu Rudolf Wittkower ausmachen. Hervorzuheben sind GMCs erste Schrift, eine *Einführung in das Studium der Architektur* (1926), *Palladio. Un essai critique* (1928, in Französisch) sowie die Beiträge zum *Simetria-Wörterbuch* (1939-1947). Darin nimmt GMC lakonisch und eloquent Stellung zu Leitbegriffen der Architektur – etwa zu Tradition, Proportion, Rhythmus, Harmonie, Komposition. Ähnlich verfährt Wittkower in seinem berühmten Werk *Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus* (London 1949), indem er die Aufmerksamkeit auf drei wesentliche Bestandteile der Renaissance-Architektur lenkt: die Proportion, die Tradition und die Frage nach der Hierarchie der Werte.

Zu den Architekten, die Wittkower maßgeblich beeinflusst hat, gehören auch Colin Rowe und Fred Koetter. Und die „Theorie widerstreitender Kräfte“, die sie in *Collage City* (1978) vorstellen, lässt sich ihrerseits zu GMCs klassischer Haltung in Bezug setzen. Gleich wie GMC entfalten Rowe und Koetter eine Synthesestrategie, die Tradition und Moderne miteinander verbindet. Beide Strategien zielen jedoch nicht darauf ab, Gegensätze und Verschiedenheiten zu glätten, sondern eher sie miteinander zu verknüpfen als sie völlig miteinander zu verschmelzen.

Diese Strategien lesen sich auch als Plädoyer dafür, Gegensätze und Verschiedenheiten in einem gewissen elastischen Rahmen auszuhalten. Diesen versinnbildlicht in GMCs klassischer Haltung der antike Symmetriebegriff: „Symmetrie bedeutet geglättete Proportion oder Maßhaltigkeit“ (Motto der *Simetria*). Dass GMC selbst die Spannweite der «Symmetrie» als dynamisches, proportionales Gleichgewicht kulturgeschichtlich und -politisch ausdehnt, findet eine Entsprechung bei Rowe und Koetter. Rowe und Koetter plädieren dafür, jene «Theorie widerstreitender Kräfte» als Ausdruck der Demokratie in Architektur und Städtebau zu betrachten. Seinerseits ließe sich GMCs Ansatz der klassischen Haltung als Versuch deuten, die Vision eines plurikulturellen Rumäniens architekturkulturell zu gestalten.

Ein bemerkenswertes Echo findet GMCs transformatorische Rückbesinnung auf die vitruvianische Symmetrie auch im Begriff der «Dialogik» (Edgar Morin 1988). Morin beschreibt die Dialogik als ein prägendes Kennzeichen der europäischen Kultur: im Sinne einer fortwährenden, sich trotz aller Brüche und Diskontinuitäten erneuernden Kultivierung des Dialogs. Darin ist auch der antike Symmetriebegriff, den GMC für sich wiederbelebt, aufgehoben, d. h. die Vorstellung der Harmonie als dynamisches Gleichgewicht: „Europa symmetrisiert“ (GMC 1947).

Connotations to the Classical attitude

With the Classical attitude GMC contributed to the debates on Classicism (cf. i. a. Heinrich Wölfflin, Paul Klopfer) and on the «Rappel à l'ordre» (initiated by Jean Cocteau back in 1926).

Moreover, as a strategy of rejuvenation, the Classical attitude has an intrinsic architectural quality, comparable with K. F. Schinkel's theory of fusing of Greek Antiquity and Gothic, with Critical Regionalism or with Gerd de Bruyn's notion of Classicism as a strategy of modernisation.

With respect to architectural theory, there is an astonishing closeness to Rudolf Wittkower. In this regard, some of GMC's writings are outstanding: his first book, an Introduction to the Study of Architecture (1926), the essay on Palladio (1928, in French), and the articles for the Simetria dictionary. There he gave concise and eloquent comments to major terms of architecture – among them, tradition, proportion, rhythm, harmony, composition. In a similar vein, Wittkower, in his legendary work, Architectural Principles in the Age of Humanism (1949), drew attention to basic elements of Renaissance architecture: the proportion, the tradition, and the hierarchy of values.

The numerous architects Wittkower exerted a great deal of influence upon, include Colin Rowe and Fred Koetter. Through the «theory of contending powers» presented in Collage City (1978), Rowe and Koetter, similar to GMC's Classical attitude, unfolded a strategy of a synthesis of Tradition and Modernism. Actually, both strategies do not aim at completely reconciling and melting oppositions and differences, but rather at linking them to each other.

At the same time, these strategies suggest to stand differences within a certain elastic framework. As to the classical attitude, this elastic framework is symbolized by the antique notion of symmetry: „Symmetry, in its original sense, means happy proportion or commensurability“ (Simetria motto). GMC's extension of the meaning of symmetry in a cultural and political sense has a counterpart in Collage City. Thus Rowe and Koetter argue that the «theory of contending powers» might be regarded as an expression of democracy within the realm of architecture and urban planning. GMC's approach, in turn, might be considered as an architectural cultural attempt at designing the vision of a pluricultural Romania.

Eventually, GMC's recollection of the antique notion of symmetry astonishingly echoes the notion of «dialogic» coined by French philosopher Edgar Morin (1988). Morin describes the dialogic as a character trait of European culture: i. e., as an ongoing culture of dialogue, that, in spite of all historical shifts and discontinuities, succeeds in rejuvenating itself. This idea also embraces the antique notion of symmetry revived by GMC, thus the notion of harmony as a dynamic balance: „Europe symmetrizes“ (GMC 1947).

7. Verzeichnisse

7.1 Abkürzungsverzeichnis

Archive		Sonstiges	
AGV	Archiv Gheorghe Vecerdea, Konstantza	a.	auch
AGMC/IP	Archiv GMC bei Irina Patruilus, Bukarest	Abb.	Abbildung
AJCB	Archiv Jockey Club, Bukarest	amerik.	U.S. amerikanisch/-e/-en/-er/-es
AJMC	Archiv Jean Michel Cantacuzène, Paris	AA	<i>L'Architecture d'aujourd'hui</i>
ALM	Archiv Luminița Machedon, Bukarest	Ank.	Ankündigung [z. B. eines Vortrags in einer Zeitschrift]
AMB/JG	Archiv Marthe Bibesco/Judy Ghyka, London	Anm.	Anmerkung
AMLSC	Archiv Marie-Lyse Cantacuzino-Ruhemann und Șerban Cantacuzino, London	AR	<i>Architectural Review</i> , London
ANB	Arhivele Naționale ale României București [Die Nationalarchive Rumäniens, Bukarest]	ARS	<i>Anglo-Roumanian Society</i>
ANB/MMSOS	ANB/Ministerul Muncii, Sănătății și Ocrotirilor Sociale [Ministerium für Arbeit, Gesundheit und Wohlfahrt]	Art.	Artikel
ANDJC	Arhivele Naționale ale României Direcția Județeană Constanța [Die Nationalarchive Rumäniens, Zweigstelle des Kreises Konstantza]	Aufl.	Auflage
ANDJD	Arhivele Naționale ale României Direcția Județeană Dolj (Craiova) [Die Nationalarchive Rumäniens, Zweigstelle des Kreises Kraiova]	AV	Aussage im Verhör
ANFP	Archives Nationales de France, Paris	BA	Bauabschnitt
APM	Archiv Paul Marinescu, Bukarest	BG	Baugenehmigung
ARM	Archiv Ruxandra Munteanu, Bukarest	bis	Rum. Bezeichnung für Halbband oder Nebenadresse (z. B. Str. Vânători Nr. 1 und 1bis, vgl. WV, W 46)
ASDS	Archiv Șerban Dimitrie Sturdza, Bukarest	brit.	britisch/-e/-en/-er/-es
ATT	Archiv Tilea-Troiano, London	ca.	circa (engl. Version: «c.»)
BAR	Biblioteca Academiei Române, Bukarest [Bibliothek der rumänischen Akademie]	cf.	confer [lat.; engl. Version für «vgl.»]
BNR	Biblioteca Națională a României, Bukarest [Nationalbibliothek Rumäniens]	cm	Zentimeter
CNSAS	Consiliul Național pentru Studierea Arhivelor Securității [Nationalrat für das Studium der Securitate-Archive]	d. h.	das heißt
DCCPCNG	Direcția pentru Cultură, Culte și Patrimoniul Cultural Național a județului Giurgiu [Amt für Kultur, Religionen und Denkmalschutz des Kreises Giurgiu]	dt.	deutsch/-e/-en/-er/-es
IICCR	Institutul de Investigare a Crimelor Comunismului în România [Das Institut für die Aufarbeitung der kommunistischen Verbrechen in Rumänien], Bukarest	Dok.	Dokument
INMI/FDMI	Institutul Național al Monumentelor Istorice, Fond Direcția Monumentelor Istorice [Rumänisches Denkmalschutzamt, Archivbestand DMI], Bukarest	Dos.	Dossier/Ordner
ISPHE	Institutul de Studii și Proiectări Hidroenergetice, București [Institut für Studien und Planungen im Wasserbau- und Energiebereich], Bukarest	DT	Dan Teodorovici
ITB	Intreprinderea Tractorul Brașov [Traktorenwerk Kronstadt]	EA	Erste Ausgabe
MJTMT/BAS	Ministerul Justiției, Tribunalul Militar Teritorial, Birou Arhivă Specială [Justizministerium, Militärgericht Bukarest, Amt des Spezialarchivs]	Ebd.	ebenda
NAL	National Archives London	EG	Erdgeschoss
PMB	Primăria Municipiului București [Rathaus Bukarest]	engl.	englisch/-e/-en/-er/-es
RIBA/IA	Royal Institute of British Architects Institutional Archives, London	Faks.	Faksimile
SRR	Societatea Română de Radio [Rumänische Rundfunkgesellschaft], Textarchiv, Bukarest	franz.	französisch/-e/-en/-er/-es
UAR/AOD	Uniunea Arhitecților din România, [Bund Rumänischer Architekten], Archiv Octav Doicescu, Bukarest	FRN	Frontul Renașterii Naționale [Front der Nationalen Wiedergeburt]
		gez.	gezeichnet
		Hrsg.	Herausgeber
		i. a.	interalia [lat. <i>among other (things)</i>]; engl. Version von «u. a.»]
		i. e.	it est [lat.; engl. Version von «d. h.»]
		i. A.	im Auftrag
		Jg.	Jahrgang
		Kap.	Kapitel
		km	Kilometer
		Lit.	Literatur
		LMI	Lista Monumentelor Istorice [rum. Denkmalschutzliste]
		m	Meter
		mg.	maschinengeschrieben
		Mio.	Million/-en
		Mrd.	Milliarde/-en
		NA	Neuaufgabe
		o. D.	ohne Datum
		OG	Obergeschoss
		o. g.	oben genannt
		o. J. [1961]	ohne Jahr [vermutlich um 1961]
		o. M.	ohne Maßstab
		o. n. A.	ohne nähere Angaben
		o. O.	ohne Ort
		o. S.	ohne Seitenangabe
		o. U.	ohne Unterschrift
		op. cit.	«opere citato»
		PCR	Partidul Comunist Român [Kommunistische Partei Rumäniens]
		PLN	Partidul Național Liberal [Nationalliberale Partei]
		PNTȚ	Partidul Național Țărănesc [Nationale Bauernpartei]
		RFR	<i>Revista Fundațiilor Regale</i> [Zeitschrift der königlichen Stiftungen]

RIBA	Royal Institute of British Architects, London	u. v. a.	und viele andere
RIR	<i>Revista Istorică Română</i> [Rum. Zeitschrift für Geschichte]	v. a.	vor allem
rum.	rumänisch/-e/-en/-er/-es	VA	vorliegende Arbeit
s. a.	siehe auch	vgl.	vergleiche
s. o./u.	siehe oben/unten	VR	<i>Viața Românească</i> [Das rumänische Leben]
SOE	Special Operations Executive (Britischer Geheimdienst)	W	Werk
sog.	sogenannt/-e/-en/-er/-es	WE	Wohneinheit
t	Tonne/-n	Wv.	Wiederveröffentlicht
TN	Telefonnotiz	WV	Werkverzeichnis
u.	und	z. B.	zum Beispiel
u. a.	unter anderem	zit. n.	zitiert nach

7.2 Namenskonkordanz

Bevölkerungsgruppen

Banater Schwaben	Șvabi (bănățeni)
Bulgaren	Bulgari
Deutsche	Germani (Nemți)
Franzosen	Francezi
Juden	Evrei
Österreicher	Austrieci
Oltenier	Olteni
Moldauer	Moldoveni
Roma	Roma
Rumänen	Români
Russen	Ruși
Ruthenen	Ruteni
Schweizer	Elvețieni
Siebenbürger Sachsen	Sași
Szekler	Secui
Tataren	Tătari
Türken	Turci
Ukrainer	Ucrainieni
Ungarn	Unguri

Personennamen

Nachnamen

Brancovan	Brâncoveanu
Brancusi	Brâncuși
Bratiano	Brătianu
Cantacuzène	Cantacuzino
Enesco	Enescu
Kretzulesco	Crețulescu
Janco	Iancu
Ionesco	Ionescu
Mavrocordato	Mavrocordat
Paleolog	Paleologu
Soutzo	Suțu/Șuțu

Vornamen

Basil(e)	Vasile
Demeter	Dimitrie/Dumitru
Gregor	Grigore
Karl	Carol
Johann	Ion
Michael	Mihai
Nikolaus	Nicolae

Ortsnamen

Alt (Fluss)	Olt
Altreich (Rumänien)	Regat
Baltschik	Balcic
Bessarabien	Basarabia
Brenndorf	Bod
Bukarest	București
Bukowina	Bucovina
Czernowitz	Cernauți
Dnepr	Nipru
Dnestr	Nistru
Dobrudscha	Dobrogea
Donau	Dunărea
Eisenmarkt	Hunedoara
Freck	Avrig
Große Walachei	
(Muntenien)	Muntenia
Großwardein	Oradea
Hermannstadt	Sibiu
Jassy	Iași
Karlsburg	Alba Iulia
Karpaten	Carpații
Kischinew	Chișinău
Klausenburg	Cluj
Kleine Walachei	
(Oltenien)	Oltenia
Konstantza	Constanța
Kreischgebiet	Crișana
Kronstadt	Brașov
Marmarosch	Maramureș
Marosch (Fluss)	Mureș
Moldau	Moldova (ehemaliges Donaufürstentum, historische Region)
Moldawien	Moldova (Nachfolgerepublik der UdSSR)
Neumarkt	Târgu-Mureș
Schässburg	Sighișoara
Schil	Jiu
Sireth	Siret
Siebenbürgen	Ardeal
Straßburg am Marosch	Aiud
Süd-Dobrudscha	Cadrilater
Sutschawa	Suceava
Sutschewitza	Sucevița
Szeklerland	Țara Secuiască
Temeswar	Timișoara
Theiß	Tisa
Transnistrien	Transnistria
Walachei	Valahia/Țara Românească

7.3 Liste der Ausstellungen GMCs

1919

Januar, Casa Școalelor [Haus der Schulen], Bukarest.
Mit Horia Teodoru. Aquarellen und Zeichnungen von Bauten und Landschaftsstrichen der Moldau.

Lit.

Arhitectura 1919, Nr. 3/4, S. 104.

Patruluius 1975 a, S. 59; Angheliescu 1977, S. 505.

1931

Vernissage am 15. Januar 1931.

Einzelausstellung (62 Gemälde und 41 Zeichnungen) im
Ileana-Saal der Verlagsbuchhandlung *Cartea Românească*.

Lit.

Arghezi, Tudor: *Un artist* [Ein Künstler]. In: *Mișcarea* [Die Bewegung],
34. Jg, Nr. 46, București, 20. Januar 1931.

Constantinescu, Mac: *Pictura lui G. M. Cantacuzino* [Die Malerei GMCs].

In: *Cuvântul* [Das Wort], București, 28. Januar 1931, S. 1.

Huzum, Virgil: *Pictorul G. M. Cantacuzino* [Der Maler GMC]. In: *Duminică
Universului* [Sonntagsbeilage der Zeitung *Universul*], București,
15. Februar 1931, S. 109.

Masoff, Ioan: *Cochetaria unui artist* [Das Kokettieren eines Künstlers].

In: *Rampa*, București, 18. Januar 1931.

Patruluius 1975 b, S. 60; 1982, S. 92; Angheliescu 1977, S. 507.

1932

Vernissage am 4. April 1932, Einzelausstellung mit Zeichnungen.

April-Mai, Gruppenausstellung mit Rodica Maniu und Perahim.

Lit.

GMC *Journal*. In: *Destin* 1962 op. cit., S. 100, Eintrag vom 5. April 1932.

Ionesco, Eugène: *Cronica plastică* [Forum der Bildenden Künste]: *Rodica
Maniu, Perahim, G. M. Cantacuzino*. In: *România literară* [Literarisches
Rumänien], București, Nr. 11, 30. April 1932, S. 5.

1933

Vernissage ca. 15. November im Museum *Toma Stelian*, Bukarest.

Ausstellungskatalog. Vorwort von Camil Petrescu.

Lit.

GMC-Brief an Marietta Stern, 26. Juli 1938, AMLSC.

Jianu, Ionel: *Expoziția d-lui G. M. Cantacuzino* [Die Ausstellung Herr
GMCs]. In: *Rampa* [Die Rampe], București, 15. November 1933.

Opreșcu, George: *Expoziția G. M. Cantacuzino* [Die Ausstellung GMC].

In: *Universul*, București, 22. November 1933.

Patruluius 1975 b, S. 60; Angheliescu 1977, S. 507.

1939-1940

November 1939-Januar 1940 (Vernissage am 5. November 1939)

Gruppenausstellung mit Nina Arbore, Militza Pătrașcu, Mac Constantinescu, Marcel Jancu im Ileana-Saal der Verlagsbuchhandlung *Cartea Românească*.

Lit.

GMC Brief an Sanda C., 5. November 1939; Pelin 2005, S. 9-10.

o. J. [Ende 1930er Jahre]

Căminul Artei [Haus der Kunst], Kretzulesco-Bau, WV, W 70, Bukarest.

Lit.

Patruluius 1975 b, S. 60; Angheliescu 1977, S. 507.

1942

Februar, Einzelausstellung (40 Gemälde) in der Italienischen
Buchhandlung, Calea Victoriei, Bukarest.

Lit.

GMC-Brief an Sanda Cantacuzino, 2. Januar 1942, 19. März 1942.

1947

Herbst, Einzelausstellung im Armand-Saal, Calea Victoriei, Bukarest.

Lit.

(CNSAS, MAI, Dos. Nr. 7279/GMC, Nr. 5264, AV mit Unterschrift
GMCs, 3. März 1948).

1956

3. Oktober bis 5. Oktober 1956

Einzelausstellung (150 Aquarelle und Gemälde) im Ausstellungspavillon
des Herăstrău-Parks, Bukarest.

Einführung von Tudor Arghezi.

Lit.

Arghezi, Tudor: *Expoziția Gheorghe Cantacuzino din sala Parcului Herăstrău,
București, 3 octombrie 1956* [Die Ausstellung GMC im Saal des
Herăstrău-Parks in Bukarest, 3. Oktober 1956]. In: *Scriseri* [Schriften],
Bd. 29: *Proză. Pensula și dalta* [Prosastücke. Pinsel und Meißel],
1906-1966. București: Editura Minerva, 1976, S. 386-387.

Patruluius 1975 b, S. 60; Angheliescu 1977, S. 510.

7.4 Quellen- und Literaturverzeichnis zu GMC

7.4.1 Unveröffentlichte Manuskripte

7.4.1.1. Bücher

Vitruv. Despre arhitectură. Prezentat, tradus, adnotat și ilustrat de G. M. Cantacuzino [Vitruv. Über Architektur. Präsentiert, übersetzt, mit Anmerkungen und Illustrationen versehen von GMC]. Beiträge zu Illustrationen von Paul Marinescu. Bukarest 1947 (BAR, A-2658 a-e). Diese Schrift ist noch nicht als Gesamtpublikation erschienen.

Directive pentru restaurarea și întreținerea monumentelor istorice [Richtlinien für die Restaurierung und Pflege von Baudenkmälern], București o. J. [1956]. Bis jetzt unauffindbar (s. Patrușiu 1975 a, S. 62; 1982, S. 93).

7.4.1.2 Unveröffentlichte Radiovorträge 1930-1944

Provenienz: Textarchiv der Rumänischen Rundfunkgesellschaft SRR, Str. General Berthelot Nr. 62, 70747 Bukarest.

1930

Mobila românească în artă [Möbelbau als Kunsthandwerk in Rumänien], 26. Juni. Ank. *Radio și Radiofonia*, 4. Jg., Nr. 144, S. 14.

Introducere în istoria artei românești: Metode generale [Einführung in die Kunstgeschichte Rumäniens: Grundmethoden]. Emisiunea «Universitatea Radio de vară» [Sendereihe «Rundfunk Sommeruniversität»], 1. Oktober. Ank. in *Radio și Radiofonia* [Welt des Rundfunks], 4. Jg., Nr. 158, S. 15.

Istoria artei românești: Izvoarele [Rumänische Kunstgeschichte: Die Ursprünge]. Emisiunea «Universitatea Radio», 15. Oktober. Ank. in *Radio și Radiofonia*, 4. Jg., Nr. 160, S. 14.

1932

Catapsmele [Die Ikonostasen]. Emisiunea «Universitatea Radio», 3. März. Ank. in *Radiofonia*, 5. Jg., Nr. 180, S. 20.

1933

Monumente bizantine în România [Byzantinische Denkmäler in Rumänien], 4. April. Manuskript in Franz.

Ank. in *Radiofonia*, 6. Jg., Nr. 237, 17 S. mg.

Formația orașelor românești [Die Stadtentwicklung in Rumänien], 26. Juli. Ank. in *Radiofonia*, 6. Jg., Nr. 253, S. 14.

Egiptul: Oale de lut, morminte de piatră [Ägypten: Tongefäße, Steingräber], 28. September. In: SRR, Dos. Nr. 14/1933, 8 S. mg. Ank. in *Radiofonia*, 6. Jg., Nr. 262, S. 23.

Memphis – arta [Memphis – die Kunst]. Emisiunea «Universitatea Radio», 12. Oktober. In: SRR, Dos. Nr. 15/1933, 11 S. mg. Ank. in *Radiofonia*, 6. Jg., Nr. 264, S. 18.

Teba [Theben], Emisiunea «Universitatea Radio», 16. November. In: SRR, Dos. Nr. 16/1933, 9 S. mg.

Ank. in *Radiofonia*, 6. g., Nr. 269, S. 18 unter dem Titel *Karnak și povestea unei regine* [Karnak und die Geschichte einer Königin].

Cutul soarelui [Der Sonnenkult], Emisiunea «Universitatea Radio», 30. November. In: SRR, Dos. Nr. 16/1933, 7 S. mg. Ank. in *Radiofonia*, 6. Jg., Nr. 271, S. 18.

Epoca săită și transformarea noțiunii de personalitate [Das Zeitalter der «Saiten» und der Begriffswandel von Persönlichkeit]. Emisiunea «Universitatea Radio», 7. Dezember. In: SRR, Dos. Nr. 17/1933, 8 S. mg. Ank. in *Radiofonia*, 6. Jg., Nr. 272, S. 17.

Arta și religia [Die Kunst und die Religion]. Emisiunea «Universitatea Radio», 21. Dezember. Ank. in *Radiofonia*, 6. Jg., Nr. 274, S. 19.

1934

Egeea [Die Ägäis], Manuskript des Radioessays aus der Sendereihe «Antike II». Emisiunea «Universitatea Radio», 1. Februar. In: SRR, Dos. Nr. 5/1934, 7 S. mg. Ank. in *Radiofonia*, 7. Jg., Nr. 280, S. 22.

Conacurile Cretei [Die Paläste auf Kreta]. Emisiunea «Universitatea Radio», 31. Mai. Ank. in *Radiofonia*, 7. Jg., Nr. 297, S. 18.

Șantierul de la Bod al Postului Național de Radio [Die Baustelle der Sendestation der rumänischen Rundfunkgesellschaft in Brenndorf].

Emisiunea «Universitatea Radio», 16. Oktober. In: SRR, Dos. Nr. 13/1934, 6 S. mg. Ank. in *Radiofonia*, 7. Jg., Nr. 317, S. 17.

De la sat la capitală [Vom Dorf zur Hauptstadt], Emisiunea «Universitatea Radio», 21. November. In: SRR, Dos. Nr. 14/1934, 7 S. mg. Ank. in *Radiofonia*, 7. Jg., Nr. 322, S. 29.

1935

Planul de sistematizare (însemnări) [Der Stadtentwicklungsplan (Anmerkungen)], Emisiunea «Universitatea Radio», 20. Mai. In: SRR, Dos. Nr. 10/1935, 8 S. mg. Ank. in *Radio*, 8. Jg., Nr. 348, S. 3.

Abdel Nur. Emisiunea «Universitatea Radio», 20. Juni. Ank. in *Radiofonia*, 8. Jg., Nr. 352.

1937

O casă la țară [Ein Haus auf dem Lande]. Emisiunea «Universitatea Radio», 8. Juli. In: SRR, Dos. Nr. 10/1937, 7 S. mg. Ank. in *Radio Adevărul* [Rundfunk «Wahrheit»], 10. Jg., Nr. 445, S. 20.

O biserică la țară [Eine Kirche auf dem Lande], Emisiunea «Universitatea Radio», 12. August. In: SRR, Dos. Nr. 10/1937, 7 S. mg. Ank. in *Radio Adevărul*, 10. Jg., Nr. 464, S. 19.

Cum ar putea fi o școală la țară [Gedanken zu einer Dorfschule]. Emisiunea «Universitatea Radio», 13. November. Ank. in *Radio Adevărul*, 10. Jg., Nr. 477, S. 26.

România în cadrul expoziției internaționale de la Paris [Rumänien auf der Weltausstellung in Paris], 9. August. In: SRR (o. n. A.).

1938

Construirea unei ferme [Der Bau einer Farm], Emisiunea «Universitatea Radio», 12. Mai. In: SRR, Dos. Nr. 9/1938, 6 S. mg. Ank. in *Radio Adevărul*, 11. Jg., Nr. 494, S. 20.

Conferință cu titlu neprecizat [Vortrag mit nicht näher präzisierem Titel], 7. Juli. Ank. in *Radio Adevărul*, 11. Jg., Nr. 512, S. 18.

Arhitectura religioasă și peisajul românesc [Die sakrale Architektur und die rumänische Landschaft], Manuskript des Radioessays, 13. Oktober. In: SRR, Dos. Nr. 11/1938, 7 S. mg. Ank. in *Radio Adevărul*, 11. Jg., Nr. 525, S. 20.

Pavilionul național al României la Expoziția din New York [Der rumänische Pavillon auf der New Yorker Weltausstellung], 13. Dezember. In: SRR, Dos. Nr. 12/1938, 5 S. mg.

Ank. in *Radio Adevărul*, 11. Jg., Nr. 534, S. 15.

1939

Bucarest, Emisiunea «Universitatea Radio» pentru Franța [Sendereihe «Rundfunk Universität» für Frankreich], 24. August. Manuskript in Franz. In: SRR, Dos. Nr. 8/1939, 4 S. mg.

Ank. in *Radio Adevărul*, 12. Jg., Nr. 570, S. 19.

Afirmarea românească peste ocean [Der Auftritt Rumäniens jenseits des Atlantiks], Emisiunea «Universitatea Radio», 31. August. In: SRR, Dos. Nr. 8/1939, 6 S. mg. Ank. in *Radio Adevărul*, 12. Jg., Nr. 571, S. 19.

1940

Athena [Athen]. Emisiunea «Universitatea Radio», 22. Juni.

In: SRR, Dos. Nr. 4/1940, 4 S. mg.

Ank. in *Radio Adevărul*, 13. Jg., Nr. 613, S. 22.

1944

Stilul bizantin [Der byzantinische Stil]. Emisiunea «Universitatea Radio», ciclu *Mari stiluri de epocă* [Sendereihe «Die großen Kunstepochen»], 7. März. Ank. in *Revista Radio România*, 4. Jg., Nr. 160, S. 13.

7.4.1.3 Öffentliche Vorträge

Iași [Jassy], Vortrag in Bukarest am 2. Oktober (AMLSC).

7.4.1.4 Privatkorrespondenz, unveröffentlicht (AMLS).

- Briefe an Sanda Cantacuzino, 1938-1958.
Briefe an Marietta Guetta-Stern, 1937-1938.
Brief an Marie-Lyse Cantacuzino-Ruhemann, 25. Dezember 1958.
Brief an Jean David (?), 2. Mai 1960.
Postkarte an Margareta Roman, 31. Dezember 1948.

7.4.2. Veröffentlichungen GMCs

7.4.2.1 Bücher und verwendete Siglen

1926-1947

- Introducere la studiul arhitecturii* [Einführung in das Studium der Architektur]. București: Atelierele grafice SOCEC & Co. Societate Anonimă, 1926.
- G. M. Cantacuzène: *Palladio. Essai Critique. Avec douze dessins de l'auteur.* Bucarest: Cartea Românească, 1928.
- G.-M. Cantacuzène/Aug. Schmiedigen, architectes: *Palais de la Banque Chrissoreloni, Bucarest. Un texte et 64 planches. Préface de Georges Gromort.* Paris: Vincent Fréal et C^e, 1929.
- Documents d'architecture, Petits édifices, 7^e série: Roumanie. Recueillies par G.-M. Cantacuzène. 56 planches. Accompagnées de huit dessins au crayon de Charles Cuvillier.* Paris: Vincent Fréal et C^e, 1931.
- Arcade, fride și lespezi* [Arkaden, Nischen und Steinplatten]. București: Editura Cartea Românească, 1932.
- Izvoare și popasuri* [Quellen und Augenblicke der Rast]. București: Fundația pentru Literatură și Artă Regele Carol II. [Königliche Stiftung für Literatur und Kunst Carol II.], 1934.
- PMB (Primăria Municipiului București) [Bukarester Rathaus] (Hrsg.)/ Bolomey, Roger/GMC/Davidescu, Ion/Marcu, Duiliu/Rădulescu, Teodor: *PDSMB/Planul director de sistematizare al Municipiului București decretat la 9. mai 1935. Memoriu justificativ și planuri.* [Der Bukarester Stadtentwicklungsplan, verabschiedet am 9. Mai 1935. Erläuterungstext und Pläne]. București: Ed. Bucovina, 1935.
- Pătrar de veghe* [Mondwache]. București: Editura Cartea Românească, 1938.
- Despre o estetică a reconstrucției* [Anmerkungen zu einer Ästhetik des Wiederaufbaus]. București: Editura Cartea Românească, 1947.

1947-1989

- GMC/Ionescu, Grigore/Costa, Traian: *Vitruviu. Despre arhitectură* [Vitruv. Zehn Bücher über Architektur]. București 1964.
- Scrieri. Cu o introducere de Virgil Ierunca* [Schriften. Mit einer Einführung von Virgil Ierunca]. Paris: Fundația Regală Universitară Carol I. [Königliche Hochschulstiftung Carol I.], 1966.
- Simetrii. Cu o prefață de Virgil Ierunca* [Symmetrien. Mit einem Vorwort von Virgil Ierunca]. Paris: Ethos/Ioan Cușă, o. J. [1971].
- Izvoare și popasuri* [Quellen und Augenblicke der Rast]. Hrsg. von Adrian Anghelescu. București: Editura Eminescu, 1977. NA/es handelt sich um die umfangreichste Anthologie von Schriften GMCs.
- Pătrar de veghe* [Mondwache]. Hrsg. Adrian Anghelescu. Cluj: Editura Dacia, 1977. NA.

ab 1990

- Introducere la opera lui Vitruviu. Scrieri către Simon* [Einführung in die Schriften Vitruvs. Briefe an Simon]. Vorwort: Zamfira Mihail; Nachwort: Paul Mihail. Zamfira Mihail (Hrsg.). București: Editura Meridiane, 1993. Der Band vereint auch Texte von bis dahin unveröffentlichten Vorträgen, die GMC in den 1950er Jahren gehalten hat.
- Scrieri către Simon* [Briefe an Simon]. Hrsg. Ileana Corbea. Vorwort: Nicolae Florescu. Cluj: Editura Dacia, 1993.
- Izvoare și popasuri* [Quellen und Augenblicke der Rast]. Hrsg. Șerban Cantacuzino. Iași: Editura Timpul, 1999. NA.
- Despre o estetică a reconstrucției.* Hrsg. u. Vorwort: Augustin Ioan; Nachwort: Mariana Celac. București: Editura Paideia, 2001. NA.
- Introducere la studiul arhitecturii* [Einführung in das Studium der Architektur]. Hrsg. Mariana Celac. Vorwort: Șerban Cantacuzino. București: Editura Paideia, 2003. NA/die Schrift beinhaltet auch die Wörterbuch-Artikel der *Simetria* (1939-1947).

Verwendete Siglen für GMC-Bücher

- AFL [ANS] 1932: *Arcade, fride și lespezi* [Arkaden, Nischen und Steinplatten]. Bukarest 1932.
- DER [AAW] 2001 [1947]: *Despre o estetică a reconstrucției.* [Anmerkungen zu einer Ästhetik des Wiederaufbaus]. Hrsg. von Augustin Ioan. Bukarest 2001.
- GMC 1966: *Scrieri.* [Schriften]. Hrsg. von Virgil Ierunca. Paris 1966.
- GMC 1971: *Simetrii.* [Symmetrien]. Hrsg. von Virgil Ierunca. Paris o. J. [1971].
- GMC 1993 [1956 etc.] a: *Scrieri către Simon* [Briefe an Simon]. Hrsg. von Zamfira Mihail. Bukarest 1993. Dieses Sigel bezieht sich auch auf die Texte der GMC-Vorträge, die Z. Mihail in diesem Band veröffentlicht hat. Die in den eckigen Klammern angegebene Zahl gibt das Jahr an, aus dem der betreffende Vortrag oder Brief an Simon Bayer stammt.
- GMC 1993 [1956 etc.] b: *Scrieri către Simon* [Briefe an Simon]. Hrsg. von Ileana Corbea. Klausenburg 1993.
- IOV [ESV] 1993 [1947]: *Introducere la opera lui Vitruviu* [Einführung in die Schriften Vitruvs]. Hrsg. von Zamfira Mihail. Bukarest 1993.
- IP [QAR] 1934: *Izvoare și popasuri* [Quellen und Augenblicke der Rast]. Bukarest 1934.
- IP [QAR] 1977: *Izvoare și popasuri* [Quellen und Augenblicke der Rast]. Hrsg. von Adrian Anghelescu. Bukarest 1977.
- IP [QAR] 1999: *Izvoare și popasuri* [Quellen und Augenblicke der Rast]. Hrsg. Șerban Cantacuzino. Jassy 1999.
- ISA [ESA] 2002 [1926]: *Introducere la studiul arhitecturii* [Einführung in das Studium der Architektur]. Hrsg. von Mariana Celac. Bukarest 2002.
- PMB 1935: *PDSMB* [Der Bukarester Stadtentwicklungsplan]. Bukarest 1935.
- PV [MW] 1938: *Pătrar de veghe* [Mondwache]. Bukarest 1938.
- PV [MW] 1977 [1938]: *Pătrar de veghe* [Mondwache]. Hrsg. von Adrian Anghelescu. Klausenburg 1977.

7.4.2.2 Artikel in Zeitungen und Zeitschriften

Die mit einem Asteriskus* gekennzeichneten AA-Beiträge werden vom Verfasser GMC zugeschrieben. Es handelt sich um drei nicht unterzeichnete Beiträge über Rumänien, die während GMCs Tätigkeit als AA-Korrespondent erschienen sind.

1927

L'architecture roumaine d'aujourd'hui.

In: *L'architecture*, Vol. XL, N° 10. Paris, S. 351-357.

1931

Fundenii Doamnei [Die Kirche Fundenii Doamnei bei Bukarest].

In: *Boabe de grâu. Revistă de cultură* [Weizenkörner. Kulturzeitschrift]. București, Januar 1931, S. 151-154.

Brătianu, Gh. I./Cantacuzino, G. M./Cartoian, N./Giurescu, C. C./Lambrino, S./Panaitescu, P. P./Rosetti, Al.: *Cuvânt înainte* [Vorwort]. In: *Revista Istorică Română* [Rumänische Zeitschrift für Geschichte]. București: Universitatea din București [Universität Bukarest], 1931. Bd. 1, Faks. I, S. 3-6.

Paul Henry, *Les églises de la Moldavie du Nord des origines à la fin du XVIe siècle. Architecture et peinture. Contribution à l'étude de la civilisation moldave.*

In: RIR op. cit., S. 416-421. Rezension.

Scrisoare către Marcel Janco [Brief an Marcel Janco].

In: Janco, Marcel (Hrsg.): *Contemporanul* [Der Zeitgenosse], 10. Jg., Nr. 96-98, București 1931, S. 9-10.

1933

Considérations générales sur la genèse de l'art moldave. In: RIR. București: Universitatea din București, 1933. Bd. 3, Faks. I, S. 1-10.

1934

Cronica plastică [Forum der Bildenden Künste]. In: RFR, 1. Jg., Nr. 7, 1. Juli, S. 188-191. Wv. unter dem Titel *Formă și formalism* [Form und Formalismus] in GMC 1966, S. 17-22.

Cronica plastică. In: RFR, 1. Jg., Nr. 8, 1. August, S. 428-430. Wv. unter dem Titel *Artele populare* [Das Kunsthandwerk] in GMC 1966, S. 23-26.

Cronica plastică. In: RFR, Jg. 1, Nr. 9, 1. September, S. 665-667. Wv. unter dem Titel *Saharea vechilor orașe* [Die Rettung der alten Städte] in GMC 1966, 27-32.

Cronica plastică. In: RFR, 1. Jg., Nr. 10, 1. Oktober, S. 195-198. Wv. unter dem Titel *Despre stilul modern* [Über den modernen Stil] in GMC 1966, S. 33-36.

George Balș. In: RFR, 1. Jg., Nr. 11, 1. November, S. 424-426. Wv. in GMC 1966, S. 37-42.

O capitală [Eine Hauptstadt]. In: RFR, 1. Jg., Nr. 12, 1. Dezember, S. 580-591. Wv. in GMC 1966, S. 43-60.

Cronica plastică. In: RFR, 1. Jg., Nr. 12, 1. Dezember, S. 671-673.

Wv. unter dem Titel *Prejudecăți* [Vorurteile] in *Scrieri*, S. 61-64.

Tendances dans l'architecture roumaine. In: AA, 5^e année, Nr. 5/1934, Paris, S. 57-62. Wv. in GMC 1966, S. 207-214.

**Bibliographie: Kurt Hielscher: La Roumanie. Leipzig: F. A. Brockhaus, o. J. [1931].* In: AA, Nr. 10/1934-1935, Paris, S. 82.

1935

Considerațiuni asupra arhitecturii funcționale [Betrachtungen über den Funktionalismus]. In: RFR, 2. Jg., Nr. 1, 1. Januar, S. 192-194. Wv. in GMC 1966, S. 65-68.

Modernismul și arhitectura românească [Die Moderne und die Architektur in Rumänien]. In: RFR, 2. Jg., Nr. 3, 1. März, S. 683-686. Wv. in GMC 1966, S. 69-76.

Cronica plastică. In: RFR, 2. Jg., Nr. 8, 1. August, S. 445-447. Wv. unter dem Titel *Iași* [Jassy] in GMC 1966, S. 77-82.

Cronica plastică. In: RFR, 2. Jg., Nr. 10, 1. Oktober, S. 207-210. Wv. unter dem Titel *Muzeul Național* [Vorurteile] in GMC 1966, S. 85-88.

Arcul de triumf [Der Bukarester Triumphbogen]. In: RFR, 2. Jg., Nr. 10, 1. Oktober, S. 209. Wv. in GMC 1966, S. 83-84.

Planul de sistematizare [Der Bukarester Stadtentwicklungsplan]. In: RFR, 2. Jg., Nr. 10, 1. Oktober, S. 210. Wv. in GMC 1966, S. 89-90.

1936

Impas și temă [Sackgasse und Thema]. In: RFR, 3. Jg., Nr. 5, 1. Mai, S. 426-427. Wv. in GMC 1966, S. 91-94.

Bagdadul [Bagdad]. In: RFR, 3. Jg., Nr. 10, 1. Oktober, S. 103-110.

Cronica plastică. In: RFR, 3. Jg., Nr. 11, 1. Nov., S. 441-444. Wv. unter dem Titel: *Câteva probleme: material și formă. Tradiție și formă* [Einige Themen: Material und Form. Tradition und Form] in GMC 1966, S. 95-100.

**Sanatorium à Prédéal, Roumanie. Architectes: Marcel et Jules Janco et P. Feldman.* In: AA, Nr. 10/1936, Paris, S. 64.

**Halles centrales de Ploesti, Roumanie. Architecte T. S. Socolesco.* In: AA, Nr. 11/1936, Paris, S. 44-45.

1937

Despre posibilitățile unei arhitecturi românești [Gedanken zur Entwicklung der rumänischen Architektur]. In: RFR, 4. Jg., Nr. 1, 1. Januar, S. 129-134. Wv. in *Scrieri*, S. 101-108.

Deșertul [Die Wüste]. Auszug aus PV [MW] 1938.

In: RFR, 4. Jg., 1. April, S. 71-88.

Apele Tigrului [Die Gewässer des Tigris]. Auszug aus PV [MW] 1938.

In: RFR, 4. Jg., 1. August, S. 297-307.

Șiraz [Shiraz]. Auszug aus PV [MW] 1938.

In: RFR, 4. Jg., 1. Oktober, S. 59-67.

1938

Note de drum [Reisenotizen]. In: *Artă și tehnică grafică* [Kunst und Drucktechnik], Nr. 3. București: *Buletinul Imprimeriilor Statului* [Rundschreiben der staatlichen Druckereien], März 1938, S. 19-25. Auszug aus PV [MW] 1938.

1939

Arhitectura românească de azi [Die zeitgenössische Architektur in Rumänien]. In: VR, 31. Jg., Nr. 4, April, București, S. 54-57.

Experiența americană [Die U.S.-amerikanische Erfahrung]. In: RFR, Jg. 6, Nr. 9, 1. September, S. 582-588.

1940

Arhitectura românească după Restaurație [Die rumänische Architektur nach der Restauration]. In: RFR, 7. Jg., Nr. 6, 1. Juni, S. 740-744. Wv. in GMC 1966, S. 119-126.

1941

Pavilionul oficial și casa românească la Expoziția Internațională din New York, 1939 [Der offizielle Pavillon und das rumänische Haus auf der Weltausstellung in New York, 1939].

In: *Arhitectura*, București, Nr. 1/1941, S. 166-169.

1944

Cronica plastică. In: VR, 36. Jg., Nr. 11, November, S. 89-90. Wv. unter dem Titel *Un fel de bilanț* [Eine Art Bilanz] in GMC 1966, S. 127-132.

Cronica plastică. Expozițiile de la Căminul Artelor: Magdalena Rădulescu și Siegfried. [Forum der Bildenden Künste. Die Ausstellungen im Haus der Künste: Magdalena Rădulescu și Siegfried]. In: VR, 36. Jg., Nr. 12/Dezember, S. 106-107. Wv. in GMC 1966, S. 133-135.

Cronica plastică. Expoziția Voinescu [Forum der Bildenden Künste. Die Ausstellung Voinescu]. In: VR op.cit., S. 107. Wv. in GMC 1966, S. 137. *Hendryk van Loon, Istoria artelor* [Hendryk van Loon, Die Geschichte der Künste]. In: VR op. cit., S. 108-110. Rezension.

1945

Cronica plastică: Salonul oficial (alb și negru). Sala Dalles [Forum der Bildenden Künste. Offizieller Salon (schwarz und weiß). Dalles-Saal]. In: VR, 37. Jg., Nr. 1-2, S. 140-141. Wv. in GMC 1966, S. 147-150.

Expoziția Pallady, Pătrașcu, Tonitza, Șirato (Căminul Artelor) [Die Ausstellung Pallady, Pătrașcu, Tonitza, Șirato (Haus der Künste)]. In: VR op. cit. Wv. in GMC 1966, S. 151-153.

Expoziția sculptorului Medrea (Facultatea de arhitectură) [Die Ausstellung des Bildhauers Medrea (Architektur fakultät)]. In: VR op. cit., S. 141-143. Wv. in GMC 1966, S. 155-156.

Pallady – text de Ionel Jianu, Ed. Căminul Artei: Maestrul ai picturii contemporane [Ionel Jianu: Pallady. Meister zeitgenössischer Malerei, Verlag Haus der Kunst]. In: VR op. cit., S. 177-178. Rezension.

Cronica plastică: M. Olarian, Scherer (Sala Universul). Țipoi, Risa Probst Kreid (Căminul Artei). Lydia Macovei, Edith Mayer, Ghiță (Sala Dalles).
In: VR, 37. Jg., Nr. 3-4, S. 163-165.

Realismul în artă și subiectul în pictură [Der Realismus in der Kunst und das Subjekt in der Malerei]. In: VR op. cit., S. 165-166.
Wv. in GMC 1966, S. 157-160.

Reclădirea Teatrului Național [Der Wiederaufbau des Nationaltheaters].
In: VR, 37. Jg., Nr. 5-6, Mai-Juni, S. 110-112.
Wv. in GMC 1966, S. 167-170.

Pictură – Câteva tablouri de Campigli la Librăria Italiană. Expoziția Ciucurencu, M. Nistor, Iser, la Căminul Artelor [Malerei – Einige Campigli-Bilder in der Italienischen Buchhandlung. Die Ausstellung Ciucurencu, M. Nistor, Iser im Haus der Künste]. In: VR op. cit., S. 112-113.
Wv. in GMC 1966, S. 171-173.

Cronica plastică: Expoziția de la Fundația Dalles: Marilena Pătrașcu-Riegler, Dna Diaconu [Die Ausstellung von Marilena Pătrașcu-Riegler und Frau Diaconu in der Dalles-Stiftung]. In: VR op. cit., S. 109.
Wv. in GMC 1966, S. 161-162

Cronica plastică: Căminul Artelor. Galeria Krețulescu. Sculptură: Militza Pătrașcu. Pictură: Bălașa Cantacuzino, Elvira Geblescu, Rodica Maniu [Das Haus der Künste. Die Kretzulesco-Galerie. Bildhauerei: Militza Pătrașcu. Malerei: Bălașa Cantacuzino, Elvira Geblescu, Rodica Maniu].
In: VR op. cit., S. 109-110. Wv. in GMC 1966, S. 162-165.

Cronica plastică: Expoziții. Pictură: Nutzi Acontz Hasefer; Salonul oficial: Pictură și sculptură [Ausstellungen. Malerei: Nutzi Acontz Hasefer. Offizieller Salon: Malerei und Bildhauerei]. In: VR, 37. Jg., Nr. 7-9, Juli-September, S. 138-140. Wv. in GMC 1966, S. 175-180.

Note de vacanță. Despre peisajul românesc [Feriennotizen. Anmerkungen zur rumänischen Landschaft]. In: VR, 37. Jg., Nr. 11-12, November-Dezember, S. 109-111.

Academia de Arte Frumoase [Die Akademie der Schönen Künste].
In: VR op. cit., S. 111-113.

1946

Cronica plastică [Forum der Bildenden Künste]: *Pictură: Cazul Damian, Salonul tinerimii, Salonul oficial de toamnă (alb și negru)* [Die Malerei: Der Fall Damian, im Salon der Jugend, offizieller Herbstsalon (schwarz und weiß)]. In: VR, Nr. 1, Januar. *Expoziția pictorilor români cari au lucrat în Franța* [Die Ausstellung der rumänischen Maler, die in Frankreich gearbeitet haben]. In: VR, 38. Jg., S. 28-130.

Cronica plastică: O expoziție ideologică: Maxy (sala Dalles) [Eine ideologische Ausstellung im Dalles-Saal: Maxy]. In: VR, 38. Jg., Nr. 2, Februar, S. 118-120.

Ateneul român: Ileana Rădulescu. O. Anghelută; Căminul Artelor: Sorin Ionescu.
In: VR, 38. Jg., Nr. 3, S. 134.

Construirea operei române [Der Bau der Rumänischen Oper].
In: VR, 38. Jg., Nr. 4-5, S. 128-131.

Cronica plastică: Pictură [Forum der Bildenden Künste: Malerei].
In: VR, 38. Jg., Nr. 6-7, S. 175-177.

Urbanism [Städtebau]. In: *Lumină și culoare, revistă de artă plastică* [Licht und Farbe, Zeitschrift für Bildende Kunst]. București: Editura Cultura Națională, 1. Jg., Nr. 2, Dezember 1946, S. 55.

1962-1964

Journal [Tagebuch]. Tagebuchfragment vom 17. November 1931 bis zum 6. Mai 1933. Mit einleitenden Anmerkungen von Virgil Ierunca.
In: *Destin* Nr. 12/1962 und Nr. 13-14/1964, Madrid.

1964

Giotto (fragment) [Giotto. Ein Fragment]. In: *Revista scriitorilor români* [Die Zeitschrift rumänischer Schriftsteller], Nr. 3, S. 49-53.
München: Rumänische Akademische Gesellschaft.

7.4.2.3 Artikel in Simetria: GMC et al., *Simetria, Caiete de artă și critică* [Symmetrie, Hefte zu Kunst und Kritik], Nr. I-VIII, Bukarest 1939-1947.

Simetria I, Herbst 1939

Declarație [Erklärung], S. 11-13, gez. Octav Doicescu/GMC

Arhitectura și peisajul [Architektur und Landschaft], S. 21-31.

Spre Washington [Unterwegs nach Washington], S. 43-49.

Proporția – Dicționar [Die Proportion. Aus der Reihe *Wörterbuch*], S. 60-64.
Despre o arhitectură românească [Über eine rumänische Architektur], S. 65-67.

Învățământul plastic (propuneri pentru o nouă metodă) [Der Kunstunterricht (Vorschläge für eine neue Methode)], S. 73-75.

Pe marginea unei cărți a lui Cocteau [Notizen am Rande eines Buches von Cocteau]. „Le secret professionnel“, Paris sans pareil, 1925. S. 77-79.

Comentarii la un capitol. Artă și valoare de Lucian Blaga [Anmerkungen zu Lucian Blaga: Kunst und Wert], S. 81-83.

Simetria II, Sommer 1940

Contra mașinismului [Gegen den Maschinismus], S. 15-16.

Arta și tehnica [Die Kunst und die Technik], S. 33-47.

Armonie – Dicționar [Harmonie – Aus der Reihe *Wörterbuch*], S. 51-52.

Atena – Dicționar [Athen – Aus der Reihe *Wörterbuch*], S. 52-56.

Clasicism – Dicționar [Klassizismus – Aus der Reihe *Wörterbuch*], S. 57-63.

Ritm – Dicționar [Rhythmus – Aus der Reihe *Wörterbuch*], S. 64-66.

Temă – Dicționar [Thema – Aus der Reihe *Wörterbuch*], S. 66-67.

„Actar“ sau despre discriminarea formelor [„Actar“ oder Anmerkungen zur Unterscheidung der Bauformen], S. 71-76. Rezension von Maria Tuduri Rubió-Tuduri, *Actar. Discrimination des Formes de Quietude des Formes de Mouvement dans la Construction. Traduit du Catalan. Paris 1931.*

Amateurism în urbanism [Dilletantismus im Städtebau], S. 85-87.

Mitocanul ca factor al civilizației românești? [Der Grobian als Triebkraft der rumänischen Zivilisation?], S. 89-90.

Despre pictura bisericească [Über die Kirchenmalerei], S. 93-95.

Rezenzion: Lucian Blaga: Diferențialele Divine [Die göttlichen Differentia- len], S. 91-93, gez. „S.“

Simetria III, Winter 1940-Frühling 1941

Coordonare [Koordination], S. 13-15, gez. Octav Doicescu/GMC.

Catedrala din Chartres [Die Kathedrale in Chartres], S. 61-85.

Moldova – Dicționar [Die Moldau – Aus der Reihe *Wörterbuch*], S. 103-104.

Profil – Dicționar [Profil – Aus der Reihe *Wörterbuch*], S. 104-127.

Arhitectura industrială și Hans Hertlein [Die Industriearchitektur und Hans Hertlein], S. 133-135.

Tema în artă [Das Thema in der Kunst], S. 139-140, gez. „S.“

Despre influențe [Über Einflüsse], S. 143, gez. „S.“

Despre clasicism (Titu Maiorescu – de Eugen Lovinescu) [Über den Klassi- zismus. Eugen Lovinescu: *Titu Maiorescu*], Rezension, S. 147-148.

O carte uitată [Ein vergessenes Buch], S. 149-150.

Simetria IV, Winter 1941-1942

Orient-Occident [Orient-Okzident], S. 15-22, gez. Octav Doicescu/GMC.

Aritundinea critică a lui André Gide [Die kritische Haltung André Gides], S. 125-143.

Extrados-Intrados – Dicționar [Außen-Innen – Aus der Reihe *Wörterbuch*], S. 145-148.

Cupola – Dicționar [Die Kuppel – Aus der Reihe *Wörterbuch*], S. 148-165

Note despre Basarabia și Transnistria [Anmerkungen über Bessarabien und Transnistrien], S. 179-188.

Aerofuturismul lui Marinetti explicat de Wolf von Aichelburg [Marinettis Futu- rismus erläutert durch Wolf von Aichelburg], S. 189-190.

V. Beneș – o metodă a criticii [V. Benes – eine Methode der Kritik], S. 191-192.

Arhitectura. Revista Societății Arhitecților Români [Die Architektur. Zeitschrift des Bundes Rumänischer Architekten], Nr. 3-4, Juli-Dezember 1941. S. 193-194.

Despre personalitatea în artă [Über die Rolle der Persönlichkeit in der Kunst], S. 201-203

Despre întrebuințarea unor motive [Über den Gebrauch einiger Motive], S. 211.

Simetria V, Herbst 1943

- Orașe și sate românești* [Rumänische Städte und Dörfer], S. 15-31, gez. Octav Doicescu/GMC.
- Horia Creangă*, S. 33-35.
- Un amator de artă: Goethe* [Ein Kunstliebhaber: Goethe], S. 59-94.
- Axa – Dicționar* [Achse – Aus der Reihe *Wörterbuch*], S. 125-127.
- Bizaț-bizantin – Dicționar* [Byzanz-byzantinisch – Aus der Reihe *Wörterbuch*], S. 127-132.
- Coloană – Dicționar* [Säule – Aus der Reihe *Wörterbuch*], S. 132-138.
- Ordin – Dicționar* [Säulenordnung – Aus der Reihe *Wörterbuch*], S. 138-142.
- Roma – Dicționar* [Rom – Aus der Reihe *Wörterbuch*], S. 142-147.
- Langen, Albert: Die festliche Weltreise des Dichters Dauthendey (Eine Auswahl aus seinen Werken)*. München: Georg Müller, o. J. Rezension, S. 161-164.
- Note* [Anmerkungen], S. 167-173.
- Despre stilul românesc* [Über den rumänischen Stil], S. 181-182.
- B. A. Konftine: Locuința tătarilor din Crimeea în raport cu istoria colonizării peninsulei (Materiale și probleme)* [Die Wohntypologie der Krim-Tataren im Kontext der Kolonisationsgeschichte der Halbinsel (Materialien und Probleme)]. *Mémoires de la Section Ethnographique de la Société des Amis des Sciences Naturelles, d'Anthropologie et d'Ethnographie, Moscou 1925*. Rezension, S. 191-201.
- Ce e o gradină* [Was ist ein Garten], S. 203.

Simetria VI, Fröbling 1945

- Omul și orașul sau urbanismul efemer* [Der Mensch und die Stadt oder der vergängliche Städtebau], gez. Octav Doicescu/GMC, S. 13-19.
- Desen – Dicționar* [Zeichnung – Aus der Reihe *Wörterbuch*], S. 115-118.
- Formă – Dicționar* [Form – Aus der Reihe *Wörterbuch*], S. 119-120.
- Compoziție – Dicționar* [Komposition – Aus der Reihe *Wörterbuch*], S. 120-121.
- Anton Dumitriu: Orient și Occident* [Anton Dumitriu: Orient und Okzident], Rezension, S. 126-132.
- Corpul arhitecților – note* [Bund der Architekten – Anmerkungen], S. 143-144, gez. Octav Doicescu/GMC.

Simetria VII, Sommer 1946

- Valori permanente* [Allgemeingültige Werte], S. 13-17, gez. Octav Doicescu/GMC.
- Valéry sau arhitectul* [Valéry oder der Architekt], S. 68-79.
- Convențional (formă convențională) – Dicționar* [Konventionelle Form – Aus der Reihe *Wörterbuch*], S. 175-177.
- Plastică – Dicționar* [Die Plastik – Aus der Reihe *Wörterbuch*], S. 177-181.
- Notă explicativă* [Erläuternde Notiz], S. 208-209.
- Discobolul lui Lucian Blaga* [Lucian Blaga: Der Diskuswerfer], Rezension, S. 212-214.
- Leo Ferrero*, S. 220-223.
- Peisajul românesc și pictorii săi* [Die rumänische Landschaft und ihre Maler], S. 223-224.

Simetria VIII, 1947

- Artistul și prezentul* [Der Künstler und die Gegenwart], S. 17-19, gez. Titu Evolceanu/GMC.
- Artistul și libertatea* [Der Künstler und die Freiheit], S. 101-107.
- Progres – Dicționar* [Fortschritt – Aus der Reihe *Wörterbuch*], S. 136-140.
- Problemă. Temă – Dicționar* [Problem. Tema – Aus der Reihe *Wörterbuch*], S. 140-142.
- Tehnică – Dicționar* [Technik – Aus der Reihe *Wörterbuch*], S. 143-145.
- Rezensionen: *Cărți despre grădini* [Bücher über die Gartenbaukunst].
Mgr. le Duc d'Harcourt: De l'art des Jardins en général. Paris 1919, S. 159-162. *Charles Joseph de Ligne: Coup d'oeil sur Beloeil. Paris 1930*, S. 162-165. *Le Donné: L'Architecte dans la cité*, S. 178-179.
- Revistele franceze de artă* [Die französischen Kunstzeitschriften], Rezension, S. 179-182.
- Muzele* [Die Museen], S. 184-185.
- Petre Antonescu la Academia Română* [(Der Architekt) Petre Antonescu in der Rumänischen Akademie], S. 185.
- Notă* [Anmerkung], S. 197.

7.4.2.4 Veröffentlichte Korrespondenz

- Brief an Marcel Janco*. In: *Contemporanul*, 10. Jg., Nr. 96-98, Bukarest 1931.
- Brief an den Bildbauer Oscar Han*, 25. Januar 1960. In: IP [QAR] 1977, rückwärtiger Buchdeckel.

7.4.3 Öffentliche Vorträge (soweit nachgewiesen)

1932

- Pictura românească* [Die rumänische Malerei]. Vortrag am Gymnasium Carol I., Kraiowa, 20. Februar 1932. Ank. in *Arhivele Olteniei* [Die Archive Olteniens], 11. Jg., Kraiowa, Januar-April 1932, S. 100.

1933

- Renașterea italiană* [Die italienische Renaissance]. Vortrag am Gymnasium Carol I., Kraiowa, 20. Februar 1932. Ank. in: *Arhivele Olteniei* [Die Archive Olteniens], 12. Jg., Kraiowa, Januar-April 1933, S. 130.

1938

- Artă și naționalism* [Kunst und Nationalismus], Kraiowa, 13. Februar 1938. Ank. in GMCs Brief an Marietta Stern, 12. Februar 1938.

1939

- Die Krise des klassischen Geistes*, Bukarest, Dalles-Saal, 30. Oktober 1939. Ank. in GMCs Brief an Sanda Cantacuzino, Bukarest, 29. Oktober 1939, AMLSC.
- Die Verbreitung der Gotik in England*, Bukarest, 29. November 1939. Ank. in GMCs Brief an Sanda Cantacuzino, Bukarest, 19. November 1939, AMLSC.

1946

- Artele plastice în USA* [Die bildenden Künste in den USA]. Vortrag im «Asociația Amicii Statelor Unite» [Verein der Freunde der USA], o. D. (vgl. a. CNSAS, MAI, Dos. Nr. 7279/GMC, Eintrag Nr. 50456, 12482/42, 12166, 14. Januar 1947). In: DER [AAW] 1947.

1947

- Degas*. Vortrag im Rahmen der Reihe *Meister der französischen Malerei im 19. Jahrhundert* veranstaltet vom Căminul artelor [Haus der Kunst], März 1947. Ank. in: *Lumină și culoare* [Licht und Farbe], 1. Jg., Nr. 2, Bukarest, Dezember 1946, S. 65.

1955

- Considerații asupra artei populare* [Anmerkungen zur Volkskunst]. 3. Dezember 1955, o. O. In: IOV [ESV] 1993, S. 176-192.
- Mogoșoaia: un palat, o grădină, un peisaj* [Mogoșoaia: ein Palais, ein Garten, eine Landschaft]. In: IOV [ESV] 1993 [1955], S. 146-160. Vgl. a. INMI/DMI., Dos. 6499.
- Palatele și casele brâncovenesti* [Die Paläste und Wohnbauten der Brancovan-Periode]. In: IOV [ESV] 1993 [1955], S. 160-176.

1956

- Considerații asupra influențelor în arta românească* [Anmerkungen zum Thema der Einflüsse in der rumänischen Kunst], 20. Januar. In: IOV [ESV] 1993, S. 106-120.
- Considerații despre peisaj* [Anmerkungen zur Landschaftsgestaltung]. In: IOV [ESV] 1993 [1956], S. 93-106.
- Bisericile pictate din Moldova* [Die Wandmalereien der Moldaukirchen]. In: IOV [ESV] 1993, S. 120-130 [1956].

1957

- Ce este un monument istoric?* [Was ist ein Baudenkmal?]. Vortrag an der Universität Bukarest, [20. Januar]. In: IOV [ESV] 1993, S. 82-93.

1959

- Orașul Iași, un peisaj* [Jassy, eine Stadtlandschaft]. Vortrag an der Universität Jassy, 21. März. In: IOV [ESV] 1993, S. 130-146.

7.4.4 Radiovorträge 1931-1944

Manuskripte von Radiovorträgen, die in Zeitungen, Zeitschriften oder von Adrian Anghelescu in der Anthologie IP [QAR] 1977 publiziert worden sind .

1931

Considerațiuni asupra artei românești [Betrachtungen über die rumänische Kunst]. In: *Mișcarea* [Die Bewegung], București, 9. Dezember, S. 1-2.

1933

Locuința românească [Die rumänische Wohnung], 26. Januar.

In: IP [QAR] 1977, S. 312-315.

Orașele românești de mâine [Die rumänischen Städte von morgen], 10. August. In: IP [QAR] 1977, S. 316-320.

1937

Lumina românească [Das rumänische Licht], 21. Januar.

In: IP [QAR] 1977, S. 349-352.

Valea Jiului [Das Schiltal], 11. Februar.

In: IP [QAR] 1977, S. 352-356.

Locuința românească [Die rumänische Wohnung], 1. April.

In: IP [QAR] 1977, S. 63-65.

Satul românesc [Das rumänische Dorf], 29. September.

In: IP [QAR] 1977, S. 356-361.

1938

Școala satului [Das Dorf als Schule], 10. März.

In: IP [QAR] 1977, S. 361-365.

Pe drumurile Orientului [Unterwegs im Orient], 23. November.

In: IP [QAR] 1977, S. 365-369.

1939

Impresii din America [Eindrücke aus den USA], 21. Juli.

In: IP [QAR] 1977, S. 372-375.

1940

Pe marginea pădurii getice [Am Rande des getischen Waldes], 21. März.

In: IP [QAR] 1977, S. 378-382.

Orașe eline și sate getice [Hellenische Städte und getische Dörfer], 30. Mai.

In: IP [QAR] 1977, S. 382-386.

1942

Mogoșoaia. 11. Mai. In: IP [QAR] 1977, S. 411-415.

7.4.5 Sekundärliteratur zu GMC

7.4.5.1 Unveröffentlichte Schriften

Essays

Ghyka, Matila: *Georges Cantacuzène, Homme de la Renaissance*. o. J. [1960]. 2 S. mg., AMLSC.

Lykiardopol, Matei: *G. M. Cantacuzino – un vizionar* [GMC – ein Visionär]. Bukarest, 10. Oktober 1999, 6 S. mg., AMLSC.

Briefe

Marinescu, Paul. Brief an Șerban Cantacuzino. Bukarest, o. D. [1990], AMLSC.

Briefe, Postkarten und E-Mail-Nachrichten an den Verfasser

Bolomey, Dan/EPF Lausanne

Cantacuzino, Matei/Brüssel.

Cantacuzino-Ruhemann, Marie-Lyse/London.

Cheramidoglu, Dr. Constantin/Konstantza.

Couëssin, Joëlla de/École des Beaux-Arts, Paris.

Greceanu, Eugenia/Bukarest.

Eleutheriadis, Stefan/Rio de Janeiro.

Năsturel, Prof. em. Dr. Petre/Malakoff, Paris.

Paleologu-Stere, Suzana/bei Paris.

Vecerdea, Gheorghe/Konstantza.

Zamfirescu, Olympia †/Cannes.

7.4.5.2 Veröffentlichungen bis 1960

Bücher (Erwähnungen in Büchern)

Patmore, Derek: *Invitation to Romania*. New York: The Macmillan Company, 1939. 2. Aufl., S. 39-40 und S. 113-114.

Gromort, Georges: *Préface*. In: GMC/Schmiedigen 1929, S. 5-6.

Morand, Paul: *Bucarest*. Paris: Plon, 1990. EA 1935, S. 180, 181, 293.

Artikel in Zeitungen und Zeitschriften

Arghezi, Tudor: *Un artist* [Ein Künstler]. In: *Mișcarea* [Die Bewegung], 34. Jg, Nr. 46, București, 20. Januar 1931.

Ders.: *Expoziția G. M. Cantacuzino* [Die Ausstellung GMC]. Rede anlässlich der Vernissage im Saal des Herăstrau-Parkes, Bukarest, 3. Oktober 1956. In: Ders.: *Scrieri* [Schriften], Bd. 29: *Proze. Peninsula și dalta* [Prosastücke. Pinsel und Meißel], 1906-1966. București: Editura Minerva, 1976, S. 386-387.

Beleş, Aurel: *Cutremurul și construcțiile* [Das Erdbeben und die Hochbauten]. In: *Buletinul Societății Politehnice* [Mitteilungen der Polytechnischen Gesellschaft], București, Jg. LV, Nr. 10+11, 1941, S. 1172-1181.

Călinescu, George: *G. M. Cantacuzino – Pătrar de veghe* [GMC – Mondwache]. In: *Adevărul literar și artistic* [Die literarische und künstlerische Wahrheit], Jg. 18, Serie III, Nr. 908, 1. Mai 1938, S. 17. București 1938.

Constantinescu, Mac: *Pictura lui G. M. Cantacuzino* [Die Malerei GMCs]. In: *Cuvântul* [Das Wort], București, 28.01.1931, S. 1.

Huzum, Virgil: *Pictorul G. M. Cantacuzino* [Der Maler GMC]. In: *Duminica Universului* [Sonntagsbeilage der Zeitung *Universul*], București, 15. Februar 1931, S. 109.

Ionesco, Eugène: *Cronica plastică* [Forum der Bildenden Künste]: *Rodica Maniu, Perubim, G. M. Cantacuzino*. In: *România literară* [Literarisches Rumänien], București, Nr. 11, 30. April 1932, S. 5.

Jianu, Ionel: *Expoziția d-lui G. M. Cantacuzino* [Die Ausstellung Herrn GMCs]. In: *Rampa* [Die Rampe], București, 15. November 1933.

Masoff, Ioan: *Cochetaria unui artist* [Das Kokettieren eines Künstlers]. In: *Rampa*, București, 18. Januar 1931.

Oprescu, George: *Expoziția G. M. Cantacuzino* [Die Ausstellung GMC]. In: *Universul*, București, 22. November 1933.

- Papaianopol, Constantin: *Cine sunt vinovații catastrofei dela „Carlton“?* [Wer sind die Schuldigen an der Carlton-Katastrophe?]. In: Șeicaru, Pamfil (Hrsg.): *Curentul* [Die Strömung], 13. Jg., Nr. 4583, București, 13. November 1940, S. 1.
- Perpecisius (Panăitescu, Dumitru): *G. M. Cantacuzino – Arcade, firide și lespezi* [Arkaden, Nischen und Steinplatten]. In: Ders.: *Opere* [Werke], Bd. 5, București 1972, S. 360-364.
- Petrescu, Camil: *G. M. Cantacuzino*. In: *România literară*, Nr. 87, București, 9. Dezember 1933, S. 1.
- Sebastian, Mihail: *Cronica literară: G. M. Cantacuzino – Arcade, firide și lespezi* [Literaturkritik: GMC, Arkaden, Nischen und Steinplatten]. In: *România literară*, Nr. 22, București, 16. Juli 1932.
- Ders.: *Notă despre o carte de călătorie* [Anmerkungen zu einem Reisebuch]. In: RFR, 5. Jg., Nr. 7, București, 1. Juli 1938.
- Vlasiu, Ion: *In linia destinului românesc* [Treu dem rumänischen Schicksal]. In: *Aciunea* [Die Aktion], București, 9. Januar 1941, S. 1.

7.4.5.3 Publikationen ab 1961

Vor- oder Nachworte zu neu aufgelegten Schriften GMCs

- Anghelescu, Adrian: *Studiu introductiv* [Einführend Studie]. In: IP [QAR] 1977, S. 5-61.
- Cantacuzino, Șerban/Cantacuzino-Ruhemann, Marie-Lyze: *«Art is itself an act of love and love cannot be learnt»*. In: Stoica, Dan: *Moldavie ... tout ce que j'aime. 99 de acuarele de George Matei Cantacuzino* [99 Aquarelle von GMC]. Iași: Printco, 2006, S. 1-5.
- Cantacuzino, Șerban: *On being Romanian*. In: Machedon/Scoffham 1999, S. VIII-XVIII.
- Celac, Mariana: *Timpul fracturii. Postfață* [Die Zeit der Brüche. Nachwort]. In: DER [AAW] 2001, S. 103-119.
- Florescu, Nicolae: *Prefață* [Vorwort]. In: GMC 1993 b, S. 5-14.
- Ierunca, Virgil: *Notă introductivă* [Einleitende Anmerkungen] zu: *Jurnal de G. M. Cantacuzino*. In: *Destin* Nr. 12, Madrid 1962, S. 85-91.
- Ders.: *Introducere. Un cavalier al privirii* [Einführung. Ein Ritter des Schauens]. In: GMC 1966, S. 7-16.
- Ders.: *Prefață* [Vorwort]. In: GMC 1971, S. 7-14.
- Ioan, Augustin: *Cuvânt înainte* [Vorwort]. In: DER [AAW] 2001, S. 5-12.
- Mihail, Paul: *Postfață* [Nachwort]. In: GMC 1993 a, S. 327-333.
- Mihail, Zamfira: *Cuvânt înainte* [Vorwort]. In: GMC 1993 a, S. 5-16.
- Stoica, Dan: *Different kinds of love. What will we see in this book of water-colours?* In: Ders. 2006, S. 17-18.

Artikel in Zeitungen, Zeitschriften und Lexika

- Beldiman, Alexandru: *Filiații* [Verwandschaften]. In: *Arhitecții și Bucureștii. Buletin informativ al filialei teritoriale București a ordinului arhitecților din România* [Die Architekten und Bukarest. Informationsheft der Kammergruppe Bukarest der Rumänischen Architektenkammer]. Nr. 19, București, November-Dezember 2008, S. 20-22.
- Bocăneț, Anca: *Cantacuzino, George Matei*. In: Midant, Jean-Paul (Hrsg.): *Dictionnaire de l'architecture du XXe siècle*. Paris: Hazan/Institut Français d'Architecture, 1996, S. 171.
- Chihaiia, Pavel: *Comtes rendus. G. M. Cantacuzino, Izvoare și popasuri*. In: *Revue Roumaine d'Histoire d'Art, Série Beaux-Arts*, Tome XV, S. 143-146. Bucarest 1978.
- Ders.: *G. M. Cantacuzino, Izvoare și popasuri*. In: Ders.: *Scrieri din țară și din exil* [Schriften aus Rumänien und aus dem Exil]. București: Institutul Național pentru Memoria Exilului Românesc, o. J. [1995].
- Guțanu, Laura: *O scrisoare a lui G. M. Cantacuzino* [Ein Brief GMCs]. In: *România literară* Nr. 41, 20-26. Oktober 2004. București 2004.
- Marcu, Anghel: *G. M. Cantacuzino*. In: *Cotidianul. Supliment literar* [Die Tageszeitung. Literaturbeilage]. Reihe *Evocări* [Nachrufe]. București, 18. Januar 1993, S. 8.
- Mihail, Zamfira: *Afinități elective* [Wahlverwandschaften]. In: *Manuscriptum* Nr. 2, 1982, S. 131-132. București 1982.
- Mitican, Ion: *Moștenirea ieșeană a arhitectului G. M. Cantacuzino* [Das Jassyer Erbe des Architekten GMC]. In: *Lumina* [Das Licht]. Iași, 14. Juli 2007, S. 8.

- Noica, Constantin: *Timpul artei la G. M. Cantacuzino* [Die Zeit der Kunst bei GMC], o. O., o. J. [1977], AMLSC.
- Onofrei, Virgiliu: *Centenar G. M. Cantacuzino* [Symposium zum 100. Geburtstag GMCs]. In: *Istoria restaurării, restaurarea istoriei* [Geschichte der Rekonstruktion, Rekonstruktion der Geschichte]. Iași 1999, S. 4-9.
- Patruluiș, Radu: *Înaintașii noștri – George Matei Cantacuzino* [Unsere Vorfahren – GMC]. In: *Arhitectura*, Nr. 4/1975 a, S. 57-62, Nr. 5/1975 b, S. 53-60. București 1975.
- Ders.: *George Matei Cantacuzino*. In: *Monumente istorice și de artă. Revista muzeelor și monumentelor*. Jg. 13, Nr. 1, 1982, S. 89-93. București: Consiliul culturii și educației socialiste, 1982.
- Popescu Tulea, Christina: *G. M. Cantacuzino*. In: Noica, N. St. (Hrsg.): *Banca națională a României și personalități din istoria construcțiilor* [Die Rumänische Nationalbank und Persönlichkeiten ihrer Baugeschichte]. București: Ed. Mașina de scris, S. 257-270.
- Rădulescu, Mihai-Sorin: *L'architecte G. M. Cantacuzine et l'Ecole des Beaux-Arts de Paris*. In: *Anuarul institutului de cercetări socio-umane* [Jahrbuch des Institutes für soziologische Forschungen] «Gheorghe Șincai», Nr. V-VI, 2002-2003, S. 86-100, Târgu-Mureș [Neumarkt], 2003.
- Tiegheim, Philippe van/Josserand, Pierre (Hrsg.): *Cantacuzino (G. M.)*. In: Dies.: *Dictionnaire des Littératures*. Tome premier A-F. Paris: Presses Universitaires de France, 1968, S. 723.

Studien über GMC

- Duculescu, Mirela: *G. M. Cantacuzino (1899-1960). Arhitectura ca temă a gândirii* [GMC. Architektur als Gegenstand des Nachdenkens]. Diplomarbeit bei Prof. Arch. Alexandru Beldiman, Universität Bukarest, Fakultät für Kunstgeschichte und Kunsttheorie, 2000.
- Roman, Lucia: *G. M. Cantacuzino. Studiu monografic. Rezumat* [GMC. Monografische Studie. Zusammenfassung]. Dissertation bei Frau Prof. Dr. Doina Curticăpeanu, Universität «Babeș-Bolyai» Cluj [Klausenburg], Fakultät für Literaturwissenschaft, Cluj 2008, 12 S.

Memoiren

- Dragu Dimitriu, Victoria: *Alice Magheru, G. M. Cantacuzino* [Victoria Dragu Dimitriu im Gespräch mit Alice Magheru]. In: Dies.: *Povești ale Doamnelor din București* [Erzählungen Bukarester Damen], București 2004, S. 23-29.
- Enescu, Ioan Mircea: *Haralambie Georgescu, G. M. Cantacuzino, Octav Doicescu*. In: *Ordinul arhitecților din România* (Hrsg.): *Arhitecți în timpul dictaturii. Amintiri* [Architekten in Zeiten der Diktatur. Erinnerungen]. București: Paideia, 2007, S. 27-36.
- Greceanu, Eugenia: *Sovietizarea învățământului de arhitectură* [Die Sowjetisierung der Architekturausbildung]. In: *Ordinul arhitecților din România* (Hrsg.): *Arhitecți în timpul dictaturii. Amintiri* [Architekten in Zeiten der Diktatur. Erinnerungen]. București: Paideia, 2007, S. 113-142.
- Jurgea-Negrilești, Gheorghe: *Troica amintirilor. Sub patru regi* [Unterwegs in der Vergangenheit. Erinnerungen aus den Zeiten der Regentschaft von vier Königen]. București: Cartea Românească, 2002, S. 278-81, 292-93, 390-91.
- Voinescu, Alice: *Jurnal*. București 1997, S. 482. Eintragung vom 12. Dezember 1944.
- Vulcănescu, Mircea: *Nae Ionescu așa cum l-am cunoscut* [Nae Ionescu – so wie ich ihn gekannt habe]. București: Humanitas, 1992, S. 136-37.
- Zamfirescu, Ion: *G. M. Cantacuzino*. In: Ders.: *Intâlniri cu oameni, întâlniri cu viața* [Begegnungen mit Menschen, Begegnungen mit dem Leben]. București: Ed. Eminescu, 1990, S. 80-89.

7.4.5.4 Links

- <http://www.archinform.de>
<http://www.tuiasi.ro>

7.5 Allgemeines Literaturverzeichnis

- Académie diplomatique internationale (Hrsg.): *Dictionnaire diplomatique*. Paris o. J.; Bd. 2 [1931], Bd. 3 [1948], Bd. 5 [1954].
- Acatrinei, Filaret: *Radiodifuziunea Română de la înființare la „etatizare“ (1925-1948)* [Der rumänische Rundfunk von der Gründung bis zur Verstaatlichung]. București: Tritonic, 2005.
- Achleitner, Friedrich: *Wiener Architektur. Zwischen typologischem Fatalismus und semantischem Schlammassel*. Wien etc.: Böhlau Verlag, 1996.
- Ders.: *Region, ein Konstrukt? Regionalismus, eine Pleite?* Basel/Boston/Berlin: Birkhäuser, 1997.
- Aderca, Felix: *Mărturia unei generații* [Geständnisse einer Generation]. București: Editura pentru literatură, 1967. EA 1929.
- Alain (d. h. Chartier, Emile-Auguste): *Mars oder die Psychologie des Krieges*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1985. Franz. Originalausgabe *Mars ou la guerre jugée*. Paris 1921.
- Anania, Lidia/Luminea, Cecilia/Melinte, Livia/Prosan, Ana-Nina/Stoica, Lucia/Ionescu-Ghinea, Neculai: *Bisericile osândite de Ceaușescu, București 1977-1989* [Die Kirchen, die Ceaușescu von 1977 bis 1989 in Bukarest zerstört hat]. București: Editura Anastasia, 1995.
- Anders, Günther: *Die Antiquiertheit des Menschen. Bd. 2: Über die Zerstörung des Lebens im Zeitalter der dritten industriellen Revolution*. München: C. H. Beck, 1980.
- Andrieux, Jean-Yves/Chevalier, Fabienne/Nevalinna, Anla Kervanto (Hrsg.): *Idée nationale et architecture en Europe 1860-1919. Finlande, Hongrie, Roumanie, Catalogne*. Rennes: Presse Universitaires, 2003.
- Louis Aragon mit anderen: *Węgi zu Giacometti*. Hrsg. von Axel Matthes. München: Matthes & Seitz, 1987.
- L'Architecture d'aujourd'hui*. Themenheft *École des beaux-arts de Paris*. Nr. 310, Paris, April 1997.
- Argetoianu, Constantin: *Memorii. Pentru cei de mâine. Amintiri din vremea celor de ieri* [Für die Morgigen. Erinnerungen aus der Welt der Gestrigen], 4 Bde. București: Humanitas, 1990-2003.
- Arghezi, Tudor: *Der Friedhof. Roman*. Die Andere Bibliothek Bd. 79. Frankfurt am Main: Eichborn, 1991. Rum. Originalausgabe *Cimitirul Buna Vestire*. București: Editura Universală/Alcalay & Co., 1936.
- Argintescu-Amza, Nicolae: *Exprésivitate, valoare și mesaj plastic* [Ausdrucks-kraft, Wert und plastische Botschaft]. București: Ed. Meridiane, 1973.
- Aristoteles: *Die Nikomachische Ethik*. Übersetzung und Nachwort von Franz Dirlmeier. Anmerkungen von Ernst A. Schmidt. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2006/Aristoteles NE.
- Atherton, Louise: *Lord Lloyd at the British Council and the Balkan Front, 1937-1940*. In: *The International History Review*, Nr. 16, New York, 1. Februar 1994, S. 25-48.
- Aurel, Marc: *Selbstbetrachtungen*. Essen: Magnus-Verlag, 1981. Aus dem Griechischen übersetzt von F. C. Schneider. Einleitung von Alexander v. Gleichen-Rußwurm. Originaltitel *Ton eis beaúton*.
- Ayers, Andrews: *The Architecture of Paris*. Stuttgart/London: Edition Axel Menges, 2004.
- Bach, Friedrich Teja: *Constantin Brancusi*. Köln: DuMont 1988. 2. Aufl.
- Bals, Gheorghe: *Începuturile Arhitecturii Bisericești din Moldova* [Die Anfänge der sakralen Architektur in Rumänien]. In: *Academia Română. Discursuri de recepție* [Die Rumänische Akademie. Antrittsvorträge]. București: Cultura Națională, 1925.
- Balta, Sebastian: *Rumänien und die Großmächte in der Ära Antonescu (1940-1944)*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2005. Bd. 69 der Quellen und Studien zur Geschichte des östlichen Europa.
- Barker, Elisabeth: *British Policy in South-Eastern Europe in the Second World War*. London/Basingstoke/New York/Dublin/Melbourne/Johannesburg/Madras: The Macmillan Press Ltd., 1976.
- Baron, Mircea: *Aspect of the Contribution of Banking and Industrial Capital to the Development and Modernization of Gold Mining during the existence of „Mica“ Company (1920-1948)*. In: Bondulut, Ioan-Lucian (Hrsg.), *Annals of the University of Petroșani, Economics*, 7 (2007). Petroșani: University of Petroșani, 2007, S. 5-28.
- Baron, Petre: *Roumanie touristique*. București: „Abeona“, 1994.
- Barth, Hans: *Hermann Oberth: der wirkliche Vater der Weltraumfahrt*. Düsseldorf : VDI-Verlag, 2008.
- Báthory, Ludovic: *Oameni de afaceri evrei din România. Max. Auschnitt și dezvoltarea societății Titan-Nădrag-Călan între cele două războaie mondiale* [Geschäftsmänner jüdischer Herkunft aus Rumänien. Max Auschnitt und die Entwicklung der Gesellschaft Titan-Nădrag-Călan während der zwei Weltkriege]. In: *Anuarul Institutului de istorie Cluj*, XXXIV (1995), S. 111-124.
- Baudelaire, Charles: *Les Fleurs du Mal. Die Blumen des Bösen*. Französisch/Deutsch. Übersetzung von Monika Fahrenbach-Wachendorff. Anmerkungen von Horst Hina. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1998.
- Bauwelt*-Heft 36/1996: «Bukarest». *StadtBauwelt* Nr. 131. Berlin, 87. Jg., 27. September 1996.
- Băjenescu, Titu I.: *Das Leben des Tonkünstlers George Enescu*. Berlin: Henschel, 2006.
- Bălcești, Horia Nestor: *Enciclopedia ilustrată a Francmasoneriei din România* [Illustriertes Lexikon zur Freimaurerei in Rumänien]. București: Phobos, 2005.
- Băleanu, Dorin/Comănescu, Radu: *Ilustrii franc-masoni ai României. Interviu și documente* [Freimaurerpersönlichkeiten aus Rumänien. Interviews und Dokumenten]. București: Editura Europa Unită, 2003.
- Beaumont-Maillet, Laure: *Atget Paris*. Paris: Bibliothèque Nationale de France etc./Corte Madera, California: Gingko Press, 1992.
- Beck, Hans-Georg: *Das byzantinische Jahrtausend*. München: C. H. Beck, 1978.
- Becker, Annette/ Bloch, Étienne (Hrsg.): *Marc Bloch: L'Histoire, La Guerre, La Résistance*. Paris: Gallimard, 2006.
- Behring, Eva (Hrsg.): *Texte der rumänischen Avantgarde 1907-1947*. Leipzig: Philipp Reclam jun., 1988.
- Dies. (Hrsg.): *Rumänien und die deutsche Klassik*. Aus der Südosteuropaforschung, Bd. 4. München: Südosteuropa-Gesellschaft, 1996.
- Dies./Richter, Ludwig/Schwarz, Wolfgang F. (Hrsg.): *Geschichtliche Mythen in den Literaturen und Kulturen Ostmittel- und Südosteuropas*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1999.
- Dies.: *Rumänische Schriftsteller im Exil 1945-1989*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2002.
- Beldiman, Ioana: *Sculptura franceză în România* [Französische Bildhauerei in Rumänien] (1848-1931). București: Simetria, 2005.
- Beleș, Aurel: *Cutremurul și construcțiile* [Das Erdbeben und die Hochbauten]. In: *Buletinul Soc. Politehnice* [Zeitschrift der Polytechnischen Gesellschaft], 55. Jg., Nr. 10/11. București Oktober/November 1941, S. 1172-1180.
- Belli Barsalli, Isa: *Ville di Roma. L'azio I*. Milano: Edizioni SISAR, 1970.
- Belting, Hans: *Florenz und Bagdad: eine westöstliche Geschichte des Blicks*. München: C. H. Beck, 2008.
- Ders./Dilly, Heinrich/Kemp, Wolfgang/Sauerländer, Willibald/Warnke, Martin (Hrsg.): *Kunstgeschichte. Eine Einführung*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 2008. 7. Aufl.
- Beltramini, Guido/Padoan, Antonio (Hrsg.): *Andrea Palladio. The Complete Illustrated Works*. Introduction by Howard Burns. New York: Universe Publishing, 2001.
- Ders.: *Palladio. Lebensspuren*. Aus dem Italienischen von Victoria Lorini. Biografische Skizze von Paolo Gualdo (1615). Einführung von Andreas Beyer. Berlin: Klaus Wagenbach, 2009.
- Benda, Julien: *Der Verrat der Intellektuellen*. Mit einem Vorwort von Jean Améry. München/Wien: Carl Hanser, 1978. Franz. Originalausgabe *La trahison des clercs*. Paris: Éditions Bernard Grasset, 1927. EA.
- Benz, Wolfgang/Otto, Gerhard/Weismann, Anabella (Hrsg.): *Kultur – Propaganda – Öffentlichkeit: Intention deutscher Besatzungspolitik und Reaktionen auf die Okkupation*. Berlin: Metropol, 1998.
- Bergdoll, Barry/Centre Canadien d'Architecture/Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites en France (Hrsg.): *Le Panthéon. Symbole des révolutions. De l'Église de la Nation au Temple des grands hommes. Expositions présentée du 31 mai au 30 juillet à l'Hôtel de Sully à Paris; du 19 septembre au 15 novembre 1989 au Centre Canadien d'Architecture à Montréal*. Paris: Picard Éditeur, 1989.
- Ders.: *Schinkel. Preußens berühmtester Baumeister*. München: Klinkhardt & Biermann, 1994. Amerik. Originalausgabe *Karl Friedrich Schinkel. An Architecture for Prussia*. New York: Rizzoli, 1994.
- Bergel, Hans: *Hermann Oberth oder Der mythische Traum vom Fliegen*. Innsbruck : Wort-u.-Welt-Verlag, 1984.
- Bergson, Henri: *Schöpferische Entwicklung*. Zürich: Coron-Verlag, o. J. [1964]. Franz. Originalausgabe *L'Évolution Créatrice*. Paris 1907.

- Ders.: *Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1991. Franz. Originalausgabe *Matière et Mémoire*. Paris 1896.
- Bernabei, Giancarlo: *Otto Wagner*. Zürich: Verlag für Architektur Artemis, 1986.
- Die Bibel oder die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments nach der Übersetzung Martin Luthers. Stuttgart: Württembergische Bibelanstalt, 1972.
- Bibliographisches Institut (Hrsg.): *Meyers Enzyklopädisches Lexikon*. 9. Aufl. Mannheim/Wien/Zürich: Lexikonverlag, 1972.
- Binder Iijima, Edda/Dumbrava, Vasile (Hrsg.): *Stefan der Große – Fürst der Moldau. Symbolfunktion und Bedeutungswandel eines mittelalterlichen Herrschers*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 2005.
- Bloch, Marc: *Aus der Werkstatt des Historikers. Zur Theorie und Praxis der Geschichtswissenschaft*. Hrsg. und Nachwort von Peter Schöttler. Frankfurt/New York: Campus Verlag; Paris: Éditions de la Fondation Maison des Sciences de l'Homme, 2000. Franz. Originalausgabe *Histoire et Historiens*, Paris: Armand Colin Éditeur, 1995.
- Ders.: *Apologie der Geschichtswissenschaft oder der Beruf des Historikers*. Hrsg. von Peter Schöttler. Vorwort von Jacques Le Goff. Aus dem Franz. von Wolfram Beyer. 2. Aufl. Stuttgart: Klett-Cotta, 2008. Franz. Originalausgabe *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*. Hrsg. von Étienne Bloch. Paris: Armand Colin Éditeur, 1995.
- Blondel, Jacques François: *Discours sur la nécessité de l'étude de l'architecture. De l'utilité de joindre l'architecture à l'étude de l'architecte celle des sciences et des arts qui lui sont relatifs*. Genève: Minkoff Reprint, 1973. Réimpression des éditions de Paris: C. A. Jombert, 1754 et 1771.
- Bock, Ralf: *Adolf Loos. Works and Projects*. Milano: Skira Editore S.p.A., 2007.
- Boetticher, Carl: *Andeutungen über das Heilige und das Profane in der Baukunst der Hellenen. Eine Gedächtnisschrift Schinkels*. Berlin: Reimarus 1846.
- Böhringer, Hannes/Söntgen, Beate (Hrsg.): *Wilhelm Worringers Kunstgeschichte*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2002.
- Boia, Lucian: *Historische Wurzeln der politischen Kultur Rumäniens*. In: Bundeszentrale für politische Bildung (Hrsg.): *Aus Politik und Zeitgeschichte*, 27/2006, 3. Juli 2006: *Rumänien und Bulgarien. Beilage zur Wochenzeitung »Das Parlament«*. Bonn/Frankfurt am Main 2006.
- Ders.: *Mitologia științifică a comunismului* [Die wissenschaftliche Mythologie des Kommunismus]. București: Humanitas, 2005. Franz. Ausgabe *La Mythologie Scientifique du Communisme*. Paris 2000.
- Ders.: *Geschichte und Mythos. Über die Gegenwart des Vergangenen in der rumänischen Gesellschaft*. Köln etc.: Böhlau Verlag, 2003/Boia 2003 a.
- Ders.: *La Roumanie. Un pays à la frontière de l'Europe*. Paris: Les Belles Lettres, 2003/Boia 2003 b.
- Ders./Nore, Ellen/Hitchins, Keith/Iggers, Georg G. (Hrsg.): *Great Historians of the Modern Age. An International Dictionary*. New York/Westport, Connecticut/London: Greenwood Press, 1991.
- Bollon, Patrice: *Cioran, der Ketzer*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006. Franz. Originalausgabe *Cioran, l'hérétique*. Paris: Gallimard, 1997.
- Borch, Christian/Stäheli, Urs (Hrsg.): *Soziologie der Nachahmung und des Begehrens*. Materialien zu Gabriel Tarde. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009.
- Borchhardt-Birbaumer, Brigitte: *Der Funktionalismus im »Paris des Ostens«*. In: *Wiener Journal. Das Magazin der Wiener Zeitung*, Nr. 25, 23. Oktober 2004, S. 14-15.
- Borsi, Franco: *Die monumentale Ordnung. Architektur in Europa 1929-1939*. Stuttgart: Gerd Hatje, 1987.
- Borsi, Franco/Godoli, Ezio: *Wiener Bauten der Jahrhundertwende*. Hamburg: Nikol Verlagsgesellschaft, 1985.
- Bouvet, Vincent: *Machedon, Luminăța / Scoffham, Ernie: Romanian Modernism – the architecture of Bucharest, 1920-1940*. Cambridge, Massachusetts/London 1999. Rezension. In: AA, Nr. 334, Paris, Mai/Juni 2001, S. 8.
- Boyken, Immo: *Die Architektur Eiermanns aus der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg*. In: Schirmer, Wulf (Hrsg.): *Egon Eiermann. Bauten und Projekte 1904-1970*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 2002, S. 59-71.
- Brachlianoff, Dominique (Hrsg.): *Puvis de Chavannes au musée des Beaux-Arts de Lyon*. Katalog der Ausstellung, 1. Oktober 1998-6. Dezember 1998. Lyon: Réunion des Musées Nationaux/Musée des Beaux Arts de Lyon, 1998.
- Bracker, Jörgen (Hrsg.): *Bauen nach der Natur – Palladio. Die Erben Palladios in Nordeuropa*. Ostfildern-Ruit: Verlag Gerd Hatje, 1997.
- Braun, Hans-Joachim/Kaiser, Walter: *Propyläen Technikgeschichte Bd. 5. Energiewirtschaft, Automatisierung, Information. Seit 1914*. Berlin: Propyläen, 2003 [1997].
- Brătianu, Gheorghe I.: *Marea Neagră. De la origini până la cucerirea otomană* [Das Schwarze Meer. Von den Ursprüngen bis zur osmanischen Eroberung]. Iași: Editura Polirom, 1999. Franz. Originalausgabe *La mer Noire: Des origines à la conquête ottomane*. Acta Historica tomus IX. München: Societas Academica Dacoromana, 1969.
- Briend, Christian/Thomine, Alice et al. (Hrsg.): *La vie des formes. Henri Focillon et les arts*. Katalog zu Ausstellung im Musée des Beaux-Arts de Lyon, 22. Januar-26. April 2004. Lyon: Musée des Beaux-Arts de Lyon/Paris: Institut national d'histoire de l'art, 2004.
- Brockhaus: *Der große Brockhaus. Handbuch des Wissens in 20 Bänden*. F. A. Brockhaus: Leipzig, 15. Aufl. Bd. 3, 1929; Bd. 10, 1931; Bd. 18, 1934.
- Brockhaus: *Brockhaus Enzyklopädie in 30 Bänden*. Leipzig/Mannheim: F. A. Brockhaus, 2006, 21. Aufl. Bd. 9, 14, 21.
- Brown, Jane: *Lutyens and the Edwardians. An English Architect and his Clients*. London: Viking, 1996.
- Bruch, Rüdiger vom/Müller, Rainer A. (Hrsg.): *Historikerlexikon. Von der Antike bis zur Gegenwart*. München: C. H. Beck, 2002.
- Brunner, Otto/Conze, Werner/Koselleck, Reinhart (Hrsg.): *Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1997.
- Bruyn, Gerd de: *Die enzyklopädische Architektur. Zur Reformulierung einer Universalwissenschaft*. Bielefeld: transcript Verlag, 2008.
- Burg, Hans-Henning von der (Hrsg.): *Gestalten und Ideen. Aus den Schriften des Fürsten Karl Joseph de Ligne*. Graz/Wien/Köln: Verlag Styria, 1965.
- Burckhardt, Jacob: *Der Cicerone*. Leipzig: Kröner, 1924. EA 1855.
- Burkhardt, François/Eveno, Claude/Podrecca, Boris/Centre de Création Industrielle (Hrsg.): *Jože Plečnik. Architecte 1872-1957*. Paris: Centre National d'Art et Culture Georges Pompidou, 1986.
- Bussmann, Klaus: *Paris und die Ile de France: die Metropole und das Herzland Frankreichs; von der antiken Lutetia bis zur Millionenstadt*. Köln: DuMont, 1980.
- Butcher, David/Aittouarès, Odile (Hrsg.): *Otton Friesz. Le fauve baroque 1879-1949*. Katalog zur Ausstellung im Musée d'art et d'industrie André Diligent in Roubaix/Piscine, 17. Februar-20. Mai 2007; *Musée d'art moderne in Céret*, 23. Juni-30. September 2007; *Musée Malraux in Le Havre*, 20. Oktober 2007-27. Januar 2008. Paris: Gallimard, 2007.
- Cacciari, Massimo: *Wohnen. Denken. Essays über Baukunst im Zeitalter der völligen Mobilmachung*. Klagenfurt/Wien: Ritter, 2002.
- Ders.: *Der Archipel Europa*. Köln: DuMont, 1998.
- Ders.: *Gewalt und Harmonie. Geo-Philosophie Europas*. München/Wien: Carl Hanser, 1995.
- Ders.: *Großstadt. Baukunst. Nihilismus*. Klagenfurt/Wien: Ritter 1995.
- Carol II.: *Între datorie și pasiune. Insemnări zilnice* [Zwischen Pflicht und Leidenschaft. Tägliche Aufzeichnungen]. Bd. 1, 1904-1939. Hrsg. von Marcel Dumitru Ciucă und Narcis Dorin Ion. București: Editura Silex, 1995.
- Camus, Albert: *Fragen der Zeit*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1988. EA 1960.
- Ders.: *Der Mythos von Sisyphos*. Hamburg: Rowohlt, 1991. Franz. Originalausgabe *Le Mythe de Sisyphe*. Paris: Gallimard, 1942.
- Canarache, Ana/Breban, Vasile: *Mic dicționar al limbii române* [Kleines Wörterbuch der rumänischen Sprache]. București: Ed. științifică, 1974.
- Cantacuzène, Jean-Michel: *Mille ans dans les Balkans. Chronique des Cantacuzène dans la tourmente des siècles*. Paris: Éditions Christian, 1992. Rum. Ausgabe: Cantacuzino, Ion Mihai: *O mie de ani în Balcani. O cronică a Cantacuzinilor în văltoarea secolilor*. București: Albatros, 1996.
- Cantacuzino, N. B.: *Vieux Temps. – Vieilles Figures*. Bucarest/Isrov 1940. Rum. Ausgabe *Amintirile unui diplomat român. Cuvânt înaintea de N. Iorga* [Erinnerungen eines rumänischen Diplomaten. Vorwort von N. Iorga]. București 1945. NA hrsg. von Adrian Anghelescu, Iași: »Appollonia«, 1994.
- Capelle, Wilhelm/Theiler, Willy (Hrsg.): *Epiktet: Die Kunst, vernünftig zu leben. Marc Aurel: Wege zu sich selbst*. Zürich/München: Artemis Verlag, 1958.
- Carothers, Diane Foxhill: *Radio broadcasting from 1920 to 1990: an annotated bibliography*. New York/London: Garland Publishing, Inc., 1991.

- Castello Branco dos Santos, Ana Gabriela/Georgescu, Horia/Levy, Pierre: *Moderne in Bukarest. Ein Architekturführer*. Hrsg. von Winfried Nerdinger/Architekturmuseum der TU München. Salzburg: Pustet, 2001.
- Catull: *Sämtliche Gedichte*. Lateinisch und Deutsch. Hrsg., eingeleitet und übersetzt von Otto Weinreich. Zürich/Stuttgart: Artemis, 1969.
- Cazacu, Matei: *Calea Victoriei/Victoria Avenue. Interbellum Bucharest*. Bucharest: NOI Media Print, 2006/Cazacu 2006 a.
- Ders.: *România interbelică/Interbellum Romania*. Bucharest: NOI Media Print, 2006/Cazacu 2006 b.
- Călinescu, George: *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* [Geschichte der rumänischen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart]. București: Editura Minerva, 1982, 2. Aufl. EA București: Fundația pentru literatură și artă «Regele Carol II.», 1941.
- Călinescu, Matei: *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham: Duke University Press, 1987.
- Celac, Mariana: *Nationale Architektur als totale Kunst*. In: *Stadtbauwelt 131, Themenheft «Bukarest»*, Berlin 1996, S. 2044-2047.
- Celac, Mariana/Carabela, Octavian/Marcu-Lăpădat, Marius: *București, arhitectură și modernitate. Un ghid adnotat; Bucharest, architecture and modernity. An annotated guide*. București: Simetria, 2005.
- Centre national d'Art et de Culture Georges Pompidou (Hrsg.): *Jean Cocteau, sur le fil du siècle*. Paris: Editions du Centre Pompidou, 2003.
- Cernovodeanu, Paul: *Revista Istorică Română. Bibliografie critică* [Rumänische Zeitschrift für Geschichte. Kritische Bibliografie]. București: Editura științifică și enciclopedică, 1977.
- Cepl, Jasper: *Oswald Matthias Ungers. Eine intellektuelle Biographie*. Köln: Walther König, 2007.
- Chinezu, Claudia: *Provocarea Europei. Exilul elvețian al lui Grigore Gafencu 1941-1957* [Die Provokation Europas. Das Schweizer Exil Grigore Gafencu 1941-1957]. București: Editura Pro Historia, 2004.
- Choisy, Auguste: *Histoire de l'Architecture*. Paris 1899, 2 Bde. NA Genève/Paris: Slatkine Reprints, 1982.
- Christiaanse, Kees: *Entwerfen ist Navigieren*. In: *Arch +*, Nr. 122, Berlin 1994, S. 48-49.
- Cicio Pop, Alexander/Nemeth, Zoltan: *Reiseführer durch Rumänien*. București: Editura Ghidul României, 1932. EA.
- Cicio Pop, Al./Pușcariu, Val./Badautza, Al.: *Guide de la Roumanie*. Bucarest: Editura Ghidul României, 1938. 2. Aufl. 1940.
- Cioran, Emil: *Geschichte und Utopie*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1979. Franz. Originalausgabe *Histoire et utopie*. Paris: Gallimard, 1960/Cioran 1979 a.
- Ders.: *Vom Nachteil, geboren zu sein*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979. Franz. Originalausgabe *De l'inconvénient d'être né*. Paris: Gallimard 1973/Cioran 1979 b.
- Ders.: *Cahier de Talamanca, Ibiza (31 juillet-25 août 1966)*. Texte choisis et présentés par Verena von der Heyden-Rynsch. Paris: Mercure de France, 2000.
- Cocteau, Jean: *Le rappel à l'ordre*. Paris: Librairie Stock. Delamain et Boutelleau, 1930. 16. Aufl. (EA 1918).
- Ders.: *Versuche*. Wien/München/Basel: Welt im Buch, 1956. Franz. Originalausgabe *Essai de critique indirecte*. Paris: Ed. Bernard Grasset, 1932.
- Cogeval, Guy/Jones, Kimberly/Cars, Laurence des/Stevens, Mary Anne (Hrsg.): *Edouard Vuillard*. Katalog zur Ausstellung in der *National Gallery of Art, Washington*, 19. Januar-20. April 2003; *The Montreal Museum of Fine Arts*, 15. Mai-24. August 2003; *Galeriies nationales du Grand Palais, Paris*, 23. September 2003-4. January 2004; *Royal Academy of Arts, London*, 31. January-18. April 2004. New Haven and London: Yale University Press, 2003.
- Cohen, Jean-Louis/Eleb, Monique: *Paris. Architecture 1900-2000*. Paris: Norma Editions, 2000.
- Collarcho, Jo (Hrsg.): *Artisti italiani contemporanei*. Bd. 1: *Emilia, Liguria, Toscana, Veneto*. Firenze: La Ginestra, 1968.
- Colella, Renate L./Gill, Meredith J./Jenkins, Lawrence A./Lamers, Petra (Hrsg.): *Pratum Romanum. Richard Krautheimer zum 100. Geburtstag*. Wiesbaden: Dr. Ludwig Reichert Verlag, 1997.
- Comarnescu, Petru: *Pagini de jurnal* [Tagebuchseiten]. București: Editura Noul Orfeu, 2003. 3 Bde.
- Comnène, P./Tataresco, Georges: *Roumanie (république de)*. In: *Dictionnaire Diplomatique IV*, Paris o. J. [1948], S. 963-976.
- Conrads, Ulrich: *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*. Gütersloh/Berlin/München: Bertelsmann, 1971.
- Constant, Caroline: *The Palladio Guide*. New York: Princeton Architectural Press, 1993. 2. Aufl.
- Constantin, Paul: *Dicționar universal al arhitecților* [Lexikon der Weltarchitekten]. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1986.
- Cosic, Bora: *Tagebuch eines Heimatlosen*. In: *Lettre International. Europas Kulturzeitung*. Heft 18, III. Vj./1992, Berlin, S. 24-27.
- Crettaz-Stürzel, Elisabeth (Hrsg.): *Heimatstil: Reformarchitektur in der Schweiz 1896-1914*. Frauenfeld: Huber, 2005.
- Criticos, Mihaela/Zahariade, Ana-Maria: *Modelul francez în arhitectura românească* [Das französische Modell in der rumänischen Architektur]. In: *Dilema veche*, 4. Jg., Nr. 157, București, 9. Februar 2007.
- Crutzescu, Gheorghe: *Podul Mogoșoaiei* [Der Mogoșoaia-Damm]. București: Editura Meridiane, 1987. EA București 1943.
- Curinschi, Gheorghe Verona: *Istoria arhitecturii din România*. București: Ed. Tehnică, 1981.
- Dahrendorf, Ralf: *Versuchungen der Unfreiheit. Die Intellektuellen in Zeiten der Prüfung*. München: C. H. Beck, 2006.
- Davidescu, Ion: *Proiectul pentru sistematizarea stațiunii balneare Tekir-Ghiol* [Das Stadtentwicklungsprojekt des Kurorts Tekirghiol]. In: *Arhitectura*, Nr. 3/1924, București, S. 31-33.
- Deac, Mircea: *Jean Al. Steriadi*. București: Ed. Meridiane, 1962.
- Ders.: *50 ani de pictură 1890-1940. Dicționarul pictorilor din România* [50 Jahre Malerei. Das Lexikon der Maler in Rumänien 1890-1940]. București: OI.D.I.C.M., 1996.
- Dean, David: *The Thirties: Recalling the English Architectural Scene*. London: Trefoil Books/RIBA Drawings Collection, 1983.
- Deletant, Dennis: *Ceausescu and the Securitate. Coercion and Dissident in Romania, 1965-1989*. London: Hurst & Company, 1995.
- Deleuze, Gilles: *Henri Bergson zur Einführung*. Hamburg: Junius, 1997. Franz. Originalausgabe *Le bergsonisme*. Paris: PUF, 1966.
- Demougin, Jacques (Hrsg.): *Dictionnaire des Littératures françaises et étrangères*. Paris: Larousse, 1992.
- Denize, Eugen: *Istoria Societății Române de Radiodifuziune* [Die Geschichte des rumänischen Rundfunks]. 3 Bde. București: Casa Radio, 1999.
- Derer, Peter (Hrsg.): *Octav Doicescu – Despre arhitectură. Scrieri, cuvântari* [Über Architektur. Schriften, Vorträge]. București: Ed. Tehnică, 1983.
- Descartes, René: *Die Leidenschaften der Seele*. Herausgegeben und übersetzt von Klaus Hammacher. Franz.-Deutsch. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1996. Originalausgabe *Traité des passions de l'âme*, Paris 1649.
- Diamond, Rosamund/Wang, Wilfried (Hrsg.): *On Continuity. 9H Publications, Nr. 9*. Cambridge, Massachusetts/Oxford, England: Princeton Architectural Press, 1995.
- Diehl, Charles: *Byzance. Grandeur et décadence*. Paris: E. Flammarion, 1919.
- Ders.: *Venise. Une république patricienne*. Paris: E. Flammarion, 1925.
- Ders./Grousset, René/Guillaud, Rodolphe/Oeconomus, Lysimaque: *Histoire du Moyen Age. Tome IX, Première Partie: L'Europe Orientale de 1081 à 1453*. Paris: Presse Universitaires de France, 1945.
- Diesbach, Ghilain de: *La Princesse Bibesco 1886-1973*. Paris: Librairie Académique Perrin, 1986.
- Dimitriu, Robert: *Die Außenpolitik Rumäniens 1918-1939 zwischen Solidarität und Sacro egoismo*. Frankfurt am Main etc. 2006.
- Dini, Francesca/Mazzoca, Fernando/Sisi, Carlo (Hrsg.): *Boldini*. Katalog der Ausstellung im *Palazzo Zabarella/Padua*, 15. Januar 2004-29. Mai 2005. Venezia: Marsilio, 2005.
- Dobrescu, Dem I.: *Psihicheria Bucureșteanului* [Die Schlaueheit des Bukaresters]. In: *Magazin Istoric* [Zeitschrift für Geschichte], București, Mai 2008, S. 4. EA *Psihologia Bucureșteanului*. In: *Gazeta Municipală, București*, 8. Januar 1939.
- Djuvara, Neagu: *O scurtă istorie a românilor povestită celor tineri* [Eine kurze Geschichte der Rumänen für junge Leser]. București: Humanitas, 2006. 5. Aufl.
- Doișă, Ștefan August (Hrsg.): *București Secolul XX* [Bukarest im 20. Jahrhundert]. București: ARCUB, 1997.
- Dolgener, Angela/Helten, Leonhard/Voß, Gotthard (Hrsg.): *Von Schinkel bis van de Velde. Architektur- und kunstgeschichtliche Beiträge vom Klassizismus bis zum Jugendstil*. Festschrift für Dieter Dolgener zum 65. Geburtstag. Döbel: Janos Stekovic.

- Donaldson, Frances: *The British Council. The First Fifty Years*. London: Jonathan Cape Ltd., 1984.
- Donzel, Cathérine: *Legendäre Ozeanreisen. Die große Zeit der Passagierschiffe 1850 bis 1930*. München: Frederkin & Thaler, 2006. Franz. Originalausgabe *Paquebots*. Paris: Éditions Solar, 2005.
- Dorgerloh, Anette/Niedermeier, Michael/Bredenkamp, Horst/Klausmeier, Axel (Hrsg.): *Klassizismus – Gotik. Karl Friedrich Schinkel und die patriotische Baukunst*. München/Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2007.
- Douglas, George H.: *The Early Days of Radio Broadcasting*. Jefferson, North Carolina/London: McFarland & Company, Inc., 2001.
- Dragu Dimitriu, Victoria: *Povești ale Doamnelor din București* [Erzählungen Bukarester Damen]. București: Editura Vremea, 2006.
- Drăguț, Vasile/Florea, Vasile/Grigorescu, Dan/Mihalache, Marin: *Romanian Painting*. Bucharest: Meridiane Publishing House, 1977.
- Drexler, Arthur (Hrsg.): *The Architecture of the Ecole des Beaux-Arts*. London: Secker & Warburg, 1977.
- Droste, Thorsten: *Venedig*. Köln: DuMont, 1985.
- Dubois, Jean/Lagane, René/Niobey, Georges/Casalis, Didier/Casalis, Jacqueline/Meschonnic, Henri: *Dictionnaire du Français contemporain*. Paris: Larousse, 1971.
- Dudescu, Radu: *Salvamar. Societatea de salvare a naufragiaților în apele teritoriale române* [Salvamar. Gesellschaft der Rettungsschwimmer in den rumänischen Gewässern]. In: *Arhitectura* Nr. 2/1942, București, S. 26-27.
- Durand, Cathérine: *Histoire de la nation roumaine*. Bruxelles: Éditions Complexe, 1994.
- Dies.: *Histoire des Roumains*. Mesnil-sur-l'Estrée: Éditions Fayard, 1995.
- Dies.: *București. Amintiri și plimbări* [Bukarest. Erinnerungen und Spaziergänge]. Übersetzt aus dem Franz. von Horia Mihail Vasilescu. Pitești: Ed. Paralela 45, 2006. 2. Aufl.
- Durth, Werner: *Deutsche Architekten. Biografische Verflechtungen 1900-1970*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1992.
- Ders./Gutschow, Niels: *Träume in Trümmern. Stadtplanung 1940-1950*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1993.
- Eckermann, Johann Peter: *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Herausgegeben von Otto Schönberger. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2006.
- Egbert, Donald Drew: *The Beaux-Arts Tradition in French Architecture*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1980. Hrsg. David van Zanten; Vorwort von Robert Venturi.
- Elbin, Günther (Hrsg.): *Literat und Feldmarschall. Briefe und Erinnerungen des Fürsten Charles Joseph de Ligne 1735-1814*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1979.
- Eliade, Mircea: *Erinnerungen 1907-1937*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991. Franz. Erstausgabe *Les promesses de l'équinoxe*. Paris 1980. Rum. Originalausgabe *Amintiri*. Bd. 1, Madrid 1966.
- Ders.: *Die Prüfung des Labyrinths. Gespräche mit Claude-Henri Rocquet*. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1987. Franz. Originalausgabe *L'épreuve du labyrinthe*. Paris 1978.
- Ders.: *Kosmos und Geschichte. Der Mythos der ewigen Wiederkehr*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986. Franz. Originalausgabe: *Le mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition*. Paris 1949.
- Eliot, T. S.: *Selected Essays*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1950.
- Ders.: *Ausgewählte Essays 1917-1947*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1951.
- Ders.: *Zum Begriff der Kultur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1961.
- Erikson, Erik H.: *Identität und Lebenszyklus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994. 14. Aufl.
- Evers, Bernd (Hrsg.): *Architekturtheorie von der Renaissance bis zur Gegenwart*. Köln: Taschen, 2006.
- Fabre, Lucien: *Les théories d'Einstein. Une nouvelle figure au monde*. Paris: Payot & C^o, 1922.
- Favaretto Fisca, Giovanni/Sindaco di Venezia (Hrsg.): *Catalogo della XXXIV Esposizione Biennale Internazionale d'Arte Venezia 1968*. Venezia: 34e Biennale 1968.
- Fechtrup, Hermann/Schulze, Friedbert/Sternberg, Thomas (Hrsg.): *Aufklärung durch Tradition. Symposium der Josef Pieper Stiftung zum 90. Geburtstag von Josef Pieper, Mai 1994 in Münster*. Münster: Lit, 1995.
- Félibien, J. F.: *Des Principes de l'Architecture, de la sculpture, de la peinture, et des autres arts qui en dépendent. Avec un dictionnaire des termes propres à chacun de ces Arts*. Troisième Edition. Paris: La Veuve & Jean Baptiste Coignard, fils, 1699.
- Fermor, Patrick Leigh: *Die Zeit der Gaben. Zu Fuß nach Konstantinopel: Von Hoek van Holland an die mittlere Donau. Der Reise erster Teil*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2007. Engl. Originalversion *A Time of Gifts*. London: John Murray, 1977.
- Ders.: *Zwischen Wäldern und Wasser. Zu Fuß nach Konstantinopel: Von der mittleren Donau bis zum Eisernen Tor. Der Reise zweiter Teil*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2008. Engl. Originalversion *Between the Woods and the Water. On Foot to Constantinople: the Middle Danube to the Iron Gates*. London: John Murray, 2004 [1986].
- Ders.: *Words of Mercury*. Edited by Artemis Cooper. London: John Murray, 2004.
- Focillon, Henri: *Das Leben der Formen*. Bern: Francke Verlag, 1954. Franz. Originalausgabe *La Vie des Formes*. Paris 1934.
- Ders.: *De Caillot à Lautrec. Perspectives de l'Art français*. Paris: La Bibliothèque des Arts, 1957.
- Ford, Edward R.: *Das Detail in der Architektur der Moderne: zur Logik der Konstruktion bei Edwin Lutyens, Frank Lloyd Wright, Otto Wagner, Adolf Loos, Le Corbusier, Ludwig Mies van der Rohe, Rudolf Schindler, Walter Gropius, Marcel Breuer*. Aus dem Engl. von Gerda Bean. Basel/Berlin/Boston: Birkhäuser, 1994.
- Forsman, Erik: *Palladios Lebrgebäude. Studien über den Zusammenhang von Architektur und Architekturtheorie bei Andrea Palladio*. Stockholm/Göteborg/Uppsala: Almqvist & Wiksell, 1965.
- Ders.: *Karl Friedrich Schinkel. Bauwerke und Baugeanken*. München/Zürich: Verlag Schnell & Steiner, 1981.
- Frampton, Kenneth: *Grundlagen der Architektur. Studien zur Kultur des Tektonischen*. München/Stuttgart: Oktagon, 1993.
- Ders.: *Die Architektur der Moderne. Eine kritische Baugeschichte*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1995.
- Ders.: *Labour, Work and Architecture. Collected Essays on Architecture and Design*. London/New York: Phaidon, 2002
- Frank, Harmut (Hrsg.): *Fritz Schumacher. Reformkult und Moderne*. Stuttgart: Gerd Hatje, 1994.
- Frank, Josef: *Die Architektur als Symbol*. Wien: Anton Schroll & Co., 1931.
- Freigang, Christian: *Auguste Perret, die Architekturdebatte und die «Konservative Revolution» in Frankreich 1900-1930*. München/Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2003.
- Fremdsprachiger Verlag Bukarest (Hrsg.): *Rumanian Architecture. L'architecture roumaine. Rumänische Architektur*. București 1956.
- Fuhrmann, Manfred: *Der europäische Bildungskanon des bürgerlichen Zeitalters*. Frankfurt am Main/Leipzig: Insel Verlag, 1999.
- Ders.: *Bildung. Europas kulturelle Identität*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2006.
- Fustel de Coulanges, Numa Denis: *Der antike Staat. Studie über Kultur, Recht und Einrichtungen Griechenlands und Roms*. Aus dem Franz. von Paul Weiß. Hrsg. und Anmerkungen von Alexander Kleine. Essen: Phaidon, 1996. Franz. Originalausgabe *La Cité antique*. Paris 1864.
- Gafencu, Grigore: *Europas letzte Tage. Eine politische Reise im Jahre 1939*. Zürich: Verlag Amstutz, Herdeg & Co., 1946. Franz. Originalausgabe *Derniers jours de l'Europe. Un voyage diplomatique en 1939*. Paris: Eglhoff, 1946.
- Ders.: *Vorspiel zum Krieg im Osten*. Zürich 1944. Franz. Originalausgabe *Préliminaires de la Guerre à l'est*. Fribourg: Eglhoff, 1944.
- Ders.: *Însemnări politice* [Politische Notizen]. București: Humanitas, 1991.
- Galbraith, John Kenneth: *Die Geschichte der Wirtschaft im 20. Jahrhundert*. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1995.
- Gargiani, Roberto: *Paris. Architektur zwischen Purismus und Beaux-Arts 1919-1939*. Braunschweig/Wiesbaden: Friedr. Vieweg & Sohn, 1992.
- Garleff, Jörn: *Die Ecole des Beaux-Arts in Paris. Ein gebautes Architekturtraktat des 19. Jahrhunderts*. Tübingen/Berlin: Ernst Wasmuth Verlag, 2003.
- Gavoty, Bernard: *Amintirile lui George Enescu* [Die Erinnerungen Georges Enescos]. București: Editura Muzicală, 1982. Franz. Originalausgabe *Les Souvenirs de Georges Enesco*. Paris: Flammarion, 1955.
- Gebauer, Gunter/Wulf, Christoph: *Mimesis. Kultur, Kunst, Gesellschaft*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1992.

- Gebhard, Helmut/Sauerländer, Willibald (Hrsg.): *Feindbild Geschichte. Positionen der Architektur und Kunst im 20. Jahrhundert. Ein Symposium zum 60. Geburtstag von Winfried Nerlinger. Bayerische Akademie der Schönen Künste, München 2004*. Göttingen: Wallstein, 2007.
- Gemmel, Mirko: *Die Kritische Wiener Moderne. Ethik und Ästhetik. Karl Kraus, Adolf Loos, Ludwig Wittgenstein*. Berlin: Parerga Verlag, 2005.
- Geretsegger, Heinz/Peintner, Max/Pichler, Walter: *Otto Wagner 1841-1918. Unbegrenzte Großstadt. Beginn der modernen Architektur*. Vorwort von Richard Neutra. Salzburg/Wien: Residenz Verlag, 1978.
- Ghinea, Dan: *Enciclopedia geografică a României* [Die geografische Enzyklopädie Rumänien]. București: Editura Enciclopedică, 2002.
- Ghițulescu, Mircea (Hrsg.): *Goga la Ciucea* [Goga in Ciucea]. Cluj: Comitetul de cultură și educație socialistă a județului Cluj, 1975.
- Ghyka, Matila: *Le Nombre d'Or. Rites et rythmes pythagoriciens dans le développement de la civilisation occidentale*. Paris: Gallimard, 1952, 2 Bde. EA 1931.
- Ders.: *Couleur du monde. Bd. 1: Escales de ma jeunesse. Bd. 2: Heureux qui comme Ulysse ...* Paris: Éditions de La Colombe, 1956.
- Giacometti, Alberto: *Écrits. Présentées par Michel Leiris et Jacques Dupin*. Paris: Hermann, éditeurs des sciences et des arts, 1995. EA 1990.
- Ders.: *Paris sans fin*. Hrsg. von Sylvie Wuhmann. Paris: Buchet/Chastel, 2003. EA Paris: Tériade, 1969.
- Gide, André: *Journal 1889-1939*. Paris: Gallimard, 1948.
- Ders.: *Tagebuch 1889-1939*. Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt, 1950-1954. Aus dem Franz. von Maria Schaefer-Rümelin, 3 Bde (Bd. 1: 1950, Bd. 2: 1951, Bd. 3: 1954).
- Ders.: *Journal 1889-1950*. 2. Bde. Paris: Gallimard, 1996/1997.
- Giedion-Welcker, Karola: *Constantin Brancusi*. Basel: Benno Schwabe & Co., 1958.
- Giurescu, Constantin C.: *Die Geschichte der Stadt Bukarest*. Bukarest: Sport-Touristik-Verlag, 1979.
- Giurescu, Dinu C.: *The raising of Romania's past*. Washington D. C.: World monuments fund, 1989.
- Godin, André: *Une passion roumanie. Histoire de l'institut français des Hautes Études en Roumanie (1924-1948)*. Paris: L'Harmattan, 1998.
- Gönnä, Gerd von der (Hrsg.): *Giovanni Pico della Mirandola. Oratio de hominis dignitate. Rede über die Würde des Menschen*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2001.
- Goethe, Johann Wolfgang von: *Italienische Reise*. Hrsg. und Nachwort von Christoph Michel. Frankfurt am Main/Leipzig: Insel Verlag, 1976.
- Ders.: *Schriften zu Kunst und Literatur*. Hrsg. von Harald Steinhagen. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1999.
- Ders.: *Dichtung und Wahrheit*. Frankfurt am Main/Leipzig: Insel Verlag, 2000.
- Ders.: *Maximen und Reflexionen*. Hrsg. und Nachwort von Helmut Koopmann. München: C. H. Beck/Deutscher Taschenbuch Verlag, 2006.
- Gombrich, Ernst H.: *Die Kunst, Bilder zum Sprechen zu bringen. Ein Gespräch mit Didier Eribon*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1993. Franz. Originalausgabe *Ce que l'image nous dit*. Paris: Edition Adam Biro, 1991.
- Ders.: *Die Geschichte der Kunst*. Berlin: Phaidon, 2001. Deutschsprachige 16. Ausgabe 1996, 2. Aufl. in Broschur 2001. Engl. Originalausgabe *The Story of Art*. London: Phaidon, 1949.
- Gordon Smith, Thomas: *Vitruvius on Architecture*. New York: The Monacelli Press, 2003.
- Grabar, André: *La peinture byzantine*. Genève: Éditions d'Art Albert Skira S.A., 1990. EA 1953.
- Grafton, Anthony: *Leon Battista Alberti. Baumeister der Renaissance*. Berlin: Berlin Verlag, 2002. Amerik. Originalausgabe *Leon Battista Alberti. Master Builder of the Italian Renaissance*. New York: Hill and Wang, o. J.
- Gray, Rockwell: *The Imperative of Modernity. An Intellectual Biography of José Ortega y Gasset*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1989.
- Grebing, Helga: *Wilhelm Worringer – Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2007.
- Greceanu, Eugenia: *Demilitararea zonelor protejate urbane în România în timpul regimului comunist* [Die Ausweisung denkmalgeschützter Stadtbereiche im kommunistischen Rumänien]. In: *Arhitect Design* AD Nr. 5/1998, București, S. 26-29.
- Grigorescu, Dan: *Dicționarul Avangardelor* [Das Wörterbuch der Avantgarden]. București: Editura Enciclopedică, 2005.
- Grisebach, August: *Carl Friedrich Schinkel*. Leipzig: Insel Verlag, 1924.
- Gromort, Georges: *Essai sur la Théorie de l'Architecture. Cours professé à l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts de 1937 à 1940*. Paris: Vincent, Fréal & C^e, 1942. 2. Aufl. 1946; 3. Aufl. Paris: Ch. Massin, 1983.
- Ders.: *Lettres à Nicias. Entretiens familiers sur l'enseignement de l'architecture*. Paris: Vincent, Fréal & C^e, 1950.
- Ders.: *Small Structures. French Architecture of the Early Nineteenth Century*. New York: Van Nostrand Reinhold Company, 1986.
- Groys, Boris: *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2004. 3. Aufl.
- Grube, Gert-Rainer/Kutschmar, Aribert: *Bauformen von der Romanik bis zur Gegenwart*. Berlin: Huss-Medien Verlag Bauwesen, 2004. 4. Aufl.
- Grühn, Jens/Ploetz-Redaktion (Hrsg.): *Geschichte Tag für Tag*. Freiburg i. B.: Ploetz, 1997.
- Guégan, Stéphane/Pomarède, Vincent/Prat, Louis-Antoine (Hrsg.): *Théodore Chassériau (1819-1856): The Unknown Romantic*. Katalog der Ausstellung: *Galerías Nacionales du Grand Palais, Paris*, 26. Februar-27. Mai 2002; *Musée des Beaux-Arts, Strasbourg*, 19. Juni-21. September 2002; *The Metropolitan Museum of Art, New York*, 22. Oktober 2002-5. Januar 2003. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2003.
- Guénard, Annie: *De la reconstruction à l'éviction. Entre 1944 et 1949, une politique culturelle française en Europe centrale et orientale confrontée à l'organisation du Bloc communiste*. In: *Matériaux pour l'histoire de notre temps*. Nanterre: BDIC, Nr. 36, Oktober-Dezember 1994, S. 21-27.
- Guilheux, Alain/Cinqualbre, Olivier/Toutcheff, Nicole (Hrsg.): *Tony Garnier. L'œuvre complète*. Katalog zur Ausstellung «Tony Garnier (1869-1948)» im Centre Pompidou. Paris: Centre Georges Pompidou, 1990.
- Gusti, Dimitrie: *Les Fondations Culturelles Royales de Roumanie*. Bucarest: Union des Fondations Culturelles Royales, 1937.
- Gusti, Gustav: *Arhitectura în România. Die Architektur Rumäniens*. Bukarest: Editura Meridiane, 1965.
- Habermann, Gerd: *Freiheit oder Gleichheit. Ein Alexis-de Tocqueville-Brevier*. Bern: hep; Ott, 2005.
- Haldon, John: *Das Byzantinische Reich. Geschichte und Kultur eines Jahrtausends*. Düsseldorf/Zürich: Artemis & Winkler, 2002. Engl. Originalausgabe: *Byzantium. A History*. Gloucestershire: Tempus Publishing Ltd., 2000.
- Han, Chol: *Ästhetik der Oberfläche. Die Medialitätskonzeption Goethes*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007.
- Harden, Ingo/Willmes, Gregor: *PianistenProfile. 600 Interpreten: ihre Biografie, ihr Stil, ihre Aufnahmen*. Kassel etc.: Bärenreiter, 2008.
- Harding, Jason: *The Criterion. Cultural Politics and Periodical Networks in Inter-War Britain*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- Harhoiu, Dana: *București, un oraș între orient și occident/Bucharest, a City between Orient and Occident*. București: Ed. Simetria, 2001.
- Hausmann, Frank-Rutger: *Auch im Krieg schweigen die Musen nicht: die Deutschen Wissenschaftlichen Institute im zweiten Weltkrieg*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2002.
- Hautecœur, Louis: *L'Architecture française*. Paris: Boivin, 1950.
- Heinen, Armin: *Die Legion «Erzengel Michael» in Rumänien. Soziale Bewegung und politische Organisation. Ein Beitrag zum Problem des internationalen Faschismus*. München: R. Oldenbourg Verlag, 1986.
- Heinrichs, Hans-Jürgen: *Grenzgänger der Moderne. Essays*. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 1994.
- Hellenthal, Michael: *Eklektizismus. Zur Ambivalenz einer Geisteshaltung und eines künstlerischen Konzepts*. Frankfurt am Main/Berlin/Bern/New York/Paris/Wien: Peter Lang, 1993.
- Henderson, Linda Dalrymple: *The Fourth Dimension and Non-Euclidian Geometry in Modern Art*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1983.
- Heppner, Harald (Hrsg.): *Die Rumänen und Europa vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag, 1997.
- Herrmann, Wolfgang: *Deutsche Baukunst des 19. und 20. Jahrhunderts*. Basel/Stuttgart: Birkhäuser, 1977. 2 Bde. NA des 1932 erschienenen 1. Teils *Von 1770 bis 1840*; Erstdruck des 1933 unterdrückten 2. Teils *Von 1840 bis zur Gegenwart*.
- Hertzberger, Herman: *Vom Bauen. Vorlesungen über Architektur*. München: Aries, 1995.
- Heuss, Theodor: *Profile. Nachzeichnungen aus der Geschichte*. Tübingen: Rainer Wunderlich Verlag Hermann Leins, 1964.

- Ders.: *Hans Poelzig: Bauten und Entwürfe. Das Lebensbild eines Baumeisters*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1985.
- Hielscher, Kurt: *Österreich. Landschaft und Bauten*. Berlin: Verlag Ernst Wasmuth A. G., 1931.
- Ders.: *Rumänien. Landschaft, Bauten, Volksleben*. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1933. 2. Aufl. 1938.
- Ders.: *Italien. Landschaft und Bauten*. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1938.
- Hillgruber, Andreas: *Hitler, König Carol und Marschall Antonescu. Die deutsch-rumänischen Beziehungen 1938-1944*. Wiesbaden 1965.
- Hillgruber, Andreas/Dülffer, Jost (Hrsg.): *Ploetz. Geschichte der Weltkriege. Mächte, Ereignisse, Entwicklungen 1900-1945*. Freiburg/Würzburg: Verlag Ploetz, 1981.
- Hines, Thomas S.: *Irving Gill and the Architecture of Reform*. New York: The Monacelli Press, 2000.
- Hitchins, Keith: *Romania 1866-1947*. Oxford: Claredon Press, 1994.
- Hocke, Gustav René (Hrsg.): *Der französische Geist. Geistesgeschichtliche Untersuchungen der französischen Essayistik nebst Meisteressays in zweisprachigem Text*. Zürich: Diogenes Taschenbuch, 1988.
- Höffe, Otfried (Hrsg.): *Klassiker der Philosophie*. München: C. H. Beck, 2008. 2 Bde.
- Hoffmann, Walter: *Rumänien von heute. Ein Querschnitt durch Politik, Kultur und Wirtschaft*. București: Cartea Românească; Leipzig: Felix Meiner, 1942.
- Holli, Melvin G./Jones, Peter d'A. (Hrsg.): *Biographical Dictionary of American Mayors 1820-1980. Big City Mayors*. Westport, Connecticut/London, England: Greenwood Press, 1981.
- Holthusen, Hans Egon: *Rainer Maria Rilke*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2007. 37. Aufl.
- Hootz, Reinhard (Hrsg.): *Kunstdenkmäler in Italien. Ein Bildhandbuch. Venedig ohne Venedig*. Bearbeitet von Herbert Dellwing. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976.
- Ders. (Hrsg.): *Kunstdenkmäler in Rumänien. Ein Bildhandbuch*. Einleitung, Erläuterungen und Bildauswahl von Virgil Vătășianu. München/Berlin: Deutscher Kunstverlag, 1986. EA 1972.
- Hornby, A. S.: *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*. Oxford: Oxford University Press, 1991.
- Houliat, Bernard: *Rumänien*. Übersetzung ins Deutsche von Angela Eumann und Claudia Reinhardt. Paris: Hachette Livre, 2004.
- Hubig, Christoph: *Die Kunst des Möglichen II. Grundlinien einer dialektischen Philosophie der Technik*. Bielefeld: transcript Verlag, 2007.
- Hulten, Pontus (Hrsg.): *Berlin & Paris 1900-1933. Rapports et contrastes France-Allemagne*. Paris: Editions du Centre Pompidou, 1978.
- Ders./Dumitrescu, Natalia/Istrati, Alexandre: *Brancoși*. Paris: Flammarion, 1995.
- Ierunca, Virgil: *Fenomenul Pitești* [Das Phänomen Pitești]. București: Humanitas, 2007. Franz. Ausgabe *Pitești, laboratoire concentrationnaire*. Paris 1996. Mit einem Vorwort von François Furet.
- IGMA [Institut für Grundlagen moderner Architektur/Universität Stuttgart, Prof. Dr. Werner Durth]: *Positionen*. Stuttgart: IGMA, 2000.
- Ilk, Michael: *Brâncuși, Tzara und die rumänische Avantgarde*. Bochum: Museum Bochum/Kunsthall Rotterdam, 1997.
- Institut Français d'architecture/L'Académie d'architecture/Maurice Culot (Hrsg.): *Roger-Henri Expert 1882-1955*. Paris: Editions du Moniteur, 1983.
- Institut für Auslandsbeziehungen (Hrsg.): *Erste Schritte. Rumänische Kunst der 90er Jahre*. Katalog der Ausstellung im Forum für Kulturaustausch Stuttgart (24. März-25. April 1993) und in den IFA-Galerien Bonn (12. Mai-19. Juni 1993) und Friedrichstraße Berlin (16. Juli-29. August 1993). Stuttgart: IFA, 1993.
- Ioanid, Radu: *The Holocaust in Romania. The Destruction of Jews and Gypsies under the Antonescu Regime, 1940-1944. With a foreword by Elie Wiesel and a preface by Paul A. Shapiro*. Chicago: Ivan R. Dee, Inc./The United States Holocaust Memorial Museum, 2000.
- Ionescu Dunăreanu, I./Cristescu, Mihai: *Eforie Nord, Eforie Sud, Techirghiol*. Bukarest: Verlag für Tourismus, 1974.
- Ionesco, Eugène: *Présent passé, passé présent*. Paris: Gallimard, 1968.
- Ders.: *Notes et contre-notes*. Paris: Gallimard, 1996. EA 1966.
- Ionescu, Grigore: *Istoria arhitecturii românești din cele mai vechi timpuri până la 1900* [Die Baugeschichte Rumäniens von den Ursprüngen bis 1900]. București: Tiparul «Cartea Românească», 1937.
- Ders.: *București, ghid istoric și artistic* [Bukarest, Geschichts- und Kunsth Führer]. București: Fundația pentru Literatură și Artă «Regele Carol II.», 1938.
- Ders.: *Rumänische Bautätigkeit in Siebenbürgen 1919-1940*. Sonderabdruck aus *Siebenbürgen*. Bukarest: Institut für rumänische Geschichte, 1943. S. 593-608.
- Ders.: *Istoria arhitecturii în România. Vol 2: De la sfârșitul veacului al XVI-lea până la începutul celui de al cincilea deceniu al veacului al XX-lea* [Geschichte der Architektur in Rumänien. Bd. 2: Vom Ende des 16. Jhs bis zum Beginn der 1950er Jahre]. București: Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1965.
- Ders.: *L'histoire de l'architecture en Roumanie*. București: Éd. de l'Acad. de la Républ. Socialiste de Roumanie, 1972.
- Ders.: *Vitruviu*. București: Ed. Tehnică, 1974.
- Ders.: *Arhitectura românească. Tipologii, creații, creatori* [Die rumänische Architektur. Typologien, Werke, Architekten]. București: Ed. Tehnică, 1986.
- Ionescu, Șerban: *Dicționar panoramic al personalităților din România*. București, 2006. Amerik. Ausgabe *Who's who in twentieth century Romania*. New York: Columbia University Press, 1994.
- Ioniță, Maria-Magdalena: *Casa și familia Capșa în România modernă 1852-1950* [Das Haus und die Familie Capșa im modernen Rumänien 1852-1950]. București: Publilmpress, 2000.
- Iordănescu, Dumitru/Georgescu, Constantin: *Construcții pentru transporturi în România* [Verkehrsbauten in Rumänien]. 2 Bde. București: Centrala de construcții căi ferate, 1986.
- Institut für donauschwäbische Geschichte und Landeskunde/Landesarchiv Baden-Württemberg (Hrsg.): *Brechungen. Willy Prager: Rumänische Bildräume 1924-1944*. Ostfildern: Jan Thorbecke, 2007.
- Institutul Cartografic Unirea (Hrsg.): *Planul Unirea. Municipiul București și împrejurimile* [Der Unirea-Stadtplan. Bukarest und Umgebung]. Brașov [Kronstadt]: Editura Institutului Cartografic Unirea, 1938.
- Ipsel, Karl: *Mit Goethe in Italien. Eine historische Reise*. Herrsching: Manfred Pawlak Verlagsgesellschaft mbH, 1987.
- Irimia-Tuchtenhagen, Sigrid: *Ideologische Aspekte im Rumänien der Zwischenkriegszeit im Spiegel der wichtigsten Kulturzeitschriften*. In: *Südost-Forschungen*, Bd. 56, München 1997, S. 319-340.
- Jaeger, Michael: *Fausts Kolonie. Goethes kritische Phänomenologie der Mordernere*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004.
- Jannié, Hélène: *Politiques éditoriales et architecture «moderne». L'émergence de nouvelles revues en France et en Italie (1923-1939)*. Paris: Editions Arguments, 2002.
- Jens, Walter (Hrsg.): *Kindlers Neues Literaturlexikon*. München: Kindler Verlag, 1988.
- Jianu, Ionel/Carp, Gabriela/Covrig, Ana Maria/Scânteie, Lionel: *Artiști români în occident* [Rumänische Künstler im Westen]. București: Institutul Național pentru Memoria Exilului Românesc, 2005.
- Jones, Edward/Woodward, Christopher: *A Guide to the Architecture of London*. London: Seven Dials, Cassell & Co., 2000.
- Jünger, Hans-Dieter: *Die kulturelle Krise*. München: Matthes & Seitz Verlag, 1998.
- Kahl, Thede/Metzeltin, Michael/Ungureanu, Mihai-Răzvan (Hrsg.): *Rumänien*. Sonderband der Österreichischen Osthefte, 48. Jg., 2006. Wien/Berlin: LIT Verlag, 2006.
- Kähler, Gert: *Architektur als Symbolverfall: Das Dampfervotiv in der Baukunst*. Braunschweig/Wiesbaden: Vieweg, 1981.
- Kapuściński, Ryszard: *Meine Reisen mit Herodot. Reportagen aus aller Welt*. München/Zürich: Piper, 2007.
- Kirson, Stefan Petre: *Banca Chrissoveloni. Societate Anonimă Română 1920-1948. Documente* [Die Chrissoveloni-Bank. Eine rumänische GmbH 1928-1948. Dokumente]. București: Ed. Fundației Culturale «Magazin Istoric», 2001.
- Klein, Horst/Göring, Katja: *Rumänische Landeskunde*. Tübingen: Narr, 1995.
- Kleinstück, Hans (Hrsg.): *Griechisch-römische Lyrik. Dichtung der Antike*. Wiesbaden: Emil Vollmer Verlag, o. J. [1960].
- Klett, Ernst Verlag GmbH (Hrsg.): *Pons Großwörterbuch Französisch*. Barcelona/Belgrad/Budapest/Ljubljana/London/Posen/Prag/Sofia/Stuttgart/Zagreb: Ernst Klett Sprachen, 2004.

- Klett, Ernst Verlag GmbH (Hrsg.): *Pons Großwörterbuch Englisch*. Barcelona/Belgrad/Budapest/Ljubljana/London/Posen/Prag/Sofia/Stuttgart/Zagreb: Ernst Klett Sprachen, 2005.
- Klopfer, Paul: *Von Palladio bis Schinkel. Eine Charakteristik der Baukunst des Klassizismus*. Esslingen a. N.: Paul Neff Verlag (Max Schreiber), 1911.
- Konrád, György: *Die unsichtbare Stimme*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998.
- Kraus, Friedrich: *Paestum – die griechischen Tempel*. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1984. EA 1941.
- Kraus, Karl: *Pro domo et mundo*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990. EA Wien 1912.
- Krauthheimer, Richard: *Ausgewählte Aufsätze zur europäischen Kunstgeschichte*. Köln: Dumont, 1988. 2. Aufl. 2003.
- Kroner, Michael: *Die Hohenzollern als Könige von Rumänien. Lebensbilder von vier Monarchen 1866-2004*. Heilbronn: Johannis Reeg, 2004.
- Kruft, Hanno-Walter: *Geschichte der Architekturtheorie*. München: C. H. Beck, 1991. 3. Aufl.
- Laforge, Jules: *Œuvres complètes*. 2 Bde. Textes établis et annotés par Jean-Louis Debauve, Daniel Grojnowski, Pascal Pia et Pierre-Olivier Walzer avec la collaboration de David Arkell et Maryke de Courten. Lausanne: L'Age d'Homme, 1986.
- Ders.: *Poetische Werke: Lamentationen. Die Nachfolge unserer lieben Frau Mond. Blumen des besten Willens. Letzte Verse*. Übersetzung und Nachwort von Frank Stückemann. Essen: Verlag Die Blaue Eule, 2002. Bibliothek Des Essintes, Bd. 8.
- Lampugnani, Vittorio Magnago/Schneider, Romana (Hrsg.): *Moderne Architektur in Deutschland 1900-1950. Reformen und Tradition*. Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 1992.
- Langmuir, Erika: *The National Gallery Companion Guide*. London: National Gallery Company/Yale University Press, 2004. Deutsche Ausgabe *The National Gallery Museumsführer*. London: National Gallery Company, 2006.
- Larousse: *Grand Dictionnaire Encyclopédique Larousse*. Paris: Librairie Larousse, 1985.
- Lăpușan, Aurelia/Lăpușan, Ștefan/Stănescu, Gheorghe: *Album cu amintiri Mamaia 1906-2006* [Fotoalbum mit Erinnerungen an Mamaia 1906-2006]. Constanța: Ed. Dobreaga, 2006.
- Laurent, Christoph/Lambert, Guy/Abram, Joseph (Hrsg.): *Auguste Perret. Anthologie des écrits, conférences et entretiens*. Paris: Le Moniteur, 2006.
- Lăzărescu, Ioan: *Dicționar german-român/român-german* [Wörterbuch Deutsch-Rumänisch, Rumänisch-Deutsch]. București: Ed. Niculescu, 1997.
- Leahu, Gheorghe: *Bucureștiul dispărut* [Das verschwundene Bukarest]. București: Editura Arta Grafică, 1995.
- Lebesque, Morvan: *Albert Camus*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1991.
- Lecca, Octav-George: *Familie boierești române* [Die rumänischen Boyarenfamilien]. București: Muzeul Literaturii Române, 2000. EA 1899.
- Le Corbusier: *Journey to the East*. Ed. and annot. by Ivan Žaknić. Cambridge, Massachusetts/London, England: The MIT Press, 1987.
- Ders.: *Reise nach dem Orient: unveröffentlichte Briefe und zum Teil noch nicht publizierte Texte und Photographien von Edouard Jeanneret/Le Corbusier*. Hrsg. von Giuliano Gresleri. Zürich: Spur, 1991.
- Ders.: *Ansblick auf eine Architektur*. Bauwelt-Fundamente 2. Basel/Boston/Berlin: Birkhäuser, 2001. EA 1922.
- Lefrère, Jean-Jacques: *Jules Laforgue*. Paris: Fayard, 2005.
- Lemny, Doina/Velescu, Cristian-Robert (Hrsg.): *Brâncuși inedit. Înmănări și corespondență românească* [Unbekannter Brâncuși. Notizen und rumänische Korrespondenz]. București: Humanitas, 2004.
- Lemoine, Bertrand/Rivoirard, Philippe: *Paris/L'Architecture des années trente*. Paris: La Manufacture/Délégation à l'Action artistique de la Ville de Paris, 1987.
- Lemoine, Sergio (Hrsg.): *Da Puvis de Chavannes a Matisse e Picasso. Verso l'Arte Moderna*. Katalog der Ausstellung im Palazzo Grassi, Venedig 2002. Venezia: Bompiani, 2002.
- Lepenius, Wolfgang: *Sainte-Beuve. Auf der Schwelle zur Moderne*. München/Wien: Carl Hanser Verlag, 1997.
- Ligne, Charles Joseph de: *Coup d'oeil sur Beloeil et sur une grande partie des jardins de l'Europe, 2 tomes*. Dresden: Les Frères Walthers, 1795.
- Liiceanu, Gabriel: *Itinéraires d'une vie: E. M. Cioran. Suivi de Les continents de l'insomnie. Entretien avec E. M. Cioran*. Paris: Michalon, 1995.
- Ders.: *The Păltiniș Diary. A Paideic Model in Humanist Culture*. Budapest/New York: Central European University Press, 2000.
- Livezeanu, Irina: *Cultural Politics in Greater Romania. Regionalism, Nation Building and Ethnic Struggle, 1918-1930*. Ithaca/London: Cornell University Press, 1995.
- Löhneysen, Wolfgang Freiherr von: *Mistra. Griechenlands Schicksal im Mittelalter*. München: Prestel-Verlag, 1977.
- Loos, Adolf: *Über Architektur. Ausgewählte Schriften. Die Originaltexte*. Hrsg. von Adolf Opel. Wien: Georg Prachner Verlag, 1995.
- Lord, James: *Alberto Giacometti*. Aus dem Engl. von Dieter Mulch. Geleitwort von Bruno Giacometti. Zürich: Scheidegger & Spies, 2004. Engl. Ausgabe *Giacometti – A Biography*. London etc.: Faber & Faber, 1986.
- Lortie, André (Hrsg.): *Paris s'exporte. Modèle d'architecture ou architectures modèles. Ouvrage réalisé à l'occasion de l'exposition Paris s'exporte juin-septembre 1995*. Paris: Éditions du Pavillon de l' Arsenal/Picard Éditeur, 1995.
- Lovinescu, Eugen: *Istoria civilizației române moderne* [Kulturgeschichte des modernen Rumänien]. București: Editura Minerva, 1997.
- Lozek, Gerhard (Hrsg.): *Geschichtsschreibung im 20. Jahrhundert. Neuzeit-historiographie und Geschichtsdanken im westlichen Europa und in den U.S.A.* Berlin: Fides Verlag, 1998.
- Lungu, Dov B.: *Romania and the Great Powers 1933-1940*. Durham and London: Duke University Press, 1989.
- Lungu, Vasile: *Viața lui Tudor Vianu* [Das Leben Tudor Vianus]. București: Editura Minerva, 1997.
- Machedon, Luminița/Machedon, Florin: *Die Wurzeln der modernen rumänischen Architektur*. In: *Stadtbauwelt 131, Themenheft «Bukarest»*, Berlin 1996, S. 2040-2043.
- Machedon, Luminița/Scoffham, Ernie: *Romanian modernism – the architecture of Bucharest, 1920-1940*. Cambridge, Massachusetts/London, England, 1999.
- MacMillan Encyclopedia of Architects. Hrsg. von Adolf K. Placzek. 4 Bde. New York etc.: Free Pr., 1982.
- Majetschak, Stefan: *Ästhetik zur Einführung*. Hamburg: Junius, 2007.
- Malaparte, Curzio: *Kaputt. Roman*. Wien: Paul Zsolnay Verlag, 2005. Italienische Originalausgabe *Kaputt*. Neapel 1944.
- Mallgrave, Harry Francis: *Gottfried Semper. Ein Architekt des 19. Jahrhunderts*. Zürich: gta Verlag, 2001.
- Manailă, Ilinca: *Marcel Iancu. Architekt*. Abschlussarbeit Nachdiplomstudiengang Geschichte und Theorie der Architektur ETH Zürich bei Prof. Dr. Werner Oechslin, Dr. Simone Rümmele, Sylvia Claus. Zürich 2003.
- Maner, Hans-Christian: *Parlamentarismus in Rumänien (1930-1940). Demokratie im autoritären Umfeld*. Südosteuropäische Arbeiten; 101. Mainz, Univ., Diss., 1996. München: Oldenbourg, 1997/Maner 1997 a.
- Ders.: *Rumänien von 1859 bis 1989: Eine Geschichte von Krisen, Staatsstreich und verhinderten Revolutionen?* In: *Österreichische Osthefte. Zeitschrift für Mittel-, Ost- und Südosteuropaforschung*. 39. Jg., Heft 3, Wien 1997, S. 345-367/Maner 1997 b.
- Ders.: *Die Rückkehr Carols aus dem Exil. Macht und Herrschaftspolitik in Rumänien gegen Ende der 20er Jahre*. In: *Südost-Forschungen*, Bd. 56, München 1997, S. 341-372/Maner 1997 c.
- Ders.: *Multikonfessionalität und neue Staatlichkeit*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2007.
- Mango, Cyril: *Byzantinische Architektur*. Stuttgart: Belser Verlag; Mailand: Electra Editrice, 1975.
- Manoilescu, Mihail: *Dictatul de la Viena. Memorii iulie-august 1940* [Der Wiener Schiedsspruch. Erinnerungen Juli-August 1940]. București: Editura enciclopedică, 1991.
- Manolescu, Florin: *Enciclopedia exilului literar românesc 1945-1989* [Die Enzyklopädie des literarischen Exils Rumäniens 1945-1989]. București: Compania, 2003.
- Mansbach, Steven A.: *Modern Art in Eastern Europe*. Cambridge/New York/Melbourne: Cambridge University Press, 1999.
- Marcel, Luc-André: *Tudor Arghezi*. Paris: Pierre Seghers, 1963.
- Marcu, Duiliu: *Arhitectură. 50 lucrări executate sau proiectate de la 1912-1960* [Architektur. 50 Werke, die im Zeitraum 1912-1960 geplant oder gebaut worden sind]. Vorwort von Tudor Vianu. București: Ed. Tehnică, 1960.

- Marin, Constantin /Leca, Grigore: *Dicționar tehnic german-român și român-german* [Technisches Wörterbuch Deutsch-Rumänisch und Rumänisch-Deutsch]. București: Ed. Tehnică 1966.
- Mayer, Hans: *Aufseher*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981.
- Mebes, Paul (Hrsg.): *Um 1800. Architektur und Handwerk im letzten Jahrhundert ihrer traditionellen Entwicklung*. München: F. Bruckmann, 1918.
- Medici-Mall, Katharina: *Im Durcheinander der Stile. Architektur und Kunst im Urteil von Peter Meyer (1894-1984)*. Basel/Boston/Berlin: Birkhäuser, 1998.
- Merian: *Bukarest und Rumäniens Schwarzmeerküste*. Heft 6/XIX, Juni 1966. Hamburg: Hoffmann & Campe, 1966.
- Meyer, Peter: *Moderne Architektur und Tradition*. Zürich: Girsberger, 1927.
- Meyers: *Meyers Enzyklopädisches Lexikon*. 1972. Bd. 5.
- Michels, Eckard: *Von der Deutschen Akademie zum Goethe-Institut. Sprach- und auswärtige Kulturpolitik 1923-1960*. München: Oldenbourg, 2005.
- Midant, Jean-Paul (Hrsg.): *Dictionnaire de l'architecture du XX^e siècle*. Paris: Hazan/Institut Français d'Architecture, 1996.
- Milosz, Czeslaw: *Verführtes Denken. Mit einem Vorwort von Karl Jaspers*. Köln/Berlin: Kiepenheuer & Witsch, 1953.
- Möbuß, Susanne: *Plotin zur Einführung*. Hamburg: Junius, 2000.
- Moity-Bizary, Renée: *Architecture en Roumanie*. Bucarest. In: AA, 5^e année, Nr. 5/1934, Paris, S. 55-56.
- Montaigne, Michel de: *Essais*. Erste moderne Gesamtübersetzung von Hans Stilett. Sonderausgabe der *Anderen Bibliothek*. Frankfurt am Main: Eichborn Verlag, 1998.
- Ders.: *Von der Kunst, das Leben zu lieben*. Übersetzt, ausgewählt und hrsg. von Hans Stilett. Frankfurt am Main: Eichborn Verlag, 2005.
- Monuments historiques* Nr. 169: Themenheft *Roumanie/Roumania*. Paris, Juni/Juli 1990.
- Morand, Paul: *Papiers d'identité*. Paris: Éditions Bernard Grasset, 1930.
- Ders.: *Bucarest*. Paris: Plon, 1990. EA 1935.
- Der.: *Journal inutile*. Bd. 1: 1968-1972; Bd. 2: 1973-1976. Paris: Gallimard, 2001.
- Moravánszky, Ákos: *Die Erneuerung der Baukunst. Wege zur Moderne in Mitteleuropa*. Salzburg/Wien: Residenz Verlag, 1988.
- Ders. (Hrsg.): *Das entfernte Dorf. Moderne Kunst und ethnischer Artefakt*. Wien/Köln/Weimar: Böhlau, 2002.
- Ders./Gyöngy, Katalin M.: *Architekturtheorie im 20. Jahrhundert. Eine kritische Anthologie*. Wien/New York: Springer, 2003.
- Ders./Langer, Bernhard/Mosayebi, Elli (Hrsg.): *Adolf Loos. Die Kultivierung der Architektur*. Zürich: gta Verlag, 2008.
- Morin, Edgar: *Europa denken*. Frankfurt a. M./New York: Campus Verlag, 1988.
- Ders./Le Moigne, Jean-Louis: *L'intelligence de la complexité*. Paris/Montréal: L'Harmattan, 1999.
- Mouton, Jean: *Journal de Roumanie. La collection «Les chemins effacés». La II^e guerre mondiale vue de l'Est*. Lausanne: L'Age d'Homme, 1991.
- Müller, Michael: *Architektur und Avantgarde*. Frankfurt: Atheneum, 1987.
- Müller, Roland: *Anf dass jeder sein Bestes entfalte. Ein Gespräch mit Rüdiger Safranski*. In: *Stuttgarter Zeitung*, Kulturbeilage, Samstag, 15. August 2009, S. 31.
- Müller, Ulrich: *Raum, Bewegung und Zeit im Werk von Walter Gropius und Ludwig Mies van der Rohe*. Berlin: Akademie Verlag, 2004.
- Muntean, George: *Apa trece, pietrele rămân. Proverbe românești* [Das Wasser fließt vorbei, die Steine bleiben. Rumänische Sprichwörter]. București: Editura pentru literatură, 1966.
- Muraro, Michelangelo/Marton, Paolo: *Villen in Venetien*. Köln: Könnemann, 1999.
- Myss, Walter: *Fazit nach achthundert Jahren. Geistesleben der Siebenbürger Sachsen im Spiegel der Zeitschrift Klingsor (1924-1939). Studien zur Kultur- und Geistesgeschichte der ältesten inseldeutschen Volksgruppe*. München: Verlag des Südostdeutschen Kulturwerks, 1968.
- Ders. (Hrsg.): *Lexikon der Siebenbürger Sachsen. Geschichte, Kultur, Zivilisation, Wissenschaften, Wirtschaft, Lebensraum Siebenbürgen (Transsilvanien)*. Thaur bei Innsbruck: Wort und Welt Verlag, 1993.
- Nagy-Talavera, Nicholas M.: *Nicolae Iorga. A Biography*. Iași/Oxford/Portland: The Center for Romanian Studies, 1998.
- Narcis, Dorin Ion: *Mogoșoaia. Trei secole de istorie 1702-2002* [Mogoșoaia. Drei Jahrhunderte der Geschichte 1702-2002]. București: Ed. Tritonic, 2002.
- Ders.: *București*. In *căutarea micului Paris* [Bukarest. Auf den Spuren des ehemaligen Klein-Paris]. București: Ed. Tritonic, 2003.
- Ders.: *Residences and Families of the Nobility in Romania*. Bucharest: Romanian Cultural Institute, 2007.
- Naredi-Rainer, Paul von: *Architektur und Harmonie. Zahl, Maß und Proportion in der abendländischen Baukunst*. Köln: DuMont, 2001. 7. Aufl.
- Năsturel, Petre Ș.: *Oglindiri și răsrângeri atonice asupra monabismului românesc* [Spuren der Einflüsse des Mönchsrepublik Athos im rumänischen Mönchtum]. In: *Tabor*, Cluj, Nr. 4, Juli 2008.
- Neagoe, Stelian (Hrsg.): *Enciclopedia istoriei politice a României* [Die Enzyklopädie der politischen Geschichte Rumäniens]. București: Editura Institutului de științe politice și relații internaționale, 2003.
- Nerdinger, Winfried/Zimmermann, Florian: *Die Architekturzeichnung vom barocken Idealplan zur Axonometrie*. München: Prestel Verlag, 1985.
- Ders.: *Dialog zwischen Moderne und Geschichte*. In: Mesecke, Andrea/Scheer, Thorsten (Hrsg.): *Josef Paul Kleihues. Themen und Projekte*. Basel/Berlin/Boston: Birkhäuser, 1996, S. 9-12.
- Ders./Oechslin, Werner: *Gottfried Semper 1803-1879. Architektur und Wissenschaft*. Zürich: gta Verlag; München etc.: Prestel Verlag, 2003.
- Neumeyer, Fritz: *Mies van der Rohe. Das kunstlose Wort. Gedanken zur Baukunst*. Berlin: Siedler, 1986.
- Ders./Cepl, Jasper: *Quellentexte zur Architekturtheorie*. München/Berlin/London/New York: Prestel, 2002.
- Neutra, Richard J.: *Amerika. Die Stilbildung des Neuen Bauens in den Vereinigten Staaten*. Wien: Anton Schroll & Co., 1930.
- The New York Times*, New York: *Foreign Exchange Rates*, 1. Mai 1939, S. 34.
- _: *The Fair Today*. 5. Mai 1939, S. 19.
- _: *Rumanian Ideals are Praised at Dedication of Fair Pavilion*. 6. Mai 1939, S. 7.
- Nicol, Donald M.: *The reluctant Emperor. A biography of John Cantacuzene, Byzantine Emperor and monk, c. 1295-1383*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Noica, Nicolae Șt.: *Emil Pragher – un model. Din istoria construcțiilor românești* [Emil Pragher – ein Vorbild. Aus der Geschichte des Bauingenieurwesens in Rumänien]. București: Editura Mașina de Scris, 2004.
- Ders.: *Banca Națională a României și personalități din istoria construcțiilor* [Die Rumänische Nationalbank und Persönlichkeiten ihrer Baugeschichte]. București: Editura Mașina de scris, 2006.
- Nooteboom, Cees: *Wie wird man Europäer*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993.
- Norberg-Schulz, Christian: *Genius loci. Landschaft, Lebensraum, Baukunst*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1982.
- Nowka, Dieter: *George Enescu und die Entwicklung der rumänischen Musik*. Sinsheim: Pro Universitate Verlag, 1998.
- Oechslin, Werner: *Stilbühle und Kern. Otto Wagner, Adolf Loos und der evolutionäre Weg zur modernen Architektur*. Zürich: gta Verlag/Berlin: Ernst & Sohn, 1994.
- Ders.: *Moderne entwerfen*. Köln: DuMont, 1999.
- Der.: *Streben nach Proportion und Harmonie. Palladio und die Architektur der Moderne*. In: *Neue Zürcher Zeitung* (NZZ), 12./13. Mai 2007.
- Ders.: *Palladianismus. Andrea Palladio – Kontinuität von Werk und Wirkung*. Zürich: gta Verlag, 2008.
- Oficiul Național de Turism (ONT) [Das Nationale Amt für Tourismus] (Hrsg.): *Călătoria oficială a stațiunilor balneare și climatice din România 1937* [Der offizielle Führer der Kurorte in Rumänien 1937]. București/Craiova: Scrisul românesc, 1937.
- Ofrim, Alexandru: *Străzi vechi din Bucureștiul de azi* [Alte Straßen im heutigen Bukarest]. București: Humanitas, 2007.
- Olteanu, Radu: *Bucureștii în date și întâmplări* [Daten und Ereignisse aus der Geschichte Bukarests]. București: Paideia, 2002.
- Oprea, Marius: *Brașov* [Kronstadt]. București: NOI Media Print, 2004.
- Oprea, George: *Romanian Art from 1800 to our days*. Malmö: John Kroon, 1935.
- Oprîș, Ioan: *Monumentele istorice din România* [Kunstdenkmäler in Rumänien]. București: Editura Vremea, 2001.
- Ornea, Zigu: *The Romanian extreme-right. The nineteen thirties*. New York: Columbia University Press, 1999. Rum. Originalausgabe *Anii Trezeci. Extrema dreaptă românească*. București 1995.
- Ders.: *Vârsta de aur dintre cele două războaie* [Das goldene Zeitalter der Zwischenkriegszeit]. In: *Dilema veche*, Nr. 304, 27. November 1998-3. Dezember 1998, București 1998.

- Orsenna, Erik: *Portrait eines glücklichen Menschen. Der Gärtner von Versailles – André le Nôtre 1613-1700*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2007.
- Ortega y Gasset, José: *Eine Interpretation der Weltgeschichte. Rund um Toynbee*. München: Gotthold Müller, 1964.
- Oudard, Georges: *Portrait de la Roumanie*. Reihe *L'Europe vivante*, Paris: Plon, 1935.
- Pagano, Giuseppe/Guarniero, Daniel: *Architettura rurale italiana*. Milano: Ulrico Hoepli Editore, 1936.
- Pahl, Jürgen: *Architekturtheorie des 20. Jahrhunderts*. München/London/New York: Prestel, 1999.
- Pai, Hyungmin: *The Portfolio and the Diagram. Architecture, Discourse, and Modernity in America*. Cambridge, Massachusetts/London, England: The MIT Press, 2002.
- Paleologu, Alexandru: *Breviar pentru păstrarea clipei. Dialoguri cu Filip-Lucian Iorga* [Brevier für die Aufbewahrung von Augenblicken. Gespräche mit F.-L. Iorga], București: Humanitas, 2005.
- Palladio, Andrea: *Die vier Bücher zur Architektur*. Nach der Ausgabe Venedig 1570 *I Quattro Libri dell'Architettura* aus dem Italienischen übertragen und herausgegeben von Andreas Beyer und Ulrich Schütte. Zürich/München: Verlag für Architektur Artemis, 1983.
- Pallady, Theodor: *Jurnal* [Tagebuch]. București: Editura Meridiane, 1966.
- Palmer, Alan: *Dictionary of Twentieth-Century History 1900-1991*. London: Penguin Books, 1992.
- Panofsky, Erwin: *Die Renaissance der europäischen Kunst*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979. EA *Renaissance and Renaissances in Western Art*. Stockholm: Almqvist & Wiksell/Gebers Förlag AB, 1960.
- Parusi, Gheorghe: *Cronologia Bucureștilor. 20 septembrie 1459-31 decembrie 1989* [Chronologie Bukarests vom 20. September 1459 bis zum 31. Dezember 1989]. București: Editura Compania, 2007.
- Patmore, Derek: *Invitation to Romania*. New York: The Macmillan Company, 1939. 2. Aufl.
- Patruluius, Radu: *Horia Creangă. Omul și opera* [Horia Creangă. Leben und Werk]. București: Editura tehnică, 1980.
- Pavord, Anna: *Die Tulpe. Eine Kulturgeschichte*. Frankfurt am Main/Leipzig: Insel Verlag, 1999.
- Pawlik, Johannes/Straßner, Fritz: *Bildende Kunst. Begriffe und Reallexikon*. Köln: DuMont, 1972, 2. Aufl.
- Păcurariu, Paula/Pandele, Vladimir: *Referat privind propunerea de exercitare a dreptului de preemțiune asupra înstrăinării unor imobile cuprinse în LMI/2005* [Stellungnahme zur vorgeschlagenen Zweckentfremdung von Bauten, die auf der Denkmalschutzliste des Jahres 2005 fungieren]. Dok. Nr. 437 vom 8. August 2005. Giurgiu: DCCPCNG/Direcția pentru Cultură, Culte și Patrimoniul Cultural Național a județului Giurgiu [Amt für Kultur, Religionen und Denkmalschutz des Kreises Giurgiu], 2005.
- Pârvolescu, Ioana: *Întoarcere în Bucureștiul interbelic* [Rückkehr in das Bukarest der Zwischenkriegszeit]. București: Humanitas, 2006.
- Pehnt, Wolfgang/Schirren, Matthias (Hrsg.): *Hans Poelzig 1869 bis 1936. Architekt, Lehrer, Künstler*. München: Deutsche Verlags-Anstalt, 2007.
- Pelin, Mihai: *Deceniul prăbușirilor (1940-1950). Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților români între legionari și stalinisti* [Das Jahrzehnt der Zusammenbrüche (1940-1950). Die Lebenswege der rumänischen Maler, Bildhauer und Architekten zwischen Legionären und Stalinisten]. București: Ed. Compania, 2005.
- Perche, Louis: *Anna de Noailles*. Paris: Pierre Seghers Éditeur, 1964. Reihe *Poètes d'aujourd'hui*, Bd. 116.
- Perrault, Charles: *Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences*. Mit einer einleitenden Abhandlung von Hans Robert Jauss und kunstgeschichtlichen Exkursen von Max Imdahl. Reihe *Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste*, Bd. 2. Hrsg. von Max Imdahl, Wolfgang Iser, Hans Robert Jauss, Wolfgang Preisendanz u. Jurik Striedter. München: Eidos Verlag, 1964.
- Perret, Auguste: *Zu einer Theorie der Architektur*. Berlin: Verlag der Beeken, 1986. Franz. Originalausgabe *Contribution à une théorie de l'architecture*. Paris: Société *Les Amis d'Auguste Perret*, 1952.
- Peschken, Goerd: *Karl Friedrich Schinkel. Das Architektonische Lehrbuch*. München/Berlin: Deutscher Kunstverlag, 1979.
- Petrescu, Camil: *Das Prokrustes-Bett*. Bukarest: Literaturverlag, 1967. Ders.: *Note zilnice* [Tägliche Notizen]. București: Editura Gramar, 2003.
- Petrescu, Ștefan: *Bird's eye view of Romania. România văzută din avion*. București: NOI Media Print, 2004.
- Pevsner, Nikolaus: *Europäische Architektur*. München: Prestel Verlag, 1978. 4. Aufl.
- Ders./Honour, Hugh/Fleming, John: *Lexikon der Weltarchitektur*. München: Prestel Verlag, 1992.
- Philipp, Klaus Jan: *Vom Dilettantismus zur Zensur. Zur Geschichte der Architekturkritik*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1996.
- Ders.: *Um 1800. Architekturtheorie und Architekturkritik in Deutschland zwischen 1790 und 1810*. Stuttgart/London: Edition Axel Menges, 1997.
- Ders.: *Der Gänsemarsch der Stile. Skizzen zur Geschichte der Architekturschichtsschreibung*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1998.
- Ders.: *Karl Friedrich Schinkel. Späte Projekte. Late Projects*. 2. Bde. Stuttgart/London: Edition Axel Menges, 2000.
- Ders.: *Das Reclam-Buch der Architektur*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2006.
- Philippi, Paul (Hrsg.): *Stebenberg als Beispiel europäischen Kulturaustausches*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag, 1975.
- Pieper, Josef: *Muße und Kult*. München: Kösel, 1948.
- Ders.: *Leben aus dem Schweigen*. Freiburg: Informationszentrum Berufe der Kirche, o. J. [1998].
- Piper, Ernst/Schoeps, Julius H. (Hrsg.): *Bauen und Zeitgeist. Ein Längsschnitt durch das 19. und 20. Jahrhundert*. Basel/Boston/Berlin: Birkhäuser, 1998.
- Platon: *Gastmahl. Phaidros*. Ins Deutsche übertragen von Rudolf Kassner. Wiesbaden: VMA-Verlag, 1978/Düsseldorf-Köln: Eugen Diederichs-Verlag, 1959.
- Plotin: *Ausgewählte Schriften*. Herausgegeben von Christian Tornau. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2001.
- Plotins Schriften*. Übersetzt von Richard Harder. Bd I. Die Schriften 1-21 der chronologischen Reihenfolge. Leipzig: Felix Meiner, 1930.
- Plowden, David: *Bridges. The Spans of North America*. New York/London: W. W. Norton & Company, 2002.
- Poëte, Marcel: *Introduction à l'urbanisme*. Paris: Sens & Tonka, 2000. EA Paris 1929.
- Popa, Marcel D. (Hrsg.): *Dicționar enciclopedic* [Enzyklopädisches Wörterbuch]. București: Editura Enciclopedică, Bd.1, 1993; Bd. 2, 1996; Bd. 3 u. 4, 2001; Bd. 5 u. 6, 2006; Bd. 7, 2009.
- Popa, Radu: *Mogosoia. Palatul și muzeul de arta brâncovenească* [Das Palais und Museum für Brancovan-Kunst]. București: Ed. Meridiane, 1962.
- Popescu, Carmen: *Le style national roumain. Construire une nation à travers l'architecture 1881-1945*. Rennes: Presses Universitaires der Rennes, 2004.
- Popescu, Grigore Arbore (Hrsg.): *Dall'Adriatico al Mar Nero: Venezia e Romeni, Tracciati di Storie Comuni*. Roma: Consiglio Nazionale delle Ricerche, 2003.
- Porter, Ivor: *Operation Autonomous. With S.O.E in Wartime Romania*. London: Chatto & Windus, 1989.
- Posener, Alan: *Rom – Byzanz – Istanbul – Wien – Brüssel. Über 2000 Jahre haben Imperien den Balkan regiert – ein Vorbild für die EU*. In: Deutsche Gesellschaft für Auswärtige Politik e.V. (Hrsg.): *Internationale Politik: Balkan Blues*. Juni 2008, Nr. 6, Jg. 63. Frankfurt am Main: Frankfurter Societäts-Druckerei, 2008, S. 32-36.
- Posener, Julius: *Aufsätze*. Braunschweig/Wiesbaden: Vieweg, 1981.
- Ders.: *Vorlesungen zur Geschichte der Neuen Architektur (1750-1933)*, Bd. I. In: Arch+ 48, Berlin, Dezember 1979.
- Ders.: *Vorlesungen zur Geschichte der Neuen Architektur (1750-1933)*, Bd. II. In: Arch+ 53, Berlin, September 1980.
- Ders.: *Vorlesungen zur Geschichte der Neuen Architektur (1750-1933)*, Bd. III. In: Arch+ 59, Berlin, Oktober 1981.
- Ders.: *Vorlesungen zur Geschichte der Neuen Architektur (1750-1933)*, Bd. IV. In: Arch+ 63/64, Berlin, Juli 1982.
- Ders.: *Vorlesungen zur Geschichte der Neuen Architektur (1750-1933)*, Bd. V. In: Arch+ 69/70, Berlin, August 1983.
- Ders.: *Heimliche Erinnerungen. In Deutschland 1904 bis 1933*. München: Siedler, 2004.
- Prager, Emil: *Betonul armat în România* [Der Stahlbeton in Rumänien]. București: Ed. Tehnică, 1979.
- Pragher, Willy: *Bukarest. Stadt der Gegensätze – București. Orașul contrastelor*. Berlin: Wiking Verlag, 1943.

- Prechtl, Peter/Burkhard, Franz-Peter (Hrsg.): *Metzler Philosophielexikon*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, 1996.
- Prost, Henri: *Destinul României (1918-1954)*. București: Compania, 2006. Franz. Originalausgabe: *Destin de la Roumanie*. Paris: Éditions Berger-Levrault, 1954.
- Proust, Marcel: *Correspondance. Tome XXI, 1922*. Hrsg. von Philip Kolb. Paris: Plon, 1993.
- Prügel, Roland: *Im Zeichen der Stadt. Avantgarde in Rumänien 1920-1938*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2008.
- Puppi, Lionello: *Andrea Palladio. Das Gesamtwerk*. Stuttgart/München: Deutsche Verlags-Anstalt, 2000.
- Quatremère de Quincy, Antoine-Chrysostome: *Essai sur la Nature, le But et les Moyens de l'imitation dans les Beaux-Arts*. Paris 1823. Reprint: Brüssel: Archives d'Architecture Moderne, 1980.
- Radu al României, principele: *Mihai al României* [(König) Michael von Rumänien]. București: Humanitas, 2008.
- Raphael, Lutz (Hrsg.): *Klassiker der Geschichtswissenschaft*. Bd. 1: *Von Edward Gibbon bis Marc Bloch*. München: C. H. Beck, 2006.
- Rădulescu, Mihai Sorin: *Cu gândul la lumea de altădată* [Erinnerungen an vergangene Zeiten]. București: Editura Albatros, 2005.
- Reinalter, Helmut: *Die Freimaurer*. München: C. H. Beck, 2000.
- Reschika, Richard: *E. M. Cioran zur Einführung*. Hamburg: Junius, 1995.
- Rezzori, Gregor von: *Denkwürdigkeiten eines Antisemiten*. Berlin: Berliner Taschenbuch-Verlag, 2004.
- Ribbe, Wolfgang/Schäche, Wolfgang: *Die Siemensstadt. Geschichte und Architektur eines Industriestandortes*. Berlin: Ernst und Sohn, 1985.
- Ricœur, Paul: *Civilisation universelle et culturelles nationales*. In: *Esprit*, Jg. 29, Paris, Oktober 1961, S. 439-450.
- Ders.: *Geschichte und Wahrheit*. München: List, 1974.
- Rilke, Rainer Maria: *Briefe an einen jungen Dichter*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.
- Romanescu, Paula (Hrsg.): *La Roumanie vue par les Français d'autrefois*. Choix de textes et notes pas Paula Romanescu. Tirés de la sélection du livre de Paul Desfeuilles et Jacques Lassaigue, *Les Français et la Roumanie. Bucarest 1937*. Bucarest: Éditions de la fondation culturelle roumaine, 2001.
- Rossholm Lagerlöf, Margaretha: *Ideal Landscape. Annibale Caracci, Nicolas Poussin and Claude Lorrain*. New Haven and London: Yale University Press, 1990.
- Roth, Harald (Hrsg.): *Studienhandbuch Östliches Europa*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag, 1999.
- Roulet, Daniel de: *Le Corbusier in Vichy*. In: *tec 21*, Nr. 7/2006, S. 22-25.
- Rowe, Collin/Koetter, Fred: *Collage City*. Basel/Boston/Berlin: Birkhäuser Verlag, 1997. 5., erweiterte Aufl.
- Rubió-Tuduri, N. Maria: *Actar. Discrimination des formes de quiétude des formes de mouvement dans la construction*. Paris: Imprimerie Union, 1931.
- Rusan, Romulus: *Chronologie und Geografie der kommunistischen Unterdrückung in Rumänien. Zählung der zwangsinternierten Bevölkerung (1945-1989)*. Aus dem Rum. mit Ergänzungen von Hans Bergel. Bukarest: Fundația Academia Civică; Stiftung Bürger-Akademie/München: Institut für deutsche Kultur und Geschichte Südosteuropas, 2008.
- Russell, Bertrand: *Lob des Mißganges*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2002. EA 1957.
- Rybczynski, Witold: *Das vollkommene Haus. Eine Reise mit dem italienischen Renaissance-Baumeister Andrea Palladio*. Berlin: Berlin Verlag, 2004. Amerik. Originalausgabe *The Perfect House. A Journey with the Renaissance Master Andrea Palladio*. New York: Scribner, 2002.
- Sacheverell Sitwell: *Roumanian Journey*. London: B. T. Batsford Ltd., 1938.
- Safranski, Rüdiger: *Wieviel Globalisierung verträgt der Mensch?* München/Wien: Carl Hanser, 2003.
- Sainte-Beuve, Charles Augustin: *Correspondance générale. Lettres retrouvées I (1823-1859)*. Paris: Honoré Champion Éditeur, 2006.
- Sandoz, Marc: *Portraits et visages dessinés par Théodore Chassériau. Cahiers Théodore Chassériau, II*. Paris: Editart-Les Quatre Chemins, 1986.
- Sarkowitz, Hans (Hrsg.): *Die Geschichte der Gärten und Parks*. Frankfurt am Main/Leipzig: Insel Verlag, 2001.
- Sarnitz, August: *Adolf Loos 1870-1933. Architekt, Kulturkritiker, Dandy*. Köln/London/Los Angeles/Madrid/Paris/Tokyo: Taschen, 2003.
- Ders.: *Otto Wagner 1841-1918. Wegbereiter der modernen Architektur*. Köln/London/Los Angeles/Madrid/Paris/Tokyo: Taschen, 2005.
- K. G. Saur Verlag, München-Leipzig: *Saur Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*. München/Leipzig 1997.
- Schärf, Christian: *Geschichte des Essays. Von Montaigne bis Adorno*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1999.
- Schalk, Fritz (Hrsg.): *Französische Moralisten. La Rochefoucauld, Vauvenargues, Montesquieu, Chamfort*. Zürich: Diogenes, 1995.
- Schild, Göran: *Ahar Aalto. The Complete Catalogue of Architecture, Design and Art*. London: Academy Group Ltd./Berlin: Ernst & Sohn, 1994.
- Schiller, Friedrich: *Gedichte*. Auswahl und Anmerkungen von Norbert Oellers. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2005.
- Schlögel, Karl: *Neue Deutsche Ideologie oder die Helden des Nachtrabs*. In: *Lettre International. Europas Kulturzeitung*. Heft 18, 3. Vj./1992, Berlin, S. 4-5.
- Ders.: *Terror und Traum. Moskau 1937*. München: Carl Hanser, 2008.
- Schopenhauer, Arthur: *Aphorismes de la sagesse. Traduction de J.-A. Cantacuzène*. Paris: G. Baillière, 1880, EA; 2. Aufl. Paris: Alcan, 1884.
- Ders.: *Aphorismen zur Lebensweisheit*. Hrsg. von Arthur Hübscher. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2007.
- Schumacher, Fritz: *Der Geist der Baukunst*. Stuttgart/Berlin: Deutsche Verlags-Anstalt, 1938.
- Schuster, Oskar (Hrsg.): *Epoche der Entscheidungen. Die Siebenbürger Sachsen im 20. Jahrhundert*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag, 1984.
- Schwefelberg, Arnold: *Amintrile unui intelectual evreu din România* [Die Erinnerung eines jüdischen Intellektuellen aus Rumänien]. București: Editura Hasefer, 2000.
- Scott, Geoffrey: *The Architecture of Humanism: a study in history of taste*. London: Constable, 1914.
- Scurtu, Ioan (Hrsg.): *Pe marginea prăpastiei, 21-23 ianuarie 1941* [Am Abgrund, 21.-23. Januar 1941]. București: Scripta, 1992. 2. Bde.
- Ders.: *Criza dinastică din România* [Die dynastische Krise in Rumänien]. București: Ed. Enciclopedică, 1996.
- Ders.: *Guverne și guvernanți 1916-1938*. București: Ed. Silex, 1996.
- Ders./Alexandrescu, Ion/Bulei, Ion/Mamina, Ion: *Enciclopedia de istorie a României* [Das Lexikon rumänischer Geschichte]. București: Ed. Meronia, 2002.
- Sebastian, Mihail: *Seit zweitausend Jahren. Roman*. Paderborn: Igel Verlag Literatur/București: Ediția Fundației Culturale Române, 1997. Rum. Originalausgabe *De două mii de ani*. București 1934.
- Ders.: *Voller Entsetzen, aber nicht verzweifelt. Tagebücher 1935-44*. Berlin: Claasen, 2005. Rum. Originalausgabe *Jurnal 1935-1944*. București: Humanitas, 2005.
- Sedlmayer, Hans: *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*. Frankfurt am Main/Berlin: Ullstein, 1983. 17. Aufl.
- Seebold, Elmar: *Kluge. Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2002. 24. Aufl.
- Seiwert, Harry: *Marcel Janco – Dadaist, Zeigenosse, wohltemperiert morgenländischer Konstruktivist*. Frankfurt a. M. 1993.
- Semper, Gottfried: *Kleine Schriften*. Hrsg. von Hans Semper und Manfred Semper. Mittenwald: Mäander Kunstverlag, 1979. EA 1884.
- Seton-Watson, R. G.: *A History of the Romanians from Roman Times to the Completion of Unity*. New York: Archon Books, 1963. EA 1934.
- Seymour-Smith, Martin/Kimmens, Andrew C. (Hrsg.): *World Authors 1900-1950. The Wilson Authors Series*. New York/Dublin: The H. W. Wilson Company, 1996.
- Shakespeare, William: *Einundzwanzig Sonette. Deutsch von Paul Celan*. Frankfurt am Main/Leipzig: Insel Verlag, 2001.
- Sieberg, August: *Versuche und Erfahrungen über Entstehung, Verhütung und Beseitigung von Erdbebenshäden*. In: Ders. (Hrsg.): *Veröffentlichungen der Reichsanstalt für Erdbettenforschung in Jena*, Heft 39. Berlin: Reichsverlagsamt 1941.
- Sieburg, Friedrich: *Robespierre. Napoleon. Chateaubriand*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1967.
- Sielemann, Thekla (Hrsg.): *Die Natur- und Kulturwunder Europas. Alle europäischen Natur- und Kulturstätten der UNESCO-Welterbeliste*. Gütersloh/München: Chronik, 2003.
- Sloterdijk, Peter/Heinrichs, Hans-Jürgen: *Die Sonne und der Tod. Dialogische Untersuchungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006.
- Smet, Catherine de: *Le Corbusier. Architekt der Bücher*. Baden: Lars Müller Publishers, 2005.

- Socolescu, Toma T.: *Fresca arhitecților care au lucrat în România în epoca modernă 1800-1925* [Eine Übersicht der Architekten, die im Zeitraum 1800-1925 in Rumänien gearbeitet haben]. București: Caligraf, 2004.
- Sontag, Susan: *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1991.
- Dies.: *Im Zeichen des Saturn. Essays*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2003, 3. Aufl.
- Stanislawski, Ryszard/Brockhaus, Christoph (Hrsg.): *Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarden in Mittel- und Osteuropa*. 4 Bde. Bonn: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 1994.
- Stettner, Ralf: *«Archipel GULag» – Stalins Zwangslager: Terrorinstrument und Wirtschaftsgigant. Entstehung, Organisation und Funktion des sowjetischen Lagersystems 1928-1956*. Paderborn/München/Wien/Zürich: Ferdinand Schöningh, 1996.
- Stiegemann, Christoph (Hrsg.): *Byzanz. Das Licht aus dem Osten. Katalog der Ausstellung im Erzbischöflichen Diözesanmuseum Paderborn 2001*. Mainz: Philipp von Zabern, 2001.
- Stiller, Adolph (Hrsg.): *Architektur im Ringturm XII. Josef Plecnik, Architekt in Wien, Prag und Laibach*. Salzburg/Wien: Anton Pustet, 2006.
- Ders. (Hrsg.): *Architektur im Ringturm XIII. Rumänien. Momente der Architektur vom 19. Jahrhundert bis heute*. Salzburg/Wien: Anton Pustet, 2007.
- Streidt, Gert/Feierabend, Peter (Hrsg.): *Preußen. Kunst und Architektur*. Köln: Könemann, 1999.
- Sutherland, Christine: *Enchantress. Marthe Bibesco and her world*. London: John Murray Publishers Ltd., 1996.
- Ștephănescu, Mihail: *Un arhitect uitat* [Ein vergessener Architekt]. *Victor G. Ștephănescu*. In: *Anticart* Nr. 18, Bukarest, Mai 2007, S. 15-20.
- Tabacu, Gabriela: *Revista «Arhitectura». Studiu monografic și indici, 1906-1944* [Die Zeitschrift *Arhitectura*. Monografische Studie und Register, 1906-1944]. Diss., Universität für Architektur und Stadtplanung «Ion Mincu» Bukarest. București: Ed. universitară «Ion Mincu», 2006.
- Tarde, Gabriel: *Die Gesetze der Nachahmung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009. Franz. Originalausgabe *Les lois de l'imitation*, Paris 1890.
- Tavernor, Robert: *Palladio and Palladianism*. London: Thames & Hudson Ltd., 1991.
- Taylor, Stephen R. P. D.: *Who's Who in Central and East-Europe 1933/34*. Zürich: The Central European Times Publishing Co. Ltd., 1935. 2. Aufl. *Who's Who in Central and East-Europe 1935/36*, Zürich 1937.
- Thierfelder, Franz: *Der Balkan als kulturpolitisches Kraftfeld. Zwischenstaatliche Propaganda und geistiger Austausch in Südosteuropa*. Berlin: Herbert Stubenrauch Verlagsbuchhandlung, 1940.
- Ders.: *Die deutsche Sprache im Ausland. Bd. 2: Die Verbreitung der deutschen Sprache in der Welt*. Hamburg/Berlin/Bonn: Decker, 1957.
- Tiegheim, Philippe van/Josserand, Pierre (Hrsg.): *Dictionnaire des Littératures*. 3 Bde. Paris: Presses Universitaires de France, 1968.
- Tilea, Viorel Virgil: *Envoy Extraordinary. Memoirs of a Romanian Diplomat*. Hrsg. von Ileana Tilea. London: Haggerston Press, 1998.
- The Times*, London: *An Anglo-Rumanian Festival*. 29. März 1938, S. 19.
.: *Romania to broadcast news in English*. 2. April 1938, S. 11.
.: *Romanian National Exhibition*. 29. April 1938, S. 14.
.: *British Institute For Bucharest. Grant Of A Site*. 23. November 1938, S. 13.
.: *London Diplomatic Changes. Chile, Turkey and Rumania*. *Rumanian Anglaphil*. 25. Januar 1939, S. 11.
- Tismăneanu, Vladimir: *Rumäniens mystische Revolutionäre*. In: *Sinn und Form*, Jg. 48, Heft 1, Januar-Februar 1996, S. 48-58. Berlin: Aufbau Verlag, 1996.
- Ders./Comisia prezidențială pentru analiza dictaturii comuniste din România [Die vom rumänischen Präsidenten eingesetzte Kommission zur Analyse der kommunistischen Diktatur in Rumänien] (Hrsg.): *Analiza dictaturii comuniste din România. Raport final* [Die Analyse der kommunistischen Diktatur in Rumänien. Endbericht]. București 2006.
- Toynbee, Arnold: *Kultur am Scheidewege*. Aus dem Engl. von Ernst Doblhofer. Zürich/Wien: Europa-Verlag, 1949. Originalausgabe *Civilization on Trial*. London/New York: The Oxford University Press, 1947.
- Trempler, Jörg: *Schinkels Motive*. Berlin: Matthes & Seitz, 2007.
- Tzigara-Samurcaș, Alexandru: *Memorii III, 1919-1930* [Memoiren III], București: Editura Meridiane, 2003.
- Truc, Gonzague: *Quelques peintres de l'Homme contemporain*. Paris: Editions Spes, 1926.
- Turner, Jane (Hrsg.): *The Dictionary of Art*. London: Macmillan Publishers Ltd./New York: Grove's Dictionaries Inc., 1996.
- Țurcanu, Florin: *Mircea Eliade: der Philosoph des Heiligen oder Im Gefängnis der Geschichte; eine Biographie*. Schnellroda: Ed. Antaios, 2006. Franz. Originalausgabe *Mircea Eliade. Le prisonnier de l'histoire*. Paris: Ed. la Découverte, 2003.
- Uniunea arhitecților din România [Bund rumänischer Architekten] (Hrsg.): *București, anii 1920-1940. Între avangardă și modernism* [Bukarest 1920-1940. Zwischen Avantgarde und Moderne]. București: Simetria, 1994.
- Uniunea arhitecților din România (Hrsg.): *Horia Creangă. Catalogul expoziției organizate la împlinirea a 100 de ani de la naștere* [Horia Creangă. Katalog zur Ausstellung anlässlich seines 100. Geburtstags]. București: Simetria, 1992.
- Uniunea arhitecților din România (Hrsg.): *Centenar Marcel Janco, 1895-1995*. [Marcel Janco. Katalog zur Ausstellung anlässlich seines 100. Geburtstags]. București: Simetria, 1996.
- Union of architects of Romania (Hrsg.): *La Biennale di Venezia – Romania 1996. 6^a mostra internațională de arhitectură*. Bucharest: Simetria 1996.
- University of Architecture and Urbanism «Ion Mincu» Bucharest (Hrsg.): *SOCRATES-Informationsbrochure*. Bucharest 2002.
- Uniunea arhitecților din România (Hrsg.): *Arhitecți în timpul dictaturii. Amintiri*. [Architekten in Zeiten der Diktatur. Erinnerungen]. București: Simetria, 2007.
- Vaida-Voevod, Mircea: *Lucian Blaga. Ein rumänischer Dichter und die deutsche Literatur*. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag, 1992.
- Valéry, Nicole: *Zelle 24. «Gelobt seist du Gefängnis»*. Uhldingen/Seewis: Stephanus Edition, 1978.
- Valéry, Paul et al.: *Études Bergsoniennes. Hommage à Henri Bergson (1859-1941) par Paul Valéry, Floris Delattre, Louis Lavelle, P. Masson-Oursel, Maurice Pradines, René le Senne, Raymond Bayer, Albert Millot*. Paris: Presse Universitaires de France, 1942.
- Ders.: *Eupalinos oder der Architekt*. Eingeleitet durch *Die Seele und der Tanz*. Übertragen von Rainer Maria Rilke. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991. Franz. Originalausgabe *Eupalinos ou l'Architecte, précédé de l'Âme et la Danse*. Paris 1923.
- Ders.: *Werke*. Frankfurter Ausgabe (7 Bde.) Hrsg. von Jürgen Schmidt-Radefeldt. Bd. 6: *Zur Ästhetik und Philosophie der Künste*, Bd. 7: *Zur Zeitgeschichte und Politik*. Frankfurt am Main und Leipzig: Insel, 1995.
- Vapereau, G.: *Dictionnaire universel des littératures*. Paris: Hachette, 1876.
- Vecerdea, Gheorghe: *Constanța. Influența arhitecturii franceze în prima etapă de dezvoltare a orașului modern (1860-1916)* [Konstanza. Der Einfluss der französischen Architektur in der ersten Entwicklungsphase der modernen Stadt (1860-1916)]. In: *Valori ale civilizației românești în Dobrogea* [Werte rumänischer Kultur in der Dobrudscha]. Constanța: Colegiul pedagogic «Constantin Brătescu»/Asociația cultural-istorică dobrogeană «România de la Mare», 1993, S. 345-355.
- Verseck, Kenno: *Rumänien*. München: Verlag C. H. Beck, 2007.
- Vinci, Leonardo da: *On Painting. An anthology of writings by Leonardo da Vinci with a selection of documents relating to his career as an artist*. Edited by Martin Kemp. Selected and translated by Martin Kemp and Margaret Walker. New Haven and London: Yale Nota Bene/Yale University Press, 2001.
- Vitruv: *Zehn Bücher über Architektur. Übersetzt und durch Anmerkungen und Zeichnungen versehen von Dr. Franz Reber*. Wiesbaden: Marix Verlag, 2004. EA Berlin 1908.
- Völk, Ekkehard: *Rumänien. Vom 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart*. Regensburg: F. Pustet/München: Südosteuropa-Gesellschaft, 1995.
- Vossen, Joachim: *Bukarest. Die Entwicklung des Stadtraums*. Berlin: Reimer, 2004.
- Wagner, Ernst: *Geschichte der Siebenbürger Sachsen. Ein Überblick*. Thaur bei Innsbruck: Wort und Welt, 1990.
- Währig-Burfeind, Renate (Hrsg.): *Währig Deutsches Wörterbuch*. Gütersloh/München: Wissen Media Verlag GmbH, 2008.

- Waldeck, Rosa Goldschmidt: *Athénée Palace*. București: Humanitas, 2006. Amerik. Originalausgabe *Athene Palace*. New York 1942.
- Wang, Wilfried/Schneider, Romana (Hrsg.): *Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 2000. Macht und Monument*. Ostfildern-Ruit: Gerd Hatje, 1998.
- Wasmuth, Günther et al. (Hrsg.): *Wasmuths Lexikon der Baukunst*, Bd. 3. Berlin: Ernst Wasmuth A.-G., 1931.
- Weck, René de: *Journal de guerre (1939-1945). Un diplomate suisse à Bucarest*. Edité par Simon Roth. Préface de Francis Python. Fribourg: Société d'Histoire de la Suisse Romande, 2001.
- Wehr, Gerhard (Hrsg.): *Europäische Mystik. Eine Einführung*. Hamburg: Junius, 1995.
- Weiss, Andrea: *Paris war eine Frau. Die Frauen von der „Left Bank“: Djuna Barnes, Janet Flanner, Gertrude Stein & Co.* Dortmund: Edition Eberbach, 1996.
- Weiss, Peter: *Die Ästhetik des Widerstands. Roman*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988.
- Weithmann, Michael W.: *Balkan-Chronik. 2000 Jahre zwischen Orient und Okzident*. Regensburg: Friedrich Pustet; Graz/Wien/Köln: Styria, 2000.
- Welzer, Harald (Hrsg.): *Der Krieg der Erinnerung. Holocaust, Kollaboration und Widerstand im europäischen Gedächtnis*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 2007.
- Wende, Frank (Hrsg.): *Lexikon zur Parteiengeschichte in Europa*. Stuttgart: Alfred Kröner 1981.
- Werndl, Kristina (Hrsg.): *Rumänien nach der Revolution. Eine kulturelle Gegenwartsbestimmung*. Wien: Wilhelm Braumüller, 2007.
- Wiplert, Gero von (Hrsg.): *Lexikon der Weltliteratur*. 2 Bde. Stuttgart: Alfred Kröner, 2004.
- Wilson, Colin St. John: *The Other Tradition of Modern Architecture. The uncompleted Project*. London: Academy Editions, 1995.
- Ders.: *Architectural Reflections. Studies in the Philosophy and Practice of Architecture*. Manchester/New York: Manchester University Press, 2000.
- Wischermann, Heinfried: *Paris. Architekturführer*. Ostfildern bei Stuttgart: Gerd Hatje, 1997.
- Wittgenstein, Ludwig: *Vorlesungen 1930-1935. Cambridge 1930-1932. Aus den Aufzeichnungen von John King und Desmond Lee*. Hrsg. Desmond Lee. Cambridge 1932-1935. *Aus den Aufzeichnungen von Alice Ambrose und Margaret Macdonald*. Hrsg. Alice Ambrose. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984.
- Ders.: *Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996. EA in: Ostwald, Wilhelm (Hrsg.): *Annalen der Naturphilosophie*. Leipzig 1921.
- Wittkower, Rudolf: *Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1990. Englische Originalausgabe *Architectural Principles in the Age of Humanism*, London: The Warburg Institute, University of London, 1949.
- Wölfflin, Heinrich: *Die klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance*. 9., textkritisch bearbeitete Aufl. Basel/Stuttgart: Schwabe & Co. Verlag, 1968. Erstausgabe 1899.
- Ders.: *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1999.
- Wörner, Hans Jakob (Hrsg.): *P. M. Aufsätze von Peter Meyer 1921-1974*. Zürich: Verlags AG der akademischen und technischen Vereine Zürich, 1984.
- Wolzogen, Alfred Freiherr von (Hrsg.): *Aus Schinkels Nachlass. Reisetagebücher, Briefe und Aphorismen*. Berlin: Verlag der Königlichen Geheimen Ober-Hofdruckerei (R. Decker), 1863.
- Woodhouse, John: *Gabriele D'Annunzio, Defiant Angel*. New York: Oxford University Press, 2001.
- Worringer, Wilhelm: *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*. Herausgegeben von Helga Grebing. Mit einer Einleitung von Claudia Öhlschläger. München: Wilhelm Fink Verlag, 2007.
- Wundram, Manfred (Hrsg.): *Reclam Kunstführer Italien*. Bd 5. Stuttgart: Philipp Reclam Jr., 1981.
- Wurts, Richard/Applebaum, Stanley: *The New York's World Fair 1939/1940*. New York: Dover Publications, Inc., 1977.
- Wyss, Beat: *Der Wille zur Kunst. Zur ästhetischen Mentalität der Moderne*. Köln: DuMont, 1997, 2. Aufl.
- Zadow, Mario Alexander: *Karl Friedrich Schinkel. Leben und Werk*. Stuttgart/London: Edition Axel Menges, 2003.
- Zahariade, Ana Maria: *Moderne in Bukarest*. In: *Werk, Bauen + Wohnen*, Heft 1/2, 1994, S. 60-63.
- Dies.: *Emerging voices from the past – Horia Creangă, Marcel Janco, G. M. Cantacuzino*. In: Union of architects of Romania (UAR) 1996, S. 67-75.
- Ziegerhofer-Pretenthaler, Anita: *Botschafter Europas. Richard Nikolaus Coudenhove-Kalergi und die Paneuropa-Bewegung in den zwanziger und dreißiger Jahren*. Wien/Köln/Weimar: Böhlau, 2004.
- Zim, Larry/Lerner, Mel/Rolfes, Herbert: *The World of Tomorrow – the 1939 New York World's Fair*. New York: Harper & Row, 1988.
- Zschokke, Walter/Hanak, Michael (Hrsg.): *Nachkriegsmoderne Schweiz. Architektur von Werner Frey, Franz Füeg, Jacques Schader, Jakob Zweifel = Post-War Modernity in Switzerland. Architecture by Werner Frey, Franz Füeg, Jacques Schader, Jakob Zweifel*. Katalog der Ausstellung in der Reihe «Architektur im Ringturm», Wien, 16. Oktober bis 14. Dezember 2001. Basel/Boston/Berlin: Birkhäuser, 2001.
- Zub, Alexandru: *Istorie și istorici în România interbelică* [Geschichte und Historiker im Rumänien der Zwischenkriegszeit]. Iași: Junimea, 1989.
- Zucker, Paul: *Die paradoxe Entwicklung der Architekturtheorien zu Beginn der Moderne*. In: *Archithese* 2/1987, S. 27-32.
- Zwijnenberg, Robert: *The Writings and Drawings of Leonardo da Vinci. Order and Chaos in Early Modern Thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

CD-ROM

- Centre Georges Pompidou (Hrsg.): *L'œuvre d'art est un crime parfait. Témoignages sur Constantin Brancusi. Coffret édité à l'occasion de l'exposition «Constantin Brancusi», présentée au Centre Georges Pompidou, du 14 avril au 21 août 1995*. 3 Cd. Paris: Centre Georges Pompidou, 1995.
- Cimpoeru, Valeriu/Ionescu, Mihai Andrei/Nicula, Gabriel/Scrabu, Decebal (Hrsg.): *Discover Romania – Inter-bellum Bucharest*. Bucharest: NOI Media Print, 2000. 2. Aufl.
- Knöfel, Thomas/Sander, Klaus (Hrsg.): *E. M. Cioran «Cafards». Originaltonaufnahmen 1974-1990*. Mit einem Nachwort von Peter Sloterdijk und einem Gespräch zwischen Hans-Jürgen Heinrichs und E. M. Cioran. Köln: c+p supposé, 1998.

Links

- <http://www.britishcouncil.org>
<http://www.cartearomaneasca.ro/despre-noi/istoric/>
<http://www.dodis.bar.admin.ch>
<http://www.fai.org>
<http://www.propatrimonio.org>

7.6 Abbildungsnachweis

7.6.1 Archive

AGV
Die Deckblatt-Abbildung zeigt einen Ausschnitt aus Abb. 413.
WV 149, 150.

AGMC/IP
10, 26, 169, 171, 174, 176, 178, 189, 269, 367, 369, 371, 377, 382,
384, 385, 396, 401.
WV 231. Dok. 6, 7.

AJCB
WV 32, 33.

ALM
WV 127, 130.

AMB/JG
31, 57, 113, 123, 125-127, 129-131, 134, 190, 191, 360.
WV 7, 10-13, 228.

AMLSC
1, 24, 45-47, 52, 56, 101-103, 105, 120, 175, 177, 179, 181, 222, 249,
261, 263, 265, 271, 290, 292, 315-317, 325, 327, 357, 358, 361, 363,
366, 379, 424.
WV 147, 177, 180-183, 230.

ANDJC
WV 75, 79.

ANDJD
WV 168.

APM
55, 92, 186-188, 229, 240, 241, 244, 245, 247, 301-303, 313, 314,
348, 406, 411, 415, 419, 423.
WV 2, 27, 29, 36, 38, 41, 45-47, 55, 58, 59, 63-68, 76, 78, 82, 89, 90,
95, 117, 118, 144, 148, 160, 165-167, 187, 188.

ASDS
WV 85-87.

ATT
248/WV 49, 60, 61, 70, 71, 92.

BAR
[264], 350.

CLADRA Architects, Bukarest
248, 330, 337-339.
WV 6 (Luftbild Bukarest), 201, 202, 204.

INMI/FDMI
WV 178.

NAL
Dok. 8-10.

PMB
136, 242, [392].
WV 26, 28, 83, 156, 196, 198.

RIBA/IA
Dok. 11.

SRR
226, 268.
WV 37, 80, 81.

UAR/AOD
287, 288.
WV 191-193.

Emil Dinu-Popa, Bukarest
243/WV 157.

Dr. Marius Voica, Bukarest
326, 374, 407.
WV 133, 134, 138, 140.

Archiv des Verfassers (eigene Aufnahmen, Zeichnungen, Überarbeitung
von Luftaufnahmen, Lageplänen, GMC-Plänen etc.)
13-23, 28, 137, 141, 142, 183, 232-238, 246, 252, 253, 256, 289, 305,
341, 342, 345-347, 365, 388, 392, 393, 395, 398, 399, 409.
WV 3-5, 6, 17, 24, 25, 31, 34, 35, 39, 40, 43, 44, 50-54, 57, 62, 69,
72-74, 77, 84, 91, 96-116, 120-123, 125, 126, 129, 131, 132, 136, 139,
141, 142, 145, 146, 155, 159, 161-163, 169-171, 175, 176, 179, 186,
190, 194, 195, 197, 199, 200, 206-215, 217-219, 226, 227, 229.

7.6.2 GMC-Publikationen

Palladio 1928
9, 89, 91, 173, 284, 373.

GMC/Schmiedigen 1929
140, 146-151, 153, 154, 156, 158-160, 168.
WV 18-23.

Boabe de grâu 1931
29.

Petits édifices 1931
8, 400, 404, 405, 416.
WV 222, 223.

AFL [ANS] 1932
272.

GMC-Ausstellungskatalog 1933
264.

IP [QAR] 1934
273.

PV [MW] 1938
270.

Simetria I-VIII, 1939-1947
262, 275-277, 322, 333, 336, 341, 342, 352, 368, 370, 372, 378, 386,
387, 391, 397, 402, 403, 420.
WV 203, 205.

DER [AAW] 1947
351.

IP [QAR] 1977
2, 11.
WV 1.

ISA [ESA] 2003
87.

7.6.3 Andere Publikationen

Bücher, Zeitschriften etc.

AA 1934
267.
WV 42, 48, 94.

AA 1997
75, 77, 79, 99.

Bach 1988
109, 260.

Baron 1994
231.

Baumgart 1977
185.

Baumwelt 1996
WV 137, 174.

Beaumont-Maillet/Atget 1992
35.

Belli Barsalli 1970
184.

Beltramini/Padoan 2001
283.

Bergdoll et al. 1989
36.

Bergdoll 1994
340, 414.

Bergson o. J. [1964]
121.

Bernabei 1986
166, 167.

Bock 2007
73.

- Borsi/Godoli 1985
41, 42, 309.
- Borsi 1987
96, 97.
- Bratianu 1999
107.
- Briend/Thomine et al. 2004
122.
- Burkhardt/Eveno/Podrecca/Centre de Création Industrielle 1986
43.
- Butcher/Aittouarès 2007
117, 118.
- Castello Branco Dos Santos/Georgescu/Levy/TU München 2001
6, 389, 408.
WV 135, 172.
- Cazacu 2006 a
180, 216, 250.
- Cazacu 2006 b
60, 139, 194, 196, 421.
WV 30, 93.
- Centre national d'Art et de Culture Georges Pompidou 2003
38.
- Cernovodeanu 1977
266.
- Cicio Pop 1932.
207, 227, 228.
- Cicio Pop 1938
203, 204, 230, 239.
WV 152.
- Cocteau 1930
376.
- Cohen/Eleb 2000
71.
- Constant 1993
328.
- Crutzescu 1987 [1943]
182.
- Deac 1962
214.
- Derer/Doicescu 1983
251, 254, 257, 258, 304.
- Dini/Mazzoca/Sisi 2005
37.
- Dobrescu/*Magazin Istoric* 2008
259.
- Donaldson 1984
280.
- Donzel 2006
98.
- Drăguț et al. 1977
116.
- Drexler 1977
40, 74, 78, 82.
- Evers 2006
68.
- Fabre 1922
111.
- Forssman 1981
332.
- Frampton 1995
69, 417, 418.
- Freigang 2003
70.
- Gafencu 1946
219.
- Gargiani 1992
72.
- Garleff 2003
66, 76, 80, 81, 83, 90, 157, 172.
- Geretsegger/Peintner/Pichler 1978.
165.
- Ghițulescu 1975
WV 184, 185.
- Ghyka 1931
390.
- Giacometti 2003
104.
- Gordon Smith 2003
380.
- Grisebach 1924
329, 422.
- Gromort 1922
88.
- Gromort 1938
86.
- Gromort 1946
85.
- Gromort 2001
84.
- Guégan/Pomarède/Prat 2003
33.
- Guilheux/Cinqualbre/Toutcheff 1990
161.
- Harhoiu 2001
59, 62-64.
- Hielscher 1931
44, 48.
- Hielscher 1933
27, 51, 307, 412.
WV 14.
- Hielscher 1938
49, 170.
- Hootz/Dellwing 1976
155.
- Hootz/Vătășianu 1972
WV 221.
- Hootz/Vătășianu 1986
32, 58, 61, 295, 364.
- IFA/L'Académie d'architecture/Maurice Culot 1983
93, 98.
- Institut für donauschwäbische Geschichte und Landeskunde/
Landesarchiv Baden-Württemberg/Pragher 2007
195, 201, 206, 208, 218, 308.
- Ionescu, N. 2004
192, 193, 211.
- Iorga/Balș 1922
128.
- Jones/Woodward 2000
285, 286.
- Lagerlöf 1990
50.
- A. Lăpușan/ Ș. Lăpușan/ Gh. Stănescu 2006
WV 151, 153, 154, 164.
- Lemoine, B./Rivoirard 1987
94, 95, 106.
- Lemoine, S. 2002
114.
- Liiceanu 1995
205.
- Machedon/Scoffham 1999
5, 255.
WV 88, 128.
- Magazin Istoric* 2008
259.
- Marcel 1963
213.
- Merian 1966
223.
- Mihail/*Manuscriptum* 1982
362.
- Monuments Historiques* 1990
324.

- Morand 1990
110.
- Muraro/Marton 1999
124, 294.
- Myss 1993
210.
- Narcis 2002.
WV 8, 9.
- Narcis 2007.
34, 53, 233, 281.
- Nerdinger/Oechslin 2003
163-164.
- Noica, St. 2006
138, 152.
- Norman 1995 (2)
383.
- Oechslin 1994
375.
- Oprea 2004
225.
- Oprescu 1935
115.
WV 56.
- Palladio 1983
143, 144, 162, 331, 334.
- Pârvulescu 2006
274.
- Patmore 1939 (Aufnahmen von Herbert List)
197, 278.
- Patrulius 1975 a
54, 100.
- Patrulius 1975 b
WV 216.
- Patrulius 1980
251, 254, 257, 258.
- Patrulius 1982
WV 158.
- Perche 1964
112.
- Petrescu 2004
356.
- Philipp 2000
410.
- PMB 1935
224.
WV 124.
- Popa 1962
30, 132, 133.
WV 15, 16.
- Popescu 2004
65.
- Porter 1989
200.
- Pragher 1943
212, 279.
WV 119, 173.
- Radu al României 2008
198, 199, 202, 354.
- Ribbe/Schäche 1985
318-321.
- RIR 1931
266.
- Rybczynski 2002
381.
- Sacheverell Sitwell 1938
7.
- Sarnitz 2003
310.
- Scheidegger 2000
394.
- Schopenhauer/Cantacuzène 1943
119.
- Sebastian 2005
217.
- Sieberg 1941
323.
- Smet, de 2005
67.
- Socolescu 2004
59, 349.
- Stanislawski/Brockhaus 1994
3.
- Stiegemann 2001
25.
- Stoica 2006
12, 221, 359.
- Strunck 2007
145, 306, 343, 344.
- Sutherland 1996
355.
- Tilea 1998
215, 220.
- UAR 1995
4.
- Vaida-Voevod 1992
209.
- Weiss 1996
108.
- Wölfflin 1968
39.
- Wurts/Applebaum 1977
297, 298.
WV 189.
- Zim 1988
291, 293, 296, 299, 300.
WV 186 (überarbeitet von DT).
- Zschokke/Hanak 2001
311.

Plakate, Postkarten, CDs

- Age Gallery Card Collection*. Bukarest 2008 (Postkarte).
WV 220.
- Cimpoeru/Ionescu/Nicula/Scraba 2000 (CD)
WV 143.
- Doremi 2006 (CD *Monique de la Bruchollerie. Legendary Treasures*, Vol. 1)
353.
- Edition Lidiarte, Berlin 1984: *Karl Friedrich Schinkel. Bauten und Entwürfe für Berlin und Potsdam* (Plakat).
340.
- Heinrich Helfenstein/Museum Rietberg Zürich 2006. Postkarte 517.
312.
- RIBA, British Architectural Library Photographs Collection (Postkarte).
282.
- Gh. Voicu, *Klosterkirche Sucevița*. Bukarest o. J. (Postkarte).
WV 224.
- Raffael-Verlag, CH-Ittingen o. J. Kunstkarte Nr. 2600: *Die Tugendleiter. Sucevița, Klosterkirche, Rumänien*.
WV 225.

8. Personenregister

Die Einleitung und die Zusammenfassung sind in diesem Register nicht berücksichtigt. Fettgedruckte Zahlen geben die Seiten an, die wesentliche Informationen über die jeweilige historische Person enthalten.

- Aalto, Alvar 140, 212
Abbas, Schah 320
Aichelburg, Wolf von 96
Alain (Emil Chartier) 31, 286
Alberti, Leon Battista 75, **179**, 214
D'Allembert, Jean Baptiste le Rond 204
D'Annunzio, Gabriele **196**, 204
Antipa, Grigore **96**, 122
Antonescu, (General) Ion 15, **94**, 100, 101, 146, 148, 157, 256
Antonescu, Petre 118
Arbore, Nina 120
Arghezi, Tudor **96**, 97, 122, 163, **321**
Argetoianu, Constantin 100, **101**, **118**
Arion, Vasile (Basile) 115, 244, 247, 248, 257
Aristoteles 80, 82, 127, 172f., **177**, **180**, 181, **191**
Asplund, Gunnar 212
Asquith, Elisabeth 131
Assisi, Franz von 197
Aurel, Marc 28, **193**, **281**, 286
Auschmitt, Max 93
- Badovici, Jean 36
Baş, Georges 20, **21**, 58, 61
Barbu, Ion (Dan Barbilian) 30
Barthes, Roland 158
Bartók, Béla 203
Bauch, Kurt 187
Baudelaire, Charles 27, 76, 165
Baumgarten, Alexander 75, 181
Bayer, Simon 26f., 30, 83, 157, 163
Beleş, Aurel 147
Benda, Julien 103, 214
Bergson, Henri **58**, 59, 72, 167, 172, **184**, 199, 202, **209**, **321**
Bernhardt, Sarah 299
Berthelot, General Henri 30
Bibesco, Antoine 54, **55**, 131, 134
Bibesco, Emmanuel 54, 55, **322**
Bibesco, Georges 20, **21**, 63, 100, 131, 161, 220
Bibesco, Marthe 20, **21**, 32, 54, **55**, 60f., 98, 100, 112, 126f., 131, 146, 161, 220, 221
Blaga, Lucian 96, **97**
Blanc, Louis 33
Blank, Aristide **106**, 228
Bloch, Marc 170, 205, **209**
Blondel, Jacques François 75, 180, **212**
Boffrand, Germain 75
Bolomey, Roger **33**, 116, 246
Boxshell, Eddy 159
Bragadiru, D. D. **106**, 244, 247
Bramante, Donato 66, 167
Brancovan, Constantin (1654-1714), Fürst der Walachei (1688-1714) 18, **19**, 60, 102, 140, 298, 311f., **318f.**
Brancovan, Marina **146**, 322
Brancusi, Constantin **53**, 82, **119**, 140, **173**, 263
Bratianu, Georges 22, **52**, **98-100**, 122, 147, 197, 290
Bratianu, Ion C. **88**, 99
Bréton, André 206
Briand, Aristide 62, 87
Bruchollerie, Monique de la 159
Bruckenthal, Samuel von (1721-1803), Gouverneur von Siebenbürgen (1777-1787) 100, **102**
Burckhardt, Jakob 79, 199
- Cabarrus Tallien, Thérèse 20
Cadourin, Guido 120
Callimachi, Anne-Marie 106, 244, 267
Călinescu, Armand **100**, 142
- Camus, Albert **81**, **82**, **186**, 214
Cantacuzène, Charles-Adolphe **19**, 24
Cantacuzène, J.-A. **20**, 58
Cantacuzène, Maria 20, 21, **56**
Cantacuzino, Basile 20, 99
Cantacuzino, Constantin (walachischer Truchsess und Chronist) 18
Cantacuzino (Kantakouzenos), Johannes (um 1320-1383), byzantinischer Kaiser (1341-1355) **17**, 161
Cantacuzino, Marie-Blanche 20, **21**
Cantacuzino, Marcella 20, 28f.
Cantacuzino, N. B. **20**, 22f., **30**, 98, 263
Cantacuzino, Sanda 23, 83, 144, 157
Cantacuzino, Şerban (1634-1688), Fürst der Walachei (1678-1688) 18, 298, 314
Cantacuzino-Enesco, Maria 245
Cantemir, Demeter (1673-1723), Fürst der Moldau (1693-1710-1711), Gelehrter und Schriftsteller 102
Carol I. (1839-1914), König von Rumänien (1866-1914) **14**, **88**
Carol II. (1893-1953), König von Rumänien (1930-1940) **15**, **90**, **92f.**, 98-101, 106, 107, **110**, 117, 129f., 134, **232**
Catargi, Henri 96, **97**
Catull 70, **171**, 279, **286**
Chamfort 173
Charnwood, Beryl 144
Chassériau, Théodore 20, 56
Chavannes, Pierre Puvis de **20**, **56**
Choisy, Auguste 22, 41
Chrissoveloni, Jean **64f.**, 84, 106, **222**
Chrissoveloni, Nicky **131**, 267
Cioran, Emil **23**, 75, 80, 82, 100, **194**, 196
Claude (Lorrain) 27, 77
Coandă, Henri 96
Cochran, Carola 144
Cocteau, Jean 55, 126, 167, **176**
Codreanu, Corneliu Zelea **89**, 101, 130, 146
Constantinescu, Mac 119, 120, 138
Corot 77, **321**
Cotescu, Marica 191
Crainic, Nichifor 93, 122
Creangă, Horia 41, 49, 50, 70, 116-**119**, 198, 204
Cretzeanu, Radu u. Sarmiza 255
Cuvillier, Charles 83
Cuza, Al. I. 14, 20
- Dard, Michel **127**, 159
Davidescu, Ion 116, 118, 147, 225, **246**, 267
Descartes, René 181, **193**
Desmarets de Saint-Sorlin, Jean 176
Dobrescu, Dem **118**, 246
Doicescu, Octav **115**, 118-120, 126, 131f., 157, 160, 169, 200, 264, 265, 269, 299, 300
Donneaud, Ernest 33
Duban, Félix 73
Duca, Ion G. 94, 129
Dürer, Albrecht 77
Dumbrăveanu, Lucia **41**, 49, 198
- Elchingen, Hélène von 63
Eliade, Mircea 93, 107, 122
Eliot, Thomas Stearn (T. S.) 171, **321**
Elisabeth, Königin von Griechenland **84**, **223**
Eminescu, Mihail 321
Enesco, Georges **96**, **103**, 142, **206**
Eppler, Eugen 24, **112**, 114
Evolceanu, Titu 112
Expert, Roger-Henri 41, **46f.**, 52, 124, 137

- Fabre, Lucien 54
 Ferdinand I. (1865-1927), König von Rumänien (1914-1927) 15, **90**
 Fermor, Patrick Leigh 21
 Fildermann, Wilhelm 157
 Focillon, Henri 58, 59, 165, 170, 197
 Frank, Josef 178
 Freiwald, Johann 275
 Friesz, Othon 56, 57
- Gafencu, Grigore 94, **101**, 144
 Galleron, Albert 33, 130
 Garnier, Tony 36, 37, 41, 50, 73
 Gauguin, Paul 322
 Ghica-Budești, Nicolae 20, 32, 41, 120
 Ghyka, Matila 20, **21**, 32, 43, 54, 84, 126, **186-188**,
 Giacometti, Alberto 48, 51, **190**, 206
 Gide, André 55, **179**, 181, 185, 212
 Giedion, Siegfried 140
 Giedion-Welcker, Carola 140
 Giocondo, Fra Giovanni 70
 Giotto 165
 Goethe, Johann Wolfgang von 24, 26, **75f.**, 118, 158, 173, **174**, **181**, 182,
 184, 194, **321**
 Goga, Octavian 119, **263**
 Gombrich, Ernst 22
 Gromort, Georges 41, **42f.**, 65, 68, 75, **77**, 178, 180, **196**, 199
 Große, Fürst Stefan der
 Groza, Petru 100, **160**
 Guadet, Julien 34, 42, 82, **187**
 Gusti, Dimitrie 92, 122, 134, 138
- Hammer, Seweryn 158
 Han, Oscar 97, 119, 120
 Hauteœur, Louis 43, 65
 Hegemann, Werner 148
 Heraklit von Ephesos 184
 Hertlein, Hans 144, **145**, 155, 212
 Hoare, Sir Reginald 130, 131
 Humboldt, Wilhelm von 152
- Ionesco, Eugène 93
 Ionescu, Grigore 155
 Ionescu, Nae 93, 100, 112, 148, 256
 Iorga, Nicolae 52, 58, 61, **92**, 93, 122, 146, 205
- Jalea, Ion 52
 Janco, Marcel 70, **103**, **115f.**, 169, 198, 199, **287f.**
 Jaussely, Léon 39, 41
 Jünger, Ernst 31
- Kaller, ? 24, **112**, 114
 Kapuczynski, Ryszard 158
 Klopfer, Paul 174, 175
 Koetter, Fred 209, 212, **214**
 Kraus, Karl 22, 24
 Krautheimer, Richard 22
 Kretzulesco, Nicolas 106, 248
 Kues, Nikolaus von 214
- La Guardia, Fiorello 142
 Laforgue, Jules 29, 54, 289, **321**
 Leconte, André 52
 Le Corbusier 35f., 49, 70, 139, 140, **178**, 187, **210**
 Le Rougetel, Ian (Sir John Le Rougetel) 159
 Lewerentz, Sigurd 212
 Ligne, Prince Charles Joseph de (Fürst Karl Joseph de) 19, **102**, **166**,
 Lipatti, Dinu 96
 Loos, Adolf 22, 24, **74f.**, 86, 140, **175**, **194**, **195**, 199, 210
 Lord Lloyd of Dolobran, George Ambrose 130, 131
 Lovinescu, Eugen 96, **97**, 122, 205
 Ludwig XIV. 320
 Lupescu, Elena 95
 Lutyens, Sir John 131, 132
- Macovei, Lydia 163
 Madgearu, Virgil 92, 146
 Magheru, Alice 110, 146
 Malaparte, Curzio 22, 31
 Malaxa, Nicolae 93, 106, 258
 Mallet-Stevens, Robert 36, 37
 Maniu, Iuliu 88, 91, 157
 Manoilescu, Mihai 92
 Mantegna 181
 Marcu, Anghel 80
 Marcu, Duiliu 50, 80, **115f.**, 160, 246, 260, 261
 Maria von Sachsen-Coburg (1875-1938), Königin von Rumänien 65,
 129
 Marinescu, Paul 112, 126, 155
 Massart-Polizu, Marie-Angèle 84, **223**
 Matisse, Henri 21, 56
 Mavrocordato, Nicolae 110, **131**, 227, 262, 263
 Michael I., geb. 1921, König von Rumänien (1927-1930, 1940-1947)
 15, **90**, 157, 160, **161**
 Michael der Tapfere (Mihai Viteazul), Fürst der Walachei (1593-1601),
 der Moldau und Siebenbürgens (1600-1601) 13, 14
 Michau, Georges 54
 Michelangelo 181
 Miclesco, Paul Emil 126, 260
 Migge, Leberecht 148
 Mignot, Jean 185
 Mihail, Paul 165
 Miłosz, Czesław
 Mincu, Ion 34, 50, 65, 299
 Miracovici, Paul 119, 257
 Mirandolla, Pico della
 Moiescu, Justin 165
 Mommsen, Theodor 171
 Montaigne, Michel de 77
 Montesquieu 170, 173
 Morand, Paul 53, **54**, 84
 Mottraye, Aubry de la 62
 Mouton, Jean 159
- Napoleon I. 63
 Nedelescu, Nicolae 112, 120
 Nietzsche, Friedrich 79
 Nikomachos von Gerasa 184
 Noailles, Comtesse Anna de 20, 21, **55**
 Noica, Constantin 122
 Nöllenburg, ? 144
 Nötre, André le 118
- Oberth, Hermann 96
 Oprescu, Georges 58
 Orăscu, Alexander 33, 275
 Ortega y Gasset, José 48, 158, **176**, **193**, 204, **209**
 Ovid 26
- Palladio, Andrea 44, 60f., **66f.**, 73f., 86, 131, **148-152**, 173, 174, **179**,
 181, **194**, 197, 208, **214**
 Pallady, Theodor 20, **21**, 32, **56**, **57**
 Pascal, Blaise 25, **214**
 Patmore, Derek 127
 Patruilus, Radu 112, 156, 162
 Pătrașcu, Militza 119, 120, 263
 Perrault, Charles 176, 183
 Perret, Auguste 36, 37, 41, **46**, 49, 50, **212**
 Peruzzi, Baldassare 154, 155
 Petrescu, Camil 96, **97**, **114**, 122
 Pevsner, Sir Nikolaus 168f.
 Pieper, Josef 80, 102, **172**
 Pillat, Ion 96, **97**, 122
 Piranesi 77
 Platon 181
 Plečnik, Josef 23, 24, 34
 Plotin 81, 82, 158, **177**, **183f.**, **191f.**, **196**, **214**
 Poelzig, Hans
 Porter, Ivor

- Posener, Julius 49
 Poussin 77
 Proust, Marcel 55, 72, 79, 321
 Pușcariu, Sextil 201
- Quatremère de Quincy, Antoine Chrysostôme 73, 75
- Racovitza, Emil 96, 122
 Raffael 84, 181, 321
 Ralea, Mihai 52, 93, 122
 Renard, Daniel 33
 Ricœur, Paul 207, 208
 Rilke, Rainer Maria 24, 55, 202, 321
 Rohe, Mies van der 191, 212
 Rosetti, Alexandru (Sandu) 52, 100, 122, 160, 290
 Rowe, Colin 104, 209, 212, 214
 Rupolo, Domenico 32, 60, 62, 220, 316
 Ruwisch, Nina 144
- Sainte-Beuve, Charles Augustin 79, 82, 171, 321
 Schiller, Friedrich 81, 118
 Schinkel, Karl Friedrich 33, 148f., 179f., 206, 207, 209, 212, 213
 Schlegel, Friedrich 204
 Schmiedigen, August 64, 65f., 83, 222f., 224, 227, 264
 Schopenhauer, Arthur 58
 Schumacher, Fritz 144, 191
 Schwing, Konrad 272
 Sebastian, Mihail 98, 100, 101, 107, 157
 Semper, Gottfried 74, 77, 140, 173, 174, 185, 191, 212
 Sfințescu, Cincinat 118
 Sieberg, August 147
 Sokrates 25
 Soutzo, Hélène 54, 64
 Soutzo, Demeter 110, 251
 St. John Wilson, Colin 180, 196
 Stalin, Josef 100, 162
 Stefan der Große (1435-1504), Fürst der Moldau (1457-1504) 170, 208
 Stendhal 308
 Steriadi, Jean Al. 58, 97,
 Stern-Guetta, Marietta 23, 256, 257
 Sturdza, Alice 245, 259
- Ștephănescu, Victor G. (V. G.) 33, 61, 253
 Știrbey, Barbu 20, 21, 157
- Tarde, Gabriel 177, 205
 Terragni, Giuseppe 204
 Tataresco, Gheorghe 119
 Tataresco, Aretia 119, 120
 Teodoru, Horia 30, 49, 50, 60
 Thiene, Marco 76
 Tilea, Viorel 101, 107, 129f., 233
 Titulesco, Nicolae 91, 94, 101
 Tocqueville, Alexis de 102
 Toulet, Jean-Paul 54, 321
 Toynebee, Arnold 185, 205
 Trissino, Giangiorgio 44
 Tuduri, Maria Rubio 48, 127
 Tzara, Tristan 53
- Umdenstock, Gustave 36, 41, 46f.
- Valéry, Paul 25, 26, 54, 68, 82, 167, 278, 286
 Vauvenargues
 Văitoianu, General Arthur 110
 Vergil 171
 Vianu, Tudor 30, 101, 157, 173
 Vignola 178, 288
 Vinci, Leonardo da 48, 76, 80,
 Vinea, Ion 116, 119
 Vitruv 44, 66, 70, 73, 155f., 179, 185f., 192, 214, 299
 Voinescu, Alice 158, 160
 Vuillard, Edouard 55, 56
- Wagner, Otto 24, 66, 74, 75, 77, 140, 185, 299
 Weck, René de 159
 Weiss, W. (Bukarester Fotograf) 24, 85, 223, 226, 228, 230, 234, 238, 250, 253
 Wittgenstein, Ludwig 24, 167, 172, 177, 186, 192
 Wittkower, Rudolf 22, 208
 Wölfflin, Heinrich 22, 174, 175, 178, 199
 Worringer, Wilhelm 24, 182, 199

Lebenslauf des Verfassers

Persönliche Daten

Geburtsdatum 20. Januar 1972
Geburtsort Kronstadt, Siebenbürgen (Rumänien)
Staatsangehörigkeit Deutsch
Konfession Evangelisch
Familienstand Nicht verheiratet
Dienst Grundwehrdienst, Ellwangen/Jagst
Sprachen Deutsch, Rumänisch (Muttersprachen), Englisch, Französisch

Schulabschluss

1992 Abitur, Max-Planck-Gymnasium, Schorndorf

Studium

1993-2000 Universität Stuttgart, Fakultät Architektur und Stadtplanung. Diplom bei Prof. Dr. Franz Pesch. Thema: *Petite Ceinture, Paris*. Note: sehr gut

Stipendien

1998 Leonardo-da-Vinci-Stipendium der Europäischen Union
1999-2000 Wilhelm-Weckherlin-Stipendium der Ev. Kirche

Berufstätigkeit

seit November 2009 Lehrauftrag am Internationalen Amt der Universität Stuttgart/
Freie Mitarbeit in verschiedenen Architekturbüros, Stuttgart
2003-2009 Akademischer Mitarbeiter bei Prof. Dr. Helmut Bott am Städtebau-Institut der Universität Stuttgart/ERASMUS-Koordinator der Fakultät für Architektur und Stadtplanung der Universität Stuttgart/
Freie Mitarbeit in verschiedenen Architekturbüros
2003 Freie Mitarbeit im Info-Laden Stuttgart 21 «Auf der Prag» e. V.
2000-2003 K+H Architekten, Stuttgart
2000 Freie Mitarbeit bei Kienle Planungsgesellschaft, Stuttgart

Praktika

1998 Dominique Perrault Architecte, Paris
Stadtbauatelier, Prof. Michael Trieb, Stuttgart
1996-1997 Hilfwissenschaftler am Städtebau-Institut der Universität Stuttgart bei Prof. Antero Markelin und Prof. Dr. Helmut Bott
1991-1997 Prof. Dr. Rolf Neddermann, Remshalden

CAD/EDV

Windows, MacOS/u. a. MS-Office, VectorWorks, Arcos (AVA), Adobe-Programme (InDesign, Illustrator, Photoshop)

Sonstiges

1998-2000 Studententutor im Hermann-Ehlers-Haus, Stuttgart
1994-1995 Ansprechpartner für EASA (European Architecture Students Assembly) an der Fakultät für Architektur und Stadtplanung, Universität Stuttgart
1994 Teilnahme am EASA-Workshop in Lüttich
1992 Abiturrede, Sprachenpreis (Englisch/Französisch)
1986 Übersiedelung in die Bundesrepublik Deutschland