

Modernismus in Barcelona: Antoni Gaudí

ein Gestaltungswille durchdringt den Raum

Marina Linares

Der Katalane Antoni Gaudí i Cornet lebte und wirkte 1852–1926 in Barcelona, war damit Zeitgenosse der Architekten und Künstler der Darmstädter Künstlerkolonie. Seine Bauwerke erlangten aufgrund ihrer Einzigartigkeit international Aufmerksamkeit und wurden als Weltkulturerbe ausgezeichnet.¹ Ziel des Beitrags ist, Gaudís Position vor dem Hintergrund der modernistischen Bewegung Spaniens und Mitteleuropas mit Fokus auf die Bauformen herauszustellen und architekturtheoretisch zu reflektieren. Folgende Fragen leiten die Darstellung: Inwieweit gab es in Spanien eine modernistische Bewegung? Inwieweit gehörte Gaudí dieser Bewegung an? War er durch sie beeinflusst oder nahm er selbst Einfluss darauf? Was war Gaudís Leistung, die ihn singulär auszeichnete?

Ausgangspunkte sind die historische Entwicklung Barcelonas sowie die Einflüsse der Architektur und ihrer Theorie. Formale Merkmale und konstruktionstechnische Prinzipien leiten die Analyse. Ein theoretischer Ansatz, abgeleitet von der Position Eugène Viollet-Le-Ducs und angewandt auf die Bauweise Gaudís, erklärt das Singuläre seiner Werke. Die genealogische Entwicklung wird anhand dreier Phasen hinsichtlich der Kriterien Bauform und Material, Technik und Konstruktion, Einflüsse und Stil beschrieben. Eine historische Einordnung mit Bezug auf die Darmstädter Künstlerkolonie schließt die Betrachtung ab.

Einflüsse und Kontexte

Katalonien gilt im 19. Jahrhundert innerhalb Spaniens als Vorreiter der industriellen Entwicklung. Barcelona wurde führendes Wirtschaftszentrum: Baumwollproduktion sowie Eisen- und Textilindustrie förderten das wirtschaftliche Wachstum. Als erste Stadt Spaniens erhielt Barcelona eine Eisenbahnlinie sowie Elektrizität. Drei Viertel der katalanischen Industriearbeiter lebten

dort. Die Stadt verdreifachte sich aufgrund von Zuwanderungen sowie Eingemeindungen innerhalb weniger Jahrzehnte.²

Der zunehmende Wohlstand begünstigte technologischen Fortschritt und kulturelle Innovationen, inklusive moderner Bauprojekte. 1858 wurde die alte Stadtmauer abgerissen; das Stadtgebiet wuchs von 20 auf 200 Hektar – Raum für die Neustadnanlage von Idelfonso Cerdà und Arbeitersiedlungen, an denen auch Gaudí beteiligt war.³ Der Beginn seiner Karriere lag damit in einer Zeit der Erneuerung von Lebensraum und Ideenwelt, vergleichbar der Situation in anderen Städten Mitteleuropas.

Viele Wohngebäude, Parkanlagen, gewerbliche und öffentliche Bauten entstanden im modernistischen Stil, von denen später über die Hälfte abgerissen wurde.⁴ Ende der 1980er Jahre entwickelten sich Initiativen zur Konservierung der Bauten von Lluís Domènech i Montaner oder Josep Puig i Cadafalch, Architekten, die zu Gaudís Generation zählten.⁵ Wenn auch stilistisch inhomogen oder sogar individualistisch konzipiert, lassen sich Modern Style, Art Nouveau, Liberty, Jugendstil sowie Modernismo plástico als internationale Bewegung auffassen,⁶ die Architektur, Kunsthandwerk und Kunst, praktisch alle Lebensbereiche prägte. Kennzeichnend sind folgende Kriterien:

1. Bildung neuer Formen,
2. Betonung des Ornaments,
3. Aufwertung des Handwerks,
4. Verbindung von Kunst und Leben und
5. Tendenz zum Gesamtkunstwerk.

Entgegen einer eklektizistischen Verwendung historischer Bauelemente setzte die Moderne ihren Fokus auf Formbildungen, vom Detail bis zur Gesamtgestalt. Ornamente mit geschwungenen Linien abstrakt-organischer Motivik fungierten als Dekor, abstrahierte Naturform sowie Symbol⁷ und prägten die Oberflächen der Objekte: „La línea y sus variaciones múltiples desar-

rollan un concierto de curvas y sesgos sin más limitación que la dimensión del plano en el que se mueven, de modo que los ‚valores positivos‘ y los ‚valores negativos‘ [...] se produce una confusión entre unos y otros sin orden de relación claro.“⁸

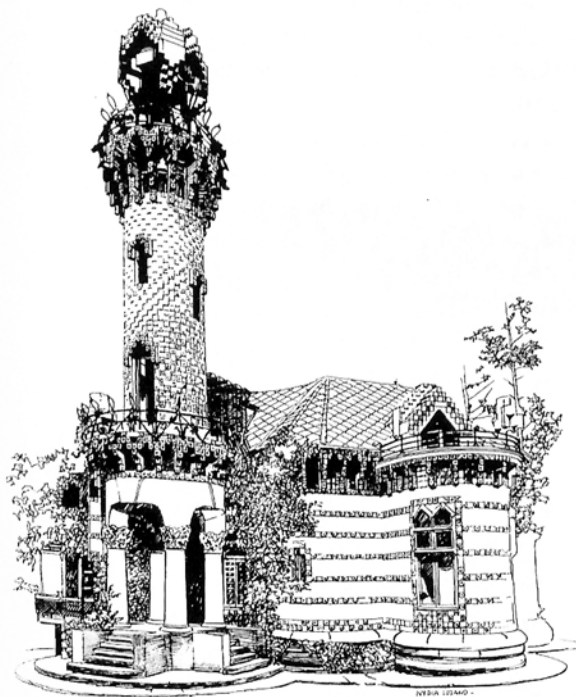
Gedanken von John Ruskin, William Morris oder Viollet-Le-Duc bezüglich einer Rückbesinnung auf das artifizielle Handwerk wurden auch in Spanien rezipiert. Gaudí setzte in seiner regionalen Verbundenheit Kacheln, Fliesen, Keramik, Buntglas und Gusseisen ein. Aus dem Mittelalter stammten der gotische und der maurische Mudéjar-Stil. Letzterer betonte mit Fries und Mosaik das Ornamentale und kam den modernistischen Stiltendenzen sehr nahe. Insofern war katalanischer Modernismo mit Modernität und Historizität verknüpft – eine Ambivalenz, die sich auch in Gaudís Bauten widerspiegelte.

Historisch und geografisch bedingt, pflegte Katalonien eine starke Affinität zu Frankreich. Im Gegensatz zum spanischen Barock dominierte hier die nordische Gotik als Symbol nationaler Unabhängigkeit und erinnerte an die mittelalterliche Blütezeit des Königreichs. Historische Bauten waren über Exkursionen und Publikationen bekannt und für Gaudís formale Entwicklung bedeutsam.⁹ Zudem nutzte der Architekt Eisen, Stahl, Glas und Beton der Ingenieursbauten seiner Zeit, die im Sinne des „form follows function“-Leitsatzes¹⁰ die Konstruktion betonten.

Architekturtheoretischer Diskurs

Für Gaudí war die Theorie Viollet-Le-Ducs maßgeblich, der explizit Formen und Bauweisen vergangener Epochen analysierte und Empfehlungen für deren Restaurierung und Reformulierung gab. Jener differenzierte zwischen dem *style absolu* als allgemeinem Prinzip eines ideellen, generativen Regelwerks und dem *style relatif*¹¹ als konkrete Anwendung bei einem Gebäude anstelle eines Formzitats: „si l'on élève un édifice neuf; ce n'est qu'un langage dont il faut apprendre à se servir pour exprimer sa pensée, mais non pour répéter ce que d'autres ont dit. [...] [L]es règles générales laissent l'architecte sans ressources devant les exceptions nombreuses qui se présentent à chaque pas, s'il n'est pas pénétré de l'esprit qui a dirigé les anciens constructeurs.“¹²

Mit der Annahme, die Baukunst sei eine Sprache, von der „non-seulement les mots, mais la grammaire et l'esprit“¹³ zu lernen seien, wird die Idee einer generativen Grammatik vorweggenommen, die später Sprachphilosophie und Linguistik postuliert und expliziert haben. Ähnlich dem *style absolu* und *relatif* differenzierte Noam Chomsky¹⁴ zwischen Tiefen- und Ober-



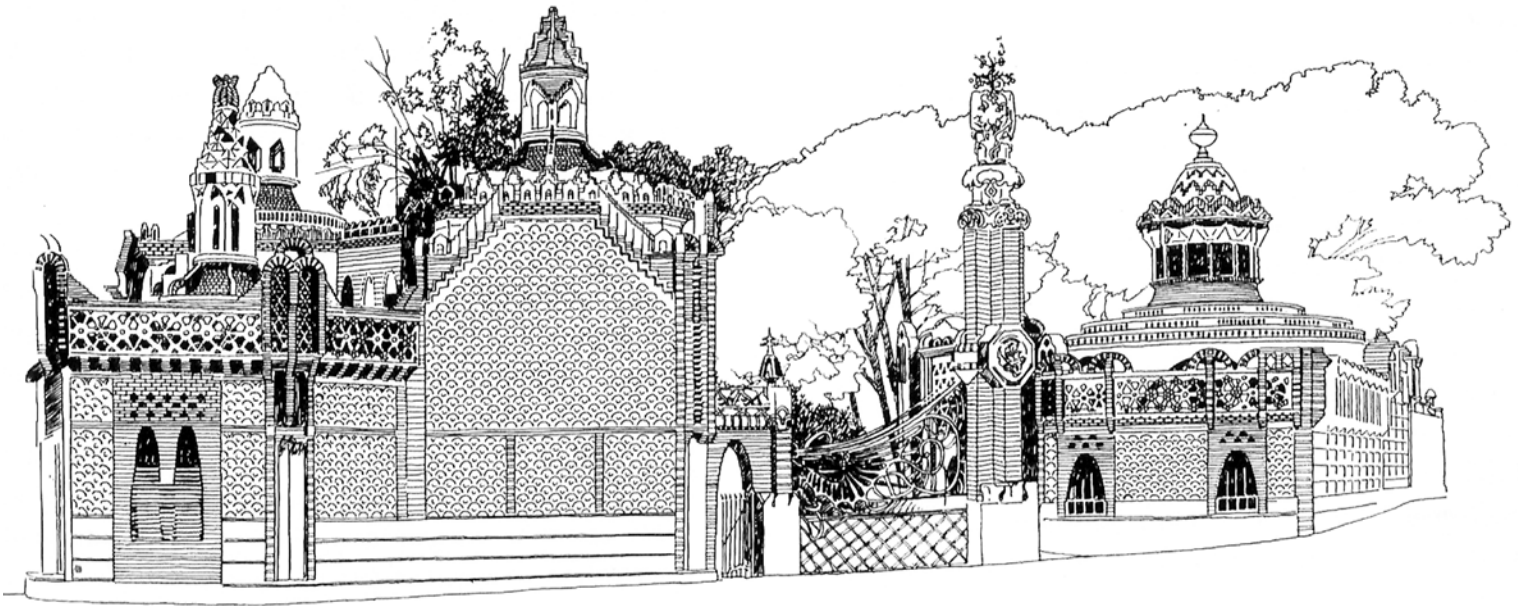
1 Antoni Gaudí, El Capricho (Villa Quijano), Comillas, 1883–85

flächenstruktur, wobei erstere als Generierungsregel syntaktischer Verknüpfungen letzterer als spezifischem Sprachausdruck zugrunde liegt.

Chomsky verweist in seinen Schriften auf Ludwig Wittgenstein, der die generative Grammatik mit dem philosophischen Begriff der Form als Vorstellung verknüpfte. Es gebe „zweierlei Kriterien [...]]: einerseits das Bild (welcher Art immer es sei)[,] welches ihm zu irgendeiner Zeit vorschwebt, andererseits die Anwendung, die er – mit der Zeit – von dieser Vorstellung macht.“¹⁵ Gemeinsam ist die Unterscheidung zwischen Ideellem (Prinzip, Modell) und materiell-sinnlichem Phänomen, ähnlich der evolutionstheoretischen Begriffe Geno- und Phänotyp oder Friedrich Nietzsches postulierter Polarität von Individuations- und Verschmelzungsprinzip.¹⁶

Werkanalyse

Die Differenzierung ist auf jeden Stil anwendbar und erklärt Gaudís Spätwerk adäquat. Dies entwickelte sich aus dem Historismus und dem Modernismo heraus, ging aber darüber hinaus. Die folgende Werkanalyse erklärt systematisch die Genealogie über ein Drei-Phasen-Modell: Die erste Phase ist geprägt von Stilmischungen, die zweite von einer alle Komponenten einbeziehenden Formensprache. Zwei polare Prinzipien, Konstruktion einer Einheitsform und Individuation der Elemente, bestimmen die dritte.



2 Antoni Gaudí, Finca Güell, Barcelona, 1883–87

Compositio

Bereits Gaudís erste Privataufträge zeigten Stilmischungen, verbanden historische Stile mit Modernismo, Farbgestaltung mit Gliederung. Casa Vicens und El Capricho wurden aus Naturstein und Ziegeln erbaut und mit verschiedenfarbigen, teils mit Blumenmotiv versehenen Kacheln verziert. Farb-, Material-, und Texturkontraste sowie plastische Hervorhebung der Steinschichtungen und Kacheln bilden die Fassade geometrischer Muster und Bänder, die Geschosse und Bauelemente wie Erker oder Ventilationstürme betonen. (Abb. 1)

Kacheln und Blumenmotive wurden im Innenraum fortgesetzt, der aber weniger kontrastreich mit aufwändigem Dekor versehen war: Hier dominierten warme Farbtöne der holzverkleideten Wände und Decken, figuratives und stalaktitenförmiges Ornament. Anklänge an spanische, islamische und orientalische Stile sowie Tier- und Pflanzenmotivik bis zur abstrakten Naturform prägten den Bau zu einer Zeit, in der sich der Modernismo in Barcelona erst entwickelte.

Beide Gebäude blieben der konventionellen Bauweise des regionalen spanisch-maurischen Stils verpflichtet.¹⁷ Akzentsetzende Elemente wie Turm, Balkon oder Portikus wurden eingefügt, aber optisch nicht mit der Gesamtgestalt verschmolzen. Das Ornament hatte schmückende und gliedernde Funktion, erhielt an der Fassade von El Capricho über plastisch gestaltete Blatt- und Blütenmotive gelb-grüner Kacheln oder Türme erhöhte Eigenständigkeit.

Als Letztes sei auf den Baukomplex verwiesen, der bereits Übergangscharakter zu der Synthesis hat: Beim Umbau der Finca Güell wurde auf Kontraste zugunsten des Gesamteindrucks eines Gebäude-Ensembles verzichtet. (Abb. 2) Homogene Fassade und Farbgebung (ocker und rotbraun) vereinheitlichten das Ensemble, dem sich Variationen feingliedriger Texturen aus Ziegeln, Terrakotta, Buntglasscheiben oder Mörtel arabischen Stils¹⁸ unterordneten: die Ganzheit löst sich bei näherer Betrachtung in eine Vielfalt von Mustern auf.

Herausragend sind schmiedeeiserne Arbeiten, besonders der fünf Meter breite Drache am Tor sowie Bekrönungen der Ventilationstürme, die auf artifizielle Weise gestaltet sind. Diese Türme – normalerweise unbeachtete, auf ihre Funktion reduzierte Bauteile – wurden Gegenstand kreativer Entwürfe und von einer reinen Funktionseinheit zur expressiven Bauplastik erhoben. Im Stall verwandte Gaudí erstmals parabolische Bögen und verließ damit das Formenrepertoire traditioneller Architektur.

Synthesis

Waren Gaudís Anfangsbauten noch eklektizistisch und in der prämodernistischen Periode entstanden, entwickelte der Pionier in den folgenden Jahren ein eigenes Formenvokabular, das Prinzipien des Modernismo aufnahm und hinsichtlich der Durchbildung von Körpern radikalisierte. Inwieweit dies dem modernistischen Stil



3 Antoni Gaudí, Casa Milà, Barcelona, 1906–12



4 Antoni Gaudí, Casa Milà, Fassadendetail, Barcelona, 1906–12

zuzurechnen ist oder ihn – analog zum gotischen oder maurischen – reformulierte, wird unterschiedlich bewertet.¹⁹ Der Hang zum Ornament war für Gaudí sowie für den Modernismo typisch, ebenso die Arbeit mit abstrakten und organischen Formen.

Doch ein Ornament ist eine schmückende Oberflächengestaltung mittels Linie oder Relief und durchdringt nicht seinen Träger. Gaudí's Leistung war, den Baukörper selbst organisch zu formen und sich von den Grundformen der Bautradition zu lösen. Bestanden die Türme der Finca Güell noch aus Kuben, Zylindern oder Kegeln, wurden die der Casa Milà als organisch-amorphe Körper konzipiert. Auch die Dächer der Pavillons im Park Güell oder der Casa Battló stehen Naturformen näher als Formen traditioneller Architektur: „[...] por su idea personal de la arquitectura, llegó a la perfecta integración romántico-oriental-racionalista, basándose en formas abstractas, tales como el arco equilibrado parabólico y las superficies alabeadas regladas, que decoró con elementos cromáticamente naturalistas.“²⁰

Der Architekt näherte die Gesamtform seiner Bauten zunehmend Naturgebilden an – aber nicht im Sinne einer Imitatio. Casa Milà ist ein bis heute einzigartiger Bau homogener Erscheinung und zurückhaltender Farbigkeit. (Abb. 3) Mit der Gestalt lassen sich Steinbruch, Bienenwaben, Höhlenbauten, Sandhügel,

Felswände oder -landschaften assoziieren²¹ – ahistorische Urzustände, denen Modernität in Material und Konstruktion entgegenstehen.

Weitestgehend wurde auf Rechtwinkligkeit zugunsten asymmetrischer Wellenbewegungen, Wölbungen und Nischen verzichtet. Die biomorphe Fassade aus grobporigem Betonguss wurde mit Blattmotiven aus recyceltem Eisen ergänzt. (Abb. 4) Im Sinne des Individuationsprinzips erhielt jede Etage, jeder Raum eine eigene Gestalt: „[...] nothing about this building is uniform: each floor is different; the distribution of the apartments variable; and their configuration divers.“²²

Gaudí nutzte – noch vor Le Corbusiers und Pierre Jeannerets Maison Dom-Ino²³ – ein Eisenträger-Stützsystem, das die Wände von Tragfunktionen befreite und flexibler machte. Anders als bei Ingenieursbauten, deren Gerüst die Gestalt des Baus prägte, wurde hier die Konstruktion vom Körper getrennt. „Das Ganze ist weniger ein Haus als vielmehr eine riesige, wie mit den Händen aus weichem Knetmaterial geformte Skulptur.“²⁴

Parabolische Bögen aus Ziegeln verschiedener Höhe und Weite bildeten das Dachgewölbe, das die unebene Basis des Dachgartens mit Ventilationstürmen, Kaminen und Treppenstiegen war.²⁵ Dies stellte einen Schritt auf dem Weg von linearen Bögen zu räumlichen



5 Antoni Gaudí, Sagrada Família, Passionsfassade, Barcelona 1883–1926 (Zustand um 2012)

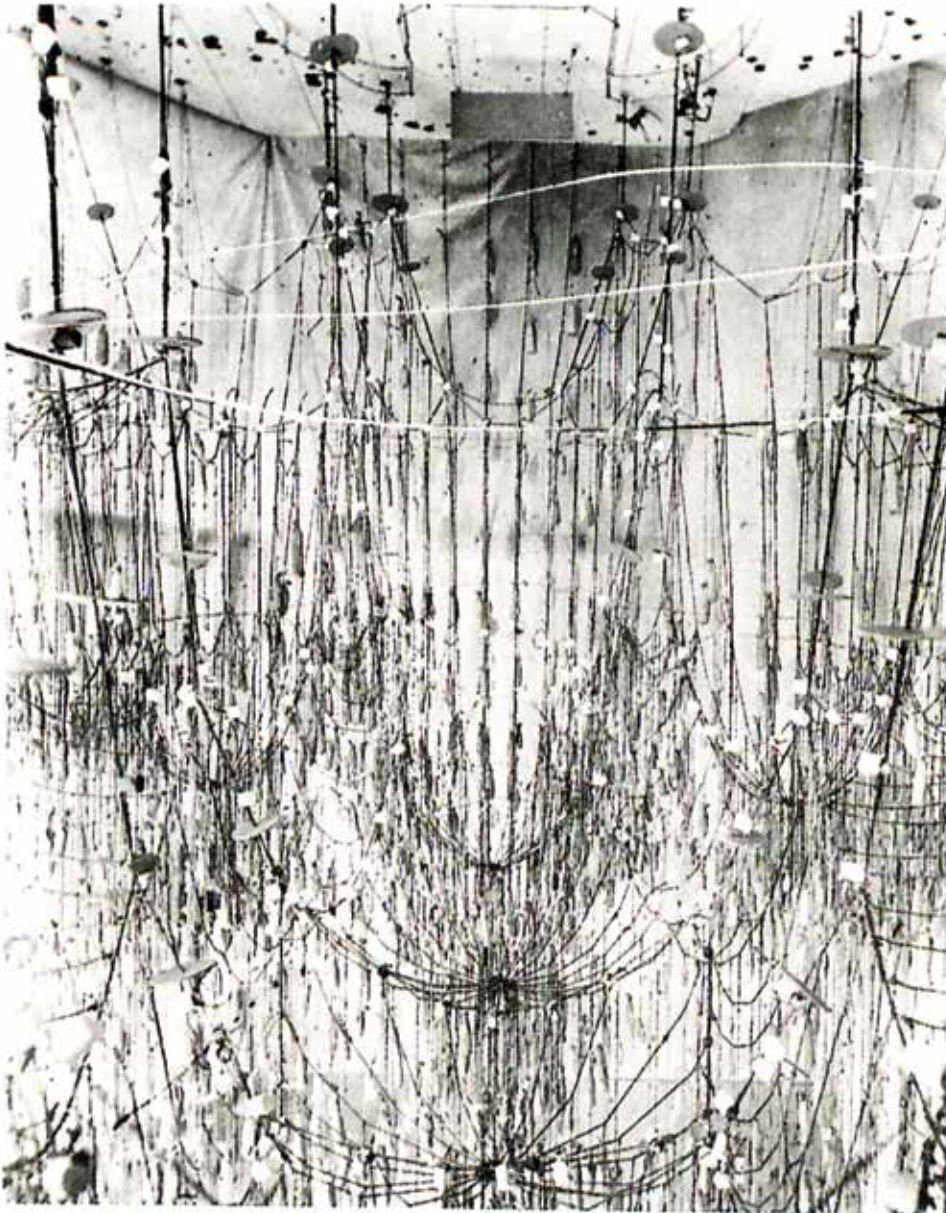
Paraboloiden dar. Der kohärenten Außengestaltung entgegen stand die detailreiche, teils polychrome Gestaltung des Inneren, die sich modernistischer Formen der Arts and Crafts-Bewegung bediente.²⁶

Unitas – Varietas

Die letzte Phase bestimmten diese zwei divergierenden Formprinzipien, die in ihrer Polarität zum Extrem geführt wurden. Wenn auch nur in zwei Sakralbauten verwirklicht, kann die dortige Formbildung als final verstanden werden: die Arbeiterkirche in Santa Coloma in der Colònia Güell und die Kathedrale Sagrada Família. Beide blieben zwar unvollendet, doch überzeugten ihre

konzeptionellen und gestalterischen Leistungen. Obwohl sich Gaudí zuletzt nur noch der Sagrada Família widmete, war die Kirche in Santa Coloma ein wichtiges Experimentierfeld für die Kathedrale.

Gaudí übernahm die Bauleitung der Kathedrale von Francisco de Paula del Villar y Lozano, der die Sühnekirche in den 1880er Jahren begonnen und die Krypta bereits ausgeführt hatte. Die Anlage entsprach einer gotischen Kirche – neuartig schuf Gaudí Gewölbe und Türme, die Wahrzeichen Barcelonas wurden. (Abb. 5) Wenn auch mehrere Architekten Parabolformen in ihrer Industriearchitektur verwandten,²⁷ waren jene Körper im Sakralbau eine Neuerung. Hier waren sie nicht abstrakt konzipiert, sondern Ergebnis formbildender Kräfte.



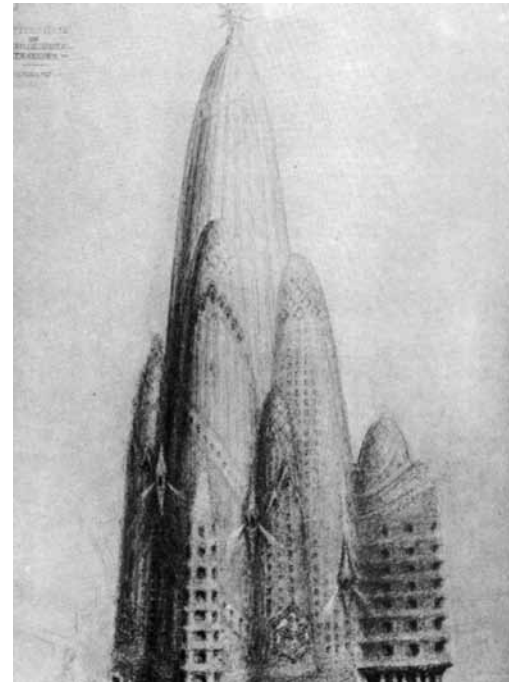
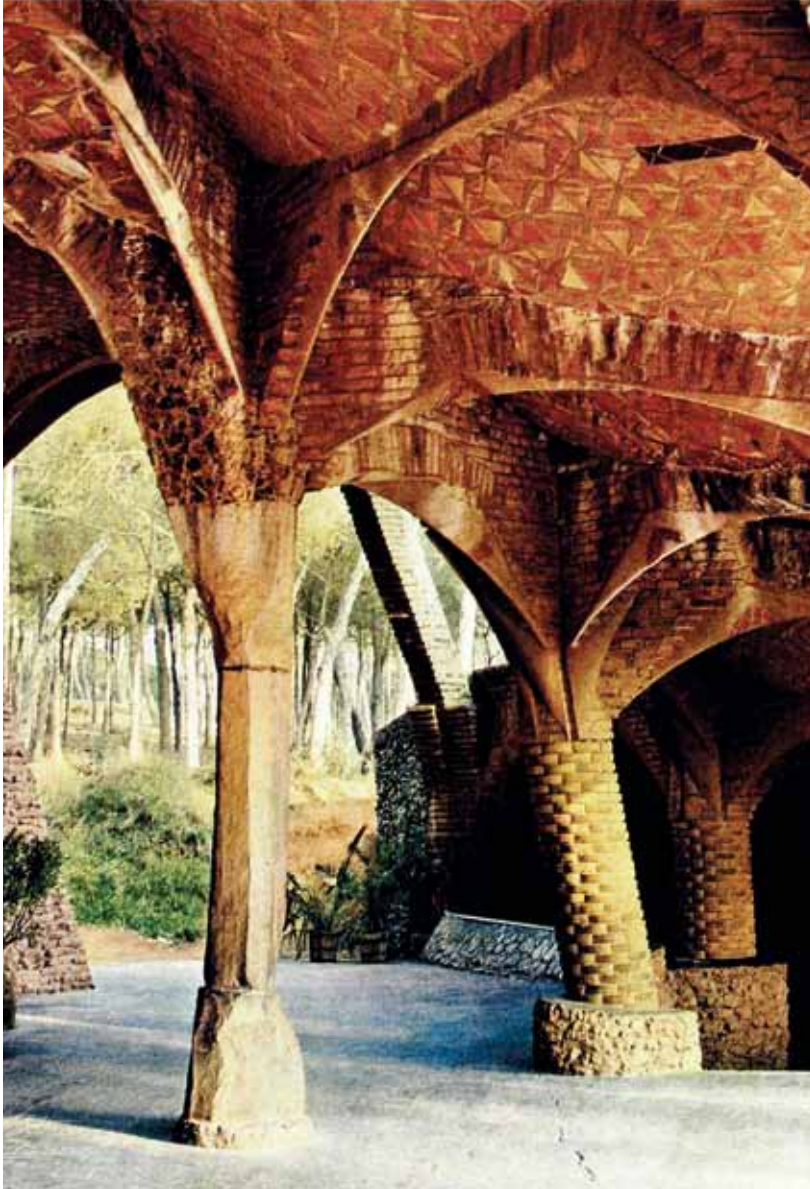
6 Antoni Gaudí, Modell der Kirche Colònia Güell, Santa Coloma de Cervelló, 1908–16

Ein Großteil des Quellenmaterials Gaudís ist verloren,²⁸ doch das Hängemodell der Arbeiterkirche wurde rekonstruiert und gab den Forschern Aufschluss über die Konstruktionsweise.²⁹ Es löste zugleich Probleme der Statik und der Ästhetik: An vernetzten Fäden hingen Gewichtsäcke und bildeten eine Umkehrfigur des Baus (Verkehrung von Zug-/Druckkräften).³⁰ Das Prinzip hatte Vorläufer für einzelne Elemente (z. B. das Kettenmodell der Kuppel des Petersdoms in Rom von Giovanni Poleni aus dem Jahr 1748³¹); hier dagegen ein ganzes Gebäude als Gleichgewichtsfigur selbstbildender Prozesse entstehen zu lassen, war einzigartig.³² (Abb. 6)

Der Grundriss hatte eine organische Struktur, und der Bau war als Komplex parabolischer Gebilde geplant. Krypta und Eingangsbereich wurden mit gekrümmten Flächen und schrägen, teils verzweigten

Stützen aus Ziegeln realisiert. (Abb. 7) Ihre Gestalt entsprach den Bäumen in ihrer Umgebung, so wie die Kirche insgesamt optisch in den dortigen Lebensraum integriert werden sollte: „Das Gebäude sollte eine Verbindung von gebrannten Ziegeln, Schlackenstein und Bruchstein sein, die den unteren Teilen die genaue Farbe des Bodens geben. Weiter oben wird die graue Farbe eher silbrig und der der Pinienstämme ähnlich, die das Gebäude umstehen. Noch weiter oben würden die Grün-, Purpur- und Blautöne der Glasmaterialien mit den Baumwipfeln, welche den Horizont verdecken, und mit dem blauen Himmel harmonisiert haben.“³³

Das Varietas-Prinzip prägte sämtliche Konstruktions- und Dekorelemente: Farbe, Licht, Figuration und Bau waren nach Albert Fargas mit *heiliger* Symbolik verknüpft.³⁴



7 Antoni Gaudí, Krypta Colònia Güell, Santa Coloma de Cervelló, Baubeginn ab 1908 (Zustand um 1970)

8 Antoni Gaudí, Hotelentwurf, Skizze, 1908

Die Genese zu Paraboloiden mit einer einzigen, raumumfassenden Oberfläche erfolgte in Auseinandersetzung mit der Gotik. Gaudí suchte ein System, das Schubkräfte ohne Strebewerk ableiten konnte. Das Modell ermöglichte statische Berechnungen und Veranschaulichungen von Entwurfsstadien. (Aufnahmen davon mit eingesetzten Stoffen wurden per Übermalung korrigiert, um danach die Veränderungen ins Modell zu übertragen.) Das System reagierte auf jede Änderung von Gewichten, Stützen oder Verknüpfungen.

Insofern war es flächigen Grund- und Aufrissen sowie konventionellen (fixierten) plastischen Modellen überlegen. Heute lassen sich digital Gleichgewichtsfiguren generieren, dennoch muss die Formfindung der Berechnung voraus gehen. Gaudís Konstruktion war ein rationales Verfahren auf der Basis formender Natur-

kräfte und eigener Ästhetik. Der Entwurf eines Hotels, ebenfalls aus Paraboloiden gebildet, beweist, dass es um mehr als um eine Perfektionierung gotischer Kirchen ging – Gaudí hatte seine eigene Formensprache gefunden. (Abb. 8)

Ergebnisse und Einordnung

Über konstruktionstechnische Experimente und die Genesis seiner Naturästhetik fand Gaudí zu seinem einzigartigen Formenvokabular. Er hatte nach Viollet-Le-Duc nicht nur eine gegebene Sprache (Modernismo als *style absolu*) zwecks Bildung neuer Werke im *style relatif* internalisiert. Sein neuer *style absolu* basierte auf einer Syntaktik parabolischer Formen, in denen Konstruktion

(Struktur) und Form (Baukörper) koinzidierten. Als Phänotypen ließen sich mit dieser Syntaktik verschiedene Gebäudetypen generieren – als Synthese aus zufälliger Gleichgewichtsfigur und willentlicher Erfindung.

Dennoch blieb Gaudí modernistischen Tendenzen verbunden. Er stand unter dem Einfluss regional-historischer sowie international-moderner Impulse und gehörte zu den katalanischen Pionieren. Selbst sein reifer Stil war auf der Detail- bzw. Dekorebene modernistisch geprägt, wie die systematische Betrachtung zeigte. Varietas entspricht Johann Wolfgang von Goethes Idee der morphologischen Gestaltwandlung³⁵ sowie dem Naturideal der Ornamentik jener Zeit: „For although the vital force is that hidden energy which causes the parts of vegetable structures to enlarge [...] an obvious oneness must also exist between those modified principles of vitality [...]“³⁶ Gaudí's Naturbegriff ging weiter. Er bildete nicht Naturformen, sondern ließ Formen per Naturkraft bilden.

Orientierten sich traditionelle Bauten an rechtwinkligen Formen gemäß den drei Dimensionen euklidischer Geometrie (Boden-, Wand- und Dachebenen), so kehrte Gaudí zurück zu quasi-organischen Naturkörpern, berechnet über seine komplexe „Geometrie der Natur“³⁷ gekrümmter (Ober-)Flächen. (Abb. 9) Der Ansatz war zugleich reaktionär und revolutionär.³⁸

Diese Ambivalenz erklärt Einflüsse auf funktional-technische sowie kunsthandwerkliche Entwürfe. Heute kann Gaudí als Vorreiter organischer Architektur gelten. Jean Nouvel errichtete 2005 in Barcelona den Torre Agbar in Parabolform im Gedenken an den Ka-

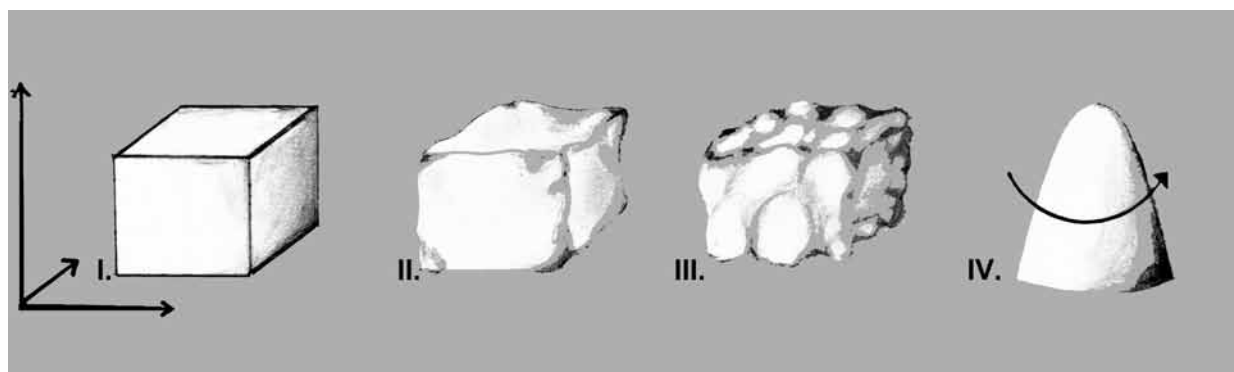
atalanen. Wegweisende Architekten wie Louis Sullivan oder Le Corbusier schätzten Gaudí's Leistungen,³⁹ Walter Gropius und Julius Meier-Graefe besichtigten auf ihren Barcelona-Reisen modernistische Bauten unter anderem von Gaudí.⁴⁰

Auch wenn deutsche Publikationen über Gaudí erst nach 1920 einsetzten, ist von einem früheren Austausch über internationale Ausstellungen und Berichte auszugehen.⁴¹ Wechselseitige Rezeptionen von Künstlern Barcelonas und Darmstadts sind daher möglich, auch wenn sie nicht belegt sind. Bekannt ist, dass Bauhaus-Schüler nach Barcelona reisten, um Gebäude Kataloniens zu studieren.⁴² Bernhard Hoetger kannte Bruno Taut, der über Gaudí 1923 publizierte,⁴³ und griff das gotische Bauhütten-Konzept auf.

Dennoch kann von keiner direkten Verbindung zwischen Barcelona und Darmstadt gesprochen werden. In beiden Wirkstätten bildeten sich vor dem Hintergrund der internationalen Bewegungen um 1900 Personalstile heraus, die Meilensteine in der Architekturgeschichte setzten. Aber die Umstände waren verschieden: In Barcelona erfüllte eine regionale Gruppe städtebauliche Funktionen einer Industriestadt. Auch im modernistischen Viertel Eixample wurde für heterogene Auftraggeber nach Bedarf gebaut. Dem klassischen Kunstbegriff verpflichtet, realisierte Gaudí Entwürfe, orientiert am Zeitgeist sowie an der Natur.

Zwar förderte der Industrielle Eusebi Güell i Bacigalupi Gaudí, doch es gab in Katalonien keinen Landesherren, der überregional berufenen Künstlern ein Experimentierfeld für innovative Projekte wie die Mathildenhöhe bot. Mit der Intention, ein Zentrum

- 9 Systematik der Formen (Schema: Marina Linares)
- I. Compositio: traditioneller Baukörper ebener Flächen, rechtwinklig angeordnet (mit Ornament/Relief)
 - II + III. Synthesis: modellierter Baukörper gewölbter Flächen, von Stützkonstruktion getrennt
 - IV. Unitas: parabolischer Körper jeweils einer Oberfläche, Umkehrform der Lasten, koinzidiert mit Konstruktion



für angewandte Kunst zu schaffen, fungierte Großherzog Ernst Ludwig von Hessen bei Rhein als Mäzen und Kulturpolitiker zugleich. Modern war die Nutzung eines Geländes als Bau- und Ausstellungsfläche, wofür die Weltausstellungen und ihre Konzepte Vorbildfunktion hatten. Fortschrittlich waren in Darmstadt auch die Verbindungen zwischen verschiedenen Kunstgattungen, die bei Gaudí peripher gegeben sind.

Beide Städte sind wegen ihrer Baukunst um 1900 bedeutsam, aber nicht gleichzusetzen: In Barcelona

wurde ein Architekt ausgezeichnet, der über den regionalen und internationalen Stil hinaus einzigartige Formen und bautechnische Lösungen schuf – die Mathildenhöhe in Darmstadt verkörpert eine Schaffensphase überregionaler Künstler, die dort die Verbindung von Kunst und Leben programmatisch verwirklichten und für das Kunstgewerbe neue Maßstäbe setzten: Die Kooperation mit Handwerk und Industrie sowie die Präsentation auf eigenem Werksgelände und auf internationalen Ausstellungen waren vorbildlich.

Summary

Modernism in Barcelona: Antoni Gaudí – A Creative Drive Permeates Space

The Arts and Crafts Movement spread from Central Europe to the south, where it especially took hold of those cities that had become stronger through industrialisation. Barcelona is an example of how the international style was adapted and – in contrast with the formal rigour of the constructivists – combined with regional traditions. Besides architects such as Luís Domènech i Montaner and Josep Puig i Cadafalch, it was Antoni Gaudí in particular who defined a new style. His works, while appearing unique even today, can nonetheless be explained by part of the movement of his day.

Gaudí's work clearly embodies the ideal of the "Gesamtkunstwerk": the all-encompassing work of art representing a synthesis of architecture, design and art. Functional objects are exalted aesthetically and semantically (e.g. a guarding dragon as a gate or a sculpture park

consisting of stylised ventilation towers), while new forms are developed and architecture is conceptionally linked with nature. In doing so, Gaudí remains true to local traditional materials (including brick, tile and wrought iron), but makes use of them in highly original shapes and forms and thus, achieves a fusion of artists design and craftsmanship.

The paper presents outstanding examples of his works with regard to materials, style and synthesis of the arts and which illustrate the architect's formal development. Traditional and modernist influences on the one hand and the architect's individual design language on the other led to the polarity of adaptation and invention. This polarity is discussed in comparison with other architects of Barcelona and members of the Darmstadt Artists' Colony. The discussion is based on an analysis of the works and the reflection of architecture theory (especially that of Viollet-Le-Duc) as well as the art history of that style period. To what extent did these ideas typify the turn of the century and serve as signposts for the modern age up to the present?

Anmerkungen

- 1 Das Werk Gaudís wurde 1984 in die Welterbeliste eingetragen und 2005 erweitert: <http://whc.unesco.org/en/list/320> (abgerufen am: 9. 2. 2017).
- 2 Vgl. Carlos COLLADO SEIDEL, Kleine Geschichte Kataloniens, München 2007, S. 140–143; Walther L. BERNECKER/Horst PIETSCHMANN, Geschichte Spaniens. Von der frühen Neuzeit bis zur Gegenwart, Stuttgart 2005, S. 283–289.
- 3 Vgl. Jeremy ROE, Antoni Gaudi, New York 2012, S. 41–44.
- 4 Raquel Laquesta Contreras und Xavier González Toran recherchierten zahlreiche verlorene Gebäude, Innenraumgestaltungen und Fassaden aus der Zeit um 1900 und erhaltene Skizzen. Gründe für den Verlust sind – neben Bombardements 1937/38 – Neubauten und Umgestaltungen bis in die 1970er Jahre. Erst später wurden Mittel für die Renovierung beziehungsweise Restaurierung eingesetzt. Vgl. DIÉS., El modernisme perdut. La Barcelona antiga, Barcelona 2013, S. 14–16.
- 5 Zum Beispiel Palau de la Música Catalana von Domènech oder Casa de les Punxes von Puig.
- 6 Victorino Polo García sah in den nationalen Erscheinungsformen zwischen 1890–1910 Varianten eines gemeinsamen Prozesses in London, Barcelona, New York, Brüssel, München und Wien. Vgl. DERS., El Modernismo-I: la pasión por vivir el arte, Bd. 1, Barcelona 1987, S. 48.

- 7 Vgl. Wieland SCHMIED, Notizen zum „Gesamtkunstwerk“, in: René BLOCK (Hrsg.), Ausst.-Kat. Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800, Berlin 1983, S. 7–9, hier S. 8.
- 8 POLO GARCÍA (Anm. 6), S. 54.
- 9 Jenaro Pérez VILLAAMILS dreibändiges Werk „España Artística y Monumental“ (Paris 1842–1850) mit Lithografien war Architekten und Historikern in Barcelona bekannt.
- 10 Der Leitsatz geht zurück auf Louis H. Sullivan: „Whether it be the sweeping eagle in his flight, or the open apple-blossom, the toiling work-horse, the blithe swan, the branching oak, the winding stream at its base, the drifting clouds, over all the coursing sun, *form ever follows function*, and this is the law.“ DERS., The Tall Office Building Artistically, in: Lippincott's Magazine, 57. Jg. (1896), S. 403–409, hier S. 408.
- 11 Vgl. Eugène VIOLLET-LE-DUC, Dictionnaire raisonné de l'architecture française de XI^e au XVI^e siècle, Bd. 8, Paris 1854–68, S. 477/478.
- 12 VIOLLET-LE-DUC (Anm. 11), Bd. 1, S. XI.
- 13 Eugène VIOLLET-LE-DUC, Du style gothique au XIX^e siècle, in: Annales Archéologiques, Bd. 4 (1846), S. 352.
- 14 Vgl. Noam CHOMSKY, The Science of Language. Interviews with James McGilvray, Cambridge 2012, S. 232–234.
- 15 Joachim SCHULTE (Hrsg.), Ludwig WITTGENSTEIN, Philosophische Untersuchungen. Kritisch-genetische Edition (1953), Frankfurt am Main 2001, S. 299.

- 16 „Apollo steht vor mir als der verklärende Genius des principii individuationis [...]: während unter dem mystischen Jubelruf des Dionysus der Bann der Individuation zersprengt wird und der Weg zu den Müttern des Seins, zu dem innersten Kern der Dinge offenliegt.“ Zitiert nach: Friedrich NIETZSCHE, Die Geburt der Tragödie (1870/71), in: DERS., Die Geburt der Tragödie. Schriften aus den Jahren 1869–1873, Leipzig 1922, S. 27–200, hier S. 138.
- 17 Vgl. Gabriele STERNER, Antoni Gaudí y Cornet. Architektur als Ereignis, Köln 1979, S. 23–29; Rainer ZERBST, Antoni Gaudí i Cornet – ein Leben in der Architektur, Köln 1991, S. 50.
- 18 Ebd., S. 46–49.
- 19 Einige Autoren (zum Beispiel Joseph Phillip CERVERA, Modernismo: The Catalan Renaissance of the Arts, London/New York 1976, S. 152f.) ordnen Gaudí dem Modernismo zu, andere (STERNER [Anm. 17], S. 121 oder ROE [Anm. 3], S. 38) heben ihn aufgrund seiner Einzigartigkeit heraus.
- 20 Juan BASSEGODA NONELL, Modernismo Arquitectónico, in: CASON DEL BUEN RETIRO (Hrsg.), Ausst.-Kat. El modernismo en España, Madrid 1969, S. 35.
- 21 Vgl. Daniel GIRALT-MIRACLE, La Pedrera, in: FUNDACIÓN CAJADE CATALUÑA (Hrsg.), La Pedrera. Gaudí and His Work, Barcelona 1998, S. 42–111, hier S. 62 u. ZERBST (Anm. 17), S. 176.
- 22 Ebd., S. 86.
- 23 Das Gebäude wurde mit freistehenden Stützen (1915) konstruiert, wie später postuliert wurde. Vgl. LE CORBUSIER/Pierre JEANNERET, Fünf Punkte einer neuen Architektur, in: DIES., Zwei Wohnhäuser von Le Corbusier und Pierre Jeanneret, Stuttgart 1927 (Nachdruck 1977), S. 5–7.
- 24 Vgl. ZERBST (Anm. 17), S. 184.
- 25 Vgl. GIRALT-MIRACLE (Anm. 21), S. 80–83.
- 26 Vgl. ebd., S. 97–108.
- 27 Hyperboloide hatte auch Wladimir Grigorjewitsch Schuchow mit gitterförmigen Stahltürmen eingeführt. Vgl. Hermann STURM, Industriearchitektur als Kathedrale der Arbeit: Geschichte und Gegenwart eines Mythos, Essen 2007, S. 16/17. Bögen parabolischer Form gab es zudem in der katalanischen Ingenieursarchitektur, zum Beispiel in Puig i Cadafalchs Caves Codorniu.
- 28 Das Material im Gaudí-Archiv wurde infolge eines Brandes in der Bürgerkriegszeit zerstört. Erhalten blieben einige Fotos der Genese des Modells und wenige Skizzen. Literaturstellen mit Gaudís Aussagen und Augenzeugenberichte des Architekten Isidre Puig Boada (1891–1987) halfen zudem bei der Rekonstruktion.
- 29 Nach Anregung von Harry Szeemann wurde das Modell 1982/83 mit einem deutsch-niederländisch-spanischem Team für eine Ausstellung rekonstruiert. Seit 1986 ist es im Besitz der Kulturstiftung Barcelona.
- 30 Beim Original waren die Gewichtsverhältnisse 1:10.000, die Längenverhältnisse 1:10 (bei der Rekonstruktion verkleinert auf 1:5). Vgl. Jos TOMLOW, Das Modell, Antoni Gaudís Hängemodell und seine Rekonstruktion, neue Erkenntnisse zum Entwurf für die Kirche der Colonia Güell, (Diss. Stuttgart 1986), Stuttgart 1989, S. 43/44.
- 31 Vgl. Oliver SCHÜRER, Morphogenese und Plastizität – Antoni Gaudís Hängemodell als Typ, Algorithmus und Diagramm, in: Dietrich BOSCHING/Julian JACHMANN (Hrsg.), Diagrammatik der Architektur, München 2013, S. 128–147, hier S. 132–134.
- 32 Vgl. TOMLOW (Anm. 30), S. 21.
- 33 Gaudí, zitiert nach: Joan BERGÓS I MASSO, Antoni Gaudí, l'home i l'obra, Barcelona 1954, S. 101.
- 34 „[...] dass die Sagrada Família heilige Kunst ist [...] Die heilige Kunst ist eine Fortsetzung der Inkarnation, des göttlichen Schöpfungsaktes [...]“, zitiert nach: Albert FARGAS, Die Symbolik des Tempels Sagrada Família, Sant Lluís 2009, S. 13.
- 35 Vgl. Johann Wolfgang von GOETHE, Gestalt-, Verwandlungs- und Vergleichungslehre (1788–1794), in: DERS., Schriften zur Morphologie, hrsg. von Dorothea KUHN, Frankfurt am Main 1987, S. 91–216, hier S. 101/102.
- 36 Christopher DRESSER, Unity in Variety, London 1860, S. 160.
- 37 Gaudí, zitiert nach: FARGAS (Anm. 34), S. 12.
- 38 Vgl. José CORREDOR-MATHEOS, Introduction, in: FUNDACIÓN CAJADE CATALUÑA (Hrsg.), La Pedrera. Gaudí and His Work, Barcelona 1998, S. 11–15, hier S. 14.
- 39 „Gaudí est 'le constructeur' du '1900', l'homme de métier, bâtisseur de pierre, de fer ou de briques.“ Zitiert nach: LE CORBUSIER, Antoni Gaudí, Barcelona 1967, S. 16.
- 40 Vgl. Rainer STAMM/Daniel SCHREIBER (Hrsg.), Ausst.-Kat. Gaudí in Deutschland. Lyrik des Raums, Köln 2004, S. 19.
- 41 Zum Beispiel Henry Bidous Rezension über Gaudí: DERS., Les salons de 1910, in: Gazette des Beaux-Arts, 52. Jg. (1910), Nr. 2, S. 39/40.
- 42 Über Kontakte zum Institut d' Etudis Catalans fertigten Kurt Löwengard, Ernst Neufert und Paul Linder auf einer Studienreise Zeichnungen katalanischer Gebäude an. Vgl. STAMM/SCHREIBER (Anm. 40), S. 21–23.
- 43 Bruno Taut publizierte drei Bauten Gaudís unter dem Titel „Neuere Baukunst in Spanien“ in seiner Zeitschrift „Frühlicht“ (1. Jg. [1921/22], H. 3). Vgl. DERS., Frühlicht 1920–1922, in: Ulrich CONRADS u. a. (Hrsg.), Eine Folge für die Verwirklichung des neuen Baugedankens, Berlin/Frankfurt am Main/Wien 1963, S. 165.

Bildnachweis

- 1 Aus: MUSEO ESPAÑOL DE ARTE CONTEMPORÁNEO, Madrid (Hrsg.), Antoni Gaudí (1852–1926), Madrid 1985, S. 249
- 2 Aus: MUSEO ESPAÑOL DE ARTE CONTEMPORÁNEO, Madrid (Hrsg.), Antoni Gaudí (1852–1926), Madrid 1985, S. 249
- 3 Aus: FUNDACIÓN CAJADE CATALUÑA (Hrsg.), La Pedrera. Gaudí and His Work, Barcelona 1998, S. 137
- 4 © Ad Meskens – eigenes Werk, CC-BY-SA 4.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=60008498>
- 5 Aus: Ricard REGÀS/Carlos GIORDANO/Nicolás PALMISANO, Bildband des Gesamtwerkes des Architekten Antoni Gaudí, Barcelona 2012, S. 54
- 6 Aus: MUSEO ESPAÑOL DE ARTE CONTEMPORÁNEO, Madrid (Hrsg.), Antoni Gaudí (1852–1926), Madrid 1985, S. 177
- 7 Aus: MUSEE DES ARTS DECORATIFS, Paris (Hrsg.), Ausst.-Kat. Gaudí, rédaction du catalogue par Salvador Tarragó Cid et Yvonne Brunhammer, (Pionniers du XXe siècle, Bd. 2), Paris 1971, S. 41
- 8 Aus: Rainer ZERBST, Antoni Gaudí i Cornet – ein Leben in der Architektur, Köln 1991, S. 228
- 9 Archiv der Verfasserin