

Die Synthese von ‚Innen‘ und ‚Außen‘ am Beispiel von Antoni Gaudís Mietshaus Casa Batlló

Miriam Minak

Abstract: Die von Antoni Gaudí Anfang des 20. Jahrhunderts umgestaltete ‚Casa Batlló‘ ist ein Paradebeispiel der Baukunst der katalanischen Renaixença. In dem ausdrucksvollen Wohnhaus versucht sich Gaudí in der Verschmelzung zweier Wirkungsfelder – der architektonische Innenraum soll nach außen dringen und vice versa. Er stellt sich der Herausforderung, eine Synthese zwischen ‚gemachter‘ Architektur und ‚natürlicher‘ Umgebung entstehen zu lassen. Besonderer Fokus wird in der vorliegenden Arbeit einerseits auf die Betrachtung der Beletage gelegt, in der eine Verflechtung von Architektur und Urbanität angestrebt wird, andererseits wird auf den Lichtschacht geblickt, der versucht, den Bau mit den natürlichen Elementen seines Lebensraumes zu verknüpfen.

Schlagworte: Renaixença, organische Architektur, Gaudí, Casa Batlló, Barcelona

*„[Die organische Architektur] bringt eine Freiheit im Entwurf zu Erblühen,
die Architekten bisher nie gekannt haben,
die sie aber nun in ihren Entwürfen als wahre Befreiung des Lebens
und des Lichtes innerhalb des Hauses anwenden können;
eine neue strukturelle Integrität; das Außen kommt nach Innen;
und der Raum in dem wir leben projiziert sich nach außen.“*

Frank Lloyd Wright (1963, 251)

*In Spanien haben Wohnungen häufig eine sehr geschlossene, flache Fassade. Vorn sorgt oft ein „Erker – meistens auf der Hauptwohnetage im ersten Stock – für eine gewisse Belebung des Bildes“ (Bak 2003, 91). Schon diese kurze Beschreibung der ästhetischen Wirkung gängiger spanischer Wohnanlagen zeigt, welchen außergewöhnlichen Stellenwert Antoni Gaudís architektonisches Oeuvre einnimmt. Der vorliegende Beitrag wird sich mit Gaudís Mietshaus *Casa Batlló* beschäftigen und anhand dieses Beispiels versuchen zu zeigen, wie Gaudí mit der herkömmlichen urbanen Wohnbaukunst bricht und wie bei ihm aus einer lediglich „gewissen Belebung des Bildes“ ein phänomenales Wechselspiel zwischen Außenraum und Innenraum entsteht, ja, wie er sein Bauwerk der urbanen und natürlichen Umgebung anpasst und sich dieser öffnet. Das Urbane, gekennzeichnet in *Straße, Bewegung, Leben* und das Natürliche, ausgedrückt vor allem in *Licht und Luft*, dringen in seine Architektur ein, ebenso wie sich sein Mietshaus Platz in seiner Umwelt schafft und mit dieser zu verschmelzen scheint. Im Folgenden wird also dargestellt, mit welchen Mitteln es Gaudí gelingt aus dem ‚Außen‘ ein ‚Innen‘ und aus dem ‚Innen‘ ein ‚Außen‘ zu machen. Besonderer Fokus wird hierbei einerseits auf der Gestaltung der Beletage mit ihrer Fenster- und Erkerfront liegen, die als die*

Verflechtung von Architektur und urbanem Leben interpretiert werden kann, andererseits wird sich die Arbeit mit dem Lichtschacht der *Casa Batlló* beschäftigen, der den Bau mit seiner natürlichen Umgebung verknüpft.

Weniger wird auf die Inneneinrichtung eingegangen, auch wenn die *Casa Batlló* in der zeitgenössischen und (architektur-) historischen Betrachtung immer wieder als Paradebeispiel für organisch-dekorative Innenarchitektur dargestellt worden ist. Vielmehr wird die Fassadengestaltung betrachtet und die *Casa Batlló* in ihr geographisches und historisches Umfeld der gesamt-kulturellen und gesellschaftlichen katalanischen Aufbruchsbewegung des *Modernisme* mit seinen Unabhängigkeitsbestrebungen verortet, um die Besonderheiten, die aus diesem Kontext einhergehen, zu beleuchten. In welchem Umfeld baut Gaudí das historische Wohngebäude um? In welchem Maße reagiert und interagiert die *Casa Batlló* auf und mit der Stadt? Welchen Eindruck von Innen und Außen ermöglicht Gaudí seinen Bewohnern und wie verknüpft er beide Standpunkte?

Auch wenn Architekten wie Frank Lloyd Wright oder Mies van der Rohe ihre Gebäude noch stärker in die Umwelt integrieren – wie im Fall des *Falling Water*-Hauses von 1935-37 – beziehungsweise den Bau von der Umwelt durchdringen lassen – wie im *Deutschen Pavillon für die Weltausstellung 1929* – wird die vorliegende Arbeit zeigen, welche Synthese von ‚Außen‘ und ‚Innen‘ sich auch bei der *Casa Batlló* zuträgt und mit welchen technischen und ästhetischen Mitteln Gaudí die Grenze zwischen beiden *Räumen* aufhebt.

Barcelona um 1900 – Bauen während der Renaixença

Die katalanische Hauptstadt ist um die Jahrhundertwende ein idealer Nährboden, um kreativen Ideen freien Lauf zu lassen und diese in die Realität umzusetzen. Das „*Manchester Spaniens*“ (Hofer 2010, 57) ist schon Mitte des 19. Jahrhunderts eine enorme wirtschaftliche Kraft und „*erwirtschaftet 1856 mit 32 Prozent knapp ein Drittel des gesamtspanischen Steueraufkommens*“ (Hofer 2010, 57). In diesem ökonomisch florierenden Umfeld wächst eine Gruppe neureicher Auftraggeber heran, die auch Gaudí und dessen Projekte unterstützen werden. Vom *Modernisme* bestimmt, wird Barcelona von einer Tendenz geleitet, die die moderne Industriearchitektur des beginnenden 19. Jahrhunderts ablehnt und vielmehr einen nationalen, katalanischen (Bau)stil fordert, der sich hin zur Natürlichkeit und zur organischen Form wendet, und eine Vielzahl von Verweisen auf die katalanische Identität in die Gebäude integriert. Im Laufe des 19. Jahrhunderts vollzieht Barcelona einen gewaltigen städtebaulichen und kulturellen Wandel, der die Stadtgeschichte stark prägt. War es bis 1856 untersagt, außerhalb der historischen Stadtmauern zu bauen, erhält die Stadt 1859 endlich die Erlaubnis der Zentralregierung aus Madrid, die Stadtmauer abzureißen. Dies hat zur Folge, dass die bis dato dicht gedrängte und seuchengefährdete Innenstadt – die Bevölkerungsdichte beträgt zu der Zeit 859 Einwohner pro Hektar (Herfert 1992) – Luft gewinnt und sich ausbreiten kann. Der Realisierung des Plan Cerdà steht nun nichts mehr im Wege: Der Stadtplaner Ildefonso Cerdà legt in seinem *Plano de los Alrededores de la Ciudad de Barcelona y Proyecto de su Reforma y Ensanche* fest, die Stadt um ein neues Viertel – das Eixample – zu erweitern. Dafür sollen neue, geometrisch exakt berechnete angelegte Straßen entstehen, die in quadratische Blöcke – bekannt als die apfelförmigen *manzanas* – aufgeteilt werden.

Vier große Alleen würden das Eixample durchkreuzen und strukturieren. Schon anhand der Straßenbezeichnung lässt sich deren Anordnung und Dominanz innerhalb der neu gestalteten Stadt ablesen: Gran Via, Avinguda Diagonal, Avinguda Meridiana und Avinguda Paralel. Cerdàs ursprüngliche Vision hat allerdings einen sehr viel sozialreformerischen Charakter als ihn die tatsächliche Umsetzung vorweist: Seine Pläne sehen vor, allen in den *manzanas* ansässigen Bewohnern die gleiche Licht- und Luftqualität sowie Infrastruktur zu bieten und eine nur mäßige Bebauung mit reichlich Grünflächen vorzunehmen, er möchte eine „*antihierarchische und öffentliche Stadt [...] schaffen, die eine gleichmäßige Wohnqualität gewährleistet [...]*“ (Herfert 1992, 13). Trotz Missstimmungen



Abb. 1. Paula Carrasco. Barcelona, Passeig de Gràcia, um 1890.
Aus: Wikimedia Commons. "Paseodegracia".

Gràcia „the highest prices in the extension area and [it] was the first to be developed“ (Jacobs/Macdonald/Rofé 2002, 83). Hier am neuen Prachtboulevard, wo sich die Oberschicht Barcelonas zum Flanieren und Einkaufen trifft, wird Gaudí einige Jahre später das „langweiligste Wohnhaus in ganz Barcelona“ (Gill 2004, 182) in ein urbanes Märchenschloss transformieren.

mit lokalen Politikern wird Cerdàs Konzeption ausgeführt, Grundstücksspekulationen haben allerdings zur Folge, dass die ursprüngliche Idee Cerdàs nie realisiert und die Stadtbauung im neuen Viertel viel dichter angesetzt wird. Die geplanten Grünflächen innerhalb der Wohnblöcke werden gar nicht erst umgesetzt (Hennrich 1992, 116). Anstatt eines sozialistisch geprägten Viertels, entwickeln sich Teile des Eixample in bürgerlich-neureiche Abschnitte. So geschieht es auch am Passeig de Gràcia (Abb. 1). Dieser Boulevard verbindet das historische Barri Gòtic am neu entstandenen Plaça Catalunya mit der neun Blöcke in nördlicher Richtung liegenden Vorstadt Gràcia. Kaum gebaut, herrschen am Passeig de

Die Casa Batlló. Ein urbanes Märchenschloss für einen Industriellen

Im Zuge der Stadterweiterung Barcelonas entsteht um die Plaça Catalunya ein neues, repräsentatives Zentrum. Direkt auf dem Boulevard Passeig de Gràcia besitzt der Baumwollindustrielle Josep Batlló i Casanovas ein Wohnhaus, das von geometrischen Formen durchzogen, klar und nüchtern gestaltet ist (Abb. 2). Es ist ein konventionelles Wohnhaus, das aus einem Erdgeschoss und vier weiteren, darüber liegenden Geschossen besteht, deren Grundrisse sich von Etage zu Etage wiederholen und keine Auffälligkeiten oder Änderungen zeigen. Es ist anzunehmen, dass sich Batlló ein wirkungsvolleres, imposanteres Gebäude wünscht – schließlich befinden sich am hiesigen Häuserblock, an der sogenannten *manzana de la discòrdia*, um die Jahrhundertwende Bauten prominenter katalanischer Architekten, unter ihnen Lluís Domenèch i Montaner und Josep Puig i Cadafalch, die im Übrigen alle in großer professioneller Rivalität stehen, worauf die Bezeichnung des Häuserblocks verweist – und er beauftragt im Jahr 1900 Antoni Gaudí und den Bauunternehmer Josep Bayó i Font, den Umbau des Hauses vorzunehmen. „In seiner Nachbarschaft waren ungleich modernere Häuser entstanden. Batlló wollte diese Häuser an Modernität noch übertreffen“ (Zerbst 1987, 164). Gaudí hatte sich bis zu diesem Zeitpunkt bereits einen Namen gemacht und seinen Bekanntheitsgrad vor allem dem Bau der Güell-Pavillons und der Erschaffung des Parc Güells zu verdanken. Vergleicht man die gängigen Grundrisse und Aufteilungen der Wohnhäuser, wie sie im Zuge des Planes Cerdà realisiert werden sollten mit dem Grundriss der von Gaudí umgebauten *Casa Batlló*, sind die Gemeinsamkeiten offensichtlich: Beide Bauten sollten im Erdgeschoss den Zugang zu den Wohnungen besitzen und Raum für Ladengalerien bieten. In der Beletage ist die Wohnung des Hausbesitzers angelegt, die durch große Erker „in ausreichend Abstand zum Straßengeschehen“ (Welfing 2003, 143) mit



Abb. 2. Barcelona, Passeig de Gràcia, vor 1905. Rechts: Blick auf den Vorgängerbau der von Gaudí umgebauten Casa Batlló. De: Wikimedia Commons. "07-fachada-batllo-antes-1905".

dem urbanen Leben verbunden sein sollte. Ein Lichtschacht führt zu allen Wohnungen, welche außerdem von einem zentralen Lüftungsschacht belüftet werden sollen. Bei der Betrachtung von Gaudís Grundriss (Abb. 3) und dem Grundriss einer Standard-Wohnetage (Abb. 4) wird ersichtlich, wie die *Planta Noble* nun aufgebaut ist: Gaudí hat den Bau beinahe komplett geöffnet, indem er den ursprünglichen und viel enger angelegten Grundriss sprengt. Eine Treppe führt in die Wohnung, deren geräumige Zimmer an der Straßen- und Hinterhofseite liegen. Ringsherum um den Lichthof sind lange und schmale Flure angebracht, die Zugang zu den restlichen Zimmern verschaffen. Albert Welfing betont die Flexibilität hinsichtlich Raum- und Lichtnutzung, die diese Anordnung bietet. So können die Wohn- und Esszimmer je nach Jahreszeit dahin verlagert werden, wo der günstigste Lichteinfall zu verzeichnen ist (Welfing 2003, 143). Schon hier zeigt sich die architektonische Bedeutsamkeit, nämlich das Bestreben, den Bau mit seiner natürlichen Umgebung zu verbinden und ihn aufgrund seiner Beschaffenheit der Umwelt anzupassen. Zwischen dem ‚Draußen‘ und dem ‚Drinnein‘ besteht eine Abhängigkeit, kann der Innenraum doch nur in Verbindung mit dem Viertel, der Straße, dem Leben und dem Licht vervollständigt werden.

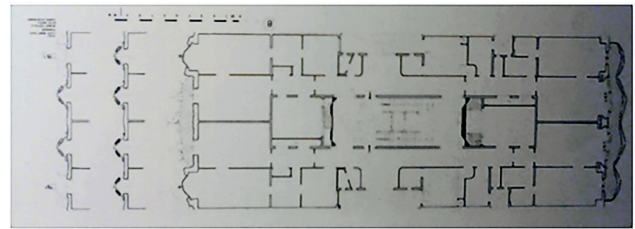
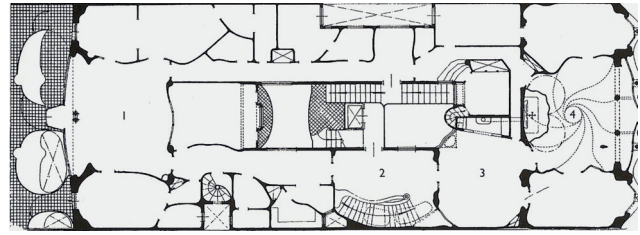


Abb. 3. (oben) Barcelona, Casa Batlló, Grundriss der Beletage, 1904-06. Aus: Zerbst 1987, Abb. S. 170.

Abb. 4. (unten) Grundriss einer Standard-Mietwohnung in Barcelona, 1. Etage, um 1900. Aus: Welfing 2003, Abb. S. 144.

Baubeschreibung

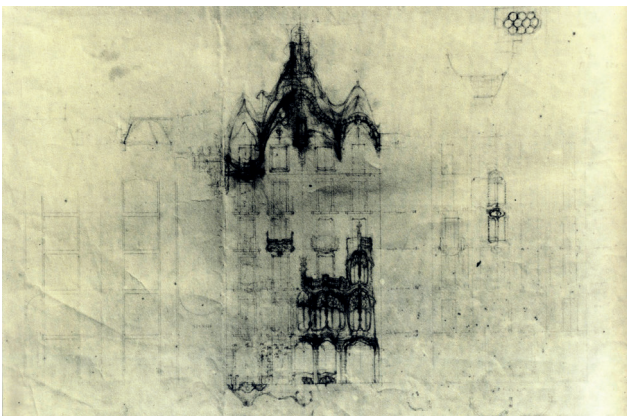


Abb. 5. Barcelona, Casa Batlló, Originalskizze der Fassade von Antoni Gaudí, 1904-06. Aus: Zerbst 1987, Abb. S. 164.

Im Folgenden wird die neugestaltete *Casa Batlló* am Passeig de Gràcia Nr. 43, die in den Jahren 1905 bis 1907 nach Plänen von Antoni Gaudí umgebaut wurde, zunächst kurz beschrieben, bevor die Eigenschaften als Erfahrungsort der Korrelation des Außen- und Innenraums am Beispiel der Beletage und des Lichthofes genauer herausgearbeitet werden.

Ursprünglich wollte Josep Batlló den Vorgängerbau von 1875 ganz demontieren, beantragt er 1901 doch bei der Stadtverwaltung den kompletten Abriss des Gebäudes. Gaudí allerdings stellt sich der Herausforderung, das bestehende Wohnhaus umzubauen und ihm eine völlig neue Struktur und ein neues ästhetisches Gesicht zu geben. Die Originalskizze (Abb. 5) Gaudís deutet bereits die neue Gestaltung der *Casa Batlló* an und sollte Recht behalten: Die introvertierte Nüchternheit wird zur biomorphen Expression. Anstatt nur die Fassade des schon bestehenden Hauses zu erneuern, versetzt Gaudí auch die Zwischenwände der Etagenwohnungen und vergrößert den Lichthof. Zweifellos ist die Neugestaltung der Außenfassade zur Straße, aber auch zum Innenhof hin, die auf den ersten Blick auffälligste und in ihrer fantastischen Ausarbeitung beeindruckendste Modifizierung am Gebäude. Gaudí setzt einen klaren Schnitt zwischen dem Erdgeschoss und der Beletage und den darüber liegenden vier Geschossen mit dem abschließenden Dachgeschoss. Dem Erdgeschoss werden dicke

Säulen aus Montjuïc-Stein hinzugefügt, die den Eingangsbereich nicht nur optisch vergrößern und ihm die Charakteristik eines pompösen Portals verleihen (Abb. 6), sondern gleichzeitig auch auf den ‚Hausberg‘ Barcelonas verweisen, von dem sie stammen. Diese Säulenformen ziehen sich bis in die Beletage, wo sie – in Form von menschlichen oder tierischen Knochengliedern – die behauene, wellige Sandsteinfassade tragen. Dahinter liegt die gläserne Erkerfront, die das Hauptgeschoss optisch prägt. Das eiserne Fenstergerüst der farbigen Glasfront ist ebenso gewellt wie die Steinfassade und weist bereits auf den oberen Abschluss des Hauses hin, wo sich das sogenannte Drachendach befindet, welches ebenfalls in der Form einer abgeflachten Sinuskurve gestaltet ist. Maria Antonietta Crippa betont an dieser Stelle, dass es für die „*ondulierende Gestalt [...] keinerlei Planzeichnungen gab*“ (Crippa 2001, 55), sondern dass Gaudí die Maurer und Bauarbeiter vor Ort direkt instruierte, wie die Fassadengestaltung auszusehen hatte.

Der wuchtige Charakter des Erdgeschosses verliert sich nach oben. So besteht das Erdgeschoss aus fünf, die zweite bis fünfte Etage nur noch aus vier Achsen. Sind in der Beletage noch zwei schwere und fünf schmale Sandsteinsäulen angebracht, befinden sich im zweiten Obergeschoss am linken und rechten äußeren Fenster nur noch jeweils eine schmale Säule. Diese Öffnungen, gestützt durch die ‚Knochensäulen‘, tragen dazu bei, dass die Einwohner Barcelonas die *Casa Batlló* als „*casa de los bostezos*“ (Haus des Gähnens) bezeichnen, wirken die perforierten Fassadenfragmente doch wie offen stehende Münder (Abb. 7). In den darüber liegenden Geschossen verschwindet die Säulenstruktur gänzlich und wird von einer vierachsigen Fensterfront mit je einem dazugehörigen Balkon durchzogen. Im letzten Obergeschoss sind dann nur noch zwei Balkone an den beiden äußeren Fenstern angebracht. Geschickt bewirkt Gaudí bei der Anbringung der Balkonbrüstungen einen leichten und schwebenden Eindruck, schließlich sind sie nicht an den Balkonplatten sondern nur in der Fassadenmauer montiert. So erhaben die *Casa Batlló* im unteren Drittel wirkt, so pittoresk gibt sie sich, je höher man blickt. Die Fassade ist ab der zweiten Etage mit bunten Steinzeugkreisen und Glasscherben geschmückt und der Vergleich zu der seit den 1890er-Jahren entstandenen Serie *Les Nymphéas* von Claude Monet ist evident (Abb. 8).

Die Obergeschosse schließen mit dem Dachspeicher ab, der wiederum aus zwei Geschossen besteht. Das untere Geschoss ist mit einem kleinen Balkon versehen, der an eine Artischocke erinnert und von einem vierarmigen Kreuz bekrönt wird. Ganz oben im Dachspeicher befindet sich die Zisterne. Die Gestaltung des Daches und der verzierten, geschwungenen Schornsteine muss dem Fassadenschmuck in keiner Weise nachstehen, erinnert das Dach doch an einen schimmernden Drachentücken, dessen Schuppen aus glasierten Kacheln bestehen und welcher auf Sant Jordi, den Schutzpatron der Katalanen anspielt (Abb. 9).

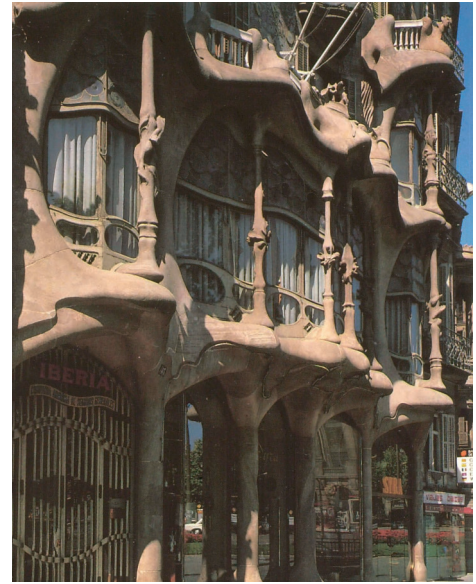


Abb. 6. Barcelona, Casa Batlló, Ladenetage, Erdgeschoss, 1904-06. Aus: Zerbst 1987, Abb. S. 166.



Abb. 7. Barcelona, Casa Batlló, Fassade, 1904-06. Foto: Miriam Minak, Oktober 2014.

Die Perspektive des Flaneurs



Abb. 8. Claude Monet, *Les Nymphéas*, 1916-23, Kunsthaus Zürich. Aus: Gordon, Robert und Forge, Andrew. Monet. Köln: DuMont, 1985, Abb. S. 249-250.

Obwohl selbst die standardisierten Wohngebäude des *Modernisme* das Ziel haben, die Bewohner mit ausreichend Licht und Luft zu versorgen, schafft es Gaudí die vorherrschenden Mängel in diesen Häusern auf kreative und technisch verfeinerte Weise aufzuheben.

Auch im Vorgängerbau befindet sich die Wohnung des Hausbesitzers schon im Hauptgeschoss, von wo es ein Erker ermöglicht, das Leben auf der Straße zu beobachten. Wie oben zitiert, geschieht dieses Beobachten „in ausreichend Abstand vom Straßengeschehen“ (Welfing 2003, 143) und das Beobachten bleibt somit ein unilateraler, distanzierter Vorgang. Das Treiben auf der Straße hat keinen Einfluss auf das Leben in der Wohnung und genauso wenig erlaubt sich die Architektur, auf die Straße zuzugehen. Das Gebäude bleibt beinahe unsichtbar und bloß funktionales Mauerwerk. Gaudís Modifizierung allerdings bewirkt das Gegenteil von dieser vorherigen stillen Unaufdringlichkeit. Um die Distanz aufzubrechen, wagt Gaudí einen tatsächlichen Schritt, in dem er die neu angelegten, mächtigen Säulen des Erdgeschosses 60 Zentimeter nach außen, direkt auf den Bürgersteig verlegt. Er provoziert dadurch den Missmut der städtischen Baubehörde, muss letztendlich aber keine nachträgliche Versetzung der Säulen vornehmen. Ebenso ignoriert Gaudí die der Baubehörde bekannten Pläne, indem er ein Zwischenstockwerk und zwei zusätzliche Räume anlegt, die zuvor nicht bewilligt worden waren (Zerbst 1987, 166). Durch das Hinaustreten der *Casa Batlló* auf die Straße bewirkt Gaudí, dass „der Passant [...] buchstäblich über das Haus [stolpert]“ (Zerbst 1987, 165). Das Gebäude fällt auf, es lenkt alle Aufmerksamkeit auf sich. Bezugnehmend auf diese Sichtbarmachung wird an dieser Stelle ein kurzer Exkurs auf das ‚Sehen‘ und ‚Zeigen‘ in der Großstadt um 1900 eingeschlagen und Walter Benjamins *Passagen-Werk* betrachtet:

Nimmt der Flaneur im Paris des Jahres 1839 noch das Tempo eines Reptils an – „Paris [über] kam eine Schildkrötenmode“ (Benjamin 1982, 162) – und lässt sich vom Stadtgeschehen treiben, fordert der Flaneur Jahre später ein Ereignis, für das es sich lohnt, auf die Straße zu gehen: „Die eigentümlichsten Bauaufgaben des neunzehnten Jahrhunderts: Bahnhöfe, Ausstellungshallen, Warenhäuser [...]. Von diesen Konstruktionen [...] fühlt sich der Flaneur angezogen. In ihnen ist das Auftreten großer Massen auf dem Schauplatz der Geschichte schon vorgesehen“ (Benjamin 1982, 569).

Es sind die Massen und die visuellen Erlebnisse, die den Flaneur anlocken, der im Laufe der Jahre immer mehr durch die Straßen hetzt, als sich in ihnen zu verlieren. 1929 schreibt Benjamin über „das unabsehbare Schauspiel der Flanerie, das wir endgültig abgesetzt glaubten“ (Benjamin 1972, 194) und vermittelt, welchen Stellenwert das Flanieren in der Zwischenzeit verloren hatte. Die Großstädte, die um die Jahrhundertwende alle einen wirtschaftlichen Aufschwung gespürt haben – dazu gehört neben Paris, London und Berlin gewiss auch Barcelona – sind nicht mehr nur Orte zum Schlendern und Spazieren, sondern mittlerweile Stätten, an denen gearbeitet und produziert wird. Hierin hat der Flaneur, dessen Tätig-



Abb. 9. Barcelona, *Casa Batlló*, Dach und Schornsteine, 1904-06. Foto: Miriam Minak, Oktober 2014.

keit nicht nur das Flanieren, sondern dabei auch das detektivische Beobachten, ja ‚Gaffen‘ (Neumeyer 1999, 78-81) ist, keinen Platz mehr: „*In der Figur des Flaneurs hat die des Detektivs sich präformiert*“ (Benjamin 1982, 554) und der Detektiv benötigt bekanntermaßen Zeit und Ruhe um seine Gedanken schweifen zu lassen und somit auf des Rätsels Lösung zu kommen. In einer industrialisierten und hektischen Umgebung ist dies kaum möglich. Auch wenn – oder gerade weil – der Passeig de Gràcia „*um die Jahrhundertwende zu Barcelonas Flanierstraße par excellence*“ (Sievers 1992, 15) wurde, ist sich Gaudí bewusst, dass es jetzt mehr bedarf, einem an der Straße liegenden Mehrfamilienhaus Aufmerksamkeit zu schenken, als es dreißig Jahre zuvor der Fall war. „*Sonntags prominente man lässt elegant auf den breiten Trottoirs und schaute sich die Auslagen an*“ (Sievers 1992, 15); das Großbürgertum möchte kommerziell, aber auch visuell unterhalten werden.

Die Beletage – Theatralität und Interaktion

Stolpert der Passant nun also gewissermaßen über die versetzte *Casa Batlló*, gleitet sein Blick nach oben und nicht nur mächtige Säulen sondern auch filigranes Glaswerk und farbige Steinzeugkreise verzaubern ihn. Gaudí inszeniert die Architektur regelrecht – ausgedrückt in all den divergierenden Materialien und Bauelementen. Der Fußgänger, der stehen bleibt und, wenn auch nur kurz, mit seinen Blicken und Beobachtungen in das Haus eindringt, tritt in aktiven Kontakt mit der *Casa*. Beim Versuch festzuhalten, wie es Gaudí gelingt, den Blick des Passanten auf die *Casa* zu lenken, stößt man unwillkürlich auf eine bemerkenswerte Beobachtung: Nicht die neuen oder ungewöhnlichen Elemente des Baus sind es, die erstaunen, vielmehr ist es das immer Dagewesene, das Natürliche, ja, das Menschliche in der Gestaltung der *Casa*. Der Stadtbewohner im frühen 20. Jahrhundert in Europa ist eine andere Architektur gewohnt, nämlich eine Architektur, die sich bewusst von der Natur abgrenzt, die klar strukturiert ist und sich historisierend und klassizistisch gibt. Mit diesem architektonischen Kanon bricht die Architektur des ausgehenden 19. Jahrhunderts auf drastische Weise – abgesehen von den schon vor der Jahrhundertwende deutlichen, aber nur singulären Tendenzen zur organischen (Innen)architektur, etwa bei Horatio Greenough, der 1843 schreibt, dass die Schönheit der „*skeletons and skins of animals*“ doch unbedingt in die Architektur übernommen werden solle (zit. in: Krufft 2004, 400). Die umgebaute *Casa Batlló* verdeutlicht dies anschaulich, vergleicht man sie mit ihrem Vorgängerbau. Dort, wo es zuvor eine deutliche Grenze zwischen Bürgersteig, dem Ort der Passanten, und der Parterre-Hausfassade gab, öffnet Gaudí den Raum nun und verwischt die zuvor klar definierte Schwelle. Die mächtigen Säulen in der Ladenzeile wirken wie Baumstämme, die ganz natürlich aus dem Asphalt herauswachsen und sich in die Hausfassade integrieren. Gaudí realisiert hier die Ideen des organischen Bauens, wie es Frank Lloyd Wright beschreibt: „*In der organischen Architektur ist es völlig unmöglich, das Gebäude als eine Sache zu betrachten, die Einrichtung als eine andere und Standort und Umgebung als wieder eine andere. Der Geist in dem diese Bauten konzipiert sind, sieht all dies als gemeinsames Ding.*“ (Wright 1963, 105)

In seiner Autobiografie verdeutlicht Wright nochmals das Prinzip der Integration der organischen Architektur in die Umgebung: „*No house should ever be ‚on‘ a hill or ‚on‘ anything. It should be ‚of‘ the hill. Belonging to it. Hill and house should live together each the happier for the other*“ (Wright 2005, 168). Die Säulen, die die Parterre-Ebene in der *Casa Batlló* markieren, sind demnach also auch nicht auf dem Trottoir gebaut, sondern wachsen aus ihm heraus. Diese Synthese von Architektur und Umgebung setzt sich weiter bis in die *Planta Noble* des Hauses fort.

Der große und auffällig gestaltete Erker, der die „*Weiterführung des Raumes über die Fassadenfläche hinaus dar[stellt]*“ (Welfing 2003, 145), nimmt die komplette Fassadengestaltung des ersten Obergeschosses ein und kann als Verbindungsbrücke zwischen Außen und Innen gelesen werden. Der Passant befindet sich zwar weder auf derselben Augenhöhe mit der Beletage noch kann er das Geschehen in ihr aufgrund der Spiegelung und der farbigen Glasmalereien bis ins Detail betrachten. Und

doch wird ihm – zumindest von der gegenüberliegenden Straßenseite – so viel Einblick gewährt, dass er grobe Raumstrukturen erkennen kann (Abb. 10). Gaudí schirmt das Innenleben nicht vollständig ab, gibt es aber auch nicht komplett preis. Wolfgang Büchel sieht in dieser Hierarchie zwischen Innen und Außen einen Bruch in der Verschmelzung beider Räume (Büchel 2001, 58):



Abb. 10. Barcelona, Casa Batlló, Detail, verglaste Erkerfront mit Schiebefenstern, 1904-06. Foto: Miriam Minak, Oktober 2014.

[...] Ist die Erlebbarkeit innen größer denn außen, [...] kommt es dann zu Transparenz. [...] Der noch stattfindende Raumfluß ist ein aufs Visuelle begrenzter. Dennoch, Raumerleben geht über jedes nur Augenscheinliche weit hinaus, letztlich übersehen lässt sich kein transparentes, tektonisches Element, es trennt, auch wenn kein klassisches Fenster Außen und Innen so nahe aneinander heranläßt wie eine Wand aus Glas, trennt am augenfälligsten durch die Reflexionen, die fast permanent den Blick hinein beschränken oder den sichtbaren Innenraum verschleiern.

Die Gleichzeitigkeit von Innen- und Außenraum wird also erst durch die Schiebefunktion der Fenster spürbar. Werden diese von den Bewohnern komplett geöffnet, besteht keine Grenze mehr zwischen beiden Räumen, die Spiegelung wird aufgehoben und gleichzeitig verstärkt sich die theatrale Inszenierung des Gebäudes, wirkt das Hauptgeschoss jetzt doch wie eine Bühne. Die wellige Glasfläche erscheint als hochgezogener Bühnenvorhang, der erlaubt, dass sich die Beletage dem Zuschauer demonstrativ präsentieren kann. Die *Casa Batlló* will gesehen werden.

Gegenteilig hierzu haben die Bewohner des Hauptgeschosses immer uneingeschränkten visuellen Zugriff auf die Vorgänge auf der Straße. Die große Fensterfront und die Nähe zum Trottoir erlauben es, dass man von der Beletage aus zum Beobachter des urbanen Lebens wird. Anne-Catrin Schultz betont, dass Fenster diejenigen Elemente sind, „die gleichzeitig innen und außen spürbar werden lassen“ (Schultz 1999, 92), und mehr noch, „die das Außen und Innen verschwimmen lassen“ (Schultz 1999, 92). Fällt Licht durch die bunten Fenster in den Salon, entstehen Farben-, Licht- und Schattenspiele. Das natürliche Licht tanzt buchstäblich im Raum. Steht man nun im zentralen Salon der ehemaligen Wohnung der Familie Batlló und schaut zur Straße hinaus, durchschreitet der Blick aus dem Wohnzimmer drei Ebenen, die die ästhetische und architektonische Kontinuität zwischen Gebäude und Straße – und damit auch zwischen Innen- und Außenraum – markieren. Die Säulen, die sich im Rauminnen vor dem Erker befinden, wiederholen sich in ihrer Form in den Knochensäulen auf der Außenseite des Erkers und werden wiederum von den an der



Abb. 11. Barcelona, Casa Batlló, Innenaufnahme des großen Salons, 1904-06. Foto: Miriam Minak, Oktober 2014.

Straßen liegenden Bäumen repetiert. Diese Wiederholung wirkt beinahe wie eine Spiegelung der Säulenform und der sich im Inneren des Gebäudes befindende Beobachter wird von Gaudí überrascht, weiß er auf den ersten Blick nicht genau, welche vertikale Stütze sich nun außen oder innen befindet (Abb. 11). Die organische Formgebung der Steinkolumnen unterstützt diese Verwirrung noch, indem sie die natürliche und unebene Struktur eines Knochens oder eines Baumstammes kopiert. Gewiss ist auch die Materialität der Deckenverkleidung und der Innensäulen ausschlaggebend, die ebenso wie die Außenfassade aus Montjuïc-Stein besteht und auf die äußere Umgebung Barcelonas verweist. Der Stein und das Eichenholz, die das Interieur bekleiden, sind auch in der Natur Kataloniens aufzufinden und verbinden die Architektur mit ihrer Umgebung. Beständen die Säulen aus schwerem Marmor und wäre die Formsprache der Innenarchitektur geradlinig, gäbe es keine Verschränkung und keine Synthese von außen und innen, von Artefakt und Natur. Maria Antonietta Crippa verweist auf Gaudís Faszination für Esoterik, wenn sie von einer „kosmischen Qualität“ (Crippa 2001, 24) spricht, die Gaudís Wohnbauten umgeben und die in „Analogie zu einer von Gott erschaffenen Welt“ (Crippa 2001, 24) errichtet wurden.

Der Lichthof – Verschmelzung von Architektur und Natur

„Das Erste, was in diesem Hause auffällt, ist der Lichtschacht mit dem zentralen Treppenhaus, das in diesem Falle nicht wie in so vielen Gebäuden ein trüber, dunkler und wenig ansprechender Raum ist, sondern gerade zu einem der wichtigsten Elemente des Hauses entwickelt wurde“ (Welfing 2003, 151). Ähnlich wie in der Fassade und dem großen Salon der Beletage, versucht Gaudí in der Gestaltung des Lichthofes der *Casa Batlló* einen Fluss zwischen der Architektur und der Umgebung zu kreieren. Allerdings soll nun nicht das urbane Umfeld, sondern die Natur, respektive das Licht und die Luft, Einfluss auf den Bau bekommen. Wie zuvor beschrieben, ist der Lichtschacht in einem gewöhnlichen Mehrfamilienhaus um die Jahrhundertwende unansehnlich und unspektakulär, vor allem weil kaum Licht in diesen Bereich einfällt. Gaudí erwägt beim Umbau der *Casa Batlló*, wie er einerseits ausreichend Licht in die Wohnungen bekommt – bestenfalls die gleiche Qualität in allen Wohneinheiten – und wie andererseits verhindert werden kann, dass die oben liegenden Wohnungen nicht zu viel Lichteinfall bekommen, was vor allem in den heißen katalonischen Sommern zum störenden Problem werden kann. In der Idee, dass in allen Wohneinheiten möglichst gleichviel Lichteinfall realisiert werden soll, stecken zwei Herausforderungen: eine funktionale und eine soziale. Gaudí setzt sein Vorhaben zum einen durch die Farbgebung, zum anderen durch den Einsatz der Fenster um. Die glatten und reliefierten Kacheln, die den Lichtschacht schmücken, ändern ihre Farbe in vertikaler Richtung. Im untersten Geschoss sind die Kacheln weiß, von Etage zu Etage nehmen sie an Blaufärbung zu bis sie im obersten Geschoss in ein dunkles Ultramarin getaucht sind (Abb. 12). Diese Farbvariation und vor allem die Glasur der Kacheln bewirken, dass das einfallende Licht vom gläsernen Dach von den Kacheln absorbiert und gestreut wird, „wobei das Verhältnis zwischen absorbiertem und gestreutem Licht von der Farbe abhängig ist“ (Welfing 2003, 157). Dies bedeutet also, dass das Licht, das in den oberen Geschossen auf die dunkel glasierten Kacheln fällt, zum großen Teil absorbiert wird, und das Licht, das bis in die unteren, weißen Kacheln dringt, hauptsächlich ge-



Abb. 12. Barcelona, Casa Batlló, Lichtschacht mit Kachelung, 1904-06, Foto: Miriam Minak, Oktober 2014.

streut wird. Die dunklen Kacheln blenden kaum, die hellen hingegen reflektieren stärker. Oben wird das Licht also aufgenommen und unten verteilt. Somit entsteht eine gleichmäßige Belichtung im Schacht, die beim Blick von unten nach oben bestätigt wird: Der Lichtschacht wird zum Erfahrungsraum. Dieses Prinzip der erfahrbaren Gleichzeitigkeit, die Gaudí schon in der Beletage entstehen lässt – die Gleichzeitigkeit der Straße und des Innenlebens – ermöglicht er auch hier, indem er zum einen die Natur und die Architektur, aber auch ‚oben‘ und ‚unten‘ miteinander verschmelzen lässt.

Bei der Gestaltung und Anordnung der Fenster folgt Gaudí dem Terminus *„Form follows function“*, der hier nach der ursprünglichen Definition des Architekten Louis Sullivan (1856-1924) benutzt wird, nicht aber mit *„Verzicht auf jegliches Ornament“* in der Tradition des Bauhauses interpretiert werden soll (Sullivan 1988, 111):

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. Where function does not change, form does not change.

Ebenso wie Sullivan bedient sich Gaudí auch an Beispielen und Gesetzen der Natur, die auf die Architektur übertragen werden sollen. So wie die natürlichen Formen der natürlichen Funktion folgen, sollen sich am Beispiel des Lichthofes die Form und die Anordnung der Fenster auch ihrer Funktion beugen, nämlich eine gleichmäßige Lichtzufuhr in allen Etagen, und viel wichtiger, für alle Bewohner zu garantieren. Die Funktion ist hier laut Elisabeth Bergmann ein *„human need“* (Bergmann 2010, 105). Je weiter unten die Fenster zum Lichthof liegen, desto größer und lichtdurchlässiger sind sie, je weiter oben sie liegen, desto kleiner werden sie. In den beiden unteren Etagen wird zusätzlich ein horizontales Fenster angebracht und schräge, vor den Fenstern angebrachte Platten sorgen dafür, dass sich das einfallende Licht an ihnen bricht und in die Wohnung scheint. Somit gelingt es Gaudí auf geschickte Weise in alle Etagen gleichviel Licht eindringen zu lassen. Das natürliche Licht definiert und gestaltet nicht nur den Hof sondern auch die Wohneinheiten. Die Elemente des Lichthofes, seine Form und seine Funktion werden sichtbar gemacht und Licht und Luft interagieren mit dem Gebäude.

Fazit

Bei der Betrachtung der ästhetischen und technischen Neugestaltung der Beletage und des Lichthofes der *Casa Batlló* wird deutlich, wie Gaudí versucht eine Synthese zwischen der *gemachten* Architektur und der *natürlichen* Umgebung herzustellen. Vor allem die Fensterfront im Hauptgeschoss und die Farbausrichtung im Lichthof sollen als eine Brücke zwischen dem Außen und dem Innen fungieren. Gaudí möchte also die Trennung der beiden Räume aufheben und einen Fluss konstruieren, der ein gleichzeitiges Erfahren beider Orte ermöglicht. Diese Verschmelzung gelingt ihm in der *Planta Noble* auf einzigartige Weise – auch durch das Aufbrechen des ursprünglichen Grundrisses und damit einhergehend durch die Öffnung der Architektur nach außen. Eine Standardwohnung im Barcelona der Jahrhundertwende beherbergt hinter der Erkerfassade, die zur Straßenseite liegt, vier gleichgroße Zimmer. In der *Casa Batlló* hingegen nimmt der Hauptsalon fast die gesamte Frontseite ein. Frank Lloyd Wright spricht in diesem Zusammenhang, wenn auch erst im Jahr 1953, von einem *„neuen Raumgefühl“* (Wright 1969, 259), das in der organischen Architektur entsteht, wenn das Gebäude *„immer offener, immer stärker des Raumes bewußt [wird und] das Außen [...] allmählich immer mehr herein, und das Innen [...] mehr nach außen [geht]“* (Wright 1969, 259). Das urbane Leben der Straße erhält Einzug in den Bau und die Linien, Konturen und Materialien, Gaudís *„geometrischen Formen, die aus der Natur, aus dem natürlichen Wachstum und nicht aus künstlicher Abstraktion stammen“* (Sterner 1987, 8), verkörpern das Außen im Innen.

Gewiss muss aber auch konstatiert werden, dass Gaudí diese Verschmelzung nicht vollständig realisiert. So lässt er keine komplette Transparenz zwischen beiden Orten entstehen. Schon alleine die Geschosshöhe der *Casa Batlló* erlaubt es den Bewohnern bewusst nicht, sich auf dieselbe Augenhöhe mit den Passanten zu begeben, schließlich ist diese Gleichstellung um 1900 auch überhaupt nicht beabsichtigt. Die Glasfront der Beletage ist deshalb besonders interessant im Hinblick auf die Berührung von außen und innen, öffnet sie das Gebäude doch einerseits und verweigert dem Außen gleichzeitig den kompletten Zugang auf das Innere: „*Glas bedeutet nicht immer Transparenz, Durchsichtigkeit, die ungehindert die Blicke von außen Innen sehen lässt und ‚vice versa‘. [...] Oft ist das eine eingeschränkte Transparenz, die [...] nicht Einblicke wie Ausblicke zugleich ermöglicht*“ (Büchel 2001, 60). So bekommt man von außen lediglich einen beschränkten Einblick. Anders verhält es sich im Lichtschacht, der eine völlig andere Raumfunktion innehält, und wo das Außen – das Licht und die Luft – kompletten Zugang zum Inneren haben dürfen um diesen Raum zu bestimmen und gestalten.

Die angestrebte Synthese bleibt also eine relative und die *Casa Batlló* präsentiert sich nicht als Gleichzeitigkeit von außen und innen, sondern als das Dazwischen beider Positionen.

Literatur

- Bassegoda i Nonell, Juan. *El gran Gaudí*. Sabadell: AUSA, 1989.
- Bassegoda i Nonell, Juan. *Gaudí o Espacio, luz y equilibrio*. Madrid: Criterio Libros, 2002.
- Bak, Peter. „Die Erker des Palacio Güell“. *Antoni Gaudí 1852-1926. Sinnliche Konstruktion*. Hrsg. José Luis Moro. München: DVA, 2003, 88-107.
- Benjamin, Walter. *Kritiken und Rezensionen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1972. Band 3. Gesammelte Schriften, 7 Bände. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974-91.
- Benjamin, Walter. *Das Passagen-Werk*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1982. Band 5. Gesammelte Schriften, 7 Bände. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974-91.
- Bergmann, Elisabeth. „Der Architekt als rückwärts gekehrter Prophet? Historisierung und Nostalgisierung in der Architektur“. *Techniknostalgie und Retrotechnologie, Karlsruher Studien Technik und Kultur*. Band 2. Hrsg. Andreas Böhn und Kurt Mörser. Karlsruhe: KIT Scientific Publishing, 2010, 93-128.
- Büchel, Wolfgang. *Architektur-Präsenz. Die Prinzipien architektonischer Wirklichkeit*. Niederkassel, Bonn: Books on Demand, 2001.
- Crippa, Maria Antonietta. *Gaudí. Interieurs, Möbel, Gartenkunst*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2001.
- DeZurko, Edward Robert. „Greenough’s theory of beauty in architecture“. *The Rice Institute Pamphlet* 39. 3 (1952): 96-121.
- Gill, John. *Gaudí*. Bath: Parragon, 2004.
- Hennrich, Claudia. „Catalunya-Trias contra Glòries-Cerdà“. Barcelona. Tradition und Moderne. Studien zur künstlerischen Inszenierung einer Metropole. Hrsg. Maren Elvers und Marianne Ritthausen. Marburg: Jonas Verlag, 1992, 115-116.

- Herfert, Tanja. „Der Stadterweiterungsplan des Ildefons Cerdà“. *Barcelona. Tradition und Moderne. Studien zur künstlerischen Inszenierung einer Metropole*. Hrsg. Maren Elvers und Marianne Ritthausen. Marburg: Jonas Verlag, 1992, 12-13.
- Hofer, Andreas. *Karl Brunner und der europäische Städtebau in Lateinamerika*. Wien, Berlin, Münster: LIT Verlag, 2010.
- Jacobs, Allen B., Elizabeth Macdonald und Yodan Rofé. *The Boulevard Book. History, Evolution, Design of Multiway Boulevards, Massachusetts Institute of Technology*. Cambridge: The MIT Press, 2002.
- Kruft, Hanno-Walter. *Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart*. München: C. H. Beck, 2004.
- Lahuerta, Juan José. *Casa Batlló. Gaudí*. Barcelona: Triangle Postals, 2003.
- Neumeyer, Harald. *Der Flaneur: Konzeptionen der Moderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999.
- Puig i Boada, Isidre. *El Pensament de Gaudí*. Barcelona: Dux, 2004.
- Sala, Teresa M. *Barcelona 1900*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2008.
- Sanchez, David. „Modern Sein“. *Barcelona. Tradition und Moderne. Studien zur künstlerischen Inszenierung einer Metropole*. Hrsg. Maren Elvers und Marianne Ritthausen. Marburg: Jonas Verlag, 1992, 58-61.
- Schultz, Anne-Catrin. *Der Schichtungsprozeß im Werk von Carlo Scarpa. Eine Untersuchung der Hintergründe von Entwurfsmethodik und Kompositionsstrategie Carlo Scarpa's*. Dissertation. Universität Stuttgart, 1999.
- Sievers, Regina. „Passeig de Gràcia – Promenierstraße des Eixample“. *Barcelona. Tradition und Moderne. Studien zur künstlerischen Inszenierung einer Metropole*. Hrsg. Maren Elvers und Marianne Ritthausen. Marburg: Jonas Verlag, 1992, 14-15.
- Simó, Pere Capellà und Antoni Galmés Martí. *Arts i naturalesa. Biologia i simbolisme a la Barcelona del 1900*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2015.
- Sterner, Gabriele. *Barcelona. Antoni Gaudí. Architektur als Ereignis*. Köln: DuMont, 1987.
- Sullivan, Louis. *The Public Papers*. Chicago: The University of Chicago Press, 1988.
- Wright, Frank Lloyd. *An Autobiography*. Petaluma: Pomegranate Communications, 2005.
- Wright, Frank Lloyd. *Humane Architektur*. Gütersloh, Berlin: Bertelsmann-Fachverlag, 1969.
- Wright, Frank Lloyd. *Schriften und Bauten*. München: Langen Müller-Verlag, 1963.
- Welfing, Albert. „Casa Batlló“. *Antoni Gaudí 1852-1926. Sinnliche Konstruktion*. Hrsg. José Luis Moro. München: DVA, 2003, 140-163.
- Zerbst, Rainer. *Gaudí 1852-1926. Antoni Gaudí i Cornet – ein Leben in der Architektur*, Köln: Taschen, 1987.

Miriam Minak, M.A.

Freie Universität Berlin (im Jahr 2018)

miriam.minak@hotmail.com