

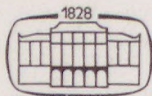
ÁKOS MORAVÁNSZKY



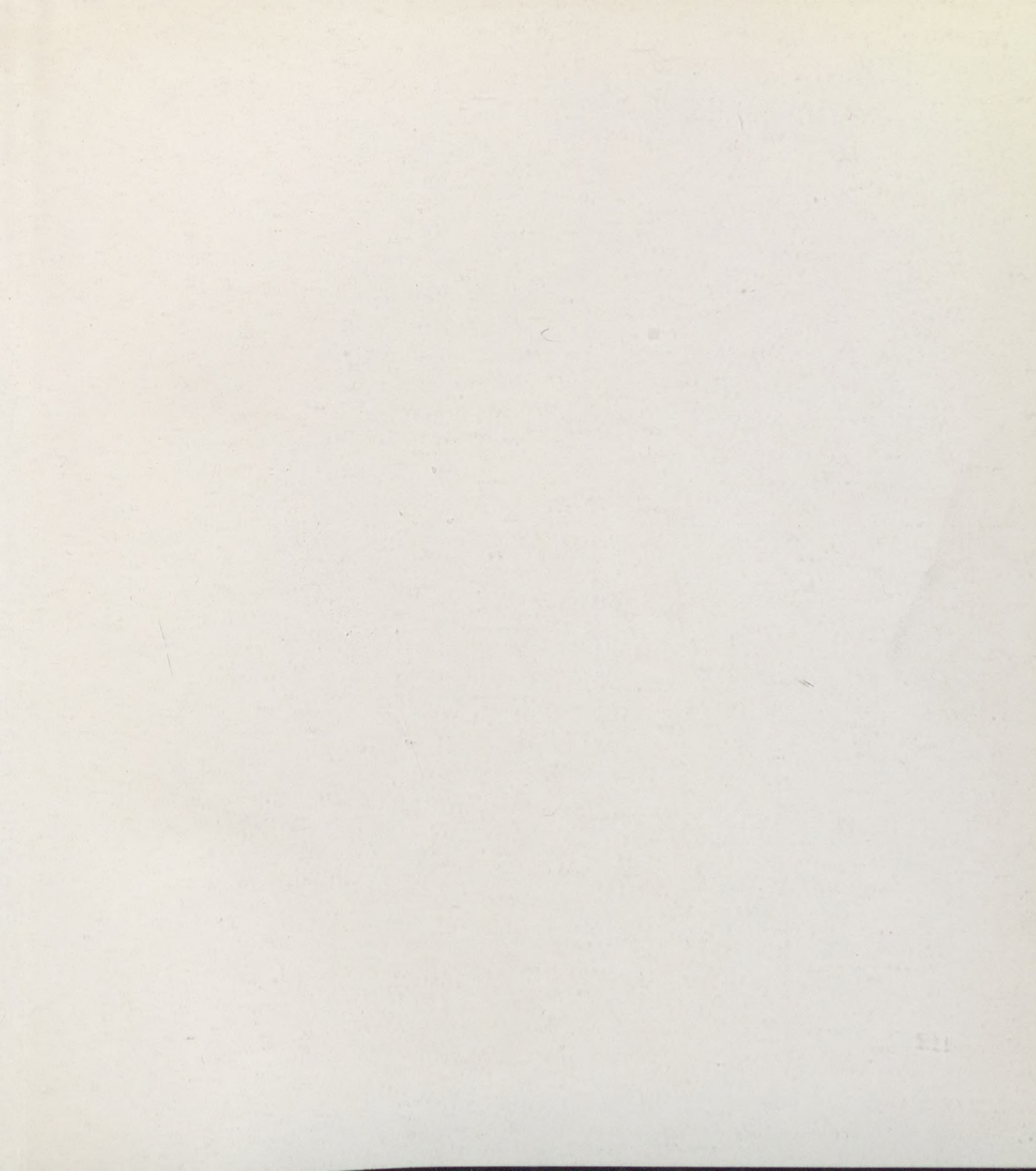
Antoni
GAUDÍ

Die Bedeutung des großen katalanischen Architekten der Jahrhundertwende, Antoni Gaudí, wird erst in unserer Zeit erkannt. Seine Kunst entstammte dem geistigen Boden des Jugendstils. Er betrachtete — anders als seine Zeitgenossen — das organische Ganze des Gebäudes als das Objekt der Planungsentwicklung, ja er faßte diese Entwicklung selbst als die Folge von während des Erbauens getroffenen Entscheidung auf, und interpretierte die Baukunst als eine künstlerische Aktion. Sein individueller, expressiver Stil hat heute mehrere Nachfolger als zu seiner Zeit.

Das Buch bespricht ausführlich die Vorereignisse der Baukunst Gaudís und die Eigenheiten der katalanischen Umgebung, was uns zum gründlicheren Verständnis seiner Werke verhilft. Der Autor erörtert die einzelnen Bauten in der Aufeinanderfolge ihrer Entstehung, als Teile der Biographie. In einem gesonderten Kapitel werden seine Planungsmethoden, die Materialien und Konstruktionen behandelt. Die Illustrationen geben einen Überblick über die Gesamtheit seines Lebenswerkes.



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST



ANTONI GAUDÍ

357955

ANTONI GAUDÍ

VON ÁKOS MORAVÁNSZKY

MTAK



0 00002 63429 6

AKADÉMIAI KIADÓ

BUDAPEST 1985

507187

Titel der ungarischen Originalausgabe: ANTONI GAUDÍ
Akadémiai Kiadó, Budapest

Aus dem Ungarischen übersetzt von MIKLÓS MAROSSZÉKI

MAGYAR
TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
KÖNYVTÁRA

ISBN 963 05 3667 6

© Akadémiai Kiadó, Budapest 1985
Gemeinschaftsausgabe des Akadémiai Kiadó, Budapest V., Alkotmány u. 21
und des Henschelverlages Kunst und Gesellschaft, DDR-1040 Berlin,
Oranienburger Straße 67/68
Printed in Hungary

M. TUD. AKADÉMIA KÖNYVTÁRA
Könyvtár 5258 / 19. 85

Über das Leben und Werk von Antoni Gaudí berichteten bisher etwa zwanzig Filme, sechzig Bücher und ungezählte Artikel in Zeitschriften und Zeitungen. Sie zeigen vornehmlich die Kirche *Sagrada Familia*, die Wohnhäuser *Casa Milá* und *Casa Batlló* sowie die bizarre und spannungsreiche Architektur des *Parkes Güell* mit schräggestellten Säulen, einem brillanten Dekor farbiger Keramik und schuppenartig gedeckten Dächern, die dem Rücken eines Reptils gleichen. Es wird einerseits immer wieder der Nachweis zu führen versucht, daß Gaudí wesentliche neue Ideen und Konzeptionen, die für die Architektur des 20. Jahrhunderts charakteristisch sind, bereits Jahrzehnte zuvor entwickelt hat. Viele Überblicksdarstellungen zur Geschichte der Architektur und Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts erwähnen andererseits sein Wirken überhaupt nicht oder behandeln es als eine Kuriosität, als eine Erscheinung, die sich nicht in den allgemeinen künstlerischen Prozeß der Architektur einordnen läßt.

Ohne Zweifel ist es schwer, unvoreingenommen über Gaudí zu schreiben. Früher neigte man dazu, seine Bauwerke als irrationale Schöpfungen eines Einzelgängers zu werten. In neuerer Zeit erschienen Studien, in denen Gaudí als genialer Konstrukteur gewürdigt wird und seine logischen Konstruktionsmethoden dargestellt werden.

Während A. A. Moles in seinem Buch über den Kitsch¹ die Kirche *Sagrada Familia* unter die geistige Verwandtschaft von Striptease-Kugelschreibern und Musik spielenden Zahnbürsten einreihet, wissen namhafte Architekten der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts die Werke Gaudís als Inspirationsquellen zu nutzen. Charles Jencks, der den Begriff der Postmoderne als erster auf die Architektur anwendete, präsentierte das Schaffen Gaudís als Beispiel, das seiner Auffassung von einer symbolträchtigen Architektur nahekommt. Den »anderen« Gaudí aber, den großen Konstrukteur, dessen Methoden heute etwa Frei Otto folgt, hat er ignoriert, da er nicht in das Bild paßte.

Ist also Gaudí ein geistesgestörtes Genie, ein faszinierender Konstrukteur, ein später Nachfahre mittelalterlicher Baumeister oder ein von »maßlosem Gigantismus« Besessener? Hier soll nun das Ziel verfolgt werden nachzuweisen, daß die Architektur Gaudís eine Antwort auf jene Fragen ist, wie sie sich um die Jahrhundertwende in der Kunst ergeben hatten. Heute, nach nahezu einem Jahrhundert, sind diese Fragen wieder aktuell geworden.

Wenn man nach den Wurzeln der Formenwelt, der reichen Phantasie und der architektonischen Prinzipien Gaudís forscht, ist es erforderlich, auf die Tätigkeit von *John Ruskin* (1819–1900) hinzuweisen. Der zweite Band seines bekannten Werkes »Die Steine von Venedig« mit dem Kapitel »Die Natur der Gotik« war 1852, im Geburtsjahr Gaudís, in London erschienen. Im selben Jahr starb mit *Augustus Welby Pugin* einer der hervorragenden englischen Theoretiker der romantischen Architektur. Dank dem Wirken von Ruskin und Pugin erhielt die schon seit etwa hundert Jahren in England gepflegte neugotische Baukunst einen neuen Inhalt. Der junge Gaudí vermochte aus diesen Quellen zu schöpfen, indem er die theoretischen Schriften in der Bibliothek seines Freundes, des Grafen Güell, studierte.

Die Hinwendung zur Neugotik war in England auf anderem Gebiete bereits älteren Ursprungs. Die Literaturkritik des 18. Jahrhunderts nämlich beurteilte die Werke von *William Shakespeare* (1564–1616) und *Edmund Spenser* (um 1552–1599) als Leistungen voll lebendiger Kraft, weniger geschliffen und nach den strengen Regeln klassischer Schule geordnet, jedoch »angenehm und überraschend im Detail«, und interpretierte sie zugleich als analoge Ausdrucksformen zur gotischen Architektur, als starke »Mischungen von Schönheit und Barbareik«. Auf diese Weise wurde ein neues Licht auf einen verschmähten Baustil geworfen. »Vor allem brach der in der Mißachtung aller aristotelischen Regeln so unverkennbar große Shakespeare das klassische Vorurteil. Wenn den Regeln des Aristoteles mit Erfolg Trotz geboten werden konnte, warum nicht auch jenen des Vitruv?«² Noch hatte jedoch kein Architekt den Mut zu einem solchen Schritt. Es war schließlich der Kunstsammler, Schriftsteller und Amateurarchäologe *Horace Walpole* (1717–1797), der die 1747 erworbene *Burg Strawberry Hill* in gotischen Formen umbauen ließ. Er schrieb auch einen der ersten im gotischen Milieu angesiedelten romantischen Ritterromane mit dem Titel »Das Schloß von Otranto« (1764), der überaus erfolgreich war. Die Erfindung und Gestaltung einer phantastischen gotischen Welt förderte er dadurch, daß er ein Komitee mit dem Ziel gründete, vor allem viele Details von mittelalterlichen Burgen, Wohngebäuden und Grabstätten zeichnerisch zu erfassen, um sie dann in Kunststein-, Pappmaché- und Tapetengotik umzusetzen. Walpole erweckte so auf theatralische Weise einen alten Stil als Kulisse zu neuem Leben und befestigte einen Zeitgeschmack, ohne sich

dem Wesen der Gotik zu nähern. In England entstanden in der Folgezeit Gespensterburgen, geheimnisvolle klosterartige Sommersitze und künstliche Ruinen in freien gotischen Nachbildungen. Vom Architekten forderte man nun, seine Bauten möchten Stimmungen erzeugen, und als Mittel dazu empfahl man das ungebundene Spiel mit gotischen Formen.

Diese Liebhaberei der englischen Aristokratie gewann an Bedeutung, als auch die Kirche begann, zur Erinnerung an die Blüte des Christentums sich des entsprechenden Stils im Sakralbauwesen zu bedienen. Die Gotik wurde zum nationalen Stil mit politischer Aussage. Die prunkvolle venezianische und die elegante französische Gotik wurden ebenso wie die englische und katalanische zu Ausdrucksweisen der zu nationalem Selbstbewußtsein erwachten Völker. In Deutschland entwickelte sich die Neugotik parallel zur englischen.

Als im Jahre 1834 ein Feuer den alten Palast in Westminster zerstörte, schrieb ein Parlamentskomitee einen Wettbewerb für den Neubau aus und bestimmte, daß sein Stil gotisch oder elisabethanisch sein sollte. Der dann in gotischen Formen ausgeführte Bau bildete den Abschluß der ersten, der malerischen, Periode der Neugotik.

Augustus Welby Pugin (1812—1852) trat frühzeitig gegen die äußere formale Nachahmung und die den Geist der Gotik verfälschende Gestaltung auf. Er orientierte auf die Erschließung ihrer strukturellen Grundlagen und erkannte immer deutlicher, »daß eine Wiederbelebung der mittelalterlichen Architektur im alten Sinne nicht möglich war, da sich die Bedingungen und die Konstruktionsmethoden so grundlegend gewandelt hatten, und daß die einzige Möglichkeit in einer neuen Architektur lag, die dort begann, wo die Gotik aufgehört hatte«³. Bei seinen theoretischen Untersuchungen bemühte er sich, die gotischen Formen zu ergründen, indem er aus alten botanischen Büchern Darstellungen kopierte und Vergleiche mit den Bildhauerarbeiten der Kathedralen anstellte. »Plane dein Haus entsprechend deinen Gewohnheiten«, heißt es in seinen »True Principles«, »und lasse den Grundriß das Haus bestimmen. Wenn dein Gebäude ein brauchbarer, gesunder Organismus ist, wird es von Natur aus eine ansprechende Gestalt haben.«⁴ In den eigenen Bauwerken war er selten fähig, sich zu seinem ästhetischen Ideal zu erheben. Er blieb bei der Anwendung gotischen Ornaments. Der Spitzbogen schien ihm ein wesentlich christliches Element zu sein, und er setzte sich sehr für eine christliche Baukunst ein. Die Epoche des Mittelalters galt ihm als eine Zeit der Zufriedenheit und der Freiheit. Die neuen architekturtheoretischen Positionen nutzte Gaudí Jahrzehnte später mit seiner reichen konstruktiven und raumgestaltenden Schöpferkraft.

Pugins Ideen entwickelte John Ruskin in seinem ersten Architekturbuch, »Die sieben Leichter der Baukunst«, weiter, das 1849 herauskam und, viel beachtet, mehrere Nachauflagen erlebte. Einer seiner Lehrsätze, der auch die Zielstellung seiner Publikation umreißt, lautet: »Alle Dinge sind edel im Verhältnis zur Fülle ihrer Lebenskraft . . . Dies trifft besonders zu bei allen Gegenständen, welche das Zeichen der höchsten Ordnung schöpferischen Lebens an der Stirne tragen: des Menschengestes. Sie werden edel oder unedel je nach dem Maß von hingebender Kraft dieses Geistes, das in ihnen zu fühlbarem oder sichtbarem Ausdruck kommt. Ganz ausschlaggebend ist dieser Grundsatz bei allen Schöpfungen der Baukunst, welche aus sich selbst keines anderweitigen Lebens fähig sind und ebensowenig aus angenehmen Bestandteilen an sich zusammengefügt sind . . ., sondern aus leblosen

Stoffen und daher im höchsten Grade von dem lebendigen Ausdruck geistigen Empfindens abhängen, das bei ihrem Entstehen in Wirksamkeit trat.«⁵

Ruskins Kunsttheorie, die sich gegen die Greuel der wachsenden Industrialisierung richtete und den kapitalistischen Kunstmarkt verabscheute, ist im Grunde eine auf radikalen Ideen fußende Lehre moralischer Werte, die als wichtige Komponenten der Architektur zugeordnet und neben ästhetische Werte und Beziehungen gesetzt werden. Diese Auffassung beweist, daß die zur Beurteilung eines Bauwerks geeigneten ästhetischen Normen im Verlaufe der ersten Periode der Neugotik negiert wurden und daß das so entstandene Vakuum im geistigen Gehalt der Form allmählich durch moralische Werte ausgefüllt wurde. Das zweite Kapitel des Ruskinschen Buches, »Der Leuchter der Wahrheit«, bekämpft die Lüge und Unehrllichkeit in der Architektur. »Diese abzuschütteln ist der erste Schritt auf dem Wege zur Einkehr und Größe. Wir vermögen vielleicht keine schöne oder gedankentiefe Baukunst zu erzwingen, aber wir können immer eine ehrliche Baukunst haben; die Dürftigkeit der Armut kann entschuldigt werden, die Strenge der Zweckmäßigkeit Achtung beanspruchen, aber verdient die Niederträchtigkeit des Betruges etwas anderes als Verachtung?«⁶ Das Kapitel »Der Leuchter der Schönheit« befaßt sich mit den »edle(n) Schönheitsformen . . . , die zumeist den äußeren Bildungen der organischen Natur entnommen sind«. »Man könnte vielleicht annehmen, daß ich etwas vorschnell die architektonische Schönheit auf nachgeahmte Formen beschränkt hätte. Ich will gar nicht behaupten, daß jede schöne Anordnung der Linien durch einen natürlichen Gegenstand unmittelbar angeregt worden ist; wohl aber, daß alle schönen Linien Anpassungen derer sind, welche in der äußeren Schöpfung am meisten vorkommen . . . Ich möchte nun besonders die Tatsache hervorheben, daß alle lieblichsten Formen und Gedanken unmittelbar natürlichen Gegenständen entnommen sind; . . . und auch annehmen, daß alle Formen, die nicht der Natur entnommen sind, häßlich sein müssen«.⁷ Zum Gebrauch der Farbe betonte Ruskin einen Punkt: » . . . daß die Bildhauerei die Darstellung einer Idee verkörpert, während die Architektur selbst etwas Wirkliches ist. Die Idee darf farblos bleiben und vom Geist des Beschauers farbig gedacht sein: aber eine Realität sollte in allen ihren Attributen Realität besitzen, ihre Farben so bestimmt wie ihre Formen. Ich kann darum Architektur nicht vollkommen ohne Farben finden . . . In erster Linie, denke ich, wollen wir unser Bauwerk als ein organisches Wesen betrachten, bei dessen Farben wir uns nach den einzeln und getrennt organisierten Geschöpfen der Natur richten müssen . . . Unser Bauwerk, wenn es gut komponiert ist, bildet ein einzelnes Ganzes und sollte gefärbt werden wie die Natur ein Einzelnes färbt, etwa eine Muschel, eine Blume oder ein Tier . . .«⁸

Die Frühwerke Gaudís, das *Haus Vicens* oder die die Geburt Christi darstellende *Fassade der Kathedrale Sagrada Familia* veranschaulichen die produktive Umsetzung solcher Auffassungen und Lehrsätze. Das VI. Kapitel, »Der Leuchter der Erinnerung«, führt den Nachweis, daß die Werke der Architektur eine lebendige Widerspiegelung der Geschichte sind und daß sie es im nationalen Interesse verdienen, als »kostbarste aller Erbschaften« erhalten und gepflegt zu werden. Im letzten Kapitel mit dem Titel »Der Leuchter des Gehorsams« formuliert Ruskin schließlich als einen Wesenszug der Architektur: » . . . die Baukunst eines Volkes ist groß nur dann, wenn sie so allgemein und feststehend ist wie

seine Sprache, und wenn die provinziellen Stilabweichungen nichts weiter sind als Dialekte.«⁹ Die Erreichung der Blüte der nationalen Kunst hänge aber von der Möglichkeit ab, »die Übereinstimmung des Publikums und die Zustimmung der Architekten zu gewinnen, einen einheitlichen Stil zu wählen und diesen allgemein anzuwenden.«¹⁰

Das Werk »Die sieben Leuchter der Baukunst« verdeutlicht also, daß die gotische Architektur eine Schöpfung der »Kraft, Gesundheit und Freude« ist, während die des 19. Jahrhunderts wegen ihrer Falschheit, mangelnden Phantasie und fehlenden Wirkungskraft zur Leblosigkeit verurteilt sei. Ruskin entwickelte diese Gedanken weiter im Kapitel »Die Natur der Gotik« seines Buches »Die Steine von Venedig«, das die Zeitgenossen tief beeindruckte. *William Morris* (1834–1896), ein weiterer hervorragender englischer Kunsttheoretiker und Künstler, ließ gerade diesen Teil vervielfältigen. Dieser Sonderdruck gehört zu den ersten Produkten der berühmten »Kelmscott Press«. Mit der Anwendung der Handpresse proklamierte die Freude an der Wiedergeburt handwerklicher Produktion und verwirklicht eben durch dieses Druckerzeugnis Ruskins Ideen. Das zu neuem Leben erwachte Kunstgewerbe bedient sich bald einer neuen, längst ersehnten Ausdrucksweise. Es ist der Jugendstil, auch *Art nouveau*, *Modern Style* oder *Style 1900* genannt.

Die ersten Werke des Jugendstils lassen sich kaum von solchen der Romantik scheiden, da seine Betrachtungsweise im Wesen der Ideologie der zweiten Periode der Romantik ähnelt. Darin ist ein Grund dafür zu sehen, weshalb Architekten, denen im praktischen Schaffen die Trennung von der Neugotik nicht gelang, in ihren theoretischen Arbeiten gleichwohl Grundsätze des Jugendstils verfochten. Selbst Pugin, der die gotisierende Ornamentik des Londoner Parlaments entworfen hatte, trat schon für die Entwicklung eines neuen Stils ein.

Wenn auch nach den Lehrsätzen von Ruskin Bauten entstanden, mit denen er sich nicht identifizieren konnte, förderten seine Schriften doch die Erneuerungsbestrebungen einer Reihe junger Künstler. Das gilt ebenso für den Franzosen *Eugène Viollet-le-Duc* (1814–1879), der das gotische Bauen grundlegend erforschte und zahlreiche mittelalterliche Bauwerke restaurierte. In seinem architekturtheoretischen Werk »*Entretiens sur l'architecture*« (1863–1872) bekannte er sich zu der bedeutenden Aufgabe, aus den eigenen Bedürfnissen der Architektur, insbesondere auf der Grundlage der konstruktiven Möglichkeiten, einen neuen Stil zu schaffen. Seine phantasiereichen Planungen dürften wohl auch die ersten Arbeiten Gaudís beeinflußt haben; denn als ein Bewunderer von Viollet-le-Duc reiste er nach Carcassonne, um die Wiederherstellung der dortigen Stadtbefestigungen zu erleben.

Solche jungen Architekten wie Antoni Gaudí, *Victor Horta* (1861–1947) oder *Henry van de Velde* (1863–1957), die maßgeblich zur Entfaltung des neuen Stils beitrugen, verfolgten teilweise gleiche Ziele und gelangten zu ähnlichen Ergebnissen. Es ist durchaus verständlich, daß Gaudí bereits vor der eigentlichen Zeit des Jugendstils Kunstschmiedearbeiten für das *Haus Vicens* und das *Palais Güell* fertigte, welche die neue Formenwelt zeigen. Ähnlich gestaltete sich auch der Beginn ihrer Laufbahn: Erkenntnisse über die nationale oder, was für sie gleichbedeutend war, mittelalterliche Architektur bildeten die Grundlagen ihrer Studien. Sie erforschten eingehend die strengen Konstruktionsprinzipien der Gotik und machten sich die in der ersten Periode der Neugotik vorherrschende Auffassung von

der Notwendigkeit malerischen und eindrucksvollen Gestaltens zu eigen. Das Eindrucksvolle ist an einen moralischen Inhalt gebunden; denn die voller Freude geleistete Arbeit, das mit Freude geschaffene Kunstwerk verleihen jenen, die diese Produkte genießen, moralische Kraft. All diese Architekten wußten um das Erfordernis, Handwerk und Kunstgewerbe zu erneuern, und kannten die Theorien eines Ruskin und Viollet-le-Duc samt deren Anschauungen von der Nachahmung der Natur und vom Gebrauch der Farbe und des Ornaments. Zugleich erschlossen sie sich auch die dekorative Kunst des antiken Kreta und der alten Kulturen Chinas, Japans und Afrikas. In Holland folgte *Hendrik Petrus Berlage* (1856—1934) mit dem Bau der *Amsterdamer Börse* (1898—1903) in einer individuell und regional gefärbten Weise den Grundsätzen des bedeutenden französischen Architekturtheoretikers ebenso wie in Belgien *Victor Horta* bei der Gestaltung eines *Wohnhauses* an der *Rue de Turin* in *Brüssel* (1893). 1878 schuf *Gaudí* Zeichnungen für Eisengitter mit schlangenartig geschwungenen Linien, für Wandfliesen mit Blumenmustern und für parabolische Konstruktionen des *Hauses Vicens*; nahezu drei Jahrzehnte später entstand dann der Entwurf für die *Fassade der Kathedrale Sagrada Familia*. All diese Beispiele belegen, daß *Gaudí*, *Horta*, *Berlage*, *van de Velde* und andere, indem sie die Ideen von *Ruskin* und *Morris* schöpferisch nutzten, einen neuen Stil, den Jugendstil, hervorgebracht haben. Die unzweifelhaft in Jugendstilformen ausgeführten Eisengitter des *Hauses Vicens* und des *Palais Güell* sind überdies früher entstanden als beispielsweise jenes von *Arthur H. Mackmurdo* geschaffene Titelblatt für ein Buch, das *Nikolaus Pevsner* als erstes Zeugnis des Jugendstils bezeichnet.

Gaudí ist über den Jugendstil hinausgeschritten. Er begnügte sich nicht mit der Nachahmung der Naturformen, mit dem Spiel der Linien auf der Oberfläche der Dinge und mit dem Prinzip, historisch vorgebildeten Massenkombinationen nur in neuem Gewand zu folgen, obwohl nicht wenige namhafte Architekten der Romantik und des Jugendstils die Probleme der Form in den Vordergrund stellten und sich einer malerischen Architekturauffassung näherten, während die Raumgestaltung der Gebäude ganz dem 19. Jahrhundert verhaftet blieb. Über die Fragen der Raumgestaltung geben auch die hervorragenden Theoretiker des Zeitalters kaum Auskunft. »Der äußerliche Dynamismus des Barock befriedigte ihn [*Gaudí*] nicht ganz, er suchte in der Natur nach den inneren Kräften, die zum Ausdruck echter Lebendigkeit und stärkerer Vitalität führen. In der Natur fand er die Regeln und Anleitungen, die die architektonischen Elemente bestimmen und beherrschen sollten.«¹¹ In seinen Bauwerken verwandeln sich Wandflächen zu Haut und Schuppen, die Pfeiler zu Bäumen, die Räume zu natürlichen Höhlen von parabolischem Schnitt. Die Gebäude *Gaudís* sind in einer Zeichensprache geformt, die ungemein anregend ist, da der Wirkungsmechanismus der Metaphern im Betrachter eine Reihe von Assoziationen auslöst.

Natürlich bedient sich ein derartiges mit mystischen Elementen verwobenes Natur-symbolgefüge der Ideenwelt des Jugendstils. Unsere zuvor getroffene Feststellung bedarf also einer Korrektur: *Gaudí* ging nicht in allem über den Jugendstil hinaus, aber im Unterschied zu anderen zeitgenössischen Architekten, für die der neue Stil nur ein Gestalten mit Ornamenten auf Wandflächen bedeutete, betonte er in seiner Bildhauer-Architektur die

dreidimensionalen Werte. Bei seinen wichtigsten Werken, zum Beispiel bei der *Kapelle der Colonia Güell*, hat das Ornament keine Bedeutung mehr. Das Wesen des Jugendstils offenbart sich nun einzig in der Raumgestaltung und in der Durchbildung der Baustoffe. Die individuelle Formensprache Gaudís (oft als »Gaudismus« oder »Gaudinismus« bezeichnet) läßt sich nicht ohne Schwierigkeiten einzwängen in die Schubfächer der Stilrichtungen.

Antoni Gaudí i Cornet wurde am 25. Juni 1852 in *Reus* (etwa 100 km südwestlich von *Barcelona*) in einer einfachen Familie geboren. Sein Vater, Großvater und Urgroßvater waren Kupferschmiede. In seinen Kinderjahren lebte er in der nahegelegenen Ortschaft *Riudoms*, wo sein Vater beheimatet war.

Gaudí begann 1872 sein Studium an der *Escola Superior d'Arquitectura* in *Barcelona*. Von nun an ist sein Leben mit dieser verkehrsreichen mediterranen Handelsstadt verbunden, deren Corso — die berühmten *Ramblas* — täglich von Blumen-, Affen- und Vogelhändlern belebt wird; dort auch befindet sich eines seiner Hauptwerke, das großartige *Palais Güell*. In dessen Nähe noch heute bewaffnete Wächter im »Barrio Chino«, dem Vergnügungsviertel, für Ordnung sorgen. Als Gaudí sein Studium aufnahm, erlebte die Stadt gerade eine immense industrielle Entwicklung. Große internationale Ausstellungen fanden statt, eine Untergrundbahn wurde gebaut, Textilfabriken entstanden, und die Musik Richard Wagners feierte Triumphe. Die katalanische Metropole wuchs schnell über die Mauern der Altstadt ins Umland hinein und mußte die umliegenden Dörfer eingemeinden.

Barcelona war schon im Mittelalter eine blühende Handelsstadt. Katalonien gehörte seit der Zeit *Ramón Berenguers IV.* zum Königreich *Aragon*. Durch die Heirat zwischen *Ferdinand von Aragon* und *Isabella von Kastilien* im Jahre 1492 wurden die zwei Königreiche vereinigt. Katalonien wurde nach stürmischen Kämpfen eine Provinz Spaniens, und alle seine früheren Vorrechte gingen verloren. Daher beteiligte sich das Land in der Folge an vielen revolutionären und anarchistischen Bewegungen gegen die spanische Vorherrschaft. An Südfrankreich grenzend, in der Sprache mit dem provençalischen Nachbarn verwandt, war Katalonien, insbesondere *Barcelona*, den französischen republikanischen Ideen aufgeschlossen. Auch die Rolle der englischen sozialistischen Gedankenwelt — der Lehren von *Ruskin* und *Morris* — war nicht unbedeutend.

Die nationalen Bestrebungen der Katalanen entfalteten sich zunächst auf dem Gebiet der Literatur. Mitte des vorigen Jahrhunderts wurden nach dem Vorbild der Ritterfeste Festspiele der nationalen Musik und Dichtung veranstaltet — das Spätmittelalter hatte ja einst dem Lande eine kulturelle Blüte gebracht. Auch die ungarische Entwicklung war für viele Katalanen ein Vorbild, da sie bestrebt waren, einen ähnlichen Status zu erreichen, wie ihn Ungarn nach dem Ausgleich von 1867 im Rahmen der Dönaumonarchie besaß.

Zu jener Zeit gelang es, die katalanische Sprache wieder allgemein einzuführen, eine eigene Zeitung und ein Nationaltheater zu gründen.

Die erwachte Bewegung führte bald auch zu Wandlungen in der Architektur mit schöpferischen Anlehnungen an das Mittelalter. In der Theorie der Neugotik sind sehr früh auch in Deutschland, England oder Frankreich Bestrebungen erkennbar, den Stil politischen Normen zu unterstellen. Die Formsprache der Gotik repräsentierte für die Katalanen die wieder herbeigesehnte Zeit der nationalen Unabhängigkeit. Nicht übersehen werden darf, daß im Mittelalter auch die mozarabische Architektur und die farbenprächtige Keramik der Mudéjaren, der in Spanien gebliebenen Mauren, die Baukunst Kataloniens mitgeprägt hatten. Die sich nun im 19. Jahrhundert herausbildende katalanische Neugotik folgte also vorwiegend nationalen Ideen, in deren Spektrum auch der Einfluß der heimischen Kirche eine große Rolle spielte.

In dieser bewegten Zeit erwarb Gaudí 1878 sein Diplom. Wie viele Gleichaltrige in Barcelona, war er ein begeisterter Patriot. Nach dem Abschluß seiner Studien wurde er Mitglied des »Centre Excursionista«, einer nationalistischen Gruppe, die solche Denkmale der glorreichen Vergangenheit Kataloniens wie *Montserrat*, *Mallorca* oder *Toulouse* besuchte. Unter dem Einfluß der englischen und französischen sozialen Gedankenwelt befaßte er sich mit den gesellschaftlichen Problemen seiner Zeit.

1878 arbeitete er mit der Arbeitergenossenschaft von *Mataró* (*Societat Obrera Mataronense*) zusammen. Diese 1864 gegründete Organisation befaßte sich nicht nur mit der Textilherstellung, sondern widmete sich auch dem Verkauf von Gebrauchsgegenständen an die Mitglieder. Gaudí schuf ein Projekt mit Werkstattegebäude, Vereinshaus und dreißig Arbeiterwohnungen. Ausgeführt wurde jedoch nur die Produktionsstätte; hier verwendete Gaudí erstmals eine parabolische Konstruktion. Die Fassaden des Vereinshauses waren in einem klassisierenden Stil gehalten. Überraschend wirkt jedoch eine als Rohziegelbau vorgesehene, an maurische Architektur erinnernde Wendeltreppe. Ohne Zweifel ist diese Arbeitersiedlung von den utopisch-sozialistischen Gedanken *Fouriers* und *Owens* beeinflusst und von christlichem Ideengut mitbestimmt. So sollten nach den Vorgaben der Leiter der Genossenschaft die Wände des Versammlungssaales solche Schriftzüge tragen wie »Es lebe die Herzensreinheit, die das Leben selbst ist!« und »Genossen! Seid solidarisch und tut Gutes!« Gaudí brach seine Verbindungen zur Genossenschaft 1884 ab, nachdem er als letzte Arbeit für sie eine Fahne entworfen hatte, die eine Biene ziert. Gleichzeitig — zwischen 1878 und 1882 — entstanden nach seinen Plänen eine monumentale Brunnenanlage mit Wasserfällen und Balustrade im *Park Ciudadela von Barcelona*; nicht ausgeführt blieben jedoch die Straßenlampen und der Kiosk der »*Muralla del Mar*«, ebenfalls in *Barcelona*.

1878 gewann Gaudí den ersten Preis beim Wettbewerb für die *Neugestaltung der Plaza Real*, den die Stadtverwaltung von *Barcelona* ausgeschrieben hatte. Nach seiner Planung steht inmitten des geschlossenen klassizistischen Platzes intimer Prägung ein Springbrunnen, an seinen Seiten ist jeweils in der Längsachse ein gußeiserner Kandelaber angeordnet, bei dessen Formgebung mit dynamischen Ornamenten Gaudí vor allem darauf bedacht war, daß Modellierung und Guß leicht durchgeführt werden konnten. Diese Denkweise

— rationelles Konstruieren und sensible, virtuose Gestaltung — kennzeichnet auch seine späteren Arbeiten.

Das *Haus Vicens* begann Gaudí 1878 im Auftrag des Keramikkaufmanns Manuel Vicens zu entwerfen. Es wurde in den folgenden zwei Jahren erbaut und erlebte 1925/26 eine wesentliche Veränderung durch den Architekten *Juan B. de Serra Martínez*, der jedoch Gaudís Vorschläge berücksichtigte. Persönlichkeit und Beruf des Bauherrn einerseits sowie der damals modische Orientalismus und das Interesse an arabischen Konstruktions-systemen andererseits veranlaßten Gaudí, das Wohnhaus im Mudéjar-Stil mit farben-prächtigen maurischen Motiven zu entwerfen. Alles — die Dachaufbauten und Schorn-
steine, die blütengeschmückten Fliesen, die aus Palmetten gestalteten schmiede- und
gußeisernen Zäune, das verschlungene Rankenwerk der Fenstergitter und die roten Kir-
schen (aus gepreßtem Kartonpapier!) zwischen den Balken der Decke im Speisezimmer —
ist leuchtend farbig und lebensvoll. Einen ausgesprochen orientalischen Charakter besitzt
der Rauchsalon mit seinem Stalaktitengewölbe. »Die Stalaktiten des morgenländischen
Stils erinnern mich an die Kühle einer Grotte«, schrieb Gaudí in seinem Tagebuch.

1883 begann die Planung des Wohnhauses *El Capricho* im nordspanischen *Comillas (Sant-
ander)*; der Auftraggeber war *Máximo Díaz de Quijano*, ein in Westindien zu Vermögen
gekommener Adliger. Die Außenwände dieses 1885 vollendeten, sehr heiter wirkenden
Bauwerks bestehen aus Backstein, teilweise mit farbigen Keramikfliesen verkleidet, die
mit Sonnenblumen geschmückt sind. Die Formen- und Farbenwelt des Hauses steht in
harmonischem Zusammenklang mit dem Grün des umgebenden Parkes. Dazu tragen
auch die dynamischen schmiedeeisernen Arbeiten bei, die Zeugnisse der Handwerkskunst
Gaudís sind. Ihren Höhepunkt erreicht die romantische Architekturkonzeption in der
Innenraumgestaltung, die bei weitem interessanter als die des Hauses Vicens ist. Ein
weiter Wintergarten mit Glaswänden ist der Zentralraum, dessen Fußboden niedriger
liegt als der des übrigen Hauses. Offen und frei geformt, waren die einzelnen Räume
fließend miteinander verbunden. So besitzt der Hauptwohnraum eine Fensterreihe, die
nur durch Holzpfeiler untergliedert ist. Die über dem zylindrischen Turm auf feingliedri-
gen Säulchen ruhende Spitze wurde in der Folgezeit ein beliebtes Motiv Gaudís.

Im Jahre 1882 erhielt Gaudí seinen ersten Auftrag von *Eusebi Güell Bacigalupi*, der bald
sein Freund und Mäzen wurde. Güell, 1910 zum Grafen erhoben, war ein reicher Textil-
fabrikant und einer jener Männer, die im 19. Jahrhundert an der Spitze der industriellen
Entwicklung Kataloniens standen. Er unterhielt intensive Geschäftsbeziehungen zu England.
Durch Heirat kam er in verwandtschaftliche Verbindung mit dem Besitzer der größten
Schiffahrtslinie Spaniens, der Transatlantik-Dampfschiffahrts-Gesellschaft. Er reiste nach
Frankreich, Deutschland, England und Italien und suchte, den Künsten zugetan, Begegnun-
gen mit ihren namhaften Repräsentanten. Sein *Palais in Barcelona* bildete, wie einst die
Fürstenresidenz der Renaissance, einen Treffpunkt für Schriftsteller, Musiker, Bildhauer
und Maler. Gaudí gehörte zu den ständigen Gästen. Er lernte führende Vertreter der zeit-
genössischen Kunst kennen, machte sich mit deren Auffassungen und Werken bekannt
und nutzte die an ausländischen Büchern und Zeitschriften reiche Bibliothek. Dadurch
vermochte er sich wohl die Theorien von Ruskin und Morris anzueignen.

Gaudís erste Arbeit für Güell umfaßte die *Entwürfe für Pförtnerhaus, Tor und Stallungen* auf dem Besitz *Les Corts de Sarrià in Pedralbes*, damals noch einem Vorort von Barcelona. Das schmiedeeiserne Tor zeigt einen Drachen, der an eine alte katalanische Sage erinnert, in welcher das Untier einen von Mauern umgebenen Rosengarten bewacht. Rose und Drache sind Symbole von St. Georg, dem Schutzpatron Kataloniens.

Die Dachkonstruktion der Stallung besteht aus einer Reihe parabolischer Querwölbungen aus flachen Ziegeln, die Zwischenräume der Konstruktion sind mit Erde ausgefüllt. Überwältigend wirkt der Innenraum mit seinen parabolischen Bögen. In seiner Logik und Schlichtheit bildet er einen Kontrast zum Reichtum der Fassade mit ihrem Formen- und Materialspiel. In Gaudís Schaffen erscheinen immer wieder neue Konstruktionen und noch nie gesehene expressive Formen. Er gebraucht zugleich die Steinkonstruktionen, welche die Logik der scholastischen Philosophie gotischer Zeit verkünden, wie auch die damit kontrastierende Ornamentik der arabischen Baukunst. In seinem Frühwerk stehen Konstruktion und Form noch nicht auf gleichem Entwicklungsniveau. Bei einigen Beispielen bestimmt die Konstruktion die Gesamtgestalt (*Güell-Pavillon, Bischofspalast in Astorga*), bei anderen tritt die eigenwillige Formfindung in den Vordergrund. Beide Komponenten werden erst nach vielen Versuchen in seinen reifen Werken zu harmonischem Gleichklang gebracht. Die Fassade des *Pförtnerhauses in Pedralbes* zeigt noch den Mudéjar-Stil, während die Innenräume bereits frühe Formen des »Gaudismus«¹² aufweisen.

In einem neuen Stadtteil von Barcelona, *Ensanche*, wurde 1881 mit Planungen zum Bau einer großen Votivkirche zu Ehren der Heiligen Familie (*Sagrada Familia*) begonnen. Initiator dieses Unternehmens war der Buchhändler *Josep Maria Bocabella Verdaguer*, der dieses Gotteshaus ohne finanzielle Unterstützung des Bistums ausschließlich aus Spenden errichten wollte. Nach Erwerb des Baugeländes wurde 1882 der Grundstein gelegt. Das Projekt lag in den Händen des Architekten der Diözese *Francesc de Paula Villar*. Als bereits Krypta, Kapellen und Pfeiler der neugotischen Kirche mit kreuzförmigem Grundriß entstanden, trat Villar zurück. Die Arbeit wurde dem Architekten *Joan Martorell* übertragen, der jedoch als Mitglied des Bauausschusses den einunddreißigjährigen Gaudí mit der Weiterführung betraute. Dieses Werk blieb für ihn bis zu seinem Tode die wichtigste Aufgabe, obwohl er wußte, daß er es nicht vollenden würde.

Die Türme der *Sagrada Familia* erheben sich zwischen Wohngebäuden, in denen vornehmlich Arbeiter leben. Da die Entwicklung des Kapitalismus mit der industriellen Revolution und ihren sozialen Folgen gerade diese Schichten des Volkes der Kirche entfremdete, sollte der neue Sakralbau als »Kathedrale der Armen« zu einem Zentrum der Kirche und zum Mittelpunkt einer ganzen Kolonie von Schulen für Arbeiterkinder werden. Außerdem war an die Errichtung von Werkstätten für kunstgewerbliche Bereiche gedacht. Ursprünglich beabsichtigte Gaudí, ein neugotisches Bauwerk zu schaffen, dessen Achse in der Diagonale des quadratischen Platzes liegen sollte. Erst später, im Jahre 1895, veranlaßte eine ungewöhnlich große Stiftung die Bauherren, die Pläne zu verändern und den Bau einer monumentalen Kathedrale in Angriff zu nehmen. Gaudí entwarf die Pläne der Kirche nach einem detaillierten ikonologischen Programm, das jedem wichtigen Bauteil eine eigene symbolische Bedeutung zuwies. Der sich über der Vierung erhebende Haupt-

turm ist Christus geweiht, während die niedrigeren Türme die vier Evangelisten symbolisieren. Der über der Apsis angeordnete Turm verherrlicht Maria als »Magd des Herrn«. Die drei Hauptfassaden der Kirche besitzen jeweils drei Portale und versinnbildlichen drei Programme: die *Weihnachtsfassade* mit der Geburt Christi, die *Passionsfassade*, die *Glorienfassade* mit dem größten und prachtvollsten Portal. Die zwölf Glockentürme der Fassaden sind den Aposteln geweiht. So folgen alle eingesetzten architektonischen und bildkünstlerischen Elemente diesem Programm.

Gaudí wurde von Eusebi Güell 1885 beauftragt, ein *Palais* in der Altstadt von *Barcelona* in der *Conde-de-Asalto-Straße* (früher *Carrer Nou*) zu schaffen. Für die Fassade fertigte er mehr als zwanzig Varianten. Güell entschied sich für jene, die außen mit grauem Stein verkleidet ist, Kraft und Festigkeit zum Ausdruck bringt, zugleich aber auch, venezianischen Palästen ähnlich, den Reichtum der Innenräume ahnen läßt. Die üppige Ornamentik der schmiedeeisernen Gitter und die aus parabolischen Bögen gebildeten Portale entstanden früher als die Jugendstilbauten Hortas in Brüssel.

Im Keller des Stadtpalastes befanden sich Ställe, zu denen eine spiralförmige Rampe führt. Das Erdgeschoß enthielt Büroräume. In der Mitte des Gebäudes ist ein über drei Geschosse reichender und mit einer Kuppel gedeckter *Patio*¹³ angelegt, der als Festraum sowie als Musik- und Ballsaal diente, dem seitlich eine Kapelle zugeordnet ist und der in jeder Etage Galerien besitzt. Bei Konzerten nahmen auf ihnen Chöre Platz. Dank seiner Kuppel besitzt dieser Zentralraum eine vortreffliche Akustik; seine schuppenartige innere Schale verfügt über kreisförmige Lichtöffnungen, so daß sie dem sternenbedeckten Himmelszelt gleicht.

Zur Ausgestaltung der Interieurs konnte Gaudí ohne Rücksicht auf Kosten alle Mittel einsetzen, um ein luxuriöses und bequemes Wohnumfeld zu schaffen. Solche besonderen Lösungen wie das Heizungssystem, die beweglichen Jalousien der Haupträume und verstellbaren Wände des Speiseraumes oder die Orgel im *Patio* sind hervorzuheben.

Während die Straßenseite des Bauwerks keine Farbgebung erhielt, erscheint die plastisch geformte Dachlandschaft in einer großartigen Farbenpracht. Die Schornsteine sind mit reichen Mosaiken aus buntem Fliesenbruch überzogen. Pablo Picasso, der Jahre später in der Nähe ein Dachatelier besaß, konnte diese phantastischen Schöpfungen bewundern.

Im Auftrag von *Enrique de Ossó* projektierte Gaudí 1889 die *Klosterschule Santa Teresa de Jesús* (*Colegio Teresiano*), die 1894 vollendet war. Das aus unverputztem Ziegelmauerwerk errichtete Gebäude trägt eine lange Reihe von Zinnen, die dem blockhaften Baukörper einen festungsartigen Charakter verleihen. Bemerkenswert ist die Verkehrsachse der Schule, die von eindrucksvollen schmalen Bögen mit hochgezogenen parabolischen Profilen überspannt wird. Der scheinbar ins Unendliche führende Rhythmus der zumeist mit Putz überzogenen, zum Teil aber auch roh belassenen Backsteinarkaden schafft ähnlich den Kreuzgängen mittelalterlicher Klöster ein Ambiente, das der religiösen Meditation günstig ist. Die Korridore im ersten Geschoß gehörten in ihrer Gestaltung zu den eindrucksvollsten Schöpfungen Gaudís.

Es sei aber auch darauf hingewiesen, daß zum Beispiel die Zeitung »*La Vanguardia*« am 28. Dezember 1898 in ihrer Kunstbeilage einen Artikel veröffentlichte, der sich auf

satirische Weise mit dem Schaffen Gaudís auseinandersetzte und sich darüber belustigte, daß dieser in der Epoche des Gußeisens Ziegelpfeiler baute. Die Pfeiler erschienen wie Reste von Nebukadnezars Palästen in Babylon. Dieser Aufsatz löste jene Kritik mit aus, wie sie Vertreter der Modernismo-Bewegung in der Folgezeit an Gaudí zu üben begannen.

Nachdem der *Bischofspalast in Astorga* 1886 abgebrannt war, übernahm Gaudí 1887 die Entwurfsarbeiten für einen *Neubau*, der 1889 begonnen wurde. Als vier Jahre später der Bischof starb und die Fortführung ortsansässigen Baumeistern übertragen wurde, kam es bald zu fehlerhaften Konstruktionslösungen mit verheerenden Folgen, so daß ein Stillstand eintrat. Erst 1905 setzte der Architekt *Luis de Guereña* nach eigenen Entwürfen die Arbeit fort. In seiner heutigen Gestalt ähnelt der Palast einer neugotischen Burg und läßt kaum noch die ursprünglichen Architekturideen Gaudís erkennen.

Während seines Aufenthaltes in Astorga beauftragten ihn einige Textilkaufleute, ein großes *Wohn- und Geschäftshaus in León* zu bauen — die *Casa de los Botines*. Das von 1891 bis 1894 errichtete Gebäude besaß im Keller- und Erdgeschoß Geschäftsräume, das erste Obergeschoß enthielt Wohnungen der Firmenteilhaber, und die folgenden Geschosse verfügten über Mietwohnungen. Dieses Bauwerk hat ebenso wie der Bischofspalast in Astorga eine Natursteinfassade. Wegen seiner »Sachlichkeit« und der fehlenden Farben meint man kaum, ein Werk Gaudís vor Augen zu haben. Der kompakte Kubus mit seiner strengen Steinfassade fügt sich gut in das Stadtbild von León ein.

Vier Jahre nach der Vollendung der *Casa de los Botines* folgte die Planung für die *Casa Calvet in Barcelona*, eine katalanische Variante des Leonenser Wohnhauses. Während dessen Formen mit den neugotischen der *Sagrada Família* verwandt sind, erwachen beim Haus Calvet Barock- und Rokoko-Elemente zu neuem Leben. Es wurde in *Ensanche*, dem neuen Stadtteil von Barcelona, gebaut. Seine mit Hilfe von schmiedeeisernen Balkongittern rhythmisierte Hausteinfassade korrespondiert auf harmonische Weise mit denen der Nachbarhäuser, in denen ebenfalls katalanische Textilkaufleute wohnten; diese Front wirkt insgesamt konventioneller als die Innenraumgestaltung und als die höchst interessante Hoffassade. Allein die luxuriöse Formung des Treppenhauses mit seinen Arkaden und eisernen Gittern läßt alles wie natürlich gewachsen erscheinen und zeigt Gaudís Vorliebe für das Detail. Diese äußert sich in vielen Elementen, angefangen bei den Türgriffen und Türspionen — letztere aus Bergkristall —, bis hin zur Ornamentik des Mobiliars oder der Eisenkonstruktion des Aufzugs. Einige Möbel des Wohnbereichs zeigen Formen des Barock. Die Büroeinrichtungen dagegen wurden bewußt derber gestaltet. Die Möbelgruppe eines Besucherzimmers und des Direktionsbüros der *Casa Calvet* präsentieren sich in einer hervorragenden Qualität und weisen bereits auf jenen Stil voraus, der für die Hauptwerke Gaudís charakteristisch ist: die durch die Natur inspirierte Formenwelt. Obwohl in den Interieurs viele Materialien verwendet wurden, entstanden einheitliche und ausgewogene Raumkompositionen. 1900 erhielt dieser Bau den ersten Preis der Stadtverwaltung von Barcelona.

Dort, wo im 12. Jahrhundert Martin I. »der Menschliche« am Berge Tibidabo bei Barcelona die befestigte Residenz *Bell-Esguard* hatte errichten lassen, schuf Gaudí in herrlicher Umgebung — der Name »schöne Aussicht« sagt es ja bereits — in zwei Jahren bis 1902 ein

Landhaus. Von diesem Platz aus bietet sich dem Blick ein wundervolles Panorama der großen Hafenstadt am Meer dar. Auf dem Schloßterrain, das nur noch wenige historische Ruinen aufwies und im 19. Jahrhundert parzelliert worden war, wollte Gaudí ein Bauwerk formen, das aus dem braunroten Felsen herauszuwachsen schien und sich harmonisch in die Landschaft mit den später von ihm restaurierten Ruinen einordnete. Dieser vollkommene Farbzusammenklang dürfte die besondere Wertschätzung der *Villa Bell Esguard* begründet haben, da die äußere Gestaltung des Gebäudes sonst weniger überzeugt. Aus dem burgartigen geschlossenen Kubus ragt an einer Ecke ein schlanker Turm heraus, dessen Spitze eine große, glasierte Kreuzblume trägt. Die gotischen Formen sollen ohne Zweifel an die Geschichte dieses Platzes, an den »genius loci« gemahnen.

Das Innere des Landhauses folgt nicht mehr der historisierenden neugotischen Formsprache des Außenbaus. Als ginge man durch ein verzaubertes Schloß, so bietet jeder Raum ungewohnte und überraschende Formen. Der Architekt wußte auf virtuose Weise verschiedene Wölbsysteme zu nutzen. Unter dem hohen Dach befinden sich hinter roh belassenen Ziegelbögen nichttragende, als Gitterwerk geformte Ziegelwände, die ein schönes Licht- und Schattenspiel zeigen. Die fließenden, weichen Formen der Backsteinkonstruktionen des Treppenhauses sind verputzt. Die blau gemusterten Keramikwandplatten und der glasierte Wandbrunnen erscheinen vor den großen weißen Flächen noch farbenprächtiger. Ebenso sind auch die schmiedeeisernen Arbeiten der Villa Bell-Esguard zu erwähnen. Ihre Erdgeschoßöffnungen besitzen Eisengitter, deren Formen an getrocknete Blumenstengel und an Dornen erinnern und mit einfacheren Motiven verknüpft sind.

Graf Eusebi Güell, ein tüchtiger Geschäftsmann, hatte, noch bevor sich Barcelona weiter ausdehnte, ein größeres Gelände gekauft, um eine Gartenstadt anzulegen. Auf fünfzehn Hektar eines öden Hügels, der *Muntanya Pelada*, entstand von 1900 bis 1914 der Park, der eine prächtige Aussicht auf Barcelona und das ferne Mittelmeer bietet. Gaudí plante den *Park Güell* nach modernsten Prinzipien. So schied er den Fußgänger- vom Autoverkehr durch getrennte Wegeführungen und entwarf Straßen mit einem maximalen Neigungswinkel von 6 Prozent. Um den Bewohnern Sicherheit zu geben, erhielt die der Stadt zugewandte Seite des Parks eine Mauer, außerdem war in der Nähe der Siedlung eine Polizeikaserne vorgesehen. Den Haupteingang mit seinem großen Eisentor begrenzen zwei *Pförtnerhäuser*. In dem einen befand sich die Pförtnerwohnung, im anderen waren Wartezimmer, Telefon und WC untergebracht. Weiterhin war eine gute technische Infrastruktur geplant mit eigenen Fahrzeugen für den Verkehr innerhalb des Parks und mit einer leistungsfähigen Wasser- und Energieversorgung. Zur Aufrechterhaltung der öffentlichen Ordnung sollten eigens angestellte Wachleute sorgen.

An Einzelheiten war folgendes vorgesehen: Die große Haupttreppe führt zu einer Marktzwecken dienenden *Halle*. Eine *Kirche* erhebt sich auf dem höchsten Punkt der Siedlung. Sechzig genau abgemessene Bauplätze in Dreieckform wurden zur Errichtung von *Landhäusern* ausgewiesen und konnten auf dem Wege der Ratenzahlung erworben werden. Die Gesamtgestaltung orientierte ganz auf die Förderung des Gemeinschaftsgeistes. So durften die Einfriedungen der Grundstücke eine Höhe von vierzig Zentimetern nicht überschreiten, um keine Abgrenzungen zu schaffen und dem Charakter eines geord-

neten Parks Rechnung zu tragen. Nur ein Sechstel der Grundstücksfläche sollte bebaut, der Rest als Garten genutzt werden. Zur Gestaltung der Wohnhäuser bestanden keine Festlegungen mit Ausnahme einer vorgegebenen Bauhöhe, um im Interesse einer günstigen Besonnung beste Bedingungen zu gewährleisten.

Die Größe der Aufgabe und das Vertrauen des Bauherrn ließen Gaudí mit Begeisterung an die Arbeit gehen. Er hatte den Höhepunkt seines Leistungsvermögens erreicht und setzte nun seine Fähigkeiten als Bildhauer, Maler und Architekt kraftvoll ein, um der neuen Siedlung eine ideale Umwelt zu geben. Der Lösungsweg war anders als zum Beispiel bei Bell Esguard. Während dort die Landschaft dem Bauwerk sozusagen als Piedestal diente, sind hier Architektur, Malerei und Bildhauerei zu einer Einheit verschmolzen. Aus der Stadt kommend, erblickt man zuerst die mit vielfarbiger Keramik gedeckten Dächer der beiden *Eingangspavillons*, die wie Urwelttiere über die Baumkronen ragen. Diese Dachausbildungen gehören zu den eigenartigsten Schöpfungen der Phantasie Gaudís. Ihre äußere Struktur begrenzt nicht nur Innenräume, sondern formt zugleich lebendige Außenräume.

Eine große Freitreppe, die an den Seitenwänden Mosaiken aus glasierten Fliesen trägt, führt vom Haupteingang zum gedeckten Markt, einer Halle, deren Dachwölbungen auf hundert dorischen Säulen ruhen. Für den aufwärts schreitenden Besucher entfaltet sich eine prachtvolle Harmonie von Farben und Formen, da die in verschiedenen Ebenen verlegten glänzenden Keramikplatten das Licht bei jedem Schritt anders reflektieren. Der Architekt gebrauchte das Licht selbst als Baustoff, um überraschende Effekte zu erzielen. Tierplastiken — ein aus rot-goldenem Schild hervorstößender Schlangenkopf und ein bei Gebäuden Gaudís häufig anzutreffender Drache —, die zwischen den beiden Treppenhäufen angeordnet sind, bilden als Symbole elementare Gegenpole: die Welt der Erde und des Wassers. Allerdings ist hier der Drache kein furchterregender Torwächter, sondern eher ein Spielkamerad der Kinder vor der Säulenhalle des Marktes. Diese trägt eine große Terrasse, die von durchlaufenden, geschwungenen Bänken umfassen wird. Sie sollte als offenes »griechisches Theater« oder »Theater der Natur« dienen. Das auf die Terrasse niederfallende Regenwasser gelangt durch in den Säulen befindliche Leitungen in ein unterhalb des Marktes gelegenes Bassin, das ein Fassungsvermögen von 1200 m³ hat.

Die mit glasierten Fliesen geschmückten Bänke entstanden zwischen 1907 und 1912. Diese Brüstungsmauern mit Sitzflächen wie auch Teile der Eingangspavillons oder Treppen und Säulen wurden aus vorgefertigten Elementen gebildet. Als bogenförmige Paneele gemauert, wurden sie vor dem Einbau mit einer Keramikoberfläche versehen. Bei der Anlage des Parkes Güell wurde erstmals in Spanien Stahlbeton verwendet. Der Bauherr gründete 1901 die *Compañía General de Asfaltos y Portland Asland*. Gaudí führte erste Versuche durch mit einem Zement, der in einer in den Pyrenäen gelegenen Fabrik erzeugt wurde. Zur Armierung des Betons nutzte er die im Güellschen Unternehmen zur Verpackung von Wollbällen gebrauchten Stahlbänder. Zu den Versuchsergebnissen gehören ein Eingangspavillon und die Dachkonstruktion der Säulenhalle im Park.

Bei der Gestaltung der Sitzbänke wirkte *Josep Jujol* mit. Nach Aussagen eines Zeitgenossen hat Gaudí einen Bauarbeiter sich nackt auf eine aus Gips geformte Bank setzen lassen,

um die zweckmäßigste Formgebung zu ermitteln. Der erhärtete Gips bestimmte das Profil der Bank, die dann als bequemste Sitzfläche auch gebaut wurde. Zur Oberflächenstrukturierung der Bänke kamen Scherben von Glasflaschen und von Keramikfliesen, die beim Brand zerbrochen waren, zum Einsatz. So entstand eine ganz neue Formenwelt. Der Forscher *Enric Casanelles*, der sich mit Leben und Werk Gaudís eingehend befaßte, stellte um 1960 fest, daß die Keramikflächen der Bänke Aufschriften tragen, die nur im Streiflicht zu sehen sind. Häufig tritt neben dem Namen Maria das Monogramm M. oder auch Reus, der Name des Geburtsortes Gaudís, in Verbindung mit der Jahreszahl 1898 auf. Diese Aufschriften zeugen ebenso von der tiefen Gläubigkeit Gaudís wie die Tatsache, daß er zu bestimmten Tageszeiten betete, selbst dann, wenn er dadurch Gespräche unterbrechen mußte. Die ausgeprägte Religiosität bestätigt auch Joan Bergós, der über einen Besuch bei Gaudí folgendes berichtet: In der Werkstatt, in welcher der Architekt wirkte, herrschte große Stille, als Jujol kam, um die Farbgebung des Modells von Christi Geburt für die Fassade der Sagrada Familia zu beginnen. Der in einem Lehnstuhl sitzende Gaudí beobachtete die Arbeit und rief wiederholt: »Sie machen es gut, Jujol, Sie machen es gut!« Als die Gestaltung beendet war, sagte Gaudí: »Meinen Sie, Jujol hätte eine solche Aufgabe zu lösen vermocht, wenn er nicht gläubig wäre?«

Nach 1910 wurde es immer offensichtlicher, daß die *Wohnsiedlung im Park Güell* als soziale städtebauliche Utopie keine tragfähige wirtschaftliche Basis besaß. Nur zwei Grundstücke wurden verkauft. Das eine bewohnte Güell selbst, ein anderes erwarb Gaudí, der seit 1906 dort in jenem Gebäude mit der rosaroten Fassade lebte, das inzwischen als Gaudí-Museum eingerichtet ist. Nach 1918 übernahm die Stadt Barcelona den Park aus Privatbesitz und gab ihn zur öffentlichen Nutzung frei.

Noch während der Park Güell Gestalt annahm, führte Gaudí auch andere Arbeiten aus. Dazu gehört die *Restaurierung der Kathedrale von Palma de Mallorca* in den Jahren 1904 bis 1914, die jedoch unvollendet blieb. Die Veränderungen, die Gaudí vornahm, um dem Innenraum seine ursprüngliche gotische Fassung wiederzugeben, bestanden vor allem in der Verlegung des Chors mit seinem Gestühl aus dem Kirchenschiff zum Altarraum, in der Aufstellung des Bischofsthrones im freien Blickfeld der Gemeinde und in der Gestaltung eines hängenden Baldachins aus Schmiedeeisen, mehrerer schmiedeeiserner Leuchten und farbiger Glasfenster. Vermutlich beeinflussten die Metallarbeiten die Formgebung der kunstvollen Eisengitter mancher Wohngebäude von Mallorca.

Die Besitzer des katalanischen Textilunternehmens *Batló, Godó y Milá* beauftragten Gaudí etwa gleichzeitig, ihre Wohnhäuser am *Paseo de Gracia*, der verkehrsreichsten Straße Barcelonas, umzubauen beziehungsweise neu zu gestalten. Obwohl Gaudí für das *Haus Batlló* (1904—1906) alle Außenseiten neu projektierte, kam es nur zum Umbau des Erdgeschosses, des Hauptgeschosses und der Dachzone. Die asymmetrische Dachform schafft dank ihrer feinfühligsten plastischen Durchbildung einen bruchlosen Übergang zu den beiden benachbarten Häusern in der Straßenfront. Das Haus Batlló versetzte die Stadt in Aufregung. Mit Recht charakterisieren heutige Kritiker das Bauwerk als eine architektonische Schöpfung, die nicht mit dem Zeichenstift, sondern mit dem Bildhauermeißel ausgeführt zu sein scheint. Von den die Fassade überziehenden Keramikplatten

bis zu den Möbeln der Innenräume ist alles das Ergebnis sorgfältigster Detailplanung. Die Einzelelemente stehen zum Ganzen in Harmonie und bilden eine Einheit, die frei von historisierenden Tendenzen ist.

Im Vestibül dominieren Weiß und Grau. Zum Treppenhaus hin verlieren die Farben der Kacheln mit abnehmendem Tageslicht an Glanz, und ein an Wasser und Meer erinnerndes Fluidum entsteht, das an eine kühle Grotte denken läßt. Überall herrscht bläulicher Dämmerchein, da die durch ein Oberlicht einfallende Helle von den flachen und gekrümmten Kacheln vielfach gebrochen wird. Die Verbindung zwischen der Altsubstanz und der neuen Konstruktion mußte so bewältigt werden, daß sich trotz unterschiedlicher Setzungs- bewegungen der Bauteile keine Risse ergeben konnten. Eventuelle Bewegungen nimmt eine aus dünnen Ziegeln gemauerte Diaphragmen-Verbindungs konstruktion auf, die den Gang im Dachgeschoß überdeckt. An Schuppen erinnernde glasierte Keramikplatten bilden die Dachhaut und verleihen ihr die Gestalt eines Reptils. Aus der Dachzone stößt ein kleiner Turm heraus, der von einer Kreuzblume bekrönt wird — wiederum Blume und Drache des heiligen Georg. Dahinter beginnt eine Skulpturenlandschaft mit farbig glasierten Schornsteinen. Unter den mehr als hundert Möbeln, die Gaudí entworfen hat und die charakteristische Beispiele für das organische Gestalten sind, gehören diejenigen des Hauses Batlló zu den schönsten.

Die *Casa Milá* (1906—1910) sollte ursprünglich ein Ebenbild des Hauses Batlló werden. Doch führten schließlich mehrere Faktoren dazu, daß sie eines der reifsten Werke Gaudís wurde. In jenen Jahren mußte er sich zahlreicher Angriffe erwehren, und seine Hoffnungen, die Sagrada Familia vollenden zu können, erfüllten sich nicht. Er selbst wie auch sein Auftraggeber Güell gelangten zu der Einsicht, daß sich die Idee mit der Gartenvorstadt als Gemeinschaftsunternehmen nicht verwirklichen ließ. In den gedruckten Medien erschienen Karikaturen und kritische Beiträge. Modern wurde in der Architektur die von Eugenio d'Ors vertretene Richtung des Novecentismo.¹⁴ So ist Gaudís Casa Milá als zuletzt gebautes Wohnhaus zugleich auch ein architektonisches Bekenntnis und eine Demonstration seiner Ideen. Der romantische Grundgedanke seiner Architektur, sich den Gesetzen und Strukturen der Natur immer mehr zu nähern, scheint hier am konsequentesten verfolgt zu sein. George R. Collins interpretierte die Casa Milá als einen von Menschen aufgetürmten Berg, vom Volksmund als »La Pedrera« (Der Steinbruch) bezeichnet. Wenn man außerdem erfährt, daß der ganze Bau von einer großen Statue der Gottesmutter beherrscht werden sollte, dann wird die bildhafte Verbindung zur Welt der Grotten und Höhlen sinnfällig als formales Programm des Hauses. Nach der Zerstörung von Kirchenbauten, die 1909 den Aufstand in Barcelona begleitete, verlangte die Bauherrin, die Marienstatue wegzulassen. So entstand eine stilisierte Steinrose, die den Rhythmus des Daches nicht unterbricht.

Das Bauwerk nimmt eine Grundfläche von 1700 m² ein. Aber sie erwies sich als zu klein, um eine breite, mit Wagen befahrbare Rampe anzulegen. So mußte der bereits fertiggestellte Teil wieder abgetragen werden. Stall, Wagen- und Lagerräume wurden in das Kellergeschoß verlegt, eine neue, dorthin führende Rampe wurde gebaut. Die kleinste Wohnung besitzt eine Grundfläche von 120 m². Die Baukosten — 135 Pesetas/m² — überschritten jedoch die der anderen städtischen Wohnhäuser in Barcelona nicht. Für fünf

Geschosse bilden Stahlträger die Hauptteile der Konstruktion. Nur das oberste Geschoß, auf dem das Dach ruht, ist aus Ziegeln erbaut. Wie beim Haus Batlló wurden auch hier parabolische Bögen verwendet. Die unterschiedlich bemessenen Dachflächen wurden durch auf Balken liegende wellenförmige Ziegelwölbungen überspannt. Bis 1954 zeigte sich der Dachboden als einheitlicher Raum, dann wurde er mit dem darunter liegenden Geschoß zu einer Reihe zweigeschossiger Appartements ausgebaut.

Über die bewegte Felsenarchitektur des Hauses schrieb Gaudí in seinen Aufzeichnungen, daß die Patina des Steines sowie die Schlingpflanzen und Blumen der Balkone dem Bauwerk eine stets wechselnde Farbe verleihen würden. Die Dachhaut wurde mit Zementmörtel und teilweise mit Keramik und ungeschliffenem Marmor verkleidet.

Architekturideen, wie sie die 1910 noch nicht fertiggestellte Casa Milá veranschaulicht, eilten der Zeit voraus; sie lassen sich erst in den berühmten fünf Punkten von *Le Corbusier* wiederfinden, wobei hier die Formen auch als Symbole bedeutsam sind. Zu nennen sind besonders die frei stehenden Stützen eines Gebäudes, die freie Grundrißbildung durch verstell- und entfernbar Wände (Gaudí selbst erwähnt die Nutzung des Gebäudes auch als Hotel), die eigentliche »Fassadenlosigkeit« und die architektonische und bildhauerische Durchbildung des Daches zu einer erlebnisreichen Terrasse. In diesem historischen Zusammenhang betrachtet, darf wohl behauptet werden, daß die Casa Milá als eines der baukünstlerisch zeitgemäßesten und richtungweisenden Wohnhäuser jener Epoche angesehen werden kann. Anteil an diesem Werk hatten auch Gaudís Mitarbeiter, wie *Josep María Jujol* und *Joan Rubió Bellver*.

In der Nähe von Barcelona ließ *E. Güell* in *Santa Coloma de Cervelló* neben seiner Textilfabrik eine Arbeitersiedlung errichten, die *Colonia Güell*, und beauftragte Gaudí, eine Kapelle zu entwerfen. Sie wurde 1908 begonnen und bis 1915 nur sehr langsam ausgeführt, so daß einzig die Krypta fertiggestellt werden konnte. Es ist der erste Bau, von dem Rechnungen und Belege erhalten blieben. Sie besagen, daß zwischen 1908 und 1909 ein bis zwei Maurermeister und zwei bis sechs Gehilfen beziehungsweise zeitweilig auch zwei Zimmerleute arbeiteten. Bis 1914 wirkten dann dort bis zu fünf Maurermeister, während die Zahl der Gehilfen im allgemeinen fünf betrug. Bemerkenswert ist, daß sich unter den Rechnungen keine befindet, die nicht von Gaudí abgezeichnet wurde, mit Ausnahme jener wenigen Tage, an denen er krank war.

Die Krypta befindet sich am Rande der Arbeiterwohnsiedlung auf einem mit Bäumen bestandenen hügeligen Terrain. Zur Kirche sollte eine breite Treppe führen. Über sie gelangt man heute auf das Vorhallendach der Krypta. Organisch verbindet sich das Gebäude durch seine bewegten Baukörper, durch sein Rohziegel- und Natursteinmauerwerk, das teilweise von Pflanzen überwuchert wird, sowie durch seine Farben und vielgestaltigen Formen mit der umgebenden Natur.

Dem Bau der Kapelle gingen nahezu zehn Jahre währende Planungen und Experimente voraus, deren Ergebnisse Gaudí bei Errichtung der *Sagrada Familia* nutzen wollte. So besteht die Krypta aus verschiedenen virtuos gehandhabten Ziegelkonstruktionen, die eine große Tradition in Katalonien haben und die Gaudí in ihren Möglichkeiten voll ausschöpfte. Die Vorhalle überspannt ein nach zwei Richtungen gekrümmtes katalanisches

Gewölbe, das auf schrägen, aus Basalt, Ziegeln und anderen Materialien ausgeführten Pfeilern ruht. Die äußeren Stützen wirken mit ihren unregelmäßigen Querschnitten wie Naturformen, die inneren besitzen kreuzförmige Querschnitte und teils ein regelmäßiges Ziegelmauerwerk, teils einen groben Aufbau aus Basaltblöcken.

Der Raum der Krypta entfaltet sich über einem ovalen Grundriß. Etwa in seiner Mitte stehen vier Pfeiler aus Basalt, die durch segmentförmige Gurtbögen miteinander verbunden sind. Auch die das Gewölbe verstärkenden Ziegelrippen treffen dort auf. Die umlaufenden Ziegelpfeiler sind nur bis zur halben Höhe verputzt. Das aus Gurtbögen und Rippen gebildete Gewölbe stellt ein hyperbolisches Paraboloid¹⁵ dar, das aus dreieckigen, in Mörtel verlegten Ziegeln hergestellt ist. Die Fensteröffnungen der Krypta sind ähnlich einem offenen Mund geformt, dessen Lippen das durch farbiges Glas gebrochene Licht in den Innenraum einfallen lassen. Die Schutzgitter der Fenster wurden aus abgenutzten Stahldornen der Webstühle des Textilbetriebes gefertigt.

Nach 1914 schuf Gaudí keine neuen Bauwerke mehr, er wirkte ausschließlich an der Sagrada Familia. Obwohl ihr Aufbau zwischen 1881 und 1900 ziemlich vielversprechend fortschritt, fand sie in der Öffentlichkeit kaum Beachtung. Erst 1900 erschien in einer Zeitung ein Essay des Dichters Joan Maragall unter dem Titel »Die werdende Kirche«.

Während der Bauarbeiten an der »Kathedrale der Armen« stellte sich die Frage, ob sie mit ihren einzelnen Teilen in vertikaler oder horizontaler Richtung realisiert werden sollte. Gaudí entschied sich für das erstere, um vollendete Baukörper hinterlassen zu können. Eine 1895 eingegangene große Spende ermöglichte die Aufführung der Ost-(Weihnachts-) Fassade, die der Meister kurz vor seinem Tode fertigstellte. Der Baukörper zeigt Merkmale eines naturalistischen Stils, die für Gaudís zweite Entwicklungsphase charakteristisch sind, und erreicht mit seinen beiden mittleren Türmen eine Höhe von 107 m. Es entstand eine Architekturplastik mit reichem ikonologischem Programm, das wichtige Ereignisse aus dem Leben von Jesus, Maria und Joseph enthält und in einer Apotheose kulminiert. In ihrer Fülle an Details ist die Fassade mit denen der spanischen Barockkunst (etwa von José Churriguera) verwandt.

Nach der Jahrhundertwende traten häufig kritische Zeiten ein, da es ständig an Geld mangelte und nur größere Sammlungen den Fortgang der Bauarbeiten sicherten. Gaudí hatte immer wieder mit ökonomischen Schwierigkeiten zu kämpfen. Früher vertraten alle führenden Künstler der Stadt die Meinung, daß es notwendig werde, den Bau zu beenden, zumal sich nach 1914 die allgemeine Stimmung veränderte und in der Architektur der Stil des Novecentismo Mode wurde. Der Einzelgänger Gaudí mußte immer mehr Kritiken hinnehmen. Artikel in der Tagespresse stellten ihn als einen von der Zeit überholten und unglücklichen Träumer hin. Davon zeugt eine sarkastische Karikatur im satirischen Blatt »Apa«, die kurz vor dem Tode des Architekten veröffentlicht wurde. Diese Schwierigkeiten und Angriffe mögen schuld daran gewesen sein, daß er die »Kathedrale der Armen« kaum noch als seine eigene Sache betrachtete. Er vereinsamte. Jeden Tag begab er sich zu Fuß von seiner Arbeitsstätte in der Sagrada Familia zum Hafen, um einen Blick auf das Meer zu werfen, und besuchte ebenfalls täglich den Gottesdienst in einer der Kirchen San Felipe Neri oder Los Santos Justo y Pastor. Es ist wenig bekannt über seine

letzten Lebensjahre. Ein Foto zeigt den Zweiundsiebzigjährigen mit einer Kerze in der Hand während der Corpus-Christi-Prozession 1924 in Barcelona.

Am 7. Juni 1926, als Gaudí einen gewöhnlichen Spaziergang unternahm, erfaßte ihn an einer belebten Kreuzung eine Straßenbahn und verletzte ihn schwer. Der bescheiden gekleidete, bewußtlose Mann wurde nicht erkannt und daher in das Armenhospital von Santa Cruz in die Altstadt gebracht. Erst Stunden später fanden ihn der Gemeindepfarrer der Sagrada Familia und der Architekt Sugranyes. Sie ließen für ihn ein Privatzimmer herrichten, wo er am 10. Juni 1926 starb. In der Krypta seiner unvollendeten Kirche fand er seine letzte Ruhestätte. Ein langer Trauerzug war ihm dorthin gefolgt, darunter Freunde, Künstler, Arbeiter und Studenten.

Wird das Wort Architekt gebraucht, dann denkt man an Zeichentisch, Bleistift und Lineal. Für Gaudí trifft das nicht zu, vielmehr fühlte er sich den Baumeistern des Mittelalters verpflichtet, die als unmittelbar im Bauprozess Tätige mit den Materialien und Konstruktionen arbeiteten. So wirkte er die meiste Zeit des Tages auf der Baustelle, um vor allem die Bauarbeiter anzuleiten. Die restlichen Stunden war er in seiner kleinen Werkstatt zusammen mit Zeichnern und Modellbauern tätig. Als der *Park Güell* entstand, erschien Gaudí, wie berichtet wird, stets nachmittags um drei Uhr auf der Baustelle, um mit seinen Mitarbeitern über die aufgetretenen Probleme zu sprechen. Bei der Bauausführung setzten alle Beteiligten ihre schöpferischen Fähigkeiten ein — der Meister ebenso wie die vierzehnköpfige Maurergruppe. Der schon erwähnte Prozeß der Formgebung der berühmten Sitzbänke ist dafür ein Beispiel. Gaudí, der in seiner Kindheit die Arbeit seines Vaters, eines Kupferschmieds, eingehend beobachtet hatte, ließ sich später gewiß von diesen Einsichten leiten, wenn er seine Planungen nicht nur in zweidimensionale zeichnerische Darstellungen umsetzte, sondern auch Modellversuche unternahm. So beschränkte er sich nicht auf die üblichen Darstellungsformen der Fassaden- und Schnittzeichnungen, zumal viele Aspekte der Planung auf diese Weise kaum zu erfassen sind. Maßstäbliche Modelle und improvisierte Gestaltungen im Bauprozess ließen die komplizierten gekrümmten Wölbflächen entstehen. In dieser Art baute Gaudí bereits das *Haus Vicens*. Wenn ihm eine Form nicht zusagte, ließ er sie abtragen und eine neue herstellen. Das bedeutet aber keinesfalls, daß das gesamte Projekt nicht ausgearbeitet worden wäre — im Gegenteil, alle wichtigen Einzelheiten waren gezeichnet oder durch Modelle veranschaulicht. Doch an den ausgeführten Teilen wurde so lange geändert, bis sich der Architekt mit dem Ergebnis zufrieden zeigte. Möglicherweise machte eine derartige ungewohnte Entwurfsmethode den Namen des Meisters in Spanien rasch bekannt.

Gaudí gebrauchte keine Ausführungspläne im heutigen Sinne. Die *Casa Milá*, die bis in unsere Gegenwart zu den größten Wohngebäuden Barcelonas gehört, wurde mit Hilfe einfacher Skizzen vollendet. Noch während des Bauprozesses kam es zu wichtigen Änderungen. Das verleitete seine Gegner zu spöttischen Bemerkungen. So schrieb der damals sehr bekannte Architekt Eugenio d'Ors 1910 in »La Veu de Catalunya«, Gaudí errichte seine Gebäude ohne Plan, nur nach im Traum empfangenen Inspirationen. Freilich können die auf der Baustelle durchgeführten Experimente und die improvisierten Gestaltungsmaßnahmen heutigen Ansprüchen nicht mehr genügen, ebensowenig sind sie den schöp-

ferischen Arbeits- und Entwurfsmethoden der Architekten zuzurechnen. Angesichts der Werke von Gaudí scheint es sich allerdings zu lohnen, Überlegungen anzustellen, um jene Schranken zu überwinden, die die Arbeit am Zeichentisch mit sich bringt.

In Katalonien, wo Gaudí sein Leben lang wirkte, galt seit Jahrhunderten der Grundsatz, in solider Qualität zu bauen. Schon in seiner Jugendzeit bewunderte er die Gewölbe römischer Aquädukte und Viadukte und die genialen, äußerst billigen Konstruktionen der katalanischen Kirchen aus dünnen Ziegelschichten. Später studierte er kritisch die gewaltigen Schöpfungen gotischer Baukunst, insbesondere um festzustellen, wie sich der Kräfteverlauf der Baumassen vollzieht. Er meinte, die Baumeister des Mittelalters hätten nicht vermocht, die außerhalb der vertikalen Richtung auftretenden Schubkräfte der Gewölbe optisch befriedigend abzuleiten. Die Strebebögen, die er stets »Krücken« nannte, betrachtete er als phantasielose Hilfskonstruktionen, die sich der konstruktiven Herausforderung letztlich entziehen. Gaudí stellte sich dieser Aufgabe. Er wußte, daß auf das Strebebogensystem bisher nur verzichtet werden konnte, wenn die Raumhöhen niedriger gehalten oder die Außenmauern stärker ausgebildet wurden. Nach einer Reihe von Modellversuchen gelangte er zu der Erkenntnis, daß der Einsatz von schräggestellten Stützen eine Lösung bot. Der Neigungswinkel solcher Pfeiler folgt den Richtungslinien von Druck und Schub, so daß das Strebesystem überflüssig ist.

Ein derartiges System nutzte er erstmals bei der *Krypta in der Siedlung Güell*. Von gleicher Art sind die tragenden Pfeiler von Viadukt und Befestigungsmauer im *Park Güell*, deren genaue Neigungswinkel durch graphische Darstellungen der statischen Verhältnisse bestimmt wurden. Bei der Krypta wäre dieses zweidimensionale Verfahren nicht geeignet gewesen, das Konstruktionsproblem komplex zu lösen. Deshalb bediente sich Gaudí der Modellversuche. Ein Drahtskelett im Maßstab 1:25 von etwa vier Meter Höhe wurde aufgehängt, um kleine Gewichte anzubinden, deren jedes proportional der Last entsprach, die der analoge Bauteil tragen sollte. Der Zug, den die Schwerkraft dieser Gewichte ausübte, brachte die Drahtabschnitte in eine räumliche Gestalt, die sich zu der gesuchten Position der entsprechenden Bauteile verhielt wie die Kräfteverhältnisse am Modell zu denen am Bau. Wird das Modell, wie es die Abbildung 54 zeigt, umgekehrt betrachtet, so beschreiben die Drähte jene gekrümmten Linien, wie sie von den Kräften bestimmt wurden. Auf diese Weise demonstriert das Modell die logischen Konstruktionslinien des Bauwerks. Dieses Modell stand am Beginn einer viele Jahre währenden Arbeit, in deren Verlauf Gaudí immer wieder Verbesserungen und Änderungen vornahm. Fotografische Aufnahmen des Modells und der Umgebung bildeten eine Grundlage für die Zeichnungen, die er von der Kirche angefertigt hat. Das Ergebnis — leider wurde nur die Krypta fertiggestellt — steht in keiner Verwandtschaft mehr zur Neugotik und zeugt von einem reifen individuellen Stil des Architekten, den er dank seiner Kenntnis der konstruktiven Zusammenhänge hervorbringen vermochte. Sein Stil unterscheidet sich von jedem anderen durch die Anwendung hyperbolischer Paraboloiden, schräger, häufig amorpher Pfeiler und Mauern sowie bizarrer Flächen.

Eine Weiterentwicklung der Planungsmethoden, wie sie bei der Kirche in der Siedlung Güell experimentell eingesetzt worden waren, läßt sich am letzten Modell der *Sagrada*

Familia beobachten, deren Schiffe von hyperbolischen Paraboloiden überwölbt werden. Die hyperbolischen¹⁶ und hyperbolisch-paraboloiden Wölbformen besitzen den Vorteil, daß sie mit geraden Stahleinlagen bewehrt werden können. Das ist für den Bauprozess ein wesentlicher wirtschaftlicher Gesichtspunkt. Für Gaudí bildete die traditionelle heimische Wölbtechnik den Ausgangspunkt: Das sogenannte Katalanische Gewölbe überspannt mit Flachziegeln von etwa 2,5 cm Stärke eine Spannweite bis 14 m und wird ohne Lehrgerüst ausgeführt. Das Gewölbe wird mit mehreren übereinanderliegenden Ziegelschichten gebaut. Die unterste liegt in einem Mörtelbett und dient als Schalung für die darüber folgenden, so daß im holzarmen Katalonien eine derartige Ersparnis von größter Bedeutung war. Gaudí ließ die untere Backsteinschicht mit einem Zementguß versehen oder armierte sie. Auf diese Weise konnten auch größere Spannweiten überbrückt werden.

Das Wölbsystem der Kirche *Sagrada Familia* bilden baumähnliche Pfeiler. Jeder Ast eines Pfeilers und der Pfeiler selbst tragen unabhängig vom übrigen nur einen gesonderten Teil der Gewölbekonstruktion. Die hyperboloiden oder hyperbolisch-paraboloiden Gewölbeabschnitte besitzen eine Armierung aus geraden Stahlstäben. Diese wie Baumzweige erscheinenden Stützenäste, von denen jeweils eine bestimmte Zahl zu einem Hauptpfeiler gehört, nehmen zuerst die Lasten jedes Dachabschnittes auf und leiten sie dann auf die Hauptpfeiler ab. Jeder Dachabschnitt verfügt über einen Schwerpunkt, und der Vektor der aus Eigengewicht und Belastung resultierenden Kräfte zeigt in die Richtung des Pfeilerstammes. Die Äste tragen also das Gewölbe, indem sie dessen Druckkräfte aufnehmen, und der Schwerpunkt des zusammenhängenden Systems kann mit der gewählten Basis des Pfeilers durch eine schräge Gerade verbunden werden. Deren Richtung bestimmt wiederum jener Kräfteverlauf, der sich aus der Verbindung aller Druckkräfte ergibt. Den geringen Horizontalschub im Gewölbe selbst bewältigt die Armierung. Dadurch, daß die Lasten auf die Pfeiler symmetrisch verteilt sind, zeigen sich die Stützen im Längsschnitt des Bauwerks vertikal, während der Querschnitt ihre Schrägstellung erkennen läßt.

Ein Mitarbeiter Gaudís, der Architekt Domenech Sugranyes, stellte in einem Artikel über die statischen Verhältnisse der Kirche *Sagrada Familia* Querschnitte von vier Sakralbauten nebeneinander — von einer frühchristlichen Basilika, einer romanischen Kirche, einem gotischen Dom und der *Sagrada Familia* — und wies nach, daß letztere alle Vorteile des gotischen Doms besitzt, ihr statisches System aber wesentlich davon unterschieden ist.¹⁷ Durch die Anwendung der schrägen Stützen, die Druck und Zug zugleich aufnehmen, konnten die Strebebögen wegfallen. Nach den Darstellungen von Sugranyes beträgt der überbaute Rauminhalt der im 4. Jahrhundert errichteten *Basilika San Paolo fuori le mura* in Rom 2144 m³. Dank der einfachen Balkenkonstruktion (das heißt ohne Gewölbe) wirkt bei ihr auf die äußeren Pfeiler kein Schub, sondern nur Druck. Die im 11. Jahrhundert begonnene Kirche *St. Sernin in Toulouse* verfügt über ein Raumvolumen von 1035 m³. Auf einen äußeren Pfeiler trifft ein Seitendruck von 40 000 kg. Beim *Kölner Dom*, dessen Baubeginn 1248 war, ist ein Rauminhalt von 4742 m³ vorhanden, 40 000 kg Seitendruck kommt auf einen außen stehenden Pfeiler. Bei der *Sagrada Familia* sollte nach Plan der überbaute Rauminhalt 5520 m³ umfassen. Der Druck auf einen Außenpfeiler betrug jedoch nur 20 000 kg, also lediglich die Hälfte der Werte der vorher genannten Bauten.

Obwohl das Gewölbe der *Sagrada Familia* ungewohnt erscheint, besteht es aus einer logischen und relativ einfach zu bauenden Konstruktion. Das Wirken Gaudís als Konstrukteur überzeugte auch Le Corbusier, als er 1928 in Barcelona weilte. So hielt er das neben der *Sagrada Familia* erbaute kleine *Schulgebäude* (1909) wegen seiner gelungenen konstruktiven Lösung im Skizzenbuch fest. Das Dach ist aus wellenförmig verzogenen Helicoidformen gebildet. Eine geschichtete Decke aus dünnen Ziegeln ruht auf hölzernen Querbalken, die in fächerartig wechselnder Neigung auf einem Mittellängsträger aus Stahl aufliegen. Während die Balkenköpfe auf der einen Seite ein Wellental bilden, erscheint auf der gegenüberliegenden Seite ein Wellenberg. Die Außenmauern, die das Dach überall im rechten Winkel treffen, beschreiben ebenfalls helicoidale Flächen. Durch ihre Wellenform verleihen sie dem Bauwerk eine gute Standfestigkeit; denn eine auf die Kante gestellte ebene Metallplatte würde sich beispielsweise bei Belastung verbiegen, eine gewellte Fläche hingegen nicht. Möglicherweise inspirierte dieses kleine Meisterwerk Le Corbusier später beim Entwurf des Daches für den Justizpalast in Chandigarh.

Die architektonische Gestaltung der *Schule der Sagrada Familia* steht in keinerlei Verbindung mit den Strukturlösungen der Gotik. Vielmehr veranschaulicht sie, wie der Konstrukteur sich jene Formen und Konstruktionen der Natur anzueignen vermochte, die sich als logische und wirtschaftlichste Systeme anboten. Gaudí folgte vermutlich den Lehren eines Ruskin, als er ausgedehnte Ausflüge in die heimatliche Landschaft unternahm, um ihre Schönheiten kennenzulernen und in Skizzen festzuhalten. Die gezackten, felsigen Berge und sanften Hügel Kataloniens, die formale und farbige Vielfalt der Pflanzenwelt — alles muß zur Entwicklung seiner Form- und Farbsinne ebenso bestimmend gewesen sein wie bei seinen Landsleuten Picasso, Miró und Dalí. Das klare Licht des Mittelmeerraumes trug noch zur Steigerung der plastischen Wirkung der Formen bei. Gaudí wünschte, daß seine Architektur »mediterran« sei. »Es bedeutet, daß wir gleich weit vom blendenden Licht der Tropen entfernt sind wie vom geisterschaffenden Dunkel des Nordens. Wir sind Brüder der Italiener, und das befähigt uns mehr zur schöpferischen (plastischen) Arbeit ... Die Katalanen haben einen natürlichen Sinn für Plastizität, der ihnen eine Vorstellung von den Dingen als Ganzheit und von den Beziehungen der Dinge untereinander gibt. Die See und das Licht der Mittelmeerländer bringen diese bewundernswerte Klarheit hervor, und deshalb führen die Dinge der Wirklichkeit die Mittelmeervölker niemals in die Irre, sondern belehren sie.«¹⁸

An der *Fassade der Geburt Christi der Sagrada Familia* erscheinen Elemente aus der Fauna und Flora dieser Mittelmeerwelt — Schnecken und Muscheln, Vögel und Schildkröten, die Wellen des Meeres und die gezackten Formen vulkanischer Felsen, ja sogar die Felspitzen von Montserrat, der bedeutenden Wallfahrtsstätte Spaniens. In seiner reifen Schaffenszeit strebte Gaudí danach, die Geheimnisse der Natur in ihrem Wesen zu erschließen und nicht bei ihren äußeren Erscheinungsformen stehen zu bleiben. Er entwickelte aus Naturformen strukturelle Neuerungen für die Architektur. So werden die Dächer bewegte Hügel oder steile Berge, die Gewölbe bilden Grotten oder Höhlen und die Pfeiler Baum- oder Skelettstrukturen. Gaudí beobachtete immer wieder die lebendigen Wandlungen der Bodenformationen und den unendlichen Formenreichtum im Tierreich — und erkannte

die Bedeutung der gekrümmten Flächen in der Natur. Deshalb pflegte er wiederholt zu sagen: »Seht, alles ist paraboloid«, oder »Wenn wir unsere Arme oder den Rumpf drehen, entstehen helicoide Formen«. ¹⁰ Das letzte Modell der *Sagrada Familia* zeigt, daß die Oberfläche des von »Baumpfeilern« getragenen Daches auch aus helicoiden Formen gebildet werden sollte. Mit ihren gekrümmten Flächen erwecken sie die Vorstellung des Wachstums.

Für die Architektur Gaudís spielen die natürlichen Baumaterialien und der Ziegelstein eine wesentliche Rolle. Bei größeren Spannweiten erhielten die Ziegelgewölbe Armierungen. Die auf Naturstein- oder Ziegelmauern gesetzten Eisengitter unterschiedlichster Gestalt besitzen in Spanien eine große Tradition.

Angesichts der Tatsache, daß Gaudí bereits den Stahlbeton kannte, erhebt sich die Frage, ob es nicht zweckmäßiger gewesen wäre, die komplizierten Konstruktionen der *Kapelle in der Siedlung Güell* und der *Wohnhäuser* mit ihren gekrümmten Wänden aus Beton herzustellen. Es ist leicht möglich, daß der sich stets mit den baukünstlerischen Traditionen seiner Heimat eng verbunden fühlende Gaudí dem neuen »traditionslosen« Baustoff fremd gegenüberstand, zumal es noch keine ausreichenden Erfahrungen gab. Es darf außerdem nicht übersehen werden, daß in Katalonien die Arbeitskräfte billig waren. Eine neue Bauweise und der Einsatz von Facharbeitern hätten ohne Zweifel Mehrkosten verursacht. Die Ziegelwölbung konnte mit Hilfe eines vereinfachten Lehrgerüsts ohne gesonderte Holzschalung erfolgen. Einige Wissenschaftler gelangten nach Überprüfung der späten Skizzen Gaudís zu der Auffassung, daß die Absicht bestand, die Deckenkonstruktion der *Sagrada Familia* in Stahlbeton auszuführen. Gaudís Abneigung gegenüber der im ausgehenden 19. Jahrhundert sehr modernen Stahlbauweise läßt sich wahrscheinlich durch die strengen Konstruktionsregeln erklären, die zugleich Bindungen an bestimmte Formen darstellen. Dadurch, daß er neue baukünstlerische Ausdrucksformen ausschließlich mit traditionellen Baumaterialien schuf, tritt die Bedeutung seiner architektonischen Leistung besonders hervor.

Die farbige, aus Keramik bestehende Verkleidung seiner ersten Bauten, zum Beispiel beim *Haus Vicens*, erinnert an die maurische Architektur und harmoniert mit den Detailformen des Wohngebäudes. Die fein gemusterte, glänzende Keramik bildet einen starken Kontrast zu den roh belassenen Mauerflächen. Die elementare Wirkung des Steins erhält noch eine Steigerung, indem die rohen Steinflächen auf der Fassade von bunten Keramikplatten gefaßt erscheinen. Denselben Effekt nutzte Gaudí bei der Verlegung von kleinen Kieselsteinen in Natursteinmauerwerk. Bei den Bögen des *Viaduktes im Park Güell* glitzern diese Steinmosaiken wie Edelsteine. Das Arbeiten mit Bruchstücken von Keramikfliesen im Park Güell erwies sich als eine wichtige Neuerung. Dadurch konnte nicht nur das starre Raster-system der Fliesung aufgegeben werden, sondern es bot sich auch die Möglichkeit, gekrümmte Flächen zu verkleiden. Auf ihnen wird das Sonnenlicht verschieden gebrochen und erzeugt eine große Lebendigkeit. Die berühmte Bank im Park wurde bereits mit dem Dadaismus in Verbindung gebracht, obwohl sie lange vor dieser Kunstströmung entstanden war. Neben den Keramikscherben beleben auch zerbrochene Porzellanprodukte und Flaschenglas die Oberflächen der Bauwerke. Die Decke der Markthalle ist dafür ein schönes Beispiel. Sogar der Kopf einer chinesischen Puppe wurde in die Keramikdekoration eingelegt.

Phantasievolle Bekrönungen in Gestalt von Kaminen und Schornsteinen entstanden für die *Wohnhäuser Güell, Batlló und Milá*. Einige aus Zement gegossene Plastiken der *Sagrada Familia* sind mit Glasmosaik überzogen. Im Inneren sollten Lampen angebracht werden, so daß die Skulpturen bei nächtlicher Beleuchtung an der Kirchenfassade geschimmert hätten.

Bei der gleichsam aus der Natur herauswachsenden Vorhalle der *Kapelle in der Siedlung Güell* wechseln innerhalb des Mauerverbandes kleine Steine mit Backstein. Die Texturen — der aus Ziegeln errichtete Teil vermittelt den Eindruck des Gebauten und der aus Naturstein geschaffene den des Gewachsenen — verbinden sich eng miteinander. Die Schönheit im natürlichen Zusammenwirken beider Baustoffe erfährt noch eine Steigerung durch die aus den Fugen sprießenden Pflanzen und durch das die Wände überziehende Laub der Bäume. Eine solche natürliche »Haut«, wie sie Gaudí den Bauten seiner Reifezeit verlieh, ist nicht allein aus dekorativen Absichten zu erklären, die im Zusammenhang mit dem Stadtbild oder der Landschaft zu sehen sind. Diese Haut verdankt ihre Lebendigkeit einem ständigen Wechselspiel kontrastierender Oberflächenwerte. Die feine Textur der Fassade des Hauses Milá gleicht einer vom Wind geformten Sandfläche. Würden die Wände der Kapelle verputzt, wäre ihre lebendige Textur zerstört.

Eine wichtige Rolle in der Architektur Gaudís spielt auch die Farbe. Schon in seiner Jugend erkannte er ihre Bedeutung und schrieb in ein Notizbuch: »Das Ornament war und ist farbig und wird farbig bleiben. Die Natur zeigt uns nichts Einfarbiges oder vollkommen Gleichfarbiges, weder in der Pflanzenwelt noch in der Geologie, der Topographie oder im Tierreich. Es gibt immer einen mehr oder minder deutlichen Farbkontrast, und wir sollten aus diesen Beispielen die Lehre ziehen, daß wir die Farbe ganz oder teilweise auf alle Elemente der Architektur anwenden müssen.«²⁰ Später formulierte er einmal: »Die Römer zogen es vor, den Stein oder Marmor ihrer Bauten unverkleidet zu lassen und ihn zu polieren, denn sie waren keine Künstler und nur von Eitelkeit und der Liebe zum Gepränge und zum Luxus beseelt. Die Griechen hingegen bemalten ihre Gebäude immer, wie fein der Marmor auch sein mochte, so daß nicht das Material, sondern nur die Farbe die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die architektonischen Formen lenkte, die den Blick aus der Nähe wie aus der Ferne anzogen.«²¹ Als Gaudí die Restaurierung der Kathedrale von Palma de Mallorca übernahm, begann er mit der Auffrischung der Ausmalung. Er hob die Gewölberippen und ähnliche strukturelle Elemente durch leuchtende Farben hervor. In einer Zeit jedoch, als man sogar neue Kirchen mit künstlicher Patina versah, wurde die »Verjüngung« der alten Kathedrale von den Bewohnern nicht akzeptiert. Gaudí wurde aufgefordert, seine Arbeit abzubrechen.

Bekannt ist auch, daß Gaudí einigen Freunden, die bereits den Stein der unvollendeten Kirche *Sagrada Familia* bewunderten, antwortete: »Wenn das Gebäude fertig ist, wird nichts davon zu sehen sein, da die ganze Front vom Boden bis zur Spitze polychrom wird.«²² Für die Farbgebung wandte er ein sorgfältig ausgearbeitetes ikonographisches Programm an. Die Ostseite mit den Portalen der Weihnachtsgeschichte sollte in strahlenden Farben den funkelnden Mosaiken der Türme entsprechen. Für die Westseite mit den Passionsdarstellungen war eine tragische Ausstrahlung vorgesehen durch melancholisch stimmende Farbtöne, durch die »Farben des Sonnenuntergangs«, wie Gaudí sie nannte.

Anläßlich der Pariser Weltausstellung von 1910 konnte Gaudí die Pläne für die *Sagrada Familia* zeigen, aber sie fanden kein besonderes Interesse. Ein Grund dürfte darin zu sehen sein, daß die Besucher keinen Zugang zu der dargestellten religiösen Symbolik fanden und diesen Architekten als einen späten Nachkommen mittelalterlicher Baumeister betrachteten, der sakrale Symbole architektonisch umzusetzen versuchte.

Zu einer Studentengruppe, die nach dem ersten Weltkrieg (1919) Spanien bereiste, gehörte auch der Bauhausschüler *Ernst Neufert*. Er hatte wohl Kenntnis vom Wirken verschiedener namhafter Architekten des Jugendstils in Europa, doch das Werk Gaudís war ihm unbekannt geblieben. So bildete für ihn die *Sagrada Familia* in Barcelona ein unerwartetes und überraschendes Erlebnis. Es gelang ihm sogar, mit Gaudí zusammenzutreffen, obwohl dieser im allgemeinen keine Gäste empfing. Neufert begriff die kleine Werkstatt des spanischen Architekten als »Bauhütte« und als einen romantischen Vorläufer der Bauhausbewegung, wie er es von *Gropius* schon gehört hatte.

Nach dem Tode Gaudís beherrschten die erbauten Teile der *Sagrada Familia* wie eine ungeheure Kulisse den Stadtteil *Ensanche*. Zu jener Zeit galt der Jugendstil in Westeuropa bereits als überholt. Viele Kulturschaffende machten sich über ihn lustig. Nur die Surrealisten schätzten die Bauwerke Gaudís als Kuriosität. In einem Artikel aus dem Jahre 1933 schrieb sein Landsmann *Salvador Dalí* für die Zeitschrift »Minotaure« über die »erschreckende und wohlschmeckende« Schönheit des Jugendstils und pries die Kunst Gaudís in Begriffen, die sein Wohlgefallen an »weichen Türen aus Kalbsleder« belegen.²³ Später schuf er zur Erinnerung an den Meister eine Fotomontage mit weiblichen Körpern, welche die vier Türme der *Sagrada Familia* versinnbildlichen sollen. Die Architektur Gaudís fand damals in erster Linie als Absonderlichkeit Interesse und Bewunderung, ähnlich wie der Palast des Briefträgers *Ferdinand Cheval*, den dieser aus gesammelten Steinen eigenhändig erbaut hatte.

Auch in späterer Zeit fanden viele Kunstwissenschaftler keinen Zugang zum Schaffen Gaudís. Pevsner erwähnte ihn in seinem Buch »Wegbereiter moderner Formgebung« lediglich in zwei Fußnoten und behauptete, er »entnahm seine künstlerische Anregung... dem katalanischen Mittelalter, dem spanischen Barock und indischer Architektur, und er mischte dies alles zu einem wahnwitzigen Gebräu...«²⁴

In der ungarischen kunstgeschichtlichen Literatur der Gegenwart fehlt zumeist der Name Gaudís ebenfalls. *Lajos Fülep* stellte im Vorwort der zweiten Auflage seiner Arbeit »Magyar Művészet« (»Ungarische Kunst«, 1970)²⁵ einen Vergleich zwischen dem Ungarn *Ödön Lechner* (1845–1914), dem Vertreter einer nationalen, folkloristisch inspirierten Architekturbestrebung, und Gaudí an und gelangte zu der Auffassung, daß Lechners künstlerische Leistung höher zu bewerten sei. In seiner Begründung betonte er: Es würde herrlich sein, in einer Stadt zu wohnen, die aus Lechnerschen Gebäuden besteht, während eine mit Gaudís Bauten gestaltete Stadt bedrückend wirken kann. Da die Berechtigung eines solchen Vergleichs anzuzweifeln ist, kann auch Füleps Folgerung kaum zugestimmt werden. Kein Werk eines Baumeisters läßt sich beurteilen, indem man sich eine Stadt allein mit von ihm geschaffenen Gebäuden vorstellt. Gerade dabei gilt es zu beachten, daß die Entwurfsprinzipien für eine städtebauliche Aufgabe ganz andere sind. Der Architekt plant Gebäude immer mit Rücksicht auf die Umgebung, während die Urbanistik eine einheitliche Struktur anstrebt und nicht nur eine Anhäufung von Bauten zum Gegenstand hat. Dies ist leicht zu verstehen, wenn man die Stadtkonzeptionen eines *Le Corbusier*, *Kenzo Tange* oder *Antoni Gaudí* betrachtet. Im Falle des *Güell-Parks* entwarf Gaudí die grundlegenden Konstruktionen des Stadtviertels und einige Bauten, während die einzelnen Wohnhäuser nach Projekten anderer Architekten errichtet werden sollten. Beim Vergleich zwischen Gaudí und Lechner muß festgestellt werden, daß der letztere wohl eine phantasievolle und individuelle Bauornamentik des Jugendstils zu entwickeln vermochte, Gaudí aber zu jenen Meistern gehört, die Neues in Raumgestaltung und Massenkombination geschaffen haben. Dadurch erhob er sich über die Jugendstilbewegung hinaus.²⁶

Gaudís Bedeutung erkannten zuerst Architekten, und sie schrieben auch die besten Beiträge über sein Werk — so etwa *Le Corbusier*, *Josep Lluís Sert*, *Salvador Tarragó* und andere. *Le Corbusier* sah die Bauten Gaudís 1928. Aus jener Zeit blieb auch eine Skizze erhalten, die das Schulgebäude bei der *Sagrada Familia* zeigt. In seiner 1958 erschienenen Publikation würdigte er den katalanischen Kollegen mit folgenden Worten: »Gaudí ist der Konstrukteur der Jahrhundertwende, der berufene Baumeister in Stein oder Backstein. Gaudí war ein großer Künstler. Nur jene werden überdauern, welche die empfänglichen Herzen der Menschen berühren.«²⁷

In den fünfziger Jahren traten wieder dynamische Strukturen und plastische Formen in der Architektur hervor. Bemerkenswert ist, daß sich Ideen erkennen lassen, die auf die späten Schöpfungen Gaudís zurückgehen. Das Stützensystem mit der unabhängigen und frei geformten raumbegrenzenden Fläche, die kühne Anwendung der Farben oder der dynamisch fließenden Räume erscheinen nunmehr in der Formensprache des 20. Jahrhunderts. Gaudís Planungsmethoden, die Modellversuche und Konstruktionsdiagramme, erlangten eine Existenzberechtigung, wie sie beispielsweise bei der Automobilentwicklung im Windkanal üblich ist. Dieselben Methoden (Hängemodelle) verwendet heute der Architekt *Frei Otto*, und er selbst beruft sich auf Gaudí.

Die Krisenerscheinungen der spätfunktionalistischen Architektur haben in den sechziger Jahren die Rückbesinnung auf die Beziehung Natur–Mensch–Architektur ausgelöst. *Herb Greene* und *Frederick Kiesler* (sowie viele Anhänger der alternativen Bewegung) in den

Vereinigten Staaten von Amerika, *Imre Makovecz* in Ungarn, *Vittorio Gorgini* in Italien oder *Günther Domenig* in Österreich sind Vertreter einer »organischen« Architektur (wobei der Begriff »organisch« hier nicht im Sinne *Hugo Härrings* zu verstehen ist). Architekten, die in den siebziger Jahren unter dem Namen »Barcelona-Schule« eine Gruppe gebildet haben (mit *Ricardo Bofill*, *David MacKay*, *Oriol Bohigas* als Hauptvertreter²⁸), verstanden sich als Nachfolger Gaudís — obwohl die ausgeführten Bauten wenig mit den Werken des katalanischen Meisters gemein haben. Die letzten Arbeiten Bofills sind durch einen kühlen und monumentalen Klassizismus bestimmt.

Obwohl Gaudí im Gebrauch der Materialien, Konstruktionen und Bauweisen untrennbar mit dem architektonischen Schaffen der Jahrhundertwende verbunden ist, kann er mit seinem Streben, neue Wege zu suchen, mit seiner Experimentierfreude und Risikobereitschaft, ohne Mißerfolge zu scheuen, dem heutigen Architekten ein Vorbild sein. Er selber definierte den Baumeister als einen »Mann mit einer präzisen, auf Synthese gerichteten Vorstellungskraft, der Formen exakt und in ihrer Ganzheit sieht, bevor er sie verwirklicht. Dadurch gewinnen die verschiedenen Elemente ihr plastisch richtiges Verhältnis zueinander.«²⁹ Die Werke Gaudís zeichnen Originalität aus, doch wollte er immer logisch und natürlich sein. Wir haben weiter oben festgestellt, daß seine Formensprache individuell, von Stil kategorien fast unabhängig ist (abgesehen von seinen Frühwerken). Diese Individualität bedeutet aber keinesfalls die aggressive Betonung seines Ego. Ganz im Gegenteil: Der Architekt als Gestalter tritt in den Hintergrund und überläßt den Prozeß der Formgebung den Gesetzen der Statik, des organischen Wachstums — also den Kräften der Natur. Gaudí drückte das selber so aus: »Die Schöpfung geht durch die Tätigkeit des Menschen unaufhörlich weiter. Der Mensch erschafft trotzdem nicht: er entdeckt und geht von dem aus, was er entdeckt. Jene, die die Gesetze der Natur suchen, um aus deren Geist Neues zu schaffen, wirken mit dem Schöpfer zusammen. Jene, die kopieren, gehören nicht zu den Mitwirkenden. Deshalb besteht Originalität darin, sich dem Ursprung zuzuwenden.«³⁰

- ¹ Moles, Abraham Antoine: *Psychologie des Kitsches*, Stuttgart 1972.
- ² Clark, Kenneth: *The Gothic Revival, an Essay in the History of Taste*, London 1928, S. 31.
- ³ Ebd., S. 142.
- ⁴ Goodhart-Rendel, H. S.: English Gothic Architecture of the Nineteenth Century, in: *R. I. B. A. Journal*, 5. April 1924, S. 327.
- ⁵ Ruskin, John: *Die sieben Leuchter der Baukunst*, Leipzig 1900, S. 276.
- ⁶ Ebd., S. 64 f.
- ⁷ Ebd., S. 191 f. und 193 f.
- ⁸ Ebd., S. 254 f. und S. 256.
- ⁹ Ebd., S. 377.
- ¹⁰ Ebd., S. 383.
- ¹¹ Bergós, Joan: *Gaudí — l'home i l'obra*, Barcelona 1954, S. 37; zitiert nach Sweeney, James Johnson — Sert, Josep Lluís: *Antoni Gaudí*, Stuttgart 1960.
- ¹² Einige Publikationen, darunter der Katalog der Gaudí-Ausstellung im Pariser Louvre, bezeichnen den individuellen Stil dieses Architekten als Gaudismus.
- ¹³ Innenhof.
- ¹⁴ Ein naturalistischer Stil, der sich im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts in Katalonien ausbreitete. Gaudís Weihnachtsfassade der Sagrada Familia bezeugt die Wirkung dieser Kunstströmung.
- ¹⁵ Das hyperbolische Paraboloid ist eine gekrümmte Fläche, die durch eine Gerade entsteht, wenn diese so bewegt wird, daß sie zwei andere, nicht in derselben Fläche befindliche Geraden berührt und parallel zu einer erzeugenden Fläche verläuft.
- ¹⁶ Das Hyperboloid wird erzeugt, indem eine Hyperbel um ihre zugeordnete Achse rotiert.
- ¹⁷ Sugranyes, Domenech (Sugrañes, Domingo): *Disposició estàtica del Temple de la Sagrada Familia*, in: *Asociación de Arquitectos de Cataluña*, Anuario (1923).
- ¹⁸ Gaudí, zitiert nach Sweeney, J. J. — Sert, J. L., a.a.O., S. 55 f.
- ¹⁹ Ebd., S. 133. — Das Helicoid ist eine gekrümmte Fläche, die durch eine Gerade erzeugt wird; diese wird so bewegt, daß sie eine Spirale und deren Achse stets berührt und mit dieser Achse einen sich gleichbleibenden Winkel bildet.
- ²⁰ Ebd., S. 116.
- ²¹ Ebd., S. 120.
- ²² Ebd., S. 120.
- ²³ Dalí, Salvador: *De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture modern style*, in: *Mino-taure*, Nr. 3—4 (1933), S. 69.
- ²⁴ Pevsner, Nikolaus: *Wegbereiter moderner Formgebung*, Hamburg 1957, S. 66. — Gegenüber der 1949 erschienenen englischen Ausgabe revidierte der Autor jedoch in der Einleitung sein Urteil.

²⁵ Eine Studie befindet sich in der Sammlung *Művészet és világnézet* («Kunst und Weltanschauung»), Budapest 1976.

²⁶ Mit dieser Frage befaßte sich auch László Barla-Szabó in seiner Studie »Nemzeti gyökerek, historizmus — 1900-as stílus Antoni Gaudí és Lechner Ödön építészetiében« («Nationale Wurzeln, Historismus — der Stil um 1900 in der Architektur von Antoni Gaudí und Ödön Lechner»), in: *Ars Hungarica*, H.1(1975).

²⁷ Le Corbusier in: Prats Vallés, J.: *Gaudí*, Barcelona 1958, S. II.

²⁸ Jencks, Charles: M B M and the Barcelona School, in: *Architectural Review*, H. 3(1977)

²⁹ Siehe Anm. 11, a.a.O., S. 39.

³⁰ Martinell, C.: *Gaudí i la Sagrada Família: comentada per ell mateix*, Barcelona 1951, S. 71.

Alemany, Francisco Camprubi: *Die Kirche der Heiligen Familie in Barcelona*. Phil. Diss. München 1959

Bergós, Joan: *Gaudí, l'home i l'obra*. Barcelona 1954

Casanelles, Enric: *Antonio Gaudí — A reappraisal*. Barcelona 1965

Cirici Pellicer, Alexandre: *El arte modernista catalán*. Barcelona 1951

Collins, George R.: *Antonio Gaudí*. Ravensburg 1962

Flores, Carlos: *Gaudí, Jujol y el Modernismo Catalán*. Madrid 1982

Hitchcock, Henry-Russell: *Gaudí*. New York 1957 (Katalog einer Ausstellung im Museum of Modern Art, New York)

Martinell, César: *Gaudí i la Sagrada Família comentada per ell mateix*. Barcelona 1951

Martinell, César: *La Sagrada Família*. Barcelona 1952

Martinell, César: *Gaudinismo*. Barcelona 1954

Martinell, César: *Antonio Gaudí*. Milano 1955

Martinell, César: *Gaudí: His Life, His Themes, His Work*. Barcelona 1975

Puig Boada, Isidro: *El Templo de la Sagrada Família*. Barcelona 1952

Prats Vallés, J.: *Gaudí*. Barcelona 1958

Ràfols, José F.—Folguera, Francesc: *Gaudí — el gran arquitecto español*. Barcelona 1929

Ràfols, José F.: *Gaudí 1852—1926*. Barcelona 1952

Solà, Ignasi de — Rubió, Morales: *Gaudí — Der Architekt*

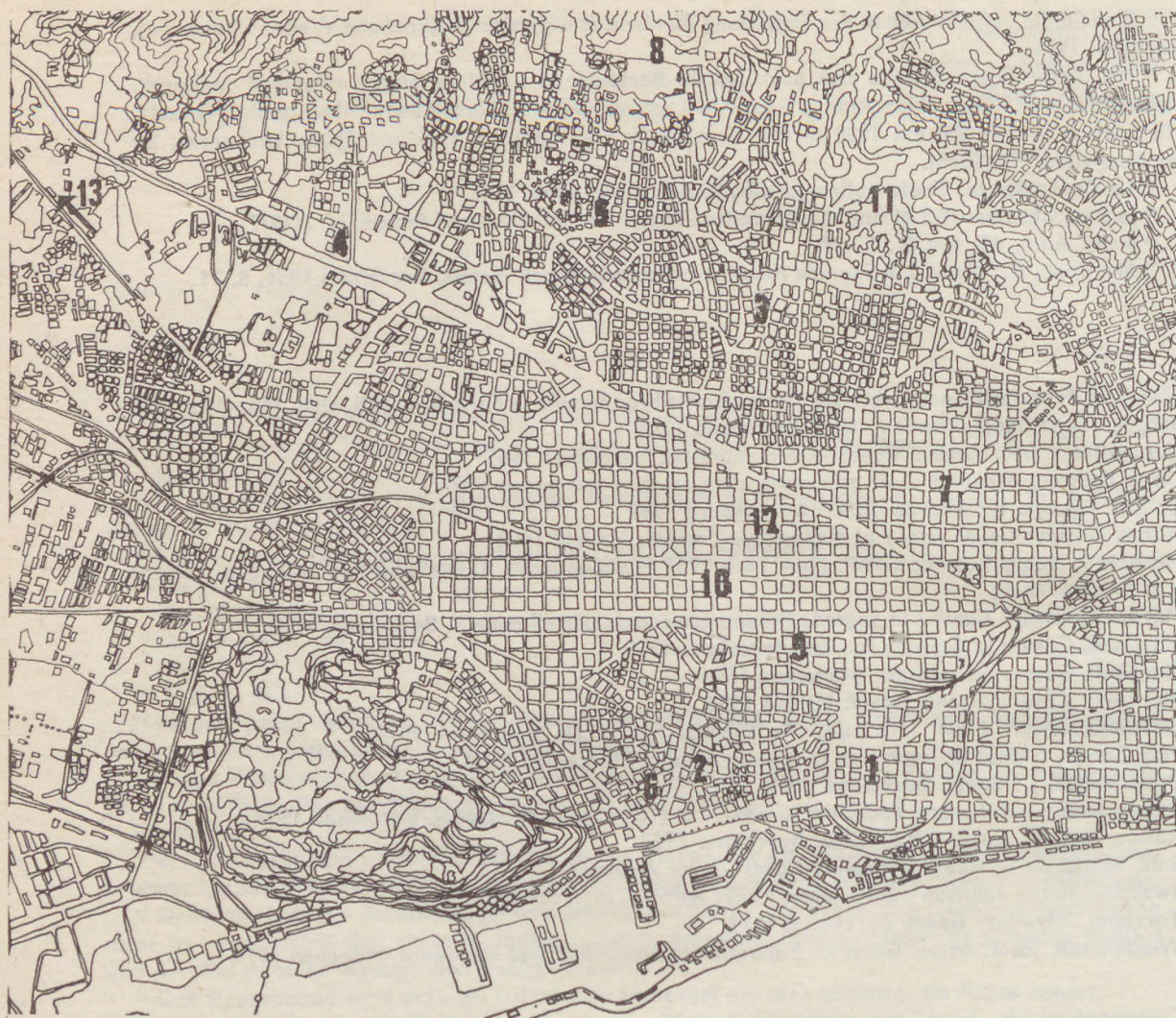
Sweeney, James Johnson—Sert, Josep Lluís: *Antoni Gaudí*. Stuttgart 1960

Tarragó, Salvador: *Gaudí*. Barcelona 1974

Wiedemann, Josef: *Antoni Gaudí — Inspiration in Architektur und Handwerk*. München 1974

Die Aufnahmen 1, 12, 19, 22, 43, 45 und 54 stammen aus dem Buch »Antoni Gaudí« von James Johnson Sweeney und Josep Lluís Sert (Verlag Gerd Hatje, Stuttgart 1960); 4, 6, 21, 23, 25, 28—31 und 38—40 sind dem Buch »Gaudí« von Salvador Tarragó (Escudo de Oro, S.A., Barcelona) entnommen. Die weiteren Abbildungen nach Aufnahmen des Verfassers.

Autor und Verlag sind zu Dank verpflichtet Herrn R. Castell (Internationales Fotoarchiv Salmer, Barcelona) und Herrn Axel Menges (Verlag Gerd Hatje, Stuttgart) für die freundliche Genehmigung der Veröffentlichung oben erwähnter Aufnahmen.



Gaudís Bauten in Barcelona (Lageplan)

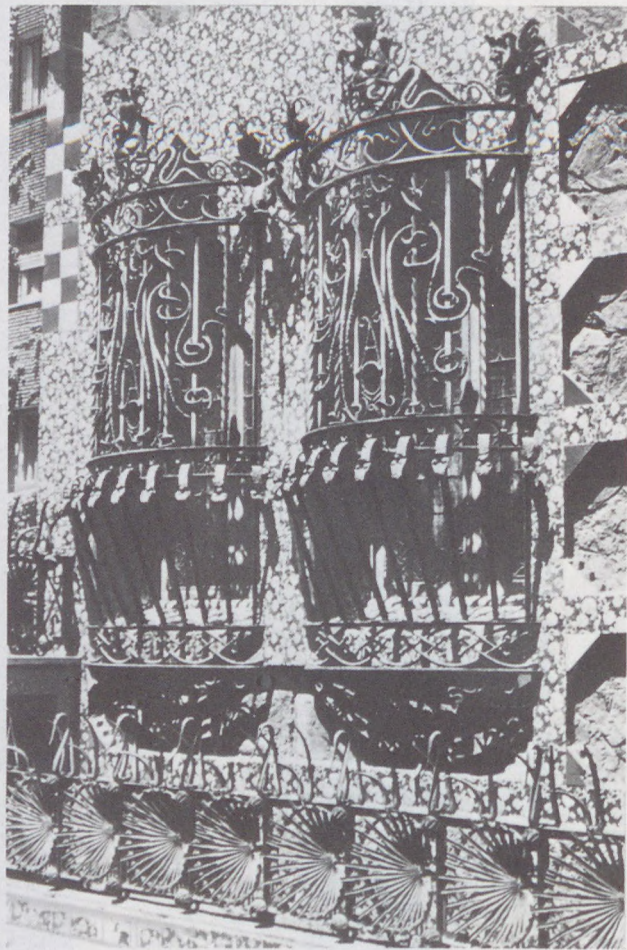
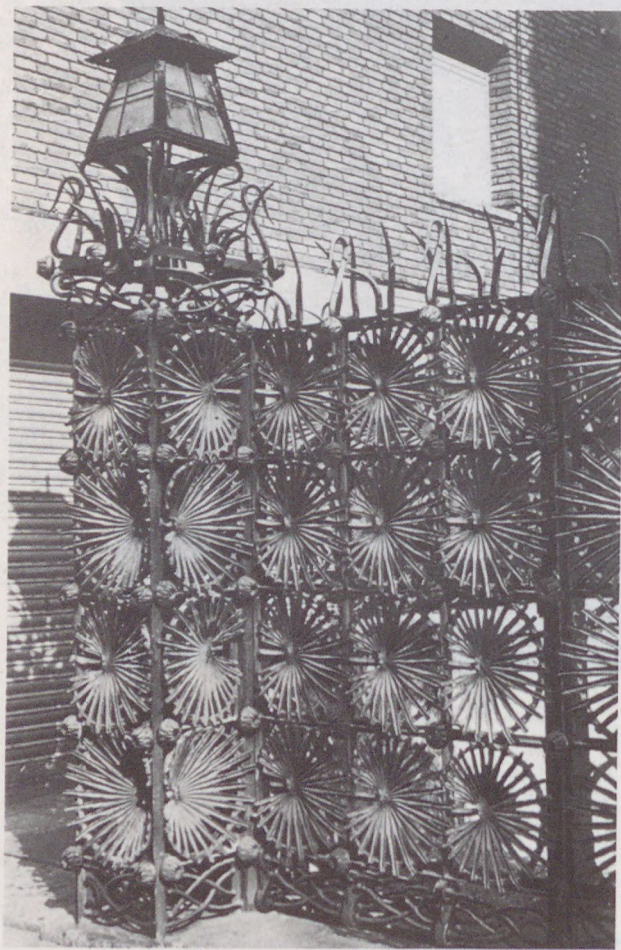
- | | |
|---------------------------------------|----------------------------------|
| 1 Park Ciudadela | 8 Landhaus Bell Esguard |
| 2 Plaza Real | 9 Haus Calvet |
| 3 Haus Vicens | 10 Haus Batlló |
| 4 Pavillon Güell, Pedralbes | 11 Park Güell |
| 5 Klosterschule Santa Teresa de Jesús | 12 Haus Milà |
| 6 Palais Güell | 13 Kapelle in der Siedlung Güell |
| 7 Kirche Sagrada Familia | |



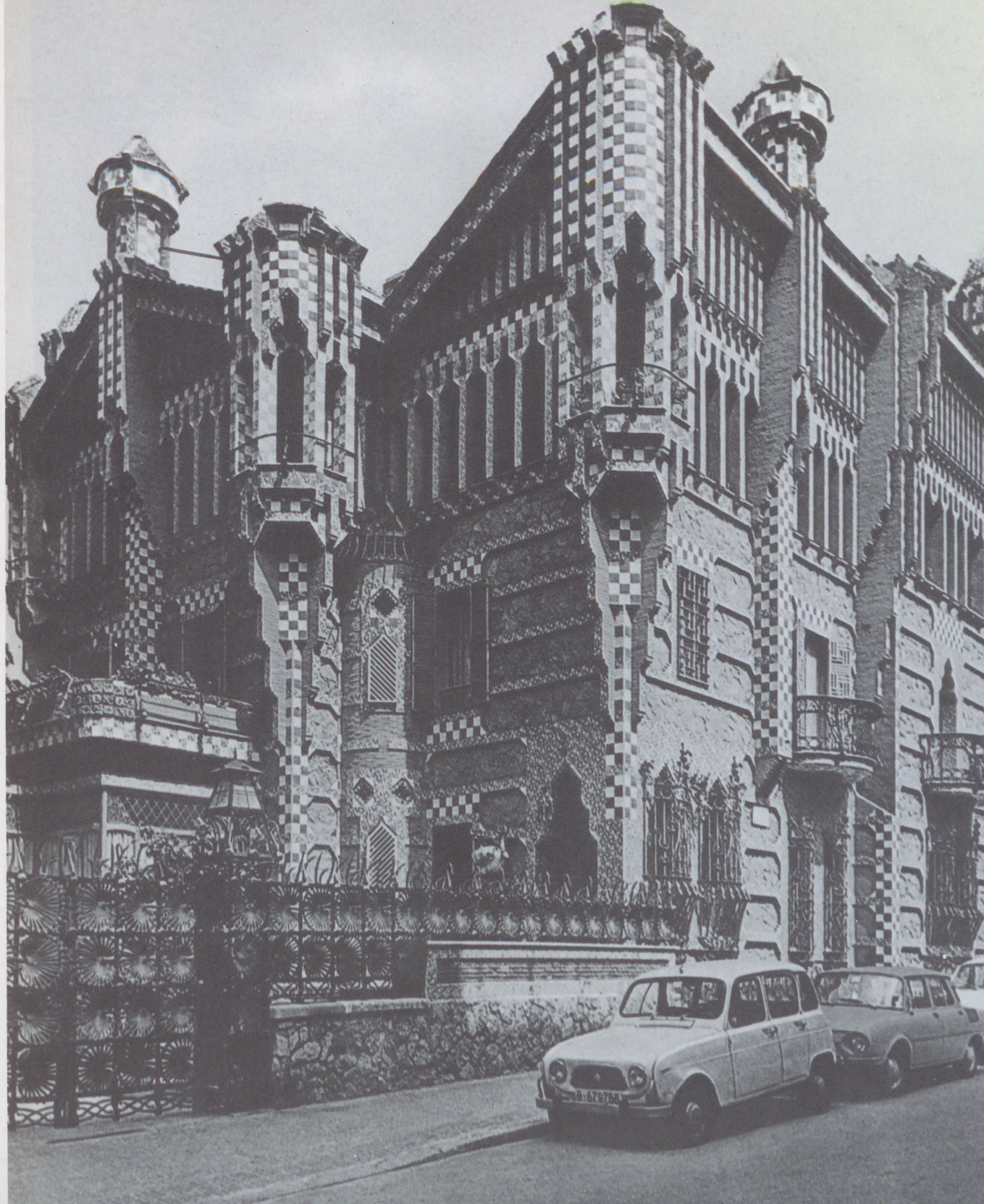
1 Antoni Gaudí während der Corpus-Christi-Prozession in Barcelona, 1924

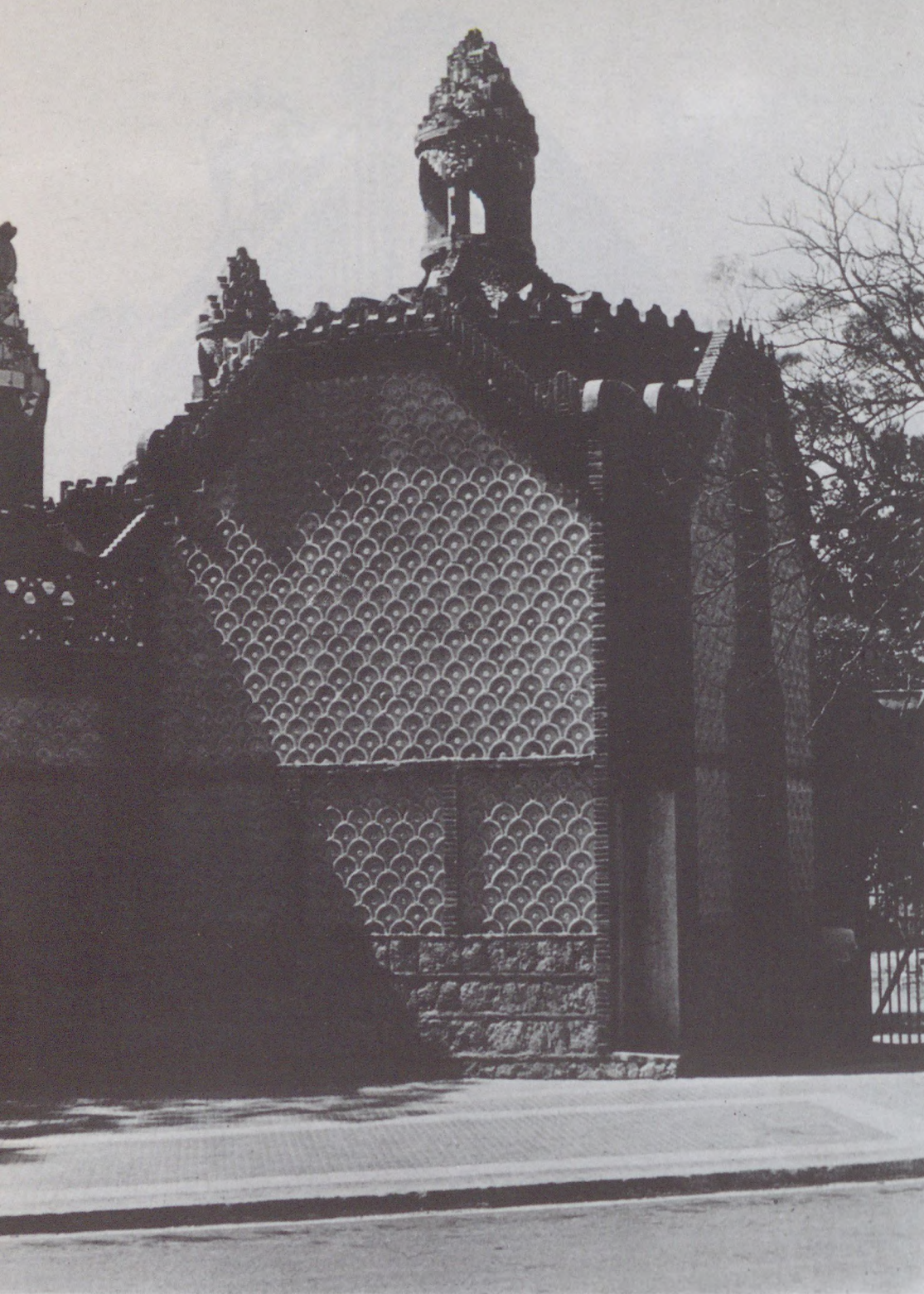
2 Haus Vicens (1878–1885) — Detail eines Eisengitters

3 Haus Vicens (1878–1885) — Fassadenausschnitt



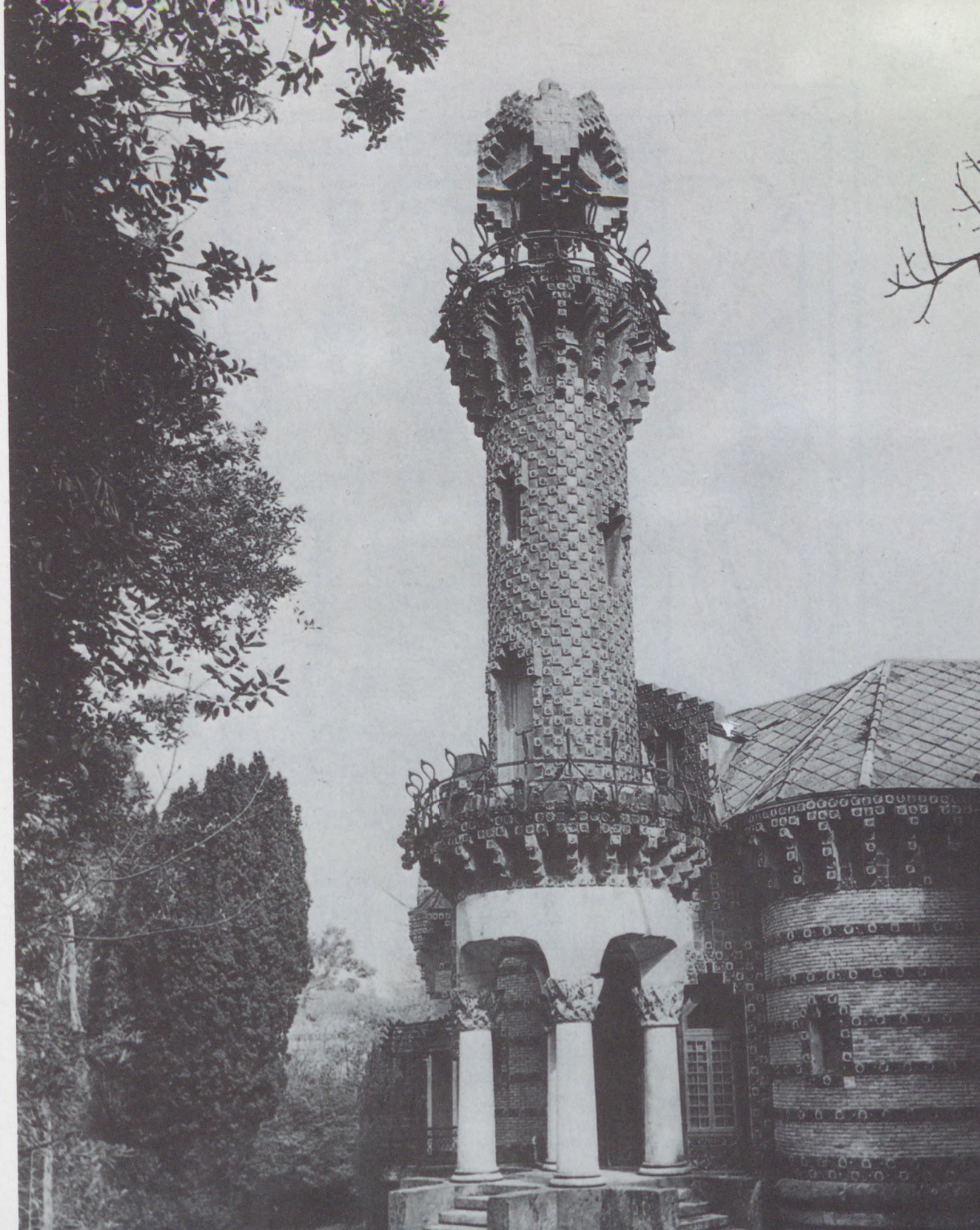
4 Haus Vicens (1878–1885) ►

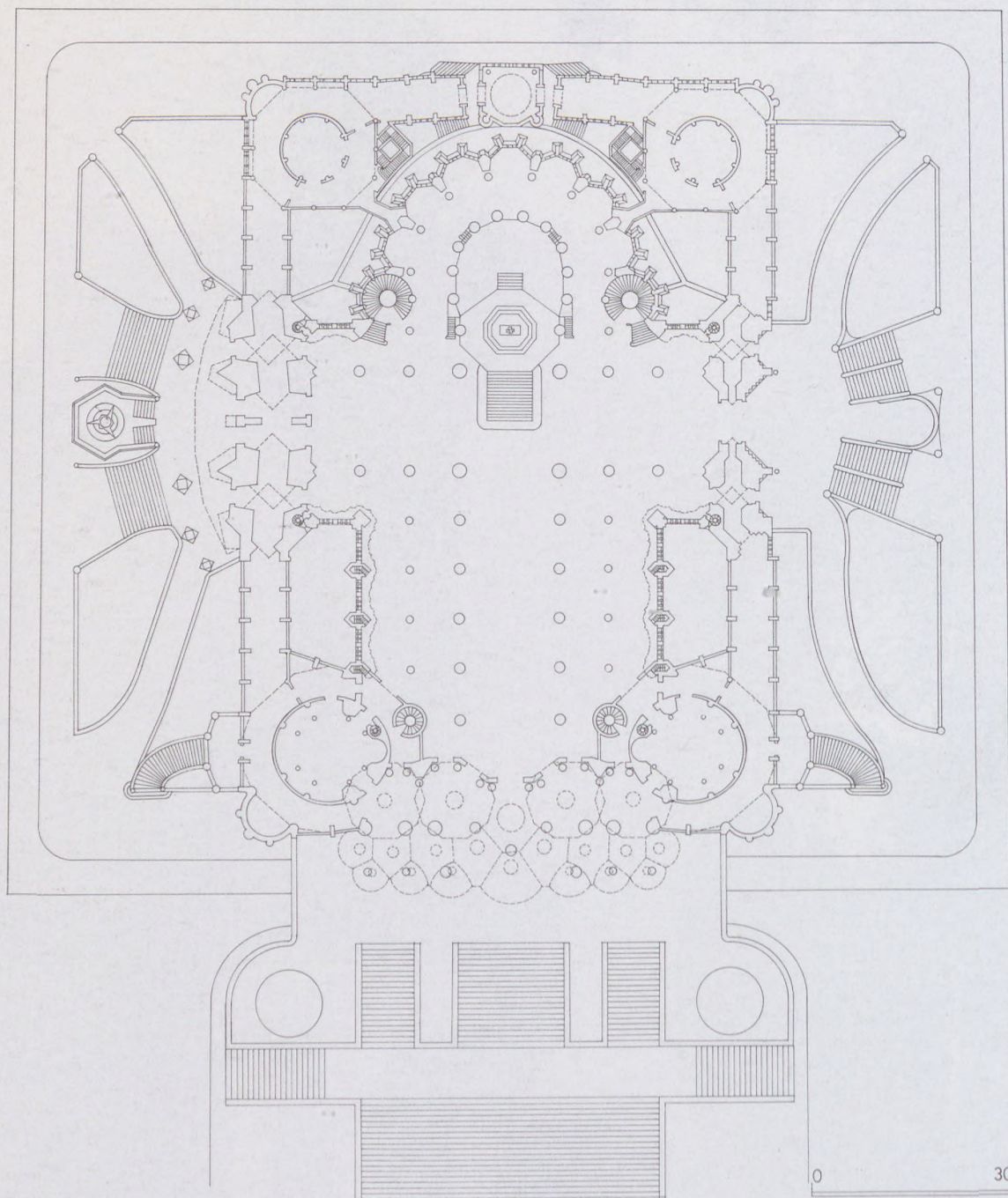




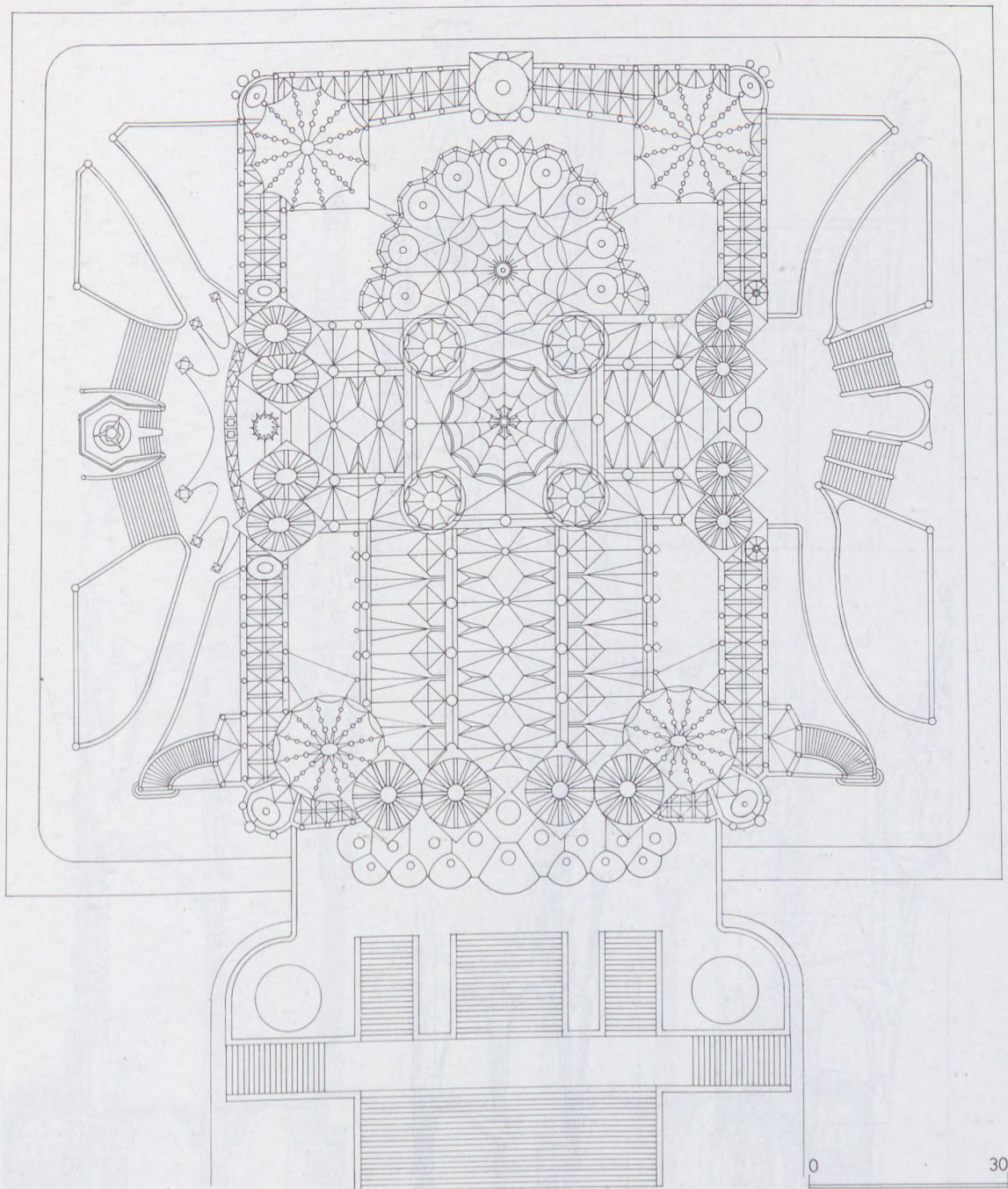
5 Pavillon Güell, Pedralbes
(1885–1888)

6 El Capricho, Wohnhaus,
Comillas (1883–1885) ►

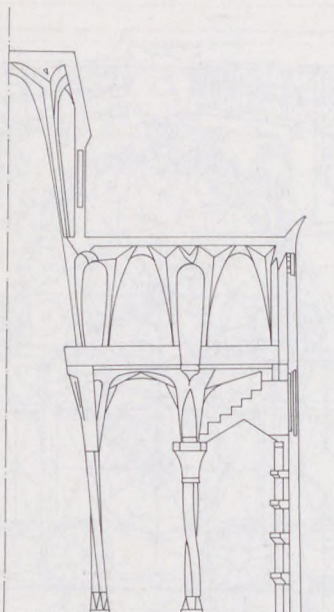
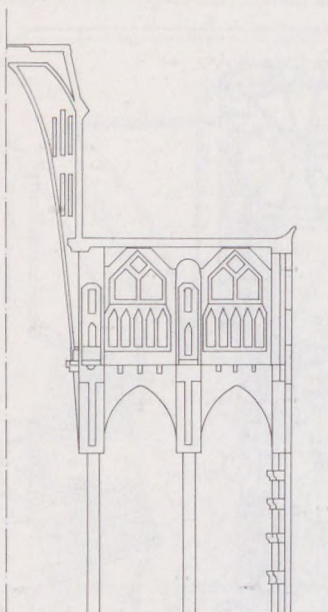




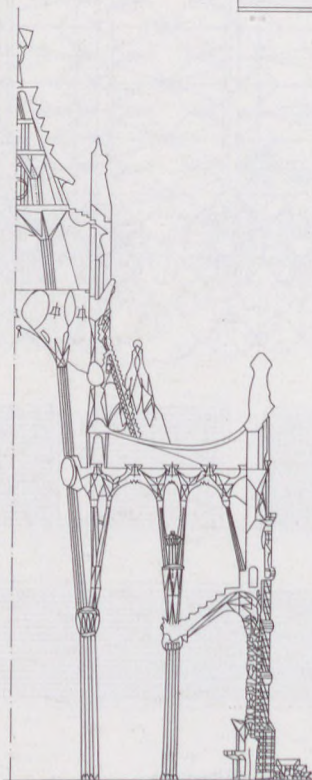
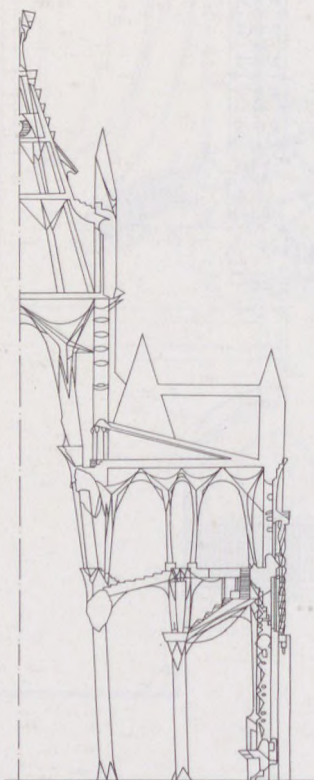
7 Kirche Sagrada Familia (im Bau seit 1881) — Grundriß



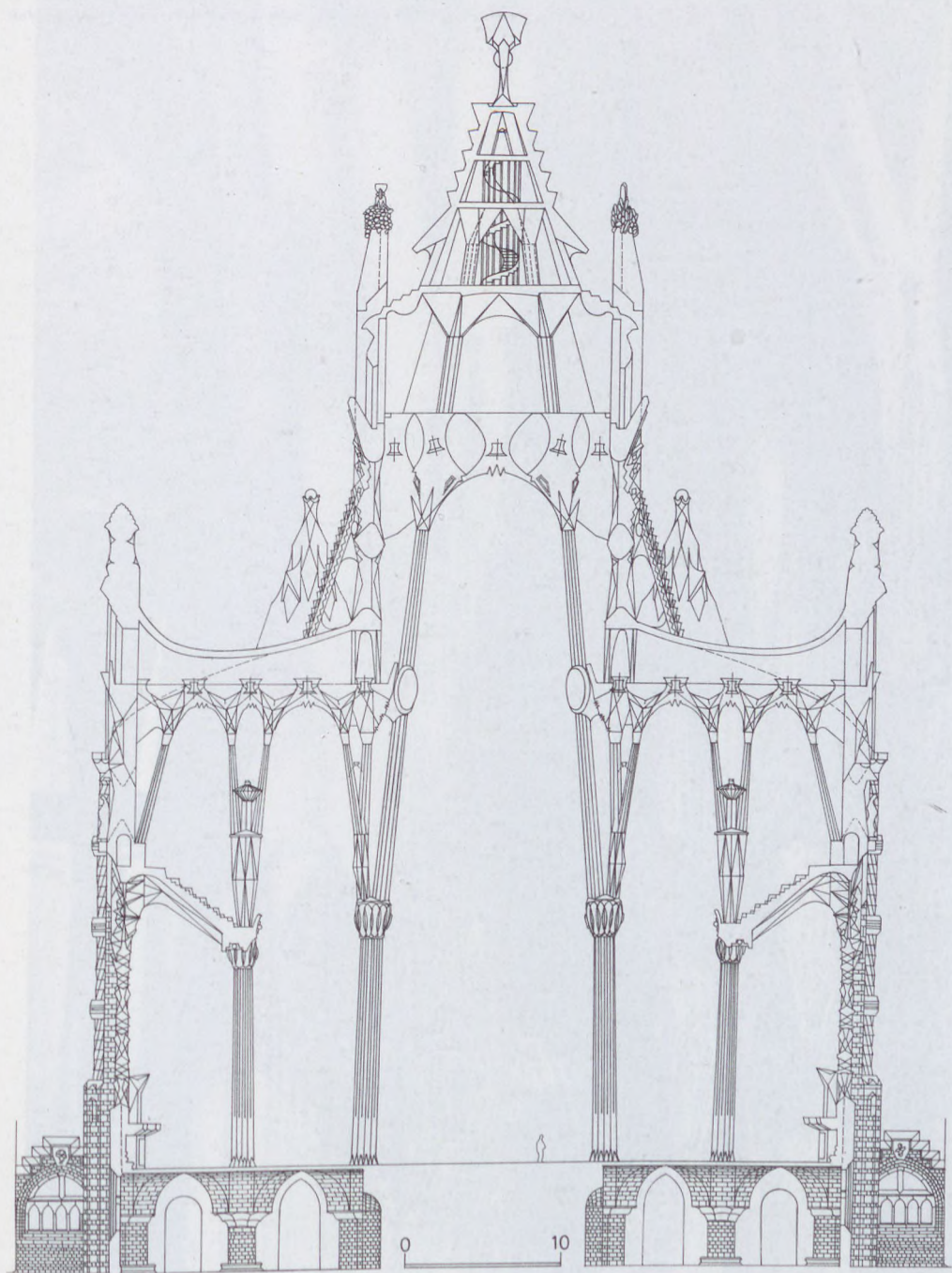
8 Kirche Sagrada Familia — Grundriß mit Darstellung des Wölbsystems



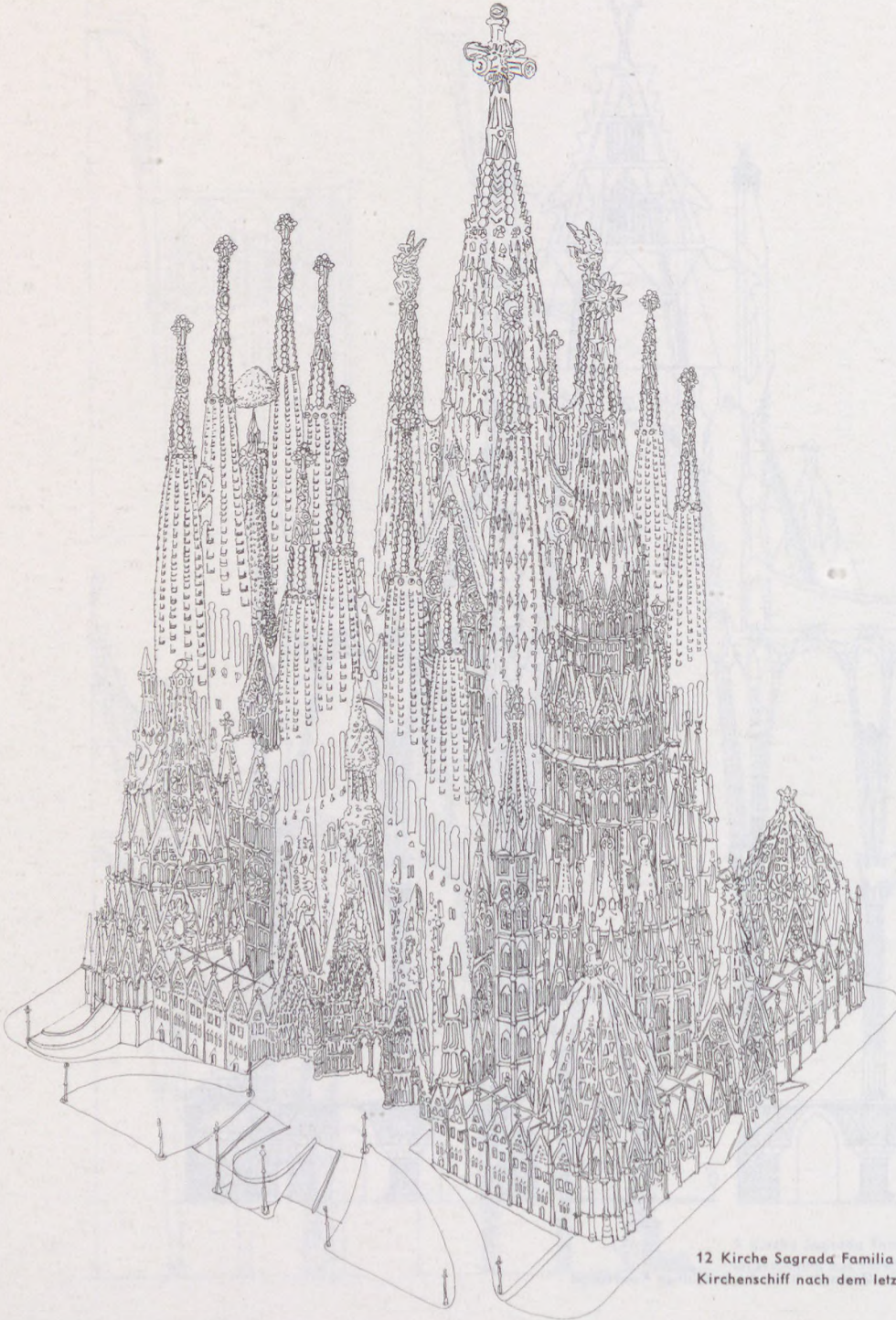
0 10



9 Kirche Sagrada Familia —
Querschnitte aus verschiedenen Planungsphasen

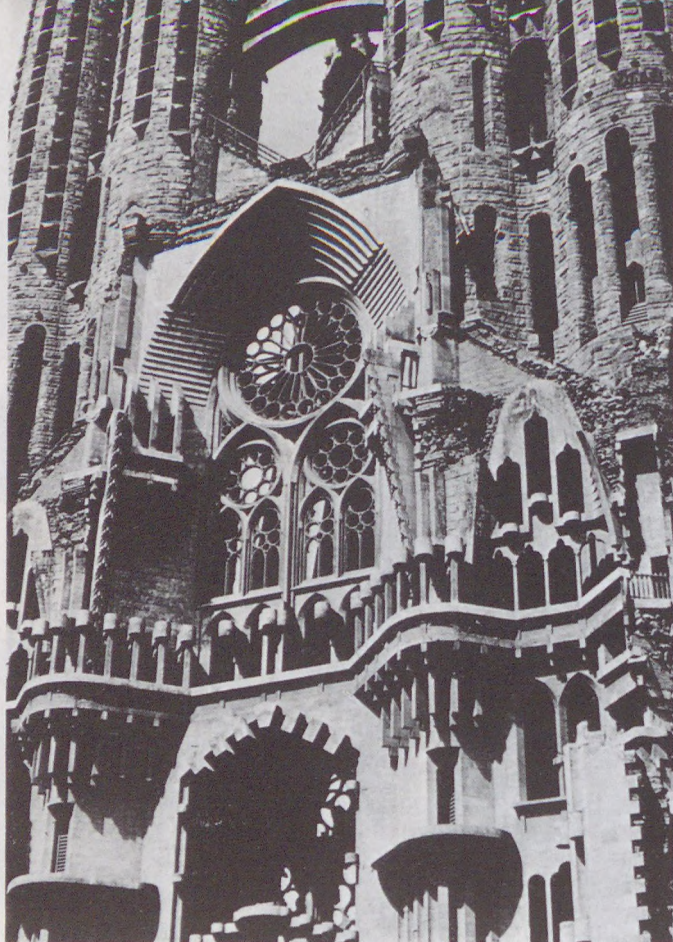


10 Kirche Sagrada Familia — Querschnitt für die endgültige Konzeption



12 Kirche Sagrada Familia —
Kirchenschiff nach dem letzten Modell von 1925 ►

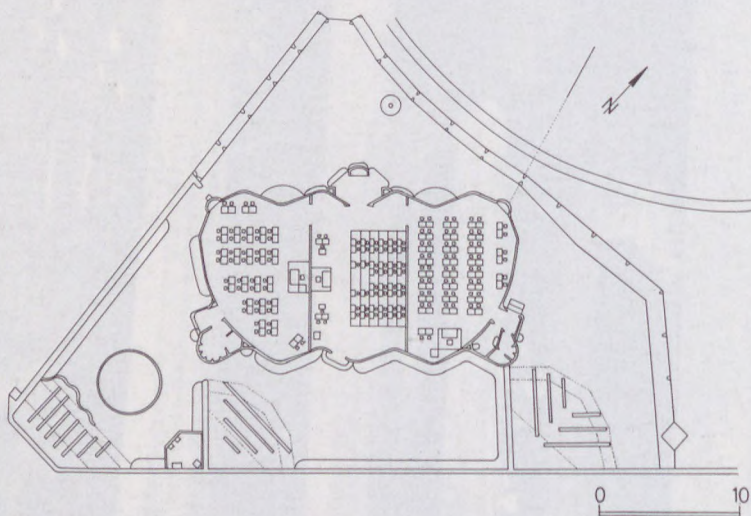




13 Kirche Sagrada Familia — Ostfassade von innen gesehen



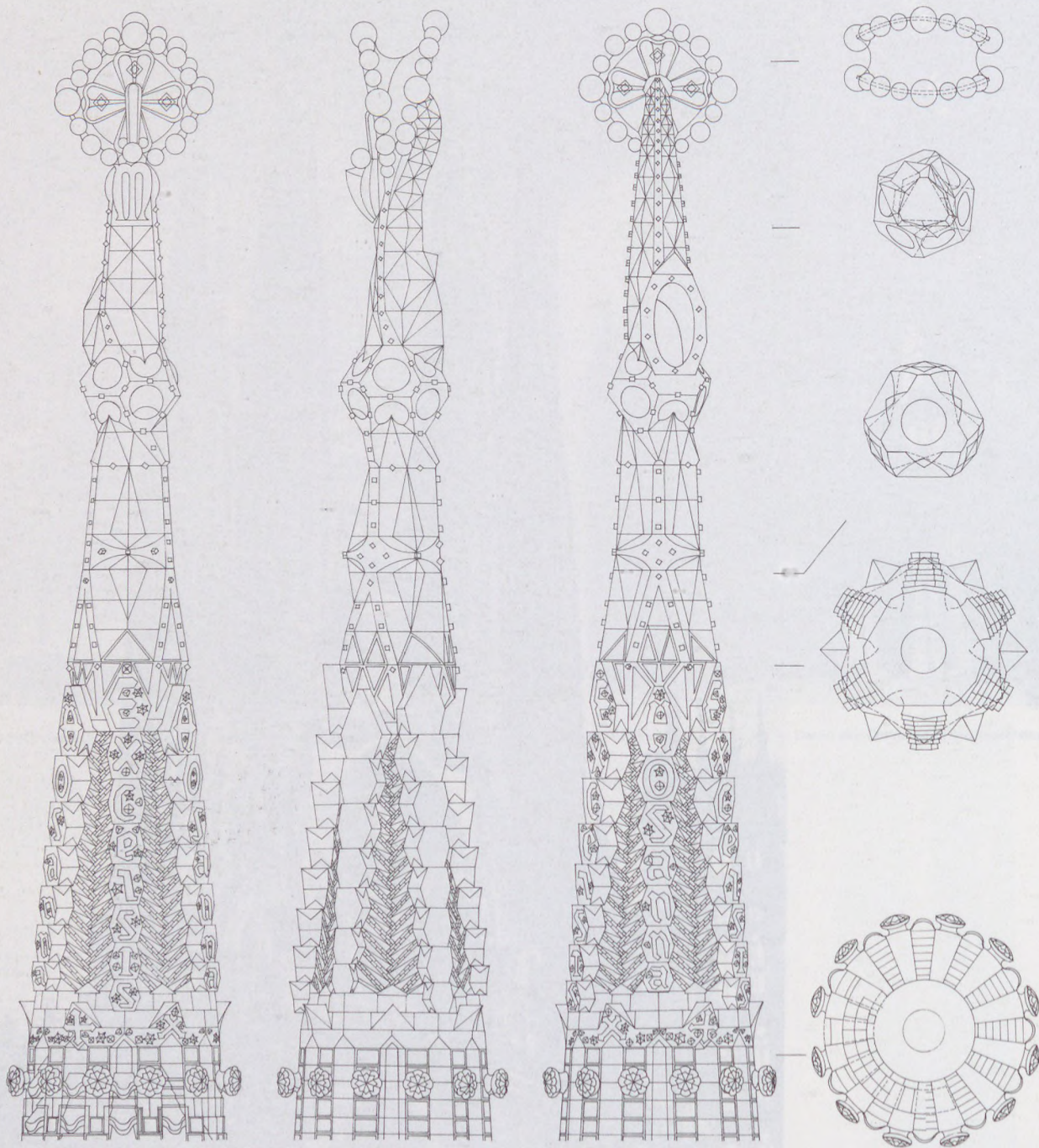
14 Kirche Sagrada Familia — Detail der Ostfassade (Weihnachtsfassade)



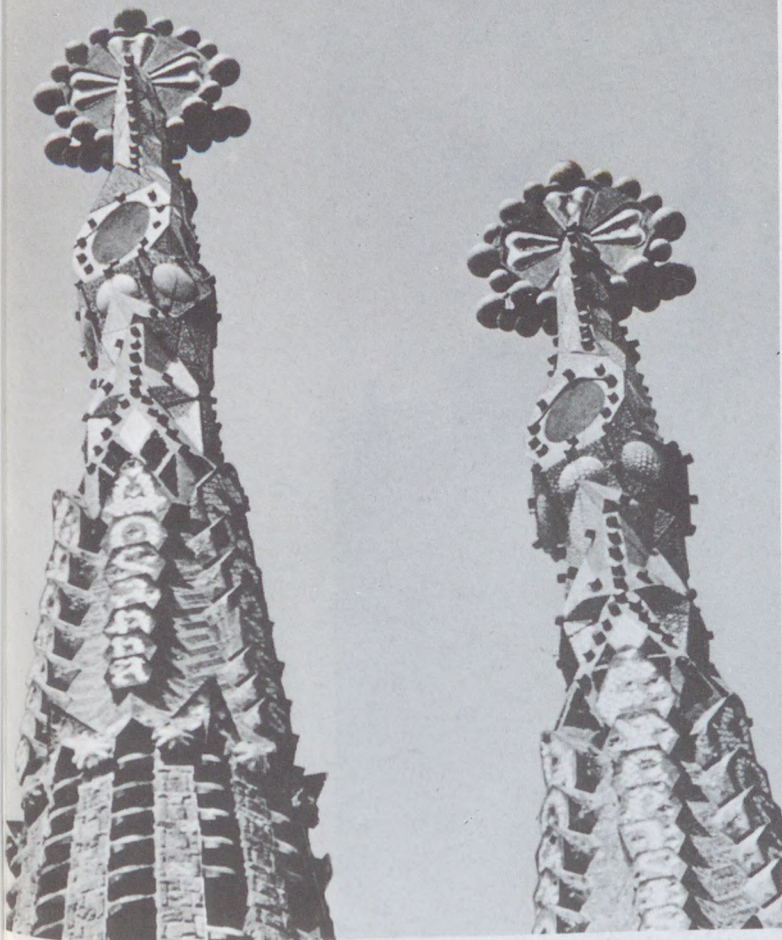
15 Schule der Sagrada Familia (1909) — Grundriß

16 Kirche Sagrada Familia —
Silhouette des unvollendeten
Bauwerks



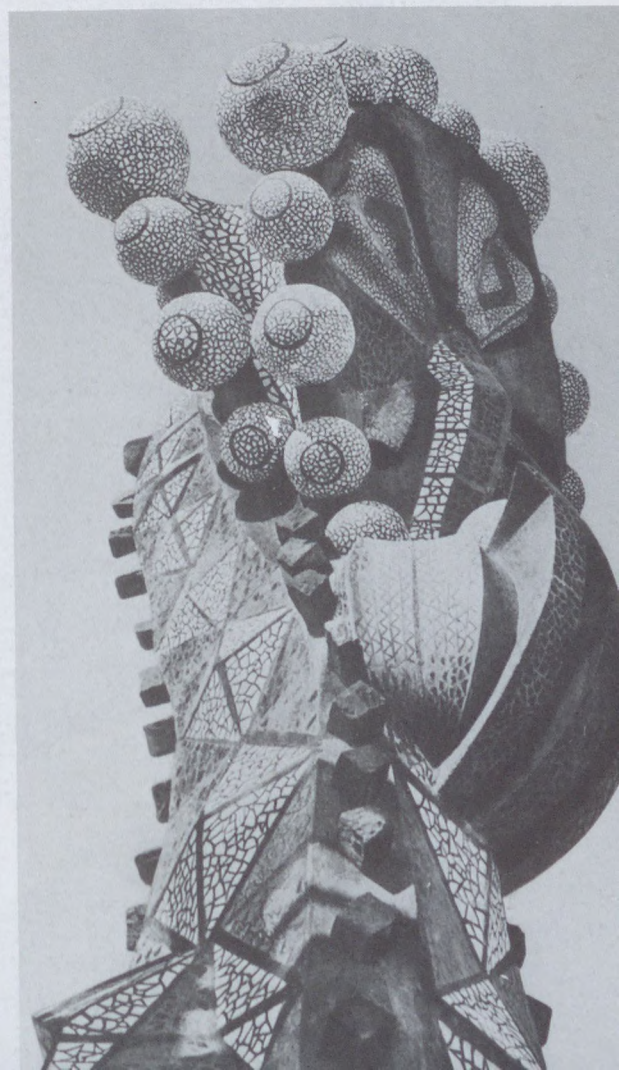


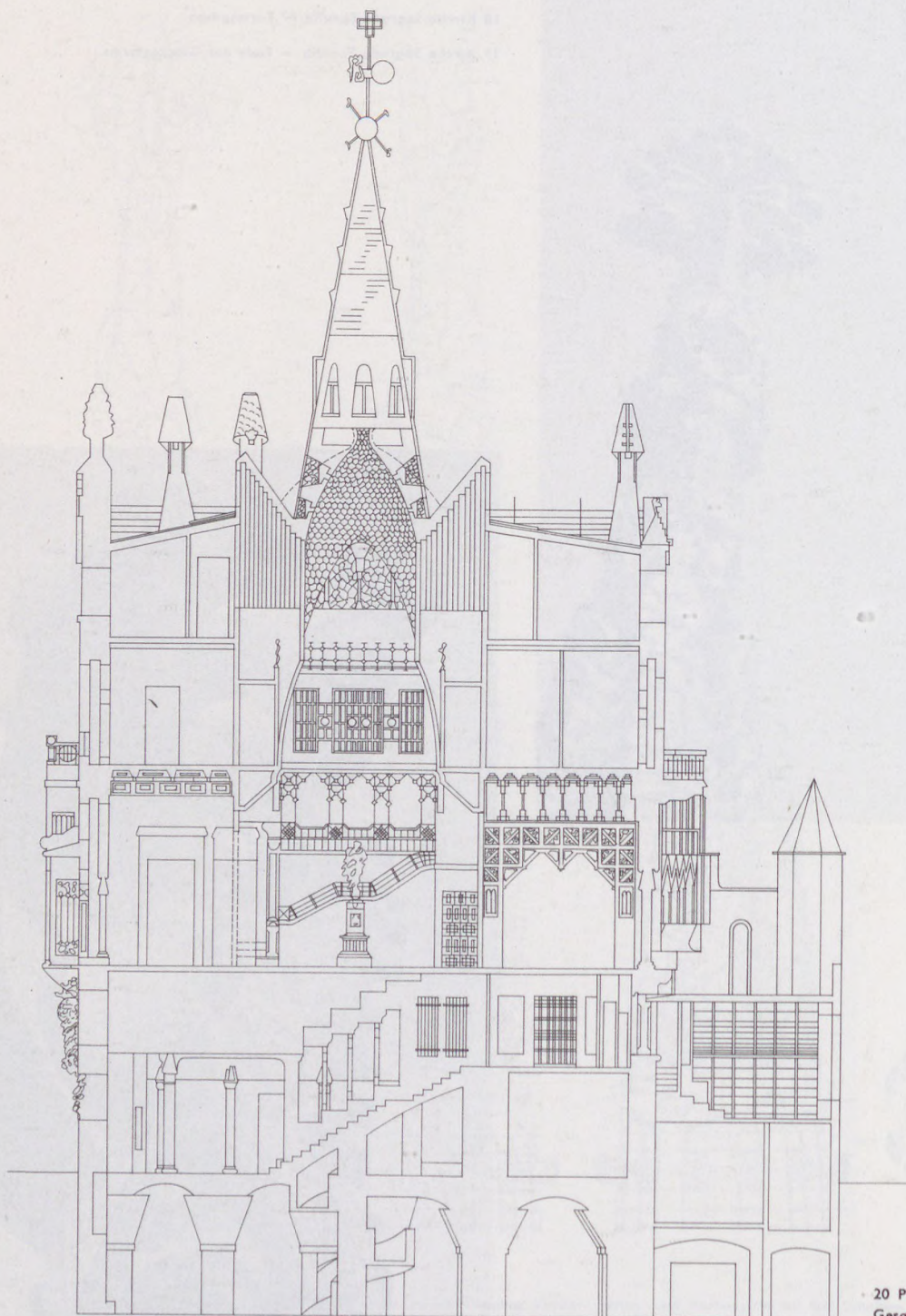
17 Kirche Sagrada Familia — Planzeichnungen einer Turmbekrönung, Vorder-, Seiten- und Rückansicht mit fünf Schnitten



18 Kirche Sagrada Familia — Turmspitzen

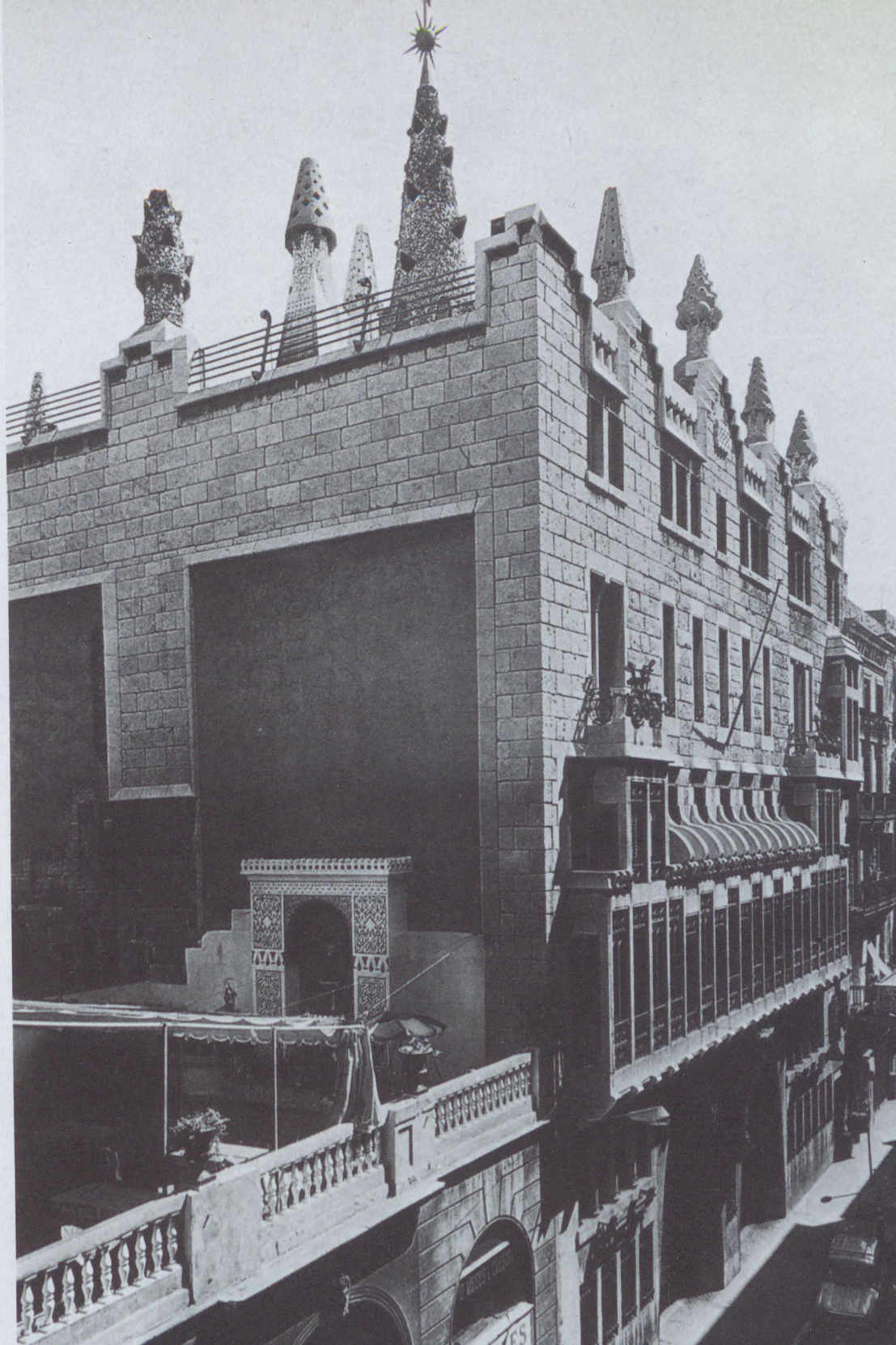
19 Kirche Sagrada Familia — Fiale des Glockenturms



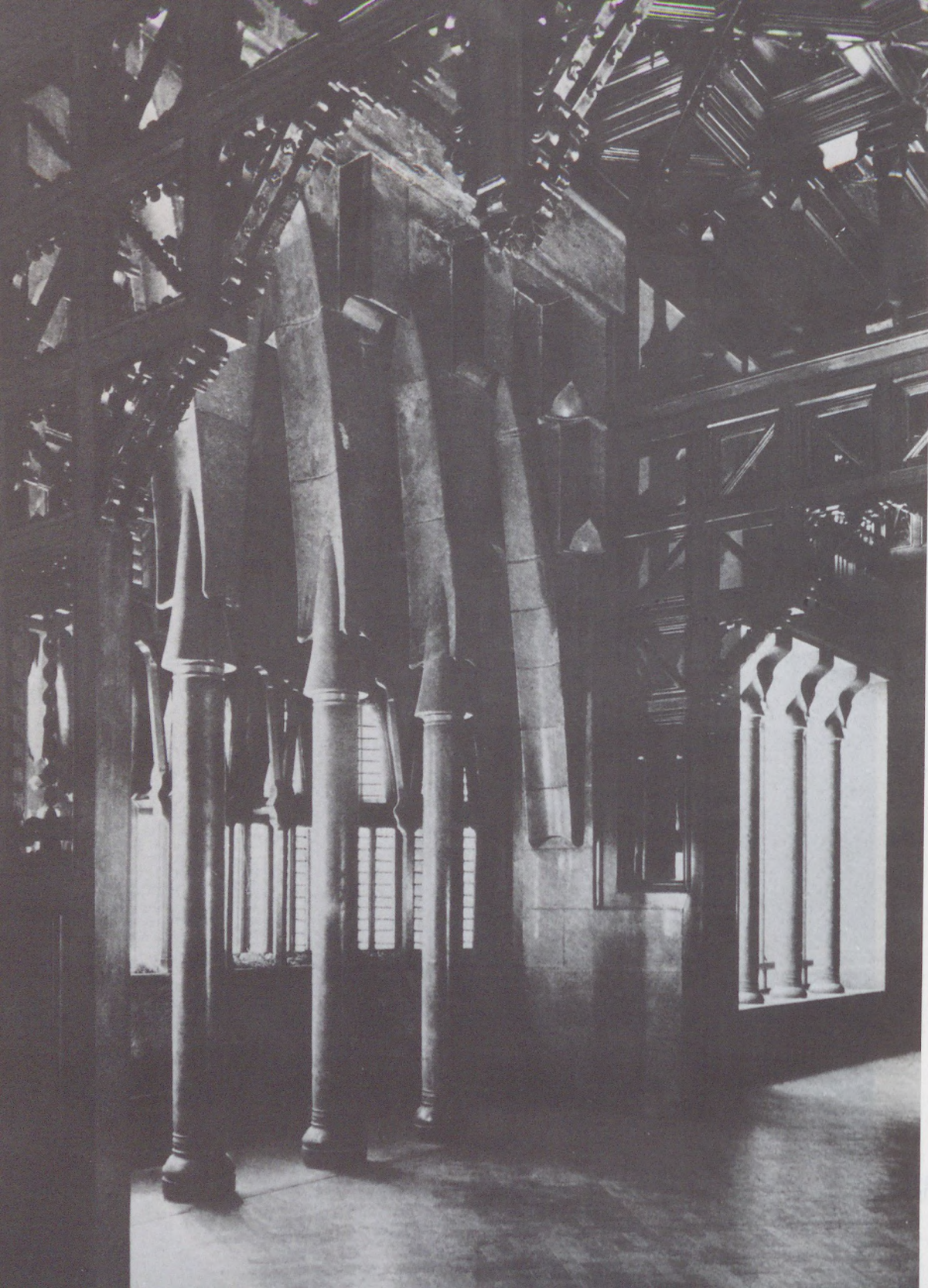


20 Palais Güell (1885–1889) —
Gesamtschnitt

0 5

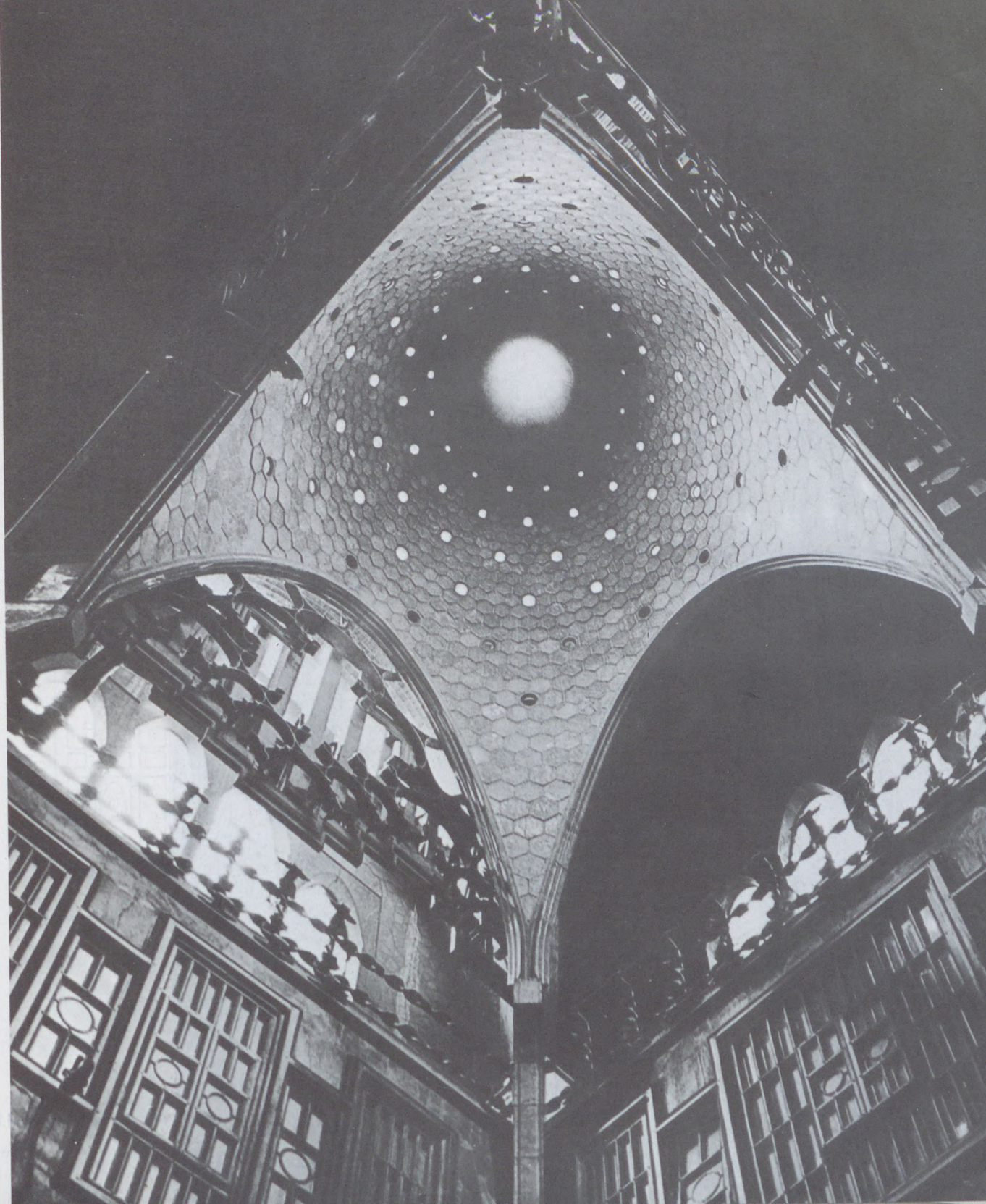


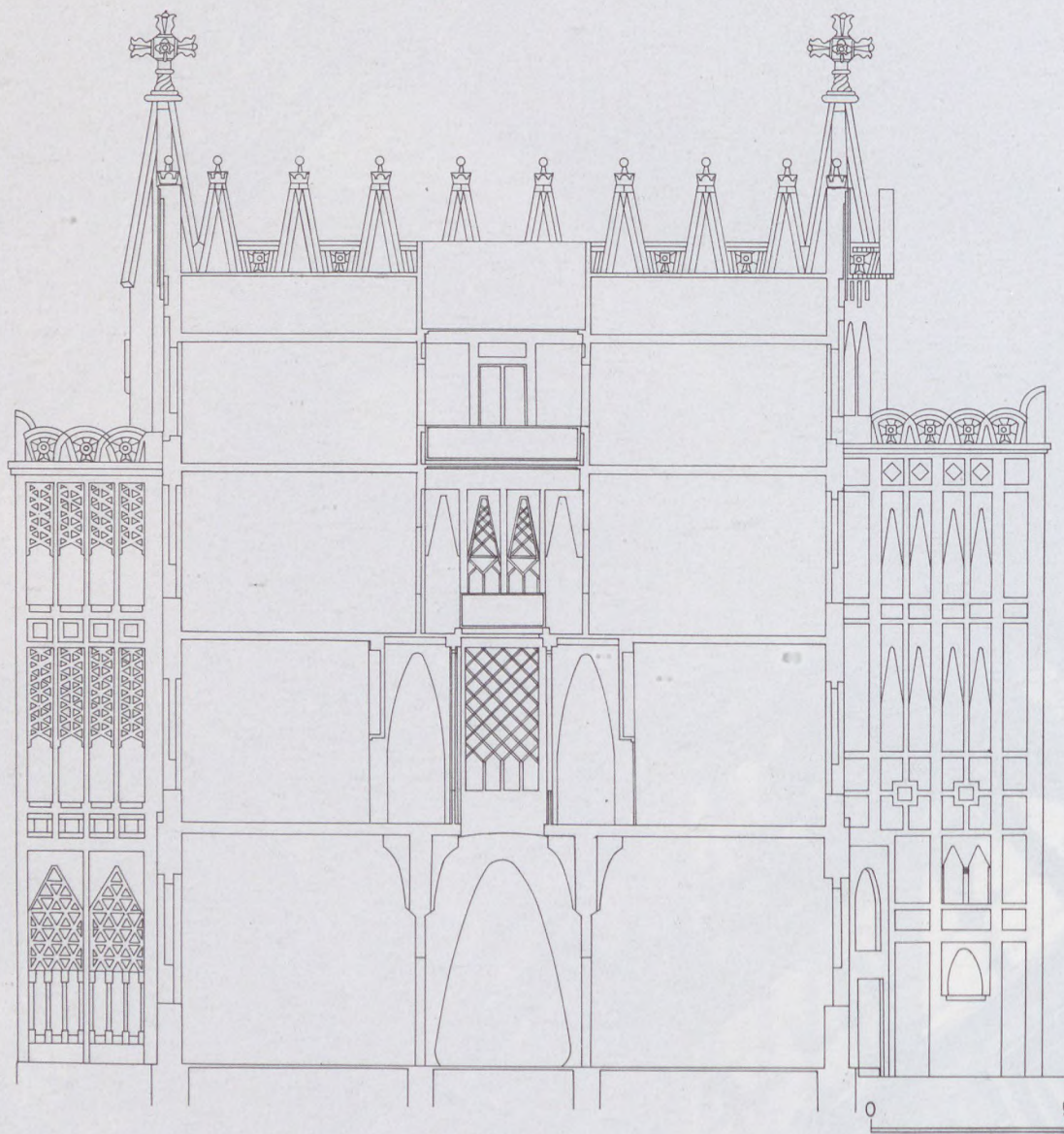
21 Palau Güell (1885–1889)



22 Palais Güell
(1885–1889) —
Erker im Speiseraum

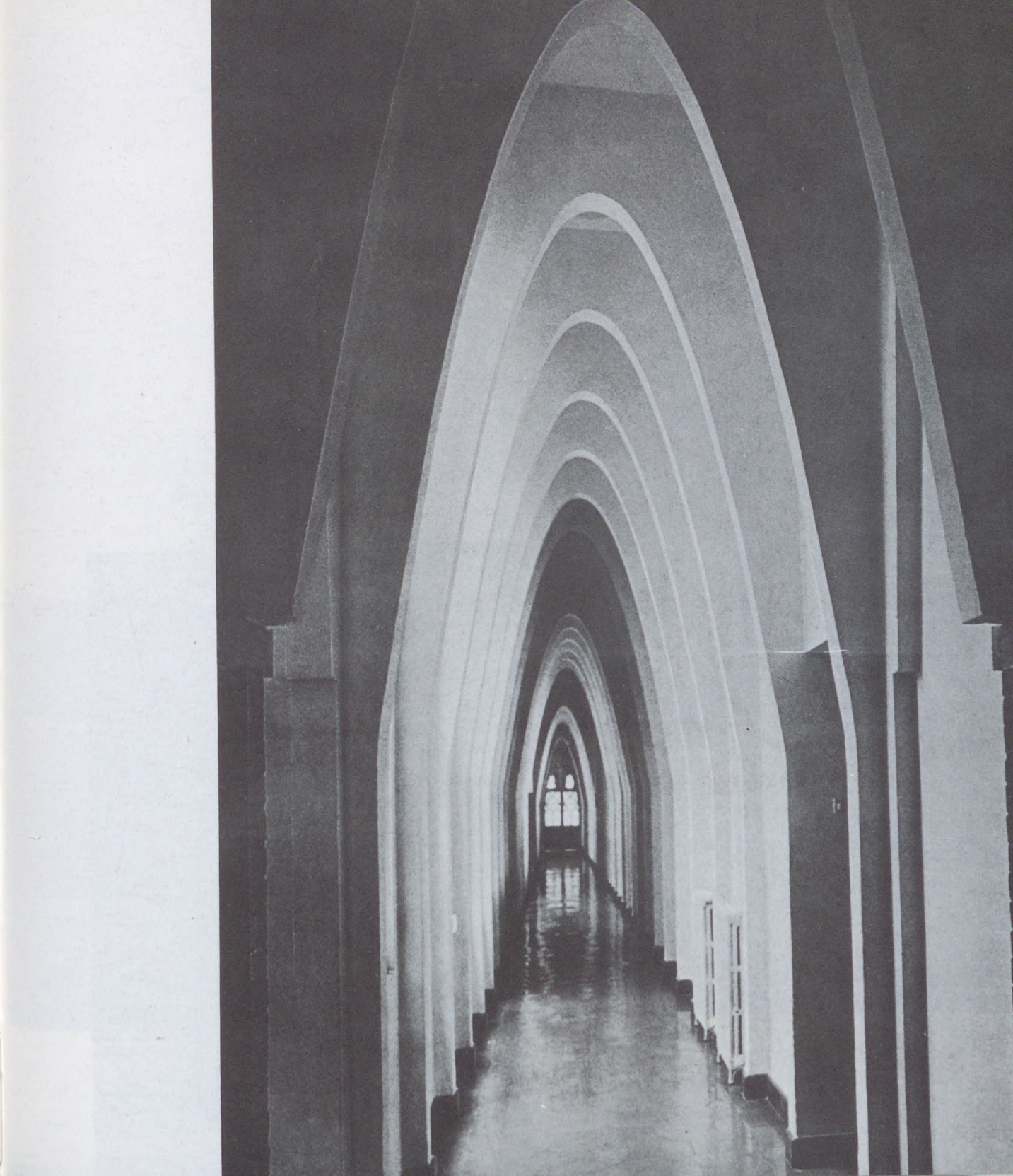
23 Palais Güell
(1885–1889) —
Kuppel über
dem Hauptraum ►





24 Klosterschule Santa Teresa (1889–1894) — Schnitt

25 Klosterschule Santa Teresa (1889–1894) —
Arkaden im ersten Obergeschoß ►

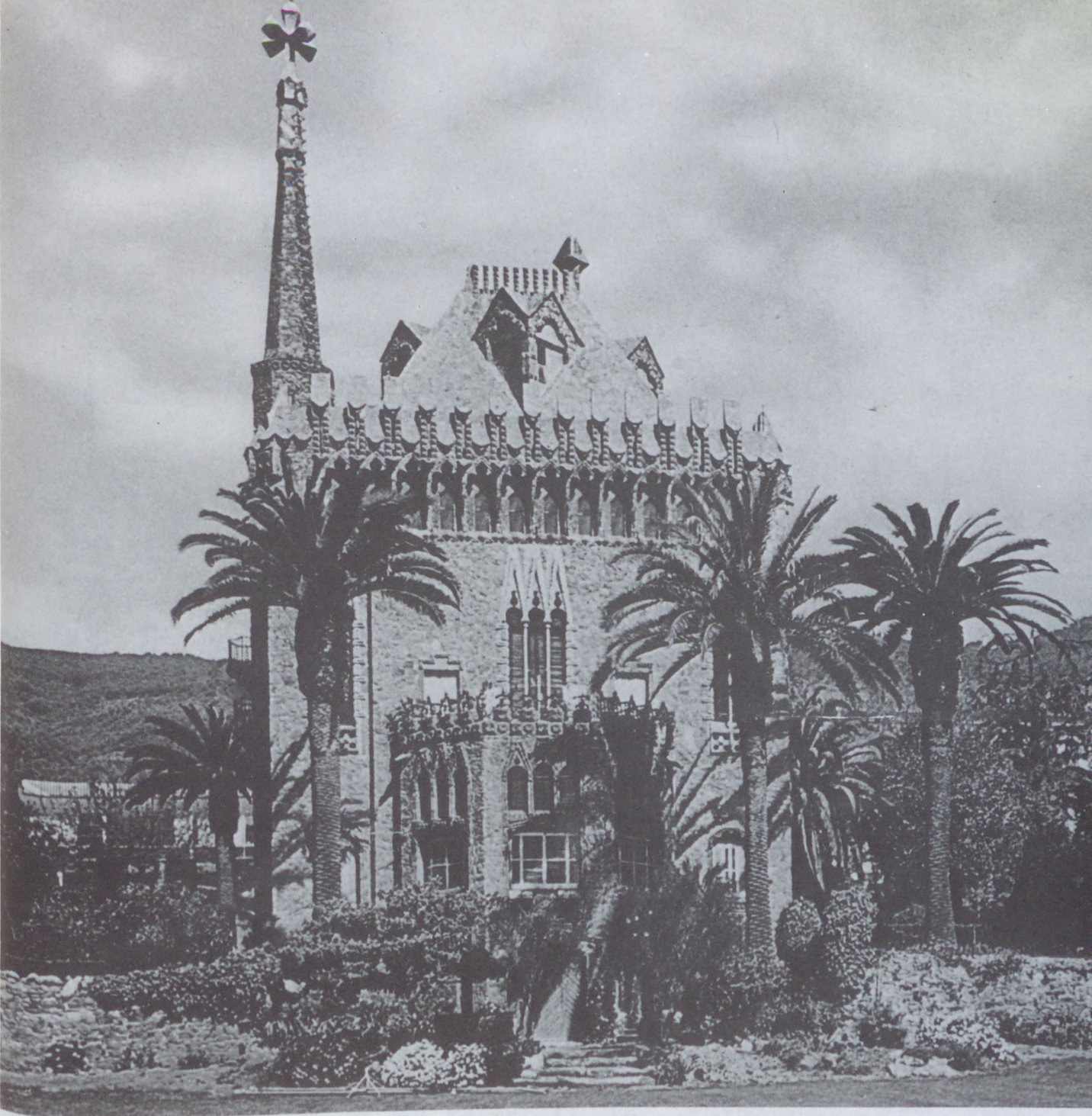




26 Landhaus Bell Esguard (1900–1902) — Fassadendetail

27 Landhaus Bell Esguard (1900–1902) — Kellerfenster





28 Landhaus Bell Esguard (1900—1902)



◀ 29 Casa de los Botines,
León (1892–1894).



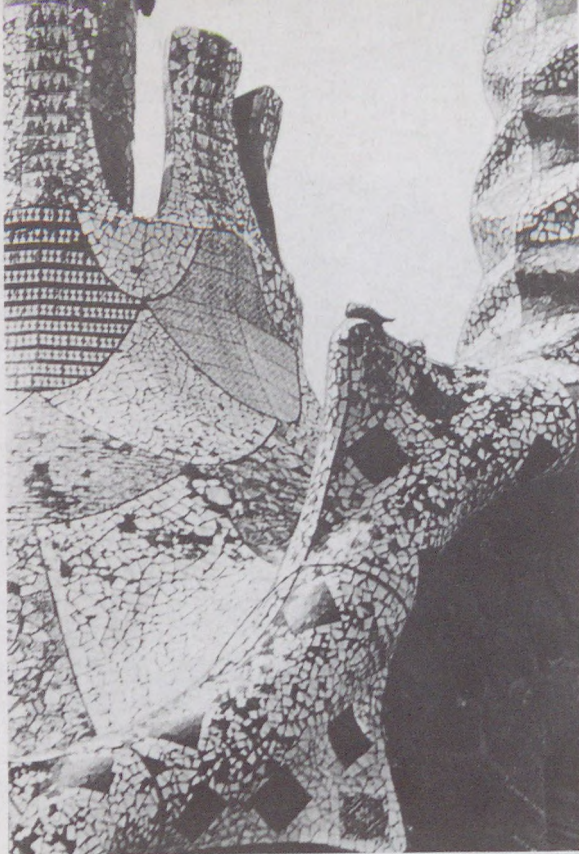
30 Park Güell (1900–1914) —
Pfortnerhaus



31 Park Güell (1900–1914) — Säulenhalle des Marktes

32 Park Güell (1900–1914) — Haupttreppe ►



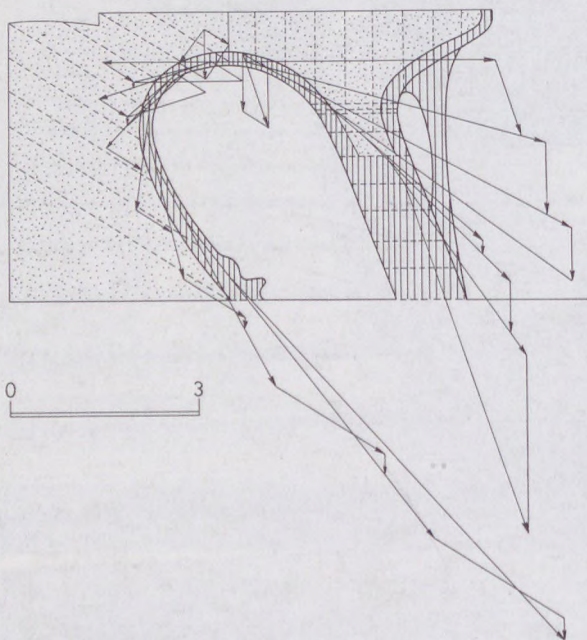


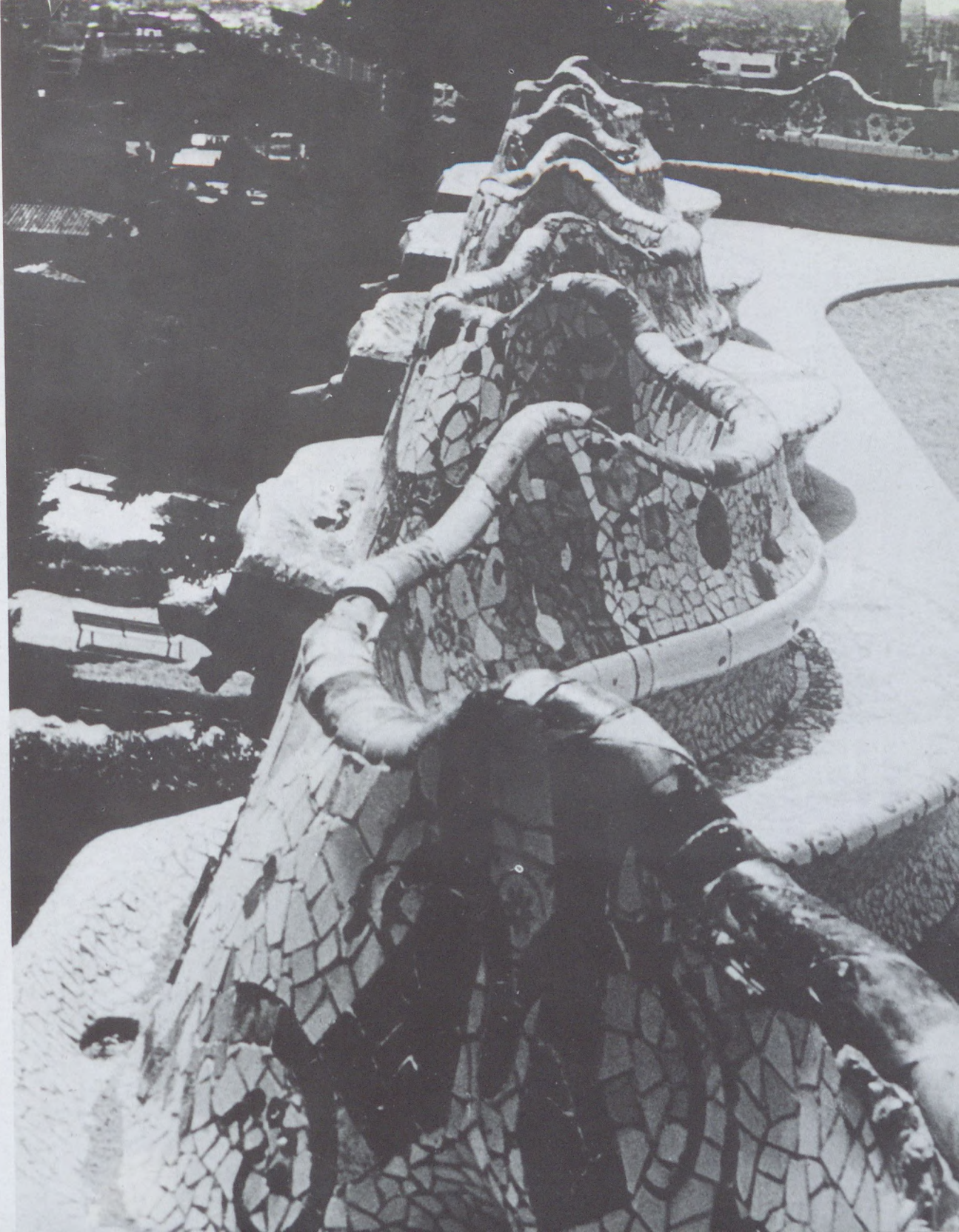
36 Park Güell (1900–1914) — Sitzbank auf der Terrasse ►

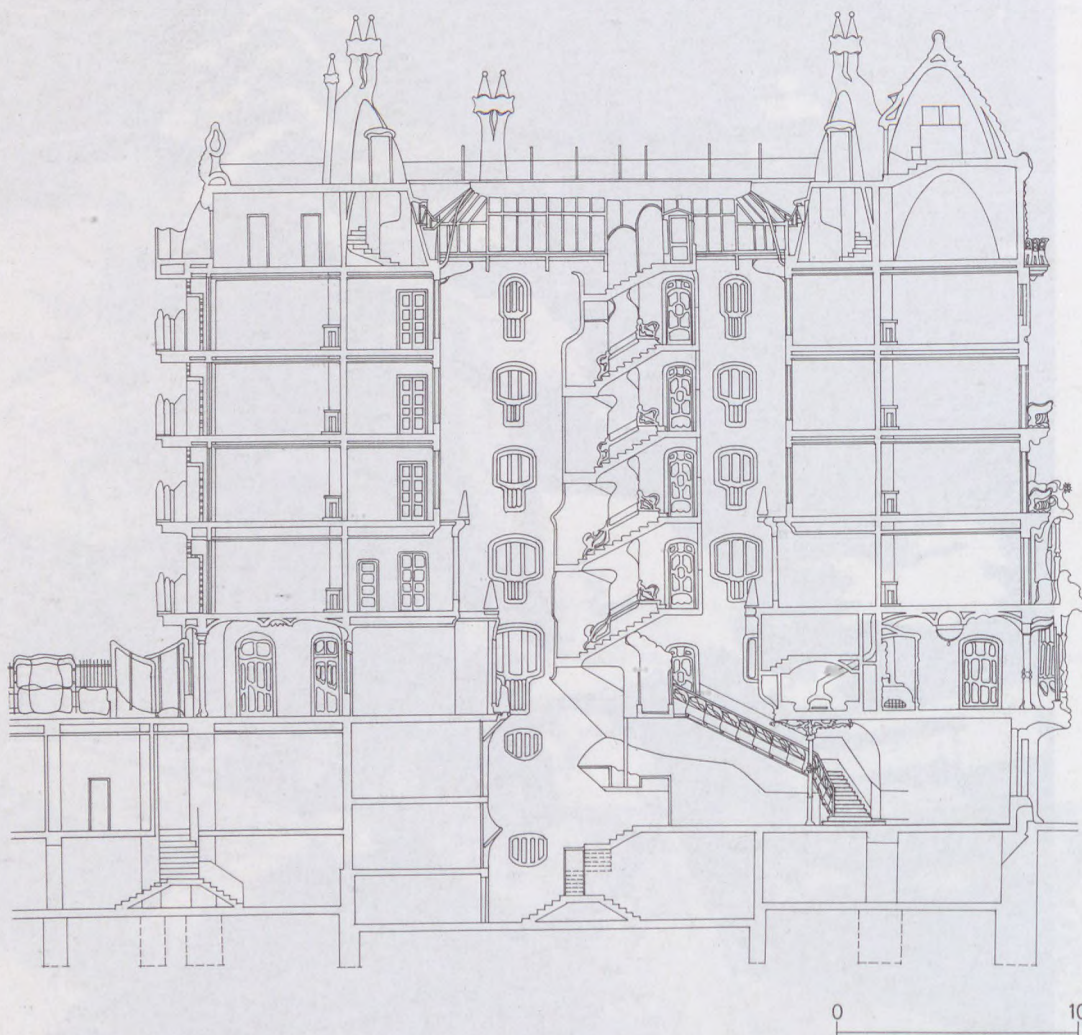
33 Park Güell (1900–1914) — Detail des Pförtnerhauses

34 Park Güell (1900–1914) — Statisches Diagramm der Befestigungsmauer

35 Park Güell (1900–1914) — Detail der Sitzbank auf der Terrasse über der Säulenhalle

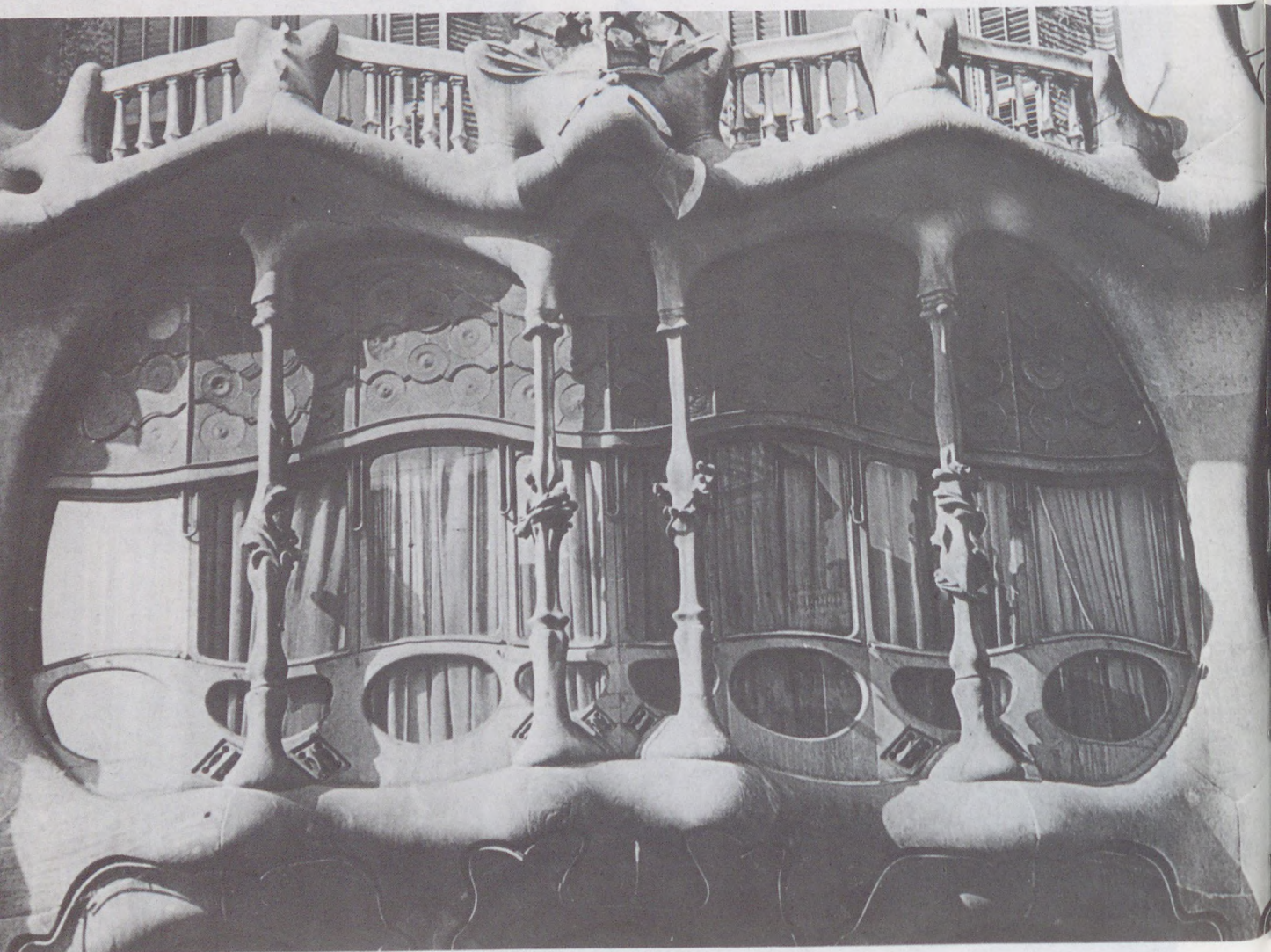




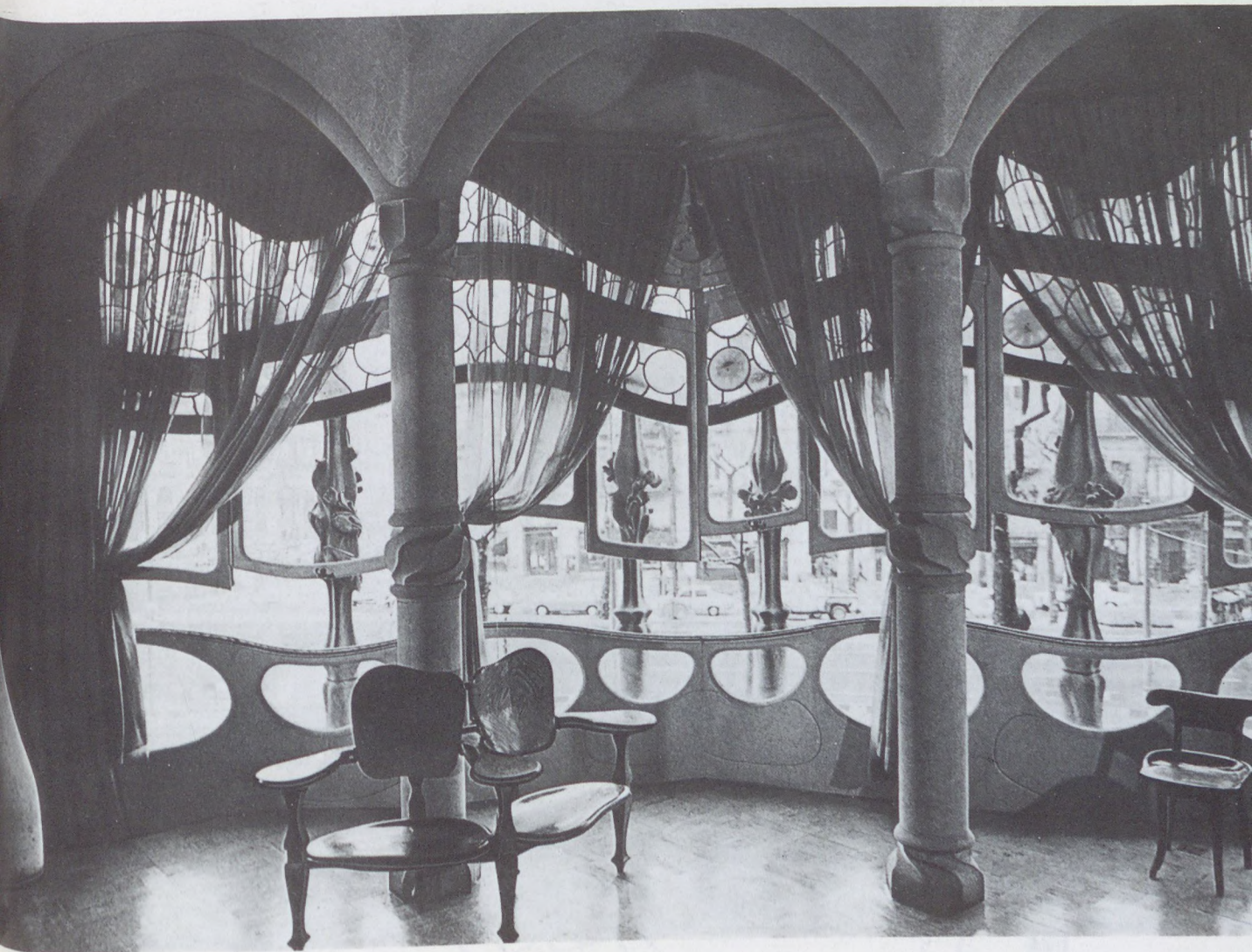


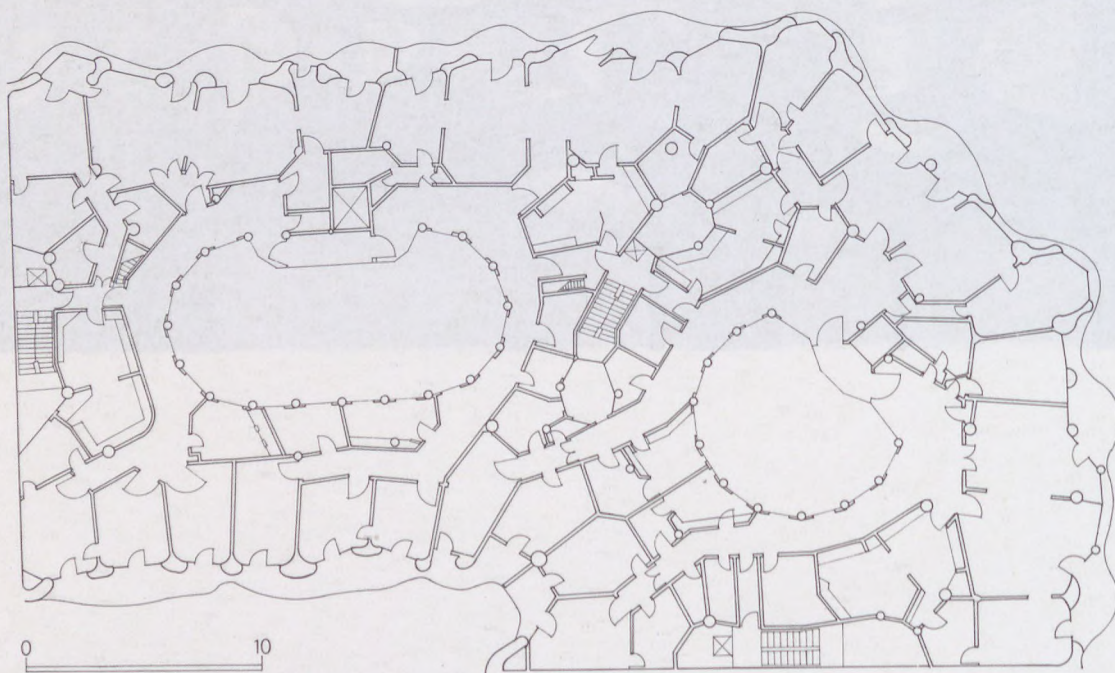
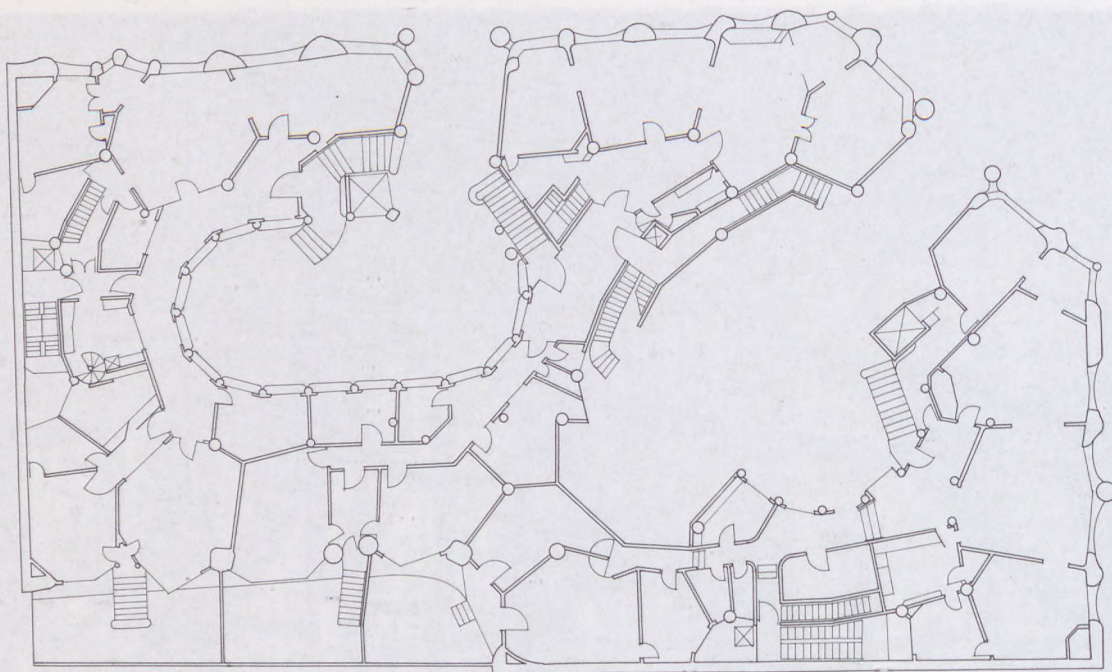
37 Haus Batlló (1904–1906) — Schnitt





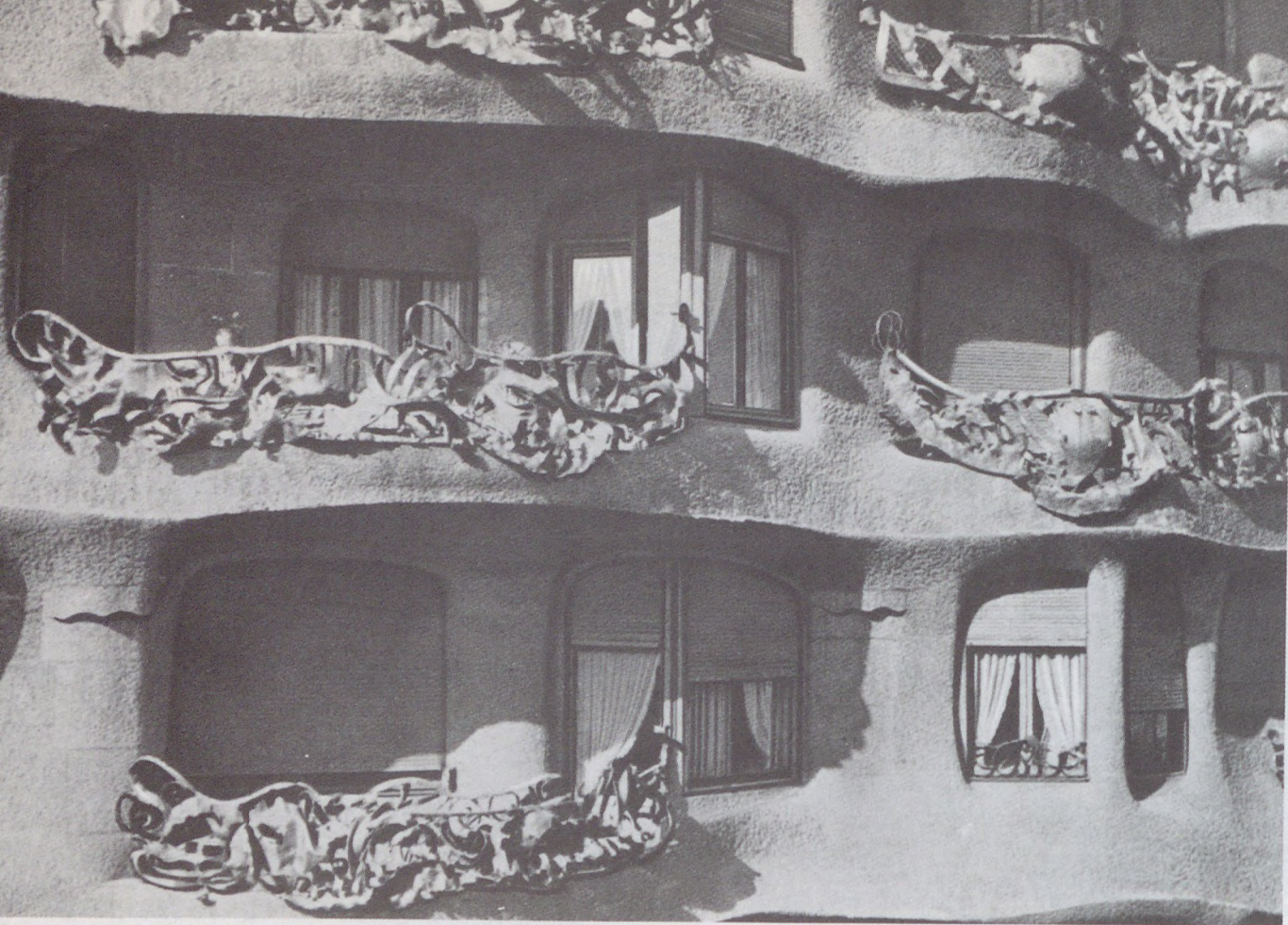
39 Haus Batlló (1904–1906) — Erker des ersten Obergeschosses



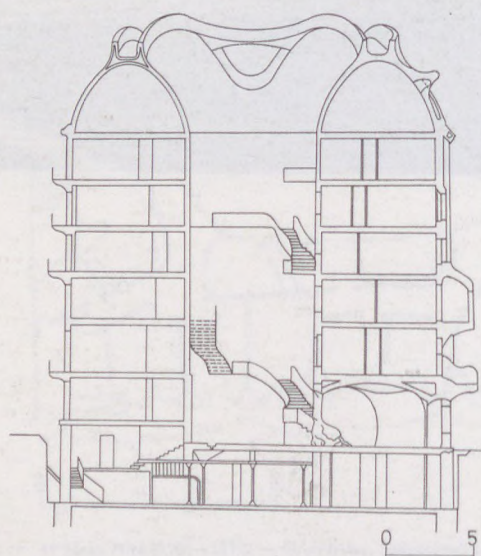


0 10

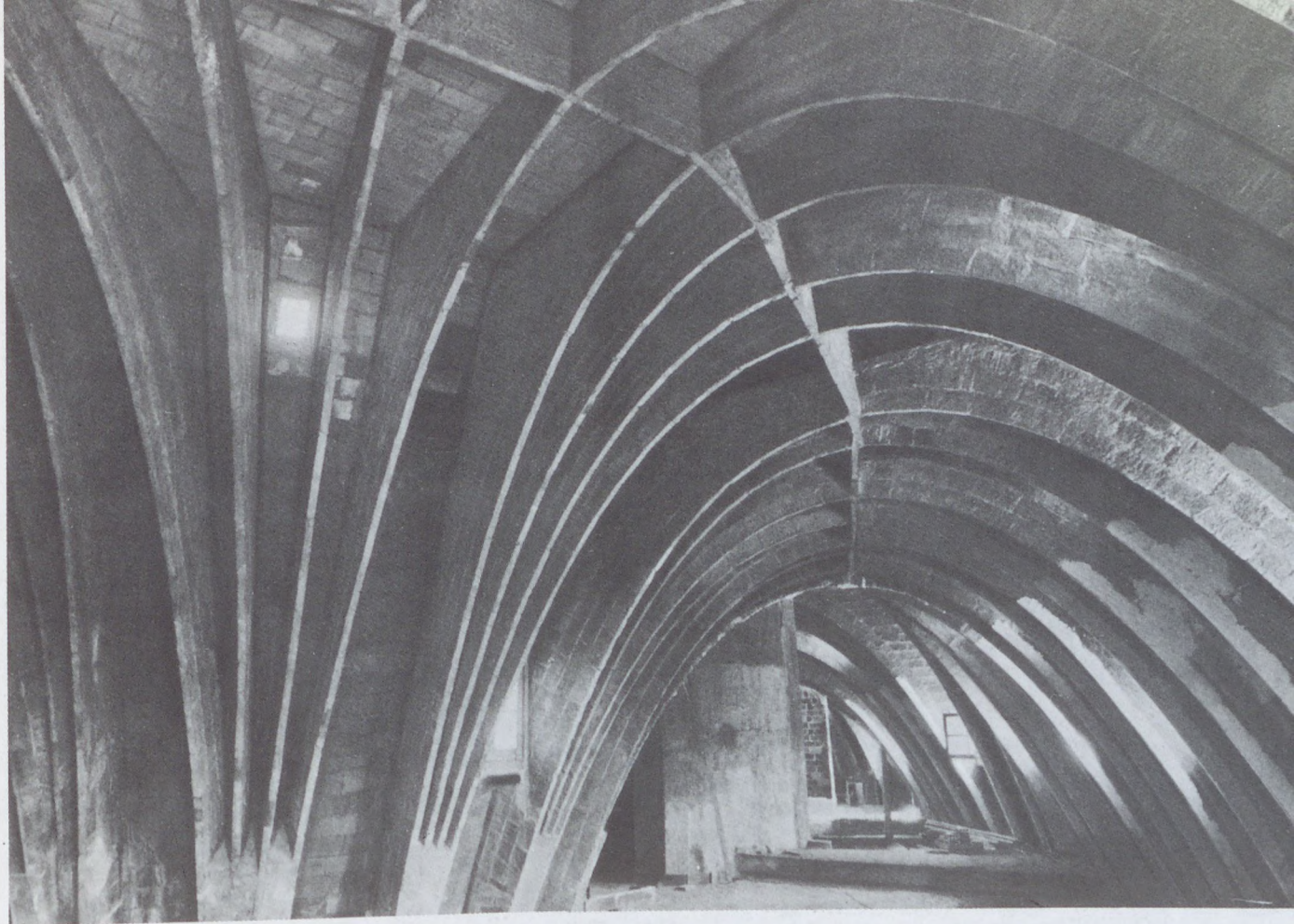




43 Haus Milá (1906–1910) — Fassadendetail

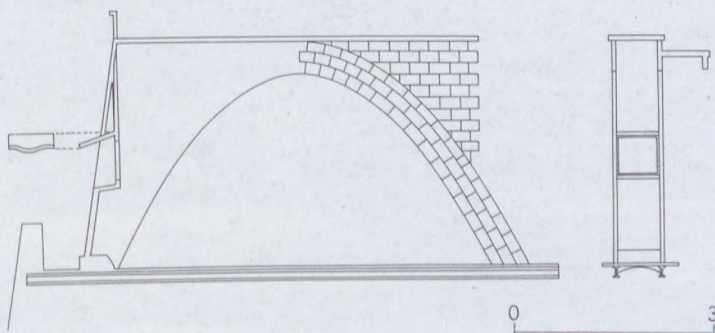


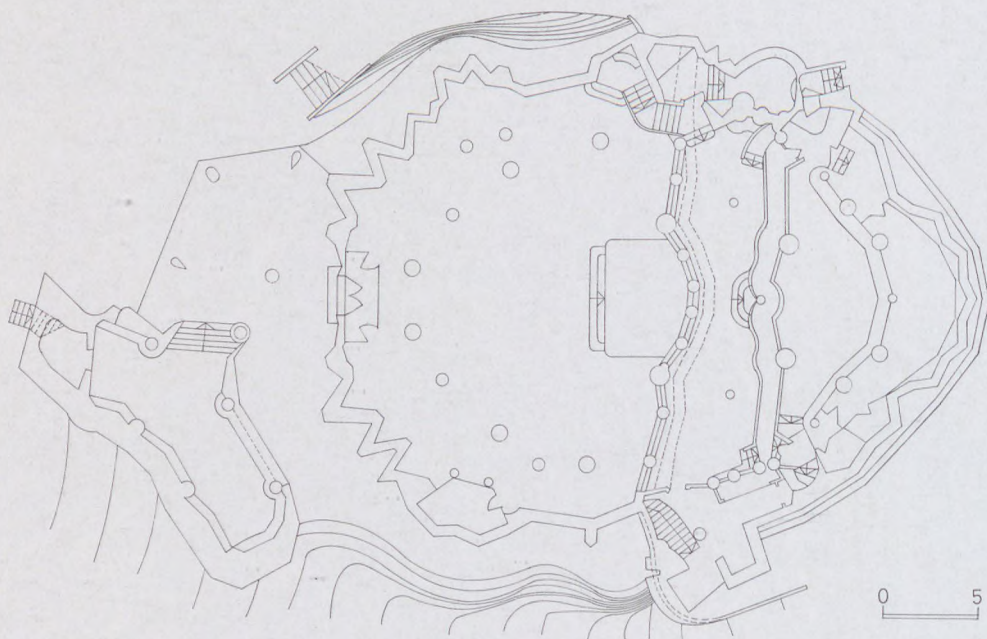
44 Haus Milá (1906–1910) — Schnitt



45 Haus Milá (1906–1910) — Dachboden

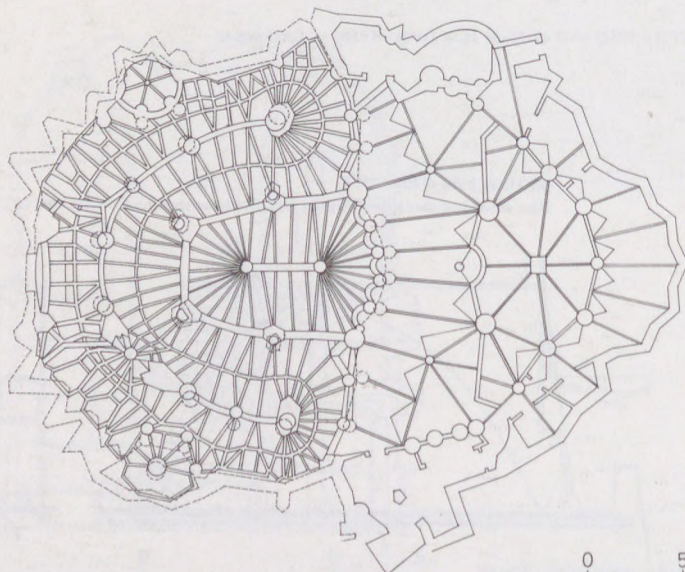
46 Haus Milá (1906–1910) —
Bau eines paraboloiden Bogens der Dachkonstruktion





47 Kapelle der Siedlung Güell in Cervelló (1908–1915) — Grundriß des Erdgeschosses

48 Kapelle der Siedlung Güell (1908–1915) — System der Wölbformen

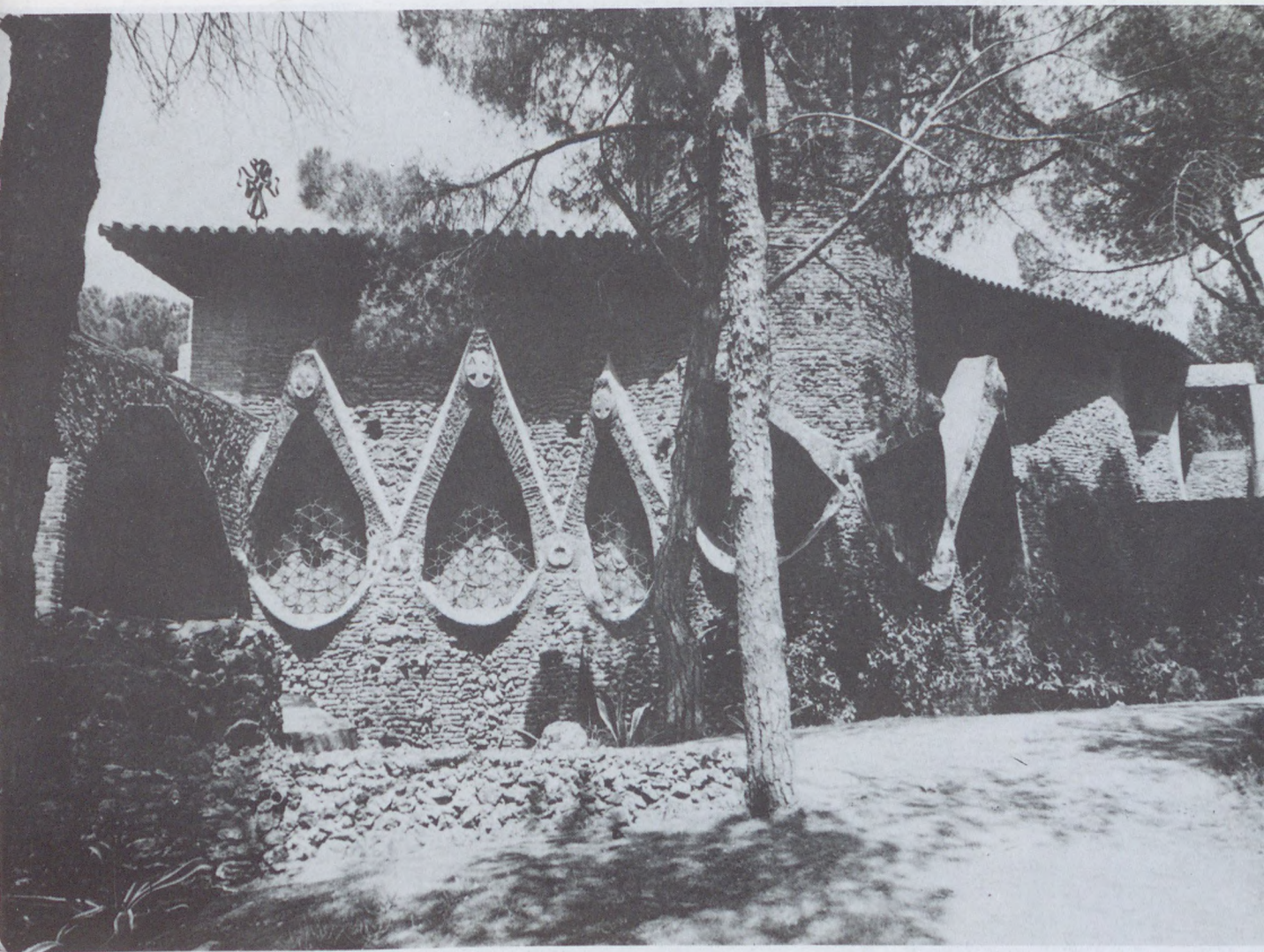


49 Kapelle der Siedlung Güell (1908–1915) ►



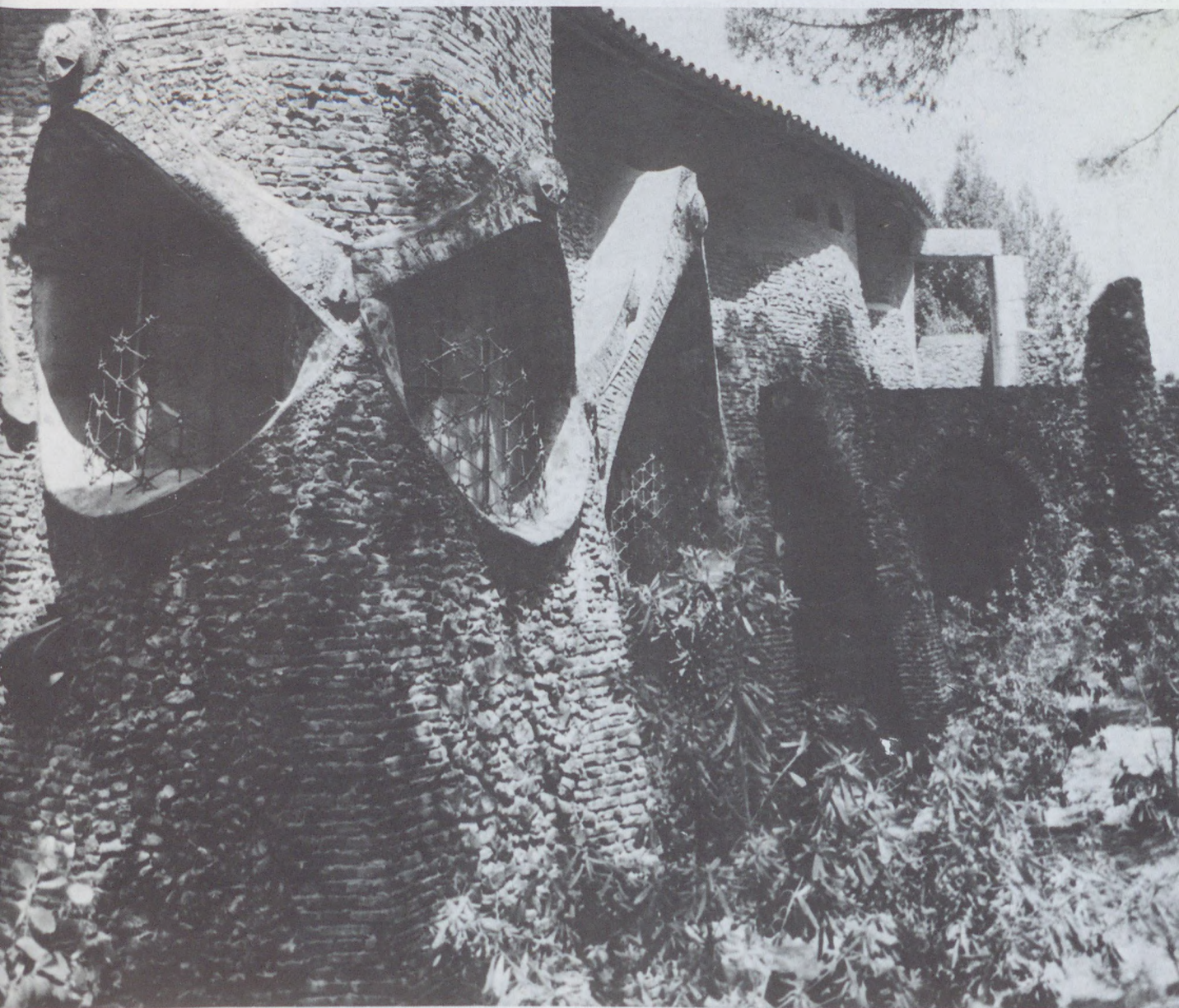


50 Kapelle der Siedlung Güell (1908–1915)

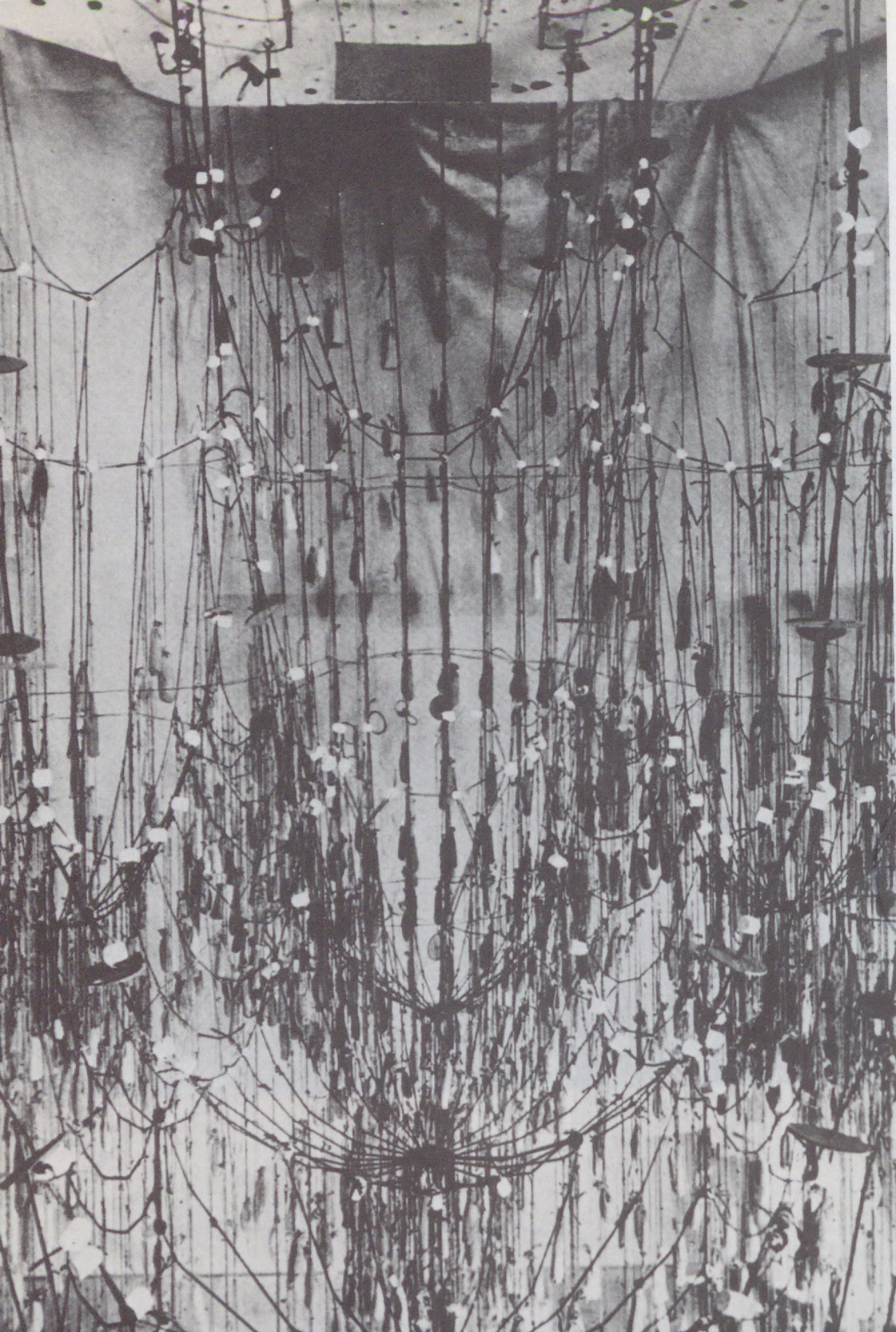


51 Kapelle der Siedlung Güell (1908–1915) — Südseite





53 Kapelle der Siedlung Güell (1908—1915) — Fassadendetail



54 Hängendes Modell
zur Ermittlung des Kon-
struktionssystems für die
Kapelle der Siedlung Güell —
Wiedergabe hier zur besseren
Veranschaulichung
auf den Kopf gestellt

Weiter empfehlen wir:

M. MAJOR

Pier Luigi Nervi

In deutscher Sprache • 30 Seiten
Auf 41 Tafeln 48 Fotos und Zeichnungen • 20×23 cm • Gebunden

Z. KÓSA

Kenzo Tange

In deutscher Sprache • 32 Seiten
65 Fototafeln und Zeichnungen
20×23 cm • Gebunden
ISBN 963 05 1516 4

G. PREISICH

Walter Gropius

In deutscher Sprache • 42 Seiten
60 Fototafeln • 20×23 cm • Gebunden
ISBN 963 05 2793 6

J. BONTA

Ludwig Mies van der Rohe

In deutscher Sprache • 40 Seiten
Auf 55 Tafeln 76 Fotos und Abbildungen • 20×23 cm • Gebunden
ISBN 963 05 3192 5

Vertrieb: KULTURA
Ungarisches Außenhandelsunternehmen
Postfach 149 • H-1389 Budapest

Á. MORAVÁNSZKY • ANTONI GAUDI