

ETHZ Departement Architektur  
Seminarwoche Sommersemester 2005  
30. April - 5. Mai 2005

### **Mallorca - Barcelona**

#### **Professor**

Prof. Arthur Rüegg

#### **Assistierende**

Michael Charpié

Franziska Felber

Lukas Felder

Claudia Frigo Mallien

Nicolas Grandjean

#### **Studierende**

Tamara Bertone

Silvio Bühlmann

Nicolas Burckhardt

Christian Ernst

Patrick Filipaj

Vassiliki Georgali

David Giesel

Soh Hyungsup

Chae Kaeul

Georg Krähenbühl

Margarita Landau

Nora Marti

Simon Marti

Nora Meier

Yvonne Meier

Tamara Prader

Andreas Sager

Lilian Schmid

Corinne Ulmann

MarcVölkle

Claude-Pascal Wieser

#### **Gäste**

Daniel Boermann

## 2 Konzept

Arthur Rüegg

### Organisation

Claudia Frigo Mallien  
Hans Geilinger, Barcelona  
Reise: STA Travel

### Broschüre

Claudia Frigo Mallien und  
Auszüge aus der Broschüre  
Seminarwoche Prof. Christoph Girot  
"Barcelona" SS 00

### Druck

Reprozentrale ETHZ  
8093 Zürich

## Bibliografie:

Utzon Mallorca, Architektens Forlag, 1996

UTZON, Richard Weston, Nieswand Verlag, Hellerup  
2001

SERT, 1928-79 Complete Work, Josep M. Rovira,  
Fundacio Joan Mirò, Barcelona 2005

J. A. Coderch de Sentmenat, 1913-1984, Editorial  
Gustavo Gili, S. A. Barcelona 1989

Documentos de Arquitectura, 34, Fundacion Pilar y  
Joan Mirò, Rafael Moneo

Barcelona, Stadt und Architektur, Josep Maria  
Montaner, Benedikt Taschen Verlag, Köln 1992

Antoni Gaudi, Rainer Zerbst, Benedikt Taschen  
Verlag, Köln 1987

Universale di Architettura, Enric Miralles,  
Metamorfosi del Paesaggio, Gli Architetti, Roma,  
2004

Werk, Bau + Wohnen 10/2000: Hans Geilinger:  
Barcelonas Nekropolis Montjuïc

Werk, Bau + Wohnen 06/2001: Jaime Sallazar / Hans  
Geilinger: Wohnungsbau in Spanien

Werk, Bau + Wohnen 05/2002: Hans Geilinger:  
Barcelonas neuer Zugang zum Meer

Werk, Bau + Wohnen 10/2002: Hans Geilinger: Eine  
Stadt erneuert sich nach Innen

Werk, Bau + Wohnen 11/2004: Hans Geilinger /  
Marc Meyer: Forum Barcelona 2004

Mallorca

Restaurants

Can Eduardo

C/. Contramuelle Mollet, 3a Travecía

Palma de Mallorca

Tel. 9 71 72 11 82

Fax 9 71 72 11

Di-Sa 13-15.30 und 18- 23 Uhr, So und Mo geschl.

Seit einem halben Jahrhundert werden hier im 1. Stock der Fischhalle an der Mole Meerestiere zubereitet, z. B. Zackenbarsch auf Mallorquiner Art mit Gemüse und Pinienkernen.

Barcelona

Restaurant la Oca

Desde las "Torres Gemelas" (Hotel Arts y Torre Mapfre), a tan sólo cinco minutos del puerto Olímpico, hay que seguir el circuito interno por los paseos marítimos de la Nova icaria y Bogatell y a continuación, en la zona de Diagonal Mar, al lado del pabellón deportivo Mar Bella, encontramos un "submarino", el restaurante La Oca Mar.

Tel. Reservas: 93 225 01 00

Si accede desde la Ronda Litoral (dirección Llobregat): salida no 23 Bac de Roda.

**Hoteladressen: 3**

.Mallorca

Hotel Palladium

Paseo Mallorca, 40

07012 Palma de Mallorca

Tel. +34 971 712 841

Fax. +34 971 714 665

Vconf. +34 971 727 239

info@hotelpalladium.com

.Barcelona

Hotel Roma Reial

Plaça Reial 11

Tel. 933 020 366,

Fax 933 011 839

Metro Liceu

## Wochenprogramm

### 4 SA 30. Apr 05

11.55h

13.55h

#### Flug Zürich Mallorca

Ankunft Palma de Mallorca

Miro Museum

Atelier Miro

#### Mallorca

Air Berlin

R. Moneo

R. Sert

### SO 1. Mai 05

9.00h Bus

ca. 24.00h

ca. 7.00h

#### Can Lis

Can Felix

Nachtfähre nach Barcelona

Barcelona an

J. Utzon

J. Utzon

Transmediteranea

**Hotel Roma Reial**

### MO 2. Mai 05

8.30h

Start Hotel in Richtung Barrio gotico

Catedral de Barcelona

9.30h

Collegi oficial d'arquitectura de catalunya

Einführungsvortrag Hans Geilinger

11.50h

Palau de la musica catalana

12.50h

Mittagessen

13.45h

Dispensario Antituberculoso

14.45h

Wohnung Koger, Junta de Comercio 16

16.00h

Casa Batlló

17.45h

Parc Guell

#### Barcelona

COAC, Yavier Busquets i Sindreu

Lluís Doménech i Montaner

J. L. Sert

Eixample Typologie

Antoni Gaudi

Antoni Gaudi

### DI 3. Mai 05

9.00h

9.30h

Placa Espana

Deutscher Pavillon

Pueblo Espanol

Estadi Olimpic

Palau Sant Jordi

Torre de Comunicaciones Telefonica

#### Vormittag: Montjuic

L. Mies van der Rohe

Div.

Doménech 1928, V. Gregotti 1986-90

A. Isozaki, 1988-90

Santiago Calatrava

### **Nachmittag frei: Optionen**

Fondacio Miro	J. Lluis Sert
Nekropolis	
Jardí Botànic,	C.Ferrater, 1998-2000
Museo Picasso	J. Gacés/ E. Soria
Museo d'Art Contemporanei	Richard Meier
Casa Mila	Antoni Gaudi
Casa Casamarona - Caixa Forum	Josep Puig i Cadafalch - Arata Isozaki 1911 / 2002

### **MI 4. Mai 05**

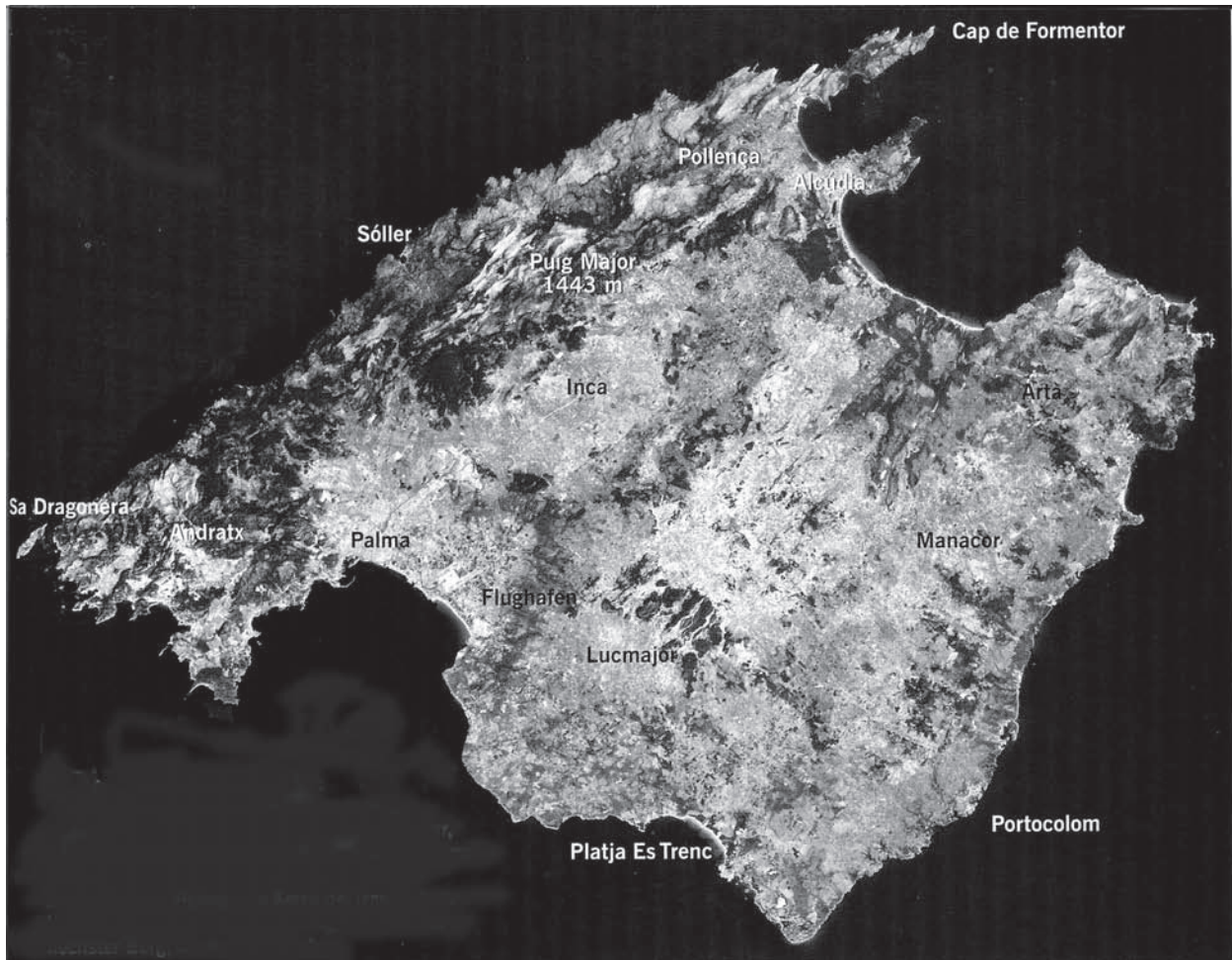
9.30h	Edificio Fòrum	<b>Mit Hans Geilinger</b>
	Centro de Convecciones Internacional de Barcelona	Herzog & de Meron
	Parc del mar	Joseph LLuís Mateo
13.30h	Mittagessen	Enric Miralles / Benedetta Tagliabue
	Spaziergang zurück in die Stadt am Meer	Div.Parks
	Port & Vila Olímpic	O.Bohigas (MBM)
	Quartierstruktur und Typologie Barceloneta	
	Casa de la Marina	J. A. Coderch
19h	Ende der Tour	

### **DO 5. Mai 05**

9.00h	Abfahrt Bus beim Colon mit Gepäck	<b>Bus - Ausflug mit Hans Geilinger</b>
10h	Casa La Ricarda	Antoni Bonet i Castellana
12.30h	Cementerio Iguada	Enric Miralles
14h	Mittagessen in der Colonia	
16.00h	Cripta Colònia Güell	Antoni Gaudi
17.30h	Walden 7	Ricardo Bofill
18.30h	Weiterfahrt	
19.30h	Ende der Tour im Bahnhof Sants	
20.38	Barcelona ab: Nachtzug	Pau Casals

### **FR 6. Mai 05**

9.23h Zürich an





# Palma de Mallorca



Ajuntament







# Objekte Mallorca

**Son Boter / Atelier Mirò**  
Josep Lluís Sert, 1953

12 It is not hard to imagine the surroundings of Son Abrines in 1949 when Mirò returned to live in Mallorca. From his land dominated by the sea, one could see Bellver and the heights of the Sierra Burguesa whose foothills form the bay of Palma and the Bendinat coast. Mirò wanted to live there, enjoying the Malaria that he knew in his youth, and he commissioned his brother-in-law, the architect Enric Juncosa, to erect the building which was to be his house from that time on. Juncosa built a house for Pilar and Joan Mirò that is sensitive to the place and mixed with the desire to balance the ideals of cultivated architecture. With those deriving from popular architecture.

The house of Son Abrines shows, once again, Mirò's capacity to respect the background and customs of his family without forsaking the dictates of his inexhaustible artistic instinct. The house, which at first glance appears to belong to a well-to-do Palmesano, soon became the sought out destination of painters, critics, and gallery owners aware of the amazing work being produced there by one of the most notable artists of the 20th century.

About half way through the fifties, Mirò felt the need for a larger studio and offered the commission to Josep Lluís Sert, his old friend, with whom he had worked on several occasions since their first collaboration in 1937. Sert, who was then Chairman of the Graduate School of Architecture at Harvard, accepted the commission with delight. The work which Mirò offered him would allow him to return to his country of birth, and what was more important, it would offer him the possibility of satisfying an old desire: to set out what could be a proposal

Cala Major, Palma de Mallorca

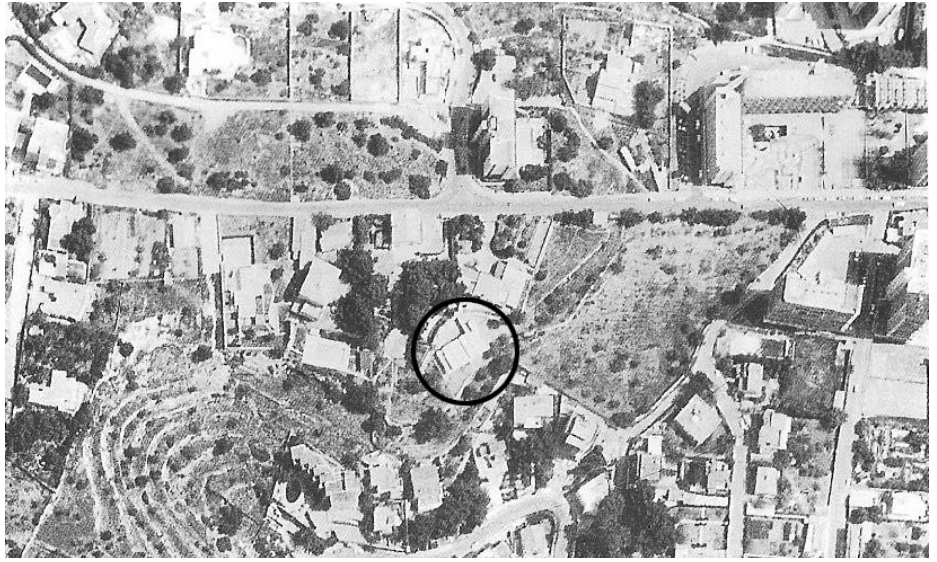
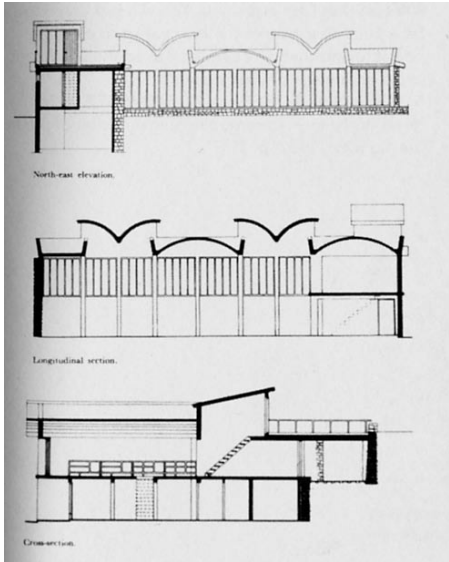
for a Mediterranean architecture. The studio which Sert would build for Mirò was to be a true manifesto: a knowledgeable mix of local materials and advanced construction techniques, an adept handling of light and color, and a tribute to architecture understood as space, while at the same time respectful of the program. Apart from that, the studio which Sert built for Mirò was going to be quite an experiment that anticipated one of his greatest achievements, The Maeght Foundation in Saint-Paul-de-Vence.

Years later, when Mirò incorporated the house Son Boter, into his property, he satisfied his intense desire going back to when came to live on that hillside, to avail himself of what had been the first settlement in those parts I have just acquired San Boter, said Mirò in a letter to Josep Lluís Sert in 1959, 'The magnificent house which was behind our property. This, apart from being a good investment, will shelter me from all bothersome neighbors. It will also be useful for making monumental paintings and sculptures and thus relieve the congestion in the studio.' From the top of the hillside in the middle of a pine grove, Mirò conquered new heights from which he could contemplate the landscape of the island which he loved so much. Having satisfied his family in building his house, and his ideas regarding the avant-garde in building his studio, Mirò now paid homage to the past. In effect, San Boter is a paradigm of the history of Mallorca. The equilibrium of its proportions the solid, construction

of its walls, the elegance of the openings, the logic which imbues the design of every detail speak

eloquently of a selective past, capable of integrating diverse cultures and incorporating the surrounding nature without making authoritarian gestures. In adding Son Boter to Son Abrines, Mirò completed the limits of what was his universe. The painter showed how much he respected the new house by using its walls for his unforgettable 'graffiti' which bear witness to his capacity as a painter.

At the same time that Mirò was extending the cloak of his protective property over the hillside, the presence of the tourist explosion in the islands began to be felt with the continuous construction of apartment blocks on the land surrounding the painter's property. The very land that had been such a clear example of the way that the mallorquinos used the island, was about to become a vulgar suburb of Palma in which the inferior quality of construction accentuated the lack of sensibility, if not the greed of those responsible for their erection, it must have made Mirò suffer to see the irresponsible manner in which his compatriots exercised their understanding of property rights. Only on the land belonging to the painter, surrounded by a solid stone wall, was the integrity of the once bucolic hillside preserved. On the other side of the wall, the apartment blocks continued to increase in number, satisfying the codes without respecting them. Mirò decided not to fight his neighbours and lost one by one the images of Palma that he loved so much.

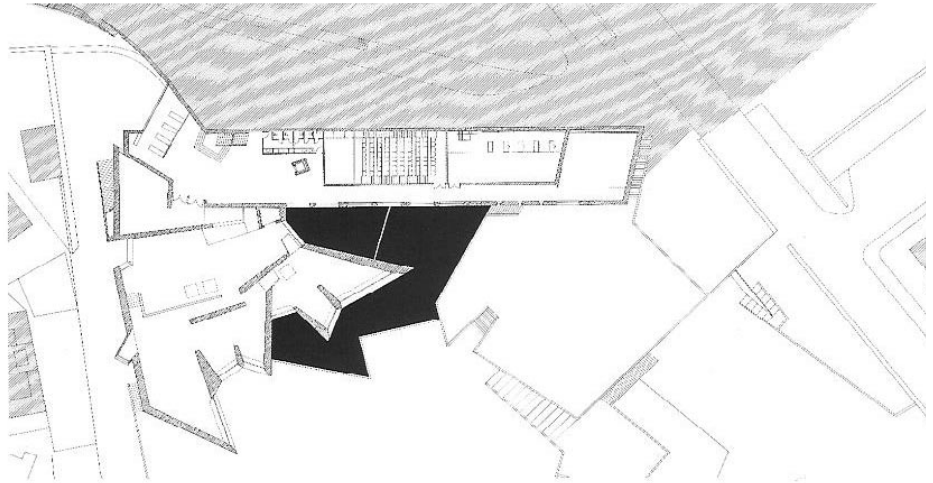


## Funfacio Pilar i Joan Miró

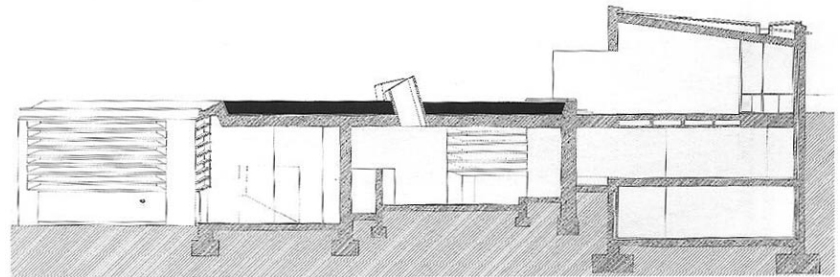
Rafael Moneo, 1987-93

- 14 After identifying an area close to Miró's studio with a gentle slope toward the bay, it was decided that the new building should not be tall, but should react energetically against the world built around it. The gallery, a key piece in the new construction, is something of military fortress defending itself from the enemies ahead. Sharp and intense, the volume ignore its surroundings or, better still, answers with rage the hostile buildings that have worn down the previous beautiful slope. Views are centered exclusively on the Sert Studio, the Miró house, and the hills. Furthermore, the roof of the gallery is transformed into a pool, which allows us to think that it is still possible to recover the presence of the sea; literally to bring back the lost water of the sea. Moreover, the water in the pool enhances the distance between the site and the neighborhood. The gallery resists its medium, protecting itself from the hostile outdoor atmosphere with concrete louvers. Windows orient our eyes towards the garden, a crucial piece in this project, that completes the dialectic between the new construction and the existing buildings.

C. Joan de Saridakis, 29, Cala Mayor



*Planta baja*





## Can Lis und Can Feliz

Jorn Utzon, 1971-73 und 1994

### 16 Sonne, Stein und Architektur

aus "Utzon: Inspiration, Vision, Architektur",  
2001, Richard Weston

Nach dem Umzug nach Sydney begannen die Utzons, ihren Urlaub vor der Ostküste Spaniens auf Mallorca, der größten der Balearen-Inseln, zu verbringen. Dort lebten eine Gemeinschaft im Exil lebender Briten und einige Skandinavier. Noch vor dem Touristenboom und der Ankunft zahlloser reicher Deutscher entdeckten sie bald, dass man nicht-kultivierbares Land erstaunlich billig kaufen konnte. Über einen Geschäftsmann wurden ihnen von einer Bauernfamilie drei Grundstücke angeboten, die, wie er ihnen versicherte, unvergleichlich waren: Das erste sei wunderschön und typisch mallorquinisch, das zweite hieße Paradies und das Dritte sei so traumhaft, dass sie es nie mehr verlassen würden. Sie entschieden sich für Paradies, das an einem steilen, einsamen Hang oberhalb der Cala d'Or - Goldküste - im süd-östlichsten Winkel der Insel gelegen war. Später kauften sie auf den Felsen ein paar Kilometer von Portopetro entfernt, an einer Straße, die Cala Media Luna hieß, in einem Gebiet namens Colonia del Silencio ein zweites Grundstück, das nach Süden zum Mittelmeer hin orientiert war. Die Utzons liebten dieses Grundstück wegen seiner Abgeschlossenheit. Im Jahr 1971, als die Ölkrise Europa im Griff hatte und Utzon keine Aussicht hatte, in Dänemark als Architekt sein Brot zu verdienen, entschlossen er und seine Frau sich, nach Mallorca umzusiedeln und auf

ihrem Grundstück auf den Felsen ein Haus zu bauen: Utzon nannte es seiner Frau zu Ehren **Can Lis**.

Mallorca war etwa drei Jahrhunderte lang von den Mauren besetzt, bevor die Christen Spanien zurückeroberten. Eine reiche Vielfalt an Gebäuden zeugt von dieser wechselvollen Inselgeschichte. Diese Gegend mit ihren Einflüssen aus dem Mittelmeerraum und dem Islam war für Utzon ideal und er machte sich umgehend mit der Kultur und den verfügbaren Ressourcen vertraut. Das Hauptbaumaterial, das hier ebenso leicht gekauft werden konnte wie Betonsteine oder Ziegel in den Baumärkten Nordeuropas, war staubiger weißlich gelber Bruchsandstein, der in einem nahe gelegenen Steinbruch in Salinas gehauen und in 10 bzw. 20 cm dicken Einheitsblöcken von 80x40 cm verkauft wurde. Für Dächer und Wandöffnungen wurden üblicherweise Stürze und I-Profil-Träger aus Stahlbeton verwendet. Das Dach konnte dann in der ortsüblichen Art fertiggestellt werden, indem die Fugen zwischen den parallelen Trägern mit gewölbten katalanischen Terrakotta-Ziegeln abgedeckt wurden, die als *Bodevillas* bekannt sind. Utzon stand also eine Art "Bauteilkasten" zur Verfügung, der üblicherweise die Grundlage seiner Entwürfe darstellte.

Zum Glück für Utzon, dessen Augen lichtempfindlich waren, werden auf Mallorca traditionell matte, nicht reflektierende Bodenbeläge benutzt - im Gegensatz zu Ibiza, wo blenden-

des Weiß üblich ist. Ein passender hellgrauer Stein wurde weiter weg in Santanyi gefunden. Nach einer örtlichen Legende war dieser an einem Berg gelegene Steinbruch der Ort, an dem Christoph Columbus bemerkte, wie von herannahenden Schiffen zuerst die Spitzen der Schiffsmasten sichtbar wurden, und daraus schloss, dass es hinter dem Horizont noch etwas zu erforschen geben müsse. Was auch immer an der Geschichte dran sein mag, sie erinnert an die Bedeutung der Berührung von Meer und Himmel für das Erlebnis Mallorca. Als Antwort darauf konzipierte Utzon den Grundriss als ideales Rechteck, das sich dem abfallenden Gelände anpasst, in Einzelteile zerfällt und sich dann am Horizont verliert? Das Grundstück ist schmal, die breiteste Stelle von der Straße bis zu einer vorspringenden, 20 Meter hohen Klippe misst nur 30 Meter. Der Zugang liegt unter einem Baldachin von Pinien- Der Kontrast zwischen Straße und Klippen - Abgeschlossenheit und Exponiertheit, Refugium und Ausblick, Schatten und grelle Sonne - könnte nicht stärker sein. Zwischen diesen Gegensätzen wirkt die Architektur gleichsam vermittelnd und verstärkend. Zur Straße hin zeigt das Haus eine Reihe niedriger, verwinkelter Mauern, die Räumlichkeiten und schattige Höfe umschließen. Von dort bieten zwei schmale konische Öffnungen einen Blick auf Meer und Himmel. Auf der dem Meer zugewandten Seite wird der Blick auf den Ozean - der direkt bis Afrika reicht, woran Utzon seine Besucher gerne erinnert - verschiedentlich von Säulen, tiefsten Fensterlaibungen



und winzigen privaten Höfen eingerahmt und eingefangen. Jenseits der Gebäude und Höfe, als letzte Schwelle zwischen Kultur und Natur, setzte Utzon drei niedrige Steinmauern in Anlehnung an jene, die auf der Insel die Felder unterteilen und terrassieren.

Die Räume teilen sich auf in Küche und Essbereich - im Freien umrahmen Säulen Sitz- und Essplätze - ein separates Wohnzimmer und zwei Schlafbereiche, jeder mit einem eigenen Hof mit Blick durch Zwergpinien und niedrige Büsche hindurch aufs Meer. Auf den ersten Blick wirkt Can Lis, wie so viele Projekte Utzons, *sui generis*, als lehne es sich mehr an den einheimischen Stil als an frühere Arbeiten an. Tatsächlich aber liegt dem Grundriss - wie bereits beim Bayview-Projekt - sowohl in funktionaler als auch in formaler Hinsicht die Idee zu Grunde, eine Ansammlung halbautonomer Gebäude zu schaffen, die Unabhängigkeit und Privatsphäre für die verschiedenen Familienmitglieder, die mittlerweile erwachsen waren, ermöglichen. In Bayview wie im Birkehoj- und Wolfsburg-Projekt bestimmte die Aneinanderreihung im rechten Winkel zur Geländekante die Logik der wechselseitigen Anordnung der einzelnen Wohnblöcke. Bei Can Lis wurde deren endgültige Lage vor Ort geklärt. Quadratische Oberflächen überschüssiger Stützensockel geben Zeugnis von den durchgeführten Anpassungen. Das Ziel war, die Gebäude direkt im felsigen Gelände zu verankern und mit dem fernen Horizont zu konfrontieren. Das ist auf brillante Art gelungen.



18 Wie ungemein wichtig Utzon das Herstellen einer Beziehung zum Meer war, wurde durch seine "Arbeitsskizzen" deutlich. Er schickte sie - etwas schelmisch - seinem Freund Denis Lasdun, damit dieser sie in seinem Buch Architektur in einem Zeitalter der Skepsis in dem Abschnitt über Utzons Werk mit einbringe. Die Arbeitsskizzen bestanden aus zwei Skizzen, einem Grundriss und einem Schnitt. Sie sollten die enge Verbindung zwischen dem kleinen, schattigen Hof, dem Wohnzimmer und der Weite des sich jenseits anschließenden Raumes verdeutlichen und die Intensität, mit der sich der Innenraum auf das Meer unterhalb bezieht, unterstreichen. Utzon fertigte natürlich mehr als diese Zeichnungen an, doch wie in Hellebaek wurde das Haus mit sehr wenigen Plänen gebaut und nach und nach den örtlichen Gegebenheiten angepasst. Während zum Beispiel das Wohnzimmer gebaut wurde, gingen den Maurern bei der vorletzten Lage die Steine aus, aber alle kamen überein, dass der Raum bereits die richtigen Proportionen habe. Auch der kleine senkrechte Spalt, der am Nachmittag die Sonne hereinlässt, war auf den Zeichnungen nicht vorgesehen. Die noch erhaltenen Skizzen zeigen jedoch ein interessantes Element des "additiven" Gebäudes in Herning: den hohen, konkaven "Lichtschacht". Er wurde nicht genehmigt mit der Begründung, er passe nicht zur Umgebung und sei angesichts der intensiven südlichen Sonne ungeeignet. Doch zeigt er die modulare Konstruktion auf, die zwar weit weniger deutlich ausgeprägt ist als in Herning,

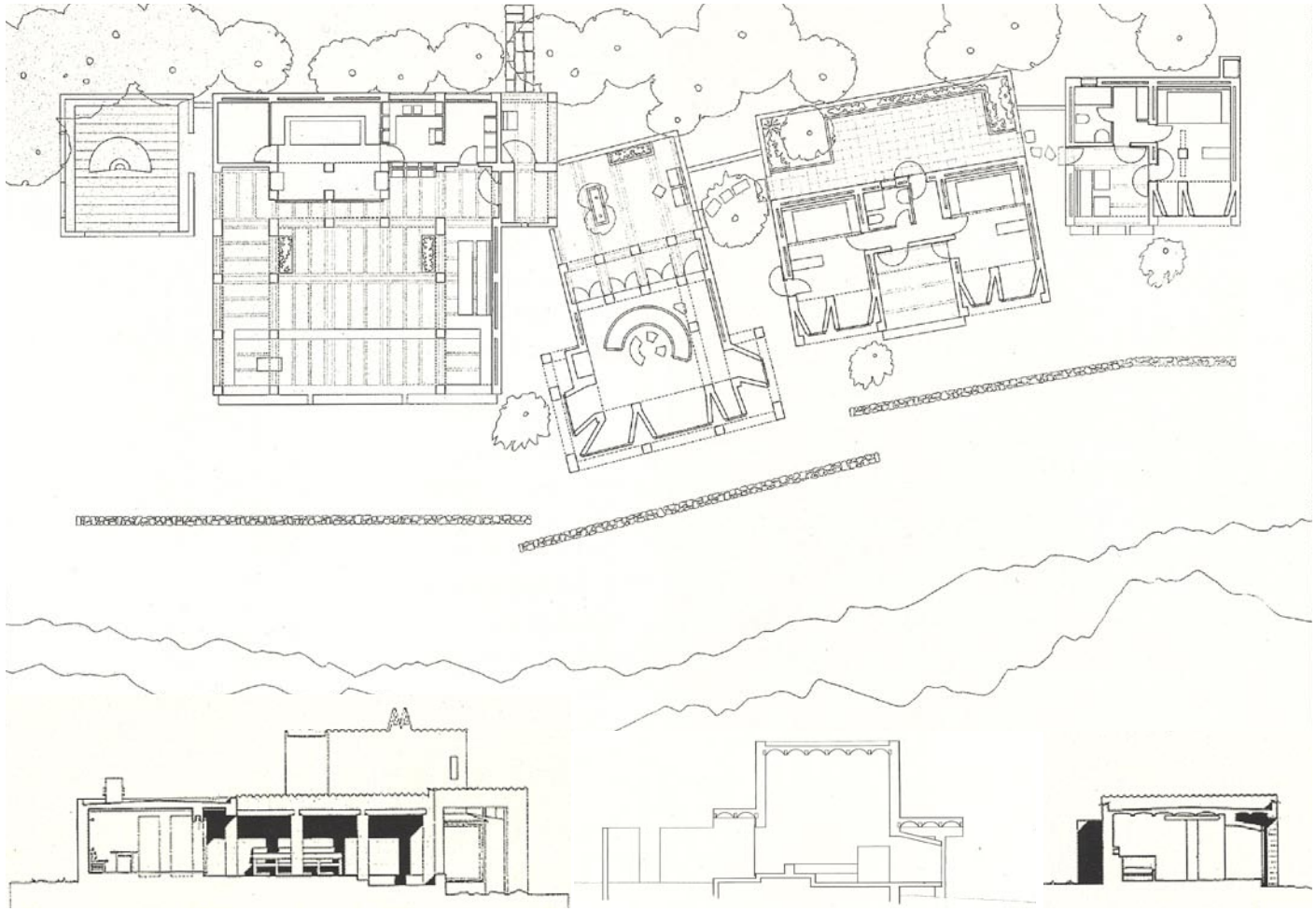
dem Entwurf jedoch zugrunde liegt. Und wie beim Einkaufszentrum von Farum baute Utzon anfänglich ein Modell aus Würfelzucker.

Die tiefen Fensterlaibungen erinnern an die Beobachtung von Adrian Stokes, dass die Öffnungen eines Hauses im Mittelmeerraum ihren kraftvollsten architektonischen Ausdruck "in der Bauphase" erlangen, bevor Glasscheiben die gähnenden Öffnungen schließen. Dank der durch Lewerentz inspirierten Entscheidung, die Rahmen verdeckt auf der äußeren Mauerseite anzubringen, "befreite" Utzon die Öffnungen und verwirklichte Kahns Traum von "rahmenlosen Gebäudeöffnungen".

Die tiefen Laibungen haben vorrangig die Funktion, den Ausblick einzurahmen, doch erinnern sie auch an Utzons Vorliebe für gespiegeltes Licht. Dies zeigte sich früher eher im Schnitt als im Grundriss. Betrachtet man den Schnitt der Melli-Bank als einen Grundriss, bekommt man eine Ahnung von dem, was man in Can Lis sieht. Von innen gesehen vermitteln die Öffnungen den Eindruck, als ob sie aus einer dicken massiven Wand herausgemeißelt wären, wie man es auch bei vielen alten (nicht zuletzt arabischen) Gebäuden oder auch bei einem jüngeren Beispiel, Le Corbusiers Kapelle in Ronnehamp, empfindet. Verblüffenderweise wird auf der Rückseite von Heft 14 der italienischen Zeitschrift *Zodiac*, die zum großen Teil Utzons Werk gewidmet war, das Wohnhaus des argentinischen Architekten Eduardo Ellis gezeigt, das tiefe Fensterlaibungen wie jene von Can Lis hat.

Was dort jedoch "nette Merkmale" sind, die dem Raum hinzugefügt wird, wird bei Utzon zu räumlichen Elementen von außergewöhnlicher Kraft. Auf Zeichnungen oder von außen betrachtet entpuppen sie sich als eine durch und durch moderne Zerlegung der sie enthaltenden kubischen Räume. Dies ist Welten entfernt von den schlecht gemachten Simulationen von Masse und Tiefe, die Anfang der 70er Jahre in der so genannten postmodernen Architektur auftauchen. Die Schlafzimmerfenster zeigen direkt aufs Meer, im Wohnzimmer jedoch weisen sie auch nach Osten und Westen - obwohl man bemerkt, dass an den Ecken die quadratischen Stützen während des Bauens zu rechteckigen Stützen verdoppelt wurden, wodurch sie die überwiegend axiale Ausrichtung zum Horizont betonen.

Das Haus Can Lis hat unverkennbar klassische Wurzeln, Utzon umschreibt es mit "glas-klaare Formen auf einer dem Gelände angepassten Grundlage". Seine Offenheit für die Gegebenheiten des Grundstücks und seine kreative Zusammenarbeit mit den Maurern, die das Haus bauten, geben dem Gefüge eine elegante Leichtigkeit, die man sonst eher bei einheimischen Bauten findet. Es überrascht daher nicht, im Haus auch jene Merkmale zu entdecken, die Christopher Alexander als grundlegend für die "Zeitlose Bauart" ansieht, die er bei traditionellen Gebäuden auf der ganzen Welt herausgefiltert hat: Von dem aufwändig als "Übergang" gestalteten Eingang bis hin zur Intimität der "Al-



20 koven" mit den bemalten Einfassungen und den niedrigeren Decken weist Utzons Haus viele von Alexanders "Mustern" auf. Man betritt das Haus über eine großzügige, überdachte Veranda, auf der als symbolische und praktische Willkommensgeste eine gemauerte Bank steht. Wenn man die flache Holztür öffnet - der Türstock liegt wie bei den Fenstern vor und nicht in der Öffnung - wird man von der Sichel eines zunehmenden Mondes begrüßt, durch den hindurch man gegen das Licht den schlanken, gewundenen Stamm einer jungen Pinie erblickt. Die Idee für den Mond kam vom Straßennamen - *Media Luna*, Halbmond - und er erinnert auch zwangsläufig an die ähnlich kunstvoll gestalteten chinesischen Mondgassen. Alexander beschreibt solch einen Blick auf eine transzendente Welt als eine "Zen-Sichtweise". Diesen Gedanken beschreibt am besten die berühmte Geschichte über einen gefeierten japanischen Tee-Meister. Als Anerkennung für seine Verdienste, so heißt es, gab man ihm für ein Teehaus ein Grundstück, das angeblich den schönsten Meeresblick ganz Japans bietet. Als es an der Zeit war, seine neue Kreation vorzuführen, waren die Besucher geschockt, als sie entdeckten, dass der Meister absichtlich scheinbar jeglichen Blick auf die berühmte Bucht unterhalb verdeckt hatte. Als sie ihre Köpfe zur rituellen Waschung der Hände senkten, stockte ihnen der Atem. Sie hatten einen atemberaubenden Blick erhascht: Bucht und Ozean, Ort und Universum vereinten sich in einem Moment der Ganzheit: seit jeher immer währendes Ziel der Kunst. Can Lis hat

eine ähnlich belebende Wirkung, es verbindet uns wieder mit der Natur, von der wir abstammen.

Utzons zunehmender Mond spiegelt zwei seiner Leidenschaften wider: Er wirkt japanisch und ist mittig auf einer Keramikplatte platziert, entlang deren Grundfläche Fliesen in arabischem Nachtblau die Mondphasen beschreiben. Die glatten Fliesen erhöhen die Sensibilität für die Textur der Steine, genau wie in den alten islamischen Gebäuden, die Utzon so mag. Nach diesem unvergesslichen Moment der Ankunft wird man in das goldene Licht des neun mal neun Meter großen Säulenhofs gezogen, wo man auf einer Steinplattform, die zu einer niedrigen Mauer hinunterführt, dem Meer gegenüber steht. Trotz der bescheidenen Größe wirkt der Säulenhof monumental. Er ähnelt einer kleinen "Stoa", die den täglichen Abläufen des Kochens und Essens Raum bietet und gleichzeitig die Landschaft einrahmt. Auf einer Seite unter der Überdachung befindet sich eine größere Version der Willkommens-Bank vom Eingang und ein ebenso fest eingebauter Steintisch, dessen Kanten einladend mit glänzenden rotbraunen Fliesen wie mit einem Tischtuch verziert sind. Kehrt man von der Säulenhalle zurück, gelangt man in einen kleinen überdachten Hof, auf dem weitere fest eingebaute Sitze und ein Tisch die Abendsonne einfangen. Das Wohnzimmer öffnet sich zu diesem Hof über eine niedrige Säulenhalle, die aus vier Feldern besteht. Wenn man von dort schließlich den Hof betritt, der auf

Weitwinkelaufnahmen größer erscheint, wirkt er unerwartet vertraut und doch unverkennbar erhalten. Er ist ebenso hoch wie tief, entschwindet nach oben in den Schatten und wird durch eine einzelne frei stehende Säule in einen quadratischen Sitzplatz und einen schmalen Durchgang gegliedert. Im Grundriss sieht die Säule so kunstvoll aus, dass man meinen könnte, sie habe sowohl räumliche als auch konstruktive Funktionen. Tatsächlich wurde sie jedoch erst später aus der pragmatischen Notwendigkeit heraus eingefügt, die üblichen Spannweiten der Dachträger einhalten zu können. Etwa in der Mitte dieses Hofes hat Utzon drei ungleiche Tische - Ausschnitte aus einem Polygon - und darum herum eine fast halbrunde Couch aus Stein mit dunkelblau gefliesten gerundeten Kanten und schneeweißen Polstern platziert. Sie bietet Platz für die ganze Familie, die von hier aus grandiose Naturschauspiele erleben kann, und verkörpert dauerhaft Utzons wichtigste Werte. Frühere Zeichnungen zeigen die Sitzgruppe genau in einem 45°-Winkel relativ zu den Wänden, der Winkel wurde jedoch schließlich nach Augenmaß und nicht mit einem Messinstrument bestimmt. Bei aller Dauerhaftigkeit wirkt sie einladend und gemütlich. Von der Sitzbank aus sieht man das Meer durch die tiefen, schrägen Laibungen, die den Blick hinaus und hinab führen. Durch die Öffnungen scheint die Sonne herein, die umgebenden Wände liegen jedoch im Schatten. Aber dann, mitten am Nachmittag (es geschah um 15.40 Uhr, als ich das letzte Mal im März 2000 dort war), fällt durch die kleine

verglaste Öffnung - sie ist zu rudimentär, um sie Fenster zu nennen - oben in der Wand auf der Westseite ein Sonnenstrahl zu Boden, der so ausgeprägt ist, dass man meinte, ihn aufheben zu können. Nach ein oder zwei Minuten erreicht die Sonne den sich leicht abhebenden Mörtel und die Spuren, die das runde Sägeblatt im Stein hinterlassen hat. Normalerweise werden diese glatt geschmiegelt, doch Utzon wollte sie so belassen, als sichtbares Zeichen dafür, wie das Material aus dem Fels gewonnen wird. Momente später wird ein diagonaler Streifen oberhalb der Fenster angestrahlt, der immer heller wird und für ein paar wertvolle Minuten den Stein aufzulösen scheint. 20 Minuten später verschwindet er, nur ein glühender Lichtfleck bleibt in der Öffnung zurück und verweilt lange, fast bis Sonnenuntergang, als Erinnerung an den täglichen Besuch der Sonne.

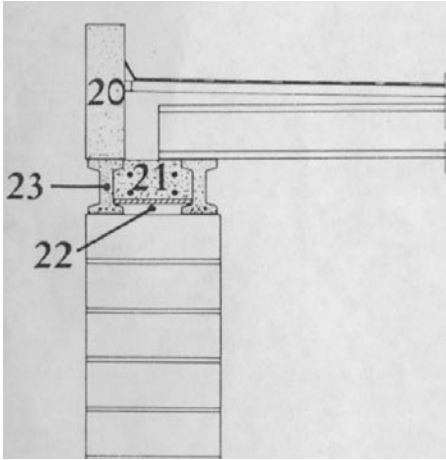
Ich beschreibe dieses Schauspiel nicht nur deshalb so genau, weil es ein prägendes Bild von Utzons bemerkenswertem Haus ist - ein Foto davon findet sich auf den ersten Seiten des Buches - sondern auch, weil es mir für die an den Stränden des Mittelmeeres entstandene westliche Architektur-Tradition bezeichnend scheint, deren Erbe Utzon ist. Aldo Rossi sagte, in Erinnerung an ein Jugenderlebnis, als Nebel das Innere von Albertis berühmter Kirche Santa Andrea in Mantua durchdrang, dass er damals verstanden habe, dass "Architektur durch die Konfrontation einer exakten Form mit Zeit und den Elementen möglich gemacht wird". Bei Can

Lis, das zwanzig Meter über dem Ozean steht, der in der Lage ist, Gischt auf die Felsen vorm Haus zu sprühen, sind Sonne und Stein, Licht und Wasser in ihrer elementarsten Form gegenwärtig. Während das Haus still dem Lärm der Zeiten trotz, lässt es den täglichen Lauf der Sonne und der Jahreszeiten mit den Mitteln einer Architektur lebendig werden, die im Sinne von Geometrie, Topografie und Tektonik präzise ist - Kategorien, die eigenständig sind und doch in wechselseitiger Beziehung zueinander stehen.

Geometrisch gesehen ist Can Lis vom Grundriss bis zu den einzelnen Steinen von Quadraten durchsetzt. Die Stoa - ein aus quadratischen Säulen bestehender Hof innerhalb eines Hofes - legt ein Thema fest, das jeden Bereich im Haus prägt, aber niemals beherrscht. Nehmen wir zum Beispiel das Wohnzimmer. Man betritt es durch einen Säulengang mit vier Feldern, wie eine Miniaturausgabe der angrenzenden Stoa. Zur Meereseite hin wird es seitlich um je ein Feld auf jeder Seite erweitert. Dies erlaubt, das Stützenraster in der Größe zu verdoppeln und die zum Ozean gerichtete Fassade in ein klassisch "korrektes" Dreierfeld einzuteilen. So scheint es zumindest auf den ersten Blick: Schaut man genauer hin, bemerkt man, dass die Felder nicht ganz gleich sind, sie sind entlang der offenen Westseite, wo das Wohnzimmer sich über die Klippen hinweg zur offenen See orientiert, breiter und werden im Osten wegen des angrenzenden Schlafzimmertrakts

und der Vegetation schmaler. Der Grundriss von Can Lis erinnert an Louis Kahn. Während jedoch in Kahns Werk - wie meist in der modernen Architektur - Zeichenbrett und Reißschiene (oder heutzutage CAD-System) klar erkennbar sind, deuten Utzons im Hinblick auf Grundstück und Nutzung kunstvolle topografische Anpassungen des Entwurfs auf eine durch und durch organische Geometrie. Während zum Beispiel der Säulenrahmen mit den drei Feldern die Fassade zum Meer hin akzentuiert, wirken die von den Säulen gerahmten Fensteröffnungen sowohl von der Seite als auch, von vorne wie riesige Augen, die den Ausblick und die vorüberziehende Sonne einfangen.

Verglichen mit den Standards der meisten Wohnhäuser sind die Genauigkeit und Dauerhaftigkeit von Can Lis - die beispielhaft von den eingebauten Steinmöbeln repräsentiert wird -, furchteinflößend. Doch wie wir gesehen haben, entspricht das Haus auch vollkommen der einheimischen Bautradition der Insel, aus der heraus es, in tieferem Sinne, gewachsen ist. Ein Kollege, der Utzon ein Buch über die Bautraditionen Mallorcas geschenkt hatte, fügte die aufschlussreiche Widmung hinzu: "Für Jorn [sic!] Utzon, der uns unseren eigenen Stein gezeigt hat. Danke." Wie diese Widmung zeigt, liegt die Verwandtschaft weit tiefer und beschränkt sich nicht nur auf den Gebrauch örtlicher Motive, wie zum Beispiel die abgesetzten dreieckigen Kamine. In räumlicher und konstruktiver Hinsicht wäre die Sprache des Hauses allen Insulanern



vertraut, für die mit Steinen gepflasterte Innenhöfe und gemauerte Wände, glatte Fliesen in den Koch- und Waschbereichen, I-Proril-Uäger und Terrakotta-Bögen, Dächer und Fallrohre aus Ziegel die übliche Art sind, Häuser zu bauen. Utzon ist keinesfalls der Einzige, der versucht, die Traditionen eines Ortes herauszufinden. Er hat jedoch die seltene Gabe, aus diesen Traditionen eine charakteristische, moderne Gebäudesprache zu entwickeln, die sowohl archaischer als auch verfeinerter als ihre Prototypen ist.

Aus technischer Sicht erscheint die Balkenkonstruktion, die Utzon bei Can Lis anwendet, beinahe rudimentär, tektonisch gesehen entwickelt er sie jedoch auf anspruchsvolle Art weiter. Das "ehrlliche" Offenlegen der Konstruktion zum Beispiel, scheint so konsequent, dass einem zunächst gar nicht auffällt, dass die steinernen Fensterstürze genau wie die Wände behandelt werden und scheinbar ohne Unterstützung auskommen. Und wenn man es doch bemerkt, stellt man sofort fest, dass ein sichtbarer Fenstersturz von dem *raison d'être* der Fenster ablenken würde, nämlich unsere Aufmerksamkeit auf den Ausblick in der Ferne und das Lichtspiel im Inneren zu lenken. Blickt man genauer hin, bemerkt man einen versteckten Hinweis auf die konstruktive Notwendigkeit der Steinfugen, die schräg sind, um einen flachen Bogen anzudeuten. Andererseits ist der Sturz bei dem viel schmäleren Kamin als eine kecke Version der Stahlbeton-I-Proril-Uäger

ausgeführt, die oben sichtbar verlaufen. Er betont dadurch seine Funktion als zweiter Mittelpunkt und markiert den Übergang zwischen der offenen, lichtdurchfluteten Fensterfront und dem erhabenen, aber dunkleren Sitzplatz. Wird man sich dieser Feinheiten bewusst, bemerkt man auch weitere, wie die fünf rechtwinkligen Steine auf den Balken an den vorspringenden Enden der Stoa. Sie deuten die ansonsten nicht betonte Symmetrie vorsichtig an und erinnern uns möglicherweise an die Giebel des griechischen Prototyps. Und was macht die Stütze im äußeren Schlafzimmer? Sie steht samt winzigem auskragendem Balken da und sieht aus wie eine kleine Hommage an das konstruktive System von Lewerentz' großartiger Kirche in Klippan. Aber vielleicht ist sie nur ein spielerischer Gruß an das Meisterstück der ähnlichen frei stehenden Stütze im Wohnzimmer?

Solche Lichtblicke sind letztendlich jedoch nur Beiwerk für eines der, wie mir scheint, geschmackvollsten Einfamilienhäuser, die im 20. Jahrhundert gebaut wurden. Wenn die Villa Savoye nach beinahe 75 Jahren immer noch die verlockendste Vision des früh-modernistischen Traumes einer neuen Lebensart repräsentiert, bei der man von Maschinen bedient wird und von den Besonderheiten des jeweiligen Ortes unabhängig ist, dann zeigt Can Lis genau jenes andere Gesicht des Modernismus, das zwar von Anfang an präsent war, erst nach dem Zweiten Weltkrieg jedoch wieder auflebte und den Niedergang der westlichen Zivilisation durch die Rückbesinnung auf ursprüngliche

Weite zu verhindern suchte. Utzon baute, indem er geistige und physikalische Ordnung, Geometrie und Konstruktion miteinander verband, ein Haus, das sowohl in technischer als auch in gefühlsmäßiger Hinsicht unverkennbar modern ist und doch so natürlich und ursprünglich erscheint wie Sonne, Stein und Meer, deren Umgang es zelebriert. Eine derart erhabene Natürlichkeit wird, das versteht sich von selbst, nur durch feinsinnigste Kunst erzielt.

Fast 20 Jahre lang verbrachten die Utzons ihre Zeit abwechselnd in Can Lis und Hellebaek, bevor sie beschlossen, ihr "Paradies"-Grundstück in den Bergen zu bebauen: Das neue Haus sollte **Can Feliz** heißen. Der Umzug hatte mehrere Gründe: Utzons durch das lebenslange Studieren von Zeichnungen geschwächte Augen ermüdeten zunehmend durch das Gleißern der Meeresoberfläche. Das ständige Geräusch der Brandung störte mehr, als dass es belebte. Die Belästigung durch Touristen, die sich für Architektur interessierten und die es manchmal als ihr natürliches Recht ansahen, das Grundstück zu besichtigen, nahm zu. Can Feliz liegt im Innern der Insel jenseits der kleinen Stadt S'Horta. Man nähert sich über typisch mallorquinische Felder mit ihren kleinen Olivenhainen, Obstplantagen und steinernen Terrassenfeldern, auf denen in der Sonne Gemüse und Blumen üppig gedeihen. Die Straße windet sich durch verkümmerte Vegetation, die von riesigen Kakteen durchsetzt ist, nach oben. Schließlich wird der Grund kiesig und nach mehreren Wendungen und Kurven kommt man im "Paradies" an. Von hier fällt das Gelände steil ab, über fast

unberührte Hänge, hinunter zu entfernten Äckern und Dörfern und bis hin zu dem glänzenden Meeresstreifen. Wie in Hellebaek sieht man das Haus erst im letzten Moment, und zwar den schräg abgestuften Giebel - das chinesische Profil und der Stein sind vertraut, ebenso die Abschlussziegel und hohen Fensterrahmen, die auf der Wandoberfläche angebracht sind. Vorbei an Mauern und zwischen abgesonderten Höfen hindurch betritt man eine breite Veranda.



24 Das Haus wird durch die Eingangshalle in zwei Hälften geteilt. Auf der rechten Seite befinden sich die Privaträume der Familie sowie Terrassen und Höfe, auf der linken Seite das offizielle Wohnzimmer und das Arbeitszimmer, ein großer Raum auf zwei Ebenen mit Blick hinunter, den man bei der Ankunft zwar schon bemerkt, aber noch nicht richtig wahrgenommen hat: Dieser Ausblick ist durch Säulen eingerahmt und scheint dem Raum beinahe den Rang abzulaufen. Utzon beklagt sich scherzhaft, dass jeder von dem Ausblick spricht und keiner von der Architektur, die ja gerade dazu beiträgt, ihn so buchstäblich atemberaubend zur Geltung zu bringen: Die meisten Besucher schnappen nach Luft, und Utzons Architektur ist dafür verantwortlich. Auf den ersten Blick scheint der Raum Welten entfernt von seinem Gegenstück in Can Lis, viel größer und ausgefeilter in den Details und zudem eher konventionell häuslich. Wenn man den Grundriss genauer studiert, merkt man jedoch schnell, dass es eine "Aussichtsmaschine" ist, vom selben räumlichen Charakter: Dieselbe innere Zurückgezogenheit, hier auf einer erhöhten Ebene, auf der Utzon arbeitet, mit denselben Türen, die auf eine gedeckte Veranda und in den anschließenden mit Mauern eingefassten Hof führen. Dieselbe seitliche Erweiterung durch Säulen, um den seitlichen Ausblick wie den nach vorne einzurahmen. Dieselbe außermittige Säule, um Übergangsbereiche und Ruhezone zu definieren. Derselbe symbolische Kreis an Möbeln - obwohl die polygonale Bank beweglichen Schaukelstühlen gewichen ist. Ebenso verblüffend ist, wie sehr es an Wright erinnert: Es wirkt wie die Nachbildung der *parti* eines

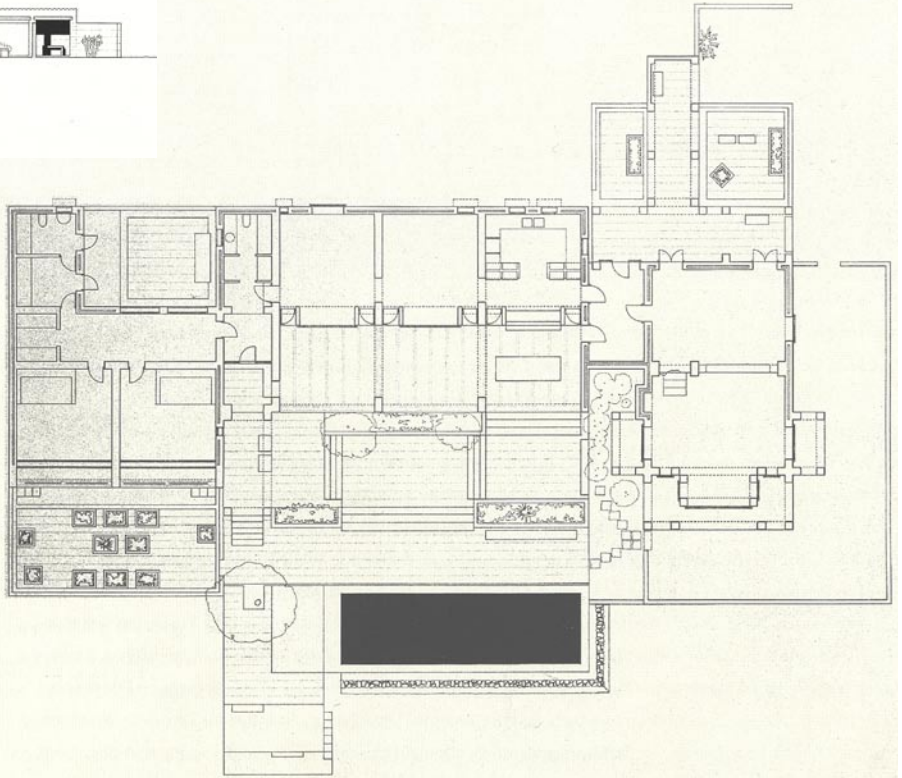
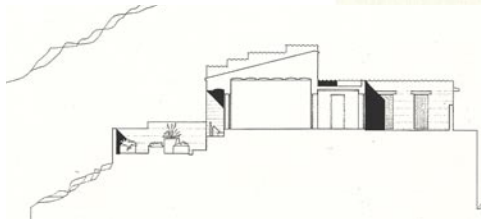
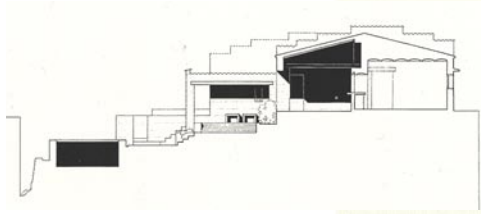
frühen Prärie-Hauses, das sich aus dem Schatten löst, um sich in von Stützpfählern gerahmte, axial kreuzende Felder aufzulösen.

Vor allem jedoch ist das Haus Utzons letztes Testament seiner dauerhaften Liebe zur Plattform als Mittel, um ein Gebäude mit dem Grundstück zu verbinden. Man muss einige Minuten zu Fuß gehen, um das Haus in der Landschaft zu entdecken. Wenn man schließlich die passende Stelle erreicht hat, meint man, die Akropolis in miniature zu sehen und möchte am liebsten ausrufen, was Utzon auch bei seinem ersten Besuch des Geländes in Sydney rief, "So hat man früher Tempel platziert!" In diesem äußerst milden Klima sind die Landschaft und die Sonne der *raison d'être* des Hauses. Der private Flügel ist um eine großzügig überdachte Terrasse angeordnet, die so gestaltet ist, dass sie im Sommer vor der Sonne schützt und sie im Winter hereinlässt. Die Küche, das Esszimmer und das zweite Wohnzimmer sind direkt zur Terrasse orientiert. Des Weiteren hat der in sich abgeschlossene Schlaftrakt vorne und rückwärtig kleine Höfe. Von der Terrasse aus führen eine Reihe abgestufter, miteinander verbundener Plattformen hinunter zum Swimmingpool, von wo aus eine letzte Ebene wie eine winzige Landzunge hinausragt.

Eines von Utzons großen Talenten ist die Fähigkeit, in der einheimischen Bauart zu arbeiten - und sie manchmal, wie hier, mit einer ausgefeilteren Bauart zu kombinieren, um den Unterschied zwischen Monument und Wohnhaus zu verstehen. Can Lis erinnert an die Kompliziertheit eines mediterranen Dorfes und Can Feliz ist beinahe ebenso

gebaute Landschaft wie Gebäude. Unmöglich, es sofort als Ganzes, geschweige denn als Objekt zu erfassen, entfaltet es sich doch als ein Ort, der aus verschiedenen komplizierten Übergängen zwischen Haus und Terrasse, Garten und Natur, Konstruktion und Licht besteht. Nur im offiziellen Wohnzimmer erlaubt Utzon sich, höhere Register der Komposition zu ziehen, indem er Stützen innen und außen bündelt, um das Treffen von Innenraum und Landschaft zu betonen und den Lauf der Sonne spannend in Szene zu setzen. Das Ergebnis wirkt unverkennbar griechisch, wie ein Abschnitt des Erechtheions, der zum Horizont weist. Am klassischen Standard gemessen bedeuten die Säulen mehr als nur eine rudimentäre Ordnung, sie sind rechtwinklige Fragmente einer Wand, aus der sie entstanden sind und erinnern uns an, wie Kahn gerne sagte, den "Moment, als die Wände sich teilen und zu Säulen wurden." Eine derartige Verbindung zwischen archaischem und zeitgenössischem Stil ist, wie wir im gesamten Buch gesehen haben, bei Utzons Werk ein wiederkehrendes Thema. Es erreicht in Mallorca unter der den Raum sichtbar machenden Sonne, welche die westliche Tradition hervorbrachte, "Räume im Licht miteinander zu verbinden", eine einzigartige, beinahe religiöse Intensität. "Es sollte theatralisch wirken", urteilte Utzon über Can Feliz, und er könnte ebenso von Can Lis gesagt haben, "... als ob ich sagen würde, ich hätte einen Hausaltar. Aber ich habe dies hier. Dieser Ort ist mein Altar. Hier begegne ich mit dem tiefsten Respekt der Natur, und mit der größten Leidenschaft betrachte ich die Sonne und die vor mir liegende Landschaft."





**Objekte**  
**Barcelona**



## Plaça Reial

Frederico Correa, Alfonso Mila, 1985

28 Am unteren Ende der Rambla liegt, als Kontrast zum lebhaften Auf und Ab der Stadtpromenade, auf dem Gelände eines ehemaligen Kapuzinerklosters, die Plaça Reial. Die grosszügige Platzanlage mit ihren ca. 56m auf 84m ist keine Raumschöpfung des 20. Jahrhunderts, sondern das Ergebnis eines Entwurfs von Francesco Mollina um 1848.

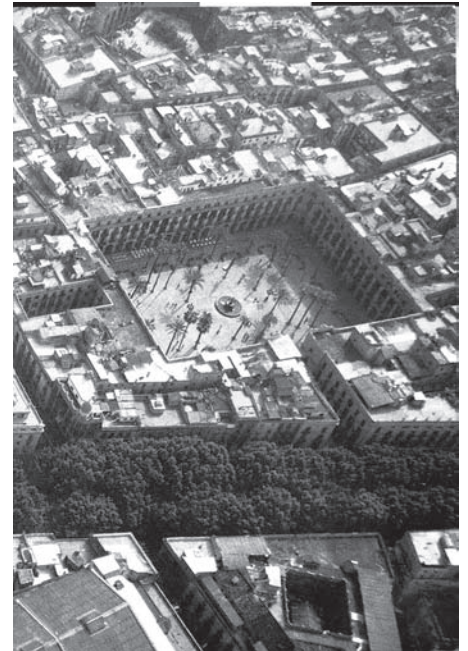
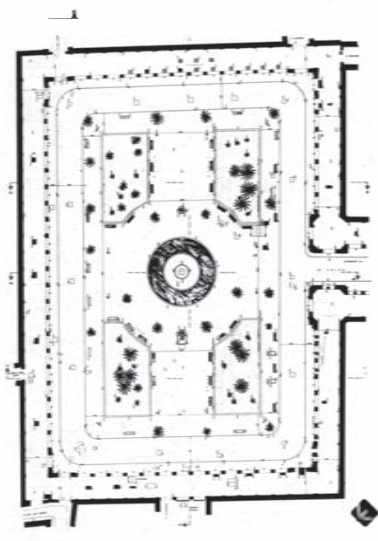
Für die dichte Altstadt mit ca. 120 000 Einwohnern stellt die Reaktivierung und Sanierung bereits bestehender Freiräume einen wesentlichen Bestandteil des Erneuerungskonzeptes dar. Der von neoklassizistischen Fassaden gefasste Innenhof steht als kontrastreiches Gegenstück zur Unregelmässigkeit der verwinkelten Altstadt. Die fast geschlossene Plaça Reial öffnet sich nur an einer Seite mit einem Durchgang zur Rambla und kann in ihrem räumlich klaren Zuschnitt mit der ordnenden Ruhe der platzbegrenzenden Wände als öffentlicher «Innenraum» erlebt werden. Die Plaça wird hier nicht als Restfläche zwischen virtuos Einzelarchitekturen, sondern viel eher als wesentliche Raumfigur eng im Zusammenhang mit raumbildender Architektur verstanden. Nach der Realisation der räumlichen Randbedingungen durch Mollina wurde die Anlage mit Kandelabern des jungen Antoni Gaudi, mit einem erhöht angelegten Brunnen, umzäunten Beeten und einem Palmenbestand ausgestattet (ca. 1878). Die ursprüngliche Idee des subtropischen Gartens in einem steinernen Innenraum wurde durch den später eingeführten Autoverkehr allerdings kaum akzeptiert. Das Sanierungsprogramm der Plaça Reial durch Correa/Milà konnte neben der Klärung der räumlichen Situation die Plaça weitgehend vom

motorisierten Verkehr befreien. Die durch die verschiedenen Einstellungen unklar gewordene Situation wurde in ihrer Grosszügigkeit erst durch Entfernen der Pflanzbeete, durch eine geordnete, mit Steinplatten vom Montjuic ausgelegte Fläche und die Aufhebung der Niveaudifferenzen deutlich gemacht. Mit Palmen, dem zentralen Brunnen, Gaudis Kandelabern, in Gruppen aufgestellten Bänken, als Steinkugeln ausgebildeten Pollern und einer zarten Belagtextur wird versucht, die grosszügige Fläche neu zu strukturieren. Der Vorwurf, Palmen seien keine für Barcelona typische städtische Vegetation, sondern eher eine Modeerscheinung des 18./19. Jahrhunderts, wird von Bohigas nicht nur mit pflanztechnischen Vorteilen (Einsatz grosser Exemplare, sehr robust und nur ca. 15% Verlust), sondern bei der Plaça Reial mit dem historischen Bestand begründet.

Bei einem schnellen Urteil wird das eher im engen Verbund mit denkmalpflegerischen Kriterien stehende Konzept angeführt. Eine Chronologie der verschiedenen Eingriffe bleibt unter Umständen nur für den vorgebildeten Spezialisten ablesbar. Der klärende und behutsame Umgang mit dem Bestand, und die Neuinterpretation der Raumfigur zeichnet die Plaça Reial auch im Kontrast zur Vielfalt der radikaleren Ansätze in Barcelona als eigenständige Lösungsmöglichkeit mit entsprechender Wirkung für das nähere Quartier aus.

Dutli, Esefeld, Kreis: Neue Stadträume in Barcelona, Zürich 1991.  
(Broschüre Girot)

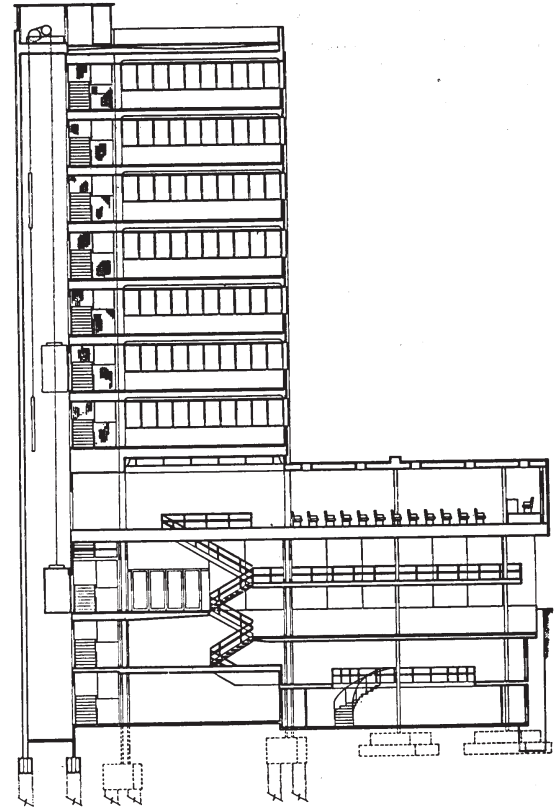




**Collegi oficial d'arquitectes de catal.**  
Xavier Busquets i Sindreu, 1958-1962

Plaça Nova 5

- 30 Für den Neubau des Collegi Oficial d'Arquitectes de Catalunya wurde 1957 ein Wettbewerb ausgeschrieben, der die Reife der katalanischen Architektur dokumentierte. Verlangt war ein entschieden modernes Bauwerk für einen Bauplatz im Herzen der Altstadt gegenüber der Kathedrale. Xavier Busquets gewann den Wettbewerb, an dem sich die fähigsten Architekten jener Zeit beteiligt hatten. Zur Durchführung des Projekts mußten allerdings noch wesentliche Änderungen an der ursprünglichen Konzeption vorgenommen werden. Die realisierte Lösung bestand schließlich aus einem horizontalen Baukörper mit einer Glasfassade im Erdgeschoß, dem Ausstellungssaal, und einem vollkommen geschlossenen ersten Stock, dem Festsaal. Aus ihm ragt der hohe Büroturm für Verwaltung, Forschung und Lehre auf. In die glatten Innen- und Außenwände des Festsaales wurde ein von Pablo Picasso entworfenes Wandbild eingemeißelt.





## Palau de la Musica Catalana

Ll. Domènech i Montaner, 1905-1908

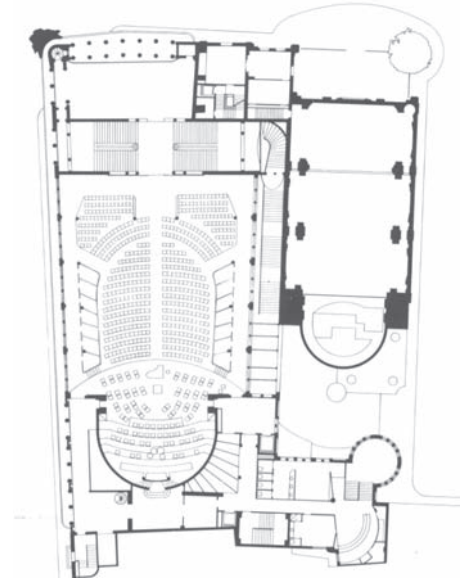
32 1904 sollte der von Lluís Millet und Amadeu Vives gegründete Gesangsverein »Orfeó Català« ein eigenes Auditorium erhalten. Das dafür ausgewählte Grundstück, eine kleine, ungleichmäßige Fläche, liegt recht versteckt an zwei engen Altstadtstraßen in der Nähe der Via Laietana.

Prachtvoll und üppig geschmückt präsentieren sich die Straßenfronten des Palau zu beiden Seiten der wuchtig ausgearbeiteten Gebäudeecke mit einer Allegorie des »Katalanischen Volksliedes« von Miquel Blay, dem herausragenden Bildhauer des Modernisme. Büsten von Bach, Beethoven, Wagner und Palestrina thronen hoch oben auf den der Fassade vorgelagerten Säulen, die im unteren Teil, auf der Höhe der Balustrade im ersten Stock, mit bunten Mosaiken verkleidet wurden. Foyer, Zuschauer-raum und Bühne sind in Folge angelegt. Eine nach innen gewölbte Kuppel aus buntem Glas in der Mitte des Auditoriums spendet dem Raum facettenreiches Licht. Die Motive des Fassadendekors wurden bei der Innengestaltung wieder aufgenommen und noch verstärkt: Blüten und Ranken in immer neuen Varianten überziehen Decken und Wände, Fenster und Säulen, ergänzt durch symbolbeladene Skulpturen. In den achtziger Jahren wurde der Palau de la Música von 1 Oscar Tusquets und Carlos Dfaz sehr gelungen restauriert, umgebaut und erweitert. Die Grundidee dabei

war die Verkleinerung des Kirchenschiffs der benachbarten Iglesia de Sant Francesc de Paula, von E. P. Cendoya 1940 entworfen, die aus Geldmangel bis dahin nicht vollständig fertiggestellt werden konnte. Die dadurch gewonnene Fläche wurde zu einem kleinen Platz mit einem neuen Zugang zum

Carrer de Sant Pere mes alt 11

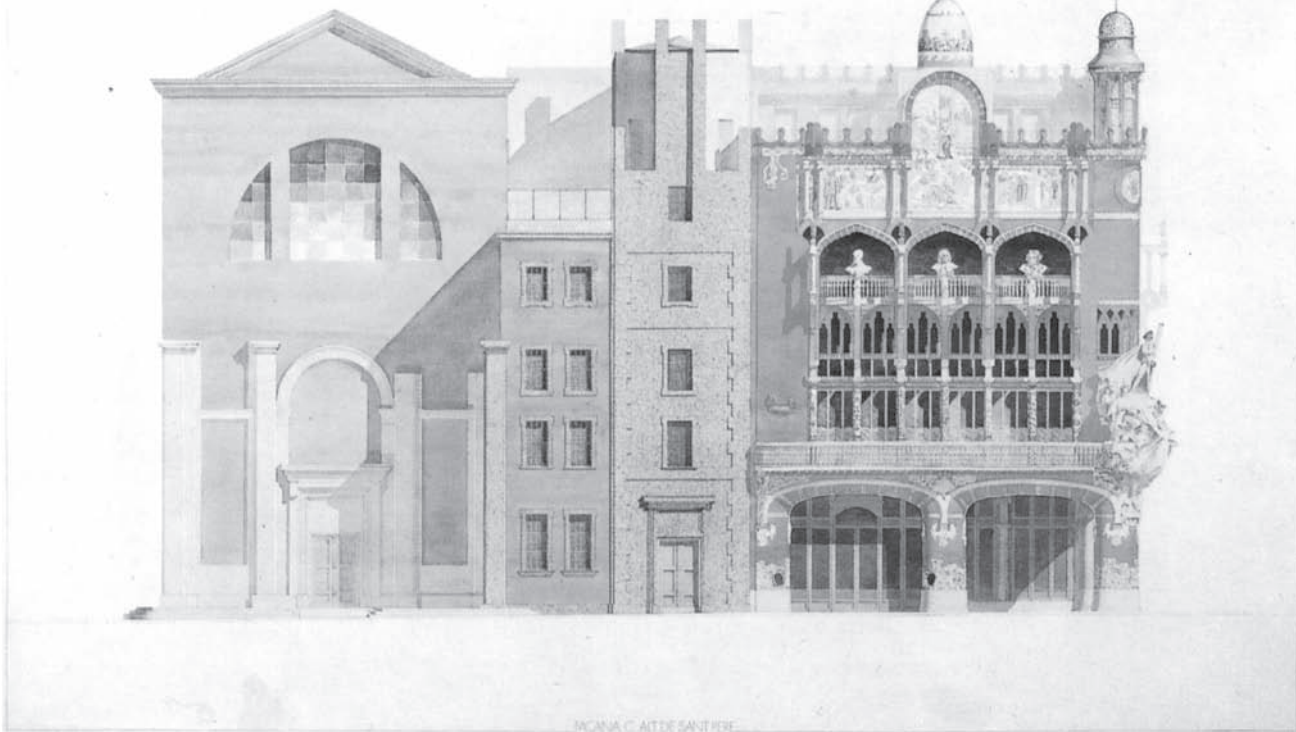
Palau umgestaltet: Vor die rückwärtige Fassade des Altbaus wurde eine Glaswand gestellt und das Foyer damit erweitert; für Büro- und Nebenräume, die bisher dort untergebracht waren, entstand daran anschließend der Erweiterungsbau mit seinem markanten Rundturm.







PLAN  
D'UN  
PALAIS



## Central Anti-Tuberculosis

Josep Lluís Sert, 1934

Renovation: M. Correa 1982-92.

34

In March 1933, the Generalitat called for a project to be drawn up for a central anti-tuberculosis clinic to co-ordinate the range of health policies put in place to fight against tuberculosis in Catalonia 1. The programme for this new amenity - which was to do far more, than simply provide care for patients - was structured in two parallel linear sections connected by an L-shaped walkway repeated on four floors. Both parts of the clinic were arranged to face in the best direction and to malt optimum use of the irregular shape of the site. The building thus ran around a central empty space that was used as an entrance courtyard with a small porters' lodge raised on pilotis at orie of its corners.

The centre's functional layout was determined by the rational distribution of its spaces. The clinic itself occupied the ground and first floors of both the main buildings. The reception, waiting rooms and patients' admission rooms were all on the ground floor, with direct access to the outdoors, whereas the administration offices, nurses' room and consulting rooms were on the first floor. The second floor housed the anti-tuberculosis studies section, where «doctors will be able to specialise, researchers will be helped and nurses will be trained», with space given over to an archive in the longer building and a library and conference hall in the other building. The offices of the organisation known as the Lluita Antituberculosa de Catalunya (Catalan Fight against Tuberculosis) were on the third floor, while the roof was used as a sola-

Pje. Sant Bernat, 10.

rium. The structure of the building was resolved by means of a porticoed system of metal girders independent of the external walls, making it possible to achieve openplan floors and self-supporting facades. As a result, the purpose of the outer face was reduced «solely to closing up [the building, while serving all the better as insulation against the exterior».

The neighbourhood in which the clinic stood - District V, popularly known as the «Barrio Chino», or red-light district - was in a severe state of decline. It was the worst in the old centre of Barcelona. The GATCPAC had embraced the theses of modern architecture and did not ignore the situation. As part of an offensive against the action of Barcelona City Council, the GATCPAC published criticism in the newspaper «L'Opiniò", decriing the authorities' disregard of District V and advocating the need for wide-scale improvements that would include the "demolition and re-structuring of the dreadful neighbourhoods". District V in Barcelona had the dubious honour of having the highest population density and death rates of all the cases analysed by the Congress of Athens. So dire was the situation in the district that even in its introduction, the embryonic Pia Macià considered the clearing of the old centre to be of extreme importance, describing it as an operation more typical of a "surgeon than an architect" 1, rooting out from the base the most dangerous focus of infection and replacing the unhealthy tissue with a new, more open, less dense urban fabric.

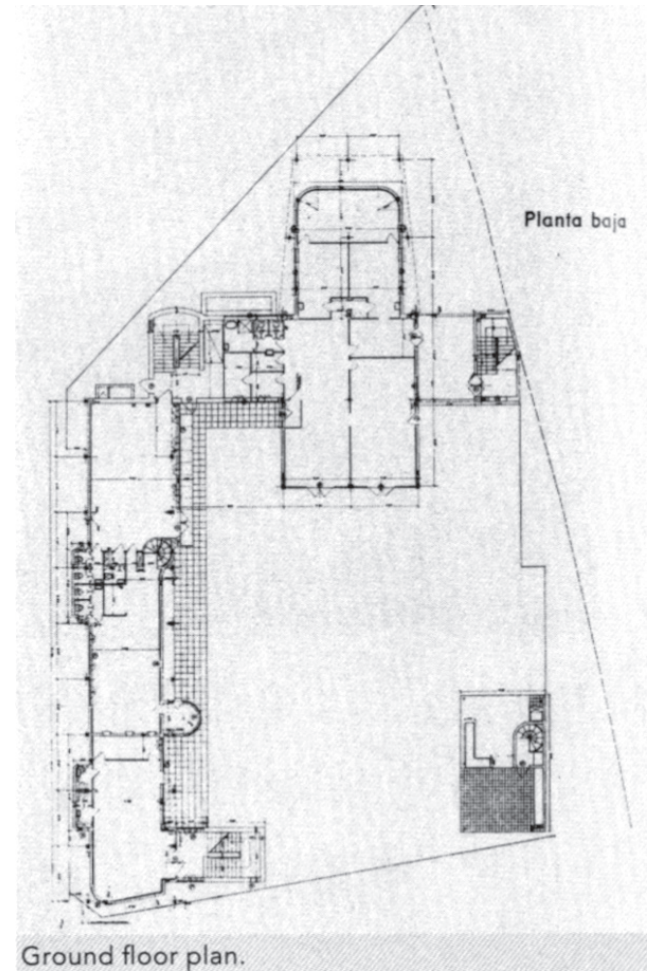
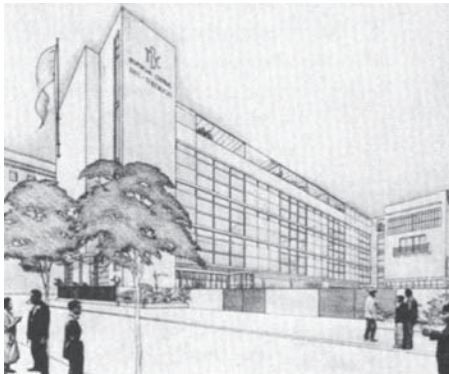
The clinic's model nature was also to be mirro-

red in its architecture, which was necessarily modern, advanced and a reflection of the determination to fight against the disease. The architectural programme itself and the surroundings presented a series of problems that the architect resolved by optimising the building's exposure to the sun and making the most of the ventilation, and by rationalising the design and its transposition in the internal layout of the spaces. The choice of the metal porticoed structure is justified in the project report due "to its easy adaptation on each floor to the services, which all function in very different ways. Thus, on the ground floor, the need for spacious waiting and admission rooms means that load-bearing walls must be eliminated. On the first floor, consulting rooms for doctors off a corridor are required".

The glass blocks below the windows, the standard metal door and window frames and the siding that covered the building made up a frieze that summed up the urge to renew society and support the progress and modernity advocated by the thinking of the GATCPAC. The roof also underscored the exemplary nature of the clinic as regards its compositional and functional rationality by effectively forming a fifth facade within the context of a programme that fully justified its use: heliotherapy as a treatment against tuberculosis'. The building aimed, then, to graft itself onto the sick urban tissue in order to show the way, to blaze the path to follow for complete restoration to good health. The complex relationship that it established with its unhealthy surroundings has been described in terms of a "meiotic" or "Socratic" dialogue.

The careful definition of scale, that evokes “metrical rhythms, proportions and sequences” typical of the built environment, meant that the clinic blended in with District V and that it was, once again, an exemplary model.

This building exemplified the therapeutic value and social concern that often imbued Sert's architectural practice and his thinking. Its mission to save the sick was expressed in every aspect of the project, from the very concept of the plan to the formal devices employed. The central anti-tuberculosis clinic embodied the messianic message of hope that showed the way in managing the modern city. It was a message revealed in the unfinished nature of the project, probably made manifest in its apparent truncated symmetry and the configuration of its layout. This, Sert's last work, was officially opened in 1937 at a time when even the Civil War was unable to halt the spread of his “message”



## Eixample - Block Ildefonso Cerda

36 Il mio obiettivo è di mettere in evidenza, per consentire la comprensione e, per così dire, far toccare con mano, la causa prima del profondo malessere che affligge le moderne società rinchiuso nelle grandi città e che minaccia di distruggerle. Mi è parso necessario esaminare ab initio, e prima di tutto, in quale modo si sono formati gli immensi agglomerati che noi ammiriamo oggi. Questo è l'oggetto della prima parte del mio lavoro, in cui, dopo aver fornito un'idea generale dell'urbanizzazione, descrivo le sue origini, il suo sviluppo, la sua storia. Non potevo dimenticare le analisi che, nei miei lavori di ricerca, mi avevano portato a conseguire risultati tanto soddisfacenti. Così, dopo aver trattato dell'urbanizzazione nel suo insieme, mi sono dedicato allo studio dei suoi aspetti particolari: un lavoro anatomico grazie al quale, introducendo lo scalpello nel fondo più intimo e nascosto dell'organismo urbano e sociale, sono riuscito a sorprendere, in vivo, la causa originaria, il germe attivo della grave malattia che rode le viscere dell'umanità. Questo lavoro di dissezione serviva al momento giusto al lettore, come è servito a me, per acquisire una conoscenza esatta dei principi della scienza dell'urbanizzazione così come delle regole dell'arte che permettono la loro applicazione, e faciliterà la comprensione delle parti che seguono, dedicate alla teoria e alla tecnica.

Lo studio e la conoscenza di una malattia sarebbero inutili se non conducessero all'individuazione e all'applicazione del suo rimedio. Per tale motivo, la seconda parte di questo lavoro tratta del sistema e della teoria che si dovrebbe applicare per estirpare il male, teoria che consiste nell'esposizione

dei principi generali la cui applicazione dovrebbe condurci ad una urbanizzazione perfetta.

Il mio compito non finiva qui. Dovevo infatti ridurre la rigidità dei principi teorici, dar loro una elasticità che li rendesse utilizzabili per mezzo di regole pratiche e aprirli così alla transizione alle sole regole pratiche e aprirli della terza parte del lavoro di cui ho parlato sopra. Questo è l'oggetto della terza parte dedicata alla tecnica. Le grandi verità speculative spesso colpiscono per l'eccesso della loro luminosità. È necessario ridurle a dimensioni che permettano a chiunque di contemplarle e di avvicinarle senza sentirsi respinto. Per questo motivo, parallelamente alla scienza e dopo di essa, viene l'arte che la rende realizzabile.

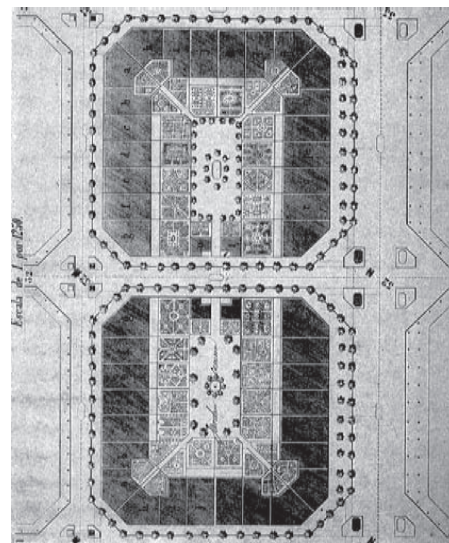
Il mio proposito restava ancora incompleto fino a che mancava quello che mi appariva come l'oggetto principale dell'impresa, lo studio dell'espansione e della "riforma" di Barcellona; il cui studio doveva essere considerato come un esempio di applicazione dei principi e precetti proclamati e insegnati dalla scienza e ridotti dall'arte a regole pratiche. Per questo motivo, ho dovuto porre nella quarta e ultima parte lo studio della riforma e dell'espansione di Barcellona, che illustrerà esempi grazie all'applicazione dei precetti e delle regole.

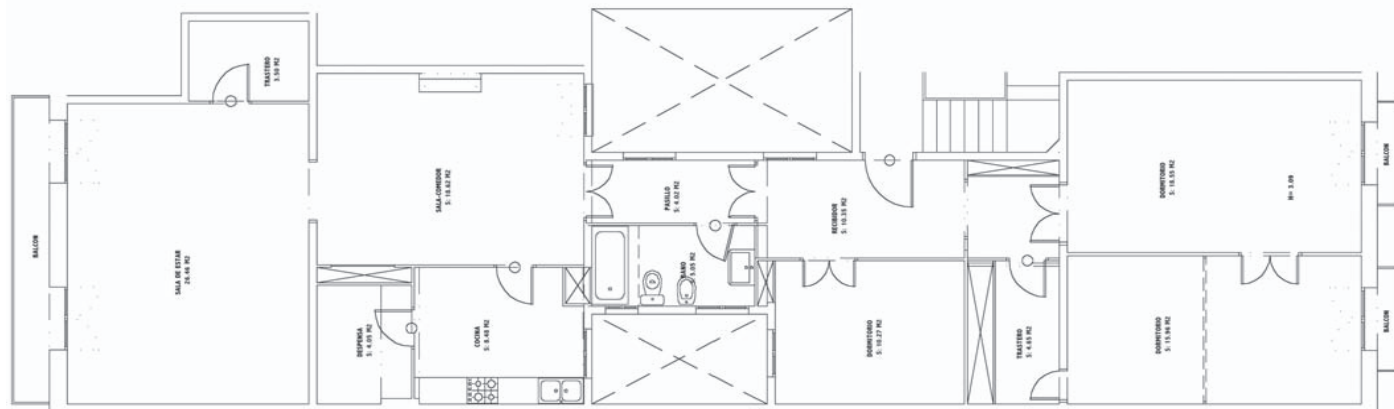
Questo è il piano dell'opera che pubblicherò. Questa pubblicazione dovrebbe risvegliare l'interesse generale: provocherà naturalmente discussioni che sono la pietra di paragone della verità e, a mano a mano che questa si preciserà, il pubblico, spettatore della polemica, sarà istruito e illuminato su una materia che lo interessa a tutti i

livelli e che, nonostante la sua importanza fondamentale in ogni società, è stata finora considerata con la più completa indifferenza.

Il resto sarà opera del tempo a cui affido la conferma e la traduzione nella pratica delle mie teorie.

Cerda, Ildefonso: Teoría general de la urbanización, Madrid 1867. Übersetzung: Teoría General de la Urbanización, Mailand 1985 (Broschüre Girot)





## Passeig de Gracia, Casa Mila

Antoni Gaudi, 1905-1910

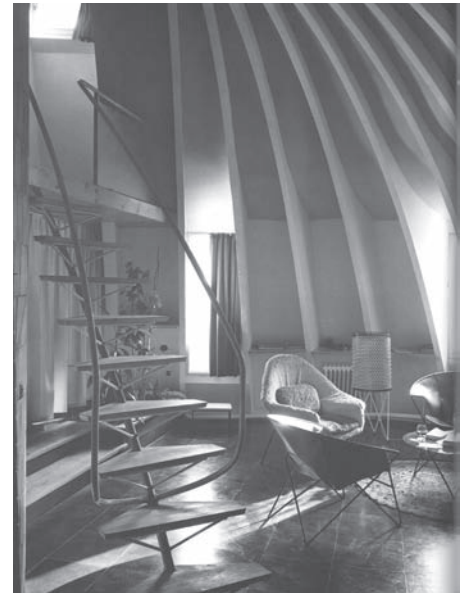
38 Als der Stadterweiterungsplan von Cerda den Passeig de Gracia als Hauptverkehrsachse zwischen der Altstadt, dem gleichnamigen Vorort und dem Erweiterungsgebiet vorsah, war dieser kaum mehr als eine Landstraße. Eine klapprige Pferdebahn verkehrte zwischen der ummauerten Altstadt und dem verschlafenen Dorf Gracia, das erst in späterer Zeit als bevorzugter Standort für Stiefel- und Korsettindustrie mehr und mehr Arbeiter anzog und in den dreißiger Jahren sogar zur Hochburg der Arbeiterbewegung avancierte.

Im Jahre 1853 wurden dann Anstrengungen unternommen, um den Vorort Gracia über den Passeig de Gracia an den Kern Barcelonas zu binden: Entlang der Strasse wurden im Abstand von 15 m Gasglühlaternen aufgestellt. Damit war der erste Schritt getan, aus dem Passeig de Gracia eine Flanierstraße zu gestalten. Wegen der bereits vorhandenen Bebauung sah der Cerda-Plan für den Passeig de Gracia eine Breite von 60 m vor; die anderen geplanten Straßen sollten dagegen fast ausnahmslos eine Breite von 20 m nicht übersteigen. Damit war der Passeig de Gracia zunächst die breiteste Straße in Barcelona, bis 1924 die Avinguda Diagonal in Teilbereichen eine Breite von 70 m erreichte. Damit wird die Hauptfunktion des Passeig de Gracia deutlich: Er sollte den Verkehr von der Altstadt zur zweiten großen Verkehrsachse, der Avinguda Diagonal, leiten. Zu diesem Zweck teilte man den Passeig de Gracia um 1900 in sieben Bahnen. In der Mitte verlief eine breite Fahrbahn für den Schnellverkehr; jeweils daneben fanden sich Promenierstreifen, die von Baumalleen flankiert wurden. Daran schlossen sich auf beiden Seiten

schmale, für Straßenbahnen und langsameren Verkehr vorgesehene Fahrbahnen an. Den äußeren Abschluß bildeten die Bürgersteige. Durch diese Aufteilung konnte der Passeig de Gracia sowohl als Hauptverkehrsader als auch als Promenierstraße genutzt werden. Während der Cerda-Plan noch Wohnhäuser mit Vorgärten als Bebauung für den Passeig de Gracia vorsah, siedelten sich tatsächlich immer mehr Geschäfte an, so daß die Straße um die Jahrhundertwende zu Barcelonas Flanierstraße par excellence wurde. Sonntags promenierte man lässig elegant auf den breiten Trottoirs und schaute sich die Auslagen an. Der Passeig de Gracia wurde zum bevorzugten Wohngebiet des Großbürgertums. Zu diesem Zweck ließen sich reiche Bürger von den Architekten des Modernisme prunkvolle Häuser errichten, die dem gesamten Viertel schließlich den Namen "el quadrat d'or" (goldenes Quadrat) einbrachte, da sich hier die meisten Bauten des katalanischen Jugendstils finden. So befinden sich beispielsweise am Passeig de Gracia in unmittelbarer Nachbarschaft drei Häuser über miteinander konkurrierenden Hauptvertreter des Modernisme: Die Casa Lleo Morera, von Lluís Dornenech i Montaner 1903 gebaut, die 1898-1900 erbaute Casa Amatller von Josep Puig i Cadafalch und die Casa Battlo von Antoni Gaudi, errichtet 1905-1907. Aufgrund dieser Vielzahl von Bauten aus der Zeit des Modernisme und der unterschiedlichen Formauffassungen der drei genannten Architekten wird dieser Abschnitt des Passeig de Gracia auch "manzana de la discordia" (Häuserblock der Zwietracht) genannt. Auch heute noch ist dieser "Spaziergang" nach Gracia Zentrum des mondänen Lebens. Ne-

ben renommierten Kunstgalerien haben auch exklusive Geschäfte, insbesondere für Schmuck und Mode, hier ihren Platz gefunden. Luxuriöse Hotels, noble Terrassencafes und moderne Passagen bieten dem anspruchsvollen Einheimischen und dem neugierigen Touristen das richtige Ambiente.

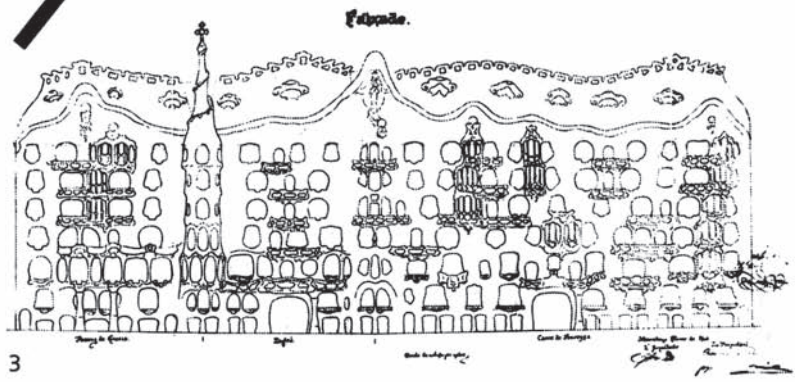
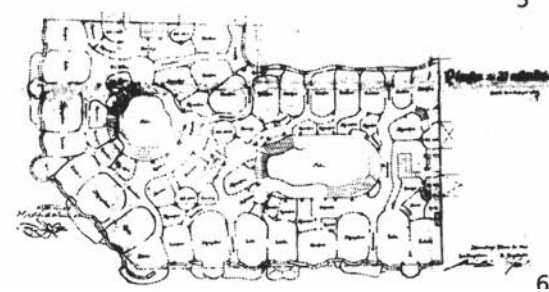
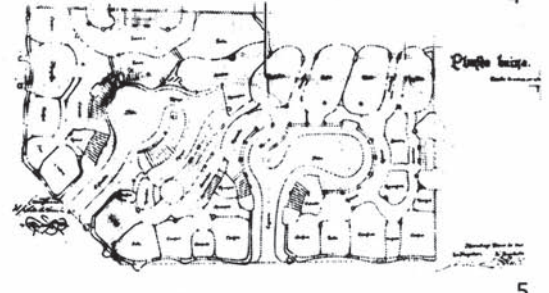
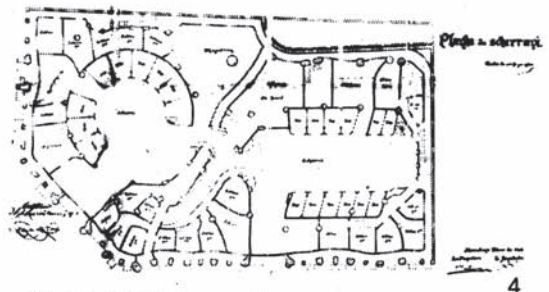
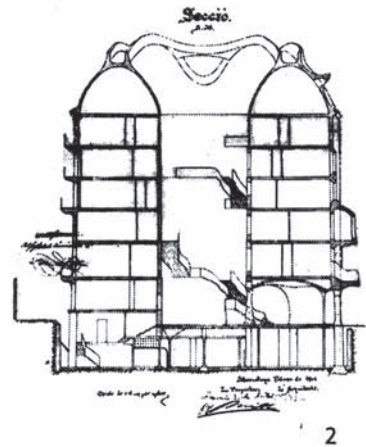
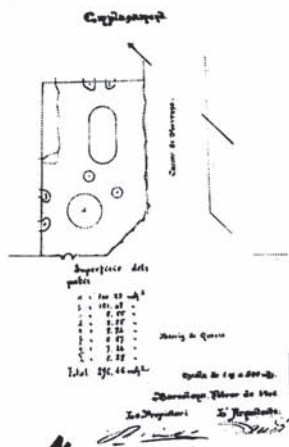
TU Berlin: Barcelona. Tradition und Moderne, Marburg 1992  
(Broschüre Girot)









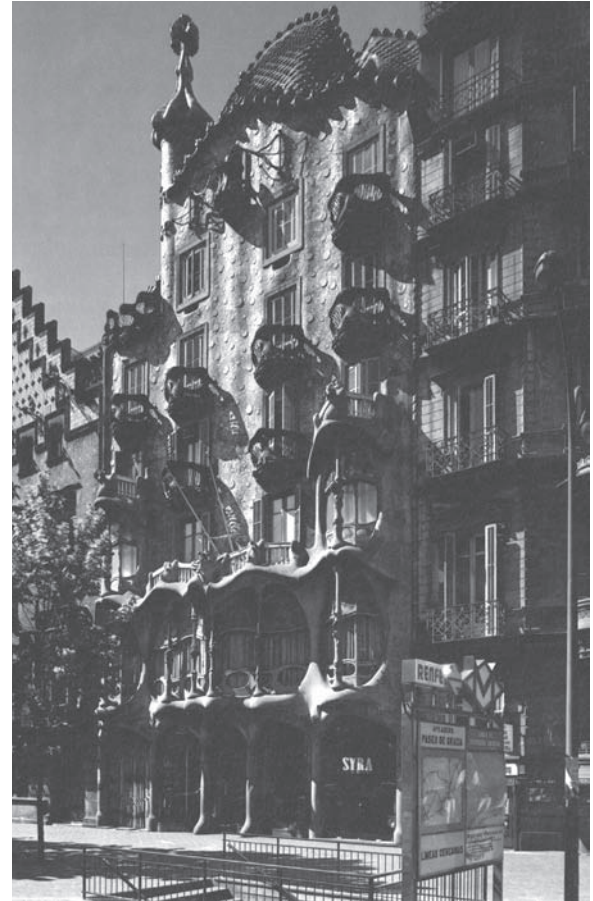


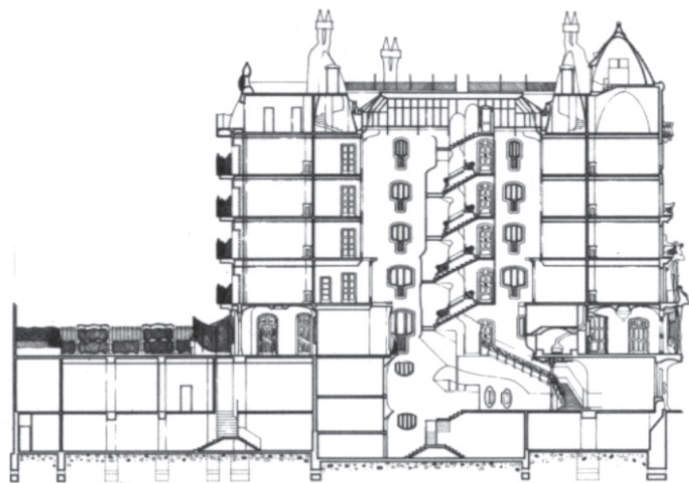
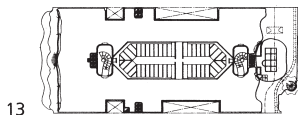
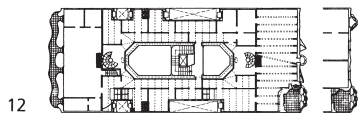
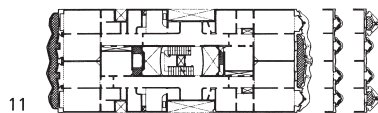
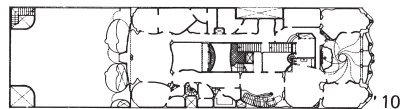
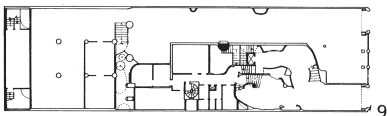
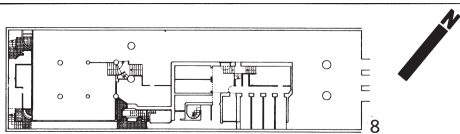
## Casa Batllò

Antoni Gaudi, 1904-06

Passeig de Garcia 43

- 42 Mächtige Säulen, die wie die Füße eines riesengrossen Elefanten anmuten, sind das erste, was dem Fussgänger ins Auge fällt. Beim Dach kommt einem ein ganz anderes Tier in den Sinn: Es wird von einer Zackknie begrenz, die wie das Rückgrat eines Riesensauriers wirkt. Dazwischen erstreckt sich eine Fassade mit kleinen, elegant geschwungenen Balkons, die an dem Haus zu kleben scheinen wie Vogelnester an einer Hauswand. Die Fassade selbst glitzert in vielen Farben und ist durchbrochen von kleinen runden Plättchen, die wie Schuppen eines Fisches aussehen. Hier gibt es keine Kanten und Ecken: selbst die Wände sind gewellt und wirken eher wie die glatte Haut einer Seeschlange. Salvador Dali lobte an Gaudi die «weichen Türen aus Kalbsleder». Bei der Casa Batllò scheinen auch die Aussenwände wie aus Leder zu sein, weich und anschmiegsam. Dieser Traum von Weichheit und Natürlichkeit setzt sich im Inneren fort.





14

9. Grundriß des Untergeschosses  
 10. Grundriß des 1. Obergeschosses  
 11. Grundriß des 2., 3. und 4. Obergeschosses  
 12. Grundriß des 5. Obergeschosses  
 13. Grundriß des Dachgeschosses  
 14. Längsschnitt durch das Gebäude

## Parc Güell

Antoni Gaudi, 1900-14

44 Der Mäzen, Förderer und Freund Gaudis, Eusebio Güell i Bacigalupi, beauftragte ihn im Jahre 1900 mit der Planung einer »Gartenvorstadt« mit residenziellem Charakter. Der Graf bewunderte englische Anlagen dieser Art und hoffte, die Einwohner Barcelonas für sein Projekt gewinnen zu können - ohne Erfolg. Das ausgewählte Gelände war ursprünglich ein karger, 150 m über dem Meeresspiegel liegender Hügel - die Muntanya Pelada, »baumloser Berg« - im Nordwesten der Stadt. Gaudi studierte sorgfältig die Topographie des nicht sehr vielversprechenden »Materials« und legte während der gesamten Arbeiten gesteigerten Wert auf die Erhaltung der natürlichen Struktur des Berges. Der Park erstreckt sich über eine Fläche von 15 Hektar und sollte in etwa 60 Einzelbesitzungen, die allein in den sonnenbeschienenen Zonen vorgesehen waren, aufgeteilt werden. Die dreieckigen Parzellen wurden in einem Quadrat angeordnet, so daß die Häuser, die im Zentrum eines jeden Dreiecks erbaut wurden, nicht den Blick auf das zu Füßen liegende Barcelona verdeckten. Das verbliebene Grundstück sollte Parkanlagen und Gemeinschaftseinrichtungen vorbehalten bleiben.

Das hervorragende Unternehmen entwickelte sich jedoch zu einem finanziellen Fiasko. Es wurden nur zwei Parzellen verkauft und zwei Wohnhäuser errichtet: eines von dem Anwalt Don Martin Trias Domenech und das andere von Gaudi selbst. Er bezog das von seinem Techniker Francisco Berenguer entworfene Haus mit seinem alten Vater und seiner Nichte. So blieb der Güell-Park ein privater Garten, bis die Nachkommen der Familie in den 20er Jahren dieses Jahrhunderts den Park der Stadt als

## Carrer d'Odlot

öffentliches Erholungsgebiet überließen.

Betritt man den Park, steht man vor einer großzügig geschwungenen Treppenanlage und deren Begrenzungsmauern mit Zinnen von üppigem Farbenreichtum. Für die Treppe wurden wie für die Säulengänge und Pavillons vorfabrizierte Teile verwendet. Der urbanistisch weitdenkende und erfinderische Erbauer benutzte hier Eisenbeton - es war das erste Mal, daß dieses Material in Spanien Verwendung fand.

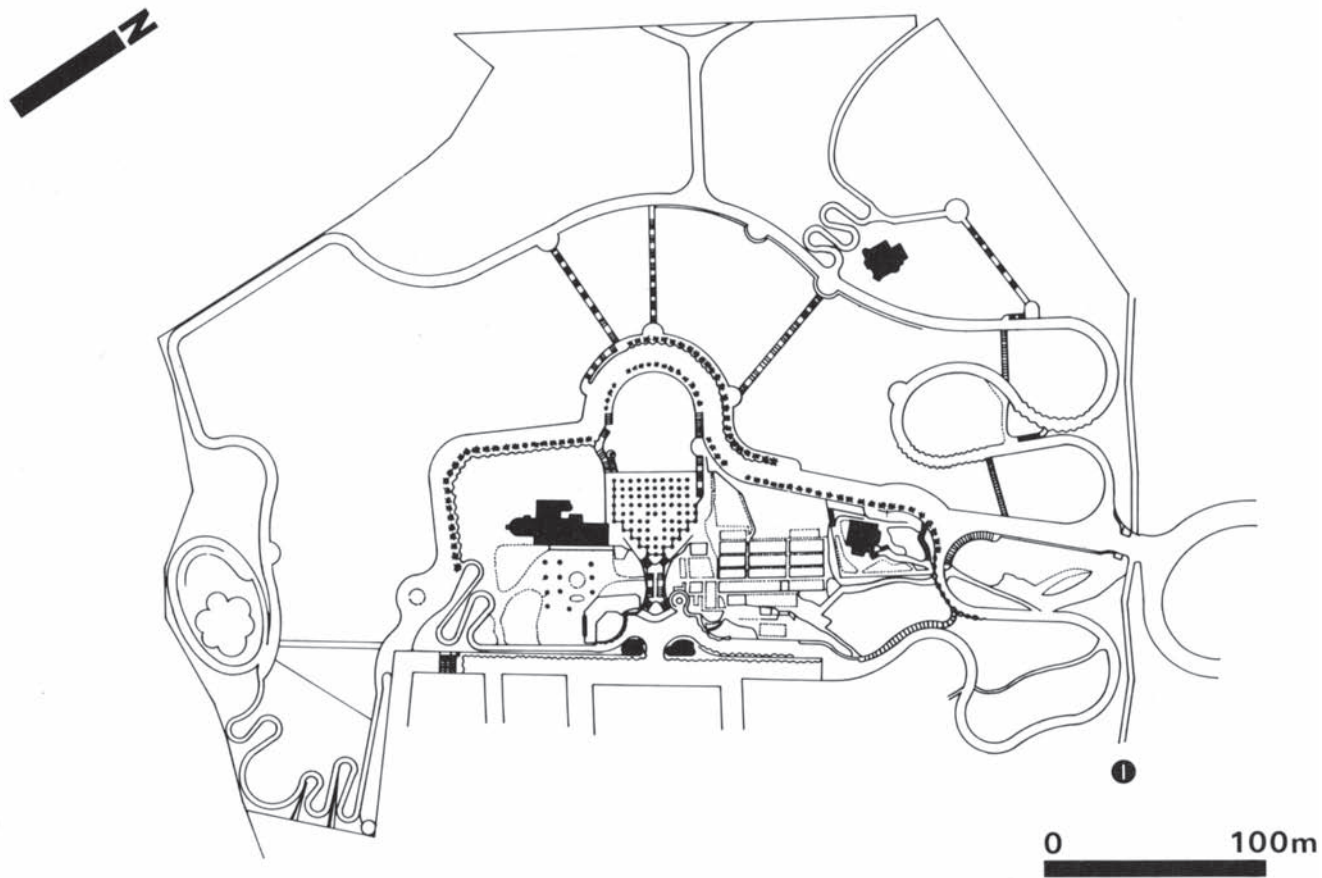
Zwei symmetrische Treppenaufgänge, die durch Pflanzen, ein natürlichen Gefälle folgende Wasserspiele und zoomorphe Plastiken getrennt werden, führen direkt zu einem ausgedehnten Platz, dessen unterer Teil als Markt und dessen oberer Teil als Versammlungsstätte und Forum kultureller Veranstaltungen dienen sollte. Unter dem Markt war als Sammelbecken für Regenwasser eine Zisterne mit 12 000 Litern Fassungsvermögen installiert. Das sogenannte »Griechische Theater«, der obere Teil der »Plaza«, ist an der geneigten Seite von einer Steinbank eingefasst. Die Hälfte des 86 x 40 m großen Platzes befindet sich auf festem Terrain, die andere ruht auf Kollonaden.

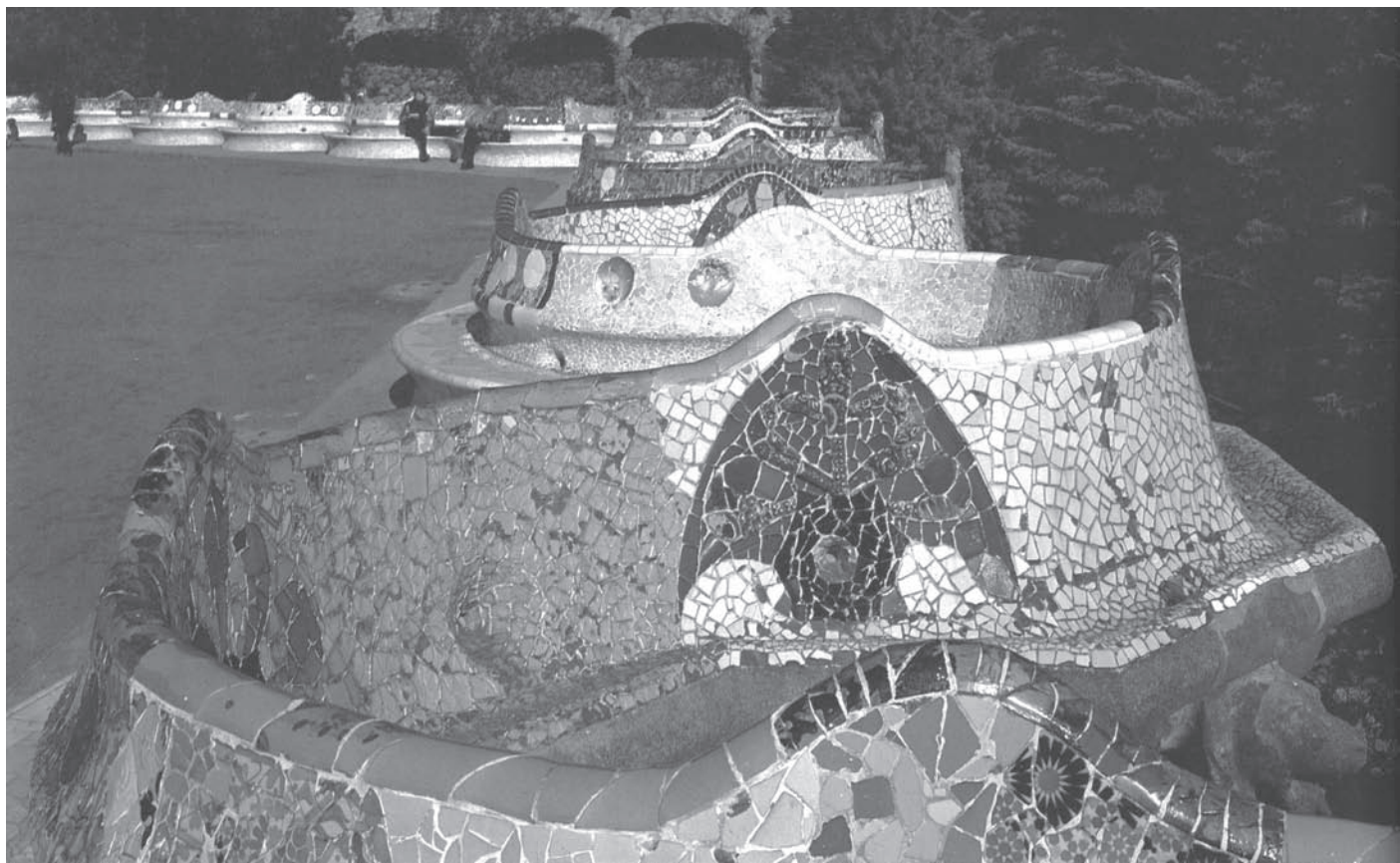
Die äußeren, schräggestellten, sich verjüngenden Säulen und das geschwungene Gebälk werden von einem Gesims aus glasierten Kacheln gekrönt, das zugleich das bankartige Geländer Terrasse bildet. Aus dem Kranzgesims - der Regenrinne - führen Abflüsse in das Innere der schrägen Säulen zur Speisung der Zisterne. Die geschlossenen und offenen Krümmungen, welche die Bank in Längsrichtung besitzt, ergeben sich aus den Kapitellen der darunter befindlichen Säulen.

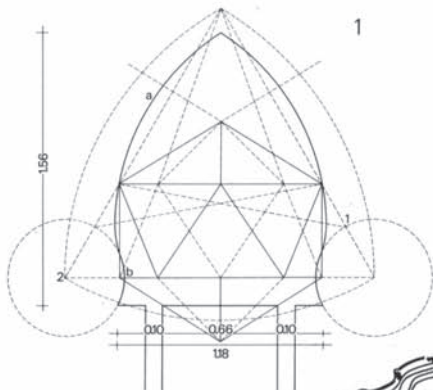
Die verkleidenden Mosaiken, die wohl die bedeutendste Arbeit Gaudis dieser Art darstellen, dienen gleichermaßen künstlerischen wie hygienischen Zwecken. Gaudi und sein Mitarbeiter Juliol beschafften sich - auch unter ökonomischen Gesichtspunkten - die Ausschußware guter Keramikwerkstätten, um sie zu einer Komposition, die die besten Collagen vorwegnimmt, zusammenzustellen.

Um das Wohnen auf dem Hügel optimal zu gestalten, entwarf Gaudi ein kompliziertes System von Fahr- und Fußgängerwegen und trennte so den Fahrzeugverkehr von den Fußgängern. Er leitete die Gehsteige über Treppen und Pfade; anstatt den Boden zu neigen oder einzuebennen, baute er zahlreiche Abschnitte als Viadukte mit schräggestellten, monolithen Säulen. Stützmauern und Viadukte wurden in Modellen, die die genauen statischen Verhältnisse wiedergaben, erprobt.

Sterner, Gabriele: Barcelona. Antoni Gaudi, Köln 1979  
(Broschüre Gitot)

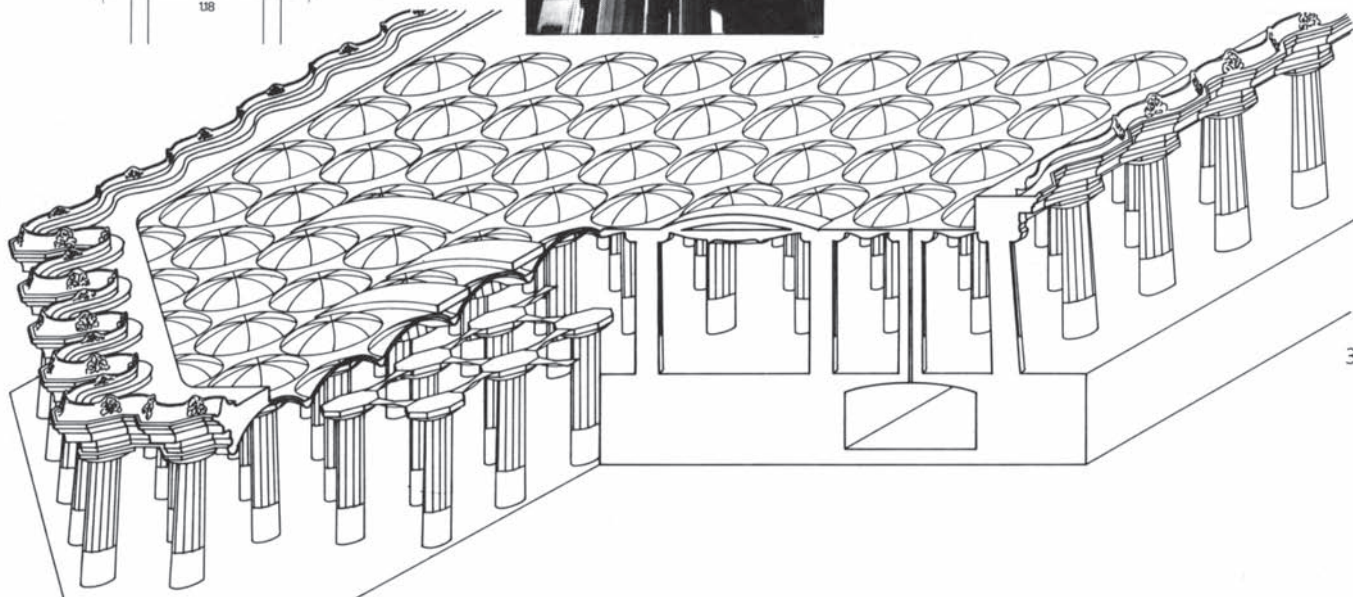






1. Konstruktionszeichnung der Turmspitze des Pförtnerhauses
2. Blick an die Decke der Säulenhalle mit dori-chen Säulen
3. Isometrische Darstellung der Säulenhalle und des griechischen Theaters

2



3

48 Die Ausstellung von 1929 steht am Ende einer Neugestaltung der Stadt, die Anfang des Jahrhunderts aufgenommen wurde. Für Groß Barcelona sollte die Messe ein "Beschleuniger" für die Freisetzung von Investitionen sein. Die Entscheidung für Montjuic ist seinen Eigentumsverhältnissen zuzuschreiben: Die vorwiegend ländlichen Parzellen waren leicht zu erwerben und boten die Möglichkeit, einen städtischen Park anzulegen. Die Ausstellung von 1929 gewinnt, ähnlich wie die von 1888, die die Zitadelle zurückerobert hatte, eine Bastion zurück, die die Stadt jahrhundertlang dominiert hatte, und schließt somit die städtische Wiedereingebung ab. Eine Vorbereitung dafür war die verkehrliche Neuordnung von Amargos (1914), während der Entwurf für die Gärten von Forestier (1915) stammte und der Plan von Puig i Cadafalch die Grundstruktur der Ausstellung festlegte. Obwohl Puig i Cadafalch 1923 unter der Diktatur von Primo de Rivera aus der Organisation ausgeschlossen wurde, hat sich die Regierung seinen Entwurf, der bereits die entscheidenden Entwicklungsvorgaben enthielt, wenn auch rhetorisch verschlüsselter, angeeignet. Diese stützten sich auf eine Achse, die an der Plaza de Espana begann - dem neuen urbanen Pol, der in einer Flucht mit der Gran Via steht - und die über die heutige Av. Maria Cristina einen Blick auf den Hügel mit den Pavillons freigeben sollte. Diese ziehen sich entlang einer terrassierten Anlage und gipfeln im monumentalen Nationalpalast von Cata/Cendoya/Domençal Roura, 1925-29, Pza. del Mirador s/n. Die gesamte Bandbreite einer Akademieschen Entwurfshaltung, vom beredten Pomp des Nationalpalasts bis zum folkloristischen

### Montjuic

Populismus des Spanischen Dorfs (1926-28) von Folguera/Raventos, wird durchgespielt. Mit ihrer Rekonstruktion verschiedener regionaler Architekturstile greifen sie auf Theorien Sittes zurück und bieten interessante räumliche Kompositionen. Der Eklektizismus der Ausstellungspavillons gehört ebenso in diese stilistische Vielfalt. Hervorzuheben sind der Palast von Alfons XIII. (1923-29) von Puig i Cadafalch an der Pza. dei Marques de Foronda und der Palast für die Graphischen Künste (1928) von Duran Reynals/Martinez Pancio am Paseo de Santa Madrona , der erst kürzlich (1984-89) von Josep Llinas zum Archäologischen Museum umgebaut wurde.

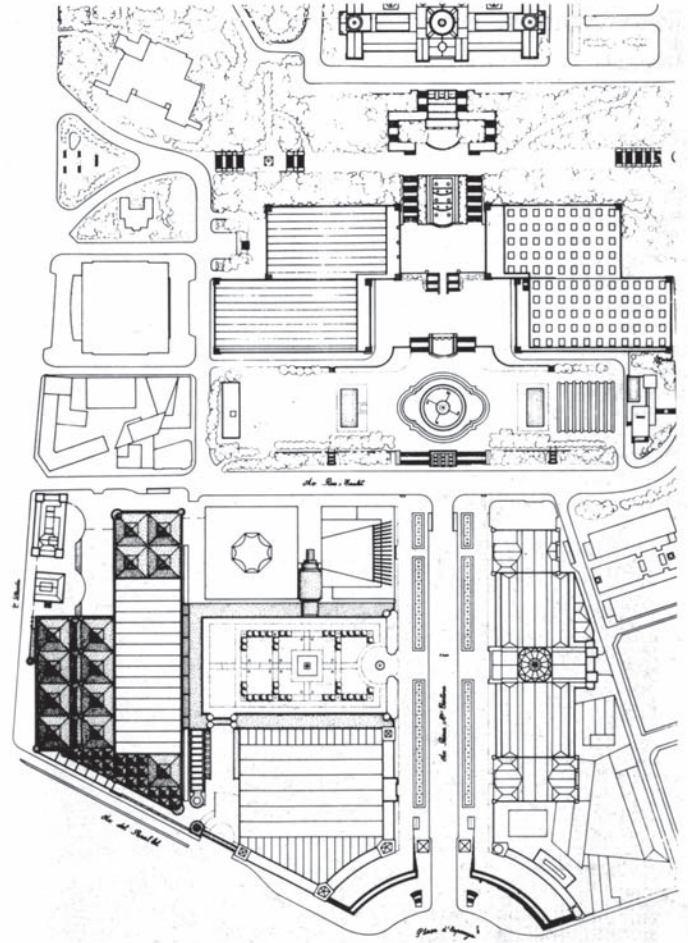
Rispa, Raul: Architekturführer Spanien 1920-1999, Basel 1998

Der Passeig Reina Maria Cristina übernimmt als Freiraum zwischen der Placa d'Espanya und der vor dem Montjuic gelegenen, monumentalen Palau National eine besondere Rolle. Als Bestandteil der Weltausstellung von 1929 steht die Gesamtanlage mit ihrem baulichen Umfeld als Symbol für einen für Barcelona entscheidenden Zeitabschnitt. Der durch den Niveauunterschied von fast 50 Metern zwischen der Placa und dem Palau geprägte Freiraum wurde 1929 zusätzlich inszeniert durch die Eingangssituation an der Placa d'Espanya, die Tor-situation durch die beiden venezianischen Campanile, die wegbegleitende Beleuchtung, Obelisken und den vielfältigen Einsatz verschiedener Wasserspiele. Ganz besonders das Lichtspiel bei Dunkelheit ermöglichte einen neuen Erlebniswert und unterstrich die Absicht, den Palau National als

Höhepunkt der Gesamtanlage zu betonen. Der in der Nähe stehende, zeitgleiche und jetzt rekonstruierte Barcelona-Pavillon von Mies van der Rohe zeigt ein völlig anderes Raum- und Architekturverständnis und steht damit in einem interessanten Kontrast zur pompös-eklektischen Gesamtanlage um den Passeig. Unabhängig von der architektonischen Haltung übernimmt der Passeig städtebaulich eine wichtige, über eine gewisse Zeit allerdings missbrauchte Rolle im Stadtgefüge. Parkende Fahrzeuge, Kioske und wild verteilte Werbeträger stellten, bedingt durch die Messeaktivitäten dieses Quartiers, weitgehend die Fläche des Passeig und erschwerten eine sinnvolle Durchquerung bis hin zum Montjuic. Dem Sanierungsansatz der (Messe-) Stadt in der Stadt sollte auch im Zusammenhang mit der Placa l'Univers Rechnung getragen werden. Der Passeig sollte als Querung geöffnet, von Stellplätzen und störenden Objekten befreit werden, um die bestehende Raumfigur, auch zusammen mit neuen Elementen, zu verstärken. Der Höhenunterschied und die Geländer vor den Palästen an der Placa d'Espanya wurden durch halbkreisförmig angeordnete Treppen ersetzt. Gezielt vorgegebene Werbeträger, 44 im Rhythmus der Obelisken von 1929 angeordnete Brunnen mit 6m hohen Fontänen und ein mit neuer Technik ausgestattetes Lichtkonzept versuchen den Zustand von 1929 neu zu übersetzen. Der Messebetrieb macht die gutgemeinte, offene Verbindung zum Palau National und dem Montjuic allerdings mehrmals im Jahr unmöglich.

Dutli, Eselfeld, Kreis: Neue Stadträume in Barcelona, Zürich 1991 (Broschüre Girot)





## Deutscher Pavillon

Mies van der Rohe, 1929, ren: 1984-86

50 »Den Barcelona Pavillon haben Kritiker wie Architekten zu einem der Marksteine der modernen Architektur erklärt. Es handelt sich in der Tat um eine der wenigen Manifestationen des zeitgenössischen Geistes, die einen Vergleich mit den großen Architekten der Vergangenheit rechtfertigen und es ist ein Jammer, daß dieser Pavillon nur während der Weltausstellung 1929 existiert hat.«

Mit diesen Worten beginnt Philip C. Johnson die Beschreibung von Mies van der Rohes Barcelona Pavillon, erschienen im Katalog zu der Ausstellung, die das Museum of Modern Art 1947 dem Architekten widmete. Zu der Rekonstruktion des Pavillons siebenundfünfzig Jahre nach seiner Einweihung trug diese Veranstaltung bei sowie alle folgenden bis zur Gedächtnisausstellung anlässlich Mies van der Rohes hundertstem Geburtstag - 1986 ebenfalls vom Museum of Modern Art organisiert - und die 1954 ins Leben gerufene barcelonische Initiative, für die der Architekt persönlich gebürgt hatte.

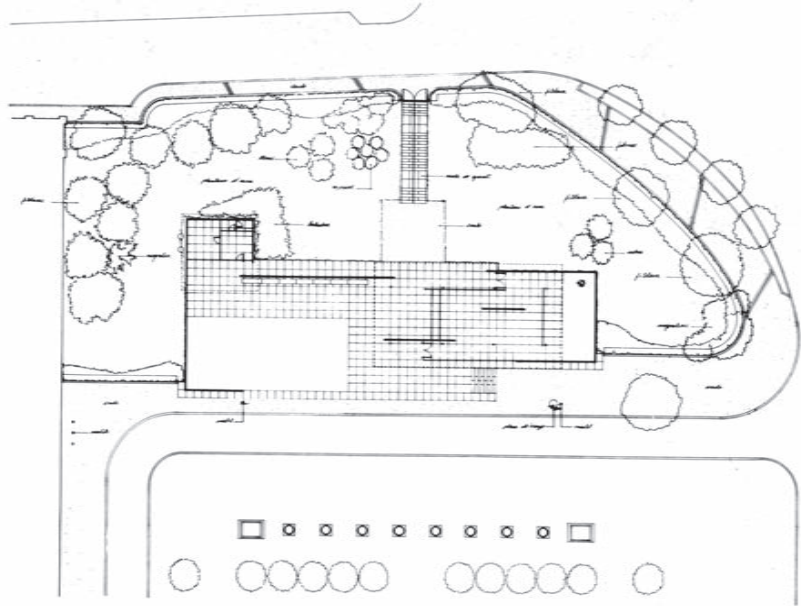
Die Rekonstruktion eines für die Architektur des zwanzigsten Jahrhunderts so bedeutenden Gebäudes ist ein ausgesprochen waghalsiges Unternehmen, zumal wenn das Werk nie aufgehört hat, eine Referenz zu sein, für die Ideen und Intentionen der europäischen avantgardistischen Architektur in unserem Jahrhundert.

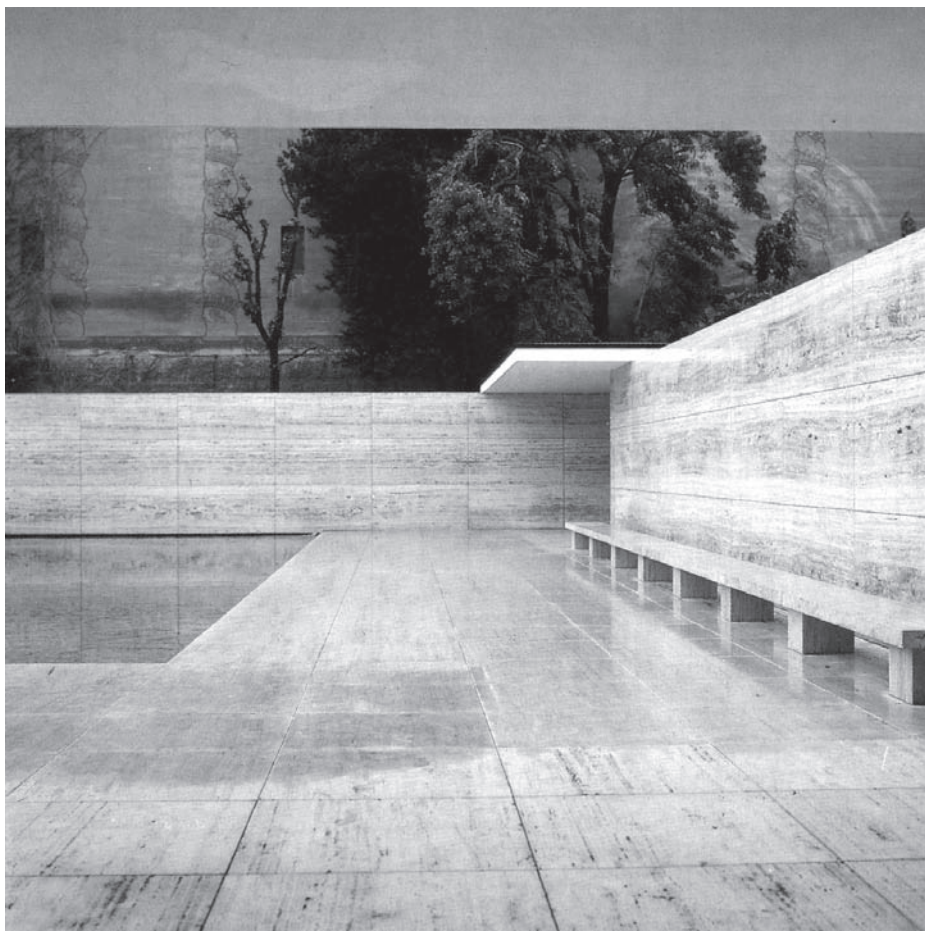
Auch wenn das Herstellen einer Replik als etwas Alltägliches erscheinen könnte, ist Barcelona stolz auf dieses Werk. So wie das Werk eines großen Komponisten seine Aufführung verlangt, um als Meisterstück bekannt zu sein, könnte in diesem Fall vielleicht die authentische Qualität des Entwurfs von Mies van der Rohe fordern, ihn in seinen realen

Montjuic

Dimensionen unter der konkreten Wahrnehmung seiner Farben zu betrachten.

Bohigas, Buchanan, Lampugnani: Barcelona. Architektur und Städtebau zur Olympiade 1992, Stuttgart, Zürich 1990  
(Broschüre Girot)





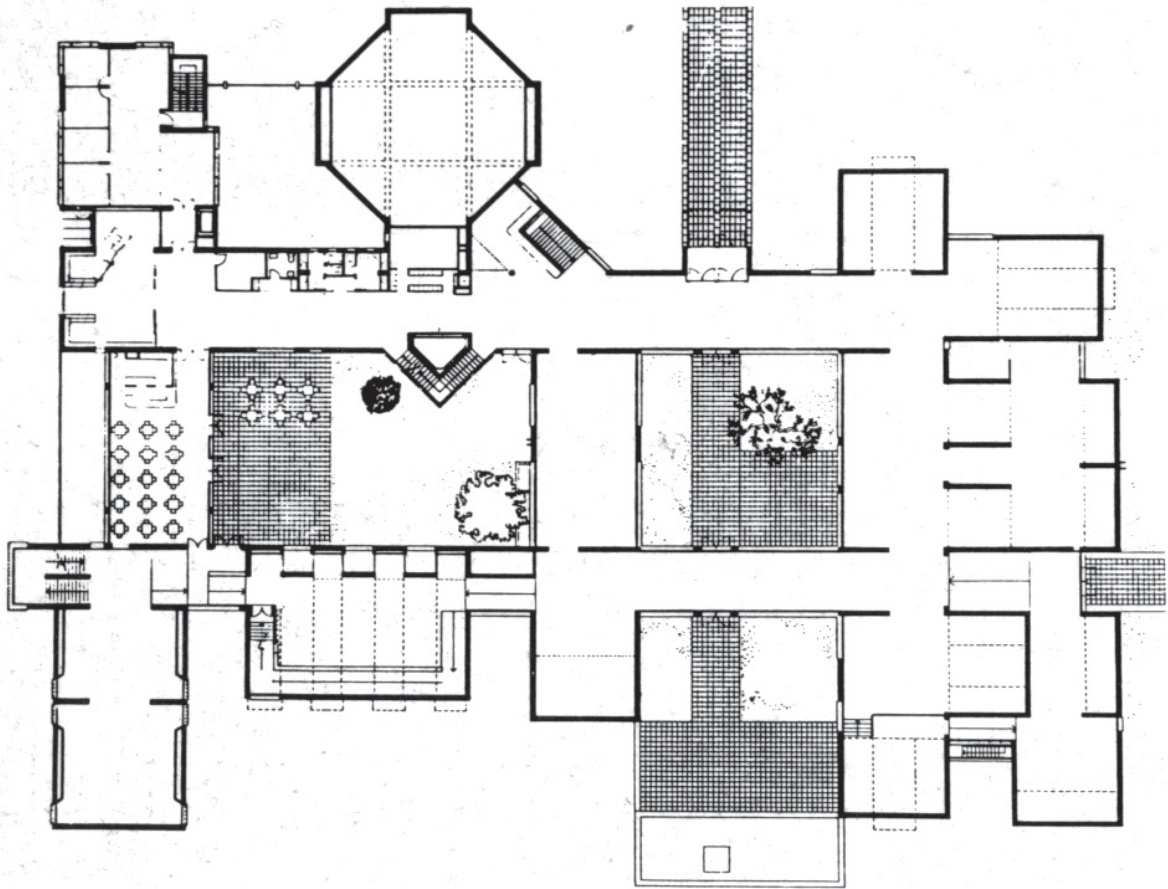
**Fundacion Mirò**  
**Josep Lluís Sert, 1972**

Montjuïc

- 52 Die Stiftung Miro geht von einer Idee aus, die von dem Maler und einigen Freunden erarbeitet wird, zu denen Joan Prats gehört, ein reger Förderer des Kulturlebens in Barcelona: Das Gebäude soll außer dem Werk, das Miro seiner Geburtsstadt vermachte, ein Studienzentrum für die Forschung, Verbreitung und Förderung zeitgenössischer Kunst aufnehmen, mit Ausstellungsräumen, einer Bibliothek und einem Hörsaal. Der Entwurf wird im Atelier von Sert in Cambridge ausgeführt und setzt ein Ideenrepertoire um, das bereits für die Stiftung Maeght in Saint-Paul-de-Vence verwendet worden war: eine klare Durchwegung, Verwendung von Oberlichtern, Gärten oder Terrassen, die dem Raumprogramm und der Lage angepaßt werden - einem Grundstück, das Miro aus einer Reihe von Angeboten der Stadt aussucht, weil es in einem Park auf dem Berg über der Stadt liegt. Das Ensemble setzt sich aus kleinen Einheiten zusammen, die um einen Innenhof liegen, verwendet schlichte Materialien, bei denen Beton mit traditionellen Bauweisen wie dem katalanischen Gewölbe und dem gekachelten Boden kombiniert wird. 1988 wird der Bauleiter des ersten Entwurfs Jaume Freixa mit der Erweiterung beauftragt, die das Ensemble verdichtet und den Innenhof nach Norden abschließt.



Rispa, Raul: Architekturführer Spanien 1920-1999, Basel 1998  
(Broschüre Girot)



## La Sagrada Familia

Antoni Gaudi, 1884-26

54 Thus I made my way there as if impelled by a duty, not one of those duties we fulfil, but the kind which fulfils itself within us. I went down the wide roads of the unfinished city, all filled with pale March sun; a slight breeze raised little eddies of dust, and tattered clouds were racing across the sky. And the temple seemed to me, as always, as it does to so many people, like a vast ruin; or like a huge dovecote, as one little girl said when she saw it for the first time. And, to be sure, there are doves flying up among the spires and the scaffolding of the bell-towers. But I am more deeply impressed by the feeling of ruin; and this pleases me, since, knowing that this ruin is a birth, it preserves me from the sadness of all ruins; and ever since I came to know this construction with its air of destruction, all destructions can seem like constructions ...

I began my visit, as usual, by going down to the crypt, as if searching for the seed of the temple, in order to return with greater knowledge to that which lies exposed to the sun and the open air; to stroll behind the apse in the shade of its vertical stones, where one is most assured of coolness, and then to glimpse from one side the amazing movement of the stones of the porch, so as not to be too quickly overwhelmed. Then timidly to seek the front of the porch and to take it in with one eye; and immediately to find oneself facing its centre, and to feel the powerful attraction of any true porch as it utters its loving imperative: 'Come in!' I But this time, I have no idea why, I did what I had never done before and stopped at the threshold to look up; and I saw it all above me, as if it had sprung from the ground that very, instant; and

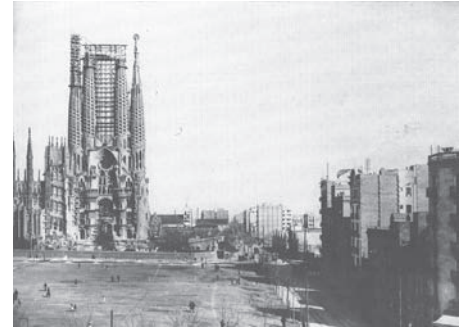
### Plaça de Sagrada Familia

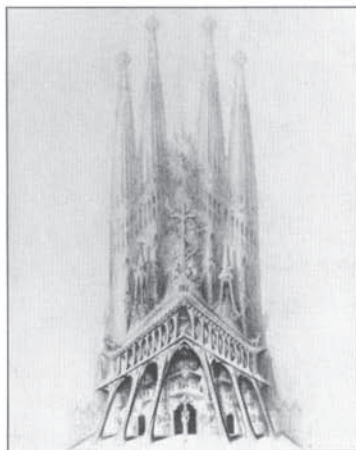
human heads peered out and gazed at me, and the Star of Bethlehem spread its stone rays above my head; I had never seen stone turned into light, and this was a torrent of light. I looked down, utterly dazzled. I had never heard stone sing, but I felt that the whole porch was singing in stone with a deafening harmony. And I went in ... or out, I don't know which; for in this temple there is more light inside than outside.

After that I crossed the precinct, looking straight ahead of me until I was outside. Then I looked round and saw once again the huge outstretched wing lit by the pale March sun, beneath the tattered clouds which raced across the sky; I saw once more the dovecote - as the little girl said - and two white bell-towers which are rising from either side of the porch.

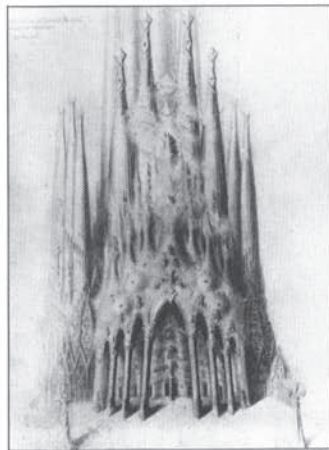
Maragall, Joan: Oda Nova a Barcelona, 1909. In: McCully, Marilyn: Hommage to Barcelone, London 1986

(Broschüre Girot)





3



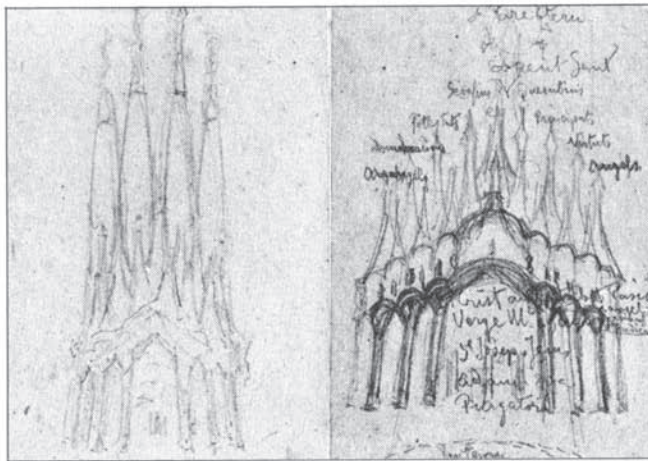
4



5

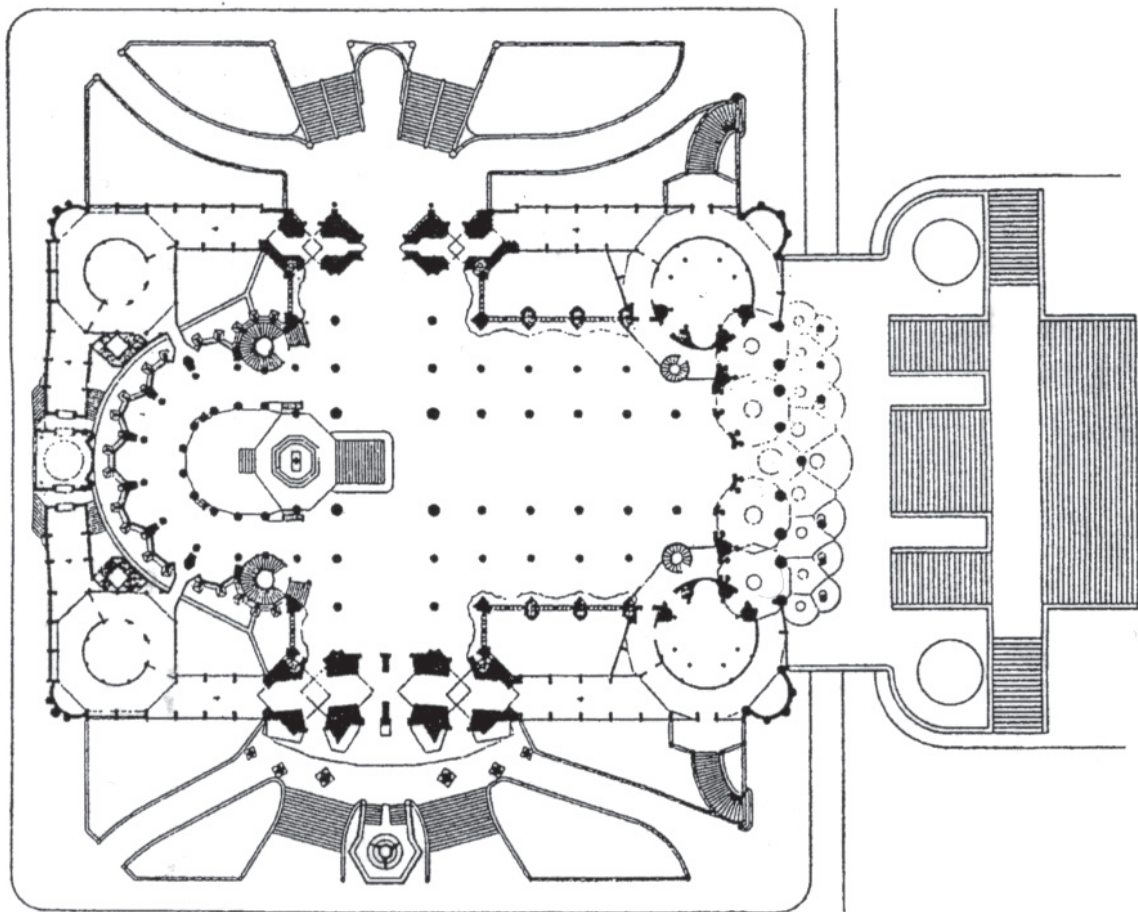


6

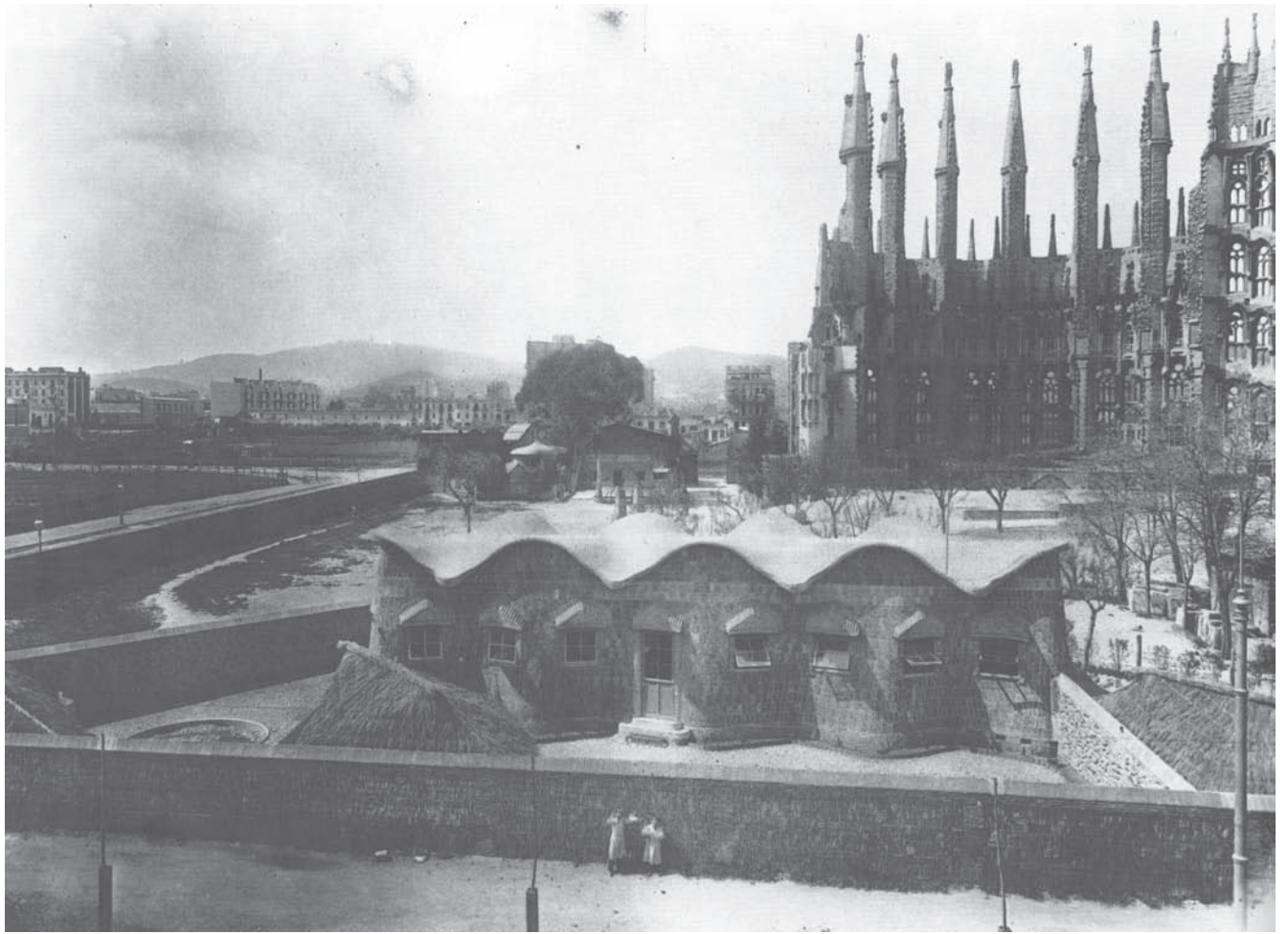


7

1. Gesamtansicht der Kathedrale (Skizze von Gaudí)
2. Gesamtansicht der Kathedrale (Zeichnung von Rubió)
3. und 4. Fassadenzeichnungen von Matamala
5. Gesamtansicht der Kathedrale (Zeichnung von Matamala)
6. und 7. Fassadenskizzen (vermutlich von Gaudí)







**58** Stadtentwicklung; Event und Bauten

Forum Barcelona 2004

Hans Geilinger & Marc Meyer

Mit dem in diesem Sommer zelebrierten Forum Barcelona 2004» schliesst die katalanische Metro-pole ein weiteres Kapitel seiner Stadtumbau- und Modernisierungsstrategie ab. Einmal mehr ist es ein Event, der als Auslöser für eine umfassende städtebauliche Neuorientierung der Stadt Barcelona funktioniert.

Als Schlüssel für sämtliche Interventionen der barcelonesischen Stadtentwicklungsstrategien seit der Demokratisierung Spaniens im Jahre 1975 gilt der «Plan der neuen Zentralitäten» aus dem Jahre 1986) Die in ihm definierten zwölf Stadtentwicklungsgebiete sind durchwegs architektonische, soziale, verkehrstechnische und ökonomische Problemzonen im Geflecht der Stadt, Terrains vagues», obsolete Industriegebiete, stillgelegte Gleisfelder etc. Der erfolgreichen Integration der Olympiade 92 in die bestehende Stadtstruktur liegt dieser Plan genau so zu Grunde, wie auch allen aktuellen und kommenden Grossprojekten: der TGV-Bahnhof Sagrera, die Erweiterung des Hafens «Port de Barcelona» oder eben - das «Forum Barcelona 2004».

Belastetes Feld

Die städtebaulichen Interventionen des «Piano

Forum» umfassen ein riesiges Feld, welches sich vom «Camp de la Bota» über das «Poble Nou» bis hin zur «Placa de Les Glories» aufspannt. Das Kerngebiet des Forums, das «Camp de la Bota», hat eine für die katalanische Kultur traumatische Geschichte hinter sich. In der Zeit der napoleonischen Besatzung wurde es als Artillerie-Schiessgelände mit dem «Castell de les Quatre Torres» genutzt (mit «la butte» werden auf französisch die Schiesshügel der Artillerie genannt, davon abgeleitet der Name «Camp de la Bota»). Seine tragische Berühmtheit erhielt das Gelände aber vor allem

während und nach dem spanischen Bürgerkrieg (1936-39). Franco liess hier über tausend Widerstandskämpfer hinrichten, die letzten noch im März 1952. Ab Ende der 50er Jahre siedelten sich auf dem Feld dann innerspanische Immigranten in illegal erstellten Barackensiedlungen an. In den letzten Jahrzehnten wurde dieses doch sehr peripher zum Zentrum gelegene Gebiet vor allem für verschiedene Ver- und Entsorgungsinfrastrukturen der Stadt genutzt (Kläranlagen, Kehrichtverbrennungsanlage, thermisches Kraftwerk etc.). Wenn man ganz allgemein von einem «belasteten Boden» sprechen will, trifft dies mit Sicherheit auf das heutige Gelände des an die Welt gerichteten Forum Barcelona 2004 zu.

Strukturierende Achsen

Gegliedert und strukturiert wird das Gebiet über vier Achsen:

1. Die von Illdefons Cerdà 1859 als Teil des «Eixamples» geplante «Diagonal». Diese so merkwürdige Strasse - Cerdà liess sie 1859 in ihrer ganzen

majestätischen Breite einfach in der freien Wiese enden - war wohl schon immer mehr als ein «morphologisches Zeichen» denn als eigentlicher Verkehrsträger gedacht. Es fehlte ihr doch immer das, was eine Strasse per Definition auszeichnet: die Verbindung zweier Ereignisse. In den 80er Jahren des letzten Jahrhunderts wurde sie bergseitig halbwegs sinnvoll an die Ronda angeschlossen, und auch der meerseitige Abschluss wurde fertiggestellt. Der städtebauliche Spezialplan «22@bcn», eine typologisch und morphologische Modifizierung der Eixample-Typologie des «Poble Nou» regelt und ergänzt diese Operation.

2. Die auf dem ehemaligen Trasse der Eisenbahnlinie von Barcelona nach Mataro gebaute «Carrer Taulac». Sie gehört in ihrer Geometrie weder den Regeln des «Eixample» noch denjenigen des dahinter liegenden Stadtquartiers «Besos». Bis anhin bildete sie die Grenze der baulichen Ausdehnung der Stadt zum Meer hin. Meeresseitig gab es da nur noch das «Camp de la Bota».

3. Die «Rambla de Prim», eine in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts über einen ehemaligen Bachlauf gelegte Strasse. Sie bildet heute das ökonomische und stadträumliche Rückgrat des Quartiers «Besos» - ein typisches Wohngebiet für Immigranten, das sich in den letzten Jahren zu einem gut funktionierenden, autonomen Stadtquartier entwickelt hat. Unmittelbar an «Besos» anschliessend liegt das Gebiet «La Mina», eine immer noch mit sehr grossen sozialen Problemen behaftete Zone.

4. Die «Ronda Litoral», ein Teil der in den 80er Jahren vorbildlich ins Geflecht der Stadt eingefügten Stadtautobahn. Wie bei der «Moll de la Fusta»

oder der «Villa Olimpica» zwingt sie sich auch hier zwischen die Stadt und das Meer.

Die Felder des Piano Forum

Die genannten vier Achsen teilen das Gebiet des «Piano Forum» in unterschiedliche Felder. Im Südwesten, anschliessend ans «Poble Nou», liegt die durch die «Carrer Taulat» begrenzte Wohnüberbauung «Frente Maritim», eine aus einem Wettbewerbsprojekt hervorgegangene Planung von Carlos Ferrater. Sie modifiziert klug die Eixample-Typologie mit kleineren Hochhäusern. Von diesen aus hat man freie Sicht über die davor liegende, sorgfältig gestaltete Platzanlage «Garcia Faria» (Architekten: Ravetllat, Ribas, Plana & Castello) und die tiefer geführte Stadtautobahn auf das Meer.

Gleich nebenan liegt der «Parc del mar». EMTB s (Enric Miralles & Benedetta Tagliabue) subtiles und poetisches Aussenraumprojekt spannt sich als durchgehende Grünzone zwischen der Ronda und der «Diagonal del mar» auf. Im Nordosten ist die Revitalisierung von «La Mina» geplant. Obwohl von den Planungsverantwortlichen gross angekündigt, sind bis jetzt konkrete Massnahmen ausgeblieben. Die städtebauliche Einbindung des Gebiets soll dereinst eine neue «Rambla La Mina» leisten, welche einen (ebenfalls erst geplanten) Universitäts-campus durchstossen und bis ans Meer reichen soll.

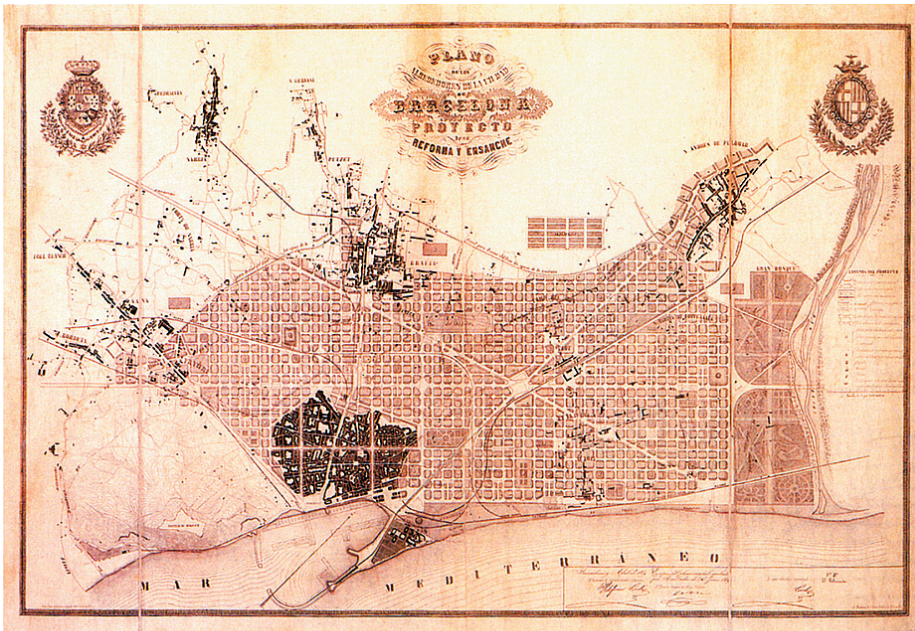
Im eigentlichen Brennpunkt der vier Achsen erstreckt sich das Gebiet des «Camp de la Bota» und davor, teils auf neu aufgeschüttetem, teils auf abgegrabenem Terrain verschiedene Anlagen mit Strand und Meeresnutzungen: der neue Sportha-

fen, diverse Park- und Badeanlagen und der künftige, noch nicht realisierte Meereszoo. Die eigentliche städtebauliche Herausforderung für die Planer des Forums lag genau hier, im geometrischen Zentrum des Gebiets, das bereits durch die grösste Kläranlage von Barcelona besetzt war.

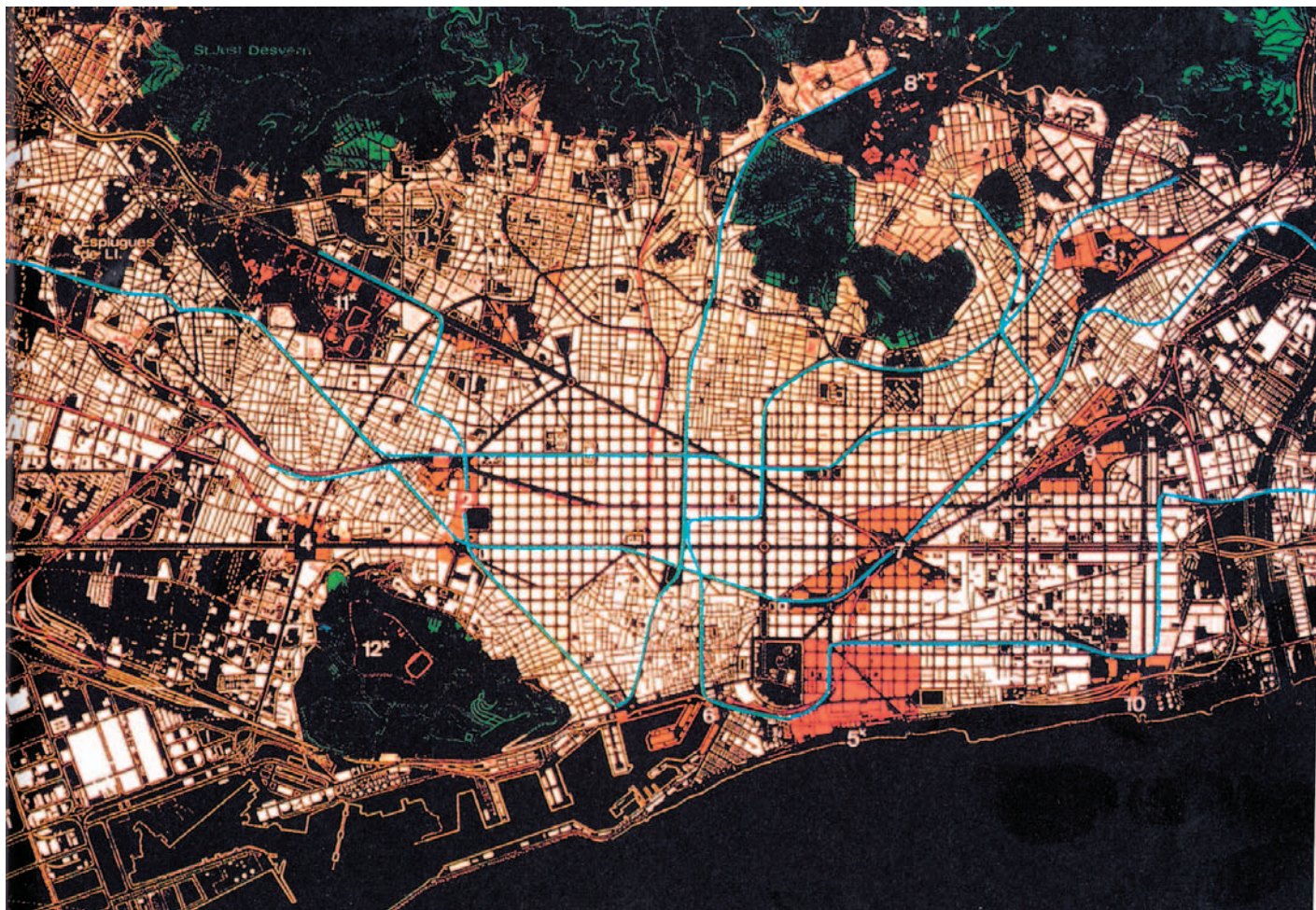
Der im überdachten Barcelona eingeübte Reflex, wo immer möglich neuen städtischen Raum zu gewinnen, hat hier zur aufwändigen Überdeckung der Stadtautobahn und der Kläranlage geführt. Eine von «Martinez Lapafia & Torres» geplante, sanft auf 18 m Höhe ansteigende, 17 ha grosse künstliche Ebene legt sich wie eine riesige, schützende Decke über die störenden Nutzungen. Zum Meer hin, wie von grossen Wellen und vom Wind zerzaust, löst sich die Decke in einzelne Fransen auf, welche an ihren schroff abfallenden Enden Aussichtspunkte freigeben. Zwischen diesen Fingern

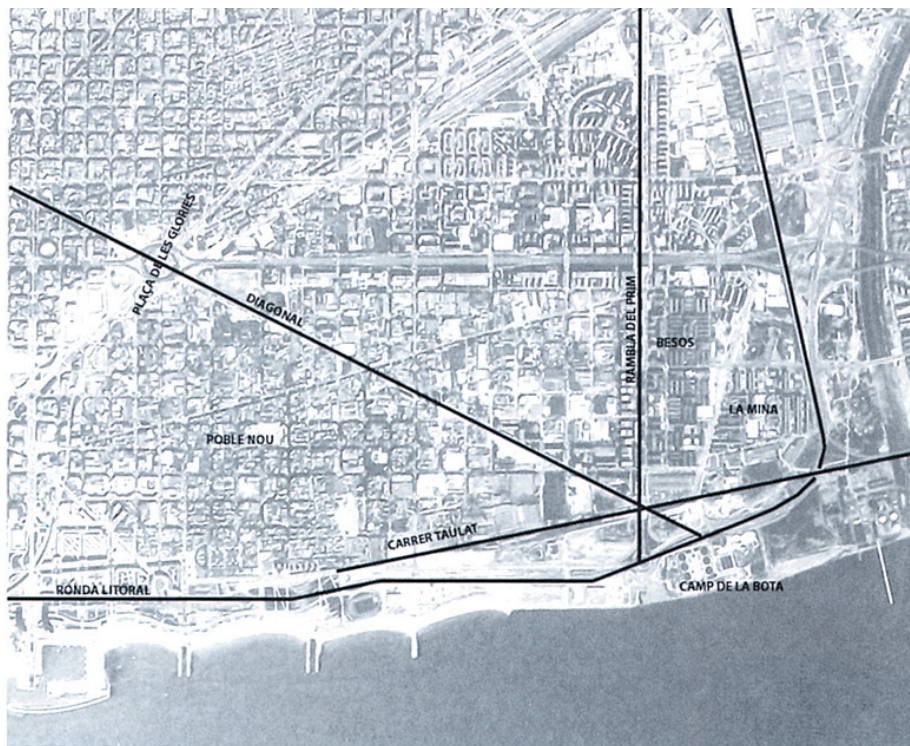
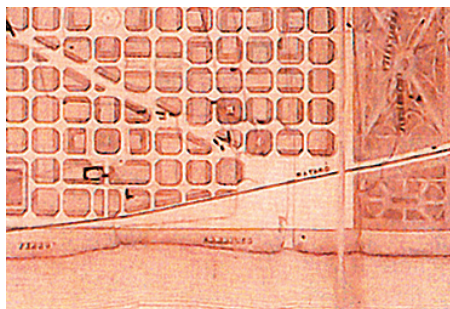
liegen die Abgänge zu den Trockendocks des Sporthafens und der Segelschule. Am vordersten Ende befindet sich auch der einzige wirkliche Aufenthaltort der gesamten Platzanlage: Ein 4000 m<sup>2</sup> grosses Solarenergie-Panel produziert hier Strom und spendet gleichzeitig Schatten.

Unter dieser von 1200 Betonstützen getragenen künstlichen Decke verbirgt sich neu die grösste Kläranlage Kataloniens, die ab 2006 funktionsfähig den Betrieb der gleich nebenan liegenden technisch veralteten Anlage ergänzen wird.



Plan Eixample Barcelona, Ildefons Cerdà, 1859. – Bild: Museu d'Història de la Ciutat de Barcelona





## Piano Fórum:

- 0 Neue Abwasserkläranlage  
Inbetriebnahme 2006
- 1 Stadtbahn Ronda Litoral
- 2 Fußgängerbrücke über die Stadtbahn Ronda Litoral
- 3 Canal Taulat
- 4 Canal Lull
- 5 Infrastrukturen Strand Mar bella & Marineo, in Planung
- 6 Centro de Convencions Internacional de Barcelona CCIB: Map Architects/ Josep Lluís Mateo, in Betrieb
- 7 Edificio Fórum: Herzog & De Meuron, provisorisch in Betrieb
- 8 Universitätscampus Llevant: Eduard Bru, in Planung
- 9 Fórum Plaza Hotel: Enric Masip, in Planung
- 10 Platzanlage Explanada Fórum (Überdeckung der Kläranlage) und Solaranlage: José Antonio Martínez Lapeña & Elias Torres, in Betrieb
- 11-15 Marine Zoo: Joan Fargas/dcm architects, in Planung
- 16 Badezone: Beth Gall & Jaume Benavent, fertiggestellt
- 17 Gebäude Hafenkaptän & Fußgängerbrücke: Mamane Domingo & Ernest Ferné, fertiggestellt
- 18 Wassersportzentrum, fertiggestellt
- 19 Parkanlage Litoral SO: FAO, Teresa Gall, fertiggestellt
- 20 Park Litoral NO: Iñaki Ábalos & Juan Herreros, in Bau
- 21 Sporthafen NO: Xavier Casas & Rosa Torres, fertiggestellt
- 22 Sporthafen SO: BCQ Architects (Toni Casamor & David Buena), fertiggestellt
- 23 Alterszentrum: Lluís Clotet & Ignacio Paticó, fertiggestellt
- 24-25 Wohnbauten Lul/Taulat: Fargas & Rovira/TAJ+ aSZ/Mercadé & Fermán dez/ Coll & Leclerc/Bophaa/Gustau Gil/Llobet & Serra/FFPV/Actar Arquitectura/Salvadó & Aymerich & Riera devall/Jaume Valor, in Planung
- 26 Quartiererneuerung La Mina: Sebastià Jorret, Carlos Llop, Josep Lluís Pastor, in Planung
- 27 Zone für Hotels, in Planung
- 28 Ecopark: Iñaki Ábalos & Juan Herreros, im Bau
- 29 Thermisches Kraftwerk, bestehend
- 30 La Catalana, bestehend
- 31 Revitalisierung Flussufer Besòs, im Bau
- 32 Lagune, in Planung
- 33 Meeresbötzen, in Planung
- 34 Park Garcia Faria: Pere Juan Ravellat & Carme Ribas & Marina Plana & Jordi Castellà, fertiggestellt
- 35 Frente Maritim. Städtebauliches Konzept: Carles Ferrater/Ausführung: diverse Architekten, fertiggestellt
- 36 Parc del Mar: EMTB (Enric Miralles & Benedetta Tagliabue), fertiggestellt
- 37 Shopping Centre Diagonal Mar, fertiggestellt
- 38 Hotel Diagonal t: TDA Arquitectura (Oscar Tusquets Carlos M. Diaz & Andrés Monzó), fertiggestellt
- 39 «Geöffneter» Diagonal, fertiggestellt



Fòrum Barcelona  
2004

64







## Edificio Fòrum

Herzog & de Meuron, 2004

66 Das «Edificio Forum» bildet den nördlichen Abschluss dieses künstlichen Platzhügels. In seiner städtebaulichen Haltung füllt es ganz pragmatisch den von den Planern zur Verfügung gestellten Bauplatz zwischen den bestehenden Achsen der «Rambla de Prim», der «Diagonal» und der Stadtautobahn aus. Als riesige, dreieckige Scheibe schwebt das «Edificio Forum» über der ansteigenden Platzanlage. Das nur scheinbar gleichseitige Dreieck (175 m x 180 m x 185 m) wurde von Herzog & de Meuron so zurecht gerückt, dass eine kaum spürbare Unschärfe zur Achse der Diagonal hin entsteht. Der Fluchtpunkt der Strasse wird, wenn auch nicht direkt besetzt, so doch leicht gestreift. Das grossartige «Edificio Forum» wird dank seiner horizontalen Monumentalität zweifelsfrei als der Symbolträger des F6rum 2004 wahrgenommen.

Der schwebende Körper kann auch als ein «Stück» Meer gelesen werden. Dachfläche wie Untersicht inszenieren das für Barcelona so zentrale Element auf ihre je eigene Art: die Dachfläche ganz konkret als Wassergarten und die spiegelnden Chromstahlplatten der Untersicht als eine metaphorische Übersetzung des Phänomens. Seitlich zeigt sich der schwebende Körper wie ein tiefporöser meeresblauer Korall. Seine Fassade aus blau eingefärbtem Spritzbeton wird durch schmale, an Wasserläufe erinnernde Glasbänder durchbrochen, und wie Sonnenstrahlen durchstossen Lichthöfe das Volumen. Einmal mehr präsentieren hier die Architekten meisterhaft ihre Vorliebe für das rhetorische Moment in der Architektur.

In seinem funktionalen Aufbau ist das Edificio Forum einfach zu verstehen. Das Obergeschoss

weist, neben der Zone des Auditoriums, eine grosse Fläche unhierarchisch organisierter und erschlossener Räume auf. Nur schwach werden diese über die Fassade und die den Raum unterschiedlich tief durchdringenden Höfe belichtet. Die für die Ausstellungszeit vorerst im Rohbau belassenen und nur provisorisch eingerichteten Räume des Obergeschosses sollen künftig definitiv ausgebaut und neuen Nutzungen zugeführt werden. Ziemlich schroff durchstösst das 3200 Personen fassende Auditorium das Raumgefüge. Zwar sind interessante visuelle Bezüge zu dem auf halber Höhe liegenden Erdgeschoss vorhanden, doch ansonsten verschluckt ihn dumpfe Dunkelheit. Im Untergeschoss hingegen erwartet den Besucher eine überraschend hell ausgeleuchtete «Space-Atmosphäre» mit seltsam deformierten Raumsequenzen. Als «ready made» findet man hier auch die berühmten sechseckigen Bodenplatten der Bauten von Gaudi wieder. Über einen langen unterirdischen Gang ist das Edificio Forum mit dem «CCIB» verbunden; zusammen bilden sie das grösste Kongresszentrum Südeuropas.



68 Städtebaulich das Gelenk zwischen Avinguda Diagonal und Rambla de Prim, funktional Schnittstelle zwischen Öffentlich und Privat und formal Hybrid zwischen Natur und Künstlichkeit: Das ist das Forum, das Herzog & de Meuron unweit der Metrostation Maresme Forum mit den Geldern des spanischen Staats, der Region Catalunya und der Stadt Barcelona gebaut haben.

Die Dreiecksform des Forums fügt sich in den Stadtgrundriss, indem sie die Richtungen der Diagonal und der Prim aufnimmt, und bildet eine ebenso markante wie passende Figur. Ausgezeichnet wurde die exponierte Lage zusätzlich, indem ein ansteigender, topografisch einem natürlichen Hügel nachempfunderer Platz aufgeschüttet wurde, sodass eine Art Sockel entsteht, der die Zugehörigkeit zur Stadt signalisiert. Das Yves Klein-Blau der Fassaden - Jacques Herzog beruft sich lieber auf den «heimischen» Joan Mirò, der das sphärische Ultramarin ebenfalls verwendete - verweist hingegen auf den mediterranen Genius Loci.

#### Kulturgeschichte

Auch inhaltlich überlagern sich die Schnittstellen des Forums - wie beim antiken Vorbild. Kern ist das 3200 Personen fassende Auditorium mit einem ausgedehnten unterirdischen Foyer und einer 20m weit gespannten stützenlosen Tunnelverbindung zum benachbarten Mateo-Bau, die über aus dem Platz ausgeschnittene Oblichter belichtet wird. Der über dem Platz schwebende Baukörper beherbergt Ausstellungsflächen von 8000m<sup>2</sup> und das Restaurant mit Zugang zur Dachterrasse. Gleichsam in Analogie zum Tempel im antiken Forum haben Herzog & de Meuron das Programm um eine

Kapelle, die vom Platz her zugänglich ist, und einen Brunnen ergänzt.

Typologisch ist aber auch die maurische Architektur Südspaniens präsent. Erinnern die aus dem Baukörper geschnittenen Patios an die als Promenade architectural inszenierten Hoffluchten maurischer Paläste, verweist der Brunnen auch auf die Vorhöfe der Moscheen. Sind es dort funktional und formal ausgeklügelte Dessins von Wasserläufen, welche die Brunnen speisen, schwappt das Wasser beim Forum über den Dachrand und läuft in Rinnensalen über die Wände des Patios in den Brunnen. Die Referenz macht Sinn, leben doch in dem Quartier viele Immigranten aus dem islamischen Raum.

#### Naturgeschichte

Auf Augenhöhe wird man der einfachen Geometrie des Dreiecks seiner schieren Grösse wegen und weil der Bau über dem Platz schwebt, nicht gewahr. Man wähnt sich als Zeuge eines Naturphänomens, einer tektonischen Plattenverschiebung. Die fast 13m hohe Platte schiebt sich über die Placa von Elias Torres und j. A. Martinez Lapena, über die sie von der Stütze (Festlager) 27m weit auskragt. Der Platz selber steigt zum Meer hin an, sodass sich der lichte Raum zwischen Platz und Untersicht allmählich von 6.5 auf 4.35 in verringert. Das Forum reiht sich in die Genealogie der «Naturgeschichte». Es ist ebenso Topografie wie das Kunsthaus Aarau, ebenso Gestein wie das Schaulager. Es thematisiert die Gravitation ebenso wie das Ricola-Lagergebäude oder die Dominus Winery - allerdings radikal. Wurde das Gewicht dort optisch inszeniert - mit den nach oben hin breiteren Durisolplatten beim Lagerhaus bzw. den Drahtkörben mit den

grössten Gesteinsbrocken, die in der Winery zuoberst sitzen -, erscheinen beim Forum Sockel und Baukörper austauschbar. Ihre Identität ist nicht eindeutig. Der Gedanke an die chinesischen Gelehrtensteine, von deren

Faszination Jacques Herzog spricht, liegt nahe, sind doch Sockel und Stein dort einander oft derart ähnlich, dass nicht nur die Grenzen zwischen Natur und Künstlichkeit verschwimmen, sondern auch «oben» und «unten» relativiert werden.

#### Genius Loci

Der hybride Charakter des Baus ist assoziativ und führt vom Fernen Osten zurück - in den Parc Güell. Der organische Aspekt des Baus - bei Verweigerung des rechten Winkels - erscheint als Referenz an Gaudi: der Fels in der Brandung, an den Rändern zerklüftet von Schluchten, die in die Fassade eingefräst sind, als wären sie vom Wasser ausgespült - aber auch der poröse Schwamm. Als Dychotomie von Natur und Kunst kommen einem hier die Schwammreliefs von Yves Klein in den Sinn. Tatsächlich entwickelt die Fassade die Sogwirkung einer Yves-Klein-Leinwand. Erreicht haben die Architekten den Effekt mit einem ausgeklügelten Aufbau der Fassade. Diese besteht aus einem Trägerbord aus rezykliertem Glas (Verotec-Paneel), das mit einem gleichzeitig als Armierung der Paneele dienenden Glasfasernetz bespannt und abschliessend mit einem Spritzputz, ähnlich dem im Tunnelbau eingesetzten Gunit, versehen wurde. Die letzte, wiederum aufgespritzte, 4 bis 6mm dicke Schicht ist eine Mischung aus gemahlenem Glas, Farbpigmenten, Acryl und Zuschlagstoffen - eine Zusammensetzung, die das Ausbleichen wäh-

rend mindestens zehn Jahren verhindern soll.

#### Patios

Die Assoziation mit dem Bild des Schwamms verdankt sich aber nicht nur der Sogwirkung der Fassade. Der Baukörper selbst ist «durchlöchert». Die erwähnten Höfe durchstossen ihn. Einer beherbergt die Kapelle, der mit dem Brunnen öffnet den Blick in den Himmel. Die in ihrer Geometrie an Kristalle erinnernden Patios fungieren als Laternen, welche die Ausstellungsräume mit natürlichem Licht versorgen, oder markieren als verglaste Behältnisse die Eingänge zu den Ausstellungsflächen, zum Restaurant und zum Auditorium. Dieser Raum bildet das Kernstück des Baus und kann seinerseits als riesiges Loch aufgefasst werden, das sich ebenso in den Untergrund gräbt, wie es das «Dach» durchstösst. Auf Platzniveau verglast, ist der Einblick den Passanten nicht verwehrt. Die Kristalle sind unterschiedlich materialisiert. Die Kapelle ist - um die Würde des Ortes zu unterstreichen - mit goldenen Edelstahlblechen verkleidet, das Loch oberhalb des Brunnens ist gleichsam eingestülpte Fassade, die Laternen in der Ausstellung sind verglast, den Ausblick von der Terrasse im oberen Teil des Auditoriums geniesst man durch einen Schleier aus perforierten Edelstahlblechen, die erneut an maurische Bauten denken lassen.

#### Positiv - Negativ

Die «Umkehrung» von Sockel und Bau hat städtebaulich den Effekt, dass das Gelände Teil der Stadt bleibt, es wird den Barcelonesi angeboten als «ein riesiges Dach für ihre Aktivitäten» (Herzog). Das Verhältnis zwischen Privat und Öffentlich wen-

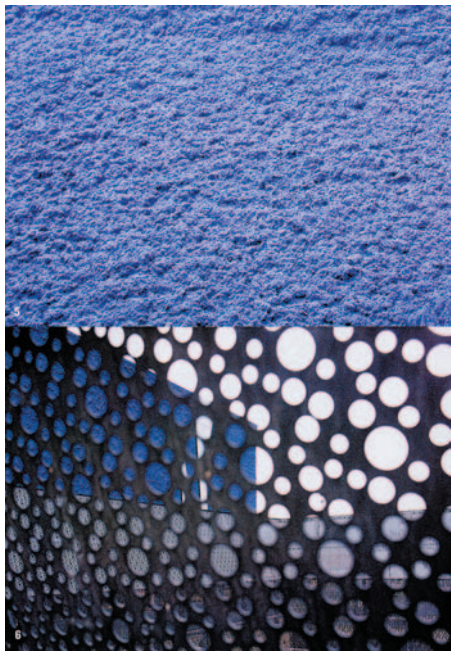
det sich. Um die Durchlässigkeit zwischen Aussen und Innen, zwischen Öffentlich und Privat zu manifestieren, haben Herzog & de Meuron mit Positiv - Negativ, mit der Variation von Themen, mit Reflexionen und Projektionen, mit der Wiederholung von Materialien und Texturen gearbeitet.

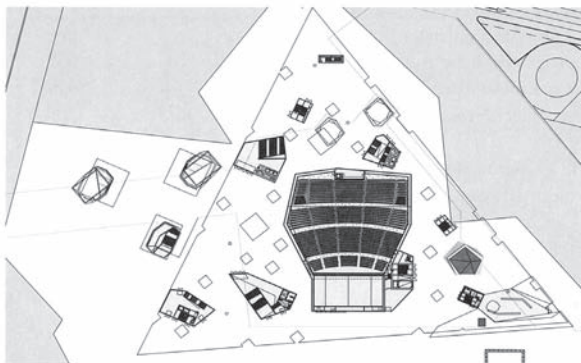
#### Projektion - Reflexion

Es verwischen sich die Funktionen von Fassade, Boden, Dach, was sich exemplarisch an der Untersicht illustrieren lässt. Sie ist ebenso bewegt wie die Topografie des Platzes. Boden des Ausstellungsbetriebs, figuriert sie gleichzeitig als Dach für die öffentlichen Aktivitäten. Die Architekten machen dies deutlich, indem sie die Untersicht als Projektion der Dachlandschaft ausbilden. Der Untersicht liegt das reale Bild einer Wasserfläche zugrunde, aus dem die

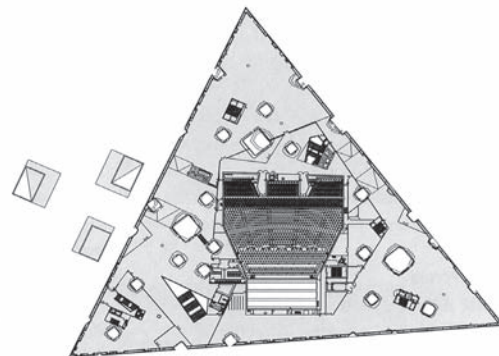
Basler Ingenieure WGG Schnetzer Puksas eine aus 28 000 unregelmässigen Dreiecken zusammengesetzte elektronische Vorlage generiert haben auf der Basis von mathematischen Wahrscheinlichkeits- und Zufälligkeitsmatrizen. Aufgrund dieser jpg-Bilder und mit den ebenfalls von Schnetzer Puksas berechneten Koordinaten- und Elementdaten schrieb die deutsche Firma Inox-Color das Programm für die Metallbearbeitungsmaschine, welche die Textur von Wellen und Kringeln mit Stempeln von unterschiedlichen Durchmesser in den Edelstahl hämmerte. So wirkt die Untersicht nun wie eine gewellte Wasserfläche - ein Akt der Entmaterialisierung. Des Nachts, wenn die in den Asphalt eingelassenen Leuchten die Untersicht erstrahlen lassen, wird das tanzende Spiel der Tropfen ausserdem auf dem Platz reflektiert,

sodass Untersicht und Platz ihrerseits umkehrbar werden. Die Untersicht erscheint denn als Reflex des Daches, das mit einer Wasserfläche überzogen ist. Dieses wiederum hat sein Pendant im Brunnen, in den der Regen und das über das Dach schwappende Wasser läuft. Projektionen und Reflexionen bestimmen aber auch die Beziehung zwischen Innen und Aussen. Die Wände des Ausstellungsraums, der als Kontinuum angelegt ist und um den Kern des Auditoriums führt, erscheinen in der Materialisierung als Replik auf die Fassade, nur dass sie roh belassen sind. Die Decken bleiben unverkleidet und erinnern mit der seriellen Hängung der Neon-Leuchten ans Schaulager in Basel. Auch im Innern des Auditoriums wird die Fassade «reflektiert», erscheint als Projektion an den Innenwänden - allerdings in Schwarz. An der Decke setzt sich die Untersicht des Gebäudes fort, sodass eine Kontinuität zwischen Innen und Aussen entsteht - nur sind die Edelstahlbleche hier blau. Ausserdem sind sie dünner ausgebildet als im Aussenraum. Aus akustischen Gründen sind sie in einem vollflächigen Klebverfahren, das die Schwingung überträgt, auf Holzpaneele aufgezogen, die so den Effekt von Canopies haben. Zusammen mit der reliefartigen Struktur der Wand, die wie eine barocke Stuckatur wirkt, reflektieren sie den Schall in optimaler Weise. Ausgetüfelt hat das System der einheimische Akustiker Higinio Arau.

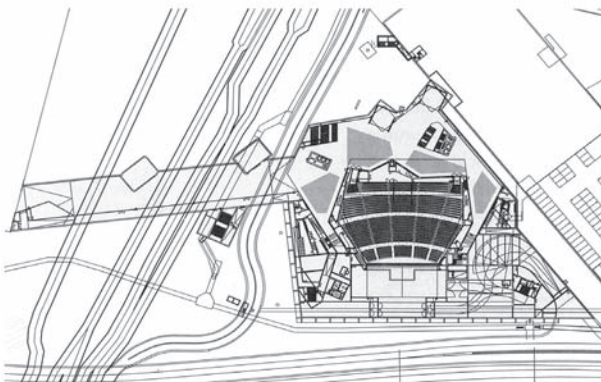




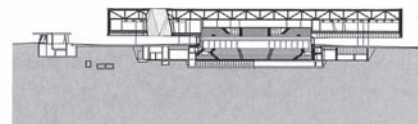
Grundriss Level Plaza



Grundriss Level +1



Grundriss Level -1



Schnitt 1



Schnitt 2

## Centro de Convenciones Internacional

MAP Architects Josep Lluís Mateo, 2004

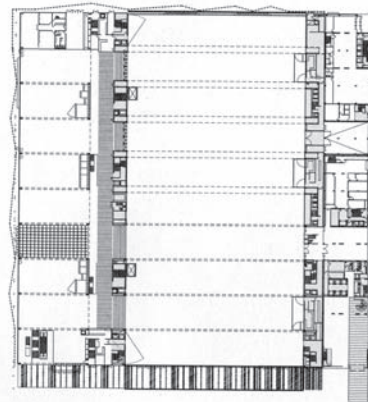
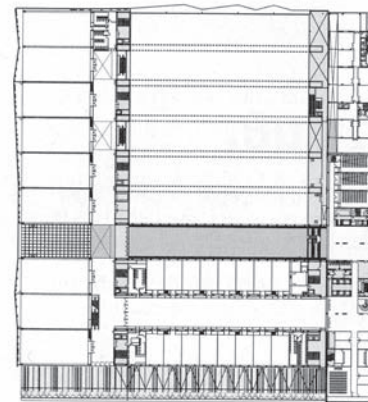
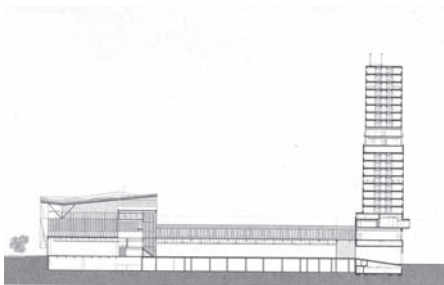
72 Gegenüber des Dreieckfeldes mit dem ebenfalls neu entstandenen Shopping Center «Diagonal mar» und dem Hotel «Diagonal 1 » liegt das «CCIB». Seine enorme Baumasse ist mehr als ein Konglomerat unterschiedlichster Funktionen und Raumsequenzen zu verstehen, denn als einheitliches Gebäude. Es besitzt unterschiedlichste Zugänge und gliedert sich in einzelne, an sich autonome Zonen. Dem komplexen Programm entsprechend charakterisiert ihn eine eher schroffe und wenig sinnliche Tektonik.

Die zwei Hochhausscheiben des CCIB versuchen in ihrem architektonischen Ausdruck und über ihre Proportion mit dem dahinter liegenden Besos-Quartier in einen Dialog zu treten. Gleichzeitig fixieren sie aber auch die geometrische Positionierung des gesamten Komplexes, welche parallel zur «Carrer Taulat» ausfällt und nicht - wie man erwarten würde - der Geometrie des «Eixamples» folgt. Die beiden Türme, ein Bürohochhaus und ein Hotel, sind hart und kristallin ausgebildet. Wie ein Schnitt wirkt die im 13. Hotelgeschoss in 50 m Höhe angelegte Ebene mit einem Restaurant, einer Bar, einem Fitnessraum und einer Plattform mit Aussenschwimmbad.

Am Fusse des Hotels errichteten NIAP Architects eine gewaltige, stützenfreie Halle. Ursprünglich für das Forum als offener Stadtplatz gedacht, wurde daraus schliesslich ein geschlossenes Kongresszentrum für 15 000 Besucher. Seitlich wird die Halle durch eine riesige, blutrote Schiebetüre markiert, die, wie von Schusslöchern perforiert, als Referenz an die unrühmliche Geschichte des Ortes gelesen werden kann.

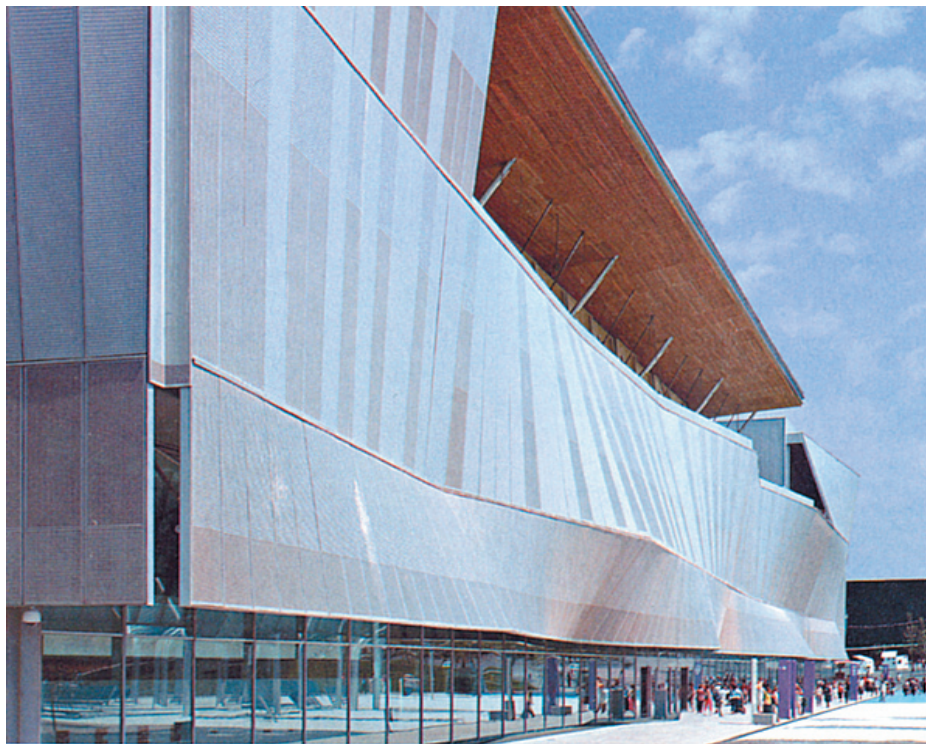
Im dreigeschossigen, meerseitigen Abschluss-trakt zeigt sich die Architektur aufgeweicht und organisch. Eine gewellte, halbtransparente Fassade umspannt diesen Gebäudeteil. Das freie, komplett verglaste Erdgeschoss ermöglicht den direkten Zugang zu den

Kongresssälen, welche im Obergeschoss durch eine sorgsam strukturierte und belichtete interne Strasse erschlossen sind. Ein grosszügiges Kongressrestaurant, das sich wie eine grosse Terrasse zum Meer hin wendet, bildet den Abschluss des Kopfbaus.











## 76 Postscriptum

Letztlich bleiben die grossen und spektakulären Objekte des Forums hinter den hohen Erwartungen zurück, und es sind eher die bescheidenen Interventionen, die uns mit ihrer leisen Poesie berühren. Erwähnt seien hier die Gestaltung des Sporthafens von BCQ Arquitects oder die Badeanlage von Beth Galf. Als Alternative zu den langgezogenen Strandanlagen Barcelonas wird hier eine ruhige und kontrollierte Badezone für ein zukünftiges Thermalbad geschaffen. Die Küstenlinie wurde als 1.50 m hohe Mole ausgebildet. Von dort aus fällt das Niveau bis auf 1.20 m unter den Meeresspiegel ab. Aus warmen Holzflächen und wie Eisberge gestalteten hellen Brocken entstand eine künstliche Küste mit Buchten und frei schwimmenden Inseln. Wie Wellenbrecher schützen diese die innen liegenden, mit Meeresfauna versehenen Lagunen vor den Stürmen. Von der Küste aus sehen wir die Inseln, von den Inseln aus die Stadt.

Ende September ging das Forum Barcelona 2004 zu Ende. Für eine inhaltliche Würdigung der Veranstaltung - eine Art Weltausstellung mit den Schwerpunkten Friedensförderung, Nachhaltigkeit und kulturelle Vielfalt - ist hier nicht der Platz. Die ziemlich diffus vermittelten Inhalte des Forums und der entsprechend eher bescheidene Besucherstrom scheinen die schon lange im Voraus geäusserte Vermutung zu stützen, dass es sich auch bei diesem Grossanlass wiederholt um ein geschickt eingesetztes Vehikel zur erneuten Umgestaltung der Stadt handelt. Einmal mehr wurde versucht, mit einer medialen Grossveranstaltung öffentliche und private Investitionen und die Dynamik vieler

kleiner Projekte in diesem Stadtteil zu aktivieren. Und einmal mehr scheint der Stadtumbau auch zu gelingen. Das Kongresszentrum ist trotz seiner peripheren Lage bis ins Jahr 2007 ausgebucht, und der Hafen wird sich angesichts mangelnder Liegeplätze an der katalanischen Küste problemlos füllen lassen. Zu hoffen ist, dass der Meereszoo, der Universitätscampus und die Anbindung an «La Mina» tatsächlich noch realisiert werden, damit das «Camp de la Bota» zu einem neuen, vielfältig genutzten und lebendigen Stadtteil Barcelonas werden kann.

Hans Geilinger -1961, dipl. Arch. FH/SW8 in Barcelona. Mitglied der europäischen Architekturführer-Vereinigung [guidingarchitects.net](http://guidingarchitects.net),

Marc Meyer 1962, Prof. dipl. Arch. FH/SWB in Uster Lehr- und Forschungsauftrag an der Hochschule für Technik Zürich, Fachbereich Architektur,



## Moll de Barceloneta

Olga Tarraso, Jordi Heinrich, 1993-95

78

Barcelona: der wiedergewonnene Horizont  
(Broschüre Girot)

Vom Klima begünstigt und in außergewöhnlicher Landschaft gelegen, lebte die Stadt Barcelona seit ihrer Gründung am und vom Meer. Bis zu dem Zeitpunkt, da der große Handelshafen, seine Eisenbahngleise, Fabriken und Lagerhallen eine Barriere zwischen der Stadt und dem Meer errichteten. Von da an war den Stadtbewohnern der Zugang zum Wasser verwehrt, und nur an wenigen Stellen, wie am Ausgang der berühmten Ramblas, öffnete sich der Blick auf das geschäftige Treiben im Hafen. Die nahegelegenen Strände freilich gaben ein trauriges Bild ab: Verschmutzt und verlassen lagen sie da, keine Spur von Strandidylle, wie man erhofft hätte. Allein der Aufstieg auf die stadtnahen Hügel ermöglichte den Blick auf das offene Meer, auf den sich in der Ferne verlierenden Horizont. So geriet das Meer für die Einwohner von Barcelona zu einer Attraktion, die man während der Freizeit und in den Ferien genießt, zu einem Ort, an dem sie ihre Zweitwohnungen errichteten und all die angenehmen Seiten des Wassers wiederfanden, die die Stadt eingebüßt hatte. Bald zierten unzählige Wohnhäuser, Siedlungen und Campingplätze die gesamte katalanische Küste, alle mit Uferpromenaden, Sporthäfen, Molen und uniformen Bauten ausgestattet, wie man sie überall an Stränden und Steilküsten findet.

Erst in den 30er Jahren realisierte die GATCPAC-Planergruppe unter dem Einfluß des CIAM und Le Corbusier in Barcelona einige Projekte, die darauf abzielten, das Meer wieder in der Stadt und im All-

## Barceloneta

tag erfahrbar zu machen. Die Planer entwickelten damals neue Modelle der städtebaulichen Ordnung, und in der architektonischen Formensprache der Moderne erarbeiteten sie Entwürfe wie den »Plan Macia para Barcelona«, der mit kraftvoller Geste die Wasserfront der Stadt umgestaltete, oder die »Cuidad de Reposo para Barcelona« in den Pinienwäldern bei Llobregat.

1957 baute E. Giralt zum ersten Mal innerhalb Barcelonas ein kleines Stück Uferpromenade - eine schüchterne Annäherung der Stadt an den Strand von Barceloneta, zwischen dem Hafen und den Fabrikanlagen. Jenseits der Grenzen des Freihafens diente die Promenade dazu, das Stadtviertel mit dem offenen Meer zu verbinden, gewissermaßen als Verlängerung der Hafemole, die von den Bewohnern seit jeher zum Angeln, Spaziergehen und Diskutieren benutzt wurde. Hier erlebten sie den Horizont, und es erwachte der Wunsch, die gesamte städtische Wasserfront Barcelonas auf ähnliche Weise zu gestalten.

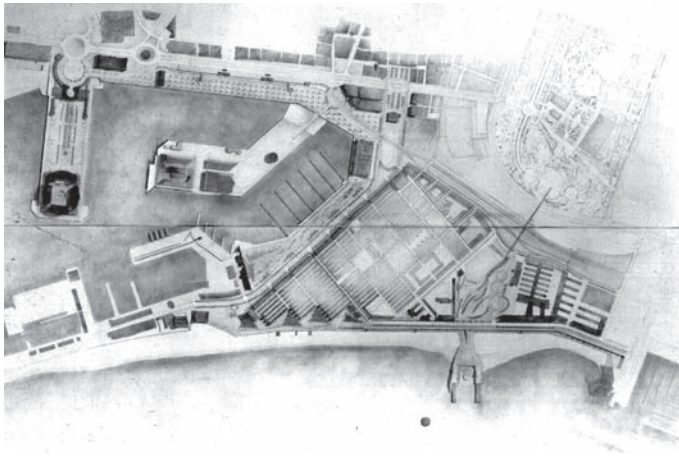
Das Projekt der »Moll de La Fusta« von Manuel de Sola-Morales markierte im Jahre 1982 den Beginn der Rückgewinnung von Hafenaarealen; 1987 schlug Luis Cantallops im "Plan de Costas" vor, vier Kilometer Strand im Bereich des Großraums Barcelona neu zu gestalten. Cantallops erarbeitete zum ersten Mal seit dem Beginn der Demokratie einen Stadtentwicklungsplan, der alle in den vorhergehenden Jahren stark angewachsenen Gemeinden um Barcelona berücksichtigte. Zudem veranschaulichte er, wie der Innenstadt über den Alten Hafen ein Zugang zum Meer verschafft und der natürliche Charakter der Strände im Süden der Stadt be-

wahrt werden konnte.

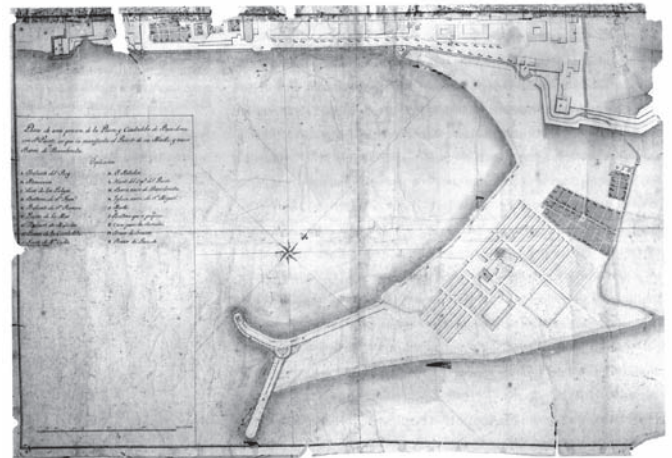
Schließlich trugen die Olympischen Spiele von 1992 entschieden dazu bei, daß solche Planungen in die Tat umgesetzt wurden. So änderten bis 1992 viele alte Hafenaareale ihr Gesicht, die Gleisanlagen der Eisenbahn verschwanden von der Küste, die Strände wurden neu angelegt und das Wasser geklärt, die großen Fabriken wurden verlagert. Markante Orte entstanden: der »Port Vell«, der Olympische Hafen, der »Parque del Poble Nou«, den wir in TOPOS 1 vorstellten. Eine besondere Rolle spielte dabei der Entwurf von Martorell, Bohigas, Mackay und Puigdomenech für das Olympische Dorf. Die Planer setzten ihre Vorstellung durch, das Dorf nicht als isolierte Siedlung zu betrachten, sondern als Stadterweiterung. Die strenge Geometrie der Innenstadt verlängerten sie über die ungenutzten Industrieareale bis zur Küste - dort entstand eine neue Fassade zum Meer.

Die neuen Freiräume des Port Vell in Barcelona, zwischen 1990 und 1993 von den Architekten Jordi Heinrich, Olga Tarraso und Rafael Caceres gestaltet, nehmen eine Fläche von mehr als dreizehn Hektar ein und bilden zusammen mit der Moll de la Fusta den Abschluß des städtischen Hafens. Eine Promenade von einem Kilometer Länge führt am Wasser entlang - die Spaziergänger überblicken von dort aus die Stadt, wie vom Meer aus gesehen. Den Raum erfahren sie als langgestreckten Weg, der zum Stadtviertel Barceloneta gehört und es erschließt, aber gleichzeitig den Charakter eines Uferkais behält.

Batlle, Enric u. Roig, Joan: Barcelona: der wiedergewonnene Horizont, Topos 10/1995

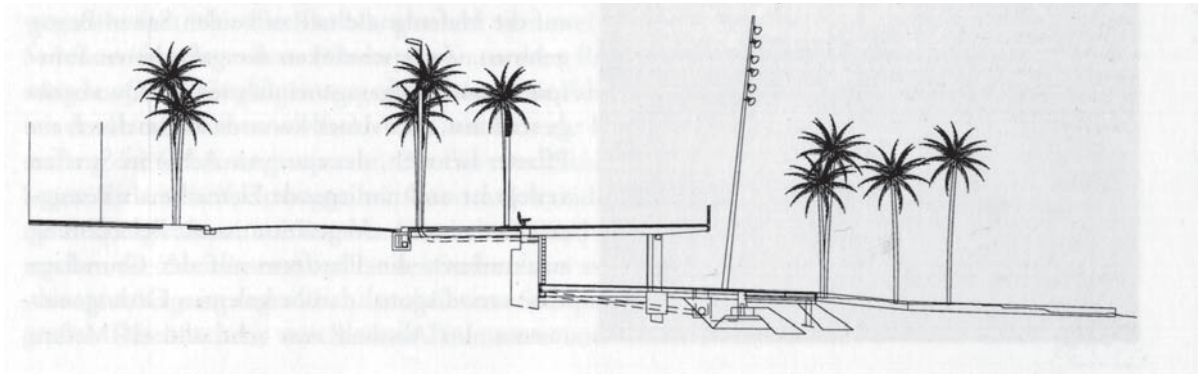


Barceloneta 1753



Barceloneta, Projektplan der 90er

Olga u. Heinrich Tarraso, Jordi: Drei lineare Freiräume. In Topos 29/99



**Casa de la Marina**  
J.A.Coderch, 1952-54

Passeig Nacional, 43

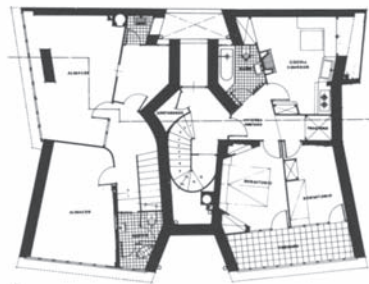
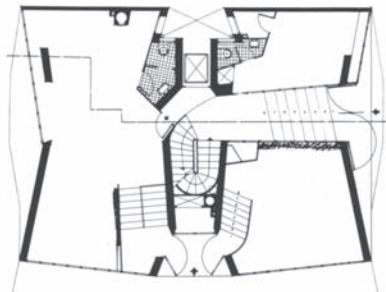
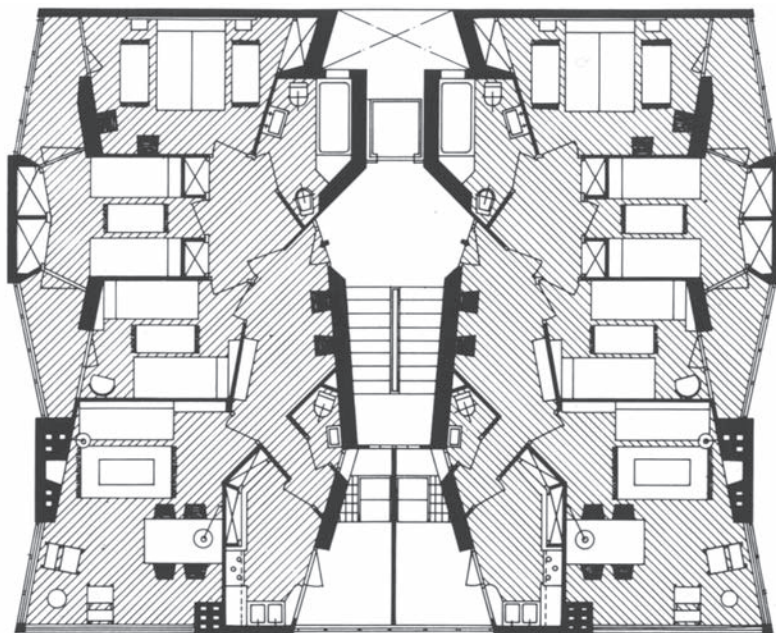
**80** Apartment building in la Barceloneta Barcelona, 1951 Quite apart from the functional reasons which in the architect's opinion justified the oblique angling of the layout of the floor plan here, the visual relationships between different parts of these modest apartments, and between the apartments and the immediate exterior, are of an undeniably high quality.

The sense of labyrinthine complexity experienced on looking at the plan has its corollary in the spatial richness, which can be felt on visiting the interior of the building. The oblique sightlines, which sweep the main diagonals find their physical support in the dividing elements which follow the movement of the floor scheme. The tripartite composition of the facade, crowned by a canopy, at no point tries to repudiate the quality of modernity which it receives from such traditionally Spanish materials as glazed ceramic tiles and louvred blinds, here redesigned with a wider slat and metal framework, and used for the first time in this project.

Source: J. A. Coderch 1913-1984, Editorial Gustavo Gili S.A.







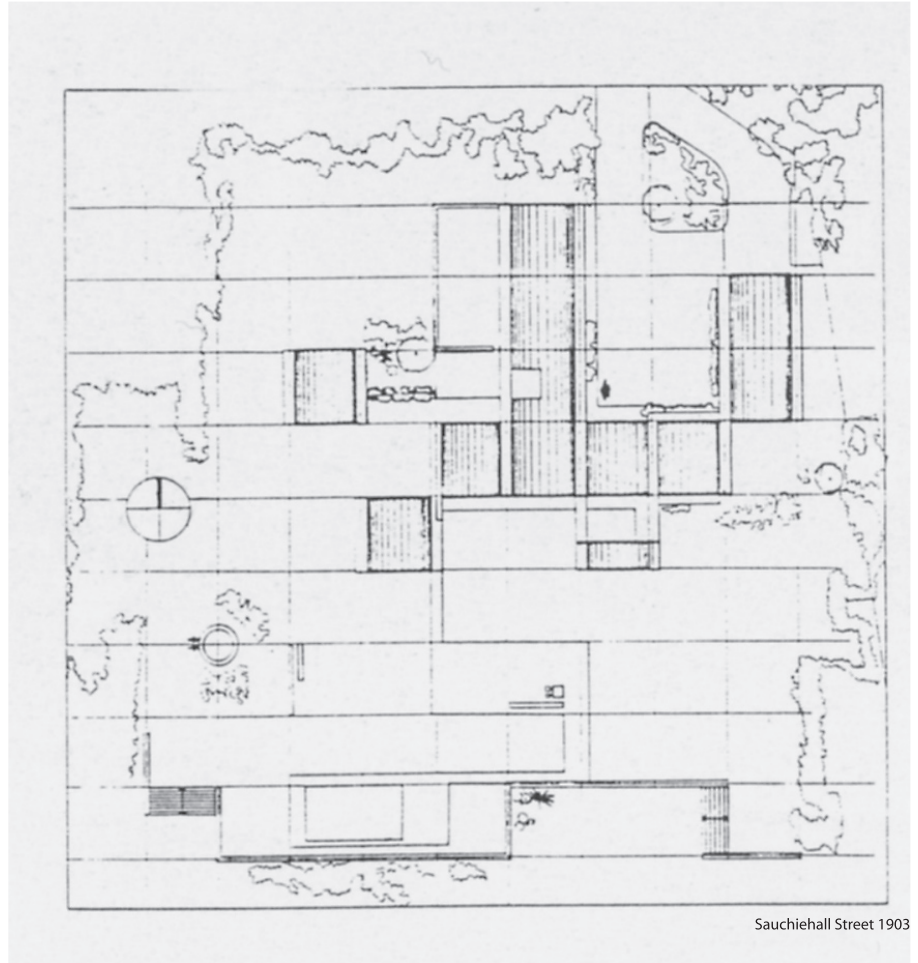
## Casa La Ricarda

Antoni Bonet i Castellana, 1949-53

Sant Boi, El Prat de Llobregat

- 82 The building, constructed on a platform from which the sea is visible, seeks an interrelation between the new home and the surrounding territory. The project is based on a single structural element, with a vaulted concrete roof supported by four pillars, which models the whole and allows an interplay of combinations which create a succession of interior and exterior spaces (terraces and porches) and intermediate spaces (patios between the modules). Against the landscape, the whitish tone of the concrete contrasts with the dark colour of the sandstone used for the paving and the facing of the different exterior elements.





## Cripta Colonia Güell

Antoni Gaudi, 1949-53

84 Im Jahre 1898 ließ Don Eusebio Güell von einem Mitarbeiter Gaudis, Francisco Berenguer, eine Stoffabrik mit einer angrenzenden Arbeitersiedlung in Santa Coloma de Cervello, im Süden Barcelonas, errichten. Den Bau einer Kirche für die dem Grafen am Herzen liegende Kolonie übergab er dem Meister selbst, der sich in zunehmendem Maße mit dem Problem des Kirchenbaues als Ausdruck religiösen Empfindens auseinandersetzte. Bevor die Arbeiten an der Kapelle 1908 begannen, waren zehn Jahre mit Entwurfzeichnungen, Modellen und Kalkulationen vergangen. Der Bauplatz befand sich am Fuße eines kleinen von Wald umgebenen Hügels; Gaudi beachtete bei seinen Berechnungen sowohl den Zugangsweg zur Kirche, als auch deren architektonische und landschaftliche Eingliederung. Die Formen dieses wohl überzeugendsten Bauwerks Gaudis sind jedoch nicht nur Ergebnis mathematischer Berechnungen, sondern das Ergebnis seiner ungewöhnlichen räumlichen Sensibilität. Die übliche Zeichentischpraxis erwies sich als unzureichend und wurde durch die Fertigung von Modellkonstruktionen ersetzt. Gaudi entwickelte die eigenwillige Methode, die konstruktiven Probleme mit Hilfe eines Draht-Kordel-Modells zu lösen. Die Formen der Gewölbe und Pfeiler, d. h. der gestützten und stützenden Elemente, wurden durch die entsprechenden Belastungen und Kräfte bestimmt. Der Architekt ermittelte diese Formen, indem er an Drähte Gewichte - mit Schrot gefüllte Säcke - hängte, die den geschätzten Lasten, den zu erwartenden Schüben proportional entsprachen. Die sich ergebenden Kettenlinien wurden später durch graphische Methoden schlüssig be-

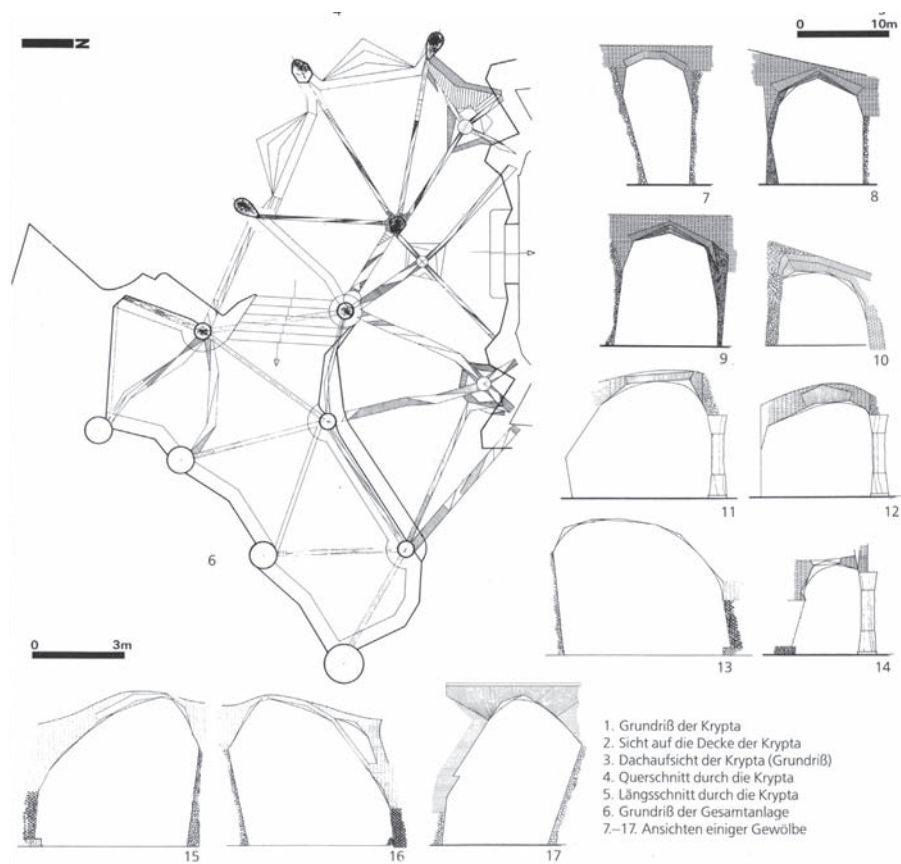
### Santa Coloma de Cervello

rechnet. Eine Zeichnung Gaudis, der Endpunkt der vorangegangenen beschriebenen Versuche, zeigt das Konzept der vollendeten Kirche. Im Gegenteil, durch die Oberwindung der Abhängigkeit vom Strebeselement und die Anwendung des hyperbolischen Paraboloids als Grundform und im Gebrauch gekrümmter Flächen am ganzen Gebäude, an Mauern, Decken und Säulen überwand er jeden traditionellen Stil.

Die Eingangshalle macht dies besonders deutlich. Der wechselnde Effekt des zwischen den baumartigen Stützen einfallenden Tageslichtes, das von den Gewölben im Inneren der Kapelle zurückgeworfen wird, verlebendigt die Architektur und scheint die Formen der Pfeiler mit denen der Pinien der umgebenden Wälder zu verbinden, als entstammten sie derselben Formenfamilie. Das einfache Muster der farbigen Glasfenster ist ebenfalls von Naturformen angeregt worden; die blättrige Kontur entspricht der ungewöhnlichen Technik. Feine Gitter schützen das Glas, ohne seine Wirkung zu beeinträchtigen. Sie bestehen aus seltsamen Materialien, wie z. B. den ausrangierten Teilen von Baumwollspinnmaschinen ein weiteres Merkmal für die unauflösbare Einheit von Architektur, Leben und menschlicher Schaffenskraft.

Sterner, Gabriele: Barcelona. Antoni Gaudi, Köln 1979  
(Broschüre Girot)





## Cementary Park Igualda

Enric Miralles, 1991

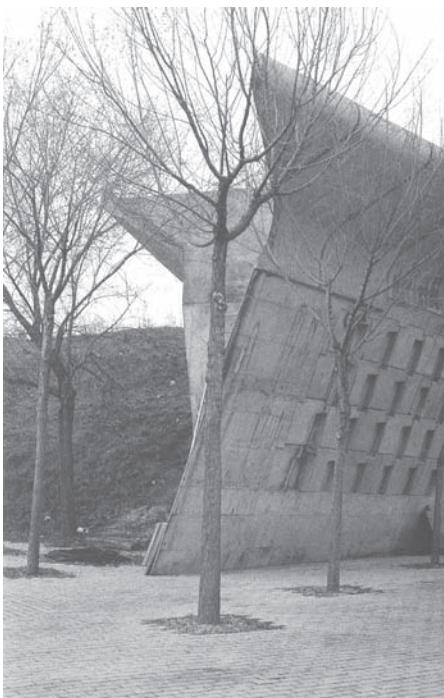
Igualda

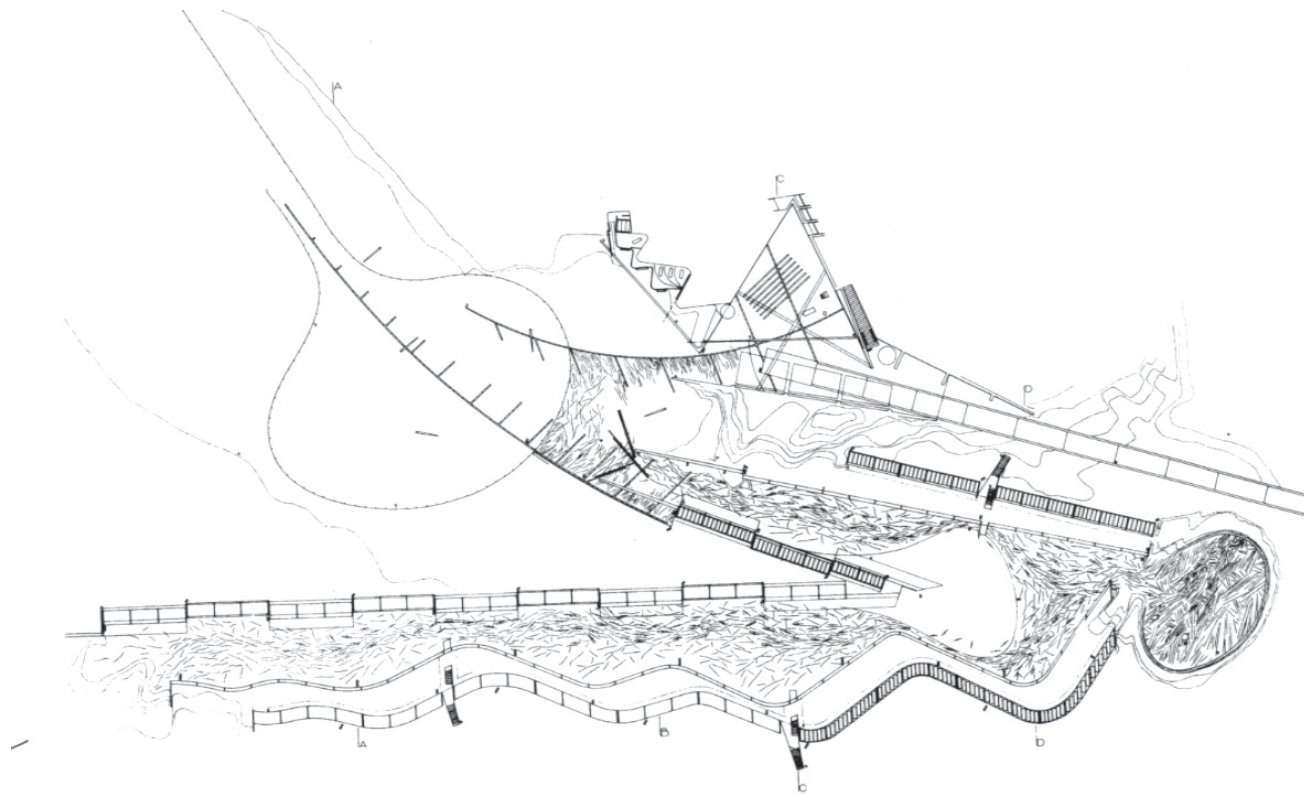
86 Time works differently here from the Archery range. Here, the construction and the planes are able to look at each other in the same way as one's eyes glance distractedly over a page of text. It is the model from which we take the tracings for the other project. One design has been drawn on top of the other: repeating profiles and thinking of something else.

The cementary design works like a place. The services building also works like a place - in this case the equivalent to the cut in the terrain. A specular symmetry of itself would provide a similar cross section: roof light, cornice, double interior. Things have been attached to the first construction here in the cementary; momentary answers which provide the result of an assembly: changes to the constructive system.

Thus, both the technique for the construction of embankments through the placement of horizontal metal mesh which sews up the natural angles of the break in the terrain, thus increasing this slope, as well as the double layers of coating: cast pieces on the closure of the coffins, and the pieces of concrete on the walls ... They are small pieces of on-site pre-cast concrete. They do not hide what they cover, but uncover the edges of the cutting. They are places to be filled with small individual sections.

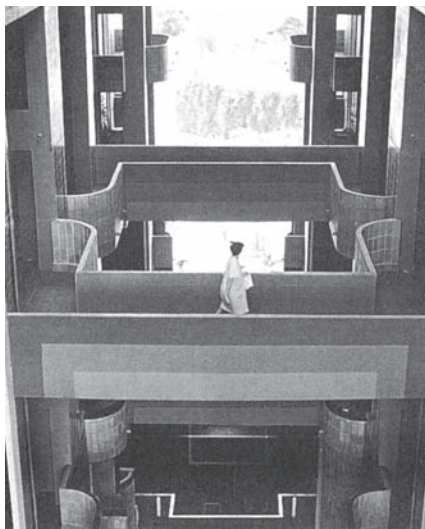
To use this place is to make it disappear: like leaves on wooden paving or rain washing soil towards the bottom of the cutting ... But the end of the construction, the data return, the data: to leave the site in an ascending direction. The progressive occupancy of the cutting by soil and vegetation. And silence as one descends.



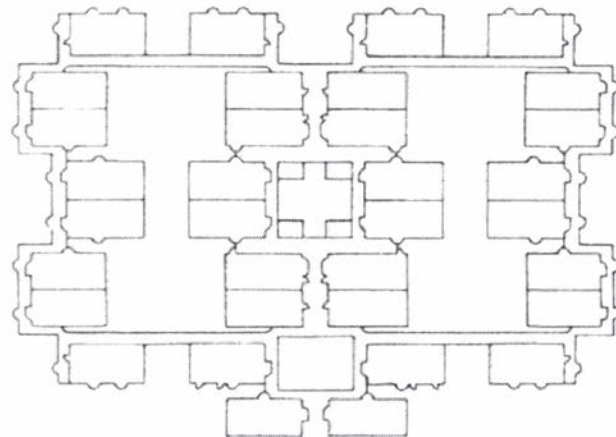
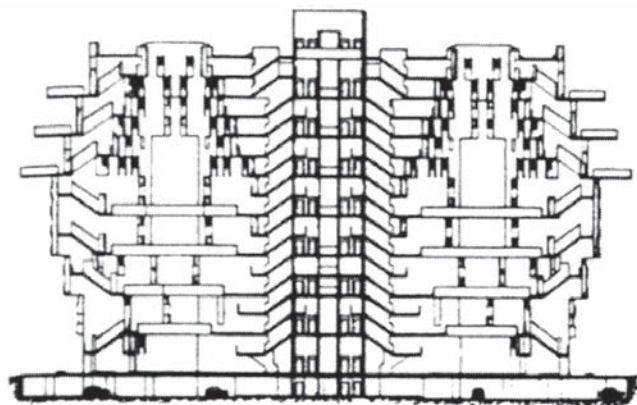
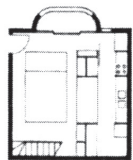
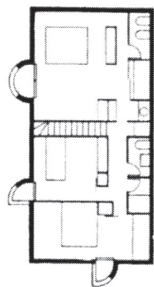
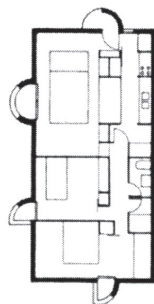


**Walden 7**  
**Ricardo Bofill, 1970-75**

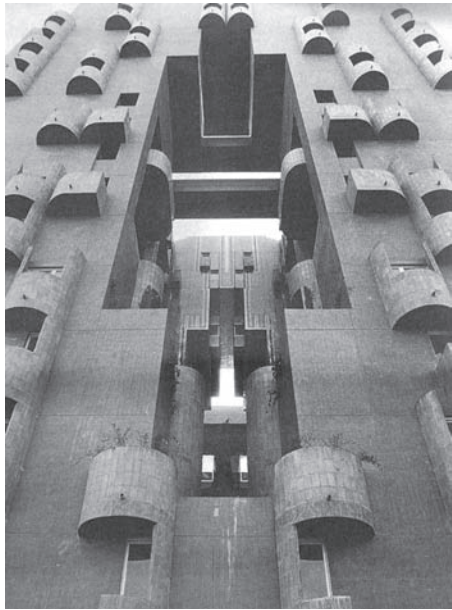
- 88 The complex is organized through the staggered, vertical aggregation of structural and functional modules. The units are laid out relative to two axes of symmetry, transversal and longitudinal, and are connected by branching walkways or in a perimetral ring around four linked courtyards in the center of the complex, where the vertical communication units are located. Secondary stairways allow for direct vertical circulation between the different incorporated nuclei. The main built mass, which emphasizes the single entrance to the complex, sectorially interrupts the symmetry presiding over the whole block.



Sant Just Desvern







# Biographien

## **Jørn Utzon**

\* 10.4.1918 in Kopenhagen

1937 Beginn des Architekturstudiums in Kopenhagen bei Kay Fischer und Steen Eiler Rasmussen, Fortsetzung 1942-45 bei Asplund fortsetzte. Für kurze Zeit war Utzon Mitarbeiter von Aalto und Wright (1946). Ab 1950 selbständig. Seine ersten Projekte erregten besonders durch ihre offenen Grundrisse und freie Raumgestaltung Aufsehen. Mit dem ersten Preis für das Opernhaus in Sydney (1956) gelang ihm der internationale Durchbruch (Mitarbeit Ove Arup). In den 60er und 70er Jahren beteiligte er sich an Wettbewerben für Stadtzentren, Schulkomplexe sowie das Museum in Silkeborg/Dänemark (1963).

### Projektauswahl:

Parlamentsgebäude in Kuwait; 1983

Kirche in Bagsvaerd, 1973-1976

Haus des Architekten auf Mallorca, 1971-1972

Stadttheater, Zürich; 1964

Museum in Silkeborg 1963

Siedlung Kingohusene, Helsingør; 1958-1960

Kingo Häuser, Elsinore; 1956

Opernhaus, Sydney; 1956-1973

Wohnhaus des Architekten, Kopenhagen; 1952

Möbelhaus Paustian, Kopenhagen

## **Josep Lluís Sert**

\* 1.7.1902 Barcelona

† 1983 Barcelona

Arbeitete 1929-32 bei Le Corbusier. Emigrierte 1939 nach Amerika, wo er Nachfolger von Walter Gropius in Harvard wurde. 1947-56 Präsident der CIAM.

Kopie des Spanischen Pavillon auf der Weltausstellung in Paris, Barcelona; 1992

Fundación Joan Miró

Barcelona; 1972-1975

Fondation Maeght

Saint-Paul-de-Vence; 1959-1964

Spanischer Pavillon auf der Weltausstellung Brüssel; 1958

Atelier für Joan Miró

Cala Mayor; 1955

Amerikanische Botschaft

Bagdad; 1955-1960

Spanischer Pavillon auf der Weltausstellung Paris; 1937

Juweliergeschäft, Roca'

Barcelona; 1930

Mietwohnhaus, Muntaner'

Barcelona; 1930

## **Antonio Gaudí**

\* 25.6.1852 Reus (Katalonien)

† 10.6.1926 Barcelona

Antoni Gaudí i Cornet studierte von 1874-78 in Barcelona. Daneben arbeitete er bereits in verschiedenen Architekturbüros, unter anderem bei Francisco de Paula de Villar, dessen Nachfolge er 1883 beim Bau der Kathedrale Sagrada Família antrat. 1878 eröffnete er ein eigenes Büro in Barcelona, wo er den größten Teil seines Lebenswerkes realisierte. Ein Jahr später wurde mit den Arbeiten für seinen ersten Bau, die Casa Vicens in Barcelona (1883-85), begonnen. Gaudís Vorliebe für Bruchsteine und bunte Keramikfliesen wurde hier bereits deutlich. In dem Textilfabrikanten Eusebi Güell fand er einen treuen Freund und Mäzen, für den er unter anderem einen Stadtpalast, den Palacio Güell (1885-89), entwarf. Von 1888-89 übernahm Gaudí den Weiterbau des Colegio Teresiano. Bei beiden Objekten wandte er erstmals Bögen in Form von Parabeln an. Seinen Überlegungen zufolge ließ sich der Gewölbedruck direkt von einer entsprechend schräg gestellten Stütze abfangen. Um die Kräfteverteilung für die Kirche Colonia Güell, 1898 bei Barcelona begonnen, anschaulich zu machen, entwickelte er eigens ein Modell aus Bindfäden mit Sandsäcken, die die entsprechenden Lasten „umgekehrt“ simulierten. Diese Entwurfshilfe setzte er dann auch bei der Sagrada Família ein. Von 1900-14 entstanden Teile eines für Güell entworfenen Wohnparks, den Parque Güell. Ausgeführt wurden zwei Wohnhäuser, der Eingangsbereich, die Terrasse

sowie ein Netz von Wegen. Eine Vielfalt naturnaher, weicher Formen, unregelmäßiger Grundrisse und schräger, gemauerter Stützen war auch hier typisches Merkmal seiner Formsprache. Zu Gaudís bedeutendsten Wohnhausprojekten gehören die Casa Batlló (1904-06) und die Casa Milá (1906-10) mit ihren plastischen Fassaden. Eine geschwungene Dach- und Wandkonstruktion entwickelte Gaudí für das der Sagrada Familia angegliederte Schulgebäude, das 1909 fertiggestellt wurde; trotz der Wellenform waren dabei nur gerade Dachbalken notwendig. Erst mit Schalen aus Beton wurden später ähnliche Formen wiederaufgenommen. Ab 1914 konzentrierte sich Gaudí ganz auf die Sagrada Familia in Barcelona, ein Projekt, das ihn bis an sein Lebensende beschäftigte und das bis heute unvollendet blieb.

#### Projektauswahl:

Haus Batlló (Casa Batlló)

Barcelona; 1906-1907

Haus Milá (Casa Milá („La Pedrera“))

Barcelona; 1905-1910

Renovierung der Kathedrale

Palma de Mallorca; 1903-1914

Park Güell

Barcelona; 1900-1914

Colonia Güell

Barcelona; 1898

Templo Expiatorio de la Sagrada Familia (Kirche der Heiligen Familie)

Barcelona; 1891-1926

#### **José Antonio Coderch de Sentmenat**

\*25.11.1913 Barcelona

†6.11.1984 Barcelona

Studium: 1932-40 Esc.Técnica in Barcelona

Superior de Arquit. (1965-68 Lehramt) bei José Maria Jujol und José Ráfols. Diente im Spanischen Bürgerkrieg als Leutnant.

1940-42 tätig in der Dirección Gen. de Arquit. in Madrid und Mitarbeit im Architekturbüro von Secundino Zuazu, der Coderchs Architekturauffassung entscheidend prägte.

1942-45 Stadtarchitekt in Sitges.

Ab 1942 eigenes Büro zusammen mit Manuel Valls i Vergés. Auf Vorschlag von Josep Lluís Sert ab 1959 Mitglied des Congrès Internat. d'Archit. Mod. und 1960 von Team X.

Als Designer entwarf Coderch in den 50er Jahren u.a. eine Lampe und zwei Kamine, die in Serie gingen.

Coderch gilt in Spanien neben Josep Maria Sostres Maluquer als führender Architekt der späten 40er und 50er Jahre. 1951/52 Mitglied der von Sostres und Oriol Bohigas Guardiola angeführten Gruppe „R“, die gegen die kulturelle Stagnation des Regimes in den 40er Jahren rebellierte und einen kritischen Regionalismus begründete, der an die avantgardistische Architektur der 30er Jahre anknüpfte. Das Doppelprogramm postulierte einen Dialog zwischen einer modernen, neoplastizistischen Architektur, deren Prinzipien durch den direkten Kontakt zu italienischen Architekten wie Bruno Zevi und Alberto Satoris vermittelt wurden, und einer Neuinterpretation des traditionellen katalanischen, mediterranen Stils, der nicht in der

Folklore verharrte. Coderch war fast ausschließlich im Wohnungsbau für sowohl private, als auch öffentliche Auftraggeber tätig. Internationalen Ruhm erlangte er 1951 mit dem preisgekrönten spanischen Pavillon der Triennale in Mailand und der kühnen, surrealistisch anmutenden Casa Ugalde (Caldetas).

Seine Architektur zeichnet sich durch eine äußerst zurückhaltende, reduzierte Formsprache aus, die sich behutsam an topographischen und kulturellen Besonderheiten anpaßt. Die Villen sind überwiegend eingeschossig mit L-förmigem Grundriß und weisen durch die getrepten Abstufungen der Wände spezifische Fensterformen auf, die Coderch oftmals, auch bei größeren Bauvorhaben, wieder aufgriff. Beim Wohnhaus La Barceloneta (Barcelona, 1951) realisiert Coderch erstmals das Leitmotiv der vertikalen Jalousiebänder zur Regulation des extremen Klimas. Mit dem Wohnblock Las Cocheras (Barcelona-Sarria, Paseo de Manuel Girona, 1968) schuf er einen Prototyp des Siedlungsbaus im 20. Jh., da er mittels der getrepten Fassadengestaltung geschickt die Masse des Bauvolumens zu reduzieren vermochte. Mit großzügigen Terrassen, komplex organisiertem Grundriß sowie einem Innenhof orientierte er sich an den Bedürfnissen der Bewohner.

Allgemeines Künstlerlexikon (AKL)

**Enric Miralles**

\*1955 Barcelona

†3.7.2000 Sant Feliu de Codines

1973-1985: Mitarbeiter bei Viaplana und Piñón in Barcelona

1978 Lehrer an der ETSAB

1978 Examen an der Architekturschule Barcelona(ETSAB)1980-1981 Fullbright Visiting Scholar an der Columbia University, New York

1984-eigenes Büro mit seiner Frau Carme Pinós

1985 Professor an der ETSAB

1990 Lehrstuhl an der Städelschule Frankfurt am Main

1991 Trennung der Partnerschaft mit Carme Pinós

1992 Kenzo Tange Lehrstuhl an der Harvard University

1993Partnerschaft mit Benedetta Tagliabue

1996Lehrstuhl an der ETSAB Barcelona

Diplom an der Escuela Tecnica Superior de Arquitectura de Barcelona (1978). 1980 Fullbright-Stipendium, Gaststudium an der Columbia University in New York. 1988 Promotion an der ETSAB, Lehrtätigkeit seit 1983 ebendort. 1989 Gastprofessur an der Columbia University. Seit 1983 gemeinsames Architekturbüro mit Carme Pinós. 1983 und 1987 wurde ihnen der FAD-Preis verliehen. Später gemeinsames Büro mit Benedetta Tagliabue.

Maretas Museum

Lanzarote; 1999

Gerichtsgebäude

Salerno; 1999

Vigo Universitätscampus

Pontevedra; 1999

Neue Hauptverwaltung der Gas Natural SDG

Barcelona; 1999-2004

Moore Farm

South Yorkshire; 1999

Haus Damge

Barcelona; 1999-2001

Parlament von Edinburgh

Edinburgh; 1998-2002

Staatliche Jugendmusikschule

Hamburg-Rotherbaum; 1998-2000

Architekturschule Venedig

Venedig; 1998

Erweiterung des Friedhofs San Michele de Isola

Venedig; 1998

Öffentliche Bibliothek von Palafolls

Barcelona; 1997-2001

Golfklubhaus Fontanals

Soriguerola; 1997

Park Diagonal Mar

Barcelona; 1997-2000

Umbau des Santa Caterina Marktes

Barcelona; 1997-2001

Pier in Thessaloniki

Thessaloniki; 1997

Erweiterung des Rathauses

Utrecht; 1997-2000

Tanzschule für das Laban Centre

London; 1997

Japanische Nationalbibliothek

Tokio; 1996

Kolonihaven (kleines Haus aus Holz)

Kopenhagen; 1996

Sechs Wohnbauten auf der Borneo-Insel

Amsterdam; 1996-2000

C.N.A.R. Alicante

Alicante; 1995

Stadion

Chemnitz; 1995

Umbau einer Wohnung in der Calle Mercaders

Barcelona; 1995

Stadion

Leipzig; 1995

Laborgebäude der Universität

Dresden; 1995

Park Santa Rosa

Mollet del Vallés; 1992-2001

Bahnhof Takaoka

Takaoka; 1991-1993

Editorial Headquarters Building

Spanien; 1990

Sportzentrum in Huesca

Huesca; 1990

Eurythmics Sports Center

Spanien; 1990

Boarding School in Morella

Morella; 1985

Archery Range

Barcelona; 1985

Überdachung eines Platzes

1985

La Llauna Schule

La Llauna; 1985

Paseo Icaria Roofing

Spanien; 1985

Friedhofsanlage Igualada

Igualada; 1985-1994

Riumors House

Spanien; 1985