

KUNSTGESCHICHTE AN EUROPAS PERIPHERIE

**Der Palau de la Música Catalana – ein Konzertsaal im Barcelona der
Jahrhundertwende unter metahistorisch-ideologiekritischer Perspektive**

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
der
Philosophischen Fakultät
der
Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität
zu Bonn

vorgelegt von

Klaus Kehrlöber M. A.

aus

München

Bonn 2003

INHALTSVERZEICHNIS

<u>1</u>	<u>VORWORT</u>	III
<u>2</u>	<u>EINFÜHRUNG</u>	1
<u>3</u>	<u>MODERNISMO</u>	10
<u>4</u>	<u>DER BAU UND SEINE INNENAUSSTATTUNG</u>	20
<u>5</u>	<u>METAHISTORISCHE ÜBERLEGUNGEN ZUR ARCHITEKTUR- GESCHICHTSSCHREIBUNG AM BEISPIEL DES PALAU UND DEM WERK DOMÈNECH I MONTANERS</u>	43
	<u>METHODISCHE ÜBERLEGUNGEN</u>	43
	<u>MALEREI UND ARCHITEKTUR</u>	47
	<u>DIE VERNACHLÄSSIGUNG SPANISCHER KUNST</u>	49
	<u>DOMÈNECH UND GAUDÍ</u>	62
	<u>POSTMODERNE</u>	67
	<u>GOTIK- UND MUDÉJARREZEPTION</u>	69
<u>6</u>	<u>DER TYPUS DES KONZERTSAALS</u>	77
<u>7</u>	<u>KONSTRUKTION UND BAUTECHNISCHE ASPEKTE</u>	86
	<u>DIE VERWENDUNG VON EISEN UND GLAS</u>	86
	<u>WÖLBUNGSTECHNIK A LA CATALANA</u>	91
	<u>AKUSTIK</u>	99
<u>8</u>	<u>KUNST UND GESELLSCHAFT</u>	103
<u>9</u>	<u>OSTEUROPÄISCHE PARALLELEN</u>	116
	<u>DER SMETANASAAL IN PRAG – EIN VERGLEICH</u>	116
	<u>POLNISCHE KUNSTGESCHICHTE UND NATIONALSTIL</u>	120
<u>10</u>	<u>SCHLUSSBEMERKUNG</u>	129
<u>11</u>	<u>ANHANG</u>	138
	<u>DOMÈNECH I MONTANER AUS ZEITGENÖSSISCHER SICHT</u>	138
	<u>WAGNERISMUS IN KATALONIEN</u>	142
	<u>DAS VERHÄLTNIS VON MUSIK UND ARCHITEKTUR</u>	146

<u>DATEN ZUR AKUSTIK DES PALAU</u>	148
<u>KONZERTSÄLE UND MUSIKLEBEN IM HEUTIGEN SPANIEN</u>	150
<u>12 THEMATISCHE BIBLIOGRAPHIE</u>	156
<u>13 ABBILDUNGEN</u>	167

1 VORWORT

Bevor das eigentliche Thema dieser Arbeit vorgestellt wird, seien zunächst einige Hinweise und persönliche Anmerkungen erlaubt.

Die Zitate sind um der besseren Lesbarkeit willen bisweilen in der englischen Übersetzung angeführt, obgleich es sich ursprünglich um spanische oder katalanische Texte handelt.¹ Die typographischen Hervorhebungen in den Zitaten stammen vom Verfasser selbst. Ihre Zahl ist bei einer metahistorisch orientierten Arbeit naturgemäß etwas zahlreicher als üblich. Dadurch sollte die Möglichkeit gegeben werden, die Lesart des Verfasser kritisch nachzuvollziehen. Zitate unterschiedlicher oder sich bestätigender Meinung wurden gegenübergestellt und nachgewiesen, wie die Rezeption innerhalb der Forschung verläuft.

Zu bedauern ist, daß der Nachlaß Domènech i Montaners, der sich seit kurzem im Architektenkolleg in Barcelona befindet und davor von Domènech i Girbau verwahrt wurde, zur Zeit weder zugänglich ist noch grundlegend bearbeitet wurde. Dennoch sind viele Zeichnungen, Pläne und Briefe an anderer Stelle bereits publiziert, vieles ist jedoch auch verloren. Das Domènech-i-Montaner-Jubiläumsjahr 1999 hat an diesem Zustand kaum etwas geändert.²

Ein weiteres Problem für die Forschung ergibt sich daraus, daß ein Großteil der

¹ Dadurch soll nicht der Eindruck entstehen, daß vornehmlich englischsprachige Sekundärliteratur benutzt und die spanische oder katalanische ausgeblendet worden wäre (vgl. Anm. 224). Bei einer Arbeit mit Zitaten aus Literatur in sechs Sprachen schien diese Vorgehensweise sinnvoll, obgleich jede Übersetzung einen Verlust bedeutet; ja manchmal kommt es durch die Wahl der englischen Sprache gar zu einer unterschweligen Aktualisierung dieser Kunst wie sie auch durch die Verwendung von Anglizismen der deutschen Umgangssprache „trendy“ gemacht wird. So findet sich einmal für das etwas neutralere spanische *ideario* (wie für *ideología* an anderer Stelle) das englische *ideology*. Durch die Sprache, deren Wahl und Übersetzung, beginnt eine Interpretation der Kunst. Zur mangelnden Wahrnehmung spanisch- und katalanischsprachiger Literatur äußert Mireia Freixa im Hinblick auf „**los principales problemas de comprensión de nuestro Modernismo por parte de los estudiosos foráneos**. Conocen los principales libros, pero ignoran las investigaciones básicas publicadas en revistas especializadas y trabajan con artículos publicados en revistas extranjeras, normalmente muy poco documentados.“ (Freixa 1990, S. 53)

² vgl. hierzu Montse Carlas: El año Domènech i Montaner reivindica la figura del artista modernista, in: *El País* 28.12.1999. Neben einer aus Fotografien bestehenden kleinen Ausstellung im *Col·legi d'Arquitectes de Catalunya* und der Integration einiger Bauten des Architekten in die Modernismo-Route ist vor allem ein durch Mireia Freixa organisiertes Symposium an der Universität Barcelona zu Domènech i Montaner im Rahmen eines Sommerkurses zu erwähnen. Bezeichnend ist der Vergleich mit dem zahlreiche Aktivitäten umfassenden und ganz anders vermarkteten Gaudí-Jahr 2002 mit „an die zwanzig kleineren und größeren Ausstellungen.“ (NZZ 02.04.02).

Literatur zu Domènech i Montaner, insbesondere zu Einzelaspekten, nicht veröffentlicht ist. Dies sind vor allem Magisterarbeiten, aber auch Dissertationen, für die es in Spanien keine Publikationspflicht gibt. Der Verfasser ist daher Mireia Freixa besonderen Dank schuldig für die Zurverfügungstellung derartiger Literatur.

Leider konnten die Ergebnisse eines Kongresses an der Humboldt-Universität Berlin zur Kunstgeschichte Ostmitteleuropas nicht mehr berücksichtigt werden, da die Kongreßakten noch nicht vorlagen.³

Der besondere Dank des Verfassers gilt den Mitarbeitern des Palau de la Música Catalana, insbesondere Herrn Pere Artís für die großzügige Unterstützung und Motivation wie vor allem auch den freien Zugang zu allen Räumen, dem *Institut Amatller d'Art Hispànic*, ein Modernismogebäude (1898-1900), das einen nahezu perfekten Rahmen für die Erforschung der Kunst dieser Zeit darstellt, den Mitarbeitern der *Biblioteca general d'història de l'art* wie der Carl-Justi-Stiftung. Den größten Dank aber schulde ich meinen Freunden in Barcelona, die mich auch für längere Aufenthalte immer herzlichst aufgenommen und mir gewünschte Bücher besorgt haben und denen ich überhaupt mein Interesse an der reichen Kultur Kataloniens verdanke. Ich möchte Glòria und Ignasi, Claudia und Marc, Anna und Sergi nennen. Was die technischen Aspekte anbelangt, war mir die Hilfe von Architekten wichtig, besonders meines Freundes Dr. Roberto Gonzalo. Michael Schatz, einem der besten Kenner kolumbianischer Kunst, bin ich für seinen Rat dankbar.⁴

Der Wunsch vieler nach guten Gesamtdarstellungen, die übergreifende Zusammenhänge neben und bei der Betrachtung von einzelnen Kunstwerken ermöglichen, spielte auch eine Rolle bei der Wahl einer historiographischen Perspektive mit ihrer gleichzeitigen Berücksichtigung solcher Publikationen, denn derartige Werke, so sehr wir sie brauchen und uns wünschen, sind

³ Ilona Lehnert: Selbsterforschung ist nur ein Anfang. In der Falle der konkurrierenden Nationalismen. Die Kunstgeschichte Ostmitteleuropas vor alten Fragen und neuen Aufgaben, in: *FAZ* 11.07.01. Ebenfalls in Berlin (Freie Universität) fand im November ein Symposium mit dem Thema statt *Historismen in der Moderne. Vergangenheit als Träger von Identität und Ideologie in der Architektur des 20. Jahrhunderts*. Vgl. dazu *kritische berichte* 2/01, S. 73

⁴ Nicht vergessen möchte ich auch meine aus Barcelona stammende Spanischlehrerin Dr. Rosabella Eisig-Ritter, die – wie ich erst am Ende zufällig von ihr erfahren habe – während der Studentenzeit gemeinsam mit Mireia Freixa und Francesc Fontbona *Liceo* und *Palau de la Música* oft besuchte.

grundsätzlich problematisch, was ihre Auswahl, Methodik oder ihr Geschichtsparadigma anbelangt⁵.

Nicht zuletzt waren es aber auch die unzähligen Konzertabende, nicht nur im Palau de la Música Catalana, von denen einige Sternstunden waren, die die Idee zu diesem Thema aufkommen ließen.

Ich widme diese Arbeit meinem Vater, der mir stets den Raum gab, meinen Neigungen und vielfältigen Interessen nachzugehen, die hoffentlich auch ein wenig dieser Arbeit zugute gekommen sind. Hierfür möchte ich mich an dieser Stelle in tiefer Verbundenheit bedanken.

⁵ Über die Problematik solcher „Art History Surveys“ allgemein vgl. die Beiträge Bradford R. Collins 1989/90 im *Art Journal*.

2 EINFÜHRUNG

Das Staunen, übrigens, verliert sich nicht.

Je genauer man seine Ursache kennenlernt,
desto aufgeschlossener gibt man sich ihm hin.

Manfred Sack über den Palau⁶

„L’art espagnol est le mal aimé de l’histoire de l’art.“ So beginnt Germain Bazin symptomatisch sein Kapitel über die Kunsthistoriographie der iberischen Länder und Lateinamerikas in einem der zahlreichen Bücher, die von der Geschichte der Kunstgeschichte handeln⁷.

Das breite Publikum kennt auch heute meist nur die Maler des *Siglo de oro*, Velázquez, Murillo und Zurbarán, dazu noch El Greco und Goya, die auch in den meisten Museen kaum durch andere Namen ergänzt werden⁸.

Gerade aber in Deutschland scheint diesem Desiderat immer mehr entsprochen zu werden. Sebastian Preuss schreibt im Zusammenhang mit einem Bericht über eine Tagung in Göttingen, die der spanischen Architektur der Gotik gewidmet war, im März 1994 in der *FAZ*:

Die Demokratisierung Spaniens und die Öffnung nach Europa fanden auch in der Kunstwissenschaft ihren Nachhall. Galt das Interesse der deutschen Kunstgeschichtsschreibung zuvor neben der deutschen Kunst vornehmlich Italien, Frankreich und den Niederlanden, konzentrieren sich nun zunehmend vor allem jüngere Forscher auf die Iberische Halbinsel mit ihren überragenden, hierzulande wenig bekannten Kunstschatzen. Benannt nach dem ersten großen deutschen Spanienforscher der deutschen Kunstgeschichte, dessen 1888 erschienenes Buch

⁶ Sack 1995, S. 8

⁷ Germain Bazin: *Histoire de l’histoire de l’art*, Paris 1986, S. 439ff.

⁸ Insbesondere hinsichtlich der Rezeption der Malerei des 16. und 17. Jahrhundert läßt sich sagen, daß man in Frankreich und England vor allem den bildenden Künsten Beachtung schenkte, während in Deutschland eher die Literatur dieser Zeit aufgenommen wurde. Für die britische Situation vgl. den Katalogbeitrag der gleichnamigen Ausstellung: *The Taste of Spanish Painting in Great Britain and Ireland*, National Gallery London 1981

Auch die deutsche Kunst ist, wie Heinrich Klotz in seiner neuen Gesamtdarstellung des Themas bemerkt, in der Wahrnehmung unserer Nachbarn kaum präsent (Heinrich Klotz: *Geschichte der deutschen Kunst 1. Mittelalter 600-1400*, München 1998, S. 8ff.) wie sie auch wenig identitätsstiftende Trägerfunktion in der Gesamtkultur besitzt, dies ganz im Gegensatz zu Katalonien (vgl. zu letzterem Hans Belting: *Die Deutschen und ihre Kunst. Ein schweres Erbe*, München 1992)

über „Velázquez und sein Jahrhundert“ bis heute grundlegend ist, wurde 1988 die Carl-Justi-Vereinigung gegründet. Bald schon brachten die Spanienliebhaber eine zweibändige Einführung in die spanische Kunstgeschichte heraus (Reimer Verlag).⁹

Daß sich die deutsche Kunstgeschichte im wesentlichen auf ihr eigenes Land, Italien, Frankreich, die Beneluxländer, vielleicht noch England beschränkt, begründet auch die Wahl des Titels der vorliegenden Arbeit: *Kunstgeschichte an Europas Peripherie*. Europa ist hier – gerade im Hinblick auf die polnischen und tschechischen Vergleichsbeispiele – eher im Sinne der Europäischen Union gemeint. Sicher, für die zeitgenössische Kunst nach dem Zweiten Weltkrieg trifft diese Begrenzung weniger zu und auch seit Bazins oben zitierter Aussage von 1986 ist Spanien etwas mehr ins Blickfeld gerückt als noch zu Zeiten von Carl Justi oder August L. Mayer, auch gibt es wie immer rühmliche Ausnahmen¹⁰, die These, daß „alle Länder, alle Epochen, so hieß es seit Riegl und letztlich schon seit Herder, im Prinzip gleichermaßen wertvolle Kunstwerke schufen“¹¹, sieht jedoch in der Wirklichkeit der Forschung und in der allgemeinen Überzeugung auch heute noch anders aus.

Besteht die spanische Kunst im europäischen Vergleich wirklich nur aus einer Handvoll großer Namen, während der Rest in der Qualität stark nachläßt?¹² Oder ist die spanische Kunst nach der langen Isolation des Landes erst jetzt neu zu entdecken und gleichzeitig neu zu bewerten? Hier soll es jedoch weniger um die gesamtspanische Kunst gehen, sondern vielmehr um eine spezifische Region der Halbinsel, nämlich Katalonien mit seinem kulturellen Zentrum Barcelona. Im Mittelpunkt steht der 1905-08 erbaute Palau de la Música Catalana in Barcelona (Abb. 1f.), in dem jährlich über 300 Konzerte stattfinden, die von mehr als einer halben Million Zuhörern besucht werden. Schöpfer dieses prominenten Werks des Modernismo ist der katalanische Architekt, Politiker und Kunsthistoriker Lluís Domènech i Montaner (Abb. 29), der in seiner

⁹ FAZ 09.03.1994. Bei der erwähnten Einführung handelt es sich um die auch in dieser Arbeit viel zur Geltung kommende von Sylvaine Hänsel/Henrik Karge (hrsg.): *Spanische Kunstgeschichte. Eine Einführung*, 2 Bände, Berlin 1992

¹⁰ Hier sei stellvertretend die Universität Dresden mit Henrik Karge genannt.

¹¹ Muthesius 1994, S. 10

¹² Henrik Karge (hrsg.): *Vision und Wirklichkeit. Die spanische Malerei der Neuzeit*, München 1991, S. 19

Wahrnehmung immer noch im Schatten Gaudís steht¹³ und bisher auch in der Forschung – obgleich sich dies in den letzten Jahren etwas ändert – kaum Berücksichtigung findet. Weder zum Architekten selbst noch zum konkreten Bau gibt es jedoch neuere ergiebige monographische Untersuchungen. Dies verwundert um so mehr, als der Palau eine für Katalonien über die reine Funktion als Konzertsaal¹⁴ hinausgehende Bedeutung besitzt, was etwa auch seine Renovierungen und Erweiterungen¹⁵ bezeugen und er zudem seit 1997 zum UNESCO-Weltkulturerbe gehört¹⁶.

Ziel dieser Arbeit ist jedoch nicht eine Monographie des Palau de la Música Catalana in Barcelona, gar mit Anspruch auf vermeintliche Vollständigkeit und ultimativen Charakter, vielmehr sollen ausgewählte Fragen gestellt werden, die bislang noch nicht gestellt wurden. Dabei wird versucht, diesen Bau in verschiedene Zusammenhänge einzuordnen, es geht somit um eine Kontextualisierung und damit um eine punktuelle Annäherung an das Kunstwerk. Ausgehend von einer Diskussion der Modernismo-Problematik – wird der Bau diesem doch allgemein zugeschrieben – erfolgt die Eingliederung des Werkes im Schaffen des Architekten, innerhalb des Modernismo (auch kontrastiv zu Gaudí) wie in Spanien im allgemeinen und innerhalb Barcelonas (urbanistische Situation, *El Liceo*, neues *Auditori* von Rafael Moneo), vor allem aber auch im internationalen Kontext. Ist der Modernismo wirklich nur eine abstruse Spielart des Jugendstils an Europas Peripherie oder gibt es, wie Manfred Sack argumentiert, eher Parallelen zur expressionistischen Architektur?¹⁷ Auch fällt immer wieder der Begriff vom architektonischen

¹³ Dies gilt im übrigen auch für den dritten bedeutenden Architekten Barcelonas dieser Zeit, Josep Puig i Cadafalch.

¹⁴ Es wird hier immer wieder vom **Konzertsaal** gesprochen, obgleich neben Chorabenden, Symphonie- und Kammermusikkonzerten auch Jazz- und Kinofestivals wie Aufführungen von Theaterstücken und Kammerspielen im Palau stattfinden. Dort gab es mitunter sogar manche katalanische Manifestation, die von Francos Polizei mit Verhaftungen und Gefängnis beantwortet wurde (Stegmann 1992, S. 270). So sang man etwa trotz eines Verbots die Hymne des Chores *El cant de la senyera* (Domènech i Girbau/Llimargas i Casas 2000, S. 264f.).

¹⁵ Neben der entscheidenden Renovation und den Erweiterungen in den 80er Jahren und der noch andauernden seien hier auch die von 1946, 1957 und 1970 erwähnt.

¹⁶ Umfangreichere Publikationen zum Palau von seiten der UNESCO liegen nach Kenntnis des Verfassers bisher noch nicht vor.

¹⁷ Im Zusammenhang mit der zu betrachtenden Innengestaltung des Palau und damit von Malerei und Skulptur sei angemerkt, daß mit der oft unternommenen Gleichsetzung von **Modernismo**-Jugendstil diese Kunst auch **in der Malerei** nur ungenügend umschrieben ist, „denn verschiedene Strömungen fließen zusammen: Impressionismus, Symbolismus,

Rationalismus Domènech i Montaners. Es geht nicht darum, ein passendes Etikett für diese Kunst und Architektur zu finden, vielmehr sollen jene Konzepte auf den Bau prüfend angewendet werden, in der Absicht neues über diesen selbst zutage zu fördern. In diesem Zusammenhang steht auch seine Rolle am Beginn der Moderne und die Problematisierung dieses Begriffs¹⁸ wie auch derjenige des Fortschritts oder auch der Postmoderne. Darüber hinaus soll die Darstellung der Architektur des 20. Jahrhunderts als eines linearen und fortlaufenden Prozesses genialer Neuerungen hinterfragt werden. Dies geschieht vor allem durch eine kritische Sichtung der bisherigen Forschungsliteratur, also vornehmlich unter metahistorischer Perspektive.

Inwiefern werden Innovationen bei Kulturbauten, wie sie Konzertsäle sind¹⁹, durch spezifische Bedürfnisse und Konventionen beeinflusst? Wie ist ihr Verhältnis zur allgemeinen Entwicklung in der zeitgenössischen Architektur? Beim Palau stellt sich insbesondere die Frage, auf welche Stile, wie und warum zurückgegriffen wird.

Zuweilen werden auch vermeintlich periphere Literatur und Ansätze auf diese Thematik angewandt, falls sie neue Sichtweisen erlauben, so bei vergleichenden Betrachtungen mit anderen Disziplinen und Bereichen wie dem Theater, der Musik oder auch der Literaturwissenschaft.²⁰ Im Aufzeigen von Parallelen zwischen in der Kunstgeschichte vernachlässigten Ländern – der Titel *Kunstgeschichte an Europas Peripherie* liegt u. a. hierin begründet –, wird die angeblich singuläre Entwicklung hispanischer Kunst in Frage gestellt²¹. Über die durch die gleiche Zeit bedingten Ähnlichkeiten, ergeben sich auch bei osteuropäischer Kunst Probleme einer kanongemäßen Verortung, d. h.

Naturalismus und Aneignung japanischer Ästhetik.“ (Hänsel/Karge 1992, S. 195). Freixa nennt darüber hinaus „esteticismo, decadentismo, simbolismo o prerrafaelismo.“ (Freixa 1986, S. 18)

¹⁸ Hier ist insbesondere an das konstruktive System zu denken. Ähnliches gilt für das *Théâtre des Champs-Élysées* in Paris.

¹⁹ Bei Vergleichen wurden neben Saalbauten vor allem Theater herangezogen, da diese in ihrer Form wie konstruktiven Hinsicht, aber auch Funktion Konzertsälen sehr nahe stehen.

²⁰ „The questions that interested me most, were its periodization, its connections to other disciplines, the pluralism of its styles, its converging and diverging tendencies, and the significance of the multiethnic composition of the empire.“ (Moravánszky 1998, S. x). Diese Zeilen könnten für die vorliegende Arbeit geschrieben sein, sie finden sich jedoch in einem Buch, das zwar von der Architektur dieser Zeit handelt, sich aber mit einer von Spanien vermeintlich vollkommen getrennten Region, nämlich Osteuropa, beschäftigt.

²¹ Zu diesem Thema fand 1991 in Marburg ein Kongreß der Carl-Justi-Vereinigung mit dem Titel *Ist Spanien anders?* statt (Vorträge nicht veröffentlicht).

Einordnung des meist nicht zur Kenntnis genommenen künstlerischen Schaffens und der damit eng zusammenhängenden Bewertung desselben. Dabei gibt es in der Kunst Mittel- oder Zentraleuropas immer noch mehr Bezüge zur westeuropäischen als etwa in der russischen.²²

Ákos Moravánszky schreibt bezüglich der Begrifflichkeit von *modernisme*, der hier nicht gleichzusetzen ist mit der katalanischen Bezeichnung:

[...] It is impossible to describe the development according to **monolithic categories** such as „early modernism“, „historicism“, or „national style“. Early modernism had in a particular situation the meaning of a national style, stressing the purity of expression while rejecting eclectic mixtures. However, modernism in a different context was understood as international style. **Some architects searching for a national expression quoted historical precedents**; others described their work as suprahistorical or ahistorical. It became therefore increasingly clear to me that the **relation of architecture to its social environment** cannot be described without **challenging established historiographical concepts**.²³

Genau diese eben schon erwähnte metahistorische Reflexion soll auch hier umfangreich Berücksichtigung finden. Die Frage nach einem nationalen Stil wie die nach einer national-geprägten Historiographie steht dabei im Mittelpunkt wie auch das Spannungsverhältnis Historismus-Moderne thematisiert werden soll. Interessanterweise gibt es nicht nur formale Parallelen zwischen dem spanischen und osteuropäischen Verhältnissen, sondern auch soziale. Moravánszky spricht von einem „different path to industrial modernity, since Central Europe lacked a strong Western-style entrepreneurial class. The landowning gentry retained its dominant position and the bourgeoisie remained small and politically less influential.“²⁴ Noch für die spätere Zeit hat „Carlos Sambricio [...] darauf aufmerksam gemacht, daß sich im Spanien der 20er Jahre – während der Diktatur von Riviera – keine so entwickelte „Bourgeoisie“ wie im hochindustriellen Deutschland oder Frankreich herausgebildet hatte

²² Dort würde aber eine Gegenüberstellung neuerer **ukrainischer und russischer Kunsthistoriographie** vermutlich ähnliche Fragen und Probleme aufwerfen. Vgl. Anm. 446

²³ Moravánszky 1998, S. x

²⁴ Moravánszky 1998, S. 3

[...].²⁵ Es wird also auch um die Rolle des Bürgertums gehen und sein Verhältnis zur modernen Kunst. Švácha schreibt über die tschechischen Architekten:

Historicists such as Koula, Polívka [Abb. 100], and Ohlmann designed buildings for the old liberal Bourgeoisie of the nineteenth century: those who relished the heroic gestures of historical paintings and theatrical poses of old portrait photographs, who lived in illusions and would have liked to remain that way.²⁶

Katalonien spielte schon zu Beginn des Jahrhunderts eine Vorreiterrolle und damit auch sein Bürgertum, dessen Einstellung zur Kunst in einem eigenen Kapitel behandelt werden soll.

Ein weiteres Beispiel für die Möglichkeit, parallele Strukturen zu erkennen und Vergleiche zu ziehen, ist mit der Verwendung orientaler Elemente gegeben; die Kunst der iberischen Halbinsel ist bekanntlich dafür berühmt, nicht nur christlich, sondern auch islamisch und jüdisch geprägt zu sein.²⁷ Auch in Ungarn findet man beispielsweise die Integration von Elementen der Volkskunst in der Architektur der Jahrhundertwende.²⁸ Dieser Aspekt wird u. a. am Beispiel der Wölbungsweise des Palau behandelt. Ein weiterer Grund für die Berücksichtigung Osteuropas wäre die Auseinandersetzung Domènech i Montaners mit der Architektur dieser Länder.²⁹

Die hier aufgeworfenen Fragen hinsichtlich der Historiographie betreffen nicht

²⁵ Hänsel/Karge 1992, S. 174

²⁶ Švácha 1995, S. 45

²⁷ Daß Spanien aber damit keineswegs allein dasteht, zeigt der Blick auf den österreichischen Barockarchitekten Fischer von Erlach. Hierbei werden jedoch neben kolonialen Aspekten in der Kunst auch die Unterschiede deutlich: „It was a synthesis of forms of all cultures and epochs – the vision of an inclusive, hybrid style representing the historic perspective of an empire. [...] Fischer von Erlach (or Mozart, who also used oriental themes) „**invented**“ the **Orient** not to establish a relation of hegemony but to dissolve the limits of particularity, to find the universal principles of harmony by observing other cultures. Unlike the later „total restorations“ of historicism that were **selective and ideological**, he considered every fragment of the past as **meaningful and important**.“ (Moravánszky 1998, S. 6)

²⁸ „Rural folklore, as Josef Hoffmann understood it, was not a closed world but rather a culture in constant change, ready to be reintegrated into the development of architecture“. (Moravánszky 1998, S. 6)

²⁹ „His **knowledge of the architecture of central Europe**, and especially the work of Semper, implies a concern with style not simply as an archaic problem belonging to the first constructive gestures but as Rykwert has recently remarked (1989), as a genuine call for the inventiveness in the pursuit of the visual expression of a new will to style.“ (Solà-Morales 1992, S.7f.). Hier umfaßt der Begriff Zentraleuropa im Spanischen auch Deutschland.

nur eine Region Spaniens zu Beginn des 20. Jahrhunderts, sondern sind auch weiterhin aktuell, sie gewinnen sogar neue Relevanz in einem „Europa der Regionen“ und Länder, die nach neuen Identitäten suchen.³⁰ Auch eine nationalistisch orientierte Kunstbetrachtung oder -produktion ist keine Erfindung des 19. Jahrhunderts im Zuge der Entstehung von Nationalstaaten und mittlerweile überkommen. Derartige Phänomene kennt die Kunstgeschichte auch schon früher, beispielsweise im Spätmittelalter.³¹

Im Kapitel über Bau und Innenausstattung des Palau de la Música Catalana wird der üblichen Besichtigung des heutigen Konzertbesuchers gefolgt³², so wie man auch vorgehen würde, wenn es sich um ein wirkliches Palais handelte, dort unter Berücksichtigung des höfischen Zeremoniells und seiner Auswirkungen auf Architektur und Ausstattung, sind doch die Konzerthäuser des 19. Jahrhunderts die „neuen Schlösser des Bürgertums“. Die beschreibende Erschließung konzentriert sich auf im wesentlichen allgemein zugängliche Räume.

Ein weiterer Teil der Arbeit, die sich als eine explizit interdisziplinäre versteht, wirtschafts- und sozialhistorische wie physikalische Beiträge enthält, aber auch kulturpolitische Sachverhalte, musik- und theaterhistorische Parallelen und psychologische Aspekte berücksichtigt, wird dem Verhältnis von Vergangenheit und Gegenwart gelten. Insbesondere wird auf die Sicht zeitgenössischer Künstler und aktuelle parallele Strukturen, was die Rolle der klassischen Musik und besonders der Konzertsäle im heutigen Spanien anbelangt, eingegangen. Die verschiedenen Funktionen des Palau de la Música Catalana sollen herausgearbeitet werden.³³ Dabei kann man neben der ästhetischen, die politisch-soziale wie die praktische (als Konzertsaal) unterscheiden.

Aufgrund der umfangreichen Fragestellung werden nicht alle kunstgewerblichen

³⁰ Markus Jakob: Kabbala und neue Baukunst. Gironas Annäherung an die Vergangenheit, *NZZ* 03.12.1999 und Roman Hollenstein: Das maurische Erbe als Identifikation. Orientalisierende Architektur und moderner Städtebau in Sevilla, *NZZ* 04.09.1999. Interessant ist, daß der Begriff Europa in der spanischen Literatur bisweilen nicht automatisch das eigene Land einschließt, so, wie man es eher vom englischen Sprachgebrauch im Sinne von *Europa as the Continent* kennt.

³¹ Vgl. dazu das Kapitel Das ‚Welsche‘ und das ‚Deutsche‘ in: Michael Baxandall: *Die Kunst der Bildschnitzer. Tilman Riemenschneider, Veit Stoss und ihre Zeitgenossen*, München 1996, S. 144-155

³² Durch die Baumaßnahmen und Renovierungen kommt es zu neuen Eingangssituationen.

³³ Zur Methodik vgl. Werner Busch (Hrsg.): *Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen*, München 1990, insbes. die Einführung des Herausgebers S. 1-26

Details und die entsprechenden Mitarbeiter³⁴ Berücksichtigung finden, wie auch im wesentlichen neben dem Äußeren nur der Saal und nicht die vielen Nebenräume thematisiert werden.

Im Zusammenhang der Überlegungen, sowohl zu einer **nationalistisch orientierten Kunstgeschichte** wie zu den Problemen einer **Entwicklungsgeschichte der Kunst allgemein** wird zu fragen sein, wie Diskurse der Vergangenheit in der Gegenwart weiterwirken?

Nicht nur die kunsthistorische Literatur hält noch recht oft die Fiktion einer Entwicklungs-geschichte aufrecht, auch die Museen haben im engen Verbund mit dieser Anteil daran³⁵. Schon ihre Namen weisen darauf hin: *MNAC* als *Museu Nacional d'art de Catalunya* genauso wie *Bayerisches Nationalmuseum*. Sicher hat aber eine Orientierung durch Chronologie und Geographie, wie sie in den meisten Museen heutzutage vorherrscht auch ihre positive Seite, zumal derartige tradierte Ordnungen sich schwer verändern lassen. Neue Formen der Präsentation stehen insbesondere in den USA und Großbritannien im Mittelpunkt der museologischen Diskussion.

In einer auch in Deutschland viel gelesenen Geschichte der spanischen Kunst schreibt der Autor, ein Katalane und ausgewiesener Kenner der Romanik:

In seiner jüngsten Geschichte hat Spanien kulturelle Unterschiede, die sich im Laufe der Geschichte eingebürgert haben, durch Autonomiestatuten ausdrücklich anerkannt. Jene **Kapitel der Kunstgeschichte**, die all diese Unterschiede ignorieren, **müssen** in der spanischen Demokratie **neu geschrieben werden**.³⁶

Die regionale Kunstgeschichte ist – wie man meinen könnte – noch nicht ad acta gelegt.

Wenn auch die beiden der Kunst um 1900 gewidmeten und untereinander sehr

³⁴ Für die Mitarbeiter Domènech i Montaners siehe die biographischen Auflistungen in: Domènech i Girbau/Figueras 1994, S. 206 und die von Bohigas erstellte in der Domènech i Montaner gewidmeten Ausgabe der *Cuadernos de Arquitectura* 52/53, 1969, S. 90f. Die Orgel (Abb. 73) stammt beispielsweise von einem Ludwigsburger Hersteller.

³⁵ Zu dieser Problematik vgl. Selma Reuben Holo: *Beyond the Prado. Museums and identity in democratic Spain*, Liverpool 2000 und Paul Julian Smith: *The Moderns. Time, space and subjectivity in contemporary Spanish Culture*, Oxford 2000 und die Rezension der beiden Publikationen von Xon de Ros in *TLS* 23.02.2001, Nr. 5108, S. 30

³⁶ Xavier Barral i Altet u. a.: *Die Geschichte der spanischen Kunst*, Köln 1997, S. 7

unterschiedlichen Ausstellungen des Jahres 2000³⁷ in London und Paris, Katalonien in ihren Betrachtungen außen vor lassen, so hat sich dennoch besonders die britische Hauptstadt von der zweiten Hälfte der 1980er bis zu Beginn der 90er Jahre mit einer ganzen Reihe von Ausstellungen um die Kunst dieser Zeit verdient gemacht, die insbesondere das Schaffen in vernachlässigten Ländern thematisieren, wie Skandinavien, Ungarn, Polen und Rußland.³⁸ In diese Zeit fiel auch die Ausstellung *Hommage to Barcelona, The City and its Arts 1888-1936*, die im Jahre 1986 wie viele der eben genannten in der Hayward Gallery stattfand.³⁹ Nicola Gordon Bowe, die eine „fascination with ethnic form, decoration and symbology in a despoiled world [...concerning] a period that embraces the Arts and Crafts movement, Art Nouveau, national forms of Revivalism and the roots of Modernism [...]“⁴⁰ feststellt, berücksichtigt in einem von ihr herausgegeben Aufsatzband den katalanischen Fall nicht. Es ist jedoch bezeichnend, daß sie im Zusammenhang mit den „political, ideological, iconographical and structural analogies with concurrant movements“, die auch die in dieser Arbeit unternommenen Vergleiche mit anderen Ländern rechtfertigen, sich dieses Desiderats durchaus bewußt ist:

There are many further fascinating parallels and analogies to be traced in the national movements referred to here, apart from those, for example, **Catalonia** and the Baltic States, not included.⁴¹

Diese Arbeit möchte einige Beiträge zur Behebung dieser Lücke liefern.

³⁷ *The Year 1900: Art at the Crossroads*, Royal Academy London und 1900, Grand Palais Paris

³⁸ Nähere Ausführungen hierzu finden sich in Bowe 1993, S. 7f.

³⁹ Bowe erwähnt diese Ausstellung jedoch nicht. Siehe Anm. 40

⁴⁰ Bowe 1993, S. 7

⁴¹ Bowe 1993, S. 13

3 MODERNISMO

Da im folgenden immer wieder der Begriff des Modernismo benutzt wird, scheint eine Klärung seiner Bedeutung sinnvoll.

Im Englischen meint ‚modernism‘ das, was im Deutschen die (unterdessen klassisch genannte) ‚Moderne‘ ist, mithin jene Bewegung, welcher der Jugendstil – und somit auch der katalanische ‚Modernisme‘ – den Weg geöffnet hat. ‚Modernismus‘ wiederum bezeichnet im Deutschen keinen Stil, sondern seine vulgäre, sich an der Oberfläche austobende, insofern der Mode unterworfenen Manipulation.⁴²

Hiervon ist weiterhin eine vollkommen **andere Bedeutung des gleichen Begriffs** in der spanischen zeitgenössischen Kulturgeschichte zu unterscheiden, nämlich des Modernismo als literaturhistorischen Epochenbegriffs (1888-1920), welcher seine Wurzeln in Hispanoamerika hat.⁴³ Auch die unter dem gleichen Sigel firmierende von Pius X. verurteilte religiöse Bewegung muß hier genannt werden.⁴⁴ Allein Domènech i Estapà, der mit Domènech i Montaner bei einigen Projekten zusammengearbeitet hat, sieht eine Parallele zwischen diesen beiden Bewegungen.⁴⁵ Auch ist der Sinn von Modernismo in der Malerei⁴⁶ ein anderer als in der Architektur. Konnotationen dieses Begriffs in anderen Sprachen oder seine Verwendung in anderen Bereichen können also mitnichten auf seine spanische kunsthistorische Bedeutung übertragen werden. Eine weitere Problematik stellt seine Orthographie dar, d.h. ob man ihn mit e oder o am Ende schreibt und groß oder klein. Dabei geht es keinesfalls um *political correctness*, sondern um die Frage, ob der Modernismo ein rein katalanisches Phänomen darstellt mit kleineren, aber zu vernachlässigenden Einflüssen außerhalb dieser Region, oder ob es sich vielmehr um einen gesamtspanischen „Stil“ mit Schwerpunkt Katalonien handelt. Im letztgenannten Fall wird dafür die Majuskelschreibung vorgezogen, wohingegen die

⁴² Sack 1995, S. 6

⁴³ Zur Charakteristik dieser Bewegung und ihren Merkmalen sowie Literaturhinweisen siehe: Martin Franzbach: *Geschichte der spanischen Literatur im Überblick*, Stuttgart 1993, S. 261-269

⁴⁴ Vgl. dazu: Bohigas 1990, S. 315

⁴⁵ Freixa 1986, S. 46, insbes. Anm. 17

Kleinschreibung nichts anderes ist, als die allgemeine Bewegung der Moderne schlechthin.⁴⁷ So widmet Mireia Freixa in ihrem Buch zum Modernismo eigene Kapitel der Entwicklung in anderen spanischen Regionen⁴⁸. Sie schreibt an anderer Stelle:

Con el cambio de siglo el Modernismo catalán abandonará los reducidos grupos de intelectuales y de artistas y alcanzará **una progresiva popularidad** que abarca **un abanico social cada vez más amplio**. Esta misma popularidad determina su **expansión geográfica**, de forma que el Modernismo deja las grandes ciudades y se extiende por todas partes, haciendo llegar su influencia a las comarcas catalanas, a las islas Baleares, a Valencia e incluso por tierras de Andalucía y de Aragón.⁴⁹

Bohigas dagegen schränkt den **Geltungsbereich** eindeutig ein:

[...] **it is impossible to find examples of Modernism anywhere else in the Peninsula**, if we leave aside works by Gaudí and Domènech at León and Santander (the result of the chance presence of a Catalan bishop and the patronage of the Marqués de Comillas), a couple of unique works in Madrid, whose Catalan provenance would need checking, and some strange 'colonial' variants in the Canaries – doubtless the first fruits of some architect who had studied in Barcelona during the peak years of the irresistible Modernist euphoria. **The movement can safely be described, then, as a phenomenon integrally and exclusively Catalan.**⁵⁰

In der ausländischen Literatur findet sich oftmals die vereinfachte bis falsche Definition des Modernismo als der etwas bizarren spanischen Variante des Jugendstils, Stile Liberty, Art Nouveau u. a.

Grundlegender Unterschied zwischen **Jugendstil und Modernismo** besteht in

⁴⁶ Hier setzt sich immer stärker Clement Greenbergs Definition durch.

⁴⁷ Da diese Arbeit sich vor allem an Nichtkatalanen richtet, wurden zur besseren Zugänglichkeit meist spanische Begriffe benutzt.

⁴⁸ Freixa 1986 Kapitel 6-11. Sie unterstreicht jedoch die Initiationswirkung des katalanischen Modernismo (ebd. S. 49). Auch Roberto Pane geht von einer globaleren Fassung des Phänomens Modernismo aus. Über den Modernismo in Madrid vgl. Pedro Navascués Palacio: Opciones modernistas en la arquitectura madrileña, in: *Estudios Pro Arte*, Nr. 5, 1976

⁴⁹ Freixa 1990, S. 62f. Die Autorin spricht hier auch schon die Verwurzelung dieser Kunst in der Bevölkerung an, auf die noch im Abschnitt *Kunst und Gesellschaft* zurückzukommen sein wird.

⁵⁰ Bohigas 1967, S. 428

ihrer Haltung gegenüber der vergangenen Kunstproduktion.

Der Modernisme war [...] die eigensinnige katalanische Moderne der Jahrhundertwende, war die politisch motivierte, **mit Hilfe der Tradition** (und der Gotik) bewältigte Befreiung, sagen wir: war eine befreiende Umdeutung von Historismus und Eklektizismus und somit **der Vergangenheit gegenüber ungleich versöhnlicher als der Jugendstil.**⁵¹

Auch das bedeutende **romantische Substrat** mag als Unterscheidungsmerkmal angeführt werden.

El carácter tardo romántico del modernismo en Cataluña, dotará al movimiento de unas características específicas que le diferenciarán indiscutiblemente del art-nouveau europeo y del resto del modernismo español. [...] El modernismo catalán se abre a Europa pero no renuncia a sus **contenidos románticos** [...] ⁵²

Bohigas glaubt, daß den Modernismo vor allem seine besondere Popularität – später mehr hierzu – und stilistische Komplexität vom Jugendstil und seinen anderen Formen unterscheidet. Dies ist jedoch eine fälschliche Annahme.

The Modernist phenomenon has all too often been included under the heading of Art Nouveau, without being granted its **own special characteristics**. This view, while apparently justified, at least in part, is based on a fundamental error. Modernism is clearly a movement parallel to those which in other countries were known as Liberty, Art Nouveau, Modern Style, and Sezession. Not only does it share with those other local movements **a strong personal touch**, but **it is distinguished from them by two very pronounced characteristics**: First, by its **uniquely widespread popularity**, which sprang from its remarkable identification with the social and political realities of its country – thus enabling it to embrace, within one coherent approach, everything from poetry to economics – and secondly, by its **stylistic complexity** which allowed **the co-existence and reinterpretation of so called ,revivals‘, of the social and ethical reforming impulses of Arts and Crafts, of floralizing** carried to the point of delirium, of **rationalist machine-worship**, and of the most advanced and revolutionary **expressionism.**⁵³

⁵¹ Sack 1995, S. 6

⁵² Freixa 1986, S. 71f.

⁵³ Bohigas 1967, S. 427

Die Amerikanerin Judith Rohrer, die zu den wenigen nichtspanischen Forschern gehört, die sich mit dem Modernismo beschäftigen, geht sogar so weit, Architekten wie Domènech i Montaner, Antoni M. Galissà i Soqué, Bonaventura Bassegoda oder Puig i Cadafalch, gar nicht mehr als Modernistas bezeichnen zu wollen, sondern diese Gruppe – ohne Gaudí – als Katalanisten apostrophiert und dies ebenfalls mit deren Haltung zur Vergangenheit wie ihren politischen Überzeugungen begründet.

Como tal, su postura política, especialmente durante la década crucial de los noventa, era **muy distinta de la de sus contemporáneos modernistas**. Fomentaban – y no rechazaban – los entusiasmos medievalistas de la Renaixença romántica, que había establecido la Edad media como „l'unic passat autèntic“ de Cataluña y como fuente natural y espiritual de aquella tradición catalana tan exaltada por Torras i Bages. Estos arquitectos abrazaron lo local y lo histórico, hicieron un apasionado estudio de su patrimonio arquitectónico y, mediante sus ponencias, escritos y producciones arquitectónicas, infundieron en ella una significación que armonizaba con sus convicciones conservadoras.⁵⁴

Trotz all dieser Unterschiede, die auch einer kontrastiven Präzisierung des Phänomens Modernismo dienen sollen, gibt es Gemeinsamkeiten mit anderen Spielarten des Jugendstils.

Todas las distintas versiones del Art Nouveau en Europa y en América tendrían en común haber **superado**, con una posición claramente antiacadémica, **los estilos históricos**, además de una serie de planteamientos básicos: **la conciencia unitaria de la arquitectura como un hecho indisoluble de la ornamentación**, una ornamentación que será interpretada desde el funcionalismo; **la revalorización de las artes y los oficios tradicionales** – en algunos casos de forma paralela al **desarrollo de las artes industriales** –; la influencia del arte japonés en todos los campos del arte que introduce en Occidente el gusto por **la asimetría y la estilización**; una visión de **la naturaleza** inspirada en la lectura de Ruskin; y, de forma muy especial, **el carácter cosmopolita del movimiento**.⁵⁵

Hitchcock hat zwischen dem Eklektizismus des Geschmacks und dem des Stils

⁵⁴ Rohrer 1990, S. 323

⁵⁵ Freixa 1990, S. 53

unterschieden.⁵⁶ Bei ersterem findet man mehrere Stile in einer Zeit gleichzeitig nebeneinander, jedoch immer nur einen für ein Gebäude. Dies entspricht der engeren Benutzung des Begriffs **Historismus**. Für Domènech i Montaner ist dies vor allem ein Zug der deutschen Architektur.⁵⁷ Beim ‚eclecticism of style‘ kann es dagegen mehrere Stile bei ein und demselben Bauwerk geben. Der katalanische Modernisme vollzieht den Schritt vom Eklektizismus des Geschmacks/Historismus zu demjenigen des Stiles, ohne aber wie im Jugendstil teilweise gänzlich mit der Vergangenheit zu brechen. Im unorthodoxen, ungezwungenen Umgang mit anderen Kunstepochen liegt seine befreiende Innovation.

Dieser Eklektizismus beginnt schon mit dem Lehrer Domènech i Montaners, Elias Rogent, dessen Universitätsgebäude in Barcelona (Abb. 30) sich an dasjenige in München anlehnt.

He encouraged a deliberate eclecticism, treating all historical periods as valid sources for formal design, an eclecticism whose presence would continue to be felt as **a distinctive characteristic of Catalan architecture** well into the twentieth century. Indeed one could say that eclecticism emerged here to constitute **a major and definitive characteristic of architectural Modernism in Catalonia**.⁵⁸

Hier wird als spezifisch katalanische Tradition ein Weiterlaufen von allgemeineuropäischen Tendenzen vorgestellt. Hatte nicht Hitchcock ein eigenes Kapitel mit *Architecture called traditional in the twentieth century*⁵⁹ überschrieben? Solà-Morales spricht für das oben geschilderte Phänomen von einem „kritischen Eklektizismus“.⁶⁰

In diesem kreativen und bedachten Umgang mit vergangenen Stilen, der sich den klassischen Regel nicht mehr unterordnet, liegt durchaus eine Chance und nicht nur ein Charakteristikum des Historismus aus der Not heraus. Die Architekten des 19. Jahrhunderts konnten Dinge umzusetzen, die Künstlern des 17. oder 18. Jahrhunderts, aber auch des Mittelalters aufgrund eines festen

⁵⁶ Henry-Russell Hitchcock: *Modern Architecture. Romanticism and Reintegration*, New York 1929, S. 5f.

⁵⁷ Er geht hierauf in *En busca de una arquitectura nacional* ein.

⁵⁸ Mackay 1989, S. 21

⁵⁹ Hitchcock 1977, S. 531-545

Kanons und strenger Regeln nicht möglich waren.⁶¹ Man kann dies also durchaus ambivalent sehen.

Zur Zeit der Entstehung des Palau de la Música Catalana findet man viel häufiger die Bezeichnung *arte moderno* oder *arte nuevo* statt Modernismo.⁶²

Ursprünglich bezeichnete der Begriff Modernismo das kunstgewerbliche Schaffen, insbesondere auch im Rahmen von Domènech i Montaners *Castell dels Tres Dragons*⁶³ (Abb. 109), weshalb es gerade hier gerechtfertigt scheint von Modernismo zu sprechen. Bald jedoch wurde dieser Begriff wie viele vor und nach ihm in der Kunstgeschichte (Impressionismus, Barock u. v. m.) negativ besetzt – dies geschah während des Noucentisme – um anschließend von der vorwiegend pejorativen Benutzung rehabilitiert zu werden. Immer wieder ist darauf hingewiesen worden, daß Modernismo eine äußerst vage Bedeutung besitzt, ja nachgerade gegensätzliche und sich widersprechende Dinge unter ihm subsumiert werden und er dadurch jedwede Aussagekraft verliert, so daß Francesc Fontbona sich fragt, ob es überhaupt je Modernismo gegeben habe.⁶⁴ Wichtig ist jedoch der Bruch mit der akademischen Tradition, ohne dabei alles Traditionelle zu stigmatisieren.⁶⁵

Die eigenartige Verbindung zwischen Modernismo und bürgerlicher Kultur ist verwurzelt in der Besonderheit der katalanischen Geschichte und begründet damit dessen spezifische Hervorbringungen.

Katalonien war – kurz skizziert – im Spätmittelalter die führende Region in der Kunstproduktion „Spaniens“. Nach der Vermählung Isabellas von Kastilien mit Ferdinand von Aragón 1469 und dem damit verbundenen Aufstieg Kastiliens

⁶⁰ Solà-Morales 1992, S. 16

⁶¹ Auf diesen Sachverhalt haben immer wieder Jean Guillaume und Claude Mignot hingewiesen. Mit ihm läßt sich auch eine Bemerkung Martorells verstehen, nämlich, daß „l’architettura di Gaudí [...] **un perfezionamento del gotico**“ sei. (zit. nach Mireia Freixa in Kat.Ausst. Venedig 1991, S. 33) „[...] Traditional elements – columns, capitals, cornices – lose their historic meaning and acquire the value of a simple allusion to established codes, adopting thereby a subversive attitude in regard to tradition and convention.“ (Bohigas zit. nach Mackay 1989, S. 34)

⁶² Freixa 1986, S. 19f.

⁶³ „One of the purposes of the ‘Castle of the Three Dragons’ was to train glaziers, ceramists and professionals in other crafts so that they might assume their indispensable role in the creation of the collective enterprise of architecture.“ (Domènech i Girbau/Llimargas i Casas 2000, S. 222)

⁶⁴ Fontbona hat seinen Abriß zur Begriffsgeschichte mit *Existió realment el Modernismo?* überschrieben. Vgl. Fontbona 1990

⁶⁵ „Domènech was among the turn-of-the-century artists whose search for a new style led to a total freedom from academic rules. The „lesser“ or applied arts played a key role in the long search and eventual discovery of a new style.“ (Domènech i Girbau/ Lourdes Figueras 1994, S.

und der Entstehung des spanischen Nationalstaats, nicht zuletzt auch der nachfolgenden von Andalusien mit seinem Zentrum Sevilla ausgehenden Entdeckung Amerikas, geriet es allmählich aus dem Blickwinkel. Katalonien ist daher an barocken Kunstwerken relativ arm.⁶⁶ Für die Katalanen konnte somit des Mittelalter die Rolle des „Goldenen Zeitalters“ übernehmen, währenddessen das katalanische Reich mit der Krone von Aragón seine größte geographische Ausdehnung erlebte, anstelle des *Siglo de Oro* Kastiliens, als Kataloniens Bedeutung schwand, bis dann Ende des 19. Jahrhunderts wieder eine wirtschaftsgeschichtliche Wende eintrat. So brachte 1898, ein Schlüsseljahr in der Geschichte Spaniens, nachdem man eine ganze Generation benannt hat, den Verlust der spanischen Kolonien Kuba, Puerto Rico und der Philippinen. Die bis dahin vernachlässigte katalanische Wirtschaft hatte dagegen schon einen Strukturwandel hinter sich.

The apparently paradoxical mixture of entrenched nationalism and eager internationalism makes better sense when we realise that Catalonia had always looked North for its **commercial and cultural nourishment**. Spain had prohibited Catalonia from sharing in the exploitation of the American colonies, and this now worked in favour of those who had been forced to develop local agriculture, **textile industries and trading contacts** with the industrial powers of the North. **As Spain declined, Barcelona prospered**, increasingly breaking its economic and cultural ties with the peninsular.⁶⁷

Auch Mackay sieht eine besondere Stimmung im Barcelona der damaligen Zeit.

Despite the wars in Marocco and in Cuba, and despite the ominous anarchist outrages which began with the bomb at the Liceu in 1892, a breath and fresh air was blowing through the social life of bourgeois Barcelona.⁶⁸

202)

⁶⁶ Mackay hat sogar dies, d. h., daß „the full **experience (social and cultural) of the Baroque** was denied to them [i. e. the Catalans]“, im Sinne eines Nachholbedarfs für den im Widerspruch zu der vorangehenden katalanischen Kunst (Raumstil!) stehende Charakter des Modernismo ins Feld geführt: „This may be one explanation for the apparent contradiction between the **normal sobriety of Catalan architecture** and the public acceptance of the ‚exorbitance‘, as Nikolaus Pevsner puts it, of Gaudí’s work. The contradiction itself is perhaps indicative of the gap in Catalan cultural development which Gaudí’s creation bridged and closed.“ (Mackay 1989, S. 38) Gaudí stünde hier im Sinne einer Synthese am Ende eines kunsthistorischen Entwicklungsprozesses.

⁶⁷ Russell 1979, S. 52

⁶⁸ Mackay 1989, S. 63

Daß Kataloniens Rolle mit der Eroberung Amerikas schwand und es dadurch im 19. Jahrhundert zu einer Aufwertung des Mittelalters kam, ist jedoch ambivalent zu betrachten, denn Mireia Freixa hat darauf hingewiesen, daß der Modernismo gerade auch mit Geldern aus dem Iberoamerikahandel finanziert worden ist⁶⁹. Auch Benton erklärt den Modernismo in einem kolonialhistorischen Kontext, dem sich der Reichtum der Auftraggeber dieser Kunst verdanke⁷⁰.

Gerade bei den für den Palau de la Música Catalana wichtigen Vereinen wird auf die Rolle des Bürgertums später noch einmal zurückzukommen sein.

Wichtig ist festzuhalten, daß Modernismo nur prima vista ein stilistisches Phänomen ist, und dieser vor allem kulturelle und politische Anliegen zum Ausdruck bringt.⁷¹

Für das **Ende des Modernismo** können verschiedenartige Gründe ins Feld geführt werden. Oftmals sind die Gründe gar nicht so spezifisch katalanisch. Auf jeden Fall ist hier die neue Bewegung des Noucentisme zu nennen, deren Namensgebung an das französische *Art 1900* erinnert und deren Verfechter einen mediterranen Neoklassizismus propagierten. Nicht nur auf der konkreten Ebene der Architektur, sondern allgemein ist die Kenntnis des Nachfolgenden für die Bewertung des Modernismo wichtig.

[La] profunda transformación cultural en la sociedad catalana determina no solamente la trayectoria de la arquitectura y las artes aplicadas sino también de **la crítica de arte** y de **la propia historiografía**. Esta **perspectiva noucentista** dota a toda la historia del arte catalán entre 1910 y 1950 de un cierto pudor ante la valoración del arte modernista – excepción hecho del caso Gaudí, *excusado* por su genialidad, o por lo que representaba como autenticidad del **espíritu de una nación**, tanto en los momentos triunfales del *noucentisme*, como en los difíciles de la posguerra – que lo consideró siempre, a partir de **un concepto** estricto de la

⁶⁹ Diesen Hinweis verdankt der Verfasser Prof. Ana María Fernández García von der Universität Oviedo. Vgl. auch die Erwähnung der *Banco Hispano Colonial* durch Antoni Ramon in Zusammenhang mit dem *Baixeras*-Plan. (Domènech i Girbau/Llimargas i Casas 2000, S. 226)

⁷⁰ „[...] men like Eusebio Güell i Bacigalupi (1846-1918) or the Marqués de Comillas – mostly second generation industrialists or merchants of great drive and character. These were people who were prepared to take great risks, financial as well as social, to show their commitment to a new order of unheard of originality and liberation.“ (Russell 1979, S. 51)

⁷¹ „Modernisme is to be understood fundamentally in terms of its underlying cultural and ‚political‘ motivation, beyond the diverse (even contradictory) stylistic modes which it generated“. (Mackay 1989, S. 48)

belleza, como exponente del más estricto „mal gusto“.⁷²

Hier werden zunächst wieder Formänderungen in der Architektur und den angewandten Künsten sozialgeschichtlich begründet, obgleich Freixa dies an anderer Stelle kritisiert. Daneben spricht die Autorin eine Historiographie an, die noch dem Geniekult des 19. Jahrhunderts verpflichtet ist. Hierfür steht das Beispiel Gaudí.⁷³

Die erste **Umwertung in der Betrachtungsweise des Modernismo** geschah in den 40er Jahren durch antifrankistische Intellektuelle, die für die Zeitschrift *Ariel* und *Revista de les Arts* schrieben.⁷⁴ Die politische Orientierung dieser Gruppe hatte Konsequenzen für die Definition des Modernismo und seiner Ausbreitung. Freixa weist zudem daraufhin, daß noucentistische Vorurteile bei ihnen weiterlaufen.

Die Frage nach dem Ende des Modernismo ist nicht nur eine nebensächliche der Epochengrenze, auch für die Bewertung einer entwicklungsgeschichtlich orientierten Kunstgeschichte hat sie beträchtliche Folgen. Ist der Palau de la Música Catalana, der gerade am Übergang beider Bewegungen fertiggestellt wurde, ein von Dekadenz gezeichnetes Spätwerk oder der Höhepunkt einer Entwicklung? Auch wenn diese von einem biologistischen Evolutionsdenken geprägten Überlegungen hier nicht geteilt werden, sind sie in der Literatur bis heute durchaus präsent.

Für die Durchsetzung des Modernismo spielen auch allgemeine, außerkatalanische Faktoren wie der Jugendstil allgemein eine Rolle. Aber schon zur Entstehungszeit des Palau gab es Instanzen, die für seine Akzeptanz eine wichtige Rolle spielten. Hier ist – ein Jahr vor Baubeginn des Palau de la Música Catalana – der Architekturkongreß 1904 in Madrid zu nennen.⁷⁵

⁷² Freixa 1986, S. 66f.

⁷³ Es muß immer wieder unterstrichen werden, daß das hier Beobachtete nicht zu den Kindertagen der Kunstgeschichte gehört, sondern weiterhin die Betrachtungsweise von Teilen der Forschung bestimmt. Eine Ausnahme ist dagegen beispielsweise Hans Vlieghe, der seinen Band in der *Pelican History of Art* im Gegensatz zu anderen bei der Neuausgabe dahingehend umgearbeitet hat, wiewohl auch er auf ein Entwicklungskonzept nicht verzichtet. „This system is in essence still based on a **nineteenth-century concept of genius**, but it seems to me inappropriate for clarifying the complex play of mutual influences and affiliations.“ (Hans Vlieghe: *Flemish Art and Architecture 1585-1700*, New Haven /London 1998)

⁷⁴ Freixa 1986, S. 67

⁷⁵ „Pero será el VI congreso, el realizado en Madrid en 1904, el que definitivamente y en una

Wichtig für den Beginn des Modernismo wie für das Schaffen von Domènech i Montaner ist zudem die Weltausstellung von 1888, für die der Architekt seine ersten großen Werke entwirft, das *Hotel Internacional* (Abb. 28) wie das *Café-Restaurant* (Abb. 109).

Was Hubertus Adam im Hinblick auf eine Ausstellung zur *École de Nancy* feststellt, nämlich, daß „Architekten wie Hermann Muthesius den Jugendstil schon als das letzte Aufbäumen des Historismus [...] begriffen [...] und] sich die Formensprache des Art nouveau erst langsam aus dem Stilrepertoire des Historismus herauskristallisierte“, wird bei niemand anderem deutlicher als bei Domènech i Montaner.⁷⁶

fecha ya **muy tardía** acercará el Art Nouveau a la península, aunque sea justamente en este Congreso cuando por primera vez se debata públicamente la razón de ser del nuevo estilo.“ (Freixa 1986, S. 60)

⁷⁶ NZZ 08.05.1999, Nr. 105, S. 66

4 DER BAU UND SEINE INNENAUSSTATTUNG

Zunächst soll die grundsätzliche Struktur des Baus und die Disposition der Räume ausgehend von den Fassaden bis zum Saal als dem eigentlichen Zentrum des Palau vorgestellt werden. Dabei wird auf Einflüsse nur kurz am Rande eingegangen. Anschließend wird die Innenausstattung anhand der wichtigsten Werke beschrieben. Da nicht vorausgesetzt werden kann, daß die einzelnen Künstler im deutschsprachigen Raum bekannt sind, werden sie kurz stilgeschichtlich-biographisch vorgestellt. Es wird darüber hinaus Grundsätzliches zur Ikonographie des Palau, zu den Modernismo-Künstlern und zur urbanistischen Situation des Baus gesagt.

Unweit von der Plaza de Catalunya (Plaça Catalunya) und den Ramblas liegt von Bauten eng umschlossen der Palau de la Música Catalana (Abb. 4f.). Der Blick fällt zuerst auf die von mehreren Bauvorhaben und Umstrukturierungen am meisten betroffene Westseite des Gebäudes (Abb. 19), die ursprünglich von der erst kürzlich⁷⁷ abgerissenen, kunsthistorisch kaum relevanten Kirche Sant Francesc verstellt war. Domènech i Montaner hat diese Fassade also nicht als Schauseite konzipiert. Das nun schon dritte Umbauvorhaben ist vor allem durch Platznot bei den Administrativtrakten des Trägervereins Orfeó català begründet.⁷⁸ Die eigentliche Hauptfassade an der Carrer Sant Pere més alt (Abb. 4, 5) ist recht schmal (Abb. 1, 15b). Dabei vermitteln die meisten mit Weitwinkelobjektiv gemachten Fotoaufnahmen einen fälschlichen Eindruck, der die tatsächliche Beengtheit nicht wiedergibt (Abb. 17). Diese räumliche Situation ist auch bei der Beurteilung der von Domènech i Montaner recht schlicht gestalteten Längsfassade an der Carrer Amadeu Vives zu bedenken. Das Erdgeschoß des mächtigen rechteckigen mit Keramik verzierten Ziegelbaus wird an der Hauptfassade und dem ersten Joch der erwähnten Längsfassade durch weite Arkaden und ornamental verzierte Rundstützen geöffnet, von denen zwei

⁷⁷ Deshalb erscheint sie noch auf den meisten Plänen und Grundrissen (Abb. 6ff.).

⁷⁸ Geplant sind „a new (muti-purpose) hall for chamber music; box offices; lifts; access for the disabled; restaurant; and so on. Furthermore, from the urbanistic point of view, the hitherto concealed side façade of the Palau will now be completed open to view, the existing plaza will be enlarged to increase the space surrounding the building.“ (Domènech i Girbau/Llimargas i Casas 2000, S. 266)

später mit Drehtüren versehen wurden⁷⁹. Diese beiden Fassaden werden von einer durchlaufenden Balustrade eingefasst. Hauptfassade und die ersten beiden Joche der Längsfassade zeigen nahezu die gleiche Gliederung und Geschoßeinteilung (Abb. 2). Man findet an der Hauptfassade eine mit 14 Trencadís-Säulen, d. h. mit bunten, gebrochenen Keramikapplikationen, in regelmäßigem Abstand besetzte Terrassen-Loggia im erstem Geschoß und darüber drei konvexe mit Tudorbögen⁸⁰ überfangene Balkone, auf die schließlich das große in der Mitte überhöhte Mosaik folgt. Durch einen Aufsatz ähnlich ausgezeichnet ist auch der Übergang zur Seitenfassade in der Carrer Amadeu Vives (Abb. 2), die die Struktur der Hauptfassade zunächst fortsetzt, so daß der in Abb. 2 wiedergegebene Blick die eindeutig privilegierte Ansicht im Gegensatz zur Westfassade zeigt. Diese ist wie der zweite Abschnitt der Ostfassade im Vergleich zur Hauptansicht weit flächiger und auch schlichter gehalten. Der zweite Abschnitt dieser Fassade ist viergeschoßig, wobei den Tudorarkaden der obersten Etage eine weit vorkragende Balustrade unterlegt ist. Auch hier findet sich wieder die Dreiergliederung. Bei Haupt- und ersten Abschnitt dieser Fassade ist die Flächigkeit deutlich aufgelöst durch auf Halbbogen stehende hintereinandergestellte architravtragende Säulen, aber auch die durchsichtigen Fenster, welche die Raumgrenzen aufheben. Hauptfassade (Abb. 1) wie östliche Seitenfassade (Abb. 2) und Dachaufsätze (Abb. 42) zeigen Eigentümlichkeiten von Domènech i Montaners Stil.⁸¹ Die Hauptfassade – in der

⁷⁹ Im Eingangsfoyer (Abb. 44f.) zeigt sich, wie sich die Situation der Eingänge geändert hat oder durch die noch nicht abgeschlossenen Umbauten erweitert wird (siehe Anm. 15). So befindet sich die Abendkasse heute in der Nähe der Administrativ-trakte. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts war sie in einem der Eingangspfeiler untergebracht, der die ursprüngliche Öffnung der Kasse noch zeigt (Abb. 44).

⁸⁰ Vgl. Wilfried Koch: Baustilkunde. Europäische Baukunst von der Antike bis zur Gegenwart, München 1988, S. 192

⁸¹ So wie Domènechs Werk im Rahmen des Modernismo situiert werden kann, kann auch das Einzelwerk wiederum innerhalb des Œuvre dieses Künstlers verorten werden. Viele seiner Bauten kündigen den Palau an und besitzen ähnliche Elemente. „The double wall of the Café-Restaurant [Abb. 109], the porches of the Casa Lleó [Abb. 23] and Casa Navas, the delicate loggia he redesigned for the Casa Solà in Olot, **all herald the Palau façade**, a paradigm of perforation, of the interplay between light and shade developed in the small space that permits cantilevering or recess in the alignment of the façade.“ (Domènech i Girbau/Llimargas i Casas 2000, S. 234). Schon beim ersten Betrachten und Vergleichen zeigen sich **strukturelle Gemeinsamkeiten** innerhalb der Bauten: So finden sich auch bei seinen anderen Bauten Loggien (*Instituciones Provinciales de Instrucción Pública, Casa Lleó Morera*, Abb. 23) und Balkone (*Casa Lleó Morera*, Abb. 23, 33), die z. T. wie die Fenster bei dem *Editorial Montaner* (Abb. 24) ternäre Struktur besitzen (Abb. 25, 27). Balustraden und besondere Dachbekrönungen, oft mit Hufeisenbögen, zeigen viele Gebäude des Architekten. Oft handelt es

Längsfassade verhält es sich z. T. ähnlich – zeigt somit eine unterschiedliche und individuelle Behandlung der einzelnen Geschosse, die man mit venezianischer Architektur in Verbindung gebracht hat.⁸²

Die innere Raumstruktur ist beim Außenbau nicht abzulesen. Der Besucher betritt durch die Drehtüren das Innere und gelangt in ein kleines Eingangsfoyer (Abb. 7, 45), an das sich direkt das Treppenhaus zum eigentlichen Saal im ersten Geschoß anschließt. Hinter dem Treppenaufgang im Erdgeschoß (Abb.

sich dabei um umlaufende Balkone (*Casa Roura*, *Lleó Morera* und *Navàs*, *Gran Hotel de Palma*, *Gran Hotel Internacional*, Abb. 28). Auch z. T. turmartige (*Casa Fuster*, Abb. 25) Aufsätze zeichnen eine Vielzahl von Gebäuden Domènech i Montaners aus (*Café-Restaurant*, Abb. 109, *Gran Hotel Internacional*, Abb. 28, *Casa Navàs* und *Lleó Morera*, Abb. 23, 33). Das *Editorial Montaner*-Gebäude zeigt ebenfalls skulpturale Aufsätze (Abb. 24). Gleichförmig strukturierte Geschosse besaßen die *Instituciones Provinciales de Instrucción Pública* und das *Gran Hotel Internacional*, bei letzterem verwendete der Architekt wie beim Palau de la Música Catalana den Tudorbogen (Abb. 92) wie auch vorspringende Konsolen mit Säulen zu seinem Repertoire gehören (Renovierung des *Seminario in Comillas*, *Palau Montaner*, *Hospital de San Pau*, Abb. 26). Erker finden sich bei der *Casa Thomas* (Abb. 27) wie *Lleó Morera* (Abb. 23, 33). Ziegel werden ebenfalls bei der *Casa Roura*, Keramik beim *Palau Montaner* und beim *Gran Hotel de Palma* verwandt. Dort wie bei der *Casa Navàs* gibt es die abstützenden großen Pfeiler im Eingangsbereich. Eine weitere Parallele zum Palau de la Música Catalana sind die Säulen auf dem Balkon der *Casa Thomas* (Abb. 27). Auch abstrahierende Kapitelle sind keine Seltenheit bei Domènech i Montaner. Ein ovaler Mittelteil ist bei den *Instituciones Provinciales de Instrucción Pública* und dem *Gran Hotel in Palma* zu sehen, beim *Palau Montaner* in flacher Ausführung, den auch ähnliche Treppengewölbe auszeichnen, wie es sie auch beim Palau de la Música Catalana gibt. Schon diese rein phänomenologischen Vergleiche zeigen, daß Domènech i Montaner eine leicht erkennbare Handschrift hatte und man von einem persönlichen Stil des Künstlers sprechen kann, selbst wenn Bauaufgabe und Funktion der Gebäude wechseln.

⁸² „Continuity and discontinuity..., what in an initial sketch was pursuit of the effect of the Doge's Palace in Venice [Abb. 106], in a later, more evolved, drawing became the distinction between the individual composition of each elevation, highlighted by the sculptural group at the corner, with a continuous balcony that, running behind the group, re-engages the game of contradiction that would have greatly pleased Robert Venturi.“ (Domènech i Girbau/Llimargas i Casas 2000, S. 234). Über die Einflüsse bei der Schauseite heißt es im Katalog der deutschen Barcelona-Ausstellung von 1992 ähnlich: „Domènech greift hier weder auf den im Klassizismus fußenden Bautypus zurück, **noch zitiert er direkt ein historisches Vorbild**. Zwar klingen in der Gliederung der Schauseite **Erinnerungen an venezianische Paläste** an. Zugleich sind aber auch **hispano-arabische Elemente** zu finden. Domènech verbindet vorwiegend **mittelalterliche Formen** in einem neuen Kontext.“ (*Barcelona. Tradition und Moderne, Studien zur künstlerischen Inszenierung einer Metropole*, Kat.Ausst. Berlin/Marburg/Kiel 1992/93, S. 70). „Das [...] Turmmotiv, das als Verbindungselement in der Fassadengestaltung von Domènech eingesetzt wird, läßt sich wie die Anspielung auf venezianische Architektur auch bei der *Casa Lleó Morera* [Abb. 23,33] finden.“ (ebd., Anm. 101, S. 89). Hier sind Dinge aufgerufen, die noch im nächsten Kapitel angesprochen und auch noch in einem weiteren behandelt werden. Zum einen die Bedeutung des Dogenpalastes für den Palau nicht nur in dem oben erwähnten Sinn, auch durch seine Loggia oder Kolonnade, vor allem aber in konstruktiver Hinsicht (vgl. dazu das Kapitel zur Wölbungstechnik à la catalana), zum anderen der Verweis auf einen späteren bedeutenden Architekten als Referenz, womit dem Palau eine gewisse Wirkung und Nachfolge unterstellt wird. Dies wird u. a. im nächsten Abschnitt näher untersucht werden. Frank R. Werner charakterisiert die Architektur Venturis mit „wahrnehmungspsychologischen Motiven wie Mehrdeutigkeit, Erinnerungsvermögen und Widersprüchlichkeit“ (Lampugnani 1998, S. 404). Domènech i Girbau unterstreicht im obigen Zitat darüber hinaus die Bedeutung und Zusammengehörigkeit von Haupt- und Längsfassade durch Elemente wie den umlaufenden

51) befinden sich anstelle der früheren Proben- und Verwaltungsräume des Orfeó català heute das Café (Abb. 50) und anschließend ein unter dem Bühnenpodium liegender Kammermusiksaal (Abb. 3), in dem heute im Rahmen von Führungen eine Audiovideo-Dokumentation zur Geschichte des Palau de la Música Catalana gezeigt wird (Abb. 54). Diese Bereiche des Gebäudes sind wie die meisten behutsam renoviert worden. Bedeutender Akzent des Baus ist die achsensymmetrische, gegenläufige Treppe, über die man den Saal erreicht, da dieser wie bei vielen Konzerthäusern im Obergeschoß liegt. Im Treppenhaus werden die drei konvexen Balkone der Hauptfassade barock wieder aufgenommen (Abb. 48f.,1). Ein wichtiges, immer wieder auftretendes Element in der Gestaltung der Übergänge der einzelnen Raumsektionen sind „diaphane“ Wände, die diese Grenzen teilweise verunklären⁸³ (Abb. 45, 48, 50ff., 72) wie auch die Decken in den einzelnen „Sektionen“ des Baus jeweils unterschiedlich gestaltet sind. So ist das netzartige Gewölbe des Eingangsabschnitts (Abb. 45f., 50f.) deutlich von dem des Treppenhauses (Abb. 48f.) und der Decke des Saals (Abb. 72ff.) verschieden.

Die dem Saal gegenüber liegenden Foyers im 1. und vor allem 2. Obergeschoß sind in ihrer Einrichtung deutlich erneuert und auf den neusten technischen Stand gebracht.⁸⁴ Beim eigentlichen Saal zeigt sich, daß der Palau, wie Domènech i Girbau schreibt „a piece of architecture ‚begun from the inside‘ (the auditorium)“ ist. Dieser Raum besteht aufgrund akustisch-empirischer Vorgaben aus zwei Kuben, deren ideale Dimensionen für die beste Akustik 20x20x20 m entsprechen (Abb. 20f.). Das nur 1350 m² große Grundstück war für Räume des Chorvereins und eines Konzertsaals zu klein. Und selbst die 800 m² dieses Konzertsaals hätten zu wenigen Zuhörern Platz geboten. Somit entschloß sich Domènech i Montaner für eine Lösung, die er in Wien gesehen hatte (Abb. 60) und plazierte den Saal – auch aus akustischen Gründen – im ersten Geschoß

Balkon (Abb. 2).

⁸³ Diese „diaphragmatic arch[es] (the source of which is Persian)“ spielen auch eine Rolle in den Übergängen, so daß Robert Hughes bei seinem Besuch des Palau von „cinematographic‘ dynamism“ gesprochen hat. (Domènech i Girbau/Llimargas i Casas 2000, S. 235)

⁸⁴ So ist die Bar im obersten, dem Treppenhaus gegenüber liegenden Foyer (Abb. 53) von Oscar Tusquets selbst, dem mit Carles Díaz verantwortlichen Architekt der letzten zwei Umstrukturierungen, in modernem Design gestaltet. Scheinbar hat sich also etwas von der Idee des Gesamtkunstwerks bis heute bewahrt. Der Palau de la Música Catalana ist im übrigen nicht das einzige Gebäude Domènech i Montaners, bei dem der Architekt eigenes Design mit den

und schuf zwei Amphitheaterränge in Superposition, deren oberer über das Treppenhaus verlängert ist und einer stattlichen Zahl von Zuhörern Platz bot (Abb. 3). Zudem gab es noch Sitze hinter dem Bühnenpodium (Abb. 74, 71b). Diese Anlage bot außerdem den Vorteil einer guten Sicht von nahezu allen Plätzen. Über dem Saal – genauer der Bühne – befand sich bis 1982 die Privatwohnung von Lluís M. Millet, des Gründers und musikalischen Leiters des Orfeó, die durch ein spanisch *escucha*, katalanisch *espiera* genanntes Fenster direkt Einblick in den Saal gewährt. Heute befinden sich dort Büros (Abb. 13, 56, 71b). Betritt man den Saal (Abb. 48ff.), so ergibt sich auch hier im Vergleich zu den Fotos der Eindruck kleinerer Dimensionen. Trotz der großen Anzahl von immerhin 2500 Sitzplätzen wirkt er nicht allzu groß oder die Bühne fern. Besonders wichtig für die Wirkung des Saals ist vor allem das Licht, das z. T. indirekt von oben und der Seite einfällt und eine ganz spezifische Farbigkeit erzeugt. Domènech i Girbau hat deshalb in Anlehnung an Mackay und Benton von einer „box of light“⁸⁵ gesprochen, einem „space surrounded by columns and bathed in light“⁸⁶ und auf die Inspirationsquellen des Architekten hingewiesen, vor allem die „Sainte-Chapelle, [but also] perforated Islamic domes with coloured glass or the translucent interior partitions of Japanese houses“⁸⁷. Der rechteckige Saal besteht, wie schon erwähnt, aus zwei quadratischen Kuben (Abb. 20f.). Diese rechtwinklige Grundform wird durch die oval ausschwingenden Logen und Ränge dominiert wie konterkariert (Abb. 72, 74, 78). Die tragenden Säulen sind wie schon außen mit den typischen *trencadís* verkleidet und stehen dicht nebeneinander (Abb. 73).

This spatial idea, which to be effective needs the **pillars to be close together** (Domènech greatly admired the **basilica of Santa María del Mar** [Abb. 32], according to C. R. Capmany), linked with the structural need to support the roof

Schöpfungen der Modernismokünstler verbindet (Abb. 33).

⁸⁵ Domènech i Girbau/Llimargas i Casas 2000, S. 234

⁸⁶ Domènech i Girbau/Llimargas i Casas 2000, S. 233

⁸⁷ Domènech i Girbau/Llimargas i Casas 2000, S. 234. Der Autor beruft sich bei der Sainte-Chapelle auf ein Gespräch, das er 1990 mit dem Domènech i Montaner zeitgenössischen Maler Ramon de Capmany führte. Fernhin gemahne der Raumeindruck an „innumerable illustrations that depict Gothic interiors bathed in the transversal light of woods at dusk.“ (Domènech i Girbau/Llimargas i Casas 2000, S. 233). Hier wird wieder – diesmal jedoch unter anderen Vorzeichen – von Domènech i Girbau auf Gotik und ein romantisches Substrat hingewiesen. Ähnliche Lichtwirkung zeigt auch Gaudís *Palau Güell*.

beams radially on the last great girder.⁸⁸

Die **Inspirationsquellen** bei einem Künstler lassen sich nur indirekt erschließen. Mündliche Äußerungen Domènechs wie im obigen Zitat sind dann in besonderer Weise relevant, wenn Werke, auf die verwiesen wird, auch noch in anderem Zusammenhang wiederkehren. Und gerade dies ist der Fall bei der gotischen Kirche *Santa María del Mar* (Abb. 32), die auch für die katalanische Wölbtechnik Bedeutung besitzt.⁸⁹ Ähnliches gilt für venezianische Einflüsse. An diesen Beispielen läßt sich somit zeigen, daß Fassadengestaltung, Raumkonzept wie Konstruktion z. T. einander bedingen und der Erfahrungsschatz des Architekten sich nicht nur fragmentarisch-selektiv speist.

Die Fenster der westlichen Saalseite öffnen sich nur scheinbar nach außen; vor ihnen befand sich eine schmale Zwischenzone (Abb. 21, 14b), hinter der sich die heute abgerissene Kirche *Sant Francesc* anschloß. Da diese für das Gesamtkonzept sehr wichtig ist, wurde in der Wahl der Grundrisse bewußt der ältere Bauzustand gewählt (Abb. 6ff.). Im Inneren des Saals gibt es eine Vielzahl von Korrespondenzen, farblich zwischen den Säulen und der Mosaikdecke wie auch ornamental. So ziehen sich die Girlanden der Fenster um den gesamten Saal, indem sie das Bühnenmosaik miteinbeziehen.

Nachdem nun die grundsätzliche Struktur des Außenbaus und des Saals beschrieben wurde, sieht man deutlich das Hauptproblem, mit welchem sich der Architekt konfrontiert sah. Es war neben Schwierigkeiten mit der Bodenbeschaffenheit, vor allem der unregelmäßige Zuschnitt des Grundstücks (Abb. 5, 7, 14, 17). Zum einen verjüngte sich dieser trapezförmig nach hinten zur späteren Bühne, zum anderen ragte die Kirchenfassade in den Bereich der Hauptfassade hinein (Abb. 7f., 14f.). Symmetrie war jedoch an Fassade wie auch durch den Bautyp traditionell vorgegeben. Domènech gab daher den symmetrischen Grundplan auf, im Innern jedoch erst im hinteren Teil des Saals im zweiten Rang. Außen schuf er mit den übereinanderliegenden Foyers (Abb. 52f., 9ff.) und dem Treppenhaus (Abb. 45, 48f.) einen vor dem eigentlichen Saal

⁸⁸ Domènech i Girbau/Llimargas i Casas 2000, S. 232. Vgl. auch den Hinweis von Antoni Ramon auf „the massive column at the corner of the plaza that stands before the Church of Santa Maria del Mar.“ (ebd. S. 226)

⁸⁹ Siehe Kapitel Wölbtechnik à la catalana

befindlichen Teil, dem zwei Fassaden vorgeblendet sind, deren symmetrischer Mittelpunkt die Ecke mit der Skulptur Blays darstellt (Abb. 36). Man vergleiche den Grundriß des Palau mit dem noch akademischen, einer strengen geometrischen Symmetrie gehorchenden des heute nicht mehr existierenden *Neuen Gewandhauses* in Leipzig (Abb. 62b,c). Domènech i Girbau hat im besonderen auf diesen „change in axis from the porch-foyer to the imperial staircase“⁹⁰ aufmerksam gemacht (Abb. 7ff.).

Warum hatte man sich aber gerade für diese beengte Lage entschieden? Letztendlich steht die **Wahl des Bauplatzes** in Verbindung mit der Stadterweiterung Barcelonas, insbesondere dem sog. *Baixeras-Plan*⁹¹. Doch spielten neben praktischen Gegebenheiten auch politische Konnotationen des Viertels eine Rolle. So gab es im Barcelona der damaligen Zeit drei Theater-, Kultur- oder Vergnügungsviertel: die *Ramblas*⁹², der *Passeig de Gràcia*⁹³ und *El Paral·lel*, die alle auch heute noch die kulturelle Infrastruktur bestimmen. Antoni Ramon sieht die Wahl des heutigen Ortes, „not far from the districts in which the chorists lived“⁹⁴, auch durch die moderate politische Haltung des Orfeó català begründet.⁹⁵ Vorschläge und Angebote im *Eixample*⁹⁶ lehnte man ab.⁹⁷ Die

⁹⁰ Domènech i Girbau/Llimargas i Casas 2000, S. 234

⁹¹ Einen Überblick über die urbanistische Geschichte Barcelonas mit den einzelnen Stadterweiterungsprojekten bieten die Beiträge in *Barcelona. Tradition und Moderne, Studien zur künstlerischen Inszenierung einer Metropole*, Kat.Ausst. Berlin/Marburg/Kiel 1992/93

⁹² Die Orte der heutigen Theater gehen dabei zum großen Teil auf Konvente und Klöster zurück. Zur urbanistischen Situation von Theaterbauten vgl. den Artikel am Beispiel von Köln und London von Elmar Buck: Der Ort des Theaters, in: Renate Möhrmann (hrsg.): *Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung*, Berlin 1990, S. 187-215

⁹³ „Before the Cerdà Plan was implemented, Passeig de Gràcia was a more bustling, varied avenue than the Ramblas.“ (Domènech i Girbau/Llimargas i Casas 2000, S. 225)

⁹⁴ Domènech i Girbau/Llimargas i Casas 2000, S. 225

⁹⁵ „The Orfeó needed a place of union, in accordance with its ideology [...], neither on the Ramblas, which were dominated by the ‘aristocratic’ Liceo, nor among the ‘riffraff’ on El Paral·lel.“ (Domènech i Girbau/Llimargas i Casas 2000, S. 225). Auf die politische Haltung des Chores wird noch später einzugehen sein.

⁹⁶ Siehe Anm. 91

⁹⁷ Ein derartiger Bau muß somit auch in seinem **urbanen Kontext** verstanden werden. „[...] the revolutionary changes in Barcelona’s architecture from the eighties on [...] are linked to the city itself and its dynamic of rapid expansion, demographically, industrially and socially.“ (Solà-Morales 1992, S. 13). So verdoppelte sich die Bevölkerungszahl zwischen 1870 und 1900 von 270 000 Einwohner auf 520 000. Die mittelalterlichen Stadtmauern wurden niedergedrückt und das *Eixample* errichtet. Industrialisierung und finanzieller Wohlstand, in Katalonien vor allem durch den Textilhandel, waren Voraussetzung dafür. Diese Entwicklungen hatte auch Konsequenzen für die kulturelle Infrastruktur der Stadt, wenn diese auch letztendlich von individuellen Initiativen abhingen. Dies gilt vor allem für die **Zeit vor 1909**, womit der Palau de la Música Catalana zu einem **letzten Beispiel einer spezifischen Auftraggebersituation** wird. „Prior to the plans for education, museums and public health put forward from 1909 onwards,

immer wieder auftretenden finanziellen Probleme⁹⁸ waren vor allem auch durch die Baugrundsituation bedingt.⁹⁹

Nach der Architektur soll nun die dekorative Ausstattung des Palau Betrachtung finden. Zunächst sei ein Überblick¹⁰⁰ über die einzelnen Werke, vor allem der Skulptur, die im Inneren des Baus eine große Rolle spielt und schon an der Außenfassade ihr großes Entrée hat, gegeben. Was die künstlerische Ausgestaltung des Gebäudes betrifft, besitzt der Palau **Skulpturensembles** von drei bedeutenden Bildhauern:

- die das Proszenium umrahmenden Gruppen (Abb. 87ff.) und Pegasus-skulpturen des 2. Ranges (Abb. 74) von Pablo Gargallo
- *La canción popular catalana* an der Ecke der Frontfassaden von Miquel Blay (Abb. 36)
- die Büsten der Fassade (Palestrina, Beethoven, Bach, Wagner) und Relieftteile der Musen in der Bühnenrückwand von Eusebi Arnau (Abb. 1, 84)

Daneben kommt **Malerei** im Palau de la Música Catalana nur einmal vor:

these initiatives were still primarily private, sponsored by cultural associations and merchants' companies rather than by the Administration proper. It is therefore little to be wondered at that the great palaces of Music, Justice, Health or Transport were the work of private or state bodies, and not of the city itself." (Solà-Morales 1992, S. 129f.)

⁹⁸ Domènech i Girbau spricht von „serious financial problems at the most crucial stages of the project.“ (Domènech i Girbau/Llimargas i Casas 2000, S. 229)

⁹⁹ “The execution of the Palau project was continually beset by funding problems. Domènech directly suffered the consequences of these, and while he received part of his fees in title deeds, he even decided to renounce part of the rest. Constant disagreements with some members of the Junta meant that the architect was forced time and time again to explain why his work was delayed. Domènech did not present a first liquidation of fees until February 25 1908, in which he applied 4% to the budget of 435,716 pesetas which – according to García-Martín – was the initial **total cost of the construction**. In 1910, two years after the Palau was inaugurated, Domènech presented the final liquidation in which according to the Architects Association rates then in force, he applied 5.2% for drawing up the project and on-site supervision and 6.8% for the interior decoration of the Palau. His total fees would therefore have amounted to 45,356 pesetas.” (Domènech i Girbau/Llimargas i Casas 2000, S. 237, Anm. 2). Diese Auseinandersetzungen mögen auch der Grund gewesen sein, weshalb Domènech an der Einweihung des Palau de la Música Catalana 1908 mit den Berliner Philharmonikern unter Richard Strauss nicht teilnahm. Bezeichnend ist fernerhin, daß der prozentuale Anteil für die Innendekoration den für Entwurf, Konstruktion und Bauleitung übersteigt.

¹⁰⁰ Wenn hier zwischen den einzelnen klassischen Kunstgattungen unterschieden wird, so darf gerade bei einem Gesamtkunstwerk wie dem Palau de la Música Catalana und Domènech i Montaners Rolle als Teamleiter und Koordinator des gesamten Projekts nicht vergessen werden, daß Architektur und Skulptur ineinandergreifen. Dennoch waren viele der Ensembles bei der Einweihung des Palau noch nicht vollendet.

- das Gemälde *La ciencia musical hacia la inspiración* von Miquel Massot im Eingangsfoyer (Abb. 46)

Ebenfalls vertreten sind **Mosaikarbeiten**:

- die Teile der Frauendarstellungen im Proszenium (Abb. 84)
- das Mosaik der Hauptfassade von Lluís Bru (Abb. 38)

Man wird sehen, daß auch bei der dekorativen Ausstattung Domènech i Montaner eine dominierende Rolle, zumindest was die Entwürfen anbelangt, zukommt.¹⁰¹ Auch wenn die Beschreibung sich hier nur auf die wichtigsten, vor allem skulpturalen Teile der Ausstattung beschränkt, muß auf die Bedeutung der „**dekorativen Künste**“ bzw. des Kunstgewerbes für den Modernismo hingewiesen werden¹⁰² wie es auch Werke von Künstler gab, die im Rahmen der Palau-Ausstattung vorgesehen, jedoch nicht mehr oder letztendlich durch andere ausgeführt oder ersetzt wurden.¹⁰³

In den letzten Jahren haben neuere Forschungsergebnisse das **Bild der kunstgewerblichen Produktion dieser Zeit korrigiert**. Bis dahin glaubte man,

¹⁰¹ Francesc Fontbona hat die **dominierende Rolle des Architekten bei der Ausstattung** besonders unterstrichen: „In short, and despite the prodigious competence of the artists who intervened in the project, it was ultimately Lluís Domènech i Montaner himself who took charge not only of the overall project but also the details. As early as 1906 he had asked Cabot for *carte blanche* in the decoration of the Palau, given fears on the part of the Orfeó that it would all cost too much. When the Palau was at last inaugurated, it was the fruit of the conjunction of **only three different personalities**: that of Lluís Millet, founder and musical director of the Orfeó, that of Lluís Domènech himself, and that of the partnership in tandem of Joaquim Cabot and Vicenç Moragas, respectively president and vice-president of the entity. Even so, on occasions their views on how the project should develop differed substantially. No mention was heard at the time of the formidable company of collaborators, for **the project was considered to be Domènech's and Domènech's alone**.“ (Domènech i Girbau/Llimargas i Casas 2000, S. 245)

¹⁰² Für den Palau seien stellvertretend genannt: für die Glasfenster Rigalt und Granel; für die Böden Escofet; für die Mosaikgestaltung neben Bru Maragliano; der Keramiker Josep Oriols und gemäß García-Martín (vgl. García-Martín 1987, S. 55) für die Fliesen Pujol i Bausis.

¹⁰³ Neben Josep María Sert, der auch Arbeiten für die Foyers liefern sollte, war auch Joaquim Torres-García in die ursprünglichen Planungen miteinbezogen. Einen Eindruck, wie sein Werk ausgesehen haben könnte, liefern die Wandmalereien im *Palau de la Generalitat*, die wie andere Werke der Zeit und im Palau den Einfluß Puvis de Chavannes' zeigen (vgl. Barral i Altet 1994, S. 288-291). Auch ein Werk Lluís Masrieras mit choreographischem Thema, welches auf der Internationalen Kunstausstellung 1907 in Barcelona zu sehen war, fand seinen Ort nicht wie vorgesehen im Palau; es befindet sich heute in der Saula-Sammlung in Calella. Statt Lluís Bru war für das Sängermosaik der Hauptfassade zunächst Ramon Casas vorgesehen, mit dem Domènech i Montaner schon vorher zusammengearbeitet hatte. Pablo Gargallo nahm den Platz von dem von der Modernismoforschung vernachlässigten Diego Masana Majó ein, jedoch mit einem eigenen neuen Model (vgl. Domènech i Girbau/Llimargas i Casas 2000, S. 244)

daß die Künstler des Modernismo einer inneren Mission folgten (that „practitioners’ of Modernisme cultivated this style with almost religious veneration.“¹⁰⁴). Man hat jedoch zahlreiche graphische Vorbilder, „litteral allusions to existing figures and elements, normally foreign in origin“¹⁰⁵ nachweisen können, etwa bei einem *uomo universale* des katalanischen Modernismo wie Alexander de Riquer oder auch bei Joaquim Renart. Diese stammten nicht nur aus den Werken Viollet-le-Ducs (*Notre-Dame de Paris*, *Éléments du Moyen-Âge*), sondern auch aus vielen Zeitschriften wie den *Modelli d’arte decorativa*, *The Studio* oder auch der deutschen *Dekorative Vorbilder*. Für viele dieser Künstler war der **modernistische Stil nur eine Option unter vielen anderen**.¹⁰⁶ Die Künstler arbeiteten zudem mit Musterbüchern und Vorlageblättern¹⁰⁷. Hierbei geht eine **Entmythisierung des Modernismo** einher mit Domènechs Aufwertung zum „Hofkünstler“ des Orfeo català und zum „Kunstunternehmer“ à la Rubens.

Auch die Bewertung der spanischen Skulptur ist kontrovers. Erst in den letzten Jahren hat man die **spanische Skulptur des letzten Drittels des 19. Jahrhunderts und dann des Modernismo** positiver zu bewerten versucht¹⁰⁸.

¹⁰⁴ Fontbona in Domènech i Girbau/Llimargas i Casas 2000, S. 242

¹⁰⁵ Fontbona in Domènech i Girbau/Llimargas i Casas 2000, S. 242

¹⁰⁶ Fontbona spricht von „**Modernistes’ only when required to be so**. On the other hand, when they were required to produce tiles in any other style, they readily did so. [...Those] ‘professionals’ of the arts, **not doctrinaires nor even fervent believers** in a specific aesthetic creed [...were mostly just] **disciples who put the ideas of the successful apostles into practice**.“ (Domènech i Girbau/Llimargas i Casas 2000, S. 243)

¹⁰⁷ „If men like Riquer or Renart, who were practically on the front line of plastic creativity of Modernisme, and who were regarded as „artists“, were so moderate in their pursuit of originality, and on the other hand so literally followed the dictates of fashion, it would be natural to conclude that those others who clearly occupied the position of „artisans“ would be even less concerned with the style of their creations as indeed was the case of most of those who collaborated on the Palau de la Música Catalana.“ (Fontbona in Domènech i Girbau/Llimargas i Casas 2000, S. 242f.). Für Arnau heißt es beispielsweise: „Indeed, thanks to Arnau’s adaptability he was able to **work on the Palau in the modernista idiom while at the same time collaborating on other more academic projects**, like the Madrid Casino, without too much detriment to his aesthetic convictions.“ (ebd., S. 244)

¹⁰⁸ Die Gründe für die frühere Geringschätzung vermutet Carlos Reyero in der großen Quantität der Kunstproduktion wie im flachen, traditionellen Formen verhaftet bleibenden Realismus. Siehe dazu besonders Reyero/Freixa 1999, S. 484, Anm. 2

„Esta obsesión por reproducir la experiencia empírica, muy enraizada en décadas anteriores, habrá de convertirse en el centro de la polémica que sobre creatividad o anecdotismo estéril ha constituido el principal tema de debate en la historiografía posterior, gran parte de la cual ha **juzgado con absoluto desprecio este periodo de la escultura española**, pese a no haberse llevado a cabo hasta tiempos recientes los primeros estudios específicos sobre la materia.“ (Reyero/Freixa 1999, S. 262). Der Autor macht für die negative Bewertung vor allem J. A. Gaya Nuño verantwortlich, weist aber auch selbst bei späteren differenzierteren Darstellungen z. T.

Die katalanische Skulptur nimmt wie die katalanische Architektur in jener Zeit die Vorreiterrolle innerhalb Spaniens ein, deren Bedeutung bis nach Hispanoamerika reicht¹⁰⁹.

Beim Palau fällt zunächst an der Hauptfassade die monumentale Eckskulptur **La canció popular von Miquel Blay** auf (Abb. 36). Über einem floralen, mit Girlanden geschmückten Pfeilerunterteil scheint sich gleich einer Bugfigur nahezu schwebend die Personifikation des Volksgesanges zu nähern. Neben und über ihr sind Männer und Frauen Kataloniens in allen Altersstufen und sozialen Schichten dargestellt¹¹⁰. Darüber wird die Gruppe vom Heiligen Georg, dem Schutzpatron Kataloniens, mit Schwert und Fahne bekrönt.¹¹¹ Miquel Blay, der wie Eusebi Arnau und der bekannteste Bildhauer dieser Generation, Josep Llimona (Abb. 37), in den 1860er Jahren geboren wurde, hat wie all jene seine Wurzeln in der akademisch-klassischen Tradition des Realismus und wurde erst mit seinem Spätwerk bekannt. Einen Großteil seines Lebens verbrachte er in Rom und Paris¹¹², typisch für die spanischen Künstler der damaligen Zeit.¹¹³ Dort hat ihn der damalige Direktor des Orfeó català 1896 aufgesucht und, von seinem Schaffen begeistert, für den Palau verpflichtet. Bedeutenden Einfluß in der künstlerischen Prägung dieser Bildhauer übten Auguste Rodin und

despektierliche Vereinfachungen auf (siehe ebd., S. 484, Anm. 2).

¹⁰⁹ Selbst Carlos Reyero, der sich stets um ein differenziertes Bild bemüht, was die Berücksichtigung aller spanischen Regionen betrifft, gesteht dies ein: „En cuanto a los centros de formación y producción, la mayoría de los escultores activos en España durante el último tercio del siglo nacieron en Cataluña y casi todas las esculturas monumentales que se solicitaban desde las distintas ciudades españolas – así como desde **Iberoamérica y Filipinas**, aquí naturalmente obviadas – salían de los talleres de Barcelona.“ (Reyero/Freixa 1999, S. 262). Für den **Modernismo in Hispanoamerika** sei auf das entsprechende Kapitel bei Freixa 1986 hingewiesen. Stellvertretend seien als Vergleichsbeispiele zu Llimonas *Desconsol* (Abb. 37) zwei prominente **kolumbianische Werke** genannt: Marco Tobón Mejías *El silencio* (*Museo Nacional de Bogotá*) und *La Rebeca* von Roberto Henao Butiricá (Abbildungen finden sich in Manuel Salvat: *Historia del Arte colombiano*, Barcelona/Bogotá 1977, Bd. 6, S. 1304f., dort insbes. das Kapitel *Pintura y escultura a mediados del XIX y primeras décadas del XX* von Germán Rubiano Caballero, S. 1289-1306). Zur Architektur Kolumbiens dieser Zeit siehe Silvia Arango: *Historia de la Arquitectura en Colombia*, Bogotá 1989

¹¹⁰ Muntada/Sala 1990, S. 145, Anm. 29 glaubt folgende Personen genauer ausmachen zu können: „[...] el payés, el padrino, el viejo, la niña, la madre amamantando, la vieja, las mujeres burguesas, etc.“

¹¹¹ Über San Jordi im Werk Gaudís siehe Mackay 1989, S. 38

¹¹² „[...] Josep Llimona, Miquel Blay, Eusebi Arnau y, de forma más irregular, Enric Clarasó, todos formados en la época en que París le robaba a Roma el papel de pionera que la segunda ciudad había ejercido de manera muy notable en el campo escultórico.“ (Doñate 1990, S. 183)

¹¹³ Carlos González/Montse Martí: *Los pintores españoles en París (1850-1900)*, Barcelona 1989

Constantin Émile Meunier¹¹⁴, die beide auch auf der *V. Exposición Internacional de Bellas Artes*, die 1907 in Barcelona stattfand, mit 10 bzw. 38 Werken präsent waren. Constantin Meuniers Einfluß läßt sich auch in Blays Gruppe für den Palau sehen, insbesondere bei Form und Ikonographie der Nebenfiguren¹¹⁵. Noch bedeutender ist der künstlerische Einfluß Rodins für die stilistische Entwicklung der katalanischen Plastik. Doñate nennt einen Katalog formaler Einflüsse und weist auf die Bedeutung gerade der weiblichen Figur in der modernistischen Skulptur hin:

En definitiva, las características propias de la escultura catalana derivadas directamente de **Rodin** son las formas suaves y redondeadas con predominio de la curva, la utilización de líneas y contornos difuminados, las figuras de facciones fundidas, las sonrisas enigmáticas, los ojos cerrados, los cabellos acuosos y flácidos suavemente ondulados por el viento, las bases de mármol sin desbastar a veces con elementos vegetales, etc. Estas características se aplicaron básicamente a la representación de **la figura femenina, paradigma de la escultura modernista.**¹¹⁶

Gleichzeitig unterstreicht die Autorin aber Unterschiede zwischen dem Schaffen Rodins und der modernistischen Künstler, die sie auf religiöse Überzeugungen innerhalb der Künstlergruppe des *Cercle Artístic de Sant Lluc* zurückführt.¹¹⁷

Mireia Freixa nennt ähnliche ikonographische und formale Charakteristika der Skulptur des Modernismus unter symbolistischen Vorzeichen.¹¹⁸ Im Laufe von Blays Schaffen läßt sich eine Gewichtsverschiebung zugunsten der

¹¹⁴ Blay war auch mit H. Chapu bekannt und wurde von Mercier beeinflusst.

¹¹⁵ „[...] a partir de 1878 [la obra de Meunier fue] centrado [...] en la representación de **obreros y mineros de un vigoroso naturalismo**. Este modelo fue adoptado por Llimona y Blay en la representación de figuras masculinas [...].“ (Doñate 1990, S. 157)

¹¹⁶ Doñate 1990, S. 187

¹¹⁷ „Pero, los desnudos femeninos **sensuales, vitalistas y llenos de fuerza** de Rodin, se convirtieron, en las representaciones de los escultores catalanes, en **castos, resignados y melancólicos**. Esto no debe extrañarnos si pensamos que los escultores que hemos mencionado como los más representativos del Modernismo – Llimona, Blay, Arnau y Clarasó, todos miembros del Cercle de Sant Lluc – eran **hombres de profundas convicciones religiosas**.“ (Doñate 1990, S. 187)

¹¹⁸ „Dentro de la escultura profana, **la confluencia del simbolismo con el Art Nouveau** produce una iconografía muy específica, el desnudo alegórico femenino, la mujer con larga túnica y cabellera suelta, de labios entreabiertos o sensuales; todo tipo de estilizaciones procedentes del mundo vegetal o animal, e, incluso, una técnica, formas sinuosas y onduladas, **uso indiscriminado de distintos materiales y la recuperación del color**.“ (Reyero/Freixa 1999, S. 391f.)

allegorischen Figuren feststellen, die auch dem Werk für den Palau eignet.¹¹⁹

Im Zusammenhang mit dem katalanischen Wagnerismus (siehe Anhang) und der Figur des Heiligen San Jordi in Blays Skulpturengruppe spricht Simone Holert von der „ambivalenten Gestalt Georg-Siegfried“.¹²⁰

Der Präsident des Orfeó, Joaquim Cabot i Rovira, konnte zur Finanzierung dieses Skulpturenensembles den Grafen Castellbell Joaquim de Càrcer i d'Amat gewinnen. Sein Name findet sich am Fuße der aus *Montjuïc*-Stein durch Frederic Bechinis Werkstatt ausgeführten Skulptur.¹²¹ Man sieht an diesem Beispiel, daß zumindest für dieses Werk die Auftraggebersituation nicht so eindimensional und monolithisch gesehen werden darf. Nicht nur dem Orfeó català, stellvertretend für das ganze katalanische Volk, wie manche Autoren suggerieren oder auch nur wünschen, sondern einer einzelnen, wohlgerneht aristokratischen Persönlichkeit dient, fast wie einem mittelalterlichen Stifter, „Kunst am Bau“ zum persönlichen Gedächtnis. Im Zusammenhang mit der ursprünglichen Kutschenvorfahrt (Abb. 7, 71b) erscheint hier der Bau weniger für das gesamte Volk konzipiert, sondern eher für eine Elite, die dem konservativen Spektrum des Chores, wie noch gezeigt wird, entspricht.

Schließlich gehört zur Musikikonographie des Palau das **Mosaik der Hauptfassade**¹²² (Abb. 38), welches – wie dasjenige im Saal – Lluís Bru 1909,

¹¹⁹ „Con independencia de la forma arquitectónica empleada, el monumento incorporó ocasionalmente **figuras alegóricas** que, al principio, quedaron muy subordinadas a la figura o grupo principal. Con el paso del tiempo **estas figuras cobraron mayor protagonismo**, por lo que el monumento adquirió un cierto sentido escénico, llegando incluso, como puede verse en los llevados a cabo por Blay, a tener tanta o más relevancia que el propio efigiado, aunque éste conservó siempre su representación en lugar preeminente.“ (Reyero/Freixa 1999, S. 283). Im übrigen finden sich auch allegorische Darstellungen der *Canción catalana* in der Malerei (Abb. 47).

¹²⁰ „Der Heilige Georg, Protagonist des Ensembles, triumphiert über den getöteten Drachen und kann hier einmal mehr als Synonym von Wagners Siegfried verstanden werden. Gleich einem Erlöser scheint er das katalanische Volk, das ihn mit Vertretern aller Schichten und allen Alters umgibt, in eine befreite Zukunft zu führen.“ (Kat.Ausst. Bayreuth 1998, S. 15f.) Diese Gleichsetzung des Schutzheiligen Kataloniens mit dem Protagonisten aus Wagners *Ring*, die Holert zunächst im Zusammenhang mit einer Skulptur Josep Llimonas erwähnt, findet sich als „eine Art persönliches Erkennungszeichen“ bei einem anderen Architekten des Modernismo, nämlich Puig i Cadafalch (beispielsweise über dem Fenstersturz seiner *Casa Serra*, Abb. 91). Die Autorin folgt in ihren Gedanken im wesentlichen Muntada/Sala 1990. Bei all diesen Ausführungen formaler und ikonographischer Art zum Werk Blays ist zu bedenken, daß nach Fontbona auch dieser Entwurf auf Domènech zurückgeht. „Blay's initial sketch [is] quite a faithful interpretation of Domènech's overall idea.“ (Domènech i Girbau/Llimargas i Casas 2000, S. 243)

¹²¹ Domènech i Girbau/Llimargas i Casas 2000, S. 243

¹²² Siehe auch die Ausführungen zum Smetanasaal in Prag in Kapitel 8.

nach einer Zeichnungsvorlage von Domènech i Montaner¹²³, schuf (Abb. 38a). Es zeigt Sänger und Sängerinnen des Orfeó català vor dem Montserrat. Auf einer Treppe in der Mitte neben der heute noch existierenden ursprünglichen Standarte des Orfeó català (Abb. 82) thront die Richterin über das Musikfest.¹²⁴ Dominanter Akzent des Innenraums beim Blick auf die Bühne ist die **Proszeniumsgruppe von Pablo Gargallo** (Abb. 87ff., 90). Diese ist ein typisches Beispiel für das Zusammenspiel von Ornament bzw. Skulptur und Architektur im Palau. Das klassische Proszeniumsrechteck wird dabei konterkariert und zu einer wichtigen Dominante des gesamten Innenraums. Pablo Gargallo gehört mit Enric Casanovas und Manolo Hugué zur zweiten Generation von katalanischen Künstlern, die sich später eines anderen bildhauerischen Formrepertoires bedienten, für das sie heute eher bekannt sind.¹²⁵ Doch auch hier war Domènech entscheidend in die Konzeption eingebunden.¹²⁶

Die Bühne wird von zwei gegenüberliegenden Gruppen umrahmt, der linken nach dem berühmten Lied *Les flors de maig* von Anselm Clavé – dessen Büste Teil von ihr ist – benannten (Abb. 88) und der rechten mit dem Walkürenritt (*la cavalcada de las walkíries*, Abb. 89b, c) und dem Portrait Beethovens (Abb. 89d). Während die eine durch einen mit reichem Blattwerk ausgezeichneten Baum eher Naturelemente aufweist, zeigt die andere eine Doppelsäulen-

¹²³ Muntada/Sala 1990, S. 135. „Bru followed Domènech’s watercolour sketch to the letter and introduced no substantial modifications of his own invention.“ (Domènech i Girbau/Llimargas i Casas 2000, S. 243)

¹²⁴ „En el exterior presidiendo la fachada, la reina de la fiesta de la música catalana devana la madeja de la vida y de la canción. La lectura implícita de este mosaico viene dada por **la hilandera que crea y mantiene la vida**. La similitud entre hilar y cantar se ubica en los términos de creación y de vida, de continuidad [...].“ (Muntada/Sala 1990, S. 143). Die originale Standarte, die sich in einer Vitrine im unteren Foyer befindet, zeigt eine mannigfaltige, miteinander verwobene Symbolik. „A. M. Gallissà fue encargado del diseño del escudo y el bordado del anverso del estandarte. Es un dibujo rico en formas simbólicas, de forma que en una misma imagen se integran la lira – alusión universal a la música –, la cimera condal – orígenes históricos de la nación catalana – y las cuatro barras.“ (Muntada/Sala 1990, S. 144, Anm. 6). Vgl. Auch Abb. 98f.

¹²⁵ Bei Gargallo ist dabei vor allem an seine **Eisenskulpturen** zu denken, die eine bedeutende Tradition in der spanischen Kunst entwickeln sollten. „Gargallo would later become a **genuine world figure**, although at that time he was still relatively unknown.“ (Domènech i Girbau/Llimargas i Casas 2000, S. 243). Doñate spricht von einem „Modernismo innovador muy alejado del simbolismo representado por doncellas afligidas de lacios y ácueos cabellos“, den zudem ein sozialer Impetus auszeichne. (Doñate 1990, S. 192)

¹²⁶ Fernerhin hat Fontbona bei diesem Werk auf die anfängliche Mitarbeit Diego Masana Majós hingewiesen (Domènech i Girbau/Llimargas i Casas 2000, S. 244)

ordnung mit Architrav. Dies bot Anlaß zu zahlreichen dialektischen Interpretationen. So hat man den Gegensatz Volkskultur/Hochkultur respektive Volksmusik/klassische Musik hervorgehoben.¹²⁷ Simone Holert interpretiert den Bühnenrahmen im Zeichen der Völkerverständigung, die nicht weniger ideologielastige Kehrseite einer nationalistischen Lesart katalanischer Kunst aus katalanischer Sicht.¹²⁸ Neben der Gruppe der Walküren¹²⁹, deren Speere und Pferdezüge in einem anderen Material farblich gefaßt sind (Abb. 89c), was von Mireia Freixa als häufiges Charakteristikum in der Modernismoskulptur angeführt wurde¹³⁰, ist Wagner auch noch als Büste an der Hauptfassade präsent (Abb. 92). Auf der anderen Seite, den Walküren gegenüber, befindet sich die Büste von Josep Anselm Clavé (1824-74), der um die Mitte des 19. Jahrhunderts die katalanische Chorbewegung mitbegründete (Abb. 88a)¹³¹. Wenn auch die großen Komponisten im Bildprogramm des Palau de la Música Catalana plastisch dargestellt sind, ist gerade die besondere Berücksichtigung von Persönlichkeiten der vorhergehenden Jahrzehnte für die Skulptur dieser

¹²⁷ „Das ikonographische Programm des Proszeniumsrahmens verweist auf die Universalität der Musik. [...] Die linke Gruppe setzt der Canço Catalana ein Denkmal, welche von Millet als eine natürliche Musik ohne festgeschriebene Kompositionslehre, als Stimme des Volkes verstanden wurde. [...] Die rechte Gruppe repräsentiert die geistige Verbundenheit mit Mitteleuropa sowie mit der zeitgenössischen ernsten Musik und ihrer kompositorischen Tradition.“ (Kat.Ausst. Berlin/Marburg/Kiel 1992/93, S.70). Simone Helfert wie Martin Bröcker folgen nahezu in Gänze Muntada/Sala 1990.

¹²⁸ „Dieses imposante Konzerthaus [...] bildet nicht nur den architektonischen Höhepunkt des Modernisme, sondern der katalanischen Wagnerverehrung überhaupt und verkörpert eine **Verschmelzung der Musik beider Nationen**. [...] So erweist sich dieser Bühnenrahmen nicht nur als architektonischer und kunsthandwerklicher Höhepunkt des katalanischen Modernisme, sondern vereint in sich die gesamte Problematik dieses Musentempels: die **Konfrontation und daraus sich resultierende ideelle Verschmelzung zweier Kulturen und Nationen, Katalonien und Deutschland**. Deutlicher läßt sich die katalanische Identitätsfindung mittels der Programmatik Wagnerscher Opern und Schriften in ganz Barcelona kaum nachweisen.“ (Kat.Ausst. Bayreuth 1998, S. 16). Hier zeigt sich wieder, wie wichtig die Kenntnisnahme der Herkunft und der unterschiedlichen Ziele des einzelnen Autors ist, auf die noch in den metahistorischen Ausführungen zur Architektur eingegangen wird (vgl. Anm. 165). Dabei soll keineswegs der aufklärerisch-völkerverbindende Zug von Kunst negiert oder gänzlich verwehrt werden, – ganz im Gegenteil, problematisch ist nur eine Kunstgeschichtsschreibung, die sich allein oder unterschwellig, manchmal auch unbewußt, davon leiten läßt (vgl. Anm. 400).

¹²⁹ Die Darstellung der Walküren ist im übrigen nicht die einzige in der katalanischen Kunst dieser Zeit. Auch der bedeutende Künstler Muñoz Degrain schuf ein Werk dieses Themas, welches sich heute im *Museo de Málaga* befindet (vgl. Reyero/Freixa 1999, S. 386)

¹³⁰ Siehe Anm. 118

¹³¹ Seine Darstellung ist zur damaligen Zeit nicht auf die Büste im Palau beschränkt. Manuel Fuxá i Leal schuf schon 1888 sein Denkmal, welches sich zunächst in den *Ramblas de Catalunya* befand, heute aber auf dem *Passeig de Sant Joan* steht (vgl. Reyero/Freixa 1999, S. 266). Schon 14 Jahre vorher hatte Domènech i Montaner selbst mit Josep Vilaseca Casanovas das Grabmonument Clavés auf dem *Cementiri del est* in Poblenou geschaffen. Auf die Chorbewegungen wird noch ausführlich in einem der nächsten Kapitel eingegangen.

Zeit kennzeichnend¹³², so daß man bedeutende Personen der Vergangenheit wie im Falle des Palau Bach, Beethoven, Palestrina neben zeitgenössischen finden kann.¹³³ Die **Hommage** ist also ein wichtiges Leitthema in der **musikalischen Ikonographie des Palau**.¹³⁴ Sie tritt nicht nur in skulpturaler Form auf, sondern zugleich im Mosaik. An den Seiten des Saals befinden sich, diesen umlaufend, Kartuschen mit den Namen bedeutender Komponisten (Abb. 75f.). Das Wort *bedeutend* ist hier jedoch an den Zeitgeschmack gebunden und gibt interessante Hinweise auf Verschiebungen in Repertoire und musikalischem Kanon. So liest man die Namen von Händel, Mozart, Gluck, Chopin wie auch die an anderen Orten im Palau vorkommenden Komponisten, d. h. wiederum Wagner, Bach usw. neben unbekannteren wie Victoria und Carrisimi. Von den Plätzen im 2. Rang ist dann der Blick freigegeben auf eine Kartuschenreihe, die der katalanischen Musikgeschichte gewidmet ist („[una] evocación de la música del país“¹³⁵): Brudieu, Fletxa, Vila, Terradelles und wiederum Clavé. Um die Büste Clavés gruppieren sich drei Mädchen, die als Allusion auf sein Lied *Les flors de maig* (Abb. 88) zu verstehen sind. Im Gegensatz zu anderen Deutungen, die den Baum als nationales Symbol sehen wollen¹³⁶, ist die näherliegende und sinnfälligste Bedeutung durch das Lied gegeben, welches

¹³² „De todas formas, bastante más que figuras de la historia política pasada, fueron preferidos **personajes que vivieron en el siglo XIX**, cualquiera que fuera **el motivo de su „hazaña“**: „**los héroes del siglo**“, sobre todo los procedentes de la política, la literatura o las armas, pero también de la economía, la ciencia o **el arte**, proporcionaron **la principal justificación moral a tanto quehacer**. Su **importancia propagandística** fue – y **probablemente en muchos casos todavía es** – de un alcance incalculable.“ (Reyero/Freixa 1999, S. 278). Reyero nennt zahlreiche Beispiele (S. 280f.).

¹³³ Den neuen Eingang schmückte bis zur zweiten Erweiterung ein Denkmal Lluís Millets von Josep Salvadó i Jassans (Abb. 80), eine Büste des Chorgründers befindet sich außerdem in dem nach ihm benannten Foyer (Abb. 52).

¹³⁴ „El homenaje – estableciendo los precisos vínculos con la historia musical – es una constante de la decoración del Palau de la Música.“ (Muntada/Sala 1990, S. 146, Anm. 44)

¹³⁵ Muntada/Sala 1990, S. 146, Anm. 44

¹³⁶ „Ein naturalistisch nachgebildeter Baum scheint die Decke des Saals zu tragen. Er dient als **Zeichen für die nationale Identität Kataloniens**“ (Kat.Ausst. Berlin/Marburg/Kiel 1992/93, S. 70). Es verwundert zunächst, zu lesen, daß selbst ein Baum nun erhalten muß, der katalanischen Kunst nationalen Charakter zuzuweisen oder vorzuwerfen. Interessant ist deshalb, daß in ganz anderem Zusammenhang und zwar mit Mirós Baumdarstellungen im *Bauernhof* (Abb. 107), Michael Nungesser, ausgehend von Eugeni d’Ors 1911 publizierter und weit verbreiteter Erzählung *La Ben Plantada*, die die Ideale der neuen Bewegung des Noucentisme beinhaltet, auf „d’Ors Bild vom fest verwurzelten und in den Himmel ragenden katalanischen Geist“ verweist und dabei bildsymbolische Entsprechungen zu Mirós Bild sieht. (Hänsel/Karge 1992, S. 196 und S. 206, Anm. 35)

der Skulpturengruppe im Palau de la Música Catalana ihren Namen gibt.¹³⁷

Die **Rückwand der Bühne** bilden 18 gegeneinander versetzte Frauengestalten (Abb. 84, 79). Die plastisch ausgeführten zweifarbigen Büsten stammen von Eusebi Arnau, wohingegen die heraldisch inspirierten mosaizierten Kleider Domènechs Assistent nach seinen Zeichnungen ausführte¹³⁸. Arnau, „regarded today as one of Modernisme’s most outstanding sculptors“¹³⁹, kam nicht wie viele der damaligen Künstler aus wohlhabenden Verhältnissen – man denke an Rusiñol oder Casas (Abb. 29), sondern entstammte einem bescheideneren, weniger bürgerlichen Milieu.¹⁴⁰ Jede dieser Frauen ist durch ein anderes Musikinstrument ausgezeichnet. Im Zusammenhang mit diesen „mujeres-músicas, danzantes y trovadores“ weisen Anna Muntada und Teresa M. Sala, die nahezu als einzige Anregungen und Überlegungen für die Musikikonographie geliefert haben¹⁴¹, auch hier auf das romantische Substrat dieser Darstellungen¹⁴² und die Welt Richard Wagners hin; sie bringen zudem diese mythischen Wesen aus der eigenen Tradition mit den Walküren in Zusammenhang, ähnlich wie es schon mit Siegfried und dem Heiligen Georg

¹³⁷ Es beginnt mit folgenden Worten: **Sota d’un salzer** sentada **una nina**/ Trena joiosa son ric **cabell** d’or...(Unter einer Weide sitzt ein Mädchen/ Flicht freudig ihr reiches goldenes Haar...). Die im katalanischen Text hervorgehobenen zentralen Lexeme haben schon in den ersten beiden Zeilen deutlich ihre ikonographischen Entsprechungen. Die deutsche Übersetzung stammt vom Verfasser.

¹³⁸ In der älteren Literatur war vielfach Lluís Bru, der auch das Mosaik der Hauptfassade schuf, als Ausführender genannt worden. Daß Domènech die Entwürfe lieferte, ist nicht nur durch die erhaltenen Zeichnungen plausibel, ist er doch auch Verfasser eines Buches über Heraldik. Vgl. gazu auch García-Martín 1987, S. 165

¹³⁹ Domènech i Girbau/Llimargas i Casas 2000, S. 244

¹⁴⁰ Domènech i Girbau/Llimargas i Casas 2000, S. 244. Siehe Anm. 427

¹⁴¹ Die Autorinnen berücksichtigen für ihre Betrachtungen auch Exlibris, Programmzettel, Buchillustrationen wie illustrierte Notenausgaben. Für den Fall des Palau sind die anderen **Beispiele der Musikikonographie im Rahmen von Architekturinnenräumen** wichtig: der Versammlungssaal und Musiksalon der *Casa Amatller*, dem heutigen *Institut d’art hispànic*, die Supraporten der *Casa Lleó Morera*, die Musikalienhandlung Cassadó i Moreu und der Speisesaal der Señora Alomar. Die Magisterarbeit von P. Vélez: *El programa musical de l’època modernista a Barcelona*, Universität Barcelona, Mai 1980 beschäftigt sich mit musikikonographischen Aspekten in der Programmheftgestaltung, auf die hier nicht eingegangen werden kann.

¹⁴² „Tema cercano a la sensibilidad de la época, **el hada o „mujer de agua“** es una presencia habitual tanto en las artes plásticas como en la literatura y la música. [...] De esta forma iríamos hallando una serie de ejemplos, en general símbolos plurivalentes, hasta acceder al escenario del Palau donde enlazadas guirnaldas de mosaico estas encantadoras „hadas“ parecen bailar al son de sus instrumentos.“ (Muntada/Sala 1990, S. 139). Mireia Freixa spricht ebenfalls von „manifestaciones tardorrománticas“ (Reyero/Freixa 1999, S. 363). Generell zu diesem Thema siehe Javier Hernando: *El pensamiento romántico y el arte en España*, Madrid 1995.

geschah¹⁴³. Dies wäre aber ein Argument gegen eine gegensätzliche Interpretation der beiden Proszeniumsseiten, die stattdessen dadurch miteinander in Verbindung gesetzt würden.¹⁴⁴ Grundsätzlich ist hier aber eine Entwicklung zum nur noch rein Dekorativen festzustellen¹⁴⁵.

Als einzige Attribute der Frauengestalten fungieren verschiedene Musikinstrumente wie Zither, Quer-, Pan- und Pikkoloflöte, Tamburin, Trommel, Dudelsack, Triangel, Leier, Kastagnetten, Pauke, Harfe, Geige, Laute und Handtrommel¹⁴⁶. Die Leier ist das Emblem des Orfeó català und besitzt einen

¹⁴³ „[...] los seres míticos femeninos de la tradición autóctona (hechizadas, hadas y mujeres de agua) eran parientes muy cercanos de las valquirias [...]“ (Muntada/Sala 1990, S. 140). Die Autorinnen beziehen sich hier jedoch nicht dezidiert auf den Palau de la Música Catalana, sondern auf ein Fragment von Francesc Maspons i Labrós in einem Artikel, der mit *La Valquíria del Vallés* (!) überschrieben ist. Interessanterweise wird auch hier wieder nur Wagners bekanntestes Werk genannt, wo doch sein Frühwerk *Die Feen* in diesem Kontext aussagekräftiger wäre.

¹⁴⁴ Grundsätzlich ist die Problematik, daß es sich um einen „simbolismo complejo y equívoco, no siempre delimitable“ (Muntada/Sala 1990, S. 135) handelt, ja daß er gerade per definitionem vage ist. Mireia Freixa, die vielleicht am meisten zur Klärung des Begriffs Modernismo beigetragen hat, spricht vom „carácter ‚ilustrativo‘ del arte simbolista [...] que] el arte, como la poesía, explica y sugiere a la vez“ (Reyero/Freixa 1999, S. 363), obgleich man diese Eigenschaft auch bei anderen Kunstformen und zu anderen Zeiten finden kann. „Los términos de **simbolismo y modernismo** son utilizados indistintamente, aunque el concepto de „modernismo“ pronto se asociará a los **excesos decorativistas** de fin de siglo y se terminará utilizando desde un punto **despectivo**.“ (Reyero/Freixa 1999, S. 363). Die Begriffe Jugendstil, Modernismo und Symbolismus, letzter vornehmlich für die Malerei, hängen somit eng zusammen. Siehe auch: *Le symbolisme en Europe*, Kat.Ausst. Paris 1976, für Spanien *Simbolismo en Europa. Néstor en las Hespérides*, Kat.Ausst. Las Palmas de Gran Canarias 1990.

¹⁴⁵ „**El hada** es la representación mítica del alma de la naturaleza – corporeizada y amparada en el símbolo femenino de las aguas – y acostumbra a tener un carácter maléfico, al identificarse con el lado traidor de los ríos, lagos y torrentes. A despecho de esta manifiesta voluntad animista, asistimos sin embargo a **un proceso que vaciará de todo contenido** – ya sea nostálgico y decadente o, por el contrario, exultante y vitalista – estos jardines galantes. De forma que lo que era mensaje intangible encarnado en las hadas, se traducirá en **la pura complacencia de las formas** y derivará hacia un simple – por más que sofisticado – **decorativismo**.“ (Muntada/Sala 1990, S. 139). Vgl. auch Anm. 160

¹⁴⁶ Auffällig ist, daß es sich bei den heraldischen Referenzen um katalanische handelt – Domènech i Montaner ist Verfasser einer wichtigen Studie zu diesem Thema –, daß jedoch die Musikinstrumente, wiewohl eher der Volks- als klassischen Musik entstammend, nicht als typisch regionale bezeichnet werden können – das *Kleine Spanien-Lexikon* von Günther Haensch und Gisela Haberkamp de Antón, München 1996, führt eine ganze Reihe von genuin katalanischen Instrumenten auf wie *tenora* (S. 170), *tible* (S. 171), *dolçaina* (S. 55), *fiscorn* (S. 66), *flabiol* (S. 66) oder *gralla* (S. 80) –, obwohl Instrumente in der Musikikonographie einen zentralen Platz einnehmen und es sehr wohl eine Rolle spielt, um welche es sich dabei handelt. „Siguiendo el tema alegórico de la música, es manifiesto que habitualmente son los instrumentos – atributos – los que determinan el sentido de la representación, **culta y elevada si es encarnada por la lira, popular y sensual si lo es por el aulo**. Habitualmente el primer instrumento está en manos de **Apolo y las musas**, y el segundo de **Pan y los sátiros**. Destaca la *Lira*, que todavía ahora se utiliza como símbolo de la inspiración que mueve el canto del poeta. Se perpetúa pues su carácter emblemático. [...] También es necesario hacer referencia a la frecuente presencia de la cítara y el arpa, identificables con el mismo mensaje.“

prominenten Platz sowohl außen über Blays Skulpturengruppe¹⁴⁷ (Abb. 36) wie innen an der Stelle des Bühnenhalbrunds (Abb. 87)¹⁴⁸.

Durch die **Decke über dem Saal** (Abb. 72f.) dringt tagsüber das natürliche Licht neben den Seitenfenstern von außen ein, abends bei Konzerten wird eine besondere Wirkung durch die sich über dem konvexen Mosaikdeckenteil in Dachhöhe befindlichen Scheinwerfer erzeugt. Das Mosaik zeigt engelgleiche, physiognomisch nicht unterschiedene Frauengestalten mit langem Haar (Abb. 86), ein ikonographischer Typus des Modernismo, auf den schon hingewiesen wurde¹⁴⁹. Am oberen Ende des Saals auf der Höhe des 2. Balkons befinden sich zwei **Pegasusskulpturen** (Abb. 74, 72), die man naturhaft-vitalistisch gedeutet hat¹⁵⁰. Falls Gargallo und den Auftraggebern überhaupt eine tiefere ikonographische Bedeutung wichtig gewesen sein sollte, so scheint diese nicht wie oft beim Pegasus-Thema in einem Verweis auf Ruhm, Ehre oder Weisheit bzw. die Inspiration des Dichters zu liegen. Eher ist hier an die Verbindung des

(Muntada/Sala 1990, S. 136)

¹⁴⁷ „El arpa con cuatro barras y las hojas de laurel presiden el acceso al Palau de la Música – es el mismo motivo de la insignia del Orfeo.“ (Muntada/Sala 1990, S. 144, Anm. 7)

¹⁴⁸ Auch im *Liceo*, dem zweiten *Haut-lieu* katalanischer Musik, kommt diesem Instrument in der Ikonographie eine zentrale Rolle zu: „Aparece en la fachada, en el bajorrelieve, junto a Calderón, Mozart, Moratín y Rossini; en la escultura del vestíbulo de August Vallmitjana; en las pinturas de tema mitológico de Josep Mirabent – Apolo en su trono del Parnaso rodeado por las musas -, y presidiendo los paneles alegóricos del techo de la sala – uno significativo es el de Orfeo amansado a las fieras con el sonido de su lira, obra de Agustí Rigalt. También es el emblema musical decorativo de los forjados de las barandillas de los palcos de platea y de los medallones de techo.“ (Muntada/Sala 1990, S. 144, Anm. 5). Sie findet sich auch in dem Bild *Llimonas* mit der Personifikation der *Cançió catalana*, auf das schon hingewiesen wurde (Abb. 47) und das stilistisch dem einzigen Gemälde im Palau de la Música Catalana (Abb. 46) nahe steht. „La lira, que es el instrumento sagrado con el que los antiguos honraban a sus dioses, se convierte en la guía del artista hacia la gloria y la inmortalidad. Es el atributo unificador en la metáfora, **frecuentemente utilizada por los simbolistas**, que vincula la poesía y **la música con la pintura**. Estos artistas le dan una nueva significación que la rejuvenece y la vivifica.“ (Muntada/Sala 1990, S. 136)

¹⁴⁹ „Es un coro de ángeles, de rostro neutro, con larga cabellera que ascienden hacia el plano espiritual. **La línea sinuosa** que, como una nube, rodea a este símbolo solar ambivalente se prolonga en la representación de las plumas del pavo real – que también coronan cada uno de los pilares de la sala – simbolizando el firmamento estrellado. Y, todavía, el poder ascensional de **la fuerza de la naturaleza se personifica en la figura de Pegaso** [Abb. 74, 72].“ (Muntada/Sala 1990, S. 144). Es ist bemerkenswert, daß bei den eben erwähnten Autorinnen häufig das Wort der geschwungenen Linie fällt. Dies zeigt einmal mehr, wie die Perzeption gerade des Jugendstils sprachlich vorgeprägt ist. Es sei dabei an Tschudi-Madsens Unterscheidung des Jugendstils in eine mehr geschwungene und eine lineare Variante erinnert (vgl. Anm. 253). Bei Domènechs Architektur wird ja vornehmlich auf die letztere immer wieder rekuriert. Derartige bipolare Einteilungen sind in diesem Falle wenig hilfreich und fördern kaum Neues zutage.

¹⁵⁰ Zur Geschichte dieses Mythos in der bildenden Kunst: Nikolaos Yalures: *Pegasus. Ein Mythos in der Kunst*, Mainz 1987 und *Pegasus und die Künste*, Kat.Ausst. Hamburg 1993

Mythos mit den Muses zu denken.¹⁵¹

Auffallend ist, daß Natur und Bewegung in der Dekoration des Palau wie im Jugendstil allgemein eine bedeutende Rolle spielen und viele Dekorationselemente kennzeichnen.¹⁵² Bohigas hat Domènech i Montaners Kunst als „floralen Modernismo“ bezeichnet, nachdem Blumen in abstrahierter Form in seinem Werk – vor allem an Decken und Kapitellen¹⁵³ – omnipräsent sind (Abb. 38b, 39, 40, 50). Nicht nur durch die explizite Baumdarstellung am Proszenium ist die Rolle der Natur offenkundig. Dies ist symptomatisch für den Modernismo, wobei im Gegensatz etwa zu knochenartigen Formen, wie sie sich bei dem Jugendstilbau der *Münchener Kammerspielen* finden, eher vegetabile vorherrschen. Im *Parc Güell* gibt es beispielsweise Säulen, die eindeutig Palmenstämme imitieren.¹⁵⁴ Für Domènech i Montaner lassen sich dagegen derartige eindeutige botanische Referenzen nicht ausmachen.

¹⁵¹ „[...Der] Ruhm [des Pegasus] gründet sich ganz wesentlich auf seine Fähigkeit zu fliegen, womit er sogleich auch seine göttliche Abkunft zeigt.“ (Hans-K./Susanne Lücke: *Antike Mythologie. Ein Handbuch. Der Mythos und seine Überlieferung in Literatur und bildender Kunst*, Hamburg 1999, S. 621). Dieses Fliegen „schnell wie der stürmische Wind“, schreibt Hesiod, wie seine divine Herkunft, setzt ihn vor allem auch formal-kompositorisch und inhaltlich mit den Walküren des gleichen Künstlers an ähnlicher Stelle im Raum in Verbindung und dies neben der **Referenz auf die Proszeniumsmusen**, wenn man sie als solche bezeichnen möchte. Besondere Rolle hat im Verlauf der formal-ikonographischen Geschichte der Flügelansatz gespielt.

¹⁵² So aufschlußreich die Ansätze von Muntada und Sala sind, weshalb die meisten Autoren ihnen folgen, so fragwürdig ist manche Lesart der Autorinnen. Besonders im Hinblick auf die vitalistisch-psychoanalytische Deutung des Palau-Innenraums, die – Santiago Rusiñol folgend – auf die Fin de siècle-Gärten zurückgreift. Daher sei noch einmal auf die **Fin-de-siècle-Gärten** eingegangen, das sie in einen allgemeinen kulturellen Kontext stellt, der auch – hier von besonderer Relevanz – Gaudís *Sagrada Família* einschließt: „Algo de Wagner – el maestro del erotismo intelectual – llegó a la trama sensual de los jardines finiseculares. El creó a Klingsor, al eunuco-mago, guardián de las **doncellas-flor** que aparecerán en la pintura de Burnes-Jones o en los jardines de Juan Ramón Jiménez. **La ambigua arquitectura vegetal** del palacio de Klingsor es descrita por Villiers de l’Isle-Adam en *L’Eve future*. También inspiró algunos motivos vegetales del templo de la Sagrada Familia de Gaudí, donde **las plantas extienden sus ramas en los capiteles y sus raíces en los pedestales**, logrando un animismo vegetal que corresponde al ideal wagneriano de expresar la voz de **la naturaleza**.“ (L. Litvak: *Erotismo fin de siglo*, Barcelona 1979, S. 12). „El interior del Palau es un jardín: el canto de exaltación de la naturaleza exuberante, en primavera, momento del año en que la tierra inicia su ciclo de regeneración. En el techo de la sala sorprende la inquietante penetración, del exterior en el interior, de la claraboya. Éste es un foco lumínico desdibujado en llamas, nubes y ángeles, corazón del Palau y centro vital del universo, al ser a un mismo tiempo sol, fuente de vida y el pecho que nutre. Es significativo que se vinculen a la vez el sol, símbolo del principio activo masculino, y el seno, principio pasivo femenino. El Palau es como una gran lámpara lumínica. Los efectos tornasolados de vidrieras y mayólicas y el ritmo insinuante de las guirnaldas le ortogan cohesión.“ (Muntada/Sala 1990, S. 143)

¹⁵³ Zu den Kapitellen und der Säulengestaltung im Werk Domènech i Montaners siehe García-Ventosa 1993

¹⁵⁴ Für diesen Hinweis ist der Verfasser Herrn Prof. Jürke Grau, Direktor des Botanischen

Das Problem der Sinndeterminierung von spezifischen Dekorationen, auch in Hinblick auf die Verwendung von Säulen und anderen Architekturelementen, steht in Verbindung mit der Frage nach der Rolle oder überhaupt dem Vorhandensein von **Ironie, Humor und Witz** im Schaffen der damaligen Architekten. Wie könnte man die Funktionen eines spielerischen Umgangs mit Formen genau bestimmen? Nach dem Wissen des Verfassers gibt es keine dokumentierten Aussagen Domènech i Montaners oder anderer Künstler wie zeitgenössischer Stimmen. Allein Mackay spricht einmal vom „ironic use of the Doric columns“ beim *Parc Güell*¹⁵⁵ oder von „wit“¹⁵⁶. Lluís Domènech i Girbau sieht dagegen Ironie als ein Charakteristikum Domènech i Montaners. Der Autor nennt jedoch unsystematisch nur vereinzelte Beispiele, die weniger ironischen als anekdotischen Charakter besitzen.¹⁵⁷

Weiß man um die Schwierigkeit, Ironie in der erzählenden Literatur zu bestimmen, selbst bei solch prominenten Vertretern wie Flaubert oder Thomas Mann, so scheint eine „visuelle Ironie“ noch schwieriger faßbar. Und welches könnten die entsprechenden „Ironiesignale“ in der bildenden Kunst sein? Diese komplexen Fragen können nicht in diesem Rahmen gelöst werden, wie sie generell in der Kunstwissenschaft, besonders in der Architektur, in einem allgemeinen theoretischen Sinne bisher noch nicht thematisiert wurden. Auf jeden Fall sollte man sich dieser Sinnmöglichkeit stets bewußt sein, gerade bei der apodiktischen Ernsthaftigkeit vieler Interpretationen von Innenausstattung und Architekturformen, insbesondere wenn sie dabei wie beim Palau ideologisch aufgeladen sind.

Zuletzt soll noch das einzige Werk der Malerei Beachtung finden. Das Gemälde *La ciencia musical hacia la inspiración* von Miquel Massot befindet sich im

Gartens in München besonders dankbar.

¹⁵⁵ Mackay 1989, S. 44

¹⁵⁶ „If his wit is something which helps us to enjoy his buildings, it must have sustained Gaudí himself, and his creativity, during the laborious process of work on each project and construction of each building.“ (Mackay 1989, S. 48)

¹⁵⁷ “At the same time, the architect and his collaborators have another weapon for attenuating the, at times, excessive, redundant weight of the symbol: **irony**. The anti-bellucist coat of arms of the Castell del Tres Dragons, the camera held by a maiden in the Casa Lleó Morera, the sirens in the aquarium-dining room, or the cats curled up around the fire-place of the Fonda Espanya, are just a few examples of this **taste of deflating, through tenderness or sarcastic irony**, the histrionic excesses of which we Catalans are sometimes guilty.” (Kat.Ausst. Palma de Mallorca/Leida 1996, S. 137)

Eingangsfoyer (Abb. 46). Miquel Massot war ein wichtiger Mitarbeiter José María Serts, der die heute noch unausgefüllten Kartuschen über dem Treppenaufgang ausführen sollte¹⁵⁸ (Abb. 48f.). Massot war mit Domènech i Montaner befreundet und verdankt diesem den Auftrag zum Eingangsgemälde. Domènech war jedoch mit dem Werk ganz und gar nicht zufrieden, wollte es ob der engen persönlichen Verbindung mit dem Maler jedoch am Ort belassen, ohne dabei weitere Gemälde Massots für die Innendekoration des Palau zu berücksichtigen, ist doch Massots Stil eher dem Klassizismus verpflichtet und paßt nur schlecht in einen modernistischen Bau.¹⁵⁹ Im Zusammenhang mit diesem Bild – es handelt sich um ein Ölgemälde und nicht wie es zunächst scheinen mag um ein Fresko – muß der Name **Pierre Puvis de Chavannes'** fallen, dessen Einfluß koloristisch wie in den frieshaft aufgereihten, langgestreckten Figuren in Architekturkulisse (dies im Gegensatz zu Llimonas Bild) unübersehbar ist. Nicht nur formal, sondern auch musikikonographisch (Leier) sind Einflüsse festzustellen, die bezeugen, wie formal-ikonographische Muster des französischen Symbolismus in der katalanischen Kunst Eingang fanden¹⁶⁰. Mit Puvis de Chavannes kommt zudem wieder die Problematik der „Moderne“ ins Spiel. Hatte er vormals eher den Ruch eines Salonmalers, so wird er im Zuge der von Serge Lemoine konzipierten „Thesenausstellung“ (Walter Grasskamp) zum Urvater der Moderne.¹⁶¹ Was bedeutet dies? Zunächst sieht

¹⁵⁸ Vgl. zu diesem Künstler *José María Sert 1874- 1945*, Kat.Ausst. Madrid 1987

¹⁵⁹ Leider gibt es – soweit der Verfasser dies eruieren konnte – kaum Literatur zu diesem Maler, der meist nur zusammen mit Sert genannt wird. So läßt sich auch der fragwürdige Bildtitel des obengenannten Werks nach Sabat *La ciencia musical hacia la inspiración* nicht weiter klären.

¹⁶⁰ „Encontramos ejemplos representativos en la obra de los simbolistas franceses: para **Puvis de Chavannes**, la lira es el signo de una especie de religión natural, contemplativa y panteísta, de adoración y de comunión con todos los esplendores del universo y la vida – una especie de paraíso perdido – que recupera el mito del Mediterráneo, visión idealizada de Grecia y su civilización. [...] Para **Gustave Moreau**, la lira es el emblema del orden de la medida, del ritmo, de la armonía, que dirige el corazón de los mundos. Y para **Henri Martin**, es el emblema de la inspiración, de los entusiasmos generosos, del genio fecundo y creador.“ (Muntada/Sala 1990, S. 144, Anm. 8. Hier finden sich auch weitere bibliographische Angaben.)

Obgleich diese Zeilen gar zu poetisch und verallgemeinernd anmuten, zeigen sie wie offen die Symbolik am Beispiel des Instruments der Leier ist. Die Autorinnen schreiben jedoch selbst: „Por otra parte, la lira o la cítara pueden ser utilizadas de forma trivial, **puramente decorativa** [...].“ (Muntada/Sala 1990, S. 136)

¹⁶¹ „An wen denkt man, wenn man an die Anfänge der Moderne denkt? An Manet und die Impressionisten, an Cézanne oder vielleicht an van Gogh? Kaum aber an Puvis de Chavannes, den großen Dekorationsmaler der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, dessen idealisierte Figuren so ruhig in arkadischen Landschaften lagern. [...] Lemoine versucht hier nichts Geringeres, als Puvis zu einem neuen Urvater – oder wohl eher zu dem Urvater der Moderne zu machen. Die anderen Künstler, denen diese Rolle in der bisherigen Kunstgeschichtsschreibung

man, daß die Grenzen zwischen vernachlässigter und bekannter „kanonisierter“ Kunst nicht mit den Ländergrenzen übereinstimmen, wie hier vielleicht manchmal der Eindruck entstehen mag. Dann wird deutlich, wie viele **Prämissen** es gibt und zu berücksichtigen sind bei der Beurteilung von Kunst. Unsere Vorstellungen über Mudéjar – im nächsten Kapitel genauer behandelt – oder von einem Maler wie Puvis de Chavannes prägen ganz entschieden unser Bild von katalanischer Architektur und Malerei der Jahrhundertwende. Der Ansatz Lemoines käme dabei Bohigas' Bemühen um eine Aufwertung dieser Kunst nur gelegen. Ulrich Gerster spricht in seiner Rezension der Venedig-Ausstellung von der „Puvisifizierung der gesamten Jahrhundertwendekunst“ und weist darauf hin, daß Lemoine für manches unerklärte und unerklärliche Problem Lösungsansätze liefert, gleichzeitig unterstreicht er aber auch die Leerstellen in Lemoines neuer Entwicklungsgeschichte. Neben den neuen Gewinnern gibt es auch immer neue Verlierer. „Ein allgemein gültiger Wirkungsanspruch läßt sich daraus aber nicht ableiten, eine neue Bedeutung Puvis de Chavannes' für die Kunst des 20. Jahrhunderts hingegen schon“, faßt Gerster zusammen.

zukam, drohen dabei zu einer entwicklungsgeschichtlichen Randnotiz zu werden.“ (Ulrich Gerster: Nicht zu überschätzen. Puvis de Chavannes und die Moderne in Venedig, in: *NZZ* 02.03.2002. Vgl. dazu: *Da Puvis de Chavannes a Matisse e Picasso*, Kat.Ausst. Venedig 2002)

5 METAHISTORISCHE ÜBERLEGUNGEN ZUR ARCHITEKTUR- GESCHICHTSSCHREIBUNG AM BEISPIEL DES PALAU UND DEM WERK DOMÈNECH I MONTANERS

Hierbei kristallisieren sich verschiedene Themenschwerpunkte und -perspektiven heraus. Zunächst geht es um die Bewertung der katalanischen Kunst im internationalen Kontext und methodische Überlegungen, danach um das Verhältnis von Malerei und Architektur. Ein weiterer Abschnitt ist der Vernachlässigung spanischer Kunst allgemein gewidmet und der in der Forschung häufig zu findenden kontrastiven Behandlung Domènechs zu Gaudí. Abschließend wird auf den Begriff der Postmoderne und die Problematik der Gotik- wie Mudéjarrezeption eingegangen. Vor allem werden im folgenden aber zentrale metahistorische Probleme diskutiert.

METHODISCHE ÜBERLEGUNGEN

Der Versuch, die katalanische Kunst um 1900 in einem **internationalen Kontext** zu betrachten, erscheint aus verschiedenen Gründen sinnvoll.¹⁶² Zunächst sprechen dafür erkenntnispraktische Gründe kontrastiv, vor allem aber auch im Aufzeigen von Parallelen eine neue Sichtweise dieser Kunst zu gewinnen; zum anderen war das erklärte Ziel der katalanischen Kunstproduktion dieser Jahre selbst, Anschluß an die allgemeine europäische Entwicklung zu finden.¹⁶³ Es gibt somit auch inhärente Gründe für eine derartige Fragestellung. Gleichzeitig aber bietet eine solche Betrachtungsweise offen oder versteckt die Möglichkeit einer **Reevaluierung spanischer Kunst**. Zunächst scheinen daher einige grundsätzliche Überlegungen zu Methodik und Bewertung von Kunst sinnvoll.

Bei der kritisch-reflektierenden Auseinandersetzung mit der Geschichte der

¹⁶² Siehe Anm. 181

¹⁶³ Interessanterweise leiten bis heute die Historiographie oftmals die gleichen Beweggründe wie die damaligen Auftraggeber der Kunst in der Suche nach der allgemeinen Anerkennung dieser Kunst, „[a] universality sought by Modernisme to express the ambition of the Catalan bourgeoisie that their national identity and culture should be **recognised by other nations**.“ (Mackay 1989, S. 34)

geschriebenen Kunstgeschichte¹⁶⁴ sollen auch **unterschwellige Diskurse, Prämissen** und **implizierte Annahmen** aufgedeckt werden, denen eine kaum zu überschätzende Rolle in der Beurteilung gerade auch der modernen Architektur zukommt. Das Werk von Domènech i Montaner zwischen Tradition und Moderne scheint für – wenn vielleicht nicht gerade entgegengesetzte, so doch verschiedene Gewichtungen offen. Ein nationalbewußter Katalane wird vielleicht eher die Eigentümlichkeiten im Schaffen dieses Künstlers hervorheben, ein europäisch denkender Betrachter dagegen die modernen vorausweisenden und verbindenden Elemente betonen. Hier sei auch das erkenntnisleitende Interesse des Schreibenden selbst mitbedacht.¹⁶⁵

Noch wichtiger ist hierbei, daß es bis heute keine generelle Übereinkunft über die Geschichte der Architektur des 20. Jahrhunderts gibt und selbst in den gängigen Darstellungen spanische Kunst nicht oder nur peripher Beachtung findet¹⁶⁶. Die Entwicklung der Architektur wird dabei bis heute¹⁶⁷ als eine Folge

¹⁶⁴ Vgl. hierzu Marcel Baumgartner: *Einführung in das Studium der Kunstgeschichte*. Kunstwissenschaftliche Bibliothek Band 10, Köln 1998. Dort heißt es wie folgt (S. 75): „Weil nun [...] dieser Gegenstand – das, womit sich die Kunstgeschichte (das Fach Kunstgeschichte) beschäftigt – nicht einfach gegeben ist: weil sie (die Kunstgeschichte) ihr Objekt nicht einfach ‚nehmen‘ und untersuchen kann, sondern weil vielmehr sowohl eine Geschichte der Kunst erst durch die Kunstgeschichte geschaffen als auch das, was Kunst sei, durch sie definiert – und zwar im Laufe der Zeit immer wieder neu definiert – wird, müßte es eigentlich so sein, daß die Beschäftigung mit dem Fach und seiner Geschichte ebenso selbstverständlich zur ‚Kunstgeschichte‘ gehörte wie die Auseinandersetzung mit ‚der Sache selbst‘. Das ist, leider, durchaus nicht der Fall.“

Ganz ähnlich auch Muthesius: „Entscheidend ist hier die These, daß die alte Kunst zwar nicht von den Kunsthistorikern geschaffen wurde, daß diese aber einen wesentlichen Anteil daran haben, wie jene Kunst verstanden und bewertet wird, und daß diese Bewertung einer steten Entwicklung unterliegt.“ (Muthesius 1994, S. 3)

¹⁶⁵ So schreibt Robert Suckale in einem Artikel über *Wilhelm Pinder und die deutsche Kunstwissenschaft nach 1945* (in: *Kritische Berichte* 14, 1986, Heft 4, S. 5-17): „Noch immer werden viele Arbeiten mit Literaturreferaten unter dem Titel ‚Stand der Forschung‘ eingeleitet, als bestünde Wissenschaft nur aus einer Abfolge von Funden und Beobachtungen; als wäre der Prozeß der Erforschung zu identifizieren mit einem Anwachsen an Objektivität. – In dieser Geschichtsbetrachtung kommt eines zu kurz: die **Beweggründe des einzelnen Wissenschaftlers, seine sozialpsychologische Ausgangssituation, kurz wogegen und wofür er dachte**. Wenn wir die Antriebe von Künstlern [...] bis in die Irrwege ihres Denkens und die Abgründe ihrer Gefühle untersuchen, warum tun wir so, als wäre es bei Gelehrten und Denkern anders?“ Auch familiäre Bindungen sind beispielsweise zu berücksichtigen. Der über den Palau de la Música Catalana schreibende Domènech i Girbau – selbst Architekt – ist der Neffe Domènech i Montaners.

¹⁶⁶ Dies trifft jedoch z.T. auch auf spanische Gesamtdarstellungen zu. Wenn es auch zumeist der Fall ist, so berücksichtigen nicht alle in Spanien erschienen Werke automatisch die dortige Kunst in größerem Umfang, denn auch sie sind der allgemeinen Kanonbildung ausgesetzt und von der Kunstgeschichtsschreibung außerhalb Spaniens beeinflusst.

¹⁶⁷ Vgl. etwa die Rezension der Ausstellung *At the End of the Century. 100 Jahre gebaute Vision* 1999 in Köln von Wolfgang Pehnt in der *FAZ* vom 19.06.1999, S. 41. Der Autor schreibt dort:

von genialen Neuerungen und Verbesserungen „erzählt“. Mit dieser teleologischen Sichtweise hängt der **Begriff des Fortschritts** eng zusammen, der spätestens mit der Postmoderne (Lyotard) definitiv suspekt geworden ist. Obgleich schon 1971 Gombrich annimmt, daß „in der heutigen Kunstgeschichtsschreibung [...] der Begriff des Fortschritts gerne vermieden [wird]“ – er schreibt: „Wir sind über ihn hinaus, wie auch über den des Verfalls.“¹⁶⁸ – scheint man von diesen latenten hegelianischen Konzeptionen¹⁶⁹ nicht loszukommen. Die Berücksichtigung des problematischen Begriffs des Fortschritts bietet sich noch aus anderen Gründen an, die mit der Entstehungszeit der hier behandelten Kunst zusammenhängen. Katalonien ist um die Jahrhundertwende eindeutig Vorreiter in der Modernisierung Spaniens und die Träger dieser Bewegung, vor allem das neue Bürgertum, machen daher gerne emphatischen Gebrauch dieser Vokabel; das Kunstschaffen steht somit im Zeichen des Fortschritts.¹⁷⁰

Kurioserweise sind es gerade die rückwärtsgewandten Architekten – Judith Rohrer unterscheidet die *catalanistas* von den *modernistas*, auf die schon eingegangen wurde, – welche in der Verwendung mittelalterlicher Elemente einen Ausweis des Fortschritts sehen.¹⁷¹

Der Palau de la Música Catalana ist schon durch seinen Formapparat kein Bau der „reinen“ Moderne, um eine fragwürdige Charakterisierung zu benutzen, und auch das bei *MIT Press* erschienen Buch *The Historiography of Modern Architecture* von **Panayotis Tournikiotis**, das hier als Ausgangspunkt dienen

„Bei schmeichelhafter Optik kann man die Architekturgeschichte dieses Jahrhunderts so sehen, und so haben ihre Wortführer sie auch gerne geschildert: Als ein **Feuerwerk der Formen und Einfälle, eines brillanter als das andere, als ein Fackelzug der Ideenträger, als eine Gipfelveranstaltung**, die sich auf den Höhen der Menschheit eingerichtet hat und mit Unschuld auf die kaum belehrbare, in den Mühen der Ebene befangene Menschheit blickt.“

¹⁶⁸ E. H. Gombrich: Kunst und Fortschritt. Wirkung und Wandlung einer Idee, Köln 1978, S. 8

¹⁶⁹ Zu dieser Problematik vgl. ebenfalls E. H. Gombrich: Hegel und die Kunstgeschichte, in: *Neue Rundschau* 88, 1977

¹⁷⁰ „Zeitgleiche **progressive** Strömungen Europas wurden [im Modernisme] übernommen und synthetisiert: so der Naturalismus mit seinen Abkömmlingen Arts and Crafts und Jugendstil sowie **der Glaube an den Fortschritt mit all seinen kulturellen Auswirkungen**.“ (David Mackay in: Lampugnani 1998, S. 254)

¹⁷¹ So schreibt Puig i Cadafalch in seinem Artikel über Domènech i Montaner: „No lo sabien los progresivos caseros de aquí y fuera de aquí, lo que encierra de **progreso** y de **novedad** ese arte gótico, ese arte medieval de la Catedral, la estructura más sabia del edificio pétreo [...]“. (J. Puig i Cadafalch: Don Domènech i Montaner, in: *Hispania*, 30.12.1902, S. 539-559)

soll¹⁷², konzentriert sich im wesentlichen auf die entscheidenden 20er und 30er Jahre. Selbst für Pevsner zählt der spanische Modernismo jedoch zur Protomodernität und in der Literatur zum Palau finden sich unentwegt Hinweise auf seine Modernität, die letztendlich seine Bedeutung ausmache. Dies geschieht in mehreren Aspekten: Bauweise, Bauform, Baustil, Material, Technik, Dekoration. Hier ist der Begriff Moderne also besonders kritisch zu lesen, da unter ihm eine ganze Reihe von Bedeutungen subsumiert werden.¹⁷³

Der Ansatz, einen Bezug herzustellen zwischen dem Schaffen Domènech i Montaners und den Geschichten – wohlgernekt im Plural – der modernen Architektur scheint auch deshalb sinnvoll, weil jeder kunsthistorische Standpunkt präjudiziert ist. Wissenschaftlichkeit bzw. Objektivität kann nur erreicht werden, indem eigene Erkenntnisinteressen dargelegt werden. Deshalb weist Tournikiotis mit Recht darauf hin, daß neben den ersten offen normativen wie apologetischen Darstellungen, auch diejenigen, welche sich die Objektivität aufs Banner geschrieben haben, ebenfalls tendenziös oder intentional sind. Hier ist insbesondere das Werk Henry-Russell Hitchcocks zu nennen.

Diese kritische Betrachtung ist auch darin begründet, daß gerade kunsthistorischer Umgang mit den zu studierenden Objekten zu einem nicht unerheblichen Teil darin besteht, allgemeine Erkenntnisse mit individuellen Kunstwerken in Beziehung zu setzen.¹⁷⁴ Und auch diese Arbeit geht bisweilen

¹⁷² Tournikiotis untersucht die Unterschiede und Gemeinsamkeiten in Darstellungen der Geschichte der modernen Architektur im 20. Jahrhunderts, insbesondere die Werke **Pevsners, Kaufmanns und Giedions** aus der Zeit zwischen den Kriegen und von Kunsthistoriker; die **Zevis, Benevolos und Hitchcocks** und damit der ersten Nachkriegsgeneration und von vornehmlich auch praktizierenden Architekten; und schließlich die kritischen Arbeiten von **Banham, Collins und Tafuri** aus den sechziger Jahren. Dabei beobachtete Grundstrukturen lassen sich auch bei in diesem Corpus nicht berücksichtigten oder späteren Werken der Literatur finden, wie etwa bei **Frampton oder Curtis**. Der heute an der Technischen Nationaluniversität in Athen lehrende Tournikiotis unternimmt den Versuch, „**to deconstruct the concept of modernity by its own historiography** [... and] to understand the real dichotomy between the conceptual and the visible.“ (ebd., S.1f.). Sein Buch ist eine grundlegende Neubearbeitung seiner an der *Université de Paris* unter der Leitung von Françoise Choay entstandenen Dissertation von 1987.

¹⁷³ Tournikiotis schreibt über seine Studie: „The shifts in the meaning of the term *modern* in the texts of the corpus and the more general relationship between old and new that lies at the root of any interpretation of modernity are, in any case, among the principal objects of my study.“ (Tournikiotis 1999, S. x). Auf das Baumaterial als Ausdruck von Fortschritt, „la noción del progreso, que puede identificarse con la utilización del hierro“ (Freixa 1986, S. 78), wird später noch einzugehen sein.

¹⁷⁴ Gerade dies wird von den Kritikern einer Geschichtsschreibung und -kritik im Sinne Hayden V. Whites angeführt, daß nämlich das **pattern building eine Grunddisposition des Menschen** sei. Vgl. dazu: H. Antor: The Ethics of Criticism in the Age After Value, in: Rüdiger Ahrens,

diesen Weg, will ihn jedoch gleichzeitig problematisieren, indem die unterschiedlichen, manchmal sogar gegenläufigen Ansätze aufgezeigt werden. Besonders interessant scheint darüber hinaus der Fall Domènechs zu sein, weil er bekanntlich selbst eine Kunstgeschichte in mehreren Bänden herausgegeben hat und es sich generell um eine Zeit der Stilmischungen handelt und somit eine hohe Referenzialität unterstellt werden kann. Dies aber immer genau festzumachen ist müßig. Die Frage lautet daher: Was hat der Künstler daraus gemacht? Wie kombiniert und verwandelt er diese Elemente oder Stile? Welche wählt er überhaupt aus und warum? Welche Personen, etwa Auftraggeber oder Mitarbeiter, sind an dieser Entscheidung beteiligt?

MALEREI UND ARCHITEKTUR

Was nach Nikolaus Pevsner zur modernen Architektur geführt hat, ist auch deshalb eine Betrachtung wert, weil hier die Malerei ins Spiel kommt. Denn neben Jugendstil, Ingenieursarchitektur des 19. Jahrhunderts, Arts-and-Crafts-Bewegung ist sie einer der vier hauptsächlichen Wegbereiter der modernen Architektur. Besonders interessant und aufschlußreich, die **Rolle der Malerei** in diesem „Entwicklungsprozeß“ betreffend, ist, daß die beiden Kunsthistoriker Pevsner und Giedion vollkommen andere Künstler in ihren Büchern nennen: „[...] both Pevsner and Giedion see painting as the driving force behind architecture; but while Pevsner concentrates on impressionism, Rousseau, and expressionism, overlooking Picasso, it is Picasso, the neoplasticists, and Malevich to whom Giedion gives precedence.“¹⁷⁵ In der katalanischen Literatur zum Modernismo kommen ebenfalls Verweise auf die Malerei vor, wenn auch diese zumeist metaphorisch zu verstehen sind. So schreibt beispielsweise Ignasi Solà-Morales:

The outcome is an architecture which, **whether monochrome or polychrome**, offers a vibrancy **closer to the impressionist quality** of brilliantly coloured

Laurenz Volkmann (hrsg.): *Why Literature Matters. Theories and Functions of Literature*, Heidelberg 1996, S. 65-85. Zur Terminologie siehe *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, hrsg. von Ansgar Nünning, Stuttgart/ Weimar 1998

¹⁷⁵ Tournikiotis 1999, S. 22

mosaics and painted plasterwork than to the strict purity of design proper to the Hellenistic Classicism cultivated by the academic tradition.¹⁷⁶

Der Palau de la Música Catalana, monochrom in seiner Ziegelbauweise, doch auch polychrom durch die Einbeziehung von *trencadís* (Abb. 39) wie sie auch Gaudí beim *Parc Güell* verwandte, fielen in diese Kategorie. Über den Architekten Berenguer, einen Zeitgenossen Domènechs, schreibt Mackay:

But there is now a strong overlay of pictorial influence, specifically that of the **Impressionists** and the discipline of **Cézanne**, with the subjection of the parts to a multiple disintegration of the whole. Translated into architecture, these principles encouraged the tendency for the individual building to be conceived as an integrated artistic whole, where the dominant impact is that of the creative architectural impression. In practice, this theory converged quite naturally with that of erstarrte Musik which was [...] a major influence in expanding the architectural vocabulary of Modernisme.¹⁷⁷

Freixa spricht von der „eclosión del color en la pintura“ dieser Zeit und stellt damit Parallelen zum Fauvismus her oder setzt den Regionalismus vor dem Modernismo in Beziehung zur kostumbristischen Malerei.¹⁷⁸ Zu welchen Eskapaden die **Suche führt, in der Kunst der Vergangenheit Vorläufer für die gegenwärtige oder zumindest die nachfolgende zu sehen**, zeigt sich auch außerhalb der hier vor allem betrachteten Architekturbewertung. So glaubt David Mackay, daß die *trencadís*, d. h. bunten Keramikapplikationen bei Säulen und Mosaiken, die sich auch beim Palau de la Música Catalana finden (Abb. 1, 39f.), mit abstrakt-geometrischen Mustern in der Kunst bis hin zu Ready-mades in Verbindung gebracht werden könnten¹⁷⁹. Anstatt eine derartige Formgebung als in der gesamten Geschichte der Kunst vorhandene Option zu sehen und zu werten, wird hier ein teleologischer Prozeß unterstellt, wenn dies auch nur im Gewand eines harmlosen Vergleichs geschieht.

Vor dem Hintergrund so unterschiedlicher Aussagen zum Verhältnis zwischen

¹⁷⁶ Solà-Morales 1992, S. 26

¹⁷⁷ Mackay 1989, S. 59. Vgl. im Anhang das Kapitel zum Verhältnis von Musik und Architektur.

¹⁷⁸ Freixa 1986, S. 28 und 41

¹⁷⁹ „[They] anticipate aspects of modern abstract geometrical patterning. It has something, too, of a surrealistic revaluation of common-place objects [...]“ (Mackay 1989, S. 44)

Malerei und Architektur, scheint es fragwürdig, überhaupt eine stilistische oder formale Verbindung und Gleichzeitigkeit zu unterstellen. Auch die Reduzierung auf ihnen zugrunde liegende gleiche Wahrnehmungsweisen wäre zu vereinfachend. „Baukunst und Bildende Künste haben [darüber hinaus] nicht dieselbe Epocheneinteilung.“¹⁸⁰ Dennoch scheint eine Zusammenschau, wie die obigen Beispiele zeigen, für viele immer noch attraktiv und dies nicht nur im Rahmen einer *Art-and-Architecture*-Kunstgeschichte.

DIE VERNACHLÄSSIGUNG SPANISCHER KUNST

Was die Vernachlässigung spanischer Kunst anbelangt, so sind dafür verschiedene Gründe verantwortlich. Meist wird die lange Isolation Spaniens im 20. Jh. als primärer Grund genannt¹⁸¹. Dies ist sicher zutreffend. Jedoch liegen die Gründe tiefer. Sie sind vor allem historiographischer Natur. Obgleich Spanisch im Gegensatz zum Italienischen Weltsprache ist, hat es als Wissenschaftssprache allgemein wie als *lingua franca* in der Kunstgeschichte kaum Bedeutung¹⁸². Dies ist neben der Sammlungsgeschichte, die auch erst seit kurzem Beachtung findet, ein weiterer Grund für die mangelnde internationale Rezeption. Von spanischer Seite kommt jedoch nicht nur ein Wehklagen, sondern auch die eigene Schuldzuweisung, indem festgestellt wird, daß bisher

¹⁸⁰ Robert Suckale: Kunst in Deutschland. Von Karl dem Großen bis Heute, Köln 1998, S. 12

¹⁸¹ Astrid Wehr und Katrin Werner schreiben im Katalog einer aus einem Universitätsseminar hervorgegangenen Barcelona-Ausstellung: „Abschließend ist zu bemerken, daß dem architektonischen Œuvre Domènech i Montaner in der Literatur, selbst in der spanischen, wenig Beachtung geschenkt wird. So erwähnt Hitchcock in der Pelican History of Art allein den Palau de la Música Catalana und stellt diesen zudem noch als **schlechte Nachahmung Gaudís** dar. Domènechs meist kommunale Bauten werden von der Öffentlichkeit kaum wahrgenommen. Mag sein, daß es wiederum an dem Genie Gaudís liegt, in dessen Schatten er steht. Gründe für die Vernachlässigung in der Literatur mögen auch darin zu finden sein, daß **Spanien im allgemeinen in sämtlichen Bereichen (Kunst, Architektur, Politik, Wirtschaft) vom westlichen Ausland unterschätzt und sogar übergangen** wurde. Mit dem Bemühen um die Eigenständigkeit Kataloniens und der Etablierung des Katalanischen als Schriftsprache, kommt es vereinzelt zu Publikationen, die sich mit der eigenen Vergangenheit, mit der Kunst und Kultur auseinandersetzen. In den letzten Jahren hat eine intensive Beschäftigung mit Domènech eingesetzt; die Quellen sind jedoch längst nicht erschöpfend aufgearbeitet, vor allem die **Einordnung seiner Werke in den internationalen Kontext steht noch aus.**“ (Kat.Ausst. Berlin/Marburg/Kiel 1992/93, S. 68)

Auch Manfred Sack schreibt, daß „Domènech i Montaner, der Schöpfer des katalanischen Musikpalastes in Barcelona, in dem nicht wenige sogar **das katalanischste aller katalanischen Bauwerke** zu erkennen glauben, außerhalb des Landes nahezu unbekannt blieb.“ (Sack 1995, S. 6)

¹⁸² Vgl. hierzu: Marqués de Tamarón: *El peso de la lengua española en el mundo*, Valladolid

zumindest einige Bereiche der Kunst des eigenen Landes kaum oder nur ungenügend aufgearbeitet worden sind.¹⁸³

Auch auf anderen Gebieten wie dem **Theater** zeigen sich dieselben Strukturen in der Rezeption, obgleich diese auf keinem Fall als statische zu verstehen ist. Wilfried Floeck hat sich mit den gleichen Fragen, die hier für die Kunstgeschichte interessieren, hinsichtlich des Theaters beschäftigt.

Um die Kenntnis des modernen spanischen Theaters in Deutschland ist es nicht gut bestellt. Das gilt freilich nicht nur für den deutschsprachigen Raum. Vielmehr kann die Situation des modernen spanischen Theaters international als desolat bezeichnet werden.¹⁸⁴

Aber auch er verwahrt sich dagegen, die Gründe in der mangelhaften Qualität zu sehen, sondern macht neben der politischen Situation das „Scheitern der Vermittlungsinstanzen“ hierfür verantwortlich.¹⁸⁵ Auch hier steht einer differenzierten und umfassenderen Rezeption die sogenannte Hispanität entgegen.¹⁸⁶

Zwar hat die Kunstgeschichte immer wieder methodologische Anregungen von den Literaturwissenschaften erhalten, das Konzept der kulturellen Alterität, welches zu den geläufigen Elementen heutiger Kulturtheorie gehört, beginnt wird erst neuerdings in der Kunsthistoriographie mitreflektiert.¹⁸⁷ Heutzutage wird

1995

¹⁸³ So sind Schriften wie Nachlaß Domènech i Montaners bisher noch nicht erforscht worden und leider auch nicht zugänglich, zumal sie erst seit kurzem im *Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya* ihre Heimstatt gefunden haben. Der Verfasser bezieht sich hier z. T. auf Aussagen von Mireia Freixa und Rossend Casanova.

¹⁸⁴ Wilfried Floeck: *Spanisches Gegenwartstheater I. Eine Einführung*, Mainz 1998, S. 9

¹⁸⁵ Er folgt hierin Francisco Ruiz Ramón.

¹⁸⁶ „Im Ausland hat darüber hinaus das gängige **Klischee von der Andersartigkeit Spaniens** mit dazu beigetragen, eine breite Rezeption des spanischen Theaters zu verhindern.“ (Floeck 1998, S. 10)

¹⁸⁷ „Auf einen *clash of cultures* reagiert das kulturelle Bewußtsein mit **Entwürfen von Hetero- bzw. Autostereotypen, d. h. Fremd- und Selbstbildern**, die sich zu ‚*Images*‘ eines *national character* verdichten und deren von unbewußten Interessen und Projektionen geleiteter Konstruktcharakter **nicht durchschaut** wird. Sie codieren nicht nur die individuelle **Wahrnehmung**, sondern ganze Wissenschaftsdisziplinen wie Philosophie, Philologie, Theologie, Biologie, Psychologie usw. [...] Kritikwürdig ist die in der Regel zu beobachtende Stigmatisierung der kulturellen Alterität, motiviert durch das Interesse an der Aufrechterhaltung einer mit den Normen der Ausgangskultur kompatiblen Identität, um **Dominanzansprüche zu legitimieren**.“ (*Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, hrsg. von Ansgar Nünning, Stuttgart/Weimar 1998, S. 10). A. Horatscheks Bemerkungen lassen sich vor dem Hintergrund außerspanischer Betrachtung der Kunst dieser Halbinsel lesen, wie auch das von ihr Gesagte

oftmals versucht, jene lange vernachlässigte Kunst in die lineare allgemeuropäische Entwicklung einzupassen, sie damit endlich, wie nicht weniger parteiische Kunsthistoriker oft wünschen, zur Weltkunstgeschichte zu machen oder zumindest in diese zu integrieren. Dies kann durchaus berechtigt sein, kann aber auch **anderen als der Kunst verpflichteten Strategien** dienen. Was die Geschichte und Entstehung der modernen Architektur anbelangt, ist eine metahistorische Betrachtungsweise daher Grundvoraussetzung für eine adäquate Auseinandersetzung mit einem Werk wie dem Palau de la Música Catalana. Nichtspanische Kunsthistoriker, manchmal auch spanische sind bewußt oder unbewußt vorgeprägt durch eine Vielzahl von Architekturgeschichten, die sich in ihren Kriterien unterscheiden und gleichzeitig entscheiden, welche die Inkunabeln der Moderne sind.¹⁸⁸

Auch kunsthistorische Untersuchungen charakterisieren gelegentlich ihre Objekte als „französisch“, „englisch“, etwas sehr „spanisch“ aus¹⁸⁹. Aber wie läßt sich dies genau begründen? Meint es die Überladenheit oder die Farbigkeit angeblich großer Teile des Kunstschaffens auf der iberischen Halbinsel, das vom Mystisch-Traumhaften Durchdrungene oder ganz einfach nur Kitsch und Geschmack-losigkeit? Zwar wird heutzutage keine „völkische Kunstgeschichte“ mehr betrieben, aber eine Art von „Raum- oder Ortsstilen“ ist immer noch präsent. Eine Kontextualisierung kann dabei helfen, derartige Kategorien zu relativieren ohne das andere gänzlich nivellieren zu wollen.

Als Beispiel sei Gombrich zitiert, der in bezug auf das Ornament schreibt, welches man ja als Charakteristikum spanischer Kunst annehmen könnte – man denke nur an den *Platero*¹⁹⁰- (Abb. 104f.) oder *Churriguera*-Stil¹⁹¹ oder den

für Katalonien allein gilt. Interessant ist ihre bildhafte Begrifflichkeit, obgleich sie symptomatisch die Kunstgeschichte in ihrer Reihe der einzelnen Disziplinen außen vorläßt.

¹⁸⁸ Tournikotis gibt beispielsweise auch das Erscheinungsjahr der spanischen Übersetzungen der von ihm betrachteten Architekturgeschichten des 20. Jahrhunderts an.

¹⁸⁹ Auch die spanische Kunstgeschichte ist im übrigen nicht frei von derartigen Kategorisierungen. So wird gerade bei Domènech i Montaner oft von einem „germanischen“ Einfluß gesprochen.

¹⁹⁰ „Gegen Ende des 15. Jhs. verbindet sich der Mudéjar-Stil mit gotischen und Renaissance-Elementen, die aus Italien eindringen, zu einem **verschwenderischen Dekorationsstil**, der die maurische Flächenkunst mit dem plastischen Sinn der Italiener vereint. Im 16. Jahrhundert verbreitet sich der Platero-(=Silberschmied-) Stil über ganz Spanien [Abb. 104f.]. Er hat **keinen Einfluß auf die architektonische Struktur.**“ (Wilfried Koch: *Baustilkunde. Europäische Baukunst von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1988, S. 180)

Auch im Zusammenhang mit der Diskussion eines nationalen Stils spielt der Platereskenstil eine

Modernismo selbst:

To my knowledge no contemporary member of the culture criticized an Indian temple, a **Moorish** Palace, a Gothic cathedral or a **Spanish** Baroque Church as ‚over-ornate‘. The concept did not exist, for there can never be too much of love and sacrifice expended on respect and veneration. The sneer ‚it looks like a wedding-cake‘ is not on record in early civilizations. [...] In tracing the objections to decoration to their psychological and historical sources we must therefore be aware of **different motivations**.¹⁹²

Des weiteren schaffen besondere geopolitische Situationen — hier wird auch von Peripherie gesprochen — d. h. die **Lage von Regionen** bestimmte Konnotationen. Wichtig ist daher der Hinweis, daß Barcelona um die Jahrhundertwende und zu Beginn des 20. Jahrhunderts keinesfalls als kulturelles „Hinterland“ betrachtet werden darf, sondern von einem lebhaften Austausch mit dem Rest Europas gekennzeichnet ist¹⁹³. Somit ist es nicht verwunderlich, daß beispielsweise Walter Gropius 1903¹⁹⁴, zwei Jahre vor dem Baubeginn des Palau, nach Barcelona reist. Die kulturelle Isolierung gilt, wenn überhaupt, dann nur für die Zeit der Franco-Diktatur.¹⁹⁵

Die Frage nach der **Erstmaligkeit**, d. h. wer an welchem Ort Neuerungen in der

Rolle. Dies relativiert die apodiktische Ausrufung anderer Stile als typische nationale Ausdrucksformen. Der von José Urioste erbaute spanische Pavillon für die Weltausstellung in Paris im Jahre 1900 „se inspira en la relectura de la arquitectura plateresca – recordemos que ajustándose a la normativa de la Exposición, el estilo elegido debería inspirarse en la tradición arquitectónica de cada país representado.“ (Freixa 1986, S. 42). Die Autorin verweist auf die positive Aufnahme der Architektur Uriostes und zwar auch von katalanischer Seite (!) wie dem Herausgeber von *Arquitectura y Construcción* Manuel Vega March, „**arquitecto muy próximo a los modernistas catalanes**.“ (ebd.)

¹⁹¹ „[...] die Bezeichnung churrigueresk [wird] für alles „überladene“ **Dekor** benutzt [...].“ (Hänsel/Karge 1992, S. 116. Dort findet sich auch eine Begriffsgeschichte.)

¹⁹² E. H. Gombrich: *The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art*, London 1998 (1. Aufl. 1979), S. 17

¹⁹³ Generell dazu siehe Peter Burke: *Kultureller Austausch*, Frankfurt 2000

¹⁹⁴ Es findet sich zuweilen auch das Jahr 1906.

¹⁹⁵ Erst recht nicht für die **mittelalterliche Kunst** kann von einer Isolation Spaniens, vor allem nicht aus geographischen Gründen, gesprochen werden. So hat Horst Bredekamp auf die „Verkennung des Umstandes [hingewiesen], daß die **Pyrenäen** im Mittelalter nicht etwa als **Barriere**, sondern als eine mit einer funktionierenden Infrastruktur versehene Brücke fungierten. Diese Vorstellung hat seit dem 19. Jahrhundert dazu geführt, „daß jenseits des vorgeblichen Gebirgsriegels eine Art frühes Wild-West-Klima geherrscht habe, in dem sich eine Kultur lediglich von regionalem Niveau habe entwickeln können. Folglich wurden die bedeutenden Werke Spaniens als Derivate französischer Entwicklungen geradezu eifersüchtig jeweils hinter entsprechende französische Entwicklungen datiert.“ (Hänsel/Karge 1992, S. 101f.)

künstlerischen Form oder hinsichtlich bautechnischer Natur in die Kunst eingeführt hat, scheint doch für viele auch heute noch maßgebend in der Beurteilung der Bedeutung eines Künstlers oder eines Kunstwerks. Daß dies nicht immer der Fall war in der langen Geschichte der Kunst, wird oft vergessen, d.h. „daß das ständige Ausschauen nach Innovationen, die [zudem oft] nationalen Konkurrenzen zugeordnet werden, ein Phänomen des 19. und 20. Jahrhunderts, aber [beispielsweise] nicht des Mittelalters ist.“¹⁹⁶

Auch dies mag eine Strategie zur Aufwertung des spanischen Beitrags zur Moderne sein, oder scheinen derartige Unterschiede, denen ein von den Naturwissenschaften geprägtes Geschichtsmodell zugrunde liegt, wer was wo zuerst entwickelt hat nur den wirklichen Blick auf die Kunst zu verstellen? Diese Überlegungen werden besonders wirksam bei dem oft in der Literatur zu findenden konstruktiv begründeten Vergleich zwischen Domènech i Montaner und dem niederländischen Architekten Hendrik Petrus Berlage¹⁹⁷, der im Gegensatz zu seinem katalanischen Kollegen in einigen der Architekturgeschichten, wenn nicht als zentrale Figur, so doch zumindest erwähnt wird.

Die Kunstgeschichte ist nicht frei von Ein- und Ausgrenzungen von Gegenstandsbereichen. Die Malerei des 19. Jahrhunderts könnte man hier als

¹⁹⁶ Hierauf weist Willibald Sauerländer hin in seiner Rezension von Heinrich Klotz: *Geschichte der deutschen Kunst 1. Mittelalter 600-1400*, in: SZ vom 15.01.99, S. 14

Ignasi de Solà-Morales schreibt: "[...] a true parallel can be drawn between the cultural climate in Barcelona and the comparable experiences of Glasgow, Brussels, Helsinki or Vienna. In place of philological efforts to determine **who was first** to promote a particular taste or adopt a particular situation, the common reference to the fin de siècle situation avoids much necessary distinction between **centre and periphery, influencer and influenced**, outlining, instead, the cultural platform on which these parallel movements can be understood; movements for all their assertions of individuality and even **nationalism**, were offering **the same type of response to the same type of question** in all these great European cities." (Solà-Morales 1992, S. 7). Der vor kurzem verstorbene Architekt Ignasi de Solà-Morales war federführend beim Wiederaufbau und der Erneuerung des Barceloner Opernhauses *El Liceo* und leitete die international beachtete Restaurierung der Altstädte von Marseille und Tarragona wie den umfassenden Umbau des Barceloner Hafens. Zur Problematik von Zentrum und Peripherie vgl. die Ausstellung *Centro y Periferia en la modernización de la pintura española, 1880-1918*, Madrid 1993

¹⁹⁷ Dazu Bernd Nicolai in Kat.Ausst. Berlin/Marburg/Kiel 1992/93: „Das Café-Restaurant [von Domènech i Montaner, 1887/88] hat diese Gesamtstruktur bereits ein Jahrzehnt vor der Amsterdamer Börse [von Hendrik Petrus Berlage, 1898- 1903, Abb. 70] ausgeprägt und steht **am Beginn der modernen Bewegung in Europa**.“ (S. 63); „In der Literatur zum Café-Restaurant wird jedoch immer wieder auf die Börse als einem Nachfolgebau verwiesen.“ (Anm. 83, S. 88). Mackay, dem Nicolai hier folgt, weist im Zusammenhang mit diesem Gebäude auf den niederländischen Architekten hin: „[...]it] anticipate[s] Berlage’s Amsterdam Stock Exchange

Beispiel nennen, aber auch den Jugendstil selbst, obgleich schon mehrfach darauf hingewiesen wurde, daß dieser nicht in allen Punkten mit dem katalanischen Modernismo gleichgesetzt werden darf. Daß dies oft geschah und immer wieder geschieht, ist jedoch durchaus aussagekräftig.

Gewiß ist der Palau de la Música in Barcelona selbst wie in Katalonien nie vollkommen aus dem Kunstkanon ausgegrenzt worden, daß er jedoch zeitweise substantiellen Eingriffen¹⁹⁸ ausgesetzt war, die man heutzutage nicht mehr zuließe, sagt einiges über Verschiebungen in der Haltung gegenüber Modernismo-Kunst aus.¹⁹⁹ Auch die Einschätzung des Architekten Domènech i Montaner ist durch eine wechselnde *fortune critique* gekennzeichnet.

It has only been years later, long after his death, that we have discovered the great artistic value of his work, which we were unable to appreciate in our youth, perhaps because we were distracted by other figures whose presence was overwhelming at that time.²⁰⁰

Die ersten Monographien zum Modernismo erschienen in den 50er Jahren.²⁰¹ Fontbona unterstreicht, daß zu Beginn dieses Jahrzehnts führende Künstler für den Modernismo nur Verachtung übrig hatten²⁰². Er sieht die Rezeption des Modernismo in dieser Zeit auch dadurch begünstigt, daß im damaligen Spanien der „creación colectiva“ neue Bedeutung zukam auf Kosten des einzelnen Künstlers, d. h. der romantische Geniebegriff aufgelöst wurde²⁰³. Daß dies

by a decade [...].“ (Mackay 1989, S. 30)

¹⁹⁸ David Mackay hat eine genaue Liste der Veränderungen erstellt (Mackay 1963, S. 228f.). Auch Bohigas schreibt beispielsweise: „[...] las barandillas de los pisos del auditorio – **estropeadas en una restauración anterior** y convertidas en absurdas balaustradas – eran unas vibrantes guirnaldas de luz y de cerámica que difuminaban el cambio de los olanes.“ (Bohigas 1990, S. 320). Vgl. Abb. 78 und 72

¹⁹⁹ Vgl. die Ausführungen im 3. Kapitel.

²⁰⁰ Rafòls 1956, S. 220

²⁰¹ Cirici 1951, Rafòls 1956

²⁰² „[...] in the early fifties [...] the movement was still held in contempt by leading artistic circles in Spain.“ (Domènech i Girbau/Llimargas i Casas 2000, S. 242)

²⁰³ „On the other hand, the indisputable nature of collective production that often characterises Modernisme favoured a public image in which it was possible to minimise the individual paternity of many of the movement’s creations. Furthermore, this became finally consolidated when progressive politics began to recover lost ground during the Spanish post-war period. During this recovery, the **myth of collective creation** acquired a special prestige and became more presentable, even more „advanced“, than the individual action of an outstanding creator. For the same reason, that period became the **golden area of „teams“ and „collectives“** who worked together, often to the detriment of names and surnames of individual creators.“ (Domènech i

jedoch beim Palau durch die dominante Stellung Domènechs nur z. T. zutrifft, ist schon im letzten Kapitel zur Sprache gekommen.

Politische Gesichtspunkte spielen offensichtlich in die Auffassungen über Kunst hinein und sind auch für nationale Diskurse ausbeutbar. Eine besondere Charakteristik der katalanischen Kunstproduktion dieser Zeit ist ihre enge Verflechtung mit der Politik. Auch hier ist die Frage, ob damit einer spezifischen Kunst die Durchsetzung erleichtert oder sogar erst ermöglicht wurde oder aber das politische Reüssieren eines Domènech i Montaner oder Puig i Cadafalch seine Gründe vor allem oder teilweise in ihrer künstlerischen Begabung hat wie die Frage nach dem Ei des Kolumbus. Bei Domènech scheinen jedoch seine unterschiedlichen Tätigkeitsfelder keinesfalls immer gleichrangig nebeneinander existiert zu haben. Man hat sogar seine politische Aktivität als Grund für die mangelnde Rezeption genannt.²⁰⁴ Eine derartige Argumentation scheint vor allem für den Palau de la Música Catalana kaum Relevanz zu besitzen, denn nach 1904 war Domènech i Montaner im Verhältnis zu den Jahrzehnten davor kaum noch politisch aktiv.²⁰⁵

Einen Abschluß fand die vollkommene Durchsetzung zum kanonisierten Meisterwerk – nachdem der Palau schon 1978 unter nationalen Denkmalschutz gestellt wurde – mit der Ernennung zum Weltkulturerbe durch die UNESCO im Jahre 1997. Dieser Prozeß beginnt jedoch schon unmittelbar nach Fertigstellung des Baus mit dem Preis des *Ayuntamiento de Barcelona*, der das Ziel hatte den

Girbau/Llimargas i Casas 2000, S. 242)

²⁰⁴ „Und dann waren manche auch der Ansicht, daß der **Hochschullehrer** Domènech, der **Architekturschuldirektor**, der **Wissenschaftler** und **Politiker** dem **Architekten** nicht gutgetan, sagen wir den Rang streitig gemacht habe, ein Urteil allerdings von Leuten die mit Blindheit geschlagen sein müssen.“ (Sack 1995, S. 12) Generell dazu Judith Rohrer: *Artistic Regionalism and Architectural Politics in Barcelona c. 1880-c. 1906*, Diss. Columbia University Ann Arbor Michigan 1984

²⁰⁵ M. Coll i Alentorn schreibt in seiner prägnanten Darstellung des zeitlichen Hintergrundes von Domènechs Leben: „Domènech i Montaner was succeeded by Prat de la Riba as the leader of Catalan nationalism (1904-1917) who was in turn succeeded by Cambó (1917-1922). Nevertheless, Domènech continued to be a prominent figure in civic affairs even though he was no longer a major political personality.“ (Coll i Alentorn 1963, S. 224). Zuvor hatte er Valentí Almirall (1887-1904) als prägende Figur innerhalb der katalanischen Politik abgelöst.

Die **Unvereinbarkeit von Politik und Kunst** gehört auch heute noch zu den gängigen Topoi. So hört man bisweilen die gleichen Argumente hinsichtlich der Architektengruppe von Matorell, Bohigas und Mackay. Vor allem von Oriol Bohigas wird gesagt, daß er zwar ein guter Politiker, aber kein guter Architekt sei, wofür auch die vielen Stile des MBM-Büros von Brutalismus über Strukturalismus und Postmoderne stünden.

Modernismo durchzusetzen („afianzar el gusto por el modernismo“²⁰⁶) im Jahre 1908. Auch die Erneuerung durch Oscar Tusquets wurde 1989 mit dem FAD-Preis und 1990 mit dem *Premi Ciutat de Barcelona* prämiert.

Hier ließe sich die Konstituierung von Meisterwerken genauer untersuchen²⁰⁷. In der Baukunst geschieht dies zum einen durch den kunsthistorischen Kanon, der sich im Laufe der Zeit immer neu konstituiert, aber auch durch andere Instanzen, etwa den denkmalpflegerischen oder den *lieux de mémoire*.²⁰⁸ Auch hier geht es um internationale Akzeptanz. Doch die Entwicklung war nicht kontinuierlich. So gab es in den dreißiger Jahren Versuche, den Palau schlichtweg abzureißen²⁰⁹ und noch Ende der 1950er Jahre war der Bau in einem prekären Erhaltungszustand²¹⁰. Wie wichtig hierbei die Historiographie verbunden mit einer Reevaluierung ist, wird im Verlauf noch deutlich werden. Ein Großteil der Literatur zum Modernismo und insbesondere zu Domènech i Montaners Palau de la Música Catalana stammt von den Architekten der **Gruppe MBM**, deren Abkürzung für Matorell, Bohigas und Mackay steht²¹¹, und welche ihrerseits aus *Grup R* hervorgegangen ist.²¹²

David Mackay, selbst ja Mitglied von MBM, hat die Rolle dieser Architektengruppe für die „Wiederentdeckung“ des Palau und damit des gesamten Modernismo unterstrichen²¹³. In anderem Zusammenhang spricht er

²⁰⁶ Freixa 1986, S. 55

²⁰⁷ Vgl. zu diesem Thema die Vortragsreihe 1998 im *Musée du Louvre*: H. Belting/A. Danto/J. Galard/M. Hansmann/N. MacGregor/W. Spies/M. Waschek: *Qu'est-qu'un chef-d'œuvre?*, Paris 2000

²⁰⁸ Pierre Nora: *Les lieux de mémoire*, Paris 1984-92 und Pierre Nora/ Jacques Le Goff: *Faire l'histoire*, Paris 1974.

Darüber hinaus gibt es in anderen Ländern noch eigene Kanonisierungen, so in Japan oder Korea die verschiedenen Kategorien des Nationalschatzes.

²⁰⁹ Diesen Hinweis verdankt der Verfasser Pere Artís i Benach.

²¹⁰ „[...] al límit de la negligència i del maltractament [...] la degradació i la manca de reconeixement arribaven ja a unes proporcions tràgiques.“ (Mackay 1998, S. 34)

²¹¹ Seit 1985 gehört ebenfalls Albert Puigdomènech dieser Gruppe an. Ein weiteres Beispiel für die **enge Verflechtung von zeitgenössischem Architekturschaffen und -historiographie** im Zusammenhang des Palau ist der nicht zu der oben erwähnten Gruppe gehörende Ignasi de Solà-Morales.

²¹² Diese Architektengruppe entwarf u. a. das Olympiadorf in Barcelona 1985-92 (Kat.Ausst. Frankfurt 2000, S. 270f.). Daß aktive Architekten auch zugleich Architekturhistoriker sind, ist in vielen Ländern durchaus üblich, wo die Aufgaben, die in Deutschland vornehmlich kunsthistorischen Instituten zukommen, auch und vor allem von Architekturfakultäten übernommen werden.

²¹³ “És significatiu que als primers a restituir el reconeixement del veritable valor arquitectònic del Palau de la Música fossin els membres del Grup R durant els anys cinquanta. Sens dubte, els textos d’Alexandre Cirici, isolats en l’illa deserta del cercles culturals catalans, ja havien

vom Einfluß des Modernismo auf die zeitgenössische Architektur; dabei treffen derartige regionalistische Tendenzen keineswegs nur auf Katalonien zu.²¹⁴

Ein weiterer Grund für die Auseinandersetzung mit der aktuellen katalanischen Architektur liegt in der **These von Panayotis Tournikiotis** begründet, nach der die Beurteilung vergangener Baukunst im 20. Jahrhundert bewußt oder unbewußt immer unter dem Blickwinkel des aktuellen Bauschaffens geschieht, also im Zusammenhang mit dem, was sich durchgesetzt hat oder sich durchsetzen sollte.²¹⁵

Betrachtet man die „kanonischen“ Werke in diesem Jahrhundert, so wie sie die Architekturgeschichten präsentieren, scheint der Einfluß und die Bedeutung spanischer oder katalanischer Bauten unter dieser Perspektive gering zu sein. Sucht man jedoch im Land selbst nach Spuren und Konstanten modernistischen Bauens, so könnte sich eine andere Sichtweise ergeben. Man darf hier jedoch nicht den gleichen Fehler selektiver Historiographie machen, wie es die Architekturgeschichten der Historiographen des Rationalismus mit anderen Werken tun, indem man der Architektur des Modernismo gerade deshalb Bedeutung beimißt, weil sie fortgewirkt habe, also durchaus bis heute das Bauen, wenn auch vornehmlich nur in der eigene Region, maßgeblich beeinflusste. Auch dies ist jedoch zu prüfen und in seiner Ausschließlichkeit zu hinterfragen.²¹⁶

llançat missatges estimuladors, però va ser la intensa activitat d'aquest grup d'arquitectes qui, en la seva lluita per restaurar els objectius de l'avantguarda europea a Catalunya, va abraçar els inicis del moviment modern continguts al modernisme català.” (Mackay 1998). Cirici hatte mit seinem Buch sehr viel Einfluß, besonders mit seiner „clasificación de los pintores en naturalistas, idealistas, generación más joven y el formalismo final, [...] consideraciones que todavía hoy son punto de partida de muchos trabajos.“ (Freixa 1986, S. 68). Ähnlich Alfred Stange für die altdeutsche Malerei, wenn auch hier regional, hat die Kategorisierung Ciricis auf der anderen Seite neuen Ansätzen den Weg verbaut.

²¹⁴ „Im Baskenland ließ Luis Peña bei seinen Bauwerken das traditionelle heimische Vokabular wiederaufleben, ohne der modernen Bewegung abzuschwören. **In Katalonien griffen** Josep Martorell, **Oriol Bohigas** und **David Mackay**, Lluís Clotet und **Oscar Tùsquets** (Studio PER) sowie Ricardo Bofill **auf die Mittel des Modernisme zurück und interpretierten ihn neu.**“ (Lampugnani 1998, S. 355)

²¹⁵ “The historical text projects onto the future the terms of an architecture-which-is-coming, to some extent identifying research into the past with the theoretical thinking and architectural action of the future. Consequently, it contains a potential architectural project which is largely a reflection of a broader social project. [...] The histories of modern architecture are based on a position about the being of architecture, on a theory that takes the more or less clear form of what-ought-to-be and usually projects what-ought-to-be-done.” (Tournikiotis 1999, S. 238 und S. 2)

²¹⁶ Siehe Abschnitt *Domènech i Montaner aus zeitgenössischer Sicht* im Anhang

Obleich die metahistorische im Rahmen des *Linguistic Turn*²¹⁷ zu situierende Studie von Tournikiotis, wie schon erwähnt, sich im wesentlichen auf die „klassische“ Zeit der Moderne bezieht, d.h. vornehmlich die 20er und 30er Jahre²¹⁸ und die sich anschließenden drei Jahrzehnte, ist sie gerade für den Palau de la Música Catalana sehr ertragreich, denn immer wieder wird auf das unzeitgemäß Vorausweisende oder die frühe Modernität dieses Baus in der Literatur hingewiesen. Diese zukunftsweisende Perspektive findet sich beispielsweise bei Oriol Bohigas:

[...] the Palau de la Música was the most important seed of an architectonic concept which was to give rise, some years later, to much controversy: **rectangular metal structure, open plan and enclosing walls without loads** – in fact **a curtain of continuous glass**. And that is why Domènech, contrary to usual opinions, represents **the true evolution of Catalan architecture** by way of **structuralism, rationalism** and even, one is tempted to add, of **purism**.²¹⁹

Bohigas' Vorgehensweise, historistische Elemente in seiner Betrachtung auszublenden, um seine Beschreibung schließlich in der Hymne der Einzigartigkeit kulminieren zu lassen, entspricht einem oft wiederholten Modus im Umgang mit dem Palau:

The Palau surprises by its floral ornamentation, its polychromy, the unity of its spaces and the impressive way they follow one upon the other, but above all by its **outrageous structural planning**. The structure is rectangular, with beams and girders of laminated steel, so as to make possible a succession of spaces – penetrated only by the great volume of the auditorium – enclosed by the outside of a simple curtain of glass. **The very fact of using iron structure in a non-industrial building so early is extremely important**. But even more extraordinary is the use of the open plan and the glass walls. Nor is this absolute transparency of the Palau in any way accidental, or even a mere product of exclusively sculptural criteria. From the sketch it is easy to ascertain that Domènech fought the obstacles which the side put in the way of a design that would satisfy *the rigid purist in him*.

²¹⁷ R. Rorty (hrsg.): *The Linguistic Turn*, Chicago 1992

²¹⁸ Explizit heißt es kurz nach dem unten angeführten Zitat: „The Palau de la Música Catalana [...] sparked off series of works in brick and iron by various architectes, and **led to the purism of the twenties and thirties**.“

²¹⁹ Bohigas 1967, S. 429

The result is this clean, rectangular structure, wrapped entirely in glass, **a structure unparalleled anywhere in Europe in the year 1905, when it was designed.**²²⁰

Auch die Wahl der Worte, mit denen man die rationalistische Vorreiterrolle des Bauwerks faßt, ist symptomatisch. David Mackay spricht von einer „steel-framed glass box“²²¹, Tim Benton, der als einer der ersten international der spanischen Variante des Jugendstils in seiner Darstellung der Architektur dieser Zeit Beachtung schenkte, erwähnt die „glazed shell“²²².

Auch Lluís Domènech i Girbau führt die von Tournikiotis genannten Architekten als Autoritäten an. Auf Tafuri verweisend spricht er von der Dialektik im Schaffen der damaligen katalanischen Architekten: „Domènech’s generation acted simultaneously as prophets and gravediggers, in that they created the prototypes for cities, buildings and objects while burying the prejudices and life styles of a previous era.“²²³ Auch hier wieder gibt es also die Schwierigkeit, mit Domènech i Montaners Werk zwischen Tradition und Fortschritt, zurechtzukommen. Gleichzeitig wird ihm Wirkung und Nachfolge zugesprochen. Bohigas²²⁴ Betrachtungsweise ist aber auch deshalb interessant, weil er die Internationalisierung der katalanischen Kunst in einem umfassenderen Sinne betreibt, die Gaudí einschließt und diesen Domènech i Montaner gegen-

²²⁰ Bohigas 1967, S. 436. Es ist im Auge zu behalten, daß dieser Text von 1967 stammt, also zu einer Zeit des Rationalismus, als Kritik an ihm schon seit einigen Jahren artikuliert wurde. „The fifties were also stamped by the gradual growth of uncertainty towards the projects of modern architecture – an uncertainty which on the threshold of the sixties took the form of an overtly derogative attitude.“ (Tournikiotis 1999, S. 229)

²²¹ Mackay 1989, S. 19

²²² Russell 1979, S. 58

²²³ Domènech i Girbau/Llimargas i Casas 2000, S. 229

²²⁴ Daß in diesem Kapitel Oriol Bohigas’ Artikel in der *Architectural Review* von 1967 einer sehr genauen und analysierenden Lektüre unterzogen wird, liegt darin begründet, daß ihm eine **Schlüsselstellung und Initialbedeutung für die Rezeption des Werks von Domènech i Montaner** zukommt, überhaupt erst im Hinblick auf dessen Kenntnisnahme und seine internationale Anerkennung über Spanien hinaus. Ähnlich verhält es sich mit der ein Jahr später erschienen wiederum für Domènech wichtigen Gesamtdarstellung modernistischer Architektur desselben Autors: „Desde la aparición del texto de Oriol Bohigas en 1969 y su traducción al italiano, la figura de Domènech, muy destacada en el estudio de Bohigas, es también reconocida y, es evidente que está en **la base de las aportaciones de otros autores.**“ (Freixa 1990, S. 53; siehe dort auch insbes. Anm. 7). Auch bei der neuesten Publikation zum Palau ist Bohigas beteiligt (Domènech i Girbau/Llimargas i Casas 2000) wie auch die Sondernummer zu Domènech der *Cuadernos de Arquitectura* aus den 50er Jahren in katalanisch wiederaufgelegt worden ist und so weiterhin die Rezeption bestimmt. Bezeichnend für den Wunsch nach internationaler Durchsetzung ist die Tatsache, daß einigen spanischen Publikationen eine **englische Übersetzung** am Ende angefügt ist, aus der hier oft anstelle des spanischen Originals zitiert wird.

überstellt. Doch gilt auch für Bohigas, was Tournikiotis für die Architekturhistoriographie des 20. Jahrhunderts festgestellt hat.

The genealogies of modern architecture always start in the present – that is, at the end of the narrative – and turn back to the past until they reach the source of the present state of affairs, from which the narrative ultimately begins. [...] In effect, the beginning is the *reconstruction* of the end [...and it] already contains all the historian's positions about the being of architecture, society, and history.²²⁵

Stellt man die resümierende Zusammenfassung David Mackays derjenigen Bohigas gegenüber, die er von der historischen Bedeutung des Palau gibt, wird man gewahr, daß keinesfalls Architekten immer kompetenter und vor allem präziser über ihre Bauten und die ihrer Kollegen sprächen als die meisten Kunsthistoriker²²⁶:

The concert hall is **one of the world's most beautiful**. Not only did it **revolutionize the history of architecture**, but it is also a major architectural treasure. It is impossible to fully and accurately describe this space, which is at once simple, complex, magical and paradoxical. Only a poem could depict this extremely humanized space. [...] The building itself is not only a superb example of architectural qualities, but also occupies **an important place in architectural history**. Designed in 1904, it is a unique example of an extraordinary synthesis of the **Morris movement**, the stylistic essence of Modernisme, the development of cast iron framing and the birth of rational and scientific architecture. It is the most important link between Art Nouveau and Rationalism. **It is a rare flower in the European architecture of its time.**²²⁷

Aber auch direkte Entwicklungslinien werden gezogen, Bezüge zur zukünftigen Architektur hergestellt. So schreibt Mackay über den Eingangsbereich des Palau de la Música Catalana: „The space above the entryway is boldly used in a manner not unlike work Le Corbusier was to do a number of years later.“ Und etwas später im gleichen Text heißt es: „The auditorium is entered by rounding the glass partition beneath the low ceiling of the second floor and this space

²²⁵ Tournikiotis 1999, S. 224

²²⁶ Diese Bemerkung *pro domo* scheint hier gerechtfertigt, weil Tournikiotis der kunsthistorischen Zunft nicht immer gewogen scheint. Seine Kritik sollte aber durchaus ernstgenommen werden.

²²⁷ Mackay 1963, S. 226 und 228. Zur Bedeutung von Morris für Domènech siehe Anm. 246

provides a dramatic moment – what Le Corbusier would have called a ‚silent period‘.²²⁸ So wird Domènech i Montaner als Wegbereiter **Le Corbusiers** aufgebaut.²²⁹

Auch Domènech i Girbau operiert ähnlich, wie der Verweis auf Robert Venturi zeigte²³⁰. Hinsichtlich seiner Diskussion des Konzert-saaltyps bezieht er sich auf „Alvar Aalto recessed concert halls“ (Abb. 65c) und führt Zevi an, dessen Architekturgeschichte auch eine der von Tournikiotis berücksichtigten ist.²³¹ Man kann somit Tournikiotis' These anhand der Literatur zu Palau und Domènech i Montaner geradezu illustrieren. Insbesondere Kaufmann böte in seiner Interpretation der Entstehung moderner Architektur einen auf den Palau leicht anwendbaren Rahmen.²³² Tournikiotis unterscheidet in Kaufmanns Darstellung strukturalistisch die alte traditionelle, nun überkommene Architektur A von der

²²⁸ Mackay 1963, S. 226f.

²²⁹ Bis auf **Pevsner** messen alle anderen Chronisten **Le Corbusier** zentrale Bedeutung in der Herausbildung des modernen Bauens zu. Daß beide, der katalanische Modernismo wie auch das Werk des französischen Architekten nicht Pevsners Sympathie finden, ist symptomatisch und in seinem Denken nur stringent. Im übrigen steht Domènech i Montaner in Mackays Vergleich mit Le Corbusier nicht allein da; auch Gaudí wird mit ihm in Verbindung gesetzt: „The crypt chapel in the *Colònia Güell* (1898-1915) is **comparable in concept only** with Le Corbusier's *Ronchamp Chapel* (1950-1954). Both break with the traditional basilican plan and adopt a more Baroque spatial scheme, but **Gaudí's design is in some ways more audacious** on account of the hardly perceptible double aisle and the continuation of the choir gallery behind the central altar literally gathering the enclosed space around it.“ (Mackay 1989, S.41f.)

Zu Pevsners Beurteilung Le Corbusiers vgl. Nachwort Wolfgang Pehnts in der deutschen Ausgabe von 1996. Dort heißt es wie folgt: „Unkorrigiert blieb Pevsners Mißtrauen gegenüber allen **Erscheinungen, die von jenem geraden Weg abwichen**, den er von Morris zu Gropius gezogen hatte. Zwar stellte Pevsner den Jugendstil, in England und so auch in den *Pioneers* „Art Nouveau“ geheißen, mit gutem Grund schon in der Ausgabe von 1936 als eine der Quellen der modernen Bewegung dar. Damals existierten lediglich die Arbeiten von Ernst Michalski und Fritz Schmalenbach, und die glanzvolle Reinhonisierung des Stils lag noch in weiter Ferne. Pevsner faßte ihn denn auch als eine **Übergangsphase** auf, die mit vielen Fehlern und Mängeln behaftet war und vor allem an **moralischer Haltung** zu wünschen übrig ließ. Das Verdikt „Sackgasse“ steht noch in der letzten Bearbeitung der *Pioneers*. [...] **Die notwendige Entwicklung der Moderne sah er immer wieder gestört, ja zurückgeworfen** durch unstatthafte **Phantastik**, durch **Bizzarrien** und **Extravaganzen**, die sich dem Ernst der Lage entzogen. [...] Vor allem war diese Polemik auf Le Corbusier gemünzt, der schon in den zwanziger Jahren von Funktionalisten strenger Observanz als geistreicher Dilettant und pseudorationaler Artist getadelt worden war, sich aber seit den freien skulpturalen Formen der **Kapelle von Ronchamp** (1950-55) eine neue Unabhängigkeit von allen kanonischen Festlegungen erarbeitet hatte.“

Darüber hinaus sei unterstrichen, daß es sich bei **Mackays Vergleichsbeispielen** um **funktional höchst unterschiedliche Bauten** handelt, nämlich zum einen um eine vollendete Wallfahrtskapelle bei Le Corbusiers' *Ronchamp*, zum anderen um eine über den Zustand nie hinausgekommene monumentale Kirche einer geplanten Arbeitersiedlung im Falle von Gaudís Krypta für die *Colònia Güell*.

²³⁰ Siehe Anm. 82

²³¹ „Many years later, Bruno Zevi discovered the similarities between this situation and Aalto's auditoriums.“ (Domènech i Girbau/Llimargas i Casas 2000, S. 232)

²³² Bei ihm spielt auch Berlage, den man wie schon erwähnt mit Domènech oft in Verbindung

neuen B. Was hier entscheidend ist, ist der Zeitpunkt des Wechsels und die damit verbundenen Namen.

Architecture B was founded very soon after 1900 by Hendrik Petrus Berlage and Adolf Loos, and it was finally established by Le Corbusier. Architecture B is the architecture of the twentieth century, and Kaufmann calls it ‚autonomous architecture‘.²³³

Folglich wird mit Hilfe dieser beiden Referenzpunkte das Schaffen Domènech i Montaners in die tradierte Entwicklungsgeschichte eingebunden und ihm dadurch Reverenz erwiesen.²³⁴

DOMÈNECH UND GAUDÍ

Bohigas sieht, wie schon angedeutet, in Gaudí und Domènech die Vertreter zweier entgegengesetzter Entwicklungslinien, die vom Beginn des Modernismo mit teilweisen Unterbrechungen bis heute die Architektur prägen. Dabei findet eine Aufwertung Domènechs zuungunsten Gaudís statt, dessen Werk sich nicht habe durchsetzen können. Dabei werden beide Architekten nicht nur in einen allgemeinen Entwicklungsverlauf integriert, sondern ihnen kommt darüber hinaus sogar eine Vorreiterfunktion zu. Expressionismus und Rationalismus sind hier die Schlagworte eines vorbestimmten und darwinistischen Verlaufs von Architekturgeschichte. Dabei wird der einen Filiation technologische und soziale Relevanz abgesprochen.²³⁵

gebracht hat, eine große Rolle.

²³³ Tournikiotis 1999, S. 32. Emil Kaufmanns: *Von Ledoux bis Le Corbusier: Ursprung und Entwicklung der autonomen Architektur* erschien zum ersten Mal 1933 in Wien.

²³⁴ Die Bedeutung, die dem Palau de la Música Catalana zugewiesen werden kann wie auch der Ort, den er in der Entwicklung der allgemeinen Baukunst einnimmt, hängt ganz entscheidend von der Lektüre allgemeiner *kunsthistorischer* Darstellungen der Baukunst des 20. Jahrhunderts ab. Besonders böte sich für den Barceloner Konzertsaal Sekundärliteratur an, die den revolutionären Charakter des Neuen Bauens hinterfragt und wie etwa Hitchcock oder Pevsner das 19. und 20. Jahrhundert als untrennbar darstellt.

²³⁵ „Within the Modernist school, Gaudí and Domènech represent what came to be, in a sense, the two fundamental and even warring trends at the origins of the movement. These two main tendencies led respectively, by **the inescapable course of events**, to expressionism and rationalism (and even today they can spark off a polemic, though much less vital and useful than three generations ago). [...] those basic works such as the Palau Güell, the Pedrera, the Casa Batlló, the Güell Park, the chapel of Santa Coloma, the school by the Sagrada Família, mark the dawn of expressionism, for dramatic forms, for pictorial and sculptural values – and mark it at

Hatte Pevsner noch den Jugendstil in Gänze verworfen ob seiner „Effeminiertheit“ und als hinderliches Intermezzo, welches die Entwicklung in Richtung des wahren Neuen Bauens nur verzögere²³⁶, ohne freilich auf Domènech einzugehen, so entwirft Bohigas hier eine neue Entwicklungsgeschichte, der eindeutig ein bestimmtes **Geschichtsmodell** zugrunde liegt und in der diejenigen, denen in den bisherigen Architekturgeschichten überhaupt keine oder nur eine periphere, jedenfalls keine folgenzeitigende Rolle zukam, nun zu Marksteinen der Entwicklung werden.²³⁷ Gombrich scheint dabei viel zu optimistisch zu sein in der Annahme, die Baukunst habe im Gegensatz zu den anderen bildenden Künsten festere, um nicht zu sagen härtere Kriterien, nach denen sie leichter beurteilt werden könne.²³⁸ Bei Gaudí zeigt sich, daß man vor allem das Augenmerk auf das äußere Erscheinungsbild seiner Werke richtet und allzu oft die konstruktiven Besonderheiten außer acht läßt²³⁹; bei Domènech

times with a majestically brilliant contempt for structure which reveals him as **the predecessor**, not of Gropius or De Stijl, but of the more extreme Mendelsohn, of Steiner, de Klerk, Poelzig, and even perhaps of **Le Corbusier's latest phase** – that is, they make him the most important expressionist figure. [...] If Gaudí, or his disciples, **were faded to end**, in their final stage, with a vociferous expressionism whose social and technological significance had already vanished, Domènech on the contrary **was destined** to set the pattern of an evolution which bore fruit all over Europe, right up to the Fagus Werk of Gropius, which at last opened the gates to the new style in its fullest development. The Domènech line, though interrupted in Catalonia by noucentisme, continued, thin but coherent, through Rafael Masó and Josep M. Pericás, with their secessionist forms and memories of Mackintosh; through those who, like Ramón Puig Gairalt, echoed Loos; through independent freebooters like the early Francesc Folguera; and **culminated** in the brilliant orthodox rationalism of GATCPAC.” (Bohigas 1967, S.428f.). Auch noch in dem 23 Jahre später verfaßten Artikel *La innovación arquitectónica en el modernismo*, in: *El Modernismo*, Kat.Ausst. Barcelona 1990, S. 315-322 findet man die gleichen Ausführungen.

²³⁶ „Der Symbolismus kann zugleich Stärke und Schwäche bedeuten – eine Neigung zum Heiligen oder Affektiertheit. Cézanne und van Gogh stehen auf der einen Seite, Toorop und Khnopff auf der anderen, jene stark und anspruchsvoll, diese **willensschwach und effeminiert**. **So führen die einen in eine Zukunft der Erfüllung, nämlich die Begründung eines neuen Stils des 20. Jahrhunderts. Die anderen in die Sackgasse des Jugendstils.**“ (Pevsner 1996, S. 81). Vgl. Anm. 229

²³⁷ Auch Bohigas Denken liegt das Konzept des Historismus zugrunde, hier nicht im architektonischen Sinne verstanden. Es zeichnet sich aus durch: „[...] an optimistic view of history as a continuous ascent towards an end (in other words, determinism). In purely historical terms, it denotes a positive history and, through that, a positive method whose roots lie in the German idealistic philosophy of the early nineteenth century but which determines the German conception of history as established by Leopold von Ranke, Wilhelm von Humboldt, and, closer to our times, Ernst Troelsch and Friedrich Meinecke (in other words, historical positivism).“ (Tournikiotis 1999, S. 261)

²³⁸ In seinem Aufsatz zu Hegel schreibt er: „In der bildenden Kunst der Malerei und Plastik wird eine solche Rückkehr zur kritischen Diskussion nicht ganz so leicht sein, denn dort fehlen ja [im Gegensatz zur Architektur] die praktischen Kriterien, denen ein Werk zugerechnet werden soll.“ (E. H. Gombrich: Hegel und die Kunstgeschichte, in: *Neue Rundschau* 88, 1977)

²³⁹ Man denke hier nur an die bei Gaudí häufig vorkommenden, in konstruktiver Hinsicht

scheint man genau das Gegenteil in einem Großteil der Literatur anzutreffen, indem man dort das eklektizistische Äußere oder die historistische Hülle als in dieser Zeit nicht anders erwartbar darstellt²⁴⁰. Gewisse Elemente und Strukturen werden je nach Werk markiert, wobei andere gleichzeitig unberücksichtigt bleiben oder vernachlässigbar scheinen. Dies geschieht im Rahmen von spezifischen Diskursen der modernen Architektur. Bei einem anderen Bau Domènech i Montaners, dem Café-Restaurant (Abb. 109) wird beispielsweise gerade die **Ornamentlosigkeit** als modernes Element unterstrichen.²⁴¹ Was zuvor verschwiegen wurde, arriviert zum Kriterium der Modernität.²⁴² Wiewohl man nicht aus dem Auge verlieren darf, daß dieser Bau nicht ganz vollendet wurde und sich auch daher dieser Zustand verdankt und darauf hinzuweisen ist, daß bekanntlich eine ganze Reihe, wenn auch nicht unendlich viele Geschichten der Architektur des 20. Jahrhunderts existieren und sich erheblich voneinander unterscheiden, so ist vielen doch die Gleichsetzung von Ornamentlosigkeit = modern, Gemeingut. Dennoch fordert Domènech i Montaner selbst „smooth and sparsely decorated surfaces“²⁴³, obgleich bei ihm gerade auch die orientalispierte Ornamentik eine Rolle spielt. Man hat darauf aufmerksam gemacht, daß diese präskriptive Haltung der Ornamentlosigkeit wiederum eine ästhetische Zwangsjacke war, nichts anderes als der Schmuck des 19.

wichtigen Parabelbögen.

²⁴⁰ „Das tragende Gerüst, das aus Stützen und Balken gebildete Stahlskelett, zeigt sich nicht. Domènech hat es, **wie es sich in diesem Fall und in dieser Zeit gehörte**, umkleidet, so wie Gottfried Semper es in seinem Buch *Der Stil* 1863 erläutern hatte: Wie der Körper der Kleidung bedürfe, so verlange die Konstruktion nach Verkleidung. Das Ornament, das dem kulturellen Anspruch Genüge tat, kam noch nicht aus der Fabrik, sondern entstand in den Werkstätten von Handwerksmeistern, deren Virtuosität im Lande einen großen Ruf hatte“ (Sack 1995, S. 16). Vgl. dagegen: „To appreciate Domènech i Montaner simply for the exquisite quality of his finished detail, or the audacity of his use of metal structures, would be totally inadequate.“ (Solà-Morales 1992, S. 42)

²⁴¹ „But perhaps the most striking element is the treatment of planes. The Café and Restaurant is without doubt **the first work in which the plane is regarded as a fundamental element in architecture**. In both the sculptural and structural sense the plane is shown to be autonomous. The **sparse ornamentation** is subdued to this criterion, and at the wall-surface the mouldings are suddenly cut as guillotined by the unifying continuity of the plane.“ (Bohigas 1967, S. 430)

²⁴² Auch Mackay könnte man hier anführen: „The exterior walls of plain brick respond to the function of the interior structure and in their bleakness [...], by this evaluation of **the plane as a compositional element in its own right**, introduce us to the language **that we find later** in the architecture of De Styl, Oud, Dudok and even Mies van der Rohe.“ (Mackay 1989, S. 30). Selbst Mackay ist jedoch bei einer solchen Extrapolation kritisch, indem er anfügt: „However, we should be careful about **re-reading such a building from the perspective of our time** lest we throw out of focus the contemporary reality to which it belongs.“ Damit bestätigt er in diesem Falle für sich selbst, was Tournikiotis als generelles Merkmal festgestellt hat.

Jahrhunderts.²⁴⁴

Domènech i Girbau, der die Bedeutung des Ornaments und der gesamten Innenausstattung für den Charakter des Palau und die gesamte Architektur unterstrichen hat, nennt andere Beispiele bedeutender Bauten und versucht damit unterschwellig den Palau als modernen Bau zu affirmieren bzw. den Dekor nicht als ein überkommenes Element des 19. Jahrhunderts darzustellen, wodurch Berlage wiederum im übrigen nicht nur durch konstruktive Parallelen ins Spiel kommt.²⁴⁵ Man gewinnt den Eindruck, daß Domènech i Girbau seinen eigenen Kanon von Inkunabeln moderner Architektur besitzt, denn in seinem Artikel nennt er oft die gleichen Bauten in unterschiedlichen Zusammenhängen. Dabei ist jedoch zu bedenken, daß er lange den Nachlaß seines Onkels verwahrt hat und damit nicht nur Zeichnungen und Pläne, sondern auch die Bibliothek Domènech i Montaners; er bezieht sich beispielsweise immer wieder auf Reiseführer. Solà-Morales hat – trotz Domènechs für das Kunstgewerbe äußerst wichtigen *Castell dels tres Dragons* (Abb. 109) – mit dem dadurch bedingten Vorurteil aufgeräumt, ihn leite eine Morris-ähnliche romantische Vorstellung von Handwerk und Kunstgewerbe.²⁴⁶ Hier zeigt sich wieder der Versuch einer Übertragung von in der allgemeinen Kunstgeschichte bekannten Phänomenen auf Spanien. Lourdes Figueras, die das Domènech-i-Montaner-

²⁴³ In *En busca de una arquitectura nacional*, zit. nach Domènech i Girbau/Figueras 1994, S. 211

²⁴⁴ „[...] they agreed with the architects in condemning endless references to the history of architecture and in doing away with the eclectic straitjacket of the nineteenth century, but they confined themselves largely to replacing that straitjacket with another, one they had borrowed from modern art: to put it in simple terms, they demanded that architecture should be *left naked*, with the perspective of absolute purification.“ (Tournikiotis 1999, S. 245). Man begegnet hier wie schon bei Bohigas vorher der **Kategorie der „Reinheit“** (vgl. Anm. 218, 219, 246).

²⁴⁵ „Other buildings of the same period are also paradigmatic of this definition of „character“ through „structural“ ornamentation: the Amsterdam Stock Exchange [Abb. 70], the Postsparkasse Wien, the concert hall in Chicago [Abb. 66], the Palau Güell in Barcelona, and the Unitarian Church by F. L. Wright.“ (Domènech i Girbau/Llimargas i Casas 2000, S. 235). Übersehen sollte dabei nicht werden, daß die Verwendung von Ornament beim *Postsparkassenamt* in Wien doch wesentlich anders und auch sparsamer gestaltet ist.

²⁴⁶ „Let us acknowledge from the first that we are confronted here with architectures with an inherent predisposition to the incorporation of a highly diverse ornamentation as part of the dignity of their final tectonic character. A strange puritanism associated with the beginnings of the Modern Movement (**Pevsner, 1936**) prompted an attempt to find in this architecture, considered protomodern, a quality of modernity in spite of the ornamentation. Accordingly, certain unadorned spaces were read as being the most **pure**. But the truth is that in Domènech the syndrome of ‚the machine as model for architecture‘ had not as yet manifested itself. Nor was the promotor of a planned new school of Arts and Crafts, to be housed in the restaurant built for the Universal Exposition, **fired by any urge to return without more ado to the traditional craft techniques**.“ (Solà-Morales 1992, S. 56). Ignasi de Solà-Morales liefert zudem ein Beispiel

Museum in Canet de Mar leitete, hat sich ebenfalls gegen die Annahme verwahrt, daß Domènech i Montaner ein Gegner jedweder **industriellen Fertigung** im Sinne Ruskins oder Morris gewesen sei.²⁴⁷ Auch die Forschungen von Rossend Casanova i Mandri bezeugen diesen Sachverhalt im Gegensatz zu einem Großteil der bisherigen Modernismo-Literatur.²⁴⁸ In einer Region, in der die Industrialisierung und der damit verbundene Wandel identitätsstiftend wirken wie in Katalonien, konnte diese nicht in Mißkredit geraten wie bei anderen sozialutopisch orientierten Kritikern. Gerade der Palau de la Música Catalana versteht sich auch als eine Demonstration katalanischer Kunstfertigkeit wie der Leistungen der dortigen Industrie.²⁴⁹ In dieser „*Factory of Spain*“ schufen nur 10% der spanischen Gesamtbevölkerung zu jener Zeit 60% des Industrieprodukts des gesamten Landes.²⁵⁰

Trotz der Unterschiede zwischen Domènech i Montaner und Antoni Gaudí gibt es in der Darstellung Gaudís auch Merkmale, die man z. T. ähnlich im Zusammenhang mit Domènech finden kann. So spricht José Luís Moro²⁵¹ von Gaudís „Verwurzelung im Katalanischen“ und der „Kombination von formaler Expressivität und strenger Rationalität und konstruktiver Logik in der Konzeption seiner Bauten“.²⁵² So wie man ein gegenseitiges Auspielen zwischen Domènech i Montaner und Gaudí in der Forschung zu konstruieren versucht hat, hat man auch zwei verschiedene **Spielarten des Jugendstils** gesehen. Tschudi Madsen unterscheidet eine vornehmlich in Belgien und Frankreich zu findende Richtung, in der die geschwungene *coup-de-fouet*-Form vorherrsche, wohingegen in Wien und Glasgow eher die gerade Linie zu finden sei; Schmutzler spricht von einer frühen und späten Variante, die er jeweils mit

für die Rezeption des klassischen Schriftcorpus im Sinne Tournikiotis’.

²⁴⁷ „There is no indication that he was opposed to modernization in the way Ruskin or even Morris (in his early criticisms of industrialization) were.“ (Domènech i Girbau/Figueras 1994, S. 204). Vgl. Anm. 227

²⁴⁸ Die Information über die noch nicht abgeschlossenen Forschungen zum Café-Restaurant, eben dem Ort des *Castell dels Tres Dragons* (Abb. 109), im Rahmen einer von Mireia Freixa betreuten Dissertation, verdankt der Verfasser persönlichen Gesprächen mit dem Autor.

²⁴⁹ Siehe dazu Riquer 1977

²⁵⁰ Solà-Morales 1992, S. 14

²⁵¹ Die folgenden Zitate sind einem Hörfunkbeitrag zum Gaudí-Jubiläumsjahr (DLR Berlin *Fazit* 19.03.02) entnommen.

²⁵² Auch Gaudí habe am Beginn seiner Karriere als „Bonvivant in bürgerlichen Kreisen verkehrt und war bei vielen kulturellen Veranstaltungen beteiligt“ bevor er zum „eigenbrötlerischen Sonderling“ wurde „ohne eigene Schule“ oder Nachfolger.

Glasgow und Wien in Verbindung bringt.²⁵³ Domènech i Montaner würde man danach eher bei der zweiten Gruppe verbuchen. Im Band der *Summa Artis* vergleicht man ihn dagegen mit beiden.²⁵⁴

POSTMODERNE

Vor allem im Zuge der Postmoderne kommt es zu einer Aufwertung des Äußeren in der Architektur²⁵⁵, so daß der *return to the past* und die damit verbundene Rehabilitierung vergangener Stile²⁵⁶ eine weitere, aber andere Reevaluierung des Palau de la Música Catalana unter neuen Vorzeichen möglich macht. Es wäre zu fragen, ob der Erfolg dieses Baus wie der des Architekten Domènech i Montaner – bei aller unbestrittenen künstlerischen Bedeutung – sich auch dadurch verdankt, daß diese Architektur allen etwas anbietet, den traditionsverhafteten Anhängern des Eklektizismus wie den Progressiven und dies synchron wie diachron, d. h. zur Zeit der Entstehung des Palau de la Música Catalana selbst wie im Verlauf seiner Rezeption bis heute. Man hat auf eine Postmoderne vor der Postmoderne hingewiesen²⁵⁷, d. h. daß deren Überlegungen und Ansätze gar nicht so neu seien. Domènech i Montaner schreibt schon 1887: „Why not develop a new style in architecture, even though we cannot actually invent it.“²⁵⁸ Die Ambivalenz zwischen Stilpluralismus,

²⁵³ „Tschudi Madsen es quien primero intentó definir estilísticamente el Art Nouveau delimitando „dos escuelas“, una dominada por **la línea sinuosa coup de fouet**, representada por el caso belga y francés fundamentalmente, y otra en la que predomina **la línea recta**, que es el caso de Glasgow y de la Secesión. Por su parte Schmutzler establece la diferencia entre el Modernismo pleno y el tardío, al que asimila a las escuelas de Glasgow y de Viena.“ (Freixa 1990, S. 53). Tschudi Madsen ist der erste, der den Begriff Art Nouveau in der Literatur einführte (Tschudi Madsen: *Sources of Art Nouveau*, New York 1956), fortgeführt von Robert Schmutzlers *Art Nouveau-Jugendstil*, Stuttgart 1962. Besondere Bedeutung für die Durchsetzung des Art Nouveau hatte zudem die New Yorker Ausstellung *Art Nouveau. Art and Design at the Turn of the Century* im Jahre 1959.

²⁵⁴ „El Palacio de la Música es de lo más granado del modernismo y donde se consigue una fructífera tensión entre lo autóctono y lo moderno que delata, como ya se advierte en otros momentos de su obra, una mayor afinidad del arquitecto con coetáneos como **V. Horta y los vieneses**.“ (Simón Marchán Fiz: *Summa Artis. Historia general del arte. Fin de siglo y los primeros „ismos“ del XX (1890-1917)*, Vol. XXXVIII, S. 90)

²⁵⁵ Charles Jencks hat sich mit der neueren katalanischen Architektur auseinandergesetzt.

²⁵⁶ vgl auch Freixa 1986, S. 9

²⁵⁷ Willibald Sauerländer hat unterstrichen, daß es sich bei der Postmoderne zumindest teilweise nur um eine Wiederaufnahme älterer Ansätze handele. (Martina Sitt (hrsg.): *Kunsthistoriker in eigener Sache. Zehn autobiographische Skizzen*, Berlin 1990, S. 309)

²⁵⁸ In *En busca de una arquitectura nacional*, zit. nach: Domènech i Girbau/Figueras 1994, S. 211

Konservatismus und Fortschritt wird ebenfalls oft als postmodern bewertet.²⁵⁹

Zu ihren weiteren Merkmalen gehört im Zuge eines „radikalen ideologischen und erkenntnistheoretischen Relativismus“ die Mehrfachcodierung, die auch wie schon gesehen für die Musikikonographie des Palau relevant ist.²⁶⁰ Mit Bezug auf den „Verlust des Glaubens [...] an eine sinnstiftende Einheit des Geschichtsverlaufs“ ist zu bemerken, daß die „Enthistorisierung des Denkens interessanterweise nicht zu einer Diskreditierung des Geschichtlichen“ führt, vielmehr „kann man [...] nachdem der Glaube an eine einheitliche geschichtliche Wahrheit und Ideologie des Geschichtsverlaufs abhanden gekommen ist, die Geschichte beliebig selbst konstruieren oder sie als unerschöpflicher Steinbruch ausschachten“²⁶¹. Dies ist auch die **Grundthese** der vorliegenden Arbeit. Das Wissen um die Konstruiertheit und die mögliche Vielheit der Deutungen schützt letztendlich vor Beliebigkeit.

Darüber hinaus kann diese postmoderne Geschichtsphilosophie nicht nur auf die heutige Sicht der Dinge bezogen werden, sondern auch schon auf die Zeit der Entstehung des Palau de la Música Catalana, während der man sich schon ein eigenes Bild der katalanischen Vergangenheit machte. Die Stile dieser selektiven und interpretierten glorreichen Vergangenheit nehmen dann in Form von Architektur und Kunst Gestalt an. Floeck bringt den Begriff der Dichotomie ins Spiel, die sich in der Postmoderne aufzulösen scheint. Auch in der vorliegenden Arbeit haben und werden noch des öfteren dialektische Betrachtungsweisen genutzt, man denke nur an die zwischen dem eklektizistischen Äußeren und den konstruktiven Neuerungen u. a. m.²⁶²

²⁵⁹ „Ästhetisch schlägt sich die relativistische Weltsicht der Postmoderne nämlich in einer **Heterogenität und in einem Pluralismus der Stile und Darstellungsformen** nieder. Die Postmoderne befreit sich zunehmend von dem ästhetischen Innovationszwang der Avantgarde. In der Postmoderne gibt es **keinen Glauben an Innovationen und Fortschritt** mehr, dafür aber eine ‚**simultane Verfügbarkeit der Traditionsbestände**‘.“ (Dieter Borchmeyer: Die Postmoderne – eine **konservative** Revolution? **Architektur** als Paradigma, in: Erika Fischer-Lichte/Klaus Schwind (hrsg.): *Avantgarde und Postmoderne. Prozesse struktureller und funktioneller Veränderungen*, Tübingen 1991, S. 126)

²⁶⁰ Floeck 1998, S. 62 wie der Autor auch schreibt: „Auch die Mehrfachcodierung literarischer und theatralischer Texte ist bekanntlich ein typisches Merkmal der Postmoderne.“ (Floeck 1998, S. 68)

²⁶¹ Floeck 1998, S. 62f.

²⁶² Solche dialektische Strukturen sind auch kunsthistorischen Diskurses nicht fremd, man denke nur an die Wölfflinsche Begrifflichkeit. Man hat dies neben der auch hier kritisierten „universalistisch angelegten, an der Chronologie und dem Ereignis orientierten, evolutionär und teleologisch konzipierten Zeit- und Wirklichkeitsdimension“ als Teil der westlichen Denktradition

Es wird sich im weiteren Verlauf zeigen, daß „postmoderne“ Strategien durchaus adäquate Beschreibungskategorien für Domènech i Montaners Werk darstellen.

GOTIK- UND MUDÉJARREZEPTION

Wir bereits erwähnt stellt gerade der Rückgriff auf die eigene Vergangenheit eine gezielte Vorgehensweise der Selbstbestimmung des sich neu formierenden katalanischen Kunstschaffens dar.

Am Beispiel des Fächergewölbes läßt sich zeigen, wie Domènech i Montaner mit der Gotik umgeht (Abb. 94). Meist geht es jedoch hierbei weniger um eine spezifische stilistische Ausdrucksform als solche, sondern mehr um konstruktive Möglichkeiten²⁶³.

Für die Architekten der Renaixença, wie Camil Olivares, den schon erwähnten Elias Rogent (Abb. 30) oder Domènech i Montaners und Gaudís gemeinsamen Lehrer Joan Martorell war die Gotik eher ein „vehículo ideal para la expresión espiritual o antiacadémica“²⁶⁴ und wurde nahezu ausschließlich für religiöse Bauwerke eingesetzt.

Kurioserweise nimmt Domènech mit dem gotischen **Fächergewölbe**²⁶⁵, aus einer Zeit, als Katalonien seine kulturelle Blüte erreichte²⁶⁶, ein Element des Formenrepertoires auf, das man als „das englischste aller Gewölbetypen“ bezeichnet hat. „Es wurde ausschließlich auf der Insel gebaut, entwickelt aus den dort etablierten Formen und Techniken des figurierten Gewölbes“²⁶⁷, wie Norbert Nußbaum in seiner jüngsten Untersuchung zu gotischen Gewölben

gesehen. (Horatschek 1998). Im Werk von Puig i Cadafalch sieht Mackay beispielsweise eine „individuel synthesis of apparently opposing cultural tendencies: medieval and Baroque, local and European, artisan and technological.“ (Mackay 1989, S. 50)

²⁶³ Domènech i Girbau spricht von „the Gothic as a rational and simultaneously symbolic constructional model [...], less as a style than as a rigorous system open to the possibilities for spanning luminous spaces offered by new elastic structures.“ (Kat.Ausst. Palma de Mallorca/Lleida 1996, S. 136)

²⁶⁴ Rohrer 1990, S. 324

²⁶⁵ Weitere Kommentare zum Fächergewölbe im Abschnitt über die *Verwendung von Eisen und Glas*.

²⁶⁶ Diese ging mit der größten **Expansion des katalanisch-aragonesischen Reiches** einher. Katalonien umfaßte im Mittelalter mit der Krone von Aragón u. a. Teile Südfrankreichs, die Balearen, Sizilien, Sardinien, Neapel und Athen. Siehe auch Bemerkungen dazu im Kapitel *Kunst und Gesellschaft*

²⁶⁷ Nußbaum/Lepsky 1999, S. 204

schreibt (Abb. 95). Dieses Beispiel zeigt, daß der implizite politische Gehalt der Rückgriffe nicht überinterpretiert werden sollte. Viel wichtiger ist die erwähnte Herkunft dieser Form vom figurierten Gewölbe, die wiederum aufs Dekorative verweist, zumal ihm Domènech im Palau de la Música Catalana das Aussehen von Pfauenflügeln gibt und sich damit auf das große Deckenoberlicht bezieht, welches ähnliche Formen zeigt (Abb. 86). Ornamentale Qualitäten, Formen, die in die Vorstellung seines dekorativen Systems passen, sind also gefragt gleich welcher kulturellen Provenienz.²⁶⁸

Auf die Problematik gewisser **Zuweisungen an oder Verbindungen einiger Formen mit nationalen Traditionen** weist auch Judith Rohrer hin. Hierbei erweitert sie die Grenzen des heutigen Katalonien durch die im Mittelalter existierenden, was die Möglichkeit bietet, maurische Elemente zu berücksichtigen, wobei man die Filiation gar bis zu den Römern zurückverfolgen könnte. Daß schon die zeitgenössische Kritik die Übernahmen aus der Kunst der nördlichen Länder als „unkatalanisch“ stigmatisiert, beweist, wie sehr diese „politische Ikonographie“ auch späterhin wirksam ist.²⁶⁹ Bei näherer Betrachtung

²⁶⁸ Deshalb sind auch folgende Zeilen nicht uneingeschränkt gültig: „The symbol is the final characteristic feature of Domènech’s architecture [...]. Precisely at a time when current architecture has reached a rather high degree of significant hermeticism, it is curious to observe that Domènech’s works, like those of most Modernista works, are veritable **„talking architecture“**. It is quite evident that behind this symbolic exuberance is an enormous ideological optimism, a need to convert architecture into a treatise communicating the objectives of progress and national identity which imbued the Catalonia of the time, and to figuratively exhibit the ideal models pointing out the path to take: from the mechanical wheels converted into the heraldic coat of arms on the façade of the Editorial Montaner y Simón [Abb. 24] to the throng of Catalan flags, helmets, crests of Jaume I and other evocations of the history of Catalonia, to the constant appeal for charity and beneficence of the tiled murals and ceilings of the Hospital [Abb. 26].” (Kat.Ausst. Palma de Mallorca/Leida 1996, S. 137)

Hinsichtlich der Anregungen darf nicht vergessen werden, daß Domènech i Montaner selbst Kunsthistoriker war, eine umfangreiche Bibliothek besaß und zahlreiche Reisen unternahm.

²⁶⁹ „Este renacimiento se concentraba, como era de suponer, en las artes con **una tradición específicamente catalana, cuyas fronteras fueron amplias** con objeto de incluir en ellas las del reino medieval de Aragón, y así revitalizar los azulejos valencianos y las baldosas de influencia árabe de Levante (a las que Font i Gumà llamaría „*gòtic moresch*“), además de un completo vocabulario de intrincados diseños en ladrillo y baldosa que tiene sus orígenes en el mudéjar aragonés. En la recuperación paralela de los métodos tradicionales catalanes de construcción de bóvedas, que se exponían ufanas en tantas de las estructuras „góticas“ de finales de siglo, se reconocía **un parentesco general con el arte romano**. [...]

No obstante, al contemplar la producción de esta „nueva escuela catalana“, se pone de manifiesto que ampliaron la catalanidad todavía más cuando buscaban asociaciones góticas expresivas, y **estos arquitectos „regionalistas“ fueron blasfemados por sus contemporáneos puristas que detectaban una demesurada reverencia ante soluciones formales** (líneas de cubierta puntiagudas, tejados escalonados, filigranas exuberantes) **típicas de tierras más nórdicas**.” (Rohrer 1990, S. 330)

Es soll hierbei nicht verschwiegen werden, daß die Kunstgeschichtsschreibung Ende des 19.

zeigt sich die Vielfalt an Möglichkeiten, sich auf die Überlieferung zu beziehen.²⁷⁰ **Gotische Elemente** beschränken sich beim Palau de la Música Catalana nicht nur auf ähnliche Gewölbe, sondern gleichsam auf die Gesamtstruktur mit den Glaswänden, aber auch auf kunstgewerbliche Details wie die Leuchter (Abb. 77). Für den Tudorbogen innen und außen (Abb. 92) gilt in gleicher Weise das für das Fächergewölbe Gesagte.²⁷¹ Ähnliches gilt auch für Aufgabe und Rolle des Architekten.²⁷² Im Gegensatz zu der Vorgängergeneration war für die neuen Architekten vor allem auch die gotische Profanarchitektur von Bedeutung wie die Übernahme des Palast- oder Villentyps zeigt; die neuen Bauten entstanden z. T. an der Stelle mittelalterlicher Vorgänger, von denen einige noch als Ruinen existierten.²⁷³ Rohrer bringt Domènech i Montaners Abkehr vom eher „germanisch“ inspirierten Protomodernismo seiner Anfangszeit und seine Hinwendung zur katalanischen Gotik in Zusammenhang mit seinem verstärkten politischen Engagement und stellt damit eine Verbindung zwischen

Jahrhunderts und vor allem die deutsche der zwanziger und dreißiger Jahre (generell dazu Larsson 1985) sich in ähnlich problematische Wege verstrickte, die man nicht nur am Beispiel Wilhelm Pinders, zu Genüge nachvollziehen kann. So schreibt Judith Rohrer, die sich in ihrer Dissertation eingehend mit dem Phänomen des Regionalismus in der Kunst beschäftigt hat: „La estrategia de establecer una **identidad racial** (como una extensión de las identidades regional y nacional) para Cataluña durante la década de los noventa culminó con la ponencia de 1899 que el Dr. Robert pronunció sobre *La Rassa Catalana* en un Ateneu lleno a rebosar el día 15 de marzo, sólo dos horas después de su nombramiento como alcalde de Barcelona.“ (Rohrer 1990, S. 333, Anm. 29).

²⁷⁰ Dabei muß man die kraftvolle Rhetorik der Architekten, besonders eines Puig i Cadafalch, die bisweilen widersprüchlich ist, von dem unterscheiden, was sich direkt in der Architektur manifestiert. (Puig i Cadafalch: *Carácter que diferencia las arquitecturas catalana y castellana antiguas*, in: *La Renaixensa* 11.06.1897, wie ders.: *De l'esperit regional en la decoració de las obras d'art industrial*, in: ebd. 02.01.1897). So spricht er im Rückgriff auf Viollet-le-Ducs Warnung vor den „peligros de la invención pura [...] no se debe crear, sino analizar, combinar y apropiar las formas tradicionales“ und sieht auf der anderen Seite in der Übernahme fremder Formen gerade eine Grundkonstante katalanische Kunst.

„Para Puig, **la apropiación y la transformación** de las influencias extranjeras (como en el caso del gótico), de acuerdo con una forma catalana de „*experimentar la belleza*“, era una de las tres „leyes“ básicas de la historia del arte catalán. (Rohrer 1990, S. 332, Anm. 8)

²⁷¹ Zudem verweisen die Werkstattorganisation wie der Bauhüttencharakter eines *Castell dels Tres Dragons* auf mittelalterliche Praktiken: „La colaboración entre artesanos y arquitectos a la hora de hacer arquitectura profusamente ornamentada característica de la obra de esta ‚nueva escuela‘, respondía al **deseo de crear situaciones de trabajo que podrían reflejar el espíritu colectivo del taller medieval**.“ (Rohrer 1990, S. 330)

²⁷² „Domènech i Montaner había retratado al arquitecto gótico como un hombre práctico y racional, medio artista y medio constructor, y como „el positivista per autonomàsia“: el paradigma ideal para la escuela moderna.“ (Rohrer 1990, S. 324)

²⁷³ Hier wären für Gaudí die *Casa Bellesguard* (1900-1902) zu nennen, für Puig i Cadafalch der Landsitz des Baron de Quadras in Massanes (1900-1903) und für Domènech i Montaner das *Castell de Santa Florentina* (1907-1909) nahe Canet de Mar.

künstlerischem Schaffen und politischer Aktivität her²⁷⁴. Auch der Rundturm, der eine zentrale Rolle in Domènechs Gesamtwerk besitzt und von Oscar Tùsquets²⁷⁵ sinnigerweise für den administrativen Trakt des Palau de la Música Catalana wieder aufgenommen wurde (Abb. 41, 25), aber auch die Dachbalustraden (Abb. 23, 25) kann man in diesem Kontext sehen. Rohrer spricht explizit vom „ladrillo a la vista, parapetos almenados y torres de homenaje.“²⁷⁶ Dennoch scheint es schwierig, konkret **direkte Anspielungen auf die „Typologie“ katalanischer Gotik** beim Palau de la Música Catalana nachzuweisen. Hier müßte erst einmal eine Definition kunstgeographischer Sonderformen geleistet werden.²⁷⁷

Was am Beispiel gotischer Elemente in der Architektur des Modernismo gesagt und vor allem was und wie darüber geschrieben wurde, läßt sich auch bei arabisierten Formen feststellen. Dabei laufen die Bezeichnungen *maurisch*, *mudéjar*, *Ziegelbauweise* oder *Gotik* oft unterschiedslos nebeneinander. Gilt in Asturien die Tatsache, der islamischen Eroberung als einzige Region im damaligen „Spanien“, wenn man diesen Begriff überhaupt schon benutzen darf,

²⁷⁴ „Domènech, a la vigilia de su elección como presidente de **la Lliga de Catalunya**, había abandonado el protomodernismo relativamente sin pilares y **vagamente germánico** de su obra más temprana y ahora hacía **alusiones directas a la tipología gótica catalana** y sus motivos ornamentales, recordando tanto las configuraciones especiales y las siluetas de las logias y de los castillos, como un medievalismo más general y festivo, con sus estandartes, escudos heráldicos y un repertorio de marquesinas.“ (Rohrer 1990, S. 326)

²⁷⁵ In dieser Arbeit wird oft nur Oscar Tùsquets als der federführende Architekt erwähnt. Es soll jedoch nicht vergessen werden, daß die umfassenden Renovierungen nur von einem großen Architektenteam und -büro geleistet werden können und daß das Büro nicht allein von Tùsquets geleitet wird.

²⁷⁶ Rohrer 1990, S. 326

²⁷⁷ Und in Deutschland ist man seit Kurt Gerstenberg für derartige Fragestellungen besonders sensibilisiert. So findet sich gleich der *Deutschen Sondergotik* auch heute noch die Verwendung des Begriffs der *Katalanischen Sondergotik* (Wilfried Koch: *Baustilkunde. Europäische Baukunst von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1988, S. 180). Unter beiden Bezeichnungen ist im übrigen nahezu das gleiche subsumiert, nämlich die Form der Hallenkirche in der Spätgotik. Christian Freigang spricht dagegen von „regionaltypischen, im europäischen Kontext höchst originellen Konzepten“. (Hänsel/Karge 1992, S. 159)

Besonders erwähnenswert sind die Vermutungen des Autors in bezug auf die „Bauträgerschaft des städtischen Patriziats“. Ähnliches wurde schon für den Palau de la Música Catalana gesagt als einem Ort, an dem die Leistungen des katalanischen Handwerks und der dortigen Industrie gefeiert werden: „Im Katalonien des 14. Jahrhundert spielte wohl vor allem die **Anschaulichkeit perfekter technischer Höchstleistung** eine wichtige Rolle, und es ist zu fragen, ob dies nicht den rationalen Prinzipien einer kaufmännisch geprägten Gesellschaft in besonderem Maß entsprechen konnte. [...] In der sich besonders im 15. Jahrhundert entfaltenden städtischen Profanarchitektur [...] finden sich einige dieser Merkmale wieder, so die technische Kühnheit, die Weiträumigkeit und die geometrische Regelmäßigkeit.“ (Hänsel/Karge 1992, S. 165). Für die große Rolle des kaufmännischen Bürgertums spricht auch der besondere Reichtum an heute noch erhaltener gotischer Profanarchitektur.

standgehalten zu haben, bis heute als identitätsstiftend und hatte man in der Literatur immer wieder die nur kurze Zeit, während Katalonien unter muslimischer Herrschaft war, unterstrichen, so sucht man heute das „multikulturelle“ Erbe aufzuarbeiten.

Christian Freigang schreibt in seinem kurzem Abriß zur gotischen Architektur und Skulptur in Katalonien und Aragón bezüglich der Kathedrale von Zaragoza: „Gerade hier wird vor allem der **Mudéjar-Stil** wichtig, **der in Katalonien keine Rolle spielt.**“²⁷⁸ Dies ist insofern relevant, weil gerade in der Architektur und auch bei Domènech i Montaner neoarabische Elemente sehr wohl Anwendung finden. Neben anderen Einflüssen und Stilen läßt sich an den Mudéjar-Elementen zeigen, wie diese angewandt und integriert wurden. Ignasi de Solà-Morales hat darauf hingewiesen, daß es sich bei der Hereinnahme von verschiedenartigen Stilen meist um keine regel- und formgenaue Replik oder Zitate handele, sondern vielmehr um eine Neuinterpretation, eine Manipulation dieser Strukturen oder Repertorien anderer Stilepochen.²⁷⁹ Vor dem Hintergrund von Domènechs Apostrophierung des Mudéjar als des zentral- und südspanischen Nationalstils²⁸⁰ gewinnen diese Überlegungen besonderes Gewicht. Und schon in seinem programmatischen Aufsatz, drei Jahrzehnte vor der Vollendung des Palau de la Música Catalana erschienen, stellt er sich die Frage: „[...] how could the auditorium of a theatre be adapted to the proportions of Arab or Gothic art with their pronounced emphasis on vertical lines?“²⁸¹ Zugleich hat man – und dies zeigen die **politischen Verwicklungen** der Kunstgeschichte in Katalonien – das Auftreten neoarabischer Elemente in der katalanischen Kunst als eine Phase des Hispanismus denunziert, bevor sich der

²⁷⁸ Hänsel/Karge 1992, S. 164

²⁷⁹ „El material de las arquitecturas históricas es objeto de una reinterpretación. No se trata de una cita o una réplica, sino de operaciones de rediseño que actúan como método crítico, depurador y transformador de las soluciones codificadas a lo largo de la experiencia histórica. [...] Se trata de] una confrontación con los estilos del pasado, en la discusión de su lógica y en la extensión unidireccional de algunos de sus principios, [...] de] la reconsideración de formas históricas a través de reinterpretaciones libres.“ (Solà-Morales 1990, S. 346). Der Autor bezieht sich hier z. T. nur auf Gaudí. Domènech i Montaner spricht aber selbst davon, daß „the art of all past generations can teach us so much so long as we study it but do not plan to copy it.“ (*En busca de una arquitectura nacional*, zit. nach Domènech i Girbau/Figueras 1994, S. 211)

²⁸⁰ Francesc Fontbona schreibt: „[...] todo un Domènech i Montaner ya había apuntado la posibilidad de basar en el mudéjar la ‚arquitectura nacional‘ del mediodía y del centro de España.“ (Fontbona 1998, S. 342)

²⁸¹ Domènech i Girbau/Figueras 1994, S. 211

wahre Katalanismus im Modernismo durchgesetzt habe.²⁸² Im Stile einer Literaturkritik des *l'homme et l'œuvre*-Schematismus à la Sainte-Beuve hat man sogar umgekehrt auch Domènechs moderaten Katalanismus mit der Verwendung von Mudéjarelementen zu erklären versucht.²⁸³

Hier wird also auch von der anderen Seite versucht, die Bauten dieses Architekten für **eigene politische Ziele und Überzeugungen** zu vereinnahmen. Handelte es sich hier nur um eine nationalistische Rhetorik oder Äußerungen metaphorischer Art, könnte man dies vernachlässigen. Ràfols, von dem eines der ersten Bücher zum Modernismo stammt und der Domènech i Montaner selbst kannte, ja Schüler von ihm war, spricht jedoch davon, daß dies sich konkret in seinen Werken manifestiere.

Für die Charakterisierung eines Bauwerks als mudéjar-geprägt genügt oftmals die Verwendung von Ziegel als Baumaterial, manchmal auch die damit verbundene dekorative Aufschichtung der Backsteinmauern.²⁸⁴ Dabei wurde dieser als anspruchloses und für repräsentative Zwecke wenig geeignetes Material angesehen.²⁸⁵ Höchst verwunderlich ist deshalb, daß nun die Verwendung von Ziegel für Fortschritt und Modernität stehen soll.²⁸⁶

²⁸² „Esta presencia neomudéjar en el arte catalán de aquel momento ha sido reivindicada por alguien como **la expresión de un momento de españolidad en la arquitectura catalana**, antes del giro decidido hacia el catalanismo propio de la época modernista.“ (Domènech i Girbau/Figueras 1994, S. 211). Fontbona verweist hier auf A. Barey: Barcelona : de la ciutat pre-industrial al fenomen modernista, in: *Quaderns d'arquitectura*, Barcelona 1979, S. 138

²⁸³ „All this may lead one to believe that Domènech i Montaner was a seccionist. However, that would be a true misconception, since even if he had been a seccionist at some point of his career, his overwhelming knowledge of history and art would have changed his stand. I will make the point clearer still: after an initial dip into the Mediterranean origins, the president of the Unió Catalanista was **very Spanish in his art**. [...] The Moors, the Moriscos and the Mudéjars tore Domènech i Montaner away from the Catalanist party and made a true Spaniard of him, **as can be seen in his many exceptional private and public buildings**. [...] As well as being a Catalan architect – in the innermost reaches of his being – the eminent **Luís Domènech i Montaner was a Spanish architect**.“ (Ràfols 1956, S. 220)

Bei der Lektüre solcher Texte muß jedoch immer auch das Datum ihres Erscheinens, d. h. während, vor oder nach dem Frankismus und die persönliche Einstellung des Autors wie die unterschiedliche Haltung Domènechs in diesen Fragen im Laufe seiner Karriere berücksichtigt werden. Siehe Kapitel *Kunst und Gesellschaft*.

²⁸⁴ „Die von den Alarifes in allen spanischen Provinzen weitergeführte Bauweise aus Backstein (de ladrillo) erlaubte eine dekorative Aufschichtung der Ziegelmauer, die durch meist mehrgeschossige Blendbogenreihen sowohl im Äußeren wie im Innern erfolgte.“ (Hänsel/Karge 1992, S. 179). In *En busca de una arquitectura nacional* spricht Domènech i Montaner explizit von den *alarifes*. (Domènech i Girbau/Figueras 1994, S. 211)

²⁸⁵ „considered a ‚poor‘ material.“ (Mackay 1989, S. 28)

²⁸⁶ „Cabe señalar como dato suplementario, que gran parte del debate sobre Art Nouveau se realiza dentro de las **discusiones sobre los nuevos materiales** y su aplicación a la arquitectura – evidentemente representan **modernidad y progreso** -, frente al peso decorativo

Man spricht in Zusammenhang mit Backstein auch vom *gótico de ladrillo* oder *mudéjar-gótico*. Letztendlich ist die Problematik des Begriffs Jugendstil oder Modernismo auch die des Mudéjar. Er ist kaum als Stil zu bezeichnen und gerade beim Palau de la Música Catalana im Gegensatz zu anderen Bauten werden keine direkten Mudéjar-Formelemente verwandt, die mit diesem vagen Begriff in Verbindung gebracht werden könnten. Formelemente heißt hier, daß wie mit Jugendstil oder Modernismo oftmals nur eine Dekorationsweise gemeint ist, die letztendlich wie Pevsners normative Sicht auf diese beiden als ein Intermezzo bewertet worden ist.²⁸⁷

Benton verweist dabei auch auf die gekachelten Oberflächen, wie sie im Innern des Palau de la Música Catalana vorkommen (Abb. 73, 52), ähnlich den für die katalanische Kunst typischen *trencadís*, d. h. Säulen verkleidende gebrochene Keramik (Abb. 36a). Doch auch er assoziiert mit dem Mudéjar eher Spanisches und weniger „genuin“ Katalanisches.²⁸⁸

Wenn auch die Kunstgeschichte sich nicht unbedingt von den „Assoziationen“ der allgemeinen Bevölkerung leiten lassen sollte, so kann man dennoch feststellen, daß – wie schon früher gesehen – der Blick auf die Vergangenheit durch die Brille der Gegenwart oder vielmehr der jüngeren Vergangenheit geworfen wird. Auch die Stierkampfarenen Barcelonas (Abb. 34f.) sind im „Mudéjarstil“ erbaut, was man in einer Region Spaniens, in der die *corrida* kaum

del modernismo que impide una lectura estructural del edificio.“ (Freixa 1986, S. 64)

²⁸⁷ „Zur allgemeinen Charakterisierung des Mudéjar„stils“ überwiegt eine negative Nomenklatur, die von einer ästhetischen Grunddisposition des Klassisch-Harmonischen her durchaus berechtigt erscheint, so wenn z. B. von **mangelnder Einheitlichkeit** und fehlendem Gefühl für das Organische (falta de unidad, de sentido orgánico), dem **essentiell Ornamentalen**, von **Dekorativismus** und konstruktiver Armut die Rede ist. [...] So möchte Yarza im Hinblick auf die **etablierte europäische Kunstgeschichte** „Mudéjar“ als einen „**Zwischenfall**“ bezeichnen, „den man als Einbruch antiklassischer Elemente innerhalb der internationalen Stile qualifizieren kann“, womit die Schwierigkeit, ja Unmöglichkeit deutlich wird, **die künstlerische Produktion des mittelalterlichen Spanien mit der des übrigen Europa auf einen kunsthistorischen Nenner zu bringen**.“ (Hänsel/Karge 1992, S. 184). Die Zitate J. Yarzas sind seinem Buch *Arte y Arquitectura en España 500-1250*, Madrid 1987 entnommen. In *En busca...* betont Domènech i Montaner ebenfalls die dekorative Seite des Mudéjar. Er spricht vom „Arab system of **decoration** which uses multiple **ornamental** details linked one to another and emerging in clear, well ordered patterns when viewed from any distance.“ (Domènech i Girbau/Figueras 1994, S. 211)

²⁸⁸ „Characteristic of the neo-Mudéjar was the use of Moorish decorative forms and techniques – notably the use of **tiled surfaces** contrasted with **brick construction**. However significant the neo-Mudéjar style might have been as release from academic forms and a stimulus to revive the Catalan ceramics industries and exploit the age-old skills of the Catalan bricklayers, its influence of the style in Barcelona was short-lived, mainly because of **associations with the rest of Spain**.“ (Russell 1979, S. 55)

eine Tradition besitzt, auch als eine „Kastilisierung“ interpretieren kann. Darüber hinaus ist dabei der Zusammenhang mit den andalusischen Immigranten in Katalonien gegeben.

Man sieht, wie schwierig es ist, mit derartigen Begriffen zu operieren, die dennoch in der ideologisch eingefärbten Diskussion stets präsent sind und eine zentrale Rolle spielen. Gisela Noehles-Doerk weist darauf hin, daß der Begriff Mudéjar stets religionspolitisch belastet sei. Die Attraktivität einer vermeintlich exotischen spanischen Kunst, wie sie den Betrachter und Forscher zunächst anziehen mag, in der sich ein friedliches Zusammenleben christlicher, jüdischer wie islamischer Bevölkerungsgruppen spiegele, ist nur eine Seite der Wahrheit, die sich einem sich harmonisch gebenden Wunschdenken verdankt.

6 DER TYPUS DES KONZERTSAALS

Um die Besonderheiten künstlerischen Schaffens zu bewerten, aber auch um sich dessen Zwänge bewußt zu machen wie die Erwartungshaltung des Publikums und Betrachters zu berücksichtigen, ist es notwendig, sich eingehend mit den **Konventionen** des Architekturtyps *Konzertsaal* auseinanderzusetzen.

Dies gilt insbesondere für seine Genese. Dabei wurde der Stil dem entsprechenden Architekturtyp jeweils angepaßt und gewährleiste nach Meinung Mireia Freixa gerade auch dem Modernismo eine Präsenz in Bauwerken unterschiedlicher Funktion.²⁸⁹

Im Gegensatz zu den ausschließlich zum Zwecke der Aufführung von Werken des Musiktheaters schon im 18. Jahrhundert entstehenden Opernhäusern erhält der Bautyp des Konzertsaals im eigentlichen Sinne erst ab dem 19. Jahrhundert Geltung. Orte für Musikaufführungen waren bis dahin Privatpaläste, Salons, Plätze, Kirchen usw. Diese waren sozial spezifiziert. So muß man die Kaffeehäuser, Tavernen und Versammlungshallen für die unteren und mittleren Gesellschaftsschichten von Musik- und Ballräumen, wie z. B. dem Redoutensaal der Wiener *Hofburg*, unterscheiden, die nur der Oberschicht zugänglich waren. Bis zum Aufkommen des kommerziellen Konzertwesens fanden daher Musikdarbietungen meist ausschließlich innerhalb einer Gesellschaftsschicht statt.²⁹⁰

Diese Konzentration auf das 19. Jahrhundert, wie sie u. a. Cristiano Tavani²⁹¹ unterstreicht, ist jedoch zu korrigieren, denn schon vor dem 19. Jahrhundert gab es vereinzelt solche öffentlichen Orte für Musik. So hat man das erste dokumentierte Beispiel in dem 1675 erbauten Konzertsaal – „reared and

²⁸⁹ „Se hará también un gran esfuerzo para **adecuar el estilo a las distintas tipologías arquitectónicas**, de la fábrica al local comercial o de **ocio**, pasando por todas las concepciones de la vivienda, tanto la popular como la burguesa o la de veraneo, de forma que **todo el país „vivirá“ con el Modernismo.**“ (Freixa 1990, S. 63). Dies wäre im übrigen ein Argument für die breite Verankerung dieses Stils in der Bevölkerung (vgl. Abschnitt *Kunst und Gesellschaft*).

²⁹⁰ Percy M. Young schreibt jedoch relativierend: „Although such bodies were technically private, **the degree of privacy was relative**, and it is clear (as testified, for instance, by John Evelyn) that it was not difficult for the well-bred outsider to gain admittance to performances.“ (Young 1980, S. 616)

²⁹¹ Tavani 1997, S. 7. Auch Heister spricht in diesem Sinne als „einer sich erst im Laufe des 19. Jahrhunderts sich breiter durchsetzende Errungenschaft.“ (Heister 1996, S. 697)

furnished on purpose for publick music“²⁹² – gesehen, der sich in den *York Buildings* in der Nähe des *Strand* in London befand, wo auch im darauffolgenden Jahrhundert mit den *Hanover Square Rooms* Giovanni Gallinis aus dem Jahre 1773-75 (zerstört 1900) ein weiterer bedeutender Konzertsaal seinen Ort hatte. Michael Forsyth nennt als ältestes heute noch existierendes Beispiel den *Holywell Music Room* in Oxford von 1748. Für den deutschen Bereich sei das *Alte Gewandhaus* in Leipzig (Abb. 63) erwähnt, 1794 von Johann Friedrich Carl Dauthe errichtet (1894 zerstört). Das öffentliche Konzertwesen begann schon Ende des 17. Jahrhundert in England, setzte sich aber erst im 19. Jahrhundert durch.²⁹³ Daß die meisten Konzertsäle erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstanden, mag der Grund sein, neben dem Erhaltungszustand, weshalb man die vereinzelt Beispiele davor kaum wahrnimmt.

Die Herausbildung eines neuen *building typ*²⁹⁴ hat zum einen ihre Gründe in der Entwicklung eines neuen Repertoires, d.h. insbesondere symphonischer Musik, die große Orchester, z. T. mit Chören verlangt, aber auch Bauten mit einer dafür geschaffenen Akustik²⁹⁵, zum anderen sind die **Gründe für die Entstehung** eigener Konzerthäuser soziologischer und rezeptionsästhetischer Natur, d.h. sie hängen mit dem Publikum, deren Art und Größe zusammen. Ein weiterer Grund liegt allgemein in der Funktion, die die Musik in der Gesellschaft spielt.

Solange Musik in erster Linie Gebrauchsmusik war und der Liturgie, Repräsentation und Unterhaltung diente, erklang sie in Räumen, die primär für andere Funktionen gebaut waren. Die Einrichtung eigener Räume setzte voraus, daß Musik um ihrer

²⁹² Zit. nach *Roger North on Music*, ed. J. Wilson, London 1959

²⁹³ Neben diesen frühen Konzerträumen, für die auch Haydn oder J. Chr. Bach ihre Werke schrieben oder dort aufführten, gab es noch die sog. *Pleasure Gardens*, Veranstaltungsorte, die für alle soziale Schichten zugänglich waren. Ähnliche Einrichtungen gab es aber nicht nur in Großbritannien, sondern auch auf dem Kontinent, wie der *Augarten* in Wien (1776) beweist. Sicher ließen sich noch andere Beispiele nennen und wie so oft in der kunsthistorischen Literatur ist die Nennung der Beispiele durch das **Herkunftsland des betreffenden Forschers** bestimmt. Auch Michael Forsyth konstatiert den **Beginn** einer ins Gewicht fallenden **Konzertsaalarchitektur**, wie man sie heute kennt, im 19. Jahrhundert. „The growth of an informed concert-going public during the 19th century meant that many fine concert halls were built **between 1850 and World War I**. Most of them were rectangular in plan (reminiscent of palace ballrooms) with between 1200 and 2500 seats.“ (Forsyth 1996)

²⁹⁴ In Nikolaus Pevsners klassischem Werk *The History of Building Typs*, London 1976 findet bezeichnenderweise nur die Theaterarchitektur Berücksichtigung.

²⁹⁵ Hier ist die stärkere Klangfülle und der größere Klangfarbenreichtum der Musik des 19.

selbst willen gespielt und gehört wurde.²⁹⁶

Man kann hier ein ähnliches Phänomen wie in den bildenden Künsten feststellen, die sich durch einen Funktionswandel auszeichnen, von den Bildern „vor dem Zeitalter der Kunst“ bis zu den Werken mit rein ästhetischer Funktion.²⁹⁷ Dem Museum entspräche hier also der Konzertsaal, in dem Musik als autonomes Kunstwerk gefeiert wird. Hier wie dort überlagern sich die einzelnen idealtypischen Funktionen, wie später noch genauer gezeigt werden wird. Seit dem Bau der *Berliner Philharmonie* (Abb. 68) im letzten Jahrhundert kann man im wesentlichen **drei Formtypen** voneinander unterscheiden²⁹⁸:

- die zunächst vorherrschende Form der sog. „shoe box“, d. h. des rechteckigen Kastensaals (Abb. 60ff.)
- der Konzertsaal mit zentraler Anordnung, wie ihn die *Berliner Philharmonie* repräsentiert (Abb. 68) und
- der Typus des Saals mit hemizyklischer Gliederung (Abb. 65ff.)

Der Palau de la Música Catalana gehört noch dem ersten **Typus des rektangulären linear aufs Podium gerichteten Konzertsaals** an. „Kennzeichen dieses Typs sind der schmale Grundriß, die hohe Decke, das

Jahrhunderts gemeint.

²⁹⁶ Steinhauser 1997, S. 742. Siehe auch Anm. 310.

²⁹⁷ Werner Busch (hrsg.): Funkkolleg Kunst. Die Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen, 2 Bd., München 1990

²⁹⁸ Es sei angemerkt, daß diese Strukturierung keine chronologische ist und damit die älteren Typen weiterlaufen, ja heutzutage wieder besonders an Prominenz gewinnen: „The architects of other buildings of the 1980s, such as the Eugene McDermott Concert Hall in Morton H. Meyerson Symphony Center, Dallas, TX, by I. M. Pei, looked **back to an earlier historical type – the rectangular hall – as a model of acoustic excellence.**“ (Forsyth 1996)

Dagegen schreiben Manfred R. Schroeder und Andreas Eilemann: „Eine **Rückbesinnung auf die ‚langweiligen‘ alten Raumformen scheint ausgeschlossen**, zumal viele Architekten und Bauherren verständlicherweise ein optisch ansprechendes, wenn nicht gar avantgardistisches Interieur präsentieren möchten – ungeachtet der akustischen Probleme, die sie damit den Musikfreunden bereiten. [...] Konzertsäle in großen Städten müssen heute mehr Sitzplätze als in der Vergangenheit bieten und es wird auch ein höherer Sitzkomfort verlangt. Beides führt dazu, daß man heute Auditorien breiter als früher baut, was die Intensität des Seitenschalls stark mindert. Aber es kommt noch ein anderes Moment hinzu: Hohe Baukosten verbieten es heute, den Raum in seiner Höhe so zu dimensionieren, wie das früher schon wegen ausreichender Atemluft ratsam war. Die Luft kommt heute aus der Klimaanlage, so daß man die Decke relativ niedrig ziehen kann. Damit wird aber die Schallreflexion von der Decke relativ energiereich. Da aber der Deckenschall, wie auch der Direktschall, in der Symmetrieebene durch den Kopf des Hörers eintrifft, erzeugt dieser an den beiden Ohren identische Schallsignale, die zu einem unerwünschten „monophonen“ Schalleindruck führen.“ (Schroeder 1994, S. 409f.)

ebene Parkett, die erhöhte Bühne und eine umlaufende schmale Galerie.²⁹⁹ Man hat jedoch beim Palau Tendenzen gesehen, die diese Form in ihrer Eindeutigkeit unterlaufen und somit leicht korrigieren.³⁰⁰ So hat Domènech i Montaner die idealtypische Form verändert mit dem Ziel, wie Domènech i Girbau und David Mackays vermuten, Publikum und Ausführende zu integrieren.³⁰¹

Auch neue Konstruktionsmöglichkeiten, insbesondere die Entwicklung von stahlgerahmten, auskragenden Balkonen und Rängen, waren für die Veränderung traditioneller Formen und die Manipulation konventioneller Gliederungen verantwortlich.³⁰² Ihren Erfolg verdankt die rektanguläre Form vor allem aber ihren akustischen Vorzügen.³⁰³

Vorbilder und Anregungen für Domènech i Montaner aufgrund dessen Reisen und Äußerungen waren nach Domènech i Girbau der *Musikvereinssaal* in Wien

²⁹⁹ Steinhauser 1997, S. 743

³⁰⁰ "In the auditorium itself the integration of performers and audience is brought about by turning around behind the scenic apse both the structure of the glass façade and the public gallery itself, creating an almost arena-stage effect." (Mackay 1989, S. 34)

³⁰¹ "[...] he [i. e. Domènech i Montaner] would have been convinced of the advantages, **both symbolic and functional**, of placing the audience behind the orchestra, so that the spectators would be almost a prolongation of the musicians and singers. The **total integration of performers and audience**, magnificently resolved in the Amsterdam concert hall without the use of a stage mouth, is given ambiguous treatment by Domènech i Montaner, in the style more of the Chicago hall by Adler and Sullivan [Abb. 66] or the Boston Symphony Hall in one of the most significant aspects – the sculptural stage mouth – of the Palau architecture [...]" (Domènech i Girbau/Llimargas i Casas 2000, S. 231)

³⁰² „Following the **development of cast- and wrought-iron structures and steel-framed cantilevered galleries**, halls began to deviate from the standard rectangular plan. The vast, elliptical Royal Albert Hall (1867-71), London, designed by Francis Fowke, an army engineer, was based on the form of a Roman arena; Carnegie Hall (1891), New York [Abb. 67], by William Tuthill, and the Queens Hall (1893; dest. 1944), London, were built in a U-shape, while the Usher Hall (1914), Edinburgh, took the form of a horseshoe. During the 20th century, a **broad fan-shape** became the favoured concert-hall form, since this accommodated more people within an acceptable distance of the stage. These halls were partly **influenced by contemporary theatre design in Germany and by architecture of American vaudeville theatres.**" (Forsyth 1996)

³⁰³ „[...] ein wesentlicher Grund für die hervorragende musikalische Qualität „klassischer“ Säle ist ihre relativ schmale, rechteckige Form mit hoher Decke. Diese Geometrie bewirkt, daß kurz nach dem Eintreffen des Direktschalls an den Ohren des Hörers, relativ energiereiche Reflexionen von den Seitenwänden seine Ohren treffen. Trifft dieser „Seitenschall“ innerhalb der ersten 80 Millisekunden nach dem Direktschall ein, erzeugt er an beiden Ohren relativ verschiedene Schallsignale, die, ähnlich wie bei einer stereophonen Schallwiedergabe, zu einer ausgeprägten räumlichen Empfindung führen, einem bevorzugten Gefühl, in das Musikgeschehen eingebettet zu sein.“ (Schroeder 1994, S. 409)

„Die hervorragenden akustischen Eigenschaften dieser Säle beruhen auf der Kombination von vollem Klang (Nachhall von 1,5 bis 2 Sekunden) durch das große Volumen im Verhältnis zur absorbierenden Fläche und hoher Deutlichkeit durch starke seitliche Reflexionen wegen der geringen Raumbreite.“ (Steinhauser 1997, S. 743). Im nächsten Kapitel wird noch genauer auf

(Abb. 60), das *Neue Gewandhaus* in Leipzig (Abb. 62) und das *Concertgebouw* in Amsterdam. Domènech i Girbau erwähnt außerdem die *Boston Symphony Hall*³⁰⁴ (Abb. 64). Hinsichtlich der Anzahl der Sitzplätze ist, gerade bei den eben genannten Beispielen, eine deutliche Erweiterung festzustellen.³⁰⁵ Der Palau selbst war ursprünglich auf 2000 Plätze angelegt und besitzt durch Änderungen bei den Logen heute 2500.

Besonders aufschlußreich scheinen auch Vergleiche mit Konzertsälen, die in der *Baukunde des Architekten* Erwähnung finden und auch abgebildet sind. In diesem Werk, das in den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts erschienen war, gibt es einen eigenen Abschnitt zum Typus des Saalbaus. Es war nach Domènech i Girbau „one of the manuals that Domènech drew most upon.“³⁰⁶ Domènech i Montaner hatte hervorragende Deutschkenntnisse; auch seine Bibliothek legt davon Zeugnis ab. Neben allgemeinen Ausführungen zur praktischen Gestaltung für Architekten finden sich in diesem Werk zahlreiche Beispiele. Besonders der 1897 eingeweihte, heute nicht mehr erhaltene **Saalbau für Ulm** (Abb. 71) könnte nach Meinung des Verfassers der vorliegenden Arbeit für Domènechs Konzeption einflußreich gewesen zu sein.³⁰⁷ Dies hat man in der bisherigen Forschung noch nicht gesehen. Schon ein kurzer Vergleich der Schnitte beider Bauten (Abb. 71a, b) zeigt hier wie dort eine vornehmliche Gliederung durch große Fenster, Säulenkolonnaden und Rundbogen mit markanten Kapitellen. Der Ulmer Saal befindet sich wie der des Palau im Obergeschoß und wird gleichsam durch eine umlaufende Balkonbalustrade eingefasst. Besondere Ähnlichkeit zeigt auch das

Akustik und neue Konstruktionsweisen eingegangen.

³⁰⁴ „A fourth source, the Boston Symphony Hall, was being built at the time and was illustrated in contemporary journals, by virtue not only of Sabine’s technical involvement but also of the prestige of the architects, the firm of McKim, Mead and White.“ (Domènech i Girbau/Llimargas i Casas 2000, S. 230). Über Sabine siehe Abschnitt Akustik.

³⁰⁵ “The prototypical hall built during the second half of the 19th century could accommodate audiences of only slightly over 1,500 (the Musikverein 1,680 [Abb. 60] and the Gewandhaus 1,560 [Abb. 62]), although by the end of the century, thanks to the large iron girders capable of covering large spans, **seating capacity rose to two thousand** (the Concertgebouw, 2,206) and, in the most extreme case, the sophisticated engineering of the Boston Symphony Hall [Abb. 64] made it possible to reach the figure of 2,630.” (Domènech i Girbau/Llimargas i Casas 2000, S. 230f.)

³⁰⁶ Domènech i Girbau/Llimargas i Casas 2000, S. 230

³⁰⁷ *Baukunde* 1900, S. 238. Da der Nachlaß nicht zugänglich ist, konnte nicht nachgeprüft werden, ob es in Domènechs Exemplar der Ausgabe eventuell handschriftliche Anmerkungen zu diesem Beispiel gibt oder andere Dokumente hierzu existieren.

Untergeschoß in der Pfeilergestaltung und den Gewölben wie den allgemeinen Proportionen. Auch in Ulm liegen den Geschoßen des Saals die Foyers gegenüber mit dem Treppenhaus davor. Doch sind die Pfeiler nicht wie beim Bau Domènechs in markanter Weise zurückgesetzt und auch die Decke ist nicht flach gestaltet, dennoch besitzt auch sie deutliche Lichtöffnungen nach oben. Die Ähnlichkeit beschränkt sich jedoch vor allem auf die Schnitte. Es handelt sich hier nicht um eine genaue Kopie; von allen in der *Baukunde* abgebildeten Saalbauten scheint jedoch vor allem das Ulmer Beispiel – wenn auch selektiv – eine Reihe von Ideen zu zeigen, die für den Palau wichtig werden sollten.³⁰⁸ Die unmittelbare Einweihung sieben Jahre vor dem Barceloner Bau verleiht ihm dabei besondere Aktualität. Man muß außerdem annehmen, daß Domènech zahlreiche Beispiele auf seinen häufigen Reisen aus eigener Anschauung kannte.³⁰⁹

Die Entstehung des Bautyps Konzertsaal hat seine Voraussetzung in der Entstehung des **Konzertwesens**.³¹⁰ Beim Palau de la Música Catalana läßt sich dies spezifischer fassen, da zum einen der Orfeó català als Initiator und Träger dieses Konzertsaals keine Vereinigung von Berufsmusikern war³¹¹, sondern ein Laienchor, zum andern hat man auf die „ideologische Seite des Konzerts [...] mit seinen außerkünstlerischen Zweckbindungen“³¹² hingewiesen.

Wird in dieser Arbeit versucht, das Verständnis dieses Baus als eines genuin katalanischen zu dekonstruieren oder dies zumindest differenzierter zu betrachten und damit die Fragwürdigkeit solcher Kategorien für die Kunst aufzuzeigen, so scheint es sich mit der dort aufgeführten Musik anders zu verhalten. Nur diese könnte es rechtfertigen, von einem spezifischen

³⁰⁸ Entfernte Ähnlichkeiten gibt es auch beim *Strandschloß zu Kollberg* oder der *Festhalle für Mannheim* (*Baukunde* 1900, S. 245 und S. 253).

³⁰⁹ Zu Domènechs Reisen siehe Kat.Auss. Madrid 1990

³¹⁰ „Von anderen, musikspezifischen Realisierungsorten wie Fest, Kirche, Hof, Haus, Gaststättenwesen u. a. oder musikspezifischen wie Oper, Kammer- und Hausmusik unterscheidet sich das Konzert durch radikale Musikzentrierung: Es ist der soziale Ort, an dem man sich öffentlich um der „reinen“ Musik willen versammelt (oder das zumindest in Anpassung an die gesellschaftliche Norm vorgibt). [...] Die für das Zentrum des Konzertwesens charakteristischen Merkmale historisch kontinuierlich sich verschärfender Qualitätsstandards beim Musizieren wie beim Hören sind Resultat des säkularen Prozesses einer Entfunktionalisierung der Musik, ihrer Emanzipation vom jeweils bestimmten Gebrauch und einzelnen Zwecken – ein Prozeß für den das Konzertwesen der entscheidende historische Angelpunkt und auch die Durchsetzung war.“ (Heister 1996, S. 687, 689)

³¹¹ Heute besitzt der Chor jedoch auch eigene Orchesterensembles.

Katalanismus zu sprechen. Allem voran ist hier die Sprachgebundenheit der Chormusik zu nennen. Nicht nur die Verwendung der katalanischen Sprache, sondern auch der performative Akt als solches, ist dabei schon als eine politische Manifestation anzusehen.³¹³ Dies beweist, daß auch in der gesellschaftlichen Wahrnehmung diese Zentren der Kultur politische Orte waren.³¹⁴

Als zentrale Gestalten der Verehrung innerhalb des Repertoires des Orfeo català wie in Katalonien allgemein erweisen sich Johann Sebastian Bach und Richard Wagner. Martin Elste schreibt in seinem Kapitel zur politischen Dimension in Bachs Musik in seiner Interpretationsgeschichte der Werke dieses Komponisten:

Eine ganz andere Art der textlichen Aktualisierung und damit verbundenen Politisierung Bachscher Musik fand in Katalonien statt: Leidenschaftlich in katalanischer Sprache gesungen, erregten die in den 1920er und 1930er Jahren

³¹² Heister 1996, S. 687, 689

³¹³ Von der politischen Bühne und der eigenen kulturellen Selbstbestimmung ausgeschlossen, war das Konzert auch Refugium und Ort des Bewahrens eigener Identität. „Historischer wie logischer Ausgangspunkt auch für das Konzertwesen ist die mimetische Zeremonie bzw. das Fest. Damit teilt das Konzertwesen die charakteristische funktionale, temporale, lokale und – übergreifend – institutionelle Ausgrenzung als Ereignis aus dem Kontinuum des Alltags. [...] Erst im Konzert und als Konzert bildet Musik jene „Welt für sich selbst“ (K. Ph. Moritz 1785), welche die bürgerliche Version der Kunstautonomie als gänzlich andere Welt, als „Reich der Freiheit“ gegenüber dem „Reich der Notwendigkeit“ (Fr. Schiller 1795) verklärt.“ (Heister 1996, S. 688). Dabei ist von Bedeutung, daß Musik im Rahmen eines Konzerts ein Gruppenerlebnis darstellt im Gegensatz etwa zum sog. „Einsamen Leser“ (Erich Schön: *Der Verlust der Sinnlichkeit oder die Verwandlungen des Lesers. Mentalitätswandel um 1800*, Stuttgart 1993, S. 223f. und Alberto Manguel: *Eine Geschichte des Lesens*, Hamburg 1999, S. 177) oder individuellen Betrachter eines Gemäldes. Heister läßt diese massenpsychologischen Implikationen mit ihren Folgen nicht unerwähnt: „In der Realisierung autonomer, d. h. von unmittelbar praktischem Gebrauch und von Einzelzwecken emanzipierter Musik kann und soll sich das Publikum als imaginär-reale Gemeinschaft freier, gleicher und brüderlicher Menschen erleben. Umgesetzt in praktische Tätigkeit außerhalb der Musiksphäre können entsprechende Erfahrungen immerhin soziale Konsequenzen haben, so sehr auch der ideelle Allgemeinheitsanspruch real partikularen Interessen verhaftet bleibt.“ (Heister 1996, S. 689). Diese allgemeinen Überlegungen schildern treffend die katalanischen Verhältnisse.

³¹⁴ Unter Franco fand bekanntlich im Palau de la Música Catalana manche von der Polizei aufgelöste Demonstration gegen das Regime statt und auch die Geschichte des Barceloner Opernhauses weiß von einem politisch motivierten Bombenanschlag zu berichten. Dem Vergleich mit osteuropäischen Beispielen sei hier vorgegriffen, denn auch „der Smetana-Saal war Schauplatz wichtiger Ereignisse: Im Januar 1918 proklamierten hier die Abgeordneten der böhmischen Länder die sogenannte Dreikönigsdeklaration, in der die Selbstständigkeit des tschechoslowakischen Staats gefordert wurde. In den Tagen vom 25.-28. September setzte sich hier auf dem XII. Kongreß der Tschechoslowakischen Sozialdemokratischen Arbeiterpartei der linke Flügel erfolgreich durch, was dann später die Gründung der Kommunistischen Partei zu Folge hatte.“ (Stanková 1991, S. 275)

veranstalteten Aufführungen Bachscher Vokalmusik des etwa 350-köpfigen katalanischen Chors „Orfeó català“ in Barcelona großes Aufsehen, weil sie als flammenden Appell der kulturellen Autonomie verstanden werden sollten – und die Leidenschaft dabei ist auf den Schallplattenaufnahmen des Chors nicht zu überhören.³¹⁵

Das wichtigste Element liegt auch hier vornehmlich in der Verwendung der eigenen Sprache und nicht in einer spezifischen katalanischen oder wie auch immer gearteten Interpretationweise Bachscher Musik. Eine Politisierung ist durchaus vorhanden, aber außermusikalisch.

Daß dieser Bau als so besonders katalanisch verstanden wird, liegt weniger an Architektur oder spezifischen Dekorationsweisen, als an seinem Träger, dem Orfeó català, der nach allen politischen Schwierigkeiten während des 20. Jahrhunderts heute wieder gestärkt dasteht. Dies ist keinesfalls selbstverständlich. So hatte nach dem spanischen Bürgerkrieg der Chor lange Zeit Aufführungsverbot. Und dies geschah damals nicht zum ersten Mal.³¹⁶ Wichtig ist zu unterstreichen, daß dem Palau de la Música Catalana bis heute für die Katalanen eine identitätsstiftende Funktion zukommt.

Bei den bisherigen allgemeinen Ausführungen zu Konzertsaal und Konzertwesen ist immer wieder betont worden, daß es sich beim Palau de la Música Catalana um das Vereinsgebäude und die Aufführungsstätte eines Chores, eben des Orfeó català und nicht um die eines Sinfonieorchesters handele.³¹⁷ Erst 1910 wurde das *Orquestra Simfònica de Barcelona* und 1913 die *Associació de Música da Camera* gegründet. Daß beim Palau ein Chor und

³¹⁵ Martin Elste: *Meilensteine der Bach-Interpretation 1750-2000. Eine Werkgeschichte im Wandel*, Stuttgart 2000, S. 70. Die beigelegte CD zu diesem Buch enthält eine Aufnahme des Chors aus dem Jahre 1931.

³¹⁶ „banned from public performance.“ (Domènech i Girbau/Llimargas i Casas 2000, S. 264). „Almost twenty years later (1925) the Primo de Rivera dictatorship closed the Palau de la Música and banned performances by the Orfeó for several months, as well as prohibiting the activities of the Futbol Club Barcelona and closing the Les Corts stadium.“ (Domènech i Girbau/Llimargas i Casas 2000, S. 264) Jaume Lloradó und Joaquim Montclús haben diesem Sachverhalt eine eigene Studie gewidmet, die auch den *1. FC Barcelona* berücksichtigt: Jaume Lloradó/Joaquim Montclús: *El tancament de l'Orfeó Català i el F. C. Barcelona*, Barcelona 2000. Dies darf bei der Lektüre gerade der katalanischen Literatur nicht außer acht gelassen werden.

³¹⁷ „Orchestral music was still much less developed, despite the appearance of several concert organisations, among them the Societat Catalana de Concerts, led by Antoni Nicolau, and the Societat Filharmònica de Barcelona, led by Matthieu Crickboom. On the other hand, in 1901 the Associació Wagneriana had been founded at the Els Quatre Gats tavern by a group of ardent Wagnerites.“ (Kat.Ausst. London 1986, S. 279)

zwar ein Laienchor an prominenter Stelle steht, ist dennoch wenig verwunderlich und eher typisch im Rahmen der Entstehung des Konzertwesens.³¹⁸

³¹⁸ “Mit der **verstärkten Professionalisierung des Konzert-Musizierens** vor allem seit etwa 1825 gingen die Musikliebhaber zunächst der gleichrangigen instrumentalen Kompetenz verlustig: Nicht zuletzt wegen der Durchsetzung von Symphonik Beethovenschen Anspruchs **beschränkte sich die musikalische Laienaktivität immer mehr auf Mitwirkung als (Chor-) Sängerinnen und -Sänger**. Etwa 1848 war die Etablierung größerer stehender Konzertorchester von Berufsmusikern außerhalb des höfischen Bereichs in gesellschaftlichem Maßstab verwirklicht. [...] Als weitere Stufe verwandelte sich dann die ‚Konzertgesellschaft‘ in einen nunmehr organisierenden, veranstaltenden und einen Kern des Publikums bildenden **Trägerverein**“ (Heister 1996, S. 606)

7 KONSTRUKTION UND BAUTECHNISCHE ASPEKTE

DIE VERWENDUNG VON EISEN UND GLAS

Während der Bau in seiner äußeren Erscheinung durchaus dem Fin-de-siècle zuzuordnen ist, weist dessen innere Struktur eindeutig in die Zukunft. Technisch-konstruktiv ist es ein Bau der Moderne. So wurde immer wieder auf die besonderen konstruktiven Merkmale des Palau de la Música Catalana hingewiesen.³¹⁹ Daher gilt es, diese genauer in den Blick zu nehmen, sie nach ihrer ästhetischen Relevanz und damit den Folgen für die Gesamtwirkung zu befragen wie die Rolle des Barceloner Konzertsals innerhalb der Verwendung von Eisen und Glas in der Architekturgeschichte unter besonderer Berücksichtigung der ästhetischen Akzeptanz zu bestimmen.

Das entscheidende Moment in Domènech i Montaners Bau ist die Verwendung eines konstruktiven Eisenskeletts verbunden mit einer ausgefeilten Gewölbe-technik.

Hieraus ergab sich die Möglichkeit, über die Raumstruktur frei zu verfügen. Die Wände sind zu einem großen Teil in Glas aufgelöst und lediglich als Raumbegrenzung gesetzt. Dies gilt ebenso für das Innere wie für das Äußere des Gebäudes. David Mackay charakterisiert den Palau als einen **stahlgerahmten Glaskasten in einem Ziegelkäfig** und verweist damit auf die **Modernität** des Gebäudes.³²⁰

Es sind die Rolle, Ausmaße und Spezifität der Eisenkonstruktion am Palau, weshalb gerade diesem Bau für Katalonien im Rahmen der gesamteuropäische Entwicklung eine herausragende Rolle zukommt³²¹. Die Beurteilung und

³¹⁹ „[...] la arquitectura del hierro [es] la vía que tiene la arquitectura moderna para alcanzar un estilo propio.“ (Freixa 1986, S. 24). Vgl. ähnlich Ignacio Paricio: „[...] the Palau is a modern and highly mature work in terms of the exploitation of the potential of new material.“ (Domènech i Girbau/Llimargas i Casas 2000, S. 270)

³²⁰ Kat.Ausst. Berlin/Marburg/Kiel 1992/93, S. 69

³²¹ „No está precisada la fecha en que se inicia la producción seriada de **hierro colado en Cataluña**, pero debe situarse en la década de los 30; se consolida entre 1880 y 1888, con la estructura del Restaurant de la Exposición Universal de Domènech i Montaner (1888), el Umbráculo de Fontseré (1883) y el Hivernáculo de Josep Amargós (1884-1887), y **el Palau de la Música (1905-1908) es la primera obra con estructura enteramente metálica.**“ (Freixa

Betrachtung des Palau de la Música Catalana in der Literatur schwankt zwischen einer **idealistischen** – man könnte fast sagen als einer Stein gewordenen Form von Katalanismus oder allgemein des Zeitgeistes um die Jahrhundertwende, aber auch der einer höchst individuellen subjektiven Schöpfung eines Künstlers und auf der anderen Seite einer eher **materialistischen Betrachtung** in der Nachfolge Sempers, die das Technisch-Konstruktive betont. Die Berücksichtigung von funktionalen, technischen wie Materialaspekten führt zu einer anderen Bedeutung des Baus.³²²

Eisen³²³ wird schon seit langem verwandt und kann seit ungefähr 1750 auf industriellem Wege hergestellt werden, doch hat es sich erst spät für alle Bautypen durchgesetzt. Es begegnet zuerst in der Ingenieursarchitektur des 19. Jahrhunderts und hier besonders bei Brücken.³²⁴ Anfangs findet Eisen nur für

1986, S. 74f.). Schon auf dem Architekturkongreß anlässlich der Weltausstellung 1888 in Barcelona wurde als einer der ersten Tagungspunkte über Eisen in der Architektur debattiert: „At the architectural congress held on occasion of the 1888 Barcelona World Exhibition, the first issue to be discussed was the extent to which the nature and conditions of materials affected architectural constructions in artistic, scientific and economic terms.“ (Domènech i Girbau/Llimargas i Casas 2000, S. 269). Auf die große Bedeutung der Weltausstellung sowohl für Domènech i Montaner als auch für den Orfeó català wird später noch näher eingegangen.

³²² „The art historians were interested in the **visual perception of forms, spaces, and masses**, whose foundations, setting out from a deterministic philosophy of history, they identified in a set of **social, ethical, and cultural interpretations of architecture**. As a rule they underestimated the impact of the teachings of Viollet-le-Duc, Guadet, and Choisy in France or Schinkel and Semper in Germany.[...] As a result, their genealogies tended to lack the **functional components** that were the **incontrovertible foundations of modern architecture**. [...] The **free plan**, the use of **pilotis**, and the most significant **relationships between form, function, materials, and construction techniques** are generally absent from their texts or are treated from the viewpoint of aesthetics.“ (Tournikiotis 1999, S. 244). Obgleich Tournikiotis mit keinem Wort Spanien berücksichtigt und auch er selbst der Gefahr von Generalisierungen unterliegt – ist doch Viollet-le-Duc etwa bei Pevsner mit Konstruktionsskizzen vertreten (Pevsner 1996, Abb. 72) – so sind diese Behauptungen gerade für die Architektur des Modernismo interessant, für die nicht zuletzt gerade Viollet-le-Duc eine zentrale Rolle spielt. Der von Tournikiotis ebenfalls berücksichtigte Hitchcock (Tournikiotis konzentriert sich vornehmlich auf das Werk *Modern Architecture. Romanticism and Reintegration*, New York 1929) scheint die von ihm vermißten Aspekte dagegen zu berücksichtigen: „[...] The history of architecture must include **the history of building as a craft or technique**; sometimes the story of **technical development** is – or has appeared to posterity to be – more important than any other aspect of a particular historical development.“ (Hitchcock 1977, S. 169).

³²³ In der Behandlung von Eisen und Glas werden wieder vor allem die von Tournikiotis berücksichtigten Werke von Hitchcock, Pevsner, Benevolo usw. herangezogen anstatt anderer Publikationen. Dies schien für die hier gewählte metahistorische Vorgehensweise nur konsequent.

³²⁴ „Die Ingenieursarchitektur im 19. Jahrhundert beruhte weitgehend auf der Entwicklung des Eisens, zuerst als Gußeisen, dann als Schmiedeeisen, später als Stahl. Gegen Ende des Jahrhunderts erschien als Alternative der Eisenbeton.“ (Pevsner 1996, S. 110). „By 1800, then, a system of fire-resistant construction using cast-iron stanchions and cast-iron beams, carrying what are sometimes called ‘jack-arches’ of brick, had been established in the world of English mill-building. By 1850 such construction was in use in Britain for almost all high-grade building.

Nebenteile Verwendung, wie für Fenstergitter, Geländer, Einfriedungen und Ornamente, dann auch für leichtere Dachkonstruktionen. Voraussetzung für den Einsatz des neuen Materials war die „den neuen Erfordernissen angemessene Steigerung der Eisenproduktion [...zunächst] in England“³²⁵ wie die Ersetzung der Holzkohle durch Koks im Herstellungsprozeß.³²⁶ Die größeren Spannweiten wie die verringerte Brandgefahr³²⁷ sind der Grund, weshalb vor allem auch **Theater** in dieser Entwicklung eine besondere Rolle spielen; und der Konzertsaal ist als Bautyp mit dem des Theaters aufs engste verwandt. Als Beispiele seien genannt: das 1786 errichtete *Théâtre français* in Bordeaux, das vom bedeutenden französischen Theaterarchitekten J.-V. Louis 1779-81 erneuerte Dach des gleichnamigen *Théâtre français* in Paris, Foulstons *Theatre Royal* in Plymouth (1811-14), „wo praktisch Holz durch Guß- und Schmiedeeisen ersetzt wurde“³²⁸ und für eine spätere Zeit das *Théâtre des Champs-Élysées* von Perret.³²⁹

Das verwandte Eisen wurde damals jedoch immer verkleidet, denn die **ästhetische Akzeptanz des neuen Materials** setzte sich erst sehr spät durch. Domènech i Montaner gehörte zu jenen³³⁰, die das neue Material im allgemeinen nicht sichtbar für konstruktive Zwecke nutzten, wenn er auch sichtbares Eisen

The system was significantly modified, however, after about 1845 by substitution of rolled – that is wrought-iron beams.“ (Hitchcock 1977, S. 171)

³²⁵ Benevolo 1988, S. 48. Es heißt an anderer Stelle: „Ermöglicht wurde diese ganze Entwicklung durch den außerordentlichen Aufschwung der englischen Eisenindustrie. Bei den Nationen auf dem Kontinent steckt diese Industrie noch in den Kinderschuhen, und während des ganzen 18. Jahrhunderts werden Eisen und Gußeisen kaum verwendet.“ (S. 53). Hitchcock relativiert jedoch die Vorreiterrolle Großbritanniens, wenn er schreibt: „This story is **not confined to the most advanced countries**“ und auf Beispiele in Portugal und Rußland verweist. (Hitchcock 1977, S. 170)

³²⁶ „Die größere Widerstandsfähigkeit des neuen Materials erlaubt naturgemäß größere Spannweiten sowie vermindertes Gewicht [...] und eine sehr viel schnellere Herstellung, da die Stücke bereits fertig bearbeitet aus der Gießerei kommen.“ (Benevolo 1988, S. 50f.)

³²⁷ Vgl. dazu Elmar Buck: *Thalia in Flammen Theaterbrände in Geschichte und Gegenwart*, Köln 2000

³²⁸ Pevsner 1996, S. 111. Zur englischen Theaterarchitektur allgemein John Earl/Michael Sell (hrsg.): *The Theatres Trust Guide to British Theatres 1750-1950*, London 2000

„Unverkleidetes Eisen wird in geringem Umfang verwandt, um Gallerien von Theatern und Kirchen zu stützen. Das früheste in diesem Zusammenhang erwähnte Theater ist Smirkes Covent Garden Theatre in London, gebaut 1808-09.“ (Pevsner 1996, S. 122)

³²⁹ Vgl. hierzu: 1913 *Le Théâtre des Champs-Élysées*, Kat.Ausst. Paris 1987 und Claude Loupiac: *L'architecture théâtrale en France à la Belle Époque et le cas du Théâtre des Champs-Élysées*, Thèse de doctorat Paris I Panthéon-Sorbonne 1992

³³⁰ „The structures utilizing iron [...] have been of two sorts, some, such as bridges, markets, greenhouses, etc., with **only subsidiary masonry elements, if any at all**; others, examples of **mixed construction** with metal providing only the internal skeleton or the roof.“ (Hitchcock

beim Café-Restaurant (Abb. 109c) verwandte. Gerade aber hinsichtlich eines Saalbaus gibt es ein zum Palau nahezu zeitgenössisches, wenn auch nicht mehr erhaltenes Beispiel für die unverkleidete Verwendungsart, nämlich die **Salle Humbert de Romans**³³¹ aus dem Jahre 1898 von **Hector Guimard** (Abb. 59). Die geringe Akzeptanz beim Pariser Publikum, die man für den Abriß des Gebäudes verantwortlich gemacht hat³³², läßt um so mehr Domènechs Zurückhaltung in der Verwendung von unverkleidetem Eisen nachvollziehen. In die gleiche Reihe dieses Bautyps gehört der großer Saal der ebenfalls nicht mehr erhaltene **Maison du Peuple** (1895-99) von **Victor Horta** (Abb. 58). Hitchcock nennt als weitere Gründe für die verlangsamende, zögerliche Entwicklung in der Verwendung von sichtbarem Eisen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die in Frage gestellte gute Feuerbeständigkeit und einen Geschmackswandel.³³³

Es handelt sich nicht um eine stringente lineare Entwicklung, an deren Ende der reine Eisenbau stünde, als es mit den Glaspalästen eine Hochzeit dieses Typs gab. Die Durchsetzung und Akzeptanz des Materials war dennoch schwierig. So war, abgesehen von reinen Ingenieurbauten zu Beginn der Eisennutzung, zunächst nur bestimmten Bautypen die offene Verwendung dieses Materials vorbehalten. Ab 1790 gab es vereinzelt Eisenstützen in Gebäuden wie man sie später auch bei Gaudí findet, besonders in Kirchen; sie wurden jedoch erst Mitte des darauffolgenden Jahrhunderts allgemein gebräuchlich³³⁴, als sie zum Höhepunkt ihrer Popularität kamen (Paxtons Kristallpalast von 1851). Neben

1977, S. 178)

³³¹ M. Rheims: *Hector Guimard*, Paris 1988, S. 60f.

³³² „Der Pariser Konzertsaal wird 1905, nach sieben Jahren, wieder abgetragen, da das Pariser Publikum und die Nachbarschaft die ‚befremdete‘ und ‚ungetüme‘ Architektur nicht akzeptierte.“ (Kat.Ausst. Berlin/Marburg/Kiel 1992/93, S. 69, sich beziehend auf M.Rheims: *Hector Guimard*, Paris 1988, S. 58-61)

³³³ „There was also in the fifties [during the last century] an increasingly general realization that **unprotected iron was not as fire-resistant** as had hitherto been fondly supposed. Then, too, and perhaps as significantly, a **sharp shift in taste** at this time, leading to a predominant preference for massively plastic in architecture, made unfashionable both the delicate membering suitable to iron and the smooth transparent surfaces provided by large areas of glass quite as has happened again in the years since this book first appeared.“ (Hitchcock 1977, S. 169). Er greift hier der Zeit vor, in der er das Buch verfaßte und aus deren Perspektive er diese Bauten betrachtet.

³³⁴ Hitchcock 1977, S. 172f. Benevolo schreibt ähnlich: „Ebensowenig wie die zeitgenössischen englischen Architekten verschmähen es Percier und Fontaine, bei vielen zweitrangigen und vielen dekorativen Arbeiten Gußeisen zu verwenden.“ (Benevolo 1988, S. 53)

Bahnhöfen sind hier vor allem auch Geschäftsgebäude zu nennen.³³⁵ Nur langsam billigte man dem neuen Material auch einen eigenen ästhetischen Wert zu.³³⁶ Wie in der Überschrift dieses Kapitels angedeutet, stehen **Glas** und Eisen in ihrer Verwendung in engem Zusammenhang. Schon in der Gotik ergaben sich aus neuen statischen Möglichkeiten auch ästhetische, indem man nun Platz hatte für große Glaswände. Beim Palau de la Música Catalana dienen diese nicht mehr der Instruktion des Beschauers via Bilderzählung, ihre bunte Farbenpracht und die damit verbundene Lichtgestaltung des Saals sind jedoch durchaus vergleichbar.³³⁷ Heute mögen die großen Flächen, die man durch die neue Konstruktionweise überbrücken konnte, nicht mehr verwundern, die technischen Möglichkeiten liegen dennoch erst zwei Jahrhunderte zurück.³³⁸

Eisen tritt noch an anderen wichtigen Stellen beim Palau auf, so bei den als Säulen verkleideten Stützen (Abb. 43) wie den ebenfalls das Material kaschierenden Balustradenelementen (Abb. 108, 49, 72). Pevsner nennt John Nash als einen Architekten, der häufig Eisen in seinen Bauten benutzte, „wenn auch in der Regel so, daß das Publikum es für Stein halten sollte“³³⁹, und er erwähnt hierfür *Carlton House Terrace* (begonnen 1827) gegenüber St. James

³³⁵ „[...] In France, as in England and America, the use of iron was closely associated with structures for business use, but more usually with sales emporia than with office building.“ (Hitchcock 1977, S. 176)

³³⁶ „[...] the circular bracing of the iron principals, a frequent motif in large openwork members of cast iron was most appropriate to the *Rundbogenstil* detailing of the masonry walls“. Dies zeigt ebenfalls das Werk Domènech i Montaner, insbesondere sein Verlagshaus von 1880, die heutige Tàpies-Stiftung (Abb. 24) und das Innere seines ehemaligen Café-Restaurants der Weltausstellung, des heutigen Zoologischen Museums (Abb. 109). Mackay hat darauf hingewiesen, daß bei dem Verlagsgebäude (Abb. 24) die Arkaden auf Rogents Rundbogenstil (Abb. 30) zurückgehen. (Mackay 1989, S. 22)

³³⁷ Nicht nur zwischen den Strebebögen- und Pfeilern und dem Eisenskelett besteht eine Beziehung, sondern auch mit den Holzteilen im mittelalterlichen Bau. So heißt es über Jules Saulnier Schokoladenfabrik in Noisiel bei Paris: „The iron frame consists of diagonally set members rather similar to the late medieval timber-framing of France, and the **infilling of the panels is of varicoloured bricks and tiles**.“ (Hitchcock 1977, S. 385)

³³⁸ „In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts macht die Glasindustrie große technische Fortschritte, und im Jahre 1806 ist sie in der Lage, Glasscheiben von 2,50 m zu 1,70 m herzustellen. In England jedoch, das der größte Produzent ist, bereiten die fiskalischen Bedürfnisse während der Napoleonischen Kriege den Glashütten große Schwierigkeiten, und erst nach dem Friedensschluß kann die Produktion ihren Aufschwung fortsetzen. Zwischen 1816 und 1829 steigt der englische Verbrauch an Glasscheiben von 10 000 auf etwa 60 000 Doppelzentner, und die Preise sinken. Für den Fensterbau wird jetzt ganz allgemein Glas verwendet, und man beginnt, gewagtere Verwendungsmöglichkeiten auszuprobieren, indem man Glas mit Eisen verbindet, um lichtdurchlässige Dächer herzustellen. [...] Die ersten Bahnhöfe benötigen [dann] große Glasdächer, und die neuen Geschäfte mit ihren großen Schaufenstern gewöhnen die Architekten daran, Wände ganz aus Glas zu planen.“ (Benevolo 1988, S. 57)

Park in London. Dieser Bau, den Hitchcock nicht Nash, sondern Benjamin Dean Wyatt zuschreibt³⁴⁰, ist für Domènechs Bau besonders wichtig, denn an seiner Stelle stand vormals *Carlton House* von Thomas Hopper (1811-12), dessen *Conservatory* (Abb. 96) ein dem Palau de la Música Catalana ähnliches **Fächergewölbe** aufweist (Abb. 94). Bernd Nicolai hat auf Vorbilder aus der englischen Neogotik – erwähnt sei stellvertretend *Strawberry Hill* – hingewiesen, „die bereits um 1870 von Viollet-le-Duc als Eisenkonstruktion thematisiert wurden.“³⁴¹ Neben Viollet-le-Duc (Abb. 83) sind als wichtige Personen in dieser Entwicklung Gustave Eiffel und Jules Saulnier zu nennen.³⁴²

Außer der Möglichkeit, große Räume zu überspannen, war Eisen ferner wichtig für Balkone (Abb. 72) oder Galerien an Fassaden oder – wie man sehr schön beim Palau sehen kann – für Details wie der eben erwähnten Treppenbalustrade (Abb. 108).³⁴³

WÖLBUNGSTECHNIK A LA CATALANA

Die in Verbindung mit Gotik und Mudéjar angesprochene Ziegelbauweise führt gleichzeitig zu Fragen der Gewölbetechnik. Ziegel wurden zum Bauen in Katalonien schon in römischer Zeit verwandt und besonders während der Gotik in höchster Vollendung eingesetzt, so daß sie im 18. Jahrhundert den Stein als Baumaterial in profaner wie sakraler Architektur nahezu verdrängt hatten.³⁴⁴ Vor

³³⁹ Pevsner 1996, S. 123

³⁴⁰ „It is not by Nash but by the Duke of York's favorite architect, Benjamin Dean Wyatt (1775-?1850), and was built only in 1831-4.“ (Hitchcock 1977, S. 104)

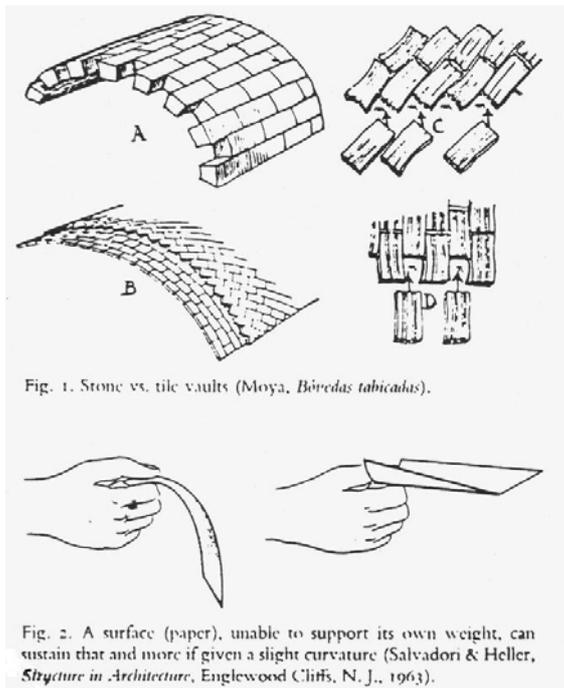
³⁴¹ Kat.Ausst. Berlin/Marburg/Kiel 1992/93, S. 64

³⁴² „The characteristic employment of metal by Art Nouveau architects in the nineties and the first decade of this century undoubtedly owed a great deal both to the inspiration of **Eiffel's large engineering structures**, culminating in his tower of 1887-9, and to the vigorous critical support of **Saulnier's ideas** which Viollet-le-Duc provided, not to speak of the related projects of his own that he published.“ (Hitchcock 1977, S. 386)

³⁴³ Judith Rohrer, sich auf Privatarchitektur beziehend, schreibt: „El **refuerzo escondido de hierro** daba a la casa un aspecto ligero y abierto, y permitió los balcones en saledizo y las galerías que animan la fachada.“ (Rohrer 1990, S. 327)

³⁴⁴ „En Cataluña el ladrillo se utiliza con toda seguridad desde la época romana y es la arquitectura gótica la que verdaderamente elabora un lenguaje adecuado, sea como material básico en las bóvedas, o como trabazón en los muros (Catedral de Perpinyà). Pero en el siglo XVIII, época en que la arquitectura pétreo se halla prácticamente superada, es cuando el ladrillo se convierte en el material básico de la arquitectura, tanto en la culta como en la popular.“ (Freixa 1986, S. 78)

allem die sogenannten **bóvedas tabicadas**³⁴⁵ gewinnen in Verbindung mit diesem Material, zumal in Katalonien, große Bedeutung. Es handelt sich dabei vereinfacht gesagt um eine flache, zweischalige Wölbform, bei der die Ziegel in der einen Schicht gegen die der anderen etwas verdreht werden und dies zu einer äußerst vorteilhaften Ableitung und Stabilisation der Kräfte führt im Gegensatz zur traditionellen radialen Wölbform.³⁴⁶ Ferner ist der Gerüstaufwand beim Bauen für diese durch Mörtel gefestigten Gewölbeschichten minimal.³⁴⁷



Quelle: Collins 1968, S. 176

³⁴⁵ „Each nation has its own names for the vault: Spain, *bóveda tabicada* (board vault); Italy, *volta a foglia* (layered vault); France *voûte plate* (flat vault) or *voûte à la Roussillon* (i. e. from Catalan France); Algeria, *rhofas* (Arabic meaning disputed).“ (Collins 1968, S. 188). Weitere **Synonyme für diese Wölbform**, zumal in der englischen Sprache, leiten sich von den Guastavino-Brüdern ab, die diese Ende des 19. Jahrhunderts hauptsächlich propagierten. Man findet daneben auch die Bezeichnungen *timbrel vaults*, *flat arches*, *fireproof construction*. Auch Le Corbusier benutzt das Toponym *catalan* in bezug auf seine *Maisons Jaoul* in Neuilly (1952-56). Nach Collins handelt es sich dort jedoch vielmehr um Betondecken in römischer Bauweise.

³⁴⁶ „The Catalan vault, **a legacy of the Romans**, consisting of two or three layers of overlapping tiles glued together in quick-setting cement in a curved vault form that is initiated from the supporting wall or arch without the normal shuttering for its temporary support.“ (Mackay 1989, S. 39). Auch im Spanischen findet sich bis heute die Bezeichnung *a la catalana*.

³⁴⁷ „La gran ventaja de este tipo de construcciones está en su bajo costo, pues su elemento básico – el ladrillo – a parte de que su uniformidad y pequeño tamaño hace que siempre se tenga a mano sin procesos especiales, se adapta además a todas las formas, precisándose sólo para su realización simples plantillas de madera, para las complicadas bóvedas de

Der Grund, weshalb man sich dieser Wölbtechnik ausführlicher zuwenden sollte, liegt darin, daß sie sowohl für Fortschritt – im konstruktiven Sinne – als auch für Tradition stehen kann. Zudem wird diese „Catalan vault“ – so ihre häufige Bezeichnung im Englischen – wie der Name schon andeutet, besonders mit Katalonien in Verbindung gebracht, was wieder zum nationalen Diskurs in der Kunst zurückführt. Es ist nicht zuletzt diese Technik, die Jugendstileffekte im Sinne der Definition Tschudi-Madsens erst ermöglicht, d. h. gewundene, kurvenförmige Formen.³⁴⁸

Collins, von dem auch eine der umfangreichsten Bibliographien zum katalanischen Modernismo stammt³⁴⁹, hat sich mit dieser Wölbtechnik eingehend beschäftigt und deren Verbreitung bis in die USA nachgezeichnet³⁵⁰. Er bemerkt: „The most telling feature, however, is the laying of the bricks or tiles

escalera.“ (Freixa 1986, S. 82)

³⁴⁸ „La bóveda tabicada con su extraordinaria capacidad para adaptarse a las **formas sinuosas** es uno de los elementos que mejor definen el modernismo arquitectónico catalán. Gaudí, y muchos de los arquitectos que de forma directa o indirecta estuvieron influidos por él, se sienten atraídos por las extraordinarias **cualidades plásticas** de un tipo de bóvedas que es capaz de adaptarse al **diseño más caprichoso**.“ (Freixa 1986, S. 82). Die *bóveda tabicada* gibt es nicht erst seit dem Modernismo oder dem katalanischen Mittelalter, sondern, kaum verwunderlich, seit den Römern, wie man auch einige Charakteristika schon bei den Ägyptern, in Byzanz, aber auch bei den Sassaniden und Mauren nachweisen kann. Vgl. Collins 1968, S. 187

³⁴⁹ Siehe Anm. 555

³⁵⁰ „[...] the manner in which an age-old Mediterranean system of erecting thin masonry vaults was **brought to a stage of perfection in Spanish Catalonia** and then came to the United States in the 1880s where it flourished under new conditions on the American continent to produce remarkable structures and spaces that **far exceeded anything known in its land of origin**. The whole episode has received **little or no mention in literature about the history of the architecture of our century**, which is curious because it was precisely this vaulting that made possible the unique spatial effects of many of the ‘blue ribbon’ buildings designed by prominent American architectural firms between the 1880s and the 1940s.“ (Collins 1968, S. 176). Es ist bezeichnend, daß ein amerikanischer Wissenschaftler wie Collins, der an der Columbia University lehrte, für die Gustavino Co. im übrigen auch tätig war (s. u.), und der sich besonders mit dem katalanischen Modernismo beschäftigt hat, versucht, Verbindungen zwischen Spanien und seinem Heimatland herzustellen. Aber auch bei ihm werden die Errungenschaften der Kunst auf der iberischen Halbinsel in den USA noch übertroffen. Dabei ist sein Blick auf die Vergangenheit gemäß der These von Tournikiotis von dem auf sie Folgenden geprägt. Dennoch hat die **Gustavino Fireproof Construction Company** ganz entscheidend das Bild etwa **New Yorks** geprägt (vgl. Kat.Ausst. Madrid 2001). „[...] es sind an die tausend Bauten bekannt, an denen die Familie beteiligt war, darunter die New York Telephone Co., die Oyster Bar und andere Teile von Grand Central, die Williamsburg Bridge, die Public Library in Boston, mehrere Gebäude der Columbia University und die Kathedrale St. John the Divine (die jetzt Gustavinos Landsmann Calatrava vollendet). Gustavino Co. war ein **Markenzeichen für formal ansprechende Lösungen struktureller Probleme aller Art**. Das System beruhte auf der **traditionellen katalanischen Technik für Ziegelgewölbe**, wie sie Gustavino in Barcelona erlernt, fortentwickelt und dort **bereits auf spektakuläre Weise angewandt** hatte. Erstaunlich bleibt die **Geschmeidigkeit**, mit der sie sich an eine ganz andere architektonische Sprache wie die der Art-Déco-Lobbys der New Yorker Wolkenkratzer anpassen ließ.“ (Rezension zur Ausstellung in NZZ 07.12.2001 von Marcus Jakob)

flat (*a plano*, as it is termed in Spanish). None of the people mentioned above seems to have practiced this.³⁵¹ Wo und wann man³⁵² auch immer die markanten Punkte in dieser Entwicklung setzen mag, fest steht, daß besonders Katalonien für die *bóveda tabicada* eine herausragende Rolle spielt; aber auch Collins bemerkt: „Catalans, however, do not presume to have originated the form.“³⁵³ In Katalonien wurde diese uralte mittelmeeerische Deckenkonstruktion zur Vollendung geführt.³⁵⁴ Turpin C. Bannister schreibt zur Definition und Entstehung der *bóvedas tabicadas*:

As so often happens in architectural history, the solution was rediscovered in a local building method. For centuries, the builders of Catalonia and Roussillon had employed light, flat tile vaults in barns, stables, granaries, coach houses, and even churches. These vaults were built of one or more layers of thin tiles laid in quick setting plaster mortar on a movable centering without a low elliptical profile. Rubble fill leveled the haunches to make a usable floor above. The resulting shell was surprisingly strong and exerted little thrust. No doubt the system derived chiefly from local modifications of mediaeval techniques.³⁵⁵

Auch in Collins' höchst informativen und von großer Kennerschaft gekennzeichneten Artikel finden sich Sätze wie: „Were the „Roussillon vaults“ that set off the French eighteenth-century interest in voûtes plates truly indigenous or

³⁵¹ Collins 1968, S. 187. An anderer Stelle heißt es über die Römer: „[...] their faith was in massiveness, and they apparently never constructed thin vaults of only tiles.“ (Collins 1968, S. 188)

³⁵² Hinsichtlich der Chronologie betont Collins jedoch: „The historical origins of this type of vaulting are not at all clear. [...] A difficulty in determining the ultimate source of the tile vault is that it appears to have become part of the undocumented folk practices of much of the Mediterranean littoral where it was probably propagated by agents unknown during mediaeval times.“ (Collins 1968, S. 186 und 188)

³⁵³ Collins 1968, S. 186

³⁵⁴ Mireia Freixa schreibt: „Las bóvedas se importaron probablemente de Italia (Volterra), debido a las relaciones comerciales existentes entre el Reino de Aragón e Italia a fines del siglo XIV, hallándose el primer ejemplo de Montalegre, en las proximidades de Badalona.“ (Freixa 1986, S. 81). Zu den herausragenden Beispielen für die Verwendung der *bóveda tabicada* in der **mittelalterlichen Architektur Barcelonas** gehören der *Salón del Tinell* aus dem 14. Jahrhundert (Abb. 31b), *Santa María del Mar* von 1320-70 (Abb. 32), auf die in Zusammenhang mit den Säulen schon hingewiesen wurde, Häuser in der *Calle Moncada* (14.-17. Jahrhundert), *Santa María del Pino* (15. Jahrhundert) oder das *Hospital de la Santa Cruz* (frühes 15. Jahrhundert). Collins nennt noch andere Beispiele für den Rest Kataloniens. (Collins 1968, S. 188, Anm. 25)

³⁵⁵ Bannister 1968, S. 163, vgl. auch Anm. 13, S. 171

were they an intrusion from Catalonia in Spain?”³⁵⁶, die wie eine Neuauflage des Spain-or-Toulouse-Streits anmuten³⁵⁷. Turpin C. Bannister von der Universität Florida hat die „Apotheose dieser Folk-Konstruktion“ in Frankreich während des 18. Jahrhundert nachgezeichnet³⁵⁸.

Besonders im **späten 19. Jahrhundert** sollte dann dieser Wölbtechnik in Katalonien nochmals große Bedeutung zukommen³⁵⁹, womit das Werk Domènech i Montaners ins Spiel kommt. Die *bóveda tabicada* lief nicht nur im Rahmen eines „folkish sub-stratum“ während des 19. Jahrhunderts weiter, sondern wurde im großen Rahmen eingesetzt („both in popular rural context and in major public buildings). [...Therefore it] suddenly experienced a remarkable increase and sophistication in their use after the mid-century“.³⁶⁰ Dies war genau die Zeit, in der Domènech i Montaner seine Ausbildung erfuhr. Schließlich war sie damit für die Verwendung in einem Gebäude wie dem Palau de la Música Catalana prädestiniert. Collins führt für die Reaktivierung weitere Gründe an:

This has been variously attributed to the dynamic **mediaeval revival** in architecture, to the **desire for fireproof construction** in factories and apartment building, to the **development of better mortars**, and to the scientific curiosity of professors in the **new school of Architecture in Barcelona** as to how the vault functioned.³⁶¹

Es geht hier – wie überhaupt in dieser Arbeit – um ein multikausales Erfassen von Sachverhalten und Veränderungen. Die in diesem Zitat angeführten Gründe sind im Auge zu behalten, wenn bisweilen versucht wird, nur eine Erklärung apodiktisch ins Feld zu führen, etwa im Sinne einer Ideologisierung von Architektur. Mit der Nennung der neuen *Escuela de Arquitectura* in Barcelona verweist Collins indirekt auf Domènech i Montaner, ihren ersten Direktor. Vor allem aber sind die beiden ursprünglich aus Genua stammenden **Guastavino-**

³⁵⁶ Collins 1968, S. 189

³⁵⁷ vgl. Anm. 456

³⁵⁸ Bannister 1968

³⁵⁹ „In Spain, however, the cohesive tile vault underwent considerable refinement during the latter portion of the last century, especially in Catalonia.“ (Collins 1968, S. 190)

³⁶⁰ Collins 1968, S. 190. Die Verwendung bei ländlichen wie städtischen, privaten wie öffentlichen Bauten steht im Gegensatz zu Beispielen, wie man sie aus der polnischen Kunstgeschichte kennt (siehe übernächstes Kapitel)

³⁶¹ Collins 1968, S. 190

Brüder zu nennen, die diese Wölbtechnik nicht nur in ihren Bauten verwandten und dies im internationalen Maßstab, sondern auch durch zahlreiche Schriften propagierten und gleichzeitig theoretisch fundierten. Bis dahin hatte man sich eher auf Empirie und Intuition verlassen.

[...] son muy abundantes ya a principios de siglo los escritos destinados a conocer las leyes de construcción de tales bóvedas, pero lo más digno de detectar es el hecho de que las bóvedas de escalera o de arista realizadas hasta entonces, se dibujan basándose en el **conocimiento intuitivo** de estas leyes, vulgarizándose aún más su empleo a inicio del siglo XX, al aumentar la resistencia tersiva de la bóveda con el uso generalizado de la mezcla de cemento y arena. Todos los albañiles construían este tipo de bóveda **de forma empírica**: entre viguetas en forma de bovedilla, **revoltons** – que utiliza por ejemplo también Domènech i Montaner – libres, recubiertos simplemente con cerámica vidriada en la gran sala del **Palau de la Música Catalana** (1905-1908); o construyendo bóvedas de mayores dimensiones que reciben propiamente la denominación de *voltes de maó de plà*.³⁶²

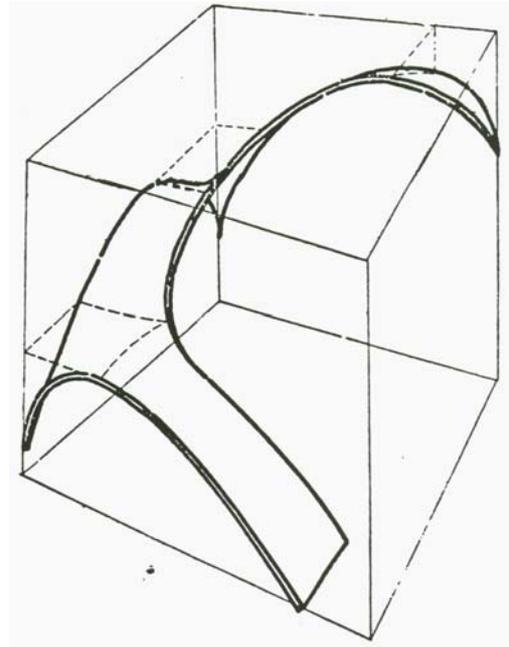
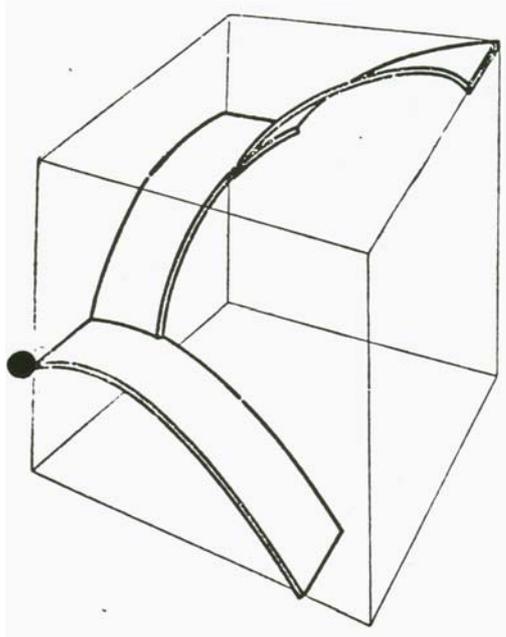
Freixa weist hier explizit auf die Bedeutung dieser vor allem in zwei Modifikationen vorkommenden *tabicadas* im Werk Domènech i Montaners hin; einmal in Form ganz kleiner Gewölbe zwischen Balken, den im katalanisch genannten *revoltons* und den freien mit Keramik verkleideten, wie man sie an prominenter Stelle im Palau findet.³⁶³

Besonders wichtig sind vor allem auch die damit zusammenhängenden Treppenkonstruktionen. „A real Catalan speciality of immemorial usage and spectacular effect is the stair vault“, unterstreicht Collins, der zwei Typen unterscheidet.³⁶⁴ Der Palau de la Música Catalana kann mit seinen monumentalen Treppenaufgängen als Beispiel hierfür gelten (Abb. 45, 48f.).

³⁶² Freixa 1986, S. 82

³⁶³ „La estructura de jácenas y pies derechos de acero laminado, que cubrirá con *revoltó*, le posibilitará crear una gran sala de conciertos en un segundo piso entre dos fachadas vidriadas [...]“. (Freixa 1986, S. 117)

³⁶⁴ Collins 1968, S. 183f.



Quelle: Collins 1968, S. 184

Die besondere Rolle des nach seinem Vater benannten Rafael Guastavino II bei der Theoriebildung sei nochmals unterstrichen, da diese auch besondere Auswirkungen auf die Ausbildungsstätten im damaligen Barcelona hatte und damit auch das Bauen Domènech i Montaners beeinflusste.³⁶⁵ Die Tatsache, daß man dieser Konstruktionsweise zur damaligen Zeit gemäß Gustavino kaum Beachtung schenkte, ist im rezeptionsästhetischen Zusammenhang von Interesse, wird doch hier besondere Aufmerksamkeit der Frage gewidmet, was das „Katalanische“ am Palau de la Música Catalana sei, von dem immer wieder gesprochen wird. Neben einer für diese Region spezifischen Ikonographie im

³⁶⁵ Guastavino schrieb selbst: **"Up to the years 1866 to 1868, the professors of the Academy of Barcelona, one of the most illustrious of Europe, and a city where tiles are more in use than in the rest of the world, did not commence to pay any attention to this style, and when at last they did, it was only to comment incidentally on its resistance and its possible utility; but they did not make it a study, notwithstanding the fact that they were constantly walking over floors constructed by this system."** (zit. nach Collins 1968, S. 192). Es scheint, als müsse man das Domènech i Montaner oftmals unterstellte wissenschaftliche Interesse und seine Auseinandersetzung mit konstruktiven Problemen nach diesen Zeilen etwas relativieren. Ähnliches würde auch für seine Beschäftigung mit akustischen Phänomenen zutreffen, die im nächsten Abschnitt behandelt wird. Eine Verbindung ist sogar gegeben zwischen der hier beschriebenen Konstruktionsweise Guastavinos und ihrer **akustischer Relevanz** während seiner Zeit in den Vereinigten Staaten, „when he collaborated in the second decade of the twentieth century with Harvard’s acoustical expert, Wallace C. Sabine [Abb. 64], in devising an acoustically effective tile for vault and wall surfaces.“ (Collins 1968, S. 195). Auch wenn dieser Sachverhalt für den Palau de la Música Catalana nicht relevant ist, ist er doch interessant, indem er die gleiche Problemstellung bezüglich Material wie Gewölbe- und Wandform zeigt.

Innern und der Verwendung besonderer Materialien scheint sich eine auch in anderen Sprachen mit dem Adjektiv *katalanisch* bezeichnete Wölbform geradezu anzubieten. Wenn aber schon die Architekten, wie Guastavino schreibt, kein besonderes Gespür für diese besaßen, wie sollte dann der normale Betrachter diese als so wichtig für die Baukunst seiner Region erkennen, zumal sie ob des häufigen Vorkommens keine Besonderheit darstellte? Ein weiteres zentrales Problem ergibt sich dadurch, daß die innere Konstruktion nicht einsichtig oder offensichtlich ist.³⁶⁶

Die Rolle Guastavinos für Domènech i Montaner sollte jedoch trotz dieser Einwände nicht unterschätzt werden.³⁶⁷ Im übrigen gibt es auch bei der Konstruktionsweise Beziehungen zu der schon mehrmals erwähnten venezianischen Architektur, insbesondere zum Palazzo Ducale, aber auch der Zecca.³⁶⁸

³⁶⁶ „[...] unless [the building] is recently bombed or under repair“, wie Collins vermerkt. (Collins 1968, S. 188, Anm. 25)

³⁶⁷ “We [i. e. Collins] are told that his [i. e. Guastavino’s] buildings are studied by classes at the School of Architecture, and it is likely that both Gaudí and Domènech y Montaner, who were in the school in the mid 1870s, received in this way their inspiration for the later remarkable *bóvedas tabicadas* that they contributed to Spanish architecture. [...] In 1904 he sent a French version of his latest book to the Sixth International Congress of Architects in Madrid; Puig i Cadafalch also spoke on Catalan vaults at the Congress. Virtually all the Spanish technical discussions of *bóvedas tabicadas* that begun to appear about 1900 place a strong emphasis on Guastavino’s contribution, often quoting his treatise on cohesive construction and almost invariably citing his tests and specifications.” (Collins 1968, S. 191 und 196)

³⁶⁸ Es wurde bereits auf venezianische Palazzi bei der Schauseite des Palau, insbesondere das im Werk Domènechs häufig zu findende Turmmotiv (Abb. 2, 23, 25) als Verbindungselement in der Fassadengestaltung hingewiesen; auch der in der Lagunenstadt zwischen 1309 und 1442 errichtete *Palazzo Ducale* hatte Konsequenzen für die katalanische Architektur: „En construcciones públicas e industriales se utiliza esta misma bóveda combinada con tirantes de hierro que corrigen sus tensiones. El tirante de hierro aparece ya en el **Palacio Ducal de Venecia que tanta influencia tuvo en el orden plástico y constructivo para nuestros arquitectos modernistas**, y en Cataluña venía utilizándose, pero sin la profusión a que llegó la bóveda tabicada. En cambio la utilización mixta de ambos elementos es obra del siglo XIX: Viollet-le-Duc en sus *Entretiens sur l’Architecture* (1872), propone la cobertura de una amplia sala con bóveda de mampostería sobre vigas de hierro.” (Freixa 1986, S. 83). Die Autorin verweist auch auf Bohigas’ Parallele zwischen dem Dogenpalast und Domènech i Montaners San Pablo-Hospital in bezug auf „la influencia de la disposición de los vanos en el Palacio Ducal de Venecia en la fachada del Pabellón de Administración del Hospital de San Pablo [Abb. 26].“ (ebd., Anm. 57). Bannister nennt in ihrer Aufzählung von Gebäuden, welche die oben genannten Charakteristika aufweisen, auch die Zecca, d. h. die Staatliche Münze in Venedig (Bannister 1968, S. 163). Hinsichtlich der **heutigen Bedeutung dieser Gewölbetechnik** sei noch einmal Bannister vor dem Hintergrund von Tournikiotis’ These angeführt: “Today [1968!], in normal fireproof buildings, the brick and hollow-tile floor vault has given way to the more economical and more flexible reinforced concrete slab. Nevertheless, the laminated tile vaulting system lived on until recently in full vigor. [...] Thus, the story of the Roussillon vault illustrates in an unusually dramatic manner the **vitality of a local „folk“ construction**, persisting from the middle ages to our own day. Its **rediscovery**, its rise to **official status**, and its entry into the standard technical

AKUSTIK

Im Hinblick auf die spezifische Funktion des Baus erhebt sich die Frage, ob die Bedeutung des Palau de la Música Catalana nicht nur nach der Verwendung von für die damalige Zeit innovativen Konstruktionsverfahren zu bemessen sei oder auch nur in der ästhetischen Qualität des Raumes, sondern vor allem, inwieweit diese mit seiner Funktion als Konzertsaal in Verbindung stehen. Dabei muß angemerkt werden, wie schwierig es ist, auch heute noch, die akustischen Verhältnisse von vornherein genau zu determinieren.

In Anbetracht der Tatsache, daß Domènech i Montaner nachweislich sich mit Fragen der Physik, der Akustik, der Lüftung, der Belichtung u. a. m. befaßte und er im übrigen dabei auch deutschsprachige Fachliteratur konsultierte, ist es berechtigt nach der technischen Einlösung dieser Anforderungen an dem Bau zu fragen.³⁶⁹ Seine Beschäftigung mit akustischen und anderen naturwissenschaftlichen Fragen ging über die Berücksichtigung dieser Themen im universitären Curriculum hinaus und führte zum Verfassen eigener Schriften zu diesen Themen.³⁷⁰ Auch eine Frage in *En busca de una arquitectura nacional* verrät das besondere Interesse Domènech i Montaners an dieser Thematik: „How could we design large auditoriums obeying the shapes imposed upon us

vocabulary of architects was important, not only in the **evolution** of economical, firesafe modern buildings, but also as a remarkable instance of the intriguing process by which the architects of the Enlightenment added the attitude of scientific rationalism to the resources of modern architecture.” (Bannister 1968, S. 170). Collins schreibt: „Catalan vaults still flourish in Spain and presumably in Latin America. Fidel Castro rounded up some local Catalan masons to teach architects how to build without steel, which was denied to him. But in the United States the Guastavino vault is now extinct, literally priced out of existence.“ (Collins 1968, S. 200). Bannister macht am Beispiel dieser Wölbtechnik deutlich, wie nicht nur einzelne Stile, sondern auch Mikrostrukturen – beim Palau eine bestimmte Art der Konstruktion – ihre Akzeptanz und Konnotationen ändern. Und auch sie entwirft dafür eine Entwicklungsgeschichte, die fast schon postmoderne Züge *avant la lettre* besitzt, indem alles schon einmal da war und zu einem gewissen Zeitpunkt wiederentdeckt oder rehabilitiert wird, offiziellen Status bekommt und dann gar als Ideologieträger gelten kann.

³⁶⁹ „When Domènech was appointed professor at the School of Architecture, it is by no means coincidental that he chooses to teach subjects such as the **application of the physical sciences (acoustics, ventilation and air-flow, lighting, etc.)** which he had previously prepared through study of the abundant material available in **German, a language in which Domènech was fluent**. The study programme the architect prepared for these subjects is ahead of its time and enabled the School to take a leading position in these disciplines.” (Kat.Ausst. Palma de Mallorca/Lleida 1996, S. 136)

³⁷⁰ „He published architectural papers and studies on history and art; some of the former are „Iluminación solar de los edificios“ („Solar lighting in buildings“) (1877) and „Acústica aplicada a la arquitectura“ („Acoustics applied to Architecture“).“ (Rafols 1956, S. 219)

by the laws of acoustics and optics if we were also obliged to use forms not intended for this purpose?”³⁷¹ Hier scheint Domènech deutlich zu machen, daß für ihn klar war, daß – wie zuvor in anderem Zusammenhang schon gesehen – nur der traditionelle rechteckige Saal die besten akustischen Resultate liefern würde.

Zu dieser Zeit wurde die Frage der Akustik besonders diskutiert, man denke nur an die Forschungen von Wallace Clement Sabine³⁷² (Abb. 64), wenn auch damals noch kein exaktes Verfahren zur Verfügung stand.³⁷³ Der Münchner Physiker Edgar Lüscher hat die Voraussetzungen, die zu einer guten Akustik führen in folgenden Grundregeln transparent zusammengefaßt:

1. Der Weg des Schalls zu allen Zuhörerplätzen muß möglichst kurz und frei sein.
2. Die Energieverteilung des Schallfeldes muß möglichst gleichmäßig sein. Schallkonzentrationen an einzelnen Stellen durch akustische Hohlspiegeleffekte reflektierender Decken oder Wände sind zu vermeiden.
3. Der Zuhörer braucht ein bestimmtes Verhältnis von direktem und reflektiertem Schall, damit er den „Raumeffekt“ erlebt. Der reflektierte Schall darf höchstens 40 Millisekunden später beim Zuhörer eintreffen als der direkte Schall, damit er nicht als Echo wahrgenommen wird. Dies bedingt eine maximale Differenz der Weglängen zwischen direktem und reflektiertem Schall von 15 Metern, was in großen Räumen nur sehr schwer zu realisieren ist.
4. In Räumen werden durch die Schallquellen stets sehr viele Eigenschwingungen angeregt. Alle möglichen Eigenschwingungen sollen möglichst gleich stark gedämpft werden, wobei das Publikum der Hauptabsorber für die Schallenergie ist.³⁷⁴

Doch auch Lüscher weist darauf hin, daß bei all diesen Regeln letztendlich die akustische Gestaltung eines Raumes weitgehend Sache der Erfahrung sei.

³⁷¹ In *En busca de una arquitectura nacional*, zit. nach Domènech i Girbau/Figueras 1994, S. 211

³⁷² Einen Abriß zur Geschichte der Erforschung akustischer Verhältnisse im Zusammenhang mit Konzertsälen liefert Forsyth 1987 in seinem Kapitel *Science and the Auditorium*.

³⁷³ „At that time the formulation of a theory of optimisation of acoustic conditions was based on experimental knowledge, for it was not until the eighteen-nineties that the American Wallace Clement Sabine established the **notion of reverberation time** and the formulae by which to calculate it in accordance with the physical parameters of the hall.“ (Domènech i Girbau/Limargas i Casas 2000, S. 230). Nach diesem Autor hat Domènech i Montaner auch das von John Scott Russell entwickelte **System der isoakustischen Kurve** berücksichtigt. (ebd. S. 230)

³⁷⁴ Edgar Lüscher: *Pipers Buch der modernen Physik*, München/Zürich 1980, S. 59

Neben den oben genannten Richtlinien und mit ihnen in Zusammenhang steht die sog. **Nachhallzeit**.³⁷⁵

Das akustische Verhalten eines Innenraums lässt sich jedoch nicht mit hundertprozentiger Naturwissenschaftlichkeit bestimmen.³⁷⁶ Dabei spielt nicht nur die sich wandelnde Ästhetik eine Rolle, sondern auch die Art der Musik.³⁷⁷ Aber selbst innerhalb eines Genres ist nochmals zu differenzieren.³⁷⁸ Dies ist nicht unwesentlich für einen Konzertsaal wie den Palau de la Música Catalana, der auch Ort nichtmusikalischer Veranstaltungen war, die heutzutage Filmpreisverleihungen, Vorstandssitzungen u. v. m. einschließen.

Leider gibt es in der vornehmlich angloamerikanischen Standardliteratur zu diesem Thema kaum eine Berücksichtigung des Palau de la Música Catalana³⁷⁹; doch 1998 hat Antoni Carrión Isbert, der an der *Universitat Politècnica de Catalunya* lehrt, an der auch die meisten Autoren der jüngsten Publikation zum Palau tätig sind³⁸⁰, 13 Säle in Katalonien einer umfassende Bewertung unterzogen.³⁸¹ Neben einer zunächst kryptisch anmutenden Tabelle mit allerlei akustischen Parametern, ist vor allem seine Zusammenfassung der technischen Daten aufschlußreich (siehe Anhang). Demnach befinden sich die Werte der

³⁷⁵ „Zu den wichtigsten Größen, die physikalisch meßbar sind, gehört die sogenannte Nachhallzeit eines Raumes. Als Nachhallzeit wird diejenige Zeitspanne bezeichnet, nach der die Energiedichte eines Schallfeldes nach dem Abschalten der Erregung auf den millionsten Teil abgefallen ist oder in der Dezibelskala der Schallpegel um 60 Dezibel geringer wurde. Für Räume, die ausschließlich der Sprechakustik dienen, kann die optimale Nachhallzeit exakt bestimmt werden, da der wichtigste Gesichtspunkt die Verständlichkeit der Sprache ist. Für kleinere Räume mit einigen hundert Kubikmetern Volumen liegt die optimale Nachhallzeit für maximale Sprachverständlichkeit etwas unter einer Sekunde. Für sehr große Räume – größer als 10 000 m³ – soll die Nachhallzeit etwa 1 Sekunde oder leicht darüber sein.“ (Lüscher 1980, S. 59f.)

³⁷⁶ „Im Gegensatz zur Sprechakustik gibt es für Musiksäle kein objektiv definierbares und meßbares Kriterium zur Festlegung der optimalen Nachhallzeit. Als Richtwert muß deshalb ein Mittelwert von subjektiven musikalischen Empfindungen einer möglichst großen Zahl von Zuhörern herangezogen werden. Dieser Wert hängt jedoch von dem jeweiligen ästhetischen Geschmack der Epoche ab.“ (Lüscher 1980, S. 60)

³⁷⁷ Vgl. die Tabellen zu Nachhallzeiten und Konzertsälen im Anhang

³⁷⁸ „Experimentelle Untersuchungen ergaben das interessante Resultat, daß für klassische und moderne Musik etwa gleiche Nachhallzeiten als optimal empfunden wurden, dagegen romantische größere Werte ergab. Für Werke von Mozart und Strawinski wurden 1,5 sec als beste Nachhallzeit angegeben, für Brahms dagegen 2,1.“ (Lüscher 1980, S. 60)

³⁷⁹ Beranek 1962 listet 54 Konzertsäle auf. Vgl. ebenfalls Forsyth 1987 und Tavani 1997

³⁸⁰ Domènech i Girbau/Llimargas i Casas 2000

³⁸¹ Neben Untersuchungen, die die Erweiterungen des Palau durch das Büro Tùsquets/Díaz begleiteten und an denen der Deutsche L. Cremer wie Higiní Arau beteiligt waren, widmete sich auch schon der Architekt Jordi Bonet Armengol in seiner Antrittsrede bei der *Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi* am 22.04.1987 mit dem Titel *L'arquitectura al servei de la música* diesem Thema. (Domènech i Girbau/Llimargas i Casas 2000, S. 231)

Nachhallzeit beim Palau de la Música Catalana für symphonische Musik an der Untergrenze. Sie liegen bei ca. 1,9 Sekunden. Im allgemeinen sind alle Parameter gut bis akzeptabel zu nennen. Problematisch sind jedoch die beiden unterschiedlichen Ebenen des Podiums, was sich nachträglich auf das Verhältnis zwischen Bläsern und der tieferliegende Sektion der Streicher auswirkt und das akustische Gleichgewicht wie die Hörbarkeit der Musiker untereinander negativ beeinflusst. Vor allem das reduzierte Raumvolumen führt dabei zu einer kurzen Nachhallzeit.³⁸²

Solange die Archive Domènech i Montaners noch nicht vollständig zugänglich sind, sind bei aller Sicherheit seiner seriösen Beschäftigung mit Fragen der Akustik und in seiner frühen Auseinandersetzung mit dem Thema genaue Angaben, wie und ob sich diese in der Planung für den Palau de la Música Catalana konkretisiert haben, nicht zu leisten. Dergleichen gilt für die Resultate jener Intentionen.

³⁸² “Hence the main problem encountered by large orchestras when they are required to play at the Palau: the **reduced volume of air**, some 11,000 m³ – compared to the 18,770 m³ and the 18,750 m³ of the Concertgebouw and the Boston Symphony Hall [Abb. 64] respectively, with their capacity of a similar sized audience –, which allows only a **short reverberation time**. On the other hand, the Palau performs well in the case of the two main activities for which it was designed, **choral and chamber music**, thanks to something else that 19th-century architects also knew: the usefulness of **variegated décor as a sound-deflecting surface**.” (Domènech i Girbau/Llimargas i Casas 2000, S. 231). Es wäre etwas überinterpretiert, untersuchte man genauer das Verhältnis zwischen aufgeführtem Repertoire und den spezifischen akustischen Bedingungen des Saals, kann man doch nur bedingt davon ausgehen, daß er ausschließlich für Chormusik angelegt sei. „[...] part of the repertoire of the Orfeó, a choir composed of 50 female, 50 childrens’ and 100 male voices, needed orchestral accompaniment, either a chamber orchestra in the case of the great works of Bach, Haydn or Mozart or a full orchestra for the works of Mahler, Strauss and the great romantic requiems.” (Domènech i Girbau/Llimargas i Casas 2000, S. 230)

8 KUNST UND GESELLSCHAFT

Die enge Verflechtung und Abhängigkeit von Architektur und Gesellschaft gehört zu den Grundprämissen eines Großteils der Architekturgeschichtsschreibung.

Seen in this light, the honest and simple forms of the modern movement are the inevitable consequence of the **social, economic, and political conditions** in which that architecture developed, and they are the true expression of the aesthetic demands of the era. [...] An authentic style ought to possess **social, moral, political, and artistic cohesion**.³⁸³

Nach Francesc Fontbona ist der Modernismo wie auch die Romanik der **katalanische Stil** par excellence.³⁸⁴

Daß hier die Romanik³⁸⁵ genannt wird und nicht die Gotik, unter der Katalonien eine kulturelle Blüte und seine größte politisch-geographische Ausdehnung erlebte, ist keineswegs selbstverständlich.³⁸⁶

Mirando hacia el pasado, todo el mundo estaba de acuerdo en que de todos los estilos históricos fue el románico catalán, y en especial, **el románico temprano** en sus manifestaciones más vísperas y viriles – [...] el que había revelado de forma más patente el **carácter nacional**. Sin embargo, fue **el gótico de los siglos XV y XVI** – [...] aquel arte que recordaba un tiempo de expansión económica y territorial y de esplendor artístico – el que parecía suministrar la fuente más esperanzadora (y más evocativa, desde **el punto de vista político**) para una arquitectura moderna que reflejara **una burguesía urbana** cada vez más rica y sofisticada.³⁸⁷

³⁸³ Tournikiotis 1999, S. 35

³⁸⁴ „Tanto es así que no es extraño oír decir que el Modernismo – después del Románico, es obvio – **viene a ser como una especie de verdadero arte nacional de Cataluña**.“ (Fontbona 1990, S. 45)

³⁸⁵ Eine hervorragende Einführung in die romanische Kunst Kataloniens liefert Peter K. Klein: *Romanesque in Catalonia* im Katalog der New Yorker Ausstellung *The Art of Medieval Spain a. d. 500-1200* aus dem Jahre 1993.

³⁸⁶ David Sanchez schreibt dazu: „Mit dieser **Suche nach einer nationalen Architektur** füllten führende Architekten wie Domènech oder Puig i Cadafalch auch die **Rolle von Kunsthistorikern und Politikern** aus. Sie erforschten die **vergessene Geschichte Kataloniens** und übernahmen bewußt nicht die **repräsentative Epoche** ihrer Architekturgeschichte, die Romanik, sondern die, welche Kataloniens **letzte Periode der Expansion und Unabhängigkeit** symbolisierte, die Gotik.“ (Kat.Ausst. Berlin/Marburg/Kiel 1992/93, S. 60). Siehe Anm. 266

³⁸⁷ Rohrer 1990, S. 324

Eine ähnliche Austauschbarkeit von Gotik und Romanik in der Rolle des Nationalstils gab es auch in Deutschland³⁸⁸ und auch bei den *Houses of Parliament* in London (1835) sollte der gewählte Stil an eine große Vergangenheit gemahnen.³⁸⁹

Obgleich man innerhalb der Gotik noch unterscheiden muß – es wurde schon erwähnt, daß für Katalonien vor allem die Spätphase wichtig ist – so sieht man, daß unterschiedliche „Nationen“ wie Katalonien oder Großbritannien aus einer ganz anderen und doch ähnlichen Motivation heraus mehr oder minder denselben Stil wählen, der erst in seinem spezifischen Kontext seine eigene Bedeutung erhält.³⁹⁰

³⁸⁸ „In Deutschland stellte die Wiederentdeckung der Romanik ein Stück der nationalen Erneuerung und Selbstbestimmung des 19. Jahrhunderts dar. Zunächst galt hier die romanische Kunst vielfach als byzantinischer, manchmal auch als langobardischer, und das heißt: als fremder Stil. Das eigentlich Deutsche sah man eher in der Gotik. Diese Meinung war letztendlich in der Kunsttheorie der italienischen Renaissance begründet, welche die mittelalterliche Kunst generell als einen deutschen oder, was das gleiche bedeutete, als gotischen Stil beurteilt hatte, von dem sich nun endlich die neue Renaissancekunst befreit hatte. Noch um 1800 war die Gleichsetzung des Gotischen mit dem Deutschen europaweit ein verbreiteter Topos, der eine Überprüfung kaum bedurfte. Hieraus entstand in Deutschland eine nationale Begeisterung für alles Gotische, in welchem man die größte Leistung der Vorfahren zu erkennen meinte, und so hatte die **Gotik bald den Rang als des deutschen Nationalstiles überhaupt**. Dann aber erbrachte die beginnende kunsthistorische Forschung recht bald den Nachweis, daß die Gotik, insbesondere die gotische Kathedrale, zu den ureigensten Leistungen des damaligen Erzfeindes Frankreich gehörte. Diese bittere Erkenntnis führte zu einer **Tendenzwende in der Beurteilung des deutschen Mittelalters**. Das Hauptinteresse verlagerte sich von der Gotik auf die **Romanik, die nun mehr und mehr zum eigentlichen deutschen Nationalstil avancierte**. Deshalb war die Bezeichnung „Romanik“ für viele ein Reizwort, und es fehlte nicht an Versuchen, den Stil von „romanisch“ in „germanisch“ umzubenennen. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts galt nicht mehr die Gotik, sondern die Romanik als Ausdruck vergangener Größe, nämlich als Stil der Blütezeit des deutschen Kaisertums. Man bewunderte die Romanik umso mehr, als es inzwischen das neue wilhelminische Kaiserreich gab, jenes zweite Reich der deutschen Geschichte, zu dessen Größe der Ruhm des mittelalterlichen Kaisertums eine willkommene Parallele darstellte. Bis zum Ersten Weltkrieg verband sich mit der Romanik zu einem Gutteil das deutsche Nationalgefühl.“ (Bernhard Schütz/Wolfgang Müller: *Deutsche Romanik. Die Kirchenbauten der Kaiser, Bischöfe und Klöster*, Freiburg 1989, S. 7f.)

³⁸⁹ „Als das alte Parlamentsgebäude im Jahre 1834 abbrannte, wurde ein Wettbewerb ausgeschrieben, und die Wahl fiel auf den Entwurf des Sir Charles Barry (1795-1860), der sich auf den Renaissancestil spezialisiert hatte. Man fand jedoch, daß Englands bürgerliche Freiheiten in das Mittelalter zurückreichten und daß es darum nicht angehe, das Heiligtum der englischen Freiheit in einem anderen als dem gotischen Stil zu errichten – ein Standpunkt, der übrigens ganz allgemein geteilt wurde, als man über den Wiederaufbau des Gebäudes nach seiner Zerstörung im letzten Krieg durch deutsche Bomben debattierte. So mußte Barry einen Spezialisten in gotischen Details, A. W. N. Pugin (1812-1852), heranziehen, den Sohn eines der bedeutendsten Vorkämpfer der Neugotik.“ (E. H. Gombrich: *Die Geschichte der Kunst*, Frankfurt 1996, S. 500)

³⁹⁰ Dies ist auch ein Argument für die Nichtexistenz von faschistischer oder kommunistischer Kunst per se, denn die Formen an sich sagen noch nichts aus. Ähnliches zeigte sich schon bei einzelnen Materialien wie dem Ziegel.

Letztlich geht die Suche nach dem passenden Nationalstil auf die Romantik zurück.³⁹¹

Das katalanische Phänomen läßt sich damit in einen allgemeinen historischen Zusammenhang setzen. Interessant ist hier, nach dem Verhältnis von Romantik – das romantische Substrat spielte schon bei der Musikikonographie eine große Rolle – und Moderne zu fragen. Selbst das Material, d. h. der Ziegel schien Judith Rohrer ja ideologiehaltig; gleich Morris und Viollet-le-Duc unterstellt sie ihm gar moralische Implikationen.³⁹²

Handelt es sich um eine spätere identitätsstiftende Projektion oder gibt es wirklich ein **enges Einvernehmen zwischen Kunstproduktion und Gesellschaft** während der Entstehung des Modernismo und seiner Blütezeit, wie Fontbona behauptete?

David Mackay, der als Engländer die Situation seines Landes – einer Klassengesellschaft – vor Augen hat wie auch von persönlichen politischen Überzeugungen geleitet sein mag und vielleicht durch die Lektüre Pevsners beeinflusst³⁹³, schreibt:

³⁹¹ „The turn-of-the-century search for a fitting synthetic style, be it Anglo-Japanese, Japo-Swiss, Celto-Byzantine, Indo-Saracenic or Pennsylvanian-Dutch, to match ideological images of a traditional, inherited culture can be seen as **a complex form of Romanticism**. Nationalism as a tool of design and a vital component in the evolution of the style, **popularized through the international exhibitions**, encouraged artists, architects and designers in a **creative cross-fertilization of ideas**. The motivation that prevailed was of an **ingenuous enthusiasm**, rarely found after the the First World War.“ (Bowe 1993, S. 9f.).

³⁹² „[...] la utilización de materiales tradicionales y locales (como, por ejemplo, el ladrillo rojo de Barcelona y la piedra gris de Montjuïc) de forma abierta y expresiva que reflejara tanto la candidez racial del pueblo catalán como el ejemplo de los tiempos medievales.“ (Rohrer 1990, S. 327).

³⁹³ **„Englands Anteil an der Vorbereitung des ‚Neuen Stils‘ endete unmittelbar nach Morris’ Tod.** [...] Ein Grund dafür mag sein, daß, solange der neue Stil eine Angelegenheit war, die praktisch nur die besitzende Klasse betraf, England dafür aufkommen konnte. Sobald aber das Problem begann, sich mit dem ganzen Volk zu befassen, übernahmen andere Nationen die Führung, und zwar solche, die nicht mehr in der Atmosphäre des *ancien régime* lebten oder nie darin gelebt hatten, Nationen, die die für England typischen bildungsmäßigen und sozialen Gegensätze zwischen den bevorzugten Klassen und denen in den Vorstädten und Elendsvierteln nicht gelten ließen oder sie gar nicht kannten.“ (Pevsner 1996, S. 179). Daß die Persönlichkeit des Forschers und seine Biographie eine nicht zu unterschätzende Rolle spielen, verdeutlicht exemplarisch Wolfgang Pehnt am Beispiel Pevsners in seinem Nachwort zur deutschen Neuauflage 1983. Tournikiotis geht auf diese Zusammenhänge nicht ein (siehe dort S. 5). Daß es sich bei der englisch-geprägten Sichtweise Mackays im folgenden Zitat keinesfalls um einen Einzelfall handelt, zeigen seine Ausführungen zu den urbanistischen Veränderungen Barcelonas in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts: „In his plan Cerdà rejected the old hierarchical order of the Baroque city and opted for a **more egalitarian and democratic model without class differentiation**.“ Hier sollen keineswegs gesellschaftliche Veränderungen negiert, sondern vielmehr Idiosynkrasien offengelegt und in ihrer einseitigen Vereinfachung hinterfragt werden. So wird von Mackay nach einem Vergleich mit außerspanischen Entwicklungen

Obwohl sie mit den Arts and Crafts um William Morris durch ihren Handel mit England in Beziehung standen, **begingen die Katalanen nicht den Fehler, ihre Kultur einer Elite vorzubehalten**. Dies beruhte zum einen darauf, daß die spät einsetzende, durch kommerzielle **Ausbeutung** Kubas finanzierte industrielle Revolution im Bürgertum das Verlangen weckte, die **europäischen Rivalen** durch wissenschaftliche und kulturelle **Fortschrittlichkeit** einzuholen und zu übertreffen; zum anderen mußte der Modernisme wegen des **im Volk** herrschenden Bewußtseins einer nationalen Renaissance (Renaixença) populär sein – und war es auch. Dies gereichte wiederum der neuen Schicht der Reichen zum Vorteil, da die sozialen Probleme verdrängt und die **Arbeiter von der Revolution abgelenkt** und zum Patriotismus hingeführt wurden. Insofern war der Modernisme eine jener seltenen Bewegungen, bei denen **Hoch- und Volkskultur zu einem freien, volkstümlichen Stil zusammenfließen, der allen verständlich und willkommen ist**. Damit erklärt sich die außerordentliche Dynamik wie auch die geographische und zeitliche Ausdehnung dieses Stils, der nicht nur in der Architektur auftrat, sondern auch im Kunsthandwerk, in der Malerei und in der Literatur, und dem eine Vielzahl von Künstlern anhängen.³⁹⁴

Dieser Artikel stammt aus einem allgemein angesehenen in mehrere Sprachen übersetzten Lexikon der Architektur des 20. Jahrhunderts und so angenehm sich derartige, die Geschichte in den Griff bekommende markige Sätze lesen, so fragwürdig sind sie und zwar nicht nur in politischer Hinsicht. Interessante Überlegungen finden sich neben Vulgärmarxismen. Kunst wird hier zum Machtinstrument einer Gesellschaftsgruppe; auf der anderen Seite soll ihr jedoch wieder gesellschaftsübergreifende Funktion zukommen. Letztendlich dient sie aber vor allem dem Eskapismus. Mackay schreibt hier Überzeugungen von Josep Anselm Clavé und Joaquim Cabot, bzw. der *Lliga Regionalista* und der *Cors de Clavé* fort, von denen sich der Orfeó català schon längst gelöst hatte. Hier ist wie bei vielem der Wunsch Vater des Gedankens. Roger Aliér wie

schließlich doch wieder die übersehene Vorreiterrolle der *eigenen* Kunst im Rahmen der Gartenstadt – auch ein englisches Thema – unterstrichen: „What was proposed was in effect a garden city, with public rather than private gardens, **resembling Thomas Cubbitt's Bloomsbury squares in London**. Cerdà's plan was the first formal step, and a giant one, towards a **Modern Catalonia, free from historical references, designed for a new society**. While accepting the formal concept of urban life, he mellowed it with the infiltration of a network of public gardens, **decades before Ebenezer Howard proposed his own version of the garden city in 1898**.“ (Mackay 1989, S. 16)

³⁹⁴ David Mackay, zit. Nach Lampugnani 1998, S. 352. Der Autor argumentiert hinsichtlich der Finanzierung des Modernismo ähnlich wie Mireia Freixa.

Pere Artís haben dagegen immer wieder unterstrichen, daß der Orfeo català die konservativste unter den **damaligen Chorvereinigungen** war.³⁹⁵ Diese Differenzierung ist wichtig, handelt es sich doch um den **Auftraggeber des Palau de la Música Catalana**. Innerhalb der einzelnen Chöre gab es durchaus Unterschiede wie auch die katalanische Gesellschaft keinesfalls einem monolithischem Block glich. Der Orfeo català nahm nach Antoni Ramon eine aussöhnende und moderate Position ein im Gegensatz zur „inter-class ideology of the Lliga Regionalista“³⁹⁶ oder auch zu Clavés Haltung, eines „apostle of the sacred idea of fraternity among all social classes, among all nations.“³⁹⁷ Antoni Ramon nennt viel eher den *Catalunya Nova Chor* und Enric Morera als eigentliche Repräsentanten des Modernismo, die Clavés Position fortführten.³⁹⁸ Der Autor unterstreicht dabei die „convergence between the philosophies of the architect and the choir“³⁹⁹. Beide waren Mitglieder in der 1891 gegründeten *Unió Catalanista* und auch die Barceloner Weltausstellung von 1888 war für beide richtungsweisend. Sie ermöglichte – auch dank Elies Rogent (Abb. 30) – Domènech i Montaners Durchbruch als Architekt, wie auch Lluís Millet als 19jähriger bedeutende ausländische Chöre dort hörte und ähnliches daraufhin

³⁹⁵ Roger Aliér schreibt im Zusammenhang mit dem katalanischen Komponisten Enric Morera und dem Konservatorium für Musik in Brüssel: „Enric Morera, besides gaining a social reputation as the founder (1895) of a workers’ choir, the **Societat Coral Catalunya Nova**, was its efficient leader for a decade. This choir and the **Orfeo català**, founded in 1891 by Lluís Millet and Amadeu Vives – which was **rightly regarded as more conservative and bourgeois** – were the *modernista* versions of the **Cors de Clavé**, a series of choral groups founded during the *Renaixença*. The renewed interest in choral singing was kindled by a visit of the Russian Chapel to Barcelona.“ (Kat.Ausst. London 1986, S. 278). Und auch Pere Artís unterstreicht diesen Sachverhalt: „[...] in contrast to Clavé’s working-class choirs, the members of the *Orfeo* came **mostly from the guilds and the middle classes** engaged in commerce.“ (Domènech i Girbau/Llimargas i Casas 2000, S. 263). Sowohl Clavé als auch Millet sind als Büsten im Rahmen der Innendekoration des Palau präsent.

³⁹⁶ Domènech i Girbau/Llimargas i Casas 2000, S. 223

³⁹⁷ Domènech i Girbau/Llimargas i Casas 2000, S. 223. Gerade hier sollten sich aber Widersprüche und Gegensätze auftun: „In 1850, the international fraternity he advocated was akin to the internationalist left-wing spirit, and it was **incompatible with conservative nationalism**. [...] Although pieces by Clavé were included in the *Orfeo*’s repertoire, the **political significance of the Cors was played down**. Such changes were justified **in the name of progress**.“ (Domènech i Girbau/Llimargas i Casas 2000, S. 224). Diese Haltung relativiert auch die polarisierende Deutung einiger Autoren des ikonographischen Proseniumbogen-Programms (siehe Kapitel zur Innenausstattung). Zudem kommt hier wieder der Begriff des Fortschritts und damit auch der Modernität ins Spiel, deren neutralere Diskurse die politischen, jetzt problematisch gewordenen ersetzen.

³⁹⁸ „According to Alexandre Cortada, music critic of the journal *L’Avenç*, it was Morera and not Millet who best represented musical *Modernisme*.“ (Domènech i Girbau/Llimargas i Casas 2000, S. 224)

³⁹⁹ Domènech i Girbau/Llimargas i Casas 2000, S. 222

für Katalonien anstrebte. Die Rolle dieser Vereine⁴⁰⁰ und mit ihr die der katalanischen Zivilgesellschaft, mehr noch als die einer bestimmten sozialen Gruppe oder Klasse, ist mit Salvador Giner die entscheidende.⁴⁰¹

Die immer wieder unternommene Gegenüberstellung von Palau de la Música Catalana und Liceo gehört hierher, indem man ersterem eine tiefe Verwurzelung in der gesamten katalanischen Gesellschaft bis in die unteren Schichten, auch der nicht unbedingt musikinteressierten, unterstellt, das Opernhaus dagegen als Ort der Oberschicht beschreibt. Wenn auch tendenziell zu gewissen Zeiten dies richtig gewesen sein mag und auch auf die wichtige Rolle – wenn auch weniger für den Orfeó català – der Arbeiterchöre hingewiesen worden ist, so kann nur eine nuancierte Betrachtungsweise Sinn machen.⁴⁰²

Thomas Nipperdey hat auf den „Zusammengang zwischen esoterischer Moderne und sich demokratisierender Bürgerkultur“ hingewiesen und damit das auch heute noch wirksame „beliebte **Oppositionsschema** von den schönen oder nicht mehr so schönen Künsten und den scheußlichen Bürgern, den kunstfremden oder kunstfeindlichen Banausen, den Trivialisierern, die die Kunst,

⁴⁰⁰ Till Stegmann hat darauf hingewiesen, daß der Kölner Historiker Gerhard Brunn sich besonders um die Erforschung des Vereinslebens der Katalanen im 19. und 20. Jahrhundert verdient gemacht habe (Stegmann 1992, S. 292). Siehe auch Gerhard Brunn (hrsg.): *Region und Regionsbildung in Europa. Konzeptionen der Forschung und empirische Befunde*, wissenschaftliche Konferenz, Siegen 1995. Stegmann, der viele Beispiele zum **deutsch-katalanischen Kulturaustausch** (etwa das vom Deutschen Hans Tramer entworfene offizielle Stadtsiegel Barcelonas oder das vom Kölner Meister Michael Lochner (?) im 15. Jahrhundert geschaffene hölzerne Flachrelief an der *Porta de la Pietat* zum Kreuzgang der Kathedrale) in seinem Barcelona-Führer erwähnt, der zu den besten seiner Art zählt, schreibt des weiteren: „Gerade deutsche Historiker (besonders von der Freiburger Historikerschule um Vincke) waren es, die die Bedeutung des Archivs der katalanisch-aragonesischen Könige in Europa bekannt gemacht haben.“ (Stegmann 1992, S. 255, für die Beispiele S. 241f.). Die Orgel im Palau stammt im übrigen von einem Ludwigsburger Hersteller. Zu diesem Aspekt siehe vor allem: Dietrich Briesemeister: Katalonien und Deutschland. Ein Überblick über die kulturgeschichtlichen Wechselbeziehungen anlässlich der Ausstellung „Bibliophile Kostbarkeiten aus Biblioteca de Catalunya“ in der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe, September 1986.

⁴⁰¹ „Catalonia’s most outstanding feature at this time was, apart from its language, culture, and the spectacular profile of its industrial development, its **civil society**. It had a dense thriving, and complex social tissue, based as much on an inclination towards **private association** and **individual initiative** as on the more **traditional ties of the family, locality and custom**. It was this civil society as a whole, rather than any one class or social group within it, that made possible and called forth the cultural, artistic and intellectual renaissance of Barcelona, lasting in various guises from roughly the middle of the nineteenth century until the end of the Civil War in 1939.“ (Kat.Ausst. London 1986, S. 143)

⁴⁰² Salvador Giner schreibt ähnlich: „Together with the later Palau de la Música Catalana – a key building in modernist architecture, the work of Domènech i Montaner – the Liceu soon became the emblematic centre of the *bourgeoisie conquérante* of Barcelona, so much that it had the distinction of becoming the target for an anarchist bomb attack in 1893.“ (Kat.Ausst. London 1986, S. 143)

indem sie sie sich anzueignen suchen, zerstören“⁴⁰³, recht überzeugend widerlegt.

So verwundert es nicht, daß in Europa die ersten Konzertsäle gerade in den bürgerlichen Städten entstehen, nämlich in Hamburg und Leipzig (Abb. 63).

Daß einem gerade diese falschen oder zumindest undifferenzierten Topoi auch in der Literatur zum Palau de la Música Catalana oft begegnen, ist verständlich.

So heißt es etwa in Zusammenhang mit der Tatsache, daß Domènech i Montaner keine reine Eisenarchitektur wie Horta und Guimard (Abb. 58ff.) schuf:

„Domènech dagegen bleibt einem historisierenden Architekturstil treu, um damit dem durch den Bautypus vorgegebenen **bürgerlichen Bildungsanspruch** zu genügen.“⁴⁰⁴ Hier liegt ein **monolithisches Bild des Bürgertums** und einer damit verbundenen **eindeutigen ästhetischen Ausrichtung** zugrunde.⁴⁰⁵

Gerade auch die **politischen Überzeugungen der Architekten** sind nicht nur verschieden, sondern bisweilen geradezu entgegengesetzt. Mireia Freixa weist Judith Roher folgend deutlich auf diese sich einer monolithischen Betrachtungsweise widersetzenden Divergenzen hin:

Judith Roher ha analizzato nella sua tesi di dottorato l'ideologia di una parte degli architetti che ricoprirono cariche importanti nel movimento nazionalista catalano conservatore – iscritti dunque a partiti politici come la Lliga Catalanista o l'Unió Catalanista, più tardi confluiti nella Lliga Regionalista, partito egemone nella storia del catalanismo, che funse da agglutinante per buona parte della borghesia catalana. Molti tra i più prestigiosi architetti del momento (Lluís Domènech i Montaner, Josep Puig i Cadafalch, Joan Rubió i Bellver, lo stesso Antoni Gaudí) non celavano la propria simpatia per le idee catalaniste, per quanto – dobbiamo dirlo subito – in gradi diversi e, alla lunga, persino da punti di vista decisamente opposti. [...] Domènech i Montaner e altri iscritti per esempio, si allontanano dalla Lliga Nacionalista – in cui invece rimane Puig i Cadafalch – nel 1904. Si rompe così un rapporto che per molti versi era stato quello tra maestro e discepolo.⁴⁰⁶

⁴⁰³ Nipperdey 1998, S. 8

⁴⁰⁴ Kat.Ausst. Berlin/Marburg/Kiel 1992/93, S. 69

⁴⁰⁵ In dem Kapitel zum *Typus des Konzertsails* wurde nach den möglichen Alternativen, die Domènech zur Verfügung standen, gefragt, wie auch bereits auf die Problematik der historistischen Architektur eingegangen wurde.

⁴⁰⁶ *Da Gaudi a Picasso. Il Modernismo catalano*, Kat.Ausst. Venedig 1991, S.28. Zu den politischen Veränderungen zur Zeit der Eröffnung des Palau de la Música Catalana siehe Mackay 1989, S. 66. Das Verlassen Domènechs der *Lliga Regionalista* hing vor allem auch zusammen mit Francesc Cambós strikter Haltung im Hinblick auf den Besuch Alfons XIII. in

Nicht nur in der Kunst spielte Privatinitiative eine, wenn nicht die entscheidende Rolle.⁴⁰⁷ Der sozialreformerischen Impetus, der die Sprache der Architekten und Architekturhistoriker kennzeichnet, muß von den realen Gegebenheiten und verwirklichten Projekten unterschieden werden. Kapitalkräftige Auftraggeber, die sich erst den Luxus der Lebensreform leisten konnten, setzten auch an anderen Orten des Jugendstils diese Kunst erst durch. Teile der Geschichtsschreibung versuchen dieses Bild im nachhinein zu homogenisieren. Daß Architekten wie Domènech für den Palau (Abb. 2, 7) und Gaudí für die *Casa Milà/La Pedrera* Zufahrten für Kutschen und Automobile in ihren Planungen prominent berücksichtigten, zeigt diesen Sachverhalt nur allzu deutlich.⁴⁰⁸

Nipperdeys Ausführungen lassen sich, obgleich sie sich auf Deutschland und das 19. Jahrhundert beziehen, als Beispiele einer allgemeinen Entwicklung lesen⁴⁰⁹. So heißt es über die Laienchöre und Singakademien in Deutschland, die vor denjenigen in Katalonien entstanden:

Barcelona. (Domènech i Girbau/Llimargas i Casas 2000, S. 221)

1869 war Domènech i Montaner Gründungsmitglied der ersten katalanischen Vereinigung *La Jove Catalunya*, welche ab 1871 die Zeitschrift *La Renaixença* herausgab.

Selbst Benevolo, für den soziale und politische Aspekte in der Entstehung der modernen Architektur zentral sind, behauptet zum oben Gesagten Gegenzug, wiewohl er sich hier nicht auf Katalonien allein bezieht: „Die Neuerungsbewegungen in der Malerei und Architektur sind nur zu verstehen, wenn man berücksichtigt, daß sie im Namen der ganzen Gesellschaft von zahlenmäßig ziemlich kleinen Gruppen geführt werden. [...] Die lange Friedenszeit und wirtschaftliche Prosperität begünstigen die reformerischen und progressistischen Tendenzen der führenden Gesellschaftsschichten. Die damit verbundenen Initiativen werden Einzelpersonlichkeiten oder kleinen Gruppen anvertraut, die unabhängig von der übrigen Gesellschaft handeln können, sich zugleich jedoch von allgemeinen Themen inspirieren lassen, die für alle gültig sind. [...] Hieraus erwächst ein gewisser Widerspruch, welcher die damalige Kunst charakterisiert und von dem wir unter der Bezeichnung Avantgarde zu sprechen gedenken. Man nimmt sich vor, **eine eifersüchtig gehütete Erfahrung allen zuteil werden zu lassen, alle anzusprechen, in der Bemühung, auf niemanden zu hören.**“ (Benevolo 1988, S. 314)

⁴⁰⁷ „Capital accumulation, industrial investment, the first railways, a number of important inventions, all occurred simultaneously or succeeded each other, in or around Barcelona at a remarkable pace. They invariably came from **private initiative** and flourished, more often than not, **in the face of official incomprehension and even opposition.**“ (Kat.Ausst. London 1986, S. 142)

⁴⁰⁸ Gerade Mackay führt dies widersprüchlich in einem anderen Text an, indem er auch auf die Trennung von Herrschaft und Bediensteten eingeht (Mackay 1989, S. 48).

⁴⁰⁹ Vgl. auch Peter Gay: *Bürger und Bohème*, München 1999 und Wolfgang J. Mommsen: *Bürgerliche Kultur und Künstler. Avantgarde, Kultur und Politik im deutschen Kaiserreich 1870-1918*, Frankfurt 1994. Pere Artís spricht von den katalanischen Entwicklungen „fully in tune with what was happening in this field in other European countries.“ (Domènech i Girbau/Llimargas i Casas 2000, S. 263)

Eine ganze Oratorienkultur entsteht, die nur noch in Bruchstücken in unser Gedächtnis hineinragt. Die Chöre vereinen sich in den großen regionalen Musikfesten, den rheinischen Musikfesten zum Beispiel, wie 1832 in Düsseldorf, ein „Musikalisches Olympia“, wie vor anderthalb Jahrhunderten die Zeitgenossen sagten. Überall verbreitet sich, weit ins Populäre hineinreichend, der Männergesang, in Liedertafeln und Liederkränzen. Sie sollten dem Alltag den Abglanz einer „edleren Welt“ vermitteln, „das Volksleben mit dem Rest der höheren Kultur“ verbinden, so hat es der Pestalozzi-Schüler Nägeli formuliert. Und über die Volksschule wird das Singen, staatlich verordnet, auch Teil der allgemeinen Volksbildung, es dient der „Veredelung des Gemütes“.⁴¹⁰

Die katalanische Entwicklung kann als verspätet bezeichnet werden, doch in ihrer Struktur ist sie der deutschen sehr ähnlich. Den neuen Chorgesellschaften kamen vor allem nach französischem Vorbild ähnlich den Konservatorien auch Aufgaben in der Musikerziehung zu. Dies schloß beim Palau auch die Publikation einer Musikzeitschrift ein.⁴¹¹ Hinsichtlich der Aufführung neuer Komponisten tat sich der Orfeó català besonders hervor.⁴¹²

Die Kulturträger für diese neue Entwicklung, die auch für die Finanzierung verantwortlich waren, sind in Katalonien die gleichen wie in Deutschland. Die Stadt Barcelona beteiligte sich bei der Finanzierung des Palau jedoch nicht.

Musik ist binnen kurzem Teil des öffentlichen Gespräches und Teil der allgemeinen

⁴¹⁰ Nipperdey 1998, S. 12f.

⁴¹¹ „The new choral societies, in addition to their concerts, assumed an **educational role**, using methods unknown to the official conservatories, and the Orfeó català was in due course to develop an extensive programme of musical training for children, as well as building Barcelona's best concert hall, the Palau de la Música Catalana, with a capacity of 2,200, which opened in 1908 – and which was incidentally, one of the masterpieces of *Modernisme* in Barcelona. The Orfeó launched the first long-lived (1904-36) and scientific music magazine in Catalan, the **Revista Musical Catalana**. All these achievements by the Orfeó català were modelled on similar activities by **Vincent d'Indy's Schola Cantorum in Paris**, with which close ties were kept for several years. In this connection, the Orfeó català also performed the great masses and oratorios by J. S. Bach, Haydn, Beethoven, etc. for the first time in Barcelona.” (Kat.Ausst. London 1986, S. 279). Das Engagement und die Förderung von Kinder- und Jugendchören durch den Orfeó català zeigen, daß sich an dieser Situation bis heute nichts geändert hat. Auch die Musikzeitschrift des Chores *catalunya música/revista musical catalana* erscheint seit einigen Jahren wieder und berichtet auch über bauliche Veränderungen beim Palau de la Música Catalana.

⁴¹² „Das Repertoire des Chores umfaßt neben dem „Cant del poble“ auch altes Kirchenliedgut sowie Werke alter und zeitgenössischer europäischer Komponisten, darunter J. S. Bach und Wagner. Sie galten den Katalanen als **Inbegriff der Modernität**, zumal auch in Deutschland und Frankreich eine Rezeption der Musik Bachs erst einsetzte und Wagner Anfang des 20. Jahrhunderts noch nicht unumstritten zum Repertoire eines Chores gehörte.“ (Kat.Ausst.

Bildung geworden. Nicht nur Hof und Kirche, sondern auch **Städte** und die Mäzene in den **Musikvereinen** subventionierten die Musik; **der Staat selbst tritt noch kaum in Erscheinung**. Musik wird ein wesentlicher Teil des bürgerlichen Lebens.⁴¹³

Der Bau des Palau de la Música Catalana wurde, außer von **Millet**, durch den Goldschmied, Publizisten, Finanzier und Politiker **Joaquim Cabot i Rovira (1861-1951)**, Vorsitzender des Vereins seit 1901, propagiert und in seiner Ikonographie mitbestimmt. Die Baufinanzierung wurde **ohne städtische Unterstützung durch Anleihen beim Barceloneser Bürgertum** getragen.⁴¹⁴

Auch Pere Artís i Benach schreibt in seiner sich eher an der Geschichte des Orfeó català orientierenden Monographie des Palau de la Música Catalana, die baugeschichtlich vor allem Manuel García Martín folgt, daß wie schon bei der Innenausstattung angesprochen, Joaquim Cabot i Rovira und Lluís Domènech i Montaner die Hauptentscheidungsträger beim Projekt waren⁴¹⁵. Die vielfältigen Aufgaben, die ersterer innehatte, machen die enge Verflechtung im Kulturleben der damaliger Zeit deutlich, denn Cabot i Rovira war zugleich „secretari i mantenidor dels *Jocs Florals*, fundador del setmanari ‚La Veu de Catalunya‘, president del *Centre Excursionista de Catalunya* o vicepresident de l’Orfeó.“⁴¹⁶ Gerade seine Präsidentschaft im Katalanischen Exkursionsverein, dem es um die Wiederentdeckung und Verankerung baulicher Denkmäler im allgemeinen Bewußtsein ging, stellt eine Verbindung zu gotischen Elementen im Schaffen Domènech i Montaner her.⁴¹⁷ Ein Teil der Heterogenität seines Stils ließe sich

Berlin/Marburg/Kiel 1992/93, S. 69). Vgl. Anm. 541

⁴¹³ Nipperdey 1998, S. 13

⁴¹⁴ Kat.Ausst. Berlin/Marburg/Kiel 1992/93, S. 69

⁴¹⁵ „[...] dues figures centren el protagonisme de la construcció: Joaquim Cabot i Rovira i Lluís Domènech i Montaner.“ (Artís i Benach 1998, S. 20)

⁴¹⁶ Artís i Benach 1998, S. 20

⁴¹⁷ Christian Freigang schreibt zur Bewertung der katalanischen Gotik: „Die in den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts entstehende katalanische Autonomiebewegung *Renaixença* mit ihrer **Vision des Mittelalters als glänzendem Höhepunkt katalanischer Geschichte** führte zu einer Neubewertung der gotischen Architektur dieser Landschaft. Die reiche Tätigkeit der [dem *Centre Excursionista de Catalunya* ähnlichen] *Associació Catalanista d’Excursions Científiques* seit dem letzten Jahrhundertdrittel und die nunmehr erscheinenden Baumonographien und **Gesamtdarstellungen** zur gotischen Architektur geben davon Zeugnis. Auch in der gesamtspanischen Kunsthistoriographie wurde der **eigenständigen Entwicklung gerade der katalanischen Kunst** Rechnung getragen, wenn auch mit unterschiedlichen Nuancen. Dagegen hatte die ausländische, insbesondere französische Forschung die Tendenz, die spanische Gotik gleichsam als Ableger französischer Kultur zu reklamieren. Dieser kunsthistorischen Vereinnahmung wurde 1935 durch Pierre Lavedan energisch widersprochen, und zwar bezeichnenderweise, indem er erneut die Eigenständigkeit der Kunstlandschaft Katalonien und

dementsprechend eventuell auf das sich Einlassen auf Auftraggeberwünsche zurückführen.

Dies alles ist wichtig für einen Eindruck damaliger Zeit und Atmosphäre, in der der Palau de la Música Catalana entstand und die Gründe hierfür. Wie man sich die zentrale, alltagsbestimmende, auch profane Bedeutung der gotischen Kathedrale für den mittelalterlichen Menschen im Gegensatz zu heute vergegenwärtigen muß, so repräsentieren diese Chorvereinigungen damals mehr als die heutigen Institutionen mit nur noch peripherer Bedeutung.⁴¹⁸

Giner differenziert sehr genau zwischen einzelnen Gruppen innerhalb des katalanischen Bürgertums. So unterscheidet er die untere Mittelschicht der *menestralia*, „made up of artisans, shopkeepers, skilled workers, small entrepreneurs and workshop owners“⁴¹⁹ von der prosperierenden Oberschicht, die hier als Feld der Auftraggeber wichtig ist.⁴²⁰

Domènech i Montaners berühmte Schrift *En busca de una arquitectura nacional* (1878), die in ihrer Titelformulierung an Hübschs *In welchem Style sollen wir bauen?* erinnert, wird fälschlicherweise des öfteren nur auf Katalonien bezogen und nicht, wie vom Autor gewollt, auf Gesamtspanien, obwohl sie zunächst auf katalanisch erschien.⁴²¹ Diese Schrift, zur Interpretation der Bauten

ihre Vorreiterstellung gegenüber Südfrankreich pointiert herausstellte. Die gesonderte Darstellung gerade Kataloniens hat sich [nicht ohne Grund] seit den sechziger Jahren immer reicher präsentiert und jüngst in einer großangelegten katalanischen Kunstgeschichte gleichsam Handbuchcharakter erhalten.“ (Hänsel/Karge 1992, S. 155). Cabot i Rovira war also institutionell in diese Prozesse eingebunden. Zudem wird deutlich wie auch hier durch Gesamtdarstellungen Politik gemacht wird. Auf das Verhältnis von Gotik zum Modernismo ist schon genauer eingegangen worden.

⁴¹⁸ „Some of the folk heroes (such as the cultural crusader and **choir leader** Anselm Clavé, 1824-74) characteristically became **influential national figures**.“ (Kat.Ausst. London 1986, S. 143). Schon 1845 hatte Anselm Clavé den ersten Arbeiterchor mit dem Namen *L'Aurora* gegründet. Seine Büste ist Teil der Proszeniumsgruppe im Inneren des Palau (Abb. 88a).

⁴¹⁹ Kat.Ausst. London 1986, S. 144

⁴²⁰ “An aggressive (and, in the early stages, politically quite radical) **upper bourgeoisie** took shape: it was made up of **captains of industry, parvenus many of them, speculators, bankers, budding shipping magnates, entrepreneurs** of all sorts and conditions. However, given the short-sighted centralism of Spain's rulers and Catalonia's isolation from the political capital, there were surprisingly **few bureaucrats, magistrates, civil servants, military men or politicians of Catalan origin**.“ (Kat.Ausst. London 1986, S. 143). Das Wort, welches besonders ins Auge springt, ist das pejorative der „Parvenus“, handelt es sich doch um ein verspätetes und sich erst bildendes Bürgertum. Dies hat auch Konsequenzen für die Geschmacksbildung und die Akzeptanz der neuen Kunst. Es wäre zu fragen, inwiefern diese soziale Struktur für die Herausbildung und Charakteristik des Modernismo entscheidend oder aber nur ermöglichend ist?

⁴²¹ „We should observe that by ‚national‘ Domènech means ‚Spanish‘, not Catalan, so he must be read with proper regard to context.“ (Mackay 1989, S. 22). Vergleiche dagegen das Zitat in

oft herangezogen, wird in ihrer Bedeutung häufig überbewertet.⁴²²

Wiewohl bei allen Künstlerstatements und -manifesten immer eine behutsame Lektüre anempfohlen ist⁴²³, lassen sich einige Äußerungen in Domènechs Manifest zum Palau de la Música Catalana in Beziehung setzen.

Domènech verwahrt sich gegen eine neoklassizistische Architektur, die bis heute oft als nationalistische Formensprache dient. Dagegen ist beim Palau die Referenz auf katalanische Gotik und hispanoislamische Elemente wie auch eine Verbindung des Alten mit neuen Technologien gegeben. Domènech i Montaner geht es vor allem um die Ideen hinter der Architektur, denen sich die Architekten unterordnen müßten.⁴²⁴

Man kann die Funktion des Palau de la Música Catalana in einer **Selbstinszenierung des katalanischen Großbürgertums** sehen. Selbstinszenierung ist hier im doppelten Sinne zu verstehen, denn der Bau und seine dekorative Ausschmückung mit allen Implikationen wie der Verherrlichung regionaler Industrie und des lokalen Kunstgewerbes⁴²⁵ ist schon als eine solche

Anm. 422. Im Sinne eines Universalismus-Konzepts, welches Europeismus und Kosmopolitanismus einschließt, d. h. die Rezeption außerspanischer Elemente nur in Verbindung mit eigenen Traditionen sieht, interpretiert auch Freixa Domènech i Montaners Schrift, „nunca como una posible fuente documental según la cual documentar **un inexistente regionalismo catalán**.“ (Freixa 1986, S. 48). Viele Anhänger des Katalanismus nahmen dabei aber zum spanischen Staat keineswegs eine radikale Position ein. „During the early phases of its expansion [that of Catalanism] the great absentee from its ranks was the **industrial working class**. It felt much more attracted, instead, by Anarchism and was therefore even **more hostile to the Spanish state than the Catalanists themselves**.“ (Kat.Ausst. London 1986, S. 144)

⁴²² Robert B. Tate faßt sie folgendermaßen zusammen: „From his tentative conclusions emerge two main points. A national style cannot be achieved through academic classicism, and only partially through medieval archeology, in this case Catalan Gothic and Hispano-Islamic forms. The proposed national style must visibly weld together the past and the future; it must accommodate the two technologies, look to the correspondence of form and function, and root itself what can roughly be defined as the national cultural heritage; for him this meant in essence **Catalonia, not Spain**. In later years he saw this in England in the work of **M. H. Baillie Scott**; in Germany **Joseph Olbrich**; in Belgium **Victor Horta**, and in Austria **Otto Wagner** and Baumann. If there were any faults in Domènech's arguments, he confesses to committing them in the name of eclecticism.“ (Tate 1993, S.216). Auf einige dieser für Domènech wichtigen Architekten wurde in unterschiedlichem Zusammenhang in dieser Arbeit schon eingegangen.

⁴²³ Solà-Morales schreibt explizit: „[...] the Palau de la Música Catalana (1905) [is] far from being the consequence of some previously established principles“. (Solà-Morales 1992, S. 54)

⁴²⁴ In der ungekürzten englischen Übersetzung des Traktats heißt es: „Architectural monuments, like most human creations, need the energy of a fertile **concept**, a moral climate in which to live and, lastly, a physical medium from which to be shaped and **a more or less perfect interpretation of the ideas behind them. Architects must adopt to these ideas** while the architecture to its moral and physical environment.“ (Domènech i Girabau/Figueras 1994, S. 209)

⁴²⁵ Neben den im 4. Kapitel angesprochenen Bezügen gibt es auch in der Ikonographie Hinweise darauf. So kann die zentrale Gestalt des Mosaiks der Eingangsfassade durch den Spinnrocken als Symbol der Volksmusik, als Patronin des Chores und zugleich der katalanischen

zu werten wie gleichzeitig der Raum, d. h. der Ort auch einen idealen Rahmen bietet zur direkten Selbstinszenierung des Publikums. Man könnte hier einen Begriff aus dem Kontext der damaligen Weltausstellungen verwenden, nämlich den eines Schaufensters künstlerischer wie industrieller Produktion („un gran escaparate de la producción industrial y artística“⁴²⁶). Dabei ist besonders bemerkenswert, daß viele katalanische Künstler und Intellektuelle dieser Zeit aus industriellen Kreisen kamen⁴²⁷.

Das Interessante ist, daß diese Selbstinszenierung nahezu ausschließlich durch die bildenden Künste geschieht. Es wurde schon erwähnt, daß es vereinzelt Theateraufführungen im Palau de la Música Catalana gab, doch gibt es keinen Hinweis auf die Wahl besonderer Stücke, die etwa das katalanische Bürgertum feierten. Ähnliches gilt wie schon erwähnt m. E. für das musikalische Repertoire.⁴²⁸

Die **Funktion von Kunst** war also neben der Rolle eines Katalysator in einer Gesellschaft im Zuge der Modernisierung⁴²⁹ gleichzeitig die der sozialen Distinktion.⁴³⁰ Die besondere Auftraggebersituation, die hier dargestellt wurde, ist nicht nur als ein Beispiel für die anfangs erwähnte sozial motivierte Architekturgeschichts-schreibung zu sehen, vielmehr wirkt die unterstellte enge Verflechtung von Gesellschaft und Architektur bis in die Diskussion über die Verbreitung des Modernismo hinein.⁴³¹

Textilindustrie aufgefaßt werden. Siehe Anm. 440.

⁴²⁶ Freixa 1986, S. 31

⁴²⁷ „characteristically the off-spring of many industrialists“ (Mackay 1989, S. 27)

⁴²⁸ „Daß auch der Wagnerkult ambivalent zu bewerten ist, zeigt sich daran, daß sich die katalanische Musik vor allem nach franko-belgischen Vorbildern wie Debussy und d'Indy weiterentwickelte.“ (David Sanchez in: Kat.Ausst. Berlin/Marburg/Kiel 1992/93, S. 61)

⁴²⁹ Man hat von „la confianza del **papel del arte** o de la cultura en general como **dinamizador de una sociedad**“ gesprochen. (Freixa 1986, S. 18 sich auf Marfany beziehend)

⁴³⁰ „La nueva arquitectura no se afianzó hasta que la sociedad burguesa que tenía que encargarle y pagarle había asimilado una moda, aunque **empezase siendo una moda snob y segregadora**, signo de unos rasgos de **distinción**.“ (Bohigas 1973, S. 86)

⁴³¹ Auf die unterschiedlichen Auffassungen hierzu wurde schon in dem entsprechenden Kapitel eingegangen. „Los orígenes de este equívoco están en que los trabajos de historia de la arquitectura parten de los **presupuestos de asimilación de la cultura modernista por parte de la sociedad catalana de fin de siglo**, en contraposición a una postura crítica de raíces noventayochentista que interpretaba el modernismo desde su **internacionalidad** y aparente frivolidad; y desde esta perspectiva sólo cabrían unos casos aislados, fácilmente explicables a partir de un **mimetismo del fenómeno catalán**.“ (Freixa 1986, S. 49)

9 OSTEUROPÄISCHE PARALLELEN

DER SMETANASAAL IN PRAG – EIN VERGLEICH

Neben der Bedeutung des Konzertsaals als Kulturort, an dem sich das aufsteigende Bürgertum feiert, die mit zeitlichen Unterschieden in allen europäischen Ländern gleich ist, hat man, wie gezeigt wurde, in Katalonien noch eine regionalpolitische Dimension zu berücksichtigen. Bernd Nicolai weist im Zusammenhang mit dem Palau auf das zeitgleiche Beispiel eines Konzertsaals in Prag hin, dessen Architekt zudem die Prager Architektur der Jahrhundertwende hervorragend repräsentiere.⁴³²

Die Gattung der Konzertsäle schien für solch nationalistische Präsentationen besonders geeignet gewesen zu sein, wie es das ebenfalls prunkvoll ausgestattete Repräsentationshaus in Prag (1905-11) von Antonín Balšánek und Osvald Polívka, zeigt. Der Smetana-Konzertsaal war die Weihestätte der sich „erhebenden tschechischen Nation“.⁴³³

Im Gegensatz zu den beiden anderen zeitgenössischen und besonders für die konstruktiven Aspekte wichtigen Sälen von Guimard (Abb. 59) und Horta (Abb. 58) existiert der Smetanasaal heute noch und wird weiterhin in seiner ursprünglichen Funktion genutzt. Konstruktiven Fragen interessierten die Prager Architekten zu derselben Zeit jedoch kaum.⁴³⁴

Auf dem Gebiet der Habsburgermonarchie zeigen sich ähnliche **demographische wie wirtschaftspolitische Entwicklungen** mit ihren gesellschaftlichen und identitätsstiftenden Konsequenzen wie in Katalonien, die für die Kunstproduktion dieser Zeit wichtig werden sollten.

⁴³² „[...] The work of Osvald Polívka (1859-1931), [...] perhaps best exemplifies Prague architecture of the turn of the century [...].“ (Švácha 1995, S. 35)

⁴³³ Kat.Ausst. Berlin/Marburg/Kiel 1992/93, S. 88, Anm. 50

Zu der Frage nach dem Anteil der an dem Bau beteiligten Architekten schreibt Wittlich: „Il est **difficile de désigner précisément la part des deux architectes**. Il semble que Polívka se soit chargé de la répartition de la masse, ait pensé les formes dominantes et le style de la décoration.“ (Wittlich 1992, S. 131)

⁴³⁴ “[...] Prague architects of the time were not very interested in questions related to the construction of buildings, a field of research that probably spawned most of the architectural variants of the European modern style. In their search for a new style, Prague architects were

Dank der Industrieproduktion wuchsen im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts die böhmischen Städte erheblich an. Das betraf vor allem Prag, wo die Einwohnerzahl einschließlich der Vorstädte auf mehr als eine halbe Million (das heißt um mehr als ein Viertel) anstieg. Auch die Lebensmöglichkeiten und -anforderungen erhöhten sich. Von der **wachsenden Industrie- und Handelstätigkeit** hatten auch die Stadtverwaltungen Vorteile, was es möglich machte, die technische und sozial-gesellschaftliche Infrastruktur der Städte auszubauen. Ein sichtbares Beispiel hierfür war die **Errichtung von Gemeinde-beziehungsweise Volkshäusern**, die Theateraufführungen, Tanzvergnügen, **Konzerten**, Festversammlungen, Gastmählern und dem **Vereinsleben** dienen sollten. Hier fehlten auch Cafés und Restaurants nicht.⁴³⁵

Diese umfassende Funktion läßt sich bis heute feststellen, wie auch auf die mannigfaltige Nutzung des Palau über die eines reinen Konzertsaals hinaus schon hingewiesen wurde.⁴³⁶ Dabei ist das Repräsentationshaus in Prag, das *Maison municipale*, wie es in der französischen Literatur genannt wird, keineswegs das einzige Beispiel. Auch andere Volkshäuser, etwa das heutige *Kulturhaus der Metallarbeiter* (Abb. 100d) – „ein Beispiel für einen fast intakten sezessionistischen Gesellschaftsbau“⁴³⁷ – oder das heute als Studio des tschechischen Rundfunks genutzte *Volkshaus*, besaßen oder besitzen alle mindestens einen großen Saal mit Bühne und Vereinsräumen neben anderen Einrichtungen (Cafés, Restaurants u. ä.).

Wie beim Palau de la Música Catalana oder dem Wiener Musikvereinssaal (Abb. 100) befindet sich der Smetanasaal im ersten Stock und auch in Prag stellte sich dem Architekten das Problem urbanistischer Enge (Abb. 100c, 5 und 42).⁴³⁸

Wenn auch in Prag die Nutzung über die eines Chorvereins hinausgeht, so

not ready to absorb the impulses offered by new construction possibilities.” (Švácha 1995, S. 28)

⁴³⁵ Stanková 1991, S. 275

⁴³⁶ Vgl. Anm. 14

⁴³⁷ Stanková 1991, S. 276

⁴³⁸ „Der erfolgreiche Gedanke des Entwurfs beruhte auf einer zur Diagonale der rhombisch geformten Parzelle mit einer Fläche von 4200 m² symmetrischen Konzeption. In der Achse des Komplexes liegt in der Mitte des ersten Geschosses der Smetana-Saal, der bis zu 1500 Sitzplätze für Besucher aufnehmen kann. Darunter befindet sich im Erdgeschoß eine geräumige Zentralgarderobe. Im ersten Geschoß sind an der Peripherie des Gebäudes Gesellschaftsräume, Salons und Spielsäle angeordnet, darunter im Erdgeschoß ein weiträumiges Café und ein Restaurant, im Souterrain eine volkstümliche Biergaststätte und eine Weinstube. Im Dachgeschoß befinden sich von oben beleuchtete Ausstellungssäle.“ (Stanková

bemerkt man deutlich die Kennzeichnung dieses Baus als eines sozialen Orts der Begegnung, der in seiner **Disposition und Funktion der Räume** an ähnliche Strukturen beim Palau gemahnt (Abb. 7, 100c). So umgeben auch hier Gesellschaftsräume den Musiksaal im Zentrum und Einrichtungen der Restauration befinden sich in den Geschossen unter ihm.

Auch was **Dekoration und Ikonographie** anbelangt, lassen sich zwischen den zeitgleichen Beispielen in Prag und Barcelona Parallelen ziehen. So wird beim „tschechischen“ Bau die Stelle, an der die beiden Fassaden (hier jedoch nicht im rechten Winkel) aufeinandertreffen, durch einen erhöhten Aufbau besonders betont⁴³⁹ wie man auch den Hemizyklus und kuppelartigen Abschluß beim Palau de la Música Catalana mit Kalotte und Laterne der Prager Fassade in Beziehung setzen kann (Abb. 100a, 101). Wichtiger sind jedoch die beiden Huldigungs mosaiken, die man gleich prominent hier wie dort findet. Es sei noch einmal zur Gegenüberstellung an das Barceloner Bild erinnert (Abb. 38):

Lluís Bru (1868-1952) hat darauf den 1891 gegründeten Orfeó català porträtiert und mit allerlei Symbolen ausgestattet: an die dreißig Damen in langen hellen Kleidern, ebenso viele Männer in schwarzen Anzügen, Noten in den Händen. Über ihnen, auf einem Thron am Ende einer Treppe posiert die Patronin des Chores (sowie der katalanischen Textilindustrie) mit einem Spinnrocken in der Hand, der ja auch das Symbol der Volksmusik in Katalonien ist. Vor dem hellblauen weiß bewölkten Hintergrund erscheinen die schroffen Felsspitzen des „gesägten Berges“, des heiligen Montserrat.⁴⁴⁰

Das Mosaikbild von Karel Špillar, welches die Huldigung Prags darstellt, zeigt ebenfalls eine topographische Referenz wie Reverenz. Für beide Fassaden muß die besondere Bedeutung der Skulptur neben und für die Architektur unterstrichen werden; zudem findet man heraldischen Schmuck wie im Inneren des Palau unter dem Prager Mosaik. Die Parallelen lassen sich für die Ausstattung des Saals fortführen. Auch dort kommt den plastischen Elementen eine herausragende Rolle zu; neben musikalischen Themen bestimmen

1991, S. 275)

⁴³⁹ Dies ist eine Reminiszenz an das Pariser *Grand Palais* (Švácha 1995, S. 39). Siehe auch Anm. 444.

⁴⁴⁰ Sack 1995, S. 18

regionalkulturelle Elemente die Ikonographie.

Im Smetanasaal befinden sich an den Seiten des Podiums Skulpturengruppen der Böhmisches Tänze und des Vyšehrad von Šaloun, an den Wänden der Seitenbalkone Bilder der Musik, des Tanzes, der Poesie und des Dramas von Karel Špillar.⁴⁴¹

The color mosaic adorning the arch under the cupola, the ornamental and folkloric decorations, and, above all, the art nouveau awning combine to create a modern impression.⁴⁴²

Über die entsprechende Stelle im Palau schreibt Manfred Sack:

[Auf der Rückwand des Podiums, Abb. 84, 73] ist eine Huldigung an die Musik dargestellt: Achtzehn Damen blasen auf Flöten und Dudelsack, greifen in Zithern und Sistern, Lyren und Harfen, schlagen Trommeln und die Triangel, klappern mit Kastagnetten, spielen Geige oder gebrauchen ihre Stimme. Lluís Bru und Eusebi Arnau, die Künstler hatten dabei einen für den Jugendstil typischen Einfall: Bis zur Taille sind ihre Figuren eins mit der Wand; darüber treten sie mit ihren Instrumenten hantierend, als Hochreliefs hervor. **Die Kleider zitieren mit ihren heraldischen Dessins die Provinzen Kataloniens.** [...] In der Nische zwischen ihnen [...] erkennt man das katalanische Wappen.⁴⁴³

Daß diese politische Ikonographie von der Allgemeinheit erkannt wurde und diese Orte der Kultur auch Schauplätze wichtiger nichtmusikalischer Ereignisse waren, verdeutlichen das Beispiel der „jungen tschechischen Nation“ wie das eines zumindest nach kultureller Anerkennung und Unabhängigkeit strebenden Kataloniens.⁴⁴⁴

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß auch Osvald Polívkas Architektur wie diejenige Domènech i Montaners Stilpluralismus und Gesamtkunstwerkcharakter besitzt, insbesondere was die Integration von Skulptur anbetrifft, die

⁴⁴¹ Stanková 1991, S. 275

⁴⁴² Švácha 1995, S. 39

⁴⁴³ Sack 1995, S. 20

⁴⁴⁴ Es ist zudem kaum verwunderlich, daß gerade ein französischer Theaterarchitekt für die tschechischen Bauten des 19. Jahrhunderts und insbesondere den Smetanasaal von Einfluß war. „Theatrical ostentatious, full of dramatic architectural gestures, Polívka's and Bašánek's design declared its affinity with the work of the hero of all Czech architects of the nineteenth century, Charles Garnier.“ (Švácha 1995, S. 39)

Rolle des Architekten bei der Zusammenarbeit mit anderen Künstlern, aber auch als Verfechter einer keineswegs nur für die spanische Architektur typischen Farbigkeit⁴⁴⁵, wobei die Epitheta zur Charakterisierung dieser Ästhetik die gleichen sind, die man oft im spanischer Zusammenhang findet.

In kulturgeographischer Nachbarschaft zu Prag, nämlich in Polen, kann man darüber hinaus weitere Parallelen zu dem hier behandelten spanischen Beispiel feststellen.

POLNISCHE KUNSTGESCHICHTE UND NATIONALSTIL

Wenn die polnische Geschichte auch anders verlaufen ist als die katalanische, so kann man doch gerade in der Kunstgeschichtsschreibung dieses Landes Parallelen entdecken, die neues Licht werfen auf die spanischen Verhältnisse. Gerade beim Beispiel Schlesien ergeben sich die gleichen Fragen und Probleme wie im Fall Katalonien.⁴⁴⁶ So durften beispielsweise auch die Polen während der Teilung ihre Sprache offiziell nicht benutzen.⁴⁴⁷ Auch die polnische Kunstgeschichtsschreibung war bisweilen Ausdruck des Verlangens nach

⁴⁴⁵ „In Polívkas Schaffen wechselten mehrere Stile miteinander ab, oft benutzte er sie auch gleichzeitig: Neorenaissance, Neobarock, eine Mischung aus Barock und Sezession, barockisierende Sezession und reine Sezession. Polívka wußte vor allem die Mitarbeit von Bildhauern wie Stanislav Sucharda, Celda Kloucek und seinem Umkreis, sowie von Malern wie Mikoláš Ales zu nutzen. Von den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts an spielten in seinen Werken skulpturale und malerische Elemente, die sich sinnvoll in die Architektur einfügen, eine außergewöhnliche Rolle. Auf diese Weise bereitete Polívka die Annahme der Sezession in der Architektur vor. Seine Auffassung von der Synthese der bildenden Künste und der Architektur unterschied sich dabei von dem üblichen Streben der Sezession nach totaler Stileinheit; durch seinen Sinn für die **Farbigkeit**, das **Pittoresque** und **märchenhaft Bizarre** bildeten seine Werke eine Belebung der tschechischen Sezessionsarchitektur.“ (Gloc 1994, S. 139).

Zum Rathaussaal des Architekten heißt es: „Ungewürdigt bleibt bis heute der Rathaussaal, der trotz der öffentlichen Kritik belegt, daß **der in historistischen Stilen geschulte Architekt Polívka fähig war, sich aus eigener Kraft zur Moderne hin zu entwickeln.**“ (ebd. S. 147). Auch Švácha schreibt ähnlich: „Polívka’s trademark [...] was his **idiosyncratic mixture of neo-Renaissance, neobaroque, and modern elements**, the best example is [among others] the Municipal House in Republic Square, 1903-1912, designed by Polívka in collaboration with Antonín Bašánek (1865-1921), his colleague from the Czech Polytechnic.“ (Švácha 1995, S. 35)

⁴⁴⁶ Die deutsch-polnische Kunstgeschichte ist im Gegensatz zur deutsch-spanischen zudem durch die eng miteinander verknüpfte Geschichte der beiden benachbarten Länder belastet. Man hätte auch als **Vergleichsbeispiel Rußland** wählen können, da die Kunstgeschichte dieses Landes durch ihre in der Orthodoxie wurzelnde andere Bildtradition, den sozialistischen Realismus des 20. Jahrhunderts wie eine durch unterschiedliche Ethnien geprägte Spezifik ähnliche Fragen und Probleme aufwirft, die eine Einordnung in die westeuropäische Entwicklung und deren Kanon vor gleiche, vielleicht noch delikateren Schwierigkeiten stellt. (vgl. *The Twilight of the Tsars. Russian Art at the Turn-of-the-Century*, Kat.Ausst. London 1991)

⁴⁴⁷ Die kulturelle Autonomie war in den einzelnen zu Österreich-Ungarn, Preußen und Rußland

Anerkennung nationalkultureller Selbständigkeit und in diesem Falle staatlicher Einheit wie gleichzeitig Feststellung politischer Ohnmacht. Ziel und Wunsch war ebenfalls die breitere Würdigung polnischer Kunst und auch „polnische Kunstwerke wurden zwar bestimmt durch ihre detaillierte Einordnung in einen europäischen Zusammenhang, – für das übrige Europa jedoch blieb die polnische Kunst und Kunstgeschichte Provinz, d. h. niemand nahm sie zur Kenntnis.“⁴⁴⁸ Und auch hier fragte der Architekt Stefan Szyller noch 1913: *Haben wir eine polnische Architektur?*, d. h. es gab seit den 1880er Jahren eine ähnliche Suche nach einem Nationalstil⁴⁴⁹ und spezifisch nationalen Bautraditionen. Wie in Katalonien herrschte Uneinigkeit. „Was für Witkiewicz [etwa] der Holzbau, war für Sas Zubrzycki die polnische Ziegelbauweise“⁴⁵⁰ in der Rolle des originär polnischen Stils. Man findet die „Unterscheidung zwischen Hochstilen und Volkskünsten“ wie den „mächtigen neuen Trend zum ‚Primitiven‘, zur Volks-, Heimat- oder Bauernkunst, sensualistisch und emotional aufgefaßt, erforscht mit Akribie, moralisch-politisch begründet und popularistisch verbreitet.“⁴⁵¹ „Auf die einfachere Frage: polnisch oder ausländisch? antwortete man nun häufig mit einem simplen Kompromiß: Die polnische Kunst und Architektur waren einerseits europäisch, andererseits eigenständig.“⁴⁵² Wirft man den Blick auf die neuere Kunsthistoriographie in Polen, so ist die dortige Situation der katalanischen in ihrer Problematik ähnlich.

Der vordem so generell benutzte Begriff polnisch wird nun durch die Analyse von

gehörenden Regionen jedoch unterschiedlich.

⁴⁴⁸ Muthesius 1994, S. 4. Im Zusammenhang mit der Frage nach der Rezeption spanischer Kunst wurden Vergleiche mit dem **Theater** unternommen. Zu dieser Problematik für Polen siehe Bayerdörfer/Leyko/Sugiera (hrsg.): *Polnisch-deutsche Theaterbeziehungen seit dem Zweiten Weltkrieg*, Tübingen 1998

⁴⁴⁹ Über den Begriff des Stils allgemein vgl. Willibald Sauerländer: From Stilus to Style: Reflections on the Fate of a Notion, in: *Art History*, Vol. 6, No. 3, September 1983, S. 253-270

⁴⁵⁰ Muthesius 1994, S. 5

⁴⁵¹ Muthesius 1994, S. 4

⁴⁵² Muthesius 1994, S. 5. „Im Zeitalter des Eklektizismus [...], wie auch dann bei der internationalen Moderne [ging] das Interesse an geographischen Unterschieden zurück, nachdem vor allem in den 1930er Jahren die „Kunstgeographie“ einen wichtigen Platz in der intensiven Methodendiskussion innehatte – schon seit langem wurden ja einzelne Stile mit Ländern identifiziert.“ (Muthesius 1994, S. 10). Dennoch bleiben diese Probleme gerade auch noch während der Zeit des Eklektizismus in Katalonien präsent wie das Beispiel Domènech i Montaner deutlich zeigt. Einen grundlegenden Überblick in diese Problematik liefert Hausherr

eher konkreten historischen Situationen ersetzt. Es kommt zu einer neuen Interdisziplinarität mit den Sozialwissenschaften [...]. Die kunstgeographische Fragestellung wird wieder vereinfacht in das **Komplementärpaar gesamt-europäisch-regional**. Es bedeutet dies vielleicht das Ende des Problems, der Frage, die hinter allem bisher Erörterten stand: **Ein Werk, eine Form der bildenden Kunst oder ein Bauwerk ‚bedeutet‘, steht als Zeichen, als Symbol, für ein bestimmtes Land oder eine Nation**. Den **Politikern** sind solche Zeichen willkommen, zumal wenn es um den Erwerb oder die Eroberung benachbarter Gebiete geht – oder auch nach einem **Verlust**; immer breiter werdende Kreise der **öffentlichen Meinung** wissen die Symbole zu schätzen. **Die kunsthistorische Wissenschaft beeilte sich, die Erklärungen zu liefern**. Anfänglich war das Repertoire ‚nationaler‘ Formen auf wenig beschränkt, etwa die Darstellung einer Schlacht, eines **Kostüms** oder eines **Wappens**. Nachweise konnten meist nur durch schriftliche Dokumente erbracht werden. Das 19. Jahrhundert identifizierte **einzelne Dekorationsweisen als ‚Nationalstile‘**. Die Kunstgeschichte entwickelte dann aber Methoden, die es erlaubten, jegliche Form der Vergangenheit als ‚national‘ zu identifizieren.⁴⁵³

Diese Zeilen scheinen für den Palau de la Música Catalana als dem „katalanischsten Bauwerk par excellence“⁴⁵⁴ und den mit ihm verknüpften Fragestellungen geschrieben zu sein. Die Doppelrolle Domènech i Montaners als Politiker und Architekt wie verantwortlicher Koordinator⁴⁵⁵ des Baus – heraldische Motive und Kostüme sind für den polnischen Fall hier explizit genannt – erscheint nach der Lektüre obiger Zeilen in neuem Licht. Dabei sind diese nationalen Kategorien vor allem für die Kunst ab dem 19. Jahrhundert wichtig im Zuge der Idee des Nationalstaates, wirken sich aber auch auf die Betrachtung älterer Kunst aus.⁴⁵⁶ Wie in Katalonien und in England war der

1970. Für die 1930er Jahre symptomatisch Piper 1936.

⁴⁵³ Muthesius 1994, S. 18

⁴⁵⁴ Siehe Anm. 181

⁴⁵⁵ Auf die Rolle anderer wichtiger Personen, die ebenfalls Einfluß genommen haben, etwa auf die Ikonographie des Palau, wurde schon hingewiesen, insbesondere auf Joaquim Cabot i Rovira, Vorsitzender des Orfeó català seit 1901.

⁴⁵⁶ Ein Beispiel für unterschiedliche **Beurteilungen mittelalterlicher Kunst** ist der nach einem Artikel Kingsley Porters aus dem Jahre 1924 benannte „**Spain or Toulouse-Streit**“ um die Ursprünge der Romanik. Horst Bredekamp merkt dazu an: „Die Auseinandersetzung um die Beantwortung dieser formelhaft zugespitzten Frage prägte die Diskussion bis in die jüngsten Publikationen“. Ähnliches gilt im übrigen auch für den Beginn der Gotik. Was in Teilen der spanischen und deutschen Forschungsliteratur unter Spätromanik in der Baukunst firmiert, gehört in der französischen Literatur schon zur Frühgotik. In Katalonien sind dies die Kathedralen von Tarragona und Lerida.“ (Hänsel/Karge 1991, S. 102)

polnische Nationalstil zunächst die Gotik, der sogenannte weichselbaltische Stil (*styl wislano-baltycki*). Dies ist ein weiteres Indiz dafür, daß Stil- oder Kunstformen für sich nicht ideologisch sind, sondern erst durch ihren spezifischen Kontext politische Bedeutung erhalten. Hierfür verantwortlich sind Historiker, Politiker wie Kunsthistoriker.⁴⁵⁷

Mit dem katalanischen Phänomen stimmt also nicht nur die Wahl des Stils⁴⁵⁸, sondern auch die des Materials überein, welche Omilanowska auf eine Zeit der Besetzung – hier der Deutschordensritter – zurückführt. Ein ähnlicher Fall liegt bei der auf Mudéjarbauweise zurückgehenden Ziegelbauweise Kataloniens vor, hier in Zusammenhang mit der maurischen Okkupation.

Der rote Ziegel preußischer Schulen, Kasernen, Rathäuser oder Postämter wurde in den nun polnischen Gebieten, vor allem nach dem Zweiten Weltkrieg, z. T. hinter Putz versteckt und die Fassaden der Fachwerkhäuser – im Polnischen mit *mur pruski* bezeichnet – hinter fremdem Mauerwerk oder Holzverkleidung verborgen. Man versuchte also alle Spuren, die an eine nicht-polnische Vergangenheit in diesen Gebieten erinnerten, zu beseitigen. Damit ist nicht nur der „Drang nach Osten“ Hitlers gemeint, sondern auch die Erste Teilung Polens unter Friedrich II. wie die Zeit nach 1871 unter Wilhelm I. Und wie in Katalonien stellte sich in Polen durch Bismarcks Kulturkampf das Sprachenproblem. So war Deutsch als alleinige Amtssprache vorgeschrieben, in Volksschulen sogar als alleinige Unterrichtssprache⁴⁵⁹. Man sieht somit einmal

„[...] bei alten Werken stoßen wir fast nie auf positive Aussagen der Künstler oder Auftraggeber, daß diese oder jene Form etwas spezifisch Nationales darstellen soll. So wurde denn auch gelegentlich behauptet, daß ‚Raumstile‘ stets auf unbewußten Formkonzeptionen beruhen. Man kann einfach Objekte sammeln und regional ordnen, wie es Archäologen und Volkskundler tun, aber **die ‚hohe Kunst‘ war von vornherein zu stark international orientiert. [...] Heute erscheint die ‚nationale Form‘ als das, was eine spätere Betrachtung in die alte Kunst hineinprojiziert**, allein die **Auswechselbarkeit der Adjektive** scheint dies zu beweisen. Drastischer ausgedrückt: Der polnische oder deutsche ‚Charakter‘ eines alten Werkes sind **Erfindungen unserer Zeit**.“ (Muthesius 1994, S. 18). Auch in der polnischen Kunsthistoriographie begegnen Begriffe wie *modern*, *rein* oder *Fortschritt*.

⁴⁵⁷ “The Gothic was the first style which was to inspire Polish artists. References to Gothic was connected with recalling the period of Polish history which was associated with the country’s greatness, with timeless Christian and chivalric values. Karol Matuszewski was the first theoretician to propagate this concept. Matuszewski also saw Polish features in brick Gothic architecture, constructed on the lands that had been under the control of the Teutonic Knights, i. e. that were strongly influenced by the architecture of Northern Germany.” (Omilanowska 1993, S. 101)

⁴⁵⁸ „Paradoxically, the search for a national architecture became, in fin-de-siècle Europe, the most international of concerns.“ (Solà-Morales 1992, S. 31)

⁴⁵⁹ Zum Sprachenproblem Thomas Urban: Von Krakau bis Danzig. Eine Reise durch die

mehr, wie geschichtsideologische Aspekte konkret denkmalpflegerische Konsequenz haben. Doch muß auch die andere Seite gesehen werden, wie von der offiziellen Politik versucht wurde, die neu angesiedelten Polen aus den östlichen Teilen des Landes nach dem Krieg⁴⁶⁰ durch neue Schaffung von Identität – gerade auch durch Kunst – in ihrer neuen Heimat zu integrieren, verbunden mit dem Wunsch, zu den vermeintlichen Quellen zurückzukehren. Seit den 1990er Jahren ist ein neues Interesse von seiten der jüngeren Generation festzustellen, die deutsche Lokalgeschichte als Beitrag zur polnischen Vergangenheit anzuerkennen und das deutsch-polnische Erbe aufzuarbeiten.⁴⁶¹

Wichtig ist auch hier, daß nicht ein Stil zur Gänze angewandt wurde, sondern nur einzelne Elemente⁴⁶², gab es beim Palau in diesem Sinne ja auch keine Homogenität, sondern nur eine Wölbung a la catalana hier, einen gotischen Bogen dort. Dies läßt sich auf polnischer Seite sehr schön an den mit Konzertsälen verwandten Theaterbauten zeigen, die aus derselben Zeit⁴⁶³ stammen. Diese Bauten der „Polish Renaissance“, insbesondere das *Slowackitheater* in Krakau, das heute noch eines der bedeutendsten des Landes ist und entfernt an die Pariser Oper erinnert, rekurrieren auf Teile des *Sukiennice*, „the old Wool Merchants Market Hall, one of the most most popular Cracow monuments“ (Abb. 103).

Buildings in the Polish neo-Renaissance were eclectic compositions, where **only a few or sometimes only one decorative element** referred to the Sukiennice attic, the Sigismund Chapel in Wawel Cathedral or the cloisters of Wawel Castle. The Sukiennice attic [Abb. 103] appeared e. g. in the eclectic building of the Slowacki

deutsch-polnische Geschichte, München 2000, S. 141

⁴⁶⁰ Es sei in diesem Zusammenhang auf die Neuansiedlung von spanischen Bevölkerungsgruppen in Katalonien unter Franco hingewiesen.

⁴⁶¹ Der Verfasser folgt hier einer Fernsehdokumentation von Helga Hirsch mit dem Titel *Der Erbfeind. Preussen aus polnischer Sicht*, die ARTE im Januar 2001 ausstrahlte, sowie dem Artikel der gleichen Autorin mit dem Titel *Die ewige preussische Gefahr. Das polnische Bild von Deutschland war lange von der Furcht vor Preußen geprägt* in FAZ, 18.01.2001, S. 10

⁴⁶² Hierauf wurde bei der Besprechung von Hitchcocks Kategorien im Kapitel zum *Modernismo* eingegangen.

⁴⁶³ „It is worth adding that **Art Nouveau was not very popular in Poland**. Since it was treated as a foreign style, most artists preferred to use it together with Polish folk art, not only from the mountain region, but from other parts as well.“ (Omilanowska 1993, S. 104). Dennoch sei hier an das *Junge Polen* in Krakau erinnert. Vgl. auch *Art nouveau polonais. Bruxelles-Cracovie 1890-1920*, Kat.Ausst. Brüssel 1997

Theatre in Cracow erected in the years 1889-93 according to the design by Jan Zawiejski and in the **art nouveau** Old Theatre in Cracow (Abb. 102) rebuilt by Franciszek Maczynski and Tadeusz Stryjenski in the years 1903-6.⁴⁶⁴

Thomas DaCosta Kaufmann hat darauf hingewiesen, daß auch dieses für *polishness* stehende Architekturelement keineswegs polnischen Ursprung habe.

Białostocki regarded as indigenous to Poland another architectural form, the **Polish attica**, a culminating upper storey that resembles a parapet. This feature is visible on the façade of many buildings in Poland, as for example on houses on the Old Town Square in Warsaw or the Cloth Hall in Cracow [Abb. 103]. [...] Rather than representing something indigenously Polish, even those forms have been repeatedly described as particularly Polish [...] represent part of a **continuing reponse to the Italianate** instead.⁴⁶⁵

DaCosta Kaufmann zeigt die national-ideologische Vereinnahmung von einzelnen Architekturformen oder -gliedern und macht für die „polnische Attika“ und andere Beispiele die Rezeption italienischer Kunst verantwortlich. Dies ist jedoch seinerseits ambivalent zu bewerten, denn unterschwellig wird die Kunst eines anderen Landes als Norm deklariert. „The Italianate“, von dem DaCosta Kaufmann spricht, ist die Kehrseite der „Polishness“. Ein nationaler Diskurs wird durch einen anderen ersetzt. Dies hat ebenso Auswirkungen auf die Bewertung der entsprechenden Kunst. Ist sie der italienischen sehr ähnlich, entspricht sie deren „qualitativen Standards“, könnte man dies positiv verbuchen. Andere würden dagegen in diesem Fall von Eklektizismus sprechen. Geht sie andere oder „eigene“ Wege⁴⁶⁶, so stellt sich für das durch italienische Kunst geschulte Auge wieder das Problem des Einordnens und damit der Bewertung unter umgekehrten Vorzeichen.

Das oben genannte Beispiel der „polnischen Attika“ und der Rückgriff auf italienische Kunst ist kein Einzelfall, denn Italien ist das „Heilige Land“ nicht nur

⁴⁶⁴ Omilanowska 1993, S. 105

⁴⁶⁵ DaCosta Kaufmann 1999, S. 19. Vgl. auch Thomas DaCosta Kaufmann: *Höfe, Klöster und Städte. Kunst und Kultur in Mitteleuropa 1450-1800*, S. 183

⁴⁶⁶ Hier wird der postmoderne Ansatz, auf den wir schon eingegangen sind, ausgeblendet. Er würde diesen Sachverhalt noch verständlicher machen, denn die „eigenen Wege“ sind immer schon begangene Wege, die vielleicht auch nach Italien führen...

der deutschen Kunstgeschichte. Es soll hier nicht die durch Künftler austausch wie Auftraggeberwünsche belegte Rolle italienischer Kunst für Spanien geleugnet, sondern nur der oftmals unbewußte Blick auf die Kunst anderer Länder durch die „italienische Brille“ hervorgehoben werden. Der Einfluß der italienischen Kunsttheorie für die gesamte Kunstgeschichte kann kaum überschätzt werden und gilt nicht nur für die belastende Normativik der Kunsttheorie der Renaissance einschließlich ihrer Begrifflichkeit im Hinblick auf die nachfolgende barocke Kunst.

Auch in Polen ging es letztendlich darum, nicht nur national, sondern gleichzeitig modern zu bauen („not only a national, but also a modern style“⁴⁶⁷). Die Stilreferenzen, obgleich in ihrer Form ähnlich, können also unterschiedlich motiviert sein.⁴⁶⁸

Wenn bisher versucht wurde, die Zuweisung politischer Valeurs an Formen der Kunst, also eine Ideologisierung derselben aus welchen Gründen auch immer zu hinterfragen, so muß dies nicht in einen vollkommenen Relativismus führen.

Ein Erklärungsmodell könnte aus den Literaturwissenschaften entliehen werden. So ließe sich **Bachtins** Theorie der Dialogizität auf die Architektur anwenden. Seine Erkenntnis, daß es keine absolute Sinnhaftigkeit mehr gibt, vor allem, daß Bedeutungen nur in Relationen begriffen werden können und entscheidend von der Position des Betrachters abhängen, ließe sich auch auf die Bedeutung der Stile in einem spezifischen Kontext, d. h. zu einer gewissen Zeit und an einem bestimmten Ort beziehen und dies vor allem auch kontrastiv zu den vorhergehenden. So wie im Roman verschiedene Stimmen nebeneinander gesetzt werden, so auch in einer Stadt unterschiedliche Architekturen. Man könnte geradezu von einer *architektonischen Intertextualität* sprechen. Einzelne Formen wie auch gleiche ändern ihre Bedeutungen diachron wie synchron. Für Bachtin ist „jede Stimme (als Wort, Äußerung, Text) nicht nur als dynamischer

⁴⁶⁷ Omilanowska 1993, S. 107

⁴⁶⁸ So schreibt Solà-Morales in Anbetracht eines Baus von Camil Oliveras: „These serve to illustrate the extent to which, even amongst the Gothacist, militant Catholics and always more conservative from the ideological point of view, the phenomenon we referred to as the **destabilisation of styles** was also formulated: **different in its** references, **but similar in its consequences** for the creation of a new style.“ (Solà-Morales 1992, S. 23)

„[...] we find the common denominator of an eclecticism which is not dependent on any single stylistic option, but sets out from several different starting points at once, producing effects which are utterly removed from any historical references with which they might have seemed to be

Spannungspol im Zentrum vielschichtiger intertextueller Bezüge [...], sondern darüber hinaus auch als Schnittstelle soziokultureller Strömungen und Diskurse zu verstehen. Jede Stimme ist teils offen, teils verdeckt durch vorherige und andere Stimmen beeinflusst; sie ist auf ein Gegenüber gerichtet, auch wenn dies erst ein zukünftiges, noch unbekanntes ist.⁴⁶⁹ Diese wechselnden Bedeutungen sind nicht formimmanent, wie dies oft unterstellt wird, sondern werden nachträglich durch die Kunsttheorie, aber auch durch die Künstler selbst und nicht zuletzt durch Kunsthistoriker geliefert, die Formen mit Sinn aufgeladen. Daß gewisse Prämissen und Modelle den Blick auf das künstlerische Schaffen auch in den Ländern an Europas Peripherie beeinflussen, zeigt damit nicht nur das Beispiel Katalonien. Auch die Sichtweise auf polnische Kunst ist geprägt durch die Polarität von Zentrum und Peripherie („via a model of center and periphery in which Poland is designated the peripheral recipient, [but] Poland was not merely a place in which influences were passively received“⁴⁷⁰). „The prejudice that poles lack art and possess little culture“⁴⁷¹, welches im übrigen nicht neu ist, sondern sich schon im 16. Jahrhundert nachweisen läßt, sieht DaCosta Kaufmann darin begründet, daß die kosmopolitische Kunst, d. h. das Wirken der ausländischen Künstler, anderen Bewertungskategorien unterworfen wird als in den übrigen europäischen Ländern, des weiteren in der Tatsache des geringen Einflusses der in Polen arbeitenden Künstler außerhalb des Landes bzw. der Region.⁴⁷²

Nicht nur die allgemeine Politik beeinflusst die Betrachtung von Kunstwerken, sondern auch eine umgekehrte Wirkung ist nachweisbar. Die Ausstellung zur polnischen Kunst, aus deren Katalog zitiert wurde, kündigte den Beginn einer neuen Präsentation polnischer Kultur in den USA an⁴⁷³ und war dort die erste

initially connected.” (Solà-Morales 1992, S. 25)

⁴⁶⁹ Metzler *Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, hrsg. von Ansgar Nünning, Stuttgart/Weimar 1998, S. 32f.

⁴⁷⁰ DaCosta Kaufmann 1999, S. 22. Vgl. die Ausführungen Solà-Morales' in Kapitel 3 zur Erstmaligkeit künstlerischer Neuerungen.

⁴⁷¹ DaCosta Kaufmann 1999, S. 15

⁴⁷² „Even if many artists came to Poland from elsewhere, they often created local centers that had a lasting impact. This condition is not very different from what marks other ‘schools’ of art, such as Fontainebleau or Prague, and it therefore seems legitimate to speak of ‘schools’ of art in Poland such as that of painting in Gdańsk. The existence of such schools provides moreover one way of accounting for the multiple regional differences evident in Polish art and architecture.“ (DaCosta Kaufmann 1999, S. 22)

⁴⁷³ „the advent of a display of Polish culture in the United States“ (DaCosta Kaufmann 1999, S.

ihrer Art⁴⁷⁴. Sie stand im Zusammenhang mit der Diskussion um Polens Beitritt in die NATO.

Dismissal or ignorance of Poland has even entered the realm of opinion of foreign policy experts, as could be heard recently in the voices of those policy makers and pundits who have been opposed to admission into NATO of Poland and its neighbours in East Central Europe.⁴⁷⁵

Kunst oder besser die Meinung über sie beeinflusst damit auch umgekehrt die politische Diskussion.

15)

⁴⁷⁴ „the first display of Polish art and culture of the Old Regime to be shown in the United States“ (DaCosta Kaufmann 1999, S. 15)

⁴⁷⁵ DaCosta Kaufmann 1999. Der Autor führt Beispiele aus der *New York Times* und des *New York Review of Books* an.

10 SCHLUSSBEMERKUNG

Ziel der vorliegenden Arbeit war die Thematisierung methodischer Probleme der Kunst- und Architekturgeschichtsschreibung am Beispiel eines Konzertsaals in Barcelona vom Beginn des 20. Jahrhunderts.

Nach einer allgemeinen Einführung, in der die Fragestellungen formuliert wurden, ist zunächst der Modernismo vorgestellt wie auch als Epochen- und Stilbegriff mit seinem Geltungsbereich problematisiert worden, liest man doch immer wieder in der Literatur vom Palau de la Música Catalana als *dem* Modernismo-Bau schlechthin.⁴⁷⁶ Gleichzeitig wurden gewisse idealistische Clichévorstellungen im bezug auf die Modernismo-Künstler im darauffolgenden Kapitel, das dem Bau und der Ausstattung des Palau galt, revidiert und die dominante Rolle Domènechs für den Bau und die Innenausstattung unterstrichen. Schwerpunkte waren in diesem Kapitel die skulpturale Ausstattung des Gebäudes und die Musikikonographie, die vor allem als Hommage zu verstehen ist. Die verschiedenen Bedeutungsebenen wurden dabei kritisch hinterfragt. Die hiermit zusammenhängende Rolle des Wagnerismus für Katalonien wurde im Anhang behandelt.

Daß der Palau viele Merkmale zeigt, die man auch bei anderen Werken des Architekten findet und er damit in vielem typisch für das Gesamtchaffen Domènechs ist, wurde kurz dargestellt. Einflüsse auf sein Werk (venezianische Architektur, Bauten in Barcelona selbst wie *Santa María del Mar*, Bücher in Domènechs Privatbibliothek u. a.) wurden in mehrfacher Hinsicht behandelt. Besonders am Beispiel eines Ulmer Saalbaus, der in der Forschung bisher noch keine Erwähnung fand, konnten zum ersten Mal Parallelen zum Palau nachgewiesen werden.

Die immer wieder hervorgebrachte Behauptung, die Bedeutung des Palau gehe über die eines reinen Gebäudes oder Konzertsaals hinaus⁴⁷⁷, wurde thematisiert

⁴⁷⁶ „work most representative of Modernisme“ (Domènech i Girbau/Llimargas i Casas 2000, S. 229) oder „paradigmatic example of Modernisme“ (Francesc Fontbona in Domènech i Girbau/Llimargas i Casas 2000, S. 241)

⁴⁷⁷ „The Palau is much more than a building.“ (Francesc Fontbona in Domènech i Girbau/Llimargas i Casas 2000, S. 241). „Everything about the Palau, from the collective participation in its funding through the purchase of bonds to the decoration, the allegorical elements and even the name, was a **manifestation of staunch loyalty to a set of ideals** [...].“

und nach den Mitteln, die die bildende Kunst, Architektur und Musik dafür zur Verfügung stellen oder stellen könnten, wie zugleich nach Einfluß und Wirkung der Historiographie in diesem Prozeß gefragt. Letzteres war zentrales Thema im 5. Kapitel. Dort wurde untersucht, wer wann, unter welchen Bedingungen und mit welchem Ziel über den Palau geschrieben hat und welche Diskurse dabei eine Rolle spielten, insbesondere politische und nationalistische, aber auch die der Moderne⁴⁷⁸ oder des Fortschritts. Auch auf die fundamentale Rolle der Historiographie für die Erhaltung von Bauwerken überhaupt wurde eingegangen. DaCosta Kaufmann hat am Beispiel Polen sogar eine umgekehrte Beeinflussung gezeigt, nämlich daß das Bild von der Kunst eines Landes auch fundamentale politische Entscheidungen beeinflussen kann.

Neben politischen Verflechtungen spielen auch die geopolitische Lage⁴⁷⁹ und andere oftmals unbewußte Vorstellungen für das Bild von der Kunst eines Landes oder einer Region eine Rolle, obgleich es hier nicht um die Bewertung von Laien ging, sondern ausschließlich um kunsthistorische Fachliteratur.

Die oft übersehene oder vernachlässigte Rolle, welche die Forscherpersönlichkeit selbst spielt, ist mehrfach genauer herausgearbeitet worden, so bei Domènech i Girbau, dem Neffen des Architekten des Palau, bei der katalanophilen Simone Helfert, dem Engländer David Mackay oder auch dem Exilanten Nikolaus Pevsner⁴⁸⁰.

„Sine ira et studio – man weiß das schon lange: Erkennen an sich ist ein emotions- und absichtsloser Vorgang, obwohl er von Absichten und Emotionen begleitet sein kann.“⁴⁸¹ Der Psychoanalytiker Wolfgang Mertens stellt die „Möglichkeit umfassender Welterklärung und eines exzentrischen Erkenntnisstandpunkts in Frage. [...] Das Erkenntnissubjekt kann sich nicht – auch nicht durch noch so viele methodische Sicherungen – in Distanz zu dem zu erkennenden Gegenüber begeben, sondern ist unweigerlich allein schon durch *kulturelle und sprachliche Gemeinsamkeiten* mit diesem verbunden. [...]

(Pere Artís in Domènech i Girbau/Llimargas i Casas 2000, S. 264). An anderer Stelle wird vom „katalanischste[n] aller katalanischen Bauwerke“ (Sack 1995, S. 6) gesprochen.

⁴⁷⁸ Hier wurde auch das Spannungsverhältnis Historismus-Moderne berücksichtigt.

⁴⁷⁹ Vgl. Anm. 195

⁴⁸⁰ Vgl. Anm. 393, 393, 128

⁴⁸¹ Dietmar Friedmann: Die drei Persönlichkeitstypen und ihre Lebensstrategien. Wissenschaftliche und praktische Menschenkenntnis, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2000,

Aufgrund welcher biographischen Erfahrungen kommt z. B. ein Forscher dazu – neben den *intellektuellen und wissenschaftlichen Prägungen seiner Zeit* und seiner *Ausbildung* –, eine bestimmte Theorie mit einer bestimmten Methode zu entwickeln?⁴⁸² Auch Psychologie und Psychoanalyse rechtfertigen somit die hier angewandte metahistorische oder historiographische Vorgehensweise.

Insbesondere konnte dabei gezeigt werden, wie Kunst und Architektur für außer-künstlerische Zwecke instrumentalisiert und gleichzeitig hierdurch die unterschiedlichen Funktionen des Baus herausgearbeitet werden. Thema war daran anschließend die Frage nach politischer Architektur per se. Daß, abgesehen von konkreten ikonographischen Inhalten, Stil- und Bauformen nicht ideologiekundig sind, sondern erst durch ihren konkreten Kontext politische oder überhaupt Bedeutung erhalten, wurde mehrfach unterstrichen. Die Formen werden dabei durch Kunsttheorie, die Künstler selbst und nicht zuletzt einige Kunsthistoriker mit Sinn aufgeladen, der sich wandeln kann und auch daher auf keinen Fall formimmanent ist. Hier kamen auch Ähnlichkeiten wie Unterschiede mit anderen Ländern (vor allem Osteuropa und Deutschland, peripher auch England⁴⁸³ und Frankreich⁴⁸⁴) etwa im Hinblick auf die Bewertung der Gotik, auch deren Austauschbarkeit mit der Romanik als Nationalstil sowohl in Deutschland wie auch in Katalonien, oder von Materialien wie dem Ziegel zur Sprache. Vergleiche mit Musik und Musikgeschichte wie dem Theater zeigten unterschiedliche wie gemeinsame Strukturen hinsichtlich Rezeption und politischer Instrumentalisierbarkeit. Gerade Theaterarchitektur mit ihrem vergleichbaren Saalcharakter und ihrer ähnlichen Funktion wurde bei konstruktiven Aspekten oder im Abschnitt zur polnischen Kunst immer wieder ergänzend berücksichtigt. Daneben fanden auch kulturpolitische Aspekte Erwähnung.

Ausgehend von Tournikiotis' Buch *The Historiography of Modern Architecture*

S. 45

⁴⁸² Wolfgang Mertens: *Psychoanalyse. Geschichte und Methoden*, München 1997, S. 35f. und S. 9f. Vgl. auch Anm. 165

⁴⁸³ So wurde im Zusammenhang mit der beginnenden Verwendung von Eisen in der Architektur und den ersten Konzertsälen auf England eingegangen. Siehe auch Anm. 8, 389, 393.

⁴⁸⁴ Vgl. Anm. 417, 456, wo etwa französische Sichtweisen auf katalanische Kunst thematisiert wurden. Bezüglich einer an Genres, d. h. Themen oder aber Künstlerpersönlichkeiten orientierten Kunstgeschichte wurde etwa auch auf eine Darstellung zur flämischen Kunst (Anm. 73), was die Einteilung nach regionalen Gesichtspunkten anbelangt, auf eine zur altdeutschen

wurden die geläufigen und damit einflußreichen Darstellungen zur Geschichte der modernen Architektur im 20. Jahrhundert auf den Palau angewandt und gezeigt, wie sich diese jeweils unterschiedlich auf Bewertung und Sicht des Kunstwerks auswirken und ihm aus verschiedenen Gründen eine Rolle in diesen Geschichten der Architektur des 20. Jahrhunderts zuweisen. Um es überspitzt und provokativ zu sagen, ging es darum, wie Kunstgeschichte „erzählt“, manchmal gar „erfunden“ wird, wie und warum „Meisterwerke“ gemacht werden. Zudem wurde Tournikiotis' These, daß die Beurteilung vergangener Baukunst im 20. Jahrhundert bewußt oder unbewußt immer unter dem Blickwinkel des aktuellen Bauschaffens geschah, also im Zusammenhang mit dem, was sich durchgesetzt hat oder sich durchsetzen sollte, konkret am Palau de la Música Catalana nachgewiesen.

Dem Verfasser ging es darum, am Beispiel des Palau aufzuzeigen, wie sehr der Blick auf die Kunst von vielen Prämissen und Modellen abhängt. Es war deshalb nicht das Ziel und auch gar nicht möglich, einen eigenen definitiven Blick im Sinne einer ultimativen Monographie des Palau dageganzusetzen. Vielmehr ging es um eine Bewußtmachung der jeweiligen Blickrichtung, Brille oder Fragestellung, mit der man die jeweilige Kunst von seinem spezifischen Standpunkt betrachtet. So wurde gezeigt, wie die Sichtweisen zwischen materialistischen und idealistisch-ausgerichteten wechseln, wie konstruktive oder historistische Aspekte unterstrichen oder aber ausgeblendet werden oder es eine Rolle spielt, ob man eine vornehmlich soziale Perspektive in der Architekturbetrachtung einnimmt. Dabei wurden in der Gegenüberstellung der einzelnen Autoren Gemeinsamkeiten wie Widersprüche aufgedeckt. Es ging hier nicht darum, zu sagen, welches Vorgehen oder welcher Ansatz falsch oder richtig ist, wenn dies auch z. T. getan wurde, vielmehr ging es primär darum, die Bedingtheit jeder dieser Betrachtungsweisen herauszuarbeiten.

Mit Bezug auf die hier gewählte metahistorische Perspektive wurden bewußt neben den spezifischen Architekturgeschichten des 20. Jahrhunderts, die auch bei Tournikiotis vorkommen⁴⁸⁵, vornehmlich zur Grundlagenliteratur zählende Werke berücksichtigt, mit denen jeder Kunsthistoriker in seinem Studium

hingewiesen (Anm.213).

⁴⁸⁵ Sie werden in Anm. 172 aufgeführt.

aufwächst⁴⁸⁶. Dies gibt den hier angestellten Überlegungen daher auch didaktische Relevanz und zeigt, wie man schon auf diese Weise von frühester Zeit an vorgeprägt ist. Auch die klassische kunsthistorische Vorgehensweise, einzelne Kunstwerke wie hier den Palau, mit Überblicks-darstellungen in Beziehung zu setzen, die auch hier unternommen wird, wurde immer auch gleichzeitig problematisiert. Bei der Einbettung des Palau in Gesamtzusammenhänge wurde, wie bei den allgemeinen Ausführungen zur spanischen Skulptur der Zeit oder der Rolle von Eisen und Glas in der modernen Architektur, die metahistorische Perspektive weiterhin berücksichtigt und verschiedene Ansätze in der Literatur vorgestellt und verglichen. Im Abschnitt Kunst und Gesellschaft ging es um die Auftraggebersituation⁴⁸⁷, d. h. um eine Kulturgeschichte der Chorbewegungen im parallelen Aufzeigen mit ähnlichen Verhältnissen in „Deutschland“, aber auch um Fragen der Finanzierung⁴⁸⁸. Daß hier ein Vergleich und gleichzeitig eine Erklärungshilfe mit deutschen Entwicklungen versucht wurde (Nipperdey), ist keineswegs so abwegig, wie es zunächst erscheinen mag, denn auch in Deutschland zeigte der „förderative Nationalismus“ seine Wirksamkeit.⁴⁸⁹ Hier ging es vor allem um eine differenzierte Betrachtung von Bürgertum und Chören in der Nachfolge Nipperdeys, der das oft vorherrschende monolithische Bild eines Bürgertums mit eindeutiger ästhetischer Ausrichtung widerlegt hat. Seine Erkenntnisse wurden

⁴⁸⁶ So Wilfried Koch: *Baustilkunde. Europäische Baukunst von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1988, verschiedene Werke E. H. Gombrichs (siehe u. a. Anm. 389, 192), **grundlegenden Darstellungen** der deutschen Kunst von Suckale und Klotz, der spanischen wie Xavier Barral i Altet u. a.: *Die Geschichte der spanische Kunst*, Könemann Verlag, Köln 1997 oder Sylvaine Hänsel/Henrik Karge (hrsg.): *Spanische Kunstgeschichte. Eine Einführung*, 2 Bände, Berlin 1992 neben lexikalischen **Standardwerken** wie dem *Hatje Lexikon der Architektur des 20. Jahrhunderts*, hrsg. v. Vittorio Magnago Lampugnani, Ostfildern-Ruit 1998 u. v. m.

⁴⁸⁷ „[The Palau is] a work that would both satisfy their needs [i. e. of the Orfeó] and stand as a **symbol of the ideals** cherished by the individuals or corporations that make the work possible.“ (Domènech i Girbau/Llimargas i Casas 2000, S. 229)

⁴⁸⁸ Siehe Anm. 99

⁴⁸⁹ „Ein nationaler Zentralstaat, gar in den Dimensionen des ‚kleindeutschen‘ Bismarckreiches, bestimmte demnach keineswegs überwiegend, bis 1870 überhaupt nicht, den Horizont der deutschen Nationalbewegung. Der **Nationalismus wollte föderativ** sein, wollte der eigenen Territorial- und Staatstradition ihr Recht belassen, so wie die **schwäbischen Sänger auch noch nach 1870** den ersten Toast dem Kaiser, den zweiten aber ihrem württembergischen König vorbehielten.“ (Paul Nolte in seiner Rezension von Dieter Langewiesches *Nation, Nationalismus, Nationalstaat in Deutschland und Europa*, München 2000 in: *FAZ* 17.03.2001, S. 48). Langewiesche untersucht vor allem die nationale Dimension der Friedrich Ludwig Jahn nacheifernden Turner wie der **Sängerbewegung** am Beispiel Württembergs.

mit dem Palau und Katalonien in Beziehung gesetzt. Auch die in Teilen der Forschung immer wieder begegnende, manchmal geradezu propagandistische Gleichsetzung von Kunst und Gesellschaft gehörte hierher. Im Hinblick auf die Rolle der Chöre und der Musik wurden auch Aspekte des heute wieder viel diskutierten Bildungskanons angesprochen.⁴⁹⁰ Abschließend wurden nochmals komparativ Fragen des Stils und einer nationalen Kunst wie Kunstgeschichte am Beispiel der östlichen Peripherie Europas, d. h. der europäischen Union, behandelt, Länder, die noch weniger als Spanien in den Curricula der heutigen deutschen Kunstgeschichte vorkommen. Warum dies so ist, aber auch welche Probleme eine Berücksichtigung mit sich bringt, ist zur Sprache gekommen. Dabei wurde gezeigt, wie sich die Sichtweisen auf spanische Kunst ändern und nach Stereotypen wie „Raum- und Ortsstilen“ oder klischeehaften Vorstellungen von „typisch spanischer“ Kunst gefragt, die dabei eine Rolle spielen. In der tschechischen oder polnischen Kunst konnten z. T. ähnliche Phänomene nachgewiesen werden. Somit handelt es sich oft um ein generelles Verhalten gegenüber unbekannter fremder Kunst in der Relationierung zur eigenen. Darüber hinaus wurden Probleme der Kunstgeographie, des Kanons, von Bewertungskriterien wie Erstmaligkeit, Gesamtdarstellungen wie Vergleiche mit anderen Gebieten (Theater, Musik) und literaturwissenschaftliche Konzepte (Alterität, Dialogizität) miteinbezogen. Vorraussetzung für eine metahistorisch ausgerichtete Arbeit waren definitorische Fragen. So wurden Begrifflichkeiten wie Modernismo, Moderne, Postmoderne, Mudéjar u. v. m. mit allen ihren Implikationen zu klären versucht.

Folge dieser Ausrichtung war weiterhin, daß rezeptionsästhetische Aspekte breiten Raum einnahmen, von der globaleren Frage, warum spanische Kunst kaum bekannt ist, bis zur spezifischen, warum Domènech i Montaner im Vergleich zu Gaudí so wenig zur Kenntnis genommen wird und welche Forscher die Lesart seiner Kunst bis heute bestimmen.

Dem Verfasser war es zudem wichtig, neue mit alter Kunst in Verbindung zu bringen, wie die Berücksichtigung von Tàpies und der Architektengruppe MBM verdeutlichen (siehe Anhang). Auch dies ist z. T. didaktisch motiviert,

⁴⁹⁰ Fuhrmann, Manfred: *Der europäische Bildungskanon des bürgerlichen Zeitalters*, Frankfurt 2000, ders.: *Bildung. Europas kulturelle Identität*, Ditzingen 2002

interessiert sich die Mehrheit kunsthistorischer Studenten doch heute entweder ausschließlich für die Kunst des 20. Jahrhunderts oder nur die Alten Meister. Hier sollte dagegen im Zuge einer steten Reflexion, die das methodische Vorgehen begleitete, eine fruchtbringende Verbindung von neuer und alter Kunst unternommen werden. Selbst bei Tàpies gibt es noch Elemente, die schon bei Domènech i Montaner begegnen, wenn auch seine Äußerungen zum katalanischen Architekten nicht sehr ergiebig zu nennen sind. Und noch MBM-Architekten wie David Mackay und Oriol Bohigas, von denen die meisten und einflußreichsten Publikationen zum Palau stammen, glauben sich vom Modernismo beeinflusst.⁴⁹¹

Hinsichtlich der Rolle und Funktion von Konzertsälen, aber auch von Vermittlungsinstanzen wie Weltausstellungen als wichtige Katalysatoren für die Kunstproduktion und Karriere einzelner Architekten wurden im Spanien der 1990er Jahre Parallelen mit der Zeit des Modernismo nachgewiesen.⁴⁹²

Hier gehören auch Topoi hin, wie beispielsweise die Unvereinbarkeit von Kunst und Politik, die sowohl bei Domènech i Montaner wie den Architekten der Gruppe MBM begegnen.⁴⁹³ Es wurde versucht, dem Gesamtkunstwerk Palau de la Música Catalana auf verschiedenen Ebenen gerecht zu werden, die über die Beschäftigung mit Architektur und Dekoration auch physikalisch-technische Aspekte wie Akustik berücksichtigten. Auch auf das grundsätzliche Verhältnis von Musik und Architektur wird kurz im Anhang noch eingegangen. Manchmal mag man den Eindruck gewinnen, daß in der vorliegenden Arbeit ein Deutscher im „postnationalen Zeitalter“ aus der Perspektive seiner eigenen Geschichte und den daraus resultierenden Schwierigkeiten mit der eigenen Identität versucht, auch den Katalanen all dies auszutreiben. Daher soll nochmals unterstrichen werden, daß Identität per se nichts negatives, ja notwendig ist, zumal die damaligen Jahre eine Zeit der Suche in Kunst und Architektur waren. Verabsolutierungen und das Durchlaufen gewisser Haltungen sollten aber in dieser Hinsicht aufgedeckt werden, um die engen Verflechtungen zu zeigen:

⁴⁹¹ Siehe Anm. 214

⁴⁹² Weiteres dazu auch noch im folgenden Anhang (Abschnitt *Konzertsäle und Musikleben im heutigen Spanien*)

⁴⁹³ Siehe Anm. 205

„History, Nation and Art become indissolubly united.“⁴⁹⁴ (Antoni Ramon). Diese Ambivalenz bezüglich nationaler Identität zeigt gerade das katalanische Beispiel.⁴⁹⁵ Der Gedanke, daß erst der nationale katalanische Impetus der Moderne dort zur Durchsetzung verhalf, findet sich – wie man gesehen hat – häufig in der Literatur. Der in dieser Arbeit verfolgte Ansatz steht im übrigen keinesfalls allein da.

Das neue Interesse am Nationalismus verbindet sich seit knapp zwei Jahrzehnten mit dem Aufschwung **kulturgeschichtlicher Methoden und Perspektiven**. Die Nation ist nicht länger eine dringliche Realität, der Nationalismus wird nicht mehr primär funktionalistisch, etwa als Herrschaftsinstrument von Eliten, gedeutet. **Nationen sind vielmehr Deutungsentwürfe, „imagined communities“** (Benedict Anderson), und interessant am Nationalismus sind seine **Ausprägungen im Alltag, in der sozialen und kulturellen Praxis** breiterer Schichten.⁴⁹⁶

Genau dies sollte hier geleistet werden im Aufzeigen der Deutungsentwürfe des Palau bis heute als dem Kristallisationsbau einer *imagined community*. Die Arbeit versteht sich als ein Beitrag zur generellen Methodik und kritischen Lektüre kunsthistorischer Texte und damit auch zur umfassenderen Kenntnisnahme spanischer Kunst. Diese hatte bekanntlich über weite Strecken keineswegs nur periphere Bedeutung, sondern besaß allein schon geographisch „Weltgeltung“, wie man auch hier in Verbindung mit der spanischen Skulptur des Modernismo oder dem Wirken von Architekten wie Rafael Gustavino gesehen hat⁴⁹⁷. Und dies gilt noch mehr für frühere Jahrhunderte. In einem erweiterten Europa ist man daher verpflichtet, die kulturelle Vielfalt, nicht zuletzt auch in Osteuropas, zur Kenntnis zu nehmen. Damit zeigt sich, daß auch der Verfasser dieser Arbeit seine „heimlichen ideologischen Ziele“ besaß...

Man wird sehen, wie sich in nächster Zeit die Historiographien der spanischen Kunst und auch des Palau weiter entwickeln und verändern werden; es bleibt zu

⁴⁹⁴ Domènech i Girbau/Llimargas i Casas 2000, S. 222

⁴⁹⁵ Im Zusammenhang von Langewiesches Buch schreibt Paul Nolte über dieses „partizipatorische Potential des Nationalismus“: „Es geht immer um den Ausschluß von Fremdem; Aggression und Gewalt spielen dabei häufig eine Rolle. Aber der nationale Gedanke hat auch Menschen mobilisiert, sie aus traditionellen Bindungen gerissen und geholfen, politische Ansprüche der Massen durchzusetzen.“ (FAZ 17.03.2001, S. 48)

⁴⁹⁶ FAZ 17.03.2001, S. 48. Vgl. Anm. 187.

hoffen, daß diese Arbeit in ihrem kritischen Blick auf die vorhergehende Forschung mit all ihren Problemen schon ein Teil davon war...

⁴⁹⁷ siehe Anm. 109, 350

11 ANHANG

Im folgenden soll in Form von kurzen Exkursen noch etwas über die Sichtweise zeitgenössischer Künstler auf Domènech i Montaner wie über die Bedeutung Richard Wagners für Katalonien und das Verhältnis von Musik und Architektur gesagt werden. Anschließend folgen einigen Daten zur Akustik des Palau, um mit einem Überblick über Konzertsäle und Musikleben im heutigen Spanien zu schließen.

DOMÈNECH I MONTANER AUS ZEITGENÖSSISCHER SICHT

Zunächst soll der Blick eines zeitgenössischen Malers, dann der einer Architektengruppe auf Domènech i Montaner vorgestellt werden. Wie fruchtbringend und ertragreich die Betrachtung vergangener Kunstwerke durch zeitgenössischen Künstler sein kann, ist mehrfach unterstrichen worden.⁴⁹⁸

Hugo von Tschudi schrieb schon 1911: „Denn so paradox es klingen mag, aus der alten Kunst führen nur schwer gangbare Wege zu der Kunst unserer Tage. Der umgekehrte Weg ist der natürliche“⁴⁹⁹.

Antòni Tàpies, der ebenfalls aus dem katalanischen Großbürgertum stammende und vielleicht berühmteste noch lebende Künstler Spaniens überhaupt, hat sich mit Domènech i Montaner mehrfach auseinandergesetzt. Sein Werk weist **thematische und strukturelle Bezüge mit dem Domènech i Montaners** auf. Fernerhin hat er ebenso eine Vorliebe für das Gedankengut der deutschen Romantik und die klassische Musik; und auch er hat sich mit Richard Wagner auseinandergesetzt (Abb. 97). Die heutige Tàpies-Stiftung befindet sich

⁴⁹⁸ „Einen gar nicht so seltenen „Sonderfall“ der Auseinandersetzung mit Alter Kunst auf dem „Umweg“ über das zeitgenössische Schaffen bildet der oft unorthodoxe Blick, den zeitgenössische Künstler auf das Werk längst verstorbener „Kollegen“ werfen. [...] Wo das „euchronische“ Modell (als dessen klassische Ausprägung er [d. i. Georges Didi-Huberman] Panofskys ‚Kunstgeschichte als geisteswissenschaftliche Disziplin‘ sieht) die Realitäten der Vergangenheit allein aus dem Erfahrungshorizont, aus den Konzepten und Vorstellungen der (untersuchten) Vergangenheit heraus zu erfassen und zu verstehen sucht, läßt sein „anachronistisches“ Konzept (das davon ausgeht, daß es **Dinge gibt, die aus der jeweils zeitgenössischen Theorie gerade nicht zu begreifen sind**) auch die Möglichkeit eines Verständnisses [...] zu.“ (Marcel Baumgartner: *Einführung in das Studium der Kunstgeschichte*. Kunstwissenschaftliche Bibliothek Band 10, Köln 1998, S. 60, Anm. 86. Didi-Huberman bezog sich auf einen Aufsatz über Donatellos Skulpturengruppe *Judith und Holofernes* von Robert Morris im *Artforum*.).

zudem im ehemaligen Verlagshaus von Domènech i Montaner (Abb. 24).

Auch für Tàpies ist das Mittelalter wichtig und hier besonders die Schriften des katalanischen Mystikers Raimundus Lullus, mit dem die katalanische Schriftsprache beginnt. Aufschlußreich ist eine Betrachtung seines Werks im Zusammenhang mit der Frage nach nationaler Konnotation von Kunst und den Strategien hierfür. So finden sich beispielsweise auch katalanischen Wappen in Bildern von Tàpies (Abb. 98) vergleichbar mit der heraldischen Ausschmückung im Palau (Abb. 2, 84, 87).⁵⁰⁰

Ähnlich wie im Palau de la Música Catalana (Abb. 75f.) erweist Tàpies durch das Einfügen von Schrift in seinen Bildern bedeutenden Katalanen (Abb. 98f.) – wenn auch in diesem Fall nicht nur Musikern – eine Hommage. Man sieht also, daß heute weiterhin auf einfache sprachliche und symbolische, genauer gesagt heraldische Mittel⁵⁰¹ zurückgegriffen wird, um Kunst zu politisieren. Dabei darf nicht vergessen werden, daß bei Tàpies den Zeichen darüber hinaus noch andere Bedeutungen und Funktionen zukommen.

Der weltweit zu den prominentesten Vertretern des Informel zählende Künstler hat sich u. a. explizit zu Domènech i Montaner in einem Artikel der Barceloner Tageszeitung *La Vanguardia* geäußert. Es ist sehr bezeichnend, daß auch Tàpies Bohigas zitiert und in seinen Ausführungen folgt, die zugleich vor dem Hintergrund von Tàpies' eigenen Arbeiten und Auffassungen gelesen werden müssen.⁵⁰² Auch er mißt Domènech höhere Wertschätzung bei als Gaudí; eines seiner Schlüsselbegriffe ist dabei *transcendència*. Vornehmlich spricht er jedoch

⁴⁹⁹ zit. nach Baumgartner 1998, S. 60

⁵⁰⁰ „Tàpies ist ein politisch denkender Mensch. Seine Bilder, seine Skulpturen und vor allem seine Plakate machen das immer wieder deutlich. Davon zeugt unmittelbar die graphische ‚Suite Catalana‘, eine Folge von fünf Aquatinta-Radierungen aus dem Jahre 1972. Katalonien wird hier mit Finger- und Fußspuren, mit Schriftzeichen, mit Namen und den Farben Rot und Gelb der **katalanischen Fahne** wachgerufen: alles Chiffre für das Freiheitsideal und das Autonomiestreben der Katalanen. Das Motiv der vier roten Fingerspuren auf gelbem Grund, der Legende nach Blutspuren, die der auf dem Schlachtfeld verwundete Graf von Barcelona auf sein gelbes Schild rinnen ließ mit dem Wunsch, daß dieses Zeichen einmal die Flagge bilde, ist **aus der Ikonographie von Tàpies nicht wegzudenken**. Es taucht in verschiedenen Materialien auf, selbst in Gestalt verknoteter Lappen.“ (Catoir 1987, S. 33). Max J. Friedländer hat auf diese Symbolik hingewiesen und eine solche für die gesamte Kunstgeschichte gesehen. (Max J. Friedländer: *Von Kunst und Kennerschaft*, Leipzig 1992, S. 23f.).

⁵⁰¹ Zum *heraldic symbolism* vgl. das entsprechende Kapitel in E. H. Gombrich: *The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art*, London 1998 (1. Aufl. 1979)

⁵⁰² So folgt er Bohigas, indem er schreibt, daß der Modernismo „- com els moviments europeus coetanis - un pas d'una evolució eficacíssima que arriba fins als nostras dies“ war. (Tàpies 1990)

weniger über das Werk des Architekten, seine Machart, Besonderheiten oder formale Struktur als dem „ideologischen Überbau“ und seiner sozialen Relevanz. Hierbei entwickelt er kaum eigene Gedanken

Da für Tàpies die Auseinandersetzung mit der Kirche, von der er sich schließlich distanzierte, in seinem Leben immer eine wichtige Rolle spielte, erwähnt er die seiner Meinung nach häufig unerwähnt bleibende klerikalkritische Haltung der Modernisten.⁵⁰³

Ein weiterer Grund für Tàpies' Höherbewertung Domènech i Montaners gegenüber Gaudí sind die unterschiedlichen Bautypen der beiden Architekten⁵⁰⁴ wie er auch Domènech i Montaners Schaffen im allgemeinen für bedürfnisorientierter, funktionaler, nicht so abgehoben und präntiös wie dasjenige Gaudís, hält.⁵⁰⁵

Also auch hier ist dieselbe vage Begrifflichkeit bei einem Künstler zu konstatieren, dessen reflexionsreiches und -provozierendes Werk anderes erwarten ließe. Man sollte auch einem vielleicht schnell geschriebenen Zeitungsartikel nicht allzu große Bedeutung beimessen.

Um eine kritische Lektüre eines Teils der monographischen Literatur zum Palau zu gewährleisten, scheint eine Kenntnis des Schaffens der MBM-Architekten sinnvoll, deren Sichtweise und Beurteilung von diesem nicht getrennt werden kann. Es stellt sich im Zusammenhang des Palau auch die Frage, inwieweit die Äußerungen der **zeitgenössischen Architekten** wie Mackay, Bohigas oder

⁵⁰³ „La „filosofia“ del Modernisme, sobretot en els seus aspectes ideològics i espirituals, va ser „honorada“ diverses vegades amb la **condemna del Vaticà**. És un fet que se sol oblidar, però que val la pena recordar [...]“ (Tàpies 1990). Er weist zudem auf die Exkommunikation der Zeitung *El Poble Català* durch den Erzbischof von Barcelona hin. Solà-Morales argumentiert, was die **Rolle der Kirche** für den Modernismo anbelagt, mäßigender: „[...] this situation, inherent in any process of modernisation, the **Catalan Catholic Church** played a major part. Without accepting in any clear and decided fashion the processes of transformation, it nevertheless **did not adopt an attitude of outright criticism and repudiation**.“ (Solà-Morales 1992, S. 79. Hier finden sich noch weitere Ausführungen zu diesem Aspekt.)

⁵⁰⁴ Gaudí fehlten nicht nur „la coherència i el compromís amb la història“ wie „les formes“, auch die Bauform der Kathedrale diskreditiere ihn, ganz im Gegensatz zu Domènech, seinem „model d'artista complet“, dessen Architekturwerke zivile Funktion besäßen, „enllaçades sobretot a la instrucció pública del nostre país, a la nostra sanitat, a la nostra activitat industrial, al **renaixement de les nostres produccions artesanals**, als nostres **serveis culturals**“. Letzteres verweist auf den Palau.

⁵⁰⁵ „Unes formes que sens dubte estan més d'acord amb els coneixements i els valors actuals, més lligades a la natura i als problemes dels homes, més arran de terra, més respectuoses, més obertes i més solidàries a altres creences, menys pretensioses, i menys imposants, molt més dignes, en fi, de donar la imatge d'allò que en diem els ideals del món realment **modern i progressista** [...]“ Alle bisherigen Zitate stammen wie dieses aus Tàpies 1990.

Solà-Morales über Domènech i Montaner und den Modernismo von deren Schaffen selbst beeinflusst ist. Daß umgekehrt ihr Bauen nach ihren eigenen Aussagen von der katalanischen Architektur des Jahrhundertbeginns beeinflusst sei, wurde schon angesprochen.

Leider ist diese Idee, die zunächst beim Versuch einer kritischen Lektüre der Forschungsliteratur zum Palau und der Zeit seiner Entstehung naheliegt, nicht einfach nachzuweisen wie die Betrachtung des Werks der **Gruppe MBM** die gleichen Probleme mit sich bringt wie ihre schriftlichen Arbeiten zu Domènech.

So kann trotz der stilgeschichtlichen Zuordnung dieser Architektengruppe zum „Regionalismus“, dieser in vieler Hinsicht nicht als „katalanisch“ beschrieben werden, wie auch die Arbeiten dieser Architekten selbst sich über die Jahrzehnte sehr unterschiedlich entwickelten. Trotz der rhetorischen Propaganda der MBM-Architekten, wie man sie in dieser Arbeit bei Bohigas und Mackay für den Palau findet, weist Philip Drew zeitweilig vor allem auf italienische Einflüsse hin⁵⁰⁶.

Dennoch kann man Parallelen bei einigen Elementen zwischen der Architektur des Modernismo und derjenigen von Bohigas und Martorell durchaus feststellen. Inwieweit diese jedoch konkret voneinander abhängen, ist fragwürdig.⁵⁰⁷ Die

⁵⁰⁶ „In the 1960s the main influence on MBM came from Italy.“ (Drew 1993, S. 17). Die Ausführungen dieses Autors fließen jedoch z. T. in dieselben Platitüden und Diskurse, die bisher begegnet sind und zwar immer noch auf den Pfaden eines vermeintlich existierenden „Raum- oder Ortsstils“.

⁵⁰⁷ Beispiele hierfür sind die Doppelfassade, ein Element mediterraner Architektur unterschiedlicher Zeiten und Regionen, ebenso wie die Ziegelbauweise; dies bleibt jedoch zu vage, um relevant zu sein. Drew schreibt über ein weniger bekanntes Mitglied der Gruppe: „Coderch led the way. His architecture was an attractive **marriage of Modern style with regionalism and the Mediterranean vernacular**. The Pescadores Housing Block, Barceloneta (1951), was contained within a **double façade** which acted as a climatic filter surrounding a **complicated deep plan** with splayed walls inside, the whole disguised within a deceptively **simple envelope**. The Pescadores block announced a number of new themes which were to occupy the attention of Grup R members throughout the 1950s. The choice of **organic material such as tile, brick** and timber was one.“ (Drew 1993, S. 11). Der Text könnte sich fast auf den Palau de la Música Catalana beziehen und nennt allgemeine Gründe für die Doppelfassade.

Andere charakteristische Elemente der Architektengruppe, die man m. E. auch bei Domènech findet wie Balkon und Galerie – wenn auch nur in kleinen Dimensionen und nicht begehbar –, führt Drew auf klimatische Bedingungen zurück: „The mildness of the climate beside the Mediterranean is an invitation to move the living space outside and this encouraged a number of innovations such as the *terrassa, pati, balcó, galeria, pèrgola, corredor, tribuna, mirador, etc.*, which are really **Mediterranean as much as Catalan or Spanish**, which effectively extended the living space beyond the wall boundary.“ (Drew 1993, S. 13). Die zweischichtige Mauerungs- und Raumschichtungsweise ist jedoch keineswegs nur ein typisches Element für die Mittelmeerarchitektur oder Katalonien. Als ein willkürliches Beispiel sei die Benediktiner-Kirche in Neresheim genannt. „Die zweischalige Mauerungs- und Raumschichtungsweise erlaubt eine

Frage also, ob die Kenntnis der Bauten der Architekten, von denen ein Großteil der Literatur zu Domènech i Montaner stammt, einen in der kritischen Lektüre dieser Texte weiterbringt, ist somit nicht eindeutig zu beantworten; es zeigt sich jedoch abermals, wie eng zeitgenössisches Schaffen und die Beurteilung vergangener Kunst miteinander verknüpft sind.

WAGNERISMUS IN KATALONIEN

Aufgrund der zentralen Bedeutung des deutschen Komponisten für die Ausstattung des Palau de la Música Catalana scheint ein genauerer Blick auf das Phänomen des katalanischen Wagnerismus sinnvoll. Dabei ist es wichtig, die *konkret musikalische* Bedeutung und Rolle dieses Komponisten, die bei einem Konzertsaal naturgemäß nahe liegt, von der *außermusikalischen* zu unterscheiden:

Wagnerismus ist eine vorwiegend, wenn nicht ausschließlich außermusikalische Art und Weise der Wagner-Rezeption. Wagner, der weitaus größere außermusikalische Wirkung zeitigte als je ein Komponist vor oder nach ihm, beeinflusste mehr noch als die Musik, die Literatur, die Kunsttheorie, das Theater sowie Elemente des philosophischen wie politischen Denkens seiner Zeit, in geringerem Maße auch die **bildenden Künste**. [...] Der Wagnerismus unterscheidet sich von der bloßen Wagner-Begeisterung, dem ‚Wagnerianertum‘, weniger durch eine reflektiertere und kenntnisreichere intellektuelle Aneignung der Wagnerischen Kunst [...] (der Wagnerismus schließt selbst weitgehende Unkenntnisse des Wagnerschen Werks nicht aus), als vielmehr dadurch, daß **diese Kunst in oft eigenwilliger Verbindung mit bestimmten geistigen, literarischen u. a. Strömungen und Anschauungen gebracht und als deren Grundlage oder Rechtfertigung verwandt wird**. Nicht selten werden **eigene Programme und Ideologien auf Wagner projiziert**.⁵⁰⁸

Die Darbietung des *Tannhäuser*-Marsches in den Barceloner *Campos Elíseos* am 16. Juli 1862 kann „als das auslösende Ereignis der katalanischen Wagner-

Differenzierung der Lichtführung mit teils indirektem, teils direktem Licht, ist aber auch statisch günstiger.“ (Robert Suckale: *Kunst in Deutschland. Von Karl dem Großen bis Heute*, Köln 1998, S. 400)

⁵⁰⁸ Erwin Koppen in: *Wagner-Handbuch*, hrsg. v. Ulrich Müller und Peter Wapnewski, Stuttgart

Verehrung gelten“⁵⁰⁹ und geschah unter keinem anderen als Josep Anselm Clavé, dessen Büste man gegenüber dem Walkürenritt im Palau findet (Abb. 88a).⁵¹⁰ Zwanzig Jahre nach der musikalischen Einführung kam es dann mit *Lohengrin* zur ersten Gesamtauführung einer Wagneroper. Diese fand noch im *Teatro Principal* statt, bis sich später das *Liceo* – und dies bis heute – zu einer der führenden Stätten der Wagnerverehrung entwickelte. Auch im Palau-Repertoire war Wagner präsent und zwar nicht nur mit Ausschnitten aus seinem Werk, sondern mit gesamten, wenn auch konzertanten Operaufführungen⁵¹¹. Herausragende Persönlichkeiten in der Wagner-Vermittlung in Katalonien sind Joaquim Marsillach, der mit neunzehn Jahren die erste Wagner-Biographie schreibt, wie sein Lehrer, der Arzt – wohlgerne kein Musiker – José de Letamendi, den „vor allem Wagners Idee fasziniert, alle Künste zu einem ‚Kunstwerk der Zukunft‘ zu vereinen.“⁵¹²

Aus Letamendis Aufsatz geht klar hervor, daß sich der Wagnerismus nicht allein aus einer musikalischen Rezeption begründet, sondern vor allem auch Wagners politische Schriften reflektiert, die sich mit ihrem republikanischen Geist auf die kulturelle oder politische Situation anderer Nationen und Regionen anwenden lassen. **Wagner als Mittel zum Zweck** – dieses Phänomen kann man in Katalonien durch die Jahrzehnte bis heute verfolgen.⁵¹³

Die Aufführung des *Lohengrin* im Rahmen des offiziellen Festakts der Weltausstellung 1888 zeige, daß „zum ersten Mal in der Musikgeschichte

1986, S. 609

⁵⁰⁹ Kat.Ausst. Bayreuth 1998, S. 9

⁵¹⁰ Auch dadurch wird im übrigen die immer wieder unterstrichene Polarität der beiden Proseniumsseiten unterminiert.

⁵¹¹ „Erste Breitenwirkung erzielt [beispielsweise] die *Associació Wagneriana* 1913 mit der umfassenden Gedenkveranstaltung zu Wagners 100. Geburtstag. Im Palau de la Música Catalana, den Oleguer Junyent ganz nach seiner Vorstellung vom Stil des deutschen Mittelalters ausschmückt, finden vom 18. Mai bis 1. Juni fünf Konzerte einzelner Fragmente aus Wagners Werk statt. Das Hauptinteresse gilt dabei der **vollständigen Darbietung** des *Parsifal*, wobei man die einzelnen Akte auf die verschiedenen Konzertabende verteilt. Mit *Himne a Wagner*, eine Art vertonter Brief von Jeroni Zanné und Joaquim Pena, den der *Tannhäuser*-Marsch untermalt, schließt man diese Wagner-Feier ab.“ (Kat.Ausst. Bayreuth 1998, S. 17)

⁵¹² Kat.Ausst. Bayreuth 1998, S. 10

⁵¹³ Kat.Ausst. Bayreuth 1998, S. 12. Simone Holert denkt hier insbesondere an Wagners Beteiligung an den revolutionären Kämpfen 1849 in Dresden und an seine Abhandlung *Der Mensch und die bestehende Gesellschaft*. In einem Aufsatz Letamendis für die *Bayreuther Festblätter*, der den bezeichneten Titel trägt *La Música del Porvenir y el porvenir de mi patria* zeigen sich deutlich derartige Interdependenzen.

Barcelonas eine Wagner-Aufführung einem politischen Zweck dient: Katalonien wendet sich mit Wagner an die Weltöffentlichkeit.“ Mit und dank Wagner „proklamiert man das Ende des Provinzialismus der katalanischen Kultur.“ Wagner ist „die große Chance für Katalonien, sich in Europa als eigenständige Nation durchzusetzen.“⁵¹⁴

Man kann also, wie es schon in der Betrachtung der architekturhistorischen Aspekte getan wurde, auch hier auf musikhistorischer Ebene die emphatische Verwendung der Begriffe *Fortschritt* und *Modernität* nachweisen. Letamendi schreibt explizit in einem Artikel für die *Bayreuther Blätter*:

Wenn wir uns auf diese Weise **nicht nur dem Wagnerismus, sondern allen Manifestationen des allgemeinen Fortschreitens** stellen, so werden wir Kraft einer Erziehung aufgrund der **Anähnlichung alles Vortrefflichen**, das uns die Atmosphäre des Jahrhunderts darbietet, eines Tages gestärkt durch ein Wirkliches und von ihm als Gegenwärtigem ausgehend, die erstrebte Spontaneität und **Originalität** und den daraus sich ergebenden ersehnten **Einfluß** gewinnen können. In Summa: **Spanien** kann noch nach einer großen **Zukunft** streben: aber, um sie zu erreichen, steht ihm nur ein Weg offen, der, welchen ich soeben bezeichnete aus Anlaß der großen Züge des Wagnerismus, betrachtet als **Werkzeug und Merkmal einer nationalen Kultur**.⁵¹⁵

Mit diesen utopischen Worten, die einen gewissen Machtanspruch nicht verhehlen, spricht der Autor auch die Problematik von Anverwandlung und Originalität an. Interessant, wiewohl zu einem so frühen Datum nicht allzu verwunderlich, ist, daß er sich noch auf ganz Spanien und nicht nur auf Katalonien bezieht (vgl. Domènech i Montaners *En busca de una arquitectura nacional*).⁵¹⁶ Wie subtil hier vieles miteinander verwoben wird, zeigen auch die folgenden Zeilen, die man vor dem Hintergrund des ikonographischen Programms des Proszeniumsbogens lesen sollte.

⁵¹⁴ Kat.Ausst. Bayreuth 1998, S. 13 und 11

⁵¹⁵ José de Letamendi: Gedanken über die Bedeutung der künstlerischen Bestrebungen Richard Wagners, in: *Bayreuther Blätter (BBl.)*, Nr. 9, 1878, S. 258, zit. nach Kat.Ausst. Bayreuth 1998, S. 11f.

⁵¹⁶ Es ist anzumerken, daß sich der Einfluß Wagners im übrigen nicht nur auf Katalonien beschränkte. Vgl. dazu Patricia Carmena de la Cruz: *Música y pintura. La estética wagneriana en España, Madrid 1890-1915*, Diss. Universidad Autónoma Madrid 1998, 2 Bände (unveröffentlicht)

Wie bei Wagner, der „**Zukunftsmusik**“ mit **germanischen Legenden mischte**, soll nun auch die katalanische Kunst, besonders die Architektur – ganz im Sinne des Programms der **Weltausstellung** – eine Einheit aus heimischer Tradition und progressivsten technischen Mitteln erreichen.⁵¹⁷

Die Relevanz Wagners – und zwar nicht nur für die Architektur – ist eine über das Konzept des Gesamtkunstwerks hinausgehende kunsttheoretische, die nicht allein eine Durchdringung von Fremdem und vermeintlich Eigenem fordere, sondern auch der Stilebenen. Ob all diese Überlegungen einem Pablo Gargallo präsent waren, ist fragwürdig. Zumindest scheint es wichtig, darauf hinzuweisen, auf wie vielen Ebenen diese Kunst gelesen werden kann und was alles, vielleicht auch unbewußt, konnotiert sein kann. Insofern besitzen sie Relevanz für die Rezeptionsästhetik und zeigen auf, welche Konnotationen und Assoziationen diese Kunst bereithält. Dennoch mag nicht jeder Betrachter des Heiligen Georg gleich an Siegfried gedacht haben und umgekehrt, selbst wenn er gerade der Musik des Meisters lauschte.

Abgesehen von diesem bisweilen nur schwer konkret faßbaren Einfluß Wagners, gibt es neben den Beispielen im Palau de la Música Catalana noch andere in der **katalanischen zeitgenössischen Kunst mit Wagners Protagonisten im Bildprogramm**. So zeigt eine der goldenen Kartuschen des Proszeniums (!) von Ramiro Lorenzale Wotans Abschied (Abb. 93) wie auch die Glasfenster des Liceo-Vereinshauses Szenen des *Rings* von Oleguer Junyent (1905) darstellen. Adrià Gual schmückte den Fries des Versammlungsraums der *Associació Wagneriana* um 1900 mit Motiven aus *Tristan und Isolde*. Noch Josep Clarà, den man eher der Stilrichtung, die dem Modernisme folgt, also dem Noucentisme zurechnet, hat Isidora Duncan beim Tanz des *Tannhäuser-Bacchanals* dargestellt⁵¹⁸. Darüber hinaus kann man Spuren Wagners in der damaligen Alltagskultur nachweisen. Der Palau de la Música Catalana stellt

⁵¹⁷ Kat.Ausst. Bayreuth 1998, S. 14. Zur Rolle der Weltausstellung siehe Abschnitt *Konzertsäle und Musikleben im heutigen Spanien*.

⁵¹⁸ Obgleich jünger, hat er dennoch vieles mit den anderen Künstlern gemein, so war auch er lange in Paris und Toulouse tätig. „Sus primeras obras se mueven entre la tradición simbolista, la influencia de Rodin y un gusto por lo primitivo, busca en las raíces mediterráneas.“ (Reyero/Freixa 1999, S. 416). Clarà stammte wie Miquel Blay aus Olot.

hinsichtlich der Tatsache wie der Art der Berücksichtigung Richard Wagners somit kein Einzelfall dar. Wagners Einfluß ist außerdem in der Musik zu finden, besonders in Enric Moreras *La fada* und zwar in thematischer wie kompositorischer Sicht und hat auch in Katalonien die Entwicklung des Inszenierungsstils nachhaltig beeinflußt.⁵¹⁹

Die enge Verflechtung von Theater und bildender Kunst in dieser Zeit zeigt sich ferner an der Tatsache, daß Lluís Bru auch als Bühnenbildner tätig war und mit Soler i Rovirosa und Salvador Alarma zusammenarbeitete.⁵²⁰

DAS VERHÄLTNISS VON MUSIK UND ARCHITEKTUR

In der Literatur zum Palau de la Música Catalana wird oftmals das **Verhältnis von Musik und Architektur** thematisiert, was bei einem Konzertsaal naheliegt. In der Forschung wird immer wieder darauf verwiesen, daß Domènech i Montaner sowohl von Ruskin wie von deutschem Gedankengut beeinflußt wurde.⁵²¹ Ist beim Bau wirklich eine musikalische Struktur erkennbar oder handelt es sich mehr um sprachlich-metaphorische „Begleitmusik“? Wolfgang Pehnt hat diesen Diskurs näher untersucht und bemerkt, daß er „der Sache nach einer in der Antike bis zur pythagoräisch-platonischen Harmonielehre zurückreichende Tradition“⁵²² besitze. „Vor allem in den irrationalen Aufbrüchen der Geistes- und Kunstgeschichte häufen sich die Zeugnisse für die Nähe von Musik und Kunst.“⁵²³ Damit wirft dies auch ein Licht auf den vagen Charakter von Teilen der Forschungsliteratur.⁵²⁴ Dennoch gibt es plausible Gründe für den

⁵¹⁹ Vgl. dazu I. Bravo: *L'escenografia catalana*, Barcelona 1986

⁵²⁰ Domènech i Girbau/Llimargas i Casas 2000, S. 243

⁵²¹ “Friedrich Schiller’s concept of **erstarrte Musik** (coined in a Berlin lecture in 1802) re-echoed in Lord Byron’s affirmation that ‘the perfection of architecture is **frozen music**...the perfection of beauty to my mind always presents the idea of living music’. **Architecture and music** were thus associated, as in the painted decorations of Karl Friedrich Schinkel’s *Altes Museum* in Berlin, or in his reliefs of Orpheus charming stones and Amphion building Thebes over the doorway of the Berlin School of Architecture. The same myth was referred to by both Schelling and Goethe in discussing ‘frozen music’. Domènech had read his Ruskin (available to him in Catalan as well as Castilian translation) who elaborated on these concepts and who defined architecture as ‘a science of feeling rather than of rule’. The **Catalan architect, moreover, had many direct contacts with Germany** and had experienced that wave of Wagnerism which swept over Barcelona [...]” (Mackay 1989, S. 18f.). Vgl. zum Einfluß Ruskins auch Anm. 247.

⁵²² Pehnt 1989, S. 17

⁵²³ Pehnt 1989, S. 17

⁵²⁴ Mireia Freixa hat auf den bisweilen ‚intuitiven‘ Zug von Teilen der kunsthistorischen spanischen Forschung hingewiesen.

Vergleich von Musik und Kunst aufgrund gemeinsamer Grundstrukturen.⁵²⁵ Gerade die „tempelartigen Gebäude“ – Palau meint ja bekanntlich Palast, heutige Konzerthäuser in Spanien heißen oftmals nur noch *auditorio* –, „die das 19. und frühe 20. Jahrhundert dem Gesamtkunstwerk weihten, [...] die idealen neugotischen Kathedralen, die als religiöse oder **patriotische Denkmäler** ersonnen wurden und in den tatsächlich ausgeführten oder restaurierten Domen und Pfarrkirchen ein schwaches Abbild fanden, waren nicht nur als musikerfüllte Gehäuse gedacht, sondern als Kunstformen, in denen **Musik, die ‚Kunst im allgemeinsten Sinn‘, den ‚Hauptbestandteil‘** ausmachen sollte (Karl Friedrich Schinkel)“.⁵²⁶ Domènech i Girbau bezieht z. B. musikalische Metaphern ein, um die Kunst und Architektur des Palau zu beschreiben. So wenn er die Ornamentik mit dem *ripieno* aus der Musik des 18. Jahrhundert vergleicht⁵²⁷ oder Konzepte in der Musik der Jahrhundertwende mit der Kunst dieser Zeit in Beziehung setzt.⁵²⁸

Teresa Rovira widmet sich in der jüngsten Monographie zum Palau umfassend dem Verhältnis von „musikalischer Poesie und architektonischer Form“, bezieht sich jedoch im wesentlichen auf Strawinskys Schrift *Poétique musicale sous forme de six leçons*, die auf seinen in Harvard 1936 gehaltenen Vorträgen basiert.⁵²⁹ Neben den musikikonographischen Programmen, für die diese Entwicklung wichtig ist, ist auch die Bauaufgabe als solche bei den Architekten der „Moderne“ prominent.⁵³⁰ Es gibt auch auf anderer Ebene Parallelen zwischen der katalanischen Musik und der Kunst dieser Zeit. So schrieb der katalanische Musikwissenschaftler Felip Pedrell mit *Por nuestra música* eine

⁵²⁵ „Der Vergleich der Architektur mit der Musik leuchtet insofern ein, als auch die Architektur in ihrer plastisch-räumlichen Ausdehnung auf die **Wahrnehmung und Erfahrung im Nacheinander, in der Zeit** angewiesen ist. Daher kommt das Erlebnis der Raumkunst dem der Musik nahe, die ausschließlich als organisierter Zeitverlauf existiert. **Organisationsprinzipien** der Architektur wie Maße und Proportionen lassen sich zeitlich strukturieren, musikalischen **Begriffe** wie Takt, Tempus und Rhythmus sich auch auf Architektur beziehen.“ (Pehnt 1989, S. 17)

⁵²⁶ Pehnt 1989, S. 18

⁵²⁷ Domènech i Girbau/Llimargas i Casas 2000, S. 235

⁵²⁸ „Needless to say, the prevailing concept of music at the time favoured the conception of a concert hall in which space would lead to a climax between exaltation and dream.“ (Domènech i Girbau/Llimargas i Casas 2000, S. 234)

⁵²⁹ Domènech i Girbau/Llimargas i Casas 2000, S. 255-259

⁵³⁰ Man denke an Hendrik Petrus Berlages Beethovenhaus aus dem Jahr der Einweihung des Palau de la Música Catalana wie an dessen Wagnertheater von 1910 (Abb. 69). „Konzerthäuser und Musikhallen genießen unter den frei gewählten Aufgaben Vorrang: so bei Finsterlin, Hans

Programmschrift, die man als Entsprechung zu Domènech i Montaners *En busca de una arquitectura nacional* verstehen kann. Auch in der Musik suchte man nach einem neuen, fortschrittlichen nationalen Stil.⁵³¹ Wie in der bildenden Kunst gibt es in der ästhetischen Musiktheorie die Dialektik zwischen Volks- und hoher Kunst, dem *cant del poble* und der *música culta*. Ramon verweist auf die Büsten Palestrinas, Beethovens, Bachs und Wagners, „who were Pedrell’s idols.“⁵³² Doch sind Pedrells Aussagen kaum positivistisch zu nennen und oft von einer zeittypischen Irrationalität, gar Schwärmerei geprägt, etwa wenn er von der nationalen Seele spricht. Daß in Katalonien verspätet z. T. das vollzogen wurde, was in anderen Ländern zur Zeit der Romantik geschah, zeigt auch die durch den Orfeó in Auftrag gegebene Sammlung *Obra del Cançoner Popular de Catalunya* in den Jahren 1922-35, einer Art „katalanischer Des Knaben Wunderhorn“.

DATEN ZUR AKUSTIK DES PALAU

Musikgattung	Optimal empfundene Nachhallzeit in sec
Kammermusik	1,4
Oper	1,3–1,6
Symphonische Musik	1,7–2,0
Orgelmusik	2,5

Quelle: Lüscher 1980, S. 60

Luckhardt, Hans Scharoun [Abb. 68].“ (Pehnt 1989, S. 22)

⁵³¹ Pedrell zitiert P. Antonio Eximeno: „On the basis of national song each people must build its system.“ (Domènech i Girbau/Llimargas i Casas 2000, S. 222)

⁵³² Domènech i Girbau/Llimargas i Casas 2000, S. 222

7.1.6.3 Valoración global de la sala

- Los valores del tiempo de reverberación son excesivamente bajos para música sinfónica.
- La calidez acústica y el brillo de la sala son correctos.
- La similitud entre los valores del “Early Decay Time” y del tiempo de reverberación es indicativa de la existencia de una buena difusión del sonido.
- La sonoridad es ligeramente superior a la considerada como óptima.
- La intimidad acústica en la zona central de platea es correcta.
- En las zonas centrales de platea y de los dos pisos, existe un desequilibrio tonal entre los sonidos procedentes de las diferentes secciones de la orquesta. En concreto, las secciones situadas en las zonas más próximas a las paredes del escenario dominan sobre las más alejadas, y especialmente sobre la sección de cuerda.
- La claridad musical y la impresión espacial son correctas.
- La capacidad de los músicos de escucharse a sí mismos y al resto de la orquesta puede considerarse correcta, con excepción de la sección de cuerda. Ello se debe a que dicha sección generalmente se encuentra fuera de la zona de influencia del escenario.

7.1.6.4 Ficha técnica de la sala

PARÁMETRO ACÚSTICO	VALOR MEDIDO	VALOR RECOMENDADO	VALORACIÓN SUBJETIVA
Ruido de fondo NC	NC-25 ^(*)	≤ NC-25	
Tiempo de reverberación medio RT_{mid}^o (500 Hz - 1 kHz), sala ocupada	$RT_{mid}^o = 1,19$ s	$1,8 \leq RT_{mid}^o \leq 2,0$ s	Sala apagada para música sinfónica
Calidez acústica BR, sala ocupada	BR = 1,06	BR ≥ 1,10	Sonido cálido (rico en graves)
Brillo Br, sala ocupada	Br = 0,89	Br ≥ 0,87	Sonido brillante (rico en agudos)
“Early Decay Time” medio EDT_{mid}^o (500 Hz - 1 kHz), sala ocupada	$EDT_{mid}^o = 1,10$ s	$EDT_{mid}^o \approx RT_{mid}^o$	Buena difusión del sonido
Sonoridad media G_{mid} (500 Hz - 1 kHz), sala vacía	$G_{mid} = 7,1$ dB	$4 \leq G_{mid} \leq 5,5$ dB	Grado de amplificación producido por la sala ligeramente elevado
“Initial-Time-Delay Gap” t_i (centro platea)	$t_i = 20$ ms	$t_i \leq 20$ ms	Intimidad acústica correcta
Claridad musical media $C_{80}(3)$ (“music average”) (500 Hz - 2 kHz), sala vacía	$C_{80}(3) = -0,1$ dB	$-4 \leq C_{80}(3) \leq 0$ dB	Claridad musical correcta
Eficiencia lateral media LF_{E4} (125 Hz - 1 kHz), sala vacía	$LF_{E4} = 0,21$	$LF_{E4} \geq 0,19$	Amplitud aparente de la fuente sonora elevada (impresión espacial del sonido correcta)
Correlación cruzada interaural (1-IACC _{E3}) (500 Hz - 2 kHz), sala vacía	(1-IACC _{E3}) = 0,64	(1-IACC _{E3}) ≈ 0,70	
Soporte objetivo medio STI_{mid} (250 Hz - 2 kHz)	$STI_{mid} = -11,2$ dB	$-14 \leq STI_{mid} \leq -12,5$ dB	Capacidad de los músicos de escucharse a sí mismos y al resto de componentes de la orquesta correcta (a excepción de la sección de cuerda)

(*) Medida realizada con el sistema de climatización desconectado

Quelle: Isbert 1998

Saal	Baujahr	Volumen in m ³	Volumen pro Zuhörer in m ³	Nachhallzeit mit Publikum in sec
Musikverein, Wien Symphony Hall, Boston	1870	15000	9	2.0
Royal Festival Hall, London	1900	18700	7,2	1.8
Liederhalle, Stuttgart	1951	22000	6,4	1.5
Neues Festspielhaus, Salzburg	1956	16000	8	1.7
Philharmonic Hall, New York	1960	15000	7,2	1.5
Neue Philharmonie, Berlin	1961	24 000	9	1.5
	1963	22 000	10	2.0

Quelle: Lüscher 1980, S. 61

KONZERTSÄLE UND MUSIKLEBEN IM HEUTIGEN SPANIEN

Was man zu Beginn des 20. Jahrhunderts am Beispiel des Palau de la Música Catalana und seiner sozialen Funktion als identitätsstiftendem Ort innerhalb einer spezifischen Region wie auch als Ausdruck des Wunsches, Anschluß zu finden an das allgemeine künstlerische Niveau im restlichen Europa im Bereich von Kunst und Musik, feststellen konnte, läßt sich ganz ähnlich auch heute in ganz Spanien sehen.

So galt es im postfrankistischen Spanien gerade auch im Hinblick auf die kulturelle Infrastruktur endlich aufzuholen⁵³³, schreibt doch Antoni Sabat in seiner Monographie über den Palau de la Música Catalana: „Fins fa pocs anys, ha estat també de fet l'única sala de concerts d'Espanya“.⁵³⁴ Hier sei an das immer wiederkehrende Schlagwort der „demanda cultural“ erinnert.⁵³⁵ Noch 1995 schreibt John Hooper:

⁵³³ Ähnliches ließe sich sicher auch für die moderne Kunst und ihre Präsentationsorte zeigen. Man denke nur an die neuen Museumsbauten in Bilbao, Santiago de Compostela, Valencia, usw.

⁵³⁴ Sabat 1974, S. 8

⁵³⁵ John Hooper: *The New Spaniards*, London 1995, S. 322

Spain is still a long way behind much of the rest of Europe in music. [...] Andalusia, for example, has much the same population as Switzerland. It is a region with a rich cultural tradition and a huge cultural appetite. Yet as late as 1982 it had not a single functioning theatre or orchestra.⁵³⁶

Hatte Andalusien vor einem Vierteljahrhundert nur ein Symphonieorchester, so so kann die Region heute mit vier Formationen aufwarten. Und diese Entwicklung ist keineswegs auf Südspanien beschränkt.

Du zéro à l'infini! Depuis le début des années 80, parallèlement à un boom économique sans précédent, l'Espagne assiste à une incroyable multiplication de ses institutions culturelles, musicales en particulier, qui suscite partout l'envie. [...] Cette explosion s'explique par la volonté des responsables politiques de donner à chaque région un rayonnement culturel qui a largement contribué à sortir le pays du marasme franquiste. Il ne faut pas oublier non plus la forte identité régionale qui, dans le cas du Pays Basque et de la Catalogne, prend un tour nationaliste et indépendant: on ne peut pas faire moins que le voisin.⁵³⁷

Auch heute noch findet man dabei die gleiche Rhetorik der Moderne⁵³⁸ wie schon zur Zeit des Modernismo. Hier geht es nicht nur um eine Ausweitung des Konzertangebots oder um die Erhöhung der Qualität – Spanien hat bekanntlich eine lange Musiktradition⁵³⁹ –, aber eben kaum eine symphonische des europäischen Repertoires. Es handelt sich somit um die Aneignung und Wahl einer ganz spezifischen Tradition.⁵⁴⁰

⁵³⁶ John Hooper: *The New Spaniards*, London 1995, S. 335, 324

⁵³⁷ *Le Monde de la Musique*, No. 219, März 1998, S. 44f.

⁵³⁸ So schreibt Pablo Galonce beispielsweise über eine der neuen Dirigentenhoffnungen: „Josep Pons est bien à l'image d'une Espagne qui a su **se mettre à l'heure de la modernité**.“ (ebd., S. 47). Oder über den Palau de la Música in Valencia heißt es: „La silhouette du bâtiment est vite devenue un des symboles du renouvellement urbanistique de la ville, processus parallèle à sa **renaissance culturelle**.“ (ebd., S. 45)

⁵³⁹ Als erste Einführung sei auf Christiane Le Bordays: *La musique espagnole*, Paris 1994 verwiesen. Um nicht allzusehr zu vereinfachen, sei doch auf einige der großen Namen spanischer klassischer Musik hingewiesen: Isaac Albéniz, Enrique Granados, Joaquín Turina, Manuel de Falla und für die Moderne Cristóbal Halffter.

⁵⁴⁰ Der Verfasser denkt hier an die von Pierre Bourdieu in *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris 1979 vorgestellten Thesen, jedoch weniger innerhalb einer Gesellschaft, sondern vielmehr der Länder Europas, die sich auf derselben Ebene verbinden, indem sie die gleichen „feinen Unterschiede“ (vgl. den Titel der dt. Ausgabe) machen. Man könnte andererseits auch von einer Einebnung kultureller Unterschiede im Zuge der Globalisierung sprechen.

Dies bedeutet nicht, daß die autochtone Volksmusik außen vor bliebe⁵⁴¹, die ja auch im Zusammenhang mit dem Palau de la Música Catalana eine große Rolle spielt. Wie dringlich der spanischen Politik aber der Nachholbedarf scheint, zeigt die Tatsache, daß das Kulturministerium schon 1983 einen *Plano nacional de auditorios* verabschiedet hat, der mindestens ein Konzerthaus in jedem der 17 autonomen Regionen vorsieht. Letzere übernehmen zusammen mit den Städten 50% der Baukosten, für die andere Hälfte kommt der Staat auf. Einige dieser Konzertsäle sind heute immer noch in Planung, viele jedoch auch schon realisiert. In einigen Fällen wurden und werden diese neuen Bauten sogar wieder erweitert; so in Valencia und beim Palau de la Música Catalana.⁵⁴² Rafael Moneo baute etwa nicht nur das neue *Auditori* in Barcelona, sondern auch den *Cento Cultural Kursaal*⁵⁴³ in San Sebastián (1990-95). Juan Navarro Baldeweg war der Architekt des *Palacio del Congreso y de las Exposiciones*⁵⁴⁴ in Salamanca (1992), Ricardo Bofill entwarf das *Auditorio* in Madrid (1992). José María de Paredes war gleich für mehrere neue Konzertsäle in Spanien verantwortlich, u. a. für den *Palau de la Música* in Valencia (1985-87). Granada erhielt sein Konzerthaus Manuel de Falla schon 1974-78.⁵⁴⁵ Geplant sind weitere Konzerthäuser für Murcia, Santander, Las Palmas und Pamplona; Peter Eisenman plant einen Bau für Salamanca. Der Stararchitekt Santiago de Calatrava schuf das *Auditorio* für Tenerife (1991).

Diese kurze Auflistung zeigt, wie die spanische Kulturszene in Bewegung geraten ist. Stierkampf und Flamenco scheinen als Hauptpfeiler der spanischen **Auswärtigen Kulturpolitik** ausgedient zu haben⁵⁴⁶. So finden auch in Deutschland immer häufiger Musikfestivals mit spanischem Schwerpunkt statt.⁵⁴⁷

⁵⁴¹ Unter Bezug auf die Programmation des Palau de la Música in Valencia heißt es etwa: „Il n'y a pas que le Symphonique de Londres ou le Concertgebouw d'Amsterdam, d'ailleurs, qui passent par le Palau; celui-ci accueille aussi chaque dimanche matin la Banda (fanfare) Municipal de Valence – une tradition très riche dans la région [...]“ (ebd., S. 45)

⁵⁴² Zu erwähnen ist daneben die Entstehung neuer Festivals, etwa für zeitgenössische Musik in Alicante oder für religiöse in Cuenca.

⁵⁴³ Vgl. zu diesem Bau Tavani 1997, S. 141ff.

⁵⁴⁴ Tavani 1997, S. 166-171

⁵⁴⁵ Vgl. Kat.Ausst. Frankfurt 2000, S. 225 wie auch für die anderen Beispiele (S. 290).

⁵⁴⁶ Ähnlich verhält es sich mit der zeitgenössischen Literatur, die bis vor kurzem noch im Schatten des hispanoamerikanischen Booms stand.

⁵⁴⁷ Etwa 1999 bei den *Musikfestspielen Saar* mit einem sehr umfangreichen Programm wie auch im gleichen Jahr beim *Straßburger Festival Musica* für zeitgenössische Musik oder 2001 bei den *Schwetzingen Festspielen*. Auch auf der Münchner *Biennale für zeitgenössisches Musiktheater*

Spanien gehört dabei zu den Ländern in der Europäischen Union mit der höchsten Förderquote für zeitgenössische Musik. Auch auf dem Gebiet der **Oper und Orchesterkultur** zeigt sich eine eindeutige Entwicklung zu mehr Quantität wie Qualität.⁵⁴⁸

Als Grund und z. T. gleichzeitig auch Folge dieser Konzertsaalneubauten, die manchmal gleichzeitig Kongreßsäle sind, entstanden in Spanien zahlreiche neue Orchester. So gibt es heute 22 ständige Klangkörper. Neben den vier Orchestern in Madrid:

- *Orquesta Nacional de España (ONE)*
- *Orquesta de la Radio-Televisión española (RTVE)*
- *Orquesta sinfónica de Madrid*
- *Orquesta de la Comunidad de Madrid*

sind die wichtigsten die von Barcelona (*OBC*), Sevilla, Tenerifa, Gran Canaria, Granada und Galicien wie auch das für die Nachwuchsförderung wichtige *Joven Orquesta Nacional de España (JONE)*.

Hatte Spanien mit Ataulfo Argenta nur einen international bekannten Dirigenten von Format und waren die großen spanischen Orchesterchefs der letzten Jahrzehnte, wie Rafael Frühbeck de Burgos, Jesús López-Cobos, García Navarro, Antoni Ros-Marbà oder Miguel Angel Gómez Martínez aus Mangel an Arbeitsmöglichkeiten und guten Orchestern eher im Ausland tätig, so bleiben heute viele der neuen Nachwuchsdirigenten in Spanien. Zu ihnen gehören beispielsweise Edmon Colomer, Victor Pablo Pérez und Josep Pons.⁵⁴⁹

Die **Rezeption spanischer Musik** zeigt die gleichen Eigentümlichkeiten wie die der bildenden Kunst und ihre Historiographie, die schon früher thematisiert wurden. So scheint sie nur schwer in die traditionelle Entwicklung und den üblichen Kanon im restlichen Europa einzuordnen zu sein. Und auch hier wird je nach Haltung unterschiedlich gewichtet.⁵⁵⁰

gab es Aufführungen neuer spanischer Werke. Für die Vermittlung zeitgenössischer Musik im Ausland ist das *Centro para la Difusión de la Música contemporánea – INAEM* zuständig.

⁵⁴⁸ Für einen aktuellen Überblick sei auf das in *Le Monde de la Musique* erschienenen Dossier vom März 1998 (No. 219) zum Musikleben in Spanien verwiesen, das hier neben John Hooper: *The New Spaniards*, London 1995 als Grundlage dient.

⁵⁴⁹ „As far as orchestral music is concerned, the key break with the past was the return of López Cobos, who took over the control of the Orquesta Nacional de España in 1983.“ (Hooper 1995, S. 334)

⁵⁵⁰ So heißt es über Manuel de Falla: „Ungeachtet der relativ geringen Zahl seiner Werke, von

Europäische Konzertprogramme scheinen sich kaum für die Verbreitung und Entdeckung spanischer Musik zu interessieren und bedienen nur allzugern die vorgegeben Musikclichés des breiten Publikums mit Stücken, die eindeutig für Hispanität stehen⁵⁵¹. Wenn es einmal etwas Spanisches in einem klassischen Symphoniekonzert geben sollte – hier geht es nicht um zeitgenössische Musik und ihre spezifischen Foren – dann eben doch nur meist de Fallas Dreispitz oder das Konzert von Joaquín Rodrigo. Es scheint, als ob man heute von der romantischen Phase hispanischer Stoffe im 19. Jahrhundert gar nicht so weit entfernt sei⁵⁵².

Nicht nur im Hinblick auf die Woge neuer Konzertsäle im heutigen Spanien lassen sich ähnliche Strukturen wie im Modernismo ausmachen, auch bei den Ereignissen und Kristallisationspunkten dieser Innovationsschübe gibt es Parallelen. Der Beginn von Domènech i Montaners Karriere steht im engen Zusammenhang mit der **Weltausstellung von 1888**, die keinesfalls unumstritten war.

In 1887, preparations got underway for the following year's World's Fair in Barcelona. Almirall was actively opposed to the Fair while other members of the Centre [Català] and Domènech i Montaner in particular not only approved of the idea but were willing to become enthusiastic collaborators. [...] The 1888 World's Fair made Domènech popular as an architect. He designed the restaurant, which the public baptized as the Castell dels Tres Dragons [Abb. 109], and the 1000-bed Hotel Internacional [Abb. 28] which had been built in only 53 days [...].⁵⁵³

Nachdem Spanien in NATO und Europäischer Gemeinschaft vollwertiges Mitglied geworden war, trat es vor allem Anfang der 1990er Jahre ins

denen überdies nur wenige häufig aufgeführt werden, gilt er den einen als d e r Repräsentant spanisch geprägter Konzertmusik und folkloristischer Ballette überhaupt, den anderen als raffinierter Klangzauberer impressionistischer Prägung. Tatsächlich können die Ballettmusik ‚Der Dreispitz‘ und das de facto Klavierkonzert ‚Nächte in spanischen Gärten‘ für diese gegensätzlichen Meinungen überzeugendes Beispiel sein.“ (Programmheft zum Konzert im Rahmen des Festivals *EuropaMusicale* vom 12. Oktober 1993 in der Philharmonie im Gasteig München)

⁵⁵¹ Vgl. die ähnlichen Ausführungen Floecks im 3. Kapitel hinsichtlich der Rezeption des spanischen Theaters außerhalb des Landes. Floeck weist auch darauf hin, daß selbst bei einem Autor wie García-Lorca die Rezeption selektiv erfolgt. So werden immer wieder die gleichen Stücke aus seinem weit umfangreicheren Werk in Deutschland aufgeführt.

⁵⁵² Man denke an Bizets *Carmen* oder Hugo Wolfs *Spanisches Liederbuch*.

⁵⁵³ Coll i Alentorn 1963, S. 222. Vgl. Auch Anm. 517

allgemeine Bewußtsein der Weltöffentlichkeit und zwar besonders 1992 500 Jahre nach der Eroberung Amerikas mit der **EXPO in Sevilla, Madrid als Kulturhauptstadt** und den **Olympischen Spielen** des gleichen Jahres in Barcelona, die wie die Weltausstellung 1888 eine Plattform für Katalonien waren, nicht zuletzt durch die exponierte Verwendung der eigenen Sprache wie in der Eröffnungszeremonie. Über die Weltausstellung 1888 in Barcelona heißt es:

Sagasta, who was the Chief of the State, pronounced the traditional opening phrase in Catalan. Menéndez Pelayo, acting as a Master of Ceremonies, read his famous speech on the Catalan language. The presence of the Queen did nothing to hinder Catalonia from respectfully but firmly and clearly stating its aspirations.⁵⁵⁴

In engem Zusammenhang mit den sportlichen Ereignissen 1992 stand auch die Kulturolympiade in Barcelona mit zahlreichen Aktivitäten wie Ausstellungen und der Eröffnung des *Museu Nacional d'art de Catalunya (MNAC)* im ehemaligen Nationalpalast.

Es gilt somit festzuhalten: Auch ein Jahrhundert später ist die kulturpolitische Rolle der Konzertsäle wie der Weltausstellungen eine ganz ähnliche.

⁵⁵⁴ Coll i Alentorn 1963, S. 222

12 THEMATISCHE BIBLIOGRAPHIE⁵⁵⁵

BAUMONOGRAPHIEN UND AUFSÄTZE

Lluís Domènech i Montaner. Palau de la Música Catalana, Barcelona, Text dt./engl. Manfred Sack, Fotografien Hisao Suzuki, Stuttgart 1995

Antoni Sabat: *Palau de la Música Catalana*, Barcelona 1991 (in mehreren Sprachen)

Lluís Domènech i Girbau/Marc Llimargas i Casas: *El Palau de la Música Catalana de Lluís Domènech i Montaner*, Barcelona/Madrid 2000 (mit engl. Übersetzung)

David Mackay: El Palau de la Música Catalana, in: *Cuadernos de Arquitectura*, 52-53, 1963, S. 34-45

David Mackay: El Palau, emblema del procés de valoració del modernisme, in: *catalunya música / revista musical catalana*, Februar 1998, Nr. 160, S. 34

Dolors Pérez Vives: Justificació, valor i responsabilitat d'un nomenament, in: *catalunya música / revista musical catalana*, Februar 1998, Nr. 160, S. 35-40

Pere Artís i Benach: *Pedres vives, Palau de la Música Catalana, patrimoni humanitat*, Barcelona 1998

Jaume Radigales: Noranta anys del Palau de la Música, in: *Serra d'Or*, Nr. 459, März 1998

Josep M. Carandell/Ricard Pla/Pere Vivas: *El Palau de la Música Catalana*, Barcelona 1996 (in mehreren Sprachen)

Jaume Crosas: *El Palau de la Música Catalana*, Caixa d'Estalvis de Tarrassa 1987

Manuel García Martín: *Benvingut Palau de la Música Catalana*, Catalana de Gas, Barcelona 1987

O. Tùsquets/LI. Clotet/C. Díaz: El Palau de la Música Catalana, in: *El Croquis de Arquitectura y de diseño*, März 1990, S. 80-107

Un Palau para el siglo XXI, Broschüre zur Erweiterung durch das Büro Tùsquets und Carles Díaz

⁵⁵⁵ Hier sind Werke, die sich auf Einzelaspekte beziehen und auf die in den Fußnoten verwiesen wurde, nicht nochmals aufgeführt. Die umfangreichste und neueste Bibliographie zur spanischen Kunst dieser Zeit findet sich in Carlos Reyero/Mireia Freixa: *Pintura y escultura en España 1800-1910*, Madrid 1999, S. 505-538. Immer noch grundlegend, zumal für die Zeit bis 1973 ist der von George R. Collins mit Maurice E. Franklin veröffentlichte Band *A Bibliography of Antoni Gaudí and the Catalan Movement* (The American Association of Architectural Bibliographers, Bd. X), Charlottesville 1973

DOMÈNECH I MONTANER

M. L. Borràs: *Domènech i Montaner*, Barcelona 1971

L'arquitecte Domènech i Montaner, Kat.Ausst. Palma de Mallorca/Lleida 1996

O. Bohigas: *Lluís Domènech i Montaner. Arquitecte Modernista*, Barcelona 1973

L. L. Domènech-Girbau/L. Figueras: *Luís Domènech i Montaner i el director d'orquestra*, Barcelona 1989

Luís Domènech i Montaner Arquitecto Modernista, Kat.Ausst. Madrid 1990

Luís Domènech i Girbau/Lourdes Figueras (hrsg.): *Luís Domènech i Montaner. Clásicos del Diseño*, Barcelona 1994 (mit engl. Übersetzung)

Oriol Bohigas: Luis Domenech y Montaner 1850-1923, in: *Architectural Review*, Nr. 850, Dezember 1967, S. 427-436

Robert B. Tate: Domènech Luís, in: *International Dictionary of Architects and Architecture*, hrsg. von Randall J. van Vynckt, Detroit/London/Washington 1993, Vol. 1, S. 215f.

M. Coll i Alentorn: Cuadro histórico, in: *Cuadernos de Arquitectura*, 52-53, 1963, S. 62-64 (engl. in L. Domènech-Girbau/L. Figueras: *Luís Domènech i Montaner i el director d'orquestra*, Barcelona 1989, S. 220-240)

J. F. Ràfols: Lo decorativo en la obra de Domènech i Montaner, in: *Cuadernos de Arquitectura*, 24, 1956, S. 1-6, 97-102 (engl. in L. Domènech-Girbau/L. Figueras: *Luís Domènech i Montaner i el director d'orquestra*, Barcelona 1989, S. 219-220)

Gerardo García-Ventosa: *Els capitells en l'obra de Lluís Domènech i Montaner. Anàlisi de l'evolució del seu estil arquitectònic concretat en el sistema columnari*, 2 Bände, Diss. Universitat Barcelona 1993 (unveröffentlicht)

Rosend Casanova i Mandri: *El Café-Restaurant de Lluís Domènech i Montaner. Un estudi detallat del projecte i la construcció*, Magisterarbeit Universität Barcelona 1998 (unveröffentlicht)

Antoni Tàpies: Lluís Domènech i Montaner o l'artista complet, in: *La Vanguardia* 09.01.1990, S. 15

Babara Catoir: *Gespräche mit Antoni Tàpies*, München 1987

Joan Bassegoda i Nonell: *Domènech i Montaner*, Barcelona 1986

MODERNISMO

Mireia Freixa: *El modernismo en España*, Madrid 1986

Da Gaudí a Picasso. Il Modernismo catalano, Kat.Ausst. Venedig 1991

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

J. F. Ràfols: *Modernismo y modernistas*, Barcelona 1949

J. P. Cervera: *Modernismo. The Catalan Renaissance of the Arts*, London 1976

O. Bohigas: *Arquitectura Modernista*, Barcelona 1963

O. Bohigas: *Reseña y catálogo de la arquitectura modernista*, Barcelona 1973

O. Bohigas: La innovación arquitectónica en el Modernismo, in: *El Modernismo*, Kat.Ausst. Barcelona 1990, S. 315-322

Joan-Lluís Marfany: Modernismo catalán y fin de siglo europeo. Algunas reflexiones, in: *El Modernismo*, Kat.Ausst. Barcelona 1990, S. 33-44

Francesc Fontbona: Existió realmente el Modernismo?, in: *El Modernismo*, Kat.Ausst. Barcelona 1990, S. 45-50

Joan Lluís Marfany: *Aspectes del Modernisme*, Barcelona 1975

Ignasi de Solà-Morales: Vidas paralelas: Gaudí, Berlage, Sullivan, in: *El Modernismo*, Kat.Ausst. Barcelona 1990, S. 335-351

Joan Vila-Grau/Fransesc Rodon: *Las vidrieras modernistas catalanas*, Barcelona 1983

François Loyer: *Cataluña modernista 1888-1929*, Barcelona 1991 (auch franz. und dt.)

Mireia Freixa: La exposición „Modernismo 1990“, in: *El Modernismo*, Kat.Ausst. Barcelona 1990, S. 51-67

Judith C. Rohrer: Modernismo y neogótico en la arquitectura, in: *El Modernismo*, Kat.Ausst. Barcelona 1990, S. 323-333

Joan Bassegoda i Nonell: *Modernisme a Catalunya*, Barcelona 1988

BARCELONA

Barcelona. Tradition und Moderne, Studien zur künstlerischen Inszenierung einer Metropole, Kat.Ausst. Berlin/Marburg/Kiel 1992/93

David Mackay: *Modern Architecture in Barcelona 1854-1939*, Barcelona 1989

Hommage to Barcelona, The City and its Arts 1888-1936, Kat.Ausst. London 1986

Barcelona-Madrid 1898-1998. Sintonías y Distancias, Kat.Ausst. Barcelona/Madrid 1997/98

Josep María Montaner: *Barcelona Stadt und Architektur*, Köln 1997

Cristina und Eduardo Mendoza: *Barcelona Modernista*, Barcelona 1979

Christopher Woodward: *The Buildings of Europe. Barcelona*, Manchester 1992

Ignasi de Solà-Morales: *Fin de Siècle Architecture in Barcelona*, Barcelona 1992

Maricarmen Gómez: Barcelona, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. von Ludwig Finscher, 2. neubearbeitete Auflage, Bd. 1, Kassel u. a. 1994

Barbara Borngässer: *Barcelona*, Dortmund 1993

Robert Hughes: *Barcelona*, Barcelona 1992

Paris-Barcelona, Kat.Ausst. Paris/Barcelona 2001/02

SPANISCHE KUNST ALLGEMEIN

Sylvaine Hänsel/Henrik Karge (hrsg.): *Spanische Kunstgeschichte. Eine Einführung*, 2 Bände, Berlin 1992

Uta M. Reindl/Gabriele Rivet (hrsg.): *Kunst in Spanien*, Köln 1992

Xavier Barral i Altet (hrsg.): *Die Geschichte der spanischen Kunst*, Köln 1996

Javier Hernando: *Arquitectura en España 1770-1900*, Madrid 1989

Carlos Reyero/Mireia Freixa: *Pintura y escultura en España 1800-1910*, Madrid 1999

Ángel Urrutia: *Arquitectura española siglo XX*, Madrid 1997

Javier Hernando: *El pensamiento romántico y el arte en España, Madrid 1995*

Cien años de pintura en España y Portugal (1830-1930), Madrid 1988-93

Architektur im 20. Jahrhundert. Spanien, Kat.Ausst. Frankfurt 2000

KATALANISCHE KUNST ALLGEMEIN

Xavier Barral y Altet: *Tresors artístics catalans*, Barcelona 1994 (mit span., franz. und engl. Übersetzung.)

Història de l'Art Català, hrsg. v. F. Miralles, 8 Bände, Barcelona 1983-87

J. Nadal i Farreras/P. Wolff: *Història de Catalunya*, Barcelona 1983 (auch franz.)

Til und Inge Stegmann: *Katalonien und die Katalanischen Länder*, Stuttgart/Berlin/Köln 1992

Fritz René Allemann/Xenia v. Bahder: *Katalonien und Andorra*, Köln 1980

Barbara Borngässer-Klein: *Katalonien. Kunst, Landschaft, Architektur*, Köln 2000

Katalanische Kunst im 20. Jahrhunderts/Art is modernitat als paisos catalans, Kat.Ausst. Berlin 1978

C.Farré i Sanpere: *L'arquitectura en la historia de Catalunya*, Barcelona 1987

Francesc Fontbona: La incorporación del arte islámico a la estética occidental, in: *El Islam y Cataluña*, Kat.Ausst. Barcelona 1998, S. 341ff.

Michel et Marie-Claire Zimmermann: *La Catalogne, Que sais-je 2426*, Paris 1998

J. F. Ràfols: *Diccionario biográfico de artistas de Cataluña desde la época romana hasta nuestros días*, Barcelona 1951-54, Neuauflage 1985

Joan-Ramón Triadó: *Arte en Cataluña*, Madrid 1994

Josep M. Rovira i Gimeno: *La arquitectura catalana de la modernidad*, Barcelona 1987

KUNST UND ARCHITEKTUR DER JAHRHUNDERTWENDE ALLGEMEIN

Frank Russell: *Art Nouveau Architecture*, London 1979

Nikolaus Pevsner: *Wegbereiter moderner Formgebung. Von Morris bis Gropius*, Köln 1996 (engl. *Pioneers of Modern Design/The Modern Movement. From William Morris to Walter Gropius*, 1936) (Vorwort der dt. Ausgabe von Wolfgang Pehnt)

Henry-Russell Hitchcock: *Architecture Nineteenth and Twentieth Centuries*. The Pelican History of Art, Harmondsworth 1977 (Vorwort der dt. Ausgabe 1994 von Heinrich Klotz)

Vittorio Magnago Lampugnani: *Architektur und Städtebau des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 1980

Leonardo Benevolo: *Geschichte der Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts* Band 1, München 1988 (ital. Ausgabe 1960)

Hatje Lexikon der Architektur des 20. Jahrhunderts, hrsg. v. Vittorio Magnago Lampugnani, Ostfildern/Ruit 1998

Nicola Gordon Bowe: Introduction: National Romanticism: Vernacular Expression in Turn-of-the-century Design, in: Nicola Gordon Bowe: *Art and the National Dream. The Search for Vernacular Expression in Turn-of-the-century Design*, Dublin 1993, S. 7-14

Harold Hammer-Schenk: Architektur und Nationalbewußtsein – Wandlungen vom 16. bis zum 20. Jahrhundert, in: Werner Busch (hrsg.): *Funkkolleg Kunst. Die Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen*, Bd. 2, München 1990, S. 559-584

HISTORIOGRAPHIE

Juan Antonio Gaya Nuño: *Historia de la crítica de arte en España*, Madrid 1975

Francisco Calvo Serraller: Du futur vers le passé. La conscience historique de l'art espagnol, in: *Le siècle de Picasso*, Kat.Ausst. Paris 1987, S. 23-38

C.E.H.A. (Congreso español de Historia de Arte) *Arte catalán. Estado de la cuestión*, Barcelona 1984

Panayotis Tournikiotis: *The Historiography of Modern Architecture*, Cambridge (Mass.)/London 1999

Christian Simon: *Historiographie*, Stuttgart 1996

J. Nadal u. a.: *La historiografia catalana. Balanç i perspectives*, Cercle d'estudis històrics i socials, Girona 1990

Lars Olof Larsson: Nationalstil und Nationalismus in der Kunstgeschichte der zwanziger und dreißiger Jahre, in: Lorenz Dittmann (Hrsg.): *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900-1930*, Stuttgart 1985, S. 169-184

Reiner Haussherr: Kunstgeographie – Aufgaben, Grenzen, Möglichkeiten, in: *Rheinische Vierteljahresblätter* 34, 1970, S. 158-171

Paul Piper: *Kunstgeographie. Versuch einer Grundlegung*, Berlin 1936

Helmut Heuermann: *Wissenschaftskritik. Konzepte, Positionen, Probleme*, Basel 2000

Dieter Langewiesche: *Nation, Nationalismus, Nationalstaat in Deutschland und Europa*, München 2000

Hans-Ulrich Wehler: *Nationalismus. Geschichte, Formen, Folgen*, München 2001

SOZIOLOGISCHE ASPEKTE

Thomas Nipperdey: *Wie das Bürgertum die Moderne fand*, Stuttgart 1998 (1. Auflage Berlin 1988)

A. Jutglar: *Història crítica de la burgesia a Catalunya*, Barcelona 1972

Borja de Riquer: *Lliga Regionalista: La burgesia catalana i el nacionalisme (1889-1904)*, Barcelona 1977

Judith Rohrer: *Artistic Regionalism and Architectural Politics in Barcelona c. 1880-c. 1906*, Diss. Columbia University Ann Arbor Michigan 1984

Pilar Vélez: De las relaciones entre l'art i la indústria 1870-1910, in: *El Modernismo*, Kat.Ausst. Barcelona 1990, S. 233f.

Antonio José Pitarch/Núria de Dalmases Balañá: *Arte e industria en España 1774-1907*, Barcelona 1987

NEUERE KATALANISCHE ARCHITEKTUR

Charles Jencks: MBM and the Barcelona School, in: *Martorell-Bohigas-Mackay: Arquitectura 1953-1978*, Barcelona 1979, S. 15-25

Kenneth Frampton: *Bohigas, Martorell, Mackay. 30 anni di architettura 1954-1984*, Mailand 1984

Philip Drew: *Real Space. The Architecture of Martorell, Bohigas, Mackay, Puigdomènech*, Tübingen/Berlin 1993 (auch dt.)

BAUTECHNISCHE ASPEKTE

Norbert Nußbaum/Sabine Lepsky: *Das gotische Gewölbe*, Darmstadt 1999

Josep María Adell Argilés: *Arquitectura de ladrillos del siglo XIX. Técnica y forma*, Madrid 1987

Martorell: Estructuras de ladrillo y hierro atirantado en la Arquitectura catalana moderna, in: *Anuario de la Asociación de Arquitectos* 1911

Turpin C. Bannister: The Roussillon Vault. The Apotheosis of a „Folk“ Construction, in: *Journal of the Society of Architectural Historians*, Oktober 1968, Vol. XXVII, Nr. 3, S. 163-175

Joaquín Bassegoda y Amigó: La construcción concrecionada: su evolución histórica, in: *Memorias de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona*, Bd. XVIII (1925), S. 483-499

George R. Collins: The Transfer of Thin Masonry Vaulting from Spain to America, in: *Journal of the Society of Architectural Historians*, Oktober 1968, Vol. XXVII, Nr. 3, S. 176-201

Gustavino Co., Kat.Ausst. Madrid 2001

TYPUS DES KONZERTSAALS UND FRAGEN DER AKUSTIK

H. U. Glogau: *Der Konzertsaal. Zur Struktur alter und neuer Konzerthäuser* (Studien zur Kunstgeschichte 54), Hildesheim u. a. 1989

M. Forsyth: *Auditoria. Design for the Performing Arts*, London 1987 (auch dt.)

Cristiano Tavani: *Auditorium. Architetture per la musica*, Rom 1997

Die großen Opern- und Konzerthäuser der Welt, Edition Lufthansa, Ostfildern 1986

Michael Forsyth: Concert hall, in: *The Dictionary of Art*, hrsg. von Jane Turner, London 1996, Bd. 8, S. 687f.

L. L. Beranek: *Music, Acoustic and Architecture*, New York 1962

Hanns-Werner Heiser: Konzertwesen, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. von Ludwig Finscher, 2. neubearbeitete Auflage, Bd. 5, Kassel u. a. 1996

Ulrike Steinhauser: Musik und Architektur, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. von Ludwig Finscher, 2. neubearbeitete Auflage, Bd. 6, Kassel u. a. 1997

Percy M. Young: Concert, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. von Stanley Sadie, London 1980

Manfred R. Schröder/Andreas Eilemann: Akustik, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. von Ludwig Finscher, 2. neubearbeitete Auflage, Bd. 1, Kassel u. a. 1994

Ronald Lewcock: Acoustics, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. von Stanley Sadie, London 1980

Sigalia Dostrovsky/James F. Bell/C. Truesdell: Physics of Music, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. von Stanley Sadie, London 1980

Antoni Carrión Isbert: *Diseño acústico de espacios arquitectónicos*, Barcelona 1998

Xosé Aviñoa: *La música i el Modernisme*, Barcelona 1985

Wolfgang Pehnt: Verstummete Tonkunst. Musik und Architektur in neuerer Zeit, in: *Die Erfindung der Geschichte*, München 1989, S. 17-29

Baukunde des Architekten, Bd. 2, 3. Teil, Berlin 1900, insbes. Abschnitt IV Saalbauten

OSTEUROPA

J. Stanková u. a.: *Prag. Historischer Reiseführer. Elf Jahrhunderte Architektur*, Prag 1991

P. Wittlich: *Prague Fin de Siècle*, Paris 1992

Prague Art Nouveau. Métamorphoses d'un style, Kat.Ausst. Brüssel 1998

Ingrid Gloc: *Architektur der Jahrhundertwende. Zur Geschichte der Architektur zwischen Eklektizismus und Moderne im Spiegel der Sanierung der Prager Altstadt*, Alfter 1994

Rostislav Švácha: *The Architecture of the New Prague 1895-1945*, Cambridge (Mass.)/London 1995

Anna Marsaryková: Czechoslovakia. The Secession in Eastern Europe, in: Frank Russell: *Art Nouveau Architecture*, London 1979, S. 218-230

Ákos Moravánszky: *Competing Visions. Aesthetic Invention and Social Imagination in Central European Architecture, 1867-1918*, Cambridge (Mass.)/London 1998

Stefan Muthesius: *Kunst in Polen. Polnische Kunst 966-1990, Eine Einführung*, Königstein 1994

Kunstchronik, Juli 1997 (Sondernummer zu Polen)

Malgorzata Omilanowska: Searching for a National Style in Polish Architecture at the End of the 19th and the Beginning of the 20th Century, in: Nicola Gordon Bowe: *Art and the National Dream. The Search for Vernacular Expression in Turn-of-the-century Design*, Dublin 1993, S. 99-116

Thomas DaCosta Kaufmann: Definition and Self-Definition in Polish Culture and Art 1572-1764, in: *Land of the Winged Horsemen. Art in Poland 1572-1764*, Kat.Ausst. Baltimore 1999

Art nouveau polonais. Bruxelles-Cracovie 1890-1920, Kat.Ausst. Brüssel 1997

Ludmila Charguina-Németi: L'art nouveau en Russie et en Pologne, in: *Art Nouveau. Littérature et beaux-arts à la fin du 19^e siècle*, Revue de l'Université de Bruxelles, 1981/83

H. Borisova/G. Sternine: *Art nouveau russe*, Paris 1987

The Twilight of the Tsars. Russian Art at the Turn-of-the-Century, Kat.Ausst. London 1991

SKULPTUR UND INNENAUSSTATTUNG

Pilar Ferrer Lahoz: *Miquel Blay i Fàbrega (1866-1936)*, Diss. Universität Barcelona 1993

R. Domènech: *Miquel Blay*, Madrid o. D.

M. Rodríguez Codolá: Miquel Blay, in: *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona* ,

1936, S. 81-88

E. Pérez Comendador: El escultor D. Miguel Blay y su época, in: *Academia*, 1976, Nr. 24, S. 11-25

Pau Gargallo 1881-1981, Kat.Ausst. Barcelona 1981

Pablo Gargallo (1881-1934), Kat.Ausst. Paris 1981

María Isabel Marín Silvestre: *Eusebi Arnau i Mascort (1863-1933)*, Diss. Universität Barcelona 1993

María Isabel Marín Silvestre: Eusebi Arnau i Mascort (1863-1933), escultor en l'època de la Restauració, in: *Catalunya i la restauració*, Kongreßakten Manresa 1992, S. 397-401

José María Sert 1874- 1945, Kat.Ausst. Madrid 1987

José María Sert, Kat.Ausst. Barcelona 1973

Anna Muntada/Teresa M. Sala: Apuntes de iconografía musical en las artes decorativas del modernismo, in: *El Modernismo*, Kat.Ausst. Barcelona 1990, S. 135-146

Mercè Doñate: La escultura, in: *El Modernismo*, Kat.Ausst. Barcelona 1990, S. 183-192

Teresa Camps i Miró: Una scultura per concludere il secolo, in: *Da Gaudi a Picasso. Il Modernismo catalano*, Kat.Ausst. Venedig 1991, S. 13-25

KATALANISCHER WAGNERISMUS

Viva Wagner. Richard Wagner und die katalanische Moderne, Kat.Ausst. Bayreuth 1998

L'obra de Richard Wagner a Barcelona, Kat.Ausst. Barcelona 1993

Simone Holert: *Studien zur Wagnerverehrung in der katalanischen Moderne*, Magisterarbeit TU Berlin (bei Prof. Dr. Suckale) 1993 (unveröffentlicht)

Josefina Jané i Nadal: *L'obra de Richard Wagner a Barcelona*, Barcelona 1983

13 ABBILDUNGEN

Die meisten Abbildungen, die in ihrem Format nicht immer dem ursprünglichen entsprechen, finden sich in den Monographien bzw. Bildbänden: *Lluís Domènech i Montaner. Palau de la Música Catalana, Barcelona*, Text Manfred Sack, Fotografien Hisao Suzuki, Stuttgart 1995 sowie Josep M. Carandell/Ricard Pla/Pere Vivas: *El Palau de la Música Catalana*, Barcelona 1996 und Antoni Sabat: *Palau de la Música Catalana*, Barcelona 1991. Diese sind im Gegensatz zu den anderen Bildquellen nicht nochmals bei den einzelnen Reproduktionen angeführt. Für zusätzliches Bildmaterial sei darüber hinaus auf die neueste Publikation zum Palau von Lluís Domènech i Girbau/Marc Llimargas i Casas: *El Palau de la Música Catalana de Lluís Domènech i Montaner*, Barcelona/Madrid 2000 verwiesen, für weitere Bauten des Architekten der Katalog der Ausstellung *L'arquitecte Domènech i Montaner* in Palma de Mallorca und Leida 1996 zu Rate gezogen.

Leider – Hans Sedlmayr hat dies für die Barockarchitektur betont – sind viele Aufnahmen nicht unter kunsthistorischen, sondern subjektiv-ästhetischen Gesichtspunkten entstanden und dokumentieren zudem nicht immer den aktuellen Zustand.

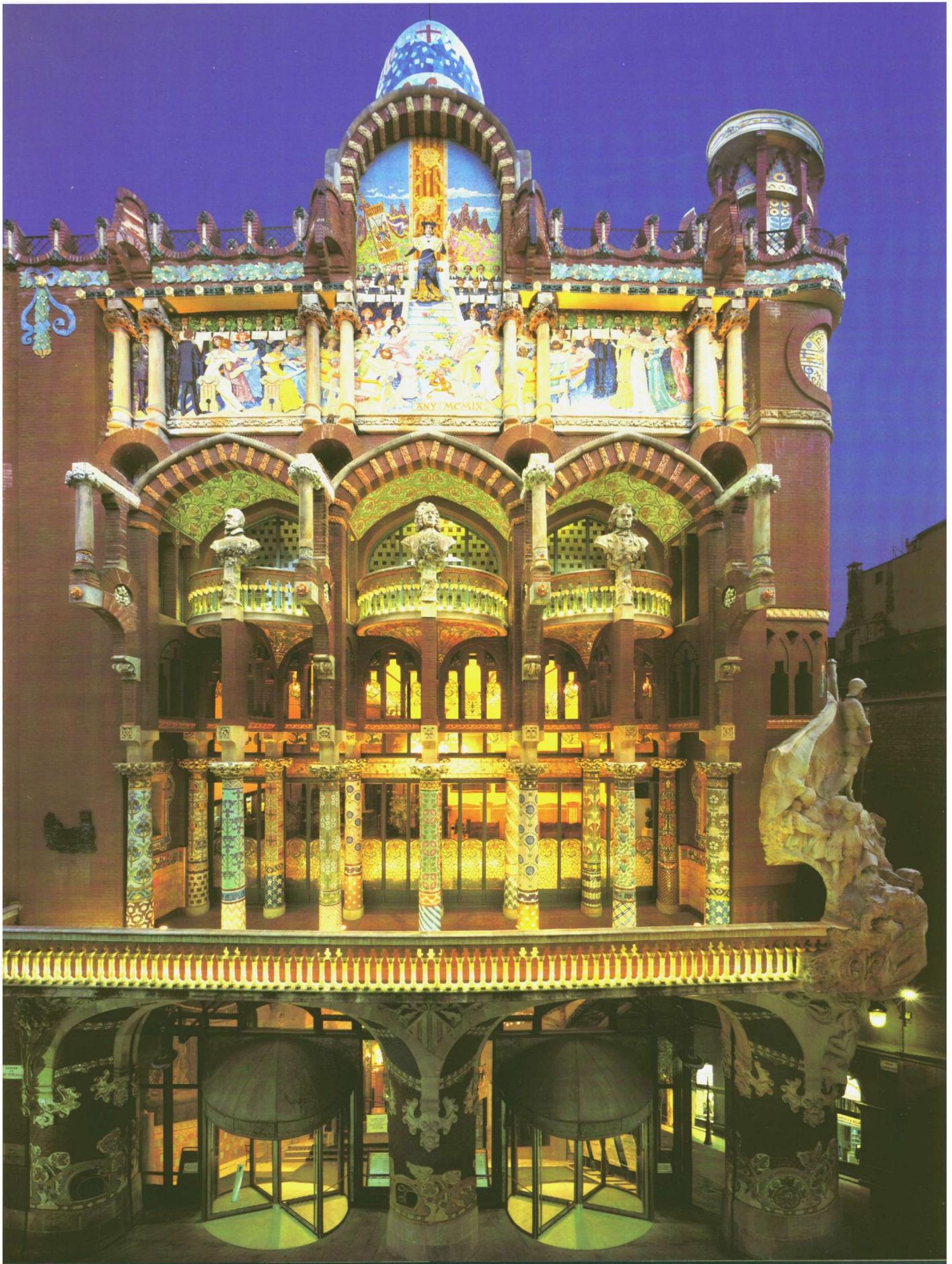
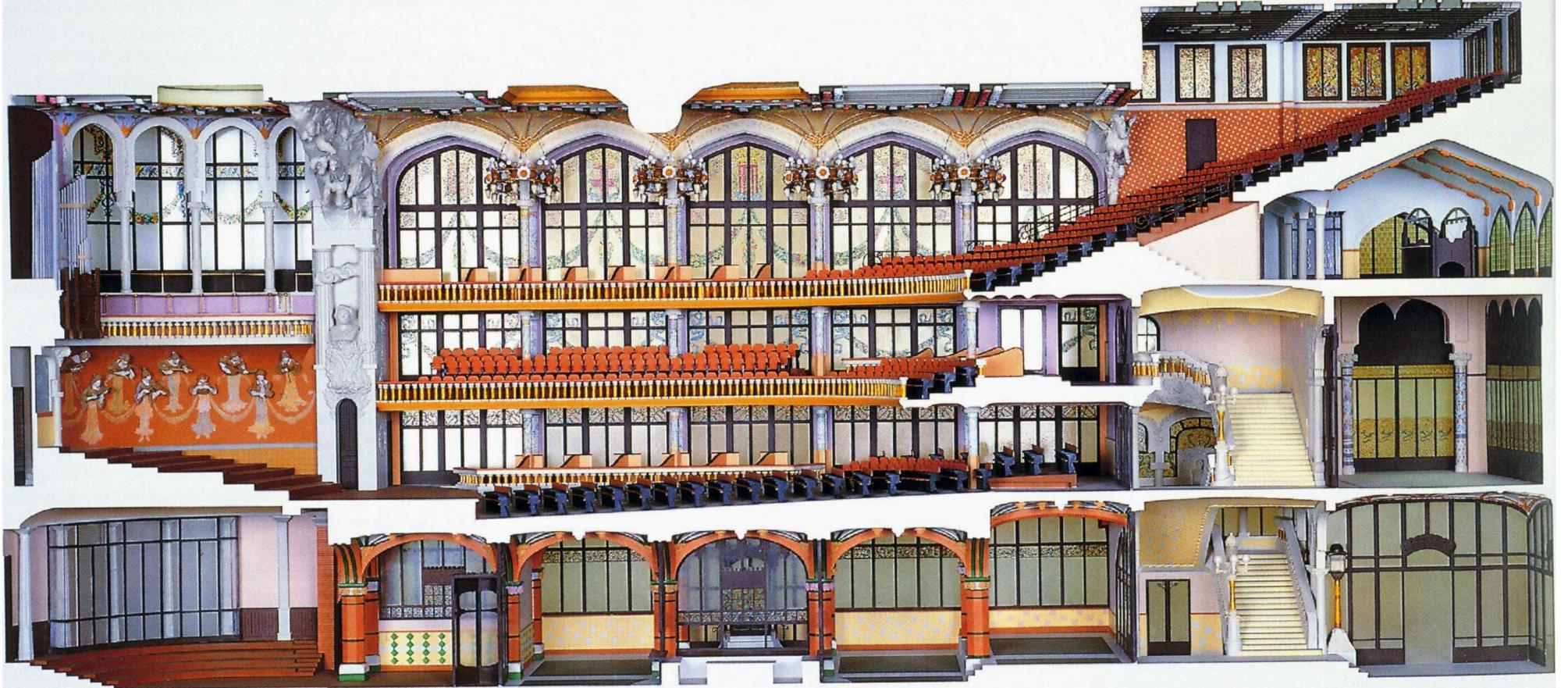


Abb. 1 Hauptfassade



Abb. 2 Haupt- und Längsfassade mit Blick auf die Skulptur von Miquel Blay

Abb. 3 Schnitt



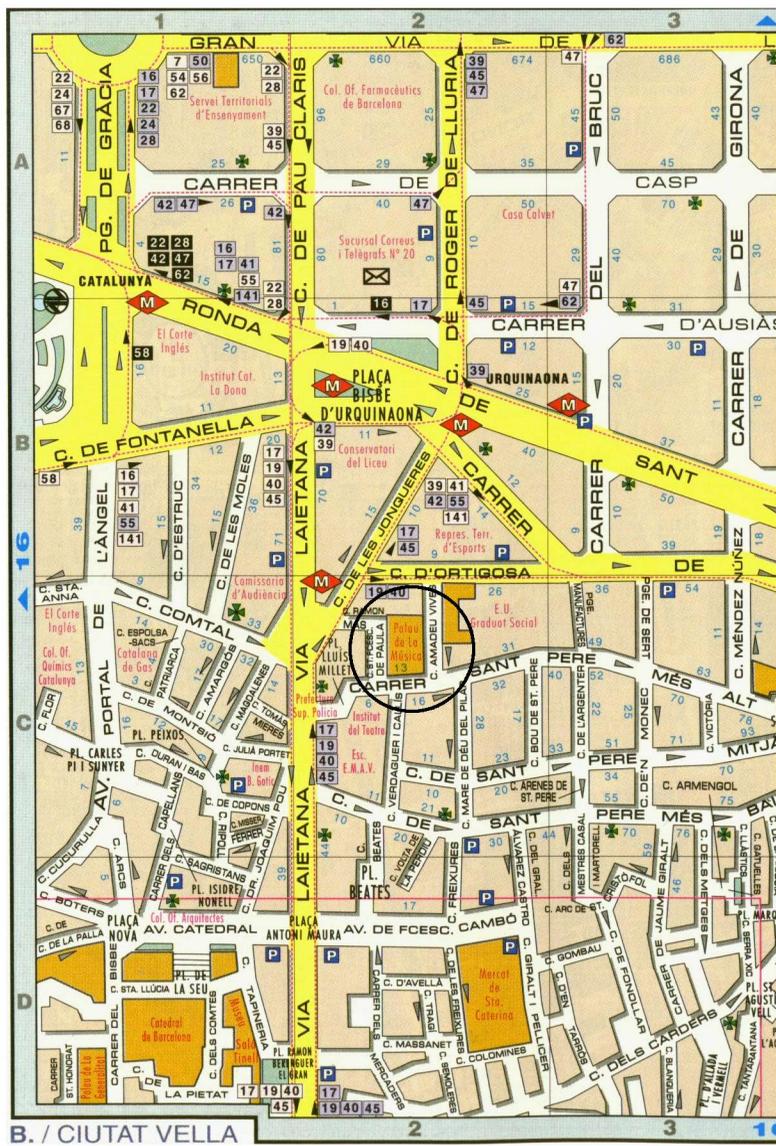


Abb. 4 Lage des Palau de la Música Catalana (Barcelona guida de carrers 2000 - 2001)

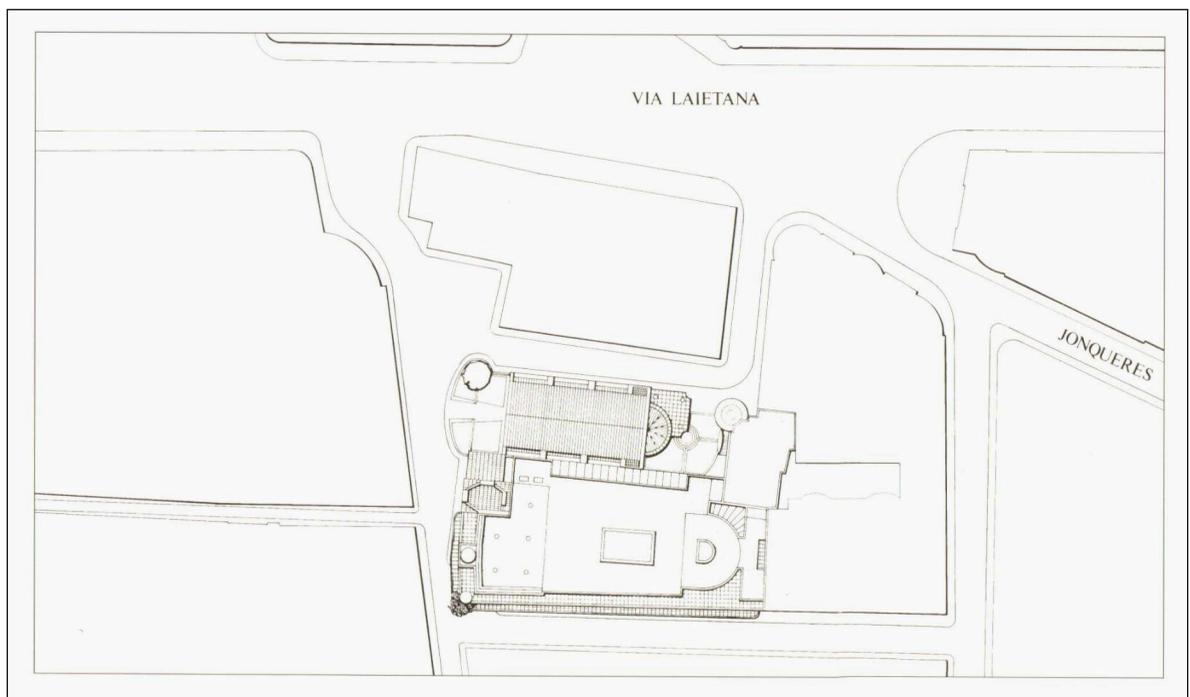


Abb. 5 Lage des Palau de la Música Catalana, noch mit nebenstehender Kirche Sant Francesc

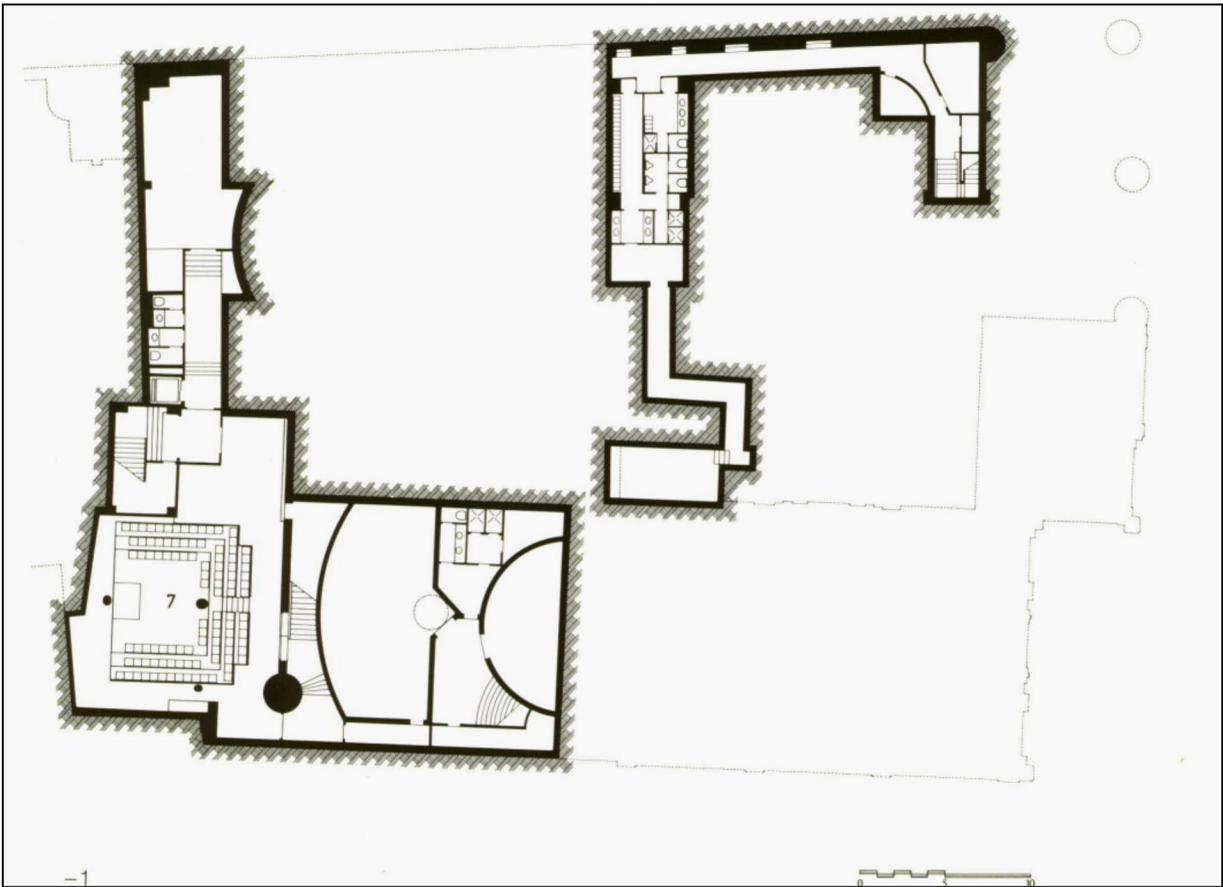


Abb. 6 Untergeschoß (7 siehe Abb. 55)

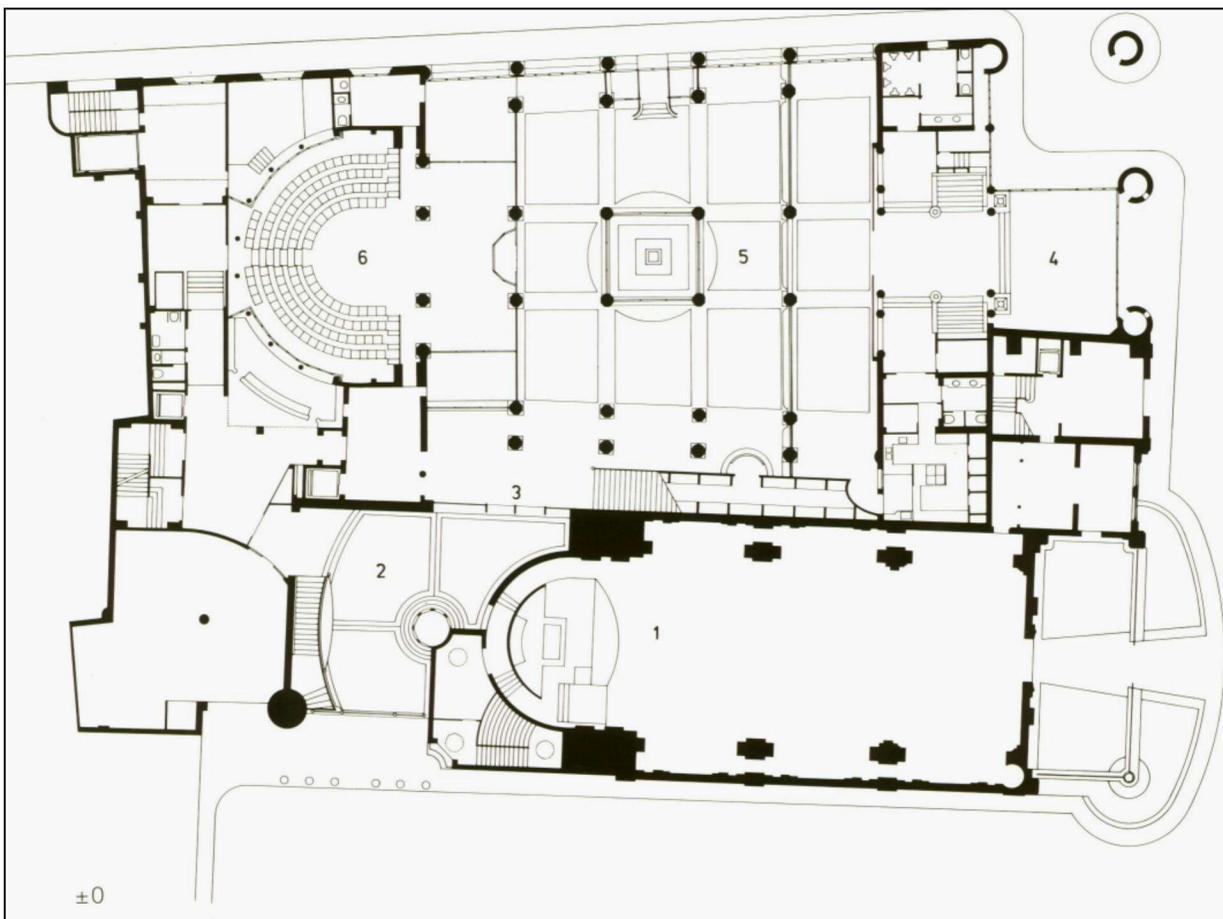


Abb. 7 Erdgeschoß (4 siehe Abb. 44f., 51, 5 siehe Abb. 50, 6 siehe Abb. 54)

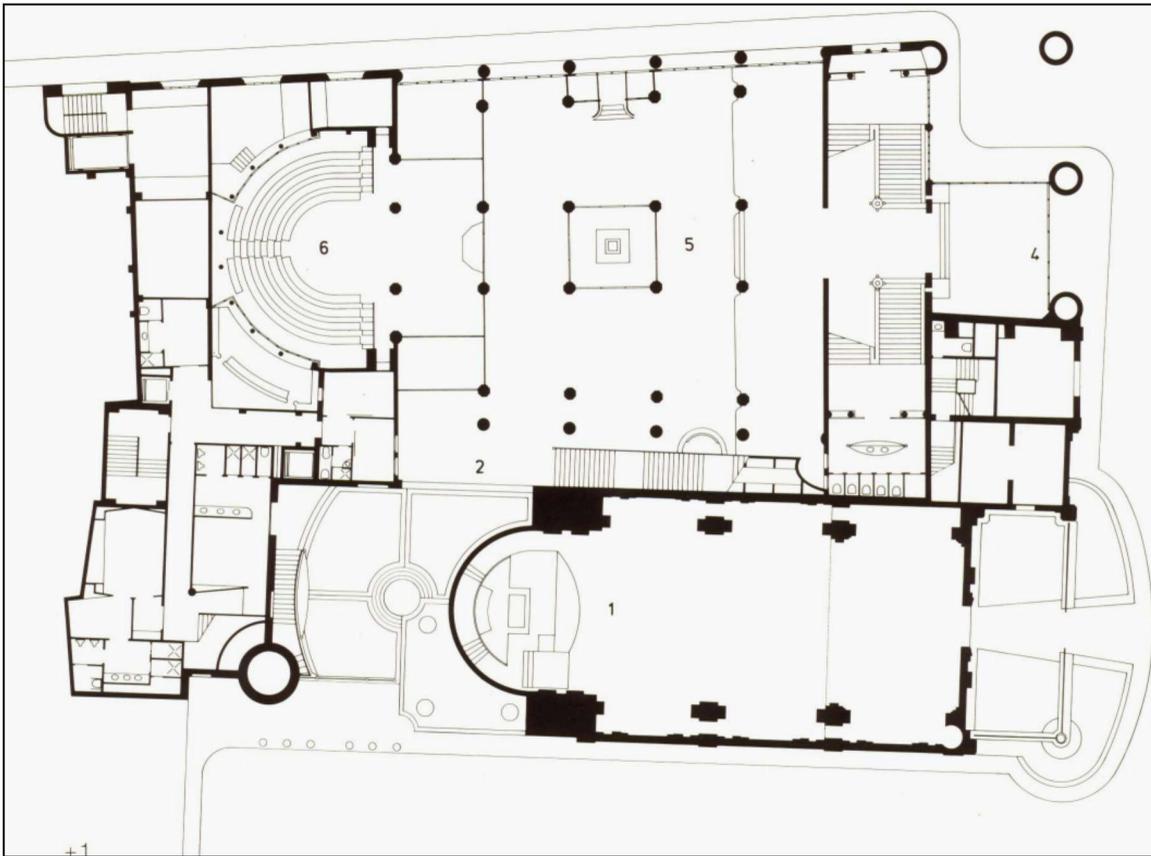


Abb. 8 1. Geschoß

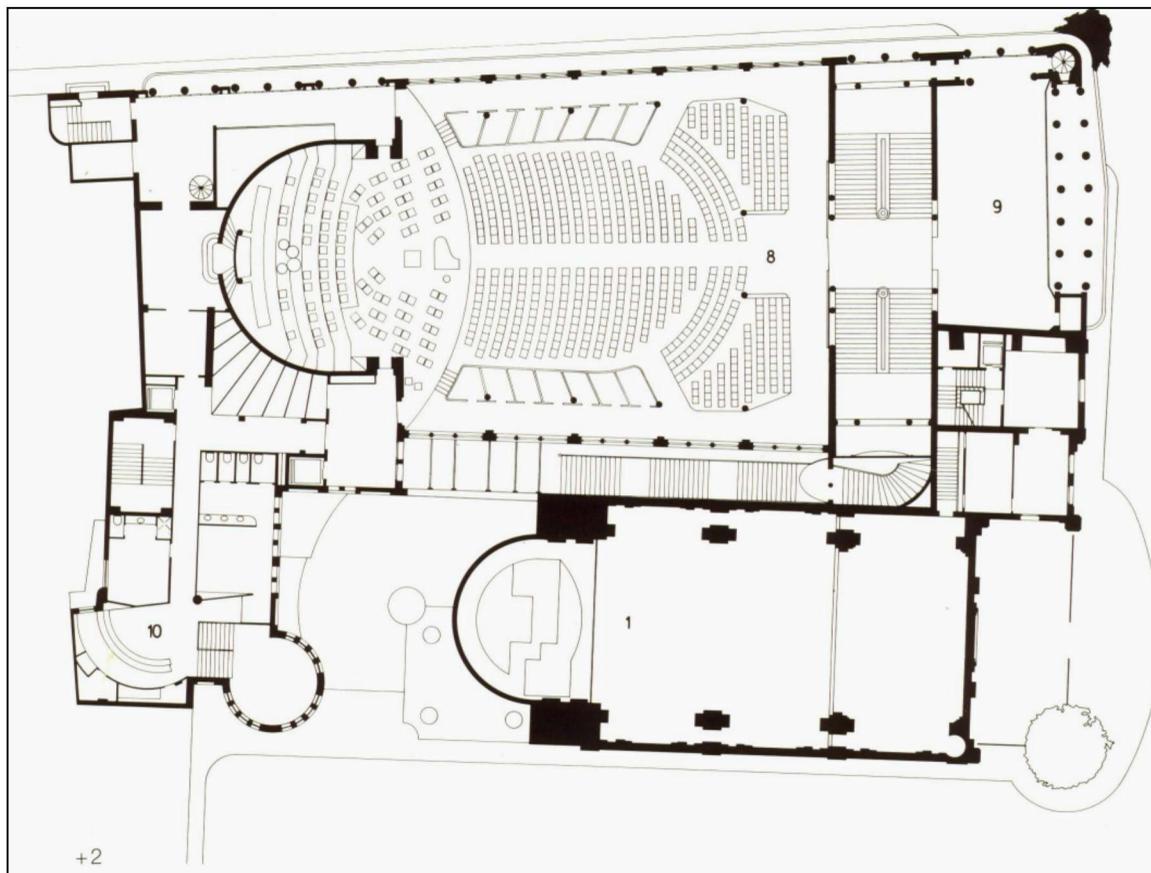


Abb. 9 2. Geschoß (8 siehe Abb. 72ff., 9 siehe Abb. 52)

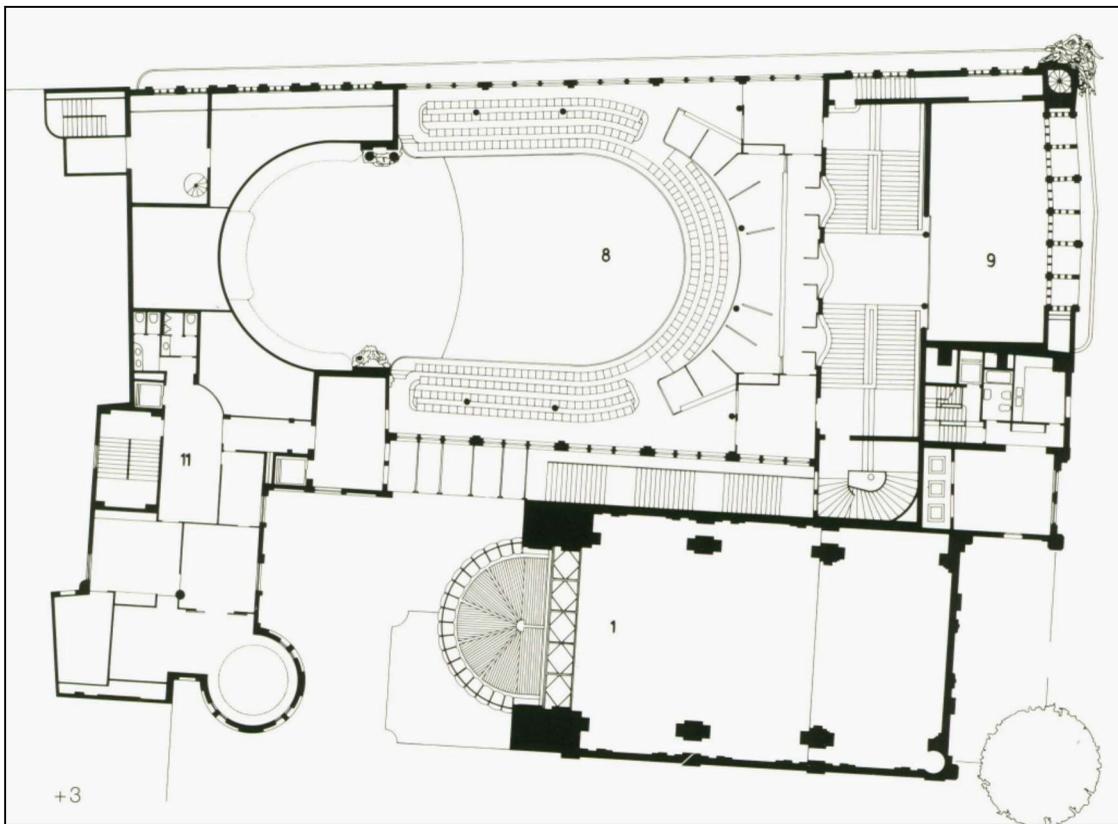


Abb. 10 3. Geschoß

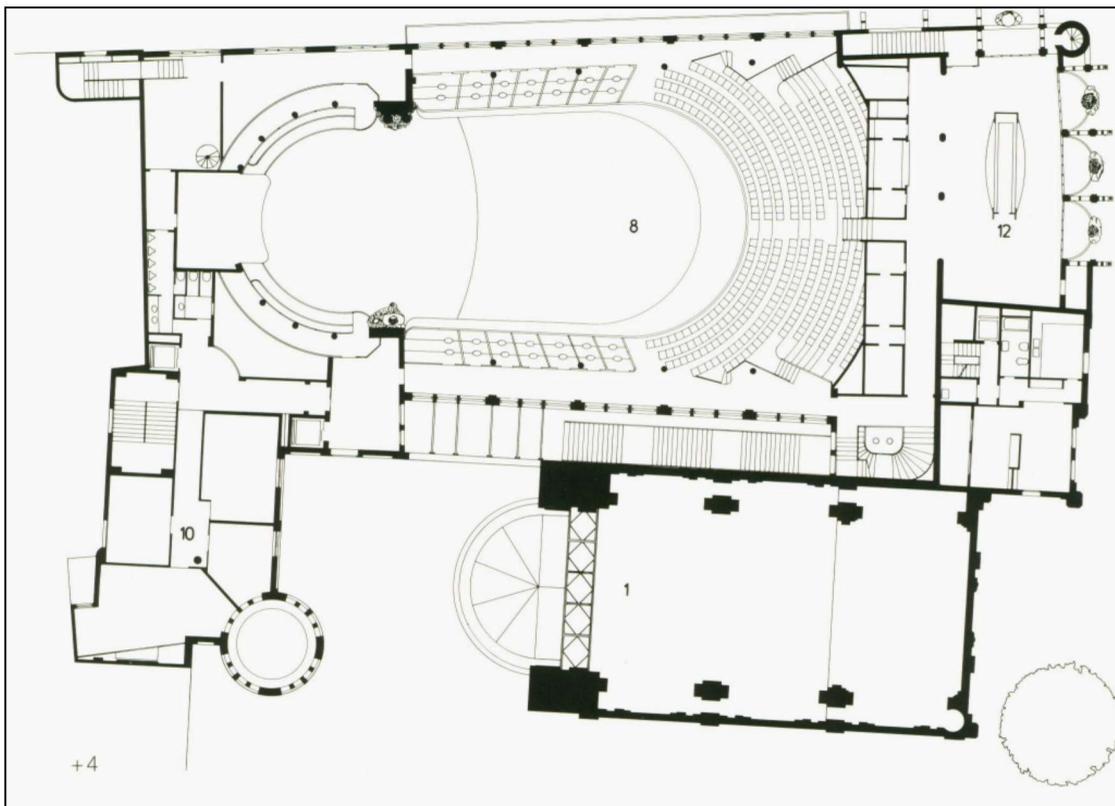


Abb. 11 4. Geschoß (12 siehe Abb. 53)

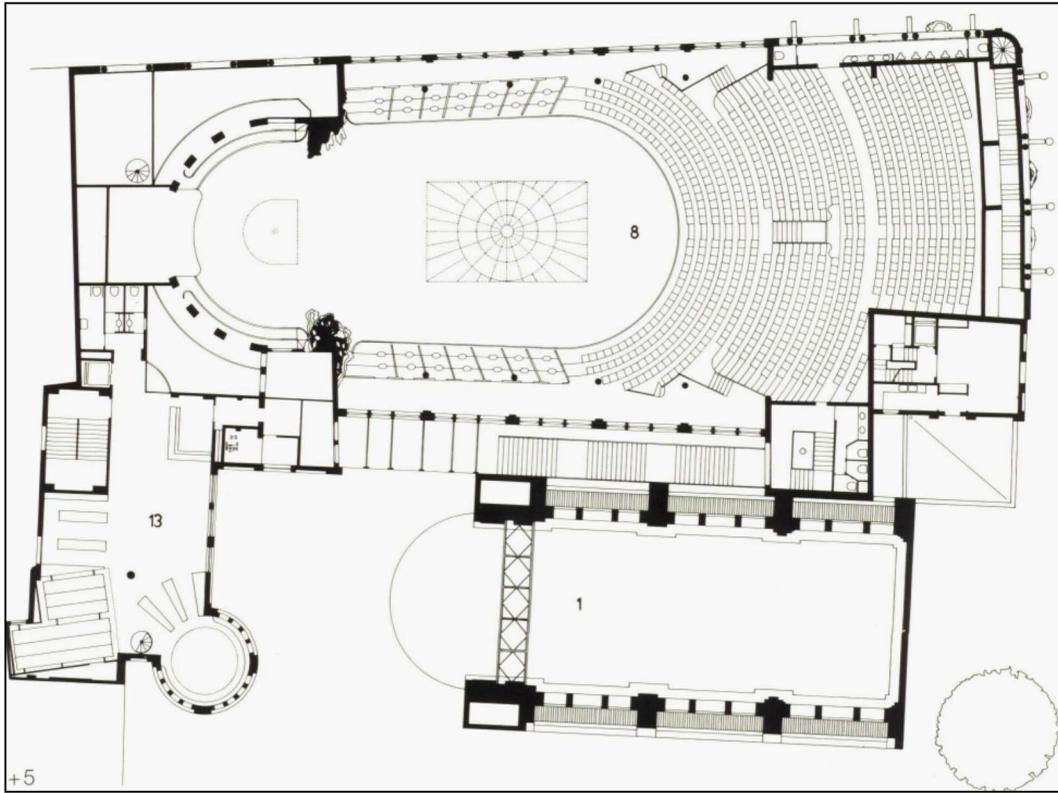


Abb. 12 5. Geschoß (13 siehe Abb. 57)

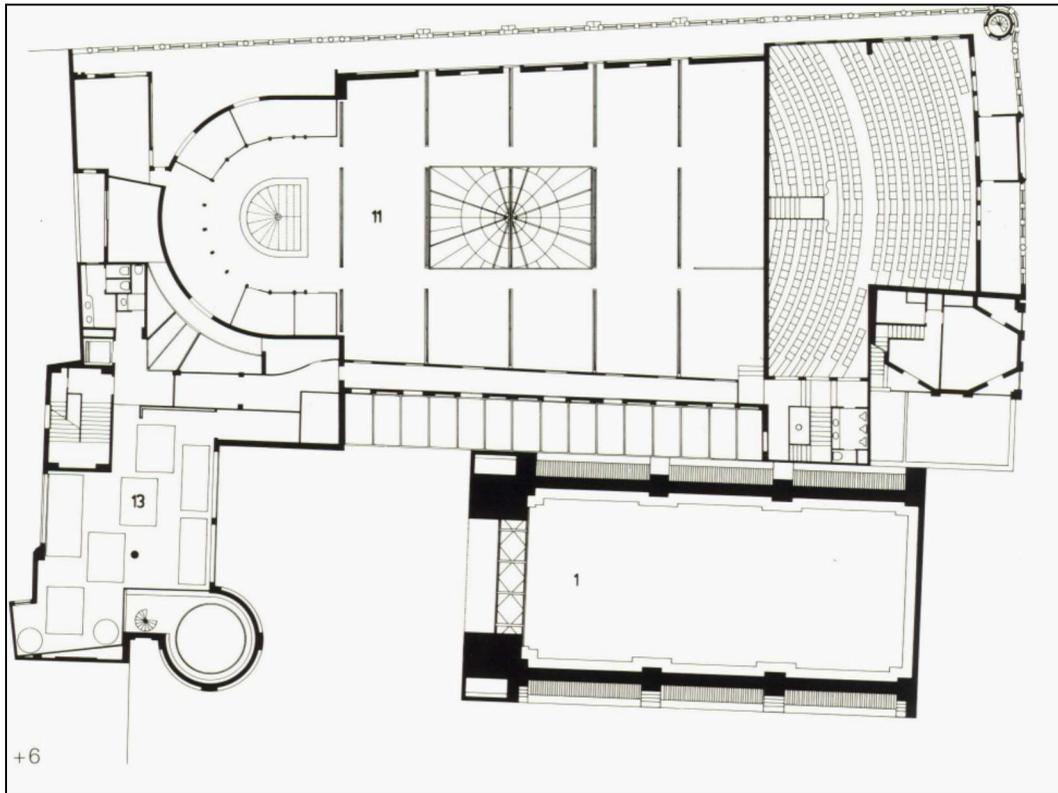


Abb. 13 6. Geschoß (11 siehe Abb. 56)

Unternommene und geplante Veränderungen durch das Büro Oskar Tüsquets
Gesamtkörper, Grundriß und Ansicht
der Hauptfassade (Broschüre Un Palau para
el siglo XXI entnommen)

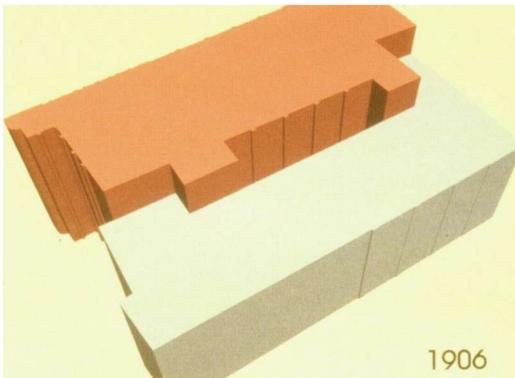


Abb. 14a

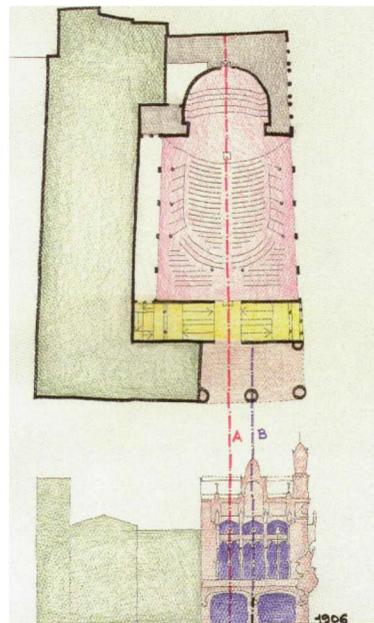


Abb. 14b

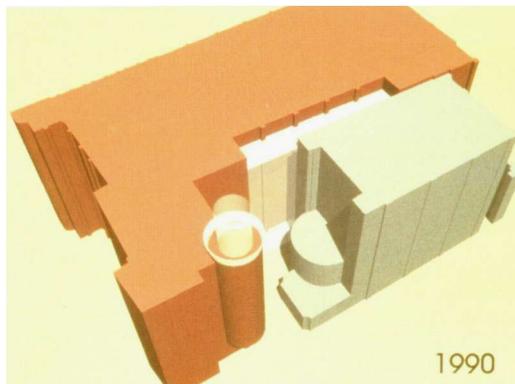


Abb. 15a

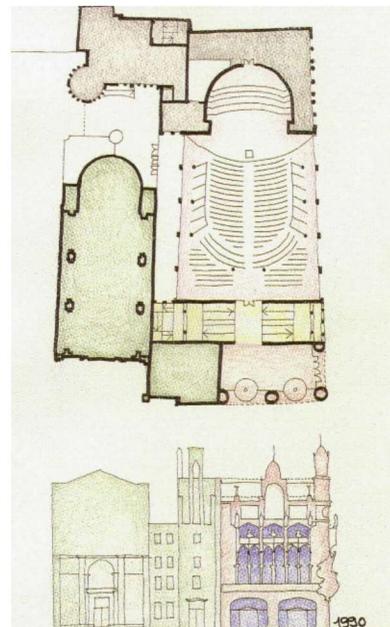


Abb. 15b

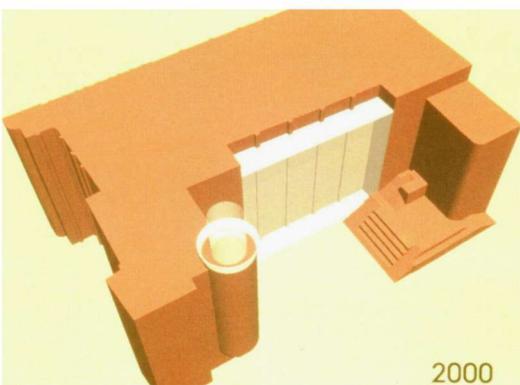


Abb. 16a

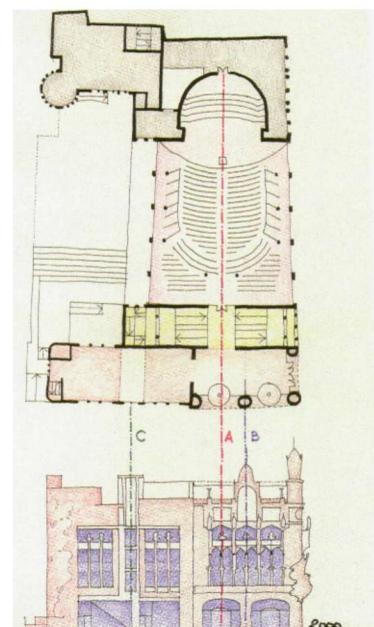
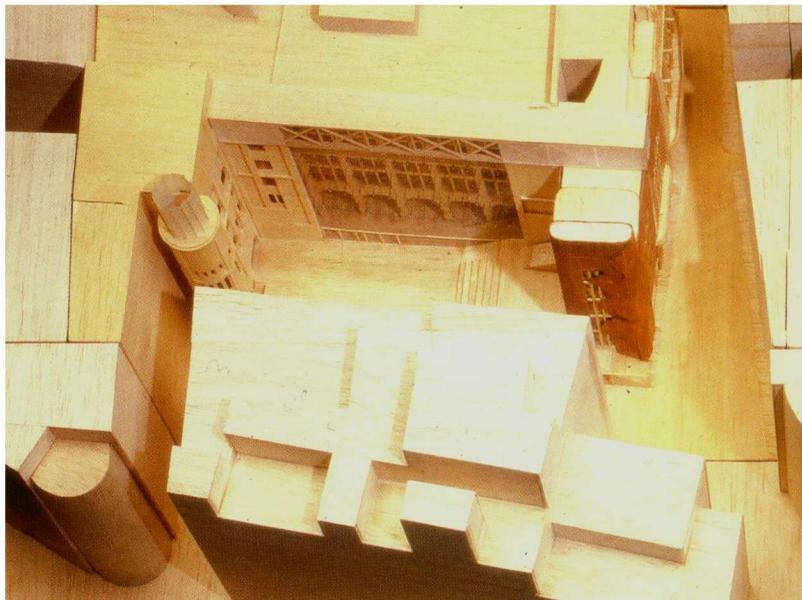


Abb. 16b



Modelle der geplanten Erweiterung
durch Oscar Tusquets
Stand Ende der 90er Jahre
(Broschüre Un Palau para
el siglo XXI entnommen)

Abb. 17 Aufsicht



Abb. 18 Seitenfassade mit geplantem Kammermusiksaal
nach Abriß der Kirche Sant Francesc



Abb. 19 Seitenansicht

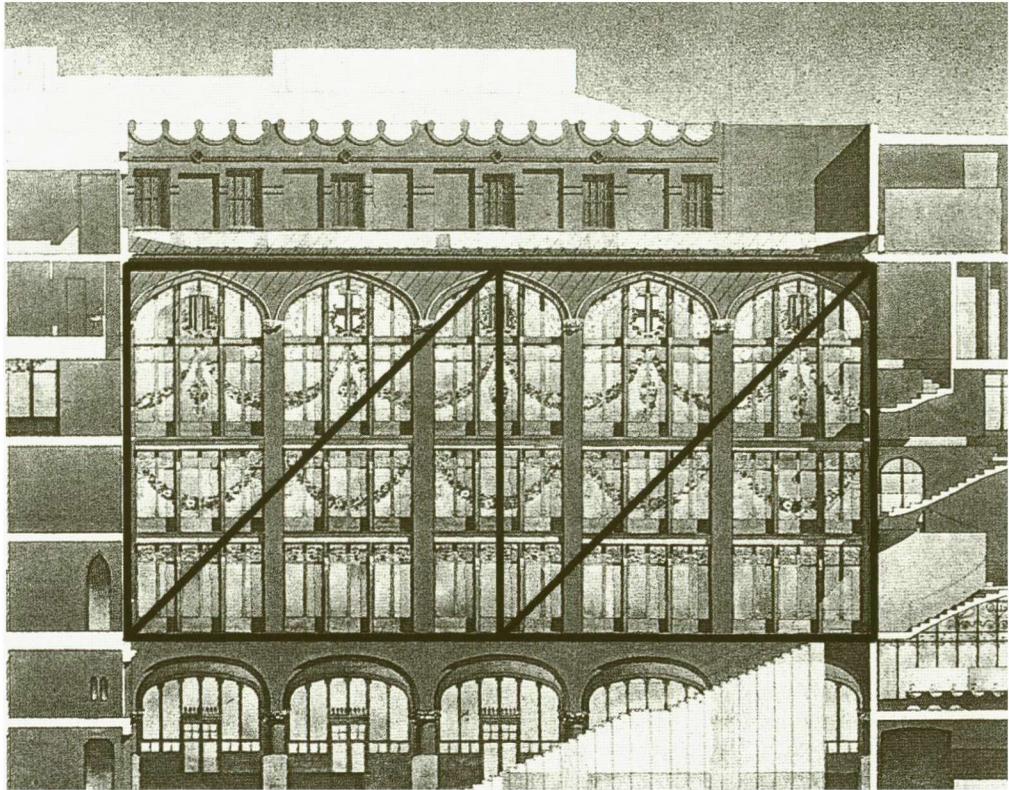


Abb. 20 Modul der Shoe-box-Konzertsaalform 20x20x40 m zur Optimierung der Akustik (Domènech i Girbau/Llimargas i Casas 2000, S. 52f.)

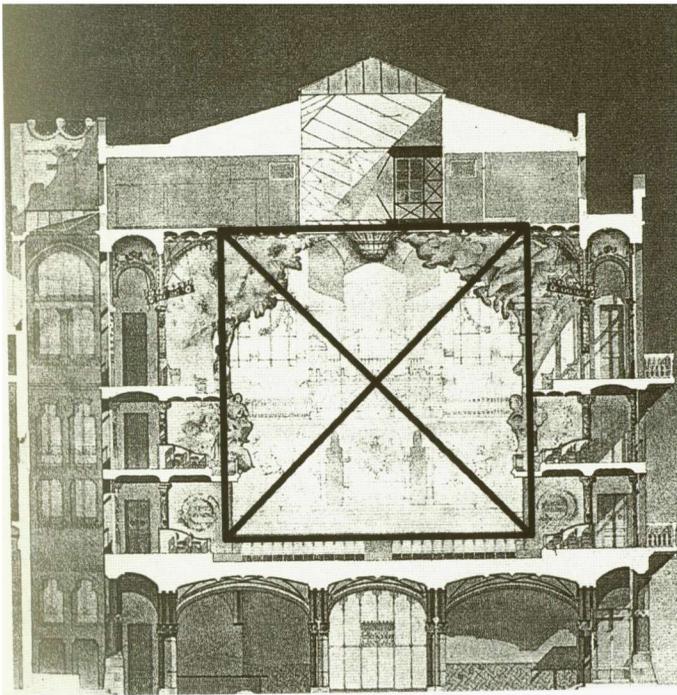


Abb. 21

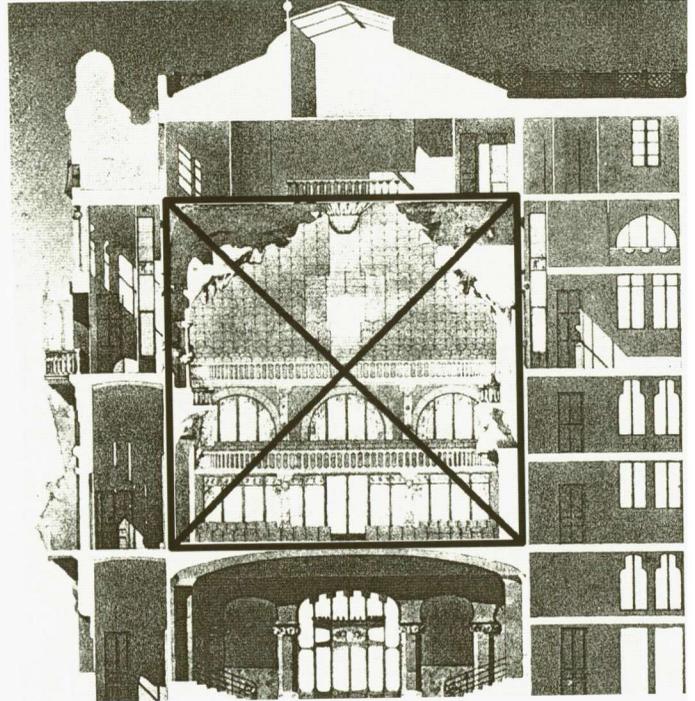


Abb. 22



Abb. 23 Casa Lleó Morera, Barcelona, 1905
(Solà-Morales 1992, S. 162)



Abb. 24 Editorial Montaner i Simon, Barcelona, 1880,
heute Tàpies-Stiftung
(Mackay 1989, S. 19)



Abb. 25 Casa Fuster, Barcelona, 1908-10



Abb. 26a Hospital de San Pablo, Barcelona
(Solà-Morales 1992, S. 135)

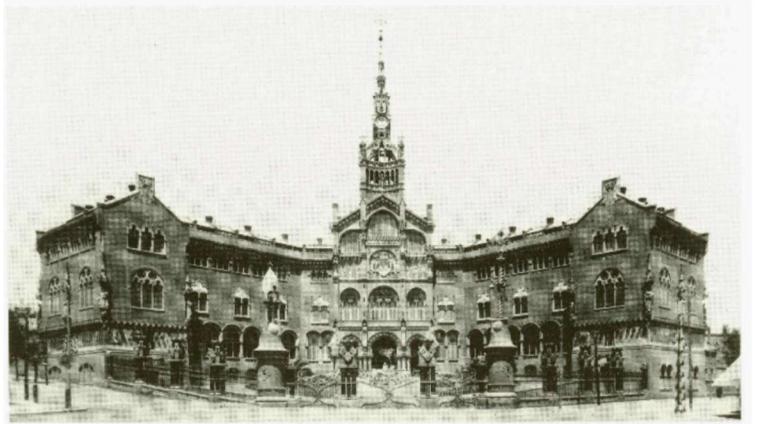


Abb. 26b Hospital de San Pablo, Barcelona, 1902-10



Abb. 27 Casa Thomas, Barcelona, 1895/98 - 1912
(Solà-Morales 1992, S. 51)



Abb. 28 Hotel Internacional der Weltausstellung 1888, heute zerstört
(Domènech i Girbau/Llimargas i Casas 2000, S. 23)



Abb. 29 Porträt Domènech
i Montaners von Ramon Casas

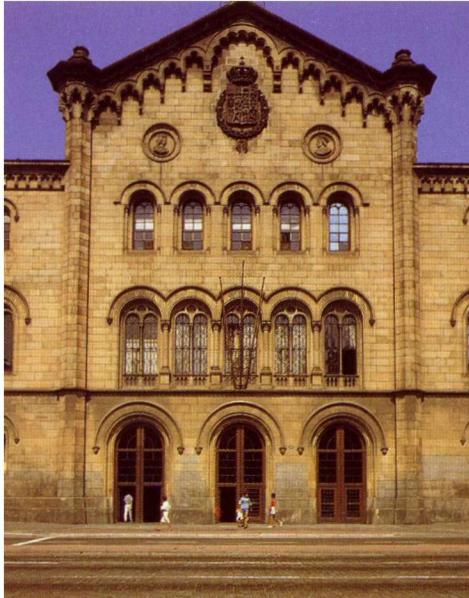


Abb. 30a Hauptfassade der Universität



Abb. 30b Universität Barcelona (1863 - 1868) von Elies Rogent (Barral 1994, S. 248f.)

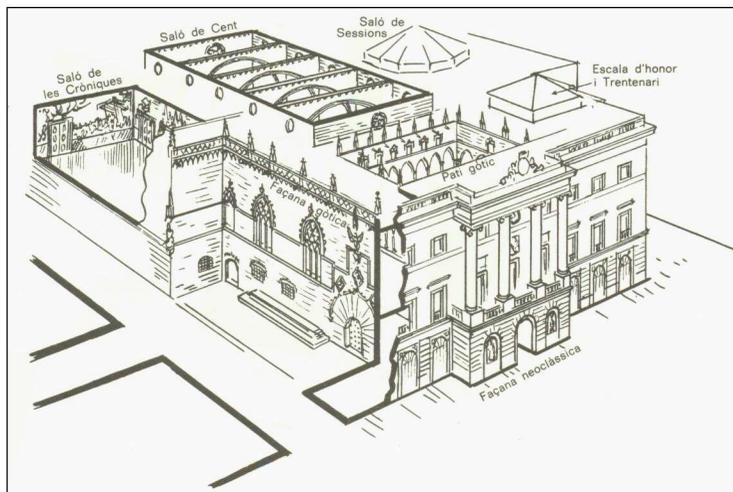


Abb. 31a Rathaus von Barcelona, begonnen 1370, (Stegmann 1992, S. 249)

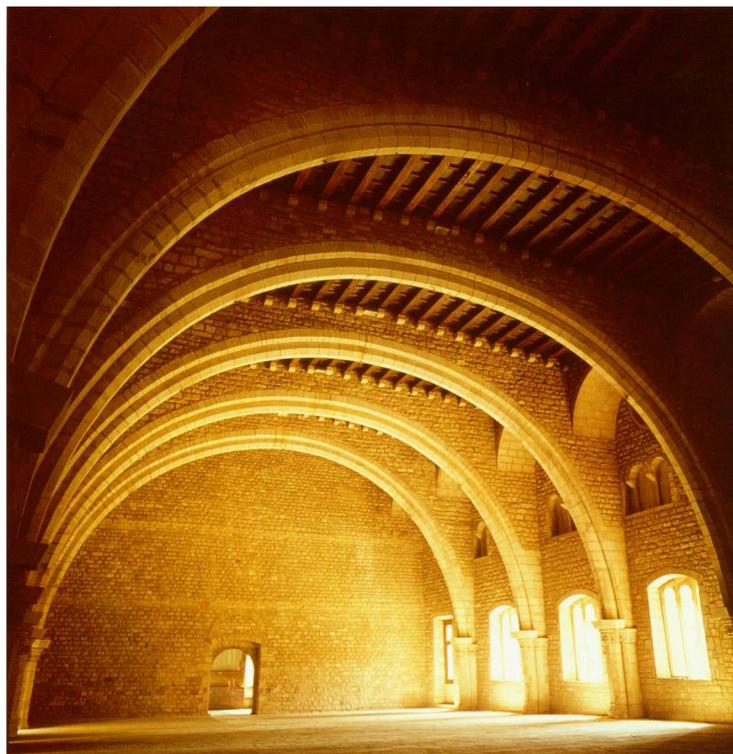


Abb. 31b Saló del Tinell im Palau Reial Mayor, Barcelona, 3. Viertel 14. Jh. (Barral 1994, S. 179)



Abb. 32 Santa Maria del Mar, Barcelona, Mittelschiff, 14.Jh. (Barral 1994, S. 167)



Abb. 33 Casa Lleó Morera (heute Städtisches Fremdenverkehrsamt), Inneres,
Stühle von Oscar Tùsquets 1987
(Montaner 1997, S. 128f.)



Abb. 34 Stierkampfarena Monumental von Ignasi Mas i Morell 1913-15, heute nicht mehr genutzt (Montaner 1997, S. 161)



Abb. 35 Stierkampfarena Les Arenes von August Font i Carreras, 1899 -1900 (Montaner 1997, S. 160)



Abb. 36a Skulpturengruppe Miquel Blays "La canción popular"
an der Hauptfassade



Abb. 36b Detail



Abb. 37 Josep Llimona i Bruguera, Desconsol,
1907, Barcelona, Parc de la Ciutadella
(Barral 1994, S. 286)

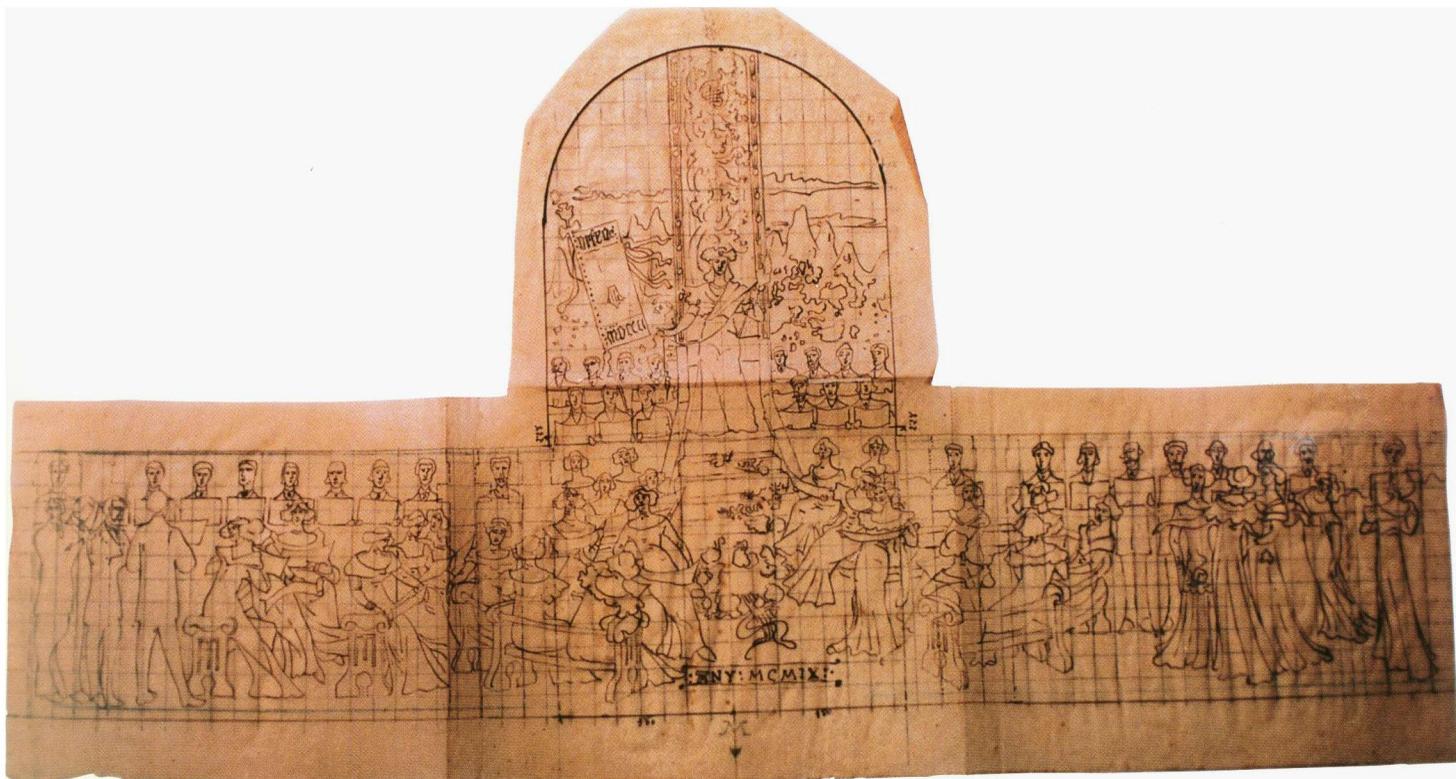


Abb. 38a Vorbereitende Zeichnung Domènech i Montaners zum Mosaik der Hauptfassade
(Domènech i Girbau/Llimargas i Casas 2000, S. 21)



Abb. 38b Mosaik der Hauptfassade von Lluís Bru

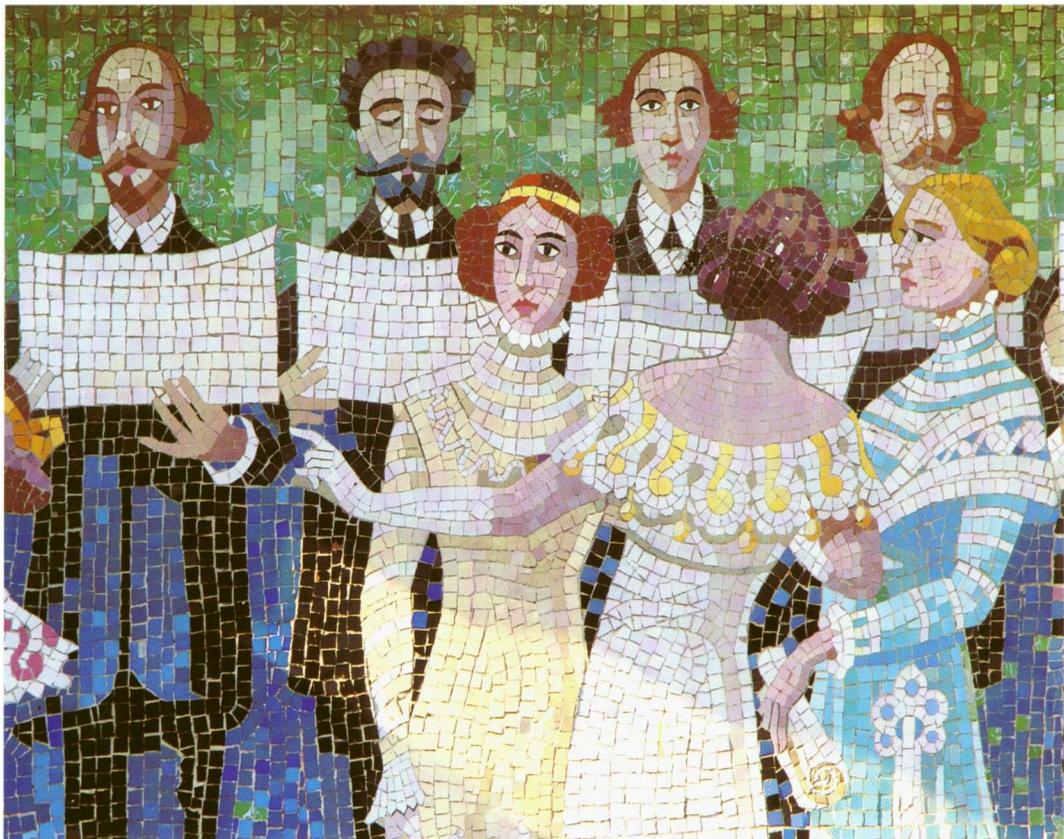


Abb. 38c Detail



Abb. 39 Säulen mit typischen Floralkapitellen und Trencadis-Schmuck



Abb. 40 Balkon Hauptfassade



Abb. 41 Neue Administrativtrakte von Oscar Tùsquets mit Rundturm in der Art Domènech i Montaners

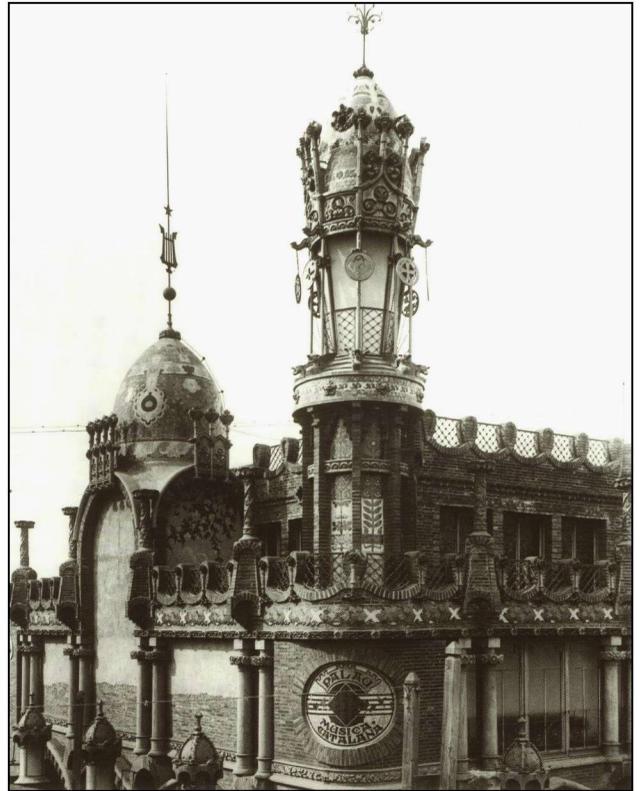


Abb. 42 Ursprünglicher Aufsatz (Zustand 1908)



Abb. 43 Rohbau



Abb. 44 Aktueller Haupteingang

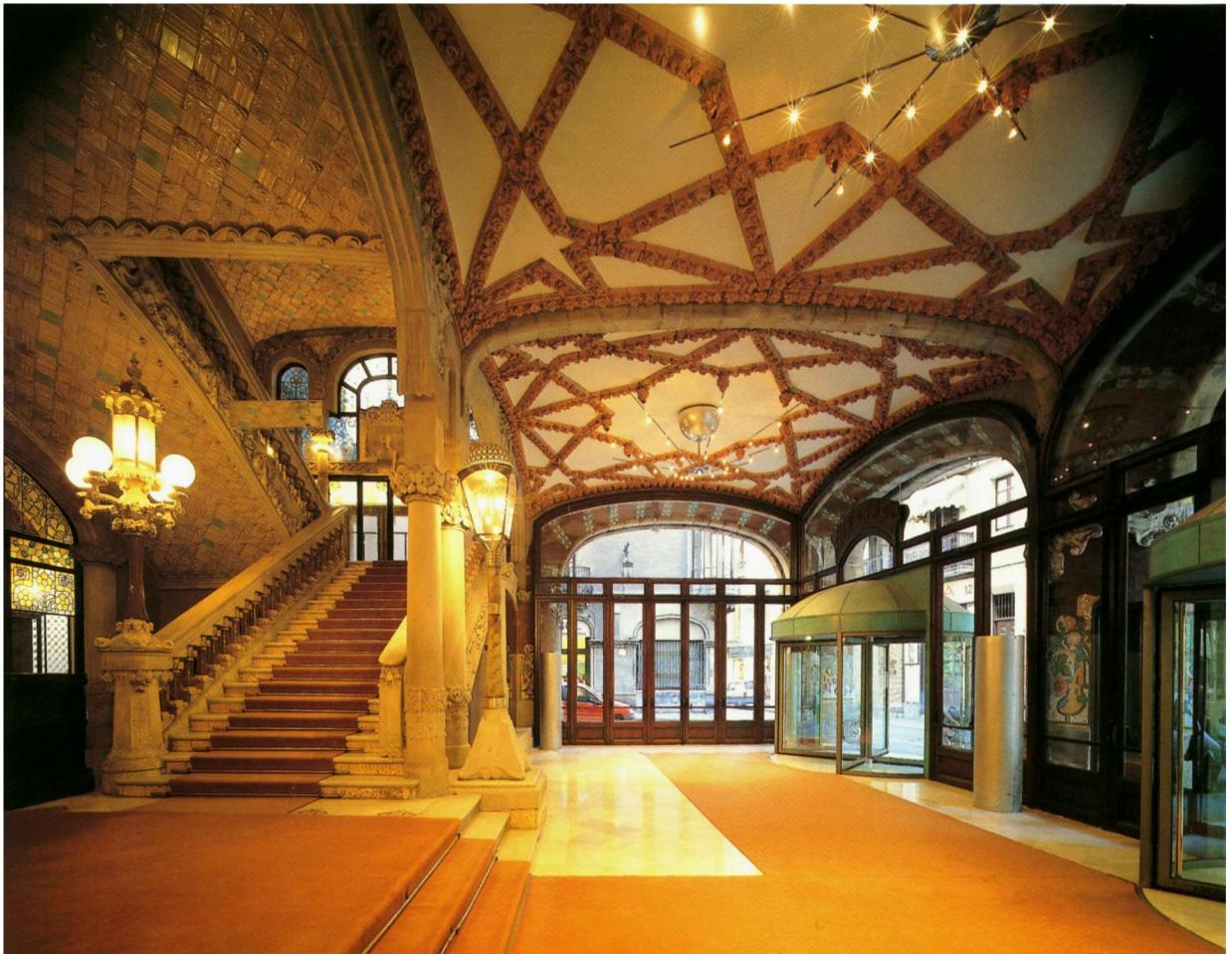


Abb. 45 Eingangsfoyer

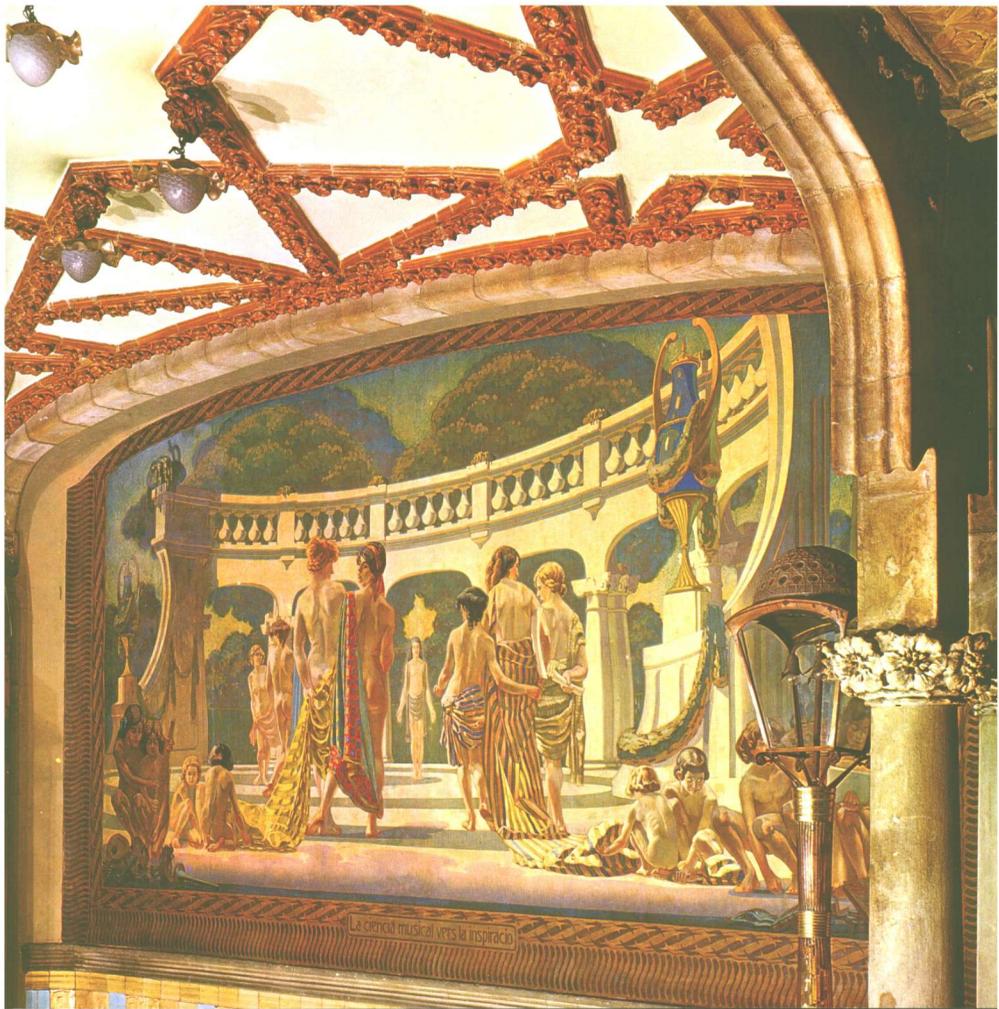


Abb. 46 Wandgemälde im Eingangsfoyer von Miquel Massot



Abb. 47 Alegoría de la canción catalana von Joan Llimona

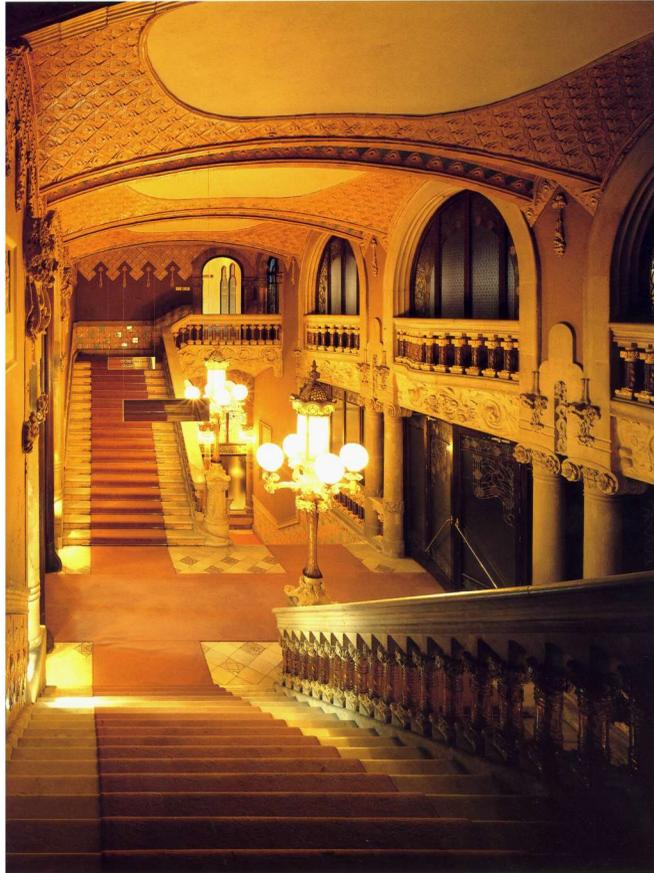


Abb. 48 Treppenhaus mit Eingang rechts zum Saal, links zum Foyer (Sala de Lluís Millet)

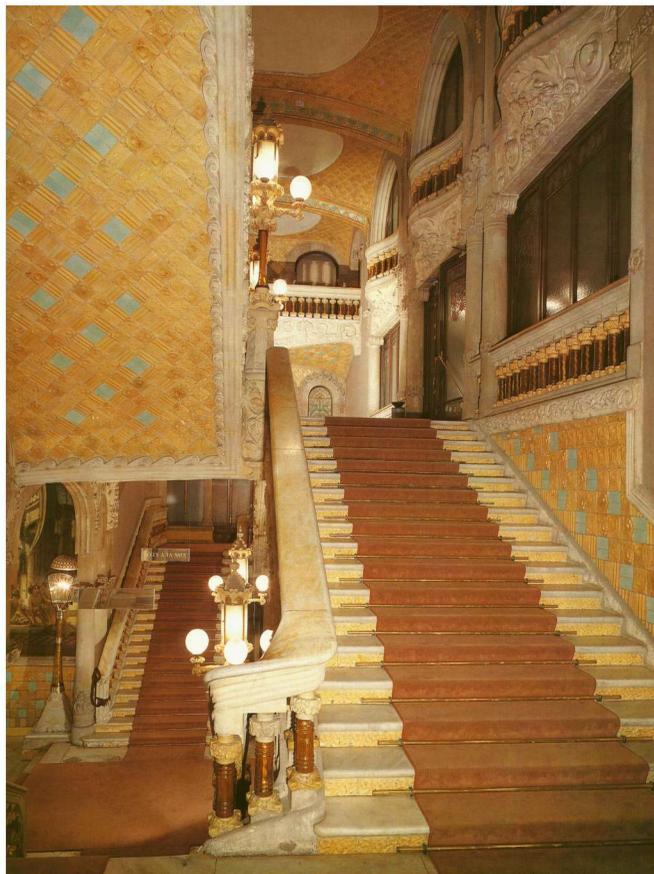


Abb. 49 Blick vom ersten Treppenabsatz



Abb. 50 Caféfoyer im Erdgeschoß

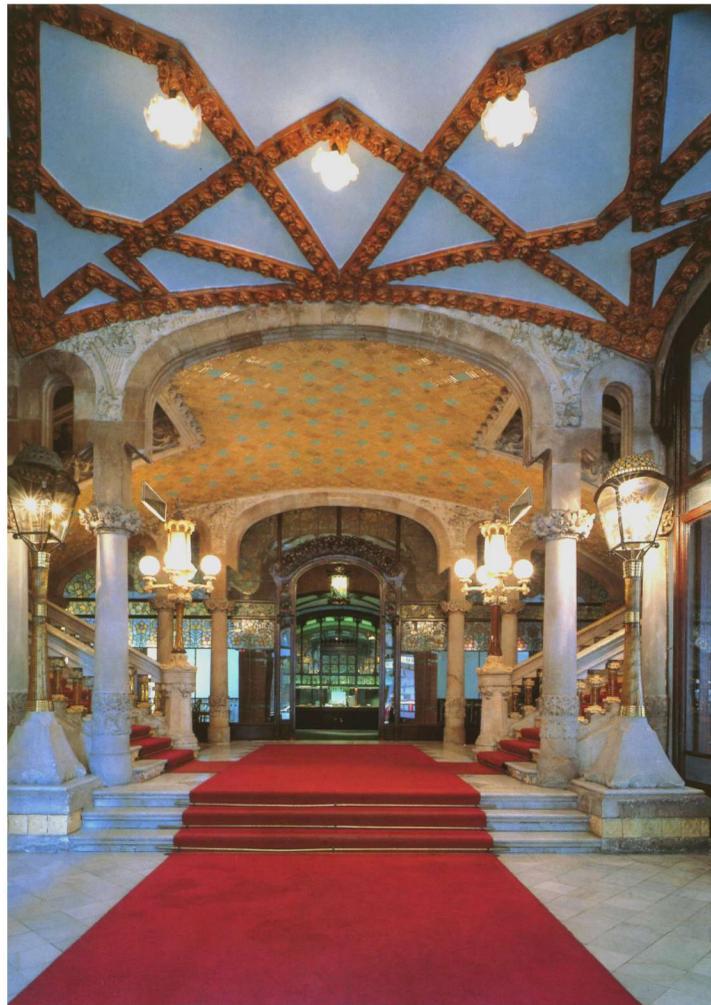


Abb. 51 Blick vom Eingangsfoyer

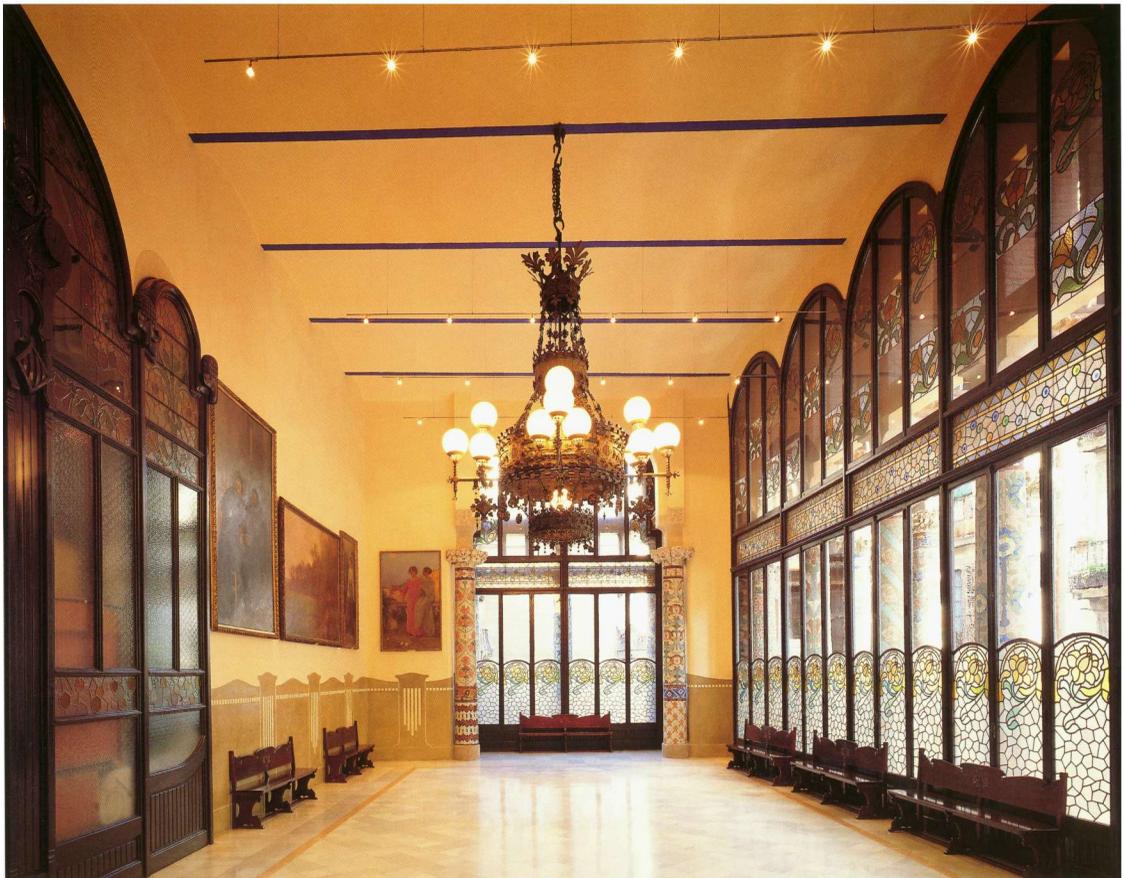


Abb. 52 Foyer im 1. Obergeschoß auf der Ebene des Saales (Sala de Lluís Millet)



Abb. 53 Foyer im 2. Obergeschoß



Abb. 54 Kammermusikraum hinter dem Caféoyer im Erdgeschoß



Abb. 55 Probenraum im Untergeschoss



Abb. 56 Administrativräume des Orfeo Català im Obergeschoß über der Bühne mit Sichtöffnung zum Saal, ursprünglich Privatwohnung Millets



Abb. 57 Versammlungssaal des Orfeo Català mit Porträt Lluís Millet von Martí Gras

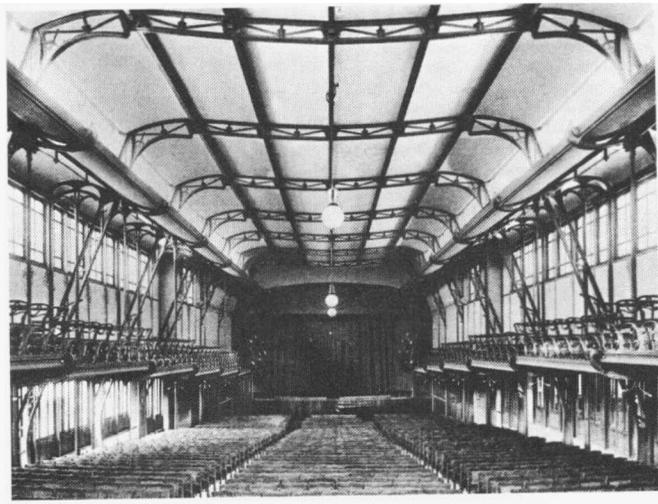


Abb. 58 Victor Horta, Maison du Peuple, Brüssel, 1896-99, zerstört (Hitchcock 1977, S. 393)

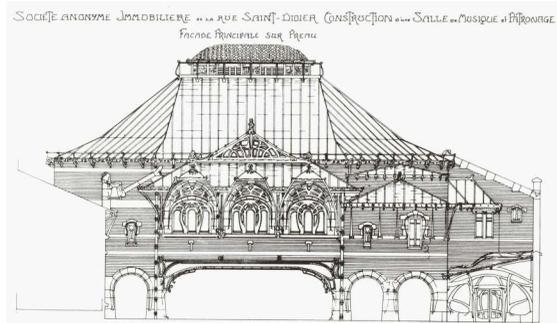


Abb. 59 Hector Guimard, Salle Humbert de Romans, Paris, 1898, zerstört 1905 Außenansicht (Rheims 1988, S. 67)

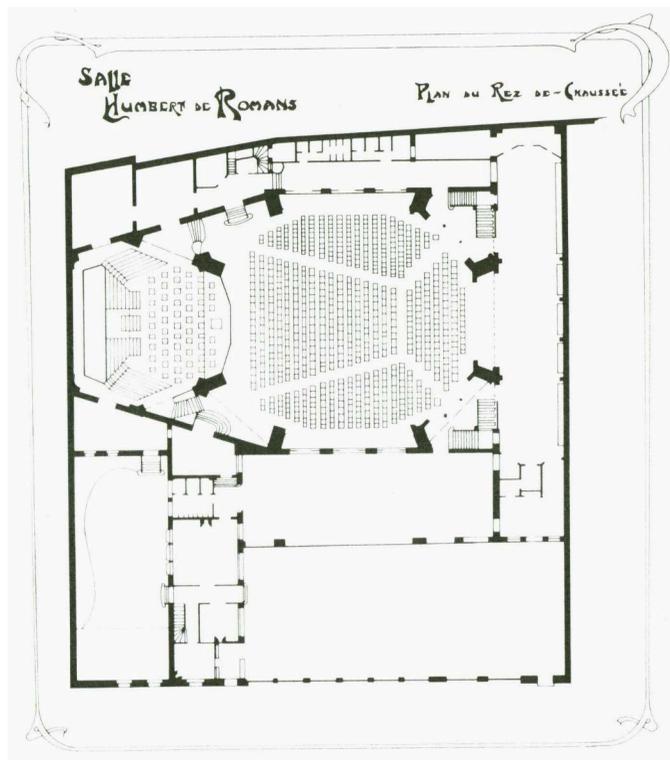


Abb. 59b Grundriß

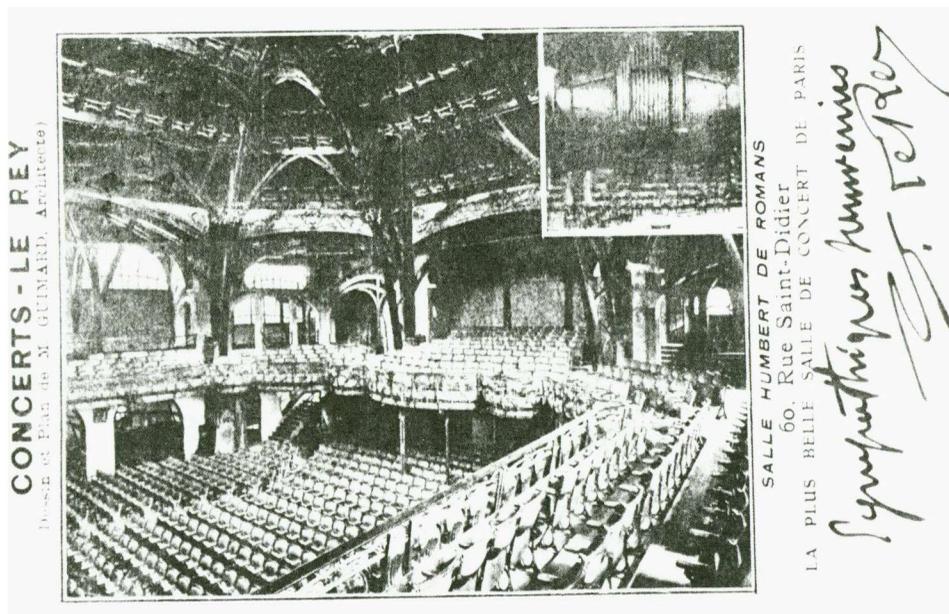


Abb. 59c Saalinneres

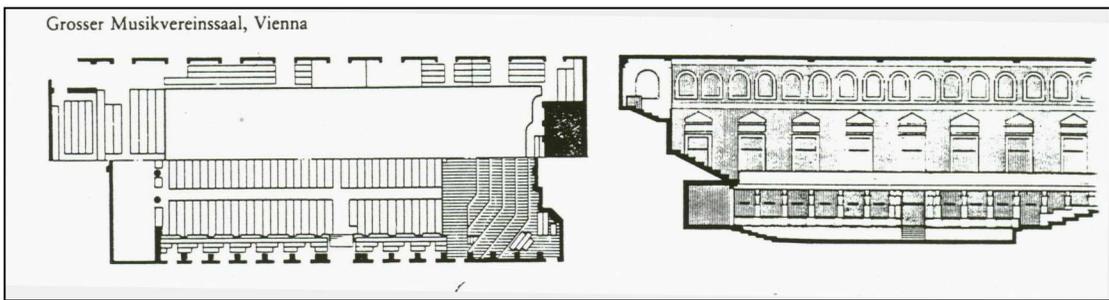
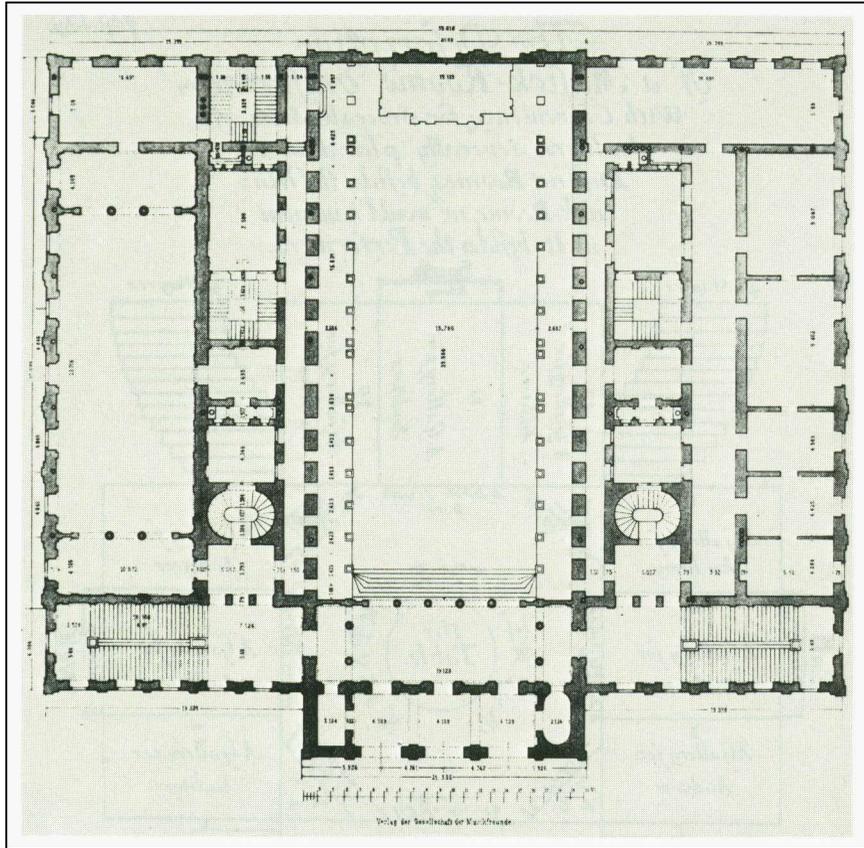


Abb. 60a



Beispiele für Konzertsäle
in der sog. shoe-box-Form
(Forsyth 1987, S. 218)

Abb. 60b Gebäude des Musikvereins, Wien, 1870, Th. Hansen,
1. OG - Saalhauptgeschoß (Glogau 1989, S. 264)

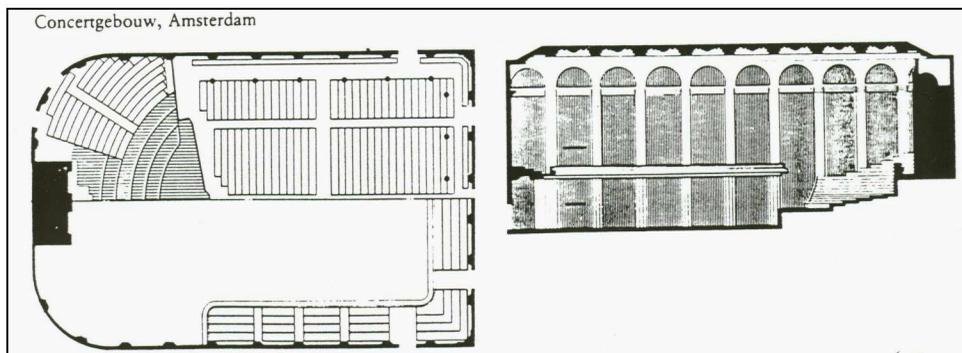


Abb. 61

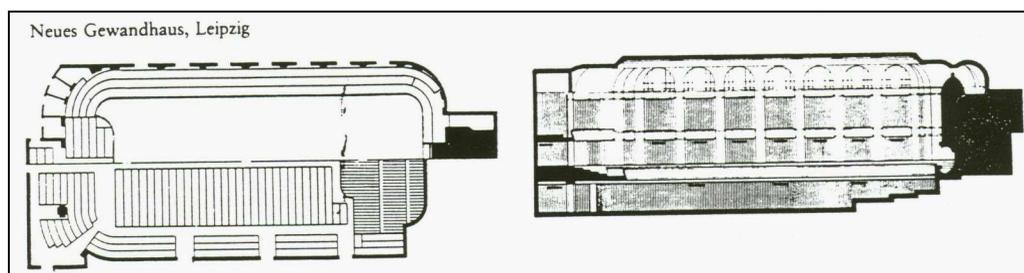
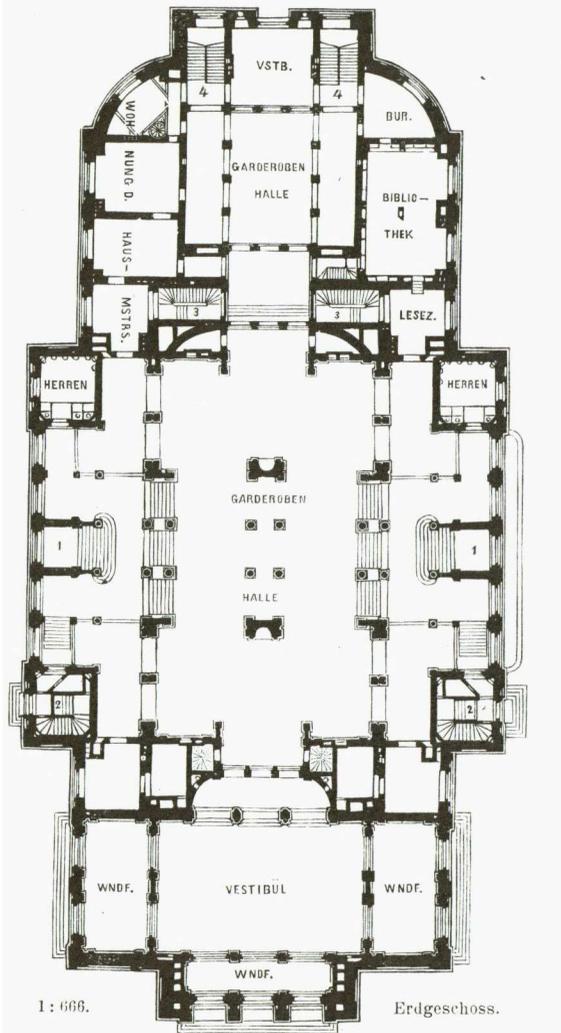
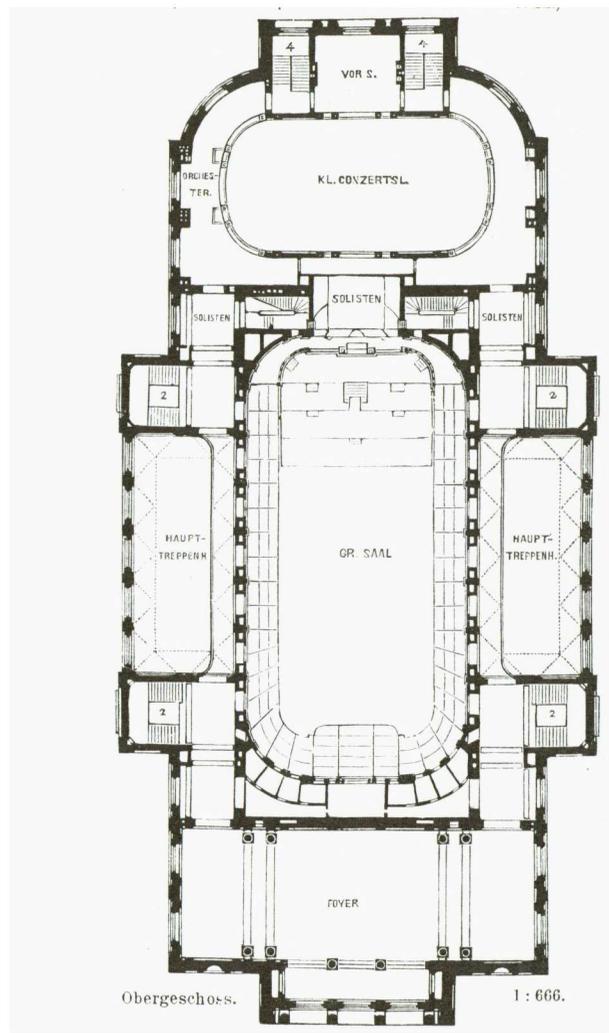


Abb. 62a



1 : 666. Erdgeschoss.



Obergeschoss. 1 : 666.

Abb. 62b Neues Gewandhaus Leipzig, Erdgeschoß
(Baukunde des Architekten 1900, S.219 f.)

Abb. 62c Obergeschoß

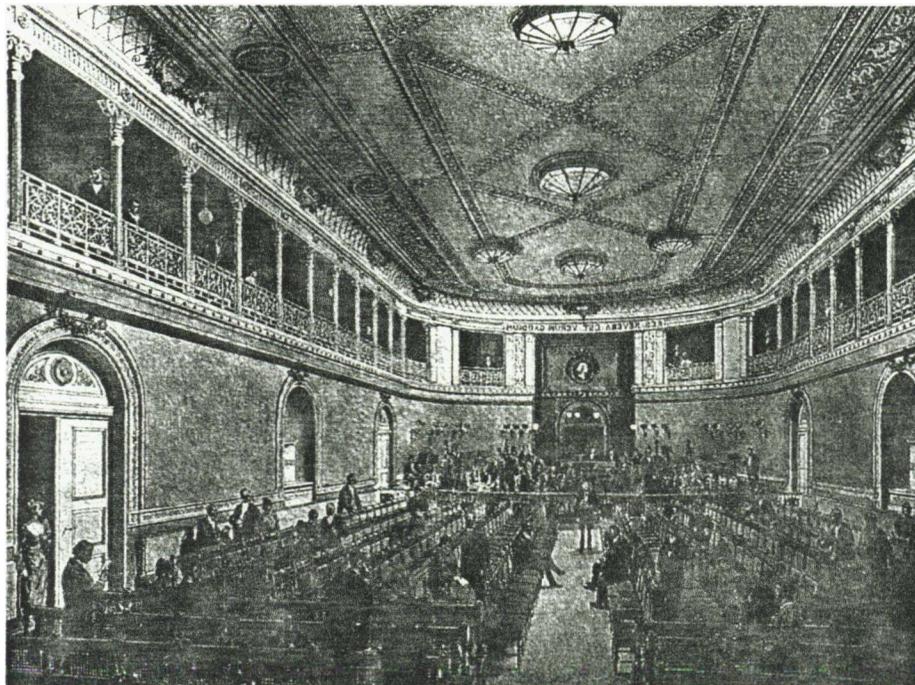


Abb. 63 Altes Gewandhaus Leipzig, 1781 - 1894, Aquarell von G. Theuerkauf
1895, ein Jahr nach der Zerstörung (Steinhauser 1997, S. 743)

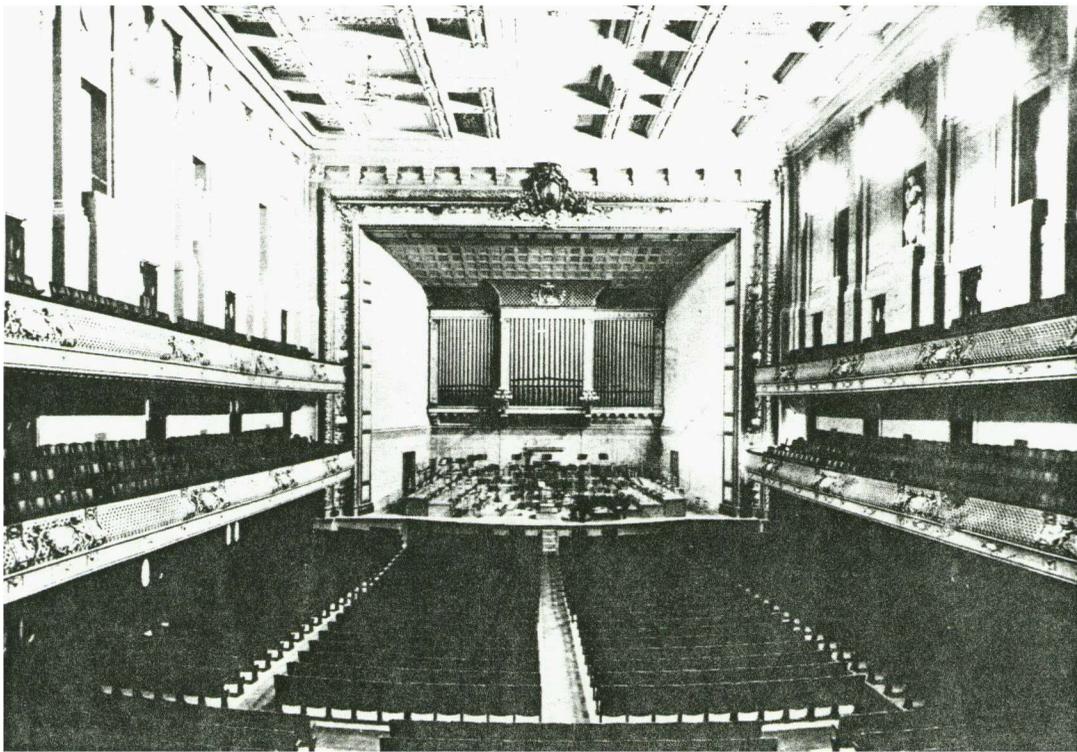


Abb. 64a Symphony Hall Boston, McKim, Mead and White und Wallace Sabine als akustischer Berater, 1900 (Forsyth 1987, S. 252f.)

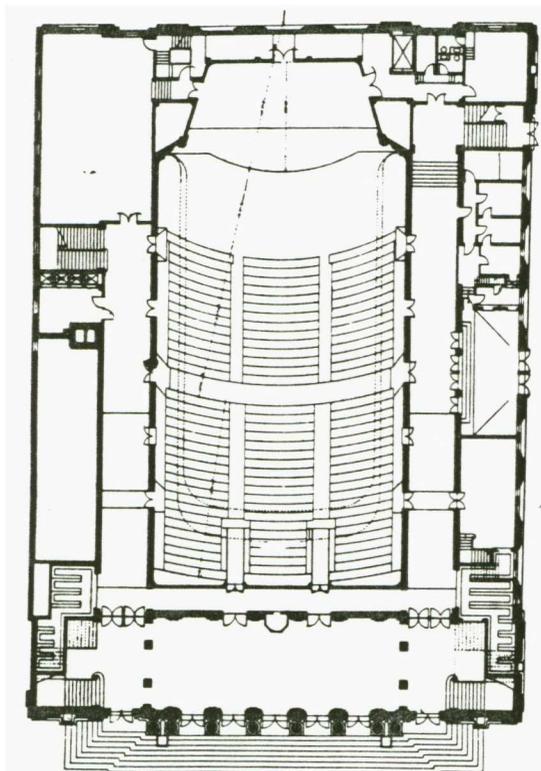


Abb. 64b Grundriß

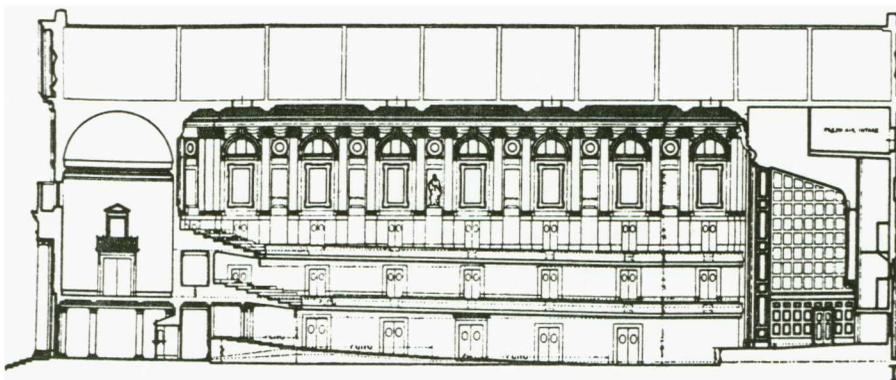
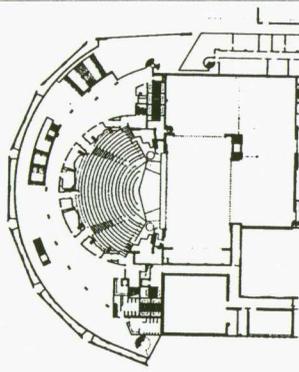
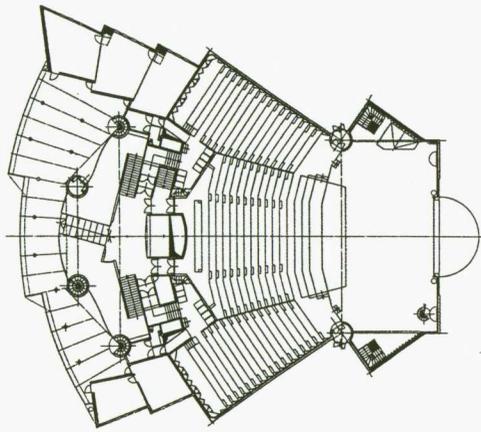


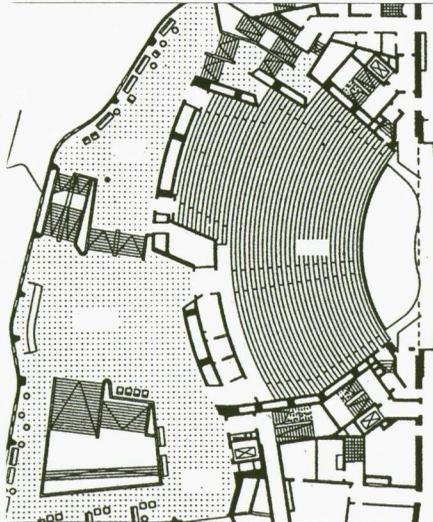
Abb. 64c Schnitt



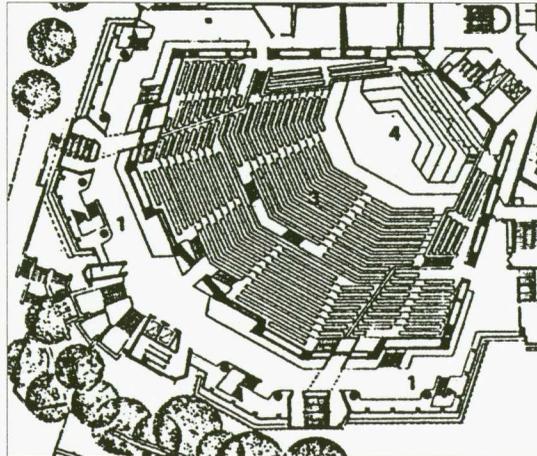
Muziektheatre Waterlooplein, Amsterdam



Centro Culturale Pin Galant, Merignac



Opera House, Essen



Centro Culturale Gasteig, Monaco di Baviera

Beispiele für Konzertsäle
in hemizyklischer Form
(Tavani 1997, S. 94)
Abb. 65a-d



Abb. 66 Orchestra Hall, Chicago,
(Forsyth 1987, S. 244)

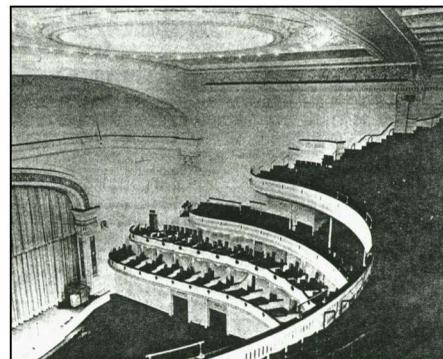


Abb. 67 Carnegie Hall, New York,
(Forsyth 1987, S. 227)

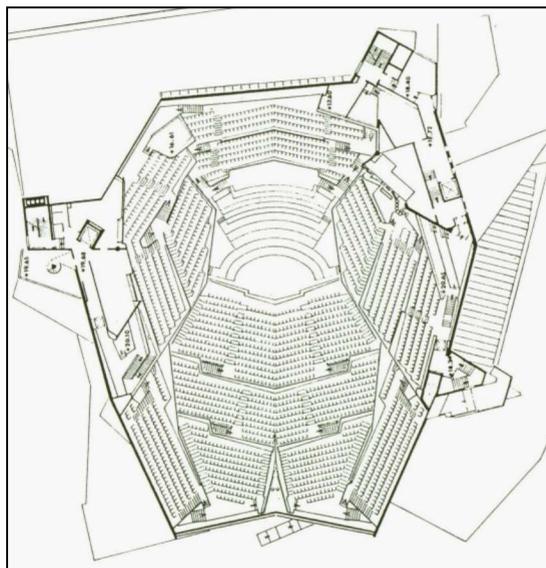


Abb. 68 Berliner Philharmonie (Glogau 1989, S. 279)

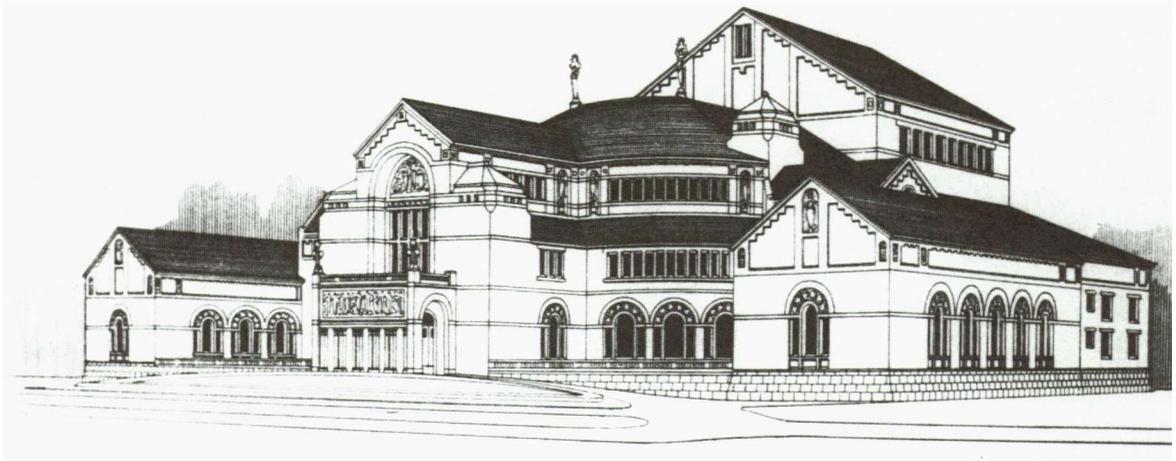


Abb. 69 Projekt für das Wagnertheater von Hendrik Petrus Berlage 1910, Ansicht (Sergio Polano: Hendrik Petrus Berlage. Opera Completa, Mailand 1987, S. 196 f.)

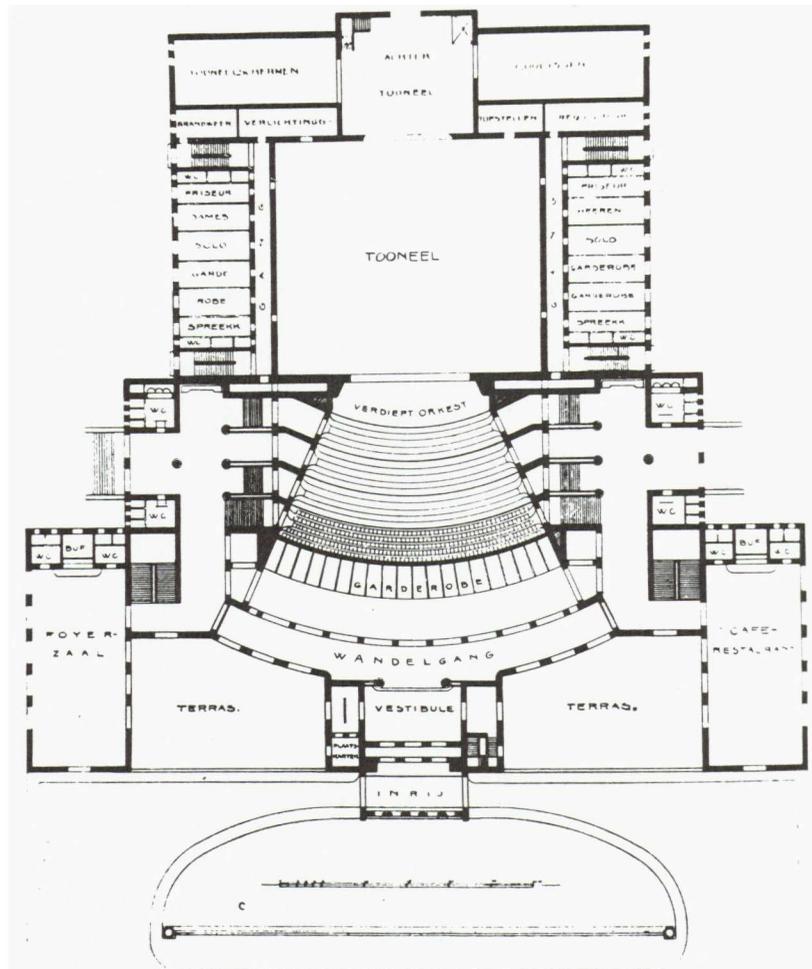


Abb. 69b Grundriß

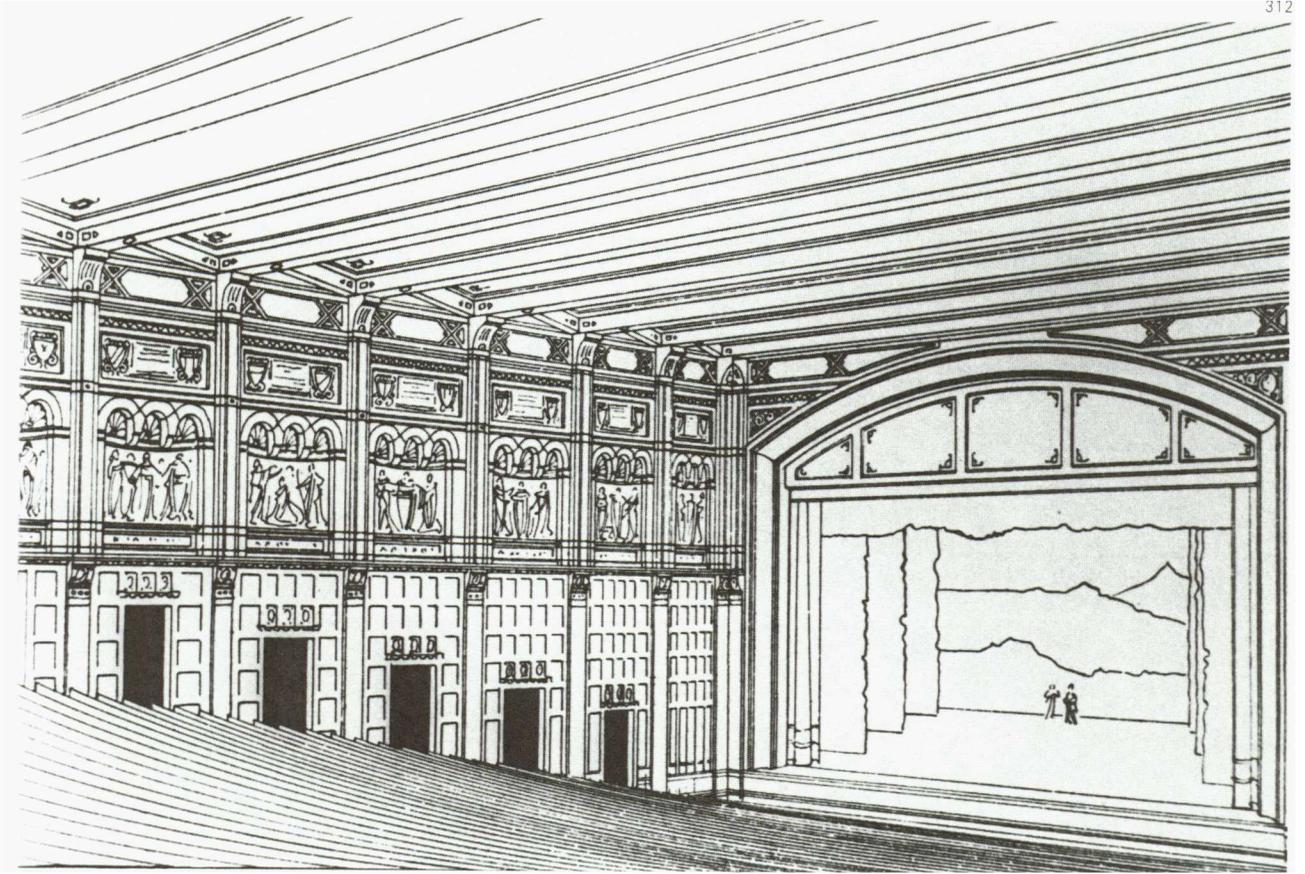


Abb. 69c Innenansicht

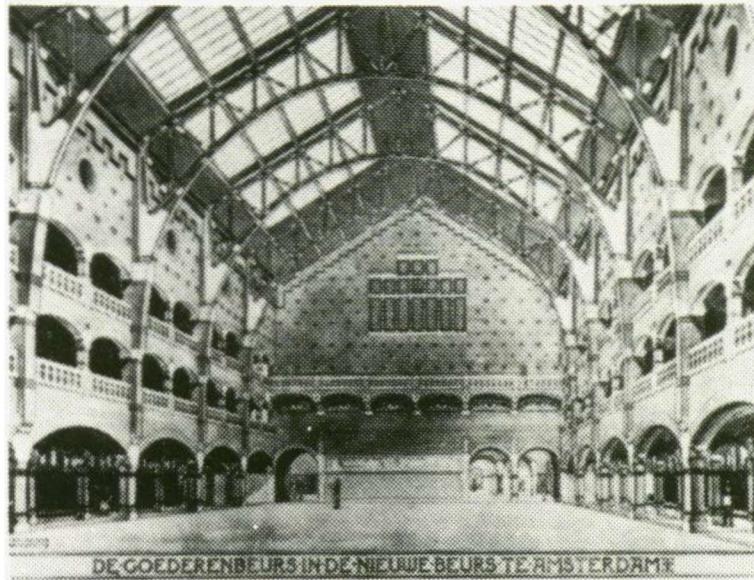


Abb. 70 H. P. Berlage, Neue Börse, Amsterdam 1898 - 1903, Innenansicht (Kat. Ausst. Berlin/Marburg/Kiel 1992/93, S. 63)

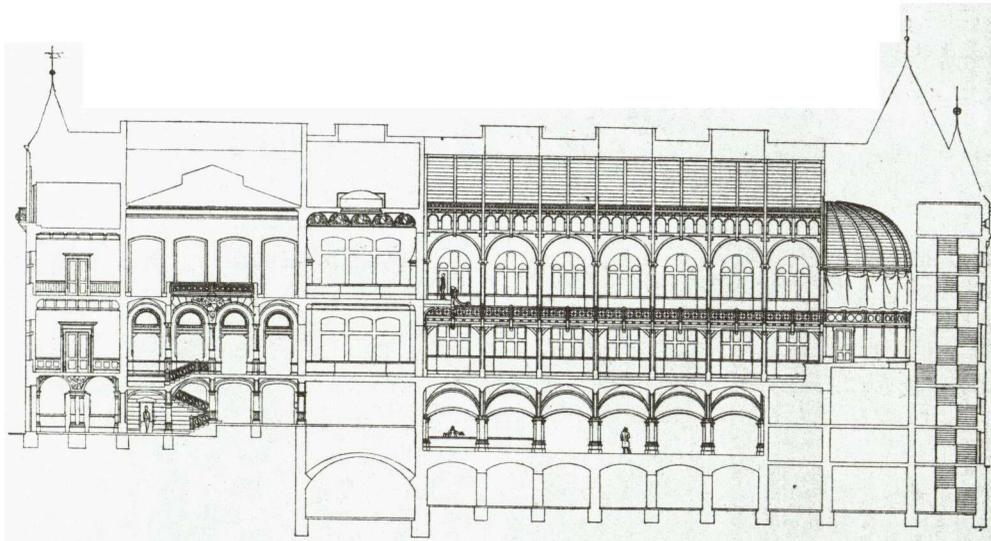


Abb. 71a Saalbau in Ulm, Schnitt
(Baukunde des Architekten 1900, S. 241f.)

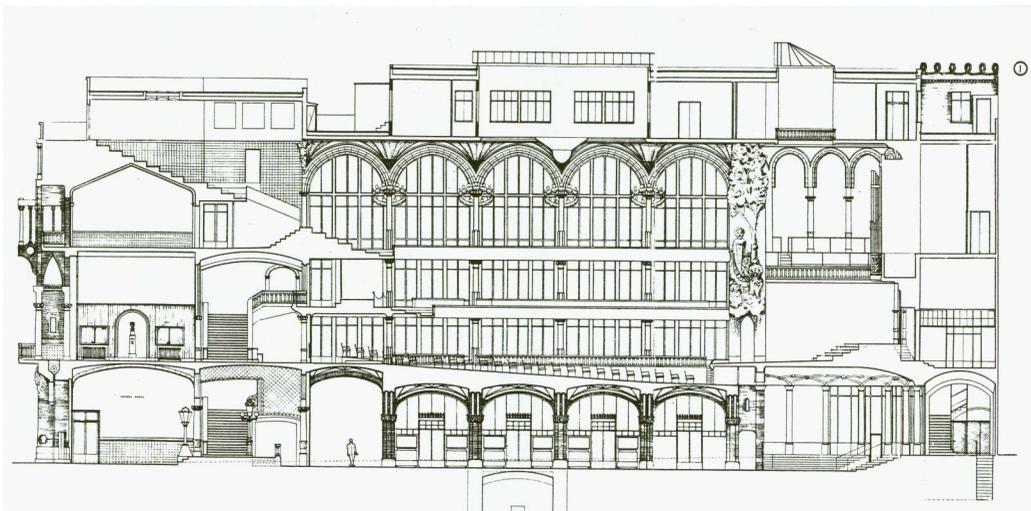


Abb. 71b Palau de la Música Catalana, vor der Renovierung in den 80er Jahren, Schnitt

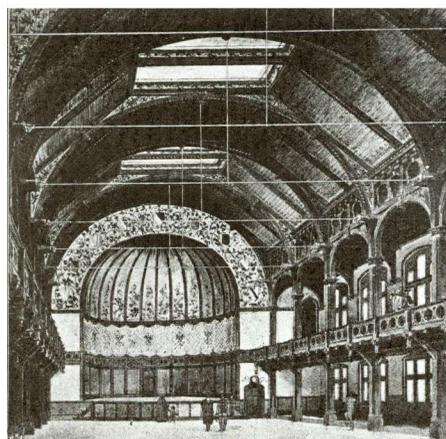


Abb. 71c Innenansicht des Ulmer Saalbaus



Abb. 72 Zuschauerraum



Abb. 73 Saal mit Blick auf die Bühne



Abb. 74 Blick vom oberen Rang



Abb. 75 Gewölbeverzierung



Abb. 76 Detail

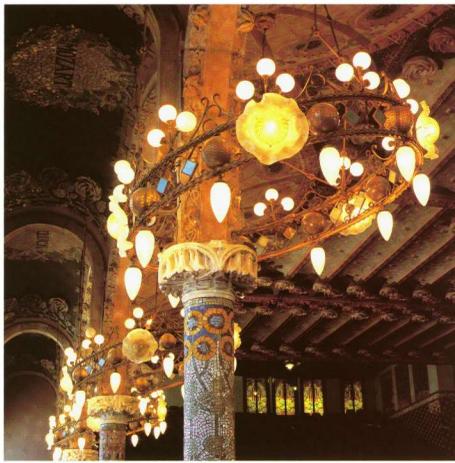


Abb. 77 Leuchter

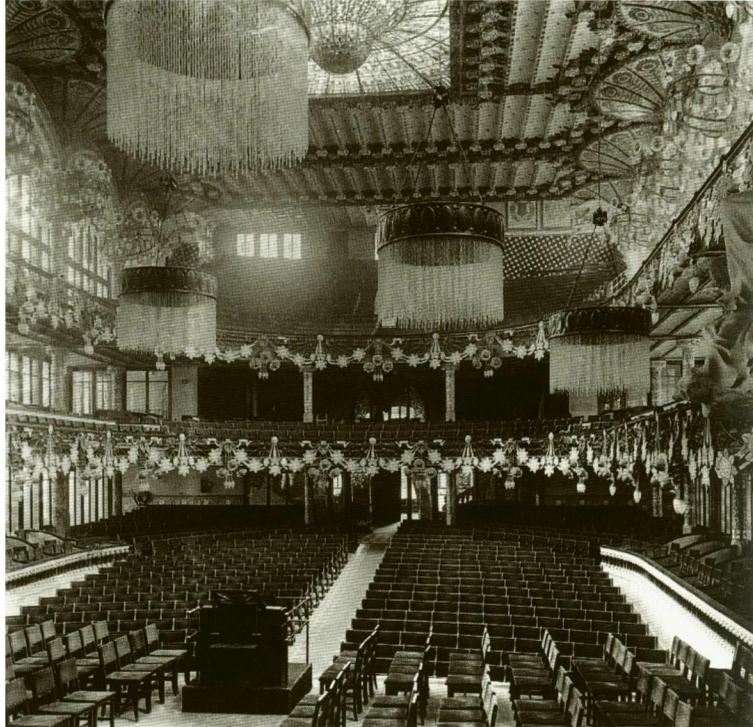


Abb. 78 Saal im ursprünglichen Zustand mit Dekoration
(Domènech i Girbau/Llimargas i Casas 2000, S. 30)



Abb. 79 Entwurfsskizze zur Bühnendekoration
(Domènech i Girbau/Llimargas i Casas 2000, S. 62)



Abb. 80 Skulptur Lluís Millets von Josep Salvadó i Jassans

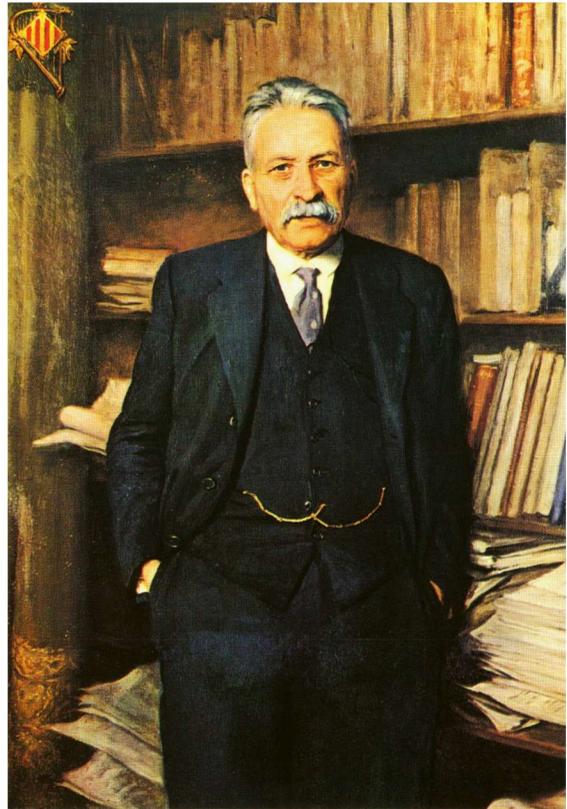


Abb. 81 Porträt Lluís Millet i Pages, Gründer und erster Direktor des Orfeó Català von Martí Gras



Abb. 82 Senyera des Orfeó Català, entworfen von Antoni Gallissà, 1896

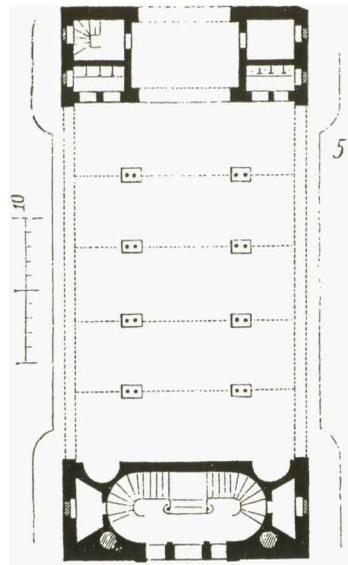


Abb. 83 Konstruktionszeichnung aus Viollet-le-Ducs Entretiens sur l'architecture (Domènech i Girbau/Llimargas i Casas 2000, S. 184)



Abb. 84 Bühnenrückwand



Abb. 85 Deckenlüster



Abb. 86 Detail



Abb. 87 Blick auf Bühne und Proszenium

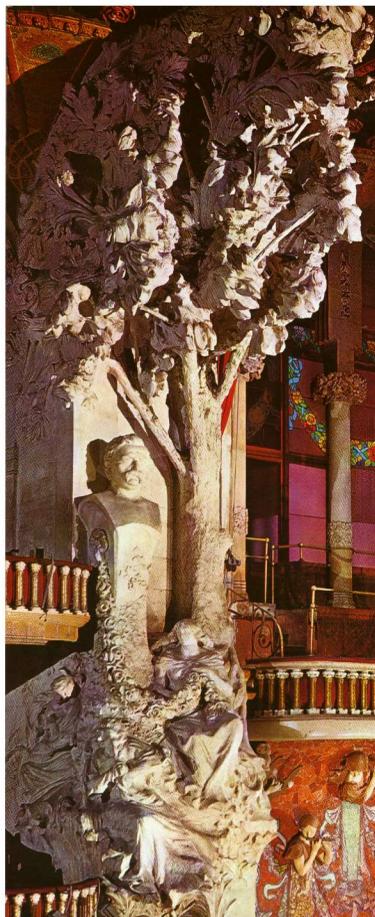


Abb. 88a Linke Proszeniumsgruppe mit Büste Clavés, Baum und der Allegorie des Liedes "Les flors de maig"

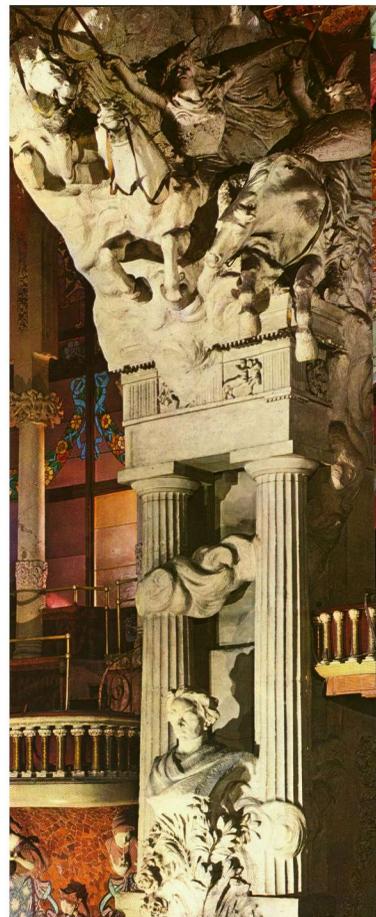


Abb. 89a Rechte Proszeniumsgruppe von Pablo Gargallo mit Walkürenritt und Büste Beethovens

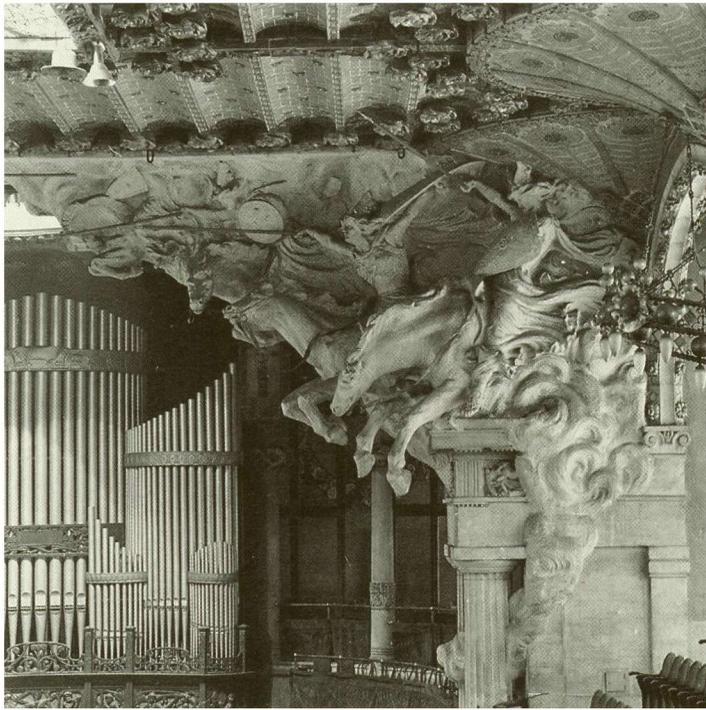


Abb. 89b (Mackay 1989, S. 35)

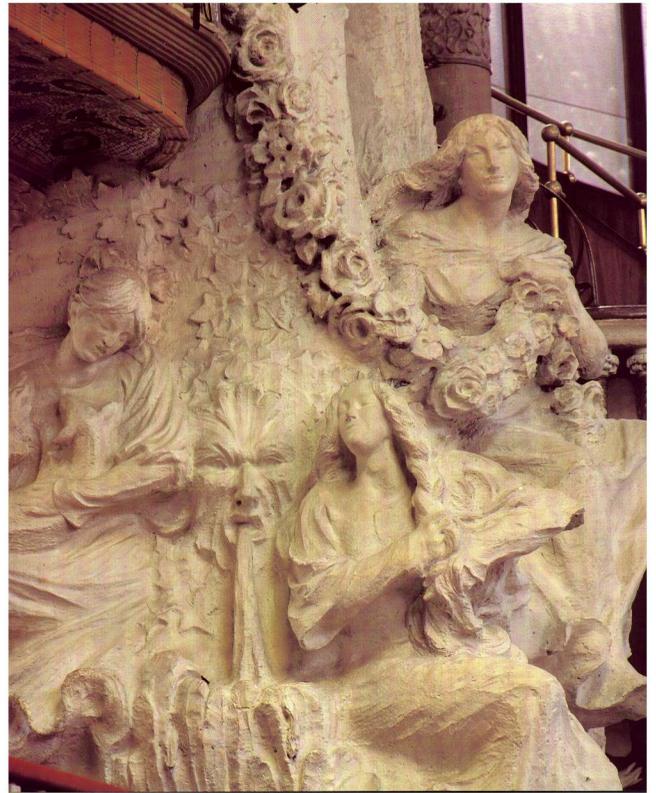


Abb. 88b

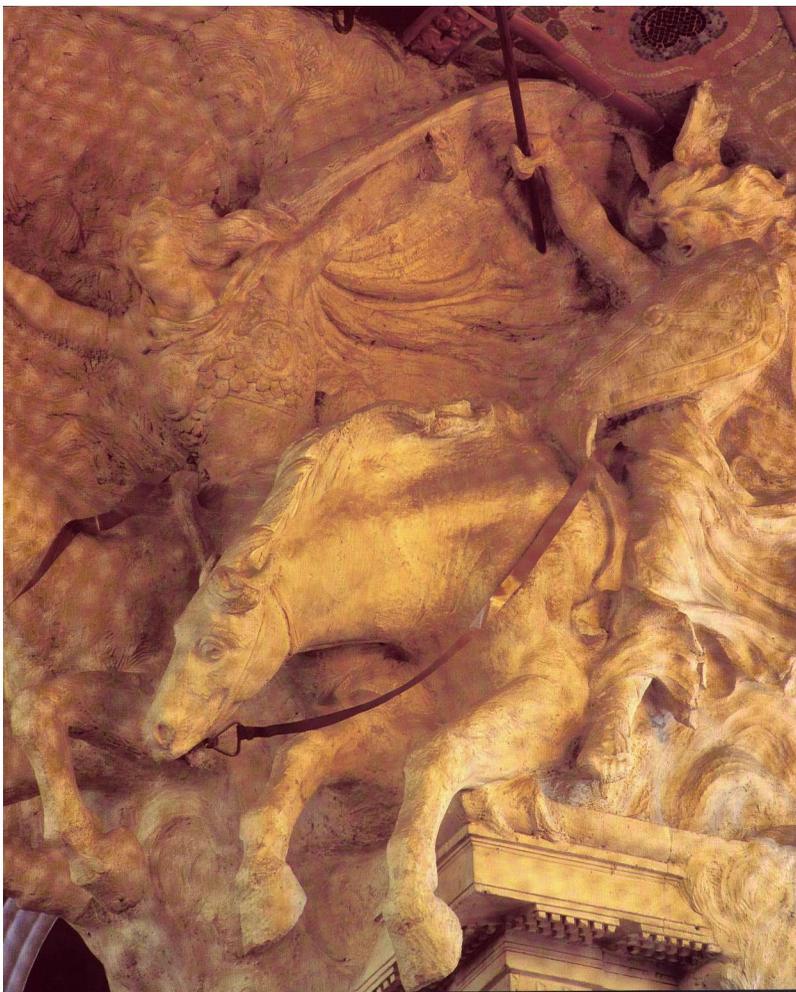


Abb. 89c

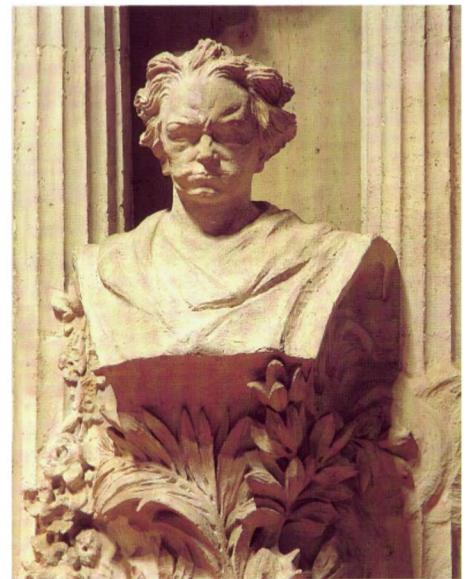


Abb. 89d

Details der Proszeniumsgruppen
von Pablo Gargallo

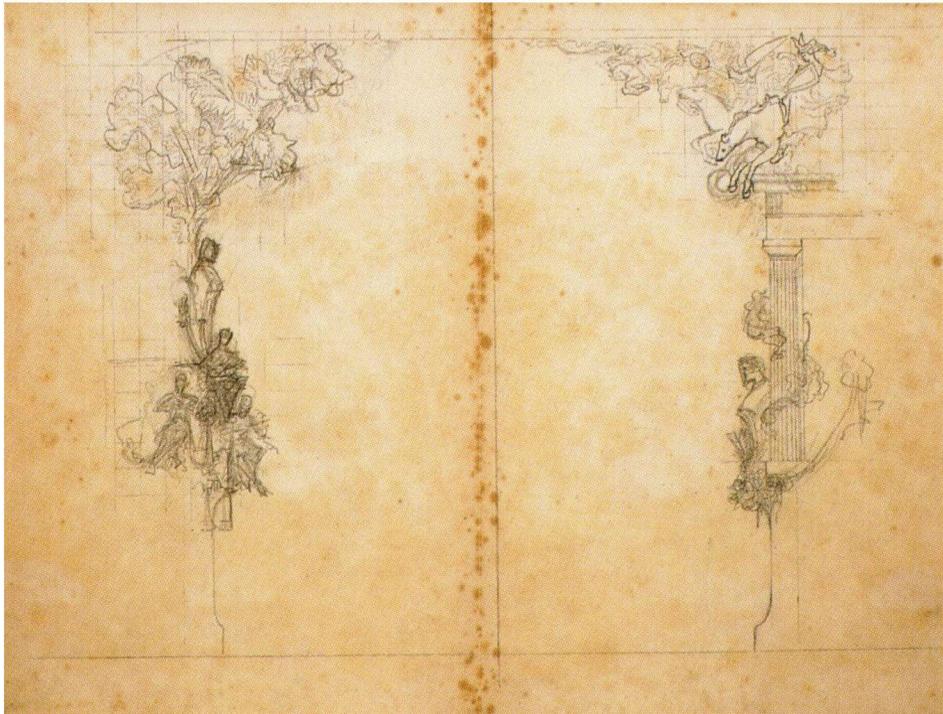


Abb. 90a Skizzen zur Proszeniumsgruppe
(Domènech i Girbau/Llimargas i Casas 2000, S. 59)

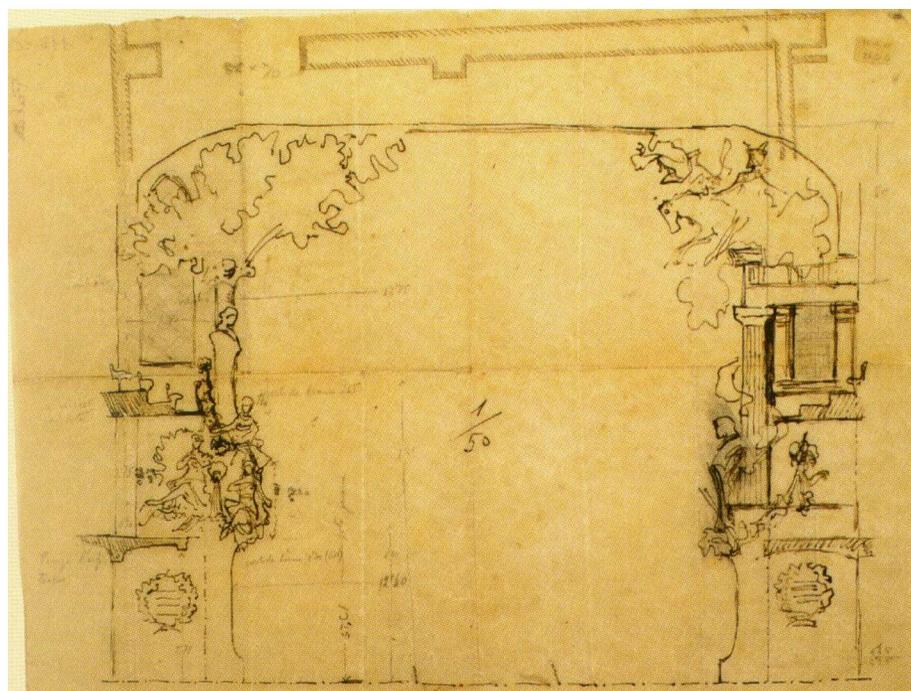


Abb. 90b

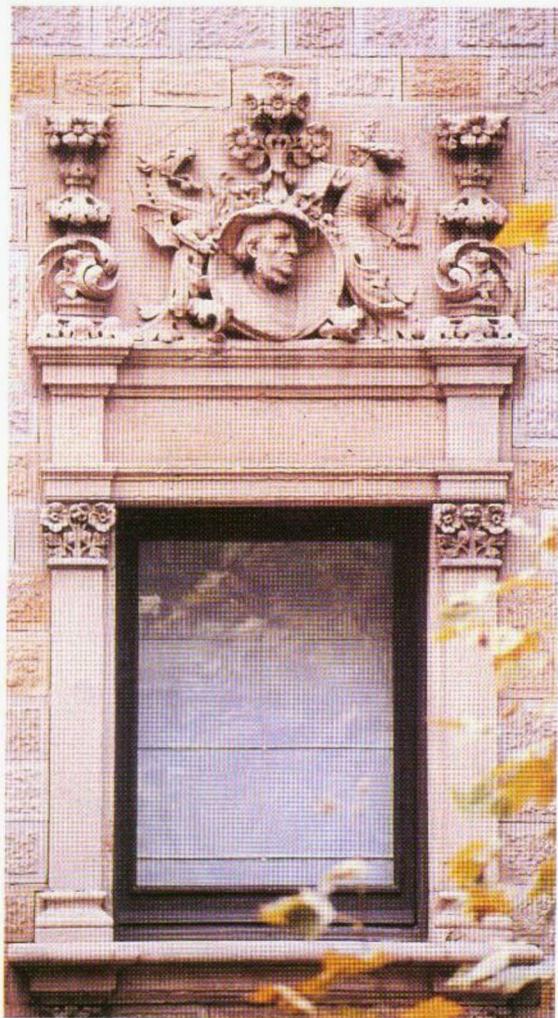


Abb. 91 Puig i Cadafalch, Casa Serra, Barcelona, 1903-08, Fenstersturz
(Kat.Ausst. Bayreuth 1998, S. 51)



Abb. 92 Palau de la Música Catalana, Detail der rechten Längsfassade mit der Büste Richard Wagners von Eusebi Arnau und Tudorbogen
(Kat.Ausst. Bayreuth 1998, S. 51)



Abb. 93 Ramir Lorenzale, Wotans Abschied, 1908, Proszenium des Gran Teatro del Liceo
(Kat.Ausst. Bayreuth 1998, S. 50)

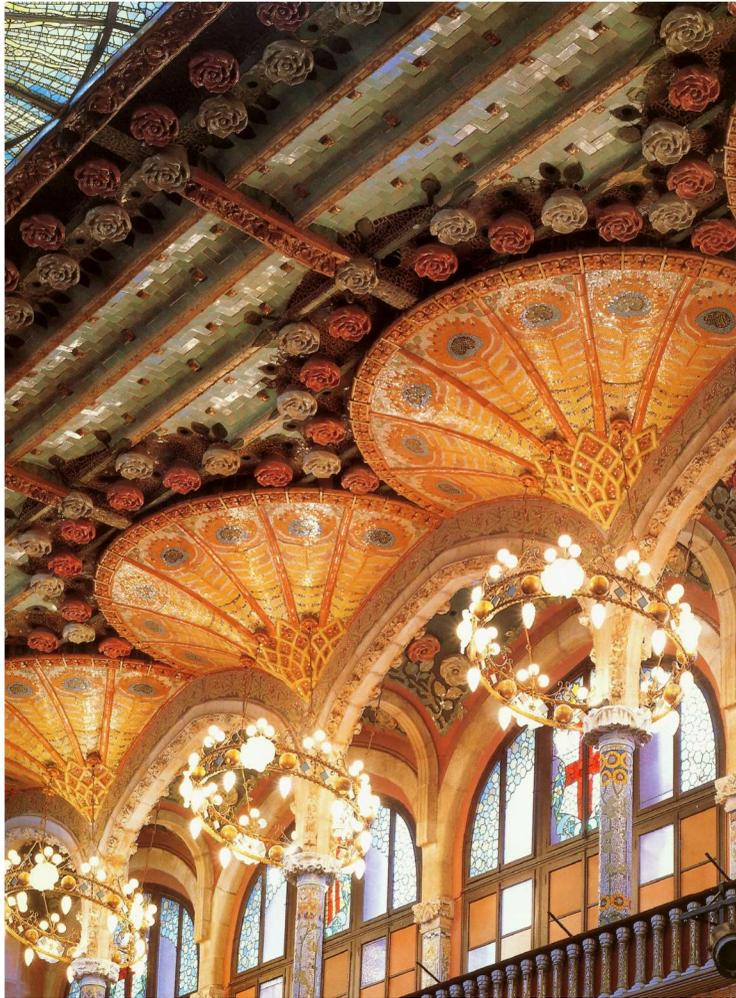


Abb. 94 Decke Saal

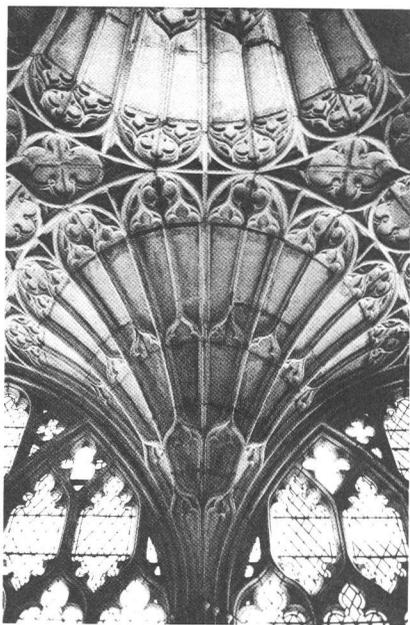


Abb. 95 Gloucester, Kathedrale,
Fächergewölbe im Nordflügel
des Kreuzganges
(Nußbaum/Lepsky 1999, S. 207)

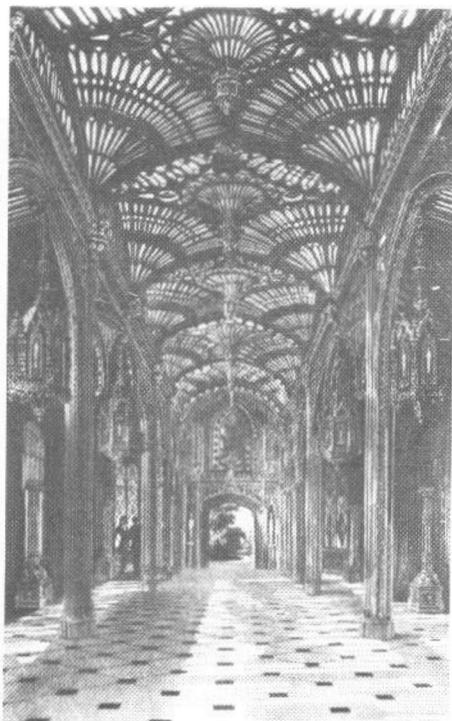


Abb. 96 Thomas Hopper, London, Carlton
House Conservatory, 1811-12
(Hitchcock 1977, S. 172)



Abb. 97 Antoni Tàpies, Homenatge a Richard Wagner, 1969
Acryl und Collage auf Karton, 40x76 cm, Sammlung Joan Brossa, Barcelona
(Kat.Ausst. Bayreuth 1998, S. 62)



Abb. 98 Antoni Tàpies, Der Geist Kataloniens, 1971
(Catoir 1987, S. 65)

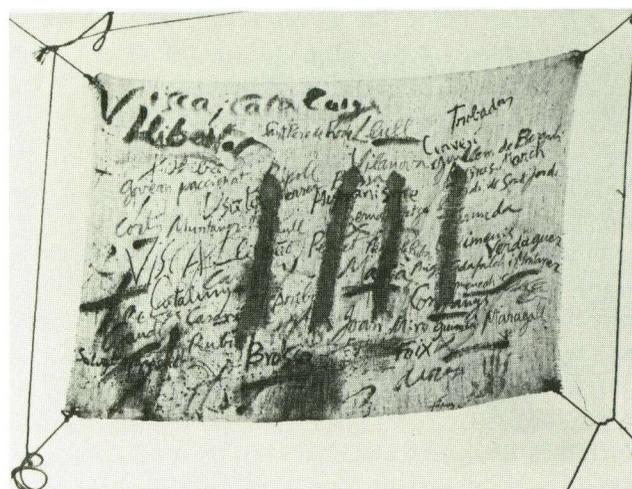
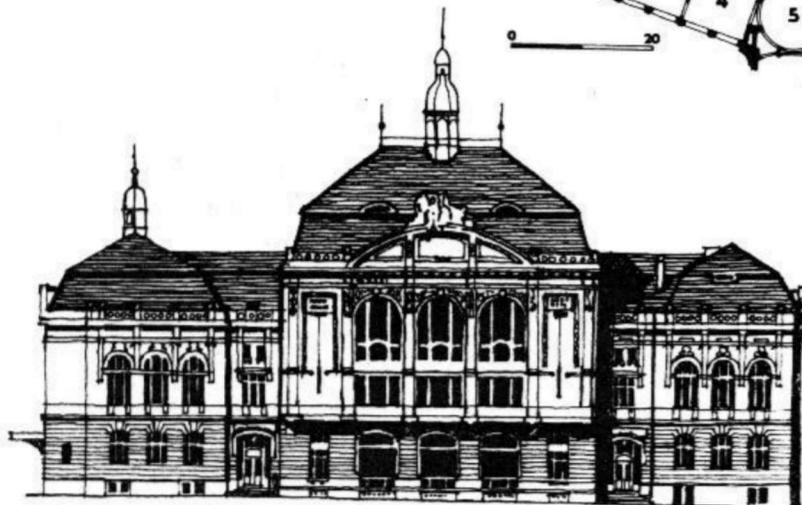
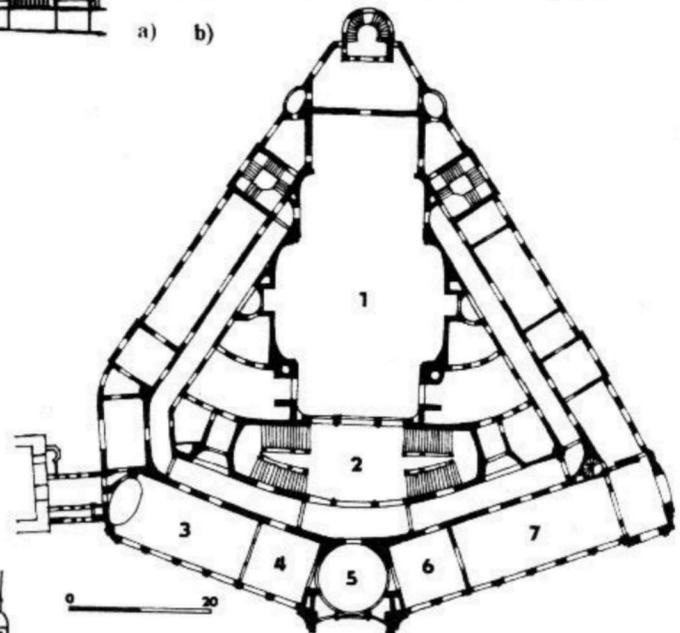


Abb. 99 Inchrift und vier Balken auf Jute, 1971/72
(Catoir 1987, S. 35)

Das Gemeindehaus und die Volkshäuser in den Vorstädten



a) b) **Gemeinde- oder Repräsentationshaus**
 c) **Grundriß des 1. Geschosses**; 1 Smetana-Saal, 2 Foyer, 3 Vereinssaal, 4 Palacký-Saal, 5 Primatoren-Saal,

6 Rieger-Saal, 7 Vortragssaal
 d) **Kulturhaus der Metallarbeiter** (ehemaliges Volkshaus)



Abb. 101 Smetanasaal, Haupteingang
(Wittlich 1992, S. 187)

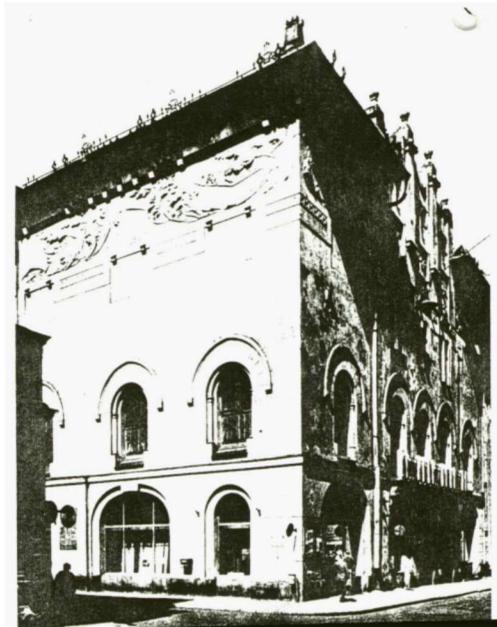


Abb. 102 Tadeusz Stryjenski,
Altes Theater in Krakau, 1903-06
(Omilanowska 1993, S. 106)



Abb. 103a Tuchhalle in Krakau, vor der Renovierung 1875-79, NO-Ansicht
(Jan K. Ostrowski: Cracow, Krakau/Warschau 1992, S. 200 f.)



Abb. 103b SO-Ansicht



Abb. 104 Segovia, Kloster Santa Cruz la Real, 15. Jh., Portal (Koch 1994, S. 180)

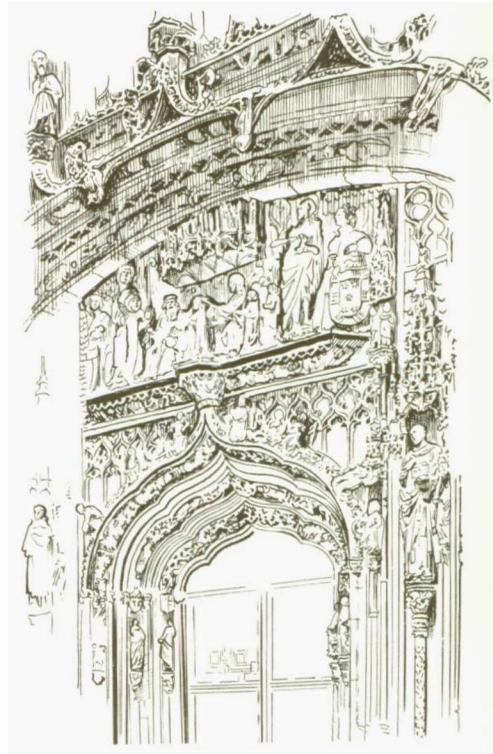


Abb. 105 Valladolid, S. Pablo, nach 1486, Portalzone (Koch 1994, S. 180)



Abb. 106 Dogenpalast Venedig, begonnen 1309 (E. H. Gombrich: Die Geschichte der Kunst, Frankfurt 1996, S. 209)

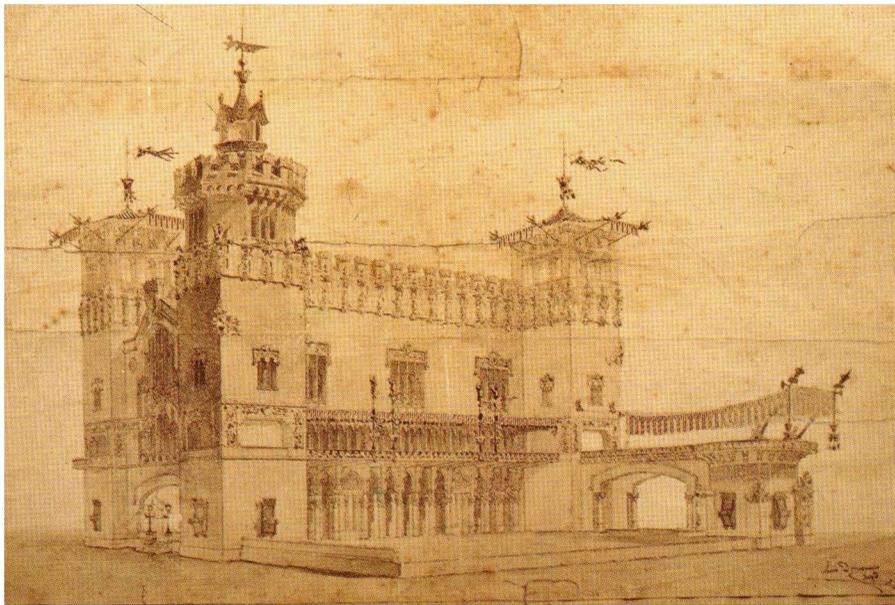


Abb. 109a Domènec i Montaners Café-Restaurant der Weltausstellung 1888, dann Castell dels Tres Dragons, heute Zoologisches Museum (Solà-Morales 1992, S. 42f.)



Abb. 109b heutiger Zustand

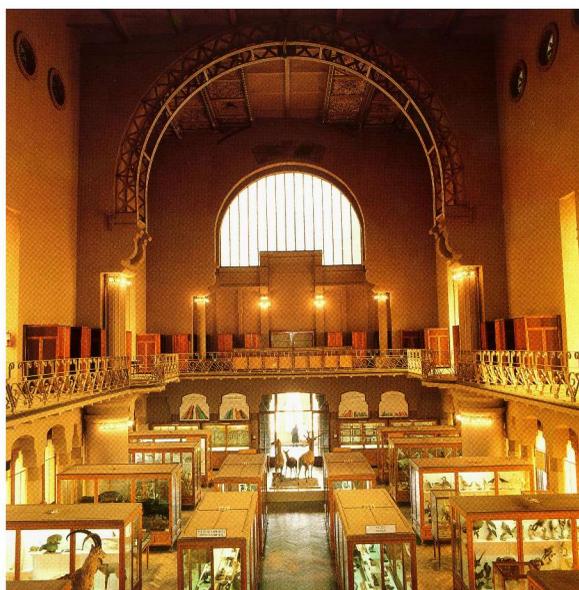


Abb. 109c aktuelle Innennutzung