

D E R

A R C

H I T

E K T

Publikation zur Ausstellung
des Architekturmuseums der TU München
in der Pinakothek der Moderne
27. September 2012 bis 3. Februar 2013

Herausgegeben von Winfried Nerdinger

In Zusammenarbeit mit
Hanna Böhm
Markus Eisen
Mirjana Grdanjski
Regine Heß
Irene Meissner
Hilde Strobl

Ausstellung und Publikation wurden großzügig gefördert von:



Ernst von Siemens Kunststiftung

Förderverein des Architekturmuseums der TU München

**Der Architekt | Geschichte und Gegenwart eines Berufsstandes
Band 1**



Eine jede Annäherung an eine historische Untersuchung des Architekten und der Berufe in Spanien, die mit Bautätigkeit in Verbindung stehen,¹ muss von der Erkenntnis ausgehen, dass es dafür einen überaus vielschichtigen Problemkomplex in Betracht zu ziehen gilt. Diese Probleme haben nicht nur mit der spanischen Architekturgeschichte selbst zu tun, sondern betreffen darüber hinaus etwa Fragen der Geschichte der Aufteilung und Beziehung von handwerklicher und geistiger Arbeit, Fragen der Etablierung des modernen Staates und der wechselhaften Geschichte der in seinem Dienst stehenden Berufsvertreter, Fragen der Architekturvermittlung im allgemeinen Kontext der Geschichte der Lehre sowie Fragen der wechselnden Funktion der Architektur und des Städtebaus in der sozio-ökonomischen Produktionsgeschichte – um nur einige zu nennen. Es erscheint somit unumgänglich, das Problem aus einer übergreifenden Perspektive heraus zu beleuchten, ohne dabei die »Geschichte des Architekten« aus all den unterschiedlichen Fäden isolieren zu können, die letztlich das Gewebe der Architekturgeschichte selbst bilden.

Wenngleich uns bestimmte Namen oder historische Ereignisse bekannt sind, stellte es einen klaren Anachronismus dar, für das Mittelalter (und ganz zu schweigen von der römischen Antike) vom »spanischen Architekten« zu sprechen. Wir besitzen für die mit dem Baugewerbe in Verbindung stehenden Berufe im hispanischen Mittelalter nur lückenhafte Informationen und Quellen, die überdies gelegentlich schwer zu deuten sind. Vor allem liegt dies daran, dass es bis zur Institutionalisierung des modernen Nationalstaates, wie sie in Spanien ab dem ausgehenden 15. Jahrhundert erfolgte, überaus problematisch erscheint, von »spanischen« Gegebenheiten zu sprechen und diese zur Entwicklung des Architekten im restlichen Europa des christlichen Mittelalters abzugrenzen.

Zwar gibt es Überlieferungen über die Existenz von allerdings historisch schwer einzuordnenden Figuren, wie dies etwa bei dem mythischen Architekten Tioda aus der asturianischen Monarchie des 9. Jahrhunderts der Fall ist. Wir wissen um die Auszeichnung »weiser Architekt«, welche die »Historia Compostelana« dem Erzbischof Diego Gelmírez aus Santiago de Compostela zuerkennt. Wir wissen auch, dass der heilige Isidor von Sevilla zweifelsohne den Traktat Vitruvs kannte. Doch obwohl die Begrifflichkeit Gegenteiliges erwarten lassen könnte, spricht er von »architecti« und »maciones«, und die Architektur findet in seinen »Etymologien« keinen Eingang in das geschlos-

sene System der »septem artes liberales«, was der unklaren Trennung zwischen Idee und Umsetzung entspricht.

Überhaupt ist die heikle Frage der Begrifflichkeit und ihrer jeweiligen Bedeutungen eines der Hauptprobleme, das sich bei der Betrachtung der mit dem Bau in Verbindung stehenden Berufe des Mittelalters stellt. Liefern uns die Quellen vor allem für das Spätmittelalter auch umfangreiches Material, so ist dessen Auslegung doch stets schwierig. Oft hat dies vor allem unter Forschern des 19. Jahrhunderts dazu geführt, dass fälschlicherweise eine ganze Reihe unterschiedlicher Personen, die in den Quellen angeführt werden, für »Architekten« gehalten wurden, ohne dass ihre Aufgabenbereiche innerhalb der Bautätigkeiten klar differenziert worden wären. Dazu gehören unter anderem Meister, Baumeister, Architekten, Steinmetze, Zimmerleute und Kunsthandwerker. Wenn sodann die islamische Architektur in der Welt des Mittelalters auch gerade in theologischer Hinsicht eine ganz eigene Spezifik aufweist, scheint es doch mit Hinblick auf die Bewertung der Figur des Architekten ebenso wie der schöpferischen Tätigkeit und des Bauens überhaupt, die in vielen religiösen, literarischen und wissenschaftlichen Texten² erwähnt werden, schwierig, spezifisch »hispanische« Züge inmitten der weiten islamischen Welt aufspüren zu wollen.

Das erste eigentliche große Kapitel der Geschichte des spanischen Architekten beginnt daher ohne Zweifel am Ende des 15. Jahrhunderts und erstreckt sich über das gesamte 16. Jahrhundert. Es fällt mithin in jene komplexe Epoche, die als Renaissance bekannt ist. Diese Zeit steht in der Geschichte Spaniens für die Vereinigung der zwei mächtigsten Königreiche des Mittelalters, Kastilien und Aragon, zu einer neuen Nation, für die Etablierung einer zentralisierten Monarchie, die Umwandlung des Adels in eine höfische und urbane Aristokratie, die Konsolidierung der Städte und das Aufkommen der ersten Institutionen des modernen Staates. Im Rahmen dieser Entwicklung, die von den Reyes Católicos, den »Katholischen Königen« Isabel I. und Ferdinand II., angestoßen wurde, werden die mittelalterlichen Anteile, die während ihrer Doppelmonarchie (1474–1516) noch sehr präsent waren, zunächst mit der Regentschaft ihres Enkels, Kaiser Karl V. (1517–1556), und dann vor allem in der Zeit Philipps II. (1556–1598) mehr und mehr zurückgelassen. Diese hundert Jahre voller tief greifender Veränderungen zeitigen auf dem Gebiet der Architektur die Blütezeit der Renaissance-Architektur, die eine kom-

¹ Allegorie der Architektur, mit dem El Escorial als Hintergrund, aus: Joseph de Castañeda, *Compendio de los Diez Libros de Arquitectura de Vitruvio escrito en francés* por Claudio Perrault, Madrid 1761

plexe Synthese zwischen den italienischen Vorbildern und den einheimischen Traditionen darstellt. Und diese Veränderungen haben radikale Auswirkungen auf die vom Spätmittelalter geprägte Figur des Architekten.

Aber um diese Veränderungen richtig verstehen zu können, muss man vor allem die historiografische Wende berücksichtigen, die in den letzten Jahrzehnten unser Bild von den »Renaissancen« außerhalb Italiens grundlegend gewandelt hat. Wurden diese vormals lediglich als unkritische Rezeptionen von passiv aus Italien importierten Vorbildern betrachtet, als ein Prozess, in dem jedes autochthone Phänomen als Hindernis oder zum Verschwinden bestimmter Altbestand galt, herrscht heute eine wesentlich flexiblere und differenziertere Sichtweise vor. Diese versteht die unterschiedlichen nationalen Renaissance als übergreifende Prozesse der Synthese, in denen die italienischen Anteile lediglich ein weiterer Faktor in einer ganzen Reihe von Faktoren sind – wenngleich in vielen Fällen der wichtigste. Es handelt sich demnach nicht mehr um passiv in Kauf genommene »Einflüsse«, die in dem Maße einem Prozess der Verwischung und der Entstellung unterliegen, in dem sie sich von ihrem Herkunftsort entfernen. Vielmehr muss von einer aktiven und kritischen Rezeption ausgegangen werden, die mit einheimischen Faktoren interagiert, die man wiederum keinesfalls mit dem simplen Etikett der Rückständigkeit abtun kann.³

Das zieht unter anderem eine Neubewertung des Problems der spanischen Gotik des 16. Jahrhunderts nach sich, die im Laufe dieser hundert Jahre verschiedenen Anregungen, Weiterentwicklungen und Reformen unterliegt, die problemlos mit den von den italienischen Vorbildern inspirierten Entwicklungen koexistieren. Keineswegs kann sie dabei als ein Phänomen der Stagnation beschrieben werden, das zu einem baldigen Verschwinden verdammt ist. Enrique Egas, Baumeister der Kathedrale von Toledo, der Königlichen Kapelle sowie des Königlichen Hospitals von Granada und Urheber der ersten Entwürfe für die dortige Kathedrale, und Rodrigo Gil de Hontañón, auf den später zurückzukommen sein wird, stehen exemplarisch dafür, in welchem Maße die Gotik für eine Entwicklung offen war, die es ihr ermöglichte, sich den neuen Anforderungen an kompositorische Rationalisierung und räumliche Klarheit anzupassen.

Auf der Basis dieses neuen historiografischen Zugangs wird auch die Komplexität der Figur des Architekten im Spanien des 16. Jahrhunderts wesentlich besser verständlich. Diese ist gekennzeichnet von einem gleichzeitigen Nebeneinander von Charakteristika, die aus den Bautraditionen und Berufsstrukturen des Spätmittelalters einerseits stammen und andererseits auf die italienischen Theorien vom Künstler als Intellektuellen und individuellem Genie zurückgehen. Daraus ergibt sich ein Panorama, in dem die Unterscheidung zwischen Planung und Ausführung, zwischen Verstand und Hand oft nicht klar getroffen werden kann. Dies führt zu Grenzphänomenen und bedeutenden Unterschieden, die zum einen regional bedingt sind, sich zum anderen aber vor allem aus der mehr oder minder großen Nähe zum Hof, zu den zentralen Regierungsorganen oder zu den Zentren des Mäzenatentums ergeben.

Für die Klärung dieser Gemengelage ist die terminologische Konfusion der Quellen sicher wenig hilfreich. So tauchen beispielsweise 1494 im Wörterbuch des Elio Antonio de Nebrija gleichzeitig die Begriffe »architectus« und »architector« auf. Fast 150 Jahre später wird

im »Tesoro de la lengua castellana« des Sebastián de Covarrubias⁴ von 1621 der »architecto« in seiner Eigenschaft als »Bauplaner« hervorgehoben und vom bloßen »fabricensis« unterschieden; gleichwohl muss der Autor einräumen, dass in der Praxis oftmals auch ein einfacher Meister mit dieser prestigeträchtigen Bezeichnung bedacht werden kann. Um die Unklarheit der Umstände noch zu erhöhen, fand andererseits über lange Zeit hinweg die Bezeichnung des »maestro mayor«, des Baumeisters, für denjenigen Architekten Verwendung, der mit einem konkreten Bauwerk beauftragt war. So konnte Juan Bautista de Toledo für Philipp II. gleichzeitig »Architekt des Königs« und »maestro mayor« der königlichen Residenz El Escorial sein.

Zwischen dem modernen Architekten italienischer Prägung und den Bauleitern (»maestro de obras« oder »aparejador«), die die Bauarbeiten unter der strikten Autorität des Architekten leiteten und koordinierten, ist mithin ein ganzes Spektrum unterschiedlicher Zwischenstufen zu finden. Das hat auch damit zu tun, dass im Spanien des 16. Jahrhunderts teilweise noch die Welt der Zünfte mit ihren beruflichen Strukturen und Ausbildungssystemen fortbestand. Allerdings muss man hierbei von einer stark veränderten und abgeschwächten Form des Weiterlebens ausgehen und keineswegs von einer ungebrochenen Bewahrung der mittelalterlichen Strukturen, wie dies gelegentlich behauptet wird. Die weiterhin gültige Macht der Institution der Familie sowie der Weitergabe von den Vätern zu den Söhnen, die in Spanien praktiziert wurde, muss nicht notwendigerweise als Zeichen eines Fortbestands der Zünfte gelten. Der Lauf der Zeit wird zeigen, dass diese ganz unproblematisch in die neuen Formen der Differenzierung von manueller und geistiger Arbeit integriert werden konnten.

Die Vorstellung vom Architekten als geistig Schaffendem setzte sich somit nur nach und nach und im Zuge einer alles andere als geradlinigen und triumphalen Entwicklung durch. Am deutlichsten lässt sich die zunehmende Ausdifferenzierung der Bereiche Projektierung und Umsetzung an der zunehmenden Bedeutung der Planzeichnung und der Vorstellung vom Architekten als »tracista« (Bauplaner) ablesen. In seinem doppelten Sinne eines geistigen Plans und dessen zeichnerischer Umsetzung, die zur Weitergabe an die Bauausführenden bestimmt ist, schließt der Bauplan jedoch nicht aus, dass der Architekt im Prozess der konkreten baulichen Umsetzung einer Planung ein gewichtiges Maß an Interventionsmöglichkeiten haben kann. Erreicht der Architekt seinen Status als »Bauplaner« auch erst nach einer langen Laufbahn, die einen mehr oder weniger engen Kontakt zum Bauen und zum Erlernen der praktischen Seite des Berufs umfasst, so wird diese praktische Ausbildung niemals gering geschätzt und verleugnet, sondern integriert.

Ein weiteres Beispiel für die hier besprochene Komplexität liefert das Problem des Architekturbuches. Es lässt sich eine zunehmende Präsenz von Büchern in den Bibliotheken der Architekten feststellen, die neben der offensichtlichen Verbreitung der Schriftkultur auch auf den humanistischen Status des Architekten im Übergang vom 16. zum 17. Jahrhundert verweist. Das Aufkommen von Fachliteratur, die sich sowohl in Form von Übersetzungen als auch in auf spanischem Grund selbst hervorgebrachten Ausarbeitungen niederschlägt,⁵ stellt eines der deutlichsten Anzeichen dafür dar, wie im Laufe des 16. Jahrhunderts die neuen humanistischen Vorstellungen bezüglich des Architekten (und des Künstlers im Allgemeinen) auch nach Spanien durchzudringen begannen. Für die Zeitgenossen selbst erschien die Verbindung

zwischen dem Buch und dem neuen Status des Architekten offensichtlich, wie beispielsweise die Tatsache beweist, dass sich Francisco de Villalpando 1552 auf der Titelseite seiner Übersetzung von Teilen der ›Sieben Bücher zur Architektur‹⁶ ins Spanische stolz ›Architekt‹ nennt und er dem Text Sebastiano Serlios ein Vorwort voranstellt, in dem er unter anderem die These vom Adel und von der Würde der Architektur verteidigt.

Hinsichtlich der beispielhaften Rolle Vitruvs ist hinlänglich bekannt, dass er nicht erst im Quattrocento ›entdeckt‹ wurde, sondern dass man ihn im Mittelalter sehr wohl kannte; hier sei etwa auf Isidor von Sevilla verwiesen. Es ist jedoch ebenso evident, dass dessen Neinterpretation im 16. Jahrhundert eine qualitative Veränderung markiert: Demnach stellte der römische Ingenieur nicht nur die autorisierte Stimme der verehrten Antike dar, sondern war auch der Exponent für einen vielseitigen, in verschiedenen Wissensgebieten bewanderten Architekten.⁷ Wenngleich lateinische und italienische Ausgaben Vitruvs im Umlauf waren, ließ die erste spanische Übersetzung der ›De architectura libri decem‹ bis zum Jahre 1582 auf sich warten – im selben Jahr wurde übrigens auch Albertis Schrift ›De re aedificatoria‹ übersetzt. Wohl bekannt sind ebenso die Anmerkungen, die El Greco und sein Sohn, der angehende Architekt Jorge Manuel Theotocopuli, gegen 1592 in der von Daniele Barbaro 1556 in Venedig verlegten Vitruv-Ausgabe machten, die sich im Besitz des Malers befand. In diesen von Fernando Marías und Augustín Bustamante untersuchten Anmerkungen ist El Greco weit entfernt von jedweder unterwürfigen Anbetung Vitruvs.⁸ Seine Lektüre stellt vielmehr eine Kritik dar, die auf eine Verteidigung der Freiheit des Künstlers abzielt. Einen weiteren Beleg für die allmähliche Verbreitung der Vorstellung vom Architekten als geistig Schaffenden liefert Jorge Manuel Theotocopuli, der es 1621 als sinnvoll empfand, diese Vitruv-Kommentare bei seiner Bewerbung zum Architekten des Königlichen Alcázar von Toledo ins Feld zu führen.

Darüber hinaus gab es in der Renaissance schon sehr früh eigene hispanische Beiträge auf dem Gebiet der Architekturtraktate. Bereits 1526 erschien in Toledo das Buch ›Medidas del Romano‹ (Die Maße der Römer) von Diego de Sagredo,⁹ das in den nächsten drei Jahrzehnten in mindestens sieben Neuauflagen erlebte. Ziel des Autors war es, die Grundlagen der klassischen Architektursprache zu verbreiten und die Verwendung der Gliederungssysteme über die Ebene des bloßen Zitats hinaus zu vereinheitlichen. Obwohl die Bücher vorrangig Malerei behandelten, beschäftigten sich auch der ›Tractado de pintura antigua‹ (Traktat von der antiken Malerei) von Francisco de Holanda (1547) sowie die ›Comentarios de la pintura‹ (Kommentare über die Malerei) des Felipe de Guevara (1560) mit Architektur. Des Weiteren wissen wir, dass Prinz Philipp, der spätere König Philipp II., wie weiter unten näher ausgeführt wird, um das Jahr 1550 einen Architekturtraktat zum persönlichen Gebrauch und als Nachschlagewerk in Auftrag gab.

Neben alldem findet sich zudem eine ganze Reihe von Schriften und Skizzenbüchern hybriden Charakters, von denen die meisten zunächst in Manuskriptform verblieben und erst in späteren Zeiten gedruckt und veröffentlicht wurden. Ihnen allen ist gemeinsam, dass sie versuchten, die theoretischen Aspekte auszublenden und vor allem baupraktische Fragen zu behandeln, die mit der Geometrie in Verbindung stehen und dabei insbesondere die Bereiche Stereotomie und

Gewölbebau betrafen. Vor allem die Stereotomie war im Spanien des 16. Jahrhunderts ebenso wie im Frankreich der Renaissance¹⁰ ein hoch aktuelles Wissensgebiet, in dem sich ein über Generationen angesammeltes praktisches Wissen mit Spezialkenntnissen aus der Mathematik, der Geometrie und der Zeichnung verband.¹¹ Skizzenbücher oder Kompilationen wie die von Hernán Ruiz dem Jüngeren oder von Alonso de Vandelvira¹² versammelten ein Wissen, das weit über die bloße Praxis hinausging, aber ebenso weit von der Wiederaufwertung des Architekten als Künstler entfernt war. Vielmehr betraf dieses Wissen die Welt der Mathematik und der Geometrie, die zu den wenigen Wissensgebieten gehörten, die man nach der starken Beschneidung, der die enorme Vielfalt an Charakteristiken des idealen Architekten Vitruvs unterzogen wurde, weiterhin als grundlegend für den Architekten ansah.

Die Herausbildung des neuen Architektenideals nach italienischem Vorbild war also ein vielschichtiger Prozess, der von vielen unterschiedlichen Gemengelagen und keineswegs von einer stringenten Ausrichtung auf ein Ziel hin geprägt war. In ihm liefen verschiedenste Linien zusammen. Dazu zählen neben dem Mäzenatentum der großen Familien auch der neue bürgerliche Nationalstolz, der ein starker Impulsgeber für die städtische Architektur war, die Einfuhr italienischer Skizzenbücher, wie beispielsweise im Fall des berühmten ›Codex Escorialensis‹, oder von Architekturtraktaten, der Aufenthalt italienischer Künstler in Spanien – hier sind beispielsweise Francesco Florentin, Domenico Fancelli oder Pietro Torrigiano zu nennen –, aber auch die immer häufigeren Reisen spanischer Künstler und Architekten nach Italien, wie dies unter anderem für Diego de Siloé, Juan Bautista de Toledo oder Francisco del Castillo überliefert ist.

In dieser Hinsicht ist der Wandel bezeichnend, der sich im Verständnis von der Architekturzeichnung im Laufe des 16. Jahrhunderts vollzieht. Die Zeichnungen der Architekten wurden in immer größerem Maße zum zentralen Bindeglied zwischen Entwurf und Umsetzung, zum Medium einer Übermittlung klarer Anweisungen vom entwerfenden Geist zur bauenden Hand. Daher nahmen auch notwendigerweise ihre Größe, Verschiedenheit, Klarheit sowie ihr Informationsgehalt zu, wie dies bei Juan de Herreras Arbeiten für El Escorial deutlich zu sehen ist.

Es sind aber vor allem politische Ereignisse, die größten Einfluss auf das Aufkommen eines neuen Architektentypus hatten. Diese standen in Zusammenhang mit der voranschreitenden Neuordnung des Hofes, der Regierung und des Staates. Wenn 1526 der erste gotische Entwurf von Enrique Egas für die Kathedrale von Granada verworfen und durch den neuen Entwurf ›römischer Art‹ von Diego de Siloé ersetzt wurde, so ist dieser Wechsel nicht nur vor einem stilistischen Hintergrund zu verstehen. Vielmehr stellt er eines der ersten Anzeichen für das Aufkommen eines aus den traditionellen Bindungen gelösten Architekten im Umfeld der Zentralmacht dar, der sich nur mehr gegenüber der Person des Monarchen oder dessen Repräsentanten zu verantworten hatte.

Und in der Tat stellte die stärker werdende bürokratische Verwaltung der Bautätigkeit seit den 1530er-Jahren einen weiteren Aspekt innerhalb der Konsolidierung des neuen Staatsapparates dar. 1537 wurden die Architekten Alonso de Covarrubias und Luis de Vegas zu Baumeistern des Königs (Maestros mayores de las obras del Rey) ernannt, 1545 wurde der Bau- und Forstausschuss (Junta de Obras y



2 Das Kloster El Escorial während seiner Erbauung, um 1576



Por esta parte que se pone en tierra 6 + 5 pies

Bosques) ins Leben gerufen, jenes Regierungsorgan, das die Leitung der königlichen Bauprojekte und die Anlage von Parks und Jagdrevieren übernahm. Dies ist nicht zu trennen von der zunehmenden Zentralisierung der Macht um Madrid herum und der Abschaffung des »corte itinerante«, des Hofes ohne festen Sitz, was im Jahre 1561 zur Ernennung Madrids zur Hauptstadt des Königreichs durch Philipp II. führte. Die Umbauten des königlichen Alcázar von Madrid und die Verteilung von »Königsresidenzen«, die in einem weiten Umkreis um die Hauptstadt herum angelegt wurden,¹³ förderten das Auftreten eines Architektentypus, der in besonderer Weise an die Monarchie gebunden war und in dem die Wesenszüge des Künstlers und Erbauers mit denen des Verwalters und effizienten Beamten zusammentrafen.

Dergestalt wandelten sich in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts allmählich Ansehen und Funktionen des Architekten und eröffneten dabei verschiedenste Arbeitsmöglichkeiten. Indem auf diese Weise ein ausreichend flexibles Umfeld geschaffen wurde, konnten sowohl traditionellere Sichtweisen des Berufs als auch das neue humanistische Modell nebeneinander bestehen. Auch das Existenz von Persönlichkeiten, bei denen sich verschiedene Züge vermischten und die daher schwer in die bestehenden historiografischen Kategorien einzuordnen waren, war möglich. Dies ist etwa bei Rodrigo Gil de Hontañón der Fall, der innerhalb von rund 50 Jahren ein umfangreiches und vielgestaltiges architektonisches Werk schuf und zudem gegen 1570 ein Manuskript verfasste, in dem er die Bauprinzipien der gotischen Architektur erklärte.¹⁴

Man darf andererseits nicht vergessen, dass in diesem »langen 16. Jahrhundert«, wie Fernando Marías es bezeichnete, der Architekt in all seinen Facetten nicht die einzige Person ist, die sich Bautätigkeiten widmet. Die Anforderungen der modernen Kriegsführung und die Ausrüstung der monarchischen Staaten ließen eine neue, klar vom Architekten zu unterscheidende Funktion im Bauwesen aufkommen: die des Militäringenieurs.¹⁵ Sie bildeten insbesondere mit dem Beginn der Regentschaft Philipps II. eine regelrechte geistige Elite, die ihre profunden theoretischen und wissenschaftlichen Kenntnisse effektiv einzusetzen vermochte, um den praktischen Anforderungen jenes zweifelsohne fortschrittlichsten Teils des Staatsapparates, des Heeres, gerecht zu werden. Mit dem Aufkommen der Militäringenieure, die besser bezahlt waren als die Architekten in ihrer Eigenschaft als »Bauplaner«, kann der Beginn der Ausdifferenzierung von Architekt und Ingenieur datiert werden – ein Prozess, der seinen Höhepunkt im 19. Jahrhundert erfahren hat und bis zum heutigen Tag noch nicht abgeschlossen ist.

Noch komplizierter gestaltet sich das Bild im 16. Jahrhundert, wenn man die von Polemiken behaftete Frage des »Mudejarismo«, der Mudejar-Architektur,¹⁶ mit bedenkt. Es handelt sich hierbei um ein für die Architektur jener Zeit in einigen Gegenden Spaniens charakteristisches Phänomen. In diesen Gegenden kann man den Fortbestand islamischer Bautraditionen beobachten, vor allem auf den Gebieten der Bautischlerei und des Zimmermannshandwerks. Diese Traditionen wurden in die christliche Architektur integriert und sorgten für eine historisch überaus interessante Hybridisierung. Die mudejarischen Baumeister und Zimmerleute besaßen hohe praktische wie auch geometrische Kenntnisse, die nun mehr in Bauwerke Eingang fanden, die wenig mit der islamischen Tradition zu tun hatten und die auf komplett anderen Herstellungsverfahren basierten. Nichtsdestoweniger

trug dieses Fachwissen zu einer noch größeren Vielfalt innerhalb der mit der Architektur befassten Berufe bei.

Den bedeutendsten Moment erlebte die spanische Architektur des 16. Jahrhunderts jedoch, als Philipp II. den Bau des Klosters El Escorial anordnete. Dieses 1563 begonnene riesige Bauwerk außerhalb Madrids vereinte unter dem trügerischen Anschein einer massiven steinernen Einheit unterschiedliche Funktionen, die in einem komplexen Bauprogramm zum Ausdruck kamen: Dynastisches Pantheon, Kloster, Kolleg und Priesterseminar, öffentlicher Königspalast und Residenz des Königs in einem, versinnbildlichte der Escorial als regelrechtes Symbol der gegenreformatorischen spanischen Monarchie die untrennbare Einheit von Thron und Altar.¹⁷ Um ihn rankte sich sofort ein wahrer Mythos, der dazu führte, dass man ihn als »achtetes Weltwunder« bezeichnete und ihn mit nichts Geringerem als dem Salomonischen Tempel verglich.¹⁸

Bekannt ist, dass der damalige Kronprinz Philipp vor dem Beginn seiner Regentschaft im Jahre 1556 ein besonderes Interesse für Architektur bekundet hatte. Dieses manifestierte sich in der Aufmerksamkeit, die er den Gebäuden widmete, welche die Stationen seiner »viaje felicísimo« prägten. Bei dieser »glücklichsten Reise« handelt es sich um die in den Jahren 1548 bis 1551 unternommene triumphale Tour durch die unterschiedlichen europäischen Regionen, die unter der Herrschaft seines Vaters, Kaiser Karls V., standen. Außerdem wissen wir, dass um 1550 auf besondere Anordnung des Kronprinzen ein Architekturtraktat verfasst wurde, der niemals verlegt wurde, da er zum Privatgebrauch Philipps bestimmt war.

Auf der Grundlage dieses persönlichen und politischen Interesses für Architektur setzte Philipp II. während seiner Regentschaft den Prozess der Konzentration der königlichen Bauten im Umkreis von Madrid und die Konsolidierung jener Verwaltungsstruktur in Gang, die sich mit der Etablierung des Bau- und Forstausschusses 1545 erstmals abzuzeichnen begann und schließlich zur scharfen Trennung zwischen »Bauwerken des Königs« und sämtlichen anderen spanischen Baumaßnahmen führte.

1561, im selben Jahr, in dem Madrid zur offiziellen Hauptstadt der hispanischen Monarchie wurde, stellte Philipp II. Juan Bautista de Toledo als »nuestro arquitecto« (Unseren Architekten) an, der die ausdrückliche Aufgabe erhielt, die Baupläne und -modelle für alle jene Bauwerke zu fertigen, mit denen der König ihn beauftragen würde. Juan Bautista de Toledo steht wie kein anderer für diese neue Situation, in der auf dem Höhepunkt der spanischen Baukunst erstmals ein Architektentypus mit einer breiten humanistischen, vor allem aber wissenschaftlichen und technischen Bildung in Erscheinung trat. Darüber hinaus verfügte er auch über die Erfahrung eines langen Aufenthalts in Florenz und Rom sowie über die unmittelbare Kenntnis sowohl der großen Meister der Cinquecento-Architektur als auch der in Italien geführten Debatten bezüglich des Status des Künstlers und des Architekten.¹⁹ Juan Bautista ist somit einerseits ein Architekt nach italienischem Vorbild; zugleich verband er aber – unter Umständen, die überaus bezeichnend sind für die sich wandelnde Situation – seinen Status als »königlicher Architekt« mit seiner Ernennung zum »Baumeister« (maestro mayor) des Klosters El Escorial.

Nach dem Tod Juan Bautistas im Jahre 1567 war es zweifelsohne Juan de Herrera, der – von dem durch Juan Bautista erstmals etablierten Modell abweichend – aufgrund seiner besonderen Beziehungen

sowohl zum König als auch zur ganzen hispanischen Monarchie eine tragende Rolle in der Neubestimmung des Architektenberufs im Spanien der Neuzeit übernahm. Herrera hatte von früh an im Dienste von Kronprinz Philipp gestanden und befand sich während der ›glücklichsten Reise‹ in dessen Gefolge. Er entstammte einer Familie von Steinmetzen im Norden Spaniens, war sehr vielseitig gebildet und besaß Heereserfahrung, die sich womöglich in der Entwicklung von Baumaschinen widerspiegelt. Zugleich verfügte er aber auch über breite Kenntnisse in Mathematik und Geometrie, die er sich nach eigener Aussage autodidaktisch angeeignet hat und die in einem eigentümlichen Manuskript ihren Niederschlag finden sollten, das unter dem Titel ›Discurso sobre la figura cúbica‹ (Abhandlung über die Gestalt des Würfels) bekannt ist.²⁰ Sein eklektisches mathematisches Wissen ist zudem von einem starken Interesse für die alchemistische Tradition und das hermetische Denken gefärbt, wie dies René Taylor hervorhebt, der darüber hinaus die Vorstellung vertritt, dass Philipp II. dieses Interesse für das ›Magische‹ geteilt habe und dies Auswirkungen auf das besondere Verhältnis zwischen Herrera und dem König gehabt habe.²¹ Herreras umfangreiche Bibliothek, die bei seinem Tod 750 Bücher umfasste, enthielt natürlich Bücher zur Architektur, darunter nicht weniger als 16 Exemplare der Schrift Vitruvs in unterschiedlichen Ausgaben, aber auch zahlreiche Werke aus den Bereichen der Wissenschaft, der Mathematik und der hermetischen Philosophie.

Von 1570 an war Juan de Herrera mit der Leitung der Arbeiten an El Escorial betraut. Die zwei Jahre später verfassten Vorgaben bestimmen den ganzen Bauprozess neu, indem der alte Posten des Bauleiters, der mehr und mehr eine Brücke zwischen der Projektplanung und Umsetzung gebildet hatte, gestrichen und eine radikale Trennung zwischen den beiden Bereichen eingeführt wurde, die die Entscheidungsfähigkeit der Baumeister auf drastische Weise einschränkte. Ein außergewöhnliches Bilddokument vermag diese neue Situation zu veranschaulichen: Es handelt sich um die Zeichnung, die in Hatfield House (Hertfordshire) aufbewahrt wird und die das einzige zeitgenössische Zeugnis vom Bauprozess selbst darstellt. Hier lassen sich gut die zehn ›Abschnitte‹ ausmachen, in die Herrera die Arbeit an El Escorial unter Zurschaustellung außerordentlicher organisatorischer Fähigkeiten unterteilte. Anhand der jeweiligen Fortschritte der Arbeiten in den abgebildeten Bauabschnitten gibt diese Zeichnung nicht nur Aufschluss über die Bauweise des Klosters, sondern auch über das neue Verhältnis zwischen dem Architekten und den Ausführenden.

Obwohl dies zu diesem Zeitpunkt zunächst nur ausnahmsweise und für ein einzigartiges Bauwerk wie El Escorial geschah, brach sich so ein neues Bild vom Architekten Bahn. Dies fand seine ausdrückliche Bestätigung, als Juan de Herrera 1579 zum ›Nuestro Arquitecto y Aposentador de Palacio‹ (Unser Architekt und Palastbaumeister) ernannt wurde. Damit erhielt er neben seinen Aufgaben als Architekt eine bedeutende Stellung am Hof, die einige Jahrzehnte später unter Philipp IV. auch Diego Velázquez bekleiden sollte. Es verwundert daher nicht, dass bereits ein Jahr zuvor der italienische Bildhauer und Medailleur in Diensten Philipps II., Jacopo da Trezzo, eine Gedenkmünze für El Escorial und die Geburt des späteren Philipp III. prägen konnte, auf deren Rückseite ein Porträt Herreras zu sehen war.

Aus den umfassenden Erfahrungen, die beim Bau von El Escorial gemacht wurden, entstanden Bestrebungen, die Architektenausbildung zu institutionalisieren. Zweifellos auf Herreras Betreiben hin

wurde 1582 die Mathematikakademie gegründet, die ihren Betrieb 1584 mit einem ehrgeizigen Vorhaben aufnahm. Demnach sollten nicht nur Architekten, sondern auch Militäringenieure, Kosmografen, Kapitäne, Kanoniere sowie weitere Berufsgruppen ausgebildet werden, für die die Mathematik als gemeinsame Basis darstellte. Die Akademie verfügte über einen Architekturlehrstuhl, der bis 1634 eigenständig blieb, bevor er in das Colegio Imperial de los Jesuitas (Kaiserliches Jesuitenkolleg) integriert wurde.

Mit der Herrschaft der ›Austrias menores‹, Philipp III. (1598–1621), Philipp IV. (1621–1665) und Karl II. (1665–1700), begann im 17. Jahrhundert ein allmählicher und nicht aufzuhaltender politischer wie auch wirtschaftlicher Verfallsprozess, der seinen Tiefpunkt mit Karl II. erreichte. In der Barockzeit drang die uneingeschränkte Herrschaft der gegenreformatorischen Religiosität, die bereits unter Philipp II. klar zutage getreten war, schließlich in alle Lebensbereiche ein und sorgte für eine weitgehende Sakralisierung und Theatralisierung der städtischen Räume sowie der Architektur.

Innerhalb eines solchen Kontexts weist die Geschichte des Architekten im Hinblick auf die Problemlagen im 16. Jahrhundert sowohl Kontinuitäten als auch neue Entwicklungen auf.²² Auch im neuen Jahrhundert behaupteten die Architekten ihre qualitative Überlegenheit gegenüber den anderen Berufen auf dem Bau; und diese bauten zwar untereinander wiederum Hierarchien auf – von den Bauleitern bis hin zu den einfachen Meistern –, fanden ihre Einheit aber darin, dass sie alle mit Handarbeit zu tun hatten. Dies galt insbesondere in den Kreisen, die der Hauptstadt und der Macht am nächsten waren.

Im Laufe des 17. Jahrhunderts ging die Betonung des ›Adels‹ der Architektur jedoch eine wesentlich engere Verbindung mit den gleich gearteten Ansprüchen ein, die zu dieser Zeit mehr und mehr von den bildenden Künstlern und vor allem den Malern ausgingen.²³ Das Bild des ›Architekten als Künstler‹ entstand in einem Umfeld zunehmender Vermischungen und Hybridisierungen zwischen Architektur und bildender Kunst, wie sie sich bereits bei Künstlern und Theoretikern am Ende des vorangegangenen Jahrhunderts gezeigt hatten. Beispielhaft ist hier Juan de Arce y Villafañe, der diese Gegebenheiten recht gut verkörperte: Er war einerseits Goldschmied und hat beispielsweise große Monstranzen für die Kathedrale von Sevilla gefertigt, andererseits war er auch Verfasser eines Traktats mit dem bezeichnenden Titel ›De varia commensuracion para la escultura y arquitectura‹ (Über die verschiedenen Maße in der Bildhauerkunst und Architektur), in dem er El Escorial lobend hervorhob, sich als Kenner der italienischen Architektur auswies und als Autoritäten auf dem Gebiet der Proportionen sowohl Vitruv als auch Albrecht Dürer anführte.

Die theoretische Annäherung der Architektur an die bildenden Künste ging jedoch nicht ohne Polemiken vonstatten. In einer seiner bereits angeführten Randbemerkungen zu Vitruv wies El Greco die vermeintlichen malerischen Fähigkeiten der Architekten rundweg zurück und betonte die ästhetische und moralische Überlegenheit der Malerei. In eine ganz andere Richtung zielte die Kritik des Architekten und Vitruv-Übersetzers Lázaro de Velasco, die dieser 1577 anlässlich der Ausschreibung für die Stelle des Bauleiters der Kathedrale von Granada vorbrachte. Im Zuge einer umfassenden Rechtfertigung der Autonomie der Architektur gegenüber der Malerei postulierte er, dass »wir nicht zum Malen berufen sind, sondern dazu, Steine mit Putz zu einem prächtigen, ansehnlichen und ewigen Bauwerk zusammenzu-

fügen«.²⁴ Diese Äußerung stellt eine der ersten Kritiken der vergeistigten Tendenz dar, die – noch während sie das Wesen der Architektur als einer der freien Künste hervorhob – zu einem Verlust an Unabhängigkeit für den Beruf des Architekten und zu einer Vernachlässigung der bauhandwerklichen Aspekte führte, die viele mit Sorge erfüllte. Gewiss ahnten einige bereits, dass all dies eine Entwicklung beschleunigen würde, in der die Architekten eine Vielzahl von Aufgabenbereichen, Kompetenzen und Kenntnissen den Ingenieuren überlassen würden. Lázaro de Velasco repräsentierte somit jene Architekten, die im Bauhandwerklichen noch immer die grundsätzliche Daseinsberechtigung der Architektur sahen. Diese Traditionslinie blieb über das gesamte 17. Jahrhundert hinweg überaus virulent und fand ihren Ausdruck im Fortbestehen einer Traktatliteratur, die über die Plädoyers für den Architekten als Künstler hinaus vornehmlich technisch-bauhandwerklicher Natur war. Dies zeigt sich beispielsweise in den Werken von Ginés Martínez de Aranda,²⁵ Diego López de Arenas²⁶ oder Juan de Torija²⁷.

Zu dieser Tradition kann auch das zweifellos wichtigste Architekturbuch des 17. Jahrhunderts in Spanien gerechnet werden: ›Arte y uso de Arquitectura‹ (Kunst und Nutzen der Architektur) des Augustinermonchs Fray Lorenzo de San Nicolás.²⁸ Der Traktat behandelt auf zum Teil wenig übersichtliche Weise verschiedenartige Fragen der Architektur vor allem in ihrer praktischen und bauhandwerklichen Ausrichtung, weswegen er bis zum Ende des 18. Jahrhunderts von Fachleuten – insbesondere in Lateinamerika – oft benutzt und herangezogen wurde. Er umfasste die antiken Gliederungssysteme ebenso wie Geometrie, Hydraulik, Baumaterialien, aber auch Zeichentechniken und Techniken des Entwerfens und Erbauens von Gewölben und Kuppeln – darunter auch die berühmte ›cúpula encamionada‹, eine Scheinkuppel, die eine für die ökonomisch schwierigen Zeiten geeignete kostengünstige Alternative aus Rohrgeflecht bot –, oder die Grundzüge religiöser und staatlicher Architektur, um nur einige Gebiete zu nennen. Darüber hinaus stellte Lorenzo aber auch Überlegungen über die Rolle des Architekten an sich an. Für ihn war sein Beruf vor allem mit der Baupraxis verbunden, er gehörte eher den mechanischen denn den freien Künsten an. Daher forderte er für den Architekten auch weiterhin Ausbildungsmethoden, die der Tradition der Zünfte folgen sollten, sowie eine deutliche Eigenständigkeit gegenüber den bildenden Künstlern.

Gleichwohl kann Fray Lorenzo de San Nicolás beispielhaft für einen anderen Architektentypus stehen, der im barocken Spanien recht verbreitet war: den Kirchenarchitekten. Die erdrückende Macht des tridentinischen Glaubens ließ die Kirchenarchitektur nicht nur zum Hauptbetätigungsfeld der weltlichen Architekten werden, sie führte auch zur Ausbildung eines Spezialistentums innerhalb des Klerus selbst, dessen Vertreter für einige der wichtigsten Bauwerke des Jahrhunderts verantwortlich zeichneten. Hier ist beispielsweise Fray Alberto de la Madre de Dios zu nennen, ein Karmelitermönch, dessen Bedeutung als Architekt des großen städtebaulich-sakralen Komplexes, den der Herzog von Lerma – ein Günstling Philipps III. – in seinem gleichnamigen Herkunftsort errichten ließ, neuere Studien aufgezeigt haben. Vor allem müssen hier aber verschiedene jesuitische Architekten Erwähnung finden, die einen Großteil der Gebäude dieses Ordens errichteten und dabei theologische Anforderungen mit der reinsten bautypologischen und baulichen Effizienz verbanden.²⁹ Zu den Mit-

gliedern des vom heiligen Ignatius von Loyola gegründeten Ordens gehörten Jerónimo Prado und Juan Bautista Villalpando, die Autoren des großen Ezechiel-Kommentars, in dem die Vorstellung vom göttlichen Wesen des El Escorial propagiert wurde.³⁰ Auch die dem 16. Jahrhundert entstammenden Architekten Pedro Sanchez, Francisco Bautista, Pedro Mato und Francisco Gómez waren Jesuiten, ebenso wie der Antwerpener Mathematiker und Kosmograf Jean-Charles de Faille, der am Colegio Imperial de Madrid, am Reichskolleg in Madrid, unterrichtete und Verfasser einer unveröffentlichten Schrift zur Architektur war.

In einem noch viel stärkeren Ausmaß Teil der Kirche war eine der faszinierendsten Figuren der europäischen Barockkultur, die in vielerlei Hinsicht mit Athanasius Kircher vergleichbar ist. Es handelt sich um den Zisterzienser Juan Caramuel y Lobkowitz, der nach zahlreichen Kirchenämtern zuletzt Bischof von Vigevano war.³¹ Diese facettenreiche Persönlichkeit mit überaus breit gefächelter Bildung, die sich außer als Theologe auch als Wissenschaftler, Philosoph und Diplomat betätigte, interessiert in diesem Zusammenhang vor allem wegen eines Traktats mit dem Titel ›Architectura civil, recta y obliqua‹ (›Gerade und schiefe Zivilarchitektur‹, 1678). Diese Schrift ist ein außergewöhnliches und überaus dichtes spekulatives Werk, in dem Caramuels exzellente Kenntnisse der großen philosophischen und wissenschaftlichen Auseinandersetzungen der Zeit und hierbei insbesondere der Theorien von Descartes und Kepler zum Vorschein kommen. Neben der ›geraden‹ Architektur der klassischen Formensprache postuliert Caramuel eine ›schiefe‹ Architektur, die göttlichen Ursprungs sei, denn schließlich habe Gott auch dafür gesorgt, dass die Bewegung der Himmelskörper der Bahn einer Ellipse folgen. Daraufhin spricht er sich mit Worten für die absolute Freiheit des Architekten aus, in denen deutlich der Widerhall der berühmten ›Querelle des Anciens et des Modernes‹, zu vernehmen ist der geistesgeschichtlichen Debatte in Frankreich an der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert: »Die Alten gingen frei in ihrer Weise, die Stein zu nutzen, zu Werke und übermittelten sie uns, den Modernen, auf dass wir auf unsere Art zu handeln vermögen, ohne uns den Gesetzen und Vorgaben anderer unterwerfen zu müssen.«³²

Andere Facetten des spanischen Architekten im 17. Jahrhundert lassen sich sehr gut anhand von Personen vom Rang eines Juan Gómez de Mora, eines Alonso Cano, eines José Benito de Churriguera oder eines Pedro de Ribera verdeutlichen. Ersterer war besonders unter Philipp III., der ihn zum ›Bauplaner und Bauleiter der Königlichen Bauten‹ ernannte, eng mit dem Hof verbunden. Da sein Onkel Francisco de Mora zudem Assistent Herreras beim Bau von El Escorial gewesen war, repräsentiert er das Fortbestehen jenes Architektentypus, der eine privilegierte Stellung zu den innersten Kreisen der Macht hatte. Es ist kein Zufall, dass gerade Juan Gómez de Mora damit betraut war, jenem öffentlichen Platz seine finale Gestalt zu geben, der wie kein anderer die Inszenierung der spanischen Barockmonarchie versinnbildlicht: die Madrider Plaza Mayor.

Alonso Cano, der als einer der größten Maler des spanischen ›Siglo de Oro‹ ungleich bekannter ist, war hingegen ein Vertreter der Vorstellung vom ›Adek‹ der Architektur und ihrer Annäherung an die bildenden Künste. Ein guter Beleg dafür sind seine Arbeiten an der Kathedrale von Granada, für die er die großartige barocke Fassade entwarf und zu deren Innenraum er den Gemäldezyklus vom Leben

der Jungfrau sowie bedeutsame Skulpturen beitrug. Sein Interesse für die Architekturzeichnung verortet ihn zudem im Kreise der treuesten Verfechter der Vorstellung vom Architekten als »Bauplaner« (tracista). Wie viele andere Architekten und Künstler seiner Zeit versuchte sich Alonso Cano zudem in einer Art von Spektakel, die in den sakralisierten und theatralisierten urbanen Räumen durchaus verbreitet war: der ephemeren Architektur. Ein wesentlicher Bestandteil der barocken Festkultur³³ bildete die Verkleidung der Städte anlässlich unterschiedlichster religiöser oder politischer Ereignisse – zumeist handelte es sich um eine Symbiose aus beiden Bereichen, ein neues Gebiet der Zusammenarbeit von Architekten und anderen Künstlern. Wenngleich von dieser Architektur lediglich ein blasser Abglanz in Form von Zeichnungen erhalten blieb, bot gerade ihr ephemerer Charakter die Möglichkeit, die Wünsche und Ziele der Gesellschaft mit einer Genauigkeit abzubilden, die in dauerhaften Bauwerken nicht immer umsetzbar war. Die ephemere Architektur muss daher im Rahmen der Untersuchungen zu den Aktivitäten der spanischen Architekten im »Siglo de Oro« als ein eigenständiger Bereich betrachtet werden.

Eine ähnliche Synthese von Architektur mit anderen künstlerischen Disziplinen zeigt sich auch beim Altarretabel, einer für den hispanischen Barock überaus typischen Bildgattung. Die enormen Werke aus vergoldetem Holz bildeten wahrhafte Pseudofassaden auf den Altären im Inneren der Kirchen und sollten mit ihrem architektonischen Aufbau aus mit Skulpturen und Bildern verzierten Elementen das Sanktuarium hervorheben und entsprachen damit ganz der tridentinischen Theologie. Viele der großen hispanischen Architekten – darunter Juan Gómez de Mora und Alonso Cano – schufen zu irgendeinem Zeitpunkt in ihrer Laufbahn einen Retabel; eines der schönsten Beispiele stellen José Benito de Churriguera's Werke für das Kloster San Esteban in Salamanca dar, darunter auch ein Altaraufsatz. Die für diese Künstler häufig verwendete Bezeichnung »ensamblador« hat vielfach für Verwirrung gesorgt, können sich dahinter doch sowohl tatsächlich Architekten, wie etwa Churriguera selbst, aber auch Bildhauer oder andere Arten von Künstlern verbergen.

Gemeinsam mit anderen Architekten wie seinem Bruder Alberto oder Pedro de Ribera war José Benito de Churriguera ein Repräsentant der letzten Episode der spanischen Barockarchitektur. Die Phase, die von ihren aufklärerischen Kritikern »Churriguerismus« genannt wurde, war durch eine Hypertrophie der barocken Ornamente gekennzeichnet. Noch bis weit ins 18. Jahrhundert hinein existierte der Stil über mehrere Jahrzehnte hinweg parallel zu den vom Hof der Bourbonen ausgehenden Bestrebungen, eine höfische Architektur ins Leben zu rufen, deren Pracht sich stärker an den Maßgaben des klassizistischen Barock ausrichtete. Daher wurden die »Churriguera's« und »Ribera's« in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Gegenstand wilder Schmähungen vonseiten der Theoretiker der Aufklärung, die sie regelrecht zu Oberhäuptern häretischer Sekten machten und ihnen unterstellten, sie verübten Anschläge gegen den guten Geschmack. Noch bis in jüngste Zeiten hat dies ihre historische Einordnung negativ beeinflusst.

Der Friede von Utrecht, der 1713 das Ende des Spanischen Erbfolgekrieges markierte, führte zur Inthronisierung der neuen Dynastie der Bourbonen. Unter der Herrschaft Philipps V. (1713–1746), Ferdinands VI. (1746–1759), Karls III. (1759–1788) und Karls IV. (1788–

1808) wurde der Staatsapparat einer zunehmenden Rationalisierung unterzogen. Nach den Vorgaben des »aufgeklärten Despotismus« entstand so im Schatten der zentralisierten Macht vor allem in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts eine neue Architektur, die sich auch auf die Stellung des Architekten auswirkte.³⁴

Der erste Meilenstein dieser neuen Architektur war die Erbauung des neuen Königlichen Palastes in Madrid nach dem Brand des alten Alcázar im Jahre 1734. Der ehrgeizige erste Plan Filippo Juvarras, der von seinem Schüler Giambattista Sacchetti wesentlich vereinfacht wurde, lässt unter großen Diskussionen erstmals die prachtvolle Formensprache des klassizistischen Barock in Madrid Einzug halten. In diesem Zusammenhang interessiert aber vor allem die Tatsache, dass die langwierigen Arbeiten am Palast in einem nicht unbeträchtlichen Maße als eine regelrechte Schule und ein Versuchslabor für einen neuen Architektentypus dienten und somit zur Herausbildung der nachfolgenden Generation spanischer Architekten beitrugen.

Die spanischen Architekten, die im engeren Kontakt mit den Zentren der Macht standen – hierzu zählten sowohl der Hof und die königliche Regierung als auch Institutionen, die wie der Consejo de Castilla (Kastilienrat) noch eher ältere Strukturen repräsentierten –, übernahmen wichtige Posten innerhalb der großen Bauprojekte der Bourbonen, der Umwandlung der Städte und der Ländereien.³⁵ Sie traten oft als regelrechte Vertreter des aufgeklärten Despotismus und seiner vereinheitlichenden und rationalisierenden Bestrebungen auf. Die Hauptverantwortung kam neben ihnen jedoch den Heerespionieren zu.³⁶ Sie gehörten im 18. Jahrhundert zu dem Teil der spanischen Gesellschaft mit der besten wissenschaftlichen Ausbildung, die tief greifenden Umstrukturierungen steigerten ihre Leistungsfähigkeit noch deutlich. Geleitet wurde der Consejo de Castilla von Francisco Sabatini, einem administrativ überaus fähigen sizilianischen Architekten, der alle Register der Monumentalarchitektur gleichermaßen zu bedienen wusste, was er etwa mit der Errichtung der prächtigen Toranlage Puerta de Alcalá in Madrid, aber auch im Bereich Hygienetechnik, beim Ausbau des Kanalisationssystems für die spanische Hauptstadt, demonstrierte.³⁷

Unter der Herrschaft Karls III. etablierte sich eine neue Generation spanischer Architekten, die mit der europäischen Theoriediskussion der Aufklärung, deren wichtigste Texte nunmehr in Spanien rezipiert wurden, ebenso vertraut war als mit der Archäologie und den Vorbildern aus der Antike. Die Privilegiertesten unter ihnen konnten sich ab 1745 mithilfe eines Rom-Stipendiums (»pensiones de Roma«) – nach dem Vorbild des von den Franzosen verliehenen »Prix de Rome« – für einen längeren Zeitraum in der »Ewigen Stadt« aufhalten. Verkörperte Ventura Rodríguez eher das Fortbestehen des barocken römischen Klassizismus, waren Persönlichkeiten wie José de Hermosilla, Diego de Villanueva und vor allem dessen Stiefbruder Juan de Villanueva bereits vollständig in die zeitgenössischen Debatten der Kollegen auf der anderen Seite der Pyrenäen involviert.

Der Paseo del Prado in Madrid, ein wahrer Prachtboulevard der Aufklärung, der vom Botanischen Garten, dem Königlichen Museum der Naturwissenschaften (heute Museo del Prado) und dem astronomischen Observatorium, beide von Juan de Villanueva, sowie dem unvollendeten Allgemeinen Krankenhaus von José de Hermosilla und Francisco Sabatini begrenzt wird, bildet den Höhepunkt dieser Zusammenarbeit von Architekten, Ingenieuren und anderen Berufsgrup-

pen innerhalb eines Großprojekts der Stadterneuerung. Das von seinem Freund Francisco de Goya gemalte prunkvolle Porträt Juan de Villanuevas bringt nicht nur das gestiegene Ansehen des Architekten als ›Adligen‹ zum Ausdruck, sondern zeugt darüber hinaus von einer geistigen Verbundenheit zwischen den Aufklärern, die nichts mehr mit dem Austausch zwischen Malerei und Architektur zu Zeiten des Barock zu tun hat.

Eines der wichtigsten Ereignisse der bourbonischen Epoche war die Gründung einer Akademie der bildenden Künste, die sich zunächst an den französischen Vorbildern orientierte. Der erste Schritt dazu erfolgte im Jahre 1744 unter Philipp V., der die Gründung der ›Real academia de las tres nobles artes‹, einer Königlichen Akademie der drei hohen Künste, anordnete, der verschiedenste Aufgaben zugewiesen wurden. Diese umfassten neben der Förderung der im strengsten Sinne klassizistischen Künste und der Architektur auch die Lehre und berufliche Ausbildung. Wenngleich die Etablierung der Akademie ein sehr langwieriger Prozess war, hatte gleich eine der ersten Maßnahmen, die man veranlasste, einen enormen Effekt für die Herausbildung zukünftiger spanischer Architektengenerationen. Gemeint ist die Ausschreibung der Rom-Stipendien, die es den Geförderten ermöglichte, einige Jahre in Italien zu verbringen. War die Italienreise einiger Künstler bereits seit dem 16. Jahrhundert von entscheidender Bedeutung für die Ausbildung eines neuen Architektenstatus in Spanien gewesen, so wurde diese Reise nun institutionell verankert. Seit der Mitte des 18. Jahrhunderts bildeten die ›pensiones de Roma‹ ein zentrales Kapitel in der spanischen Architekturgeschichte, solch herausragende Figuren wie José de Hermosilla, Juan de Villanueva, Domingo Lois und Silvestre Pérez haben diesen Preis erhalten.³⁸

Ihren Betrieb nahm die Akademie tatsächlich jedoch erst unter der Herrschaft Ferdinands VI. in den 1750er-Jahren auf – weshalb sie auch nach dem heiligen Ferdinand benannt ist und seit 1873 offiziell unter dem Namen ›Real Academia de Bellas Artes de San Fernando‹ (Königliche Akademie der Schönen Künste des Heiligen Ferdinand) geführt wird.³⁹ Wie es ihrer Rolle als ein regelrechtes Staatsorgan zur Kontrolle der komplexen und vielgestaltigen Welt der Künste und des Bauens entsprach, waren die ihr zugewiesenen Mittel von Beginn an überaus umfangreich. Zu ihren Aufgaben zählten deshalb auch nicht nur die normative Lenkung des allgemein gültigen ästhetischen Geschmacks, sondern ebenso die Gestaltung der künstlerischen und architektonischen Ausbildung sowie die Tatsache, dass allein sie entsprechende offizielle Titel verleihen durfte. Ganz im Einklang mit der Bourbonen-Politik in anderen Bereichen ging es mithin darum, die zentralistische Kontrolle zu stärken, Partikularinteressen auszuschalten und eine Einheitlichkeit zu etablieren, die der Staat mit aller Macht abzusichern bereit war.

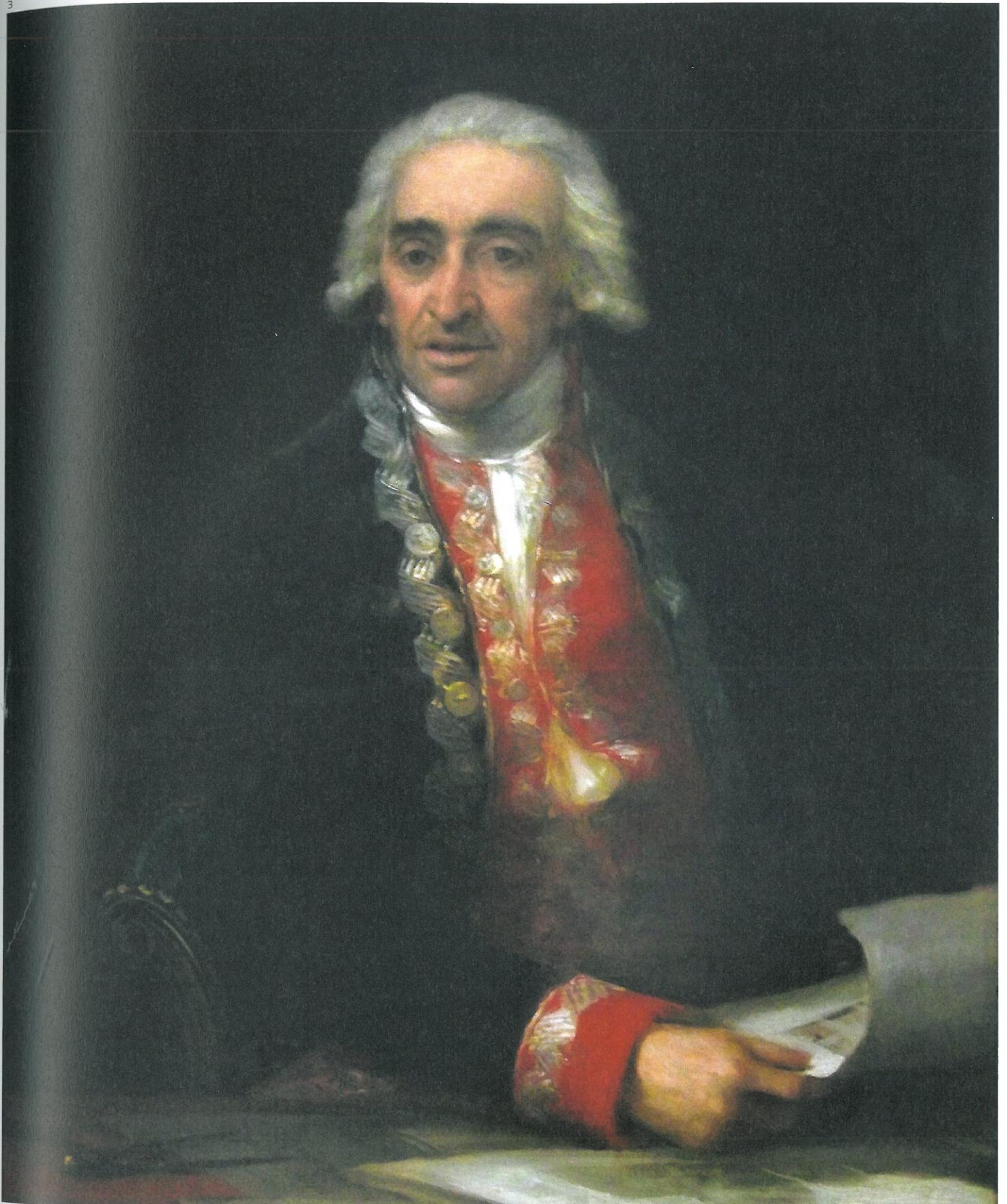
Die Akademie sollte das einzige Studium anbieten, das zum Erwerb des Titels ›Architekt‹ führte. Dabei wurde der Architekt über eine enge Verbindung zu den schönen Künsten definiert, während er zunehmend olympisch der Welt der Baupraxis enthoben war. Diese hingegen war auf einer niederen Stufe den ›maestros de obras‹, den Bauingenieuren, vorbehalten. Das Monopol der Akademie blieb jedoch nicht unumstritten. So forderte beispielsweise die Congregación de Nuestra Señora de Belén de Madrid – im Wesentlichen eine Architektenvereinigung, die auch Fürsorgefunktionen erfüllte –, ebenfalls jene offizielle Auszeichnung verleihen zu dürfen. 1757 untersagte die Aka-

demieverordnung dieser Vereinigung explizit die ›Usurpation‹ und bestätigte, dass die Verleihung der Titel ›Architekt‹ und ›Bauingenieur‹ einzig durch die Akademie erfolgen durfte. Es dauerte allerdings noch einige Jahre, bis diese umfassende Kontrolle endgültig institutionell verankert wurde. 1787 musste Karl III. das Exklusivrecht noch einmal bestätigen. Mit dem Titel ›Architekt‹ korrespondierte demnach die ›Erfindung‹, der ›Plan‹ und die Leitung jedweder Art von Gebäuden und Bauten, und mit dem des ›Bauingenieurs‹ die Assistenz der Architekten bei der tatsächlichen Bauausführung sowie die Planung wenig bedeutsamer Gebäude.

Innerhalb der Academia de San Fernando litt der Architekturunterricht lange Zeit an fehlenden Richtlinien und auch daran, dass es keine klare Abgrenzung zur Ausbildung in den bildenden Künsten gab; vielmehr wurde der Architekturunterricht in der Vereinigung der ›drei hohen Künste‹ verschmolzen.⁴⁰ Der Unterricht war nach dem Modell der Künstlerwerkstatt in ›Räumen‹ organisiert, die den Fortschritt in der Zeichenkunst, dem eigentlichen Rückgrat dieser Ausbildung, bemaß. Die Architekturstudenten absolvierten gemeinsam mit anderen angehenden Künstlern ihren Unterricht, bevor sie dann in die drei eigenen ›Räume‹ kamen. In diesen lernten sie Perspektive und Geometrie, Mathematik und ›Architektur‹, wobei Letztere vor allem im Studium der antiken Gliederungssysteme bestand. Nach der Ausbildungsphase folgten die Examen, die zum Abschluss führten. Diese bestanden aus zwei Prüfungen, die in ›pensado‹ (›bedacht‹) und ›de repente‹ (›aus dem Stehgreif‹) unterschieden waren – ein System, das auch bei der Vergabe der Rom-Stipendien zur Anwendung kam. Für die erste Prüfung entwickelten die Studenten über einen längeren Zeitraum hinweg ein komplettes Gebäudeprojekt zu einem bestimmten Thema und präsentierten es dann in Form von Aquarellen. Die zweite Prüfung fand in der Akademie in ›Klausur‹ an einem einzigen Tag statt. Hier wurden die wichtigsten Züge des Projekts in Kohle und Tusche zusammengefasst.

Obwohl die Architekturausbildung nacheinander unter der Leitung solch tragender Figuren wie José de Hermosilla, Diego de Villanueva, Ventura Rodríguez und ab 1792 des großen Juan de Villanueva stand, verhinderten geistige Barrieren und Konflikte innerhalb der Institution, dass sich in Spanien – von einigen wenigen ambitionierten Reformprojekten einmal abgesehen – etwas herausbilden konnte, was mit der Entwicklung in Frankreich vergleichbar wäre, die dort mit der Gründung der École polytechnique im Jahre 1794 ausgelöst wurde.

Aus der Akademie selbst beziehungsweise aus dem Kreis von aufgeklärten Intellektuellen in ihrem direkten Umfeld ging jedoch eine neue Denkweise über Architektur hervor, die zunächst einen historiografischen Diskurs beinhaltete, einen ersten Versuch, die Geschichte der spanischen Architektur zu schreiben. So erschien zwischen 1772 und 1794, auf 17 Bände angelegt, das Werk ›Viaje de España‹ (Spanienreise) von Antonio Ponz, dem Sekretär der Academia de San Fernando; es stellt die erste große Bestandsaufnahme der Kunst und Architektur Spaniens dar. Zugleich diente die literarische Form – Tagebucheinträge von der überaus langen Reise – als Rahmen dafür, eine klare Unterscheidung zwischen der praxisorientierten Welt der Bauingenieure und der intellektuellen Elite der wahren Architekten vorzunehmen. Die gegen Ende des 18. Jahrhunderts geschriebenen, aber erst 1829 veröffentlichten ›Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración‹ (Notizen über die Architekten und



die Architektur Spaniens seit der Restauration) von Eugenio de Llaguno und Juan Agustín Ceán Bermúdez nahmen ihrerseits dieses separierende Modell wieder auf, das auf der Grundlage eines mit neuartiger Strenge durchgeführten Archivstudiums die Geschichte der Architektur auf doktrinäre Art in Momente des ›Lichts‹ und des ›Schattens‹ unterteilte. Dem Lob der zeitgenössischen, von der Regierung Karls III. geförderten Architektur steht dabei eine scharfe Kritik der ornamentalen Exzesse im Spätbarock, dessen Architekten – repräsentiert etwa durch Churriguera oder Pedro de Ribera – als ›Sekte der aufgeblasenen Fantasten‹ abgetan wurden, gegenüber. Ebenso negativ wird ein bestimmter Architektentypus bewertet, dem in der Schrift vorgeworfen wird, die Spezifik der eigenen Disziplin zu vernachlässigen und sich mit den bildenden Künstlern zu verbrüderern.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts war das Problem der Ausbildung des modernen Architekten in der Akademie mithin nicht von den ersten Versuchen einer historischen Beschreibung der spanischen Architektur zu trennen.⁴¹ Dies zeigt sich auch darin, dass neue Vitruv-Ausgaben erschienen, die den akademischen Architekturunterricht befördern sollten. Hier sind etwa die von Joseph de Castañeda herausgegebene spanische Ausgabe von Perraults Vitruv-Ausgabe (›Abregé‹), auf deren Titelbild nicht wie im französischen Original der Säulengang des Louvre zu sehen war, sondern El Escorial,⁴² oder die von José Ortiz y Sanz 1787 vorgelegte Übersetzung von ›De architectura‹⁴³ zu nennen. Auch die 1766 von der Akademie nach Granada und Córdoba entsandte Expedition, die das Ziel hatte, die Monumente islamischer Architektur zu zeichnen, um diese anschließend als ›Antigüedades árabes de España‹ (Die arabischen Altertümer Spaniens) zu veröffentlichen, bezeugt das akademische Interesse, diese bedeutende Phase der Vergangenheit in ein Wissen zu überführen, auf das die Architekturstudenten zurückgreifen konnten.⁴⁴

Der Beginn des 19. Jahrhunderts ist nicht nur von den verheerenden Zerstörungen geprägt, die der Unabhängigkeitskrieg gegen das Napoleonische Frankreich (1808–1812) mit sich brachte, sondern auch vom erstickenden reaktionären Klima, das am neoabsolutistischen Hof des wieder eingesetzten Monarchen Ferdinand VII. herrschte. In diesem von materieller und geistiger Not geprägten Umfeld nahm die Akademie 1817 die Ausbildung zum Bauingenieur wieder auf, die 1796 abgeschafft worden war. Somit flankierte die Baupraxis neuerlich das Studium und den Abschluss des Architekten, wengleich sie klar nachgeordnet war. 1821 erfüllte sich in dem kurzen progressiven Zeitraum des ›Trienio Liberal‹ (1820–1823) das alte Vorhaben, der Architekturausbildung der Akademie eine Studienordnung zu geben. Diese strukturierte das Studium in einen Einführungskurs, eine erste Phase künstlerischer Ausbildung, die gemeinsam mit Malern und Bildhauern absolviert wurde, sowie einen abschließenden, spezifisch architekturbezogenen Abschnitt. Letzterer basierte wie immer in der Akademie auf der Zeichnung, umfasste aber auch die Gebiete der Mechanik, Physik, Mathematik und Stereotomie bis hin zur Vermittlung von Grundkenntnissen in Architekturgeschichte.

Ab den 1830er-Jahren kommen dann im Rahmen der zunehmenden politischen Liberalisierung und dem Beginn des wirtschaftlichen und institutionellen Modernisierungsprozesses in Spanien allmählich Zweifel an der Angemessenheit der traditionellen Vorstellung vom Architekten auf, von dem immer größere Kompetenzen und immer mehr Fachwissen erwartet wurden. Das bloße Fortbestehen des

alten, im 18. Jahrhundert entwickelten akademischen Unterrichts erschien mehr und mehr deplatziert, sodass bereits zu Beginn der 1840er-Jahre innerhalb der Akademie kritische Stimmen aufkamen, die eine radikale Reform des Architekturunterrichts forderten. Den diesbezüglich bedeutendsten Vorstoß unternahm 1841 José Jesús de Lavalle, Professor für Mechanik, der im Jahr zuvor die ›Instituciones sobre la enseñanza de los ingenieros y arquitectos‹ (Bestimmungen zur Ausbildung der Ingenieure und Architekten) verfasst hatte und drei Jahrzehnte später Leiter der Madrider Architekturschule werden sollte. Lavalle präsentierte eine Studienordnung für ein achtjähriges Studium, das klar nach Themengebieten gegliedert war. Zugleich sprach er sich für einen Architekturunterricht aus, der sich, gemäß den bereits abzusehenden wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Entwicklungen, stärker an wissenschaftlichen und technologischen Aspekten ausrichtete und somit der Welt der Ingenieure näherstand als der der Künstler.

War das von der Akademie vorgegebene Modell des spanischen Architekten vor allem von der Nähe zu den bildenden Künsten her gedacht, innerhalb dessen die Architektur als eine der schönen Künste gesehen wurde, so rückte die neue Wirklichkeit einen anderen Konflikt in den Vordergrund: den zwischen Architekten und Ingenieuren. Bereits 1802 war in Madrid die ›Escuela especial de ingenieros de caminos y canales‹, die Hochschule für Straßenbauingenieure, gegründet worden. Dabei spielte Agustín de Betancourt eine tragende Rolle, der Jahre später Karriere als Ingenieur in Russland machen sollte. 1799 wies er als Assessor bei einer der vielen gescheiterten Reformen der Architekturausbildung darauf hin, dass es den spanischen Architekten nahezu vollständig an Kenntnissen der Baupraxis, der Hydraulik und der Mechanik mangelte, was seiner Meinung nach Ergebnis einer fehlgeleiteten Ausbildung war, die sich vor allem auf ästhetische Fragen konzentrierte. Ähnlich kritische Stimmen sind im Laufe des 19. Jahrhunderts mit zunehmender Regelmäßigkeit zu vernehmen. Sie sind Ausdruck einer tiefen Spaltung zwischen den zwei wichtigsten Berufen des Bauwesens und zeigen Differenzen auf, die sich bereits ab der Mitte des Jahrhunderts in einer Häufung von Debatten und Polemiken, aber auch in Versuchen der Zusammenarbeit und Annäherung von Ingenieuren und Architekten niederschlugen.

1835 kam es zur Gründung der staatlichen ›Cuerpo de ingenieros civiles‹, die Vereinigung der Bauingenieure. 1844 beschloss man, just als die Architekturausbildung schließlich allmählich ihre Eigenständigkeit gegenüber den Vorgaben der Akademie gewonnen hatte, dass Architekten lediglich für private Träger als Bauingenieure tätig sein und Wege, Häfen oder Kanäle projektieren und erbauen dürften. In den darauffolgenden Jahren wurde es zu einer klaren Regel, dass öffentliche Bauarbeiten exklusiv in den Aufgabenbereich der Bauingenieure fielen, wengleich es den Architekten gestattet war, nicht nur Privatgebäude, sondern auch öffentliche Gebäude zu entwerfen. All diese Vorgänge markierten die ersten Schritte zu einer zu keinem Zeitpunkt friedfertigen Absteckung der Kompetenzbereiche, durch die eine Vielzahl von immer wieder neu aufflammenden und niemals endgültig beigelegten Debatten hervorgerufen wurden, die letztendlich bis zum heutigen Tage andauern.

Parallel zu diesen institutionellen Vorgängen, erlebten die Jahrzehnte um die Mitte des 19. Jahrhundert auch die Blütezeit der Romantik. Diese literarische, künstlerische und ästhetische Bewegung,

die mit einer gewissen zeitlichen Verzögerung nach Spanien gelangte, hatte ein neuerliches Interesse für die Geschichte der hispanischen Architektur zur Folge, die als ein wesentlicher Teil des Nationalgeistes begriffen wurde. Zwischen 1830 und 1860 wurde in Hunderten von Texten – vom Zeitungsartikel über philosophische und wissenschaftliche Vorträge, Reiseberichte bis zum literarischen Werk – der kollektive Versuch unternommen, über die Geschichte und mittels einer überbordenden Fülle an Bildern der spanischen Nation eine architektonische Identität zu geben. Autoren wie Juan Miguel de Inclán Valdés mit seinen »Apuntes para la historia de la arquitectura y observaciones sobre la que se distingue con la denominación gótica« (Anmerkungen zu einer Geschichte der Architektur und Beobachtungen über diejenige, die als gotisch bezeichnet wird) von 1833, Antonio de Zabaleta mit seinen in Zeitschriften wie »No me Olvides« und »Boletín Español de Arquitectura« veröffentlichten Artikeln zur Architektur, José Amador de los Ríos, José Caveda mit seinem »Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura empleados en España desde la dominación romana hasta nuestros días« (Historische Abhandlung über die verschiedenen Architekturgattungen in Spanien von der römischen Herrschaft bis zum heutigen Tage) von 1848⁴⁵ und viele andere mehr lassen die Bedeutung erkennen, die der Architektur als materiellem Zeugnis der Nationalgeschichte zu jener Zeit beigemessen wurde. Zugleich bezeugen die Schriften, dass – hervorgerufen durch die ökonomischen Modernisierungsprozesse – allmählich Bedenken angesichts der Zerstörungen des Nationalerbes aufkamen.

Während also ein moderner Unterricht etabliert wurde, brachte die romantische Literatur über Kunst und Architektur eine Vielzahl von Mystifizierungen des Architekten hervor, der in die Reihen der Künstlergenies aufgenommen und als eine zentrale Figur gefeiert wurde, die für viele Momente der spanischen Geschichte beispielhaft einsteht. So werden etwa die Erbauer der mittelalterlichen Kathedralen in einigen Fällen auf der Basis von Vorstellungen einer uralten Spiritualität und Religiosität des spanischen Volkes mythifiziert, in anderen hingegen als Freimaurer betrachtet, die das Ende der Tyrannei der Kirche symbolisieren, oder als legitime Vorfahren der modernen Freiheitsdenker. In ganz ähnlicher Weise wurde Juan de Herrera von den Romantikern regelrecht heilig gesprochen. Auch die Academia de San Fernando selbst, die nunmehr bereits seit einem Jahrhundert existierte, konnte Gegenstand der historischen Analyse werden. Dies geschieht etwa mit der Veröffentlichung des ersten Buchs über die Geschichte der Institution von José Caveda im Jahre 1867.⁴⁶ Dieser greift dabei die Lobreden der Aufklärer ob ihres Kampfes gegen die ornamentalen Zügellosigkeiten des Barock und für eine klare Trennung von Architekt und Maler auf.

Darüber hinaus gab es in der Romantik auch die Vorstellung eines »kollektiven« Architekten aus der Mitte des Volkes, auf den die Bautraditionen zurückgehen, die gleichsam eine Art unterirdische Strömung der nationalen Architektur bilden. In den romantischen Theorien zum Volk ist die Urfassung all jener nachfolgenden Interessensbekundungen für die volkstümliche Architektur – jene »Architektur ohne Architekten«, wie sie Bernard Rudofsky⁴⁷ nannte – zu finden, deren anonyme Erbauer oft als Gegenfiguren zum offiziell ernannten Architekten gesehen wurden.

Während sich all dies auf dem Terrain der Vorstellungen und der ästhetischen Diskussionen abspielte, beschloss man auf institutio-

ner Ebene 1844 die Trennung des Studiums der Architektur an der Akademie von dem der schönen Künste. Dieses Datum wurde oft als die Geburtsstunde der Escuela de arquitectura de Madrid, der Hochschule für Architektur, angesehen, was aber so nicht stimmt, weil die Architektur auch weiterhin in der Akademie unterrichtet wurde. Es ist allerdings richtig, dass mit der Trennung ein erster Schritt in Richtung Eigenständigkeit getan wurde, die sich erst 1857 durchsetzen sollte. 1845, nur ein Jahr nach der Trennung der Studien, verabschiedete die Akademie eine Studienordnung für das Studium der Architektur, die einen Vorbereitungskurs beinhaltete, an den sich fünf Studienjahre anschlossen. Die Lehrinhalte waren im weitesten Sinne an den Vorgaben Lallaves ausgerichtet. Am Ende standen zwei Praktikumsjahre sowie ein Abschlussprojekt mit den herkömmlichen Prüfungen »de pensado« (bedacht) und »de repente« (aus dem Stehgreif). Ab 1848 gab es eine vorbereitende Hochschule, deren Aufgabe es war, zukünftige Studenten der Architektur und des Bauingenieurwesens gemeinsam zwei Jahre lang auf das Studium vorzubereiten. Danach folgten in beiden Studiengängen vier Jahre des Fachstudiums. Die Studiendauer betrug also insgesamt sechs Jahre. Zwei Jahre später trat eine neue Studienordnung für Architektur in Kraft, die diesen Richtlinien treu blieb. Diese nahm zweifelsohne auf die Anforderungen Bezug, die bestimmte Fachkreise zu dieser Zeit an die technische Ausbildung der Ingenieure einzufordern begannen.

Die Anfangsjahre der Architekturlehre waren jedoch durch eine große Instabilität geprägt; zwischen 1845 und 1896 gab es insgesamt zwölf Änderungen der Studienordnung. Erst 1855 konnte eine neue Studienordnung verabschiedet werden, die in ihren Grundzügen über etwa 100 Jahre hinweg Bestand haben sollte. Vorangetrieben wurde sie von einer Schlüsselfigur des architektonischen Denkens im Spanien des 19. Jahrhunderts, von Antonio de Zabaleta,⁴⁸ dem damaligen Leiter der Hochschule für Architektur, die noch immer – unter mittlerweile klar veralteten Bedingungen – zur Academia de San Fernando gehörte. Die von Zabaleta entworfene Studienordnung spiegelte die Bestrebungen wider, die die Sprecher der jüngst gegründeten Sociedad Central de Arquitectos (Zentralvereinigung der Architekten) bezüglich einer Ausbildung geäußert hatten: In der Ausbildung sollte man sich konsequent den Problemen der Berufspraxis zuwenden und nicht den künstlerischen Fragen. Erstmals kamen so die akademische Welt und die Interessensvertretung der Architekten beim Entwurf der Lehre überein. Der neue Architekturstudiengang war erneut auf sechs Jahre angelegt, wobei das Propädeutikum entfiel. Eine der wichtigsten Neuerungen bestand in der Aufnahme der Architekturgeschichte in den Lehrplan, was ein deutliches Zeichen für die zunehmende Bedeutung der historischen Reflexion innerhalb der nationalen Architekturdiskussion darstellte.

Gleichzeitig verband sich das Erbe der romantischen Beschäftigung mit der Nationalgeschichte einerseits allmählich mit der großen Debatte des 19. Jahrhunderts über die historischen Stile sowie den Eklektizismus und mit dem Aufkommen neuer Problemstellungen andererseits, wodurch neue Facetten das Berufsbild des Architekten bereichern sollten. Dies betraf vor allem den Bereich der Restaurierung von Denkmälern, der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine rasante Entwicklung erfuhr und in dem die Herausforderung für die Architekten darin bestand, sich nicht nur akademisch mit der Geschichte auseinanderzusetzen, sondern – ausgehend vom jeweiligen

Einzelfall – mit einem konkreten Monument.⁴⁹ Persönlichkeiten wie Juan de Madrazo, Demetrio de los Ríos, Ricardo Velázquez Bosco, Elías Rogent (Letztere waren die jeweiligen Leiter der Hochschulen für Architektur in Madrid und Barcelona) oder Vicente Lampérez verkörperten exemplarisch das Aufkommen der neuen Figur des Architekten-Restaurators, der in Spanien im Fokus ganz ähnlicher Polemiken stand, wie sie sich in Europa bezüglich der Bewahrung der Vergangenheit in der Architektur entwickelten.

Das Spanien der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts lieferte in diesem Sinne eine Bühne für die verbittert geführten Architekturdebatten. Bei diesen wurden neben dem bereits erwähnten Thema der Restaurierung Fragen der Bedeutsamkeit der Suche nach einem nationalen und zeitgenössischen Stil für die spanische Architektur, die neuen Probleme der Städte oder die unerwarteten Herausforderungen verhandelt. Diesen Problemen stand der Berufsstand des Architekten im Kontext einer Gesellschaft gegenüber, die sich in einem unübersehbaren Prozess der Modernisierung, Industrialisierung und Urbanisierung befand. Die fachtheoretischen Diskussionen nahmen vielfältige Formen an: von in der Academia de San Fernando gehaltenen Vorträgen bis zu allerneuesten Formen der Diskussionsbeteiligung, wie sie durch die Kongresse, Architekturtagungen oder das Erscheinen der ersten Fachzeitschriften wie dem ›Boletín español de Arquitectura‹ (1846)⁵⁰ verkörpert wurden. Innerhalb dieser Debatten ist die als ›Polemik zwischen Ingenieuren und Architekten‹⁵¹ in die Geschichte eingegangene Auseinandersetzung von besonderem Interesse. Die offizielle Anerkennung des Studiums des Ingenieurwesens und die Zuerkennung nahezu exklusiver Kompetenzen für die Ingenieure auf dem Gebiet der öffentlichen Bautätigkeit riefen unterschiedliche Reaktionen bei den Architekten hervor. Einige befürworteten eine Annäherung an die Ingenieure und betonten die wissenschaftlichen und technischen Aspekte der Architektur, während sie hingegen das Ästhetische abwerteten. Dies ist beispielsweise bei dem katalanischen Architekten Josep Domenech i Estapá der Fall, der sich für Eisen als jenem Material aussprach, mit dem eine zeitgenössische Architektur zu begründen wäre. Diese sollte auf einem neuen Verständnis von Schönheit fernab der Kriterien des akademischen Eklektizismus basieren. Andere wiederum empfanden die Schönheit und die Kunst als die wesentlichen Merkmale der Architektur und plädierten dafür, eine Unterscheidung zwischen bloßem Bauhandwerk (der Ingenieure, deren Werken sie jede ästhetische Qualität absprachen) und wahrer Architektur zu etablieren. Letztere erfülle nicht nur die Anforderungen der ›firmitas‹, sie sei darüber hinaus auch noch durch ein Mehr an Schönheit ausgestattet, das ihr lediglich der Architekt zu verleihen verstünde.

Es ist nicht schwer zu erahnen, dass es sich hierbei nicht um eine rein theoretische Diskussion handelte. Hier stand die zukünftige Aufteilung der Aufgabenbereiche zwischen den zentralen Berufen des Bauhandwerks auf dem Spiel, wie sie im modernen Spanien Gültigkeit haben sollte. Daher soll darauf hingewiesen werden, dass dieser Zeitpunkt zugleich die Geburtsstunde einer modernen Form beruflicher Vereinigung der Architekten markiert: 1849 wurde die Sociedad Central de Arquitectos (Zentrale Vereinigung der Architekten) gegründet, die unmittelbar großen Einfluss erlangte und die bis zur Einführung der offiziellen Architektenkollegien im Jahre 1929 die große Mehrheit der spanischen Architekten auf freiwilliger Basis vereinte. Die Archi-

tektenvereinigung zeigte sich von Beginn an überaus aktiv in der Vertretung gemeinsamer Interessen und versuchte, Einfluss auf legislative Prozesse auszuüben. Zugleich stand außer Zweifel, dass derartige Forderungen auf klaren Argumenten und nicht zuletzt auf einer Reformation des Architekturstudiums fußen mussten. Und eine solche versuchten die Vertreter der Vereinigung auf sämtlichen Wegen, die ihnen zur Einflussnahme offenstanden, anzuregen.

Dergestalt trugen die von besagter Vereinigung veranstalteten nationalen Kongresse entscheidend zu den großen Debatten über die Rolle der Architektur und des Architekten in der modernen Welt bei. Sie beschäftigten sich mit Fragestellungen, die neue Perspektiven für die Arbeit der Architekten eröffneten und die nach und nach in die Ausbildung der Architekturhochschule eingingen. Dazu gehörte etwa das Thema Arbeiterwohnungen, das Gegenstand des Kongresses von 1881 war. Darüber hinaus widmete man sich verschiedentlich ausschließlich der Lehre an den Hochschulen, wie 1909 auf dem Kongress in Valencia, auf dem die Besorgnis der Architekten angesichts der Auswirkungen zu spüren war, welche die fast 50 Jahre zuvor erfolgte Eingliederung des Architekturunterrichts in die bereits bestehenden Universitäten zeitigt hatten.

In der Tat war 1857 ein entscheidendes Jahr für die Geschichte der Architekturausbildung. Die tief greifende Reform (›Moyano-Gesetz‹), durch die das spanische Universitätssystem modernisiert wurde, entzog der Academia de San Fernando endgültig alle Befugnisse zur Lehre und Vergabe der Titel und rief ein dreigliedriges System von Einrichtungen für höhere Bildung ins Leben: Fakultäten, Fachoberschulen und Hochschulen. Der zuvor bereits von der Akademie emanzipierte Architekturunterricht wurde den Hochschulen zugeordnet, während die Ausbildung der Baumeister und Bauleiter an den Fachoberschulen angesiedelt war. Die Madrider Hochschule für Architektur wurde, wenngleich als juristisch eigenständige Einheit, der Universidad Central angegliedert.

Bereits innerhalb dieses neuen, im eigentlichen Sinne universitären Umfeldes kam es 1864 zur Verabschiedung der neuen Studienordnung für Architektur, durch die sich die Studiendauer auf vier Jahre verkürzte. Gleichwohl konnte erstmals ein städtebaulich ausgerichtetes Teilgebiet in die Architekturausbildung integriert werden, das Fach ›Policía y viabilidad urbana‹ (Ordnung und städtische Umsetzbarkeit). Die neue Studienordnung nahm von der Annäherung an die Ingenieure, wie sie seit 1850 vorgesehen war, ebenso wieder Abstand wie von der ausgeglichenen Gewichtung zwischen dem Technischem und dem Kompositorischen, wie sie durch Zabaletas Reform von 1855 erreicht worden war. Mit ihrer klaren Höherbewertung der Komposition zeigte sie sich vielmehr deutlich vom französischen Vorbild der Beaux-Arts beeinflusst.

Als ein paar Jahre später im Zusammenhang mit der Revolution von 1868 das Prinzip der freien Lehre eingeführt wurde, ergaben sich Möglichkeiten zur Gründung weiterer Lehrinrichtungen. So entstand 1871 die zweite Architekturhochschule Spaniens in Barcelona, deren erster Leiter Elías Rogent war. Nach einigen Jahren administrativer Abhängigkeit von der Hochschule in Madrid wurde sie 1875 vollständig anerkannt. Im selben Jahr verzeichnete eine neuerlich reformierte Studienordnung erstmals den Begriff ›Projekt‹ für jenen Gegenstandsbereich, der künftig immer mehr Gewicht bekommen sollte. Mit der Studienordnung von 1903 begann der Mathematik- und Physik-

unterricht Teil der Hochschulausbildung zu werden, wodurch neue Lehrstühle für diese Bereiche geschaffen werden konnten. Gleichzeitig markierte dies den Beginn einer Entwicklung, die dazu führen sollte, dass sich diese Fächer von den rein wissenschaftlichen Inhalten ihrer Disziplinen entfernten. Stattdessen sollten sie jene Aspekte stärker in den Mittelpunkt rücken, die unmittelbarer auf die Architektur anzuwenden waren, wie dies auf dem 1904 in Madrid abgehaltenen 3. Nationalkongress der Architekten gefordert worden war.

Die nächste Studienordnung folgte im Jahre 1914. In nicht geringem Maße von Ricardo Velázquez Bosco,⁵² Leiter der Madrider Hochschule und einer der Hauptvertreter der architektonischen Restauration, angeregt, entwarf sie eine Hochschulausbildung, die sich in eine zweijährige Vorbereitungszeit und ein vierjähriges Fachstudium gliederte. Eine der Neuerungen dieser Studienordnung betraf die Einführung des belegpflichtigen Kurses »Trazado, urbanización y saneamiento de poblaciones« (Entwurfszeichnung, Urbanisierung und Sanierung von Siedlungen), der zur Einrichtung von Städtebau-Lehrstühlen führen sollte.

Parallel zu dieser Entwicklung erhielt im Laufe der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auch jener andere Bauberuf ein immer klarer institutionell ausgeprägtes Profil, der in seiner Eigenschaft als leitender Kopf der Umsetzung und der tatsächlichen Bauarbeiten dem Architekten untergeordnete Aufgaben erfüllte. Er wurde zunächst unter der Bezeichnung »maestro de obras« (Baumeister) geführt, später dann als »aparejador«⁵³ (Bauleiter), in jüngerer Zeit als »technischer Architekt« und heute schließlich als »Bauingenieur«. 1855 entstand parallel zum Studium des Architekten jenes zum »aparejador«, das vier Jahre dauerte und auf die praktischen Aspekte der Bautätigkeit ausgerichtet war. Dabei wurde sowohl die ästhetische als auch die wissenschaftliche Unterweisung beinahe vollständig ausgeblendet. Als 1864 ein Gesetz die Aufgabenbereiche der Bauberufe festlegte, bekräftigte man die hierarchische Struktur mit dem Architekten an der Spitze erneut. Auch bei der Neuregelung der Aufgabenbereiche im Jahre 1902 blieb es bei der untergeordneten und zuarbeitenden Position des Bauingenieurs innerhalb der Bautätigkeiten.

Um jedoch zur Ausbildung der Architekten zurückzukehren, lässt sich die Situation zu Beginn des 20. Jahrhunderts so zusammenfassen, dass der Architekturunterricht in Spanien – zu einem Zeitpunkt, an dem in ganz Europa seit mehr als zwei Jahrzehnten ein neues Verständnis der Architektur und der Stadt aufblühte und sich neue, moderne Lehransätze durchsetzten – durch seinen Stillstand herausschallte. Dass die Studienordnung des Jahres 1914, also gerade einmal fünf Jahre vor Gründung des Bauhauses, nur minimale Änderungen gegenüber den vorangegangenen Studienordnungen aus dem 19. Jahrhundert aufwies, ist bezeichnend für die immer größer werdende Kluft zwischen der Art und Weise, wie Architektur gelehrt wurde, und den erbittert geführten zeitgenössischen Architekturdebatten.

Außerhalb der Hörsäle der Architekturhochschule begegnet man in den ersten zwei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts einer ganzen Reihe von Polemiken und Überlegungen, die allesamt ihren Ausgangspunkt in der »Krise von 98«, dem Auftauchen der Intellektuellen der »generación del 98« sowie der »regeneracionista«-Bewegung haben. Die »Krise von 98« bezieht sich auf die Auswirkungen, die der Verlust Kubas und der Philippinen als letzten Überbleibseln des Kolonialreiches im Jahre 1898 zeitigten. Im Kontext dieser großen politischen

und philosophischen Diskussion über die grundsätzliche Bedeutung Spaniens reflektierten die Architekten auf ihren Kongressen, in ihren Veröffentlichungen und mit ihren Bauwerken die Grundzüge der spanischen Architektur. Im Zuge dieser Debatten, in denen die zukünftige Ausrichtung der zeitgenössischen spanischen Kultur verhandelt wurde, sah sich der Architekt neuerlich in einer öffentlichen Verantwortung, die weit über die unmittelbar fachlichen Belange hinausging. Er war nun seiner selbst willen Teil jener Intellektuellen, deren Aufgabe es war, dem »rückgratlosen Spanien«, von dem Ortega y Gasset 1921 sprechen wird, eine Struktur zu geben.

Aus der Suche nach der wahren »Nationalarchitektur« gingen verschiedene Ansätze hervor, die in unterschiedlichen stilistischen Zugängen resultierten. Für Architekten wie Leonardo Rucabado oder Aníbal González galt es, die »Nation« in der Gesamtheit und Fülle der regionalen Unterschiede zu finden, woraus sich das Gebot einer regionalistischen Architektur ableitete. Andere hingegen, wie die große Figur der modernen architektonischen Restauration Spaniens, Leopoldo Torres Balbás, der die von der Institución Libre de Enseñanza propagierten fortschrittlichen bürgerlichen und pädagogischen Ideale vertrat, war ein moderner Umgang mit der Tradition und der volkstümlichen Architektur, der nichts mit Folklorismus oder mit dem Pittoresken zu tun haben sollte, der Schlüssel. Einer solchen Ausrichtung an der volkstümlichen Architektur wird sich dann Antonio Flórez zwischen 1913 und 1915 bei der Projektierung der von Mythen umrankten Residencia de Estudiantes verschreiben, die ein Ableger der Institución Libre de Enseñanza war. In ihr sollten in den 1920er-Jahren unter anderem Le Corbusier und Erich Mendelsohn Vorträge halten. Für wieder andere ging es darum, die internationalen Entwicklungen intensiv zu verfolgen und zu studieren, auf den Zug der Moderne aufzuspringen und dabei den ökonomischen Wohlstand auszunutzen, den Spaniens Neutralität im Ersten Weltkrieg eingebracht hatte.

Alldem muss für das stets gesondert auftretende Katalonien die Diskussion um den Modernismus sowie das Aufkommen jenes eigentümlich hybriden Typs des Architekten hinzugefügt werden, wie er in den Jahrzehnten um die Jahrhundertwende von Antoni Gaudí verkörpert wurde. Hinsichtlich des modernistischen Katalonien stellte Gaudí in der Tat ein weit reichendes historiografisches Problem dar. Wenn gleich er oft unkritisch als eine Art Universalgenie am Rande der Geschichte betrachtet wird, soll in Abgrenzung dazu hier seine komplexe ideologische und kulturelle Prägung kurz in Erinnerung gerufen werden. Gaudí, der dem Studium an der Architekturhochschule in Barcelona, an der er seinen Abschluss mit sehr mäßigen Ergebnissen gemacht hatte, überaus kritisch gegenüberstand, verband äußerste Religiosität (die an einen unternehmerischen Paternalismus gekoppelt war, wie er auch von seinem treuesten Auftraggeber, Eusebi Güell, vertreten wird) und militanten Katalanismus mit dem Streben, die handwerklichen Techniken und Berufe wieder in die Architektur zu integrieren, die die Welt der Maschinen mehr und mehr vernachlässigte. Dabei zeigte er vor allem ein absolutes Desinteresse gegenüber den traditionellen Stilen und erhob stattdessen die Natur in den Rang der einzig möglichen Lehrmeisterin. Ganz im Sinne dieser Prinzipien verkörperte Gaudí ein scheinbar anachronistisches Bild des Architekten, das aber sehr wohl in den Debatten des Fin de Siècle verankert war. Gaudís Intention war es, die Kluft zu überbrücken, die seit der Renaissance zwischen Geist und ausführender Hand bestand. Er miss-



4 Antoni Gaudí, Modell für das Gewölbe der Krypta der Colònia Güell, um 1908

traute der Geometrie, der technischen Zeichnung und den Plänen, berechnete die Statik mit unglaublichen empirischen Modellen aus Schnüren, legte großen Wert auch auf die einfachsten Baumaterialien und änderte zuweilen planerische Vorgaben noch am Bau. Seine Identifikation mit einem urtümlichen Bild des Architekten erreichte seinen Höhepunkt, als er nach der Projektierung der Kirche der Sagrada Familia jeden weiteren Auftrag ablehnte und in sein eigenes Werk einzog, um dort unter miserablen Bedingungen zu leben.⁵⁴

Um zu den übergreifenderen Fragen des nationalen Panoramas zurückzukehren, war jedoch Teodoro Anasagasti⁵⁵ der Architekt, der zu Beginn der überaus produktiven 1920er-Jahre der Besorgnis über den Architekturunterricht Ausdruck verlieh. Anasagasti war ein sehr gebildeter Mann, der 1909 die herausragenden Studienmöglichkeiten und die Vielfalt an unterschiedlichen Ansätzen ausnutzte, die das begehrte Stipendium der Spanischen Akademie in Rom noch immer einigen wenigen auserwählten spanischen Architekten bot.⁵⁶ Als Lehrstuhlinhaber für Geschichte der Architektur mit viel Erfahrung in der Lehre nach der Studienordnung von 1914 – und dadurch auch mit ihren Mängeln sehr gut vertraut – bereiste Anasagasti Europa. Dabei sollte der Kontakt mit der Wiener Secession grundlegend für sein architektonisches Werk werden. Auf der Reise besuchte er Architekturhochschulen etwa in München und Wien mit dem Ziel, die Lehre in Spanien auf den Stand der modernen Architektur zu heben und an die neuen Herausforderungen der zeitgenössischen Welt anzupassen. Die um die Erneuerung der Lehre stärker als die Hochschule selbst besorgte Sociedad central de arquitectos gab bei ihm daraufhin 1918 einen Bericht in Auftrag, der sich in den ›Orientaciones para un plan moderno de enseñanza de la arquitectura‹ (Anregungen für eine moderne Lehre der Architektur) niederschlug. Dort fasste er sechs zentrale Punkte zusammen: Vereinfachung der Studieninhalte unter Betonung der praktischen Anwendung, Förderung der kreativen und kritischen Einstellung der Studenten, Schaffung einer integralen Lehre mit Anbindung an Projekte, Stärkung der Baupraxis, Gründung einer Hochschule der schönen Künste, die den Kontakt, nicht jedoch die Vermischung der Studien zwischen Architekten und Künstlern ermöglichen soll, und schließlich die Anregung, als Dozenten Architekten mit ausgewiesener praktischer Berufserfahrung einzustellen. 1922 führte Anasagasti diese Empfehlungen in seinem Vortrag über den Architekturunterricht auf dem 9. Nationalkongress der Architekten näher aus.

1923 erschien schließlich das Buch, in dem er sein pädagogisches Denken zusammenfasste: ›Enseñanza de la Arquitectura. Cultura moderna técnico artística‹⁵⁷ (Die Lehre der Architektur. Die moderne technisch-künstlerische Kultur). Auf mehr als 300, prächtig durch den Autor illustrierten Seiten legt Anasagasti ausführlich seine Vorstellungen von einem praktischen Unterricht dar, der seine Basis im Atelier und in einem neuen Verständnis der Architekturzeichnung haben soll. Dieser Unterricht ist um Projekte herum zentriert und wird von dem, was er ›indirekte Ausbildungsweisen‹ nennt, komplettiert. Innerhalb dieser ›medios indirectos de instrucción‹ legt er besonderen Wert auf Studienreisen, wobei er ein neues Konzept der Reise beziehungsweise der ›Architekturexkursion‹ zu definieren versucht, das sich aus der Bedeutung, die Otto Wagner diesem Thema in seinem Buch ›Moderne Architektur‹ beigemessen hatte, herleiten lässt.

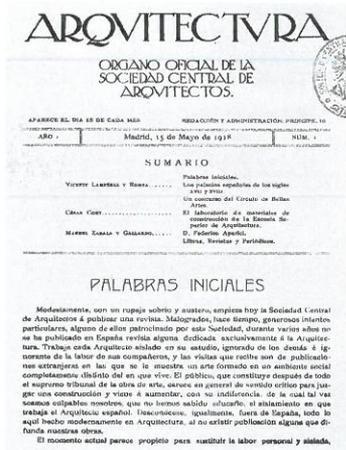
Die 1920er-Jahre insgesamt waren geprägt von einer zunehmenden Komplexität nicht nur im ästhetischen Bereich, sondern auch hin-

sichtlich der Bilder vom Architekten selbst. In dieser Zeit koexistierten die eigentümliche Version des Art déco eines Antonio Palacios (zum Beispiel beim Gebäude des Circulo de Bellas Artes in Madrid) mit der schwer einzuordnenden Figur eines Secundino Zuazo in seiner doppelten Eigenschaft als Architekt (Casa de las Flores) und Städtebauer (Plan zum Ausbau Madrids von 1929, zusammen mit Hermann Jansen). Darüber hinaus kann man vor allem gegen Ende des Jahrzehnts das plötzliche Auftreten der modernen Architektur aus der Feder einer Gruppe junger Architekten beobachten, die als ›generación de 1925‹ Bekanntheit erlangte.⁵⁸ Zu diesen Architekten, die ihren Abschluss alle etwa zwischen 1918 und 1923 gemacht hatten, zählten unter anderen Rafael Bergamín, Fernando García Mercadal, Casto Fernández Shaw, Manuel Sánchez Arcas und Luis Lacasa.⁵⁹ Eine wesentliche Rolle innerhalb dieser Entwicklung kam der Zeitschrift ›Arquitectura‹ zu, die 1918 als Sprachrohr der Sociedad Central de arquitectos gegründet worden war und seit 1927 unter der Leitung von Anasagasti stand. Nach einer anfänglich stärkeren Konzentration auf nationale Fragen berichtete diese Zeitschrift schon sehr früh über neue Tendenzen in der modernen Architektur außerhalb Spaniens und verursachte damit eine breit angelegte Diskussion über das Verhältnis von Tradition und Moderne.⁶⁰

Ebenfalls in den 1920er-Jahren vollzog sich ein bedeutsamer Wandel auf dem Gebiet der beruflichen Organisation: 1929 wurden die ›Colegios Oficiales de arquitectura‹ gegründet, denen jeder Architekt, der seinen Beruf ausüben wollte, beitreten musste. 1930 entstanden sechs große regionale Colegios mit Sitzen in Madrid, Barcelona, Valencia, Sevilla, Bilbao und León, denen ein Consejo Superior (Oberster Rat) von nationalem Charakter übergeordnet war. Die Sociedad Central de arquitectos, die während ihres fast einhundertjährigen Bestehens eine solch wichtige Rolle gespielt hatte, wurde hingegen 1931 aufgelöst.

Die Absetzung der Monarchie und die Ausrufung der Zweiten Republik am 14. April 1931 veränderten radikal das Umfeld, in dem die Architekten agierten. Die Republik eröffnete mit einem Schlag ein Panorama voller Hoffnung auf Wandel und Modernisierung, in dem es endlich möglich schien, die tief greifenden traditionellen Probleme Spaniens auf den Gebieten der Landwirtschaft, Schulbildung, Infrastruktur und der sozialen Ungerechtigkeit in Angriff zu nehmen. Dabei war es auch an den Architekten, verschiedenartigste, nicht nur fachliche, sondern auch öffentliche und nationale Aufgaben zu übernehmen.

In dem kurzen Zeitabschnitt zwischen April 1931 und Juli 1936 erfuhr die spanische Architektur einen bedeutenden Modernisierungsschub, der sowohl von Bestrebungen bezüglich der Ausstattung – und hier ist vor allem das groß angelegte Programm zum Schulneubau zu erwähnen – als auch durch die Errichtung einiger architektonischer Meilensteine von besonderer Bedeutung gekennzeichnet war. Von letztgenannten stammten einige ursprünglich noch aus den 1920er-Jahren, zum Beispiel die Madrider Ciudad Universitaria mit dem ersten modernen Campus Spaniens, der zwar 1927 unter der Leitung Modesto López Oteros begonnen worden war, dessen bedeutendste Bauten jedoch erst in der Zeit der Republik ausgeführt wurden. Andere Projekte wiederum gehören komplett dieser Blütezeit an, wie die Einfamilienhaussiedlung El Viso in Madrid von Rafael Bergamín oder das Projekt der Nuevos Ministerios, ebenfalls in Madrid, von Se-



- 5 Titelblatt der ersten Ausgabe der Zeitschrift ›Arquitectura‹, Mai 1918
 6 Teodoro Anasagasti y Algán, Enseñanza de la Arquitectura [Die Lehre der Architektur], Madrid um 1923
 7 Kritik des traditionellen Städtebauunterrichts an den Architekturhochschulen, aus: A.C., 1934, Nr. 13

cundino Zuazo, das erst in der Franco-Zeit fertiggestellt wurde und dabei entscheidende Veränderungen erfuhr, die der auf die Kanarischen Inseln verbannte Zuazo nicht mehr zu verantworten hatte.

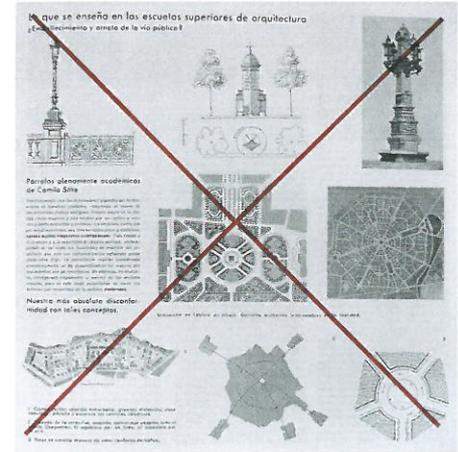
Von besonderem Interesse sind in diesem Zusammenhang zwei Gebäude, die sich durch eine enge Zusammenarbeit zwischen Architektur und Ingenieurskunst auszeichnen, wobei Letztere durch die herausragende Gestalt Eduardo Torrojas vertreten war: das Hipódromo de la Zarzuela von Torroja, Carlos Arniches und Martín Domínguez sowie den Frontón Recoletos von Torroja und Secundino Zuazo. 1957 wird Torroja – mitten in der Zeit des Franquismus – sein Buch ›Razón y ser de los tipos estructurales‹ (Grund und Sein der Strukturtypen) veröffentlichen, das die theoretische Fundierung und Vollendung jenes Aufrufs zur Zusammenarbeit zwischen den beiden Berufen darstellt.

Auf dem Gebiet des Architekturunterrichts wurde 1932 wieder eine neue Studienordnung über ein nunmehr fünfjähriges Architekturstudium mit 21 Pflichtveranstaltungen verabschiedet. Im republikanischen Umfeld geistiger Erneuerung konnten endlich einige der Forderungen umgesetzt werden, die bereits auf dem Nationalkongress der Architekten von 1922 gestellt worden waren. Vor allem wurde gesteigerter Wert auf das Konzept der integrierten Ateliers und auf die Abstimmung zwischen den unterschiedlichen Themengebieten gelegt. Dennoch verzögerte sich die praktische Umsetzung dieser reformierten Lehre. Wie so viele andere republikanische Vorhaben auch, war der Vorgang von den Unbilden der politischen und sozialen Instabilität betroffen, die letztlich zum Staatsstreich General Francos im Juli 1936 und zum Ausbruch des Spanischen Bürgerkrieges führen sollten. Daher wurde die Studienordnung erst unter Franco in den 1940er-Jahren in die Praxis umgesetzt, allerdings ohne ihre revolutionärsten Anliegen.

Die Probleme der Abgrenzung der Aufgabenbereiche zwischen Planung und Ausführung bestanden auch zu Zeiten der Republik weiter fort. Ein Gesetzesentwurf von 1933 zu den Fachgebieten des Bauingenieurs rief unter den Studenten beider Studiengänge große Proteste hervor, die bis zu Randalen an der Madrider Hochschule für Architektur reichten. Diese legte sich erst 1935 wieder, als die neue Studienordnung für Bauingenieure deren Funktion wieder als technische Gehilfen der Architekten bei der Ausführung von Bauwerken bestimmte. Das bedeutsamste Ereignis auf dem Gebiet der Architek-

tur während der Zweiten Republik waren aber zweifelsohne die neuen Formen der Organisation der Architekten. So wurde im Oktober 1930 in Saragossa die Gruppe GATEPAC (Grupo de Artistas y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea; Gruppe spanischer Künstler und Techniker für den Fortschritt der zeitgenössischen Architektur)⁶¹ gegründet, die sich dann in eine Madrider ›Grupo Centro‹, zu deren Mitgliedern unter anderen Fernando García Mercadal, Ramón Aníbal Álvarez und Manuel Martínez Chumillas zählten, eine ›Grupo Norte‹, die von den baskischen Architekten José Manuel Aizpurúa und Joaquín Labayen vertreten wurde, die das schifförmige Gebäude des Club Náutico in San Sebastián entwarfen, und eine im Wesentlichen Katalonien und Barcelona umfassende ›Grupo Este‹ unterteilten. Dabei stach die ›Grupo Este‹, die sich zur GATCPAC⁶² formierte, besonders hervor. Ihr gehörten Architekten wie Germán Rodríguez Arias an, die noch aus der vorherigen Generation stammten, aber auch eine neue Architektengeneration, zu der Sert, Torres Clavé und Antoni Bonet Castellana zu zählen sind; diese hatten ihren Abschluss um 1930 gemacht und standen in persönlichem Kontakt zur internationalen Avantgarde. Das trifft vor allem auf Josep Lluís Sert zu, der bereits vor seinem Abschluss in Le Corbusiers Pariser Atelier mitgearbeitet hatte. Auf Betreiben des GATCPAC entwarf Le Corbusier dann auch zwischen 1932 und 1934 den Plan Macià, jenen Versuch, seine städtebaulichen Theorien den realen Gegebenheiten Barcelonas anzupassen.⁶³ Werke wie das Dispensario Antituberculoso und die Casa Bloc in Barcelona oder im Bereich des Städtebaus der eben genannte Plan Macià sowie das Projekt der Ciutat de Repòs i Vacances offenbarten das außerordentliche Potenzial eines öffentlichen städtebaulichen Vorhabens, das durch den Militäraufstand vom Juli 1936 durchkreuzt wurde. Ein letzter Höhepunkt war der von Sert und Luis Lacasa erbaute Spanische Pavillon auf der Pariser Weltausstellung von 1937, der als ›Gehäuse‹ für Picassos ›Guernica‹ diente.

Die Gruppe GATEPAC gründete auch ein eigenes Veröffentlichungsmedium, die Zeitschrift ›A. C. Documentos de actividad contemporánea‹ (Zeugnisse zeitgenössischen Handelns).⁶⁴ Über insgesamt 25 zwischen 1931 und 1937 erschienene Ausgaben hinweg war die Aktivität von ›A. C.‹ zentral sowohl für die Verbreitung der neuesten architektonischen Strömungen, wobei zum einen die von ›Arquitectura‹ begonnene Arbeit weitergeführt wurde, als auch für die Entwicklung eines neuen Architektenbildes, das über rein fachliche



Fragestellungen hinaus durch ein hohes Maß an zivilem Engagement gekennzeichnet war. »A. C.« behandelte beispielsweise verschiedentlich die notwendige Reform des Architekturunterrichts. So beinhaltet die Ausgabe 4 aus dem Jahre 1931 den Leitartikel »Las Escuelas Superiores de Arquitectura«, in dem eine akademische Unterrichtsmethode kritisiert wurde, die die Notwendigkeiten des aktuellen Lebens und die enormen Fortschritte der Moderne auf den Gebieten der Materialien, der Normierung, des Raumverständnisses und der ästhetischen Klarheit ausblendete. Drei Jahre später, als die Studienordnung von 1932 bereits verabschiedet worden war, beklagte 1934 ein weiterer Leitartikel, dass der Städtebauunterricht an den Hochschulen die großen zeitgenössischen Probleme der Städte vernachlässigte, dass weiterhin ästhetische Kriterien im Vordergrund stünden und man sich noch immer auf Autoritäten wie Camillo Sitte und Eugène Hénard beriefe.

Mit Bezug auf andere Themenbereiche spiegelte »A. C.« ebenso das neuerliche Interesse wider, das die Architekten der GATEPAC an der traditionellen Architektur zeigten. Dieser war eine ganze Ausgabe der Zeitschrift, die Nr. 18 von 1935, gewidmet und dabei vor allem dem mediterranen Haus, wie es exemplarisch von den weißen Häusern auf den Balearen verkörpert wurde. Die Lehren, die aus diesen bisher unergründeten wahren Goldgruben der anonymen traditionellen Architektur für die Ausbildung des Architekten zu ziehen waren, hatten bereits Antonio Flórez und Leopoldo Torres Balbás betont. Und dies griffen nun diejenigen wieder auf, die wie Fernando García Mercadal in der Mittelmeertradition einen der möglichen und zentralen Ausgangspunkte für die Modernisierung und Erneuerung sahen.⁶⁵

Aber der Sieg Francos im Spanischen Bürgerkrieg und der darauf folgende Beginn der grausamen und dauerhaften Repression markierten einen radikalen Bruch in der Geschichte des zeitgenössischen spanischen Architekten. Am 21. Juli 1939 veranlasste das neue Regime einen Prozess der Säuberung, in dem den Architekten jedwede politische Bedeutung genommen wurde. Wie Abertausende andere Spanier auch, sahen sich viele von ihnen gezwungen, ins Exil zu gehen. Unter ihnen befanden sich die modernsten und innovativsten Vertreter des Faches und viele Mitglieder jener Generation, die seit den 1920er-Jahren die allmähliche Einführung einer modernen internationalen Architektur in Spanien vorangetrieben hatten: Josep Lluís Sert, den eine herausragende Laufbahn in den USA erwartete, Luis Lacasa,

Germán Rodríguez Arias, Rafael Bergamín, Manuel Sánchez Arcas, Félix Candela und Antonio Bonet Castellana. Zweifellos stellt das republikanische Exil ein eigenes Kapitel in der Geschichte der spanischen Architekten dar, wie vor einigen Jahren eine denkwürdige Ausstellung deutlich machte.⁶⁶ Anderen, die wie Luis Gutiérrez Soto oder Secundino Zuazo einen gewichtigen Anteil an der Modernisierung in den Jahren vor dem Krieg hatten, gelang es, sich den neuen politischen und kulturellen Umständen anzupassen – im Falle Zuazos, nachdem das ihm von der Säuberungskommission auferlegte Berufsverbot aufgehoben wurde. Doch der in der spanischen Architektur vorherrschende Ton war, zumindest bis zum Beginn der 1950er-Jahre, ein rhetorischer Monumentalismus, der militant antimodern war und die imperiale Herrlichkeit des Landes nach dem Vorbild des Klosters El Escorial, das zu einem wahren Mythos stilisiert wurde, heraufbeschwor.

Die offiziellen Zeitschriften des Regimes, wie »Reconstrucción« oder die »Revista Nacional de Arquitectura«, verbreiteten einheitlich diese Postulate. Im beruflichen Bereich wurde dies noch durch die massenweise Rekrutierung neuer Architekten aus den Reihen der jungen Gefolgsleute des Regimes, die sich im Krieg verdient gemacht hatten, untermauert. Ausgewählt wurden sie mittels der sogenannten patriotischen Prüfungen, die eine Farce darstellten. Unter diesen Umständen wurde an den Hochschulen für Architektur in Madrid und Barcelona jede Möglichkeit zur Reform der Lehre, die die Studienordnung von 1932 ansatzweise enthielt, zunichte gemacht. Stattdessen erhielt der Architekturunterricht wieder seine stark akademische Ausprägung, obgleich sich einzelne Figuren wie Leopoldo Torres Balbás von seinem Lehrstuhl für Architekturgeschichte aus stark um eine Weiterentwicklung bemühten.

Bereits in den 1950er-Jahren jedoch wurde im Zuge der Konsolidierung des Franco-Regimes und der Aufhebung des internationalen Boykotts vor allem mit dem Plan zur Stabilisierung von 1959 ein Prozess wirtschaftlichen Wachstums angeregt. Einer der Grundpfeiler dafür war eine verstärkte Bautätigkeit, die einerseits die chronische Wohnungsnot beheben sollte und andererseits auf den zunehmenden Tourismus reagierte. Parallel dazu löste sich die neoimperiale stilistische Einheitlichkeit auf. Eine Vielzahl von Architekten versuchte nun, wieder an eine gemäßigte, nicht-revolutionäre Form der nationalen Moderne anzuknüpfen. Das beste Beispiel für eine solche Bemühung

liefert das ›Manifiesto de la Alhambra‹, ein 1953 veröffentlichter Text, der von dem Architekten und Historiker Fernando Chueca Goitia inspiriert war. Dieser hatte bereits 1947, während er mit einem Berufsverbot belegt war, seine Vorstellung von der Tradition in dem Buch ›Los invariantes castizos de la arquitectura española‹ (Die unveränderlichen Wesenszüge der spanischen Architektur) dargelegt. Das ›Alhambra-Manifest‹ versammelte die Reflexionen einer Gruppe von Architekten, zu denen sie durch einen Besuch der Alhambra in Granada 1952 angeregt worden waren. Statt die Alhambra jedoch mit dem orientalistischen Blick des 19. Jahrhunderts zu betrachten, sahen die Unterzeichner des Manifests sie als eine überzeitlich gültige Lektion in Architektur sowie als einen Beweis dafür, dass es eine Modernität geben könnte, die nicht auf einen Bruch mit der Geschichte aufbaut, sondern auf deren Neuinterpretation.

Die Grenzen dieser Art gemäßiger Moderne zeigten sich allerdings nur fünf Jahre später angesichts des von den Architekten Corrales und Molezún verantworteten Spanischen Pavillons, der 1958 auf der Weltausstellung in Brüssel ein wahres Monument für den neuerlichen Eintritt Spaniens in die Debatten zur zeitgenössischen Architektur bilden sollte. Er stand exemplarisch für all die bedeutsamen Veränderungen, die seit Mitte der 1950er-Jahre und während des nachfolgenden Jahrzehnts in Barcelona und Madrid, aber auch in anderen peripheren Zentren das Bild von der spanischen Architektur schnell und grundlegend wandeln sollten.⁶⁷

Im Übrigen verstand es sich von selbst, dass die neue sozio-ökonomische Situation nach einer bestimmten Anzahl an Architekten verlangte und nach bestimmten Qualifikationen, für die das alte System der Lehre sich als untauglich erwies. 1955 gab es in Spanien etwa 1400 Architekten – und diese Zahl war angesichts der wirtschaftlichen Entwicklungen unter keinen Umständen ausreichend. Die erste Reaktion auf diese Asymmetrie zwischen den Anforderungen der Gesellschaft und dem Angebot an Fachkräften war das ›Gesetz zur Regulierung der technischen Ausbildung‹ (Ley de Ordenación de las Enseñanzas Técnicas) von 1957. Dort wurde klar zwischen zwei Niveaus technischer Studien unterschieden: dem höheren der Architekten und Diplomingenieure und dem mittleren für Bau- und Fachingenieure. Zudem beinhaltete das Gesetz eine tief greifende Neuerung, die von da an ein definitiver Bestandteil aller folgenden Studienordnungen für das Architekturstudium war. Man etablierte ein Abschlussprojekt, das die Gesamtheit des während des Studiums Erlernten einbeziehen und somit garantieren sollte, dass sich die Absolventen mit dem erworbenen Abschluss unmittelbar in die Berufspraxis einfügen können. Strittiger war hingegen der Fakt, dass das Gesetz bereits während des Studiums eine Spezialisierung verlangte. Dem setzte man ein Argument entgegen, das in jüngerer Zeit in der Diskussion um die europaweite Angleichung der Studien häufiger wieder aufgegriffen wurde. Demnach sei die spanische Ausbildung zum Architekten wesentlich umfassender als in den restlichen europäischen Ländern, deren Universitäts- und Berufsstrukturen just von einer Spezialisierung geprägt seien, die in Spanien abgelehnt werde. Die Studienordnung von 1957 markiert darüber hinaus die Anfänge der Massenuniversität. 1959 wurde die dritte Escuela de Arquitectura Spaniens in Sevilla gegründet und somit eine Entwicklung eingeleitet, die zur aktuellen akademischen Landkarte mit 16 staatlichen nebst 10 privaten Hochschulen führte. Im Zuge dessen waren aus den 519 Studenten von 1957 im

Jahre 1962 bereits fast 1700 geworden. Ein neuerlicher Impuls ging von dem ›Gesetz zur Neustrukturierung der Technischen Ausbildung‹ (Ley de Reordenación de las Enseñanzas Técnicas) von 1964 aus, das den Zugang zu den Hochschulen vereinfachte und, indem es Anreize zur Einschreibung neuer Studenten schaffte, indirekt die Neugründung der Architekturhochschulen in Valencia (1966), Valladolid und Las Palmas (1968), La Coruña (1973), El Vallés (1974) und San Sebastián (1977), neben der privaten katholischen Hochschule in Navarra mit hervorrief.

Die 1964/65 verabschiedete Studienordnung sah lediglich die zwei Fachrichtungen Städtebau und Gebäudebau vor und nahm auf dieser Basis eine komplette Neustrukturierung aller Inhalte vor. Vor allem jene Studieninhalte, die den Städtebau und die Bautätigkeit betrafen, wurden in den Vordergrund gerückt, während der größte Teil der im engeren Sinne wissenschaftlichen Inhalte entfiel. 1971 wurden in den drei spanischen Städten mit einer ausreichenden Anzahl an Hochschulen (Madrid, Barcelona und Valencia) die Polytechnischen Universitäten gegründet, die im darauffolgenden Jahr auch die sogenannten Escuelas universitarias (Universitätschulen) eingliederten. Zu den Schulen mit einem geringeren akademischen Status gehörte ebenfalls die ehemalige Hochschule für Bauleiter (aparejadores), wobei diese nun bereits ›Arquitectos Técnicos‹ (Technische Architekten) hießen. Damit erkannte man indirekt eines der großen Probleme der universitären Architekturausbildung an: die oft schwierige Anbindung, die diese Art der Lehre an die traditionelle Form der Universität hatte. Im akademischen Jahr 1976/77 erreichte die Zahl der Architekturstudenten landesweit bereits fast die 6000, was zu diesem Zeitpunkt nahezu der Anzahl berufstätiger Architekten entsprach.

In diese veränderte akademische Landschaft drangen nach und nach die zeitgenössischen Architekturdebatten vor, denen gegenüber sich die Hochschulen bis dahin eher abweisend gezeigt hatten, während gleichzeitig die überkommenen Bestandteile der traditionellen Lehre allmählich verschwanden. Dieser Prozess der Erneuerung und Umwandlung der Hochschulen für Architektur in wahre Brennpunkte disziplinärer und fachlicher Debatten beschleunigte sich mit dem Tod Francos 1975 und im Zuge des politischen Wandels zur Demokratie. Dies war vor allem der massenhaften Anstellung junger Dozenten geschuldet, die am Puls der großen politischen Debatten der Zeit waren, welche die Diskussionen um Architektur und die Stadt prägten. Die neue Studienordnung von 1975, die bis Anfang der 1990er-Jahre Bestand hatte, markierte einen weiteren Schritt auf dem Weg der Modernisierung der Lehre.

Ebenfalls im Jahre 1975 stellte einer der einflussreichsten spanischen Architekten jener Zeit, Antonio Fernández Alba, das Buch ›Ideología y enseñanza de la arquitectura en la España contemporánea‹ (Ideologie und Lehre der Architektur im Spanien der Gegenwart) zusammen. Darin wird eine harsche Diagnose der Situation gegen Ende der Franco-Zeit und eine weitsichtige Analyse der Herausforderungen vorgenommen, denen sich der spanische Architekt in dem gerade neu anbrechenden Zeitabschnitt gegenübersehen, sowie die notwendigen einschneidenden Reformen skizziert, die es hinsichtlich der Hochschulausbildung umzusetzen gelte.

Parallel dazu erforderte der vom demokratischen Staat 1977 eingeleitete Modernisierungsprozess zahlreiche gesetzliche Reformen, die die Bestimmung des Architekten den neuen sozialen und wirt-

schaftlichen Bedingungen anpasste. Die Dringlichkeit solcher Reformen hob bereits ein kollektiv verfasstes Dokument aus dem Jahre 1978 hervor, das unter dem Titel ›Libro blanco de la edificación‹ (Weißes Buch der Baukunst) bekannt wurde. Zu den Forderungen zählte die nach einer klaren Aufteilung der Aufgabengebiete und Kompetenzen der einzelnen Bauberufe. Diesem Ansinnen wurde 1986 für die technischen Architekten, die ehemaligen ›aparejadores‹ (Bauleiter), entsprochen, wohingegen die Architekten bis zum ›Gesetz zur Regelung der Bautätigkeit‹ (Ley de ordenación de la edificación) aus dem Jahre 1999 warten mussten. Zu diesem Zeitpunkt begannen sich die berufsbezogenen Fragestellungen bereits mit der Reform der Lehre zu vermischen, die ausgehend von der Bologna-Erklärung desselben Jahres in die Wege geleitet worden war.

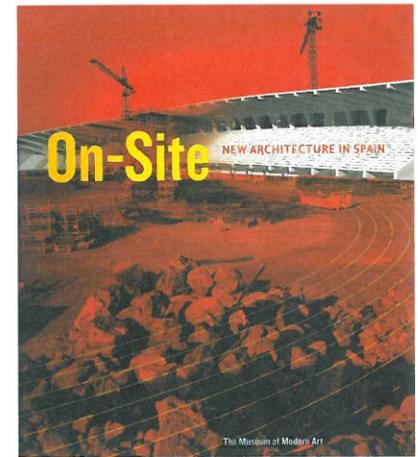
Für die Lehre bedeutete das ›Gesetz zur Universitätsreform‹ (Ley de Reforma Universitaria) von 1983 eine grundlegende Umstrukturierung der spanischen Universitäten. Beispielsweise wurde anstelle des verbindlichen Seminars oder des Kurses ein Punktesystem als Grundeinheit der Lehre eingeführt, in dem ein Punkt zehn Anwesenheitsstunden in einem Kurs entsprechen. Gleichzeitig zog dieses Gesetz aber auch eine Verkürzung der Studienzzeit nach sich, da kein Studiengang mehr als 450 Punkte umfasste und nicht länger als fünf Jahre dauern durfte. Seit Beginn der 1990er-Jahre haben die unterschiedlichen Architekturhochschulen gemäß den neuen Vorgaben Studienordnungen verabschiedet, bei denen die verlangte Punktzahl zwischen 450 (Madrid) und 375 Punkten (Barcelona) variiert. Währenddessen entstanden in Granada (1993), Alicante (1996), Málaga (2005), Cartagena (2008) sowie Saragossa (2009) weitere staatliche Hochschulen für Architektur, zu denen noch eine Reihe privater Schulen hinzukommt. Diese Neugründungen waren nicht nur eine Folge des gesellschaftlichen Ansehens, das der Beruf des Architekten weiterhin genoss. Sie entsprachen vor allem der starken Nachfrage in der Phase des schwindelerregenden Immobilienbooms, der das spanische Bauwesen der jüngsten Zeit bestimmte, bis 1997 der plötzliche Einbruch erfolgte und der Wohnungsmarkt zusammenbrach.

Die aktuellsten Entwicklungen dieser langen Geschichte haben sowohl mit der Berufspraxis als auch mit der Architekturausbildung zu tun und betreffen momentan grundlegende Veränderungen im Status des Architekten innerhalb der spanischen Gesellschaft. Das erfreulichste Ergebnis der letzten zwei Jahrzehnte ist sicherlich das

hohe internationale Ansehen, das die spanische Architektur mit einer Reihe erstangiger Architekten erlangt hat, zwischen denen eine ungewöhnlich enge Zusammenarbeit sowie ein konfliktfreier Übergang zwischen den verschiedenen Generationen zu beobachten ist. Dabei koexistieren der prägende Einfluss noch immer voll aktiver Persönlichkeiten wie Rafael Moneo mit dem Aufstieg ganz junger Architekten, die eben erst ihren Abschluss gemacht haben. Die von Terence Riley 2006 im New Yorker Museum of Modern Art kuratierte Ausstellung ›On-Site. New Architecture in Spain‹⁶⁸ war einer der krönenden Belege für dieses internationale Ansehen.

Diese Entwicklungen gingen mit einer zunehmenden Internationalisierung in zwei Richtungen einher. Angezogen von den großen Bemühungen, die auf den Gebieten der Infrastruktur, des Städtebaus, der öffentlichen Bauten und des Wohnungsbaus unternommen wurden und für die Veranstaltungen wie die Weltausstellungen in Sevilla (1992) und Saragossa (2008) oder die Olympischen Spiele von Barcelona (1992) große internationale Schaufenster boten, haben viele der weltweit großen Namen der Architektur seit den 1980er-Jahren in Spanien gearbeitet. Gleichzeitig ist die Präsenz spanischer Architekten in anderen Ländern ein immer alltäglicheres Phänomen. Ist diese auch gelegentlich dem persönlichen Ansehen einzelner Architekten geschuldet, ist sie doch auch in immer größerem Maße Resultat von Unternehmensstrategien, die ihrerseits ein Anzeichen für den einschneidenden Modernisierungsprozess darstellen, den der spanische Atelierarchitekt innerhalb weniger Jahre durchlaufen hat. Von den geradezu kunsthandwerklichen Strukturen ausgehend, haben sich immer komplexere, von einer zunehmenden Arbeitsteilung geprägte Strukturen etabliert, die in Zusammenhang mit dem Aufkommen großer, auf dem Niveau von Unternehmen operierender Büros stehen, wie man sie in dieser Form in Spanien bis vor Kurzem nicht kannte. Leider ist für die Zeit nach 2008 ein weiterer, allerdings negativer Grund für die Präsenz im Ausland zu erwähnen: der fast zum Erliegen gekommene Markt für die Architekten in Spanien nach dem Platzen der Immobilienblase.

Für die letzten Jahrzehnte dürfen darüber hinaus die großen Fortschritte in dem Bereich, den man den kulturellen Apparat der Architektur nennen könnte, nicht unerwähnt bleiben. Die Fachpublikationen haben sich vervielfacht und Zeitschriften wie ›El Croquis‹ oder ›A&V‹ konnten sich als internationale Bezugsgrößen etablieren. Die



bedeutende Zahl an Architekturhochschulen hat der universitären Forschung einen starken Impuls gegeben, der sich unter anderem in zahlreichen Doktorarbeiten und gemeinschaftlichen Forschungsprojekten niedergeschlagen hat. Die rege Kulturarbeit der Colegios hat darüber hinaus zu einer breiten kritischen Debatte geführt, die zweifellos viel mit der Konjunktur der spanischen Architektur zu tun hatte. Seit 1997 jedoch die wirtschaftlichen Richtlinien für Dienstleistungen der Architekten gelockert wurden und vor allem seit 2007 die Wirtschafts- und Immobilienkrise, die Spanien besonders hart trifft, ausbrach, wird es für die Architekturschulen, deren finanzielle Mittel drastisch abgenommen haben, immer schwieriger, ihre wirkungsvolle Kulturarbeit aus den vergangenen Jahrzehnten aufrecht zu erhalten. Damit ist etwas eingetreten, was Kenneth Frampton bereits 1995 warnend vorausgesagt hatte.⁶⁹ Zum Zeitpunkt, da diese Zeilen verfasst werden, erscheint die unmittelbare Zukunft der Colegios nicht nur als kulturelle Zentren architektonischer Debatten, sondern ganz grundsätzlich als fachspezifische Organisationsform der Architekten zumindest in ihrer bisherigen Gestalt zweifelhaft.

Zu dem bisher über die architektur-spezifischen Institutionen Gesagten sind noch die Öffentlichkeitsarbeit und die Forschung auf dem Gebiet der Architektur hinzuzufügen, die vom Staat getragen werden. Sowohl die mit der Architektur betrauten Ministerien der Staatsregierung als auch die entsprechenden Organe der autonomen Regionen bis hin zu einigen Stadträten haben vor allem eine Ausstellungspolitik vorangetrieben, die herausragende Ergebnisse in fachlicher und wissenschaftlicher Hinsicht ebenso wie in der Vermittlung der Architektur an ein breiteres Publikum hervorbringt. Leider kann eine ähnlich positive Einschätzung für die Errichtung des Museo Español de Arquitectura, des spanischen Architekturmuseums mit Sitzen in Salamanca und Barcelona, nicht getroffen werden. Dabei hätte gerade dieses Museum bei entsprechender konzeptueller Fundierung ein noch wichtigerer Angelpunkt dieser Öffentlichkeitspolitik sein können.

Mit Hinblick auf das zuvor Gesagte gilt es, eine weitere, mindestens ebenso wichtige Entwicklung der letzten Jahre zu erwähnen: den Wandel der Architektur zu einem medialen Phänomen. Der Architekt hat in Spanien innerhalb kürzester Zeit aufgehört, ein außerhalb von Spezialistenkreisen völlig Unbekannter zu sein. Er hat eine immer größer werdende Präsenz in der Tagespresse sowie in anderen Medien erlangt, die bis hin zu Hauptrollen in Fernsehserien, wie etwa in »Elogio de la luz« von 2003, reicht. So ist die Architektur mehr und mehr zu einem Gegenstand öffentlicher Debatten geworden, wenngleich diese nicht immer auch nur von einem Minimum an Sachverstand gekennzeichnet sind.

Im Bereich der Lehre war das große Thema der letzten Jahrzehnte sicherlich die europaweite Vereinheitlichung der Architekturstudien. Ist die Architektur auch eines der Fächer, für die es innerhalb der Europäischen Union eine gesonderte Richtlinie gibt (EG-Richtlinie 85/384/CEE vom 10.6.1985), so leitete die Unterzeichnung der Bologna-Erklärung 1999 dennoch den Prozess der Integration Spaniens in den neu gegründeten Europäischen Hochschulraum ein. Dieser sah vor, dass 2010 alle Studienordnungen für Architektur den für ganz Europa gültigen gemeinsamen Grundzügen entsprechen müssen. Ausgangspunkt war dabei die Einführung der sogenannten Europäischen Credit-Points, der ECTS-Punkte, als Grundeinheit der Lehre. Diese

Entwicklung war und ist überaus umstritten, da in Spanien zusätzlich zu den grundsätzlichen Zweifeln an »Bologna«, die auch in anderen europäischen Staaten geäußert wurden, die noch immer ungeklärte Frage der Aufteilung der Kompetenzen und Aufgabenbereiche mit den Ingenieuren hinzukommt.

Stimmt man prinzipiell der Einschätzung zu, dass die spanische Architekturausbildung bisher universell und wesentlich umfassender war als in anderen Ländern, so kann kein Zweifel daran bestehen, dass die europaweite Vereinheitlichung sie unweigerlich dem Modell des spezialisierten Architekten annähert, wie es mehrheitlich in Europa vorherrscht. Denn im Gegensatz zu diesem Modell beinhaltete die Architekturausbildung in Spanien die Vermittlung fundierter Kenntnisse auf den Gebieten der Statik, des Städtebaus, der Landschaftsarchitektur und des Baugewerbes, die außerhalb Spaniens anderen Berufsbildern zugerechnet werden.

2007 legte die spanische Gesetzgebung für die Universitäten obligatorisch die Ausarbeitung neuer Studienordnungen für die drei Qualifikationsstufen von Bachelor, Master und Doktor fest. Die Diskussion um das Architekturstudium war dabei besonders heftig und rief starke Proteste hervor, bei denen sich rein die Lehre betreffende Konflikte mit großen Befürchtungen um die unmittelbare Zukunft des Berufsstandes vermischten. Dies verschärfte sich noch ab dem Zeitpunkt, da es den ehemaligen »aparejadores« oder »arquitectos técnicos« gelang, in die Ränge der höheren Universitätsabschlüsse aufzusteigen und zu Bauingenieuren zu werden. Damit ist ein Wiederaufflammen der Diskussionen um die jeweiligen Kompetenzen und Aufgabenbereiche vorprogrammiert. Die Einführung eines neuen, nach sechsjährigem Studium zu erreichenden Architekturabschlusses mit einem symbolischen Titel ohne Berufsbefähigung nach fünf Jahren und mit maximal möglichen 300 ECTS-Punkten sowie einem Master mit 60 Punkten, der erst zum Tragen des Titels »Architekt« berechtigt, genügt im Wesentlichen den Forderungen vonseiten der Architekten. Die Umsetzung in der Lehre wird jedoch zweifelsohne Fragen aufwerfen, die kurzfristig und mit Hinblick darauf anzugehen sein werden, wie sich die aktuellen wirtschaftlichen und sozialen Probleme entwickeln.

1 Luigi Vagnetti, *L'architetto nella storia di Occidente*, Florenz 1974; Antonio Fernández Alba, *Aprendizaje y práctica de la arquitectura en España*, in: Spiro Kostof (Hg.), *El Arquitecto. Historia de una profesión*, Madrid 1984, S. 297–319; Delfín Rodríguez Ruiz, Abatón. La casa de la arquitectura, in: *La formación del artista*. De Leonardo a Picasso, Madrid 1989, S. 111–149; José Manuel Prieto González, *De munere divino. Aproximación a la formación del arquitecto en España hasta 1844*, Monterrey (Mexiko) 2004; ders., *Aprendiendo a ser arquitectos. Creación y desarrollo de la Escuela de Arquitectura de Madrid (1844–1914)*, Madrid 2004. | **2** José Miguel Puerta Vilchez, *Historia del pensamiento estético árabe. Al-Andalus y la estética árabe clásica*, Madrid 1997. | **3** Für diese neue Sichtweise der spanischen Renaissance-Architektur siehe vor allem zwei Bücher, die sich der Periode mit einem übergreifenden Ansatz nähern: Víctor Nieto, Alfredo J. Morales, Fernando Checa, *Arquitectura del Renacimiento en España. 1488–1599*, Madrid 1989; Fernando Marías, *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*, Madrid 1989. | **4** Es handelt sich dabei um das erste etymologische Wörterbuch Spaniens. (Anm. d. Übers.). | **5** Antonio Bonet Correa, *Bibliografía de arquitectura, ingeniería y urbanismo en España (1498–1880)*, Madrid/Vaduz 1980; José E. García Melero, *Literatura española sobre artes plásticas*, Madrid 2002 (auch wenn dies der Titel nicht vermuten lässt, enthält das Buch vollständige Angaben zu den vom 16. bis zum 18. Jahrhundert in Spanien erschienenen Schriften zur Architektur). | **6** Carlos Sambricio, *La fortuna de Sebastiano Serlio*, Einleitung zur Faksimile-Ausgabe und Übersetzung von Tuttle le opere d'Architettura e Prospetiva di Sebastiano Serlio Bolognese [Venedig 1600], Oviedo 1986. | **7** Die Bibliografie zum Thema Vitruv würde den Rahmen dieser Fußnote sprengen. Ich erlaube mir daher, auf den Forschungsstand und die Bibliografie zu verweisen, die ich vor einigen Jahren in dem Aufsatz »Vitruvio: el mito de un arquitecto y la teoría de la arquitectura« vorgelegt habe, in: Juan Calatrava, *Estudios sobre historiografía de la arquitectura*, Granada/Mexiko 2005, S. 19–60. | **8** Fernando Marías, Agustín Bustamante, *Las ideas artísticas del Greco (Comentarios a un texto inédito)*, Madrid 1981.

9 Faksimile-Ausgabe mit einer Einleitung von Fernando Marías und Agustín Bustamante, Madrid 1986. | 10 Siehe dazu aus einer breit gefächerten Bibliografie insbesondere Jean-Marie Pérouse de Montclos, *L'Architecture à la française, du milieu du XV^e à la fin du XVIII^e siècle*, Paris 1982. | 11 José Carlos Palacios, *Trazas y cortes de cantería en el Renacimiento Español*, Madrid 1990. | 12 Faksimile-Ausgabe mit einem Band einleitender Studien, *Libro de Arquitectura*. Hernán Ruiz II, Sevilla 1998; außerdem: Pedro Navascués, *El Libro de Arquitectura de Hernán Ruiz, el Joven*. Estudio y edición crítica, Madrid 1974; Antonio L. Ampliato, *El proyecto renacentista en el tratado de arquitectura de Hernán Ruiz*, Sevilla 2002; G. Barbé-Coqueline de Lisle, *El Tratado de arquitectura de Alonso de Vandelvira*, Albacete 1977. Auf einige dieser »Traktate« hat A. Bonet Correa (Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles, Madrid 1993) aufmerksam gemacht. | 13 Fernando Checa, Miguel Morán, *Las casas del rey*. Casas de campo, cazaderos y jardines. Siglos XVI y XVII, Madrid 1986. | 14 John D. Hoag, Rodrigo Gil de Hontañón. Gótico y Renacimiento en la arquitectura española del siglo XVI, Madrid 1985. Das Manuskript über die Gotik blieb erhalten, weil Simón García es 1681 in sein »Compendio de arquitectura y simetría de los templos« aufgenommen, das in Manuskriptform verblieb; erst in unserer Zeit erschien es in verschiedenen Ausgaben, von denen als aktuellste und vollständigste zu nennen ist: *Compendio de arquitectura y simetría de los templos*, bearb. v. Antonio Bonet Correa, Carlos Chanfón, Valladolid 1991. | 15 Alicia Cámara, *Fortificación y ciudad en los reinos de Felipe II*, Madrid 1998; Alicia Cámara (Hg.), *Los ingenieros militares de la monarquía hispánica en los siglos XVII y XVIII*, Madrid 2005. | 16 Rafael López Guzmán, *Arquitectura mudéjar*, Madrid 2000. | 17 Aus der ungeheuer umfangreichen Bibliografie, die das Kloster El Escorial angeregt hat, seien folgende Arbeiten hervorgehoben: Agustín Ruiz de Arcaute, Juan de Herrera, arquitecto de Felipe II, Madrid 1936; Francisco Iñiguez, *Las trazas del monasterio de S. Lorenzo de El Escorial*, Madrid 1965; Fernando Chueca Goitia, *Casas reales en monasterios y conventos españoles*, Madrid 1982; George Kubler, *La obra del Escorial*, Madrid 1983; Ausstellungskataloge: *Ideas y diseño*. La Arquitectura y Fábricas y orden constructivo. La Construcción, IV Centenario del Monasterio de El Escorial, Madrid 1986; Fernando María y Agustín Bustamante, *El Escorial y la cultura arquitectónica de su tiempo*, Ausst.-Kat. El Escorial/Biblioteca Nacional, Madrid 1986, S. 115–220; Fernando Marías, *El Escorial*, Madrid 1990; Fernando Checa, *Felipe II, mecenas de las artes*, San Sebastián 1993; Agustín Bustamante, *La Octava maravilla del mundo*. Estudio histórico sobre El Escorial de Felipe II, Madrid 1994; Catherine Wilkinson-Zerner, Juan de Herrera, arquitecto de Felipe II, Madrid 1996; *Las Trazas de Juan de Herrera y sus seguidores*, Ausst.-Kat., Madrid 2003. | 18 Juan Antonio Ramírez (Hg.), *Dios arquitecto*. J. B. Villalpando y el Templo de Salomón, Madrid 1991. | 19 Javier Rivera, *Juan Bautista de Toledo y Felipe II*, Valladolid 1984. | 20 In einer modernen Ausgabe erschienen unter dem Titel: *Discurso del Señor Juan de Herrera, aposentador Mayor de S. M., sobre la figura cúbica*, Madrid 1976. | 21 René Taylor, *Arquitectura y magia*. Consideraciones sobre la idea de El Escorial, Madrid 1992. | 22 Alicia Cámara, *Arquitectura y sociedad en el Siglo de Oro*, Madrid 1990. | 23 Julián Gállego, *El pintor, de artesano a artista*, Granada 1977. | 24 Anmerkung von Lázaro de Velasco vom 15. April 1577 anlässlich des Auswahlverfahrens für die Stelle des Bauleiters der Kathedrale von Granada (*Archiv der Kathedrale von Granada*, leg. 314, Nr. 7, fol. 4). | 25 Cerramientos y trazas de montea [um 1600], Faksimile-Ausgabe: Madrid 1986. | 26 Breve compendio de la carpintería de lo blanco y tratado de alarifes, Sevilla 1633. | 27 Breve tratado de todo género de bóvedas, Madrid 1661. | 28 1633 in Madrid veröffentlicht, ein zweiter Teil 1665. | 29 Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, *La arquitectura de los Jesuitas*, Madrid 2002. | 30 Jerónimo Prado, Juan Bautista Villalpando, In Ezechielem explanationes et apparatus urbis, ac templi hierosolymitani, Rom 1595. Moderne Ausgaben: *El Tratado de la arquitectura perfecta en la última visión del profeta Ezequiel*, Madrid 1990; *El Templo de Salomón según Juan Bautista Villalpando*. Comentarios a la profecía de Ezequiel, Madrid 1991. | 31 Julián Velarde, Juan Caramuel. Vida y obra, Oviedo 1989. | 32 Juan Caramuel de Lobkowitz, *La Architectura, civil recta y obliqua*, Vigevano 1678. | 33 Antonio Bonet Correa, *Fiesta, poder y arquitectura*. Aproximaciones al Barroco español, Madrid 1990; Palma Martínez-Burgos, Alfredo Rodríguez (Hg.), *La fiesta en el mundo hispánico*, Cuenca 2004. | 34 Carlos Sambricio, *La arquitectura española de la Ilustración*, Madrid 1986. | 35 Ders., *Territorio y ciudad en la España de la Ilustración*, Madrid 1991. | 36 Horacio Capel u. a., *De Palas a Minerva*. La formación científica y la estructura institucional de los ingenieros militares en el siglo XVIII, Barcelona 1988. | 37 Francisco Sabatini (1721–1797). *La arquitectura como metáfora del poder*, Ausst.-Kat. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid/Centro Cultural Isabel de Farnesio, Aranjuez, Madrid 1993. | 38 Pedro Moleón, *Arquitectos españoles en la Roma del Grand Tour*, Madrid 2003. | 39 Claude Bedat, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744–1808)*, Madrid 1999. | 40 Alicia Quintana, *La arquitectura y los arquitectos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744–1774)*, Madrid 1983. | 41 Juan Calatrava, *Arquitectura y cultura en el siglo de las Luces*, Granada 1998; Andrés Úbeda de los Cobos, *Pensamiento artístico español del siglo XVIII*. De Antonio Palomino a Francisco de Goya, Madrid 2001; Calatrava 2005 (wie Anm. 7). | 42 Compendio de los diez libros de arquitectura de Vitruvio escrito en francés por Claudio Perrault, eingeleit. v. Joaquín Bérchez, Murcia 1981 (Nachdr. d. Ausg. Madrid 1761). | 43 Eine moderne Ausgabe mit einer Einführung von Delfín Rodríguez erschien in Madrid 1987. | 44 Delfín Rodríguez, *La memoria frágil*. José de Hermosilla y las »Antigüedades Árabes de España«, Madrid 1992. | 45 Juan Calatrava (Hg.), *Romanticismo y arquitectura*. La historiografía arquitectónica en la España de mediados del siglo XIX, Madrid 2011. | 46 José Caveda y Nava, *Memorias para la historia de la Real academia de San Fernando y de las bellas artes en España: desde el advenimiento al trono de Felipe V, hasta nuestros días*, Madrid 1867. | 47 Bernard Rudofsky, *Architecture Without Architects*. A Short Introduction to Non-pedigreed Architecture, New York 1964. | 48 Luis Sazatornil, Antonio de Zabaleta 1803–1864. *La Renovación Romántica de la Arquitectura Española*, Santander 1992. | 49 Pedro Navascués, *Arquitectura española (1808–*

1914), Madrid 2000, hier bes. das Kapitel »Teoría y práctica de la restauración monumental«, S. 367–398; Ignacio González-Varas, *Restauración monumental en España en el siglo XIX*. Teoría, fuentes e ideología, Valladolid 1996. | 50 Ángel Isac, *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España*. Discursos, revistas, congresos, 1846, 1919, Granada 1987. | 51 Antonio Bonet Correa, *La polémica arquitectos-ingenieros en España*. Siglo XIX, Madrid 1985. | 52 Miguel Ángel Baldellou, Ricardo Velázquez Bosco, Madrid 1991. | 53 Teodoro Falcón, *El Aparejador en la Historia de la Arquitectura*, Sevilla 1981; Eduardo González Velayos, *Aparejadores*. Breve historia de una larga profesión, Madrid 2000. | 54 Zu Gaudí siehe aus der reichhaltigen Biografie insbesondere Juan José Lahuerta, Antoni Gaudí, 1852–1926. *Arquitectura, ideología y política*, Madrid 1993. | 55 Siehe dazu: Anasagasti. *Obra completa*, bearb. v. Emilia Hernández Pezzi, hg. v. Ministerio de Fomento, Ausst.-Kat., Madrid 2003. | 56 Carlos Sambricio, *Arquitectos españoles pensionados en la Roma del primer cuarto del siglo XX*, in: *Roma y la tradición de lo nuevo*. Diez artistas en el Gianicolo (1923–1927), Ausst.-Kat. Academia de España en Roma, Residencia de Estudiantes, Rom 2004, S. 55–58. | 57 Neuauflage mit einer Einführung von Pedro Navascués, Madrid 1995. | 58 Oriol Bohigas, *Modernidad en la arquitectura de la España republicana*, Barcelona 1998. Bohigas schlug vor, die Gruppe in »generación de 1927« umzutaufen, um die Gemeinsamkeiten mit der gleichnamigen und wesentlich bekannteren literarischen »generación del 27« zu unterstreichen. | 59 Sofía Diéguez, *La generación del 25*. Primera arquitectura moderna en Madrid, Madrid 1997. | 60 Siehe dazu: *Arquitectura (1918–1936)*, Ausst.-Kat. Fundación Cultural COAM, Madrid 2001. | 61 Carlos Flores, *Arquitectura española contemporánea*, Bd. 1: 1880–1950, Madrid 1961; Carlos Sambricio, *Arquitectura*, in: *Historia del arte hispánico*, Bd. 6: *El siglo XX*, Madrid 1980, S. 3–124; Carlos Sambricio, *Cuando se quiso resucitar la arquitectura*, Murcia 1983; Antón Capitel, Wilfried Wang (Hg.), *Arquitectura del siglo XX: España*, Madrid 2000 (hier bes. die Kapitel von Víctor Pérez Escolano »La condición marginal de la arquitectura moderna, 1924–1938«, S. 70–99; Oriol Bohigas, *Racionalismo y vanguardia internacional*, S. 100–119). | 62 Antonio Pizza, Josep M. Rovira, GATEPAC. *Una nueva arquitectura para una nueva ciudad, 1928–1939*, Barcelona 2006. | 63 Siehe dazu: *Le Corbusier y Barcelona*, Ausst.-Kat. Fundació Caixa de Catalunya, Barcelona 1988; Jordi Oliveras, *El plan Macià para Barcelona*, Sert, el GATEPAC y Le Corbusier, in: Jean Dethier, Alain Guilheux (Hg.), *Visiones urbanas*. Europa, 1870–1993. *La ciudad del artista*. La ciudad del arquitecto, Madrid 1994, S. 299. | 64 Siehe die Faksimile-Ausgabe der 25 erschienenen Nummern der Zeitschrift »A. C. Publicación del GATEPAC«, Barcelona 2005. Siehe darüber hinaus: *El GATEPAC y la revista A. C. Catalizador de la vanguardia arquitectónica española, 1931–1937*, Ausst.-Kat., Saragossa 2005 (dieser Katalog beinhaltet eine DVD mit der vollständig digitalisierten Zeitschrift); A. C. *Documentos de actividad contemporánea*. 1931–1937, Ausst.-Kat., Saragossa 2006; A. C. *La revista del GATEPAC, 1931–1937*, Ausst.-Kat. Museo Reina Sofía, Madrid 2008. | 65 Delfín Rodríguez, Fernando García Mercadal, *la arquitectura y el mar*, in: *Roma y la tradición de lo nuevo 2004* (wie Anm. 56), S. 132–144. García Mercadal wird später in verschiedenen Veröffentlichungen auf dieses Thema zurückkommen, insbesondere in seiner Rede anlässlich der Aufnahme in die Real Academia de San Fernando im Jahre 1980: *Sobre el Mediterráneo: sus litorales, pueblos, culturas* (Über den Mittelmeerraum: seine Küsten, Völker, Kulturen). Siehe dazu auch die monumentale Enzyklopädie: Carlos Flores (Hg.), *Arquitectura popular española*, 5 Bde., Madrid 1973. | 66 Henry Vicente Garrido (Hg.), *Arquitecturas desplazadas*. *Arquitecturas del exilio español*, Ausst.-Kat. Arquería Nuevos Ministerios Madrid, [Madrid] 2007. | 67 Eine zusammenfassende Darstellung dieser hier unmöglich wiederzugebenden, komplexen Geschichte findet sich in: *Arquitectura del siglo XX 2000* (wie Anm. 61), hier bes. in den Kapiteln von Juan Antonio Cortés (»Internacionalismo y referencias vernáculas en los años cincuenta«, S. 140–167), Carlos Sambricio (»Desarrollo del Gran Madrid en los años cincuenta y sesenta«, S. 168–187) und Gabriel Ruiz Cabrero (»Los intensos sesenta«, S. 186–217). | 68 Terence Riley, *On-Site*. *New Architecture in Spain*, Ausst.-Kat. The Museum of Modern Art 2006, New York 2005. | 69 Kenneth Frampton, *Estudios sobre cultura tectónica*. *Poética de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX*, Madrid 1999, S. 356.