

**LINEAGE
AND LEGACY**

Eine bestimmte
Art von Modernismus
in Cadaqués

Stephen Bates
Fernando Villavecchia

QUART

VORWORT

STEPHEN
BATES
UND
FERNANDO
VILLAVECCHIA

Das vorliegende Buch untersucht eine besondere Art von Architektur, die in den 1950er-Jahren in Cadaqués gedieh – durch eine Reihe von Ferienhäusern, die eine Gruppe Architekten damals baute. Was diese Gruppe einte, waren Freundschaftsbande, ähnliche architektonische Vorlieben sowie Verbindungen zur internationalen Bewegung der Moderne. Dieses Buch ist über einen Zeitraum von vier Jahren entstanden, auf der Basis entspannter Gespräche im Atelier von Fernando und Eileen in Barcelona – und in Cadaqués: im Zuge ausgedehnter Mittagessen in der Küche oder im Garten, bei Drinks in der Bar Maritim, auf den Bergpfaden und an den steinigten Stränden, die das Dorf umgeben, oder beim Dahintreiben auf der Calima im kristallklaren Wasser jenseits der Bucht.

Seit wir uns 1989 begegnet sind – Stephen damals noch als Praktikant, Fernando als Architekt und Lehrer –, fühlen wir uns beide zu einer Wohnarchitektur hingezogen, die sich durch unaufdringlichen Komfort, raffinierte Einfachheit und eine tiefe Verbundenheit mit dem Ort auszeichnet. Bei einer Reihe von Häusern in Cadaqués wurde dieses schwer zu erlangende Gleichgewicht offenbar erreicht. Und da unser Dialog über die Architektur ein roter Faden unserer Freundschaft ist, lag es nahe, dass dieses Buch über Wohnarchitektur auch auf die Beziehungen zwischen den Architekten und den Bauherren, die sie verwirklicht haben und die Fernando als Kind miterleben durfte, eingeht. Dies ist unsere bescheidene Hommage an diese besondere Architektur von Cadaqués und ein Hoch auf die Beziehungen, die sie hervorgebracht haben.

Ein Zuhause – und ein Ferienhaus ist nun mal nichts anderes – ist etwas mehr als die Summe seiner physischen Komponenten: Es entsteht aus Träumen, dem Wunsch, Erfahrungen auf eine neue Art und Weise zu machen, und aus einer Zukunftsvision. Wie ein Zuhause ist es ein Zufluchtsort, ein Ort der Intimität und Behaglichkeit, aber sein temporärer Charakter erfordert auch, dass es pflegeleicht ist und sich anpassen lässt. Es ist ein Ort der Freiheit von den Konventionen des Alltagslebens. Solche Orte zu entwerfen, ist eine Herausforderung, bei der es gilt, geschickt vorzugehen und die durch Vorschriften bedingten Einschränkungen und die Fallstricke des Bauens so zu bewältigen, dass der Traum nicht zerstört, sondern im Laufe des Prozesses noch gestärkt wird. Alle Akteure müssen sich vorsichtig zwischen der Welt der Träume und

der Machbarkeit, der Vision und der Investition bewegen. Ein Haus zu bauen, ist eine Suche nach Identität und Charakter, es erfordert einen unverhältnismässig hohen Energieaufwand beim Denken und Zeichnen, verwickelt Bauherr und Architekt in Diskussionen und verlangt beiden Kompromisse ab. Es bedarf der Fähigkeit, Probleme zu lösen, und der Intuition. Architekten wissen, dass das Kreieren scheinbar einfacher Räume – zum Schlafen, Kochen und Waschen, zur Zusammenkunft mit der Familie, zum alleine sein oder in der Gesellschaft von Freunden – eine tief greifende kulturelle Bedeutung hat. Ein Gebäude verbindet sich mit seinem Kontext oder hebt sich von ihm ab durch die Grösse und Ausrichtung seiner Fenster, die Wahl der verwendeten Materialien und durch die Erprobung von Ideen, die der Architekt aufgrund seiner eigenen Erfahrung sowie durch den Blick auf die Arbeit anderer entwickelt hat. Diese Ideen transformiert er und passt sie an die Besonderheiten des Ortes, die Anforderungen des Bauherrn und seine eigene Vision an.

Der Entwurfsprozess stellt eine intime Beziehung her zwischen Architekt und Bauherr, frühere Erfahrungen und persönliche Überzeugungen werden zu Wegmarken beim Navigieren durch unbekanntes Terrain. Zuweilen entwickelt sich die professionelle Rolle des Architekten zu der eines Vertrauten, der Rat und Orientierung bietet und den Bauherrn im Prozess der Realisierung von Wünschen, die zu Beginn nicht immer klar artikuliert sind, an die Hand nimmt. Zuweilen übernimmt der Bauherr die Rolle eines Mentors, der die Vision des Architekten ermöglicht und fördert. Bei den hier vorgestellten Häusern wird dieses komplexe Geflecht aus Träumen und Fähigkeiten Stück für Stück erlebbar – sie sind eine physische Manifestation der Entwicklung gemeinsamer Ideen.

Xavier Monteys schreibt: "Die moderne Architektur, wie sie von der offiziellen Geschichtsschreibung erfasst und katalogisiert wird, hat viele Dinge aussen vor gelassen – was im Allgemeinen ein interessanter Ort ist." Cadaqués ist ein solcher Ort. Diese Häuser sind der Inbegriff einer Architektur der Einfachheit und des Komforts, die die Geschichte des Dorfes und seine Beziehung zur grossen weiten Welt auf eine Weise zusammenfasst, die uns immer wieder aufs Neue inspiriert. Wir hoffen, dass dies auch anderen so gehen wird.

April 2020

ALLES, WAS WIRKLICH ZÄHLT

XAVIER
MONTEYS

In diesem Teil der Welt sind die Häuser einfach und raffiniert zugleich, wie die katalonische Thymiansuppe. Zu den vorherrschenden taktilen Materialien und unveränderlichen Bestandteilen zählen das Weiss der Kalkfarbe – die mehr ist als nur eine Farbe –, Dachbalken aus Holz, einige wenige Keramiken (gerade genug), steile Treppen und einfache Einrichtungsgegenstände wie Binsenstühle. Letztere werden in einer Technik hergestellt, die auch bei diversen Haushaltsgegenständen aus Schilf, Stroh oder Palmfasern zum Einsatz kommt: bei Tischsets, Fächern für den Kamin, Espadrilles und insbesondere bei Körben, welche die *nouvingsuts* – die Neuankömmlinge – als Zeichen einer temporären Zugehörigkeit übernommen haben.

Ähnliches hat sich bei jenen Häusern vollzogen, die in den letzten 50 bis 70 Jahren hier entstanden sind. Sie haben die Merkmale der lokalen Architektur in sich aufgenommen. Das Leben derer, die sie bauten, war schwer. Diese Häuser haben etwas von der Urtümlichkeit jener Fischerboote, mit denen die Menschen hier aufs Meer hinausruderten – mit grossem Geschick und Risiko, mit viel Wissen und Erfahrung in Bezug auf das Leben in jener Landschaft, die unter der

Wasserfläche liegt. In Anbetracht von Peter Smithsons Aussage, dass 30 Prozent des Volumens unserer Häuser überflüssig sind, da ein Drittel dessen, was wir zu Hause haben, unnötig ist, könnte man sagen: Die Häuser, die wir hier betrachten, wurden anscheinend so gebaut, dass sie nur das absolut Notwendige enthalten – womöglich nicht mehr als 30 Prozent von dem, was wir heute besitzen. Man muss sich nur vor Augen führen, wie einfach ihre Küchen waren.

Die Architektur von Cadaqués besteht aus Häusern, die sich, für gewöhnlich eingefasst in Kommunmauern, aneinanderschmiegen. Es ist eine elementare Architektur der kleinen Öffnungen. Die Fenster verkörpern das, was die römische Nische für die Geburt des architektonischen Raumes bedeutete: tief liegend, wie sie sind, sehen wir das Licht, das ihren Hohlraum durchdringt, bevor wir erblicken, was draussen ist. Hinsichtlich seiner Architektur ist Cadaqués eine Art Theorem. Die Fotografie, die diesen Text begleitet, wurde 1977 von Joan Vehí, Fotograf, Zimmermann und Bewohner des Dorfes aufgenommen. Sie zeigt, vollkommen ungekünstelt, die Rückseite des Dorfes sowie zuvorderst das Flachland und die fruchtbaren

landwirtschaftlichen Felder. Es ist die Fassadenrückseite, die das Dorf dem Meer (zu erahnen in der rechten Bildecke) darbietet. Es bedarf keiner weiteren Erklärung, um zu erkennen, dass der Felsen, auf dem das Dorf sitzt, für den Hausbau und das Flachland für den Anbau bestimmt ist. Der Fels und seine Hänge prägen die Architektur dieser städtischen Agglomeration in vielerlei Hinsicht. Der Fels erfordert keine sehr tiefen Fundamente, er bietet Stabilität und Solidität – und liefert gleichzeitig das Baumaterial, den Stein, der in Form von Mauern zurück an seinen Platz geführt wird. Was abgebaut worden ist, wird also wiederum zum Material für die Häuser, Strassen und Treppen des Dorfes, je nach Bedarf.

Die Hausgrundstücke – und es fällt wirklich schwer, sie als Grundstücke zu bezeichnen – sind womöglich nicht so gut proportioniert wie die auf dem Foto so schön abgelichteten Parzellen. Diese könnten wir als “geniessbare” Grundstücke bezeichnen: Sie sind so exakt umrissen, so gut proportioniert und regelmässig, dass sie die Vorstellung, diese Fischerdörfer seien ungeformt und surreal, infrage stellen. Ihre kluge Geometrie widerlegt die Irrationalität und den Erfindungsreichtum, die den Ländern südlich des Cap de Creus zugeschrieben werden – eine wahre Plage im Hoheitsgebiet Dalis. Es gibt nur wenige Beispiele, bei denen wir ein solches Zusammenwirken derart deutlich erkennen können. Rafael Sánchez Ferlosios Beschreibung eines Dorfhauses ist nützlich im Hinblick auf diese Überlegungen; sie macht verständlich, warum sich an Orten wie Cadaqués eine bestimmte Art moderner Architektur durchsetzen konnte: “Obwohl es unmöglich war, den Grund für eine so ungewöhnliche Organisation von Türen und Fenstern zu erkennen oder zu erklären, war die Gewissheit, dass es einen Grund geben musste, unausweichlich, denn das Erscheinungsbild der Fassade sprach nicht für Zufall, Konvention, Willkür oder Ästhetik, sondern hatte den unverkennbar gewollten Charakter praktischer Vernunft.” Es ist diese praktische Vernunft, die es der modernen Architektur ermöglichte, sich so natürlich in diesen Ort zu integrieren und sich die Charakteristika seiner Gebäude anzueignen.

Die moderne Architektur, so wie sie von der offiziellen Geschichtsschreibung erfasst und katalogisiert wird, hat vieles aussen vor gelassen, was im Allgemeinen von Interesse ist. Sie hat sich offenbar nur auf das konzentriert, was für sich genommen nützlich schien, selbstsicher und in der Überzeugung, dass sie das unbestreitbare Ergebnis jahrhundertelanger Evolution sei und dass das, was vorher existierte, nur “auf sie gewartet” habe. Von Zeit zu Zeit suchten die Architekten jedoch in der traditionellen Architektur nach frischem Wind, angezogen von ihrer Einfachheit, ihrem vernünftigen Massstab – und schliesslich von ihrer “wesentlichen” Qualität in Bezug auf die Bewegung der Moderne, für die sie eine Form des Fastens und mithin der Klärung darstellte. Ich glaube, wir liegen nicht allzu falsch mit der Annahme, dass man diese Architektur im Allgemeinen an abgelegenen Orten findet, zu jenen Zeiten des Jahres – in den Ferien oder Momenten des Rückzugs oder Exils – die zur Selbstbesinnung einladen: Erwin Broners Ibiza, Bernard Rudofskis Amalfiküste oder Jean Badovicis Vézelay in den Pyrenäen (Orte, die auch Le Corbusier oder Fernand Léger besuchten) – all diese Orte haben die Architekten beeinflusst, von denen sie wiederum mitgeprägt wurden. Man muss sich nur die in diesem Buch versammelten Projekte ansehen und die einzigartige Symbiose zwischen ihnen und den Orten verstehen, von denen sie aufgenommen wurden. Um

zu einer solchen Symbiose zu gelangen, musste sich die moderne Architektur um etwas sehr Grundlegendes bemühen. Gemeint ist der kleine, aber bedeutsame Unterschied zwischen der Ordnung der zuvor erwähnten landwirtschaftlichen Felder und jener der auf den Felsen gebauten Häuser, der auf die darauf errichteten Neubauten übertragen wurde. Ziemlich sicher hat sich eine solche Unregelmässigkeit denen offenbart, die sie wiederaufbauten, anpassten oder erweiterten, als sie die Pläne vermessen und sowohl die Dicke der Mauern als auch ihre eigenartigen Winkel Schwarz auf Weiss zeichneten. Angesichts dieser Befunde ist es unmöglich, den Unterschied zwischen Rationalität und Reinheit nicht zu erkennen.

Eine weitere Gemeinsamkeit zwischen der Architektur von Cadaqués und den hier versammelten Beispielen ist ihre Weisse. Weiss, vor allem in der Art und Weise, wie es hier auf alles aufgebracht wird – auf Wände, Trennwände, Treppen und Deckenbalken – weckt unsere Neugierde. Das Weiss der Kalkfarbe ist jedoch besonders attraktiv und – aufgetragen auf die Steinmauern – typisch für diese Architektur. In Katalonien – einem Land, das so sehr der Aufrichtigkeit verschrieben ist und in dem man die Dinge gern beim Namen nennt, gibt es seit einiger Zeit die Tendenz, systematisch Mauern und Fassaden abzuschlagen, um den nackten Stein freizulegen, oft ohne jeden architektonischen Mehrwert. Im hässlichen und ideologisch reaktionären Kontext der Rückkehr zu einem fiktiven Urzustand sind weiss getünchte Steinmauern besonders kosmopolitisch. Und selbst wenn man berücksichtigt, dass die Kalkfarbe im Grunde eine hygienische Funktion besitzt und als Desinfektionsmittel dient, so bleibt sie doch eine sehr aufwendige und elegante Art der Verschönerung. Wahrscheinlich nehmen wir sie als solche wahr, weil sie eine Vereinfachung darstellt – wie jene alltäglichen Gerichte, die auf einer einzigen Zutat basieren. In gewisser Weise ähnelt das Jasper Morrisons Kreuzzug gegen die visuelle Verschmutzung. Kalkfarbe lädt nicht zu einer spezifischen Lesart ein, sie schneidet weder Teile heraus, noch definiert sie oder hebt etwas hervor, sie verbindet eher, als dass sie trennt. Mit der Zeit mildern die Kalkschichten Ränder und Kanten ab – von Strassenecken, Treppenstufen, Balken, Bänken und Fenstern – und erwecken so den (anders kaum zu erreichenden) Eindruck einer nahtlosen Kontinuität. Sie erstreckt sich von einem Haus zum nächsten und lässt alles zu einem grösseren Ganzen verschmelzen, aus dem die Kirche mit ihrem leuchtturmähnlichen Glockenturm herausragt und das Dorf wie eine monolithische Konstruktion erscheinen lässt, vergleichbar mit Picassos Horta de Sant Joan. Die Tünche verleiht der rauen Architektur dieser Innenräume eine Formqualität, wie sie handgefertigte Objekte besitzen, egal ob diese aus Ton oder Brotkrumen gemacht sind wie die Werke des Bildhauers Alberto.

Die moderne Architektur, die in Cadaqués gebaut wurde, basiert in erster Linie auf dieser Architektur ohne Architekten, zu der später Elemente hinzugefügt wurden – gewissermassen Teile eines Repertoires, die sich unmittelbar gut mit den Gebäuden vor Ort zu vertragen scheinen. Eines dieser Elemente ist die Loggia im obersten Stockwerk, die systematisch Anwendung findet und als eine Interpretation der gotischen Terrasse betrachtet werden kann. Das ist insofern bemerkenswert, als sich darin eine intelligente Koexistenz zwischen den strengen Fenstern der lokalen Bauten und der umfassenden Verspieltheit ausdrückt, die in diesen grossen Fenstern und tiefen Balkonen zum Ausdruck

kommt. Denen, die sich von der Aussicht dorthin locken liessen, ermöglichen diese höchst bequemen Balkone, so viel Zeit wie möglich im Freien zu verbringen, ohne das Haus zu verlassen. Mit der Zeit haben sich diese Ergänzungen schliesslich auf eine Vielzahl von Gebäuden ausgebreitet

BEOBSACHTUNGEN

STEPHEN
BATES

Sechs Texte spinnen die Fäden weiter, die sich aus einer kontinuierlichen Reihe von Gesprächen über Cadaqués und seine Architektur im Laufe der letzten Jahre entwickelt haben. Auf der Grundlage von Aufzeichnungen und Anmerkungen konzentrieren sie sich auf die Charakteristika einiger ausgewählter Projekte von Architekten, die über freundschaftliche Bande, Wahlverwandtschaften und Beziehungen zur internationalen Bewegung der Moderne miteinander verbunden waren.

ÜBER DAS MODERNSEIN

In den späten 1940er und den 1950er Jahren wurde die Definition der Moderne in der Architektur einer umfassenden Neuinterpretation unterzogen. Die Prinzipien der modernen Bewegung und die Idee der "Architektur als soziale Kunst" erfuhren eine Formalisierung im Zuge der Congrès Internationaux d'Architecture Moderne (CIAM), die 1928 von Le Corbusier und Siegfried Giedion ins Leben gerufen worden waren und an denen unter anderem Josep Lluís Sert, Josef Frank, Walter Gropius und Alvar Aalto teilnahmen. Als der Einfluss der CIAM nach dem Zweiten Weltkrieg schwand, stellten jedoch einige kritische Stimmen – darunter namhafte Mitglieder wie Alison und Peter Smithson – den doktrinären Ansatz der CIAM in Bezug auf den Städtebau infrage. Gleichzeitig setzte bei einer kleinen Gruppe spanischer Architekten, die sich einem progressiven architektonischen Denken verschrieben hatten – unter ihnen José Antonio Coderch –, ein wichtiger Umdenkprozess ein.

Coderch hegte einen unerschütterlichen Glauben an eine Moderne im menschlichen Massstab und schätzte Tradition und Familie. Er verweigerte sich der funktionalistischen Pilotis und der Horizontalität des modernen Stils und glaubte an ein Entwerfen im Sinne der Ökonomie der Mittel. Durch seine Freundschaft zu Gio Ponti kam er in Berührung mit der Designkultur Mailands – und allgemein Italiens –, der sein Werk massgeblich geschuldet ist. Das Wohnhaus Barceloneta von 1951 zeugt von dieser Inspiration, insbesondere im Hinblick auf Ignazio Gardellas Haus für die Familie Borsalino in Alessandria, das ungefähr im selben Zeitraum entstanden ist.

1958 stellte Coderch zwei Projekte von ganz unterschiedlichem Massstab fertig: ein Apartmenthaus in der Calle Johann Sebastian Bach in Barcelona und ein bescheidenes Fischerhaus in Cadaqués. In den frühen 1950er-Jahren war es ihm dank der Unterstützung einiger unkonventioneller Bauherren möglich, trotz der oft einschränkenden architektonischen Konventionen der damaligen Zeit Experimente zu wagen, die traditionelle Materialien und moderne Raumstrukturen vereinten. Mit anderen Architekten aus Barcelona – unter ihnen Antoni de Moragas, Josep Pratmarsó, Joaquim Gili, Oriol Bohigas und Josep Martorell – gründete Coderch 1951 die Grupo R, und im September 1959 war er zusammen mit Federico Correa Teil des Team 10 beim Kongress der CIAM in Otterlo. Unter den spanischen Architekten war das Bestreben weit verbreitet, die Moderne neu zu interpretieren, und dies auf kollaborative Weise, in Auseinandersetzung mit dem Kontext und der Tradition, in Übereinstimmung

und sind zu einem charakteristischen Merkmal dieses Konglomerats weisser Architektur geworden. Sie sind zu dem avanciert, was wir als eine Konstante bezeichnen können. Daher rührt ihr Erfolg. Sie sind ein Zeugnis des gelungenen Austauschs zwischen moderner und traditioneller Architektur.

Sie sind auch ein Versuch, die Lektionen, die diese Projekte für uns bereithalten, zu entschlüsseln und zu interpretieren – und das etwa 70 Jahre nach ihrer Umsetzung. Sie sind keine formale Architekturkritik, sondern halten vielmehr die Eindrücke und Reflexionen fest, die Fernandos Erinnerungen und Stephens jüngere Begegnungen mit diesen Gebäuden ausgelöst haben. Sie sind eine Erinnerung an unsere Besuche und an die Gespräche, die sie entfacht haben – darüber, dass sie zu einer besonderen Art des Bewohnens von Räumen einladen.

mit dem lokalen Bauhandwerk und im Rahmen der verfügbaren Budgets. Diese Version der Moderne war nicht einfach eine Frage des Stils, ein moderner Anstrich für ansonsten traditionelle Bauten, sondern vielmehr eine Haltung, die zeitgenössische Kunst und traditionelle Konstruktionstechniken einschloss und sich mit Materialeigenschaften, abstrakten Kompositionen und Handwerk beschäftigte. Wie Federico Correa oft gesagt hat, war der Kampf um die Moderne in Spanien in den frühen 1950er-Jahren ein echter Kampf, Architekten gerieten unter Beschuss, weil sie etwas schufen, das viele für eine extravagante Architektur hielten.

Federico Correa und Alfonso Milá haben ihre architektonische Position im Dialog mit Coderch und als Reaktion auf den Einfluss ihrer italienischen Freunde – Ignazio Gardella, Franco Albini, Vico Magistretti und Vittorio Gregotti – entwickelt. Ihren Ansatz brachten die drei Architekten, Coderch als Mentor und die anderen beiden als seine hilfreichen Mitstreiter, in ihre Arbeit in Cadaqués ein. Und trotz ihrer Bescheidenheit avancierten die Casa Villavecchia (1955), die Casa Senillosa (1956) und die Casa Coderch Milá (1958) zu einem wichtigen Statement und zu einer Referenz für viele zukünftige Projekte im Dorf.

Bei der Casa Villavecchia wendeten Correa und Milá die Prinzipien einer Ökonomie der Mittel und der Nutzungseffizienz an, indem sie die vorhandene Vernakulärarchitektur transformierten und mittels einiger weniger behutsamer Eingriffe heimische Konventionen neu definierten. Die Räume wurden umgestaltet und die weniger privaten Bereiche zum Meer hin ausgerichtet, nun mit einer überdachten Terrasse im obersten Geschoss. Es scheint eine Korrelation zu geben zwischen dieser Terrasse und den über die ganze Breite verlaufenden schmalen Balkonen von Coderchs Casa Senillosa – es liegt nahe, dass die drei Architekten derartige Details diskutiert haben. Im Jahr 1954 gab es im Dorf nichts Vergleichbares zu diesen über die ganze Breite verlaufenden Balkonen. Eine solche Terrasse wäre aufgrund der grossen Spannweite, die durch die Hinzufügung eines neuen Geschosses erreicht wurde, in den unteren Stockwerken wirtschaftlich nicht realisierbar gewesen: Sie sind aus Bruchstein errichtet, was die Einfügung grosser Öffnungen nicht ohne Weiteres zugelassen hätte. Die Terrasse "fließt" durch verglaste Türen aus dem Wohnraum heraus, und die Kontinuität zwischen beiden Bereichen wird durch die orange gestrichene Decke verstärkt, die sich über das gesamte Geschoss erstreckt. Es handelt sich um eine kraftvolle und abstrakte Raumidee, die laut Federico Correa von seiner

Beobachtung inspiriert ist, dass Orange das Blaugrau der bestehenden Jalousie auf dem unteren Balkon ergänzen würde. Die blaugraue Farbe, die bei den Holzbalken der Casa Villavecchia und den Türen der Casa Senillosa Anwendung fand, mag von der abstrakten Malerei inspiriert worden sein. Die Mischung aus Schwarz, Ocker und Blau gemahnt an Le Corbusiers 63 Töne umfassende Klaviatur der Farben. Und seine Aussage, dass die "Farbe [...] in der Architektur ein ebenso kräftiges Mittel wie der Grundriss und der Schnitt" sei, fand bei den drei Architekten, die mit begrenzten Mitteln arbeiteten, zweifellos Anklang.

Das Werk von Harnden und Bombelli unterlag anderen Einflüssen als jenes von Coderch, Correa und Milá. Lanfranco Bombelli wurde 1921 in Mailand als Sohn einer Schweizer Mutter geboren und studierte an der ETH Zürich, wo Max Bill sein Mentor war. Peter Harnden wurde 1913 in London geboren, wohin sein Vater, ein US-Diplomat, entsandt worden war. Er unternahm ausgedehnte Reisen, bevor er 1936 nach Kalifornien zog. Nach dem Krieg wurde er als Gesandter der US-Regierung mit der Aufgabe betraut, im Rahmen des Marshall-Plans US-Unternehmen in Spanien zu fördern. Sowohl Harnden als auch Bombelli waren kosmopolitische Architekten, bestens vertraut mit der internationalen Kunstavantgarde und einer Moderne, die eher von Komfort als strenger Eleganz, von entspannten Geometrien und sinnlicher Raffinesse geprägt war. Ihre Haltung manifestiert sich in dem aussergewöhnlichen Wasserbecken der Casa Staempfli vor dem Wohnzimmer im ersten Stock. Hier stellen sie eine unmittelbare visuelle Verbindung zum Meer her und eigenen sich so subtil den Aussenbereich an – eine Geste, die in völligem Widerspruch zur Architektur des Dorfes steht.

ÜBER EINFACHHEIT

Alfonso Milás Haus fügt sich ein in eine schmale Spalte des seitlich zerklüfteten Felsens, der sich als Landzunge ins Meer erstreckt und das Ortszentrum in zwei separate Buchten teilt. Ausserordentlich schmal und von unterschiedlich hohen, aufeinander zulaufenden Mauern eingefangen, scheinen die flachen, bemalten Backsteingewölbe den Felsen auseinanderzuhalten und so dem langen, weiss verputzten Wohnraum Anerkennung zu zollen. Wie in anderen Häusern ist der Felsen an vielen Stellen freigelegt, wobei er sich gelegentlich in den Raum schiebt, dann aber vermittelt durch glattere Verkleidungen aus bemaltem Gips oder Holz, die den langen Raum in eine Abfolge von Kammern gliedern. Das Gefühl, gleichzeitig drinnen und draussen zu sein, stellt sich am stärksten am meerseitigen Ende ein, wo ein einst doppelt so hoher Raum durch einen langen vertikalen Einschnitt den Blick aufs Meer freigibt. Der Raum wird nun von einer Holz-Glas-Konstruktion durchbrochen, einer zwischengeschalteten Plattform, die mit dem erhöhten Erdgeschoss verbunden ist – eine Ergänzung der Architektin und jetzigen Eigentümerin Teresa Rumeu.

Die Besetzung dieser einfachen, rohen Räume in unmittelbarer Nähe zur Geologie der Stadt macht einem die Schönheit des "as found" bewusst – jenes sinnliche Vergnügen an der Oberfläche und jenes intellektuelle Gefallen sowohl an Gedanken häuslicher Einfachheit als auch an den plastischen Qualitäten, die von der zeitgenössischen Kunst der 1950er Jahre inspiriert wurden. Im ganzen Haus ist sichtbar, dass die Entscheidungen mit Bedacht getroffen wurden: Die sinnliche Freude an rohen Materialien und der Mangel an formaler Extravaganz verbinden sich mit einer Ökonomie der Mittel, die aus wenig viel macht. Das Potenzial eines Raumes, eines Elements oder des Materials wird optimiert, wie im Falle der Klappe in der Eingangstür, die im geöffneten Zustand als Handlauf für die Steintreppe dient, die in die untere Etage führt – oder die unteren

1976 erinnerte Bombelli: "Wir haben traditionelle Bautechniken wieder eingeführt, die schon fast in Vergessenheit geraten waren ... Wir haben mit sichtbaren oder unsichtbaren Konstanten und diversen sich weiterentwickelnden Elementen gearbeitet. Wir haben versucht, die Merkmale der lokalen Bautradition zu interpretieren, anstatt sie zu kopieren." Die Ausrichtung ihrer Arbeit verlagerte sich allmählich von den zum Beispiel in der Villa Gloria verwirklichten früheren Ideen der Schlichtheit hin zu einem deutlicher erkennbaren amerikanischen Stil wie im Falle der Casa Fasquelle, die mit ihren grossen, offenen Räumen und raffinierteren Details den Ansprüchen der 1970er Jahre eher gerecht wird.

Diese Abkehr von einem Ansatz, der sich zunächst auf die Arbeit der Pioniere im Dorf bezog, und Hinwendung zu einer universelleren Sprache lässt sich deutlich im Werk von Óscar Tusquets und Lluís Clotet ablesen. Als Studenten hatten sie beide für Correa und Milá gearbeitet, und der Einfluss ihrer Mentoren ist am Beispiel der Solitari-Apartments von 1968 offensichtlich. Im Zuge der Gründung des Studio PER zusammen mit Pep Bonet und Cristian Cirici im Jahr 1964 schlugen sie eine neue Richtung ein, beeinflusst von der Kultur der 1960er-Jahre, der Pop-Art und von Robert Venturi. Es Colomer, das Projekt einer Wohnsiedlung, zeigt mit seinen filigranen Leichtmetallkonstruktionen und den ausdrucksstarken, farblich akzentuierten Geländern und Vordächern keine Spuren der ehemals rauhen Moderne. Wie ihre Vorgänger haben Tusquets und Clotet bewusst eine eigene moderne Sprache entwickelt, wenn auch mit gänzlich anderen Referenzen als ihre Mentoren.

Räume zu einer verborgenen, abgeschiedenen Welt verwandelt, wenn sie im geschlossenen Zustand im Boden verschwindet. Sie erinnert an die Treppenluke im Upper Lawn Pavilion, dem Wochenendhaus von Alison und Peter Smithson in Wiltshire, das fünf Jahre später entworfen wurde. Die Smithsons erforschten das Potenzial eines saisonalen Camping-Lifestyles mit Klappstühlen und Armeebetten und wie das Öffnen oder Schliessen einer aufklappbaren Luke – ein Produkt der Bequemlichkeit und Zweckmässigkeit – die innere Landschaft und Atmosphäre einfachster Räume verändert. Diese Offenheit für Improvisation, diese Leichtfüssigkeit besass in der Gedankenwelt der Nachkriegszeit eine enorme Kraft und verbreitete sich – wie es architektonische Ideen eben tun – durch Gespräche, Vorträge, Sympathien und Beziehungen über Kontinente hinweg.

In den 1950er Jahren war Cadaqués ein abgelegenes Reiseziel mit einer kleinen Anzahl ständiger Einwohner und einer sehr begrenzten Versorgungsinfrastruktur. Die Häuser, die sich an die Höhenlinien des Berges schmiegen und die gewundenen Strassen und Gassen der Altstadt formen, waren für gewöhnlich bescheiden. Die wenigen aufwendigeren Häuser, die von den indianos – den in das Dorf zurückgekehrten Auswanderern, die ihr Vermögen in der Neuen Welt gemacht hatten – extravagant im neuen Stil der Moderne gebaut wurden, kamen erst um die Jahrhundertwende auf. Noch heute bilden sie die Ausnahme: Die normalen Wohnungen erheben sich auf schmalen Parzellen über zwei, manchmal drei Etagen, wobei auf jeder Etage höchstens ein oder zwei Räume untergebracht sind. Die meisten verfügten über einen Brotofen, der an den sehr spartanischen Küchenraum angrenzte. Die Eingangstür führte direkt in den Hauptwohnraum und verband das Familienleben

mit dem Kommen und Gehen auf der Strasse. Ein Kamin bildete das Herzstück des Hauses und war im Winter die einzige Heizung. Die Räume waren klein und nicht für grosse Zusammenkünfte gedacht – diese fanden im Freien statt, auf den Strassen und Plätzen. Die Fussböden waren einfach gefliest, manchmal mit Strohmatte ausgelegt. Die Wände waren aus Backstein oder Stein, verputzt und geweißt. Die Dächer wurden mit sich überlappenden römischen Ziegeln gedeckt und mit keramischen Regenrinnen und Fallrohren versehen. Einige Häuser wiesen kunstvolle Dachvorsprünge auf oder dekorative Schmiedearbeiten, die Balkonbalustraden und Gitter vor den Fenstern im Erdgeschoss bildeten. Und die Häuser entlang der Uferpromenade verfügten über Bootslager, die gleichzeitig als Werkstätten dienten.

Der einfache, elementare Lebensstil, den das Dorf bot, gefiel Correa und Milá. Während des Bürgerkriegs und unter dem Franco-Regime war Spanien zu einer kulturellen Wüste geworden. José Luis Sert und jene Architekten, die vor dem Bürgerkrieg mit im Zentrum des kulturellen Lebens gestanden hatten, waren entweder tot oder im Exil. Die Einfachheit nahm eine spirituelle und ethische Dimension an – eine Art Rückbesinnung auf das Wesentliche. Durch ihre Zusammenarbeit mit Coderch hatten sie rationale Einfachheit, kompositorische Methoden und ein von ethischen Massgaben geprägtes präzises Denken erlernt, und sie suchten nach Inspiration in der traditionellen Architektur des Mittelmeerraums. Die Budgets waren begrenzt, was bedeutete, dass sie aus allem das Beste herausholen mussten. Die Schlichtheit der Details ist in all ihren Häusern offensichtlich – ebenso wie die Tendenz, Designelemente von Projekt zu Projekt weiterzuentwickeln und wiederzuverwenden. Details scheinen ausgetauscht, von einem Projekt zum anderen weitergegeben worden zu sein – vielleicht von den Handwerkern, mit denen sie vor Ort spontan und informell entwickelt wurden. Wiederkehrende Lösungen verweisen auf die Überschneidungen zwischen Architekten und Projekten, auf die Wiederverwendung von und Anleihe bei Ideen und praktischen Lösungen.

Einfachheit ist ein übergeordnetes Thema bei den frühen Häusern und verleiht den Rekonstruktionen und Umbauten von Correa, Milá und Coderch Ausdruckskraft – eine sensible Intervention, deren

In den frühen 1950er Jahren, während der langsamen Erholung vom Bürgerkrieg, begann Cadaqués Besucher anzulocken, vor allem aus Figueres, Girona und Barcelona. Infolge der Liberalisierung der spanischen Wirtschaft und mit dem Aufkommen des Tourismus stiegen die Einkommen. Immer mehr Menschen leisteten sich hier ein Sommerhaus, und so entwickelte sich das Dorf zu einem Urlaubsort. Sechs Autostunden von Barcelona entfernt, erreichbar über nur eine Strasse, die sich den Berg hinauf und über ihn hinwegschlingelt, war Cadaqués geografisch abgelegen – ein felsiger, rauer Vorposten. Häufig einem unangenehm feuchten Klima und dem tosenden Nordwind – der Tramontana – ausgesetzt, berührt dieser wunderschön in einer malerischen Umgebung gelegene Ort die Seele: mit seinem kristallklaren Licht, dem glitzernden Meer und seiner frischen Brise. Seine Ruhe und Abgeschiedenheit waren ein reizvolles Gegengewicht zur Lebhaftigkeit der Stadt und der Härte der Franco-Diktatur.

Salvador Dalí, der im nahe gelegenen Figueres geboren wurde, baute in den 1930er Jahren ein Haus im Nachbarort Portlligat, und Marcel Duchamp, der Dalí erstmals 1933 besucht hatte, verbrachte von 1958 bis zu seinem Tod 1968 jeden Sommer drei Monate in

Beispiel dazu beitrug, Cadaqués vor dem städtischen Chaos zu bewahren, das die Costa Brava in den 1960er Jahren überrollte. Die Akzeptanz des Gebäudes “as found”, die Verschmelzung von Neuem und Altem in der Art einer Bricolage ist nicht bloss ein Resultat wirtschaftlicher Zwänge, sondern das Ergebnis einer Suche nach Charakter und Atmosphäre. Diese Idee ist sowohl romantisch als auch ethisch, sie verbindet den Komfort alter Dinge mit einer klösterlichen Strenge zu einer raffinierten, von der Moderne inspirierten formalen Komposition.

Einfachheit herrschte in den Räumen dieser Häuser auch aus einem anderen Grund: Da die meisten von ihnen Ferienhäuser waren, wurden Zweckmässigkeit und Anpassungsfähigkeit gross geschrieben. Die Häuser wurden über einen Zeitraum von drei Monaten während der Schulferien im Sommer genutzt, für verlängerte Wochenenden, Feierlichkeiten und andere gelegentliche Besuche, waren also nur zeitweise bewohnt. Phasen des tobenden Lebens wogen die Stille der Wintermonate auf. Eine Haushälterin aus dem Ort kam gelegentlich vorbei, um das Haus der leichten Brise der Tramontana zu öffnen oder es für die Ankunft der Gäste vorzubereiten. Diese Häuser mussten nicht den komplexen Anforderungen eines permanent genutzten Familiensitzes und den damit verbundenen Erwartungen entsprechen – sie haben etwas Vorübergehendes an sich und eine Kargheit, die ihre saisonale Nutzung widerspiegelt. Die Oberflächen sind robust, oft hart, hell und pflegeleicht, Details gibt es nur wenige. Im Winter spendet der Kamin Wärme, eine zentrifugale Kraft, um die herum die Möbel angeordnet sind. Im Sommer verschiebt sich der Fokus. Fliesenböden, die im Winter von der Strahlungswärme des Kamins erwärmt werden, avancieren in der Sommerhitze zu kühlenden Liegeflächen.

Ein Bild von Federico Correa, der auf dem Barceloneta-Stuhl auf der Terrasse der Casa Villavecchia sitzt und aufs Meer blickt, ist sinnbildlich für die damalige Zeit: Vor dem Hintergrund der damaligen konservativen Gesellschaft Spaniens stellte der Rückzug ans Meer eine Suche nach Musse und Komfort im Zeichen bewusster Gestaltung dar – eine Form des Hedonismus, die in jenen Jahren kaum vorstellbar war.

Cadaqués. Möglicherweise von Duchamp angezogen, folgten andere Künstler – Man Ray, John Cage, Richard Hamilton und später Ivan Chermayeff –, um die Sommer im Dorf zu verbringen. Nach und nach bildete sich eine Kolonie von Ausländern und Aussenseitern, deren kulturelle Werte und Bezüge sich stark von denen der örtlichen Gemeinschaft unterschieden. Künstler, junge Architekten und ihre Bauherren teilten den Wunsch nach kreativer Auseinandersetzung, die Liebe zur Kunst und Architektur – eine Reaktion auf das politische Klima der damaligen Zeit – und kulturelle Ambitionen.

Viele dieser Besucher mieteten für ihren Aufenthalt Häuser und schufen sich im Laufe der Zeit eine Basis für ihre Ferien und verlängerten Wochenenden im Dorf. Eine natürliche und zweckmässige Folge dieses kollektiven Geistes war die gemeinsame Nutzung von Häusern, aus der sich später ein gemeinsamer Eigentümerwerb entwickelte, verbunden mit dem Engagement oft junger Architekten und dem anschliessenden Umbau und der Renovierung bestehender Häuser zu zeitgemässeren Behausungen, die den Wunsch nach Geselligkeit erfüllten.

Alfonso Milá dürfte der erste einer Gruppe junger Architekten gewesen sein, die Cadaqués entdeckten.

ÜBER DAS TEILEN

Sein Onkel Pablo Sagnier hatte in den 1940er Jahren auf einem Hügel in Cadaqués ein Haus gebaut, um an den Wochenenden seiner Liebe zur Rebhuhnjagd nachzugehen. 1953 besuchte Alfonso ihn zusammen mit seinem guten Freund Jorge Villavecchia, und beide waren fasziniert von der Abgeschiedenheit des Ortes und seiner wilden, unberührten Landschaft.

Alfonso Milá und Federico Correa, 1924 beziehungsweise 1925 geboren, schlossen ihr Studium 1954 ab. Als Studenten hatten sie José Antonio Coderch kennengelernt und später in seinem Büro gearbeitet. Ihr erster Auftrag im Jahr 1954 war ein Haus für ihre Freunde Javier und Marta Villavecchia in Cadaqués. Dieses Haus wurde im September 1955 eingeweiht und avancierte zu einem Schlüsselwerk der Architekturdebatte über die zeitgenössisch-vernakuläre und die aufstrebende katalanische Architektur.

In den frühen 1950er Jahren waren Federico Correa und Alfonso Milá beide alleinstehend. Anfänglich mieteten Alfonso und Jorge Villavecchia ein langes und schmales Haus im Dorf – für eine verschwindend geringe Miete. Jahre später kaufte Alfonso es dem Besitzer ab. Die beiden Architekten liessen sich in Cadaqués nieder, und Alfonso erwarb in den späten 1950er Jahren eine Häuserreihe hinter der Platja Port d'Alguer, wo bereits die Casa Villavecchia und die Casa Senillosa gebaut worden waren. Sie bauten den Komplex zu Wohnungen um, und als diese 1962 fertiggestellt waren, behielt Federico eine für sich. Die Raumaufteilung, die Innenausstattung und das soziale Leben, das diese beförderten, wurde zum Inbegriff des Lebensstils der Neuankömmlinge im Dorf.

Federico Correa sprach fließend Englisch, da er sich während des Bürgerkriegs in England aufgehalten hatte. Sein Italienisch war ebenso tadellos, und zusammen mit Alfonso hatte er 1952 an einen CIAM-Workshop in Venedig teilgenommen, im Zuge dessen sie enge und dauerhafte Freundschaften mit italienischen Architekten ihrer Generation schlossen – unter ihnen Vittorio Gregotti, Ignazio Gardella und Franco Albini. Correa avancierte bald zum kosmopolitischsten Mitglied der Architektengemeinschaft Barcelonas, mit vielen internationalen Freunden, darunter Alison und Peter Smithson sowie Colin St. John Wilson. Er zeichnete sich durch einen unkonventionellen Lebenswandel aus, und seine Wohnung im Dorf wurde zum "Partyhaus". Er veranstaltete gesellige Zusammenkünfte und ausgelassene Partys mit angereisten Künstlern, Architekten und Freunden, die seine Vorstellungen von Gesellschaft und Vergnügen teilten. Es entwickelten sich oftmals aus dem Stegreif Debatten über Ästhetik und Ethik – und diese Mischung aus Vergnügen und intellektueller Auseinandersetzung prägte die kulturelle Identität dieses ansonsten abgelegenen Küstenortes.

1958 kauften und renovierten Coderch und Leopoldo Milá, Alfonsos älterer Bruder und Motorrad designer, ein kleines Fischerhaus zur gemeinsamen Nutzung. Ihre Begeisterung für den Fischfang brachte sie im Winter nach Cadaqués: Sie fuhren früh morgens aufs Meer hinaus und fischten den ganzen Tag in einem kleinen Boot mit einem wenig zuverlässigen Aussenbordmotor – und Rudern. Damals ruderten die Fischer noch den ganzen Weg bis zum Cap de Creus – stehend, den Blick nach vorn gerichtet, das Ruder vor der Nase.

Das Häuschen war primitiv und karg, typisch für das damalige Dorfleben – ein Lebensstil, der wahrscheinlich Coderchs ethischen Vorstellungen entsprach. Eine Einheimische kochte für sie während ihres Aufenthalts, zündete das Feuer an und kümmerte sich ums Haus. Beide Männer waren verheiratet und hatten jeweils ein

Schlafzimmer mit zwei Einzelbetten und angrenzendem Bad. Wenn ihre Familien zu Besuch kamen, mieteten sie meist ein Haus in der Nähe, um sie unterzubringen.

Das Haus war aus Stein gebaut, das Erdgeschoss von Balkenwerk geprägt und eine freitragende Steintreppe mit parabolischem Gewölbe führte in den ersten Stock. Coderch nahm einige kleine Ergänzungen an der ursprünglichen Struktur und am Grundriss vor. Trotz der begrenzten Mittel, die ihm zur Verfügung standen, zeichnete sich das Projekt mit seinen reduzierten Details und der abstrakten Gestaltung der Elemente durch eine subtile Raffinesse aus: Flache Schranktüren lassen an den Wänden elegante abstrakte Kompositionen entstehen, wobei vielfach vorhandene Hohlräume und Nischen als Stauraum genutzt wurden; die Gipsverkleidungen hinter den Betten sind ein raffinierter Kontrapunkt zum rauen Fels, während das Ensemble aus Kamin und Bank im Erdgeschoss von subtilen kompositorischen Fähigkeiten und handwerklichem Können zeugt.

In den frühen 1960er Jahren, mit dem allmählichen Wandel des Dorfes von einer lokalen Arbeitsgemeinschaft zu einer wachsenden Touristenattraktion, endete das gemeinsame Wohnprojekt der beiden Männer. Coderch hatte inzwischen das Haus in Espolla in der Nähe von Figueres gekauft – ursprünglich das Haus seiner Vorfahren – und es zu seinem Familienwohnsitz umgebaut. Er verkaufte das kleine Haus in Cadaqués an Milá.

Bereits 1958 hatte Coderch Peter Harnden auf der Mailänder Triennale kennengelernt und zwischen ihnen war eine enge Freundschaft entstanden. Coderch stellte Harnden Cadaqués vor und dieser verliebte sich in das Dorf. Er brachte seine Familie mit und lud seinen Geschäftspartner Lanfranco Bombelli ein, ihn dort zu besuchen. Bei ihren ersten Aufenthalten waren sie bei Alfonso Milá untergekommen, und als Harnden 1959 das Grundstück für die Villa Gloria fand, unterstützte Milá ihn beim Kauf und in der Frühphase des Projekts. Für die Villa Gloria wurden zwei benachbarte Häuser umgebaut, einschliesslich eines separaten Ateliers. Harnden und Bombelli errichteten hier für sich und ihre Familien ein gemeinsames Wohnhaus samt Architekturatelier. Sie teilten sich die Villa Gloria nur zwei Jahre lang, bevor Bombelli 1961 mit der Entwicklung eines eigenen Projekts begann und auszog. Das Haus blieb als Wochenendhaus erhalten und wurde als Casa Harnden bekannt, als die Partner 1962 ihr Büro nach Barcelona verlegten, wo Peter Harnden das Penthouse in Coderchs kurz zuvor fertiggestelltem Wohnhaus in der Calle Johann Sebastian Bach kaufte.

Diese Freundschaften und gemeinsamen Projekte bilden ein Netz, das die Gebäude, die Protagonisten und das Dorf selbst miteinander verwebt. Das Teilen stellt eine Konstante dar in der Geschichte dieser Familien und Beziehungen. Im Laufe der Zeit wurden viele der Häuser «vererbt»: Die Casa Milá an Alfonsos Nichte Teresa Rumeu, die Casa Senillosa an Senillosas älteste Tochter, Casa Villavecchia an die Söhne von Marta und Javier, Casa Pallejá an Jorge Pallejá Sohn, das Atelier von Mary Gallery an Marina Harnden und das kleine Fischerhaus, das Coderch und Milá geteilt hatten, ging an Leopoldo Milás Kinder – bis die Familie Villavecchia es 2016 erwarb. Dieses Netz, gewoben aus Freundschaften, gemeinschaftlich genutzten Häusern und dem kollektiven Geist, der die Jahre nach dem Bürgerkrieg prägte, ist über die Jahre hinweg im Leben des Dorfes allgegenwärtig geblieben – und sein Vermächtnis übt bis heute eine starke Anziehungskraft aus.

ÜBER BEINAHE- RÄUME

Der Zugang zur Villa Gloria, die Nummer 5 als braun glasierte Kachel über dem Eingang, ist wie so viele andere im Dorf mit Stein gepflastert. Die vertikale, weiss gestrichene Fassade lässt die Steinoberfläche hauchdünn erscheinen. Die Tür aus Hartholz ist breiter als üblich, sodass ihre niedrige Querstrebe zwei Rechtecke bildet, was an diesem Ort mit seinen schroffen, weiss gekalkten Wänden seltsam modern anmutet. Das Glas in der Tür ist von Draht durchzogen – vidrio armado –, eher ein Gitternetz. Offengehalten durch einen Ball aus Bootstau, der zu sagen scheint: "Wir sind drinnen" oder "Sind kurz draussen, gleich wieder da", ist diese Glastür eine subtile Einladung, ein Willkommensgruss – eine Erinnerung an alte Zeiten, als die Türen für die Kinder offengelassen wurden, damit sie zwischen Spiel- und Essenszeiten kommen und gehen konnten. Der Innenraum ist roh. Die Holzbalken an der Decke erinnern an alte Telegrafmasten, ungleichmässig in Abstand und Umfang. Die rauen, weiss getünchten Wände treffen auf den prallen Fels – was den Eindruck erweckt, als hätte sich der Berg mit der Zeit sanft in den Raum geschoben. Weitere pfützenartige Felsplatten auf dem Boden, einige grösser als ein Mensch. Vier seitlich in die Wand eingelassene Heugabelköpfe, vierfingerig und dürr, gleichsam hohle Hände zum Aufhängen von Hüten, Hemden und Strohkörben. Ein Stuhl und ein Heizkörper, der eine rustikal, mit rundgedrechselten Beinen und Strohgeflecht, der andere neu und bemalt – ein Zeichen moderner Häuslichkeit – mit einem herzförmigen Stein darauf. Ein Schwarz-Weiss-Bild in einem dünnen Rahmen zeigt Wellen, die sich am Ufer brechen, und in der Ecke hängt eine Papierlampe von Isamu Noguchi, deren Zartheit durch den groben Raum, in dem sie schwebt, noch unterstrichen wird. Wir können diesen Raum als einen Beinahe-Raum bezeichnen, einen undefinierten Raum – einen Raum zwischen den Räumen. In die Ecke gedrängt, verläuft die Treppe zwischen den Balken in Richtung eines Fensters: rauer Putz, glatter Putz, ein mit Bootslack behandelter Handlauf, ein parabolischer Bogen, der eine Nische bildet, ein Versteck oder eine offene Vitrine – all diese Komponenten formen diesen Treppenraum.

Schieferstufen führen zu einem Zwischenpodest und geradewegs – von hier aus sieht man ein Bett – zu weiteren Stufen. Der Weg geht vorbei an einem Fenster, an einem verputzten konischen Wandlicht aus Dachziegeln und einer Treppe, die seitlich zu noch einem Beinahe-Raum führt, einer Durchgangskammer. Weitere Stufen entspringen aus zwei Ecken, ragen in den Raum hinein. Öffnungen und Fenster, Bögen und Nischen verwischen die Raumgrenzen, suggerieren übrig gebliebenen – nützlichen Raum. Seitlich steht ein runder Tisch, gross genug, um acht Personen Platz zu bieten. Elegante Holzstühle mit geschwungenen Beinen und ein an einer Kette hängender Lampenschirm aus Metall lenken die Aufmerksamkeit auf ihn. Die cremefarbenen Enkaustik-Fliesen im handlichen Format von 20 x 20 Zentimetern sind in einem orthogonalen Muster verlegt, was den Eindruck verstärkt, dass dieser Beinahe-Raum trotz der Unterbrechungen durch die Objekte in den Ecken und trotz der vielen Türen, die zu den angrenzenden Räumen führen, ein zentraler Raum, ein Dreh- und Angelpunkt ist. Wie um dies zu verstärken, bildet eine Nische im alten Gemäuer, die mit geschreinerten Unterschränken versehen ist, eine Art Bar – ausgekleidet mit blau-weiss gemusterten Fliesen und mit zwei gekachelten Regalen, die eine Vielzahl Gläser aufnehmen. In unmittelbarer Nähe des Hauptraums und der Küche wartet die blaue Bar mit Gin

Tonics auf – einem heute weit verbreiteten Getränk in Cadaqués; und Philip Larkins denkwürdige Beschreibung des Zubereitungsrituals in seinem Gedicht "Sympathy in White Major" kommt einem in den Sinn:

"When I drop four cubes of ice
Chimingly in a glass, and add
Three goes of gin, a lemon slice,
And let a ten-ounce tonic void
In foaming gulps until it smothers
Everything else up to the edge."

Die Sequenz von Raum zu Raum setzt sich fort: von einer Wand zur überwölbten Küche und zum äusseren Treppenaufgang unter einen anderen gewölbten Durchgang zu einem Schlafzimmer mit angrenzendem Bad, über eine geflieste Wendeltreppe hinauf zum Tageslicht und zu den Schlafzimmern. Und mit der von unten kommenden Treppe beinahe kollidierend, führen weitere, schwarze Stufen in den schönsten Raum von allen. Sein Erscheinungsbild ist geprägt von fixen bancos, die niedrig genug sind, um darin statt darauf zu sitzen, von einer schrägen Holzbalkendecke, Terrakotta-Fussbodenfliesen, die grösser sind als alle bisherigen, von gewebten Seegrasmatten und lederbezogenen Stühlen. Rot, Schwarz und Weiss dominieren. Der Raum beherbergt Bücher über Bücher, Krüge und Lampen, Gemälde und Drucke – einige hängen, andere stehen – und Ansammlungen von Kieselsteinen und Muscheln vom Meeresufer. Hier präsentiert sich das persönliche und familiäre Leben. Es ist ein Raum, der genutzt und angeeignet werden möchte – sei es, um ihn hin und wieder mit Gästen und Freunden zu teilen oder aber als Ort ruhiger, privater Reflexion, praktischer Tätigkeit, Intimität. Dominiert wird der Raum von dem trapezförmigen Kaminaufsatz aus schwarzem Blech, der wie ein riesiger Trichter über der Schieferbank schwebt, die gleichzeitig banco und Feuerstelle ist. Die Ablage erstreckt sich seitlich in den angrenzenden Aussenraum, einen weiteren Beinahe-Raum, der sich längs an das Hauptwohnzimmer anschliesst und in ein Wasserbecken übergeht, das grün ist vom Moos, belebt von den Goldfischen und umgeben von Tontöpfen, in denen Kräuter und Pflanzen wachsen. Die Terrakottafliesen setzen sich im Aussenbereich fort, während die Dachbalken hier parallel zum Raum verlaufen, mit Strohmatten dazwischen statt mit weiss gestrichenen Ziegeln wie im Innenraum. Hölzerne Rollläden am äusseren Rand der Terrasse und Holzpfosten verleihen diesem Beinahe-Raum eine Struktur. Die Atmosphäre ähnelt jener, die Dimitris Pikionis auf der Akropolis in Athen geschaffen hat, und doch sind die Sammlung von Objekten und die Komposition des Raumes sehr stark an diesen Ort gebunden – eine Architektur der Zweckmässigkeit und der Träume.

Geht man durch diese Beinahe-Räume, so wird einem bewusst, wie sehr sie auf Geselligkeit und Behaglichkeit ausgerichtet sind. In ihnen klingt die Lebendigkeit des Familienlebens in Vergangenheit und Gegenwart an – das Klirren der Gläser auf einem Metalltablett, das Lachen, das aus der Küche dringt, und all das vermischt sich mit dem Geruch von Thymian im Wind, dem Klang des Dorfes, dem Rauschen des Meeres und dem Ruf der Möwen.

Dieses Haus steckt voller Nischen und Zwischenräume, die geradezu darauf warten, dass man sie sich zu eigen macht. Von Besitzer zu Besitzer verändern sich ihre Nutzung und Bedeutung, werden sie dem jeweiligen Party- und Ferienleben angepasst. Die Rolle dieser Beinahe-Räume ändert sich natürlich im Laufe des Tages sowie der verschiedenen Jahreszeiten und passend

ÜBER SCHWELLEN

zur Ebbe und Flut der Bewohnerschaft. Diese Räume sind Geschenke, die nicht selten im Zuge von Renovierungen und Umgestaltungen bestehender Strukturen entdeckt werden. Das Gefühl der Spontaneität, das sie verkörpern, erinnert an Josef Franks Vorstellung vom Haus "als Weg und Ort", als einer räumlichen Abfolge, die durch dazwischenliegende Passagen noch betont wird – ein ausgedehntes Netz von Zimmern und Verbindungsräumen. Wie im Falle von Franks bahnbrechender Villa Beer entpuppt sich die Villa Gloria als

Die engen, gewundenen Strassen, die den Höhenlinien der Umgebung folgen, und die Häuser, die dicht an dicht an ihnen aufgereiht stehen, sind naturgemäss von der kraftvollen Topografie dieser zum Meer hin abfallenden Gebirgslandschaft geprägt. Die kompakte Stadtgestalt mit der rohen Physis der Kirche Santa Maria im Zentrum bot bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts Schutz vor Piratenangriffen, während die wilden Ausläufer der Pyrenäen den Ort von der Aussenwelt abschirmten. Die Weinberge und Olivenhaine bildeten die hauptsächlichlichen Einnahmequellen und die künstlich angelegten Terrassen prägen die umliegende Landschaft. Infolge eines Reblausbefalls mussten jedoch alternative Einkommensquellen gefunden werden und langsam, aber sicher entwickelte sich der Tourismus.

In den frühen 1950er Jahren waren viele der Strassen zwischen den Häusern unbefestigt, heute sind sie allesamt mit lokalem Naturstein gepflastert. Die Waren wurden auf Pferden oder zu Fuss von Ort zu Ort transportiert – das Tragen von Tongefässen auf dem Kopf war gängige Praxis – und die Strassen glichen, so schmal wie sie waren, oftmals eher Durchgängen. Die Gasse vor der Casa Callery von Harnden und Bombelli ist ein Extrembeispiel: mit ihren 64 Zentimetern Breite ist sie eine der engsten im Dorf.

In Cadaqués muss man in viele Häuser hinauf- oder hinabsteigen. Da die Strassen der steilen Topografie folgen, hat man es oft mit einer schrägen Fassade zu tun. Auch der Regenwasserabfluss erfordert einen Stufenabstand, damit die Innenräume trocken bleiben. Wenn Platz vorhanden ist, wird eine Trittstufe gebaut, die gerade gross genug ist, um darauf zu stehen. Diese Stufen und Plattformen, Treppen und Steinbänke verankern die Gebäude physisch im Boden und verbinden den privaten Wohnbereich mit dem öffentlichen Raum des Dorfes, indem sie sich zur Strasse hin öffnen – ein Angebot an die Passanten. Traditionell wurden die Türen den ganzen Tag offengelassen und nur nachts geschlossen, die Treppenstufen dienten als sozialer Raum: zum Stricken, Spielen und für Gespräche mit den Nachbarn.

Eine weitere Folge dieser dramatischen städtischen Topografie ist, dass viele Häuser zwei Haustüren haben, eine obere und eine untere, sowie Vorder- und Rückfassaden von ganz unterschiedlichen Ausmassen. Coderchs Casa Senillosa ist ein herausragendes Beispiel für diesen janusköpfigen Charakter: Das vierstöckige Haus verfügt auf der Rückseite über eine Tür auf der obersten Etage – tatsächlich liegt sie sogar noch ein halbes Stockwerk höher – und eine weitere Tür auf der Strassenebene. Beide sind im Inneren durch eine freitragende Treppe verbunden, die sich an der Rückwand entlang der Felswand des ansteigenden Berges hochzieht. Die Treppe ist bemerkenswert leicht, fast wie eine Leiter, mit offenen Setzstufen, dicken Holzstufen und einer einzigen Wange. Die Zwischengeschosse erscheinen wie Plattformen, auf die man beim Klettern durch ein kunstvolles Baumhaus treffen könnte. Das Fehlen eines Geländers – wobei erst vor Kurzem eines hinzugefügt

eine Promenade, die sich durch das Haus schlängelt und die Zwischenräume über Podeste und Treppen miteinander verbindet.

Wie Frank strebten Harnden und Bombelli einen geselligen, spontanen Lebensstil an, bei dem informelle Räume ebenso wichtig sind wie die formelleren – arrangiert als reichhaltiges Raumgefüge, das dem Haus sowohl den Charakter einer kleinen Stadt als auch den eines intimen, privaten Bereichs verleiht.

wurde – und die Enge des Durchgangs verunsichern und veranlassen einen dazu, sich vorsichtig zu bewegen. Ungeachtet dessen – und trotz der häufigen Partys, bei denen die Treppe ein wichtiger Treffpunkt war – sind keine Unfälle verzeichnet ...

Entsprechend der Konvention, den privaten Raum nach aussen hin zu erweitern, wird im Fall der Casa Senillosa der Aussenbereich, der am Ende einer Sackgasse liegt, zur improvisierten Terrasse: Indem die mit Strohgeflecht bezogenen Lehnstühle, die im Schrank hinter der Haustür lagern, nach draussen gestellt werden, findet eine beiläufige Aneignung des Strassenraums statt. Die Garage auf der unteren Strassenebene dient als eine Art Bodenschwelle zum Haus und bietet einen anderen, informelleren Zugang zum privaten Bereich. Sie fungiert sowohl als Abstellraum für Schuhe und Strandsachen als auch als Parkfläche für ein Auto oder Boot. In Küstenorten ist die Beziehung zu Meer und Sand, Schwimmen und Schnorcheln grundlegend für die Gestaltung und den Aufbau der Häuser. In der Casa Senillosa, der Casa Staempfli und Casa Villavecchia wurden wie bei vielen anderen Häusern im Dorf die ehemaligen Bootslager im Erdgeschoss mit Spülbecken oder Wassersschläuchen ausgestattet, damit die Füsse vor dem Betreten des Hauses gewaschen werden können. Alles, was nass uns sandig ist, bleibt im Eingangsbereich, der gleichermassen zur Strasse wie zum Haus gehört; alle anderen Räume sind sauberer, gepflegter.

Die Schwellen dieser Dorfhäuser sind einigermassen überschaubar, in Es Colomer jedoch, jenseits der Altstadt, nehmen diese Schwellen infrastrukturelle Dimensionen an. Die dynamische Geometrie der Treppen und Rampen durchdringt das Gebäude wie ein gigantischer Unterbau und bildet eine Plattform, auf der die Gebäude ruhen. Diese Infrastruktur greift aus in die felsige Landschaft hinter den Gebäuden und verbindet sich mit ihr: In den unteren Stockwerken lassen die engen Durchgänge zwischen den Mauern und die dramatisch beleuchteten gewundenen Gänge mit ihren abgestossenen schiefen Wänden einen einzigartigen Übergangsraum zwischen Aussen und Innen entstehen. Im Geschoss darüber führen schmale Gänge zu kleinen Lichtungen. Deren Mauern reichen knapp über Kopfhöhe, sodass sie das Grün der dahinter liegenden Innenhöfe in die Räume übergreifen lassen. Auf diese Weise entsteht eine intime Nähe, vergleichbar mit einer dicht besiedelten Bergstadt. Lluís Clotet führt Vico Magistrettis Bauprojekt Marina Grande als eine Schlüsselreferenz an, aber aus britischer Sicht erinnert Es Colomer auch an die Sozialwohnungsprojekte von Neave Brown, Patrick Hodgkinson und James Stirling, die zur selben Zeit in Grossbritannien entstanden.

Die Lücke zwischen den Gebäuden bietet begehbare Räume für die Versorgung und Belüftung der einzelnen Wohnungen und erzeugt ein dramatisches Lichtspiel entlang der labyrinthartigen Wege zwischen den Mauern. Die Konstruktion kombiniert schweren Ort beton mit Querträgern aus Fertigbeton und gewölbten Steinausfachungen. Damit unterscheidet sich die

ÜBER EINRICHTUNGSGEGENSTÄNDE

Anlage zwar von der rauen Vernakulararchitektur der Häuser im Dorf, greift aber den improvisatorischen und zweckmässigen Charakter der einheimischen Gebäude auf.

Weniger als die Hälfte des Projekts Es Colomer wurde realisiert, und was gebaut wurde, ist beeinträchtigt durch von der Gemeinde verordnete Änderungen – etwa die Hinzufügung von Schrägdächern und die Auflage, die Gebäude weiss zu streichen. Clotet und Tusquets hatten ursprünglich dunklen Putz vorgesehen, um die Fassaden mit dem Berghang verschmelzen zu lassen. Die Dächer sollten mit Gras bepflanzt werden, sodass das Gebäude eher als Teil der Landschaft denn als Konstruktion wahrgenommen worden wäre. Diese Idee hatte nichts mit den damals in Cadaqués geltenden Konventionen zu tun und wäre architektonisch herausragend gewesen, statt traditionellen Standards zu folgen. Ironischerweise würden die aktuellen Denkmalschutzrichtlinien – die Materialien, Farben, Fensteranordnung und Proportionen vorschreiben und vorsehen, dass Gebäude in einem bestimmten Umkreis ums Dorfzentrum mit weissem

Wie ein Aussichtspunkt mit Blick auf die Bucht erhält der Raum im obersten Stockwerk der Casa Pallejá seine Bestimmung und seinen Charakter durch die Betonbank, die sich über drei seiner vier Seiten erstreckt. Das Wohnzimmer dieses kleinen Hauses erreicht man über eine Wendeltreppe, die sich in einer Abfolge geschwungener Treppenläufe um einen dreifach hohen Raum windet, der durch den bescheidenen Massstab des Hauses umso majestätischer wirkt. Wenn wir sie erklimmen – jenen verputzten Möbelblock passierend, der die Aussicht versperrt und die Treppe verdeckt –, bekommen wir das helle Licht und das Meer erst zu Gesicht, wenn wir uns umdrehen und die letzte Stufe in den Raum hinein nehmen. Das niedrige Betonbrett, das in der Breite zunimmt, als würde es die Form des Raumes widerspiegeln, ist etwa 45 Zentimeter über dem Boden angebracht und lädt zur Benutzung ein. Über seine gesamte Länge sind eine bequem gepolsterte Sitzgelegenheit, die Feuerstelle eines Kamins und diverse Gegenstände abwechslungsreich angeordnet. Die Feuerstelle, die auf halber Länge der Brandmauer in der Ecke untergebracht ist, besteht aus schwarzen Fliesen, die in den Beton versenkt und mit senkrechten Eisenstangen versehen sind, an denen ein gusseiserner Gitterrost befestigt ist. Braune Ziegel, die mittlerweile russchwarz verkohlt sind, sind in die raue, gestrichene Steinmauer gepresst, und ein kohlrabenschwarzes Kaminrohr aus Blech weitet sich zu einem tief hängenden trichterförmigen Rauchfang, der einen starken optischen Akzent setzt.

Diese Art Bank (banco) ist ein zweckmässiges Einbauelement, das den Raum organisiert und Komfort bietet. Es taucht im Werk von Coderch, Correa und Milá immer wieder auf – in der Casa Senillosa, der Casa Villavecchia, der Casa Coderch Milá, tatsächlich bei den meisten ihrer Projekte im Dorf. Die Verwendung von Möbeln aus Ziegelstein, Stein oder Beton war oftmals einem begrenzten Budget geschuldet, spiegelt aber auch die Neigung wider, den Konventionen der frühen Moderne zu folgen und die Möbel in die Architektur zu integrieren. In Cadaqués war das nur sinnvoll; die Häuser waren klein, und bewegliche Möbel hätten den Innenraum womöglich überladen. Daher wurden Sitzmöbel, Bettkonstruktionen und Regale als Fortsetzungen der Gebäudestruktur behandelt und nicht erst nachträglich als Objekte hinzugefügt. Durch Kissen und Matratzen mit abziehbaren, waschbaren Bezügen aufgelockert, passen sie zum improvisierten Camping-Lifestyle eines

Putz und bemaltem Stein versehen werden müssen – für Es Colomer heute nicht mehr greifen. Jenseits dieses Bereiches müssen die Bauten nun aus lokalem Stein erstellt werden, der unbemalt bleiben muss, damit die Bauten mit der Landschaft verschmelzen – eine ziemlich einfache Art und Weise, jeglichen Eingriff in die Landschaft zu „verstecken“; eine, die auch schon Clotet und Tusquets im Sinn hatten.

Wie viele der Häuser im Dorf und in der Umgebung sind die Casa Senillosa und Es Colomer eingebettet in die bauliche Struktur und Naturlandschaft von Cadaqués. Sie greifen die lokalen Vorstellungen von sozialem Raum und von der Kontinuität zwischen privatem und öffentlichem Bereich auf und markieren deren Verbindung auf subtile oder dramatische Weise durch verschiedene Arten von Schwellen. Traditionen und Konventionen werden übernommen und neu interpretiert, um das Konzept einer komfortablen, entspannten Häuslichkeit zu verwirklichen, die sich am immerwährenden Reiz des Lebens am Meer erfreut ...

Ferienhauses, in dem ein solches banco-Element sowohl als Gästebett als auch als Sofa dient. Man kann dort ein Getränk geniessen oder mit einem guten Buch faulenzeln.

Bancos – tief liegend und so breit wie ein Bett – sind wie Miniatur-Topografien; sie liegen naturgemäss an der Peripherie eines Raumes oder verwandeln sich gar in eine Begrenzung, um einen Zirkulationsraum von einem Gemeinschaftsbereich abzugrenzen. Auch Harnden und Bombelli haben diese Strategie übernommen: Das oberste Stockwerk der Casa Bombelli ist eines der formal konsequentesten Beispiele einer solchen Gestaltung. Der forumartige Raum wird auf beiden Seiten von einem niedrigen, breiten, schiefgedeckten Brett gerahmt – mit dem beeindruckenden geschwungenen Rauchfang des Kamins am einen Ende und dem Arbeitstisch am anderen. Das Brett erscheint wie ein erhöhter Boden, der Stufen und Plattformen umfasst, die zur Hintertür, zur Dachterrasse und zur Haupttreppe führen, und vermittelt so die Idee einer Bühne inmitten eines Versammlungsraums.

Die Details wurden oftmals mit Maurern und Tischlern vor Ort entwickelt, erwiesen sich als wiederholbare Lösungen für verschiedenste Projekte und wurden vielfach von anderen Architekten kopiert. Die Etagenbetten aus Coderchs Casa Senillosa zum Beispiel tauchten auch in der zweiten Casa Villavecchia auf, die 1959 von Correa und Milá entworfen wurde – und gipfeln in der Variante von Harnden und Bombelli in der Villa Gloria: Drei aus Betonbalken mit Ziegelausfachung konstruierte Plattformen stapeln sich auf beiden Seiten eines kleinen Schlafzimmers und verwandeln es in einen aussergewöhnlichen und fulminanten vertikalen Schlafrum für Kinder.

Grosse, robuste Kamine, wie man sie in den Küchen von Bauernhäusern findet, waren eine Notwendigkeit, da die Häuser massiv waren und im Winter sehr kalt werden konnten. Sie avancierten aber auch zu einem wichtigen figurativen Element bei der Gestaltung der Innenräume. Die flache Eisenhaube des Rauchfangs ist zweckmässig, da die Strahlungswärme, die durch den freiliegenden Metallkanal erzeugt wird, den Raum schnell erwärmt und weniger Platz beansprucht als eine gemauerte Feuerstelle – sie ist sowohl Ausdruck der Ökonomie der Mittel als auch der modernen Formensprache. Der trapezförmige Rauchfang der Villa Gloria ist ein Mittelding zwischen einer Skulptur und einem Industrieprodukt: roh, irgendwie vertraut, aber in Form und Massstab übertrieben. Flankiert von zeitgenössischen Kunstwerken

verwandelt der Kamin diesen traditionellen Innenraum in ein Versatzstück der Moderne. Bei der Gestaltung des rechteckigen Rauchfangs der Casa Staempfli oder des grossen, weiss gestrichenen, gewölbten Rauchfangs der Casa Bombelli arbeiteten die Architekten eng mit lokalen Schlossern zusammen, experimentierten und verwandelten ein traditionelles Element in ein klares Statement der Moderne.

Coderch hatte angeblich den Schornstein aus Eisenblech in Peter Harndens Haus in Frankreich gesehen und gefragt, ob er einige Entwürfe darauf aufbauen dürfe – er integrierte Feuerstelle, Rauchfang und Rohr in seinen industriell gefertigten Kaminofen. Der Polo, ursprünglich 1955 für den Real Club de Polo de Barcelona entworfen, kam in der Casa Senillosa zum Einsatz, und die kleinere Variante Capilla tauchte in anderen Projekten von Correa und Milá auf. Später wurde er von Lluís Clotet und Oscar Tusquets zum Clotus weiterentwickelt, der übereck aufgestellt werden kann.

Dieses unsichtbare Band an Ideen und Inspirationen, das die Architekten, ihre Bauherren und Freunde durch Gespräche und ein ähnliches Gespür miteinander verbindet, stellt eine Kontinuität zwischen den Häusern her, die sich in figurativen Elementen wie den Kaminen und bancos manifestiert. Da jede Architektengeneration ein gemeinsames Ziel verfolgt, ergibt sich eine Genealogie, sodass jedes Haus – so sehr es auch ein jeweils spezifisches Projekt sein mag –, Teil eines grösseren Ganzen wird, das durch die persönlichen Beziehungen gestärkt wird. Die Häuser und ihre Entwürfe sind untrennbar mit den Menschen verbunden, die an ihrer Entstehung mitgewirkt haben, mit den Ideen, die sie teilten, und mit dem jeweils herrschenden Zeitgeist.

Coderch hatte früh schon die Chance erkannt, seine Projekte für den Entwurf von Möbeln zu nutzen. Der Stuhl Barceloneta für das Apartmentgebäude Mariners aus dem Jahr 1951 nimmt Bezug auf Mies van der Rohes Barcelona-Sessel, ersetzt aber auf gewitzte Weise das

Chrom und feine Leder durch Holz und Leinen. Die 1957 entworfene Lampe Disa aus gebogenem Holzfurnier wurde zu einer Konstante in seinen Projekten – sie kam unter anderem im Haus seiner Familie in Espolla zum Einsatz – und wurde auch von anderen in Cadaqués verwendet. Der an eine geschälte Mandarine erinnernde Lampenschirm verleiht der nächtlichen Beleuchtung eine warme Qualität und wurde meist tief über den Tisch gehängt, um Intimität zu erzeugen. Da die Architekten Zugang zu erfahrenen lokalen Handwerkern hatten, konnten sie Kopien zeitgenössischer Designobjekte herstellen, zum Beispiel von Gio Pontis superleichtem Stuhl Leggera. Er wurde von einem örtlichen Schreiner für das Esszimmer der Casa Villavecchia kopiert und ist Sinnbild für eine neue und lebendige Beziehung zwischen modernem Design und traditionellem Handwerk.

Vorgefundene Objekte wurden gekonnt an neue Nutzungen angepasst, zum Beispiel im Falle der mit Schilfrohr umwickelten Wandleuchten in der Casa Senillosa. Nebst anderen verbreiteten Alltagsgegenständen wie Strohmatten und lokalen Keramikern wurden sie aufgegriffen, um die Atmosphäre eines benutzten, belebten Raums zu erzeugen. Dahinter steckt eine ähnliche Haltung wie jene des “select and arrange”, von der Alison und Peter Smithson sprachen, als sie die vielen Schichten des häuslichen Lebens im Eames House in Los Angeles beschrieben. Dort sei alles, von der Gebäudekonstruktion bis zum Ephemerem, wohlüberlegt und sorgfältig arrangiert gewesen. Es ist diese offensichtliche Freude an der Platzierung von gewöhnlichen Dingen – einer Sammlung von Muscheln oder Steinen vom Strand, einem Gemälde von Koyama, Textilien und Vorhängen –, die diese Alltagsobjekte sanft überhöht und einer sehr persönlichen Vorstellung von den Annehmlichkeiten der Häuslichkeit Gestalt verleiht.

GEMEINSAME BASIS

AURELI MORA

Ein von Aureli Mora moderiertes Interview zeichnet die Rahmenbedingungen nach, die Ursprünge unserer Freundschaft und die Entwicklung unserer anhaltenden Faszination für Cadaqués und seine Architektur. Vor dem Hintergrund der Nachkriegsentwicklung und der Strenge des Franco-Regimes geht es unter anderem auf den Einfluss italienischer Zeitgenossen und die Entstehung eines katalonischen Kritischen Regionalismus ein.

HINTERGRUND

In den frühen 1950er Jahren war Spanien politisch isoliert und wirtschaftlich angeschlagen. Wie mag Cadaqués damals ausgesehen haben?

FV Cadaqués war aufgrund seiner komplexen Topografie und Lage immer schon isoliert. Als meine Familie zum ersten Mal dort hinkam, war die Busverbindung nach Figueres bestenfalls unregelmässig und eine Fahrt von Barcelona nach Cadaqués dauerte fünf bis sechs Stunden. Es gab keine Autobahnen und die Strassen waren im Allgemeinen recht einfach. Das letzte Stück Strasse durch die Berge war zwar schön, aber sehr eng und in schlechtem Zustand – tückisch sogar. Seit der Zeit vor dem Bürgerkrieg verbrachten einige Familien aus Figueres und Girona ihre Sommer hier. Auch Salvador Dalí war bereits vor Ort.

Fernando, in diesem Kontext kauften deine Eltern ein altes Fischerhaus und beauftragten Federico Correa und Alfonso

Vor allem beleuchtet das Interview jenen einzigartigen sozialen und architektonischen Rahmen, in dem es so erfolgreich gelang, modernistische Bestrebungen mit der Zweckmässigkeit vernakulärer Gebäude und traditioneller lokaler Handwerkskunst in Einklang zu bringen. Das Vermächtnis dieser Werke nimmt nachhaltig Einfluss auf unsere eigene Praxis.

Milá mit der Renovierung – die beiden waren damals Anfang 30. Es war ihr erster Auftrag. Wie kam er zustande?

FV Zusammen mit seinem guten Freund Jorge Villavecchia entdeckte Alfonso Milá Cadaqués 1953, als er seinen Onkel Pablo Sagnier besuchte, der dort in den 1940er Jahren ein Haus gebaut hatte. Bald darauf mieteten die beiden Freunde ein kleines Haus im Dorf und es dauerte nicht lange, bis meine Eltern, die grade erst geheiratet hatten, für Kurzurlaube dazustiesen. Es gab weder Strom noch fliessendes Wasser – was zeigt, wie einfach das Dorf damals war. Meine Eltern müssen Cadaqués wirklich ins Herz geschlossen haben, denn es lief darauf hinaus, dass sie 1954 ein altes Fischerhaus an der Bucht Port d'Alguer kauften und es von Alfonso und seinem Partner Federico komplett sanieren liessen – inklusive einer Aufstockung. Es war deren erster Auftrag. Ich glaube nicht, dass irgendeine der anderen Personen in diesem Buch Cadaqués damals schon kannte.

Deine Eltern waren also enge Freunde von Correa und Milá. Könnte man auch sagen, dass Federico und Alfonso frühe Wegbereiter der Stadt waren?

FV Ja, sie waren Freunde fürs Leben und ungefähr gleich alt: Mein Vater Javier wurde 1921 geboren, meine Mutter Marta 1923, Federico und Alfonso 1924 beziehungsweise 1925. Und du hast recht: Sie waren wirklich frühe Wegbereiter der Stadt Cadaqués. Man kann sich vorstellen, wie eindrücklich Cadaqués in den 1950er Jahren gewesen sein muss mit seiner Handvoll Booten in der Bucht, über die die Tramontana oder der Südwestwind garbi wehte.

SB Gleichsam ein Zufluchtsort.

FV Ja! Cadaqués verfügt über eine einzigartige physische Präsenz, die sich trotz des Wandels bis heute erhalten hat. Auf alten Fotografien von der Stadt ist praktisch nichts zu sehen ausser den weissen Silhouetten der Gebäude, den pedra seca und einigen Olivenbäumen. Den Hintergrund dieser Architekturgeschichte bildet also im Grunde, wie man sehen kann, die Anziehungskraft dieses unglaublich schönen und abgelegenen Dorfes.

CASA VILLAVECCHIA

Lass uns auf das Haus deiner Eltern zurückkommen ...

FV Soweit ich mich erinnere, war es das erste Haus in Cadaqués, das nach dem Krieg in einer modernen Architektursprache umgebaut wurde – auch wenn das nicht auf den ersten Blick ersichtlich ist. Schaut man sich die Nachbarhäuser an, so ist das eine mit seinen zwei runden Fenstern ein prototypisches modernes Haus der 1930er Jahre, während das andere mit seinem grün gestrichenen Erkerfenster eher traditionell daherkommt. Das Haus am Meer, das meine Eltern kauften, war sehr klein. Die architektonische Innovation lag darin, dass es aufgestockt wurde. Es wurde mit einem sehr begrenzten Budget vollständig saniert, und obwohl es vorrangig als Sommerhaus genutzt wurde, erhielt jeder Raum einen Kamin, was dem Charakter der Innenräume letztlich zuträglich war.

War diese "Ökonomie der Mittel" eine Vorgabe deiner Eltern?

FV Wahrscheinlich. Meines Erachtens war das Projekt eine Übung in "Lass und möglichst viel von dem nutzen, was vorhanden ist". Ich habe Federico Correa oft sagen hören, dass ein knappes Budget von grösstem Vorteil für ein Projekt ist; es zwingt zu mehr Einfallsreichtum! Beispielsweise wurden beide Treppen und der Esszimmerbalkon mit seinem Steinplattensockel erhalten. Aufgrund des bescheidenen Budgets wurde das Haus weitgehend im Originalzustand erhalten, aber dass es so gut geworden ist, verdankt sich Federicos und Alfonsos Talent und Feingefühl. Die Tatsache, dass sie damals mit José Antonio Coderch zusammengearbeitet haben, hat ihren Ansatz vermutlich beeinflusst.

Mir war nicht bewusst, dass so viel von der Originalsubstanz des Hauses wiederverwendet wurde.

Ich hätte vermutet, dass ihr Ansatz von der italienischen Architektur der 1950er Jahre beeinflusst war.

SB Der italienische Einfluss ist zweifelsohne gross – in den 1950er Jahren beschäftigte sich die Architektur in Italien ebenfalls mit diesen Aspekten –, aber das Interesse an der Instandsetzung spielt hier ebenso eine klare Rolle. Möglicherweise waren Correa und Milá an dieser Kontinuität

interessiert, an dieser subtilen Verbindung von Moderne und regionaler Tradition, und fanden die Herausforderung einer Instandsetzung reizvoll ...

Meinst du, dass diese frühen Projekte das Resultat eines Bauens (und Wiederaufbauens) im Wandel der Zeit waren?

SB Wir haben es hier mit einer Art Nolens-Volens-Situation zu tun ... Betrachtet man die Fassaden einiger dieser Häuser, etwa der Casa Villavecchia oder der Casa Pallejà, so machen sie doch sehr den Eindruck, als seien sie ad hoc entstanden, als modifizierte Version dessen, was bereits da war. Das hat nichts mit den puristischen Prinzipien der Moderne zu tun; so gut wie nichts entspricht dem.

FV Der Gestaltung der Vernakulärarchitektur wohnt ein unintentionaler Charakter inne. Ich denke, darauf zielte Coderch mit seinen berühmten Fotomontagen gestapelter traditioneller Häuser ab; oder auch Bernard Rudofsky mit seiner Architektur ohne Architekten.

SB Und die Folge ist eine Übereinstimmung mit dem Dorf und dem bestehenden Gefüge. Das wird heute als erstrebenswert erachtet, auch wenn es in der Natur der Architekturschaffenden liegt, ein Statement zu setzen. Nebenbei bemerkt ist das eins der Probleme, die ich mit den aktuellen Denkmalschutzregularien für die Stadt habe; es ist nicht mehr möglich, eine derart zwanglos komponierte Fassade wie die der Casa Villavecchia zu realisieren.

Die Casa Villavecchia scheint sich auf einige von Coderchs Häusern aus den 1940er Jahren zu beziehen. Erzählt mir etwas zu dieser Verbindung.

FV Federico und Alfonso arbeiteten schon als Studenten für Coderch und in den 1950er und 1960er Jahren arbeiteten sie mit ihm als Architekten zusammen – das zeigt sich an ihrem Werk in Cadaqués. Die schnelle Berühmtheit dieses kleinen Projekts, das 1956 in Domus und 1957 in der Revista Nacional de Arquitectura veröffentlicht wurde, geht sicherlich auf Coderch und seine Freundschaft mit Gio Ponti zurück, die dann auf Federico und Alfonso ausgedehnt wurde. Es ist kein Zufall, dass die Esszimmerstühle der Casa Villavecchia eine regionale Version von Pontis Stuhl Leggera aus dem Jahr 1955 sind. Viele der Inneneinrichtungen von Coderchs Häusern aus den 1950er Jahren gehen auf eine Zusammenarbeit mit Correa und Milá zurück, so auch das Apartmenthaus La Barceloneta (1952), für das die beiden jüngeren Architekten den Stuhl Barceloneta entwarfen.

Würdet ihr, von der Ökonomie der Mittel bei den frühen Häusern einmal abgesehen, diese Architektur als elitär bezeichnen – nicht unbedingt die Casa Villavecchia, aber spätere Arbeiten von Correa und Milá, von Coderch oder Harnden und Bombelli?

SB Bekanntlich wurden diese Häuser für einen bürgerlichen Kundenkreis entworfen und man könnte ihnen unterstellen, dass sie das Ideal von Mittelklasseluxus repräsentieren, aber es ging hier tatsächlich um Zweckmässigkeit. Herausforderungen wie Nässe und Kälte im Winter tragen etwa zur Qualität dieser Arbeiten bei, so wie die Vielfalt der Kamingestaltungen, die eine romantische, elementare Lebensweise unterstreichen.

FV Die Abgeschlossenheit trägt sicherlich dazu bei, dass man einen einfacheren Lebensstil zu schätzen weiss.

SB Man muss auch im Hinterkopf behalten, dass wir es hier mit Ferienhäusern zu tun haben und nicht mit dauerhaften Domizilen. Sie lassen mehr Toleranz zu, man kann sich dafür entscheiden, im Urlaub einfacher zu

leben, einiges zu entbehren von dem Komfort, den man zu Hause hat. Das hat Auswirkungen auf die Art und Weise, wie ich Geld ausbebe – und auf die Architektur, die daraus entsteht. Harndens und Bombellis Klientel war eindeutig reicher als jene von Correa und Milá oder Coderch, aber sie brachte erfrischende fremde Einflüsse mit sich. Der Kontrast zwischen der Casa Villavecchia und der Casa Staempfli könnte grösser nicht sein. Die Casa Staempfli und die Villa Gloria verfügen sogar über einen Pool auf dem Dach! So etwas wäre bei der Casa Villavecchia undenkbar.

FV Ja, da stimme ich dir zu.

SB Das bringt eine interessante Frage auf: Die Architektur von Harnden und Bombelli inszeniert sich in gewisser Weise, aber im Grunde ist sie auch charmant. Die Villa Gloria, ihr erstes Projekt, kommt dem Geist der Casa Villavecchia näher: Auch hier haben wir es mit einer behutsamen Renovierung zu tun. 1959 kauften die beiden Architekten das Haus und lebten darin. Lag es daran, dass sie nicht so viel Geld hatten wie ihre späteren Auftraggeber? Faszinierend finde ich, dass alles, was hinzugefügt wurde, einen fast temporären Charakter hat. Die grobe Holzkonstruktion über der Dachterrasse erinnert mich an Projekte des griechischen Architekten Dimitris Pikionis – und ist in keiner Weise vergleichbar mit einer ihrer späteren Arbeiten.

FV Und doch sind einige Hinweise auf die amerikanische Moderne offensichtlich, etwa im Wohnzimmer, das ganz anderen Einflüssen entsprungen zu sein scheint. Dali kommt einem in den Sinn – diese Art von Exzentrik. Ich glaube, das war Peter Harndens eigener Beitrag.

SB Sie brachten eine gewisse Exotik in ihre Arbeit. Und für jemanden, der die Stadt seit mittlerweile mehr als 30 Jahren kennt, ist das eine positive Qualität. Dali kommt einem in den Sinn – diese Art von Exzentrik. Wäre alles so vornehm wie die Casa Villavecchia, dann wäre das weniger interessant.

NACH DER MODERNE

Es scheint also, dass diese Ablehnung des strengen Modernen oder Internationalen Stils und die Suche nach einer Architektur, die, wie die Casa Villavecchia, funktional sein und gleichzeitig bestehende Realitäten einbeziehen kann, Teil eines neuen Ansatzes in der Architektur war, den Kenneth Frampton später als "Kritischen Regionalismus" bezeichnet hat.

SB Die Ideen des Kritischen Regionalismus kursierten bereits in den Nachkriegsjahren in Europa und beeinflussten eine ganze Generation englischer Architekten: Leslie Martin, Jim Stirling, James Gowan, Colin St. John Wilson ... Diese lose verbundene Gruppe von Architekten strebte nach einer Moderne, die sich am menschlichen Massstab orientiert und sich mit materiellen und haptischen Qualitäten befasst. Le Corbusier beeinflusste sie enorm und ihre Anliegen spiegeln sich in seinem Spätwerk wider. In formaler Hinsicht waren sie viel mehr von der Maison Jaoul beeinflusst als von jener "weissen Architektur", der sich später Alvar Aalto oder Álvaro Siza verschrieben.

Stephen, 1994 und 1995 warst du zusammen mit anderen englischen Architekten an "Papers on Architecture" beteiligt, einem Diskussionsforum, aus dem eine Gemeinschaftsausstellung in der Architecture Foundation im Gebäude des Economist in London hervorging. In dieser Ausstellung wurden die Ideen jener Architekten diskutiert, die die moderne Architektur neu definiert hatten. Ein Jahr später,

1996, hast du zusammen mit Jonathan Sergison dein eigenes Büro gegründet.

In deinem Fall, Fernando, ging 1986 deine zehnjährige Tätigkeit als Mitglied des Redaktionsteams von Arquitecturas BIS zu Ende, als die Zeitschrift eingestellt wurde. Sie war eine der grossen Architekturzeitschriften Spaniens und konzentrierte sich auf Fragen der modernen Architektur. Ein Jahr später hast du mit deiner Frau Eileen Liebman ein eigenes Büro eröffnet.

In gewisser Weise wurde euer beider Praxis von Anfang an von dieser Infragestellung der frühen Doktrin der Moderne beeinflusst. Ist das richtig?

SB Ja, absolut. Man ist ein Produkt seiner Zeit und mir ist klar, dass ein Grossteil meines Denkens auf gewisse Einflüsse zurückgeht. Für mich waren es etwa die von den Smithsons aufgeworfenen Fragen: Was könnte die Moderne sein? Was sollte sie sein? Auf was könnte sie sich einlassen, auf das sie sich zuvor nicht eingelassen hat? Ich war – möglicherweise instinktiv – an einer menschlichen Architektur interessiert: an einer empathischen Architektur ebenso wie an einer, die zur Schau stellt; und stets an einer Architektur, die in den Kontext eingebettet ist. Ich erinnere mich noch daran, wie Jonathan und ich das Kapitel zum Kritischen Regionalismus in Kenneth Framptons Die Architektur der Moderne. Eine kritische Baugeschichte lasen und wie bahnbrechend sich dieses Werk anfühlte.

FV Der Kritische Regionalismus kam nach dem turbulenten Erscheinen der Postmoderne auf, die in vielerlei Hinsicht die moderne Architektur verhöhnte. In den 1950er und 1960er Jahren entwickelte sich im Zuge der Diskussionen unter den katalanischen Architekten eine immer deutlichere Polemik zwischen den Anhängern des International Style und jenen, die von italienischen Architekten beeinflusst waren und als Barcelona-Schule bekannt werden sollten. In gewisser Weise war sie eine regionale Variante des Kritischen Regionalismus, und sie durchdrang unsere Arbeit.

Kannte man in England zu jener Zeit katalanische Architektur?

SB Die einzigen Architekten der 1950er Jahre, die meines Wissens von katalanischer Architektur geredet haben, sind Alison und Peter Smithson – was vermutlich auf ihre Freundschaft zu José Antonio Coderch zurückzuführen ist. Er scheint einer der wenigen Architekten zu sein, die sich ausserhalb Spaniens einer gewissen Bekanntheit erfreuten, was wahrscheinlich wiederum an seiner Verbindung zu Gio Ponti und Domus lag.

FV Die Verbindungen zwischen Barcelona und der italienischen Architektur waren tatsächlich signifikant, sei es über Coderchs Freundschaft mit Gio Ponti oder über Federico Correas regelmässige Stippvisiten in Mailand beziehungsweise seine Freundschaft mit Gardella, Albini, Gregotti, Magistretti und anderen. Diese Verbindung muss angesichts der hervorragenden Qualität der Mailänder Architektur in jenen Jahren von grosser Bedeutung gewesen sein.

Stephen, bist du also durch die Smithsons auf die katalanische Architektur aufmerksam geworden?

SB Tatsächlich habe ich meine erste Bekanntschaft mit katalanischer Architektur durch die Zeitschrift The Architectural Review gemacht. Es gab dort immer Themenschwerpunkte und Mitte der 1980er Jahre publizierten sie eine Ausgabe zur katalanischen Architektur mit Arbeiten von Bach-Mora, Martínez Lapeña-Torres, Piñón-Viaplana, Miralles-Pinós ... Das vorolympische Barcelona:

die Landschaftsgestaltung, das Erschliessen von Räumen in der Stadt ... Kurze Zeit später wurde ich auf die Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme aufmerksam, damals noch unter der Leitung von Josep Lluís Mateo. In den Quaderns entdeckte ich die Schule von Miralles-Pinós in Badalona, ein fantastisches Projekt. Ich erinnere mich, dass mich diese Arbeiten elektrisiert haben ... Das fiel zusammen mit einer Reise nach Barcelona, die vom Royal College of Art organisiert wurde, wo ich damals studierte. Ich nahm die Ausgabe der Architectural Review mit, in der naiven Absicht, mich einigen der dort publizierten Architekten vorzustellen. Einer von ihnen war Enric Miralles. Ich klopfte an seine Wohnungstür in der Avinguda Diagonal – er lebte nach hinten raus, sein Büro war auf der Vorderseite. Es war gerade Mittagszeit und er war allein; er öffnete die Tür und bat mich herein. In seiner Küche unterhielten wir uns und ich weiss noch, dass er ausserordentlich höflich und freundlich war. Schliesslich sagte er: "Sie suchen also einen Job? Wir sprechen hier Katalanisch, was ein Problem für Sie darstellen dürfte, aber ich kenne ein junges Büro. Mit dem sollten Sie Kontakt aufnehmen. Es wird von einem Ehepaar geführt und der Name des Mannes ist Fernando Villavecchia. Ihr Büro liegt tatsächlich nicht weit von hier. Ich ruf die beiden an, vielleicht können Sie dort kurz vorbeischauen und Hallo sagen."

So seid ihr euch also begegnet?

SB Ja, ich habe Fernando und Eileen genau an dem Tag getroffen, an dem ich wieder nach London abreiste. Es war ein kurzes Gespräch, aber wir blieben im Verlauf des nächsten Jahres per Fax in Kontakt.

FV Und ein Jahr später kam Stephen, um mit uns zu arbeiten.

SB Das ursprüngliche Angebot war gewesen, dass wir in Kontakt bleiben und sehen wollten, ob sich die Möglichkeit einer Mitarbeit im Büro ergab. Ein Jahr später waren die Vorbereitungen für die Olympischen Spiele 1992 in Barcelona in vollem Gange: Eileen und Fernando hatten einige Aufträge bekommen, vor allem für Privathäuser, und brauchten zufällig einen Assistenten. Sie suchten nach ausländischen Assistenten, um so ihrer Arbeit eine zusätzliche Dimension zu verleihen. Ich vermute, ich war eine Art Versuchskaninchen ...

FV Du warst der Erste, der mehr als nur ein Assistent wurde, und zwar aufgrund deiner Persönlichkeit und der Art und Weise, wie wir miteinander kommunizierten.

FRÜHWERK

Im Zuge dieser Zusammenarbeit hast du also die frühen Arbeiten von Fernando und Eileen in Cadaqués kennengelernt.

SB Meine erste Begegnung mit ihrem Werk kam dadurch zustande, dass ich sie bei Vor-Ort-Begehungen begleitete. An ein Projekt erinnere ich mich im Besonderen: den Umbau der Casa EM8. Diese Ortsbesichtigungen hatten nicht wirklich etwas mit Architektur zu tun: Das Gespräch zwischen Maurer und Architekt kreiste eher um Fragen der Sanierung – es ging darum, Lecks zu verhindern und Dinge einfach funktionieren zu lassen. Auf der Baustelle zu sein und zu sehen, wie Architekt und Handwerker zusammenarbeiten, das war für mich eine grosse Sache: Es herrschte ein hohes Mass an gegenseitigem Respekt und Humor.

FV Ja, ich erinnere mich an diese Ortsbesuche. Und ich erinnere mich, dass du später zurückgegangen bist und in der Wohnung im obersten Geschoss gewohnt hast ...

SB Ja! Nachdem ich aufgehört hatte, für Fernando und Eileen zu arbeiten, stellten sie mir als eine Art Dankeschön diese Wohnung im obersten Geschoss zur Verfügung. Damals war nur das oberste Geschoss renoviert worden. Ich lebte dort mit meiner Freundin – die mittlerweile meine Frau ist – und wir spürten dort einen starken Widerhall von Le Corbusier. Es war berauschend und neu: die geschwungenen Handläufe, die nahtlose Verglasung der Oberlichter, das Wechselspiel zwischen transparentem Glas und spiegelnden Oberflächen.

FV Deiner Aussage über Corbu stimme ich zu. Meine Beziehung zur Architektur von Correa und Milá ist so sehr Teil meines Lebens, dass jeder Ort, an dem ich gelebt habe – mit Ausnahme meines jetzigen Hauses mit Eileen –, von ihnen entworfen wurde! Aber erstaunlicherweise ist das, was Stephen eben gesagt hat, wahr: Das oberste Geschoss der Casa EM8 ist – obwohl es eine Ergänzung der früheren Sanierung von Correa und Milá war – nicht von ihrer Architektur beeinflusst. Das Projekt stammt aus der Anfangszeit meiner Karriere, als ich Le Corbusier studiert hatte. Ein Freund und ich kopierten die Farben – das Blau und das helle Siena – der Fliesen und Wände im Bad der Villa Savoye und ebenso die minimalistischen Handläufe. Wir befassten uns zudem mit Álvaro Siza und dem Buch *Five Architects*. Später, als Eileen und ich unser Büro gegründet hatten, nahm unsere enge Freundschaft mit Elías Torres – der uns beide unterrichtet hatte – nachhaltigen Einfluss auf unsere Arbeit. Wir hatten gewisse Gemeinsamkeiten, und wann immer er mich auf etwas hinwies, fand ich es interessant – beispielsweise seine Faszination für Licht. Er hatte einen direkteren Einfluss auf unsere Arbeit als Correa und Milá oder Coderch.

SB Le Corbusier ist erkennbar, vielleicht auch Correa und Milá, aber dann ist da auch eine Art Verspieltheit, jene Zuversicht, die Elías ihnen möglicherweise mitgegeben hat: die Aussparungen, die plastischen Formen in den Arbeiten von Eileen und Fernando. Sie unterscheiden sich von Elías Arbeit – sie sind in gewisser Weise etwas weniger dramatisch, vornehmer und stiller, könnte man sagen, und trotzdem genauso spannend. Setzt man sich etwa in Barcelona an ihren Küchentisch, passiert über einem eine Menge: Das Licht strömt durch die Aussparungen in der Decke. Als ich das zum ersten Mal sah, war ich wirklich aufgeregt. Ich hatte nicht das Gefühl, dass ich so etwas erschaffen könnte, das traute ich mir nicht zu. Heute blicke ich zurück und denke, dass Architektur geistreich sein muss. Wir haben vorhin von der exotischen Qualität der Arbeiten von Harnden und Bombelli gesprochen und davon, wie sie zum Gesamtnarrativ von Cadaqués beiträgt. Wenn ich mir die Arbeiten von Eileen und Fernando ansehe, dann empfinde ich ihren Beitrag als subtiler und zurückhaltender.

Fernando, wir haben vom Haus EM8 gesprochen, von der Erweiterung im obersten Geschoss, die du 1980 realisiert hast. 1995 haben du und Eileen den Auftrag für die Casa Klein bekommen, einen grossen Umbau und das erste einer Reihe von Häusern, die ihr in Cadaqués entworfen habt.

FV Viele unserer Projekte sind Umbauten existierender Gebäude. Einige der Ideen, die wir diskutiert haben, als Stephen bei uns gearbeitet hat, sind noch immer präsent in unserem Schaffen. Während meiner Zeit als Dozent an der ETSAV in Sant Cugat habe ich mit Xavier Monteys in der frühen Phase eines von ihm als Direktor initiierten neuen Studienprogramms zusammengearbeitet. Diese Erfahrung hat unser Denken zum Thema Häuslichkeit beeinflusst. Es ist kein Zufall, dass Xavier die Einführung zu unserem Buch geschrieben hat und dass er und Stephen – beide sowohl

Architekten als aus Schreibende – Jahre später eine solch grosse Affinität entwickeln sollten. Es ist eine gemeinsame Basis vorhanden, denn wir alle sind an Fragen der Häuslichkeit interessiert.

SB Ich sehe da einen roten Faden im Werk von Eileen und Fernando: Die Bedingungen, unter denen sie arbeiten, haben sich nicht verändert. Das hat es ihnen ermöglicht, gewisse Themen über eine Reihe von Projekten weiterzuentwickeln. Betrachtet man ihr Werk als Ganzes, sind die einzelnen Schritte im Prozess erkennbar. Sie führen eine Sache zur Problemlösung ein – zum Beispiel eine Jalousie – und machen sie dann zum Gegenstand weiterer Forschungen. Ihrer Arbeit wohnt eine starke narrative Kontinuität inne. In meinem Fall hat das von uns als Methode entwickelte Narrativ mit einer Haltung zu tun, mit einer bestimmten Art und Weise, sich dem Projekt zu nähern, und nicht mit einzelnen Formen oder Lösungen – das ist eine andere Form des Narrativs.

Stephen, bei den ersten Aufträgen für dein junges Büro in den 1990er Jahren ging es um den Bereich Wohnungsbau – eine Typologie, die dich bis heute beschäftigt.

SB Tatsächlich war unser erster Auftrag kein Wohnhaus, sondern ein Wirtshaus – ein Pub. Jonathan und ich interessierten uns sehr für Wohnungsbau, aber damals war es für junge britische Architekten nahezu unmöglich, einen Auftrag für ein Haus zu bekommen. Margaret Thatchers Wohnungspolitik, die den Erwerb von Mietwohnungen von kommunalen Trägern förderte, machte es komplett unmöglich, sich mit dem Thema sozialer Wohnungsbau zu befassen. Dennoch hielten wir es für wichtig, zum grossen Ganzen der Stadt einen Beitrag zu leisten – nicht durch den Bau von Objekten, sondern indem wir zum Klebstoff, zur Matrix, welche die Stadt zusammenhält, etwas hinzufügen. Wir beschäftigten uns mit dem Alltagsleben und einfachem häuslichen Komfort – das schienen uns wichtige Themen zu sein. Einige der grössten Innovationen der Architekturgeschichte gab es im Wohnungsbau – dem Gegenteil von öffentlichen Gebäuden. Uns interessierte aber nicht nur das Thema Wohnen, sondern wir waren auch fasziniert von der Idee, dass Architektur eine soziale Dimension haben könnte, ausserdem von ihrer Verbindung zum Konzept der civitas. Wir wollten über die Formensprache hinausgehen und uns mit der sozialen Dimension von Architektur auseinandersetzen.

CASA VOLTES

Du erwähnst den Begriff civitas. Was genau meinst du damit?

FV Stephen brachte diesen Begriff vor Jahren auf, als wir unsere Notizen für den Text "Ideas for Living in a House" austauschten.

SB Der Begriff bezieht sich eigentlich darauf, was es bedeutet, ein Bürger zu sein, auf seine Rechte und Pflichten als Mitglied einer Gemeinschaft. Fernando und ich verwenden ihn aber als Kürzel für ein eher persönliches Konzept, bei dem es darum geht, in Städten zu leben und Teil eines grösseren Ganzen zu sein. Er bezieht sich auch auf Christopher Alexanders Vorstellungen von Charakter und Behaglichkeit, von einem zivilisierten Leben und auf die Empathie, die Architektinnen und Architekten benötigen, um unvergessliche Orte zu schaffen.

FV Es ist eine Art zusätzliche Ebene in der Architektur. Ich erinnere mich an das erste Mal, als wir darüber redeten.

Stephen entwarf gerade den Eingang eines Hauses, das wir am Stadtrand von Barcelona bauten: die Tür selbst, die Verbindung zu den Versorgungseinrichtungen, die Garagentür ... Wir diskutierten darüber, dass der private Hauseingang Teil der Stadt ist, Teil eines grösseren urbanen Kontextes, und über den Entwurf einer zusätzlichen Ebene zu dem, was zwingend notwendig ist.

SB Es ist eine Gelegenheit, sich mit dem grösseren städtischen Kontext auseinanderzusetzen. Ich spreche häufig von der Idee eines Geschenks, das wir der Stadt als Architekturschaffende machen können, etwas, das aus der Privatsphäre des Gebäudes in den öffentlichen Bereich der Strasse hineinreicht, eine Veranda, eine Treppe, eine Bank ... Das ist eine Gelegenheit, die wir als Architekturschaffende nicht verstreichen lassen sollten, auch wenn wir immer unter dem Druck stehen, jegliche Art von Luxus zu vermeiden. Aber wenn man das beherzigt, trägt man zum grösseren Ganzen bei – und das ist eine faszinierende Herausforderung. Cadaqués strotzt vor civitas, das hat uns sehr inspiriert.

Welche Ideen habt ihr bei eurer Zusammenarbeit an der Casa Voltes verfolgt? Haben sie sich seit jener Erfahrung verändert?

FV Die Casa Voltes war für uns ein Wendepunkt und sie verfestigte die Ideen, die wir mit Stephen zum Thema Häuslichkeit in Cadaqués teilen. Wir sind jetzt dort mit einem neuen Haus in der Carrer Puig Vidal, direkt neben der Casa Coderch Milá. Viele der Fragen, die sich in Bezug auf die Innenräume und Fassaden stellen, sind mit denen der Casa Voltes vergleichbar, genauso wie unsere räumlichen Entscheidungen, wobei wir ebenso Anleihen bei der Casa EM26 gemacht haben. Die räumlichen Entscheidungen waren massgeblich für den Charakter der Casa Voltes: Das Wohnzimmer und das Basisgeschoss mit doppelter Raumhöhe stellen für Cadaqués ungewöhnlich grosse Räume dar, selbst wenn man das Wohnzimmer der Casa Senillosa und die doppelten Raumhöhen in der Casa Mary Gallery in Betracht zieht.

SB Ja, in vielerlei Hinsicht war die Casa Voltes der Höhepunkt jahrelangen Nachdenkens über Fragen des Wohnens und Komforts. Seit meiner ersten Begegnung mit Cadaqués bin ich inspiriert von einer Traditionslinie gleichgesinnter Architekten, von José Antonio Coderch bis Peter Harnden, die für eine anspruchsvolle, aber rohe Moderne stehen. Darüber hinaus war sie eine Weiterentwicklung unserer Forschungen zum mediterranen Haus und eine Auseinandersetzung mit dem Werk Serts im Zuge des Entwurfs eines Hauses in Andalusien gleich zu Beginn meiner Zusammenarbeit mit Jonathan Sergison. Jedes Projekt hat seine spezifischen Qualitäten und seinen ganz eigenen Untersuchungsrahmen; im Moment interessiert mich, wie ich dem Innenraum einen informelleren Charakter verleihen, den materiellen Hintergrund und die feineren, persönlicheren, ephemeren Schichten von Textilien und Gegenständen mehr differenzieren könnte. Es ist mir daher sehr daran gelegen, wieder in Cadaqués zu bauen, um einige dieser Studien weiterzutreiben!

Ich möchte euch die Jurybewertung im Rahmen des FAD-Preises 2012 zur Casa Voltes, die damals unter die Finalisten kam, vorlesen: "Der Ausgangspunkt dieses Hauses sind die Achtung und Anerkennung der Qualitäten, die seine Umgebung ausmachen und die auf intelligente und elegante Weise genutzt wurden, um ein ruhiges, komfortables und luxuriös diskretes Ergebnis zu erzielen." Würdet ihr sagen, dass man mit diesen Worten auch eines der Häuser von Correa

und Milá umschreiben könnte?

SB Von Anfang an wollten wir, dass die Casa Voltes das Vermächtnis jener aussergewöhnlichen Architekten ehrt, mit denen wir es hier zu tun haben. Aber was ich fühle, ist etwas anderes – und ich weiss nicht, ob es nur mit der Patina, dem Alter oder der Gesellschaft zu tun hat, aber es gibt eine Rohheit, eine haptische Qualität im Werk von Correa und Milá, die weder der Casa Voltes noch den Arbeiten von Fernando und Eileen innewohnt. Und das ist wirklich interessant. Wenn ich jemals wieder in Cadaqués baue, werde ich versuchen, das aufzugreifen. In der Casa Pallejà ist einem zum Beispiel die deutliche Unregelmässigkeit des Kalkputzes und des Steinpflasters bewusst. So bleibt die Atmosphäre eines sehr alten Hauses irgendwie erhalten. Dieses Gefühl stellt sich bei der Casa Voltes nicht mehr ein.

FV Das sehe ich auch so. Wir reden über ein frühes Haus von Correa und Milá aus dem Jahr 1956. Die Casa Villavecchia, Casa Pallejà und selbst die Casa Coderch Milá sind sich in dieser Hinsicht sehr ähnlich. Auf der anderen Seite steht die Casa Senillosa von Coderch: So radikal sie sein mag, ist sie doch vom Respekt für ihre Umgebung geprägt. In Bezug auf ihre Einfachheit weist sie traditionelle Elemente auf, nicht aber in Bezug auf den Ansatz. In diesem Sinne stellt sie definitiv eine Ausnahme dar.

SB Der Text der FAD-Jury ist sehr schmeichelhaft und würdigt die Bestrebungen, die Casa Voltes ruhig in die Umgebung einzufügen und mit ihr eine Vorstellung von Komfort zu vermitteln. Komfort ist jedoch ein relativer Begriff und seine Definition verändert sich je nach Kontext, Jahreszeit und Gegebenheiten. Ich bin wirklich daran interessiert, diese viszerale Qualität zu erreichen, eine Rohheit des Materials, die fühlbar, aber nicht aufdringlich ist. Tatsächlich hatte ich bereits zu einem frühen Zeitpunkt gehofft, dass der Innenraum der Casa Voltes von grobem Putz geprägt sein würde – so als wäre das Erdgeschoss ein öffentlicher Aussenraum. Der Kamin, die höher gelegenen Fenster und das Fenster in der Küche wurden als Fassade inszeniert. Das war stets eine wichtige Referenz: Für mich sagte das alles über Cadaqués, die Geometrien und die räumliche Nähe der Stadt aus. Das Erdgeschoss stellte ich mir als Raum zwischen diesen Wänden vor. Wir haben zunächst versucht, sie rau zu gestalten, das hat aber nicht funktioniert. Wir hätten es mit einer anderen Art von Innenraum zu tun gehabt – weniger beliebt bei meiner Familie, aber näher an dem, was ich mir ursprünglich vorgestellt hatte.

Und was würdest du über die Strassenansichten sagen? Über die Entscheidung, die Steinfassade weiss zu streichen und die Fenster durch den Putz zu betonen?

SB Angesichts der vorhandenen Steinmauern drängte sich das Gefühl auf, dass das neue Haus eine Steinfassade haben sollte. Als wir dann die Ausrichtung des Grundstücks mit seiner nach Norden orientierten Fassade verstanden – die Tatsache, dass die Morgensonne in einem sehr spitzen Winkel direkt in die Strasse fällt –, erkannten wir die Gelegenheit, der Fassade eine starke Textur, eine handwerkliche Qualität zu verleihen. Ich war von der Lockerheit der Kanten fasziniert, denn Steine bilden keine guten Ecken ... Beeinflusst wurde dieses Haus auch von Rudolf Olgiati, einem grossartigen Schweizer Architekten. Ich schaute mir seine Kamine und anderen Elemente an, ebenso das Gelbe Haus von seinem Sohn Valerio Olgiati – ein grosser steinerner Quader mit tief eingeschnittenen Fenstern, das ein ähnliches Detail aufweist wie das, was ich anstrebte. Der Architrav ermöglicht ein Ausbalancieren der Fenster. Sie sind so platziert, dass sie sowohl dem

Innenraum als auch der Geschlossenheit der Fassade gerecht werden. Betrachtet man die Fassade, so fassen die Architrave die in ihrer Form differierenden Fenster zusammen und richten sie aus. Das mag ich, ein einfaches Detail, das ein gewisses Mass an Toleranz zulässt und gleichzeitig zu einem strategischen organisierenden Element werden kann. In der Tat war es interessant zu beobachten, wie die Bauarbeiter diese Fenster vor Ort machten; zu wissen, dass sie die Ecken überdecken konnten, machte ihnen das Leben deutlich leichter.

Wie kam es zur Wahl der Bodenbeläge?

SB Wir wollten, dass die Casa Voltes sowohl im Winter als auch im Sommer nutzbar ist. Ich habe Zeit in Fernandos Haus verbracht und die Vorstellung, überall Fliesen zu verwenden, fühlte sich für den Winter zu hart an. Wir überlegten jedoch, dass der Boden als thermische Masse fungieren könnte, wenn wir eine Fussbodenheizung einbauen – und so fiel die Entscheidung zugunsten der Fliesen aus. Wir arbeiteten mit einer Firma zusammen, zu der Eileen im Zuge ihrer Forschungen und Experimente zu diversen Projekten sehr gute Beziehungen aufgebaut hatte. Um ein komfortables Interieur zu schaffen, entschieden wir uns also seinerzeit für den Einsatz von Fliesen. Letztendlich erwiesen sich das Muster und die Grösse der Fliesen als ein sehr starkes Ausdrucksmittel im Innern des Hauses.

FV Die hydraulisch gepresste Zementfliese ist ein weiteres Beispiel für den Einfluss Le Corbusiers. Als wir den Bodenbelag für das neue Obergeschoss der Casa EM8 suchten, jene Ergänzung, die ich vor 40 Jahre entworfen habe, schauten wir uns die Villa Savoye und andere Häuser von Corbu an, und viele wiesen Zementfliesen auf. Wir besuchten eine lokale Fabrik, die damals ihren Sitz inmitten von Barcelonas Bezirk Eixample hatte, um uns anzusehen, wie diese hydraulischen Fliesen hergestellt werden – und fanden heraus, dass sie unfassbar billig waren. Also entschieden wir uns dafür! Wir entschieden uns für Weiss und verlegten die Fliesen diagonal. Weiss war eine ungewöhnliche Wahl und ich dachte, im Winter würde das nicht sehr gut ankommen, aber unsere Entscheidung stellte sich als ein solcher Erfolg heraus, dass wir auch bei anderen Projekten auf diese Lösung zurückgriffen.

SB Bei den Fliesenbelägen in der Casa Voltes, vor allem im obersten Stockwerk, ging es auch darum, den Raum zu vermitteln. Die Idee ist stark von Carl Andre beeinflusst: Wenn man eine rechteckige Form in einen unregelmässig geformten Raum legt, nimmt man den Raum wahr. Möbel können diesen Effekt überlagern, aber der Belag ist ziemlich grossflächig, sodass man sehen kann, dass dieser Raum tatsächlich sechs Seiten hat. An diesem Punkt kommen alle Geometrien der beiden ursprünglichen Grundrisse zusammen.

Es gibt noch ein paar weitere Besonderheiten in Bezug auf eure Entscheidungen bei diesem Projekt, die mich persönlich faszinieren, zum Beispiel: die gezielte Verwendung von Farbe und die leicht variierenden Grauschattierungen in den Innenräumen, die unterschiedlichen Stile der drei Treppen, der Einsatz von Vorhängen ... Lasst uns darüber sprechen.

FV Ich muss zugeben, dass ich sehr überrascht war, als Stephen, Jane und Caroline mit diesen Vorhängen ankamen, und das obwohl ich bei der ursprünglichen Version der Casa EM8 Vorhänge grosszügig eingesetzt hatte – sowohl als Raumteiler als auch an den Fenstern. Im Falle der Casa Voltes sind sie definitiv eine brillante Idee, vor allem im Winter. Die voluminösen Vorhänge haben wir in der Casa EM26 übernommen, besonders in den Schlafzimmern.

SB Die Idee war, grosse Bahnen Rohleinen zu verwenden, um die beiden Räume – das Hauptschlafzimmer und die obere Halle – sowohl akustisch als auch räumlich zu verwandeln. Wir wählten ein gedecktes Senfgelb und dunkles Braun als Teil einer Farbpalette, die auch an anderer Stelle in der Inneneinrichtung zum Einsatz kam. Für die Holzverschalung und die Türen verwendeten wir zwei graugrüne Farbtöne, die sehr nahe beieinander liegen, nicht zu kontrastreich, aber doch genug, um sie zu unterscheiden. Wir verwenden diese ruhigen, aber komplexen Farben seit vielen Jahren in unserer Arbeit, und möglicherweise hat das etwas mit den frühen Jahren im Büro von Fernando und Eileen zu tun, wo ich erstmals mit ihrem Umgang mit Farbe in Berührung kam. Die Casa Voltes ist das erste unserer Projekte, bei dem wir die Wände und Decken in strahlendem Weiss gestrichen haben, ganz in der Tradition eines mediterranen Hauses, das traditionell einmal im Jahr geweißelt werden sollte.

FV Die komplexen Farben, die Stephen gerade erwähnt hat, quasi Nichtfarben, haben in unserer Arbeit, wie auch in seiner, immer wieder eine Rolle gespielt. Sie gehören zur Farbfamilie der *gos com fuig* (wörtlich: Hund auf der Flucht) oder *ala de mosca* (Fliegenflügel), die in vielen unserer Innenräume zum Einsatz kommen. Was die Treppen betrifft, so bezieht sich die Haupttreppe meines Erachtens auf die Casa Klein und die Casa Pallejà. In der Casa Voltes wurde die Haupttreppe als katalanisches Gewölbe gebaut und passt tadellos in das Haus. Die Holztreppen, im Wohnzimmer und in der Küche, sind eher der britischen Holzbautradition verpflichtet.

SB Die Entscheidungen bezüglich der Inneneinrichtung des Hauses fielen ebenso mit Bedacht. Die schönen, oftmals filigranen Möbel, die ich beim Besuch dieser Häuser entdeckte oder beim Betrachten von Büchern und Fotografien, die den Einfluss italienischer Möbel zeigen, haben mich seit jeher inspiriert. In der Casa Voltes haben wir uns für Möbel von Ercol entschieden. Entworfen hat sie Lucian R. Ercolani, ein italienischer Immigrant, der irgendwann in den 1950er Jahren nach Grossbritannien kam. Seine Möbel verbinden maschinell erstellte Elemente mit handgeschnitzten. Sie sind pragmatisch und fügen sich problemlos in ein eklektisches häusliches Umfeld ein, während ihnen der starke Einfluss des italienischen 1950er-Jahre-Designs formale Raffinesse verleiht.

ZWEI RESTAURIERUNGEN

Ihr habt beide jeder für sich – mit Respekt gegenüber dem ursprünglichen Entwurf – ein wegweisendes Haus restauriert. Sie liegen geografisch weit voneinander entfernt, wurden aber beide 1958 gebaut.

Stephen, 2004 warst du mit Jonathan an der Restaurierung des Solar Pavilion von Alison und Peter Smithson beteiligt. Und eines deiner jüngsten Projekte in Cadaqués, Fernando, ist die Restaurierung des Hauses, das José Antonio Coderch für sich und Leopoldo Milá entworfen hat. Welche Erfahrungen habt ihr im Zuge dieser Projekte gemacht?

SB Alison und Peter Smithson haben den sogenannten Solar Pavilion von 1961 bis 1982 als Wochenendhaus genutzt, und von vielen wird es als ikonisch für die Ideen des New Brutalism wahrgenommen. Aus ihrem illustrierten Tagebuch, das damals dort entstanden ist, habe ich so viel Inspiration gezogen! Es war anders als alles, was ich zuvor gelesen hatte: die Beschreibung eines Hauses durch

seine spontane Nutzung, ein Bericht über das Leben in diesem Haus, voller Zärtlichkeit und Alltagsdetails. Das Haus und der Text erheben Architektur zu einer Lebensweise und dienten uns in den Anfängen unserer praktischen Tätigkeit als grundlegende Referenz. 2002 beauftragten uns die neuen Besitzer, Ian und Jo Cartlidge, mit der Restaurierung. Wir sollten die Verkleidung und den Innenraum dezent aufwerten, um ihren Wochenendbesuchern einen komfortableren Rahmen zu verschaffen. Unser Ansatz sah eine Restaurierung vor, die so unsichtbar wie möglich ist, unter Wiederverwendung eines Grossteils der Materialien. Jedes Element wurde sorgfältig entfernt und auseinandergenommen, gesäubert, geschliffen, neu beschichtet, wieder scharniert, neu versiegelt und zusammengesetzt. Die Zerlegung des Gebäudes in dieser Art und Weise hat uns gezeigt, dass viele Details nicht der konventionellen Baupraxis entsprachen, sondern als konstruktive Konzepte und Experimente für zukünftige Projekte gedacht waren.

FV Die Restaurierung der Casa Coderch Milá war für uns ein ungewöhnlicher und anspruchsvoller Auftrag. Vor dem Erwerb des Hauses wurde es noch von Leopoldo Milás Kindern genutzt. Wir prüften zunächst die Ergänzung eines weiteren Stockwerks – eine Idee, die wir erst entwarfen, letztendlich aber fallen lassen mussten; stattdessen konzentrierten wir uns darauf, das Haus in seinen Originalzustand zu versetzen, womit wir wieder bei dem wären, was Stephen über die Rohheit dieser Architektur gesagt hat. Wir hatten gerade die Casa Villavecchia restauriert und fühlten uns für die Arbeit in diesem Bereich gewappnet. Ziel war es, die Form und den Charakter der Räume zu erhalten, dabei aber die Lichtverhältnisse zu verbessern, die beschädigten Teile der Kalkputzwände, die gestrichenen Dachbalken und die Holzböden zu reparieren und sie in ihren ursprünglichen, unfertigen Zustand zurückzusetzen. Etwas mehr Freiheit haben wir uns bei der Erneuerung und Aufwertung der Küche und der Badezimmer genommen, deren Einbauten und Oberflächen veraltet waren. Glücklicherweise konnten wir die originalen Holz- und Metallelemente, die José Antonio Coderch eigens hierfür entworfen hatte, sowie ein originales Set an Barceloneta-Stühlen restaurieren – alles unter Beibehaltung der ursprünglichen Patina. Wir fühlten uns in der Verantwortung, sehr sorgfältig darüber nachzudenken, was wir dem, was Coderch und Leopoldo Milá 1958 geschaffen hatten, hinzufügen könnten; was, wenn auch nur geringfügig, verändert werden könnte; welche kleinen, kaum wahrnehmbaren Verbesserungen akzeptabel wären.

SB Die Restaurierung ist absolut gelungen, aber die Hintergrundgeschichte ist wesentlich interessanter, weil eure eigentliche Intention gewesen ist, ein Stockwerk zu ergänzen. Das wäre ein deutlich grundlegenderer Eingriff gewesen, hätten euch die Denkmalschutzaufgaben nicht einen Strich durch die Rechnung gemacht. Das betrifft im Grunde die Thematik Transformation versus Restaurierung.

FV Die Casa Coderch Milá ist ein zweistöckiges Haus, das von seinen Nachbarn in den Schatten gestellt wurde. Und während die Ergänzung eines zusätzlichen Stockwerks gemäss den Bauvorschriften in Cadaqués grundsätzlich erlaubt ist, schränken die neueren Denkmalschutzrichtlinien, die die Altstadt "schützen" wollen, die Gestaltung der Fassaden und Fenster so weit ein, dass das Projekt zu einer fast aussichtslosen Sache wurde.

SB Ich finde es interessant, darüber nachzudenken, wie Eileen und Fernando diese Transformation umgesetzt

hätten, vor allen in Anbetracht der von ihnen nun durchgeführten Erneuerung – eine sehr gelungene und sensible Restaurierung. Sie haben es sich selbst noch schwerer gemacht, sollten sie jemals noch ein Stockwerk ergänzen wollen! Die Balken der Casa Villavecchia verrotteten und letztlich war die Entscheidung für neue Materialien grundlegend: Das Resultat sind diese schockierend blauen Metallbalken.

FV Wir sind beim ursprünglichen Blaugrau von Correa und Milá geblieben.

SB Ich weiss, aber den Einsatz von Stahl finde ich interessant, weil die Balken dadurch abstrakter werden. Das unterläuft auf subtile Weise die aktuelle Mode, nur rohe Materialien zur Schau zu stellen. Farbe hat in eurer Arbeit immer eine wichtige Rolle gespielt. Ich denke, das hat mit eurem Interesse an abstrakter Kunst und zeitgenössischen Kunstschaffenden zu tun. Kunst ist gegenwärtig. Kunst ist der Ursprung. Als Correa und Milá die Decke der Casa Villavecchia orange strichen, muss ihr Ansatz der gleiche gewesen sein ...

FV Wie gewagt und gelungen diese orangefarbene Decke im obersten Geschoss des Hauses meiner Eltern war, ist mir immer wieder aufgefallen. Es beginnt schon im Hauptschlafzimmer, wo du im Bett liegst und auf die orangefarbene Decke blickst! Das ist sehr mutig, oder nicht?

Im Falle der Casa Coderch Milá habt ihr euch der Restaurierung über Fotografien angenähert, die Giorgio Casali 1961 für Domus aufgenommen hatte. Ich nehme an, dass die Fotografie – wenn man über diese und eure eigene Architektur spricht – stets viel mehr als nur ein Werkzeug war, um Projekte zu publizieren ...

FV Ja, absolut. Alle diese Häuser wurden von ausserordentlich talentierten Fotografen abgelichtet, beginnend bei Francesc Català-Roca, der in den frühen 1950er Jahren sehr eng mit Coderch und Correa und Milá zusammengearbeitet hat. Giorgio Casali hat seinerzeit für Domus fotografiert, es war also vermutlich Gio Pontis Entscheidung, ihm den Auftrag für die Casa Coderch Milá zu erteilen. Wir nehmen an, dass Coderch zugestimmt und möglicherweise sogar gedacht hat, dass ein solch kleines Projekt nicht von Català-Roca fotografiert werden muss. Tatsächlich gibt es nur sehr wenige Bilder von der Casa Coderch Milá. Català-Roca war bis in die frühen 1980er Jahre als Architekturfotograf tätig. Ich begegnete ihm in den späten 1970er-Jahren, als ich für Arquitecturas Bis arbeitete, und er erinnerte sich gut an die Casa Villavecchia. Er war ein herausragender Fotograf. Als wir Mitte der 1990er Jahre einen Fotografen für die Casa Klein suchten, war Eileens guter Freund Michael Moran eine naheliegende und hervorragende Wahl. Er hatte eine Architekturausbildung und war ein versierter Fotograf, der unter anderem viel für Frank Gehry gearbeitet hatte. Michael hat danach zwei weitere Projekte von uns in Cadaqués fotografiert. Für dieses Buch fiel unsere Wahl auf David Grandorge, einen alten Freund von Stephen. Nachdem ich eine Reihe von Bildern gesehen hatte, die er von der Casa Voltes aufgenommen hatte, war ich sicher, dass er gut passen würde – wie Stephen zu Beginn des Projekts ja nahegelegt hatte. David hat eine sehr ungewöhnliche Herangehensweise an Innenräume, was für diese Häuser, die seinerzeit von Català-Roca und Casali fotografiert wurden, sehr passend erscheint.

SB Wir wissen, dass Coderch sich sehr für Fotografie interessierte, und das Werk von Català-Roca ist zu einem Synonym für die Architektur der 1950er und 1960er Jahre in Katalonien geworden. Uns war von Anfang

an klar, dass wir einen einzigen Fotografen mit einer ruhigen, aber kompositorisch und atmosphärisch starken Handschrift brauchen, um die Projekte für dieses Buch zu dokumentieren. David Grandorge, ein talentierter Architekt, Lehrer und Fotograf, ist ein alter Freund und langjähriger Mitarbeiter. Ich habe Fernando und Eileen ermutigt, ihn mit den Fotografien der Casa Coderch Milá zu beauftragen, und es war naheliegend, seinen Auftrag auf die Fallbeispiele auszudehnen. Die ursprünglichen Bilder des Hauses von Català-Roca erwecken den Eindruck, als hätte eben erst jemand den Raum verlassen. Català-Roca hat selten Menschen fotografiert, aber die von ihm fotografierten Innenräume erscheinen bewohnt. Und David Grandorges grosse Stärke ist eine Art Einfühlungsvermögen in das von ihm fotografierte Werk, wodurch er deren Lebetheit einfängt.

FV Eine Person hat den Raum verlassen, aber ihre Anwesenheit ist noch spürbar – meinst du das?

SB Ja, in vielen seiner Bilder hat man den Eindruck, dass die Bewohnerschaft gerade erst aus dem Raum gegangen ist und etwas zurückgelassen hat – ein in der Zeit aufgehobener Moment. Das ist eine besondere Qualität und löst die schwierige Aufgabe, Räume zu fotografieren und dabei nicht den Menschen, sondern den Raum in den Mittelpunkt zu stellen. Es gibt ein emblematisches Bild von David von einer Umkleidekabine in der Hunstanton School in Norfolk, einem Projekt von Alison und Peter Smithson. Auf dem Boden verstreut liegen Schuhe und Kleidungsstücke, die darauf waren, aufgehoben zu werden. Und doch besitzt dieses Foto ist eine formale Komponente. Es handelt sich um eine Ein-Punkt-Perspektive, die leicht zu einer Seite hin verschoben ist: eine Art Komposition, wie sie in den Bildern der Delfter Malerschule aus dem 17. Jahrhundert wiederzufinden ist. Diese Kombination einer dezenten, unbewussten Häuslichkeit mit formaler Komposition verleiht einfachen Räumen eine gewisse Würde. Für den ganz eigenen Charakter dieses Buches war es entscheidend, alles neu zu fotografieren; zweitens mussten die Fotografien eine starke kompositorische Qualität aufweisen – etwas, womit sich David auskennt; und drittens mussten sie eine gewisse Häuslichkeit vermitteln, jene latente Präsenz.

FV David hat eine Distanz zu der Arbeit, die interessant ist: Sie fügt der Rezeption der Architektur eine weitere Ebene hinzu.

SB Ihn inspirierten die Bilder, die wir ihm zeigten. Im Falle der Casa Coderch Milá hat er tatsächlich eine Reihe von Bildern aufgenommen, die den Originalen von Casali 1:1 gleichen, etwa jenes, das über den Esstisch hinweg den Kamin zeigt.

SIEBEN HÄUSER PLUS EINS

Und dann ist da noch das Thema des Buches an sich, die sieben Häuser, die ihr von den Architekten, über die wir gesprochen haben, ausgewählt habt: Casa Villavecchia, Casa Alfonso Milá, Casa Semillosa, Casa Pallejà, Casa Coderch Milá sowie die Villa Gloria und die Casa Bombelli, die beiden letzten von Peter Harnden und Lanfranco Bombelli. Was haben diese Häuser gemeinsam, das eure Aufmerksamkeit erweckt hat?

FV Wir beide haben uns auf eine erste Liste geeinigt; wir kannten die Häuser gut und hatten sie ausgiebig studiert. Später stellten wir fest, dass sie allesamt in einem Zeitrahmen von weniger als zehn Jahren erbaut worden waren, alle im Verlauf der 1950er Jahre. Das bildete den Rahmen. Die Tatsache, dass zwischen den

beteiligten Architekten und ihrer Bauherrschaft starke freundschaftliche und berufliche Bande bestanden, beeindruckte und faszinierte uns. Einige dieser Häuser sind recht unbekannt oder sie wurden kaum besprochen – die Casa Pallejá oder die Casa Coderch Milá zum Beispiel. Wir haben uns von denselben Architekten auch Projekte aus den 1960er und frühen 1970er Jahren angesehen – die Pianc-Apartments, das Apartment von Federico Correa, die Casa Rumeu, die Casa Apezteguía –, aber auch wenn sie wirklich interessant sind, so gehören sie doch einer anderen Phase ihres Schaffens an.

SB Unser Bestreben war, Häuser auszuwählen, die in gewisser Weise eine moderne Haltung repräsentieren, aber auch einem Kritischen Regionalismus verpflichtet sind. Die Tradition, der diese Häuser angehören, war für uns sehr offensichtlich und wir wollten eine Reihe von Geschichten erzählen, von gemeinsamen Interessen und Empfindungen.

Und dann ist da noch – als eine Art Kontrapunkt – der Apartmentkomplex Es Colomer von Tusquets und Clotet; jenes achte Projekt, das der Architektur von Cadaqués ein neues und anderes Regelwerk und einen neuen Massstab verleiht. Warum wolltet ihr es mit diesen sieben Häusern in Verbindung bringen?

FV Wir haben uns aus diversen Gründen für Es Colomer entschieden. Wie Lluís Clotet und Oscar Tusquets schrieben, als sie den Komplex 1968 entwarfen, sollte er das erste Bauvorhaben – ab von alleinstehenden

Häusern – jenseits, also ausserhalb, der weissen Stadtmasse von Cadaqués werden. Und wir dachten, das sei eine interessante Art, dieses Buch abzuschliessen. Clotet und Tusquets waren das nächste Glied in der Reihe Coderch – Correa und Milá, hatten sie doch beide bei Alfonso und Federico gearbeitet. Und schliesslich markierte das Jahr 1968 eine Art Erwachen neuer Ideen und Einflüsse, sowohl in der Architektur als auch in der Gesellschaft. Interessanterweise erlag ich dem Irrtum, Clotet und Tusquets seien von Robert Venturi beeinflusst, dabei erwähnte Lluís Clotet, dass sie in Wirklichkeit Vico Magistretti am Meer gelegenen Komplex Marina Grande im Blick hatten. Der italienische Einfluss war letztendlich also noch weit verbreitet.

SB Es Colomer zeigte uns auf, in welche Richtung die zukünftige Arbeit in Cadaqués gehen könnte, von daher war es wichtig, es als eines der Schlüsselprojekte zu präsentieren. Es ist ein seltsames, aber kraftvolles Werk, unvollständig, in gewisser Weise unruhig, sicherlich nicht perfekt. Es weist so viele Merkmale des früheren Werks auf, die ein Produkt der Zweckmässigkeit, aber auch grosser Ambitionen sind. Der unfertige Charakter von Es Colomer, seine grundlegende Verbundenheit mit dem Ort, aber auch mit der Kultur der Moderne und der Architektur als sozialer Praxis macht es zu einem geeigneten, ergebnisoffenen Abschluss des Buches.

FALLBEISPIELE

DAVID
GRANDORGE

Der fotografische Essay ist das Ergebnis wiederholter Besuche in Cadaqués zwischen 2017 und 2020. Diese eigens für diese Publikation in Auftrag gegebenen Bilder von acht exemplarischen Bauten dokumentieren die Spuren der Zeit und Nutzung sowie die ursprüngliche architektonische Intention. Sie fangen die Atmosphäre der Innenräume im bewohnten Zustand ein und offenbaren so latente Präsenzen.

Das Resultat ist eine vielfältige, aber in sich stimmige Bandbreite von Projekten, die sich durch ähnliche formale und praktische architektonische Lösungen

auszeichnen, um die Ideale von Geselligkeit und Komfort mit Zweckmässigkeit und Einfachheit zu verbinden. Sie evozieren eine Lebensweise, die der lokalen Bautradition Kontinuität verleiht, indem sie sie mit den Bestrebungen der Moderne vereint. Durch die engen Gassen des umliegenden Dorfes erhaschen wir, gerahmt von Fenstern und Terrassen, einen Blick auf das Meer, die berühmte Hufeisenbucht, die Ausläufer der Pyrenäen – und all das eingehüllt in das Licht dieser ganz besonderen Gegend an der Costa Brava.

KONTEXT

In diesem Abschnitt stellen wir detaillierte architektonische Informationen zu 26 Projekten bereit, darunter die zuvor beschriebenen Fallbeispiele, weitere Projekte, die von denselben Architekten gebaut wurden, sowie neuere Projekte von Liebman Villavecchia und Sergison Bates.

Die Häuser sind auf einem Stadtplan eingezeichnet – ein hilfreiches Werkzeug zu ihrer Identifizierung. Des Weiteren haben wir die Grundrisse mit aufgenommen, damit diejenigen, die daran interessiert sind, die breite

Palette von Projekten eingehender erkunden können. Eine Zeitleiste veranschaulicht die Zusammenhänge zwischen den Projekten und bedeutenden Ereignissen im Leben ihrer Protagonisten vor dem Hintergrund historischer Meilensteine. Sie soll die Leserinnen und Leser dazu einladen, über die Ebene des architektonischen Objekts hinauszublicken – und zwar auf die Gesamtheit jener Gegebenheiten, die persönlichen Zwängen und Möglichkeiten ebenso geschuldet sind wie Ereignissen allgemeinerer Art.

STEPHEN BATES

1964 geboren, schloss Stephen Bates 1989 sein Studium am Royal College of Art ab und sammelte Berufserfahrung in London und Barcelona. 1996 gründete er zusammen mit Jonathan Sergison das Büro Sergison Bates architects.

In den letzten 20 Jahren hat das Büro eine Reihe prestigeträchtiger Aufträge gewonnen und Auszeichnungen erhalten – etwa den Erich-Schelling-Preis und die Heinrich-Tessenow-Medaille in Gold. Zudem eröffnete das Büro Dependancen in Zürich und Brüssel.

Stephen hatte Lehraufträge an der Architectural Association in London, der ETH Zürich, der EPF Lausanne, der ETSAB Barcelona, der Oslo School of Architecture

und der Harvard Graduate School of Design. Seit 2009 ist er Professor für Städtebau und Wohnungswesen an der TU München. Zudem war er Jurymitglied bei einer ganzen Reihe internationaler Architekturwettbewerbe: darunter der iberische Premis FAD, der Stirling-Preis (Grossbritannien), der belgische Preis für Architektur und der Preis der Europäischen Union für zeitgenössische Architektur – Mies van der Rohe Award 2017 (hier als Jurypräsident).

In seiner praktischen und akademischen Tätigkeit erforscht Stephen die praktischen und theoretischen Aspekte von Stadtgestaltung und Häuslichkeit und hat diverse Publikationen zur Beziehung dieser beiden Massstäbe verfasst.

FERNANDO VILLAVECCHIA

1951 in Barcelona geboren, studierte Fernando

Villavecchia Architektur an der Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona (ETSAB), wo er in den 1970er und 1980er Jahren auch als Redaktionsassistent der einflussreichen Architekturzeitschrift *Arquitecturas* Bis tätig war. Nach seinem Abschluss im Jahr 1987 gründete er zusammen mit seiner Frau Eileen Liebman das Büro Liebman Villavecchia Arquitectos. Der Schwerpunkt ihrer Arbeit liegt auf der Sanierung historischer Gebäude – sowohl in städtischer als auch in ländlicher Umgebung –,

was ihnen regelmässig Nominierungen für die FAD Awards und letztlich eine Reihe von Architekturpreisen eingebracht hat. 2016 wurden ihre Arbeiten im CoAC in Barcelona ausgestellt. Zwischen 1991 und 2011 leitete Fernando eine Reihe von Designstudios an der Escuela Técnica Superior de Arquitectura del Vallés (ETSAV) und war 1998 Gastprofessor an der Universität von Cartagena de Indias, Kolumbien.

Seit seinem ersten Besuch in Cadaqués im Jahr 1955 ist sein persönliches und berufliches Wirken in dieser kleinen Stadt eine wesentliche Konstante seines Lebens.

AURELI MORA

1985 in Barcelona geboren, schloss Aureli 2010 sein Studium an der ETSAB ab. Er hat für eine Reihe von Architekturbüros gearbeitet, etwa für José Martínez Lapeña & Elías Torres Architects – für die er auch eine Monografie herausgegeben hat (2014 bei Lampreave Ediciones erschienen) – und Llongueras Clotet Arquitectos.

Seit 2011 arbeitet er mit Omar Ornaque Mor zusammen – gemeinsam gründeten sie 2014 das Büro AMOO.

Aureli ist Gründer und Leiter des Projektes *Arxius d'Arquitectura a Catalunya*, das sich der Verbreitung

des architektonischen Erbes Kataloniens verschrieben hat. Zudem ist er seit 2016 Mitglied des Vorstands von Architects for Architecture, einer Vereinigung zur Förderung der Architektur als Werkzeug des sozialen, technischen und kulturellen Fortschritts. In seiner Funktion als Co-Direktor von *arquitecturacatalana.cat* – einer Website zur Dokumentation der modernen und zeitgenössischen katalanischen Architektur – wurde er 2019 Mitglied der katalanischen Architektenkammer COAC.

DAVID GRANDORGE

David Grandorge fotografiert seit 1996 Gebäude, Städte und Landschaften, beschäftigt sich mit deren fließenden Übergängen und Gegensätzen. Seine Fotografien zeichnen sich aus durch ihre kompositorische Präzision und ihren lakonischen Ausdruck. Sie streben danach, die Komplexität und Tiefe der Verstrickungen von Mensch und Umwelt zu vermitteln.

Seine Arbeiten wurden international publiziert und ausgestellt, unter anderem im Rahmen der Prager Biennale

(2005) und der Architekturbiennalen in Venedig (2008, 2012, 2016). Einzelausstellungen: *The World is Still Beautiful*, Rake Visningrom, Trondheim (2012); *Without Sun*, Peter von Kant, London (2013); *Landscapes of Variable Temperature*, Six Second Gallery (2018). David strebt nach malerischer und kompositorischer Präzision, lässt das Unvollkommene durch die Darstellung latenter Inbesitznahme jedoch zu.

XAVIER MONTEYS

1953 in Barcelona geboren, schloss Xavier sein Studium an der Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona (ETSAB) 1979 ab. Er ist Professor für Architektur und Entwurf an der ETSAB und Leiter der Habitat Research Group. Seine Forschungsschwerpunkte sind: das (Be-)Wohnen, Gebäudesanierung und der Einfluss von Lebensmitteln auf die Stadt.

Als Architekturkritiker hat er zu einer Reihe von Publikationen beigetragen und schreibt eine

zweiwöchentliche Kolumne für die katalanische Ausgabe von *El País*. Seine umfangreiche Bibliografie umfasst unter anderem folgende Werke: *Casa Collage. Un ensayo sobre la arquitectura de la casa* (2001), *El plaer de la ciutat* (2012), *La Habitación. Mas allá de la sala de estar* (2014), *Ciudad Recortada* (2016), und *La calle y la casa. Urbanismo de interiores* (2017).