

**Barbara Borngässer (Dresden)**

## **Die mittelalterliche Kunst des Pyrenäenraums und die Selbstfindung Kataloniens**

... Lo caràcter català robust en ses concepcions, encara que no exempt de noblesa, sobri sense mesquines, serio sense afectat encarcament, lògic sense servilisme y obehidor á lo práctic y á la rahó d'èsser y conveniencia de les coses, va trobar en l'art romànic un element que descansar.<sup>1</sup>

Die Kunst der Romanik spielte eine entscheidende Rolle im Konstruktionsprozess des katalanischen Nationalcharakters. Mit ihr gerieten die Pyrenäen, in denen der überwiegende Teil ihrer Schätze beheimatet ist, ins Blickfeld der Kulturgeschichte. Dort, wo einst die «Hispanische Mark» Karls des Großen als eine Art Puffer zwischen Christentum und Islam fungierte, hatte sich im 10. und 11. Jahrhundert ein reiches kulturelles Leben entfaltet, das seinesgleichen in Europa suchte. Bis heute zeugen die Klosteranlagen von Sant Pere de Rodes, Santa Maria de Ripoll, Sant Joan de les Abadesses, die Freskenzyklen aus der Vall de Boí und der Val d'Aran, die Handschriften aus Ripoll oder Seu d'Urgell, der Schöpfungsteppich von Girona, nicht zuletzt die Frontale, Retabeln und Skulpturen unzähliger Dorfkirchen von der Bedeutung der Region in vorromanischer und romanischer Zeit. Über Jahrhunderte vergessen, wurden diese Schätze im Zeitalter der Romantik wiederentdeckt, in ihrer historischen wie künstlerischen Relevanz erkannt und als identitätsstiftend begriffen. Über ihre Erforschung und Bewahrung öffnete sich der Blick auf eine der großen Kulturlandschaften Europas.

Anlässlich der Millenniumsfeiern der letzten Jahre wurde vielfach über das Entstehen der Nationen um das Jahr Tausend<sup>2</sup> und, auf kunstwissenschaftlicher Ebene, über die Konstruktion von Nationalstilen diskutiert.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Josep Gudiol i Cunill: *Nocions d'Arqueologia sagrada catalana*, Vic, R. Anglada, 1902, S. 205; vgl. Abb. 1 (im Abbildungsteil ab S. 23).

<sup>2</sup> So im Ausstellungszyklus *Charlemagne. The Making of Europe*, Paderborn, Brescia, New York, Split 2000, und hier besonders im Katalog der Ausstellung *Catalunya a l'època carolíngia. Art i cultura abans del romànic (segles IX i X)*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 16. Dezember 1999–27. Februar 2000, Barcelona 1999.

<sup>3</sup> So etwa in den beiden Jahrestagungen des Collegium Carolinum, Bad Wiessee, 21.–24. November 1996 und 20.–23. November 1997, unter dem Titel *Bauen für die Nation* (Kongressakten noch nicht erschienen, Rez. Hans Lange in: *Bohemia* 38, 1997, S. 181–

Der vorliegende Beitrag möchte das Thema im Hinblick auf die Pyrenäen aufgreifen. Anhand von Fallstudien der Forschungsgeschichte soll gezeigt werden, wie sehr die mittelalterlichen Kunstwerke gerade dieser Region die *identitat catalana* beflügelt und wie sehr sie – unabhängig von neuzeitlichen Staatsgrenzen – die katalanischen Länder ideologisch verbunden haben.

Die Suche nach Identität und Individualität ist bekanntlich ein Leitmotiv der Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts. Realistisch begriffen oder romantisch verklärt, lenkte sie das Augenmerk auf die Kultur vergangener Epochen, in der man die Wurzeln des eigenen Seins und die Parameter künftigen Handelns zu erkennen glaubte. So stand seit Goethes Hymne auf Erwin von Steinbach die gotische Baukunst im Zentrum der Aufmerksamkeit. Diese bot, zumindest in Deutschland, England und Frankreich, vielschichtige Legitimationsstrategien: Ihre Kathedralen ließen sich als patriotische Monumente begreifen, ihre Größe sinnlich erfahren, ihre Konstruktion technisch bestaunen. Nicht zuletzt stellte die «ent-rückende» Ästhetik gotischer Architektur dem herrschenden (und obsolet gewordenen) Akademismus eine anticlassische Haltung gegenüber.<sup>4</sup>

Die Wiederentdeckung des Mittelalters durchlief in Spanien notwendigerweise andere Stationen als in Mitteleuropa. Das Land mit seinem heterogenen künstlerischen Erbe schloss sich erst nach dem Tode Fernandos VII. diesem Prozess an,<sup>5</sup> fand dafür aber schnell zu einer freien und unakademischen Aufarbeitung seiner vielfältigen, von Christen, Muslimen und Juden geprägten Baugeschichte(n).<sup>6</sup> Träger der Debatte waren, wie

---

188) oder jüngst in der Tagung *Nation, Style and Modernism*, München, Krakau 6.–12. September 2003. In Bezug auf Katalonien sind die Ansätze zweier kunstwissenschaftlicher Reihen aufschlussreich, *Història de l'art català* (coord. Francesc Miralles), 8 Bde., Barcelona, Edicions 62, 1983–1996; *Art de Catalunya / ARS CATALONIAE* (coord. Xavier Barral i Altet), 16 Bde., Barcelona, L'isard, 1997–2003. Das Phänomen diskutiert: Xavier Barral i Altet in Bd. 14, *Iconografia i identitat catalana*, Barcelona: L'isard, 2001, S. 13–16.

<sup>4</sup> Georg Germann: *Neugotik. Geschichte ihrer Architekturtheorie*, Stuttgart 1974; Hanno-Walther Kruft: «La théorie de l'architecture gothique énoncée au XIXe siècle», in: *Les Bâisseurs des Cathédrales Gothiques*, Kat. Ausstellung Straßburg 1989, Straßburg 1989, S. 309–321; Marie-Jeanne Geyer: «Le mythe d'Erwin de Steinbach», ebd. S. 322–329.

<sup>5</sup> Sicht man von den Bemerkungen eines Jovellanos ab, vgl. J. Barón Thaidigsmann: *Ideas de Jovellanos sobre arquitectura*, Oviedo 1985.

<sup>6</sup> Hierzu der Tagungsband der *VII Jornadas de Arte des Instituto Diego Velázquez*, C.S.I.C., Madrid November 1994: *Historiografía del Arte Español en los siglos XIX y XX*, Madrid, alpuerto, 1995.

zuvor in Frankreich, kulturhistorisch orientierte *Periodica*:<sup>7</sup> Unter dem Motto «Nuestra bandera es la discusión!» bezogen ihre Autoren ausdrücklich *alle* Epochen und Stilformen in ihre Betrachtung mit ein.<sup>8</sup>

Stärker als jeder romantische Erkenntnisdrang wirkte jedoch der Schock, den die Auswirkungen der Säkularisation von 1835 hervorriefen: Mit der Auflösung der Klöster und der Beschlagnehmung des Kirchenguts hatte eine Welle der Verwüstung das Land überrollt; Konvente waren in Flammen aufgegangen, Kunstschatze geplündert, Archive in alle Winde zerstreut worden. Auch wenn der Säkularisation nicht alle Schäden am kulturellen Erbe anzulasten waren, so empfand man deren Begleitumstände dennoch als Vandalismus.<sup>9</sup> In Katalonien verfolgte man mit Entsetzen die Zerstörung der um 879 von Guifré el Pelós gegründeten Benediktinerabtei Santa Maria de Ripoll, die im 11. Jahrhundert unter Abt Oliba zum intellektuellen Zentrum des Landes aufgestiegen war. Ihr emblematischer Wiederaufbau eröffnete die Debatte um einen katalanischen Nationalstil.

### 1 Santa Maria de Ripoll: Die (Re)konstruktion eines Nationaldenkmals

Die am Zusammenfluss von Freser und Ter gelegene Abtei verkörperte katalanische Kontinuität und kulturelle Innovation. Der stolze Bau hatte sich nahezu unverändert<sup>10</sup> bis ins frühe 19. Jahrhundert erhoben, wurde

<sup>7</sup> Allen voran *El Semanario Pintoresco Español*, Madrid 1836–57 und die *Recuerdos y Bellezas de España*, Barcelona 1839–1872. Zur Rolle der Zeitschriften in der spanischen Architekturgeschichte des 19. Jahrhunderts: Juan A. Calatrava: «La visión de la historia de la arquitectura española en las revistas románticas», in: *Historiografía ...* (wie Anm. 6), S. 53–62.

<sup>8</sup> José Amador de los Ríos und Antonio de Zabaleta im Vorwort der ersten Ausgabe des *Boletín Español de Arquitectura*, Madrid 1846; zum Wechselspiel zwischen Historiographie und Architektur: Luis Sazatornil Ruiz: «Historia, Historiografía e Historicismo en la Arquitectura Romántica española», in: *Historiografía ...* (wie Anm. 6), S. 63–75.

<sup>9</sup> «Fatal ha sido para las bellas artes la revolución que acabe de arrostrar [sic] la España. Desde las últimas talas del guerrero Almanzor hasta el presente quizá no señale nuestra historia otra devastación semejante aun cuando se tengan en cuenta los destrozos causados por las tropas francesas durante la guerra de Independencia.» So Vicente de la Fuente in seinem Bericht über den Kreuzgang von Sant Cugat del Vallès, in: *Semanario Pintoresco Español*, 1844, S. 249–251. 1851 erschien in demselben Organ ein Aufsatz von José María Quadrado mit dem Titel: «Del Vandalismo en arquitectura».

<sup>10</sup> Abgesehen von der romanischen Tonnenwölbung, die 1428 durch Erdbeben zerstört und durch ein Kreuzrippengewölbe ersetzt wurde. Zu Ripoll: Andreas Czucha: *Abt Oliba Cabreta und der frühromanische Kirchenbau in Katalonien*, Diss. Freiburg i. Br., 1985,

dann aber zwischen 1826 und 1830 neoklassizistisch umgebaut und schließlich am 9. August 1835 im Zuge der ersten Säkularisation in Brand gesteckt. Unmittelbar nach der Zerstörung des Konvents begannen vorläufige Restaurierungsarbeiten, mussten aber wegen Geldmangels eingestellt werden. Zwischen 1846 und 1860 verfiel der Komplex völlig (Abb. 2).<sup>11</sup> Erst zu Beginn der 60-er Jahre wandte sich das Blatt: Unter zahlreichen Pressekampagnen, die den Erhalt des «Joyel de Wifredo» forderten, ist vor allem diejenige der Zeitschrift «La Perla del Pirineu»<sup>12</sup> zu nennen. Ihre Artikel lösten eine Woge patriotischer Begeisterung aus, die wiederum erste Sicherungs- und Säuberungsarbeiten in Ripoll und die Gründung einer Kommission nach sich zog. Ähnliche Kampagnen beschäftigten sich mit dem Zisterzienserkloster Santa Maria de Poblet, der Benediktinerabtei Sant Pere de Galligants (Girona) und der Alten Kathedrale von Lleida.

Im Zusammenhang mit diesen Kampagnen regte sich in intellektuellen Kreisen das Bedürfnis, die Kunstschatze Kataloniens aus eigener Anschauung zu erfahren, bevor sie möglicherweise zerfielen. Der oft beschwerliche Weg zu abgelegenen Stätten und Ruinen wurde als eine Art «Initiationsreise» begriffen, auf der man dem «wahren Geist» der Nation bedeutend näher käme als am Schreibtisch.<sup>13</sup> Im Herbst 1876 wurde schließlich die *Associació Catalanista d'Excursions Científiques* gegründet, die zum Motor archäologischer Feldforschung wurde, lange bevor diese an den Universitäten ihre Heimstatt fand.<sup>14</sup> Sie schrieb sich «...el retrobament de la nostra essència col·lectiva» und «coneixement ampli de tot el país» auf ihre Fahnen.<sup>15</sup> Etwa gleichzeitig entdeckten die Maler der «Schule von Olot» die landschaftliche Schönheit ihrer Heimat.<sup>16</sup>

---

sowie der unserem Thema sehr nahe stehende Aufsatz von Ignacio González-Varas Ibáñez: «La reconstrucción de Santa María de Ripoll por Martín Sureda y Elías Rogent (1880–1893). Historiografía e ideología en la afirmación del primer románico catalán como estilo nacional», in: *Espacio, tiempo y forma*, Jg. 7, Nr. 9, 1996, S. 249–296.

<sup>11</sup> 1860 lagen bis auf Teile des Kreuzganges fast alle Klosteranlagen und die Kirche in Ruinen, das Mittelschiff wurde zur Bestattung von Cholera-Toten genutzt; hier und im Folgenden: Antoni Pladevall i Font (Ed.): *Catalunya Romànica*, Vol. 1.: *Introducció a l'estudi de l'art romànic català. Fons d'art romànic català del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1994, hier S. 174–175.

<sup>12</sup> Ebd. S. 174.

<sup>13</sup> Calatrava, «La Visión ...» (wie Anm. 7), S. 55.

<sup>14</sup> Jordi Bercio in: *Serra d'Or*, Jg. 8, Nr. 11, November 1966, S. 27–29.

<sup>15</sup> Jordi Mir: «Cent anys i endavant. Excursionisme català», in: *Serra d'Or*, Jg. 18, Nr. 205, Oktober 1976, S. 43.

<sup>16</sup> Zur «Schule von Olot» vgl. *L'Escola d'Olot*. J. Berga, J. Vayreda, M. Vayreda, Kat. Ausst. Olot, Museu Comarcal de la Garrotxa, 19. 2. – 12. 4. 1993, Barcelona 1993.

Von der eher schwärmerischen Erkundung der Kunstschatze bis hin zu ihrer Restaurierung war jedoch ein weiter Weg, zumal die Revolution von 1868 und der 3. Karlistenkrieg die Aktivitäten hemmten. In Ripoll begann man erst in den 80-er Jahren mit konkreten Maßnahmen.<sup>17</sup> Sie waren begleitet von einer exemplarischen Diskussion: Sollte man es bei einer Sicherung des Baubestandes und dessen adäquater Restaurierung belassen, mit dem Ergebnis etwa, eine romantische Ruinenlandschaft zu erhalten, oder verdiente nicht vielmehr ein Nationaldenkmal den kompletten Wiederaufbau und die im wahrsten Sinne des Wortes «vollkommenen» Rekonstruktion seines Originals?<sup>18</sup> Die heftigen Debatten, die in diesen Jahren geführt wurden, spiegeln den Zeitgeist deutlich wider: Die Oberhand gewannen schließlich konservative neokatholische Kräfte, die der zweiten Lösung zum Durchbruch verhalfen. Sie verstanden die Restaurierung oder besser Rekonstruktion als «verdadero acto patriótico».<sup>19</sup>

Verschiedene Konzepte standen zur Debatte, darunter ein erster Vorschlag, der nicht nur den Wiederaufbau der Abtei, sondern auch die komplette Ausstattung der Kirche mit Bildprogrammen im Stil römischer oder ravenatischer Basiliken vorsah. Aus Kostengründen entschied man sich schließlich für eine «Rekonstruktion» ohne Wandgemälde: Zunächst wurden die Apsiden restauriert, dann das Kirchenschiff wieder auf die ursprünglichen fünf Schiffe zurück restauriert (seit 1830 besaß es nur noch drei!) und die entsprechenden Tonnengewölbe rekonstruiert. Anschließend erhielt der gesamte Außenbau ein einheitliches romanisches Erscheinungsbild, indem man alle späteren Elemente entfernte und die Fassade um die Obergeschosse des nördlichen Turms ergänzte (Abb. 3–6). Diese Eingriffe, die sich an den «... ideals i pràctiques del segle XI, i al recorregut per la geografia catalana» orientierten, entwarfen ein Idealbild der katalanischen Romanik, verstanden sich aber zugleich als zeitgemäß.<sup>20</sup> Sie nahmen allerdings keine Rücksicht auf den noch erhaltenen originalen Bestand.<sup>21</sup>

Leiter der Arbeiten war der Architekt und Gründungsdirektor der *Escola d'Arquitectura* in Barcelona, Elies Rogent i Amat (1821–1897), dem eine Pionierrolle in der Wiederentdeckung des katalanischen Mittelalters

<sup>17</sup> González-Varas Ibáñez, «La reconstrucción ...» (wie Anm. 10).

<sup>18</sup> *Catalunya Romànica ...* (wie Anm. 11), S. 175.

<sup>19</sup> Javier Hernando, *Arquitectura en España 1770–1990*, Madrid, Cátedra, 1989, S. 295.

<sup>20</sup> *Catalunya Romànica ...* (wie Anm. 11), S. 175.

<sup>21</sup> González-Varas Ibáñez, «La reconstrucción ...» (wie Anm. 10), 260–271.

und der Aufarbeitung des Pyrenäenraums zukommt.<sup>22</sup> Rogent war, wie fast alle seine Zeitgenossen, geprägt von den Werken des Franzosen Eugène Viollet-le-Duc, der eine komplexe Erforschung und stilgerechte *Rekonstruktion* mittelalterlicher Bauten forderte. Dabei ging es ihm weniger um die Dokumentation historischer Zustände oder den Erhalt originaler Substanz als um das Erfassen ihres Wesens:

Restaurer un édifice, ce n'est pas l'entretenir, le réparer ou le refaire, c'est le rétablir dans un état complet qui peut n'avoir jamais existé à un moment donné.<sup>23</sup>

Mit Viollet-le-Duc verband den überzeugten Katalanen, Katholiken und Antiklassizisten<sup>24</sup> Rogent der romantische Glaube an eine nationale Kunstgeschichte. Sein Schüler Josep Puig i Cadafalch, auf den später zurückzukommen sein wird, erinnert sich an dessen Lehrtätigkeit:

Per primera vegada els castells nostres eren castells com els del Rin o com els de Normandia; els nostres claustres eren claustres com els de Languedoc o de Provença, y les nostres catedrals eren catedrals com les del Nort de França, a tenir en compte: l'Historia del Art també s'havia realitzat a casa, entre nosaltres, a Catalunya. [...] l'art nostre era fet per nosaltres y pera nosaltres: era un art català, obeint a les corrents que's vulguin, transformat per aquestes o aquelles influencies, mes català, eminentment català...<sup>25</sup>

Im Bestreben, in Katalonien eine «Renaissance» des Mittelalters zu entfachen, wie sie sich im 15. Jahrhundert in Italien bezüglich der Antike vollzogen hatte, durchreiste Rogent die katalanischen Länder und studierte deren Bauwerke. Puig weiter:

Era interessant sentirlo en la seva Càtedra, parlant de les nostres humils esglésies de les valls del Ter, o les del Cardoner, o les del Llobregat: de la Cerdanya, del Vallespir y del Conflent, després de descriure els palaus florentins y les monumentals escalinates dels

<sup>22</sup> Zu Leben und Werk von Elies Rogent vgl. Pere Hereu Payet: *L'Arquitectura d'Elies Rogent*, Catàleg d'exposició, Barcelona, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 1986, Hospitalet 1986. Zu den Arbeiten in Ripoll: Elies Rogent, *Informe sobre las obras realizadas en la Basílica y las fuentes de la restauración*, Barcelona 1887.

<sup>23</sup> Eugène Viollet-le-Duc, s.v. «Restauration» in: *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, Bd. 8, Paris, B. Bance, 1866.

<sup>24</sup> Charakteristisch für seine strikt antiakademische Haltung ist die häufig erzählte Anekdote, er habe mit einigen Kommilitonen zusammen eine Ausgabe Vitruvs verbrannt.

<sup>25</sup> Josep Puig y Cadafalch, Antoni de Falguera, Josep Goday y Casals: *L'Arquitectura romànica a Catalunya*, 4 vols., Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1909–1918, hier vol. 1, «Pròlech», S. IX.

patis genovesos. Son avuy encare un document curiós sa Memoria sobre l'obra de Ripoll, quals fruits anà a cercar en les terres catalanes dels dos costats del Pirineu y sa expedició a Sant Jaume de Frontinyà, cercant en els reconcs d'una vall affluent del Llobregat, l'amagada esglesia predecessora de la forma del temple ressucitat del antich cenobi real de Catalunya.<sup>26</sup>

Rogent war demnach einer der ersten in Katalonien, der mit seinen Schülern auf Exkursion ging und *in situ* lehrte<sup>27</sup> – gängige Praxis war bis dahin das Studium anhand von graphischen Reproduktionen. Ebenfalls als einer der ersten hielt er seine bauarchäologischen Untersuchungen und Restaurierungsarbeiten schriftlich fest und veröffentlichte eine Art Katalog romanischer Bauten in Katalonien.<sup>28</sup> Rogent schuf damit nicht nur in methodischer Hinsicht die Grundlagen für nachfolgende Studien, er war es auch, der nachdrücklich den Blick auf die Architektur des Pyrenäenraums diesseits und jenseits der Staatsgrenzen lenkte.

## 2 Josep Puig i Cadafalch: Die Kunstgeographie als politisches Credo

Der vielseitige Architekt, Politiker und Forscher Josep Puig i Cadafalch (1867–1957) war Rogents Schüler.<sup>29</sup> Ihm steht das Verdienst zu, die ersten systematischen Untersuchungen der romanischen Kunst Kataloniens unternommen zu haben, doch ist sein Werk ohne den prägenden Einfluss seines Lehrers nicht denkbar. Von ihm dürfte er das Interesse an der vorromanischen und der romanischen Kunst übernommen haben, ebenso wie die Leidenschaft, selbst die bescheidensten und abgelegensten Kirchen des Landes ergründen zu wollen.

Es war allerdings die französische Forschung, die Puig das nötige methodische Rüstzeug für seine Arbeiten verlieh und ihm den Weg zu seinen kunstgeographischen Theorien wies. Der Einfluss der *Ecole des Chartes* führte ihn zu einer positivistischen, anti-romantischen Betrachtungsweise.

<sup>26</sup> Ebd. S. X.

<sup>27</sup> Rogent selbst hatte während seines eigenen Studiums an der *Escuela de Arquitectura* in Madrid 1850 an einer Exkursion nach Toledo teilgenommen, während der die Absolventen die dortigen Kunstwerke zeichnerisch erfassten, freilich aus künstlerischen, nicht aus konservatorischen Gründen.

<sup>28</sup> Im Anhang des *Informe ...* (wie Anm. 22).

<sup>29</sup> Zu Josep Puig i Cadafalch: *Josep Puig i Cadafalch. La arquitectura entre la casa y la ciudad*. Kat. Exp. Barcelona, Fundación Caja de Pensiones, 4. 12. 1989 – 11. 2. 1990, Barcelona 1989; Andrea Mesecke: *Josep Puig i Cadafalch (1867–1956). Katalanisches Selbstverständnis und Internationalität in der Architektur*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1995.

Jules Quicherat, dem ersten Archäologen des Pariser Instituts, verdankte er die vier Fundamente seiner Forschung: Beobachten, Beschreiben, Vergleichen und Datieren.<sup>30</sup> Ebenso hatte der geographische Ansatz von Jean-Auguste Brutails, der Studien zur Kunst des Roussillon publizierte, entscheidende Wirkung auf Puig.<sup>31</sup> Ein weiteres, nicht minder wirksames Modell für seine Wissenschaft und Lehre lieferte die *Société Française d'Archéologie*, nach deren Vorbild bald auch die katalanischen *Associacions d'Excursions* agierten:

Les nostres associacions excursionistes se formaren en su [sa] [i.e. Société française d'Archéologie] imitació, encare que prenent altre caràcter. S'iniciaven llavors les societats alpinistes, geogràfiques y de viatges, associacions ab barreja de deport y d'estudi de ciencias naturals. Y les nostres societats d'excursions vingueren a ser quelcòm aixís: associacions arqueològiques, associacions alpinistes, associacions de viatges, y ab quelcòm d'associació de propaganda política, ab quelcòm d'associació pera la fecunda acció social del moviment complex catalanista.<sup>32</sup>

1901 begann Puigs politische Karriere in Barcelona, zunächst als Vertreter der *Lliga Regionalista*, später als Abgeordneter in Madrid und schließlich zwischen 1917 und 1921 als Präsident der Mancomunitat de Catalunya.<sup>33</sup> Zwischen 1905 und 1913 lehrte er an der katalanischen Universität *Estudis Universitaris Catalans*.<sup>34</sup> Es ist sicher kein Zufall, dass parallel zu seinem öffentlichen und hochschulpolitischen Engagement in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts die Weichen für verschiedene langfristige Projekte gestellt wurden, die die Aufarbeitung des historischen und künstlerischen Erbes Kataloniens betrafen. So leitete er eine groß angelegte Forschungskampagne, deren Arbeit in ein Corpus romanischer Kunst in Katalonien münden sollte. Begleitet von den Architekten Antoni de Falguera und Josep Goday, unterstützt von einer Schar Studenten, durchreiste er, teils auf Eselsrücken, das Gebiet der Hispanischen Mark, um ein möglichst umfassendes und exaktes Bild des erhaltenen Bestands zu gewinnen (Abb. 7).

<sup>30</sup> Xavier Barral i Altet: *Josep Puig i Cadafalch, historiador del arte medieval*, in: *Josep Puig i Cadafalch ...* (wie Anm. 29), S. 73.

<sup>31</sup> Brutails Studien zur religiösen Kunst des Roussillon wurden als Modell für die katalanische Kunstgeschichtsschreibung begriffen, vgl. Barral i Altet, ebd. S. 67.

<sup>32</sup> Puig y Cadafalch u.a., *L'Arquitectura romànica ...* (wie Anm. 25), «Pròlech», S. XII.

<sup>33</sup> Zu den Verflechtungen zwischen den verschiedenen Karrieren Puigs vgl. Enric Jardí: *Puig i Cadafalch arquitecte, polític i historiador d'art*, Barcelona 1975 und Judith Rohrer: *Artistic regionalism and architectural politics in Barcelona c. 1880–1906*, Diss. Columbia University, New York, 1984, sowie Mesecke, *Josep Puig i Cadafalch ...* (wie Anm. 29), S. 40–59.

<sup>34</sup> Mesecke, *Josep Puig i Cadafalch ...* (wie Anm. 29), S. 52–55.

Puig selbst hielt die Monumente und ihren Erhaltungszustand mit dem Fotoapparat fest.

Erste Ergebnisse dieser Kampagnen stellte er 1906 auf dem *Congrès archéologique de France* in Carcassonne und Perpignan vor.<sup>35</sup> Puig konstatiert darin zwei Wurzeln des frühmittelalterlichen katalanischen Kirchenbaus, zum einen die strukturelle Verwandtschaft mit Bauten Südfrankreichs, zum andern aber einen starken lombardischen Einfluss im Bauschmuck und in der Art der Wölbung, Motive, die vom östlichen Mitteleuropa über Italien und die Lombardei ihren Weg genommen hätten. Zwischen 1909 und 1918 erschien schließlich unter Mitarbeit von Goday und Falguera das dreibändige Werk «*L'arquitectura romànica a Catalunya*», eine Geschichte der katalanischen Kunst von der Römerzeit bis ins 13. Jahrhundert.<sup>36</sup> Das Werk ist weit mehr als eine Bestandsaufnahme, wie der Titel vielleicht nahe legen mag: Es stellt die katalanische Kunst ins Zentrum eines theoretischen Ansatzes, der die Entstehung der Romanik in Europa diskutiert.

Seit 1907 unterstützte das von Enric Prat de la Riba begründete *Institut d'Estudis Catalans* die Erforschung der katalanischen Kultur. Es organisierte wissenschaftliche Exkursionen und förderte die Katalogisierung von Denkmälern, ferner ermöglichte es Puig viele seiner Auslandsreisen.<sup>37</sup> Auf einer dieser Reisen traf er u.a. mit Arthur Kingsley Porter zusammen, der ebenfalls die «*Lombard Architecture*» untersuchte.<sup>38</sup>

Die Machtübernahme des Generals Miguel Primo de Rivera 1923 veränderte Puigs Leben von Grund auf. Er, für den Wissenschaft, Politik und Praxis untrennbar verbunden waren, sah sich nun auf die kunstgeschichtliche Forschung reduziert. Später schrieb er über diese Zeit:

Une nouvelle vie s'ouvrit devant moi. Professeur d'une Université inexistante et d'un Institut exilé, je goûtais la douce amertume d'être un humble pensionnaire, subventionné par soi-même, adonné à la recherche de choses noblement inutiles, pour un profit nul et une gloire modeste.<sup>39</sup>

<sup>35</sup> Josep Puig i Cadafalch: «Les influences lombardes en Catalogne», in: *Compte-rendu du LXXIIIe Congrès archéologique de France*, Carcassonne und Perpignan 1906, Caen / Paris 1907, S. 1–22.

<sup>36</sup> Puig y Cadafalch, *L'arquitectura romànica ...* (wie Anm. 25).

<sup>37</sup> Mesecke, *Josep Puig i Cadafalch ...* (wie Anm. 29), S. 54–56, S. 77–81.

<sup>38</sup> Arthur Kingsley Porter: *Lombard Architecture*, 4 Bde., New Haven, 1915–1917. Zur Freundschaft zwischen Puig und Porter: Mesecke ebd., S. 53.

<sup>39</sup> Josep Puig i Cadafalch: *La Géographie et les origines du premier art roman*, Paris, H. Laurens, 1935, «*Avant-propos*», S. 7.

Entgegen diesen persönlichen Empfindungen wuchs Puigs wissenschaftliches Ansehen von Tag zu Tag. Er reiste durch die Welt, forschte und hielt Vorträge über romanische Kunst, lehrte an der Universität von Harvard und an der Sorbonne in Paris und unterstützte dort die *Fundació Cambó*, das von Joaquim Folch i Torres geleitete katalanische Kulturzentrum. Seine erfolgreiche Tätigkeit als Architekt in Barcelona blieb nahezu unbeeinflusst von seinen Reisen und Auslandsaufenthalten.

1928 legte Puig sein großes Opus vor, «Le premier Art roman. L'architecture en Catalogne et dans l'Occident méditerranéen aux Xe et XIe siècles», das sich mit der Architektur des 9.–11. Jahrhunderts in Europa auseinandersetzt. Trotz seines Alters und seines überholten Kenntnisstandes ist es bis heute ein Standardwerk geblieben.<sup>40</sup> Von Katalonien ausgehend, postuliert der Gelehrte darin eine Reihe von Kriterien – Baustrukturen, Gewölbeformen, Fassadendekor, Konstruktionstechniken –, die vom Mittelmeerraum bis Mitteleuropa nachzuweisen seien und deren Verwendung Aufschlüsse auf Entstehung und Datierung der Monumente erlaubten. Dank seiner Methode, dem Auftreten spezifischer Details nachzugehen, lassen sich auch bescheidenere Kirchen als entwicklungs-geschichtlich bedeutend begreifen. Puigs Werk folgt in seinem Diskurs dem Ansatz der französischen Romanikforschung (etwa Lefèvre-Pontalis, Brutails oder Vallery-Radot), die an der Ausbildung der romanischen Kunst die Priorität der einen über die andere Region festmachen wollen.<sup>41</sup> Puig geht erneut darüber hinaus: Mit «Le premier Art roman» wird nun die vorromanische Kunst in den Pyrenäen zum katalanischen Nationalstil erhoben:

---

<sup>40</sup> Josep Puig i Cadafalch: *Le premier art roman. L'Architecture en Catalogne et dans l'Occident méditerranéen aux Xe et XIe siècles*, Paris, H. Laurens, 1928. Zur Rezeption des Werks und den darin entwickelten Theorien: Marcel Durliat: «La Catalogne et le 'premier art roman'», in: *Bulletin Monumental*, 147, Nr. 3, 1989, S. 209–238; Mathias Delcor: «Joseph Puig i Cadafalch, historien de l'art roman», in: *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 16, 1985, S. 25–42, hier 30–37; Xavier Barral i Altet: «Josep Puig i Cadafalch, historiador ...» (wie Anm. 30), S. 77–81; Xavier Barral i Altet: «El primer arte románico en la Península Ibérica (elementos para un debate)», in: *Hortus Artium Medievalum*, 3, 1997, S. 131–140.

<sup>41</sup> Xavier Barral i Altet: «Romanische Kunst und Politik: Engagements und theoretische Praktiken», in: *Kritische Berichte*, 15, Nr. 1, 1987, S. 33–40, hier S. 36.

L'estudi de l'infantament de l'arquitectura romànica té per nosaltres, pobles de l'Europa d'Occident, un interès fonamental, perquè és l'art engendrat per primera vegada entre nosaltres, os de nostres ossos i sang de nostra sang.<sup>42</sup>

Aus diesen Studien und einem Vortragszyklus an der Sorbonne im Jahre 1930 erwuchs schließlich Puigs dritte große Veröffentlichung, «La geografia i els orígens del primer art romànic».<sup>43</sup> Wieder ist breiter Raum den äußerlich bescheidenen, aber entwicklungsgeschichtlich bedeutsamen Kirchen in den Pyrenäen gewidmet, Sant Pere de Burgal, Sant Vicenç d'Estimariu, den Bauten der Vall de Boí, Sant Pere de Casseres. Immer wieder beschäftigt ihn das Aufkommen des Gewölbes und der Kuppelbau: Auch hier sei Katalonien, insbesondere den Pyrenäen, eine Schlüsselstellung einzuräumen, da sich Reflexe byzantischer Formen am intensivsten in den Pyrenäen erhalten hätten. Katalonien ist elementarer Teil einer europäischen Kunstlandschaft, die sich von Süditalien über den Adria-raum, von der Lombardei über Frankreich, das Rheinland bis nach Holland und schließlich über Katalonien bis in die christlichen Gebiete der Iberischen Halbinsel erstreckt.<sup>44</sup> Unüberhörbar sind dabei die Klagen über eine Kunstgeschichte, die sich wider besseres Wissen politischen Grenzen beugt. Puig selbst akzeptiert – immer vor dem Hintergrund der mittelalterlichen Kunst – nur zwei Grenzen: die des Meers und die zwischen Orient und Okzident.

Während der Zweiten Republik verlagerte sich Puigs wissenschaftliches Interesse auf die Rolle der Architektur in der Gesellschaft. Am 19. Juli 1936, zwei Tage nach Ausbruch des Bürgerkriegs, floh er nach Sant Miquel de Cuixà im französischen Teil der Pyrenäen. Mit Georges Gaillard unternahm er dort intensive Grabungen, deren Ergebnisse beide 1935 vorlegten.<sup>45</sup> 1940 kehrte Puig über Andorra nach Katalonien zurück und lebte – illegal – in seinem Sommerhaus in Argentona, von wo aus er trotz zahlreicher Repressionen seine politische wie wissenschaftliche Arbeit bis zu seinem Tode weiterführte.<sup>46</sup>

<sup>42</sup> So Puig bereits 1920 in einem Heft der Literatursammlungen *Minerva*, hier zitiert nach *Catalunya Romànica ...* (wie Anm. 11), S. 195.

<sup>43</sup> Josep Puig i Cadafalch: *La geografia i els orígens del primer art romànic*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1930; die französische Ausgabe folgte 1935, vgl. Anm. 39.

<sup>44</sup> Zur Diskussion dieser Theorie vor allem Durliat, «La Catalogne ...» (wie Anm. 40).

<sup>45</sup> Josep Puig i Cadafalch, Georges Gaillard: «L'église de Saint-Michel-Cuixà», in: *Bulletin Monumental*, 94, 1935, S. 353–373.

<sup>46</sup> Mesecke, *Puig i Cadafalch ...* (wie Anm. 29), S. 57–59.

### 3 Die Nationalisierung der Kunst in Museen und Ausstellungen

Einen wichtigen Beitrag zur Erschließung der romanischen Kunst Kataloniens und zu deren «Nationalisierung» leisteten Museen und Sammlungen.<sup>47</sup> Auch hier spielte der Pyrenäenraum erneut eine Vorreiterrolle, denn es war das *Museu Episcopal* in Vic, das sich um die Wende zum 20. Jahrhundert zum bedeutendsten Museum des Landes erhob. Seine Entstehung ist dem umtriebigen Bischof Josep Morgades zu verdanken, der bereits 1868 im Kreuzgang des Klosters Sant Domènec Kunstschätze aus der Region um Vic ausgestellt hatte.<sup>48</sup> Diese bildeten den Grundstock des künftigen Museums. Unter der Leitung des Archäologen und Kunsthistorikers Mossèn Josep Gudiol i Cunill (1872–1931) entwickelte es sich zu einer beachtlichen Sammlung mittelalterlicher Kunst und zu einem Knotenpunkt internationaler Forschung. Gudiol verfasste übrigens mit seinen «*Nocions d'arqueologia sagrada catalana*» eine erste katalanische Kunstgeschichte.<sup>49</sup> Sie ist von dem Gedanken getragen, Theologie und Wissenschaft zu vereinen und dem Katholizismus in Katalonien neue Argumente zu liefern:

[Les *Nocions*] van encaminades a ajudar que es reveli un poble que havent tingut vida pròpia, conforme demostren els monuments que consagra a Déu, no pot resignar-se a morir.<sup>50</sup>

Die ersten Ansätze zur Musealisierung katalanischer Kunst gehen, wie im Bereich der Architektur, auf den Schock der Ereignisse von 1834/35 zurück. 1844 gründete sich die *Comisión Provincial de Monumentos Históricos Artísticos*, 1850 die *Academia Provincial de Bellas Artes*, beides Institutionen, die sich nach französischem Vorbild dem Erhalt und der Sammlung des historischen Erbes verschrieben. Konkrete Schritte im Hinblick auf ein Nationalmuseum romanischer Kunst wurden anlässlich der Weltausstellung 1888 in Barcelona unternommen, indem man in der Sektion «Art Antic» die romanischen Retabeln aus dem Museum in Vic ausstellte und die Arbeiten in Ripoll dokumentierte. Zeitgleich mit dem «Album» der

<sup>47</sup> Hier und im Folgenden Xavier Barral i Altet: «El Museu Nacional d'Art de Catalunya i l'Art Romànic català. Història d'una gran col·lecció», in: *Catalunya Romànica ...* (wie Anm. 11), S. 195–234.

<sup>48</sup> Zu diesem Themenkomplex: *Thesaurus. L'Art dels bisbats de Catalunya. 1000–1800*, Ausst. Kat. Barcelona, Palau Macaya, 1986.

<sup>49</sup> Gudiol, *Nocions ...* (wie Anm. 1).

<sup>50</sup> Ebd., «Pròleg».

Sektion erschienen weitere Kataloge, die die Bestände katalanischer Sammlungen dokumentierten.<sup>51</sup>

Die Einrichtung eines Museums katalanischer Kunst – immer mit dem Schwerpunkt auf der Romanik, denn «... ja som nosaltres. Es acà la primera afirmació de la civilització catalana»<sup>52</sup> – nahm nun immer konkretere Züge an: 1891 wurden im Palau de Belles Arts auf dem Weltausstellungsgelände der Ciutadella das erste *Museu Municipal de Belles Arts* und das *Museu d'Arqueologia* eröffnet. 1902 wurde die *Junta Municipal de Museus i Belles Arts* ins Leben gerufen, die fortan als Motor für die Gründung eines Museums katalanischer Kunst fungierte. In den kommenden Jahren wurde die romanische Sammlung beträchtlich erweitert,<sup>53</sup> die Bestände katalogisiert und weitere Forschungskampagnen begonnen, ein Prozess also, der in direkter Parallele zu den bauarchäologischen Studien Puig i Cadafalchs zu sehen ist.

Es war allerdings ein durchaus zwiespältiger Vorgang, der die katalanische Kultur – und vor allem die Kunstschatze der Pyrenäen – schlagartig ins Licht der Öffentlichkeit rückte: die Abnahme der romanischen Fresken von den Wänden der Pyrenäenkirchen und ihr abenteuerlicher Transport in das *Museu d'Art de Catalunya*, dessen Hauptattraktion sie bis heute darstellen.<sup>54</sup>

Bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts waren die romanischen Fresken in Katalonien weitgehend unerforscht geblieben. Erst im Zuge des mehrfach beschriebenen Elans der ersten beiden Dekaden des 20. Jahrhunderts erkannte man den Wert und den Umfang dieses in der Welt einzigartigen, geschlossenen und gut erhaltenen Bestands. 1907 begann man, auf Betreiben des eben gegründeten *Institut d'Estudis Catalans* und unter der Leitung von Josep Pijoan, mit der Erfassung des Bestandes, seiner Erforschung und seiner Publikation. Im Sommer 1907 fand eine erste größere Kampagne statt, an der die Elite des katalanischen Kulturbetriebs teilnahm, Puig, Gudiol, der Jurist Guillem M. de Brocà, der Fotograf Adolf Mas. Allein auf dieser Exkursion wurden etwa 20 bis dahin unbekannte Monumente, vor

<sup>51</sup> Josep Puiggari: *Album de la Sección Arqueológica de la Exposición Universal de 1888, Barcelona, Associació Artística Arqueológica de Barcelona, 1888*; Barral i Altet, «El Museu ...» (wie Anm. 47), S. 196–197.

<sup>52</sup> Gudiol, *Nocions ...* (wie Anm. 1), «Pròleg».

<sup>53</sup> Zur weiteren Entwicklung der Sammlung und zur Gründung des MNAC 1990 Barral i Altet, «El Museu ...» (wie Anm. 47, mit weiterführender Literatur), sowie *Prefiguració del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, Palau Nacional, 1992.

<sup>54</sup> Dazu: *Puig i Cadafalch i la col·lecció de pintura romànica del MNAC*, Barcelona, MNAC, 2001 sowie Barral i Altet, «El Museu ...» (wie Anm. 47), S. 200–207.

allem in den Tälern des Aran, des Tor und in der Vall de Boí, dokumentiert. Neben dem Fotografen waren Maler damit beschäftigt, die Fresken zu kopieren.<sup>55</sup> Zwischen 1907 und 1921 erschienen dann vier Bände, die sich den wichtigsten Ensembles widmeten und jeweils einen wissenschaftlichen Apparat sowie Fotos oder Nachzeichnungen enthielten.<sup>56</sup>

Die genannten Publikationen lenkten jedoch nicht nur das Interesse der Fachwelt auf die Schätze in den Pyrenäentälern. 1919 initiierte der Barceloniner Sammler Lluís Plandiura, unterstützt von dem Polen Ignasi Pollak und dem Franzosen Gabriel Dereppe, einen schwunghaften Handel mit den einzigartigen Fresken.<sup>57</sup> Mit von der Partie waren der Italiener Franco Steffanoni und seine Mitarbeiter, Spezialisten in der Abnahme von Wandmalereien. Die Aktion wurde erst relativ spät publik, als bereits ein großer Teil der katalanischen Fresken von ausländischen Käufern erworben war – ein Vorgang, der offenbar keinem Gesetz widersprach. Als das Ensemble der Wandmalereien von Mur bereits außer Landes gebracht war, wachte man endlich auf: Ein sofortiger Protest beim Präsidenten der Mancomunitat, Josep Puig i Cadafalch, und Verhandlungen mit den Kunsthändlern bewirkte immerhin, dass diese mit der *Junta de Museus* in Verhandlungen eintraten und ihr das Vorkaufsrecht der Kunstwerke zusicherten. Nach langen Verhandlungen wurde am 12. März 1920 ein Vertrag zwischen Pollak und der Junta unterzeichnet, in dem sich Erster verpflichtet, die Fresken im Namen der Junta zu erwerben, sie abnehmen, nach Barcelona transportieren und sie dort installieren zu lassen. Die Junta verpflichtet sich im Gegenzug, 100 000 Peseten für den Erwerb der Fresken zuzüglich 500 Peseten pro Quadratmeter Fresko sowie 150 000 Peseten für die anfallenden Arbeiten zu zahlen.<sup>58</sup>

Die Entscheidung für die Abnahme der Fresken fiel gegen den Willen der Spezialisten, man argumentierte mit konservatorischen Gründen und der Sorge um weitere Komplikationen. Als Ausführende wurden die oben

---

<sup>55</sup> Ein Großteil dieser Kopien wurde 1993 im MNAC ausgestellt: Milagros Guardia, Jordi Camps, Immaculada Lorés: *El descubrimiento de la pintura mural románica catalana, la Colección de Reproducciones del MNAC*, Kat. Ausst. Barcelona, MNAC 23. März – 21. Juni 1993, Barcelona 1993. Das Fotomaterial befindet sich im Arxiu MAS, Barcelona.

<sup>56</sup> Sie wurden unter dem Serientitel *Les pintures murals catalanes* vom Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, herausgegeben.

<sup>57</sup> Hier und im Folgenden: *Puig i Cadafalch i la col·lecció...* (wie Anm. 54) und Barral i Altet, «El Museu ...» (wie Anm. 47), S. 203–207, vgl. auch die in den Fußnoten publizierten umfangreichen Quellen zu diesem Vorgang.

<sup>58</sup> Ebd. S. 204.

genannten Italiener engagiert, die mithilfe der *strappo*-Technik die Fresken mit der Ansichtsseite auf Schichten von Baumwolle aufbrachten und von ihrem alten Untergrund lösten. Die zusammengerollten Wandbilder wurden dann in Kisten verpackt und, zunächst auf Eselsrücken, aus den Pyrenäen nach Barcelona geschafft (Abb. 8). Dort wurden sie im umgekehrten Prozess auf Holzunterlagen aufgebracht und schließlich auf die in Originalgröße nachgebauten Kirchenwände im Palau de la Ciutadella montiert. Die Freskenzyklen von Santa Maria d'Àneu, Esterri de Cardós, Ginestare, Sant Miquel de la Seu, Santa Eulàlia d'Estaon, Santa Maria und Sant Climent de Taüll, Boí, sind seitdem im Original in Barcelona zu bewundern, in den Kirchen, für die sie geschaffen wurden, blieben schmucklose Wände zurück; in einigen besonders eklatanten Fällen (Taüll) wurden Kopien angebracht.<sup>59</sup>

1924 wurde die Sammlung erstmals der Öffentlichkeit präsentiert.<sup>60</sup> 1934, als ein Großteil der katalanischen Kunstschatze im Palau Nacional auf dem Montjuïc zum *Museu d'Art de Catalunya* zusammengeführt wurde, wechselten die Fresken erneut ihren Standort. Die Odyssee zumindest einiger dieser Meisterwerke war jedoch noch nicht beendet. Bei Ausbruch des Bürgerkriegs wurde ein Teil der Sammlung nach Olot gebracht, wo sie in der Kirche Sant Esteve gelagert wurde.<sup>61</sup> Viele der Hauptwerke romanischer Kunst, darunter auch einige der Freskenzyklen, gingen jedoch nach Paris, wo sie ab März 1937 im *Jeu de Paume* unter dem Titel *L'Art catalan du Xe au XVe siècle* gezeigt wurden. Anschließend wurde die Ausstellung im Schloss Maisons-Lafitte gezeigt, erweitert hier um die großformatigen Werke aus Taüll und um andere *highlights* katalanischer Kunst wie die Christusfigur aus Mig-Aran und den Schöpfungsteppich aus Girona. Zweifelsohne war die glanzvolle Präsentation katalanischer Kunst in Frankreich ein Politikum, wieder waren es fast ausschließlich Zeugnisse der Pyrenäenregion, die das Bild Kataloniens als Kulturland repräsentierten.<sup>62</sup>

1939, nach Ende des Bürgerkriegs, kehrten die Werke nach Barcelona zurück und wurden zwischen 1941 und 1943 neu im Palau Nacional installiert. 1961 anlässlich der Europaratsausstellung «El Arte Románico» in

<sup>59</sup> Ebd. S. 205–207.

<sup>60</sup> 1926 erschien der erste Katalog der romanischen Sammlung, Joaquim Folch i Torres: *Museo de la Ciutadella. Catálogo de la Sección de Arte Románico*, Barcelona 1926.

<sup>61</sup> Barral i Altet, «El Museu ...» (wie Anm. 47), S. 213.

<sup>62</sup> Ebd. S. 213–215; vgl. auch die entsprechenden Kataloge *L'art catalan à Paris*, Paris, Jeu de Paume 1937, sowie *L'art catalan du Xe au XVe siècle*, Maisons-Lafitte, Musée National, 1937.

Santiago de Compostela und Barcelona fungierten die Freskenzyklen als Zeugen einer ruhmreichen spanischen Vergangenheit.<sup>63</sup> Anlässlich der Gründung des *Museu Nacional d'Art de Catalunya* 1990 und der architektonischen Neugestaltung des Palau Nacional durch Gae Aulenti wurden die Fresken einer grundlegenden Restaurierung unterzogen. In frischem Glanz erstrahlend und neu präsentiert, bilden die Wandbilder aus den Pyrenäen den Kern der romanischen Sammlung. Sie waren und sind der unbestrittene Höhepunkt des katalanischen Nationalmuseums.

Fazit: Die mittelalterliche Kunst des Pyrenäenraums bildet ein wesentliches Fundament der *identitat catalana*. Ihre Erschließung und wissenschaftliche Aufarbeitung paarte sich mit romantischer Verklärung, ideologischer Vereinnahmung und touristischer Vermarktung. Knapp 30 Jahre nach Francos Tod beruft sich die katalanische Nation zu Recht auch auf andere, zeitlich näher liegende Leistungen, etwa die Kultur des *modernisme*, die Architektur der Avantgarde oder das katalanische Design. Die kulturelle Rolle der Pyrenäen in einem sich neu definierenden Europa bleibt hingegen noch zu schreiben.

---

<sup>63</sup> *El arte románico*, Ausst. Kat. Barcelona, Palacio Nacional / Santiago de Compostela, Palacio Gelmírez und Museo de la Catedral, 1961.



Abb. 1: La Seu d'Urgell, Blick auf die Ostpartie der Kathedrale.



Abb. 2: Die Abtei Santa Maria de Ripoll um die Mitte des 19. Jahrhunderts.  
Aquarell von Soler y Rovirosa.

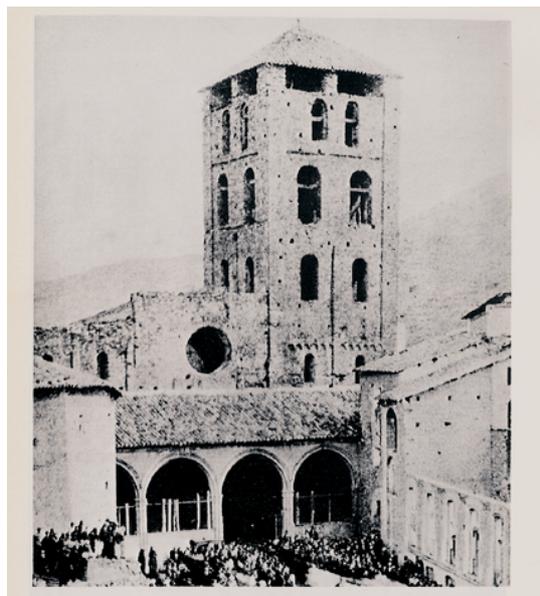


Abb. 3 und 4: Die Fassade von Santa Maria de Ripoll vor und nach den Restaurierungsmaßnahmen.



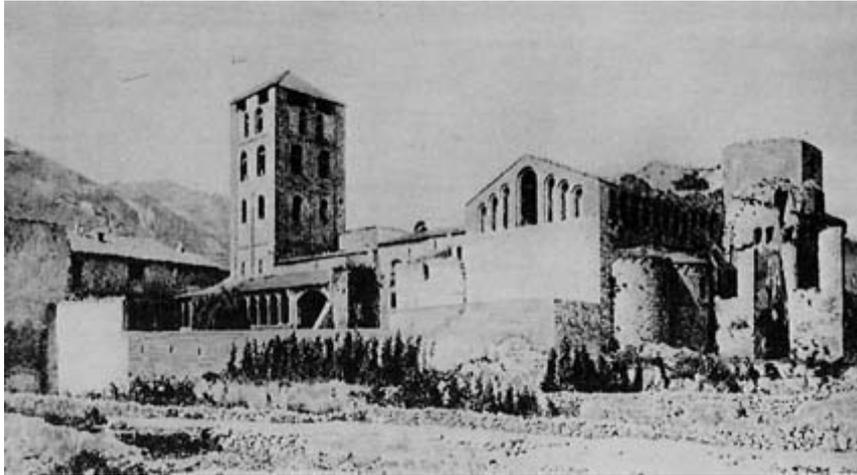


Abb. 5 und 6: Die Gesamtanlage der Abtei Santa Maria de Ripoll vor und nach den Restaurierungsmaßnahmen.





Abb. 7: Josep Puig i Cadafalch, Josep Gudiol und Mitarbeiter in den Pyrenäen.



Abb. 8: Der Abtransport der Fresken aus den Pyrenäen.

