



archimaera  
architektur.kultur.kontext.online

Tomáš Valena  
(München)

## Auseinandersetzung mit dem Ort

Jože Plečnik und die andere Moderne

Bei den universell gültigen Prinzipien der Klassischen Moderne, bei einer Architektur von innen nach außen und im International Style erwarten wir zunächst keine sensible und kreative Auseinandersetzung mit dem Ort. Diese scheint eher in der „anderen“ Moderne beheimatet zu sein. Neben dem frühen Gunnar Asplund gehört insbesondere Jože Plečnik mit seiner ausgeprägten Unabhängigkeit von jeglichen Manifesten und Gruppenzwängen der Ismen zu jenen Architekten der anderen Moderne, die – ausgehend von einer persönlichen Empfindsamkeit – ein intensives Zwiegespräch mit Orten gepflegt und differenzierte Strategien des Ortsbezugs entwickelt haben. Dies wird für Plečnik an drei Orten der südlichen Gärten der Prager Burg exemplarisch aufgezeigt: Erstens am Paradiesgarten, zweitens an der zentralen Querachse mit halbrunder Aussichtsterrasse, Pyramide und Stierterrasse, sowie drittens an der kleinen Mährischen Bastei. Daran kann illustriert werden, wie Plečnik aus räumlichen Gegebenheiten, visueller Kommunikation mit der Stadt und geschichtlichen Erinnerungen des Ortes neue gestalterische Konzepte seiner Eingriffe entwickelte.

<http://www.archimaera.de>  
ISSN: 1865-7001  
urn:nbn:de:0009-21-42470  
September 2015  
#6 "Einfügen"  
S. 81-93



Mit seinem Zacherlhaus und der Heilig Geist Kirche in Wien zählte Jože Plečnik vor dem Ersten Weltkrieg zu den Modernsten seiner Zeit. Anfang der 1920er Jahre – zu einer Zeit also, als die heroische Moderne ihre ersten Gehversuche unternahm, aber kaum nennenswerte Realisierungen vorzuweisen hatte – begegnen wir ihm auf der Prager Burg, die er zum Sitz eines demokratisch gewählten Präsidenten umbaut, indem er mit antikisierenden Formen in den barocken und gotischen Baubestand eingreift.

Unten, in der Stadt, tobt der Kampf um die rechte, das heißt „moderne“ Gesinnung, oben „denkt und schafft in Stille, in unerschütterlicher Ruhe über Prag, auf der Prager Burg ein Künstler – als ob er jenseits all dieses Geschehens, jenseits der Zeit wäre“,<sup>1</sup> schrieb sein späterer Nachfolger im Amt des Burgarchitekten, Pavel Janák.

Plečnik stand jenseits der aktuellen Fragestellungen, jenseits aller einstimmigen Sprechchöre, definitiv jenseits aller Manifeste; später wird er als prominenter Vertreter der „anderen“ Moderne gehandelt werden. Im Gegensatz zu den universalistischen und ortsflüchtigen Tendenzen der Avantgarde steht er trotz seines grundsätzlich klassisch-antiken Formenvokabulars für eine ortsbezogene Architektur, für den kreativen Dialog mit dem Ort.

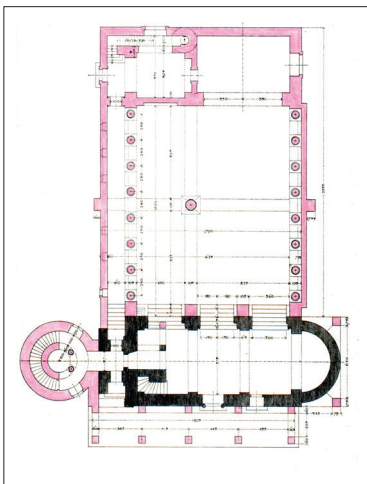
### Strategien des Ortsbezugs

Bei Plečnik lassen sich mehrere Strategien des Ortsbezugs feststellen. Im Folgenden möchte ich nur die wichtigsten erwähnen.

### Weiterbauen

Als durchgängiges Prinzip können wir das Weiterbauen unter Verwendung des Baubestands ausmachen, sofern dieser Qualität besitzt. So plante Plečnik bei seinen vielen Kirchenprojekten nie eine Kirche neu, wenn eine alte zu ersetzen war, sondern bezog den Vorgängerbau immer mit ein und erhielt ihn auf diese Weise.<sup>2</sup> Dies hängt mit seinem Verständnis der Geschichte zusammen, mit dem er an die historischen Bauwerke herantrat; unsere Vorstellung vom „Ende der Geschichte“ und die damit einhergehende Musealisierung des historischen Bestandes wäre ihm völlig unverständlich, ja zuwider gewesen. Seine Vorstellung der Baugeschichte war eine lebendige, vergleichbar mit einem Fluss, in dem er sich selbst befand. Für einen wie ihn, der Vitruv und Leon Battista Alberti nicht als Quelle geschichtlicher Information las, sondern sich mit ihnen in einen ebenbürtigen Dialog vertiefte, mag auch das Wort Albertis volle Geltung gehabt haben: „Man will das, was bereits gebaut ist, verbessern, und jenes, was noch getan werden muss, nicht verderben.“<sup>3</sup> Die Geschichte ging für Plečnik auch noch materiell weiter – deswegen das viele Umbauen, Umnutzen, Integrieren und Einfügen, das kontextuelle Hineinkomponieren des Bestehenden in neue Konzepte. Dabei näherte er sich dem Vorgefundenen, auf das er sich stets dialogisch bezog, mit einem großen Respekt vor seiner Qualität. „Noch nie habe ich abgebrochen, was unsere Väter gut gemacht hatten.“<sup>4</sup> Diese in einem Brief an den Auftraggeber der zwischen 1925 und 1927 errichteten Kirche Christi Himmelfahrt in Bogojina, den Pfarrer Ivan

Abb. 1, 2. Erweiterung der Kirche Christi Himmelfahrt in Bogojina, 1924-27: Plečnik integrierte die alte Kirche als Vorraum in der neuen, wobei er die Hauptrichtung um 90° drehte; über dem alten Gewölbe ordnete er eine Sängerempore an. Wie eine kostbare Reliquie umhüllte er die romanische Kirche von allen Seiten und beschützte sie mit Raumschichten. Die Apsis der alten Kirche durchstößt das neue Dach und hält die Erinnerung an das Alte wach. Zeichnung und Foto: Tomáš Valena.



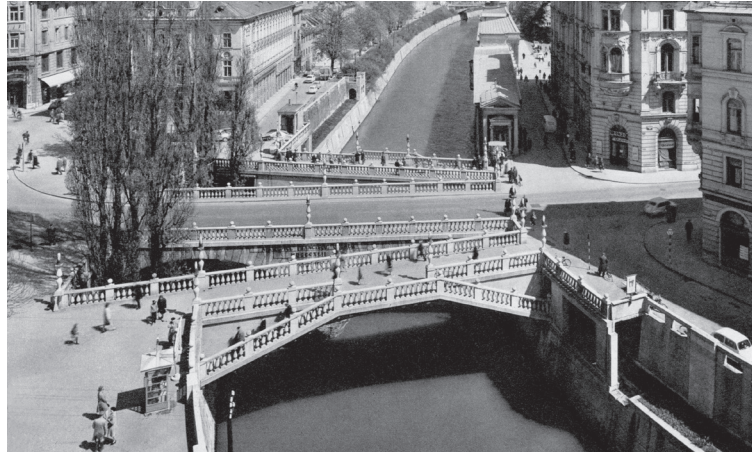
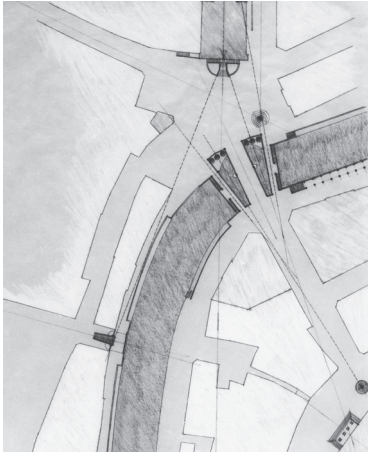


Abb. 3, 4. Tromostovje (Drei Brücken) in Ljubljana, 1929-32: Komplexe geometrische Bezüge und Sichtbeziehungen. Die bestehende Brücke im Flussknie ergänzte Plečnik mit zwei Fußgängerstegen, die über ein Netz von Beziehungen mit wichtigen Orten der Umgebung (Franziskanerkirche, Prešeren-Denkmal, Rathaus, Brunnen) verwoben sind. Zeichnung: Tomáš Valena.

Baša, überlieferte Aussage verweist auf seine grundsätzlich kontextuelle Haltung beim Entwerfen. Mehr noch: Plečnik scheint den vorgefundenen Baubestand als eine willkommene Quelle der Inspiration betrachtet und als Herausforderung bewusst akzeptiert zu haben. Sicherlich, das Alte hat auch bei ihm vom Vergangenen Zeugnis abzulegen, gleichzeitig aber auch den Bedürfnissen des heutigen Lebens zu dienen.

#### **Umkleiden, Nachzeichnen**

Im Umgang mit historisch wertvoller Bausubstanz beobachten wir bei Plečnik oft eine eigenartige kontextuelle Strategie des Umhüllens, Umkleidens und damit in gewissem Sinne auch des „Nachzeichnens“ der historischen Preziose. Er behandelte das auratische Objekt demnach wie einen numinösen Ort, den es zu verhüllen und zu beschützen galt – nicht unähnlich der mittelalterlichen Art, heilige Kultorte in Neubauten zu integrieren. Es sind oft ganze Raumschichten, mit denen die Preziose von allen Seiten umhüllt und so sanft ins neue Bauwerk eingefügt wird, wie etwa bei der Kirche in Bogojina. Man wird dabei auch an die von Gottfried Semper vorgelegte Bekleidungslehre erinnert, die Plečnik oft sehr wörtlich und bildhaft in seinen Entwürfen umsetzte. (Abb. 1, 2)

#### **Verweben**

Bei komplexeren Planungen im städtebaulichen Maßstab scheint Plečnik auch die klassische kontextuelle Methode angewendet zu haben, das Neue mithilfe von geometrischen Bezügen oder Sichtbeziehungen mit dem Bestand zu verweben. Obwohl keine Zeichnungen

erhalten sind, die dies zweifelsfrei belegen würden, sind solcherlei Bezugsnetze im ausgeführten Werk offensichtlich. Man findet sie auf der Prager Burg im dritten Burghof und in den südlichen Burggärten ebenso wie in Ljubljana bei der Anlage des Tromostovje (Drei Brücken), des Zoisov-Grabens oder des St. Jakobsplatzes. (Abb. 3, 4)

#### **Geschichtliche Erinnerungen**

An geschichtsträchtigen Orten ist die Verarbeitung der Erinnerung an historische Geschehnisse, Sagen und Vorgängerbauten oder die direkte Verarbeitung archäologischer Evidenz zu neuen Konzepten eine naheliegende Lösung. Gerade im Umgang mit der sagenumwobenen und geschichtlich komplexen Prager Burg bediente sich Plečnik dieser Strategie in intensiver Weise. Aber auch die Anlage des Parks entlang der Römischen Mauer in Ljubljana oder der dortige Bauplatz der National- und Universitätsbibliothek boten ihm dazu reichlich Gelegenheit.

#### **As found**

In seiner aufmerksamen Wahrnehmung ließ sich Plečnik oft auch von unscheinbaren Gegenständen oder Elementen des Ortes ansprechen, die er nahezu unverändert, aber durch den veränderten Kontext verfremdet, im neuen Projekt integrierte. Diese Strategie erinnert entfernt an die frühere Spolienverwendung, an die künstlerische Strategie des *objet trouvé* oder an das spätere „as found“-Konzept der 1950er und 1960er Jahre. Bekannt sind beispielsweise Monstranzen, in denen Plečnik die von Pfarrgemeindegliedern gespendeten Goldduka-

Abb. 5. Jože Plečnik, Skizzenblatt von der Via Appia in Rom, 1899. Eine bestehende Ruine inspirierte Plečnik zum Entwurf einer Grablege. Das Vorgefundene wurde dabei nahezu unverändert übernommen und lediglich durch eine Treppe und flankierende Grünstreifen ergänzt. © Architekturmuseum Ljubljana.



ten oder Frauenschmuck unverändert verbaute, oder Kirchenleuchten, in denen Stierhörner oder bosnische Kaffeemühlen integriert worden sind; in Bogojina schmückte er mit der heimischen Töpferware Altar und Kirchendecke. Ähnlich unbekümmert hatte er sich bereits bei seiner 1898 angetretenen Studienreise nach Italien von den antiken Resten an der Via Appia zu Architekturentwürfen inspirieren lassen. (Abb. 5) Nach dem Zweiten Weltkrieg sollte Plečnik diese Strategie an den Kirchenruinen in seiner slowenischen Heimat meisterhaft anwenden.

### Dialogisch entwerfen: Ortsbezüge in den südlichen Gärten der Prager Burg

Plečniks mehrschichtiges ortsbezogenes Entwerfen möchte ich anhand einiger Eingriffe in den südlichen Gärten der Prager Burg ausführlicher darstellen. Frei von allzu einengenden

Funktionsanforderungen konnte er sich dort auf ein inniges Zwiegespräch mit dem grünen *Genius loci* der Burg einlassen. Ohne auf die Umstände näher einzugehen, die dazu geführt haben, dass Plečnik im November 1920 vom Präsidenten Tomáš Garrigue Masaryk in das Amt des Burgarchitekten berufen wurde, halten wir fest, dass seine erste Aufgabe darin bestand, eine Lösung für die westliche Spitze des Paradiesgartens zu entwickeln. Dieser bereits in der Renaissance vom Erzherzog Ferdinand angelegte Garten bildet zusammen mit dem sogenannten Wallgarten die südlichen Burggärten, die in der Postkartenansicht der Burg von der Stadt aus die grüne Basis für den darüber schwebenden, 600 Meter langen Gebäudekomplex abgeben.

### Paradiesgarten

Plečnik befand sich um diese Zeit in einer Phase der persönlichen und beruflichen Neuorientierung, was seine angeborene, nahezu seismographische Empfindsamkeit noch gesteigert und zusätzlich geschärft haben dürfte.

Wir wissen, dass er bereits am 27. Januar 1920 zum ersten Mal im Garten stand und von dem starken Ort sichtlich beeindruckt wurde.<sup>5</sup> Aus einem späteren Brief wissen wir auch, dass er bereits bei diesem ersten Besuch die später ausgeführte monumentale Treppenlösung „im Geiste geschaut“ hatte.<sup>6</sup> Wir spüren, wie er in diesem Augenblick in eine Beziehung zu dem Ort tritt. Für einen Moment stand er im Dialog mit dem Garten, und auf dessen Ansprache gab er im Geiste eine spontane Antwort. Wir werden sehen, dass diese erste Antwort sich nach vielen Irrwegen für den Entwurf als tragfähig erwiesen hat. (Abb. 6, 7)

Abb. 6, 7. Jože Plečnik, Paradiesgarten der Prager Burg, 1920-24. Blick auf die monumentale Treppenanlage, Foto: Tomáš Valena (links) und auf das Rasenparterre mit Granitschale, Foto: Jan Valena (rechts).



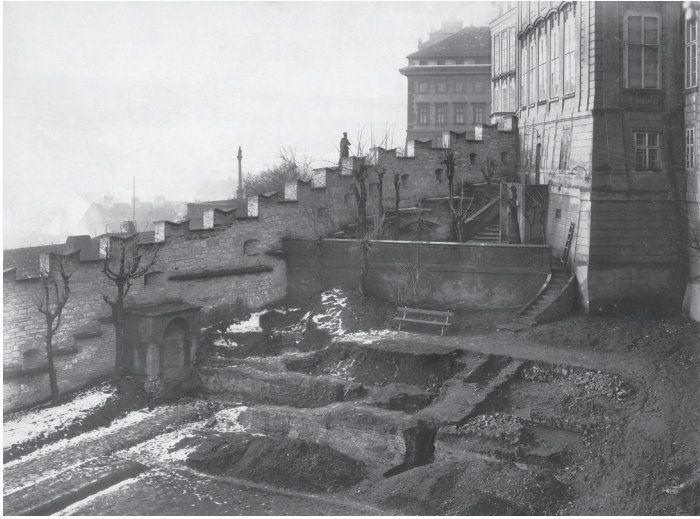
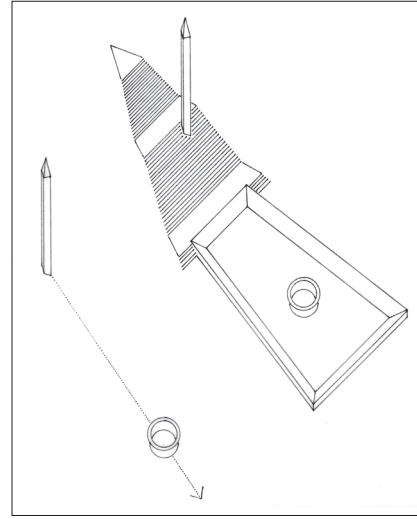


Abb. 8, 9. Paradiesgarten, Blick in die desolate westliche Spitze des Gartens mit den freigelegten Resten einer „monumentalen“ Treppenanlage, Dezember 1919, © Archiv der Prager Burg (links), Schema des dualen Konzepts des Paradiesgartens, Zeichnung: Tomáš Valena (rechts).

Um Plečniks Dialog mit dem Ort zu rekonstruieren, müssen zunächst der Zustand des Paradiesgartens im Jahr 1920 und die geschichtlichen Erinnerungen, die in ihm abgelagert waren, erschlossen werden. Der Gartenraum ist durch Burgfassade sowie gezinnte Gartenmauer eindeutig gerichtet und kanalisiert den Blick zur Stadt. In der Längsrichtung sind rund acht Höhenmeter zu überwinden, wovon allein der spitz zulaufende Westteil etwa fünf Meter zu übernehmen hat. Damit ist der Garten im Prinzip zweigeteilt, denn das relativ flache Parterre steht der steilen Westspitze gegenüber, die mit ungeordneten Treppen- und Terrassenfragmenten chaotisch gefüllt ist. Dort wurde bei Erdarbeiten im Jahr zuvor eine Treppenanlage ausgegraben, die für Plečniks weitere Überlegungen das Stichwort abgegeben hat. An dieser Stelle bäumt sich der enger werdende Raum wie eine gewaltige Brandungswelle in die Höhe der westlichen Spitze empor. (Abb. 8)

Plečnik muss diesen Raumsog unmittelbar gespürt haben, denn er beantwortete ihn mit einer monumentalen Treppenanlage in voller Raumbreite, mit der er den aufstrebenden Raum im Augenblick des Emporschießens gewissermaßen petrifizierte. Er faltete den gesamten Garten in fünf plane Flächen auf – vom Rasenparterre ausgehend über zwei Treppenläufe und zwei Podeste bis in die Westspitze hinauf. Und er verstand auch die inhärente Dualität des Gartenraums und beantwortete die ganz Stein gewordene, aufwärts strebende Gartenpartie mit einem raumhaltigen Rasenparterre. Und als ob dies noch nicht ge-



nügen würde, überhöhte er die Treppe mit einem hohen Monolithen und zentrierte die Rasenfläche mit einer großen Granitschale, die auf zwei Blöcken mitten im abgesenkten Rasen wie ein Kind im Mutterleib geborgen liegt. (Abb. 9) Drei geschichtliche Erinnerungen mag Plečnik in diesem Motiv der Schale verarbeitet haben: Erstens hatte er hier ein flaches barockes Wasserbecken vorgefunden (das er an eine andere Stelle des Gartens versetzen sollte), zweitens dürfte er sich an das Bad Erzherzog Ferdinands erinnert haben, das hier im 16. Jahrhundert angelegt worden war, und drittens schließlich mag auch der alte Name „Paradiesgarten“ das Bild des kreuzgeteilten Klostersgartens mit einem Brunnen im Zentrum nahegelegt haben. Und natürlich ist hier auch die klassische Dualität männlich–weiblich thematisiert und architektonisch subtil umgesetzt: Der Aufwärtzug der Treppe kulminiert in der reinen Vertikalität des Obelisken und in der Härte der totalen Versteinerung, ihm gegenüber liegt im grünen, weichen Rasenparterre die Schale mit empfangender Geste, welche das Wasser von oben empfängt.

Und doch hatte die Idee, so folgerichtig sie aus den Gegebenheiten des Ortes entwickelt worden war, einen Haken: der gewaltige Aufwärtzug in die Spitze verlangte dort nach einem Ventil, nach einer Öffnung oder einem Eingang, das im Programm aber nicht vorgesehen war – die südlichen Gärten waren zunächst als reine Privatgärten des Präsidenten konzipiert. Der Ausgang aus der Präsidentenwohnung generierte eine bedeutungsbeladene

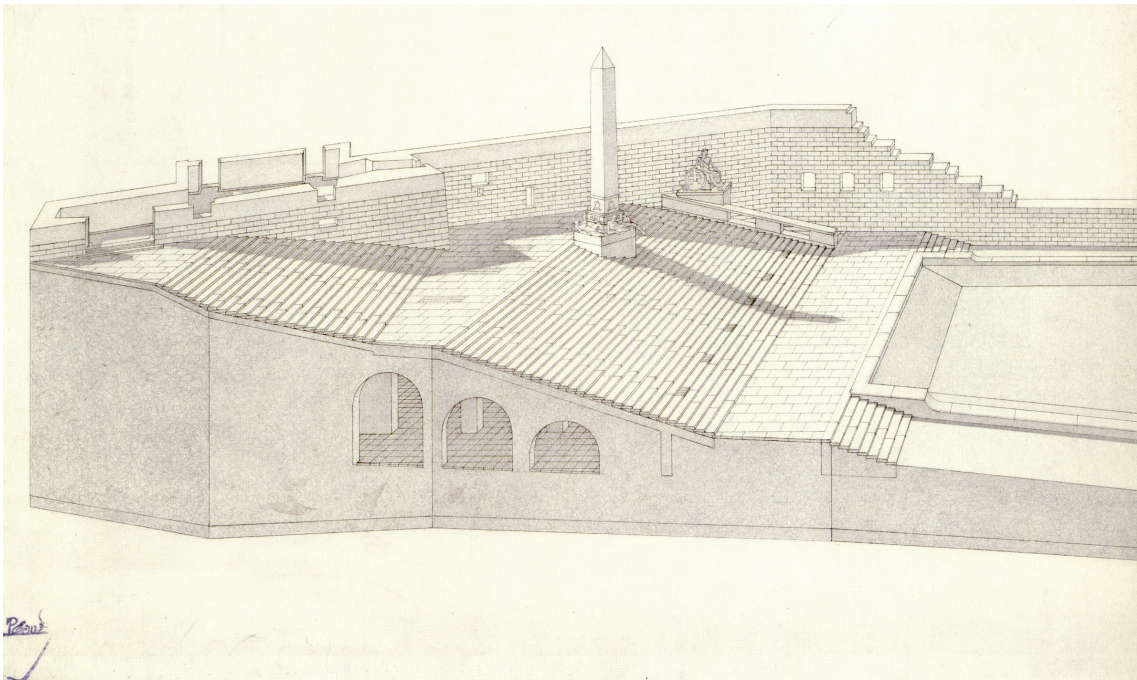


Abb. 10. Die von Plečnik um die Jahreswende 1920-21 gefundene „Tür“ in der äußersten westlichen Spitze des Paradiesgartens, © Archiv der Prager Burg.

Querachse in dem an sich längsgerichteten Paradiesgarten und bestimmte so die Lage der Granitschale mitten im Rasenparterre. Im Westen war allenfalls ein Nebenausgang aus den Gästeparternments über den so genannten Löwensaal denkbar, doch dieser führte nicht in die äußerste Spitze des Gartens. Ein öffentlicher Zugang in den 500 Meter langen Garten war hier unerwünscht.

Plečnik spürte genau, dass sein Konzept ohne eine Öffnung an dieser Stelle hinfällig war. In der besinnlichen Zeit zwischen den Jahren nahm er sich den Paradiesgarten erneut vor und quälte sich mit zehn recht absonderlichen Alternativentwürfen. Kosta Strajnić, dem Verfasser der ersten Monographie über Plečnik, schrieb er am 7. Januar 1921: „In Schmerzen habe ich mir mehrere Projekte ausgedacht – bis ich am Ende unerwartet eine Frucht geboren habe – die ich bereits im Vorjahr – als ich zum ersten mal im Garten war, im Geiste geschaut und daraufhin im Sommer in kleinem Maßstab skizziert

hatte. Die Sachen habe ich lediglich bereinigt und schlicht und einfach gemacht – nachdem ich längst verzweifelt war darüber, ob sie ausführbar ist. Ich habe eine Tür gefunden – wirklich eine Tür – dass heißt einen neuen Zugang.“<sup>67</sup> Der Durchbruch gelang ihm erst, als er die Richtung des nahe liegenden Ausganges aus dem Löwensaal zum Garten hin umgedreht und die Bewegung noch im Saal über einen abgesenkten Gang zunächst in die entgegengesetzte Richtung gelenkt und so mit einer „Tür“ die äußerste Spitze erreicht hatte. Mit diesem Zeitpunkt wurde die ursprüngliche Idee wieder möglich, der Rest ergab sich sozusagen von selbst. (Abb. 10)

Erst im Jahr 1925, offensichtlich inspiriert vom Durchbruch der Gartenmauer für die Einbringung der Granitschale, schlug Plečnik ein vergittertes Doppeltor vor, um der Öffentlichkeit wenigstens einen Einblick in den Garten zu ermöglichen. Etwa zur selben Zeit setzten seine Überlegungen zu einer direkten Treppenverbindung vom

Abb. 11, 12. Der Ein- und Ausblick durch das Doppeltor der Neuen Schlossstiege bereitet auf die jeweils andere Formenwelt vor. Foto (links): Tomáš Valena, Foto (rechts): © Archiv der Prager Burg.



dritten Burghof in die südlichen Gärten ein. Seitdem die Gärten öffentlich zugänglich sind, betritt man sie am oberen Ende der Neuen Schlosstiege über ein kleines Podest, das sich wie selbstverständlich aus der alten Ziegelstützwand herausdreht. Vordergründig verwendete Plečnik die Materialien der unmittelbaren Umgebung: Ziegel und einheimischen Sandstein, und er griff sogar die barocken Formen auf, die in der Nah- und Fernsicht zur Kleinseite dominieren. Mit der fremdartigen Mittelstütze im Gartentor aus poliertem Granit aber setzte er kompromisslos ein persönliches Zeichen seiner Architektur. (Abb. 11, 12) Je nachdem, in welcher Richtung man das Tor durchschreitet, wird man auf jene Formenwelt eingestimmt, die man betritt. Auf diese Weise nahm Plečnik gleich beim Eintritt das Entwurfsthema der Gärten vorweg: nonchalantes Aufgreifen der Elemente der bestehenden Situation dort, wo der konkrete Ort starken Eigencharakter ausstrahlt, aber radikale Neuschöpfung dort, wo der Ort weiterentwickelt und gestärkt werden muss.

Auch bei dem letztlich nicht ausgeführten Monolithen im oberen Bereich der Monumentaltreppe versuchte er ein Zwiegespräch mit der unmittelbar anschließenden, Mitte des 18. Jahrhunderts von Nikolaus von Pacassi gestalteten Südfront der Burg. In verschie-

denen Varianten griff Plečnik nicht nur die Höhe des ersten Gesimses und die weite Ausladung des zweiten auf, sondern übernahm auch das Pilastermotiv der Burgfassade. (Abb. 13)

### **Zentrale Fläche mit halbrunder Terrasse und Pyramide**

Betrachten wir nun eine weitere, recht komplexe Stelle der südlichen Gärten, an der sich Plečniks kreative Verarbeitung vorgefundener Elemente des Ortes und seiner Geschichte zu neuen Konzepten exemplarisch aufzeigen lässt. Hier trennt eine große, recht flache Kiesfläche das geometrische Schema der Rasenflächen und Wege und bildet so die einzige ausgeprägte Querachse des langgestreckten Wallgartens. An der Abbruchkante zur Stadt hin ist eine große halbrunde Aussichtsterrasse angeordnet, die seitlich von einer schlanken Pyramide flankiert ist. Oberhalb dieser Zentralfläche errichtete Plečnik die Stiertreppe, und nur an dieser Stelle ermöglichte er eine komplette Querung der südlichen Gärten vom dritten Burghof bis zu den unterhalb liegenden Gartenteilen. Was veranlasste ihn zu dieser dramatischen Raumkaskade zwischen der Burg und der Stadt zu ihren Füßen? (Abb. 14, 15)

Die beschriebene Stelle des Gartens war in vielerlei Hinsicht besonders: Die von Pacassi vereinheitlichte Burg-

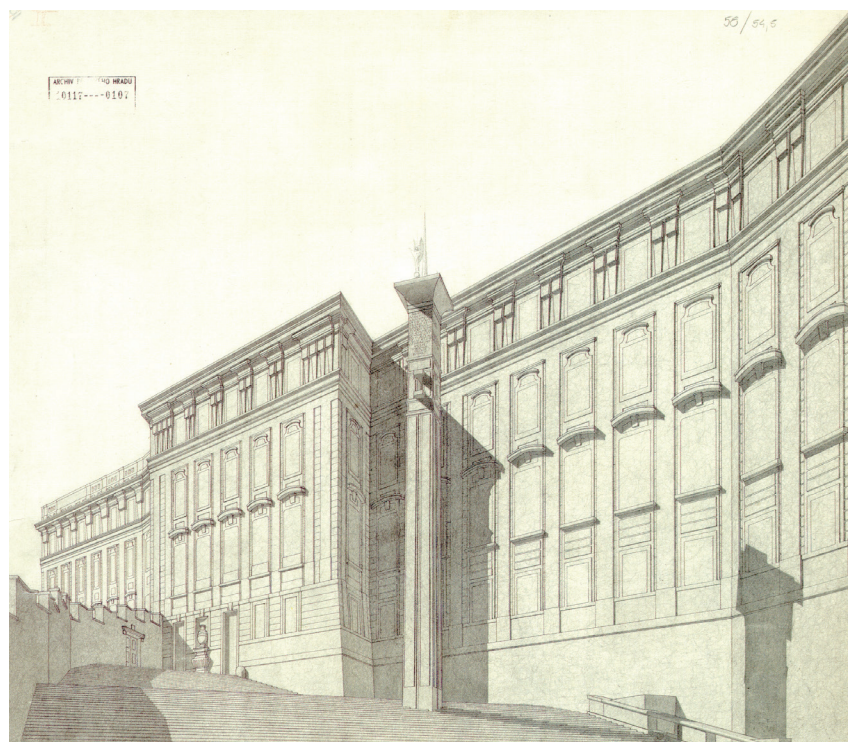


Abb. 13. Eine der vielen Varianten des nicht ausgeführten Monolithen auf der Monumentaltreppe des Paradiesgartens in enger formaler Anlehnung an die Burgfassade, 1921. © Archiv der Prager Burg.

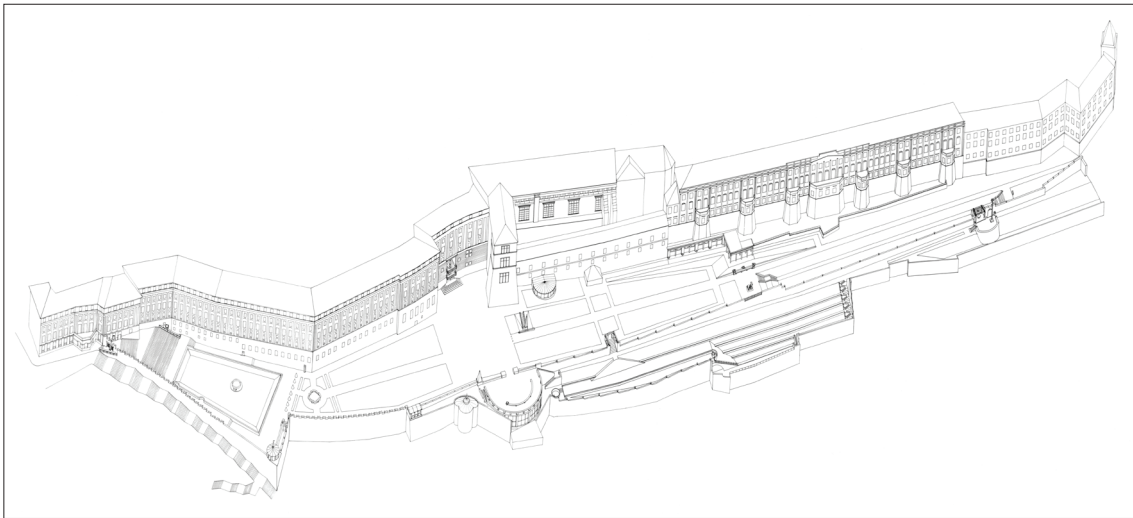


Abb. 14. Axonometrie der südlichen Gärten der Prager Burg, im zentralen Bereich die große quergelagerte Kiesfläche, Zeichnung: E. Herbert.

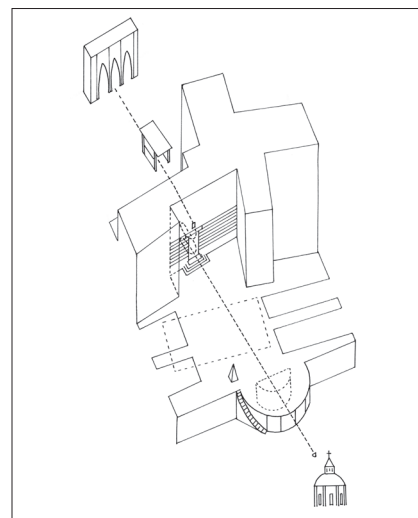
front blieb an dieser Stelle noch wild zerklüftet; der weit vorspringende sogenannte Ludwig-Flügel ist hier von einer tiefen Einbuchtung flankiert, in der sich der „Küchenhof“ befand. Gegenüber dem Ludwig-Flügel war auf der Linie einer erst nach dem Revolutionsjahr 1848 errichteten Wehrmauer eine der beiden halbrunden Bastionen errichtet worden. Die flache Stelle dazwischen wurde später für einen Tennisplatz geplant, der somit inmitten eines Gartens im englischen Landschaftsstil verborgen lag. Wenn wir uns dann noch anhand von älteren topographischen Plänen vor Augen führen, dass die Bastion auf einer flachen, halbrunden Kuppe situiert war, und dass sich an dieser Stelle in der Burgfront seinerzeit das Südtor befand, zu dem ein direkter Weg von der Stadt führte, so ist das Konzept des Umbaus bereits mit Händen zu greifen.

Denn offensichtlich übernahm Plečnik die Idee der zentralen Kiesfläche von dem bestehenden Tennisplatz, und

die halbrunde Bastion vergrößerte er bis zum Rand der halbrunden Kuppe zu einer ebenfalls halbrunden Aussichtsterrasse, wobei er die Bastion in einem unterhalb der Terrasse angelegten Gewächshaus erhielt. Den alten Südzugang zur Burg interpretierte er als Zug quer durch die Gärten über die Stiertreppe bis zum Goldenen Tor der zum Burgkomplex gehörenden St. Veits-Kathedrale um.

Die Stiertreppe beginnt im dritten Burghof unauffällig als einläufiger Treppenschacht unter einem kupfernen, von vier Stieren getragenen Baldachin (von denen sie auch den Namen erhalten hat). Innerhalb des Burgflügels entwickelt sie sich zu einer zweiläufigen Treppe, bietet auf zwei weit vor die Fassade hinausgreifenden Balkonpodesten feierliche Aussichten auf die Stadt und beherrscht die zentrale Fläche mit einer über drei Geschosse reichenden Öffnung, die an das alte Burgtor erinnert. (Abb. 16) Und an dieser Stelle kommt offensichtlich auch die

Abb. 15, 16. Zentrale Kiesfläche im Wallgarten der Prager Burg, im Hintergrund die dreigeschossige Öffnung der Stiertreppe, Foto: Damjan Prelovšek (links), Schema der Bezüge der großen Querachse zwischen dem dritten Burghof, dem Goldenen Tor der Kathedrale, der Stiertreppe, der halbrunden Terrasse mit Pyramide und der Kuppel der St. Nikolauskirche, Zeichnung: Tomáš Valena (rechts).





tschechische Mythologie – die geschichtliche Erinnerung des Ortes – ins Spiel. Die Treppe ist nämlich auf den drei Kilometer entfernten Vyšehrad, den sagenumwobenen böhmischen Fürstensitz, ausgerichtet. Von dort aus soll die Seherin Libuše die Stadt Prag gegründet und ihr Ruhm prophezeit haben, der die Sterne berühren werde; ihre Abgesandten sollen auf einem Sporn über der Moldau wie vorausgesagt den mythischen Ahnen angetroffen haben, der gerade eine Schwelle (tschechisch: „práh“) für die künftige Stadt Prag (*Praha*) zimmerte. Dort bauten sie der Mythologie zufolge die Prager Burg, umgaben sie mit einem Wall und bauten über dem Tor – natürlich dem südlichen, welches gegen Vyšehrad weist – ein hohes Blockhaus. Plečnik ließ sich durch diese Erzählung offenbar zu der ungewöhnlichen Bossierung der Gartenfassade inspirieren, die an Blockbauweise erinnert. (Abb. 17)

Vor der zentralen Fläche wurde die Gartenmauer zur Gänze abgetragen, denn von hier aus öffnen sich die fulminantesten Ausblicke über die Stadt. Lediglich ein niedriger Sockel verrät noch den ursprünglichen Verlauf der Mauer. Und auf diesen setzte Plečnik seitlich der halbrunden Terrasse eine schlanke Pyramide mit einer kupfernen Spitze, auf welche die Treppe von den tiefer liegenden Gärten aus direkt hinführt. Aus dieser Froschperspektive lenkt die Pyramide den Blick zum Südturm der Kathedrale, während sie in umgekehrter Richtung mit ihrer Form und Größe auf die „hundert“ von Prager Türmen verweist. Dieses Hereinholen der Ferne an die Bruch-

kante des Gartens, das Aufgreifen des visuellen Dialogs mit der Stadt, letztlich die Vermittlung zwischen Burg und Stadt, sind die wesentlichen Aufgaben der Pyramide. Schaut man von der Burg über die halbrunde Terrasse auf die Kleinseite, so offenbart sich ein weiteres Zwiegespräch der Formen: Plötzlich scheint der liegende Halbkreis der Terrasse als dem aufrechten Halbkreis der Kuppel von St. Nikolaus verwandt. (Abb. 18) Plečnik grüßt hier seinen zweihundert Jahre älteren Kollegen Kilian Ignaz Dientzenhofer, einen Vorläufer im Geiste.

### **Mährische Bastei**

Zum Schluss möchte ich noch ein subtiles Kammerstück der Weiterentwicklung und Überhöhung eines Ortscharakters vorstellen. Am östlichen Ende des Wallgartens befand sich die zweite der beiden nach dem Revolutionsjahr 1848 angelegten Bastionen der Burgbefestigung. Entsprechend ihrer Funktion war die Bastei zweigeteilt: der vorne abgerundeten Bastion war ein etwa quadratischer Mannschaftsraum hinter der Mauer zugeordnet. Zwei extrem unterschiedliche Raumtypen stoßen hier aufeinander: das aggressiv exponierte Körpervolumen der Bastion und das dreiseitig umschlossene Raumvolumen des Schutzraums – dramatische Gegensätze, wie Plečnik sie liebte. Mit seinem Entwurf für die Mährische Bastei griff er beide Raumcharaktere auf, verschärfte sie noch und verfremdete sie durch das Hinzufügen neuartiger Elemente. Den kleinen, chthonischen Raum in Rechteckform hinter

Abb. 17, 18. Bossierung der Burgfassade um die Öffnung der Stiertreppe zum Garten in der Art des Holzblockbaus in Erinnerung an die Stadtgründungsmythologie Prags (links), Blick von der Burg über die halbrunde Terrasse auf die Kleinseite mit dem Zwiegespräch der Formen: die halbrunde Terrasse antwortet der Kuppel der St. Nikolauskirche, die schlanke Pyramide kommuniziert mit den „hundert“ Türmen von Prag. © Archiv der Prager Burg.

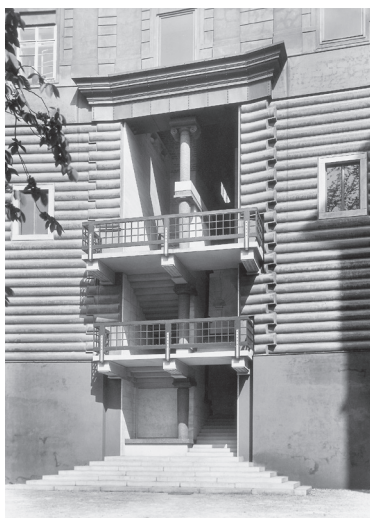


Abb. 19, 20. Mährische Bastei:  
Der rechteckige „Schutzraum“  
mit Holzpergola auf vier Stützen  
und einem Steintisch in seiner  
Mitte (links), die exponierte  
Bastion vor der Mauer mit der  
Steinnadel (rechts). © Archiv der  
Prager Burg.



der Mauer beschützte er zusätzlich mit einer von vier Säulen getragenen Holzpergola. Die eingestellten Säulen greifen das „Haus im Haus“-Motiv auf und konzentrieren den Ort auf seine Mitte hin. Der in sich ruhende Raum wird zusätzlich von einem Steintisch zentriert, dem Lieblingsort des Präsidenten Masaryk in den Gärten. Und in den allseits exponierten, gegenüber dem Himmel offenen Raum vor der Mauer pflanzte Plečnik eine zehn Meter hohe Steinnadel mit einer Grundfläche von nur 24 auf 36 Zentimetern, die er mit einem schweren ionischen Kapitell bekrönte, das eine goldene Kugel trägt. (Abb. 19, 20)

### **Plečnik und der Ortsbezug in der „anderen“ Moderne**

Das Jahr 1920, in dem Plečnik mit den Umbauten auf der Prager Burg begann, brachte für ihn einen fundamentalen Umbruch: Nach zehn Jahren Zurückgezogenheit, in denen er sich lediglich der Lehre an der Prager Kunstgewerbeschule hingegeben hatte und ohne Aufträge geblieben war, wurde er (achtundvierzigjährig) sowohl zum Professor an die neu gegründete Universität in seine Heimatstadt Ljubljana berufen als auch in Prag als Burgarchitekt bestellt. In Prag sollten ihm die interessantesten und bedeutendsten Architekturaufgaben angetragen werden, und wir spüren, wie seine angestaute Kreativität nach den Sternen griff. Zur gleichen Zeit konnte er nun auch sein lange gehegtes Heimweh nach Ljubljana stillen. Er war aus seinem Schneckenhaus ins Rampenlicht gelockt worden, wurde hin- und her-

gerissen, verwundbar, aber auch extrem empfänglich und sensibel gegenüber der Außenwelt, und er durchlebte mithin alles, was er fühlte, dachte und entwarf, besonders intensiv. Auf dieser Intensität und Empfindsamkeit beruht seine aufmerksame Hinwendung und individuelle Bezugnahme zu jeder Situation und jedem Ort, mit dem er zu tun hatte. Für Plečnik wurde das sensible Lauschen und Hineinschauen in das Wesen des Ortes offensichtlich eine sichere Leitplanke für seinen architektonischen Umgang mit der Welt.

Diese Sensibilität gegenüber dem Ort und seinen Potentialen war bei Plečnik nicht das Resultat von irgendwelchen Zeitströmungen – von diesen war er weitgehend unabhängig –, sondern sie beruhte vielmehr auf einer persönlichen, individuellen Empfindsamkeit gegenüber der Umwelt. Und natürlich gab es diesbezüglich auch vorbildhafte Haltungen; man denke nur an Camillo Sitte, Theodor Fischer oder Gottfried Semper, die Plečnik alle kannte und schätzte. Doch theoretisch gestützte Haltungen der Sensibilität zu entwickeln, das war seine Sache nicht. Es handelt sich bei ihm immer um persönliche Bezugnahmen zu Orten, von denen er sich in seiner grundsätzlichen Offenheit gegenüber der Welt ansprechen ließ.

### **Erik Gunnar Asplund**

Darin mag er in den 1920er Jahren am ehesten mit dem in der Literatur meistzitierten Kontextualisten des 20. Jahrhunderts, mit Erik Gunnar Asp-

lund, verglichen werden. Für Kenneth Frampton liegt die Bedeutung von dessen Werk „in der Fähigkeit, den Kontext, in dem es sich befindet, direkt zu reflektieren, das heißt in seiner Kapazität, aus den unmittelbaren Bedingungen der Umgebung einen Ort zu schaffen.“<sup>8</sup> Als Paradebeispiel wird vor allem der nicht realisierte Wettbewerbsentwurf für die Königliche Kanzlei in Stockholm zitiert, den Asplund im Jahr 1922 zusammen mit Ture Ryberg einreichte.<sup>9</sup>

Im Baumassenplan ist der neu entworfene Gebäudekomplex trotz seiner Größe und Komplexität kaum auszumachen, so gründlich ist er in die bestehende Raumstruktur integriert. (Abb. 21) Asplund griff dabei nicht nur die länglichen Blockzuschnitte mit ihren schmalen Passagen auf, sondern führte diese auch bis zur Hauptstraße fort. Hier knickte er die Zeilen, um mit der ersten die Geometrie eines bestehenden Palasts aufzunehmen. Die anderen drei neigte er wieder zunehmend, um am Kopfbau mit dem Portikus die städtebaulich gewünschte Richtung zu erhalten.

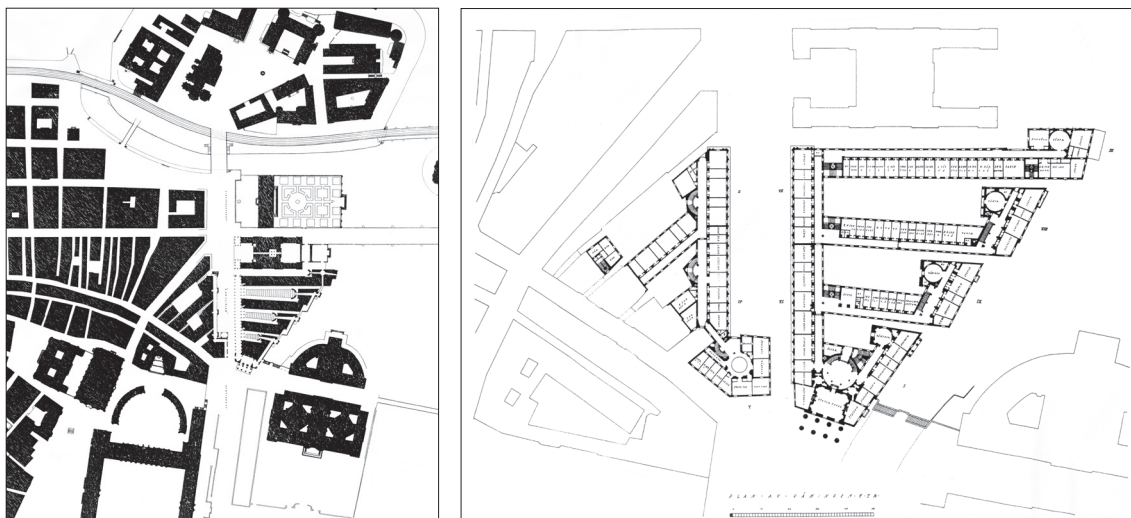
Auch im Detail reagierte er auf die vorgefundene Situation, zum Beispiel, wenn er die bestehenden Kopfbauten behutsam ergänzte, weiterführte und am anderen Ende neu interpretierte – sie also zum eigentlichen Thema des ganzen Entwurfs machte –, oder wenn er mit einem dieser Kopfbauten am Wasser exakte Bezüge zum Raum vor dem Palais beziehungsweise dem dahinter anschließenden Garten suchte, oder wenn er schließlich den Portikus genau auf den Eingang des Königspalasts richtete. (Abb. 22)

Asplund reagierte aber keineswegs nur passiv auf die Zwänge der räumlichen Situation. Den aus dem Kontext entwickelten Gedanken des L-förmigen Bauteils (Kopf und Schwanz) vervollkommnete er vielmehr zum Typus, mit dem er die gesamte Bauaufgabe meistern konnte. Er entwickelte seine Entwurfsstrategien also aus dem Eingehen auf das Bestehende: „Als Empiriker reagiert er auf den Ort und ist gleichzeitig als Idealist mit normativen Bedingungen beschäftigt. Im selben Werk reagiert er, gleicht aus, überträgt – und alles zugleich – und macht geltend, passive Antenne und aktiver Reflektor zu sein.“<sup>10</sup>

Die kontextuelle Dimension der Stockholmer Stadtbibliothek (1924-28), dem aus reinen stereometrischen Körpern gefügten Hauptwerk Asplunds, ist komplexer und auf den ersten Blick nicht ersichtlich. Problematisch war bereits die Lage an der Ecke eines Baublocks, in dessen Mitte sich ein steiler Hügel mit der Sternwarte befindet.

Trotz vieler Planungsvarianten kristallisierten sich für Asplund bald einige Bezüge zu dieser Umgebung als Fixpunkte heraus.<sup>11</sup> So liegt die Bibliothek abseits der Ecke mit ihrem Bücherzylinder genau auf der Achse der Sternwarte, mit der sie außerdem durch ihre leichte Herausdrehung aus der Geometrie des Karrees und – wenn man so will – auch durch ihre kosmischen Bezüge in Gestalt der Vertikalität des Zylinders verwandt ist. (Abb. 23) Zur „irdischen“ Umgebung hingegen vermittelt das Quadrat des äußeren Mantels, das die Höhe der Straßenrandbebauung aufgreift, eben-

Abb. 21, 22. Erik Gunnar Asplund und Ture Ryberg, Wettbewerbsvorschlag für die Königliche Kanzlei in Stockholm, 1922, Lageplan und Obergeschoßgrundriss. Quelle: Ahlberg 1950.



so wie die erdgeschossige Basis der Bibliothek, welche die Blockecke an der wichtigen Straßenkreuzung im Fußgängerniveau definiert.

Die Quellen dieses ungewöhnlichen Kontextualismus bei Asplund gehen sicherlich auf die schwedische Version der Nationalromantik zurück, die eine neue Sensibilität im Bezug auf die heimische Landschaft generierte, später aber auch die Architekten zu einer größeren Empfindsamkeit gegenüber dem besonderen Ort geführt hat. Doch auch Asplunds kontextuelle Sensibilität liegt letztlich in seiner Persönlichkeit begründet. Seine Freiheit für eine selbst gewählte und selbst gesteuerte Bindung an den Ort ist das Resultat seiner Unabhängigkeit von irgendwelchen Programmen, vom Zwang zum Neuen, von Modeerscheinungen.

Hakon Ahlberg, ein Freund und intimer Kenner seines Werks, bescheinigte ihm, er sei „*kein Mann des Programmes, keiner, der neuen Grund erschloss, kein Schöpfer von Neuem*“ gewesen.<sup>12</sup> Asplund war ein Individualist, der nicht das Allgemeingültige oder das Universelle suchte, sondern das Besondere achtete und allem einen individuellen Ausdruck verlieh. Er „*reagiert gegen die Uniformität der Zeit und die Unterdrückung des Individuellen. Er kämpft für das Persönliche, das Menschliche, für das Verfeinerte und das Subtile*“.<sup>13</sup> Als sich Asplund in den frühen 1930er Jahren dem *International Style* anschloss und die Beschäftigung mit der neuen Form die Oberhand gewann, traten kontextuelle Elemente in seinem Schaffen folgerichtig in den Hintergrund.

Die Stockholmer Stadtbibliothek mit ihrem Gleichgewicht zwischen idealtypischen geometrischen Volumina auf der einen und den feinen Ortsbezügen auf der anderen Seite liefert in ihrer Geistesverwandtschaft zu Plečniks National- und Universitätsbibliothek in Ljubljana neben den oben genannten eine weitere Berührungsstelle mit dem Werk dieses Architekten. Beide Bibliotheken werden oft in einem Atemzug als Beispiele für eine „andere“ Moderne genannt. Und oft ist gerade die Sensibilität gegenüber dem Ort das entscheidende Unterscheidungsmerkmal dieser anderen im Vergleich zur Klassischen Moderne. (Abb. 24, 25)

### Geschichte verwerten

Selbstverständlich geht es bei Plečniks Umbauten auf der Prager Burg um Einfügungen – jedoch weniger um die seiner Architekturen in eine bestehende Situation als vielmehr um Einfügungen ausgewählter Elemente des Ortes und seiner geschichtlichen Sedimentationen in seine neuen, aus dem Ort entwickelten Konzepte. So schuf Plečnik Neues aus den Gegebenheiten des Ortes, indem er das Vorgefundene neu sortierte und zusammensetzte. Vielleicht kann man dieses Entwurfsverfahren mit einem späteren Wort Vittorio Gregottis beschreiben: „*Die spezifische Wahrheit ist die des Ortes: Die Geographie des Ortes als physische Manifestation seiner Geschichte ist das, was – in der Begrenzung – erlaubt zu handeln. Diese Geschichte verwerten heißt, die Sammlung der Funde des Ortes als begrenzten Park privilegierter Materialien für das spezifische Projekt zu wählen.*“<sup>14</sup>

Abb. 23, 24. Erik Gunnar Asplund, Stadtbibliothek in Stockholm, 1924-28: Der Lageplan zeigt den axialen Bezug des Bibliothekszyllinders zu der Sternwarte auf dem Hügel, Quelle: Ahlberg 1950 (links), Blick auf den Haupteingang, Quelle: Blundell Jones 2005 (rechts).

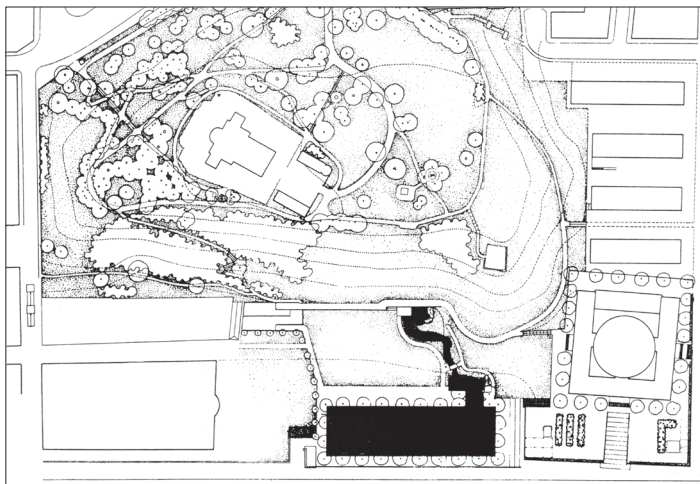




Abb. 25. Jože Plečnik, National- und Universitätsbibliothek in Ljubljana, 1930–41, Foto: Tomáš Valena.

#### Anmerkungen

1 Pavel Janák: „Josef Plečnik v Praze [Josef Plečnik in Prag].“ In: *Volné směry* (1927), S. 97 (Übers. d. Verf.).

2 Siehe hierzu den Aufsatz des Verfassers: Tomáš Valena: „Kontinuiteta stavbarstva in inovacija iz lokusa. Teme in prostorski koncepti pri Plečnikovih povečavah obstoječih cerkva [Kontinuität der Baukunst und Innovation aus dem Ort. Themen und Raumkonzepte der Kirchenumbauten bei Plečnik].“ In: ders.: *O Plečniku [Über Plečnik]*. Ljubljana 2013, S. 231-255.

3 „Vuolsi aiutare quel ch'è fatto, e non quastare quello che s'abbia a fare.“ Zitiert nach: Rudolf Wittkower: *Architectural Principles in the Age of Humanism*. New York 1971, S. 43.

4 Aus einem Brief an Ivan Baša. In: Vilko Novak: „Izpovedi in pričevanja o Jožetu Plečniku.“ In: *Znamenje* 7 (1977), H. 1, S. 60; zitiert nach: Peter Krečič: „Architekt Jože Plečnik v Prekmurju v luči zbirke Arhitekturnega muzeja.“ In:

*Arhitekt Jože Plečnik v Prekmurju. Posvetovanje Slovenskega umetnostnozgodovinskega društva*, 25. in 26. september 1997. Moravske Toplice, Ljubljana 1998, S. 56 (Übers. d. Verf.).

5 Siehe dazu das Protokoll der ersten Sitzung der Jury für den öffentlichen Wettbewerb für die Umgestaltung des Paradies- und des Wallgartens auf der Prager Burg vom 27.1.1920, Archiv der Prager Burg, Signatur P484/20.

6 Brief von Jože Plečnik an Kosta Strajnić vom 7.1.1921. In: Nachlass Strajnić, Slowenische Akademie für Wissenschaft und Kunst (SAZU), Signatur II-15:21 (im Folgenden NL Strajnić). Im Vorjahr hatte Strajnić die erste Monographie über Plečnik herausgegeben; siehe dazu Kosta Strajnić: *Josip Plečnik*. Zagreb 1920.

7 Brief von Jože Plečnik an Kosta Strajnić vom 7.1.1921. In: NL Strajnić (Übers. d. Verf.).

8 Kenneth Frampton: „Foreword.“ In: Stuart Wrede: *The Architecture of Erik Gunnar Asplund*. Cambridge, Mass. 1983, S. XII-XVI, hier S. XV.

Weitere Literatur zu Asplund: Peter Blundell Jones: *Gunnar Asplund*. London 2005.

9 Im Urban Design Studio an der Cornell University analysiert, diente die Königliche Kanzlei Colin Rowe und seinen Schülern als Beispiel kontextueller Architektur im 20. Jahrhundert. Siehe dazu: Steven Hurt: „Conjectures on Urban Form. The Cornell Urban Design Studio 1963–1982.“ In: *The Cornell Journal of Architecture* 2 (1982), S. 54-143, hier S. 66.

10 Colin Rowe/Fred Koetter: *Collage City*. Basel 1984, S. 104-105.

11 Ebd.

12 Hakon Ahlberg: „Gunnar Asplund Architect.“ In: Gustav Holmdahl/Sven Ivar Lind/Kjell Ödeen (Hg.): *Gunnar Asplund Architect, 1885-1940. Plans sketches and photographs*. Stockholm 1950, S. 9-81, hier S. 10 (Übers. d. Verf.).

13 Ebd., S. 36.

14 Vittorio Gregotti: „„Moderne‘ und ‚Neue Modernität‘. Das Projekt als Projekt der Gegenwart statt technologischer Futurisierung oder tröstlicher Historizismus.“ In: *archithese* 17 (1987), H. 4, S. 56-60, hier S. 60.