

**Architekt Josip Plečnik und seine Unternehmungen in Prag im Spannungsfeld zwischen denkmalpflegerischen Prinzipien und politischer Indienstnahme**

**Band I: Text**

Inaugural-Dissertation

in der Fakultät Geistes- und Kulturwissenschaften

der Otto-Friedrich-Universität Bamberg

vorgelegt von

Zuzana Güllendi-Cimprichová, geb. Cimprichová

aus

Žilina/Slowakei

Bamberg 2010

Tag der mündlichen Prüfung: 5. August.2010

Erstgutachter:Universitätsprofessor Dr. Achim Hubel

Zweitgutachter: Universitätsprofessor Dr. Stefan Breitling

# INHALTSVERZEICHNIS

	<b>Danksagung</b>	<b>1</b>
<b>1</b>	<b>Einleitung</b>	<b>3</b>
1.1	Forschungsgegenstand und Aufbau der Arbeit	3
1.2	Forschungsstand	7
1.3	Methoden und Quellen	12
<b>2</b>	<b>Josip Plečniks Laufbahn als Architekt vor der Umgestaltung der Prager Burg</b>	<b>14</b>
<b>2.1</b>	<b>Herkunft und Ausbildung</b>	<b>15</b>
2.1.1	Einflüsse auf Plečniks architektonische Entwicklung	21
2.1.2	Erste öffentliche Aufträge	26
2.1.3	Die Diplomarbeit und der Rompreis	27
<b>2.2</b>	<b>Selbstständigkeit in Wien</b>	<b>32</b>
2.2.1	Die ersten Realisierungen	34
2.2.2	Zacherlhaus	38
2.2.3	Karl-Borromäus-Brunnen	42
2.2.4	Heilig-Geist-Kirche	43
<b>2.3</b>	<b>Denkmalkriterium Religiosität</b>	<b>46</b>
2.3.1	Umgestaltungspläne für die Kirche in Trsat	47
2.3.2	Einsatz für die Erhaltung der Kirche in Žiri	49
<b>2.4</b>	<b>Übersiedlung nach Prag</b>	<b>52</b>
2.4.1.	Plečnik und die Prager Architekturszene vor 1918	53
2.4.2	Professur an der Kunstgewerbeschule in Prag	56

<b>3</b>	<b>Die symbolische Bedeutung der Prager Burg und ihr Einfluss auf die denkmalpflegerischen Strategien</b>	<b>59</b>
<b>3.1</b>	<b>Bauhistorische Entwicklung der Prager Burg</b>	<b>60</b>
<b>3.2</b>	<b>Denkmalschutz in Prag vor 1918</b>	<b>63</b>
<b>3.3</b>	<b>Die Restaurierungsvorschläge für die Prager Burg als Abbild des kulturpolitischen Wandels</b>	<b>69</b>
3.3.1	„Eine Auferstehung im neuen Glanze“ Restaurierungsvorschläge vor 1918	70
3.3.2	Restaurierungsvorschläge nach 1918	76
3.3.2.1	Die analytische Methode	80
3.3.2.2	Die synthetische Methode	81
3.3.2.3	Analyse versus Synthese	87
<b>4</b>	<b>Zwischen Staatspolitik und Architektur. Tomáš Garrigue Masaryk, Alice Masaryková und die Prager Burg</b>	<b>90</b>
<b>4.1</b>	<b>Masaryks ethische Demokratiekonzeption</b>	<b>90</b>
4.1.1	Geschichts- und Denkmalverständnis	94
4.1.2	Verhältnis zwischen Demokratie und Kunst	98
4.1.3	Staatsarchitektur und Architektur	103
<b>4.2</b>	<b>Umgestaltung der Prager Burg als Metapher politischer Wandlung</b>	<b>105</b>
4.2.1	Ideengrundlagen eines demokratischen Stils	108
4.2.2	Der slawische Stil	113

<b>5</b>	<b>Josip Plečnik – Der Burgarchitekt</b>	<b>117</b>
<b>5.1</b>	<b>Organisation der Denkmalpflege auf der Prager Burg</b>	<b>118</b>
5.1.1	Die Forderungen nach Ernennung eines Führungsverantwortlichen	120
5.1.2	Plečniks Wahl zum Burgarchitekten	123
5.1.3	Die Stellung und die Kompetenzen des Burgarchitekten	126
<b>5.2</b>	<b>Tomáš Garrigue Masaryk und Josip Plečnik</b>	<b>129</b>
5.2.1	Geistige Verwandtschaft zwischen dem Staatsmann und dem Architekten	131
5.2.2	Masaryks Bemühungen um Plečniks Bindung an die Prager Burg	133
<b>5.3</b>	<b>Alice Masaryková und Josip Plečnik</b>	<b>136</b>
5.3.1	Masarykovás Bemühungen um Plečniks Bindung an die Prager Burg	138
5.3.2	Plečniks Weggang aus Prag	141
<b>6</b>	<b>Zwischen Denkmalwerten und Politikum</b>	<b>144</b>
<b>6.1</b>	<b>Die Umgestaltung der Südgärten (1920–27)</b>	<b>145</b>
6.1.1	Das gestalterische Konzept	146
6.1.2	Denkmalpflegerische und ikonografische Konzepte	153
6.1.2.1	Das denkmalpflegerische Konzept	153
6.1.2.2	Das ikonografische Konzept	158
6.1.3	Repräsentation versus Demokratie?	161
<b>6.2</b>	<b>Die Umgestaltung des Interieurs (1922–28)</b>	<b>166</b>
6.2.1	Gestalterische und denkmalpflegerische Konzepte	166
6.2.2	Das ikonografische Konzept	172
6.2.3	Denkmalwerte versus Demokratie?	177

<b>6.3</b>	<b>Der I. Burghof (1920–26)</b>	<b>180</b>
6.3.1	Das gestalterische Konzept	181
6.3.2	Das ikonografisches Konzept	184
6.3.3	Kritiken	187
<b>6.4</b>	<b>Der III. Burghof (1927–32)</b>	<b>188</b>
6.4.1	Das gestalterische Konzept	189
6.4.1.1	Der Obelisk (1924–28)	192
6.4.1.2	Die Stiertreppe (1927–1931)	193
6.4.2	Kritiken	195
6.4.3	Das denkmalpflegerische Konzept	198
6.4.3.1	Die Pflasterung und der St.-Georg-Brunnen	198
6.4.3.2	Der Obelisk und die Stiertreppe	203
6.4.4	Das ikonografisches Konzept	204
6.4.5	Der III. Burghof während des Zweiten Weltkriegs	207
<b>7</b>	<b>Bewahrung und Monumentalisierung des Bestehenden</b>	<b>214</b>
<b>7.1</b>	<b>Der Basteigarten (1930–32)</b>	<b>214</b>
7.1.1	Das gestalterische Konzept	214
7.1.2	Das denkmalpflegerische Konzept	215
<b>7.2</b>	<b>Die städtebaulichen Projekte (1920–34)</b>	<b>218</b>
7.2.1	Das gestalterische Konzept	218
7.2.2	Reaktionen und Kritiken	220
7.2.2.1	Tagespresse	221
7.2.2.2	Fachpresse	222
7.2.3	Theoretischer Rahmen des Projektes	224
7.2.3.1	Josip Plečnik und Otto Wagner	224
7.2.3.2	Josip Plečnik und Peter Behrens	226

<b>8</b>	<b>Ein sakrales Nationaldenkmal. Die Herz-Jesu-Kirche im Prager Stadtteil Vinohrady (1928–1932)</b>	<b>229</b>
<b>8.1</b>	<b>Vorgeschichte</b>	<b>230</b>
<b>8.2</b>	<b>Das gestalterische Konzept</b>	<b>231</b>
<b>8.3</b>	<b>Kirchenpolitische Hintergründe</b>	<b>235</b>
<b>8.4</b>	<b>Die ikonografischen und ikonologischen Konzepte</b>	<b>237</b>
<b>8.5</b>	<b>Kritiken als Spiegelbild der Vorstellungen über Kirchenbaustil</b>	<b>239</b>
<b>8.6</b>	<b>Die Herz-Jesu-Kirche als Synthese von Plečniks architektonischen und religiösen Auffassungen</b>	<b>241</b>
<b>9</b>	<b>Schlussbetrachtung</b>	<b>244</b>
<b>10</b>	<b>Biografisches Verzeichnis</b>	<b>251</b>
	<b>Literatur- und Quellenverzeichnis</b>	<b>259</b>
	<b>Abkürzungsverzeichnis</b>	<b>284</b>

**Anlage**

**Band II**

## Danksagung

Allen voran gilt mein Dank Herrn Prof. Dr. Achim Hubel. Seitdem ich mit der Idee zu dieser Arbeit an ihn herantrat, hat er mich stets unterstützt, wichtige wissenschaftliche Impulse gegeben und mich motiviert, mit Begeisterung an der Fertigstellung der Dissertation zu arbeiten. Geduldig verfasste er zahlreiche Gutachten, mit denen ich mich bei Stiftungen um eine Förderung beworben habe und freute sich mit mir über die Zusagen. Er tat genau das, was man fachlich und menschlich von einem Doktorvater erwartet. Herzlichen Dank für alles! Mein großer Dank gebührt auch Herrn Prof. Dr. Stefan Breitling, der sich bereit erklärt hat, meine Arbeit als Zweitgutachter zu betreuen und der mir zahlreiche wertvolle Anregungen lieferte. Bei Herrn Apl. Prof. Dr. Peter Wünsche bedanke ich mich für die Bereitschaft, meine Arbeit als Drittkorrektor zu korrigieren.

Die Erstellung meiner Dissertation wäre ohne die Förderung der Universitätsstiftung Bamberg und der Frauenbeauftragten der Universität Bamberg überhaupt nicht denkbar gewesen. Bei beiden bedanke ich mich herzlichst für ihr Vertrauen in meine wissenschaftlichen Qualitäten und in den erfolgreichen Abschluss meines Forschungsvorhabens.

Bei meinen Recherchen in den Archiven und Institutionen boten mir viele Mitarbeiter ihre Hilfe an, ohne die ich einige Aktenbestände nur schwer ausfindig hätte machen können. Mein besonderer Dank gilt Dr. Damjan Prelovšek, dem ehemaligen Leiter des *Znanstvenoraziskovalni center Slovenske Akademije znanosti i umetnosti, Umetnostnozgodovinski Inštitut Franceta Stelèta, Ljubljana* [Forschungszentrum der Slowenischen Akademie der Wissenschaften und Künste, Kunsthistorisches Institut von France Stelè, Ljubljana], für die Überlassung der Kopien einer als verschollen geltenden Korrespondenz, die eine wichtige Quelle für meine Dissertation darstellte. Bei Dr. Věra Malá, der ehemaligen Leiterin des *Archiv Pražského hradu, Praha* [Archiv der Prager Burg, Prag], bedanke ich mich ebenfalls herzlich für die Überlassung der Kopien von Archivmaterialien, die heute auch als verschollen gelten. Die mittlerweile verstorbene Architekturhistorikerin Jana Malá vom *Národní Technický Muzeum Praha* [Nationales Technisches Museum Prag] überließ mir Dokumente, die sie von ihrem Onkel und Mitarbeiter Plečniks auf der Prager Burg, Otto Rothmayer, erworben hat.



Alle drei Wissenschaftler gaben mir wertvolle Anregungen und freuten sich, dass ich die von ihnen betriebene Plečnik-Forschung weiter fortsetze. Ihrem selbstlosen Einsatz gebührt mein besonderer Dank!

Mein großer Dank gilt all denjenigen, die meine Arbeit geduldig auf Rechtschreibung überprüften. Bei meinem Ehemann Murat bedanke ich mich herzlich für die moralische Unterstützung, die mich während des Verfassens meiner Arbeit stärkte. Bei meinen Freunden und Bekannten bedanke ich mich, dass sie mich stets motiviert haben, mein Dissertationsvorhaben zum erfolgreichen Abschluss zu bringen. Schließlich möchte ich mich bei all jenen bedanken, die mir im Rahmen der Erstellung dieser Arbeit ebenfalls geholfen haben, die ich aber nicht namentlich erwähnt habe.

# 1 Einleitung

## 1.3 Forschungsgegenstand und Aufbau der Arbeit

*„A mám také přání, aby Hrad a jeho okolí stal se nejen sídlem prezidentovým, nýbrž symbolem našich národních demokratických ideálů. (...)“<sup>1</sup>*

[Und ich habe auch den Wunsch, dass die Burg und ihre Umgebung nicht nur der Sitz des Präsidenten, sondern auch das Symbol unserer nationalen demokratischen Ideale wird. (...)]

*„ Mívám často příležitost vidět, s jakou pietou a láskou přichází lid na Hrad, dychtiv poznat naši tisíciletou kamennou hstorií. Proto jsem brzy po návratu z ciziny Jen tehdy dorosteme do svého stylu, budeme-li mít úctu a pochopení pro odkazy naší bohaté a vysoce kulturní minulosti a budeme-li je pečlivě chránit. (...) Jen zachovávajíce v úctě odkazy předků, najdeme svou vlastní cestu pravé svobody a nepřetržitého vývoje, pokrok jest dán správným vztahem k tradici.“<sup>2</sup>*

[Ich habe oft die Gelegenheit zu sehen, mit welcher Pietät und Liebe die Menschen auf die Burg kommen, um unsere tausendjährige steinerne Geschichte kennen zu lernen. Deshalb habe ich bald nach meiner Rückkehr aus dem Ausland Maßnahmen veranlasst, durch die durch geeignete Umgestaltung und Entdeckung der verschiedenen historischen Schichten aus der Burg ein würdiges Denkmal unserer Nationalgeschichte wird (...) Nur dann können wir zu unserem eigenen Stil finden, wenn wir Respekt und Verständnis vor dem Vermächtnis unserer hochkulturell reichen Vergangenheit haben und wenn wir sie sorgfältig schützen werden. (...) Nur in der pietätvollen Erhaltung des Vermächtnisses unserer Vorfahren finden wir unseren eigenen Weg der wahren Freiheit und fortdauernden Entwicklung. (...) Der wahre Fortschritt wird durch einen richtigen Bezug zur Tradition bestimmt.]

Diese Worte stammen von Tomáš Garrigue Masaryk, der nach seiner Wahl zum ersten Tschechoslowakischen Präsidenten am 28. Oktober 1918 die Prager Burg zu seinem Sitz bestimmt hat. Sie beschreiben trefflich seinen Anspruch an die Umgestaltung der einstigen Habsburger Residenz in einen Sitz eines demokratischen Präsidenten. Der symbolträchtige und identitätsstiftende Ort war ein geeignetes Projektionsobjekt, an dem die Erneuerung der politischen Selbstständigkeit bildhaft demonstriert werden konnte. Sein geschichtlicher Inhalt sollte die Nation an ihre ruhmreiche Vergangenheit erinnern und zum symbolischen Garanten einer nationalen Unabhängigkeit werden. Damit die Prager Burg zum Botschaftsträger von Masaryks eigenem politischen Willen wird, forderte er ihre politisch relevante Umgestaltung, die mit Rücksicht auf die bauhistorische Vielschichtigkeit des gewachsenen Komplexes durchgeführt werden sollte. Ihre architektonische

<sup>1</sup> O. V., Poselství presidenta Masaryka [Die Botschaft des Präsidenten Masaryk], in: Styl 1924, S. 96.

<sup>2</sup> O. V., Úprava Pražského hradu [Die Umgestaltung der Prager Burg], in: *Architekt*, 1930, S. 25.

Weiterentwicklung sollte zum Symbol des gesellschaftlichen und politischen Fortschritts werden.

Mit dieser Aufgabe beauftragte Masaryk den slowenischen Architekten und Professor der Prager Kunstgewerbeschule Josip Plečnik, den er auf Empfehlung der Vertreter aus der tschechischen Kunstöffentlichkeit 1920 zum Architekten der Prager Burg ernannte. Plečnik gestaltete zwischen 1920 und 1935 die baulich vernachlässigte Burg und ihre Umgebung in einen repräsentativen Sitz eines demokratischen Staatspräsidenten um. Parallel zu seinen Arbeiten auf der Prager Burg führte er im Prager Stadtteil Vinohrady [Weinberge] zwischen 1928 und 1932 den Bau der Herz-Jesu-Kirche aus. Auch bei diesem Projekt war für ihn die architektonisch-politische Begründung des Baus richtungweisend, denn laut der Wettbewerbsausschreibung war die Kirche als ein sakrales Nationaldenkmal gedacht. Die Meinungen zu Plečniks Werk gingen im Laufe der Umgestaltungsmaßnahmen, unabhängig davon, ob sie in der Fach- oder Tagespresse geäußert wurden, weit auseinander. Im Zentrum der Kontroverse standen die Fragen nach Plečniks architektonischer Darstellung demokratischer Werte und nach einem angemessenen Umgang mit dem Architekturbestand der Prager Burg. Der Bau der Herz-Jesu-Kirche löste eine kontroverse Diskussion über einen zeitgemäßen Kirchenbaustil aus. Den kritischen Stimmen stand die Präsidentenkanzlei gegenüber, die in Plečniks Konzept die architektonische Demonstration von Masaryks Staatsphilosophie und der neuen Staatlichkeit sah. Die fortdauernden Kritiken führten dazu, dass Plečnik 1935 Prag verließ und in die slowenische Hauptstadt Laibach zurückkehrte.

Die Untersuchung von Plečniks Umgestaltung der Prager Burg und der Bau der Herz-Jesu-Kirche in Prag im Spannungsfeld zwischen denkmalpflegerischen Prinzipien und politischer Indienstnahme wurden zum Gegenstand der vorliegenden Arbeit gewählt. Die Wahl erklärt sich aus der politischen Implikation von Plečniks Unternehmungen im historischen Entstehungsmoment der Ersten Tschechoslowakischen Republik. Der temporäre Rahmen umfasst die Zeit vom Zerfall der Habsburger Monarchie bis zur Mitte der 30er-Jahre des 20. Jahrhunderts. Die Aufgabenstellung des Forschungsvorhabens machte es erforderlich, Plečniks Werk unter architekturhistorischen, denkmalpflegerischen und kulturpolitischen Aspekten zu untersuchen.

Im Zentrum der folgenden Betrachtungen soll die Frage stehen, in welcher Weise Plečnik den Denkmalbestand der Prager Burg weiterentwickelte und ihn zum Botschaftsträger der politischen Ambitionen Masaryks umwandelte. Dabei soll das Umgestaltungskonzept im Spiegel des in Prag stattgefundenen Architekturdiskurses um das demokratische Wesen der Architektur analysiert werden. Im Hinblick auf die Kontroverse um Plečniks Umgang mit dem Denkmalbestand soll sein spezifischer Denkmalbegriff untersucht werden. Im Mittelpunkt steht die Frage nach den Kriterien, die seinen Umgang mit Denkmälern bestimmten. Was den Bau der Herz-Jesu-Kirche anbelangt, werden die Gestaltungsstrategien untersucht, durch die der Bau zum religiösen und politischen Epochenspiegel wurde. Basierend auf den hier aufgeworfenen Fragen wird die vorliegende Arbeit aufgebaut. Im Band II der Arbeit befindet sich der Anhang.

Nach der Einleitung erfolgt die Vorstellung des beruflichen Werdegangs und Werks Plečniks vor seiner Übersiedlung nach Prag im Jahre 1911. Untersucht wird der Einfluss von Plečniks Lehrer Otto Wagner auf die Herausbildung der Architekturprinzipien eines seiner begabtesten Schüler. Bei der Vorstellung von Plečniks Wiener Werk werden seine zwiespältige Beziehung zur modernen Architektur und sein denkmalschützerisches Engagement näher erörtert.

Im dritten Kapitell wird das Zusammenspiel zwischen der symbolischen Bedeutung der Prager Burg und ihren Umgestaltungskonzepten untersucht. Nach einem Überblick zum Denkmalschutz in Prag vor 1918 wird das Verhältnis zwischen den Restaurierungsvorschlägen für die Prager Burg und dem tschechischen kulturpolitischen Nationalismus näher untersucht. Des Weiteren wird der denkmaltheoretische Diskurs über die Umgestaltung der Prager Burg nach 1918 erörtert, der für die Rezeption von Plečniks Umgestaltungsmaßnahmen an der Prager Burg entscheidend war.

Im vierten Kapitel wird das Verhältnis zwischen den staatspolitischen, denkmalpflegerischen und architektonischen Idealen von Präsident Masaryk und seiner Tochter Alice Masaryková untersucht. Aus Masaryks spezifischer Demokratiekonzeption erschließt sich sein Geschichts- und Denkmalverständnis, das seine Vorstellungen über die Umgestaltung der Prager Burg prägte. Des Weiteren werden die vom Präsidenten und seiner Tochter formulierten politisch-gestalterischen Forderungen nach einer zeitgemäßen Burgarchitektur verfolgt.

Das fünfte Kapitel befasst sich mit Plečniks Wahl zum Burgarchitekten und seiner Zusammenarbeit mit dem Auftraggeber und dessen Tochter. Nach der Vorstellung der denkmalpflegerischen Organisationsstruktur der Prager Burg werden die Faktoren erforscht, die die Wahl Plečniks zum Burgarchitekten begünstigt haben. Des Weiteren wird die Zusammenarbeit zwischen Masaryk und Plečnik im Hinblick auf ihre geistige Verwandtschaft untersucht. Anschließend wird der Einfluss der Präsidententochter auf Plečniks Formfindungsprozess und den Verlauf der Umgestaltungsarbeiten erörtert.

In den Kapiteln sechs und sieben erfolgt die Analyse von Plečniks Umgestaltung der Prager Burg und ihrer Umgebung. Es wird der Frage nachgegangen, mit welchen Strategien der Burgarchitekt die Vorgaben des Bauherrn architektonisch umsetzte und die neuen architektonischen Elemente in den Denkmalkomplex einführte. Damit die Entwürfe auf ihre ästhetisch-semiotische und architektonische Funktion geprüft werden können, werden sie unter gestalterischen, ikonografischen und denkmalpflegerischen Aspekten untersucht. Aus den kontroversen Reaktionen und Kritiken, die sich vonseiten der Fachöffentlichkeit und der Laien gegen Plečniks Entwürfe richteten, wird die Auffassung zum zeitgemäßen Architekturstil destilliert.

Das achte Kapitel befasst sich mit dem Bau der Herz-Jesu-Kirche in Prag-Weinberge. Im Fokus steht die Frage nach der Verknüpfung des Ausdrucks religiöser Würde mit der Verkörperung nationaler Souveränität. Unter Berücksichtigung der intensiven Kirchenbaudiskussion, die während des Planungs- und Bauprozesses ausgelöst wurde, werden die kirchenpolitischen Hintergründe des Baus erläutert.

Ergebnisse der Untersuchungen werden im letzten Kapitel vorgestellt. Im Fokus steht ein architektursemiotisches Konzept, durch das der Denkmalbestand der Prager Burg sowohl politisch impliziert als auch ästhetisch und funktional aufgewertet wurde. Anschließend werden Plečniks Umgestaltungsstrategien im Spiegel der zeitgenössischen Denkmaltheorien betrachtet. In der Schlussbetrachtung zum Bau der Herz-Jesu-Kirche wird die Pionierleistung Plečniks im europäischen Sakralbau gewürdigt.

Die Arbeit wird durch ein biografisches Verzeichnis ergänzt, in dem Hintergrundinformationen zu den im Text am häufigsten genannten Personen geliefert werden.

Die im Bildband verwendeten historischen Aufnahmen stammen überwiegend aus den Publikationen *Pražský hrad ve fotografii 1900–1939* [Die Prager Burg in der

Fotografie] aus dem Jahr 2006 und *Novosti pražského hradu a Lán* [Neues aus der Prager Burg und Lány] aus dem Jahr 1928.

Die Kopie des Plans der Präsidentenwohnung stammt aus der Fotografie- und Plansammlung des APH. Alle weiteren Kopien der Pläne und Entwürfe stammen aus dem Ausstellungskatalog *Josip Plečnik – Architekt Pražského hradu* [Josip Plečnik – Architekt der Prager Burg] von 1996.

## 1.2 Forschungsstand

Die Umgestaltungen auf der Prager Burg für den Präsidenten Masaryk stellen den Höhepunkt von Plečniks Werk dar. Mit seinen Prager Arbeiten hat Plečnik die Architektur seiner Zeit geprägt und einen wertvollen Beitrag zur Architekturgeschichte des 20. Jahrhunderts geleistet.

Die ersten Monografien über Plečnik entstanden noch zu seinen Lebzeiten. Die erste stammt von dem Kunstkritiker Kosta Strajnić, der 1920 in seiner Arbeit *Josip Plečnik* als erster versuchte, das Wiener Werk des Architekten kunsthistorisch einzuordnen. 1941 verfassten der slowenische Konservator France Stelè und der Philosoph Anton Trstenjak die Werkpublikation *Architectura Perennis*. Beide Autoren standen in direktem Austausch mit dem Architekten. In ihrer Arbeit ist es ihnen sehr gut gelungen, den Inbegriff von Plečniks Architekturphilosophie, die ‚ewige Architektur‘, zu erläutern. Eine direkte Auseinandersetzung mit Plečniks Werk wurde in den allgemein gehaltenen Architekturessays jedoch vermieden. Auf Wunsch des Architekten wurden Text und Abbildungen seiner Prager und Laibacher Werke unkommentiert und ohne erläuternde Unterschriften nebeneinander gestellt. 1955 folgte unter dem Titel *Napori* [Anstrengungen] Stelès weitere Werkpublikation, in der sich der Autor mit den Problemen der Architekturkritik befasste.

Nach Plečniks Tod 1957 fand seine Architektur in der Forschungsliteratur wenig Beachtung. Dafür gab es zwei Gründe: Die junge, dem Funktionalismus zugewandte Generation der slowenischen Architekten empfand Plečniks Werk als Anachronismus. Und in der Tschechoslowakei wurde das Werk des Privatarchitekten von Präsident Masaryk aus politischen Gründen bewusst ausgespart.

Das Schweigen unterbrach 1963 Plečniks Laibacher Schüler Marjan Mušič, der in seinen Essays *Architektura in čas* [Architektur und die Zeit] Plečniks Einfluss auf die

tschechoslowakische Architektur erörterte. 1980 folgte sein monografisches Werk *Jože Plečnik*, in dem er die Stationen von Plečniks Werdegang vorstellte und mit zahlreichen Zitaten illustrierte. Allerdings ist zu bedauern, dass Mušič in seinem Werk auf Quellenangaben verzichtete. Aus diesem Grund konnte in dieser Arbeit unter anderem die Quelle des Briefs von Plečnik an Max Dvořák nicht genannt werden.

Einen zentralen Beitrag zur Erforschung der frühen Phase von Plečniks künstlerischer Entwicklung leistete France Stelè mit seiner 1967 veröffentlichten Arbeit *Arhitekt Jože Plečnik v Italiji 1898–1899* [Architekt Jože Plečnik in Italien 1898–1899]. Die kommentierte Edition der Korrespondenz und des Reisetagebuches enthüllt Plečniks erste Begegnungen mit historischer Architektur, die einen nachhaltigen Einfluss auf das Reifen seiner Formensprache und seines spezifischen Denkmalsbegriffs hatten.

1968 verfasste der aus Laibach stammende Architekt Marco Pozzetto die Monografie *Jože Plečnik e la scuola di Otto Wagner* [Jože Plečnik und die Schule von Otto Wagner], in der er einen Schwerpunkt auf Plečniks Wiener Werk setzte. Der hohe Stellenwert der Arbeit liegt darin, dass Pozzetto das gesamte bis dato im Ausland gesamte zugängliche Forschungsmaterial auswertete und Plečnik zu einem bedeutenden europäischen Künstler erklärte. Die detaillierte Bibliografie und die Veröffentlichung wertvoller Quellentexte sind als vorbildhaft zu bezeichnen.

Ebenfalls 1968 erschien die Arbeit von Plečniks Schüler Dušan Grabrijan *Plečnik in njegova šola* [Plečnik und seine Schule]. Die Arbeit beinhaltet Briefe, die Plečnik zwischen 1920 und 1925 aus Prag an seine Laibacher Architekturstudenten richtete und eine Artikelreihe, die der Autor zu Lebzeiten Plečniks veröffentlichte. Grabrijan ordnete die Briefe zu einer thematisch abgerundeten Einheit, auf die er sein persönliches Urteil stützte, in dem er einen klaren Rückschluss auf die Persönlichkeit und den künstlerischen Habitus seines Lehrers zuließ. Dem Autor ist es erstmalig gelungen, mehrere gemeinsame Punkte zwischen Plečniks Architekturphilosophie und den Standpunkten zeitgenössischer Architekturdoktrinen zu finden.

Den größten Beitrag zur Erforschung von Plečniks Werk überhaupt leistete der slowenische Kunsthistoriker Damjan Prelovšek. In seinen zahlreichen Arbeiten vermittelt er ein vollständiges und theoretisch fundiertes Bild über das Gesamtwerk Plečniks. 1979 verfasste er die Arbeit *Josip Plečnik. Das Wiener Werk*. Es handelt

sich um das erste monografische Werk in deutscher Sprache, dass für die Erforschung von Plečniks früher Schaffensperiode von grundlegender Bedeutung ist. Der Autor untersuchte hier chronologisch das Werk des Architekten, von seiner Ausbildung an der Grazer Gewerbeschule bis zu seiner Übersiedlung von Wien nach Prag im Jahr 1911. Die umfassende Analyse von Plečniks Wiener Werk führte er im Hinblick auf das kulturpolitische Geschehen der Habsburger Monarchie am Vorabend des Ersten Weltkrieges durch und zeigt dabei die zwiespältige Beziehung des Architekten zur Kunstmetropole auf.

Mit der verstärkten Zuwendung zur Postmoderne nahm seit dem Beginn der 1980er-Jahre das Interesse an Plečniks Werk zu. 1980 gaben an der TU München Friedrich Kurrent und Boris Podrecca die Arbeit *Josef Plečnik. Das Seminar in Laibach* heraus. 1983 erschien der Katalog zur Ausstellung *Jože Plečnik. Architecture and the city*<sup>3</sup>, die in Oxford stattfand. Es handelte sich um die erste, dem englischsprachigen Publikum zugängliche Arbeit über Plečnik, in deren Zentrum die städtebaulichen Projekte stehen.

1986 beherbergte das Pariser Centre Pompidou eine Ausstellung über das Gesamtwerk Plečniks, dank der der internationale Dornrösschenschlaf zur Plečniks Erforschung endgültig beendet wurde. Zu der Ausstellung erschien ein umfassender Katalog<sup>4</sup>. Im Hinblick auf die Erforschung von Plečniks Prager Werk ist die Publikation von grundlegender Bedeutung. In ihren Beiträgen gehen die Autoren ausführlich auf Plečniks künstlerische und pädagogische Wirkung in Prag ein. Plečnik wird zum Vorreiter der Moderne erklärt, der dank seinem spezifischen Berufsethos das Prinzip des modernen Kunstwillens umsetzte. Der bahnbrechende Erfolg der Ausstellung führte zu ihrer Wiederholung in München, Madrid und Wien im Jahr 1987 und in Mailand und Venedig im Jahr 1988. Zu diesem Anlass erschienen Ausstellungskataloge auf Deutsch<sup>5</sup>, Italienisch<sup>6</sup>, Spanisch<sup>7</sup> und Englisch<sup>8</sup>.

---

<sup>3</sup> Vollständige Literaturangabe unter: Ausstellungskatalog, Jože Plečnik. *Architecture and the city*, 1983.

<sup>4</sup> Vollständige Literaturangabe unter: Ausstellungskatalog, Jože Plečnik. *Architect 1872–1957*, 1986.

<sup>5</sup> Vollständige Literaturangabe unter: Ausstellungskatalog, Jože Plečnik. *Architekt 1872–1957*, 1987.

<sup>6</sup> Vollständige Literaturangabe unter: Ausstellungskatalog, Jože Plečnik. *Architetto 1872–1957*, 1988.

<sup>7</sup> Vollständige Literaturangabe unter: Ausstellungskatalog, Jože Plečnik. *Arquitecto (1872–1957)*, 1987.

<sup>8</sup> Vollständige Literaturangabe unter: Ausstellungskatalog, Jože Plečnik. *Architect: 1872–1957*, 1989.



Die internationale Würdigung von Plečniks Beitrag zur Prager Architektur der Moderne reizte in der Folge weitere Autoren, die Forschung fortzusetzen. 1986 erschien in der Zeitschrift *Bauwelt* der Artikel *Plečniks Gärten auf der Prager Burg*, in dem Tomáš Valena erstmalig eine grundlegende architekturhistorische Analyse der Umgestaltung der Südgärten auf der Prager Burg vorlegte. Der Aufsatz diente als unverzichtbare Arbeitsgrundlage für die Erstellung des Kapitels 6. 1.

1992 erschien in deutscher Sprache die Monografie *Josef Plečnik 1872–1957. Architectura perennis*. Damjan Prelovšek lieferte hier eine umfassende Analyse von Plečniks Gesamtwerk und verwies auf den Einfluss von Sempers Bekleidungstheorie auf den formalen Ausdruck Plečniks. Die Arbeit ist dank der Hinzuziehung der Archivalien aus den Prager Archiven sehr reich an Informationsgehalt.

Ebenfalls 1992 veröffentlichte der slowenische Architekturhistoriker Peter Krečič die Monografie *Jože Plečnik*, in der er einen Querschnitt durch alle Werkphasen des Architekten präsentierte. In verkürzter Form erschien sie auf Italienisch<sup>9</sup>, Französisch<sup>10</sup> und Englisch<sup>11</sup>. Krečič untersuchte Plečniks Gesamtwerk unter den formalästhetischen und stilistischen Aspekten. Bei seinem Prager Werk verzichtete er jedoch auf eine Einbettung in den historischen Kontext.

1995 erschien die Arbeit *Church of the Sacred Heart* von Ivan Margolius. Es handelt sich um die erste umfassende Untersuchung der Herz-Jesu-Kirche in Prag, die zwischen 1928–1932 von Plečnik errichtet wurde. Trotz der Baubeschreibung und reichhaltiger Illustrationen liefert die Arbeit keine tiefgreifende kunsthistorische Analyse des Werkes. Des Weiteren wird die Einbettung des Baus in den kirchenpolitischen Kontext ausgespart.

1996 erschien die Arbeit *Jože Plečnik. Städtebau im Schatten der Moderne*, verfasst von Jörg Stabenow. Der Autor konzentriert sich auf Plečniks städtebauliche Projekte in Laibach, auf die Pläne für Prag geht er lediglich in einem Exkurs ein. Besonders verdienstwürdig ist, dass der Autor Plečniks Urbanismus in einen theoretischen Rahmen eingebettet hat.

Die umfassendste Auseinandersetzung mit Plečniks Prager Gesamtwerk liegt in dem 1996 erschienenen Ausstellungskatalog *Josip Plečnik – Architekt Pražského hradu*

---

<sup>9</sup> Vollständige Literaturangabe unter: KREČIČ Peter, 1992 (b).

<sup>10</sup> Vollständige Literaturangabe unter: KREČIČ Peter, 1993 (a).

<sup>11</sup> Vollständige Literaturangabe unter: KREČIČ Peter, 1993 (b).

[Josip Plečnik – Architekt der Prager Burg] vor. Im Zentrum der Beiträge steht das Verhältnis zwischen Plečniks architektonischem Ausdruck und dem Demokratiebegriff des Präsidenten Masaryk. Die Beiträge werden durch eine detaillierte Übersicht über Plečniks Arbeiten auf der Prager Burg und im Residenzschloss Lány ergänzt.<sup>12</sup>

Gleich zwei Aufsätze dienten als entscheidende Anregung für die vorliegende Arbeit. Věra Malá geht in ihrem Beitrag<sup>13</sup> zum ersten Mal ausführlich auf die Organisation der Denkmalpflege auf der Prager Burg ein. Des Weiteren verweist die Autorin auf die Gründe von Plečniks Wahl zum Burgarchitekten, wobei sie kurz auf das spannungsreiche Verhältnis zwischen Plečnik und der Prager Denkmalpflege eingeht. Dieser Aspekt wird auch im Beitrag von Damjan Prelovšek<sup>14</sup> berücksichtigt. Beide Autoren räumten Plečnik eine prominente Stellung als Masaryks Privatarchitekten ein und weckten dadurch bei mir die Neugier nach einer kritischen Untersuchung von Plečniks Bauten im historischen Bestand. Mein Forschungsdrang führte schließlich zur Verfassung der vorliegenden Arbeit.

1997 erschien auf Englisch eine weitere Monografie<sup>15</sup>, in der sich ihr Autor Damjan Prelovšek auf seine bisherigen Arbeiten stützt. In einer veränderten Fassung erschien sie auf Tschechisch<sup>16</sup> und Italienisch<sup>17</sup>.

2002 gab Prelovšek gemeinsam mit dem tschechischen Architekturhistoriker Jindřich Vybíral die Arbeit *Kotěra/Plečnik. Korespondence* [Kotěra/Plečnik. Korrespondenz] heraus. Es handelt sich um eine kommentierte Korrespondenzsammlung zwischen Plečnik und seinem Architekturfreund aus der Wagner-Schule, Jan Kotěra, der als Begründer der tschechischen Architekturmoderne gilt. Die 111 Briefe umfassende Arbeit gewährt Einblick in das Kunstgeschehen in Wien und Prag nach 1900 und zeigt Plečniks Suche nach dem slawischen Archetypus. Gleichzeitig zeigt sie die hohe Bedeutung der christlichen Werte und Askese in Plečniks Architekturphilosophie.

Diesem Thema widmet sich auch Katalog zur Ausstellung *Beuroner Kunst in der Wiener Sezession 1905–2005*<sup>18</sup>, in dem Plečnik als Reformator der sakralen Kunst

---

<sup>12</sup> Vollständige Literaturangabe unter: MALÁ Věra und PRELOVŠEK Damjan, 1996.

<sup>13</sup> Vollständige Literaturangabe unter: MALÁ Věra, 1996.

<sup>14</sup> Vollständige Literaturangabe unter: PRELOVŠEK Damjan, 1996.

<sup>15</sup> Vollständige Literaturangabe unter: PRELOVŠEK Damjan, 1997.

<sup>16</sup> Vollständige Literaturangabe unter: PRELOVŠEK Damjan, 2002.

<sup>17</sup> Vollständige Literaturangabe unter: PRELOVŠEK Damjan, 2005.

innerhalb der Wiener Sezession vorgestellt wird. An die bisherigen Forschungen knüpfen die Beiträge in den zuletzt erschienenen Katalogen zu Ausstellungen in Salzburg im 2006<sup>19</sup> und in Krakau<sup>20</sup> an.

### 1. 3 Methoden und Quellen

Die Arbeit berührt fächerübergreifend Kunstgeschichte, Denkmalpflege und Geschichte. Umfangreiche Kenntnisse zur Architektur- und Zeitgeschichte Böhmens bzw. der nachfolgenden Tschechoslowakei waren für die Analyse und Bewertung von Plečniks Unternehmungen notwendig. Zur Bearbeitung des Themas war neben der Recherche der vorhandenen Literatur ein systematisches Quellenstudium in unterschiedlichen Archiven in der Tschechischen Republik und Slowenien notwendig. Dabei wurden historische und kunsthistorische Forschungsansätze und Methoden verwendet. Theoretische und praktische Kenntnisse zur Bauforschung ermöglichten die Auswertung der Baudokumentation.

Auf der Grundlage der Briefe, die von Tomáš Garrigue Masaryk und Alice Masaryková an Plečnik gerichtet wurden, lassen sich die Vorstellungen des Auftraggebers über das Umgestaltungskonzept der Prager Burg nachzeichnen. Der im *Arhitekturni muzej Ljubljana* [AML] gelagerte Briefbestand befindet sich in Kartons und ist nicht signiert. Der Ablauf der Umgestaltungsmaßnahmen auf der Prager Burg ließ sich durch die Auswertung der Aktenbestände im Prager *Archiv Pražského hradu* [APH] verfolgen. Die Aktenbestände befinden sich lose in Kartons und sind thematisch sortiert. Im *Archiv Kanceláře presidenta republiky* [AKPR] und im *Archív Akademie věd České republiky* [AV ČR], die ebenfalls ihren Sitz in Prag haben, wurden wertvolle Quellen zu Masaryks Zusammenarbeit mit Plečnik gesichtet und ausgewertet. Die Anordnung der Bestände entspricht der Systematik des *Archiv Pražského hradu* [APH].

Einen detaillierten Einblick in die Genese von Plečniks Prager Gesamtwerk erlaubten die Briefe von Plečnik an seinen Schüler und Prager Mitarbeiter Otto Rothmayer, die

---

<sup>18</sup> Vollständige Literaturangabe unter: Ausstellungskatalog: Beuroner Kunst in der Wiener Sezession 1905–2005, 2005.

<sup>19</sup> Vollständige Literaturangabe unter: Ausstellungskatalog: Jože Plečnik. Architekt in Wien, Prag und Laibach, 2006.

<sup>20</sup> Vollständige Literaturangabe unter: Ausstellungskatalog: Jože Plečnik. Architekt i wizjoner/Architect and Visionary, 2006.

sich im Nachlass von France Stelè im *Znanstvenoraziskovalni center Slovenske Akademije znanosti i umetnosti Ljubljana* [ZRC-SAZU] befinden.

Als defizitär erwies sich die Quellensituation bei der Forschung zur Herz-Jesu-Kirche in Prag-Weinberge. Die Briefe von Plečnik an den damaligen Gemeindepfarrer Alexander Titl gelten im *Archiv Hlavného města Prahy* [AHMP] seit der Beschädigung der Aktenbestände durch das Hochwasser im Jahre 2002 als verschollen. Ihre Heranziehung war für die Forschung besonders wichtig, weil sie die grundlegenden Gedanken Plečniks zum gestalterischen und ikonografischen Programm des Sakralbaus beinhalten. Dank der Tatsache, dass ich den Teil der Briefe, den ich seit meiner Quellenforschung zur Magisterarbeit 1999 besaß, um einen weiteren, mir von Damjan Prelovšek zur Verfügung gestellten Teil ergänzte, konnte der vollständige Briefbestand ausgewertet werden.

Zum Zitieren der Quellen ist anzumerken, dass bei der Erstbenennung die Abkürzung des Archivs und die vollständige Aktenangabe in der ursprünglichen Sprachfassung mit einer Übersetzung in eckigen Klammern angegeben werden. Danach wird lediglich die Abkürzung des Archivs mit der Aktennummer genannt.

Die systematische Auswertung der Architektur- und Kunstzeitschriften stellte eine wichtige Quelle der Arbeit dar. Die Auswertung bezog sich insbesondere auf alle verfügbaren Jahrgänge der Zeitschriften *Styl* und *Za starou Prahu* [Für das alte Prag], die regelmäßig die Fachöffentlichkeit über den Verlauf der Umgestaltungsmaßnahmen auf der Prager Burg und des Baus der Herz-Jesu-Kirche informierten. Die 1908 gegründete Zeitschrift für Architektur, Kunstgewerbe und Stadtgestaltung *Styl* stellte als erste Architekturzeitschrift theoretische Grundlagen für moderne tschechische Architektur her. Die Zeitschrift *Za starou Prahu* [Für das alte Prag] wurde seit 1910 vom *Klub za starou Prahu* [Klub für das alte Prag] als offizielles Organ des böhmischen und später tschechoslowakischen Denkmalschutzes herausgegeben. Beide Zeitschriften verfolgten das Ziel, die denkmalpflegerischen Interessen mit der Planung für ein modernes Prag zu vereinbaren.<sup>21</sup>

Eine weitere wichtige Quelle bildete die zeitgenössische Tages- und Wochenpresse. Die Auswertung der tschechischen und in Prag erschienenen deutschen Zeitungen bildete die Grundlage für die Untersuchung der politischen Instrumentalisierung von

---

<sup>21</sup> JANÁTKOVÁ Alena, 2000, S. 44–45.

Plečniks Unternehmungen. Das am häufigsten zitierte Material stammt aus den Tageszeitungen *Národní listy* [Nationale Blätter] und *Prager Tagblatt*.

Zum Zitieren der fremdsprachigen Quellentexte ist anzumerken, dass diese in den ursprünglichen Sprachfassungen auf Tschechisch und Slowenisch angegeben und anschließend in eckigen Klammern übersetzt wurden. Namen von Institutionen, Zeitschriften, Buch-, Artikel- und Quellentiteln wurden in der Originalsprache übernommen und in eckigen Klammern übersetzt. Im Folgenden werden sie in verkürzter Form auf Deutsch angegeben.

## **2 Josip Plečniks Laufbahn als Architekt vor der Umgestaltung der Prager Burg**

Als ein Schöpfer, dessen Erfolge nicht nur rational gemessen und geschätzt werden können und ein Poet der Architektur<sup>22</sup> wurde der Architekt Josip Plečnik (**Abb. 1**) vom slowenischen Konservator und Kunsthistoriker France Stelè<sup>23</sup> post mortem beschrieben. Um dieser poetisch formulierten Charakteristik des Architekten eine konkrete Gestalt verleihen zu können, muss auf Plečniks persönliche und berufliche Entwicklung eingegangen werden. Plečniks erste Berührungen mit dem Handwerk in der väterlichen Tischlerwerkstatt, seine Tischlerlehre in der Grazer Gewerbeschule sowie seine Tätigkeit als Zeichner in der Möbelfirma Müller in Wien, die ihn schließlich in die Spezialklasse Otto Wagners führten, sind die wichtigsten Stationen, die für das Verständnis seines Werkes von besonderer Bedeutung sind. Ebenfalls wichtig ist die Berücksichtigung des kulturellen und politischen Geschehens der damaligen Hauptstadt der Monarchie, der Stadt Wien, wo sich Plečniks persönliche und berufliche Entwicklung vollzog. Alle diese Lebens- und Berufsabschnitte waren Schritte zur *architectura perennis*<sup>24</sup>, der ewigen Architektur, deren Verwirklichung Plečnik während seiner gesamten architektonischen Laufbahn anstrebte.

---

<sup>22</sup> STELÈ France, 1957, S. 193 ff.

<sup>23</sup> Kurzbiografie zu France Stelè im biografischen Verzeichnis.

<sup>24</sup> Nähere Angaben zur Werkpublikation *Architectura perennis* im Forschungsstand.

## 2.1 Herkunft und Ausbildung

Josip Plečnik wurde am 23. Januar 1872 im slowenischen Laibach (heute Ljubljana) als drittes Kind des Ehepaares Andrej und Helena Plečnik geboren (**Abb. 2**). Seine Kindheit verbrachte er in der Tischlerwerkstatt seines Vaters, die er später übernehmen sollte. Nach dem Abschluss der vierjährigen Volksschule besuchte er das Gymnasium, das er aufgrund nicht ausreichender Leistungen wieder verlassen musste. Mit vierzehn Jahren begann er eine Ausbildung an der Gewerbeschule in Ljubljana, der 1888 eine Ausbildung in der Tischlerabteilung der Grazer Gewerbeschule folgte.

Plečniks Grazer Professor Leopold Theyer, einem historistischen Architekt, fiel als erstem Plečniks zeichnerisches Talent auf, weshalb er ihn als Zeichengehilfen in sein Atelier aufnahm. Er beschäftigte Plečnik beim Umbau des Johanneumparks, der ein Grazer Pendant zur Wiener Ringstraße wurde.<sup>25</sup> Theyer vermittelte Plečnik ein präzises Architekturzeichnen, das einer der charakteristischen Züge von Plečniks gesamtem Werk werden sollte. Nach dem Abschluss seiner Lehre bei Theyer beabsichtigte er, nach Laibach zurückzukehren und die väterliche Werkstatt zu übernehmen. Diese Pläne änderten sich jedoch durch den unerwarteten Tod seines Vaters 1892. Familie Plečnik war sich darüber einig, dass der zwanzigjährige Josip zu jung für eine erfolgreiche Führung der elterlichen Tischlerwerkstatt sei.<sup>26</sup> Aus diesem Grunde siedelte Plečnik noch im gleichen Jahr von Graz nach Wien über, wo er durch die Vermittlung Theyers eine Stelle bei der Möbelfirma K.-K.-Hof-Bau-Kunststicherei J. W. Müller erhielt.<sup>27</sup> Zu seinen Aufgaben gehörte neben der Zeichentätigkeit auch die Beaufsichtigung der Arbeit in den Werkstätten. Da der Firmeninhaber Leopold Müller des Öfteren prominente Aufträge vom Kaiserhof sowie der österreichischen Aristokratie erhielt, wandte er sich an bekannte Wiener historistische Architekten. Es wurde nachgewiesen, dass Plečnik des Öfteren in ihre Entwürfe eingriff oder gleich den gesamten Entwurf umgestaltete.<sup>28</sup> Eine genaue Auflistung seiner Arbeiten bei Müller ist dennoch nicht bekannt. Es ist aber

---

<sup>25</sup> PRELOVŠEK Damjan, 1992, S. 7.

<sup>26</sup> PRELOVŠEK Damjan, 1992, S. 8.

<sup>27</sup> Die Firma wurde von Theyers Schüler Leopold Müller geführt und gehörte zu den größten Wiener Möbelfirmen. Sieh hierzu: POZZETTO Marco, 1968, S. 15.

<sup>28</sup> Beim Besuch seines späteren Auftraggebers, Fabrikanten Zacherl, erkannte Plečnik das von ihm entworfene Esszimmer wieder. „*Jedes Profilchen, jedes Säulchen von oben bis unten habe ich aufgerissen, wahrscheinlich das meiste auch entworfen.*“ Zitat aus: PRELOVŠEK, 1987, S. 24.

anzunehmen, dass sich im neuen Trakt der Hofburg, im Burgtheater und in anderen kaiserlichen Bauten historistische Möbel Plečniks befinden.<sup>29</sup>

Die Kenntnisse über die historischen Stile und die zeichnerischen Fähigkeiten, die Plečnik während seiner Lehre in Graz gewann, bildeten die Basis für seine künftige architektonische Laufbahn. Die von Theyer vermittelte präzise Zeichenweise übertrug Plečnik während seiner pädagogischen Tätigkeit an seine Architekturschule in Laibach. Le Corbusier, in dessen Atelier in den Dreißiger- und Vierziger Jahren mehrere Schüler von Plečnik arbeiteten, sollte die Feinheit der zeichnerischen Ausführung sehr geschätzt und ihren Lehrer Plečnik als „*le fameux dessinateur à la main tremblant*“<sup>30</sup> genannt haben. Die handwerkliche Präzision der materiellen Umsetzung von architektonischen Entwürfen, die Plečnik während seiner Tischlertätigkeit bei der Firma Müller gelernt hatte, prägte die praktische Ausführung seiner späteren architektonischen Entwürfe.

Die Übersiedlung nach Wien, in die Hauptstadt der Donaumonarchie, brachte für Plečnik neue Erfahrungen nicht nur in beruflicher Hinsicht. Als Arbeiter erfuhr er am eigenen Leib die soziale Ungleichheit der gesellschaftlichen Schichten, die in ihm die Ablehnung gegen den kapitalistischen Liberalismus hervorrief. Seiner Einstellung entsprechend sympathisierte er mit den christlichsozialen Ideen, die in Österreich von Karl von Vogelsang<sup>31</sup> verbreitet wurden. Mit seiner Schrift „*Die materielle Lage des Arbeiterstandes in Österreich*“<sup>32</sup> löste Freiherr von Vogelsang eine Bewegung aus, die soziale Reformen forderte. Ihr Ergebnis war die Einführung der Sozialgesetze wie die Sonntagsruhe und die Krankenversicherung. Seine Ansicht, dass das Judentum einen wachsenden wirtschaftlichen Einfluss gewinnen und dadurch die Stelle der Aristokratie einnehmen würde, führte dazu, dass sich ihm Antisemiten anschlossen. Vogelsangs politisches Gedankengut beeinflusste den Wiener Bürgermeister und den Gründer der österreichischen christlich-sozialistischen Partei, Dr. Karl Lueger.<sup>33</sup> Mit seiner Kritik des jüdischen kapitalistischen Liberalismus, „*indem er sich sowohl religiöse als auch*

---

<sup>29</sup> PRELOVŠEK Damjan, 1992, S. 8.

<sup>30</sup> [Der berühmte Zeichner mit zitternder Hand], Zitat aus: PRELOVŠEK Damjan, 1987, S. 74.

<sup>31</sup> Karl von Vogelsang (1818–1890), österreichischer Politiker und katholischer Sozialreformer.

<sup>32</sup> Separatdruck aus der *Österreichischen Monatsschrift für die christliche Sozialreform*, Wien 1883.

<sup>33</sup> HAWLIK Johannes, 1975, S. 74.

*wirtschaftliche Motive zu Nutze machte*<sup>34</sup>, erreichte er ein hohes Ansehen in der Mittelschicht, die sich in der 1891 entstandenen christlichsozialen Partei gruppierte. Für Plečnik stellte Lueger ein Sprachrohr der sozial benachteiligten Arbeiterschaft dar. Obwohl Plečnik der christlich-sozialen Partei nicht beitrug, sympathisierte er mit Luegers sozialpolitischem Antisemitismus. Analog zu Lueger machte Plečnik die jüdische vermögende Schicht für das soziale Elend der Arbeiterschaft verantwortlich. Er verglich sie mit Großkapital ohne Gewissen, das die Moral zerstören und die Armen ausbeuten würde.<sup>35</sup> Seine antisemitischen Äußerungen richteten sich jedoch ausschließlich gegen den seiner Ansicht nach jüdischen kapitalistischen Liberalismus. Dem jüdischen Volk gegenüber hatte er einen großen Respekt. In seinen Augen waren die Juden ein Volk der hohen geistigen Qualitäten, das in seinem Zusammenhalt und dem Streben nach einer einheitlichen Idee, die sie beschützt, in seiner Entwicklung weiterkommt. Mit dieser Eigenschaft sollten die Juden den Christen als Vorbild dienen.<sup>36</sup>

Während der Arbeit bei der Firma Müller kam Plečnik zunehmend zur Überzeugung, dass seine berufliche Zukunft in der angewandten Kunst liegen würde. Aus diesem Grund bewarb er sich 1893 an der Kunstgewerbeschule des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, wo er jedoch abgelehnt wurde.<sup>37</sup> Dennoch ließ er sich nicht entmutigen und entschied sich 1894 für eine Bewerbung an der Wiener Akademie der bildenden Künste bei Otto Wagner. Nach Plečniks eigener Schilderung war das Schlüsselerlebnis für seine Entscheidung der Anblick von Wagners Entwürfen, die er bei der Dritten internationalen Kunstausstellung im Künstlerhaus im Frühjahr 1894 sah.<sup>38</sup>

Einen großen Einfluss auf Plečniks Entschluss, sich an der Akademie einzuschreiben, übten seine Brüder Janez (Johannes) und Andrej (Andreas) aus. Beide schlugen akademische Laufbahnen ein; der ältere von beiden, Andrej, war Priester in Laibach, der Jüngere, Janez, studierte in Wien Medizin. Der Letztgenannte war auch derjenige, der Josip dazu brachte, bei der Firma Müller zu kündigen um sich anschließend an der Akademie einzuschreiben.<sup>39</sup> Sein Brief vom

---

<sup>34</sup> BERGER Günther, 1998, S. 105.

<sup>35</sup> PRELOVŠEK Damjan und VYBÍRAL Jindřich, 2002, S. 19.

<sup>36</sup> PRELOVŠEK Damjan, 1992, S. 9.

<sup>37</sup> PRELOVŠEK Damjan, 1992, S. 9.

<sup>38</sup> Plečniks Brief an Alfred Castelitz, datiert vom 10.2.1929, in: STELÈ France, 1967, S. 289–290.

<sup>39</sup> Brief von Janez Plečnik an Josip Plečnik, Januar 1894, in: STELÈ France, 1967, S. 220.



März 1894 bezeugte sein vehementes Interesse an der akademischen Ausbildung von Josip:

*„Wenn du denkst, daß du für immer ein Tischlerjunge bleibst, dann bist du nicht den Namen Plečnik wert (...). Die Lehre ist uneingeschränkt und deswegen kann sich niemand in seinem geistigen Leben zum Ziel setzen, sie einzuschränken. (...) Bei jedem Handwerk muß man zwei Arbeiten unterscheiden: Handwerk und Kunst. Der bekannte Musiker Chopin sagte: Zunächst das Handwerk, dann die Kunst.“<sup>40</sup>*

Nach längerem Zureden seiner Familie bewarb sich Plečnik im Herbst 1894 an der Akademie der bildenden Künste, um in der Spezialklasse Otto Wagners sein Architekturstudium zu beginnen. Seine humanistische und architekturfachliche Ausbildung reichte jedoch für einen Eintritt in Wagners Spezialklasse nicht aus. Entmutigt entsagte Plečnik dem Architekturstudium, blieb aber dennoch während der Zeit 1894/1895 auf Anraten Otto Wagners in dessen Privatatelier, um sich dort architektonisches Vorwissen anzueignen.<sup>41</sup> Während seiner einjährigen Mitarbeit bei Wagner gewann er neben den notwendigen technischen Fertigkeiten die Begeisterung für den Beruf des Architekten. Dennoch schwankte er bis zum Beginn seines Studiums zwischen den Disziplinen Architektur und Kunstgewerbe, wobei er letzterem während seiner späteren architektonischen Tätigkeit einen hohen Stellenwert zuschrieb. Nach längerem Überlegen und durch Wagners Überzeugungsarbeit entschied sich Plečnik schließlich für eine Laufbahn als Architekt.

Das Studium in der Spezialklasse Wagners (**Abb. 3, Abb. 4, Abb. 5**) begann Plečnik im Oktober 1895 und schloss dieses im Juni 1898 ab. Dank seiner hervorragenden zeichnerischen Fähigkeiten und des von Wagner erkannten Talentes konnte er während des gesamten Studiums seine Arbeit in Wagners Privatatelier fortsetzen und sich damit direkt an Wagners Projekten beteiligen.<sup>42</sup> Das umfangreichste und für Plečniks künstlerische Entwicklung bedeutsamste Projekt war der 1894 begonnene Bau der Wiener Stadtbahn, mit der Wagner den Weg in die architektonische Moderne einschlug. Wagners Aufgabe war die Planung von mehr als dreißig

---

<sup>40</sup> Brief von Janez Plečnik an Josip Plečnik, Mitte März 1894, in: STELÈ France, 1967, S. 216–217.

<sup>41</sup> PRELOVŠEK Damjan, 1992, S. 10.

<sup>42</sup> Neben den Plänen für die Wiener Stadtbahn ist auch Plečniks Mitautorenschaft am Entwurf des Mietshauses an der linken Wienzeile 38 unumstritten, dessen Portal Plečnik im Jahre 1898 gezeichnet hat. Es ist jedoch schwierig, den genauen Beitrag Plečniks an Wagners Werk zu quantifizieren, weil Wagner für die Mitarbeit an seinen eigenen Projekten seine besten Schüler wählte. Siehe hierzu: PRELOVŠEK Damjan, 1987, S. 28.

Stationsgebäuden und die Festlegung der optimalen Lenkung der Verkehrsströme sowie die Gestaltung der Plätze hinsichtlich Durchbrüchen und Brücken. Gleichzeitig sollten die Stadtbahnhöfe als Brennpunkte des Verkehrs die geistigen Werte der Hauptstadt der Habsburger symbolisieren. In seiner Konzeption unternahm Wagner den ersten Schritt in dem von ihm eifrig propagierten Weg der Trennung zwischen Funktion und Dekoration.<sup>43</sup> Die Stadtbahnstationen gestaltete er als monumentale Torbauten, bei denen die künstlerische Aufgabe gegenüber der Architektur den Vorrang erhielt.<sup>44</sup>

Plečnik arbeitete zwischen 1894 und 1898 am gesamten Projekt mit <sup>45</sup> (**Abb. 6**). Dank seiner Mitarbeit konnte er sich mit der formalästhetischen Umsetzung von Eisen, dem neuen Baumaterial in der Architektur, vertraut machen und dabei direkt die in Wagners revolutionärem Werk *Moderne Architektur* gepredigten Neuerungen verfolgen.<sup>46</sup> Besonders nah stand ihm dabei Wagners schöpferischer Umgang mit historischen Stilen, die er mit Forderungen nach einer modernen Architektur verknüpfte.<sup>47</sup>

Abstand von seinem Lehrer nahm Plečnik in Bezug auf seine liberale Einstellung zur Religion. Die scharfe Kritik, die er als freischaffender Architekt in Wien an die Adresse seines einstigen Lehrers richtete, verdeutlicht den religiösen Anspruch an den Beruf des Architekten, der zur Maxime von Plečniks Architekturphilosophie wurde. In seiner Kritik an Wagners katholischer Kirche in der Wiener Vorstadt Steinhof vertrat Plečnik die These, dass durch eine Abkehr von den göttlichen Gesetzen und vom Volke keine qualitätsvolle Architektur entstehen könne:

*„Das Ganze macht den Eindruck einer protestantischen Kirche, eines Bethauses, einer Gesangshalle nicht aber einer (katholischen) Kirche. Dies alles entspricht jedoch dem Grundgedanken Wagners: ‚konfessionsloser Stil, Glaubensbekenntnis ist nichts Bestimmtes, es ändert sich täglich mit der Laune!‘. Ein echter Auflauf. Deshalb tritt hier herausfordernd auch Rassenlosigkeit und Mangel an fester Überzeugung auf. Es gibt hier ein Bemühen, sich mit den Sachen frivol auseinanderzusetzen, Anfang und Ende aller Zeiten und Generationen. Diesem Mann ging es immer gut, lächelnd setzte er sich mit den ewigen Weltgesetzen auseinander und wurde deshalb nicht der Gnade wert. Er verlor Kontakt mit dem Volk, versteht*

---

<sup>43</sup> MORAVANSZKÝ Ákos, 1988, S. 67–68.

<sup>44</sup> MORAVANSZKÝ Ákos, 1988, S. 73.

<sup>45</sup> PRELOVŠEK Damjan, 1987, S. 28.

<sup>46</sup> PRELOVŠEK Damjan, 1987, S. 27.

<sup>47</sup> „Der alte Wagner, der über eine gute Grundlage aus Italien, Paris und Berlin verfügte, konnte alles in großem Maße sehen, als würde er eine Zeitung lesen.“ Zitat aus: PRELOVŠEK Damjan, 1987, S. 27.

*nicht dessen Geist und Bedürfnisse, fühlt nicht, was für die Menschen am allerheiligsten ist, was kurz gesagt, Gott heißt. Vor diesem Werk komme ich zu diesem Schluß: Lieber keine Kunst als derartige, und ich verstehe, warum die Alten so langsam bauten – oh ja, sie hatten Gewissen, für sie war das das allerheiligste. Das bestätigen die wunderbaren mystischen althergebrachten Sitten. Die Modernen arbeiten ohne Gewissen. Ja, wir machen es schneller, aber ich bezweifle, dass sich die nächsten Generationen uns so viel Ehre halten werden, wie wir, Gott sei dank, den alten erweisen werden.“<sup>48</sup>*

Trotz dieser ideologischen Divergenz empfand Plečnik einen hohen Respekt vor Wagners Architekturprinzipien. Sie entsprachen seinen eigenen Idealen, deren architektonische Verwirklichung er anstrebte. Zu diesen gehörte vor allem Wagners Forderung nach der Wahrheit in der Kunst.<sup>49</sup> Dank ihrer unmittelbaren Zusammenarbeit empfanden Wagner und Plečnik einen gegenseitigen Respekt füreinander. Wagner förderte Plečniks Talent und seine unaufhörliche Suche nach einem neuen formalen Ausdruck.<sup>50</sup> Von der hohen Wertschätzung seines Talentes zeugt auch die Tatsache, dass er Plečnik 1912 zu seinem Nachfolger an der Wiener Akademie ernannte. Für Plečnik wiederum übernahm Wagner neben dem künstlerischen Vorbild auch eine Vaterrolle.<sup>51</sup>

Plečnik wurde dennoch nicht zum orthodoxen Nachahmer seines Lehrers. Er zeigte sich offen für andere Einflüsse, dank denen er seinen Entwürfen eine dekorative Note verleihen konnte. Anregungen fand er in der ägyptischen Kunst, die er von seinem älteren Kollegen Joseph Maria Olbrich gekannt haben dürfte.<sup>52</sup> Bereits in dieser Frühphase erkennt man in Plečnik einen Einzelgänger, der sich in seinen Konzeptionen nicht den aktuellen architektonischen Strömungen anpasste, sondern durchdacht das historische Formenvokabular variierte und dieses den von Otto Wagner geforderten Aufgaben der modernen Architektur anpasste. Diese künstlerische Autonomie des Architekten hieß Otto Wagner willkommen und förderte Plečniks individuellen Formfindungsprozess.

---

<sup>48</sup> Brief von Plečnik an die Redaktion der Zeitschrift *Styl*, I. Jg., 1908/09, S. 115–116. Übersetzung des Zitats aus: ŠLAPETA Vladimír, 1987, S. 95.

<sup>49</sup> PRELOVŠEK Damjan, 1979, S. 14.

<sup>50</sup> *„Der alte Wagner hat immer gesagt: Nicht nachgeben – nicht nachgeben (...)“*. Zitat aus: PRELOVŠEK Damjan, 1979, S. 22.

<sup>51</sup> *„Die meisten im Atelier hatten überhaupt keine Ahnung von ihm, vielleicht habe ich doch tiefer in ihn hinein gesehen. (...) Er war mir so viel wie ein Vater.“* Zitat aus: PRELOVŠEK Damjan, 1992, S. 11.

<sup>52</sup> PRELOVŠEK Damjan, 1979, S. 25.

Plečnik's ausgeprägte künstlerische Individualität führte dazu, dass sich seine Studienkollegen ihm gegenüber reserviert verhielten.<sup>53</sup> Einer der weiteren Gründe für diese Distanz mag Plečnik's privilegierte Stellung bei Wagner und die für einige Kollegen wohl übertriebene Konzentration auf die architektonischen Aufgaben gewesen sein. Laut seinem zwei Jahre älteren Kollegen Josef Hoffmann war er

*„ganz und gar in seine Arbeit und seine Pläne vertieft und sonst für nichts anderes zu haben. Dank dieser innigen Konzentration war er sehr zurückgezogen und ganz und gar in seine Arbeit vertieft.“*<sup>54</sup>

Es waren gerade diese Eigenschaften, die seinen tschechischen Kollegen Jan Kotěra faszinierten.<sup>55</sup> Kotěra bewunderte Plečnik's Disziplin und sein unaufhörliches morphologisches Suchen. Zwischen den beiden Studenten entstand eine Freundschaft, die auch über ihr Studium hinaus andauerte. Nachdem Kotěra nach Prag zurückgekehrt war, stellte er 1902 das Werk Plečnik's in den tschechischen Kunstzeitschriften *Ver sacrum* und *Volné směry* [Freie Richtungen] vor.<sup>56</sup> Kotěra bezeichnete Plečnik als einen Künstler, der sich durch seine von Herbheit und Lyrik geprägte formale Ausführung vom weichen und subtilen Ausdruck der Wiener Architekten unterscheidet.<sup>57</sup> Damit bezog er sich auf Plečnik's Maxime, dass in der Architektur das Gefühl wichtiger als die Form an sich sei.<sup>58</sup> Mit diesem Artikel ebnete Kotěra den Weg für Plečnik's späteres Wirken in Prag, das dieser auf Kotěra's Initiative 1911 als Professor der Kunstgewerbeschule begann.

### **2.1.1. Einflüsse auf Plečnik's architektonische Entwicklung**

Plečnik's Studium an der Wiener Akademie war zeitlich in die entscheidende Durchbruchphase der architektonischen Moderne eingebettet. Seine Beteiligung am Projekt der Wiener Stadtbahn ermöglichte es ihm, die praktische Umsetzung der Grundsätze Wagners unmittelbar zu erleben und seine eigenen Maximen zu entwickeln. Als gedanklicher Überbau dienten ihm dabei die theoretisch formulierten Prinzipien Gottfried Sempers, die von Otto Wagner aufgegriffen und in die Praxis

---

<sup>53</sup> KOTĚRA Jan, 1902, S. 91.

<sup>54</sup> Brief von Josef Hofmann an Marjan Mušič vom 14. 1. 1952. Zitat aus: PRELOVŠEK Damjan 1979, S. 29.

<sup>55</sup> Kurzbiografie über Jan Kotěra im biografischen Verzeichnis.

<sup>56</sup> KOTĚRA Jan, 1902, S. 91–98.

<sup>57</sup> KOTĚRA Jan, 1902, S. 98.

<sup>58</sup> PRELOVŠEK Damjan (b), 2001, S. 92.

umgesetzt wurden. Dennoch unterschieden sich die Akzente, die Wagner und Plečnik bei der Interpretation der Semperschen Schriften setzten.

Nachdem Otto Wagner 1894 seine Professur an der Wiener Akademie angenommen hatte, suchte er nach Möglichkeiten, seinen Architekturprinzipien einen theoretischen Rahmen verleihen zu können. Anregungen fand er in der von Gottfried Semper verfassten Schrift *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik*, deren theoretische Prinzipien er in sein Manifest *Moderne Architektur* integrierte.

Bereits in seiner Antrittsrede an der Kunstakademie 1894, in der er das Kopieren historischer Stile verurteilte, erwies Wagner mit dem Zitat „*Artis sola domina necessitas*“ seine Achtung Semper gegenüber. Wagner bediente sich dabei der Äußerung, mit der sich Semper bereits 1834 gegen den Eklektizismus auflehnte.<sup>59</sup> Dennoch vertrat er in den Fragen über das Verhältnis zwischen der Konstruktion und dem Ornament sowie über die Verwendung des Eisens eine andere Meinung. Im Gegensatz zu Semper, der in der Bekleidungstheorie die Ornamente als die die Funktion darstellenden Symbole definierte, betonte Wagner die Funktionalität des Ornamentes. Strebte Semper nach einer Verbindung zwischen konstruktiven und dekorativen Bauelementen, unterstrich Wagner hingegen die Rolle der Konstruktion.<sup>60</sup> Eine weitere Differenz ist in der Bewertung des Stellenwertes von Eisen sichtbar. Für Semper stellte Eisen einen Ersatz für Stein dar, weil er dieses primär wegen seiner dekorativen Wirkung schätzte. Dennoch räumte er ihm in der monumentalen Architektur einen niedrigeren Rang als dem Stein ein.<sup>61</sup> Wagner dagegen schrieb dem Eisen eine prominente Stellung in der modernen Architektur zu:

*„Seine konstruktiven Formen fügen sich am wenigsten in die uns überlieferte Formenwelt. In dem angetretenen, so reichen Kunsterbe finden wir beinahe nichts, das uns die schönheitliche Ausgestaltung des Eisens erleichtern würde.“*<sup>62</sup>

Plečnik orientierte sich bei der Wahl seiner theoretischen Grundlagen nicht an allen von Wagner aufgegriffenen Schriften Sempers. Da er nicht über ausreichende geisteswissenschaftliche und kunsthistorische Kenntnisse verfügte, suchte er nach

---

<sup>59</sup> SEMPER Gottfried, 1979 [1884], S. 217.

<sup>60</sup> PRELOVŠEK Damjan, 1979, S. 20.

<sup>61</sup> SEMPER Gottfried, 1878, S. 22–23.

<sup>62</sup> WAGNER Otto, 1898, S. 79.

den für ihn greifbaren Schwerpunkten, die einen theoretischen Rahmen für seine bisherigen praktischen Erfahrungen bilden konnten.

Zu diesen gehörte Sempers Bekleidungstheorie und die Abhandlungen über die Kunstindustrie. Gemäß Sempers Prinzip des Stoffwechsels soll das Ornament der antiken Stoffe und der Keramik in die monumentale Architektur übergehen und ihr dadurch eine geistige Dimension verleihen.<sup>63</sup> Die Kunstindustrie besäße die Fähigkeit, der monumentalen Architektur ihre Formensprache zu vermitteln. Im Falle, dass die Architektur ihre Richtung verliere, solle ihr die Kunstindustrie richtungweisend sein.

Plečnik war von einer Universalität der Theorien Sempers überzeugt, was auch erklärt, dass er sie wörtlich übernahm. Nach Plečniks Auffassung bildete das Kunstgewerbe die Grundlage der monumentalen Architektur. Diese Maxime unterstreicht seine poetisch gefärbte Charakteristik der Architektur, die ein blühender Baum sei, von dem alle verwandten Künste schöpfen; gleich neben ihr sei das Kunstgewerbe.<sup>64</sup> Plečnik war der Überzeugung, dass handwerkliche Arbeit nicht durch maschinelle zu ersetzen sei. Für die Herstellung qualitätvoller Kunstobjekte und monumentaler Architektur sei eine große Begeisterung notwendig. Diese könne nur durch eine manuelle Bearbeitung des Materials erreicht werden. Diese Position verdeutlicht Plečniks Empfehlung an seine Studenten in Laibach, dass sie durch die Beschäftigung mit dem Kunstgewerbe lebhaft und dadurch zu richtigen Architekten werden.<sup>65</sup> Der Einfluss dieses Teils von Sempers Theorien wird über sein gesamtes Werk hinweg immer sichtbar bleiben. Davon zeugt seine Affinität zu antiken Vasen, die er von Semper kannte und deren Formen er auf vielfache Weise in die monumentale Architektur umzusetzen vermochte.

Eine andere Meinung als Wagner vertrat er bei der Frage nach der Funktion des Ornamentes. Für Plečnik war das Ornament eine architektonische Verzierung, dank der das Material stilisiert und formalästhetisch aufgewertet wird. Unabhängig davon, ob das Ornament eine sachliche oder ästhetisch aufwertende Funktion übernehme, sei seine Existenz in der Architektur unabdingbar. Dank des ornamentalen Zusatzes werde der Architektur eine edle Note verliehen, die nach Plečniks Auffassung für die

---

<sup>63</sup> SEMPER Gottfried, 1878, S. 27.

<sup>64</sup> Auszug aus der Vorlesung Plečniks an der Fakultät der Architektur der Universität in Laibach, 24.1.1924, in: GRABRIJAN Dušan, 1968, S. 111.

<sup>65</sup> GRABRIJAN Dušan, 1968, S. 91.

Stilisierung der Architektur notwendig sei. Zur Verdeutlichung seiner These zog er Parallelen zwischen der Verschönerung des menschlichen Körpers und der Verwendung des Ornamentes in der Architektur. Der Mensch strebe nach der Verschönerung des Körpers, die zu seiner ästhetischen Aufwertung und Vergeistigung führe. Eine derartige Verschönerung sei mit der Stilisierung des Materials in der Architektur vergleichbar.<sup>66</sup>

Weniger Begeisterung fand Plečnik auch für die von Wagner gepredigte Verwendung des Eisens in der monumentalen Architektur. Eine poetisch gefärbte, dennoch aufschlussreiche Erklärung zur Frage nach seinem zurückhaltenden Bezug zu diesem neuartigen Material lieferte France Stelè:

*„V svojih dunajski dobi je bil Plečnik celo revolucionaren novator, a se podobno Leonardu ustrašil posledic novotarij, ki jih je z dosledno uporabo železobetona med prvimi arhitekturno formuliral; v skrbi za usodo humanizma se je zbal mehanizacije in zmagočije tehnike, češ da ubije duha (...)“<sup>67</sup>*

[In seiner Wiener Schaffensperiode war Plečnik ein revolutionärer Erfinder und ähnlich wie Leonardo fürchtete er die Folgen der Neuschöpfungen, auf die er wegen der überwiegenden Verwendung des Eisenbetons als einer der ersten in der Architektur aufmerksam machte. Er war besorgt um das Schicksal des Humanismus, weil er vor der Mechanisierung und der Technik Angst hatte, denn sie erschlagen den Geist (...)].

Für Plečnik strahlte das Eisen Schönheit aus, die man ihm nicht absprechen könne. Diese sei jedoch weder monumentalen noch architektonischen Charakters. Obwohl er im Eisen einen legitimen materiellen Transformator der modernen Architektur sah, plädierte er für eine weitere Anwendung der bereits von den Vorfahren angewandten Baumaterialien auch in der modernen Architektur.<sup>68</sup> Diese konservative Einstellung entsprach nicht Wagners Charakteristik, nach der überall dort, wo die Kunst dieses Material formte, Neuformen zutage träten und hierdurch einer der größten Impulse zur Genese des neuen Stils gegeben würden.<sup>69</sup> Vielmehr erkennt man hier eine buchstäbliche Übernahme von Sempers Äußerung zu Eisenkonstruktionen, laut welcher die schöne Baukunst das Metall als zierliches Netzwerk anwenden dürfe und solle, seine Verwendung als Träger großer Massen und als Grundton des Motivs solle jedoch vermieden werden.<sup>70</sup>

---

<sup>66</sup> GRABRIJAN Dušan 1968, S. 89–90.

<sup>67</sup> STELÈ France, 1957, S. 193.

<sup>68</sup> GRABRIJAN Dušan, 1968, S. 87.

<sup>69</sup> WAGNER Otto, 1898, S. 79.

<sup>70</sup> SEMPER Gottfried, 1878, S. 22–23.

Neben Sempers Theorien zeigte sich Plečnik an den von den englischen Theoretikern William Morris und John Ruskin geforderten sozialen und ethischen Reformen sehr interessiert. Nah standen ihm Morris' Ablehnung der Industrialisierung und die Forderung nach der Erneuerung der Kunst durch eine materialgerechte Handarbeit, die Plečniks Hervorhebung des Kunstgewerbes als Grundlage der monumentalen Architektur entsprachen. Legitimation für seine moralisch begründete Kunstauffassung fand Plečnik in der Morallehre von John Ruskin. Plečnik vertrat die Ansicht, dass eine asketische Lebensweise und eine mühevollen Arbeit die entscheidenden Qualitätskriterien der Architektur seien. Nur eine aus der Religiosität hervorgehende Askese sowie die Zuwendung zum Volk seien fundamentale Kriterien, die den Fortschritt in der Architektur sichern und demzufolge eine moderne Architektur fördern könnten:

*„Kunstbegabung ist ein Resultat des moralischen Charakters. (...) Jede Handlung, jede Bewegung des Lasters oder der Tugend beeinflusst die Nervenkraft, Lebhaftigkeit und Harmonie der Erfindungsgabe. Ein durch und durch vergnügungssüchtiges Leben macht nach gewissen Generationen jede Kunst unmöglich. Die Menschen lassen sich von der Langmut der Naturgesetze täuschen und glauben irrtümlich, daß der Lohn für die Tugenden ihrer Väter die Folge ihrer eigenen Sünden wäre. (...) Ich kenne Ruskin sehr wenig - diese letzten Sätze gehören in das Wenige, was ich von ihm kenne. Es ist eine positive Sprache - sie gefällt mir und mein Instinkt sagt mir: Wahr spricht er da.“<sup>71</sup>*

Der theoretische Fundus, den sich Plečnik während seiner Studienzeit angeeignet hatte, bildete eine solide Quelle für seine weitere architektonische Tätigkeit. Wie in weiteren Abhandlungen aufgezeigt wird, ist in seinem gesamten Werk der Rückgriff auf Sempers Theorien deutlich erkennbar. Plečnik übernahm sie buchstäblich und setzte sie in die Praxis um, wodurch er einen direkten Hinweis auf sein theoretisches Vorbild hinterließ. Auch der Einfluss von Morris' und Ruskins Theorien blieb nachhaltig und intensivierte sich während seiner pädagogischen Tätigkeit in Prag und Laibach. Die konsequente Anwendung ihrer Theorien in der Praxis verlieh Plečniks Werk eine eigene geistige Dimension, die wiederum seiner Architektur einen spezifischen Ausdruck gab.

---

<sup>71</sup> Brief von Plečnik an Kotěra, 31. Juli 1907, Zitat aus: PRELOVŠEK Damjan und VYBÍRAL Jindřich, 2002, S. 236.



### 2.1.2 Erste öffentliche Aufträge

Mit den theoretischen Kenntnissen und praktischen Erfahrungen aus Wagners Atelier ausgerüstet, begann Plečnik bereits während seiner Studienzeit an öffentlichen Wettbewerben teilzunehmen. Die erste öffentliche Anerkennung erhielt er 1897 für seinen Entwurf zur Gestaltung des Gutenbergdenkmals in Wien (**Abb. 7**), den er gemeinsam mit dem Bildhauer und Mitarbeiter Wagners, Othmar Schimkowitz, ausgearbeitet hatte. In der formaldekorativen Gestaltung weist Plečniks Wettbewerbsentwurf eine deutlich erkennbare Anlehnung an die Kuppel des Sezessionsgebäudes von Josef Olbrich auf, die sich in der pflanzlich geschmückten Erdkugel widerspiegelt. Die gesamte Komposition reicherte er mit antiken Elementen an, die in der Gestaltung des Denkmalsockels und in fünf Randsteinen besonders deutlich erkennbar sind. Diese eigenartige Kombination der sezessionistischen und antiken Gestaltungsmittel muss die Jury beeindruckt haben, denn Plečniks Entwurf wurde unter dreiundvierzig Entwürfen mit der höchsten Anerkennung ausgezeichnet. Aufgrund des sezessionistischen Charakters kam er jedoch nicht zur Ausführung.<sup>72</sup> Diese Tatsache löste heftige Polemiken aus. Die Wiener Sezessionskünstler übten Kritik an den Wiener konservativen Verhältnissen und feierten Plečnik als Vorreiter der Moderne. Dadurch gewann er Popularität, die ihm den Weg in die Wiener Künstlerkreise öffnete.

Im Mai 1898 erhielt Plečnik einen zweiten prominenten Auftrag, die Gestaltung der Räume für die Jubiläumsausstellung des Niederösterreichischen Kunstgewerbevereins in der Rotunde des Praters (**Abb. 8**). Der Auftrag wurde ihm von Otto Wagner überlassen, der ihn aus Zeitgründen nicht annehmen konnte. Für die Ausstellung mit Exponaten aus Porzellan und Keramik war ein unregelmäßiger Raum zwischen dem zentralen Teil der Rotunde und dem Seitenflügel vorgesehen. Um die Asymmetrie des Raumes zu beheben, verlieh Plečnik mittels eines drapierten weißen Stoffes dem Raum eine elliptische Form. Die Brennpunkte der Ellipse markierte er optisch mit zwei Stützfeilern und Kronleuchtern, die Mitte des Raumes mit einer Statue des Kaisers. Den Boden ließ er mit rotem Teppich auslegen.

---

<sup>72</sup> Eine gleich hohe Anerkennung wurde auch dem Entwurf vom Architekt Max Fabiani und dem Bildhauer Hans Bitterlich verliehen. Aufgrund der konventionellen Lösung wurde ihr Entwurf als geeigneter Ausführung in der Wiener Altstadt gefunden. Siehe hierzu: PRELOVŠEK Damjan, 1979, S. 3.

Bemerkenswert ist die Anordnung der Ausstellungsexponate, die er im Unterschied zur damaligen Ausstellungspraxis nach Gruppen gliederte. Für die Raumausstattung verwendete er ornamental reich geschmückte Tücher und Posamenten, durch die den ausgestellten Exponaten ein wirkungsvoller Rahmen verliehen wurde.

Plečnik's erhabene wirkende Lösung hatte in der Wiener Kunstszene eine Welle positiver Reaktionen ausgelöst. Wagner selbst soll gesagt haben, dass selbst ein Klassiker in seiner Zeit keine bessere Lösung hätte finden können.<sup>73</sup> Als einer der ersten reagierte Adolf Loos mit positivem Urteil:

*„Architekt Plečnik aber, dem der Wiener Gewerbeverein Gelegenheit geboten hat, sein außerordentliches Können zu zeigen, wofür dem Verein der Dank aller modern Denkenden gebührt, hat sich seiner Aufgabe in ungewohnter Weise entledigt. Ein Hauch der Vornehmheit geht durch diese Exposition (...). Man beobachte nur das Publikum, mit welcher Andacht es durch diese Räume geht. Sogar der Fußabstreifer wird eifrig benützt.“<sup>74</sup>*

Die Wiener Kunstkritik akzentuierte bei Plečnik's Lösung „das Moderne und neu Erfundene“<sup>75</sup>, die einen gelungenen Kontrast zu den „alten“<sup>76</sup> konzeptionellen Lösungen darstelle.

Die Anregungen für diese singuläre Raumgestaltung fand Plečnik in den Theorien Sempers. Die Verwendung und Drapierung der Stoffe ist ein demonstrativer Rückgriff auf die Theorie über die Textilkunst, die mit ihren Mustern in die monumentale Architektur übergehen sollte. Aus diesem Grund lässt sich Plečnik's Lösung als ausgesprochen architektonisch bezeichnen. Plečnik bewies mit seiner Konzeption ein sensibles Raumverständnis, das er in der Gestaltung öffentlicher Räume und bei den urbanistischen Projekten zum Ausdruck brachte.

### 2.1.3 Die Diplomarbeit und der Rompreis

Im Sommersemester 1897/98 schloss Plečnik sein Studium in Wagners Spezialklasse mit der Diplomarbeit ab, deren Thema die urbanistische Gestaltung des Seebades Scheveningen bei Den Haag war (**Abb. 9**). In seiner Grundkonzeption lehnte er sich

---

<sup>73</sup> Konzept des Briefes von J. Jager an die Abgeordneten des Krainer Landtages 1899, in: Handschriftensammlung der Slovenska Akademia znanosti i umetnosti [Slowenische Akademie der Wissenschaften und Künste]. Zitat aus: PRELOVŠEK Damjan, 1992, S. 23.

<sup>74</sup> LOOS Adolf, 1962, S. 39.

<sup>75</sup> HEVESI Ludwig, 1906, S. 46.

<sup>76</sup> HEVESI Ludwig, 1906, S. 46.

an Wagners Idealplan des Museumsbezirkes Artibus von 1880 an.<sup>77</sup> Dieser ist insbesondere in der Schwerpunktsetzung bezüglich der Arbeit zur Badeanstalt deutlich zu erkennen. Analog zu Wagners Pantheon der Kunst sollte die Badeanstalt optisch hervorgehoben werden. Auch die Verwendung von Stein, Eisen, Beton und Glas für die Gestaltung des Kurbgebäudes zeugt von einer Berücksichtigung der materiellen Aspekte von Wagners Architektur. Dank der Erfahrung aus dem Projekt zur Wiener Stadtbahn gelang es Plečnik, den Verkehrsknoten nach dem Vorbild Wagners kreuzungsfrei zu lösen.

Trotz der Orientierung an Wagners architektonischen Prinzipien wird in Plečniks Entwurf das Streben nach einer Verwirklichung der eigenen künstlerischen Ideale erkennbar. Dies wird in der Gestaltung von vier Aussichtstürmen, die er neben dem Kurbgebäude platziert hatte, am deutlichsten sichtbar. Obwohl ihre Raumkonzeption die Orientierung an Wagners Idealplan aufweist, erkennt man in der unmittelbaren Integration der figuralen Plastik in die Architektur einen persönlichen Ausdruck Plečniks. Demonstrativ präsentierte er seine Ansicht, dass die Architekturplastik ein Bestandteil der Architektur ist. Dadurch bezeugte er seine künstlerische Autonomie, die er sich trotz der Verehrung der Architekturprinzipien seines Lehrers bewahrt hatte.

Nach dem Abschluss der Diplomarbeit erhielt Plečnik ein einjähriges Reisestipendium, den sogenannten Rompreis. Diesen hatten mehrere Absolventen von Wagners Spezialklasse erhalten, was ihnen eine direkte Auseinandersetzung mit den historischen Kunstdenkmälern ermöglichte. Der visuell aufgefasste historische Formenschatz sollte die Studenten animieren, neue Wege in der Anwendung klassischer Formen zu finden. Um den Formfindungsprozess der Studenten anzuregen, musste jeder Stipendiat während der Reise eine frei gewählte künstlerische Aufgabe lösen. Plečnik entschied sich für ein Thema, das ihn sein gesamtes Leben begleiten sollte: den Kirchenbau.

Das Hauptziel seiner Reise war Italien, wo er zu seinen ersten Erfahrungen mit Denkmälern kam (**Dok. 1a-c**). Ausschlaggebend für seine Entscheidung waren seine Vorliebe für die Formen der Antike und der Renaissance sowie die Prägung der Architektur seiner Heimatstadt Laibach durch italienische Baumeister. Anfang November 1898 trat er seine Reise an. Seine Ziele waren Venedig, Florenz und Rom,

---

<sup>77</sup> PRELOVŠEK Damjan, 1979, S. 34.

weniger Interesse fand er dagegen an der Besichtigung der Architektur des Fin de Siècle in Paris und Brüssel. Plečniks mangelhafte kunsthistorische Bildung führte zunächst zur rein emotionalen Wahrnehmung und zum bloßen Erleben der Denkmäler. Nicht das theoretische Wissen, sondern die sinnlich-ästhetische Wahrnehmung wurde zur Basis seines Denkmalverständnisses.

Obwohl er die antiken Formen und die Renaissanceformen aus Wagners Atelier kannte, konnte er sich bis zu seiner Reise nicht direkt mit ihnen auseinandersetzen. Durch die Besichtigung der Kunstdenkmäler begann er seine Sensibilität für die historischen Formen zu entwickeln. Auf Anraten Wagners bediente er sich vorsichtig eines historischen Formenvokabulars, das ihm nicht als Vorlage, sondern als Anregung für das weitere Suchen dienen sollte. Diesen vorsichtigen und durchdachten Umgang mit den historischen Formen charakterisierte trefflich Jan Kotěra trefflich:

*„Již práce, které povstaly v době jeho studií, vyznačují se silným antickým přízvukem, jenž se jenž se jeho pobytem v i Itálii sesílil a ustálil. Nepřivezl si sand odtud jako jiní architekti „tolik a tolik krásně a přesně kreslených studií“ a spoustu historicko-uměleckých vědomostí a formulek, z kterých se vytěží nejvýše formová sloupka nic neobsahující-pochopil a pojmul tu však ducha aniky, kterým jest nyní každé jeho dílo proniknuto.“<sup>78</sup>*

[Bereits die Arbeiten, die während seiner [Plečniks] Studienzeit entstanden sind, werden durch einen starken antiken Akzent gekennzeichnet, der sich während seines Aufenthaltes in Italien verstärkt und ausgeglichen hat. Im Unterschied zu den anderen Architekten brachte er von dort nicht „eine Anzahl von so schön und wunderschön gezeichneten Studien“ und eine Menge kunsthistorischer Kenntnisse und Formeln mit, von denen höchstens eine nichts beinhaltende formale Schale verwendet werden kann, sondern er hat den Geist der Antike, von dem nun jedes einzelne seiner Werke durchdrungen ist, begriffen.]

Er wurde überwältigt von der formalen Fülle der italienischen Antike und Renaissance, die er als eine universelle Vorlage für die eigene Formensprache aufnahm. Die in seinem gesamten Werk immer wiederkehrenden antiken Zitate zeugen vom determinierenden Einfluss dieser visuellen Auseinandersetzung mit dem klassischen Formenschatz. Dank dieser intensiven Beschäftigung kam er nicht in Gefahr einer buchstäblichen Nachahmung historischer Formen. In seinem Formenvokabular knüpfte er an historische Vorbilder an, ausschlaggebend für seinen Ausdruck war jedoch die schöpferische Basis, die aus historischen Vorbildern hergeleitet wurde.

---

<sup>78</sup> KOTĚRA Jan, 1902, S. 94.

Neben der Sensibilisierung seines morphologischen Verständnisses gewann Plečnik beim Studium der einschlägigen Kunstwerke neue Erfahrungen in der Frage nach den Qualitätskriterien eines Originalwerkes. Bei der Besichtigung von Michaelangelos David in der Galerie der Akademie in Florenz brachte er ein Loblied auf das Originalwerk vor, das er neben der Kopie vorfand. Er betonte, dass man „den Unterschied sehen kann, selbst an Seiten der besten Werke, wenn ein echter nebenan steht.“<sup>79</sup> Mit seiner Aussage offenbarte er sich als ein orthodoxer Verfechter originaler Kunstwerke, denen er einen absoluten und zugleich den höchsten Kunstwert zuschrieb.

Den inhaltlichen Schwerpunkt seiner Reise setzte er auf sakrale Kunst. Seiner ideologischen Überzeugung folgend erklärte er die Errichtung von Kirchen zur fundamentalen Aufgabe der Baukunst.<sup>80</sup> Aus diesem Grund unterzog er sakrale Bauwerke kritischeren Maßstäben, als er dies bei profanen tat. So spürte er in der Florentiner Kirche St. Annunziata, wo sich in der geraden Decke „die Schönheit und Vernunft die Hände reichen“, seinem Ideal nahegekommen zu sein, kritisierte jedoch „die nicht ganz tüchtige Lösung der Seitenkapellen sowie den Bogen, der durch seine Höhe den Kuppelraum, welcher sonst ruhig und einheitlich ist, zu viel einschneidet.“<sup>81</sup>

Als künstlerische Vergegenständlichung christlicher Askese fasste er die frühchristliche Architektur auf. „Die frische und gesunde Komposition“ und „eine ausgezeichnete Raumwirkung“ der frühchristlichen Basiliken in Ravenna beeindruckten ihn genauso stark wie deren Mosaiken, denen er das Attribut „Adel der antiken Ornamentik“ verlieh.<sup>82</sup> Das intensive Studium sakraler Werke ermöglichte ihm, sich mit Brunelleschis und Michaelangelos Werken vertraut zu machen. Großen Respekt hatte er insbesondere vor Michaelangelo, der ihn durch seinen schöpferischen Umgang mit antiken Formen und traditionellen Stilregeln beeindruckte.<sup>83</sup>

---

<sup>79</sup> AML, Italiens tagebuch 1898/99, Tagebuchaufzeichnung aus Florenz, 24.12.1898.

<sup>80</sup> PRELOVŠEK Damjan, 1979, S. 39.

<sup>81</sup> AML, Italiens tagebuch 1898/99, Tagebuchaufzeichnung aus Florenz, 20.12.1898.

<sup>82</sup> AML, Italiens tagebuch 1898/99, Tagebuchaufzeichnung aus Ravenna, 19.1.1899.

<sup>83</sup> PRELOVŠEK Damjan, 1992, S. 26.

Den stärksten Einfluss auf die Umsetzung von Plečniks architektonischen Prinzipien übte der Aufenthalt in Rom aus. Der Formenreichtum und die stilistische Vielfalt der römischen Kunstdenkmäler verliehen seinen formalen Vorstellungen konkrete Umrisse. Doch je mehr er sich mit der historischen Architektur auseinandersetzte, desto kritischer analysierte er die Inhalte von Wagners Architektur.<sup>84</sup> Seine Überzeugung, die wahren Wurzeln der Architektur gefunden zu haben, führte zur partiellen Entfremdung von der Moderne und zur Hinwendung zur klassischen Formensprache. Diese Wendung spiegelt sich deutlich in seinem abschließenden Reisebericht wider:

*„Reinheit und Jugend sind Eigenschaften dieses und jenes [durchgestrichen: der alten und der modernen Kunst]. Ein Kreis voll Wahrheit, Bramante - Wagner, in deren Bahn man willig eigene Kanten rundet.“<sup>85</sup>*

Neben der formalen Suche setzte sich Plečnik mit der Frage nach der Errichtung eines den zeitgenössischen Bedürfnissen entsprechenden Kirchenbaus auseinander (**Abb. 10, Abb. 11**). Seine Aufmerksamkeit galt der Frage, ob ein Zentral- oder Langbau für eine zeitgenössische Kirche geeignet sei. Überzeugt, dass die frühchristlichen Bauten ein universelles Vorbild für einen den zeitgenössischen Bedürfnissen entsprechenden Sakralraum seien, erkor er den Langbau zum Ausgangspunkt seiner weiteren Lösungen. Diese Entscheidung wird in seinen späteren Kirchenentwürfen erkennbar. Bei der Frage der räumlichen Gliederung des Kircheninneren war die engere Integration der Gläubigen in die Liturgie das ausschlaggebende Kriterium. Er setzte den Akzent auf die visuelle Kommunikation des Priesters mit den Gläubigen und auf eine bessere Sichtbarkeit des Altars.<sup>86</sup>

Plečnik entwickelte in Italien seine eigenen Kunstprinzipien, die er nach seiner Rückkehr nach Wien konsequent in die architektonische Praxis umsetzte. Die stilistische und formale Vielfalt der italienischen Architektur stärkte sein Selbstbewusstsein im Umgang mit historischen Formen. Die handwerkliche Qualität und der schöpferische Umgang der alten Meister mit den klassischen Formen wurden für zum Leitmotiv seiner weiteren architektonischer Tätigkeit:

---

<sup>84</sup> „Mein Gott, was für ein leeres Stroh haben wir in Wien gedroschen – doch wir mußten es dreschen – weil wir ansonsten diese Sachen nicht verstehen könnten (...).“ Zitat aus: STELÈ France, 1967, S. 230.

<sup>85</sup> Bericht Plečniks, undatiert, Zitat aus: PRELOVŠEK Damjan, 1979, S. 39.

<sup>86</sup> PRELOVŠEK Damjan, 1992, S. 8.

*„Interessant ist, wie man in der Vergangenheit sicher im Griff und im Stil war. Heute ist jeder von uns ein Gottsucher. Vielleicht wird es einmal besser werden, wenn sich die Zeit beruhigt.“<sup>87</sup>*

## 2.2 Selbständigkeit in Wien

Nachdem Plečnik im Juni 1889 seine Studienreise abgeschlossen hatte, kehrte er Ende August nach Wien zurück, wo er in Wagners Atelier seine Arbeit am Projekt der Wiener Stadtbahn fortsetzte. Obwohl er zur führenden künstlerischen Persönlichkeit in Wagners Büro wurde, begann er sich allmählich von den architektonischen Maximen seines Lehrers zu distanzieren. Es war vor allem Wagners Betonung der wirtschaftlichen Aspekte und des Utilitarismus, die Plečnik ablehnte, da sie nach seiner Auffassung den Weg in die Kunst versperren würden.<sup>88</sup> Auch in der Frage nach sozialen Aspekten der Architektur war er nicht einer Meinung mit seinem Lehrer. Im Unterschied zu Wagner war er davon überzeugt, dass das Mischen der verschiedenen sozialen Schichten das Zeichen eines gesunden Nationallebens sei. Aus diesem Grund dürfe ein Arbeiter niemals in einer Arbeitersiedlung isoliert werden.<sup>89</sup> Plečnik entfernte sich von Wagner auch in Hinsicht auf Formen. Wie er später zugab, empfand er in Wagners Klasse die Flächendekoration als schwer erträglich.<sup>90</sup> Geometrische Ornamente ersetzte er durch ausdrucksstarke florale Motive, die in ihrer Plastizität Plečniks Orientierung an belgischen und holländischen Vorbildern verrieten. Die wachsende innerliche Diskrepanz zu Wagner führte dazu, dass er im Sommer 1900 dessen Atelier verließ und zum freischaffenden Architekten wurde.

Die Möglichkeiten einer Neuorientierung sowie eines Anschlusses an die europäische künstlerische Avantgarde suchte er in der Sezession, die sich um 1900 für die Einflüsse der französischen und belgischen Moderne öffnete. Ihre internationale Ausrichtung hieß Plečnik, der sich zu diesem Zeitpunkt immer mehr von der Wiener Moderne distanzierte, willkommen. Im März 1901 wurde er in die Sezession aufgenommen und ein Jahr später in deren Vorstand gewählt.<sup>91</sup>

---

<sup>87</sup> GRABRIJAN Dušan, 1968, S. 47.

<sup>88</sup> GRABRIJAN Dušan, 1968, S. 86.

<sup>89</sup> GRABRIJAN Dušan, 1968, S. 56.

<sup>90</sup> Undatierter Brief von Plečnik an Kotěra, 1904, in: PRELOVŠEK Damjan und VYBÍRAL Jindřich, 2002, S. 233.

<sup>91</sup> PRELOVŠEK Damjan, 1979, S. 57–58.

Aufgrund seines Engagements wurde ihm bereits 1902 ermöglicht, auf der XV. Ausstellung der Sezession ein Interieur zu gestalten (**Abb. 12**). In der Ausführung des Fußbodens entschied sich Plečnik für eine technisch einfallsreiche Lösung, bei der er die schöpferische Fantasie sowie den Willen nach Dauerhaftigkeit deutlich zum Ausdruck brachte. Da er auf seine Idee eines kontinuierlichen Übergangs des Holzbodens in die Lambrien verzichten musste, verwendete er die Parketttafeln zugleich auch als Lambrien. „*Das ist die billigste, hübscheste und logischste Lamberie. Dazu dauerhafter als andere*“<sup>92</sup>, bekräftigte er seine Entscheidung. Bei der Raumgestaltung entschied er sich für eine poetisch verspielte Lösung. Plečniks Interieurgestaltung wurde von der Wiener Kritik positiv gewertet und verschaffte ihm hohes Ansehen innerhalb der Sezession. Besondere Aufmerksamkeit erweckte die handwerkliche Präzision und die künstlerische Ausführung der Inneneinrichtung.<sup>93</sup>

Weitere Erfolge ließen nicht lange auf sich warten. 1904 entwarf er ein Interieur für die Weltausstellung in St. Louis (**Abb. 13**), für das er eine Goldmedaille und eine positive Wertung vom Fachorgan Deutsche Kunst und Dekoration erhielt.<sup>94</sup>

Plečnik sah in der Sezession die Möglichkeit einer eigenen künstlerischen Entwicklung, lehnte jedoch kategorisch die Sakralisierung profaner Themen ab. Den gläubigen Katholiken empörte die sakralisierende Gestaltung und Inszenierung der 1902 stattgefundenen Beethovenausstellung.<sup>95</sup> Mit der XXIV. Ausstellung zum Thema „Moderne sakrale Kunst“ gelang es ihm 1905, seinen Wunsch nach einer Schwerpunktsetzung auf christliche Themen zu realisieren. In ihrer spezifischen Konzeption handelte es sich um die erste, bewusst konservative Gegenveranstaltung, der sogenannten Rumpfsezession, also derjenigen Gruppe aller Künstler, die nach dem Austritt von Gustav Klimt in der Sezession verblieben waren.<sup>96</sup> Plečnik oblag die konkrete Konzeption und Gestaltung der Ausstellung. Unterstützt wurde er von der Leo-Gesellschaft, einer 1892 von katholischen Künstlern gegründeten Kunstvereinigung, die das theologisch-ästhetische Programm der Ausstellung

---

<sup>92</sup> Undatierter Brief von Plečnik an Kotěra, Herbst 1902, Zitat aus: PRELOVŠEK Damjan und VYBÍRAL Jindřich, 2002, S. 144.

<sup>93</sup> LUX Josef August, 1903, S. 26–27.

<sup>94</sup> MUTHESIUS Hermann, 1905, S. 211

<sup>95</sup> PRELOVŠEK Damjan, 1979, S. 58.

<sup>96</sup> KURY Astrid, 2004, S. 29–31.



bestimmte. Bei der Auswahl der Ausstellungsexponate setzte Plečnik den Schwerpunkt auf die Beiträge des Münchener Vereins für christliche Kunst und die Kunst der Beuroner Mönche, von der er sich die Reinigung der zeitgenössischen Kunst von jeglicher Sinnlichkeit versprach. Er vertrat nämlich die Ansicht, dass nur die spirituelle Gesinnung und monastische Askese der Kunst einen moralischen Charakter verleihen können.<sup>97</sup> Trotz Plečniks Hoffnung auf den ideologischen Richtungswechsel in der Sezession brachte die Ausstellung nicht den erwarteten Erfolg. Er zog sich zurück und trat 1909 aus der Vereinigung aus.

Obwohl sich Plečnik später von der Sezession aufgrund ihrer inhaltlichen und ideologischen Ausrichtung distanzierte, hinterließ die achtjährige Tätigkeit Spuren in seiner Formensprache. Seine Wiener Werke, deren Entstehung sich mit seinem Wirken in der Sezession zeitlich überschneidet, spiegelten den unverkennbaren Einfluss der Sezession wider.

### **2.2.1 Die ersten Realisierungen**

Charakteristisch für Plečniks Wiener Frühwerk ist eine allmähliche Emanzipation von Wagners Formenvokabular und eine Anlehnung an die Sezession. Eine demonstrative Absage an die Wiener Moderne wird in der Orientierung an belgischen und französischen Vorbildern erkennbar. Die plastische Reliefformantik der Art nouveau wurde für Plečnik ein willkommenes stilistisches Mittel, mit dem er sich von Wagners geometrischer Flächenornamentik distanzieren konnte.

Das erste Beispiel dieser formalen und stilistischen Verselbstständigung ist die Umgestaltung des Mehrfamilienhauses Langer in Wien-Hietzing (**Abb. 14**). Die Grundsteine des Gebäudes waren bereits gelegt worden, als Plečnik im August 1900 vom Wiener Baumeister Karl Langer beauftragt wurde, eine neue Fassade zu entwerfen und den Grundriss zu verbessern. Plečnik behielt den Grundriss bei, passte jedoch die Form und die Größe der Fenster der jeweiligen Raumfunktion an.<sup>98</sup> Eine grundlegende Veränderung führte er bei der Fassadengestaltung durch. Statt der vom Bauherrn geplanten historistischen Fassadendekoration wählte er eine florale Reliefformantik mit Wellenlinien. Durch ihre asymmetrische Anordnung und plastische Hervorhebung lockerte er die Fassade auf. Für eine derartig dynamische

---

<sup>97</sup> PRELOVŠEK Damjan, 1992, S. 60.

<sup>98</sup> PRELOVŠEK Damjan, 1979, S. 63.

Fassadenkomposition mag er Anregung in den Werken von Victor Horta gefunden haben, dessen Werke er aus Wagners Atelier kannte.<sup>99</sup> Plečnik selbst empfand bei der Gestaltung dieser „zarten und leichten Fassade“<sup>100</sup> eine Befreiung von Wagners asketisch anmutendem Flächenornament.

Dass Plečniks Formfindungsprozess in jener Frühphase noch nicht abgeschlossen war, bezeugte sein zweites Wiener Werk, die 1901 ausgeführte Villa des Notars Loos in Melk. (**Abb. 15**) Auf einem symmetrischen Grundriss entwarf er einen zweigeschossigen Bau mit Souterrain. Um die kubische Geschlossenheit des Gebäudes aufzulockern, fügte er Erker und Balkone hinzu. Die strenge Formgebung des Baukörpers wurde in der Fassadengestaltung wiederholt. Anstatt filigran anmutender organischer Linien des Mehrfamilienhauses Langer wird hier die Fassade von einer ungewöhnlich disziplinierten Komposition beherrscht. Der Akzent wird dabei auf die Materialkombination gesetzt, durch die Plečnik optische Effekte anstrebte. Der Backstein, die Keramik, die Eternitziegel und der Verputz gliederten durch ihre Farbtöne und heterogene Struktur die Fassade in symmetrische Muster. Die kompositorische Fassadengliederung akzentuierte er durch die Kombination von grobem und feinem Putz. Mit dieser Vorgehensweise schlug Plečnik einen völlig neuen Weg in seinem bisherigen formalen und stilistischen Ausdruck ein, indem er die plastische sezessionistische Ornamentik durch das vom Material diktierte geometrische Muster ersetzte. Damit unternahm er den nächsten Schritt auf dem Weg zur Befreiung von zeitgenössischen stilistischen Strömungen.

Doch trotz des Strebens nach künstlerischer Individualisierung scheute sich Plečnik nicht, zumindest partiell, auf die stilistischen Mittel Wagners zurückzugreifen. Dies bewies er beim Auftrag zum Mietshaus Langer (**Abb. 16**) an der rechten Wienzeile, den er vom bereits erwähnten Baumeister Karl Langer im Herbst 1901 erhielt.<sup>101</sup> Plečnik war sich bewusst, dass ihm bei der Ausführung des in Wien beheimateten Zinshauses kein Experimentieren mit organischem sezessionistischem Ornamentwerk möglich würde. Daher entschied er sich, auf Wagners Strategien bei der Fassadengestaltung zurückzugreifen. Ob er bei dieser Entscheidung seinem

---

<sup>99</sup> Als ein mögliches Vorbild mag Hortes Hotel Tassel (1893) in Brüssel gedient haben. Siehe hierzu: PRELOVŠEK Damjan, 1979, S. 63.

<sup>100</sup> Brief von Plečnik an Matkovič, 11. Februar 1901. Zitat aus: PRELOVŠEK Damjan, 1979, S. 63.

<sup>101</sup> PRELOVŠEK Damjan, 1979, S. 63.

Lehrer Respekt erweisen wollte, dessen Gebäude sich in der Wienzeile befanden, oder ob er nach neuen Lösungen bei der Fassadengestaltung suchte, lässt sich nicht genau bestimmen. Um die vertikale Gliederung der Fassade kompositorisch bewältigen zu können, orientierte er sich an Wagners Mietshaus in der Universitätsstraße aus dem Jahre 1888.<sup>102</sup> Er wählte eine mehrschichtige Fassade, die er mit tiefen horizontalen Einschnitten versah. Das letzte Geschoss akzentuierte er mit einer horizontal verlaufenden Wellenlinie, welche analog zu den horizontalen Einschnitten um das ganze Gebäude verlief. Um die Fassade noch detaillierter zu gliedern, brachte er zwischen den einzelnen Geschossen rechteckige Rahmen an. Des Weiteren fügte er zur optischen Vereinheitlichung der Fassaden an den Gebäudeecken Balkone an. Durch eine derartig präzise Fassadengliederung und zarte Profilierung erreichte Plečnik eine einheitliche Fassadenkomposition.

Die Lust auf das Experimentieren mit verschiedenen Formen verließ Plečnik auch nicht bei der Adaptation des Weidmannhauses in Wien-Hietzing (**Abb. 17**), die er 1902 für den Galanteriewarenerzeuger Josef Weidmann durchführte. Doch bei der Betrachtung der hier verwendeten barockisierenden Formen scheint Plečniks Interesse an der Sezession und der geometrischen Ornamentik verloren gegangen zu sein. Seine Aufgabe war die Umgestaltung eines einstöckigen Hauses, das sich gegenüber dem Schloss Schönbrunn befand. Im Rahmen dieser Maßnahme sollte die Erneuerung der Fassade, der Innenräume sowie des Hofes durchgeführt werden. Plečnik begann mit der Umgestaltung des Hofes, indem er eine Garage mit Pergola errichtete. Mit der weiteren Gestaltung der Fassade setzte er sich weit über die bisherigen Gestaltungsstrategien hinweg. Die Fassade des Erdgeschosses und des ersten Geschosses gliederte er mit horizontalen Linien. Im oberen Bereich brachte er barock anmutende Elemente wie die Putti an, deren Verwendung von Wagner kritisiert wurde.<sup>103</sup> Es ist nicht bekannt, ob sich Plečnik am nahe gelegenen Schloss Schönbrunn orientierte und damit den von Otto Wagner geforderten Genius Loci berücksichtigte, oder ob er nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten suchte. Seine spätere Barockcharakteristik kann jedoch bei der Lösung behilflich sein:

*„Vsaki dobi sledi baročna doba, to se pravi, iščejo se silnejši efekti, oblike se gromadijo, teži se za originalstjo, manjka po naivnosti. Barok torej ni noben poseben*

---

<sup>102</sup> PRELOVŠEK Damjan, 1992, S. 52.

<sup>103</sup> Brief Otto Wagners an Plečnik vom 14.5.1902, in: PRELOVŠEK Damjan, 1992, S. 54.

*slog, je samo stopnja v razvoju, tudi antika ima svoj barok. (...) Barok je slog, ki gre s v demokratizem, se bliža ljudstvu“<sup>104</sup>*

[Jeder Epoche folgt Barock, das heißt, man sucht stärker nach Effekten, die Formen beginnen, sich anzuhäufen, man strebt nach der Originalität und es mangelt an Naivität. Barock ist kein eigener Stil, er ist lediglich eine Entwicklungsstufe, denn auch die Antike hat ihren Barock. (...) Barock ist ein Stil, der mit Demokratie einhergeht, er nähert sich den Menschen an.]

Plečnik räumte dem Barock nicht die Existenzberechtigung eines eigenen Stils ein, womit er die Verwendung barocker Formen in der modernen Architektur legitimierte. Sein später aufkommender Rückgriff auf die aus dem Barock entlehnten Formen bezeugt diese Maxime.

Plečnik selbst war mit der Ausführung der Fassadengestaltung nicht zufrieden.<sup>105</sup> Gefallen fand er jedoch an seiner sezessionistischen Inneneinrichtung, bei der er sein handwerkliches Können zum Ausdruck brachte. Die Möbel und kunstgewerblichen Gegenstände erinnern in ihrer Ausführung an die Einrichtungen des Belgiers Henry van de Velde,<sup>106</sup> zu dem Plečnik aufgrund seiner Orientierung an der belgischen Art nouveau einen nahen Bezug hatte.

Plečnik ist es bei seinen ersten Bauaufgaben gelungen, eine eigenständige, wenn auch noch nicht ausgereifte Formensprache zu entwickeln. Das Schwanken zwischen der Sezession, Wagners Gestaltungsprinzipien und historisierenden Formelementen zeigt deutlich die Intensität seines Suchens und die kritische Beurteilung aller zeitgenössischen Kunstströmungen. Sein unbeschwerter Umgang mit aus historischen Stilepochen entlehnten Formen war für sein späteres Bauen im historischen Bestand von fundamentaler Bedeutung. Denn nur durch die schöpferische Auseinandersetzung mit historischen Formen gewann er das Selbstbewusstsein, ihre Präsenz in der modernen Architektur zu rehabilitieren.

### **2.2.2 Zacherlhaus**

Während seiner ersten Aufträge gewann Plečnik Kenntnisse über optische Effekte, die durch die Kombination von heterogenen Baumaterialien sowie durch die Integration der Plastik in die monumentale Architektur erreicht werden konnten.

---

<sup>104</sup> GRABRIJAN Dušan, 1968, S. 85.

<sup>105</sup> Undatiertes Brief von Josip an Janez Plečnik, Mai 1902, in: PRELOVŠEK Damjan, 1992, S. 54.

<sup>106</sup> PRELOVŠEK Damjan, 1979, S. 76.

Dieses anfängliche Experimentieren konnte er bei dem zwischen 1903 und 1905 erbauten Zacherlhaus (**Abb. 18**) zur Perfektion bringen. In seiner Suche nach einer ausdrucksstarken Fassadengestaltung entdeckte er die ästhetischen und funktionellen Vorteile von Granit, den er innovativ als Fassadenverkleidung verwendete. Gleichzeitig zeigte er sein ausgesprochen sensibles Gespür für die Einfügung eines modernen Baus in den vorhandenen Bestand einer historischen Innenstadt.

1900 beschloss der Fabrikant Johann Evangelist Zacherl sein Geschäftshaus in der Wiener Innenstadt neu bauen zu lassen. Für die Ausarbeitung der Bauvorschläge wandte er sich an Otto Wagner, der im gleichen Jahr in seinem Atelier einen internen Ideenwettbewerb ausschrieb. Von den fünf eingereichten Entwürfen entschied er sich für den Vorschlag Plečniks.<sup>107</sup> Für den Grundriss des Hauses stand ihm eine unregelmäßige Parzelle zwischen dem Bauernmarkt, dem Wildpetermarkt und der Brandstätte, einer vom Stephansdom kommenden Straße, zur Verfügung. Auf diese Grundrissituation reagierend, entwarf Plečnik ein Dreifrontenhaus mit einer abgerundeten Ecke, die dem Winkel des Grundstücks angepasst wurde (**Abb. 19**). Um eine harmonische Komposition der Fassadenfläche zu erreichen, fügte er alle Fassaden zusammen. Dadurch erreichte er den Eindruck einer zusammenfließenden Fassadenverkleidung. Mit dieser Vorgehensweise entfernte er sich von Wagner, der bei der Fassadengestaltung eine betont vertikale Zäsur vorzog.<sup>108</sup>

Die geplante Platzierung des Neubaus im historischen Stadtkern Wiens, akzentuiert durch seine unmittelbare Nähe zum Stephansdom, erforderte eine stilistisch indifferente Fassadenwirkung. Gleichzeitig sollte der Außenbau den Repräsentationsansprüchen des Auftraggebers gerecht werden. Um diese Kriterien zu erfüllen, suchte Plečnik nach geeigneten Baustoffen und Gestaltungsstrategien, durch welche dem Gebäude ein stilistisch neutraler und zugleich aber ausdrucksstarker Charakter verliehen werden könnte. In seinem ersten, nicht umgesetzten Ideenentwurf aus dem Jahre 1900 (**Abb. 20**) unterteilte er die gesamte Fassadenfläche in zwei horizontale Zonen. Die ersten zwei Geschosse verkleidete er mit glatt geschliffenen rechteckigen Marmorplatten, die dem Bau einen

---

<sup>107</sup> An dem Ideenwettbewerb nahmen neben Plečnik folgende Mitarbeiter Wagners teil: Max Fabiani, Franz Krauss, Otto Schönthal und Karl Fischer. Der Preis in Höhe von 250 Gulden wurde Plečnik zugesprochen. Siehe hierzu: PRELOVŠEK Damjan, 1979, S. 83.

<sup>108</sup> PRELOVŠEK Damjan, 1992, S. 63.

repräsentativen Charakter verleihen sollten. Bei seiner Materialwahl orientierte er sich an Wagner, der durch die Marmorverkleidung einen repräsentativen und monumentalen Charakter der öffentlichen Bauten unterstrich.<sup>109</sup> Die obere Fassadenzone beabsichtigte er in Putz auszuführen und mit Blütenornamenten zu versehen. Erinnert man sich an seine Entstehungszeit, die sich mit der Fassadengestaltung des Mehrfamilienhauses in Wien-Hietzing im Jahre 1900 überschneidet, wird dieser pluralistische Charakter des Entwurfes nachvollziehbar.

Doch Plečniks endgültige Fassadenausführung 1903 war von den Vorstellungen seines Auftraggebers geprägt. Die Hausfassade sollte eine erhabene und stimmungsvolle Wirkung ausstrahlen. Des Weiteren sollte ihre Farbigkeit einem sich in der unmittelbaren Nähe des Baugrundstückes befindenden Altbau mit grau gewordenen Mauern angepasst werden.<sup>110</sup>

Zacherls Vorstellungen folgend beschloss Plečnik, die gesamte Fassade mit Platten aus schwarzgrauem poliertem Granit zu verkleiden. Dahin gehend änderte er seinen ursprünglichen Ideenentwurf ab. Eine Faszination für dieses Material fand Plečnik bereits in Wagners Atelier bei der Betrachtung der altägyptischen Granitpylonen, die mit ihrer glatten dunklen Oberfläche repräsentativ wirkten und keiner weiteren Stilisierung bedurften.<sup>111</sup> Ähnliche optische Effekte strebte er bei der Fassadengestaltung des Zacherlhauses an. Als Verkleidung verwendete er schmale und breite Granitplatten, die durch ihre rhythmische Anordnung ornamentale Effekte hervorriefen. Eine besondere technische Herausforderung stellte dabei die Befestigung der breiten Platten dar. Verwendete Wagner bei der Fixierung der Marmorplatten sichtbare Metallnägeln, die neben der konstruktiven Funktion auch eine ornamentale übernahmen, entschied sich Plečnik für vertikale Profilleisten, von denen die polierten Granitplatten gehalten wurden. Gleichzeitig überdeckten sie die Schnittpunkte zwischen den einzelnen Platten.<sup>112</sup> Damit übernahmen die Granitprofile neben der funktionalen auch eine kompositorische Aufgabe, dank derer die gesamte Fassadenfläche noch mehr an Rhythmus und Struktur gewann. Mit dieser Lösungsvariante orientierte sich Plečnik an Wagners Maxime, dass jede Komposition durch das zur Ausführung bestimmte Material und durch die zur Anwendung kommende Technik beeinflusst werde. Demnach soll sich die

---

<sup>109</sup> PRELOVŠEK Damjan, 1979, S. 86.

<sup>110</sup> PRELOVŠEK Damjan, 1979, S. 90.

<sup>111</sup> PRELOVŠEK Damjan, 1979, S. 92.

<sup>112</sup> PRELOVŠEK Damjan, 1992, S. 63.

Komposition stets dem Material und der Technik fügen und deutlich die angewandte Technik erkennen lassen.<sup>113</sup>

Plečniks Vorliebe für die architektonische Plastik wird in der Anbringung der Atlanten in der Zone des Dachgesimses erkennbar (**Abb. 21**). Die von Franz Metzner in der Sezession ausgestellten Plastiken fungierten als tragende Elemente des stilisierten Kranzgesimses. In ihrer Kraft ausstrahlenden Wirkung fand Plečnik ein geeignetes Gestaltungsmittel, mit dem er die schwer wirkende glatte Fassade künstlerisch veredeln und gleichzeitig abschließen konnte.

Trotz der innovativen Vorgehensweise zur Verstärkung der Fassadenwirkung zeigte Plečnik seinen Willen zur Erhaltung historischer Denkmäler, indem er die architektonischen Motive eines bedrohten Objektes in einen Neubau integrierte. Bei der Suche nach einer geeigneten künstlerischen Gestaltung des Treppenhauses wählte er als Vorlage das spätbarocke Treppenhaus im Gruberpalais in Laibach, das zu diesem Zeitpunkt abgetragen werden sollte.<sup>114</sup> Durch jene Motivübernahme erreichte Plečnik eine ideelle Bewahrung des vom Abriss bedrohten Denkmals. Den zum Treppenhaus führenden Flur verkleidete er bis zur Decke mit dunklem Marmor (**Abb. 22**). Obwohl er sich dabei primär am Repräsentationsanspruch seines Auftraggebers orientierte, besaß diese Gestaltungsvariante einen symbolischen Charakter: Er erschuf einen würdigen Rahmen und symbolischen Schutz für jenes ideell translozierte Denkmal, dessen Weiterleben innerhalb einer Neuschöpfung gesichert wurde.

In der konstruktiven Frage begab sich Plečnik auf einen neuen und technisch anspruchsvollen Weg. Damit er den Wunsch seines Auftraggebers nach leicht veränderbaren räumlichen Anordnungen der beiden Geschäftsetagen erfüllen konnte, verzichtete er auf Zwischenwände im Erdgeschoss und auf das Mezzanin. Er stellte stattdessen den gesamten Bau auf Stahlbetonträger.<sup>115</sup> Die nach François Hennebique<sup>116</sup> benannte Konstruktion wurde in Österreich Anfang des 20. Jahrhunderts eingeführt, wurde jedoch zum Zeitpunkt der Entstehung des

---

<sup>113</sup> WAGNER Otto, 1898, S. 72–73.

<sup>114</sup> PRELOVŠEK Damjan, 1987, S. 43.

<sup>115</sup> PRELOVŠEK Damjan, 1979, S. 87.

<sup>116</sup> Der französische Ingenieur François Hennebique (1842–1921) erfand 1890 ein tragendes System bei dem alle tragenden und getragenen Bauteile auf eine maximale Wirtschaftlichkeit reduziert und zu einer monolithischen Konstruktion vereinigt werden. Siehe hierzu: PRELOVŠEK Damjan, 1979, S. 88.

Zacherlhauses selten verwendet. Plečnik's Entscheidung für ihre Anwendung brachte ihm ein hohes Ansehen in den österreichischen architektonischen Kreisen ein.<sup>117</sup>

Nachdem im November 1905 der Bau fertiggestellt worden war, gab es unterschiedliche Meinungen. Skeptische Reaktionen kamen seitens der Wiener Bevölkerung, die kein Verständnis für die ungewöhnliche Granitfassade im Wiener Stadtzentrum fand. Die Wiener Avantgarde dagegen feierte den Sieg der Moderne. Ihre Begeisterung illustriert ein Brief des Dichters Peter Altenberg an Plečnik:

*„Ich habe „das Gebäude“ gesehen. Unbeschreiblich war der Eindruck von dieser edlen, einfachen und doch mysteriösen Götterburg, modern bewohnbarer Wallhall, inmitten der Tausend Pappendeckel-Zinshäuser. Wie dem Boden und seiner adeligen Kraft selbst entwachsen. (...). So mit ungeheurer Kraft die Convention brechend, unterkriegend, vernichtend - und eine neue Weltordnung in schweren dumpfen Tönen posaunend! (...).“<sup>118</sup>*

Die Fachkritik sah im Zacherlhaus ein Symbol des Kampfes zwischen der historistischen und der sich im Vormarsch befindenden modernen Architektur.<sup>119</sup>

Mit der Fassadenverkleidung sowie der Verwendung der Stahlbetonkonstruktion vergegenständlichte Plečnik die Forderung Wagners, dass alles modern Geschaffene dem neuen Material und den Anforderungen der Gegenwart entsprechen müsse, wenn es zur modernen Menschheit passen solle.<sup>120</sup> Um die Existenz des Neubaus im historischen Stadtzentrum Wiens zu legitimieren, fügte er dem funktionalistisch anmutenden Bau sezessionistische Plastiken an.

Mit dieser zukunftsweisenden Lösung zeigte Plečnik seine ausgesprochene Sensibilität für die Eingliederung eines Neubaus ins historische Ensemble und die Anpassung seiner eigenen Neuschöpfung an den Genius Loci.

### **2.2.3 Karl-Borromäus-Brunnen**

Mit dem Bau des Zacherlhauses gewann Plečnik wertvolle Erfahrungen bezüglich der Eingliederung eines Monumentes in den öffentlichen Raum. Diese konnte er bei der urbanistischen Einbettung des Karl-Borromäus-Brunnens weiterentwickeln (**Abb. 23**).

---

<sup>117</sup> P PRELOVŠEK Damjan, 1979, S. 88.

<sup>118</sup> Brief von Peter Altenberg an Josip Plečnik vom 16.10.1905, in: PRELOVŠEK Damjan, 1979, S. 100.

<sup>119</sup> POZZETTO Marco, 1968, S. 47.

<sup>120</sup> WAGNER Otto, 1898, S. 62.



1904 wurde der Bildhauer Josef Engelhart beauftragt, zum 60. Geburtstag des Wiener Bürgermeisters Karl Lueger im dritten Wiener Bezirk einen Brunnen zu errichten. Dieser sollte seinem Namenspatron Karl Borromäus gewidmet und auf einem gleichnamigen Platz aufgestellt werden. Die Arbeiten liefen bereits, als Engelhart 1906 Plečnik zur Mitarbeit einlud. Plečniks Aufgabe war es, eine harmonische Beziehung zwischen dem Denkmal und seiner unmittelbaren Umgebung herzustellen. Die im Zentrum des Platzes aufgestellte Brunnenanlage wurde von einem Obelisk mit dreieckigem Querschnitt dominiert. Für dieses Motiv diente Plečnik ein barocker Brunnen im historischen Zentrum von Laibach als Vorlage, welcher vom venezianischen Bildhauer Francesco Robba im 18. Jahrhundert errichtet worden war. Die Dreiecksform wiederholte er bei der Sockelgestaltung. Auf einem dreieckigen Sockel stellte er drei von Putti getragene Bronzeschalen auf, von denen das Wasser weiter in ein rundes Bassin geleitet wurde. Die größte Herausforderung stellte die Gestaltung der unmittelbaren Umgebung des Denkmals dar. Der Platz, auf dem der Brunnen aufgestellt werden sollte, befand sich zwischen zwei parallel verlaufenden Straßen mit dichtem Verkehr. Um diese städtebaulich nachteilige Situation zu mildern, vertiefte Plečnik die Anlage unter die Platzebene und fasste sie mit einer elliptischen Mauer ein, die er an zwei Stellen durchbrach. Dadurch entstanden zwei Rasensegmente, in denen der Betrachter ungestört vom umgebenden Straßenverkehr bleiben konnte. Die Abschirmung des Platzes betonte er durch Baumbepflanzung.

Plečnik gelang bei der Errichtung des Karl-Borromäus-Brunnens mittels der verwendeten künstlerischen Elemente, den Platz städtebaulich aufzuwerten. Bei seiner gestalterischen Vorgehensweise folgte er den urbanistischen Prinzipien Wagners, gemäß derer der Monumentalbrunnen einen bedeutenden Einfluss auf eine ästhetisch wertvolle Platzgestaltung ausübe:

*„Zu dem Erfrischenden, Belebenden, das diese [die Monumentalbrunnen] dem Stadtbewohner bieten, gesellt sich als wichtiges künstlerisches Moment der Umstand, dass sie sich in Form und Größe sehr leicht dem Platzgebilde einfügen lassen. Es kann daher den maßgebenden Faktoren, speziell in unserer Stadt, deren häufige Anwendung nicht genug ans Herz gelegt werden.“<sup>121</sup>*

Durch die zentrale Platzierung der Brunnenanlage und durch ihre natürliche Abgrenzung vom Straßenverkehr erreicht Plečnik ein zweifaches Ziel. Der Platz

---

<sup>121</sup> WAGNER Otto, 1898, S. 152.

wurde zum Zentrum der bis dahin städtebaulich unspektakulären Stelle und gleichzeitig zum Ort, an dem die Stadtbewohner Stille inmitten des dichten Verkehrsflusses fanden.

#### 2.2.4 Heilig-Geist-Kirche

Im gesamten Werk Plečniks nimmt der Sakralbau einen besonders hohen Stellenwert ein. Diese Tatsache wurde bereits während seiner Italienreise deutlich, als er den Schwerpunkt auf die Kirchenbauten legte. Dass er diesen mehr Interesse als profanen Bauwerken entgegenbrachte, lässt sich auf seine tiefe Religiosität und Lebensmaxime, gemäß der die größte Kunst unter allen überhaupt die sakrale sei, zurückführen. Als freischaffender Architekt in Wien beschäftigte sich Plečnik weiter in der Leo-Gesellschaft mit der sakralen Kunst, doch erst beim Bau der Heilig-Geist-Kirche (**Abb. 24**) fand er die Gelegenheit, den in Italien begonnenen Überlegungen zu einem modernen Kirchenbau eine konkrete Gestalt zu geben.

1908 erhielt Plečnik den Auftrag, im sozial benachteiligten Wiener Arbeiterviertel Ottakring eine Kirche zu errichten. Ein Jahr später lieferte er dem Bauausschuss die ersten detaillierten Pläne, in denen er eine einräumige Hallenkirche mit einem steilen Satteldach und einer Krypta entwarf. Neben der Hauptfassade stellte er einen venezianisch anmutenden Glockenturm auf. Diese Pläne mussten jedoch geändert werden, da sich der Auftraggeber unter der Kirche einen Versammlungssaal wünschte. In den überarbeiteten Plänen (**Abb. 25**) orientierte sich Plečnik an ihm aus Italien bekannten frühchristlichen Basiliken. Er wählte eine Halle mit Presbyterium, die mit einer Holzdecke abgeschlossen war. Auf Wunsch seines Auftraggebers erweiterte er das Bauprogramm um einen Versammlungssaal, der sich unter dem Kirchenraum befand. Ferner plante er, an das Presbyterium das Pfarramt anzuschließen. Orientiert an praktischen Bedürfnissen setzte er den Schwerpunkt auf die Verbindung der einzelnen Räume innerhalb der Kirche sowie des Kirchenraumes mit dem Pfarramt. Dadurch entstand ein einheitlicher, räumlich klar gegliederter Kirchenkomplex. Doch auch diese Pläne wurden nicht ausgeführt, da sie 1910 im Arbeitsministerium wegen der hohen Kosten abgelehnt wurden.<sup>122</sup> Aus diesem

---

<sup>122</sup> Brief von Plečnik an Kotěra, Anfang des Jahres 1911, Zitat aus: PRELOVŠEK Damjan und VYBÍRAL Jindřich, 2002, S. 311.

Grund musste Plečnik das Bauprogramm stark reduzieren und ein kostengünstiges Material wählen.

In seinem letztendlich ausgeführten Plan erhielt der Kirchenraum (**Abb. 26**) eine quadratische Form. Um die Kommunikation zwischen der Gemeinde und dem Priester zu verbessern, verzichtete er auf Pfeiler und Säulen. Aufgrund der Brandschutzvorschriften durfte die geplante Holzdecke nicht ausgeführt werden. Damit der Kirche trotzdem der Charakter einer frühchristlichen Basilika verliehen werden konnte, errichtete er an den Seitenwänden zwei parallel verlaufende 20,7m Meter lange Betonemporen.<sup>123</sup> Mithilfe dieser Konstruktion erreichte er eine neue Struktur des Kirchenraumes und interpretierte auf seine eigene Art historische Vorbilder. Die Emporen wurden zu raumgliedernden Elementen, mit denen die traditionelle Teilung der Basiliken in Mittel- und Seitenschiffe paraphrasiert wurde. In der Innenausstattung des Kirchenraumes strebte Plečnik die Verwirklichung einer christlichen Versammlungsstätte an. Gemäß seinem politischen Gedankengut konzentrierte er sich auf die Errichtung eines Gotteshauses, in dem die Ideale sozialer Gleichheit vergegenständlicht werden könnten. Aus diesem Grund reduzierte er die Einrichtung und konzentrierte sich auf den Altartisch. Dieser wurde erhöht, um eine bessere visuelle Kommunikation zwischen dem Priester und der Gemeinde erreichen zu können.<sup>124</sup> Seine Pläne für den Innenraum wurden jedoch nach seiner Abreise nach Prag, wo er seit 1911 die Professur an der Kunstgewerbeschule übernahm, nicht ausgeführt. Enttäuscht darüber, dass die Essenz seines Entwurfs verloren gegangen war, erklärte Plečnik nach der Fertigstellung der Kirche, dass sein Grundkonzept verworfen wurde. Das was übrig geblieben wäre, sei nur ein „*vergifteter Kompromiss ohne Kopf*“<sup>125</sup>. Nur die Innenausstattung der Krypta erklärte er zum Ergebnis seiner Arbeit.

In der räumlichen Gestaltung der Krypta (**Abb. 27**) setzt er die Form frühchristlicher Basilika um, die er während der Italienreise zu seinem persönlichen architektonischen Idealtypus erklärt hatte.<sup>126</sup> Den gesamten Raum gliederte er durch schmale Betonpfeiler, die in eine von der Wand unabhängige Konstruktion integriert

---

<sup>123</sup> PRELOVŠEK Damjan, 1992, S. 87.

<sup>124</sup> PRELOVŠEK Damjan, 1992, S. 88.

<sup>125</sup> Brief von Plečnik an die Redaktion der slowenischen Zeitschrift *Dom in Svet* aus 1913. Zitat aus: PRELOVŠEK Damjan, 1979, S. 153–154.

<sup>126</sup> STELÉ France, 1967, S. 100.

waren. Dabei achtete er insbesondere auf die Textur und die Farbigkeit des Eisenbetons. Er ließ die Oberfläche abwechselnd rau und glatt bearbeiten und mischte in den Beton Staub von zerriebenen roten Ziegeln.<sup>127</sup> Seine besondere Aufmerksamkeit widmete er der künstlerischen Gestaltung der Pfeilerkapitelle. Er führte sie in der Form eines Trapezes mit achteckigem Querschnitt aus und schmückte sie mit frühchristlichen Symbolen im Stil der Beuroner Malerei (**Abb. 28, Abb. 29**). Durch die Anreicherung des Betons mit rotem Farbton sowie durch eine expressive Formgebung und ornamentale Gestaltung der Pfeilerkapitelle gelang es Plečnik, den Eisenbeton gestalterisch zu beleben und auf seine eigene Art die Industrieästhetik in einem Kirchenraum umzusetzen.

Die stilistische Ausführung der im Eisenbeton ausgeführten Fassade verrät Plečniks Vorliebe für antike Formen (**Abb. 24**). Für den Haupteingang wählte er die Form eines Portikus mit protodorischen Säulen, durch die der Kirche der Charakter eines antiken Tempels verliehen wurde. Er verzichtete auf die Ausführung des geplanten venezianischen Glockenturms und projizierte stattdessen einen Glockengiebel an der Fassade.<sup>128</sup>

Nachdem die Kirche 1913 fertiggestellt worden war, wurde sie von der Fachkritik positiv gewertet. In der Monatsschrift *Die christliche Kunst* wurde die Kirche als ein „in der Harmonie der Farben schön ausgeglichenes Gesamtwerk aus Mosaik, Marmor und Metall“<sup>129</sup> bezeichnet. Doch noch während des Baus der Kirche musste Plečnik eine scharfe Verurteilung seines Werkes erfahren haben. Der Thronfolger Franz Ferdinand, der in der Funktion des Protektors der k. k. Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung Kunst- und historischen Denkmale die Pläne begutachtete, bezeichnete die Kirche als „ein Mischmasch aus russischem Bad, Pferdestall (...) und einem Venustempel.“<sup>130</sup> Er schlug Plečnik vor, die Kirche im Stil einer Säulenbasilika umzubauen. Obwohl sich Plečnik der Konsequenzen für seine künftige architektonische Laufbahn bewusst war, lehnte er die Forderung des Thronfolgers ab. Plečniks persönliches Ideal war die Errichtung eines Gotteshauses, das den zeitgenössischen gesellschaftlichen und sozialen Bedürfnissen entsprechen und den Charakter des Ortes respektieren sollte. Diesem Gedanken ordnete er sein

---

<sup>127</sup> PRELOVŠEK Damjan, 1987, S. 50.

<sup>128</sup> PRELOVŠEK Damjan, 1979, S. 153.

<sup>129</sup> RIEDL Richard, 1912/13, S. 199.

<sup>130</sup> Brief von Plečnik an Kotěra vom Anfang des Jahres 1911, Zitat aus: PRELOVŠEK Damjan und VYBÍRAL Jindřich, 2002, S. 311.

gesamtes künstlerisches Konzept unter. Als Baustoff verwendete er Beton, ein Material, mit dem die Gläubigen von Ottakring in ihrem Arbeitsalltag konfrontiert waren. Dadurch respektierte er den Genius Loci des Arbeiterviertels, in dessen Umgebung sich der Eisenbetonbau einfügte. Mit der Bemalung der Kapitelle in der Krypta und der Beifügung des roten Ziegelsplitts in den Beton gelang es ihm, das graue Baumaterial ästhetisch aufzuwerten und den Bewohnern des Arbeiterviertels einen den höheren sozialen Schichten gleichwertigen ästhetischen Genuss zu ermöglichen. Damit verwirklichte er architektonisch seine Maxime, der Arbeiter dürfe nicht in einer Arbeitersiedlung isoliert werden.<sup>131</sup>

### 2.3 Denkmalkriterium Religiosität

„Noch nie ließ ich abreißen, was unsere Väter gemacht haben“<sup>132</sup> beteuerte Plečnik, als er 1924 mit dem Umbau der Kirche in Bogojina in Slowenien beauftragt wurde. Wie im Folgenden deutlich wird, illustriert diese Aussage Plečniks Bezug zum vorgefundenen historischen Bestand, mit dem er sich während seiner gesamten architektonischen Laufbahn schöpferisch auseinandersetzte.

Um Plečniks Denkmalverständnis besser nachvollziehen zu können, muss auf die entscheidenden Faktoren hingewiesen werden, die bereits während seiner Wiener Schaffensperiode den Umgang mit historischen Denkmälern bestimmten. Wie aus den Äußerungen und Handlungen Plečniks erkennbar wird, war der ausschlaggebende Faktor der moralisch geprägte Respekt vor der künstlerischen Leistung der Vorfahren und der Wille nach Substanzerhaltung. Dieses Prinzip wurde ihm bereits während seiner Studienzeit von Otto Wagner vermittelt:

*„Die Fehler, in welche unsere Vorfahren (...) verfielen, daß sie pietätlos die Werke ihrer eigenen Vorgänger unbeachtet ließen oder zerstörten, wollen wir vermeiden und die uns überlieferten Werke wie Juwelen in passende Fassung bringen, damit sie uns erhalten bleiben, als plastische Illustration der Geschichte der Kunst. Die grandiosen Fortschritte der Kultur werden uns deutlich weisen, was wir lassen sollen und der eingeschlagene richtige Weg wird uns sicher zu dem Ziele führen, Neues und Schönes zu schaffen.“<sup>133</sup>*

---

<sup>131</sup> GRABRIJAN Dušan, 1968, S. 83.

<sup>132</sup> PRELOVŠEK Damjan, 1992, S. 238.

<sup>133</sup> WAGNER Otto, 1898, S. 187–188.

Plečnik's Respekt vor den Denkmälern soll aber nicht nur auf Wagners Einfluss reduziert werden. Wie dadurch deutlich wird, waren seine Erhaltungsstrategien primär emotional motiviert. Dies zeigte sich sowohl im Umgang mit profanen als auch mit sakralen Denkmälern, wobei er sich bei den letztgenannten ausnahmslos für die Erhaltung des vorgefundenen Bestandes einsetzte. Dies war bedingt durch die bereits erörterte Religiosität, die sich auf die religiös fundierte Pietät bei der Umgestaltung der jeweiligen Kirchen auswirkte. Aus diesem Grund sind Plečnik's Strategien im Umgang mit sakralen Denkmälern ein besonders Interesse zu widmen.

### 2.3.1 Umgestaltungspläne für die Kirche in Trsat

Die unmittelbare Auseinandersetzung mit sakralen Denkmälern in Italien erweckte bei Plečnik die Frage, mit welchen Gestaltungsmitteln ein moderner Kirchenbau errichtet werden könne. Zum einen verleitete ihn die Faszination für den klassischen Formenschatz zur Orientierung an historischen Vorbildern, zum anderen strebte er nach der Erfindung neuer Formen, die zeitgenössischen Bedürfnissen am ehesten entsprechen sollten. Die Möglichkeit für eine Synthese dieser Ansprüche fand er in seiner Umbauplanung für die Kirche Zu Unserer Lieben Frau im kroatischen Wallfahrtsort Trsat. Obwohl seine Pläne nicht umgesetzt wurden, zeigen sie Plečnik's Wille nach einer Zusammenfügung zeitgenössischer und historischer Formen und nach einer harmonischen Integration des Neubaus in den vorgefundenen historischen Bestand.

Im Rahmen einer Erweiterungsmaßnahme der Kirche in Trsat wollten Mönche eine aus dem 13. Jahrhundert stammende Kirche abreißen und diese durch einen neugotischen Bau ersetzen. Plečnik stellte sich kategorisch gegen deren Vorhaben mit dem Argument, die Entstehung der Kirche sei mit einer Heiligenlegende verbunden und jeglicher Eingriff in die Bausubstanz frevelhaft.<sup>134</sup> Unmittelbar daraufhin arbeitete er 1908 ein eigenes Umgestaltungskonzept aus, das aufgrund mangelnder finanzieller Mittel und dem Beginn des ersten Weltkrieges nicht realisiert wurde.<sup>135</sup>

In seinem Konzept (**Abb. 30, Abb. 31**) konzentrierte sich Plečnik auf die neue Raumdefinition, durch die eine harmonische Eingliederung des Neubaus in den

---

<sup>134</sup> PRELOVŠEK Damjan, 1992, S. 83.

<sup>135</sup> PRELOVŠEK Damjan, 1979, S. 142.

Vorgängerbau erreicht werden sollte. Gleichzeitig achtete er darauf, dass bei der Erweiterungsmaßnahme der Grundriss des Vorgängerbaus unverändert blieb. Er entwarf einen Zentralbau, den er ans Presbyterium der vorgefundenen Kirche anschloss. Der runde Neubau trug eine Kuppel mit einem Durchmesser von 20 m, dank derer die Kirche schon aus weiter Entfernung sichtbar werden sollte. Die monumentale Wirkung unterstrich er durch die Anfügung eines venezianischen Glockenturmes. Die vorgefundene Kirche beließ er dabei unverändert. Ihre Fassade ummantelte er mit einer Kolonnade. Den Haupteingang akzentuierte er mit einem Portikus.<sup>136</sup>

Mit der Entscheidung für die Kuppel, die Kolonnade und den Portikus wird Plečniks Anlehnung an Vorbilder aus der italienischen Renaissance deutlich. Was führte Plečnik zu dieser offensichtlich eklektizistischen Lösung, für die Otto Wagner kein Verständnis fand?<sup>137</sup>

Von Pietät und dem Willen nach der ästhetischen Aufwertung der Kirche geleitet, setzte sich Plečnik zum Ziel, für das Marienheiligtum ein würdiges Gewand zu schaffen. Als theoretische Grundlage dieser Vorgehensweise mag ihn die bereits erwähnte Maxime Wagners beeinflusst haben, dass die überlieferten Werke wie Juwelen in eine passende Fassung gebracht und damit als plastische Illustration der Geschichte der Kunst erhalten bleiben sollten.<sup>138</sup> Eine naheliegende These ist jedoch, dass Plečnik ein Denkmal für die Wallfahrtskirche schaffen wollte. Aus diesem Grund ummantelte er das Heiligtum mit einem repräsentativen Gewand, das die bestehende Kirche symbolisch schützen und gleichzeitig monumentalisieren sollte. Formal griff er auf den Formenschatz der italienischen Renaissance zurück. Dadurch verfiel er zwar dem Eklektizismus, erreichte aber die Erhaltung und Monumentalisierung des Denkmals.

Unter denkmalpflegerischen Aspekten sind Plečniks Pläne in zwei Punkten besonders interessant. Diese können als ein allgemeines Charakteristikum für den Umgang Plečniks mit umgestaltungsbedürftigen Kirchen gelten.

Der erste Punkt besteht im Respekt vor der baulichen Leistung der Vorfahren, der sowohl profanen als auch sakralen Gebäuden galt. Doch nur bei den Letztgenannten

---

<sup>136</sup> PRELOVŠEK Damjan, 1992, S. 84.

<sup>137</sup> PRELOVŠEK Damjan, 1992, S. 84.

<sup>138</sup> WAGNER Otto, 1898, S. 188.

wird er auch konsequent gewahrt. Die Existenzberechtigung für die Errichtung einer neuen Kirche sah er in einer Integration des bereits bestehenden Vorgängerbaus oder in der Übernahme seines Grundrisses. Sein Werk sieht er als eine Fortsetzung der von seinen Vorgängern überlieferten Arbeiten. Dadurch band er seinen Neubau in den bauhistorischen Kontext des Vorgängerbaus ein. Ähnlich wie in Trsat kämpfte er für die Erhaltung der Christi-Himmelfahrt-Kirche in der ostslowenischen Stadt Bogojina. Im Rahmen der Erweiterungsmaßnahme wandelte er die Vorgängerkirche in eine quer gestellte Vorhalle um, an diese schloss er seinen Neubau an.

Das zweite prägnante Merkmal war die religiöse Ehrfurcht, die ihn moralisch daran hinderte, in ein geweihtes Gebäude einzugreifen. Diese religiöse Pietätshaltung wirkte sich später auch auf den Umgang mit profanen Denkmälern aus. Gemäß Plečnik war Architektur aus bestimmter Sicht immer sakral, egal, ob es sich um eine Kirche oder um das Haus eines Aristokraten handele.<sup>139</sup> Durch diese Sakralisierung des Profanen verlieh er den bei Kirchen angewandten Umgestaltungsstrategien allgemeine Gültigkeit.

### **2.3.2 Einsatz für die Erhaltung der Kirche in Žiri**

Einer der frühesten Beweise für Plečniks Willen sich für die Erhaltung historischer Denkmäler einzusetzen, war Engagement für die Erhaltung der Pfarrkirche in der slowenischen Stadt Žiri (**Abb. 32, Abb. 33**), die dem baulichen Verfall preisgegeben war. Ihren unwiderruflichen Verlust fürchtend, wandte sich Plečnik an Max Dvořák, bei dem er Hilfe für die Rettung der Kirche suchte.<sup>140</sup> Mit seiner Aussage, „*egal, was kommt, es ist notwendig einzugreifen*“<sup>141</sup> sagte er den Kampf für die Erhaltung der Kirche an. Der im Folgenden zitierte Brief illustriert das Denkmalgefühl, das Plečnik beim Gedanken an ihren Verlust empfand. Gleichzeitig geht aus jenem Schreiben klar hervor, mit welcher Intensität Emotionen die Bildung von Plečniks persönlichen Denkmalwerten beeinflussten und schließlich bestimmten:

---

<sup>139</sup> GRABRIJAN Dušan, 1968, S. 81.

<sup>140</sup> Es ist höchst wahrscheinlich, dass sich Josip Plečnik und Max Dvořák persönlich kannten. Ein deutlicher Hinweis darauf ist ein Brief Max Dvořáks an den tschechischen Historiker Jaroslav Goll vom 31. Juli 1907. Als man in der Frage nach der Errichtung von Universitätsgebäuden an der Prager Kleinseite nach einem Architekten suchte, welcher diese städtebaulich sensible Situation lösen könne, schlug Dvořák den slowenischen Architekten als möglichen Teilnehmer des Architektenwettbewerbes vor. Siehe hierzu: DVOŘÁK Max, 1943, S. 163.

<sup>141</sup> MUŠIČ Marjan, 1980, S. 152.



*„Od Božiču tega leta sem bil v Žireh. Tam gradé veliko cerkev – dolgo in široko – svetlo in predevsim novo, zakaj ne? To mi tako razumljivo kot to, da moram cez toliko casa vendarle dobiti novo obleko. No, stara cerkev slucajno se stoji – zdihuje. Je pa mojstrovina v sirjave in udobnosti – in finih pregledov. Graditi se jo zaceli razumni, odkritosrcni ljude, prav taksni so jo kasneje povecali in uglasili, k temu se imenitni oltarji itd. Seveda je bilo tudi vse to zapisano pogubi. Prosil sem gospode, da bi vendar ohranili te reci: ali da jih obnove na in uporabljajokot bratovcinsko cerkev, ali za dekanijsko knjižnico in muzej atd. Sedanji zupnik se zdi, da ja prvorosten se zdi, da je prvorosten, visosko inteligen ten in gorec moz. Jamcim za to, da objekt je vreden zanimanja. Ztagedlj prihajam s prosno: recite mi, visosko spostvani, kaj naj ukrenem, katero pot naj uberem, da bi to bolo obnovljeno i sluzili debremu namenu? Kaj bi bylo treb izpolniti, da bi bilo mogovce dobiti od Centralne komisije subvencijo? Izjavljam pa, da obnove ne myslim prevzeti, da sem to poren il iz povsem cistega namena. Oprosite mi, visoko spostovani, ta moj napad in blagovolite sprjeit moje navdanejsie priporocitve. Plečnik.“<sup>142</sup>*

[Weihnachten letzten Jahres war ich in Žiri. Dort wird eine lange, breite und vor allem helle und neue Kirche gebaut – warum auch nicht? Das ist mir genauso verständlich, wie die Tatsache, dass ich mir nach einer langen Zeit jedenfalls neue Kleider kaufen muss. Nun zufällig steht noch die alte Kirche – sie liegt in den letzten Atemzügen. Aber sie ist ein Meisterwerk in Breite und Gemütlichkeit – und aufgrund ihrer herrlichen Ausblicke. Mit dem Bau haben vernünftige, offenherzige Menschen angefangen und genau solche haben sie später vergrößert und eingerichtet. Hinzu kommen noch außerordentliche Altäre. All das war dem Verlust preisgegeben.

Ich habe die Herren gebeten, sie mögen die Kirche erhalten: oder sie mögen sie renovieren und nutzen als eine Bruderkirche oder als Bibliothek des Dekanats oder Museum.

Der gegenwärtige Pfarrer scheint ein erstklassiger, hoch intelligenter und überzeugter Mann zu sein.

Ich garantiere, dass das Objekt unser Interesse verdient. Deswegen komme ich jetzt mit der Bitte, sagen Sie mir, sehr Verehrter, was soll ich unternehmen, welchen Weg soll ich einschlagen, damit dieses Werk erneuert und einem guten Zweck dienen wird?

Was muss erfüllt werden, damit von der Zentral-Kommission eine Subvention gewährt werden könnte? Ich versichere aber, dass ich nicht vorhabe, den Umbau der Kirche zu übernehmen, dass ich mich nicht aus egoistischer Absicht hier einsetze.

Verzeihen Sie mir, hochverehrter Herr, diesen Angriff meinerseits und seien Sie guten Willens, meine sehr ergebnen Empfehlungen entgegenzunehmen.

Plečnik.]

In diesem emotional geladenen Brief erkennt man deutlich den grundlegenden Faktor, der für Plečniks Willen für die Erhaltung der Kirche bestimmend war.

Es ist die sinnlich-ästhetische Wahrnehmung, von der die Argumentation für die Erhaltung des Denkmals durchwoben ist. Es ist jene Stimmungswirkung, die sich gemäß Alois Riegl sofort als Gefühl äußert und keine wissenschaftlichen Vorkenntnisse voraussetzt. Daher sei sie allen Bildungsschichten ohne Unterschied

---

<sup>142</sup> MUŠIČ Marjan 1980, S. 152–153.

in gleicher Weise zugänglich. Dank ihrer Allgemeingültigkeit ist sie für den Alterswert von wichtiger Bedeutung. Plečniks Befürchtung eines unwiderruflichen Verlustes des Gesamtkunstwerkes und demzufolge seiner Vergangenheitswerte dominierte dessen gesamte Argumentation. Um diese bewahren zu können, suchte er nach einer Lösung für ihren Schutz. Er wandte sich deren Gegenwartswerten zu, insbesondere deren praktischem Gebrauchswert. Damit die weitere Existenz der Kirche gesichert wurde, forderte er ihre zweckmäßige und dennoch würdige Nutzung, die ein Garant ihrer weiteren Existenz sein sollte. Dadurch räumt er dem Gebrauchswert Zugeständnisse gegenüber dem Alterswert ein. Auch in diesem Punkt lassen sich Parallelen zwischen Plečniks Denkweise und Riegls Denkmalkultus finden. Riegl berücksichtigte außer dem Alterswert auch den Gebrauchswert, wobei er zwischen gebrauchsfähigen und gebrauchsunfähigen Denkmälern unterschied. Der materielle Zustand und die Gebrauchsfähigkeit des Denkmals waren diejenigen Kriterien, nach denen man sich zwischen dem Alterswert oder Gebrauchswert entscheiden musste. Der Genuss, der den Menschen durch die Betrachtung und Benutzung eines gebrauchsfähigen Denkmals gewährt würde, könne vor den Alterswert gestellt werden.

Aus Dvořáks Antwort lässt sich ableiten, dass er sich bei der Zentral-Kommission für Plečniks Forderungen einsetzte. Er bedankte sich bei Plečnik für seinen Hinweis und teilte mit, dass sich die Zentral-Kommission der Angelegenheit annehmen wird und sie versuchen wird, zu retten, was noch gerettet werden kann.<sup>143</sup> Daraufhin wurde von France Stelè eine detaillierte Plan- und Fotodokumentation erstellt, die einhergehend mit einer kunsthistorischen Würdigung der Kirche veröffentlicht wurde. In emotional gefärbtem Ton appellierte er an die Öffentlichkeit, die zwischen Leben und Tod hängende Kirche zu bewahren. Mit der Errichtung des benachbarten Neubaus habe sie den Grund ihrer weiteren Existenz verloren und sei damit zum baulichen Verfall verurteilt. Stelè wies auf das über die Jahrhunderte hinweg gewachsene Konglomerat der verschiedenen historischen Stile hin, die dem gefährdeten Bau einen hohen kunsthistorischen Wert verleihen würden. Die im Presbyterium vorkommende Gotik und die Renaissance würden harmonisch mit dem dreischiffigen Kirchenraum barocken Typus zusammengefügt. Des Weiteren hob er die einzigartige stimmungsvolle Atmosphäre hervor. Das durch die originalen

---

<sup>143</sup> MUŠIČ Marjan, 1980, S. 153.

Fenster einfallende Licht überflute den gesamten Kirchenraum und verleihe der Kirche eine besonders reizvolle Wirkung, die den Kunstwert visuell akzentuiere.<sup>144</sup> In diesem Punkt deckte sich Stelès Argumentation mit derjenigen Plečniks, bei der die emotionale Ergriffenheit ein dominierender Faktor seines Schutzeempfindens bildet.

Trotz Plečniks und Stelès Einsatz konnte die Kirche durch den Ausbruch des Ersten Weltkrieges und fehlender finanzieller Mittel nicht gerettet werden.

## 2.4. 'Übersiedlung nach Prag

1910 wurde Plečnik von Jan Kotěra vorgeschlagen, dessen bisherige Professur an der Prager Kunstgewerbeschule zu übernehmen. Dieses Angebot hieß Plečnik aus mehreren Gründen willkommen.

Die nationalen Spannungen zwischen den Völkern der Donaumonarchie intensivierten sich in Wien am Vorabend des Ersten Weltkrieges. Wie aus Plečniks Briefen an Kotěra erkennbar wurde, fühlte er sich in der deutschsprachigen Metropole zunehmend unwohl und suchte immer mehr Kontakt mit slawischen Künstlern. Immer wieder spielte er mit dem Gedanken, nach Prag umzusiedeln und dort mit seinen tschechischen Kollegen einen gemeinsamen genuin slawischen Stil zu finden.

Ein weiterer Faktor waren seine finanziellen Sorgen, mit denen er als selbstständiger Architekt in Wien zu ringen hatte. Von Anfang an sah er in der Selbstständigkeit die einzige Möglichkeit einer künstlerischen Entwicklung:

*„Deshalb liebe ich besonders die Freiheit. Ich liebe sie hungrig und satt. Gott soll für mich sorgen, nicht der Verfluchte, welchem ich sage: Die Macht und alle Macht von oben, so stark sie auch ist, wird uns nicht beugen.“<sup>145</sup>*

Doch trotz dieser Überzeugung und dem Mäzenatentum des Fabrikanten Zacherl sah Plečnik sein Leben als selbstständiger Architekt als immer schwieriger an. Ein regelmäßiges Einkommen könnte ihn daher von den finanziellen Sorgen befreien.

Anfang Januar 1911 siedelte Plečnik nach Prag über, wo er zum 1. Februar 1911 die Professur an der Prager Kunstgewerbeschule übernahm (**Abb. 34**). Dies geschah dank der Initiative Jan Kotěras, der das Treffen zwischen Plečnik mit dem Direktor

---

<sup>144</sup> STELÈ France, 1914, S. 18–22.

<sup>145</sup> Ein undatierter Brief von Josip an Andrej Plečnik, Zitat aus: PRELOVŠEK Damjan, 1987, S. 33.

der Kunstgewerbeschule und später mit dem Kultusminister organisierte.<sup>146</sup> Er wirkte dort bis Ende April 1921, als er die Professur an der Architekturschule in Ljubljana übernahm.<sup>147</sup>

#### 2.4.1 Plečnik und die Prager Architekturszene vor 1918

Bereits vor seiner Umsiedlung nach Prag war Plečnik ein Vorbild für die junge Generation der tschechischen Architekten. Die künstlerische Öffentlichkeit lernte ihn aus den Kunstzeitschriften *Styl* und *Volné směry* [dt. Freie Richtungen] kennen, in denen auf Initiative Jan Kotěras Plečniks Werke veröffentlicht wurden.

Eine der aufschlussreichsten Charakteristiken Plečniks befand sich 1909 in *Styl*. Der slowenische Architekt wurde als eine künstlerische Individualität mit einem stark ausgeprägten Temperament und schöpferischer Kraft bezeichnet, dessen durchdachte und von Askese durchdrungene Form nicht von allen verstanden wurde. Bemerkenswert war der Vergleich Plečniks mit einem Künstler des Barock. Wie die Kunstträger des Barock in ihren Konzeptionen nicht nach den vom Kanon diktierten Regeln arbeiteten, würde sich auch Plečnik nur wenig für die Herkunft oder den Stil seiner Details interessieren. Historische Reminiszenzen würde man bei ihm nur dann finden, wenn sich die Formen der Logik und dem Zweck anpassen würden. Die Zweckmäßigkeit und die Sinnfälligkeit der Form in ihrem Ganzen wären das Ziel seiner Bestrebungen.<sup>148</sup> Als Illustration diente die Skizze eines seiner Interieurs, das von schiefen und geneigten Flächen beherrscht wurde (**Abb. 35**). Das in der Zeichnung angewandte Formenrepertoire begeisterte die Mitglieder des Künstlervereins S. V. U. Mánes. Nach dem Ausklingen des Jugendstils suchten sie nach der Befreiung von der Wagner'schen Zweckmäßigkeit, die sie durch die Poesie ersetzen wollten. Eine Lösung dafür sollte der Architekturkubismus sein, der in der Übertragung der Prinzipien der kubistischen Malerei auf die Architektur beruhte. Im Architekturkubismus strebten sie eine poetische Expressivität an, die der Zweckmäßigkeit Dynamik verleihen konnte.<sup>149</sup> Als formale Anknüpfungspunkte dienten ihnen die böhmische spätgotische und barocke Architektur. Außer bei diesen

---

<sup>146</sup> PRELOVŠEK Damjan, 1992, S. 93.

<sup>147</sup> PRELOVŠEK Damjan und VYBÍRAL Jindřich, 2002, S. 15.

<sup>148</sup> O. V., J. Plečnik, in: *Styl*, 1908/1909, S. 129–130.

<sup>149</sup> MÁČEL Otakar, 1995, S. 215.

beiden Stilen wollten sie die stilbildenden Grundlagen der kubistischen Komposition nur bei Plečniks sinnfälligem und plastischem Ausdruck gefunden haben.<sup>150</sup>

Plečnik hatte sich bereits vor seiner Ankunft in Prag für das dortige architektonische Geschehen interessiert. Als 1909 *Volné směry* eine Umfrage zum Schicksal der barocken Plastiken der Karlsbrücke, die durch das Hochwasser beschädigt worden waren, unternahm, meldete sich auch Plečnik zu Wort. Er gab zu, dass es schwierig sei, „eine gerecht viel umfassende, wirklich intelligente Meinung über die Sache zu haben“<sup>151</sup>. Ihm sei es noch nicht völlig klar, doch „zwischen Kopie und dem neuen Werk liegt vielleicht noch eines – wer weiß es“<sup>152</sup>. Plečnik lieferte hier eine zurückhaltende, nicht eindeutige Position, dennoch könnte man seinen Willen zur Erhaltung des Originalwerkes heraushören. Dem Original maß er einen hohen Wert bei, denn er empfand es als einen zusammengehörenden Bestandteil des ursprünglichen Denkmalbestandes, in diesem Fall der Gruppe der Brückenplastiken. Die Reintegration der beschädigten Statuen in das ursprüngliche künstlerische Konzept evozierte bei ihm Authentizität. Damit rechtfertigte er den Eingriff in ein beschädigtes Originalwerk, um damit dessen weitere Existenz zu sichern.

Auch während seiner pädagogischen Tätigkeit an der Kunstgewerbeschule äußerte er sich weiter zu aktuellen denkmalpflegerischen Fragen. Zwischen 1911 und 1914 wurde in Prag die Mánesbrücke gebaut. Die im 19. Jahrhundert gebaute Kettenbrücke konnte nicht mehr den wachsenden Verkehrsanforderungen der Hauptstadt standhalten und sollte deshalb durch eine breitere Brücke ersetzt werden. Für eine bestimmte Zeit standen die beiden Brücken nebeneinander (**Abb. 36**). Als diese endgültig abgerissen werden sollte, wandte sich Plečnik mit einem Brief an den Bildhauer und seinen späteren Mitarbeiter Stanislav Sucharda, in dem er die Gründe für die Erhaltung der Kettenbrücke lieferte (**Dok. 2**):

*„Seitdem die Brücke vis à vis unserer Schule [Kunstgewerbeschule] gebaut wird und ich gelegentlich über die Řetězová [Kettenbrücke] laufe, bin ich ergriffen von der Stimmung, die die beiden quasi parallel gelagerten Brücken in mir auslösen. Der Gedanke, dass Řetězová [Kettenbrücke] abgebrochen werden sollte und dadurch dieser siegreiche Effekt vernichtet wird, verursacht mir geradezu Schmerz. Nachdem*

---

<sup>150</sup> JANATKOVÁ Alena, 2000, S. 108.

<sup>151</sup> Brief von Plečnik an Kotěra, 26.7.1909, in: PRELOVŠEK Damjan und VYBÍRAL Jindřich, 2002, S. 97.

<sup>152</sup> Brief von Plečnik an Kotěra, 26.7.1909, in: PRELOVŠEK Damjan und VYBÍRAL Jindřich, 2002, S. 97.

*der Steinpfeiler der Řetezová [Kettenbrücke] in der Richtung eines der neuen Pfeiler liegt und gewiss gut fundiert ist- wäre das ja keine Unmöglichkeit auf diesen eine neue, einfache glatte – sei es eine eiserne, oder eine betonerte Brücke zu lagern. Welche überraschenden Stadtbilder könnte – daraus gefolgert – geschaffen werden. (...)*<sup>153</sup>

In Plečniks Argumentation wird eine ausgesprochene Sensibilität für die Erhaltung des vorhandenen Bestandes erkennbar. Die Erhaltungskriterien sind die bereits bei der Kirche in Žiri in Erscheinung getretene Stimmungswirkung und der Gebrauchswert. Analog zu Žiri, überwogen auch in diesem Fall die Emotionalität und die Betonung des unmittelbaren ästhetischen Erlebens, von denen sich das zweite Kriterium, nämlich der Gebrauchswert, ableitet. Anhand dieser zwei Kriterien stellte er die Denkmaleigenschaften fest und begann sich mit dem Denkmal und dessen weiterer Existenz auseinanderzusetzen. Das gefährdete Denkmal und seine konstruktiven Eigenschaften wurden zum Rahmen für Plečniks architektonische Schöpfung. Seine Neuschöpfung setzte die Existenz der Kettenbrücke voraus, weswegen diese aus selbigem Grund erhalten werden sollte.

In seiner Vorgehensweise werden auch seine didaktischen Absichten erkennbar. Das Nebeneinanderstellen von zwei Brücken verwies auf seine Absicht, die Industriedenkmäler zweier verschiedener Epochen zu präsentieren. Seit seinem Studium in Wagners Spezialkasse empfand er eine Faszination für die Brücken zum Ende des 19. Jahrhunderts, die wie Triumphwege inszeniert worden waren. Beim Bau der Mánesbrücke konnte er sich über die ästhetischen Qualitäten dieser Bauten durch ihren direkten Vergleich überzeugen.

Plečnik beschäftigte sich auch noch später mit der von ihm vorgeschlagenen Konstruktion, die primär eine erhaltende Funktion hatte. Nach seiner Rückkehr nach Ljubljana übertrug er die in Prag entstandene Idee auf seine Heimatstadt. Beim Bau der sogenannten *Dreibrücken* kehrte er zu seinem Prager Motiv zurück. Diese Tatsache zeugt vom hohen Stellenwert, den er der Rettung des Prager Denkmals beimaß.

---

<sup>153</sup> Brief von Plečnik an Stanislav Sucharda, 14.7.1913, Zitat aus: STABENOW Jörg und VYBÍRAL Jindřich, 1996, S. 433.

## 2.4.2 Professur an der Kunstgewerbeschule in Prag

Die Sympathie, die Plečnik bei den tschechischen Architekten genoss, ergriff auch die Studenten an der Prager Kunstgewerbeschule, die in ihm einen geeigneten Mentor sahen.

Plečnik hat am Anfang seiner Professur nicht die notwendige künstlerische Freiheit eines freischaffender Architekten genossen, blieb dennoch seinen Prager Studenten treu. Nicht einmal das Angebot, ab 1912 eine Professur an der Berliner Akademie der Künste anzunehmen, konnte ihn dazu bringen, seine Professur aufzugeben.<sup>154</sup>

Plečniks Schüler waren Absolventen von Fachschulen, die ihr Studium an der Kunstgewerbeschule ohne jegliche humanistische Vorkenntnisse begannen. Um dieses Defizit zu beheben, unternahm er mit ihnen Reisen nach Dresden, Berlin und Leipzig, wo sie sich vor Ort mit den Hauptwerken der Architekturgeschichte vertraut machen konnten. Den Schwerpunkt seines Unterrichtes legte er auf das Studium der Antike und Sempers Theorien. Dadurch wandte er sich teilweise von aktuellen Architekturdiskussionen ab, wofür er später von Seiten der Funktionalisten heftig kritisiert wurde. Während des Ersten Weltkrieges wandte er sich dem Studium der mährischen und auch der slowakischen Volkskunst zu, wodurch er bei den Studenten große Popularität gewann. Um dabei nicht die Gefahr zu laufen, dass die Schüler die volkstümlichen Ornamente kopierten, übte er mit ihnen freies Zeichnen und Komposition. Mit seiner Schwerpunktsetzung isolierte er teilweise seine Schüler von den Einflüssen der zeitgenössischen Kunst, was später als Defizit seiner pädagogischen Methoden bezeichnet wurde.

Trotz seines eifrigen pädagogischen Einsatzes spielte er mit dem Gedanken, nach Wien zurückzukehren. Doch mit der Ablehnung des Thronfolgers Franz Ferdinand, Plečnik zum Nachfolger Otto Wagners ernennen zu wollen, erloschen alle seine Hoffnungen. Als Wagner am Ende des Studienjahres 1911/12 in den Ruhestand trat, entschieden der Rektor der Akademie, Rudolf Bacher, sowie das gesamte Professorenkollegium einstimmig, die Leitung der Spezialklasse Plečnik zu übertragen. Das Ministerium für Kultus und Unterricht lehnte den Vorschlag jedoch

---

<sup>154</sup> Brief von Plečnik an Kotěra, Februar 1912, in: PRELOVŠEK Damjan und VYBÍRAL Jindřich, 2002, S. 97.

zweimal ab. Bei der dritten Wahl schlug die Akademieleitung Leopold Bauer vor, der schließlich am 31. Oktober 1913 Wagners Nachfolger wurde.<sup>155</sup>

Die Gründe für die Ablehnung der Kandidatur Plečniks lassen sich im kulturpolitischen Kontext der Donaumonarchie finden. Der Thronfolger verfügte über große Machtbefugnisse im künstlerischen Bereich. Über das künstlerische Niveau der Spezialklasse Wagners hatte er keine hohe Meinung. Beim Gespräch mit dem Unterrichtsminister über die Ernennung Plečniks soll er auf das Looshaus in Wien gezeigt und sich über Plečniks künstlerische Qualitäten folgendermaßen geäußert haben:

*„Und Sie wollen, daß ich hier jemanden zum Lehrer der Baukunst bestellen lasse, der Gebäude von dieser Art seinen Schülern vielleicht als Muster darstellen würde.“<sup>156</sup>*

Die Ablehnung von Plečniks Kandidatur rief unter den Professoren und Studenten laute Proteste hervor. Sie wandten sich mit ihrem Anliegen an einige Abgeordnete, wodurch es im Parlament zur Interpellation kam. Plečnik selbst bat die tschechischen Abgeordneten, eine Politisierung des Vorfalls zu verhindern.<sup>157</sup> Er war der Ansicht, dass seine Ablehnung nicht dem künstlerischen Geschmack des Thronfolgers, sondern seiner slawischen Herkunft galt.

Die Ablehnung bestätigte ihn in seiner Entscheidung, Wien verlassen zu haben:

*„Ich habe schrecklich lange Jahre gebraucht, bis ich mich in Wien „angewöhnt“ habe – wie’s dann immer mehr abwärts ging – war ich ja schon so überangewöhnt – dass es ein Glück war hierher zu kommen.“<sup>158</sup>*

Während seiner Tätigkeit an der Prager Kunstgewerbeschule nahm Plečnik keine Großaufträge an. Den Schwerpunkt seiner künstlerischen Tätigkeit setzte er auf das Entwerfen liturgischer Kunstgegenstände. Inspirationen für seine Motive fand er in der tschechischen mittelalterlichen Kunst, die sein Interesse an einer Materialkombination von Metall, Halbedelsteinen, Glas und Marmor weckte.<sup>159</sup> Zunehmend distanzierte er sich vom aktuellen künstlerischen Geschehen in Prag. Seine Kontakte beschränkte er auf den Künstlerverein S. V. U. Mánes.

---

<sup>155</sup> PRELOVŠEK Damjan, 1979, S. 165.

<sup>156</sup> Hussarek, Erinnerungen an Franz Ferdinand, unbekannte Zeitschrift, 24. April 1934, Zitat aus: PRELOVŠEK Damjan, 1979, S. 164.

<sup>157</sup> PRELOVŠEK Damjan, 1979, S. 165.

<sup>158</sup> Brief von Plečnik an Kotěra, Februar 1912, Zitat aus: PRELOVŠEK, Damjan und VYBÍRAL Jindřich, 2002, S. 327.

<sup>159</sup> PRELOVŠEK Damjan, 1992, S. 122.



Nach dem Ersten Weltkrieg und der Entstehung der ersten Tschechoslowakischen Republik sah er die Früchte seines pädagogischen Einsatzes. Die Arbeiten seiner Schüler wurden regelmäßig in den Plečnik nahestehenden Zeitschriften *Styl* und *Stavitel* [Der Baumeister] veröffentlicht. Plečniks Schüler waren erfolgreich bei den Wettbewerben für Denkmäler für Kriegsoffer und zeigten auch in den monumentalen Aufgaben ihr Können. Einen großen Erfolg hatten sie anlässlich des Wettbewerbes für die neue Kirche im Prager Stadtteil Vinohrady [dt. Weinberge], die als ein nationales Sakralobjekt der neu entstandenen Republik errichtet werden sollte.<sup>160</sup> Unter einunddreißig Vorschlägen erhielten zwei Schüler Plečniks die höchste Auszeichnung. Dies verschaffte Plečnik noch mehr Ansehen. Er wurde häufig als Jurymitglied bei Architekturwettbewerben eingeladen. Doch die Nachkriegseuphorie und der wachsende Nationalismus trübten die Situation an der Kunstgewerbeschule. Der Direktor Jiří Stíbrál wurde aufgrund einer angeblich proösterreichischen Haltung von seinem Amt suspendiert. Für große Empörung sorgte auch das Gerücht, dass den Absolventen von Plečniks Schule der akademische Titel verweigert werden sollte. All das waren die Gründe, die Plečniks Entscheidung beeinflusst haben, 1920 an der Technischen Fakultät der neu gegründeten Universität in Ljubljana eine Architekturprofessur anzunehmen.<sup>161</sup> Damit endete jedoch seine Verbindung zu Prag nicht. Sein hohes Ansehen und eine schicksalhafte Mitgliedschaft in der Jury für die Umgestaltung der Prager Burg machten ihn im selben Jahr zum Architekten der Prager Burg.

### **3 Die symbolische Bedeutung der Prager Burg und ihr Einfluss auf die denkmalpflegerischen Strategien**

Die politische Realität, von der Böhmen zur Jahrhundertwende geprägt wurde, förderte das wachsende nationale Selbstbewusstsein und damit das Bestreben, einen eigenen Nationalstaat zu bilden. Das Suchen nach eigenen Wurzeln verstärkte das Interesse, die Prager Burg (**Abb. 37**) als materielles Dokument der nationalen Geschichte aufzuwerten. Die Erhaltung des wieder entdeckten Identitätsträgers wurde zur wichtigsten denkmalpflegerischen Aufgabe postuliert.

---

<sup>160</sup> PRELOVŠEK Damjan, 1992, S. 126.

<sup>161</sup> PRELOVŠEK Damjan, 1992, S. 162.

Die denkmalpflegerischen Strategien im Umgang mit der Prager Burg haben sich im Spannungsfeld zwischen den politisch-gesellschaftlichen Auseinandersetzungen und der Entwicklung eines objektiv-wissenschaftlichen Denkmalbegriffs vollzogen. Aus diesem Grund sollen die folgenden Entwicklungen sowohl aus denkmalpflegerischer als auch aus kulturpolitischer Sicht betrachtet werden. Die Erörterung dieser heterogenen, dennoch in gegenseitiger Abhängigkeit stehenden Themenschwerpunkte, fokussiert sich auf die Zeitperiode vor dem Zerfall der Habsburger Monarchie 1918 und nach der Unabhängigkeitserklärung der Tschechoslowakei am 28. Oktober 1918. Die Einbeziehung mehrerer zeitlicher Ebenen ist für die Betrachtung der Wandlung und des Reifeprozesses der ausgeführten kulturpolitischen und denkmalpflegerischen Strategien von besonderer Bedeutung.

Die von denkmalpflegerischer Seite zu klärende Frage ist, aufgrund welcher Motivation Denkmäler als erhaltenswert betrachtet wurden. Im Hinblick auf die denkmalpflegerischen Diskurse in Prag während der hier untersuchten Zeiträume werden zwei grundsätzliche Aspekte für die Erhaltung von Denkmälern angeführt: Einerseits der nationale Gehalt und die Hervorhebung des dokumentarischen Charakters der Denkmäler und andererseits die Nützlichkeit und Funktionalität als Voraussetzung für die weitere Existenz der Denkmäler.

Für die Zeit vor der Entstehung der Tschechoslowakei werden die differenzierten Denkmalauffassungen in Prag an Beispielen der sogenannten Assanierung des Judenviertels Josefov und an den Restaurierungsvorschlägen für die Prager Burg dargelegt. Das Hauptaugenmerk gilt dem Konflikt zwischen der Zentral-Kommission und den Prager Puristen, die bei der Restaurierung des Wladislaw-Saales auf der Prager Burg Restaurierungsmethoden in Umsetzung der Stilideologie von Bodo Ebbhard anstrebten.

Aus kulturpolitischer Sicht werden die Beweggründe erörtert, die die kulturelle Öffentlichkeit nach der Entstehung der Tschechoslowakischen Republik zur Wahl der Prager Burg als demokratischen Regierungssitz bewegten. Das besondere Interesse gilt dem Genius Loci als Voraussetzung für ein historisches Kontinuum und für die Existenzberechtigung der Nation.

### 3.1 Bauhistorische Entwicklung der Prager Burg

um 880	Gründung der Prager Burg
vor 884	Gründung der Marienkirche, der ältesten Steinkirche auf der Prager Burg und zugleich in Prag
um 920	Gründung der St.-Georg-Kirche, dem Vorläuferbau der heutigen St. Georg-Basilika
um 925	Gründung der St.-Veit-Rotunde
973	Gründung des Benediktinerklosters bei St. Georg-Kirche
1060	Gründung der St.-Veit-Basilika
1091	Brand der St.-Veit-Basilika
1096	Weihe der wieder aufgebauten St.-Veit-Basilika
1135	Beginn der romanischen Umbauten, Umwandlung Hradschins zu einer mittelalterlichen Burg
nach 1135	Bau des Alten Königspalastes
1142	Belagerung der Burg durch das Heer Konrad von Znaim (Znojmo), Brandschäden
1280	Beschädigung der Burg durch Sturm, Wolkenbrüche und Erdbeben
1303	Brand des Alten Königspalastes
1344	Erhebung des Prager Bistums zum Erzbistum, Grundsteinlegung der St. Veit-Kathedrale (Dombaumseher Matthias von Arras und Peter Parler)
1382	Umbau des Alten Königspalastes
1385	Weihe des vollendeten Domchors der St.-Veit-Kathedrale
1392	Errichtung des großen Kathedralturms
1392	Grundsteinlegung für das Hauptschiff
1419	Ausbruch der Hussitenkriege, Ende der Bautätigkeit
1420	Einnahme der Burg durch eine Kaiser Sigismund treue Besatzung
1421	Kapitulation der Burgbesatzung, Einnahme durch Prager Bürger, Zerstörung und Plünderung der Kirchen
1493	Vollendung des Königlichen Oratoriums in der Kathedrale
1502	Vollendung des Wladislawsaals durch Benedikt Ried
1502– 1510	Errichtung eines neuen Querflügels, des Ludwigtraktes
1509	Ausführung der Wandmalereien in der Wenzelskapelle, Errichtung des Nordturms der Kathedrale
um 1515	Vollendung des Südportals der St.-Georg-Basilika
1534	Anlegung des Königlichen Gartens

1535–40	Bau der Pulverbrücke
1538	Baubeginn am Königlichen Lustschloss
1541	Beschädigung der Burg durch Großbrand
1560–1563	Fertigstellung und Überdachung des großen Turms an der St. Veit-Kathedrale
1562	Anlegung der heutigen Südgärten (Paradiesgarten und Wallgarten)
1567–69	Bau des Großen Ballhauses
1597	Bau der Rudolphinischen Galerie
1602–06	Bau des Spanischen Saales
1614	Vollendung des Matthiastors im Westflügel
1617	Errichtung des Matthiaspavillons im Paradiesgarten
1694–95	Bau der Reitschule
1703	Aufstellung des Barockbrunnens im Wallgarten
1725	Beginn der barocken Umgestaltung im Königlichen Garten
1754	Baubeginn des Damenstifts
1755–75	Umbau der Prager Burg (Baumeister Anselmo Luragho, Antoín Kuntz und Antonín Haffenecker) Vereinheitlichung der Fassaden.
1766–68	Bau des Theresianischen Flügels
1770	Ersetzung der Pulverbrücke durch Erdwall
1844–46	Umbau des Königlichen Lustschlösschens zur Gemäldegalerie
1865–68	Umbau und neues Dekor im Spanischen Saal und der Rudolphinischen Galerie
1861–73	Instandsetzung des alten Kathedralenteils durch die Dombauvereinigung
1873	Grundsteinlegung zur Domvollendung
1878–80	Bau der neuen Probstei
1918	Die Prager Burg wird Präsidentensitz
1920	Beginn der Burgumgestaltung unter Josip Plečnik
1920–23	Umgestaltung des Spanischen Saals im Westflügel der Prager Burg
1921–24	Umgestaltung des Paradiesgartens
1921–24	Umgestaltung des Wallgartens
1922–26	Umgestaltung des I. Burghofes
1921–24	Errichtung der Präsidentenwohnung
1924	Errichtung der Einfahrt und des Treppenhauses zur Präsidentenwohnung
1924	Errichtung der Aussichtsterrasse im Oberen Hirschgraben
1925	Beginn archäologischer Forschungen im III. Burghof
1924–32	Umgestaltung des III. Burghofes

1927–31	Errichtung der Säulenhalle im Westflügel
1927–29	Errichtung der Stiertreppe
1928	Aufstellung des Monoliths auf dem III. Burghof
1929	Vollendung des St. -Veit-Doms
1927-1932	Umgestaltung des Basteigartens
1945	Brand des Ballhauses
1947–49	Bau der Präsidentenvilla im Königlichen Garten (Burgarchitekt Pavel Janák <sup>162</sup> )
1949	Rekonstruktion der Reitschule abgeschlossen (Burgarchitekt Pavel Janák)
1952	Rekonstruktion des Ballhauses und des Theresianischen Flügels (Burgarchitekt Pavel Janák, Architekt Otto Rothmayer)
1963–65	Umgestaltung der Südgärten, Umgestaltung Plečniks Aussichtsterrasse mit Pyramide im Wallgarten (Architekten Adolf Benš und Richrad Podzemný)
1964	Rekonstruktion am Königlichen Lustschloss
1964	Rekonstruktion der Burggemäldegalerie
1965	Beginn der Außenarbeiten am St.-Veit-Dom
1972–76	Umbau des Säulensaals (Architekten Viktor Procházka und Vojtěch Veverka)
1990	Rekonstruktion des Südflügels und der Repräsentationsräume
1993	Rekonstruktion der Südgärten

Angaben nach: CHOTĚBOR Petr; HUČEK Barbara, 1994.  
(**Abb. 38 a-e**).

### 3.2 Denkmalschutz in Prag vor 1918

Die politischen Wandlungen, die sich in den Kronländern der Habsburger Monarchie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vollzogen, brachten das Erwachen des nationalen Bewusstseins und eine verstärkte Suche nach eigener nationaler Identität mit sich. Dieser Suchprozess intensivierte das gesellschaftliche Interesse an Denkmälern als materielle Zeugnisse der verloren geglaubten Wurzeln und der eigenen nationalen Geschichte. Das Interesse der Öffentlichkeit wurde damit zum entscheidenden Impuls für die Postulierung des Denkmalschutzes als gesellschaftliche Aufgabe.

Ähnlich wie in anderen Kronländern der Monarchie kam es auch in Böhmen zu einem Wandel des Denkmalbegriffes, der zu differenzierten Auffassungen über die

<sup>162</sup> Kurzbiografie über Pavel Janák im biographischen Verzeichnis.

Strategien im Umgang mit historischen Denkmälern führte. Die Denkmalkriterien, nach denen die Baudenkmale bewertet wurden, hingen eng mit der wirtschaftlichen Neuorientierung und der sie begleitenden politischen Entwicklung zusammen.

Aus diesem Grund soll bei der Bestimmung des Denkmalbegriffes in Prag der Wandel der kulturellen Bedeutung von Denkmälern und seine Auswirkungen auf die Erhaltungswürdigkeit und die Wertschätzung gegenüber der historischen Bausubstanz berücksichtigt werden.

Mit der Gründung der k. k. Zentral-Kommission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale 1850 und der darauf folgenden Ernennung der Landeskonservatoren wurden die ersten Grundsteine für eine wirksame denkmalpflegerische Praxis in Böhmen gelegt.<sup>163</sup>

Mit der aktiven Tätigkeit der böhmischen Landeskonservatoren<sup>164</sup> wuchs das Selbstbewusstsein des Prager Bildungsbürgertums, das sich in Altertums- und Kunstvereinen für die Erhaltung der Denkmäler einsetzte und damit die Landeskonservatoren nachhaltig unterstützte.<sup>165</sup> Das wachsende Interesse der Vereine an der Erhaltung des kulturellen Erbes äußerte sich in ihrem Bestreben, einen institutionell organisierten und legislativ verankerten Denkmalschutz zu etablieren. Die Kunstgesellschaft Společnost přátel starožitností českých [Freundeskreis der Altertümlichkeiten Böhmens] bemühte sich seit 1889 um die Einrichtung einer von der Zentral-Kommission unabhängigen Landesdenkmalkommission für Bauforschung und Denkmalpflege.<sup>166</sup> Die Landeskommission wurde 1899 gegründet. Ihre Kompetenz, die sich auf die Ausstellung von Gutachten bei der Erteilung von Subventionen durch die Zentral-Kommission beschränkte, hatte jedoch nur beratende Funktion.<sup>167</sup>

---

<sup>163</sup> 1855 wurden für die gesamte Österreichisch-ungarische Monarchie 58 Konservatoren ernannt. Für Böhmen waren es 14, für Mähren 1 und für Schlesien 2 Konservatoren. Zum Prager Konservator wurde Professor Vocel ernannt. Für Böhmen wurde die höchste Anzahl für ein Kronland ernannt. Im Vergleich dazu waren es für Siebenbürgen 11 und für Ungarn 9. Siehe hierzu: JAKUB Pavel, 1975, S. 216.

<sup>164</sup> Eines der zahlreichen Beispiele der Bemühungen um eine nachhaltige Erhaltung der historischen Denkmäler war ein Memorandum der Prager Landeskonservatoren an den Stadtrat im Jahre 1886. In diesem wurden 40 Denkmäler aufgelistet, die zwischen 1872 und 1885 aus Mangel an Respekt zerstört worden waren. Siehe hierzu.: WIRTH Zdeněk, 1957, S. 108.

<sup>165</sup> Zu den aktivsten Kunstvereinen gehörten die Umělecká Beseda (1864) [Künstlerischer Treff] und die Společnost přátel starožitností českých (1888) [Freundeskreis der Altertümlichkeiten Böhmens]. Siehe hierzu: WIRTH, Zdeněk, 1957, S. 108.

<sup>166</sup> WIRTH Zdeněk, 1957, S. 108.

<sup>167</sup> Diese Tatsache wurde von der böhmischen Seite als ein starkes Defizit empfunden. Einen partiellen Ausgleich leistete die Tschechische Akademie der Wissenschaften, die 1895 die

Neben den Bemühungen um eine institutionelle Verankerung der Denkmalpflege setzten sich die auf Schutz des kulturellen Erbes ausgerichteten Vereine zum Hauptziel, den objektiven Denkmalwert anzuerkennen und die physische Existenz der Denkmäler als materielle Zeugnisse der nationalen Vergangenheit zu erhalten. Bei ihren Bemühungen stießen die Verfechter des geschichtswissenschaftlichen Denkmalbegriffs auf Widerstand seitens der Verfechter eines modernen Prags.

Der sozioökonomische Strukturwandel, der sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Zuge der Industrialisierung und der wirtschaftlichen Liberalisierung vollzog, führte zu Bestrebungen, die Prager Altstadt radikal zu verändern und eine modernisierte Infrastruktur aufzubauen. Hauptdeterminante für die Erhaltungswürdigkeit der historischen Bausubstanz und die Wertschätzung der früheren Phasen der Stadtentwicklung war primär das wirtschaftliche Interesse.

Die Modernisierungsmaßnahmen hatten 1861 mit dem Abriss der Stadtbefestigung begonnen.<sup>168</sup> Das Ziel war es, das Stadtgefüge zu erweitern und den sozialen und repräsentativen Bedürfnissen anzupassen.<sup>169</sup> Der Höhepunkt der Modernisierungsbestrebungen war die sogenannte Assanierung des ehemaligen Judenviertels Josefov, die zu radikalen urbanistischen Strukturveränderungen des historischen Stadtkerns und daraus resultierenden Verlusten im vorhandenen Denkmalbestand führte.<sup>170</sup> Die Befürworter dieser Maßnahmen stießen auf einen heftigen Widerstand der Prager Denkmalschützer, die zum Kampf für die Erhaltung des historischen Stadtkerns aufgerufen hatten.

Am 28. März 1885 wurde durch die Gesundheitsabteilung der Prager Stadtgemeinde empfohlen, das ehemalige Judenviertel abzureißen und auf der Grundlage moderner städtebaulicher und hygienischer Anforderungen neu aufzubauen. 1893

---

„Archäologische Kommission“ gründete. Zu ihren wichtigsten Aufgaben gehörte seit 1907 die archäologische Untersuchung der Prager Burg. Siehe hierzu: WIRTH Zdeněk, 1957, S. 108.

<sup>168</sup> WIRTH Zdeněk, 1926, S. 1.

<sup>169</sup> Zu Beginn des 19. Jahrhunderts hatte die Stadt Prag ihre aus dem 14. Jahrhundert stammenden historischen Grenzen nicht überschritten. Zum Stadtbereich gehörten vier Stadteile, die 1784 vereinigt worden waren und von einer mittelalterlichen Stadtmauer umgrenzt wurden: Die Altstadt und die Neustadt am östlichen Moldauufer sowie die Kleinseite und der Hradschin am westlichen Moldauufer. Die zunehmende wirtschaftliche Bedeutung der Vororte führte zu Erweiterungsbestrebungen, die radikale Einschnitte in das historische Stadtgefüge mit sich brachten. Siehe hierzu: GLOC Ingrid, 1994, S. 27.

<sup>170</sup> 1849 wurde das Judenviertel Josefov als Wohnsitz der Juden aufgelöst. Der Bestand innerhalb der im 13. Jahrhundert entstandenen Judenstadt wurde durch zwei Großbrände im 17. und 18. Jahrhundert fast vollständig zerstört. 1849 wurde es Juden erlaubt, die Judenstadt zu verlassen und in anderen Prager Stadtteilen zu leben. Zu Ehren Josefs II. wurde das Viertel in Josefov umbenannt und 1861 als fünfter Stadtteil Prags eingemeindet. Siehe hierzu: GLOC Ingrid, 1994, S. 33.

verabschiedete die Prager Stadtgemeinde das so genannte Assanierungsgesetz, das eine vollständige Sanierung des ehemaligen Judenviertels zur Folge hatte.<sup>171</sup>

Diese Entscheidung löste eine Protestwelle aus, bei der sich die Prager Kunstvereine stark gegen die Abrissmaßnahmen einsetzten. Der Kunstverein Umělecká beseda [Künstlertreff] und der Architekten- und Ingenieurverband Böhmens wandten sich 1895, unmittelbar vor dem Beginn der Abrissmaßnahmen an den Prager Stadtrat, um ihre Kritik an den geplanten Regulierungsplänen zu äußern. Besonders stark kritisierten sie die defizitären Bestimmungen für denkmalgeschützte Bereiche und Einzelobjekte.

Neben den Protesten von den Kunstvereinen gab es kritische Stimmen vonseiten des Prager Bildungsbürgertums. Zu den prominentesten Kritikern zählte der Historiker und Schriftsteller Jaroslav Goll. Der Geschichtspräsident von Max Dvořák<sup>172</sup> bezeichnete die Assanierung als „*finis Pragae*“<sup>173</sup>. Goll konstatierte, dass das Recht der Lebenden oft grausam und schonungslos wäre. Das würde nicht nur für die Natur, sondern auch für die gesamte gesellschaftliche Entwicklung gelten. Die Gegenwart würde sich stark durchsetzen und alles vernichten, was ein Leben sonst noch verdienen würde. Zur Illustration nannte Goll zahlreiche Beispiele, in denen die Vergangenheit von der Gegenwart vernichtet worden war. Am Beispiel von Rom und Marseille demonstrierte er, wie die Antike, die heute zu unserem geistigen Leben gehöre, während der Renaissance vernichtet worden war. Dieses zerstörerische Vorgehen verglich er mit der Assanierung, durch die der historische Bestand von Josefov zum Opfer einer geraden Linie würde. Er bezeichnete Prag als einen historisch zusammengewachsenen Organismus, dessen Erhaltung als gesamte Einheit erforderlich sei.<sup>174</sup> Auf Golls Reflexionen reagierte Max Dvořák, der sich in einem an seinen Professor adressierten Brief für dieses öffentliche Bekenntnis zum alten Prag bedankte. Goll würde aus der Seele all derjenigen sprechen, die Auge und Herz für die Schönheit Prags hätten. Weiter konstatierte er:

---

<sup>171</sup> GLOC Ingrid, 1994, S. 33.

<sup>172</sup> Seit 1892 studierte Max Dvořák bei dem tschechischen Historiker Jaroslav Goll (1846–1929), dem Professor für allgemeine Geschichte an der Prager Karlsuniversität. Der von Goll vertretene historische Realismus und sein Engagement für die Erhaltung der Prager Altstadt wurden ausschlaggebend für Dvořáks Interesse am Schutz der historischen Denkmäler. Siehe hierzu: PAVEL Jakub, 1973, S. 223 ff.

<sup>173</sup> Es handelte sich um eine Anspielung an den Ausdruck „*Finis Ghetto*“, der im Zusammenhang mit dem Regulierungsplan benutzt wurde. Siehe hierzu: PAVEL Jakub, 1975, S. 263.

<sup>174</sup> Golls Artikel wurde am 1.1.1903 in der Wiener Zeitung veröffentlicht. Bemerkenswert ist, dass sich Goll in seinen Ausführungen nicht nur auf die Denkmäler der nationalen Vergangenheit beschränkt, sondern den Schutz auf alle Vermächtnisse der menschlichen Geschichte als Einheit bezieht. Siehe hierzu: PAVEL Jakub, 1975, S. 274.



„...Zdá se mi, že otázka zachování rázu starých měst spočívá ne tak v zachování jednotlivých objektů jako v zachování určitých perspektív a vedut. Jednotlivý objekt nedá se často z praktických příčin udržeti, ale snadno lze zachovati velké linie a celkový charakter města. Kde se k tomu přihlíží, nalezne se snadno harmonie mezi starým novým, jako n. p. v Bruselu. Zrak moderního člověka přehlíží snadno jednotlivost, ale neopeměně nikdy ocenit celkový ráz ulice a města (...)”<sup>175</sup>

[...Es scheint mir, dass die Frage nach der Erhaltung des Charakters von historischen Städten nicht so sehr in der Bewahrung der einzelnen Objekte als in der Bewahrung von bestimmten Perspektiven und Ansichten liegt. Ein einzelnes Objekt lässt sich oft aus rein praktischen Gründen nicht erhalten. Einfacher lassen sich jedoch eine Linie und der gesamte Ortscharakter bewahren. Wo darauf geachtet wird, wird einfacher Harmonie zwischen dem Alten und Neuen gefunden werden, wie es zum Beispiel in Brüssel der Fall ist. Der Blick eines modernen Menschen übersieht einfach die Einheitlichkeit, aber er vergisst niemals einen einheitlichen Straßen- und Stadtcharakter zu schätzen (...).]

Der von den Prager Denkmalschützern geführte Kampf um die Erhaltung des alten Prag wurde für Max Dvořák zum Anlass, seine ersten Äußerungen zum Denkmal- und Ensembleschutz zu formulieren. Seine Argumente aus der Sicht des Kunsthistorikers dokumentieren den Beginn des Heranreifens seines Denkmalbegriffes, dessen Umsetzung er vier Jahre später beim Streit um die Prager Burg anwenden durfte.

Die andauernde Protestwelle fand ihren Höhepunkt im so genannten *Manifest an das tschechische Volk*, das am 5.4.1896 veröffentlicht und zum Anlass für eine Unterschriftenaktion wurde.<sup>176</sup> Die führenden Persönlichkeiten des tschechischen kulturellen Lebens, unter ihnen der Philosoph und künftige tschechoslowakische Präsident Tomáš Garrigue Masaryk, unterstützten mit ihren Unterschriften die im Manifest formulierten Aufforderungen zur Rettung der historischen Altstadt. Im Manifest wurden alle Leute aus den Ländern der Böhmisches Krone, ohne politische und religiöse Unterschiede, zum Kampf aufgerufen.<sup>177</sup> Prag wäre nicht Eigentum von Einzelpersonen, sondern der gesamten Nation, die selbst und alleine das Recht hätte über ihr Schicksal zu entscheiden. Neben der Ablehnung der Assanierung wurde der Stadtrat zur Errichtung einer Kunstkommission aufgefordert. Ihre Aufgabe sollte die

---

<sup>175</sup> Brief von Max Dvořák an Jaroslav Goll, verfasst am 14.1.1903 in Wien, DVOŘÁK Max, 1943, S. 110.

<sup>176</sup> Seine Autoren waren Jaroslav Kamper, Václav Hladík und Vilém Mrštík. Der Letztgenannte veröffentlichte 1897 die emotional geladene Verteidigungsschrift *Bestia Triumphans*, in der er die Assanierung als Werk von Vandalismus und Primitivität bezeichnet. Im Unterschied zum *Manifest an das tschechische Volk* bediente sich Mrštík hier stärker national gefärbter Argumente für die Erhaltung. Siehe hierzu: PAVEL Jakub, 1975, S. 269.

<sup>177</sup> PAVEL Jakub, 1975, S. 265.

Prüfung der gesetzlich verabschiedeten Regulierungspläne und die Ausarbeitung von Entwurfsvorschläge und deren Realisierung sein. Des Weiteren sollte unter ihrer Aufsicht eine Liste der wichtigsten Denkmäler und Denkmalkomplexe zusammengestellt werden. Die Kommission wurde noch im April 1896 gegründet. Trotz der Bemühungen der Denkmalschützer und der Einrichtung der Kunstkommission begann 1896 die Assanierung, die 1915 abgeschlossen wurde.

Folge dieser stürmischen denkmal- und kulturpolitischen Kämpfe war die Gründung des Denkmalschutzvereins Klub Za starou Prahu [Klub für das alte Prag, im Folgenden als Klub], der seit seiner Entstehung im Jahr 1900 eine Verteidigungsfunktion für die Prager Altstadt übernahm.<sup>178</sup> Mit seiner Gründung entstand in Böhmen die erste von Wien unabhängige Institution, die sich um die Verbreitung und Anwendung des von Alois Riegl propagierten wissenschaftlichen Denkmalbegriffes in der denkmalpflegerischen Praxis einsetzte.<sup>179</sup>

Während der ersten Jahre seiner Existenz kämpfte der Klub für die Erhaltung der Denkmäler auf einer emotionalen Argumentationsebene, die aus der Pietät und aus dem Respekt vor der künstlerischen Leistung ihrer Vorfahren hervorging. Fünf Jahre nach seiner Gründung verschoben sich die bis dahin emotional formulierten Ideen über den Denkmalschutz auf die wissenschaftliche Ebene. Es kam zu einem Generationswechsel, in dessen Übergang dem Klub die Prager Schüler von Alois Riegl beitraten. Sie wurden zu ersten Verbreitern seiner Denkmalideen in Prag und in den böhmischen Ländern. Zu den eifrigsten Verbreitern des Denkmalbegriffes im Sinne Riegls gehörte Zdeněk Wirth.<sup>180</sup> Bereits 1907 machte er in der Zeitschrift *Český časopis historický* [Tschechische historische Zeitschrift] die tschechische Öffentlichkeit auf Riegls Werk *Der moderne Denkmalkultus* aufmerksam.<sup>181</sup> 1905 erklärte Wirth den Rieglschen Denkmalbegriff zur theoretischen Grundlage des Programms des Klubs. Seine Verbindung mit den zeitgenössischen

---

<sup>178</sup> Die Gründungsmitglieder des Klubs für das alte Prag waren der Schriftsteller Vilém Mrštík, der Architekt Jan Koula, der Kunsthistoriker und der Leiter des Kunstgewerbemuseums, Karel Chytil und der Jurist Luboš Jeřábek. Seit 1910 wurde vom Klub die Monatszeitschrift *Za starou Prahu* [Für das alte Prag] herausgegeben. Siehe hierzu: HLOBIL Ivo, 1985, S. 12.

<sup>179</sup> Die Zentralkommission hatte in Böhmen bis zum Ende des 19. Jahrhunderts nur eine beratende Kompetenz. 1911 wurde in Prag das Denkmalamt errichtet, doch bis zum Ende der ersten Tschechoslowakischen Republik wurde kein Denkmalschutzgesetz verabschiedet. Siehe hierzu: WIRTH Zdeněk, 1957, S. 108–112.

<sup>180</sup> Kurzbiografie über Zdeněk Wirth im biographischen Verzeichnis.

<sup>181</sup> HLOBIL Ivo, 2003, S. 151.

denkmalpflegerischen Tendenzen bildete ein Fundament der Methodik des Denkmalschutzes, die der Klub auf das historische Ensemble ausweitete.<sup>182</sup>

Doch es waren nicht nur die Befürworter eines modernen Prags, die eine Bedrohung für Baudenkmäler innerhalb eines historischen Ensembles darstellten. Eine nicht geringere Gefahr kam vonseiten der nationalistisch ausgerichteten, puristischen Architekten.

Analog zu anderen europäischen Ländern wurden in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auch die Prager Puristen von der Idee einer konsequenten Stileinheit geleitet.<sup>183</sup> Dies führte zur ästhetischen Billigung der späteren, stilistisch differenzierten Zutaten und der daraus resultierenden unsensiblen Beseitigung der nicht reinen Stile. Ein derartiges Schicksal traf insbesondere gotische Burgen und ihre Teilbereiche, wie den Wladislawsaal auf der Prager Burg. Ziel der puristischen Restaurierungen war die Wiederherstellung des ursprünglichen Zustandes. Unter dem Aspekt der ideologischen Instrumentalisierung von Denkmälern lag das Hauptanliegen der Puristen in der Reduzierung des Denkmals auf ein rein historisches Dokument, dessen Existenz durch die nationale Geschichte legitimiert wird. Mit dem Schutz dieser Dokumente wurde die Bewahrung eines Symbols beabsichtigt, das die nationale Geschichte physisch verkörperte.

Mit den wachsenden Unabhängigkeitsbestrebungen Böhmens verlangten die Prager Puristen zunehmend, Denkmäler als Sinnbilder der Nation zu nutzen. Den von der Zentral-Kommission propagierten Denkmalbegriff erklärten sie zum Synonym des Wiener Zentralismus. Die Forderungen der Zentral-Kommission wurden von den Prager Puristen als Ausdruck einer österreichischen kulturellen Hegemonie und einer Einmischung in die inneren Angelegenheiten des Landes interpretiert. Dabei wurde die politische Spannung zwischen Wien und Prag als Vorwand in der Auseinandersetzung um denkmalpflegerisch unterschiedliche Konzepte benutzt.

Welche Auswirkungen die unterschiedlichen Denkmalauffassungen und ihre Einbettung in den kulturpolitischen Kontext auf die restauratorische Praxis ausübten, wird am Beispiel der im Folgenden dargestellten Meinungen bezüglich der Restaurierungskonzepte für die Prager Burg aufgezeigt.

---

<sup>182</sup> HLOBIL Ivo, 2003, S. 119.

<sup>183</sup> HLOBIL Ivo und ŠVÁCHA Rostislav, 1994, S. 239.

### **3.3 Restaurierungsvorschläge für die Prager Burg als Abbild des kulturpolitischen Wandels**

Die Restaurierungsvorschläge für die Prager Burg (**Abb. 39**) nahmen innerhalb der Geschichte der tschechischen Denkmalpflege eine spezifische Stellung ein. Mit dem wachsenden Interesse an Denkmälern als Geschichtszeugnisse sah man ihre Funktion darin, politischen Wandel widerzuspiegeln und differenzierte Auffassungen historischer Denkmale zu illustrieren.

Im Mittelpunkt der folgenden Untersuchungen steht das Zusammenspiel von Denkmal und Nation, anhand dessen zwei historischen Abschnitte in der Geschichte der tschechischen Denkmalpflege vorgestellt werden. Der Denkmalbegriff und sein Wandel werden zunächst im Verhältnis zur nationalen Wiedergeburt betrachtet. Dabei werden thematische Schwerpunkte aufgestellt, deren Erörterung zur Klärung der Frage nach dem Zusammenspiel von Politik und Denkmalpflege beitragen. In den einzelnen Untersuchungsfeldern wird die Frage gestellt, inwiefern sich denkmalpflegerische Interventionen zum Instrument des kulturpolitischen Nationalismus entwickelten.

Am Beispiel der Restaurierungsvorschläge für die Prager Burg vor 1918 wird nach den Ursachen geforscht, die die Schutzwürdigkeit eines Baudenkmals zum möglichen politischen Instrumentarium mutieren ließen. Es wird untersucht, in welchem Verhältnis der Denkmalgedanke und das nationale Bewusstsein standen und ob der nationale Gehalt der Denkmäler die primäre Motivation zu ihrer Erhaltung war. In diesem Zusammenhang wird auf die Rolle des erwachenden Nationalbewusstseins bei den Bestrebungen um die Institutionalisierung einer von der Wiener Zentral-Kommission unabhängigen tschechischen Denkmalpflege eingegangen. Anhand der Vorschläge, die für die Umgestaltung der Prager Burg nach 1918 präsentiert wurden, werden die Denkmalauffassungen vorgestellt, die einen entscheidenden Einfluss auf die Bewertungen von Plečniks Umgestaltungsmaßnahmen ausgeübt haben.

### 3.3.1 „Eine Auferstehung im neuen Glanze“<sup>184</sup>. Restaurierungsvorschläge vor 1918

Am 17. Juli 1906 schrieb der Generalkonservator Max Dvořák an Jaroslav Goll einen Brief, in dem er die Stimmung in der Zentral-Kommission bezüglich der Restaurierung der Prager Burg wie folgt beschrieb:

*„Věci centrální komise se přiosřily k prudkému k prudkému boji mez Hlávkou a Koulou z jedné strany s mnou z druhé strany. Záminkou je pražský hrad. (...) není, jak se zdá, v Praze nikoho, kdo by měl odvahy, věci se ujati. Ale přesto se nebojím a jsem přesvědčen, že ne-li já, jistě mé stanovisko zvítězí.“<sup>185</sup>*

[Die Angelegenheiten in der Zentralkommission arten in einen scharfen Kampf zwischen Hlávka<sup>186</sup> und Koula<sup>187</sup> einerseits und mir andererseits aus. Der Grund hierfür ist die Prager Burg. (...) Es scheint, dass es in Prag niemanden gibt, der sich gegen ihre Forderungen stellen würde. (...) Dennoch fürchte ich mich nicht und bin davon fest überzeugt, dass, wenn ich nicht persönlich gewinnen sollte, dies zumindest meine Position wird.]

Der geschilderte Konflikt reflektiert das angespannte Klima zwischen den Vertretern der differenzierten Denkmalauffassungen, das für den Umgang mit den Nationaldenkmälern in den sich formierenden europäischen Nationalstaaten um 1900 charakteristisch war. Anhand der kontroversen Positionen lassen sich die Auswirkungen der Grundsatzdebatte in den böhmischen Ländern um 1900 aufzeigen.

Ähnlich wie in anderen europäischen Ländern vertraten auch die tschechischen Puristen die Meinung, dass der am besten geeignete Stil für die Wiederherstellung eines Nationaldenkmals die Gotik sei. Mit dem wachsenden nationalen Bewusstsein und mit dem Suchen nach einem materiellen nationalen Identifikationsträger verstärkte sich zunehmend auch ihr Bestreben, dem restaurierungsbedürftigen Wladislawsaal auf der Prager Burg eine neugotische Gestalt zu verleihen.

Die zur St.-Veit-Kathedrale hin ausgerichtete restaurierungsbedürftige Fassade des Palastes sollte gemäß puristischen Vorschlägen instand gesetzt werden. Während der

---

<sup>184</sup> Das von Josef Hlávka stammende Zitat charakterisiert die Grundposition der Prager Puristen bei der Umgestaltung des Wladislawsaals. Siehe hierzu: DVOŘÁK Max, 1943, S. 163.

<sup>185</sup> Brief von Max Dvořák an Jaroslav Goll aus Wien, 17.6.1906, in: DVOŘÁK Max, 1943, S. 157.

<sup>186</sup> Der tschechische Architekt und Kunstmäzen Josef Hlávka (1831–1908) war Präsident der 1890 gegründeten Tschechischen Akademie der Wissenschaften und Künste (1890–1908) und ebenso Mitglied des Wiener Denkmalrates. Er gehörte zu den eifrigsten Prager Vertretern von Rekonstruktionsmaßnahmen im Sinne Bodo Ebhards. Siehe hierzu: PAVEL Jakub, 1973, S. 265.

<sup>187</sup> Der tschechische Architekt Jan Koula (1855–1919) war Professor an der Technischen Hochschule in Prag.

Maßnahme sollten die Sgraffitti erneuert werden, die bereits vor hundert Jahren zerstört worden waren. Ein zusätzlicher Erneuerungsvorschlag bezog sich auf die Ergänzung der Fialen. Diese wäre notwendig gewesen, „weil sie in absehbarer Zeit ganz zerfallen dürften und man nicht wissen könne, wie sie ausgesehen haben“<sup>188</sup>. Schließlich sollte die Galerie des Obergeschosses, die die Fassade umzog, „geöffnet und so ergänzt werden, wie sie einst gewesen sei.“<sup>189</sup>

Diese Wiederherstellungsphantasien unterbreitete Hlávka. der archäologischen Kommission der *Tschechischen Akademie der Wissenschaften* in einem Restaurierungsprogramm, das bereits 1907 nach seinen Vorschlägen ausgearbeitet wurde.<sup>190</sup> Die Zentral-Kommission war sich der verheerenden Konsequenzen dieses Planes bewusst und gab deshalb durch die von Max Dvořák in den *Mittlungen der k. k. Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung Kunst- und historischen Denkmale* veröffentlichte Arbeit ihre Stellungnahme ab. In seiner kunsthistorischen Würdigung betonte Dvořák die vierhundertjährige Existenz des Bauwerkes, das ihm eine unersetzbare und unnachahmbare Würde verleihe. Der Wunsch, die Poesie und den Zauber, die aus der Geschichte des Objektes resultieren, zu bewahren, müsse den Wunsch nach puristischer Wiederherstellung besiegen. Eine derartige Restaurierung würde eine Zerstörung des malerischen und stimmungsvollen Charakters dieses Bauwerkes herbeiführen.<sup>191</sup>

Die Zentral-Kommission arbeitete daraufhin einen eigenen Gegenvorschlag aus, mit dem sie sich strikt gegen die radikalen Wiederherstellungsvorschläge äußerte. Sie empfahl, das Programm allein auf die Restaurierungen zu reduzieren. Diese beinhalteten eine Sicherung des Gewölbes im Wladislawsaal und die Sicherung der plastischen Fassadenornamente ohne deren Ergänzungen im historischen Stil. Die neuen Ornamente sollten den ursprünglichen farblich angepasst werden. Die erhaltenen Sgraffittiteile sollten gesichert werden; die Flächen mit den zerstörten Sgraffitti sollten wieder verputzt und im Farbton dem Erhaltenen angepasst werden. Die Stellungnahme der Zentral-Kommission rief eine starke Protestwelle von Seiten der tschechischen Puristen hervor. Josef Hlávka richtete an das Oberste

---

<sup>188</sup> DVOŘÁK Max, 1908, S. 8.

<sup>189</sup> DVOŘÁK Max, 1908, S. 8.

<sup>190</sup> Die Archäologische Kommission der Tschechischen Akademie der Wissenschaften wurde auf Wunsch des Präsidenten der Akademie, Josef Hlávka, 1893 gegründet. Ihre Aufgabe war die wissenschaftliche Untersuchung und der Schutz der Denkmäler. Seit 1895 gehörten zu ihrem Programm die Inventarisierung und die Bauforschung der Prager Denkmäler. 1907 hat die Archäologische Kommission mit dem Aufmaß des Wladislawsaals sowie mit der Bauforschung über den Alten Königlichen Palast begonnen. Siehe hierzu: MALÁ Věra, 1996, S. 125.

<sup>191</sup> Mitteilungen der Zentralkommission, Bd. 6, Wien 1907, S. 67–69.

Hofmeisteramt in Wien eine Beschwerde, in der er die Zentral-Kommission wegen ihres mangelnden Interesses an der fachgerechten Erhaltung dieses Meisterwerkes kritisierte. Der absolute künstlerische und historische Wert dieses einzigartigen Werkes der europäischen Gewölbekunst würde bedroht werden, weil die Zentral-Kommission nur den derzeitigen Zustand und ihren stimmungsbesetzten, durch die Verwitterung entstandenen Zauber bewahren möchte.<sup>192</sup> Die geringe Wertschätzung des Denkmals würde dazu führen, dass sein Kunstwert der so genannten malerischen Erscheinung zum Opfer falle. Max Dvořák wehrte sich im Namen der Zentral-Kommission vehement gegen diese Vorwürfe, indem er betonte, dass die primäre Anforderung ihres Restaurierungsprogramms die technisch-bauliche Sicherung des Denkmals wäre. Die von Hlávka geforderte „*Auferstehung im neuen Glanze*“<sup>193</sup>, die er unter dem Begriff der Restaurierung verstehe, wäre der eigentliche Verlust des Kunstwertes des Wladislawsaales.

Die kontroversen Positionen der beiden Hauptakteure endeten in einem Konflikt zwischen der Zentral-Kommission und der Prager archäologischen Kommission, der politische Dimensionen annahm. Josef Hlávka, der in der Funktion eines Mitgliedes des Wiener Denkmalrates auftrat, beschuldigte das feindliche Wien der Absicht, die Burg in eine Ruine verwandeln zu wollen.<sup>194</sup> Seitens der tschechischen kulturellen Öffentlichkeit wurde befürchtet, dass diese Äußerung in der angespannten politischen Situation zwischen Prag und Wien zu einem politischen Eklat führen könnte. Um dies zu verhindern, wurde 1907 in der Zeitung *Národní listy* von Professor K. B. Mádl<sup>195</sup> eine Umfrage organisiert. Mádl stellte die Restaurierungsfragen in den Vordergrund und versuchte damit den politisch gefärbten Konflikt zu entschärfen. Als Grund für die Auseinandersetzung nannte er die differenten Restaurierungsauffassungen zwischen zwei verfeindeten Seiten. Obwohl sich ihre Restaurierungsmethoden diametral unterscheiden würden, setzten sich beide Seiten die Erhaltung des Denkmals zum Hauptziel. In seinen Ausführungen stellte Mádl beide Restaurierungsmethoden ausführlich vor, die nach seiner Auffassung in folgende konkrete Fragen mündeten: Sollen Schäden und Narben an dem Kunstwerk nicht nur geheilt, sondern auch bedeckt werden, damit

---

<sup>192</sup> PAVEL Jakub, 1973, S. 286.

<sup>193</sup> Brief von Max Dvořák an Jaroslav Goll aus Wien, 31.7.1906, in : DVOŘÁK Max, 1943, S. 163.

<sup>194</sup> Brief von Max Dvořák an Jaroslav Goll aus Wien, 31.7.1906, in : DVOŘÁK Max, 1943, S. 163.

<sup>195</sup> Professor Karel B. Mádl (1859–1932) war Professor für Kunstgeschichte in Prag.

schließlich das Denkmal im alten Ruhm glänzen könne? Oder solle diejenige Konservierungsmethode angewandt werden, mit der nicht nur das ursprüngliche Werk und damit der historische Wert, sondern auch dessen spätere Entwicklung und damit der Alterswert zum Vorschein gebracht werden? In der Umfrage wurden von Professor Mádl die Vertreter der sich gegenüberstehenden architektonischen Richtungen aufgefordert, ihre Stellungnahme zu den geplanten Restaurierungsvorschlägen abzugeben. Unter den Befragten befanden sich, Jan Kotěra, der Kunsthistoriker Karel Chytil<sup>196</sup> und der Dombaumeister der St. Veits Kathedrale, Kamil Hilbert.<sup>197</sup>

Kotěra plädierte grundsätzlich für die Erhaltung jedes einzelnen Denkmals für sich. Er berief sich auf die Vorfahren, die nicht gezögert hätten, ihre Bauwerke nach differenzierten Funktionen und den Anforderungen ihrer Epoche entsprechend umzubauen und zu ergänzen. Er verurteilte die radikalen Bestrebungen, neben einem historischen Bauwerk ein Gebäude in historistischem Stil zu errichten. Seine Ansicht über den Umgang mit Denkmälern lässt sich in drei Grundsätzen zusammenfassen: Alles Alte sollte bewahrt werden. Alte oder neue Bauwerke dürften nicht umgebaut oder verfälscht werden. Und die neuen Zutaten sollten, falls notwendig, einem historischen Bauwerk hinzugefügt werden, wobei der Architekt seine eigene künstlerische Sprache verwenden sollte und Rücksicht auf eine harmonische Einheit zu nehmen hätte.<sup>198</sup>

Nach der Auffassung von Karel Chytil wurden im von der Zentral-Kommission vorgelegten Restaurierungsprogramm alle Denkmalprinzipien Riegls angewendet. Den Begriff Denkmal bezeichnete er als ein Individuum, das mit der Individualität seines Entstehungsortes und seiner Entstehungszeit zusammengewachsen wäre. Die einzigartige Individualität der Prager Burg solle als ein Werk an sich verstanden werden. Daher müsste die Restaurierung objektiv und schonend durchgeführt werden. Anschließend warnte Chytil vor der zunehmenden Politisierung des Problems, die zu einer emotional motivierten zerstörerischen Vorgehensweise bei der Restaurierung führen könnte.

Die Bedeutung des Wladislawsaals unter dem Aspekt des Alterswertes wurde in der durchgeführten Umfrage am deutlichsten vom Baumeister des St.-Veits-Doms Kamil

---

<sup>196</sup> Der Kunsthistoriker Karel Chytil (1857–1934) war Professor der Kunstgeschichte an der Karlsuniversität in Prag.

<sup>197</sup> Kurzbiografie über Kamil Hilbert im biografischen Verzeichnis.

<sup>198</sup> Kotěras Ansichten stehen denen seines Cousins Max Dvořák nah. Beide haben bei der Lösung der städtebaulichen Probleme im historischen Stadtzentrum Prags zusammengearbeitet.



Hilbert hervorgehoben. Der Vorwurf, die von der Zentral-Kommission bevorzugte Konservierungsmethode führe zur baldigen Zerstörung der Prager Burg, wäre seiner Ansicht nach unangebracht. Die Zentral-Kommission würde durch die Ersetzung der verwitterten Teile die partielle Beeinträchtigung des Alterswertes in Kauf nehmen und dadurch die weitere Existenz des Denkmals sichern. Von Bedeutung für die künftige Entwicklung der Restaurierungspraxis in Prag war seine Feststellung, dass obwohl die antirestauratorische Bewegung mit ihrer amtlichen Autorität auch seine Restaurierungsvorschläge berührte, bleibt er ihr Befürworter.<sup>199</sup> Mit dieser Aussage beschleunigte er die bereits begonnene Spaltung in der Fraktion der Prager puristischen Restauratoren. Als Konsequenz daraus erwuchs die Trennung zwischen den Befürwortern der puristischen Restaurierungsmethoden und denen, die ihre restauratorische Praxis nach den Prinzipien Riegls fortsetzten.

Trotz des Druckes seitens Josef Hlávkas gelang es Max Dvořák, die Durchsetzung des puristischen Restaurierungskonzeptes zu verhindern.<sup>200</sup> Obgleich er den Kampf gewann, beschäftigte ihn diese wichtige denkmalpflegerische Frage weiter. Um die Öffentlichkeit auf die verheerenden Konsequenzen der puristischen Restaurierung aufmerksam zu machen, veröffentlichte er 1908 im Kunstgeschichtlichen Jahrbuch den Artikel *Die Prager Königsburg*.<sup>201</sup> Gleich zu Beginn seines denkmalpflegerisch und kulturpolitisch kritischen Aufsatzes knüpfte er an den Gedanken seines Lehrers Jaroslav Goll an, die Gegenwart sei grausam gegenüber den Zeugnissen der „*historischen und künstlerischen Vergangenheit*.“<sup>202</sup> Bezugnehmend auf das Edikt der Prokuratoren von S. Marco aus dem Jahre 1574 bezeichnete er die Denkmäler als „*das Heiligtum, den Stolz und die Gewähr für die Zukunft der Heimat*.“<sup>203</sup> Dieser Ruhmestitel wäre unserem Jahrhundert „*des neu erwachten historischen Verständnisses vorbehalten geblieben*.“<sup>204</sup> Die Einbeziehung des Denkmals in den nationalen Kontext und die Thematisierung des Verhältnisses zwischen den Begriffen ‚Denkmal‘ und ‚Zukunft der Heimat‘ deutet Dvořáks bewusste Distanzierung den Vorwürfen gegenüber an, das feindliche Wien wolle die Prager

---

<sup>199</sup> PAVEL Jakub, 1973, S. 289.

<sup>200</sup> PAVEL Jakub, 1973, S. 286.

<sup>201</sup> Unter dem gemeinsamen Titel *Restaurierungsfragen* wurden neben der Restaurierung der Prager Burg die Restaurierungsvorschläge im Diokletianpalast in Split und der königlichen Burg Wawel behandelt. Siehe hierzu: DVOŘÁK Max, 1908, S. 1–8.

<sup>202</sup> DVOŘÁK Max, 1908, S. 1.

<sup>203</sup> DVOŘÁK Max, 1908, S. 2.

<sup>204</sup> DVOŘÁK Max, 1908, S. 2.

Burg in eine Ruine verwandeln, an.<sup>205</sup> „Die Vaterlandsliebe und die Liebe zur Kunst“, die früher selbstverständlich wären, waren „durch Literaten und Demagogen als eine neue große Entdeckung dem Publikum verkündet worden.“<sup>206</sup> Ihre Dilettantenbegeisterung führe dazu, dass „Burgen, deren Ruinen die Geschichte geheiligt haben, „rekonstruiert“ würden.“<sup>207</sup> Dieses Schicksal würde auch dem Prager Otto-Heinrich-Bau drohen, dessen einzigartige Wirkung durch Restaurierungseingriffe des „neuen Zweiges der Architektur“<sup>208</sup> vernichtet werden solle.

Es ist ersichtlich, dass es Dvořák bei der Restaurierung des Wladislawsaals weniger um den Ausdruck der Überlegenheit der patriotischen Pflicht als um den denkmalpflegerischen Auftrag ging. Die puristischen Bestrebungen, das „*nationale Dekor*“<sup>209</sup> wieder zu beleben, lehnte er strikt ab. Vielmehr ging es ihm um einen behutsamen Umgang mit dem nationalen Kulturerbe, der eine von den Puristen forcierte nationale Auslegung des Denkmals ausschloss. Seinen denkmalpflegerischen Bestrebungen verlieh Dvořák eine gesellschaftskritische Dimension, indem er nicht nur die Erhaltung der Denkmäler und den Kampf zwischen den modernen und veralteten Begriffen über die alte und die neue Kunst zum Ziel der Restaurierung setzte, sondern auch den Kampf um Moral und Reinigung der nationalen Gesellschaft postulierte.<sup>210</sup> Mit dieser Aussage setzte er symbolisch die konservierende Restaurierungsmethode mit einer auf der ethischen Basis ruhenden Wiederherstellung der tschechischen Nation gleich. Die von Dvořák angestrebte historische Wahrheit ist sowohl für die Stabilisierung der tschechischen Gesellschaft als auch für eine wahrheitsgemäße Restaurierung ihres Geschichtsdenkmals unabdingbar.

Die Verhinderung eines puristischen Restaurierungskonzeptes würde sich nach Dvořáks Ansichten nicht nur auf die weitere Existenz des Wladislaw-Saals positiv auswirken. Sie würde zum Sieg über die in der Tschechischen Akademie der Wissenschaften und dem Nationalen Museum herrschende Clique der Puristen, die sich um Josef Hlávka gruppiert hatten, führen. Das Resultat dieses Sieges wäre der

---

<sup>205</sup> DVOŘÁK Max, 1943, S. 163.

<sup>206</sup> DVOŘÁK Max, 1908, S. 3.

<sup>207</sup> DVOŘÁK Max, 1908, S. 6.

<sup>208</sup> DVOŘÁK Max, 1908, S. 8.

<sup>209</sup> DVOŘÁK Max, 1908, S. 8.

<sup>210</sup> DVOŘÁK Max, 1943, S. 159.

Beginn einer neuen und moralisch-kulturell reinen Etappe in der Geschichte des tschechischen Denkmalschutzes.<sup>211</sup>

Mit dem hier erhobenen moralischen Anspruch verfolgt Max Dvořák dasselbe Ziel, das der künftige tschechoslowakische Präsident Tomáš Garrigue Masaryk in seiner ethischen Demokratiekonzeption vertrat.<sup>212</sup> Die Postulierung der Moral und der historischen Wahrheit als Grundlage jeder Handlung.

### **3.3.2 Restaurierungsvorschläge nach 1918**

Mit der im Oktober 1918 gefällten Entscheidung, auf der Prager Burg das neue politische Machtzentrum der neugegründeten Tschechoslowakischen Republik zu etablieren, stellte sich die Frage nach geeigneten denkmalpflegerischen Konzepten, mit denen der bedeutsame nationale Gedächtnisort pietätvoll in einen modernen Regierungssitz umgestaltet werden könnte.

Im historischen Identifikationsmoment der Republikgründung bestand die Gefahr, dass die Euphorie über die wieder gewonnene nationale Unabhängigkeit zu nationalistisch motivierten Wiederherstellungskonzepten eines derartig komplexen historischen Gebildes führen könnte. Aus diesem Grund haben unmittelbar nach der Entstehung der Tschechoslowakei zahlreiche wissenschaftliche Institutionen auf die Notwendigkeit einer denkmalgerechten Restaurierung der Prager Burg hingewiesen. Die erste Institution, die auf einen adäquaten Umgang mit dem Geschichtsdenkmal hinwies, war die Tschechische Akademie der Künste und Wissenschaften. Ihr Interesse an der Prager Burg unterschied sich diametral von den puristischen Bestrebungen eines Josef Hlávka. Im November 1919 legte ihr Präsident Dr. Karel Chytil der Präsidentenkanzlei eine Erinnerungsschrift vor. In diesem Memorandum wurde darauf hingewiesen, dass sich die Tschechische Akademie der Wissenschaften mit einem Fragenkomplex über den künftigen Umgang mit der Prager Burg und deren Umgebung beschäftigen möchte.<sup>213</sup> Neben der Akademie haben auch zahlreiche tschechische Kunstvereine ihre Stellungnahmen zur künftigen Nutzung des Burgkomplexes abgegeben.

---

<sup>211</sup> DVOŘÁK Max, 1943, S. 159.

<sup>212</sup> Die Verwandtschaft ihrer Ansichten überrascht nicht, wenn man berücksichtigt, dass Dvořáks Geschichtsprominenten Jaroslav Goll und Tomáš G. Masaryk die führenden Vertreter des tschechischen historischen Realismus waren. Dvořák, der selbst von der Geschichtsauffassung seines Lehrers stark geprägt war, verfasste 1895 an Masaryk einen Brief, in welchem er ihn auf dessen Antihistorismus ansprach. Siehe hierzu: DVOŘÁK Max, 1943, S. 34.

<sup>213</sup> MALÁ Věra, 1996, S. 125.

Um ein einheitliches und wissenschaftlich fundiertes Konzept über den künftigen Umgang mit der Prager Burg ausarbeiten zu können, wurden von der Kruh pro pěstovani dejin uměni [Kreis für die Pflege der Kunstgeschichte, weiter als Kreis] eine Meinungsumfrage „Über die Umgestaltung der Prager Burg und ihrer Umgebung“ organisiert. Sie fand am 5. November und 11. Dezember 1919 im Gebäude des Prager Klementinums statt. Neben den methodischen Fragen sollte die Organisation der Denkmalpflege auf der Prager Burg gelöst werden.<sup>214</sup>

Die Diskussion lieferte eine Reihe von Ansichten, die die unterschiedlichen Denkmalauffassungen im politischen Kontext der neu entstandenen Tschechoslowakei widerspiegelten. Die Teilnehmer der Befragung, die führenden Vertreter der tschechischen kulturellen, wissenschaftlichen und politischen Öffentlichkeit, äußerten sich in ihren Beiträgen zu vier festgelegten Programmpunkten: Zur Umgestaltung der Burg und zur Festlegung hinsichtlich der Gestaltung ihres künftigen Zugangs, zur Umgestaltung der Gärten, des Burgbezirks und der Umgebung der Prager Burg.

Für eine konservierende Umgestaltung sprach sich im Einführungsvortrag der Vorsitzende des Kreises Karel Chytil aus. Er betonte die kunsthistorische Singularität der Prager Burg innerhalb der europäischen Residenzen, die dank der Verhinderung von puristischen Eingriffen eine seit den Přemysliden unberührte stilistische Vielschichtigkeit aufweisen würde.<sup>215</sup> Um diese für die künftigen Generationen nachhaltig bewahren zu können, plädierte Chytil für eine strikte konservierende Erhaltung der Burg. Gemäß der Konservierungsmethode sollte sich die Umgestaltung für die künftigen Funktionen ausschließlich auf die notwendigsten Adaptationen beschränken. Dies würde sich insbesondere auf die einstigen Wohn- und Repräsentationsräume der Herrscher beziehen, die als historische Dokumente erhalten werden sollten. Ihre funktionale Umwandlung in Räumlichkeiten für den Präsidenten und die Regierung dürfe ihre bereits historisch festgelegte Gestalt in keiner Weise beeinträchtigen. Die Burg wäre ein reiner Selbstzweck und kein weiterer praktischer Zweck dürfe einen Einfluss auf deren innere und äußere Gestalt ausüben. Die historisch bedeutenden Teile sollten unberührt bleiben und zu einer Art lokalem, zum Ort gehörenden Museum umgewandelt werden. Chytils Bemühen um

---

<sup>214</sup> APH, S 294/21, Protokol a návrhy ankety „O úpravě Hradu Pražského [Protokoll und Vorschläge der Umfrage „Über die Umgestaltung der Prager Burg“], im Folgenden als APH, S 294/21.

<sup>215</sup> APH, S 294/21.

die Konservierung des überlieferten Zustandes wird auch in seinem Vorschlag für den künftigen Eingang in den Burgkomplex sichtbar. Das als Haupteingang benutzte Matthiastor sollte seine Funktion weiterhin behalten. Dabei sollte eine mögliche politisch motivierte Umwertung seiner bisherigen Funktion verhindert werden.<sup>216</sup> Seinen strikten Konservierungsansatz akzentuierte Chytil, indem er die bauliche Entwicklung der Burg als abgeschlossen betrachtete. Für den künftigen Umgang sah er lediglich eine partielle Adaptation vor. Im Abschluss seiner Rede erklärte Chytil die Umgestaltung der Prager Burg zur seinerzeit schwierigsten Denkmalschutzaufgabe. Gleichzeitig bestimmte er ihre Erhaltung als gesellschaftliche Aufgabe:

*„Jest úkolem naší doby, aby byl opatrován, strážěn, jako v hlavě zřítelnice, hledící z hlouby dávne minulosti do budoucna, bohdá šťastného a opětně slavného.“<sup>217</sup>*

[Es ist die Pflicht unserer Zeit, unsere Burg wie einen Augapfel zu bewahren, der aus der Tiefe unserer Vergangenheit in eine glückliche und wieder ruhmreiche Zukunft blickt.]

Die Konservierung des überlieferten Bestandes unter maximaler Reduzierung der Eingriffe erklärten auch weitere Teilnehmer zum Grundsatz der Burgrestaurierung. Laut des Ministerialrates Zdeněk Wirth wäre die Prager Burg seit Jahrhunderten ein vollendetes Bauwerk. Aus diesem Grund wären jegliche baulichen Veränderungen und ergänzende Zutaten ausgeschlossen.

Für einen ästhetischen Anspruch der Umgestaltung sprach sich Dr. Václav Wagner aus, der in der Funktion des Direktors des Staatlichen Denkmalamtes auftrat.<sup>218</sup> Seiner Auffassung nach dürften an eine würdige Umgestaltung des Burgbezirks<sup>219</sup> primär nur Anforderungen ästhetischen Charakters gestellt werden. Diese Notwendigkeit legitimiert er durch den repräsentativen Charakter des künftigen Präsidentensitzes. Der hohe künstlerische Wert der einzelnen, sich im Burgbezirk befindenden restaurierungsbedürftigen Denkmäler, verlange nicht nur ihre bloße Erhaltung, sondern auch eine ästhetische Aufwertung, die zu einem positiven Gesamteindruck beitragen würde. Als konkrete Maßnahme nannte er den Austausch

---

<sup>216</sup> Mit dieser Forderung meinte Chytil die Verhinderung eines Bildersturmes, dem das Matthiastor als ikonographisch prägnantestes Manifest der Habsburger Fremdherrschaft in Böhmen zum Opfer fallen könnte.

<sup>217</sup> APH, S 294/21.

<sup>218</sup> Kurzbiografie über Václav Wagner im biographischen Verzeichnis.

<sup>219</sup> Mit dem Begriff Burgbezirk wurden alle Bauobjekte bezeichnet, die sich zwischen dem Eingang in die Prager Burg im Westen und dem Lobkowitzpalais und der Burggrafschaft im Osten befanden. Siehe hierzu: APH, S 294/21.

der Pflasterungen in den repräsentativen Burghöfen, die später auch so von Josip Plečnik im Rahmen der Umgestaltung des III. Burghofes durchgeführt wurde.

Neben den konservatorischen und ästhetisch motivierten Umgestaltungsvorschlägen wurden auch kulturell-nationalistisch geprägte Beiträge präsentiert. Der radikalste Vorschlag kam von Seiten des Kunsthistorikers Václav Vilhelm Štech, der das Kultusministerium vertrat. Nach Štechs Ansicht sollte das Burginterieur mit neuen Gemälden von tschechischen nationalen Malern ausgestattet werden, denn in den Regierungsräumen würde sich kein modernes tschechisches Gemälde befinden. Die Radikalität seines Kulturnationalismus fand ihren Höhepunkt in der Forderung, die Fresken der Rubensschule zu beseitigen, die sich im Königlichen Lustschloss befanden. Er bezeichnete sie als kühle Werke der akademischen Kunst, die bereits zur Zeit ihrer Entstehung trocken und tot waren, weil sich in ihnen der österreichische Geist der k. u. k. Monarchie widerspiegeln würden. Nach Štechs Ansicht sollten die Gemälde in ein Museum transloziert werden.<sup>220</sup>

Verfolgt man die weitere Entwicklung der tschechoslowakischen Denkmalpflege stellt man fest, dass die hier dargestellten Auffassungen repräsentativ für die denkmalpflegerischen Theorien und Konzepte nach 1918 waren. Sie präsentierten den symbolischen Beginn eines jahrzehntelang andauernden denkmalpflegerischen Diskurses, der sich auf die Wahrnehmung und die Bewertung von Plečniks Umgestaltungsmaßnahmen an der Prager Burg auswirkte.

### **3.3.2.1 Die analytische Methode**

Die Verhinderung der purifizierenden Restaurierung des Wladislawsaales stellte für die tschechische Denkmalpflege einen Sieg über die nationalistisch instrumentalisierte Auslegung eines historischen Denkmals an sich dar. Die Anhänger von Riegls Denkmalbegriff hatten damit freie Bahn für die praktische Umsetzung des Alterswertes als höchstem Postulat in der Denkmalpflege.

Bei der Verwirklichung dieses denkmalpflegerischen Auftrages spielte der Klub, der als Handlanger der Zentral-Kommission in Böhmen und in der späteren Tschechoslowakei fungierte, eine bedeutende Rolle. Dank der im Klub wirkenden tschechischen Schüler Alois Riegls konnten die von der Zentral-Kommission

---

<sup>220</sup> APH, S 294/21.

vertretenen Positionen bei der Lösung der denkmalpflegerischen Fragen in die Praxis umgesetzt werden.

Die Sorge um eine mögliche wiederkehrende Einflussnahme der puristischen und kulturel-nationalistisch orientierten Architekten auf die restauratorische Praxis führte dazu, dass es nach 1918 zur verstärkten Durchsetzung der konservierend-analytischen Methode kam. Sie wird von Riegls Prinzip einer maximalen Konservierung des überlieferten Zustandes zugunsten einer kompromisslosen Erhaltung des Alterswertes abgeleitet. Das Denkmal wird als ein Dokument seiner kunsthistorischen Entwicklung und demzufolge als ein reines Objekt des wissenschaftlichen Interesses betrachtet. Der zeitgenössische ästhetische Anspruch wird vom dokumentarischen Wert des Denkmals strikt getrennt, da er aus geschichtlicher Sicht nicht verwertbar ist. Die architektonische Gestaltung, das Material und die künstlerische Technologie bleiben irrelevant, weil sie nicht die historischen Qualitäten eines Denkmals aufweisen können. Nach dieser Methode wird der historische Entwicklungsprozess des Denkmals als abgeschlossen betrachtet, wodurch dem Denkmal gleichsam ein Status der Unberührbarkeit verliehen wird. Weder die Gestalt, noch die durch die historische Entwicklung des Denkmals erreichte Form des Denkmals dürfen durch einen externen Eingriff verändert werden. Die einzig zulässige Maßnahme bleibt eine kompromisslose Konservierung.

Die konservierend-analytische Methode wurde in den 20er-Jahren vom Klub als methodisches Prinzip der Restaurierung angenommen und zur offiziellen Restaurierungsdoktrin der Tschechoslowakei nach 1918 erklärt. Aus dem Klub gingen auch die zwei eifrigsten Verfechter dieser Methode hervor: Der bereits erwähnte Zdeněk Wirth, der als Wegbereiter des Rieglschen Denkmalbegriffs in den böhmischen Ländern gilt, und Vojtěch Birnbaum.<sup>221</sup>

Bald begann sich aber das Verhältnis der Denkmalpflege zu den architektonischen Neuschöpfungen als Fortsetzung der historischen Stile zu problematisieren. Einen Ausweg suchte man in der so genannten synthetischen Methode.

---

<sup>221</sup> Vojtěch Birnbaum (1877-1934), tschechischer Kunsthistoriker und Denkmalpfleger.

### 3.3.2.2 Die synthetische Methode

Bereits in den 30er-Jahren des 20. Jahrhunderts wurde sichtbar, dass eine strikt konservierend-analytische Methode in zahlreichen Fällen nicht ausreichend ist. Die eingeforderte Präsentation der historischen Entwicklung des Denkmals verlangte in vielen Fällen eine radikale Absage gegenüber dessen künstlerischen Qualitäten, die eine zunehmend antiästhetische Haltung und ein Ignorieren der bildnerischen Präsentation des Denkmals zur Folge hatte. Die Einbringung von schöpferischem Geist durch den ausführenden Architekten wurde grundsätzlich ausgeschlossen, auch wenn dies nicht in einem direkten Konfliktverhältnis zu einer pietätvollen Konservierung stand und die weitere Existenz des Denkmals als geschichtliches Dokument dennoch ermöglichte. Das Praktizieren der konservierend-analytischen Methode erwies sich bei der Umgestaltung derjenigen Denkmäler als besonders schwierig, denen in der neu entstandenen Republik eine repräsentative Funktion zugeschrieben wurde. Neben der Prager Burg wurde diese Problematik bei der Adaptation des Palais Czernin zum Außenministerium<sup>222</sup> und des Klementinums zur Staatsbibliothek sichtbar. Und gerade die Restaurierungsergebnisse an diesen drei Staatsaufträgen riefen polemische Diskussionen hervor und führten schließlich zur Umbewertung der bisherigen denkmaltheoretischen Positionen.

Auf die Defizite der analytischen Konservierungsmethode hat zum ersten Mal öffentlich der Leiter des Prager Staatlichen Denkmalamtes und Lektor für den Unterricht in Denkmalpflege an der Karlsuniversität Prag, Dr. Václav Wagner, hingewiesen. Obwohl er in den 20er Jahren zu den Verteidigern des Riegelschen Denkmalbegriffes gehörte, vertrat er gegenüber den orthodoxen Verfechtern der konservierend-analytischen Methode eine relativ moderate Position, die bereits in

---

<sup>222</sup> Das Palais Czernin wurde nach den Plänen von Francesco Caratti (1615–1679) zwischen 1668 und 1690 errichtet und zwischen 1718 und 1720 vom böhmischen Architekten Maximilián Kanka adaptiert. In den Jahren 1855–1856 wurde das frühbarocke Palais nach den Plänen von Achilles Wolf zur Kaserne umgebaut, nachdem den drei bereits vorhandenen Geschossen ein viertes hinzugefügt wurde. Für die Umgestaltung der Fenster und der Brüstung wurden klassisierende Formen verwendet. Nach Gründung der Tschechoslowakischen Republik wurde beschlossen, das Palais Czernin als Außenministerium zu adaptieren. Mit der Umgestaltung wurde im Jahre 1924 der Architekt und Mitglied des Klubs Pavel Janák, beauftragt. Janák entschied sich für die Restitution des ursprünglichen Zustandes des Interieurs. Zur Grundlage seiner Konfrontation mit Carattis Konzeption dienten erhaltene Pläne sowie bauhistorische Untersuchungen. Einen anderen Weg wählte er bei der Adaptation der Fenster, bei der er sich an den vorgefundenen Zustand aus dem 19. Jahrhundert hielt. Janáks Konzeption, die im Konflikt mit der Riegelschen Theorie stand, löste 1936 einen Streit zwischen Zdeněk Wirth und Václav Wagner aus. Siehe hierzu: PAVLÍK Milan, 2000, S. 111.



seinen, in der Umfrage „Über die Umgestaltung der Prager Burg“ unterbreiteten Vorschlägen sichtbar wurde. Bereits in dieser Zeit pointierte Wagner die ästhetische Qualität eines Denkmals. Positive Ergebnisse, die sich nach der Umgestaltung der Prager Burg, des Palais Czernin und des Klementinums zeigten, führten Wagner zum Überdenken seiner bisherigen denkmaltheoretischen Positionen.

1937 publizierte er in der Zeitschrift *Zprávy památkové péče* [Mitteilungen aus der Denkmalpflege] einen Artikel unter dem Titel *Die Umgestaltung der Prager Burg, des Palais Czernin und des Klementinums 1919–1936*.<sup>223</sup>

Die Restaurierungsmaßnahmen an diesen drei Objekten stellte er als Musterbeispiele aus der damaligen denkmalpflegerischen Praxis vor, anhand derer drei unterschiedliche Entwicklungsstufen der denkmalpflegerischen Praxis verfolgt werden könnten. Plečniks Konzeption stellte für ihn die dritte und gleichzeitig abschließende Stufe dar, bei der eine beispielhafte Harmonie zwischen der konservierenden Methode und dem gestalterischen Ausdruck des Architekten erreicht wurde:

*„...Pro tento nový účel bylo ovšem třeba nových prostředků výtvarných, jež byli omežovány pouze ohledem na vzácny soubor památkových hodnot hradem reprezentovaných. Při nekonečné složitosti a velikém významu stavebních období naráželo tu užívání soudobé výtvarní formy na vůbec na překážky, jež jí konečně určili cestu kompromisu (...).Hrad se tak stal rušným dějištěm, v němž z nových výkopných metod, důkladního stavebního prozkumu spojeného s konservací a z různých restauračních pokusů a ze soudobé výtvarné formy se rodí jeho obnovený výtvarný a památkový zjev.“<sup>224</sup>*

[...Für die Erfüllung dieses neuen Zwecks [der Prager Burg – Anm. des Übers.] wurden künstlerische Mittel benötigt, die mit absoluter Rücksicht auf die in der Burg bestehenden Denkmalwerte angewendet werden mussten. Ihre Integration in ein derartig stilistisch heterogenes Bauwerk führte zu zahlreichen Hindernissen, deren Überwindung schließlich zu einem neuen Weg des Kompromisses führte. (...) Damit wurde die Burg zum Schauplatz einer harmonischen Verbindung von Konservierungs- und Restaurierungsmaßnahmen, der Bauforschung und der Anwendung der zeitgenössischen bildenden Formen, aus denen das neue Erscheinungsbild der Prager Burg als Kunstdenkmal geboren wurde.]

Wagner schrieb der schöpferischen Tätigkeit des Künstlers die gleiche Wertigkeit wie der erhaltenden Konservierung zu, womit er das subjektive ästhetische Kunsturteil des Architekten legitimierte. Diese Ansicht stand im Konflikt mit den

---

<sup>223</sup> Die Umgestaltung des Klementinums und des Palais Czernin repräsentierten die zwei ersten Entwicklungsstufen, in denen sich der schöpferische Geist den denkmalpflegerischen Prinzipien unterordnete. Siehe hierzu: WAGNER Václav, 1937, S. 1–4.

<sup>224</sup> WAGNER Václav, 1937, S. 1.

Riegelschen Maximen, an die sich die tschechoslowakische Denkmalpflege nach 1918 strikt gehalten hatte. Um seine Stellungnahme zur bisherigen denkmalpflegerischen Praxis öffentlich präsentieren und wissenschaftlich rechtfertigen zu können, hielt Wagner drei Vorträge, in denen er Kritik an der bisher praktizierten konservierenden Methode äußerte.<sup>225</sup>

Wagner warf der bis zu diesem Zeitpunkt angewandten Praxis in der Denkmalpflege die Reduzierung des Denkmals auf ein rein historisches Dokument vor. Ihre Analyse zum Selbstzweck im Dienste der Kunstgeschichte würde zur Sezierung und der anschließenden Konservierung des Kunstwerkes in einem rohen und ästhetisch unbefriedigenden Zustand führen. Die Konsequenz dieser analysierenden und konservierenden Manie wären irreparable Vernarbungen am Kunstwerk:

*„Záměna prostředku a konečného účelu, záměna archeologa za architekta úplné zapomenutí na to, že staré umělecké dílo není jen dokumentem, ale především živým uměním, které ma každé době co říci – to je to, co vytýkám ochraně památek v posledném čtvrtstoletí.“<sup>226</sup>*

[Die Verwechslung des Mittels mit dem endgültigen Zweck, die Verwechslung des Berufsbildes eines Archäologen mit dem eines Architekten und ein völliges Ignorieren der Tatsache, dass ein Kunstwerk nicht nur ein Dokument, sondern lebendige Kunst ist, die jeder aus jeder Epoche eine Botschaft mit sich bringt, das sind die Vorwürfe, welche ich an die denkmalpflegerische Praxis des letzten Viertel des Jahrhunderts richte.]

Einen Ausweg aus dieser pseudowissenschaftlichen und antikünstlerischen Vorgehensweise suchte Wagner in einer Synthese aller gewonnenen wissenschaftlichen Erkenntnisse, die als zweite Stufe nach der Analyse folgen müsse. In dieser Synthese würde das Denkmal als eine mit heutigem Leben verbundene lebendige Kunst präsentiert werden.

*“Nemluvím proti analýze a proti práci archeologa, která (...) musí býti v zájmu vědeckém umožněna; ale tato analýza musí vésti k synthese, která je obnovou řeči stále živého umění.“<sup>227</sup>*

[Ich kritisiere nicht die Analyse und die Arbeit des Archäologen, die (...) im Dienst des wissenschaftlichen Interesses ermöglicht werden muss. Diese Analyse muss aber zu einer Synthese führen, die eine Erneuerung der Sprache einer immerwährenden Kunst ist.]

---

<sup>225</sup> Die drei Vorträge fanden zwischen 1940 und 1942 im Prager Institut für Städtebau in der Tschechischen Technischen Akademie statt. Siehe hierzu: HLOBIL Ivo, 1985, S. 20.

<sup>226</sup> WAGNER Václav (a), 1942, S. 168.

<sup>227</sup> WAGNER Václav (a), 1942, S. 169.

Mit dieser kritischen Aussage äußerte Wagner zum ersten Mal seine denkmaltheoretischen Ideen, die den Ausgangspunkt für die sogenannte synthetische Denkmalpflege bilden.

Wagners Grundforderung an die synthetische Methode ist die Pflege des Denkmals als eines Kunstwerks der Vergangenheit, das nach seiner ästhetischen Wirkung bewertet wird. Nicht nur der Alterswert, sondern auch die Qualität des Kunstwerkes als eines innerlich zusammengewachsenen lebendigen Organismus müssten berücksichtigt werden. Aus diesem Grund sei jeder Eingriff am Denkmal unter Berücksichtigung des ästhetischen Aspektes durchzuführen. Die ästhetische Wirkung des Kunstwerkes als Einheit bestimmt, welche Teile verdeckt, welche präsentiert und anschließend in den künstlerischen Ausdruck des Denkmals integriert werden.<sup>228</sup> Die Anwendung der synthetischen Methode in der Praxis würde nach Wagners Ansicht die Einbringung des schöpferischen Geistes des Architekten verlangen, der sich in seiner Formensprache der stilistischen Vielfalt des Kunstwerkes unterzuordnen habe. Durch diese Unterordnung zugunsten einer einheitlichen Wirkung des Kunstwerkes würde eine aus der alten und neuen Kunst zusammengesetzte lebendige Sprache entstehen.<sup>229</sup>

Einen hohen Stellenwert schrieb Wagner einem zeitgebundenen ästhetischen Urteil des Architekten zu, das seiner Auffassung nach eine Voraussetzung für eine positive Sinneswahrnehmung des Kunstwerkes und eine Verstärkung der ästhetischen Empfindungswerte des Betrachters sei. Die Arbeit an einem Kunstwerk der Vergangenheit verlange eine richtige Intuition des Architekten der Gegenwart, der das Kunstwerk in seiner geschichtlichen Komplexität für die Gegenwart wieder entdecke.<sup>230</sup>

Für eine wirksame Durchsetzung der analytischen Methode in der denkmalpflegerischen Praxis sah Wagner die Revision der Theorien Riegls vor.<sup>231</sup> Wagners Kritik richtet sich gegen den Riegelschen Evolutionismus und auf die Hervorhebung des dokumentarischen Wertes der Denkmäler:

*„Umělecký výtvar nás zajíma jako živý organismus a nikoli jako vývojem překonaný doklad. Vzrušuje nás na něm to, co je nám trvalé, nikoli jeho časové vlastnosti. A v tomto smyslu historie zpřítomňuje umělecké dílo minulosti, zkoumá jeho základní skutečnosti a oživujíc je tímto pevním sžitím je schopná připravovat i jeho*

---

<sup>228</sup> WAGNER Václav (c), 1942, S. 43.

<sup>229</sup> WAGNER Václav (a), 1942, S. 194.

<sup>230</sup> WAGNER Václav (a), 1942 S. 117.

<sup>231</sup> WAGNER Václav (c), 1942, S. 41–43.

*budoucnost, protože ideálem dneška není pouhá inventarisace myšlenek a tvarů minulosti, ale skutečný život dneška, opřený o minulost a zaměřený do budoucnosti.*“<sup>232</sup>

[Eine künstlerische Schöpfung interessiert uns nicht nur als ein durch die Entwicklung überwundenes Dokument, sondern als ein lebendiger Organismus. Uns fasziniert das, was an ihr dauerhaft ist, und nicht ihre temporären Eigenschaften. Und in diesem Sinne wird das Kunstwerk durch die Geschichte vergegenwärtigt und für die Zukunft vorbereitet, denn das Ideal von heute ist nicht nur eine reine Inventarisierung der Gedanken und Formen aus der Vergangenheit, sondern ein reales Leben der Gegenwart, das sich auf die Vergangenheit stützt und in die Zukunft schaut.]

Bei der Vorstellung von Wagners denkmaltheoretischen Ideen wird die ideologische Nähe zum zeitgenössischen Strukturalismus und dem Holismus deutlich.<sup>233</sup> Wagner selbst berief sich in seinem Schlüsselwerk zur synthetischen Denkmalpflege „*Umělecké dílo minulosti a jeho ochrana*“ [Kunstwerk der Vergangenheit und ihr Schutz] auf den Prager Ästhetiker und Hauptvertreter des Prager Strukturalismus, Jan Mukařovský (1891–1975). Die strukturalistische Verkündung konstanter Werte von Kunstwerken aller Zeiten stellte für ihn einen theoretisch fundierten Ausgangspunkt seiner Grundüberzeugung über den universellen Ästhetikwert der Denkmäler dar.<sup>234</sup>

Einen weiteren Einfluss auf Wagners Positionen übte der Kunsthistoriker Václav Vilhém Štech aus. Štech proklamierte die sinnliche Wahrnehmung der Kunstform, welche die geistige und physiologische Verbindung des Menschen mit dem Kunstwerk enthülle. Dagegen lehnte er die Wahrnehmung des Denkmals nach logischen Entwicklungskonstruktionen ab, die von den Nachfolgern Alois Riegls angestrebt wurden.

Ausschlaggebend für Wagners Position wurde jedoch die Restaurierungsmethode des Kunsthistorikers Vincenc Kramář.<sup>235</sup> In seiner zwischen 1931–33 formulierten Restaurierungstheorie verteidigte er eine ästhetische Konzeption, die sich von einer rein konservierenden Methode unterschied. Kramář vertrat die Ansicht, dass der maximale ästhetische Genuss eines Kunstwerkes lediglich durch die Erneuerung seiner ursprünglichen formalen Struktur erreicht werden könne. Diese sollte dem Betrachter eine umfassende Wahrnehmung des Kunstwerkes als eine Einheit

---

<sup>232</sup> WAGNER Václav (c), 1942, S. 42.

<sup>233</sup> Die holistische Theorie (griechisch *holon* = *das Ganze*) ist auf das aristotelische Ganzheitsprinzip („*Das Ganze ist mehr als die Summe seiner Teile*“) zurückzuführen. In Wagners synthetischer Methode reflektiert sich der Einfluss dieser Richtung in der Forderung nach einer Subordination der einzelnen Teile zugunsten einer einheitlich ästhetischen Wirkung des Kunstwerks.

<sup>234</sup> HLOBIL Ivo, 2003, S. 155.

<sup>235</sup> Kurzbiografie über Vincenc Kramář im biografischen Verzeichnis.

ermöglichen. Seine Theorie applizierte Kramář in der Gemälderestaurierung.<sup>236</sup> Er konservierte den vorgefundenen Zustand des jeweiligen Kunstwerks, lehnte jedoch die Belassung seines Galerietons ab, weil dieser die Farbigkeit und den individuellen Charakter eines Kunstwerkes beeinträchtigen würde. Die Entfernung der Altersspuren mit dem sich anschließenden bildenden Eingriff des Restaurators empfand er als Verwischen der Grenze zwischen der gegenwärtigen und der alten Kunst, was wiederum für eine einheitliche Wirkung des Kunstwerkes notwendig sei. Mit dieser Auffassung erreichte er die Negation des Alterswerts zugunsten der gegenwärtigen ästhetischen Wahrnehmung. Kramářs Restaurierungstheorie wurde zur theoretischen Grundlage der sogenannten Tschechoslowakischen Restauratorischen Schule, deren Grundprinzipien bis heute in der Gemälderestaurierung angewendet werden.<sup>237</sup>

#### 4.3.2.3 Analyse versus Synthese

Wagners Kritik an der analytischen Methode einhergehend mit der allmählichen Etablierung der synthetischen Methode in der denkmalpflegerischen Praxis führte zu starken Protesten vonseiten der Befürworter der konservierend-erhaltenden Methode. Zu den größten Kritikern Wagners gehörte Zdeněk Wirth.

Zur ersten direkten Auseinandersetzung zwischen den beiden Seiten kam es, nachdem Wagner in den drei bereits erwähnten Vorträgen Kritik an der bisherigen analytischen Praxis übte. An einem öffentlichen Diskussionsabend des Klubs und des Klubs der Künstler vom 16. März 1942 wurde Wagners antiriegische Methode auf das Schärfste verurteilt. Die Opposition vertraten der Direktor der archäologischen Sammlungen des Nationalmuseums, Dr. Karel Guth und Dr. Zdeněk Wirth.<sup>238</sup> Wirths Stellungnahme wurde ein Jahr später in der Zeitschrift *Umění* [Die Kunst] veröffentlicht. Er räumte ein, dass die konservierende Methode in ihren technischen Möglichkeiten noch nicht ihr Ziel erreicht hätte und dass diese von einer neuen, synthetischen Methode ersetzt werden sollte. Gleichzeitig fragte er, wie diese

---

<sup>236</sup> Im Restaurierungsatelier der Prager Gemädegalerie der patriotischen Kunstfreunde wurden seit Beginn der 30er Jahre des 20. Jahrhunderts unter Kramářs Aufsicht die Gemälde durch den Restaurator Bohuslav Slánský (1900–1980) restauriert. Siehe hierzu: HLOBIL Ivo, 2003, S. 155.

<sup>237</sup> HLOBIL Ivo, 2001 S. 174.

<sup>238</sup> MÜLLEROVÁ Augusta, 1942, S. 103.

Methode in Übereinstimmung mit der Erhaltung eines unersetzbaren Originals stehe, wie eine nicht kulturelle und handwerkliche Aufbesserung der bruchstückhaften Objekte verhindert werden könne und wo Grenzen gesetzt werden sollten, hinter die der neuzeitliche Denkmalpfleger zu den bereits überwundenen Ansichten und Methoden zurückkehren würde.<sup>239</sup>

Wirths deutliche Abwehrhaltung gegenüber der synthetischen Methode wird am Ende seines Artikels erkennbar. Die bisherigen Ergebnisse hätten nicht bewiesen, dass es sich bei der Anwendung der synthetischen Methode um eine technisch vollkommenere und künstlerisch subtilere Vorgehensweise als bei der Konservierungsmethode handeln würde. Aus diesem Grund äußert er die Befürchtung, dass nach der Etablierung der synthetischen Methode die Restauratoren die Kunstwerke vernichten könnten. Im Unterschied zu den puristischen Restauratoren würden sie dafür eine wissenschaftlich fundierte Legitimierung erhalten. Die Konservierungsmethode würde zum Respekt vor dem Denkmal führen, die Restaurierungsmethode erhöht den Restaurator zum Richter und Korrektor.<sup>240</sup>

Mit dieser Ansicht entfachte Wirth eine stürmische Methodendiskussion, die bis Ende der 50er Jahre andauerte und sich in der Praxis reflektierte.

Im bereits erwähnten Schlüsselwerk „*Umělecké dílo minulosti a jeho ochrana*“ [Kunstwerk der Vergangenheit und ihr Schutz] unterzog Wagner den historisch-positivistisch fundierten Denkmalbegriff einer scharfen Kritik. Die tschechische Denkmalpflege hätte in den letzten vierzig Jahren unter dem Einfluss Riegls die von einer selbstsicheren Wissenschaftlichkeit umsponnenen Thesen wiederholt, obgleich der Positivismus mit seinen Bemühungen um die Suche nach allgemein objektiven Kriterien und seiner Ablehnung der Aktivität des schöpferischen Geistes und dem Leugnen des Übersinnlichen seine Universalherrschaft eingebüßt habe.<sup>241</sup> Dieser öffentlich verfasste Angriff auf die axiologisch-analytische Methode sowie der Aufruf zur Rehabilitierung des ästhetischen Inhaltes der Kunstwerke verstärkte die Polemik zwischen Wagner und Zdeněk Wirth, der nach 1945 wieder eine führende Position in der tschechoslowakischen Denkmalpflege übernahm.

Im Frühjahr 1948 wurde Wagner von der Funktion des Direktors des Staatlichen Denkmalamtes enthoben. Aufgrund seiner Kritik am 1948 etablierten

---

<sup>239</sup> WIRTH Zdeněk, 1942, S. 123.

<sup>240</sup> WIRTH Zdeněk, 1942, S. 123.

<sup>241</sup> HLOBIL Ivo, 2003, S. 155.

kommunistischen Regime und seinem Bekenntnis zu christlichen Werten wurde er 1949 zu siebzehn Jahren Haft verurteilt. Während Wagners Inhaftierung verurteilte Wirth 1950 die synthetische Methode aufs Äußerste verurteilt, indem er sie als ein reines Produkt der nationalsozialistischen Denkmalpflege charakterisierte:

*„Proti všeobecné platnosti konzervační praxe (...) nastolil německý fašismus krátkou epizodu totalitní syntetické metody restaurační, vedoucím jejímž heslem bylo ‚celek je více než detail‘ a chtěla vzkřísiti památku v jakési teoreticky libivé dokonalosti původního zjevu, obrysu a hmoty. Toto památkové kadeřnictví, tato ondulace památek, nepřetrvala režim fašizmu.“<sup>242</sup>*

[Gegen die allgemeingültige Konservierungsmethode (...) etablierte der deutsche Faschismus eine kurze Episode der totalitären synthetischen Restaurierungsmethode, die sich nach der Maxime richtete, die Einheit ist mehr als das Detail. In einer theoretisch gefälligen Vollkommenheit der ursprünglichen Erscheinung wollte sie das Denkmal auferstehen lassen. Dieses denkmalpflegerische Frisieren, diese Dauerwelle der Denkmäler überdauerte das faschistische Regime nicht.]

Bei der Bezichtigung Wagners, er würde sich an der nationalsozialistischen Denkmalpflege orientieren, dürfte Wirth die Inhaftierung und Erklärung seines ideologischen Erzfeindes zum Staatsfeind entgegengekommen sein. Der Vergleich der Überwindung des Faschismus mit der Überwindung der synthetischen Denkmalpflege verhalf Wirth, die Richtigkeit der analytischen Methode zu betonen. Einer ähnlich politisch gefärbten Argumentation bediente er sich bei seiner Ablehnung des rekonstruierenden Wiederaufbaus von Danzig, die er mit den Restaurierungsmethoden der Nationalsozialisten verglichen hat.<sup>243</sup> Trotz Wirths starker Abwehrhaltung war die synthetische Methode bereits Anfang der 50er-Jahre auf dem Vormarsch. Die Notwendigkeit, die zerstörten Städte nach dem Zweiten Weltkrieg aufbauen zu müssen, ohne dabei auf den Historismus zurückzugreifen, führte zur Verdrängung der rein konservierenden Methode aus der denkmalpflegerischen Praxis.<sup>244</sup> Eines der ersten Beispiele einer Durchsetzung der synthetischen Methode war die 1953 durchgeführte Außenrenovierung des Nationaltheaters in Prag.<sup>245</sup> Das Ziel der Renovierungsmaßnahmen war eine Fassadenreinigung, welche mit der Entfernung der Patina und der anschließenden Vereinheitlichung des Farbtons durch einen Spritzauftrag in der Farbe Ocker

---

<sup>242</sup> WIRTH Zdeněk, 1950, S. 246.

<sup>243</sup> HLOBIL Ivo, 2003, S. 155.

<sup>244</sup> HLOBIL Ivo, 1985, S. 29.

<sup>245</sup> Das Nationaltheater wurde zwischen 1868 und 1881 von Josef Zitek (1832-1909) im Neorenaissance-Stil erbaut.

verbunden war.<sup>246</sup> Gegen dieses Vorgehen protestierte Wirth, indem er die Entfernung der Altersspuren als Erniedrigung der Altersschönheit bezeichnete. Mit emotional geladenen Worten beschrieb er das großartige Werk von Zitek, das auf einem natürlichen Weg alt werde. Durch die Einwirkung der Zeit wäre es mit einer wunderschönen Patina fertiggestaltet und veredelt worden. Nun würde sie von den Befürwortern der Reinigung als ein wertmindernder Schmutz empfunden. Ihre Beseitigung durch eine verheerende Bearbeitung des Steins wäre eine unüberlegte Tat und bedeute die Beseitigung der Plastizität und der Altersspuren an einem klassischen Werk der weltbedeutenden Architektur. Wirth empfand diese Vorgehensweise als einen Hohn auf die vierzigjährige Entwicklung in der Theorie und Praxis der Denkmalpflege, deren Grundsätze ausgereift seien. Am Schluss seiner Protestrede stellte er die Frage, ob man es wagen würde, die Patina vom St.-Veit-Dom oder von den Statuen auf der Karlsbrücke zu entfernen.<sup>247</sup>

Diese rhetorische Frage wurde in den nächsten Jahrzehnten in der tschechoslowakischen denkmalpflegerischen Praxis bejaht. Die von Wagner am Beispiel der Umgestaltung der Prager Burg gepriesene Verbindung von Konservierungsmaßnahmen mit einer zeitgenössisch bildenden Form als abschließende Stufe der denkmalpflegerischen Praxis<sup>248</sup> wurde zur Leitidee der tschechoslowakischen Denkmalpfleger. Der Einfluss der analytischen und synthetischen Methode gleichermaßen zeigte sich insbesondere in der Pflege der städtischen Denkmalreservation, die 1950 erklärt wurde.<sup>249</sup>

#### **4 Zwischen Staatspolitik und Architektur. Tomáš Garrigue Masaryk, Alice Masaryková und die Prager Burg**

Der national-kulturelle Stellenwert der Prager Burg beeinflusste Masaryks (**Abb. 40**) Entscheidung, den Burgkomplex zum Präsidentensitz zu wählen. Damit das Selbstverständnis seiner Politik in der Burgarchitektur repräsentiert wird, suchte er nach einer Formensprache, mit der seine politischen Ideen ausgedrückt werden können.

---

<sup>246</sup> HLOBIL Ivo, 1985, S. 29.

<sup>247</sup> WIRTH Zdeněk, 1953, S. 249.

<sup>248</sup> WAGNER Václav, 1937, S. 3.

<sup>249</sup> HLOBIL Ivo, 2003, S. 156.



Die Analyse der ästhetischen Bedeutung von Masaryks politischer Architektur erfordert, dass zunächst seine philosophische Werteorientierung und sein Geschichtsverständnis erörtert werden. Hierzu sollen Masaryks demokratisch-theoretische Reflexionen erläutert werden. Diese werden primär unter dem Gesichtspunkt von Masaryks Auseinandersetzung mit der Geschichte im Hinblick auf ihre objektive reale Wahrnehmung behandelt. Diesem Aspekt wird eine große Bedeutung beigemessen, denn seine Erklärung hilft, das von Masaryk auf objektiver Wahrheit basierende Denkmalverständnis darzulegen. Des Weiteren wird der Zusammenhang zwischen Masaryks staatspolitischen und architektonischen Idealen näher erörtert. Aus seiner Affinität zur Architektur der griechischen Antike als Sinnbild der Demokratie wird sich sein Bestreben erschließen, der politischen Realität der Tschechoslowakei eine ästhetische Dimension zu verleihen.

#### **4.1 Masaryks ethische Demokratiekonzeption**

Will man die philosophischen Dimensionen von Masaryks politischer Praxis thematisieren, muss dies unter der besonderen Berücksichtigung seiner Demokratiekonzeption durchgeführt werden. Die Hervorhebung dieses Aspektes hat für die folgenden Untersuchungen einen hohen Stellenwert. Durch die Erörterung von Masaryks staatstheoretischen Gedanken können seine in die politische Realität der ersten Tschechoslowakischen Republik umgesetzten Ideen eines auf dem humanitären Prinzip funktionierenden demokratischen Nationalstaates verfolgt werden.

Bereits während seines Philosophiestudiums in Wien galt Masaryks vorrangiges Interesse der klassischen antiken Philosophie, insbesondere Platon. Dessen philosophische Ideale und Ansichten sollten für seine politische Praxis von fundamentaler Bedeutung werden. Es handelte sich insbesondere um Platons grundlegendes politisches Argument, dass die politischen Werte von den ethischen abgeleitet werden und dass jedes politische Urteil abhängig von einem ethischen ist.<sup>250</sup> Der ethische Idealismus der Staatsphilosophie Platons wurde für Masaryk später zur Grundlage seiner ethischen Demokratiekonzeption, die den

---

<sup>250</sup> Die Grundlage der Staats- und Gesellschaftsphilosophie Platons beruht auf dessen ethischem Idealismus. Demnach soll die Harmonie des Kosmos und die Harmonie der Seele in einem Idealstaat verwirklicht werden. Seine Bürger fördern das Gemeinwohl, indem sie dem Ganzen dienen und sich in ihm harmonisch einfügen. Der Zweck des Staates ist die Idee des Guten zu realisieren und die Erziehung der Bürger zu diesem Ziel. Die Idee des Guten ist das Höchste, sie sei die Gottheit selbst. Siehe hierzu: POLÁK Stanislav, Bd. 1, 2000.

Hauptbestandteil seiner Politik bildete. Ab 1874 studierte er bei Franz Brentano,<sup>251</sup> der, nachdem er 1873 sein Priesteramt aufgegeben hatte, an die philosophische Fakultät nach Wien berufen worden war. Der Aristoteliker Brentano – ein überzeugter Vertreter der rationalen Argumentation – wurde dem Platoniker Masaryk zur Leitfigur. Obwohl er Brentanos radikalen Rationalismus und dessen Abwendung von der Religion nicht vertrat, verbanden ihn mit seinem Lehrer Grundüberzeugungen, die für die Herausbildung seiner Ideale von besonderer Bedeutung wurden. Es handelt sich dabei vor allem um die Distanz zum Kant'schen Idealismus, um eine Art humanistischen Theismus, welcher das Wesen der Religion in der Nächstenliebe und im Gewissen findet sowie um die rationale Ethisierung sozialer Beziehungen.<sup>252</sup>

Eine der ersten wissenschaftlichen Abhandlungen, in der sich Masaryk zu seinen platonischen Idealen bekannte, war seine 1876 unter dem Titel *Das Wesen der Seele bei Plato* veröffentlichte Dissertation, in der er sich mit Platons Ideenlehre aus der Sicht der modernen Psychologie auseinandersetzte. In seinem Diskurs schloss Masaryk die gesamte Ideenlehre Platons in einen breiten historischen Kontext von der Antike bis zur Moderne ein.<sup>253</sup> Seine Entscheidung, das Thema aus der Sicht der Psychologie zu behandeln, verrät den Einfluss seines Lehrers Franz Brentano, der forderte, Platons Lehre kritisch in einem zeitgenössischen Kontext zu betrachten.<sup>254</sup>

Platons Ideenlehre, die die Ethik als Bewegungsinstrument jeder realen Handlung sah, begleitete Masaryk sein Leben lang bei seiner wissenschaftlichen Tätigkeit. Die deutlichste Demonstration seiner von Platon abgeleiteten sozialetischen Grundhaltung stellt seine 1878 verfasste Habilitationsschrift dar, *Der Selbstmord als soziale Massenerscheinung der modernen Zivilisation*. In seiner Arbeit bewies er statistisch, dass die Hauptursachen des Selbstmordes in der zeitgenössischen Gesellschaft der Zerfall der christlichen Zivilisation und die verstärkte Wirkung des modernen Rationalismus sind. Einen möglichen Ausweg aus dieser negativen Massenerscheinung sah er in der Entstehung einer neuen Religion, die das Negative der Gesellschaft durch Ethik und Humanität beheben sollte.<sup>255</sup>

---

<sup>251</sup> Franz Brentano (1838–1917), deutscher Philosoph und Psychologe.

<sup>252</sup> Mehr zu Brentanos Einfluss auf die Herausbildung Masaryks philosophischen Ansichten in: SMITH Barry, 1993, S. 94–110.

<sup>253</sup> POLÁK Stanislav, Bd. 1, 2000, S. 217.

<sup>254</sup> POLÁK Stanislav, Bd. 1, 2000, S. 216.

<sup>255</sup> ŠETŘILOVÁ Jana und JUN, Libor, 1995, S. 6.

Nach dem 1886 ausgebrochenen politischen Streit um die *Königshofer Handschriften*, auf die im nächsten Kapitel näher eingegangen wird, begann Masaryk mit der Revision der bisherigen Werte des tschechischen Nationallebens und gründete 1887 die Gruppe der Realisten, die später zum Bestandteil der Partei der Jungtschechen wurde.<sup>256</sup> Seit 1891 vertrat Masaryk die Realistenpartei im Wiener Reichstag und wurde insgesamt drei Mal zum Abgeordneten gewählt. Laut Dalibor Truhlar wird das Wirken der Realistenpartei durch den Begriff des Realismus charakterisiert. Er entsprach einer Geisteshaltung, die sich Tatsachen verpflichtet fühlt und unberührt von der Historizität bestimmter Probleme blieb. Der Realismus wandte sich gegen den herrschenden Historismus, den Nationalismus und den Romantizismus. Die von Realisten vertretene sozialpolitische Methode des Realismus zeichnete sich in der Praxis durch die Wahrung des moralischen, intellektuellen und kulturellen Horizontes, durch soziale Reformen und eine den Erfordernissen der Zeit entsprechende Politik aus.<sup>257</sup> Dank seiner Positionen, die Masaryk als Vertreter der Realisten im Wiener Reichstag vertrat, baute er sich eine solide theoretische Grundlage für seine künftige Demokratiekonzeption auf, die sich immer den ethischen Prinzipien unterzuordnen hatte.

Masaryk war sich bewusst, dass eine rein institutionalistische Demokratiekonzeption des Gemeinwesens seinen philosophischen Vorstellungen nicht gerecht werden könne<sup>258</sup>. Aus diesem Grund strebte er nach deren „Anreicherung“ mit ethischen Werten wie die Nächstenliebe und den Respekt vor dem Nächsten. Dieses Demokratieverständnis ist unter dem Begriff der ethischen Demokratiekonzeption

---

<sup>256</sup> In der politischen Landschaft Böhmens traten Ende des 19. Jahrhunderts zwei politische Hauptströmungen auf: Die Alttschechen, die sich vom Historismus und Nationalismus bestimmen ließen, und die Jungtschechen, die sich gegen den blinden Nationalismus der konservativen Alttschechen stellten. Masaryk, der die oppositionelle Bewegung der *Jungtschechen* seit 1891 im Wiener Parlament vertrat, demonstrierte stets seine Ablehnung des Nationalismus: „*Nicht Liebe zur Nation, sondern Chauvinismus ist ein Feind der Nationen und der Menschheit. Die Liebe zur eigenen Nation beruht nicht auf dem Hass gegenüber einer anderen.*“ Zitat aus: MASARYK Tomáš Garrigue, 1925, S. 531.

<sup>257</sup> TRUHLAR Dalibor, 1994, S. 32–33.

<sup>258</sup> Dalibor Truhlar charakterisiert die institutionalistischen Demokratiekonzeptionen als staatstheoretische Konzeptionen, die sich mit strukturellen Problemen zur Regelung der Interaktion beschäftigen. Ausgehend von demokratischen Prinzipien wie Parteipluralismus, allgemeinem Wahlrecht, freier Meinungsäußerung oder Rechtsstaatlichkeit untersuchen sie die Rahmenbedingungen der Gesellschaft und entwerfen Konzepte, die mittels adäquater Institutionen zur Gewährleistung des Funktionierens dieser Ansprüche notwendig sind. Zu diesen Konzeptionen zählt zum Beispiel die Theorie der Gewaltentrennung, wie sie sich bei Montesquieu oder John Locke findet. Die institutionellen Theorien haben den Vorteil der Genauigkeit und funktionieren als Garanten der Legalität, die sich bereits auf dem Boden einer demokratischen Legitimität aufbauen. Die institutionalistischen Demokratiekonzeptionen haben bereits eine vorgeschriebene Zielsetzung und zeigen den Weg zur Lösung konkreter Probleme auf. Siehe hierzu: TRUHLAR Dalibor, 1994, S. 33.

bekannt<sup>259</sup>. Diese zeichnet sich durch das Postulat aus, dass die Humanität die Grundlage jedes demokratischen Systems ist. Zugleich wird sie zum elementaren Bestandteil der Nation und der Vaterlandsliebe. Masaryk setzt die Humanität mit der Nächstenliebe gleich. Nach seiner Auffassung ist

*„(...) die Humanität nichts als Nächstenliebe, aber der Grundsatz ist gemäß den neuen sozialen Verhältnissen, vor allem auch den politischen und sozialen, formuliert.“<sup>260</sup>*

Seinem Vorbild Platon Gemäß wird in Masaryks Konzeption das Ideale zur Grundlage des Realen. Demzufolge wird die Idee des Guten für eine reale politische Handlung unabdingbar, wobei die Idee stets durch die reale Handlung demonstriert wird. Die Humanität wird zur Voraussetzung jeglicher institutionalistischer Demokratie und zum einzigen Garanten für einen funktionierenden demokratischen Nationalstaat:

*„Demokratie ist eine politische Organisation der Gesellschaft auf einer ethischen, humanitären Grundlage. (...) Demokratie ist eine Organisation der Gesellschaft, beruhend auf Arbeit(...). Demokratie(...) ist Diskussion.“<sup>261</sup>*

Laut Masaryk äußert sich die Humanität als Grundlage jeder Demokratie in der kleinen Arbeit<sup>262</sup>. Die Methode der kleinen Arbeit besteht darin, durch Bildung und Erziehung eine erwachsene, verantwortungsvolle Einstellung seitens der Bürger zu erreichen. Für die politische Praxis bedeutete dies, dass die einzig zulässige Betätigungsform der Demokratie und der Nationalbewegung in der Förderung von Volksbildung und unpolitischen Vereinigungen zu bestehen habe. Die politische Bildung ist somit eine wichtige Vorstufe für die danach folgende politische Tätigkeit.

---

<sup>259</sup> TRUHLAR Dalibor, 1994, S. 35.

<sup>260</sup> MASARYK Tomáš Garrigue, 1925, S. 492.

<sup>261</sup> MASARYK Tomáš Garrigue, 1922, S. 142.

<sup>262</sup> Die Anregung für die Idee der kleinen Arbeit übernahm Masaryk von dem tschechischen Schriftsteller, Begründer des tschechischen Journalismus und Politiker Karel Havlíček Borovský (1821–1856). Borovský setzte sich stark gegen den zum Ende des 19. Jahrhunderts in den böhmischen Ländern herrschenden Opferromantismus ein, der sich durch die Glorifizierung des Märtyrertums und des Titanismus statt der kleinen Alltagsarbeit kennzeichnet. Ein Bekenntnis zu Borovskýs Vorbild formulierte Masaryk in seinen Memoiren, in denen er schrieb: *„Der Demokratie fällt das Problem zu, wie die Halbbildung durch die Bildung zu ersetzen sei. Die Menschen begnügen sich in Theorie und Praxis bereitwillig mit Worten an Stelle von Begriffen und Dingen. Diese Regel ist allgemein, gilt überall, auch in der Politik. Havlíček kämpfte mit Recht gegen die runden Worte in der Politik.“* Zitat aus: MASARYK Tomáš Garrigue, 1925, S. 480.

#### 4.1.1 Geschichts- und Denkmalverständnis

Soll Masaryks Denkmalverständnis näher zum Vorschein gebracht werden, muss dieses unter zwei Aspekten betrachtet werden: Erstens unter dem Aspekt der realen Wahrnehmung der Geschichte und des Denkmals als Dokument eines ununterbrochenen Kontinuums. Zweitens unter der Einbeziehung seiner Ideale aus der Humanität als Grundlage jeder Handlung. Nach dieser Darlegung können Masaryks Motive der Erhaltung des Vergangenen als Grundlage des Gegenwärtigen erklärt werden.

Masaryks intensive Auseinandersetzung mit der Geschichte begann während seiner Lehrtätigkeit an der Karlsuniversität. In der von ihm gegründeten wissenschaftlichen Monatszeitschrift *Athenaeum*, kritisierte er insbesondere den unkritischen Historismus und Nationalismus der tschechischen Bildungselite. Den Höhepunkt seiner öffentlichen Kritik bildete der Streit um die Königshofer Handschriften, in dem er zum ersten Mal sein auf objektiver wissenschaftlicher Wahrheit basierendes Geschichtsverständnis öffentlich präsentierte. Der Streit, der später zur politischen Affäre avancierte, begann 1886 durch den tschechischen Sprachwissenschaftler Jan Gebauer, der Zweifel an der Authentizität der Königshofer Handschriften äußerte.<sup>263</sup> Bei jenen historischen Dokumenten sollte es sich um zwei in altschechischer Sprache verfasste Manuskripte aus dem 9. und 13. Jahrhundert handeln. Sie galten als Zeugnisse eines frühen und unabhängigen tschechischen Kulturerbes. Unterstützt von Fachleuten aus der Anthropologie, aus der Geschichte und der Sprachwissenschaft stellte Masaryk fest, dass es sich bei den angeblich original mittelalterlichen Manuskripten um eine Fälschung aus dem 19. Jahrhundert handelt.<sup>264</sup> Seine Erkenntnisse präsentierte er in der Zeitschrift *Athenaeum* mit der Anmerkung, eine moderne Nation sollte sich nicht auf eine erfundene Vergangenheit berufen. Dadurch distanzierte er sich öffentlich von der historistischen Auffassung von Geschichte, die seit der nationalen Wiedergeburt in den böhmischen Ländern vorherrschte. Mit Masaryks Behauptungen wollten sich jedoch die Altschechen nicht abfinden und veranstalteten gegen ihn eine politische Kampagne, in der sie Masaryk zum Verräter der tschechischen Nation erklärten. Nachdem sich herausstellte, dass es sich bei den Manuskripten tatsächlich um Fälschungen

---

<sup>263</sup> ŠETŘILOVÁ Jana und JUN Libor, 1995, S. 6.

<sup>264</sup> SMITH Barry, 1993, S. 6.

handelte, begann Masaryk seine Suche nach dem objektiven Geschichtsbegriff zu intensivieren.

Masaryk forderte zur Überwindung des nationalen Romantizismus und des Historismus auf, die ihre Wurzeln in der blinden Anknüpfung an die ruhmreichen Ereignisse der tschechischen Nationalgeschichte haben. Der zu sehr zurückgewandte Blick<sup>265</sup> und die Anknüpfung an eine möglichst weit zurückreichende Vergangenheit<sup>266</sup> seien seiner Auffassung nach grundsätzlich falsch und förderten den Verlust des historischen Bewusstseins für Kontinuität.<sup>267</sup>

Der wahre Sinn der Geschichte beruht nach Masaryks Auffassung im Erkennen und Anerkennen der Realien und ihres Kerns. Der Kern der objektiven historischen Wahrheit sei die reale Wahrnehmung der Geschichte, deren Erkenntnis sowie Anerkennung. Dies seien die Voraussetzungen für die Lösung der Probleme der Gegenwart und der Zukunft wären. Nach Masaryks Auffassung sollte die Nation aus ihrer Entwicklungsgeschichte eine Richtung wählen, in der sie ihre weitere Existenz fortsetzen könne.<sup>268</sup> Die Geschichte als Lehrerin des Lebens würde ihr dann aufzeigen, wie eine rückständige politische Entwicklung vermieden werden sollte. In diesem Zusammenhang warnt Masaryk eindringlich vor Historikern, die falsche historische Tatsachen vermitteln und damit eine utopische Zukunft der Nation fördern würden. Eine falsche Vermittlung von Vergangenheit habe ein falsches Bild von Zukunft zur Konsequenz, das eine weitere positive nationale Entwicklung verhindern würde.<sup>269</sup>

Seinen Geschichtsbegriff applizierte Masaryk auch auf die Definition der Demokratie, die nach seiner Auffassung „*nicht die Negierung von Monarchismus, sondern ein positiver, höherer Zustand der politischen Entwicklung*“<sup>270</sup>. darstellen würde. Die Erneuerung der politischen Selbstständigkeit in Form der demokratischen Republik wäre „*ein natürliches Ergebnis und eine Fortsetzung (unserer) politischen Entwicklung*“<sup>271</sup>. Die damit der Aristokratie zugeschriebene Existenzberechtigung

---

<sup>265</sup> MASARYK Tomáš Garrigue (a), 1990, S. 124.

<sup>266</sup> MASARYK Tomáš Garrigue (a), 1990, S.169.

<sup>267</sup> MASARYK Tomáš Garrigue (a), 1990, S. 200.

<sup>268</sup> MASARYK Tomáš Garrigue (b), 1990, S. 89.

<sup>269</sup> MASARYK Tomáš Garrigue, 1923, S. 8.

<sup>270</sup> MASARYK Tomáš Garrigue, 1925, S. 471. Masaryk ließ sich bei seinen Überlegungen wahrscheinlich von der Genese der athenischen Demokratie inspirieren. Das bestimmende gesellschaftliche Element des vordemokratischen Athen, die Aristokratie, existierte noch lange Zeit bis in die Demokratie hinein.

<sup>271</sup> MASARYK Tomáš Garrigue, 1925, S. 516.

als Ausgangsvoraussetzung für Demokratie und nationale Unabhängigkeit strebte Masaryk nicht nur in seiner politischen Praxis, sondern auch im Bereich des künstlerischen Ausdrucks an.<sup>272</sup> Er fürchtete die Gefahren, die die Ablösung des aristokratischen durch das demokratische System, insbesondere in der Architektur, mit sich bringen könnte. Seine Aussage, *„die Ersetzung des Adlers durch den Löwen“<sup>273</sup> ist noch nicht alles“<sup>274</sup>*, zeigt seine Befürchtung eines möglichen Bildersturms, zu dem es nach dem Untergang der Monarchie hätte kommen können. Masaryks absoluter Wahrheitsanspruch an die Geschichte ist tief in seinem Prinzip der Humanität als Grundlage jeder Handlung verwurzelt. Die Wahrheit, die für Masaryk einen elementaren Bestandteil der Sittlichkeit darstellt und der Demokratie zugrunde liegt, schließt grundsätzlich jede Lüge, das heißt auch die historische Lüge, aus.

Diese Maxime spiegelt sich auch in seinem Bezug zu historischen Denkmälern als sichtbarem Beweis des ununterbrochenen Kontinuums der Geschichte wider. In seinen Vorlesungen zum Thema *„Wie soll gearbeitet werden“* schreibt er unter Berufung auf John Ruskin den Kunstdenkmälern eine zweifache Funktion zu:

*„Umění se dá snáze popularisovat než věda, je přístupnější, mluví přímo k srdci člověka. (...) Kdo by chtěl o věci více přemýšlet, studuj spisy Angličana Johna Ruskina. Ten ukazuje, jak všechno umění v základě je mravního původu., jak k mravním cílům může vést a jak napomáhá vzdělání. Nejen že jednotlivé přibytky krásně by se měli upravit, celá města, zejména veřejné budovy by měli být vzorem uměleckým. Takovouto estetickou práci promyšlenou do každé maličkosti dal by se celý národ esteticky i mravně povznést a všeobecné vzdělání by se dalo tak šířit.“<sup>275</sup>*

[Die Kunst lässt sich besser popularisieren, sie ist zugänglicher, sie spricht direkt das Herz des Menschen an. (...) Wer über dieses Thema mehr nachdenken möchte, sollte die Schriften des Engländers John Ruskin studieren. Er zeigt, wie die Kunst ihre Grundlage in der Sittlichkeit hat, wie sie zu den Zielen der Sittlichkeit führen kann und wie sie die Bildung fördert. Nicht nur einzelne schöne Wohnstellen sollten gepflegt werden. Alle Städte, insbesondere öffentliche Gebäude, sollten zum künstlerischen Vorbild werden. Durch eine derartige ästhetische Arbeit, die bis in jedes Detail durchdacht ist, ließe sich die gesamte Nation ästhetisch und ethisch hervorheben und eine allgemeine Bildung ließe sich weiter verbreiten.]

Das Denkmal übernimmt nach Masaryks ethisch fundiertem Denkmalverständnis eine zweifache Funktion: Es wird zum Dokument der historischen Kontinuität und

---

<sup>272</sup> Seine Überzeugung bekräftigt eine in seinen Memoiren rhetorisch gestellte Frage, ob der *„Präsident nicht ein Relikt des Monarchismus“* wäre. Zitat aus: MASARYK Tomáš Garrigue, 1925, S. 511.

<sup>273</sup> Anm. d. Übers.: Des österreichischen Wappentieres durch das tschechische.

<sup>274</sup> MASARYK Tomáš Garrigue, 1925, S. 471.

<sup>275</sup> MASARYK Tomáš Garrigue, 1977, S. 52.

zugleich zum didaktischen Objekt. Die von Masaryk bereits erwähnte Personifikation der Geschichte als Lehrerin des Lebens erhält an dieser Stelle klare Konturen. Die Denkmäler werden zu materiellen Beweisen der ununterbrochenen Fortsetzung der nationalen Geschichte, die bewahrt werden sollen. Durch die Erziehung zum Schutz der Kunstwerke wird sich die Nation ihrer eigenen Geschichte bewusst und lernt ästhetische Werte wahrzunehmen. Noch stärker werden diese Positionen in seinem 1900 verfassten Wahlprogramm für die Tschechische Realistische Partei deutlich. Masaryk forderte künstlerische Erziehung und das Formieren des ästhetischen und künstlerischen Geschmacks in und außerhalb der Bildungsstätte und ständige Aufklärung aller Bürger über den gerechten Schutz von sakralen und profanen Gebäuden.<sup>276</sup> In diesem Punkt war er dem österreichischen Denkmalschutz voraus. erinnert man an Max Dvořák, der den Denkmalschutz „*vom Standpunkte der allgemeinen Volksbedürfnisse*.“<sup>277</sup> für notwendig erklärt, erkennt man die prophetische Dimension von Masaryks Forderungen.

Des Weiteren warnte er vor dem Kopieren und der Massenproduktion von Kunstgegenständen in unlöblichen, sogenannten Kunstbetrieben.<sup>278</sup> Masaryks große Aufmerksamkeit galt dabei vor allem dem Schutz der Naturdenkmäler und der historischen Städte:

*„Bud' pěstován smysl pro krásu měst a míst, bud' zabraňováno zbytečnému ničení měst a míst, bud' zabraňováno zbytečnému ničení krás přírodních a tužen smysl pro krásná díla minulosti; zejména starobylá ráz měst nemusí bezmyšlenkovitě a za časté hrubě být obětován moderním požadavkům komunikačním a hygienickým. Bořit staré památky se miji většinou, neprovádí-li se zároveň reforma stavebního řádu a výdatná sociální politiky bytová.“<sup>279</sup>*

[Möge der Sinn für die Pflege der Schönheit der Städte und der Orte, möge das sinnlose Zerstören von Naturdenkmälern verhindert werden. Möge der Sinn für die schönen Kunstwerke der Vergangenheit gepflegt werden. Insbesondere darf nicht die altertümliche Erscheinung zum Opfer der modernen Anforderung der Verkehrskommunikation und der Hygiene werden. Eine Zerstörung historischer Denkmäler verfehlt meistens jeglichen Zweck, wenn gleichzeitig nicht eine Reform der Bauordnung und eine wirkungsvolle soziale Wohnungspolitik durchgeführt werden.]

---

<sup>276</sup> Rámcový program české strany lidové (realistické), Praha 1900, [Rahmenprogramm der Tschechischen Volkspartei (realistischen)], Prag 1900, S. 67, im Folgenden als Rahmenprogramm der Tschechischen Volkspartei.

<sup>277</sup> DVOŘÁK Max, 1918 [1916], S. 24.

<sup>278</sup> Rahmenprogramm der Tschechischen Volkspartei, S. 67.

<sup>279</sup> Rahmenprogramm der Tschechischen Volkspartei, S. 67.



Aus dem zitierten Wahlprogramm wird Masaryks Bemühung um den Schutz des Vergangenen als Ausgangspunkt der Gegenwart und der Zukunft deutlich. Diese durfte er im historischen Moment der Entstehung der Tschechoslowakischen Republik bei der Wahl seines Sitzes und bei der Ausarbeitung des Umgestaltungsprogramms verwirklichen.

#### **4.1.2 Verhältnis zwischen Demokratie und Kunst**

Masaryk setzte sich für die Erweiterung des kulturellen, intellektuellen und moralischen Horizontes als Basis eines demokratischen Systems ein. Die Idee der Humanität und die Bildung der Bürger erklärte er dabei zu Grundlagen einer funktionierenden Demokratie. Um seine Haltungen gegenüber den wechselseitigen Beziehungen zwischen Politik, Kunst und Ethik verfolgen zu können, soll die Genese seiner Begriffsbestimmung des Schönen näher erörtert werden. Das besondere Interesse soll dabei der Frage nach der Aufgabe der Kunst in einem auf ethischen Prinzipien funktionierenden politischen System gelten.

In seinen staatsphilosophischen Reflexionen suchte Masaryk nach einer geeigneten Methode, durch die die Bildung als Voraussetzung der praktischen Demokratie vermittelt werden könnte. Den Weg fand er in der Kunst, die das Innere jedes Menschen unmittelbar anspricht. Kunst ließe sich besser als Wissenschaft popularisieren, sie wäre jedem Menschen zugänglich, ohne dass dabei die intellektuelle Vorbildung berücksichtigt werden müsse. Jede Art der Kunst könne diese Funktion erfüllen.<sup>280</sup> Masaryk sah eine enge Verbindung zwischen der Kunst und der Politik. Unter dem Begriff Politik verstand er praktische politische Kunst, deren primäre Funktion die pädagogische sei.<sup>281</sup> Die politische Kunst sollte mittels der Aufklärung und Bildung die Durchsetzung der politischen Ideale in der Nation fördern.<sup>282</sup> Die Politik sollte immer mit den schönen Künsten und der Literatur eng verbunden sein, denn ihr Einfluss sei von einer fundamentalen Bedeutung für die politische Erziehung. In Folge seiner Reflexion führte er den Begriff der kulturellen Politik ein, der das Verhältnis zwischen Politik, Kunst und Kultur bestimmt und der

---

<sup>280</sup> MASARYK Tomáš Garrigue, 1977, S. 52.

<sup>281</sup> MASARYK Tomáš Garrigue, 1923, S. 3.

<sup>282</sup> In seiner These beruft sich Masaryk auf Platon und Aristoteles, für den die Pädagogik ein Bestandteil der Politik war. Siehe hierzu: MASARYK Tomáš Garrigue, 1923, S. 20.

die Grundlage jedes demokratischen Systems sein sollte.<sup>283</sup> Laut Masaryk sollen politisches Können und Denken stets mit Fantasie verbunden werden.<sup>284</sup> Ohne schöpferische Einbildungskraft könne nicht der Sinn des Weltgeschehens vermittelt und die aktive Teilnahme an diesem ermöglicht werden:

*„Ohne Einbildungskraft (Phantasie, nicht Phantastik!), ist keine großzügige, weltumfassende Politik und keine schöpferische Politik möglich; der Staatsmann ist wie der Dichter – Schaffender, Schöpfer.“<sup>285</sup>*

In Masaryks Reflexionen lässt sich erkennen, dass sein Kunstbegriff – politisch und didaktisch angereichert – weit umfassender ist. Daher erstaunt nicht, dass für ihn die Kunst nicht nur Ästhetik, sondern vor allem Ethik ist. Die Ethik beinhaltet das Gute, das Wahre und das Schöne. Den Weg, der zur Geltung und praktischen Umsetzung seiner politischen Ideale führt, sucht er in der genauen Bestimmung des Verhältnisses von Ästhetik und Ethik:

*„Wenn wir über die Grundlagen von Staat und Politik sprechen, mag auf den Zusammenhang zwischen Staat und Politik mit Kunst und Ästhetik hingewiesen werden; über das Verhältnis des Wahren, des Guten und der Schönheit werden in der Philosophie längst abstrakte Betrachtungen angestellt, doch uns interessiert ein konkreteres Verhältnis des Schönen zum politischen Guten. Ist Sittlichkeit die Grundlage der Politik, so berührt die Bestimmung des Verhältnisses zwischen Schönheit und Sittlichkeit (dem Guten) auch die Politik.“<sup>286</sup>*

Nach der Auffassung von Masaryk spiegelt sich das moralische Fundament der Politik in der Schönheit wider, wobei der Schönheitsbegriff zur Metapher der Moral wird. Demzufolge unterliegt das ästhetische Urteil den moralischen Vorstellungen. Die Schönheit ist prinzipiell durch das Gute begründbar. Ästhetische Wahrnehmung und politische Haltung stehen in einer intensiven Wechselwirkung zueinander, wobei die Ästhetik die Rolle eines vermittelnden Mediums übernimmt und zur Vergegenständlichung der abstrakt formulierten Aussagen beiträgt.

Folgt man Masaryks Reflexionen, erkennt man deutlich den Einfluss von Platons Ästhetiklehre, die Masaryk in seiner Begriffsbestimmung der Kunst und Ästhetik weiter entwickelte und auf seine ethische Demokratiekonzeption anwandte.

---

<sup>283</sup> MASARYK Tomáš Garrigue, 1923, S. 21.

<sup>284</sup> In Masaryks Haltung ist der Einfluss von Franz Brentano erkennbar. Laut Brentano seien die Fantasievorstellungen für das künstlerische Schaffen um so höher zu bewerten, je besser sie den anschaulichen Charakter der Wahrnehmungen bewahrt haben. Siehe hierzu: BRENTANO Franz, 1959, S. 7.

<sup>285</sup> MASARYK Tomáš Garrigue, 1925, S. 498.

<sup>286</sup> MASARYK Tomáš Garrigue, 1925, S. 496.

Platon verstand den Begriff des Schönen im weiteren Sinne. Der Bereich des Schönen deckte sich in seinem Verständnis mit dem Bereich des Guten.<sup>287</sup> Die von Platon stammende Trias – das Wahre, das Gute und das Schöne – zeigt auf, dass Platon alle drei Attribute gleichstellte.<sup>288</sup> Er verstand das Schöne nicht nur als ästhetische, sondern auch als moralische Größe, wobei die moralische Schönheit im Vordergrund stand.<sup>289</sup> Im Besitz des Guten und des Schönen äußert sich laut Platon auch die Glückseligkeit, die ein fundamentaler Bestandteil der Ethik ist. Die Glückseligkeit ist durch die Sittlichkeit bestimmt und ist an und für sich selbst ein Gut. Die Vollendung und Versinnbildlichung der geistigen Idee des Schönen ist Hauptzweck eines vollkommenen Staates.

Platon vertrat die Auffassung, dass alles sinnlich Wahrnehmbare von einer Idee, einem ideellen Sein abgeleitet ist. Die metaphysische Konzeption seiner Ideenlehre applizierte er auch auf den Bereich der Ästhetik. Das vollkommen Schöne befindet sich in einer Idee, die das Schöne an und für sich selbst repräsentiert. Für die Vollendung des Schönen ist die geistige Idee notwendig, durch die das Schöne erst sinnlich wahrnehmbar wird.<sup>290</sup> Für Platon stellt die Kunst eine Beschreibung einer Erscheinung des Seienden dar, die aus der Idee entspringt. Wenn aber die Kunst die Wirklichkeit nachbilde, stellt Platon die Frage, ob sie dies in Übereinstimmung mit Wahrheit tue. Um eine Antwort zu finden, führte er in seinem Werk *Politeia* eine Unterteilung der Künste in nachahmende, gebrauchende und hervorbringende ein.<sup>291</sup> Einen partiell defizitären Charakter schrieb er den nachahmenden (mimetischen) Künsten zu, zu denen er die Malerei und die Bildhauerei zählte. Gemäß seiner Ideenlehre seien sie eindeutig als Nachahmung der Ideenerscheinung zu charakterisieren und dadurch weit vom Wahren entfernt.

Eine besondere Bedeutung hingegen schrieb er den hervorbringenden Künsten zu. Zu diesen zählte er die Baukunst, die nach seiner Auffassung gegenüber der Malerei und Bildhauerei eine höhere Stufe einnehme. Sie sei nicht eine bloße Nachbildung der Schattenwelt, sondern ein Produzieren von etwas, das durch die Kunst seine Existenz in der Schattenwelt erhalte. Der nachahmende Maler täusche das Nicht-Wirkliche vor. Der Handwerker dagegen, der ein Bettgestell herstellt, sei der Wahrheit und dem

---

<sup>287</sup> Diese Haltung wird in Platons *Symposion* deutlich. In einigen Handschriften des Werkes taucht der Untertitel *Über das Gute* auf, obwohl das Schöne den Hauptbestandteil des Werkes bildet. Siehe hierzu: TATARKIEWICZ Wladislaw, 1979, S. 141.

<sup>288</sup> TATARKIEWICZ Wladislaw, 1979, S. 141.

<sup>289</sup> TATARKIEWICZ Wladislaw, 1979, S. 148.

<sup>290</sup> TATARKIEWICZ Wladislaw, 1979, S. 146.

<sup>291</sup> KRUEGER Joachim, 1989, S. 111.

Wissen näher als der Künstler, der ein Bettgestell male.<sup>292</sup> Da die hervorbringenden Künste am ehesten der Wirklichkeit und der Wahrheit entsprechen, werden sie von Platon als Künste der höheren Stufe bezeichnet. Den hervorbringenden Künsten schrieb Platon aber auch eine wichtige ethische Funktion in einem vollkommenen Staat zu. Im dritten Buch der *Politeia* wird ausgeführt, wie die Erziehung künftiger Wächter im Staat durch den Anblick guter Architektur vervollkommnet wird. Die Kunstwerke seien reich an Hinweisen auf jene Werte, welche zur höheren Lebensführung nötig sind.<sup>293</sup> Demzufolge wird in Platons Idealstaat die Kunst zum Vermittler des sittlichen Charakters und zum Transformator der Idee des Guten.

Platons Einbeziehung des Schönheitsbegriffs in ein komplexes philosophisches System eines idealen Staates fand in Masaryks Kunst- und Demokratieverständnis seine Geltung. Masaryk ließ sich von der ideal-ästhetischen Konzeption seines Vorbildes auf zweifache Weise inspirieren. Er übernahm Platons Hervorhebung der moralischen Dimension der Ästhetik sowie dessen Auffassung über die Aufgaben der Kunst in einer nach ethischen Prinzipien funktionierenden Staatsform.

Das Schöne besaß bei Masaryk nicht nur die ästhetische, sondern auch eine moralische Dimension. Analog zu Platon repräsentieren für ihn das Schöne und die Kunst einen zusammengehörenden Bestandteil eines vollkommenen Staates. Masaryk verstand unter Platons Schönheitsbegriff das Wohlergehen des Staates und seiner Bürger. Das Wohlergehen, das in einem demokratischen System zu seiner Geltung kommen würde, benötigt seine eigene Ästhetik, durch die das Schöne und das Gute zum Ausdruck gebracht würden. Aus diesem Grund ging er weiter, in dem er zunehmend das Verhältnis von künstlerischer Repräsentation zu einem auf ethischen Grundlagen basierenden Staatswesen thematisiert. Dieses Verhältnis stellt für ihn einen weiteren Pol seiner theoretischen Positionen zur Demokratie dar.

Nach Masaryks Wahl zum Präsidenten intensivierten sich seine Bemühungen um die Urteilsbegründung der Demokratie durch die Ästhetik. Von jenem historischen Zeitpunkt an beurteilte er die von ihm geführte politische Praxis unter kulturellem und ästhetischem Aspekt. Er fordert die Regierung auf, die Akzente auf die Kulturpolitik der jungen Republik zu setzen. In seiner Neujahrsansprache an den Nationalausschuss 1922 erklärte er zur Pflicht jedes Volksvertreters, nicht nur nach

---

<sup>292</sup> KRUEGER Joachim, 1989, S. 105.

<sup>293</sup> GRASSI Ernesto, 1962, S. 112.

wirtschaftlichem Wachstum, sondern auch nach einer gelungenen Entwicklung auf dem Gebiet der Wissenschaft, Philosophie, Kunst und der Religion zu streben.<sup>294</sup> Nach Masaryks Auffassung birgt die Forderung nach einer politischen und sozialen Harmonie künstlerische Elemente in sich<sup>295</sup>. Dadurch demonstriert er seine Bemühung um eine Verknüpfung der ideal-politischen Deklarationen mit dem künstlerischen Ausdruck.

Aus Masaryks Forderungen wurde deutlich, dass ihm eine geistige Dimension demokratischer Politik nicht mehr ausreichte. Ihre Verwirklichung sah er in ihrer Vergegenständlichung in der staatlichen Symbolik und vor allem in ihrem materiellen Ausdruck in der Architektur. Die Gelegenheit zu dieser architektonischen Artikulation kam für ihn bei der Umgestaltung seines Präsidentensitzes durch Josip Plečnik.

#### **4.1.3 Staatsarchitektur und Architektur**

Masaryk maß der Kunst als einem Deklarationsmittel seiner ethisch geprägten politischen Haltung hohe Bedeutung bei. Bereits vor seiner Wahl zum Präsidenten äußerte er die Absicht, durch den künstlerischen Ausdruck seine geschichtsphilosophischen Ideen sichtbar zu machen:

*„Die Gedanken der Staatsmänner und vor allem der Gesetzgeber müssen durch treffende Worte ausgedrückt sein; der politische, gesetzgeberische, militärische Stil hat große Wichtigkeit, und da hilft die Kunst der Politik sehr ausgiebig.“<sup>296</sup>*

Die hier erhobenen Visualisierungsansprüche an die politische Praxis illustrieren deutlich Masaryks Bemühungen um eine politisch geprägte Kunstbestimmung, durch die die Werte des demokratischen Staates symbolisiert werden könnten. Gleichzeitig stellen sie die Frage nach dem geeigneten künstlerischen Medium, durch das Masaryks politische Intentionen zum Ausdruck gebracht und sichtbar gemacht werden können.

---

<sup>294</sup> MASARYK Tomáš Garrigue, 1933, S. 52.

<sup>295</sup> MASARYK Tomáš Garrigue, 1925, S. 496.

<sup>296</sup> MASARYK Tomáš Garrigue, 1925, S. 498

Zum Abbild der politischen und kulturellen Bedingungen einer demokratischen Gesellschaft und einer formalen Legitimation der politischen und sozialen Prozesse erkor Masaryk das künstlerische Ausdrucksmittel der Architektur:

*„Die Einrichtung der Gesellschaft wird auch künstlerisch und ästhetisch beurteilt, man pflegt bildlich nicht nur über den Staatsapparat oder die Staatsmaschinerie, sondern auch vom Bau und der Architektur des Staates zu sprechen.“*<sup>297</sup>

Stellt man die Frage nach den Beweggründen, die Masaryk zur Hervorhebung des künstlerischen Mediums der Architektur führten, soll auf den bereits erörterten Einfluss von Platon eingegangen werden.

In Platons Klassifizierung der Künste wird der Baukunst ein Vorrang vor der Plastik und der Malerei zugesichert. Als hervorbringende Kunst würde sie am ehesten der Wirklichkeit, der Wahrheit und demzufolge auch dem Guten entsprechen, dessen Vollendung Platon in seinem vollkommenen Staat anstrebt. Die ethische Dimension, die Platon der Baukunst in einem vollkommenen Staat zuschreibt, dürfte demzufolge für Masaryks Bevorzugung der Architektur als visuelle Darstellung eines demokratischen Staatsmechanismus entscheidend gewesen sein.

Einen nicht unwesentlichen Einfluss auf Masaryks Affinität zur Architektur mag Franz Brentano und seine philosophische Auseinandersetzung mit der Ästhetik ausgeübt haben.

In seiner Abhandlung *Vom Begriff des Schönen* beschäftigt sich Brentano mit der Frage nach der Klassifikation und Rangordnung der Künste. Brentano bezeichnete die Musik und die Architektur als die allerfreisten Schöpfungen, die das Schöne und das Gute im weitesten Sinne repräsentieren. Dennoch sah er einen Unterschied in der Valenz zwischen den beiden Künsten.<sup>298</sup> Brentanos Vergleich der Wertigkeit und der sich an einzelne Künste knüpfenden Assoziationen ergibt folgende Rangordnung. Demnach wird der Architektur eine Überlegenheit gegenüber der Musik zugeschrieben, weil ihre drei Dimensionen des Raumes einen viel größeren Reichtum, eine größere Fülle ermöglichen als dies in der Musik gegeben wäre.<sup>299</sup> Die Ähnlichkeiten zwischen der Musik und der Architektur wären groß, dennoch kommen der Architektur gewisse Vorzüge zu. Sie wären vor allem darin gegeben, dass sie sich dem Blick als Ganzes darbiete und nicht, wie bei der Musik, eine

---

<sup>297</sup> MASARYK Tomáš Garrigue, 1925, S. 496.

<sup>298</sup> BRENTANO Franz, 1959, S. 129.

<sup>299</sup> BRENTANO Franz, 1959, S. 131.

sukzessive Entwicklung stattfinde. Ein weiterer Vorzug würde in der Erstreckung der architektonischen Gebilde auf mehrere Dimensionen liegen.<sup>300</sup> Mit anderen Worten entspricht nach Brentanos Auffassung die Architektur einem höheren Grad der Geistigkeit. Und gerade die Betonung der geistigen Dimensionen bei der Visualisierung des Guten dürften dem Platoniker Masaryk imponiert haben.<sup>301</sup>

Masaryks Auseinandersetzung mit den Abhandlungen seiner Vorbilder mögen zum Entschluss geführt haben, eine politisch begründete Architektur zum Abbild seiner politischen Praxis zu küren. Der formale Ausdruck wurde für ihn zum Medium der künstlerischen Versinnbildlichung seiner politischen Ideen. Die Parallelen zwischen Staatsarchitektur und der Architektur als künstlerischem Ausdruck verrät sein Streben nach der ästhetischen Implementierung seiner philosophischen Positionen und der sich anschließenden politischen Begründung der Architektur. Im platonischen Sinne plädierte Masaryk für eine untrennbare Einheit zwischen dem formalen und dem ideellen Inhalt des wahren Schönen, die er analog zur Kunst auch in der politischen Praxis anstrebte. Ihre Verwirklichung sah er in der Entstehung eines politischen Stils, der aus seinen spezifischen politischen Werten hervorgeht. Den Gegenstand dieses neuen Stils sollte Masaryks politische Praxis bilden. Sie sollte sichtbar machen, dass durch den neuen Stil das Schöne und das moralisch Gute erreicht werden könnten. Der ästhetisch-formale Ausdruck des demokratischen Stils sollte dabei die neu etablierte politische Ordnung widerspiegeln und zum Identifikationsmittel der neu entstandenen Nation werden.

#### **4.2 Umgestaltung der Prager Burg als Metapher politischer Wandlung**

Mit Masaryks Wahl der Architektur zum Botschaftsträger seiner politischen Intentionen öffnete sich die Frage nach einem symbolträchtigen Ort, der als Projektionsfläche für die künstlerische Verwirklichung seines politischen Interesses dienen und zum neuen politischen Zentrum transformiert werden könnte. Zu diesem Ort wählte Masaryk die Prager Burg. Damit ihr Symbolgehalt zum Instrument seiner

---

<sup>300</sup> BRENTANO Franz, 1959, S. 59.

<sup>301</sup> Über den Einfluss von Franz Brentano auf Masaryk und die Entwicklung seines ethisch fundierten Gedankengutes zeugt der Briefwechsel zwischen Masaryk und Brentano. In einem Brief vom 19. September 1889 schrieb Brentano an Masaryk: „*Geehrter Herr Professor! Ihr Briefchen, aus welchem ich mit Freuden sah, dass auch die czechische Philosophenschule meinem ethischen Ansatz Interesse schenkt.*“ Zitat aus: POLÁK Stanislav, 2. Bd., 2001, S. 456.

eigenen politischen Ziele werden konnte, thematisierte er ihre ideologisch bedingte architektonische Umwandlung:

*„Wie soll man z.B. die Prager Burg, ein rein monarchistisches Bauwerk, in ein demokratisches Gebäude verwandeln, da ist über einen demokratischen Garten und Park usw. nachzudenken, lauter Probleme, die die besten künstlerischen Köpfe interessieren sollten. Die Zeremonie ist der optische und überhaupt sinnfälligste Ausdruck einer Idee und hat dadurch große lehrhafte und erzieherische Bedeutung.“<sup>302</sup>*

Aus Masaryks Reflexionen wird ersichtlich, dass dem künftigen Präsidenten eine neue, national-gesellschaftlich und persönlich motivierte Bedeutungszuordnung der Prager Burg vorschwebte. Diese sah er angesichts des historischen Umbruchs als Voraussetzung für eine positive politische Entwicklung an. Damit eine gesunde Anknüpfung an die unterbrochene und vergessen geglaubte Vergangenheit erreicht werden konnte, sollte die negativ konnotierte monarchistische Vergangenheit umgewertet werden.

Masaryk ging es primär um eine symbolische Umwandlung der Prager Burg, die ihren Niederschlag im architektonischen Ausdruck finden würde. Der politische Systemwechsel bedeutete für ihn nicht nur eine gesellschaftliche und wirtschaftliche Transformation sondern auch eine grundsätzliche Erneuerung der Nation. In diesem Erneuerungsprozess spielte die Vergangenheit eine zentrale konstitutive Rolle. Die materielle Wiederherstellung der Burg wurde zur Metapher der nationalen Wiedergeburt und zum Identitätsträger und Existenzgaranten der Nation.

Zur fundamentalen Grundlage dieser Umwandlung erklärte Masaryk *„die künstlerische Gestaltung des demokratischen Staatsymbolismus und Zeremoniells.“<sup>303</sup>* Die rituelle Darstellung einer politisch motivierten Handlung stellte für ihn die Vorstufe einer materiellen künstlerischen Versinnbildlichung der demokratischen Ideen dar. In der symbolischen Anknüpfung an die Tradition der böhmischen Könige, zu deren personifizierten Nachfolger Masaryk als König ohne Krone nach seiner Wahl zum Präsidenten wurde<sup>304</sup>, sah er eine wirksame Durchsetzung und Bestätigung seiner politischen Ansprüche.<sup>305</sup>

---

<sup>302</sup> MASARYK Tomáš Garrigue, 1925, S. 498.

<sup>303</sup> MASARYK Tomáš Garrigue, 1925, S. 535.

<sup>304</sup> HLOBIL Ivo, [www.diskuse.hrad.cz/archiv/archiv\\_II\\_4.html](http://www.diskuse.hrad.cz/archiv/archiv_II_4.html), S. 2.

<sup>305</sup> Das „starke Gefühl“ des tschechischen Volkes „für König und Königtum“ betont Masaryk in seinen Memoiren *Die Weltrevolution*. Siehe hierzu: MASARYK Tomáš Garrigue, 1925, S. 510.



„Prezident, jako stabilita jeho funkce ukazuje-je nejspíšeze všech ústavních činitelů orgánem státní tradice. Hrad mu to také stále připomíná. To není jen tak, dívám-li se z hradu na Prahu, musím myslet na to, jak by ty naše problémy luštil ten či onen Přemyslovec, co by s tím dělal takový Karel Lucemburský. Za sto, za dvě stě let po mně zde bude zase někdo přemýšlet za tento stat – tu pak chtěj nechtě genius loci.“  
306

[Der Präsident, wie es durch die Stabilität seines Amtes deutlich demonstriert wird, ist am meisten von allen Verfassungsinstitutionen ein Organ der staatlichen Tradition. Daran wird er stets von der Burg erinnert. Wenn ich von der Burg hinunter auf die Stadt Prag schaue, stelle ich mir die Frage, wie die Probleme unserer Tage von dem einen oder anderen Přemysliden gelöst und wie sie von Karl Luxemburger behandelt würden. In ein oder zwei Jahrhunderten wird sich ein anderer Verantwortlicher für diesen Staat wieder diese Fragen stellen – und plötzlich überwältigt mich bei diesen Gedanken, nolens – volens, der Genius Loci.]

Masaryk ging es nicht um eine Erneuerung des böhmischen Königreiches in einer republikanischen Form. Vielmehr plädierte er für die Übertragung der symbolischen Inhalte der politischen Handlungen seiner Vorgänger auf das Prinzip der neuen Staatlichkeit, die schließlich ihren Höhepunkt in der demokratischen Werterepräsentation fand. Die Installation einer demokratischen Symbolik würde nach Masaryks Auffassung aus der Bestimmung des Verhältnisses zwischen Demokratie und Aristokratie entstehen.<sup>307</sup> Da nach Masaryks Geschichtsauffassung die Demokratie ein höheres Stadium der Aristokratie darstellte, würde sich ihre Entwicklung auch in symbolisch-repräsentativen Handlungsweisen eines demokratischen Präsidenten widerspiegeln. Die Anknüpfung an die zum Herrschaftsinstrument avancierten Handlungsweisen seiner Vorgänger sicherte dem künftigen Präsidenten die Legitimation seines eigenen politischen Machtanspruches.

Masaryks Anspruch auf die Etablierung eines demokratischen Symbolismus lässt sich anhand der Forschungen des französischen Historikers Pierre Nora über die symbolische Bedeutung der politischen Rituale verfolgen.

---

Auf gewisse monarchistische Reminiszenzen von Masaryks Regierung wurde auch im Ausland hingewiesen. Die niederländische *Zeitung Nieuwe Rotterdamsche Courant* schrieb zum Anlass von Masaryks 85. Geburtstag, dass die politischen Figuren wie Hindenburg in Deutschland und Masaryk in der Tschechoslowakei die beste Propaganda für eine konstitutionelle Monarchie seien. Sie zeigen, dass auch eine Republik einen fixen Punkt benötige, um welchen sich die ganze Nation versammeln könne. Ein derartiger Präsident erinnert an einen gewählten König der vergangenen Epochen, der durch den Beweis von Fähigkeiten und des Vertrauens für immer gewählt wurde. Siehe hierzu: *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 6.3.1935. Übernommen aus: KLIMEK Antonín, 1996, S. 85.

<sup>306</sup> KLIMEK Antonín, 1996, S. 85.

<sup>307</sup> MASARYK, Tomáš Garrigue (b), 1990, S. 99.

Für Nora repräsentieren die Rituale, deren Stellung aus den materiell überlieferten Gedächtnisorten hervorgeht, eine feste Form des nationalen Gedächtnisses. Ihre Wirkungskraft als Symbole übt laut Nora einen entscheidenden Einfluss auf die Herausbildung der politischen Identität einer Nation aus.<sup>308</sup> Ein politischer Umbruch und eine neue nationale Definition der Gegenwart würden daher eine globale Neubewertung der Vergangenheit verlangen, die sich auf alle Formen des nationalen Gedächtnisses beziehen würde. Mit der Machtübernahme einer demokratischen Gesellschaft an Ort und Stelle ihrer historischen Vorgänger wird die Fortsetzung der Vergangenheit in der Gegenwart und Zukunft legitimiert. Dabei wird der Ort des historischen Geschehens symbolisch umfunktioniert.<sup>309</sup>

Appliziert man Noras Überlegungen auf Masaryks Anspruch einer Erschaffung des demokratischen Symbolismus in der politischen Handlung und in einem demokratischen Stil, stellt man Parallelen fest. Für die Legitimation seines eigenen Machtanspruchs und der Sicherung einer Kontinuität der nationalen Existenz, wählte Masaryk zum neuen politischen Machtzentrum die Prager Burg, dessen Genius Loci zum Garant seiner Bestrebungen wird. Die Architektur der monarchischen Burg übernahm dabei die Funktion eines materiellen Fundaments, auf dem die beabsichtigte ideologische Bedeutungsverschiebung stattfinden könne. Ihre Umwandlung in einen demokratischen Präsidentensitz erzwang jedoch die Neubewertung seiner monarchischen Vergangenheit, die Masaryk zunächst in immaterieller Hinsicht vorsah. Die zweite Stufe dieser politisch bedingten Transformation stellte die Erschaffung eines demokratischen Stils.

#### **4.2.1 Ideengrundlagen eines demokratischen Stils**

Einhergehend mit der Bestimmung des demokratischen Symbolismus zu einem konstitutiven Faktor politischen Handelns legte Masaryk die Grundlagen für den Beginn eines politisch bedingten Umwandlungsprozesses der monarchischen Prager Burg. Um diesen Prozess fortsetzen zu können, suchte er nach einer geeigneten künstlerischen Form, die zu einem genuinen Ausdrucksmittel seiner politischen Ambitionen reichen könnte. Jede Formidee sollte zu einem Mittel der politischen Kommunikation werden und der Nation seine Botschaft der ethisch fundierten

---

<sup>308</sup> NORA Pierre, 1990, S. 7.

<sup>309</sup> NORA Pierre, 1990, S. 16.

Demokratie didaktisch vermitteln. Der neue Stil sollte nach Masaryks Vorstellungen dual fungieren: Seine ästhetisch-formale Ausführung sollte zum Garant einer funktionierenden institutionellen Demokratie und zugleich zu einem visuellen Ausdruck der Existenzberechtigung einer demokratischen tschechoslowakischen Republik werden. Gleichzeitig sollte die verwendete Architektursprache zum ikonografischen Identifikationsmerkmal der Nation heranreifen.

Gemäß seiner philosophischen Tradition wählte Masaryk die griechische Antike zum Kommunikationsmittel, wobei das formale Vorbild aus der griechischen Antike eine Voraussetzung für die Entstehung eines national und demokratisch geprägten Stils werden sollte.

Im Mittelpunkt der folgenden Erörterungen steht die Erklärung der Auffassung Masaryks über die Antike als fundamentales Ausdrucksmittel eines genuin demokratischen Stils. Es soll die Frage geklärt werden, ob er bei der Wahl die ikonografische Identifikation des Volkes mit einer demokratischen Staatsform oder eine Markierung und Sicherung seines persönlichen Herrschaftsanspruches verfolgte. Besondere Aufmerksamkeit gilt Masaryks Tochter Alice,<sup>310</sup> die einen fundamentalen Einfluss auf die architektonische Umsetzung seiner politischen Ideen hatte.

Für Masaryk stellte Platons Begriffsbestimmung der Schönheit und die Verbindung der politischen Theorie und Praxis den Ausgangspunkt seiner staatstheoretischen Thesen dar. Gemäß seinem philosophischen Vorbild war die Idee Voraussetzung jeder Handlung und jedweder materiellen Form an sich. Für sein konkretes politisches Bestreben bedeutete dies die Durchführung eines Prozesses, während dem die politische Praxis mit einem ethisch-ideellen Inhalt ausgefüllt und in dem die Idee der Humanität künstlerisch umgesetzt wird.

Die erste Stufe dieses Verwandlungsprozesses, die Formulierung der Idee der Humanität als Voraussetzung einer ethisch-demokratischen Praxis, führte Masaryk bereits in seiner theoretischen Abhandlung durch. Die Anwendung seiner Theorien in der politischen Praxis und ihre materielle Demonstration sollten als zweiter Schritt dieses Prozesses folgen.

Mit der Fortsetzung dieses Prozesses befasste sich Masaryk bereits vor seiner Wahl zum Präsidenten. Am intensivsten beschäftigte ihn die Frage nach einer geeigneten

---

<sup>310</sup> Kurzbiografie über Alice Garrigue Masaryková im biografischen Verzeichnis.

Form, die zur materiellen Kennzeichnung seiner philosophischen Haltungen am besten erschien. Bei ihrer Bestimmung wurde ihm die von der antikathenischen Philosophie abgeleitete Grundhaltung zum Wegweiser. Gemäß deren Vorbild sah er in der Moral eine Voraussetzung zur Verwirklichung einer ideellen politischen Konzeption. Ihr ethisch fundierter Inhalt käme am deutlichsten im künstlerischen Ausdruck zur Geltung:

*„Bereits die Griechen und die Römer, die die Moral zur Grundlage des allgemeinen Rechtes gewählt hatten, hatten über den Zusammenhang zwischen den schönen Künsten und der Politik konkret nachgedacht.“<sup>311</sup>*

Seine Reflexionen über das Zusammenspiel von Kunst- und Staatsform konkretisierte er, indem er den formalen architektonischen Formenschatz der Antike zur idealen Ausdrucksform der Demokratie der künftigen Nation erkor:

*„(...) Geistige Grundlage meiner Entwicklung ist die antike Kultur! Und ich glaube, dass meine persönliche Entwicklung der Entwicklung unserer Nation entspricht.“<sup>312</sup>*

Diese persönlich und philosophisch fundierte Vorprägung führte dazu, dass Masaryk eine der ersten Reisen in seiner Funktion als Staatsoberhaupt nach Pompeji und Paestum unternommen hat. Im Mai 1921 besuchte er gemeinsam mit seiner Tochter den Apollotempel in Pompeji und den Neptuntempel in Paestum.<sup>313</sup> Das Interesse an den antiken Tempeln als architektonische Sinnbilder der antik-athenischen Demokratie lässt die Deutung zu, dass der Hauptgrund für seine Reisen in der Suche nach einer für die Prager Burg geeigneten und zukunftsweisenden Architektur lag (**Abb. 41**).

Einen entscheidenden Einfluss auf Masaryks ästhetische Einstellung übte seine Tochter Alice Masaryková aus (**Abb. 42**). Analog zu ihrem Vater sah sie einen Zusammenhang zwischen der gesellschaftlich-politischen Wandlung und der Erfindung einer neuen, genuin demokratischen Form. Sie setzte die griechische Antike mit der institutionellen Demokratie gleich und erklärte das antike Formvokabular zum architektonischen Mittel, das die angestrebte gesellschaftspolitische Wirklichkeit künstlerisch vermittelt könnte. Die Frage der Architektur auf der Prager Burg war bei der Präsidententochter grundsätzlich mit der

---

<sup>311</sup> MASARYK Tomáš Garrigue, 1925, S. 561.

<sup>312</sup> MASARYK Tomáš Garrigue, 1925, S. 515.

<sup>313</sup> AML, Brief von Masaryková an Plečnik, 21.5.1921.

Demokratie verbunden. Das formale Vorbild für die künftige Architektur des Präsidentensitzes fand die Präsidententochter im antiken Tempelbau und seiner kosmischen Ordnung, die sie als Grundlage für die gesellschaftliche Ordnung bezeichnete.<sup>314</sup> Damit bezog sie sich auf Platon, laut dem der geordnete Kosmos nach der göttlichen Idee des Guten entstanden und der Ursprung jeder irdischen Ordnung und Harmonie sei. Die architektonische Ausführung der Tempel stellte für sie eine Metapher für die Verwirklichung der ethischen Demokratiekonzeption in dem neu gegründeten Staat dar. Die Präzision der architektonischen Ausführung des Neptuntempels in Paestum und die Homogenität seiner aufeinander geschichteten Quader, assoziierte sie mit dem Staat als freier Gruppierung der einzelnen Menschen nach ihren Ideen.<sup>315</sup> Die Souveränität und Sicherheit, mit der die Griechen ihre Tempel bauten, sah sie dabei als Vorbild für eine demokratische politische Handlung.<sup>316</sup>

Mit ihrer Aussage knüpfte sie an Masaryks These über die Parallelen zwischen der Architektur- und der Staatsform an. Ihre Faszination von der Tempelarchitektur offenbart sie noch deutlicher bei der Beschreibung von den Ruinen der antiken Tempel in Syracus, in die ihrer Auffassung nach Platon seinen Idealstaat einverleiben wollte.<sup>317</sup>

Die Funktion des antiken Tempels als einem ideologischen Leitbild übertrug die Präsidententochter auf die Prager Burg als Sinnbild demokratischer Ideale. Die Burg als politisches und kulturelles Zentrum der neu entstandenen Staatsform wird von ihr zu einer nationalen Akropolis<sup>318</sup> paraphrasiert. Dieser Auffassung schloss sich auch Masaryk an, der die Prager Burg zum einem nationalen Heiligtum erklärte.

In Anlehnung an das Bauvorhaben der athenischen Akropolis sollte die umgestaltete ‚Prager Akropolis‘ auf dem Hradschin zum Botschaftsträger der neuen demokratischen Ordnung werden. Die Umgestaltung des ‚Nationalheiligtums‘ sowie des gesamten Heiligen Hradschiner Bezirkes<sup>319</sup> wurde demzufolge zur Metapher eines Neuaufbaus der originären Akropolis, die zum Symbol der antikathenischen Demokratie gereichte.

---

<sup>314</sup> AML, Briefe von Masaryková an Plečnik, 13.5.1921 und 17.6.1921.

<sup>315</sup> AML, Brief von Masaryková an Plečnik, 24.2.1923.

<sup>316</sup> AML, Brief von Masaryková an Plečnik, 6.7.1927.

<sup>317</sup> AML, Brief von Masaryková an Plečnik, 21.8.1921. 1924 besuchten Masaryk und seine Tochter Syracus.

<sup>318</sup> AML, Brief von Masaryková an Plečnik, 21.8.1921.

<sup>319</sup> AML, Brief von Masaryková an Plečnik, 11.2.1926.

Für die Präsidententochter war jedoch eine materielle Form der antiken Kunst als Ausdruck der politischen Ideale des Präsidenten nicht ausreichend. Ihrer idealistischen Orientierung folgend suchte sie nach einer absoluten Form, in der die Materie mit einem ideellen Inhalt gefüllt werden könnte. Bei ihrem Formfindungsprozess reichte ihr eine Kopie des formalen Ausdrucks der Antike nicht aus. Aus diesem Grund lehnte sie für ihr Vorhaben den Klassizismus ab, den sie als eine naive, nicht ganz unmittelbare und bescheidene Bewunderung der Antike bezeichnete.<sup>320</sup> Um ihre Kritik an seinem defizitären ideellen Inhalt noch deutlicher zum Ausdruck zu bringen, stellte sie die Frage, wo beim Klassizismus, dieser teilweise von der Antike kopierten Form, ein Verständnis für den Lebensinhalt sei.<sup>321</sup> Die Antwort fand sie in der Synthese des formalen Ausdrucks der Antike mit den christlichen Idealen: Die Griechen repräsentieren die Vernunft, Christus das Herz, und beide stehen in einem ausgewogenen Verhältnis.<sup>322</sup> Die christliche Idee des Guten wäre nach der Auffassung der Präsidententochter ein fester Bestandteil einer demokratischen Form, die eine nach den ethischen Idealen geordnete Gesellschaft versinnbildlichen könnte. Nur die Anreicherung der antiken Form durch das Licht des Christentums führe zu einer höheren Lebenskonzeption und ihre materielle Widerspiegelung zur absoluten Form.<sup>323</sup>

Um ihre Überzeugung rechtfertigen zu können, zeigt sie Parallelen zwischen der Antike und dem Christentum auf. Obwohl sie zunächst gezweifelt hatte, ob die Antike und Jesus Christus verbunden werden könnten,<sup>324</sup> begab sie sich später auf die Ebene einer partiellen Negation der griechischen Geschichte, indem sie die griechischen Götter mit dem Christus als „*lampada paradous*“<sup>325</sup> [griech. Fackel übergebend, Anm. d. Verf.] paraphrasierte. Der reine Geist der Griechen, der sich in dem klaren und souveränen Ausdruck ihrer Architektur widerspiegelte, könnte in einer auf den Prinzipien der Ethik basierenden Demokratie nur bei einem konsequenten Leben nach den Gesetzen Christi erreicht werden.<sup>326</sup>

Sucht man nach den Einflüssen, die die Präsidententochter zum Rückgriff auf das Christentum geführt haben könnten, soll auf den bereits erwähnten Bezug Masaryks

---

<sup>320</sup> AML, Brief von Masaryková an Plečnik, 6.12.1925.

<sup>321</sup> AML, Brief von Masaryková an Plečnik, 6.12.1925.

<sup>322</sup> AML, Brief von Masaryková an Plečnik, 1.12.1927.

<sup>323</sup> AML, Brief von Masaryková an Plečnik, 6.12.1925.

<sup>324</sup> AML, Brief von Masaryková an Plečnik, 17.6.1921.

<sup>325</sup> AML, Brief von Masaryková an Plečnik, 6.12.1925.

<sup>326</sup> AML, Brief von Masaryková an Plečnik, 31.10.1925.

zur Religion eingegangen werden. Gemäß der Masarykschen Demokratiekonzeption beruhte die Demokratie auf der Humanität Diese stellt ein „*wichtiges Element der Religion*“<sup>327</sup> dar, denn „*die Moral hängt (...) mit der Religion (...) zusammen*“<sup>328</sup>. Die Demokratie steht zur Religion in einem Verhältnis, das durch die ethische Grundlage der Demokratie vorgegeben ist. Für den Freidenker Masaryk ist es nicht die christliche Offenbarung, die zu einer demokratischen Gleichheit führt, sondern die Humanität<sup>329</sup>. Diese Auffassung bezeugt er mit dem Ausruf:

„*Jesus, nicht Caesar(...). Jesus, nicht Caesar, wiederhole ich – das ist der Sinn unserer Geschichte und der Demokratie.*“<sup>330</sup>

Jesus ist für Masaryk das Vorbild für die Nächstenliebe, die er mit der Humanität als Grundlage der Demokratie gleichsetzt.<sup>331</sup>

Für seine Tochter, praktizierende Katholikin, ruht der Sinn der böhmischen Geschichte in der Religion, die heute bewusst die Frage des Verhältnisses des Menschen zum Menschen und des Menschen zu Gott löst. Dieses Verhältnis müsste sich ihrer Ansicht nach jedoch konsequent in der Kunst und in der Wissenschaft widerspiegeln.<sup>332</sup> Ihre Überzeugung, dass die neu entstandene tschechoslowakische Nation nur dann ihre architektonische Form findet, wenn sie zu einem göttlich-religiösen Leben wachsen wird,<sup>333</sup> bezeugt ihr Streben nach einer religiös begründeten architektonischen Form.

#### **4.2.2 Der slawische Stil**

Mit der Wahl der antiken typologischen Anleihe, angereichert mit den Idealen des Christentums, legte Alice Masaryková die Grundlagen eines formalen Ausdrucks der demokratischen Ideen des Präsidenten fest. Dennoch suchte sie weiter nach einem geeigneten Kommunikationsmittel, mit dem das theoretisch formulierte politische Selbstverständnis der Demokratie der gesamten neu entstandenen Nation sinnlich begreifbar gemacht werden könnte. Der multinationale Charakter der neu gegründeten Republik verlangte, dass sich mit dem neuen Stil alle in der

---

<sup>327</sup> MASARYK Tomáš Garrigue, Bd. I, 1992, S. 171.

<sup>328</sup> MASARYK Tomáš Garrigue, 1922, S. 133.

<sup>329</sup> MASARYK Tomáš Garrigue, Bd. II, 1992, S. 429.

<sup>330</sup> MASARYK Tomáš Garrigue, 1925, S. 640.

<sup>331</sup> TRUHLAR Dalibor, 1994, S. 142.

<sup>332</sup> AML, Brief von Masaryková an Plečnik, 27.9.1921.

<sup>333</sup> AML, Brief von Masaryková an Plečnik, 27.9.1921.

tschechoslowakischen Republik lebenden slawischen Völker identifizieren und das Gefühl einer Zusammengehörigkeit und einer nationalen Einheit empfinden können. Diesen Anspruch brachte Präsident Masaryk deutlich zum Ausdruck, indem er eine gleichwertige Vertretung der tschechischen und der slowakischen Symbole zur Voraussetzung des Umgestaltungsprogramms machte.

Die Präsidententochter war sich bewusst, dass die Verwendung der klassischen Formen ein akademisches Vorwissen der Betrachter verlangen würde und damit für eine unmittelbare Vermittlung der neuen politischen Realität nicht ausreichend wäre. Aus diesem Grund griff sie die folkloristischen Elemente der neu angegliederten Länder auf, die allgemein verständlich waren und direkt das Gefühl der Bürger ansprechen konnten. Ihr Interesse galt dabei der Slowakei, die sie als Kreta der demokratischen Kunst<sup>334</sup> bezeichnete. Die ornamentale Vielfalt der slowakischen Volkskunst stellte für sie eine formale Quelle für den neuen Stil dar. Die in der traditionellen Ornamentik vorkommende Form des Lindenblattes paraphrasierte sie als Herz Christi. Häufiges Vorkommen und Variationsvielfalt zeugen ihrer Ansicht nach vom Einfluss des Christentums auf die formale Genese des slowakischen Ornaments. Aus diesem Grund sei dies eine würdige Form, um die demokratischen Ideale des Präsidenten zu visualisieren.<sup>335</sup> Betrachtet man diese These unter dem Aspekt ihres Anspruchs auf eine religiös fundierte architektonische Form, erkennt man ihr Bestreben nach der Legitimierung der Aufnahme von slowakischen Motiven in den neuen Stil. Um die Bedeutung der Slowakei noch zu akzentuieren, hob sie die Qualität der slowakischen Seele<sup>336</sup> hervor. Damit brachte sie ihren ethischen Anspruch in der neu gebildeten Form zum Ausdruck.

Obwohl sich die Präsidententochter bei ihrer Stilsuche auf die slowakische und karpato-ukrainische Volkskunst als Inspirationsquelle berief, strebte sie nicht einen spezifischen nationalen Stil an. Vielmehr bezog sie sich auf alle slawischen Völker, denen sie eine beinahe messianische Aufgabe in der Architekturgeschichte zuschrieb. Mit ihrer Standhaftigkeit und einer besonderen moralischen Prägung sollen sie der Welt die Disziplin der Demokratie demonstrieren.<sup>337</sup> Die griechische Antike und die slowakische Volkskunst sollten ihnen als gestalterische Stütze bei ihrem

---

<sup>334</sup> AML, Brief von Masaryková an Plečnik, 7.3.1923.

<sup>335</sup> AML, Brief von Masaryková an Plečnik, 27.9.1921.

<sup>336</sup> AML, Brief von Masaryková an Plečnik, 23.2.1923.

<sup>337</sup> AML, Brief von Masaryková an Plečnik, 26.8.1921.



Formfindungsprozess dienen. Die Erfindung einer spezifisch slawischen demokratischen Form vertraut sie Plečnik an, der ein Mitglied eines verbrüdernten südslawischen Volkes ist:

*„V Itálii jsem našla umění pravé formy a citu. A my, Slovani, my najdeme naši formu – a já jsem přesvědčená, že Vy budete jeden z prvních, který tuto ulohu můžete vyplnit.“*<sup>338</sup>

[In Italien fand ich die Kunst der wahren Form und des Gefühls. Und wir Slawen, wir werden auch unsere Form finden – und ich bin fest davon überzeugt, dass Sie [Plečnik] einer der ersten sein werden, der diese Aufgabe erfüllen können wird.]

Die Synthese vom künstlerischen Ausdruck eines Südslawen, mit dem der antiken Formen, der slowakischen Motive und des Genius Loci des tschechischen nationalen Symbols, sei ihrer Auffassung nach die einzige Möglichkeit, wie diese herrliche, ewige und slawische Aufgabe<sup>339</sup>, nämlich die Umgestaltung der Prager Burg, erfolgreich durchgeführt werden könne.

Betrachtet man diese pathetisch formulierten Vorstellungen über die messianische Funktion der slawischen Völker im Kontext von Masaryks Geschichtsphilosophie, erkennt man den Ausgangspunkt ihrer Forderungen.

Bei Masaryks Formulierung der bereits erörterten geschichtsphilosophischen Maximen über die Humanität als Voraussetzung der Demokratie stützte er sich auf die Humanitätsidee von Johann Gottfried Herder, nach der am Anfang der Geschichte ein von Gott geschaffener Mensch, ein guter Mensch, stehe. In seinem Werk *Ideen zur Philosophie einer Geschichte der Menschheit* ging Herder davon aus, dass die verschiedenen Völker verschiedenen Schöpfungsgedanken Gottes entsprächen, wodurch jedes Volk einen eigenständigen Sinn besäße. Den Slawen schrieb er dabei die Gutmütigkeit und Friedfertigkeit zu:

*„Denn da sie sich nie um die Oberherrschaft der Welt bewarben, keine kriegssüchtigen erblichen Fürsten unter sich hatten und lieber steuerpflichtig wurden, wenn sie ihr Land mit Ruhe bewohnen konnten, so haben sich mehrere Nationen, am meisten aber die vom deutschen Stamme, an ihnen hart versündigt.“*<sup>340</sup>

Herder idealisiert die Slawen als „ein taubenhaftes Volk“<sup>341</sup> und schreibt dem Slawentum eine messianische Mission zu:

---

<sup>338</sup> AML, Brief von Masaryková an Plečnik, 13.5.1921.

<sup>339</sup> AML, Brief von Masaryková an Plečnik, 1.8.1925.

<sup>340</sup> HERDER Johann Gottfried, 1965 [1791], S. 281.

<sup>341</sup> TRUHLAR Dalibor, 1994, S. 24.

*„(...) so werdet auch ihr so tief versunkene, einst fleißige und glückliche Völker endlich einmal von eurem langen trägen Schlaf ermuntert, von euren Sklavenketten befreit.“<sup>342</sup>*

Herders Slawenkapitel wurde in mehrere slawische Sprachen übersetzt. In Böhmen war es Herders Schüler Jan Kollar, der der Humanitätsidee Herders und seiner Hervorhebung der Slawen folgte.<sup>343</sup> Kollar setzte die Begriffe ‚Slawe‘ und ‚Mensch‘ gleich. Die slawischen politischen Ideale repräsentierten für ihn die Ideale der reinen Demokratie, die er in mythische Urzeiten der einzelnen slawischen Nationen verlegte. Kollar erwartete, dass besonders die slawische Kultur die westlichen Nationen erlösen werde, indem die Slawen die Führung der Völker und der Menschheit übernehmen und an die Stelle der westlichen Nationen treten würden. Masaryk stellte sich gegen diesen slawischen Messianismus, der seiner Ansicht nach nicht wissenschaftlich haltbar wäre:

*„Ich war gegen diese Theorien (...) skeptisch. Die tiefere Erkenntnis der Kultur aller Nationen (...) weist uns auf die Kultursynthese hin, auf die Wechselbeziehung nicht nur der slawischen, sondern aller Nationen.“<sup>344</sup>*

Gleichzeitig betonte er, dass die gesamte Geschichte und die geographische Lage Böhmens zu einer derartigen Synthese herausfordern würden.<sup>345</sup> Die Pflege *„der kulturellen Wechselbeziehungen zu den slawischen Nationen“<sup>346</sup>* müsse sowohl von der Regierung als auch von Kulturkreisen und Institutionen geführt werden. Bei der Durchführung dieser Aufgabe schreibt er der Stadt Prag eine wichtige kulturpolitische Funktion zu:

*„Oft wird (...) bei uns und in russischen und südslawischen Kreisen Prag als die slawische Hauptstadt gepriesen. Meint man damit das Kulturzentrum, so kann ich beistimmen; Prag ist auch geographisch insofern vorteilhaft gelegen, als alle nach dem Westen gerichteten Slawen leicht zu uns gelangen können. Kulturell besitzen wir die richtigen Grundlagen und haben durch unser kulturelles Bestreben, vor allem durch die Reformation, die Entwicklung der anderen Slawen überholt und könnten die Führung innehaben.“<sup>347</sup>*

---

<sup>342</sup> HERDER Johann Gottfried, 1965 [1791], S. 282.

<sup>343</sup> TRUHLAR Dalibor, 1994, S. 24.

<sup>344</sup> MASARYK Tomáš Garrigue, 1925, S. 453.

<sup>345</sup> MASARYK Tomáš Garrigue, 1925, S. 454.

<sup>346</sup> MASARYK Tomáš Garrigue, 1925, S. 456.

<sup>347</sup> MASARYK Tomáš Garrigue, 1925, S. 459.

Diese Auffassung vertrat auch die Präsidententochter. Die Prager Burg wäre eine bedeutende Achse Mitteleuropas,<sup>348</sup> und dadurch ein geeigneter Ort für eine kulturelle Synthese, die die slawische Demokratie widerspiegeln soll.

Die Überzeugung, dass die slawische Kultur demokratisch sei,<sup>349</sup> verrät jedoch den starken Einfluss seitens Herders und Kollars slawischem Messianismus, dessen künstlerische Verwirklichung von Plečnik Alice Masaryková in der Architektur der Prager Burg anstrebte.

Mit der Entscheidung des Präsidenten, den slowenischen Architekten Plečnik mit der Umgestaltung der Prager Burg zu beauftragen, sah sie eine historische Chance für die Entstehung einer slawischen demokratischen Kunst.<sup>350</sup> Die Prager Burg sollte zum Ort seiner künstlerischen Verwirklichung werden und den historischen Beginn des slawischen Stils in der Architektur markieren. Mit diesem Stil sollten die slawischen Nationen, die nach dem ersten Weltkrieg ihre politische Unabhängigkeit gewonnen hatten, ihr Bekenntnis zu den demokratischen Werten künstlerisch demonstrieren können.

## 5. Josip Plečnik – Der Burgarchitekt

*I. „Ich wünsche, dass Professor Plečnik zum Baumeister der Prager Burg wird und über alle Instandsetzungen und Umbauten der Burg und der ihr zugehörigen Gebäude entscheidet.*

*Ich wünsche, dass Professor Plečnik über die Umgestaltung der Burggärten (Paradiesgarten, Wallgarten, Königlicher Garten) wie auch über die Neubauten in diesen Gärten entscheidet.*

*Ich wünsche, dass Professor Plečnik das Programm für die Regulierung des Burgbezirkes und seiner zweckmäßigen Eingliederung in das Verkehrskommunikationsnetz der Stadt ausarbeitet.*

*Der Begriff des Burgbezirks wird im beiliegenden Plan erörtert..*

*Möge die Bautätigkeit auf der Prager Burg dem Volk ein Vorbild an Konzeption und Zweckmäßigkeit eines Programms und der Wahl des richtigen Materials und an Präzision in der Durchführung sein.*

*Das gesamte Bauprogramm soll wohl überlegt und in Etappen durchgeführt werden.*

*II. Ich wünsche, dass im Paradiesgarten ein Denkmal für gefallene Legionäre, „Das ewige Licht“ stehen wird. Die Wahl der Form und des Materials überlasse ich Professor Plečnik.*

*Ich wünsche, dass im Wallgarten fünf durch einen Architrav verbundene Säulen stehen werden. Mit dieser Aufgabe beauftrage ich Professor Plečnik.*

---

<sup>348</sup> AML, Brief von Masaryková an Plečnik, 14.8.1921.

<sup>349</sup> AML, Brief von Masaryková an Plečnik, 27.9.1921.

<sup>350</sup> AML, Brief von Masaryková an Plečnik, 27.9.1921.

*Ich wünsche, dass Professor Plečnik die Wohnung des Präsidenten fertig stellt. Die Repräsentationsräume des künftigen Präsidenten empfehle ich im Neubau des Trakts zwischen dem II. und III. Burghof unterzubringen.*

*Ich wünsche, dass in der Burgkapelle ein Musiksaal für Oratorien und kirchliche Musik errichtet wird.*

*Ich wünsche, dass der III. Burghof umgestaltet und mit einem Monolith (einem Teil des gebrochenen Monoliths) geschmückt wird.*

*In den Gärten wünsche ich eine Glyptothek und eine Hochschule für Gartengestaltung zu errichten.*

*III. Mein letzter Wille ist es, dass Professor Plečnik entscheide, wo ich begraben werden soll und dass er auf meinem Grab einen einfachen Grabstein aufstellt; mein Wunsch ist es, dass ich zusammen mit meiner Ehefrau und mit meinen Familienmitgliedern die letzte Ruhe finde.*

*Der Sinn dieser Forderungen ist es, die Burg zur Residenz eines demokratischen Präsidenten zu machen; die gesamte innere und äußere Burgumgestaltung muss eine einfache, aber künstlerisch edle Idee sein, die die Idee der staatlichen Souveränität und Demokratie symbolisiert. Im gleichen Geist muss auch die Burgumgebung reguliert werden. Die Nation sieht die Burg als eine nationale Angelegenheit an und deswegen muss der Umwandlung des Baus von einem monarchistisch konzipierten und ausgeführten in einen demokratischen große Aufmerksamkeit nicht nur vom Präsidenten, sondern auch von der Regierung geschenkt werden.“<sup>351</sup>*

Diese Forderungen äußerte der Präsident Tomáš Garrigue Masaryk in seinem vorläufigen Testament, das im Falle seines unerwarteten Todes in Kraft treten sollte.<sup>352</sup> In den Umgestaltungsvorgaben wird Masaryks persönliches Interesse an der Planung und Ausführung der Maßnahmen durch den Meister Plečnik<sup>353</sup> deutlich, den er zum Architekten seiner politischen Botschaften erkoren hatte.

Im Folgenden soll zunächst auf die Neuorganisation der Bauverwaltung hinsichtlich der Prager Burg eingegangen werden, die für die Wahl Plečniks von entscheidender Bedeutung war. Im Mittelpunkt der folgenden Untersuchungen stehen Entscheidungskriterien für die Wahl Plečniks zum Burgarchitekten. Dabei wird insbesondere auf die Rolle der Prager künstlerischen Öffentlichkeit eingegangen, die einen entscheidenden Einfluss auf die Auftragserteilung an Plečnik hatte. Der zweite Teil widmet sich dem Verhältnis zwischen Masaryk und Plečnik. Dabei sollen

---

<sup>351</sup> AV ČR, Fonds TGM-R, KPR 370/10-1922–23, Stavební úpravy hradu, jednání s Plečnikem [Baumaßnahmen auf der Prager Burg, Besprechungen mit Plečnik], im Folgenden als : AV ČR, Fonds TGM-R, KPR 370/10. Testament des Präsidenten Masaryk, unterzeichnet am 20.4.1925 in Schloss Lány (**Dok. 3**).

<sup>352</sup> Das Dokument wurde vom Ministerialrat einstimmig gebilligt. Seine versiegelten Kopien wurden beim rechtlichen Vertreter des Präsidenten, der Präsidentenkanzlei und bei der Präsidentochter aufbewahrt.

<sup>353</sup> ‚Meister‘ ist die Anrede, die in den von Masaryk an Plečnik gerichteten Briefen überwiegt.

insbesondere die zielgerichteten Bemühungen des Präsidenten um Plečnik näher beleuchtet werden. Des Weiteren wird auf die Rolle der Präsidententochter eingegangen, die dem Architekten die politischen Visionen des Präsidenten verbal vermittelte und einen entscheidenden Einfluss auf die Festlegung der typologischen Normen und den Stilmodus Plečniks ausübte. Das Hauptaugenmerk wird auf dem Konflikt zwischen den politischen und den privaten Interessen liegen, der einer der Ursachen für Plečniks endgültigen Weggang aus Prag war.

### **5.1 Organisation der Denkmalpflege auf der Prager Burg**

Mit der Wahl der Prager Burg zum neuen Präsidentensitz wurde ihre Umgestaltung zur erstrangigen denkmalpflegerischen Aufgabe der Tschechoslowakischen Republik erklärt. Vor dem Beginn der Umgestaltungsmaßnahmen musste zunächst ein legislativer Rahmen festgelegt werden, nach dem die Baudenkmalpflege auf der Prager Burg organisiert und durchgeführt werden sollte.

Bis zum Zerfall der Habsburger Monarchie hatte die Prager Burg, einschließlich aller ihr zugehörigen Gebäude, dem Kunstinventar sowie dem gesamten Eigentum, das der k. und k. Hofverwaltung zugeschrieben wurde, eine exterritoriale Stellung. Die Burgverwaltung unterlag der Burghauptmannschaft, die vom Oberhofmeisteramt in Wien geführt wurde. Die Sach- und Personenkosten wurden von der Zivilkasse des ehemaligen Kaisers übernommen.

Nach dem politischen Umbruch im Oktober 1918 wurde die Zuständigkeit des Oberhofmeisteramtes für alle sich auf dem Boden der neu entstandenen Republik befindlichen Denkmäler aufgehoben. Zu diesen gehörte auch der Prager Burgkomplex. Laut Artikel 308 des Friedensvertrages von St. Germain wurde die Prager Burg als Eigentum des ehemaligen Kaisers der Tschechoslowakischen Republik übergeben. Aufgrund der rechtlichen Unterschiede zwischen der Monarchie und Republik konnten jedoch die Nutzungs- und Verwaltungsrechte des ehemaligen Kaisers nicht analog auf den Präsidenten der Republik übertragen werden.<sup>354</sup> Dies erforderte die Änderung des rechtlichen Status der Prager Burg. Sie wurde zu einem öffentlichen Gebäude erklärt, auf das die Kompetenzen des Ministeriums für öffentliche Arbeiten übertragen wurden. Die Burgverwaltung

---

<sup>354</sup> MALÁ Věra, 1996, S. 129.

wurde vorübergehend vom Nationalausschuss und Präsidium des Ministerialrates übernommen. Seitens des Letztgenannten kam es zu Bestrebungen, eine vom Ministerium für öffentliche Arbeiten unabhängige Burgverwaltung zu errichten. Aus diesem Grund beschloss der Ministerialrat am 13. Dezember 1918, aus historischen Gründen die Burgverwaltung ausschließlich dem Präsidenten der Republik zu überlassen. Zu diesem Zwecke sollte ein unabhängiges, eigenes Bauamt errichtet werden.<sup>355</sup>

Mit dem am 5.12.1919 erlassenen Gesetz wurde die Präsidentenkanzlei gegründet.<sup>356</sup> Das Gesetz bezog sich auf die Beschlüsse des Ministerialrates vom 13. Dezember 1918 und vom 29.7.1919, nach denen die Organisation der Bautätigkeit und der Denkmalpflege sowie die gesamte Verwaltung auf der Prager Burg der Präsidentenkanzlei unterlagen. Bei der Ausführung der Baumaßnahmen im Burgkomplex sollte die Präsidentenkanzlei von einem unabhängigen technischen Assistenzamt, der Stavební správa Pražského hradu [Bauverwaltung der Prager Burg, im Folgenden als Bauverwaltung], unterstützt werden. Das bisher für die Bauaufsicht zuständige Ministerium für öffentliche Arbeiten wurde lediglich mit der Aufsicht über den technisch-wirtschaftlichen Sektor der Umgestaltungsmaßnahmen beauftragt.<sup>357</sup>

In den grundlegenden Fragen oblagen der Bauverwaltung die Umsetzung der Umgestaltungsvorschläge und die Vermittlung zwischen dem Leiter dieses Amtes und dem Präsidenten der Republik.<sup>358</sup> Die Bauverwaltung war verpflichtet, über alle umgestaltungsrelevanten Maßnahmen die Präsidentenkanzlei zu informieren. Für die Durchführung der Umgestaltungsmaßnahmen stellte die Präsidentenkanzlei der Bauverwaltung alle notwendigen finanziellen und administrativen Mittel sowie Fachpersonal zur Verfügung.<sup>359</sup>

---

<sup>355</sup> APH, S 710/27 Kompetence Kanceláře presidenta republiky a jejich pomocních úřadů [Kompetenzen der Präsidentenkanzlei und ihrer Assistenzämter], im Folgenden als: APH, S 710/27, Beschluss des Ministerialrats vom 13.12.1918.

<sup>356</sup> Präsident Masaryk forderte die Einrichtung der Präsidentenkanzlei unmittelbar nach seiner Rückkehr aus dem Exil im Dezember 1918. Auf den ausdrücklichen Wunsch des Präsidenten begann sie ihre Tätigkeit bereits Anfang 1919. Erst gemäß § 1 des am 5.12.1919 verabschiedeten Gesetzes Nummer 645 wurde die Errichtung der Präsidentenkanzlei als eines Amtes zur Organisation und Durchführung aller Aktivitäten, die dem Wirkungsbereich des Präsidenten der Republik angehören legislativ festgelegt. Siehe hierzu: APH, S 710/27.

<sup>357</sup> APH, S 710/27.

<sup>358</sup> MALÁ Věra, 1996, S. 129.

<sup>359</sup> AV ČR, KPR 370/10, Beschluss der Präsidentenkanzlei, 1.10.1922.

Mit der Errichtung der Bauverwaltung baute die Präsidentenkanzlei die Grundlagen einer funktionierenden Bauorganisation auf der Prager Burg auf. Eine weiterhin zu lösende Frage war die Wahl einer verantwortlichen Führungskraft, der die Bauleitung anvertraut werden konnte.

### **5.1.1 Die Forderungen nach Ernennung eines Führungsverantwortlichen**

Trotz der Errichtung eines unabhängigen Baufachorgans fürchtete die denkmalpflegerische Fachöffentlichkeit, dass die Umgestaltung des stilistisch heterogenen Burgkomplexes ohne eine verantwortliche Leitungsperson nicht einheitlich gelöst werden könnte. Aus diesem Grund wandten sich 1920 die Teilnehmer der bereits erwähnten Meinungsbefragung „*Über die Umgestaltung der Prager Burg und ihrer Umgebung*“ an die Präsidentenkanzlei mit der Forderung nach konkreten Lösungsvorschlägen, nach denen die Prager Burg ohne Anwendung der befürchteten Methoden umgestaltet werden könnte.<sup>360</sup> Der Grund für die Forderung war der Rücktritt von Kamil Hilbert, dem Leiter der Bauverwaltung, und seine Nachfolge durch den Puristen Ludvík Lábler.<sup>361</sup>

Der Dombaumeisters des St.-Veits-Doms Kamil Hilbert wurde gemeinsam mit dem Bildhauer Jindřich Čapek am 2.11.1918 vom Nationalausschuss mit der Verwaltung, der Denkmalpflege und der Aufsicht über das Mobiliar der Prager Burg beauftragt.<sup>362</sup> Unterstützt wurden sie vom Architekten Karel Fiala, der mit der Bauforschung des Alten Königlichen Palastes und dessen Sicherungsmaßnahmen beauftragt worden war.<sup>363</sup> Die Wahl Kamil Hilberts, der in denkmalpflegerischen Kreise hohen Respekt genoss, sollte gewährleisten, dass bei den Umbaumaßnahmen die modernen denkmalpflegerischen Methoden angewandt werden würden. Zum Aufgabenbereich der beiden Verantwortlichen gehörte die Inventarisierung des Burgmobiliars, die denkmalgerechte Instandsetzung des Burgkomplexes und die Umgestaltung der Innenräume, in denen der neu gewählte Präsident, die Ministerien und die neu

---

<sup>360</sup> JANÁK Pavel, 1920, S. 41.

<sup>361</sup> Kurzbiografie über Ludvík Lábler im biographischen Verzeichnis.

<sup>362</sup> Die Arbeitsverträge wurden für den Zeitraum vom 1.11.1918 bis 31.12.1919 abgeschlossen. Siehe hierzu: MALÁ Věra, 1996, S. 123.

<sup>363</sup> Mit der Zustimmung der Burghauptmannschaft führte seit 1902 der Architekt Karel Fiala (1862–1939) auf eigene Kosten die Bauforschung der ältesten historischen Teile der Prager Burg durch. Nach Hilberts Rücktritt wurde er am 1.4. 1920 von der Präsidentenkanzlei zum Vertragsbeamten und Baumeister der Prager Burg ernennt. Siehe hierzu: MALÁ Věra, 1996, S. 128.

entstandenen zentralen Ämter residieren sollten. Bereits am 12.11.1918 wurde vom Architekten Kamil Hilbert ein Bericht vorgelegt, in dem er Vorschläge für die neue Nutzung der Prager Burg als Regierungs- und Präsidentensitz abgab. Seine Pläne basierten auf einer genauen Feststellung des künstlerischen und historischen Wertes der einzelnen Objekte.

Am 8.7.1919 erschien in der Zeitung *Právo lidu* [Das Volksrecht] ein Artikel, in dem die künstlerische Kompetenz beider Künstler in Frage gestellt worden war. Gleichzeitig wurde den beiden Hauptverantwortlichen ein unsachgemäßer Umgang mit den bereitgestellten finanziellen Mitteln vorgeworfen.<sup>364</sup> Für die Klärung dieses Falles stellten das Ministerium für öffentliche Arbeiten und das Bildungsministerium im August 1919 auf Wunsch der Präsidentenkanzlei eine Kommission zusammen. Nach Prüfung der vorliegenden schriftlichen Materialien und einer sich anschließenden Zeugenbefragung wurden die Vorwürfe im Oktober desselben Jahres widerlegt.<sup>365</sup> Trotz der erwiesenen Unschuld traten die beiden Künstler im Juli 1919 von ihren Posten zurück. Mit Beschluss des Ministeriums für öffentliche Arbeiten wurde zum Nachfolger Hilberts Baurat Ludvik Lábler ernannt und sollte ausschließlich für die technische Leitung der Umbaumaßnahmen zuständig sein. Als Grundlage für die unter seiner Leitung durchzuführende Umgestaltung sollten die Ergebnisse architektonischer Wettbewerbe dienen.<sup>366</sup>

Die Entscheidung, die Leitung der Bauverwaltung mit einem Puristen zu besetzen, lehnten die künstlerischen und denkmalpflegerischen Vereine kategorisch ab. Im Rahmen der Umfrage „Über die Umgestaltung der Prager Burg und ihrer Umgebung“ hatten sie eine Reihe von Vorschlägen zur künftigen künstlerischen Leitung vorgebracht. Der Architekt Pavel Janák<sup>367</sup> vom Künstlerverein S.V.U. Mánes stellte sich gegen die Umgestaltung der Prager Burg auf der Grundlage zufälliger Wettbewerbe. Nach seiner Auffassung bildete die Burg eine architektonische Einheit und sollte aus diesem Grund von einer sowohl technisch als kunsthistorisch qualifizierten Person verwaltet werden. Die Wahl des Baurats Lábler bezeichnete er als furchterregend und nicht zufriedenstellend. Die Pflege der Denkmäler war immer primär eine Angelegenheit der Kunstgeschichte. Aus diesem

---

<sup>364</sup> MALÁ Věra, 1996, S. 123.

<sup>365</sup> APH, 4032/46 Prof. J. Plečnik, Brief des Künstlervereins S. V. U. Mánes an die Präsidentenkanzlei, 30.10.1920.

<sup>366</sup> APH, S 294/21.

<sup>367</sup> Kurzbiografie über Pavel Janák im biographischen Verzeichnis.



Grund dürfte nicht für die Verwaltung eines derartig kunsthistorisch bedeutenden Werkes wie die der Prager Burg eine kompromittierte Person wie die des Baurats Lábler zuständig sein.<sup>368</sup>

Für die Leitung der Bauverwaltung durch einen Fachexperten, der ein herausragender Architekt und Denkmalpfleger zugleich wäre, sprach sich auch der Architekt Stanislav Sochor aus. Analog zu Pavel Janák wies er auf die Defizite einer rein technisch ausgerichteten Bauverwaltung hin. Um seine Forderung zu bekräftigen, appellierte er an die patriotische Gesinnung der Diskussionsteilnehmer. Die Wahl eines verantwortlichen Künstlers in die Leitung der Bauverwaltung wäre nach seiner Auffassung eine Pflicht der Fachöffentlichkeit gegenüber der Nation.<sup>369</sup>

Die vorgetragenen Vorschläge wurden am Ende der Umfrage „Über die Umgestaltung der Prager Burg und ihrer Umgebung“ zur Abstimmung vorgelegt. Es wurde einstimmig beschlossen, dass die Umfrage die Errichtung einer künstlerisch-technischen Institution empfiehlt. Diese sollte von einer sowohl in künstlerischen als auch in technischen Bereichen qualifizierten Persönlichkeit geführt werden. Des Weiteren wurde beschlossen, dass die Prager Burg aufgrund ihres hohen künstlerischen Wertes aus dem Zuständigkeitsbereich des Ministeriums für die öffentlichen Arbeiten genommen wird.<sup>370</sup> Alle Vorschläge wurden unmittelbar nach dem Abschluss der Umfrage am 19.12.1919 der Präsidentenkanzlei vorgelegt. Damit erhielt diese die Grundlagen für die Lösung der weiteren prinzipiellen Kompetenzfragen, insbesondere derjenigen nach der Leitung der Bauverwaltung.

### **5.1.2 Plečniks Wahl zum Burgarchitekten**

Wie dargelegt, postulierte die künstlerische Fachöffentlichkeit die Frage nach einer verantwortlichen Leitung der Burgumgestaltung zu ihrem wichtigsten Ziel. Neben dem Kreis für die Pflege der Kunstgeschichte forderte in einem am 13. Januar 1920 verfassten Brief auch Společnost architektů [Der Verein der Architekten] die Präsidentenkanzlei auf, die Bauverwaltung einem hervorragenden Künstler und Fachmann anzuvertrauen.<sup>371</sup>

---

<sup>368</sup> APH, S 294/21.

<sup>369</sup> APH, S 294/21.

<sup>370</sup> APH, S 294/21.

<sup>371</sup> APH, S 294/21.

Die Präsidentenkanzlei nahm die Vorschläge aus den Umfrageergebnissen mit großem Interesse an. Sie bedankte sich bei dem Kreis, dass er zur besseren und vollkommeneren Lösung dieser Aufgabe beigetragen habe. Gleichzeitig äußerte sie den Wunsch, dass alle Arbeiten, die auf der Prager Burg künftig durchgeführt werden, zur Bereicherung dieses einmaligen tschechischen Bauwerkes beitragen sollen. Durch die Umgestaltung sollte die beste zeitgenössische Kunst für die Zukunft erhalten bleiben.<sup>372</sup>

Bei der definitiven Entscheidung stand die Präsidentenkanzlei vor einer schwierigen Wahl. Ihre Vollmacht über die Bauangelegenheiten auf der Prager Burg verpflichtete sie sowohl gegenüber dem Parlament als auch gegenüber den künstlerischen und den wissenschaftlichen Kreisen. Aus diesem Grund kam für die Bauleitung nur eine Person in Frage, die nach den Vorgaben des Präsidenten arbeiten und gleichzeitig den Respekt der künstlerischen Öffentlichkeit genießen würde.<sup>373</sup>

Im Frühjahr 1920 schlug der Vertreter des Bildungsministeriums Václav Vilém Štech der Präsidentenkanzlei Josip Plečnik als Burgarchitekten vor.<sup>374</sup> Neben Štech sprachen sich der Professor der Kunstgewerbeschule, Karel Vítězslav Mašek und der Architekt Jan Kotěra für die Wahl Plečniks zum Burgarchitekten aus.<sup>375</sup>

Zu dieser Zeit wirkte Plečnik bereits seit Januar 1920 als Jurymitglied im Wettbewerb zur Umgestaltung der Südgärten der Prager Burg.<sup>376</sup> Nachdem die eingereichten Entwürfe der Wettbewerbsteilnehmer von der Jury als unbefriedigend eingestuft worden waren, beauftragten ihre Mitglieder Plečnik mit der Ausarbeitung eines neuen Gartenkonzepts. Zusätzlich sollte er Lösungsvorschläge für die Einfahrt zur Präsidentenwohnung und die Beleuchtung der beiden Burghöfe ausarbeiten. Diesen Auftrag lehnte Plečnik jedoch mit der Begründung ab, er sei ein slowenischer Künstler und mit dieser Aufgabe sollte ausschließlich ein einheimischer tschechischer Architekt betraut werden.<sup>377</sup>

Trotz Plečniks Ablehnung bemühte sich die Präsidentenkanzlei weiterhin, Plečnik als Burgarchitekten zu gewinnen. Unterstützt wurde sie dabei von Präsident Masaryk, der am 28. April 1920 seine Einverständniserklärung zu Plečniks Ernennung zum

---

<sup>372</sup> APH, S 294/21.

<sup>373</sup> MALÁ Věra, 1996, S. 123.

<sup>374</sup> PRŮCHOVÁ Zdena, 1972, S. 444.

<sup>375</sup> MALÁ Věra, 1996, S. 126.

<sup>376</sup> Der Wettbewerb wurde von der Präsidentenkanzlei am 27.1.1920 ausgeschrieben. Weitere Jurymitglieder waren die Architekten Jan Kotěra und Antonin Balšánek sowie der Kunsthistoriker Zdeněk Wirth. Siehe hierzu: APH, H 3431/46 Archeologická komise [Archäologische Kommission], Bericht der Kunstkommission, 31.3.1920.

<sup>377</sup> APH, H 3431/46.

Burgarchitekten abgegeben hatte.<sup>378</sup> Die Zusage des Präsidenten mag Plečnik dazu bewegt haben, dass er bereits im Juni 1920 seine ersten Entwürfe für die Umgestaltung der Gärten, der Burghöfe und der Präsidentenwohnung in der Präsidentenkanzlei vorlegte. Mit der engen Involvierung Plečniks in die Bauverwaltung beabsichtigte die Präsidentenkanzlei seine feste Anbindung an die Prager Burg zu erreichen. Ihre Bemühungen verstärkten sich, nachdem Plečnik im Juni 1920 zum Professor für Architektur in Laibach ernannt worden war.<sup>379</sup> Druck auf die Präsidentenkanzlei kam auch vonseiten des Kunstvereins S.V.U. Mánes, dem am 30. Oktober.1920 eine Audienz bei Präsident Masaryk gewährt wurde.<sup>380</sup> Bei dem Treffen wurde dem Präsidenten ein Memorandum überreicht, in dem er zu einer definitiven Lösung hinsichtlich der künstlerischen Leitung der Bauverwaltung aufgefordert wurde. Der Kunstverein S.V.U. Mánes wies darauf hin, dass es in der Bauverwaltung keine mit entsprechender Autonomie ausgestattete künstlerische Persönlichkeit geben würde, die die Verantwortung für die Umgestaltungsmaßnahmen auf der Prager Burg übernehmen könnte.<sup>381</sup> Obwohl in diesem Dokument Plečnik nicht namentlich genannt wurde, lässt sich aus der schriftlichen Antwort der Präsidentenkanzlei an den S.V.U. Mánes eindeutig erkennen, dass seine Wahl zum Burgarchitekten während der Audienz besprochen wurde: Die Präsidentenkanzlei teile die Ansicht des Vereins, dass Professor Josip Plečnik für die künstlerische Leitung der Prager Burg am besten geeignet sei.<sup>382</sup> Die Bemühungen der Präsidentenkanzlei und des S.V.U. Mánes fanden ihre Erfüllung am 5. November.1920, als Plečnik vom Präsidenten Tomáš Garrigue Masaryk empfangen und offiziell zum Architekten der Prager Burg ernannt wurde.

*„Auf Beschluss des Präsidenten der Tschechoslowakischen Republik werden Sie [Plečnik] von der hier unterzeichnenden Präsidentenkanzlei vertraglich zum Architekten der Prager Burg ernannt. In dieser Funktion stehen Ihnen alle Beamten und Mitarbeiter der Bauverwaltung der Prager Burg zur vollständigen Disposition und unterstehen Ihrer Leitung.“<sup>383</sup>*

---

<sup>378</sup> VALENA Tomáš, 1996, S. 260.

<sup>379</sup> VALENA Tomáš, 1996, S. 260.

<sup>380</sup> Den S. V. U. Mánes vertraten der Bildhauer Josef Štursa, der Architekt Otakar Novotný und die Maler Max Švabinský und Jaroslav Benda. Siehe hierzu: KLIMEK Antonín, 1996, S. 86.

<sup>381</sup> APH, H 4032/46 Prof. J. Plečnik, im Folgenden als APH, H 4032/46, Memorandum S. V. U. Mánes u prezidenta republiky [Memorandum des S.V.U. Mánes an den Präsidenten der Republik von 30.10.1920], 30.10.1920.

<sup>382</sup> Laut Aussage des Delegationsmitglieds Otakar Novotný stellte Präsident Masaryk während der Audienz die Frage nach dem Vorschlag des S.V.U. Mánes. Nachdem der Name Plečnik ausgesprochen wurde, war der Präsident einverstanden. Siehe hierzu: KLIMEK Antonín, 1996, S. 86.

<sup>383</sup> APH, H 4032/46.

Die Entscheidung des Präsidenten wurde von der tschechoslowakischen künstlerischen Öffentlichkeit mit Begeisterung aufgenommen. Als erster reagierte der *S.V.U. Mánes*, der die Wahl Plečniks zum Burgarchitekten als eine glückliche Entscheidung des Präsidenten bezeichnete.<sup>384</sup> Positive Reaktionen kamen auch vonseiten des Klubs, der der Überzeugung war, dass allein dem slowenischen Architekten die künstlerische Leitung dieses denkmalpflegerisch äußerst sensiblen Projektes anvertraut werden könne.<sup>385</sup>

---

<sup>384</sup> O. V. , Zeitungsausschnitt, in: *Lidové noviny*, 30.11.1920.

<sup>385</sup> BĚČKOVÁ Kateřina, 2000, S. 57.

### 5.1.3 Die Stellung und die Kompetenzen des Burgarchitekten

Mit der Wahl zum Burgarchitekten wurde Plečnik von der Präsidentenkanzlei zum Projekt- und Bauleiter und zum Wächter über die Kunst- und Denkmalwerte der Prager Burg ernannt.<sup>386</sup> Zu seinem Aufgabenbereich gehörte die Umgestaltung des Burgkomplexes, dessen Umgebung sowie die Umgestaltung des Lustschlosses Hvězda und die der Sommerresidenz des Präsidenten in Lány.<sup>387</sup>

Von Anfang an bemühte sich die Präsidentenkanzlei, die Bauverwaltung als ein ihr weisungsgebundenes Assistenzamt zu behalten und eine den Vorstellungen des Architekten entsprechende Organisationsstruktur aufzubauen. Die Bemühungen um eine strukturelle Koppelung der Bauverwaltung mit der Präsidentenkanzlei wurden folgendermaßen gerechtfertigt:

*„(...) pan profesor Plečnik za žádných okolností nepřevzal architektonické úpravy pražského hradu, kdyby byla stavební správa přidelená kterémukoliv ministerstvu nebo centrálnímu úřadu jinému. Úpravou hradu by byl pak pověřen některý z architektů pražských, při čemž je obava, že by výběr architekta nebyl šťastný, ježto není jisto, rozhodovaly-li by jen umělecké kvality architekta. Ale budoucí pokolení by jistě činila zodpovědným ne to které ministerstvo, nýbrž jistě okolí prezidenta republiky, kdyby úprava hradu nebyla provedená dosti pietně a se stanoviska uměleckého vzorně.“<sup>388</sup>*

[(...) Herr Professor Plečnik hätte unter keinen Umständen die Umgestaltung der Prager Burg in Angriff genommen, wenn die Bauverwaltung einem Ministerium oder einem Zentralamt zugeteilt worden wäre. Unter diesen Umständen wäre mit der Umgestaltung der Burg ein Prager Architekt beauftragt worden. Dabei hätte man befürchten müssen, dass die Wahl nicht glücklich ausgefallen wäre, da nicht sicher gewesen wäre, ob bei dem gewählten Architekten ausschließlich die künstlerischen Qualitäten gezählt hätten. Die künftigen Generationen würden dann nicht ein Ministerium, sondern die unmittelbare Umgebung des Präsidenten verantwortlich machen, wenn die Umgestaltung nicht mit Pietät und einer vorbildlichen künstlerischen Verantwortung durchgeführt worden wäre.]

---

<sup>386</sup> APH, MALÁ Věra, 2001, S. 3.

<sup>387</sup> AML, Brief von Masaryková an Plečnik, 14.8.1921. Im Juni 1921 wurde der Schloss Lány von Präsident Masaryk als Sommersitz gekauft. Das Ende des 16. Jahrhunderts entstandene Jagdschloss wurde Ende des 18. Jahrhunderts unter dem Adelsgeschlecht der Fürstenberger umgebaut und erhielt seine heutige Gestalt. Seine Umgestaltung und Neueinrichtung verlief parallel zur Umgestaltung der Präsidentenwohnung. 1921 begann Plečnik mit der Neugestaltung des Interieurs und ergänzte das vorhandene Inventar mit selbstentworfenen Möbeln. Im gleichen Jahr begann er mit der Umgestaltung des Schlossparks. Mit einer städtebaulich anmutenden Lösung gestaltete er den Park neu und respektierte dabei den Wunsch Masaryks, den Waldcharakter des Schlossareals nicht zu zerstören. Siehe hierzu: KRAJČI Petr, 1996, S. 471–473. Präsident Masaryk bevorzugte seinen Residenzschloss so sehr, dass er nach seinem Abtritt 1935 nach Lány umzog und dort am 14.10.1937 verstarb und begraben wurde.

<sup>388</sup> AV ČR, Fonds TGM-R, KPR 370/10, Bericht der Präsidentenkanzlei, 21.3.1922.

Der hier klar geäußerte Wunsch nach der Verwaltungsautonomie lässt sich als ein gezieltes Interessenkalkül der Präsidentenkanzlei deuten: Mit der Aufrechterhaltung der Bauverwaltung konnte sie sich dem Einfluss des für den Bau der öffentlichen Gebäuden zuständigen Ministeriums entziehen und damit eine uneingeschränkte Protektion des Burgarchitekten zu erreichen. Dieses Interesse verfolgte auch Präsident Masaryk:

*„Hrad je jeho okolí tvoří jednotu. Proto se nedoporučuje, aby o přestavbě rozhodovalo ministerstvo protože je nutné, aby byl hrad před hádkami politických stran a protichůdných uměleckých směru byl chráněný.“*<sup>389</sup>

[Die Burg und ihre Umgebung bilden eine Einheit. Aus diesem Grund wird nicht empfohlen, dass über deren Umgestaltung ein Ministerium zu entscheiden hat, weil es notwendig ist, die Burg von den Streitigkeiten der politischen Parteien und den gegensätzlichen künstlerischen Richtungen zu schützen].

Diese Äußerung spiegelt das von Masaryk angestrebte persönliche Ziel wider: Die Durchsetzung einer absoluten Selbstbestimmung zugunsten einer autonomen Kulturpolitik, deren künstlerische Umsetzung ausschließlich von Plečnik durchgeführt werden sollte. Zu diesem Zweck sollte Plečnik bei der Ausarbeitung seiner Umgestaltungsvorschläge von der Präsidentenkanzlei und vom Präsidenten eine uneingeschränkte künstlerische Freiheit bekommen.<sup>390</sup>

Während sich der Präsident und seine Kanzlei um eine vollständige Unabhängigkeit der Bauverwaltung bemühten, beharrte Plečnik auf Errichtung eines unabhängigen beratenden Fachgremiums, das seine Vorschläge unter künstlerischen und denkmalpflegerischen Gesichtspunkten beurteilen würde. *Umělecká komise* [Die Kunstkommission für die Umgestaltung der Prager Burg, im Folgenden als Kunstkommission] wurde auf Plečniks Wunsch unmittelbar nach seiner Wahl zum Burgarchitekten im November 1920 eingerichtet.<sup>391</sup> Ihre Mitglieder waren Architekten und Vertreter der denkmalpflegerischen und künstlerischen Kreise, die in unregelmäßigen Abständen auf Wunsch des Burgarchitekten zusammengerufen wurden.<sup>392</sup> Auf der Grundlage der von der Kunstkommission ausgearbeiteten

---

<sup>389</sup> APH, S 710/27, Beschluss des Präsidenten, 22.12.1922.

<sup>390</sup> MALÁ Věra, 1996, S. 129.

<sup>391</sup> APH, S 710/27, Bericht der Präsidentenkanzlei, 30.3.1922.

<sup>392</sup> Zwischen 1920 und 1931 wirkten in der Kunstkommission die Architekten Antonin Engel, Antonin Balšánek und Pavel Janák, die Denkmalpfleger Luboš Jeřábek und der Leiter des Denkmalamtes Honigschmied, Zdeněk Wirth, der Archäologe und Direktor des Landesmuseums Karel Guth, die Künstler Jan Štursa und Max Švabinsky. Siehe hierzu: APH, MALÁ Věra, 2001, S. 5.

Gutachten entschied dann die Präsidentenkanzlei, welche Entwürfe des Burgarchitekten ausgeführt wurden.

Trotz der Unterstützung der Kunstkommission verlief die Arbeitsorganisation der Bauverwaltung nicht nach den Vorstellungen Plečniks. Wie sein Assistent und späterer Nachfolger Otto Rothmayer<sup>393</sup> berichtete, forderte Plečnik seit seinem Amtsantritt die Zusammenstellung einer Fachexpertengruppe, die mit ihm an der Umgestaltung des Burgkomplexes arbeiten sollte. Diese wurde ihm seiner Ansicht nach nicht ermöglicht, wodurch es zu einer Verzögerung der Umgestaltungsarbeiten und zu einer Kostenerhöhung kam.<sup>394</sup> Plečniks Unzufriedenheit mit der Bau- und Verwaltungsorganisation verstärkte sich nach der Herausgabe der ersten Arbeitsordnung für die Bauverwaltung vom 3. März 1922.<sup>395</sup> In dieser wurde festgelegt, dass die Bauverwaltung aus einem Burgarchitekten, einem Burgbaumeister sowie aus technischen und administrativen Hilfskräften zusammengesetzt werden sollte. Der Zuständigkeitsbereich des Burgarchitekten Plečnik erstreckte sich auf die Umgestaltung der Prager Burg und des Residenzschlosses Lány, wobei ihm Einfluss auf die Erteilung der Bauarbeiten ausschließlich aus künstlerischer Sicht zuerkannt worden war. Dem Burgbaumeister Karel Fiala hingegen wurde die gesamte Durchführung der Projekte, Kostenvoranschläge für Umgestaltungsmaßnahmen, die Bauaufsicht und die Leitung der gesamten Bauverwaltung zuerkannt.<sup>396</sup> Die Erstreckung der Kompetenzen des Burgbaumeisters auf den Bereich des Burgarchitekten führte zu Konflikten zwischen beiden Seiten. Plečniks Pläne wurden in seiner Abwesenheit von Karel Fiala mutwillig geändert oder überhaupt nicht ausgeführt.<sup>397</sup> Dies führte dazu, dass Plečnik auf seinen Posten des Burgarchitekten verzichtete und im August 1922 Prag verließ.<sup>398</sup>

Um Plečnik wieder für seinen Posten wieder zu gewinnen sah die Präsidentenkanzlei es als notwendig an, eine neue Kompetenzzuweisung in der Bauverwaltung festzulegen. Um eine flexible Interpretation der Kompetenzen durch den Burgbaumeister zu vermeiden, mussten die Aufgaben neu verteilt und in der Arbeitsordnung verankert werden. In der geänderten Arbeitsordnung vom 4.4.1923

---

<sup>393</sup> Kurzbiografie über Otto Rothmayer im biographischen Verzeichnis.

<sup>394</sup> AV ČR, Fonds TGM-R, KPR 370/10, Bericht der Präsidentenkanzlei, 30.8.1922.

<sup>395</sup> APH, S 710/27, Arbeitsordnung der Bauverwaltung der Prager Burg, 3.3.1922.

<sup>396</sup> MALÁ Věra, 1996, S. 130.

<sup>397</sup> AKPR, T 49/23 Josip Plečnik, im Folgenden als AKPR, T 49/23, Bericht des Kanzlers Šamal, 12.1.1923.

<sup>398</sup> AV ČR, Fonds TGM-R, KPR 370/10.

wurde Plečnik mit der Leitung der Bauverwaltung beauftragt. Zu seiner Verfügung standen ausführende technische Kräfte und Hilfskräfte sowie Verwaltungspersonal. In Abwesenheit des Burgarchitekten sollte die Präsidentenkanzlei entscheiden, welche künstlerisch verantwortliche Vertretung Plečniks Kompetenzen temporär zu übernehmen hätte. Des Weiteren wurde festgelegt, dass der Burgarchitekt seine Projektentwürfe nicht mehr dem Burgbaumeister, sondern der Präsidentenkanzlei als einer Vermittlungsinstanz zwischen beiden Seiten vorzulegen habe. Diese sollten ausschließlich auf die Anordnung der Präsidentenkanzlei vom Burgbaumeister durchgeführt werden.<sup>399</sup>

Zur endgültigen Festlegung der Kompetenzen kam es in der am 6.3.1924 verabschiedeten Arbeitsordnung.<sup>400</sup> Das Hauptmotiv der veranlassten Umstrukturierung war die verwaltungsrechtliche Bestätigung der Kompetenzlegitimation Plečniks, die Grundlage für eine optimale Durchführung der Umgestaltungsmaßnahmen war. In der Bauverwaltung wurden zwei ausführende Abteilungen errichtet. In den Zuständigkeitsbereich der Sektion ‚Die alte Burg‘ gehörte der Alte Königliche Palast, mit dessen Umgestaltung und Aufmass der Burgbaumeister Fiala als Führungsverantwortlicher beauftragt wurde. Die Umgestaltung aller anderen Burgobjekte und des Residenzschlosses Lány gehörte der Sektion ‚Die neue Burg‘ an. Ihre Leitung wurde Plečniks technischem Assistenten, Otto Rothmayer, anvertraut, der in Abwesenheit des Burgarchitekten die Aufsicht über die Durchführung von Plečniks Entwürfen übernahm. Unterstützt wurde er vom Architekten Stanislav Sucharda, der für die Überprüfung der Ausschreibungen und der Rechnungen zuständig war.<sup>401</sup>

## 5.2 Tomáš Garrigue Masaryk und Josip Plečnik

*„(...) ich lebe in Unruhe und im Kampfe – vor allem mit mir selbst. Immer wieder wird es mir klarer – ich gehöre nicht hierher – immer fremder fühle ich mich da. (in Wien). „Wenn ein Böhme den Namen Hus, Žižka oder Comenius hört“ – sagt Masaryk – „so löst das in ihm Gefühle aus, von welchen Ihr keine Ahnung habt“ – so*

---

<sup>399</sup> APH, S 710/27, Die Bauordnung der Bauverwaltung der Prager Burg vom 4.2.1923.

<sup>400</sup> APH, S 710/27, Die Bauordnung der Bauverwaltung der Prager Burg vom 6.3.1924. Diese Arbeitsordnung blieb bis 1936 unverändert, als Pavel Janák das Amt des Burgarchitekten übernahm. Siehe hierzu.: MALÁ Věra, 1996, S. 132.

<sup>401</sup> AV ČR, Fonds TGM-R, KPR 370/10, Die Stellung des Burgarchitekten Plečnik, Bericht der Präsidentenkanzlei, 31.1.1925.



*rief Masaryk den Parlamentstrotteln zu – ja und so löst hier dieses und jenes in mir eine Menge von Fremdheit aus - das mich das Entsetzen fasst.*“<sup>402</sup>

Dies schrieb Plečnik an Jan Kotěra. Die Bewunderung des tschechischen Abgeordneten hatte ihre Wurzeln in Plečniks slawophiler Einstellung und dessen Respekt vor den kulturellen Leistungen des tschechischen Volkes. Von dieser Wertschätzung zeugt auch Plečniks Überlegung, als er im Jahr 1894 vor der Einschreibung in die Wiener Kunstakademie die Prager Kunstakademie vorzog:

*„Weil aber die Tschechen Slawen sind und weil alle Slawen einander immer und überall lieben, auch dort, wo sie Hunger leiden, und Prag eine schöne Stadt ist (...) war er [Josip Plečnik] schon von seinem ersten Tag überzeugt, daß er nach Prag gehen muß, weil ihn nur dort das Glück erwarte.*“<sup>403</sup>

Im Herbst 1910 setzte Masaryk im Wiener Parlament die Gründung der Schule der Architektur an der Prager Kunstakademie durch. Mit ihrer Leitung wurde Jan Kotěra beauftragt.<sup>404</sup> Als dieser Plečnik zu seinem Nachfolger vorschlug, baten weitere in Wien tätige tschechische Künstler Masaryk, Plečniks Ernennung politisch zu unterstützen. In seiner Antwort teilte Masaryk Folgendes mit:

*„Návrh na jmenování Plečníka tu ještě není, o věci té ještě nijak se nejednalo, ale upozorňuji, že se bude o místo ucházet dosti lidí, že tedy ředitel Stibral musí se sám pevně zasadit o Plečníka. Zatím prý postačí suplentura, která by se snadno mohla protahovat.*“<sup>405</sup>

[Der Vorschlag zur Ernennung von Plečnik ist noch nicht da, über diese Angelegenheit wurde noch nicht diskutiert. Ich weise jedoch darauf hin, dass sich um diese Stelle viele Interessenten bewerben werden. Aus diesem Grund muss sich der Direktor [der Kunstgewerbeschule] Stibral selbst für Plečnik einsetzen. Bis jetzt soll jedoch eine Supplentur reichen, die sich verzögern könnte.]

Mit der Durchsetzung des slowenischen Architekten für die Prager Professur verfolgte Masaryk eine Umsetzung der *„Pflege der kulturellen Wechselbeziehungen zu den slawischen Nationen“*<sup>406</sup>, die er zur Grundlage seiner Slawenpolitik erkor.

---

<sup>402</sup> Brief von Plečnik an Kotěra, 31.7.1907, Zitat aus: PRELOVŠEK Damjan und VYBÍRAL Jindřich, 2002, S. 236.

<sup>403</sup> Brief von Janez Plečnik an dessen Bruder Andrej, 13.10.1894, Zitat aus: PRELOVŠEK Damjan, 1979, S. 55.

<sup>404</sup> PRELOVŠEK Damjan, 2002, S. 15.

<sup>405</sup> Brief von Tomáš Garrigue Masaryk an Stanislav Sucharda vom Anfang November 1910. Zitat aus: ŠETŘILOVÁ Jana, JUN Libor, 1995, S. 18.

<sup>406</sup> MASARYK Tomáš Garrigue, 1925, S. 456.

Masaryks Entscheidung begünstigte Plečniks Streben nach der Entstehung einer spezifisch ‚slawischen Kunst‘, die für die gesamte ‚slawische Welt‘ Gültigkeit haben sollte. *„Ist er nicht mächtig, dieser Stamm der Slawen. In uns wohnt eine leidende, stille Energie – voll großartiger, reiner Ideale“*<sup>407</sup> schrieb er begeistert nach der Ausstellung des polnischen Kunstvereins Sztuka [Kunst] in der Wiener Sezession 1902. Auf der Suche nach dieser spezifischen Ausdruckweise sollten die Tschechen, die für ihn aus der Sicht des Architekten die Elite der slawischen Kultur darstellten, eine besondere Rolle spielen.<sup>408</sup> Plečniks Bewunderung galt vor allem der tschechischen nationalen Emanzipation:

*„Ihr Tschechen seid wirklich ein anderes Volk – Wir (Slowenen) dagegen empfinden noch den Absatz am Nacken - darum seid ihr oft so große Naturen - ganz unheimlich groß - wir (Slowenen) dagegen wie eine fluchbeladene Herde.“*<sup>409</sup>

Plečnik war fest davon überzeugt, dass für die slawische Kunst eine gewisse Herbheit und Lyrik charakteristisch wäre, wodurch sich im architektonischen Ausdruck das Gefühl über die Form hinwegsetzte und die Macht übernehme. Um diese Maxime durchzusetzen, versuchte er Jan Kotěra über die Notwendigkeit der Anwendung von Gefühlskomponenten in seinem Werk zu überzeugen.<sup>410</sup>

Der pädagogische Einfluss eines slowenischen Architekten auf die Formierung der jungen Generation von tschechischen Künstlern ebnete für Masaryk den Weg für den Bau des Staates und der slawischen Zukunft<sup>411</sup>, die er bei der Umgestaltung der Prager Burg anstrebte.

### **5.2.1 Geistige Verwandtschaft zwischen dem Staatsmann und dem Architekten**

Nach der Wahl Plečniks zum Burgarchitekten erkannten Masaryk und Plečnik ihre beiderseitige geistige Verwandtschaft, die für eine künstlerische Umsetzung der staatsphilosophischen Ideen des Präsidenten von fundamentaler Bedeutung war.

Eine der grundlegenden Gemeinsamkeiten zwischen dem Staatsmann und dem Architekten war der hohe ethische Anspruch an menschliches Handeln. Dieser

---

<sup>407</sup> Brief Josip Plečniks an seinen Bruder Andreas, November 1902, Zitat aus: PRELOVŠEK Damjan, 1979, S. 55.

<sup>408</sup> PRELOVŠEK Damjan, 1979, S. 55.

<sup>409</sup> PRELOVŠEK Damjan; VYBÍRAL Jindřich, 2002, Brief von Josip Plečnik an Jan Kotěra, 18.4.1898, S. 35.

<sup>410</sup> PRELOVŠEK Damjan, 1992, S. 19.

<sup>411</sup> APH, Brief von Masaryková an Plečnik, 17.5.1925.

äußerte sich bei Masaryk in seiner Betonung der Humanität als Grundlage seiner ethisch begründeten Politik. Für Plečnik stellen die Nächstenliebe und das konstante Streben nach dem Erreichen des moralisch Guten die Prioritäten für einen Künstler dar:

*„Wir Menschen sind uns Brüder, wir müssen uns helfen – einmal mit Wort – einmal mit Tat. Weltgesetz: Mensch ist ein soziales Wesen. (...) Wir Künstler – (...) – sind Auserwählte Gottes – die Gnade der Nationen – aber wir müssen wissen – daß wir nicht Künstler sind um Kunstwerke – endgültige Kunstwerke zu machen – sondern daß wir in der Pein und Schmerz im Suchen des Schönen und des Guten uns selbst möglichst nahe Gott – dem Inbegriff der Gerechtigkeit bringen – und gute Menschen – gute rechte so vollkommen als möglich Menschen machen!“<sup>412</sup>*

Die hier geäußerte These über die Auserwähltheit der Künstler übernahm Plečnik von Otto Wagner, der die Künstler als „geborene Auserwählte“<sup>413</sup> bezeichnete. Zu Wagners Begriff fügte Plečnik das Attribut ‚göttlich‘ hinzu, wodurch er die ethische Sendung seines Berufes begründete.<sup>414</sup> Die Grundlage von Plečniks Ethik ist sein „Glauben an die Divina Providentia“<sup>415</sup>, der seinen Ursprung in der Religiosität hatte.

Weitere Gemeinsamkeiten lassen sich in der ethischen Begriffsbestimmung der Kunst finden. Laut Masaryk spiegelt sich das moralische Fundament der Politik in der Schönheit wider. Für Plečnik sind das moralische Handeln der Künstler und ihre Suche nach dem göttlichen Guten und dem Schönen die Voraussetzungen für die Entstehung der Kunstwerke. Plečniks christlich geprägter Moralbegriff eignete sich ideal für die künstlerische Darstellung von Masaryks Demokratiekonzeption.

In diesem Zusammenhang sind Parallelen zwischen dem Staatsmann und dem Architekten bei gleichzeitigem Bezug auf die Morallehre von John Ruskin festzustellen. Masaryk berief sich in seinen bereits erwähnten Erörterungen über das Verhältnis zwischen der Kunst und der Demokratie auf John Ruskin, der aufzeigt, auf welche Weise die Kunst ihre Grundlage in der Humanität hat und wie sie die Bildung fördert.<sup>416</sup> Vergleicht man diese Einstellung mit dem bereits erörterten Bezug Plečniks auf Ruskin Morallehre, erkennt man die gemeinsamen theoretischen Grundlagen des Staatsmanns und des Architekten.

---

<sup>412</sup> Brief von Plečnik an Kotěra, 1908, undatiert, Zitat aus: PRELOVŠEK, Damjan und VYBÍRAL Jindřich, 2002, S. 251.

<sup>413</sup> WAGNER Otto, 1909, S. 62.

<sup>414</sup> PRELOVŠEK Damjan, 1979, S. 14.

<sup>415</sup> Brief von Plečnik an Kotěra, 1908, undatiert, Zitat aus: PRELOVŠEK, Damjan und VYBÍRAL Jindřich, 2002, S. 251.

<sup>416</sup> MASARYK Tomáš Garrigue, 1977, S. 52.

Ein weiterer Grund für Masaryks Interesse an Plečnik war seine Vorliebe für die Kunst der griechischen Antike und der Renaissance, die Plečnik zur formalen Quelle seines eigenen architektonischen Ausdrucks erwählte. Beide entdeckten ihre Faszination in Italien, Plečnik während seiner Italienreise und Masaryk während seines politisch motivierten Besuchs in Rom, den er zwischen Dezember 1914 und Januar 1915 unternahm. In seinen Memoiren schildert er im Kapitel „*Roma aeterna*“<sup>417</sup> seine Eindrücke wie folgt:

*„Ich erlebte damals die Renaissance, Italien war mir ein Museum und Kunsthochschule; später erlebte ich in Italien die Antike, obwohl ich mich zugleich in das Christentum hineindenken und einfühlend konnte. Die italienische Renaissance zog mich mit ihrer merkwürdigen Synthese von Christentum und Antike an (...)“*<sup>418</sup>

Die Renaissance stellte für Masaryk einen wichtigen Meilenstein der historischen Entwicklung dar, da in dieser Epoche zum ersten Mal die laizistische Sittlichkeit zur Geltung gekommen war. Laut Masaryk *„entspricht das italienische Risorgimento mit Namen und Zeit“*<sup>419</sup> der tschechischen *„Wiedergeburt.“*<sup>420</sup> Diese Faszination findet ihren Niederschlag in seiner Bewunderung der Renaissancearchitektur als einem Abbild eines historisch emanzipatorischen Ereignisses, weswegen er mehrmals nach Italien reiste.

### **5.2.2 Masaryks Bemühungen um Plečniks Bindung an die Prager Burg**

Trotz der geistigen Nähe zwischen Plečnik und seinem Auftraggeber gelang es Masaryk nicht, Plečnik für einen dauerhaften Aufenthalt in Prag zu gewinnen. 1923 wandte er sich persönlich an Plečnik, der sich die meiste Zeit in Ljubljana aufhielt, mit der Bitte um Rückkehr nach Prag:

*„Mistře, chtěl jsem Vám už Vám několikrát psát, neboť pozoruji, že nám tu scházíte. Z Hradu a jeho okolí se dá udělat věc památná a ja nevidím nikoho mimo Vás, kdo by tento historický úkol dovedl provést.“*<sup>421</sup>

[Meister, schon mehrmals wollte ich Ihnen schreiben, denn ich bemerke immer mehr, dass Sie uns hier fehlen. Aus der Burg und deren Umgebung lässt sich ein

---

<sup>417</sup> MASARYK Tomáš Garrigue, 1925, S. 36.

<sup>418</sup> MASARYK Tomáš Garrigue, 1925, S. 36.

<sup>419</sup> MASARYK Tomáš Garrigue, 1925, S. 37.

<sup>420</sup> MASARYK Tomáš Garrigue, 1925, S. 37.

<sup>421</sup> AKPR, T 49/23, Brief von Masaryk an Plečnik, 29.3.1923.

Denkmal gestalten. Ich sehe außer Ihnen keine andere besser geeignete Person, die in der Lage wäre, diese historische Aufgabe durchzuführen.]

Masaryk waren die Sensibilität seines Privatarchitekten und seine Konflikte mit der Bauverwaltung bekannt. Aus diesem Grund bemühte er sich für die Schaffung optimaler Arbeitsbedingungen, die die Tätigkeit des Architekten positiv beeinflussen würden. Von seinem Bauherrn wurde Plečnik über die dauerhafte Ruhe und den guten Willen zwischen den Mitarbeitern der Präsidentenkanzlei informiert (**Dok. 4**).<sup>422</sup> Damit Plečnik mehr von seiner geistigen Energie der Burg widmen konnte, übernahm Masaryk temporär die Rolle eines Mäzens für Projekte Plečniks in Laibach.<sup>423</sup> Später bot er ihm einen Jahresurlaub an, während dem er sich auf die Ausarbeitung des Umgestaltungsprogramms konzentrieren könnte.<sup>424</sup> Um Plečnik noch enger in die Umgestaltungsmaßnahmen zu involvieren, beauftragte Masaryk ihn mit der Regulierung der Burgumgebung.<sup>425</sup>

Eine weitere Chance für Plečniks Bindung an Prag sah Masaryk 1923, als Plečnik nach dem Tode Jan Kotěras als Nachfolger an der Akademie der bildenden Künste vorgeschlagen wurde.<sup>426</sup> Masaryk hieß diesen Vorschlag willkommen und bat Plečnik, die Professur an der Prager Kunstakademie anzunehmen.<sup>427</sup> Doch auch dieses Ansinnen wurde vom Architekten zurückgewiesen. Eine hohe Anerkennung vonseiten des Präsidenten durfte Plečnik erfahren, als er am 18. Juni 1925 auf Vorschlag des Präsidiums des Ministerialrates zum Mitglied von Masaryks Arbeiterakademie ernannt wurde.<sup>428</sup>

Trotz dieser beinahe höfischen Protektion und Gunst des Präsidenten wollte sich Plečnik von der Notwendigkeit eines ständigen Aufenthaltes in Prag nicht überzeugen lassen. Als es im Januar 1925 auch durch das Ministerium für öffentliche Arbeiten zu einem verstärkten Interesse daran kam, Plečnik dauerhaft an die Bauverwaltung zu binden, lehnte er ab.<sup>429</sup> Er verwies dieser auf die Tatsache, dass die Umgestaltung ohne Unterbrechungen durchgeführt werden sollte und dieser

---

<sup>422</sup> AML, Brief von Masaryk an Plečnik, 14.1.1924.

<sup>423</sup> AKPR, T 49/23, Brief von Masaryk an Plečnik, 16.4.1924. Im Brief wird von Präsidenten ein Geldbetrag von 50.000 tschechoslowakischen Kronen erwähnt.

<sup>424</sup> AKPR, T 49/23, Brief von Masaryk an Plečnik, 14.11.1924.

<sup>425</sup> AKPR, T 49/23, Brief von Masaryk an Plečnik, 18.11.1924.

<sup>426</sup> Nach dem Tod Jan Kotěras im Jahre 1923 wurde Plečnik von zwei Studenten der Prager Kunstakademie als dessen Nachfolger vorgeschlagen. Siehe hierzu: AKPR, T 49/23.

<sup>427</sup> APH, Brief von Masaryková an Plečnik, 29.8.1923.

<sup>428</sup> MALÁ Věra, 1996, S. 134.

<sup>429</sup> APH, H 4032/46, Bericht der Präsidentenkanzlei, 19.1.1925.

Umstand einen dauerhaften Aufenthalt des Architekten auf der Prager Burg verlange. Dieses Kriterium könnte er aufgrund seiner Verpflichtungen in Laibach nicht erfüllen. Er appellierte folgendermaßen an die Präsidentenkanzlei, die Frage der künstlerischen Führung endgültig zu lösen:

*„Die Pflicht der Präsidentenkanzlei der tschechischen Kunst gegenüber ist es, einen tschechischen Künstler zu wählen, der sich der Burg dauerhaft widmen könne. Dies sollte im Interesse des tschechischen Volkes geschehen (...). Die begonnenen Arbeiten möchte ich abschließen. (...) Auf der Prager Burg kann ich nicht bleiben.“<sup>430</sup>*

Diese Entscheidung musste den Präsidenten stark beunruhigt haben. Um seinen Respekt Plečnik gegenüber noch ausdrücklicher vorbringen zu können, äußerte er in seinem bereits erwähnten vorläufigen Testament seinen ausdrücklichen Wunsch nach Plečniks künstlerischer Leitung der Umgestaltung.

Noch gezielter setzte Masaryk seine Handlungsstrategie Anfang Oktober 1925 fort, als er die Erschaffung eines rechtlichen Rahmens für Plečniks offizielle Bindung anstrebte. Um die Stellung des denominierten Burgarchitekten legislativ verankern zu können, wurde auf Wunsch des Präsidenten am 2. Oktober 1925 der Ministerialrat zusammengerufen. Während der Sitzung wurde *Das Dekret über die dauerhafte künstlerische Leitung für die Restaurierung der Prager Burg* verabschiedet. In diesem wurde beschlossen, dass dem Architekten Josip Plečnik während seiner Anwesenheit der Titel Burgbaumeister verliehen werden müsse. Auf Wunsch der Präsidentenkanzlei wurde eine Klausel hinzugefügt, nach der Plečnik in seiner Funktion direkt dem Präsidenten der Republik unterstellt sei.<sup>431</sup> Der Titel des Burgarchitekten entsprach dem Rang eines Universitätsprofessors. Dieser Titel legitimierte Plečniks Anspruch auf eine tschechische Rente, die mit der Aufnahme seiner Lehrtätigkeit an der Prager Kunstgewerbeschule einsetzte.<sup>432</sup> Das Dekret sollte als Korrektiv zum bisherigen Zustand dem Burgarchitekten während dessen erneuter Amtseinführungszereemonie am 27. Mai 1927 persönlich von Masaryk überreicht werden.<sup>433</sup> Die feierliche Übergabe konnte jedoch aufgrund Plečniks Ablehnung nicht stattfinden.<sup>434</sup>

---

<sup>430</sup> APH, H 4032/46, Bericht der Präsidentenkanzlei, 19.1. 1925.

<sup>431</sup> AKPR, T 49/23 Protokoll zur Sitzung des Ministerialrates, 2.10.1925.

<sup>432</sup> PRELOVŠEK Damjan, 1992, S.146.

<sup>433</sup> AML, Brief von Masaryková an Plečnik, 11.2.1926.

<sup>434</sup> MALÁ Věra, 1996, S. 132.

### 5.3 Alice Masaryková und Josip Plečnik

*„Mistře, jako „Bauherrin“, jako Vy říkáte – mám povinnost a právo Vás přivítat. Povinnost, nebo otec mi nařídil, abych se starala o architekturu Hradu pro něho, tak, aby vše bylo dle slov – „Hrad, to je program“<sup>435</sup>*

[Meister, als „Bauherrin“, wie Sie es sagen – habe ich das Recht und die Pflicht, Sie bei uns willkommen zu heißen. Die Pflicht, weil es mir von meinem Vater angeordnet wurde, dass ich die Verantwortung für die Architektur der Burg übernehme, damit alles nach seinen Worten ‚Die Burg ist das Programm‘ geschehe.]

Mit diesen Worten wandte sich die Präsidententochter Alice Masaryková in einem ihrer zahlreichen Briefe an Plečnik. In ihnen lässt sie ihre Vermittlungsrolle zwischen dem Präsidenten und dem Burgarchitekten erkennen, die von einer fundamentalen Bedeutung für die Umgestaltung der Prager Burg war.

Aufgrund der staatspolitischen Verpflichtungen konnte der Präsident seinem Architekten die Vorstellungen über die Umsetzung der politischen Werte selten direkt vermitteln. Mit dieser Aufgabe beauftragte er seine Tochter, die seine Ansprüche an die Umgestaltung der Burg kannte.

Die Präsidententochter lernte Plečnik nach seiner Wahl zum Burgarchitekten im November 1920 persönlich kennen. Aufgrund seiner seltenen Anwesenheit in Prag schränkte sich ihre Kommunikation überwiegend auf die Form eines Briefwechsels ein. Seit Beginn ihrer Bekanntschaft mit Plečnik äußerte sie ihm gegenüber ihre Intention, die Prager Burg in eine Heilige slawische Akropolis<sup>436</sup> künstlerisch umzuwandeln. Analog zu Masaryk, der sich die Demokratisierung der Gesellschaft zu seinem politischen Hauptziel setzte, sollte Plečnik die monarchistische Burg architektonisch demokratisieren. Die Umsetzung dieses Vorhabens verlangte, dass der künstlerische Ausdruck des Architekten mit der politischen Artikulation des Auftraggebers in einem reziproken Verhältnis stand. Aus diesem Grund begann die Präsidententochter Plečnik die staats-theoretischen Vorstellungen ihres Vaters zu vermitteln.

Die Grundanforderung der Präsidententochter an Plečnik war die Erfindung einer genuin demokratischen Form, die den platonischen Idealstaat widerspiegeln

---

<sup>435</sup> AML, Brief von Masaryková an Plečnik, 15.12.1924.

<sup>436</sup> AML, Brief von Masaryková an Plečnik, 22.8.1922.

würde.<sup>437</sup> In Anlehnung an die platonisch-pythagoreische Idee eines nach mathematischen und musikalischen Ideen konstruierten vollkommenen Kosmos sollte Plečnik den Rhythmus der Musik in den Rhythmus des Steins umsetzen.<sup>438</sup> Eine derartig materialisierte Form sollte Melodie, Linie und satte Farbtöne in ihren Akkorden besitzen. In einem Brief an Plečnik konkretisierte sie ihre abstrakt formulierten Vorstellungen: Das starke Forte der Säulen sei die Grundlage für die Metopen, welche keine tragende Funktion haben. Das Legato des Architravs sei die Grundlage des Staccato von den Guttae. Dieser auf musikalischen Proportionen konstruierte Tempel strahle Gleichgewicht und Harmonie aus, die die Präsidententochter bei der architektonischen Umsetzung ihrer Visionen anstrebte (**Dok. 5**).<sup>439</sup>

Plečnik hieß die Zusammenarbeit mit der Präsidententochter willkommen. Ihre bildhaft formulierten Vorstellungen über die Burgarchitektur sowie das Bildmaterial verhalfen ihm, den abstrakten staatstheoretischen Positionen seines Auftraggebers eine materielle Form zu verleihen. Mit der Präsidententochter teilte er die Begeisterung für die Antike und die slowakische Volkskunst, da er zwischen der historischen Entwicklung der Slowakei und seiner slowenischen Heimat Parallelen sah.<sup>440</sup> Eine wichtige Rolle für die gemeinsame Zusammenarbeit spielte für die Präsidententochter der Bezug auf das Christentum als einer fundamentalen Grundlage des slawischen Stils.

Im Laufe der Zusammenarbeit begann die Präsidententochter einen erheblichen Einfluss auf den formalen Ausdruck des Architekten auszuüben. Über die Dimension dieser Wirkung von den Vorstellungen der Präsidententochter zeugen seine Aussagen gegenüber seinen slowenischen Studenten, in denen auffällige Parallelen zu den architektonischen Vorstellungen der Präsidententochter zu finden sind.<sup>441</sup> Von Plečniks hoher Wertschätzung ihrer philosophisch fundierten Unterstützung zeugt auch sein Wunsch, dass sie als Mitautorin der durchgeführten Umgestaltungsmaßnahmen der Prager Burg und des Residenzschlosses Lány genannt wird. Dieser Wunsch wurde jedoch von der Präsidententochter aufgrund der

---

<sup>437</sup> In den Briefen der Präsidententochter treten öfters Verweise auf Platons *Politeia* auf. Um Plečnik ihre Vorstellungen verdeutlichen zu können, schickte sie ihm Platons *Politeia* zu.

<sup>438</sup> AML, Brief von Masaryková an Plečnik, 13.5.1921.

<sup>439</sup> AML, Brief von Masaryková an Plečnik, 11.11.1921.

<sup>440</sup> PRELOVŠEK Damjan, 1992, S. 131.

<sup>441</sup> PRELOVŠEK Damjan, 1992, S. 157.



zunehmenden Emotionalisierung ihrer Beziehung und der daraus resultierenden Gefahr, dass die Umgestaltungsmaßnahmen unterbrochen würden, abgelehnt.<sup>442</sup>

### 5.3.1 Masarykovás Bemühungen um Plečniks Bindung an die Prager Burg

Bereits zu Beginn ihrer Bekanntschaft merkte die Präsidententochter, dass Plečnik das Gefühl eines persönlichen und künstlerischen Ungenügens empfand. Seinen diesbezüglichen Selbstzweifel äußerte er offen gegenüber der Präsidententochter.<sup>443</sup> Um Plečniks Glauben an seine künstlerische Fähigkeit zu bekräftigen und ihn dadurch für das Amt des Burgarchitekten zu motivieren, betonte die Präsidententochter ihren Respekt vor Plečniks künstlerischer Leistung und dass sein künstlerischer Beitrags auf der Prager Burg als Grundlage für die Reform der tschechoslowakischen Architektur notwendig sei:

*„V umění jste absolutní. V poměru k světu ještě ne. Proto pochybujete o své síle. Mně je tvurčí stavitelská nutnost u nás jasná. (...) Mně je také jasno a jsem si jistá, že jiný než Vy na to nestačí. (...). Vy máte proporci. Barva Vám jest jen výrazem, jakýmsi odleskem hlubší pravdy. (...). Vaše síla je v elementární koncepci (...).“<sup>444</sup>*

[In Ihrer Kunst sind Sie absolut. In ihrem Verhältnis zur Welt noch nicht. Deshalb zweifeln Sie an Ihrer Kraft. Mir ist die Notwendigkeit der schöpferischen Kraft bei uns klar. (...) Mir ist aber auch klar und bewusst, dass keiner außer Ihnen diese Aufgabe erfüllen kann. (...) Sie besitzen Proportionen. Farbe ist für Sie nur Ausdruck, eine Art der Widerspiegelung einer tieferen Wahrheit. (...)Ihre Kraft liegt in der elementaren Konzeption (...).]

Unter den tschechischen Architekten sähe sie keinen, der mit einer derartig großen Ehrfurcht alle architektonischen Details des Burgkomplexes berücksichtigen könnte.<sup>445</sup> Um ihre Überzeugung noch deutlicher zum Ausdruck zu bringen, begab sie sich auf eine pathetisch überladene Argumentation, in der sie betonte, dass keiner so gut wie Plečnik für die Übergabe des Feuers des Prometheus an die Erde geeignet sei.<sup>446</sup> Nur er alleine könne durch die einzigartige und sakrale Arbeit auf der Prager Burg die tschechische Architektur reformieren.<sup>447</sup> Dies verlange jedoch auch seine völlige Konzentration auf die Umgestaltung der Burg und eine Abgrenzung von der tschechischen Architekturszene.

<sup>442</sup> AML, Brief von Masaryková an Plečnik, 2.9.1925.

<sup>443</sup> AML, Brief von Masaryková an Plečnik, 29.8.1923.

<sup>444</sup> AML, Brief von Masaryková an Plečnik, 26.8.1921.

<sup>445</sup> AML, Brief von Masaryková an Plečnik, 13.8.1921.

<sup>446</sup> AML, Brief von Masaryková an Plečnik, 1.7.1924.

<sup>447</sup> AML, Brief von Masaryková an Plečnik, 29.8.1923.

Obwohl der Präsident und seine Tochter anfangs bei ihren Interventionen dasselbe Ziel verfolgten, begannen sich im Laufe der Zeit ihre Motive für Plečniks Bindung an die Burgverwaltung zu unterscheiden. Standen beim Präsidenten die staatspolitische Raison und die künstlerische Repräsentation seiner eigenen politischen Wertvorstellungen und Ambitionen im Vordergrund, verlagerte sich das Interesse seiner Tochter immer mehr auf eine emotionale Ebene. Bereits aus den ersten Briefen der Präsidententochter lässt sich deuten, dass sie den Entscheidungsprozess und das Handeln des Architekten durch eine direkte Demonstration ihrer emotionalen Zuneigung zu ihren Gunsten beeinflussen wollte:

*„Mně se po Vás stýská a jistě jiným, ačkoliv ne moc lidí Vám tak rozumí. Resultátům ano – cestě ne.“<sup>448</sup>*

[Ich vermisse Sie und die anderen vermissen Sie sicherlich auch, obwohl die Mehrheit der Menschen zwar die Ergebnisse Ihrer Arbeit – jedoch nicht Ihren Weg versteht.]

In den ersten Monaten des Briefkontaktes kann man bei der Präsidententochter ein empathisches Interesse an Plečnik wahrnehmen, das mit einer fortdauernden Hoffnung verbunden war, Plečnik möge das Amt des Burgarchitekten annehmen. Obwohl sie fest davon überzeugt war, dass er Prag viel geben konnte, wusste sie, dass er die erste Pflicht seinem Volk gegenüber sah.<sup>449</sup> Nachdem Plečnik mit den Umgestaltungsmaßnahmen begonnen hatte, begann sich die Beziehung der Präsidententochter zu ihm zunehmend zu emotionalisieren. Ihr Begehren gab sie jedoch nicht zu, sondern sie kaschierte es unter dem Deckmantel ihrer Begeisterung für seine Kunst. Die direkte Gleichsetzung ihrer kompromisslosen Treue zu Plečniks Kunst mit der Treue zu seiner Person<sup>450</sup> und ihre Überzeugung, dass es nichts geben wird, was sie für die Burg und für alles, was seine Kunst verlangen würde, freiwillig und gern tun würde<sup>451</sup>, verraten die Intensivierung ihrer Gefühlsbeziehung. Dadurch erhielten ihre Briefe eine sehr persönliche Note. Die Emotionen werden im Laufe der Zeit immer deutlicher im Tonfall lesbar. Pathetisch apostrophierte sie die

---

<sup>448</sup> AML, Brief von Masaryková an Plečnik, 13.8.1921.

<sup>449</sup> AML, Brief von Masaryková an Plečnik, 2.7.1921.

<sup>450</sup> AML, Brief von Masaryková an Plečnik, 17.9.1921.

<sup>451</sup> AML, Brief von Masaryková an Plečnik, 2.11.1925.

Bewunderung von Plečniks Kunst, an die sie bedingungslos glaube und die für sie eine große Stütze sei.<sup>452</sup>

Plečnik erwiderte die Zuneigung der Präsidententochter<sup>453</sup>, sah jedoch bald in dem emotional geprägten Verhältnis eine Gefahr für den weiteren Verlauf der Umgestaltungsmaßnahmen. Gemäß seiner asketischen Einstellung vertrat er die Ansicht, dass „*ein akademisch gebildeter Mann unbeweibt durch das Leben gehen solle*“<sup>454</sup> und „*ausschließlich dem Volk gehöre*“<sup>455</sup>. Auf den Beruf des Architekten applizierte er seine Einstellung folgendermaßen: „*Es steht geschrieben: Zweien Herren kann man nicht dienen und die Architektur blieb meine Geliebte.*“<sup>456</sup> Durch die emotionale Bindung mit der Präsidententochter kam es zu einem Konflikt zwischen der moralischen Verantwortung gegenüber der Architektur und seinen privaten Emotionen. Um den Verlauf der Umgestaltung nicht zu beeinträchtigen, entschied er sich für einen räumlichen Abstand, dessen Konsequenz seine Ablehnung der offiziellen Ernennung zum Burgarchitekten 1925 war.<sup>457</sup> Eine aufschlussreiche Illustration des Spannungsverhältnisses zwischen Ratio und Emotionen liefert sein Brief an seinen Assistenten Otto Rothmayer:

*„Mezí mnou a Paní doktor(k)a otevřila se, zdá se, ohromná propast. Dejž Bůh, aby se tekoucí práce v klidu dokončili. Vyrostel jsem všem přáním a všem nadějem, ale tohle si aspoň trošku přeji.“*<sup>458</sup>

[Es scheint, dass sich zwischen mir und Frau Doktor [Alice Masaryková, Anm. d. Verf.] ein großer Graben aufgetan hat. Möge Gott geben, dass die verlaufenden Arbeiten in Ruhe abgeschlossen werden können. Ich habe alle sonstigen Hoffnungen und Wünsche aufgegeben, aber dies wünsche ich zumindest ein bisschen.]

Auch die Präsidententochter war sich der Konsequenzen der emotionalen Bindung mit dem Architekten bewusst.<sup>459</sup> Um die nationale Aufgabe nicht weiter zu bedrohen, hatte die Präsidententochter die Überlegung in Betracht gezogen, die künstlerische Verantwortung für die Umgestaltung ihrem Vater zu übergeben.<sup>460</sup> Dieses Vorhaben hat sie jedoch nicht in die Tat umgesetzt und arbeitete bis Plečniks endgültiger

---

<sup>452</sup> AML, Brief von Masaryková an Plečnik, 17.9.1921.

<sup>453</sup> AML, Brief von Masaryková an Plečnik, 17.10.1925.

<sup>454</sup> PRELOVŠEK Damjan, 1979, S. 51.

<sup>455</sup> PRELOVŠEK Damjan, 1979, S. 51.

<sup>456</sup> PRELOVŠEK Damjan, 1992, S. 64.

<sup>457</sup> Laut der im Tagebuch des Kanzlers Schieszl festgehaltener Aussage vom 22.3.1927 begründete Plečnik seine Ablehnung der offiziellen Ernennung mit der Notwendigkeit eines räumlichen Abstandes von der Präsidententochter. Siehe hierzu: KLIMEK Antonín, 1996, S. 86.

<sup>458</sup> AML, Brief von Plečnik an Rothmayer, 10.5.1928.

<sup>459</sup> AML, Brief von Masaryková an Plečnik, 2.11.1925.

<sup>460</sup> AML, Brief von Masaryková an Plečnik, 17.10.1925.

Rückkehr nach Laibach im Mai 1935 an der Umgestaltung der Prager Burg mit. Der Architekt und die Präsidententochter setzten ihren Kontakt bis zu Plečniks Tod im Januar 1957 weiter fort. Im Mittelpunkt ihres Interesses stand die Umgestaltung der einzelnen Burgobjekte, die von Plečnik nicht mehr durchgeführt wurden. Ihr letzter Brief an Plečnik verdeutlicht noch einmal ihre Beziehung zum ‚Meister Plečnik‘:

*„Architektura je matka umění. Vesmírní řád v souzvuku s tvorbou člověka, vlastně architekt v souzvuku s věsmírním řádem. Vy, dobrá duše, když jste překonával cement a lžibarok-a dnes je pravda Vašeho úsilí jasná (...)“<sup>461</sup>*

[Architektur ist die Mutter der Künste. Die kosmische Ordnung steht im Zusammenklang mit dem schöpferischen Geist des Menschen, eigentlich steht der Architekt im Zusammenklang mit der kosmischen Ordnung. Sie, gute Seele, haben sich durchgesetzt und den Zement und den Lügenbarock überwunden. Heute ist die Wahrheit Ihrer Bemühungen klar (...)].

### 5.3.2 Plečniks Weggang aus Prag

Plečniks Entscheidung für einen größeren räumlichen Abstand von der Präsidententochter führte zu einer häufigen Abwesenheit von der Prager Burg. Die Umgestaltungsvorschläge schickte er an seinen Prager Assistenten Otto Rothmayer. In der Korrespondenz zwischen Plečnik und Rothmayer befinden sich neben den Entwürfen und Arbeitsdirektiven auch Plečniks Reflexionen, in denen er sein zwiespältiges Verhältnis zu seinem Amt schildert. Die sehr persönlichen Äußerungen stellen eine wichtige Basis für die Klärung der Frage nach Plečniks externer Zusammenarbeit mit der Bauverwaltung der Prager Burg dar.

Plečnik gab gegenüber Rothmayer zu, dass er mehrmals täglich an Prag denken und sich an die Präsidententochter und die Burg erinnern würde.<sup>462</sup> Trotz seines Wartens auf Nachrichten über die jüngste Entwicklung der Umgestaltungsmaßnahmen<sup>463</sup> beschloss er, mit der Burgverwaltung auf externer Basis zusammenzuarbeiten. Seine Entscheidung wurde auch nicht durch den Besuch des tschechoslowakischen Ministerialrates beeinflusst, der ihn im Namen des Präsidenten in Laibach persönlich aufsuchte und um eine Rückkehr nach Prag bat.<sup>464</sup>

Ein wichtiger Aspekt, der in Plečniks Briefen zum Vorschein kommt und zur Klärung der Frage nach den Motiven seiner Ablehnung zum Amt des

---

<sup>461</sup> AML, Brief von Masaryková an Plečnik, 13.11.1956.

<sup>462</sup> AML, Brief von Plečnik an Rothmayer, 17.4.1926.

<sup>463</sup> AML, Brief von Plečnik an Rothmayer, 6.6.1927.

<sup>464</sup> AML, Brief von Plečnik an Rothmayer, 17.4.1926.

Burgarchitekten beiträgt, ist die Schilderung seiner Gefühle bezüglich der ihm eigenen Vorstellungen hinsichtlich seines künstlerischen Ungenügens. Aus seinen Äußerungen wird eine Mischung aus Selbstzweifel und emotionaler Bindung mit der Burg erkennbar. Der Anblick seiner Prager Arbeiten rief in ihm eine tiefe Traurigkeit hervor. Dabei spüre er schrecklich klar<sup>465</sup> die Nichtigkeit seines ganzen Lebens und seiner ganzen Arbeit. Trotz des im Testament von Präsident Masaryk geäußerten ausdrücklichen Wunsches nach künstlerischer Führung der Umgestaltung durch Plečnik fühlte sich dieser als ein „*Exarchitekt*“<sup>466</sup>, für den es auf der Prager Burg keinen Platz mehr gäbe. In seinem Selbstzweifel bezeichnete er sich als eine kleine Kreatur, die, Gott weiß durch welches Glück dazu gekommen ist, auf der Prager Burg walten zu dürfen.<sup>467</sup>

Plečniks endgültiger Weggang aus Prag erfolgte im 1935. Als er sich in seinem Regulierungsprojekt für die Prager Burg und ihre Umgebung<sup>468</sup> über den vorhandenen Denkmalbestand der Prager Altstadt hinwegsetzte und zahlreiche Kritiken erntete. Der Fachöffentlichkeit schloss sich die Tagespresse an, die die Kritik mit nationalistischen und regierungskritischen Untertönen anreicherte. Dem slowenischen Architekten wurde vorgeworfen, keine Achtung vor den tschechischen Denkmälern zu haben und den Geist des alten Prags und Hradschins nicht verstanden zu haben.<sup>469</sup> Die verheerendste Kritik an die Adresse Plečniks und die der Burgverwaltung kam in der Zeitung *Národní listy* [Nationale Blätter]:

*„Mit der bisherigen Umgestaltung hat der Architekt Plečnik bewiesen (...), wie fremd ihm der Charakter der gesamten Burg sei und dass er nicht den Genius Loci (...) verstehe.(...) Plečnik hat sich noch nicht von den Zwängen der Architektur seines Wiener Professors befreit (...) und wird sich auch kaum künftig befreien. Dies würde uns kaum stören, wenn er seine Versuche nicht an einer derartig architektonisch und national empfindlichen Stelle wie die der Prager Burg unternommen hätte (...). Dank der Burgverwaltung wird Plečnik nicht daran gehindert, sich hier als ein absolutistischer Diktator zu benehmen und unsere alte Burg im seinem Stil der Wiener Marke umzugestalten. Sein letzter Entwurf bekrönt alles. Quo usque tandem (...)“<sup>470</sup>*

Der Artikel rief heftige Diskussionen hervor und wurde daraufhin in zahlreichen tschechischen Zeitungen abgedruckt. Auch in Plečniks Geburtsstadt konnte sich die

---

<sup>465</sup> AML, Brief von Plečnik an Rothmayer, 28.12.1928.

<sup>466</sup> AML, Brief von Plečnik an Rothmayer, 10.7.1925.

<sup>467</sup> AML, Brief von Plečnik an Rothmayer, 1.2.1928.

<sup>468</sup> S. Kapitel 8.3 Die städtebaulichen Projekte.

<sup>469</sup> O. V., Proti úpravám Pražského hradu [Gegen die Umgestaltung der Prager Burg], in: *Národní listy* [Nationale Blätter], 27.4.1935.

<sup>470</sup> MAREK J. R., Quo usque tandem...?, in: *Národní listy*, 12.5.1935.

Öffentlichkeit mit Mareks kritischem Artikel vertraut machen. Die tschechische Gemeinde in Slowenien schloss sich mit einem pathetischen und nationalistisch gefärbten Ton der Meinung des Autors an:

*„My, Češi, kteří žijeme v cizozemí (...), kteří naši zlatou matičku Prahu a všechnu tu její starou krásnou architekturu, můžeme se přidružití výkřiku J. R. Marka, totiž: neničte nám to, na co sme tak hrdí! (...). Místa, které jsou nám všem tak drahá místa, která jsou tak těsně spojená s naší minulostí, se nesmějí ničit jen proto, aby se uplatnil vkus umělce, který nemá dosti citového vztahu k naší hstorii (...). My Češi mu nejvíce zazlívame, že nemá dosti úcty k Pražským uměleckým památkám a že přináší svůj vkus tam, kde se takový sloh nehodí.“<sup>471</sup>*

[Wir, als im Ausland lebende Tschechen, (...) die derartig unsere liebe Mutter Prag und ihre alte Architektur verehren, schließen uns dem Aufruf von J. R. Marek an: Zerstört uns nicht das, worauf wir so stolz sind! (...). Die Stätten, die für und dermaßen wertvoll sind und die so eng mit unserer Vergangenheit verbunden sind, dürfen nicht vom Geschmack eines Künstlers, der nicht genug Gefühlsbeziehung zu unserer Heimat hat, zerstört werden. (...). Wir Tschechen, werfen ihm vor, dass er nicht genug Achtung vor den Prager Kunstdenkmälern habe und seinen Geschmack an Stellen einbringe, wo ein derartiger nicht Stil passe.]

Aufgrund der fortdauernden Kritik sah sich Plečnik gezwungen, trotz der nicht ausgeführten Entwürfe seine Tätigkeit auf der Prager Burg zu beenden. Die Präsidentenkanzlei hat dennoch weiter versucht, Plečniks endgültigen Fortgang zu verhindern.<sup>472</sup> Mit seinem Brief vom 14. Mai 1936 verabschiedete er sich mit einem an die Präsidentenkanzlei gerichteten Brief von Prag: **(Dok. 6)**

*„(...) Usouzezo mě bylo veliké štěstí, že jsem přišel do Prahy, prisouzena podivná shoda okolností, že jsem přišel na Hrad – v prostředí tak vzálené všednosti, v ovzduší přeplněné nejhlubšó poezii – – Věru, Bohu za tuto milost nemohu byti ani dost vděčen. (...). Za hlas a záchvěv Providentiae jest člověk povinen míti jemnocitné, stále napjaté ucho. Já jsem postřehl její hlas a záchvěv – – – Neočekávajte mne proto víc k Vám. (...). Vězte pouze to, že mě čistou lásku a úctu k Vašemu národu nemůže nic skalit. Jak bych Vám tedy opravdu živě nepřál, z celé duše své, nejlepšího úspěchu ve vznešeném úsilí a práci, z které ať čerpá bystrý a ušlechtilý národ stále znovu sebavědomí, sílu a radost.“<sup>473</sup>*

[(...) Es wurde mir ein großes Glück gewährt, nach Prag kommen zu dürfen. Durch einen Zufall kam ich auf die Prager Burg – in eine durch die tiefste Poesie durchdrungene Umgebung. – – Für diese Gnade kann ich Gott nicht dankbar genug

<sup>471</sup> O. V.: Lublaňské “Jutro” a Plečnikovy úpravy pražského hradu [Laibacher “Jutro” und die Umgestaltung der Prager Burg], in: *Národní Listy*, 30.5.1935.

<sup>472</sup> „Herr Professor, Sie haben hier bewundernswerte Arbeiten geleistet und sicherlich lieben Sie die Prager Burg. Heute steht die Burg vor einer schicksalhaften Frage, wie (...) die begonnenen und nicht ausgeführten Arbeiten gelöst werden. (...) Verlassen Sie nicht gerade jetzt die Prager Burg.“ Siehe hierzu: APH, H 4032/46, Brief von Kanzler Schieszl, Februar 1935.

<sup>473</sup> AKPR, T 49/23, Brief von Plečnik an die Präsidentenkanzlei, 14.5.1935.

sein. (...)Der Stimme der Providenz ist man verpflichtet, feinfühlig immer ein offenes Ohr zu haben. Ich habe ihre Stimme gehört. – – – – Erwarten Sie mich in Prag nicht mehr. (...). ...meine Liebe und Achtung vor ihrer Nation kann nichts zerstören. Ich wünsche Ihnen viel Erfolg in Ihrem Tun, von dem diese edle Nation immer wieder Selbstbewusstsein, Kraft und Freude schöpft.]

## **6 Zwischen Denkmalwerten und Politikum**

Die Umgestaltungsmaßnahmen von Plečnik auf der Prager Burg haben ein gemeinsames Merkmal: Sie sind ein durchdachter Dialog zwischen den politischen, ästhetischen und konservatorischen Werten. Der vorhandene Denkmalbestand als Produkt der historischen Aufsichtung bot dem Architekten einen idealen Rahmen für eigene Schöpfungen, die zum architektonischen Ausdruck der neuen Epoche wurden. Gleichzeitig wurde Plečniks eigene Hierarchisierung der Denkmäler und deren Eingliederung ins Umgestaltungskonzept zum Mittel ihrer neuen politischen Interpretation.

Damit die Umgestaltung komplex betrachtet werden kann, sollen die Maßnahmen sowohl unter denkmalpflegerischem als auch ikonografischem Aspekt untersucht werden. Diese umfassende Betrachtung wird die Frage nach dem Verhältnis zwischen den konkreten Werten und ihrem Einfluss auf die Erhaltung sowie nach einer neuen politischen Interpretation von Denkmälern aufwerfen.

Zunächst soll Plečniks Umgang mit den Denkmälern und archäologischen Befunden unter konservatorischen und ästhetischen Gesichtspunkten erörtert werden. Das Hauptaugenmerk wird dabei auf das Verhältnis zwischen den denkmalpflegerischen Leitwerten gerichtet. Des Weiteren werden die ästhetischen Konsequenzen der konservierenden Adaptationen sowohl an einzelnen Objekten als auch im Gesamtkonzept untersucht.

Ferner wird die politische Aussagekraft der konservierenden Adaptationen analysiert. Im Mittelpunkt der Betrachtung steht hier die Frage nach architektonischen Grundformen und Gestaltungsmitteln, mit denen das Selbstverständnis der neuen politischen Realität ausgedrückt werden sollte. Die Untersuchungen richten sich auf die Frage, in welchem Umfang die Wahl der einzelnen Mittel bewusst politisch motiviert war. Es wird die Frage gestellt, ob die Umgestaltung der Denkmäler in ihrem Gesamtkontext eine primär politische oder eine repräsentative Funktion besaß.

Anschließend wird die Synthese des Dialogs zwischen den konservatorischen und politischen Werten folgen. Im Fokus dieses Klärungsprozesses steht die Frage nach dem Verhältnis zwischen den einzelnen Werten. Es soll geklärt werden, ob und inwiefern die historische Substanz der Denkmäler zum Instrument der neuen politischen Interpretation wurde. Dabei wird untersucht, in welchem Maß der Architekt die historische Substanz der negativ behafteten Denkmäler zugunsten ihrer neuen politischen Interpretation preisgab und wie er sie in das neue räumliche Konzept integrierte. Dabei ist zu klären, welchen Einfluss die Hierarchisierung der einzelnen Denkmäler auf ihre Erhaltung und eine neue spezifische politische Aussagefähigkeit hat.

### **6.1 Die Umgestaltung der Südgärten (1920–27)**

Die Umgestaltung der Südgärten (**Abb. 44**) war die erste Aufgabe, mit der Plečnik konfrontiert wurde. Der Grund für die Voranstellung dieser Aufgabe war die geografische Situierung der Gärten in unmittelbarer Nähe der Präsidentenwohnung. Der historischen Tradition folgend, sollten die Gärten eine Repräsentationsfunktion übernehmen.

Die Südgärten, die aus dem terrassierten Paradiesgarten und dem Wallgarten bestehen, wurden im 16. Jahrhundert angelegt. 1562 ließ Erzherzog Ferdinand II zwischen dem Herrscherpalast und der Neuen Schlossstiege Erde aufschütten und den Hang mit einer Stützmauer sichern. An der Ostmauer ließ er ein Lustschlösschen, den sogenannten Trompetenturm errichten. 1617 wurde an einer zur Stadt gerichteten Ecke der sogenannter Matthiaspavillon errichtet, der als Aussichtsturm diente. Ende des 18. Jahrhunderts wurde im Paradiesgarten ein Brunnen in Kleeblattform hinzugefügt.<sup>474</sup> Beide letztgenannten Gartenschmuckelemente blieben bis 1920 an ihrer ursprünglichen Stelle erhalten und wurden von Plečnik in sein endgültiges Konzept aufgenommen.

Mit dem sinkenden Interesse der Habsburger an der Prager Burg nahm auch die Pflege der Gärten ab. Während der Revolution 1848 wurde die Gartenmauer hochgezogen und mit Zinnen bekrönt. In die Mauer wurden zwei Basteien integriert. Das Terrain wurde eingeebnet und befestigt.<sup>475</sup> 1860 entstand an der Stelle der

---

<sup>474</sup> VALENA Tomáš, 1986, S. 1486.

<sup>475</sup> PRELOVŠEK Damjan, 1992, S. 131.



Gärten ein Englischer Park, in den die vorgefundenen Gartenschmuckelemente integriert wurden.

### 6.1.1 Das gestalterische Konzept

1918 befanden sich die Gärten in einem baulich tristen Zustand. (**Abb. 45, Abb. 46**) Ihr unregelmäßiges Terrain, der heterogene Gartenschmuck und der militärische Charakter, der durch die Basteien und die hochgezogene Mauer evoziert wurde, entsprachen kaum den repräsentativen Ansprüchen. Aus diesem Grund setzte man sich bei der Meinungsumfrage „Über die Umgestaltung der Prager Burg und deren Umgebung“ eine Lösung der architektonischen Umgestaltung der Burggärten zum Ziel.<sup>476</sup>

Unmittelbar nach der Umfrage schrieb am 27.1.1920 die Präsidentenkanzlei einen Wettbewerb für die Umgestaltung des Paradiesgartens und des Wallgartens aus. In die Jury wurde auch Plečnik berufen, der zu diesem Zeitpunkt noch nicht als Burgarchitekt tätig war.

Beide Gärten sollten für den privaten Bedarf des Präsidenten, seiner Familie und der Gäste des Präsidenten umgestaltet werden. Der Ausgangspunkt der Konzeption sollte eine zweiarmige Treppe sein, die 1919 im oberen Teil des Paradiesgartens freigelegt worden war. (**Abb. 45**) Ferner sollte ein Zugang von der Präsidentenwohnung in die Gärten errichtet werden.

Im Wallgarten sollten die in der Gartenmauer integrierten Basteien berücksichtigt werden. Alle Denkmäler des Gartens sollten denkmalgerecht geschützt und in die neue Konzeption integriert werden. Gleichzeitig sollten die Ausblicke auf das Stadtpanorama erhalten bleiben.<sup>477</sup>

Keinem der Teilnehmer des Wettbewerbes gelang es jedoch, das Neugestaltungskonzept im Dialog mit dem historischen Charakter der Gärten zu entwerfen. Aus diesem Grund wurde das Jurymitglied Plečnik mit der Umgestaltung beauftragt.

---

<sup>476</sup> APH, S 294/21.

<sup>477</sup> APH, HLF 3897/561 Zahrady Pražského hradu. Zahrady – Rajská a Na Valech [Die Gärten der Prager Burg. Die Gärten – Paradiesgarten und Wallgarten], im Folgenden als APH, HLF 3897/561, Podmínky ideové soutěže na vyřešení úpravy zahrad t. zv. „Rajské“ a na „Valech“ na hradě Pražském [Die Bedingungen des Ideenwettbewerbes zur Lösung der Umgestaltung des sogenannten „Paradiesgartens“ und „Wallgartens“ auf der Prager Burg], 27.1.1920.

Als ein Konzept mit innerer Logik bezeichnete die Präsidententochter die Südgärten, nachdem sie diese besichtigt hatte.<sup>478</sup> Ob sie damit die ewige Geometrie des platonischen Kosmos oder die strukturierte räumliche Gestaltung gemeint hatte, bleibt hier offen. Ihre Bezeichnung beschreibt aber das, was Plečnik in seinem Umgestaltungskonzept erzielte: eine durchdachte Raumstruktur, die durch die Auseinandersetzung mit dem vorgefundenen Bestand, durch die optische Korrektur des Terrains und die Hinzufügung der Neuschöpfungen erreicht wurde. Dass dabei der vorgefundene Bestand der Ausgangspunkt der Neukonzeption war, verleiht den Gärten eine singuläre Mischung von archaischem und modernem Charakter.

Die erste zu lösende Frage war die Integration der vorgefundenen zweiarmigen Treppe. Plečnik nahm sie als Ausgangspunkt für die Errichtung einer monumentalen Granittreppe (**Abb. 47**), die er auf ein in Ziegelbauweise ausgeführtes Tonnengewölbe stellte (**Abb. 48**). Dadurch entstand ein Kellerraum, der die Burg mit dem Garten verband. Den Eingang in den Raum markierte er, indem er zwischen der Treppenanlage und dem Kellerabgang eine massive Granitbrüstung aufstellte. Doch er gab sich mit einer rein funktionalen Trennung nicht zufrieden und fügte ästhetische Markierungspunkte hinzu. Bei ihrer künstlerischen Gestaltung orientierte er sich stets an antiken Vorbildern, die er auf seine eigene Art zitierte. Auf der höchsten Stelle der Brüstung stellte er eine Schale aus schwarzem Diorit auf, die von einem Sockel in der Form einer Säule getragen wurde (**Abb. 49**). Am Eingang des Kellerraums baute er in die Wand einen Brunnen ein, in den das Wasser aus einer stilisierten Maske floss.

Auf Wunsch des Präsidenten sollte im Paradiesgarten ein Denkmal für die im ersten Weltkrieg gefallenen Legionäre aufgestellt werden. Dieses sollte mit einem ewigen Licht versehen werden.<sup>479</sup> Plečnik nahm diese Forderung als Ausgangspunkt für eine monumentale Komposition. Er sah einen Granitobelisk vor, der in der Mitte der Treppe aufgestellt und von der Stadt aus sichtbar sein sollte. Als dessen Pendant entwarf er eine Granitschale, die er unterhalb der Treppe platzieren wollte (**Abb. 51**, **Abb. 52**).<sup>480</sup>

---

<sup>478</sup> AML, Brief von Masaryková an Plečnik, 15.12.1924.

<sup>479</sup> AV ČR, Fonds TGM-R, KPR 370/10, Testament von Präsident Masaryk, Schloss Lány, 20.4. 1925.

<sup>480</sup> Laut Damjan Prelovšek orientierte sich Plečnik an der Spanischen Treppe in Rom. Vgl. PRELOVŠEK Damjan, 1992, S. 131.

Plečnik sah im Obelisk ein geeignetes Ausdrucksmittel der Monumentalität und Demokratie. Er entwarf einen hohlen, aus mehreren Teilen zusammengesetzten Obelisken mit integriertem Licht. Das Mahnmal sollte ikonografisch mit dem böhmischen Löwen und dem slowakischen Doppelkreuz vervollkommen werden. Als im Mai 1922 im mährischen Steinbruch Mrákotín ein 34 m langer Monolith gebrochen wurde, reagierte Plečnik mit Begeisterung. Der Monolith überragte den Obelisken von Luxor und wäre damit der höchste auf der Welt gewesen. Von der ägyptischen Kunst inspiriert, plante er, die Gedenkschrift in den Obelisken einzumeißeln.<sup>481</sup> Der Monolith bekam jedoch bereits im Steinbruch Risse, woraufhin Plečnik einen weiteren bestellte. Als auch dieser während des Transports im September 1923 beschädigt wurde, verzichtete Plečnik auf die geplante Komposition und stellte 1928 den bereits dritten Obelisken nun im III. Burghof auf. Trotz des Verzichts auf die geplante Komposition verfolgte er weiter die Idee einer monumentalen und einheitlichen Wirkung des Paradiesgartens. Unterhalb der Granittreppe fand er eine Rasenfläche vor, auf der sich der barocke Brunnen in Kleeblattform befand. Da sich dieser im Hinblick auf die neu errichtete Treppe formalästhetisch nicht einfügen würde, versetzte ihn Plečnik in den Wallgarten (**Abb. 54, Abb. 55**). Der Wille nach einer stilistischen und materiellen Homogenität des Paradiesgartens überwog in diesem gegenüber dem Respekt vor dem vorgefundenen Zustand.

Plečnik rahmte die Rasenfläche mit einer Granitfassung ein, die er mit dem Podest der Granittreppe verband. In die Mitte des Rasens stellte er eine glatt polierte Granitschale (Durchmesser 4,35m, Höhe 1,75m), die von zwei Blöcken getragen wurde<sup>482</sup> (**Abb. 56, Abb. 57**). Im Juni 1924 wurde in den Paradiesgarten der für einen Brunnen bestimmte grob behauene Granitblock gebracht. Der Brunnen wurde am 27.11.1925 aufgestellt.

Bei der Gestaltung des Brunnens und der Granitfassung bediente sich Plečnik geometrischer Formen. Dadurch gewann er eine formale Klarheit, durch die er diesen Gartenabschnitt vereinheitlichte und aufwertete. Innovativ ging er beim Transport der Granitschale vor. Da der Paradiesgarten von der Stadt durch eine Ziegelmauer getrennt war, konnte der Transport nicht erfolgen. Daher beschloss er, die Mauer in ihrem westlichsten Zipfel durchbrechen zu lassen und in der neu entstandenen

---

<sup>481</sup> AML, Brief von Plečnik an Rothmayer, undatiert, 1926.

<sup>482</sup> Laut Tomáš Valena diente Plečnik Friedrich Schinkels Schale vor dem Alten Lustgarten in Berlin als Vorbild. Siehe hierzu: VALENA Tomáš, 1986, S. 1489, Anm. 22.

Öffnung einen Eingang für die Öffentlichkeit einzurichten. Er wählte die Form eines schlichten Gittertors mit steinernem Sturz. In die Mitte des Eingangstors stellte er eine kannelierte Halbsäule aus Granit, die er mit dem Zitat eines dorischen Kapitels abschloss. Der Eingang wurde 1925 errichtet (**Abb. 58, Abb. 59**).

Mit dieser Lösung gelang Plečnik nicht nur die Verbindung von funktionalen und ästhetischen Absichten, sondern auch die von Masaryk geforderte künstlerische Vergegenständlichung der demokratischen Ideale. Der öffentliche Eingang in die bis zu diesem Zeitpunkt nur der Aristokratie zugängliche Burg wurde damit zur Metapher des demokratischen Geistes. Vor dem Eingangstor errichtete Plečnik ein Podest, von dem die Prager Altstadt zu sehen war. Um dieses noch zu akzentuieren, errichtete er 1925 eine im barockisierenden Stil gehaltene Balustrade aus Sandstein (**Abb. 58, Abb. 59**). Mit der Verwendung historisierender Formen und Gestaltungsmittel wertete er die militärisch anmutende Ziegelmauer auf und verlieh dem Eingangsbereich einen repräsentativen Charakter.

Die Idee, die Südgärten zu öffnen, kam Plečnik 1922 bei der Errichtung des Aussichtsplatzes beim Matthiaspavillon (**Abb. 62**). Plečnik ließ ihn nach seinen Anweisungen verputzen und einen neuen Dachstuhl anbringen. Der historischen Bestimmung des einstigen Aussichtsturms folgend, errichtete er neben ihm eine Aussichtsterrasse. Die Ausführung der Balustrade erinnert an die Offenheit des Eingangstors. In großzügigen Abständen setzte er barock anmutende Pfeiler, die die Durchlässigkeit des Geländes betonten. Gestalterisch bedeutend sind zwei runde Poller, die an beiden Enden der Aussichtsterrasse angebracht wurden. Der erste wurde unmittelbar vor dem Matthiaspavillon aufgestellt, der zweite an der Grenze zwischen der Aussichtsterrasse und dem vorgefundenen Pfeiler, der ein Rest einer barocken Mauer war. Durch diese Mauer waren ursprünglich der Paradiesgarten und der angrenzende Wallgarten voneinander getrennt.

Das Motiv einer Aussichtsplattform setzte Plečnik im 400m langen Wallgarten weiter fort. Um den räumlichen Knick und die dadurch entstehende Achsenverschiebung zwischen Wallgarten und Paradiesgarten optisch zu markieren, versetzte Plečnik in diesen Teil den barocken Kleeblattbrunnen aus dem Paradiesgarten. Im Sommer 1922 ließ Plečnik die zinnenbekrönte Gartenstützmauer abtragen. Inspiriert vom imposanten Ausblick auf die St.- Nikolaus-Kirche im Stadtviertel Kleinseite, errichtete er 1927 das Kleine Bellevue (**Abb. 63**). Auf eine

Stützwand stellte er einen Pavillon, dessen Höhe der abgetragenen Ziegelmauer entsprach. Dadurch setzte er die Ziegelmauer weiter fort, die an dieser Stelle der Neuschöpfung zum Opfer fiel. Die gesamte Komposition des Kleinen Bellevue erinnert an einen antiken Tempel. Besonders deutlich wird diese Wirkung bei der Betrachtung aus seitlicher Perspektive. Das Dach des Kleinen Bellevues ruht auf acht kannelierten Granitsäulen mit Eierstabkapitellen.<sup>483</sup> Das Fußbodenmosaik ist mit Zitaten aus frühchristlichen Ornamenten gestaltet (**Abb. 64**), die als eine Reminiszenz an Plečniks Besuch in Ravenna aufgefasst werden könnten. Die gesamte Konzeption wird von Antike und Christentum bestimmt.

Auch für den nächsten Aussichtspunkt wählte Plečnik die Gartenmauer und ihre Elemente als Ausgangspunkt der neuen Konzeption. Laut Wettbewerbsbedingungen sollten die in die Gartenmauer integrierten Basteien aus dem 19. Jahrhundert erhalten bleiben. Plečnik griff ihre ursprüngliche Form auf und wandelte zwischen 1925 und 1927 die erste Bastei in eine halbkreisförmige Aussichtsterrasse um, von der aus das Stadtpanorama zu sehen ist (**Abb. 65**). Den Fußboden schmückte er mit Mosaik und brachte eine Steinbrüstung an. Seitlich der Terrasse trug er die Mauer fast gänzlich ab und errichtete an ihrer Stelle eine Pyramide, von der ursprünglich eine Treppe in einen unterhalb der Terrasse errichteten Wintergarten führte<sup>484</sup> (**Abb. 66, Abb. 67, Abb. 68**). Aus räumlicher Sicht markierte die Pyramide den Quergang zwischen den Südgärten und dem III. Burghof.

Das Motiv der Pyramide nahm in Plečniks Werk mehrmals eine zentrale Rolle ein. In den städtebaulichen Konzeptionen für Laibach versuchte er, mit Pyramiden den Betrachter auf räumliche Begebenheiten oder historische Ereignisse aufmerksam zu machen und den markierten Bereich als eine unabhängige räumliche Einheit aufzufassen.<sup>485</sup> In den Südgärten verwendet er diese Strategie in einem kleineren

---

<sup>483</sup> Laut Damjan Prelovšek könnte als Motiv des Kapitells der im 6. Jahrhundert v. Chr. errichtete Dipteros auf Samos gedient haben. Siehe hierzu: PRELOVŠEK Damjan, 1992, S. 143.

<sup>484</sup> Zwischen 1963 und 1965 wurde die Aussichtsterrasse von den Architekten Adolf Benš und Richard Podzemný neugestaltet. Dabei wurden der Mosaikfußboden und die Steinbrüstung entfernt und durch ein Eisengeländer ersetzt. Der Wintergarten wurde beseitigt und die auf die Pyramide gerichtete Treppe versetzt. Siehe hierzu: VALENA Tomáš, 1996, S. 288, Anm. 26.

<sup>485</sup> Bei der Gestaltung der Brücke von Trnovo, 1929–31, die sich vor einer neoromanischen Kirche eines Vorortes von Laibach befindet, stellte Plečnik vier Pyramiden auf dem Brückengeländer auf. Gemäß Jörg Stabenow wollte Plečnik den Platzcharakter der Brücke betonen. Siehe hierzu: STABENOW Jörg, 1996, S. 53. Persönlich schließe ich mich dieser These an, will jedoch auf die bereits hier erwähnte Abgrenzung der Neuschöpfung von dem vorhandenen Bestand aufmerksam machen. Einen eindeutigen Beweis dafür lieferte Plečnik bei der Umgestaltung der Römischen Mauer in Laibach 1935. In die Bausubstanz integrierte er eine Pyramide, die gleichzeitig als ein Eingangstor

Maßstab. Neben der räumlichen Bedeutung will er auf historische Begebenheit aufmerksam machen. An der Stelle der Aussichtsterrasse führte im Mittelalter der Königliche Weg von der Stadt zur Burg.

Bei der nächsten Aussichtsstätte, Alpinium (**Abb. 69, Abb. 70**), setzte er den Dialog zwischen Natur und Architektur weiter fort. Unterhalb der Gartenmauer befanden sich Weinbergterrassen, die ein Durchgang mit dem Wallgarten verband. Plečnik akzentuierte den rein funktionalen Verbindungspunkt mit einem in Ziegel ausgeführten Rundbogenportal, hinter dem er eine in die unteren Gärten führende Treppe errichtete. Das Portal flankierte er mit zwei Stürzen, in deren Mitte er eine Steinsäule stellte. Unterhalb der Treppe legte er 1927 ein Alpinium mit zweihundert Alpenpflanzen an.

Die zweite Bastei, Mährische Bastei genannt, war durch eine Mauer in zwei Teile geteilt (**Abb. 71, Abb. 72**). Diese Raumsituation nahm Plečnik zum Ausgangspunkt seines Konzeptes. Den kleineren, von drei Seiten geschlossenen Raum überdachte er mit einer Holzpergola. In die Raummitte stellte er einen Granittisch (**Abb. 73**). Den größeren, zur Stadt gerichteten Teil wandelte er in eine Aussichtsterrasse um, von der die unterhalb der Südgärten angelegten terrassierten Gärten erreichbar waren. Er trug das vorspringende zinnenbekrönte Mauerwerk ab, wodurch er einen Ausblick auf die Stadt gewann und gleichzeitig ermöglichte, dass die Mährische Bastei von der Stadt aus sichtbar wurde. 1923 stellte er innerhalb der Bastei einen 10m hohen Obelisk mit ionischem Kapitell auf, der von einer goldenen Kugel bekrönt wurde. Mit der Mährischen Bastei schloss Plečnik die Reihe der Aussichtspunkte entlang der Gartenmauer ab.

Neben der Öffnung des Wallgartens zur Stadt hin setzte sich Plečnik mit der Vereinheitlichung des unregelmäßigen Terrains auseinander. Um die steile Neigung zu beheben, ließ er partiell Erde aufschütten. Bei der räumlichen Gestaltung griff er auf zwei Elemente zurück: Den vorgefundenen Weg, der im 19. Jahrhundert entlang des Wallgartens angelegt worden war, und die historisch vorgegebenen Querachsen. An diesen Orientierungselementen ließ er hellen Sand anbringen und errichtete

---

zur Mauer diente. Damit erinnert er an die antike Geschichte Ljubljanas und grenzte gleichzeitig die Neuschöpfung von der historischen Substanz ab.

Wege, über die der Wallgarten von allen Seiten begehbar wurde. Die Knotenpunkte zwischen dem Gartenweg und den Querachsen markierte er mit Neuschöpfungen.

Die erste befindet sich an der bereits erwähnten Querachse, die von der Aussichtsterrasse bis zum III. Burghof führte. Auf diesem Weg findet man das unter der heutigen Gartenebene liegende Slawata-Denkmal, das an den Beginn des 30-jährigen Krieges erinnert. Der Obelisk markiert die Stelle, an die während des Prager Fenstersturzes 1618 der königliche Statthalter Slawata gefallen ist. Plečnik legte neben das Denkmal einen waagrecht liegenden Granitbalken, der sich parallel zum Weg befindet (**Abb. 74**). Dadurch betonte er die Richtung des Gartens und erinnerte an das Bodenniveau während seiner Umgestaltung. Den nächsten Knotenpunkt markierte er durch das Alpinium, mit dem er deutlich auf die historische vorgegebene Verbindung zwischen den Weinbergen und den Südgärten hinwies.

Die letzte Kreuzung des Wallgartens befindet sich an der Mährischen Bastei. Diese Stelle betonte er mit dem Großen Bellevue (**Abb. 73**), das er an einer aufgeschütteten Anhöhe unmittelbar unter der Südfassade der Burg errichtete. In seiner Gestaltung fasste er alle in den Südgärten auftretenden Themen und Motive zusammen. Wie bereits beim Kleinen Bellevue, diente auch beim Großen Bellevue der antike Tempel als Vorlage. Die verwendeten Gestaltungsmittel sind ein klares Indiz dafür. Auf eine individuelle Art variierte hier Plečnik das Motiv der klassischen Säule, deren Kapitelle er stark verfremdete.<sup>486</sup> Auf den antiken Charakter des Pavillons verweist auch die hölzerne Kassettendecke und der Mosaikfußboden. Vor das Große Bellevue stellte er eine steinerne Bank, auf die er aus dem Burgdepot stammende, barocke Plastiken stellte.

### **6.1.2 Denkmalpflegerische und ikonografische Konzepte**

Bei der Vorstellung des gestalterischen Konzeptes für die Südgärten war nicht zu übersehen, dass sich Plečnik an dem vorgefundenen Zustand orientierte. Er bediente sich Maßnahmen, deren Anwendung zur Rettung und gleichzeitig zur ästhetischen und funktionalen Aufwertung der Denkmalobjekte führte. Die Konservierung der Dokumente bauhistorischer Entwicklung der Burg wurde ihm zum Anlass, seine eigene Formensprache anzuwenden und ihre Präsenz in der historischen Umgebung zu rechtfertigen.

---

<sup>486</sup> Gemäß Damjan Prelovšek orientierte sich Plečnik an den altägyptischen Palmenkapitellen. Siehe hierzu: PRELOVŠEK Damjan, 1992, S. 143.

Demnach lassen sich bei Plečniks Umgang mit den historischen Denkmälern drei Gestaltungsstrategien unterscheiden und in integrierte Neuschöpfungen, Additionen und reine Neuschöpfungen unterteilen. Um das Umgestaltungskonzept der Südgärten in seiner Gesamtheit nachvollziehen zu können, muss es unter zwei Aspekten betrachtet werden: Unter dem denkmalpflegerischen Aspekt und unter dem Aspekt der politischen Ikonografie. Bei dem Letztgenannten wird die Frage gestellt, welche politische Aussagefähigkeit die verwendeten architektonischen Zutaten besitzen. Um diese näher zu beleuchten, sollen Plečniks Maßnahmen unter semiotischen und hermeneutischen Aspekten betrachtet werden. Hierzu werden Kategorien aufgestellt, nach denen die Maßnahmen klassifiziert werden können. Zu diesen gehören ideologische, funktionale und historische Motivationen. Nach der Zuordnung wird sich herauskristallisieren, welche Ziele bei den Umgestaltungsmaßnahmen verfolgt wurden und welche Konsequenzen sie auf das Gesamtkonzept haben.

#### **6.1.2.1 Das denkmalpflegerische Konzept**

Die integrierten Neuschöpfungen wurden direkt in das umgestaltungsbedürftige Denkmal eingefügt. Ihre Funktion war die Bewahrung der Denkmäler vor dem Zerfall und die Sicherung ihrer weiteren Existenz. Ferner bildeten sie den Rahmen für eine weitere Gestaltung. Ihr restaurierungsbedürftiger Zustand wurde zum Anlass für einen weiteren schöpferischen Eingriff des Architekten genommen.

Zu dieser Gruppe gehören die Aussichtsterrasse mit Pyramide (**Abb. 66**) und die Mährische Bastei (**Abb. 71, Abb. 72**). Ihre ästhetische und funktionale Aufwertung bringt eine neue Wertsetzung mit sich. Das Aufgreifen ihrer Grundform führt zu einem schöpferischen Dialog zwischen dem vorgefundenen und dem hinzugefügten Bestand, ohne dass dabei der vorgefundene Bestand missachtet wird.

Nach dem gleichen Prinzip ging Plečnik bei der Umgestaltung von zwei gotischen Basteien aus dem 13. Jahrhundert vor, deren Fundamente während der Bauarbeiten in den Südgärten gefunden wurden. Ihre Erhaltung war für die Dokumentation der bauhistorischen Entwicklung der Prager Burg unabdingbar. Um die eine Bastei *in situ* bewahren zu können, baute er auf ihren Fundamenten eine Voliere auf, deren Grundriss von der halbkreisförmigen Form der Bastei bestimmt wurde (**Abb. 76, Abb. 77 a, b, Abb. 78**).<sup>487</sup> Nach der Sicherung des Mauerwerkes gegen die

---

<sup>487</sup> Anfang der 80er-Jahre wurde die Voliere beseitigt und durch einen Transformator ersetzt.



Feuchtigkeit errichtete er einen geschützten Raum, in dem weitere archäologische Untersuchungen stattfinden konnten. Das gesamte Objekt verkleidete er mit einer Glasfassade, wodurch die historische Stätte von außen besichtigt werden konnte. Gleichzeitig konnte von der Voliere aus der Garten betrachtet werden. In diesem Konzept wird neben dem denkmalpflegerischen Aspekt auch der didaktische Charakter der Maßnahme erkennbar. Dieser kommt noch deutlicher beim Umgang mit einer zweiten gefundenen gotischen Bastei zum Ausdruck. Da ihre Fundamente nicht in eine Neuschöpfung integriert werden konnten, beschloss Plečnik, die Bastei mit einer Betonplatte abzudecken. Dabei bestand er darauf, dass unterhalb der Bastei ein kellerartiger Raum entstand, in dem weitere archäologische Untersuchungen durchgeführt werden könnten.<sup>488</sup> Die würdige Aufbewahrung und ästhetische Aufwertung von Dokumenten der stilistisch segmentierten Burg wendete er auch auf die sich im Depot befindenden Plastiken an. Um sie ästhetisch aufzuwerten, integrierte er sie in seine Neuschöpfungen (**Abb. 79**).

Bei den Additionen handelte es sich um Neuschöpfungen, die in unmittelbarer Nähe eines bereits vorhandenen Denkmals errichtet wurden. Analog zu integrierten Neuschöpfungen, dienten die Additionen der ästhetischen Aufwertung. Zusätzlich besaßen sie einen Erinnerungscharakter. Die Denkmäler wurden durch sie optisch betont und in einen neuen Raumkontext eingegliedert.

Ein geeignetes Beispiel für eine Addition ist der Granitbalken beim Slawata-Denkmal (**Abb. 74**), mit dem Plečnik die Erinnerung an dieses historisch bedeutende Ereignis wachrief. Dem repräsentativen Charakter des Paradiesgartens hätte ein mit Patina überzogenes Denkmal ästhetisch nicht gerecht werden können. Um den Repräsentationsanspruch zu erfüllen, fügte er diesem einen glatt polierten Granitbalken hinzu. Durch seine horizontale Positionierung machte er die Addition dem Denkmal symbolisch untertan. Auch mit dem grauen Farbton des Granits passte er sie optisch dem historischen Bestand an. Die Addition übernahm hier die Funktion eines Elementes, dank dem das Denkmalobjekt und dessen Umgebung aufgewertet wurden. Gleichzeitig wurde sie zum Dokument der stilistischen Weiterentwicklung der Gärten. Plečnik entschied sich hier für eine direkte Verbindung des Alterswertes mit dem Neuheitswert. Die Witterungsspuren des Slawata-Denkmalblieben erhalten und konnten dem Anspruch des Alterswertes gerecht werden. Gleichzeitig konnte

---

<sup>488</sup> APH, HLF 3897/561, Bericht der Präsidentenkanzlei, 28.4.1923.

dank dem neu geschaffenen Rahmen das historische Denkmal in einen neuen architektonischen Kontext eingebunden werden. Zugleich gewann durch diese kontrastierende Gegenüberstellung das Denkmal an historischer und ästhetischer Bedeutung.

Ein weiteres Beispiel für die Addition ist die neugestaltete Umgebung des Matthiaspavillons (**Abb. 62**). Die aufgestellten Poller verwendete Plečnik als symbolische Markierungspunkte, mit denen er auf die einstige räumliche Struktur des Gartens verwies.

Das Motiv des Pollers verwendete er zehn Jahre später auch bei der Gestaltung des Parks Zvezda, der den Kongress-Platz in Laibach flankiert. Gemäß Jörg Stabenow dienten sie ihm als Grenzpunkte, mit denen er den Park als eine vom Kongress-Platz unabhängige stadträumliche Einheit auffasste.<sup>489</sup> Diese These liegt der Konzeption der Umgebung des Matthiaspavillons nahe. Obwohl er sie als einen zusammengehörenden Bestandteil des Gartens auffasste, wollte er der Addition eine räumliche Autonomie verleihen. Der Gedanke der Abgrenzung kann an dieser Stelle weiter entwickelt werden. Das neu Erschaffene wurde von dem bereits Bestehenden abgegrenzt. Gleichzeitig wurde die ursprüngliche Raumstruktur des Wallgartens in Erinnerung gerufen. Aus Respekt vor der historischen Situation zog Plečnik eine klare Grenze zwischen dem historischen und dem zeitgenössischen Bestand. Der zweite Poller wurde vor der barocken Gartenstützmauer platziert, durch die im 18. Jahrhundert Paradiesgarten und Wallgarten getrennt waren.

Zur dritten Gruppe gehören die reinen Neuschöpfungen. Diese platziert er statt des Denkmals, dessen materielle Existenz vollständig oder fast vollständig ausgelöscht ist. Analog zu den Additionen, besitzen sie Erinnerungsfunktion. Zu den Neuschöpfungen gehört die monumentale Granittreppe im Paradiesgarten (**Abb. 47**). Mit ihrer Aufstellung auf den Fundamenten der zweiarmigen Treppe erinnerte Plečnik an die historische Situation und erhielt gleichzeitig die Existenzberechtigung für seine Neuschöpfung. Diese Vorgehensweise kann in einen festen theoretischen Rahmen eingebettet werden. Gemäß Alois Riegl muss vom Standpunkt der Denkmalpflege

---

<sup>489</sup> STABENOW Jörg, 1996, S. 48.

*„nicht für ewige Erhaltung der Denkmale einstigen Werdens durch menschliche Tätigkeit gesorgt sein, sondern für ewige Schaustellung des Kreislaufes von Werden und Vergehen, und eine solche bleibt auch dann garantiert, wenn an Stelle der heute existierenden Denkmale künftig andere getreten sein werden.“<sup>490</sup>*

Bei der Gestaltung der Neuschöpfungen setzte Plečnik konsequent Riegls Theorien in die Praxis um.

Die Sicherung und ästhetische Aufwertung des vorgefundenen Bestandes und Umsetzung seiner eigenen schöpferischer Kreativität stehen bei Plečniks Umgang mit dem Denkmal im Vordergrund. Das Denkmal als ein geschichtliches Dokument bildete den Rahmen und die Voraussetzung für eigene schöpferische Kreationen. Die Sicherung des Denkmals und die daraus folgende Rettung vor einer Auslöschung wurden zum Anlass, das historische Dokument schöpferisch weiterzuentwickeln. Die integrierten Neuschöpfungen, Additionen und reine Neuschöpfungen übernehmen im Konzept Plečniks eine Vermittlerrolle zwischen dem heterogenen historischen Bestand und den neu entstandenen Denkmälern.

Bei den Neuschöpfungen, die keinen direkten Bezug zum historischen Zustand haben, handelte Plečnik rein gestalterisch. Da sie nicht an den überlieferten Bestand gebunden waren, orientierte er sich an seinem eigenen ästhetischen und ikonografischen Ermessen. Dadurch machte er sich zum Avantgardisten einer neuen Stilrichtung, mit der er sich formalästhetisch dem *Genius Loci* der Südgärten sowie dem philosophischen Gedankengut Masaryks anpasste. Zu den Neuschöpfungen, die keinen direkten historischen Bezug aufweisen, gehören das Große Bellevue und das Kleine Bellevue, die Große Aussichtsterrasse, die Stiertreppe sowie das Eingangstor in den Paradiesgarten.

Eine abschließend zu klärende Frage ist die nach dem Bezug der neu geschaffenen Objekte zu ihrer Umgebung. Bei allen drei Kategorien ist die Platzierung der neuen Elemente baugeschichtlich gerechtfertigt. Zugleich ist bei ihnen eine konstante Ortsbezogenheit festzustellen. Diese äußert sich jedoch in verschiedenen Graden im Bezug auf ihre bebaute Umgebung. Bei den integrierten Neuschöpfungen ist sie lokal stark eingeschränkt, denn der Architekt ist ausschließlich auf die schöpferische Arbeit mit dem vorgefundenen Denkmal angewiesen. Bei den Additionen ist der Ortsbezug weiter gefasst. Die Additionen nehmen einen räumlichen Bezug zum

---

<sup>490</sup> HLOBIL Ivo, 2003, S. 36.

bereits bestehenden Objekt, dem Architekten wird jedoch mehr räumliche Freiheit gelassen. Bei den Neuschöpfungen verstärkt sich diese Freiheit, denn der Architekt sucht nach seinen eigenen Kriterien den Aufstellungsort aus. Der Raum ist zwar vorgegeben, doch er platziert die Neuschöpfung nur an den Stellen, an denen die ästhetischen und ikonografischen Botschaften zum Ausdruck gebracht werden können.

Bei den Neuschöpfungen stellt Plečnik den am stärksten räumlich gefassten Bezug zum bestehenden architektonischen Kontext her. Appliziert man auf Plečniks Vorgehensweise die Theorien von Max Dvořák, stellt man Parallelen fest. Dvořák fordert

*„Pietät für den überlieferten Denkmalbesitz und dessen möglichst unverminderter Erhaltung in der alten Umgebung, Form und Erscheinung.“<sup>491</sup>*

Eine hohe Verantwortung ging bei diesem Anliegen auf den Architekten über. Dieser sollte die alte Kunst nicht als Feind oder Konkurrenz für seine eigenen Werke ansehen, sondern vor ihr Ehrfurcht haben. Plečnik hat sich an diese Forderung gehalten. Trotz seinem schöpferischen Einsatz verlor er die vorgefundene Umgebung nicht aus dem Blick und führte jeden Eingriff im Hinblick auf den *Genius Loci* der Südgärten durch. Damit erreichte er das, was die Präsidententochter als die absolute Kunst bezeichnete.<sup>492</sup>

### **6.1.2.2 Das ikonografische Konzept**

Aus ikonographischer Sicht erreicht Plečnik durch die Additionen, integrierten Neuschöpfungen und reine Neuschöpfungen folgende Ziele:

Bei den integrierten Neuschöpfungen verliert das Denkmal seine ursprüngliche, politisch negativ behaftete Konnotation, indem der Ort durch die Neuschöpfungen ästhetisch neutralisiert wird. Dies wird besonders bei der Umgestaltung der beiden antibürgerlichen Basteien in Aussichtsterrassen (**Abb. 65, Abb. 71**) deutlich sichtbar. Das moralische Bestreben des Architekten, auch den negativ behafteten Gartenelementen durch die Umgestaltung neue Würde zu verleihen und sie dadurch in das Gesamtkonzept zu integrieren, führt zu ihrer politischen Uminterpretation.

---

<sup>491</sup> DVOŘÁK Max, 1918 [1916], S. 37.

<sup>492</sup> AML, Brief von Masaryková an Plečnik, 15.9.1924.

Dank dieser Gestaltungsstrategie wird die ursprünglich politisch negative Aussage der Basteien im neuen politisch-historischen Kontext in eine positive Aussage umgewandelt. Die Basteien stehen in einem neuen politischen Rahmen. Das neue politische Selbstverständnis der Demokratie wird durch die hinzugefügten ikonografischen Mittel bekräftigt und gerechtfertigt. Die negative Erinnerung wird durch die ästhetische und funktionale Verfremdung ausgelöscht. Die materielle Existenz des geschichtlichen Zeugnisses bleibt jedoch durch seine Integration in die Neuschöpfung erhalten. Seine ästhetische und funktionale Verfremdung sichert dadurch die weitere Existenz des mit den negativen Erinnerungen behafteten Denkmals.

Durch die Hinzufügung ikonografischer Ausdrucksmittel, die dem Betrachter die Präsenz des neuen Staates ästhetisch suggerieren sollen, gewinnt die Neuschöpfung eine neue politische Dimension. Durch die Errichtung der Aussichtsterrasse auf den Fundamenten der antibürgerlichen Bastei wird bildlich die Kontinuität der historischen Entwicklung hin zur neuen Republik paraphrasiert. Durch die integrierte Neuschöpfung kommt die Akzeptanz der historischen Epochen zum Ausdruck.

Die Vermittlung einer spezifisch politischen Aussage ist die Begleiterscheinung einer funktionalen und denkmalgerechten Aufwertung. Demzufolge wird unter dem hermeneutischen Aspekt sowie dem Aspekt der Semiotik die ideologische Botschaft zum Nebenprodukt von Funktionalität und Ästhetik, die beim Architekten eine primäre Rolle spielen. Dies wird auch dadurch bestärkt, dass Präsident Masaryk erst im April 1925 sein politisch geprägtes Umgestaltungsprogramm formuliert hatte. Aus diesem Grund hätte Plečnik die ideologische Botschaft bei der Umgestaltung nicht in den Vordergrund gestellt haben können. Die Architektur gewinnt eine neue politische Funktion, ohne dass sie dafür konzipiert worden wäre.

Bei den Additionen gewinnt der vorgefundene architektonische Bestand seine spezifisch ikonografische Bedeutung zurück. Durch die Addition wird die Erinnerung an das historische Geschehen wachgehalten und gleichzeitig eine architekturhistorische Botschaft zum Ausdruck gebracht. Im Unterschied zu den integrierten Neuschöpfungen steht hinter den Additionen eine von Plečnik beabsichtigte ikonografische Aussage. Die Ikonografie wird nicht zum Nebenprodukt der denkmalpflegerischen Maßnahme, sondern zu einem vom Architekten von Beginn an angestrebtem Ziel. Die aus der Sicht der Hermeneutik

verfolgten Ziele breiten sich von den funktionalen auf die historischen und ästhetischen Motivationen aus.

Das Slawata-Denkmal (**Abb. 74**), das den Ort des historisch bedeutenden Ereignisses markiert, gewinnt durch die Addition an geschichtlicher Verantwortung, die für die Aufrechterhaltung der Erinnerung unverzichtbar wird. Gleichzeitig wird durch die Addition das mit Patina überzogene Denkmal an sich ästhetisch und inhaltlich aufgewertet.

Als ideologisch und ästhetisch motivierte Maßnahmen sind die Neuschöpfungen einzustufen. Bei ihrer Errichtung orientierte sich Plečnik am politischen Anspruch Masaryks. Zu diesen gehören das Eingangstor in den Paradiesgarten (**Abb. 58**), der Obelisk auf der Mährischen Bastei (**Abb. 71**) und das Große Bellevue, (**Abb. 75**) deren Errichtung den engsten Bezug zu Masaryks politischem Umgestaltungsprogramm aufzeigt. In seinem Vermächtnis forderte Masaryk, dass im Wallgarten fünf Säulen, verbunden durch einen Architrav, aufgestellt werden sollen.<sup>493</sup> Diese Forderung hatte Plečnik in sein Konzept aufgenommen, indem er vor der Stiertreppe, die den Wallgarten mit dem III. Burghof verband, eine monumentale Säulenkolonnade vorsah. Die Denkmalpflege stellte sich jedoch gegen diesen Entwurf, da eine Kulissenarchitektur die Fassade optisch beeinträchtigen würde.<sup>494</sup> Aus diesem Grund stellte Plečnik das Große Bellevue im östlichen Teil des Wallgartens auf. Masaryks Vorliebe für antike Architektur wurde bereits erörtert. Vergleicht man die formale Ausführung des Großen Bellevue, wird die ideologische Zielsetzung des Auftraggebers deutlich. Betrachtet man die Neuschöpfung unter dem Aspekt der Semiotik, übernimmt sie die Funktion eines Mediums, mit dem die Idee der Demokratie vermittelt werden sollte. Plečnik war Masaryks Vorliebe für die antiken Tempel bekannt, wodurch die starke Präsenz der antikisierenden Formen erklärbar wird.

Masaryks Erklärung der Tempelbauten zu Bedeutungsträgern der Demokratie setzte Plečnik auch selbstständig um. Dies wird sichtbar bei der Ausführung des Kleinen Bellevue (**Abb. 63**), das ebenfalls in Form eines Tempels gestaltet wurde. Am unabhängigsten ging er bei der Gestaltung des Eingangstors vor (**Abb. 58**). Um den

---

<sup>493</sup> AV ČR, Fonds TGM-R, KPR 370/10, Vermächtnis des Präsidenten Masaryk, 20.4.1925.

<sup>494</sup> APH, HLF 3897/561, Podmínky ideové soutěže na vyřešení úpravy zahrady t. zv. „Rajské“ a na „Valech“ na hradě Pražském [Bedingungen des Ideenwettbewerbes zur Lösung der Umgestaltung des so genannten „Paradiesgartens“ und „Wallgartens“ auf der Prager Burg], 27.1.1920.

demokratischen Charakter der Burg zum Ausdruck zu bringen öffnete Plečnik ohne die Anweisung Masaryks die Gärten für die Öffentlichkeit. Den demokratischen Geist verstärkte er mit einer kannelierten dorischen Säule, die er in die Mitte stellte. Der dichte politische Gehalt der Umgestaltung ist auch in der Gestaltung der Mährischen Bastei (**Abb. 71**) deutlich ablesbar. An diesem Ort empfing Masaryk Staatsbesucher. Um die slowakischen Nationalsymbole zur Erscheinung zu bringen, ließ Plečnik am Kapitell des aufgestellten Obeliskens eine goldene Kugel mit vier Blitzen anbringen. Bei diesem ungewöhnlichen ikonografischen Symbol ließ er sich von der slowakischen Nationalhymne inspirieren, die mit den Worten „*Über der Tatra blitzt es...*“ beginnt.

Eine weitreichende politische Botschaft trägt die von Masaryk geforderte Errichtung des Denkmals für die Legionäre, das mit einem ewigen Licht versehen werden sollte. Masaryk sah in der Gründung der Tschechoslowakischen Republik die Befreiung der tschechischen und slowakischen Nation von der finsternen Dunkelheit, in der sie während der Habsburger Monarchie lebten. Dank der tschechoslowakischen Legionäre wurde dieser Befreiungsakt durchgeführt. Das ewige Licht sollte die Bevölkerung stets an ihre Heldentaten erinnern und von der Stadt Prag aus sichtbar sein. Eine weitere Möglichkeit wäre, dass es Masaryk um die Verewigung der Erinnerung an seine Person und seine Politik ging. Unmittelbar nach seiner Wahl wurde er zum Befreierpräsidenten erklärt, und in dieser Rolle sah er sich auch. Das ewige Licht und der beständige Granit sollten seinen Personenkult vor der Vergänglichkeit bewahren.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass bei den Neuschöpfungen die politischen Vorgaben am intensivsten die Gestaltung mitbestimmten. Dennoch können die Neuschöpfungen nicht als rein politische Architektur gedeutet werden. Die ideologischen Werte machen den ästhetischen Werten nicht deren Platz streitig.

### **6.1.3 Repräsentation versus Demokratie?**

Es wurde deutlich, dass Plečnik in seinem Konzept auf die klassischen Formen und Materialien zurückgriff. Dies entsprach dem ästhetischen Anspruchs Masaryks, stand jedoch im Gegensatz zu den Vorstellungen der Funktionalisten, die ab der Mitte der 30er-Jahre des 20. Jahrhunderts eine führende Position in der Prager

Architekturszene innehatten und ihren eigenen Begriff von Repräsentation der Demokratie predigten.

Eine poetisch gefärbte Beschreibung Plečniks und dessen singulärer Position unter den Prager Architekten formulierte sein späterer Nachfolger im Amt

des Burgarchitekten, Pavel Janák:

*„Unten [in Prag] bemüht man sich, die rationalste und vorteilhafteste Bauweise zu finden, hier [auf der Prager Burg], hier dagegen ist ein gewisser Jemand, der den Preis des Materials nicht zu kennen scheint und der gerade dessen Kostbarkeit besonders hoch schätzt, denn er baut nur mit den teuersten und ausgesuchtesten Baustoffen Unten werden nur Gründe, Notwendigkeiten gesucht. Dieser Künstler, ganz eingenommen, denkt über die Abmessungen von Säulen nach. Unten ist zu hören: Berechnung, Aktivität, Organisation, Kalkulation, Nützlichkeit, Rentabilität. Hier eine Kunst, die nur reine Demut, reine Sachergebenheit aufweist.“<sup>495</sup>*

Neben Plečniks außerordentlichem Gespür für das Material lobte Janák auch sein Aufgreifen der bereits existierenden Stilformen, zwischen denen er sich frei bewegt und die er immer wieder aufs Neue erfindet und erschafft. Durch die Verwendung traditioneller Materialien und Mittel gewinnt Plečniks Architektur, so Janák, an Zeitlosigkeit und Monumentalität.<sup>496</sup>

Und gerade diese Merkmale waren den ‚unten‘ schaffenden Architekten ein Dorn im Auge. Die Prager Funktionalisten sahen die Verwendung der traditionellen Materialien als reine Geldverschwendung an, die im Gegensatz zu den demokratischen Idealen der sozialen Gleichheit steht:

*„Monolitická kašna v Rajské zahradě není menším přírodovědeckým fenoménem než mrákotínský monolit (...). Moderní technik by zhotovil z umělých hmot za polovinu nákladu kašnu mnohem větší. Nebyl by to ovšem fenomén přírodovědecký, ale stejně hezká podívaná. Moderní inženýr konstruuje monolitická obilná síla (...), jež nejsou jen velkolepou podívanou, ale i velkolepým pomníkem civilisace, jež zvyšují životní úroveň, budují lepší zítřek. (...)“<sup>497</sup>*

[Monolithischer Brunnen im Paradiesgarten ist kein geringeres naturwissenschaftliches Phänomen als Mrákotiner Monolith (...). Ein moderner Techniker hätte für die Hälfte der Kosten einen größeren Brunnen aus Kunststoffen geschaffen. Es wäre zwar kein naturwissenschaftliches Wunder, aber er wäre genauso schön anzuschauen. Ein moderner Ingenieur konstruiert monolithische Getreidesilos (...), die nicht nur ein Anschauungsstück sind, sondern ein großartiges Denkmal der Zivilisation, die den Lebensstandard erhöhen und eine bessere Zukunft sichern (...).]

---

<sup>495</sup> JANÁK Pavel, 1928, S. 97, Zitat aus: ŠLAPETA Vladimír, 1987, S. 100.

<sup>496</sup> JANÁK Pavel, 1928, S. 98.

<sup>497</sup> KOULA J. E., 1925, S. 61.



Insbesondere die linksgerichteten Funktionalisten empfanden die Monumentalität und Hervorhebung der ästhetischen Werte als sozial ungerecht und unmoralisch, denn die für Repräsentationszwecke verwendeten finanziellen Mittel sollten der Bevölkerung zur Verfügung gestellt werden. Der orthodoxe Marxist Karel Teige ging mit seiner Ablehnung der monumentalen Repräsentation noch weiter, indem er die Ansicht vertrat, dass die Betonung der Repräsentation den Demokratisierungsprozess der Gesellschaft bedrohen könne.<sup>498</sup> So bezeichnete er den Monolith als eine bizarre kapitalistische Erfindung und seinen Schöpfer Plečnik als das größte Unglück, das die tschechische Architektur je hätte erfahren können.<sup>499</sup> Damit meinte Teige nicht nur seinen verschwenderischen und damit undemokratischen Umgang mit den kostbaren Materialien, sondern auch seine künstlerische Individualität und Originalität, die er als ein unzulässiges kapitalistisches Überbleibsel bezeichnete.<sup>500</sup> erinnert man an die Beseitigung der Voliere und der Aussichtsterrasse in den Südgärten, findet man bei dem romantischen Marxisten Teige und denjenigen, die Plečniks Konzeption im Auftrag der von den Kommunisten gepredigten Diktatur des Proletariats durchgeführt haben, eine erstaunlich ähnliche Gesinnung.

Was die Funktionalisten unter einer demokratischen Umgestaltung der Prager Burg verstanden haben, zeigt der Aufsatz *O účelnosti architektury* [Über die Zweckmäßigkeit der Architektur] von Josef Chochol. Chochol bezeichnete die Burg als einen Beweis der Machtverhältnisse und ein Objekt der Sentimentalität, deren Zweckmäßigkeit ein negativer Wert sei. Die Pflege dieses negativ behafteten Objektes fordere hohe Kosten, die für soziale Zwecke benutzt werden könnten. Das Einfügen eines modernen Zweckes in ein nicht modernes Gebäude zerstöre das Original. Dadurch würden nicht nur hohe Summen geopfert, sondern auch die Originalität des Objektes zerstört werden. Deswegen sollte die Frage gestellt werden, bis zu welchem Maße ein derartiges Vermächtnis der Vergangenheit gepflegt werden sollte.<sup>501</sup>

Und Chochol will auch gewusst haben, welcher Stil für einen demokratischen Bau geeignet sei. In seinem Essay *K demokratizaci architektury* [Zur Demokratisierung

---

<sup>498</sup> ŠVÁCHA Rostislav, 1996, S. 33.

<sup>499</sup> PRELOVŠEK Damjan, 1995, 111–112.

<sup>500</sup> Zitat aus: ŠVÁCHA Rostislav, 1996, S. 33.

<sup>501</sup> CHOCHOL Josef, 1929–30, S. 88.

der Architektur]. Berief er sich auf das Werk Masaryks *Ideály humanitní* [Humanitäre Ideale], in dem der Präsident bereits vor dem ersten Weltkrieg den Unterschied zwischen dem demokratischen und dem aristokratischen Prinzip reflektierte.<sup>502</sup> Chochol definierte die demokratische Architektur als eine nicht aristokratische, in der die Unterschiede der traditionellen Hierarchie zwischen den hohen und den niedrigen Werten nicht erschienen. Eine demokratische Architektur würde auf die Nachahmung des monumentalen Pathos' historisch vorangegangener Epochen verzichten.<sup>503</sup>

Auch andere funktionalistische Architekten verwendeten Masaryks Schriften als Grundlage ihrer architekturtheoretischen Positionen. In ihrem Manifest *Bez pozláceného vozu* [Ohne den vergoldeten Wagen], mit dessen Titel sie an Masaryks Erinnerungen über seine Ankunft in Prag im Jahre 1918 anspielten,<sup>504</sup> formulierten sie ihre Vorstellungen über den demokratischen Ausdruck in der Architektur. Sie distanzierten sich vom kirchlich-monarchistischen Dekorativismus, der die Bürger an die mittelalterliche Unterdrückung erinnern würde. Die Gegenwart würde nicht die Ausklänge der feudalen Vorbilder vertragen und deshalb müsse die demokratische Gesellschaft die schlichte Schönheit entdecken. Die Bürger müssten ehrlicher sein, damit sie zu einem konstitutiven Element eines modernen, demokratischen Staates werden könnten.<sup>505</sup>

Obwohl Masaryk für die Prager Funktionalisten zum ideologischen Vorbild wurde, entsprachen ihm ihre Positionen nicht. In seinen Vorstellungen zu demokratischer Architektur griff er auf die bereits erwähnten Maximen seiner ethischen Demokratiekonzeption zurück. Seinen philosophischen Thesen folgend, stellte für ihn die Idee die Grundlage jeglicher Materie und Form dar. Die Ideen der Wahrheit und des Guten sollten die Architektur von der Lüge als Paraphrase des Absolutismus befreien. Durch die bauliche Umgestaltung sollte die Wahrheit als Sinnbild des demokratischen Staates in der Architektur deutlich werden.

Diese Auffassung vertrat auch die Präsidententochter, die die Umgestaltung der feudalistischen Burg in eine demokratische als Paraphrase der Befreiung von Lüge

---

<sup>502</sup> MASARYK Tomáš Garrigue, 1990 (b), S. 99–104.

<sup>503</sup> CHOCHOL Josef, 1924, S. 1–5.

<sup>504</sup> “Bei der Fahrt durch das grüßende Prag bediente ich mich des demokratischen Automobils und vermied es, in dem alten vergoldeten Wagen zu fahren, der die vergangenen Zeit charakterisiert.“ Zitat aus: MASARYK Tomáš Garrigue, 1925, S. 493.

<sup>505</sup> O. V. [Red. *Společnost Architektů*], Artikelausschnitt, 1926, S. 23.

bezeichnete.<sup>506</sup> Gleichzeitig wies sie aber darauf hin, dass ein demokratischer Architekturstil keine vorhandenen historischen Stile beeinträchtigen dürfe. Sie plädierte für eine ununterbrochene Kontinuität der Geschichte und erklärte die Demokratie zur höchsten und einzigen Form der Aristokratie.<sup>507</sup> Um die stilistische Anknüpfung an den historisch überlieferten Bestand sichern zu können, sollten in die Architektur der Aristokratie die ikonografischen Mittel der Demokratie und der neuen Staatsform integriert werden. Die funktionalistischen Forderungen nach einem radikalen Bruch mit der negativ konnotierten Geschichte lehnte sie ab.

Die Präsidententochter wollte, dass die Beständigkeit der Demokratie durch die Verwendung edler und beständiger Materialien repräsentiert wird. Der Einsatz von Granit sollte Plečnik helfen, demokratische Formen zu finden, denn das Material würde das Erkennen der grundlegenden Zeichen und Formen fördern.<sup>508</sup> Ihre Bewunderung für die Ägypter, die mit Granitmonolithen monumentale Konzeptionen erreicht hatten, bestätigte sie in ihrer Überzeugung.<sup>509</sup>

Bei der Präsidententochter und Plečnik lassen sich in der Frage nach der Repräsentation der Demokratie Parallelen finden, auch wenn sich diese in ihrem ursprünglichen Ansatz unterscheiden. Assoziierte die Präsidententochter mit der materiellen Beständigkeit die unbegrenzte Dauerhaftigkeit der Demokratie, setzte Plečnik die Nachhaltigkeit mit einem religiösen und ästhetischen und Anspruch gleich:

*„Vsaka arhitektura teži za tem, da ustavari nekaj večnega, nekaj za vekov veke. Večnost, t. j. dosega lepote; hrepenenje po njej je v vsakem nakazano, po lepi mislim, ki me obseva v trenutkih, ko ustvarjam. V tej večnosti sami po sebi vidim že potrdilo religije.“<sup>510</sup>*

[Jede Architektur strebt danach, dass sie etwas Ewiges, etwas für die Zeiten aller Zeiten schafft. Die Ewigkeit, das heißt das Erlangen der Schönheit und die Sehnsucht nach ihr, ist jedem eigen. Die Schönheit bestrahlt mich in Augenblicken, in denen ich die Architektur schaffe. In der Ewigkeit sehe ich die Bestätigung der Religion.]

Plečniks Repräsentationsbegriff zeigt Parallelen zu den theoretischen Stellungnahmen von Louis I. Khan, nach dem die Monumentalität in der Architektur

---

<sup>506</sup> AML, Brief von Masaryková an Plečnik, 14.8.1921.

<sup>507</sup> AML, Brief von Masaryková an Plečnik, undatiert.

<sup>508</sup> AML, Brief von Masaryková an Plečnik, undatiert.

<sup>509</sup> AML, Brief von Masaryková an Plečnik, undatiert.

<sup>510</sup> GRABRIJAN Dušan, 1968, S. 80.

eine geistige Qualität ist, die die Empfindung von Ewigkeit vermittelt.<sup>511</sup> Auch in den Auffassungen zeitgenössischer theoretischer Positionen findet man Übereinstimmungen. Laut Ákos Moravanszky kann die monumentale Architektur die Größe des Bauwerkes versinnbildlichen, aber auch Speicher der Erinnerung bedeuten. Beide Eigenschaften lassen sich nicht voneinander trennen. Um Erinnerung zu wecken, muss das Objekt klar erkennbar sein und aus seiner Umgebung hervortreten. Beständigkeit ist eine Notwendigkeit, wenn Monumente an historische Ereignisse erinnern sollen.<sup>512</sup> Nach Moravanszkys Definition findet Plečniks Umgestaltungskonzept seine Berechtigung, insbesondere wenn der historische Kontext der Umgestaltung berücksichtigt wird. Allerdings bewegt sich Plečnik mit seiner These über die Legitimierung des Reichtums für einen Auserwählten der Nation auf einem schmalen Pfad, der in Richtung Personenkult führt und mit der ethischen Demokratiekonzeption von Masaryk nur wenig gemeinsam hat.

## **6.2 Die Umgestaltung des Interieurs (1922–28)**

Die Errichtung der Präsidentenwohnung war eine der ersten Aufgaben, die nach Masaryks Einzug auf die Prager Burg gelöst werden musste. Nach Meinung des Architekten Kamil Hilbert sollten die Wohn- und Repräsentationsräume des Staatsoberhauptes im zweiten Obergeschoss des Südflügels legen.<sup>513</sup> Diese wurden jedoch von November 1918 bis Mai 1922 vom Präsidium des Ministerialrates und dem Außenministerium belegt. Aus diesem Grund wurde eine vorübergehende Präsidentenwohnung im dritten Obergeschoss des Südflügels eingerichtet.<sup>514</sup> Mit der Ausarbeitung der Pläne wurde im Mai 1920 Jan Kotěra beauftragt. Am 1.9.1921 stellte Masaryk die Umgestaltung des Interieurs durch Kotěra ein, worauf dieser Anfang Oktober 1921 die Planungen offiziell abschloss.<sup>515</sup> Mit den weiteren

---

<sup>511</sup> MORAVASZKÝ Ákos, 2003, S. 436.

<sup>512</sup> MORAVANSZKÝ Ákos, 2003, S. 365.

<sup>513</sup> Die für die Präsidentenwohnung bestimmten Räume wurden zuletzt zwischen 1878 und 1884 vom österreichischen Kronprinzen Rudolph und Stephanie von Belgien bewohnt. Siehe hierzu: KADLEC František, 2001, S. 69.

<sup>514</sup> APH, MALÁ Věra, Sg. 403 432/8, S. 1.

<sup>515</sup> Kotěra hatte der Präsidentenkanzlei bis zu diesem Zeitpunkt 39 Entwürfe vorgelegt. Die Pläne befinden sich im Archiv der Prager Burg. Siehe hierzu: HORNEKOVÁ Jana, 1996, S. 368.

Arbeiten wurde Ende September 1921 Plečnik beauftragt und übernahm sodann alle auf der Prager Burg verlaufenden Umgestaltungsarbeiten.<sup>516</sup>

### 6.2.1 Gestalterische und denkmalpflegerische Konzepte

Die ersten Pläne mit der festgelegten Nutzung der Räume arbeitete Plečnik bis Ende 1921 aus. Nachdem sie im Januar 1922 von Präsident Masaryk akzeptiert wurden, wurde im Sommer 1922 mit den Umgestaltungsmaßnahmen begonnen.<sup>517</sup> Die Grundrisseinteilung des Südflügels im zweiten Obergeschoss wurde von zwei Teilen beherrscht: Von den Wohnräumen, die sich nach Süden zum Stadtpanorama orientierten, und dem Flur, der auf den III. Burghof nach Norden ausgerichtet war. Alle Räume waren hintereinander aufgereiht und jeweils vom Flur aus zugänglich (**Abb. 80-Plan**). Dadurch eigneten sie sich für repräsentative Zwecke, entsprachen jedoch weniger den Anforderungen an eine Privatwohnung. Die Wohnung begann im Osten mit der Kleinen Bibliothek, die gleichzeitig als Raum des Sekretärs diente. Neben ihr befand sich die Große Bibliothek, die zugleich die Funktion des Arbeitszimmers des Präsidenten übernahm. Dann folgten ein Salon, ein Schlafzimmer, ein Badezimmer und eine Garderobe. Weitere Räume waren von Masaryks Ehefrau Charlotte Garrigue Masaryková und Alice Masaryková bewohnt. Zu diesen gehörten zwei Badezimmer, zwei Schlafzimmer und ein Arbeitsraum der Präsidententochter. Im letzten Salon der Privatwohnung, dem Damenstift, befanden sich die Stickereien der slowakischen und mährischen Volkskunst. Nach seiner Ausstattung wurde der Salon ab den 30er-Jahren auch Stickereisalon genannt.

Der Privatbereich mündete in den Knotenpunkt zwischen dem Südflügel und dem Quertrakt, durch den der II. und der III. Burghof voneinander getrennt werden. An dieser Stelle berührte der Wohnungsgrundriss den romanischen Bausubstanz der Burg, zu der der Weiße Turm gehörte. Ursprünglich war er ein Bestandteil der romanischen Burgbefestigung und diente im 12. Jahrhundert als Westeingang in die

---

<sup>516</sup> Im Juli 1921 stellte Masaryková Plečnik die Frage, ob er die Umgestaltung der Prager Burg vollständig übernehmen würde. Siehe hierzu: AML, Brief von Masaryková an Plečnik, 11.7.1921. Ihre Intention verfolgte auch Masaryk, der einen Monat später Plečnik um die Umgestaltung seiner Privatwohnung bat. Siehe hierzu: AML, Brief von Masaryk an Plečnik, 18.8.1921.

<sup>517</sup> MALÁ, Věra und PRELOVŠEK, Damjan, 1996, S. 615.

Prager Burg.<sup>518</sup> In diesem Bereich errichtete Plečnik den Wintergarten – eine Raumkonzeption, die nach dem römischen Impluvium genannt ist. – das Familienesszimmer, den Harfensalon und den Wappensaal, der sich im Inneren des Weißen Turms befand. Der Name des Saals wurde von den an den Wänden angebrachten Wappen abgeleitet.

Westlich vom Wintergarten befanden sich die repräsentativen Räume. Zu diesen gehörten der Große gesellschaftliche Salon, der Musiksalon, das Große Esszimmer, der Kleine und der Große Gobelinsalon.

Eine illustrative Beschreibung der Präsidentenwohnung lieferte in seinen Memoiren der einstige österreichische Kanzler Kurt von Schuschnigg:

*„Da und dort noch ein Kaiser-Leopold oder Maria-Theresien-Gemälde, ein Stück alten Brokats, ein kostbarer Barockschrank (...). Das Innere selbst nach den Gesetzen modernster Architektur mit allen Finessen der Technik gestaltet; die amtlichen Neu- und Zweckbauten von Ankara oder Chicago können nicht anders sein. (...) im Inneren walten trotz allen Gegensätzlichkeiten (...) erlesener Geschmack und eine saubere Auswahl.“<sup>519</sup>*

Aus Schuschniggs Charakteristik lassen sich die Grundzüge von Plečniks Konzept erkennen. Wie bei der Umgestaltung der Südgärten, setzte er den vorgefundenen historischen Zustand und die Neuschöpfung in Beziehung, wobei er die historische Situation zum Ausgangspunkt seines Konzeptes erklärte. Doch deutlicher als bei den Südgärten, zeigte er sich hier als ein Verteidiger authentischer Erinnerungsorte.

Die Räume mit vorhandener Inneneinrichtung ließ er unverändert und sicherte damit die Beibehaltung ihres historischen Charakters. Den vorgefundenen Bestand nahm er dabei zum Ausgangspunkt ihrer weiteren Bestimmung. Das war der Fall bei den beiden Gobelinsalons (1923), deren Name von den hier seit dem 18. Jahrhundert aufgehängten Gobelins abgeleitet wurde. Die Präsidententochter wollte, dass hier in der Gesamtkonzeption der Übergang von der Vergangenheit in die Gegenwart architektonisch zum Ausdruck gebracht werden sollte. Aufgrund des hohen Wertes der Gobelins sollten diese Räume auch keine Alltagsräume für die

---

<sup>518</sup> Im 14. Jahrhundert wurde der Innenraum des Weißen Turmes in ein Gefängnis umfunktioniert. Nach dem Brand im Jahre 1541 erfuhr er seine letzte Umgestaltung, als er unter der Herrschaft von Rudolf II. zum Bestandteil des Herrschersitzes wurde.

<sup>519</sup> SCHUSCHNIGG Kurt, 1946, S. 298.

Präsidentenfamilie werden.<sup>520</sup> Plečnik fand in beiden Sälen vergoldete Möbel im Empirestil aus dem 19. Jahrhundert vor, die er an ihrer ursprünglichen Stelle stehen ließ. Um die weitere Existenz eines im Kleinen Gobelinsalon vorgefundenen barocken Marmorkamins zu sichern, integrierte er in diesem einen Heizkörper.<sup>521</sup> Dabei achtete er darauf, dass der historische Kamin als Kunstwerk nicht durch die Heizungsluft beschädigt würde und isolierte dessen Inneres mit zwei Marmorplatten.<sup>522</sup> Die Wände der beiden Salons wollte er ursprünglich mit den vorgefundenen Gobelins bespannen.<sup>523</sup> Als die Künstlerische Kommission der Burgverwaltung auf Plečniks Vorhaben skeptisch reagierte, schlug er vor, diese zu reinigen, zu restaurieren und anschließend als Dokumente der letzten Jahrhunderte behutsam an ihren ursprünglichen Stellen aufzuhängen.

In den Räumen ohne vorhandenes Inventar hob er den historischen Charakter durch die Integration der im Burginventar vorgefundenen Möbel und Gemälde hervor, die seit dem 16. Jahrhundert von den Habsburgern erworben worden waren (**Abb. 81**). Kategorisch stellte er sich gegen das Vorgehen der Bauverwaltung, die das Burginventar für die Innenausstattung des Residenzschlosses in Lány verwenden wollte. Die Translozierung bezeichnete er als eine Zerstörung des Gesamtkontextes, weil das Inventar sowohl unter kunsthistorischem als auch künstlerischem Aspekt mit der Burg zusammengewachsen wäre. Demzufolge würde seine Verwendung außerhalb der Burg zu ihrer künstlerischen Verarmung führen. Die Räume sollten ausschließlich mit Burginventar eingerichtet werden, denn, was zusammengehört, soll zusammenbleiben. Ein Ensemble trägt eine Idee in sich, so lautete das Grundpostulat Plečniks.<sup>524</sup> Bereits vor dem Beginn der Arbeiten wählte er geeignete Möbel und Leuchter aus und ließ die beschädigten Teile restaurieren.<sup>525</sup> Anschließend entschied er gemeinsam mit der Präsidententochter, welche Ausstattungsstücke sich für die Einrichtung der einzelnen Räume formal eignen

---

<sup>520</sup> AML, Brief von Alice Masaryková an Plečnik, undatiert.

<sup>521</sup> APH, MALÁ Věra, c. j. 408 432/83.

<sup>522</sup> APH, HLF 3895/47, Byt a domácnost presidenta republiky [Wohnung und Haushalt des Präsidenten der Prager Burg], im Folgenden als APH, HLF 3895/47, Bericht der Präsidentenkanzlei, 8.11.1923.

<sup>523</sup> Der große Gobelin mit einer Fläche von über 40 qm wurde mit „*faité à la Malgrance en 1736*“ signiert. Der kleine Gobelin mit einer Größe von 2,9 x 2,5 m groß war mit BOB G. P. signiert. Siehe hierzu: APH, MALÁ Věra, c. j. 408 432/83.

<sup>524</sup> AV ČR, Fonds TGM-R, KPR 370/10, Bericht der Präsidentenkanzlei 27.8.1922.

<sup>525</sup> AV ČR, Fonds TGM-R, KPR 370/10, Bericht der Präsidentenkanzlei, 17.8.1923.

würden.<sup>526</sup> Das historische Inventar kombinierte er mit selbst entworfenen Möbeln und achtete darauf, die Neuschöpfungen dem historischen Inventar materiell und farblich anzupassen. Die neue Einrichtung führte er in Kirsch- und Mahagoniholz aus, das er partiell vergoldete, wodurch er eine optische Anlehnung an die aus dem Burginventar stammenden Kronleuchter erreichte. Für die Wanddekoration verwendete er Gemälde aus dem Inventar.

Sein künstlerisches Gespür für die Kombination von historischem Inventar und Neuschöpfung bewies Plečnik in der Konzeption der Großen Bibliothek (1923–28) (**Abb. 82**). Er entschied sich für ein schlichtes Regal aus Mahagoniholz, dessen massive Wirkung er durch schlanke vergoldete Konsolen milderte. Seine Ausführung korrespondierte optisch mit dem aus dem Burginventar stammenden Empirekronleuchter, mit dem er den Raum beleuchtete. Eine monumentale Wirkung wurde dem Raum durch einen Wandbrunnen aus poliertem schlesischem Marmor verliehen.<sup>527</sup>

Dem repräsentativen Teil der Wohnung räumte Plečnik den höchsten Rang in der räumlichen Hierarchie ein. Für die Situierung des Impluviums (1923–24) (**Abb. 83**, **Abb. 84**) nahm er die vorgefundene räumliche Disposition als Ausgangspunkt. Am Knotenpunkt zwischen dem Süd- und dem Querflügel wurde der Flur breiter, wodurch es zur optischen Akzentuierung dieses Teils der Wohnung kam. Plečnik richtete hier einen Vorraum ein, der die Funktion eines Bindeglieds zwischen den angrenzenden Räumen übernahm. Um eine räumliche Einheit zu erreichen, durchbrach er den vorgefundenen Raum an allen vier Seiten mit breiten Bögen.<sup>528</sup>

Auf Wunsch der Präsidententochter sollte dieser Raum das geistige Zentrum der Wohnung bilden, in dem die Elemente Licht, Wasser und Luft künstlerisch vergegenständlicht werden sollten.<sup>529</sup> Diesen Anspruch nahm Plečnik zum Leitfaden seiner Konzeption. In die Decke brachte er ein ovales Fenster durch, sodass der Raum mit Licht durchflutet wurde. Den Boden führte er in poliertem Granit aus. Aus demselben Material ließ er eine runde Granitschale mit Springbrunnen errichten. Diese stellte er unmittelbar unter das ovale Fenster in die Mitte des Raumes. Plečniks

---

<sup>526</sup> APH, Ss 1372/22, Bericht der Präsidentenkanzlei, 29.9.1922.

<sup>527</sup> Im Zuge der ideologisch bedingten Umgestaltungen nach 1948 wurde der Wandbrunnen beseitigt. Im Jahre 1996 wurde er nach Plečniks Entwurf aus dem Jahre 1923 eine Kopie neu errichtet.

<sup>528</sup> AV ČR, Fonds TGM-R, KPR 370/10, Bericht der Präsidentenkanzlei, 16.4.1923.

<sup>529</sup> APH, Brief von Alice Masaryková an Plečnik, undatiert.



Inspiration vom antiken Impluvium kam mit diesem Element am deutlichsten zum Ausdruck. Den antiken Geist verstärkte er mit einem Brunnen in Form einer kannelierten dorischen Säule. Den Brunnen umrahmte er mit drei Steinbänken, auf die er Vasen aus dem Burginventar aufstellte.<sup>530</sup> Mit dieser Komposition schuf er eine optische Trennung zwischen dem Wintergarten und den benachbarten Räumen.

Innovativ ging Plečnik im benachbarten Raum vor, dem Harfensalon (1924) (**Abb. 85, Abb. 86**). Dieser bekam seinen Namen nach der historischen Harfe, die Plečnik in der Mitte des Raumes aufstellen ließ. Sie sollte den repräsentativen Charakter dieses Teils der Wohnung akzentuieren. Diesem Charakter ordnete er seine gesamte Konzeption unter. Er ließ die Wände mit Blattgold verkleiden und schmückte sie mit den Gemälden, die er gemeinsam mit zwei Empirekronleuchtern und einer achteiligen Sitzgarnitur aus dem Burginventar auswählt hatte.<sup>531</sup> Plečniks reine Neuschöpfungen sind drei Türen, auf deren Türpfosten er vergoldete Plastiken anbringen ließ. Eine von diesen war die Figur des Guten Hirtens.<sup>532</sup> (**Abb. 87**).

Als wohl durchdachter Bezug zum historischen Ort führte Plečnik die Gestaltung des Wappensaals (1923–24) (**Abb. 88**) im romanischen Weißen Turm aus. Um seine historische Bedeutung zu betonen, bestimmte er diesen Raum für die Unterzeichnung von Staatsdokumenten.

Nach der Vorstellung des Architekten sollte der Raum ein wenig feudal wirken, denn ohnehin würde er aus dieser Zeitepoche stammen.<sup>533</sup> Um den erwünschten Charakter zu erreichen, stellte er in die Mitte des Raumes einen massiven Tisch aus Teakholz, der von vier profilierten Marmorsäulen getragen wurde. Die materielle Heterogenität seiner Neuschöpfung unterstrich er durch eine profilierte Marmorplatte, auf die er den Tisch stellte. In diese Platte wollte er ursprünglich eine Zusammenfassung der Baugeschichte des Weißen Turmes einmeißeln lassen, und damit den Respekt vor dem *Genius Loci* beweisen.<sup>534</sup> Die endgültige Inschrift „*OBCI STAROSTI OSOBNÍM SVE PODROB*“ [Den gemeinsamen Sorgen ordne die privaten unter]

---

<sup>530</sup> Die Porzellanvasen wurden im 18. Jahrhundert in der zaristischen Manufaktur hergestellt. Siehe hierzu: STELÉ France, 1929, S. 276.

<sup>531</sup> APH, HLF 3895/47, Objekte aus dem Burginventar, nicht nummerierte Liste, 1923.

<sup>532</sup> Die Plastiken wurden vom Plečniks Mitarbeiter und Bildhauer Damjan Pešan angefertigt.

<sup>533</sup> AV ČR, Fonds TGM-R, KPR 370/10, Bericht der Präsidentenkanzlei, 16.4.1923.

<sup>534</sup> AV ČR, Fonds TGM-R, KPR 370/10, Bericht der Präsidentenkanzlei, 23.1.1923.

(**Abb. 89**) wurde von Masaryk selbst vorgeschlagen.<sup>535</sup> Plečnik platzierte den Tisch unmittelbar unter dem 1580 entstandenen Fresko von Bartholomäus Spranger, auf dem Hermes und Athene dargestellt sind.<sup>536</sup> Dadurch stellte er eine vertikale Achse zwischen dem vorhanden Kunstwerk und der integrierten Neuschöpfung her.

Um die politische Bestimmung des Raumes zu unterstreichen, ließ er an den Wänden Wappen der Teilländer der neu entstandenen Tschechoslowakei anbringen.<sup>537</sup> In einer Nische stellte er die Statue des slowakischen Politikers Milan Rastislav Štefánik auf, der sich gemeinsam mit Masaryk an der Gründung der Tschechoslowakei beteiligte.

Im mittelalterlichen Bereich des Quertraktes errichtete er auch einen neuen Eingang in die Präsidentenwohnung (**Abb. 90**). Auf dem II. Burghof brach er zwischen dem Quertrakt und der barocken Kapelle des Heiligen Kreuzes einen Tunnel, der als Autozufahrt für Präsidenten diente. Diese Gelegenheit nutzte er für die Errichtung eines Eingangs. Das Erdgeschoss gestaltete er als Vorhalle, die er mit vier minoischen Säulen aus Granit akzentuierte. Von diesem Raum aus war ein mit ausgesparten Ziegeln verkleidetes Treppenhaus erreichbar (**Abb. 91**). Seine elliptische Form griff Plečnik bei der Gestaltung des Fahrstuhls auf, den er in die Mitte des Treppenhauses integrierte (**Abb. 92**). Um formale Disharmonie zu vermeiden, entschied er sich für den ovalen Grundriss. Seinen Mut zur Verwendung moderner Baumaterialien in historischer Umgebung zeigte er bei der Gestaltung des Fahrstuhls. Für die in Teakholz ausgeführte Kabine wählte er eine konvexe Glastür, die er mit Metallapplikationen verzierte.

Im künstlerischen Gesamtkonzept des Interieurs fasste Plečnik die Bausubstanz und den vorhandenen Denkmalbestand als Ensemble auf und passte ihm seine Neuschöpfung formalästhetisch an. Der vorhandene Bestand wurde damit zum Legitimationsmittel, durch das die Authentizität der Räume auch nach der Umgestaltung gesichert werden sollte. Den historischen Charakter der Räume ohne Inneneinrichtung hob er durch die Verwendung des im Depot vorgefundenen Burginventars hervor, das durch die Kombination mit der neuen Inneneinrichtung an

---

<sup>535</sup> AML, Brief von Alice Masaryková an Plečnik, undatiert. Masaryk übernahm die Inschrift aus einem Schild, das 1595 über dem Eingang in Welschen Hof im Kuttentberg angebracht wurde. Der Originaltext ist auf Latein. Siehe hierzu: HORNEKOVÁ Jana, 1996, S. 379.

<sup>536</sup> AV ČR, Fonds TGM-R, KPR 370/10, Bericht der Präsidentenkanzlei, 23.1.1924.

<sup>537</sup> Es handelte sich um die Wappen Böhmens, Mährens, Schlesiens, der Slowakei und der Karpato-Ukraine.

Bedeutung gewann. Durch seine Wiederverwendung wurde ihm seine ursprüngliche Funktion zurückgegeben und sein Denkmalcharakter gewährleistet. Gleichzeitig wurde es zum künstlerischen Transformator zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart.

Die Gestalt der Präsidentenwohnung blieb bis zur kommunistischen Machtübernahme 1948 unverändert. Der erste sogenannte Arbeiterpräsident Klement Gottwald (1948–53) wollte die Erinnerung an den sogenannten kapitalistischen Präsidenten Masaryk auslöschen und ließ die Innenausstattung zum größten Teil entfernen. Die Situation änderte sich auch nicht bei seinen Nachfolgern. Präsident Gustav Husák (1975–89) etwa ließ die Bibliothek zu seinem Arbeitszimmer umgestalten und das Interieur durch neue Möbel ersetzen.<sup>538</sup> Nach 1989 war von der einstigen Präsidentenwohnung nur ein Teil übrig. Von den ursprünglich 22 Räumen wurden bis heute erhalten und rekonstruiert: das Impluvium, der Harfensalon, der Wappensaal, Masaryks Bibliothek und der Große Gesellschaftliche Salon.<sup>539</sup>

### **6.2.2 Das ikonografische Konzept**

Dass der Präsident das Bauvorhaben an Plečnik übertrug, ist vor allem auf die spezifischen Vorstellungen von Alice Masaryková über die Konzeption des unmittelbaren Umfeldes des Präsidenten zurückzuführen. Wie bereits erörtert wurde, strebte sie im Umgestaltungskonzept eine Einheit von ideologischen und baukünstlerischen Idealen an, die in gegenseitiger Abhängigkeit stehen sollten.

Noch während Kotěras Tätigkeit konsultierte die Präsidententochter die Pläne mit Plečnik zu den Plänen. Dieser wirkte zu diesem Zeitpunkt an der Umgestaltung der Südgärten. Mit kritischem Auge beurteilte sie die Modernität von Kotěras Konzept, dessen baukünstlerische Qualitäten sie anzweifelte. Seine Vorstellungen ließen sich nach ihrer Auffassung nur schwer in die historische Umgebung einfügen und wären damit für eine würdige Gestaltung der Wohnung eines demokratischen Präsidenten ungeeignet.<sup>540</sup> Sie forderte die Anknüpfung an die vorhandenen historischen Stile und den Beginn eines neuen Stils, der zum Abbild eines neuen Zeitalters wird:

---

<sup>538</sup> HORNEKOVÁ Jana, 1996, S. 373.

<sup>539</sup> LUKEŠ Zdeněk, 1996, S. 42.

<sup>540</sup> AML, Brief von Masaryková an Plečnik, 13.5.1921.

*„První období bylo revoluční. Začarovaný hrad pražský králu, prázdnota habsburských interiérů byla vydaná sice dobře mineným, ale skromným koncepti (...). První období je za námi. Je nutné, navázat na minulost. Je nutné, začít nový společenský život (...).“<sup>541</sup>*

[Die erste Epoche war revolutionär. Die verzauberte Burg der böhmischen Könige, die Leere des Habsburger Interieurs wurde zwar zu sehr gut gemeinten, aber ziemlich bescheidenen Konzeptionen preisgegeben (...). Die erste Epoche ist vorüber. Es ist notwendig, an das Vergangene richtig anzuknüpfen. Es ist wichtig, ein neues gesellschaftliches Leben zu beginnen (...)]

Die Wohnung des Präsidenten sollte für Menschen errichtet werden, die im Geist aktiv sind und sich an der Neugestaltung der demokratischen Gesellschaft beteiligen. Das neue, demokratische Wesen der Interieurs sollte sich aus der Geisteshaltung des Präsidenten entwickeln und die Burgmauern durchdringen.<sup>542</sup>

In den Forderungen der Präsidententochter ist der politische Anspruch an die Umgestaltungskonzeption unverkennbar. Doch intensiver als bei der Umgestaltung der Südgärten strebte sie an, die sakrale Inszenierung von Masaryks Regierung zum Leitfaden des Gestaltungskonzeptes zu erklären. Die Präsidententochter bezeichnete die künftige Wohnung als ein sakrosankt,<sup>543</sup> sie sollte zum Obdach eines reinen Geistes werden.<sup>544</sup> Damit dieser Anspruch erfüllt würde, erklärte sie das künftige Konzept zum Ausdruck der Monumentalität des einfachen Interieurs, das zum Pendant der Einfachheit der monumentalen sakralen Gebäude werden sollte.<sup>545</sup>

Die Präsidententochter war der Überzeugung, dass sich der demokratische Geist des Präsidenten nur in einer qualitativ vollen Umgebung weiter entfalten und der gesamten Nation dienen könnte.<sup>546</sup> Um diesem Anspruch einen künstlerischen Rahmen zu verleihen, sollten für die Gestaltung der Wohnung überwiegend kostbare Materialien verwendet werden, denen sie auch eine kommensorierende Funktion zuschrieb. Wenn einmal die starke Persönlichkeit des Gründers der Tschechoslowakei aus dem Leben scheidet, sollte dessen Geist durch den Stein sprechen.<sup>547</sup>

---

<sup>541</sup> AML, Brief von Masaryková an Plečnik, undatiert.

<sup>542</sup> AML, Brief von Masaryková an Plečnik, 27.9.1921.

<sup>543</sup> AML, Brief von Masaryková an Plečnik, undatiert.

<sup>544</sup> AML, Brief von Masaryková an Plečnik, 26.2.1923.

<sup>545</sup> AML, Brief von Masaryková an Plečnik, 17.5.1925

<sup>546</sup> AML, Brief von Masaryková an Plečnik, 14.8.1921

<sup>547</sup> AML, Brief von Masaryková an Plečnik, undatiert, 1922.

Plečnik nahm die Vorstellungen der Präsidententochter zur Leitlinie des ikonografischen Gesamtprogramms. Auch er sakralisierte die politische Stellung eines Volksvertreters, den er als eine Instanz zwischen der Religion und Gott bezeichnete. Alle, die mit ihm in Kontakt träten, spürten etwas Höheres und träten dadurch näher zu Gott.<sup>548</sup> Diese göttliche Auserwähltheit legitimierte ihn zum Besitz von kostbaren Gütern und verpflichtete zu ästhetischer Vorbildsfunktion:

*„Kljub vsemu demokratizmu, ki ga danes pridigujeme in ki za nim težimo, moramo želeli narodu gospode, ki hoče i mora imeti luksus. Edino tak človek potem lahko teži za neko lepoto, neko popolnostjo, ki je kultura.“<sup>549</sup>*

[Trotz der Demokratie, die wir heute predigen und nach der wir streben, können wir der Nation Herren wünschen, die Luxus besitzen können und wollen. Nur auf diesem Weg strebt der Mensch nach der Schönheit und Vollkommenheit. Und das nennen wir Kultur.]

Die sakrale Verherrlichung Masaryks wird in der künstlerischen Ausstattung des Harfensalons erkennbar. Die über einem Türpfosten angebrachte Figur des Guten Hirtens (**Abb. 87**) symbolisierte Masaryk, der sich bedingungslos um sein Volk kümmert.

Auch im Konzept der Großen Bibliothek (**Abb. 82**) sollte Masaryk als ein verantwortungsvoller und asketischer Präsident dargestellt werden. Die Präsidententochter erklärte diesen Raum zum Kernbereich der Wohnung, von dem sich der demokratische Geist in der gesamten Wohnung verbreiten sollte.<sup>550</sup> Aufgrund ihres wichtigen symbolischen Stellenwertes sollte die Bibliothek auch für Masaryks Amtsnachfolger eine nationale Reliquie bleiben.<sup>551</sup> Plečnik selbst maß der symbolischen Bedeutung des Raumkonzeptes hohe Bedeutung bei:

*„Ein Saal, der der Blüte des Volkes gewidmet ist, den besten Repräsentanten der Wissenschaft, muss sehenswert sein. (...) Der Raum soll die Menschen stets auf das hinweisen, was sie vertreten und welche Pflichten sie erfüllen.“<sup>552</sup>*

Dass ihm die Umsetzung des symbolischen Anspruchs gelungen ist, zeigen die Kritiken auf. Als „zweckvoll und trotz ihrer Größe doch intim“<sup>553</sup> wurde die Große

---

<sup>548</sup> GRABRIJAN Dušan, 1968, S. 81.

<sup>549</sup> GRABRIJAN Dušan, 1968, S. 83.

<sup>550</sup> AML, Brief von Alice Masaryková an Plečnik, 8.9.1923.

<sup>551</sup> AML, Brief von Alice Masaryková an Plečnik, undatiert.

<sup>552</sup> PRELOVŠEK Damjan, 1992, S. 147.

<sup>553</sup> O. V., *Aus der Prager Burg und Lány*, in: *Prager Presse*, 3.2.1928, S. 5.

Bibliothek von der Kritik bezeichnet. Lobende Worte für die schöne einfache Bibliothek fanden auch die sonst kritischen Funktionalisten.<sup>554</sup>

Eine religiöse Hommage an Masaryks Regierung lässt sich aus dem ikonografischen Programm des Impluviums (**Abb. 83, Abb. 84**) herauslesen. Für die Errichtung eines Hofes, in dessen Mitte ein marmornes Bassin mit Wasser aufgestellt wird, entschied sich die Präsidententochter nach der Besichtigung des Vestatempels in Rom, in dessen Nähe sich das antike Impluvium befand.<sup>555</sup> Diese Wahl war nicht zufällig, denn der Vestatempel galt als das zentrale römische Heiligtum, in dem das heilige Feuer aufbewahrt wurde. Dieser symbolisierte das Lebenslicht der Stadt Rom und wurde von der weiblichen Priesterschaft, den Vestalinnen, bewahrt. Die Präsidententochter projizierte die Rolle einer Vestalin auf sich selbst und beschloss, das ewige Licht auf der Prager Burg aufzubewahren und mit dem Präsidenten die Tschechoslowakische Republik zu schützen. Das Impluvium als das geistige Zentrum der Wohnung sollte den Präsidenten stets an seine Aufgabe erinnern.

Die künstlerische Verwirklichung der Idee einer neuen Staatlichkeit war einer der Grundansprüche Masaryks an die Umgestaltungskonzeption der Prager Burg. Die Umsetzung dieser Forderung wird im Wappensaal (**Abb. 88**) und im Stickereiensalon (1925–26) (**Abb. 93**) deutlich.

Die Anbringung der Staatswappen im Wappensaal sollte die gleichwertige Behandlung der slowakischen Interessen in der neu entstandenen Republik symbolisieren. Von der hohen symbolischen Bedeutung des Raumes zeugt auch die Tatsache, dass in diesem Raum die Staatsdokumente unterschrieben wurden.

Maß Masaryk den neuen Republiken Slowakei und Karpato-Ukraine eine wichtige politische Bedeutung bei, begeisterte sich seine Tochter für die slowakische Seele, die die tschechische vom Materialismus befreien würde.<sup>556</sup> In den ländlich geprägten und nicht industrialisierten Teilrepubliken fand sie eine wahre und erhaltene Kultur, die die Quelle der bildenden Kunst darstellen würde.<sup>557</sup> Nur in der slowakischen und ruthenischen Volkskunst wollte sie ein durch Verstand beherrschtes Gefühl gefunden haben.<sup>558</sup> Um eine Hommage an die slowakischen und ruthenischen Frauen und ihre

---

<sup>554</sup> STARÝ Oldřich, 1929, S. 175.

<sup>555</sup> AML, Brief von Masaryková an Plečnik, 2.3.1926.

<sup>556</sup> AML, Brief von Masaryková an Plečnik, 27.9.1921.

<sup>557</sup> AML, Brief von Masaryková an Plečnik, 27.9.1921.

<sup>558</sup> AML, Brief von Masaryková an Plečnik, undatiert.

volkstümlichen Handarbeiten zum Ausdruck zu bringen, ließ sie den Stickereisalon einrichten. Das Gesamtkonzept sollte die Atmosphäre einer slowakischen Bauernstube vermitteln. Nach den Vorstellungen der Präsidententochter verkleidete Plečnik den Raum nach der traditionellen slowakischen Bauweise mit Nussholz.<sup>559</sup> Die Holzvertäfelung sollte an den Reichtum der unberührten slowakischen Natur erinnern. Den Kern des Raumes bildeten Vitrinen mit slowakischen und mährischen Stickereien (**Abb. 94**), die die Präsidententochter gemeinsam mit volkstümlicher Keramik vom mährischen Ethnografen František Kretzer erwarb.<sup>560</sup> Um den hohen Wert der Sammlung optisch zu akzentuieren, wurden die Vitrinen mit goldenen Leisten versehen. An den Wänden brachte Plečnik eine Ikone mit ewigem Licht und ein Portrait einer ruthenischen Frau an. Die einzigen Einrichtungsgegenstände des Salons waren ein Bücherregal und ein Stuhl.<sup>561</sup>

Ähnlich wie andere Teile der Präsidentenwohnung wurde 1952 auch der das Interieur des Stickereisalons zerstört. Die Stickereien wurden beseitigt und die Möbel wurden durch historische Möbel ersetzt.<sup>562</sup>

### 6.2.3 Denkmalwerte versus Demokratie?

Mit der Erklärung des Burginventars zum konstituierenden Bestandteil des Interieurs wollte Plečnik den historischen Charakter der Burgräume aufrechterhalten. Sein Interesse deckte sich aber nicht mit dem Ziel des Direktors der Prager Nationalgalerie, Vincenc Kramář, der die bis 1918 ausschließlich dem Habsburger Adelsgeschlecht vorbehaltenen Gemälde in der Nationalgalerie ausstellen wollte.<sup>563</sup>

---

<sup>559</sup> AML, Brief von Masaryková an Plečnik, undatiert.

<sup>560</sup> Die Sammlung der Stickereien wurde von Alices privaten Mittel erworben. Siehe hierzu: APH, MALÁ Věra, 1995, S. 1.

<sup>561</sup> APH, MALÁ Věra, 1995, S. 1.

<sup>562</sup> HORNEKOVÁ Jana, 1996, S. 378.

<sup>563</sup> Die Prager Nationalgalerie entstand 1918 als Nachfolgerin der Galerie der *Společnost vlasteneckých přátel umění* [Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde Böhmens], die am 5.2.1796 in Prag gegründet wurde. Es handelte sich um eine Gruppierung bedeutender Vertreter des patriotisch ausgerichteten böhmischen Adels und des von der Aufklärung beeinflussten Prager Bürgertums. Als Aufgabe stellte sich die Gesellschaft die Wiederbelebung des im Niveau gesunkenen Kunstgeschmacks. Ihre langfristigen Ziele waren die Gründung einer Kunstakademie, einer der Öffentlichkeit zugänglichen Galerie und die Verhinderung eines Verkaufs der Kunstschatze außerhalb der böhmischen Länder. Bereits in ihrem Gründungsjahr sammelte die Gesellschaft sechshundert Gemälde, die sie in den Sälen des Palais Czernin auf dem Hradschin ausstellte. Seit 1804 wurde die Galerie der Gesellschaft im Palais Czernin der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. 1872 zog die

Die Auseinandersetzung zwischen Plečnik und Kramář war ein Konflikt zwischen denkmalpflegerischen und ideologischen Interesse, der kennzeichnend für die kulturpolitische Situation der Ersten Tschechoslowakischen Republik war.

Unmittelbar nach dem Einzug des Präsidenten in die Prager Burg wurde die künftige Verwendung der Gemälde aus dem Burginventar zur Schlüsselaufgabe der Präsidentenkanzlei erklärt. Noch vor Beginn der Instandsetzung der Präsidentenwohnung sollte entschieden werden, welche Gemälde in den Burgräumen ausgestellt werden. Auf Wunsch des Präsidenten sollten die kunsthistorisch bedeutendsten Werke an die Nationalgalerie ausgeliehen und der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden.<sup>564</sup> Kramář wählte 24 Werke Alter Meister aus, die sich noch nicht in der Kunstsammlung befanden.<sup>565</sup> Im Gegenzug dafür bot er der Burgverwaltung Gemälde der tschechischen Künstler des 19. und 20. Jahrhunderts an. Der Präsident hieß dieses Angebot willkommen, denn ursprünglich wollte er auf der Prager Burg eine Kunstsammlung einrichten, die die Entwicklung der tschechischen und der slowakischen Malerei dokumentieren sollte. Die von der Nationalgalerie angebotenen Gemälde sollten die Grundlage der geplanten Sammlung bilden.<sup>566</sup> Dennoch wurden bis zum Herbst 1921 die Gemälde nicht an die Nationalgalerie übergeben. Aus diesem Grund wandte sich Kramář an die Präsidentenkanzlei und beanstandete, dass sich das Meisterwerk von Palma Vecchio<sup>567</sup> in der Präsidentenwohnung befinden würde. Da es sich um ein einzigartiges Kunstwerk handeln würde, dürfte es nicht zur Dekoration von Privaträumen dienen. Gleichzeitig erinnerte er daran, dass der Präsident der Leihgabe zugestimmt hätte und dass er mit Sicherheit nicht auf der Prager Burg eine Gemäldegalerie errichten möchte, wie es unter der Herrschaft der Kaiser und der Könige üblich gewesen

---

Galerie in das heutige Rudolfinum um 1918 wandelte sich die Galerie der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde Böhmens in die Nationalgalerie um. Zu ihrem Direktor wurde 1919 der Kunsthistoriker Vincenc Kramář gewählt. Siehe hierzu: VLNAS Vít (Hg.), 1996, S. 17–19.

<sup>564</sup> APH, H 3442/47, Obrazy [Gemälde], im Folgenden als APH, H 3442/47, Brief von Vincenc Kramář an die Präsidentenkanzlei, Oktober 1919.

<sup>565</sup> Es handelte sich um Renaissance- und Barockmeisterwerke italienischer, flämischer und deutscher Provenienz, welche ursprünglich den Grundstock der Rudolfinischen Sammlungen und der barocken Habsburger Gemäldegalerie aus dem 17. und 18. Jahrhundert bildeten. Nach den im 18. Jahrhundert durchgeführten Umbauten der Prager Burg wurden sie in die Innenräume des Südflügels oder in das Burgdepot verlegt. Siehe hierzu: APH, MALÁ Věra, 1995, ohne Signatur, S. 26.

<sup>566</sup> Auf Wunsch des Präsidenten konzentrierte sich die Burgverwaltung auf den Kauf tschechischer Gemälde. Der Aufbau der Sammlung wurde erst im Jahre 1945 abgeschlossen. In diesem Jahr konnte die tschechoslowakische Öffentlichkeit im Königlichen Lustschloss zum ersten Mal die Sammlung der tschechischen Meister des 19. Jahrhunderts besichtigen. Siehe hierzu: APH, MALÁ, Věra, 1985, K. Cj. 401 907/85, S. 5.

<sup>567</sup> Bei dem Gemälde handelte es sich um die „*Madonna mit Heiligen*“. APH, H 3442/47.



war.<sup>568</sup> Plečnik teilte im Dezember 1921 mit, dass alle angeforderten Gemälde auf der Prager Burg belassen werden, denn gerade dort sollten die erstklassigen Kunstwerke vertreten werden<sup>569</sup>

Trotz der Ablehnung Plečniks fand auf Anordnung des Präsidenten 1922 der Umtausch der Burggemälde statt.<sup>570</sup> Plečnik protestierte gegen dieses Vorgehen und betonte, dass der künstlerische Wert der Neuerwerbungen nicht dem der Burggemälde entsprechen würde. Um seine ablehnende Haltung zu untermauern, berief er sich auf die Meinung von hoch angesehenen Männern, die die Häufung von Bildern in Galerien ebenfalls nicht für richtig halten würden. Des Weiteren verurteilte er das Vorgehen der Gemäldegalerie, die aufgrund des Platzmangels nicht alle Gemälde ausstellen und die restlichen Kunstwerke im Depot lagern würde, denn die Lagerung würde zur Beschädigung führen.<sup>571</sup> Kramář versuchte Plečniks Missmut zu mildern, indem er die Burggemälde als Werke von relativem Kunstwert bezeichnete. Gleichzeitig wies er wiederholt auf den demokratischen Aspekt einer öffentlichen Präsentation hin.<sup>572</sup> Als sich Plečnik weiterhin weigerte, die Präsidentenwohnung mit den Gemälden der tschechischen Moderne auszustatten, benutzte Kramář eine nationalistisch gefärbte Kritik:

*„To může dělati pouze člověk, který není Čech. (...) Kdyby byl Plečnik Čech, tak by to nedělal. Do hradu patří jen věci české a moderní.“*<sup>573</sup>

[So etwas kann nur jemand machen, der nicht Tscheche ist. (...) Wenn Plečnik Tscheche wäre, würde er es nicht machen. Auf die Burg gehören ausschließlich tschechische moderne Kunstobjekte.]

Die hier erörterten Stellungnahmen illustrieren die unterschiedliche Wertkategorisierung der historischen Denkmäler.

In seinem Kampf gegen die Translozierung der Burggemälde präsentierte sich Plečnik als ein orthodoxer Verfechter des Alterswertes. Analog zu Riegl, der sich gegen das Herausreißen des Denkmals aus seinem bisherigen organischen Zusammenhang und seine Einsperrung in Museen wandte,<sup>574</sup> sieht auch Plečnik in der Entfernung der Burggemälde von der Prager Burg die Negation des Alterswertes

---

<sup>568</sup> APH, H 3442/47, Brief von Kramář an die Präsidentenkanzlei, Oktober 1921.

<sup>569</sup> APH, H 3442/47, Bericht der Präsidentenkanzlei, 19.12.1921.

<sup>570</sup> APH, H 3442/47, Bericht der Präsidentenkanzlei, 27.3.1922.

<sup>571</sup> APH, H 3442/47, Bericht der Präsidentenkanzlei, 16.11.1923.

<sup>572</sup> APH, H 3442/47, Bericht der Präsidentenkanzlei, 5.10.1923.

<sup>573</sup> APH, H 3442/47, Bericht der Präsidentenkanzlei, 6.2.1924.

<sup>574</sup> HLOBIL Ivo, 2003, S. 52.

und die Minderung des Kunstwertes. Im Unterschied zu Kramář fasste er die Burggemälde nicht als ein der gesamten Nation gehörendes Kulturgut auf, sondern als einen Bestandteil eines Denkmalensembles. Bestimmend für die Denkmalqualität ist der originale Wert. Mit seiner Denkmalauffassung erreichte Plečnik eine praktische Anwendung dessen, was von Max Dvořák als eines der größten Verdienste Alois Riegl bezeichnet wurde: Die Loslösung der Kunst von der Kulturgeschichte einer Nation.<sup>575</sup>

Die Bezeichnung der historischen Gemälde mit dem Attribut erstklassig verrät sein Kriterium, das für seine Bestimmung der Denkmalqualität ausschlaggebend ist: Der zeitliche Abstand von der Gegenwart.

Kramář hingegen stellt an erster Stelle ein anderes Denkmalkriterium in den Vordergrund: Die Instrumentalisierung des Denkmals zugunsten einer neuen politischen Realität. Die Ausstellung der Burggemälde in der Gemäldegalerie wurde für ihn zum Symbol des gesellschaftlichen Demokratisierungsprozesses. Umgekehrt sollte durch den Austausch der Burggemälde mit den Werken der tschechischen Moderne den einstigen Habsburger Räumen eine neue, demokratische Identität verliehen werden. Die Neuerwerbungen würden die Habsburger Räume politisch neutralisieren. Zugunsten seines Ziels legitimierte Kramář auch das Auseinanderreißen des vorgefundenen Zustandes und negierte damit die von Plečnik vertretene Theorie des Alterswertes

Dass Vincent Kramář nicht allein diese national geprägte Denkmalauffassung vertrat, bestätigt auch das Schreiben des Bildungsministeriums, das noch vor dem Beginn der Umgestaltung des Interieurs an die Präsidentenkanzlei gerichtet wurde. Das Ministerium forderte, dass insbesondere in der Präsidentenwohnung die Burggemälde durch Werke zeitgenössischer tschechischer Kunst ersetzt werden sollten. Den Künstlern würde dadurch die Aufgabe gestellt, das neue Verhältnis der Nation zur Burg, dem Symbol der Staatsmacht der gesamten Nation, anzuerkennen.<sup>576</sup>

---

<sup>575</sup> HLOBIL Ivo, 2003, S. 141.

<sup>576</sup> APH, APH, H 3442/47, Brief des Bildungsministeriums an die Präsidentenkanzlei, 19.10.1919.

### 6.3 Der I. Burghof (1920–26)

Der I. Burghof (**Abb. 95**), auch Ehrenhof genannt, entstand zwischen 1763–1771, als die Burg unter Maria Theresia umgestaltet wurde. Nicolaus Freiherr von Pacassi errichtete hier einen Mitteltrakt, der die Funktion eines Verbindungsflügels zwischen dem Nord- und dem Südflügel übernahm. In seine Fassade integrierte er das Matthiastor, das ursprünglich als ein frei stehender Triumphbogen konzipiert wurde. Seinen Namen verdankt es dem ungarischen König Matthias Corvinus (1443–1490), dessen Titulatur die Jahreszahl 1614 trägt. Das Tor wird Giovanni Maria Filippi zugeschrieben, der unter Rudolf II. in Prag als Hofbaumeister tätig war. Es ist mit einem reichen ikonografischen Programm ausgestattet. Unter dem Torgesims befinden sich die Wappen der von König Matthias beherrschten Ländern und im Giebel das königliche Wappen mit einer den König verherrlichenden Inschrift. Stilistisch wird dem Tor eine hohe Bedeutung zugeschrieben, denn es wird als das erste profane Barockbauwerk in Böhmen bezeichnet. Das Matthiastor dominierte das neu errichtete I. Burghofes, der der Platz der politischen Selbstdarstellung der Habsburger war.

#### 6.3.1 Das gestalterische Konzept

Nach 1918 befand sich der I. Burghof in einem schlechten baulichen Zustand (**Abb. 96**). Das plastische Programm auf der Attika des Matthiastors war stark verwittert. Auch die Pflasterung des Hofes entsprach nicht dem Anspruch eines repräsentativen Burgeingangs. Aus diesem Grund wurde Plečnik bereits im Mai 1920 mit der Ausarbeitung des Neugestaltungskonzeptes beauftragt. Zu seinem Aufgabenbereich gehörte die Lösung der Zufahrt für das Auto des Präsidenten vom Hradschiner Platz aus. Demnach sollte eine Fahrbahn vom I. Burghof über den II. Burghof bis zur Präsidentenwohnung errichtet werden. Des Weiteren sollte elektrische Beleuchtung auf dem I. und III. Burghof installiert werden.<sup>577</sup>

---

<sup>577</sup> APH, Ss II/15, 334/47 I. hradní nádvoří: vlajkové stožáry, elektrické osvětlení, řemeslnické práce [I. Burghof: Fahnenmasten, elektrische Beleuchtung, Handwerksarbeiten], im Folgenden als APH, Ss II/15, 334/47, Bericht der Fachkommission der Bauverwaltung der Prager Burg, 13.5.1920.

Plečnik betrachtete seine Aufgabe komplex und ordnete das Konzept der Idee einer räumlich verknüpften Burg unter. Die erste Variante arbeitete Plečnik im November 1920 aus. Diese sah vor, den Hof mit 100 x 100cm Granitplatten zu pflastern. In der Mitte plante er eine Fahrbahn aus dunklerem Syenit. Das Matthiastor sollte mit einem Bronzetor mit tschechoslowakischen Staatswappen geschlossen werden (**Abb. 97**). Dieser Vorschlag brachte jedoch keine brauchbaren Ergebnisse im Hinblick auf die Lösung der Zufahrt. Im zweiten Entwurf vom Februar 1921 schlug er vor, den Mitteltrakt zu durchbrechen und zwischen dem I. und dem II. Burghof zwei Durchfahrten zu errichten. Der südlich des Matthiastors errichtete Tunnel sollte die Zufahrt zur Präsidentenwohnung ermöglichen. Durch die Durchfahrt im Norden konnte der III. Burghof erreicht werden. Diesem neuen Kommunikationssystem passte er auch die Gestaltung der Pflasterung an (**Abb. 98**). Hinter dem Eingangsbereich in den I. Burghof deutete er richtungweisend den weiteren Verlauf an, indem er die Wege zu den Durchfahrten mit dunkleren Granitplatten in der Größe 21 x 50cm gepflastert hatte. Für die restliche Hoffläche verwendete er Platten in der Größe 100 x 65cm. Die Arbeiten wurden im Oktober 1922 abgeschlossen.

Vor das Matthiastor platzierte er zwei Fahnenmasten, die aus zwei 25m hohen mährischen Tannen hergestellt wurden. Sie wurden von zwei Granitsockeln getragen. Ihren unteren Teil versah er mit vergoldeten kupfernen Ringen (**Abb. 99**). Auf gleicher Weise wurden ihre Spitzen verziert. Plečnik bearbeitete das Holz als ein volkstümliches Material mit handwerklichen Technologien. Gemäß Damjan Prelovšek orientierte sich hier Plečnik an den Sempers Theorien über den technischen Ursprung der baukünstlerischen Grundformen. Insbesondere die Form der Schafringe mit sichtbaren Schraubenköpfen versteht er als eine wörtliche Übernahme von Sempers These von den mit Metall verkleideten Holzsäulen der archaischen Antike.<sup>578</sup> Die Vorliebe für die Anwendung handwerklicher Technologien ist kennzeichnend für Plečnik, nach dessen Auffassung der Fortschritt in der Technik, nicht aber in der Kunst möglich wäre. Damit der Fortschritt nicht gefährlich wird, muss man ehrenhaft arbeiten und richtige Mittel auswählen.<sup>579</sup> Diese Einstellung verrät Plečniks Orientierung an William Morris und dessen Ablehnung industrieller Technologien.

---

<sup>578</sup> PRELOVŠEK Damjan, 1992, S. 145.

<sup>579</sup> AML, Brief von Plečnik an Rothmayer, ohne Datum, 1948.

Um den feierlichen Charakter des Ehrenhofes zu unterstreichen, widmete er der Beleuchtung große Aufmerksamkeit (**Abb. 100**). 1920 setzt er unter dem Hauptgesims des Matthiastors Glühlampen ein. Die auf dem Hof vorhandenen Gasluzernen ersetzte er durch elektrische konsolförmige Leuchten mit Glasskugeln. Plečnik wollte das Matthiastor aus dem Neugestaltungskonzept nicht ausklammern. Trotzdem verließ ihn der Gedanke nicht, auf dem I. Burghof eine Dominante zu errichten, die den neuen politischen und architektonischen Abschnitt in der Geschichte der Prager Burg markieren sollte. Die Errichtung von zwei Durchfahrten brachte ihn auf die Idee, hinter dem Durchbruch nördlich des Matthaistors einen neuen Ehrenhof zu errichten.

Bei dieser Idee griff er die Forderung der Burgverwaltung auf, vom I. Burghof einen neuen Zugang in den Spanischen Saal zu bauen.<sup>580</sup> Da die Proportionen dieser Durchfahrt der Funktion eines Einganges gerecht werden mussten, ließ Plečnik im westlichen Quertrakt drei Stockwerke abtragen.<sup>581</sup> Dadurch gewann er einen Raum, den er gemeinsam mit der Durchfahrt zu einem überdachten Hof gestalten konnte.<sup>582</sup>

Diesen verkleidete er mit einem Säulenmantel, von dem der Name des Säulensaals abgeleitet wird (**Abb. 102, Abb. 103**). Um die einstige Raumgliederung zu berücksichtigen, stellte er die horizontal ausgedehnten Säulen in drei Reihen auf. In den zwei unteren verwendete er dorische Kapitelle, in der dritten ionische. 1929 brach er ein rundes Fenster heraus, dessen Achse eine dorische Säule der zweiten Säulenreihe bildete. Unterhalb befand sich ein Rundbogenportal, in dessen Tympanon ein Balkon errichtet wurde. Seine vertikale Fortsetzung war der Eingang in die Repräsentationsräume, der sich im Erdgeschoss befand und durch halbkreisförmige Portalstufen erreichbar war. Die Decke verkleidete er mit vernieteten Kupferplatten und verzierte ihre Mitte mit dem tschechischen heraldischen Löwen.

Der Klub stellte sich gegen Plečniks Konzeption und bezeichnete die neuen Durchfahrten und den Eingang in den Säulensaal als für die bebaute Umgebung stilistisch fremde Elemente.<sup>583</sup> Besonders starke Kritik übte er an ihrer formalen Lösung, denn ihre überdimensionalen und rechteckigen Öffnungen würden neben

---

<sup>580</sup> Der Spanische Saal wurde Anfang des 17. Jahrhunderts unter Rudolph II zu Repräsentationszwecken errichtet.

<sup>581</sup> Im Juni 1926 wurde in diesem Teil eine archäologische Untersuchung mit einer anschließenden Entkernung durchgeführt. MALÁ Věra und PRELOVŠEK Damjan, 1996, S. 605–606.

<sup>582</sup> APH, Ss II/11, 274/48 Plečnikova vstupní síň [Plečniks Eingangssaal], im Folgenden als APH, Ss II/11, 274/48, Brief von Plečnik an Rothmayer, 8.1.1927.

<sup>583</sup> APH, Ss II/11, 274/48, Brief des Klubs für das alte Prag an die Präsidentenkanzlei, 27.6.1929.

dem Matthiastor architektonisch ungünstig wirken. Der Klub schlug vor, die Durchfahrten zu schließen.<sup>584</sup>

Auch die Künstlerische Kommission der Burgverwaltung sah in diesem Konzept eine Störung des historischen Charakters des I. Burghofes, weil die geraden Stürze der neuen Durchfahrt weder formal noch proportional mit dem Quertrakt korrespondieren würden.<sup>585</sup> In Folge der Proteste verglaste Plečnik die Einfahrt in den Säulensaal und begrub damit endgültig die Idee von einem neuen Ehrenhof.

Der heutige Zustand des Säulensaals entspricht der Umgestaltung von 1976 (**Abb. 104**). Die kommunistischen Machthaber bemängelten, dass die Repräsentation vor der räumlichen Kommunikation und zweckmäßigen Nutzung gestellt wurde. Aufgrund dessen veranlassten sie die Schließung der Durchfahrten und Umgestaltung des Säulensaals.<sup>586</sup> Der Haupteingang mit Portalstufen wurde vollständig entfernt. Seine Funktion übernahm der einstige Balkon, der in eine Portaltür umgewandelt wurde. In ihrer Achse wurde eine breite Treppe errichtet, durch die sie aus dem Erdgeschoss erreichbar ist.

### 6.3.2 Das ikonographische Konzept

Dank seiner historischen Bedeutung eignete sich der I. Burghof besonders gut für einen geschichtspolitischen Diskurs, in dem der Sieg über die Habsburger Fremdherrschaft architektonisch zum Ausdruck gebracht werden konnte. Plečniks Konzept brachte eine politische Umformulierung mit sich. Das Selbstverständnis der Demokratie und der neuen Staatlichkeit wurde in die symbolische Sprache eingewoben und dem Betrachter bildhaft dargeboten.

In den ersten Entwürfen von 1920 bemühte sich Plečnik, die neue Staatssymbolik auf eine national-romantische Art zum Ausdruck zu bringen. Als ein eindeutiges politisches Zeichen kann die geplante Schließung des Matthiastors mit einem Bronzentor gedeutet werden. Plečnik vervollständigte es mit den Wappen der Teilrepubliken und mit der Inschrift „*Pravda vítězí*“<sup>587</sup> [Die Wahrheit siegt] (**Abb.**

---

<sup>584</sup> APH, Ss II/11, 274/48, Brief des Klubs für das alte Prag an die Präsidentenkanzlei, 13.11.1930.

<sup>585</sup> APH, II/11, 274/48, Bericht der Künstlerischen Kommission, 25.10.1929.

<sup>586</sup> Die Umgestaltung wurde 1976 von den Architekten Viktor Procházka und Vojtěch Veverka durchgeführt. Siehe hierzu: DÖBERT Osvald, 1976, S. 292–303.

<sup>587</sup> Masaryk griff das hussitische Motto „*Pravda vítězí*“ [Die Wahrheit siegt] wieder auf und erklärte es zu seinem persönlichen und politischen Leitsatz. Mit der Übernahme des Spruchs auf die

97). Die Wahrheit, die von Masaryk zum Synonym der Demokratie erkoren wurde, sollte über die Lüge der Habsburger siegen. Das Staatswappen, das das Bronzeturm bekrönte, sollte diesen Sieg bestätigen. Auf dem I. Burghof sollten ursprünglich in drei Reihen Fahnenmasten mit den Wappen der neuen Teilrepubliken aufgestellt werden. Diese sollten die in der Mitte des Burghofes geplante Fahrbahn flankieren. In der endgültigen Variante reduzierte er die Masten auf zwei, konnte sich jedoch nicht dem nationalen Pathos entziehen. Um die neue Staatlichkeit zu verdeutlichen, sollten diese mit den Farben der tschechoslowakischen Fahne gestrichen werden. Die Trikolore-Variante wurde schließlich nicht ausgeführt.

Mit der Planung des Säulensaals verminderte sich das Streben des Architekten nach der Omnipräsenz der politischen Symbole. Nach dem Entschluss, einen überdachten Ehrenhof zu gestalten, unternahm er im Frühling 1927 eine Reise nach Griechenland. An seinen Mitarbeiter Otto Rothmayer schrieb er eine Ansichtskarte mit den Worten „*Pražský hrad – Věrný Akropolis*“<sup>588</sup> [Prager Burg – treu der Akropolis]. Den antiken Geist demonstrierte er unmissverständlich in der Gestaltung des Säulensaals, den er in Anlehnung an ein antikes Tempel ausführte.

Zusätzlich komponierte er Motive, mit denen er die Vollkommenheit von Masaryks Regierung suggerieren wollte. Zu diesen gehörte eine dorische Säule, die in der Achse des runden Fassadenfensters aufgestellt wurde. Eine mögliche Erklärung für dieses Motiv ist der von der Präsidententochter gezogene Vergleich der Prager Burg mit der Achse Europas.<sup>589</sup> Dieses Motiv ist auch bei später entstandenen Denkmälern zu finden, bei denen Plečnik auf das Göttliche und Vollkommene, den axis mundi verweisen wollte. Eindeutig erkennbare Staatsymbole waren hier wenig präsent. Das einzige war ein an der Decke angebrachter tschechischer Löwe.

Neben dem politischen Aufbruch in eine neue Epoche sollte die Gestaltung des Säulensaals auch eine neue Phase in der Architektur der Prager Burg symbolisieren. Die antikisierenden Säulen stellte er auf schmucklose gerade Stürzen und erreichte damit die Synthese von Klassizität und Moderne, wodurch er sich sowohl vom Neoklassizismus als auch vom Funktionalismus distanzierte.

---

Präsidentenstandarte kam es zu seiner Einreihung unter die tschechischen Staatsymbole. Siehe hierzu: KOSCHMALL Walter; NEKULA Marek und ROGALL Joachim (Hrsg.), 2003, S. 543.

<sup>588</sup> AML, Ansichtskarte von Plečnik an Rothmayer, 28.5.1927.

<sup>589</sup> AML, Brief von Masaryková an Plečnik, undatiert.

Eine hohe ikonografische Wirksamkeit erreichte Plečnik durch die Verwendung von Holz und dessen künstlerischer Bearbeitung. Das Baumaterial wurde zum Identifikationsmerkmal, durch das der Bevölkerung die symbolische Teilhabe an der Gestaltung des Präsidentensitzes suggeriert werden sollte. Das durch Gold verzierte volkstümliche Material wurde zur Metapher sozialer Gerechtigkeit als Grundlage der Demokratie.

Dass Plečniks Konzept des I. Burghofes über einen hohen politischen Gehalt verfügt bestätigen auch die Kritiken, denen in der kommunistischen Ära die Säulenhalle unterzogen wurde. Die symbolische Botschaft des I. Burghofes fiel den kommunistischen Machthabern auf, für die Masaryks Regierung ein Synonym des Kapitalismus darstellte. Ihre Kritik an Plečniks Konzept illustriert ihre Positionen:

*„Tvůrci Pražského hradu nikdy nebyli hnáni k chimerickým cílům - stvořit nad vltavským údolím jen divadelní kulisy nebo oslňovat zevní krkolomností (...) Monumentalita Pražského hradu není ani velikášství, ani sláva, která moc stojí a dá málo.“<sup>590</sup>*

[Die Architekten der Prager Burg waren nie zu schimärischen Zielen getrieben - über dem Moldautal nur Theaterkulissen zu errichten oder die Äußerlichkeiten zur Schau zu stellen. (...) Die Monumentalität der Prager Burg bedeute weder Größenwahn noch Ruhm, die viel kosten und wenig geben.]

Die Kritik am Gestaltungskonzept wurde zum Vorwand für eine ideologisch begründete Umgestaltung. Die Durchfahrten hätten ursprünglich den Kutschen gedient und da die gesellschaftliche Entwicklung die Vorstellungen des Architekten überwand, sollten sie beseitigt werden.<sup>591</sup> Der Begriff der Kutsche wurde hier absichtlich als Synonym für den besiegten Kapitalismus verwendet, wodurch die Umgestaltung zusätzlich moralisch begründet wurde. Die Beseitigung von Plečniks Konzept wurde zum Synonym eines politischen Befreiungsaktes, dank dem die Gigantomanie verschwand und ein monumentaler Ort menschlicher Maßstäbe entstand.<sup>592</sup>

Es ist interessant, diese ideologisch fundierte Umgestaltung mit dem Konzept Plečniks zu vergleichen. Gemeinsamkeiten werden lediglich bei der Repräsentation der neuen politischen Realität festgestellt, denn beide Seiten wollten die Spuren der Vergangenheit verwischen. Der Unterschied tritt bei der Frage des Umgangs mit dem

---

<sup>590</sup> DÖBERT Oswald, 1976, S. 292.

<sup>591</sup> DÖBERT Oswald, 1976, S. 301.

<sup>592</sup> DÖBERT Oswald, 1976, S. 303



unbequemen Erbe auf. Plečnik führte seine Eingriffe mit Rücksicht auf die vorhandenen Denkmäler durch. Trotz der geplanten Schließung des Matthiastors nutzte er alle Mittel für seine Rettung und Aufwertung, indem er auf die Notwendigkeit der Erneuerung des Habsburger Wappens verwies.<sup>593</sup> Den Säulensaal errichtete er erst nach einer archäologischen Untersuchung des zur Entkernung bestimmten Bereiches im Querflügel. Von einem behutsamen Umgang mit dem architektonischen Bestand der Ersten Republik lassen sich hingegen bei der Umgestaltung des Säulensaales keine Indizien finden.

Im Konzept des I. Burghofes übernehmen die Neuschöpfungen eine symbolische Vermittlungsfunktion zwischen den vorgefundenen Denkmälern. Das negativ behaftete Matthiastor wird in eine neue Hierarchie eingegliedert und übernimmt die Funktion eines Erinnerungsmals, das die Geschichte dokumentiert und stets an sie erinnert. Dadurch wird ihm nicht die politische Funktion abgesprochen, sondern diese wird in einen neuen Kontext eingebunden. Die vor ihm aufgestellten Fahnenmasten werden zum Gestaltungsmittel, mit dem die neue politische Realität zum Ausdruck gebracht wird.

### **6.3.3 Kritiken**

Die Öffentlichkeit verfolgte mit Aufmerksamkeit die Umgestaltung des I. Burghofes und fand für Plečniks gestalterische Vorgehensweise wenig Zustimmung.

Die Prager Funktionalisten hatten kein Verständnis für die mächtigen Tannenmasten, die nicht nur überdimensioniert, sondern auch absolut ungeeignet wegen ihres Materials wären. In dem Material wollten sie auch einen tieferen politischen Sinn gefunden haben. Nach ihrer Auffassung würden die Masten durch ihre Unbeständigkeit eher einen feudalistischen Despotismus als eine moderne Demokratie ausdrücken.<sup>594</sup> Gegen einen derartigen Anachronismus schlugen sie schmale Metallmasten vor, die zu diesem Zweck ausreichen würden und gleichzeitig günstiger wären. Drei Jahre später äußerten sich die Funktionalisten auch zur

---

<sup>593</sup> APH, H 3431/46, Protokoll der Künstlerischen Kommission, 23.11.1920.

<sup>594</sup> KOULA J. E., 1925/26, Jg. IV, S. 61.

Stilfrage. Die Masten bezeichneten sie als eine Unverschämtheit, die sowohl der bebauten Umgebung als auch dem Zeitgeist fremd wären.<sup>595</sup>

Auch die Tagespresse monierte eine stilistische Unstimmigkeit zwischen dem Bestehenden und dem neu Komponierten. Die deutsche Zeitung *Prager Tagblatt*, die sich sonst positiv zu Plečniks Maßnahmen äußerte, bezeichnete die Masten als einen unglücklichen Gedanken, denn „*sie zerschneiden (...) die einzigartige Fassade.*“<sup>596</sup> Damit dieser Eindruck behoben wird, sollten sie vor die Fassade gerückt werden, „*obgleich sie auch dann kaum jemals so wirken werden wie die Flaggenbäume von San Marco.*“<sup>597</sup>

Kein Verständnis fand die Presse für die Beleuchtung. Demnach würden die modernen elektrischen Kugeln auf den modernen Trägern den ruhigen, historischen Charakter des Denkmals stören. Sie verwies auf den Konflikt zwischen dem modernen und dem historischen Stil der Burg und fragte nach den Gemeinsamkeiten zwischen den beiden.<sup>598</sup>

Einer der wenigen, die im Konzept des I. Burghofes einen ein Ausdruck der neuen Epoche sah, war Pavel Janák. Er hob Plečniks Emanzipation von den einseitigen und dogmatischen Ideologien der Funktionalisten und der Vertreter des konservativen Lagers hervor und verwies dadurch auf die unmittelbare Botschaft des Konzeptes: Durch die Verwendung des lokalen Naturmaterials und der Rückkehr zur Symbolfunktion mache Plečnik der Architektur das Konzept des I. Burghofes allgemein verständlich und dadurch demokratisch:

*„Tento umělec postavil na prvém nádvoří dva veliké praporové stožáry – dvě 30ti metrové jedle z moravských lesů. Jaká podivná myšlenka, říkají jedni, který si myslí, že (...) takové stožáry se prostě koupí v železárnách. A jiní, kteří slyší tep doby, volají: jaký anachronismus v době nadvlády betonu (...). Oni říkají, jaká netrvanlivost. Plečnik: Nejkrásnější stromy z domácích lesů! (...). My, jejichž dědové – a často otcové – bydlili a stavěli jen v dřevě – a kteří od včerejška stavíme jen s velkým spěchem – v betonu, jsem ochotní velmi rychle nevědět, co bylo včera a být jen dnešní. A tak jsou ty obrovité jedle (...) dobré pro upozornění v době, která, zdá se, tone v názoru, že cihla je jen cihla, beton nic než beton a že všese řídí jen měřítkem hmotného účelu (...). Není tu vytržením, že v Praze vládne umělec, v jehož práci vládne jinak duch a ještě jiný účel?“<sup>599</sup>*

---

<sup>595</sup> STARÝ Oldřich, 1929, S. 175.

<sup>596</sup> O. V., *Die neue Epoche des Hradschin*, in: *Prager Tagblatt*, 27.5.1926.

<sup>597</sup> O. V., *Die neue Epoche des Hradschin*, in: *Prager Tagblatt*, 27.5.1926.

<sup>598</sup> O. V., Zeitungsausschnitt, in: *28. říjen*, 2.11.1923.

<sup>599</sup> JANÁK Pavel, 1928, S. 100–104.

[Dieser Künstler stellte auf dem I. Burghof zwei Fahnenmasten – zwei 30m hohe Tannen aus den mährischen Wäldern auf. Was für eine eigenartige Idee, sagen die einen, die denken (...), dass man derartige Masten einfach in Eisenhütten kaufen könne. Und die anderen, die den Puls unserer Zeitepoche schlagen fühlen, rufen: Was für ein Anachronismus in der Zeit des Vorherrschens von Beton; (...). Sie sagen: Was für eine Undauerhaftigkeit! Plečnik sagt: Schaut die schönsten Bäume der heimischen Wälder an. (...). Wir, deren Großväter – und oft auch Väter – in Holzhäusern wohnten und aus Holz bauten – und seit gestern in einer großen Eile nur – in Beton bauen, sind bereit, schnell zu vergessen, was gestern war und nur heute leben. Und so sind die mächtigen Tannen ein wirkungsvolles Ausrufezeichen in der Zeitepoche, die, wie es scheint, der Ansicht ist, dass Ziegel nur Ziegel und der Beton nichts außer Beton sei, und dass sich alles nur nach dem Maßstab des materiellen Zweckes richtet (...). Ist es nicht gut, dass in Prag ein Künstler lebt, in dessen Arbeit ein anderer Geist und ein anderer Zweck herrschen?]

#### 6.4 Der III. Burghof (1927–32)

Der III. Burghof (**Abb. 105, Abb. 106**) ist ein von allen Seiten eingefasster Raum. Im Norden befindet sich die Südflanke des St.-Veits-Doms, im Süden der Südflügel, im Westen der Mittelflügel und im Osten die Westfront des Alten Königspalastes. Im Frühmittelalter befand sich hier ein Gelände in Hanglage mit profanen und sakralen Holzbauten. Im 14. Jahrhundert wurde der Hang eingeebnet und ein Hof mit zwei Teilflächen errichtet. Sie wiesen unterschiedliche Höhenniveaus auf und wurden durch eine Stützmauer getrennt (**Abb. 107**). 1573 wurde im südöstlichen Teil des Burghofes das Reiterstandbild des hl. Georgs aufgestellt (**Abb. 108**). Die Bronze­gruppe wurde 1373 von den Gebrü­dern Georg und Martin aus Clausenburg gegossen. Im 16. Jahrhundert wurde sie zum Bestandteil eines Röhrenbrunnens, der auf dem heutigen St.-Georg-Platz aufgestellt wurde. Während des Burgbrands 1541 wurde sie beschädigt, wobei die rechte Hand und die Lanze mit Speer abgeschlagen wurden. Weitere Beschädigungen erfuhr sie 1562, als während eines Turniers zu Ehren Kaisers Maximilians II. der Pferdekopf abgeschlagen wurde. 1563 wurde der Reitergruppe ein Wasserspeier in Form eines Drachenkopfes hinzugefügt. 1663 wurde sie Bestandteil eines Sandsteinbrunnens, den der Architekt Francesco Carrati entworfen hatte. Der St.-Georg-Brunnen bestand aus zwei von Voluten gestützten Pfeilern und einem Fischkasten (**Abb. 109**). 1761 wurde er ohne Fischkasten zur Brüstungsmauer des III. Burghofes transloziert. An dieser Stelle befand er sich bis zum Beginn der Umgestaltung des Burghofes.

Der Fischkasten des barocken St.-Georg-Brunnens diente als Wasserbecken des Adlerbrunnens, der 1762 vor dem Eingang des Alten Königspalastes errichtet wurde.

In das Becken wurde eine toskanische Säule gestellt, die ursprünglich von einem Adler bekrönt wurde. Der Portikus vor dem Brunnen wurde 1762 von Nicola Pacassi errichtet.<sup>600</sup> Das Erscheinungsbild des III. Burghofs blieb von der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts bis 1918 unverändert.

#### **6.4.1 Das gestalterische Konzept**

Mit der Situierung der Präsidentenwohnung und der Repräsentationsräume im Südflügel kam es zur Änderung der bis dahin geltenden Hierarchie der Burghöfe. Die repräsentative Funktion, die unter den Habsburgern der I. Burghof erfüllte, sollte nach 1918 vom III. Burghof übernommen werden. Dieser wurde zum politischen und repräsentativen Zentralplatz der Burg erkoren.<sup>601</sup> Der geteilte Hof mit unterschiedlichen Niveaus konnte einem repräsentativen Anspruch nicht gerecht werden und musste deswegen neu gestaltet werden.

Bereits im Juli 1920 wurde Plečnik beauftragt, die Neugestaltung der Pflasterung mit Rücksicht auf die neue Platzierung des St.-Georgs-Brunnens zu lösen.<sup>602</sup> Seinen Entwurf legte er erst 1926 vor.

Ab dem Frühjahr 1920 wurden auf dem III. Burghof die Kanalisation sowie die Wasserleitung und die elektrischen Leitungen verlegt. Während der Bauarbeiten wurde unter dem Hofniveau eine einschiffige romanische Kirche gefunden und freigelegt. Da weitere Befunde zu erwarten waren, wurde 1924 die Archäologische Kommission für die Forschung der Prager Burg gegründet. Auf ihr Geheiß wurde am 4.6.1925 mit einer systematischen Bauforschung des III. Burghofes begonnen (**Abb. 110**). Die Untersuchungen wurden am 18.6.1929 abgeschlossen. In dieser Zeit wurden zahlreiche Befunde entdeckt, die erheblich zur Klärung der bauhistorischen Entwicklung der Prager Burg beigetragen haben. An mehreren Stellen wurden hölzerne Wohnhäuser aus dem 9.–11. Jahrhundert entdeckt. Ein weiterer wichtiger Befund war die Mauritiuskapelle, die im 19. Jahrhundert Opfer des weiteren Ausbaus des St.-Veits-Domes wurde. Der bedeutendste Befund war das Mauerwerk der einschiffigen Kirche des hl. Bartholomäus, die mit angegliederten Gebäuden im

---

<sup>600</sup> KOTRBA Viktor, 1969, S. 9–21.

<sup>601</sup> AKPR, T49/23, Bericht der Präsidentenkanzlei, 25.3.1926

<sup>602</sup> APH, Ss II/17, 336/46, III. hradní nádvoří [III. Burghof], im Folgenden als APH, Ss II/17, 336/46, Sitzung der Künstlerischen Kommission der Burgverwaltung, 22.7.1922.

östlichen Teil des Burghofs entdeckt wurde. Seinerzeit galt sie als das älteste sakrale Bauwerk auf der Prager Burg. Um ihren Zerfall zu vermeiden, sollte sie *in situ* konserviert und der Fachöffentlichkeit zugänglich gemacht werden. Im Umgestaltungskonzept musste dieser denkmalpflegerische Anspruch berücksichtigt werden.

Im Hinblick auf die repräsentative Funktion des III. Burghofes setzte Plečnik den Schwerpunkt auf eine einheitliche und monumentale Wirkung. Gleichzeitig setzte er die Idee einer räumlichen Vereinheitlichung der Burg weiter fort. Der III. Burghof sollte zum feierlichen Vorraum für die Besucher der Burg und der Gärten werden.<sup>603</sup> Diesem Gedanken ordnete er sein Konzept unter.

Plečnik ließ zunächst die gesamte Hoffläche einebnen und die trennende Stützmauer abreißen. Damit überwand er die Niveauunterschiede und gewann einen einheitlichen Platz. Die kleinformatischen Pflastersteine ersetzte er durch großformatige Platten von 100 x 100cm, die er mit dunklen Granitsstreifen mit einer Breite von 50cm rhythmisierte. Das Raster der Pflasterung richtete er auf den Balkon vor dem Eingang in die Präsidentenkanzlei des Präsidenten der Republik aus, die sich im Südflügel befand (**Abb. 105**). Dieser Aspekt ist besonders zu beachten, denn das Raster wird zum Orientierungselement der gesamten Komposition. Die Arbeiten wurden 1927–1932 durchgeführt.

Das Niveau des Burghofes wurde mit Rücksicht auf die archäologischen Befunde gewählt. Um sie zu schützen, griff er auf das Konstruktionssystem Hennebique zurück, welches er bereits beim Zacherlhaus anwendete. Dabei legte er über die Ausgrabungsstätte eine Eisenbetonplatte, die von Stützen getragen wurde. Diese waren entweder frei stehend oder sie wurden direkt in das Mauerwerk der Befunde integriert. Damit entstand ein Unterraum mit schmalen Korridoren, mittels derer die Besichtigung der einzelnen Bauwerke ermöglicht wurde (**Abb. 111**).<sup>604</sup> Um die Belüftung des Unterraums zu gewährleisten, errichtete er in einen Lüftungsschacht, den er mit der Jahreszahl des Arbeitsbeginns versah.

---

<sup>603</sup> MALÁ Věra und PRELOVŠEK Damjan, 1996, S. 608.

<sup>604</sup> Eine ähnliche Lösung findet sich auch im Nationalmuseum für Römische Kunst in Merida in Spanien. Der Architekt Raphael Moneo ließ 1985 über den Ruinen der einstigen römischen Stadt ein Museum errichten. Zwischen seiner und Plečniks Lösung bestehen Gemeinsamkeiten. Beide zogen die historischen Artefakte in die moderne Konstruktion mit ein, ließen jedoch beiden ihre Autonomie. Mehr zu Moneo, in: STERN Robert A. M., 1990, S. 138.

Aufgrund der Überdachung musste das ursprüngliche Niveau im Nordosten des Hofes angehoben werden. Damit wurde ein Teil der Fassade des Alten Königspalastes und des Adlerbrunnens durch die Pflasterung verdeckt. Um den Brunnen zu bewahren, unterbrach er vor ihm die Pflasterung und umrahmte ihn mit einer halbkreisförmigen Mauer. Das korinthische Kapitell der Brunnen Säule versah er mit einer vergoldeten Kugel, aus der fünf Wasserstrahlen fließen (**Abb. 112, Abb. 113**). Damit erreichte er eine optische Aufwertung und bewahrte gleichzeitig die Erinnerung an das ursprüngliche Hofniveau. Den Niveauunterschied zwischen dem III. Burghof und dem benachbarten Nordhof des Alten Königspalastes überwand er mit einer mäandernden Rampe aus Granit.

1927 beschäftigte sich Plečnik mit der Neugestaltung des St.-Georg-Brunnens (**Abb. 114, Abb. 115**). Der barocke Brunnen aus Sandstein wurde in Folge seiner Translozierung während der Hofumgestaltung zerstört. Deswegen stellte er das Reiterstandbild auf einen Dioritsockel, der 2,70m hoch, 2,10m lang und 0,91m breit war. Die Statue setzte er in ein kleines Bassin, das mit einem auf vier Sockeln ruhenden runden Geländer aus Bronze versehen wurde. Mit dieser Lösung wollte Plečnik den Brunnen in den neuen Rahmen der Burg integrieren und den Kunstwert des Reiterstandbildes pietätvoll aufwerten.<sup>605</sup> Den Brunnen platzierte er 1928 in der Achse des Balkons des Südflügels.

#### **6.4.1.1 Der Obelisk (1924–28)**

Ein wichtiges gestalterisches Element in der Hofkomposition ist der Obelisk (**Abb. 116, Abb. 117**), der ursprünglich als Symbol der neuen Staatlichkeit im Paradiesgarten geplant war. Plečnik hatte seine Platzierung auf dem III. Burghof bereits während der Umgestaltung der Südgärten in Erwägung gezogen. Im Mai 1925 teilte er der Präsidentenkanzlei mit, dass der Monolith auf dem III. Burghof aufgestellt werden könnte. Dort würde er sich räumlich passend einfügen. Der Obelisk sollte auf einem niedrigen glatten Stylobat aufgestellt werden.<sup>606</sup> Die Wahl des Aufstellungsortes berührte jedoch einen archäologischen Befund, der während

---

<sup>605</sup> APH, H 3049/47 Sochy [Statuen], im Folgenden als APH, H 3049/47, Bericht der Präsidentenkanzlei, 30.11.1928.

<sup>606</sup> APH, Ss II/26, 358/45 Monolit na III. hradním nádvoří [Monolith auf dem III. Burghof], im Folgenden als APH, Ss II/26, 358/45, Plečniks Brief an einen ungenannten Ministerialrat, 14.5.1925.

der Grabungen 1928 zutage kam. Im Südwesten des Hofes wurde das Grab eines unbekanntes böhmischen Kriegers aus dem 9. Jahrhundert entdeckt. Der Befund wurde eine archäologische Sensation, denn es handelte sich um das älteste Grab auf der Prager Burg. Plečnik nahm den Befund als Anregung für seine Konzeption. Auf Wunsch von Präsident Masaryk sollte der Obelisk ein Mahnmal für die tschechischen und slowakischen Soldaten werden, die im Ersten Weltkrieg für eine unabhängige Tschechoslowakei gefallen waren. In seinem teilweise hohlen Betonfundament sollte das Grab des unbekanntes Soldaten errichtet werden. Plečnik entschied sich für eine Metapher und stellte das Mahnmal an der Stelle des archäologischen Befundes auf. Der 15,6m lange Monolith wurde er auf einem Stylobat aufgestellt. Nach dem Vorbild ägyptischer Obeliskensollten in seinem unteren Bereich drei Inschriften zur Ehre Gottes angebracht werden.<sup>607</sup> Diese wurden jedoch nie ausgeführt.<sup>608</sup> Die feierliche Enthüllung fand am 28. Oktober 1928 anlässlich des 10-jährigen Staatsjubiläums statt.

#### **6. 4. 1. 2 Die Stiertreppe (1927–31)**

Im Rahmen der Neugestaltung des III. Burghofes beschäftigte sich Plečnik mit der Anbindung desselben an die Südgärten. Seine Idee verwirklichte er mit der Errichtung der sogenannten Stiertreppe (**Abb. 118**), die in der südöstlichen Ecke des III. Burghofes beginnt und in den Wallgarten mündet. Seine ursprüngliche Idee reicht zurück bis zur Umgestaltung der Südgärten.

Auf Wunsch des Präsidenten sollten im Wallgarten fünf durch einen Architrav verbundene Säulen stehen.<sup>609</sup> Plečnik nahm diese Forderung zum Anlass für eine ästhetische Korrektur des Südflügels, dessen Fassade neben dem sogenannten Ludwigstrakt des Alten Königspalastes zurücksprang. An dieser Stelle befand sich ein umzäuntes Gelände, der sogenannte Küchenhof, das die Fassadenwirkung zusätzlich beeinträchtigte.

Um die Unregelmäßigkeiten der Fassade zu beheben, sah er in seinem ersten Entwurf vom Januar 1925 im Wallgarten eine Kolonnade mit Architrav vor. Hinter ihr befand

---

<sup>607</sup> PRELOVŠEK Damjan, 1992, S. 135.

<sup>608</sup> Der vergoldete pyramidale Abschluss wurde im Jahre 1996 im Rahmen der Ausstellung „Josip Plečnik. Architektura pro novou demokracii“ [Architektur für die neue Demokratie] hinzugefügt.

<sup>609</sup> AV ČR, Fonds TGM-R, KPR 370/10, Testament von Präsident Masaryk, 20.4.1925.

sich eine zweiarmige Treppe, die als Aussichtsplatz fungieren sollte (**Abb. 119, Abb. 120**). Der Zugang zum III. Burghof stand in dieser Phase außerhalb von Plečniks Interesse. Vielmehr beschäftigte ihn die monumentale und einheitliche Wirkung der Fassade. Die Denkmalpflege stellte sich jedoch gegen eine Kulissenarchitektur, die den historischen Charakter der Prager Burg beeinträchtigen würde.<sup>610</sup> Im zweiten Entwurf sollte vor dem Südflügel eine vierarmige Rampe errichtet werden. In dieser Variante standen die ästhetischen Aspekte noch mehr im Vordergrund. Die Rampe erstreckte sich über die gesamte Fläche des Küchenhofs und glich damit die Unregelmäßigkeiten der Fassade aus.

Die endgültige Lösung erarbeitete Plečnik im Oktober 1927. Inspiriert durch die Öffnung der Südgärten für die Öffentlichkeit, entschied er sich für eine direkte Anbindung des III. Burghofes an den Wallgarten (**Abb. 121**). Er brach den östlichen Teil des Südflügels durch und höhnte einen Schacht aus, in dem er eine zweiarmige Treppe aus Granit errichtete. Ihre Höhe und ihr Verlauf wurden durch eine offene Arkade bestimmt (**Abb. 122, Abb. 123, Abb. 124**). Das Treppenhaus wurde mit ockerfarbenen Schieferplatten verkleidet und durch mehrere Etagen gegliedert (**Abb. 125**). Die Podeste wurden mit minoischen Säulen aus schwarzgrauem, polierten Diorit akzentuiert (**Abb. 126**). Im unteren Bereich wurden die Podeste verlängert und zu zwei unterschiedlich großen Balkonen gestaltet. Axial sind sie auf die St. Nikolaus-Kirche im Prager Viertel Kleinseite und den Vyšehrad, den ältesten Sitz der böhmischen Könige am anderen Moldauufer, ausgerichtet (**Abb. 127**).

In ihrer Ausführung wurden die Balkone gemeinsam mit der Rustika und dem Architrav zum konstituierenden Fassadenornament (**Abb. 129**). Die aus Granit gestalteten Balkonträger übernahmen zugleich eine konstruktive und eine ornamentale Funktion. Plečnik versah sie mit Dielenköpfen und an Nägel erinnernde Guttae.<sup>611</sup> Den ornamentalen Charakter der Fassade verstärkte er durch die Rustika die in Ausführung an Holzbalken erinnerte. Der horizontale Charakter der Komposition wurde durch den kupfernen Architrav betont.

Gemäß Damjan Prelovšek würde in der Fassadengestaltung Plečniks Orientierung an Gottfried Semper erkennbar.<sup>612</sup> In seiner Theorie über den Tabularstil vertrat Semper die These, dass es in der klassischen griechischen Architektur eine Phase zwischen

---

<sup>610</sup> APH, Bericht der Präsidentenkanzlei, 27.1.1925.

<sup>611</sup> PRELOVŠEK Damjan, 1992, S. 154.

<sup>612</sup> PRELOVŠEK Damjan, 1992, S. 154.



der Holz- und der Steinbauweise gegeben habe. Diese bezeichnete er als Metallphase. In Plečniks Fassadenkonzept würden alle drei Bauweisen didaktisch vorgeführt. Die Rustika als Metapher der Holzbauweise stehe direkt unter dem mit Kupfer verkleideten Architrav, der eine symbolische Reminiszenz an die Metallbauweise sei. Die Steinbauweise werde in der materiellen Gestaltung der Fassade demonstriert.

Fasziniert vom malerischen Stadtpanorama, erhöhte Plečnik 1929 die Arkade und errichtete im oberen Teil des Treppenhauses ein weiteres Geschoss, das er zum Garten hin öffnete. Durch die Erhöhung der Arkade ermöglichte er den Ausblick auf die Stadt direkt vom III. Burghof aus und verband damit optisch die Burg und die Stadt (**Abb. 127, Abb. 128**).

Für die Gestaltung des Zugangs zum Treppenhaus vom III. Burghof aus wählte Plečnik die Form eines Baldachins. Er besteht aus einem leicht gewellten Kupferdach, das auf zwei Holzbalken angebracht wurde (**Abb. 131**). Deren Oberflächen verzierten vergoldete Schnitzereien, die abstrakte Ornamente und Frauengestalten ohne spezifische Attribute darstellten. Die Stirnseiten der Balken wurden jeweils mit einer männlichen und einer weiblichen Relieffigur geschmückt, die sich von einem vergoldeten Hintergrund abheben.<sup>613</sup> Die Balken selbst wurden von vier Stieren getragen, die wiederum auf vier Marmorsäulen standen (**Abb. 132**). Die Brüstung des Baldachins wurde zu beiden Seiten ebenfalls in Marmor ausgeführt.

Mit der Konzeption der Stiertreppe verfolgte Plečnik zwei Ziele. Zum einen wollte er den Burgkomplex mittels der Kommunikationswege vereinheitlichen. Zum anderen setzte er die in den Südgärten begonnene optische Darbietung des Stadtpanoramas weiter fort. Neben den Balkonen wird dies in der Gestaltung des aufgestockten Geschosses deutlich. Für dessen Ausschmückung verwendete er zwei parallel verlaufende Balustraden, die als stilisierte antike Vasen gestaltet sind (**Abb. 133**). In ihrer Gestaltung wiederholte nahm Plečnik das Motiv von der Aussichtsplattform vor dem Eingang in den Paradiesgarten wieder auf. Die stilisierten antiken Gefäße wurden zu Markierungszeichen, mit welchen der erhabene Charakter des Aussichtsplatzes hervorgehoben werden sollte.

---

<sup>613</sup> Der Autor ist Damjan Pešan, der die Schnitzarbeiten ausführte.

An den einstigen Krönungsweg der böhmischen Könige erinnerte er mit einer Querung, die er bei der Pyramide begann und sich quer über den Wallgarten weiter fortsetzte. Ihr Höhepunkt war eine zweiarmige Treppe, die den Südflügel durchbrach und bis zum III. Burghof führte. Mit seiner Wegführung inszenierte Plečnik den historischen Weg, der von der Stadt zum St.-Veits-Dom führte.

#### 6.4.2 Kritiken

Die Umgestaltung des III. Burghofes war in der Prager Öffentlichkeit mit großem Argwohn betrachtet worden und sorgte für heftige Diskussionen. 1925 sprach sich der Klub gegen die Nivellierung der Hoffläche und gegen die Aufstellung des Monoliths aus. Die Bauverwaltung der Prager Burg versprach die Berücksichtigung der Forderungen, ließ dennoch wie erwartet Plečniks Plan ausführen.<sup>614</sup>

Einer verheerenden Kritik war das Konzept in der Tagespresse ausgesetzt. Ausgelöst wurde sie durch einen Artikel, der unter dem Titel *Svatý Jiří se vrátil...* [Der heilige Georg kam zurück...] in der Tageszeitung *Národní listy* erschien. Der Autor beschuldigte Plečnik, den III. Burghof seiner malerischen Plastizität beraubt zu haben. Durch die gefühllose Nivellierung und stilistisch fremde Pflasterung vernichte er die seit Jahrhunderten gewachsene Proportionalität und harmonische Gesamtwirkung des Burghofes, so sein Vorwurf. Als pietätlos bezeichnete er die Neugestaltung des St.-Georg-Brunnens und die Aufstellung des fremdartigen Monoliths. Ihre willkürliche Platzierung zerstöre die bauhistorisch vorgegebene räumliche Hierarchie. Der Autor bezeichnete die Umgestaltung als einen unwiderruflichen Fehler, durch den für immer der historische und allen Tschechen wertvolle Raum zerstört worden wäre. Neben Plečnik griff er auch den Klub für das alte Prag an, dem er das Verwischen der Spuren des Alterswertes zum Vorwurf machte.<sup>615</sup>

Durch diese nationalistisch gefärbte Agitation gegen das Konzept wurde die *Národní listy* zum journalistischen Schlachtfeld, auf dem Plečniks Projekt der Kampf angesagt wurde. Als erster meldete sich der Klub für das alte Prag. Er wies die

---

<sup>614</sup> O. V., *Klub za starou Prahu a úprava třetího nádvoří Pražského hradu* [Klub für das alte Prag und die Umgestaltung des III. Burghofs], in: *Za starou Prahu*, 1930, S. 1.

<sup>615</sup> MAREK J. R.: *Svatý Jiří se vrátil...* [Der heilige Georg kehrte zurück...], in: *Národní Listy*, 20.10.1929.

Vorwürfe zurück und erinnerte daran, dass er seit längerer Zeit nicht über den Verlauf der Arbeiten informiert worden war. Gleichzeitig griff er die Bauverwaltung der Prager Burg an, dass sie das Konzept ohne die Zustimmung von der Künstlerischen Kommission der Bauverwaltung durchführen ließ. Dieses Vorgehen bezeichnete der Klub als absolutistisch und undemokratisch. Er lehnte die Umgestaltung kategorisch ab und rechtfertigte es damit, dass sie ohne Rücksicht auf den künstlerischen und historischen Charakter des Ortes durchgeführt wurde.<sup>616</sup>

Auch der Architektenverein Skupina Architektu [Gruppe der Architekten] fühlte sich dazu berufen, auf den kritischen Artikel zu reagieren. Seine Kritikpunkte deckten sich mit denen von J. R. Marek und des Klubs. Er erinnerte an die Erniedrigung, die alle tschechischen Architekten mit der Wahl eines Slowenen zum Burgarchitekten erfahren mussten. Gleichzeitig wies er darauf hin, dass er sich bereits 1927 gegen die Hofnivellierung ausgesprochen hatte. Auch vor der stilistischen Fremdheit des Monoliths wollte er gewarnt haben. Durch seine strenge Vertikalität würde er zum Konkurrenten der St.-Veits-Doms und des St.-Georg-Brunnens werden.<sup>617</sup>

National neutrale Reaktionen kamen überwiegend in der deutschen Tagespresse, die sich in ihrer Kritik auf Stillfragen beschränkte. Das Tagesblatt *Deutsche Zeitung Bohemia* (**Dok. 7**). hob die archäologischen Aspekte des Konzeptes hervor. Kein Verständnis fand sie hingegen für den Obelisk, der durch seine erschreckenden Maße die zarte höfische Architektur zerstören würde. Verschmähende Worte wurden gegen den St.-Georg-Brunnen gerichtet, indem er als „eine Missgeburt zwischen Brunnen und Denkmal“<sup>618</sup> bezeichnet wurde.

In der Fachpresse erschienen kontroverse Meinungen. Der Klub kritisierte in seiner Zeitschrift *Za starou Prahu* die Pflasterung, die dem III. Burghof einen stilistisch unpassenden monumentalen Charakter verleihen würde. Des Weiteren stellte er sich gegen die Art der Abdeckung der Ausgrabungen, durch die der vorgefundene

---

<sup>616</sup> O. V., *Klub za starou Prahu a úprava třetího nádvoří Pražského hradu* [Klub für das alte Prag und die Umgestaltung des III. Burghofs], in: *Národní listy*, 10.11.1929.

<sup>617</sup> O. V., *Úpravy Pražského hradu* [Umgestaltung der Prager Burg], in: *Národní listy*, 25.12.1929.

<sup>618</sup> KLETZL Otto, *Die neue Gestalt des III. Burghofes. Schwere Fehler neben sehr guten Ergebnissen*, in: *Deutsche Zeitung Bohemia*, 24.11.1929, S. 5.

Zustand zerstört würde. Er konstatierte, dass die Zerstörung des Alterswertes ein schmerzhafter Preis für die Neugestaltung sei.<sup>619</sup>

Die französische Kunstzeitschrift *L'amour d'art* hingegen sprach dem Konzept einen hohen künstlerischen Wert zu. Plečnik würde der modernen Restaurierungspraxis seine persönliche Note verleihen, wobei er nicht mit der Tradition seiner Vorgänger brechen würde. Als höchste künstlerische Leistung bezeichnete sie die Neugestaltung des St.-Georg-Brunnens, dank der das historische Reiterstandbild in einen neuen architektonischen Kontext integriert werde.<sup>620</sup>

Die vorgestellten Kritiken beleuchten Faktoren, die die Rezeption von Plečniks Konzept beeinflussten. Die tschechische Denkmalpflege und die Architekturkritik nutzten die Tagespresse für ihre kunsthistorisch kanonisierte Kritik, die sich auf den Erhalt des historisch vorgegebenen Bestandes konzentrierte. Als grundlegendes Kriterium für einen geeigneten Umgang mit dem historischen Denkmal postulierten sie den Respekt vor dem nationalen Kulturgut, der an den Erhalt des Alterswertes gekoppelt war. Seine Missachtung wurde zugleich zum geeigneten Kritikpunkt an den politischen Machtverhältnissen und zum Angriff auf die künstlerischen Qualitäten Plečniks. Die denkmalpflegerischen Argumente wurden dadurch zum Deckmantel der politischen und persönlichen Ressentiments. Die öffentlichen Äußerungen der Fachkritik bewirkten, dass ihre Haltung eine Allgemeingültigkeit erreichte. Das Konzept des III. Burghofes zu befürworten hieße, die Baugeschichte des nationalen Symbols zu negieren.

### **6.4.3 Das denkmalpflegerische Konzept**

Das Konzept des III. Burghofes vereint in sich Plečniks spezifisches Denkmalverständnis, das auf seinem persönlichen Wertekanon basiert. Des Weiteren zeigt er darin die unterschiedlichen Erhaltungsmotive, deren Umsetzung beide Seiten anstrebten und die zum Interessenkonflikt führten. Das Konzept des III. Burghofes ist ein illustratives Beispiel für einen Wertedialog, der beim Umgang mit Denkmälern aus verschiedenen historischen Epochen entsteht. Die Reaktionen des Klubs für das alte Prag verdeutlichten das Spannungsverhältnis, das zwischen

---

<sup>619</sup> O. V., *Klub za starou Prahu a úprava třetího nádvoří Pražského hradu* [Klub für das Alte Prag und die Umgestaltung des III. Burghofs auf der Prager Burg], in: *Za starou Prahu*, 1930–31, S. 1.

<sup>620</sup> M. –P. W., 1931, S. 420–423.

Plečnik und der Prager Denkmalpflege entstanden war. Es beruhte auf dem Konflikt zwischen der archäologischen Konservierung des vorgefundenen Zustandes und der künstlerischen Intention des Architekten.

#### **6.4.3.1 Die Pflasterung und der St.-Georg-Brunnen**

Mit der Entdeckung der archäologischen Denkmäler nahm der III. Burghof einen neuen kunsthistorischen Stellenwert ein. Er wurde zu einem komplexen Denkmal, das mehrere Spuren trug. Die vorhandenen intakten historischen Schichten sollten als Zeugnis der bauhistorischen Entwicklung erhalten und in das Neugestaltungskonzept integriert werden. Plečnik war mit dieser Aufgabe in ein Dilemma geraten, bei dem er eine historische Schicht zugunsten einer anderen preisgeben musste. Er entschied sich für eine konsequente Konservierung der Ausgrabungen und gleichzeitig eine Nivellierung der Burghoffläche. Dadurch wurde der historische Quellenwert der ältesten Schichten bewahrt, der Alterswert des III. Burghofes hingegen verletzt.

Bei der Suche nach den Motiven für dieses Vorgehen soll an zwei architektonische Maximen Plečniks erinnert werden. Zum einen ist da der emotional geprägte Respekt vor den sakralen Denkmälern, zum anderen die didaktische Vermittlung ihrer geschichtlichen Inhalte.

Die religiöse Ehrfurcht vor einem geweihten Ort verpflichtete Plečnik zum Schutz der entdeckten Kirchen durch eine Überdachung. Durch dieses Vorgehen betonte er die Verbundenheit der Menschen mit Gott. Die Kirchen wurden gleichzeitig zum Medium des Geschichtsverständnisses, dank dem die Baugeschichte der Prager Burg greifbar wurde. Der materielle Zustand der Ausgrabungen war für Plečnik nicht relevant. Vielmehr stand ihr Urkundenwert im Vordergrund. Die Relikte der abgerissenen Mauritiuskapelle stellte er in einem Lapidarium aus, das sich noch heute unter dem Südturm des St.-Veits-Doms befindet. Sie wurden pietätvoll aufbewahrt und der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Gleichzeitig wurden sie in ein neues architektonisches Konzept integriert. Die Wahl einer bau- und kirchengeschichtlich prominenten Stelle unterstrich den hohen Stellenwert, den ihnen Plečnik zugeschrieben hatte. Die Reste der unbekanntenen Kirchen, die während der Ausgrabungen gefunden worden waren, integrierte er in die Krypta der Herz-Jesu-Kirche, die er zwischen 1928 und 1932 im Prager Viertel Weinberge errichtet hatte.

In seinem Konzept zeigte Plečnik seine ausgesprochene Sensibilität für die symbolische und historische Bedeutung des III. Burghofes, machte dabei aber an dessen Alterswert Zugeständnisse. Die Betrachtung seines Vorgehens im Spiegel der denkmalpflegerischen Theorien wird zur Klärung seines Denkmalverständnisses verhelfen.

Gemäß Alois Riegl reichen die Anfänge des Denkmalkultus bis ins Altertum, als die Menschen Interesse am Schutz von Denkmälern fanden. Ihre Pietät galt jedoch nicht dem Menschenwerk, sondern der Gottheit, die in der vergänglichen Form ihren Wohnsitz genommen hatte. Damit erhoben sie Anspruch auf die Unvergänglichkeit ihres Gegenwartswertes, der die sinnlichen Bedürfnisse befriedigte, gleichzeitig aber in Konflikt mit dem Alterswert geriet.<sup>621</sup> Auch der historische Wert und der Neuheitswert stehen in Konkurrenz mit dem Alterswert. Damit das Denkmal als Urkunde seiner Entwicklung fungieren kann, muss es im Originalzustand überliefert werden.

Riegls Theorien lassen sich an Plečniks Vorgehen verfolgen. Er sicherte die Ausgrabungen vor dem weiteren Verfall, wodurch er seinen persönlichen Erhaltungsanspruch und die Forderung der Archäologie erfüllte. Dadurch bewahrte er den historischen Wert der ältesten Denkmäler, zerstörte aber gleichzeitig den Alterswert der Burghofffläche. Auch dem Urkundenwert ordnete er sein Konzept unter. Die negativen gestalterischen Konsequenzen der Maßnahme beseitigte er mit einer nivellierten Hofffläche, deren Höhenniveau von der Höhe des Schutzdachs über den Ausgrabungen bestimmt war. Den Prinzipien eines modernen Kunstwillens folgend, verwendete er großformatige Platten, die sich formal und materiell von den vorgefundenen Kopfsteinpflastern unterschieden. Damit distanzierte er sich stilistisch von der vorgefundenen historischen Situation.

Auch bei der Neugestaltung des St.-Georg-Brunnens ordnete er sich dem historischen Wert des Denkmals unter. Das Reiterstandbild stellte er auf einem dunklen Dioritsockel auf, der farblich mit der von Patina überzogenen Bronzestatue korrespondierte. Das kreisförmige Brunnengeländer verwendete er als eine architektonische Metapher, mit der er an das runde barocke Sandsteinbecken erinnerte. Trotz dieser stilistischen Autonomie kämpfte Plečnik für die Erhaltung des

---

<sup>621</sup> HLOBIL Ivo, 2003, S. 26.

Denkmals in seinem gewachsenen Zusammenhang. Der Künstlerverein s. V. U. Mánes forderte die Restaurierung des im 16. Jahrhundert beschädigten Reiterstandbildes und seine Übertragung in eine Kunstsammlung.<sup>622</sup> Das Original sollte durch einen getreuen Bronzenabguss ersetzt werden. Ein 1924 erstelltes kunsttechnologisches Gutachten sprach die gleiche Empfehlung aus.<sup>623</sup>

Plečnik stellte sich gegen dieses Vorhaben, denn im Ersatz des Originals durch eine Kopie sah er die Zerstörung eines zusammengewachsenen Denkmals. Durch die Translozierung der Statue würden laut Plečnik der Brunnen und der III. Burghof ihrer künstlerischen Wirkung beraubt werden. Er schlug vor, die Statue denkmalgerecht zu restaurieren und sie mitsamt dem Brunnen durch eine von Säulen getragene Überdachung zu schützen.<sup>624</sup> Nachdem die Denkmalpflege das Argument vorbrachte, ein Baldachin würde das Denkmal nicht vor der Zerstörung schützen, war er mit der Aufstellung des Originals im Wladislawsaal einverstanden. Zu diesem Schritt ist es jedoch nicht gekommen.<sup>625</sup>

In seiner Argumentation erhebt Plečnik einen hohen ethischen Anspruch. Im Austausch des Originals durch eine Kopie fürchtete er eine Verfälschung des historisch zusammengewachsenen Brunnens und des III. Burghofes. Um den Verlust der Authentizität zu vermeiden, wehrte er sich gegen die Translozierung der Statue in die Nationalgalerie. Plečnik agierte hier im Sinne des Alterswertes, wovon auch Riegls Äußerungen zeugen:

*„(...) denn noch energischer als der historische Wert muss sich der Alterswert gegen die Herausreißung eines Denkmals aus seinem bisherigen, gewissermaßen organischen Zusammenhang und seine Einsperrung in Museen wenden, wiewohl es gerade in diesen der Notwendigkeit einer Restaurierung am sichersten überhoben wäre.“<sup>626</sup>*

Die auffälligen inhaltlichen Übereinstimmungen mit Riegl mögen dazu verleiten, Erklärungen für Plečniks Äußerungen im modernen Denkmalkultus zu suchen. Plečniks Handeln war aber intuitiv und vom Respekt vor dem Denkmalbestand gesteuert. Als ein mögliches Vorbild kommt Max Dvořák in Frage, der von dem Architekten als denkmalpflegerische Instanz geschätzt wurde. Dvořáks Forderung nach möglichst unverminderter Erhaltung des Denkmals in seiner alten Umgebung,

---

<sup>622</sup> APH, Bericht des Künstlervereins S. V. U. Mánes, 28.5.1923.

<sup>623</sup> APH, Gutachten des Bildhauers Jan Štursa vom 30.4. 1934.

<sup>624</sup> APH, Gutachten von Plečnik, 21.6. 1924.

<sup>625</sup> VOLF Jiří, 1997, S. 4–12.

<sup>626</sup> HLOBIL Ivo, 2003, S. 52.

Form und Erscheinung vermochte Plečnik in seiner Äußerung wörtlich umzusetzen. Doch die Furcht vor dem Verlust des Denkmals beeinflusste seinen Beschluss, die Statue in einem geschützten Raum aufzustellen. Die Wahl des Wladislawsaals war ein Kompromiss, bei dem Plečnik den gesamten Burgkomplex als eine Einheit auffasste und damit seinen persönlichen Begriff des historischen Ensembles ausweitete.

Aus den bisherigen Beschreibungen ergeben sich Wertkategorien, die Plečniks schöpferischen Umgang mit dem III. Burghof bestimmt haben. Plečnik setzte innerhalb von Riegls Denkmalwerten Prioritäten und brachte sie nach eigenem Ermessen miteinander in Verbindung. Sein fundamentales Kriterium war die Erhaltung des Denkmals als Geschichtsdokument, das er zum Synonym der historischen Wahrheit erklärte. Seinem ethischen Anspruch folgend, mied er den Eingriff in die historische Substanz. Er nahm das Denkmal als einen materiellen Beweis der historischen Kontinuität wahr und postulierte es zum Bindeglied zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart. Um seinen hohen Stellenwert künstlerisch auszudrücken, erklärte er die historische Bausubstanz zum konstitutiven Bestandteil des Neukonzeptes.

Doch Plečnik interessierte sich nicht ausschließlich für die Präsentation des Denkmals als historisches Dokument. Der repräsentativen Funktion des III. Burghofes folgend, erhob er auch einen hohen Anspruch auf die Gegenwartswerte. Er wehrte sich gegen seine Musealisierung und gestaltete ihn nach dem Prinzip des modernen Kunstwillens weiter. Zugunsten der ästhetischen und funktionalen Aufwertung des Burghofs nahm er jedoch partiellen Substanzverlust im Kauf und missachtete damit die historische Situation des Burghofs.

Der historische Quellenwert der Ausgrabungen wurde zum Knotenpunkt, von dem aus sich die weiteren Veränderungsprozesse des III. Burghofes entwickelten. Zugunsten seiner Erhaltung wurde die historische Aussagekraft der Burghoffläche beeinträchtigt und der Alterswert verletzt. Auch die Gegenwartswerte wurden in Übereinstimmung mit dem historischen Wert umgesetzt. Obwohl sie als eine eigenständige Kategorie auftraten, ordneten sie sich dem historischen Wert der ältesten Schichten unter.

Bei der Klärung der Frage, warum gerade der historische Wert der Ausgrabungen alle weiteren Werte bestimmte, wird der Hinweis auf ihre einstige Funktion



weiterhelfen. Den Denkmälern mit sakralem Inhalt verleiht Plečnik den Status einer absoluten Unberührbarkeit. Bezeichnend ist seine Ablehnung, das Reiterstandbild des hl. Georg in die Nationalgalerie zu translozieren. Seine Entscheidung begründete er folgendermaßen: „*Die echten Heiligen müssen dort (auf der Burg) bleiben, die falschen mögen sich irgendwo in Prag abrackern.*“<sup>627</sup> Das unberührte Original wird zum Synonym des Wahren und Göttlichen. Der Austausch des Originals durch eine Kopie wird zu einer respektlosen Tat dem Göttlichen gegenüber. Die gleiche Wertung wird auch beim Umgang mit den ausgegrabenen Kirchenresten erkennbar. Plečnik erhob einen Absolutheitsanspruch an eine substanzgebundene Überlieferung der sakralen Denkmäler und stellte eine neue Kategorie in den Kanon von Riegls Denkmalwerten: den sakralen Wert. In Bezug auf Riegls Denkmalwerte verhält sich dieser zugunsten des historischen Wertes. Plečnik erklärte die ältesten Bauwerke zu einer Instanz, die die weitere baugeschichtliche Entwicklung der Prager Burg diktierten.

#### **6.4.3.2 Der Obelisk und die Stiertreppe**

Ähnlich wie beim Umgang mit den Südgärten orientierte sich Plečnik auch bei der Umgestaltung des III. Burghofes an dessen historischer Tradition. Er fasste diesen Raum als eine Projektionsfläche für seine Neuschöpfungen auf, versuchte aber gleichzeitig, ihn in einen Gedächtnisort umzuformen. Bei diesem Unterfangen bediente er sich der historischen Spuren, die er in die architektonischen Erinnerungsträger umsetzte.

Die Aufstellung des Monoliths (**Abb. 117**) ordnete Plečnik dem archäologischen Befund unter. Um an die historische Tradition des Ortes anzuknüpfen, platzierte er das Mahnmal für die Soldaten des Ersten Weltkrieges an der Stelle des mittelalterlichen Grabes. Der Befund wurde damit zu einem symbolischen Kommunikationsmittel, dank dem eine Beziehung zwischen dem historischen Grab und dem neuzeitlichen Mahnmal hergestellt wurde. Dadurch wurden seine geschichtlichen Spuren bewahrt und in einem Erinnerungsträger fixiert. Der Befund wurde gleichzeitig zum Legitimationsmittel für die Handlung des Architekten.

---

<sup>627</sup> APH, Brief von Plečnik an die Präsidentenkanzlei, 24.3.1924, Zitat aus: KOTRBA Viktor, 1969, S. 26.

Neben der Funktion eines Mahnmals wurde der Monolith gleichzeitig zum Grabstein eines mittelalterlichen Kriegers, wodurch seine Aufstellung auf dem III. Burghof historisch begründet wurde.

Auch bei der Errichtung der Stiertreppe (**Abb. 118**) orientierte er sich an der historischen Situation. Östlich von ihr wurde 1135 das sogenannte Südtor errichtet, das den Alten Königlichen Palast mit der Stadt verband. Seine Funktion verlor es während des Brandes im Jahre 1541, als das Niveau des III. Burghofes erhöht wurde.<sup>628</sup> Vor dem Beginn der Maßnahmen fand Plečnik im Wallgarten lediglich eine kleine Treppe vor. Er griff das Motiv des mittelalterlichen Tores auf und errichtete die Stiertreppe. In ihrer Konstruktion zielte er darauf, an den historischen Kommunikationsweg zwischen Burg und Stadt zu erinnern. Die Anknüpfung an die Stadt stellte er symbolisch mit den Balkonen her, von der die Altstadt sichtbar ist. Die axiale Ausrichtung der Treppe auf das Südportal des St.-Veits-Domes sollte die Erinnerung verstärken.

Einen hohen Respekt vor der historischen Substanz zeigte er bei der Errichtung des obersten Geschosses der Stiertreppe. Durch Erhöhung des Treppenschachtes stieß er auf die historische Substanz des Alten Königlichen Palastes. Die Fragmente des mittelalterlichen Mauerwerks integrierte er in das aus roten Ziegeln errichtete Mauerwerk. Auf den Unterschied zwischen der Neuschöpfung und der historischen Substanz verwies er mit hellen Fugen (**Abb. 134 a, b**). Einen intakt erhaltenen Block des Renaissancemauerwerks legte er frei (**Abb. 134 c, d**). Damit die Authentizität dieses baugeschichtlich heterogenen Teils des Treppenhauses erhalten bleibt, ließ er das Mauerwerk unverputzt.

Plečnik fasste die Motive der Vergangenheit als Ausgangspunkt für seine eigene Schöpfung auf. Die Neuschöpfung transformierte er zu einer architektonischen Metapher, die an die partiell vorhandenen oder vollständig ausgelöschten Spuren der einstigen Denkmäler erinnert. Damit wurden die Neuschöpfungen zur künstlerischen Versinnbildlichung des geschichtlichen Kontinuums. Unter diesem Aspekt stand Plečniks Vorgehensweise in einem reziproken Verhältnis zur Bewahrung des kulturellen Gedächtnisses der tschechischen Nation, welche sich nach der Gründung der Tschechoslowakei auf ihre Wurzeln besann. Die historischen Denkmäler der

---

<sup>628</sup> VANČURA Jiří, 1976, S. 89.

Prager Burg waren materielle Beweise der nationalen Existenz. Durch die Errichtung der Erinnerungsträger stärkte er das nationale kulturelle Gedächtnis und stellte ideell die ausgelöschten oder von der Auslöschung bedrohten archäologischen Befunde wieder her. Damit stellte Plečnik seine Architektur in den Dienst der tschechischen Nation.

#### 6.4.4 Das ikonografische Konzept

Mit der Umgestaltung des III. Burghofes beanspruchte der Präsident nicht nur eine ästhetische und funktionale Aufwertung, sondern auch eine symbolische Vermittlung der neuen politischen Realität. Die Denkmäler und Neuschöpfungen sollten zum Mittel der politischen Kommunikation werden, durch die sich der Betrachter mit der neuen Staatlichkeit identifizieren sollte. Aus diesem Grund soll an dieser Stelle Plečniks Konzept unter dem Aspekt einer politischen Konnotation betrachtet werden.

Das politisch symbolträchtigste Objekt ist der Obelisk (**Abb. 117**). Seine gestalterische Entwicklung zeigt die Ambitionen der Präsidententochter, die Berechtigung der neuen Staatlichkeit religiös zu begründen. Das Kriegsdenkmal mit dem ewigen Licht verstand sie als Symbolträger des Göttlichen, das die Prager Burg als politisches Zentrum der Republik schützen sollte. Den Bruch der für den Paradiesgarten bestimmten Obelisk interpretierte sie als Bedrohung des ewigen Lichts und der Burg.<sup>629</sup> Diese bildhafte Vorstellung macht ihren hohen symbolischen Anspruch deutlich. Plečniks Weggang aus Prag und der Ausbruch des Zweiten Weltkriegs unterbrachen ihr Vorhaben, doch sie suchte weiter nach einer geeigneten Gestaltungsvariante. Der Sieg über die faschistische Besatzung machte für sie die Vollendung des nationalen Unabhängigkeitssymbols noch notwendiger. Ein halbes Jahr vor Plečniks Tod schrieb sie aus dem amerikanischen Exil an den einstigen Burgarchitekten folgende Bitte:

*„Möge das Licht innerhalb der Burg an den Sieg der Wahrheit, Arbeit und Liebe und an den endgültigen Sieg erinnern. Vielleicht werden Sie einmal in einer freien Minute und im Moment der Inspiration eine Skizze des ewigen Lichts über dem Monolithen entwerfen.“*<sup>630</sup>

---

<sup>629</sup> AML, Brief von Masaryková an Plečnik, Oktober 1924.

<sup>630</sup> AML, Brief von Masaryková an Plečnik, 14.8.1956.

Die Idealvorstellungen der Präsidententochter ließen sich nur schwer technisch durchführen. Um dennoch den Obelisken mit einer religiösen Weihe zu versehen, entschied sich Plečnik für das Zitat eines ägyptischen Obelisken. Das Symbol der göttlichen Weltordnung wählte er zum Sinnbild von Masaryks politischem Wertesystem.

In der Gestaltung der Stiertreppe (**Abb. 118**) machte Plečnik die Idee der neuen Staatlichkeit unmittelbar sinnlich wahrnehmbar. Die verwendeten Symbole sollten die Erinnerung an die Geschichte und Traditionen der neuen Teilrepubliken aufrechterhalten. Durch ihre Eingliederung in die Architektur der Stiertreppe drückte er symbolisch die Einheit der Tschechoslowakei aus. In dem ersten Entwurf versuchte er die Staatlichkeit durch eine Zahlensymbolik begreifbar zu machen. Die fünf Säulen des im Wallgarten geplanten Bellevues (**Abb. 119**) sollten die fünf Teilrepubliken der Tschechoslowakischen Republik symbolisieren.<sup>631</sup> Nachdem es nicht zu einer Ausführung gekommen war, brachte er am Adlerbrunnen fünf Wasserspeier an (**Abb. 112**).

Bei der Gestaltung des Treppenbaldachins der Stiertreppe (**Abb. 130**) wird Plečniks Willen erkennbar, historische und ethnographische Zusammenhänge zu schaffen. Die Stiere werden als die Ochsen des Pflügers Přemysl gedeutet.<sup>632</sup> Přemysl gilt als mythischer Stammvater des ersten böhmischen Herrschergeschlechtes der Přemysliden, die auf dem Hradschin bis zum Jahre 1306 über Böhmen regierten. Der Legende nach wurde er auf Geheiß von Stammesführerin Libuše zum Fürsten ausgewählt. Die mythische Gründerin von Prag schickte ihre Boten, die den Mann aus dem Volk auf den Thron holten, nachdem sie ihn beim Pflügen vorfanden. Im 19. Jahrhundert wurde die Legende zum Hauptkern des tschechischen Patriotismus. Der Mythos vermischte sich mit realer Geschichte und drang in das Nationalbewusstsein ein. Nach der Gründung der Tschechoslowakei wurde sie zur Grundlage der Staatsideologie, von der sich auch Plečnik inspirieren ließ. Die axiale Ausrichtung der Treppe auf den Vyšehrad, der im 10. Jahrhundert als zweiter Herrschaftssitz der Přemysliden gegründet wurde, unterstreicht diese Annahme. Von hier aus soll die

---

<sup>631</sup> Zwischen 1918 und 1939 bestand die Tschechoslowakei aus den Republiken Tschechien, Slowakei, Mähren, Schlesien und Karpato-Ukraine.

<sup>632</sup> VALENA Tomáš, 1996, S. 279.

Stammesführerin Libuše eine ruhmreiche Zukunft Prags voraus gesagt haben.<sup>633</sup> Im 19. Jahrhundert wurde die Burg Vyšehrad zum nationalen Heiligtum erklärt.

Durch die Metaphorisierung der Legende gelang es Plečnik, der Stiertreppe eine politische Signifikanz zu verleihen. Die bäuerliche Herkunft des Fürsten Přemysl war Sinnbild eines aus dem Volk stammenden demokratischen Herrschers, der zum Repräsentant des Volkes wurde. Eine ähnliche biographische Laufbahn hatte auch der aus dem Volk stammende und vom Volk gewählte Präsident Masaryk. Die Anlehnung an die tschechische Mythologie war ein geeigneter Weg für die Personifizierung des Urvaters der Tschechen mit dem Vater der demokratischen Tschechoslowakei.

Die Besinnung auf die böhmische Geschichte drückte Plečnik mit zwei Blickachsen aus. Ihr kompositorisches Zentrum bildete das Treppenhaus. Die erste, bereits erwähnte Achse ist nach Süden auf den Vyšehrad und die Altstadt ausgerichtet (**Abb. 127**). Die zweite Sichtachse verläuft durch den III. Burghof zur Goldenen Pforte, durch die die böhmischen Könige zu Krönungszeremonien in den St.-Veits-Dom einzogen (**Abb. 128**). Plečnik integrierte beide Blickachsen in seine Komposition, indem er den Baldachin als Rahmen für ihre visuelle Darbietung verwendete. Damit wurde die Stiertreppe zu einem Kommunikationsbau zwischen der Stadt und der Burg.

Bei der Gestaltung der Pflasterung (**Abb. 105**) überschneiden sich zwei symbolische Ambitionen Plečniks. Durch die axiale Ausrichtung der Platten auf die Präsidentenwohnung sollte symbolisch das durch Masaryk verkörperte Zentrum der Demokratie hervorgehoben werden. Bei der Wahl der Granitplatten achtete er darauf, dass sie aus verschiedenen Teilen der Republik stammten und damit zum Ausdruck der staatlichen Zusammengehörigkeit wurden.

Bei der Gestaltung des zeremoniellen Burgzentrums entwickelte Plečnik ein Symbolsystem, das auf einem Diskurs zwischen klassischen und traditionellen Symbolen beruht. Untersucht man dieses unter dem Aspekt der klassischen Bedeutungszuschreibung, lassen sich der Obelisk und die axial ausgerichtete Pflasterung nicht einer genuin demokratischen Formensprache zuordnen. Sie bringen eher einen monumentalen als demokratischen Charakter der Konzeption hervor. Die

---

<sup>633</sup> JIRÁSEK Alois, 1959 [1894], S. 36–43.

volkstümlichen Elemente reduzieren hingegen die Machtaura und verleihen der Burghofkomposition einen lokal- und geschichtsspezifischen Charakter. Eine durch vorgeschichtliche und mythische Elemente gefüllte Formensprache sollte unmittelbar das Gefühl ansprechen. Nur durch die Gefühlssprache konnte er die neue Staatlichkeit auch den Betrachtern ohne spezifische Vorkenntnisse verständlich machen. Die axiale Ausrichtung der Stiertreppe auf die Burg Vyšehrad wurde zum Zeichen, durch das die Fortsetzung der Geschichte versinnbildlicht werden sollte. Die Einheit der Nation brachte er durch die Zahlensymbolik der Teilrepubliken und die Verwendung der einheimischen Baumaterialien zum Ausdruck.

#### 6.4.5 Der III. Burghof während des Zweiten Weltkriegs

Am 15. März 1939 wurde die Prager Burg von mehreren Tausend deutschen Soldaten besetzt (**Abb. 135**). Mit der Ankunft von Adolf Hitler wurde ihre Eroberung symbolisch besiegelt. Ironischerweise war es gerade der III. Burghof, auf dem anlässlich seiner Ankunft eine feierliche Zeremonie stattfand. Der symbolische Ort der tschechoslowakischen Unabhängigkeit wurde zum Ort der Schmach, an dem am 16. März 1939 der *Beschluss über die Gründung des Protektorats Böhmen und Mähren* ausgerufen wurde.<sup>634</sup> Und aus diesem Ort sollten alle an die unabhängige Tschechoslowakei erinnernden Objekte entfernt werden.<sup>635</sup>

Hitlers politisches Interesse an der Prager Burg war groß. Um an die ruhmreiche Geschichte des deutschen Volkes anzuknüpfen, bestimmte er sie zum offiziellen Sitz des Reichsprotectors Konstantin von Neurath, dessen Wohnung in den Repräsentationsräumen des Mittelflügels errichtet wurde. Zu seinem Nachfolger wurde 1941 Reinhardt Heydrich ernannt.<sup>636</sup>

---

<sup>634</sup> MALÁ Věra, 2006, S. 143.

<sup>635</sup> Eine völkisch gefärbte Kritik der Umgestaltung des III. Burghofes wurde am Vorabend des Zweiten Weltkrieges in der Zeitung der Hitler treuen sudetendeutschen Henlein-Partei geäußert. Kritisiert wurden die Neugestaltung des St.-Georg-Brunnens, durch die das einzigartige Kunstwerk der deutschen Künstler aus Klausenburg nicht zur Geltung kämme und die Aufstellung des Obeliskens, eines angeblichen Geschenk aus Frankreich. „*Den Gipfel der Geschmacklosigkeit*“ bildete gemäß des Verfassers die Stiertreppe, die als ein „*Portal im babylonisch-orientalischen Stil*“ bezeichnet wurde. „*Auf zwei Marmorpfleilern stehen Stiere aus Bronze, die mit orientalischen Motiven beschnitzte Holzbalken tragen. Auf diesen Balken ruht ein konkav eingebogenes Blechdach. Die Dachrinne mündet genau über den Eingang, so daß sich bei Regen das gesamte Regenwasser mit unfehlbarer Sicherheit über den etwa Eintretenden ergießt. Der Sinn dieser rätselhaften Architektur ist völlig unaufklärbar.* (...)“ Siehe hierzu: O. V.: „*Prager Kunst*“ an *Prager Baudenkmalern. Die Altarfigur mit rasiertem Augenbrauen—Die Traufe vor dem Wladislaw-Saal*, in: *Die Zeit am Montag*, 27.6.1938, S. 5 (**Dok. 8**).

<sup>636</sup> Kurzbiografie über Reinhard Heydrich im biographischen Verzeichnis.

Heydrich besann sich auf das historische Bündnis zwischen den Deutschen und den Tschechen, in dem, so Heydrich, Böhmen und Mähren vom Heiligen Römischen Reich abhängig waren. Prag erklärte er zur schönsten deutschen Stadt, die noch deutscher als Nürnberg sei. Er sah sie als ein besonderes Symbol der Reichseinheit, das zu einem deutschen Prag neu gestaltet werden sollte. Deutsche Geschichte, der Mythos vom Reich und die Manifestation der nationalsozialistischen Macht sollten hier zum Ausdruck kommen. Besonders fasziniert war er von der architektonischen Einmaligkeit Prags. 1942 lud er den Architekten Albert Speer ein, der ein neues städtebauliches Konzept entwerfen sollte. Im Mittelpunkt seiner Planung stand, so Speer, der Entwurf eines neuen repräsentativen Regierungszentrums im Rückengelände der Prager Burg mit ihr als überragendem Höhepunkt.<sup>637</sup> Und diese sollte nach Heydrichs Vorstellungen zu einer reichsdeutschen Burg umgewandelt werden.

Fachliche Unterstützung für sein Vorhaben erhielt er von den völkisch ausgerichteten Kunsthistorikern und Denkmalpflegern. Die deutschen Leiter des Prager Denkmalamtes<sup>638</sup> bestanden darauf, dass über die Prager Burg als Burg der deutschen Kaiser geschrieben werde. Die Kunstsammlungen sollten zu Werken der deutschen Kunst erklärt werden. Damit die Architekturgeschichte korrigiert werden konnte, wurde 1940 der Kunstführer der Prager Burg aus dem Umlauf genommen und zur Überarbeitung vorgesehen. Auch die archäologischen Ergebnisse wurden zugunsten der nationalsozialistischen Ideologie systematisch verleugnet. Ein Jahr darauf wurde das auf dem III. Burghof gefundene älteste Grab der Prager Burg zu einem Wikingergrab erklärt.<sup>639</sup>

Keiner der Burgbereiche erntete so viel Kritik Heydrichs wie die Neugestaltung des III. Burghofes, die er als Verschandelung des historischen Zustandes empfand. Sein besonderes Schutzempfinden galt dem St.-Veits-Dom, der nach Plečniks Umgestaltung des III. Burghofes an Wirkung verloren hätte. Heydrich schrieb ihm eine hohe symbolische Bedeutung zu, denn dort befindet sich das Grab des römisch-deutschen Königs und Königs von Böhmen, Wenzel IV. Fataler Weise war es gerade

---

<sup>637</sup> DESCHNER Günther, 1977, S. 265.

<sup>638</sup> Es handelte sich um Dr. Turnwald und Dr. Kühn.

<sup>639</sup> 1941 veröffentlichte der Archäologe und der Redakteur der Zeitschrift *Altböhmen und Altmähren*, Dr. Lothar von Zotz (1899–1967) eine wissenschaftliche Abhandlung des tschechischen Archäologen, Dr. Ivan Borkovský. Ohne das Wissen des Autors bezeichnete er das älteste Grab der Prager Burg als ein Wikingergrab. Siehe hierzu: BORKOVSKÝ Ivan, 1941, S. 171–182.

der tschechische Nationalpatron, den Heydrich als Symbolfigur der Reichseinheit verehrte.<sup>640</sup>

Um ästhetische Fehler zu korrigieren, forderte er am 5.12.1941 den Präsidenten Hácha schriftlich auf, den Monolith aus dem III. Burghof zu entfernen. Dieser würde die harmonische Erscheinung des Burghofes beeinträchtigen. Weder Form noch Material würden er mit der gotischen Architektur des St.-Veits-Doms korrespondieren und überhaupt keinen Bezug zur Geschichte der Burg aufweisen. Diese unter Burgarchitekt Plečnik erfolgte Beschädigung wollte er so bald wie möglich entfernen lassen.<sup>641</sup> Des Weiteren wollte er die St.-Georg-Statue restaurieren und an eine andere Stelle versetzen lassen. Um die Durchführung der Maßnahmen zu beschleunigen, bestand er auf der Einsetzung deutscher Mitglieder in die Bauverwaltung der Prager Burg. Diese Forderung wurde im Juni 1943 durchgesetzt, indem Der Bauausschuss auf der Prager Burg gegründet wurde.<sup>642</sup>

Analog zu Heydrich bemängelten auch einige deutsche Ausschussmitglieder die künstlerische Qualität von Plečniks Konzept. Ministerialrat Bollacher bezeichnete die Pflasterung als zu glatt und den Monolith als ungeeignet. Auch der ikonografische Gehalt der Objekte stand im Mittelpunkt seines Interesses. Er ordnete eine Untersuchung des Adlerbrunnens an, bei der festgestellt werden sollte, ob es sich bei den fünf Wasserspeiern um ein Symbol der fünf Teilrepubliken der einstigen Tschechoslowakei handelt.<sup>643</sup>

Die endgültige Beseitigung von Plečniks Maßnahmen wurde im *Arbeitsprogramm für die bauliche Gestaltung und Erhaltung, pflegliche Erhaltung und wissenschaftliche Erforschung der Prager Burg für das Jahr 1944 (Dok. 9)* veranlasst:

---

<sup>640</sup> Wenzel IV. erhob das Christentum zur Staatsreligion und band damit Böhmen politisch und religiös in das Reich ein. Am 19.11.1941 besichtigte Heydrich in der Krönungskammer im St.-Veits-Dom die königlichen Kleinodien, deren Kernstück die Krone des hl. Wenzel war. In der Wenzelskapelle wurden ihm vom tschechischen Staatspräsidenten Dr. Emil Hácha sieben Schlüssel zur Krönungskammer übergeben. Diese symbolische Handlung, so Heydrich, habe „jahrhundertlanges Zweifeln beendet“ und nochmals die Folgerichtigkeit der „Tat des Führers vom 16. März 1939“ bewiesen. Siehe hierzu: DESCHNER Günther, 1977, S. 248–249.

<sup>641</sup> AKPR, T 1219/23 Monolit na III. nádvoří Pražského hradu [Monolith auf dem III. Burghof der Prager Burg].

<sup>642</sup> Der Bauausschuss bestand aus neuen Mitgliedern, von denen fünf vom Reichsprotector in Böhmen und Mähren und vier vom Staatspräsidenten für Böhmen und Mähren ernannt wurden. Zu seinem Vorsitzenden wurde der Professor der Deutschen Universität in Prag, Dr. Swoboda, ernannt. Weitere deutsche Mitglieder waren der Stellvertreter des deutschen Leiters des Denkmalamtes in Prag, Professor Dr. Kühn, der Ordinarius für Ur-, Vor- und Frühgeschichte an der Deutschen Karls-Universität, Professor Dr. Zotz, und der Leiter des Zentralbauamtes, Ministerialrat Bollacher. Die Ernennung des fünften Mitgliedes behielt sich der Reichsprotector vor. Siehe hierzu: APH, HLF 3049/513, Schreiben des Reichsprotectors an die Bauverwaltung der Prager Burg, 21.8.1943.

<sup>643</sup> APH, HLF 3049/513, Bericht der Bauverwaltung der Prager Burg, 15.11.1943.



*„Die störenden Zutaten der jüngsten Zeit sollen nach Tunlichkeit entfernt werden. (...) Da der leider gehobene und aus zu großen und zu groß gemusterten Platten bestehende Fußboden in absehbarer Zeit nicht wird entfernt werden können, ist eine Lösung zu finden, die das störende dieses Plattenbelages mildert. (...) Hier gehört ferner die Frage der künftigen Aufstellung des Georgstandbildes. Die Abtragung des Obeliskens ist beschlossen und wird der großen dazu nötigen Arbeitserfordernisse erst nach dem Krieg ausgeführt werden.“<sup>644</sup>*

Die tschechischen Ausschussmitglieder kämpften gegen die Umsetzung des Arbeitsprogramms mit dem Argument, dass die Maßnahmen mit hohem finanziellem Aufwand verbunden seien. Die am Ende des Krieges entstandene Knappheit der finanziellen Mittel wurde schließlich zum Hindernis der Umsetzung des Programms. Damit konnte Plečniks Konzept gerettet werden.

Ein anderes Schicksal traf das restaurierungsbedürftige Reiterstandbild des hl. Georgs, dem Heydrich das Attribut eines einzigartigen Denkmals der Deutschen Kunst<sup>645</sup> verliehen hat. Um das Denkmal in seinen ursprünglichen Zustand zurückzusetzen, sollte es fachmännisch untersucht und vor Ort restauriert werden. Als störend empfand Heydrich den von Plečnik gestalteten Brunnen und forderte daher *„eine Veränderung des künstlerisch verfehlten Sockels und der Einfriedung“<sup>646</sup>*, die sich *„als unumgänglich notwendig erwiesen“<sup>647</sup>* hat. Mit dieser Meinung stand er nicht allein. Auch der nationalsozialistische Kunsthistoriker Otto Kletzl betrachtete Plečniks Maßnahmen als einen massiven Schaden:

*„Durch die Brüder Georg und Martin von Klausenburg hat auch schon das Inseldeutschtum des weiteren Südostens die Gotik der Prager Kaiserzeit um eine besondere Leistung bereichern können. Das Reiterstandbild des hl. Georg (...) stellt dank seiner kunstvoll raumfassenden Bewegung schon ein neuzeitliches Denkmal dar, das ohne Anbindung an die Architektur besteht. Eine Beschädigung im 16. Jahrhundert hat ihm weniger zugesetzt als die großen Umbauten, welche am Domhof der Burg in den Nachkriegsjahren vorgenommen worden sind.“<sup>648</sup>*

Mit der Ausführung der Restaurierungsarbeiten wurde von Heydrich persönlich der Studienprofessor der städtischen Fachschule für Gold und Silberschmiede in

---

<sup>644</sup> APH, HLF 3049/513, *Arbeitsprogramm für die bauliche Gestaltung und Erhaltung, pflegliche Erhaltung und wissenschaftliche Erforschung der Prager Burg für das Jahr 1944*, 10.12.1943

<sup>645</sup> APH, Brief des Reichsprotektors an das Ministerium für Schulwesen und Volkskultur, 15.7.1940.

<sup>646</sup> APH, HLF 3049/513, Schreiben von Ministerialrat Dr. Hansel an die Präsidentenkanzlei des Staatspräsidenten, 6.12.1940.

<sup>647</sup> APH, HLF 3049/513, Schreiben von Ministerialrat Dr. Hansel an die Präsidentenkanzlei des Staatspräsidenten, 6.12.1940 (**Dok. 10**).

<sup>648</sup> KLETZL Otto, 1941, S. 140.

München Julius Schneider beauftragt. In seinem Gutachten sprach er sich gegen eine Übertragung des Originals in ein Museum aus und schlug eine gründliche Restaurierung vor, bei der auch die bei der Entstehung des Originals entstandenen Fehler beseitigt werden sollten:

*„...das einmalige Kunstwerk verpflichtet zu seiner Erneuerung. Das kann bei dem heutigen Stand der Technik für Jahrhunderte gemacht werden. Ja, es kann so gut gemacht werden, dass es bei seiner Entstehung nicht besser war! Auch künstlerisch kann es durch stilistische Formkenntnisse so hergerichtet werden, dass niemand die notwendigen Erneuerungen nachweisen kann“<sup>649</sup>*

Die Präsidentenkanzlei reagierte auf dieses Vorhaben ablehnend. Der später hingerichtete Dr. Karel Strnad wandte sich an Julius Schneider mit der Bitte, diesen Schritt unter denkmalpflegerischen Aspekten zu beurteilen.<sup>650</sup> Seine Bitte fand jedoch keinen Widerhall.

Die sogenannte Restaurierung des Denkmals fand in den Jahren 1941/42 statt und wurde im Oktober 1942 abgeschlossen (**Dok. 11, Dok. 12**). Die durch Rostflecke erkennbaren Spuren von über zweihundert Kernstützen wurden ausgebohrt und plombiert, Risse und Fehlstellen durch Einspritzen von flüssiger Bronze ausgefüllt. Zusätzlich wurden 87 sogenannte schadhafte Stellen ausgewechselt und anschließend durch Schleifen und Patinieren dem Original angeglichen.<sup>651</sup> Das in der Renaissance angefügte Wasserspiel in Form eines Drachenkopfes wurde *„aus technischen und stilistischen Gründen“* entfernt.<sup>652</sup>

Schneider zeigte sich auch als ambitionierter Architekt. Während der Maßnahme suchte er einen geeigneten Platz für das Denkmal. Er schlug vier Orte vor, an denen sich das Denkmal in einer würdigen Nachbarschaft der Bauwerke der deutschen

---

<sup>649</sup> APH, HLF 3049/513, Gutachten von Professor Julius Schneider, über den Zustand des Bronzenbildwerkes auf der Burg zu Prag, den hl. Georg darstellend, verfasst in München, 4. Mai 1941.

<sup>650</sup> APH, HLF 3049/513, Auszug aus dem Brief von Dr. Karel Strnad an Julius Schneider vom 4.12.1941: *Wir waren stets voll Ehrfurcht gegenüber dem schöpferischen Genie des Autors und daher beschränkte sich unser Denkmalschutz nur auf Konservierung und wick einer Restaurierung aus. Wir wollten das Werk vor dem Verderben retten, jedoch mit allen seinen Vorzügen und Mängeln! (...) Nach unserer Auffassung des Denkmalschutzes sollte das Werk nach Möglichkeit im ursprünglichen Zustand den kommenden Generationen erhalten werden, damit auch in Zukunft die künstlerische Konzeption und Technik der Ausführung wahrnehmbar bleibe. Unserer Auffassung entgegen hat sich die deutsche Denkmalschutzlehre zu einer anderen Ansicht durchgearbeitet, welche auch einen tiefen Eingriff in das Werk gestatte, ja sogar einen solchen, durch welchen das Werk vervollkommenet, verbessert wird! Beurteilen Sie bitte selbst, welche Auffassung der Aufgabe des Denkmalschutzes besser entspricht!“* Zitat aus: KOTRBA Viktor, 1969, S. 26-27.

<sup>651</sup> KOTRBA Viktor, 1969, S. 19.

<sup>652</sup> Professor Julius Schneider, München, Gutachten über den Zustand des Bronzenbildwerkes auf der Burg zu Prag, den hl. Georg darstellend, München, 4.5.1941.

Kunst befinden würde. Zu diesen gehörte der Platz vor der romanischen St.-Georg-Basilika, die eine „*ausgesprochen niedersächsische Art*“<sup>653</sup> aufweise. Ein weiterer Vorschlag bezog sich auf den Ort vor dem St. Veits Dom. Schneider schlug vor, das Reiterstandbild an der Goldenen Pforte aufzustellen, durch die die römisch-deutschen Kaiser und Könige zu deren Krönungszeremonien in den St.-Veits-Dom Kathedrale eintraten. Bis zum endgültigen Beschluss stellte er das Standbild jedoch im Königlichen Garten auf einen provisorischen Sockel auf, wo es bis zum Kriegsende stehen blieb.

Strnad kritisierte die Intentionen Schneiders, der sich als Kunstschmied anmaßte, das Werk eines Architekten von europäischem Rang zu korrigieren. Gleichzeitig beharrte er auf Erhaltung des Dioritsockels.<sup>654</sup> Diese Kritik bewirkte seine Verhaftung und Hinrichtung, beeinflusste jedoch nicht das Vorhaben der deutschen Mitglieder des Bauausschusses auf der Prager Burg. 1944 empfahl Dr. Kühn, „*das Steinpostament abzutragen, da es vielleicht nur aus Platten zusammengesetzt ist.*“<sup>655</sup> Die Figurengruppe sollte an den ursprünglichen barocken Brunnen versetzt werden. Die Umsetzung dieses Vorhabens versuchte das tschechische Mitglied Pavel Janák zu verhindern. Er wies darauf hin, dass die Höhe des Dioritsockels genau der Höhe des barocken Brunnens entspräche. Da der Sockel aus mehreren Quadern zusammengesetzt sei, würde die Abtragung „*sehr schwierig und kostspielig sein.*“<sup>656</sup> Das letztgenannte Argument überzeugte den Bauausschuss, der am Kriegsende über knappe finanzielle Mittel verfügte.

Die Planungen für die Neugestaltungen des III. Burghofes zeigen die absurden Dimensionen, die die Idee eines einheitlichen Reiches annahmen. Die Besatzer erklärten die mittelalterlichen Denkmäler zum Medium ihrer politischen und künstlerischen Überlegenheit dem tschechischen Volk gegenüber. Um diese zu Propagandazwecken heraus präparieren zu können, beharrten sie auf ihrem Herausreißen aus ihrem historischen Kontext und verletzten damit das moderne Kunstwollen. In diesem Zusammenhang ist es interessant die Frage zu klären, warum ihnen Plečniks Konzept missfiel.

---

<sup>653</sup> KLETZL Otto, 1941, S. 70.

<sup>654</sup> APH, HLF 3049/513, Brief von Dr. Karel Schneider an das Denkmalamt in Prag, 1942, undatiert.

<sup>655</sup> APH, HLF 3049/513, Brief von Dr. Kühn an den Vorsitzenden des Bauausschusses auf der Prager Burg, Dr. Swoboda, 7.1.1944.

<sup>656</sup> APH, HLF 3049/513, Brief von Pavel Janák an den Vorsitzenden des Bauausschusses auf der Prager Burg, Dr. Swoboda, vom 15.1.1944.

Die Wiederherstellung eines pseudohistorischen Zustandes war für die Nationalsozialisten ein Synonym für die Wiederherstellung des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation. Dabei gingen sie noch weiter. Das von den deutschen Künstlern geschaffene Reiterstandbild sollte materiell beständig werden und damit die Dauerhaftigkeit des Reiches künstlerisch versinnbildlichen. Die geplante Platzierung des St.-Georg-Brunnens vor der Goldenen Pforte sollte das Denkmal aufwerten. Ein von deutschen Künstlern geschaffenes Denkmal sollte vor das Portal gestellt werden, durch das die deutschen Kaiser und Könige und Könige in die St.-Veits-Dom eingetreten waren. Nur durch das Vernichten von Plečniks Maßnahmen konnte die Erinnerung an die unabhängige Tschechoslowakei aus dem kulturellen Gedächtnis gelöscht werden. Die kunsthistorische Untersuchung des Adlerbrunnens und die allgegenwärtige Forderung nach der Beseitigung des Monoliths bezeugen die ideologischen Motive, die sie verfolgt haben.

## **7 Bewahrung und Monumentalisierung des Bestehenden**

„

### **7.1 Der Basteigarten (1930–32)**

Die Herstellung von räumlichen Beziehungen innerhalb des Burgkomplexes erkor Plečnik zum fundamentalen Anspruch seines Umgestaltungskonzeptes. Dieses Streben zeigte sich bereits bei der Umgestaltung der Südgärten, als er den Wallgarten mit dem III. Burghof mittels der Stiertreppe verband. Und er setzte dieses Thema auch bei der Umgestaltung des Basteigartens (**Abb. 136, Abb. 137**) fort. Plečnik bediente sich städtebaulicher Prinzipien, dank derer dem bis dahin räumlich isolierten Basteigarten eine neue Bedeutung verliehen wurde. Gleichzeitig zeigte er, wie er mit seinen Kompositionsstrategien die Bewahrung und Aufwertung des vorgefundenen Denkmalbestandes steuern konnte.

Um die Umgestaltung des Basteigartens in seiner Gesamtheit nachvollziehen zu können, muss näher auf die Steuerungsmittel der Gestaltungsstrategien eingegangen werden. Diese werden im Spannungsfeld zwischen den kompositorischen und denkmalpflegerischen Prinzipien behandelt.

### 7.1.1 Das gestalterische Konzept

Plečnik fand einen Garten vor, der von zwei Niveaus beherrscht wurde (**Abb. 138**). Im tiefer gelegenen erstreckte sich ein gepflasterter Hof, von dem aus der I. und der II. Burghof erreichbar waren. Im höher gelegenen befand sich ein Englischer Garten, dessen Dominante ein Portikus war. Dieser stand vor dem Mittelflügel, mit dem zusammen er 1775 während der thesesianischen Umbauten errichtet wurde. Damit der sich im Mittelflügel befindende Spanische Saal mit Pferden erreicht werden konnte, wurde auf dem Gelände Erde aufgeschüttet. Im 19. Jahrhundert wurde dort ein Englischer Park angelegt, der vom Hof durch eine Stützwand mit zwei Gittertoren getrennt wurde.

Plečnik nahm die vorgefundene Raumsituation zum Ausgangspunkt seiner Konzeption Anstelle der Stützmauer errichtete er eine 130 cm hohe Granitmauer, die er mit einem Band mit nebeneinander aufgereihten Blumentöpfen verzierte. Um die Unregelmäßigkeiten des Terrains in beiden Ebenen zu beheben, ebnete er jeweils ein. Den Hof pflasterte er mit Kieselsteinen, die von grauen Granitstreifen rhythmisiert wurden. Dadurch entstand eine Textur, die dem Hof eine geometrische Struktur verlieh. Geometrische Grundformen verwendete er konsequent weiter bei der Doppelkegeltreppe, durch der höher gelegene Garten erreicht werden konnte (**Abb. 139**). Der Gartenbereich wurde durch Zypressenreihen gegliedert. An den Garten schließt heute eine Rasenfläche an, die vom barocken Portikus dominiert wird (**Abb. 140**). Plečnik führte auf ihn im Süden und im Norden je eine Rampe zu, die zugleich als Gartenübergang und Aussichtplatz dienten. Die Gestaltung der Rasenfläche ordnete er den archäologischen Befunden unter, die in diesem Teil bei der Einebnung des Terrains freigelegt wurden. Plečnik machte die aus dem 13. Jahrhundert stammende Bastei der Öffentlichkeit zugänglich, indem er um sie herum flache Trittsteine anlegte. Zwischen diese pflanzte er Büsche und unterbrach dadurch die geometrische Gartenstruktur. Über die Ruine stellte er eine Holzpergola auf (**Abb. 141**). Um diesen historisch bedeutenden Raum hervorzuheben, umrahmte er ihn mit einem Granitband und schloss im Norden mit einer Reihe von Zypressen ab. In diesem Teil endete der ursprüngliche Garten, doch Plečnik verlängerte ihn und schloss ihn mit einer von einer Steinbalustrade umfassten Terrasse ab. Die unmittelbare Nähe des Basteigartens zur Pulverbrücke und zum Hirschgraben

motiviert ihn zur Errichtung von zwei Seitenausgängen, durch die beide Orte erreichbar waren (**Abb. 142**).

Im Gestaltungskonzept des Basteigartens wiederholte Plečnik das in den Südgärten aufkommende Schlüsselthema der Aussichtsterrasse und entwickelte es weiter, indem er die räumlichen und historischen Gegebenheiten weiter verarbeitete.

### 7.1.2 Das denkmalpflegerische Konzept

Plečnik erklärte die Aufwertung des archäologischen Denkmals zum Bestandteil des Neugestaltungskonzeptes. Beim Umgang mit den mittelalterlichen Befunden handelte Plečnik primär nach gestalterischen Kriterien, verlor dennoch nicht den Respekt vor dem historischen Denkmal aus den Augen. Dank seiner Ehrfurcht gelang es ihm, die denkmalpflegerischen Theorien von Alois Riegl und Max Dvořák in die Praxis umzusetzen.

In seinem Kapitel über den Alterswert räumte Riegl ein,

*„(...) , dass die Ruine immer malerischer wird, je mehr Teile davon der Auflösung anheimfallen: ihr Alterswert wird zwar immer mit fortschreitendem Verfall ein immer weniger extensiver, (...), aber dafür immer mehr intensiver, das heißt, die übrig gebliebenen Teile wirken immer eindringlicher auf den Beschauer.“<sup>657</sup>*

Falls aber *„die Extensität der Wirkung gänzlich verloren geht“<sup>658</sup>* und dem Beschauer der Genuss des Alterswertes nicht mehr gewährleistet werden kann,

*(...) muss dazu wenigstens noch eine deutliche Spur (...) von einstigem Werden vorhanden sein, während ein Steinhaufen nur mehr einen toten formlosen Splitter der Allnatur ohne Spur lebendigen Werdens darstellt.“<sup>659</sup>*

Zum Umgang mit Ruinen äußerte sich Max Dvořák konkreter, in dem er eindringlich vor der Zerstörung des einzigartigen Reizes von Ruinen warnte. Auch er verweist auf ihren *„Charakter eines dem Walten der Zeiten zum Opfer gefallenem Bauwerkes und die malerische Erscheinung in der Landschaft.“<sup>660</sup>*

---

<sup>657</sup> HLOBIL Ivo, 2003, S. 34.

<sup>658</sup> HLOBIL Ivo, 2003, S. 34

<sup>659</sup> HLOBIL Ivo, 2003, S. 34

<sup>660</sup> DVOŘÁK Max, 1918 [1916], S. 39.

Gleichzeitig lieferte er Ratschläge zu einem denkmalgerechten Umgang mit Ruinen. Bei ihrer Sicherung sollten sich die Anbauten dem Gesamtbild unterordnen.<sup>661</sup>

Plečniks Vorgehensweise kann als Synthese dieser beiden Positionen betrachtet werden. Er fasste die Ruine als ein autonom existierendes Leitbild auf, dessen historischen und malerischen Qualitäten sich die gesamte Komposition unterzuordnen hatte. Seine Aufgabe sah er darin, für dieses Leitbild einen geeigneten Rahmen zu schaffen und diesen zum Hauptelement der Neugestaltung emporzuheben. Die Instrumente, die er zur Verwirklichung seines Ziels verwendete, waren die Natur und die vorgefundene Architektur. Der barocke Portikus (**Abb. 140**) übernahm die Funktion einer Kulisse, vor der sich die überdachte Ruine als Zentrum erstreckt. Dabei störte ihn nicht, dass die hölzerne Pergola den Blick auf den Portikus beeinträchtigte. Die Perspektive wurde hier bewusst zugunsten des archäologischen Denkmals verschoben. Plečnik ging also mit seiner Präsentation der Ruine in der Landschaft noch einen Schritt weiter als Dvořák. Nicht nur das neu Gestaltete, sondern auch das bereits Bestehende hatte sich, zumindest optisch, der malerischen Erscheinung der Ruine in der Landschaft unterzuordnen.

Die Sicherung vor dem weiteren Verfall war für Plečnik weniger relevant. Die Holzpergola sollte lediglich einen symbolischen Schutz darstellen. Die völlige Auslöschung der Ruine, die durch den Pflanzenbewuchs vorprogrammiert war, interessierte ihn dabei weniger. Die Kanalisierung des Blickes auf die gestalterisch aufgewertete Stelle war für ihn die Sicherheit für ihre weitere ideelle Existenz. Mit dieser Vorgehensweise wurde er Riegls Forderung nach dem Hinterlassen einer Spur der einstigen Existenz des Denkmals gerecht.

Neben den ästhetischen und denkmalpflegerische Aspekten verfolgte Plečniks auch didaktische Absichten. Der Besucher hatte die Möglichkeit, die Ruine wie ein Ausstellungsstück von allen Seiten zu besichtigen. Dadurch erfüllte er den Anspruch der Denkmalpflege, die Ruine zugänglich zu machen. Die willkürliche Anordnung der Trittsteine ermöglichte dem Zuschauer einen ungezwungenen Spaziergang um die Ruine herum. Damit ermöglichte er allen Betrachtern den ästhetischen Genuss des Alterswertes, ohne dabei Rücksicht auf ihre kunsthistorische Vorbildung zu nehmen. Der Theorien Riegls wohl unbewusst, dennoch emotional und ästhetisch

---

<sup>661</sup> DVOŘÁK Max, 1918 [1916], S. 40.

motiviert, erfüllte Plečnik bei der Präsentation der Ruine den Anspruch Riegls auf die Zugänglichkeit des Alterswertes für alle.

Mit seiner Integration der mittelalterlichen Ruine in das Konzept gelang Plečnik die Vergegenwärtigung des Vergänglichen, eine Wiederauferstehung des bereits Existierenden in einem neuen Gartenkontext. Wie bei den mittelalterlichen Basteien in den Südgärten, verlieh Plečnik auch der Ruine im Basteigarten den Status der Unvergänglichkeit. Die Integration des Mauerwerkes in eine Neuschöpfung war in diesem Fall nicht möglich. Deswegen verwendete er hier alle kompositorischen Mittel, mit denen er das Vergängliche ins Zentrum des Lebendigen stellte. Damit erreichte er seine persönliche architektonische Maxime: *architectura perrenis* – Die ewige Architektur.

## **7.2 Die städtebaulichen Projekte (1920–34)**

Die Regulierung der Umgebung der Prager Burg erklärte Präsident Masaryk zum Bestandteil des Umgestaltungsprogramms.<sup>662</sup> Damit fiel sie in die Kompetenzen des Burgarchitekten, konnte jedoch nur mit Zustimmung der Staatlichen Regulierungskommission für die Hauptstadt Prag und die Umgebung durchgeführt werden. Ziel des 1920 gegründeten Organs war die Ausarbeitung eines einheitlichen Bebauungs- und Regulierungsplans. Zu diesem Zweck koordinierte sie alle urbanistischen Maßnahmen und schrieb für einzelne Bezirke Wettbewerbe aus.<sup>663</sup>

Plečnik nahm den Regulierungsplan für das Burgareal als eine schöpferische Herausforderung an, bei der er die während seiner Wiener Schaffensperiode gewonnenen Kenntnisse praktisch umsetzen konnte. Seit dem Beginn seiner Tätigkeit auf der Prager Burg trug er mit seinen Entwürfen zur Planungsdiskussion bei. Die Entwicklung seiner Kommunikationsvorschläge zeigt seinen Willen nach der städtebaulichen Monumentalisierung der Prager Burg, die er zum gestalterischen Höhepunkt des Regulierungsplans erklärte.

---

<sup>662</sup> O. V., *Styl*, 1929/30, S. 57.

<sup>663</sup> MAREK Michaela, 2001, S. 115.



### 7.2.1 Das gestalterische Konzept

In seinen Entwürfen aus den Jahren 1920 und 1921 setzte Plečnik den Schwerpunkt auf eine städtebauliche Verbindung der Prager Burg mit der Altstadt. In beiden Vorschlägen verfolgte er die Idee einer Ausrichtung der Stadt auf die Burg. Im Entwurf von 1921 (**Abb. 143, Abb. 144**) setzte er den Beginn des Weges zur Burg an den Wenzelsplatz und führte ihn weiter über die Prager Altstadt Richtung Moldauufer. Die Anbindung an die Prager Burg erreichte er durch eine Brücke, die er diagonal zwischen die Mánes- und die Karlsbrücke stellte. Sie bildete den Beginn einer Rampe, die zu den Hängen im Norden des Burggeländes emporstieg. Sie mündete in die Straße Mariánske hradby [Marienschantze], die an der Nordseite das Burggelände abgrenzte. Plečnik baute sie in seinem Plan zu einer Prachtavenue aus, von der ein Abzweig zur Pulverbrücke führte. Diese übernahm die Funktion eines neuen Eingangs in das Burgareal. Damit verzichtete er auf den I. Burghof mit dem Matthiastor.<sup>664</sup> Im Entwurf von 1922 (**Abb. 145**) wird Plečniks aufkeimender Wunsch nach einer monumentalen städtebaulichen Inszenierung des Regierungssitzes deutlicher. Die Mánesbrücke sollte zu einem schleifenförmigen Viadukt umgebaut und mit der Burg verbunden werden.

Auch die Präsidententochter forderte die monumentale Darbietung der Burg. Auf dem benachbarten Letnáplateau plante sie die Errichtung des Parlamentsgebäudes und der Ministerien. Mit der Burg sollten sie durch eine emporsteigende *via triumphalis* verbunden werden.<sup>665</sup> Ihren Höhepunkt sollte ein Zentralbau mit Kuppel bilden, der den Grundriss eines griechischen Kreuzes aufwies und eine Kuppel nach dem Vorbild des römischen Pantheons trug.<sup>666</sup> Die Burg als Dominante des sogenannten Heiligen Hradschiner Bezirks sollte sich in erhabener Distanz über die Stadt erheben und eine eigene städtebauliche Domäne bilden. Um die Trennung zwischen Stadt und Burg zu vollziehen, sollte die Prunkachse Mariánske hradby vom Verkehr befreit werden.<sup>667</sup>

---

<sup>664</sup> HÜBSCHMANN Bohumil, 1922/23, S. 32.

<sup>665</sup> AML, Brief von Masaryková an Plečnik, Anfang Juli 1924.

<sup>666</sup> AML, Brief von Masaryková an Plečnik, 28.11.1924.

<sup>667</sup> AML, Brief von Masaryková an Plečnik, 31.12.1927.

Die Vorstellungen der Präsidententochter beeinflussten die weitere Entwicklung Plečniks Plänen. Zunehmend konzentrierte er sich auf die unmittelbare Burgumgebung und den Aufbau der Kommunikationswege innerhalb des Burggeländes und entfernte sich allmählich von einer makroubanistischen Lösung. In seinem Plan von 1925 (**Abb. 146**) schlug er als Eingang in die Burg die Pulverbrücke vor. Dem vorhandenen Übergang in den II. Burghof fügte er eine Fußgängerbrücke hinzu, die über den östlichen Hirschgraben in den III. Burghof führte und einen Ausblick auf das Burgpanorama ermöglichte. Die Burg erklärte er zum Bollwerk des Konservatismus, dessen Unabhängigkeit bewahrt werden müsste.<sup>668</sup> Die Regulierungskommission lehnte Plečniks Vorschlag ab. Sie verwies auf die Tatsache, dass die Kommission die Burg nur als ein Detail betrachte und trotz ihrer hohen Bedeutung die Burgregulierung mit Rücksicht auf den gesamten Regulierungsplan durchführen müsse. Des Weiteren stellte sie sich gegen die Errichtung des Haupteingangs an der Pulverbrücke. Ihre Ablehnung begründete sie mit dem Argument, dass die Burg keine Nordfassade besitzen würde. In Anlehnung an die historische Situation sollte der Eingang auf dem I. Burghof bleiben.<sup>669</sup> Des Weiteren forderte sie eine großräumige städtebauliche Lösung. Plečnik lehnte die Forderungen ab und stellte weiterhin das monumentale Erscheinungsbild der Burganlage in den Vordergrund. In seinem Vorschlag von 1931 (**Abb. 147**) plante er eine schleifenförmige Auffahrt, die von der Altstadt über den Hirschgraben zur Burg führt und die bestehende Serpentine Chotková silnice (Chotekstraße) ersetzte. Ihre monumentale Wirkung unterstrich er mit einem Triumphbogen.

Plečniks letzter Entwurf aus 1934 (**Abb. 148**) war eine Synthese aller bisherigen Entwürfe und Vorschläge der Präsidententochter. Das Hauptaugenmerk richtete er auf die Anbindung der Burg an die Kleinseite und eine neue Umrahmung der Burg im Norden. Zum gestalterischen Ausgangspunkt seiner Konzeption erkor er die vorhandenen historischen Denkmäler, denen er neue architektonische Elemente hinzufügte. Den Beginn der Kommunikation sah er auf dem Moldauufer vor. An der Mánesbrücke plante er einen Rampenviadukt, der zur nördlichen Seite der Burg emporsteigen würde. Das Herzstück der Konzeption bildeten die Straße Mariánske Hradby. Plečnik plante sie zu einer 40m breiten Prachtstraße auszubauen und zu einer monumentalen Burgeinfassung zu gestalten. Im Osten schloss er sie auf dem Letnáplateau mit einem Parlamentsgebäude ab, im Westen mit einem Kuppelbau, in

---

<sup>668</sup> APH, Brief von Plečnik an einen unbekanntem Ministerialrat, 22.4.1924.

<sup>669</sup> APH, Bericht der Regulierungskommission, 16.9.1927.

dem sich Masaryks Akademie der Arbeit befinden sollte. An ihrem Rand errichtete er vor dem barocken Tor Písecká brána [Sandtor] und vor dem Gebäude der Reitschule großräumige Plätze von 70m Seitenlänge. Vor der Reitschule und hinter dem Königlichen Lustschloss, das das Burggelände im Norden abgrenzt, plante er die Errichtung von Wasserbassins. Ein Abzweig von der Prachtstraße sollte zum neuen Eingang in die Burg an der Pulverbrücke führen. Plečnik griff auf die bereits vorgeschlagene Doppelbrücke zurück. Im Hirschgraben sollte ein 170m breiter künstlicher See errichtet werden.

### **7.2.2 Reaktionen und Kritiken**

Im März 1935 wurde Plečniks Projekt in der Tagespresse veröffentlicht.<sup>670</sup> Unmittelbar darauf wurde eine gewaltige Protestwelle ausgelöst. Kritiken kamen sowohl vonseiten der Fachkreise als auch aus der Tagespresse, die sich jedoch in ihrem Charakter unterschieden. In den Fachkreisen konzentrierte man sich auf die denkmalpflegerischen Aspekte, ohne dass dabei Plečniks künstlerische Fähigkeiten oder seine Herkunft in Frage gestellt worden wären. In der Tagespresse hingegen erfuhr man weitgehend mehr als eine sachliche Projektvorstellung. Die Kritiken richteten sich weniger nach dem objektiven Sachverhalt als vielmehr nach der politischen Ausrichtung der Zeitungen. Die im Folgenden geschilderten Kritiken sind für das Verständnis von Plečniks Gesamtkonzept von wichtiger Bedeutung. Sie zeigen das Spannungsfeld zwischen den künstlerischen, ikonografischen und denkmalpflegerischen Intentionen des Architekten und illustrieren gleichzeitig das politische Klima in der Ersten Tschechoslowakischen Republik.

#### **7.2.2.1 Tagespresse**

Auf Veröffentlichung von Plečniks Projekt in der Tagespresse reagierten als erstes die national-konservativ ausgerichteten Zeitungen *Národní listy* und *Národní politika*. Sie nutzten die Gunst der Stunde und bedienten sich der denkmalpflegerischen Aspekte als Instrument einer nationalistischen Hetzkampagne gegen den Nichttschechen Plečnik und seinen liberal eingestellten Bauherren Masaryk.

---

<sup>670</sup> O. V., *Jak upravit okolí Pražského Hradu* [Wie soll die Umgebung der Prager Burg umgestaltet werden?], in: *České slovo*, 22.3.1935.

Mit seinem Projekt hätte Plečnik bewiesen, wie fremd ihm der Charakter der Prager Burg und der *Genius Loci* von Prag seien.<sup>671</sup> Über den Grund für seinen unsensiblen Umgang mit den Prager Denkmälern waren sich die National-Konservativen einig: Als ein Nichtmitglied der tschechischen Nation könnte er nicht das geringste Gefühl und Verständnis für den wertvollsten Schmuck von Prag, die Prager Burg, haben.<sup>672</sup> Die Pläne für die Umgestaltung des Hirschgrabens würden davon zeugen, dass der Entwurf ohne Berücksichtigung der vorhandenen historischen Situation ausgearbeitet worden wäre. Um eine weitere Zerstörung der Burg zu vermeiden, sollte das Projekt einem tschechischen Architekten anvertraut werden, der pietätvoll mit den Denkmälern umgehen würde.<sup>673</sup> Plečnik wurde weiter vorgeworfen, die Öffentlichkeit über den Verlauf der Arbeiten nicht ausreichend informiert und eine uneingeschränkte Macht über die Prager Burg zu haben. Dabei hätte er öffentliche finanzielle Mittel für ein Projekt ausgegeben, bei dem massiv gegen die Prinzipien des Denkmalschutzes verstoßen worden wäre.<sup>674</sup> Im Laufe der Zeit wurden die Kritiken auf die nationalistischen Argumente reduziert. Mit ihren Angriffen erreichten die Kritiker ihr Ziel. Im Mai 1935 gab Plečnik sein Amt als Burgarchitekt auf. Nach seinem Weggang meldeten sich die dem Präsidenten nahestehenden Zeitungen, die die Umsetzung von Plečniks Projekt mit politischen und symbolischen Argumenten befürworteten. Die monumentale Prachtstraße würde dem Volk eines demokratischen Staates einen würdigen Zugang zum Präsidentensitz ermöglichen. Als eine Straße der nationalen Freiheit wäre sie ein Erinnerungsmal, mit dem die künftigen Generationen an das revolutionäre Werk des Präsidenten erinnert würden.<sup>675</sup> Die positiven Reaktionen in der Tagespresse blieben jedoch nur eine Einzellerscheinung.

#### 7.2.2.2 Fachpresse

Bereits vor der Veröffentlichung des Konzeptes in der Tagespresse erhoben die Fachkreise kritische Stimmen gegen Plečniks Vorhaben. Die Kritiken richteten sich

---

<sup>671</sup> MAREK J. R., *Quo usque tandem...?*, in: *Národní listy*, 12.5.1935

<sup>672</sup> O. V., *Pražský Hrad a jeho okolí podle Plečnikových návrhu* [Die Prager Burg gemäß Plečniks Entwürfen], in: *Národní politika*, 5.5.1935.

<sup>673</sup> O. V., *Odpor proti chystaným úpravám okolí Pražského hradu* [Widerstand gegen die geplante Umgestaltung der Burgumgebung], in: *Národní politika*, 17.4.1935.

<sup>674</sup> O. V., *Úprava Hradu a Vítězného náměstí* [Die Umgestaltung der Prager Burg und des Siegesplatzes], in: *Národní politika*, 7.7.1935.

<sup>675</sup> O. V., *Úprava Pražského hradu, „Třída Národní Svobody“* [Umgestaltung der Prager Burg, Strasse der nationalen Freiheit], in: *28. říjen*, 9.10.1935.

gegen städtebauliche und denkmalpflegerische Defizite. Als Plattform für ihre Äußerungen nutzten sie die Zeitschrift *Za starou Prahu*. Der Vorsitzende der Regulierungskommission, Eustach Mölzer, verwies auf die funktionalen Mängel von Plečniks Entwurf. Die Aufgabe des modernen Städtebaus wäre nicht nur die Errichtung von monumentalen Flächen, erhabenen Gebäuden und ihre Verteilung als Dominanten im Stadtbild, sondern in erster Linie die Lösung der Wohnungs- und Verkehrsprobleme der Bevölkerung.<sup>676</sup>

Einer der lautesten Kritiker war der Vorsitzende von der Architektenvereinigung *Společnost Architektů* und Mitglied des Klubs, Bohumil Hübschmann. Seine Position war von einer negativen Einstellung gegenüber der Umwertung der inneren architektonischen Komposition der historischen Stadt und der schöpferischen Arbeit des Architekten gekennzeichnet. Nach seiner Auffassung wäre die Erhaltung von Prag eine konservative Idee. Man könnte sich entweder für diese Idee entscheiden und jede Ergänzung mit Rücksicht auf die Größe des historischen Prag durchführen oder sie mit dem Hinweis auf die Souveränität der Gegenwartskunst negieren.<sup>677</sup>

Gemäß dieser Auffassung konnte er nicht mit Plečniks Regulierungsplan einverstanden sein. In seiner Kritik stellte er sich gegen das Regulierungsprojekt und die bis dahin durchgeführten Arbeiten. Indirekt griff er die Präsidentenkanzlei an, indem er bemängelte, dass die Öffentlichkeit nicht über das Baugeschehen informiert, sondern vor vollendete Tatsachen gestellt worden wäre. Die Errichtung eines Landschaftsgartens im Hirschgraben wäre inakzeptabel, denn ein großzügiges Projekt, das das Bestehende beseitigt und das Gute, das Alte und durch den Ort und die Zeit Geweihte unterdrückt, hätte auf der Prager Burg nichts zu suchen. In Plečniks bisherigen Umgestaltungsprojekten würden die historischen Bauobjekte neben den monumentalen Neuheiten leiden und auf museale Dokumente reduziert werden. Der Hirschgraben wäre kein geeigneter Ort für die Umsetzung derartiger Ambitionen. Sein natürlicher Waldcharakter würde nicht durch einen Landschaftsgarten ersetzt werden können.<sup>678</sup> Hübschmanns Position vertraten auch weitere Mitglieder des Klubs. Sie forderten die Präsidentenkanzlei auf, die Projektdurchführung zu verhindern. Der Klub warf Plečnik vor, rücksichtslos in den bestehenden Organismus der Burg und ihrer Umgebung einzugreifen und ihre Denkmalwerte zu zerstören. Besonders stark kritisierte er die Errichtung einer

---

<sup>676</sup> MÖLZER Eustach, 1932, S. 18–21.

<sup>677</sup> HLOBIL Ivo, 1985, S. 13–14.

<sup>678</sup> HÜBSCHMANN Bohumil, 1933, S. 7–8.

Prachtstraße, bei deren Ausbau und Begradigung die Reste der im 19. Jahrhundert fast vollständig beseitigten Stadtbefestigung zugeschüttet würden. In Hinsicht auf die Intimität der Prager Burg wäre ihre Errichtung nicht akzeptabel.<sup>679</sup> Die Präsidentenkanzlei reagierte, ließ jedoch die denkmalpflegerischen Aspekte außer Acht. Stattdessen brachte sie zur Verteidigung des Projektes politische Argumente vor, indem sie die großzügige Umgestaltung der Prager Burg und ihrer Umgebung zur Metapher des historischen Umbruchs erklärte. Das schicksalsträchtige historische Moment würde die Präsidentenkanzlei verpflichten, den revolutionären Regulierungsplan umzusetzen. Der Burg würde damit eine neue Gestalt verliehen, die ihrer Erhabenheit sowie ihrem historischen, künstlerischen und nationalen Wert entsprechen würde.<sup>680</sup>

Nach Beginn der journalistischen Schlacht um Plečniks Projekt sah sich der Klub verpflichtet, öffentlich zu reagieren. Am 14. Juni 1935 organisierte er im Altstädter Rathaus eine Diskussionsrunde, in der er sich von der unsachlichen Schilderung zu Plečniks Projekt in der Tagespresse distanzierte. Gemeinsam mit den eingeladenen Vertretern der Fachkreise und der Kunstvereine wollte er ein unabhängiges fachliches Urteil über das Projekt ablegen. Die Teilnehmer hatten beschlossen, dass Plečniks Regulierungsvorschlag ausschließlich als Ideenentwurf zu betrachten wäre. Da er erheblich in die tausendjährige Entwicklung der Burg als einem baulich abgeschlossenen Werk eingreifen würde, wäre er nicht durchführbar.<sup>681</sup>

### **7.2.3 Theoretischer Rahmen des Projektes**

Die vorgestellten Kritiken reflektieren den Konflikt zwischen dem repräsentativen und dem denkmalpflegerischen Anspruch, durch den sich Plečniks Regulierungsplan kennzeichnete. Vor dem Hintergrund dieses Konfliktes präsentiert Plečnik seine Vorstellungen über die urbanistische Entwicklung einer Hauptstadt, die die politischen Werte des Staates nach außen hin demonstrieren soll. Das Regierungsviertel erklärte er dabei zum gestalterischen Höhepunkt des Stadtraums. Um Plečniks städtebauliche Gestaltungsstrategien nachvollziehen zu können, soll ein theoretischer Überbau für seine Vorgehensweise geschaffen werden. Für dieses Konstrukt kommen die Theorien von Otto Wagner und Peter Behrens zur

---

<sup>679</sup> APH, Brief des Klubs an die Präsidentenkanzlei, 22.2.1935.

<sup>680</sup> APH, Brief der Präsidentenkanzlei an den Klub, 1.3.1935.

<sup>681</sup> E. P., *Za starou Prahu*, 1935, S. 17–19.

Anwendung. Dabei sollen Parallelen und Unterschiede in ihrem jeweiligen Anspruch auf eine politische Signifikanz der Stadtgestaltung aufgezeigt werden.

### 7.2.3.1 Josip Plečnik und Otto Wagner

In seiner Studie über die Großstadt erklärte Wagner die künstlerische Stadtgestaltung zur elementaren Aufgabe der Großstadtregulierung. Kunst und Künstler sollten zu Worte kommen und durch die Schönheit den vernichtenden Einfluss des Ingenieurs für immer brechen.<sup>682</sup> Dabei räumte er dem Baukünstler eine hohe Autonomie ein: Nur er wisse, zwischen Schön und Alt und nur Alt zu unterscheiden und abzuwägen.<sup>683</sup> Durch das bestehende Schöne und das neu zu schaffende Schöne entstünde auch der repräsentative Ausdruck einer Stadt.<sup>684</sup> Das Schöne bestimme die Regulierung der alten Stadtteile. Sie wird sich darauf beschränken, das vorhandene Schöne zu erhalten und günstig im Stadtbilde zu verwerten.<sup>685</sup>

Plečnik scheint Wagners Worte wörtlich umgesetzt zu haben. Denkmäler, die er als besonders wertvoll erachtete, wertete er durch Hinzufügung seiner Neuschöpfungen auf. So stellte er sich gegen die von der Regulierungskommission geplante Bebauung des Platzes vor dem Sandtor. Das letzte erhaltene Objekt der barocken Stadtbefestigung sei laut Plečnik ein schönes Motiv, dessen Umgebung durch eine prachtvolle und qualitätsvolle Komposition gestaltet werden sollte.<sup>686</sup> Das Königliche Lustschloss und das Gebäude der Reitschule betonte er durch die Hinzufügung von Wasserbassins. Durch diese städtebaulichen Verschönerungsmaßnahmen setzte er sich über den Prager *Genius Loci* hinweg. Auch in diesem Punkt ist eine Übereinstimmung zwischen Plečnik und seinem Lehrer festzustellen. Laut Wagner spielt der *Genius Loci* eine periphere Rolle, da die Ähnlichkeit der Lebensweise in den zivilisierten Ländern dazu führe, dass auch die Baugewohnheiten sich einander mehr und mehr angleichen.

Trotz seiner formalästhetischen Treue zu Wagner entfernte sich Plečnik von seinen strukturell durchdachten Prinzipien und stellte die malerische Darbietung des Denkmalbestandes in den Vordergrund. Auf die vorhandene Struktur der historischen Stadt reagierte improvisierend und emotional, jedoch nicht willkürlich.

---

<sup>682</sup> WAGNER Otto, 1911, S. 17.

<sup>683</sup> WAGNER Otto, 1911, S. 3

<sup>684</sup> WAGNER Otto, 1911, S. 4.

<sup>685</sup> WAGNER Otto, 1911, S. 7.

<sup>686</sup> APH, Brief von Plečnik an einen unbekanntem Ministerialrat, 30.5.1928.

Zu den Konstanten seines Konzeptes erklärt er die historischen Denkmäler, denen er eine neue gestalterische und semantische Funktion zuschrieb.

Unterschiede zwischen Wagner und Plečnik lassen sich in ihrer Auffassung über die politische Signifikanz der Stadtraumstruktur feststellen. Laut Wagner fördere das demokratische Wesen Uniformität, die im Stadtbild zum Ausdruck kommen sollte. Die Kunst unserer Zeit hätte durch die breiten Straßen diese Uniformität zur Monumentalität erhoben und wüsste dieses Motiv durch glückliche Unterbrechungen künstlerisch voll zu verwerten.<sup>687</sup>

Plečnik entschied sich für eine andere Art des demokratischen Städtebaus. Den Schwerpunkt seiner Konzeption setzte er auf das ästhetische Erleben der Betrachter, die auf dem Weg zur Burg den urbanen Denkmalbestand wie auf einer Schaubühne betrachteten. Um dieses Ziel zu erreichen, setzte er sich über den vorhandenen Denkmalbestand hinweg und brachte verkehrstechnische und ästhetische Aspekte in Einklang. Das war seine Antwort auf Masaryks Forderung nach einer demokratischen Umgestaltung der Burgumgebung.

### 7.2.3.2 Josip Plečnik und Peter Behrens

Von den Prager Kritiken an den urbanistischen Vorschlägen Plečniks erfuhren auch dessen slowenische Studenten, die die Architekten Bruno Paul und Peter Behrens um eine kritische Stellungnahme zum Werk ihres Lehrers baten (**Dok. 13, Dok. 14, Dok. 15**). Behrens Antwort zeigt deutlich den Konflikt zwischen den künstlerischen und denkmalpflegerischen Ansätzen, von denen Plečniks Projekt gekennzeichnet war:

*„Der Hradschin als städtebaulicher Komplex ist das Ergebnis langer und alter Kultur und viele Jahrhunderte haben ihr Teil dazu beigetragen und trotz der verschiedenen Stilauffassungen der Zeiten die harmonische Einheitlichkeit des Gesamtbildes entstehen lassen. Bei diesen Beobachtungen musste vom größten Interesse sein, wie unsere moderne Bauauffassung sich in das traditionelle Gebilde einpassen würde. Eine Stadt bleibt immer ein lebender Körper, der Änderungen, Neuerrichtungen und Ergänzungen allerorts an den Bauten selbst und im Inneren der Häuser verlangt. Bei diesem Suchen und Schauen stieß ich zum ersten Mal auf ausgeführte Werke des Künstlers Josef Plečnik. Es schien mir erstaunlich, wie neuzeitlichen Geistes sein Schaffen war, von welcher reicher Phantasie geleitet und wie gut sich alles in das Gesamtbild einfügte. Wir haben ja viel Moderne in den letzten Dezennien erlebt (...) Das Kriterium aber für einen bleibenden Wert liegt*

---

<sup>687</sup> WAGNER Otto, 1911, S. 3–4.



*sicher darin, wenn moderne Formgebung sich organisch eingliedert in Bestehendes (...) Darin eben liegt die Künstlerschaft (...). So würde mir Ehre und Genugtuung sein, wenn ich durch diese Worte, die meine Achtung vor dem Künstler Plečnik aussprechen sollen, das Werk, das ihm gewidmet werden soll, zu vervollständigen helfen könnte.“<sup>688</sup>*

Vor dem Hintergrund von Behrens architektonischen Positionen wird seine Wertung von Plečniks Architektur verständlich. Der führende Vertreter des mitteleuropäischen Traditionalismus erklärte die Synthese von Modernität und historischer Bautradition zum stilistischen Grundprinzip seines Werkes. Den Wunsch nach der Erfindung eines zeitgemäßen Stils äußerte er in zahlreichen Schriften. Im Artikel *Stil?* aus dem Jahr 1922 beklagt Behrens, dass es müßig sei, den Stil der eigenen Zeit zu definieren und ästhetische Beweisführungen für oder gegen das Neue und Ungewohnte im Kunstleben zu erheben.<sup>689</sup> Die junge Kunst sehne sich nach einer neuen Harmonie, nach dem Ausdruck einer Zusammengehörigkeit mit dem Weltganzen. Diese Idee finde jedoch nach außen hin keine Gestalt als Verwirklichung des Begriffs vom Gesamtkünstlerischen. Das Ziel eines einheitlichen Geistes, der alle Kunstgattungen gleichmäßig beseelt und zusammenführt, sei seiner Zeit noch fremd.<sup>690</sup> Bei der Suche nach einem Stil fordert er vom schaffenden Künstler eine stilistische Autonomie. Dieser frage nicht nach dem Stil seiner Zeit, sondern fördere, was ihm gefällt und lässt anderes unvollendet. Ob es gut aussähe, was er macht, nur darauf kommt es an, trotz Richtung oder Zeitgeist.<sup>691</sup> Zehn Jahre später fordert Behrens noch eindringlicher die Schöpfung eines neuen Stilbegriffs. Zeitloses und Zeitbewegtes sollten die Künstler erkennen und im gemeinsamen Wirken zum allumfassenden Stil bringen. Und Behrens wusste auch, wo das ästhetische Vorbild für den neuen Stil zu finden sei:

*„Die Grundelemente unserer heutigen Kultur liegen immer noch im griechischen Altertum. Der Sinn und das Verständnis und die hohe Meisterschaft der Hellenen gründen sich auf die durchgängige Sitte des griechischen Volkes. Sie machten es wahr, dass der Schönheit auch sittliche Bedeutung zukomme, ja, eigentlich waren die Begriffe, „schön“ und „wahr“ gleichbedeutend.“<sup>692</sup>*

Der Rückgriff auf die griechische Kunst als ästhetische und ethische Grundlage eines zeitgemäßen Stils verweist auf eine formalästhetische Verwandtschaft zwischen

---

<sup>688</sup> APH, H 4032/46, Undatierter Brief von Peter Behrens an die Studenten der Fakultät für Architektur in Laibach.

<sup>689</sup> BEHRENS Peter, 1922, S. 181.

<sup>690</sup> BEHRENS Peter, 1922, S. 183.

<sup>691</sup> BEHRENS Peter, 1922, S. 181.

<sup>692</sup> BEHRENS Peter, 1932, S. 361–365.

Behrens und Plečnik. Beide Architekten projizierten ihre architektonischen Idealvorstellungen auf die städtebaulichen Gestaltungsprinzipien, indem sie mithilfe der modernen Mittel das traditionelle Formenvokabular im Stadtbild einsetzten. Ihr Ziel war, in der vorhandenen Stadtstruktur stilistische Harmonie herzustellen und den Beginn der Moderne künstlerisch zu markieren. In einem wichtigen Punkt jedoch, wenn auch zeitlich versetzt, scheiden sich ihre Wege: Es ist die Auffassung über die Funktion der monumentalen Ausdrucksform in der Architektur.

In seinem programmatischen Essay *Was ist monumentale Kunst* aus dem Jahr 1908 erklärte Behrens die monumentale Kunst zum höchsten und eigentlichen Ausdruck der Kultur einer Zeit. Ihren Ausdruck finde sie an der Stelle, die einem Volk am höchsten steht und von der Macht ausgeht. Beim Monumentalen verlangten wir eine ernste hohe Würde. Wir empfänden Genugtuung durch Gemessenheit und eine gewisse Kühle. Es ist das Feierliche, Eherne, Unnahbare, Ewige.<sup>693</sup> Nach dem Ersten Weltkrieg unterzog Behrens seinen Monumentalitätsbegriff einem Wandel. In seinem Artikel *Stil?* beschreibt er Architektur als einen typischen Ausdruck der materialistischen Zivilisation, die ihren Ausdruck im Monumentalen und Dekorativen finde. Diese Gesinnung ist Monumentalität, materielle Größe, Proportion der Quantitäten, nicht aber die Verdichtung der Qualität. Monumentalkunst sei ein ästhetischer Imperialismus. Die neue Maxime von Behrens' Architektur war es, durch Rhythmus, Spiel der Linienführung und des Flächenwechsels, den Raum aktiv werden zu lassen.<sup>694</sup>

Plečnik hingegen hielt während seines gesamten Schaffens an monumentaler Ausdrucksform fest. Den fortschreitenden Einfluss des Funktionalismus im Städtebau empfand er als Krise der gegenwärtigen Architektur, die dringend reformiert werden müsse. Aus diesem Grund beharrte er auf einem Rückgriff auf klassische antike Bautradition, die er zum Synonym der humanistischen Werte erklärte. Diese Auffassung entsprach dem Anspruch Masaryks an die Umgestaltung der Burg: Der wahre Fortschritt werde durch einen richtigen Bezug zur Tradition bestimmt.<sup>695</sup> Plečniks architekturphilosophisches Ideal ist war, mittels der antiken klassischen Formen und der Anwendung von beständigen Materialien zu einer

---

<sup>693</sup> BEHRENS Peter,

<sup>694</sup> BEHRENS Peter, 1922, S. 184.

<sup>695</sup> O. V., *Za starou Prahu*, 1930, S. 1.

dauerhaften und absoluten Architektur zu gelangen. Diese bezeichnete er als *architectura perennis*.<sup>696</sup>

Wie sich diese ins Stadtbild einfüge, zeigte er bei den Regulierungsplänen für die Prager Burg und ihre Umgebung. Zum Kern seiner Konzeption bestimmte er vorgefundene Denkmäler, denen er den Status überzeitlicher städtebaulicher Konstanten verlieh. Die historisch und symbolisch bedeutendste dieser Konstanten war für die Burg. Durch die Anbringung von monumentalisierenden Gestaltungsmitteln wollte er ihnen einen zeitlosen Charakter verleihen und ihre Existenz in einer modernen Hauptstadt legitimieren.

Mit seiner Vorgehensweise näherte sich Plečnik, natürlich unbewusst, der Behrenschen Definition zu monumentaler Architektur an. Er erklärte sie zum universellen Stil, der die Architektur von Funktionalismus erlöst und zum Garanten des Fortschritts wird. Auch in Bezug auf Behrens' Aussage, das Monumentale finde sich an der Stelle, die einem Volk am höchsten steht und von der Macht ausgeht, lassen sich Übereinstimmungen zwischen beiden Architekten finden.

Dennoch sollte Plečniks Monumentalstadt nicht als Instrument einer spezifischen politisch-ästhetischen Konzeption verstanden werden. Sie vermittelt zwar eine politische Botschaft, jedoch nicht die eines absolutistischen Machtanspruchs des Präsidenten. Vielmehr wird sie zum Ausdruck der kulturellen Repräsentation, die durch die Demokratie als höchste politischer Errungenschaft des Staatswesens erreicht wird. Damit handelte er im Sinne Behrens, der die Monumentalarchitektur zum höchsten Ausdruck der Kultur einer Zeit emporhob.

## **8 Ein sakrales Nationaldenkmal. Die Herz-Jesu-Kirche im Prager Stadtteil Vinohrady (1928–1932)**

Ähnlich wie im Profanbau gab es nach 1918 in Prag auch im Kirchenbau einen Neuorientierungsprozess, in dem nach einer zeitgemäßen Gestaltungsweise gesucht wurde. Der im Frühjahr 1919 ausgeschriebene Wettbewerb für die Errichtung der zweiten katholischen Kirche in Prager Stadtteil Vinohrady [Weinberge] sollte für dessen weitere Entwicklung richtungweisend sein. Laut der Ausschreibung sollte die Kirche ein Memorialbau für die nationale Freiheit und Selbstständigkeit werden. Gleichzeitig sollte ein umfassender Entwurf und eine Platzregulierung durchgeführt

---

<sup>696</sup> Vgl. Kapitel Forschungsstand.

werden.<sup>697</sup> Aus den Wettbewerbskriterien wird deutlich, dass eine architektonisch-politische Begründung des Projektes zum Qualitätskriterium der geplanten Kirche erklärt wurde. Die Erfüllung dieses Anspruchs wurde von Plečnik im gesamten Planungsprozess verfolgt.

Im Fokus der folgenden Untersuchungen steht die Durchwirkung von Plečniks gestalterischen Strategien mit nationalen und liturgischen Komponenten. Um die ikonografischen und ikonologischen Aussagen der Herz-Jesu-Kirche (**Abb. 149, Abb. 150**) nachvollziehen zu können, soll auf die Problematik des Verhältnisses zwischen der katholischen Kirche und dem tschechischen Nationalismus im geschichtspolitischen Kontext der Ersten Tschechoslowakischen Republik (1918–1939) eingegangen werden. Unter Heranziehung politischer Aspekte wird auch die vehemente Kirchenbaudiskussion, die nach der Veröffentlichung der Kirchenbaupläne entstand, untersucht werden. Zum Schluss soll die Herz-Jesu-Kirche im Spannungsfeld zwischen den künstlerischen und religiösen Prinzipien Plečniks betrachtet werden. Dabei wird die Frage des Traditionsbezugs und der Rezeption historischer Formenkanons aufgegriffen.

## 8.1 Vorgeschichte

*„Ihr werdet euch vielleicht von der sacerdotalen Kunst entfernen nun – aber das wird Euch Unglück sein – das wird für Euch der Beginn des Zersetzens(...)“*<sup>698</sup>, tadelte Plečnik in einem Brief den Begründer der tschechischen Moderne, Jan Kotěra. Der genaue Grund für seine mahnenden Worte ist nicht bekannt, es steht aber fest, dass sein Prager Kollege eine liberale Einstellung zur Gestaltungsweise des Sakralbaus vertrat. *„Wir fühlen nicht mehr absolutistisch, wir fühlen nicht mehr religiös; wir fühlen lebensfreundlich und relativ weltlich (...) ist denn nicht jedes künstlerische Gebäude eine Kirche?“*<sup>699</sup>, fragte er in einem Gespräch mit Otto Wagner.

Plečnik erklärte die religiöse Ehrfurcht und die Askese zu Grundlagen des modernen Sakralbaus. Diese Maxime predigte er auch als Nachfolger an der Prager Kunstgewerbeschule. Den inhaltlichen Schwerpunkt des Unterrichts legte er auf die

---

<sup>697</sup> DVOŘÁK Vilém, 1920/21, S. 52.

<sup>698</sup> Brief von Plečnik an Kotěra vom Mai 1901, Zitat aus: PRELOVŠEK Damjan und VYBÍRAL Jindřich, 2002, S. 92.

<sup>699</sup> ŠLAPETA Vladimír, 1991, S. 112.

sakralen und funeralen Themen. „*Eine Atmosphäre von Religiosität, eine tief katholische Eingenommenheit für dunkle Kapellen und Nischen, eine Hingabe für Mystik*“<sup>700</sup> umgab seine Schüler, die das Erbe ihres Lehrers im Wettbewerb von 1919 für die Errichtung der zweiten katholischen Kirche in Vinohrady angetreten haben.

Mit seinen achtzigtausend Einwohnern zählte der Stadtbezirk Vinohrady [Weinberge] zu den größten in Prag. Der überwiegend katholischen Bevölkerung stand nur eine Kirche zur Verfügung, die aufgrund der wachsenden Anzahl der Gläubigen nicht ausreichend war. Um die Situation der Gläubigen zu verbessern, schenkte der Prager Stadtrat der Gemeinde anlässlich des sechzigjährigen Regierungsjubiläums von Kaiser Franz Joseph I. 1908 ein Baugrundstück auf dem Platz des heiligen Georg von Poděbrady. Die Baufinanzierung wurde durch die Stiftung des Stadtrats Karl Leopold Bepta gesichert. Als provisorische Kirche diente der Pfarrei die Aloisiuskapelle, die 1914 in einer Schule auf dem Platz des heiligen Georg von Poděbrady errichtet wurde. 1914 wurde der Verein für die Errichtung einer zweiten katholischen Kirche auf den Königlichen Weinbergen [im Folgenden als Kirchenbauverein] gegründet. Seine Tätigkeit wurde während des Ersten Weltkrieges unterbrochen und 1918 wieder aufgenommen. Im März 1919 schrieb der Kirchenbauverein einen Wettbewerb für die Errichtung der zweiten katholischen Kirche aus. Der Wettbewerb wurde durchgeführt, doch vor seinem Abschluss schlug der Verein der Tschechischen Architekten Plečnik zur Ausarbeitung der Pläne vor. Nach einer anfänglichen Ablehnung arbeitete er den ersten Ideenentwurf im Jahr 1921 aus. Die gesamte Planung führte er bis zum Bauabschluss 1932 unentgeltlich aus.

Den ersten und zweiten Preis erhielten Plečniks Schüler.<sup>701</sup> Ihre Beiträge beeinflusste Plečniks Idee eines quer liegenden Grundrisses mit mehreren Altären an der Stirnwand. Die Entwürfe wurden zwar nicht umgesetzt, wurden aber von der Fachpresse als Sieg des modernen Kirchenbaustils und Symbol der kulturellen Entwicklung gefeiert. Damit beeinflusste Plečnik indirekt die Kirchenbaudiskussion, die nach dem Ersten Weltkrieg in Prag ausbrach.

---

<sup>700</sup> ŠLAPETA Vladimír, 1991, S. 112.

<sup>701</sup> DVOŘÁK Vilém, 1920/21, S. 52–56.

## 8.2 Das gestalterische Konzept

Seit 1918 stand Plečnik in Kontakt mit dem Sekretär des Bauausschusses, Pfarrer Alexander Titl, mit dem er sich über die Umsetzung der geistig-theologischen Ideen in eine architektonische Form austauschte. Aus ihrer Verbindung und der daraus resultierenden gegenseitigen Beeinflussung von Architektur und Theologie entstand ein Bauprogramm, das das neue Gemeindebewusstsein widerspiegelte.

Den ersten Entwurf legte Plečnik dem Kirchenbauverein im Sommer 1921 vor (**Abb. 151**). Er verzichtete auf den Bau einer neuen Kirche und vergrößerte die provisorische Aloisius-Kapelle, die ein Bestandteil des Häuserblocks im Norden des Platzes war, mit einer Rotunde. Ihr Arkadenumgang erinnert an das Mausoleum St. Constanza in Rom, das Plečnik bereits während seiner Italienreise besichtigt hatte.<sup>702</sup>

Argumente für seine Lösung fand er in den städtebaulichen Theorien von Camillo Sitte. Demnach wurden die Kirchen in Italien fast niemals freistehend ausgeführt:

*„In Verona sind sämtliche Kirchen ein oder wenigstens (.???) angebaut. (...). Ebenso sind auch in Piacenza alle Kirchen eingebaut. (...) Schon diese Fälle allein und ihr Kontrast zu dem ganz entgegengesetzten modernen System legen es nahe, über diesen interessanten Punkt noch genauer nachzudenken. (...) Für das Bauwerk ist diese Aufstellung (ringsherum freistehend) die ungünstigste – weil der Effekt sich nirgends kontrastiert (...). Für den Bauherrn ist diese Aufstellung unter allen die ungünstigste – sie zwingt mit großen Kosten ringsherum die langen Fassaden architektonisch und dekorativ auszuführen (...). Eine freie Aufstellung ist auch für den Gebrauch schlecht. – eine baulich geschlossene Verbindung mit Pfarrhofschule, etc., ist aus vielfachen Gründen erwünscht.“<sup>703</sup>*

Mit diesem Vorschlag beabsichtigte Plečnik die Erhaltung und Monumentalisierung eines bereits bestehenden Sakralbaus, den er als Rahmen für seine Neuschöpfung verwendete. Gleichzeitig wollte er die Kosten für die Seitenfassaden reduzieren.<sup>704</sup>

In seinem Entwurf aus dem Jahre 1922 bettete er die Kirche in den städtebaulichen Kontext ein. Formal erinnerte der Bau an einen dorischen Tempel mit zweischichtigem Fassadenmantel. Dominiert wurde er von einem frei stehenden venezianischen Glockenturm (**Abb. 152 a, b, c**). Die fünfundzwanzig Meter hohe Kirche wurde zum Herzstück eines Pfarrzentrums, das aus zwei Schulen, einem Pfarrhof und mehreren Zinshäusern bestand. In einer zweiten Variante ersetzte er den äußeren Säulenmantel durch Bögen, zwischen denen er Heiligenfiguren anbrachte.

---

<sup>702</sup> Ähnliche Lösungen sind bei dem Plan für die Franziskaner Kirche in Trsat (1909) und bei der Umgestaltung der Kirche in Bogojina (1925) zu finden.

<sup>703</sup> AHMP, Brief Plečnik an Pfarrer Titl, 12.2.1921, Abschrift, unvollständiger Zitat aus: SITTE Camillo, 1909, S. 30-32.

<sup>704</sup> AHMP, Brief von Plečnik an Pfarrer Titl, 20.7.1921.

Den Fries schmückte er mit antiken Ornamenten. Diese klassizistisch anmutende Lösung sollte der Kirche einen monumentalen Charakter verleihen. Aufgrund des Standortstreites und mangelnder finanzieller Mittel konnte aber auch dieser Entwurf nicht durchgeführt werden. 1923 folgte eine kleinere, ebenfalls nicht ausgeführte Variante einer Kirche mit Säulenumgang und frei stehendem Glockenturm (**Abb. 153**).

Seine antikisierenden Entwürfe begründete Plečnik mit dem Argument, unsere Epoche würde keinen eigenen Stil finden können. Aus diesem Grund müssten sich die Architekten zwischen dem ägyptischen und dem griechischen Stil als einzigen originalen tektonischen Stilen der Antike entscheiden.<sup>705</sup>

Im Entwurf vom 1925 (**Abb. 154**) setzte Plečnik den Schwerpunkt auf die Gestaltung des Innenraums und auf die christliche Ikonografie. In die Mitte eines Saalbaus stellte er eine Säule als Symbol für Christus. Vier in den Ecken platzierte Säulen stellten die vier Apostel dar.<sup>706</sup> Bei der Außengestaltung entfernte er sich von der antiken Formensprache. Die Fassade rhythmisierte er mit aneinandergereihten Bögen. Ein gestalterisch bedeutendes Element war ein Turm, der im späteren zwischen 1928 und 1932 ausgeführten Entwurf (**Abb. 155, Abb. 156 a, b**) eine grundlegende Rolle gespielt haben dürfte. 1928 entwarf er ein einschiffiges Langhaus mit einer Länge von 38m, einer Breite von 26m und einer Höhe von 13m. Den niedrigen Saalbau monumentalisierte er mit einem 42m hohen Glockenturm, der fast die gesamte Kirchenbreite einnehmen sollte (**Abb. 157, 158**). An beiden Fassaden wurde der Turm von vergitterten Rundfestern mit 7,6m Durchmesser durchbrochen. Die Kirchenuhr wurde in beide Fenster integriert (**Abb. 159, Abb. 160**). Den Abschluss bildet eine vergoldete Kugel mit Kreuz. Der Turm wird von zwei Pyramiden flankiert. Der Gebäudemantel besteht aus dunklem Ziegelmauerwerk, das von hellen ausragenden Granitquadern rhythmisiert wird (**Abb. 161**). Der obere Teil der Fassade wurde weiß verputzt und als Zitat eines antiken Tempels ausgeführt. Die Säulenschäfte tragen ein mit Girlanden versehenes Gesims, das von einem Tympanon bekrönt wird. Diese Gestaltungsstrategie wurde auch am Glockenturm umgesetzt. Der Eingang in die Kirche erfolgt von Westen über drei Portale mit massiver Granitfassung.

---

<sup>705</sup> AHMP, Konzept des Artikels von Pfarrer Titl über die Kirche von Vinohrady, nicht datiert.

<sup>706</sup> HRUDKA Václav, 1931, S. 361.

Das Innere des weiträumigen Hallenbaus prägen Ziegelwände, die durch Lisenen gegliedert sind (**Abb. 162**). Analog zum Außenbereich wurden die oberen Wandzonen weiß verputzt und durch Fenstergaden rhythmisiert. Im Altarraum befinden sich ein im Marmor ausgeführter Hauptaltar, der seitlich von Balustraden umfasst ist, und zwei Ambos (**Abb. 163, Abb. 164, Abb. 165**). Die Mensa wird von sechs stilisierten dorischen Kapitellen getragen. Das Herzstück des Altars ist ein zweistöckiger Tabernakel, der von zwei Engelsfiguren flankiert wird. Nach Plečniks Entwurf wurde er vergoldet und mit Edel- und Halbedelsteinen verziert (**Abb. 166**). Die figurale Plastik wurde nach den Entwürfen des Bildhauers Damjan Pešan zwischen 1933 und 1938 durchgeführt. Im Zentrum der Altarwand brachte er eine 3,5m hohe vergoldete Figur Jesu Christi aus Lindenholz an, unter der sich eine ebenfalls vergoldete Figurengruppe von sechs böhmischen Patronen befindet.<sup>707</sup> Die feierliche Wirkung des Altars unterstreichen ein nach Plečniks Entwurf ausgeführter Kronleuchter aus Holz und sechs Kandelaber mit hängenden Leuchtern, die nach dem Entwurf von Otto Rothmayer 1939 ausgeführt wurden. Von ihm stammen auch zwei Eck- und zwei Seitenaltäre aus Marmor, die zwischen 1939 und 1942 errichtet wurden (**Abb. 167**).<sup>708</sup> Über ihre endgültige materielle und formale Gestaltung beriet er sich mit Plečnik, dem er die Photos der Modelle nach Laibach schickte.

Das kontemplative Herzstück der Kirche ist die unterhalb des Presbyteriums gelegene Krypta (**Abb. 168**), deren Innenausstattung zwischen 1942/43 abgeschlossen wurde. Der Raum wird von einem Tonnengewölbe aus unverputzten Ziegeln überspannt. Einen regelmäßigen Rhythmus verleihen ihm axial angeordnete Fensterschlitze, durch die das Licht ins Kircheninnere flutet. Umrahmt werden sie von weißen Stürzen, die als dekoratives Element des unverputzten Gewölbes fungieren. Den optischen Höhepunkt der Krypta bildet der Altarbereich. Die Mensa befindet sich vor einer hellen Stirnwand, die von einem Bogen umrahmt wird. In dessen Mauerwerk integrierte Plečnik Spolien der ältesten Prager Kirchen, die während der Ausgrabungen auf dem III. Burghof der Prager Burg gefunden wurden. Damit erreichte er eine lebhafteste Oberflächenstruktur.

---

<sup>707</sup> Zwischen 1937 und 1938 wurden an die Altarwand die Heiligenfiguren Veit, Wenzel, Agnes, Ludmila, Prokopius, und Johannes Nepomuk angebracht. Außer der Figur des hl. Johannes Nepomuk sind alle Figuren signiert. Siehe hierzu: ČIŽINSKÁ Helena, 2007, S. 19.

<sup>708</sup> Die Eckaltäre sind der Jungfrau und dem hl. Joseph geweiht, die Seitenaltäre der hl. Teresia und dem hl. Antonius. Siehe hierzu: ČIŽINSKÁ Helena, 2007, S. 23–25.



Im Innenraum des Glockenturms (**Abb. 169 a, b, c, d**) verarbeitete er das Thema *promenade architecturale* von Le Corbusier. Die Raumstruktur bestimmen neun gegenläufige Rampen, die zum Turmabschluss führen. Dem Betrachter gewähren sie eine Vielfalt von Raumeindrücken. Verstärkt werden sie durch den Lichteinfall, der durch zwei monumentale Rundfenster erfolgt.

### **8.3 Kirchenpolitische Hintergründe**

Die Planung und der Bau der Herz-Jesu-Kirche wurden von Beginn an von einer politisch begründeten Diskussion begleitet. Argumente, die von den Gegnern und Befürwortern des Bauvorhabens vorgebracht wurden, zeigen die Brisanz eines Standortstreites, der zu einem konfessionell-politischen Konflikt geführt hat.

Eines der wichtigsten Probleme der Tschechoslowakischen Republik war die Trennung von Kirche und Staat. Die enge Verbindung der katholischen Kirche mit den Habsburgern hat im nationalen Bewusstsein der Tschechen negative Erinnerungen hinterlassen. Den Umbruch von 1918 feierte man als Sieg über die katholische Kirche, die nach der Schlacht auf dem Weißen Berg vom November 1620 zum Sinnbild der nationalen und religiösen Unterdrückung der Tschechen wurde. Das hatte zur Folge, dass das Bekenntnis zur katholischen Konfession häufig als politisches Bekenntnis zur Habsburger Monarchie galt.

Die Euphorie über die nationale Emanzipation wurde von antikatholischen Ressentiments und einem Denkmalsturm begleitet. Der erste symbolische Akt der nationalen Neudefinition war der Sturz der Mariensäule auf dem Altstädter Ring, die als Symbol der gewaltsamen Rekatholisierung galt.<sup>709</sup> Die Stellung der katholischen Kirche erschwerte auch die liberal-nationale Einstellung vom Präsident Masaryk, der die Trennung zwischen der Kirche und Staat zum Gegenstand seines politischen Programms erklärte. Seine Aussage „*wir haben mit Wien abgerechnet, und wir werden mit Rom abrechnen*“<sup>710</sup>, wurde von den meisten Parteien zum politischen Credo erhoben hat.

---

<sup>709</sup> SCHULZE-WESSEL, Martin, 2002, S. 86.

<sup>710</sup> SCHULZE-WESSEL, Martin, 2002, S. 83.

Der Streit um den Standort der Herz-Jesu-Kirche ist ein Sinnbild des hier erörterten Kulturkampfes zwischen dem Laizismus und dem Katholizismus. Dass der Gemeinde das Grundstück für den Bau einer zweiten Kirche auf Vinohrady anlässlich des Regierungsjubiläums von Kaiser Franz Josef I. geschenkt wurde, wurde vom sozialdemokratischen und sozialistischen Lager für eine reaktionäre Provokation gehalten. Die Kritiker empfanden den Kirchenbau als Schmach gegen die Befreiung vom Habsburger Joch und als politischen Triumph der Klerikalen.<sup>711</sup>

Der Konflikt nahm von Anfang an die Dimension einer antiklerikalen Agitation an. Die Kirchenbaugegner forderten die Regierung und die Nationalversammlung auf, jeglichen Einfluss der römisch-katholischen Kirche auf das gesellschaftliche Leben zu verhindern. Des Weiteren sollte das Kircheneigentum beschlagnahmt werden. Im Sinne dieser Forderung sollte nicht auf dem Platz des hussitischen Königs Georg eine Kirche zur Ehren des Tyrannen der tschechischen Nation, Franz Joseph I., erbaut werden. Die Schenkung des Grundstücks an die katholische Kirche sei eine Beraubung der Allgemeinheit, die aus moralischen Gründen verhindert werden sollte.<sup>712</sup> Als von der Regierung nicht die erhoffte Reaktion kam, wandten sich die Gegner an den Prager Stadtrat.<sup>713</sup> Die endgültige Entscheidung im Streit brachte schließlich ein Gutachten der juristischen Fakultät, die den Beschluss über die Schenkung aus dem Jahre 1908 im Mai 1928 für rechtmäßig erklärte.<sup>714</sup>

Trotz jenem richterlichen Beschluss blieb die politische Situation auch weiterhin angespannt. Um eine weitere Konfrontation mit den Antiklerikalen zu vermeiden, bekannte sich die katholische Kirche demonstrativ zum tschechoslowakischen Staat. Die Gläubigen von Vinohrady erklärten den Kirchenbau zum Unabhängigkeitsdenkmal und nationalen Symbol.<sup>715</sup> Den Votivcharakter ihres Bauvorhabens bekräftigten sie mit dem symbolischen Datum der Grundsteinlegung, die am 28. Oktober 1928 anlässlich des zehnjährigen Jubiläums der Republikgründung stattfand. Als besonders günstig bezeichnete diesen Zeitpunkt auch Papst Pius XI., der der Pfarrei Vinohrady in einem Telegramm den Segen erteilte.<sup>716</sup> Durch diese symbolische Handlung legitimierten die Prager Katholiken

---

<sup>711</sup> O. V., Zeitungsausschnitt, in: *Večerní právo lidu*, 30.5.1928.

<sup>712</sup> O. V., Zeitungsausschnitt, in: *Večerní České slovo*, undatiert,

<sup>713</sup> O. V., Zeitungsausschnitt, in: *Čech*, 6.9.1927.

<sup>714</sup> O. V., Zeitungsausschnitt, in: *Večerní právo lidu*, 30.5.1928.

<sup>715</sup> O. V., Zeitungsausschnitt, in: *Lidové listy*, 22.3.1928.

<sup>716</sup> O. V.; Ku slavnosti svěcení základního kamene ku chrámu Páně na Kral. Vinohradech [Zur Feier der Weihe des Grundsteins der Herz-Jesu-Kirche auf den Weinbergen], in: *Lidové listy*, 23.10.1928.

ihre Existenz im neuen Staat und erklärten sich zum unverzichtbaren Bestandteil einer neuen einheitlichen Nation. Die Herz-Jesu-Kirche wurde damit zum Sinnbild für die Erneuerung des tschechischen Katholizismus, der in der neuen politischen Realität eine wesentliche Rolle spielen sollte.

#### **8.4 Die ikonografischen und ikonologischen Konzepte**

In Anbetracht des politischen Streites um den Errichtungsort wollte Plečnik den Kirchenbau am Platz des hussitischen Königs Georg von Poděbrady rechtfertigen und eine überkonfessionelle Nationalkirche zu errichten. Beim Verfolgen seines Leitgedankens bediente er sich spezifischer Kommunikationsmittel, mit denen er den Bedeutungssinn der Herz-Jesu-Kirche zum Ausdruck brachte. Zu diesen wählte er eine ikonographische Ausstattung, Gestaltungsmittel und Materialsignifikanz.

Der Kern des ikonografischen Raumprogramms befindet sich in der Altarkonzeption. Durch die Anbringung der tschechischen Patronen hob Plečnik bewusst die böhmische Geschichte hervor und schuf damit eine Legitimierungsgrundlage für die Errichtung der Kirche. Die Figur Christi, die er zum dominierenden Altarraumelement erkor, sollte die nationalkirchliche Bedeutung der Kirche betonen. Mit dem Ausruf „*Das Heiligste Herz Jesu, herrsche über die Tschechen*“, wurde 1920 zur Sammlung für den Kirchenbau aufgerufen.<sup>717</sup>

Eine weitere überkonfessionelle ikonografische Botschaft birgt sich auch in der Fassadenausführung. Wie Prelovšek festgestellt hat, lässt ihre Gestaltung Plečniks Bezugnahme auf Sempers Bekleidungstheorie vermuten. Plečnik übernahm wörtlich Sempers Behauptung, in der Antike sei die Architektur bei besonderen Anlässen mit Textilien überspannt worden. Die Grundsteinlegung am 10. Jahrestag der Gründung der Tschechoslowakischen Republik motivierte ihn zur Erzeugung einer bildhaften Fassadenstruktur, die den symbolischen Charakter des Baus vermittelt. In Anspielung auf den dem böhmischen König Georg von Poděbrady gewidmeten Platz wird der Bedeutungscharakter der Fassade von der textilen Imagination eines Herrschermantels bestimmt. Die roten Klinker mit hellem Gesims symbolisieren

---

<sup>717</sup> PRELOVŠEK Damjan, 1992, 573.

einen Hermelinpelz mit Mantelkragen. Dieser Annahme zufolge kann die auf der Turmspitze angebrachte Kugel als Reichsapfel interpretiert werden.<sup>718</sup>

Plečnik beugte sich vor dem *Genius Loci* und hob die Fassade zu einer sprechenden Architektur empor. Während des Standortstreites durfte Plečnik nicht die historische Bedeutung von König Georg von Poděbrady (1420–1471) entgangen sein. Als erster böhmischer Herrscher trat er zum Hussitentum über und bemühte sich um Religionsfrieden. Als König beiderlei Volkes, der Katholiken wie Hussiten, wurde er zur identitätsstiftenden Figur der Tschechen. Diese historische Tatsache machte Plečnik zur ideellen Grundlage seiner Konzeption. Den religionspolitischen Standortstreit erklärte er zur Metapher der religiösen Unruhen, die seit dem 15. Jahrhundert die böhmische Geschichte prägten. Die Figur des Georg von Poděbrady wurde damit zum gemeinsamen Nenner für alle Tschechen, unabhängig von ihrer Konfession.

Ein besonderes Augenmerk hatte Plečnik auf die Materialsemantik gelegt. Für den Bau verwendete er ausschließlich tschechische Materialien. Dieses Vorgehen wurde bereits beim Bau des Tschechischen Nationaltheaters in Prag, einem wichtigen Symbol der nationalen und kulturellen Eigenständigkeit, 1868 angewendet. Über zwanzig verschiedenartige Steine waren aus Böhmen und Mähren herangebracht und eingemauert worden. Um die Zusammengehörigkeit des tschechischen Volkes zu versinnbildlichen, wurden sie mit Namen ihrer Herkunftsorte beschriftet.<sup>719</sup> Überträgt man dieses Vorgehen auf die Herz-Jesu-Kirche, kann es als Ausdruck der kollektiven Identitätsbildung interpretiert werden.

Über eine spezifische Materialsignifikanz verfügt die Krypta. Die im neuen Bauzusammenhang einverlebten Spolien der Kirchen bergen eine zweifache ikonologische Aussage in sich. Plečnik bewahrte die Relikte vor dem weiteren Zerfall und verwendete sie als geweihtes Material, durch welches die neue Kirche geheiligt wurde. Nach Thomas Raff besitzen auf diese Art wieder verwendete Bauteile einen Reliquiencharakter und werden damit zu Materialreliquien.<sup>720</sup> Überträgt man diese Aussage auf Plečniks Vorgehensweise, übernehmen die Reste der ältesten Kirchen der Prager Burg die Funktion eines Patroziniums über den Neubau. Dadurch werden die materiellen Geschichtszeugnisse zu symbolischen

---

<sup>718</sup> PRELOVŠEK Damjan, 1992, S. 232.

<sup>719</sup> RAFF Thomas, 1994, S. 80.

<sup>720</sup> RAFF Thomas, 1994, S. 67ff.

Hütern der nationalen Eigenständigkeit, welche durch den Bau der Herz-Jesu-Kirche zum Ausdruck gebracht wurde.

Das ikonografische und ikonologische Programm der Herz-Jesu Kirche unterscheidet sich im Wesentlichen von dem der Prager Burg, in dem die nationalen Symbole aller Teilrepubliken vertreten sind. Eine länderübergreifende Ikonografie ist hier nicht vorhanden. Die alleinige Präsenz der tschechischen Nationalheiligen sowie die Verwendung tschechischer Baumaterialien mit deuten auf die Sakralisierung der tschechischen Nation hin. Unter diesem Aspekt kann die Herz-Jesu-Kirche nicht als ein gesamtnationaler Memorialbau, sondern ein tschechisches sakrales Nationaldenkmal wahrgenommen werden kann.

### **8.5 Kritiken als Spiegelbild der Vorstellungen über Kirchenbaustil**

Wie aus den Wettbewerbsbedingungen ersichtlich wurde, war der Bau der Herz-Jesu-Kirche in einen politisch-architektonischen Kontext eingebettet. Die Veröffentlichung von Plečniks Entwürfen führte in der Tagespresse und den Fachzeitschriften zu einer regen Diskussion über einen neuen Kirchenbaustil. Beide Seiten forderten die Erfindung eines zeitgemäßen Kirchenbaustils, ihre Argumentationslinien unterschieden sich jedoch in der Frage nach den formalen Vorlagen des neuen Stils. Überwogen in der Tagespresse politisch gewürzte Argumente gegen die modernistischen Tendenzen, sah die Fachkritik im Bau der Herz-Jesu-Kirche eine architekturhistorische Chance für die Lösung der Stillfrage im Kirchenbau.

Unmittelbar vor dem Baubeginn entflamte in der Tagespresse eine heftige Kirchenbaudiskussion. In der national-konservativen Tageszeitung „*Čech*“ wurde moniert, der moderne Kirchenbau würde zu sehr an den Stil der heidnischen antiker Bauten erinnern und sei den heutigen Katholiken fremd. Eine Kirche, die sich in ihrer Lehre und Liturgie nicht wandle, verfüge bereits über ihre Stile. Und aus diesem Grund sollte analog zur Unveränderbarkeit der liturgischen Handlungen auch der historische Charakter der sakralen Kunst respektiert werden.<sup>721</sup>

---

<sup>721</sup> KETTNER, Zeitungsausschnitt, in: *Čech*, 3.10.1928.

Die Moderne wurde auch als ein Angriff auf die moralischen Werte der Katholiken gedeutet. Die materialistische und zweckorientierte Einstellung der Gesellschaft würde sich auf die Architektur übertragen und dadurch eine christlich fundierte Entfaltung eines zeitgemäßen Kirchenstils unmöglich machen.<sup>722</sup> Ein Kirchenbau setze die religiöse Ehrfurcht des Architekten voraus, doch diese wäre in der heutigen ungläubigen Gesellschaft nicht mehr vorhanden. Bei den modernen Architekten wurde die mystische Lebensführung vermisst, mit der die gotischen Künstler den Kirchenbau mit Geist erfüllt hätten.<sup>723</sup> Alle konservativen Autoren waren sich in einem Punkt einig: In einer geistleeren Zeitepoche sollten Kirchen in den Stilen der vergangenen Jahrhunderte gebaut werden.

Die antimodernistischen Äußerungen in der Zeitung *Čech* wurden in der liberalen Zeitung *Lidové listy* zurückgewiesen. Die Liturgie habe sich im Laufe der Geschichte wohl gewandelt und die Gestaltung des liturgischen Raumes direkt beeinflusst. Hinsichtlich der Behauptung, der moderne Stil würde an die heidnische Antike erinnern, reagierte der Autor mit der Aussage, dass das einzige, was die moderne Kunst an die Antike erinnert, ihre gemeinsame Suche nach neuer Schönheit ist. An die heidnische Kunst knüpfte auch die Renaissance mit ihren zahlreichen Kirchenbauten an.<sup>724</sup>

Im Unterschied zur konservativen Tagespresse, versprachen sich die Kunsthistoriker und Architekten vom Bau der Herz-Jesu-Kirche den Beginn eines neuen Kirchenstils, der den neuen demokratischen Zeitgeist widerspiegeln sollte.

Bereits vor Baubeginn betonte die Zeitschrift *Styl*, dass eine Kirche, die als Erinnerungsmal an die wiedererlangte Freiheit erbaut werden sollte, nicht mit einem pseudostilistischen Gewand bekleidet werden dürfe. Diese Forderung müsse in der Zeit, in der die Reaktionäre ihre Häupter erheben und ihre rückständigen Pläne geltend machen wollen, verstärkt werden. Diese politische Aufgabe des neuen Kirchenbaus bestimme auch seinen Charakter. Wenn wir politisch nicht von den negativen Erscheinungen der Vergangenheit leben und eigene Staatlichkeit üben wollten, dürften wir uns auch in der Kunst nicht mit antiquierten Überbleibseln

---

<sup>722</sup> KETTNER, Zeitungsausschnitt, in: *Čech*, 27.10.1928.

<sup>723</sup> MYSLIVEC Tadeáš, Zeitungsausschnitt, in: *Čech*, 4.10.1928.

<sup>724</sup> HRUDKA Václav, Zeitungsausschnitt, in: *Lidové listy*, 6. 10. 1928.

zufrieden stellen, sondern müssten im Sinne der Entwicklung und Fortschritts neue künstlerische Organismen schaffen.<sup>725</sup>

## **8.6 Die Herz-Jesu-Kirche als Synthese von Plečniks architektonischen und religiösen Auffassungen**

*„Wir leben in einer neuen, vollständig neuen Zeitepoche – aber die Kirche dieser Epoche wurde leider noch nicht erfunden.“<sup>726</sup>*

Spätestens während des Baus der Heilig-Geist-Kirche in Wien begann Plečniks Suche nach einer neuen Glaubensästhetik, die den Bedürfnissen einer modernen Glaubensgemeinschaft entsprechen würde. Unschlüssig war er sich in der Frage nach einer adäquaten Formensprache der zeitgemäßen Sakralbauten. Er war der Ansicht, dass heutige Architektur nicht die sakralen Bauaufgaben bewältigen könne und forderte daher das Ende des Kirchenbaus. Gleichzeitig aber sah er die Notwendigkeit der Erhaltung von sakraler Bautradition.<sup>727</sup> Diese Reflexionen zeigen Plečniks Schwanken zwischen der Tradition und Moderne, das bei ihm auf dem Gebiet des Sakralbaus besonders stark ausgeprägt war.

Plečniks Auffassungen über einen zeitgemäßen Kirchenbau waren von den ideologischen Weltanschauungen eines überzeugten Christdemokraten geprägt: Der moderne Sakralbau sollte dem kollektiven Empfinden des modernen Menschen unterordnet werden.<sup>728</sup> Dabei dürften aber nicht die sozialen Inhalte den sakralen vorangestellt werden. Zum Qualitätskriterium eines zeitgemäßen Kirchenbaustils erklärte Plečnik die christliche Spiritualität, die er im funktionalistischen Sakralbau vermisse. So kommentierte er das Werk von Le Corbusier, indem er sagte, dass es zwar auch eine Idee ist, aber eine nicht von Gott kommende.<sup>729</sup>

Die Herz-Jesu-Kirche stellt die Synthese von Plečniks architektonischen und religiösen Auffassungen dar. Der Architekt bediente sich des traditionellen Formenkanons und setzte damit seinen Wunsch nach der Kontinuität des

---

<sup>725</sup> DVOŘÁK Vilém, 1920/21, S. 52

<sup>726</sup> AHMP, Brief von Plečnik an Titl, 16.11.1926.

<sup>727</sup> MALÁ Věra und PRELOVŠEK Damjan, 1996, S. 566.

<sup>728</sup> AHMP, Brief von Plečnik an Titl, 26.3.1924.

<sup>729</sup> GRABRIJAN Dušan, 1968, S. 79.

Kirchenbaus architektonisch um. Gleichzeitig distanzierte er sich aber vom Eklektizismus, indem er historische Elemente frei rezipierte und in einen zeitgemäßen architektonischen Kontext einfügte. Der Rückgriff auf den historischen Formenwortschatz diente ihm lediglich als Mittel zur Schöpfung eines Motivs, der dem Bau einen sakralen Charakter verleiht. So sind die drei Eingangsportale von historischen Vorbildern abgeleitet, ihre expressive Gestaltung lässt aber den Einfluss der Prager kubistischen Architektur erkennen.

Plečniks Wunsch nach einer architektonischen Reform des Sakralbaus wird in der Gestaltungsstrategie des Kirchturms besonders deutlich. Während die Turmfassade im traditionellen Formenwortschatz ausgeführt wurde, offenbart sich im Innenraum eine vollständige Emanzipation von den historischen Vorbildern. Dieser radikale Aufbruch zur Moderne kann als eine symbolische Handlung interpretiert werden. Der stilistische Spannungsbogen von der Tradition zur Moderne ist Sinnbild für eine moderne Kirche, die die katholische Tradition bewahrt, gleichzeitig aber den Anspruch einer modernen Glaubensgemeinschaft erfüllt.

Eine motivisch begründete Anknüpfung an die sakrale Bautradition ist auch im Raumkonzept erkennbar. Doch deutlicher als im Außenbau wird hier sichtbar, dass Plečnik die Reform in gleichem Maß sowohl auf architektonischer als auch liturgischer Ebene anstrebt.

Bei der Gestaltung des Innenraums schwebte ihm der Gedanke einer Volksversammlungshalle vor, in der sich der kollektive Geist der Gläubigen frei entfalten könnte.<sup>730</sup> Das typologische Vorbild für die Umsetzung seines Vorhabens fand er in der frühchristlichen Basilika, auf die er mit Kassettendecke, Fenstergaden und zwei Ambonen verwies. Im Unterschied zu Heilig-Geist-Kirche in Wien aber griff er behutsamer auf das historische Vorbild zurück. Das basilikale Formsystm wendete er in reduzierten und verfremdeten Formen an. Er verzichtete auf die seitlichen Emporen, verzierte aber den Fußboden mit Kreismotiven, die ihm von den Mosaiken in Ravenna bekannt waren.<sup>731</sup>

Diese typologische Umwandlung des basilikalen Raumtypus ging mit Plečniks Wunsch nach einer Reform des liturgischen Raumes einher. Er konzentrierte sich auf das Verhältnis zwischen dem neuen Zeitgeist und dem liturgischen Raum, in dem das Selbstverständnis einer demokratischen Kirche und Gemeinde architektonisch

---

<sup>730</sup> AHMP, Brief von Plečnik an Titl, 2.2.1932.

<sup>731</sup> STELÉ France, 1967, S. 100.



versinnbildlicht würde. Die mit Balustrade umrahmte Altarinsel betonte er mit einem Stufenpodest, verzichtete aber auf einen getrennt eingezogenen Chor. Dadurch schuf er einen einheitlichen Raum, in dem die liturgische Grenze zwischen der Gemeinde und dem Geistlichen aufgehoben wurde. Bessere Sichtbarkeit des Altars erreichte er mit zwei Bankgruppen, die unmittelbar zur Altarinsel reichen. Das neu hergestellte Kommunikationsmodell ermöglichte den Gläubigen eine aktive Teilnahme am Gottesdienst.

Plečniks liturgische Reformbestrebungen stehen seinem Anspruch an die Askese als Voraussetzung des christlichen Lebens gegenüber. Er lehnte die Beheizung des Kirchenraumes mit dem Argument ab, „*die katholische Kirche ist kein Kino, oder eine Bar, oder ein Theater – sie ist ein Kalvarienberg.*“<sup>732</sup> Auch die Kirchenbänke empfand er als zu bequem für die Kommunikation mit Gott. Diese Einstellung geht zurück auf Plečniks bereits erörterte katholisch-konservative Einstellung.

Durch die parallele Verwendung historischer und moderner Stilelemente zeigte Plečnik seinen Willen nach einer zeitgemäßen Umsetzung frühchristlicher Motive. Seine Rückbesinnung auf das basilikale Bauschema war aber nicht primär formalästhetisch, sondern religiös begründet. Sie ging mit seinem Wunsch nach einer Wiederbelebung der religiösen Geisteshaltung der frühchristlichen Gemeinde einher. In seinem persönlichen Wertesystem maß Plečnik die künstlerischen Mittel an seinem individuellen Glaubenmaßstab und zog religiöse Aspekte formalen vor. Neben frei rezipierten frühchristlichen Motiven verarbeitete er Elemente der romanischen Architektur, die er als die höchste Epoche des Christentums bezeichnete.<sup>733</sup> Plečniks Ziel ist die Erfindung eines zeitgemäßen sakralen Stils, der sich in den Dienst einer reformierten Liturgie stellen und das Selbstverständnis einer modernen Gemeinde widerspiegeln würde. Durch die religiöse Begründung seiner Raumkonzeption formulierte er den basilikalen Raumtypus neu und nahm damit die Forderungen des zweiten Vatikanums vorweg. Und er scheint eine grundsätzliche Antwort nach einer neuen künstlerischen und sakralen Qualität des modernen sakralen Stils gefunden zu haben. Nach Fertigstellung der Herz-Jesu-Kirche

---

<sup>732</sup> AHMP, Brief von Plečnik an Titl, 29.1.1930, Zitat aus: STOCK, Wolfgang Jean und GERHARDS Albert, 2006, S. 63.

<sup>733</sup> „*Eine Reinkultur des sich konsolidierten Christentums, seiner inneren und äußeren Aufgaben sich bewussten Mönchtums*“ [Satz verfasst auf Deutsch]. Siehe hierzu: AHMP, Brief von Plečnik an Titl, 2.2.1932.

beurteilte er sein Werk folgendermaßen: „*Hallen wie diese konnten die Alten bis zur Moderne tatsächlich nicht errichten; das ist ein wahrer Fortschritt.*“<sup>734</sup>

## **9 Schlussbetrachtung**

Das Thema der vorliegenden Arbeit war das Prager Werk des slowenischen Architekten Josip Plečnik und seine Analyse im Spannungsfeld zwischen denkmalpflegerischen Prinzipien und politischer Indienstnahme. Der Fokus richtete sich auf die Umgestaltung der Prager Burg und den Bau der Herz-Jesu-Kirche im Prager Stadtteil Vinohrady. Durch den gewählten Betrachtungsrahmen eröffneten sich bis heute nicht beachtete Perspektiven auf Plečniks Prager Werk.

Die anfangs aufgeworfene Kernfrage nach den Strategien, mit denen Plečnik die politischen, ästhetischen und denkmalpflegerischen Ansprüche des Umgestaltungskonzeptes erfüllte, barg, wie es in den vorherigen Kapiteln herausgearbeitet wurde, in sich grundlegende Probleme.

Das erste lag in der politischen Signifikanz des Umgestaltungskonzeptes. Masaryk und Plečnik waren sich über die politische Begründung der Burgarchitektur einig: Der demokratische Charakter der Prager Burg könne am klarsten durch das Formenvokabular der griechischen Antike vermittelt werden. Die Forderung der Präsidententochter, die antiken Formen mit den Motiven der slowakischen Volkskunst zu kombinieren und damit die Grundlage für eine genuin slawische demokratische Kunst zu schaffen, verstärkten den Formfindungsprozess Plečniks, der seit seiner Wiener Schaffensperiode nach einem slawischen Archetypus suchte. Und auch ihr Anspruch, die politische Bedeutung der Prager Burg durch höchstmögliche Materialqualität zum Ausdruck zu bringen, entsprach Plečniks Traditionalismus, provozierte aber die Prager Funktionalisten. In Anbetracht des kontroversen architektur-politischen Diskurses stellte sich die Frage, inwiefern Plečnik den Anspruch einer demokratischen Architektur erfüllte.

Die politische Umwertung des Burgkomplexes erforderte Gestaltungsstrategien, mit denen die neue politische Realität zum Ausdruck gebracht werden könnte. Um dieses Ziel zu erreichen, entwickelte Plečnik innerhalb und in der Nähe der Denkmäler ein architekturesemantisches Konzept, aus dessen Analyse drei Strategien

---

<sup>734</sup> Zitat aus: PRELOVŠEK Damjan, 1992, S. 235.

herausdestilliert wurden. Es handelt sich um integrierte Neuschöpfungen, die in das umgestaltungsbedürftige Denkmal eingefügt wurden, um Additionen, die in der Nähe eines Denkmals errichtet wurden, und um reine Neuschöpfungen, die an der Stelle eines stark oder vollständig zerstörten Denkmals aufgestellt wurden. Die Besonderheit dieser Strategien liegt darin, dass durch ihre Anwendung die Denkmäler sowohl politisch umgewertet als auch in einen architektonischen Kontext eingefügt wurden. Im Hinblick auf ihre politische Implikation wurde festgestellt, dass die neue semantische Funktion der Denkmäler durch Hinzufügung allgemein verständlicher ikonografischer Symbole gesichert wurde. Zu diesen gehören folkloristische Elemente und einheimische Baumaterialien, die zum Identifikationszeichen für die Teilrepubliken der Tschechoslowakei wurden. Diese Gestaltungsstrategien sind auch im städtebaulichen Maßstab nachvollziehbar, wobei der Akzent auf die monumentale Inszenierung der neuen politischen Dominante gesetzt wurde.

Mit der Umsetzung dieser Gestaltungsstrategien stieß Plečnik auf Unverständnis der Funktionalisten, die eine Umwertung eines politisch negativ konnotierten Vermächtnisses der Vergangenheit für ausgeschlossen hielten. Unter einer demokratischen Architektur verstanden sie die kostengünstige Erfüllung funktionaler Bedürfnisse, in der die Repräsentation nicht auf Kosten der Allgemeinheit dargestellt werden durfte. Demzufolge fassten sie die monumentale Konzeption der Prager Burg als undemokratisch auf.

Plečniks persönliche Kriterien für eine demokratische Architektur der Prager Burg waren Allgemeinverständlichkeit und Monumentalität, aus der eine quasi religiöse Stilisierung von Masaryks Regierung hervorging. Das Letztgenannte macht jedoch sein Konzept strittig.

In der Frage nach der Gestaltung der politischen Repräsentation richtete sich Plečnik nach den Vorgaben der Präsidententochter. Die Burg sollte in eine heilige slawische Akropolis umgestaltet werden und die sakrale Weihe des Befreierpräsidenten ausstrahlen. Plečnik richtete sein Umgestaltungsprogramm auf die Erfüllung dieses Anspruchs, wandelte jedoch im Verlauf der Umgestaltungsmaßnahmen seine Strategien der politischen Ikonografie um. Am Anfang setzte er den Schwerpunkt auf die Verwendung einer allgemein verständlichen, nationalen Symbolik. Später reduzierte er diese und verwendete Motive und Mittel, die die göttliche

Vollkommenheit von Masaryks Regierung suggerieren sollten. Mit der Auserwähltheit eines Volksvertreters legitimierte er auch die Anwendung wertvoller Materialien, deren Beständigkeit und Ewigkeit er mit Religion verglich. Der Höhepunkt von Plečniks ikonografischem Programm war die nicht ausgeführte Regulierung der Burgumgebung, mit der die Dominanz der Burg im Stadtbild gesichert werden sollte.

Es wäre zu einfach, die Ursachen für Plečniks sakrale Verherrlichung nur auf den Einfluss der Präsidententochter zurückzuführen. Plečnik hatte Respekt vor Masaryk, der auf den Trümmern der Doppelmonarchie einen demokratischen Staat zweier slawischer Völker gründete. In Masaryks institutioneller Umsetzung der slawischen Politik sah er ein Pendant für die Erfindung des slawischen Archetypus, den er zum ersten Mal bei der Umgestaltung der Prager Burg anwenden wollte.

Um die Frage nach den demokratischen Inhalten in Plečniks Architektur entschlüsseln zu können, soll hier der Blick auf die Kritik der nationalsozialistischen Besatzer über das Konzept des III. Burghofes gerichtet werden. Trotz der monumentalen Konzeption des Burgzentrums forderten sie die Entfernung von Plečniks Neuschöpfungen, in denen sie zu Recht eine nationale Symbolik vermuteten. Mit ihrem Misstrauen zeigten sie, dass sich die Bedeutung von Plečniks Konzept nicht aus den monumentalen Gestaltungsmitteln, sondern aus den ikonografischen Zeichen ableiten ließ. Nicht die Form, sondern das allgemein verständliche Symbol wurde zum Bedeutungsträger von Masaryks politischer Botschaft der Demokratie. Die ethnografischen Motive und traditionellen Materialien verfeinerten die monumentale Komposition und verliehen der Burgarchitektur einen lokalspezifischen Charakter, mit dem sich die Bürger der Tschechoslowakischen Republik identifizieren konnten.

Wie dargelegt, wirkten sich die politischen Umbrüche in der Geschichte der Tschechoslowakischen Republik stark auf den Umgang mit Plečniks architektonischem Erbe aus. In der zeitgenössischen Rezeption wurde Plečniks Architektur als genuin demokratisch bezeichnet.<sup>735</sup> Einer der Hauptgründe dafür ist Kritik an den Maßnahmen, bei denen während der kommunistischen, Masaryk

---

<sup>735</sup> Vgl. Josip Plečnik – Architekt Pražského hradu [Josip Plečnik – Architekt der Prager Burg], Katalog zur Ausstellung *Josip Plečnik – Architektura pro novou demokracii* [Josip Plečnik – Architektur für eine neue Demokratie], Správa Pražského hradu, Praha, 1996.

feindlichen Epoche, zur Zerstörung einiger Burgobjekte Plečniks kam. Durch diese radikale architekturideologische Umpolung wurde deutlich, dass die Bedeutung von Plečniks Architektur den politischen Wertvorstellungen der jeweiligen Epoche unterlag. Ihre einzige Konstante blieb die überzeitliche Aussagefähigkeit der nationalen Symbole.

Das zweite Problem lag im Spannungsverhältnis zwischen Plečniks Denkmalverständnis und dem offiziellen Denkmalschutzgedanken in der Tschechoslowakei, der vom Klub für das alte Prag propagiert wurde. Bereits vor Plečniks Ernennung zum Burgarchitekten entflammte eine Diskussion über die denkmalgerechte Umgestaltung der Prager Burg in einen modernen Regierungssitz. Sie war der Beginn eines denkmalpflegerischen Diskurses, der sich unmittelbar auf die Wahrnehmung und Bewertung von Plečniks Umgestaltungskonzept auswirkte. Die Anhänger der analytischen Methode sprachen sich für die Konservierung des überlieferten Denkmals zugunsten der Erhaltung des Alterswertes aus. Weil sie den Entwicklungsprozess der Denkmäler als abgeschlossen betrachteten, lehnten sie deren Neugestaltung ab. Gegen diese offizielle Restaurierungsdoktrin stellten sich die Anhänger der synthetischen Methode. Sie betrachteten ein Denkmal als Kunstwerk der Vergangenheit, das nach seiner ästhetischen Wirkung gewertet werden müsse. Bei seiner ästhetischen Aufwertung dürfe der Architekt seinen schöpferischen Geist einbringen, müsse sich aber der stilistischen Vielfalt des Denkmals unterordnen. Der Konflikt zwischen diesen denkmaltheoretischen Auffassungen zeigt in groben Umrissen, weshalb die denkmalpflegerischen Qualitäten von Plečniks Konzept kritisiert wurden.

Mit seinen Gestaltungsstrategien verfolgte Plečnik eine kontextuelle Einbindung der Neuschöpfungen in den Denkmalbestand der Prager Burg. Bei den integrierten Neuschöpfungen bewahrte er die Denkmäler vor dem Zerfall und wertete sie gleichzeitig ästhetisch und funktional auf. Den Additionen und den reinen Neuschöpfungen verlieh er zusätzlich eine Erinnerungsfunktion. Durch ihre Platzierung anstelle der vollständig zerstörten Denkmäler erinnerte er an die historische Situation und rechtfertigte gleichzeitig die Existenz seiner Neuschöpfungen im Burgkomplex. Ohne die Spuren des vorgefundenen Zustandes

zu verwischen, verlieh er dem Burgkomplex eine zeitgemäße architektonische Identität. Dieses selbstbewusste Bekennen zum modernen Kunstwillen wurde von den Mitgliedern des Klubs für das alte Prag als eine systematische Verletzung des Alterswertes gewertet. Der Höhepunkt war die Umgestaltung des baugeschichtlich vielschichtigen III. Burghofes, in dem Plečnik seinen spezifischen denkmalpflegerischen Wertekanon präsentierte. Als Ausgangspunkt seiner Konzeption nahm er die romanischen Kirchen, die während der Ausgrabungen unter der Burghofffläche gefunden wurden. Mit der Überdachung der archäologischen Befunde und der Erhöhung des Burghofniveaus bewahrte er den historischen Quellenwert der ältesten Schichten, verletzte aber gleichzeitig den Alterswert des Burghofes. Diese Entscheidung wurzelt in seinem religiös begründeten Respekt vor den sakralen Denkmälern, denen er während seines gesamten Schaffens den Status einer absoluten Unberührbarkeit verlieh.

Plečnik setzte Prioritäten unter den denkmalpflegerischen Leitwerten und brachte sie nach seinem eigenen Ermessen untereinander in Verbindung. Um die ästhetischen und funktionalen Qualitäten des Burgkomplexes zum Ausdruck zu bringen, erhob er Anspruch auf die Erfüllung der Gegenwartswerte, die er dem historischen Wert des Denkmalbestandes unterordnete. Zugunsten der Erhaltung des historischen Wertes verletzte er auch den Alterswert. Damit erhob er den historischen Wert zu der Instanz, die die weitere baugeschichtliche Entwicklung der Prager Burg bestimmte. Der Grund für Plečniks spezifische Hierarchie der denkmalpflegerischen Leitwerte war seine Wahrnehmung der Denkmäler als Geschichtsdokumente, die die nationale Existenz materiell belegen. Diese Denkmalauffassung zeigt seine Nähe zum Denkmalverständnis von Masaryk, der die Denkmäler zu Beweisen der ununterbrochenen Fortsetzung der nationalen Geschichte und zum Ausgangspunkt für eine zeitgemäße Architektur erklärte. Die richtungsweisenden Denkmalpfleger Prags sahen aber gerade in der Hervorhebung des historischen Wertes eine Gefahr. In Erinnerung an die puristischen Restaurierungskonzepte vor 1918, in denen die Burg auf ein rein historisches Dokument der nationalen Existenz reduziert werden sollte, rezipierten sie Plečniks Konzeption als einen erneuten Angriff auf das zusammengewachsene Ensemble. Plečnik selbst sah die Negation des Alterswertes in der Abnahme des Denkmals aus seinem historisch gewachsenen Zusammenhang. Die Übergabe der Burggemälde an die Prager Nationalgalerie und die Ersetzung der

St.-Georg-Statue durch eine Kopie verstand er als Angriff auf die Authentizität und Originalität und eine daraus folgende Qualitätsminderung des Denkmalensembles.

Plečniks Hierarchisierung der Denkmalwerte findet im Spiegel der zeitgenössischen Denkmaltheorien seine Berechtigung. So wie Georg Mörsch darauf hingewiesen hat, dass in der praktischen Behandlung der Denkmale die Differenzierbarkeit des Denkmalbegriffs zulässig und zum Teil notwendig ist. Eine starre Einteilung der Denkmäler in Gruppen ist in der heutigen Denkmalpraxis nicht mehr möglich.<sup>736</sup>

Auch Plečnik erkannte, dass ein eng geschnürter Denkmalbegriff beim Umgang mit der vielschichtigen Prager Burg überholt war. Deshalb entschied er sich für eine geschichts- und ortsspezifische Differenzierung der Denkmalwerte.

Beim Umgang mit den ideologisch negativ besetzten Denkmälern war Plečnik seiner Zeit voraus. Sein architektursemiotisches Konzept weist Eigenschaften auf, die Norbert Huse ein halbes Jahrhundert später als Leitfaden für die Pflege sogenannter unbequemer Denkmäler formulierte. Der Zeugniswert der Objekte wird zum Kriterium, das den weiteren Umgang mit dem negativen Erbe bestimmt.

Die Aktualität von Plečniks Konzept wird auch in der Weiterentwicklung des Denkmalbestandes erkennbar. Folgt man Johannes Cramer und Stefan Breitling, stehen das Bewahren und die Weiterentwicklung des Bestehenden nicht im Konflikt. Das Neue wird als Schicht, als eine von vielen unterschiedlichen Spuren in der Zeit gesehen. Dabei können bestimmte historische Abläufe gestalterisch hervorgehoben werden. Welche das sind, richtet sich nach der individuellen Einstellung des Architekten zur Geschichte.<sup>737</sup> Plečnik hob in seinem Konzept diejenigen bauhistorischen Entwicklungsstufen hervor, in denen die positiven Erinnerungswerte der Prager Burg am dichtesten vertreten waren. Durch ihre Einbettung in einen zeitgenössischen architektonischen Kontext erreichte er die Synthese von Vergangenenem und Neugeschaffenem, die eine weitere Bauschicht der Prager Burg darstellt.

Wie auch die Umgestaltung der Prager Burg wurde der Planungs- und Bauprozess der katholischen Herz-Jesu-Kirche im Prager Viertel Vinohrady von einem architekturpolitischen Diskurs begleitet. Das antiklerikale Ressentiment der Kirchenbaueegner einerseits und die Skepsis gegenüber einem zeitgemäßen

---

<sup>736</sup> HUSE Norbert, 1996, S. 241-242.

<sup>737</sup> CRAMER Johannes und BREITLING Stefan, 2007, S. 99-100.

Kirchenbaustil der Konservativen andererseits, veranlassten Plečnik zum Rückgriff auf allgemeinverständliche und überkonfessionelle Zeichen.

Die nationale Bedeutung des Baus wurde durch das ikonografische und ikonologische Programm sinnlich wahrnehmbar. Eine identitätsstiftende Botschaft übernahmen neben den einheimischen Materialien die Spolien der ältesten Kirchen der Prager Burg, die als Materialreliquie in das Mauerwerk der Krypta integriert wurden. Das Defizit des Programms lag in der einseitigen nationalen Ikonografie. Im Unterschied zur Prager Burg beschränkte sich Plečnik hier ausschließlich auf tschechische Symbole. Aus diesem Grund kann die Kirche nicht als ein gesamtnationaler Memorialbau betrachtet werden.

Die christozentrische Gestalt des liturgischen Raumes wird zum Ausdruck des neuen religiösen Gefühls der Glaubensgemeinschaft, die die Demokratisierung nicht nur auf der legislativen, sondern auch auf der religiösen Ebene anstrebte. Ein Jahrzehnt vor dem Erscheinen des bahnbrechenden Werkes *Vom Bau der Kirche* von Rudolf Schwarz<sup>738</sup> lieferte Plečnik seine Antwort auf eine zeitgemäße Raumgestalt für die Gemeindeliturgie und setzte damit einen Meilenstein in der Geschichte des tschechoslowakischen und europäischen Kirchenbaus des 20. Jahrhunderts. Neben dem hohen architekturhistorischen Rang ist der Bau ein gelungenes Beispiel für einen Dialog zwischen Geschichte, Religion und Politik. Dieser Dialog gewinnt in der heutigen Kirchenbaupraxis immer mehr an Aktualität.

Plečnik erkannte, dass eine zeitgemäße und zugleich politische Architektur nur in der Anknüpfung an die historische Architekturtradition und unter Verwendung identitätsstiftender ikonografischer Zeichen möglich ist. Deswegen wählte er zum Leitbild seiner Konzeptionen die Erinnerungswerte, deren Hervorhebung seine Handlungen rechtfertigte und die bauhistorische Kontinuität der Denkmäler sicherte. Die gegenwärtigen Diskussionen über die Grundsatzfragen in der Denkmalpflege zeigen, dass er mit seinen intuitiven und auf Gefühl und Ehrfurcht basierenden Umgestaltungsmethoden eine neue Richtung in der Denkmalpflege des 20. Jahrhunderts einschlug.

---

<sup>738</sup> SCHWARZ Rudolf, 1947.



## 10 Biografisches Verzeichnis

**Reinhard Heydrich** (1904–1942), SS-Obergruppenführer und stellvertretender Reichsprotektor von Böhmen und Mähren (Dezember 1941 bis Mai 1942), bekannt für seine brutalen Maßnahmen gegen die tschechische Bevölkerung und für seine Politik im Sinne von „Zuckerbrot und Peitsche“. Prag sah er als eine urdeutsche kulturelle Hauptstadt Europas an und hielt sich für den Schirmherr der bildenden Künste. Heydrich erlag im Juni 1942 den Folgen eines Attentats, das auf ihn in Prag im Mai desselben Jahres verübt wurde. Die Vergeltungsmaßnahmen für seinen Tod waren die Auslöschung der tschechischen Dörfer Lidice und Ležáky.

Lit. (Auswahl): DESCHNER Günther, 1977.

**Kamil Hilbert** (1869–1933), tschechischer Architekt und Mitglied des Wiener Denkmalrats. Nach dem Besuch der höheren Gewerbeschule in Pilsen studierte er an der Akademie der Bildenden Künste in Wien bei Max Fleischer. Ab 1899 wirkte er als Baumeister des St.-Veits-Doms, der unter seiner Leitung 1929 im neogotischen Stil vollendet wurde. Hilbert war nächster Mitarbeiter von Max Dvořák in den Fragen des Denkmalschutzes in Böhmen.

Werk (Auswahl):

Kirche St. Stephan in Kouřim (1903–1908)

Kirche St. Martin an den Mauern, Prag-Altstadt (1905–1906)

Dekanatskirche St. Peter und Paul, Čáslav (1908–1911)

Kirche St. Ägidien, Nymburk (1913–1914)

St.-Bartholomäus-Kathedrale, Pilsen (1914–1920)

Lit. (Auswahl):

VAŇKOVÁ Petra, 2005.

**Pavel Janák** (1882–1956), tschechischer Architekt, Architekturhistoriker und Kunstgewerbler. Nach dem Studium an der Technischen Hochschule in Prag (1899–1906) besuchte er Wagners Spezialklasse an der Wiener Kunstakademie (1906–1908). Nach seiner Rückkehr nach Prag arbeitete er im Atelier von Jan Kotěra (1908–1909), später war er Professor an der Prager Kunstgewerbeschule (1921–

1941). Seit 1905 war er aktiv im Denkmalschutzverein Klub Za starou Prahu, seit 1910 war er Hauptverantwortlicher Redakteur für die Zeitschrift *Za starou Prahu*. Er war Mitglied des Künstlervereins S. V. U. Mánes (1911–1914), von Společnost Architektů [Architektenverein] und Mitbegründer der Pražské umělecké dílny [Prager Kunstwerkstätten] (1912) sowie Mitbegründer des Svaz českého díla [Tschechischer Werkbund] (1914), dessen Vorsitzender er 1924 wurde. 1910 distanzierte er sich von Wagners rationaler Architekturauffassung und wurde zum führenden Verfechter und Theoretiker des architektonischen Kubismus. Ab 1918 wandte er sich dem sogenannten Nationalstil zu, der sich durch eine dekorative Note auszeichnet. Ab 1923 war er Mitglied der staatlichen Regulierungskommission, zwischen 1924–37 gestaltete er den barocken Czerninpalast in das Außenministerium um. 1936 wurde er zu Plečniks Nachfolger auf der Prager Burg, wo er bis 1955 im Amt des Burgarchitekten tätig war.

Werk (Auswahl):

Nationalstil: Krematorium, Pardubice (1921–23),

Fassade der Versicherungsgesellschaft Riunione Adriatica di Sicurtà, Prag (1922–25)

Regulierungsplan und Villenentwürfe der Siedlung „Baba“, Prag (1929–34).

Umgestaltung des Czerninpalastes, Prag (1927–34)

Umgestaltung der Prager Burg (1936–1955), Errichtung der Repräsentationsräume im 1. Obergeschoss des Süd- und Mittelflügels, Oktogon, Janáks Halle und Alter Saal (1937)

Umgestaltung des Ballhauses (1947–1952)

Umgestaltung der Reitschule (1950)

Rekonstruktion des Königlichen Lustschlosses (1952–55)

Lit. (Auswahl): LUKEŠ Zdeněk (b), 1996, S. 143/144; JANÁTKOVÁ Alena, 2000, S. 158/159; KADLEC František und MALÁ Věra, 2001, S. 16 ff.

**Jan Kotěra** (1871–1923), tschechischer Architekt, Maler, Grafiker und Kunstgewerbler. Er gilt als der Wegbereiter der modernen tschechischen Architektur. Nach dem Abschluss der höheren Schule für Kunstgewerbe in Pilsen (1890) studierte er in der Spezialklasse Otto Wagners (1894–1897), in der er Josip Plečnik kennenlernte. Nach seiner Rückkehr nach Prag wurde er Professor an der Kunstgewerbeschule (1898–1910) und Professor an der Akademie der Bildenden

Künste, an der er die Architekturklasse leitete (1911–1923). Ab 1898 war er Mitglied des Künstlervereins S. V. U. Mánes, ab 1918 im Svaz českého díla [Tschechischer Werkbund]. In Kotěras Frühwerk offenbart sich die dekorative Note des Jugendstils, von dem er sich nach 1900 abwandte und vom Werk von Hendrik Petrus Berlage und Frank Lloyd Wright beeinflusst wurde. Zeitgemäße Zweckmäßigkeit und konstruktive Wahrhaftigkeit in Hinsicht auf die lokalen Verhältnisse wurden zu seinem architektonischen Grundsatz:

*„(...) Zweck, Konstruktion und Ort sind daher die treibende Kraft – die Form ist ihre Folgeerscheinung (...)“<sup>739</sup>*

Werk (Auswahl):

Haus Leichter, Prag-Weinberge (1908–1909)

Eigene Villa, Prag-Weinberge (1908–1909)

Ostböhmisches Museum, Königgrätz (1909–12)

Lit. (Auswahl): JANÁTKOVÁ Alena, 2000, S. 160; PRELOVŠEK Damjan (b), 2001, S. 88–95.

**Vincenc Kramář** (1877–1960), tschechischer Kunsthistoriker, Kunstsammler und Mäzen. Nach dem Studium an der Philosophischen Fakultät in Prag (1897–98) und in München (1898–1899) schloss er sein Studium an der Wiener Schule der Kunstgeschichte bei Alois Riegl und Franz Wickhoff ab (1899–1891). Seine Aufenthalte in Paris (1910–1913), während denen er Kontakte mit Picasso, Derain, Braque und mit dem Kunstsammler Kahnweiler knüpfte, trugen dazu bei, dass Prag neben Paris zum Zentrum der kubistischen Avantgarde wurde. Ab 1919 war er Direktor der Bildergalerie der Nationalgalerie in Prag, wo er eine umfassende Picassosammlung aufbaute. Den Schwerpunkt seiner wissenschaftlichen Forschung setzte er auf die von der damaligen Kunstgeschichte wenig beachtete Epoche des 19. Jahrhunderts. Die 1921 erschienene theoretische Studie *„Kubismus“* stellt seine wichtigste Arbeit dieser Zeit dar. Nach dem Zweiten Weltkrieg beschäftigte er sich überwiegend mit der Revision der Kunstwertung in der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts.

---

<sup>739</sup> KOTĚRA Jan, 1900, S. 189. Zitat aus: JANÁTKOVÁ Alena, 2000, S. 201.

Lit. (Auswahl): HLOBIL Ivo, 2000, S. 173–175.

**Ludvík Lábler** (1855–1930), tschechischer Architekt. Nach der Ausbildung an den technischen Hochschulen in Prag und Wien war er in Prag tätig. Seit 1879 wirkte er bei der Statthaltereirei, bis 1921 war er Vorstand der Bauabteilung bei der Landesverwaltung. Des Weiteren war er Mitglied des Vereins für den Ausbau des St.-Veits-Domes auf der Prager Burg. Der Schwerpunkt seiner Arbeiten lag in der Restaurierung der mittelalterlichen Denkmäler. Auf diesem Gebiet gilt er neben Josef Mocker (1835–1899) als letzter Repräsentant des neogotischen Purismus in Böhmen.

Werk (Auswahl):

Restaurierung des Welschen Hofes, der St. Barbara-Kathedrale und weiterer gotischen Bauten in Kuttenberg (1884-1905)

Restaurierung der St. Georgskirche in Prag (1888-1917)

Lit. (Auswahl): Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950, Bd. 4, S. 391.

**Alice Garrigue Masaryková** (1879–1966), tschechische Soziologin und Publizistin. Sie war die älteste Tochter von Tomáš Garrigue Masaryk und Charlotte Garrigue. Nach dem Studium der Philosophie, Geschichte und Soziologie in Prag, Wien und Leipzig (1899–1903) war sie in České Budějovice (Budweis) und in Prag als Lyzeumlehrerin tätig (1906–1911). 1911 gründete sie die soziologische Sektion des Vereins der tschechischen Studenten. Wegen ihrer antimonarchistischen Aktivitäten war sie während des Ersten Weltkriegs in Haft (1915–16). Nach der Gründung der Tschechoslowakei vertrat sie die slowakische Seite in der Revolutionären Nationalen Versammlung der Tschechoslowakischen Republik (1918–1920). 1919 gründete sie das Tschechoslowakische Rote Kreuz und war dessen Präsidentin (1919–1938). 1928 wurde sie bei der Ersten Internationalen Konferenz der Wohlfahrtspflege und der Sozialpolitik in Paris zur offiziellen Vorsitzenden der Konferenz gewählt. Nach dem Tod ihrer Mutter Charlotte übernahm sie 1923 die Rolle der ersten Dame der Republik. Nach der kommunistischen Machtübernahme im Februar 1948 emigrierte sie in die USA, wo sie 1966 starb.

Lit. (Auswahl): KLIMEK Antonín, 1996.

LOVČÍ Radovan, 2008.

**Tomáš Garrigue Masaryk** (1850–1937)<sup>740</sup>, tschechischer Philosoph, Politiker und erster tschechoslowakischer Präsident, wurde als Sohn eines slowakischen Vaters und einer mährisch-deutschen Mutter geboren. Nach dem Besuch des deutschsprachigen Gymnasiums in Brünn studierte er in Wien Philosophie (1872–1876). 1876 promovierte er mit der Arbeit *Das Wesen der Seele bei Plato*, 1878 folgte die Habilitationsschrift *Der Selbstmord als soziale Massenerscheinung der modernen Zivilisation*. Diese Arbeit brachte ihm wissenschaftlichen Erfolg, dank dem er im März 1879 zum Dozenten der Philosophie in Wien ernannt wurde. Nach sieben Semestern Wiener Dozentur siedelte er nach Prag über, wo er 1882 zum außerordentlichen Professor der Philosophie an der tschechischen Universität ernannt wurde. In jener Zeit intensivierte sich auch Masaryks öffentliche und politische Tätigkeit. 1887 gründete er die Tschechische Volkspartei, genannt Realistenpartei, für die er 1891 in den Wiener Reichsrat einzog. Mit dem Beginn des Ersten Weltkrieges ging er in die Emigration und war im europäischen Ausland als Organisator des politischen Kampfes für die tschechoslowakische Eigenständigkeit aktiv. 1916 gründete er in Paris gemeinsam mit Edvard Beneš und dem slowakischen Politiker Milan Rastislav Štefánik den tschechoslowakischen Nationalrat. Im gleichen Jahr gründete er in London die tschechoslowakische Exilarmee (sog. Tschechoslowakische Legion), deren Organisation er 1917 übernahm. Im Mai 1918 schloss er in den USA mit tschechischen und slowakischen Exilgruppen das Pittsburger Abkommen, in dem die tschechoslowakische Staatsgründung festgelegt wurde. Der neue Staat sollte eine demokratische Republik mit parlamentarischer Staatsform werden. Der slowakischen Seite wurde im zukünftigen Staat Autonomie und Gleichberechtigung zugesichert. Nach dem Ersten Weltkrieg wurde der tschechoslowakische Nationalrat als provisorische Regierung von den Siegermächten anerkannt. Am 28. Oktober 1918 wurde die Tschechoslowakische Republik ausgerufen, deren erster Präsident Masaryk wurde. 1935 trat er altersbedingt von seinem Amt zurück und starb 1937 auf Schloss Lány bei Prag.

In seinem Amt war Masaryk mit politischen und wirtschaftlichen Herausforderungen konfrontiert. Zu diesen gehörten die Problematik der Minderheiten und die

---

<sup>740</sup> Den Namen Garrigue nahm Masaryk von seiner amerikanischen Ehefrau Charlotte Garrigue (1850–1923) an, die er 1878 in New York heiratete. Siehe hierzu: ŠETŘILOVÁ Jana und JUN Libor, 1995, S. 6.

Volkswirtschaft, die durch die Unterbrechung der Handelbeziehungen zu Österreich litt.

Lit. (Auswahl): MACHOVEC Milan, 1969; TRUHLAR Dalibor, 1994; POLÁK Stanislav, Bd. 1 [1850–1882], 2000 und Bd. 2 [1882–1893], 2001 und Bd. 3 [1893–1900], 2004 und Bd. 4 [1900–1914] 2005.

**Otto Rothmayer** (1862–1966), tschechischer Architekt und Kunstgewerbler. Nach der Tischlerlehre absolvierte er von 1914 bis 1920 ein Architekturstudium an der Prager Kunstgewerbeschule bei Josip Plečnik, der ihm 1921 die Mitarbeit bei der Umgestaltung der Prager Burg anbot. Zwischen 1921 und 1935 wirkte er als technischer Assistent des Burgarchitekten am Umgestaltungskonzept mit. Nach Plečniks Rückkehr nach Laibach 1935 knüpfte er an dessen Werk an und setzte unter dem Burgarchitekten Pavel Janák die Burgumgestaltung selbstständig fort. 1946 wurde er zum Professor an der Prager Kunstgewerbeschule ernannt. Nach der kommunistischen Machtübernahme 1948 wurde Rothmayer als einstiger Mitarbeiter Plečniks von der Bauverwaltung der Prager Burg nur geduldet, woraufhin er zum 1.1.1956 freiwillig die Prager Burg verließ. Ab Ende 50er-Jahre entwarf er Ausstellungsinterieurs und war als Möbel- und Glassdesigner tätig.

Werk (Auswahl):

Umgestaltung der Prager Burg und des Residenzschlosses Lány (1921–35 unter der Leitung von Josip Plečnik, 1935–56 selbstständig):

Umgestaltung des Theresianischen Flügels (1930–1952)

Errichtung der Repräsentationsräume im I. Obergeschoss des Südflügels (1936)

Errichtung der Repräsentationsräume im Nord- und Westflügel: Keilgang, Rothmeyersaal und Karnak (1939–1954).

Kunstgewerbliche Tätigkeit und Ausstellungsprojekte (Auswahl):

Möbelentwürfe für die Repräsentationsräume der Prager Burg

Depositär für das Jüdische Museum in Prag

Konzept für Glasausstellung in Dijon (1959)

Lit. (Auswahl): LUKEŠ Zdeněk (b), 1996, S. 143–144; KADLEC František und MALÁ Věra, 2001, S. 16ff.

**France Stelè** (1886–1972), slowenischer Kunsthistoriker und Denkmalschützer. Nach seinem Studium bei Max Dvořák und Julius Schlosser wurde er 1919 zum ersten hauptberuflichen Konservator und Leiter des Denkmalamtes Laibach ernannt. Zu seinem Zuständigkeitsbereich gehörte ganz Slowenien. Stelè sorgte für die publizistische Verbreitung von Plečniks Projekten. Durch den intensiven Kontakt mit Plečnik lernte er dessen architektonische Positionen kennen und veröffentlichte sie in seinen Werken.

Lit. (Auswahl): STABENOW Jörg, 1996, S. 39–40.

**Zdeněk Wirth** (1878–1961), tschechischer Kunsthistoriker, Denkmalpfleger und Architekturkritiker. Er studierte Kunstgeschichte und Ästhetik, 1909 promovierte er in Kunstgeschichte an der tschechischen Universität in Prag. Seit 1905 wirkte er für den Klub za starou Prahu. Er war Mitbegründer und Hauptverantwortlicher der Zeitschriften *Styl* (1908) und *Za starou Prahu*. Nach der Gründung der Tschechoslowakei war er als Leiter der Kulturabteilung im Ministerium für Schulwesen und Volkskultur tätig (1918–1938). Nach 1945 übernahm er die Funktion des Vorsitzenden der Nationalen Kulturkommission und war als Mitglied der Zentralkommission der Staatlichen Denkmalpflege tätig. Wirth war Verfechter eines ganzheitlichen Denkmalbegriffs für Prag sowie einer konzeptuellen Zusammenarbeit von Denkmalpflegern und modernen Architekten.

Lit. (Auswahl): JANÁTKOVÁ Alena, 2000, S. 160.

**Václav Wagner** (1893–1962), tschechischer Kunsthistoriker und Denkmalpfleger. Er gilt als Wegbereiter der sogenannten synthetischen denkmalpflegerischen Methode. Nach dem Studium der Kunstgeschichte und klassischen Archäologie an der Prager Karlsuniversität (1913–17) promovierte er mit der Dissertation *Orestos Reinigung in der griechischen bildenden Kunst*. Von 1919 bis 1948 war er im Prager Staatlichen Denkmalamt beschäftigt, in der letzten Dekade als dessen Direktor. Ab 1921 war er am Lehrstuhl für Kunstgeschichte als erster Lektor für den Bereich Denkmalpflege tätig. Nach der kommunistischen Machtübernahme wurde er aufgrund seines öffentlichen Bekenntnisses zu den christlichen Werten und seiner Zusammenarbeit mit illegalen katholischen Gruppen verhaftet und

zwangspensioniert. Nach seiner Verhaftung wurde sein Eigentum konfisziert und die Kunstgegenstände wurden im Prager Kunstgewerbemuseum deponiert. Aufgrund seines schlechten Gesundheitszustandes wurde Wagner 1957 aus der Haft entlassen und starb 1962 an den Folgen der Inhaftierung.

Lit. (Auswahl): WAGNER Jaroslav, 2000, S. 104–106.



## Literatur- und Quellenverzeichnis

ACHLEITNER Friedrich: Ein slawischer Gaudi?, in: Jože Plečnik. Architekt 1872–1957. Ausstellungskatalog, Villa Stuck, Callwey Verlag, München, 1987, S. 11-18.

BAUVERWALTUNG DER PRAGER BURG (Hrsg.): Novosti pražského hradu a Lán, Vydala k 10. výročí Republiky Československé Stavební správa pražského hradu MCMXXVIII [Neues aus der Prager Burg und Lány, herausgegeben zum 10. Jahrestag der Tschechoslowakischen Republik von der Bauverwaltung der Prager Burg], Unkommentierte Abbildungen von Plečniks Prager Werken, Česká grafická unie a. s., Praha, 1928, 127 S.

BĚČKOVÁ Kateřina: Sto let Klubu za starou Prahu: 1900–2000; jubilejní sborník [Hundert Jahre des Klubs für das Alte Prag: 1900–2000, Jubiläumsfestschrift], Schola Ludus-Pragensia, Praha, 2000, 279 S.

BĚHALOVÁ Věra: Alice Masaryková – Plečnik – Hrad [Alice Masaryková – Plečnik – Burg], in: Josip Plečnik – Architekt Pražského hradu [Josip Plečnik – Architekt der Prager Burg], Ausstellungskatalog, Správa Pražského hradu, Praha, 1996, S. 81–87.

BEHRENS Peter: Stil?, in: Die Form, Monatsschrift für gestaltende Arbeit, I. Jg., Nr. 1, Berlin, Reckendorf, 1922, S. 5–8.

BEHRENS Peter: Zeitloses und Zeitbewegtes. Rede anlässlich der öffentlichen Sitzung der Preußischen Akademie des Bauwesens am 22.3.1932. Zentralblatt für Bauverwaltung, 52. Jg., Nr. 31, Berlin, 1932, S 361–365.

BERGER Günther: Bürgermeister Dr. Karl Lueger und seine Beziehung zur Kunst, Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main, 1998, 395 S.

BORKOVSKÝ Ivan: Das Wikingergrab auf der Prager Burg, in: ZOTZ Lothar F. (Hrsg.): Altböhmen und Altmähren, Bd. 1, Nr. 3, Johann Ambrosius Verlag, Leipzig, 1941, S. 171–182.

BORKOVSKÝ Ivan: Die Prager Burg zur Zeit der Premyslidenfürsten, AcademiaVerlag der Tschechoslowakischen Akademie der Wissenschaften, Praha, 1972, 190 S.

BRENTANO Franz: Grundzüge der Ästhetik, Francke Verlag, Bern, 1959, 259 S.

ČAPEK Karel: Masaryk ve fotografii. Momentky s posledných let [Masaryk in der Fotografie. Momentaufnahmen aus den letzten Jahren], Nakladatelství Orbis-Čin, Praha, 1931, 96 S.

CHADRABA Rudolph: Kapitoly z českého dějepisumu umění [Kapitel aus der tschechischen Kunstgeschichtsschreibung], 2 Bde., Praha, 1987.

CHOCHOL Josef: K demokratisaci architektury [Zur Demokratisierung der Architektur], in: Časopis československých architektů, XXII. Jg., Nr. 1, 1924, S.1–5.

CHOCHOL Josef: O účelnosti památek [Über die Zweckmäßigkeit der Denkmäler], in Stavba, VIII. Jg, 1929/30, S. 86–88.

CHOTĚBOR Petr und HUČEK Barbara: Die Prager Burg. Detaillierter Kunstführer, Prager Verlag, Praha, 1994, 183 S.

CIBULKA Josef: O vývoji kostelního prostoru [Über die Entwicklung des Kirchenraumes], in: Stavitel, IX. Jg., Nr. 2, Praha, 1928, S. 17–31.

ČIŽINSKÁ Helena: Kostel Nejsvětějšího Srdce Páně na Vinohradech. [Die Herz-Jesu-Kirche auf den Weinbergen], Římskokatolická farnost u kostela Nejsvětějšího Srdce Páně-Vinohrady, Praha, 2007, 31 S.

CRAMER Johannes und BREITLING Stefan: Architektur im Bestand. Planung. Entwurf. Ausführung, Birkhäuser Verlag Basel/Boston/Berlin, 2007, 221 S.

DESCHNER Günther: Reinhard Heydrich. Statthalter der totalen Macht, Bechtle Verlag, Esslingen am Neckar, 1977, 368 S.

DÖBERT Osvald: Rekonstrukce Španělského sálu, Rudolfovy galerie a Západního křídla Pražského hradu [Rekonstruktion des Spanischen Saals, der Rudolfinischen Galerie und des Westflügels der Prager Burg], in: Architektura ČSR, 35. Jg., Nr. 8, Praha, 1976, S. 292–303.

DVOŘÁK Max: Restaurierungsfragen. I. Die Prager Königsburg, in: Kunstgeschichtliches Jahrbuch der K. K. Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und Historischen Denkmale, Beiblatt zu Band II, Heft I, In Kommission bei Anton Schroll & Co. Kunstverlag, Wien, 1908, S. 1–8.

DVOŘÁK Max: Katechismus der Denkmalpflege, 2. Ausgabe, Bard Verlag, Wien, 1918 [1916], 140 S.

DVOŘÁK Max: Listy o životě a umění. Dopisy Jaroslavu Gollovi, Josefu Pekařovi a Josefu Šustovi. [Briefe über das Leben und die Kunst. Briefe an Jaroslav Goll, Josef Pekař und Josef Šusta] Jaromír Pečírka (Hrsg.), Vyšehrad, Praha, 1943, 201 S.

DVOŘÁK Vilém: Soutěž na katolický kostel na Král. Vinohradech. Vypsál Spolek na postavení druhého katolického chrámu na Král. Vinohradech. [Wettbewerb für eine zweite katholische Kirche auf den Königl. Weinbergen. Ausgeschrieben durch den Verein für die Errichtung einer zweiten katholischen Kirche auf den Königl. Weinbergen], in: Styl, I./VI. Jg., Nr. 4. und 5, Praha, 1920/21, S. 52–56.

E. P.: Anketa Klubu za starou Prahu o návrzích arch. Josefa Plečnika na úpravu severní strany Pražského hradu [Umfrage des Klubs für das alte Prag über die Vorschläge des Architekten Josef Plečnik für die Umgestaltung des nördlichen Geländes der Prager Burg], in: Za starou Prahu, XIX. Jg., Nr. 3-4, Praha, 1935, S. 17–19.

FIALA Karel: Starý hrad Pražský [Die alte Prager Burg], in: Stavitel, III. Jg., Praha, 1921/22, S. 101–111.

FRAMPTON Kenneth: Josip Plečnik – architekt Pražského hradu [Josip Plečnik – Architekt der Prager Burg], in: Správa Pražského hradu (Hrsg.): Josip Plečnik – Architekt Pražského hradu [Josip Plečnik – Architekt der Prager Burg], Ausstellungskatalog, Praha, 1996, S. 179–188.

FROLÍK Jan und SMETÁNKA Zdeněk: Archeologie na Pražském hradě [Archäologie auf der Prager Burg], Nakladatelství Paseka, Praha, Litomyšl, 1997, 241 S.

GLOC Ingrid: Architektur der Jahrhundertwende in Prag. Zur Geschichte der Architektur zwischen Eklektizismus und Moderne im Spiegel der Sanierung der Prager Altstadt. [Diss. Erlangen-Nürnberg 1993]. Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, Alfter, 1994, 205 S.

GRABRIJAN Dušan: Plečnik in njegova šola [Plečnik und seine Schule], Obzorja, Maribor, 1968, 221 S.

GRASSI Ernesto: Die Theorie des Schönen in der Antike, DuMont Schauberg Verlag, Köln, 1962, 287 S.

HALMANOVÁ Klára: Pražský hrad ve fotografii: 1900-1939 [Die Prager Burg in der Fotografie: 1900-1939], Nakladatelství Kant, Praha, 2006, 178 S.

HALMANOVÁ Klára: Pražský hrad ve fotografii: 1939-1989 [Die Prager Burg in der Fotografie: 1939-1989] Nakladatelství Kant, Praha, 2007, 172 S.

HAWLIK Johannes: Der Bürgerkaiser. Karl Lueger und seine Zeit, Herold-Verlag, Wien und München, 1985, 224 S.

HERDER Johann Gottfried: Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit, Teil IV, Buch 16, 1791, Weimar, Bd. 2, Aufbau Verlag, Berlin und Weimar, 1965, 687 S.

HEVÉSI Ludwig: Bemerkungen über die Jubiläumsausstellung (25.5.1898), in: Acht Jahre Sezession (März 1897 - Juni 1905). Kritik-Polemik-Chronik, Verlagsbuchhandlung Carl Konegen, Wien, 1906, 550 S.

HLOBIL Ivo: Skrytá polemika Vojtěcha Birnbauma s českými funkcionalisty a rieglovskou teorií památkové péče [Vojtěch Birnbaums verborgene Polemik über die tschechischen Funktionalisten und der Rieglschen Theorie der Denkmalpflege], in: Zprávy památkové péče, LV. Jg., Nr. 1, Praha, 1995, S. 13–14.

HLOBIL Ivo: Teorie městských památkových rezervací 1900–1975, [Die Theorie der städtischen Denkmalschutzreservate], Ústav teorie a dějín umění ČSAV, Praha, 1985, S. 123.

HLOBIL Ivo und ŠVÁCHA Rostislav: Alois Riegl, „konzervace“ památek a rozklad ideje stylové jednoty [Alois Riegl, die „Konservierung“ der Denkmäler und die

Auflösung der Idee von Stileinheit], in: Umění, XLII. Jg., Nr. 3, Praha, 1994, S. 239–244.

HLOBIL Ivo: Sto let prvního pokusu a proklamaci ochrany historické Prahy [Hundert Jahre des ersten Versuchs und Erklärung des Schutzes vom historischen Prag], in: Umění a řemesla, 38. Jg., Nr. 2, Praha, 1996, S. 4–5.

HLOBIL Ivo (a): Monumentita a autentická funkce architektonických a urbanistických památek. Teoretická úvaha s praktickými důsledky [Monumentalität und authentische Funktion der urbanistischen Denkmäler. Theoretische Überlegung mit praktischen Konsequenzen], in: Zprávy památkové péče, 60. Jg., Nr. 10, Praha, 2000, S. 295.

HLOBIL Ivo (b): Vincenc Kramář a výtvarná teorie restaurování [Vincenc Kramář und die bildende Restaurierungstheorie], in: LAHODA, V. und UHROVÁ O. (Hrsg.): Vincenc Kramář – od starých mistrů k Picassovi. Katalóg výstavy Národní galerie v Praze [Vincenc Kramář – von den alten Meistern zu Picasso, Ausstellungskatalog der Nationalgalerie in Prag], Národní Galerie, Praha, 2000, S. 173–175.

HLOBIL Ivo und KRUIS Ivan (Hrsg.): RIEGL Alois: Moderní památková péče [Der moderne Denkmalkultus], Národní památkový ústav, Praha, 2003, 172 S.

HLOBIL Ivo: Prezident republiky a otázky parlamentné demokracie [Der Präsident der Republik und die Fragen der parlamentarischen Demokratie], in: [www.hrad.hrad.diskuse.cz/archiv/archiv\\_II\\_4.html](http://www.hrad.hrad.diskuse.cz/archiv/archiv_II_4.html), S. 1–4.

HORÁKOVÁ Ljuba: Zastavení u monolitu [Anhalten beim Monolith], in: Pražský hrad, Nr. 1, Praha, 2004, S. 10–12.

HOŘEJŠÍ Jiřina: Pozdně gotické opevnění Pražského hradu [Spätgotische Befestigung der Prager Burg], in: Staletá Praha. Jahrbuch der Zentrale der Staatlichen Denkmalpflege und des Naturschutzes Prag, XVII. Jg., Praha, 1987, S. 105–120.

HORNEKOVÁ Jana: Josip Plečnik a úprava bytu T. G. M. [Josip Plečnik und die Umgestaltung der Präsidentenwohnung], in: Správa Pražského hradu (Hrsg.): Josip Plečnik – Architekt Pražského hradu. [Josip Plečnik – Architekt der Prager Burg], Ausstellungskatalog, Praha, 1996, S. 367–384.

HRUDKA V.: Plečnikův chrám na Král. Vinohradech [Plečniks Kirche auf den Königlichen Weinbergen], in: Stavitelské listy, XXVII. Jg., Nr. 21, Praha, 1931, S. 357–365.

HUBEL Achim: Denkmalpflege. Geschichte. Themen. Aufgaben. Eine Einführung, Reclam Verlag, Stuttgart, 2006, 360 S.

HUSE Norbert (Hrsg.): Deutsche Texte aus drei Jahrhunderten, 2. Auflage, C. H. Beck Verlag München, 1996, 256 S.

HÜBSCHMANN Bohumil: Hradčanský obraz a sněmovna [Das Bild vom Hradschin und das Parlament], in: Styl I./VI. Jg., Nr. 4–5, Praha, 1920/21, S. 48–50.

HÜBSCHMANN Bohumil: Prof. J. Plečnika druhá komunikační studie ku regulaci Letné a okolí hradu [Die zweite Kommunikationsstudie zur Regulierung des Letná-Plateaus und der Umgebung der Prager Burg von Prof. Josip Plečnik], in: Styl, III./VIII. Jg., Nr. 2-3, Praha, 1922/23, S. 32.

HÜBSCHMANN Bohumil: Monolit [Monolith], Styl, VI./XI. Jg., Nr. 5-6, 1925/26, S. 108–110.

HÜBSCHMANN Bohumil: Jelení příkop [Der Hirschgraben], in: Za starou Prahu, XVII. Jg., Nr. 1–4, Praha, 1933, S. 7–8.

HÜBSCHMANN Bohumil: Plečnikuv návrh na úpravu okolí hradu [Plečniks Entwurf für die Gestaltung der Burgumgebung], in: Styl, XIV./XIX. Jg., Praha, 1934/35, S. 165.

HUČEK Miroslav und SCHWARZENBERG Karl: Der Hradschin. Die Prager Burg und ihre Kunstschatze, Herder Verlag, Freiburg, 1992, 272 S.

JANÁK Pavel und PLEČNIK Josip: Otto Wagner, in: Styl, I. Jg., Praha, 1908/09, S. 115–116.

JANÁK Pavel: Otázka pražského hradu [Die Frage der Prager Burg], in: Styl, I./VI. Jg., Nr. 2–3, Praha, 1920, S. 41–42.

JANÁK Pavel: Josef Plečnik v Praze [Josef Plečnik in Prag], in: Volné směry, XXVI. Jg., Nr. 4, Praha, 1928, S. 97–108.

JANÁK Pavel: Architekt na Pražském hradě [Der Architekt auf der Prager Burg], in: Architektura, I. Jg., Nr. 1, Praha, 1948, S. 13–20.

JANÁTKOVÁ Alena: Barockrezeption zwischen Historismus und Moderne. Die Architekturdiskussion in Prag 1890–1914, gta Verlag, Zürich, Gebr. Mann Verlag, Berlin 2000, 214. S.

JEŘÁBEK Luboš: Ein Promemoria über die Hauszinsbefreiung alter Privatgebäude, in: Kunstgeschichtliches Jahrbuch der K..K. Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale, Beiblatt für Denkmalpflege, Nr. II und III, Wien, 1908/09, S. 5762.

JIRÁSEK Alois: Staré pověsti české [Alte böhmische Sagen], Státní pedagogické nakladatelství, 3. Ausgabe, Praha, 1959 [1894], 263 S.

KADLEC František und MALÁ Věra: Pražský hrad. Reprézentační prostory [Die Prager Burg. Repräsentationsräume], Správa Pražského hradu, Praha, 2001, 78 S.

KLETZL Otto: Die deutsche Kunst in Böhmen und Mähren, Deutscher Kunstverlag, Berlin, 1941, 264 S.

KLIMEK Antonín: Boj o hrad [Kampf um die Burg], Panevropa, Praha, 1996, 432 S.

KORBEL Zdeněk: Z historie Mrákotínského monolitu [Aus der Geschichte des Mrákotiner Monoliths], in: Res Musei Pragensis, II. Jg., Nr. 7, Praha, 1997, S. 3–8.

KOSCHMAL Walter, NEKULA Marek und ROGALL Joachim (Hg): Deutsche und Tschechen. Geschichte – Kultur – Politik, 2. Auflage, C. H. Beck Verlag, München, 2003, 727 S.

KOSTLÍKOVÁ Marie: Hrob neznámého bojovníka [Das Grab des unbekanntenen Soldaten], in: Pražský hrad, Nr. 1, Praha, 2004, S. 7–9.

KOTĚRA Jan: O novém umění [Über die neue Kunst], in: Volné směry, IV. Jg., Praha, 1898/99, S. 189–202.

KOTĚRA Jan: Jože Plečnik, in: Volné směry, VI. Jg., Nr. 5, Praha, 1902, S. 91–106.

KOTRBA Viktor: Max Dvořák a ochrana památek v českých zemích [Max Dvořák und die Denkmalpflege in den böhmischen Ländern], in: Umění, IX. Jg., Nr. 6, Praha, 1961, S. 625–639.

KOTRBA Viktor: Die Bronzeskulptur des hl. Georg auf der Prager Burg zu Prag, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg, 1969, S. 9–28.

KOULA J. E.: Památníky moderní doby [Die Denkmäler der modernen Zeit], in: Stavba. Měsíčník pro stavební umění, IV. Jg., Nr. 4, Praha, 1925, S. 61.

KOULA J. E.: T. G. Masaryk se zasloužil o novou českou architekturu [T. G. Masaryk hat sich um die neue tschechische Architektur verdient gemacht], in: Stavba. Měsíčník pro novou architekturu a urbanismus [Der Bau. Monatsschrift für neue Architektur und Urbanismus], XIV. Jg., Nr. 3, Praha, 1937, S. 43–45.

KOZÁK B.: Stavební úpravy pražského hradu a jeho okolí [Bauliche Veränderungen der Prager Burg], in: Stavba, XII. Jg., Nr. 8, Praha, 1934/35, S. 126.

KRAJČI Petr: Lány, in: Josip Plečnik – Architekt Pražského hradu [Josip Plečnik – Architekt der Prager Burg], Ausstellungskatalog, Správa Pražského hradu, Praha, 1996, S. 471–473.

KREČIČ Peter: Jože Plečnik, Državna založa Slovenije, Ljubljana, 1992.

KŘÍŽ Jaroslav: Pražský hrad a jeho okolí [Die Prager Burg und ihre Umgebung], in: Architekt SIA, XXXIV. Jg., Nr. 8, Praha, 1935, S. 118–121.

KRUEGER Joachim: Ästhetik der Antike, Aufbau Verlag, Berlin, 1989, 478 S.

KURY Astrid: Secession und moderne religiöse Kunst, in: newsletter MODERNE, 7. Jg., Heft. 2, Karl-Frnacens-Universität Graz, 2004, S. 29–31.

LÍBAL Dobroslav: Odkaz Václava Wagnera [Das Vermächtnis von Václav Wagner], in: Zprávy památkové péče, 60. Jg., Nr. 4, Praha, 2000, S. 101–103.

LOOS Adolf: Interieurs. Ein Präludium, in: Sämtliche Schriften in zwei Bänden, Bd. 1, Herold-Verlag, Wien und München, 1962.

LOVČÍ Radovan: Život ve stínu slavného otca [Das Leben im Schatten des berühmten Vaters], Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, vydavatelství Togga, Praha, 2008, 485 S.

LUKEŠ Zdeněk: Řemeslníci na Pražském hradě (ale i v podhradí) [Die Handwerker auf der Prager Burg (aber auch in der Vorburg)], in: Umění a řemesla, Praha, 1993/94, S. 2–5.

LUKEŠ Zdeněk: Plečnickovy Jižní zahrady Pražského hradu [Plečniks Südgärten auf der Prager Burg], in: Architekt, Praha, 1994, ohne Seitenangabe.

LUKEŠ Zdeněk und KOVTUN Jiří: Pražský hrad za T. G. Masaryka [Die Prager Burg in der Zeit von T. G. Masaryk], Pražský hrad, Praha, 1995, 80 S.

LUKEŠ Zdeněk (a): Architekt pana presidenta [Der Architekt des Herrn Präsidenten], in: Dějiny a současnost, Nr. 4, Praha, 1996, S. 40–43.

LUKEŠ Zdeněk (b): Pražský hrad po Plečnickovi [Prager Burg nach Plečnik], in: Josip Plečnik – Architekt Pražského hradu [Josip Plečnik – Architekt der Prager Burg], Ausstellungskatalog, Správa Pražského hradu, Praha, 1996, S. 141–46.

LUX Josef August: Wiener Kunst im Hause, in : Das Interieur. Wiener Monatshefte für Wohnungsausstattung und für Angewandte Kunst, Wien, 1903, S. 26– 27.

M.-P. W.: La Restauration du Château de Prague par l'architecte PLECNIK, in: L'Amour de l'Art, XII. Jg., Nr. 10, Paris, 1931, S. 421–423.

MÁDL Karel B.: Sloh naší doby [Der Stil unserer Zeit], in: Volné směry, IV. Jg., Nr. 8, Praha, 1900, S. 97–103.

MÁČEL Otokar: Der böhmische Architekturkubismus. Zwischen Avantgarde und Regionalismus, in: Architektura, II. Jg., Praha, 1995, S. 215.

MACHOVEC Milan: Thomas G. Masaryk, Styria Verlag, Graz – Wien – Köln, 1969, 339 S.

MAHLER Oldřich und PODZEMSKÝ, Oldřich: Vojenské památky Prahy [Militärische Denkmale in Prag], in: Staletá Praha, XVII. Jg., Praha, 1987, S. 11–20.

MALÁ Věra: Hradní architekt a řízení stavebné činnosti na Pražském hradě [Der Burgarchitekt und die Leitung der Bautätigkeit auf der Prager Burg], in: Josip Plečnik – Architekt Pražského hradu [Josip Plečnik – Architekt der Prager Burg], Ausstellungskatalog, Správa Pražského hradu, Praha, 1996, S. 123–139.

MALÁ Věra und PRELOVŠEK Damjan: Faktografický přehled Plečnickoveho díla na Pražském hradě a v Lánech [Faktografische Übersicht über Plečniks Werk auf der Prager Burg], in: Josip Plečnik – Architekt Pražského hradu [Josip Plečnik –

Architekt der Prager Burg], Ausstellungskatalog, Správa Pražského hradu, Praha, 1996, S. 605–625.

MALÁ Věra: Stavební památková péče na Pražském hradě v období okupace [Die Denkmalpflege auf der Prager Burg während der Besatzungszeit], in: Věda v českých zemích za druhé světové války. Sborník konference [Die Wissenschaft in den böhmischen Ländern im Zweiten Weltkrieges, Konferenzsammelband], Hana Barvíková (Hrsg), Praha, 1998, S. 245–249.

MALÁ Věra: Okupace Pražského hradu. Svědectví archivních dokumentů [Die Besatzung der Prager Burg. Zeugnisse der Archivadokumente], in: Věre Olivové ad honorem. Sborník příspěvků k novodobým československým dějinám [Věra Olivová ad honorem. Sammelband zur neueren Tschechoslowakischen Geschichte], Praha, 2006, S. 141–180.

MAREK Michaela: Universität als ‚Monument‘ und Politikum. Die Repräsentationsbauten der Prager Universitäten 1900–1935 und der politische Konflikt zwischen ‚konservativer‘ und ‚moderner‘ Architektur, Oldenbourg Verlag, München, 2001, 211 S.

MARGOLIUS Ivan: Church of Sacred Heart, Phaidon Press, London, 1995.

MASARYK Tomáš Garrigue: Das neue Europa. Der slawische Standpunkt, C. A. Swetchke & Sohn Verlagsbuchhandlung, Berlin, 1922, 143 S.

MASARYK Tomáš Garrigue: Politické myšlenky [Politische Gedanken], Státní nakladatelství, Praha, 1923, 189 S.

MASARYK Tomáš Garrigue: Die Weltrevolution. Erinnerungen und Betrachtungen 1914–1918, Erich Reiss Verlag, Berlin, 1925, 555 S.

MASARYK Tomáš Garrigue: Cesta demokracie, soubor projevů za republiky [Weg der Demokratie. Sammlung der Kungebungen während der republik], Cin, Praha, 1933, 530 S.

MASARYK Tomáš Garrigue: Jak pracovat? Přednášky z roku 1898, [Wie soll man arbeiten? Vorlesungen aus dem Jahr 1898], 7. Auflage, Konfrontace, Zürich, 1977, 81 S.

MASARYK Tomáš Garrigue (a): Česká otázka: snahy a túžby národního obrození [Tschechische Frage: Bemühungen und Wünsche der nationalen Freiheit], 8. Auflage, Nakladatelství Svoboda, Praha, 1990, 352 S.

MASARYK Tomáš Garrigue (b): Ideály humanitní [Humanitäre Ideale], Melantrich, Praha, 1990, 127 S.

MASARYK Tomáš Garrigue: Russische Geistes- und Religionsgeschichte (Rußland und Europa), 2 Bde., Eichhorn Verlag, Frankfurt am Main, 1992.



MÖLZER Eustach: Ochrana památek v regulačním plánu hlav. města Prahy [Der Denkmalschutz im Regulierungsplan der Hauptstadt Praha], in: Za starou Prahu, XVI. Jg., Nr. 3–6, Praha, 1932, S. 18-21.

MORAVÁNSZKÝ Ákos: Die Architektur der Donaumonarchie, Ernst Verlag, Berlin, 1988, 225 S.

MORAVANSZKÝ Ákos: K mýtickému jazyku [Zur mythischen Sprache], in: Josip Plečnik – Architekt Pražského hradu [Josip Plečnik – Architekt der Prager Burg], Ausstellungskatalog, Správa Pražského hradu, Praha, 1996, S. 179–188.

MORAVANSZKÝ Ákos (Hrsg.): Architekturtheorie im 20. Jahrhundert. Eine kritische Anthologie, Springer Verlag, Wien 2002, 591 S.

MUŠIČ Marjan: Arhitektura in čas [Architektur und die Zeit], Založba Obozorja, Maribor, 1963, 339 S.

MUŠIČ Marjan: Jože Plečnik, Partizanska knjiga, Ljubljana, 1980, 251 S.

MUTHESIUS Hermann: Die Wohnkunst auf der Weltausstellung in St. Louis, in: Deutsche Kunst und Dekoration. Illustrierte Monatshefte zur Förderung deutscher Kunst und Formensprache, XV. Bd., Verlagsanstalt Alexander Koch, Darmstadt, S. 209–227.

MÜLLEROVÁ Augusta: Ochrana památek dnes a v budoucnu [Der Denkmalschutz heute und in der Zukunft], in: Architektura, IV. Jg., Praha, 1942, S. 103.

NEJEDLÁ Věra: Nad dílem Josefa Plečnika [Über das Werk von Josip Plečnik], in: Pamáková péče, XXII. Jg., Nr. 5, Praha, 1962, S. 152-155.

NORA Pierre: Zwischen Geschichte und Gedächtnis, Wagenbach Verlag, Berlin, 1990, 101 S.

NOVAK Vilko: Izpovedi in pričevanja o Jožetu Plečniku [Bekenntnisse und Zeugnisse über Jože Plečnik,], in: Znamenje, VII. Jg., Maribor, 1977, S. 54–66.

O. V.: Úprava Pražského hradu [Die Umgestaltung der Prager Burg], in: Architekt, XXIX. Jg., Nr. 1, Praha, 1930, S. 17–25.

O.V.: Josip Plečnik, in: Stavba, I. Jg., Praha, 1922, S. 54.

O. V.: K otázce regulace Prahy [Zur Frage der Regulierung von Prag], in: Stavba, IV. Jg., Nr. 7, Praha, 1925/26, S. 97-99.

O. V.: Josef Plečnik, in: Stavitel, II. Jg., Nr. 6, Praha, 1920/21, S. 63.

O. V.: K padesátinám prof. Josefa Plečnika [Zum fünfzigsten Geburtstag von Prof. Josip Plečnik], in: Stavitel, III. Jg., Nr. 7, Praha, 1922, S. 112.

O. V.: Bez pozláceneho vozu [Ohne vergoldeten Wagen], Stavitel, VII. Jg., Nr. 2, Praha, 1926, S. 23–24.

O. V.: Šedesát let Josefa Plečnika [Sechzig Jahre Josef Plečnik], in: Stavitel, XII. Jg., Nr. 12, Praha, 1931, S. 143.

O. V.: Josef Plečnik, in: Styl, I. Jg., Praha, 1908/09, S. 128–137.

O. V.: J. Plečnik, in: Styl, II. Jg., Nr. 9, Praha, 1909/10, S. 109–110.

O. V.: Hrad pražský a stavební ruch v jeho okolí [Die Prager Burg und das Bauen in ihrer Umgebung], in: Styl, I./VI. Jg., Nr. 1, Praha, 1920/21, S. 19–20.

O. V.: Prof. Josip Plečnik na Akademii výtvarných umění? [Prof. Josip Plečnik in der Akademie der bildenden Künste?], in: Styl, I./VI. Jg., Nr. 1, Praha, 1920/21, S. 21.

O. V.: Prof. J. Plečnika komunikační studie ku regulaci Letné a okolí hradu [Die Kommunikationsstudie zur Regulierung des Letná Plateaus und der Umgebung der Prager Burg durch Prof. Josip Plečnik], in: Styl, II./VII. Jg., Nr. 3–6, Praha, 1921/22, S. 33.

O. V.: K úpravě hradu pražského [Zur Umgestaltung der Burg von Prag], in: Styl, IV./IX. Jg., Nr. 7–8, Praha, 1923/24, S. 115.

O. V.: K diskusi o úpravě hradu [Zur Diskussion über die Umgestaltung der Burg], in: Styl, X./XV. Jg., Praha, 1929/30, S. 17–19.

O. V.: President T. G. Masaryk o stavebních potřebách Prahy a čs. měst [Präsident T. G. Masaryk über die Baubedürfnisse von Prag und anderer tschechoslowakischer Städte], in: Styl, X./XV. Jg., Praha, 1929/30, S. 57.

O. V.: O náměstí krále Jiřího v Praze [Um den Platz des Königs Georg in Prag], in: Styl, XI./XVI. Jg. Praha, 1931/32, S. 128–129.

O. V.: Jože Plečnik, in: Volné směry, IX. Jg., Praha, 1905, S. 206–210.

O. V.: Ansprache des Präsidenten Masaryk anlässlich seines 80. Geburtstags am 7.3.1930 vor der Nationalversammlung und der Regierung, in: Za starou Prahu, XIV. Jg., Nr. 4, Praha, 1930, S. 25.

O. V.: Plečnikův návrh na úpravu Hradu a okolí [Plečniks Vorschlag für die Umgestaltung der Burg und der Umgebung], in: Za starou Prahu, XIX. Jg., Nr. 6, Praha, 1935, S. 39.

Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950, Bd. 4, Online Edition, [http://hw.oeaw.ac.at/oebl/oebl\\_L/Labler\\_Ludvik\\_1855\\_1930.xml](http://hw.oeaw.ac.at/oebl/oebl_L/Labler_Ludvik_1855_1930.xml), S. 391.

PAVEL Jakub: Max Dvořák – ochranca památek [Max Dvořák – der Denkmalschützer], in: Monumentorum tutela – Ochrana pamiatok, X. Jg., Bratislava, 1973, S. 224–365.

PAVEL Jakub: Dějiny památkové péče v českých zemích v 19. století. Od osvícenectví do první světové války [Geschichte der Denkmalpflege in den

böhmischen Ländern im 19. Jahrhundert. Von der Zeit der Aufklärung bis zum Beginn des Ersten Weltkriegs], in: Sborník archivních prací, XXV. Jg., Praha, 1975, S. 143–293.

PAVLÍK Milan: Památková praxe jako důležitý impuls vývoje názorů na památkovu teorii Václava Wagnera [Denkmalpflegerische Praxis als wichtiger Impuls für die Entwicklung der denkmaltheoretischen Ansichten von Václav Wagner], in: Zprávy památkové péče, LX. Jg., Nr. 4, Praha, 2000, S. 111–112.

POLÁK Stanislav: T. G. Masaryk. Za ideálem a pravdou [T. G. Masaryk. Für Ideal und Wahrheit], Bd. 1 [1850–1882], Masarykův ústav AV ČR, Praha 2000, 495 S., Bd. 2 [1882–1893], Masarykův ústav AV ČR, Praha 2001, 499 S., Bd. 3 [1893–1900], Masarykův ústav AV ČR, Praha 2004, 483 S., Bd. 4 [1900–1914], Masarykův ústav AV ČR, Praha 2005, 708 S.

PODRECCA Boris: Jože Plečnik. Seminar in Laibach, TU München, München, 1983.

POZZETTO Marco: Jože Plečnik e la scuola di Otto Wagner [Jože Plečnik und die Schule von Otto Wagner], Albra Verlag, Turin, 1968, 171 S.

POZZETTO Marco: Plečnik a Hradčany – Architektura pro novou demokraci [Plečnik und der Hradschin – Architektur für eine neue Demokratie], in: Josip Plečnik – Architekt Pražského hradu [Josip Plečnik – Architekt der Prager Burg], Ausstellungskatalog, Správa Pražského hradu, Praha, 1996, S. 27–39.

PRELOVŠEK Damjan: Josef Plečnik. Wiener Arbeiten von 1896 bis 1914, Edition Tusch, Wien, 1979, 207 S.

PRELOVŠEK Damjan: Das Leben und Werk eines Mannes, in: BURKHARDT François, EVENO Claude und PODRECCA Boris (Hrsg.): Jože Plečnik. Architekt 1872–1957. Ausstellungskatalog, Villa Stuck München; Verlag D. W. Callwey, München, 1987, S. 22–92.

PRELOVŠEK Damjan: Josef Plečnik 1872–1957. Architectura perennis, Residenz Verlag, Salzburg und Wien, 1992, 337 S.

PRELOVŠEK Damjan: Plečnikovi knjigi. Architectura perennis. Napori [Plečniks Bücher. Architectura perennis. Napori], DESSA Ljubljana 1993, 48 S.

PRELOVŠEK Damjan: Karel Teige a mrákotinský Monolit [Karel Teige un der Mrákotiner Monolith], in: Umění, XLIII Jg., Nr. 1–2, Praha, 1995, S. 111–112.

PRELOVŠEK Damjan (a): Ideový základ Plečnikovy tvorby [Ideengrundlagen Plečniks Werkes], in: Josip Plečnik – Architekt Pražského hradu [Josip Plečnik – Architekt der Prager Burg], Ausstellungskatalog, Správa Pražského hradu, Praha, 1996, S. 89–104.

PRELOVŠEK Damjan (b): Plečnik a Semper [Plečnik und Semper], in: Josip Plečnik – Architekt Pražského hradu [Josip Plečnik – Architekt der Prager Burg], Ausstellungskatalog, Správa Pražského hradu, Praha, 1996, S. 209–214.

PRELOVŠEK Damjan: Plečnika pisma arhitektu Rothmayerju [Plečnik's Briefe an Architekt Rothmayer], in: Acta historiae artis slovenica, IV. Jg., Umetnostnozgodovnski inštitut Franceta Steleta ZRC SAZU, Ljubljana, 1999, S. 159–172.

PRELOVŠEK Damjan: Češki odmevi v Plečnikovi umtenosti [Tschechisches Echo in Plečnik's Kunst], in: Vita Artis Perennis – Ob osemdesetletnici akademika Emilina Cevca, Ljubljana, 2000, S. 551–577.

PRELOVŠEK Damjan (a): Architekt Josip Plečnik. Práce pro prezidenta Masaryk [Architekt Josip Plečnik. Arbeiten für Präsident Masaryk], Pražská edice, Praha, 2001, 139 S.

PRELOVŠEK Damjan (b): Kotěrovo vídenské období: Semper, Wagner, Plečnik [Kotěra's Wiener Epoche: Semper, Wagner, Plečnik], in: Jan Kotěra, 1871–1923. Zakladatel moderní České Architektury [Jan Kotěra, 1871–1923. Gründer der modernen tschechischen Architektur], Ausstellungskatalog, Kant, Praha, 2001, S. 88–95.

PRELOVŠEK Damjan: Josip Plečnik. Život a dílo [Josip Plečnik. Das Leben und Werk], Vydavatelství Era, Praha, 2002, 376 S.

PRELOVŠEK Damjan und VYBÍRAL Jindřich: Kotěra/Plečnik, korespondence, [Kotěra/Plečnik, Korrespondenz], Vysoká škola uměleckoprůmyslová, Praha, 2002, 363 S.

PRŮCHOVÁ Zdena: Josef Plečnik a Praha [Josef Plečnik und Prag], in: Umění, XX. Jg., Nr. 5, Praha, 1972, S. 442–452.

RAFF Thomas: Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonographie der Werkstoffe, Deutscher Kunstverlag, München, 1994, 146 S.

RIEDL Richard: Ausstellung für kirchliche Kunst in Wien 1912, in: Die christliche Kunst, München, 1912/13, S. 199.

SCHULZE-WESSEL Martin: Konfessionelle Konflikte in der ersten Tschechoslowakischen Republik: Zum Problem des Status von Konfessionen im Nationalstaat, in: MANER Hans-Christian und SCHULZE-WESSEL, Martin (Hrsg.): Religion im Nationalstaat zwischen den Weltkriegen 1918–1939, Polen-Tschechoslowakei-Ungarn-Rumänien, Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 2002, S. 73–101.

SCHUSCHNIGG Kurt: Ein Requiem in rot-weiß-rot. Aufzeichnungen des Häftlings Dr. Auster, Amstutz, Herdeg Verlag, Zürich, 1946, 511 S.

SCHÜRER Oskar: Prag. Kultur, Kunst, Geschichte, Epstein Verlag, Wien/Leipzig/Prag, 1930, 112 S.

SCHWARZ Rudolf: Vom Bau der Kirche, 2. Auflage, Schneider-Verlag, Heidelberg, 1947.

SEMPER Gottfried: Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde, I. Bd.: Die textile Kunst, für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst, 2. Auflage, Friedrich Bruckmann's Verlag, München, 1878, 490 S.

SEMPER Gottfried: Kleine Schriften, Nachdruck der Ausgabe, Berlin 1884, Mäander-Kunstverlag, Mittenwald, 1979 [1884], 516 S.

SITTE Camillo: Der Städtebau nach künstlerischen Grundsätzen, 4. Auflage, Wien, 1909.

ŠLAPETA Vladimír: Josef Plečnik und Prag, in: Jože Plečnik. Architekt 1872–1957. Ausstellungskatalog, Villa Stuck München; Verlag D. W. Callwey, München, 1987, S. 93–107.

ŠLAPETA Vladimír: Der moderne Sakralbau in der Tschechoslowakei, in: Kunst und Kirche. Ökumenische Zeitschrift für Kunst und Architektur, 54. Jg., Nr. 2, Universität Marburg, Katholische-Theologische Hochschule, 1991, S. 112–119.

SMETÁNKA Zdeněk: Vzpomínka na Ivana Borkovského [Erinnerung an Ivan Borkovský], in: Archeologické rozhledy [Archäologische Ausblicke], II. Jg., Nr. 4, Praha, 1997, S. 704–707.

SMETANOVÁ Jindřiška: TGM – „Proč se neřekne pravda?“ Ze vspomínek osobního tajemníka TGM, Dr. Antonína Schenka [TGM –Warum wird die Wahrheit nicht gesagt?“ Aus den Erinnerungen des Privatsekretärs von TGM [Masaryk], Nakladatelství Primus, Praha, 1996.

SMITH Barry: Von T. G. Masaryk bis Jan Patočka. Eine philosophische Skizze, in: ZUMR J. und BINDER, T. (Hrsg.): T. G. Masaryk und die Brentano-Schule, Akademie věd ČR, Graz/Praha, 1993, S. 94–110.

STABENOW Jörg: Städtebau im Schatten der Moderne, Verlag Vieweg & Sohn, Braunschweig und Wiesbaden, 1996.

STABENOW Jörg und VYBÍRAL Jindřich: Projekty pro Prahu [Projekte für Prag], in: Josip Plečnik – Architekt Pražského hradu [Josip Plečnik – Architekt der Prager Burg], Ausstellungskatalog, Správa Pražského hradu, Praha, 1996, S. 431–443.

STARÝ Oldřich: Novosti Pražského hradu [Neues aus der Prager Burg], in: Stavba. Měsíčník pro novou architekturu a urbanismus [Der Bau. Monatsschrift für neue Architektur und Urbanismus], VIII. Jg., Praha, 1929, S. 175.

STARÝ Oldřich: Tomáš Garrigue Masaryk a česká moderní kultura [Tomáš Garrigue Masaryk und die tschechische moderne Kultur], in: Stavba. Měsíčník pro novou architekturu a urbanismus [Der Bau. Monatsschrift für neue Architektur und Urbanismus], XIV. Jg., Nr. 3, Praha, 1937, S. 41–42.

STARÝ Oldřich: Dílo Josefa Plečnika [Das Werk von Josip Plečnik], in: Architektura, IV. Jg., Praha, 1942, S. 62–66.

STELÈ France: Stará župna cerkev v Žireh [Die alte Pfarrkirche in Žiri], in: Ljubitelj Krščanske umetnosti, I. Jg., Ljubljana, 1914, S. 18–22.

STELÈ France: Jože Plečnik na Hradčanih i v Ljubljani [Jože Plečnik auf dem Hradschin und in Ljubljana], in: Dom in svet, Ljubljana, 1929, S. 273–279.

STELÈ France und TRSTENJAK Anton und PLEČNIK Jože: Architectura perennis, Mestna Občina Ljubljanska, Ljubljana, 1941, 288 S.

STELÈ France und PLEČNIK Jože: Napori [Versuche], Slovenska Akademija Znanosti i Umetnosti, Ljubljana, 1955, 192 S.

STELÈ France: Pesnik v arhitekturi [Ein Poet in der Architektur], in: Naša sodobnost, Heft 3, Ljubljana, 1957, S. 193.

STELÈ France: Arhitekt Jože Plečnik v Italiji 1898-1899 [Der Architekt Jože Plečnik in Italien 1898-99], Slovenska Matica, Ljubljana, 1967.

ŠTĚPÁNEK Josef: Josef Plečnik, učitel a mistr [Josef Plečnik, Lehrer und Meister], in: Architektura, IV. Jg., Praha, 1942, S. 57–61.

STERN Robert A. M.: Moderner Klassizismus. Entwicklung und Verarbeitung. Entwicklung und Verarbeitung der klassischen Tradition von der Renaissance bis zur Gegenwart, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart, 1990, 292 S.

STOCK Wolfgang Jean und GERHARDS Albert: Europäischer Kirchenbau 1900–1950. Aufbruch zur Moderne, Prestel Verlag, München, 2006, 221 S.

STRAJNIČ Kosta: Josip Plečnik, Čelap i Popovac, Zagreb, 1920.

ŠVÁCHA Rostislav: Od moderny k funkcionalismu. Proměny pražské architektury první poloviny dvacátého století [Von der Moderne zum Funktionalismus. Wandlungen der Prager Architektur in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts], Praha, 1985, 590 S.

ŠVÁCHA Rostislav: Česká architektura Plečnikovy doby a ideal demokracie [Die tschechische Architektur zu Plečniks Zeit und das Ideal der Demokratie], in: Josip Plečnik – Architekt Pražského hradu [Josip Plečnik – Architekt der Prager Burg], Ausstellungskatalog, Správa Pražského hradu, Praha, 1996, S. 27–39.

TATARKIEWICZ Wladislaw: Geschichte der Ästhetik, I. Bd.: Ästhetik der Antike, Verlag Schwabe, Basel, 1979, 403 S.

TRUHLAR Dalibor: Thomas G. Masaryk, Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main, 1994, 195 S.

VALENA Tomáš: Plečniks Gärten am Hradschin in Prag, in: Bauwelt, 77. Jg., Heft 39, Berlin, 1986, S. 1482–1493.

VALENA Tomáš: Plečnickovy úpravy v kontextu Pražského hradu [Plečniks Umgestaltungen im Kontext der Prager Burg], in: Josip Plečnik – Architekt Pražského hradu [Josip Plečnik – Architekt der Prager Burg], Ausstellungskatalog, Správa Pražského hradu, Praha, 1996, S. 259-289.

VANČURA Jiří: Hradčany, Pražský hrad. [Der Hradschin, Die Prager Burg], SNTL – Nakladatelství technické literatury, Praha, 1976, 319 S.

VAŇKOVÁ Petra: Die Kirche des heiligen Johannes Nepomuk in Štěchovic (Böhmen), Hochschulschrift, München, 2005.

VERKADE Wilibrord: Der Antrieb ins Vollkommene, Herder Verlagsbuchhandlung, Freiburg in Breisgau, 1931, 375 S.

VICELJA Marina: Neobjavljeni nacrti pregradnje Crkve Majke Bozej na Trsatu početkom XX. stoljeća [Die unentdeckten Entwürfe für die geplante Umgestaltung der Kirche der Mutter Gottes in Trsat vom Beginn des 20. Jahrhunderts], in: DOMETI, 24. Jg., Nr. 1/2/3, Narodna Biblioteka Karlo Bijelicki, Sombor, 1991, S. 114-121.

VLČEK Tomáš: Modernou k demokracii – T. G. Masaryk a Josip Plečnik [Durch die Moderne zur Demokratie – T. G. Masaryk und Josip Plečnik], in: Josip Plečnik – Architekt Pražského hradu [Josip Plečnik – Architekt der Prager Burg], Ausstellungskatalog, Správa Pražského hradu, Praha, 1996, S. 41–47.

VLNAS Vít: Tomáš Garrigue Masaryk a výtvarné umění: několik poznámek [Tomáš Garrigue Masaryk und die bildende Kunst], in: Tomáš Garrigue Masaryk, člověk a umění [Tomáš Garrigue Masaryk, der Mensch und die Kunst], Masarykovo demokratické hnutí, Praha, 1995, S. 17–25.

VOLF Jiří: Svatý Jiří, kůň a jejich kopie na Pražském hradě [Der heiliger Georg, das Pferd und ihre Kopien auf der Prager Burg], in: Res Musei Pragensis 1, VII. Jg., Praha, 1997, S. 4–12.

VYBÍRAL Jindřich: K Plečnickovu urbanismu [Zu Plečniks Urbanismus], in: Architekt, IV. Jg. Heft 1-2, Praha, 1997, S. 61–62.

VÝKONNÝ VÝBOR ČESKÉ STRANY LIDOVÉ [Äsuführungsorgan der tschechischen Volkspartei] (Hrsg.): Rámcový program české strany lidové [realistické] [Rahmenprogramm der tschechischen [realistischen] Volkspartei, Praha, 1900, S. 66–69.

WAGNER Jaroslav: Malá vzpomínka na Václava Wagnera [Eine kleine Erinnerung an Václav Wagner], in: Zprávy památkové péče, 60. Jg., Nr. 4, Praha, 2000, S. 104-105.

WAGNER Otto: Die moderne Architektur, 2. Auflage, Schroll Verlag, Wien, 1898, S. 120.

WAGNER Otto: Zur Kunstförderung. Ein Mahnwort, Edition Kosmack, Wien, 1909, 105 S.

WAGNER Otto: Die Groszstadt. Eine Studie über diese, Schroll Verlag, Wien, 1911, 23 S.

WAGNER Václav: Úpravy pražského hradu, Černínskeho paláce a Klementína 1919 – 1936 [Die Adaptationen der Prager Burg, des Palais Czernin und des Klementinums], in: Zprávy památkové péče, I. Jg., Nr. 7, Praha, 1937, S. 1–4.

WAGNER Václav (a): Ochrana památek v posledním čtvrtstoletí [Der Denkmalschutz im letzten Vierteljahrhundert], in: Architektura, IV. Jg., Praha, 1942, S. 168–169.

WAGNER Václav (b): Pavel Janák a stare umění [Pavel Janák und die alte Kunst], in: Architektura, IV. Jg., Praha, 1942, S. 115–118.

WAGNER Václav (c): Staré umělecké dílo a jeho ochrana v přítomnosti a budoucnosti [Das historische Kunstwerk und sein Schutz in Gegenwart und Zukunft], in: Zprávy památkové péče, VI. Jg., Nr. 4, Praha, 1942, S. 41–43, 57–59, 105–109.

WAGNER Václav: Umělecké dílo minulosti a jeho ochrana [Das Kunstwerk der Vergangenheit und sein Schutz], 2. Auflage [1. Auflage 1946], Národní památkový ústav, Praha, 2005, 135 S.

WIRTH Zdeněk: Do nové práce [Auf in die neue Arbeit], in: Styl, I./VI. Jg., Nr. 1, Praha, 1920/21, S. 1.

WIRTH Zdeněk: Dvacet pět Klubu za Starou Prahu [Fünfundzwanzig Jahre Klub für das alte Prag], in: Za starou Prahu, XI. Jg., Nr. 1–6, Praha, 1926, S. 1–5.

WIRTH Zdeněk: Regulace starých měst. Věnováno členům Státní regulační komise pro hlavní město Prahu [Regulierung der Altstädte. Gewidmet den Mitgliedern der Staatlichen Regulierungskommission der Hauptstadt Prag], in: Za starou Prahu, XII. Jg., Nr. 4–5, Praha, 1928, S. 1.

WIRTH Zdeněk: Tchécoslovaquie. Conservation des monuments historiques et leur utilisation pour les besoins d'aujourd'hui, in: Les monuments historiques de la France, 2e année, Paris, 1937, S. 102–103.

WIRTH Zdeněk: Methody preventivní ochrany [Die Methoden des präventiven Denkmalschutzes], in: Umění, XIV. Jg., Praha, 1942/43, S. 123.

WIRTH Zdeněk: Stavební úprava pražského hradu [Die bauliche Umgestaltung der Prager Burg], in: Umění, IX. Jg., Praha, 1936, S. 451.

WIRTH Zdeněk: Vývoj ochrany památek 1845–1945 [Die Entwicklung des Denkmalschutzes 1845–1945], In: Architektura ČSR, IX. Jg., Nr. 9, Praha, 1950, S. 236–247.

WIRTH Zdeněk: Ponížená krása stáří [Die erniedrigte Altersschönheit], in: Umění, I. Jg., Nr. 2–3, Praha, 1953, S. 249.



WIRTH Zdeněk: Vývoj zásad a praxe ochrany památek v období 1800-1950 [Die Entwicklung von Prinzipien und Praxis des Denkmalschutzes in der Zeit zwischen 1800–1950], in: Umění, V. Jg., Nr. 2, Praha, 1957, S. 105–116.

### **Ausstellungskataloge**

Jože Plečnik 1872–1957. Architecture and the city, Urban Design, Oxford Polytechnic, Oxford, 1983, 64 S.

Jože Plečnik architecte 1872–1957, Musée Georges Pompidou, Paris, 1986, 191 S.

Jože Plečnik Arquitecto (1872–1957), editado por la Dirección General para la Vivienda y Arquitectura del MOPU, Madrid, 1987.

Jože Plečnik. Architekt 1872–1957, Verlag D. W. Callwey, München 1987, 207 S.

Jože Plečnik Architetto 1872–1957, Scuola Grande San Giovanni Evangelista, Venezia, 1988.

Tomáš Garrigue Masaryk. Člověk a umění [Tomáš Garrigue Masaryk. Mensch und Kunst], Masarykovo demokratické hnutí, Praha, 1995, 23 S.

Josip Plečnik – Architekt Pražského hradu [Josip Plečnik – Architekt der Prager Burg], Správa Pražského hradu, Praha, 1996, 662 S.

Josip Plečnik – An Prague Castle Administration, Prague, 1997, 662 S.

Beuroner Kunst in der Wiener Secession 1905–2005, Beuroner Kunstverlag, Beuron, 2005, 176 S.

Josef Plečnik 1872-1957: Architekt in Wien, Prag und Laibach, Pustet Verlag, Salzburg, 2006, 83 S.

### **Tagespresse**

#### **Signierte Artikel**

A. J.: Der Monolith für die Prager Burg, in: Prager Presse, 27.9.1925.

B.: Úprava pražského hradu. Josef Plečnik hradním architektem [Die Umgestaltung der Burg durch den Burgarchitekten Josef Plečnik], in: Lidové noviny, 30.11.1920.

DORF: Die Geschichte des Monolithen – ein modernes Märchen, in: Bohemia, 22.11.1925.

DOSTÁLEK J.: Problém úpravy okolí dómu Svatovítskeho [Probleme der Umgestaltung der Umgebung des St.-Veits-Doms], in: Lidové listy, 1.1.1924.

ENGEL Antonín: Plečnickův návrh na úpravu Hradu a okolí [Plečniks Entwurf und die Umgestaltung der Burg und ihrer Umgebung], in: Národní politika, 15.9.1935.

ENGEL Antonín: Pro zachování historické integrity Pražského hradu [Für die Erhaltung der historischen Integrität der Prager Burg], 11.5.1936.

HRUDKA Václav: Sloh nových kostelů [Der neue Kirchenstil], in: Lidové listy, 6.10.1928.

J. Č.: Boj proti Hradu [Kampf gegen die Burg], in: Lidové noviny, 5.1.1930.

KETTNER: O církevním slohu a stavbě chrámů [Über Kirchenstil und Kirchenbau], in: Čech, 3.10.1928.

KETTNER: Jak vznikají nové slohy? [Wie entstehen neue Stilrichtungen?], in: Čech, 27.10.1928.

KLETZL Otto: Die neue Gestalt des dritten Burghofes. Schwere Fehler neben sehr guten Ergebnissen, in: Bohemia, 24.11.1929.

KROUPA M.: Úpravy na pražském hradě [Umgestaltungsmaßnahmen auf der Prager Burg], in: Lidové listy, 29.11.1929.

LEHMANN Fritz: Plečnik und die Burg, in: Prager Presse, 24. 8. 1930.

MYSLIVEC Tadeáš: Chránová architektura [Kirchenarchitektur], in: Čech, 4.10.1928.

MAREK J. R.: Svatý Jiří se vrátil... [Der heilige Georg kehrte zurück...], in: Národní Listy, 20.10.1929.

MAREK J. R.: Quo usque tandem...?, in: Národní listy, 12.5.1935.

PEČÍRKA Jaromír: Josip Plečnik und Prag, in: Prager Presse, 31.10.1926.

ŠTECH V. V.: Myslitel a umění. T. G. Masaryk a výtvarnictví [Der Denker und die Kunst. T. G. Masaryk und die bildende Kunst], in: České slovo, 15.9.1937.

WIRTH Zdeněk: Die Burg als Sitz des Präsidenten der Republik, in: Beilage der Prager Presse, 28.10.1927.

## **Nicht signierte Artikel (nach Zeitungen sortiert)**

### **28. říjen**

Úprava pražského hradu [Umgestaltung der Prager Burg], 1925, 22.10.1925.

Stavění vlajkových stožárů na hradě [Aufstellung der Tannenmasten auf der Prager Burg], 23.10.1935.

Úprava pražského hradu, I. Klárov [Umgestaltung der Prager Burg, I. Klárov], 6.10.1935.

Úprava pražského hradu, II. Třída Národní Svobody [Umgestaltung der Prager Burg, II. Straße der nationalen Freiheit], 9.10.1935.

Úprava pražského hradu, III. Příchody k hradu [Umgestaltung der Prager Burg, III. Zugänge zur Burg], 17.10.1935.

### **Čech**

Proti katolickému kostelu na Král.Vinohradech [Gegen die katholische Kirche im Stadteil Königliche Weinberge], 6.7.1927.

O církevním slohu a stavbě chrámů [Über Kirchenbaustil und Kirchenbau], 3.9.1928.

### **České slovo**

Jak upravit okolí pražského Hradu [Wie die Umgebung der Prager Burg umgestaltet werde sollte], 22.3.1935.

Proti stavbě nového kostela na Král. Vinohradech [Gegen den Bau der neuen Kirche im Stadteil Königliche Weinberge], Ausschnitt, undatiert.

### **Československá republika**

Kam s mrákotinským monolitem?[Wohin mit dem Mrákotíner Monolith?], 4.2.1926.

### **Lidové listy**

O stavbu vinohradského chrámu [Über den Bau der Kirche im Stadteil Weinberge], 22.3.1928.

Ku slavnosti svěcení základního kamene ku chrámu Páně na Král. Vinohradech, [Zur Weihe des Grundsteins im Stadteil Köngliche Weinberge], 23.10.1928.

Nemožné sny o úpravě okolí hradu pražského [Unmögliche Träume über die Umgestaltung der Prager Burg], 7.4.1935.

Pobřeží Malé strany a Klub za starou Prahu [Das Ufer vom Prager Stadteil Kleinseite und der Klub für das alte Prag], 10.5.1935.

Úprava okolí hradu pražského [Die Umgestaltung der Umgebung der Prager Burg], 18.6.1935.

### **Napravo**

Špejl do hradu [Stein auf der Burg], 24.3.1926.

### **Národní Listy**

Úpravy Pražského hradu [Die Umgestaltung der Prager Burg], 25.12.1929.

Klub za starou Prahu a úprava třetího nádvoří Pražského hradu [Der Klub für das alte Prag und die Umgestaltung des III. Burghofs], 10.11.1929, Nachdruck in: Za starou Prahu, XIV. Jg., 1930/31, S. 1–4.

Proti úpravám okolí pražského hradu [Gegen die Umgestaltung der Prager Burg], 27.4. 1935.

Lublaňské “Jutro” a Plečnickovy úpravy pražského hradu, [Laibacher “Jutro” und die Umgestaltung der Prager Burg], 30.5.1935.

### **Národní politika**

Odpor proti chystaným úpravám okolí pražského hradu [Widerstand gegen die geplante Umgestaltung der Burgumgebung], 17. 4. 1935.

Pražský Hrad a jeho okolí [Die Prager Burg und ihre Umgebung], 28.4.1935.

Pražský Hrad a jeho okolí podle Plečnickových návrhů [Die Prager Burg gemäß Plečniks Entwürfen], 5.5.1935.

Úprava Hradu a Vítězného náměstí [Die Umgestaltung der Prager Burg und des Siegesplatzes], 7.6.1935.

Dalekosáhle úpravy pražského hradu [Weitreichende Umgestaltung der Prager Burg], 1.7.1935.

### **Právo lidu**

Doprava nového monolitu na hrad pražský [Transport des neuen Monoliths auf die Prager Burg], 9.9.1925.

Oslava Franze Josefa pražskými klerikály. Na Vinohradech bude postaven kostel ku počtě císaře rakouského [Feier der Prager Klerikaler zu Ehren von Franz Josef. In Prag-Weinberge solle eine Kirche zu Ehren des österreichischen Kaisers gebut werden], 30.5.1928.

Před úpravou pražského hradu, 10.8.1928.

## **Pražský večerník**

Úprava Hradu [Die Umgestaltung der Burg], 9.10.1925.

## **Večer**

Pražské klasobráni, 29.4.1921.

## **Venkov**

Monolit - kámen pamětní [Der Monolith – ein Erinnerungsstein], 25.12.1925.

## **Bohemia**

Des Hradschins Umgebung soll verändert werden. Schwerwiegende Einwände gegen das Projekt Prof. Plečniks, 5.5.1935.

## **Die Zeit. Prag**

„Prager Kunst“ an Prager Baudenkmälern – Die Traufe vor dem Wladislawsaal, 27.6.1938.

## **Prager Presse**

Der Monolith von Mrákotín in Prag, 10. 12. 1925.

Aus der Prager Burg und Lány. Eine Jubiläumspublikation der Burgbau-Verwaltung, 3.2.1928.

Die Burg im Jubiläumsjahr. Prof. Plečnik über seine Rekonstruktionsarbeiten – Rundgang durch die Burg, 18.8.1928.

## **Prager Tagblatt**

Die neue Epoche des Hradschins, 27.5.1926.

Plečniks Burgprojekt abgelehnt. Weitere künstliche Eingriffe in die bauliche Entwicklung unerwünscht, 15.6.1935.

## **Ungedruckte Quellen**

**AML: Arhitekturni muzej Ljubljana, Plečnikova zbirka, Ljubljana**

[Architekturmuseum Ljubljana, Plečniks Sammlung, Ljubljana]

Briefe von Alice Masaryková an Josip Plečnik, ohne Signatur.

Briefe von T. G. Masaryk an Josip Plečnik, ohne Signatur.

Briefe von Otto Rothmayer an Josip Plečnik, ohne Signatur.

Abgekürzt zitiert als:

AML, Brief von Masaryková/Masaryk/Rothmayer an Plečnik, Datum.

Italski dnevnik 1898/99 [Italienstagebuch], Manuskript von Plečnik, verfasst während der Italienreise 1898/99, ohne Signatur.

Abgekürzt zitiert als:

AML, Italienstagebuch 1898/99.

**ZRC-SAZU: Znanstvenoraziskovalni center Slovenske Akademije znanosti i umetnosti, Umetnostnozgodovinski Inštitut Franceta Stelèta, Ljubljana**

[Forschungszentrum der Slowenischen Akademie der Wissenschaften und Künste, Kunsthistorisches Institut von France Stelè, Ljubljana]

ZRC-SAZU, Nachlass von Prof. Stelè, Akte Plečnik, Briefe von Otto Rothmayer an Josip Plečnik, ohne Signatur.

Abgekürzt zitiert als: ZRC-SAZU, Brief von Rothmayer an Plečnik, Datum.

**AHMP: Archiv Hlavného města Prahy, Praha**

[Archiv der Hauptstadt Prag, Praha]

Briefe von Plečnik an Alexander Titl, Kaplan der Pfarrei Vinohrady, ohne Signatur.

Abgekürzt zitiert als: AHMP, Brief von Plečnik an Titl, Datum.

**AKPR: Archiv Kanceláře presidenta republiky, Praha**

[Archiv der Kanzlei des Präsidenten der Republik, Praha]

Abgekürzt zitiert als: AKPR, Signatur, Datum

T 1219/23 Monolit na III. nádvoří Pražského hradu [Der Monolith auf dem III. Burghof der Prager Burg].

T 49/23 Josip Plečnik.

**APH: Archiv Pražského hradu, Praha**

[Archiv der Prager Burg, Praha]

Abgekürzt zitiert als: APH, MALÁ/STRNADOVÁ Věra, Signatur, Seite.

MALÁ Věra: Názvy místností bytu presidenta republiky ve 2. poschodí Jižního křídla Pražského hradu [Die Namen der Räume in der Wohnung des Präsidenten der Republik im 2. Geschoss des Südflügels der Prager Burg], Praha, 22. 9. 1983, 6 Seiten mit Plan, Sg. 403 432/83.

MALÁ Věra: Sbírký obrazů Pražského hradu a návrhy způsobů jejich zpřístupňovaná veřejnosti po roku 1918 [Die Gemäldesammlung auf der Prager Burg und ihre Zugänglichkeit für die Öffentlichkeit nach 1918], Praha, 1985, 6 Seiten, Sg. 401 907/86.

MALÁ Věra: Výšivkový salon v bytě presidenta republiky [Der Stickereiensalon in der Wohnung des Präsidenten der Republik], Praha, 27. März 1995, 1 Seite, ohne Signatur.

MALÁ Věra: Památková péče na Pražském hradě po roku 1918. Faktografický nástin, [Denkmalpflege auf der Prager Burg nach 1918. Faktografische Übersicht], Praha, 2001, 22 Seiten, Signatur??.

MALÁ Věra: Bydlení prezidentů republiky na Pražském hradě v letech 1918–1948 [Die Wohnungen der Präsidenten auf der Prager Burg], undatiert, 6 Seiten, ohne Signatur.

STRNADOVÁ Věra: Umístění bytu presidenta republiky na Pražském hradě. Návrhy a řešení 1919–1947 [Die Lage der Präsidentenwohnung auf der Prager Burg], Praha, 20.12.1971, 5 Seiten, Sg. 405 853/71.

**APH: Fond referát Stavební věci Pražského hradu a Lán kanceláře presidenta republiky z let 1919-1947**

[Fonds Referat der Baumaßnahmen auf der Prager Burg und vom Schlosses Lány der Kanzlei des Präsidenten der Republik aus den Jahren 1919-1947]

Abgekürzt zitiert als: APH, Signatur, Datum.

S 294/21 Protokol a návrhy Ankety “O úpravě Hradu pražského” [Protokol und Vorschläge der Umfrage “Über die Umgestaltung der Prager Burg”].

S 710/27 Kompetence Kanceláře presidenta republiky a jejich pomocních úřadů [Kompetenzen der Präsidentenkanzlei und ihrer Assistenzsämter].

S 495/32 Monolit [Monolith].

H 3431/46 Archeologická komise [Archäologische Kommission].

H 3983/46 Archeologický výskum na Pražském hradě [Archäologische Forschung auf der Prager Burg].

H 4032/46 Prof. J. Plečnik.

H 3897/47 Zahrady Pražského hradu. Zahrady – Rajská a Na Valech [Die Gärten der Prager Burg. Gärten – Rajská und na Valech].

HFL 294/74 Programy, názory a náměty pro rekonstrukci Pražského hradu [Programme, Meinungen und Vorschläge für die Rekonstruktion der Prager Burg].

HFL 3049/513 Sochy [Statuen].

HFL 3442/516 Obrazy [Gemälde].

HFL 3543/532 Regulace okolí Pražského hradu [Die Regulierung der Umgebung der Prager Burg].

HFL 3681/538 Hradní inventář [Das Burginventar].

HFL 3895/558 Byt a domácnost presidenta republiky [Wohnung und Haushalt des Präsidenten der Prager Burg].

HFL 3897/561 Zahrady Pražského hradu [Die Gärten der Prager Burg].

**Fond Stavební správa Pražského hradu z let 1919–1948**

[Fonds Bauverwaltung der Prager Burg aus den Jahren 1919–1948]

Ss II/4, 243/47 Jelení příkop [Der Hirschgraben].

Ss II/7, 250/48 Zahrady Pražského hradu – všeobecně [Die Gärten der Prager Burg – allgemein].

Ss II/7, 251/48 Zahrada na Baště [Der Basteigarten].

Ss II/7, 255/48 Rajska zahrada, Zahrada na Valech [Paradiesgarten, Wallgarten].

Ss II/8, 257/48 Španelský sál, Severní trakt [Der Spanische Saal, Nordtrakt].

Ss II/9, 263/48 Průjezd z II. na III. Nádvoří [Die Durchfahrt zwischen dem II. und III. Burghof].

Ss II/5, 266/48 Bíla věž [Der Weiße Turm].

Ss II/11, 270/48 Prostor v blízkosti Matyášovi brány [Der Nahbereich des Matthiastors].

Ss II/11, 274/48 Plečnickova vstupní síň [Plečniks Eingangssaal].

Ss II/11, 276/48 Matyášova brána [Das Matthiastor].

Ss II/15, 334/47 I. hradní nádvoří: vlajkové stožáry, elektrické osvětlení, řemeslnické práce [Der I. Burghof: Fahnenmasten, elektrische Beleuchtung, Handwerksarbeiten].

Ss II/17, 336/46 III. hradní nádvoří [Der III. Burghof].

Ss II/26, 358/45 Monolit na III. hradním nádvoří [Der Monolith auf dem III. Burghof].

**AV ČR, Fonds TGM-R, KPR: Masarykův ústav a Archív Akademie věd České republiky, Praha. Fond Tomáš Garrigue Masaryk, R-republika. 1918–1937, Kancelář presidenta republiky, Karton 370 Fond Tomáš Garrigue Masaryk, R-republika. 1918–1937, Kancelář presidenta republiky, Karton 370-371.**

[Masaryk-Institut und Archiv der Tschechischen Akademie der Wissenschaften, Praha, Fonds Tomáš Garrigue Masaryk, R-republika. 1918–1937, Kanzlei des Präsidenten der Republik, Karton 370–371].

Abgekürzt zitiert als: AV ČR, Fonds TGM-R, KPR Kartonnummer/Signatur.



Karton 370/10-1922-23 Stavební úpravy hradu, jednání s Plečníkem.  
[Baumaßnahmen auf der Prager Burg, Besprechungen mit Plečnik].

Karton 371/11-1924-27 Stavební úpravy hradu, jednání s Plečníkem.  
[Baumaßnahmen auf der Prager Burg, Besprechungen mit Plečnik].

Karton 371/12 Domácnost na Hradě. Rozvržení práce služebnictva, užití nábytku a j.  
[Der Haushalt der Prager Burg. Arbeitsteilung für Burgpersonal, die Verwendung vom Möbeln, u. ä.].

Karton 371/13 Domácnost a záležitosti pobytu na Hradě, v Lánech, Topolčiankach a Židlochovicích – jednotliviny. [Haushaltsführung und Angelegenheiten über den Aufenthalt auf der – Prager Burg, auf den Gütern Topolčianky und Židlochovice – Einzelheiten].

## Abkürzungsverzeichnis

Abb.	Abbildung
AHMP	Archív Hlavného města Prahy, Praha [Archiv der Hauptstadt Prag, Praha]
AML	Arhitekturni muzej Ljubljana [Architekturmuseum Ljubljana]
APH	Archív Pražského hradu, Praha [Archiv der Prager Burg, Praha]
AKPR	Archív Kanceláře presidenta republiky, Praha [Archiv der Kanzlei des Präsidenten der Republik, Praha]
AV ČR	Archív Akademie věd České republiky, Praha [Archiv der Tschechischen Akademie der Wissenschaften, Praha]
Dok.	Dokument
Klub	Klub za starou Prahu [Klub für das alte Prag]
ZRC-SAZU	Znanstvenoraziskovalni center Slovenske Akademije znanosti i umetnosti, Ljubljana [Forschungszentrum der Slowenischen Akademie der Wissenschaften und Künste, Ljubljana]