



Abb.1 Josef Sudek, Der Dritte Hof der Prager Burg, 1936

## EINE AKROPOLIS DER 20ER JAHRE

Der Umbau der Prager Burg durch Jože Plečnik

Von Josef Sudek besitzen wir eine bemerkenswerte fotografische Aufnahme des Dritten Hofes der Prager Burg<sup>1</sup> (Abb. 1). Komposition und Perspektive sind alles andere als exzeptionell: die Steilsicht nach unten, das diagonal ge-



legte Rasternetz, die offene Konstruktion aus einem Kreis, aus diskreten Punkten und aus deren Gruppenkonzentration, das verfremdende Spiel des flach einfallenden Lichtes – dies alles sind Stilmittel, die seit den frühen 20er Jahren den Standard konstruktivistischer und neusachlicher Fotografie ausmachen. Sudeks Aufnahme datiert aber aus dem Jahr 1936. Bemerkenswert nennen wir sie, weil sie an diesem Ort ohne große Manipulationen von Seiten des Fotografen

Abb. 2 Prag, Hradschin, Der Dritte Burghof

gelingen konnte. Man muß sich einfach vergegenwärtigen, daß das Areal, das diese Aufnahme ausschneidet, so etwas wie die Urszenerie der böhmischen Geschichte, der profanen und der kirchlichen, darstellt (Abb. 2, 3, 5). Über diese Fläche zogen seit dem 10. Jahrhundert alle Besucher und Bewohner des Prager Burgberges – diejenigen, die den Sitz der Herzöge, später Könige anstrebten, und diejenigen, die das nationale Heiligtum, die Veitskirche mit den Gräbern des hl. Wenzel und des hl. Adalbert aufsuchen wollen, und alle die, die zwischen diesen beiden Polen verkehrten: der eine, der profane, knapp vom linken Bildrand abgeschnitten, der andere, der sakrale, rechts gelegen und ebenfalls nicht sichtbar. Die Dominanten von Sacerdotium und Imperium

zeigt Sudek nicht. In einer typischen Einstellung der Zwischenkriegszeit konzentriert er sich auf den Zwischenraum und auf den positiven Wert des Verkehrs und der Bewegung.

### NOTWENDIGE SPANNUNGEN

Sudeks Aufnahme ist ein schlagender Beweis dafür, daß die von Jože Plečnik zwischen 1928 und 1932 durchgeführte Adaption des Dritten Hofes auf einem konsequent modernen und sachlichen Niveau gelungen ist. Die Ästhetik dieser Fotografie ist den Formideen Plečniks nicht übergestülpt, sondern nimmt an ihnen Maß. Es ist eine nichthierarchische Ästhetik, eine Formensprache, die gleichwertige Elemente in einen spannungsvollen Ausgleich bringt. »Der Inhalt eines Werkes findet seinen Ausdruck in der Komposition, d.h. in



Abb. 3 Prag, Hradschin, Dritter Burghof mit der Südgruppe des Veitsdoms

der innerlich organisierten Summe der in diesem Falle notwendigen Spannungen«, schreibt Kandinsky<sup>2</sup>, auf diese Weise das dynamische Grundverständnis von Form und »Zusammenstellung von Form zum Werk« pointierend, das dieser Epoche eigentümlich ist. Die kreisförmige Schranke um das Georgsdenkmal nimmt dieses nicht in die Mitte. Das Bronzebild und sein schmaler Steinsockel sind exzentrisch aufgestellt, was zu einer einzigartigen Kombination von Bewegungs- und Richtungsvorstellungen führt (Abb. 4). Die Exzentrizität macht, daß der Ring als rotierend wahrgenommen wird oder aber als ein vorgeschobenes Richtungselement, das die Orientierung des plastischen Objekts und seines Sockels geradezu emphatisch übersetzt. Dennoch hat der Innenraum des Kreises seine Mitte in Form des versenkten Quadrats,

aber diese Mitte ist nun nicht eigens für dieses Ensemble geschaffen, sondern dient seiner Verankerung im Gesamtsystem. Sie ist das Standardelement der ganzen, weiten Platzfläche: die Maßeinheit gebildet aus neun hellen Quadraten und gerahmt von 27 dunkleren Feldern. »Ein Doppelklang des Kon- und Exzentrischen« entsteht – ich zitiere noch einmal den zeitlich und sachlich nicht weit entfernten Traktat *Punkt und Linie zu Fläche* (1926), worin Kandinsky als den einfachsten Fall der Komposition den »Fall des zentralliegenden Punktes – des Punktes im Zentrum einer Grundfläche, die ein Quadrat ist« setzt und dann übergeht zum azentralen Aufbau, bei dem der Punkt aus der Mitte des Grundquadrates herausgerückt ist.<sup>3</sup> »Grundelemente« in ihrer

Beziehung zueinander und in ihrer Beziehung zur »Grundfläche« zu untersuchen, diese Aufgabe hat sich Kandinsky theoretisch gestellt – Plečnik realisiert sie nicht weniger streng und grundsätzlich, wobei aber hinzuzufügen ist, daß

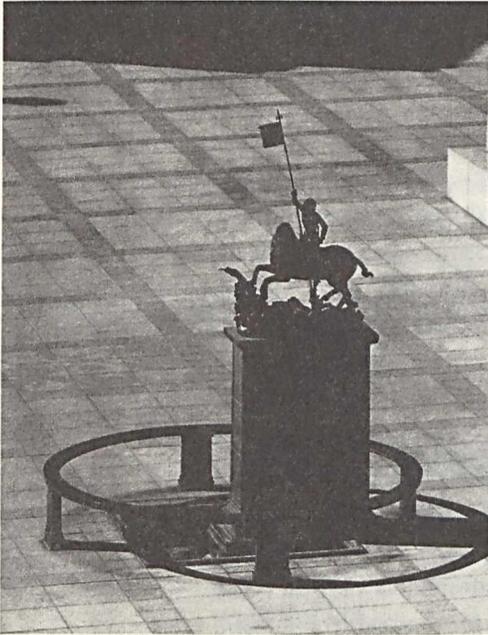


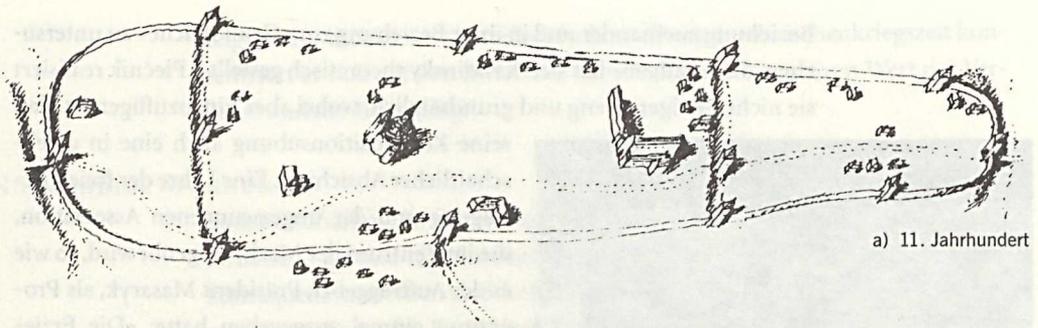
Abb. 4 Prag, Hradschin,  
Der Georgsbrunnen von  
1373 in der Fassung  
von Plečnik.

seine Kompositionsübung auch eine in gesellschaftlicher Absicht ist. Eine Lehre der freien Bewegung und der ungezwungenen Assoziation, die im Zentrum der Macht eingeübt wird, so wie es der Auftraggeber, Präsident Masaryk, als Programm einmal ausgegeben hatte: »Die Erziehung der Wähler und ihrer parlamentarischen Repräsentanten muß Selbstunterrichtung und Selbsterziehung sein.«<sup>4</sup>

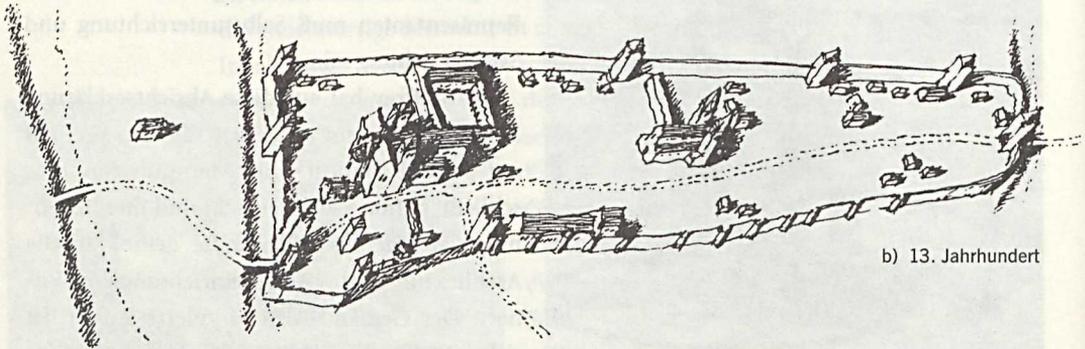
Ian Jeffrey hat auf diese Absichtserklärung Masaryks aus dem Jahre 1928, die den Verzicht auf Indoktrination und Manipulation einschließt, aufmerksam gemacht und ihre Bedeutung für Plečniks angewandte demokratische Architektur und »Außeneinrichtung« diskutiert. Der Gedanke, den er zuletzt äußert, ist sicher für unseren Fall gültig: »Und in einigen Fällen tritt seine Absicht klar zu Tage, mit den

Mitteln seiner Architektur, den anderen Bürger als Teilnehmer in diesem Prozeß der ›Selbsterziehung‹, dem sich der Zuschauer unterzieht, auf die Bühne zu stellen.«<sup>5</sup> Man fühlt sich erinnert an die Definition der gesellschaftlichen Wirklichkeit, die der Soziologe Hans Freyer zur gleichen Zeit gibt: Soziale Strukturen sind für ihn »werdende Formen«, sie müssen vollzogen, »aufgeführt« werden: »Nie sind sie, unabhängig vom Leben, für das sie gelten, aufgeführt wie ein vollendetes Bauwerk. Sie werden aufgeführt wie eine Musik.«<sup>6</sup> Allerdings ist diese Aufführung nicht Realisierung einer festliegenden Partitur; »sie ist vielmehr ständige lebendige Selbstdarstellung einer Gesellschaft«.<sup>7</sup>

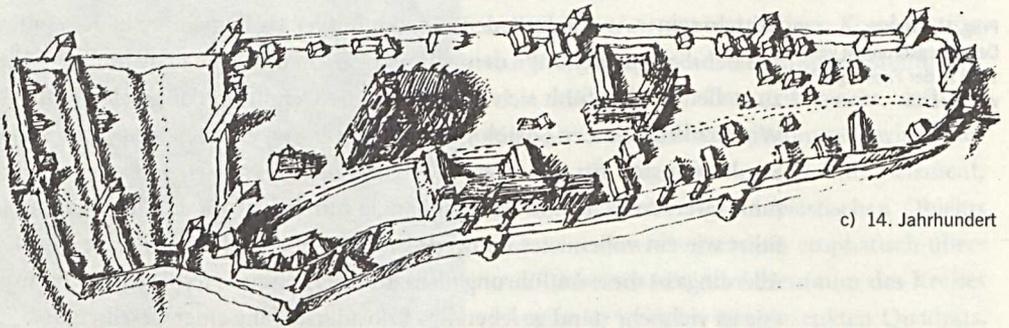
Das Auslegen eines repräsentativen Areals mit rechtwinkligen »Grundelementen« erfüllt durchaus seine Funktion, wenn Ehrenformationen, militärische Aufmärsche, die Bewegung der Wachen koordiniert werden müssen. Sudek hat den Hof anders wahrgenommen, und Plečnik, der ja für diesen Belag Platten aus vielen Steinbrüchen der Tschechoslowakei kommen ließ, um ihren »höchsten« Platz repräsentativ für das Ganze einzudecken, Plečnik hätte Sudeks Sichtweise gutgeheißen. Die von ihm eingerichtete Fläche erträgt nicht nur, sie trägt ein an der Geometrie sich ausrichtendes Schreiten (s. in Abb.1 etwa die Gruppe auf halber Höhe links) genauso wie ein das Raster ignorierendes Gehen (s. etwa die vereinzelt Passanten im oberen



a) 11. Jahrhundert



b) 13. Jahrhundert



c) 14. Jahrhundert

Abb. 5 Der Hradcsin

Viertel rechts); sie gibt dem einzelnen Grund und Halt, genauso wie sie die natürliche Form des Zusammenkommens, die kreisförmige Konzentration der Vielen begünstigt.

Plečnik hätte aber auch an Sudeks Aufnahme einiges auszusetzen gefunden. Oder besser, er hätte eine Fotografie kritisieren müssen, die zu sehr in bildmäßige Wirkungen verliebt ist. Was die Aufnahme nicht zeigt, ist wie gesagt das Verhältnis von Zwischenraum und Bau, von Füllung und Grenze, von Leere und Körper, von Horizontale und Vertikale. So wie die Platzfläche

im Bild und als Bild ausgelegt ist, ist sie beliebig fortsetzbar und in ihren beiden Richtungszügen unbestimmt. Dieser Eindruck ist nicht gänzlich falsch. Plečnik benutzt in der Tat häufig serielle, neutrale, ja indifferente und präfabrizierte Elemente – die Mittel und Produkte einer neuen Zeit. Aber damit ist nur die eine Hälfte seiner künstlerischen Strategie angesprochen. Wollte man Sudeks Fotografie als vollgültige Interpretation von Plečniks Hofgestaltung akzeptieren, dann müßte man auch eine der beliebten Aufnahmen, die von seiner Prager Herz-Jesu-Kirche nur den neusachlichen Backsteinmantel zeigen, als korrekte Interpretation gelten lassen. Aber da ist natürlich noch der kontrastierende Aufbau aus weiß verputzten Flächen und aus den architektonisch und ikonologisch sanktionierten Formen für Kirche, Heiligtum, Tempel. Die Unbestimmtheit und Sachlichkeit der modernen Materialien und Stilmittel setzt Plečnik in einen Dialog mit der Geschichte: einer vorgegebenen Geschichte wie auf dem Hradschin oder einer selbst fabrizierten geschichtsträchtigen Form wie im Falle der Prager Kirche.

Wer den Dritten Hof betritt und die Aufgabe einer (nicht nur) ästhetischen »Selbsterziehung« auf sich nimmt, wird an Plečniks Eingriff eben zwei Beobachtungen machen können, die kaum überblendet werden können, sondern wie Bilder im Kaleidoskop sich ablösen (Abb. 2): ein anscheinend sich selbst genügsames Steinparkett, das die ihm anvertrauten vertikalen Elemente, die Menschen und die Objekte in eine freie Ordnung bringt, aber mit den Randbauten in Konflikt steht – ein Rastersystem, das von der Grundseite aus eingerichtet wurde, die die Südseite des Palastes und damit der Sitz des Staatspräsidenten bildet, das aber auch das größte Thema, das die Prager Raumordnung kennt, in elementarer Form bearbeitet. Die »notwendigen Spannungen« resultieren aus notwendigen Beziehungen.

#### DER »AUFDRINGLICHE FREMDE« UND SEINE AUFTRAGGEBER

Bevor ich zu diesem Thema komme, einige Worte zu den Akteuren und den »notwendigen Beziehungen«, die zwischen Auftraggeber, Ratgeberin und Architekt bestanden. Der erste Präsident der tschechoslowakischen Republik hieß Tomáš Garrigue Masaryk. Er bezog, wie sollte es anders sein, den Hradschin und ließ ihn von 1920 bis 1935, dem Jahr seines Rücktritts, für die Bedürfnisse einer neuen Epoche der politischen Geschichte umbauen. Seine diesbezüglichen Absichten hat er in seinem politischen Testament von 1925 festgehalten:

*Das Hauptziel der Renovierung besteht darin, die Burg zu einem Sitz eines demokratischen Präsidenten umzuwandeln. Auf jeder Ebene soll der Entwurf Einfachheit ausdrücken, dies aber auf noble und künstlerische Weise,*

*die unsere nationale Unabhängigkeit und demokratische Staatsverfassung symbolisiert. Das Volk erblickt in der Burg ein Wahrzeichen des Staates. Die Transformation der Burg von einem Symbol der Monarchie in ein Symbol der Demokratie muß demnach in der gemeinsamen Verantwortung des Präsidenten und der Regierung liegen.<sup>8</sup>*

Was das Statement mit meint, aber nicht explizit sagt: Nicht gegen die Monarchie schlechthin, sondern gegen die deutsch-österreichische Monarchie der Habsburger galt es, die Insignien eines neuen Staates und einer neuen Verfassung durchzusetzen. Das Ausgangsmaterial war im wörtlichen Sinne vielschichtig: Übereinander und nebeneinander lagen die Burg der böhmischen Könige, das Nationalheiligtum der Kathedrale des hl. Veit (samt Sitz des Erzbischofs und Domstift) und der Herrschaftssitz der Habsburger, ein Schloß der Formensprache und Größe nach, der Wahrnehmung nach eine Zwingburg, nah und fern zugleich. Kafka hat in seiner Parabel *Eine kaiserliche Botschaft* von der ungeheuren, durch keinen noch so tüchtigen Boten zu überwindenden Distanz dieses »Schlosses« gehandelt:

*[...] wie nutzlos müht er [der Bote] sich ab; immer noch zwingt er sich durch die Gemächer des innersten Palastes; niemals wird er sie überwinden; und gelänge ihm dies, nichts wäre gewonnen; die Treppen hinab müßte er sich kämpfen; und gelänge ihm dies, nichts wäre gewonnen; die Höfe wären zu durchmessen; und nach den Höfen der zweite umschließende Palast; und wieder Treppen und Höfe [...].<sup>9</sup>*

Die Ausführung dieses Bauprogramms, das das »Schloß« wieder erreichbar machte, durchlässig von außen wie von innen, lag in der Verantwortung zweier Personen: von Alice Masarykova, der Tochter des Präsidenten, und von Jože Plečnik, dem Architekten der Prager Burg seit 1920. Dieses Trio sucht seinesgleichen.

– Tomáš Masaryk, der Professor der Philosophie auf dem Präsidententhron, Autor ungezählter Bücher und Aufsätze, das Oberhaupt eines kleinen, jungen Staates, das gleichwohl eine beispiellose internationale Präsenz erreichte, ein Freimaurer, ein Dandy, ein Freund der Künstler, ein genialer Spieler auf den Instrumenten der politischen Symbolik und bei alledem der konventionelle Landsvater, ein Franz Joseph der demokratischen Ära.

– Alice Masarykova, Tochter einer amerikanischen Mutter, promovierte Historikerin, überzeugte Demokratin und ebenso überzeugte Sucherin nach einer slawischen Identität für den Bund der Tschechen und Slowaken.

– Jože Plečnik, Slowene, bei Otto Wagner in Wien ausgebildeter Architekt, gläubiger Katholik, traditionalistischer Baumeister und Professor für

Architektur in Prag, in einer Kapitale, die früher als andere sich auf die Moderne der Architektur verpflichtet hatte. Masaryk ließ ihm freie Hand; vom Präsidenten gedeckt, bei seinem Bemühen um höchste Qualität der Ausführung und kostbarste Materialien oft aus dessen Privatschatulle unterstützt, gelang Plečnik viel: die Transformation der drei Höfe, die Neugestaltung der zwei Burggärten, die Einrichtung der Präsidentensuite, die Schaffung mehrerer repräsentativer Staatsräume und die lockere Verteilung kleiner Attraktionen.

Plečniks Vorgehen war ohne Beispiel in der damaligen Zeit. Aber zeitgleiche Unternehmungen hätten ihn ohnehin nicht interessiert: Der große Selbsterfinder kannte nur zwei Lehrmeister: den *genius loci* und den *genius temporis*. Der Umbau der Prager Burg für neue Herren und Herrschaftssysteme ist eine Konstante ihrer Geschichte gewesen: über 1000 Jahre lang. Plečnik hat diese Geschichte und ihre Gesetzmäßigkeiten genau studiert. Darüber hinaus waren es die Paläste und heiligen Berge der Antike, die ihn beschäftigten: Die Ausgrabungen der Königspaläste auf Kreta hat er anhand der Publikationen von Sir Arthur John Evans zusammen mit der Präsidententochter aufmerksam verfolgt und an einigen Stellen fruchtbar gemacht. Die Athener Akropolis, erst Zwingburg, dann heiliger Berg und Wahrzeichen der Athener Demokratie, dann wieder Burg usw., hat er 1927 besucht und studiert. Von dort schrieb er: »Die Prager Burg – hält der Akropolis die Treue.«<sup>10</sup>

In der Prager »Katapolis«, der Unterstadt, wurden die Aktivitäten auf dem Berg seit der Mitte der 20er Jahre, vor allem seit der Umgestaltung des Dritten Hofes mit Mißtrauen und offenen Protesten begleitet. Die Avantgarde des Internationalen Stils begriff sehr wohl das »antipodische Geschehen«, das »unten und oben« sich vollzog. Pavel Janák, der diese Formulierung 1928/29 gebrauchte, erkannte als Gegensätze: unten das Ringen um eine einheitliche Bauweise, die sich auf alle Aufgaben übertragen läßt, die ökonomisch und rationell ist, die der Notwendigkeit gehorcht, oben das Arbeiten eines Künstlers, der ohne Systematik und ohne Selbstzweifel tut, was er tun muß, demütig und hingebungsvoll der Sache verpflichtet und zur gleichen Zeit in den besten und teuersten Materialien schwelgend.<sup>11</sup> Ob sich alle »Modernen« so fair äußerten, darf man bezweifeln.

Die Denkmalschützer und historischen Vereine auf der anderen Seite nahmen kein Blatt vor den Mund. Ihre Kampagne gipfelte in dem Protest der 245 tschechoslowakischen Frauen und dem Ausruf: »Rettet unsere Burg!« Schmerzlich wird der »aufdringliche Fremde, der erbarmungslos die böhmischen Denkmäler verunstaltet«<sup>12</sup>, das folgende zur Kenntnis genommen haben: »Was in der Vergangenheit eine feindliche Regierung nicht zustande brachte, das läßt man heute einen Architekten von fremder Nationalität in

einem fremden Stil ausführen, ohne Gefühl und Liebe für unsere historischen Monumente.« 1934 war Plečnik, damals längst Architektur-Professor in seiner Heimatstadt Ljubljana, zum letzten Mal in Prag; 1935 trat er offiziell als Burgarchitekt zurück.

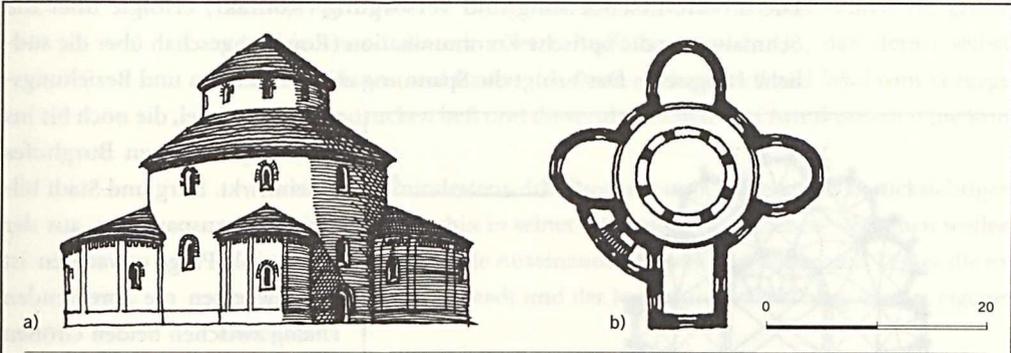
#### NOTWENDIGE BEZIEHUNGEN

Die Protestschrift von 1935 hielt Plečniks weitere Umbaupläne für »unausführbar, da einen tiefgreifenden Anschlag auf die 1000jährige Entwicklung der Burg und ihrer Umgebung« darstellend.<sup>13</sup> Zweifellos griff Plečnik tief in das historische Gefüge ein, unzulässig tief erst recht für heutige Standards. Aber man kann ihm nicht vorwerfen, daß er das Ensemble überformen wollte. Es wird jetzt zu zeigen sein, wie er Tiefe lesbar machte, wie er den Kontext als »Entwicklung«, als Prozeß begriff und für eine prozessuale Aneignung einrichtete.

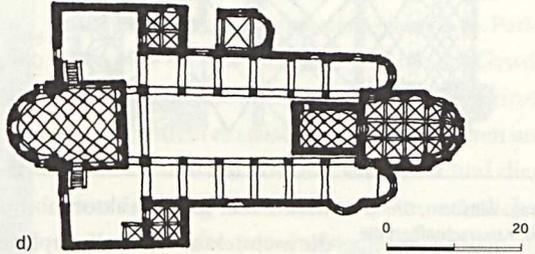
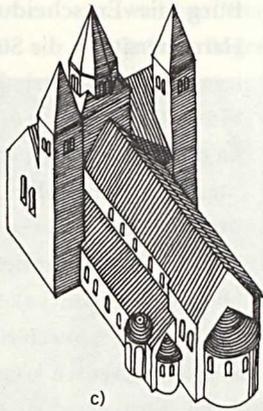
Um hier weiterzukommen, müssen wir sehr weit zurückgehen, zu der natürlichen Gestalt und zu den historischen Anfängen dieses Berges. Als physischer Kontext, als »Topos« im Sinne von Tomáš Valena war der herausgehobene Berg Rücken gegeben, ein relativ flaches Areal, das drei Gestaltqualitäten anbot: die Ausdehnung, die Richtung und den Umschlag vom Ebenen zum Abschüssigen. Alle drei Qualitäten wurden vom »Typus« Burg aufgenommen und mit bleibenden Folgen in Architektur und Raumordnung übertragen (Abb. 5). Die Kante wurde durch eine umlaufende Wehrmauer nachformuliert, die bis heute als äußere Umbauungsgrenze fortbesteht. Was die Ausdehnung anbelangt, so war das Areal zu groß, um sinnvoll ausgefüllt und verteidigt werden zu können. Man teilte es quer zur Längsrichtung ab und führte damit als eine weitere Konstante die Querabschnürung ein, die an mehreren, wechselnden Stellen im Inneren wiederholt wurde, im Osten wie im Westen. Im späten Mittelalter hatte sich dieses Muster konsolidiert: Der Hauptburg waren dann zwei Vorburgen im Westen vorgebaut. Während Vorburgen sich anderswo konzentrisch um den Burgkern legen, sind sie hier hintereinandergeschaltet, so daß die dominante Erschließungsrichtung entlang des Bergrückens zwar nicht gebrochen, aber doch rhythmisch skandiert wird.

Die länglich gestreckte Grundform des Geländes führte dazu, daß diese Burg nicht wie tausend andere als Kernkomplex auf zugespitzter Höhe thront, sondern sich in parallel gelagerten Massen als »lineares Schema« (Valena) organisiert hat. Der formalen und geographischen Ausrichtung des Berges schließen sich die Kirchen, die ja im Kontext Burg eher ein Fremdkörper sind, mit ihrer liturgischen Orientierungstendenz auf zwanglose Weise an.

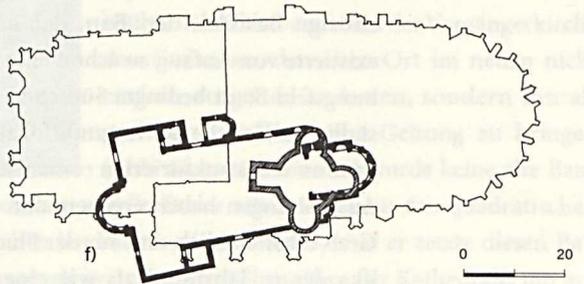
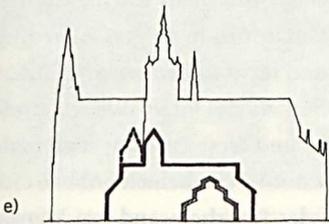
Soweit läßt sich der Hradschin als autonome Einheit, als geschlossenes System darstellen. Nun sind selbst Burgen nicht gänzlich autark – kein System ist es. Es definiert sich auf je eigene Weise auch durch seine Außenbeziehungen.



Die Rotunde des 10. Jahrhunderts in der Rekonstruktion von J.Cibulka



Die doppelchörige Basilika des 11. Jahrhunderts mit der nach Süden vorspringenden Apsis der alten Veits-Rotunde



Die Vorgängerkirchen im Umriss des gotischen Veitsdoms

Abb. 6 Die Vorläufer des Veitsdoms

Die direkte Erschließung und Versorgung (Kontakt) erfolgte über die Schmalseiten; die optische Kommunikation (Konnex) geschah über die südliche Längsseite. Das bringt die Spannung zweier Vektoren und Beziehungs-

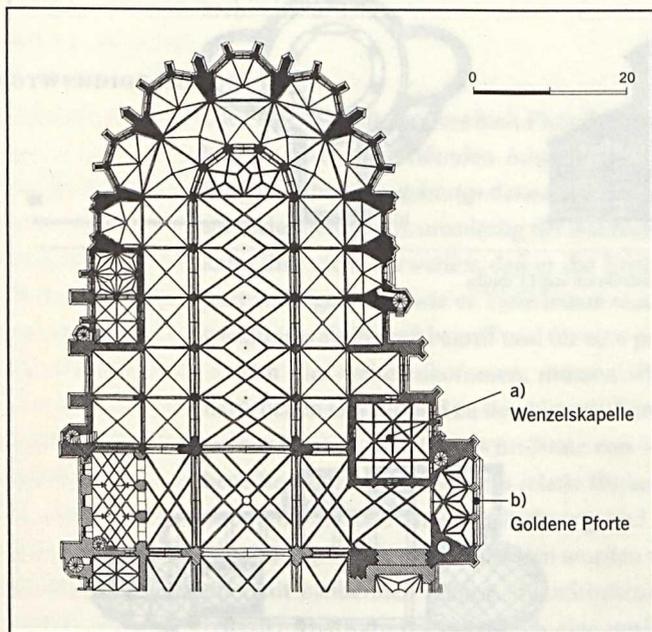


Abb. 7 Prag, Veitsdom, Grundriß. Kreuzschraffiert die unter Peter Parler errichteten Abschnitte.

wirkte hier das Attraktorenbündel Fluß, Tal, Furt (später Brücke), Stadt, das die architektonischen Komplexe in Richtung Süden anzog, soweit sie – das ist eine wichtige Zusatzbedingung – vom Tal aus gesehen werden konnten. Was die frühen Kirchenbauten auf dem Berg anbelangt, so waren sie noch ausponderiert, bildeten ein in sich ruhendes System von gelagerten und aufgerichteten Körpern (Abb. 5, 6). Das gilt für die Veitsrotunde des 10. Jahrhunderts ebenso wie für die romanischen Kirchen, vor allem für die doppelchörige Basilika, den Bau, der auf die Veitsrotunde folgte. Allerdings existierte von Anfang an schon eine innere und nicht unbedingt vom Anziehungsfeld Stadt bedingte Südtendenz, insofern als das Grab Wenzels in der südlichen Konche der Rotunde lokalisiert war und diese Position auch in der ganz anders strukturierten romanischen Bischofskirche behielt (Abb. 6 c, d). Ausgrabungen haben ergeben, daß ein Teil der Konchenwand um Wenzels Grab erhalten blieb und aus der Flucht des südlichen Seitenschiffs der Basilika des 11. Jahrhunderts wie eine Nebenapsis herausragte, äußerlich das Grab des Landesheiligen und seine erste Gestalt manifestierend, eine demonstrative Weiterverwendung. Dieser Umgang mit der Überlieferung ist von hohem Interesse für unser Thema. Pietät und Respektierung, solche Begriffe treffen den Sachverhalt nur ungenau, schließlich haben die Baumeister

weisen ins Spiel, die noch bis ins Pflaster des Dritten Burghofes hineinwirkt. Burg und Stadt bilden die Kernspannung, aus der die Gestalt Prags gewachsen ist und die einen nie abreißen Dialog zwischen beiden Größen über die Jahrhunderte angetrieben hat.

Am Anfang stand auf der Burg die Entscheidung, den Herrschersitz an die Südseite zu legen. Diese exzentrische Standortwahl ist durchaus »typisch«, da die Baukörper einer Burg im Mauerverband stehen bzw. die Mauer bilden. Was jedoch die Richtungswahl anbelangt, so

Herzog Spytihnevs II. die gerade 130 Jahre alte Rotunde durch ein grundverschiedenes Bauwerk ersetzt. Auffällig ist vielmehr, daß derart selbstbewußtes Planen und Bauen sich dann doch *partiell* und *lokal* vom Vorgegebenen beeindrucken ließ und dieses als Zeichen und Attraktion in seine Konzeption einbezog.

Es sind also mindestens drei Prozesse und Faktoren zu berücksichtigen, wenn wir den Hradschin in seiner tausendjährigen Genese verstehen wollen: die intern sich ereignende Auseinandersetzung von Topos und Typus, die externe Bezugnahme zur Stadt und der kontinuierliche Dialog mit der eigenen Geschichte.

#### DER THEMATICHE ANSATZ DES UMBAUENS

Der Widerstand der Überlieferung kann zum Anlaß ingenieüser Erfindungen werden. Peter Parlers repräsentatives Südportal des Domes führt durch drei äußere Bogenöffnungen in ein einziges Eingangsportal, weil mehr als ein

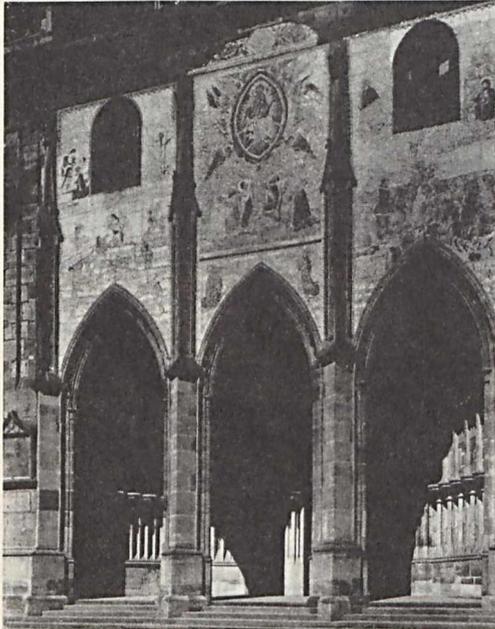


Abb. 8 Prag, Veitsdom, das südliche Querhausportal von Peter Parler

Drittel des dahinterliegenden Querhauses durch die Wenzelskapelle verbaut ist (Abb. 7b, 8). Parler überspielt diese Behinderung durch ein Gewölbe, das in der Geschichte der Wölbkunst einzig dasteht, indem es zwischen den drei äußeren und der einen inneren Position vermittelt und diese seine Leistung thematisiert – im wörtlichen Sinne legen die freischwingenden Rippen die Schwierigkeiten der Situation offen. Es sind »hausgemachte« Schwierigkeiten, die hier überwunden werden. Parler bewahrte die exzentrische, südliche Positionierung der Wenzelskapelle im Verhältnis zum neuen Kirchenbau; er übernahm aber auch von der Vorgängerkirche den Gedanken, den alten Ort im neuen nicht einfach aufgehen zu lassen, sondern ihn als positiven Störfaktor zur Geltung zu bringen (Abb. 6f, 7a, 8). Diesmal wurde keine alte Bau-

substanz erhalten und ausgestellt. Parler schuf alles neu: den quadratischen Grundriß, die aufgehenden Wände, das Gewölbe, aber er setzte diesen Bau demonstrativ unvermittelt in den regelmäßigen Plan der Kathedrale, um auf diese Weise seinen Sondercharakter zu betonen. Noch einmal: Der Fixpunkt des Grabes war vorgegeben und blieb erhalten, aber er wäre ohne Probleme in einer Kapelle unterzubringen gewesen, die die Symmetrie der Kathedrale nicht »in empfindlicher Weise störte« (Bachmann) und den Hauptzugang nicht

partiell blockiert hätte. Die Archäologen kennen den Unterschied zwischen »spolium in se« und »spolium in re«. Die Baumeister der romanischen Bischofskirche inkorporierten die Südkonche des Vorgängerbaus als echte Spolie, als »spolium in se«; Parler verläßt diese Ebene der materiellen Tradition und macht die andere Qualität der Spolie, die Abweichung und Alterität heißt, zum Thema. Er fingiert den Störeffekt, den die Inkorporation eines alten Baus in den neuen verursacht hätte. Man kann das »spolium in re« nennen.<sup>14</sup>

Lagebeziehung und herausgehobene Bedeutung der Wenzelskapelle sind aber nur ein Motiv und ein Beitrag zu der im 14. Jahrhundert endgültig ausgearbeiteten Südakzentuierung des Komplexes (Abb. 3). Karl IV. läßt seinen Palast und seine Burgkapelle hoch über die alten und zum Teil zerstörten Anlagen

der Vorgänger hinauswachsen. Sein Entschluß, die romanische Bischofskirche als gotische Kathedrale neu zu errichten, sorgt für eine noch höhere und noch weiter in die Ferne wirkende Hinterbauung des Herrscherpalastes durch das vertikale Massiv des Domes. Karls Denken und Handeln in den Dimensionen des »sacrum imperium« richtet sich weiterhin auf den

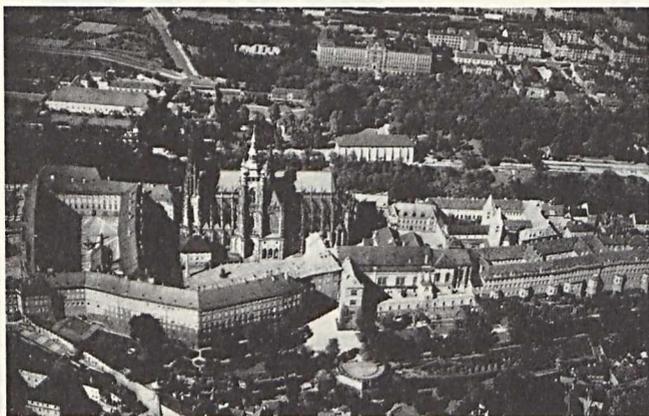


Abb. 9 Luftansicht des Hradšchin, 30er Jahre

Dialog zwischen Herrschersitz und Herrscherkirche. Im Süden der letzteren bilden Wenzelskapelle, Goldene Pforte, Südturm und Kronkammer eine Baugruppe, wie sie keine andere Kathedrale des Mittelalters aufzuweisen hat: Sie ist einzigartig in ihrer entschiedenen Abweichung von der sakralen Schwerelinie West-Ost, in ihrer Konzentration auf die nationalen und herrschaftlichen Aspekte der Kirche, in ihrer Ausrichtung auf den Palast und über ihn hinaus und seitlich vorbei auf die Stadt. Und zur gleichen Zeit antwortete die Siedlung im Moldauknie, indem sie ihre eigenen Massen formierte und ihre eigenen Vertikalen aufrichtete, auf diese Weise zum körperlichen Gegenpol wurde und ein Kraftfeld etablierte, in dem sich von nun an alle Eingriffe behaupten mußten. Reziproke Adaption ist das zutreffende Stichwort.

So war den Bauherren und Baumeistern der folgenden Jahrhunderte eine eindeutige Vorgabe gemacht, die sie verschieden aktualisiert haben, an der sie aber nichts Wesentliches mehr ändern konnten und wollten. Das gilt auch für Plečnik. Die Modernisierung des Dritten Hofes knüpft an die Themen, Strategien und Motive an, die 1000 Jahre Bau und Umbau des Hradšchin bestimmt haben. Und wer Hradšchin sagt, muß aus den genannten Gründen auch Prag

sagen. Die eine Schar der Linien legt, wie bereits ausgeführt, Parallelen zum Südtrakt, der die Außenkante der Burg bildet und damit die natürliche und von Anfang an baulich konkretisierte Längsrichtung des Komplexes nachvollzieht. Die im rechten Winkel dazu stehenden Linien zeigen auf den Palast und weitergehend auf die Stadt. Der dritte Gestaltfaktor aber ist die Ausgeglichenheit, die Schaffung eines homogenen Feldes, die aus der Entscheidung für das Quadrat resultiert. Der Pflasterplan hat nicht nur einen deiktischen und bedeutungszuweisenden Charakter; er sagt nicht nur: »Dort« und »Von dort aus«, er sagt auch: »Hier«. Hier ist der höchste Platz der Republik.

Plečnik folgt aber auch darin seinen Vorgängern, daß er einen Text interpretiert, d.h. für seine Zeit lesbar macht, der als ein Palimpsest aus Texten und

Kommentaren, aus originalem Wortlaut und aus Zitaten gewachsen ist. Wir sehen jetzt schon deutlicher, daß der Umgang mit dieser Überlieferung kein philologischer gewesen ist, von antiquarischer Ängstlichkeit und devoter Pietät angeleitet. Wir nennen ihn einen thematischen Ansatz: Die Nachfolger bleiben den historischen Gestaltgesetzen treu, aber nicht unbeding-

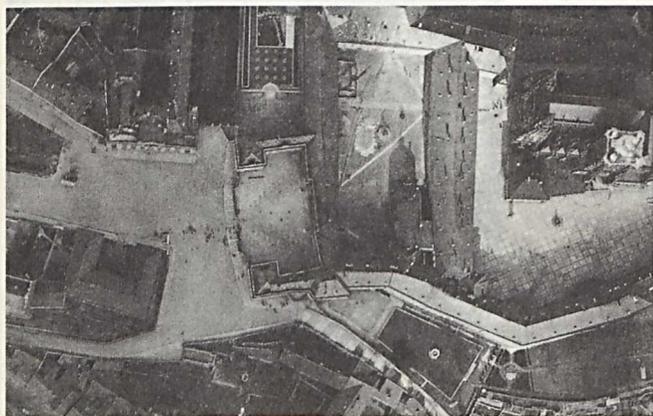


Abb. 10 Prag, Hradschin. Die drei Höfe in einer Luftaufnahme von 1932

dingt dem historischen Material, bzw. sie beziehen letzteres in eine Argumentation mit ein, die das Überlieferungsgeschehen in seiner thematischen Spezifik zu jeweils neuer Kenntlichkeit ausformt. Wir könnten auch von »Parlers Gesetz« sprechen: Geschichte wird als Widerstand und nicht (nur) als Substanz rezipiert.

#### DIE HERAUSFORDERUNG DER GESCHICHTE

Gehen wir wieder zurück zum Aspekt Umbau. Im Grunde unternimmt Plečnik in der Bodenebene, was sein Vorgänger Nicolo Pacassi in der Vertikalen anstrebte: Vereinheitlichung, Systematisierung, Normierung, um so ein »typisches« Statement abzugeben. Pacassi, der Hofarchitekt Maria Theresias, überbaute im 18. Jahrhundert die seit dem frühen Mittelalter bestehenden fortifikatorischen Querteilungen und brachte damit wörtlich verstanden auf den Begriff, was der Prager Burg eigentlich immer gefehlt hatte, weil das Terrain schlicht zu ausgedehnt war: das Element des Hofes, das ja bei diesem Typus so unverzichtbar ist wie die Komponenten Turm, Mauer, Pallas, Kapelle etc. (Abb. 9, 10, 11). Es hatte Hofumfriedungen gegeben, die sich an die

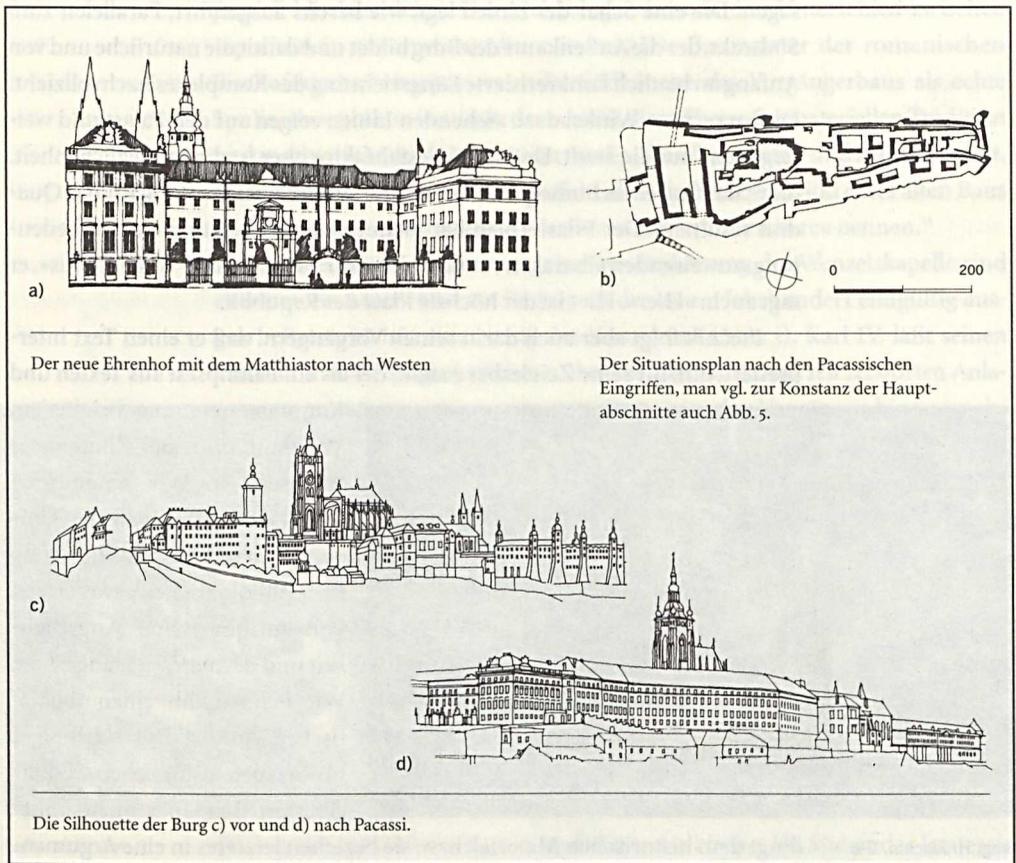


Abb. 11 Die Transformation des Hradčschin unter Maria Theresia durch Niccolo Pacassi zwischen 1753 und 1774.

sakralen und profanen Komplexe angelagert hatten – die Rekonstruktion auf Abb. 5c zeigt solche Areale im Osten der Veitsbasilika und im Norden und Westen des Herrschersitzes, wobei die Einzelheiten in den verschiedenen Rekonstruktionen differieren. Aber zur Evidenz der Großdisposition, zur bestimmenden Raumform ist der Hof erst durch Pacassis Maßnahmen erhoben worden. Die auf jeder Burg prädominante Randbebauung (die Pacassi erhält) wird durch die gleich hohen und gleichgestaltigen Quer- oder Binnentrakte nach innen fortgesetzt. So bekommt er das einstmals zu große und von Gruppenbildung geprägte Terrain in den Griff und schafft die »Milieus«, in denen Plečnik seine kompositorischen Lehrstücke inszenieren kann.

Von den alten Befestigungswerken erhielt Pacassi nur das Matthiastor von 1614 und setzte es seinem Bauwerk als Spolie ein: zur Erinnerung an eine von ihm und seiner Zeit überwundene Form der Herrschaftsarchitektur, die wehrhaft und naturwüchsig angelegt war (Abb. 11, 12). Die Stadt und die Burg



Abb. 12 Prag, Hradschin.  
Das Matthiastor am  
Durchgang vom Ersten  
zum Zweiten Burghof



Abb. 13 Prag, Hradschin.  
Der Dritte Burghof mit  
seinen zwei Niveaus,  
Stich von 1792

waren von den Preußen im Jahre 1757 schwer zerstört worden. Einer weitverbreiteten Tendenz zur Entfestigung folgend, verzichteten Pacassi und seine Auftraggeber darauf, die Burg noch einmal fortifikatorisch zu sichern. Das Regiment, das sich im neuen Bau darstellte, sollte in seiner Modernität und Sachlichkeit abgesichert sein. Davon spricht nicht nur dieses Inkorporieren einer Torspolie, sondern natürlich vor allem der Ehrenhof, ein neues Dispositionsmotiv auf der Burg.

So wie Pacassi bedeutende Baukomplexe abgerissen hat und an ihre Stelle bzw. auf unbebautem Grund Neubauten errichtete, so hat Plečnik das Terrain des Dritten Hofes, das seit mittelalterlicher Zeit in zwei Ebenen zerfiel, nivelliert, so daß jetzt nur noch eine einzige Platte wie ein Spiegel ausgegossen daliegt und die letzte Erinnerung an den natürlichen Abfall des Geländes zum Flußtal hin getilgt wurde (Abb. 13). Aber indem Pacassi und Plečnik umbauen und vereinheitlichen, beugen sie sich auch dem

Gesetz, das den Dialog zwischen Alt und Neu vorschreibt. Die Absicht, vor dem Präsidentenpalais eine einheitliche Fläche auszubreiten, den so verschiedenen Randbauten eine ungestörte Horizontale zu Füßen zu legen (auch das eine genuin Pragerische Formidee), dieser nivellierende Ansatz führte in einer solchen Umgebung unweigerlich wieder zur Konfrontation mit der Geschichte. Im Zentrum des Burghofs wurden die Fundamente mittelalterlicher Bauten entdeckt (Abb. 14); am Rande, direkt unterhalb des Südturms von St. Veit, waren bei Ausgrabungen Mauern der romanischen Basilika freigelegt worden. Plečnik überdachte letztere und hob die Platte seiner Hoffläche so weit an, daß die Ruinen in der Mitte nicht abgetragen werden mußten, sondern unter einer Betondecke Schutz fanden. Es wäre undenkbar gewesen, frühe Zeugnisse tschechischer Geschichte zu opfern, aber den Pacassi-Bauten ein nobles Vorfeld zu sichern. So war Plečnik gezwungen, den Pegel der Bodenfläche im Norden abzusenken, was den Dom und seine Anbauten optisch und faktisch erhöhte,

und im Süden anzuheben, was zur Folge hatte, daß die Sockel der profanen Bauten quasi im Hochwasser des neuen Plattenmeeres versanken. Sudek hat auch diese Folgewirkung der Nivellierung in Fotografien festgehalten (Abb.15). Das jetzt tiefliegende Niveau des Königspalastes konnte nur noch durch eine Rampe vermittelt werden: ein Ergebnis von stupender Widersprüchlichkeit, aber als solches nichts Neues auf dem Hradšchin. Bei der Auseinandersetzung zwischen ältester und neuester Geschichte, zwischen dem Widerstand der Ruinen und der gleichmachenden Tendenz der Moderne wird dem Teil, dem eigentlich gegeben werden soll, genommen – und umgekehrt. Der Begünstigte des Pflasterplans war der Präsidentenflügel. Plečnik hatte ihn und damit seinen Auftraggeber als die Bezugsgröße der flächigen Geometrie eingesetzt. Was jedoch das Nivellement anbelangt, so profitiert die gegenüberliegende Kirche: Sie wird in ihrer neueren Gestalt aufgesockelt und in ihrer älteren, ruinösen Verfassung überdacht. Es lassen sich in diesem Kontext, der immer Verweisungskontext ist, keine neuen oder alten Hierarchien aufrichten. Jeder Eingriff muß, wörtlich gesprochen, mit allem rechnen.

#### ÖFFNUNG GEGEN WIDERSTAND

Ich möchte die Wirkung und die Fortwirkung des thematischen Ansatzes im folgenden an zwei eng aufeinander bezogenen Strategien weiterverfolgen, die

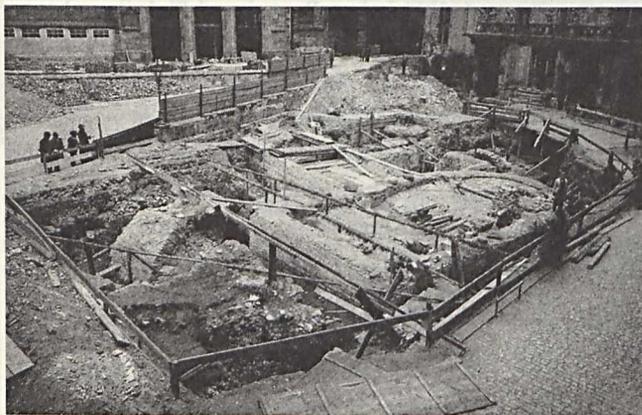


Abb. 14 Prag, Hradšchin. Dritter Burghof, Ausgrabungen 1926 mit der Goldenen Pforte im Hintergrund und der Überbauung der ausgegrabenen Ruinen des Vorgängerbaus von St. Veit links daneben

kurz Öffnung und optische Verbindung heißen sollen. Plečniks *aménagement* des Hradšchin-Komplexes wird gerne als eine Maßnahme der Öffnung dargestellt, die die Burg nicht nur zugänglich(er) machte, sondern auch alternative Wegsysteme schuf und Höfe, Bauten, Gärten und Zugänge derart vernetzte, daß die von der Topographie diktierte Einsinnigkeit der Erschließung

nicht mehr als zwingend und unabdingbar empfunden wurde, genausowenig wie die Beschränkungen militärischer und polizeilicher Art. Aber wieder müssen wir sehen, daß Plečnik ein altes Thema aufgreift und fortsetzt. Natürlich war der Hradšchin als schwerbefestigte Burg nicht gerade ein Ort ungehinderten Kommens und Gehens gewesen. Aber wenn er auch vom tschechischen Wort für Burg seinen Namen hat, so ist er doch nicht nur Burg oder gar ideale Burg. Vielmehr macht die im westlichen Europa unbekannt Kombination von Herrschersitz und Nationalheiligtum seine Spezifik aus. Wer als Herr-



Abb. 15 Josef Sudek,  
Der Dritte Burghof.  
Zwei Ansichten der  
30er Jahre

scher mehrere große Kirchen, einen Wallfahrtsort, eine Kathedrale in seinen befestigten Bezirk aufnimmt, der muß den Zustrom des Volkes und der Fremden nicht nur in Kauf nehmen, sondern wird diese Tatsache auch in das Kalkül seiner baulichen Maßnahmen und seiner Selbstdarstellung einbeziehen.

Auch Pacassi hat sich diesem Thema gestellt. Er ging ja so weit, daß er den bis dahin abriegelten Burgkomplex durch einen Ehrenhof zur Hradschin-Stadt öffnete und so das Haus des Herrschers in eine geradezu familiäre Beziehung zu den Palästen seiner Magnaten setzte und es überhaupt empfangsbereiter macht. Plečnik überbietet Pacassi zugegebenermaßen, indem er direkt neben das Matthiastor zwei schmale Eingänge und in den-

selben Flügel des *Cour d'honneur* zwei Hauptdurchgänge bzw. Durchfahrten links und rechts einbricht, um zu zeigen, daß es nicht eines Festungstores und erst recht keines habsburgischen Tormonumentes bedarf, um in diesen Bezirk einzutreten (Abb. 12). Und das von Pacassi ausgehöhlte Mittelteil hinter dem Tor, das offene Vestibül, greift er ebenfalls als Thema auf, indem er zunächst einmal wiederholt, was Pacassi kühnerweise vorgemacht hatte: die Aushöhlung. Plečnik entkernt den links anschließenden Baukörper und baut den nach ihm benannten »Saal« hinein: ein nobles Entrée, das eine starke Alternative zu seinem Gegenüber, dem Rokoko-Vestibül, das in den südlichen Bauteil führt, bildet.

Im Dritten Hof überbietet Plečnik dann nicht nur Pacassi, sondern wohl alle Hof-, Palast- und Regierungsarchitekten auf der ganzen Welt, indem er einen offenen Gang durch die Appartements des Präsidenten legt, um auch hier Transparenz, Mobilität, Freiheit zu schaffen (Abb. 16). Und nicht nur das: Die Treppenpodeste bzw. Balkone dieses Durchbruchs sehen aus wie Balkone, von denen Staatsoberhäupter ihre Ansprachen vor dem Volk zu halten pflegen.

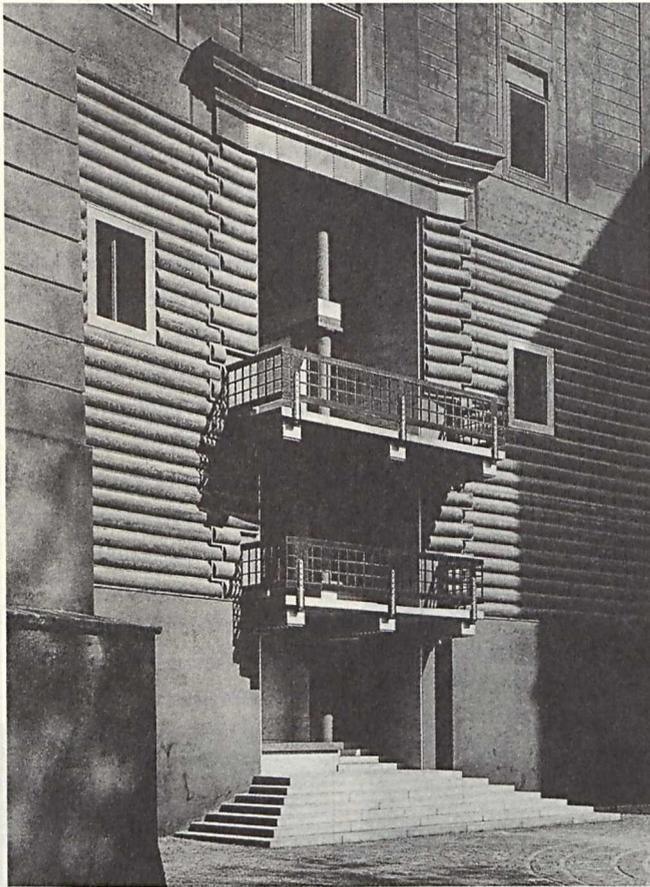


Abb.16 Prag, Hradshchin,  
Treppe zwischen Drit-  
tem Burghof und Wall-  
garten, Ansicht vom  
Wallgarten

Sie dienen aber dem Volk selbst, das von hier aus sieht und gesehen wird. Wie gesagt: Nicht Erziehung, sondern Selbsterziehung lautet die Aufgabe.

Das Thema kann also nicht einfach Öffnung heißen. Man muß hinzufügen: Öffnung gegen Widerstand, notwendige Öffnung unter erschwerten Bedingungen, Öffnung als demonstrativer Akt und als Lehrstück. Darauf waren wir schon im Fall von Parlers »Goldener Pforte« gestoßen, die sicher der vornehmste Eingang des mittelalterlichen Prag war (Abb.7). Eine dreiteilige Bogenarkade, dahinter nur noch eine enge Pforte, danach das halb verbaute Seitenschiff und die Wenzelskapelle mit ihrem anders orientierten und sehr engen Eingang – solche Komplikationen scheinen die Regel und nicht die Ausnahme darzustellen.

Die Problembeschreibung als solche muß jedem vertraut vorkommen, der sich mit der Prager Stadtgestalt beschäftigt hat. Bleiben wir beim schieren Motiv, so treffen wir seit der Renaissance auf die Kopplung von Hof (Pawlatsch) und Durchgang.

*Die Höfe lagen gewöhnlich innerhalb eines Blocks zwischen zwei Gassen. Was war bei den knappen Verbindungswegen innerhalb der Altstadt natürlicher, als aus den Höfen Durchgänge auf die Gassen herauszubrechen. Das Motiv wucherte. Allüberall wurden solche Durchgänge geschaffen. Die ›Passage‹ entstand auf diese Weise in Prag in vollkommener selbständiger Entwicklung.<sup>15</sup>*

Aber es ist hier nicht damit getan, das Stadthaus und das Herrscherhaus nach analogen Prinzipien disponiert zu sehen. Die Passage durch den Hof ist wiederum nur Ausdruck eines noch tieferreichenden morphologischen Grundgesetzes, dessen Formulierung wohl zuerst Oskar Schürer gelungen ist.

Schürers expressionistische Seh- und Darstellungsweise mußte sich einem Sachverhalt genuin verwandt fühlen, den er ein Kontrastsystem der künstlerischen Weltanschauung nannte, das »Raum gegen Körper« setzt. Das alte Prag ist keine Stadt des *point de vue*, der Achsen und vorgreifenden Perspektiven, die »den Raumweg dem Auge klären«. Nicht »Raumruhe« herrscht, in der Räume



»gegeneinander ausgewogen und in ruhende Beziehungen zu einander gesetzt [sind] durch die prächtig gezogenen Achsen-systeme festlicher Straßen«<sup>16</sup>. In Prag regiert laut Schürer nicht die abgeklärte »Raumfigur«, sondern das »Raumgeschehen«. Es »steigern sich hier die körperlichen Gefüge aneinander und gegeneinander empor, Kontrastbeziehungen werden geschaffen,

Abb. 17 Prag, Einmündung einer Straße auf den Altstädter Markt

welche die Raumfigur zerhacken, ins Gleiten bringen. Assonanzen und Dissonanzen im Körperlichen werden gesucht, werden hinaufgetrieben bis zu dem einen alles überragenden Akzent, von dem aus nun in freien Rhythmen die Raumbildung zurückschlägt. Ja, Rhythmus ist hier am Werk, wo dort Symmetrie schafft.«<sup>17</sup> Dem »wirkungsmächtigen«, »bewegten Raum« des Prager Stadtgebildes entspricht »ein ganz besonders schwerer nachhaltiger Körper – als Entgegnung gleichsam«.

*Wir gehen wieder vom Ganzen aus: die Stadt als Körper. Da fällt das Massige, das Schwere der Kernkomplexe auf, dies Sich-Ineinander-Schieben der Fluchten und Bauegefüge, das blockmäßig Gestaute der Trakte, die wie ineinander gebeult zwischen den Hügeln lasten. Die ganze Altstadt zum Beispiel erscheint wie ein einziger schwerer Block: Straßen und Gassen muten an wie mit dem Messer in ihn eingekerbt, wie in ihn hineingebohrte Schächte. Nicht Block neben Block gefügt, wie in den Städten des Südens, wo körperliche Gewichte nebeneinander gesetzt, zu Vierteln gesammelt, durch Plätze aufgelockert und in Türmen aktiviert sind.<sup>18</sup>*

Die Wege (und die Passagen) werden also eher erzwungen als frei gewährt (Abb.17). Der einzelne Körper leistet ihnen Widerstand, der überwunden werden muß, und das Gefüge der Körper lenkt sie ab, zwingt sie zusammen und läßt sie nur frei, um schon das nächste Hindernis entgegenzustellen. Weil das so ist, überwiegt nicht nur bei Schürer die naturalistische Vorstellung vom Strom, der sich seinen Weg sucht und aktiv schafft, wo er auf Körpermassen

stößt: »Das ist ein Stoßen und Suchen im Raum, das die Gassen zu Kurven ausschleift, die Plätze buchtet und höhlt und den Stadtkörper knetet.«<sup>19</sup> Und deswegen wirken in Prag die nach dem Lineal gezogenen Straßen und Blöcke des 19. Jahrhunderts fremder noch als anderswo; deswegen konnte Kafka im Angesicht des fatalsten aller Eingriffe, angesichts der am Pariser Maß ausgerichteten Pařížská von einer »Anlaufstrecke für Selbstmörder« sprechen, führt sie doch schnurstracks ins Nichts – und begeht damit zwei Todsünden gegen den Geist des Prager Raumbildes.

Zurück auf den Hradschin. Es liegt nahe, im Rationalismus der thesesianischen Burg das Vorbild der kommenden Zeiten und das genaue Gegenmodell zur Raumbildung der Stadt im Tal erkennen zu wollen. Doch sind



Abb. 18 Prag, Hradschin, Dritter Burghof, Eingang zum Präsidentenflügel

derartige Totalnegationen wohl wirklich nur dem 19. Jahrhundert möglich gewesen. Ich denke z.B. an die geradezu obszöne Raumverschwendung, die wir in der riesigen Lobby des Rudolfinum (1874–1884) antreffen. Diese helle, fast klinisch rein wirkende Halle entstand in Steinwurfweite vom Ghetto, das in diesen Jahren seine höchste Belägung erreicht hatte und in dem alle Prinzipien

des Prager Raumcharakters sich zu einer negativen Summe aus Enge, Dunkelheit, Unübersichtlichkeit addiert hatten. Für den Hradschin würde ich dagegen behaupten, daß die Klärung der räumlichen Situation nicht *tabula rasa* bedeutet, sondern vielmehr eine Folie schafft, vor der sich einige leitende Gedanken des *genius loci* deutlich abheben. Ich erwähne nur im Vorübergehen das oft vermerkte Faktum, daß Pacassi dem von Albert Erich Brinckmann zuerst formulierten Grundgesetz der Horizontaldurchbrechung wirksameren Ausdruck verliehen hat als vielleicht alle Baumeister zuvor, indem er diesen endlosen Horizontalriegel vor die von ihm stark reduzierte Zahl von vertikalen Dominanten auszog (Abb. 11).

Aber bleiben wir beim Verhältnis von Weg und Raum, Weg und Körper. Alle Wege durch die Burgtrakte und in sie hinein, sind Wege, die feste Körper durchdringen. Rahmen, die diese Durchdringung begleiten, fungieren allenfalls als Zeichen, nicht als Architektur gewordene Bereitschaft, den Näher-tretenden aufzunehmen und seine Bewegung dem Inneren zuzuführen. Parler schneidet die drei Öffnungen seiner »Goldenen Pforte« relativ hart und unvermittelt in eine glatte Stirnwand (Abb. 7). Gegenüber, der Vorbau

über dem Eingang zum heutigen Präsidentenflügel ist wirklich nur ein Vorbau; die Fassade darüber und daneben geht mit keinem »Wort« auf seine Aufgabe und Existenz ein (Abb. 18). Dasselbe gilt für den Eingang zum westlich anschließenden Trakt, sprich: zum alten Königspalast. Und es gilt auch für



Abb. 19 Prag, Hradschin, Dritter Burghof, Treppe zum Wallgarten, Eingang vom Burghof aus

Plečniks dazwischenliegenden Durchgang vom Dritten Burghof zum Wallgarten. Er hatte Pläne für eine monumentale Gartenfassade entworfen; mit Rampen, Terrassen und Säulenhallen wollte er diesen Zugang nobilitieren. Am Ende entschied (nicht: beschied) er sich für eine Lösung, die an der Gartenfront fast gar nicht vor die gegebene Wand tritt, sondern diese auf drei Ebenen öffnet (Abb. 16), während auf der Hofseite der Durchgang durch eine extrem schmale Überbauung markiert ist (Abb. 19). Nicht nur, daß diese Struktur an einen U-Bahn-Eingang erinnert; von der Seite oder von oben betrachtet, wirkt der Baldachin mit seinem gerundeten Blechdach, den flankierenden halbhoher Steinwangen und dem Freiraum dazwischen wie ein Wagen, der in einen paßgenau ausgeschnittenen Tunnelschacht hineinfährt. Der Eingang macht vor, was von seinem Benutzer erwartet wird:

eine genaue Einstellung auf diese ihr oder ihm eingeräumte Passage – der Singular ist hier wichtig, denn wir haben es sicher nicht mit einem Trichter zu tun, der viele gleichzeitig ansaugt und durchschleust. Plečnik schafft keine »Durchgangsräume«, wie Walter Benjamin das Ideal der neusachlich-transparenten Raumkreationen der 20er Jahren pointierte. Er ist und bleibt ein Meister der »Schwellenkunde«, um einen anderen Begriff Benjamins zu gebrauchen; wie seine Vorgänger interpretiert er das Gesetz des Ortes, indem er Ein- und Durchgang für *rites de passage* präpariert.

#### OPTISCHE VERBINDUNGEN

Das Fehlen axialer Wegsysteme in der alten Stadt hat seine Entsprechung auf dem Burgberg im Fehlen der Enfilade. Wenn der Ehrenhof noch eine ausgerichtete Raumfolge verspricht, wird man nach Durchschreiten des Matthias-tores sofort eines anderen belehrt (Abb. 10,12). Die oben beschriebene »Ablenkung«, die schon der ausgehöhlte Körper des ersten Quertraktes beinhaltet, wird zum Gesetz. Nach dem Durchschreiten jedes Trakts muß man sich neu orientieren, was faktisch heißt, nach links oder rechts abbiegen. Nicht der

krumme Weg wie in der Stadt, aber der diagonale, der abgeleitete Weg ist hier die Regel. Dieses Gesetz ist schon in der Pflasterung für den Ersten Burghof eingeschrieben, wo das Muster ja vom Eintrittspunkt in den Hofraum nach links und rechts ausstrahlt und das Tor »links und rechts liegen läßt« (Abb. 10). (Plečnik hatte diverse Schikanen vorgesehen, um das Tor zu blockieren: ein Denkmal, ein siegreicher tschechischer Löwe, zeitweilig sogar der später auf dem Dritten

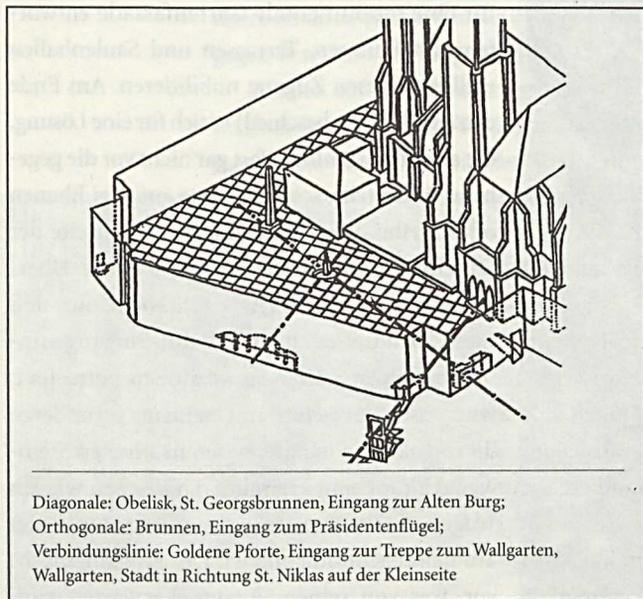


Abb. 20 Schema der axialen Beziehungen auf dem Dritten Burghof

Hof plazierte Obelisk sollten hier aufgestellt werden.) Das Karomuster des Dritten Hofes orientiert sich wie gesagt am Südtrakt und nur an ihm; kein anderer Flügel am Rande des Platzes und kein Bau in der Mitte des Hofes nimmt diese Ausrichtung auf. Denn Pacassis Umbau, so rigoros er das unregelmäßige Ensemble in ein Schema preßte, konnte keine regulären Verhältnisse herstellen, und am wenigsten gelang ihm das im Dritten Hof. Im Kontext einer spätbarocken Schloßanlage mag dies als Manko, wenn nicht als Scheitern erscheinen; in

Prag und an herausgehobener Stelle Prags kommt nur wieder produktiv zum Vorschein, was generell gilt. Noch einmal rekurriere ich auf Schürer, der gezeigt hat, daß in der Prager Raumordnung an Stelle der Axialität das Prinzip der Achsenspannung oder »schrägen Achsenverschränkung« wirksam ist.<sup>20</sup> Um nicht zu sehr ins Detail zu gehen, verweise ich nur auf das bekannteste Vorkommen dieser städtebaulichen Konstante: die Karlsbrücke, die für fünf Jahrhunderte die einzige Verbindung zwischen Hradschin und Altstadt darstellte. Als solche vermittelte sie zwischen den Raumpolen Berg und Stadt, wirkte sie, wie Schürer sagt, als »Spannungsleiter«. Aber Verspannung ereignet sich nicht ohne Spannung, nicht in Prag: »Daß sie [die Brücke] zu der Grundachse Hradschin-Altstadtkern schräg steht, bringt eine neue Spannung zu der ersten.«<sup>21</sup>

Wenn wir dieses Gestaltungsprinzip gewissermaßen von Grund auf verfolgen, dann erscheint es nur logisch, wenn ein Raumgebilde, das ohne Achsen und damit ohne horizontal weiträumige Zuordnungen auskommt, seine übergreifenden Bezüge in der Vertikalen herstellt. Der Wegraum des alten Prag ist charakterisiert durch die Divergenz von Weg und Ziel, von Nahwirkung und Fernwirkung. Die ebenerdige Führung der Gassen mit ihren nahen und

vorläufigen Zielpunkten wird auf zweiter Ebene überformt von vertikalen Dominanten oder Attraktoren, die in der Regel eben nicht in der idealen Verlängerung des gerade beschrittenen Wegstücks liegen. Die Grundspannung zwischen der Stadt im Tal und der Burg auf der Anhöhe wird als eine Ordnung des Übereinander zur zweiten generellen Artikulationsebene der Stadtgestaltung. Mit Folgen für die Positionierung und die Gestalt der Bauten und Bauteile, die in der zweiten Ordnung mitsprechen. Die Zerteilung dieser Dominanten in eine untere, zur haptischen und nahsichtigen Wahrnehmung bestimmten Hälfte und eine obere, in der Ferne wirksame Hälfte ist ein bekanntes Phänomen der Prager Stadtbaukunst. Plečnik hat sich in der Herz-Jesu-Kirche in Vinohrady eine der schönsten Versionen dieses Motivs ausgedacht. Ebenso wirksam ist die asymmetrische Positionierung der vertikalen Elemente, welche die übergreifenden Raumbeziehungen herstellen. Das Südmassiv des Domes und die exzentrische Aufstellung des Turmes von St. Niklas auf der Kleinseite sind die bekanntesten Beispiele.

Wörtlich gesprochen: Auf dem Hradschin konnte Plečnik so hoch nicht hinaus. Die einzige vertikale Dominante, die er eingeplant hatte, die Steinadel zum Gedenken an die Tschechischen Legionen des Ersten Weltkriegs, ließ sich nicht realisieren, nicht in voller Größe und nicht an dem wirksamsten Ort, im Paradiesgarten, vor dem Präsidentenpalais. So beschränkt sich Plečnik in den Gärten und Höfen auf eine Demonstration des Prinzips der optischen Verbindung über weitgehend freiem Grund. Er benutzt dazu sowohl historische, als auch selbstgeschaffene Objekte und Anziehungspunkte, nahe und ferne. Ich bleibe auf dem Dritten Burghof (Abb. 2, 20). Das Raster bestätigt er, indem er eine Grundachse zwischen Georgsbrunnen und Eingang in den Präsidentenflügel auslegt. Im rechten Winkel dazu ordnet er eine Reihe von Ablaufgittern an. Dann zieht er eine konkurrierende Diagonale durch den Hof, die über die Positionen Obelisk, Georgsbrunnen und Brunnen vor dem Eingang in den Königspalast läuft. Und diese Linie kreuzt er mit der Schrägen, die vom Südportal des Domes über die Treppe durch den Präsidentenflügel in Richtung St. Niklas verläuft. Auf dem Niveau des Wallgartens wird diese Schwerelinie noch genauer ausformuliert: Man kann sich nach Absolvierung des Treppenschachtes, der in jeder Außenwendung das Fernziel St. Niklas wieder ins Blickfeld bringt, über eine große Freifläche in Richtung Stadt bewegen und wird am vorderen Rand des Gartens auf eine halbrunde Aussichtsplattform geführt. Wieder ist die Achsenverschränkung von »zentralen freien Geraden«, wie Kandinsky gesagt hätte, wichtig. Doch ist dieses Liniensystem im Falle des Dritten Hofes nicht einer rechteckigen »Grundfläche« (Kandinsky) einbeschrieben, sondern über eine unregelmäßig geschnittene Grundrißfigur und ein überaus regelmäßiges Raster gelegt.

## PLEČNIKS »DIAKRITISCHE ZEICHEN«

Wir sehen: Auch Plečnik ist kein Freund der Achse, der sich selbst erklärenden und selbsttragenden Achse. Die von ihm etablierten Bezüge muß man sich erarbeiten. Der Durchbruch durch den Palast ist nur dann als Achse wirksam, wenn man sich genau auf ihn einstellt und ihn aktiv nachvollzieht. Was zählt ist die Mitarbeit. Aber man muß sich dieses Exerzitium nicht zu streng und autoritär vorstellen. Auf allen seinen Wegen gibt es Belohnungen, in der Ferne von den Vorgängern bereitgestellte, in der Nähe selbstgemachte. Ich spreche von Plečniks »objets de phantasie«, die er über alle seine Ensembles verteilt (Abb. 21, 22). (Daß der Begriff in bezug auf Fabergés Ostereier geprägt wurde, paßt gut ins Konzept.) Es sind Vasen, Schalen, Töpfe, Geländer, Obelisken, Brunnen, Gitter, historische Relikte, Gartenmöbel etc. etc.

Diese Attraktionen haben oft nur lokale Bedeutung; man darf nicht den Fehler begehen, alles mit allem verbinden zu wollen. Es sind aufgesetzte Zeichen und als solche können, aber müssen sie nicht suprasedgmentale Funktionen übernehmen und zu diakritischen Zeichen werden. Ich vertrete die These, daß der Kontextualist und *aménageur* Plečnik der Slawe ist, dem anders als dem Deutschen und dem Engländer der Reichtum dieser suprasedgmentalen Zeichen zur Verfügung steht. Auch und gerade dann, wenn der Text, den er einrichtet, ein fremdsprachiger ist. Ich bleibe bei dem Vergleich Sprache/Schrift – Architektur. Plečnik arbeitet ja in Wien, in Prag (auf dem Hradschin) und in Laibach auf deutsch-österreichischem Sprach- bzw. Schreibgebiet. Ein anderes Idiom gibt ihm das Stratum, die Segmente, die Einheiten vor. Daran ändert er nichts oder nur wenig. Er verändert die »Aussprache« dieses Materials, indem er ihm diakritische Zeichen aufsetzt; Zeichen, die die Kollision ebenso wie die Verschleifung der Laute regeln, die Akzente setzen oder rhythmisieren, welche die Sprachmelodie als ganze erheblich transformieren. Aber diakritische Zeichen sind nicht nur Anweisungen zur korrekten Aussprache; sie bereichern als kleine Schmuckformen auch das Schriftbild. Plečnik bietet uns beide Möglichkeiten an, aber er sagt nicht immer dazu, welche gilt: die Attraktion, die am Ort wirkt und das Ensemble belebt und die Passanten unterhält, oder das Zeichen als Vektor, das Bedeutung an sich zieht und weitergibt und Sinnbezüge durch den reichen Kontext bahnt. Auf jeden Fall hilft es, diese letzte Umschrift lesen zu können, die über den alten Text eingetragen wurde. Sie spricht davon, daß im 20. Jahrhundert die Aneignung des Erbes, ja sogar die nationale Beanspruchung des Erbes weder in steriler Restaurierung noch in dröhnenden Imponiergebärden enden muß.

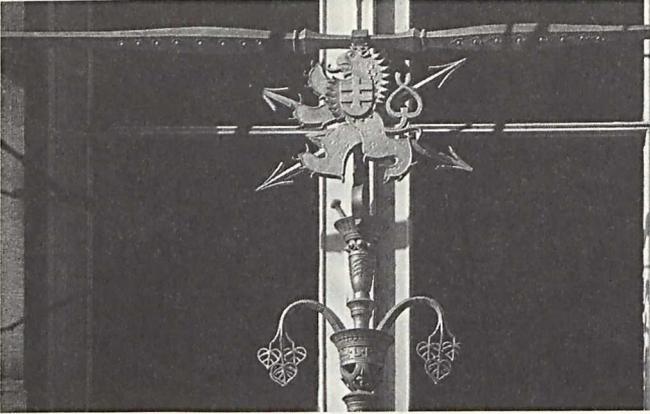


Abb. 21 Prag, Hradschin.  
Fenstergitter am  
Präsidentenflügel

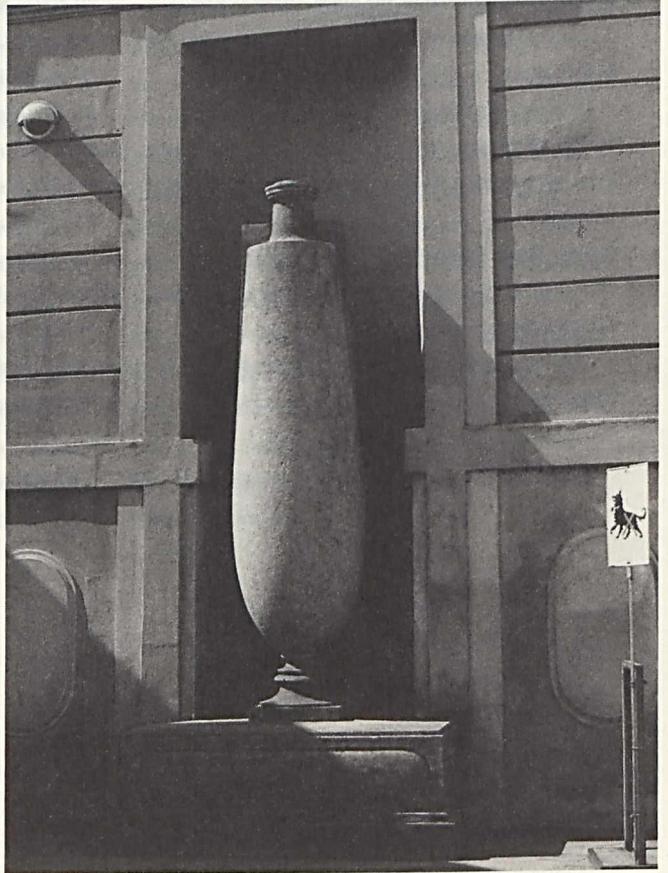


Abb.22 Prag, Hradschin.  
Vase im Paradies-  
garten

## ANMERKUNGEN

- 1 Zu Sudeks lebenslanger Beschäftigung mit der Prager Burg s. Anna Fárová: *Josef Sudek*, München 1999, passim. Auf S. 36 mehrere Aufnahmen vom Dritten Burghof aus verfremdender Steilsicht.
- 2 Wassily Kandinsky: *Punkt und Linie zu Fläche*, Bern 1973', S. 31.
- 3 Ebd., S. 30 und 35.
- 4 Zit. bei Ian Jeffrey: »Architectural and Earthly Delight. Prague and Josip Plečnik«. In: *London Magazine* 35, April/May 1995, Nr. 1–2, S. 78–86, hier: S. 80f.
- 5 »And in some cases his intention is clearly to stage, by means of his architecture, the other citizen as participant in that process of ›selfeducation‹ being undergone by the spectator.« Ebd., S. 81.
- 6 Hans Freyer: *Soziologie als Wirklichkeitswissenschaft*, Leipzig, Berlin 1930. Reprint: Darmstadt, Stuttgart 1964, S. 82. Der Vergleich taucht bei Freyer schon in den 20er Jahren auf.
- 7 Elfriede Üner: *Soziologie als »geistige Bewegung«*. *Hans Freyers System der Soziologie und die »Leipziger Schule«*, Weinheim 1992, S. 43.
- 8 Zit. bei Peter Krečič: *Plečnik. The Complete Works*, New York 1993, S. 55.
- 9 Franz Kafka: »Eine kaiserliche Botschaft«. In: Ders., *Gesammelte Werke IV. Erzählungen*, Frankfurt/Main 1976, S. 128.
- 10 Zit. bei Damjan Prevlošek: *Josef Plečnik. 1872–1957. Architectura perennis*, Salzburg, Wien 1992, S. 154.
- 11 Referat von Pavel Janák: »Josef Plečnik v Praze«. In: *Volné Smery* 26, 1928–29, S. 97, zit. nach Vladimír Slapeta, »Jože Plečnik et Prague«. In: *Jože Plečnik Architecte 1872–1957*, Paris 1986, S. 93.
- 12 Zit. bei Prevlošek, a.a.O., S. 160.
- 13 Zit. bei Slapeta, a.a.O., S. 94.
- 14 Zu diesen Begriffen und zum Thema Wiederverwendung allgemein s. Salvatore Settis: »Von auctoritas zu vetustas. Die antike Kunst in mittelalterlicher Sicht«. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 51, 1988, H. 6, S. 157–179.
- 15 Oskar Schürer: *Prag. Kultur, Kunst, Geschichte*, Wien, Leipzig, Prag 1935', S. 411.
- 16 Ebd., S. 376.
- 17 Ebd., S. 377.
- 18 Ebd., S. 385f.
- 19 Ebd., S. 383.
- 20 Ebd., S. 378f.
- 21 Ebd., S. 377.

## BIBLIOGRAPHISCHE ANMERKUNG

Eine Monographie über den Hradschin und seine Raumordnung fehlt. Die tschechische Literatur ist ausgewertet und aufgelistet in Dobroslava Menclová: *Ceské hrady*, Prag 1972. Eine sehr gute Zusammenfassung der Baugeschichte der Hauptkirchen findet sich bei Viktor L. Kotrba: »Der Dom zu St. Veit in Prag«. In: *Bohemia sacra. Das Christentum in Böhmen 973–1973*. Hrsg. von Ferdinand Seibt. Düsseldorf 1974, S. 511ff. (mit der gesamten älteren Literatur) und in Erich Bachmann (Hg.): *Romanik in Böhmen. Geschichte, Architektur, Malerei, Plastik und Kunstgewerbe*, München 1977; Karl M. Swoboda (Hg.): *Gotik in Böhmen. Geschichte, Gesellschaftsgeschichte, Architektur, Plastik und Malerei*, München 1969; Karl M. Swoboda (Hg.): *Barock in Böhmen*, München 1964, passim (dort auch zur Geschichte der profanen Architekturen).

Was Plečnik und seine Umbaumaßnahmen angeht, so verweise ich auf die Monographien von Damjan Prelovšek: *Josef Plečnik. 1872–1957. Architectura perennis*, Salzburg, Wien 1992 und Peter Krečič: *Plečnik. The Complete Works*, New York 1993, vor allem auf den Katalog der großen Plečnik-Ausstellung auf dem Hradschin 1996: *Josip Plečnik. An Architect of Prague Castle*, Prag 1997, wo auch eine erste Fassung dieses Textes erschien.

Zum Methodischen siehe Roger Trancik: *Finding Lost Space. Theories of Urban Design*, New York 1986 und

Thomas Valena: *Beziehungen. Über den Ortsbezug in der Architektur*, Berlin 1994.

Morphologische Betrachtungen zur Prager Stadtgestalt bei Albert Erich Brinckmann: *Stadtbaukunst vom Mittelalter bis zur Neuzeit* (2., überarbeitete und erweiterte Auflage), Potsdam 1925, S. 43ff., bei Christian Norberg-Schulz: *Genius loci. Landschaft – Lebensraum – Baukunst*, Stuttgart 1982, S. 78ff. und vor allem bei Oskar Schürer: *Prag. Kultur, Kunst, Geschichte*, Wien, Leipzig, Prag 1930. Die Hervorhebung des letztgenannten Buches bedarf eines erklärenden Zusatzes. Ich zögere nicht, es die bedeutendste Stadtmonographie, verfaßt von einem deutschen Kunsthistoriker der Zwischenkriegszeit, zu nennen. Einzigartig ist die Verbindung von historischer Gesamtschau und nahsichtiger Stadtraumanalyse. Bemerkenswert auch das Bestreben, die tschechische und die jüdische Komponente der Prager Stadtgeschichte zu würdigen. Und ungewöhnlich ist in der gesamten deutschen Prag-Literatur bis in die 80er Jahre Schürers konsequentes Bekenntnis zu einer Fortentwicklung der Stadt im Geiste der Moderne. All dies gilt für die zwischen 1930 und 1935 (!) erschienenen Auflagen, nicht für die letzte Ausgabe von 1939, in der sich Schürer zum Nationalsozialismus bekennt und damit eigentlich sein ganzes Buch hätte neuschreiben oder verwerfen müssen.