

Monika Pemič, Hamburg

FASSADENSTRATEGIEN BEI PLEČNIK: ERÖRTERUNG AN DREI BEISPIELEN

„Façaden sind jenes Gesicht, mit welchem sich Gebäude an Öffentlichkeit wenden, um von dort aus angesehen zu werden [...] sie sind das politische Engagement der Gebäude.“¹ Der geschmückten Außenwand, in der sich üblicherweise auch der Eingang befindet, kommt demnach eine eigenständige Rolle zu: Sie kann entweder das Gebäude repräsentieren, was seit der Renaissance ihre primäre Rolle ist, sie kann über die im Gebäude stattfindenden Ereignisse informieren, was man schon an einigen gotischen Kathedralen beobachten konnte und was im Medienzeitalter zunehmend zu ihrer Primärfunktion wird, oder sie kann – im Gegensatz zu diesen geschwätzigen Rollen – die Aussage im Namen der funktionalistischen Ehrlichkeit verweigern. In diesem Fall wird der völlig der Nutzung untergeordnete Baukörper nach Bedarf mit sekundären Zeichen ausgestattet, was als „dekorierte Schuppen“ in die Theorie einging.²

Plečniks schon so oft beschriebene außerordentliche Architekturposition an der Schwelle der Moderne bietet eine dankbare Basis für die folgenden Überlegungen. Dafür wurden drei sowohl zeitlich als auch geographisch nahe beieinander liegende Beispiele ausgewählt: das Verwaltungsgebäude der Versicherungsgesellschaft „Vzajemna“, die National- und Universitätsbibliothek (beide in Ljubljana) sowie die Kirche St. Michael im Barje südlich von Ljubljana. Alle drei entstanden in den dreißiger Jahren des letzten Jahrhunderts. Für die Fassadengestaltung wählte der Architekt hauptsächlich Ziegel und Stein und kombinierte sie auf eine ungewöhnliche Art und Weise. Obwohl diese Kombination auf den ersten Blick bei allen dreien sehr verwandt zu sein scheint, stellt jede Fassade eine eigenständige Position dar. Die

¹ Villem FLUSSER, Über Façaden, *Arch+*. *Die Fassade*, 108, (August) 1991, p. 74.

² Robert VENTURI – Denise SCOTT BROWN – Stephen IZENOUR, *Lernen von Las Vegas. Zur Ikonographie und Architektursymbolik der Geschäftsstadt*, (Orig.: *Learning From Las Vegas. The forgotten symbolism of architectural form*), Braunschweig 1979.

leitende Frage des Artikels soll dabei sein: Was lässt sich aus der Fassade ablesen?

Die Fassade soll nach ihrem eigenen Informationswert befragt werden und als „über das Bauwerk als Ganzes und nicht nur über seinen Innenraum“³ Sprechende aufgefaßt werden. Dafür sollen in der Fassadenanalyse die jeweiligen zugrunde liegenden Gestaltungsprinzipien untersucht und sowohl in einen intertextuellen, sich mit der Fassadengeschichte auseinandersetzen, als auch in einen kontextuellen, sich auf den Ort und seine Geschichte beziehenden Dialog gesetzt werden.

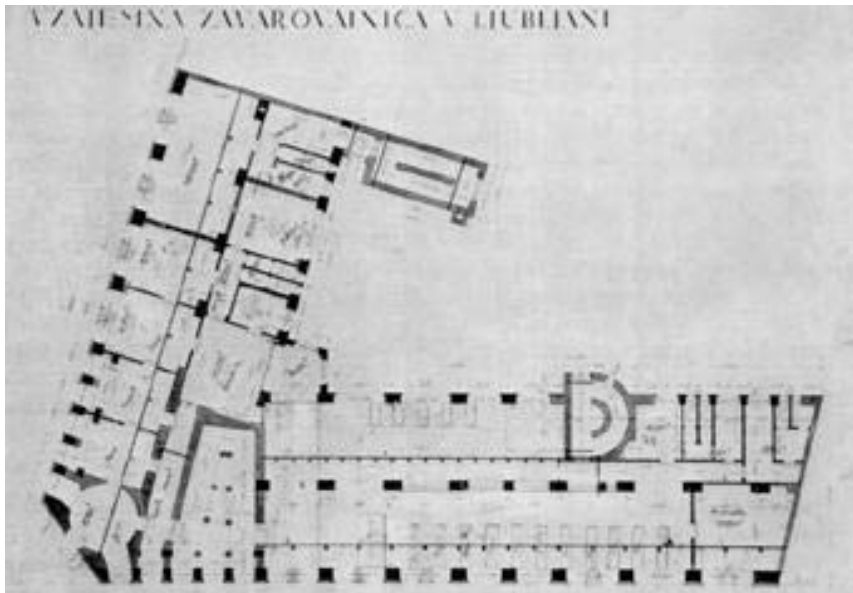
Die ausgewählten Beispiele bieten die Möglichkeit, den zwischen der Tradition und der Moderne stehenden schöpferischen Reichtum des Architekten Plečnik und seine aus der Vergangenheit stammenden, jedoch zukunftsweisenden Strategien zu verfolgen.

Ende 1927 bekam Plečnik von der Versicherungsgesellschaft „Vzajemna“ („die Wechselseitige“) den Auftrag, ihr ein Verwaltungsgebäude in Ljubljana zu errichten.⁴ (Abb. 1–4) Damit bot sich ihm nach zwei Jahrzehnten, die seit der Errichtung des Zacherl-Hauses in Wien vergangen waren, wieder die Möglichkeit, einen Stadtpalast zu bauen. Ein Grundstück an der Ecke der Miklošičeva ulica und dem gegenüber dem Hauptbahnhof gelegenen Platz Trg Osvobodilne fronte wurde zur Verfügung gestellt. Die Lage des Gebäudes ist exponiert: Durch seine Nähe zum Hauptbahnhof ist es schon vom fahrenden Zug aus sichtbar und für die zahlreiche Kundschaft aus der Umgebung leicht erreichbar. Auf der anderen Seite stellt die etwa dreißig Jahre zuvor angelegte Straße Miklošičeva ulica die nächste Verbindungslinie zum Stadtzentrum und somit zur bürgerlichen Klientel dar. Beides

³ Zit. nach Manuskript von Wolfgang KEMP zum Seminar „Fassade“, im WS 2000/2001, an der Universität Hamburg.

⁴ Die Grundquellen für die Behandlung des Versicherungsgebäudes „Vzajemna“ stellen die folgenden Publikationen dar: Damjan PRELOVŠEK, *Hiša slovenske zavarovalnice*, Ljubljana 1985; id., *Josef Plečnik 1872–1957. Architectura perennis*, Salzburg – Wien 1992, pp. 253–258; Peter KREČIČ, *Plečnik. The complete works*, New York 1993, pp. 105–106 und Catharina BERENTS, *Historismen in der Epoche der Moderne (1918–1933). Zwei Möglichkeiten, vom Königsweg der Architekturgeschichte abzukommen, Historismus und Moderne* (ed. Harald Tausch), Würzburg 1996, pp. 214–217.

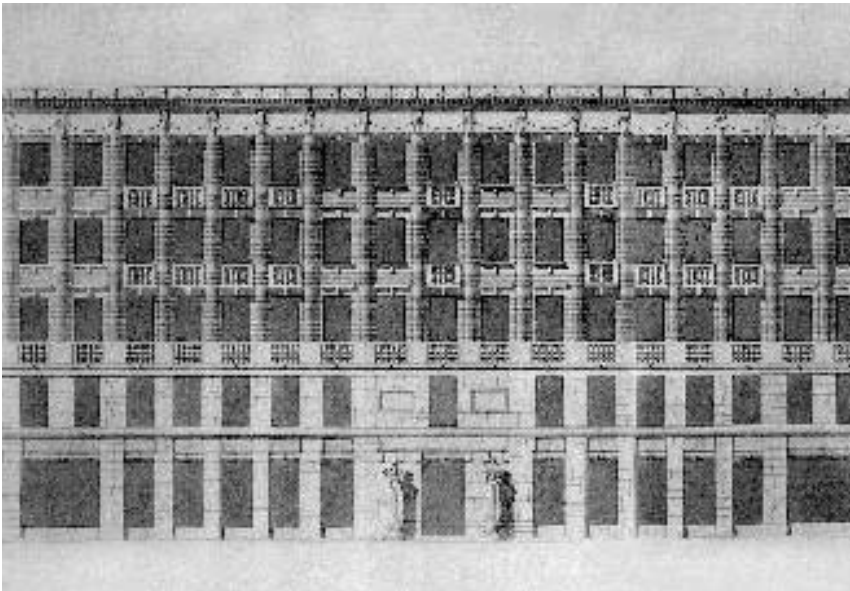
RAZPRAVE



1. Verwaltungsgebäude der Versicherungsgesellschaft *Vzajemna*, Ljubljana, 1928-30, Grundriss



2. Verwaltungsgebäude der Versicherungsgesellschaft *Vzajemna*, Ljubljana, 1928-30, Ecke Miklošičeva ulica / Trg Osobodilne fronte



3. Verwaltungsgebäude der Versicherungsgesellschaft *Vzajemna*, Ljubljana, 1928–30, Fassadenentwurf



4. Verwaltungsgebäude der Versicherungsgesellschaft *Vzajemna*, Ljubljana, 1928–30, Fassade

reflektiert auch die Fassade, die für den Blick sowohl aus der Nähe als auch von Weitem bestimmt ist.

Bei diesem Bau bezieht sich Plečnik auf das Vorbild der italienischen Palastarchitektur. Diese hat er wohl während seines Studiums und noch gründlicher auf der Italienreise nach seinem Studienabschluss 1898/99 in aller Vielfalt kennengelernt.⁵ In der Ausstattung der Fassade greift er auf die der Palastarchitektur des 16. Jahrhunderts⁶ zugrunde liegenden klassischen Gliederungselemente wie Sockel, Kolossalpfeiler, Gesimse, Balustraden sowie auf die Dreiteilung der Fassade zurück. Er weigert sich jedoch, das Tradierte einfach zu übernehmen und baut Überraschungsmomente ein, womit er die klassische Tradition der Monumentalsäulen lediglich aufruft und nicht detailgetreu nachbaut.

Für den Bau steht ein unregelmäßiges trapezoidales Grundstück zur Verfügung. (Abb. 1) Dieses nutzt Plečnik nur entlang den beiden Hauptstraßen zur Bebauung aus. Er entwirft einen zweiflügeligen Bau, dessen nicht ganz symmetrische, sich der Grundstückssituation anpassende Flügel in einem Winkel von 75 Grad zueinander verlaufen und auf der Innenseite einen Hof bilden.

Die scharfe Ecke an der Kreuzung beider Straßen schneidet der Architekt ab und schafft derart den Platz für einen Eingang, der in keiner Weise die halbrunde Eingangsloge dahinter ankündigt. Von der Eingangsloge erreichbar, etwas in den nördlichen Trakt versetzt, ist ein trapezoidales Treppenhaus eingebaut, das den Fluss der auf der Straßenseite aus dem nördlichen in den östlichen Flügel verlaufenden

⁵ Damjan PRELOVŠEK, *Josef Plečnik. Wiener Arbeiten von 1896 bis 1914*, Wien 1979, p. 22 und PRELOVŠEK 1992, cit. n. 4, pp. 8 und 10 verweist diesbezüglich auf Plečniks Lehrer Theyer und Wagner. Nach der Beendigung seiner Studien in Wien gewann Plečnik den Prix de Rome und verbrachte das Jahr 1898/99 in Italien. Auf dieser Reise widmete er sein Interesse vorwiegend der Kirchenarchitektur, was durch seine Tagebucheintragen und Briefe aus dieser Zeit dokumentiert ist. Vgl. dazu France STELÈ, *Arh. Jože Plečnik v Italiji 1898–99*, Ljubljana 1967. Wegen der wiederkehrenden italianisierenden Motive, die er vor allem bei seinen palastartigen Bauten zugrunde legt, kann man jedoch stark vermuten, daß er auch die profane Architektur, vor allem die Palastarchitektur, nicht unbeachtet ließ.

⁶ Darauf verweist BERENTS 1996, cit. n. 4, p. 215.

modulähnlichen Räume unterbricht; diesen entsprechen jeweils zwei Fassadenjoche mit zwei Fenstern. Das innere Modul wird in den übrigen Stockwerken wiederholt und entspricht in der Breite in der Regel zwei Fassadenjochen. Die Räumlichkeiten dagegen, die nicht in das Schema der Module passen, verbannt Plečnik auf die Hofseite. Hier werden alle unrepräsentativen sowie die Regelmäßigkeit des Außenauftritts störenden Räume untergebracht, was sich in der unterschiedlichen Fensterverteilung und -größe spiegelt. Auf dieser Seite gibt es für den jeweiligen Trakt noch ein eigenes Treppenhaus, das als jeweils selbständiges Gebilde dem kompakten Flügelbau einverleibt ist und von der Straßenseite unsichtbar bleibt. Die Wand ist einfach verputzt und stellt mit den Außengängen eine Reminiszenz an die Tradition der barocken Innenhöfe dar.

Ähnlich wie bei den klassischen Renaissance-Palästen lassen sich in der Fassade die Innen-Außen-Korrespondenzen verfolgen, sie werden jedoch nach Bedarf, wie im Fall des Treppenhauses, aufgehoben. Mit der inneren Teilung der Räumlichkeiten auf die repräsentativen zur Straßenseite hin und die unrepräsentativen auf den Innenhof ordnet sie der Architekt seiner Fassadengestaltung unter. Somit gewinnt die Fassade das Primat über den Grundriss. Die Hofseite ist die private, intimere, von einer Repräsentation kann nur auf der Straßenseite gesprochen werden.

Ein ganz besonderes Augenmerk bleibt der Eingangssituation vorbehalten. Der Haupteingang mit einem Fenster darüber ist mittig an der abgeschnittenen Ecke platziert. Zu ihm führen von der Straße lediglich zwei niedrige Stufen, wodurch die Zugänglichkeit dieses Baus im Gegensatz zu den historistischen Usancen eines inszenierten Eingangs betont wird. Die übrige Wand bietet Platz für das Firmenlogo. Dieses hat sich in der Geschichte des Gebäudes öfters geändert und kann als ein vom Architekten unabhängig mehr oder weniger gelungenes Gebäudeornament und als ein Zentrierungspunkt angesehen werden. Im Gegensatz zu den historistischen Gepflogenheiten hebt Plečnik die Fassade an der Ecke nicht durch besondere Elemente wie Erker oder geänderten Maßstab der Joche hervor,⁷ sondern - wie auch aus dem Entwurfsplan ersichtlich - gestaltet alle drei Seiten in

⁷ Darauf verweist BERENTS 1996, cit. n. 4, p. 215.

Einem. (Abb. 3) Ohne jegliche Hierarchie verläuft die Fassade um die drei Seiten herum. Der Begriff der „Hauptfassade“ wird aufgehoben. Die Akzente werden *ad hoc* angebracht. In dieser Handhabung ist das Gebäude mit dem Loos Haus (ehem. Goldmann und Salatsch) in Wien (1909–11) verwandt, wobei Loos noch separate Entwürfe für jede Fassadenseite angefertigt hat.

Die Fassade ist nach dem Beaux-Arts-Muster horizontal dreigeteilt: Der Sockel bleibt den Geschäften und Büros vorbehalten, in dem drei Stockwerke umfassenden Hauptteil sind Wohnungen errichtet. Abgeschlossen wird der Bau mit dem Kranzgesims aus Kalkstein mit frontal darunter applizierten Figuren. (Abb. 4)

Der in Kalkstein aus dem lokalen Steinbruch in Podpeč verkleidete Sockelbereich umfaßt das Erdgeschoss mit dem Mezzanin. Das Erdgeschoss, das sich mit einem niedrigen gerundeten Sockel von der Straße absetzt, ist in den beiden Flügeln durchgehend von großen Schaufenstern, die die Offenheit des Gebäudes zur Straße hin manifestieren, durchbrochen. Sie nehmen die Breite eines Fassadenjoches ein und sind – die Symmetrie des Seitenaufbaus störend – an den Außenseiten mit einem breiteren, zwei Joche umfassenden Schaufenster, abgeschlossen. Ein gerundetes Gesims trennt diese Partie vom Mezzanin, in dem das bereits durch die Schaufenster bestimmte Modul durch die Fensterreihung weitergeführt wird; dabei werden die zweijochigen Fenster wieder unterteilt.

Der Sockelbereich ist von dem dreigeschossigen Hauptteil der Fassade durch ein rundes Gesims und ein Balustradenband, das sich wie ein Gürtel um die Fassade herumzieht, getrennt. Der Fassadenhauptteil besteht aus einer Wand in Ziegelmauerwerk mit Fensteröffnungen und den davor applizierten kolossalen Ziegelpfeilern, die die Trennlinien zwischen den Öffnungen im Sockelbereich und damit das vorgegebene Modul weiterführen und es von Weitem sichtbar machen. Dadurch ist Axialität als ein wichtiges Gestaltungsprinzip in die Fassade eingeschrieben. Die Pfeiler schwellen nach oben hin leicht an, was den soliden, blockhaften Charakter des Gebäudes betont. Die für Renaissance-Paläste typische Geschossteilung wird damit jedoch nicht aufgehoben. An den Übergängen zwischen den Stockwerken werden die Pfeiler mit den Schaftringen aus Haustein versetzt und bringen

somit horizontale Akzente mit hinein, die zwischen den Fenstern entweder mit vorkragenden Fensterbänken (FB) und -dächern oder gleich breiten Balustraden (B) weiter geführt werden. Der Rhythmus FB – FB – B – B – B – B – FB, beziehungsweise umgekehrt, der somit an der jeweiligen Straßenseite entsteht, läßt sich nachvollziehen, wenn man den Fassadenentwurf heranzieht. Alle drei Seiten wurden in Einem konzipiert: Die seitlichen „Unregelmäßigkeiten“ dienen zur Betonung der zentralen Eckpartie.

Der obere Abschluss des Baus nimmt das Material des Sockelbereichs wieder auf. Die Hausteine, die die Pfeiler aus dem Hauptabschnitt abschließen, dienen zugleich als Konsolen für die den oberen Bereich schmückenden antikisierenden Figuren. Die Figuren sind frontal unter das vorkragende Kranzgesims, an der scharfen Kante der Ecksituation verdoppelt, angebracht. Sie strecken ihre Hände im Zeichen einer wechselseitigen Verbindung zueinander aus.⁸ Das Motiv wird über der Regenrinne in einem kleineren Maßstab noch einmal wiederholt und mit einer verflachten Form des Loos-Haus-Daches abgeschlossen.

Durch sein Rekurrieren auf den Palasttypus schaut Plečnik auf die italienische Tradition zurück, deren Einfluss in der Geschichte der slowenischen Kunst immer wieder mit dem aus dem Norden Kommenden alterniert. Der in Wien ausgebildete Architekt ist jedoch zugleich im Stande, auch andere Quellen zu nutzen. Hier befindet er sich vor allem im Dialog mit Gottfried Semper, dessen Exponent in Wien Plečniks Lehrer Otto Wagner war.

Der Einfluss Sempers zeigt sich in den für den Aufbau des Fassadenoberteils maßgebenden Prinzipien, nach denen die besprochenen Gliederungselemente kombiniert werden.⁹ Die ausgewogenen vertikalen und horizontalen Linienführungen, die vertikalen Pfeiler und die horizontalen Trennlinien, wirken wie eine geflochtene Projektion auf die darunterliegende Ziegelmauer. Die Assoziation mit einer textilen Bearbeitung ist nicht zufällig und verweist auf Plečniks Bezug-

⁸ Vgl. PRELOVŠEK 1992, cit. n. 4, p. 257.

⁹ Auf den Einfluss Sempers auf Plečnik hat allen voran Prelovšek in mehreren Publikationen hingewiesen. Vgl. hierzu PRELOVŠEK 1979, cit. n. 5, pp. 18–20; PRELOVŠEK 1992, cit. n. 4, pp. 12–17 und Damjan PRELOVŠEK, Plečnik and Semper, *Josip Plečnik – Architect of Prague Castle*, Prag 1997, pp. 209–214.

nahme auf Sempers Theorie, die alle Anfänge der Architektur auf das primäre Bedürfnis des Menschen nach Bekleidung zurückführt.¹⁰

Nach dieser Analogie entstand die erste Behausung als Bekleidung des konstruktiven Gerüsts. Die Wand und die Decke um das Gerüst herum waren zunächst aus einem Stoff, dem entsprechend der Bearbeitungsart ein Muster zugrunde lag: das Gewebe, der Filz, das Geflecht, der Stich usw. Als später Wand und Decke vom Stoff in andere Materialien überführt wurden – bei Semper unter „Stoffwechsel“ zusammengefasst – wurde auch das Urmuster mit übernommen. In dem behandelten Beispiel des Versicherungsbaus ist es das Geflecht¹¹, das in dem Hauptteil der Fassade wiederzufinden ist.

Diese ungewöhnliche Materialkombination ist in der Tradition der außerhalb von Florenz vorkommenden Paläste des Trecento zu beobachten.¹² Wie Klotz zeigt, galt in Städten wie Lucca oder Pisa neben Stein auch Ziegel als traditionelles Baumaterial. Dort kam es zu ähnlichen Zusammensetzungen wie bei dem vorliegenden Bau: Der Sockelbereich aus Steinquadern, darauf die Ziegelwand, allerdings nicht gemischt. (Abb. 5) Auf Plečniks Idee der Mischbauweise scheint die im ärmeren ländlichen Bereich südlich von Ljubljana vorkommende Wandgestaltung mitgewirkt zu haben.¹³ Plečnik mag darin eine Möglichkeit gefunden haben, wie man die durch den Kalkstein geprägte Bauweise des Karstes im Westen mit dem billigeren Ziegelstein, dem traditionellen Baumaterial des slowenischen Ostens, kombinieren und in eine eigenständige Variante der „Monumentalität“¹⁴ überführen könnte.

¹⁰ Vgl. Gottfried SEMPER, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten*, I, Frankfurt a. M. 1860 (Repr. Mittenwald 1977), pp. 217ss. und das Vorwort von v. Buttlar, pp. 1–23.

¹¹ Zum Geflecht vgl. SEMPER 1860, (Repr. 1977), cit. n. 10, p. 186, fig. 3.

¹² Vgl. Heinrich KLOTZ, *Der Florentiner Stadtpalast. Zum Verständnis einer Repräsentationsform, Architektur des Mittelalters. Funktion und Gestalt*, Weimar 1984, pp. 312 s.

¹³ Eine solche Vermutung äußert Stabenow in Anlehnung an Valena: Jörg STABENOW, *Jože Plečnik. Städtebau im Schatten der Moderne*, Braunschweig – Wiesbaden 1996, p. 141 sowie Fußnoten 247 und 248.

¹⁴ Hier stimme ich der Meinung von BERENTS 1996, cit. n. 4, p. 216, das Gebäude sei nur als „würdevoll“ zu bezeichnen, nicht zu. Im Kontext der Ljubljanaer Architektur ist es meiner Meinung nach durchaus als monumental zu betrachten, zumal es in seiner Entstehungszeit die gesamte Front am Platz vor dem Bahnhof noch nicht gab und es deutlich herausragen mußte.

Diese Monumentalität unterscheidet sich jedoch von dem für die öffentlichen Bauten in der k. u. k. Monarchie charakteristischen Historismus. Ohne wie eine bloße Stilkopie zu wirken, erreicht diese Architektur eine Anbindung an die Geschichte, die in der Zeit einer neuen Identitätskonstituierung der Slowenen nach dem Ersten Weltkrieg als Selbstversicherung benötigt wurde. Das würde auch mit der Intention Plečniks, einen neuen Stil für die neu gewonnene politische Situation Sloweniens zu schaffen, übereinstimmen.¹⁵

Die abstrakte, auf verschiedene repräsentative Bautypen übertragbare Architektursprache, konterkariert er durch eine konkret-symbolische. Die unter dem Abschlussgesims angebrachten, sich die Hände reichenden antikisierenden Gestalten vermitteln eine direkte Botschaft über die Bedeutung und den Namen der Institution. Sie krönen das Gebäude wie ein bildliches Werbeband. Hier verläßt die Sprache der Fassade ihre architektonische Abstraktheit und geht in eine direkte Aussage über. Die Geste des Händereichens hat im Slowenischen auch eine wörtliche Entsprechung: „Jemandem die Hand anbieten“, heißt bereit sein, jemandem zu helfen¹⁶, was als eine direkte Werbebotschaft für die Versicherung verstanden werden kann.

Diese Fassade spricht somit eine doppelte Sprache: Durch die „der Architektur eigenen Ausdrucksmittel“ *repräsentiert* sie ein öffentliches Gebäude. Durch das Einsetzen der botschaftsvermittelnden Figuren *informiert* sie zugleich „über die im Gebäude stattfindenden Ereignisse“.¹⁷ Während die repräsentative Funktion seit der Renaissance die vorherrschende ist, setzt sich die informative in der Zeit Plečniks zunehmend durch und erlebt in der Zeit der Informationstechnologie ihre volle Entfaltung.

Während das Versicherungsgebäude ein Bau ist, der die Wirtschaft repräsentiert, ist die National- und Universitätsbibliothek (NUK) eine zentrale Institution der Stadt (Abb. 6–10),¹⁸ die sich nach

¹⁵ Vgl. PRELOVŠEK 1992, cit. n. 4, p. 7 und 18ss.

¹⁶ „ponuditi komu roko“, s.v. roka, *SSKJ* (Lexikon der slowenischen Schriftsprache), Ljubljana 1995, coll. 1178/10.

¹⁷ Die Unterscheidung zwischen „repräsentieren“ und „informieren“ entnehme ich der Ausgangsfrage von Nikolaus KUHNERT – Philipp OSWALT, Medienfassaden. Zu diesem Heft, *Arch+*, 108, 1991, p. 76.

¹⁸ Die Grundquellen für die Behandlung der National- und Univer-

R A Z P R A V E



5. Casa dell'Opera del Duomo, Lucca

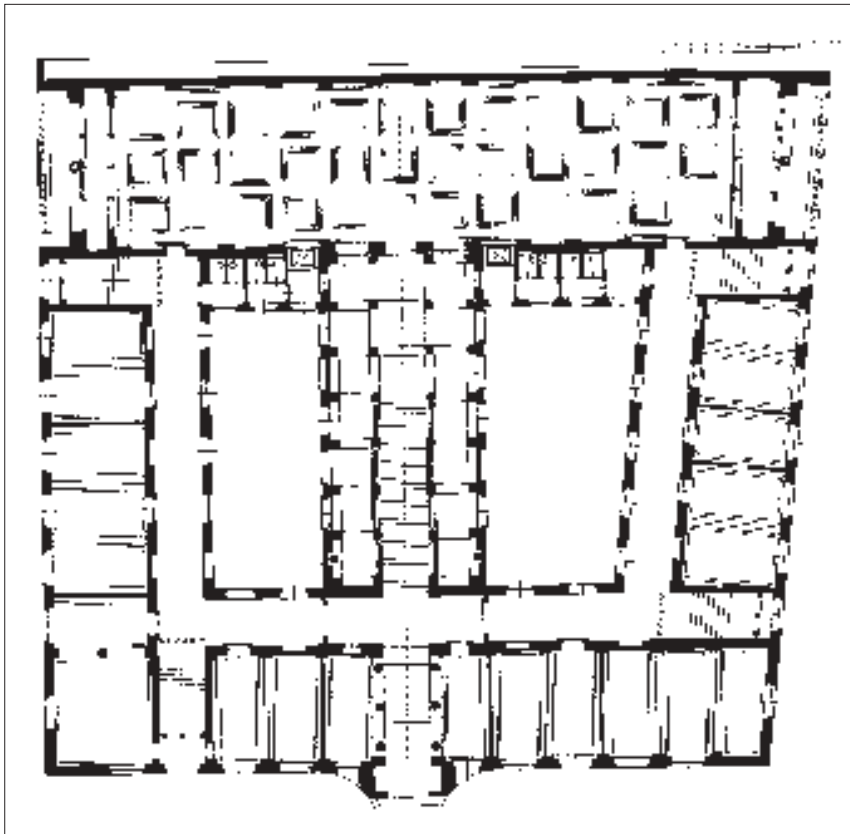
dem Ersten Weltkrieg als „geistige Metropole der höchsten Funktionsform des menschlichen Organismus, des Volkes“ verstand und zwar eines Volkes, das sich „mit einem höchsten Prozentsatz an Lesenden und Schreibenden“ rühmen konnte.¹⁹

Als Baugrundstück stand das Areal des zwischen 1660 und 1662 erbauten Palastes Auersperg („Fürstenhof“) zur Verfügung.²⁰ (Abb. 7) Der Palast gehörte einer deutschsprachigen Adelsfamilie, die in eben diesem Palast ihre Privatbibliothek, eine der ältesten und reich-

sitätsbibliothek stellen die folgenden Publikationen dar: PRELOVŠEK 1992, cit. n. 4, pp. 258–272; KREČIČ 1993, cit. n. 4, pp. 127–129 und STABENOW 1996, cit. n. 13, pp. 135–147. Plečnik entwarf die Pläne 1930/31. Mit einer ausführlichen Studie von France Stelè wurden sie in Buchform der Öffentlichkeit vorgestellt: Jože PLEČNIK – France STELÈ, *Projekt univerzitetne biblioteke ljubljanske*, Ljubljana 1933. Die Entwürfe wurden 1936 noch einmal bearbeitet.

¹⁹ PLEČNIK – STELÈ 1933, cit. n. 18, s. p.

²⁰ Zum Palast Auersperg vgl. *Arhitektura 17. stoletja na Slovenskem. Obdobje med pozno renesanso in zrelem barokom. 17th Century Architecture in Slovenia: Between Late Renaissance and Mature Baroque*, Ljubljana 2001, pp. 86–87 und 147–148.

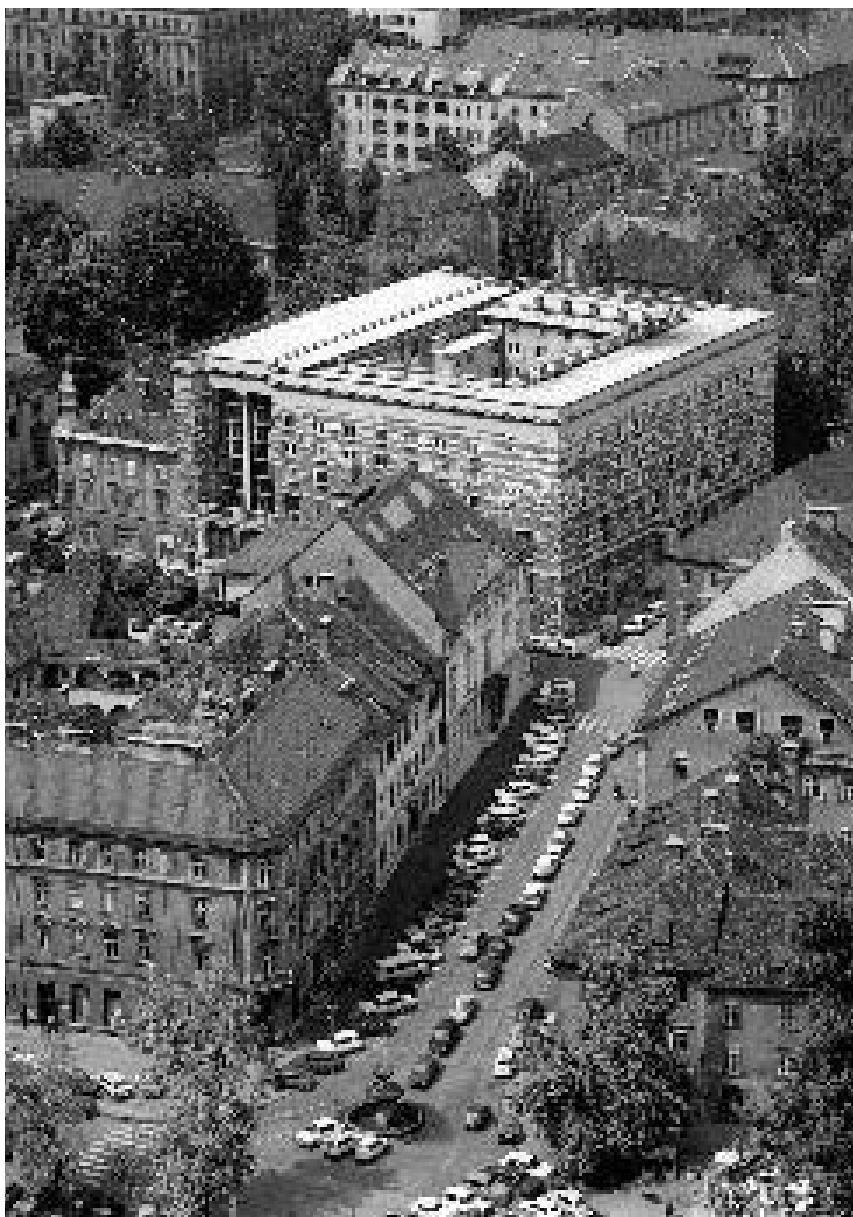


6. *National- und Universitätsbibliothek*, Ljubljana, 1936–1941, Grundriss



7. *Der Fürstenhof*, Ljubljana, um 1689, nach Valvasor, *Die Ehre Des Herzogthums Crain*

RAZPRAVE



8. *National- und Universitätsbibliothek*, Ljubljana, 1936–1941



9. *National- und Universitätsbibliothek, Ljubljana, 1936–1941, Nordwestecke*



10. *National- und Universitätsbibliothek, Ljubljana, 1936–1941, Fassade*

R A Z P R A V E



11. *National- und Universitätsbibliothek, Ljubljana, 1936–1941, Westfassade*

sten im Lande, untergebracht hatte. Das Gebäude wurde durch das Erdbeben 1895 (nicht allzu stark) beschädigt, jedoch im Zuge der Entgermanisierung Ljubljanas abgerissen.

Nach dem Abriss der Stadtmauer und des Fürstenhofs kamen auf das neue Gebäude an diesem Ort städtebaulich wichtige Aufgaben zu:²¹ Es sollte einerseits die entstandene Lücke entsprechend ausfüllen, um den zum Fluss hin abschüssig verlaufenden Platz Novi trg abzuschließen, andererseits sollte nach dem Wegfall der Mauer die Möglichkeit einer neuen Verbindung zwischen der Alt- und der Neustadt wahrgenommen werden. Plečnik gelang es, den Bibliotheksbau zu einem Bezugs- und Verbindungspunkt für die beiden Stadtteile zu gestalten. In den neu entstandenen Durchgang setzte er den Haupteingang, um das Gebäude für die Besucher aus beiden Richtungen gleichmäßig erreichbar zu machen. (Abb. 8)

²¹ Zu den kontextuellen Bezügen schreibt ausführlich STABENOW 1996, cit. n. 13, p. 141 ss.

Zugleich bot der Standort dem Architekten die Möglichkeit, einen Ort durch seine Intervention umzuwidmen, indem er aus einem Privatpalast der deutschsprachigen Führungsschicht einen Kulturpalast für die slowenische Öffentlichkeit schuf.²² Er verwertete den repräsentativen Status des alten Palastes sowie die strategisch wichtige urbane Position, um dadurch eine als Zeichen wirkende Institution zu schaffen.²³ Dabei bediente er sich sowohl der vor Ort gefundenen, materiellen wie auch der geschichtlichen, ideellen Gegebenheiten.

Plečniks Bau reflektiert den vierflügeligen Kern seines Vorgängers. Wie dieser paßt er sich entsprechend den Vorgaben des Ortes dem nicht ganz quadratischen Grundriss an. Dies stört allerdings den sich einheitlich gebenden Bau nicht und betont sogar seinen kubischen Ansatz. Wie bei dem Vorgängerbau wird der Westflügel um die Breite der ehemaligen Stadtmauer nach Osten gerückt. An ihrer Stelle entsteht ein durch einen in Rustika gefassten Unterbau etwas erhöhter Park. Dadurch wird die Reminiszenz an die Mauer erhalten, die ehemals durch Privileg dem Adel vorbehaltene Benutzung der Mauer als Privatterrasse indes den Bürgern geöffnet. Das lenkt zugleich den Zugang zum Bau in die enge Seitenstraße Turjaška ulica, wo sich der Haupteingang befindet. Der gegenüberliegende südliche Trakt ist an die bereits bestehende Häuserreihe angelehnt und als solcher der einzige nicht freistehende Gebäudeteil. Er beherbergt den Hauptlesesaal, der sich 10 Meter hoch über den ersten Stock erhebt und an der westlichen sowie der östlichen Seite mit einer gleich hohen Fensterwand, mittig von einer Riesensäule unterstützt, abschließt. Dieser Trakt ist über ein mächtiges, durch den Innenhof geführtes Treppenhaus erreichbar, das von außen verborgen bleibt.

Das Gebäude wird auf einheitliche Weise von einer Fassade ummantelt. Der Hauptlesesaal hebt sich als einziger aus der sonstigen modulhaften Anreihung der Räumlichkeiten heraus, was sich auch in der Anordnung der Fenster an der Fassade widerspiegelt.

²² Diese von Plečnik oft genutzte Strategie der Umwidmung eines Ortes beschreibt Andrew HERSCHER, Prague and Ljubljana. Producing a Capital City, *Josip Plečnik - Architect of Prague Castle*, Prag 1997, pp. 445–454.

²³ HERSCHER 1997, cit. n. 22, p. 450: „To merge the institution-assign with a strategic urban site was to endow each entity with a representative status of the other ...“.

RAZPRAVE



12. *St.-Michaelskirche*, Barje, 1937–39, Fassade



13. *St.-Michaelskirche*, Barje, 1937–39, Blick von Südwesten

Die riesigen Fensterwände schließen das südliche Ende des Westbeziehungsweise Ostflügels, wodurch der Aufbau der beiden Flügelfassaden asymmetrisch wirkt. Die Logik dieses Aufbaus entspricht der des Versicherungsbaus. Auch hier stellt sich die Fassade als ein einheitliches symmetrisches Gebilde erst dann dar, wenn man sich alle drei Seiten in die Fläche gezogen vorstellt: Der mittig platzierte Haupteingang mit einem Balkon darüber wird von den links und rechts axial angebrachten Fenstern flankiert, das Ganze mit riesigen Lesesaalfenstern umrahmt. Da der Haupteingang in die enge Gasse eingefügt ist, wird dem Betrachter kein ausreichender Platz für eine Gesamterfassung der Fassade gegeben. Die Hauptfassade kann dieses sie sonst hervorhebende Zeichen nicht nutzen und wird deswegen für den Betrachter, der die innere Raumverteilung nicht kennt, den anderen Fassadenseiten gleichgesetzt. Der Architekt entscheidet sich gegen eine privilegierte Ansicht und bietet vielmehr verschiedene Perspektiven an, die den Kubus als Ganzes hervorheben.

Diese Unterordnung der Wand dem kubischen Bau wird durch den Verzicht auf die klassischen Gliederungsmittel mit der einzigen Ausnahme der beiden Riesensäulen noch unterstrichen. Die Teilung der Fassade nach dem Beaux-Arts-Muster in Sockelbereich, Hauptteil und Gesimszone wird lediglich mit einer Kombination verschiedener Materialien erzielt. Der Sockelbereich besteht aus bossiertem Kalkstein, der Hauptteil aus einer Kombination von Stein und rotem Ziegel, was – im Gegensatz zu den verputzten Nachbarfassaden – Farbigkeit ins Spiel bringt. Einen regelmäßigen Rhythmus verleihen dieser Wand noch die axial angebrachten Fenster mit vorspringenden Bänken und Dächern.

Das Erdgeschoss, das zugleich als Sockel für das gesamte Gebäude dient, ist mit Rustika bekleidet. Das Material kam zum Teil aus dem nahen Podpečer Steinbruch, zum Teil wurden die bei der Aushebung der Fundamente gefundenen Reste der römischen, beziehungsweise mittelalterlichen Mauer sowie des Fürstenhofs wieder verwendet.²⁴ Sie zeichnen sich durch eine unterschiedlich stark bossierte Oberfläche aus. Die Wand wird in regelmäßigen Abständen von großen vergitterten Fenstern durchbrochen. Der Haupteingang ragt etwas aus

²⁴ Diese Daten entnehme ich PRELOVŠEK 1992, cit. n. 4, p. 262.

der Fassade hervor, so daß darüber ein mit Amphoren geschmückter, das *piano nobile* ankündigender Balkon entsteht. Er hebt sich zudem aus dem Rustika-Geschoss durch seine glatte Verkleidung hervor, fügt sich aber in den rhythmischen Gesamteindruck durch sein wellenartiges Hervortreten wieder ein.

Die Rustika besetzt die unterste Zone des Gebäudes. Sie hebt die Außenwand in ihrer groben Materialität hervor, was den Eindruck einer Stadtmauer erweckt. Diese Assoziation ist nicht rein zufällig. In den Jahren 1935–38 baute Plečnik die Überreste der ehemaligen südlichen römischen Stadtmauer auf dem Mirje um.²⁵ Dabei entschied er sich gegen einen getreuen Nachbau; er übernahm nicht den ursprünglichen Verputz der Bruchsteine, sondern ließ sie frei sprechen.²⁶ Obwohl kleiner und unregelmäßiger, erinnert die Oberflächenstruktur stark an die von der NUK.

Wie bereits Bandmann zeigte, tragen die verwendeten Materialien häufig zur Bedeutung der Kunstwerke bei.²⁷ Auf die Fassade von der NUK übertragen, dient die Rustika nicht nur als Reminiszenz an die ehemalige Mauer. Der Theorie Sempers folgend findet man darin einen ikonologischen Hinweis auf die Mauer von Jerusalem, worauf bereits Prelovšek aufmerksam machte.²⁸ Mehr als nur die Suggestion einer Abwehrfunktion versinnbildlicht sie sichere Fundamente für die neu gegründete Institution. Darüber hinaus diente grobes Quaderwerk schon auf antiken Münzen „als Abbreviation der Herrschaft“²⁹, was auch dem Bibliothekspalast, dem in der damaligen politischen Situation die höchste staatstragende Funktion zukam, in den Rang der Herrschaftsarchitektur verhelfen sollte.

Die Aristotelische Theorie sieht in der Form, die die rohe Materie überwindet, eine erstrebenswerte höhere Daseinsform. Diese Materie kann durch den unbehauenen Stein illustriert werden, dessen

²⁵ Die Vorgeschichte und Plečniks Umbau finden eine genaue Darstellung bei STABENOW 1996, cit. n. 13, pp. 108–124.

²⁶ STABENOW 1996, cit. n. 13, p. 110.

²⁷ Günter BANDMANN, Bemerkungen zu einer Ikonologie des Materials, *Städte-Jahrbuch*, N. F. 2, 1969, pp. 75–100, hier p. 77.

²⁸ Diesen Hinweis entnehme ich PRELOVŠEK 1992, cit. n. 4, p. 262 und n. 550, wo er auf SEMPER 1860 (Repr. 1977), cit. n. 10, p. 358 verweist.

²⁹ BANDMANN 1969, cit. n. 27, p. 86.

Gegensatz Säulen „als Zeugnisse der Kunstfertigkeit“ bilden³⁰. In unserem Fall sind es deren zwei. Sie erheben sich über den Rustika-Sockel und markieren den Lesesaal als den Ort in dem Gebäude, in dem der Geist sich in konzentriertester Form entfaltet. Sie sind jeweils mit einem stilisierten ionischen Kapitel versehen, was mit seiner Form auf die Ursprünge deutet, die Semper in dem „assyrischen Volutenkelche des heiligen Baumes“ vermutete.³¹ Damit verweisen sie zurück auf eine bis weit in die Frühgeschichte der Menschheit reichende Gelehrtheit.

Die übrige sich über den Sockel erhebende Wand wird bekleidet mit einem Fassadenmantel aus rotem Ziegel, in den Steine unterschiedlicher Herkunft eingelassen sind. Diese ungewöhnliche Materialkombination hebt den Bau nicht nur aus der Reihe der verputzten Nachbarfassaden heraus, sondern bringt ihn auch in Dialog mit den Nachbarbauten. Der rote Ziegelstein scheint die Ziegeldächer zu reflektieren und nimmt somit dem kubischen Solitär etwas von seiner Strenge. Auch bei den hier verwendeten Steinen handelt es sich um Podpečer Kalkstein sowie um Steine verschiedener Herkunft mit unterschiedlich bearbeiteter Oberflächenstruktur. Die Vielfalt in der Bearbeitung sowie der Herkunft des hier verwendeten Materials ist viel größer als im Sockel-Bereich. Das daraus entstandene Muster läßt wieder Impulse aus Sempers Bekleidungstheorie vermuten, wobei wir es hier mit keinem Geflecht aus klar verlaufenden Fäden wie beim Versicherungsbau zu tun haben. Plečnik spinnt sein Muster recht frei: Bei Semper findet sich keine direkte Entsprechung.³²

Von der Vermutung ausgehend, dass die verwendeten Materialien „ikonologisch aussagefähig“ seien³³, versuchen wir nun dieses komplizierte Muster zu erschließen. Obwohl der Ursprung der einzelnen Steine nicht genau feststellbar ist, reicht nach Raff zunächst schon ihre Wiederverwendung aus, um sie als Spolien zu bezeichnen.³⁴ Es

³⁰ BANDMANN 1969, cit. n. 27, pp. 85–87.

³¹ SEMPER 1860 (Repr. 1977), cit. n. 10, p. 385, darauf macht PRELOVŠEK 1992, cit. n. 4, p. 262, aufmerksam.

³² PRELOVŠEK 1992, cit. n. 4, p. 262, bezeichnet es als „Kelim“.

³³ BANDMANN 1969, cit. n. 27, p. 77.

³⁴ THOMAS RAFF, *Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe*, München 1994, p. 72.

wird bis in die römische Zeit zurückgegriffen, was eine sichere Basis für die neue Geschichtsschreibung liefern sollte. Die weitere Konsolidierung liefern die Steine der mittelalterlichen Mauer. Je höher sie an der Fassade angebracht sind, desto weniger rustikal sind die verwendeten Steine. Dagegen erhöht sich der Anteil der Steine mit einer glatten Oberflächenstruktur. Das entspricht dem idealistischen System, innerhalb dessen, wie Bandmann zeigt, „eine Sublimierung des Materials im Sinne der Veredelung und Verklärung [...] angestrebt wird“.³⁵ Der untere Bereich eines Gebäudes kann daher auf den ursprünglichen Zustand hin deuten beziehungsweise für das zeitlich Frühere stehen. Wenn man unter dieser Prämisse die Fassade nach oben liest, entwächst der römischen die mittelalterliche Mauer, gefolgt von den die Neuzeit vertretenden feiner bearbeiteten Materialien. Dieser Fassadenabschnitt wird mit einem von glatten Betonplatten bekleideten Fries abgeschlossen, der in der oberen Hälfte mit einem wellenförmigen Gesims verziert ist. Diese Begrenzung nach oben wirkt wie eine Bekrönung des gesamten Baus.³⁶ Ravnikar, der damalige Bauleiter, erzählte in einem Interview, dass Plečnik erst mit dem siebten Entwurf für das Gesims zufrieden war.³⁷ Das zeugt von der Bedeutung, die Plečnik diesem Abschluss zumaf, den man auch als die Krönung der dargestellten Historie lesen könnte, als dessen Schöpfer sich unser Architekt verstand.

In diesem Zusammenhang gilt es noch, auf die durch die Bearbeitungsspuren und ihre Position eindeutig ausgewiesene Spolie an der nordöstlichen Ecke des Gebäudes zu verweisen. (Abb. 9) Da sie demonstrativ herausragt, wurde in der Literatur die Vermutung geäußert, dass sie aus dem Fürstenhof stammt.³⁸ Hierbei handelt es sich um eine „absichtsvolle Spolie“³⁹. Der Etymologie des Wortes zufolge kann man es mit „Beutestück“ übersetzen. Wie Raff zeigt, wurden solche Beutestücke „als Schmuck von Gebäuden [...] des Siegers verwendet“, sei es, um ein Zeichen für die „Überwindung des Gegners“

³⁵ BANDMANN 1969, cit. n. 27, p. 87.

³⁶ Vgl. SEMPER 1860 (Repr. 1977), cit. n. 10, p. 14.

³⁷ Intervju Edvard RAVNIKAR, *Nova revija*, 1985, 35/36, p. 297.

³⁸ Vgl. PRELOVŠEK 1992, cit. n. 4, p. 264 und STABENOW 1996, cit. n. 13, p. 142.

³⁹ RAFF 1994, cit. n. 34, p. 73.

zu setzen oder „um dessen Legitimation auf sich zu übertragen“.⁴⁰ In unserem Fall steht sie sowohl für die Integration als auch für die gleichzeitige Überwindung des durch den ehemaligen Palast verkörperten deutschnationalen Elements durch die slowenische Institution.

Zusammengefasst lässt sich sagen, dass die Spolien für die Historie stehen und sie als „materielle Altersnachweise“ dem Gebäude „die Autorität des Alters“ und dem Volk, dem man bis zum Ersten Weltkrieg keine eigene Geschichte zusprach, eine historische Verwurzelung zugleich verleihen und diese authentifizieren.⁴¹ Die verwendeten Materialien spielen die Rolle von „Informationsträgern“⁴², die wie auf einer Informationstafel miteinander verwoben sind. Diese erzählt uns die Geschichte von Slowenien durch die Geschichte des Ortes. Das Gebäude vermittelt den Eindruck einer Festung slowenischer Kultur, das – mit den Worten des Meisters gesprochen – auch „dann noch der Stadt zur Ehre gereichen würde, wenn es vielleicht nicht mehr dem ursprünglichen Zweck dient“.⁴³

Zum Schluss soll das Augenmerk auf ein weiteres Gebäude gerichtet werden, bei dem die bescheidenen Möglichkeiten den Architekten auf eine einfallsreiche und dazu sehr moderne Lösung gebracht haben. Es handelt sich um die Kirche Sv. Mihael für das kleine Dorf Črna vas im Barje, südlich von Ljubljana, die in der heutigen Form durch das Betreiben von Plečniks Neffen, einem katholischen Priester, in den Jahren 1936/37 entworfen wurde.⁴⁴ (Abb. 12–13)

Die ländliche Gemeinde war arm und konnte sich am Bau nur eingeschränkt beteiligen.⁴⁵ Die grundlegende Geldsumme, die

⁴⁰ RAFF 1994, cit. n. 34, p. 73.

⁴¹ Interessanterweise lassen sich die Schlüsse, die Bruno REUDENBACH, *Reliquiare als Heiligkeitsbeweis und Echtheitszeugnis. Grundzüge einer problematischer Gattung*, Berlin 2001 für die Spolien auf den Reliquiarien aufstellt, mutatis mutandis auf den Bibliotheksbau übertragen. Hierzu p. 24. Diesen Verweis verdanke ich Daniel Herrmann.

⁴² BANDMANN 1969, cit. n. 27, p. 77.

⁴³ Vgl. PRELOVŠEK 1992, cit. n. 4, p. 259.

⁴⁴ Die Grundquellen für die Behandlung der St.-Michaelskirche stellen die folgenden Publikationen dar: PRELOVŠEK 1992, cit. n. 4, pp. 243–245; KREČIČ 1993, cit. n. 4, pp. 145–148; Jože KUŠAR, *Plečnikova cerkev Sv. Mihaela na Barju*, Ljubljana 1991.

⁴⁵ Die Daten zur baulichen Vorgeschichte entnehme ich PRELOVŠEK 1992, cit. n. 4, p. 243.

sich bald als viel zu klein für ein größeres Bauvorhaben erwies, kam von einem privaten Spender. Als weitere Spende kam das Baumaterial hinzu: Holz und Stein, den Plečnik, ebenso wie für die Bauten davor, aus dem benachbarten Podpečer Steinbruch bezog. Ziegel kaufte er im nahen Vrhnika ein. Der Architekt arbeitete nicht nur ohne Honorar, sondern investierte auch sein eigenes Geld und das Geld seines Bruders. Außerdem war er bereit, nach unüblichen Lösungen sowohl des Entwurfs als auch der Bauelemente zu suchen. So ist auch die Fassade nicht das Resultat der Verwendung prominenter Materialien und Gliederungselemente, sondern einer Hervorhebung der Kirchenvorderseite durch sekundäre Zeichen.

Die Kirche liegt mitten in einer (ursprünglich noch viel weiter reichenden) unbebauten Wiesenfläche parallel zur Straße abseits vom dörflichen Zentrum, was für die einzige Dorfkirche recht unüblich ist. Doch die Entscheidung hier zu bauen geht auf Plečnik selbst zurück.⁴⁶ In der Breite der Kirche legte er einen Hof an, der seitlich von zwei Zufahrtsarmen gerahmt ist. In der Mitte führt ein Kiesweg für Fußgänger direkt auf die in den Kircheneingang mündende Treppe. Dieser ist von einem Säulenpaar flankiert und damit sichtbar herausgestellt. (Abb. 12) Das Geländer der Treppe wird von kleinen Pfeilern aus vorgefertigten Kanalisationsrohren akzentuiert und mutet mit der regelmäßigen Reihung an einen Prozessionsweg an. Diese *promenade architecturale* endet im Innern der Kirche vor dem Altar. Nicht für die Gläubigen bestimmt, jedoch deutlich sichtbar ist eine Treppe, die links von dem Kirchturm um die Außenseite des Kirchturms herum zu den Glocken führt. Hierin könnte man eine Anspielung an die Himmelsleiter erkennen.⁴⁷

Es handelt sich um einen für eine Kirche ungewöhnlichen zweigeschossigen Bau. Der Kirchenraum befindet sich über der Wohnung des Pfarrers im ersten Stock. Nach außen hin scheint die Kirche wie auf einem Hügel stehend aus dem flachen Umland heraus zu ragen. Ein für das meist hügelige Slowenien charakteristischer Typus einer Wallfahrtskirche wird hier in die flache Landschaft gesetzt. Die ungewöhnliche Lage, die der Kirche ihre zentrale Rolle im Dorfleben

⁴⁶ PRELOVŠEK 1992, cit. n. 4, p. 243.

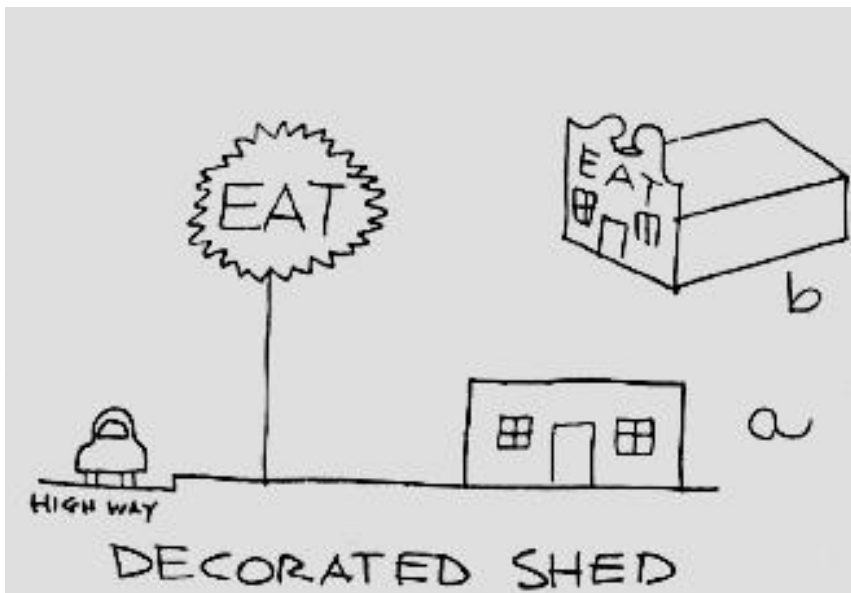
⁴⁷ KUŠAR 1991, cit. n. 44, p. 7, spricht von Himmelsleiter nur im Zusammenhang mit der bis auf das Kirchturm führenden Haupttreppe.

nimmt, bekommt durch diese Lösung eine selbständige Bedeutung zugewiesen. Zugleich wird eine herausgehobene Position der Kirche gegenüber dem Dorf eingefordert. Die Kirche macht sich durch ihre Silhouette erkennbar, wozu neben der künstlichen Erhebung der flache Turm an der Westseite und der einer altchristlichen Apsis ähnelnde Treppenturm an der Ostseite beitragen. Dieser dient eigentlich als Verbindung zwischen der Wohnung des Pfarrers und dem Kirchenraum und nicht – wie man von außen vermuten könnte – dem Altar.

Der Kirchenraum ist auf einem einfachen rechteckigen Grundriss ohne einen separaten Altarraum errichtet. Dieser steht mittig an der Längsseite der quer ausgerichteten Kirche. Darin zeigt sich ein Versuch, der Reformidee vom engen Kontakt des Priesters mit seiner Gemeinde Gestalt zu verleihen. Diese Lösung erwies sich zugleich als die kostengünstigste.

Ebenso preiswert war die Lösung für die Außenwände. Sie bestehen aus einer Kombination verschiedener Baumaterialien, die wie zusammengewürfelt anmuten; aus rustikalem Stein im Sockelbereich, auf dem eine Fensterreihe errichtet ist und aus dem mit Holz verkleideten Mittelbereich. Den Abschluss bildet wieder eine Fensterreihe. Die horizontale Schichtung wird durch zwei als Pfeiler aufgestellte Kanalisationsrohre, die wie ein entferntes Echo der Säulenfassade scheinen, unterbrochen. An den Seiten wird die Wand durch die Weiterführung der Rustika gerahmt, der ein zunehmender Anteil an Ziegel hinzugefügt wird – diese Kombination ist eine bescheidenere Version der bereits besprochenen Beispiele. In seiner Wandgestaltung geht Plečnik sehr frei mit den Semperschen Anregungen um, die er, wie die bereits vorgestellten Bauten zeigen, sehr präzise umzusetzen vermochte. Es geht um ein abstraktes Gebilde, das man – die Sempersche Textilterminologie frei erweiternd – als einen Flickenteppich bezeichnen könnte. Die Bezeichnung Flickenteppich benutze ich hier, um ein Gebilde zu bezeichnen, das ad hoc zusammengefügt ist und keinen Kommentar abgibt. Eine so aussagelose Wand kann man nicht als Fassade bezeichnen. Deswegen behilft sich der Architekt mit einem sekundären Zeichen. Er baut vor diese Wand einen auf eigenem Fundament stehenden verflachten Turm, durch den man auch die Kirche betritt und der somit auch als Portal dient.

R A Z P R A V E



14. *Dekorierter Schuppen*, Skizze aus: VENTURI – SCOTT BROWN – IZENOUR 1979, cit. n. 2, p. 107.

Der Turm ist aus einer Kombination aus Ziegel und rustikalem Stein erbaut. Er nimmt das für die Kirchen des slowenischen Karstes typische Motiv des Glockengiebels auf, der wird aber nicht, wie für diesen Typus üblich, in die Fassadenwand integriert, sondern als freistehender Bau errichtet. Dabei handelt es sich um nichts mehr als um eine Wand ohne Innenleben, die durch fenster- und bogenartige Öffnungen ornamental durchbrochen, von einem flachen Dach bedeckt und mit einer belvedereähnlichen Konstruktion abgeschlossen ist. In der obersten halbrunden Öffnung sind Glocken aufgehängt. Zu ihnen führt um den Turm herum ein Treppenweg, wodurch die Turmwand tiefer wirkt, als sie eigentlich ist. Oben ist der Turm geschmückt mit einer Kugel, die ein metallenes, in den runden Rahmen mit Strahlen eingeschriebenes Kreuz trägt. Durch diesen mittig vorgelagerten, von dem Kirchenraum konstruktiv unabhängig errichteten Glockenturm, der fast ein Drittel der Längsseite einnimmt und die Kirche um mehr als das Doppelte überragt, wird die Straßenseite deutlich ausgewiesen, symmetrisch akzentuiert und von Weitem sichtbar gemacht.

Der Grundbau an sich dagegen gibt sich mitnichten als Kirche aus: Es könnte sich durchaus um jegliche öffentliche dörfliche Einrichtung von der Schule bis zum Gemeindehaus handeln. „Raum und Struktur [sind hier] direkt in den Dienst der Nutzung gestellt.“⁴⁸ Um seine besondere Funktion zu erkennen, sind wir auf zusätzliche Zeichen angewiesen. Das erzählende Element ist der von der Behausung unabhängig angebrachte Turm, der sich, zugespitzt gesprochen, zu einem flachen Zeichen verselbständigte. Diese Zusammensetzung von nichtssagendem Raum und darauf applizierter Verzierung bezeichneten Robert Venturi und Denise Scott Brown im Kontext von Geschäftsbauten von Las Vegas als „dekorierten Schuppen“.⁴⁹ (Abb. 14) Bemerkenswerterweise steht Plečniks Kirche einer an der Hauptstraße errichteten und mit einem großen Zeichen versehenen Tankstelle näher als einer mittelalterlichen Kirche, bei der das Kirchenschiff durch seine kreuzartige Ausformung an sich eine Auskunft über den Inhalt gibt.⁵⁰

Die ausgewählten Beispiele zeigen ein Nebeneinander verschiedener Strategien im Umgang mit der Fassade. Die Fassade des Verwaltungsbaus der Vzajemna-Versicherung gestaltete Plečnik mit dem klassischen Architekturepertoire wie Sockel, Kolossalpfeiler, Gesimse und Balustraden und verlieh ihr damit ein repräsentatives Aussehen. Zusätzlich stattete er sie mit Architekturplastik aus. Diese übernimmt die Rolle eines Kommunikationsträgers, der über die Tätigkeit der Firma informiert. Die Fassade der National- und Universitätsbibliothek besteht aus eingewebten Informationsstücken, die von der Geschichte des Ortes zeugen und sie zugleich nacherzählen, was dem Gebäude eine zentrale Rolle in der erst kürzlich zur Metropole erhobenen Stadt verleiht. Im Fall der Kirche St. Michael im Barje ist die Fassade zu einer dem Baukörper untergeordneten Wand degradiert. Erst durch die sekundären Zeichen in Form des vorgelagerten verflachten Turms sowie ihrer deutlichen Ausrichtung auf die Straße hin, wird ihr der Status einer Fassade verliehen.

Bei der Fassadengestaltung bietet dem Architekten die Bekleidungstheorie Sempers eine gute theoretische Ausgangsbasis für

⁴⁸ VENTURI – SCOTT BROWN – IZENOUR 1979, cit. n. 2, p. 105.

⁴⁹ VENTURI – SCOTT BROWN – IZENOUR 1979, cit. n. 2, p. 105.

⁵⁰ VENTURI – SCOTT BROWN – IZENOUR 1979, cit. n. 2, p. 104, 124–125.

R A Z P R A V E

die Wandstruktur als solche und den Umgang mit den verschiedenartigen Materialien. Da sie offen genug verfasst ist, bleibt Plečnik nicht nur die Rolle eines bloßen Illustrators übrig, sondern er kann sich auf deren Grundlage als ein wahrer Schöpfer erweisen.

Die schweren Materialien und die historistisch anmutenden Bauten verschleiern zunächst den Blick dafür, wie modern Plečnik in seinem Umgang mit der Fassade eigentlich war. Wenn er sich in der Verwendung seiner Architektursprache als Traditionalist gibt, sind seine Strategien hochmodern und nehmen viele Eingriffe vorweg, die erst in der Zeit der Informationstechnologie ihre Ausbreitung finden.

72(497.4):929 Plečnik J.
izvirno znanstveno delo – original scientific paper

PRINCIPI FASADNEGA SPOROČANJA NA PRIMERU TREH PLEČNIKOVIH ZGRADB

Okrašena zunanja stena stavbe, na kateri je ponavadi vhod v zgradbo – fasada – lahko (s klasičnimi arhitekturnimi členi) reprezentira stavbo, kar je od renesanse dalje njena primarna vloga, ali pa (s posebnimi retoričnimi elementi) informira o dogajanju v stavbi, kar je primer že pri gotških katedralah. Če zunanja stena zgradbe ni okrašena, si lahko pridobi status fasade le s sekundarno apliciranimi znaki.

Članek predstavlja različne principe fasadnega sporočanja na primerih treh stavb arhitekta Jožeta Plečnika: Vzajemne posojilnice v Ljubljani, NUK-a in cerkve sv. Mihaela na Barju. Vse so nastale v 30-tih letih. Arhitekt pri vseh uporablja nenavadno kombinacijo opeke in podpeškega apnenca, kar jih na prvi pogled dela zelo sorodne. Vendar pa vsaka zastopa drugačno pozicijo. Fasada prve je s klasičnimi arhitekturnimi elementi tradiciji še najbolj zavezana in kaže zgolj na obrobju (figure pod ostrešjem) vdor informacije na reprezentativno površino. Po plašču NUK-a se informacija v obliki različnih materialov prosto razširi. V tretjem primeru nam stavba govori s svojo silhueto, zunanjo steno pa povzdigne v rang fasade šele sekundarni znak – sploščen zvonik.

Slikovno gradivo:

1. *Vzajemna zavarovalnica Ljubljana*, 1928–1930, tloris
2. *Vzajemna zavarovalnica Ljubljana*, 1928–1930, vogal Miklošičeva ulica / Trg Osvobodilne fronte
3. *Vzajemna zavarovalnica Ljubljana*, 1928–1930, načrt fasade
4. *Vzajemna zavarovalnica Ljubljana*, 1928–1930, del fasade
5. *Casa dell'Opera del Duomo*, Lucca
6. *Narodna in univerzitetna knjižnica*, Ljubljana, 1936–1941, tloris
7. *Knežji dvor*, Ljubljana, ok. 1689, po Valvazorju, Die Ehre Des Hertzogthums Crain
8. *Narodna in univerzitetna knjižnica*, Ljubljana, 1936–1941
9. *Narodna in univerzitetna knjižnica*, Ljubljana, 1936–1941, severozahodni vogal
10. *Narodna in univerzitetna knjižnica*, Ljubljana, 1936–1941, detajl fasade
11. *Narodna in univerzitetna knjižnica*, Ljubljana, 1936–1941, zahodna fasada
12. *Sv. Mihael*, Barje, 1937–39, glavna fasada
13. *Sv. Mihael*, Barje, 1937–39, pogled iz jugozahoda
14. "decorated shed", skica iz: VENTURI - SCOTT BROWN - IZENOUR 1979, cit. n. 2, p. 107