Professur für Architektur
und Konstruktion Annette Gigon
ETH Zürich Mike Guyer

HIL E 15
Stefano-Franscini-Platz 5
CH 8093 Zürich
Tel +41 44 633 20 09

WIEN
BRNO
ZLÍN
PRAG

Seminarwoche FS17

Professur für Architektur
und Konstruktion Annette Gigon
ETH Zürich Mike Guyer

HIL E 15
Stefano-Franscini-Platz 5
CH-8093 Zürich
Tel. +41 44 633 30 09

WIEN
BRNO
ZLÍN
PRAG

Seminarwoche FS17

INHALT

4	Organisation / Teilnehmer
6	wichtige Informationen
9	Wien
10	Karten
15	Projekte
49	Brno
50	Karten
53	Projekte
95	Zlín
96	Karten
99	Projekte
111	Prag
112	Karten
115	Projekte
199	Textsammlung
265	Biografien
276	Geschichte Tschechiens
285	weiterführende Literatur

ORGANISATION

Begleitet von
Annette Gigon

Assistenten

Kathrin Sindelar	**+41 79 779 39 22**
Regula Zwicky	**+41 79 610 12 58**
Kord Büning-Pfaue	**+41 77 438 79 94**
Moritz Holenstein	**+41 76 517 69 13**
Martin Zimmerli	**+41 79 675 20 48**

Teilnehmende

Christoph Bieri	**+41 79 518 81 93**
Jan Bruhin	**+41 78 912 99 64**
Weilun Chen	
Matthias Dexheimer	**+49 176 634 63 233**
Philip Dörge	**+41 78 652 07 72**
Michael Furrer	**+41 79 732 35 96**
Cynthia Gilli	**+41 79 227 08 89**
Mahela Hack	**+41 79 518 68 81**
Shen He	**+41 78 679 29 75**
Radu-Remus Macovei	**+40 740 08 18 55**
Enrico Pegolo	**+41 79 775 60 37**
Michael Prager	**+41 79 688 10 75**
Gian-Andrea Schild	**+41 79 784 75 52**

Departement Architektur
Professur Annette Gigon / Mike Guyer
Architektur und Konstruktion
ETH Hönggerberg
HIL E 15
Stefano-Franscini-Platz 5
CH 8093 Zürich
+41 44 633 06 14

Bild: Libor Teplý, Villa Tugendhat, Brno

WICHTIGE INFORMATIONEN

Hotel Wien
MEININGER Hotel
Wien Hauptbahnhof
Columbusgasse 16
1100 Wien
+43 720 8814 53

Hotel Brno
Penzion Dvořákova
Dvořákova 24/1
602 00 Brno-střed
+420 777 172 779

Hotel Prag
Metropol Hotel Prag
Národní 1036/33
11000, Praha 1
+420 246 022 100

Hallo = dobrý den
Bitte = prosím
Danke = děkuji
Auf Wiedersehen = na shledanou
Ja = ano
Nein = ne
Entschuldigung = omlouvám se
Hilfe = Pomóc!

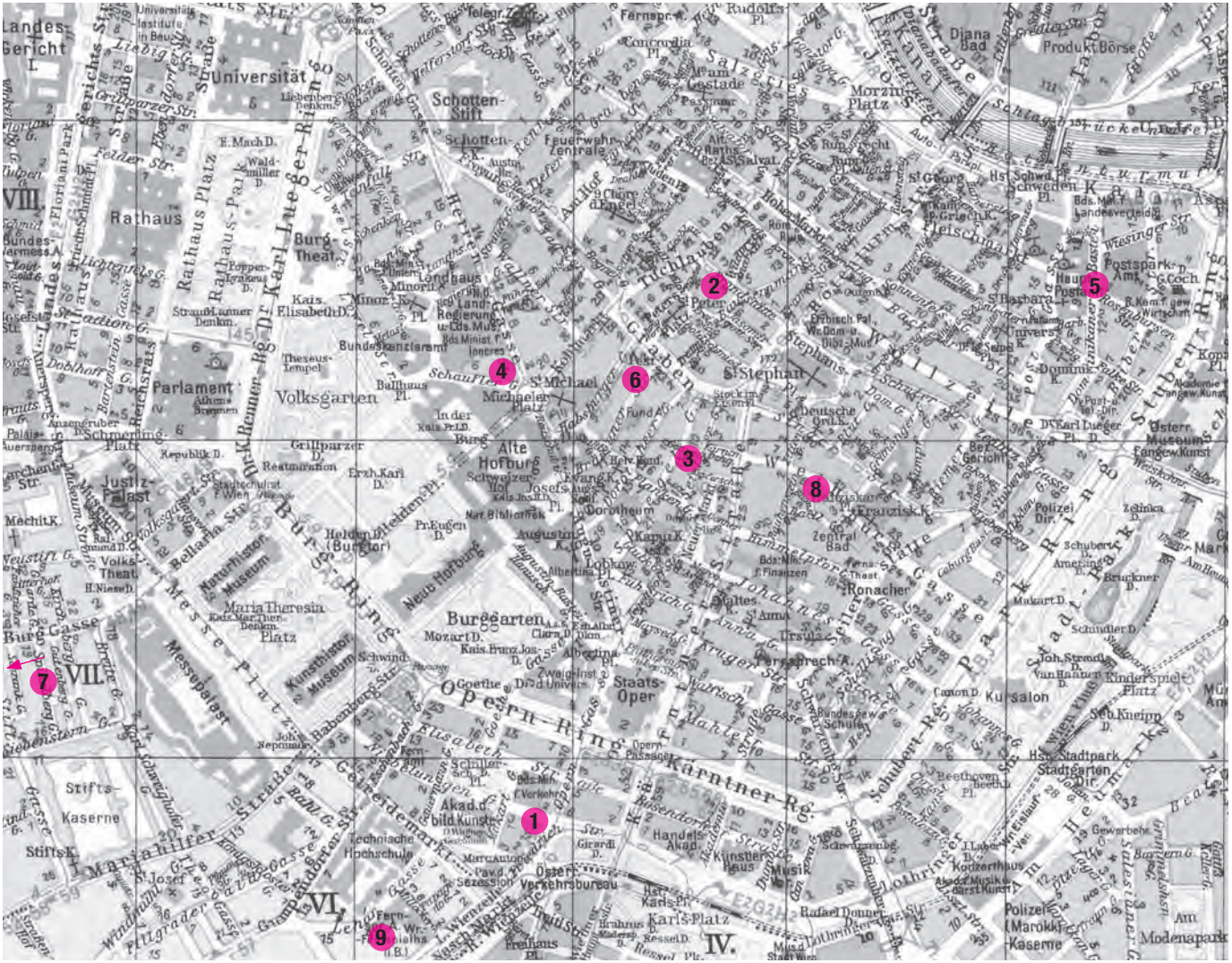
1 CHF = ca. 24 CZK (Tschechische Kronen)

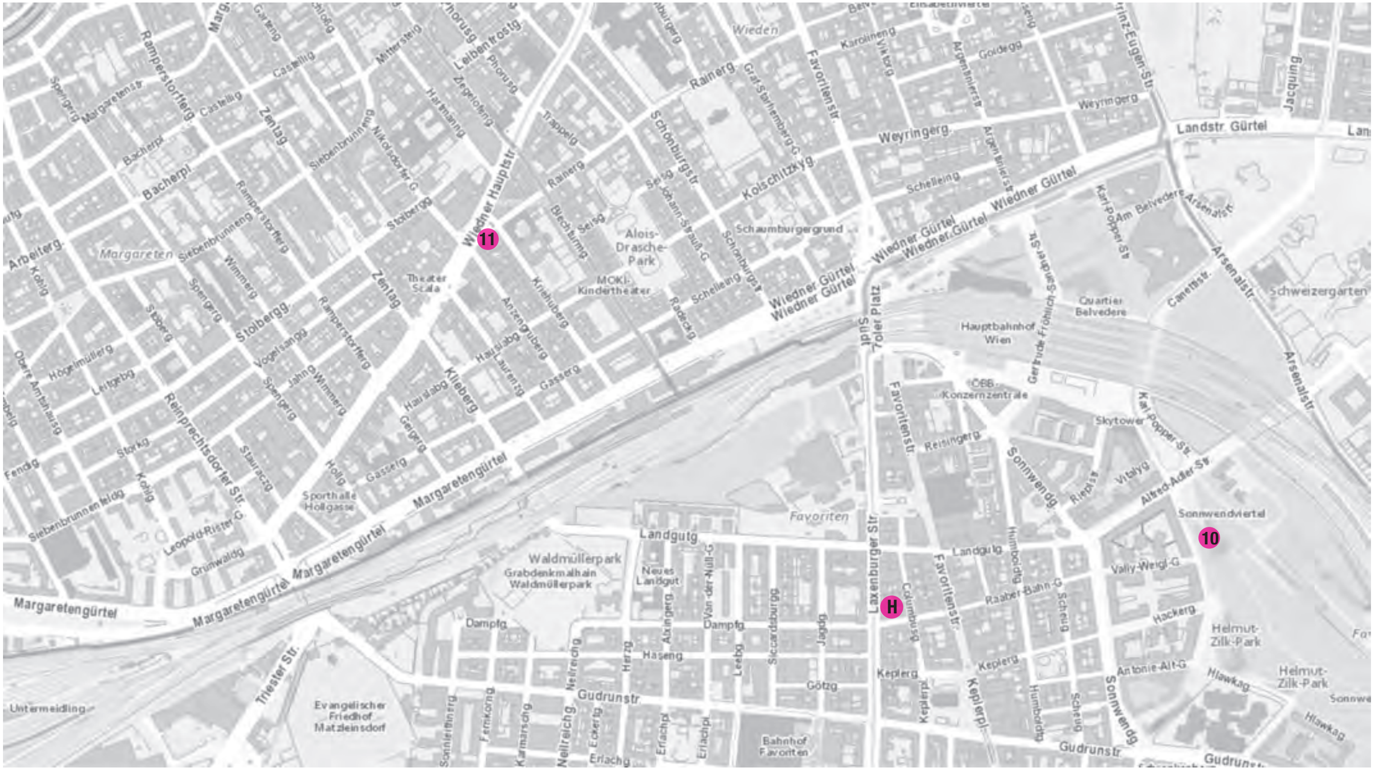
Trinkgeld in Bars & Restaurants = ca. 10%

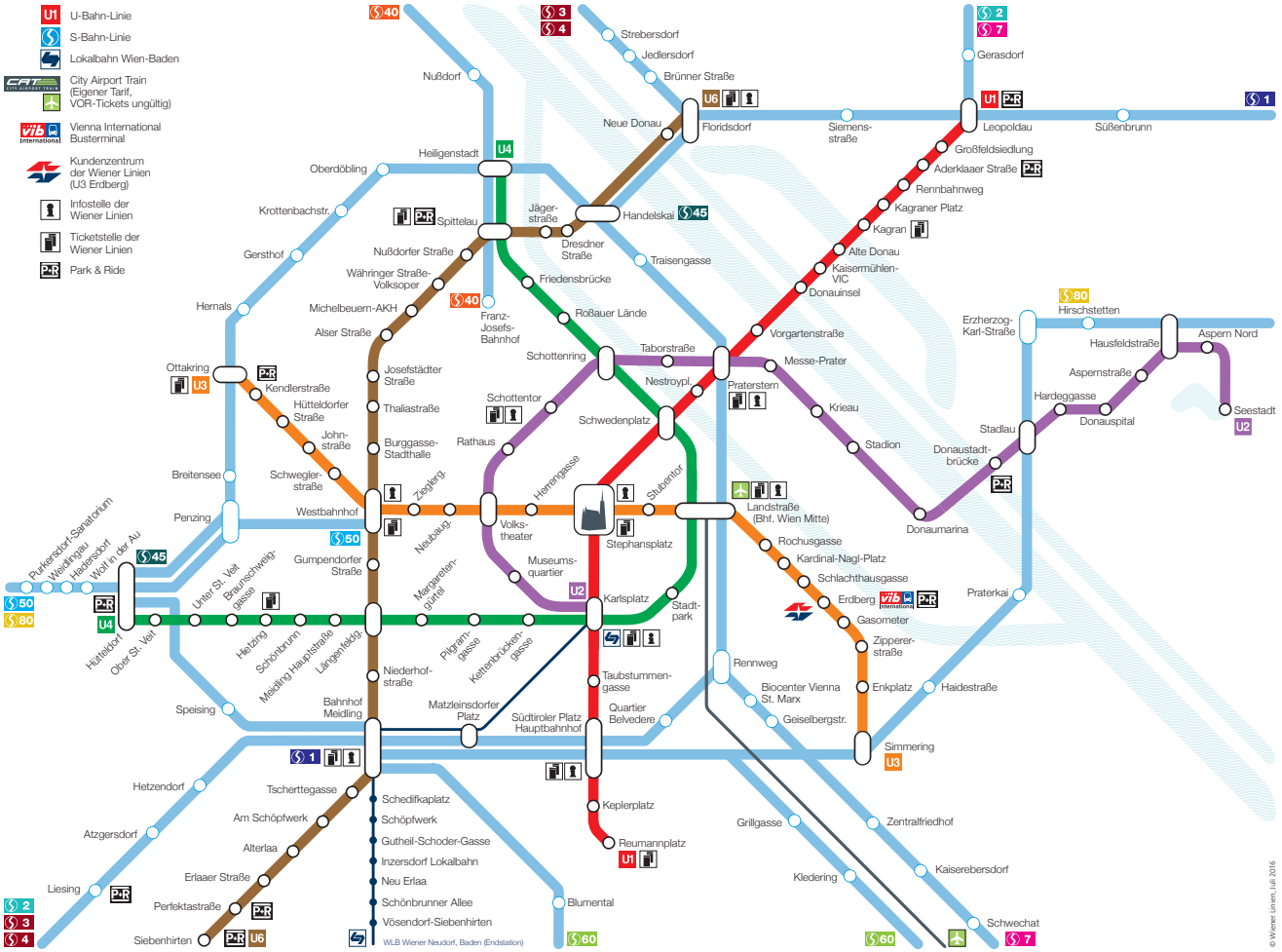
Schweizer Botschaft Prag
Pevnostni 7
(Eingang Delostrelecka ul.)
16201 Prague 6
+420 220 400 611

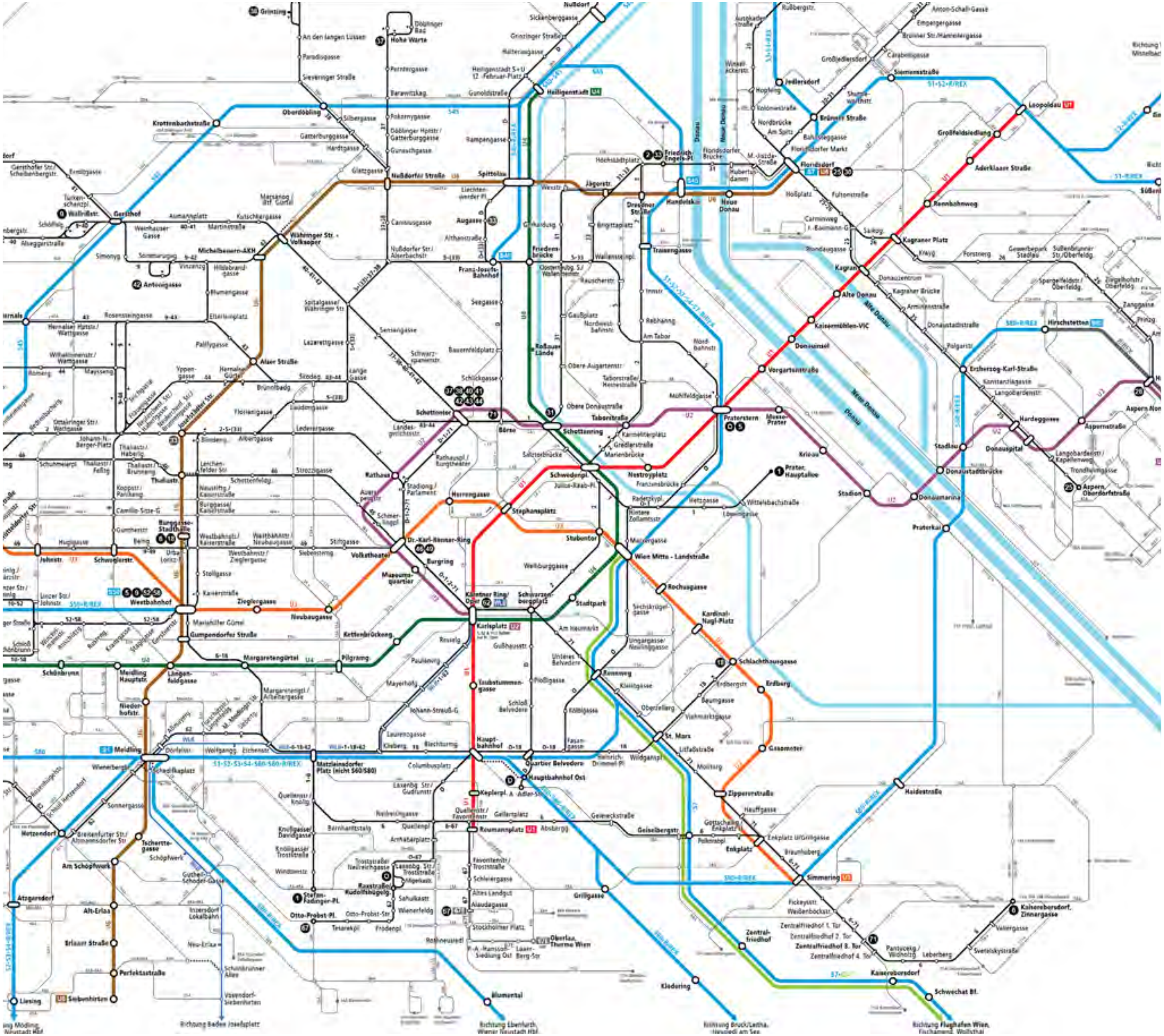
Bild: Villa Müller, Prag

STADTKARTEN WIEN




11
10
H
Wieden
Margareten
Favoriten
Wiedner Hauptstr.
Wiedner Gürtel
Margaretengürtel
Landstr. Gürtel
Laxenburger Str.
Favoritenstr.
Sonnwendg.
Arsenalstr.
Alois-Drasche-Park
MOKI-Kindertheater
Theater Scala
Hauptbahnhof Wien
ÖBB-Konzernzentrale
Quartier Belvedere
Skytower
Sonnwendviertel
Helmut-Zilk-Park
Schweizergarten
Waldmüllerpark
Grabdenkmal hain Waldmüllerpark
Evangelischer Friedhof Matzleinsdorf
Sporthalle Hollgasse
Bahnhof Favoriten
Neues Landgut
Untermeidling
Triester Str.
Landgutg.
Gudrunstr.
Keplerg.
Dampfg.
Alfred-Adler-Str.
Karl-Popper-Str.
Weyringerg.
Kolschitzkyg.
Schönburgstr.
Rainerg.
Zentag.
Stolbergg.
Kleberg.
Reinprechtsdorfer Str.
Bacherpl.


U-Bahn-Linie
S-Bahn-Linie
Lokalbahn Wien-Baden
City Airport Train (Eigener Tarif, VOR-Tickets ungültig)
Vienna International Busterminal
Kundenzentrum der Wiener Linien (U3 Erdberg)
Infostelle der Wiener Linien
Ticketstelle der Wiener Linien
Park & Ride
Nußdorf
Heiligenstadt
Oberdöbling
Krottenbachstr.
Gersthof
Hernals
Spittelau
Jäger-straße
Dresdner Straße
Handelskai
Neue Donau
Strebersdorf
Jedlersdorf
Brünner Straße
Floridsdorf
Siemens-straße
Leopoldau
Süßenbrunn
Gerasdorf
Großfeldsiedlung
Aderklaaer Straße
Rennbahnweg
Kagraner Platz
Kagran
Alte Donau
Kaisermühlen-VIC
Donauinsel
Traisengasse
Nußdorfer Straße
Währinger Straße-Volksoper
Friedensbrücke
Michelbeuern-AKH
Alser Straße
Franz-Josefs-Bahnhof
Roßauer Lände
Schottenring
Taborstraße
Vorgartenstraße
Messe-Prater
Praterstern
Nestroypl.
Schottentor
Schwedenplatz
Rathaus
Krieau
Stadion
Donaumarina
Donaustadt-brücke
Stadlau
Donauspital
Hardeggasse
Aspernstraße
Hausfeldstraße
Aspern Nord
Seestadt
Hirschstetten
Erzherzog-Karl-Straße
Ottakring
Kendlerstraße
Hütteldorfer Straße
John-straße
Josefstädter Straße
Thaliastraße
Burggasse-Stadthalle
Breitensee
Schwegler-straße
Westbahnhof
Penzing
Ziegleg.
Neubaug.
Volks-theater
Herrengasse
Stubentor
Stephansplatz
Landstraße (Bhf. Wien Mitte)
Rochusgasse
Kardinal-Nagl-Platz
Schlachthausgasse
Erdberg
Gasometer
Zipperer-straße
Praterkai
Gumpendorfer Straße
Margareten-gürtel
Museums-quartier
Karlsplatz
Stadt-park
Pilgram-gasse
Kettenbrücken-gasse
Hietzing
Schönbrunn
Meidling Hauptstraße
Längenfeldg.
Niederhof-straße
Bahnhof Meidling
Matzleinsdorfer Platz
Südtiroler Platz Hauptbahnhof
Taubstummen-gasse
Quartier Belvedere
Rennweg
Biocenter Vienna St. Marx
Geiselbergstr.
Enkplatz
Haidestraße
Simmering
Speising
Hütteldorf
Ober St. Veit
Unter St. Veit
Braunschweig-gasse
Purkersdorf-Sanatorium
Weidlingau
Hadersdorf
Wolf in der Au
Hetzendorf
Atzgersdorf
Liesing
Tscherttegasse
Am Schöpfwerk
Alterlaa
Erlaaer Straße
Perfektastraße
Siebenhirten
Schedifkaplatz
Schöpfwerk
Gutheil-Schoder-Gasse
Inzersdorf Lokalbahn
Neu Erlaa
Schönbrunner Allee
Vösendorf-Siebenhirten
WLB Wiener Neudorf, Baden (Endstation)
Keplerplatz
Reumannplatz
Blumental
Grillgasse
Zentralfriedhof
Kledering
Kaiserebersdorf
Schwechat
© Wiener Linien, Juli 2016

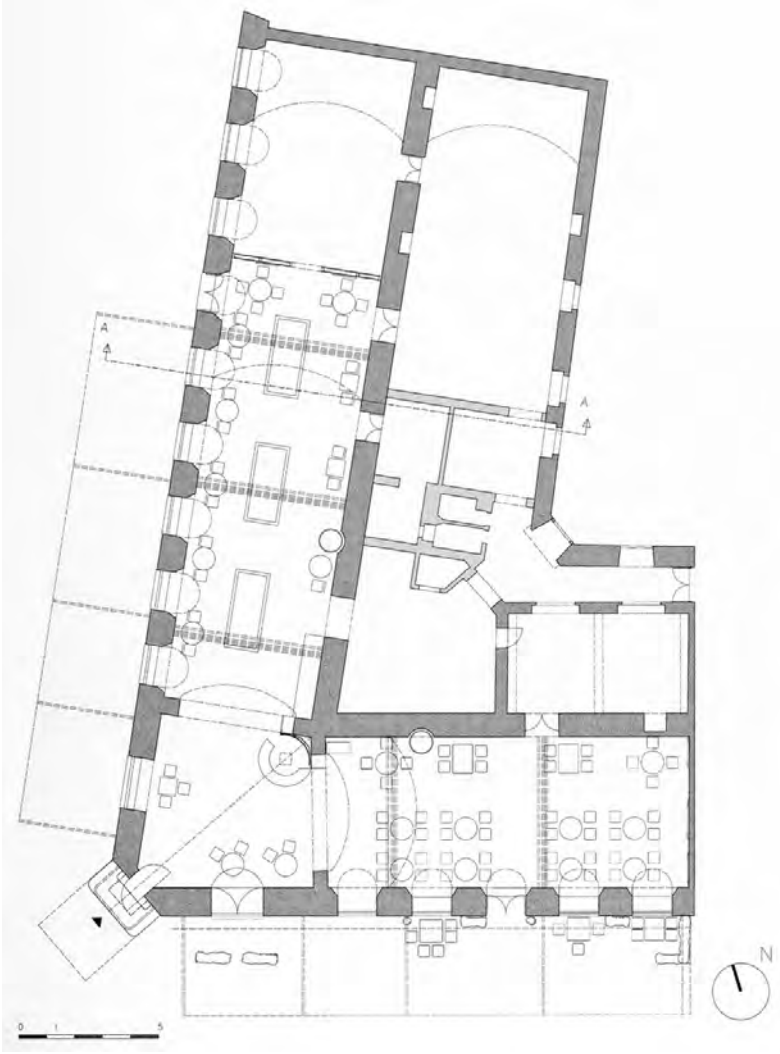


Grinzing
Hohe Warte
Nußdorf
Heiligenstadt
Krottenbachstraße
Oberdöbling
Nußdorfer Straße
Spittelau
Gersthof
Währinger Str. - Volksoper
Michelbeuern-AKH
Antonigasse
Franz-Josefs-Bahnhof
Friedensbrücke
Jägerstr.
Dresdner Straße
Handelskai
Neue Donau
Floridsdorf
Jedlersdorf
Brünner Straße
Leopoldau
Großfeldsiedlung
Aderklaaer Straße
Rennbahnweg
Kagraner Platz
Kagran
Alte Donau
Kaisermühlen-VIC
Donauinsel
Vorgartenstraße
Praterstern
Messe-Prater
Krieau
Stadion
Donaumarina
Donaustadtbrücke
Stadlau
Hardeggasse
Donauspital
Aspernstraße
Erzherzog-Karl-Straße
Hirschstetten
Alser Straße
Schottentor
Schottenring
Taborstraße
Nestroyplatz
Schwedenplatz
Stephansplatz
Herrengasse
Rathaus
Volkstheater
Museumsquartier
Stubentor
Wien Mitte - Landstraße
Rochusgasse
Kardinal-Nagl-Platz
Schlachthausgasse
Erdberg
Gasometer
Zippererstraße
Enkplatz
Simmering
Karlsplatz
Kettenbrückengasse
Pilgramgasse
Margaretengürtel
Neubaugasse
Zieglergasse
Westbahnhof
Johnstraße
Schweglerstraße
Burggasse-Stadthalle
Thaliastraße
Josefstädter Straße
Gumpendorfer Straße
Längenfeldgasse
Meidling Hauptstraße
Schönbrunn
Niederhofstraße
Meidling
Philadelphiabrücke
Tscherttegasse
Am Schöpfwerk
Alterlaa
Erlaaer Straße
Perfektastraße
Siebenhirten
Liesing
Atzgersdorf
Hetzendorf
Taubstummengasse
Südtiroler Platz
Hauptbahnhof
Keplerplatz
Reumannplatz
Quartier Belvedere
Rennweg
St. Marx
Geiselbergstraße
Haidestraße
Kaiserebersdorf
Schwechat
Blumental
Kledering
Oberlaa
Neulaa
Alaudagasse
Altes Landgut
Troststraße
Stadtpark
Schwarzenbergplatz
Kärntner Ring/Oper
Richtung Baden Josefsplatz
Richtung Ebenfurth, Wiener Neustadt Hbf
Richtung Bruck/Leitha, Neusiedl am See
Richtung Flughafen Wien, Fischamend, Wolfsthal

Café Museum
Adolf Loos
1899

Das Café Museum wurde von Adolf Loos ein Jahr nach der Fertigstellung der Secession entworfen (1899) und von Ludwig Hevesi als „Café Nihilismus“ bezeichnet.
Schon in diesem frühen Werk hat Loos die Forderung Otto Wagners, dass der einzige Ausgangspunkt des künstlerischen Schaffens nur das moderne Leben sein könne, prägnanter verwirklicht als Wagner selbst. Das Eckcafé besaß ein Spielzimmer, ein Extrazimmer und das so genannte Gibsonzimmer („Gibson-room“, benannt nach den dort ausgestellten Zeichnungen des amerikanischen Karikaturisten Charles Dana Gibson, 1867-1944).
Dem an der Ecke situierten Eingang lag die Sitzkassa gegenüber. Die ursprüngliche Inneneinrichtung unterschied sich sowohl von der gängigen Plüschatmosphäre wie von den Jugendstilcafés. Der hell und kühl wirkende Innenraum war in seiner räumlichen Disposition leicht überschaubar. Dies kam dem Charakter des Cafés als Treffpunkt von Künstlern und Intellektuellen entgegen. Was damals Bedeutung hatte in der europäischen Kunst, kam auf Gastrollen nach Wien, in die Secession und zum Künstlerstammtisch ins Café Museum.
Die Eigentümer (die Brüder Alexander und Ottokar Rokitansky, beide Chirurgen, und die Familie Pretscher), die den Ruf des Kaffeehauses, den Ausgangspunkt für moderne Inneneinrichtung dargestellt zu haben (auch Adolf Loos zählte zu den Stammgästen), in Erinnerung behalten wollen, waren, trotz vieler Veränderungen und letztlich auch Plünderungen nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs, bestrebt, das Café behutsam zu restaurieren.
Das Interieur ist heute verändert. Das 1860 von Karl Rösner erbaute Haus ist eines der ältesten der Ringstraßenzone.

Rukschcio/Schachel, in: *Adolf Loos. Leben und Werk*, 1982, S. 418ff.
https://www.wien.gv.at/wiki/index.php?title=Café_Museum, 25.02.2017

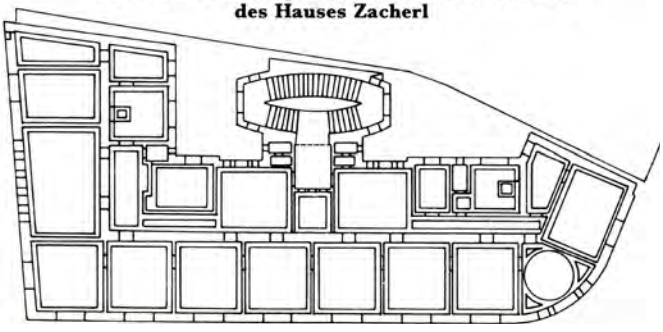

A
A
A
N
0
1
5

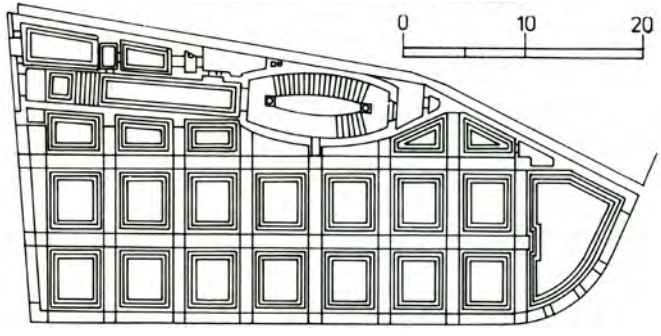
Zacherlhaus
Jože Plečnik
1903-05

«Wohl [...] das bedeutendste Werk der Wagner-Schule» (F. Achleitner) und ein Musterbeispiel dafür, wie virulent das Thema «Verkleidung» um 1900 gerade in dieser war. Plečnik löste selbiges durch in fixierende Leisten eingeschobene Platten aus poliertem Granit, deren rhythmisierte Anordung auch die Fassaden gliedert. Die schwierige Form der Parzelle nützte er zu einem schwungvollen Abschluss des Baukörpers zur Brandstätte hin. Dieser lässt kaum vermuten, dass dahinter ein strenger Raster von Eisenbetonstützen das strukturelle Gerüst des Baus bildet. Die Atlanten des Abschlussgeschosses stammen von Franz Metzner.

Hrsg.: Stadtplanung Wien und Architekturzentrum Wien; *Architektur Wien: 500 Bauten“*; 1997, S. 115.

Grundriß vom Erdgeschoß und vom Stockwerk des Hauses Zacherl

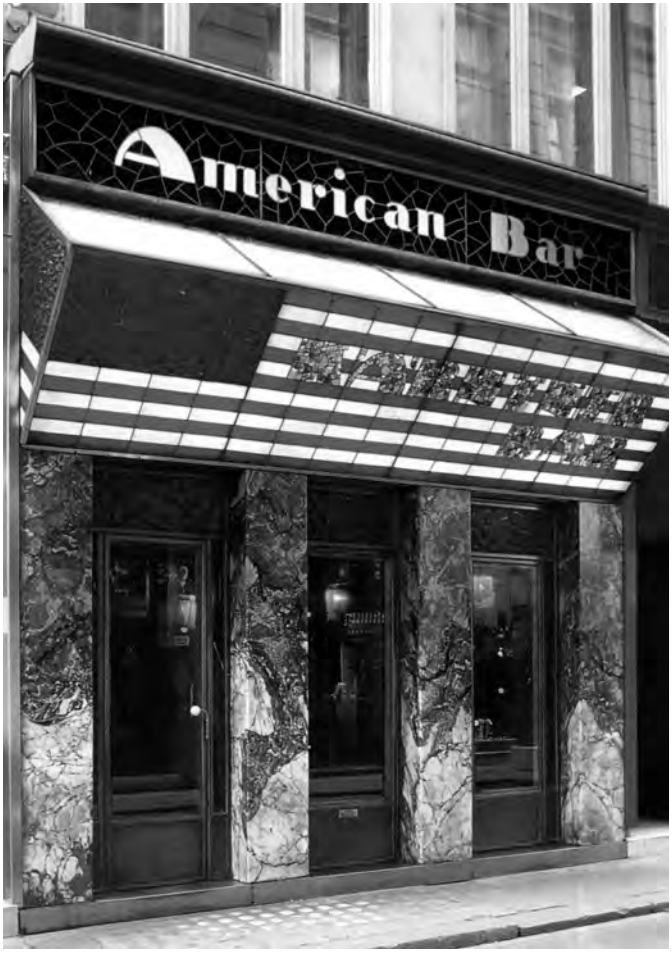




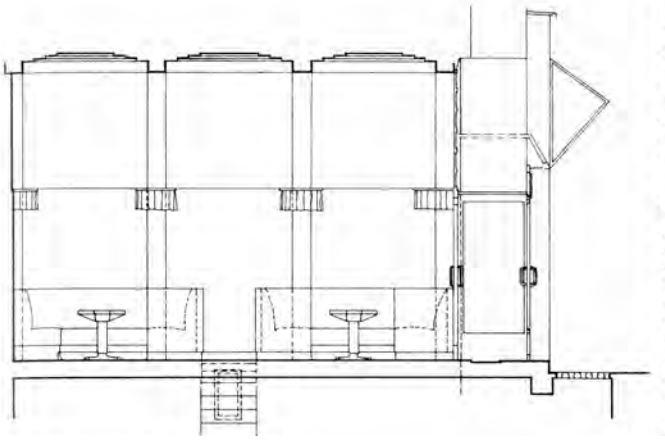
American Bar
Adolf Loos
1908

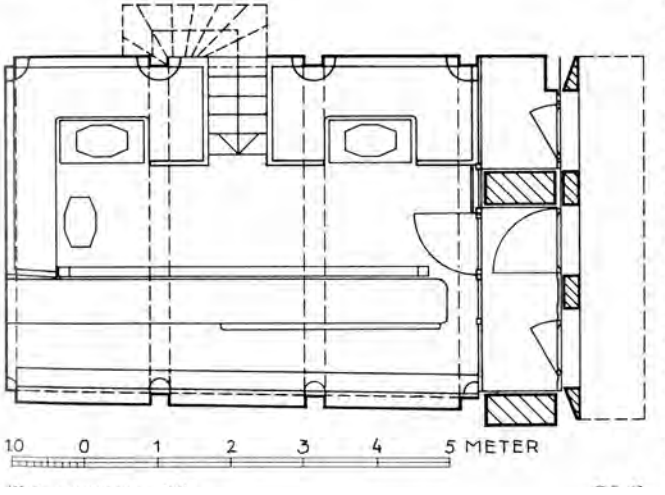
Mit der American Bar stellt Loos in der Wiener Innenstadt den Typus einer amerikanischen Stehbar vor. Die Bar ist wegen der meisterhaften Raumökonomie und der atmosphärischen Qualität der Material- und Farbgebung eines der bekanntesten Werke von Loos.

Das dreiachsige Portal mit den vier Pfeilern aus Skyrosmarmor wird gefasst von einem schräg vorspringenden Schild aus Bruchglas, welches stilisiert die amerikanische Flagge zeigt und den Schriftzug Kärntner Bar trägt. Man betritt das Lokal über einen schmalen Vorraum mit Garderobe, der sich nach der Tiefe der Stützpfeiler bemisst. Die Abmessungen des Barraums sind 4.45 m x 6.15 m. Die Raumtiefe ist durch Marmorpfeiler, die sich an der Decke in Marmorbalken fortsetzen, in drei Achsen gegliedert. Bis auf ungefähr zwei Meter Höhe ist zwischen den Marmorpfeilern eine Lamberie aus glattem Mahagoniholz eingesetzt, darüber liegen die grossen Spiegelflächen, die den Raum erweitern und ihn als ein einzelnes Kompartiment unter vielen erscheinen lassen. Die Eingangsfront übernimmt im Innern die vertikale Gliederung der Wand; der untere Bereich ist mit Glasfüllungen in Mahagonirahmen aufgelöst, das Wandfeld darüber mit kleinen, quadratischen, transluciden Onyxplatten ausgelegt. Die Kassettendecke wurde aus gelbbraunem Marmor gearbeitet, der Boden aus schachbrettartig verlegten schwarzen und weissen Marmorplatten. Der Bartisch ist ebenfalls aus Mahagoniholz. Die Sitzbänke waren ursprünglich in englischem Gobelinleinen mit Blumendekor bezogen. Die stark mattierten, messinggefassten Glastischplatten wurden von unten beleuchtet. Das Licht aller andern Leuchtkörper war durch Stoffe gedämpft.



Rukschcio/Schachel, in: *Adolf Loos. Leben und Werk,* 1982, S. 141ff.

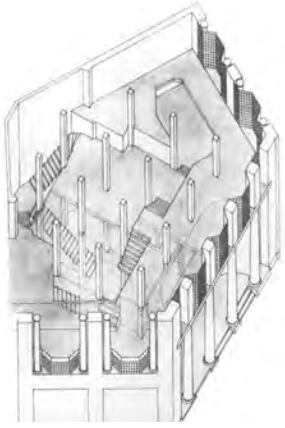


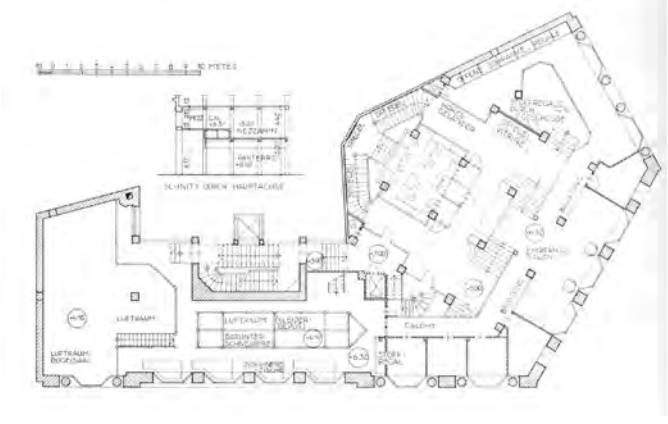

10 0 1 2 3 4 5 METER

Haus am Michaelerplatz
Adolf Loos
1909-11

Inspiriert von seinen Erfahrungen in den USA und London (1893-96), in Opposition sowohl gegen den Historismus der Umgebung als auch gegen die Interpretation moderner Kunst durch die Secession, wandte Loos sich in der Fassadengestaltung dem bürgerlichen Klassizismus zu, wie er auch gegenüber an der Michaelerkirche erscheint. Die Skelettbauweise in Eisenbeton gestattete eine komplexe räumliche Inszenierung der Geschäftsbereiche, die mit kostbaren Materialien und Formmotiven (Marmor und Säulen) auch nach außen repräsentieren während die Wohnetagen darüber mit einer schlichten Putzfassade versehen wurden, deren „Nacktheit“ damals zum öffentlichen Ärgernis geriet. Loos vielschichtige Dialektik von Tradition und Moderne – am Michaelerplatz unmittelbar mit dem volkstümlichen Neo-Barock der Burgbauten konfrontiert – führt zu einem handfesten Skandal mit behördlichen Versuchen, die zurückhaltende Fassade durch Applikationen zu “verschönern”.
Erst Jahrzehnte später löste sich dieses kulturelle Mißverständnis auf und das “Loos-Haus” wurde in seiner epochalen Bedeutung anerkannt als eine die Paradoxien und Umbrüche der Zeit vollendet widerspiegelnde, und gerade in dieser radikalen Widersprüchlichkeit auch zukunftsweisende künstlerische Leistung. Unter Denkmalschutz seit 1947.

Rukschcio/Schachel, in: *Adolf Loos. Leben und Werk,* 1982, S. 141ff.

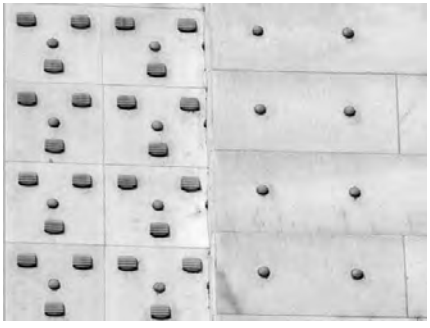


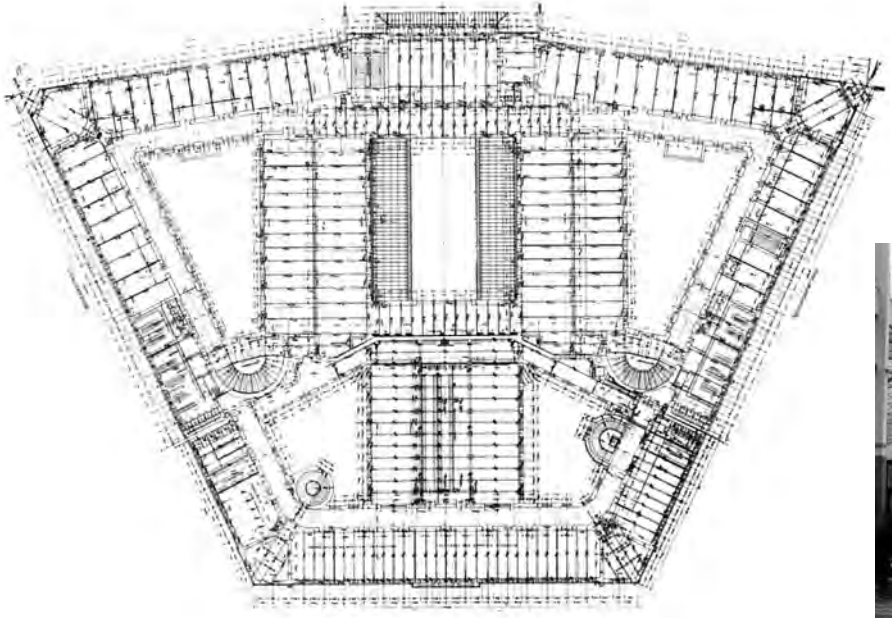


Postsparkassenamt
Otto Wagner
1903-12

Wenn die «Länderbank» Ausdruck des neunzehnten Jahrhunderts war, so ist das Gebäude der Postsparkasse ein vollgültiger Vertreter des neuen Jahrhunderts und der jungen Architektur. Keine Reminiszenzen historischer Stile, keine Palastarchitektur, nicht einmal freie Renaissance, sondern durchaus und ausschliesslich Nutzstil. Die Anpassung des Bauwerks an seine Funktion ist derart streng durchgeführt, dass man an eine riesengrosse Hülle voller Geld denken muss. Die Baukunst und die angewendete Technik verschmelzen zu einer Einheit, die dieses Gebäude zum gelungensten und repräsentativsten Wagners macht.
Die äussere Verkleidung besteht aus Granit- und Marmorplatten, die mittels Aluminiumbolzen befestigt sind. Diese Verkleidungsplatten sind mit leichtem Relief gestaltet, so dass die Gebäudefassade eine plastische Belebung erfährt. Dieselbe Technik wendet Wagner auch in der Kirche am Steinhof und im «Schützenhaus» der Staustufe Kaiserbad an. Nach diesen drei, ungefähr gleichzeitigen, Bauwerken behalten die Gebäudeoberflächen zwar eine gemusterte Unterteilung bei, werden aber vereinfacht und verlieren die Reliefwirkung. Aluminium wurde bereits für das Depeschenbüro «Die Zeit» verwendet. Jetzt taucht dieser Werkstoff bei den Bolzen und den Warmluftspendern auf sowie in den Pfeilern für das Schutzdach des Eingangs und in den Statuen. Die Pflege der Details ist verbunden mit einer geordneten Gesamtgestaltung.
Der Schaltersaal – in seiner perfekt verwirklichten Funktionalität – bildet das Kernstück der gesamten Anlage. Wie in der «Länderbank » besteht das Hängedach des Schaltersaals aus Glasplatten, die von einem Eisengerippe zusammengehalten werden. Der Saal bildet den Innenraum eines idealen Hofes, der in geregelter Abfolge von verzierten Öffnungen umgeben ist. Die Wände der Zimmer, des Treppenhauses und der Gänge sind marmorverkleidet.

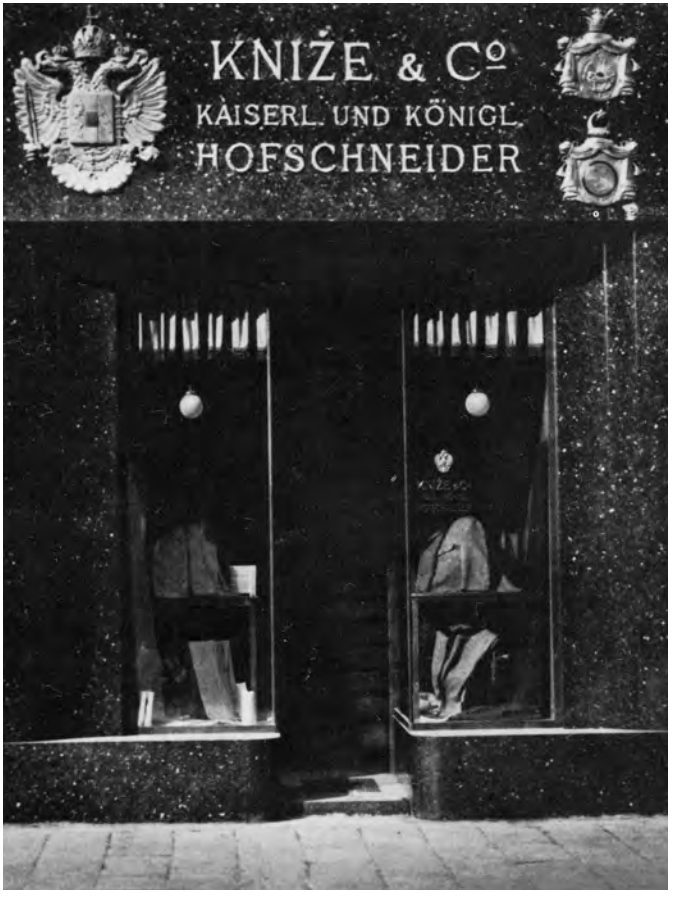
Peter Mertz, Manfred Sack, Isabella Ackerl: *Otto Wagner und Wien : seine Bauten heute*, 1988.



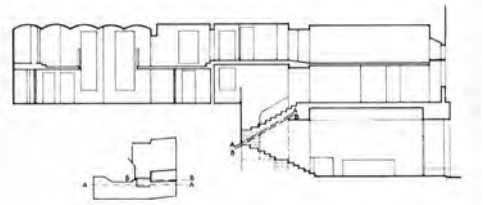


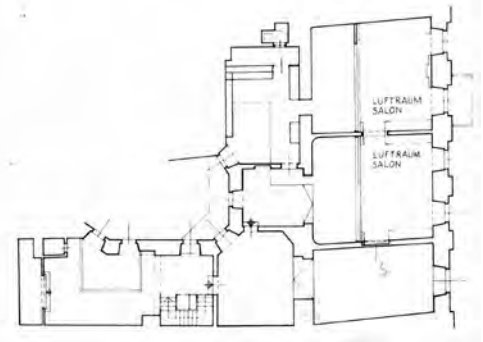
Kniže Schneidersalon
Adolf Loos
1910-13

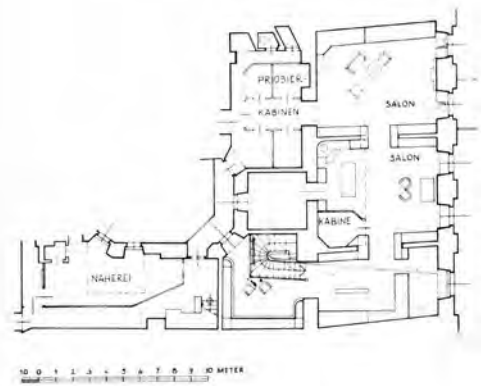
Schon das schwarze Granitportal vermittelt den noblen Charakter des Geschäftes. Im Erdgeschoss führt der Weg an Wandschränken des Verkaufslokals für kleinere Modeartikel vorbei zur Treppe. Über die schön gebogene Stiege aus Kirschholz gelangt man in das Obergeschoss. Die Massabteilung wird geteilt durch eine Galerie, die als Büro dient. Dunkle Töne dominieren. Lederfauteuils und Ziegelkamin akzentuieren die Vornehmheit des Geschäftes. Adolf Loos vermittelt mit dieser einzigen noch ganz erhaltenen Arbeit dieses Schneider-Salons Gediegenheit und zeitlose Haltbarkeit.

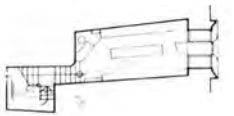


Rukschcio/Schachel, in: *Adolf Loos. Leben und Werk,* 1982, S. 141ff.




LUFTRAUM
SALON
LUFTRAUM
SALON


PROBIER-
KABINEN
SALON
SALON
3
KABINE
NÄHEREI
10 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 METER



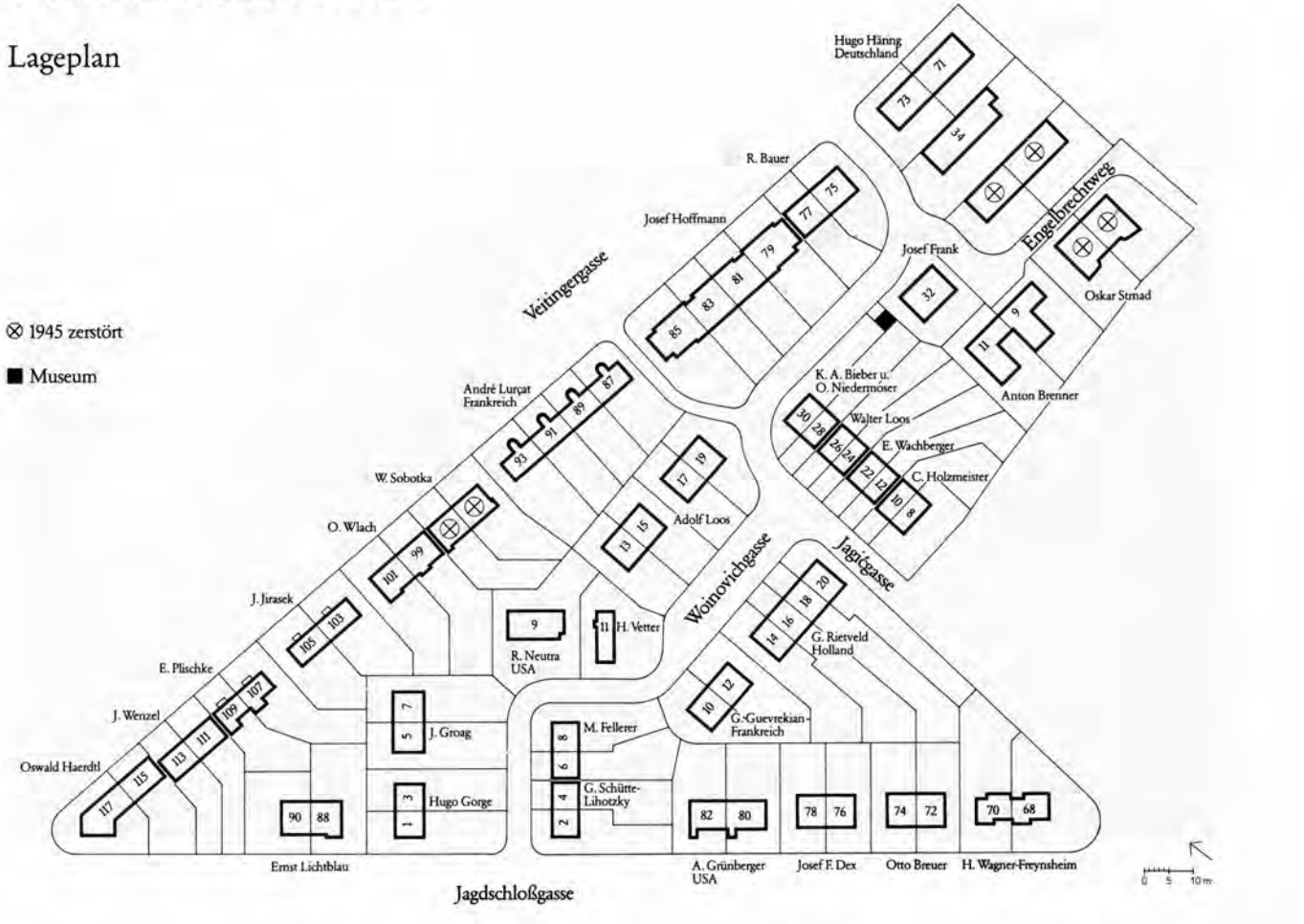
Werkbundsiedlung Wien
Josef Frank (Gesamtplanung)
31 beteiligte Architekten, 1932

Angeregt durch die Vorläufer in Stuttgart-Weißenhof (1927) und Breslau (1929) implizierte dieser Wiener Demonstrativbau auch eine Kritik am monumentalen Wohnbauprogramm des ‚Roten Wien'. Josef Frank übernahm die Gesamtleitung und auch die Auswahl der eingeladenen Architekten. Die 70 Häuser wurden im Sommer 1932 zwei Monate lang mit Mustereinrichtungen der Öffentlichkeit zugänglich gemacht.
Sie sollten eine Palette modellhafter, moderner Haustypen für künftige Siedlungsanlagen vorstellen. Ursprünglich zum Verkauf gedacht, wurden die meisten Häuser dann in den Miethausbestand der Stadt übernommen. Die Siedlung gilt als eines der bedeutendsten Dokumente der Moderne in Österreich. Neben bekannten Ausländern wie Gerrit T. Rietveld, Hugo Häring oder André Lurcat und den ‚Auslandsösterreichern' Richard Neutra, Arthur Grünberger und Grete Schütte-Lihotzky waren hier die wichtigsten Österreichischen Architekten der Zwischenkriegszeit beteiligt: Josef Frank, Adolf Loos, Josef Hoffmann, Oskar Strnad, Oskar Wlach, Ernst A. Plischke, Ernst Lichtblau, Clemens Holzmeister, Oswald Haerdtl, Waller Sobotka, Anton Brenner, Hans A. Vetter und etliche andere zeigten ihre Vorschläge zu einer humanen Wohnkultur auf kleinstem Raum und mit einfachsten Mitteln. Das Ziel war – im Unterschied zur Weißenhofsiedlung – nicht die Propagierung neuester Baumethoden oder eines neuen Stils. Frank wollte vielmehr die Vielfalt räumlicher und funktioneller Lösungen zeigen, die auch mit den reduzierten formalen und ökonomischen Mitteln modernen Bauens erzielt werden konnten: ein Pluralismus typisierter nicht genormter Wohnmilieus ohne ideologisches Pathos für eine zum Mittelstand aufgestiegene Arbeiterschicht. Die Häuser von Loos/Kulka (Raumplan „in der Nußschale"), Rietveld, Guevrekian und Frank zählen zu den größten (100 m2) und interessantesten, jene von Plischke, Brenner, Häring und Loos zu den kleinsten (60 m2) und konsequentesten.

Adolf Krischanitz, Otto Kapfinger, in: ***Die Wiener Werkbundsiedlung. Dokumentation einer Erneuerung*****, 1985**

BAUTENDOKUMENTATION

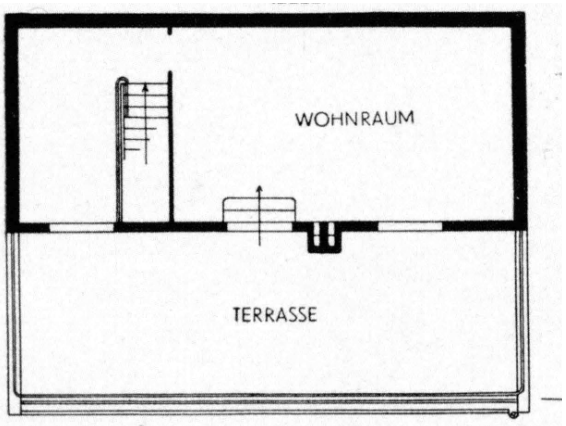
Lageplan



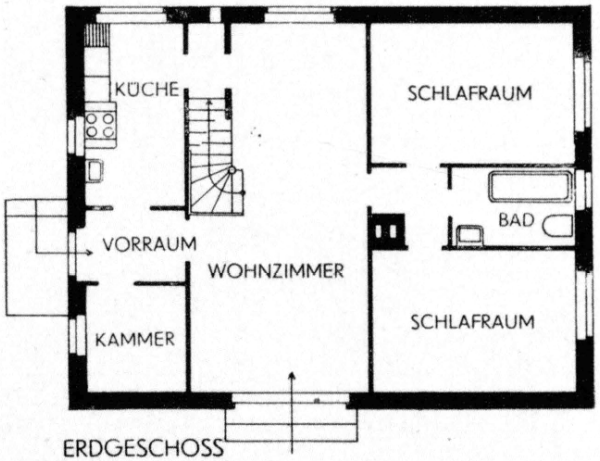
Josef Frank
1932

In seinem ersten Konzept für die Werkbundsiedlung hätte der Initiator und künstlerische Leiter des Projekts einen prominent an der Eingangsfront der Siedlung gelegenen Geschoßwohnbau ausgeführt. In der an den äußersten Stadtrand „abgeschobenen" realisierten Version in Lainz begnügte er sich mit einem weit weniger attraktiven Baulos. Frank plante ein Einfamilienhaus mit einer Grundfläche von 83 m², das ursprünglich ebenerdig sein sollte. Angeblich kam erst auf Wunsch eines potenziellen Käufers – der aber später wieder vom Kauf zurückgetreten sein muss – ein Obergeschoß hinzu. Es ist ein klarer und rationeller Typus, den Frank sowohl in Minimalhaus als auch in Villenentwürfen mehrfach einsetzte. Der rechteckige Grundriss teilt sich in drei Raumzonen, die quer zur Eingangsrichtung aufeinanderfolgen: Vorraum, Kammer und Küche, dann der
Wohnraum, dahinter der Schlafbereich mit zwei Zimmern und mittigem Bad/WC.
Der durch die gesamte Haustiefe reichende Wohnraum gliedert sich in zwei Bereiche: Der Essbereich ist mit der – zusätzlich über den Vorraum erschlossenen – Küche verbunden, der Sitz- und Arbeitsbereich ist durch eine dreiflügelige Glastür nach Süden zum Garten hin geöffnet und geht dort in eine Pergola über. Trennelemente zwischen den beiden Wohnbereichen sind die offene Treppe und ein quer gestelltes Tagesbett. Das Obergeschoß ist über die ganze Hauslänge zurückgestuft und gibt Raum für eine Terrasse, die einem nach Süden geöffneten Atelierraum vorgelagert ist.
[...] In der Weißenhofsiedlungwar Franks Einrichtung ob ihrer Gemütlichkeit, Buntheit und der traditionellen Möbeltypen zu einem Streitthema geworden. Die Einrichtung des Wohnraums in Wien mit Holzmöbeln, einem behäbigen Fauteuil, Blumenvorhängen/ -decken und Stofflampe ist fast als Manifest zu verstehen. Sie determiniert den schmalen Raum allerdings nicht weniger als die von Frank kritisierten Stahlrohrmöbel-Interieurs.

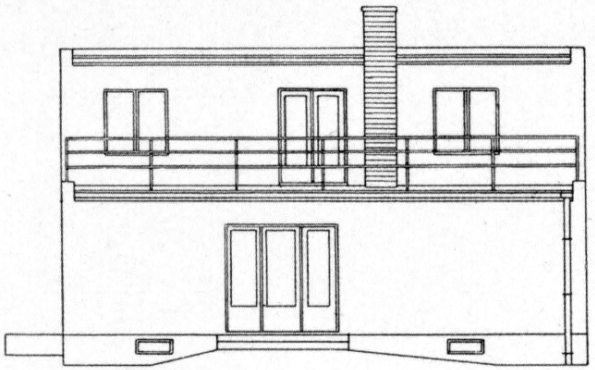
Maria Welzig, in: *Werkbundsiedlung Wien 1932: Ein Manifest des neuen Wohnens*, 2012, S. 126.



DACHGESCHOSS



ERDGESCHOSS



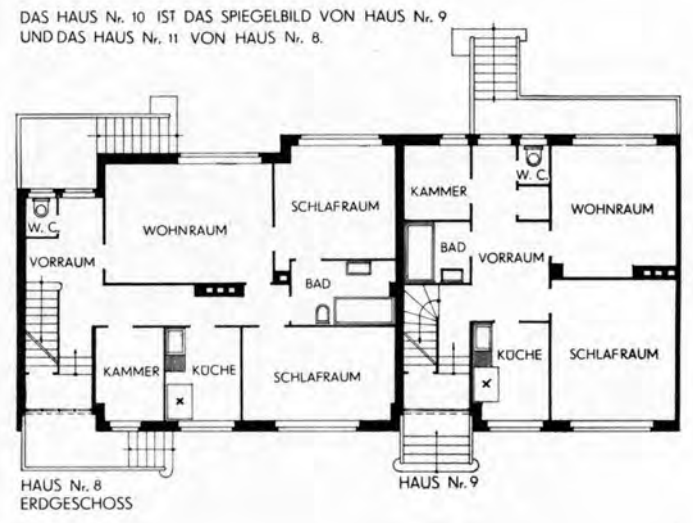
SÜDANSICHT

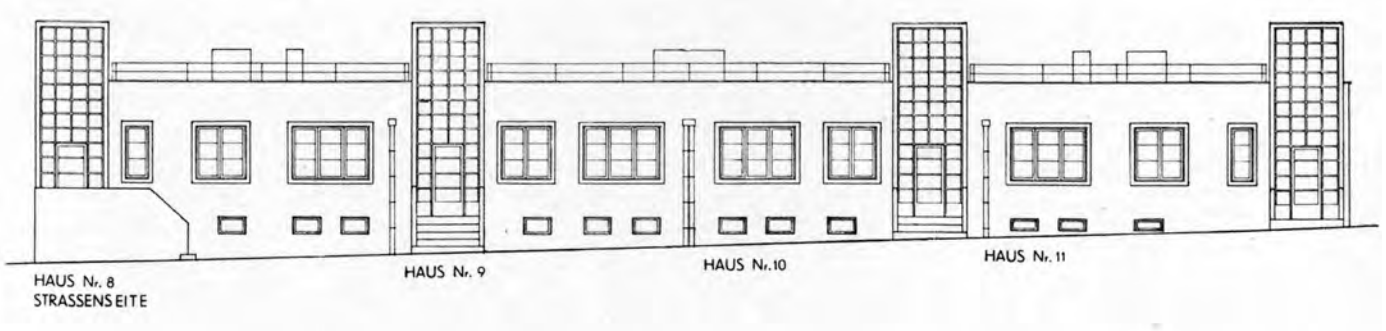
Josef Hoffmann
1932

Josef Hoffmann hatte für die erste Projektphase der Siedlung Varianten eines Geschoßwohnbaus entworfen. Für die zweite Phase, noch am Wienerberg, zeichnete er zunächst eine eingeschoßige Reihenhauszeile im Typus des aus vier Einheiten symmetrisch komponierten Blocks, der hoch über das Terrain gehoben war. Im Volumen entsprach der Entwurf der späteren Ausführung, doch formal und in der Außengestaltung war er viel pittoresker als die schließlich in Lainz ausgeführte straffere Fassung mit den verglasten Stiegenhäusern, die die Zeile prägten. Hoffmann wollte nicht, dass man auf Gartenniveau im Wohnraum sitze. Sein Vorschlag bringt ein „piano noble", ein zelebriertes Aufsteigen ins Haus (acht Stufen bis zur Tür) sowie ein gelassenes Hinaustreten auf die massiv gerahmte, 1,5 Meter über Terrain auskragende Terrasse, von der man in den Garten hinunterstieg. Der barocke Gestus ist an der Gartenseite durch die Rücklagen der Enden und die Treppenfiguration noch deutlicher; die Flachdächer sind durchgehend als Sonnenterrasse gedacht.

Die Raumaufteilung, speziell bei den kleineren, innen liegenden Häusern Nr. 9 und 10 mit je 60 m² Wohnfläche, ist rationell, polyvalent, unabhängig von Orientierung und Funktion. Bei diesen quadratischen Grundrissen mit zentralem Kamin ist Hoffmanns Entwurfstechnik auf quadriertem Papier gut spürbar. Die Fläche ist in drei geordnete Zonen geteilt, die Erschließung geht vom Zentrum aus; bei den größeren Typen hingegen bedient jeweils ein Stichgang von seitlicher Servicezone aus die süd- wie auch die nordseitige Haushälfte. Mit geringer Adaption wären die beiden Typen als Etagenhäuser stapelbar. Innen liegende Bäder mit Belichtung, Belüftung durch das Dach, niedrige Raumhöhe (230 cm), niedrige Fensterparapete (kaum 60 cm), doch mit ungewöhnlicher Tiefe, da die Fenster ganz außen an der Fassade anschlagen, was innen den Eindruck raumerweiternder Erker oder Sitznischen ergibt. Die expressiven nordseitig verglasten Stiegen wurden schon damals technisch und formal bemängelt, andererseits zählte man diese Arbeit zu Hoffmanns besten, reihte die Häuser Nr. 9 und 10 unter die „bequemsten, wohnlichsten der Siedlung".

Otto Kapfinger, in: *Werkbundsiedlung Wien 1932: Ein Manifest des neuen Wohnens*, 2012, S. 120.


DAS HAUS Nr. 10 IST DAS SPIEGELBILD VON HAUS Nr. 9
UND DAS HAUS Nr. 11 VON HAUS Nr. 8.
W. C.
WOHNRAUM
SCHLAFRAUM
KAMMER
W. C.
WOHNRAUM
VORRAUM
BAD
BAD
VORRAUM
KAMMER
KÜCHE
SCHLAFRAUM
KÜCHE
SCHLAFRAUM
HAUS Nr. 8
ERDGESCHOSS
HAUS Nr. 9


HAUS Nr. 8
STRASSENSEITE
HAUS Nr. 9
HAUS Nr. 10
HAUS Nr. 11

Adolf Loos
1932

Die beiden unterkellerten Doppelwohnhäuser, von Adolf Loos konzipiert und von seinem Schüler und Mitarbeiter Heinrich Kulka ausgeführt, stehen prominent im Zentrum der Werkbundsiedlung, zwischen den gleichfalls nach Norden und Süden orientierten Bauten von Gerrit Rietveld und André Lurçat.

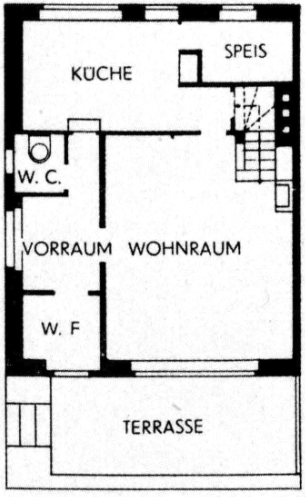
[...] Wesentliche Ausgangsbasis für die komplexe räumliche Konzeption der Bauten waren die Erfahrungen von Loos bei einer Reihe von Siedlungsbauten nach dem Ersten Weltkrieg, bei denen es ebenfalls um größtmögliche Raumökonomie gegangen war.

Die Dreigeschoßigkeit der beiden spiegelbildlich gekuppelten Häuser ist durch die Fensteranordnung an den Rückseiten sofort erkennbar, an den Vorderseiten hingegen nur bedingt. Mit jeweils etwas mehr als 94 m² Wohnfläche zählen die Bauten zu den größten der Siedlung. Der Haupteingang ist - typisch für Loos - nicht direkt, sondern über eine kleine Erschwernis, über ein paar Stufen und eine Terrasse, erreichbar. Über einen Windfang gelangt man in den Vorraum, der die Funktion eines Verteilerraumes besitzt.

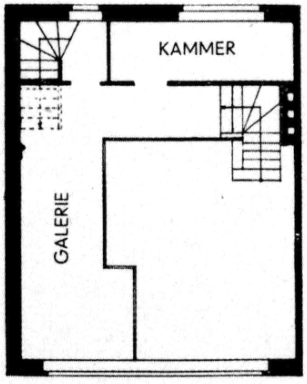
Das Herzstück der Häuser ist der zentrale, hohe Wohnraum. Von hier gibt es - wiederum charakteristisch für Loos – keinen unmittelbaren Zugang zur Freiterrasse. Durch die offene Stiege im Wohnraum, die auf eine Galerie führt und somit Teil des Wohnraums ist, gelang es den Architekten, ein optimales Raumerlebnis zu schaffen – wenngleich zu Lasten von Höhe und Größe nahezu aller übrigen Räume.

Der an der Rückseite des Hauses gelegene Wirtschaftseingang führt in die Küche. Diese nimmt gemeinsam mit der Speis und dem Kellerabgang rund ein Drittel der Grundfläche des Hauses ein. Küche und Speis liegen zwei Stufen tiefer als der Wohnbereich, wodurch sich im darüber liegenden Zwischengeschoß nur noch eine extrem niedrige Kammer ausgeht. Das über eine schmale, gewendelte Treppe erreichbare oberste Geschoß, in dem sich alle Räume auf einem Niveau befinden, weist einen Verbindungsgang auf, der in zwei Kammern, ein Bad und einen größeren Schlafraum führt. Von den beiden straßenseitig gelegenen.Räumen ist der Balkon über der Terrasse zugänglich.

Markus Kristan, in: *Werkbundsiedlung Wien 1932: Ein Manifest des neuen Wohnens*, 2012, S. 204.

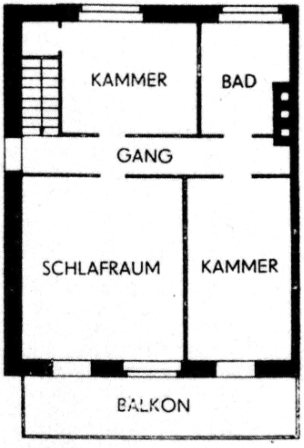


ERDGESCHOSS



ZWISCHENGESCHOSS
HÄUSER Nr. 49 UND 51.

HÄUSER Nr. 50 UND 52 SIND DIE SPIEGELBILDER DER HÄUSER Nr. 49 UND 51.

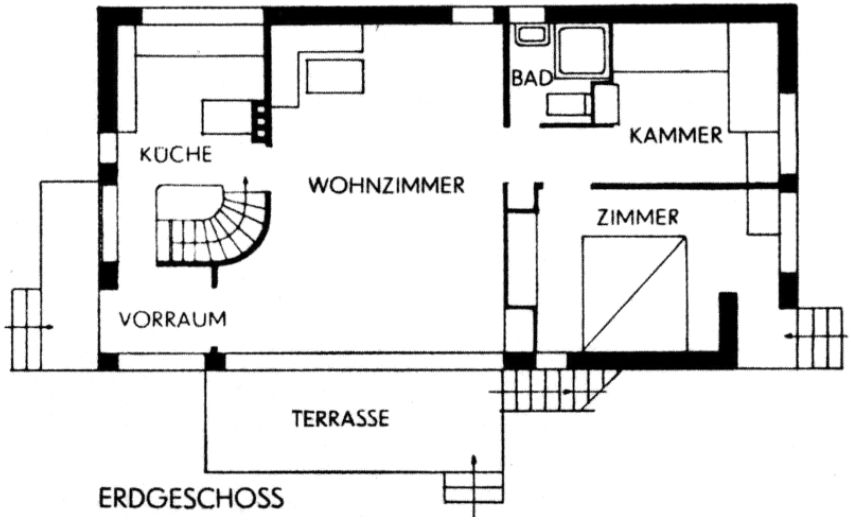


1. STOCK
HÄUSER Nr. 49 UND 51

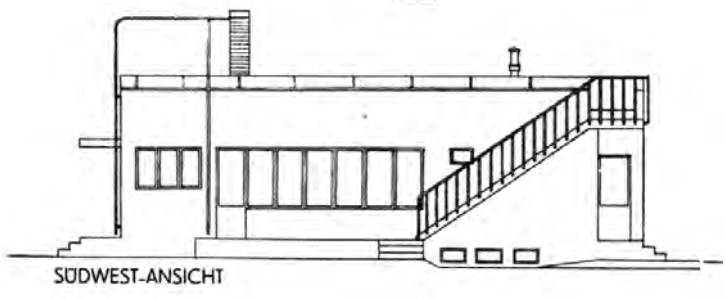
Richard Neutra
1932

Richard Neutra, 1923 aus Wien in die USA ausgewandert, war in den beiden ersten Planungsstadien der Werkbundsiedlung noch nicht vertreten. 1930, nachdem ihm mit dem Lovell Health House in Los Angeles der berufliche Durchbruch gelungen war, unternahm Neutra eine Weltreise, die ihn auch nach Wien führte. Es ist anzunehmen, dass Josef Frank bei dieser Gelegenheit Neutra zur Teilnahme einlud. Damit war ein weiterer prominenter Vertreter der Moderne aus dem Ausland gewonnen, ein Architekt jenseits der Auswahl für die Stuttgarter Werkbundsiedlung. Neutra spiegelte den Facettenreichtum des Neuen Bauens. Das kalifornische Wohnhaus, für dessen moderne Ausprägung Neutra steht, kam Franks Idealvorstellungen vom Wohnen nahe. So ist es bezeichnend, dass sich in der Grundrisskonzeption der Häuser von Neutra und Frank in der Werkbundsiedlung deutliche Übereinstimmungen zeigen.
Neutras Haus ist ein ebenerdiger, lang gestreckter Bungalow mit „typisch amerikanischem" Grundriss. Der Wohn-/Ess- und Kochbereich samt erschließendem Vorraum und Treppenabgang in den Keller nimmt eine annähernd quadratische Fläche ein. Hinter dem das Haus durchmessenden Wohnraum liegt der Schlafbereich, der über einen eigenen Vorraum erschlossen und damit vom Wohntrakt klar abgetrennt ist. Wandschränke optimieren die Platzausnützung. Das Wohnzimmer öffnet sich mit einem Fensterband und einer Tür nach Südenwesten zur Terrasse hin, die gegenüber dem Garten um einige Stufen erhöht ist. Von der Terrasse führt eine eiserne Freitreppe auf das Dach, das seinerseits als großzügige Terrasse mit Pergola ausgebildet ist. Der Architekt zeigt damit eine große Bandbreite von Außenräumen, getreu seinem Credo: „Man stelle den Menschen in eine Verbindung mit der Natur; dort hat er sich entwickelt und dort fühlt er sich besonders zu Hause." […]
Die von Neutra konzipierte Stahlskelettkonstruktion – der Architekt hatte kurz zuvor mit einem der ersten Häuser in dieser Bauweise in den USA Furore gemacht – wurde nicht ausgeführt. Das schöne gestalterische Merkmal, die Metall-„Relings", die sich als Geländer und Pergola über den ganzen Bau ziehen, lässt aber formal die Eleganz seines kalifornischen Stahlskelettbaus anklingen.

Maria Welzig, in: *Werkbundsiedlung Wien 1932: Ein Manifest des neuen Wohnens*, 2012, S. 204.



ERDGESCHOSS



SÜDWEST-ANSICHT

Gerrit Rietveld
1932

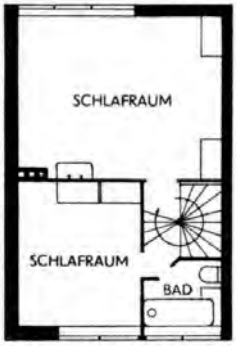
Dem Architekten Gerrit Rietveld wurde von Josef Frank eine Bauparzelle im Herzen der Werkbundsiedlung zugewiesen. Rietvelds aus vier Wohneinheiten bestehender Reihenhausblock wurde gegenüber den beiden Doppelhäusern von Adolf Loos und Heinrich Kulka errichtet. [...] Jedes der vier dreigeschoßigen unterkellerten Reihenhäuser hat eine Fläche von 107 m².

Entsprechend der von der niederländischen Künstlervereinigung „De Stijl" formulierten neoplastischen räumlichen Auffassung - der sich Rietveld anschloss, ohne Mitglied dieser Gruppe zu sein-, strukturierte der Architekt den Raum der Häuser, der durch die Außenhülle vorgegeben war, durch vertikale und horizontale Schnitte. Parallel zu den beiden Hauptseiten (Straßen- und Gartenfassade) teilte er den Baukörper in zwei annähernd gleich große Hälften und setzte an den äußeren Rand der Schnittfläche die Wendeltreppe, die sich aus der niederländischen Bautradition ableitete. Bedingt durch die unterschiedlichen Raumniveaus und -höhen gelangt man ohne räumliche Verluste an weitere Erschließungswege (Gänge) von hier aus direkt in die einzelnen Räume.

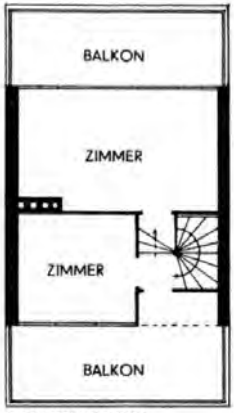
Typisch für Rietvelds Wiener Häuser ist die Wegführung, die eine mehrfache Richtungsänderung enthält. Über drei Stufen gelangt man auf ein Podest, von dort über den Hauseingang im rechten Winkel in den Vorraum, von hier entweder in die niedrigere , linkerhandgelegene Küche oder geradeaus, an der schmalen, steilen Treppe vorbei, in den hohen und dadurch aufgewerteten Wohnraum mit Gartenblick. Über die Treppe kommt man in das über dem Vorraum platzierte Bad sowie in einen straßenseitig kleineren und einen gartenseitig größeren Schlafraum im 1. Stock. Im 2. Stock erwarten einen zwei Zimmer sowie ein nord- und ein südseitiger Balkon. Charakteristisch für Bauten, die den Auffassungen der De-Stijl-Bewegung folgen, ist, dass einzelne architektonische Elemente gleichsam in den das Haus umgebenden Freiraum hineingreifen. Es sind dies hier die beiden kleinen straßen- und gartenseitig gelegenen Treppenanlagen,der straßenseitig erkerartig vorragende Vorraum, die gartenseitige Sichtschutzmauer und vor allem die nach beiden Seiten vorkragenden, die Terrassenflächen vergrößernden Böden des dritten Geschoßes.

Markus Kristan, in: *Werkbundsiedlung Wien 1932: Ein Manifest des neuen Wohnens*, 2012, S. 208.

ERDGESCHOSS



OBERGESCHOSS



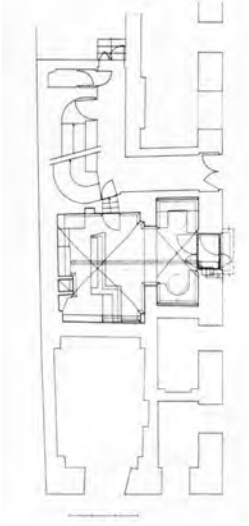
DACHGESCHOSS

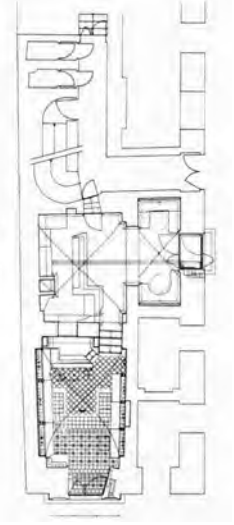
Kleines Café
Hermann Czech
1970-74

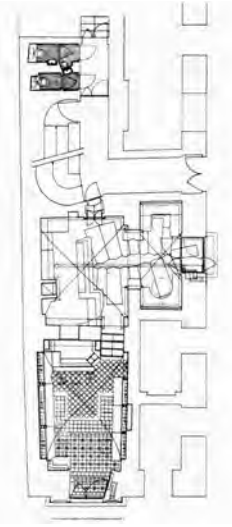
It is the cafe of which the story goes that sightseeing architects could not find it although they were inside.
Architecture should not be a nuisance. The coffee house guest doesn‘t have to notice anything; it could have always been like this. Anyone who wants to, though, should time and again be able to discover things.
In this cafe‘s first room of 1970 a cornice profile by Alberti was introduced. In Austrian context (think of Adolf Loos) the question who was first in modern architecture to use a classical molding is futile anyway.
The laying pattern of the floor in the lower room derives from the geometry of stone slabs cut from derelict tombstones of a traditional shape. It relates to a classical problem of architecture: the dialectic of longitudinal and centralized space.
(Room II:) A playful use of the vocabulary of tensile structures. The complete system of columns and cables is created by reflection. The pillars on both sides of the room differ in their dimensions of section.
The seats are arranged in the way of a bench, suggesting an informal joining of customers. But the upholstery is split up by the marble pillars into sections, suggesting that an occupied table be respected. So in a period where social behavior of the young generation was flowing between various patterns, both ways of convention could be used.
Almost all visual information is concentrated in a zone below eye level to induce people to sit down. The standing barkeeper also remains at the eye level of those seated as a result of the difference of floor levels.
Comfortable upholstered seats, marble, mirrors - clichés of the first class - for a clientele of outsiders (or those who want to be taken for them).

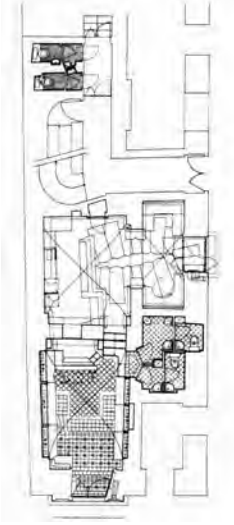
in: *architecture and urbanism*, Band 554, 2016, S. 114.

KLEINES CAFE
SCHILDER









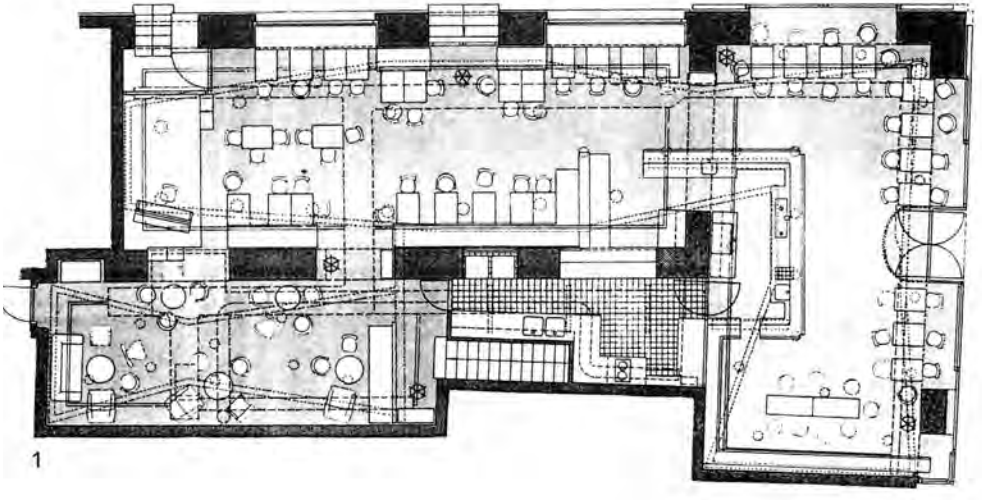
Theatercafé
Hermann Czech
1998

Hermann Czech gliederte den winkelförmigen Raum in einen informelleren Bistro- und Barbereich zum Naschmarkt hin und einen Restaurant- bzw. Cafébereich mit einer kleinen Bühne. Ein S-förmiger Tresen bestimmt den vorderen Raum und gliedert diesen in verschiedene Bereiche. Im lang gestreckten hinteren Raum begleiten Bänke die Längsseiten des Restaurants. Hier speist man von kleinen, zusammenstellbaren Bistrotischen.

Während der durchlaufende grün-graue Gussboden den Raum beruhigt, hebt die Decke mit den daran angebrachten Installationen einen guten Teil dieser Ruhe wieder auf und gibt dem Raum Spannung. Unter den Lüftungsrohren aus Zinkblech weichen beige lackierte Kabeltrassen im Zickzack den seitlichen Wandvorlagen aus. Von diesen Trassen führen Kabel zur Decke, an denen Kugel- und Pendelleuchten hängen. Dieses feine Gespinst unterhalb der Decke kulminiert in der Aufhängung der Flaschenvitrine über dem Tresen. Das Holzmöbel wird von dünnen vertikalen und diagonalen Stahlstäben gehalten und scheint so zu schweben.

Der Einsatz von Spiegelungen, eine wichtige Zutat aus dem Repertoire Czechs, lässt sich am Theatercafé gut studieren. Wirkliche Spiegel setzt der Architekt hier nur an zwei Stellen ein, wo sie über die gesamte Wandlänge laufen. Den Ersten an der geschlossenen Schmalseite des Eingangsraumes, wodurch der kürzere Teil des winkelförmigen Gesamtraums visuell die gleiche Länge erhält wie sein in Wirklichkeit doppelt so langes Pendant. Der zweite Spiegel verdoppelt im verborgenen «Zigarrenclub» das spärliche Licht und den üppigen Theaterfundus-Charme. Ausser den Spiegeln setzt Czech auch andere spiegelnde Oberflächen ein: neben den schwarzen Glasflächen der Tische vor allem lackierte Deckenfelder, von der jeder der drei Raumbereiche ein andersfarbiges besitzt. Sie geben dem Raum oberhalb der bewegten Installationen einen ruhigen Abschluss und führen ihn gleichzeitig durch leichtes Widerspiegeln nach oben fort.

Axel Simon, „Seltenleer und Immervoll“, in: *Architheses*, Band 31, 2001, S. 36.

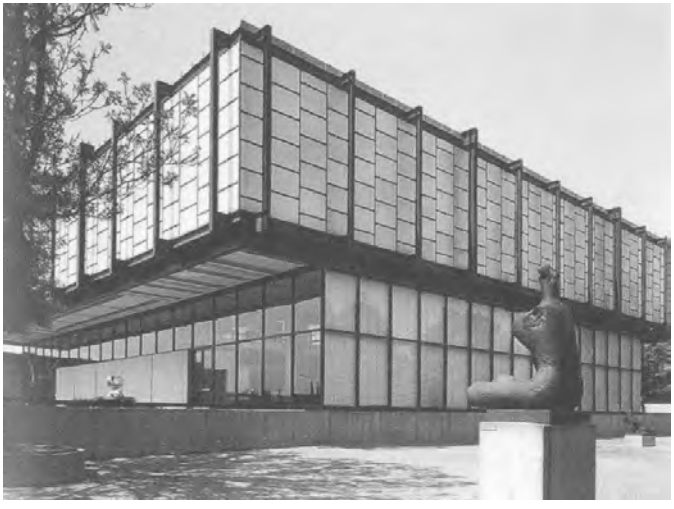


1

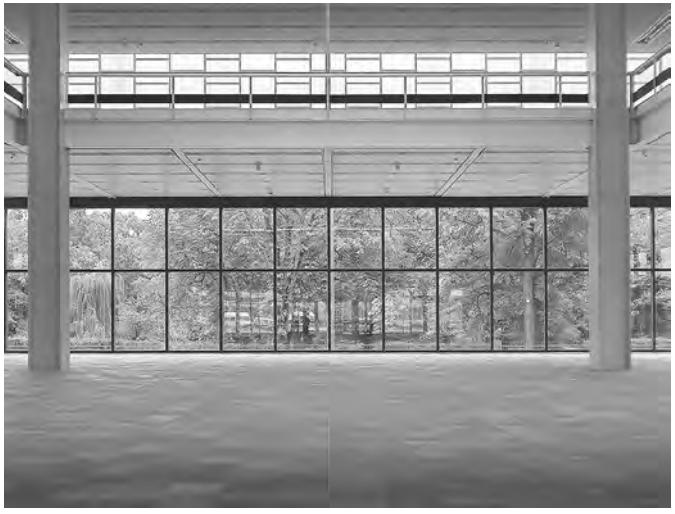
Museum des 20. Jahrhunderts
Karl Schwanzer
1959-62

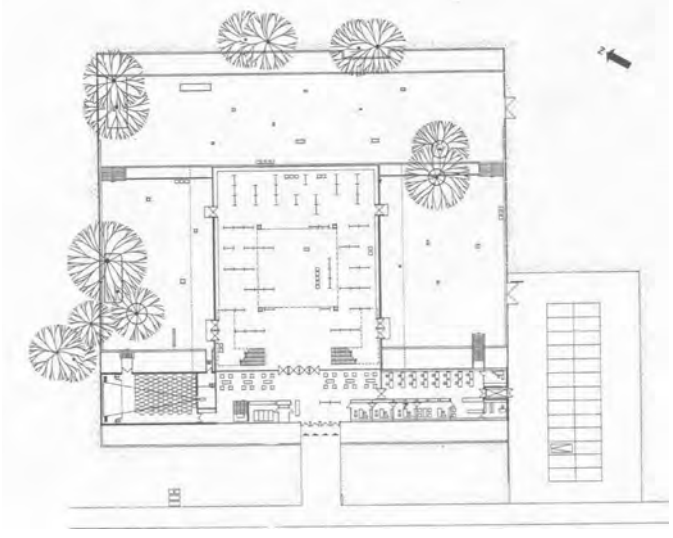
Der Stahlskelettbau war ursprünglich als Österreich Pavillon auf der Weltausstellung von Brüssel (1958) aufgestellt, wobei das Geviert zwischen den Pylonen als Hof und das Erdgeschoß als überdeckter Freiraum ausgebildet waren. Erst nach der Wiedereinrichtung im Schweizergarten in Wien wurde der Bau im Erdgeschoß geschlossen und der Hof überdacht. Das Gerüst des Informationspavillons wurde für Eingangshalle, Büro und Personalräume sowie für einen kleinen Ausstellungsraum und einen Vortragssaal verwendet. Das verglaste Erdgeschoß umschließen drei Höfe für Plastiken, so daß das Museum in der Ausstellungszone auch einen für seine Zwecke nutzbaren Umraum besitzt. Architektonisch gehört der Bau in seiner puristischen Konzeption zu jenen Österreichischen Hoffnungen der späten Fünfziger Jahre, die ein Anschließen an internationale Maßstäbe verkündeten.

Seit der Übersiedlung des Museums moderner Kunst ins Museumsquartier gehört der Bau zum Belvedere. Nach seiner Renovierung bzw. Erweiterung durch Adolf Krischanitz wird das 20er Haus ab 2011 innerhalb des Museumskomplexes des Belvedere als Ausstellungshaus für österreichische Kunst nach 1945 genutzt.



Karl Schwanzer: ***Architektur aus Leidenschaft,*** **1974**

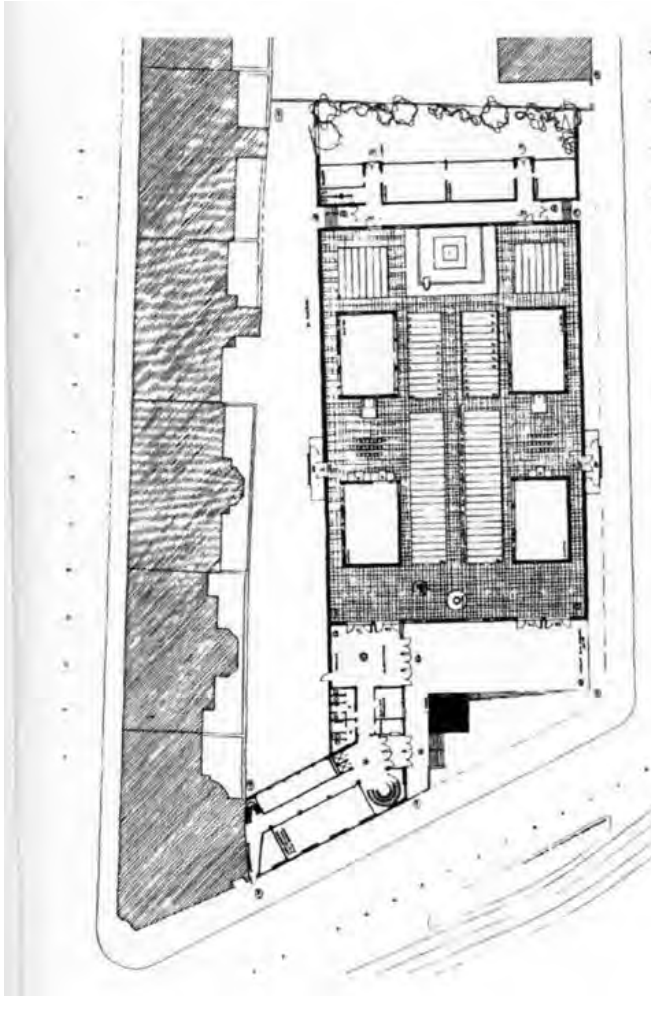


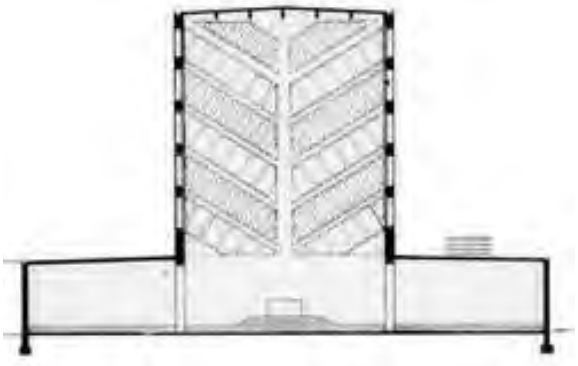


Pfarrkirche St-Florian
Rudolf Schwarz
1956-63

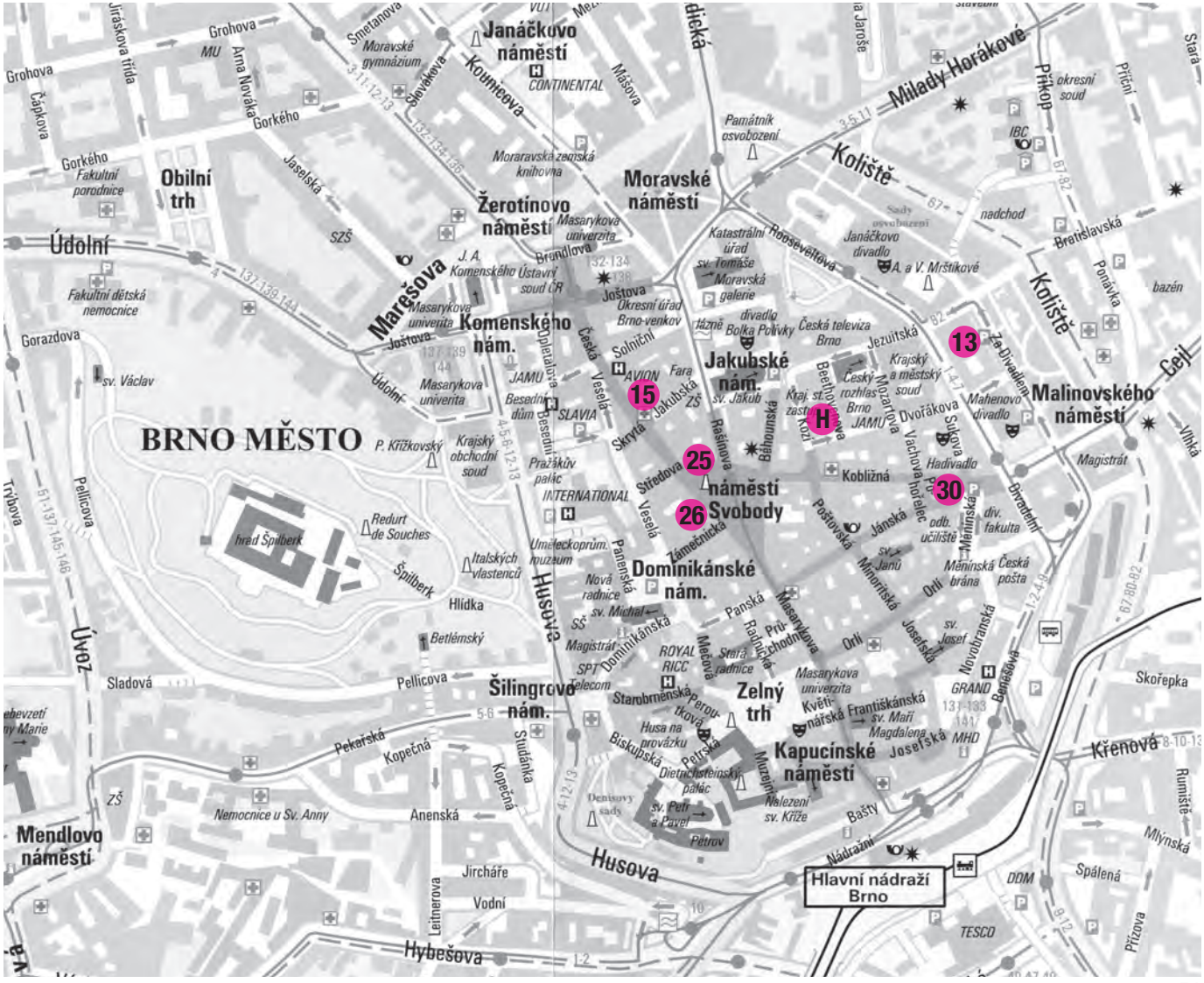
Der Bau entstand unter schlechten Bedingungen. Die Planung war mit der Diskussion um den Abbruch der barocken Floriani- und Rauchfangkehrerkirche verbunden, dem Wahrzeichen des 5. Bezirks, die mitten auf der Wiedner Hauptstrasse stand. Die Stadt Wien hatte der Erzdiözese das Grundstück für den Neubau mit der Auflage verkauft, die alte Kirche aus verkehrstechnischen Gründen abreißen zu können, was nach Jahren, unter heftigem Protest der Bevölkerung und der Medien, auch geschah. Die „Österreichische Gesellschaft für Architektur" hatte sogar beim beginnenden Abbruch (August 1956) eine kurze Besetzung durchgeführt. Ein Wettbewerb für ein „Neues Wahrzeichen" an der gleichen Stelle, wie die alte Kirche, beendete dann (ohne Folgen) den traurigen Akt bornierter Stadtzerstörung durch die Stadt. (Friedrich Achleitner)
Ein internationaler Wettbewerb 1956 - für die Wiener Architektur von besonderer Bedeutung, da hier erstmalig die jüngere Generation mit Erfolg auftrat - entschied sich für Rudolf Schwarz, der den 2. Platz belegte (ein 1. Preis wurde nicht vergeben). Den Bauplatz fand Schwarz wegen der hohen und unruhigen Nachbarbebauung schwierig. Eine „vollkommen einfache und kraftvolle Gestalt" schien ihm deshalb angemessen. Der Bau sollte 2.000 Gläubige aufnehmen und nicht nur groß sein, sondern auch groß erscheinen. Den kastenförmigen „Betsaal Gottes" prägen die baumartigen Wandstrukturen mit ihren Diagonalrippen, die statisch einen Gitterträger bilden. Die Lichtfülle des „leuchtenden Gewändes" wurde stark reduziert durch die dunkelfarbigen Fenster von Giselbert Hoke, die nach dem Tode von Schwarz – er starb bei Baubeginn – eingesetzt wurden. In den niedrigen Seitenschiffen sollten die liturgischen Orte ursprünglich durch Lichthöfe ausgezeichnet werden. Sie wurden aber aus Kostengründen durch Oberlichtaufsätze ersetzt.

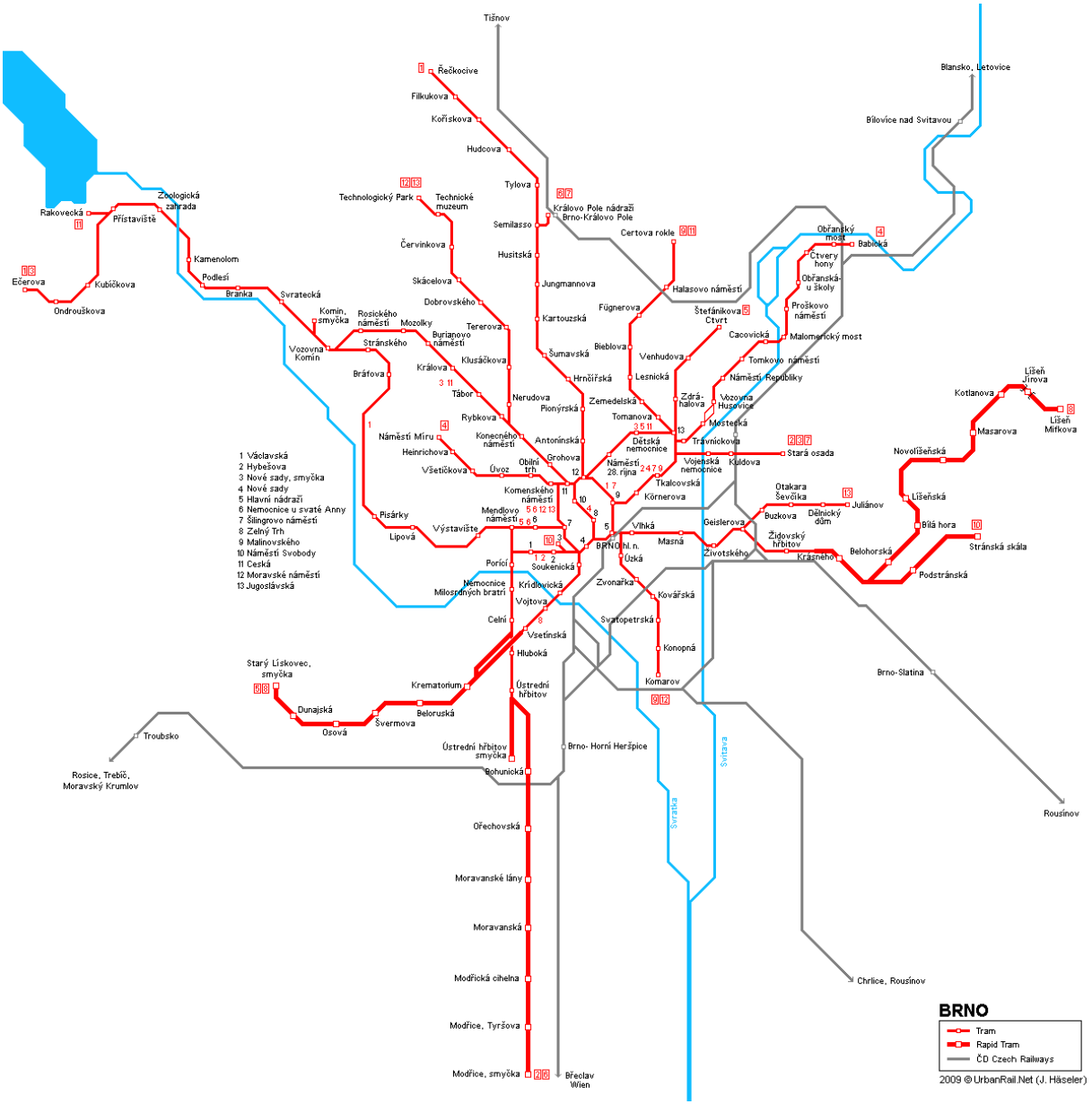
Wolfgang Pehnt: ***Rudolf Schwarz 1897-1961. Architekt einer anderen Moderne,*** **1997**





STADTKARTEN BRNO


BRNO MĚSTO
Janáčkovo náměstí
Moravské náměstí
Žerotínovo náměstí
Obilní trh
Náměstí Svobody
Dominikánské nám.
Jakubské nám.
Komenského nám.
Zelný trh
Kapucínské náměstí
Šilingrovo nám.
Mendlovo náměstí
Malinovského náměstí
Hlavní nádraží Brno
Úvoz
Husova
Údolní
Joštova
Masarykova univerzita
Moravské gymnázium
Moravská zemská knihovna
Památník osvobození
Katastrální úřad
Janáčkovo divadlo
Mahenovo divadlo
Česká televize Brno
Krajský a městský soud
Okresní úřad Brno-venkov
Okresní soud
Krajský obchodní soud
Pražákův palác
Dietrichsteinský palác
Redurt de Souches
Hrad Špilberk
Italských vlastenců
Umělecko-průmyslové muzeum
Nová radnice
Stará radnice
Nemocnice u Sv. Anny
Fakultní porodnice
Fakultní dětská nemocnice
Denisovy sady
Petrov
Nálezení sv. Kříže
Hlídka
Betlémský
Špilberk
Sladová
Pellicova
Pekařská
Kopečná
Anenská
Jircháře
Vodní
Leitnerova
Hybešova
Studánka
Běhounská
Rašínova
Středova
Zámečnická
Panenská
Dominikánská
Panská
Radnická
Měnová
Orli
Jánská
Minoritská
Josefská
Františkánská
Biskupská
Petrská
Bašty
Nádražní
Křenová
Skořepka
Mlýnská
Spálená
Příční
Příkop
Kolišť
Poříčí
Bratislavská
Jezuitská
Roosevelova
Beethovenova
Mozartova
Dvořákova
Sokolská
Hadivadlo
Divadelní
Měnínská
Česká pošta
Měnínská brána
Obchodní
Kobližná
Poštovská
Vachova
Hotel
Grand
MHD
IBC
TESCO
DDM
Bazén
Tržnice
Magistrát
Gorazdova
Gorkého
Grohova
Čápkova
Arna Nováka
Jaselská
Smetanova
Slovákova
Kounicova
Máchova
Brněnská
Milady Horákové
Starý
Příkop
Okresní soud
Nadchod
Sady osvobození
Česká
Veselá
Solniční
Jakubská
Skryté
Fara
Avion
Jamu
Besední dům
Slavia
Masarykova univerzita
Joštova
Údolní
Gorazdova
Sv. Václav
Fakultní dětská nemocnice
Úvoz
Trýbova
Pellicova
Sladová
Pekařská
Kopečná
Studánka
Anenská
Jircháře
Vodní
Leitnerova
Hybešova
Husova
Mendlovo náměstí
Nemocnice u Sv. Anny
Šilingrovo nám.
Zelný trh
Kapucínské náměstí
Dominikánské nám.
Náměstí Svobody
Jakubské nám.
Malinovského náměstí
Hlavní nádraží Brno
Moravské náměstí
Žerotínovo náměstí
Komenského nám.
Obilní trh
13
15
25
26
30
H



1 Václavská
2 Hybešova
3 Nové sady, smyčka
4 Nové sady
5 Hlavní nádraží
6 Nemocnice u svaté Anny
7 Šilingrovo náměstí
8 Zelný Trh
9 Malinovského
10 Náměstí Svobody
11 Česká
12 Moravské náměstí
13 Jugoslávská

BRNO

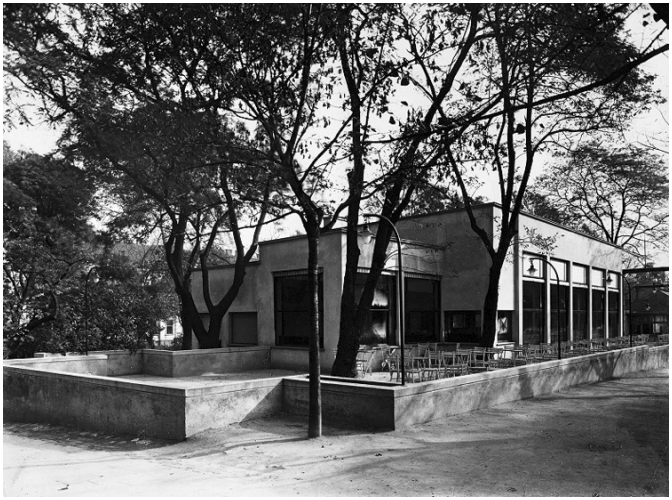
Tram
Rapid Tram
ČD Czech Railways

2009 © UrbanRail.Net (J. Häseler)

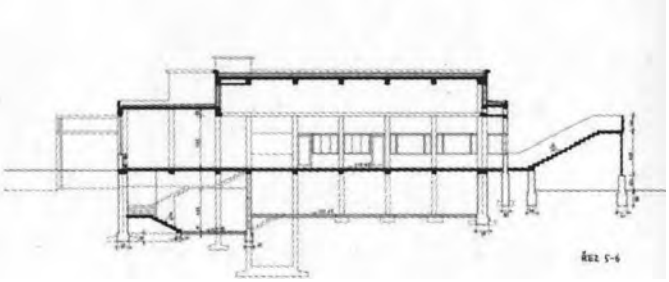
Café Zeman
Bohuslav Fuchs
1925-26

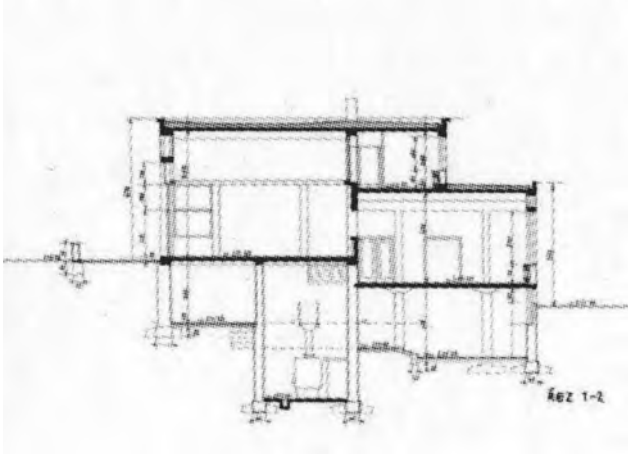
[...] Den Gebäudekörper bildet der Quader des überhöhten Hauptraums des Cafés, zu dem die kubischen Räume des Haupteingangs, des Salons und der zweigeschossigen Wirtschaftsräume zugeordnet sind. Diese radikal auf einfache kubische Formen reduzierte, funktionelle Auffassung und die verglasten Wände tauchen bereits Anfang des 20. Jahrhunderts im Schaffen von Le Corbusier auf. Mit seinem Schaffen konnten sich die Brünner Architekten außer durch Publikationen in Zeitschriften auch dank der Vorlesung Purismus und die französische Architektur, die in Brünn 1925 gehalten wurde, bekannt machen. Dort konnte le Corbusier zum Beispiel das bereits existierende Typenhaus Citrohan mit verglasten Wänden der überhöhten Halle vorstellen. Bohuslav Fuchs verwendete auch große Glasfenster in Eisenrahmen, die in den Sommermonaten ins Souterrain abgesenkt wurden und somit war die Verbindung von Interieur und Exterieur perfekt. Bereits fünf Jahre früher verwendete er hier ein System, das später dank der Brünner Villa Tugendhat berühmt wurde. Teil seines Entwurfs waren auch in Kupfer und Messing ausgeführte Accessoires im Interieur.

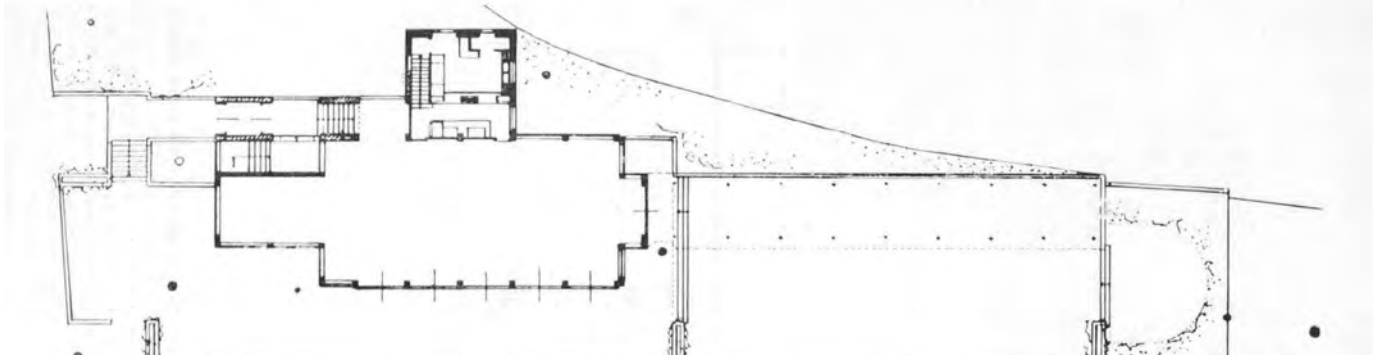
Das Café diente seiner Bestimmung bis zur Verstaatlichung 1948, als es in einen Kindergarten umgewandelt wurde. Anfang der 60. Jahre wurde sein Abriss wegen des Baus des Janáček-Theaters beschlossen, obwohl dieser keinen Einfluss auf das Grundstück des Cafés hatte. Bohuslav Fuchs selbst versuchte das Café durch einen Alternativentwurf des Theaters zu retten, mit dem er aber keinen Erfolg hatte und das Gebäude wurde 1964 abgerissen. Die jungen Architekten Zbyněk Pech und Jana Janíková veranstalteten 1991 ein Happening bei welchem die ursprüngliche Raumanordnung des Cafés mit Pflöcken abgesteckt und dessen Volumen mit Luftballons angezeigt wurde. Diese künstlerische Provokation reifte später zu einem realen Gedanken, eine Replik des Cafés zu errichten, für die sich auch ein Investor fand. Der Ausarbeitung des Projekts an einem geeigneten Ort, abseits vom Janáček-Theater, nahm sich das Atelier ERA (Architekten Pech und Janíková) an.



Brünner Architekturmanual, URL: http://www.bam.brno.cz/de/objekt/c102-cafe-zeman?filter=code (14.2.2017).


ÁBZ 5-6


ÁBZ 1-2



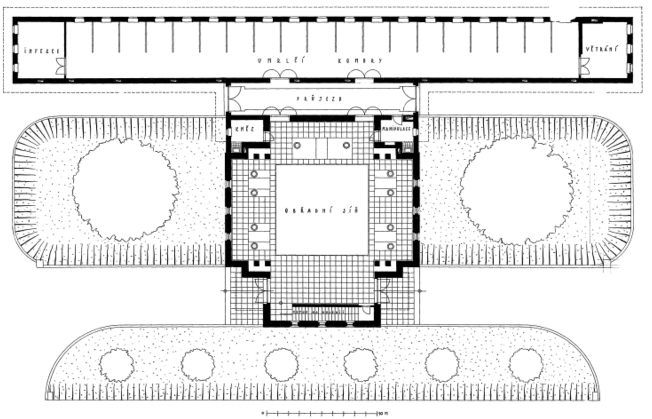
Trauerhalle des Zentralfriedhofs
Bohuslav Fuchs, Josef Polášek
1925-26

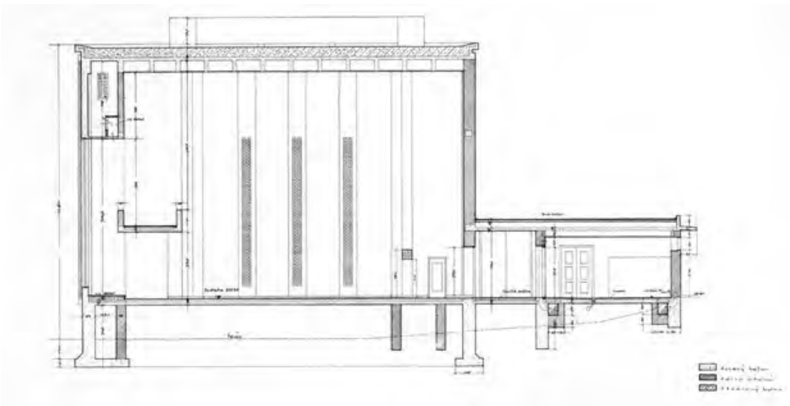
Am Ende des 19. Jahrhunderts genügte der städtische Friedhof in der Kounicova-Straße nicht mehr den Anforderungen der sich schnell entwickelnden Stadt Brünn. Die Leitung der Stadt entschied deshalb, einen neuen Zentralfriedhof nach dem Muster des Wiener Zentralfriedhofs zu errichten, dessen Lageplan im Jahre 1881 vom Architekten Alois Prastorfer ausgearbeitet wurde. Zu seiner Gründung kam es zwei Jahre später, als es der Stadt gelang, von der Gemeinde Horní Heršpice (Ober Gerspitz) Grundstücke mit einer Gesamtfläche von mehr als 28 Hektar zu erwerben. Bis zum Beginn der 20er Jahre existierte hier jedoch kein Gebäude für Zeremonien. Erst im Jahre 1926 entstand nach einem Entwurf von Bohuslav Fuchs eine Trauerhalle, und mehrere Jahre später wurde im westlichen Teil das Krematorium von Arnošt Wiesner erbaut.

Beim Entwurf der Trauerhalle assistierte Fuchs der junge Architekt Josef Polášek, der im Planungsbüro des Brünner städtischen Bauamts, das Fuchs leitete, neu angestellt war. Die Architekten planten die neue Trauerhalle in der Nähe der beiden Friedhofstore an der Vídeňská-Straße (Wiener Straße). Das Gebäude wird von einem einfachen leicht erhöhten Kubus mit drei Risaliten gebildet, in deren Räumen Katafalke aus Marmor untergebracht waren. Am stärksten tritt jedoch der vierte Risalit mit den zwei seitlichen Haupteingängen hervor, der eine Musiktribüne enthält. Der Innenraum der Trauerhalle ist durch Paare vorversetzter Säulen in den Ecken gegliedert, und ihre vertikale Wirkung wird zusätzlich von den schmalen Fenstern mit Glasbetonfüllung betont, dank derer im Raum geradezu szenische Lichteffekte entstehen. Einen horizontalen Gegenpol zur Halle stellt der hintere mit dem Hauptobjekt verbundene Flügel mit den Totenkammern dar.

Im Exterieur wird durch einen Wechsel glatt verputzten und rohen Mauerwerkes die Gliederung des Gebäudes in einzelne Kuben betont. Ihre räumliche Anordnung erinnert an die Unity Church von Frank Lloyd Wright im Oak Park (Illinois), die als Vorbild des ganzen Gebäudes angesehen werden kann.

Brünner Architekturmanual, URL: http://www.bam.brno.cz/de/objekt/c373-trauerhalle-des-zentralfriedhofs?filter=code (14.2.2017).


INFEKCE
UMRLČÍ KOMORY
VĚTRÁNÍ
PRŮJEZD
KNĚZ
MANIPULACE
OBŘADNÍ SÍŇ



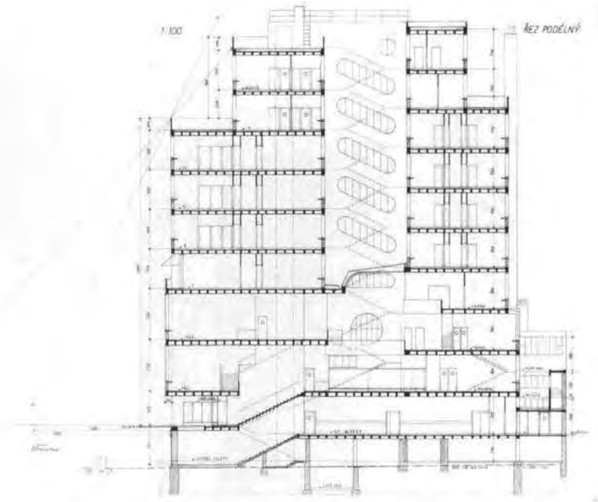
Hotel Avion
Bohuslav Fuchs
1926-27

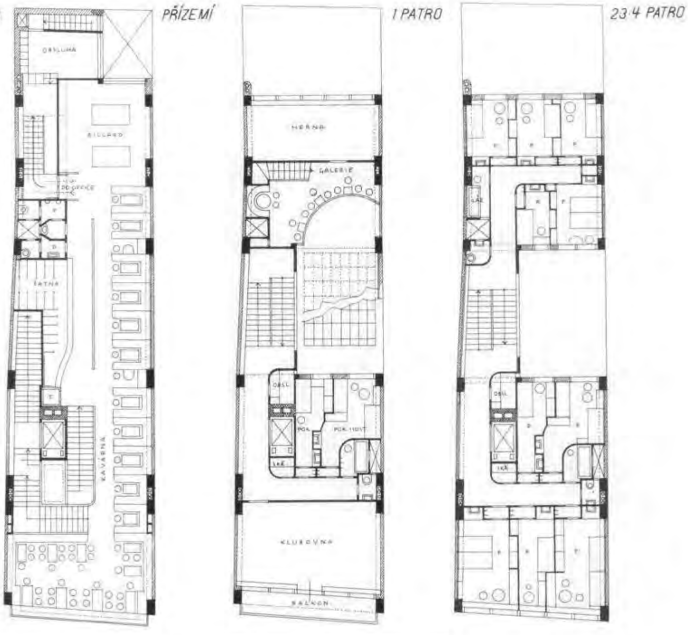
Der Restaurantbetreiber Miroslav Kostelecký entschied sich 1926 sein Unternehmen in der Straße Česká zu modernisieren und ließ an der Stelle der eingeschossigen Gastwirtschaft nach einem Entwurf von Bohuslav Fuchs ein achtgeschossiges Hotel errichten. Der Architekt musste sich mit einem extrem schmalen, ursprünglich mittelalterlichen Grundstück (8 x 34 m) auseinandersetzen, was ihm unter Verwendung eines Stahlbetonskeletts gelang, dank dessen er ungewöhnliche Raumeffekte im Innenbereich erzielte.

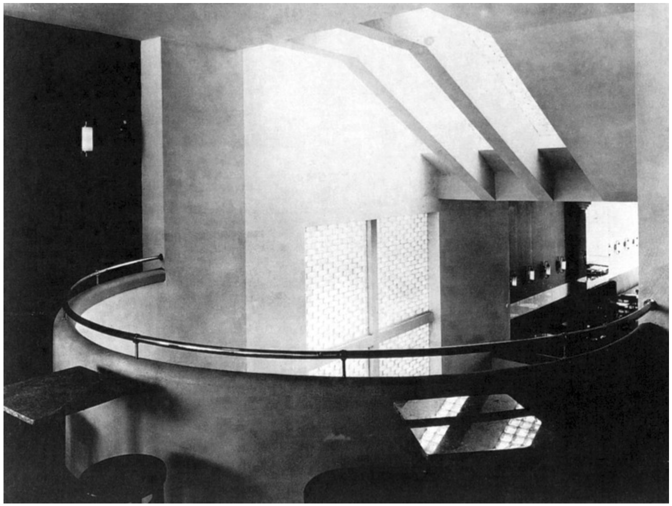
Die Straßenfassade des Hotels erscheint durch die großen Fenster und die helle Verkleidung aus Keramik und Opaxit optisch leichter. Über dem Haupteingang ins Café, der von den zylindrischen Schaufenstern des Restaurants und der Hotelrezeption eingefasst ist, ist das Logo des Hotels Avion von Emanuel Hrbek platziert. Das Café befand sich im ersten und zweiten Geschoss und an der Fassade ist es durch einen horizontalen Erker, der sich über zwei Geschosse erstreckte, gekennzeichnet. Sein durch den abgerundeten, massigen Treppenaufgang verbundener Raum ist durch Galerien und verschieden hohe Fußböden und Decken gegliedert. Diese räumliche Überblendung übernahm Fuchs aus dem Schaffen des französischen Architekten Le Corbusier. Zur räumlichen Mannigfaltigkeit trugen auch die Spiegelwände und das durch die großen Fenster und das Oberlicht aus Glasbausteinen einfallende Licht bei. In den höher gelegenen Geschossen, die in Richtung Straße zurücktreten, damit sie nicht die Höhe der Straßenfront stören, befinden sich fünfzig Hotelzimmer, die über ein separates Treppenhaus von der Rezeption aus erreichbar sind und ganz oben war die Wohnung des Hoteleigentümers mit Terrasse situiert. Hotel, Café und Restaurant bilden zwar drei separat zugängliche Einheiten, deren betrieblichen Nebenräume sind jedoch verbunden.

Das Hotel Avion wurde dank seiner durchdachten Konstruktion und der Raumeffekten zur Inspirationsquelle für mehrere Zeitgenossen von Fuchs (z.B. Hotel Juliš in Prag von Pavel Janák aus dem Jahr 1933). Das Gebäude wurde bereits in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts denkmalgeschützt, was aber die Verwüstung der ursprünglichen Einrichtung des Interieurs nicht verhinderte, die sich in den 90er Jahre weiter fortsetzte.

Brünner Architekturmanual, URL: http://www.bam.brno.cz/de/objekt/c092-hotel-avion?filter=code (14.2.2017).


1:100
ŘEZ PODÉLNÝ

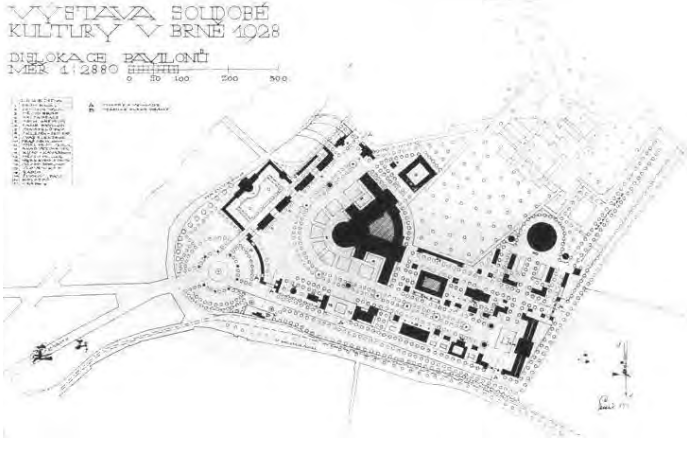

PŘÍZEMÍ
1 PATRO
23.4 PATRO
OBSLUHA
BILLARD
KAVÁRNA
HERNA
GALERIE
KLUBOVNA
BALKON



Messegländе
15 Objekte
1928

Das erste Areal für Ausstellungsmärkte in Brünn entstand im Jahre 1922; es handelte sich um eine provisorische Nutzung des Stadions in der Kounicova-Straße. Der wirtschaftliche Aufschwung der Tschechoslowakei nach dem 1. Weltkrieg erforderte jedoch einen selbstständigen Komplex, wo Hersteller die Ergebnisse ihrer Produktion präsentieren und sie zum Vertrieb ins Ausland anbieten konnten. Zur Entstehung des Brünner Messegeländes steuerte in großem Maße auch die politische Entscheidung bei, dass die Jubiläumsausstellung zum zehnjährigen Jahrestag der Entstehung der Republik gerade in Brünn stattfinden sollte. Die Stadtverwaltung begann deswegen ein geeignetes Gelände zu suchen und im Jahre 1923 wurde das Grundstück der sogenannten Bauer-Rampe in Pisárky (Schreibwald) gekauft. Der Mährische Landesausschuss nahm das Grundstück im öffentlichen Interesse in Beschlag und kaufte es für einen niedrigen Preis vom Großgrundbesitzer und Geschäftsmann Viktor Ritter von Bauer, der auf dem an die ehemalige Zuckerfabrik angrenzenden Grundstück das historische Gebäude eines Schlösschens mit Garten als Familiensitz behielt. Dieser Teil der Stadt in der Nähe des Flusses Svratka war aufgrund des hohen Grundwasserspiegels für den Bau von Wohnhäusern ungeeignet, gleichzeitig erfüllte er aber alle Anforderungen hinsichtlich der Erreichbarkeit über Verkehrswege sowie die Anbindung an den öffentlichen Stadt-, Nah- und Fernverkehr.

[…] Der Entstehung der einzelnen Pavillons ging die Förderung von Kies und seine maschinelle Verarbeitung direkt auf dem Bauplatz voraus, was die Kosten senkte und den Bauprozess beschleunigte, da das Material zum Bau der Stahlbetonkonstruktionen nicht zugeliefert werden musste. Kalous' urbanistische Konzeption wurde von Emil Králík ausgearbeitet und die Pavillons wurden entlang der zwei Grundachsen in V-Form mit der Dominante des verglasten Turmes des Pavillons für Handel und Gewerbe von Bohumír Čermák verteilt. Im Unterschied zur progressiven Konzeption der einzelnen Gebäude folgte das urbanistische Konzept klassischen zentralisierenden Tendenzen.



Brünner Architekturmanual, URL: http://www.bam.brno.cz/de/weg/7-messegelande (14.2.2017).

Innenräume des Bauer-schlösschens
Adolf Loos
1924-25

Das so genannte Bauer-Schlösschen, das älteste Objekt des Brünner Messegeländes, wurde Anfang des 19. Jahrhunderts erbaut und stellte einen Bestandteil des Geländes der Altbrünner Zuckerfabrik des Großunternehmers Mořic Bauer dar. Ab 1911 wurden die Familienbetriebe, zu denen auch die Zucker-Raffinerie in Hrušovany bei Brünn gehörte, von seinem Enkel Viktor Ritter von Bauer verwaltet. In dieser Zeit wurde der familiäre Grundbesitz im Brünner Stadteil Pisárky zum Zwecke der Errichtung eines Ausstellungskomplexes zwangsweise losgekauft.

Das zweistöckige Schlösschen mit länglichem Grundriss befindet sich im südwestlichen Teil des Geländes und seine klassizistische Fassade ist dem ursprünglichen von der Hlinky-Straße kommenden Zufahrtsweg mit einer Allee zugewandt. Der viel gereiste Rechtsanwalt und begeisterte Anthropologe Viktor Bauer bewegte sich in den Kreisen der Wiener Moderne, wo er auch den Architekten Adolf Loos kennenlernte. Um das Jahr 1925 herum wandte er sich an diesen mit dem Auftrag, das Esszimmer im Erdgeschoss seiner Brünner Residenz auszustatten, was das erste Werk dieses Architekten in seiner Heimatstadt sein sollte. Davon erhalten geblieben sind heute die dunkelgrüne Marmorverkleidung der Wände mit versenkten Spiegeln und das figurale Stuck-Fries unterhalb der Decke. Loos' Gestaltung von Innenräumen war in dieser Zeit von einem gewissen Purismus und von Schlichtheit geprägt, jedoch stellen der Einfluss von Klassizismus und Grabmotiven des Empire sowie eine breite Skala luxuriöser Materialien einen festen Bestandteil der Innenräume dar.

Nach dem Krieg wurde das Schloss zusammen mit den Grundstücken Bestandteil des gesamten Komplexes des Messegeländes und ermöglichte eine weitere Expansion und die Entstehung neuer Pavillons in Zusammenhang mit dem Aufschwung der Maschinenbau-Messe ab der Mitte der 50er Jahre.

Brünner Architekturmanual, URL: http://www.bam.brno.cz/de/objekt/c171-innenraume-des-bauer-schlosschens?filter=code (25.2.2017).

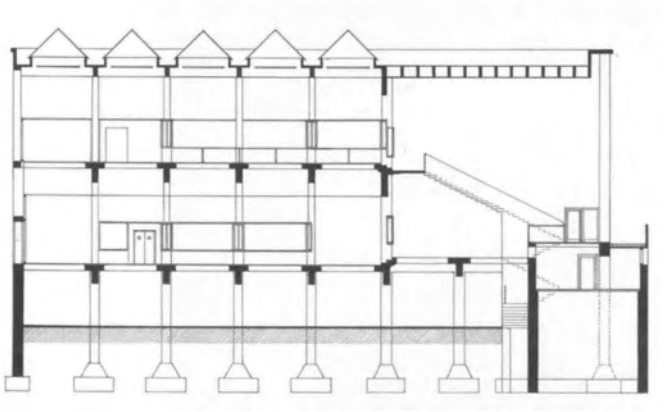
Pavillon der Stadt Brno
Bohuslav Fuchs
1927-28

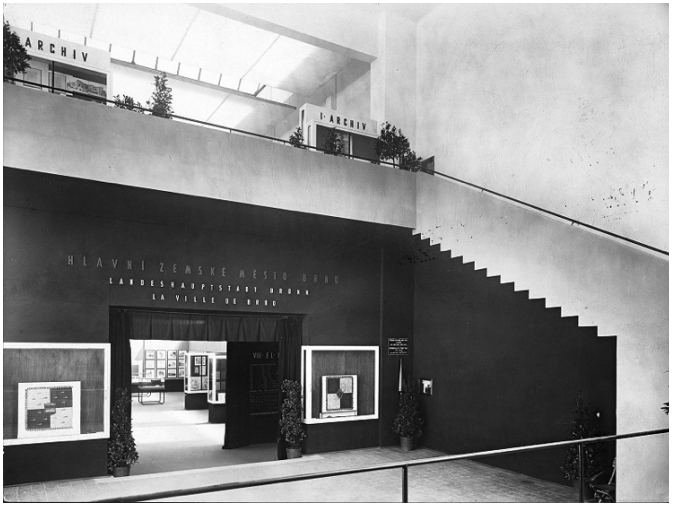
Im Jahre 1923 nahm Bohuslav Fuchs an einem Wettbewerb zur urbanistisch-architektonischen Umsetzung eines neuen Brünner Ausstellungsareals auf dem Gebiet der so genannten Bauer-Rampe teil. Sein Projekt erreichte zwar nur den dritten Platz, jedoch bekam der Architekt später die Gelegenheit, auf das Aussehen des Geländes mit seinem Entwurf des Pavillons der Stadt Brünn Einfluss zu nehmen.

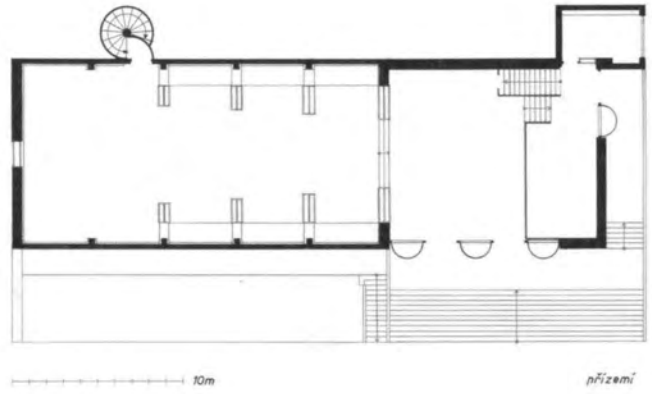
Der einfache Quader mit einem Stahlbeton-Skelett und Füllmauerwerk aus Ziegeln war ursprünglich durch ein freies Erdgeschoss auf Pfeilern aufgelockert, das sich in Richtung eines Teiches an der Südseite öffnete. Eine monumentale Treppe führt den Besucher in eine Eingangshalle, die durch eine Glaswand in der Fassade beleuchtet wird. Hier befindet sich eine Treppe, die beide Ausstellungsgeschosse miteinander verbindet, wobei im oberen Stock die Lichtzufuhr durch Oberlichter gewährleistet ist. Bei hohen Besucherzahlen wurde der Hinterausgang mit der spiralförmigen Treppe an der Fassade genutzt. Die Verkleidung des Gebäudes mit roten Fliesen ist beim Haupteingang durch eine Keramikplastik von Josef Kubíček ergänzt. Bohuslav Fuchs beteiligte sich gemeinsam mit dem Maler und Grafiker Emanuel Hrbek auch am Entwurf der Ausstellung der Stadt Brünn.

Der Pavillon diente seinem ursprünglichen Zweck nur kurze Zeit. In den folgenden Jahren wurde er als Sitz eines Postamtes, als Lager bzw. Archiv genutzt, heute finden hier Proben der Brünner Philharmonie statt. In den 90er Jahren erfolgte eine Renovierung des gesamten Gebäudes, mehrere spätere Eingriffe wie z.B. die Verbauung des Parterres mit Büroräumen wurden jedoch nicht beseitigt.

Brünner Architekturmanual, URL: http://www.bam.brno.cz/de/weg/7-messegelande (14.2.2017).




ARCHIV
I. ARCHIV


10m
přízemí

Pavillon des Landes Mähren
Vlatislav Chroust
1927-28

Nach der urbanistischen Konzeption des Messegeländes, die auf der Grundlage des siegreichen Entwurfs des Architekten Josef Kalous von Emil Králík weiter ausgearbeitet wurde, sollte der Pavillon des Landes Mähren als Gegenstück zum Fuchsschen Pavillon der Stadt Brünn aufgefasst werden. Vlastislav Chroust überarbeitete deshalb nach Králíks Vorgabe seinen ursprünglichen Entwurf, der eher expressionistischen Tendenzen folgte, und passte ihn der fortschrittlichen Formenlehre sowie der technologischen Umsetzung von Fuchs an. Beide Bauten zeichnen sich also durch die übereinstimmende Form eines einfachen Quaders, eine Stahlbetonkonstruktion mit ursprünglich freiem Parterre und roter Fliesenverkleidung aus. Gleich ist auch die Platzierung der Oberlichter und das Vorhandensein einer Fluchttreppe an der hinteren Fassade, die beim Gebäude von Chroust in einen verglasten Zylinder eingeschlossen und an der Ecke angebracht ist.
Vlastislav Chroust erstellte auch das architektonische Konzept der Präsentation des Landes Mähren im Rahmen der Eröffnungsausstellung zeitgenössischer Kultur, für die ein großformatiger Gobelin mit dem mährischen Adler hergestellt wurde. Der Architekt bemühte sich, auch die Vorder- und Hinterseite des Gebäudes dekorativer zu gestalten, wo er große runde Fenster unterbrachte, die einander genau gegenüber liegen. Die geplante bildhauerische Verzierung der Fassade durch Václav H. Mach konnte jedoch letztendlich aus finanziellen Gründen nicht realisiert werden. Das heutige Aussehen des Gebäudes ist ebenso wie beim benachbarten Fuchsschen Pavillon vom Ausbau des Parterres durch die Architekten Máčela und Alexy aus dem Jahr 1958 beeinflusst.

Brünner Architekturmanual, URL: http://www.bam.brno.cz/de/objekt/c169-pavillon-der-stadt-brunn?filter=code (14.2.2017).

Palast für Handel und Industrie
Josef Kalous, Jaroslav Valenta
1927-28

Das Gebäude des Palastes für Handel und Industrie ist ein wichtiger Bestandteil der urbanistischen Komposition des gesamten Messegeländes. Sein Grundriss in Form des Buchstabens V, der durch die Kurven der Seitenflügel durchschnitten ist, bestimmt die Richtung der zwei wichtigsten Kompositionsachsen der Verbindungswege des Geländes. Der Bau besteht aus einer Stahlbetonkonstruktion mit den charakteristischen parabolischen Trägerbögen und verglasten Wänden, die eine ideale Beleuchtung der Ausstellungen mit Tageslicht ermöglichen.

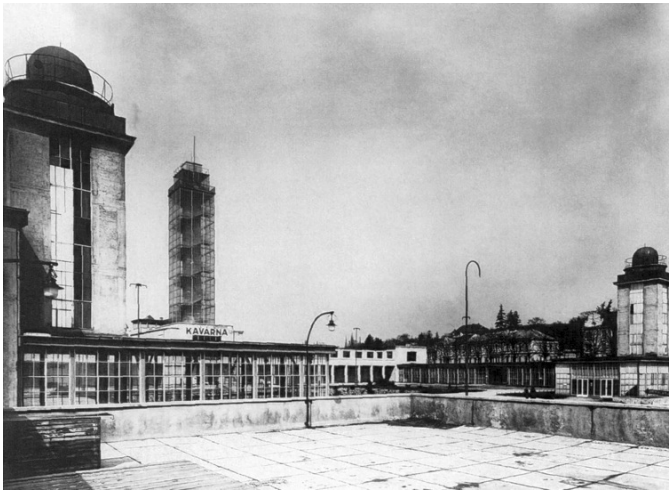
Im ursprünglichen Entwurf des Architekten Kalous war eine waagrechte Balkendecke vorgesehen, die durch halbkreisförmige Bögen gestützt werden sollte. Aufgrund der zu hohen Belastung der Trägerbögen veränderte jedoch Jaroslav Valenta deren Profil, gab ihnen eine parabolische Form und ersetzte die Decke durch ein walzenförmiges mit Längsverstrebungen versehenes Gewölbe. Der Bau des Pavillons dauerte insgesamt 230 Tage und erforderte 50 Güterwagons Material. Die Ausstellungsflügel, die im repräsentativen Raum der Eingangs-Rotunde zusammenlaufen, waren ursprünglich lediglich durch Gänge mit einem überdachten Innenhof verbunden. Im Jahre 1976 wurde an deren Stelle nach Entwürfen der Architekten Ivan Ruller, Zdeňek Müller und Peter Uhlíř ein Anbau mit administrativen Räumlichkeiten errichtet, dessen Glasfassade nun die Hauptflügel des Pavillons miteinander verbindet.

In den 80er Jahren wurde eine Sanierung des gesamten Gebäudes durchgeführt. Im Zuge dessen wurden in die Ausstellungssäle Galerien und eine Heizanlage eingebaut, sodass der Betrieb auf das ganze Jahr ausgeweitet werden konnte. Zur Vervollkommnung des ganzjährigen Nutzungskomforts des gesamten Ausstellungsareals trugen auch die Passerellen von Miroslav und Dagmar Velehradský bei. Einer dieser walzenförmigen Verbindungsgänge, die auf einer Fachwerkkonstruktion angelegt wurden und von einem spiralenförmigen Mantel umgeben sind, entstand auch zwischen den Pavillons A und C. Heute ist der Pavillon immer noch in Benutzung; durch die Installation zusammengedrängter Ausstellungskojen werden seine großzügigen räumlichen Möglichkeiten jedoch nicht mehr genutzt.

Brünner Architekturmanual, URL: http://www.bam.brno.cz/de/objekt/c164-palast-fur-handel-und-industrie-pavillon-a?filter=code (14.2.2017).

Pavillon für Handel und Gewerbe
Bohumír František, Antonín Čermák
1927-28

Die augenfälligste Dominante, die eine der kompositorischen Achsen des Messegeländes abschließt, ist der Turm des Pavillons für Handel und Gewerbe von Bohumír Čermák, die den Besuchern der Ausstellung zeitgenössischer Kultur in der Tschechoslowakei eine Aussicht über den gesamten Ausstellungskomplex bot. An das Hauptgebäude schlossen ursprünglich weitere vier Ausstellungsflügel aus Holz an, die ein zentrales Wasserbecken umgaben. Über der Eingangshalle befand sich der Raum eines Cafés und eine dazugehörige Aussichtsterrasse mit einer Kapazität für 1600 Personen.
Die Einzigartigkeit der Konstruktion des 45 Meter hohen Turmes besteht in der Benutzung eines zentralen Schaftes aus Stahlbeton mit einem Treppenhaus, einem Aufzug und einer Dachplatte, an der mithilfe von Zugstangen aus Stahl die Konstruktion der Fassade aufgehängt ist. Bei der Sanierung im Jahre 1958 wurden die ursprünglichen Flügel durch Stahlbetonflügel und der leichte Aufzug durch einen schweren Schnellaufzug ersetzt, was eine Deformation der Turmkonstruktion und eine Beschädigung der Fassade zur Folge hatte. Weitere Mängel an den renovierten Flügeln machten deren Abriss notwendig, sodass der gesamte Pavillon lange Zeit unzugänglich war.
Zu einer kompletten Renovierung und einem Ausbau kam es erst im Jahre 1996 nach den Entwürfen des Architekturbüros Rudiš+Rudiš, das für dieses Projekt im selben Jahr mit dem Grand Prix der „Architektengemeinde“ in der Kategorie „Renovierung“ ausgezeichnet wurde.



Brünner Architekturmanual, URL: http://www.bam.brno.cz/de/objekt/c168-pavillon-fur-handel-und-gewerbe?filter=code (14.2.2017).

Pavillon der Akademie der bildenden Künste
Josef Gočár
1927-28

Der Architekt des Pavillons der Akademie der bildenden Künste auf der Brünner Ausstellung zeitgenössischer Kultur in der Tschechoslowakei war einer der bedeutendsten Professoren dieser Hochschule – Josef Gočár.

Es handelt sich hierbei um ein schlichtes zweistöckiges Gebäude in Form eines Quaders, das segmental durch einen ebenerdigen Anbau abgeschlossen ist. Durch die Benutzung eines Stahlbeton-Skeletts mit Füllmauerwerk an der Stirnseite des Gebäudes werden flache Nischen gebildet, deren bildhauerische Verzierung dem Bau einen klassizistischen Charakter verleihen. Die allegorischen Figuren, die Malerei, die Bildhauerei und die Architektur darstellen, stammen von Marie Kulhánková, einer Studentin der Akademie. Am effektvollsten wirkte die plastisch gestaltete Fassade während einer nächtlichen Festbeleuchtung durch Miloslav Prokop.

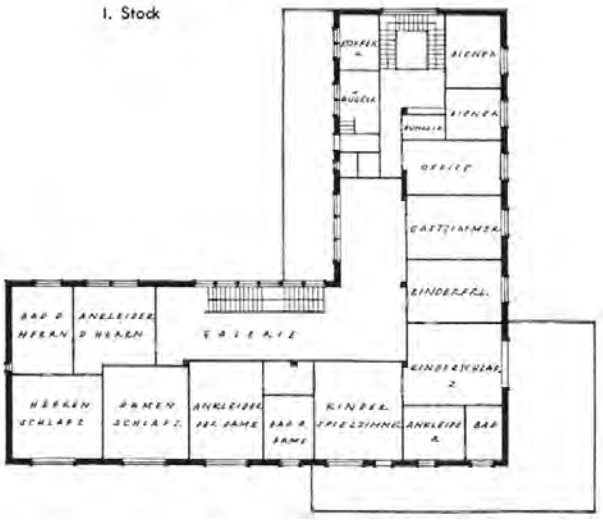
Josef Gočár bemühte sich um eine ausreichende Lichtzufuhr in die Innenräume auf eine Art und Weise, die den idealen Typ eines Ausstellungsraumes entstehen ließ. Die Ausstellung, die aus architektonischen Entwürfen der Akademiestudenten bestand, wurde durch Bandfenster und ein durchgehendes Oberlicht beleuchtet. Als Inspiration für dieses Werk Gočárs könnte der Pavillon von Josef Hofmann aus dem Jahr 1908 auf der Wiener Ausstellung „Kunstschau" gedient haben, die Gočar persönlich besucht hatte. Heute ist der Bau auf unpassende Weise mit dem benachbarten Pavillon der Kunstgewerblichen Schule von Pavel Janák verbunden und die einzigartige Fassade, die heute keine bildhauerische Verzierung mehr aufweist, versinkt in wucherndem Grün.

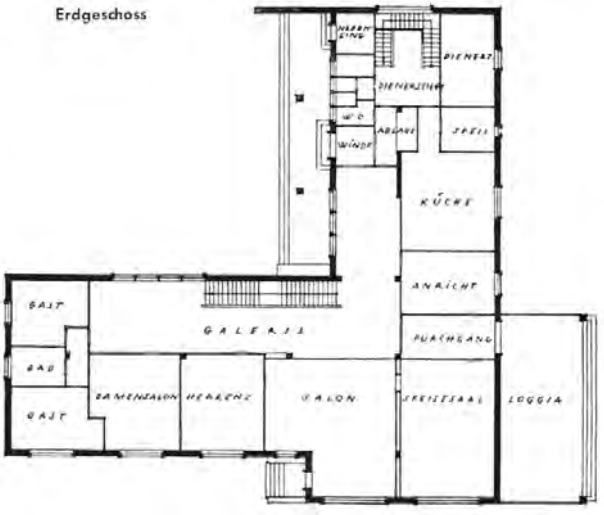
Brünner Architekturmanual, URL: http://www.bam.brno.cz/de/objekt/c168-pavillon-fur-handel-und-gewerbe?filter=code (14.2.2017).

Villa Stiassny
Arnošt Wiesner
1927-29

Die Villa auf einem ausgedehnten Grundstück im Schreibfelder Hang entwarf der Architekt Ernst Wiesner im Jahre 1927 für den bedeutenden Brünner Textilfabrikanten Alfred Stiassny und seine Frau Hermine. Die Familie Stiassny besaß in Brünn viele Villen und Mietshäuser. Diese repräsentative Residenz, die in sich eine progressive architektonische Konzeption und bürgerliche Tradition verbindet, gehört jedoch zu den bedeutendsten. Das kaskadenförmige Volumen der Villa, von zwei Quadern auf einem L-Grundriss gebildet, ist tief in den abhängigen Garten eingebettet. Von der Hroznová Straße ist sie nur durch ein niedriges Eingangstor zugänglich, das von der Chauffeurwohnung gebildet wird. An das Tor knüpft eine Allee an, die zu einem zentralen Hof führt; dieser ist vom ebenerdigen Trakt mit Garagen, der Stützmauer und dem Volumen der Villa festgelegt. Der Haupteingang ins Haus ist durch einen Balkonportikus akzentuiert und unterteilt den Hausgrundriss in zwei funktional abgetrennte Teile: Wohnräume befinden sich im rechten Flügel, Bedienstetenräume wurden links angesiedelt. Den Kern des Wohnflügels bildet eine Galerie mit einer massiven einarmigen Treppe in der Halle, von der auch die Gesellschaftsräume und das Esszimmer zugänglich sind. Im ersten Stock wurden die Schlafzimmer der Familie Stiassny, das Spielzimmer der Kinder und das Zimmer des Kindermädchens untergebracht. Der Betriebsflügel des Hauses ist um die Diensttreppe orientiert, die allerdings auch großzügig angelegt wurde. Neben Zimmern fürs Personal befanden sich hier eine Küche, eine Bügelstube und ein Kofferlager. Die Villa ist konstruktiv in zwei von Stahlbetonpfeilern getragene Trakte unterteilt. Zum geschlossenen Hof hin sind die Bedienstetenräume orientiert, in den Garten führen die Wohnräume mit einer angeschlossenen Terrasse. Eine größere Verbindung von Haus und Garten verhindern allerdings niedrige Fensterbrüstungen und auch die Änderungen aus den 80er Jahren des Architekten Kamil Fuchs, dem Autoren der Verglasung der monumentalen ebenerdigen Loggia. Wiesners puristischem Exterieur widersprechen historisch wirkende Interieurs, die der Architekt Franz Wilfert aus Wien für die Familie Stiassny entwarf.

Brünner Architekturmanual, URL: http://www.bam.brno.cz/de/objekt/c045-villa-stiassny?filter=code (14.2.2017).

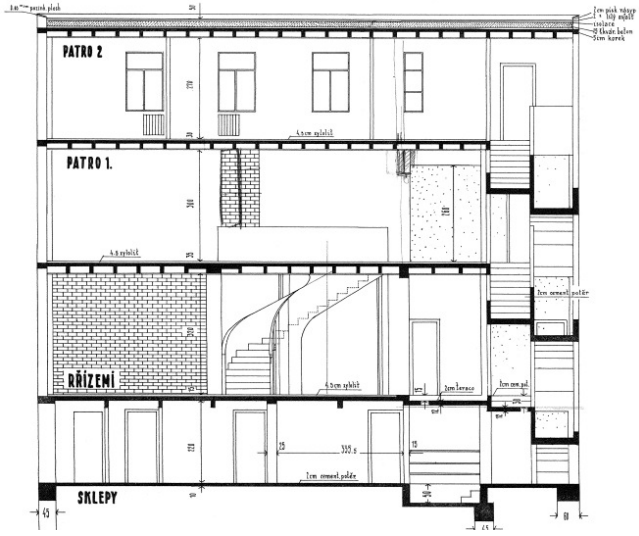

I. Stock
BIENEN
GALERIE
BAD D. HERRN
ANKLEIDER D. HERRN
HERREN SCHLAFZ.
DAMEN SCHLAFZ.
ANKLEIDER DES DAME
BAD D. DAME
KINDER SPIELZIMMER
ANKLEIDE A.
BAD

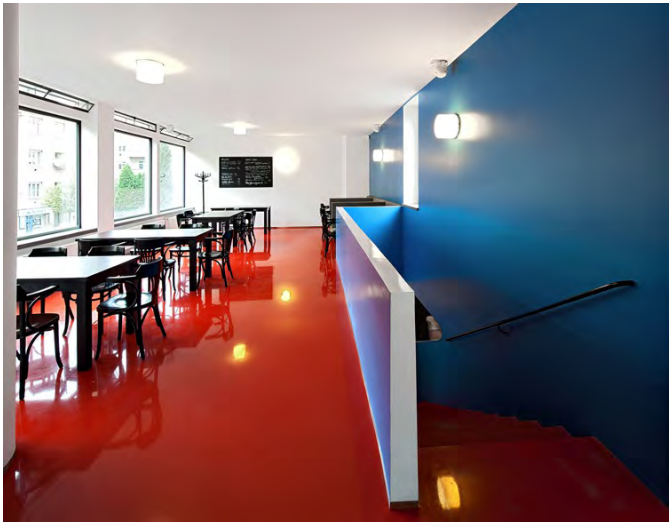

Erdgeschoss
DIENERZIMMER
SPEIS
KÜCHE
ANRICHT
GALERIE
DAMENSALON
HERRENZ.
SALON
SPEISESAAL
LOGGIA

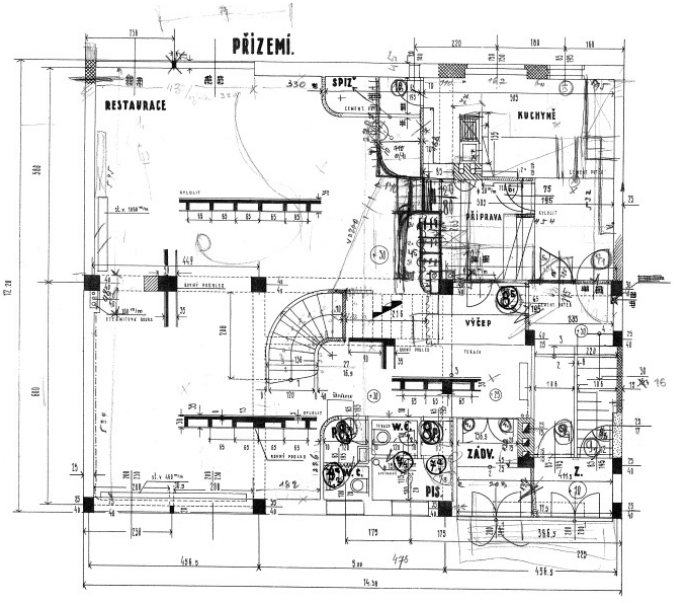
Café Era
Josef Kranz
1927-29

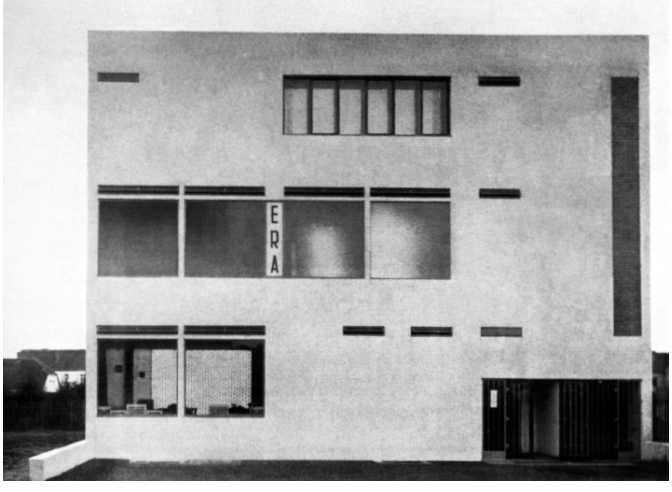
Im Jahre 1927 entwarf der Architekt Josef Kranz für Josef Špunar ein Wohnhaus mit Café. Der junge Absolvent der Fakultät für Architektur der Tschechischen technischen Hochschule ging von seinen Kenntnissen der zeitgenössischen holländischen Architektur aus, insbesondere von den Grundsätzen der avantgardistischen De Stijl-Bewegung. Diese Künstlerplattform, die 1917 vom Architekten J. J. Pieter Oud und dem Maler Theo van Doesburg gegründet worden war, strebte den Ausdruck natürlicher Manifestationen von Natur und Mensch mithilfe elementarer Formen an, die auf Horizontalen und Vertikalen sowie auf den Grundfarben (weiß, schwarz, gelb, rot, blau) beruhen. In der Architektur und der Malerei manifestierten sich diese Ideen in abstrakten Kompositionen rechtwinkliger Formen und beeinflussten in hohem Maße die weitere Entwicklung der Architektur in Richtung Funktionalismus. Das Haus wird hier als System von Flächen verstanden, die einander rechtwinklig durchschneiden und sich zum Außenraum hin öffnen.
In den Jahren 1924–25 entstand in Rotterdam nach Ouds Entwurf das Kaffehaus De Unie, deren Straßenfassade von einer geometrischen Komposition aus Fenstern und farbigen Flächen gebildet wird. Von einem ähnlichen Konzept ging auch Josef Kranz in seinem Entwurf des Cafés Era aus, dessen Stirnseite durch eine minimalistische Komposition mehrerer Fenster-Typen und der Aufschrift des Cafés gegliedert ist. Anhand der großflächigen Schaufenster lassen sich die Räumlichkeiten des Cafés im Erdgeschoss und im ersten Stock erkennen. Darüber befindet sich das Bandfenster des Wohnzimmers der Bauherrenfamilie. In diese privaten Räumlichkeiten im zweiten Stock gelangt man über ein Treppenhaus, dessen Glasbetonfenster auf der rechten Seite die einzige vertikale Linie der Fassade darstellt. Im Raum des mit Thonet-Möbeln eingerichteten Cafés im Erdgeschoss dominiert die dynamisch geformte Wendeltreppe. Dieses Element, das den Standpunkten der De Stijl-Bewegung entspricht, ersetzt eine künstlerische Dekoration des Innenraums ebenso wie die benutzten Farben der Wände (hellblau und weiß) und der Böden (roter Xylolith), da die Rolle abstrakter Kunstwerke vom architektonischen Raum selbst übernommen wird.

Brünner Architekturmanual, URL: http://www.bam.brno.cz/de/objekt/c320-cafe-era?filter=type&type=16 (14.2.2017).


PATRO 2
PATRO 1.
PŘÍZEMÍ
SKLEPY



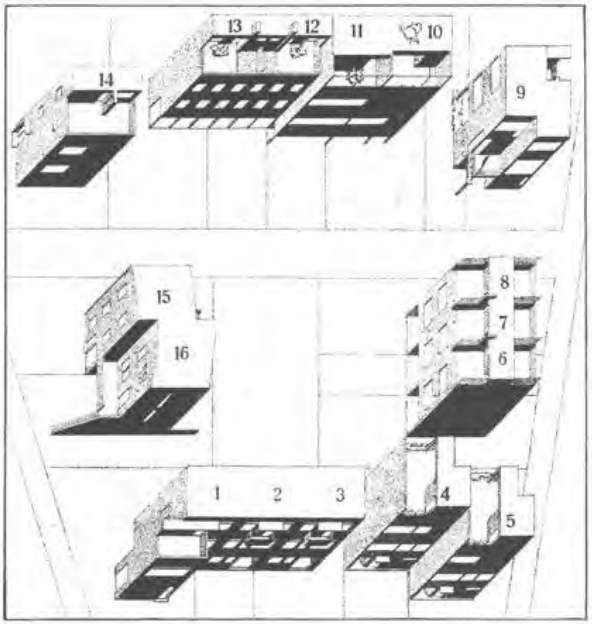

PŘÍZEMÍ.
RESTAURACE
SPÍŽ
KUCHYNĚ
PŘÍPRAVA
VÝČEP
W.C.
ZÁDV.
PIS.


ERA

Werkbundsiedlung Nový Dům
Neun beteiligte Architekten
1927-29

Im Jahre 1928 fand auf dem neu errichteten Landes-Messegelände in Brünn anlässlich des zehnten Jahrestages der Gründung der Republik die Ausstellung zeitgenössischer Kultur in der Tschechoslowakei statt. Bestandteil dieses umfangreichen architektonischen Projekts war auch die Ausstellungskolonie „Nový dům“ („Neues Haus“) im Brünner Stadtteil Žabovřesky (Sebrowitz), wo nach Entwürfen führender heimischer Architekten eine Gruppe von sechzehn kleinen Einfamilienhäusern mit ökonomischem Bauprogramm entstand. Die Kolonie knüpfte an ähnliche europäische Projekte an, von denen eines der bedeutendsten die Stuttgarter Weißenhofsiedlung war, die im Jahre 1927 nach dem urbanistischen Entwurf von Ludwig Mies van der Rohe im Rahmen der Ausstellung „Die Wohnung“ erbaut worden war.

Die Brünner Variante, die von den privaten Baumeistern Čeněk Ruller und František Uherka initiiert und vom „Verband des tschechoslowakischen Werkes“ gefördert wurde, sollte modernen individuellen erschwinglichen Wohnraum für die mittlere Gesellschaftsschicht mit vorgegebener Höhe und kubischer Form der Häuser präsentieren. Eines der Ziele der Organisatoren war es, einen Raum für eine experimentelle Bauweise zu schaffen, die versuchen würde, sich mit Fragen hinsichtlich neuer Materialien, Konstruktionen sowie Innovationen bezüglich Raumaufteilung und Grundriss beim Bau von Einfamilienhäusern zu beschäftigen. Auf einem ausgewählten Grundstück unterhalb des Wilson-Waldes nahmen Bohuslav Fuchs und Jaroslav Grunt auf Grundlage der Grundrisse der Häuser, die von neun Architekten abgegeben worden waren, die Planung und Parzellierung des Gebietes vor. Die Häuser wurden locker im Randbereich des keilförmigen Grundstücks angeordnet, in der Mitte befand sich die Fläche eines gemeinsamen Parks, der heute in umzäunte private Gärten aufgeteilt ist.



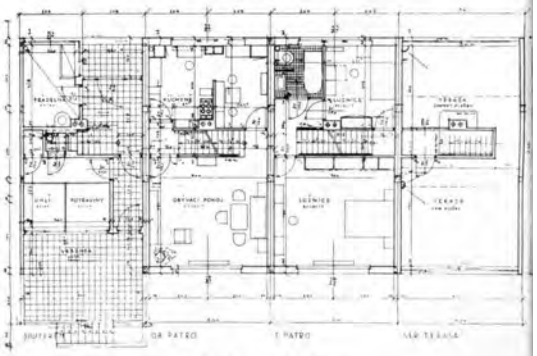
Isometrischer Lageplan der Gesamtsiedlung

Hausnummern	Architekten
1 2 3	Bohuslav Fuchs - Brünn
4 5	J. Stepanek - Prag
6 7 8	Jaroslav Grunt - Brünn
9	Prof. Ing. J. Kroha - Brünn
10	Hugo Foltyn - Brünn
11	Miroslav Putna - Brünn
12 13	Jan Visek - Brünn
14	Prof. Ing. J. Syriste - Brünn
15 16	Arnost Wiesner

Brünner Architekturmanual, URL: http://www.bam.brno.cz/de/objekt/c185-kolonie-neues-haus?filter=code (14.2.2017).

Bohuslav Fuchs: Dreifamilienhaus (links oben) · Häuser Nr. 1—3: Bohuslav Fuchs (rechts oben) · Häuser Nr. 6—8: Jaroslav Grunt (links und rechts unten) Häuser Nr. 12—13: Jan Víšek (mitte rechts)

Haus Nr. 9: Jiří Kroha (links und rechts oben) · Häuser Nr. 10—11: Hugo Foltýn und Miroslav Putna (mitte und rechts unten) · Häuser Nr. 12—13: Jan Víšek (im Vordergrund, links unten)



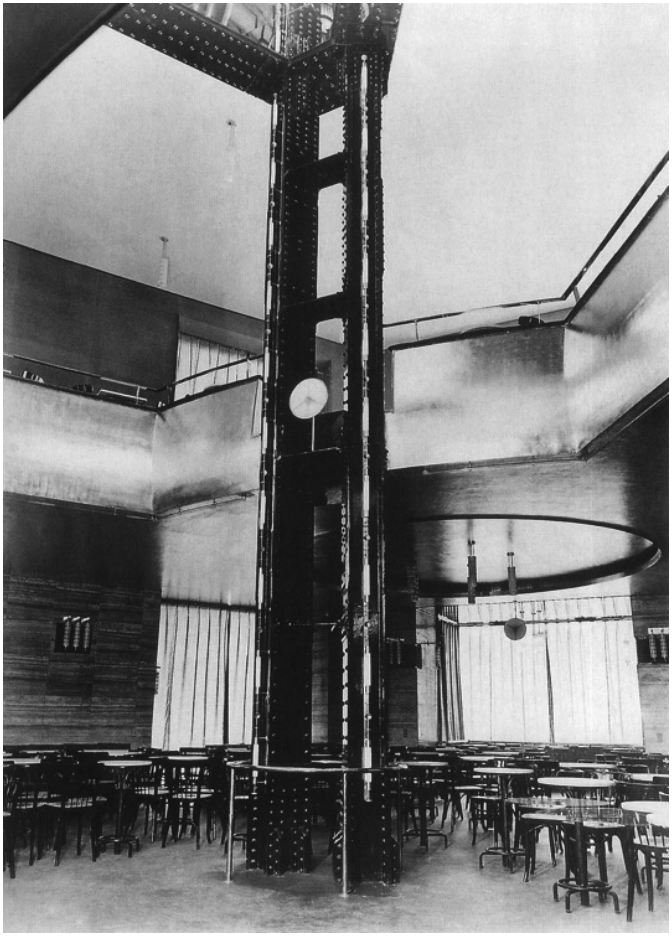
JAROSLAV GRUNT (6, 7, 8)

Café Savoy
Jindřich Kumpošt
1928-29

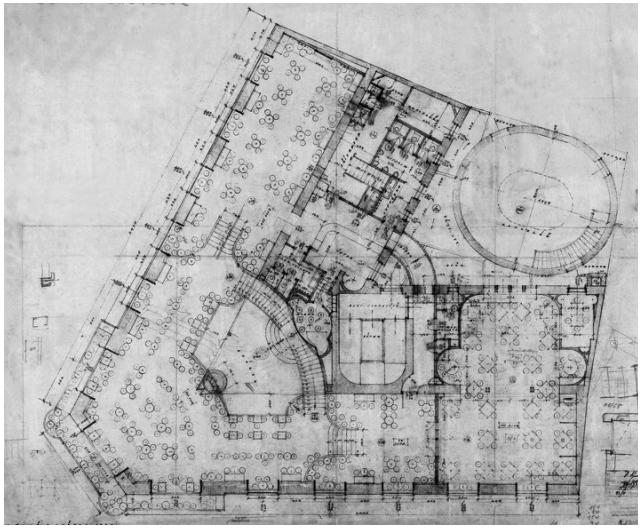
Das Café entstand 1929 im Eckgebäude des ehemaligen Thonethofs auf dem Platz Jakubské náměstí. [...] Nach Erhalt der Konzession übertrug Nekvapil Kumpošt auch den Umbau des Erdgeschosses und ersten Obergeschosses zu einem großzügig geschnittenen Caféraum.

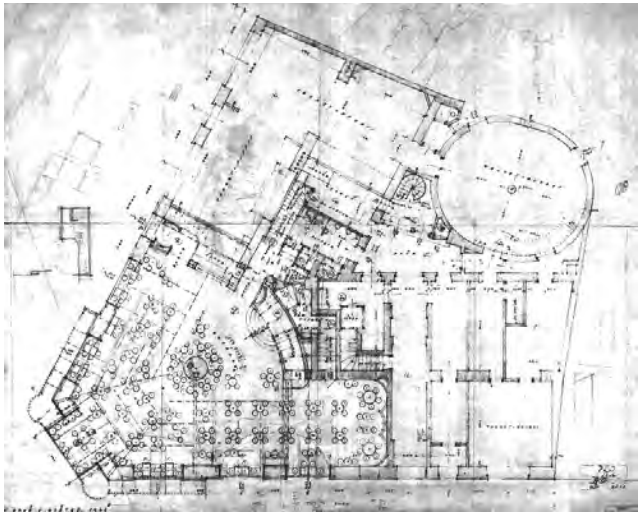
Der Architekt wählte eine anspruchsvolle konstruktive Lösung, die eine Verbindung der zwei Ebenen ermöglichte. Durch Verwendung von Stahl- und Stahlbetonkonstruktionen konnte er die Innenwände abreißen, die Decke im Erdgeschoss absenken oder ganz entfernen und die Fensteröffnungen deutlich vergrößern. Zentrales Element im Interieur wurde der genietete Eisenpfeiler, der das einzige neue, sichtbare tragende Elemente im Hauptraum des Cafés ist. Damit der Raum in der Ecke mit Blick auf den Platz zum Sitzen für die Gäste frei wird, wurde der neue Eingang des Cafés zur Straße Behounská verlegt. Hinter dem Eingang befand sich ein einmaliges, mit Aufzug versehenes Kleidersystem, das die Ablage der Kleider im Souterrain und damit eine Vermischung der Mantelausdünstungen mit der Caféluft verhinderte, dessen Frische durch ein modernes Belüftungssystem und eine automatische Ventilation gewährleistet wurde. Die Luft wurde in besonderen Kammern gesäubert, mit Ozon angereichert, befeuchtet und mit Waldharzduft aufgefrischt. Die Heizung reagierte dank einiger im Café platzierter, elektrischer Thermometer selbsttätig auf Temperaturänderungen. Ein ähnliches einzigartiges technisches System ist aus der Villa Tugendhat von Mies van der Rohe aus dem Jahre 1930 bekannt.

Das Erdgeschoss des Cafés war mit Travertin verkleidet und durch den mit Onyx verkleideten, zweiläufigen Treppenaufgang mit dem Obergeschoss verbunden. Die Caféräume setzten sich auf der Galerie fort, wo sich auch ein Spielzimmer, eine Küche und Toiletten mit weiteren Garderoben befanden. Die Wände des ersten Obergeschosses waren mit grauem Plüsch verkleidet und der Boden mit rotem Plüschteppich ausgelegt. Lichtelemente bildeten die Neonbeleuchtung sowie durchleuchteter Alabaster und Onyx. [...] Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde der Caféraum grundlegend verändert.



Brünner Architekturmanual, URL: http://www.bam.brno.cz/de/objekt/c095-cafe-savoy?filter=type&type=16 (14.2.2017).





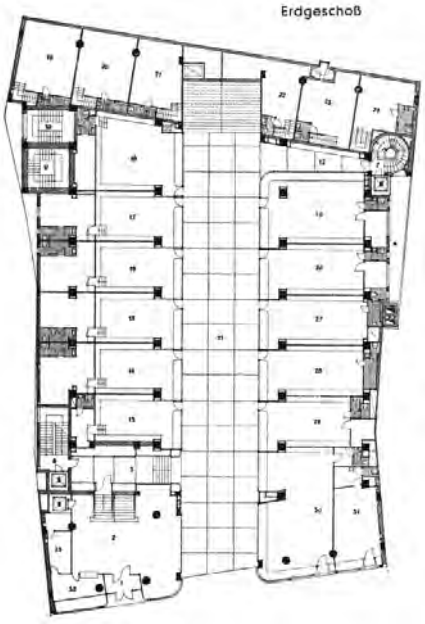
Mährische Bank
Bohuslav Fuchs, Arnošt Wiesner
1928-30

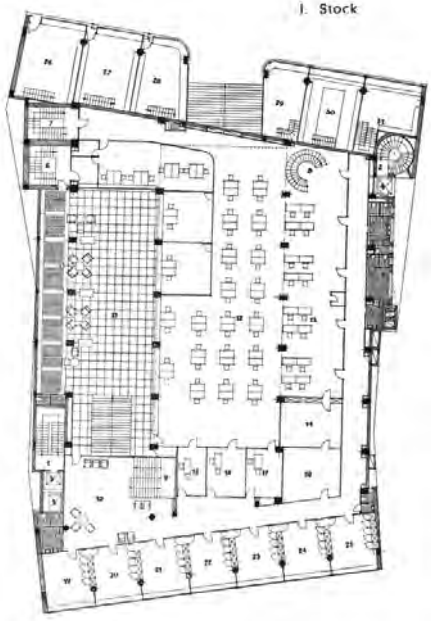
1928 gab die Mährische Bank den Anstoß zur Entstehung des Gebäudes, das bis heute die Gestalt des Brünner Platzes náměstí Svobody deutlich prägt. An dem ausgelobten Architektenwettbewerb nahmen die Architekten Bohuslav Fuchs, Miloslav Kopřiva, Emil Králík, Jaroslav Syřiště, Jaroslav Stockar-Bernkopf, Jan Víšek und Ernst Wiesner teil. Den endgültigen Entwurf für den Ort des früheren Kounic-Palasts arbeiteten nach Entscheidung Wettbewerbsjury die Architekten Ernst Wiesner und Bohuslav Fuchs aus. Die Projektierung des Gebäudes fand hauptsächlich im Atelier von Fuchs statt, erst die detaillierte Ausarbeitung erfolgte im Büro von Wiesner.

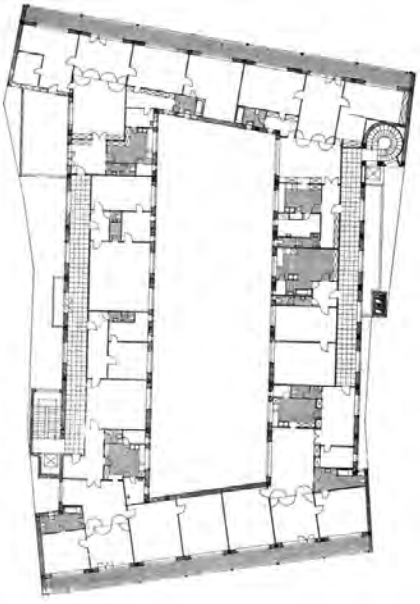
Das Gebäude der Mährischen Bank ist insbesondere von konstruktiver Seite aus einzigartig. Beide Straßenfassaden (zum Platz nám. Svobody und zur Straße Veselá) sind an vorstehenden Deckenplatten aufgehängt und damit sind die tragenden Pfeiler des Stahlbetonskeletts in das Interieur verlagert. Ergebnis ist eine luftige Fassade, die lediglich durch die Vertikale des hängenden Systems und die Horizontale der Opaxitfensterplatten gegliedert ist. Die zentrale Halle mit Schaltern ist im ersten Obergeschoss platziert und mit Glasbausteinen überdacht. Die Eingangshalle mit Treppenhaus und Stahlbetonpfeilern in den Innenräumen ist mit weißem Marmor ausgekleidet. Die ursprünglich eleganten Bankschalter und auch die Mehrheit der Innenausstattung blieben allerdings nicht erhalten.

Das Bankgebäude, das bis heute seinem ursprünglichem Zweck dient, wurde dank seiner Geschäftspassagen und Restaurants Bestandteil des öffentlichen Lebens des zentralen Brünner Platzes. In den letzten zwei Geschossen befinden sich noch geräumige Wohnungen, deren Vorhandensein die zurückgesetzten Terrassen der höher gelegenen Geschossen andeuten. Der Bau der multifunktional konzipierten Verwaltungsgebäude wurde durch den Staat finanziell unterstützt. Er stellte nämlich eine Lösung für die damalige angespannte Wohnungssituation dar und deren allseitige Nutzung trug auch zur Bereicherung des gesellschaftlichen Geschehens direkt im Stadtzentrum bei.

Brünner Architekturmanual, URL: http://www.bam.brno.cz/de/objekt/c086-mahrische-bank?filter=type (14.2.2017).


Erdgeschoß


I. Stock

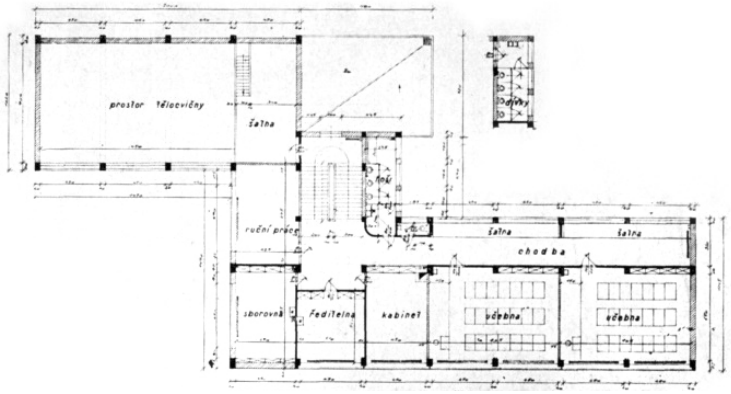


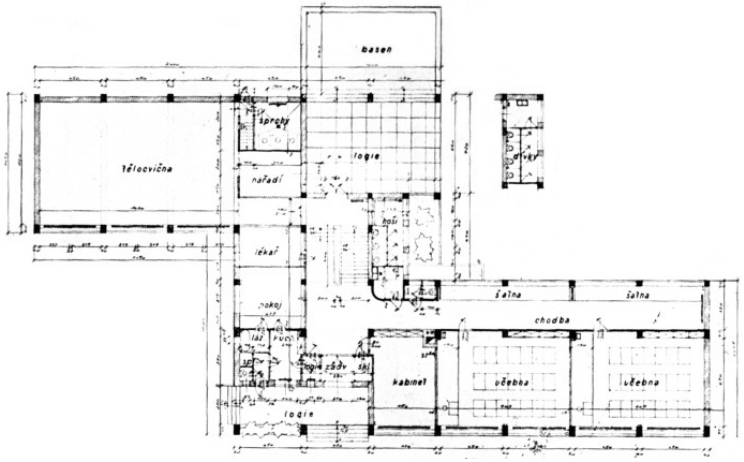
MORAVSKÁ BANKA

Deutsche allgemeine Schule
Mojmír Kyselka, Bohuslav Fuchs
1929-30

In der Zeit, als die Bemühungen um eine Reform von Schulbauten und theoretische Erwägungen über ihre hygienischen Normen und Innovationen hinsichtlich des Grundrisses ihren Höhepunkt erreichten, entstand auch das Gebäude der Deutschen allgemeinen Schule in der Jugoslávská-Straße. Ihre Architekten waren Mojmír Kyselka und Bohuslav Fuchs, denen es gelang, diese pädagogischen Innovationen in die architektonische Praxis umzusetzen.
Das Gebäude wird von einer asymmetrischen Komposition gebildet, bestehend aus den Kuben der Turnhalle und des Schulgebäudes mit den Klassenräumen. Das Konzept der zwei Trakte ermöglicht eine ideale Lage der Unterrichtsräume an der Südostseite und deren Beleuchtung durch Sonnenlicht mithilfe spezieller Schiebefenster (die heute durch andere ersetzt sind) während der ganzen Unterrichtszeit. Bestandteil der Ausstattung sind auch mit Drahtgittern versehene Garderoben in den breiten an der Nordwestseite gelegenen beleuchteten Fluren, deren Fenster dem Sportplatz und dem Schwimmbecken zugewandt waren.

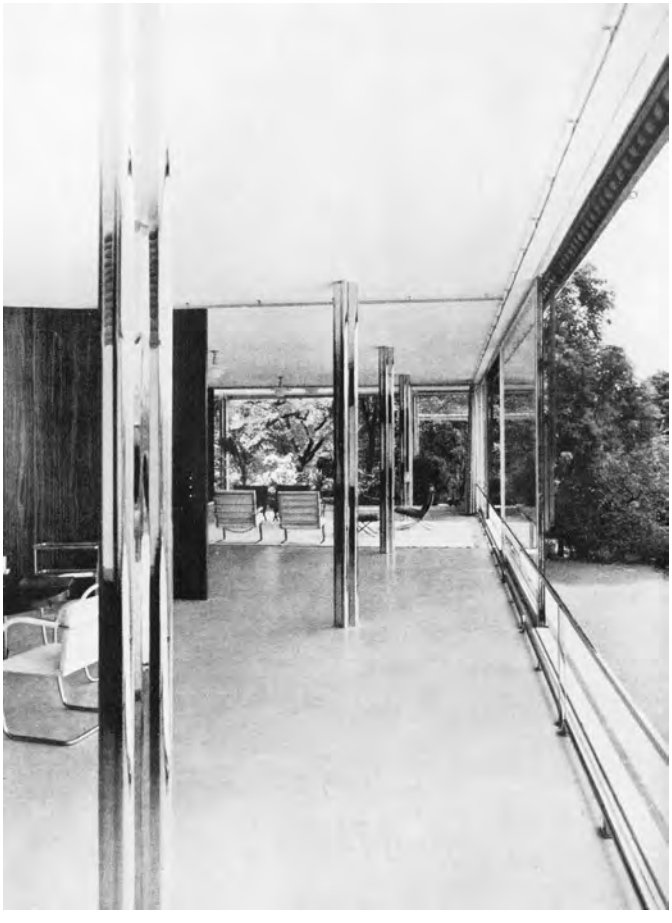
Brünner Architekturmanual, URL: http://www.bam.brno.cz/de/objekt/c319-deutsche-allgemeine-schule?filter=type (14.2.2017).


prostor tělocvičny
šatna
ruční práce
šatna
šatna
chodba
sborovna
ředitelna
kabinet
učebna
učebna

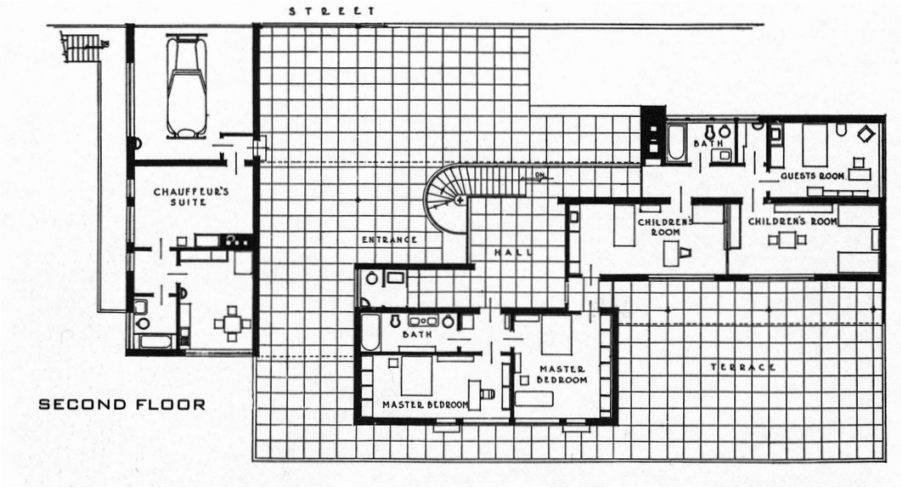

bazen
tělocvična
šprchy
lodgie
nářadí
lékař
šatna
šatna
chodba
kabinet
učebna
učebna
lodgie

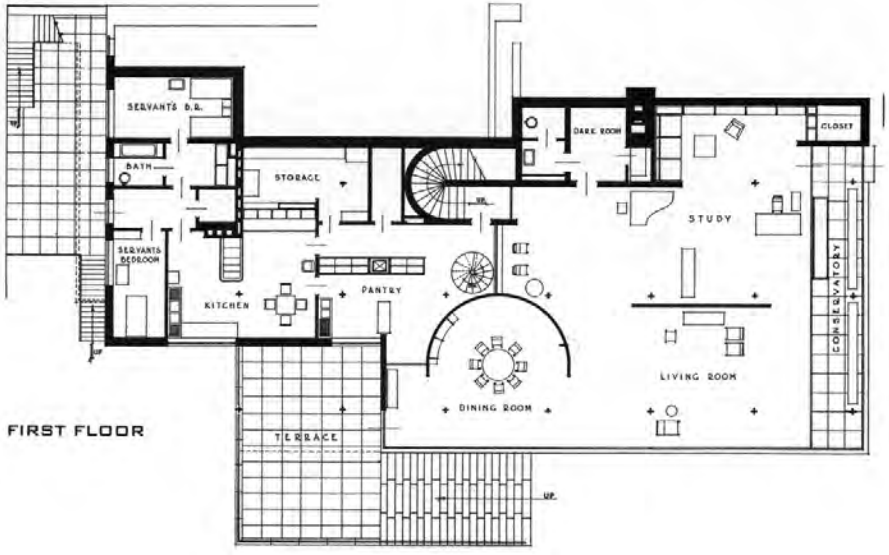
Villa Tugendhat
Ludwig Mies van der Rohe
1929-30

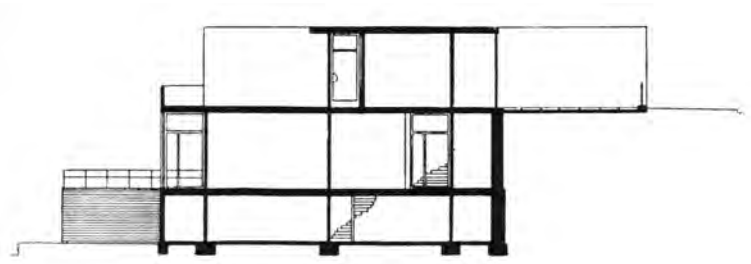
Die Villa Tugendhat gilt als eines der Schlüsselwerke der modernen Architektur. Zur Entstehung dieser außergewöhnlichen und formal wie technisch einzigartigen architektonischen Leistung kam es vor allem dank der Zusammenarbeit eines ausgezeichneten Architekten und eines fortschrittlich denkenden Investors. Das junge Ehepaar Greta und Fritz Tugendhat entschloss sich im Jahre 1928 ein eigenes Einfamilienhaus zu bauen, das ihren Vorstellungen von modernem Wohnraum entsprechen würde. Das Grundstück mit einer Fläche von 2 000 m² am Südhang des Stadtteils Černá Pole (Schwarze Felder) bekam Greta als Hochzeitsgeschenk von ihrem Vater Alfred Löw-Beer, einem bedeutenden Textilfabrikanten jüdischer Herkunft. Das Paar begann sich nach einem geeigneten Architekten umzusehen und wandte sich schließlich an Ludwig Mies van der Rohe, dessen deutsche Bauten sie kannten. Der Architekt lieferte bereits Ende des Jahres 1928 den fertigen Entwurf der Villa. In diesem ging er von der Konzeption des deutschen Ausstellungspavillons aus, den er für die Weltausstellung in Barcelona plante und für die konkreten Bedürfnisse der Brünner Bewohner adaptierte. Die Einzigartigkeit des Projekts liegt in der Benutzung einer tragenden Stahlkonstruktion (beim Bau eines Einfamilienhauses zum ersten Mal in der Geschichte), die eine offene Gestaltung des Innenraums und eine großzügige Verglasung der Fassade ermöglichte. Das Ergebnis war ein frei fließender Raum der Hauptwohnhalle und deren Verschmelzung mit dem Außenraum dank großflächiger Schiebefenster.

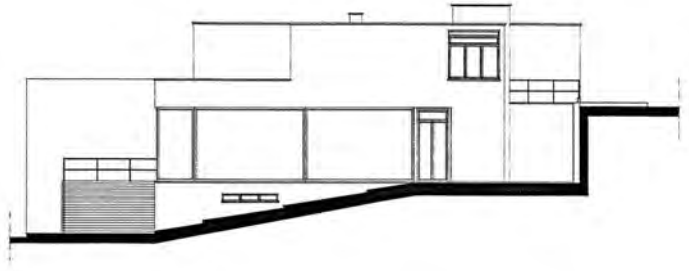


Brünner Architekturmanual, URL: http://www.bam.brno.cz/de/objekt/c327-villa-tugendhat?filter=type (14.2.2017).


STREET
CHAUFFEUR'S SUITE
ENTRANCE
HALL
BATH
GUESTS ROOM
CHILDREN'S ROOM
CHILDREN'S ROOM
BATH
MASTER BEDROOM
MASTER BEDROOM
TERRACE
SECOND FLOOR


SERVANTS B.R.
BATH
STORAGE
DARK ROOM
CLOSET
STUDY
SERVANTS BEDROOM
KITCHEN
PANTRY
CONSERVATORY
LIVING ROOM
DINING ROOM
TERRACE
UP
FIRST FLOOR



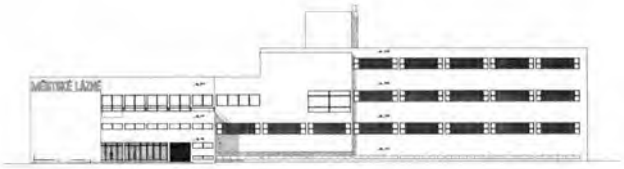


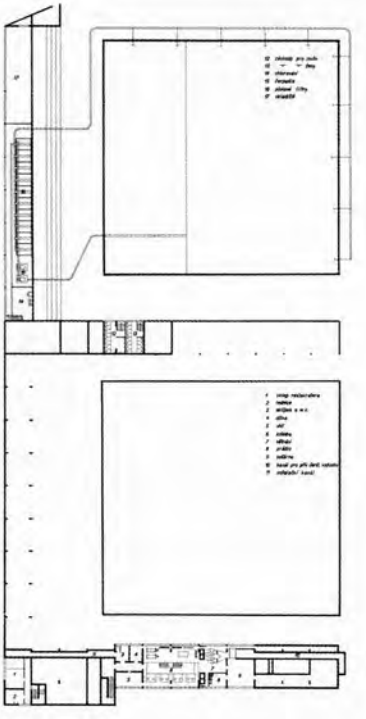
Städtisches Bad in Zábrdovice
Bohuslav Fuchs
1929-31

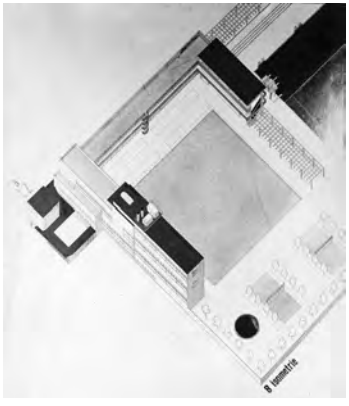
Das gesamte Areal ist rund um zwei offenen Höfe mit einer Fläche von 23 000 m² angelegt und in ein Sommer- und ein Winterbad aufgeteilt, die einen einheitlichen architektonisch-urbanistischen Komplex mit einem gemeinsamen Eingang an der Zábrdovická-Straße bilden. Das Winterbad wird von einem weitläufigen horizontal konzipierten zweistöckigen Gebäude gebildet, dessen Fassade mit sichtbarem Stahlbetonskelett und rohem Füllmauerwerk von der Ästhetik von Industriebauten inspiriert ist. Im Souterrain des Winterbades befand sich die technische Anlage mit einem automatischen Schaltsystem von Wasser-, Dampf- und Warmluftleitungen. Im Erdgeschoss waren Dampf- und Warmluftbäder mit Garderoben und einem Ruheraum untergebracht. Weiter befanden sich hier zwei Becken mit warmem und kaltem Wasser, vier Massagetische, zwölf Duschen und eine Anlage für Wasserbehandlungen. In einem Zwischenstock war die Inhalationsabteilung mit einem Warteraum untergebracht. Der erste Stock enthielt eine eindrucksvolle Eingangshalle mit einer mehrläufigen Treppe und zwei Wintergärten, und hier befanden sich auch Räume für Herren- und Damenfrisöre sowie ein Restaurant. Die größte Fläche des ersten Stockes nahm jedoch der Bereich mit den Wannen ein, die in einem länglichen Saal in abgetrennten Kojen an beiden Seiten untergebracht waren. Das zweite Geschoss enthielt Duschen für die tägliche Reinigung und eine Halle, die auf eine Sonnenterrasse zum Ausruhen führte. All diese Einrichtungen standen ganzjährig zur Verfügung und waren mit Heilschlamm und Wasser aus der Thermalquelle des Kurortes Luhačovice versorgt.

Das Sommerbad schließt an den Eingangsbereich an der Straße mit einem zweigeschossigen Flügel mit Garderoben für 5000 Besucher an, der einen Teil des Areals umgrenzt. Durch einen Querflügel, der Durchgänge mit Reinigungsbecken enthält, wird der Raum des Bades in einen nördlichen Teil mit Schwimmbecken und Tribünen und einen südlichen Teil mit einem Sportplatz, einem Sandplatz und Rasenflächen geteilt. Auf dem Dach des Querflügels und der Garderoben befanden sich Sonnenterrassen mit Latten-Holzböden.

Brünner Architekturmanual, URL: http://www.bam.brno.cz/de/objekt/c344-stadtisches-bad-in-zabrdovice-obrowitz?filter=type (14.2.2017).







Bata Kaufhaus
Vladimír Karfík
1930-31

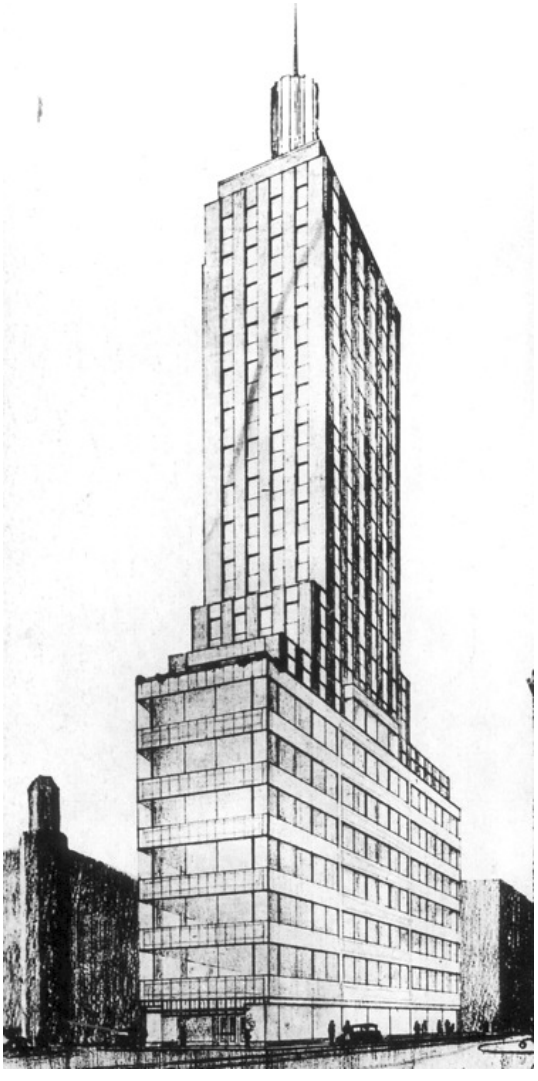
Mitte der zwanziger Jahre ging es der Schuhfirma von Tomáš Baťa wirtschaftlich so gut, dass sie sich entschloss, in der ganzen Tschechoslowakei eine Kette von großen Kaufhäusern zu errichten. […] Der Bau des stark propagierten und von der Öffentlichkeit sehnlichst erwarteten höchsten Gebäudes Europas wurde 1930 in Angriff genommen. Damit Baťas geplantes „Haus der Dienstleistungen" mit dreiundzwanzig Stockwerken überhaupt entstehen konnte, musste man besonders auf die Fundamente im nicht gerade idealen Untergrund in diesem Teil von Brünn achten: das Fundament wurde von einer Rahmenkonstruktion auf 245 zehn Meter hohen Piloten gebildet. Dennoch traten im Laufe des Baus Probleme mit dem Grundwasser auf, aber auch mit den Forderungen des Bauamtes, das Unzulänglichkeiten bei den Armaturen der Trägersäulen des Gebäudes feststellte. Der Bau musste somit bereits beim achten Obergeschoß gestoppt werden, und vom geplanten Wolkenkratzer blieb ein bloßer Torso übrig. Das Gebäude weist den Grundriss eines Trapezes auf und ist mit der engeren Front in Richtung Malinovského náměstí ausgerichtet, wodurch es einen Gegenpol zum markanten Baukörper des Palais Morava (Mähren) und des Mahen-Theaters (Mahenovo divadlo) darstellt. Die Disposition dieses Gebäudes wird gemäß den Auflagen des Bauamtes durch eine die Passage bildende Verbindung zwischen den Straßen Kobližná und Jánská in zwei Teile geteilt. Die aufgehängte Fassade war horizontal durch die Gurten der Spiegelfenster und des Opaxits, der die Brüstungen mit den Leuchtreklamen abdeckt, gegliedert. Das Gebäude verfügte über Expressaufzüge, Zentralheizung und eine elektrische Absauganlage.

[…] Das heutige andersartige Aussehen der Fassade ist jedoch das Ergebnis der Renovierung des Außenwandmantels im Jahre 1966, bei der die damals einzig zugänglichen typisierten Elemente, sog. Boletice-Platten (Glasplatten) verwendet wurden, die die ursprüngliche horizontale Gliederung der Fassade völlig zunichtemachten.

Brünner Architekturmanual, URL: http://www.bam.brno.cz/de/objekt/c109-kaufhaus-der-firma-bata-kaufhaus-centrum?filter=type (14.2.2017).

Baťa
Baťa
Baťa

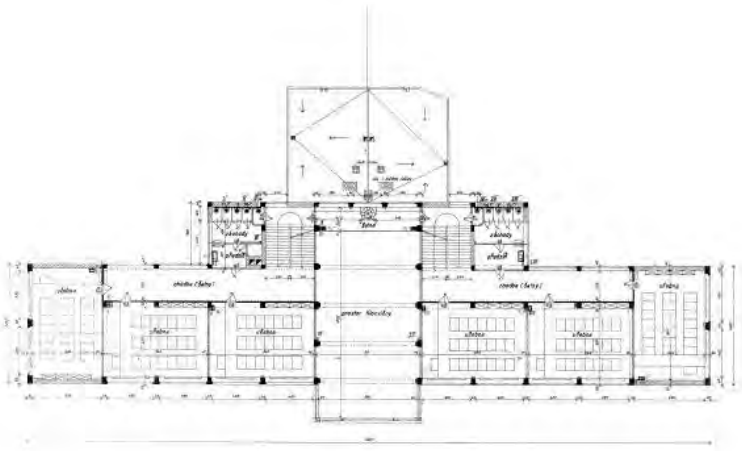
DŮM OBUVI
OBUV
PRÁDLO
KONFEKCE

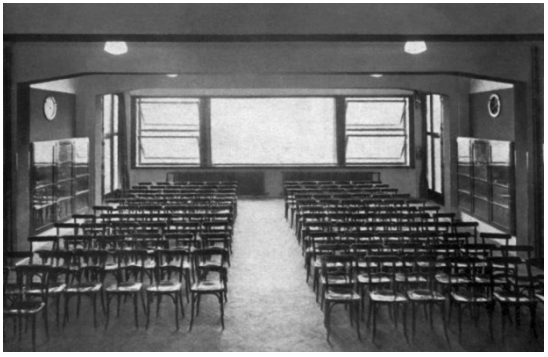


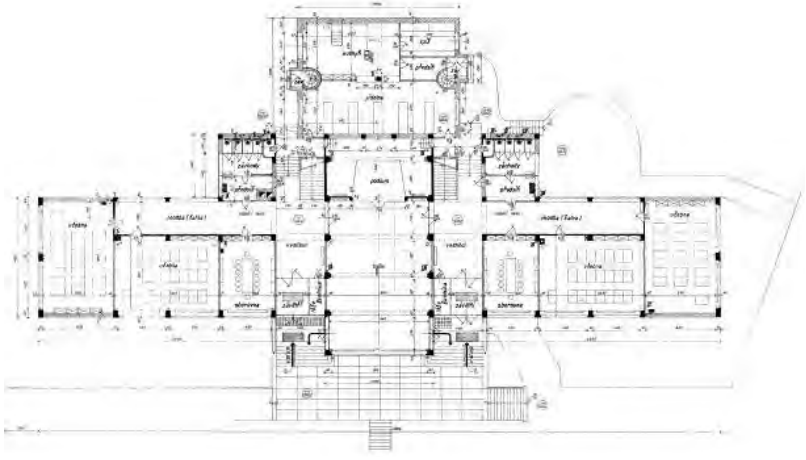
Masaryk- Schule, allgemeine Knaben- und Mädchenschule
Mojmír Kyselka
1929-30

Anfang der 30er Jahre entstanden in dem sich neu bildenden nördlichen Teil des Stadtviertels Černá Pole (Schwarze Felder) zwei Schulgebäude des Architekten Mojmír Kyselka. In der Zemědělská-Straße wurde die Masaryk-Schule – Allgemeine Knaben- und Mädchenschule erbaut, deren durchdachter Grundriss und innere Ausstattung die modernsten hygienischen und betrieblichen Anforderungen erfüllte. Der bis ins Detail ausgearbeiteten funktionalen Aufteilung der Innenräume entspricht auch die einzigartige formale Gestaltung des Gebäudes, die sich an den elegant umgesetzten Fassaden mit großen Fenstern in subtilen Rahmen zeigt.
Die Hauptfassade dieses viergeschossigen Gebäudes ist in Hinblick auf einen Jungen- und einen Mädchentrakt symmetrisch gestaltet und enthält zwei Eingänge. In der Mitte wird sie vom verglasten Risalit des gemeinsamen Festsaales und der Turnhalle im zweiten Stock geteilt. Der längliche Bau besteht aus zwei Flügeln mit einem breiten Flur und Klassen- bzw. Konferenzzimmern, die an der Südseite liegen. Bestandteil der Ausstattung waren auch Schwimmbecken im Inneren und im Freien sowie ein Speisesaal im nördlichen Teil des Erdgeschosses. Das Gebäude dient ohne gröbere Veränderungen seines Grundrisses bis heute als Masaryk-Grundschule seinem Zweck.

Brünner Architekturmanual, URL: http://www.bam.brno.cz/de/objekt/c311-masaryk-schule-allgemeine-knaben-und-madchenschule?filter=type (14.2.2017).



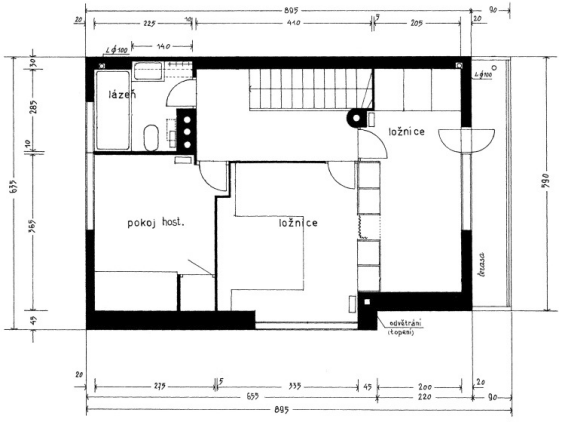


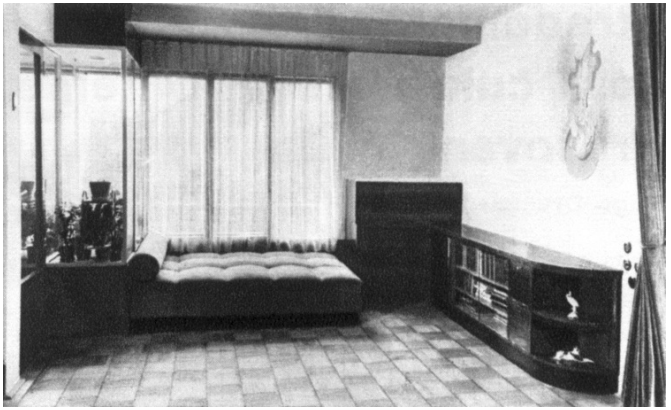


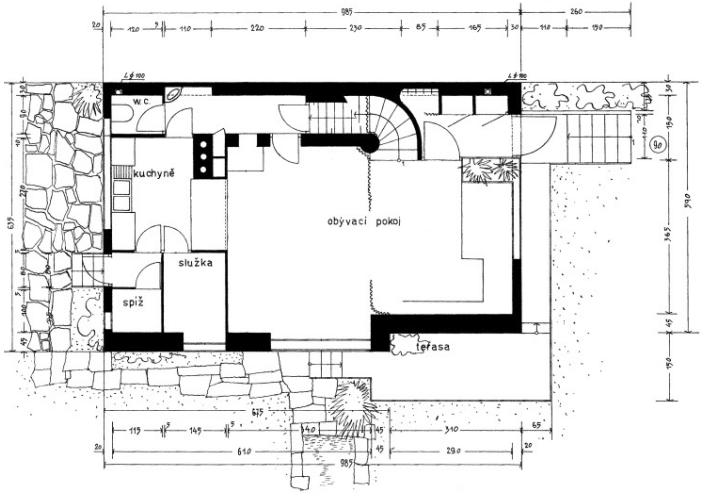
Villa Markesová
Josef Kranz
1934-35

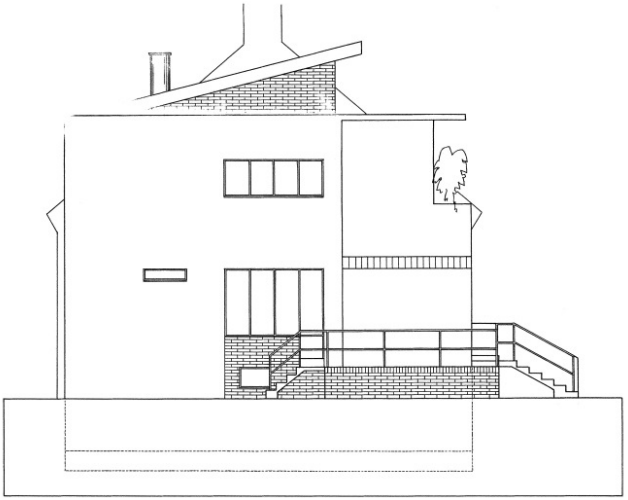
Das Haus von Josef Kranz für Ludmila Vařechová-Markesová in der Pflegrova-Straße entstand zur gleichen Zeit wie das benachbarte Gebäude für Karla Ošťádalová, und die beiden Grundstücke waren ursprünglich nicht einmal durch einen Zaun voneinander getrennt. Das Erdgeschoss und der Haupteingang waren auch hier erhöht, da das Souterrain wie beim benachbarten Objekt der Haustechnik und Nebenräumen vorbehalten war. Ins Haus gelangt man über eine Eingangsterrasse, die sich auch über einen Teil der seitlichen Fassade erstreckt, wo sie mit einer Markise beschattet werden konnte. Hinter dem Eingang befindet sich eine Wohnhalle, die zugleich als Arbeits-, Ess- und Wohnzimmer diente und von großen Fenstern an der Gartenseite beleuchtet wurde. Im ersten Stock waren ein Gäste- und ein Schlafzimmer mit einer Terrasse untergebracht, die teilweise vom deutlich vorstehenden Kranzgesims überdacht war.
Das Wohnzimmer war wieder mit einer expressiven Wandmalerei von Kranz geschmückt; von auffälliger Farbigkeit geprägt war auch die Ausstattung des Innenraumes mit einem hell und dunkel gemusterten Korkboden, einem gelben Gussboden, dem hellen Eschen-Furnier der Einbaumöbel sowie blauen Überzügen und Vorhängen.

Brünner Architekturmanual, URL: http://www.bam.brno.cz/de/objekt/c316-einfamilienhaus-von-ludmila-markesova?filter=type (14.2.2017).


koupelna
ložnice
pokoj host.
ložnice
terasa
odvětrání (topení)




WC
kuchyně
obývací pokoj
služka
spiž
terasa

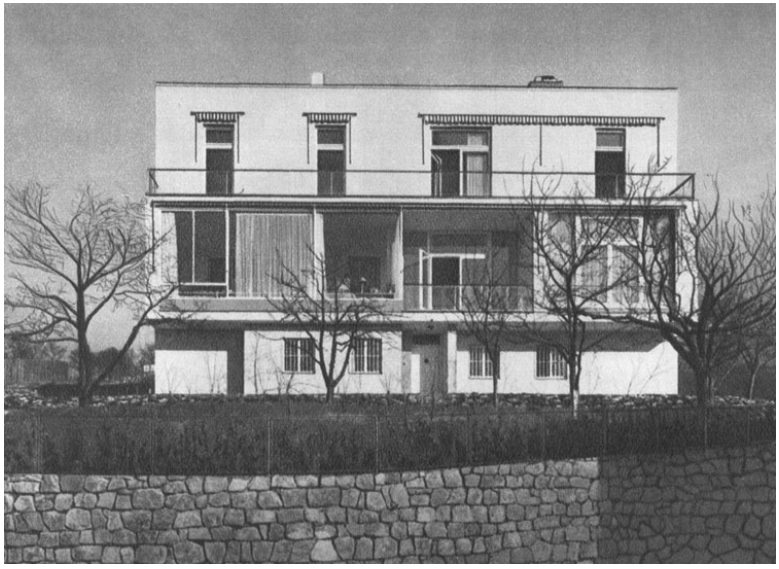


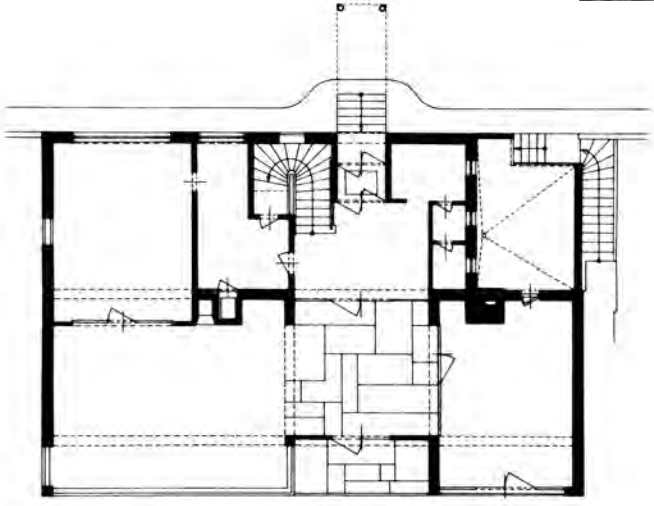
Villa Löw-Beer
Rudolf Baumfeld, Norbert Schlesinger
1935

Ernst Löw-Beer, der sich von den Wiener Architekten Baumfeld und Schlesinger eine Villa in der Kalvodova-Straße erbauen ließ, war ein Cousin von Greta Tugendhat, der Besitzerin der berühmten Villa Tugendhat von Ludwig Mies van der Rohe. Wie bei anderen bedeutenden Villen in der Umgebung wurde auch bei diesem Haus das südliche abschüssige Gelände so genutzt, dass die Hauptwohnräume dem Pisárky-Tal (Schreibwald-Tal) zugewandt sind. Das Wohnzimmer, die Bibliothek und der Wintergarten zeigen sich an der ursprünglich grau-rosaroten Fassade in Form einer verglasten Loggia im ersten Stock, deren Oberseite als durchgehender Balkon des oberen Schlafzimmer-Geschosses dient. Der Haupteingang mit einem eleganten Portikus befindet sich in der nördlichen Fassade, ebenso wie die Fenster des Esszimmers und der Küche und eine Eckterrasse mit Pergola. Im Innenraum sticht die Verbindung von Esszimmer, Wohnzimmer, Wintergarten und Bibliothek hervor, die lediglich durch Glaswände voneinander getrennt sind. Bestandteil der Ausstattung waren eine Klimaanlage, die eine Beschlagung der Fenster verhinderte, sowie Einbaumöbel aus Holz.

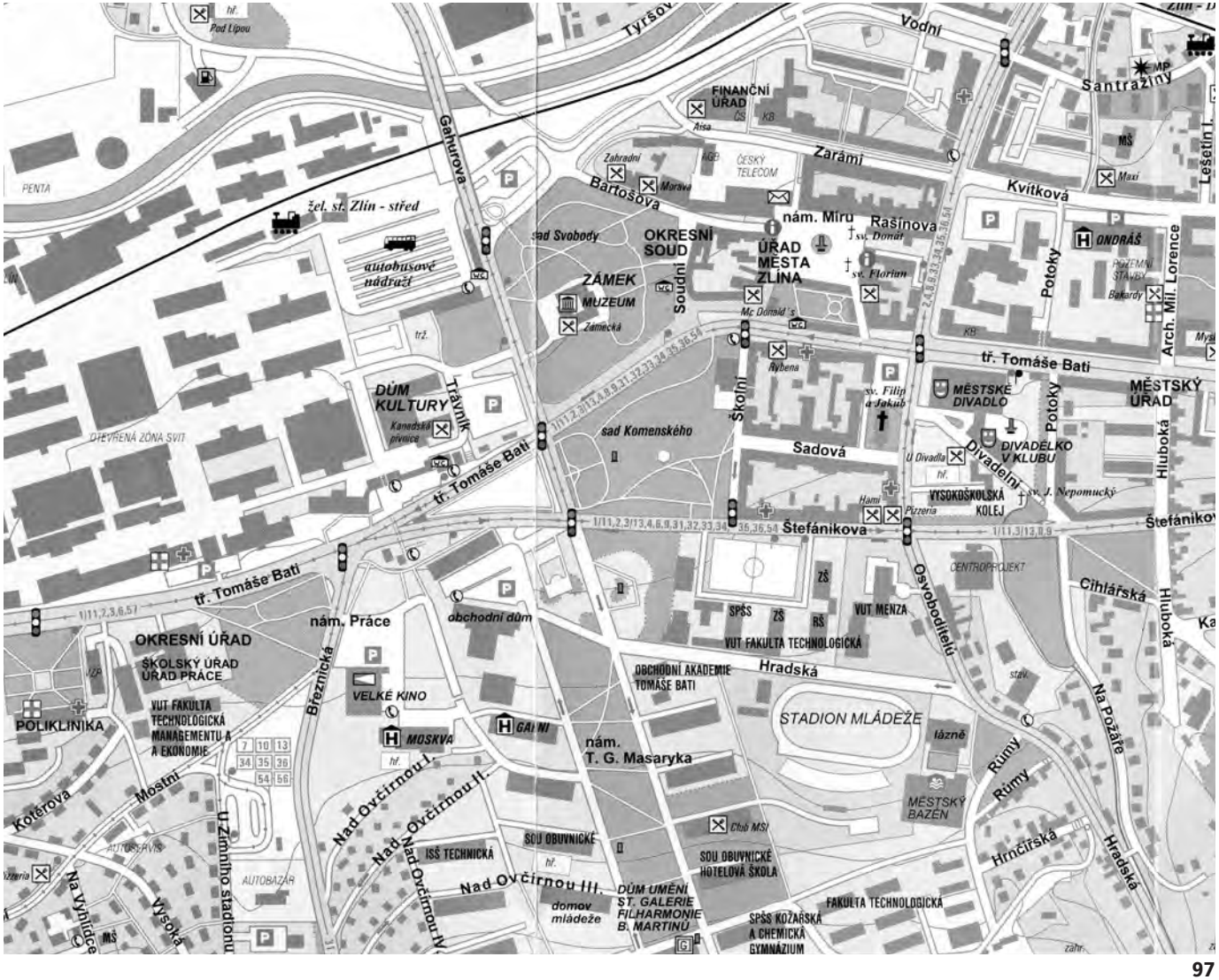
Löw-Beers Familie musste ebenso wie der Architekt der Villa Rudolf Baumfeld am Beginn des zweiten Weltkriegs aufgrund ihrer jüdischen Herkunft in die USA flüchten. Unter dem kommunistischen Regime wurde das Haus in vier Wohneinheiten unterteilt, die bis heute zum Wohnen genutzt werden.

Brünner Architekturmanual, URL: http://www.bam.brno.cz/de/objekt/c038-villa-low-beer?filter=type (14.2.2017).





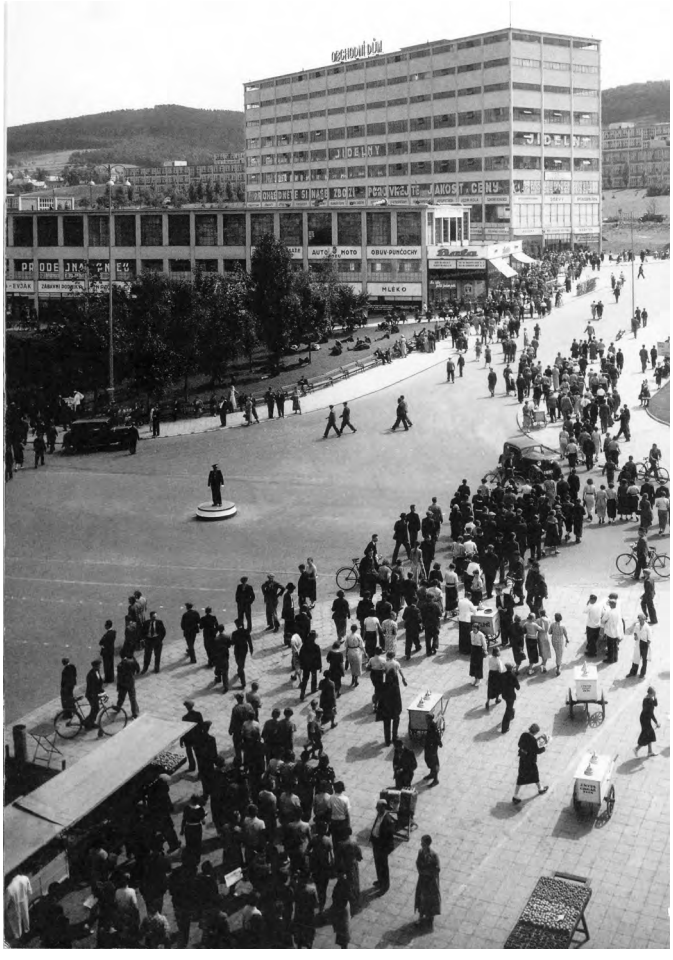
STADTKARTEN ZLÍN



Pod Lipou
Tyršov
Vodní
Santražiny
FINANČNÍ ÚŘAD
Aisa
Zahradní
Morava
ČESKÝ TELECOM
Zarámí
Bartošova
Kvítková
Maxi
Lešetín I.
PENTA
žel. st. Zlín - střed
autobusové nádraží
sad Svobody
OKRESNÍ SOUD
nám. Míru
Rašínova
sv. Donát
ÚŘAD MĚSTA ZLÍNA
sv. Florian
ONDRÁŠ
POŽEMNÍ STAVBY
Bakardy
Potoky
Arch. Mil. Lorence
ZÁMEK
MUZEUM
Zámecká
Soudní
Mc Donald's
Rybena
tř. Tomáše Bati
MĚSTSKÉ DIVADLO
MĚSTSKÝ ÚŘAD
DŮM KULTURY
Kanadská pivnice
Trávník
sv. Filip a Jakub
Školní
sad Komenského
Sadová
U Divadla
DIVADÉLKO V KLUBU
Divadelní
Hluboká
OTEVŘENÁ ZÓNA SVIT
VYSOKOŠKOLSKÁ KOLEJ
sv. J. Nepomucký
Hami
Pizzeria
Štefánikova
CENTROPROJEKT
Cihlářská
Osvoboditelů
SPŠS
ZŠ
RŠ
VUT MENZA
VUT FAKULTA TECHNOLOGICKÁ
nám. Práce
obchodní dům
OKRESNÍ ÚŘAD
ŠKOLSKÝ ÚŘAD
ÚŘAD PRÁCE
Březnická
VELKÉ KINO
OBCHODNÍ AKADEMIE TOMÁŠE BATI
Hradská
POLIKLINIKA
VUT FAKULTA TECHNOLOGICKÁ MANAGEMENTU A A EKONOMIE
MOSKVA
GALNI
nám. T. G. Masaryka
STADION MLÁDEŽE
lázně
Na Požáře
Rúmy
Mostní
Kotěrova
Nad Ovčírnou I.
Nad Ovčírnou II.
Nad Ovčírnou III.
Nad Ovčírnou IV.
MĚSTSKÝ BAZÉN
Hrnčířská
Hradská
AUTOSERVIS
U Zimního stadionu
ISŠ TECHNICKÁ
SOU OBUVNICKÉ
Club MSI
SOU OBUVNICKÉ HOTELOVÁ ŠKOLA
AUTOBAZAR
Na Vyhlídce
Vysoká
domov mládeže
DŮM UMĚNÍ ST. GALERIE FILHARMONIE B. MARTINŮ
FAKULTA TECHNOLOGICKÁ
SPŠS KOŽAŘSKÁ A CHEMICKÁ GYMNÁZIUM

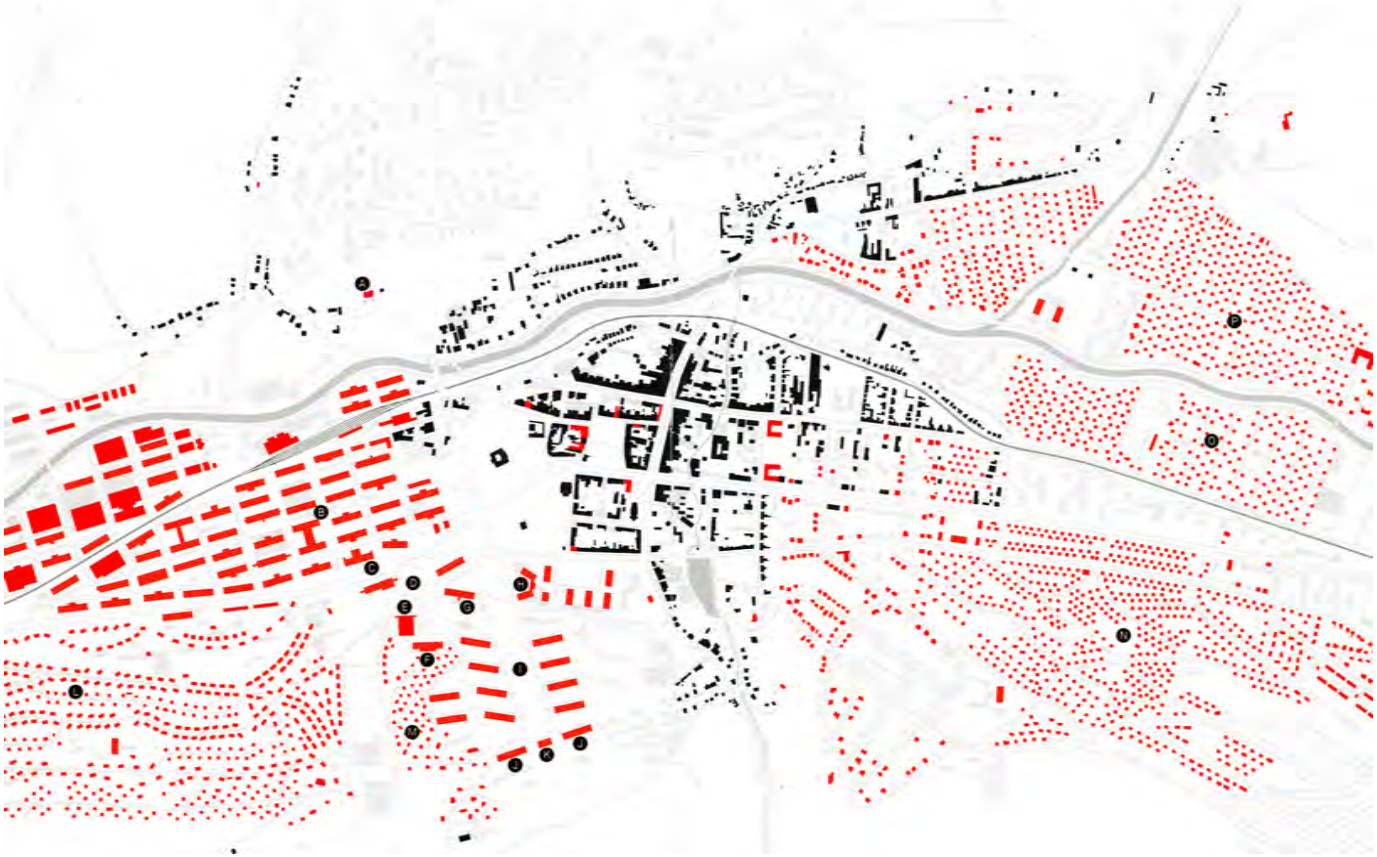
Für zahlreiche Architekten war Zlín in den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts, als die Moderne im Zuge wirtschaftlicher Depression und politischer Reaktion vielerorts an Strahlkraft und Bedeutung verlor, eine Art Wallfahrtsort, denn dort schienen deren Ideale prosperierende Wirklichkeit geworden. Als sich der Baťa-Konzern auf der Weltausstellung in Paris 1937 in einem eigenen Pavillon präsentierte, befand sich im Zentrum ein großes Gemälde von Cubr-Pokorny, »Zlín - The City of Action«, auf dem die Stadt und ihre Bewohner in jener Idealform präsentiert wurden, die Le Corbusier gefeiert hatte: streng geometrisch gegliederte Bauten mit Rasterfassaden stehen in blühender Landschaft - ähnlich wie die gläsernen Hochhäuser auf Corbusiers Skizzen für den Plan Voisin. Rationale Gestaltung und Natur, Standardisierung und Vielfalt des Lebens befinden sich in Harmonie; Architektur, Autos und Flugzeuge wechseln mit idyllisch heiteren Szenen aus dem täglichen Leben, von spielenden Kindern bis zu Arbeitern bei der Produktion von Schuhen, vom Entwurf neuer Sozialanlagen bis zu Picknick und Tanz im Grünen. Die ganze Stadt ist in Bewegung, aber alles dreht sich um nur ein Ziel, das mit einem überdimensionalen Schuh an zentraler Stelle des Gemäldes bezeichnet wird. Wer genauer hinschaut, könnte auch auf diesem Propagandabild erkennen, dass die glücklichen Menschen der Produktion dienen und nicht umgekehrt.

Beim Besuch der Stadt Zlín in den 1920er und 1930er Jahren, konnte man sicher die Kraft spüren, die die ganze Stadt durchpulste: nahezu alle Bewohner standen im Dienst - und in Abhängigkeit - einer höchst effizient organisierten Schuhindustrie, die zum einen über Fabriken, Förderbänder, Lieferautos und Propagandaschriften fast omnipräsent war, und zum anderen auch die Freizeit beherrschte. Die Arbeiter wohnten in Baťa-Siedlungen, kauften im Bata-Warenhaus, besuchten das Baťa-Großkino oder waren im Bata-Sportverein, die Kinder spielten in den Kindergärten Baťas, die Jugend wurde in eigenen Schulen für die Produktion erzogen und die Kranken erhielten Pflege im Firmen-Hospital. Tomáš und sein Stiefbruder Jan Antonín Baťa hatten das Leben in ihrer Stadt perfekt organisiert und einem einzigen Ziel untergeordnet: Ertragsteigerung für Baťa. Diesem Ziel diente auch die Architektur, deren



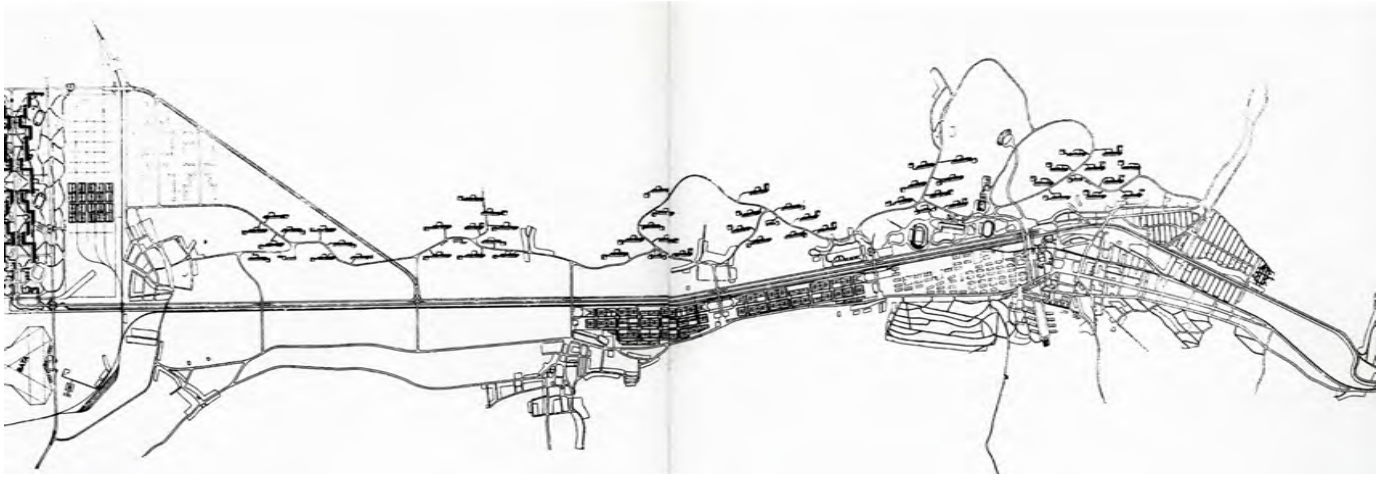
Ladislava Horňáková „Zlín: Modellstadt der Moderne“ 2009, S. 16-18.

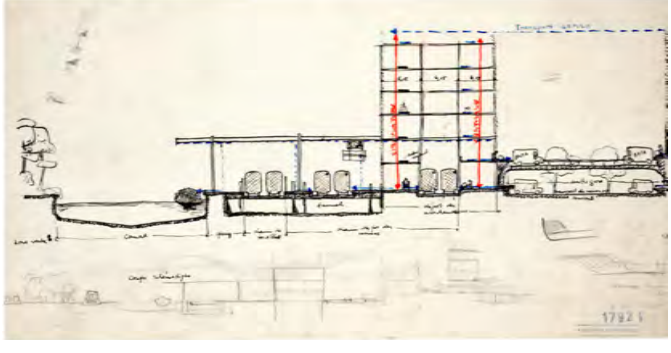
A J. Kotěra, Villa Tomáš Baťa, 1911
B F. L. Gahura, Fabrikgelände der Firma Baťa mit standardisierten Fabrikgebäuden im Raster von 6,15 × 6,15 Meter
C V. Karfík, Baťa-Verwaltungsgebäude Nr. 21, 1937/38
D Platz der Arbeit
E F. L. Gahura, F. Vtelensky, Großes Kino, 1931
F V. Karfík, M. Lorenc, Baťa-Gesellschaftshaus, 1931/32
G F. L. Gahura, Baťa-Kaufhaus, 1930/31
H F. L. Gahura, Masaryk-Schulen, 1927
I F. L. Gahura, Baťa-Schule der Arbeit und Internatsgebäude, 1927–35
J F. L. Gahura, Baťa-Studieninstitute I und II, 1936/37
K F. L. Gahura, Tomáš-Baťa-Memorial, 1932/33
L Arbeitersiedlung Zlín-Letná
M Arbeitersiedlung Zlín-Ovčírna
N Arbeitersiedlung Zlín-Dily
O Arbeitersiedlung Zlín-Podvesná
P Arbeitersiedlung Zlín-Zálešná
Q F. L. Gahura, B. Albert, Baťa-Krankenhaus, 1926–36



Planung und Ausführung- vom »Chef« persönlich kontrolliert - über eine Baťa-Bauabteilung und firmeneigene Bau und Zulieferbetriebe erfolgte. Bauen als Organisation von Lebensvorgängen, als Planung rationeller, fließbandmäßiger Vorgänge, als Herstellung eines normierten, technischen Produkts, das günstig zu produzieren war und alle Menschen gleich bediente; dies entsprach den Vorstellungen, die auch Walter Gropius, Hannes Meyer oder Ernst May in den 1920er und frühen 1930er Jahren propagierten. Rationalisierung des Bauens und Ordnung des Lebens nach funktionalen Leitlinien war ein zentrales Motiv in der finanzschwachen Nachkriegszeit und deshalb übersahen wohl – bewusst oder unabsichtlich – viele Bewunderer von Zlín die Machtstrukturen, die Architektur und Leben der Stadt bestimmten. Die Funktion der Architektur sowie der Aktivitäten und Einrichtungen in der Stadt war nicht eine Verbesserung der Lebensqualität aller Menschen, wie dies die Avantgardearchitekten propagierten, sondern sie dienten als Mittel zur Erfüllung eines einzigen Zwecks: Gewinn für den Patriarchen. Wie viele andere beschönigte auch Le Corbusier, der bei Baťa auf der Suche nach einer »Autorität« war, die ihm eine Realisierung seiner Projekte ermöglichte, den kapitalistischen Patriarchen zum Philanthropen. Die heftigen öffentlichen und publizistischen Auseinandersetzungen um Tomáš Baťa und seinen Nachfolger Jan Antonín Baťa, die in wenigen Jahren ein Schuhimperium, eine »Diktatur des Stiefels« aufgebaut hatten und als »Schuhzar«, »Diktator« oder »Mussolini des Schuhs« in vielen Ländern Europas erbittert bekämpft wurden, können jedoch auch Architekten nicht entgangen sein.

Ladislava Horňáková „Zlín: Modellstadt der Moderne“ 2009, S. 16-18.



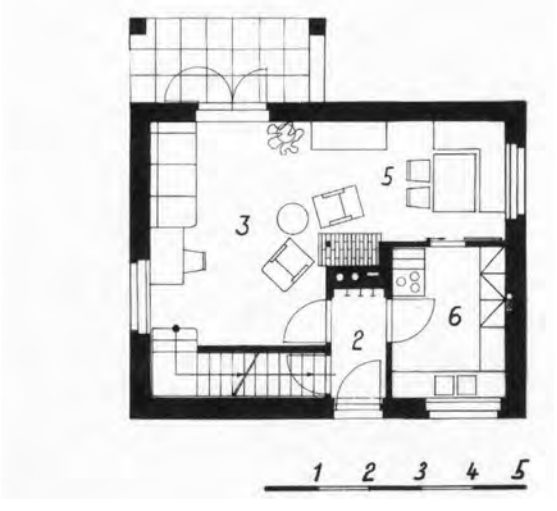


Arbeitersiedlung
ab 1920er Jahren
diverse Architekten unter Leitung der Bauabteilung der Firma Baťa

Die Massenfertigung von Arbeiterhäusern hatte in der Zwischenkriegszeit Priorität. Ab den 1920er Jahren wurden die ersten Typen von Einzel-, Doppel- und Viererhäusern meist von anonym gebliebenen Architekten entworfen und mit dem Stempel der Bauabteilung der Firma Bata versehen. Ganze Stadtviertel, wie Letná, Ovčírna, Zálesná, Podvesná und ein Teil von Díly, entstanden auf diese Weise. Die von der Bauabteilung der Firma Bata entworfenen Wohnhäuser waren billiger und hatten einen höheren Standard als die bestehende Bausubstanz der Stadt. Großen Anteil an der Entstehung der ersten Wohnhäuser hatte Gahura, der die erste Generation der Firmen- und Arbeiterhäuser von Jan Kotěra beziehungsweise der Baťa-Bauabteilung modernisierte und standardisierte. Jede Wohneinheit verfügte über einen eigenen Eingang und einen Vorgarten mit befestigtem Fußweg direkt zur Straße, um so die Privatsphäre der jeweils von einer Familie genutzten Haus- und Gartenanteile zu gewährleisten. Die Wohnhäuser für leitende Angestellte der Firma sowie für die Ärzte des Bata-Krankenhauses sollten auf Grundlage der individuellen Anforderungen der Bauherren und mit Rücksicht auf die Einbindung der Bauten in ihre Umgebung entworfen werden. Das breite Spektrum der Wohnbauten zeigt sich in der Realisierung der in Serie produzierten und typisierten Gebäude der Architekten František L.Gahura, Vladimír Karfík, Miroslav Drofa und František Georg Fackenberg. Den größten Aufschwung erlebte Zlin in den 1930er Jahren.

[...] 1935 initiierte die Firma Baťa einen internationalen Wohnungsbauwettbewerb. 289 Entwürfe aus neun Ländern wurden eingereicht und von einer internationalen Jury prämiert. Die Jury setzte sich aus den Firmenchefs, dem Zliner Architekt František L. Gahura sowie Le Corbusier, Edo Schön, Pavel Janák, Bohuslav Fuchs, Dušan Jurkovič und Jaroslav Syřiště zusammen. Vier Entwürfe wurden prämiert, 25 angekauft. Die vier Siegerentwürfe wurden in der Musterkolonie U Lomu realisiert: Ein Einfamilienhaus des schwedischen Architekten Erich Svedlund, ein Doppelhaus von Adolf Benš und František Jech, ein weiteres Doppelhaus von Antonín Vítek und ein im Standard gehobenes Einfamilienhaus von Vladimír Karfík.

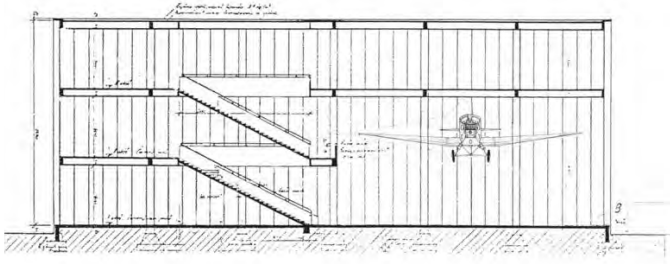
Ladislava Horňáková „Zlín: Modellstadt der Moderne“ 2009, S. 47-48.

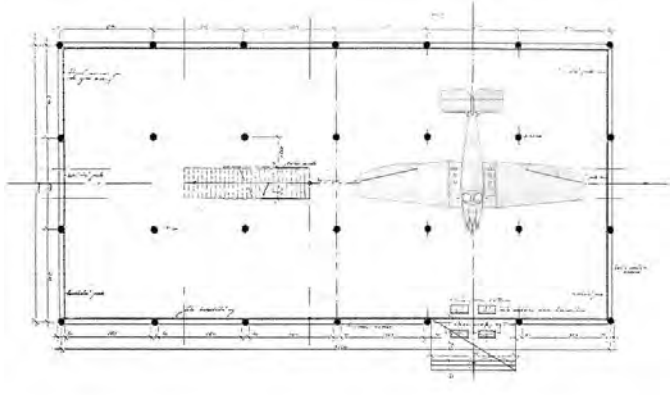

5
3
6
2
1 2 3 4 5

Baťa Memorial
František Lydie Gahura
1933

The city of Zlín is the third most significant centre of modern Czechoslovak architecture after Prague and Brno. The architecture in Zlín, typified by its standardised forms of factories and public buildings plus houses situated in green areas, was based on the social ideas of Tomáš Baťa. These came to fruition and developed together with the development of the whole Baťa shoe concern. The Tomáš Baťa memorial is situated on the acropolis of the south-north axis of the new city centre. It is located on the park square, a public space built in 1927. The Junkers F13 airplane, in which Baťa perished in 1932, used to be the main exhibit in the monument. The airplane also determined the dimensions of the continuously flowing inner space. The renowned architect František Lydie Gahura limited the materials to iron, concrete and glass. A standard main frame of factory buildings was used (6.15 × 6.15); a fully glazed and transparent outer shell is animated with columns and subtle vertical bars of the window frames. The structure with modules in multiples of 3, composed in proportion to the golden section, interconnects the disengaged constructivism with the timeless order of classical architecture. The exhibition originally included Baťa's collection of historical footwear, samples of shoemaking tools and machinery, Baťa's office and the documentation for the development of Zlín. In the 1950s, the monument was reconstructed into a seat of the local philharmonic; a shell of the original interior still forms part of an exhibition room on the top floor. Due to the pressure of the professional community, the idea of building being faithfully renovated is being considered as well as returning it to its original state.

Group DOCOMO, URL: http://www.docomomo.cz/index/building/274?lang=en (14.2.2017).





JUNKERS

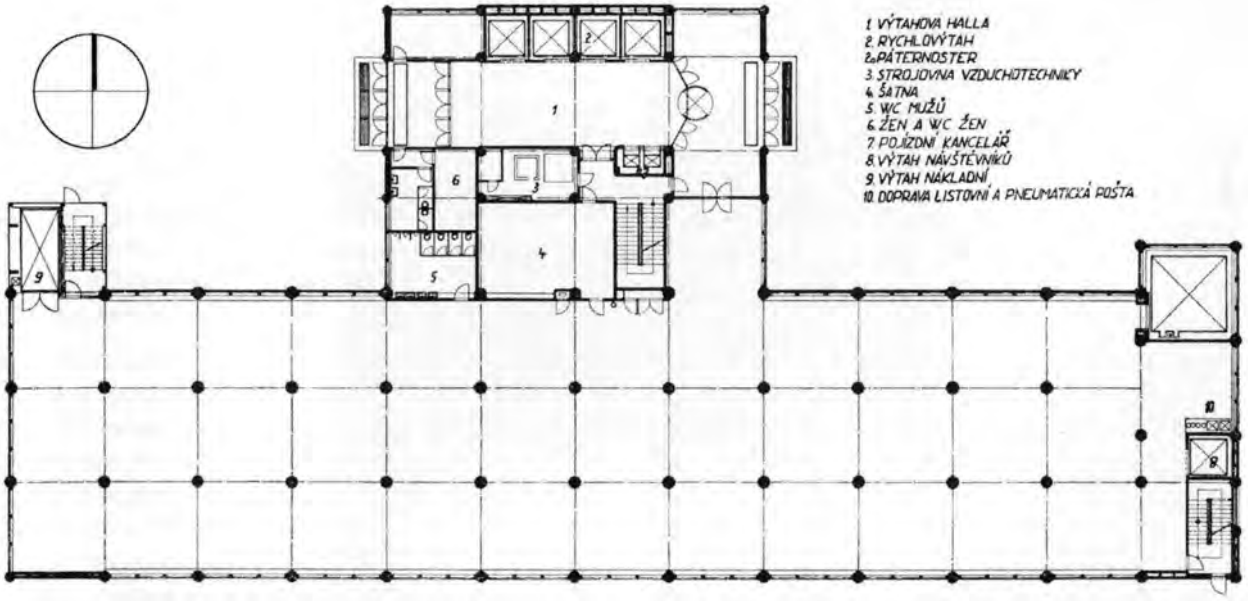
Baťa Verwaltungsgebäude Nr. 21
Vladimír Karfík
1935-38

Nach dem Tod von Tomáš Baťa und der Übernahme der Geschäfte durch dessen Stiefbruder Jan Antonín Baťa expandierte das Schuhimperium innerhalb wie auch außerhalb Europas weiter. Die Firmenzentrale in Zlin wurde ausgebaut und modernisiert. Zum Wahrzeichen der global agierenden Firma avancierte das von Vladimír Karfík entworfene Verwaltungsgebäude Nr. 21. Das Gebäude über einem Raster und auf einer standardisierten Grundfläche von 80 x 20 Meter zählt 17 Stockwerke und war mit 77,5 Metern nicht nur das höchste Gebäude der damaligen Stadt, sondern auch der Tschechoslowakei.

Die Konzernzentrale wurde nach Überarbeitung des ersten Entwurfs von 1935 in den Jahren 1937/38 realisiert. Sie steht in einer Reihe mit älteren Fabrikgebäuden und schließt die Nordseite des Platzes der Arbeit ab. Die Tragkonstruktion ist aus Stahlbeton, die Ausfachung bilden Doppelverglasungen in Stahlrahmen und Mauerwerk. Zum ersten Mal wurden Großraumbüros mit mehreren beweglichen verglasten Zwischenwänden realisiert. Das Hochhaus wies eine Reihe technischer Innovationen auf, die Karfík in den USA kennengelernt hatte: Das Gebäude war vollklimatisiert, die Glasfassade wurde mithilfe eines Außenaufzugs gereinigt. Die Büroräume waren per Rohrpost miteinander verbunden, alle drei Meter waren im Fußboden Steckdosen für Strom und Telefon installiert.

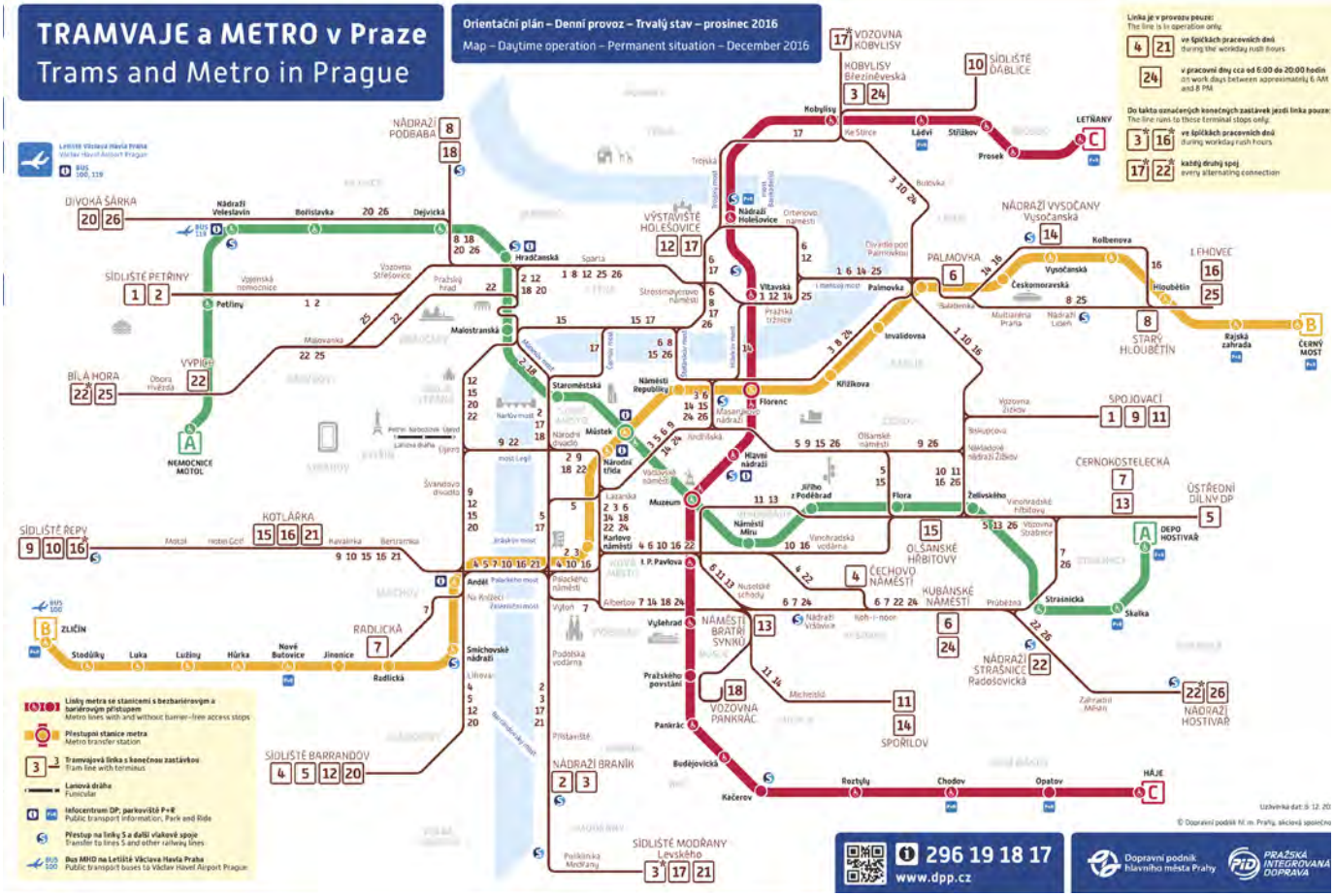
Das fahrbare Büro des »Herrn Chef« Jan A. Baťa war ein 6x6 Meter großer Aufzug mit Klimaanlage und Waschbecken. Von dort aus hatte Baťa jedes Stockwerk seiner Verwaltungszentrale unter Kontrolle. Der moderne Bau wurde zum Symbol für den wirtschaftlichen Erfolgs des gesamten Konzerns.

Ladislava Horňáková „Zlín: Modellstadt der Moderne“ 2009, S. 46–47.


1 VÝTAHOVÁ HALLA
2 RYCHLOVÝTAH
2a PÁTERNOSTER
3 STROJOVNA VZDUCHOTECHNIKY
4 ŠATNA
5 WC MUŽŮ
6 ŽEN A WC ŽEN
7 POJÍZDNÍ KANCELÁŘ
8 VÝTAH NÁVŠTĚVNÍKŮ
9 VÝTAH NÁKLADNÍ
10 DOPRAVA LISTOVNÍ A PNEUMATICKÁ POŠTA

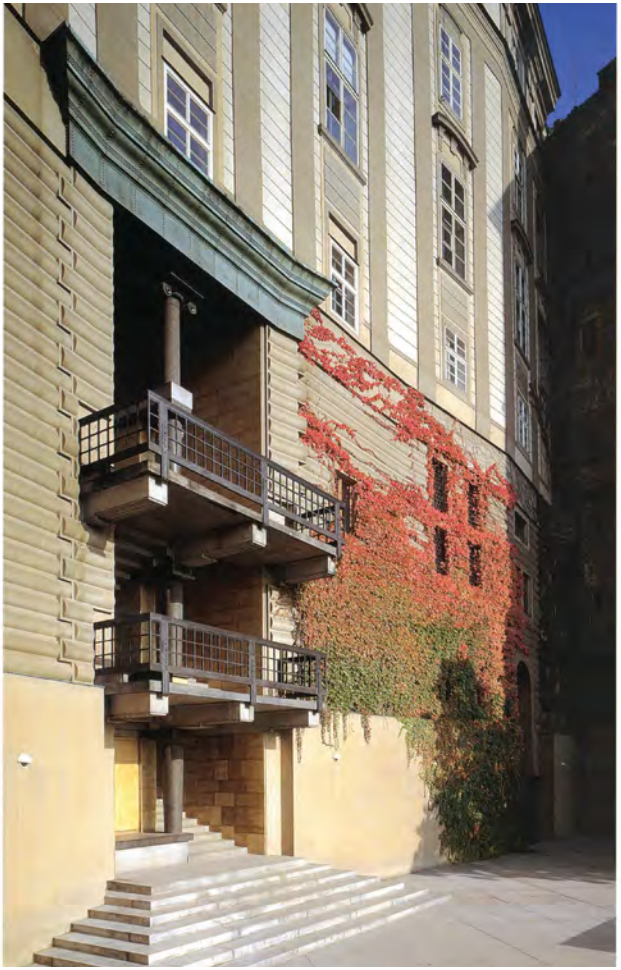
STADTKARTEN PRAG

2 Altstadt
0
150
300 m
Na Františku
nábř. Ludvíka Svobody
Švermovy sady
Štefánikův most
JOSEFOV
(JOSEPHSTADT)
MALÁ STRANA
(KLEINSEITE)
Vltava (Moldau)
Mánesův most
nám. Jana Palacha
Rudolfinum
Uměleckoprůmyslové muzeum
Staronová syn.
Španělská syn.
Pinkasova synagoga
Starý židovský hřbitov
Klausova syn.
Vysoká syn.
Maiselova syn.
Státní židovské muzeum
sv. Duch
sv. Šimon
sv. František
Anežský klášter
Kubistické domy
Pařížská
Široká
Dlouhá
Masná
Týnská
Celetná
Revoluční
Kotva
NOVÉ MĚSTO
(NEUSTADT)
Palladium
nám. Republiky
Obecní dům
Prašná brána
U Hybernů
Hybernská
Masarykovo nádraží
sv. Jakub
Týn
Ungelt
Týnský chrám
Staroměstské nám.
(Altstädter Ring)
Staroměstská radnice
Orloj
sv. Mikuláš
Jan Hus
Expozice Franz Kafka
Dům U kamenného zvonu
Golz-Kinský palác
Klementinum
Astronomická věž
Karlův most
Karlsbrücke
Staroměstská mostecká věž
Muzeum Karlova mostu
Muzeum B. Smetany
Clam-Gallasův palác
Karlova
Muzeum Absintu
Karolinum
Stavovské divadlo
Div. ACT
sv. Havel
Na příkopě
Slovanský dům
Muzeum Komunismu
Div. Na Můstku
Můstek
Václavské náměstí
MĚSTO
STARÉ
(ALTSTADT)
Betlémská kaple
Náprstkovo muzeum
sv. Jiljí
Uhelný trh
Alois Senefelder
Josefa Jungmanna
P. Marie Sněžná
Jungmannova nám.
Muzeum Mucha
Jindřišská věž
sv. Jindřich
Jubilejní Synagoga
Woodrow Wilson
Senovážné nám.
Bredovský palác
Div. Metro
sv. Martin
Platýz
Div. za branou
Kranerova kašna
Karlovy lázně
Div. Na zábradlí
Smetanovo nábřeží
Univerzita Karlova
Krocínova
70
72
38
67
42
43
60
H

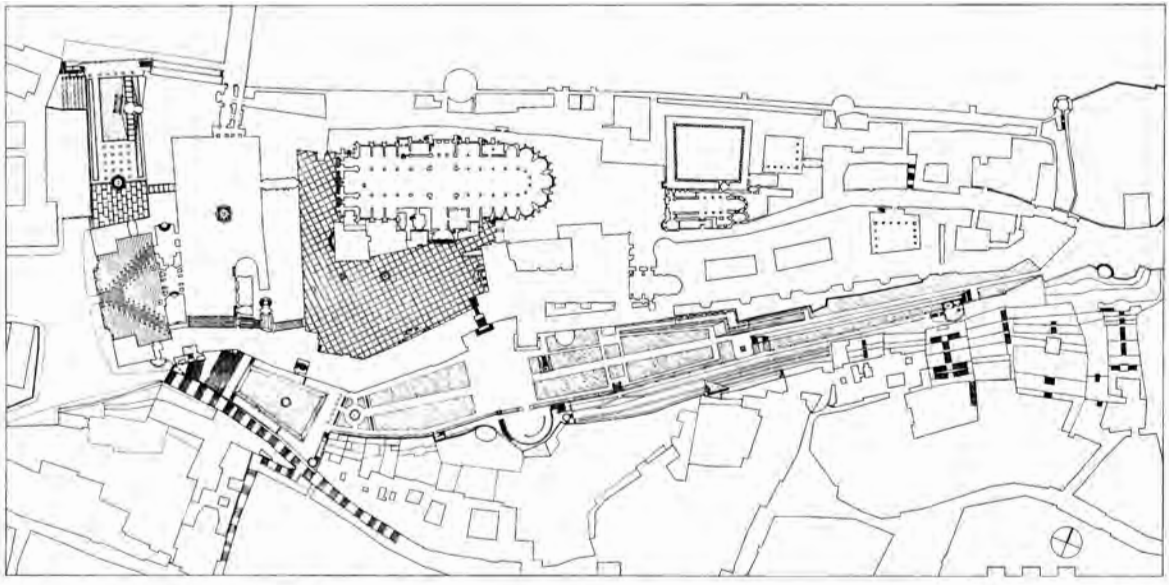

TRAMVAJE a METRO v Praze
Trams and Metro in Prague
Orientační plán – Denní provoz – Trvalý stav – prosinec 2016
Map – Daytime operation – Permanent situation – December 2016
Linka je v provozu pouze:
The line is in operation only:
ve špičkách pracovních dnů
during the workday rush hours
v pracovní dny cca od 6:00 do 20:00 hodin
on work days between approximately 6 AM and 8 PM
Do takto označených konečných zastávek jedí linka pouze:
The line runs to these terminal stops only:
ve špičkách pracovních dnů
during workday rush hours
každý druhý spoj
every alternating connection
Linky metra se stanicemi s bezbariérovým přístupem
Metro lines with and without barrier-free access stops
Přestupní stanice metra
Metro transfer station
Tramvajová linka s konečnou zastávkou
Tram line with terminus
Lanová dráha
Funicular
Infocentrum DP, parkoviště P+R
Public transport information, Park and Ride
Přestup na linky S a další vlakové spoje
Transfer to lines S and other railway lines
Bus MHD na Letiště Václava Havla Praha
Public transport buses to Václav Havel Airport Prague
296 19 18 17
www.dpp.cz
Dopravní podnik hlavního města Prahy
PID PRAŽSKÁ INTEGROVANÁ DOPRAVA

Prager Burg
Josef Plečnik (Burgarchitekt 1920-35)
ab dem 9. Jahrhundert

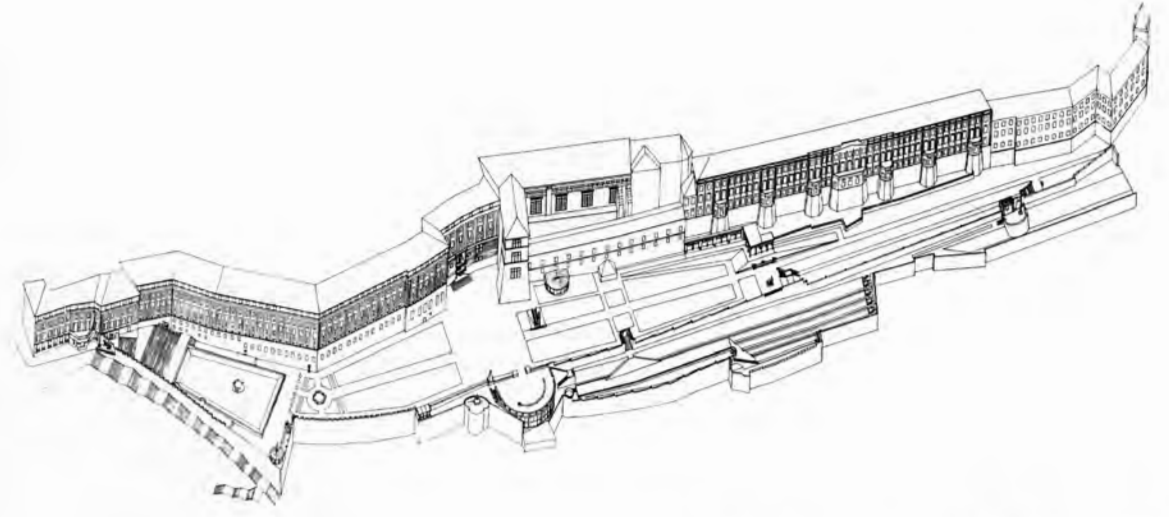
Der tschechoslowakische Präsident Tomáš Garrigue Masaryk dankte Plečnik für seine lange Lehrtätigkeit in Prag, indem er ihm die Renovierung und den Wiederaufbau der Prager Burg übertrug.
Nicht zuletzt sollte die Burganlage durch die Umbauten quasi „enthabsburgisiert" werden, und der mediterran geprägte Slowene Plečnik war dafür die ideale Wahl. Für seine präzise gesetzten Eingriffe, die 14 Jahre in Anspruch nehmen sollten, griff Plečnik vor allem auf das Formenvokabular der Antike zurück: Pyramiden und Obelisken, eine massive Granitschale und eine geradezu lustvolle Vorliebe für Säulen, ob in Hallen, Stiegenhäusern, Salons oder in den von ihm dezent mediterranisierten Gartenanlagen. Und als die für ein anderes Projekt in Laibach vorgesehenen Säulen nicht verwendet werden konnten, wurden sie kurzerhand nach Prag exportiert und aus Platzgründen ganz pragmatisch zu minoischen Säulen umgeformt. „Für Plečnik galt die Säule als das Grundelement aller Zivilisationen", so Damjan Prelovsek. „Er sagte einst, er fände es traurig, in einer Stadt ohne Säulen zu leben."
Beeinflußt und inspiriert von der Architektur der klassischen Antike und den Schriften Gottfried Sempers, entwickelte er einen sehr persönlichen Stil, der seine Einstellung zur menschlichen Existenz und seine religiösen Überzeugungen zum Ausdruck brachte. Plečnik benutzte Architektur als Medium für seine symbolischen und spirituellen Botschaften.
Wer Plečnik's Schaffen betrachten will, beginnt am besten mit dem ersten Burghof in der Nähe des Hradschiner Platzes. Die 25 Meter hohen Fahnenstangen sind eine Arbeit Plečniks. Bevor man den Zweiten Burghof betritt, kann man einen Blick links durch die detailreich gestalteten, polierten Bronzetore in den äußerst beeindruckenden Plečnik-Saal werfen. Dort ist Plečnik „Handschrift" in Form einer Säule vor kreisrunder Öffnung zu erkennen. Ein kleiner Durchgang zur Linken führt vom Zweiten Burghof zum Basteigarten, der von Plečnik gestaltet wurde. Man beachte die runden Stufen und die Balustrade am Fußweg zur Pulverbrücke, die oft auch Staub(gassen)brücke genannt wird. Wenn man den Zweiten Burghof durchquert und in den Dritten Burghof eintritt, stößt man in dem von Plečnik entworfenen Granitbelag auf Schachtdeckel aus Messing im „Design des Architekten".



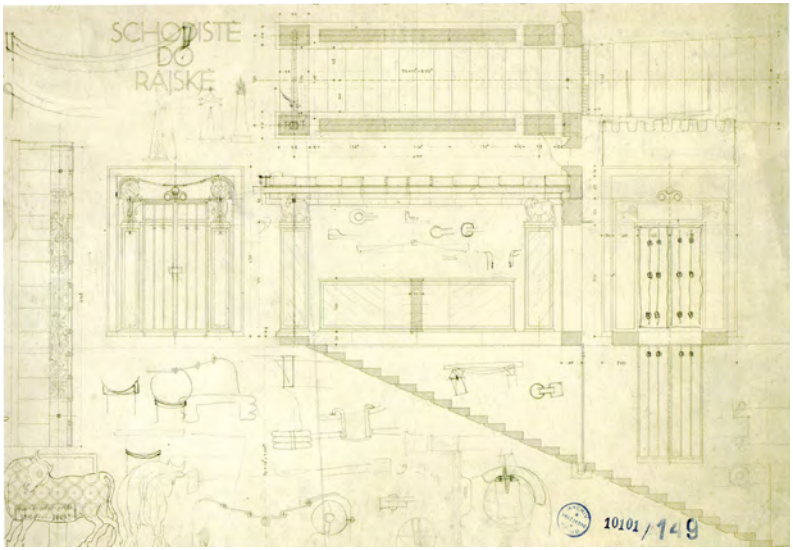
Die Prager Burg & Plečnik, Architektur im Ringturm, Wien.
URL: http://derstandard.at/2000043405996/Josef-Plecnik-Frischluft-statt-Habsburg

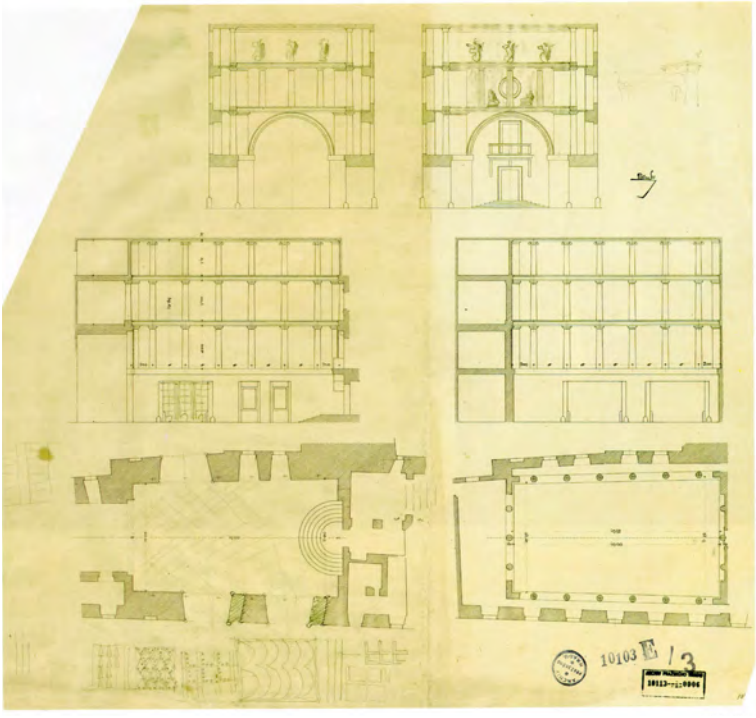


Plečnik's arrangement of the courtyards and gardens (T. Valena)



Axonometric projection of the southern gardens (E. Herbert)

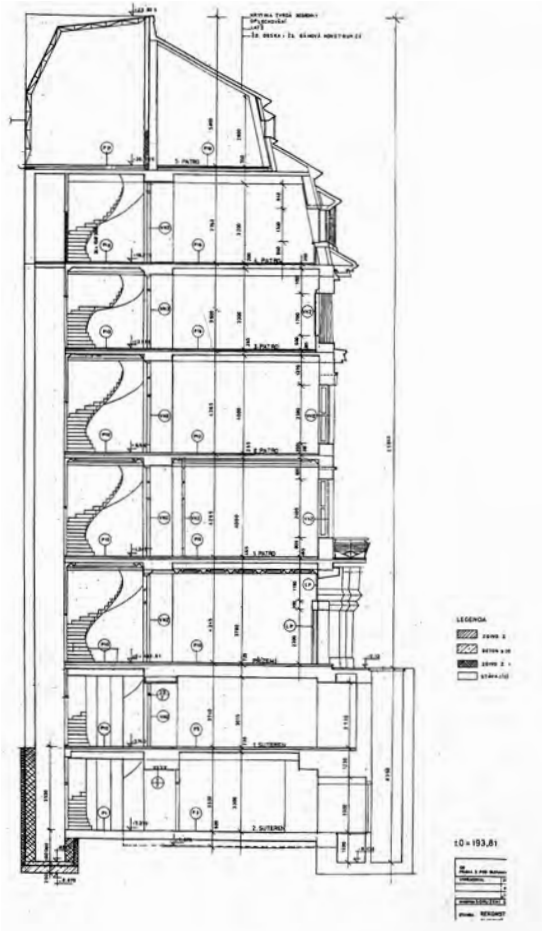

SCHODISTE
DO
RAJSKE
10101/149

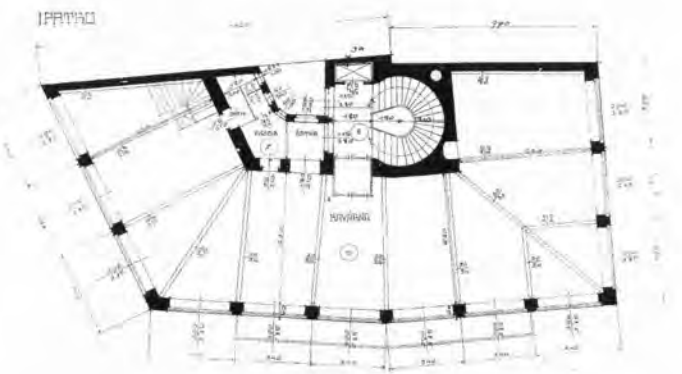

10103 E / 3

Haus „zur schwarzen Muttergottes“
Josef Gočár
1910-12

Der sechsstöckige Bau in Stahlbeton-Skelettbauweise ermöglichte eine besonders leichte Bauweise. Die Fenster werden durch kubistische Kapitelle begrenzt; in kubistischen Formen auch das Portal, die Gitter und die Geländer. Das Haus wird durch ein terrassenförmiges Mansardendach mit stark vorkragenden Gesimsen und kubistisch geformten Dachgauben abgeschlossen. Seit 1994 befindet sich hier das Museum des tschechischen Kubismus.

Radomíra Sedláková „Architekturführer Prag“ , 1997, S. 112.

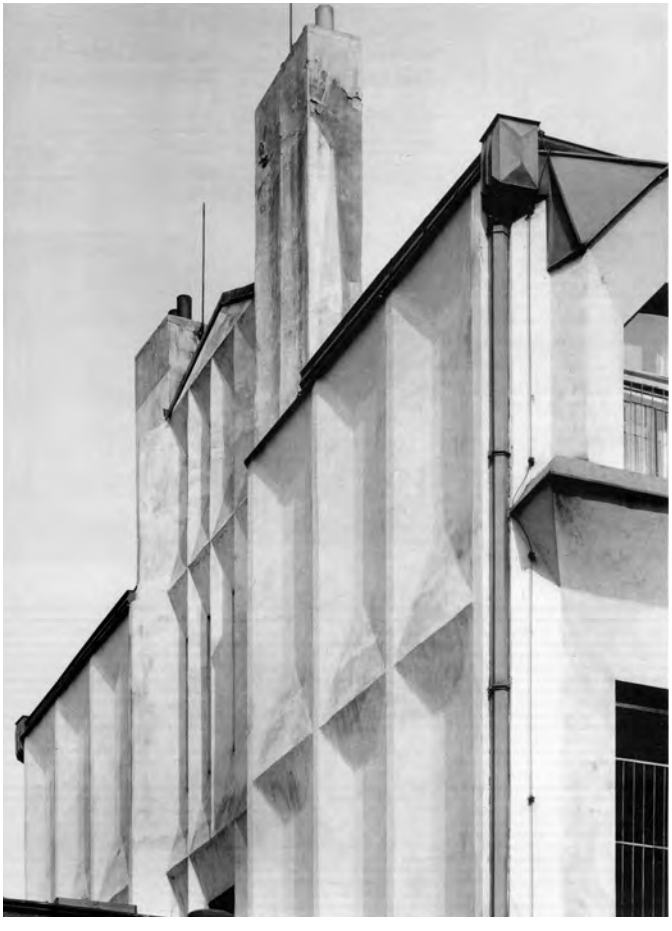

LEGENDA
±0 = 193,81



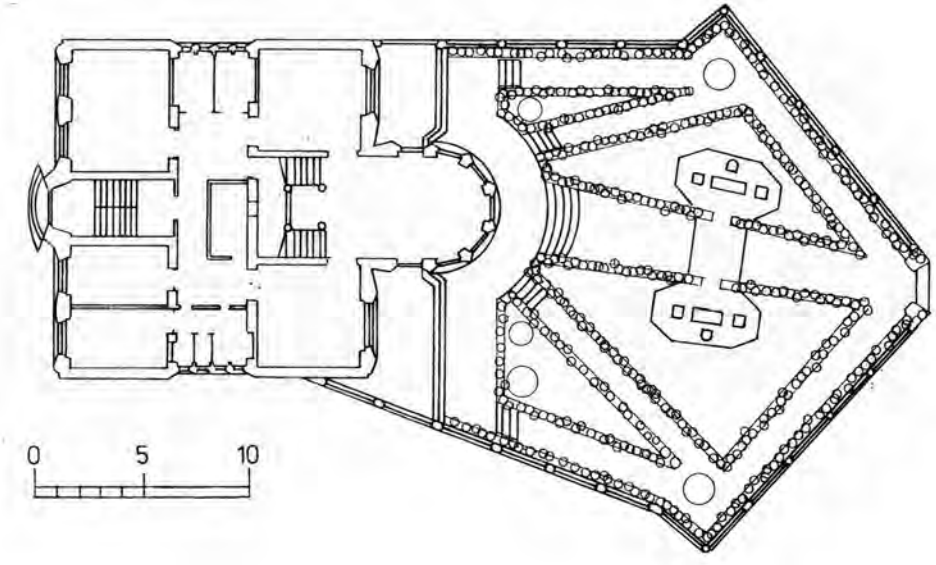
Villa Kovařovic
Josef Chochol
1912-13

Es handelt sich um eines der radikalsten kubistischen Bauwerke: eine Villa, die zwischen zwei im selben Zeitraum erbaute Gebäude eingeschoben ist. Alle vier Fassaden sind durchbrochen und facettiert, die Eingangsfassade hat ein weit hervorkragendes Gesims.

An der dem Garten zugewandten Fassade dominiert ein mächtiger, gebrochener Erker mit einer Terrasse. Die Fenster des oberen Geschosses ähneln Dacherker und sind massiv gerahmt. Kubistische Ornamente finden sich auch im Grundriß des Gartens und in den Pfeilern und dem Gitter der Gartenmauer.



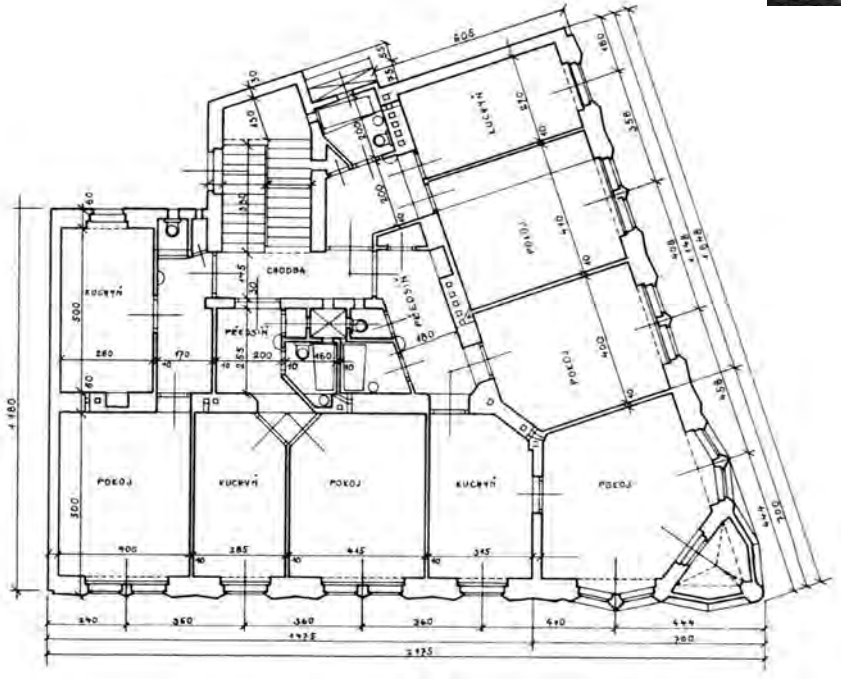
Radomíra Sedláková „Architekturführer Prag“, 1997, S. 113.


0
5
10

Mietshaus Neclanstrasse
Josef Chochol
1913-14

Das in Formen des Kubismus errichtete Bauwerk zeichnet sich durch einen schlanken, über alle Geschosse verlaufenden Pfeiler aus, der die Ecke der spitzwinklig aufeinander zulaufenden Gebäudeseiten betont. Ebenso charakteristisch ist das zu giebelartigen Formen erweiterte Dachgesims. Die gesamte Außenfassade ist leicht facettiert. Kubistische Formen prägen auch das Eingangsvestibül und die Ausstattung, wie etwa die Klinken der Eingangstüren.

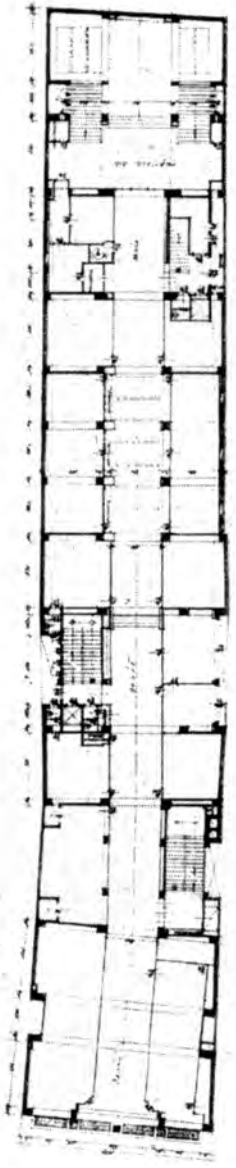
Radomíra Sedláková „Architekturführer Prag“ , 1997, S. 114.


KUCHYŇ
CHODBA
PŘEDSÍŇ
POKOJ
KUCHYŇ
POKOJ
KUCHYŇ
POKOJ
KUCHYŇ
POKOJ

Geschäfts- und Wohnhaus Avion
Bohumír Kozák, Nikola Dobrović
1924-26

Es handelt sich um das erste Haus mit einer funktionalistischen Fassade in Prag. Im Erdgeschoß verläuft eine Passage mit Geschäften und Restaurants sowie einem Kino im Untergeschoß. Im ersten Stockwerk befindet sich ein Kaffeehaus mit einer vorgeschobenen verglasten Wand. Die letzten Geschosse mit Wohnungen treten in zwei Terrassen zurück.

Radomíra Sedláková „Architekturführer Prag“, 1997, S. 117.

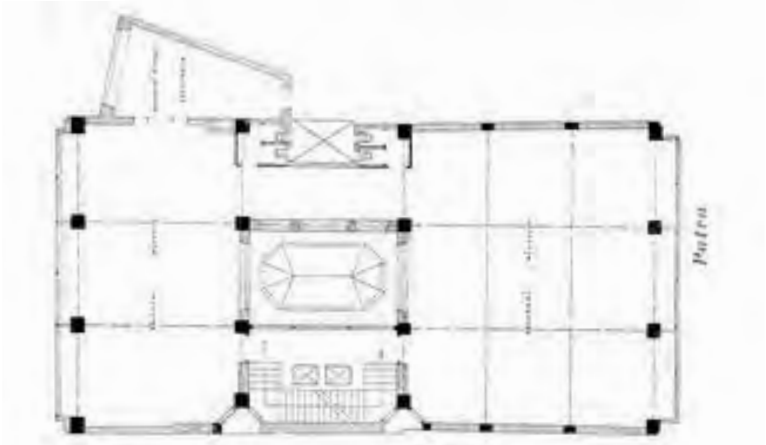


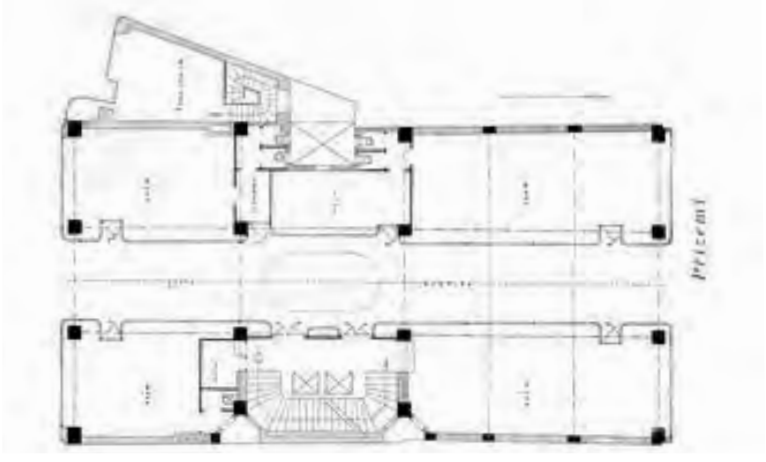
RAMADA
PALÁC KNIH
RAMADA
PALÁC KNIH LUXOR
PALÁC KNIH

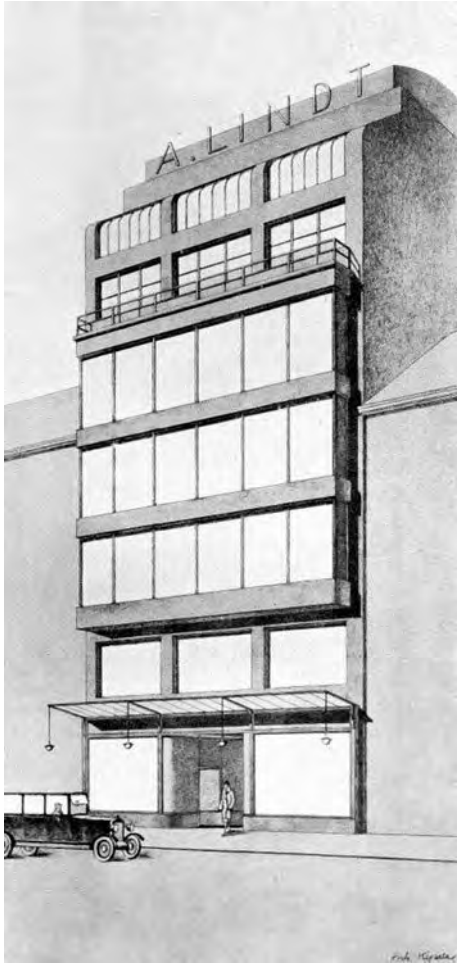
Kaufhaus Lindt
Ludvík Kysela
1925-27

Es handelt sich um eines der ersten modernen Einkaufspalais im Zentrum von Prag mit einer typischen Anordnung: im Erdgeschoß von Geschäften gesäumte Passagen, in den anderen Stockwerken Kaffeehäuser, Geschäfte und Mietbüros, in den obersten Etagen Wohnungen und auch ein Architektenatelier. Der Skelettkonstruktion des Stahlbetonbaus ist eine verglaste Fassade vorgestellt (das heutige Aussehen ist Ergebnis einer wenig gelungenen Umgestaltung aus der Mitte der siebziger Jahre), und die letzte Etage schließt mit dem schwungvollen Bogen der Fensterrundungen ab.

Radomíra Sedláková „Architekturführer Prag“, 1997, S. 119.

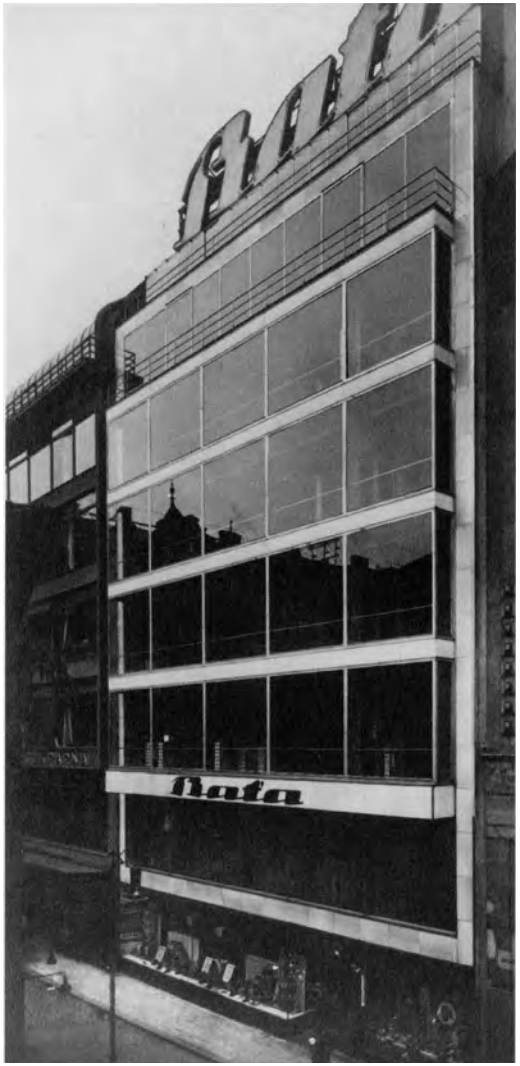




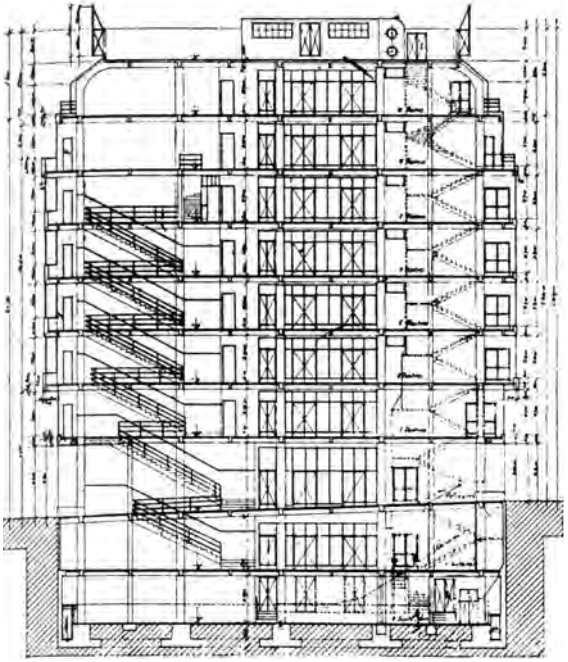

A. LINDT

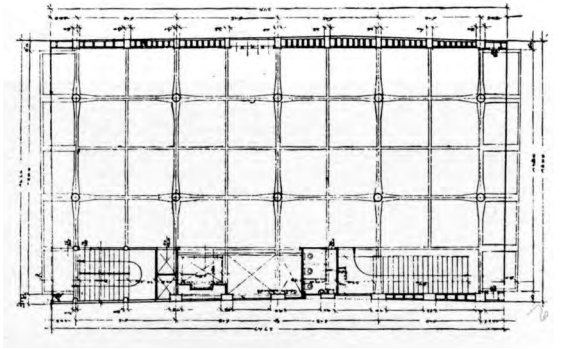
Baťa Kaufhaus
Ludvík Kysela
1928-29

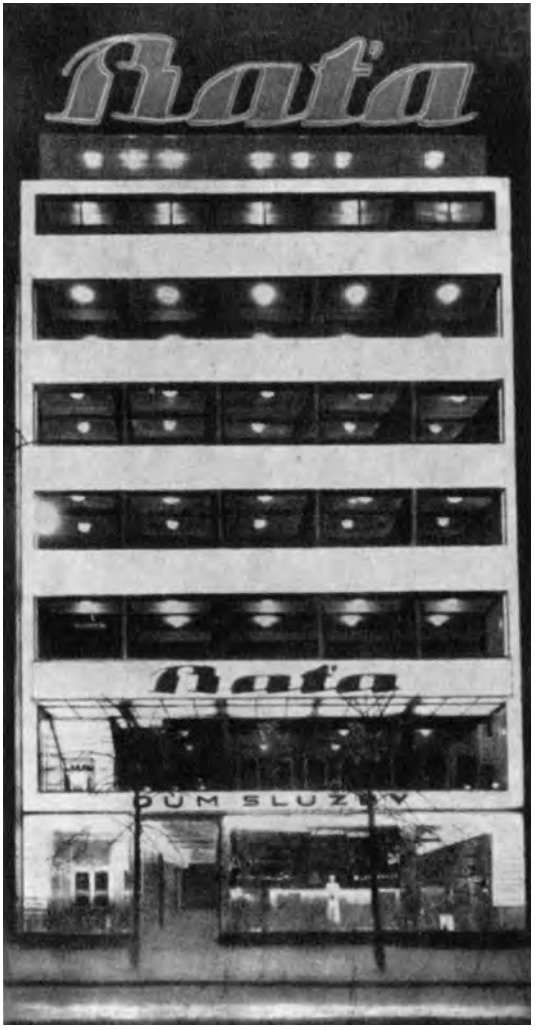
Es handelt sich um den Standardtyp der Bat'a Kaufhäuser: ein siebenstöckiges Gebäude mit einer Skelettkonstruktion aus Stahlbeton, Gebäudeeinheiten mit feststehenden Maßen, einem maximal verglasten Mantel, aus dem an der hinteren Fassade nur schmale Streifen der Deckenplatten hervortreten. An der Hauptfassade befinden sich Milchglasstreifen, die als Träger für auch nachts sichtbare Reklameaufschriften dienen.



Radomíra Sedláková „Architekturführer Prag“, 1997, S. 121.






Bata
Bata

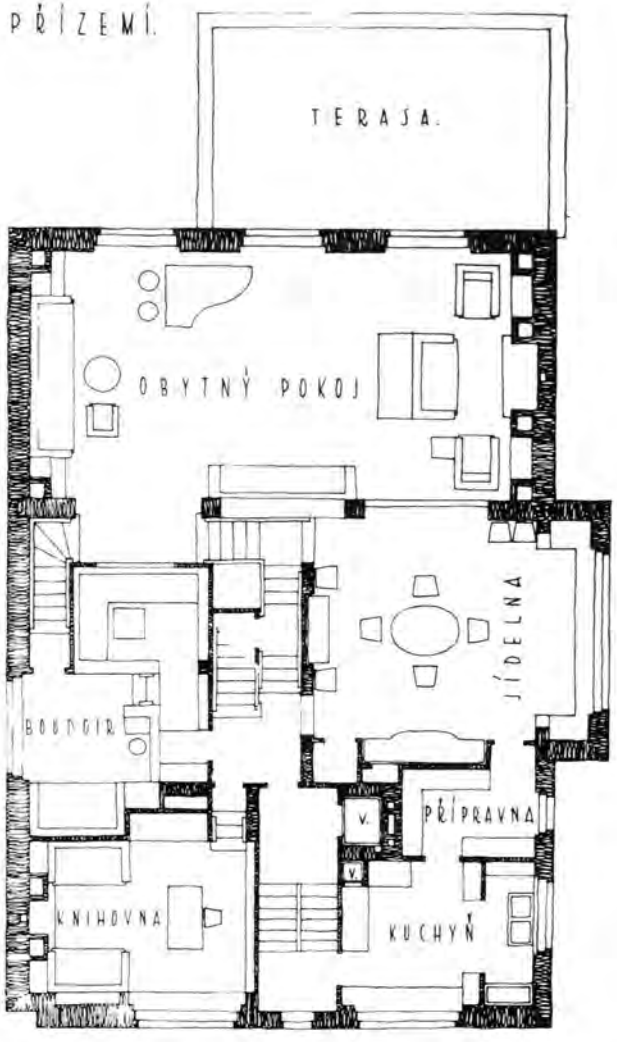
Haus Müller
Adolf Loos
1928-30

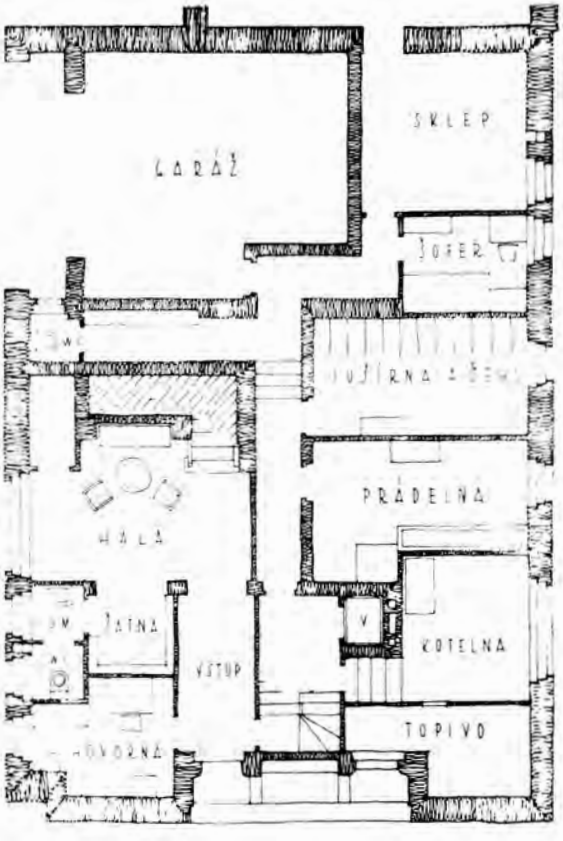
Das Haus für den Bauunternehmer Dr. Frantisek Müller, in dessen Auftrag Loos später auch noch die Siedlung Babi Nachod plante, liegt am Stadtrand von Prag in einer ausgeprägten Hanglage und ist von oben, von der Hangseite her, erschlossen. Das Haus Müller stellt die reifste Verbindung eines ausdifferenzierten Raumplans mit einem «modernen», glatt geschnittenen, plastischen Hauskubus dar. Die dem Erdgeschoss vorgelagerten Terrassenkuben, der zweigeschossige Hauptkörper, das zurückgesetzte Dachgeschoss mit der grossen Terrasse, der Balkon mit der eingezogenen Nische in der Hauptfassade, der Erker in der Seitenfassade und die glatt in die Fassade geschnittenen Fenster bilden die bereits erprobten Elemente des Vokabulars Loos'scher Gestaltung und sind nun in ausgereifter Weise auf die innere Raumplandisposition abgestimmt.

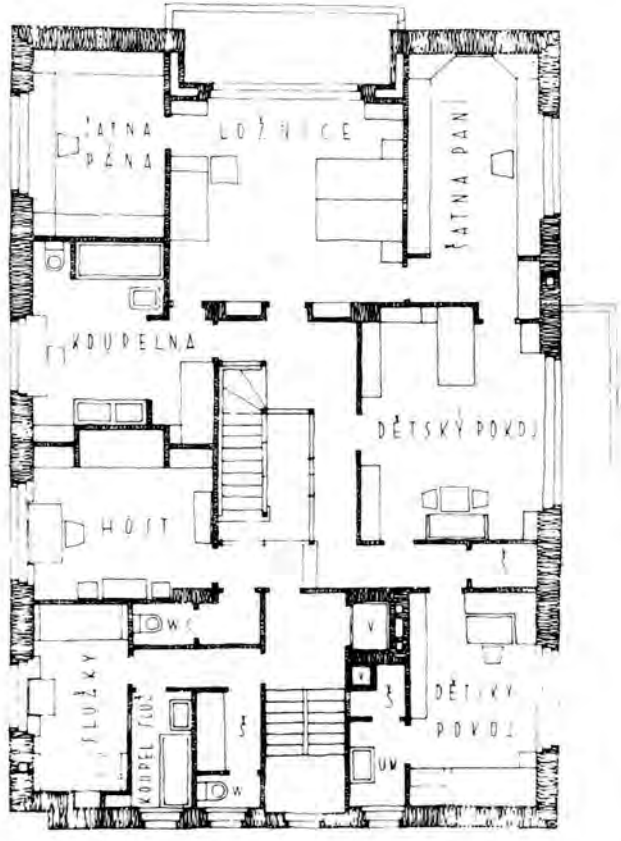
Die jeweils auf verschiedenen Niveaus liegenden Raumteile des Wohngeschosses: Wohnraum, Essraum, Bibliothek und das Zimmer der Dame bilden ein komplexes, offenes Raumgefüge, welches sich um eine zentrale Treppenführung organisiert. Im Wohnzimmer sind die Pfeiler und die getreppte Brüstung zum Esszimmeraufgang mit grünlichem Cipollinomarmor (Rhonetal) verkleidet, die Decke und die übrigen Wandteile sind verputzt, der gemauerte Kamin ist in die Marmorverkleidung integriert. Das Speisezimmer und das Herrenzimmer sind aus Mahagoni, das Zimmer der Dame ist aus Zitronenholz gefertigt.

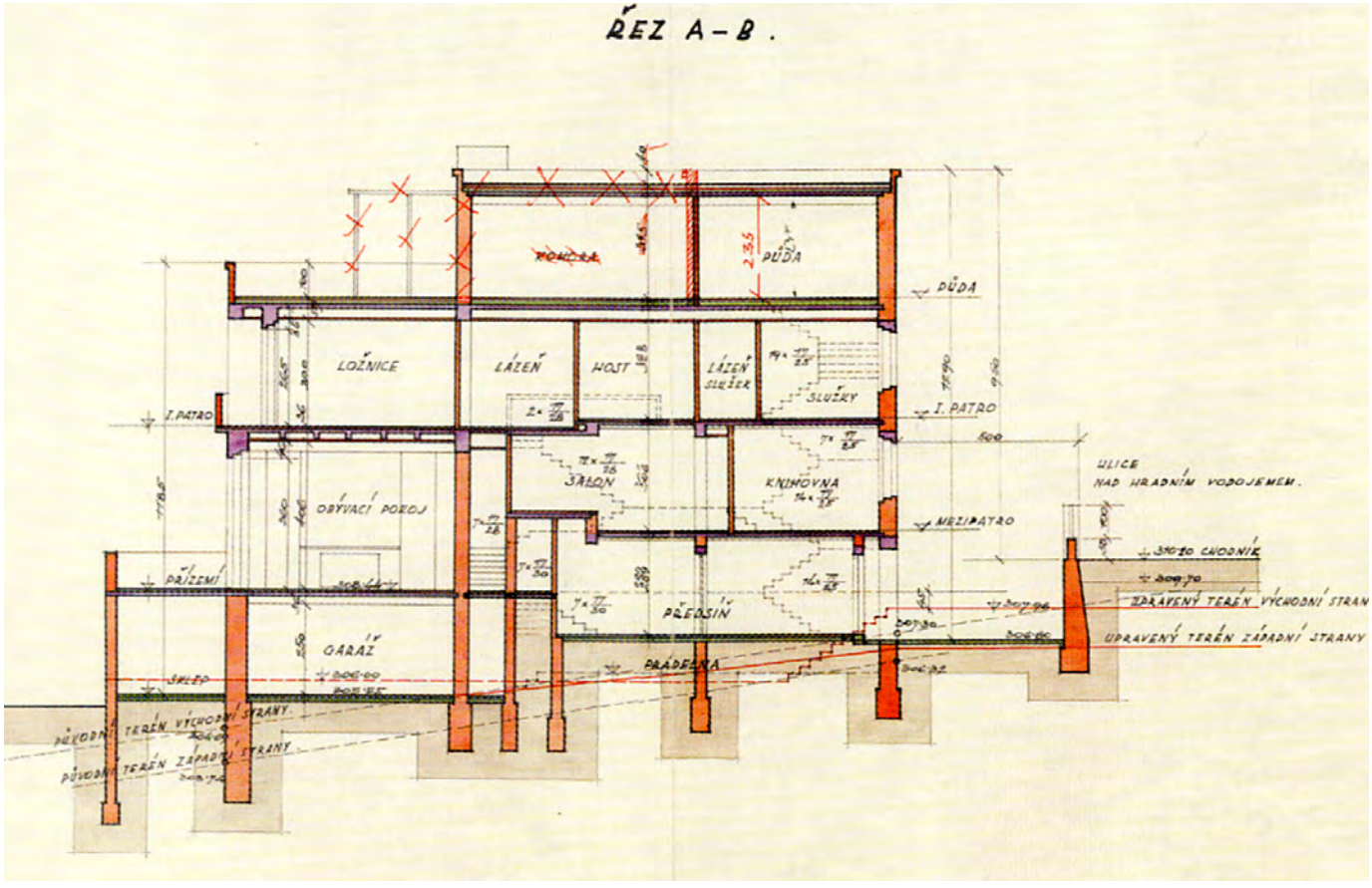
Die Bedeutung, die dieses Haus im Werk von Loos einnimmt, geht wiederum aus Kulkas Kommentar hervor: «Sie (die Halle) bildet einen Höhepunkt im Schaffen von Adolf Loos. Die Halle, das Esszimmer, die Treppe bilden ein Raumganzes, wie es harmonischer nicht gedacht werden kann.» Loos feierte in diesem Haus 1930 seinen 60. Geburtstag.

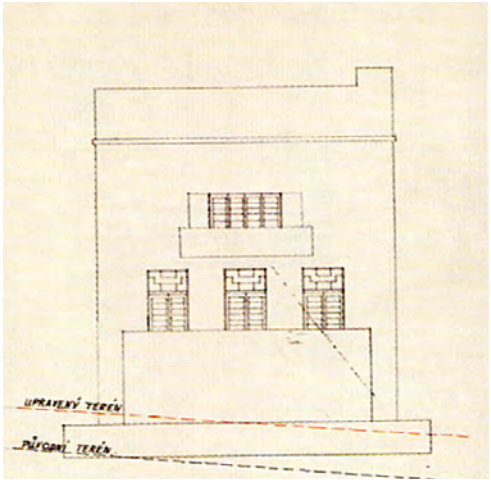
Rukschcio/Schachel, in: *Adolf Loos. Leben und Werk*, 1982, S. 610ff.

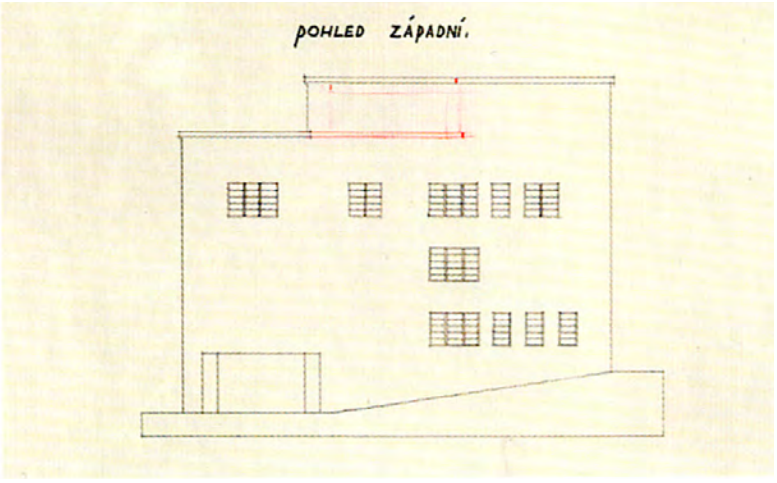

PŘÍZEMÍ.
TERASA.
OBYTNÝ POKOJ
JÍDELNA
BOUDOIR
PŘÍPRAVNA
V.
V.
KNIHOVNA
KUCHYŇ

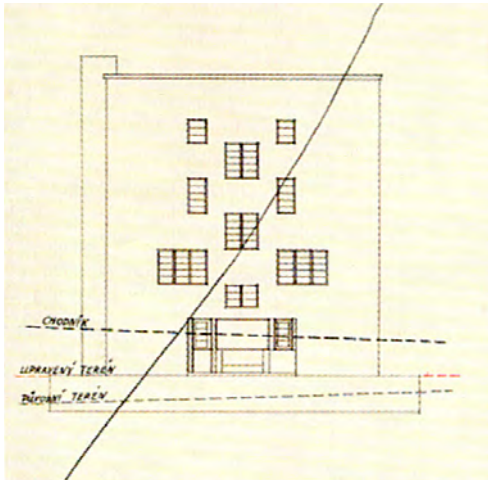

GARÁŽ
SKLEP
ŠOFER
PRÁDELNA
HALA
V
KOTELNA
VSTUP
TOPIVO

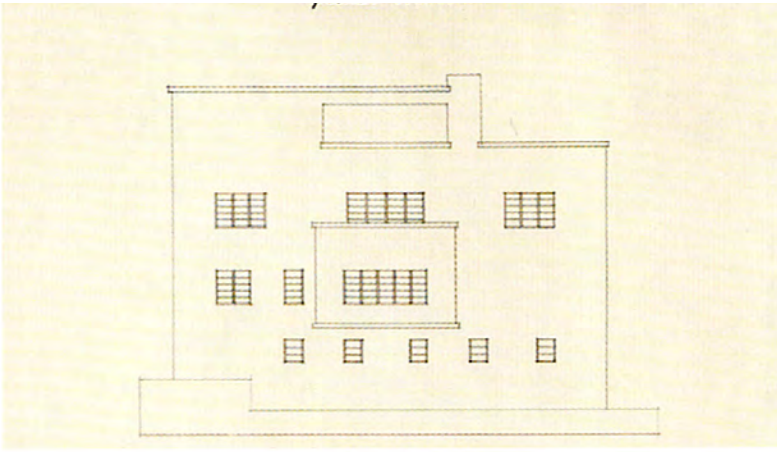

ŠATNA PÁNA
LOŽNICE
ŠATNA PANÍ
KOUPELNA
DĚTSKÝ POKOJ
HOST
WC
V
DĚTSKÝ POKOJ
SLUŽKY
KOUPEL SLUŽ
Š
UM
W


ŘEZ A–B.
PŮDA
LOŽNICE
LÁZEŇ
HOST
LÁZEŇ SLUŽEK
SLUŽKY
I. PATRO
OBÝVACÍ POKOJ
SALON
KNIHOVNA
MEZIPATRO
PŘÍZEMÍ
PŘEDSÍŇ
GARÁŽ
PRÁDELNA
SKLEP
ULICE NAD HRADNÍM VODOJEMEM.
CHODNÍK
ZDRAVENÝ TERÉN VÝCHODNÍ STRAN
UPRAVENÝ TERÉN ZÁPADNÍ STRANY
PŮVODNÍ TERÉN VÝCHODNÍ STRANY
PŮVODNÍ TERÉN ZÁPADNÍ STRANY


UPRAVENÝ TERÉN
PŮVODNÍ TERÉN


POHLED ZÁPADNÍ.

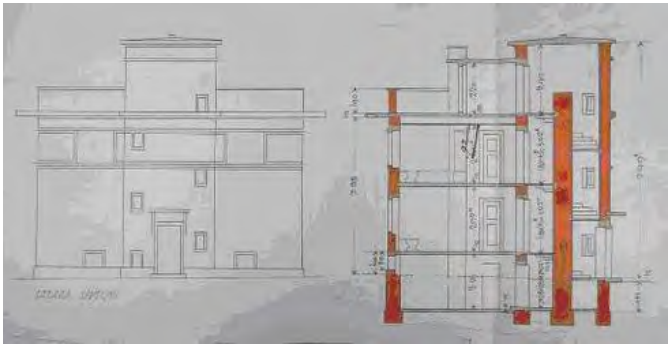

CHODNÍK
UPRAVENÝ TERÉN
PŮVODNÍ TERÉN



Villa Rothmayer
Otto Rothmayer
1929

Aus der Ferne ist die Villa hinter den Bäumen kaum zu sehen. Das Haus steht inmitten eines Gartens, an der Ecke der Straßen U Vojenské nemocnice und U Páté baterie. Wenn man von unten von der Straßenbahnhaltestelle kommt, fällt einem zuerst der zylindrische Zubau auf, der an einen kleinen Turm erinnert. Von der anderen Seite sieht die Villa sehr schlicht aus. Sie hat die Form eines Würfels, ganz oben befindet sich eine Terrasse.
Architekt Otto Rothmayer (1892-1966) ließ das Haus nach seinen Entwürfen in den Jahren 1928/29 für seine Familie bauen. Diese wohnte dort bis 2008.
Er hatte von seinem Vater gelernt, Holz zu bearbeiten, weil dieser eine Tischlerwerkstatt leitete. Deswegen entwarf der Architekt später auch Möbel und gestaltete selbst die Innenräume seiner Bauten. In der Villa lassen sich mehrere architektonische Elemente erkennen, die Rothmayer gemeinsam mit Plečnik bei der Umgestaltung der Prager Burg nutzte, zum Beispiel befindet sich der Haupteingang in die Villa in dem zylindrischen Bau mit Wendeltreppe. Dieses Element benutzte er ebenfalls zwölf Jahre später beim Ausbau des Theresianischen Flügels auf der Prager Burg.

URL: http://www.radio.cz/de/rubrik/spazier/villa-des-architekten-rothmayer-wird-museum (01.03.2017).

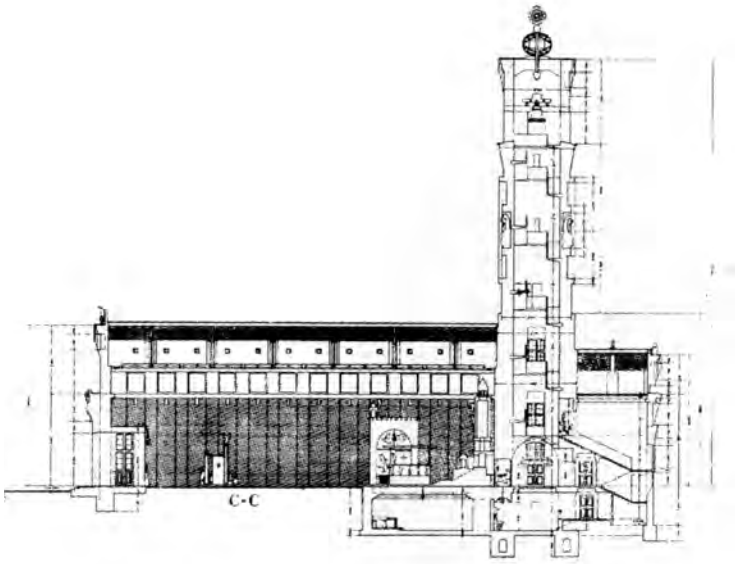


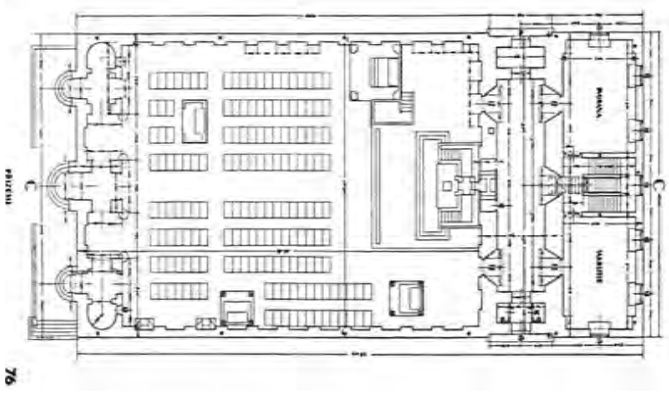
Rothmayerova vila
Villa Rothmayer

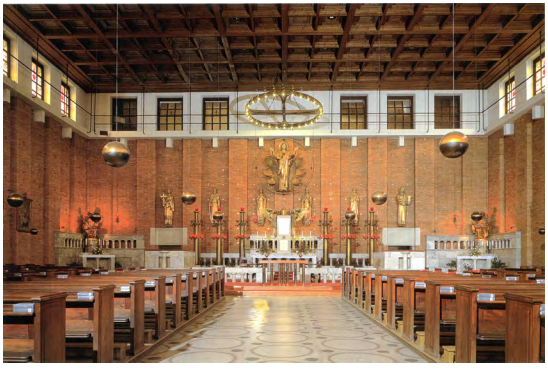
Kirche des heiligsten Herzens des Herrn
Josef Plečnik
1928-32

Inmitten des Parks erhebt sich ein für Prag ungewöhnlicher, von frühchristlicher Architektur inspirierter Sakralbau. Über dem Rechteck des Kirchenschiffes erhebt sich ein hoher Turm, der von Pylonen und Obelisken gesäumt ist. Die plastischen Verzierungen sind das Werk von D. Pešan.
Plečnik, arbeitete an diesem Bauwerk für die Stadt ohne Honorar und entwarf eine Renovierung des gesamten Platzes. Aus finanziellen Gründen wurde dann lediglich das Kirchengebäude erbaut, die Pläne zur Renovierung des Parks wurden nie umgesetzt. Bis heute ruft dieses Thema vereinzelt heftige Diskussionen hervor, da die Straßenkreuzung an dieser Stelle keinen einzigen Fußgängerübergang hat.
Die prismenförmige Glockenturm ist 42 Meter hoch, das riesige Rundfenster hat einen Durchmesser von 7,6 m. Die Stirnfassade besteht aus drei Eingangsportalen. Ausgangspunkt des Baus waren altchristliche Kirchen aus der Zeit kurz nach Christus.

http://www.digital-guide.cz/de/poi/vinohrady-3/die-herz-jesu-kirche-kostel-nejsvetejsiho-srdce-pa/ (02.03.2017)


C-C





Werkbundsiedlung Baba

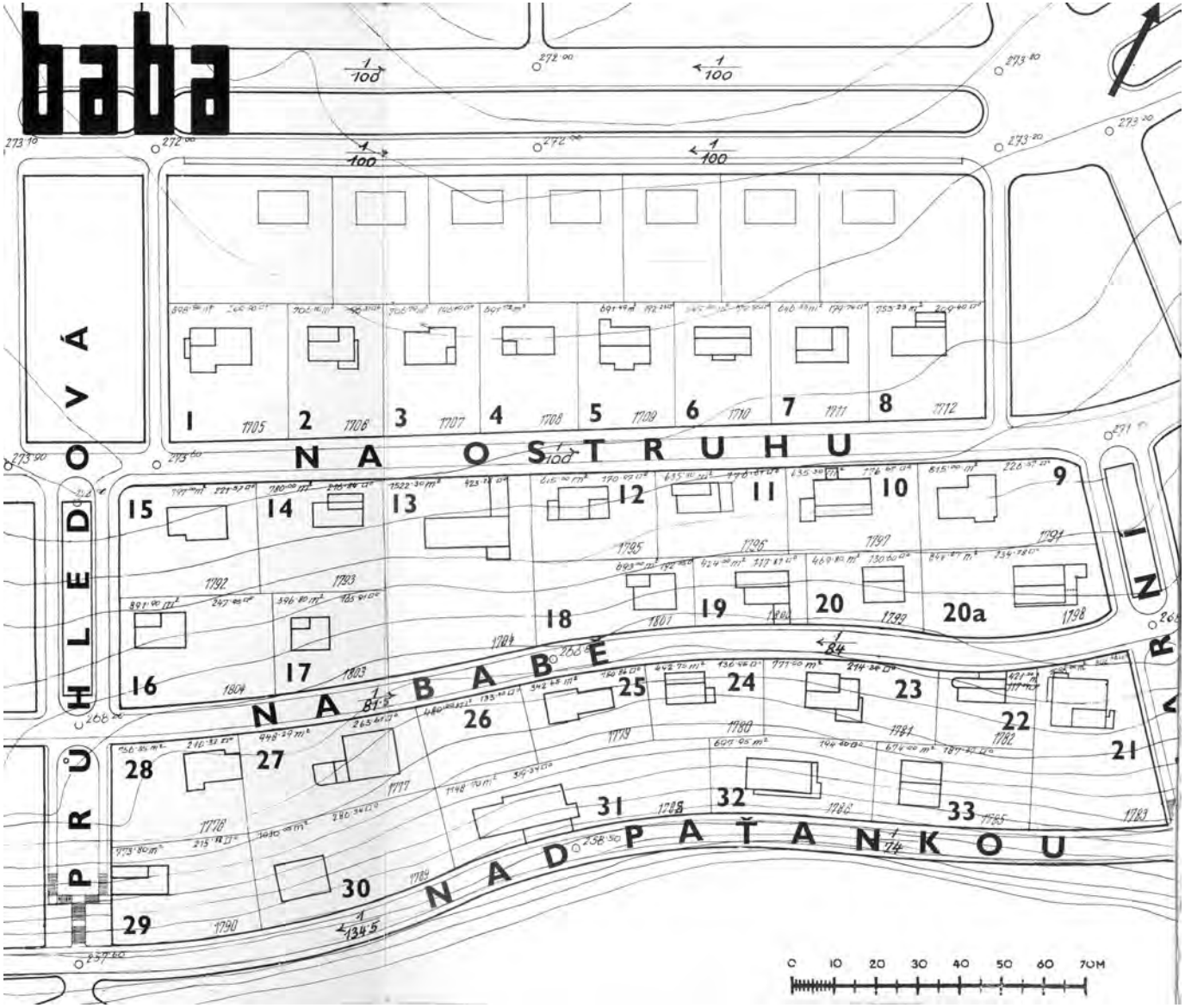
1928-32

Die Pforten der Brünner Ausstellung zur zeitgenössischen Kultur waren noch nicht geschlossen, da hatten sich die Werkbundmitglieder schon über die Notwendigkeit einer Mustersiedlung für Prag geeinigt. Zügig ging es voran, am 2. November 1928 kam es schon zur Beschlußfassung. Ein geeigneter, etwa drei Hektar großer Bauplatz, ein 20% zum Moldautal abfallender Südhang, bot sich im nördliche Stadtteil Dejvice. Das Ackerland war schon vom Magistrat zu Bauland umgewidmet und reguliert, für Pavel Janak allerdings in einer unannehmbaren Weise. Er schlug aufgrund des einmaligen Ausblicks auf Prag eine schachbrettartige Verbauung vor, ähnlich der bereits 1925 vom Architekten František Kavalír in Prag-Košíře (Pfseckéhoulice) verwirklichten Lösung: Die Zufahrtsstraßen sollten den Höhenlinien des nach Süden abfallenden Hügels folgen.

Das Bemühen um die Durchsetzung der städtebaulichen Lösung soll drei volle Jahre währen. Währenddessen gehen aber die Projektarbeiten weiter. Am 16. Dezember 1929 schreibt der Werkbund einen Wettbewerb zur Errichtung von Minimalhäusern aus, freistehend und im Reihenverband. Keines der prämierten Projekte wird weiterverfolgt, keines findet sich im von J. Kuba angefertigten Siedlungsmodell, das im Januar 1930 präsentiert wird. Fortlaufend ändern sich die Entwürfe, Bauherren springen ab, andere tauschen untereinander die Parzellen, bis diese endgültig im Mai 193 1, noch vor der im Juni erfolgten Genehmigung des Regulierungsplanes, vom Werkbund zu einem Quadratklafterpreis von 270 Kronen gekauft werden. Das entspricht etwa 75 Kronen pro Quadratmeter, eine Maßeinheit, die man damals schon dem alten, aber in Baba noch geführten Klafter vorzuziehen beginnt.

Stephan Templ, „Baba: Die Werkbundsiedlung Prag“, 1999, S. 21–22.

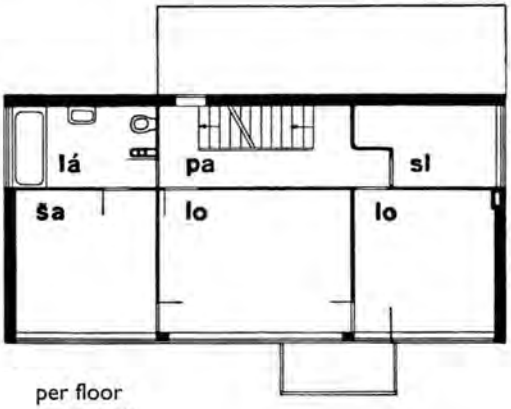
baba


NA OSTRUHU
NA BABĚ
NAD PAŤANKOU
PRŮHLEDOVÁ
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
20a
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
0 10 20 30 40 50 60 70M

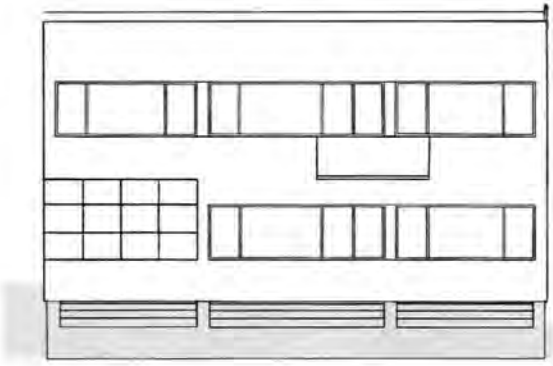
Haus Čeněk
Ladislav Žák
1932

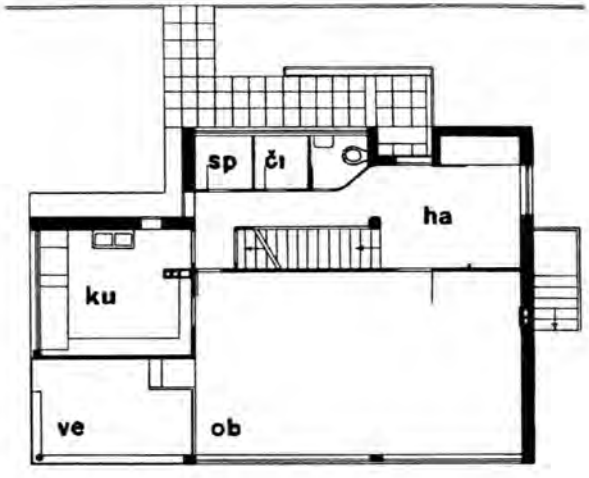
Gleich einem Schiffsrumpf erscheint die Nordfassade durch die hochgezogene Attika, die den Bewegungsvorgang im Hausinneren, genauer: den Verlauf der einläufigen Treppe widerspiegelt, die an eine Schiffstreppe erinnert. Beim Hinaufsteigen blickt man links an einer Säule vorbei auf das untere Deck, rechts schaut man auf den höher gelegenen Kabinengang zu den Schlafkabinen, der über ein Bullauge belichtet ist. Der Bau weist ein ähnliches Grundrißkonzept wie das Haus Herain auf, ist jedoch geräumiger und hat westseitig eine verglaste Veranda. Der Balkon im Obergeschoß ist eine Reminiszenz an die Wohnzellen des Projektes für die Arbeitergenossenschaft «Včela». Die Form der geschwungenen Nordfassade kehrt im Grundriß des Vorzimmers wieder.
An das Haus wurde im Jahre 1937 eine Garage zugebaut, im Jahre 1941 wurde die verglaste Veranda von Jaroslav Jíra nach Süden und Westen erweitert.

Stephan Templ, „Baba: Die Werkbundsiedlung Prag“, 1999, S. 70.



per floor
ıergeschoß

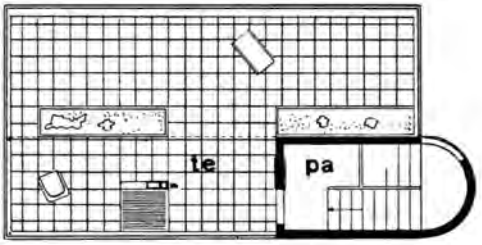


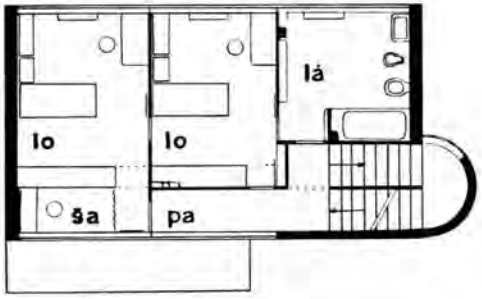


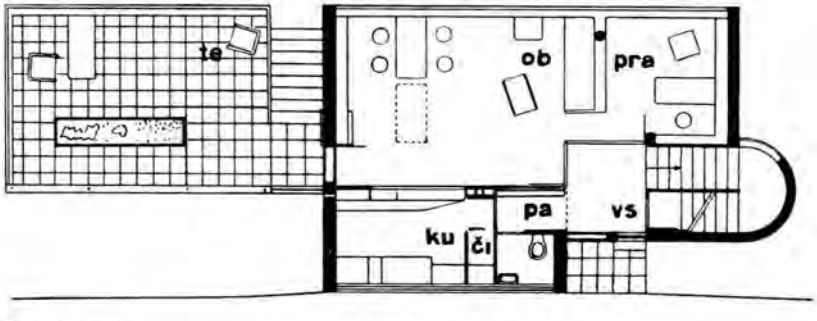
Haus Herain
Ladislav Žák
1932

Der Entwurf zu diesem Haus stammt bereits aus dem Jahr 1928, kurz nachdem Zak den «Normaltyp einer Wohnung» entwickelt hat. Die gewölbte Stiegenhauswand verleiht der Nordseite des kleinsten Hauses der Siedlung eine Dynamik, die über zeichenhafte schmale Fensterbänder sowie die Abdeckung der Dachterrasse ausklingt. Die auskragende Überdachung des bis an die Grundstücksgrenze geschobenen Küchenblocks schützt den Eingangsbereich.
An der Südfassade wird die vertikale Stiegenhausverglasung der dominierenden Horizontale gegenübergestellt, welche durch die über die ganze Hauslänge gehenden Bandfenster; durch den schmalen Streifen des zurückspringenden Sockels und die Brüstung der vom Garten abgehobenen Terrasse gebildet wird. Deren Nordseite ist gegen Einblicke und Witterung durch eine Pergola geschützt, welche mit einem schweren, auf zarten Eisenstäben aufliegenden Holzbalken abgeschlossen ist - Žáks Spiel mit dem Thema der Schwerelosigkeit. Der Architekt möbliert die Terrasse mit Fauteuils: denselben, die er in der Wohnung verwendet, denn sie ist ja ein Teil von ihr. Bewußt setzt man sich vom Garten ab, nimmt Haltung dem Grün gegenüber ein, holt es als Topfpflanzen auf die Terrassen zurück - ganz in der Art von Le Corbusier. Weitere Requisiten auf der in der Flucht des Treppenhauses überdachten Dachterrasse sind eine Dusche und ein Kamin. Der jetzige Besitzer des Hauses, Professor Marcel Zachoval, ist bemüht, den Original zustand zu bewahren.

Stephan Templ, „Baba: Die Werkbundsiedlung Prag“, 1999, S. 88.


te
pa


lá
lo
lo
ša
pa


te
ob
pra
pa
vs
ku
čl

Haus Janák
Pavel Janák
1932

Janáks eigenes Haus fällt aus der Reihe: keine längliche Bauform; eine in die Hausmitte gesetzte Treppe, um die Kommunikationswege kurz zu halten; der strenge würfelförmige Baukörper (die Umrisse des aus dem Würfel geschnittenen Teils des Obergeschosses zeichnet das Pergolagerüst nach) wird durch einen freien Fassadenplan aufgeweicht.

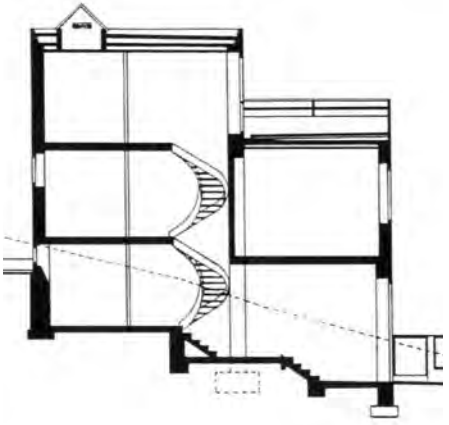
Im untersten Geschoß, der Eingangsebene, zeigt die Stirnseite eine Dreiteilung, die auch im Grundriß ihre Fortsetzung findet: die Garage, das Atelier und der in die Mittelachse gelegte Eingang. Hier setzt der gut komponierte Weg durch das Gebäude an. Drei Stufen führen zur nächsten Ebene (von der aus man das Atelier des Architekten betritt), weitere vier zum darübergelegenen Plateau, wo die luftige setzstufenlose Stahlwendeltreppe beginnt.

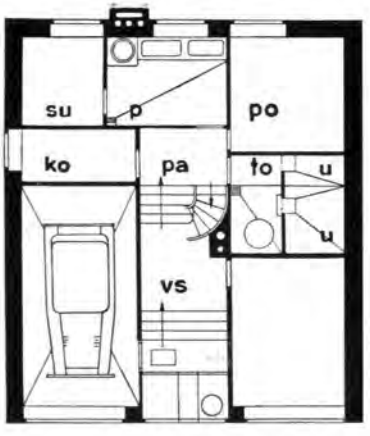
Das Obergeschoß teilt sich in die Wirtschaftsräume mit eigenen nordseitigen Eingang (Küche und Dienstbotenzimmer) und die Aufenthaltsräume, welche in einem U-förmigen Raumkontinuum auf zwei Ebenen angelegt sind, was ja auch an der Fassade deutlich gemacht ist: Die westseitig gelegene, über ein Blumenfenster belichtete Halle geht über in den tiefer gelegenen, dreiseitig verglasten, vitrinenähnlichen Wohn- und Arbeitsraum mit direktem Zugang zum Garten. Bühnenartig abgehoben (auf der Ebene der Halle) das durch eine Faltwand abtrennbare Speisezimmer. Ein geschickt positionierter Drehschrank – anstelle einer gewöhnlichen Durchreiche – läßt keinen Blick in die Küche zu.

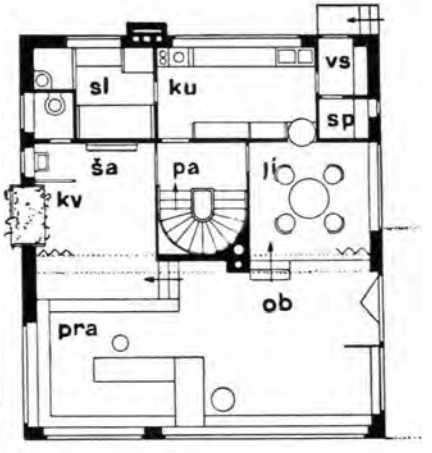
Das Schlafgeschoß ist nach Norden geschlossen. Das Bad von oben belichtet (eine Lösung, die schon Oud in Stuttgart-Weißenhof ausprobierte); der Ankleideraum hat einen kleinen Balkon zum Lüften der Kleidung. Die Schlafräume öffnen sich nach Süden zur Terrasse, von der man einen einmaligen Blick auf Prag hat.

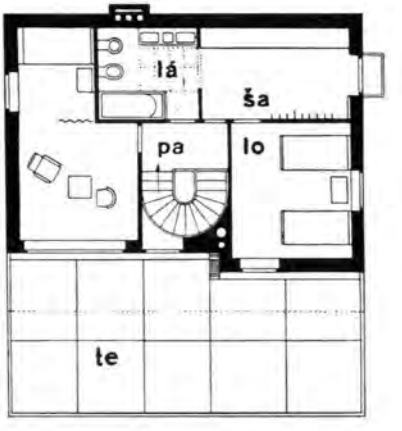
Das Haus wurde vor kurzem generalsaniert. Die außen angebrachte Wärmedämmung veränderte die ursprünglichen Proportionen. Das Blumenfenster wurde entfernt. Der Garagenzubau stammt aus den späten 70er Jahren.

Stephan Templ, „Baba: Die Werkbundsiedlung Prag“, 1999, S. 120.




su
p
po
ko
pa
to
u
u
vs

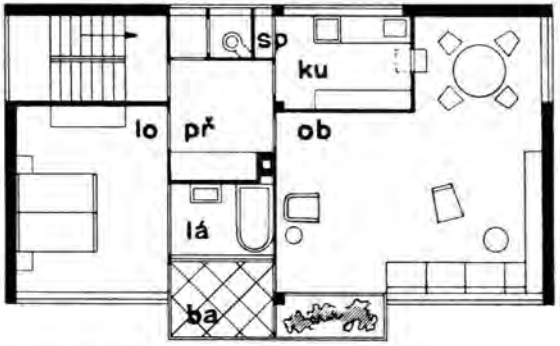

sl
ku
vs
sp
ša
pa
kv
ob
pra

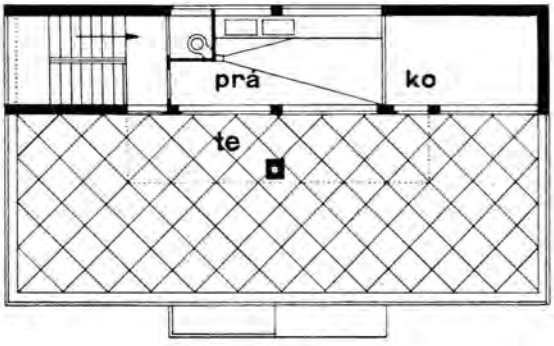

lá
ša
pa
lo
te

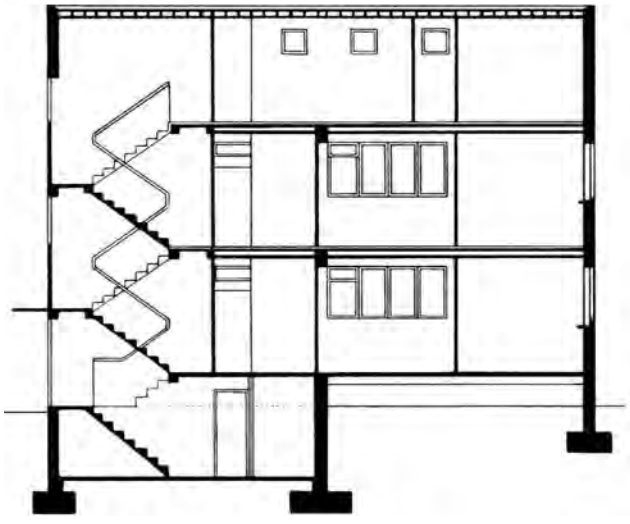
Haus Lisý
Evžen Linhart, Antonín Heythum
1932

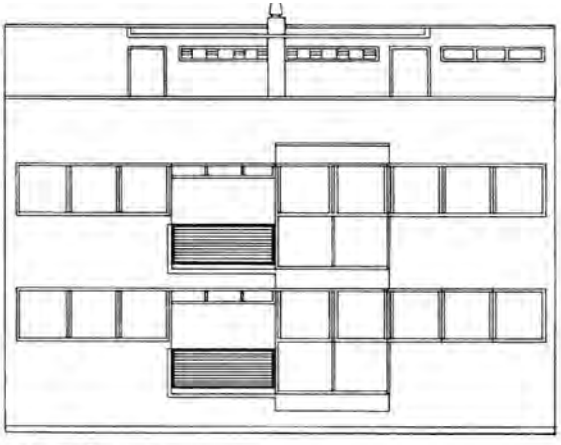
Sichtlich waren die Architekten von Mies van der Rohes Stuttgarter Werkbundbau inspiriert . Das Zweifamilienhaus wäre (in Anlehnung an das Beispiel aus Weißenhof) für eine Reihenhausverbauung geeignet.
Der Bau zeigt ein interessantes Spiel zum Thema freie Disposition und Symmetrie. Letztere wird im Grund- und Aufriß respektiert, sogleich aber wieder relativiert: An der Fassade ist sie durch den Kamin und die aus quadratischen Glasflächen gebildeten Fensterbänder betont, durch den in Loggien und Wintergärten geteilten Mittelrisalit wieder aufgehoben. Gleiches im Grundriß der beiden Wohnungen. Die Mittelachse wird respektiert. An sie schließt sich eine freie Raumdisposition an. Der hakenförmige Wohn-/Eßraum schließt die Küche mit ein, erstreckt sich von der Nord- zur Südwand – eine Besonderheit in Baba, die man sonst nur beim Haus Peřina vorfindet. Dienstbotenzimmer und Waschküche im Dachgeschoß.
Die Terrasse hier wurde teilweise verbaut.

Stephan Templ, „Baba: Die Werkbundsiedlung Prag“, 1999, S. 53.


sp
ku
lo
př
ob
lá
ba


prá
ko
te

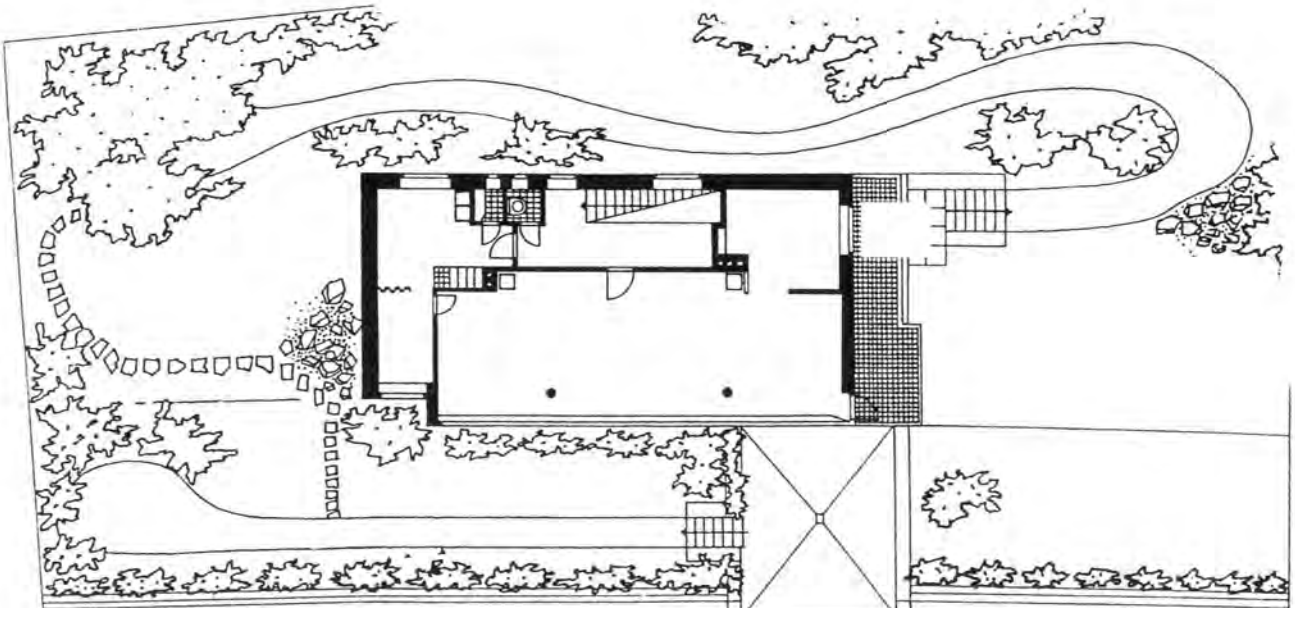


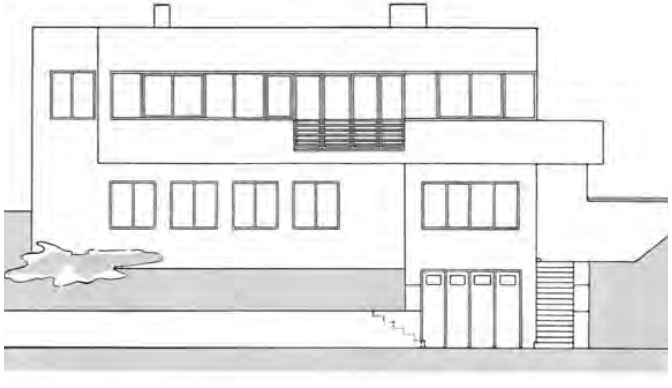


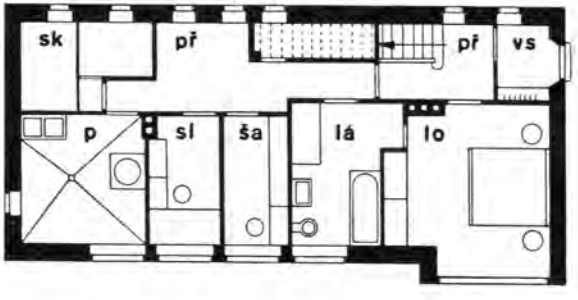
Haus Maule
Josef Gočár
1932

Die Hierachie der inneren Raumverhältnisse ist an der plastischen Fassadentektonik klar ablesbar: der 65 m² große Wohnraum ragt vor; ist wegen der hervorragenden Sicht auf Prag ins Obergeschoß gelegt. Etwas zurückgenommen ist der Vorsprung des einzigen Schlafzimmers im Haus; die Nebenräume treten zurück. Garage und der geschützte Hauseingang liegen nebeneinander. Wiewohl sich der Bau durch das vorkragende Obergeschoß nicht der abfallenden Topographie des Hanges beugt, bildet er durch seine langgezogene Form eine reizvolle Kulisse. Gočár kann bei diesem Bau seine kubistischen Wurzeln nicht verleugnen. Unter dem Einfluß seiner Schüler versucht er sich der funktionalistischen Formensprache zu bedienen, ein Versuch, der spätestens bei der Grundrißlösung Halt macht. Das ursprüngliche Projekt hatte ein drittes Geschoß.

Stephan Templ, „Baba: Die Werkbundsiedlung Prag“, 1999, S. 117.



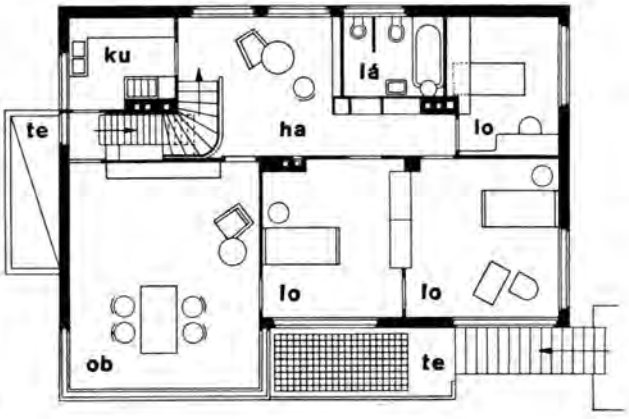


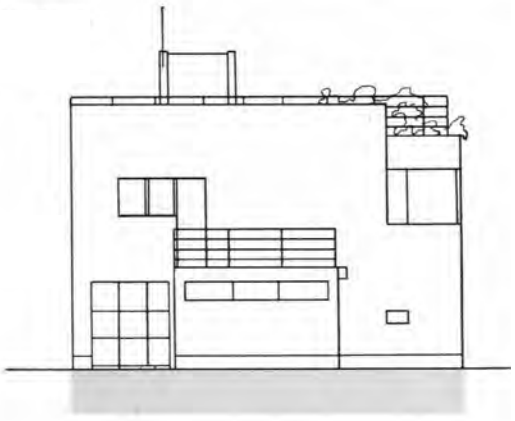

sk
př
př
vs
p
sl
ša
lá
lo

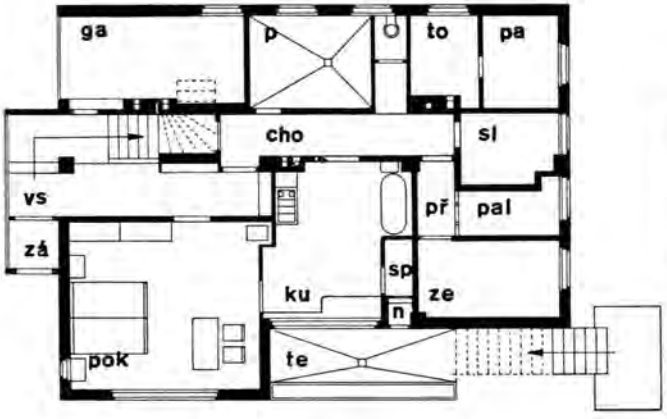
Haus Munk
Josef Fuchs
1932

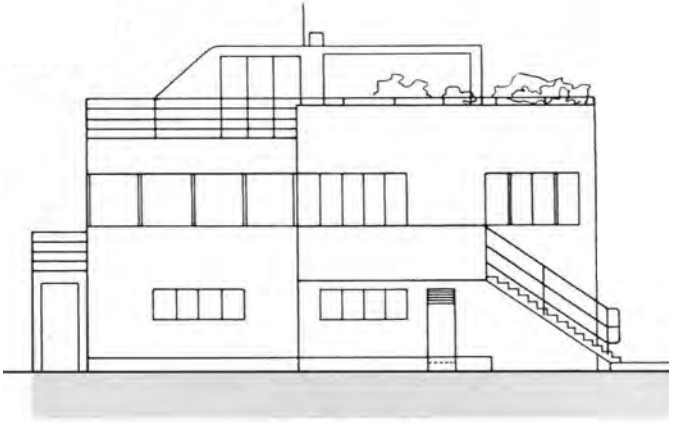
Fuchs legt die Wohnung in eine Ebene, ins «piano nobile» des Hauses. Das Wohnzimmer hat dank eines dreiseitigen Fensterbandes luftigen Charakter - ganz im Gegensatz zum Erdgeschoß mit seiner spärlich belichteten Hausmeisterwohnung. Beim einzigen nicht unterkellerten Bau der Siedlung liegen auch die Vorrats - und Wirtschaftsräume in der Eingangsebene.
Auffallend ist, daß die zwischen Terrasse und Garten vermittelnde Treppe über den Baukörper hinausgezogen ist.

Stephan Templ, „Baba: Die Werkbundsiedlung Prag“, 1999, S. 40.


ku
lá
te
ha
lo
lo
lo
ob
te




ga
p
to
pa
cho
sl
vs
př
pal
zá
sp
ku
ze
n
pok
te



Haus Palička
Mart Stam
1932

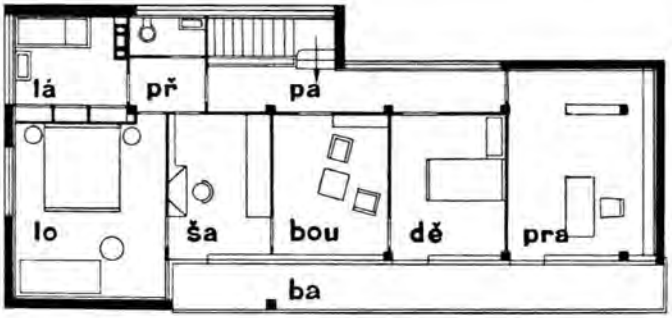
War bei Stams Entwurf für Weißenhof die Konstruktionsart durch die Baufirma geändert worden, so hat in Baba der Auftraggeber, der Baumeister Jiří Palička, wesentlich in das Gesamtkonzept eingegriffen. Stams Planung aus dem Jahre 1928 knüpfte an seine 1924 im ABC publizierte Studie «Haus mit Erweiterungsmöglichkeiten» an. Wesentliche dort entwickelte Elemente übernimmt Stam für den Entwurf des Hauses Palička: die Trennung des Trägersystems (Betonrahmenkonstruktion) von den Raumhüllen – eine Bauweise, der Stam bis zu seinem Lebensende treu bleibt (Haus des Architekten in Arcegno/Tessin, 1966) – sowie die westseitige erkerartige Auskragung und die am östlichen Hausende in den Garten führende Freitreppe. Diese vermittelt zwischen der an den Wohnraum grenzenden, nach Süden offenen und nach Norden verglasten «sala terrena» und dem Garten.

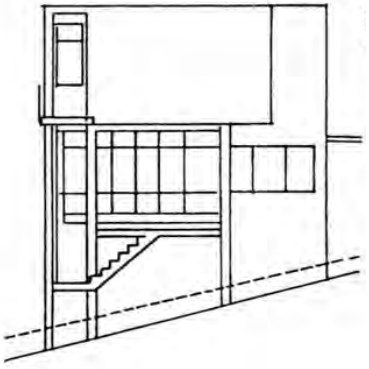
Eine vom Architekten vorgesehene, von der Siedlungsstraße abgetreppte Garagenzufahrt hätte die steile Bauparzelle terrassiert. Das unterste Geschoß wäre dann nicht in den Hang hineingebaut, wodurch die luftige Erscheinung des Baues - geschaffen durch die sichtbaren Rahmenelemente mit den dazwischen eingeschobenen Raumvolumina - gesteigert worden wäre. Ganz im Geiste Le Corbusiers wäre es ein vom Erdboden abgehobenes Haus, unter dem man sich hätte bewegen können.

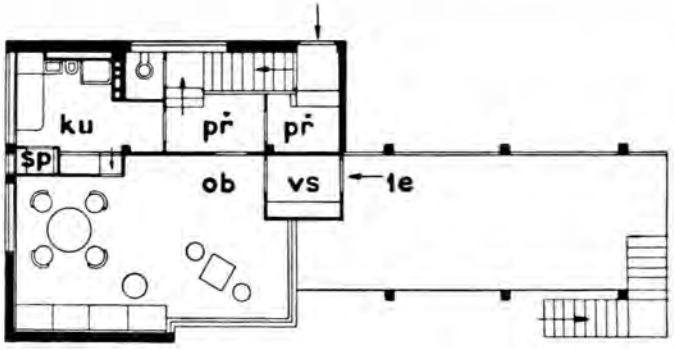
Jiří Palička komprimiert den Bau, setzt die Treppe zum Garten in den Hauskörper und verzichtet auf den auskragenden Bauteil des Wohnzimmers, von dem man bei Stams Plan nur durch ein Blumenfenster auf Prag gesehen hätte. Wahrscheinlich empfand er den ständigen Ausblick als belastend und ermüdend.

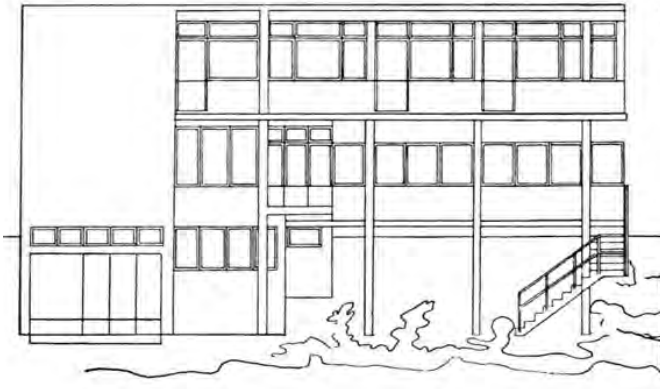
Palička faßt die glasdominierte Fassade im westlichen Teil mit einer vier Meter breiten Mauerplatte zusammen, gewährt aber von dem über das ganze Geschoß reichenden Wohnzimmer das Panorama auf Prag, vorbei an jener Stütze, die von Stams Planung übrigblieb. Die Einrichtung des Hauses besorgte Ladislav Žák.

Stephan Templ, „Baba: Die Werkbundsiedlung Prag“, 1999, S. 97-98.


lá
př
pá
lo
ša
bou
dě
pra
ba



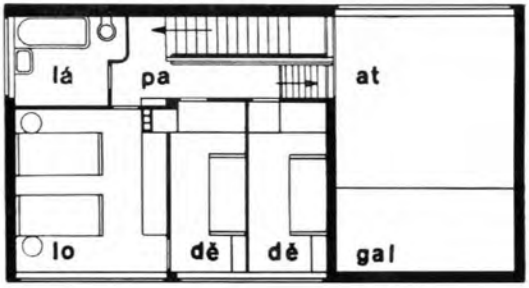

ku
př
př
šp
ob
vs
le

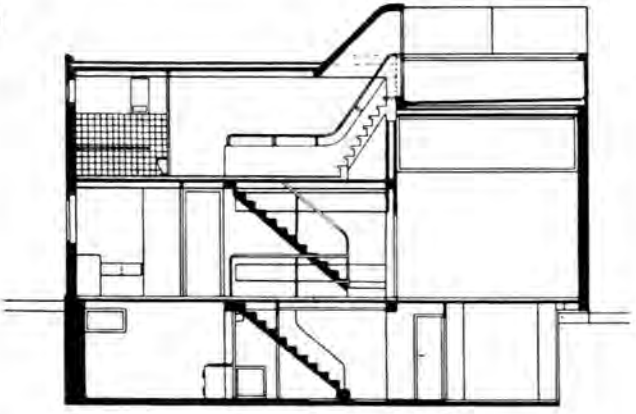


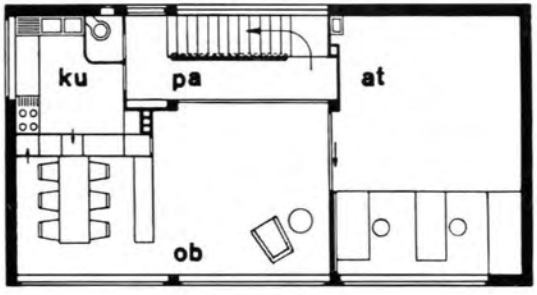
Haus Sutnar
Oldřich Starý
1932

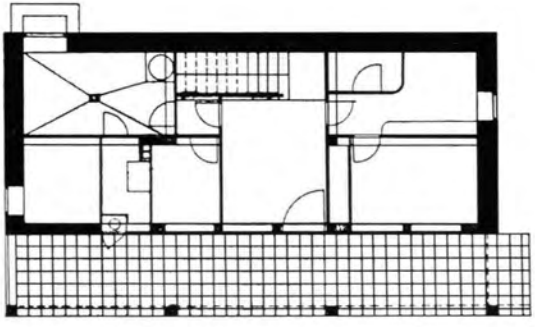
Ein zweigeteiltes Haus, ein Wohn- und Atelierhaus. Man betritt es an der Nordseite über einen engen Vorraum, von dem man durch eine Glaswand über das Wohnzimmer hinweg den Blick zur Prager Burg hat. Eine Schiebewand trennt den Wohnraum vom Atelierteil, der sich mit einer hochgelegenen nordseitigen Verglasung bewußt nach innen kehrt, also von der überwältigenden Ausblicksszenerie absieht. Das schlitzförmige Fenster in der Südfassade - es läßt keine Sonnenstrahlen ins Atelier - deutet schon die besondere Raumsituation an. Ein Drittel des Atelierbereiches ist durch eine Installation Ladislav Žáks in zwei Ebenen geteilt: unten der belichtete Schreibplatz, oben die Bibliothek. Wieder zelebriert der Architekt sein Spiel von schwer und leicht - die massive Galeriebrüstung liegt nur scheinbar auf dem ausziehbaren Ladenschrank. Žák macht das Atelier zu einem Ort der Spannung und Sammlung.
Es ist ein kleines, sehr gut durchdachtes Haus, das als scharfkantige «Kiste» südseitig auf Säulen steht, nordseitig im steilen Hang sitzt. Über dem eineinhalbgeschossigen Atelierraum befindet sich die Dachterrasse. Im Souterrain ein Lagerraum für Gemälde, ein Photolabor und die Dienstbotenkammer. An der Nordseite wurde in den 60er Jahren zugebaut. Die ursprüngliche Fassade wirkte zweidimensional, beinahe graphisch (analog zum Beruf des Bauherrn).
Im Jahr 1970 wurde auf dem östlichen Teil des Grundstückes ein Bau mit Garagen und darüberliegendem Atelier vom Architekten Karel Lodr errichtet.

Stephan Templ, „Baba: Die Werkbundsiedlung Prag“, 1999, S. 106.


lá
pa
at
lo
dě
dě
gal




ku
pa
at
ob



Haus Zaorálek
Ladislav Žák
1932

Die auskragenden, in der Schwerelosigkeit verharrenden Mauerbänder der Terrassenrahmung verleihen dem Bau einen metaphysischen Akzent, deuten aber gleichzeitig etwas Vorwärtsstrebendes: seine zukünftige Erweiterbarkeit, und damit den Glauben an diesen Haustyp an. Es ist der erste Versuchsbau (als zweiten kann man die Villa Hain aus dem Jahre 1936 betrachten), bei dem Žák die Tragfähigkeit seiner Kollektivhausidee auslotet.

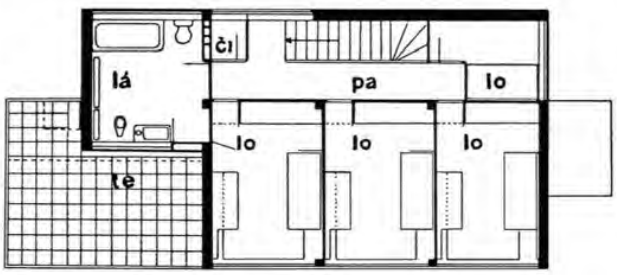
Der drei Meter breite, an der Fassade klar ablesbare Abstand der Achsen des Stahlbetonskelettes bestimmt die Grundrißlösung. Der Hauptraum im Erdgeschoß ist durch einen zweistufigen Niveausprung und den Rücksprung der teiltransparenten Hausmittelmauer in eine Arbeitsecke (Raumhöhe 2,30 m) und einen sich zur Terrasse öffnenden Wohn-Eßteil (Raumhöhe 2,60 m) gegliedert. Im «Waggongang», der Vestibül mit Küche verbindet, setzt die Treppe zum Obergeschoß an. Hier ordnet Žák seine drei Individualzellen an, die dem Ausruhen (Einbettraum), Arbeiten und Studium dienen sollen. Zum Korridor sind sie durch eine Schrankwand «abgepuffert», zum Garten über ein von Wand zu Wand gehendes Fenster geöffnet.

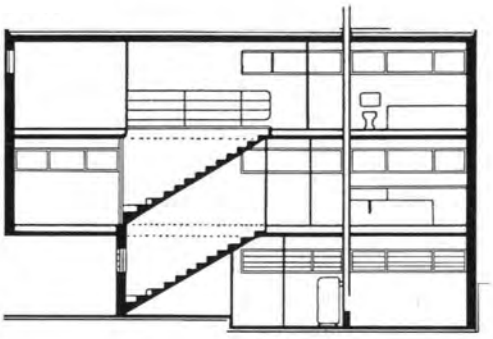
Das von zwei Seiten belichtete , 10 m² messende Badezimmer war für die damalige Zeit sicher eine Sensation: da gab es bereits einen «sauberen» Elektroboiler; weiters findet sich eine Sprossenwand zum Turnen und vor allem eine nur vom Badezimmer zugängliche 17 m² große Terrasse - ein Symbol für Luft, Sonne, Körperkultur und Hygenie.

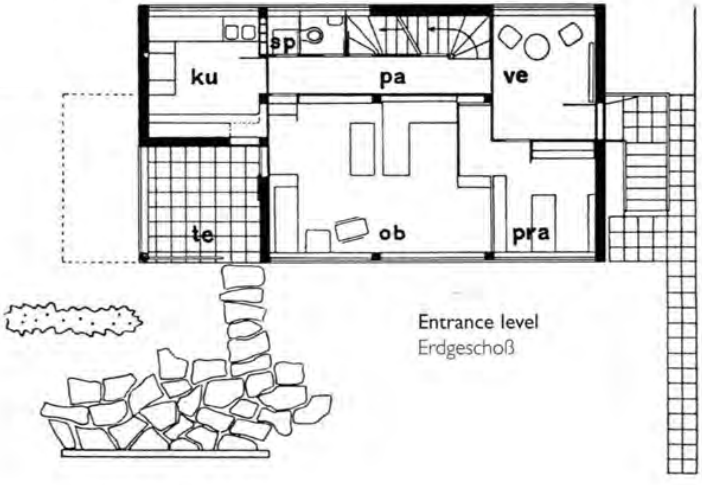
Das Haus zeichnet sich durch einen hohen Ausstattungsgrad aus. Durch Klappen, Drehen, Ausziehen und Schieben lassen sich die Einbaumöbel vielfältig nutzen. Es ist eines der vier Häuser in Baba, das einen direkten Zugang zum Garten hat. Garage im Souterrain; Dienstbotenzimmer im Obergeschoß.

Ursprünglich hätte auf dieser Parzelle das Haus Bloch von Jaromír Krejcar stehen sollen.

Stephan Templ, „Baba: Die Werkbundsiedlung Prag“, 1999, S. 47-48.


čl
lá
pa
lo
lo
lo
lo
te



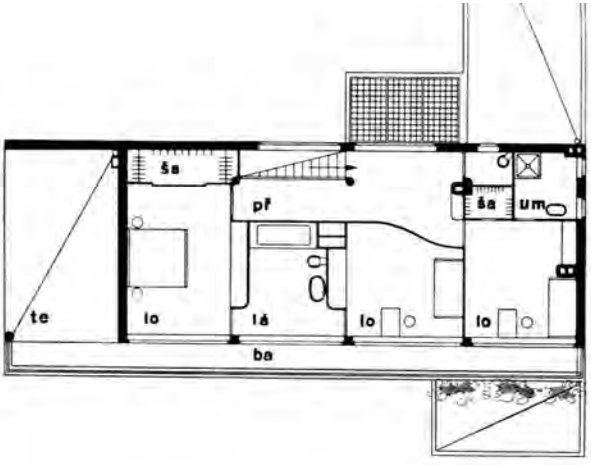

sp
ku
pa
ve
te
ob
pra
Entrance level
Erdgeschoß

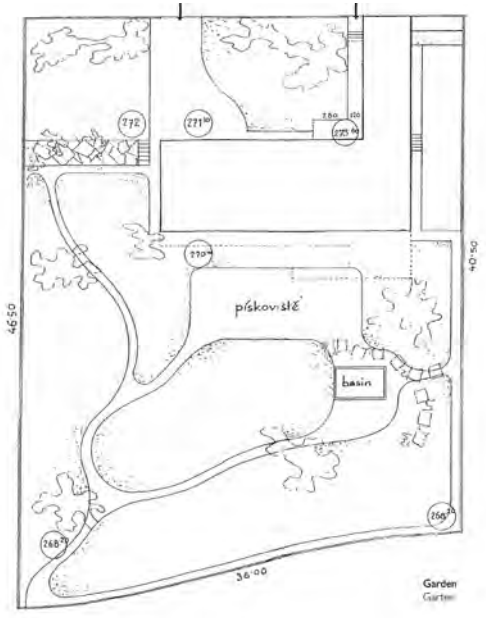
Villa Suk
Hana Kučerová-Záveská
1932

Es ist das größte Haus der Siedlung, eigentlich eine Villa. Den zweigeschossigen Wohnteil des Hauses betritt man über einen um vier Stufen erhöhten, am ebenerdigen Dienstbotentrakt entlangführenden Weg. Vladimír Šlapeta weist in seiner Beschreibung auf die Ähnlichkeiten zur Villa Stein in Garches von Le Corbusier hin: «Die Eingangsfassade bildet mit ihrer einfachen Fläche eine Art Rückgrat, von dem sich der Hausorganismus entfaltet, wogegen sich auf der anderen Seite das Haus mit verglasten Flächen und einer Terassse zur Gartenszenerie öffnet.» Auch die gebauchte Wand, welche die Eingangshalle vom dreizonigen auskragenden Südraum trennt, scheint vom französischen Vorbild entlehnt zu sein. Im Obergeschoß wiederholt die Architektin das Zitat, vielleicht auch, um die strenge Rasterung der Stahlbetonkonstruktion aufzuweichen. Der auskragende, auf zwei schlanke Säulen gestellte Wintergarten antwortet auf die in die Südwestecke eingeschnittene Terrasse. Ihre rahmenden Balken und die Säule sind Fragmente dieses Einschnittes. In den Einreichplänen findet sich die Terrassenausnehmung an der Südostecke. Hier hätte auch die Treppe zum nichtverwirklichten Dachgarten angesetzt.

Nach den Februarereignissen des Jahres 1948 wurde die Villa in ein Dreifamilienhaus umgebaut, die Terrasse im Obergeschoß zugemauert und die Fassade verfliest. Der Garten - er besteht aus zwei Parzellen - wurde von der Architektin gestaltet.

Stephan Templ, „Baba: Die Werkbundsiedlung Prag“, 1999, S. 67-68.


te
lo
lá
př
ša
ša
um
lo
lo
ba

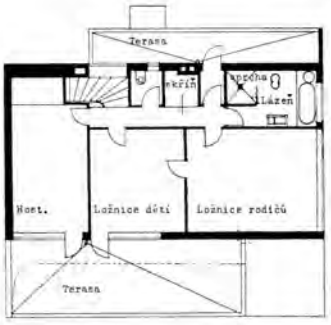

pískoviště
basin
Garden
Garten

ob
vs
ku
lá
sl
pra
ha
vs
čl
sp
ku
ob
jí
ve

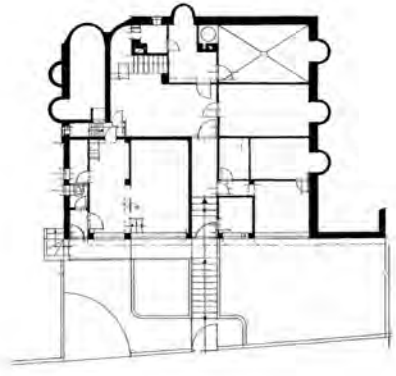
Haus Bělehrádek
František Kerhart
1935-36

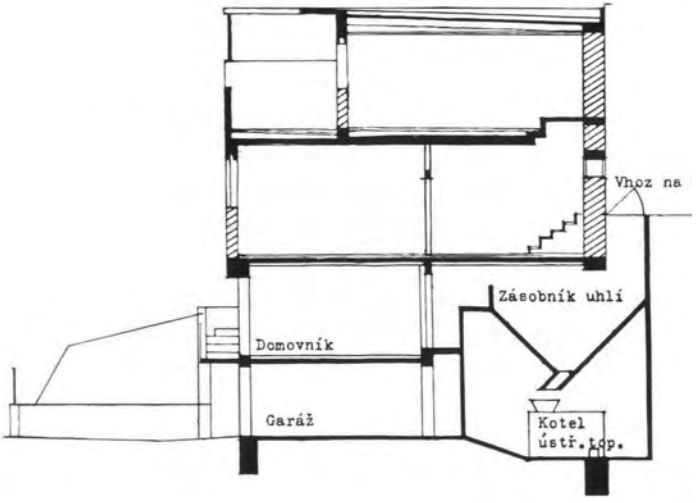
Es wurde als letztes Haus in der Siedlung Baba im Jahre 1936 vollendet. Wie Gočár bei seinem Haus Maule so ist auch Kerhart bestrebt, durch das Wiederholen der Horizontalen, den Einsatz von Bandfenstern und das Hinausziehen der Brüstungsbänder über den eigentlichen Baukörper das Haus zu strecken. Im Gleichklang terrassiert er die Parzelle und den Hauskörper.
Nordseitige, nach Osten geschlossene Terrasse. Eines der wenigen Häuser der Siedlung, das vom Wohnbereich (Eßzimmer, Wohnzimmer) einen stufenlosen Zugang zum Garten hat. Hausmeisterwohnung und Dienstbotenzimmer im 1. Souterrain; Garage im II. Souterrain

Stephan Templ, „Baba: Die Werkbundsiedlung Prag“, 1999, S. 110.


Terasa
Koupelna
Lázeň
Host.
Ložnice dětí
Ložnice rodičů
Terasa

Spíž
Kuchyň
Hala
Obytný pokoj
Pokoj pána
Jídelna
Terasa

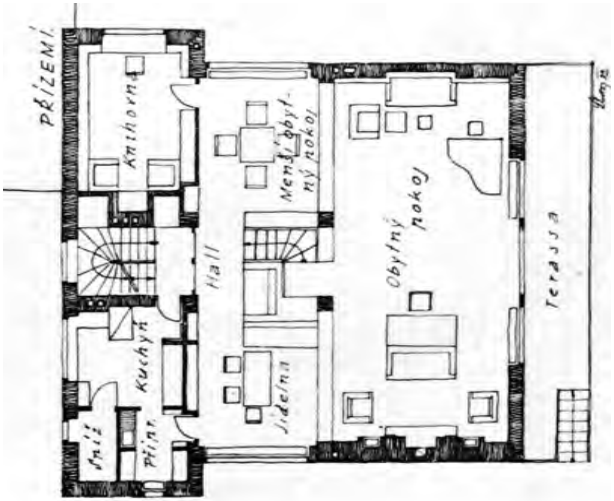


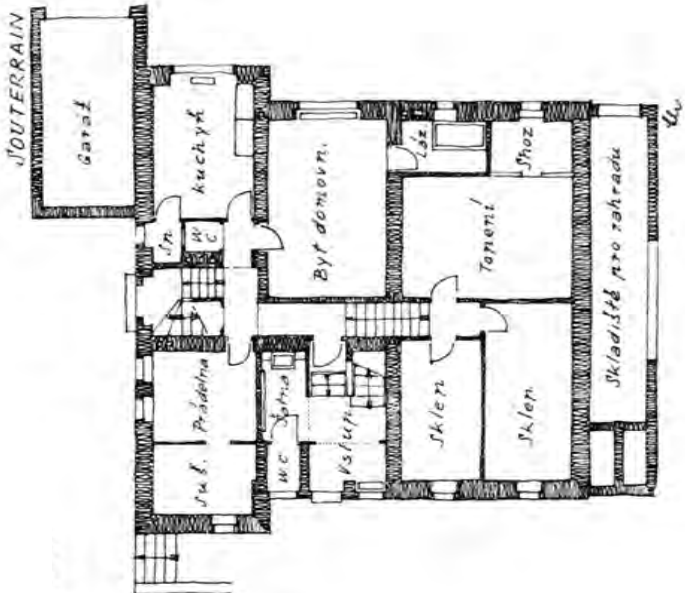

Vhoz na
Zásobník uhlí
Domovník
Garáž
Kotel
ústř.top.

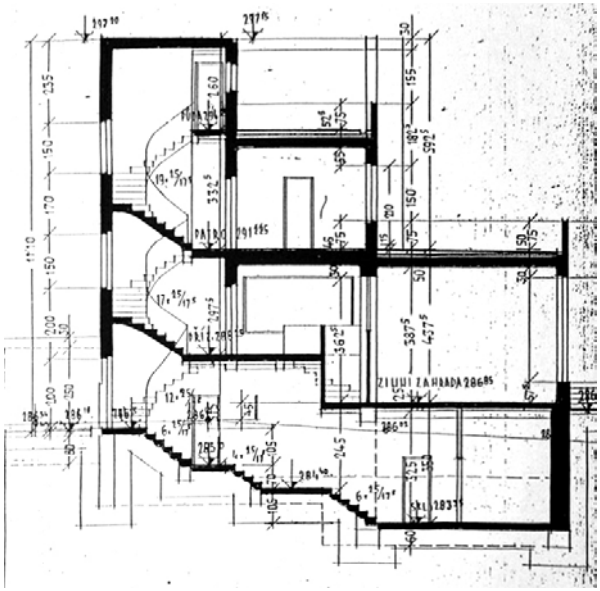
Villa Winternitz
Adolf Loos
1931-32

Das von Loos 1932 für eine ebene Parzelle in Prag-Smichov entworfene Haus Winternitz ist eine geometrische Komposition von Formen, die Körper und Geschlossenheit ausdrücken. Das wird sowohl durch die L-förmigen Seitenfassaden als auch durch die vorstehenden Rahmen deutlich formuliert, wodurch die Dachterrasse als eigenständiges äußeres Volumen ausgebildet wird.
Die Eingangsfassade des Hauses ist dreieinhalbgeschossig und gibt wenig von den Raumverhältnissen im Inneren des Hauses preis. Im Schnitt ist die Raumverteilung jedoch gut erkennbar, und aus den Seitenaufrissen kann man auf die Dynamik der Innenräume schließen. Dem Konzept nach wird die Gesamtkomposition aus zwei ineinandergreifenden Volumen gestaltet. Das über die gesamte Breite gehende Wohnzimmer reicht über zwei Geschosse und öffnet sich zum Garten hin. Es bildet ein eigenes Volumen, das sich aus dem breiteren, die Schlafzimmer und Nutzräume enthaltenden Hauptgebäudekörper gleichsam vorschiebt.

Robert Schezen, „Adolf Loos, Architektur“, 1996, S. 164.


PŘÍZEMÍ
Knihovna
Menší obytný pokoj
Hall
Obytný pokoj
Terassa
Kuchyň
Jídelna
Sníž
Přípr.

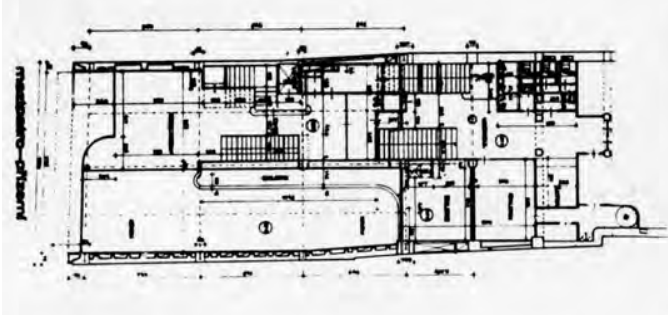

SOUTERRAIN
Garáž
Kuchyň
Byt domovn.
Láz
Shoz
Topení
Skladiště pro zahradu
Sklep
Sklep
Vstup
Sub. Prádelna
W.C.

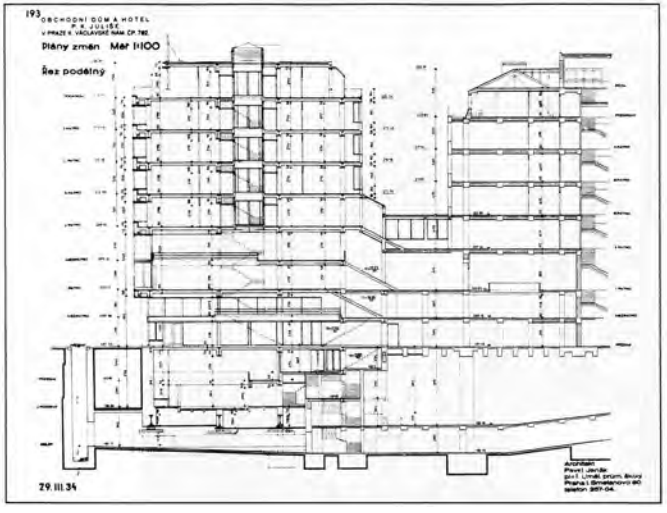


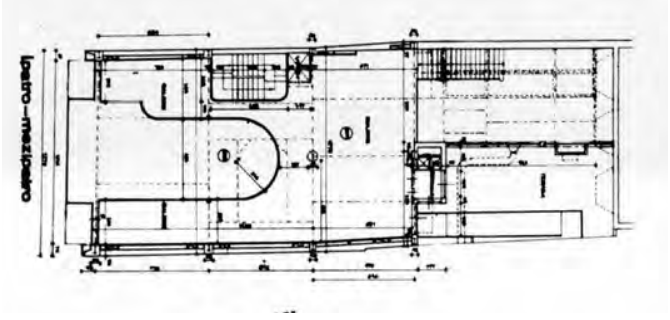
Hotel Juliš
Pavel Janák
1931-34

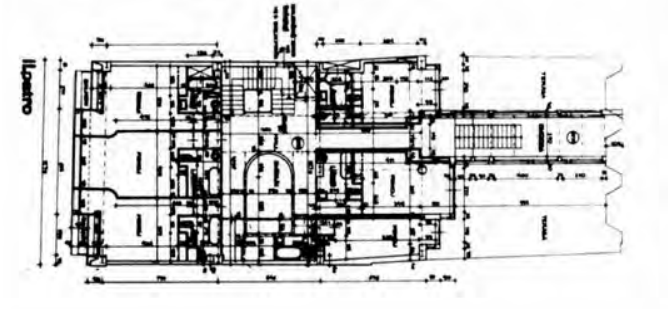
Das Hotel wurde auf einem typischen schmalen, gotischen Grundstück errichtet. Der Vordertrakt ist von rein funktionalistischen Formen geprägt. Die Fassade des schlanken und hohen Bauwerks wird durch den Wechsel von rahmenlosen, schmalen Fenstern und weißen Brüstungen gekennzeichnet. Die seitliche Loggia unterstreicht die Schlankheit der gesamten Konstruktion.

Radomíra Sedláková „Architekturführer Prag“, 1997, S. 122.

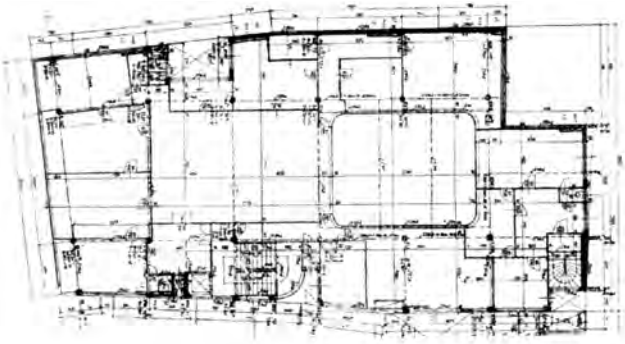

mezipatro-přízemí

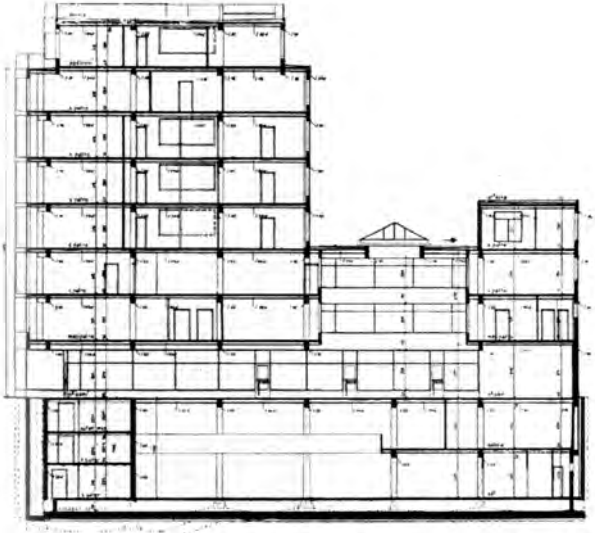

193
OBCHODNÍ DŮM A HOTEL
P. K. JULIŠE
V PRAZE V. VÁCLAVSKÉ NÁM. ČP. 782
Plány změn Měř 1:100
Řez podélný
29. III. 34

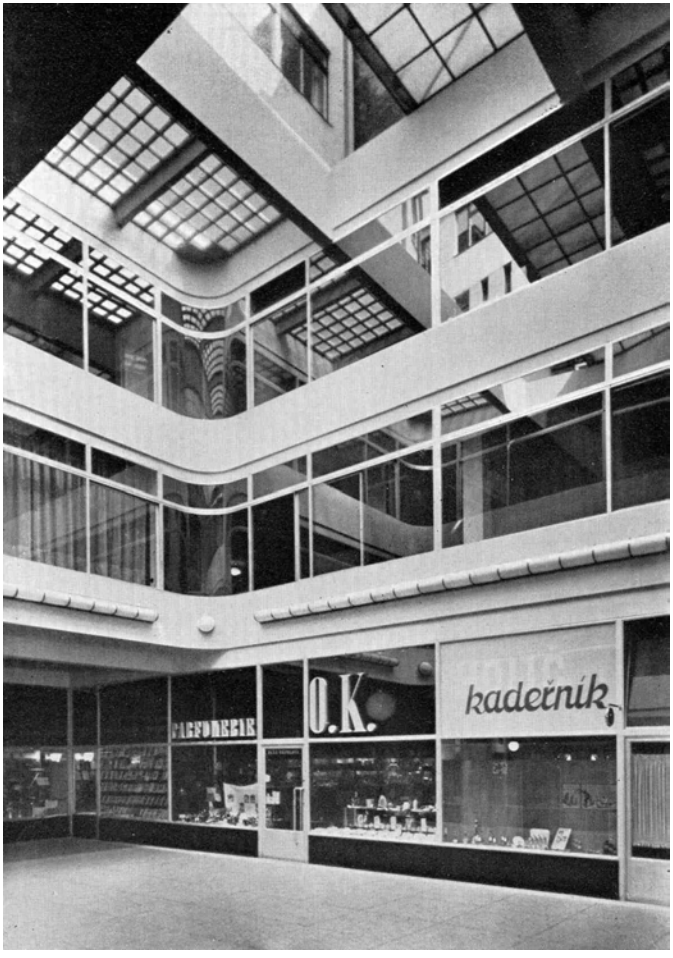

I.patro-mezipatro


II.patro

Haus des Tschechoslowakischen Werkbundes
Oldřich Starý, František Zelenka
1934-37



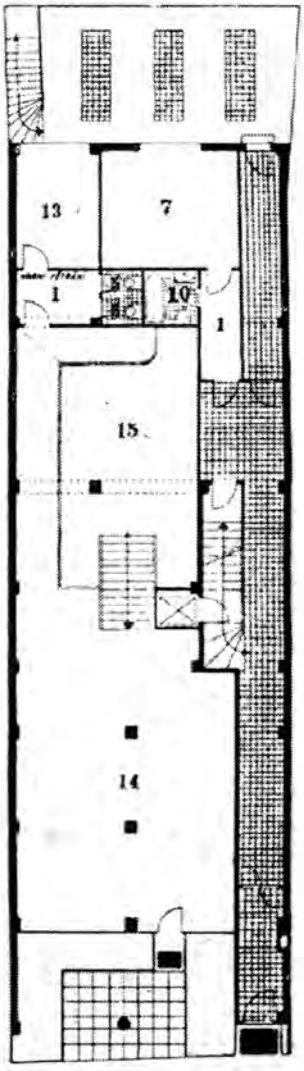


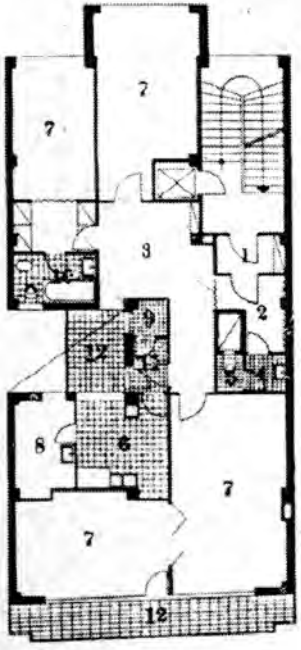

O.K.
kadeřník

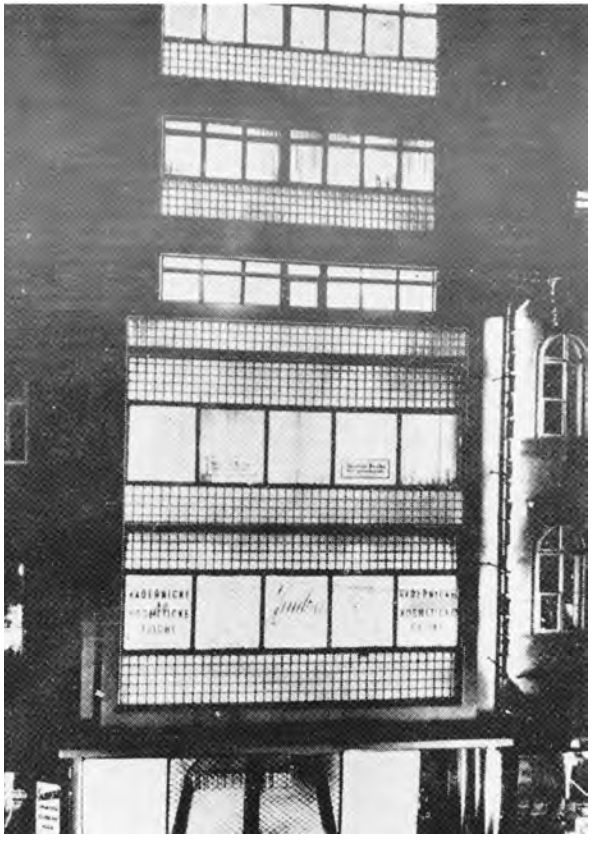
Miets- und Geschäftshaus
František Zelenka
1937

Verbauung einer schmalen Baulücke. Im Sockelgeschoß ist eine Buchhandlung untergebracht, deren vitrinenartige Schaufenster eine Nische bilden. Darüber liegt ein bis zum Gesims der Nachbarhäuser reichender, mit Glasbausteinen ausgefachter vorkragender Block, in dem Büros untergebracht sind. Der darüber befindliche Wohnteil springt zurück.

Stephan Templ, Michal Kohout, Vladimír Šlapeta, „Prag, Architektur de XX. Jahrhuderts“, 1996, S. 40.


13
7
1
10
1
15
14

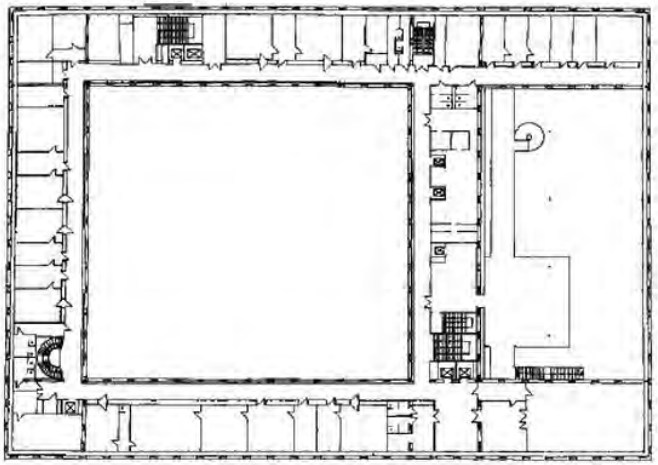

7
7
3
1
2
9
8
6
7
7
12

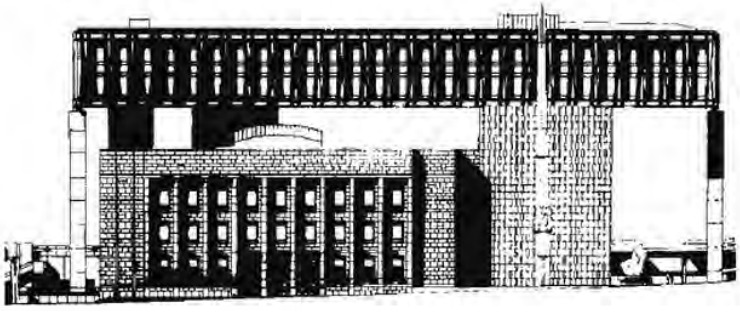


Parlamentsgebäude
Karel Prager
1966-72

Für die nach der Niederschlagung des „Prager Frühling“ eingerichtete Tschechoslowakische Bundesrepublik mit den Teilstaaten Tschechien und Slowakei wurde das Gebäude der Prager Börse (Jaroslav Rössler, 1935) zum Parlamentsgebäude umgebaut. Dabei wurde ein schachtelförmiger, von vier pfeilern getragener Baukörper über das Gebäude der unter dem Kommunismus geschlossenen Börse gestülpt. Die Vierendeel-Träger wurden in einer technisch spektakulären Aktion pneumatisch emporgehievt. Heute Sitz von Radio Free Europe.

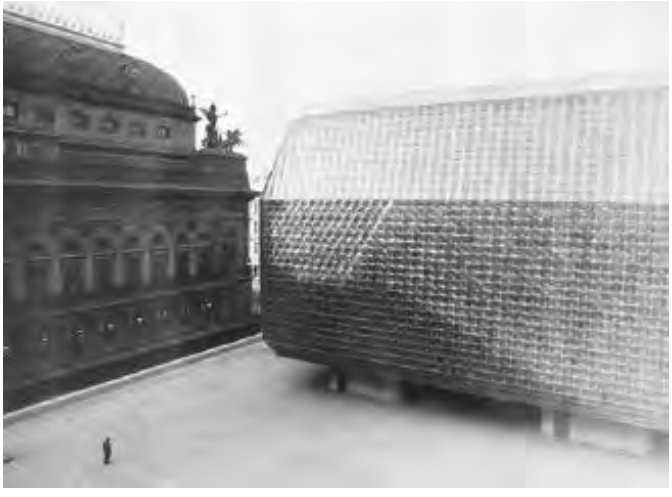
Stephan Templ, Michal Kohout, Vladimír Šlapeta, „Prag, Architektur de XX. Jahrhuderts“, 1996, S. 43.



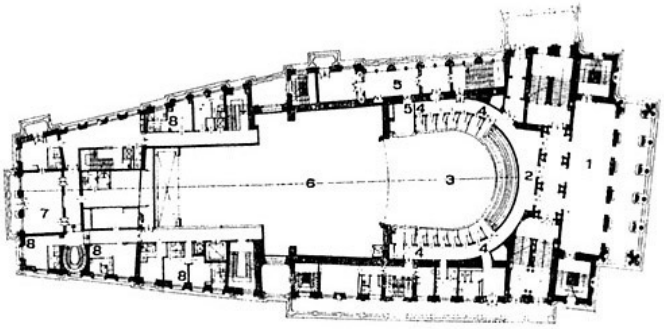


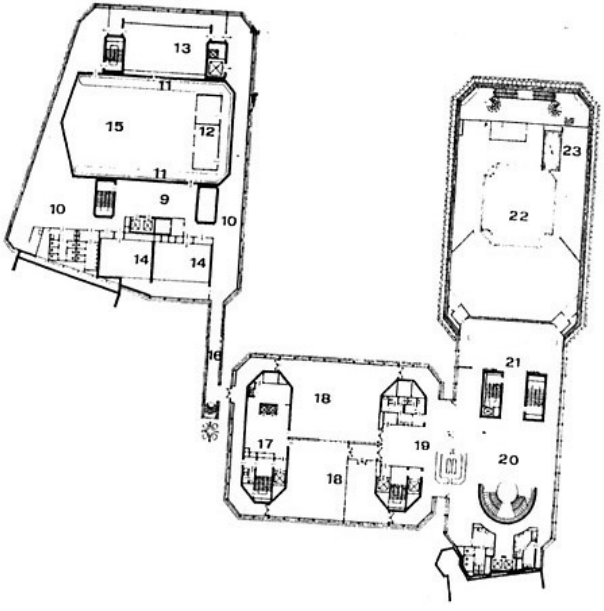
Neue Bühne des Nationaltheaters „Nová scéna“
Karel Prager
1977-83

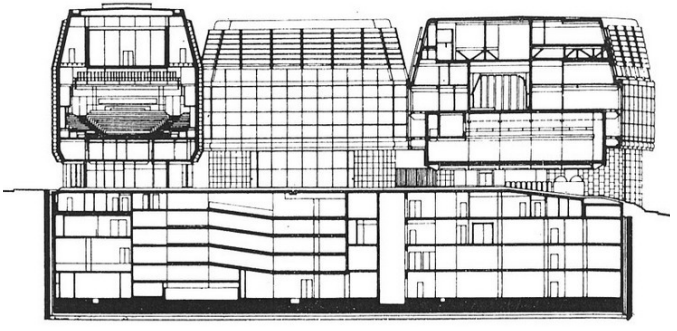
In den sechziger Jahren fanden mehrere Wettbewerbe zur Bebauung der Umgebung des Nationaltheaters statt. Erst Ende der siebziger Jahre ging man zur Rekonstruktion des historischen Gebäudes und zur Fertigstellung der Umgebung über. In Richtung Národní třída sollte ursprünglich ein Mehrzweck-Kulturhaus stehen. Im Jahr 1981 wurde aber darüber entschieden, hier ein weiteres Theatergebäude mit einer variierbaren Bühne entstehen zu lassen. Wegen der aufwendigen akustischen Isolation hat das Gebäude einen aus mehreren Schichten bestehenden Mantel - die Fassade ist mit kubanischem Kalkstein verkleidet, vor die eine Wand aus geblasenen großflächigen Glaselementen gesetzt wurde.
Es handelt sich um das erste und in Prag bislang einzige Beispiel der Zusammenarbeit von Architekten mit Glaskünstlern bei der Gestaltung monumentaler Architektur in einer anspruchsvollen historischen Umgebung.



Radomíra Sedláková „Architekturführer Prag“
1997, S. 135.


1
2
3
4
5
6
7
8


9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23

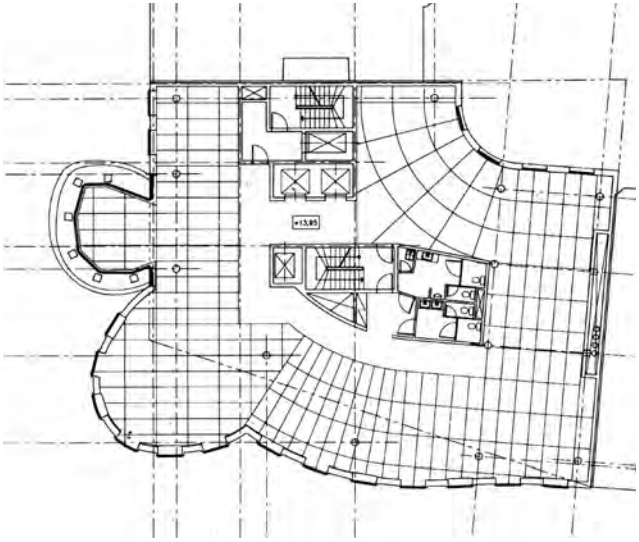


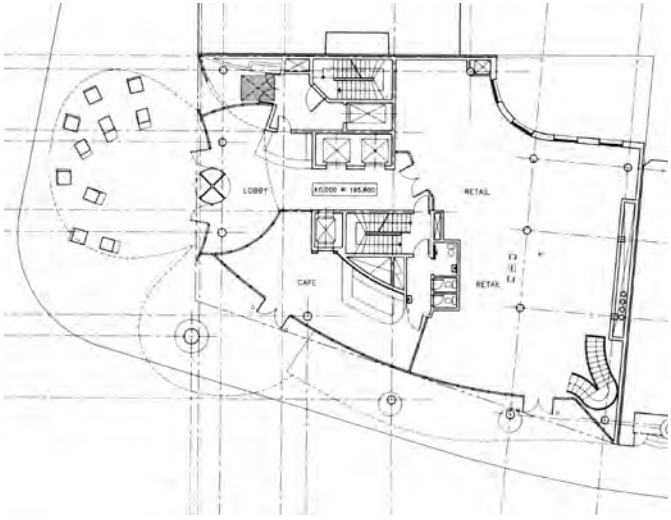
Gebäude für die Nationale-Nederlanden
Frank Gehry
1992-96

64

The site itself, at an awkward trapezoidal corner, was demanding, and Milunic, as its interpreter, became the voice of a city that was, in some ways, the principal client. Facing the Vltava and terminating a long riverfront of party-wall structures with elaborate facades, the building had to bookend a long row of 19th-and 20th century buildings stretching bridge to bridge. It also had to turn a heavily trafficked corner and face a small square bordered by Neo-Renaissance, Neo-Baroque, and Modernist buildings, festooned with a motley assortment of projecting bays and towers.
[...] The program, with a tight spec budget, necessitated maximizing the permissible volume, which required Gehry to squeeze an extra story within the height established by the neighboring building. He chose to obscure the mismatch of floors by staggering the height of the windows at each floor and striating the entire facade in undulating lines, a design ploy that vibrates the facade loose from the adjacent buildings, sending it into a running jump that culminates in a flaring cylindrical tower.
„Through Vlado, Havel asked for a building that fit into the 19th century, but one that wasn't Cubist," remarks Gehry. „I looked at the surrounding facades, and it's a language of bumps-implied towers, bays, turrets, and spheres on the roof." Gehry started playing with implied towers, one facing the river and another projected toward the public plaza, and the implied tower became a „head piece" for the plaza, anchoring it like a cathedral tower. „We started messing with glass and plaster, and I started making the projected tower like a big lantern in glass, facing the plaza. The glass tower grew, we made models, and I realized it would block the views to Prague Castle from the balconies next door. So we pinched it, and it looked like a woman's dress. Then I met Havel, and in that exchange, he talked about abstraction and said the image was too representational. I wasn't intending it to be representational, and I got a lot of flack. That's when I started calling it Ginger. And Fred's name came up. The Czechs thought I was playing with their heads."

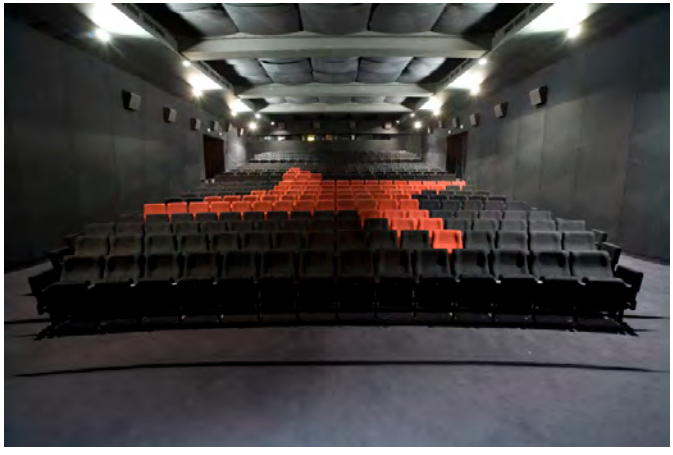
Joseph Giovannini, „Fred and Ginger dance in Prague", in: *The AIA Journal*, 86, 1997, S. 50+60.

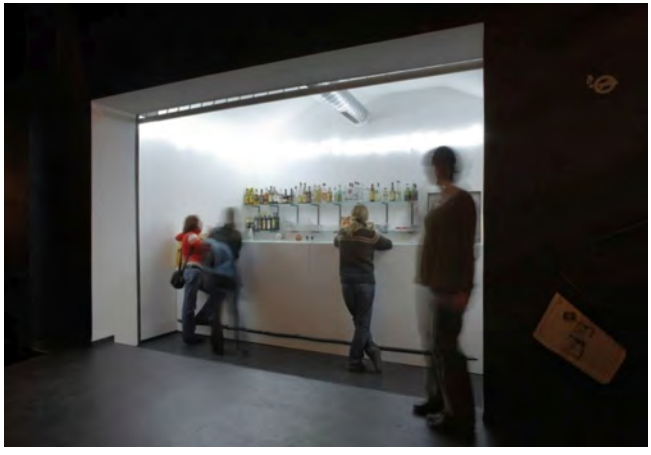



LOBBY
RETAIL
CAFE
RETAIL

Světozor Cinema
Skupina
2006-2007

PŮDORYS SUTERÉNU

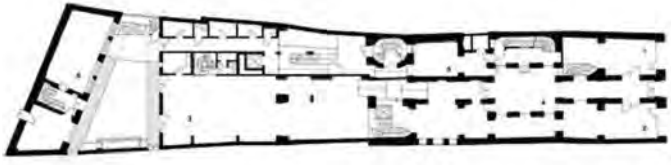




Rekonstruktion des Palác Langhans
Ladislav Lábus AA – Architektonický ateliér
1996-2002

Langhans House, in Vodičkova ulice, Prague, was built in 1870, by the architect Bedřich Tesař. Ten years later, it was bought by the photographer Jan Langhans. In 1905, Alois Dryák remodelled the facade in the Art Nouveau style.
The house was nationalized in 1948, and left to fall into disrepair for more than four decades. The restitution legislation of 1991 opened the way to the renovation of the building on plans by the architect Ladislav Lábus.

Langhans Prague Foundation, URL: http://www.langhans.cz/en/house/architecture/ (20.2.2017).

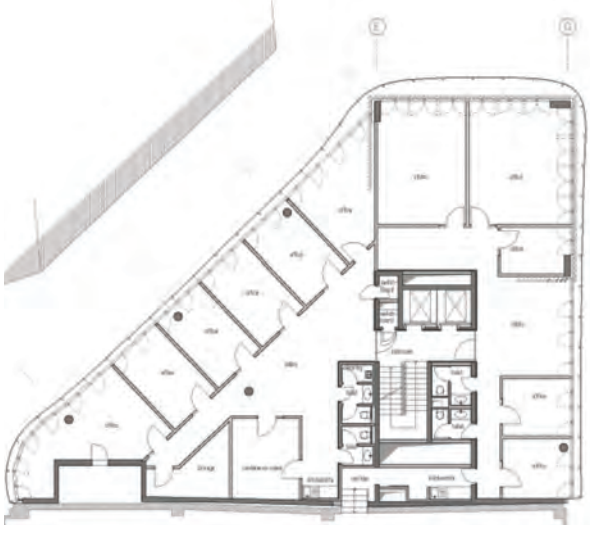


Palác Euro
DAM Architekti
2002

The new office building filled in a gap site for a long time vacant since the Metro A was built; it structurally completed the north-west end of Václavské náměstí (square). Retail on the ground floor was a natural function to be used in this prime location; in this particular case, it occupied five stories (two of them in the basement). Not until Euro was built, the Koruna Palace had a genuine counter-balance.

The transparent glass facade, which has an 'aerodynamically-curved' shape, defines the immaterial corner volume - its delicacy is possible due to the double-glass façade with ventilated airspace. By contrast, a second part of the project presents the corner as a cubical, austere body, which is formed by a layer of adjustable golden screens. The screens regulate the interior's luminous comfort. In the most exposed spot of the building, the inner cube breaks through the calm horizontal body and creates a dominant tower - its height equivalent to the nearby Koruna Palace. The light glass coat, which 'calms down' the general effect of the building, hides the administrative mass in relation to its neighbouring, historical buildings.

DAM Architekti, URL: http://www.dam.cz/en/portfolio/palac-euro (27.2.2017).



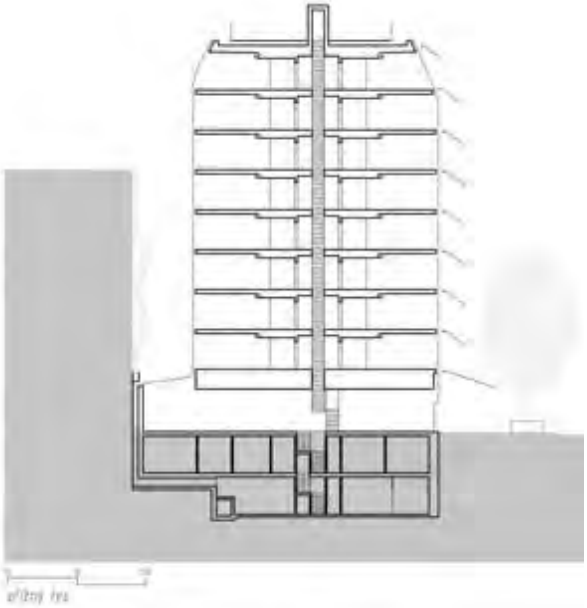
PHILIPS

Hotel Metropol
Chalupa Architekti , d u m Architekti
2007

The design of the Metropol Hotel results both from the respect to the context of Národní třída –"The National Avenue" – as well as from the vision of a contemporary vibrant downtown with metropolitan palaces, cafés, restaurants and shops facing the street and all other things that support and accelerate modern urban life. Thus, the entire ground floor of the hotel is reserved for an urban café and restaurant which can be fully connected to the street by use of large-size automatically lifted glass panels.

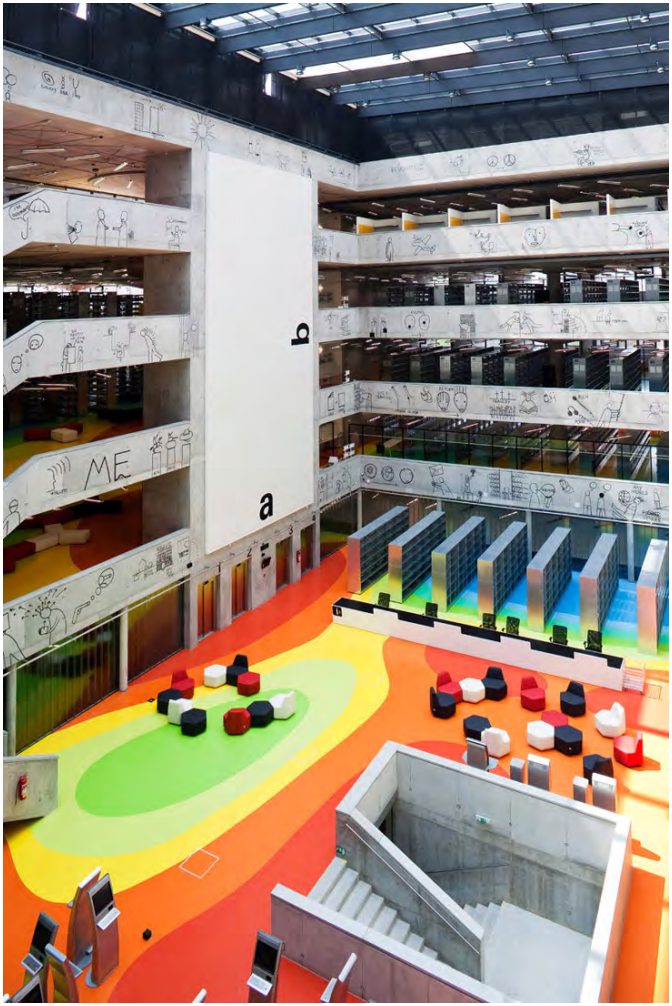
The hotel is draped in a unique fully glazed high-tech façade, a decking, fluently curved at the top. Depending on the intensity of sunlight, the façade is automatically shaded by the use of motor-operated textile awnings which retract in high winds. The windows close automatically in case of rain or when a guest leaves the room. Upon opening them the heating and cooling are automatically regulated. Large-sized glazing allows stunning views of the city. The constant changeability of the multiple layers of the façade adds to the active part the building plays on one of Prague's most exclusive and eventful streets.

URL: http://www.archdaily.com/58464/metropol-hotel-chalupa-architekti-d-u-m-architekti (27.2.2017).

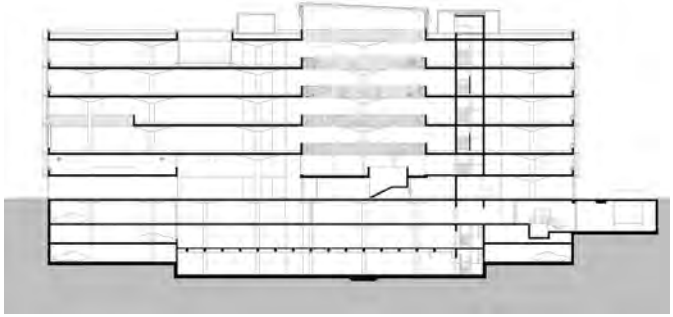


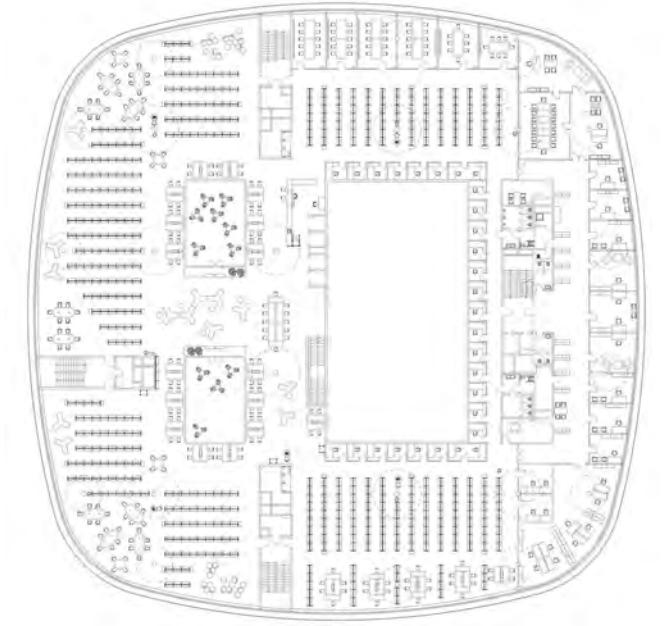
Nationale Technische Bibliothek
Projektil Architekti
2004-2009

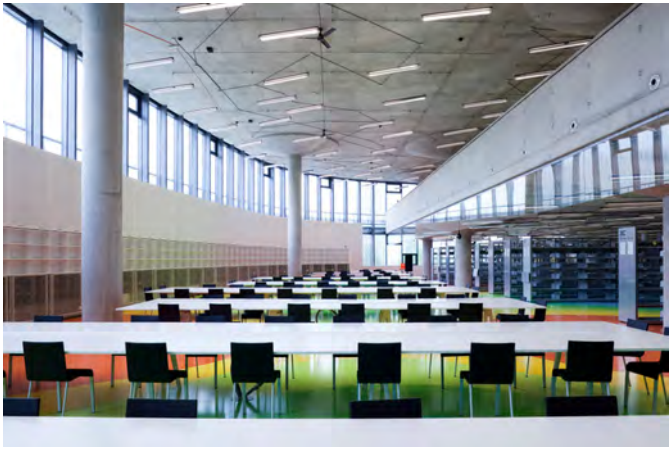
This project is the architects' answer to the role of the library in today's society. The building should be urban developmentally important and environmentally friendly. The ground floor houses public spaces like the cafe, exhibition hall, bookshop, cloak room and night study room. The entry to the library is right in the middle of the atrium. The actual library occupies the upper four floors. Part of the concept is the surrounding area – social spaces on the west and a green park on the east. Finally, the building was designed including the interior. Art and the graphic design follow the concept „the technological schoolbook", so that illustrations are deliberately shown to better understand the building's design and functions.



Manuela Roth, „Library: Architecture + Design", 2011, S. 203.



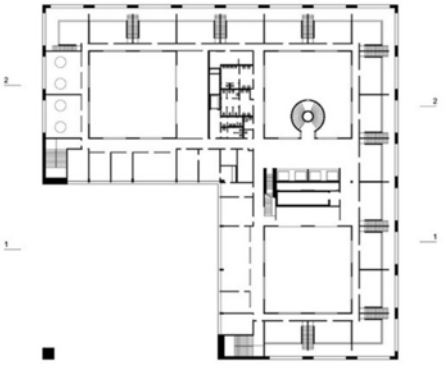


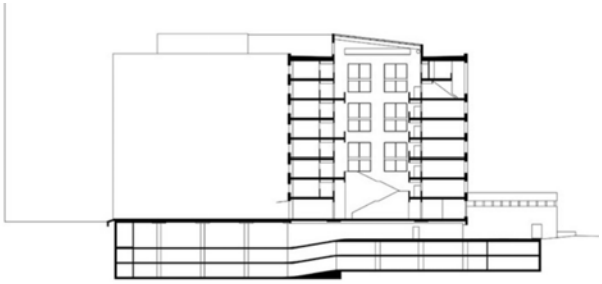


Neues Gebäude Architekturschule ČVUT
Alena Šrámková, Ehl & Koumar Architekti
2010

The new building of the Czech Technical University in Prague (ČVUT) filled the last empty plot of the university campus designed in the regulatory plan by prof. Engel in 1924. The new building is oriented towards the entrance axes of the ČVUT campus. It is turned in the direction of the entrance by an open courtyard, delimited only by two facades and a pillar. The building content is concentrated around this entry space in a V-shape. The new building is conceived as an 8-floor building with a firm shape and a relatively heavy façade. The entire structure is comprised of bricks and only the entrance part exposes the concrete construction of the structure. The house is cut by three covered atria. Large auditoriums rise from the volume in the North- East direction as add-on, covered with sheet metal masses.

URL: http://www.mimoa.eu (27.2.2017).



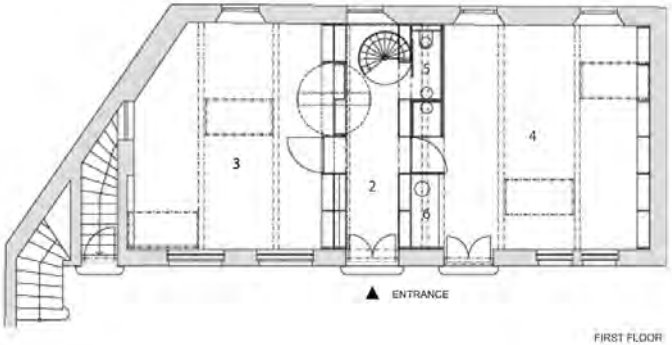


Franz Kafka Society Center
Steven Holl Architects,
Marcela Steinbachová (Skupina), 2008

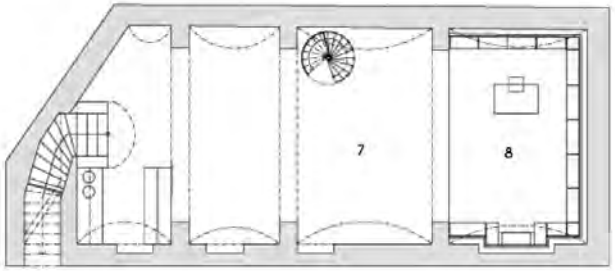
The basement of the small one-story building, formerly used for laundry and storage, now houses a space for exhibitions, lectures, and concerts, as well as it accommodates Franz Kafka's private library. On the first level of the building the Franz Kafka Society has located its offices. The previously dark and dismal spaces of the building are now washed in daylight coming through newly inserted windows and skylights that provide unexpected views to the towers of the Maisel Synagogue. Marcela Steinbachová (Skupina) and Steven Holl Architects have deliberately situated these windows off axis to the interiors. Inside the building new visual connections through openings and inspection holes give its small spaces depth. All new partitioning in the building, even when carving out spaces for restrooms and a kitchenette, is created exclusively by book shelves. In one half of the building these bookshelves appear in white (offices) and the other half is filled with black bookshelves (entry hall). Coming from the central corridor one only sees black bookshelves and when coming from the offices one encounters white bookshelves. A 360-degree rotating door between the corridor and the director's offices, black on one side and white on the other, reverses white to black.

The flat roof of the courtyard building will be covered with cement tiles displaying the plan of the former Jewish Quarter before its demolition in 1896. This open-air rooftop space will be used for concerts and exhibitions during summer. The courtyard and the courtyard building are accessed through the Franz Kafka bookstore and reference library both interiors designed by Marcela Steinbachová (Skupina)

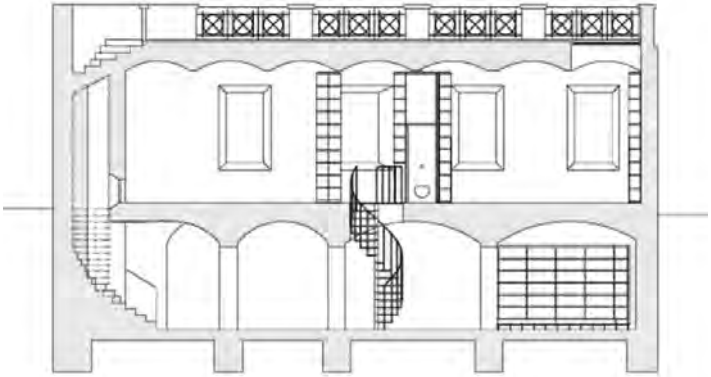
Steven Holl Architects, URL: http://www.stevenholl.com/projects/franz-kafka-society-center (20.2.2017).



FIRST FLOOR



BASEMENT

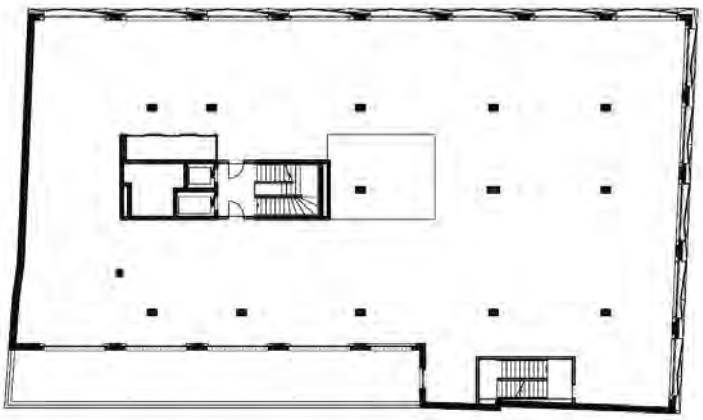


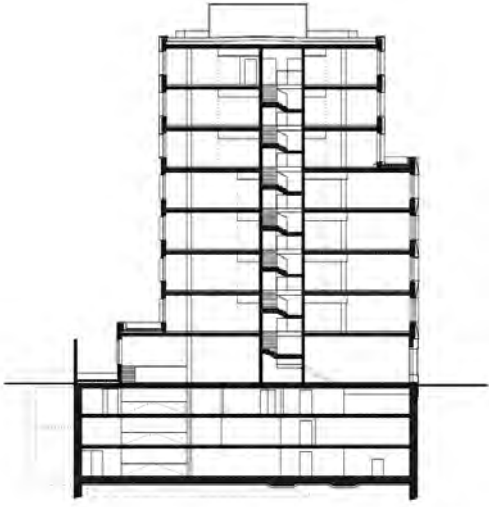
1. Roof Terrace
2. Corridor (black bookshelves)
3. Director's Office and Meeting Area (white bookshelves)
4. Office Space (white bookshelves)
5. Toilet
6. Kitchenette
7. Space for Exhibitions, Lectures and Concerts
8. Franz Kafka Private Library

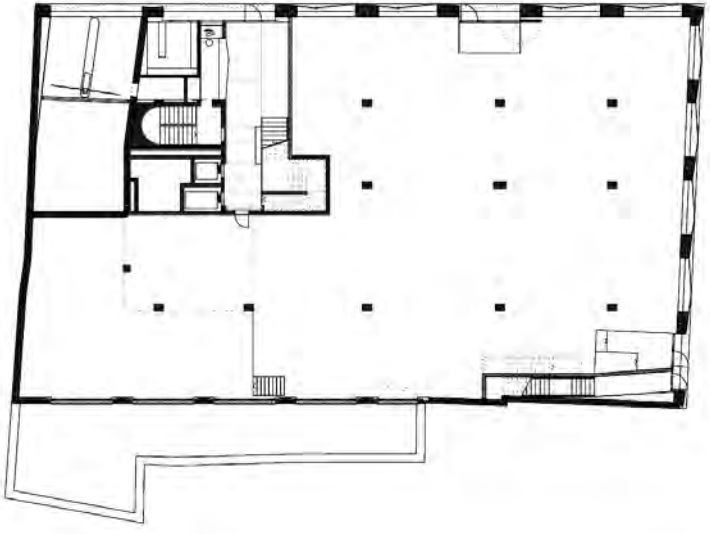
Keystone Office Building
EM2N
2007-2012

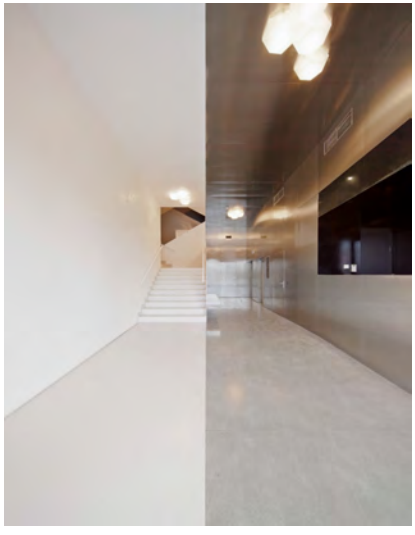
This office building stands at a kind of gateway situation at a prominent situation in Karlín, a district of Prague that is undergoing rapid change, at the corner of Pobřežni Street and Šaldova Street. The ground floor, taller than the other levels, contains shops and showrooms while the upper floors are occupied by office space. The external appearance of the building takes up geometrical themes found in Czech Cubism at the start of the 20th century. The volumetric concept of the façade creates an ambivalently legible network of forms oriented in different directions. The double-layered façade not only produces a sculptural outer skin, but also improves the performance of the windows in terms of thermal and acoustic insulation. Through the contrast to the exterior the impressive entrance hall establishes a certain formal tension. Here high-quality materials and expensive surfaces are used. The hall is clad half with chrome steel and half with terrazzo and stucco lustro.

EM2N, URL: http://www.em2n.ch/projects/keystoneofficebuilding (20.2.2017).









0 5 10 20

Jan Palach Denkmal
John Hejduk
2016 (1991)

Am 16. Januar 1969 hat sich der Philosophiestudent Jan Palach auf dem Wenzelsplanz öffentlich verbrannt. Drei Tage später starb er an seinen schweren Verletzungen. Am vergangenen Samstag, 47 Jahre danach, wurde ein Denkmal für den Studenten in Prag enthüllt. „Haus der Mutter, Haus des Sohnes“ heißt das Kunstobjekt. Es erinnert nicht nur an die Verzweiflungstat Jan Palachs, sondern auch an das Leid der Mutter.

Entworfen wurde das Mahnmal von John Hejduk, einem US-Amerikaner mit tschechischen Wurzeln. Den 2000 verstorbenen Architekten und Bildhauer inspirierte dazu das Gedicht „Das Begräbnis des Jan Palach“, mit dem sein Freund, der Dichter David Shapiro 1969 auf einen Zeitungsbericht über Palachs Tod reagierte. Shapiro äußerte sich in Prag zur Entstehung des Gedichts:

„Im Jahr 1969 las ich in der Zeitung einen Artikel über diese tapfere Frau, über die Mutter von Jan Palach. Wir vergessen sehr leicht das Leid, das diese Menschen, wie auch Václav Havel und weitere, erleben mussten. Ich fühlte mich mit den Tschechoslowaken innerlich sehr eng verbunden.“

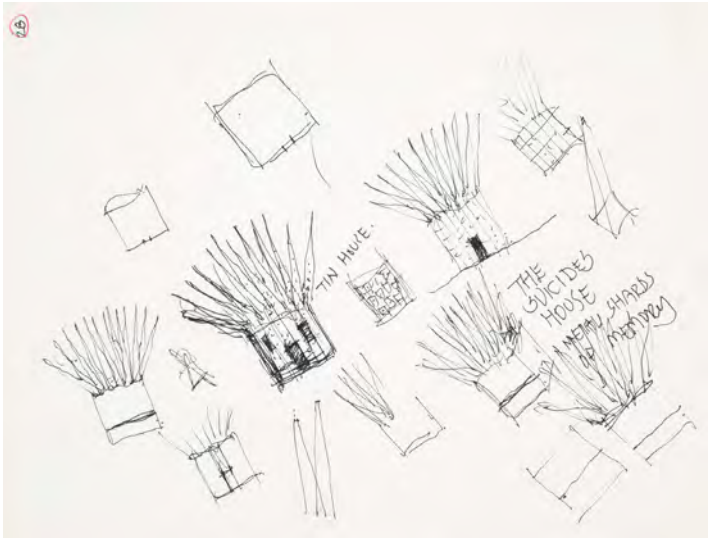
Die Verse auf Englisch stehen nun auf einer Gedenktafel in der unmittelbaren Nähe des Denkmals. Der Enthüllung wohnte auch der Architekt James Williamson bei, der sich neben John Hejduk an einer Realisierung des Werkes in den 1980er Jahren in den USA beteiligte.

Das Kunstwerk besteht aus zwei sieben Meter hohen Quadern, aus denen symbolische Flammen emporschlagen. Das Haus der Mutter ist mit Rost bedeckt, das Haus des Sohnes glänzt silberig. Das Quader-Duo ist in Prag nicht zum ersten Mal zu sehen. Eine Version aus Holz schenke John Hejduk 1991 Václav Havel, sie war bis 2000 auf der Prager Burg ausgestellt. Die Metallversion steht nun auf dem Moldau-Kai in der Altstadt, in der Nähe des Palach-Platzes und der philosophischen Fakultät, an der Palach studiert hatte.

In Prag erinnern noch zwei weitere Denkmäler an den Studenten: eine Gedenktafel am Gebäude der philosophischen Fakultät sowie ein Kreuz im Bodenpflaster an der Stelle auf dem Wenzelsplatz, wo Palach sich selbst verbrannte.

John Hejduk - „Haus der Mutter, Haus des Sohnes“, Prager Schloss, 1991

Radio Praha, URL: http://www.radio.cz/de/rubrik/tagesecho/haus-der-mutter-haus-des-sohnes-denkmal-erinnert-an-jan-palach (14.2.2017).


TIN HUT.
THE SUICIDES HOUSE

Vladimír Šlapeta, „Kubismus in Prag“
in: *Daidalos*, 39/1991, S. 64–71.

Am Ende des ersten Jahrzehnts dieses Jahrhunderts trat ein bedeutsamer Wandel in der Architektur Böhmens ein. Einerseits erreichte das Werk Jan Kotěras (1871—1923), dem Begründer der modernen böhmischen Architektur, einen Höhepunkt in seinen im rationalistischen Geist erdachten Bauten wie z. B. seinem Wohnhaus, dem Laichter-Haus und dem Städtischen Museum in Hradec Králové; andererseits trat bereits eine neue Architektengeneration, allesamt Kotěras Studenten und um 1880 geboren, hervor.

Kotěra kam 1898 nach Prag und wurde bald Vorsitzender der Gruppe S. V. U. Mánes (Vereinigung Bildender Künstler) und Wortführer der bildenden Künstler seiner Generation. Sein Motto war: „Öffnet die Fenster nach Europa“ und „Fängt und überholt Europa“. Damit wollte er dem Einfluß Wiens („Los von Wien“) entkommen. Kotěras Programm fußte auf dem Semperschen und Wagnerschen Ableger der modernen Architektur, der in den Niederlanden und in England oder bei dem jungen Frank Lloyd Wright nach Inspiration suchte, wohingegen die nachfolgende Generation bereits andere Bezugspunkte besaß.

1908 trat Pavel Janák in Kotěras Atelier ein. Zusammen mit Josef Gočár arbeitete er mit an Kotěras Entwurf des Handelspavillons für die Prager Jubiläumsausstellung von 1908. Die Fassade dieses Baus enthüllt in beeindruckender Weise die Fülle von Problemen, die von diesen jungen Architekten diskutiert wurde: im Gegensatz zum nüchternen Rationalismus suchten sie die Verbindung von Materie und Geist, d. h. die Vergeistigung von Architektur mit Hilfe plastischer Formen.

Im selben Jahr wurde die Zeitschrift *Styl* gegründet, die allererste Architekturzeitschrift in Böhmen und Mähren, die sich mit theoretischen Fragen beschäftigte. Der Diskussionskreis schloß nicht nur Architekten ein, sondern auch bildende Künstler, die von kulturellen Ereignissen in Prag (wie etwa die Edward-Munch-Ausstellung von 1905) und im Ausland stark beeinflußt wurden. Der Schwerpunkt der Diskussion lag sicherlich auf dem Pariser Kubismus und dessen Hauptakteuren Pablo Picasso und Georges Braque. Die Prager Architekten versuchten bald, deren Prinzip der Transformation der zweidimensionalen Bildfläche in eine dreidimensionale Ansicht in ihrer Architektur umzusetzen. Andere Faktoren, die die Entstehung der kubistischen Architektur bedingten, waren die „Theorie der Einfühlung“ der deutschen Kunsttheoretiker Theodor Lipps und Wilhelm Worringer, aber auch Kontakte mit deutschen Expressionisten, besonders mit der Dresdener Gruppe „Die Brücke“, zu der der tschechische Maler und Freund von Otto Müller, Bohumil Kubišta, gehörte, und mit der Berliner Gruppe „Die Neue Sezession“, für deren Ausstellung im Jahre 1909 Julius Meier-Gräfe einige Werke von Willy Nowak aussuchte. Die jungen Architekten Gočár und Janák standen, dank ihres Lehrers Kotěra, in engem Kontakt zu Josip Plečnik und veröffentlichten seine Arbeiten in *Styl*. Sie übersahen dabei keineswegs Plečniks heftige Kritik an Wagner, und sie kannten ohne Zweifel seine beiden Projekte, die die kubistische Morphologie vorwegnahmen: die Stollwerk-Fabrik von 1905 und die Zeichnung einer Kapelle mit „kubistischem“ Gewölbe. Plečnik wurde 1911 an die Prager Schule für Industriegestaltung berufen und konnte so direkt die böhmische Architektur beeinflussen. Vor allem aber gab es eine starke einheimische Inspirationsquelle: die spätgotischen Diamantgewölbe Südböhmens und Südmährens, die das formale Vokabular des Kubismus vorwegnahmen, sowie die einzigartige gotisierende Barockarchitektur eines Giovanni Santin-Aichels aus dem frühen 18. Jahrhundert (im besonderen

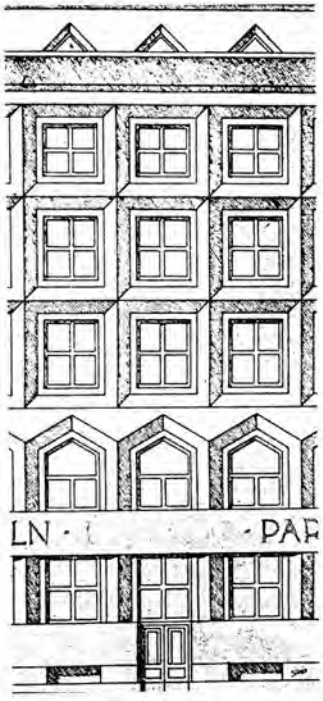
A significant change took place in Bohemia's architecture by the end of the first decade of the 20th century. On the one hand, the work of Jan Kotěra (1871—1923), founder of Bohemian modern architecture, culminated in structures conceived in the rationalist spirit such as Kotěra's own house, the Laichter House and the Municipal Museum of Hradec Králové, but on the other hand, a new generation of architects, all of them Kotěra's students and born about 1880, was already emerging.

Kotěra came to Prague in 1898 and soon became chairman of the group S. V. U. Mánes (Association of Fine Artists) and, as a result, leader of the fine artists of his generation. His motto was 'Open the windows into Europe' and 'Catch and overtake Europe', i. e. he wanted to get rid of the influence of Vienna ('Los von Wien'). Kotěra's programme was based on the Semperian and Wagnerian branch of modern architecture, which looked for inspiration in the Netherlands and England, or from the young Frank Lloyd Wright, whereas the following generation already had different starting points.

In 1908 Josef Gočár, who had been working in Kotěras atelier since 1905, was joined by Pavel Janák, who came from the Wagner School in Vienna: they both assisted Kotěra in designing the Trade Pavilion for the 1908 Jubilee Exhibition in Prague. The façade of this structure discloses the range of problems discussed by young architects: contrary to sober rationalism, it was above all the problem of matter and spirit, i. e. the problem of the spiritualization of architecture by means of plastic shapes.

In the same year the periodical *Styl* was launched, the very first architectural journal in Bohemia and Moravia dealing with theoretical problems. The discussion group did not include architects only; there were also fine artists who were inspired both by cultural events in Prague (such as the Edvard Munch Exhibition in 1905) and abroad. The main topic discussed certainly was the Parisian Cubism of a Pablo Picasso and Georges Braque, i. e. a transformation of the canvas to a three-dimensional prospect. The Prague architects soon tried to apply this principle to architecture. There were other factors contributing to the birth of Cubist architecture: 'Die Theorie der Einfühlung' of the Germans Theodor Lipps and Wilhelm Worringer as well as the contacts with German expressionists, in particular with the group 'Die Brücke', one of whose members was the Czech painter and Otto Müller's friend Bohumil Kubišta, and with the Berlin group 'Die Neue Sezession', for whose exhibition in 1909 Julius Meier-Gräfe selected some works by Willy Nowak. Gočár and Janák were — thanks to their teacher Kotěra — in close contact with Josip Plečnik in Vienna and published his works in *Styl*. they certainly did not fail to notice Plečnik's strong criticism of Wagner, and it is quite probable that they knew his projects anticipating the Cubist motphology: the 1905 design of the Stollwerk Works and the sketch of a chapel with a 'Cubist' vault. Plečnik was called to the School of Industrial Arts in Prague in 1911 and thus could directly influence Bohemian architecture. There was also a strong domestic source of inspiration: the late Gothic 'diamond' vaults of Southern Bohemia and Southern Moravia, which anticipated the formal vocabulary of Cubism, and the unique Gothic-like Baroque architecture of Giovanni Santin-Aichel of the early 18th century (in particular the cemetery and chapel of St John Nepomuk at Žďár nad Sázavou of 1722) with its strong plastic and formal ambitions. The respect for this domestic architectural tradition was probably the reason why the Prague Cubists could later very successfully cope with the historic context so that they

Josef Plečnik (1872–1957):
Facade design
for the Stollwerk Factory.
Vienna, 1910



Giovanni Santin-Aichel (1677–1723):
Chapel of St John of Nepomuk,
Žďár, 1719–22. West facade.
Photograph: SÚPPOP (Čestmír Síla)

der Friedhof und die Kapelle von St. Johann Nepomuk in Žďár nad Sázavou aus dem Jahre 1722) mit ihren starken plastischen und formalen Ansprüchen. Der Respekt vor dieser einheimischen Architekturtradition ist wahrscheinlich der Grund dafür, daß die Prager Kubisten später erfolgreich mit ihrem historischen Umfeld umgingen und es ihnen gelang, neue Bauten mit den benachbarten gotischen und barocken Formen in Einklang zu bringen. Die Suche nach einem kubistischen Vokabular der Architektur war gleichfalls eine Suche nach nationaler Identität in diesem Bereich der Kunst, indem man sich von Wien abwandte, Bezüge zu einheimischen Traditionen suchte und die Vorgänge in den westlichen Kulturzentren in charakteristischer Weise reflektierte.

Theoretischer Kopf dieser Gruppe war Pavel Janák (1892—1956). In seinem *Styl*-Beitrag „Od moderni architektury k architektuře" (Von moderner Architektur zur Architektur) kritisierte er Wagners Konzeption einer modernen Architektur, die auf „Zweck, Konstruktion und Poesie" gründete, wobei der Hauptakzent auf dem Sachzweck als Anfangspunkt aller schöpferischen Aktivität lag und der soziale Aspekt der Architektur

succeeded in harmonizing new structures with the neighbouring Gothic and Baroque buildings in historic town centres. The search for a Cubist vocabulary in architecture was also a search for a national identity in the field of fine arts, turning away from Vienna, seeking links with the domestic traditions and reflecting the contemporary activities in the western cultural centres in a rather characteristic way.

The theoretical leader of the group was Pavel Janák (1892—1956). In his essay 'Od moderniarchitectury k architektuře' (From Modern Architecture to Architecture) published in *Styl* in 1909—1910, he criticized Otto Wagner's conception of modern architecture based on 'purpose, construction and poetry' where the main accent was placed on material purpose as a starting point of all creative activity, and where the social aspect of architecture was privileged. Janák foresaw 'how architecture will further develop: creative activity, where purposefulness will be replaced by artistic thought and abstraction, will develop towards a plastic form and a plastic realization of architectural ideas. This corresponds to the creative energy which, increased through development and being now stronger, is

vorrangig war. Janák sah voraus, wie Architektur sich weiter entwickeln würde: „Schöpferische Aktivität, wo Zweckmäßigkeit durch künstlerische Vorstellung und Abstraktion ersetzt wird, wird sich zur plastischen Form entwickeln und zu einer plastischen Verwirklichung architektonischer Ideen werden. Dies korrespondiert mit der schöpferischen Energie, die, durch die Entwicklung verstärkt, fähig ist, tiefer in die architektonischen Probleme einzudringen und noch tiefer auch in die Materie einzugehen, um Form zu schaffen."

Im Januar 1911 brach ein heftiger Streit zwischen der jungen Generation und den älteren Mitgliedern der Gruppe S. V. U. Mánes aus, der zum Ergebnis hatte, daß die jungen Architekten die Gruppe verließen, um kurz darauf die „Gruppe Bildender Künstler" zu gründen. Ihre Publikation *Uměleckỳ měsíčnik* (Monatszeitschrift für Kunst) forderte vehement das kubistische Programm für die Architektur und die Kunst. In seinem Artikel „Hranol a pyramida" (Prisma und Pyramide) unterschied Janák zwischen utilitären und ideologischen Funktionen der Architektur: „Im Gegensatz zur natürlichen Konstruktion ist die Architektur eine höhere Stufe der Aktivität, wobei zwei Stufen der Aktivität vereint sind: sie erfüllt einen humanen Zweck und ist gleichzeitig eine Form künstlerischen Ausdrucks, d. h. eine Abstraktion der Materie. Daher schließt sie als Ganzes zwei Systeme der Schöpfung ein: ein technisch-prismatisches, zweidimensionales Gebäude und eine abstrakte Transformation von Materie durch die Dreifachebene, in schrägen oder gekrümmten Systemen." In einem weiteren Artikel, „Obnova pručelí" (Erneuerung der Fassade), entwickelte er diese Ideen weiter: „Raum kubisch zu gestalten, d. h. dreidimensional, bedeutet nicht irgendeinen Ausdruck des Raums, der zufällig die Wirklichkeit ist. Raum auszudrücken, heißt, mehr zuzulassen als bislang. Volumen und Raum zu schaffen, ist zuerst möglich durch räumliche Gestaltung der Oberflächen, d. h. Materie nicht in konzentrischer, sondern in frontaler Form auszudrücken."

Bei der Eröffnung der Werkschau anläßlich Janáks 100. Geburtstag, sagte sein Nachfolger Jan Sokol: „Was neu war, wurde von Janák gedacht, aber von Gočár verwirklicht", was nicht weit von der Wahrheit liegt. Josef Gočár (1880—1945) wandte die von Janák entwickelten Ideen mit Begeisterung und formaler Sicherheit an. 1909 schockte er die Öffentlichkeit mit seinem (abgelehnten) Entwurf zum Wettbewerb für das Alte Rathaus: der Bau war als Stufenpyramide gedacht. Kurz danach verwirklichte er das Haus der Schwarzen Gottesmutter am Prager Obstmarkt und das Sanatorium im ostböhmischen Kurort Bohdaneč (beides 1911–12) und wurde dadurch der wichtigste Vertreter der Kubistengeneration. Zusammen mit Janák gründete er die Dekorativen Werkstätten Prag (P. U. D.), die Konsumgüter herstellten und das Konzept des Gesamtkunstwerks in ihrer Architektur vervollständigen sollten. Obwohl Janák sich in seinen Zeichnungen inspirativer zeigte, versuchte er, eine eigene kubistische Morphologie zu entwickeln. Bei der Rekonstruktion des mittelalterlichen Fára-Hauses in Pelhřimov (1913) gelang es ihm, die gotische Struktur mit ihrer barocken Fassade mit einem kubistischen Giebel in Einklang zu bringen.

Der dritte herausragende Architekt der Kubistengruppe war Josef Chochol (1880—1956), der ein eher puristisches System kubistischer Formen entwickelte: unterhalb des Prager Vyšehrad-Hügels schuf er drei Häuser, deren Kuben eine kristalline Reinheit zeigen und eine fast klassische Einheit der Formen erreichen. Auch Vlastislav Hofman (1884—1964) konnte eher in seinen Zeichnungen und Entwürfen beeindrucken, die, wie

Pavel Janák (1892–1956):
Skizze einer Fassade/
Sketch of a facade.
1913

Josef Gočár (1880–1945):
Town Hall, Prague, Old City.
Competition design,
1909

bei Janák, ein dynamisches und kinetisches Moment aufweisen. Seine einzigen realisierten Projekte sind ein Fragment des Friedhofs Ďáblice in Prag und, nach dem Krieg, das Krematorium in Ostrava. Jan Kotěra folgte in einigen seiner Entwürfe diesen von seinen Studenten und Mitarbeitern entwickelten Ideen, was vor allem in seinem Entwurf für die Žižka-Gedenkstätte in Prag deutlich wird.

Kurz vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs nahm eine neue Generation von Architekten, alle gegen Ende des 19. Jahrhunderts geboren, das kubistische Vokabular auf: als Namen für diese Gruppe stehen Jiří Kroha und Bedřich Feuerstein.

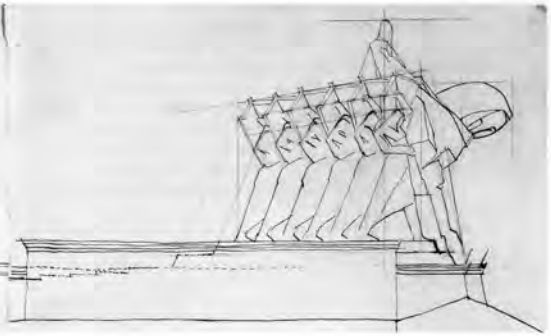
Zur gleichen Zeit verstärkten sich die Kontakte nach Deutschland. Herwarth Walden, Herausgeber der Zeitschrift *Der Sturm,* war der erste, der die Prager Kubisten der internationalen Öffentlichkeit vorstellte und einige Entwürfe von Vladislav Hofman, Emil Filla und Josef Čapek veröffentlichte. Im Winter 1913/14 wurde in Prag der tschechische Werkbund gegründet, dessen Bemühungen sich darauf konzentrierten, auf der Kölner Werkbund-Ausstellung von 1914 eigene Präsentationsflächen innerhalb des von Josef Hoffmann entworfenen österreichischen Pavillons zu gestalten. Die Aktion war erfolgreich, und der tschechische Werkbund erhielt vier Räume im Pavillon, für deren Gestaltung Otokar Novotný (1880—1959) verantwortlich war. Nachdem Novotný anfangs die kubistische Bewegung ignoriert und sich eher an niederländischen Vorbildern orientiert

able to penetrate more deeply into architectural problems and will go more deeply also into the matter to produce the form'.

In January 1911 a conflict between the young generation and the older members of the S. V. U. Mánes group broke out. As a result, the young architects left the group and, on 20 November of the same year, founded another group called 'Group of Fine Artists'. In the group's periodical, *Umělecký měsíčník* (Arts Monthly), the programme of Cubism in architecture and fine arts was clearly postulated. In his principal article 'Hranol a pyramida' (Prism and Pyramid) Pavel Janák differentiated between the utilitarian and the ideological functions of architecture by saying: 'Architecture, contrary to natural construction, is a higher sort of activity where in fact, generally speaking, two sorts of activity are united: it fulfills a human purpose and, at the same time, is a form of artistic expression, i. e. an abstraction of matter. Therefore, as a whole, it includes two systems of creation: a technical-prismatic, two-dimensional building and an abstract transformation of matter by the triple plane, in oblique or curvilinear systems.' In another article, 'Obnova pručelí' (Innovation of the Façade), he further developed these ideas: 'Making space cubic, i. e. three-dimensional, does not mean any expression of space, which as a matter of fact is the reality. To express space means to yield more than there has been yielded up to now. Making volume and space is possible primarily by spatially shaping the surfaces, i. e. by expressing the matter not in concentric, but in a frontal form.'

When opening the exhibition of Pavel Janák's work in Prague on the occasion of his 100th birthday, his successor, Jan Sokol, said: 'What there was new, was thought out by Janák, but materialized by Gočár', which was not too far from the truth. Josef Gočár (1880—1945) applied the new ideas that had been so laboriously developed by Janák with enthusiasm and formal certainty. In 1909 he shocked the public by his design resented in the Old Town Hall Competition: the structure was conceived as a step

Pavel Janák (1892–1956):
House of Dr. Fára,
Pelhřimov, 1913 (Reconstruction).
Janák succeeded in harmonizing
the building's Gothic structure
and its Baroque facade
with a Cubist gable.
Photograph: Pavel Štecha



(Rechts) Josef Chochol (1880–1956): Mietshaus, Prag-Vyšehrad, 1912–13.
(Links) Vlastislav Hofman (1884–1956): Entwurf für den Ďáblice-Friedhof in Prag, 1912. Holzschnitt, abgedruckt in *Der Sturm*.
(Darunter) Jan Kotěra (1891–1923): Skizze für das Žižka-Denkmal in Prag, 1913

(Right) Josef Chochol (1880–1956): Tenement block, Prag Vyšehrad, 1912–13.
(Left) Vlastislav Hofman (1884–1956): Design for the Ďáblice cemetery in Prague, 1912, Woodcut, published in *Der Sturm*.
(Bottom) Jan Kotěra (1871–1923): Sketch of the Žižka Memorial in Prague, 1913

hatte (z. B. im Štenc-Verlagsgebäude von 1909—11), bediente er sich hier zum ersten Mal der kubistischen Formensprache, die er auch nach dem Krieg beim Bau von Genossenschaftshäusern in Prag und Znojmo anwandte. Diese erste große Ausstellung kubistischer Architektur sowie der Produkte der Prager Künstlerwerkstätten und der Artel Kooperative auf internationaler Bühne war ein großer Erfolg; die vielversprechende Entwicklung wurde jedoch durch den Ersten Weltkrieg unterbrochen.

Otokar Novotný faßte die Ergebnisse der kubistischen Architektur in einer kritischen Analyse, unter dem Titel „L'architecture et l'art décoratif moderne en Tchécoslovaquie" 1923 in der Zeitschrift *L'Amour de l'art* veröffentlicht, zusammen: „Folgende Elemente tauchen heute in der Architektur auf: plastische und dynamische Formen, dominante Schatten und verblüffend eigenständige Farben. Folglich gewinnt das architektonische Werk einen dramatischen Aspekt, der eher selten und ein Symptom der großen Spannung in den Künsten bei Stilumwälzungen ist. Bewegung der Materie ist eine verführerische Losung, die die bestehenden tektonischen Ansichten zerstört; sie kennt keine Gesetze der Schwerkraft und macht keinen Unterschied zwischen tragenden und getragenen Elementen, ersetzt die Säule und das Gebälk durch ein Geflecht von Kristallen, besonders durch vielseitige Durchbrüche von Prismen und Pyramiden, Zylindern und Kegeln und verschiedenen Kugeln. Diese ungehinderte Kraft hat nichts mehr zu tun mit Symmetrie, und es wird sogar versucht, den Rhythmus zu brechen, der ein Urelement von Architektur und Materie ist. In diesem Moment und gerade durch dieses Bestreben begeben sich Architekten in die Gefahr des formalen Anarchismus in ihrem Werk. Sie sehen die Heterogenität der Bemühungen, und der praktische Verstand des Architekten fühlt sofort die Gefahr des Wegs und kehrt zur natürlichen Tektonik zurück, die jedoch nun um die Dynamik der neuen Form und ihrer zahllosen Möglichkeiten bereichert ist."

Nach dem Ersten Weltkrieg trennten sich die Wege der Prager Architekten. Gočár und Janák wandten sich einer monumentalen Auffassung von Architektur und einem spezifisch nationalen Stil zu („Rondokubismus") mit beeindruckenden Fassadenreliefs, aber eher konservativ und akademisch gestalteten Innenräumen. Beispiele hierfür sind mehrere Gebäude für Banken und Versicherungen, die nach dem Krieg im Zentrum Prags entstanden.

Josef Chochol hatte sein architektonisches Vokabular schon 1914 reduziert, vermutlich von zwei Vorlesungen Adolf Loos' in Prag (1911/1913) inspiriert. Fassadendekoration, von Janák als Symbol der Vergeistigung der Architektur angesehen, wurde von Chochol im Sinne Loos' abgelehnt. Chochol tendierte in seinen Fassadenentwürfen, von denen einer 1925 von Walter Gropius in sein Buch *Internationale Architektur* aufgenommen wurde, eher zu einer wuchtigen, puristischen Form und formulierte sein neues Konzept im Manifest *Oč usiluji* (Wonach ich strebe) von 1921, das eine Herausforderung an die „von der Lafette überfahrene Generation" war, die, um 1900 geboren, von Karel Teige und Jaromír Krejcar angeführt wurde:

„Form sollte ein realistisches Wesen und eine exakt bestimmte Individualität sein.
Sie sollte eine reine und leicht verständliche Sprache sprechen.
Sie sollte ein verstärkter Ausdruck des Zwecks sein, dessen Gesicht sie ist.
Sie sollte auf die präzise Funktion dieses Zwecks begrenzt sein, ohne jegliche unnötigen Ornamente.

pyramid. Shortly afterwards, having realized the Black Holy Virgin House in Prague and the sanatorium at the East Bohemian spa Bohdaneč, he became the most important representative of the 'Cubist generation'. Together with Janák he founded the Decorative Works of Prague (P. U. D.) producing decorative consumer goods and completing the concept of 'Gesamtkunstwerk' in their architecture. Although Pavel Janák was more inspirative in his sketches, he tried to develop an original Cubist morphology and succeeded in reconstructing the Fára House at Pelhřimov (1913) by harmonizing its medieval structure with a Baroque façade and a Cubist gable.

The third leading architect of the Cubist group was Josef Chochol (1880—1956) who developed a rather pure system of Cubist shapes in three houses built under the Vyšehrad Hill in Prague in 1912—13. These three houses display a crystalline purity of shapes and reach an almost classical unity of forms. Vlastislav Hofman (1884—1964) too was rather impressive in his drawings and sketches, which exhibit, like Janák's, a dynamic and kinetic moment. However, the only project he could realize was a fragment of the Ďáblice cemetery in Prague and, after the war, the crematorium in Ostrava. Even Jan Kotěra followed in some of his drawings the new trends set up by his students and assistants, in particular in his design of the Žižka Memorial in Prague.

Just before World War I another generation of architects, born in the 1890s, adopted the Cubist vocabulary, among them Jiří Kroha and Bedřich Feuerstein.

The contacts with Germany increased at that time. Herwarth Walden, chief editor of the periodical *Der Sturm*, was the first one to introduce the Prague Cubist movement to the international public by publishing some works by Vlastislav Hofman, Emil Filla and Josef Čapek. In winter 1913—14 the Czech Werkbund was founded in Prague. Its efforts concentrated on having a separate Bohemian exhibition at the 1914 Werkbund Exhibition in Cologne within the Austrian Pavilion designed by Josef Hoffmann. The action was a success, and the Czech Werkbund obtained four rooms in the Pavilion, which were designed by Otakar Novotný (1880—1959). Novotný had initially ignored the Cubist movement and rather followed Dutch influences (e. g. the Štenc Publishers building of 1909–13); with the Czech exhibition, however, he took his first steps in this spirit and continued applying the new vocabulary for some time even after the war to cooperative housing in Prague and at Znojmo. This first major display of Cubist architecture and of products of the Prague artisan Workshops and the Artel Cooperative on the international scene was a greet success; however, the promising development was interrupted by the First World War.

Otakar Novotny summarized and critically analyzed the results of Cubism in architecture in his article 'L'architecture et l'art décoratif moderne en Tchécoslovaquie' published in the journal *L'amour de l'art* in (1923): 'Following elements emerge in architecture now: plastic and dynamic shape, dominant inherent shadows and striking impersonal colours. As a result, the architectural work acquires a dramatic aspect, which has been rather rare and which is a symptom of the great tension existing in the arts during revolutions of style. Movement of matter is a tempting slogan that fells the existing tectonic views; it has no laws of gravitation, does not make any difference between the supporting and the supported elements, replaces column and entablature by a tangle of crystals, namely by multilateral penetrations of prisms and pyramids,

Otokar Novotný (1880–1959):
Cooperative tenement block for teachers,
Prague, 1919.
Contemporary photograph

Ihre Schlichtheit sollte aus dem inneren Leben voll komplizierter und geschäftiger Vorgänge abgeleitet sein.
Die klassische Subtilität oder Schlichtheit sollte weder von künstlichen Furchen noch von wilder Malerei wie auf dem Gesicht eines Irokesenhäuptlings durchkreuzt werden.
Ihre ruhigen Flächen sollten einer transzendentalen, sogar mystischen Vorstellung untergeordnet sein und sich gehorsam ihrem Gesetz fügen.
Sie sollte letztlich den Einfluß von Archaismus, Dekadenz und Eklektizismus abwerfen, sie sollte niemals vom Fäulnisgeruch der sich zersetzenden Leichen vergangener Stile berührt werden.
Sie sollte der stärkste und reinste Exponent der modernen intellektuellen Strömung in der Welt sein."

Im selben Jahr war auch die Diskussion der Berliner Architekten um Bruno Taut, die Brüder Luckhardt und Hans Scharoun erfüllt von Kristallen und Pyramiden. Obwohl von anderen Quellen inspiriert, wie etwa von Paul Scheerbarts Philosophie, waren auch sie von diesen „Urformen" fasziniert. Wo jedoch in Berlin deutsche Architektur sich hin zum Konzept des „Von Innen nach Außen" entwickelte, hin zu einer dominanten Rolle des Innenraums, bildeten Innenräume weder in der kubistischen noch in der funktionalistischen Architektur Prags einen Schwerpunkt. Die Bemühungen konzentrierten sich zumeist auf die bauliche Hülle, wobei die Ästhetik Le Corbusiers lange Zeit dominierend blieb.

cylinders and cones, various spheres. This unrestrained force has nothing more to do with symmetry, and even attempts are being made to fell the rhythm, which is an initial element of architecture and matter. At this moment and in fact due to these attempts, the architects face the danger of formal anarchy in their work, see the heterogeneity of efforts towards real chances, and the practical mind of the architect immediately feels the danger of the way and returns to natural tectonics, which is now, however, enriched with the dynamics of the new form and its countless potentialities.'

After the First World War the efforts of the Prague architects split: on the one hand, Gočár and Janák tended towards a monumental conception of architecture and towards a specific national style ('Rondocubism') with impressive facade reliefs, but with interiors conceived mostly in a conservative and academic style. Examples of this style are the buildings of various banks and insurance companies in the centre of Prague built immediately after the war.

Josef Chochol, on the other hand, had reduced his architectural vocabulary already in 1914, being probably inspired by two lectures held in Prague by Adolf Loos in 1911 and 1913. Decorations of the façade, which were regarded by Pavel Janák as a symbol of the spiritualization of architecture, were rejected by Loos and Chochol. Chochol tended towards a lapidary, puristic form in his façade studies, of which one was published by Walter Gropius in 1925 in his book *Internationale Architektur*, and formulated his new concept in the manifesto *Oč usiluji* (What I am striving for) published in 1921, which was a challenge to the young generation 'run over by the gun-carriage', born about 1900 and led by Karel Teige and Jaromír Krejcar:

'Form should be a realistic being and an exactly marked individuality.
It should speak in a clear and easily understandable language.
It shoud be an intensified expression of the purpose whose face it is.
It should be confined to the precise function of this purpose, without any unnecessary features.
Its plainness should derive from the inner life rich in complicated and busy events.
The classical subtlety or plainness should not be crossed by any artificial furrow or by wild paintings similar to the face of a chief of the Iroquois.
Its tranquil planes should be subordinated to a transcendental, even mystical idea and should obediently comply with its law.
It should finally get rid of the influence of any archaism, decadence and eclceticism, it should never be touched by the putrescent smell of the decomposing corpses of past styles. It should be the strongest and purest exponent of the modern intellectual current in the world.'

In the same year, 1921, even the discussion of some Berlin architects was full of crystals and pyramids as Bruno Taut and the group 'Die gläserne Kette' with Wassili and Hans Luckhardt, Hans Scharoun and others, though starting from different sources of inspiration, in particular from Paul Scheerbart's philosophy, were fascinated by these 'primitive forms'. Whereas in Berlin German architecture was developing towards the 'Von Innen nach Außen' concept, towards a dominant role of the interior, interiors in Prague were rarely a strong point, neither of Cubist nor of Functionalist architecture. The efforts mostly concentrated on the structural envelope where Le Corbusier's aesthetics prevailed for a long time.

Ákos Moravánszky, „Die Befreiung der Form aus der Materie. Architektur und Theorie des Prager Kubismus “ in: Tomáš Valena und Ulrich Winko (Hg.), *Prager Kubismus und die europäische Moderne,* 2004, S. 25–38.

»Die Befreiung der Form aus der Materie« Architektur und Theorie des Prager Kubismus

Ákos Moravánszky

1. Architektur und Malerei des Kubismus

Der Begriff *Architekturkubismus* wurde von seinen Protagonisten wie Pavel Janák, Josef Gočár oder Josef Chochol in ihren Schriften nie verwendet. Sie haben ihre Bestrebung als ›nový směr‹, als ›neue Richtung‹ bezeichnet. Dies festzustellen ist wichtig, da die französischen Kubisten bereits 1912 versucht haben, also zur Zeit der Formulierung des von den Prager Architekten verfaßten Programms, mit dem Entwurf einer *maison cubiste* die Architektur und Wohnkultur zu beeinflussen. Damit bestand die Möglichkeit der Identifizierung mit diesem ästhetischen Programm und damit die Betonung eines *esprit du corps* in Prag und Paris. Prager Künstler und Kunstkritiker der Moderne haben jedoch den Kubismus, den sie vor allem mit Albert Gleizes und Jean Metzinger assoziierten, abgelehnt, im Gegensatz zur ›neuen Kunst‹ von Picasso und Braque. Die Kritiker – und die Kunstgeschichtsschreibung im allgemeinen – haben später nicht nur den Begriff des ›Kubismus‹ aufgegriffen, sondern haben damit auch eine Verbindung zwischen dem Kubismus in der Malerei und der neuen tschechischen Architekturbestrebung angenommen.

Diese Verbindung wird oft als Beweis einer politisch motivierten Neuorientierung in der tschechischen Kultur interpretiert. Diese Interpretation reduziert jedoch die Komplexität der Situation in der Architektur um 1910 auf eine – und nicht die wichtigste – ihrer Ingredienzen. In Wirklichkeit entwickelte sich der Prager Architekturkubismus in intensivem Austausch mit der architektonischen Theorie und Praxis der frühen Moderne in Österreich und Deutschland. Dies schließt nicht aus, daß die Protagonisten des Architekturkubismus die Wiener Moderne kritisch betrachteten, den Ausdruck der nationalen Identität suchten und durchaus gewisse Berührungspunkte mit der Ästhetik des französischen Kubismus erlaubten – was jedoch nicht auf einen direkten Einfluß der Malerei des Kubismus zurückgeführt werden kann.

Es ist vor allem die Intensität des Ausdrucks, die dem Prager Architekturkubismus eine bis heute ungebrochene Wirkungskraft verleiht. »Wir fordern die frische Anregung neuer künstlerischer Kräfte, die aus dem stürmischen und glühenden Stoff des heutigen Lebens strömen«, so schrieb der Architekt Josef Chochol im Jahre 1913.[1] Der Mikrokosmos der Werke des Prager Kubismus, wie z.B. Bauten, Möbel, Glas- oder Keramikgegenstände, zeigt die kristalline Struktur einer anorganischen Natur. Die Werke scheinen weniger gestaltet als verzerrt, deformiert zu sein, als hätten Naturkräfte die Objekte des Alltagslebens gefaltet. Als sie die Zielsetzungen der Bewegung erklärten, betonten die Kubisten das Eindringen in den Stoff, das Hineinzwingen des Materials in eine Form, die Herrschaft des Geistes über die stoffliche Welt. Selbst die Bauten erscheinen deshalb geknetet, geformt, als wären sie Gefäße oder Möbelstücke.

Die bedeutenden Architekten des tschechischen Kubismus waren ohne Ausnahme entweder Schüler des Wiener Architekten Otto Wagner oder des tschechischen Architekten Jan Kotěra, der wiederum selbst Wagner-Schüler war. Kotěra, der nach seiner Rückkehr aus Wien sein erstes Werk, das Peterka-Haus auf dem Prager Wenzelsplatz (1899–1900), erbaute, war ab 1899 als Nachfolger Friedrich Ohmanns als Professor an der Prager Kunstgewerbeschule tätig.

1. Raymond Duchamp-Villon, Modell der *Maison cubiste*, Paris, 1912.

Der Einfluß Wagners wurde von den Vertretern des Kubismus zu dieser Zeit durchaus positiv gesehen. Václav Vilém Štech würdigte in einem Einführungstext »die grosse Reinigungsarbeit« Otto Wagners. »Die Rückkehr zur künstlerischen Aufrichtigkeit« sowie »die Beruhigung des verletzten Materials, die Wiederentdeckung des Wertes der Fläche, Mässigung in der Verwendung der Details« sind der »epochalen Programmschrift« Wagners, *Moderne Architektur*, zu verdanken.[2]

Die Anerkennung des Einflusses von Wagner bedeutet selbstverständlich noch bei weitem nicht, daß die Wiener Moderne Wagnerscher Prägung ungebrochen als Vorbild diente. Es ist durchaus richtig, daß der Prager ›Architekturkubismus‹ ein Aufstand gegen die übermächtige, auch von seinen Studenten mit einer Art Haßliebe betrachtete Vaterfigur Otto Wagner war, der in den Augen der Prager überdies noch die politisch dominante österreichische Kultur verkörperte. Daß aber dieser ›Oedipus-Komplex‹ dazu geführt hätte, daß die Prager Künstler sich statt nach Wien nach Paris orientierten, um Inspirationen aus der neuen Richtung der französischen Kunst, dem Kubismus, zu holen, ist in dieser Form nicht richtig.

Selbstverständlich wurde die französische Kunst und Kultur des *fin-de-siècle* in Prag (wie überall) mit großem Interesse verfolgt. Im Jahre 1911 wurden Bilder der französischen Kubisten zum ersten Mal in Prag gezeigt. Einige tschechische Maler wie Bohumil Kubišta haben diese Werke bereits zwei Jahre früher in Paris kennengelernt. Die Bilder von Bohumil Kubišta, Emil Filla, Vincenc Beneš oder Antonín Procházka sind in der Tat vergleichbar mit den Werken der französischen Künstler. Ihre theoretischen Äußerungen weisen jedoch bereits in eine andere Richtung.

Die französischen Kubisten versuchten, eine kubistische Architektur zu entwickeln, wobei der Hintergrund dazu die Konkurrenzsituation zwischen der deutschen und der französischen Möbelindustrie war. Die Kunstgewerbezeitschriften sprachen sogar – in Erinnerung an die historische Niederlage von 1870 – von einem »Sedan de la commerce«. Die französische Luxusgüterindustrie hatte in den Vereinigten Staaten einen traditionellen Rang. Es galt, diesen Rang trotz der

wachsenden Popularität der modernen deutschen Produkte zu bewahren. Für die große Kunstausstellung *Salon d'automne* im Jahre 1912 richtete André Mare die bereits erwähnte *Maison cubiste*, bestehend aus einem Innenraum mit sehr konservativ wirkenden Möbeln, ein. Die Architektur stammte von Raymond Duchamp-Villon (Abb. 1). Das Bildprogramm der Fassade zeigte die Energie und die Strahlen der Sonne. Die Fassadenstruktur eines städtischen Wohnhauses von Mansart ist mit einer geometrischen Ornamentik dekoriert, die mit den Erneuerungen des Kubismus in der Malerei nichts zu tun hat. Die eklektische *Maison cubiste* wurde bereits von den Zeitgenossen wegen ihrer Kakophonie scharf kritisiert.[3]

2. Josef Hoffmann, Supraportenrelief auf der 14. Ausstellung der Secession, Wien, 1902.

Zur Zeit der Ausstellung der *Maison cubiste* war das Programm des Prager Kubismus bereits formuliert und möchte man formale Parallelen suchen, findet man sie eher in den Experimenten der Wiener Sezession mit kubischen Formen oder in Entwürfen und einigen ausgeführten Arbeiten von Wagner-Schülern wie Karl Maria Kerndle oder Karl Fischl. Josef Hoffmanns Beitrag zur der Ausstellung der Wiener Secession im Jahre 1902, die von Hevesi als »Putzkristalle« bezeichneten abstrakt-geometrischen Gipsreliefs, gehören ebenfalls zur Vorgeschichte (Abb. 2).[4]

Die Geschichte des Prager Kubismus beginnt auch mit einer »Sezession«. Im Jahre 1911 verließ eine Gruppe von Künstlern aus Protest die Künstlervereinigung *Mánes* und begründete die *Skupina umělců výtvarných* (*Gruppe der bildenden Künstler*). Im Hintergrund stand eine Debatte über Picasso, dessen Werke die Zeitschrift *Volné směry* (*Freie Richtungen*) veröffentlichte, woraufhin eine Welle der Empörung ausbrach. Auch Kotěra, der Vorsitzende des *Mánes*, stellte sich auf die Seite der Kritiker und lehnte die Malerei des Kubismus als ›Neoprimitivismus‹ ab. Bereits der Begriff zeigt den Unterschied zwischen der Bewertung des französischen Kubismus und den eigenen Zielsetzungen. Die vier leitenden Architekten des Kubismus – Pavel Janák, Josef Gočár, Josef Chochol und Vlastislav Hofman – wurden ebenso Mitglieder der neugegründeten Gruppe wie auch der Schriftsteller Karel Čapek. Zwischen 1911 und 1912 gab die Gruppe eine Zeitschrift heraus, den *Umělecké měsíčník* (*Das Künstlerische Monatsblatt*), und Janák, der Redakteur der Zeitschrift war, legte die Grundlagen der kubistischen Architektur in einer Reihe von Artikeln dar. Obwohl die Neoprimitivismus-Debatte der Anlaß der Trennung war, finden wir in seinen Schriften keinerlei Hinweis auf die französische Malerei. Janák erwähnt Picasso in seinen Aufzeichnungen nur einmal, um dann das Medium Malerei wegen ihres statischen Charakters zu kritisieren.

Die Entwicklung des Prager Architekturkubismus war untrennbar mit der Objektgestaltung im Kunstgewerbe verbunden. Die Suche nach einer alle Bereiche des Lebens umfassenden neuen Ästhetik war bereits für den Jugendstil charakteristisch und damit hängt auch die Gründung der kunstgewerblichen Werkstätten wie etwa der Wiener Werkstätte oder den nach ihrem Vorbild geschaffenen Prager *Umělecké dílny* (*Künstlerischen Werkstätten*) zusammen. Die letztgenannten wurden von Janák und Gočár ins Leben gerufen. Schon die Wiener Werkstätte bediente mit ihren Produkten einen wohlhabenden Kundenkreis und die kunstgewerbliche Arbeit wurde zunehmend zur Gestaltung von exquisiten Kunstobjekten. »Wir wollen nicht Zweckmäßiges herstellen, wir erfinden *Kunstdinge*; das Zweckmäßige herzustellen, überlassen wir den Epigonen«, sagte Gočár.[5]

2. Der Kubismus und die Kritik des Funktionalismus

Das kritische Verhältnis zur Wagnerschule kommt in dem programmatischen Aufsatz von Pavel Janák, *Od moderní architektury k architektuře* (*Von der modernen Architektur zur Architektur*), klar zum Vorschein.[6] Janák wiederholt in diesem Aufsatz die damals auch von anderen Kritikern geäußerte These, wonach die Wiener Moderne Wagnerscher Prägung trotz ihres behaupteten Rationalismus eine ohne theoretische Fundierung instinktiv gefundene Ästhetik sei.[7] Jetzt müsse man jedoch intensiv nach gedanklichen Grundlagen suchen, die eine neue Formensprache hervorbringen würden.

Laut Janák hatte Otto Wagner als die entscheidenden Faktoren der modernen Architektur Zweck, Konstruktion und Poesie angegeben. Janák sieht jedoch im Zweck einen bloßen Anlaß, der in der Entwicklung der modernen Architektur eine untergeordnete Rolle spielt. Die Poesie ist in Wagners Vorstellung eine bloße Zugabe, »*dem Zweck und der Konstruktion nachträglich zugefügt*«, obwohl sie im Vordergrund der Gestaltung stehen sollte. Damit erteilt Janák nicht nur der Theorie Otto Wagners eine klare Absage, sondern auch dem Diktum von Adolf Loos, der den Studenten im Deutschen Technikum in Prag im selben Jahr erklärte, daß Architektur keine Kunst sei – mit der Ausnahme des Grabmals und des Denkmals. Für Janák mußte dies als leerer Utilitarismus erscheinen und in einem Vortrag am Prager Polytechnikum legte er seine Gegenthesen dar.

Die plastische Gestaltung der Fassaden wirkt der Schwerkraft entgegen. Während z. B. die Entwürfe aus der Wagnerschule den flachen, tafelartigen Charakter der Fassade betonten, erscheint sie im Prager Kubismus wie aus wuchtigen skulpturalen Elementen zusammengesetzt. Janák kritisierte die Architektur Wagners gerade wegen ihrer Flächenhaftigkeit, ihrer fehlenden Plastizität. Tabula rasa, die große Säuberung der Architektur war die Reduktion auf die zweidimensionale Oberfläche, die dann mit einer unverbindlichen Ornamentik dekoriert wurde, um die Forderung nach »Poesie« zu erfüllen. Aber »die Poesie in der Architektur Wagners ist eine dem Bau hinzugefügte Zugabe von süsslichen Details, Ornamenten, Masken, Blumen, Quadraten oder stilisierten Kurven. Wahre architektonische Schönheit kann hingegen nur eine gebaute Schönheit sein, sie ist nur durch das Bauen mit Massen möglich, und sie beruht auf einem fast dramatischen Gleichgewicht zum Material«, schrieb Janák in seinem Aufsatz *Von der modernen Architektur zur Architektur*.[8]

Die moderne Architektur hatte nach Janák die Form nicht als ein plastisches Gebilde begriffen und ließ auch die psychologische Wirkung des Ganzen außer acht. Er kritisiert im Aufsatz den »Linearisten« Olbrich und den »Ornamentiker des Möbelstils«, Josef Hoffmann, um dann Plečnik als den »*Schöpfer einer plastischen Form*« zu loben, der in einer der Fläche verpflichteten Zeit als individueller Gestalter eine Ausnahme geblieben sei.

Auf die Kritik der Flächenhaftigkeit der Wiener Moderne folgte dann der noch radikalere Schritt der Ablehnung des Utilitätsprinzips. Der Prager Architekturkubismus stand in Opposition nicht nur zur Architektur der Wiener Moderne, sondern zu einer auf Sachlichkeit und Funktionalität gegründeten Wesensbestimmung der Architektur überhaupt. »Man braucht die Leitsätze der ausgehenden Schaffensperiode nur in ihrem Gegensatz zu verkehren und hat bis auf wenige Beigaben die Neuen«, schrieb ein deutscher Rezensent, Victor Wallerstein, über den Prager Kubismus. Was die Prager Architekturkubisten emphatisch *nicht* wollten, war Zweckmäßigkeit oder äußerliche Sichtbarmachung der Funktionen und der statischen Kräfte. Sie suchten auch nicht die Demonstration von Materialwahrheit: »Der Grundriß ist kein Ergebnis der Anlage, sondern er war vor ihr da und richtet sich, soweit er nicht etwa gegeben ist, nach der freien Erfindung, die durch nichts als das Formgefühl der Zeit gebunden wird. Und das Formgefühl der Zeit geht nach dem Eckigen, Scharfen, hart aneinander Stoßenden, Gebrochenen. So wie der Grundriß freie

Erfindung ist, so ist auch die Fassade nicht wie früher ein Resultat von innen nach außen, sondern sie ist etwas Selbständiges, aus sich Entstandenes, kein Spiegelbild des verkleideten Raumes, sondern Hülle, Außenseite eines *Gebildes, keines Raumes*, die Epidermis eines stereometrischen Körpers. Ihre einzelnen Glieder haben auch nicht den Kampf zwischen Kraft und Last darzustellen, denn das wäre ja sofort Rationalismus, Zweckkunst, die einzelnen Glieder sind, wie das Ganze, nur da als Abstraktionen von neuen ästhetischen Empfindungen. Die Fassade entwickelt sich mit *Überwindung* der Materie. Wir sehen nicht die Schichtung der Steine; tragende Glieder werden so gut wie vermieden, oder wo sie auftreten, tun sie es ohne die Aufgabe des Tragens. Das äußert sich schon in der nach unten zu leichter werdenden Form, die wir wohl aus der alten ägyptischen Kunst, hauptsächlich aber aus der Form der meist gebräuchlichen Tisch- und Stuhlbeine kennen, die aber als Bauglied unserem Gefühl für die Schwere widerspricht.«[9]

In seinem Aufsatz *Formschöpfung in der Architektur* versuchte der Kotěra-Schüler Otakar Novotný in der Architekturdiskussion zwischen den Positionen von Otto Wagner und Pavel Janák zu vermitteln.[10] Novotný, der Vorstandsmitglied der Künstlervereinigung *Mánes* und Redakteur der Zeitschrift *Styl* war, betonte die Unterschiede zwischen Zweckarchitektur und einer idealen, monumentalen Architektur. Mit dieser Differenzierung nach Bauaufgaben wollte er das Verhältnis von Zweck und Form in der Architektur relativieren.

Novotný beschrieb die Entwicklung eines Gebäudeentwurfs von Außen nach Innen als berechtigt, wenn der »praktische Zweck« des Baus dem »idealen Gehalt« untergeordnet sei. Die Formschönheit sei nicht in der Logik der funktionalen und konstruktiven Überlegungen, sondern nur in den »undefinierbaren geistigen Eindrücken« zu suchen.

3. Die Ästhetik der Wahrnehmung

Pavel Janák formulierte im Jahre 1912 mit dem Aufsatz *Hranol a pyramida* (*Prisma und Pyramide*) das theoretische Programm der tschechischen kubistischen Architektur. Man kann aus den hymnischen Worten von Janák noch ein spätes Echo der Kristallbegeisterung des Jugendstils heraushören. Der programmatische Titel bezeichnet die von Worringer definierten charakteristischen Schaffensprinzipien in der Architektur. Der deutsche Kunsthistoriker Wilhelm Worringer (1881–1965) wollte mit seiner Dissertation *Abstraktion und Einfühlung* (1907) einen »Beitrag zur Stilpsychologie« und zur Förderung der zeitgenössischen Kunst leisten. Obwohl die Arbeit in Kunsthistorikerkreisen auf Kritik stieß, wurde sie von Künstlern und von einem größeren Publikum begeistert aufgenommen. Worringer konstruierte eine antithetische Typologie, deren Pole – als Extreme der Wellenbewegung des Kunstwollens – Abstraktion als kristallinischer Massenstil und Einfühlung als organischer Individualstil sind. Das Ornament würdigt Worringer als Ausdruck des abstrakten Kunstwollens (als Reaktion auf die existenzielle Weltangst), im Gegensatz zu den anthropomorphisierenden, nachahmenden Tendenzen der Einfühlung. Worringers Antithese von klassisch-organischer und gotisch-kristallinischer Kunst wurde von Janák in seinem Essay übernommen.[11]

Janák hat in seinem Aufsatz die Entwicklung der tschechischen Architektur, wie Worringer, mit zwei großen »Familien« der europäischen architektonischen Kultur verbunden, die er als »südlich-antik« und »nordisch-christlich« bezeichnete: »Die südliche Architektur bedeutet eine Art Naturalismus in der Architektur, weil sie auf einer natürlichen Bauweise beruht (dem Übereinanderschichten von Steinen); sie beläßt den Bauelementen (Säule, Gebälk) ihr eigenes Wesen, ihre prismatische Oberfläche und ihre Stofflichkeit und veredelt sie nur zu herrlich verarbeiteten und wohlproportionierten Steinen; sie legt diese Steine ruhig und schweigsam aufeinander, dem einfachsten Naturgesetz – der Schwerkraft – auf eine Art folgend, die nichts über den Druck und die Kräfte verrät, welche sie tragen und weiterleiten.«[12]

3. Johann Santini Aichel, Friedhofskapelle Hl. Johannes von Nepomuk, Žďár nad Sázavou, 1719.

Wenn die südlich-antike Architektur mit dem Stoff verbunden bleibt, strebt die nordische Architektur zur »überirdischen Schönheit«, sie dringt in die Materie ein: »[D]as Ziel ist hier ein Bauwerk aus einem Guß, das in all seinen Teilen lebendig erscheint […] Die nordische Richtung entwickelte einen direkten Weg zu einem einzigen Stil, auf dem sie sich auch erschöpfte, weil ihr Endziel – die völlige Überwindung der Materie – so präzis und unerreichbar war, daß sie vor ihm an einer durch die Materie selbst gegebenen Grenze zum Stehen gebracht wurde. Noch einmal wurde jedoch die Materie durch den Geist unterworfen und zur Abstraktion gezwungen: Als im Barock das Irdische, das die Renaissance in die Kunst und die Reformation in die Religion gebracht hatten, durch den Katholizismus erneut überwunden wurde; wurde die materielle Ruhe der antiken Formen von […] den Stoff beseelenden Bewegungen belebt.«[13]

Die Betrachtung der Natur erlaubt Einblicke sowohl in die harmonische Welt der Antike als auch in die erhabene Dramatik der modernen Seele. Der Meeresspiegel, eine Wandfläche oder eine flache Ebene verbindet man mit »lebloser Ruhe«, während schräge Formen, wie auch Ruinen, Schluchten und Vulkane »dramatische und bewegte Gefühle« hervorrufen. »Durch dieses Verhältnis zwischen der natürlichen Urform der Ruhe und der dramatisierenden Form sind die Ausdrucksmittel gegeben, mit denen die Materie bildnerisch bewältigt wird; denn die künstlerischen Absichten, möge es in ihnen auch um kompliziertere seelische Konstellationen gehen, sind letzten Endes nichts anderes als die in den natürlichen Stoff und seine ursprüngliche Form eingreifende, in ihn eindringende und ihn bewegende Kraft. Daraus folgt letztendlich diese Schlußfolgerung über die künstlerischen Ausdrucksmittel: soll die leblose Materie bewältigt, d.h. beseelt werden, so muß das durch den Eintritt einer dritten Fläche geschehen, die zu dem natürlichen Flächenpaar hinzutritt.«[14]

Janák beschreibt die Gestaltung des Materials als einen Kampf. Der »reflektierende und fühlende Geist« kämpft mit dem Stoff, dringt in ihn ein und bezwingt ihn. »Diese Veränderungen, die das künstlerische Gefühl einbringt, sind nicht natürlicher Herkunft, also keine aus dem zweidimensionalen System abgeleiteten Regeln mehr […], sondern sie korrigieren und ändern den Stoff im Sinne einer Dramatisierung, vor allem mit Hilfe des dritten Elementes, der schrägen Fläche. Der Körper, der sich aus diesen schrägen Flächen konstruieren läßt, die Pyramide, ist die höchste Form der geistig abstrahierten Form aus der Urform des natürlichen Prismas […].«[15]

Die Architektur ist gegenüber der Gestaltungstätigkeit der Natur eine Aktivität höherer Ordnung. Sie vereint zwei Tätigkeiten: die Erfüllung der Funktion und den künstlerischen Ausdruck.

4. Josef Gočár, Haus zur Schwarzen Gottesmutter, Prag, 1911–12.

»Deshalb vereint sie als Ganzes auch zwei schöpferische Systeme in sich: die technisch prismatische Bauweise der senk- und waagerechten Flächen und die abstrakte Umformung der Materie durch die Dreiflächigkeit, sei es durch ein System von Schrägen oder von Kurven.«[16]

Die Architekten des Prager Kubismus konnten diese Vorstellungen von einer Synthese von diametral entgegengesetzten Prinzipien mit historischen Vorbildern verbinden. Die Gegenreformation hat in der Geschichte der böhmischen Architektur zu höchst eigenständigen Entwicklungen geführt. Hervorzuheben ist vor allem die Tätigkeit des böhmischen Barockarchitekten Johann Santini Aichel (1677–1723), der mit der Friedhofskapelle in Žďár nad Sázavou oder mit der Abteikirche in Kladruby gotische Formen verwendete (Abb. 3).

Die Transformation und Amalgamierung von Bauformen, die in ganz verschiedenen historischen Epochen entstanden sind, und die zitierte geographische Kontextualisierung des Architekturkubismus zwischen Norden und Süden führte zur Genese einer Formensprache, die im komplexen Stadtgewebe von Prag flexibel einsetzbar war. Das *Haus zur Schwarzen Gottesmutter* von Josef Gočár (1911–12) in der Celetná-Straße beim Ovocný trh (Obstmarkt) in Prag wurde für den Großhändler Josef Herbst entworfen (Abb. 4). Nachdem die Baubehörde eine bessere Einpassung in das Straßenbild forderte, hatte Gočár die ursprüngliche Version von 1911 (die noch seine frühere Prämoderne zeigte) überarbeitet und dem Baukörper kubistische Details zugefügt.

Janák notierte im Jahre 1912 im Zusammenhang mit diesem Haus: »[U]nser zeitgenössisches System wird offensichtlich ein anderes sein als das der Antike und des Naturalismus: Dieses System schafft nämlich immer Dinge, die im Runden eingeschlossen sind, herausgewachsene, stengelartige, pflanzenartige, wie es Säulen, Kapitelle sind, als ob die Materie, während sie sich kristallisiert, natürlich geformt wäre in drei fassbaren Dimensionen, wobei kein Unterschied ist zwischen dem, wie wir sie sehen und wie sie durch Greifen überprüfen können, […] das neue System ist eher ein System von Reliefs. Hier ändert sich die Materie nicht, und ihr Material hat keinen Einfluss auf die Formation, denn diese kommt nun von aussen, von den Empfindungsentscheidungen des Menschen, und wird auf optischem Wege mitgeteilt: Die Materie wird deformiert, ändert die Obertläche, […] verliert die Qualität des Materials.«[17]

In diesen Betrachtungen spielt die sogenannte Reliefttheorie des Münchner Bildhauers Adolf Hildebrand eine wichtige Rolle. Hildebrand hat in seinem 1893 veröffentlichten Buch *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* neue Wege entdeckt, um über die Frage des Raumes und der Raumwahrnehmung zu sprechen. Das »Raumganze« war für ihn die unbegrenzte dreidimensionale Ausdehnung mit der Möglichkeit der Bewegung in allen Richtungen.[18]

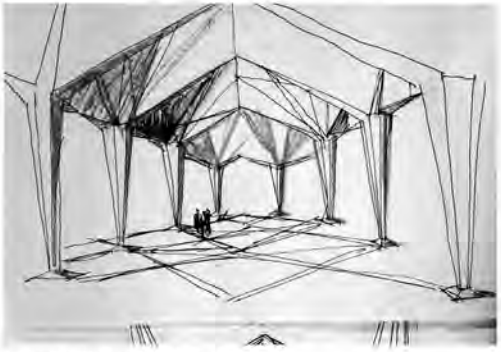
Er beschrieb zwei Arten der Raumwahrnehmung. Die »Gesichtsvorstellung« ist die rein zweidimensionale Erscheinung eines fernen dreidimensionalen Gegenstandes, die man ganz überblicken kann. Die »Bewegungsvorstellung« dagegen ist eine zeitliche Sequenz von Einzelerscheinungen, welche durch die abtastende Bewegung der Augen hervorgerufen wird, was das Erfassen der »Daseinsform« eines Objektes ermöglicht. Er hielt diese Vorstellungen für gut auf die Architektur übertragbar: »weder der Architekt noch der Bildhauer ist insofern Künstler, als er eine reale Form an sich gestaltet, eine Daseinsform schlechtweg – sondern erst dann, wenn er sie als eine nach Maßgabe des optischen Eindruckes bewertete auffaßt und darstellt, also als Wirkungsform, so dass der Bildeindruck von ihr ebenso lebendig zur bestimmten Bewegungsvorstellung anregt, als sich diese wieder zum lebendigen Bilde einigen.«[19]

Ein Jahr nach dem Erscheinen von Hildebrands *Problem der Form* und Alois Riegls *Stilfragen* gründete der deutsche Philosoph Theodor Lipps (1851–1914) das psychologische Institut der Münchner Universität. Wie Hildebrand und Riegl war auch Lipps überzeugt, daß der Prozeß der Wahrnehmung auf einer »inneren Wirklichkeit« basiert, die ebenso objektiv und real ist wie die »äussere Wirklichkeit« für die Naturwissenschaften. Seine Einfühlungstheorie war für die Prager Kubisten sehr wichtig. Die Zeitschrift *Styl* hat zwei kurze Schriften von Lipps in tschechischer Übersetzung veröffentlicht: *Die Ästhetik des Raumes* und *Stylisierung* in der Übersetzung von Josef Chochol.

Auf der Grundlage der Unterscheidung des österreichischen Kunsthistorikers Alois Riegl zwischen einem haptischen und einem optischen Schaffensprinzip in der Architektur definierte Pavel Janák Anfang des Jahres 1913 in dem viel beachteten Aufsatz *Obnova průčelí* (*Die Erneuerung der Fassade*) Architektur als Kunst. Janák schrieb in diesem Aufsatz von der Notwendigkeit, das Auge und den Tastsinn als zwei Faktoren zu untersuchen, die im kreativen Prozeß zwischen dem Subjekt und dem Werk vermitteln. Das Auge nimmt den Gesamteindruck einer ihm zugewandten Seite eines ruhenden Gegenstandes auf und vermittelt deshalb einen subjektiven Eindruck der Dinge. Der Tastsinn nimmt dagegen Teileindrücke wahr, die sich dann zu einem Ganzen zusammenfügen.

»Der Tastsinn informiert über den Zustand der Dinge an der dem Auge unzugänglichen Seite und vermittelt demnach eine Art objektive Erkenntnis über die Wirklichkeit der Dinge. […]

Aus der Konfrontation des Auges und des Tastsinnes wird auch deutlich, dass beide Sinne trotz all ihres Zusammenwirkens zwei Extreme in einem gewissen gegensätzlichen Sinn darstellen: das



5. Pavel Janák, Interieurskizze, 1912.

6. Josef Gočár, Zweifamilienhaus Prag, 1911–13, Fassadendetail.

7. Josef Chochol, Mietshaus in der Neklanova-Straße, Prag, 1913.

Auge ist das Pendant des subjektiven und einseitigen Standpunktes und der Tastsinn der objektiven und allseitigen Auffassung.«[20]

4. Plastik und Raum

Es wird oft behauptet, daß der Prager Architekturkubismus vor allem die plastische Gestaltung der Fassade betraf, für den architektonischen Raum aber ohne Konsequenzen blieb. Obwohl dies für die realisierten Projekte wohl zutrifft, wäre die Konklusion, Architekturkubismus als reine Fassadendekoration zu definieren, weit verfehlt. Wir müssen bedenken, daß die realisierten Projekte oft in einer späteren Phase der Bearbeitung geändert wurden, als die räumliche Gestaltung des Bauwerks nicht mehr geändert werden konnte. Die Architekturzeichnungen von Janák und Gočár zeigen jedoch klar, daß der Innenraum ein wichtiger Teil der Überlegungen der Kubisten war.

Pavel Janáks Interieurskizzen aus dem Jahr 1912 dokumentieren dies sehr deutlich (Abb. 5). Was zuerst auffällt, ist der Versuch, die traditionelle Dichotomie von vertikalen Stützen und horizontalen Balken bzw. Deckenplatten aufzulösen. Die Facettierungen der Pfeiler werden als Falten der Decke weitergeführt – ein dreidimensionales Faltwerk, ein rhythmisch gegliedertes Raumkontinuum entsteht, das keine ontologische Unterscheidung zwischen Pfeiler, Balken und Decke ermöglicht. Diese Skizzen zeigen, daß der Architekturkubismus für ihn wesentlich mehr bedeutete als eine neuartige Ornamentik. Die Konsequenzen der Betrachtungen von Naturprozessen werden hier gezogen: ›Lasten‹ und ›Tragen‹ als tektonische Prinzipien sind nicht Pole einer abstrakten Dichotomie, sondern als ein musikalisches Ganzes, bei dem Lasten in Tragen übergeht (»sanft und ›verklingend‹« – schreibt ein Zeitgenosse). Das Erlebnis der spätgotischen Rippengewölbe, die man in Böhmen in ihrer reichsten Ausprägung findet, ist hier eindeutig spürbar wie auch die Konsequenzen bezüglich Lichtführung und Dramatik des Innenraumes. Durch solche Übergänge erscheint das Ganze auch objekthaft (Abb. 6, 7). Ein Bauwerk oder ein Stuhl sind plastische Gebilde. Dies erklärt vielleicht auch die auffallenden Analogien zwischen Gebrauchsobjekten und der Architektur, die im Architekturkubismus besonders stark ausgeprägt waren. Die Stahlrohrmöbel und die Stahlgerüste der Architekten der Moderne folgen z. B. ganz unterschiedlichen Prinzipien.

Nichts könnte von der Auffassung der Kubisten weiter entfernt sein als die Zergliederung des Raumes in vertikale Schichten, wie sie z. B. in Le Corbusiers System Domino ihren diagrammatischen Ausdruck erhält. In dem Aufsatz *Anfänge einer neuen Architektur und Raumkunst in Prag* von Victor Wallerstein werden Gočárs Entwürfe als Ausdruck eines neuen Verhältnisses zum Raum interpretiert: »In modernen Räumen sind Wand und Decke klar gegliedert und je weiter die Entwicklung fortgeschritten war, desto klarer wurde die Trennung dieser wichtigsten Bauglieder sichtbar gemacht. Die Fläche der Decke konnte nicht groß genug sein, ja man zog noch Stücke der Wände in ihren Bereich und hielt das Ganze in gleicher Farbe. Man hat die Masse absichtlich vergrößert. Man versteht nun, daß eine Kunst, in der es sich immer darum handelt, Massen aufzulösen und nach eigenem Rhythmus zu gliedern, eine willkommenere Aufgabe, als sie hier beschlossen lag, gar nicht finden konnte. So läßt Gočár die Decke tief in Dreiecken in die Wand eindringen und öffnet das sich ergebende System von Rippen und Flächen, das nun einem gotischen Kreuzgewölbe vergleichbar wäre, für den Lichteinfall im Rhythmus der ganzen Konzeption.

Vielleicht liegt in dieser Umgestaltung des Raumes das wesentlichste Merkmal für den Wandel der Zeitstimmung, denn er weist auf das Vorhandensein eines neuen metaphysischen Inhaltes hin, der sich immer in einem veränderten Verhältnis von Mensch zum Raum manifestiert hat.«[21]

Diese Innenraumgestaltungen erlauben es, die Bedeutung der Bemerkungen von Václav Vilém Štech in seiner Einleitung zum Buch von Josef Gočár, Pavel Janák und František Kysela, *Čechische Bestrebungen um ein modernes Interieur* (Prag 1915) zu verstehen. Štech spricht von einem destruktiven Akt des Geistes, da die traditionellen Werte der Tektonik von dem »formalen Gedanken« abgelöst werden. Dem Realismus, der von Otto Wagner noch als die Weltanschauung der modernen Epoche gepriesen worden war, wird hier der Formalismus entgegengesetzt: »Die Architektur wagte es […], die Unbewegtheit des Blockes durch die Plastik eindringlicher umzuformen, in seine physikalische Beschaffenheit tiefer einzudringen und die natürliche Zusammensetzung der Teile zu zerstören. Sie zog die Glieder zur Einheit zusammen, vernichtete ihre Selbstherrlichkeit und unterordnete die tektonischen Funktionen der Säule, der Pfeiler, des Gesimses und des Daches dem formalen Gedanken. Der Konstruktion, dem Zwecke, dem Material stellte sie die Formidee entgegen, stellte sich zur Materie in ein tätiges Verhältnis, brachte sie in Bewegung. Die Bewegung wurde als Aktivität des den Stoff ändernden Geistes aufgefasst, als Geltendmachung des schöpferischen Willens gegenüber dem blassen Sein, als gründlichere Aneignung der anorganischen Welt und ihrer Unterwerfung durch den Ausdruck. Der Architekt durchdrang die Materie, während er früher an ihren Grenzen an der Oberfläche halt gemacht hatte, und zugleich mit der Malerei, die sich soeben einen neuen Raum baute, entdeckte der Architekt neuerdings die durch die Bewegung erzielte Stärke der dritten Dimension. Die alten Grenzen des Materials waren durchbrochen, der Block wurde zuerst durch Absätze, als Bezeichnung der Plastik, belebt, dann durch die bewusst und systematisch angewandte schiefe Ebene, als sinnvolles und anschauliches Ausdrucksmittel des schöpferischen Geschehens gestört.«[22]

8. Bruno Taut, Glashaus auf der Deutschen Werkbund-Ausstellung, Köln, 1914. Kuppelsaal.

Diese Formulierung der ästhetischen Ziele des Prager Architekturkubismus wird in ähnlicher Form von Vertretern des Expressionismus wiederholt. Wassily Kandinskys Schriften *Über das Geistige in der Kunst* (1911) und *Über die Formfrage* (1912) vertraten bereits eine Sicht, die mit der Theorie des Prager Kubismus vergleichbar ist und die in den Kriegsjahren zunehmend populär wurde. Die wichtigste internationale Präsentation der Werke der Prager Architekten fand im Rahmen der Kölner Werkbundausstellung von 1914 statt, in vier Sälen des von Josef Hoffmann entworfenen österreichischen Pavillons. Als Vorbereitung wurde im Winter 1913 die dem Deutschen Werkbund entsprechende tschechische Vereinigung, *Svaz českého díla* (Tschechischer Werkbund) gegründet. Mit der Gestaltung der Ausstellung wurde Otakar Novotný beauftragt. Ein Vergleich der Werke der Prager Kubisten mit dem Glashaus von Bruno Taut – dem Pavillon der Glasindustrie bei der Werkbund-

9. Pavel Janák, Krematorium, Pardubice, 1921–23.

ausstellung von 1914 – hätte wohl zur Identifizierung gemeinsamer oder ähnlicher Grundlagen führen können (Abb. 8). Der Ausbruch des Ersten Weltkriegs verhinderte jedoch jegliche Zusammenarbeit. Walter Curt Behrendt und Paul Fechter erwähnten in ihren Schriften die Vitalität und Dynamik des Prager Kubismus. Auch die futuristische Architektur in Italien zeigte parallele Erscheinungen. Virgilio Marchis Schrift *Architettura futurista* ist das wichtigste Dokument, das die Bedeutung der Entwürfe von Antonio Sant'Elia als Verbindung zur Wagnerschule beweist.[23]

Nach dem Zerfall der Habsburgermonarchie suchte die jetzt unabhängige Republik Tschechoslowakei nach einem nationalen Stil. Die Zielsetzungen des Kubismus wurden revidiert. Es war wieder Janák, der ein Programm ausarbeitete. In seiner Schrift *Ve třetině cesty* (*Am dritten Abschnitt des Weges*) behauptete er, daß das erste Drittel des Weges zur modernen Architektur mit dem Kampf gegen die historischen Stile vergangen sei, das zweite Drittel sei die Periode eines neuen Vokabulars der Raum- und Massengestaltung gewesen, die den Sieg über das Material gebracht habe. Nun sei die Aufgabe die Schaffung einer nationalen Architektur: »[…] Wir haben entdeckt, dass das Dasein von Architektur nicht nur in einem Übereinanderschichten auszudrücken ist, sondern durch ein Wachsen, sich Aufrichten, Schweben der stofflichen Formen. […] Die weitere Kristallisationsstufe in der Architektur auf ihrem Wege zu größeren Einheiten ist eine Architektur, die wir als zweckmäßig bezeichnen. Irrtümlicherweise wird diese in den frühesten Anfängen von Architektur gesucht, als ob hier das Gestalten einsetze. In Wirklichkeit geht jedoch in der Architektur das Gestalten in der Materie einer Zweckmäßigkeit nach menschlichen Bedürfnissen voraus […]. Die Zweckbestimmung ist somit in das Wachstum von Architektur eingegliedert, und zwar auf diese Weise: die Materie ist mit dem Boden identisch, mit der Heimat, aus der der Stamm wächst. Das nationale Leben und der Geist, der aus dieser Reihe von Identitäten hervorgeht, kehrt in den Boden zurück und schafft aus seinen einzelnen Bereichen organisierte architektonische Ganzheiten. Eine solche Architektur, welche auch das Leben gestaltend umfängt, ist eine nationale Architektur. Daher ist die Architektur über demselben Boden und für denselben Stamm von innerer Dauerhaftigkeit, Unveränderlichkeit, Eigenart. […] Zu jedem nationalen Stamm gehören bestimmte und einzigartige Wohnungstypen, wie jede Art von Lebewesen eine eigene Höhle hat […]. Unsere Architektur […] muss sich, soll sie eine nationale Architektur sein, nach der Herausbildung einer eigenen Ordnung dem Ordnen von Zwecken des tschechischen Lebens zuwenden.«[24]

Damit wurde die Frage der Vorbilder, der Grundlagen der nationalen Architektur aktuell. Wie schon zuvor in anderen Ländern der Donaumonarchie wurden auch in Prag die tschechische und slowakische Folklore untersucht. Wohl nicht unabhängig von der Primitivismus-Diskussion in der Avantgarde wurde die Volkskunst als Ausdruck einer von der Zivilisation nicht überdeckten, ursprünglichen Kultur verstanden. Das Ergebnis erschien jedoch bereits den meisten Zeitgenossen enttäuschend: Die auf die Fassade aufgeklebten, vergrößerten Motive von Schnitzereien erschienen eher bizarr, ohne die Dynamik des Kubismus (Abb. 9).

Diese Bestrebung ist unter dem irreführenden Begriff des ›Rondokubismus‹ bekannt. Der Kubismus war das Produkt einer spezifischen historischen Konstellation, deren einzelne Elemente (Dekorativismus der Wiener Werkstätte, deutsche Wahrnehmungspsychologie, französischer Kubismus) hier bereits besprochen wurden. Nach dem Zusammenbruch der Donaumonarchie existierte diese Konstellation nicht mehr. Die Architektur des sogenannten ›Rondokubismus‹ war ein Versuch, verfremdete Elemente der traditionellen einheimischen Architektur und der Stilarchitektur zeichenhaft zu verwenden – die Psychologie der Wahrnehmung spielte keine Rolle mehr (Abb. 10).

10. Pavel Janák mit Josef Zasche, Büro- und Geschäftshaus Riunione Adriatica di Sicurtà, Prag, 1921–25.

Einige frühere Kubisten wie Josef Chochol lehnten diese Richtung ab. Chochol faßte in seinem 1921 geschriebenen Aufsatz *Oč usiluji* (*Wonach ich strebe*) seine Ziele so zusammen: »Was zählt, ist, daß die Form der Ausdruck des Zwecks sein soll, den sie darstellt. Die Form muß der genauen Funktion treu bleiben und alles Unnotwendige abweisen, damit ihre feine, klassische Schönheit nicht von ›künstlerischen‹ Linien und wilden Bemalungen verzerrt wird, wie das Gesicht eines Irokesenhäuptlings.«[25] Diese Bemerkung erinnert an die Ornamentkritik von Adolf Loos mit seinen bekannten Attacken gegen die Tätowierungen der »Papuaneger« und der Verbrecher.

Bald wird das Scheitern des ›Rondokubismus‹ erkannt und von Vertretern einer puristischen Auffassung wie Karel Teige zusammen mit dem Kubismus verworfen. Teige beschrieb in seiner Studie *Moderní architektura v Československu* (*Moderne Architektur in der Tschechoslowakei*) Kubismus als eine Gegenbewegung, eine Opposition sowohl zum Dekorativismus und Folklorismus der Secession als auch zum Utilitarismus und Konstruktivismus von Loos und Kotěra. Er verglich den tschechischen Kubismus mit dem Werk der Amsterdam-Schule, deren Vertreter wie Michel de Klerk oder Hendrik Th. Wijdeweld dem Rationalismus von Berlage kritisch gegenüberstanden. Für Teige waren beides Sackgassen, Ergebnisse einer »perversen romantischen Ästhetik und der Einfühlungstheorie«, sogar eines »falschen barocken Spiritualismus«.[26] Rondokubismus und Kubismus blieben für lange Zeit Kuriositäten der Architekturgeschichte, die lediglich Historikern der tschechischen Architektur bekannt waren. Es ist nicht überraschend, daß erst nach der Neubewertung der vielschichtigen Entwicklung der Moderne, nach der Revision des falschen Bildes von ihrer geradlinigen Genealogie, eine vertiefte Beschäftigung mit dem Kubismus (wie auch den anderen, von Teige erwähnten »Perversitäten«) möglich wurde.

Abbildungsnachweis: 1 Nancy J. Troy, *Modernism and the Decorative Arts in France*, New Haven/London 1991. – 2 Eduard F. Sekler, *Josef Hoffmann: Das architektonische Werk*, Salburg 1982. – 3, 4, 6, 7, 10 Aufnahme Ákos Moravánszky. – 5, 9 Alexander von Vegesack (Hg.), *Tschechischer Kubismus*, Ausst.-Kat. Vitra Design Museum, Weil am Rhein 1991. – 8 Angelika Thiekötter u.a., *Kristallisationen. Splitterungen: Bruno Tauts Glashaus*, Basel 1993.

Winfried Nerdinger, „Zwischen Kunst und Klassenkampf – Positionen des Funktionalismus der Zwanziger Jahren“ in: Tomáš Valena und Ulrich Winko (Hg.), *Prager Kubismus und die europäische Moderne,* 2004, S. 119–132.

Zwischen Kunst und Klassenkampf – Positionen des Funktionalismus der Zwanziger Jahre

Winfried Nerdinger

In seinem Buch *Der moderne Zweckbau* versuchte Adolf Behne bereits 1923 eine Entwirrung des zum Schlagwort gewordenen Begriffs Funktionalismus. Nach Behne geht es den Funktionalisten um die optimale Erfüllung eines Zwecks. Objekte, die am besten einen Zweck erfüllen, sind Werkzeuge, in letzter Konsequenz würde deshalb der Funktionalist das Haus »zu einem reinen Werkzeug machen«[1]. Da es sich um die Zweckerfüllung für einen Menschen, also für einen Organismus handle, erklärte Behne, müsse das Werkzeug nach organischen Prinzipien geformt sein. Die von Hugo Häring oder Hans Scharoun vertretene, aus dem Funktionsablauf des Menschen entwickelte *Leistungsform*, war deshalb für Behne der konsequenteste Funktionalismus. Er schränkte allerdings ein, daß ein geschwungener Wohnraum zwar »biologisch« funktionaler sei als ein orthogonaler, denn man benütze und betrete schließlich kaum die Ecken seines Wohnzimmers, aber schon eine Änderung im Leben eines Individuums stelle eine festgelegte organische Form in Frage und im Hinblick auf das Zusammenleben von mehreren Menschen seien organisch gekrümmte Räume äußerst problematisch, da sie schlecht zu einem größeren Ganzen addiert werden können. Was also für das Individuum eine optimale funktionale Form darstelle, sei im Hinblick auf die Gesellschaft, auf den sozialen Zusammenhang eher fragwürdig.

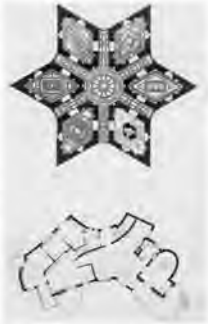
Wer also für die Masse der Gesellschaft entwirft, muß nach Behne vom Individuellen absehen, muß normieren und typisieren, muß mit rational entwickelten Formen vielfältige Funktionen erfüllen, deshalb ist er nach Behnes Definition ein Rationalist, der allerdings in letzter Konsequenz zum »Formalisten« erstarre. Da für Behne die »Stellung zur Gesellschaft« das entscheidende Kriterium jeder Gestaltgebung war, fragte er sich, »ob nicht die mechanischen Gebilde der Rechtwinkligkeit – sozial die funktional richtigeren sind!«[2] Schließlich unterschied Behne noch den Utilitaristen, der den Funktionsablauf nur unter ökonomischen Aspekten wie Arbeits-, Kraft- und Zeitersparnis betrachte, und deshalb wieder zu einem anderen Ausdruck gelange.

Behnes Definitionen haben sich nicht durchgesetzt, aber bis heute gehen die Vorstellungen über den Funktionalismus ständig durcheinander, im Grunde muß jedes Mal gefragt werden, was denn unter Funktion genau verstanden wird. Im folgenden werden drei verschiedene historische Formen von Funktionalismus und ihr Bezug zur Gesellschaft genauer betrachtet: Funktionalismus als Kunstform (d.i. Poetismus), als Wissenschaft und als angewandte Soziologie (d.i. links politisch engagierter Baufunktionalismus).

1. Jiří Kroha, Der Mensch und seine Behausung (Ausschnitt): Schaufensterpuppen und Pläne vs. Wirklichkeit und lebende Menschen

1. Funktionalismus als Kunst

Die folgenreichste Verknüpfung von Funktion und Kunst findet sich am Bauhaus, das seit 1923 unter dem Leitmotiv *Kunst und Technik eine neue Einheit* stand. Mit diesem Motto knüpfte Walter Gropius an die in der Vorkriegszeit entwickelte Werkbundidee einer künstlerischen Veredelung zweckrational hergestellter Industrieprodukte an. Wie sich Gropius die Einheit von Kunst und Technik, von Gestaltung und Funktion vorstellte, erläuterte er 1925 in einem programmatischen Aufsatz über *Die Grundsätze der Bauhausproduktion*: Zuerst müsse das Wesen eines Gegenstandes oder einer Bauaufgabe wissenschaftlich erforscht und dann dieses Wesen gestaltet werden. Diese Wesenssuche verlief jedoch am Gropius-Bauhaus weder als empirisch wissenschaftliche Analyse noch als intentionale Bewußtseinsleistung im Sinne der Phänomenologie Edmund Husserls, dessen Schriften nie am Bauhaus diskutiert wurden. Es galt einfach die Devise, das Wesen eines Gegenstandes sei sein Zweck und da es seit der Kunstgewerbebewegung üblich war, das Nützliche als das Schöne zu definieren, wurde die Zweckform ästhetisiert und das hieß fast durchweg geometrisiert. Wesensschau wurde ganz traditionell als Erfassung einer Art platonischer Idealgemoetrie verstanden und dementsprechend sind die Bauhausprodukte der Gropius-Zeit, mit denen »die neue Zeit« und »die neue Gesellschaft« ausgestattet werden sollten, fast durchwegs Gegenstände mit ästhetisierter Primärgeometrie von Marcel Breuers Stühlen über Marianne Brandts Geschirr bis zu Wilhelm Wagenfelds Bauhaus-Leuchte. Der Zweck wurde nicht analysiert, sondern ontologisiert, er erhielt selbst Wesenscharakter, wie der kommunistische Kritiker Max Raphael treffend feststellte. Deswegen entstand auch genau das, was angeblich partout vermieden werden sollte: der Bauhausstil.



2. Adolf Behne, »Formalismus« und »funktionale« Gestaltung«

3. Werbung für Unterwäsche im »Bauhaus-Stil«

Als Hannes Meyer im Frühjahr 1928 die Nachfolge von Walter Gropius als Direktor des Bauhauses antrat, war der Bauhausstil nicht nur zum Markenzeichen geworden, sondern der Begriff wurde bereits inflationär verwendet, selbst karierte Unterwäsche wurde auf Anzeigen als »im Bauhausstil« angeboten. In der hauseigenen Zeitschrift *bauhaus* organisierte Meyer über den neuen Schriftleiter Ernst Kállai deshalb eine Art interner Abrechnung mit dem Formalismus seines Vorgängers. Der russische Bildhauer Naum Gabo, ein Freund Meyers und Kállais, verglich in einem programmatischen Aufsatz mit dem Titel »Gestaltung?« einen barocken und einen Art-Deco-Leuchter mit der bereits berühmten Kugellampe von Marianne Brandt und erklärte: »Warum soll ein Leuchter aus dem Schloß der Marie Antoinette unter der Bezeichnung ›Kunstgewerbe‹ verpönt werden, ein Beleuchtungskörper dagegen, der kubisch oder kreisförmig ist, ›gestaltung‹ heißen, […] hier wie dort haben wir es mit demselben Gestaltungswillen zu tun.«[3] Nicht eine neue konstruktive Idee sei am Werk, sondern eine Stilsuche, die in »zur Gestalt gewordenen Fetischen« ende. Als Marianne Brandt in einer Gegendarstellung erklärte, ihre Kugellampe sei streng wissenschaftlich aus Lichtkurven berechnet worden, konterte Gabo völlig zu Recht, diese Lichtkurven würden für die bekannte halbmattierte Glühlampe gelten, Frau Brandt habe aber nicht funktional, sondern rein formalistisch die Form der Glühlampe verdoppelt und damit *funktional* verschlechtert. In einem bissigen Rückblick auf das Bauhaus von Gropius schrieb Kállai 1929: » Was angeblich zweckbestimmt und funktionell, technisch-konstruktiv und wirtschaftlich-notwendig sein sollte, entsprang zumeist einer nur in ein neues Kostüm gekleideten geschmäcklerischen Willkür, einem rein schöngeistigen Hang zu geometrischen Elementargebilden«.[4]

4. Naum Gabo, Vergleich eines Leuchters mit der Bauhauslampe von Marianne Brandt

In den zwanziger Jahren redete und schrieb man unentwegt über Zweck und Funktion, über Funktionalismus und Konstruktivismus, aber produziert wurden immer wieder Abwandlungen geometrischer oder kubischer Grundformen. Dieser Kurzschluß von der Zweckform zur Ideal- oder Kunstform war keineswegs nur auf das Bauhaus begrenzt. Auch Le Corbusier schrieb von der *machine à habiter*, von technisch entwickelten Formen und vom Vorbild der Ingenieure, aber sobald es um die eigene architektonische Formgebung ging, wurde er zum Dichter und beschwor die »Poesie« oder »Lyrik« der reinen geometrischen Formen im »Spiel von Licht und Schatten«. Und selbst in der Zeitschrift *ABC*, dem Sprachrohr der radikalsten funktionalistischen Architekten der Zeit, schrieb El Lissitzky 1924: »Der moderne Gestalter untersucht die gestellte Aufgabe nach den Funktionen, die sie zu erfüllen hat. Danach wählt er für jede Funktion das Element, das ihr entspricht. Die Elemente sind: Kubus […] Konus […] Kugel […]. Damit sind die plastischen Elemente gegeben für Alles, was geschlossen oder offen aufgebaut wird.«[5] Julius Posener bemerkte dazu später treffend, der Funktionalismus treibe Kunst »wider Willen«[6].

Auch bei der tschechischen Avantgarde, die sich am engsten an die sowjetrussischen Vorbilder anlehnte, ist Mitte der zwanziger Jahre ein ähnlicher Zwiespalt zu beobachten. Jaromír Krejcar, Karel Teige und andere, die im Umfeld der Zeitschrift *Stavba* wirkten, erklärten, die neuen Formen müßten aus einer wissenschaftlichen Analyse von Bedarf, Funktion und Zweck, nach wissen-

schaftlichen Prinzipien gleichsam von selbst entstehen.[7] Die Form würde nicht künstlerisch *gesucht*, sondern aus der Analyse *gefunden*. Karel Teige, der sich nach einem Besuch in Moskau 1925 dem Konstruktivismus zuwandte – für ihn ein wissenschaftlich begründeter, gesellschaftlich motivierter Funktionalismus –, schrieb noch im gleichen Jahr das Manifest »Der Konstruktivismus und die Liquidierung der ›Kunst‹«. Im Gegensatz zum Anspruch des Titels zeigt der Text aber, daß auch Teige zu diesem Zeitpunkt noch ganz in künstlerisch ästhetischen Denkformen befangen war.

Teige beginnt sein Manifest ausdrücklich mit der Feststellung, beim Konstruktivismus könne man gar nicht an Kunst denken, er bringe keine apriorische ästhetische Ordnung, es gehe nicht um Formen, sondern ausschließlich um Funktionen.[8] Für die neue »Zivilisation der Maschine« solle mit dem Konstruktivismus nur auf der Basis von Wissenschaft, Berechnung und Statistik eine neue Welt aufgebaut werden. Dann kommt Teige auf die Schönheit der Maschine zu sprechen und gleichsam unter der Hand ist die angeblich liquidierte Kunst wieder da: »Sind nicht z.B. die Kugellager eine vollendete Augenfreude? Der Glanz des herrlichen modernen Materials, die Präzision der geometrischen Form – Kreis und Kugel sind von allen Formen die grundlegendsten und schmeicheln unserem Auge am meisten – suggerieren geradezu die Vollkommenheit ihrer Funktionalität.«[9] Der Kurzschluß von der Zweckform zu dem was die Gestaltpsychologie als »gute Form«, als eine uns angeborene ästhetische Präferenz für geometrische Grundformen bezeichnet, entging Teige.

Ein anderes Problem dieses Konzepts einer Identität zwischen höchster Funktionalität und größter Schönheit bemerkte Teige jedoch: »Wenn zwei Maschinen gleichen Zwecks nebeneinander stehen, deren praktische Vollkommenheit als gleichwertig beurteilt wurde«, wie kann dann die eine Maschine schön und die andere häßlich sein? Um den Widerspruch aufzulösen, konstruierte Teige einen irrationalen Faktor an einem rationalen Produkt: Beide Maschinen seien zwar berechnet, aber die Berechnung lasse immer »Modalitäten« zu; das schönste Resultat werde erst durch »mathematische Intuition« gefunden. Die Irrationalität dieser mathematischen Intuition begründete Teige mit der irrationalen Zahl p, die in Kreis, Kugel oder Walze (Zylinder) und damit in jeder Maschine stecke. Teige schlägt also wieder eine – letztlich abwegige – geistige Volte, um Ästhetik und Erfindung trotz angeblicher Liquidierung der Kunst zu retten.

»Architektur ohne Intuition ist nur geistlose Bauwirtschaft«[10] schrieb Teige und versuchte mit diesem »geistigen« Element ein humanes Gegengewicht zur allseits beklagten »Dehumanisierung«[11] durch die Maschine einzuführen, allerdings um den Preis der logischen Konsistenz. Die logischen Empiristen oder Neopositivisten des Wiener Kreises, Rudolf Carnap, Moritz Schlick und Otto Neurath, in deren Nähe die Prager Funktionalisten zumeist gerückt werden, lehnten bezeichnenderweise den Begriff Intuition, der aus der Begriffswelt Bergsons oder Husserls stammt, radikal ab. Schlick erklärte sogar kategorisch: »Intuitive Erkenntnis ist eine contradictio in adjecto [...] durch Intuition begreifen und erklären wir nichts«.[12]

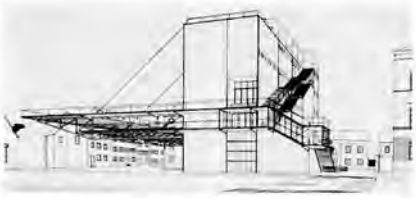
Mit der Betonung der Intuition, also einer irrationalen Aktion im rationalen Prozeß, stand Teige geistig ganz in der Nähe von Le Corbusier, mit dem er sich zwar später stritt, dem er aber als Künstler verwandt war. Um von einer komplexen Aufgabe, die er streng analytisch untersuchte, zu einer einfachen klaren Lösung zu gelangen, berief sich Le Corbusier zur Rechtfertigung seiner künstlerischen Gestaltung auf einen Begriff des Mathematikers Henri Poincaré, »la solution élégante«[13], die elegante, d.h. ästhetisch ansprechende Lösung eines funktionalen oder technischen

5. Hannes Meyer, Co-op Interieur, »Die internationale Einrichtung«, zu: *Die neue Welt*, 1926.

Problems. Gropius' *Wesenssuche*, Teiges *Intuition* und Le Corbusiers *solution élégante* können somit als drei Facetten einer ähnlichen Verknüpfung von Funktionalismus und Kunst verstanden werden.

Auch der Schweizer Architekt Hannes Meyer proklamierte Mitte der zwanziger Jahre wie sein späterer Freund Karel Teige eine Liquidierung der Kunst – »Tot das Kunstwerk als Ding an sich [...]. Unser Gemeinschaftsbewußtsein erträgt keine individualistischen Ausschreitungen«[14] – und ähnlich wie Teige überhöhte er die Schönheit der Konstruktion, die Poetik der neuen Materialien und die Poesie von Film, Auto, Sport oder Aviatik.[15] Während Teige seine Ideen eines Poetismus in Anlehnung an Apollinaire und in Auseinandersetzung mit dem sowjetrussischen Konstruktivismus entwickelte, lernte Meyer den Zusammenhang von Kunst und Konstruktion während seines Aufenthalts in Belgien kennen, wo er mit dem Bildhauer Georges Vantongerloo lange ein Atelier teilte. Analog zu Vantongerloos Gestaltung mathematischer Formeln in Skulpturen sah Hannes Meyer aus Standardisierung und Typisierung eine neue Welt im Entstehen, deren konstruktive, anonyme Schönheit er in dem Manifest »Die neue Welt« 1926 pries: »Statt dem Zufallsschlag der Axt – die Kettenfräsmaschine. Statt der schummrigen Linie der Zeichenkohle – den präzisen Strich mit der Reißschiene. Statt der Malstaffelei – die Zeichenmaschine.«[16] Mit diesem Manifest feierte Meyer das friedliche Zusammenwachsen der Welt durch die neuen, international gleichen Standardprodukte wie Klappstuhl, Glühbirne, Badewanne, Reisegrammophon oder Serienhaus. In seiner eigenen Wohnung in Basel präsentierte er diese internationale Standardausstattung des neuen Kollektivmenschen »ohne Vaterland«.

»Kunst ist Komposition, Zweck ist Funktion. [...] Bauen ist ein technischer, kein ästhetischer Prozeß«[17] erklärte Meyer ganz ähnlich wie Lissitzky und Teige. Diese Formfindung aus der strikt wissenschaftlichen Analyse von Funktion und Zweck wollte er an den zusammen mit Hans Wittwer geplanten Bauten vorführen. So zeigt der Wettbewerbsbeitrag für die Petersschule in Basel 1926 umfangreiche Berechnungen und Meyer erklärte, der gesamte Entwurf sei nur davon bestimmt, die notwendige Beleuchtungsstärke auf Tischhöhe für jeden Schüler nachzuweisen.[18] Berechnet wurden aber nur die Tiefe der Klassenzimmer und die Fenstergrößen in Abhängigkeit von einer vorgegebenen Lux-Zahl auf Tischhöhe. Der Baukörper selbst ist damit überhaupt noch nicht festgelegt. Auch die Begründung für den mit ungeheurem technischen Aufwand in die Luft gestemmten Pausenplatz, der Schulbetrieb müsse in eine »besonnte, durchlüftete, belichtete Höhenlage« gebracht werden, rechtfertigt keinen an vier Stahlseilen abgehängten, statisch höchst fragwürdigen Kragarm, sondern dieser belegt im Gegenteil, daß es um die optische Rasanz, um

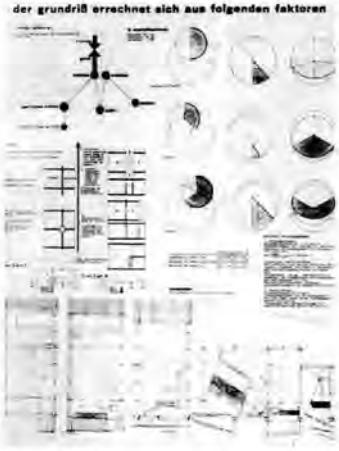


6. Hannes Meyer und Hans Wittwer, Entwurf für die Peterschule in Basel, 1926/27.

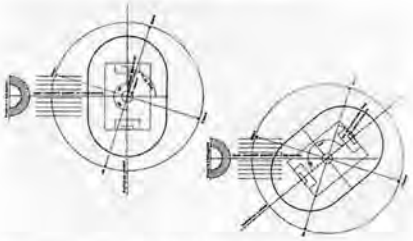
eine »poetische« Überhöhung der Funktion geht.[19] Inszenierung von statischen Kräften und »Schwebesyndrom« basieren eben nicht auf funktionalen, sondern auf ästhetischen Konzeptionen.

Meyer sah hier keinen Widerspruch, denn Bauen auf wissenschaftlich rationaler Grundlage bedeutete für ihn nicht nur Gestaltung von Funktionsabläufen, sondern auch »soziale, technische, ökonomische und psychologische Organisation«. Ein Bau sollte nicht nur für eine bestimmte Aufgabe, sondern für den ganzen Menschen und dessen biologisches und soziales Umfeld funktionieren. Diese umfassende Form von Funktionalismus demonstrierten Meyer und Wittwer bei der Gewerkschaftsschule des ADGB in Bernau 1928–1930, die von linken Kritikern wie Behne und Teige begeistert aufgenommen wurde. Die soziale Funktion, das Zusammenführen der Arbeiterschüler, bestimmt den Grundriß, der sich von Kameradschaft (Zimmer) über Zelle (Stockwerk) zum Kollektiv (Baublock) aufbaut.[20] Dazu kommt die architektonische Gestaltung psychologischer Funktionen, denn Bauen bedeutete für Meyer auch »angewandte Psychologie«: schon die Anreisenden sollten durch den Wechsel im Straßenbelag psychologisch eingestimmt werden und das erlernte Wissen sollte die Schüler psychisch erheben, weshalb die Hörsäle »geophysisch« angehoben sind. Die einzelnen Bauteile »verraten ihre Funktionen« erklärte Meyer. So wird der Ankommende am Eingang von einem Kranausleger und drei Schornsteinen begrüßt, die zum einen die Lernfabrik, zum anderen die drei Pfeiler der Arbeiterbewegung – Genossenschaft, Gewerkschaft, Partei – symbolisieren sollten. Die ADGB-Bundesschule in Bernau ist somit kein umgesetztes Funktionsdiagramm, sondern Musterbeispiel des von Teige geforderten »poetischen Funktionalismus«, der funktionale *und* ästhetische, konstruktive *und* symbolische Elemente vereint.

Als Meyer ans Bauhaus kam, wollte er den Studenten seinen wissenschaftlichen Funktionalismus vermitteln, mit dem eine neue Welt für eine neue Gesellschaft geformt und aufgebaut werden sollte. Neben dem Psychologen



7. Philipp Tolziner und Tibor Weiner, »Ein Grundriß errechnet sich ...«, Studienarbeit am Bauhaus, 1930.



8. Jaromír Krejcar und Hubert Slouka, Stadionentwurf nach Sonnenstandsdiagramm, 1923.

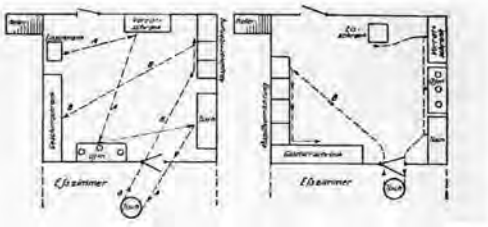
Graf Dürckheim lud er deshalb auch Otto Neurath zu Vorträgen ein, um den Bauhäuslern die Einheitswissenschaft des Wiener Kreises vermitteln zu lassen, nach der sich die ganze Welt nur aus rationalen, empirisch belegten Aussagen aufbaut und in einer Einheitssprache beschrieben werden kann. Bei der Entwurfsarbeit der Bauhäusler reduzierte sich allerdings Meyers ohnehin nicht konsequent vertretener Ansatz zumeist auf wenige Elemente, die nach dem Prinzip »Ein Grundriß errechnet sich aus folgenden Faktoren«[21], weitgehend schematisch in Planungen umgesetzt wurden.

2. Funktionalismus als Wissenschaft

Bereits seit Mitte der zwanziger Jahre wurden einige wenige Funktionen, wie Besonnung, wirtschaftlicher Baubetrieb oder Grundrißökonomie, isoliert betrachtet und in Berechnungen, Diagrammen und Bewegungslinien analytisch wissenschaftlich untersucht. Erst allmählich bildete sich dabei heraus, daß die Bauformen nur noch den Ergebnissen dieser Funktionsanalysen folgten, daß also eine Architektur ohne individuelle ›Gestaltung‹ entstand. So entwickelte beispielsweise Jaromír Krejcar zusammen mit dem Astronomen Hubert Slouka den Entwurf für das Stadion in Prag-Branik nur nach dem Prinzip, daß Zuschauer und Sportler nicht direkt in die Sonne schauen. Teige feierte diesen Entwurf als direkte Umsetzung der Diagramme, als Architektur ohne Architekt. Die Reduktion des Entwurfs ausschließlich auf die Erfüllung einiger weniger Funktionen führte allerdings fast immer zu Einbußen an gestalterischer Qualität, und außerdem wurden die Funktionsanalysen von Anfang an durch bauwirtschaftliche Überlegungen gravierend beeinflußt.

So sind beispielsweise die Planungen der Siedlungen in Dessau-Törten oder Dammerstock entlang einer Kranbahn entwickelt, die zum einen die Bauorganisation rational strukturiert, zum anderen aber natürlich zur Bauökonomie beitragen soll. Ähnlich dienen die Ganglinien von Alexander Klein, Ludwig Neundörfer, Erna Meyer oder Margarete Schütte-Lihotzky, mit denen Wohnungs- und besonders Küchengrundrisse untersucht wurden, zur Verbesserung der Funktionsabläufe in den Räumen, aber gleichzeitig waren diese Untersuchungen auch funktionale Begründungshilfen, um die Wohnungen zu verkleinern, d. h. also um einzusparen.

Und auch mit den Besonnungsdiagrammen sowie der Ausrichtung der Wohnungen nach dem Lauf der Sonne – ein besonderer Schwerpunkt der wissenschaftlich fundierten Bauplanung –



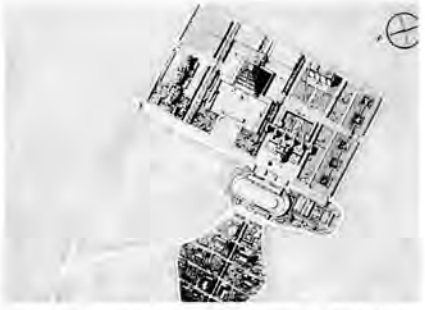
9. Erna Meyer, Optimierung der Wege in einer Küche, 1926.

waren sowohl sozialhygienische und gesellschaftliche als auch ökonomische Überlegungen verknüpft: die Bewohner sollten aus den lichtlosen Hinterhöfen und damit von der Armutskrankheit Tbc befreit werden, sollten bei gleicher Belichtung und Orientierung aller Wohnungen egalitär demokratisch behaust werden, aber darüber hinaus waren die von Walther Schwagenscheidt, Otto Haesler oder Ludwig Hilberseimer erarbeiteten und systematisierten Besonnungsdiagramme auch Elemente zur hygienisch und funktional begründeten Rechtfertigung bauwirtschaftlicher ökonomischer Maßnahmen: wenn genügend Licht und Luft in die Wohnung kamen, konnte diese angeblich auch problemlos verkleinert werden.

Mit der Minimierung von Wohn- oder Arbeitsraum bei gleichzeitiger Maximierung der Ausnutzung war die moderne Architektur Ende der zwanziger Jahre auf dem Weg zu dem, was dann in der Nachkriegszeit treffend als *Bauwirtschafts/funktionalismus* (Heinrich Klotz) beschrieben wurde. Sofern nicht für eine Genossenschaft oder Bauhütte gearbeitet wurde, kam die wissenschaftlich fundierte Baurationalisierung insbesondere den Banken und Bauherren zu gute. Und genau an diesem Punkt, bei der Frage: wem dient die neue Architektur eigentlich, spaltete sich die moderne Bewegung in einen großen Flügel, der sich den Vorgaben des Baumarkts zunehmend anpaßte und das Neue Bauen im Sinne der betriebswirtschaftlichen Vorgaben von Frederic W. Taylor oder Henry Ford den Bedingungen des kapitalistischen Marktes unterordnete, sich also mit einer »Ästhetisierung des Taylorismus« (Günther Uhlig) begnügte, und in einen kleinen linken Flügel, der die sozioökonomischen Bedingungen der Gesellschaft, für die gebaut wurde, in Frage stellte, beziehungsweise verändern wollte.

3. Funktionalismus und Soziologie: Architektur im Klassenkampf

Aus Sicht der linkspolitischen Funktionalisten nannte Karel Teige 1929 die nur von der Betriebswirtschaft inspirierte Diagrammarchitektur eine »kapitalistische Karikatur«[22] der Bemühungen der Konstruktivisten, die mit ihren Entwürfen eine neue Welt für eine bessere Gesellschaft aufbauen wollten. Obwohl in den zwanziger Jahren ständig vom Aufbau dieser neuen Welt gesprochen wurde, wurden das politische Umfeld und die ökonomischen Bedingungen, in denen das Bauen verlief, nur selten zusammen reflektiert. Zu den wenigen in Deutschland, die Architektur auch als Teil eines politisch ökonomischen Systems sahen, gehörten bei den Architekten Bruno Taut, Martin Wagner, Hannes Meyer, Mart Stam oder Hans Schmidt sowie bei den Kritikern Alexander Schwab, Ernst Kállai und besonders Adolf Behne, der in seinen Schriften und Vorträgen Architektur und Gesellschaftsform zum Teil drastisch parallelisierte.[23]



10. Le Corbusier, Entwurf für ein Mundaneum in Genf, 1928.

Zwar gab es vielfach Warnungen vor den Konjunkturrittern, die in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre einfach moderne Formen – wie Flachdach, Fensterbänder oder weiße Baukuben – übernahmen, ohne die konventionellen Grundrisse und Bauweisen zu ändern, aber der Weg zu einem neuen Baustil wurde in Mitteleuropa doch weitgehend ohne gesellschaftliche Veränderung gesucht und die Bemühungen einiger sozial engagierter moderner Architekten fanden wenig Beachtung. Der Grund lag sicher auch darin, daß die renommiertesten Avantgarde-Architekten, wie Le Corbusier, Mies van der Rohe, Mendelsohn oder Gropius, entweder unpolitisch oder halbherzig der Sozialdemokratie zugeneigt waren. Wenn überhaupt wollten sie mit ihrer Architektur im Sinne des sog. *Weißen Sozialismus* zu einer allmählichen evolutionären Verbesserung der Lebensbedingungen beitragen. Daß der damit verbundene Abbau der sozialen Dynamik, ohne Veränderung der gesellschaftlichen Strukturen, besonders dem Kapital zugute kam, denn Arbeiter in »kleinen Wohnmaschinchen nebst dazugehörigem Radio und Gemüsegärtchen«[24] kommen nicht mehr «auf dumme Gedanken«, kritisierte schon Ernst Kállai. Hannes Meyer verkündete am Bauhaus das Motto »Volksbedarf statt Luxusbedarf« und Ernst Bloch amüsierte sich über die »sozialdemokratische Modernität, die in jedem Schiebefenster schon ein Stück Zukunftsstaat sieht«, aber lange Zeit gab es kaum wirkliche Auseinandersetzungen über das fehlende gesellschaftspolitische Engagement der großen Avantgarde-Architekten und damit auch die politische Zielrichtung der modernen Architektur.

Von linker Seite erhob erstmals El Lissitzky gegen Le Corbusier im Zusammenhang mit dessen Entwurf für das Weltkulturzentrum *Mundaneum* 1928 massive Vorwürfe unter dem bezeichnenden Titel *Idole und Idolverehrer*: »Der Künstler Le Corbusier blendete unsere Idolverehrer des Konstruktivismus und Funktionalismus durch seine große künstlerische Meisterschaft, durch die künstlerische Kraft seines Pseudofunktionalismus.«[25] Le Corbusiers Rückgriff auf eine assyrische

Pyramidenform, war für Lissitzky ein Zeichen, daß die westeuropäische Architektur in der Nachfolge ihres Idols Le Corbusier wieder rückwärts in die Geschichte blickte, und daß sie damit zu einem Ziel ging, das »unserem Weg diametral entgegengesetzt ist«. Der künstlerische Funktionalismus pervertierte also nach Ansicht des überzeugten Kommunisten Lissitzky die soziale und politische Aufgabe des Funktionalismus, nämlich radikal eine neue bessere Welt für alle aufzubauen.

Schon wenige Monate später setzte Karel Teige mit einer ähnlichen Kritik[26] an Le Corbusier nach und nun begann – sicher auch noch verschärft durch die Weltwirtschaftskrise 1929, die als Zeichen für den bevorstehenden Zusammenbruch des kapitalistischen Systems gedeutet wurde – eine Verschärfung der Diskussion um die Rolle der Architektur. Insbesondere um Karel Teige und die von ihm im Oktober 1929 initiierte Gruppe *Levá Fronta* (Linke Front)[27] wurde die Kritik am Kapitalismus mit dem Klassenstandpunkt des Architekten verknüpft. 1930 hielt Teige auf Einladung von Hannes Meyer Vorträge am Bauhaus über *Die Soziologie der Architektur*, die noch im gleichen Jahr zusammen mit seinem Aufsatz über *Architektur und Klassenkampf* veröffentlicht wurden. Hier entwickelte er das Programm einer sozialen *und* politisch engagierten Architektur, eines linken Baufunktionalismus.[28] Teige forderte, Bauten und insbesondere Wohnungen zu errichten, die bis zu den Wurzeln der ökonomischen Struktur reichen, um mit Architektur eine Veränderung der sozialen Bedingungen zu schaffen und um somit als Architekt beizutragen zu einer Veränderung der Lebensbedingungen und der gesamten Politik und Wirtschaft.[29] Hatten Le Corbusier und mit ihm alle bürgerlichen oder sozialdemokratischen Architekten gefordert »architecture ou révolution«, d.h. baut Wohnungen, damit die Proletarier befriedet werden und nicht auf die Barrikaden gehen, so forderte Teige nun das genaue Gegenteil, eine Architektur zur Revolution, eine Architektur zur Umwälzung der Gesellschaft.[30]

11. Moissej Ginzburg und Ignati Milinis, Kommunehaus Narkomfin in Moskau, 1929.

Als Teige, Meyer und einige andere engagierte Architekten mit diesen politisch motivierten Forderungen in die CIAM-Konferenzen eindringen wollten, wurden sie von der Mehrheit, die sich um Le Corbusier, Gropius und Giedion scharte, wieder hinauskomplimentiert.[31] Nun erst wurde das kommunistische Rot im Osten, das man aus der Ferne ästhetisiert hatte, zum »anstößigen Rot«[32], nun politisierten und radikalisierten sich für eine kurze Zeit die Architekturdebatten.

12. R. Bagliesh und R. K. Pullen, Projekt Wohnanlage »Marine Court« in St. Leonards on Sea, Sussex, England 1936.

Auch der wissenschaftliche Ansatz bekam eine neue Schärfe, denn Teige erklärte, der Architekt müsse wie in einem Laboratorium bereits die kommende sozialistische Gesellschaft testen. Diesen Ansatz sah er in den Kommunehäusern (*Koldom*), in denen eine neue sozialistische Wohn- und Lebensform durch Architektur vorgegeben und eingeübt werden sollte. In den von der Sowjetunion übernommenen Kommunehäusern sollten die Menschen aus den bourgeoisen Familiengewohnheiten und die Geschlechter aus ihrem Rollenverhalten befreit und somit die bürgerlich kapitalistische Lebensform an der Wurzel überwunden werden. In einer Publikation über die Minimalwohnung, in der er auch seine tiefe Verachtung gegen einen Luxusbau wie die Villa Tugendhat ausdrückte,[33] erläuterte Teige das Prinzip einer Kombination von Gemeinschaftsräumen und minimierten Wohnräumen in den Kommunehäusern, das »Minimum könne auch das Maximum« sein, wenn es in einer neuen sozialistischen Gesellschaft verwirklicht, wenn also durch die Minimalwohnung eine »perfekte Gleichheit« für jeden und in jeder Beziehung erreicht würde.[34] Wenn aller Komfort in kollektiven Einrichtungen für jeden vorhanden wäre, dann empfände man eine große Wohnung nur noch als Belastung.

Damit trat Teige in offenen Gegensatz zu den Bemühungen einer Reihe von Architekten wie Walter Gropius, Marcel Breuer oder Robert Vorhoelzer, die den Typus des Kommunehauses als neue bürgerliche Wohnform, als Boardinghaus, als Wohnen wie in Hotel oder auf dem Schiff umgewandelt hatten. Teige bezeichnete das von Gropius propagierte Wohnhochhaus mit Gemeinschaftseinrichtungen deshalb auch zutreffend als »alten Wein in neuen Schläuchen«[35]. Da auf der Bauausstellung in Berlin 1931 die Boardinghäuser und Wohnhochhäuser als neue Wohnform präsentiert wurden, organisierten die wenigen, im *Kollektiv für sozialistisches Bauen* vereinten politisch engagierten Architekten – wie beispielsweise Arthur Korn oder Alfred Gellhorn – eine Gegenausstellung, die *Proletarische Bauausstellung*, in der hauptsächlich Kommunehäuser pro-

13. Titelblatt des Katalogs *Proletarische Bauausstellung*, Berlin 1931.

pagiert wurden. Im gleichen Jahr zeigte Levá Fronta in Prag eine Ausstellung über *Proletarisches Wohnen*, die nach wenigen Tagen von der Polizei geschlossen und in Brünn sofort verboten wurde.[36] Die Politiker hatten erkannt, daß es hier nicht mehr nur um Architektur, sondern an die Wurzeln des bürgerlichen Staates ging.

Während in Deutschland der linke Baufunktionalismus, dieses »anstößige Rot«, schnell verschwand – Hannes Meyer und die linken Architekten gingen 1930 in die Sowjetunion, die Wirtschaftskrise legte das Bauen still und dann kam schon die Machtergreifung Hitlers – ging in der Tschechoslowakei die Diskussion noch eine kurze Zeit weiter. Höhepunkt eines gesellschaftspolitisch begründeten Baufunktionalismus war die von Jiří Kroha zusammengestellte Ausstellung *Soziologisches Fragment des Wohnens*, die 1932 in der Brünner Galerie Vaněk gezeigt wurde.[37] Die 89 großformatigen Collagen, die Kroha zusammen mit seinen Studenten erarbeitete, waren eine Art Ergänzung zu Teiges Arbeiten über die Soziologie der Architektur und die Minimalwohnung.

Die Methode, die Kroha und seine Studenten anwandten, war die *Soziale Bildstatistik*, die Otto Neurath für das Wiener Museum für Gesellschafts- und Wirtschaftsgeschichte entwickelt hatte.[38] Im Gegensatz zur häufig üblichen Verschleierung von gesellschaftlichen Problemen durch Statistik dienten Neuraths *Isotypes* dazu, *soziale* Zusammenhänge aufzuzeigen und für jeden verständlich darzustellen. Man kann diese Bildstatistik, die eine enorme Wirkung auf sozial engagierte Künstler wie Gert Arntz, Franz W. Seiwert oder Augustin Tschinkel ausübte, deshalb auch in direktem Zusammenhang zu Neuraths Ansatz einer universal gültigen positivistischen Einheitslehre und logischen Einheitssprache sehen.[39]

Die Analysen Krohas zielten wie Neuraths Bildstatistik darauf, soziale Probleme in Abhängigkeit der gesellschaftlichen Bedingungen aufzuzeigen und dafür architektonische Lösungen vorzuschlagen, die wiederum zu gesellschaftlichen und politischen Änderungen führen sollten. Es wundert nicht, daß Jiří Kroha kurze Zeit später aus seinem Amt als Professor an der Hochschule in Brünn entlassen wurde.

Die Tragik des linken Baufunktionalismus liegt darin, daß ihm im gleichen Jahr 1932 vollends der Boden unter den Füßen weggezogen wurde, denn Stalin verdammte im Zusammenhang mit dem Wettbewerb für den Palast der Sowjets die moderne Architektur als Formalismus, ordnete den sozialistischen Realismus

14. Jiří Kroha, Analyse der zeitlichen Beanspruchung der Wohnung, Tafel aus der Ausstellung *Das soziologische Fragment des Wohnens*, Brno 1932.

15. Titelblatt der Zeitschrift *Kulturwille*, Leipzig 1927.

16. Otto Neurath, bildpädagogisches Isotyp als Wahlplakat, 1929.

an, wandte sich gegen Internationalismus und Kosmopolitismus und anstatt der Kommunehäuser wurden historisierende Paläste für die Proletarier errichtet. Teige wandte sich enttäuscht vom Vorbild Sowjetunion ab und flüchtete sich in surrealistische Collagen, nur Hannes Meyer schlug noch eine Volte und begrüßte sogar das neue Programm Stalins: »Der Schrei nach einer internationalen Architektur [...] ist ein snobistischer Traum jener Bauästheten, die sich eine einheitliche Bauwelt aus Glas, Beton und Stahl erträumen (zum Wohle der Glas-, Zement- und Stahltrusts), losgelöst von der gesellschaftlichen Wirklichkeit.«[40]

Im Osten hatte der linke Baufunktionalismus keine Chance mehr, in den Diktaturen Europas wurde die Moderne allgemein verboten oder, wie in Italien, in Dienst genommen und bei der Emigration in die angelsächsische Welt gingen, wie Vincent Scully 1979 treffend feststellte, die Reste der sozialen Elemente, die ursprünglich mit der modernen Architekturform verknüpft waren, verloren. Schon 1934 erklärte Walter Gropius in London, es sei ein Fehler gewesen die moderne Architektur für die Masse zu planen, er wolle in Zukunft umgekehrt vorgehen und die Reichen für die Moderne bekehren. Genau das machte er dann auch in den USA zusammen mit Mies van der Rohe, Richard Neutra, Erich Mendelsohn und den anderen Emigranten. Linker Baufunktionalismus mit dem Ziel einer Veränderung der Gesellschaft durch Architektur war seit 1932 untergegangen.

**Rostislav Švácha, „Karel Teige und die Originalität der tschechischen Avantgarde“
in: Tomáš Valena und Ulrich Winko (Hg.), *Prager Kubismus und die europäische Moderne,* 2004, S. 105–118.**

Karel Teige und die Originalität der tschechischen Avantgarde

Rostislav Švácha

1. Unbekannter Fotograf, Porträt Karel Teige, Mitte der 1920er Jahre.

Zu meinen Überlegungen hinsichtlich der Frage, worin die Originalität der tschechischen Avantgarde besteht und welche Rolle dabei ihr geistiger Führer Karel Teige (Abb. 1) spielte,[1] hat man mich mehr oder weniger genötigt. Immer wieder wurde ich von ausländischen Kuratoren auf diese Frage hin angesprochen, wenn sie eine Ausstellung über Teige oder über seine Künstlergruppe *Devětsil* vorbereiteten und sich dadurch erhofften, die tschechische Avantgardekunst und -architektur dem ausländischen Publikum besser veranschaulichen zu können.

Karel Teige war kein praktizierender Architekt, trotzdem hat er durch seine Theorien und Kritiken nachhaltig die Praxis der tschechischen architektonischen Avantgarde bereichert. Zu erwähnen ist vor allem seine Rolle an der Ausarbeitung zweier relativ gegensätzlicher theoretischer Konzeptionen, die, verglichen mit den Theorien, die die westeuropäische oder sowjetische Avantgarde der zwanziger und dreißiger Jahre hervorgebracht hat, zweifellos als ein eigenständiger Beitrag anzusehen sind. Es handelt sich hier einerseits um die theoretische Konzeption für den Poetismus in der Architektur und andererseits um die Auffassung, Architektur sei als eine Wissenschaft zu betrachten.

Bevor ich jedoch zu meinen Ausführungen übergehe, möchte ich darauf hinweisen, daß eine solche Fragestellung nach der Originalität der tschechischen Avantgarde Teige selbst vermutlich ziemlich unsinnig erschienen wäre und er eine Beantwortung dieser Frage auch niemals angestrebt hätte. Vielmehr wollte die Avantgarde ihren eigenen Proklamationen zufolge, denen Teige sich grundsätzlich angeschlossen hat, niemals auf einer nationalen, sondern auf einer internationalen Plattform erscheinen. So stellten sich die Avantgardisten z. B. ihre Ideen, Theorien oder architektonische Gestaltungsformen gegenseitig zur Verfügung oder aber sie tauschten diese untereinander aus und wurden damit Teil eines andauernden Prozesses, der nach Beendigung des Ersten Weltkrieges in ganz Europa erfolgte. Für diesen wechselseitigen Vorgang, bei dem sich wie von selbst alle charakteristischen Züge der Architekten und ihrer nationalen Herkunft verflüchtigten, stellten die internationalen Kongresse der modernen Architektur (CIAM) einen institutionellen Rückhalt dar. Der erste CIAM-Kongreß fand 1928 statt und wurde von Teige sehr begrüßt, so daß er sich ab 1930 ebenfalls an den Aktivitäten der CIAM beteiligte.[2]

›Nationale‹ Züge in der architektonischen Gestaltung wurden von Teige grundsätzlich und auf zuweilen programmatische Art und Weise verworfen, wie seine Kritik an der tschechischen kubistischen Architektur als einer anachronistischen, mystischen und nationalistischen Bewegung veranschaulicht. Aber auch seine marxistischen Überzeugungen hatten einen nicht geringen Einfluß, wenn Teige so etwas wie eine Originalität in der Architektur mit dem Argument verurteilte, daß sie ein typischer Ausdruck für einen »bourgeoisen« Individualismus sei. Daher sah Teige auch nichts schlechtes darin, als Jaromír Krejcar – sein engster Freund unter den Prager Architekten – bei dem Bau des Kurhauses Machnáč in Trenčianské Teplice 1930–1932 ohne Skrupel die Fassade des studentischen Internats am Dessauer Bauhaus von Gropius kopierte, da es nämlich nicht zu den Aufgaben eines avantgardistischen Architekten gehöre, um jeden Preis eine eigenständige Form zu suchen, wenn schon eine gut geprüfte Form – eine standardisierte Form – zur Verfügung steht.[3]

Angesichts von Teiges Abneigung gegenüber der Idee einer Eigenständigkeit der tschechischen Avantgarde sehe ich mich also vor eine schwierige Aufgabe gestellt. Dennoch meine ich, daß gerade Teiges Rolle als Vordenker der Avantgarde entscheidend mit dazu beigetragen hat, daß die tschechischen avantgardistischen Architekten die für sie so charakteristischen Qualitäten zum Vorschein bringen konnten.

Der Poetismus in der Architektur: »Pop«-Architektur

Im Jahre 1920 gründete Teige in Prag die Künstlervereinigung *Devětsil*,[4] der nach und nach – während der zwanziger Jahre – immer mehr junge Dichter, Schriftsteller, Maler, Fotografen, Komponisten, Theaterregisseure und nicht zuletzt auch Architekten beitraten. Vor dem Hintergrund des *Devětsils* entstand Ende 1923 der Poetismus als eine künstlerische Strömung, die in ihrer Dichtung, indem sie an die Poesie Baudelaires und vor allem Apollinaires anknüpfte, die Schönheit von großstädtischen Straßen verherrlichte: mit ihren Cafés, ihren Geschäftsauslagen, den Reklameschriften, ihrer schimmernden Beleuchtung und ihrem modernen Verkehr. In der Bildenden Kunst läßt sich, analog zum Poetismus, das Genre der sogenannten Bildgedichte bestimmen (Abb. 2). Dabei handelte es sich zumeist um Collagen, in deren einfachen abstrakten Entwurf Teige und die anderen Mitglieder des *Devětsils* Postkarten aus weit entfernten Ländern, Fotografien von Dampfern, Flugzeugen und Automobilen oder Landkartenfragmente und Titel von Zeitungen und Zeitschriften klebten, um anschließend gestreifte Sonnensegel in sie einzuzeichnen und sie plakativ zu beschriften. In den architektonischen Entwürfen einiger *Devětsil*-Mitglieder hatte man die Technik der Bildgedichte, die sicherlich durch die Collagen der Pariser Kubisten, die Typographie des italienischen Futurismus und Apollinaires *Calligrammes* motiviert worden war, schon vorweg-

2. Karel Teige, *Odjezd na Kytheru* (*Abfahrt nach Kythera*), Bildgedicht, 1923–1924, Galerie der Hauptstadt Prag.

genommen und angewandt. Zu den interessantesten Entwürfen gehört unbestritten Jaromír Krejcars Wolkenkratzer-Projekt von 1922 und der Entwurf für das Prager Einkaufszentrum *Olympic* aus den Jahren 1925–1926, aber auch Josef Havlíčeks Entwurf für das Geschäftshaus *Habich* in Prag (1927) (Abb. 3).[5]

Diese Architekten verzierten in ihren Entwürfen die konstruktivistischen Häuser mit gestreiften Sonnensegeln, Leuchtreklamen, Radioantennen, mit Fahnen oder Firmenlogos und klebten davor Fotografien von Automobilen. Auf diese Weise schufen sie eine spezifische Zeichensprache, die von jenen am besten verstanden wurde, die die Bildgedichte des *Devětsils* bewunderten und mit der Poesie des *Devětsils* vertraut waren. Man nahm in der Architektur des *Devětsils* also unmittelbar Bezug auf die Bildgedichte und die lyrischen Werke des Poetismus, so daß eine Synthese aller künstlerischen Gattungen in der Architektur zunehmend besser umgesetzt werden konnte – ein Vorhaben, das in dieser avantgardistischen Vereinigung besonders kultiviert wurde. Auch in anderen europäischen Avantgarde-Gruppen der zwanziger Jahre arbeiteten die Architekten zusammen mit Dichtern, wie z.B. im Kreis um den Pariser *Esprit Nouveau* oder bei der Berliner Revue *G*. Es scheint jedoch, daß die Originalität des *Devětsils* auf einer wahrhaftigen gegenseitigen Beeinflussung der dichterischen und architektonischen Imagination beruht.[6]

3. Jaromír Krejcar, Projekt für das Einkaufszentrum *Olympic* in Prag, Spálená-Straße, 1926.

Die Schrift bzw. die Aufschriften, die so charakteristisch für die Projekte der *Devětsil*-Mitglieder waren, wurden in der Architektur schon seit dem Altertum verwendet. Aber vor allem seit Beginn des 20. Jahrhunderts setzten die Architekten zunehmend Schrift als gestalterisches Mittel ein, wobei die Künstler des Jugendstil, des Neoplastizismus, des Purismus oder des Konstruktivismus selbstverständlich darauf achteten, daß der Stil ihrer Aufschriften nicht in Widerspruch zum Stil des ganzen Bauwerks geriet. Charakteristisch für den Purismus oder den Konstruktivismus wurde in diesem Zusammenhang die Wiederbelebung von randlosen Grotesken oder anderen, gestalterisch sehr einfachen Formen der Schrift.

Hinsichtlich der Firmenlogos, mit denen Jaromír Krejcar die großen Fenster des Hauses *Olympic* ausschmückte oder die Josef Havlíček auf die glatten Flächen seines *Habich*-Hauses plazierte (Abb. 4), war ein solcher stilistischer Widerspruch jedoch unvermeidbar. Denn jene Firmenembleme, die Krejcar und auch Havlíček vermutlich als einen visuell wirksamen Bestandteil der großstädtischen Folklore betrachteten, hatten sich nicht die Architekten ausgedacht; sie wurden gewissermaßen schon fertig übernommen und, ohne daß man noch so geringe Bearbeitungen an ihnen hätte vornehmen wollen, in die konstruktivistische Fassade ihrer Häuser eingegliedert. Krejcar und Havlíček verbargen nicht einmal ihre Vorliebe für ausgesprochen anachronistische Schrifttypen wie Kursiva oder Antiqua, die die konstruktivistischen Typographen der zwanziger Jahre als bereits veraltete Schrifttypen ablehnten. Einen ähnlich ironisch gefärbten Umgang mit veralteten Schriftformen finden wir in Teiges typographischen Ausstattungen aus der ersten Hälfte der zwanziger Jahre.[7] Diese ironische Art und Weise, mit der Schrift zu arbeiten, so daß sie sich gerade in dem Widerspruch von Anachronismus und Modernismus hervorhebt, hat in den Arbeiten der zeitgleichen Architekturavantgarde in Europa sicherlich keine entsprechende Parallele. Die Verzauberung durch die Schönheit der großstädtischen Straßen, die bei Krejcar und Havlíček durch den Poetismus motiviert worden war, brachte sie zu einer Vision, die man mit »Pop«-Architektur beschreiben könnte, d.h. zu einer Methode, die erst viele Jahre später die angloamerikanische Pop-Art für sich entdeckt hat.

4. Josef Havlíček, Geschäftshaus Habich in Prag, Štěpánská-Straße, 1927–1928, Detailansicht von Firmenlogos auf der Fassade.

Die Architektur als Wissenschaft

Die »Pop«-Architektur, die außer von Krejcar und Havlíček auch noch von anderen Architekten des *Devětsils* entworfen wurde, wurde von Teige konzipiert, der sowohl als Mitbegründer des Poetismus und Verfasser der Manifeste dieser dichterischen Richtung als auch als Autor der wirkungsvollen Bildgedichte und Urheber jener suggestiven Slogans über die »Magic-City« oder die »magischen Städte der neuen Poesie«[8] zweifellos auch Krejcars und Havlíčeks architektonische Imagination inspiriert hatte. Teiges Anteil an einer Manifestation des Poetismus auch in der *Devětsil*-Architektur war freilich eher zufällig und unbeabsichtigt. Er hielt Krejcars Entwurf für das *Olympic* und Havlíčeks Entwurf des *Habich*-Hauses nicht deshalb für bedeutsame architektonische Leistungen, weil die Baumeister vom Poetismus begeistert waren, sondern weil er in den Projekten selbst Anzeichen für einen architektonischen Konstruktivismus sah. Ein Architekt, der mit seinen Projekten Sympathien zum Poetismus offenbart, erklärt damit aber gleichzeitig, daß er seine Arbeit als ein Kunstwerk betrachtet. In seinen theoretischen Überlegungen, die seit 1924 auf der Antithese von Poetismus und Konstruktivismus basierten, kam Teige jedoch zu der Überzeugung, daß die Architektur aufgehört hatte, Kunst zu sein: die Architektur stellt keine künstlerische, sondern eine wissenschaftliche Disziplin dar.

Der Poetismus kann also nur ein Programm für die reine, zweckfreie Kunst sein, d.h. für Kunstformen wie sie die Malerei und Poesie darstellen. Nach Teige kann Gestaltung, die einem Zweck dient – vor allem die konstruktivistische Architektur –, keinen künstlerischen, sondern nur einen wissenschaftlichen Charakter haben und um die Architektur in eine richtige Wissenschaft zu transformieren, muß man sie von allem Künstlerischen befreien: Das Künstlerische muß »liquidiert« werden.[9] Le Corbusiers *Mundaneum* wurde gerade deshalb 1929 zum Gegenstand von Teiges Kritik, da der Pariser Architekt keinerlei Interesse daran hatte, die künstlerische Ausrichtung seines Entwurfs, d.h. dessen Monumentalität und die Regeln der Komposition, zu »liquidieren«.[10]

Es war während der zwanziger Jahre keineswegs außergewöhnlich zu glauben, daß sich die moderne Architektur auf wissenschaftliche Erkenntnisse stützen solle. Zu der Zeit als die Zeitschrift *L'Esprit Nouveau* herausgegeben wurde, neigte selbst Le Corbusier zu einer derartigen Ansicht und die Mitglieder der sowjetischen konstruktivistischen Gruppe *OSA* – zu nennen sind oder die Beleuchtung des Innenraums.[11] In diesem Punkt wurde Teige sehr von Le Corbusier beeinflußt.

Die Laboratoriumsarbeit stellt aber zugleich eine »reine« Arbeit dar, die von den Vorurteilen der bourgeoisen Ideologie und dem korrumpierenden Druck der kapitalistischen Gesellschaft befreit ist.[12] Teiges Vorstellung erinnert entfernt an die von Karl Mannheim, Rudolf Carnap oder Otto Neurath in den zwanziger Jahren proklamierte »reine« Wissenschaft, die von Ideologie und Metaphysik befreit ist,[13] wenn sie sich meiner Meinung nach auch darin unterscheiden, daß Teige beabsichtigte, die »bourgeoise« Ideologie mittels des Marxismus zu destruieren. Ohne in der Lage zu sein, sich dieses jemals einzugestehen, nahm der Führer der Prager Avantgarde eine Theorie zu Hilfe, die einen ausgesprochen ideologischen Charakter hatte. Demnach stellte die wichtigste »working hypothesis«, die von der Architekturavantgarde in den Laboratorien mit besonderer Aufmerksamkeit geprüft werden sollte, in Wirklichkeit eine marxistische Hypothese über die unaufhaltsame Entwicklung zu einer sozialistischen Gesellschaft dar. Neurath, seit 1934 ein Experte der CIAM, gehörte sicherlich auch der politischen Linken an, aber der ideologische Charakter des Marxismus war ihm zweifellos bewußt.[14]

Ergonomie, Sonnendiagramme, Soziologie

Teige hielt vor allem Typisierung, Normalisierung und Standardisierung für Methoden, mit deren Hilfe das Entwerfen ein entsprechendes Maß an Wissenschaftlichkeit und Automatismus erreichen könnte. Nach seinem Besuch 1925 in der UdSSR schlug er nun für Grundrißanalysen die ergonomische Methode vor, die von den amerikanischen Pionieren Frederick W. Taylor und Frank B. Gilbreth – im Hinblick auf eine wissenschaftliche Steuerung der Arbeit – eingeführt worden war. Diese Methode war auch den europäischen Architekten nicht unbekannt. So hat etwa Bruno Taut nach dieser Methode seine Wohnungsgrundrisse überarbeitet und auch Margarete Schütte-Lihotzky prüfte ihre Kücheneinrichtungen mittels ergonomischer Untersuchungen. Grundsätzlich faßte die europäische Linke den Taylorismus jedoch als eine technokratische Ideologie kapitalistischer Ausbeutung auf. Nachdem Teige aber das Moskauer Zentralinstitut für Arbeit besucht hatte, das seit 1920 unter der Leitung des futuristischen Dichters Alexej Gastev stand, war er davon überzeugt, daß sich die neue sozialistische Gesellschaft Taylors Entdeckungen zu ihrem eigenen Vorteil zunutze machen könnte.[15] Er druckte in seiner umfangreichen Studie über die Architektur – in seinem Buch *Nejmenší byt* (*Die Kleinstwohnung*, 1932) – einfache ergonomische Diagramme ab, die korrekte Bewegungsabläufe innerhalb der Wohnung und die richtige Anwendung der Wohnungsfunktionen vorgeben sollten.

In Teiges *Kleinstwohnung* wird man noch über eine weitere, exakte Methode informiert, die nahezu automatisch zum richtigen Entwurf führen soll. Es handelt sich hier um eine Methode, mit der der Einfall von Sonnenstrahlen analysiert werden kann, so daß Entscheidungen über die optimale Lage des Baus in Bezug auf die Sonne und über die richtige Größe der Fensteröffnungen getroffen werden können. Teige wurde von dem Frankfurter Architekten Walter Schwagenscheidt und von Hannes Meyer über diese Methode unterrichtet. Hannes Meyer brachte sogar seine Schüler am Bauhaus dazu, ihre Zeichnungen um Sonnendiagramme zu ergänzen (Abb. 5). Von den Architekten aus Teiges Umkreis verwendeten solche Diagramme vor allem Jan Gillar, der Erbauer der *Französischen Schulen* in Prag-Dejvice, 1931–1934 (Abb. 6), und Jaromír Krejcar. Krejcar erntete mit seinem Wettbewerbsentwurf für ein Sportstadion in Prag-Bratník 1929 sogar viel Lob von

5. Jan Gillar, Sonnendiagramm, 1931, Technisches Nationalmuseum in Prag.

Teige, da der Entwurf nichts anderes, so Teige, als eine architektonische Beschreibung von Kommunikations- und Sonnenbestrahlungsdiagrammen darstelle.[16]

Festzustellen ist jedoch, daß etwa seit 1928 die marxistisches Soziologie für Teige zur grundlegenden Methode im wissenschaftlichen Entwerfen wurde, was auch andere vertraten, die sich der westeuropäischen oder sowjetischen Avantgarde zugehörig fühlten: so z. B. Hannes Meyer, der zu dieser Zeit am Bauhaus die Soziologie in die Lehre integrierte, aber auch Moissej Ginsburg und viele andere Teilnehmer der ersten drei CIAM-Kongresse. Das Interesse an der Soziologie führte bei Teige außerdem dazu, daß er sich verstärkt auf die Probleme des modernen Wohnens konzentrierte, was wiederum einem gesamteuropäischen Trend jener Zeit entsprach.

In der Studie »K sociologii architektury« (»Zur Soziologie der Architektur«), die Teige im Frühjahr 1930 am Bauhaus vortrug,[17] und in seinem Buch *Die Kleinstwohnung* vertritt er die These, daß die herrschende Sozialstruktur darüber entscheidet, welche Gebäudetypen und Gestaltungsformen für Wohnungen von der Gesellschaft bevorzugt werden. Ferner geht, nach Teiges Ausführungen, aus der Sozialstruktur die Familienstruktur hervor, welche wiederum die Wohnform bestimmt. Ganz ähnlich äußerte sich zu den gesellschaftlichen Determinanten des Wohnens und der Architektur ab 1930 auch der Architekt Jiří Kroha aus Brünn; ein neuer Freund Teiges, mit dessen Collage- und Diagrammzyklus *Sociologický fragment bydlení* (*Das soziologische Fragment des Wohnens*, 1930–1932) sich Teiges *Kleinstwohnung* hervorragend illustrieren ließe.[18]

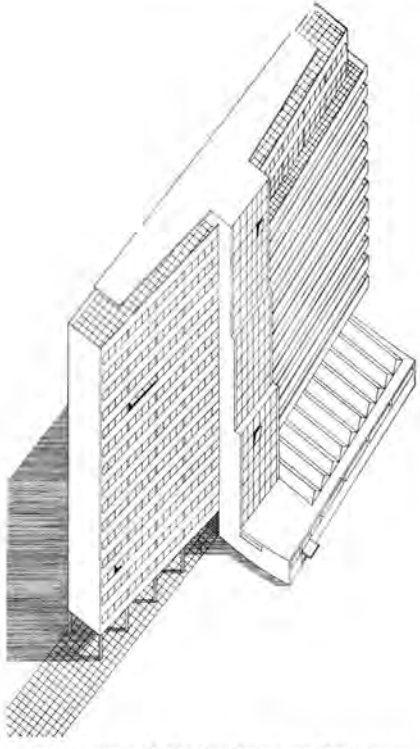
Das Studium der Gesellschaftsentwicklung, aber auch die Lektüre des Buches *Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staates* von Friedrich Engels überzeugten Teige davon, daß sich die bisherige Form der ›bourgeoisen‹ Familie überlebt habe – hauptsächlich aufgrund der Tatsache, daß immer mehr Frauen arbeiteten und dadurch zu unabhängigen und emanzipierten Wesen würden. Die Familie, das eheliche Schlafzimmer und das Ehebett – jener Schauplatz aus den Dramen von Strindberg – werden, wie Teige sich in seiner *Kleinstwohnung* ausdrückt,[19] folglich zu längst überholten gesellschaftlichen Institutionen. Sie würden ersetzt werden durch Ein-Personen-Zellen für das emanzipierte Individuum männlichen oder weiblichen Geschlechts. Teige ließ solche Ein-Personen-Zellen sogar für sich und seine Gefährtin Josefina Nevařilová in seiner

6. Jan Gillar, Französische Schulen in Prag, Božkova-Straße, 1932–1934.

eigenen Mansarde einbauen – in dem Mietshaus, das sich in der Prager Černá ulice befand und von Jaromír Krejcar 1927–1928 ausgestattet worden war.[20] Ein größerer Komplex solcher Ein-Personen-Wohnzellen konnte in den Kommunehäusern, den sogenannten *koldomy* oder Gemeinschaftshäusern, miteinander verbunden werden, da hier ohnehin der Unterhalt sowohl für die Kantinen, die Waschküchen und die Klubs als auch für die Kinderkrippen und die Kindergärten, die für die professionelle Erziehung kleiner Kinder gedacht waren, gemeinsam aufgebracht werden mußte.

In den Jahren 1930–1932 arbeiteten die Architekten Gillar, Špálek, Kroha, Müllerová, Žák, Havlíček und Honzík oder auch die Gruppe *PAS* an mehreren bemerkenswerten Entwürfen zum Thema Kommunehaus (Abb. 7). Einige von ihnen präsentierte Teige 1930 auf dem dritten CIAM-Kongreß in Brüssel und bezeichnete sie als »Embryonen« der neuen sozialistischen Ordnung im Schoße der kapitalistischen Gesellschaft. Aus diesem Grund war Teige auch von dem kommunistischen Arbeiterverein *Včela* (*Biene*) enttäuscht, dessen Vertreter es im Rahmen des Wettbewerbs für sein eigenes Wohnhaus 1931 ablehnten, ein *Gemeinschaftshaus* zu entwerfen und sich lieber dafür entschieden, anstellte von Wohnzellen für eine Person herkömmliche Wohnungen für ganze Familien zu bauen.[21]

Ein derart großes Interesse, wie es die tschechische Architekturavantgarde dem Typus des Kollektivhauses entgegenbrachte (obwohl sie durch den Vorfall mit der *Biene* einen ziemlichen Dämpfer abbekommen hatten) findet man auf Seiten der westeuropäischen Avantgardisten nicht – zumindest nicht, was ihre architektonischen Entwürfe betrifft. Man kann es allerdings mit der architektonischen Praxis in der UdSSR vergleichen, in der tatsächlich mehrere solcher *Gemeinschaftshäuser* gebaut wurden und in der bis 1931 eine heftige Debatte geführt wurde, ob die ent-



7. Architektonische Sektion der Linken Front, Peer Bücking, Jan Gillar, Augusta Müllerová, Josef Špálek, Projekt eines Kommunehauses zum Wettbewerb der Prager Gemeinde für Häuser mit billigen Wohnungen, 1930.

worfenen Familien- bzw. Einzimmerwohnungen angemessen seien und inwieweit man ihren Unterhalt kollektivieren solle. Teige korrespondierte bis in die frühen dreißiger Jahre mit Moissej Ginsburg, dem Mitbegründer des Kommunehauses *Narkomfin* in Moskau,[22] und kannte die Situation in der UdSSR daher gut. Trotzdem wäre es wohl nicht ganz richtig, sein Interesse am Typus des *Gemeinschaftshauses* nur mit dem sowjetischen Einfluß zu erklären, denn einige Themen, die ihn für diese Form des Wohnhauses eingenommen hatten – wie z. B. die Emanzipation der Frau, die professionelle Erziehung von Kindern außerhalb der Familie oder das Wohnen in einer Kommune – wurden bereits viel früher von tschechischen Anarchisten diskutiert. Wie Teiges Verhältnis zum Anarchismus war, wissen wir bislang jedoch nicht genau.[23]

Psychoanalyse und Surrealismus

Teige und sein Kreis betrachteten die Sowjetunion als die erste wissenschaftlich gelenkte Gesellschaft weltweit, d. h. als ein »historisches Laboratorium«, in dem man die Hypothesen von avantgardistischen Architekten zu sozialistischen Wohnformen prüfte. Von den Veränderungen in der sowjetischen Kulturpolitik nach 1932 und der damit einhergehenden Wende zum monumentalen Klassizismus und sozialistischen Realismus war Teige sehr beunruhigt und letztendlich auch enttäuscht. Er konnte sich mit diesen Veränderungen nicht abfinden und kritisierte zwischen 1937 und 1938 in scharfer Form die Moskauer politischen Prozesse und die tschechischen linksgerichteten Intellektuellen, die diese Prozesse billigten.[24]

Teige hörte zwar nicht auf, fest an das Ziel einer wissenschaftlichen und avantgardistischen Architektur zu glauben, die zwar von den Stalinisten in der UdSSR von der Bühne verbannt worden war, dennoch warf er – gemeinsam mit Jiří Kroha und anderen Freunden – die Frage auf, ob eine solche Architektur denn überhaupt auf den richtigen Voraussetzungen und nicht vielmehr auf gewissen Fehlern basiere. Kroha, der niemals ganz von Teiges Hypothesen über den Zerfall der Familie überzeugt war, legte etwa in seinem Buch *Bytová otázka v SSSR* (*Die Wohnfrage in der UdSSR*, 1935) dar, daß in der Sowjetunion die Erziehung von kleinen Kindern außerhalb der Familie – worauf sich Teige nämlich in seiner Theorie über ein richtig funktionierendes *Gemeinschaftshaus* bezog – zu keinem Erfolg geführt hatte, weil diese Form der Erziehung mit dem biologischen und psychologischen Naturell von Kindern und Eltern in Konflikt geraten sei (Abb. 8). In seinem Buch *Sovětská architektura* (*Sowjetische Architektur*, 1936) bezeichnet Teige denn schließlich auch einige der sowjetischen Kommunehäuser als eine »Kasernierung von Menschen«.[25]

Nach Ansicht von Teige, der in seinem Buch die Entwicklung der avantgardistischen Architektur in der UdSSR analysierte, mußten die Kommunehäuser aus dem Grunde scheitern, weil sich die Architekten zu einseitig auf die Befriedigung der physischen Bedürfnisse des Menschen konzentriert und dessen psychische, emotionale und ästhetische Bedürfnisse ignoriert hatten. Damit gab Teige seinen eigenen Kritikern innerhalb der tschechischen Avantgarde recht – vor allem Karel Honzík und Vít Obrtel –, die gegen seine theoretische Grundlegung einer wissenschaftlichen Architektur schon in den zwanziger Jahren polemisiert hatten. Seinen Anspruch auf Wissenschaftlichkeit wollte Teige aber immer noch nicht aufgeben, da ja auch die psychische Welt des Menschen wissenschaftlich analysiert werden könnte.

Dabei versprach sich Teiges Umkreis weder viel von der alten positivistischen Psychologie[26] noch von ihren moderneren Varianten, die unter der Leitung von Hannes Meyer am Bauhaus unterrichtet wurden. Ausgesprochen hilfreich für die tschechischen Avantgardisten erwies sich daher André Breton, zu dem Teige 1934 – bei seinem Beitritt in die surrealistische Gruppe in der ČSR – enge Kontakte knüpfte und 1935 seinen neuen Pariser Freund sogar in Prag empfing.

Von diesem Moment an wird die Psychoanalyse in ihrer surrealistischen Ausprägung zu einem weiteren Instrument von Teiges architektonischer Wissenschaft.[27] So beginnt man z. B. in den Tex-

8. Jiří Kroha, Diagramm *Sexuelle Funktion*, Tabelle 36 aus dem Diagramm-Zyklus *Soziologisches Fragment des Wohnens*, 1930–1932, Museum der Stadt Brno.

ten von Jiří Kroha und der Gruppe *PAS* von Libido, Traum, Glück oder Unterbewußtsein zu sprechen und in den Entwürfen der tschechischen Architekten-Wissenschaftler, die bis zu diesem Moment einen überaus asketischen Charakter hatten, finden sich nun emotional wirkungsvolle Formen. In seinem Buch über die *Sowjetische Architektur*, in dem Teige dieser neuen Situation nachkommt, verfällt er zwar nicht mit dem gleichen Enthusiasmus der surrealistischen Rhetorik wie seine Freunde, es wird aber deutlich, daß das primäre Ziel – die Aussöhnung von Traum und Realität, von Emotion und Ratio, von Poesie und Wissenschaft – geradezu perfekt mit dem programmatischen Hauptziel des Surrealismus harmoniert, das André Breton Anfang der dreißiger Jahre als die »Überwindung aller Widersprüche« bezeichnet hat.

Ökologie

Das Thema der Ökologie wurde von Teige nach elf Jahren wieder aufgegriffen, nämlich in seinem Vorwort zu dem Buch *Obytná krajina* (*Wohnlandschaft*, 1947) des Architekten Ladislav Žák. Teige ergänzte hier die Widersprüche, die durch die avantgardistische Theorie und Praxis überwunden werden sollten, um den sehr alten Gegensatz zwischen der künstlichen und der natürlichen Umwelt des Menschen – der Landschaft. Dieser Gegensatz könnte, wie Teige in seinem Vorwort am Rande bemerkte, durch eine Negation der Architektur (zumindest der monumentalen) aufgehoben werden. Es sei jedoch noch besser, direkt in der Landschaft zu leben, um dort »das tiefsinnigste menschliche Gedicht« erleben zu können. Außerdem sollte die Landschaft so kultiviert werden, daß der Mensch in dieser Umgebung verweilen und die Landschaft in ihren ursprünglichen Zustand zurückgeführt werden könne. Einige Landschaftsbereiche sollten in einen Park verwandelt werden – den surrealistischen »Park im Park«.[28]

Solche und ähnliche Versuche Karel Teiges und seiner Freunde, den Funktionalismus mit dem Surrealismus zu verbinden, müssen wir mit Abstand betrachten, da die theoretischen Fähigkeiten der tschechischen Architekten von Zeit zu Zeit etwas eingeschränkt waren und ihre Ziele schwer durchführbar. Im Rahmen des Architekturdiskurses zwischen den zwanziger und den vierziger Jahren handelt es sich jedoch um mehr oder weniger sporadische Versuche. Vielleicht kann man von Friedrich Kieslers sogenanntem *Korrealismus* behaupten, daß dieser nach etwas ähnlichem strebte,[29] wenn auch Kieslers surrealistisch geprägte Texte mit dem Pathos und den dichterischen Imaginationen aus Teiges Vorwort zur *Wohnlandschaft* nicht vergleichbar sind. Teiges Versuch, den gesamten Inhalt von Žáks Buch in seine surrealistische Konzeption zu integrieren, konnte aber nicht gelingen.

Anfang der dreißiger Jahre schloß sich der Architekt Ladislav Žák Teiges Umkreis an. Er entwarf sogar noch länger als manch anderer von Teiges Schützlingen die sogenannten *Gemeinschaftshäuser* und sympathisierte, ebenso wie der Führer der Prager Avantgarde, mit der allgemein kritisierten Einrichtung des »abscheulichen und geschmacklosen ehelichen Doppelbettes«.[30] Aber es war wohl schwer für ihn zu verkraften, daß er als avantgardistischer Architekt nicht für die Armen, sondern nur für die Reichen tätig werden konnte. Die Fotobeilage zu Žáks Aufsatz »Utopie bytové kultury« (»Die Utopie der Wohnkultur«) in der neunten Ausgabe der Zeitschrift *Světozor* von 1934 illustriert auf anschauliche Weise dieses Trauma des Architekten (Abb. 9): Es handelt sich um eine Privataufnahme des Architekten und im Hintergrund ist die bekannte Prager funktionalistische Siedlung *Baba* mit drei herrlichen Villen von Žák zu sehen. Die ganze vordere Hälfte der Fotografie wird von zerfallenden Baracken eingenommen, in denen – am Fuße der *Baba*-Siedlung – die Arbeitslosen dahinvegetierten. Žáks Aufruf »nichts zu bauen« könnte daher die Parallele zu Teiges Überlegungen hinsichtlich einer Negation der Architektur sein: die Darstellung einer »Architektur ohne Architektur«, da nach Žák auch ein Freiraum als Architektur aufgefaßt werden kann.[31]

9. Ladislav Žák, Artikel »Die Utopie der Wohnkultur« mit Aufnahmen der Prager funktionalistischen Siedlung Baba, die im Vordergrund die Baracken der Arbeitslosen zeigt, und einer Villa in Prag-Zlíchov von Josef Havlíček und Karel Honzík.

Žák dachte dabei vor allem an die Landschaft und die Natur, denn der Zustand, in dem sich die tschechische Landschaft aufgrund der kapitalistischen Industrialisierung befand, beunruhigte ihn zutiefst. Seinen Ausführungen aus der *Wohnlandschaft* (Abb. 10) zufolge sollte die Landschaft

10. Ladislav Žak, Umschlag seines Buches *Obytná krajina* (*Wohnlandschaft*), Prag 1947.

allen Menschen gehören, die sie entsprechend erneuern und veredeln sollten. Mit seinen Äußerungen wie »volkstümlicher Naturregionalismus« oder »pannaturalistischer Sozialismus« verband Žák die Vorstellung von einem englischen Naturpark aus dem 18. Jahrhundert, in dem man alle für die englische Landschaft charakteristischen Merkmale durch typisch tschechische ersetzen möge. Als Žák nach dem politischen Umschwung 1948 einsehen mußte, daß die Pläne der tschechischen Stalinisten, die heimische Schwerindustrie auszubauen und die Rohstoffgewinnung zu erhöhen, für die tschechische Landschaft weitaus bedrohlicher waren als die vorangehenden kapitalistischen Plünderungen, bezog er öffentlich gegen sie Stellung.[32] Doch die Stalinisten brachten ihn schnell zum Schweigen – ebenso wie Teige. Aber trotz allem, was Teige und Žák miteinander verbinden mochte, zwischen ihren Ansichten bestanden unübersehbare Unterschiede.

So wich Žák, als er seine Landschaftsvisionen vorbrachte, zum Beispiel geradezu ängstlich jener Rhetorik aus, die in Teiges Umkreis gepflegt wurde. Obwohl in der *Wohnlandschaft* mitunter surrealistische Themen gestreift werden, vermied Žák es, sich des marxistischen oder surrealistischen Jargons zu bedienen. Während Teige die surrealistischen »Parks im Park«, von denen in seinem Vorwort zu Žáks Buch die Rede ist, mit den neuesten Mobiles von Calder oder den neuen Plastiken von Hans Arp ausstatten wollte, hielt Žák an einem weitaus konservativeren Geschmack fest, da er sein Wissen über Landschaftsgestaltung vor allem aus den Bildern der tschechischen realistischen und impressionistischen Landschaftsmalerei des 19. und des beginnenden 20. Jahrhunderts geschöpft hatte. Und schließlich: Wenn Žák es überhaupt für nötig gehalten hat, seine architektonischen Ideen mit irgendeiner Wissenschaft zu unterlegen, dann sicherlich nicht mit der Psychoanalyse, sondern mit der Biologie.

Nichtsdestotrotz ging es für Teige, so meine ich, keinen Schritt zurück, sondern eher nach vorn, wenn man den Umstand beachtet, daß der zentrale Punkt von Žáks Theorie nicht an Bedeutung verlor, nicht einmal dann, nachdem die marxistische Illusion von der revolutionären Umgestaltung der Welt zusammengebrochen war. Was Ladislav Žák in seinem Buch *Wohnlandschaft* versucht hatte darzulegen, kann als ein erster Vorstoß betrachtet werden, die Architektur mit der Ökologie zusammenzuschließen.

Wie Žák sagt, dürfen wir die Natur nicht als ein Objekt betrachten, das es auszubeuten und zu plündern gilt, sondern als einen lebenden Organismus, der zu unserem gleichwertigen Partner werden soll. Erst in diesem Prozeß, in dem sich die Natur emanzipiert, entdeckt der Mensch bei sich selbst von neuem das unterdrückte natürliche Wesen und kann sich daher endlich befreien.

(Aus dem Tschech. übers. v. Jeanette Fabian)

Stephan Templ, *Baba: Die Werkbundsiedlung Prag*, 1999, S. 16–20.

DAS NEUE BAUEN WIRD PROPAGIERT – BAUAUSSTELLUNGEN IN EUROPA

Schenkt man den Besucherzahlen der Bauausstellungen Glauben (Werkbundsiedlung Wien über 100.000), so waren diese Mustersiedlungen das eigentliche Sprachrohr des Neuen Bauens – viel mehr als die Fachmagazine und Zeitschriften. Allein in den Jahren 1927 bis 1933 wurden dreizehn solcher Bauausstellungen veranstaltet: in der Tschechoslowakei, Schweiz, Deutschland, Italien, Österreich und Schweden[2]. An der wohl bekanntesten, der Stuttgarter Weißenhofsiedlung aus dem Jahre 1927, wurde gar die Legende der Moderne festgemacht. Sie war die erste der sechs in Europa gezeigten Werkbundausstellungen und – sie war die radikalste. Die internationale Architektenschaft experimentierte hier mit neuen Technologien; vornehmliches Ziel war es, die Verwendung von industriell hergestellten Bausystemen, die Typisierung und Vereinheitlichung im Wohnbau auszuprobieren. Das Experiment vom Weißenhof machte Schule, und so organisierte der tschechoslowakische Werkbund bereits im Jahre 1928 die Brünner Mustersiedlung «Nový Dům». Sie war wesentlich kleiner, national besetzt, verfolgte aber auch die Idee der Typisierung im Wohnbau.

Wohnen in der Gemeinschaft war das Thema der Werkbundsiedlung Breslau aus dem Jahre 1929. Eingeschlossen in die Siedlung ist das Ledigenheim von Hans Scharoun, ein Boardinghouse-Typ, das seinerzeit als Hotel diente und heute Studentenheim ist. Neben Bauten mit traditionellen Wohnformen ist vor allem das Kollektivhaus von Adolf Rading hervorzuheben.

Im Gegensatz zu den anderen Werkbundsiedlungen wurde Zürich/Neubühl kollektiv geplant. Das erklärt auch die einheitliche Architektur der größten Werkbundsiedlung, die trotzdem eine große Typenvielfalt hervorgebracht: 105 Einfamilienhäuser gibt es in drei bis sechs Zimmervarianten, 90 Etagenwohnungen zwischen 35 und 118 m². Zudem – so schreibt Max Ernst Haefeli, einer der planenden Architekten – ermöglicht die Typenvielfalt eine Rotation innerhalb der Siedlung.

Die Wiener Werkbundsiedlung aus dem Jahre 1932 war wie Stuttgart ein internationales Ereignis. Programm der 70 relativ traditionell errichteten Häuser war es, mit einem Minimum an Raumaufwand ein Optimum an Räumlichkeit zu erzeugen.

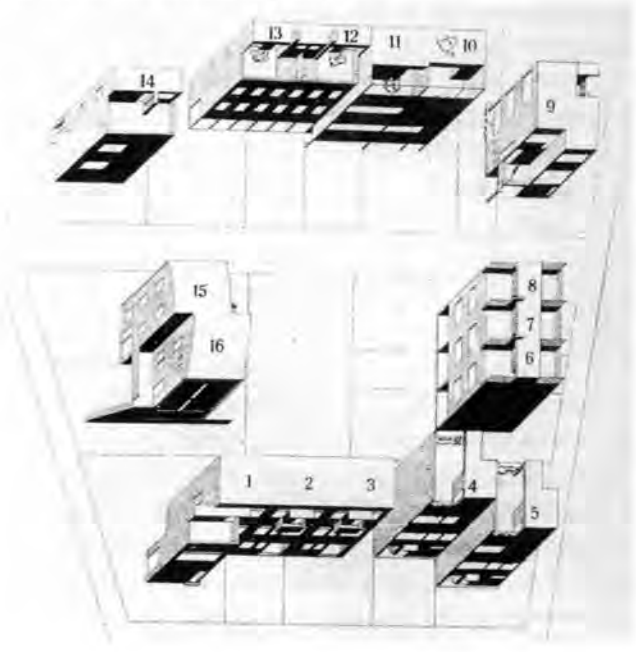
Nur einen Monat, nachdem in Wien die Ausstellung siedlung Baba. Es ist die erste große Ausstellungssiedlung in Prag. Václav Havel (der Großvater des gegenwärtigen Staatspräsidenten) hatte schon im Jahre 1928 ein weitläufig angelegtes Ausstellungsviertel in Prag-Barrandov geplant, von dem lediglich zwei Villen zur Ausführung kamen.

GESCHICHTE DES TSCHECHISCHEN UND TSCHECHOSLOWAKISCHEN WERKBUNDES

Am Vorabend des Ersten Weltkrieges machte sich der erstarkte Nationalismus auch in der tschechischen Architektenschaft bemerkbar. Man begnügte sich 1914 nicht, bei der übernationalen Werkbund-Ausstellung in Köln innerhalb der Österreichischen Sektion präsentiert zu werden; man wollte als tschechischer Werkbund auftreten, der bereits in den Wintermonaten des Jahres

auftreten, der bereits in den Wintermonaten des Jahres 1913 gegründet worden war. Dank der guten Wiener Kontakte des Wagnerschüler Jan Kotěra wurden dem «Tschechischen Werkbund» vier Säle im Österreich-pavillon zur Verfügung gestellt. Der eigene Weg war jenseits aller nationalen Überlegungen auch begründet: erstmals präsentierte man auf einem internationalen Forum den eigenwilligen tschechischen Stil: Der aus Frankreich hierhergelangte Kubismus erschloß auch das Kunstgewerbe, wie man sich weiland in Köln anhand von

The Werkbund Housing Estate Brno (Nový Dům), 1928
Die Brünner Werkbundsiedlung Nový Dům, 1928



Gläsern, Keramik, Möbeln und sonstigen Einrichtungs-accessoires überzeugen konnte.

Die Kriegsereignisse setzen dem hoffnungsvollen Start ein Ende. Erst 1920 kam es dann im neugeschaffenen Staat zur Gründung des «Tschechoslowakischen Werk-bundes». Anfangs noch dem Nationalstil verpflichtet – die Ausstellung in Monza legt davon Zeugnis ab –, weist die nächste große internationale Kunstgewerbeausstellung 1925 in Paris schon auf die tschechische Spielart der aufkommenden Weißen Moderne. Der neue Geist braucht auch ein neues Organ. Kennzeichnet die Zeit-schrift «Výtvarná práce» (Redaktion Pavel Janák) die Anfangsphase der Jahre 1921-26, so bereitet das neue Magazin «Výtvarné snahy» (Redaktion Karel Herain, Josef Vydra, Ladislav Sutnar, Jaroslav Jindra) die nächsten Ereignisse vor: die anläßlich der 10jährigen Republiks-feiern 1928 in Brünn eröffnete Schau «Zeitgenössische Kultur». Der «Tschechoslowakische Werkbund» brachte sich dabei gleich mit drei Projekten ein: einmal mit einer Produktpalette im Handels- und Industriepalast, dann mit einem von Josef Havlíček geplanten und von Hana Kučerová-Záveská möblierten Prototyp eines Reihen-wohnhauses und zuletzt durch die Werkbundsiedlung. Als die Brünner Schau ihre Pforten schloß, war die Prager Werkbundsiedlung schon beschlossen. Die Dokumenta-tion ihrer Genesis ist bereits in dem ab 1931 heraus-gegebenen Magazin «Žijeme» zu finden. Zu den weiteren Aktivitäten dieser Zeit gehört die Zusammenstellung einer Wanderausstellung zum Thema tschechoslowa-kische Architektur und Kunstgewerbe, die in den Jahren 1930-32 in Genf, Bukarest, Straßburg und Malmö gezeigt wird.

In Prag stellt František Zelenka die Ausstellung «Byt»

(Wohnung) zusammen, die einen repräsentativen Querschnitt durch das Einrichtungsdesign der 30er Jahre gibt. Der kurz danach edierte Almanach dokumentiert es heute noch. Höhepunkt dieser Jahre – und fast auch schon der Ausklang des Werkbundes – war die Eröffnung des von Oldřich Starý entworfenen Ausstellungshauses in der Národní.

Nach der Zerschlagung der Tschechoslowakei durch die Nationalsozialisten nennt sich der Bund wieder Tschechischer Werkbund – bis zum Jahr 1948: im Jahr der kommunistischen Machtübernahme wird er schließlich dem «Zentrum der Volks- und Kunstarbeit» eingegliedert.

● BABA UND DIE TSCHECHISCHE AVANTGARDE

Die Planung der Werkbundsiedlung (1928-32) fällt in eine Zeit des Umbruches. Die Weltwirtschaftskrise hinterläßt in der exportorientierten Tschechoslowakei tiefe Spuren, der Bauboom der ersten Tschechoslowakischen Republik geht seinem Ende zu. Idole wie Le Corbusier werden von den einstigen Verehrern vom Sockel gestürzt: der Architekt, der wie kein zweiter die tschechische Moderne beeinflußt hat. Junge Architekten suchten sein Atelier in Paris auf, waren wie Karel Stráník an der Planung des «L'esprit nouveau» oder Vladimír Karfík am «Plan Voisin» beteiligt. Le Corbusier selbst nahm gleich Gropius, Oud und Loos an der legendären Prager Vortragsreihe im Winter 1924 teil. Aber auch andere Strömungen wie der sowjetische Konstruktivismus hinterlassen Spuren in der Moldaumetropole.

In Prag wurden keine großen Architekturkonzepte geschrieben, aber die aus Ost und West einströmenden Ideen konnten dank einer hochstehenden Stahl-, Zement- und Glasindustrie rasch und durchaus eigenständig umgesetzt werden. Der Wenzelsplatz soll mit vorgehängten Glasfassaden, Werbe- und Lichtinstallationen zu einem Boulevard der Moderne verwandelt werden. Architektur ist das politische Medium und Vehikel des jungen Staates. Mit großer Selbstverständlichkeit präsentiert sich die junge Tschechoslowakei bei ihrer 10-Jahr-Feier in Brünn mit Avantgardearchitektur.

Kritik an dieser «bürgerlichen Staatsmoderne» kommt aus dem Lager der «radikalen» Linken, die bis dahin mit ihrer marxistisch-leninistischen Formulierung des Modernen Bauens keinen Widerhall gefunden hat. Erst die angespannte Wirtschaftslage und die sich verschärfende Wohnungsnot rückt ihr gesellschaftspolitisches Konzept ins Licht der Öffentlichkeit. Karel Teige, einstens Sprachrohr der Avantgardeplattform «Devětsil», formuliert das Prinzip der Minimalwohnung (die ja auch Thema des zweiten CIAM-Kongresses 1929 war) in seinem Buch «Nejmenší byt» so: «Die Minimalwohnung in einem Kollektivhaus sollte eine Wohnzelle sein, ein Zimmer für einen erwachsenen Menschen. Solche Zellen sollten in der Art eines großen Bienenstocks angeordnet sein. Aus der Art und Weise der Lebensführung ergibt sich die Notwendigkeit, die traditionelle Familienwirtschaft aufzuheben und die Kindererziehung zu vergesellschaften. Eine solche Wohnzelle hat weder Eßzimmer noch Salon und auch kein Kinderzimmer. Sie ist ein Ort zum Schlafen, zum privaten Ausruhen, zum Studium und für kulturelle Arbeit, für das intellektuelle Leben und das Gefühlsleben.»

Trotz heftiger Propagierung dieser Wohnform läßt sich kein Bauherr finden. Selbst die kommunistische Arbeitergenossenschaft «Včela» (Biene) entscheidet sich bei ihrem

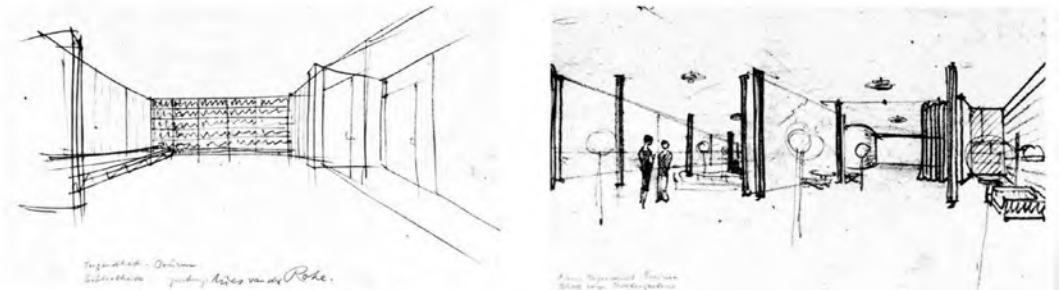
1931 ausgeschriebenen Wettbewerb für traditionelle «kleinbürgerliche» Wohnverhältnisse und Grundrisse. Die Linksarchitekten versuchen daraufhin, ihre Kollektivhausideen bei Schulen und Sanatoriumsbauten durchzusetzen (z.B. Sanatorium Machnáč in Trenčianské Teplice von Jaromír Krejcar). Diese Bauten boten auch ein weites Feld, um die geforderte «Wissenschaftlichkeit» der Architektur auszuprobieren (Belüftungs- und Besonnungsprinzipien).

Baba mit ihrem «emotionalen» Funktionalismus konnte für die Architekten der «levá fronta» (Linksfront) kein Experiment sein. Die Werkbundsiedlung diente ihnen als Anstoß, um ihre Thesen zu festigen, um sich klar vom bürgerlichen Bauen zu distanzieren. Nichtsdestoweniger hat Jan Gillar, ein «wissenschaftlicher» Architekt, ein Einfamilienhaus für Baba eingereicht; einige Jahre später baute er für Karel Teige sogar eine Villa in Prag-Smíchov.

Baba bot vor allem der um die Jahrhundertwende geborenen Generation erste Gehversuche. Das sind František Zelenka, Hana Kučerová-Záveská, Jaroslav und Karel Fišer und Ladislav Žák, den seine drei Baba-Bauten über Nacht zum Jungstar machten.

Dank der demokratischen politischen Verhältnisse konnte sich die Moderne und vor allem die Kritik an ihr bis zur Okkupation im Jahre 1939 entwickeln. Es war das Ende zweier pulsierender Jahrzehnte. František Zelenka und Otokar Fischel werden in Auschwitz ermordet, Hana Kučerová-Záveská stirbt erst 40jährig im schwedischen Exil. Jene, die den Krieg überlebten, mußten 1948 endgültig ihre Hoffnungen begraben: Mit der kommunistischen Machtübernahme wurden sämtliche privaten Ateliers ebenso wie der Werkbund aufgelöst. Die Architekten hatten sich in staatliche Planungsbüros einzugliedern. Pavel Janák und einige andere Gründungsväter der Moderne flüchteten in den Denkmalschutz.

Grete und Fritz Tugendhat, „Kann man im Haus Tugendhat wohnen?“ in: Vladimír Šlapeta (Hg.), *Die Brünner Funktionalisten: moderne Architektur in Brünn*, 1985, S. 78-81.



Ludwig Mies van der Rohe: Skizze, 1929 · Skizze von Sergius Ruegenberg (im Büro Mies van der Rohe), 1929 · Wohnraum Haus Tugendhat

KANN MAN IM HAUS TUGENDHAT WOHNEN?

DIE FORM, BERLIN JG. 6, 1931

Die Bewohner des Hauses Tugendhat in Brünn haben sich zu unserer Freude zu der Frage der Bewohnbarkeit des Hauses geäußert. Herr und Frau Tugendhat haben getrennt voneinander uns Schreiben geschickt, die wir beide veröffentlichen. Wir beschließen die Auseinandersetzung, indem wir unserem Mitarbeiter, dem Architekten Ludwig Hilberseimer, das Wort zu einer kurzen Stellungnahme geben. Diese Stellungnahme ist deshalb besonders wichtig, weil Hilberseimer das Haus selbst gesehen hat.

Geehrte Redaktion,

Herr Riezler sagt in seiner Antwort auf die Frage: „Kann man im Haus Tugendhat wohnen?", daß eigentlich die Bewohner dazu Stellung nehmen müßten. Es ist mir wirklich ein Bedürfnis, dies zu tun. — Ich will vorausschicken, daß auch ich der Ansicht bin, daß ein Privathaus nicht der beste und richtigste Ort zur Gestaltung der Mies'schen Raumideen ist, und zwar schon deshalb nicht, weil echte Kunst — und die ist im Mies'schen Bauen intendiert — im Gegensatz zum Kunstgewerbe - nie für den einzelnen geschaffen worden ist oder werden kann. Das hat aber mit der Frage, ob man in unserem Haus wohnen kann, nicht viel zu tun. Denn wenn Herr Bier meint, man sollte Mies Aufgaben stellen, die seine „für die höchsten Aufgaben der Baukunst gerüstete Kraft an der richtigen Stelle einsetzen, dort, wo dem Geist ein Haus zu bauen ist, nicht, wo die Notdurft des Wohnens, Schlafens, Essens eine stillere, gedämpftere Sprache verlangt", so ist gerade dies der Sinn der Mies'schen Arbeit, gegenüber der Notdurft den primär geistigen Sinn des Lebens jedes einzelnen von uns wieder in sein Recht einzusetzen — wieweit das für alle in ihrem Heim und nicht „dort, wo dem Geist ein Haus zu bauen ist", richtig und möglich ist, ist eine soziale Frage, die Herr Mies nicht lösen kann. — Der Kernpunkt der Kritik des Herrn Bier scheint mir die Behauptung, daß die Pathetik dieser Räume zu einem Ausstellungswohnen zwingt und persönliches Leben erdrückt. Ob es an der „Abstumpfung" liegt — wie Herr Riezler meint — oder nicht — jedenfalls habe ich die Räume nie als pathetisch empfunden, wohl aber als streng und groß — jedoch in einem Sinn, der nicht erdrückt, sondern befreit.

Diese Strenge verbietet ein nur auf „Ausruhen" und Sich-Gehen-Lassen gerichtetes Die-Zeit-Verbringen — und gerade dieses Zwingen zu etwas anderem hat der vom Beruf ermüdete und dabei leergelassene Mensch heute nötig und empfindet es als Befreiung. Denn wie man in diesem Raum jede Blume ganz anders sieht als sonst und auch jedes Kunstwerk stärker spricht — (z. B. eine

Grete Tugendhat

vor der Onyxwand stehende Plastik) —, so heben sich auch der Mensch für sich und die anderen klarer aus seiner Umwelt heraus. Es ist auch absolut nicht so, wie Herr Bier meint - daß die Räume ganz fertig sind und man sich ängstlich hüten müßte, irgend etwas zu verändern —, solange man nicht die Gliederung des Ganzen stört, sind Änderungen, wie es sich gezeigt hat, wohl möglich. Der Rhythmus des Raumes ist so stark, daß kleine Veränderungen unwesentlich bleiben. Was nun diesen Rhythmus anbelangt, so kann ich Herrn Riezler nicht zustimmen, daß er „seine Lösung erst im Einswerden mit dem Allraum der Natur findet" — so wichtig auch die Verbundenheit von drinnen und draußen ist, so ist der Raum doch ganz geschlossen und ruht in sich —, die Glaswand wirkt in diesem Sinn vollkommen als Begrenzung. Wenn es anders wäre, glaube ich selbst, daß man ein Gefühl der Unruhe und Ungeborgenheit hätte. So aber hat der Raum — gerade durch seinen Rhythums — eine ganz besondere Ruhe, wie sie ein geschlossenes Zimmer gar nicht haben kann.

Was das Praktische anbelangt, so haben wir uns auch während der Planung Sorgen gemacht, ob die Abtrennung des Eßzimmers genügen wird. Tatsächlich war vom Speisedunst noch nie etwas zu bemerken. Der Samtvorhang schließt den Eßraum genügend ab, so daß auch die Geräusche des Auf- und Abdeckens nicht störend sind.

Was nun die Isolierungsmöglichkeit betrifft, so muß ich zugeben, daß diese Frage definitiv erst später beantwortet werden kann, wenn die Kinder erwachsen sein werden — vorläufig konnten wir bei Besuchen und auch größeren Gesellschaften feststellen, daß es sehr gut möglich ist, die einzelnen Gruppen in ausreichender Weise trennen zu können, so daß eine gegenseitige Störung das gewohnte Maß nicht überschreitet.

Wir rechnen allerdings für später damit, daß die oberen Zimmer — die schon von vornherein nicht als ausgesprochene Schlafräume eingerichtet sind — teilweise auch als Wohnzimmer dienen werden.

Wir wohnen sehr gern in diesem Haus, so gern, daß wir uns nur schwer zu einer Reise entschließen können und uns befreit fühlen, wenn wir aus engen Zimmern wieder in unsere weiten, beruhigenden Räume kommen.

Grete Tugendhat

Fritz Tugendhat

Geehrte Redaktion,
„Kann man im Hause Tugendhat wohnen?"

Diese Frage, ob überhaupt berechtigt oder nicht, kann wirklich nur von den Bewohnern beantwortet werden.

Herr B. geht von der falschen Voraussetzung aus, daß wir „einem" Architekten einfach „einen" Bauauftrag gegeben haben, und da konnte Herr Mies van der Rohe dann „den Prototyp eines Wohnhauses" in vollster Freiheit schaffen.

Es war aber so: Wir sahen unter vielen anderen Abbildungen auch solche von Bauprojekten des Architekten Mies van der Rohe — und da wir eine unbestimmte Vorstellung von Licht, Luft, Klarheit und Wahrheit hatten — gingen wir zu Herrn Mies — und übergaben ihm nach kurzer Bekanntschaft die Aufgabe. Eine Aufgabe, die hinsichtlich der Wohntechnik genau umrissen war.

Nun sind unsere Wünsche in einem solchen Maße erfüllt worden, daß ich oft glaube, dieses Haus schon vor der Erschaffung durch den Baumeister gesehen zu haben — und doch ist dieses Haus eine „reine Lösung". — Darin sehe ich die größte Kunst des Architekten.

Herr Bier, der vermutlich das Haus nur von einigen flachen Fotografien kennt — die nur einen ganz unzulänglichen Begriff des Werkes geben können, Herr B. spricht nur von dem großen Hauptraum, ohne zu bedenken, daß dieser doch ein Teil des Hausorganismus ist. Es wird die mangelhafte Differenzierung dieses Hauptraumes kritisiert, das „Nur-Offensein" gegen den Freiraum, das Fehlen eines abgeschlossenen Arbeitsraumes, und es wird von „Paradewohnen und Ausstellungswohnen" gesprochen.

Besonders die letztgenannte Behauptung ist erstaunlich und von Grund aus neu für die Bewohner.

Die einzelnen „Plätze" des Hauptraumes sind durch schwere Vorhänge hinreichend in „geschlossene Räume" zu verwandeln — ebenso gelingt es — zumindest in der Bibliothek, sich gegen den Freiraum Natur vollkommen abzuschließen, wenn das Bedürfnis hierzu bestehen sollte - allerdings ziehe ich den weiten Horizont bei geistiger Konzentration dem einengenden Druck naher Wände vor. Einzelne Gesellschaftsgruppen stören sich nicht mehr als in den zimmergeteilten alten Häusern. Sollte ein geschlossenes Arbeitszimmer für den „Herrn des Hauses" wirklich ein Bedürfnis sein? Ich wenigstens legte großen Wert darauf, kein Arbeitszimmer in diesem „Zuhause" zu haben — meine Arbeitsstätte lasse ich, ebenso wie den Berufsmenschen, draußen —, gewiß ein Luxus. Im übrigen kann das „Schlafzimmer des Herrn" ebensogut als Arbeitszimmer benutzt werden, ohne daß man in den Verdacht „eingeschränkter Lebensführung" kommen müßte.

Daß das Haus in technischer Hinsicht alles besitzt, was der moderne Mensch nur wünschen kann, das darf ich nach fast einjährigem Wohnen hier mit voller Gewißheit bejahen. Im Winter ist das Haus leichter zu heizen als ein Haus mit dicken Mauern und doppelten Kleinfenstern. — Die Sonne scheint infolge der vom Fußboden bis zur Decke reichenden Glaswand und wegen der hohen Lage des Hauses tief in den Raum hinein. Bei klarem Frostwetter kann man bei herabgelassenen Scheiben in der warmen Sonne sitzen und auf schneebedeckte Landschaft schauen, wie in Davos. Im Sommer sorgen Sonnenplachen und elektrische Luftkühlung für angenehme Temperatur.

Speisegerüche aus der halbrunden Speisenische sind nie aufgetreten; wenn gelüftet werden soll, dann geschieht dies in wenigen Sekunden durch Verschwindenlassen der Glaswand. Abends werden die Glaswände durch leichte Seidenvorhänge verdeckt, welche das Spiegeln verhindern.

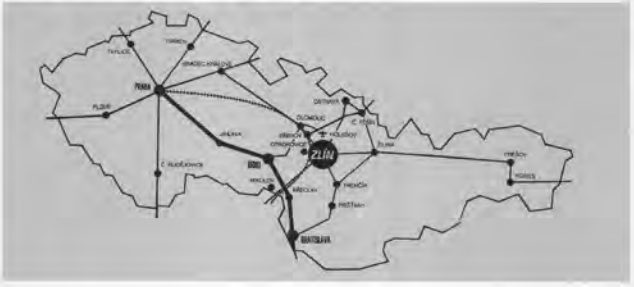
Es ist richtig, man kann in dem Hauptraum keine Bilder aufhängen, ebensowenig kann man wagen, irgendein die stilvolle Einheitlichkeit des Mobilars störendes Stück hineinzutragen — wird aber deswegen „das persönliche Leben erdrückt"? Die unvergleichliche Zeichnung des Marmors, die natürliche Maserung des Holzes sind nicht an die Stelle der Kunst getreten, sie treten in der Kunst auf, im Raum, der hier Kunst ist: Übrigens darf die „Kunst" durch eine edle Lehmbruck-Plastik in ungewohnter Weise zur Geltung kommen — und auch das persönliche Leben — in freierer Weise als je. Und wenn ich die Blätter und Blüten betrachte, die wie Solitäre von gemäßen Hintergründen sich leuchtend abheben, wenn ich diese Räume und alles, was darin ist, auf mich als Ganzes einwirken lasse, dann empfinde ich deutlich: Das ist Schönheit — das ist Wahrheit. Wahrheit — man kann verschiedene Anschauungen haben, aber jeder, der diese Räume sieht, wird früher oder später zu der Erkenntnis kommen, daß hier wahre Kunst ist.

Dies danken wir Herrn Mies van der Rohe.

Fritz Tugendhat

Arthur Meyer, „Amerika in Mähren: Bat‘as industrielle Musterstadt“ in: *Hochparterre*, 5/1992, S. 48–51.

Amerika in Mähren: Bat’as industrielle Musterstadt



Rund 300 Kilometer östlich von Prag, nahe der slowakischen Grenze liegt Zlín, Ort eines besonderen Experiments und Herz des Bat’a-Imperiums der Zwischenkriegszeit.

Von Arthur Meyer

«Ein Aufschrei reisst mich aus dem Schlaf und gellt weiter, da ich mich aufsetze und nachdenke, wo ich wohl sein könnte, und zum Fenster gehe. Unten liegt Amerika, das steht ohne Frage. Es ist aber nicht New York oder Chicago, eher Kalifornien oder Florida oder so etwas. Denn obwohl ich Wolkenkratzer erblicke und auch mein eigenes Fenster offenbar zu einem Wolkenkratzer gehört, scheint es mit Mangel an horizontalem Raum und mit der Höhe der Bodenpreise denn doch nicht so arg zu stehen; zwischen dem gigantischen Warenhaus und dem fünfzehnstöckigen Bürogebäude gegenüber liegen potentielle Bauplätze von mehreren Quadratkilometern brach. Auch das Kino, grösser als alle, die ich in Mitteleuropa kenne (nur Gaumont in Paris ist grösser), vergeudet seinen Bauplatz; es ist ebenerdig, kein Building überdeckt es, geschweige denn eines wie das Rockefeller Center. Am verschwenderischsten aber geht der Rasen mit den Dimensionen um ein untrüglicher Beweis dafür, dass ich weltentfernt von Manhatten bin.»

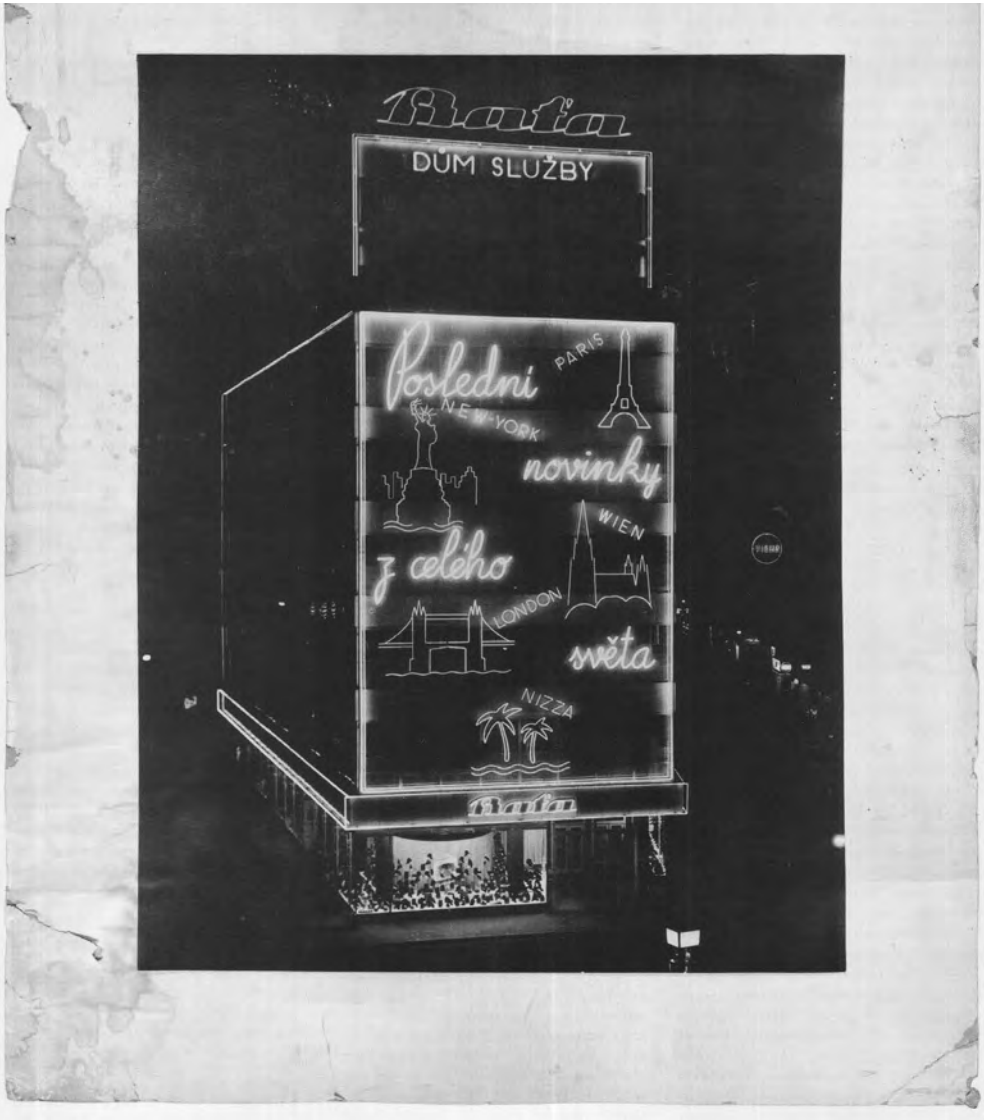
Es ist nach wie vor die gültigste Beschreibung der Bat’a-Stadt Zlín und ihres Zentrums, die der «rasende Reporter» Egon Erwin Kisch da 1947 zu Papier brachte.

Tomáš Bat’a, Sohn eines kleinen mährischen Schusters und der Erbauer der Musterstadt, starb 1932, als er mit seinem Privatflugzeug vom firmeneigenen Flugplatz aus, dem «Bat’a-Aerodrom» in Otrokovice bei Zlín, zum Flug in die Schweiz startete, um im aargauischen Möhlin seine jüngste Industrieansiedlung zu eröffnen: Seine Junkers D 1608 stiess im Nebel gegen einen Fabrikschornstein. In der Erinnerung lebte der «šéf» (Chef), wie Bat’a in Zlín allgmein genannt wurde, weiter. Auch als die Kommunisten die Musterstadt des Kapitalismus im flachen Seitental der March (Morava) zum sozialistischen Paradies der Werktätigen umfunktionierten und Zlín nach dem ersten kommunistischen Präsidenten der Tschechoslowakei in Gottwaldov umbenannten. Je mehr die Kommunisten Bat’a vertenfelten, desto mehr verehrten die einfachen Leute im «kapitalistischen Ausbeuter» ihren Wohltäter: Bat’a hatte für sie am Rande seiner in wenigen Jahren aus dem Boden gestampften Industrieansiedlung nach amerikanischem Vorbild eine Gartenstadt aus Hunderten von Ein- und Zweifamilienhäusern gebaut. Deren Standard mit Bad, Klosett, Warmwasserboiler, einige sogar mit Stromkonverter oder Fernwärme, stand weit über dem in den zwanziger und dreissiger Jahren üblichen. Die Miete der kleinen Häuschen war billig; die Löhne bei Bat’a waren hoch. Die Arbeitsproduktivität galt als die damals höchste in Europa.

Ein «aufgeklärter Kapitalist»

Bat’a war der erste, der Fords Fliessbandprinzip der Autofabrikation auf die Schuherzeugung übertragen und zahlreiche Arbeitsvorgänge automatisiert hatte. Weil die Maschinen dafür nicht existierten, konstruierte er sie in eigenen Fabriken selber. Für seine Werbe- und Ausbildungsfilme baute er auf einer Anhöhe über Zlín ein eigenes Zeichentrickfilm-Studio, das bis heute besteht und den guten Ruf des tschechischen Films gerade auf diesem Gebiet begründete. Unter den Denksprüchen, die er an die Wände seiner Bauten malen liess, stach jener hervor, auf dem zu lesen stand: «Der Tag hat 84600 Sekunden.»

Lange bevor es psychologische Führungs- und Motivierungsseminare gab, führte der «šéf» den Begriff «Mitarbeiter» für alle Beschäftigten ein, gleichgültig ob sie Arbeiter, kleine Angestellte oder leitende Manager waren. Er selber sah sich als liberaler «Sozialdemokrat»,



«Bat'a by night»: Am Verkaufsgeschäft in Brno (Brünn), entworfenen von Vladimír Krafik, demonstriert der Konzern Internationalität.

BILDER: BATA ARCHIV MÖHLIN

dem kein Gemeinschaftseigentum, wohl aber eine möglichst breite Gemeinschaft von Eigentümern vorschwebte. Der 1. Mai war alljährlich das grösste Fest der «Bat'a-Familie», nur dass kein Gewerkschaftsfunktionär, sondern der «šéf» persönlich den Umzug anführte.

Die Arbeiter beteiligte Bat'a am Gewinn; intern schuf er ein System selbstverwalteter Arbeitseinheiten, die untereinander in Konkurrenz standen, selbständig entscheiden und Vorfabrikate frei einkaufen, veredeln und weiterverkaufen konnten. Betriebseigene Gaststätten, Freizeitbetriebe und Warenhäuser sorgten dafür, dass das Geld zum Vorteil aller im rasch wachsenden Bat'a-Imperium verblieb. In der Bat'a-eigenen Hausbank wurden die Ersparnisse der «Mitarbeiter» mit 10 Prozent anschlich verzinst.

«Massstab» für alles blieb der Mensch: Seine Leistungsfähigkeit regelte die Arbeits- und bestimmte die Freizeit. Weil die Produktivität am öden Fliessband nach vier Stunden erlahmte, gab es bei Bat'a eine zweistündige mittägliche Arbeitspause. Man verbrachte sie in den Restaurants und Betriebskantinen des Unternehmens, im betriebseigenen (inzwischen stillgelegten) Schwimmbad oder im Riesen-Kino Galucas mit seinen 2400 Sitzplätzen. Bat'a hatte auch eigene Gesundheitseinrichtungen und Kinderbetreuungsstätten. Die Wohnsiedlungen an den seitlichen Hängen und die Fabriken im Tal sind bis heute durch umweltfreundliche Trolleybusse untereinander verbunden. Die Gartenstadt und das viele Grün rund um die durch grosse Fensterfronten hell gehaltenen Fabrikhallen sollten den Ausgleich zur monotonen Tagesarbeit bringen. Die Gemüse- und Obstgärten neben den individuellen Arbeiterwohnhäusern erwiesen sich dabei als probates Mittel zur Immunisierung gegen Gewerkschafts- und Parteiaktivitäten, die andernorts einen guten Nährboden fanden.

Ratgeber Le Corbusier

Bat'as «Eigenheimphilosophie» ist es zu danken, dass Le Corbusier, entgegen zahlreicher Legenden, in Zlín nie selber gebaut und projektiert hat. Bat'a zog ihn zwar mehrfach zu Rat (und stritt sich mit ihm auch einmal über eine Honorarnote); Ideen Corbusiers finden sich überall in den Bat'a-Bauten. Allein die von Corbusier vorgeschlagenen mehrgeschossigen «Wohnmaschinen» – Kollektivhäuser nach Art der späteren «Unité d'habitation à grandeur conforme» von Marseille – wurden von Bat'a als Widerspruch zu dem vom Architekten selber propagierten «menschlichen Massstab» abgelehnt (worüber Le Corbusier verstimmt gewesen sein soll). Dafür beriefen sich später die Kommunisten, die nach dem Zweiten Weltkrieg von der Gartenstadtidee abrückten und zum Bau von Massenwohnsiedlungen übergingen, umso eifriger auf den Schweizer Propagandisten der funktionellen Stadt.

Für die Konstruktion der «neuen Schuhmacherstadt» hatte Bat'a die besten Architekten seiner Zeit nach Zlín geholt: Bat'as verhältnismässig bescheidene Privat-Villa wurde von dem bedeutenden tschechischen Otto-Wagner-Schüler Jan Kotěra (1871-1923) innen und aussen umgestaltet. Kotěra war es auch, der schon 1922 den ersten «Regulationsplan» für Zlín entwarf. Ein Schüler Kotěras und seines heute als «Vorläufer der Postmoderne» gefeierten slowenischen Wagner-Mitstudenten Josip Plečnik, der aus Zlín gebürtige František Lydie Gahura (1891-1953), wurde Bat'as erster Chefarchitekt und -planer und als solcher einer seiner engsten Mitstreiter.

Stadtplanung und «Bat'a Modul»

Gahura hat nicht nur zahlreiche bedeutende Bauten Zlíns, darunter das (später durch den Umbau zu einem «Künstlerhaus» mit Galerie und Konzertsaal verunstaltete) funktionalistische Glashaus des sogenannten Bat'a-Mausoleums, entworfen; die einmalige Gesamtkonzeption der Stadt und ihr Charakter als konsequente Gartenstadt sind massgebend sein Werk. Aus seinem Konstruktionsbüro ging die 1927 entwickelte einheitliche Typisierung nach dem «Bat'a-Modul» von 6,15 x 6,15 Metern (20 Fuss) hervor, die auch in der 1932 vom Zürcher Architekten Hannibal Naef in Möhlin (AG) errichteten Bat'a-Ansiedlung verwendet wurde. Bei den Skelettbauten sind die Stahlbetonsäulen zur Hälfte sichtbar, die Zwischenräume mit den typischen Mauern aus unverputzten Ziegeln oder mit grossen, feingliedrig unterteilten Fenstern gefüllt. Der Bat'a-Standard diktierte in Zlín noch etliche Jahre über die Nationalisierung der Bat'a-Werke nach dem Zweiten Weltkrieg hinaus das Bauen; die Tradition und das Qualitätsbewusstsein unter den Arbeitern waren hier so stark verankert, dass sich die Kommunisten erst in der Zeit von Husaks «Normalisierung» nach 1968 getrauten, im Tal von Zlín die sowjetische Panelbautechnik einzuführen.

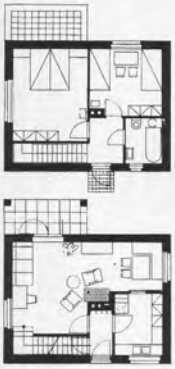
In den späteren Jahren seines bis 1946 befristeten Zlíner Wirkens verlegte sich Gahura vor allem auf die Stadtplanung. Zweiter Chefarchitekt wurde 1933 der noch von Tomáš Bat'a aus dem Atelier Frank Lloyd Wrights in Amerika geholte, 1901 geborene Vladimír Karfík, ein enger Freund Le Corbusiers, der seine Studien in Prag ebenfalls bei Schülern des Wiener «Moderne-Vaters» Otto Wagner begann und heute, hochbetagt, in Brünn (Brno) lebt. Von Karfík stammen einige der besten Bat'a-Häuser der dreissiger Jahre, darunter das Verwaltungsgebäude der Schuhfabrik in Zlín mit dem berühmten, in einem Aufzug installierten, jederzeit durch Öffnen der einen Seitenwand in die Grossraumbüros der einzelnen Etagen integrierbaren Chefbüro. Es ist heute die Hauptattraktion des im Untergeschoss eingerichteten Zlíner Schuhmuseums. Auch das formschöne Bat'a-Verkaufsgeschäft in Bratislava und das noch immer als «Hotel Moskva» angeschriebene frühere Bat'a-Gesellschaftshaus sind Karfíks Werke.

Umfassende Bildung für die Mitarbeiter

Bat'a suchte seine «Mitarbeiter» im übrigen vornehmlich unter der früher oft zur Auswanderung nach Amerika gezwungenen Landbevölkerung Mährens. Links und rechts der zentralen Achse von Náměstí práce (Platz der Arbeit) und Náměstí T.G. Masaryka (Masaryk-Platz, benannt nach dem Gründer der ersten Republik) siedelte Gahura nach dem Einheitsmodul gebaute Lehrlingsheime an. Die nach einem strengen Ausleseverfahren selektierten jungen Bat'a-Leute erhielten in Bat'as Berufsmittelschule die beste aller denkbaren Ausbildungen. Sie lernten neben praktischem Unterricht Fremdsprachen, Wirtschaftskunde und Geographie und wurden auch im Tennisspiel, Gesellschaftstanz und zeitgemässen Umgangsformen geschult. Die Kommunisten, die von solcher Bildung nicht viel hielten, brachten in den Lehrlingsheimen «Gästarbeiter» aus Kuba und Vietnam unter und rissen die von Gahura in der Form eines offenen Buches gebaute Masaryk-Schule nieder.

Die Rückbenennung von Gottwaldov in Zlín war eine der ersten Taten der Zlíner nach der «samtenen Revolution». Die Rückkehr des verlorenen Bat'a-Sohns Thomas nach Zlín in den allerersten Tagen nach Vaclav Havels Amtsantritt auf der Prager Burg brachte Zehntausende auf die Zlíner Hauptstrasse, die seither wieder den Namen des Firmengründers trägt. Die Hoffnungen, dass mit dem Sohn auch die Firmenmarke «Bata» zurückkehren würde, haben sich allerdings inzwischen zerschlagen. Von Bat'a geblieben sind in Zlín die Legende und ein einmaliges städtebauliches Ensemble. Die rationell, aber solid gebaute Architektur hat die «verlorenen» letzten Jahrzehnte erstaunlich gut überdauert. ■

Bat'a-Kolonie Möhlin – Bat'a-Stadt Zlín:
Pläne, Modelle und Fotografien der Bat'a-Kolonie in Möhlin (AG) zeigt das Architekturmuseum in Basel bis am 22. November 1992.
Eine Ausstellung über die Bat'a-Stadt Zlín und ihre Architekten mit Plänen, 69 grossformatigen Originalfotografien und zwei Videofilmen wird vom 13. bis 27. Januar 1993 an der Architekturabteilung der Eidgenössischen Technischen Hochschule in Lausanne und vom 4. bis 25. Februar 1993 an der ETH in Zürich zu sehen sein.



Drei Zimmer, Küche, Bad – der Inhalt eines Bat'a-Mitarbeiter-Häuschens

Tomáš Bat'as Devise: den menschlichen Massstab wahren. Das Resultat: Hüslihalden statt Wohnmaschinen.

Die nach dem 2. Weltkrieg abgerissene Masaryk-Schule von Frantisek L. Gahura: Bildung gehörte für Bat'a mit zu seinem Modell (rechts).

Im Zentrum der Bat'a-Stadt: Das Kino mit 2400 Sitzplätzen von Gahura, dahinter das frühere Gesellschaftshaus und heutige Hotel von Vladimir Krafik, links im Bild das Warenhaus, im Hintergrund die Lehrlingsheime (unten).

Isabel Haupt, „Bat'a baut: eine Company Town bei Möhlin"
in: *Kunst + Architektur in der Schweiz*, 2/2016, S.10-16.

Prägten im 19. Jahrhundert noch zahlreiche Fabrikanten und Industrielle mit dem betrieblichen Wohnungsbau städtebauliche Entwicklungen und die Wohnsituation der Arbeiterschaft, so ist der moderne Siedlungsbau der Zwischenkriegszeit stärker durch das Engagement von Kommunen, Genossenschaften und Werkbünden bestimmt. Tomáš Bat'a (1876–1932), der 1894 im mährischen Zlín mit seinen Geschwistern eine Schuhmanufaktur gründete, stellt diesbezüglich eine Ausnahme dar. Er rationalisierte nicht nur die Schuhproduktion, sondern modernisierte ebenso das Bauwesen in Zlín. Nach seiner Wahl zum Bürgermeister 1923 transformierte er die Stadt mit Hilfe der Bauabteilung seiner Firma zu einer «Modellstadt der Moderne»[1]. Zlín bildete den Bezugspunkt der firmenspezifischen Modernität, und hier wurden auch die Pläne für die Schweizer Bat'a-Kolonie in Möhlin und weitere Bat'a-Satelliten in anderen Ländern ausgearbeitet.

Die Bat'a-Stadt Zlín

Der enorme wirtschaftliche Erfolg der Schuhfabrik Bat'a löste in Zlín einen Bauboom aus, der nicht nur das Gesicht der Stadt, sondern auch ihre soziale Struktur nachhaltig veränderte. Zentralen Forderungen der Moderne entsprachen dabei die städtebauliche Trennung von Arbeit, Wohnen und Freizeit in der durchgrünten Stadt sowie das Streben nach Standardisierung. Dies fand seinen Niederschlag im sogenannten Zlíner Modul von 6,15×6,15 Metern (20×20 Fuss), das als Konstruktionsraster den Fabrikbauten zugrunde liegt. Auch beim Hausbau wurde auf die «ökonomische Lösung des Grundrisses und Normung der Bauten und ihrer einzelnen Teile»[2] geachtet, um den neu zuziehenden Arbeitern schnell Wohnungen zu verschaffen und sie somit an den Betrieb zu binden. Ab 1924 entwickelte die Bauabteilung der Firma Bat'a, die der Architekt František Gahura (1891–1958) leitete, standardisierte Pläne für Einfamilien-, Zweifamilien- und Vierfamilienhäuser, allesamt zweigeschossige Sichtbacksteinbauten. Zudem wurden Ledigenheime für alleinstehende Bat'a-Männer und Bat'a-Frauen erbaut. Für Familien mögen die frei stehenden Häuser mit ihren separaten Eingängen – mehr noch als die zu dieser Zeit weitverbreiteten Zeilenbauten – eine individuelle Lebensgestaltung versprochen haben. Die Angestellten von Bat'a bildeten dennoch eine weitgehend homogene soziale Gruppe, deren Leben und Arbeiten in der Fabrikstadt, die sich im Eigentum von Bat'a befand, den Interessen des Fabrikherrn untergeordnet war.

Bat'as Fabrikstädte

Tomáš Bat'a hatte mit seinem Schuhimperium Ende der 1920er Jahre die marktdominierende Stellung in Europa inne. Im Vorfeld der Weltwirtschaftskrise fürchtete er jedoch die Einführung von Kontingenten und Schutzzöllen. Um dennoch weiter expandieren zu können, gründete er im Dezember 1929, unterstützt durch den Zürcher Wirtschaftsanwalt Georg Wettstein (1880–1945), die Bata-Schuh AG mit Sitz in Zürich und bis 1932 weitere Aktiengesellschaften in insgesamt 23 Ländern von Frankreich bis Indien.[3] Unter den neuen wirtschaftlichen Rahmenbedingungen war es erfolgversprechender, nicht mehr Schuhe, sondern das «System Bat'a»[4] zu exportieren. Dieses durchaus kontrovers diskutierte Wirtschafts- und Produktionssystem, bei dem der Betrieb in autonomen Werkstätten organisiert wurde und die Mitarbeiter gewinnorientierte Zahlungen erhielten, manifestierte sich auch baulich in den nun weltweit errichteten Fabrikstädten von Bat'a, die sich am Muster von Zlín ausrichteten.

Bat'a in der Schweiz

In der Schweiz wurde Tomáš Bat'a bei seiner Suche nach einem geeigneten Gelände rund 20 km östlich von Basel bei Möhlin im Aargau fündig. Er wählte das flache Gelände am Rhein nicht nur wegen der guten Verkehrsanbindung. Beim Landerwerb unterstützte ihn auch die Gemeinde, die sich neue Arbeitsplätze für die strukturgebeutelte ländliche Region erhoffte. Im

»
Bat'a-Kolonie Möhlin, Baustelle 1936, Blick auf ein bereits fertiggestelltes dreigeschossiges Fabrikgebäude, Bat'a-Archiv Möhlin (ab jetzt: BAM) 841.182.1-579

Bat'a-Kolonie Möhlin, Baustelle 1936, Blick auf drei Vierfamilienhäuser im Bau und ein bereits fertiggestelltes Zweifamilienhaus; BAM 841.182.1-572

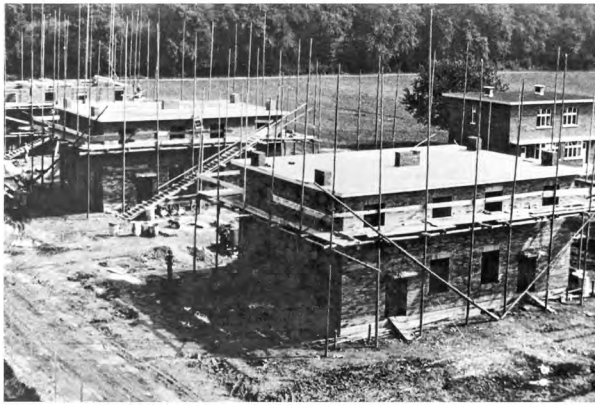
Bat'a-Kolonie Möhlin, Flugaufnahme 1964; BAM 841.191.5 – Ordner 1: 34.923

Mai 1932 begannen die Bauarbeiten für ein erstes Fabrikationsgebäude auf dem sogenannten Rifeld. Nachdem Tomáš Bat'a im Juli 1932 auf dem Flug, der ihn zu dieser ersten Fabrikhalle in der Schweiz hätte bringen sollen, tödlich verunglückte, übernahm sein Stiefbruder Jan A. Bat'a (1898–1965) die Geschäfte. Er liess den Standort Möhlin durch das tschechische Baubüro der Firma Bat'a weiter ausbauen, die Bauleitung vor Ort hatte Franz Georg Fackenberg (1904–1972). Eine grössere Hürde hatte das Projekt 1934 zu bewältigen, als der Bundesrat auf Betreiben der Schweizer Schuhindustrie einen dringlichen Beschluss verabschiedete, der es untersagte, «Betriebe der Schuhindustrie zu eröffnen oder bestehende zu erweitern».[5] Dies war offensichtlich gegen Bat'a gerichtet, und in Möhlin mussten denn auch die Bauarbeiten gestoppt werden. Erst nach Protesten lokaler Politiker, die sich echauffierten ob der «himmeltraurigen Aktion, die eine ganze Gegend ins Unglück stürzen muss, um einigen Herren von der Schuhindustrie den Hasen in die Küche zu jagen»[6], konnten die Konstruktionsarbeiten wiederaufgenommen werden.

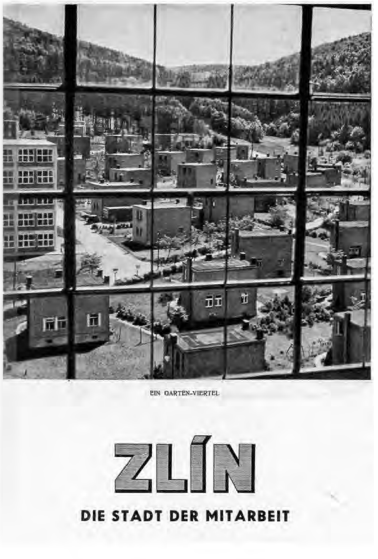
Bis zum Ausbruch des Zweiten Weltkriegs 1939 entstand bei Möhlin der Kernbereich einer kleinen Fabrikstadt im Grünen, die in den 1960er Jahren dann weitgehend fertiggebaut war.[7] Die Bat'a-Kolonie ist an einer Hauptachse aufgespannt und zeigt eine klare städtebauliche Differenzierung von Arbeiten im Norden und Wohnen im Süden. Die in Zweiergruppen angeordneten Produktionsstätten, deren Auftakt zwei dreigeschossige Fabrikbauten bilden, wurden wie in Zlín als Standardgebäude mit einer Grundfläche von 3×13 Feldern, basierend auf dem Grundraster von 6,15×6,15 Metern, erbaut. Diese Standardisierung erlaubte nicht nur eine zügige Errichtung der Gebäude, sondern später im Betrieb auch eine Vergleichbarkeit der Produktivität bei der Schuhherstellung. Neben den Bauplänen wurde aus Zlín auch das Führungspersonal entsandt, so der erste Direktor Josef Mansfeld, der allerdings bereits 1934 in die britische Bat'a-Kolonie East Tilbury berufen wurde.

«Kollektiv arbeiten – individuell wohnen»[8]

Tomáš Bat'a hatte klare Vorstellungen davon, wie eine Siedlung aufzubauen sei: «Zur wahren Freiheit der Familie gehört eine von den Nachbarn durch einen freien Raum mit Grünem, Sonne und



Bat'a-Kolonie Möhlin, Flugaufnahme 1938; BAM 841.191.5 – Ordner 2: 38.966

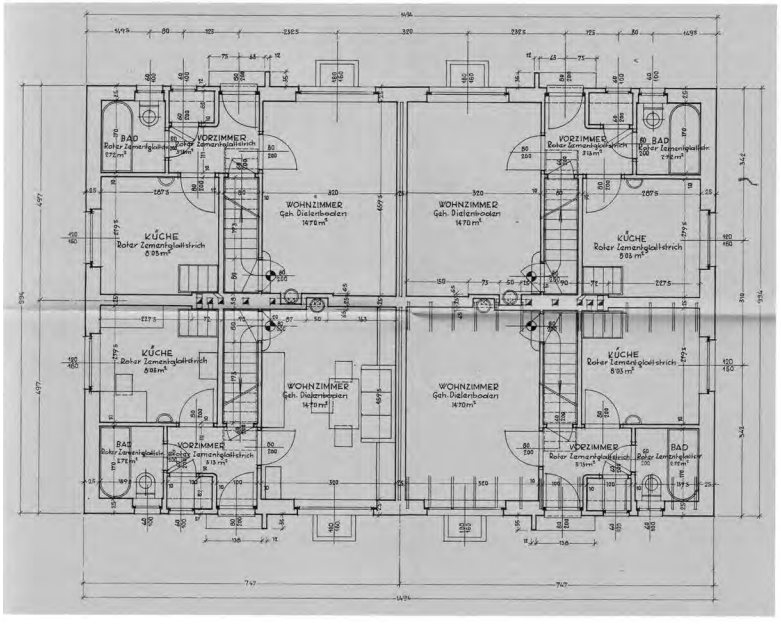


«Zlín. Die Stadt der Mitarbeit»; Buchseite aus: Anton Cekota. *Zlín. Die Stadt der Mitarbeit.* Zlín 1936

Luft getrennte Wohnung, ungefähr so, wie wir unsere Kolonien bauen. Zusammenhängende Häuserreihen [...] sind höchstens zur Verbreitung von Krankheiten und Ungeziefer gut.»[9]

Dieses Gefühl individueller Freiheit gewähren auch die nach den Plänen des Zlíner Bat'a-Baubüros in Möhlin errichteten Wohnhäuser. Sie sind locker in der grosszügigen Grünanlage angeordnet, die durch keinen Gartenzaun unterbrochen wird. Die Typengrundrisse für die Einfamilien-, Zweifamilien- und Vierfamilienhäuser sahen für jede Wohnung einen eigenen Eingang vor. Die ersten Wohnbauten, drei Vierfamilienhäuser mit Kreuzgrundriss und einer Geschossfläche von 43 m², entstanden 1933. Diese Häuser wurden jedoch 1936, als die Siedlung unter Direktor Josef Šimsa (1901–1994) ihre erste grosse bauliche Entwicklung erfuhr, zugunsten des Baus einer dreigeschossigen Fabrikhalle abgebrochen und etwas weiter östlich neu errichtet. 1936 entstanden zudem im städtebaulichen Mittelpunkt der Gesamtanlage als Gegenüber zu den dreigeschossigen Fabrikbauten die beiden Ledigenheime sowie sechs Zweifamilienhäuser und die Direktorenvilla.[10] Das Konkurrenzverfahren für Einfamilien- und Zweifamilienarbeiterhäuser, das Bat'a in Zlín ein Jahr zuvor, 1935, ausgeschrieben hatte, erlangte zwar grössere Bekanntheit, da Le Corbusier (1887–1965) als Jurymitglied amtete.[11] Für Möhlin hatte es jedoch keine unmittelbaren Folgen, auch wenn hier, wie im Wettbewerb gefordert, bei den Typengrundrissen Wohnzimmer, Küche und Bad im Erdgeschoss und die Schlafzimmer im Obergeschoss angeordnet sind. Es ist – auch im Vergleich zu den von den Congrès internationaux d'architecture moderne (CIAM) zum Problemfeld der «Wohnung für das Existenzminimum»[12] 1930 publizierten Beispielen – durchaus bemerkenswert, dass jedes Haus neben dem Badezimmer über eine separate Küche und nicht etwa über eine Wohnküche verfügte. Brachte die Konzentration von Küche und Bad im Erdgeschoss Ersparnisse bei den Installationskosten, so widerspiegelt die Lage der Küche auch das Rollenverständnis innerhalb der Familie. Denn mit dreckigem Geschirr sollte der Bat'a-Mann nach vollbrachtem Tagwerk nicht konfrontiert werden.[13] In den firmeneigenen Zeitschriften empfahl Bat'a den Frauen zur Sicherung des ehelichen Glücks zudem: «Muntere Deinen Mann dadurch auf, daß Du seine Arbeit bewunderst und ihn für den fähigsten und gescheitesten Mann in seinem Berufe hältst.»[14] Der berufliche Erfolg des einzelnen Bat'a-Arbeiters war aber nicht nur lohnrelevant, sondern er konnte bei den an das Anstellungsverhältnis gebundenen Mietverträgen auch für die Zuteilung eines Hauses ausschlaggebend sein.[15]

Mit ihren kleinen typologischen Variationen bilden die zweigeschossigen Sichtbacksteinbauten mit ihrem leicht auskragenden Flachdach eine gewollte Gestaltungseinheit und entfalten



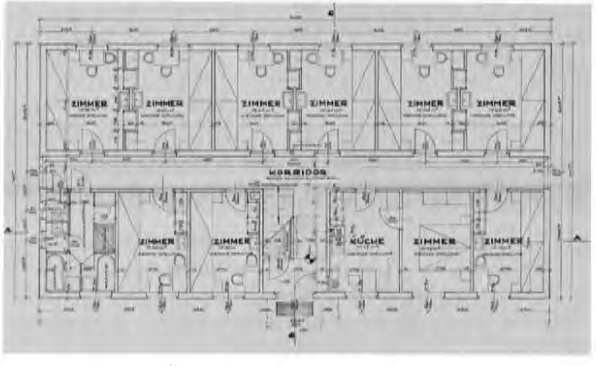
Bat'a-Kolonie Möhlin, Ledigenheim, im Hintergrund dreigeschossiges Fabrikgebäude und drei Vierfamilienhäuser, historische Fotografie; BAM 841.191.1-67

Bat'a-Kolonie Möhlin, Vierfamilienhaus, Entwurf: Bat'a Baubüro, Erdgeschossgrundriss 1936; BAM 841.111.49

eine Ensemblewirkung. Lediglich das durch eine Bepflanzung abgeschirmte, weiss verputzte Direktorenhaus, dem die Pläne für das Direktorenhaus in der polnischen Bat'a-Kolonie Chełmek zugrunde lagen, nimmt innerhalb der Kolonie eine Sonderrolle ein.[16] Dies widerspiegelt augenfällig die besondere Funktion und soziale Stellung, die der jeweilige Direktor innehatte.

Swissness in Möhlin

Direktor Šimsa wurde – was nach dem Bundesratsbeschluss von 1934 nachvollziehbar ist – von der Konzernleitung darin unterstützt, Bat'a in Möhlin verstärkt ein Schweizer Image zu verleihen.[17] Für die Planungen zog man nun auch heimische Fachleute bei, was durch den Ausbruch des Zweiten Weltkriegs forciert wurde. Der



Landschaftsarchitekt Johannes Schweizer (1901–1983) wirkte bei der Gestaltung des Gartens der Direktorenvilla und diverser Hausgärten mit und prägte mit der Anpflanzung der Lindenallee – die ersten Ideenskizzen hierzu stammen aus dem Jahr 1940 – auch nachhaltig die übergeordneten Freiräume.[18] Hannibal Hugo Naef (1902–1979), der bis 1933 zusammen mit Hermann Siegrist in Winterthur ein Architekturbüro führte und 1930 auch den dortigen Bat'a-Laden gebaut hatte, konnte 1936 ein Vierzimmerhaus für die Bat'a-Kolonie in Möhlin entwerfen.[19] Das Betonhaus, bei dem ähnlich wie bei Le Corbusiers Maison Loucheur über einem Treppenkern das Wohngeschoss weit auskragen sollte, hätte in der Siedlung aber wohl sehr fremd gewirkt und wurde vom Direktor auch nicht goutiert. 1941 erbaute der Rheinfelder Architekt Franz Schüpbach ein Zweifamilienhaus, das solider und teurer als die bisherigen Bauten war, auf Führungen vom Direktor gern als Musterbeispiel vorgeführt wurde, aber ohne Nachfolge blieb.[20] Ab 1942 etablierte sich Naef als Hausarchitekt. Er realisierte bis 1945 sieben Zweifamilienhäuser und das neben der Direktorenvilla einzige Einfamilienhaus in der Siedlung. 1948 schuf er das Freibad Bachtalen und das Wohlfahrtsgebäude bzw. Clubhaus, das den südlichen Abschluss der Siedlung bildet. Solche Bauten, in denen die teilweise weit entfernt wohnenden Arbeiter sich mittags verköstigen konnten und die zudem Räume für die Freizeitgestaltung anboten, verwirklichten seinerzeit zahlreiche Industriebetriebe. Bis 1960 erbaute Naef u.a. neben dem Gästehaus noch zwei Zweifamilienhäuser. Die Wohnbauten orientieren sich, wie das Einfamilienhaus beispielhaft zeigt, am Bestand, sind aber insgesamt

Bat'a-Kolonie Möhlin, Ledigenheim, Einzelzimmer, historische Fotografie; BAM 841.191.5 – Ordner 2: 18b

Bat'a-Kolonie Möhlin, Ledigenheim, Entwurf: Bat'a Baubüro, 1936, Erdgeschossgrundriss 1936; BAM 841.111.48

Bat'a-Kolonie Möhlin, Direktorenhaus, Entwurf: Bat'a Baubüro, 1936, historische Fotografie; BAM 841.191.43-P.4.2651

Bat'a-Kolonie Möhlin, Einfamilienhaus, Aussenaufnahme, Entwurf: Hannibal Hugo Naef, 1945, © Kantonale Denkmalpflege Aargau, Christine Seiler, 2015

Bat'a-Kolonie Möhlin, Einfamilienhaus, Eingangsbereich, historische Fotografie, BAM 841.191.1-59

Bat'a-Kolonie Möhlin, Einfamilienhaus, Wohnzimmer, © Kantonale Denkmalpflege Aargau, Christine Seiler, 2016

Bat'a-Kolonie Möhlin, Wohlfahrtsgebäude, Hannibal Hugo Naef, 1948, historische Aussenaufnahme, BAM 841.191.44-Q.35-2685; Innenaufnahmen von Foyer und Treppenhaus sowie dem grossen Saal nach der Instandstellung durch Bäumlin + John AG, © Kantonale Denkmalpflege Aargau, Christine Seiler, 2016

grosszügiger und sowohl konzeptuell, wie z.B. mit ihrer internen Erschliessung, als auch in den Details, wie z.B. in der Materialisierung der Fenster, bestens durchdacht. Sie bieten noch heute eine grosse Wohnqualität.

Strukturwandel und Denkmalwerdung

Als Bat'a 1990 die Schuhproduktion in Möhlin aufgab, stellte sich die Frage nach dem Denkmalwert der Anlage und dem Wie-weiter. Die Denkmalwerdung wurde von einer breiten Öffentlichkeit in Petitionen gefordert und am runden Tisch von einer Kooperationsgruppe ausgehandelt. In ihr konnten Eigentümer, Gemeinde, Aargauer Heimatschutz, Kantonale Denkmalpflege und Fachplaner ihre Anliegen einbringen. Seit 1997 stehen die beiden Dreietagengebäude und das Wohlfahrtsgebäude unter kantonalem, die Wohnbauten in der Parkanlage unter kommunalem Schutz. Mit dem Erwerb der Bat'a-Kolonie durch den heutigen Eigentümer 2005 setzte eine intensive Diskussion darüber ein, was das richtige Mass zwischen Erhalt und Weiterentwicklung ist und welche Nutzung denkmalverträglich und zukunftsträchtig ist. Heute ist das Clubhaus instand gestellt, die Wohnbauten werden etappenweise saniert und die dreigeschossigen Fabrikbauten zu Wohnzwecken umgenutzt. Zukünftig wird die Bat'a-Kolonie beidseitig von Neubauten gerahmt werden. So wird die einstige «Fabrik im Grünen»[21] vor einer Verdichtung im Inneren bewahrt und könnte zum Ursprung einer gewandelten, neuen Siedlung werden, die nun nicht mehr für Bat'a-Männer und -Frauen erbaut wird. ●

Hinweis

Im Rahmen der Europäischen Tage des Denkmals finden am 10. September 2016 zwei Führungen durch die Bat'a-Kolonie in Möhlin statt: www.hereinspaziert.ch

Testplanung Erweiterung Bat'a-Kolonie Möhlin,
Ammann Albers Stadtwerke und Raderschall Partner Landschaftsarchitekten, 2009

Anmerkungen

Mein Dank für die Unterstützung bei der Erarbeitung dieses Beitrags gilt Reto Kuoni, Bata-Park AG, der Gemeinde Möhlin für den unkomplizierten Zugang zum Bata-Archiv, das Teil des Gemeindearchivs Möhlin ist, sowie Ueli Müller und Kathrin Kunz, die mir die Türen zu dem von ihnen gemieteten Einfamilienhaus in der Bat'a-Kolonie bereitwillig geöffnet haben.

1 Zlín erregt seit langem das Interesse der Architekturgeschichte, und entsprechend umfangreich ist die Literatur, so dass hier lediglich auf einige wichtige und gut greifbare Werke verwiesen sei: Vladimír Šlapeta. *Bat'a. Architecture and Urbanism 1910–1950*. Zlín 1991; Winfried Nerdinger in Zusammenarbeit mit Ladislava Horňáková und Radomira Sedláková (Hg.). *Zlín: Modellstadt der Moderne* (Kat. Architekturmuseum München). Berlin 2009; Katrin Klingan, Kerstin Gust (Hg.). *A utopia of modernity. Zlín: revisiting Bat'a's functional city*. Berlin 2009; Kimberly Elman Zarecor. *Manufacturing a socialist modernity. Housing in Czechoslovakia, 1945–1960*.

Franz Kafka, „Die Verwandlung“, zuerst erschienen in:
***Die Weissen Blätter*, 1915**

Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheueren Ungeziefer verwandelt. Er lag auf seinem panzerartig harten Rücken und sah, wenn er den Kopf ein wenig hob, seinen gewölbten, braunen, von bogenförmigen Versteifungen geteilten Bauch, auf dessen Höhe sich die Bettdecke, zum gänzlichen Niedergleiten bereit, kaum noch erhalten konnte. Seine vielen, im Vergleich zu seinem sonstigen Umfang kläglich dünnen Beine flimmerten ihm hilflos vor den Augen.

»Was ist mit mir geschehen?«, dachte er. Es war kein Traum. Sein Zimmer, ein richtiges, nur etwas zu kleines Menschenzimmer, lag ruhig zwischen den vier wohlbekannten Wänden. Über dem Tisch, auf dem eine auseinandergepackte Musterkollektion von Tuchwaren ausgebreitet war - Samsa war Reisender - hing das Bild, das er vor kurzem aus einer illustrierten Zeitschrift ausgeschnitten und in einem hübschen, vergoldeten Rahmen untergebracht hatte. Es stellte eine Dame dar, die mit einem Pelzhut und einer Pelzboa versehen, aufrecht dasaß und einen schweren Pelzmuff, in dem ihr ganzer Unterarm verschwunden war, dem Beschauer entgegenhob.

Gregors Blick richtete sich dann zum Fenster, und das trübe Wetter - man hörte Regentropfen auf das Fensterblech aufschlagen - machte ihn ganz melancholisch. »Wie wäre es, wenn ich noch ein wenig weiterschliefe und alle Narrheiten vergäße«, dachte er, aber das war gänzlich undurchführbar, denn er war gewöhnt, auf der rechten Seite zu schlafen, konnte sich aber in seinem gegenwärtigen Zustand nicht in diese Lage bringen. Mit welcher Kraft er sich auch auf die rechte Seite warf, immer wieder schaukelte er in die Rückenlage zurück. Er versuchte es wohl hundertmal, schloß die Augen, um die zappelnden Beine nicht sehen zu müssen, und ließ erst ab, als er in der Seite einen noch nie gefühlten, leichten, dumpfen Schmerz zu fühlen begann. »Ach Gott«, dachte er, »was für einen anstrengenden Beruf habe ich gewählt! Tag aus, Tag ein auf der Reise. Die geschäftlichen Aufregungen sind viel größer, als im eigentlichen Geschäft zu Hause, und außerdem ist mir noch diese Plage des Reisens auferlegt, die Sorgen um die Zuganschlüsse, das unregelmäßige, schlechte Essen, ein immer wechselnder, nie andauernder, nie herzlich werdender menschlicher Verkehr. Der Teufel soll das alles holen!« Er fühlte ein leichtes Jucken oben auf dem Bauch; schob sich auf dem Rücken langsam näher zum Bettpfosten, um den Kopf besser heben zu können; fand die juckende Stelle, die mit lauter kleinen weißen Pünktchen besetzt war, die er nicht zu beurteilen verstand; und wollte mit einem Bein die Stelle betasten, zog es aber gleich zurück, denn bei der Berührung umwehten ihn Kälteschauer.

Er glitt wieder in seine frühere Lage zurück. »Dies frühzeitige Aufstehen«, dachte er, »macht einen ganz blödsinnig. Der Mensch muß seinen Schlaf haben. Andere Reisende leben wie Haremsfrauen. Wenn ich zum Beispiel im Laufe des

Vormittags ins Gasthaus zurückgehe, um die erlangten

Aufträge zu überschreiben, sitzen diese Herren erst beim Frühstück. Das sollte ich bei meinem Chef versuchen; ich würde auf der Stelle hinausfliegen. Wer weiß übrigens, ob das nicht sehr gut für mich wäre. Wenn ich mich nicht wegen meiner Eltern zurückhielte, ich hätte längst gekündigt, ich wäre vor den Chef hin getreten und hätte ihm meine Meinung von Grund des Herzens aus gesagt. Vom Pult hätte er fallen müssen! Es ist auch eine sonderbare Art, sich auf das Pult zu setzen und von der Höhe herab mit dem Angestellten zu reden, der überdies wegen der Schwerhörigkeit des Chefs ganz nahe herantreten muß. Nun, die Hoffnung ist noch nicht gänzlich aufgegeben; habe ich einmal das Geld beisammen, um die Schuld der Eltern an ihn abzuzahlen - es dürfte noch fünf bis sechs Jahre dauern - , mache ich die Sache unbedingt. Dann wird der große Schnitt gemacht. Vorläufig allerdings muß ich aufstehen, denn mein Zug fährt um fünf.«

Und er sah zur Weckuhr hinüber, die auf dem Kasten tickte. »Himmlischer Vater!«, dachte er. Es war halb sieben Uhr, und die Zeiger gingen ruhig vorwärts, es war sogar halb vorüber, es näherte sich schon dreiviertel. Sollte der Wecker nicht geläutet haben? Man sah vom Bett aus, daß er auf vier Uhr richtig eingestellt war; gewiß hatte er auch geläutet. Ja, aber war es möglich, dieses möbelerschütternde Läuten ruhig zu verschlafen? Nun, ruhig hatte er ja nicht geschlafen, aber wahrscheinlich desto fester. Was aber sollte er jetzt tun? Der nächste Zug ging um sieben Uhr; um den einzuholen, hätte er sich unsinnig beeilen müssen, und die Kollektion war noch nicht eingepackt, und er selbst fühlte sich durchaus nicht besonders frisch und beweglich. Und selbst wenn er den Zug einholte, ein Donnerwetter des Chefs war nicht zu vermeiden, denn der Geschäftsdiener hatte beim Fünfuhrzug gewartet und die Meldung von seiner Versäumnis längst erstattet. Es war eine Kreatur des Chefs, ohne Rückgrat und Verstand. Wie nun, wenn er sich krank meldete? Das wäre aber äußerst peinlich und verdächtig, denn Gregor war während seines fünfjährigen Dienstes noch nicht einmal krank gewesen. Gewiß würde der Chef mit dem Krankenkassenarzt kommen, würde den Eltern wegen des faulen Sohnes Vorwürfe machen und alle Einwände durch den Hinweis auf den Krankenkassenarzt abschneiden, für den es ja überhaupt nur ganz gesunde, aber arbeitsscheue Menschen gibt. Und hätte er übrigens in diesem Falle so ganz unrecht? Gregor fühlte sich tatsächlich, abgesehen von einer nach dem langen Schlaf wirklich überflüssigen Schläfrigkeit, ganz wohl und hatte sogar einen besonders kräftigen Hunger.

Als er dies alles in größter Eile überlegte, ohne sich entschließen zu können, das Bett zu verlassen - gerade schlug der Wecker dreiviertel sieben - klopfte es vorsichtig an die Tür am Kopfende seines Bettes.

»Gregor«, rief es - es war die Mutter - , »es ist dreiviertel sieben. Wolltest du nicht wegfahren?« Die sanfte Stimme! Gregor erschrak, als er seine antwortende Stimme hörte, die wohl unverkennbar seine frühere war, in die sich aber, wie von unten her, ein nicht zu unterdrückendes, schmerzliches Piepsen mischte, das die Worte förmlich nur im ersten Augenblick in ihrer Deutlichkeit beließ, um sie im Nachklang derart zu zerstören, daß man nicht wußte, ob man recht gehört hatte. Gregor hatte ausführlich antworten und alles erklären wollen, beschränkte sich aber bei diesen Umständen darauf, zu sagen: »Ja, ja, danke Mutter, ich stehe schon auf.« Infolge der Holztür war

die Veränderung in Gregors Stimme draußen wohl nicht zu merken, denn die Mutter beruhigte sich mit dieser Erklärung und schlürfte davon. Aber durch das kleine Gespräch waren die anderen Familienmitglieder darauf aufmerksam geworden, daß Gregor wider Erwarten noch zu Hause war, und schon klopfte an der einen Seitentür der Vater, schwach, aber mit der Faust. »Gregor, Gregor«, rief er, »was ist denn?« Und nach einer kleinen Weile mahnte er nochmals mit tieferer Stimme: »Gregor! Gregor!« An der anderen Seitentür aber klagte leise die Schwester: »Gregor? Ist dir nicht wohl? Brauchst du etwas?«

Nach beiden Seiten hin antwortete Gregor: »Bin schon fertig«, und bemühte sich, durch die sorgfältigste Aussprache und durch Einschaltung von langen Pausen zwischen den einzelnen Worten seiner Stimme alles Auffallende zu nehmen. Der Vater kehrte auch zu seinem Frühstück zurück, die Schwester aber flüsterte: »Gregor, mach auf, ich beschwöre dich.« Gregor aber dachte gar nicht daran aufzumachen, sondern lobte die vom Reisen her übernommene Vorsicht, auch zu Hause alle Türen während der Nacht zu versperren.

Zunächst wollte er ruhig und ungestört aufstehen, sich anziehen und vor allem frühstücken, und dann erst das Weitere überlegen, denn, das merkte er wohl, im Bett würde er mit dem Nachdenken zu keinem vernünftigen Ende kommen. Er erinnerte sich, schon öfters im Bett irgendeinen vielleicht durch ungeschicktes Liegen erzeugten, leichten Schmerz empfunden zu haben, der sich dann beim Aufstehen als reine Einbildung herausstellte, und er war gespannt, wie sich seine heutigen Vorstellungen allmählich auflösen würden. Daß die Veränderung der Stimme nichts anderes war, als der Vorbote einer tüchtigen Verkühlung, einer Berufskrankheit der Reisenden, daran zweifelte er nicht im geringsten.

Die Decke abzuwerfen war ganz einfach; er brauchte sich nur ein wenig aufzublasen und sie fiel von selbst. Aber weiterhin wurde es schwierig, besonders weil er so ungemein breit war. Er hätte Arme und Hände gebraucht, um sich aufzurichten; statt dessen aber hatte er nur die vielen Beinchen, die ununterbrochen in der verschiedensten Bewegung waren und die er überdies nicht beherrschen konnte. Wollte er eines einmal einknicken, so war es das erste, daß es sich streckte; und gelang es ihm endlich, mit diesem Bein das auszuführen, was er wollte, so arbeiteten inzwischen alle anderen, wie freigelassen, in höchster, schmerzlicher Aufregung. »Nur sich nicht im Bett unnütz aufhalten«, sagte sich Gregor.

Zuerst wollte er mit dem unteren Teil seines Körpers aus dem Bett hinauskommen, aber dieser untere Teil, den er übrigens noch nicht gesehen hatte und von dem er sich auch keine rechte Vorstellung machen konnte, erwies sich als zu schwer beweglich; es ging so langsam; und als er schließlich, fast wild geworden, mit gesammelter Kraft, ohne Rücksicht sich vorwärtsstieß, hatte er die Richtung falsch gewählt, schlug an den unteren Bettpfosten heftig an, und der brennende Schmerz, den er empfand, belehrte ihn, daß gerade der untere Teil seines Körpers augenblicklich vielleicht der empfindlichste war.

Er versuchte es daher, zuerst den Oberkörper aus dem Bett zu bekommen, und drehte vorsichtig den Kopf dem Bettrand zu. Dies gelang auch leicht, und trotz ihrer Breite und Schwere folgte schließlich die Körpermasse langsam der Wendung des Kopfes. Aber als er den Kopf endlich au-

ßerhalb des Bettes in der freien Luft hielt, bekam er Angst, weiter auf diese Weise vorzurücken, denn wenn er sich schließlich so fallen ließ, mußte geradezu ein Wunder geschehen, wenn der Kopf nicht verletzt werden sollte. Und die Besinnung durfte er gerade jetzt um keinen Preis verlieren; lieber wollte er im Bett bleiben.

Aber als er wieder nach gleicher Mühe aufseufzend so dalag wie früher, und wieder seine Beinchen womöglich noch ärger gegeneinander kämpfen sah und keine Möglichkeit fand, in diese Willkür Ruhe und Ordnung zu bringen, sagte er sich wieder, daß er unmöglich im Bett bleiben könne und daß es das Vernünftigste sei, alles zu opfern, wenn auch nur die kleinste Hoffnung bestünde, sich dadurch vom Bett zu befreien. Gleichzeitig aber vergaß er nicht, sich zwischendurch daran zu erinnern, daß viel besser als verzweifelte Entschlüsse ruhige und ruhigste Überlegung sei. In solchen Augenblicken richtete er die Augen möglichst scharf auf das Fenster, aber leider war aus dem Anblick des Morgennebels, der sogar die andere Seite der engen Straße verhüllte, wenig Zuversicht und Munterkeit zu holen. »Schon sieben Uhr«, sagte er sich beim neuerlichen Schlagen des Weckers, »schon sieben Uhr und noch immer ein solcher Nebel.« Und ein Weilchen lang lag er ruhig mit schwachem Atem, als erwarte er vielleicht von der völligen Stille die Wiederkehr der wirklichen und selbstverständlichen Verhältnisse. Dann aber sagte er sich: »Ehe es einviertel acht schlägt, muß ich unbedingt das Bett vollständig verlassen haben. Im übrigen wird auch bis dahin jemand aus dem

Geschäft kommen, um nach mir zu fragen, denn das Geschäft wird vor sieben Uhr geöffnet.« Und er machte sich nun daran, den Körper in seiner ganzen Länge vollständig gleichmäßig aus dem Bett hinauszuschaukeln. Wenn er sich auf diese Weise aus dem Bett fallen ließ, blieb der Kopf, den er beim Fall scharf heben wollte, voraussichtlich unverletzt. Der Rücken schien hart zu sein; dem würde wohl bei dem Fall auf den Teppich nichts geschehen. Das größte Bedenken machte ihm die Rücksicht auf den lauten Krach, den es geben müßte und der wahrscheinlich hinter allen Türen wenn nicht Schrecken, so doch Besorgnisse erregen würde. Das mußte aber gewagt werden.

Als Gregor schon zur Hälfte aus dem Bette ragte - die neue Methode war mehr ein Spiel als eine Anstrengung, er brauchte immer nur ruckweise zu schaukeln - , fiel ihm ein, wie einfach alles wäre, wenn man ihm zu Hilfe käme. Zwei starke Leute - er dachte an seinen Vater und das Dienstmädchen - hätten vollständig genügt; sie hätten ihre Arme nur unter seinen gewölbten Rücken schieben, ihn so aus dem Bett schälen, sich mit der Last niederbeugen und dann bloß vorsichtig dulden müssen, daß er den Überschwung auf dem Fußboden vollzog, wo dann die Beinchen hoffentlich einen Sinn bekommen würden. Nun, ganz abgesehen davon, daß die Türen versperrt waren, hätte er wirklich um Hilfe rufen sollen? Trotz aller Not konnte er bei diesem Gedanken ein Lächeln nicht unterdrücken.

Schon war er so weit, daß er bei stärkerem Schaukeln kaum das Gleichgewicht noch erhielt, und sehr bald mußte er sich nun endgültig entscheiden, denn es war in fünf Minuten einviertel acht, - als es an der Wohnungstür läutete. »Das ist jemand aus dem Geschäft«, sagte er sich und erstarrte fast, während seine Beinchen nur desto eiliger tanzten. Einen Augenblick blieb alles still. »Sie öffnen nicht«, sagte sich Gregor, befangen in irgendeiner unsinnigen Hoffnung. Aber dann ging natürlich wie immer

das Dienstmädchen festen Schrittes zur Tür und öffnete. Gregor brauchte nur das erste Grußwort des Besuchers zu hören und wußte schon, wer es war - der Prokurist selbst. Warum war nur Gregor dazu verurteilt, bei einer Firma zu dienen, wo man bei der kleinsten Versäumnis gleich den größten Verdacht faßte? Waren denn alle Angestellten samt und sonders Lumpen, gab es denn unter ihnen keinen treuen ergebenen Menschen, der, wenn er auch nur ein paar Morgenstunden für das Geschäft nicht ausgenutzt hatte, vor Gewissensbissen närrisch wurde und geradezu nicht imstande war, das Bett zu verlassen? Genügte es wirklich nicht, einen Lehrjungen nachfragen zu lassen - wenn überhaupt diese Fragerei nötig war -, mußte da der Prokurist selbst kommen, und mußte dadurch der ganzen unschuldigen Familie gezeigt werden, daß die Untersuchung dieser verdächtigen Angelegenheit nur dem Verstand des Prokuristen anvertraut werden konnte?

Und mehr infolge der Erregung, in welche Gregor durch diese Überlegungen versetzt wurde, als infolge eines richtigen Entschlusses, schwang er sich mit aller Macht aus dem Bett. Es gab einen lauten Schlag, aber ein eigentlicher Krach war es nicht. Ein wenig wurde der Fall durch den Teppich abgeschwächt, auch war der Rücken elastischer, als Gregor gedacht hatte, daher kam der nicht gar so auffallende dumpfe Klang. Nur den Kopf hatte er nicht vorsichtig genug gehalten und ihn angeschlagen; er drehte ihn und rieb ihn an dem Teppich vor Ärger und Schmerz. »Da drin ist etwas gefallen«, sagte der Prokurist im Nebenzimmer links. Gregor suchte sich vorzustellen, ob nicht auch einmal dem Prokuristen etwas Ähnliches passieren könnte, wie heute ihm; die Möglichkeit dessen mußte man doch eigentlich zugeben. Aber wie zur rohen Antwort auf diese Frage machte jetzt der Prokurist im Nebenzimmer ein paar bestimmte Schritte und ließ seine Lackstiefel knarren. Aus dem Nebenzimmer rechts flüsterte die Schwester, um Gregor zu verständigen: »Gregor, der Prokurist ist da.« »Ich weiß«, sagte Gregor vor sich hin; aber so laut, daß es die Schwester hätte hören können, wagte er die Stimme nicht zu erheben.

»Gregor«, sagte nun der Vater aus dem Nebenzimmer links, »der Herr Prokurist ist gekommen und erkundigt sich, warum du nicht mit dem Frühzug weggefahren bist. Wir wissen nicht, was wir ihm sagen sollen. Übrigens will er auch mit dir persönlich sprechen. Also bitte mach die Tür auf. Er wird die Unordnung im Zimmer zu entschuldigen schon die Güte haben.«

»Guten Morgen, Herr Samsa«, rief der Prokurist freundlich dazwischen. »Ihm ist nicht wohl«, sagte die Mutter zum Prokuristen, während der Vater noch an der Tür redete, »ihm ist nicht wohl, glauben Sie mir, Herr Prokurist. Wie würde denn Gregor sonst einen Zug versäumen! Der Junge hat ja nichts im Kopf als das Geschäft. Ich ärgere mich schon fast, daß er abends niemals ausgeht; jetzt war er doch acht Tage in der Stadt, aber jeden Abend war er zu Hause. Da sitzt er bei uns am Tisch und liest still die Zeitung oder studiert Fahrpläne. Es ist schon eine Zerstreuung für ihn, wenn er sich mit Laubsägearbeiten beschäftigt. Da hat er zum Beispiel im Laufe von zwei, drei Abenden einen kleinen Rahmen geschnitzt; Sie werden staunen, wie hübsch er ist; er hängt drin im Zimmer; Sie werden ihn gleich sehen, bis Gregor aufmacht. Ich bin übrigens glücklich, daß Sie da sind, Herr Prokurist; wir allein hätten Gregor nicht dazu gebracht, die Tür zu öffnen; er ist so hartnäckig; und

bestimmt ist ihm nicht wohl, trotzdem er es am Morgen geleugnet hat.« »Ich komme gleich«, sagte Gregor langsam und bedächtig und rührte sich nicht, um kein Wort der Gespräche zu verlieren. »Anders, gnädige Frau, kann ich es mir auch nicht erklären«, sagte der Prokurist, »hoffentlich ist es nichts Ernstes. Wenn ich auch andererseits sagen muß, daß wir Geschäftsleute - wie man will, leider oder glücklicherweise - ein leichtes Unwohlsein sehr oft aus geschäftlichen Rücksichten einfach überwinden müssen.« »Also kann der Herr Prokurist schon zu dir hinein?« fragte der ungeduldige Vater und klopfte wiederum an die Tür. »Nein«, sagte Gregor. Im Nebenzimmer links trat eine peinliche Stille ein, im Nebenzimmer rechts begann die Schwester zu schluchzen.

Warum ging denn die Schwester nicht zu den anderen? Sie war wohl erst jetzt aus dem Bett aufgestanden und hatte noch gar nicht angefangen sich anzuziehen. Und warum weinte sie denn? Weil er nicht aufstand und den

Prokuristen nicht hereinließ, weil er in Gefahr war, den Posten zu verlieren und weil dann der Chef die Eltern mit den alten Forderungen wieder verfolgen würde? Das waren doch vorläufig wohl unnötige Sorgen. Noch war Gregor hier und dachte nicht im geringsten daran, seine Familie zu verlassen. Augenblicklich lag er wohl da auf dem Teppich, und niemand, der seinen Zustand gekannt hätte, hätte im Ernst von ihm verlangt, daß er den Prokuristen hereinlasse. Aber wegen dieser kleinen Unhöflichkeit, für die sich ja später leicht eine passende Ausrede finden würde, konnte Gregor doch nicht gut sofort weggeschickt werden. Und Gregor schien es, daß es viel vernünftiger wäre, ihn jetzt in Ruhe zu lassen, statt ihn mit Weinen und Zureden zu stören. Aber es war eben die Ungewißheit, welche die anderen bedrängte und ihr Benehmen entschuldigte. »Herr Samsa«, rief nun der Prokurist mit erhobener Stimme, »was ist denn los? Sie verbarrikadieren sich da in Ihrem Zimmer, antworten bloß mit ja und nein, machen Ihren Eltern schwere, unnötige Sorgen und versäumen - dies nur nebenbei erwähnt - Ihre geschäftliche Pflichten in einer eigentlich unerhörten Weise. Ich spreche hier im Namen Ihrer Eltern und Ihres Chefs und bitte Sie ganz ernsthaft um eine augenblickliche, deutliche Erklärung.

Ich staune, ich staune. Ich glaubte Sie als einen ruhigen, vernünftigen Menschen zu kennen, und nun scheinen Sie plötzlich anfangen zu wollen, mit sonderbaren Launen zu paradieren. Der Chef deutete mir zwar heute früh eine möglich Erklärung für Ihre Versäumnisse an - sie betraf das Ihnen seit kurzem anvertraute Inkasso - , aber ich legte wahrhaftig fast mein Ehrenwort dafür ein, daß diese Erklärung nicht zutreffen könne. Nun aber sehe ich hier Ihren unbegreiflichen Starrsinn und verliere ganz und gar jede Lust, mich auch nur im geringsten für Sie einzusetzen. Und Ihre Stellung ist durchaus nicht die festeste. Ich hatte ursprünglich die Absicht, Ihnen das alles unter vier Augen zu sagen, aber da Sie mich hier nutzlos meine Zeit versäumen lassen, weiß ich nicht, warum es nicht auch Ihr Herren Eltern erfahren sollen. Ihre Leistungen in der letzten Zeit waren also sehr unbefriedigend; es ist zwar nicht die Jahreszeit, um besondere Geschäfte zu machen, das erkennen wir an; aber eine Jahreszeit, um keine Geschäfte zu machen, gibt es überhaupt nicht, Herr Samsa, darf es nicht geben.«

»Aber Herr Prokurist«, rief Gregor außer sich und vergaß in der Aufregung alles andere, »ich mache ja sofort, augenblicklich auf. Ein leichtes Unwohlsein, ein Schwindelanfall,

haben mich verhindert aufzustehen. Ich liege noch jetzt im Bett. Jetzt bin ich aber schon wieder ganz frisch. Eben steige ich aus dem Bett. Nur einen kleinen Augenblick Geduld! Es geht noch nicht so gut; wie ich dachte. Es ist mir aber schon wohl. Wie das nur einen Menschen so überfallen kann! Noch gestern Abend war mir ganz gut, meine Eltern wissen es ja, oder besser, schon gestern Abend hatte ich eine kleine Vorahnung. Man hätte es mir ansehen müssen. Warum habe ich es nur im Geschäfte nicht gemeldet! Aber man denkt eben immer, daß man die Krankheit ohne Zuhausebleiben überstehen wird. Herr Prokurist! Schonen Sie meine Eltern! Für alle die Vorwürfe, die Sie mir jetzt machen, ist ja kein Grund; man hat mir ja davon auch kein Wort gesagt. Sie haben vielleicht die letzten Aufträge, die ich geschickt habe, nicht gelesen. Übrigens, noch mit dem Achtuhrzug fahre ich auf die Reise, die paar Stunden Ruhe haben mich gekräftigt. Halten Sie sich nur nicht auf, Herr Prokurist; ich bin gleich selbst im Geschäft, und haben Sie die Güte, das zu sagen und mich dem Herrn Chef zu empfehlen!«

Und während Gregor dies alles hastig ausstieß und kaum wußte, was er sprach, hatte er sich leicht, wohl infolge der im Bett bereits erlangten Übung, dem Kasten genähert und versuchte nun, an ihm sich aufzurichten. Er wollte tatsächlich die Tür aufmachen, tatsächlich sich sehen lassen und mit dem Prokuristen sprechen; er war begierig zu erfahren, was die anderen, die jetzt so nach ihm verlangten, bei seinem Anblick sagen würden. Würden sie erschrecken, dann hatte Gregor keine Verantwortung mehr und konnte ruhig sein. Würden sie aber alles ruhig hinnehmen, dann hatte auch er keinen Grund sich aufzuregen, und konnte, wenn er sich beeilte, um acht Uhr tatsächlich auf dem Bahnhof sein.

Zuerst glitt er nun einige Male von dem glatten Kasten ab, aber endlich gab er sich einen letzten Schwung und stand aufrecht da; auf die Schmerzen im Unterleib achtete er gar nicht mehr, so sehr sie auch brannten. Nun ließ er sich gegen die Rückenlehne eines nahen Stuhles fallen, an deren Rändern er sich mit seinen Beinchen festhielt. Damit hatte er aber auch die Herrschaft über sich erlangt und verstummte, denn nun konnte er den Prokuristen anhören. »Haben Sie auch nur ein Wort verstanden?«, fragte der Prokurist die Eltern, »er macht sich doch wohl nicht einen Narren aus uns?« »Um Gottes willen«, rief die Mutter schon unter Weinen, »er ist vielleicht schwer krank, und wir quälen ihn. Grete! Grete!« schrie sie dann. »Mutter?« rief die Schwester von der anderen Seite. Sie verständigten sich durch Gregors Zimmer. »Du mußt augenblicklich zum Arzt. Gregor ist krank. Rasch um den Arzt. Hast du Gregor jetzt reden hören?« »Das war eine Tierstimme«, sagte der Prokurist, auffallend leise gegenüber dem Schreien der Mutter. »Anna! Anna!« rief der Vater durch das Vorzimmer in die Küche und klatschte in die Hände, »sofort einen Schlosser holen!« Und schon liefen die zwei Mädchen mit rauschenden Röcken durch das Vorzimmer - wie hatte sich die Schwester denn so schnell angezogen? - und rissen die Wohnungstüre auf. Man hörte gar nicht die Türe zuschlagen; sie hatten sie wohl offen gelassen, wie es in Wohnungen zu sein pflegt, in denen ein großes Unglück geschehen ist.

Gregor war aber viel ruhiger geworden. Man verstand zwar also seine Worte nicht mehr, trotzdem sie ihm genug klar, klarer als früher, vorgekommen waren, vielleicht infolge der Gewöhnung des Ohres. Aber immerhin glaubte man

nun schon daran, daß es mit ihm nicht ganz in Ordnung war, und war bereit, ihm zu helfen. Die Zuversicht und Sicherheit, mit welchen die ersten Anordnungen getroffen worden waren, taten ihm wohl. Er fühlte sich wieder einbezogen in den menschlichen Kreis und erhoffte von beiden, vom Arzt und vom Schlosser, ohne sie eigentlich genau zu scheiden, großartige und überraschende Leistungen. Um für die sich nähernden entscheidenden Besprechungen eine möglichst klare Stimme zu bekommen, hustete er ein wenig ab, allerdings bemüht, dies ganz gedämpft zu tun, da möglicherweise auch schon dieses Geräusch anders als menschlicher Husten klang, was er selbst zu entscheiden sich nicht mehr getraute. Im Nebenzimmer war es inzwischen ganz still geworden. Vielleicht saßen die Eltern mit dem Prokuristen beim Tisch und tuschelten, vielleicht lehnten alle an der Türe und horchten.

Gregor schob sich langsam mit dem Sessel zur Tür hin, ließ ihn dort los, warf sich gegen die Tür, hielt sich an ihr aufrecht - die Ballen seiner Beinchen hatten ein wenig Klebstoff - und ruhte sich dort einen Augenblick lang von der Anstrengung aus. Dann aber machte er sich daran, mit dem Mund den Schlüssel im Schloß umzudrehen. Es schien leider, daß er keine eigentlichen Zähne hatte, - womit sollte er gleich den Schlüssel fassen? - aber dafür waren die Kiefer freilich sehr stark; mit ihrer Hilfe brachte er auch wirklich den Schlüssel in Bewegung und achtete nicht darauf, daß er sich zweifellos irgendeinen Schaden zufügte, denn eine braune Flüssigkeit kam ihm aus dem Mund, floß über den Schlüssel und tropfte auf den Boden. »Hören Sie nur«, sagte der Prokurist im Nebenzimmer, »er dreht den Schlüssel um.« Das war für Gregor eine große Aufmunterung; aber alle hätten ihm zurufen sollen, auch der Vater und die Mutter: »Frisch, Gregor«, hätten sie rufen sollen, »immer nur heran, fest an das Schloß heran!« Und in der Vorstellung, daß alle seine Bemühungen mit Spannung verfolgten, verbiß er sich mit allem, was er an Kraft aufbringen konnte, besinnungslos in den Schlüssel. Je nach dem Fortschreiten der Drehung des Schlüssels umtanzte er das Schloß; hielt sich jetzt nur noch mit dem Munde aufrecht, und je nach Bedarf hing er sich an den Schlüssel oder drückte ihn dann wieder nieder mit der ganzen Last seines Körpers. Der hellere Klang des endlich zurückschnappenden Schlosses erweckte Gregor förmlich. Aufatmend sagte er sich: »Ich habe also den Schlosser nicht gebraucht«, und legte den Kopf auf die Klinke, um die Türe gänzlich zu öffnen.

Da er die Türe auf diese Weise öffnen mußte, war sie eigentlich schon recht weit geöffnet, und er selbst noch nicht zu sehen. Er mußte sich erst langsam um den einen Türflügel herumdrehen, und zwar sehr vorsichtig, wenn er nicht gerade vor dem Eintritt ins Zimmer plump auf den Rücken fallen wollte. Er war noch mit jener schwierigen Bewegung beschäftigt und hatte nicht Zeit, auf anderes zu achten, da hörte er schon den Prokuristen ein lautes »Oh!« ausstoßen - es klang, wie wenn der Wind saust und nun sah er ihn auch, wie er, der der Nächste an der Türe war, die Hand gegen den offenen Mund drückte und langsam zurückwich, als vertreibe ihn eine unsichtbare, gleichmäßig fortwirkende Kraft. Die Mutter - sie stand hier trotz der Anwesenheit des Prokuristen mit von der Nacht her noch aufgelösten, hoch sich sträubenden Haaren - sah zuerst mit gefalteten Händen den Vater an, ging dann zwei Schritte zu Gregor hin und fiel inmitten ihrer rings um sie herum sich ausbreitenden Röcke nieder, das Gesicht ganz

unauffindbar zu ihrer Brust gesenkt. Der Vater ballte mit feindseligem Ausdruck die Faust, als wolle er Gregor in sein Zimmer zurückstoßen, sah sich dann unsicher im Wohnzimmer um, beschattete dann mit den Händen die Augen und weinte, daß sich seine mächtige Brust schüttelte.

Gregor trat nun gar nicht in das Zimmer, sondern lehnte sich von innen an den festgeriegelten Türflügel, so daß sein Leib nur zur Hälfte und darüber der seitlich geneigte Kopf zu sehen war, mit dem er zu den anderen hinüberlugte. Es war inzwischen viel heller geworden; klar stand auf der anderen Straßenseite ein Ausschnitt des gegenüberliegenden, endlosen, grauschwarzen Hauses - es war ein Krankenhaus - mit seinen hart die Front durchbrechenden regelmäßigen Fenstern; der Regen fiel noch nieder, aber nur mit großen, einzeln sichtbaren und förmlich auch einzelnweise auf die Erde hinuntergeworfenen Tropfen. Das Frühstücksgeschirr stand in überreicher Zahl auf dem Tisch, denn für den Vater war das Frühstück die wichtigste Mahlzeit des Tages, die er bei der Lektüre verschiedener Zeitungen stundenlang hinzog. Gerade an der gegenüberliegenden Wand hing eine Photographie Gregors aus seiner Militärzeit, die ihn als Leutnant darstellte, wie er, die Hand am Degen, sorglos lächelnd, Respekt für seine Haltung und Uniform verlangte. Die Tür zum Vorzimmer war geöffnet, und man sah, da auch die Wohnungstür offen war, auf den Vorplatz der Wohnung hinaus und auf den Beginn der abwärts führenden Treppe.

»Nun«, sagte Gregor und war sich dessen wohl bewußt, daß er der einzige war, der die Ruhe bewahrt hatte, »ich werde mich gleich anziehen, die Kollektion zusammenpacken und wegfahren. Wollt Ihr, wollt Ihr mich wegfahren lassen?

Nun, Herr Prokurist, Sie sehen, ich bin nicht starrköpfig und ich arbeite gern; das Reisen ist beschwerlich, aber ich könnte ohne das Reisen nicht leben. Wohin gehen Sie denn, Herr Prokurist? Ins Geschäft? Ja? Werden Sie alles wahrheitsgetreu berichten? Man kann im Augenblick unfähig sein zu arbeiten, aber dann ist gerade der richtige Zeitpunkt, sich an die früheren Leistungen zu erinnern und zu bedenken, daß man später, nach Beseitigung des Hindernisses, gewiß desto fleißiger und gesammelter arbeiten wird. Ich bin ja dem Herrn Chef so sehr verpflichtet, das wissen Sie doch recht gut. Andererseits habe ich die Sorge um meine Eltern und die Schwester. Ich bin in der Klemme, ich werde mich aber auch wieder herausarbeiten. Machen Sie es mir aber nicht schwieriger, als es schon ist. Halten Sie im Geschäft meine Partei! Man liebt den Reisenden nicht, ich weiß. Man denkt, er verdient ein Heidengeld und führt dabei ein schönes Leben. Man hat eben keine besondere Veranlassung, dieses Vorurteil besser zu durchdenken.

Sie aber, Herr Prokurist, Sie haben einen besseren Überblick über die Verhältnisse als das sonstige Personal, ja sogar, ganz im Vertrauen gesagt, einen besseren Überblick als der Herr Chef selbst, der in seiner Eigenschaft als Unternehmer sich in seinem Urteil leicht zu Ungunsten eines Angestellten beirren läßt. Sie wissen auch sehr wohl, daß der Reisende, der fast das ganze Jahr außerhalb des Geschäfts ist, so leicht ein Opfer von Klatschereien, Zufälligkeiten und grundlosen Beschwerden werden kann, gegen die sich zu wehren ihm ganz unmöglich ist, da er von ihnen meistens gar nichts erfährt und nur dann, wenn er erschöpft eine Reise beendet hat, zu Hause die schlim-

men, auf ihre Ursachen hin nicht mehr zu durchschauenden Folgen am eigenen Leibe zu spüren bekommt. Herr Prokurist, gehen Sie nicht weg, ohne mir ein Wort gesagt zu haben, das mir zeigt, daß Sie mir wenigstens zu einem kleinen Teil recht geben!«

Aber der Prokurist hatte sich schon bei den ersten Worten Gregors abgewendet, und nur über die zuckende Schulter hinweg sah er mit aufgeworfenen Lippen nach Gregor zurück. Und während Gregors Rede stand er keinen Augenblick

still, sondern verzog sich, ohne Gregor aus den Augen zu lassen, gegen die Tür, aber ganz allmählich, als bestehe ein geheimes Verbot, das Zimmer zu verlassen. Schon war er im Vorzimmer, und nach der plötzlichen Bewegung, mit der er zum letztenmal den Fuß aus dem Wohnzimmer zog, hätte man glauben können, er habe sich soeben die Sohle verbrannt. Im Vorzimmer aber streckte er die rechte Hand weit von sich zur Treppe hin, als warte dort auf ihn eine geradezu überirdische Erlösung. Gregor sah ein, daß er den Prokuristen in dieser Stimmung auf keinen Fall weggehen lassen dürfe, wenn dadurch seine Stellung im Geschäft nicht aufs äußerste gefährdet werden sollte. Die Eltern verstanden das alles nicht so gut; sie hatten sich in den langen Jahren die Überzeugung gebildet, daß Gregor in diesem Geschäft für sein Leben versorgt war, und hatten außerdem jetzt mit den augenblicklichen Sorgen so viel zu tun, daß ihnen jede Voraussicht abhanden gekommen war. Aber Gregor hatte diese Voraussicht. Der Prokurist mußte gehalten, beruhigt, überzeugt und schließlich gewonnen werden; die Zukunft Gregors und seiner Familie hing doch davon ab! Wäre doch die Schwester hier gewesen! Sie war klug; sie hatte schon geweint, als Gregor noch ruhig auf dem Rücken lag. Und gewiß hätte der Prokurist, dieser Damenfreund, sich von ihr lenken lassen; sie hätte die Wohnungstür zugemacht und ihm im Vorzimmer den Schrecken ausgeredet. Aber die Schwester war eben nicht da, Gregor selbst mußte handeln. Und ohne daran zu denken, daß er seine gegenwärtigen Fähigkeiten, sich zu bewegen, noch gar nicht kannte, ohne auch daran zu denken, daß seine Rede möglicher- ja wahrscheinlicherweise wieder nicht verstanden worden war, verließ er den Türflügel; schob sich durch die Öffnung; wollte zum Prokuristen hingehen, der sich schon am Geländer des Vorplatzes lächerlicherweise mit beiden Händen festhielt; fiel aber sofort, nach einem Halt suchend, mit einem kleinen Schrei auf seine vielen Beinchen nieder. Kaum war das geschehen, fühlte er zum erstenmal an diesem Morgen ein körperliches Wohlbehagen; die Beinchen hatten festen Boden unter sich; sie gehorchten vollkommen, wie er zu seiner Freude merkte; strebten sogar darnach, ihn fortzutragen, wohin er wollte; und schon glaubte er, die endgültige Besserung alles Leidens stehe unmittelbar bevor. Aber im gleichen Augenblick, als er da schaukelnd vor verhaltener Bewegung, gar nicht weit von seiner Mutter entfernt, ihr gerade gegenüber auf dem Boden lag, sprang diese, die doch so ganz in sich versunken schien, mit einem Male in die Höhe, die Arme weit ausgestreckt, die Finger gespreizt, rief: »Hilfe, um Gottes willen Hilfe!«, hielt den Kopf geneigt, als wolle sie Gregor besser sehen, lief aber, im Widerspruch dazu, sinnlos zurück; hatte vergessen, daß hinter ihr der gedeckte Tisch stand; setzte sich, als sie bei ihm angekommen war, wie in Zerstreutheit, eilig auf ihn; und schien gar nicht zu merken, daß neben ihr aus der umgeworfenen großen Kanne der Kaffee in vollem Strome

auf den Teppich sich ergoß. »Mutter, Mutter«, sagte Gregor leise, und sah zu ihr hinauf. Der Prokurist war ihm für einen Augenblick ganz aus dem Sinn gekommen; dagegen konnte er sich nicht versagen, im Anblick des fließenden Kaffees mehrmals mit den Kiefern ins Leere zu schnappen. Darüber schrie die Mutter neuerdings auf, flüchtete vom Tisch und fiel dem ihr entgegeneilenden Vater in die Arme. Aber Gregor hatte jetzt keine Zeit für seine Eltern; der Prokurist war schon auf der Treppe; das Kinn auf dem Geländer, sah er noch zum letzten Male zurück. Gregor nahm einen Anlauf, um ihn möglichst sicher einzuholen; der Prokurist mußte etwas ahnen, denn er machte einen Sprung über mehrere Stufen und verschwand; »Huh!« aber schrie er noch, es klang durchs ganze Treppenhaus. Leider schien nun auch diese Flucht des Prokuristen den Vater, der bisher verhältnismäßig gefaßt gewesen war, völlig zu verwirren, denn statt selbst dem Prokuristen nachzulaufen oder wenigstens Gregor in der Verfolgung nicht zu hindern, packte er mit der Rechten den Stock des Prokuristen, den dieser mit Hut und Überzieher auf einem Sessel zurückgelassen hatte, holte mit der Linken eine große Zeitung vom Tisch und machte sich unter Füßestampfen daran, Gregor durch Schwenken des Stockes und der Zeitung in sein Zimmer zurückzutreiben. Kein Bitten Gregors half, kein Bitten wurde auch verstanden, er mochte den Kopf noch so demütig drehen, der Vater stampfte nur stärker mit den Füßen. Drüben hatte die Mutter trotz des kühlen Wetters ein Fenster aufgerissen, und hinausgelehnt drückte sie ihr Gesicht weit außerhalb des Fensters in ihre Hände. Zwischen Gasse und Treppenhaus entstand eine starke Zugluft, die Fenstervorhänge flogen auf, die Zeitungen auf dem Tische rauschten, einzelne Blätter wehten über den Boden hin. Unerbittlich drängte der Vater und stieß Zischlaute aus, wie ein Wilder. Nun hatte aber Gregor noch gar keine Übung im Rückwärtsgehen, es ging wirklich sehr langsam. Wenn sich Gregor nur hätte umdrehen dürfen, er wäre gleich in seinem Zimmer gewesen, aber er fürchtete sich, den Vater durch die zeitraubende Umdrehung ungeduldig zu machen, und jeden Augenblick drohte ihm doch von dem Stock in des Vaters Hand der tödliche Schlag auf den Rücken oder auf den Kopf. Endlich aber blieb Gregor doch nichts anderes übrig, denn er merkte mit Entsetzen, daß er im Rückwärtsgehen nicht einmal die Richtung einzuhalten verstand; und so begann er, unter unaufhörlichen ängstlichen Seitenblicken nach dem Vater, sich nach Möglichkeit rasch, in Wirklichkeit aber doch nur sehr langsam umzudrehen. Vielleicht merkte der Vater seinen guten Willen, denn er störte ihn hierbei nicht, sondern dirigierte sogar hie und da die Drehbewegung von der Ferne mit der Spitze seines Stockes. Wenn nur nicht dieses unerträgliche Zischen des Vaters gewesen wäre! Gregor verlor darüber ganz den Kopf. Er war schon fast ganz umgedreht, als er sich, immer auf dieses Zischen horchend, sogar irrte und sich wieder ein Stück zurückdrehte. Als er aber endlich glücklich mit dem Kopf vor der Türöffnung war, zeigte es sich, daß sein Körper zu breit war, um ohne weiteres durchzukommen. Dem Vater fiel es natürlich in seiner gegenwärtigen Verfassung auch nicht entfernt ein, etwa den anderen Türflügel zu öffnen, um für Gregor einen genügenden Durchgang zu schaffen. Seine fixe Idee war bloß, daß Gregor so rasch als möglich in sein Zimmer müsse. Niemals hätte er auch die umständlichen Vorbereitungen gestattet, die Gregor brauchte, um sich aufzurichten und vielleicht auf diese Weise durch die Tür zu kommen.

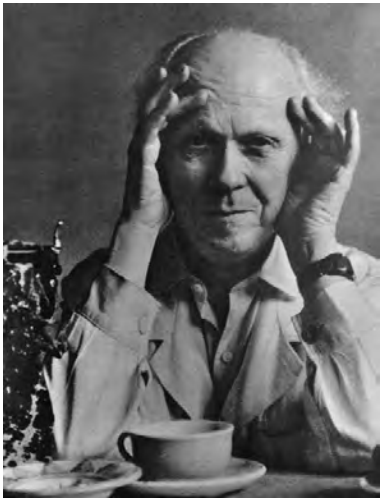
Vielmehr trieb er, als gäbe es kein Hindernis, Gregor jetzt unter besonderem Lärm vorwärts; es klang schon hinter Gregor gar nicht mehr wie die Stimme bloß eines einzigen Vaters; nun gab es wirklich keinen Spaß mehr, und Gregor drängte sich - geschehe was wolle - in die Tür. Die eine Seite seines Körpers hob sich, er lag schief in der Türöffnung, seine eine Flanke war ganz wundgerieben, an der weißen Tür blieben häßliche Flecken, bald steckte er fest und hätte sich allein nicht mehr rühren können, die Beinchen auf der einen Seite hingen zitternd oben in der Luft, die auf der anderen waren schmerzhaft zu Boden gedrückt - da gab ihm der Vater von hinten einen jetzt wahrhaftig erlösenden starken Stoß, und er flog, heftig blutend, weit in sein Zimmer hinein. Die Tür wurde noch mit dem Stock zugeschlagen, dann war es endlich still. [...]

Bohuslav Fuchs

***24. März 1895 in Všechovice, † 18. September 1972 in Brno**

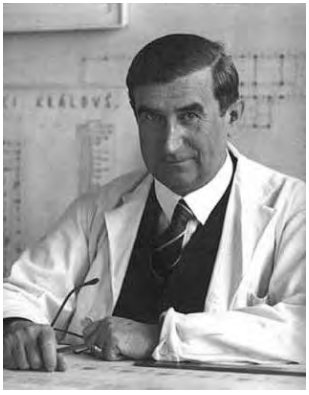
Bohuslav Fuchs, einer der bedeutendsten Architekten der Tschechoslowakei der Zwischenkriegszeit wurde am 24. März 1895 in Všechovice (Wschechowitz) bei Bystřice pod Hostýnem (Bistritz am Hostein) geboren. Nach dem Ausbruch des ersten Weltkriegs zog er nach Prag, wo er zunächst sein Geld als Maurer verdiente; im Jahre 1916 wurde er jedoch vom Architekten Jan Kotěra an die Akademie der bildenden Künste aufgenommen. Ab 1923 war er an der Abteilung für Architektur und Regulierung des Bauamtes in Brünn tätig, im Jahre 1925 löste Fuchs Jindřich Kumpošt in der Funktion des Hauptarchitekten der Stadt Brünn ab. In den Jahren 1926–27 entstand unter dem Titel „Tangente" der Wettbewerbsentwurf zur Regulierung des Brünner Stadtzentrums (in Zusammenarbeit mit Josef Peňáz und František Sklenář). Ende der 20er Jahre verließ er das Brünner Bauamt und gründete ein eigenes Architekturbüro. Zu seinen bedeutendsten Bauten gehören das Café Zeman aus den Jahren 1925–26 und das Hotel Avion (1927) in Brünn. In den 30er Jahren entstanden u.a. das Masaryk-Schülerheim in Brünn und das Thermalbad „Zelená žába" („Grüner Frosch") in Trenčianske Teplice (Trentschin-Teplitz) in der Slowakei. Fuchs' Neigung zur organischen Richtung des Funktionalismus spiegelte sich unter anderem in der Brünner Villa des Ehepaars Petrák wider. Gemeinsam mit seiner Familie gründete er 1932 die Firma AKA, eine Gesellschaft zur Herstellung von Einrichtungs- und künstlerischen Gegenständen. Ihre Produktion sowie die Tätigkeit des eigenen Architekturbüros beendete er im Jahre 1948 infolge des kommunistischen Umsturzes. In den Jahren 1948–49, 1951–52 und 1955–58 war Fuchs Dekan der Fakultät für Architektur und Hochbau, schließlich wurde er jedoch gezwungen, die Hochschule zu verlassen.

In den 60er Jahren widmete er sich hauptsächlich der Stadtplanung. Aus dieser Zeit stammen seine Entwürfe zur Lösung der Verkehrssituation in Prag, zur baulichen Erweiterung des Altstädter Rings und zur Gestaltung der Umgebung des Nationaltheaters. Im Jahr der politischen Reformen 1968 wurde Fuchs der Titel „Nationalkünstler" verliehen. Der Architekt war auch Delegierter der Internationalen Kongresse moderner Architektur (CIAM), Mitglied des Internationalen Ausschusses zur Lösung von Problemen zeitgenössischer Architektur (CIRPAC), Ehrenvorsitzender der Internationalen Föderation für Wohnungsbau, Städtebau und Raumplanung (IFHTP) in Den Haag und Mitglied des Königlichen Instituts britischer Architekten (RIBA). Bohuslav Fuchs starb am 18. September 1972 in Brünn, wo er auch am Zentralfriedhof bestattet wurde.



Josef Gočár

*** 13. März 1880 in Semín bei Přelouč, † 1945 in Jičín**



Josef Gočár studierte in Kotěras Atelier an der Tschechischen technischen Hochschule und an der Kunstgewerbeschule in Prag. Nach dem Studienabschluss und mehreren Auslandsreisen wurde er leitender Architekt von Kotěras privatem Büro. Im Jahre 1908 gründete er ein eigenes Architekturbüro und begann aktiv zu entwerfen. Im Jahre 1911 war er Mitbegründer der „Skupina výtvarných umělců" („Gruppe bildender Künstler"), deren Mitglieder sich an der Entstehung des tschechischen architektonischen Kubismus beteiligten. Das bedeutendste Bauwerk Gočárs in diesem Stil ist das Haus zur Schwarzen Madonna in der Celetná-Straße in Prag. Nach seiner Rückkehr aus dem ersten Weltkrieg entwickelte sich sein Schaffen in Richtung nationaler Tendenzen und Gočár wurde gemeinsam mit Pavel Janák zum Hauptpropagator des sogenannten Nationalstils bzw. Rondokubismus. Ein typisches Beispiel dafür ist das Gebäude der Prager Legiobank in der Straße Na Poříčí. Nach dem Tod Jan Kotěras im Jahre 1924 wurde Josef Gočár zum Professor an der Akademie der bildenden Künste ernannt und vier Jahre später zum Rektor gewählt. Gočárs Übergang zur avantgardistischen Architektur repräsentiert am besten die Kirche zum Heiligen Wenzel im Prager Stadtteil Vršovice (Werschowitz) oder seine zwei Villen in der Prager Kolonie Baba. Nach der nationalsozialistischen Besetzung, als im Jahre 1939 die Hochschulen geschlossen wurden, ging Gočár in Rente. Der Architekt starb im Jahre 1945 in Jičín (Gitschin) und wurde im Prager Grabmal Slavín (Grabstätte für bedeutende tschechische Persönlichkeiten – Anmerkung des Übersetzers) bestattet. Im Jahr 1995 wurde ihm in memoriam die Goldene Gedächtnismedaille der Akademie der bildenden Künste Prag verliehen.

Jan Kotěra

*18. Dezember 1871 in Brno, † 17. April 1923 in Prag

Jan Kotěra, einer der bedeutendsten Schüler Otto Wagners, war als Verfechter zweckmäßiger materialgerechter Formen der Begründer der modernen tschechischen Architektur.
Während Kotěras Frühwerk noch von secessionistischen Einflüssen und der Suche nach einem folkloristisch geprägten Nationalstil geprägt war, fand er bald zu einer einfachen monumentalistischen Gestaltung. Ihre Wirkungsweise beruhte auf Schlichtheit der Flächen und großzügige Gestaltung der Massen. Im Sinne der geforderten Materialechtheit kam es auch häufig zum Einsatz der Sichtziegelbauweise, die Kotěra virtuos handhabte. Diese Kriterien, die sich u.a. an englischen und holländischen Vorbildern orientierten, prägten zahlreiche seiner Villen und insbesondere das Museum in Hradec Králové, das mit seinem differenziert durchgestalteten Baukörper und seinen ausgeklügelten chromatischen Effekten einen Höhepunkt im Schaffen Kotěras darstellt.
Auf der Suche nach einem neuen architektonischen Vokabular kam es im Umfeld von Kotěra und seiner Mitarbeiter Josef Gočár und Pavel Janák um 1910 zum Experiment des tschechischen Kubismus. Kotěra selbst, der sich stets funktionalistischen Kriterien verpflichtet fühlte, bediente sich dieser Formensprache allerdings eher zögerlich. Dementsprechend neigte er in seiner Spätphase zu einer gemäßigt klassizistischen Architekturauffassung.
Neben seinem architektonischem Schaffen waren Kotěrass herausragende Fähigkeiten auf dem Gebiet des Kunstgewerbes – vor allem im Bereich Wohnungseinrichtung – mit entscheidend für die Gründung des Tschechischen Werkbunds (Svaz českého díla).
Auf Grund seiner langen Lehrtätigkeit war Kotěra außerdem maßgebend für die nachfolgende tschechische Architektengeneration. Nahezu alle wichtigen Architekten der Zwischenkriegszeit waren seine Schüler und Mitarbeiter gewesen.

Josef Kranz

* 28. Februar 1901 in Brno, † 30. Mai 1968 in Znojmo

Der Architekt und bildende Künstler Josef Kranz wurde im Jahre 1919 an der Brünner Tschechischen technischen Hochschule immatrikuliert, wo er Architektur und Hochbau studierte. In den Jahren 1928–29 war er im Architekturbüro von Bohuslav Fuchs tätig und arbeitete mit ihm u.a. am Plan des Hotels Avion zusammen. Nach seinen Entwürfen entstanden in Brünn u.a. das Café Era, die Slavík-Villa in Žabovřesky (Sebrowitz) oder das Kino Avia in Černovice (Czernowitz). Ab 1929 war Kranz 20 Jahre als Projektant in der Direktion der Post- und Telegraphenämter angestellt. Nach dem kommunistischen Umsturz begann er im staatlichen Betrieb Stavoprojekt Brünn zu arbeiten, später im Staatsbetrieb Spojprojekt, wo er bis zu seinem Tod angestellt war. In den 50er Jahren entwarf er außer einer Reihe von Bauten in der Tschechoslowakei auch das Gebäude des Postamts in Kandahar in Afghanistan.

Adolf Loos

Adolf Loos (oben)
Jan Kotěra (rechts)
Josef Kranz (unten)

*10. Dezember 1870 in Brno, † 23. August 1933 in Kalksburg

1890-93 studiert Adolf Loos an der Gewerbeschule in Reichenberg sowie Architektur an der Technischen Hochschule in Dresden. Er reist im Anschluss für längere Zeit in die USA. Danach geht Adolf Loos nach Wien und arbeitet in dem Architekturbüro von Carl Mayreder. Ab 1897 ist Adolf Loos als freier Architekt tätig. 1899 entsteht das Café Museum in Wien, an dem der geometrische und rationale Stil von Adolf Loos bereits ersichtlich wird. 1903 ist er Herausgeber der Zeitschrift „Das Andere - Ein Blatt zur Einführung abendländischer Kunst in Österreich“, in der Adolf Loos seine Gedanken und Theorien zur zeitgenössischen Architektur, Mode und zum Design äußert. Im Jahr 1908 entsteht der wichtige kunsttheoretische Aufsatz „Ornament und Verbrechen“. Darin wettert Adolf Loos gegen die „österreichischen Ornamentiker“ und geißelt mit emphatischen Worten deren Vorliebe zum Ornament als Degenerationserscheinung des zivilisierten Menschen: „Evolution der Kultur ist gleichbedeutend mit dem entfernen des Ornaments aus dem Gebrauchsgegenstande“. Und auch der Architektur prophezeit Adolf Loos: „Bald werden die Straßen der Städte wie weiße mauern glänzen!“. Im Jahr darauf will Adolf Loos seine Vorstellungen in dem Bau des neuen Geschäftsgebäudes des Herrenschneiders Goldman & Salatsch verwirklichen. Im Juli 1910 bleibt die Hausfassade des „Loos-Hauses“ vom ersten bis zum vierten Stock zum Entsetzen der Wiener Bevölkerung glatt, weiß und ohne jede Verzierung. Es wird ein vorläufiger Baustopp verhängt, der 1912 erst wieder aufgehoben wird, als sich Adolf Loos bereit erklärt, an den Fenstern bronzene Blumenkästen anzubringen.

Weitere wichtige Bauten von Adolf Loos sind das „Haus Steiner“ (1910), „Haus Scheu“ (1912), „Haus Rufer“ (1922), der Entwurf für den „Chicago Tribune Tower“ (1922) sowie das Haus für Tristan Tzara in Paris (1925-26).

Ludwig Mies van der Rohe

***27. März 1886 in Aachen, † 17. August 1969 in Chicago**

Ludwig Mies wird 1886 in Aachen geboren, er fügt seinem Namen den Mädchennamen seiner Mutter hinzu und nennt sich ab 1913 Ludwig Mies van der Rohe. 1887-1900 lernt er bei seinem Vater an der Aachener Dombauschule das Steinmetzhandwerk.

1908-11 ist Mies van der Rohe, zur gleichen Zeit wie Walter Gropius, Hannes Meyer und Le Corbusier, im Architekturbüro von Peter Behrens tätig. Während dieser Zeit arbeitet er am Entwurf für die deutsche Botschaft in St. Petersburg (1911) mit, ebenso entsteht das Landhaus für das Ehepaar Kröller-Müller in Den Haag. 1912 eröffnet er sein eigenes Büro in Berlin.

Trägt Mies van der Rohes Werk vor dem ersten Weltkrieg noch neoklassizistische Züge, so wendet er sich in den 20er Jahren mit seinen Hochhausentwürfen einer völlig neuen Formensprache zu: der Kühle und Sachlichkeit von voll verglasten Stahlskelettbauten und dem Spiel mit Lichtreflexen. 1922 tritt er der Novembergruppe bei, für die er auch Ausstellungen organisiert. 1925 gründet er den Zehner Ring. Zur gleichen Zeit baut er das Haus Wolf in Guben. 1926/27 leitet er die Werkbundsiedlung Weißenhof und trägt selbst auch einen Wohnblock bei. Es folgen der Deutsche Pavillon auf der Weltausstellung in Barcelona von 1929 und die Villa Tugendhat in Brno 1930. Mit diesen beiden Bauten verfolgt Mies sein Konzept des fließenden Raumes, indem er die Wand aus ihrer tragenden Funktion herauslöst und eine freie Anordnung innerhalb des Grundrisses ermöglicht. Daneben entwirft Mies zahlreiche Möbel, vor allem Stühle, Tische und Liegen und verhilft dem Stahlrohr als Material zum Durchbruch.

1930 übernimmt er die Leitung des Bauhauses Dessau von Hannes Meyer und muss 1932 dessen Schließung durch die NSDAP hinnehmen. Mies gelingt es jedoch, das Bauhaus für das folgende Jahr in Berlin unterzubringen, ehe es 1933 endgültig geschlossen wird.

1938 emigriert er nach Chicago und eröffnet dort ein Architekturbüro, gleichzeitig übernimmt er die Leitung der Architekturabteilung des Illinois Institute of Technology.

1945-50 baut er das Fox River House in Plano, Illinois, 1948-51 die Lake Shore Drive Appartements in Chicago und 1955-63 die Lafayette Park-Siedlung in Detroit. Weitere Hauptwerke wie das Bacardi-Bürogebäude in Mexico City (1957-61), das Seagram Building in New York (1958) und die Neue Nationalgalerie in Berlin (1962) folgen.

Mit den Mitteln der technischen Zivilisation wollte er diese architektonisch ordnen und repräsentieren. Seine Baukunst gilt dem Ausdruck konstruktiver Logik und räumlicher Freiheit in klassischer Form. Dafür entwickelte er moderne Tragstrukturen aus Stahl, die eine hohe Variabilität der Nutzflächen und eine großflächige Verglasung der Fassaden ermöglichten. Dieses Konzept war so rational und universal, dass es auf viele zeitgenössische Architekten einen außerordentlich großen Einfluss ausübte und bis heute, den technischen Innovationen entsprechend, immer weiterentwickelt wurde. Das Verhältnis von Proportion, Detail und Material in seinem Werk sowie die einmaligen Raumschöpfungen der Jahre in Berlin hatten ebenfalls große Wirkung. Berühmt wurde er schließlich auch mit seinem Hinweis auf die Bedeutung des Wesentlichen, der seither sprichwörtlich ist: „Weniger ist mehr“.

Jože Plečnik

Ludwig Mies van der Rohe (oben)
Jože Plečnik (unten)

***23. Januar 1872 in Ljubljana, † 7. Januar 1957 ebenda**

Am Anfang des 20. Jahrhunderts war der Architekt Jože Plečnik aus dem südlichen Krain in Wien ein bekannter (wenn auch umstrittener) junger Mann: der beste Schüler von Otto Wagner, Mitglied der Sezession, mehrfacher Kandidat für die Nachfolge Otto Wagners, abgelehnt aufgrund eines Votums des Thronfolgers. Die zwei Hauptwerke aus dieser Zeit sind die Heilig-Geist-Kirche in Wien-Ottakring und das Zacherl-Haus am Bauernmarkt in der Wiener Innenstadt. Das waren die Jahre 1892-1911.

Einen nicht unerheblichen Bekanntheitsgrad erreichte der slowenische Architekt abermals fern von seiner Heimat, in Prag, in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg. Schon 1911 war er an die dortige Kunstgewerbeschule berufen worden und unterrichtete in der „Goldenen Stadt" bis 1921. Der noch aus der Wiener Zeit mit ihm befreundete Architekt Jan Kotěra stellte in der tschechischen Fachpresse Plečniks Bauten und Entwürfe vor. 1920 wurde er Tomáš Garrique Masaryk, dem ersten Staatspräsidenten der jungen tschechoslowakischen Republik vorgestellt, der ihn zum Architekten der Prager Burg ernannte. Nicht unerheblich für das Gelingen des Riesen-Werkes war die Mitarbeit von „Alice, der gebildeten Tochter des Präsidenten", mit der ihn bald eine tiefe Zuneigung verband.

Neben den Arbeiten an der Prager Burg renovierte Plečnik ab dem Sommer 1921 auch die Residenz des Staatspräsidenten in Lány, 40 km westlich von Prag. 1925 schließlich begann er mit der Umgestaltung von Ljubljana. Von 1936 bis 1941 errichtete er dort das prägnante Gebäude der National- und Universitätsbibliothek. Auch die Uferbebauung der Ljubljanica sowie die Drei Brücken (Tromostovje) im Stadtzentrum sind sein Werk, ebenso die Gestaltung der Straßenbeleuchtung. 1936–1940 arbeitete er im Auftrag der Stadtverwaltung an der ersten Erweiterung des Friedhofs Žale, wo er später auch selbst beigesetzt wurde.

Václav Havel

*** 5. Oktober 1936 in Prag, † 18. Dezember 2011 in Vlčice-Hrádeček**

Václav Havel entstammt einem wohlhabenden, bürgerlichen Elternhaus. Sein Großvater, ein bekannter Architekt und Bauunternehmer, errichtete u.a. den Kulturpalast Lucerna in Prag. 1948 wurde die Familie enteignet. Als Kind „bourgeoiser" Eltern durfte Václav das Gymnasium nicht besuchen, doch bereits 1954 holte er in einer Abendschule das Abitur nach. Frühzeitig musste der lernen, mit Restriktionen zu leben. So erhielt er auch keine Möglichkeit, an einer Kunsthochschule zu studieren, wie es sein Wunsch gewesen war. Ein Studium der Automation des Verkehrswesens an der Technischen Hochschule (1955-57) wurde zur erzwungenen Alternative. In diese Jahre fielen Havels erste dramatische und essayistische Versuche. Schon damals fiel er bei einem Schriftstellertreffen wegen seiner mutigen Rede auf. Havel beteiligte sich an halboffiziellen Lesungen und Veranstaltungen und wurde Mitglied der „Gruppe 42", der Intellektuelle wie Miloš Forman, Věra Linhartová und Josef Topol angehörten.

Wie für viele seiner Mitstreiter war 1968 für Havel ein Jahr zahlloser Aktivitäten: Nach dem Scheitern der Reformansätze Dubčeks schloss sich Havel der breiten antistalinistischen Opposition an. Er wurde Vorsitzender eines „Clubs unabhängiger Schriftsteller", schrieb Reden und Kommentare zur aktuellen politischen Situation, sein Stück „Erschwerte Möglichkeit der Konzentration" erschien im selben Jahr.

Die Niederschlagung des „Prager Frühlings" bedeutete für Havel wie für Tausende Intellektuelle im gesamten Land ein Aufführungs- und Publikationsverbot im gesamten Ostblock. Seine Ablehnung der so genannten „Politik der Normalisierung" wurde mit Bespitzelung, Verfolgung und Demütigungen bestraft. Diese Leben als Dissident – ein Begriff, den Havel nur ungern selbst verwendete – sollte 20 Jahre währen. Dabei wurde er niemals pharisäerhaft: „Ich bin weit von der Auffassung entfernt, dass die einzigen ehrlichen und verantwortungsvollen Menschen diejenigen sind, die sich außerhalb der existierenden Strukturen und in der Konfrontation mit ihnen befinden."

Die meiste Zeit verbrachte Havel zusammen mit seiner Frau Olga in einem kleinen Häuschen in Hrádeček in Nordböhmen. Er arbeitete eine Zeitlang als Hilfsarbeiter in einer Brauerei und verfasste nebenher zahlreiche Stücke („Die Retter", „Das Berghotel", „Largo Desolato", „Versuchung", „Sanierung" u.a.). Fast alle diese Stücke - sie thematisieren die Schwierigkeit des einzelnen, in einer von scheinbar anonymen Mächten geprägten Gesellschaft seine Identität zu finden - wurden in den westlichen Nachbarstaaten, vor allem am Wiener Burgtheater uraufgeführt. Die Datscha der Havels avancierte zum wichtigen Treffpunkt verschiedener oppositioneller Strömungen.

Einen zentralen Stellenwert im Kampf gegen das „Leben in Lüge" nahm die Veröffentlichung und Verbreitung von Untergrundliteratur ein, als deren Herausgeber Havel zusammen mit anderen Intellektuellen wie Ludvík Vaculík fungierte. Von klassischer Literatur bis hin zu naturwissenschaftlichen Texten wurde in der von Havel herausgegebenen Reihe „Edice Expedice" veröffentlicht, was den Bürgern von staatlichen Stellen vorenthalten wurde.

1975 erschien der erste größere politische Essay Havels, ein offener Brief an Staatspräsident Gustáv Husák. Diese Analyse der gesellschaftlichen Situation mündet in die Warnung: „Mich ängstigt, womit wir alle die drastische Unterdrückung der Geschichte werden bezahlen müssen."

Mit der Charta 77, benannt nach dem Erscheinungsjahr ihrer Grundsatzerklärung, entstand ein neuer Kristallisationspunkt der Opposition. Ihre Mitglieder – nur 242 Personen hatten die Charta zunächst unterschrieben, darunter auch Havel – definierten die Charta nicht als Organisation, sondern als „eine freie informelle

und offene Gemeinschaft von Menschen verschiedener Überzeugungen, verschiedener Religionen und verschiedener Berufe, verbunden durch den Willen, sich einzeln und gemeinsam für die Respektierung der Bürger- und Menschenrechte in unserem Land und in der Welt einzusetzen".

In den folgenden Jahren wurde Havel mehrmals verhaftet und eingesperrt. Ab 1978 stand er unter ständiger Polizeiaufsicht, zeitweise durfte er sein Haus nicht verlassen. 1979, nach einer Anklage, „unter der Einwohnerschaft der Republik Feindschaft gegen die sozialistische Staatsordnung hervorzurufen", wurde er zu viereinhalb Jahren Gefängnis ohne Bewährung verurteilt. Ein Angebot, das Land zu verlassen, lehnte er ab. Nach seiner Entlassung fing Havel bald wieder an zu schreiben, zahlreiche Preise im westlichen Ausland unterstützten sein Schaffen. Doch Verfolgung und Drangsalierung bis hin zu erneuter zeitweiliger Verhaftung nahmen kein Ende. Noch einmal, Anfang 1989, verurteilte man ihn zu einer neunmonatigen Haftstrafe. Doch der Auflösungsprozess des alten Regimes war schon zu weit fortgeschritten. Havel wurde vorzeitig entlassen. Zwei Tage nach der Gründung des „Bürgerforums" am 20. November 1989 spricht Havel vom Balkon des Melantrich-Verlags zu einer großen Menschenmenge auf dem Wenzelsplatz. Nach dem Rücktritt des gesamten Politbüros weitere zwei Tage später, hektischen Tagen und Nächten der Diskussion und Verhandlungen mit Regierungsvertretern wird Havel am 29. Dezember zum Präsidenten der Tschechoslowakei gewählt. Sein politisches Credo hatte er bereits 1978 verkündet: „Je weniger irgend eine Politik von dem konkreten menschlichen ‚Hier und Heute' ausgeht, je mehr sie sich an irgend ein abstraktes ‚Irgendwo' und ‚Irgendwann' klammert, um so leichter kann sie zu einer neuen Variante der Versklavung der Menschen werden."

Havel galt als moralische Autorität und respektierte Persönlichkeit und erfreute sich in jener Zeit einer – in der Politik – ungewöhnlichen Popularität. Während dieser zweiten Amtsperiode als Staatsoberhaupt der Tschechischen und Slowakischen Föderativen Republik - so der neue Name des Staates - vermehrten sich jedoch Auseinandersetzungen und Kontroversen zwischen den Tschechen und den Slowaken. Havels Versuche, die Föderation zu erhalten, waren erfolglos.

Nach der Auflösung der Tschechoslowakei Ende 1992 wurde Vaclav Havel zum neuen Staatspräsidenten Tschechiens gewählt.

In der Aussenpolitik war Havels historische Leistung, sein Land aus dem Warschauer Pakt zu lösen und in das transatlantische Bündnis zu integrieren. Er war ein überzeugter Europäer, der entschieden auf die europäische Integration setzte. Der im Dezember 2002 abgehaltene EU-Gipfel von Kopenhagen legte als Havels Verdienst den Grundstein zur Eingliederung Tschechiens in die Europäische Union. 1998 wurde der Bürgerpräsident durch Wiederwahl im Amt für weitere 5 Jahre bestätigt. Das Amt des Staatspräsidenten Tschechiens übte Vaclav Havel 10 Jahre aus, bevor er Ende 2003 vom Amt zurücktrat und allmählich wieder zum Theater zurückkehrte. 2007 veröffentlichte er sein dramatisches Werk »Der Abgang«. Das Drama handelt von einem Kanzler, der Abschied von der Macht nimmt, und von der automatisierten Sprache der Politik.

Franz Kafka

***3. Juli 1883 in Prag, † 3. Juni 1924 in Klosterneuburg**

Franz Kafka war einer der wichtigsten deutschsprachigen Erzähler des 20. Jahrhunderts. Sein Leben verbrachte er überwiegend in seiner Geburtsstadt Prag. Kafka ist berühmt für seine grotesken und absurden Erzählungen und Romane. Viele davon erschienen postum: Herausgeber war Max Brod (1884-1968), sein enger Freund und Nachlassverwalter. Kafkas Werk lässt sich keiner literarischen Epoche oder Strömung zuordnen.

Als Franz Kafka am 3. Juli 1883 in Prag zur Welt kam, war ein Leben als Schriftsteller alles andere als vorbestimmt. Sein Vater Hermann arbeitete als Handelsvertreter. Mutter Julie war zwar für die damalige Zeit ungewöhnlich gebildet, half aber ihrem Mann bei seinen beruflichen Pflichten. Die Schulzeit erlebte der junge Kafka in Prag, wobei er immer wieder unter dem dominanten Vater litt. Kafka studierte in verschiedenen Richtungen und arbeitete anschließend in eher ungeliebten Bereichen, bis er beruflich zum Schreiben kam. Durch seine exzellenten Berichte machte er Karriere und hatte mehr und mehr Übung darin, sein für ihn unzulängliches Leben in seinen Werken zu verarbeiten.

Viele Erzählungen Kafkas sind geprägt von undurchschaubaren Beziehungen, Verwicklungen und unklaren Strukturen der Personen oder Orte. Das tritt besonders in »Das Urteil« oder in »Die Verwandlung« zutage. Auch die nach seinem Tode gegen seinen letzten Willen veröffentlichten Erzählungen (»Das Schloss«, »Der Prozess«) sind davon geprägt.

„Die Geschichte Tschechiens“
in: *Dorling Kindersley, Tschechien & Slowakei*, 2014,
S.33-47.

Vom Mittelalter bis ins 17. Jahrhundert spielten die tschechischen Gebiete eine wichtige Rolle in der Geschichte Europas. Unter der 400 Jahre dauernden Herrschaft der Habsburger (bis 1918) erlebten sie Höhen und Tiefen. Der nach dem Ersten Weltkrieg gegründete Staat Tschechoslowakei bestand bis 1993.

Der lateinische Name Boiohaemum (Böhmen) leitet sich von den Boiern her, einem der zwei keltischen Stämme, die ab dem 3. Jahrhundert v. Chr. auf dem Gebiet des heutigen Staates siedelten. Ende des 1. Jahrhunderts v. Chr. wurden sie von zwei Germanenstämmen, den Quaden und Markomannen, vertrieben. Diese besiegten mehrmals die Römer im Süden, die darauf beschlossen, ihr Reich nicht über die Donau auszudehnen. Doch im 5. und 6. Jahrhundert wurden die Germanen von slawischen Stämmen aus dem Osten verdrängt. Im 7. Jahrhundert waren Böhmen und Mähren kurze Zeit Teil eines Slawenreichs unter dem Franken Samo.

Bronzekopf einer keltischen Göttin

Großmährisches Reich

Anfang des 9. Jahrhunderts kamen die Mährer an die Macht. Sie schlossen ein Bündnis mit den Slawen Böhmens und bildeten das Großmährische Reich, das in seiner Blüte um 885 Böhmen, Mähren, Schlesien und Teile der heutigen Slowakei, Deutschlands und Polens umfasste. Als Reaktion auf deutsche Ambitionen lud der zweite mährische Fürst byzantinische Missionare ein, die das Land in slawischer Sprache christianisieren sollten. Die beiden Mönche Kyrill und Method, die »Slawenapostel«, wurden später heiliggesprochen.

Přemysliden-Dynastie

Der Untergang des Mährischen Reichs nach dem Sieg der Magyaren (Ungarn) 907 ließ in Böhmen unter den Přemysliden-Herzögen ein neues politisches Zentrum entstehen. Einer der ersten Herrscher, Wenzel I., verbesserte die Beziehung seines Staats zum Ostfrankenreich Ludwigs des Deutschen, wurde aber 935 von seinem Bruder Boleslav ermordet. Unter ihm kam Böhmen zum Heiligen Römischen Reich. 973 wurde in Prag ein Bistum gegründet, das dem Erzbistum Mainz unterstellt war. Die Ermordung Bischof Adalberts, der 983 der erste in Böhmen geborene Bischof von Prag wurde, entsetzte das christliche Europa *(siehe S. 101)*.

1085 erhielt Vratislav II. vom deutschen Kaiser Heinrich IV. den (nicht erblichen) Königstitel. Er wurde damit der erste gekrönte Herrscher Böhmens.

Goldene Bulle

Für seine Unterstützung Friedrichs II. von Sizilien bei dessen Ringen um den römisch-deutschen Kaiserthron erhielt König Přemysl Ottokar I. 1212 mit der Goldenen Bulle die erbliche böhmische Königswürde. Außerdem wurden die böhmischen Herrscher zu Kurfürsten erhoben.

Die Goldene Bulle, mit der die böhmische Krone erblich wurde

Im 13. Jahrhundert ging es mit der politischen und wirtschaftlichen Macht Böhmens steil nach oben. Viele Städte, darunter České Budějovice (Budweis) und Hodonín (Göding), wurden in dieser Zeit gegründet. Durch die Entdeckung von Silber in Kutná Hora (Kuttenberg) und Jihlava (Iglau) wurde der böhmische Hof zu einem der reichsten Europas. Von den Přemysliden ermuntert, kamen zahlreiche Deutsche als Siedler ins Land und gründeten sogar neue Ortschaften.

Böhmen wurde der mächtigste Staat im Reich. Von 1254 bis 1269 weitete sich sein Gebiet bis ins heutige Österreich hinein aus. Die Bestrebungen Ottokars II. von Böhmen, den deutschen Thron zu besteigen und die Kaiserkrone zu erringen, stießen jedoch auf die Gegnerschaft der Reichsfürsten. Der Tod des böhmischen Königs in der Schlacht auf dem Marchfeld im Jahr 1278 setzte dessen Plänen ein Ende.

Auf den Tod Ottokars II. folgte eine Phase des Chaos. Mit dem frühen Tod Wenzels II. und der Ermordung von dessen kinderlosem Sohn Wenzel III. im Jahr 1306 erlosch die Dynastie der Přemysliden.

Miniatur des Přemysliden-Königs Wenzel II.

Dynastie der Luxemburger

Klugerweise hatte Johann von Luxemburg seine Gemahlin aus der Familie der Přemysliden gewählt – dies trug ihm den böhmischen Thron ein. Während Johann nur selten nach Böhmen kam, unterhielt sein Sohn Karl IV., der 1355 zum Kaiser des Heiligen Römischen Reichs gekrönt wurde, engere Beziehungen zu seinem Königreich. Seine Regierungszeit (1346–78) wird oft als Böhmens »Goldenes Zeitalter« bezeichnet – Wirtschaft und Kultur blühten. Prag wurde kaiserliche Residenzstadt und erhielt die erste Universität nördlich der Alpen, einen neuen Königspalast und eine steinerne Brücke über die Moldau. Der Bau des Veitsdoms begann, und die Stadt wurde Erzbischofssitz. Das Netz aus Straßen und schiffbaren Flussabschnitten

Karl IV. erhält einen Teil des Heiligen Kreuzes

wuchs. Die Weberei und der Anbau von Getreide, Hopfen und Trauben nahmen einen Aufschwung. Silber, Gold, Eisen und Zinn wurden gefördert. Durch seine vier Ehen konnte Karl IV. sein Königreich Richtung Norden – teilweise nach Polen und nach Deutschland hinein – erweitern. Er herrschte in Zeiten großen Wohlstands und relativen Friedens.

Krone des hl. Wenzel, die Karl IV. trug

Der Sohn Karls IV. war Wenzel IV. (1361–1419), Herrscher in Böhmen. Er setzte den Erfolg seines Vaters nicht fort. In der Hoffnung, die Schwäche der Kirche in einer Zeit der Krise des Papsttums nutzen zu können, ließ er sich auf einen Disput mit dem Erzbischof von Prag und Teilen des Adels ein. Die Folgen dieses Konflikts, zu denen Wenzels Verhaftung und die Schwächung der Position des Königs zählten, fielen mit dem Ausbruch der Beulenpest zusammen, die im Jahr 1380 in einigen Teilen Europas grassierte.

Frühe Hussiten-Bewegung

Gegen Ende des 14. Jahrhunderts gewann die Idee, dass die Ursachen der sozialen Krise im Abweichen der Kirche von den Lehren des Evangeliums lägen, an Zustimmung. Einer der Verfechter dieser Ansicht war Jan Hus (1371–1415), ein Prediger bäuerlicher Herkunft. Er wurde zum Chefideologen der Reformbewegung, die verlangte, dass der Einfluss der Kirche auf staatliche Belange beschnitten werden sollte. Als Hus während des Konzils von Konstanz 1415 als Ketzer verbrannt wurde, breiteten sich im Land Unruhen aus. Sie erreichten 1419 ihren Höhepunkt, als mehrere katholische Ratsherren beim ersten »Prager Fenstersturz« aus dem Fenster des Neuen Rathauses geworfen wurden *(siehe S. 96)*.

Jan Hus predigt in der Prager Bethlehemskapelle

Hussiten

Im 15. Jahrhundert bildeten die Anhänger des Jan Hus eine gefürchtete Streitmacht. Dank ihrem Anführer Jan Žižka errangen sie beachtliche Siege gegen König Sigismund. Die Hussiten spalteten sich in die radikalen Taboriten und die gemäßigten Utraquisten (von *sub utraque specie*, d.h. dem Wunsch, die Messe mit Brot und Wein zu feiern). Erstere wurden 1434 bei Lipany vernichtend geschlagen, Letztere erkannten gegen die Erlaubnis, die Messe auf Tschechisch halten zu dürfen, die Vormacht des Papstes an. Sie waren bis zur Schlacht am Weißen Berg 1620 aktiv.

Hieronymus von Prag
Der tschechische Theologe und Anhänger von Jan Hus und John Wyclif wurde 1416 verbrannt. Er war vom Konstanzer Konzil wegen Ketzerei verurteilt worden.

Protestbrief des tschechischen Adels
Mehrere Hundert Siegel böhmischer Adliger waren an den Brief geheftet, der gegen die Hinrichtung von Jan Hus 1415 Protest erhob.

Sigismund von Luxemburg
Mit päpstlicher Unterstützung ging König Sigismund in fünf Kreuzzügen (1419–37) gegen die Hussiten vor. Alle scheiterten.

Satan im Papstgewand
Solch schaurige Malereien wurden durch die Straßen getragen, um die korrupte Kirche und das allzu freizügige Leben der Priester anzuprangern.

Vergoldete Monstranz, von einem Priester getragen.

Jan Žižka war der brillante Kommandeur und Chefstratege der Hussiten-Armee.

Gotteskrieger
Der *Kodex von Jena* aus dem frühen 16. Jahrhundert schildert die Hussiten-Siege. Angeführt vom blinden Jan Žižka singen hier die Anhänger, zu denen Handwerker, Händler und der niedere Adel gehörten, den Hussiten-Choral.

Hussiten-Sieg (1420)
In der Schlacht von Vítkov errangen die von Jan Žižka geführten Hussiten einen Sieg über die katholische Armee König Sigismunds.

Der Kelch war ein wichtiges Symbol für die Hussiten, die das Recht forderten, bei der Messe Wein zu trinken.

Landwirtschaftliche Geräte wurden von den Bauern zu Waffen umfunktioniert.

Das Bauernheer marschierte hinter Jan Žižka her.

Hussiten-Schild
Holzschilde wie der abgebildete mit dem Prager Wappen wurden benutzt, um alle Lücken in den dichten Formationen der Streitwagen zu schließen.

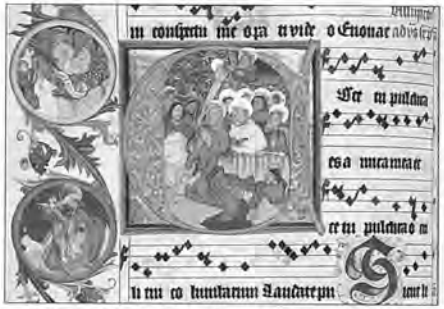
Taboriten-Streitwagen
Die Hussiten-Heere erregten Schrecken in ganz Europa. Sie wandten neue Kampfmethoden an, u.a. benutzten sie gepanzerte Streitwagen.

Reformator Jan Hus

Jan Hus war einer der bedeutendsten religiösen Denker seiner Zeit. Seine Einwände gegen die korrupten Praktiken der Kirche wurden von vielen Tschechen – Bauern wie Adligen – geteilt. Seine Reformpredigten in Prag brachten ihm eine große Gefolgschaft und die Exkommunikation durch den Papst ein. 1414 beschloss Jan Hus, seine Lehren auf dem Konstanzer Konzil zu verteidigen. Doch trotz der von König Sigismund erteilten Garantie des sicheren Geleits wurde Hus verhaftet und 1415 auf dem Scheiterhaufen verbrannt.

Auf dem Scheiterhaufen
Hus trug den ‹Schandhut› der Häretiker. Durch die Hinrichtung wurde er zum Märtyrer.

Georg von Poděbrady
1458 wählten tschechische Adlige einen Utraquisten – Georg von Poděbrady – zum König. Der erste und letzte Hussiten-König regierte bis 1471.



Illuminierte Handschrift geistlicher Musik aus Kutná Hora (1471)

Georg von Poděbrady

Dem Ende der Hussiten-Kriege 1434 und dem Aussterben der Luxemburger Dynastie folgte ein Interregnum von neun Jahren, das 1458 endete, als der tschechische Adel Georg von Poděbrady (1458–71) zum König wählte, einen gemäßigten Hussiten, der auch den Beifall der Katholiken erhielt.

Der neue König von Böhmen, der den Reformgeist und die gepredigte religiöse Toleranz verkörperte, wurde anfangs von einer Reihe europäischer Monarchen akzeptiert. 1462 gründete Georg eine Liga christlicher Monarchen, um der türkischen Expansion Einhalt zu gebieten. Dieser visionäre Vorschlag fand aber keine Billigung, und die Stellung des Königs wurde durch die feindliche Haltung Roms geschwächt. 1466 exkommunizierte Papst Paul II. Georg und rief zu einem Kreuzzug gegen die »tschechischen Ketzer« auf. Der folgende Krieg endete erst mit dem Tod Georgs im Jahr 1471.

Jagiellonen-Dynastie

Dem Wunsch des toten Monarchen gemäß wählte der tschechische Adel den polnischen Fürsten Vladislav Jagiello (1471–1516) zum neuen König, der 1490 auch den ungarischen Thron bestieg und seine Residenz nach Buda (heute Teil von Budapest) verlegte. Die Abwesenheit des Königs nutzte der böhmische Adel, um seine politische und wirtschaftliche Macht zu stärken. Die Vermögen von Familien wie den Rosenbergs und Pernsteins wuchsen. Sie gründeten neue Städte und förderten Ackerbau und Handel.

Ein 1485 in Kutná Hora geschlossener Vertrag zwischen Katholiken und Utraquisten sicherte den Religionsfrieden, der länger als ein halbes Jahrhundert währte. Humanistische Ideen drangen zunehmend ins Land ein. Heimische Baumeister schufen spätgotische Meisterwerke wie den Vladislav-Saal in der Prager Burg (1502).

1526 fiel Vladislavs Nachfolger, Ludwig Jagiello, in der Schlacht von Mohács im Kampf gegen die Türken. Er hinterließ keinen Erben. Aus diesem Grund ging der Thron nach dem Abkommen zwischen Vladislav und Maximilian I. aus dem Jahr 1515 an die österreichischen Habsburger.

Ansicht der Prager Kleinseite Ende des 15. Jahrhunderts

Rudolf II. und der Astronom Tycho Brahe

Habsburger

Ferdinand I. (1526–64), der erste Repräsentant der Habsburger Dynastie, versuchte seine Macht zu zentralisieren. Dies stieß auf heftigen Widerstand der Böhmischen Stände, vor allem des Adels. Der Versuch, den katholischen Glauben wiederherzustellen, steigerte die Spannung, die schließlich 1609 durch einen Majestätsbrief Rudolfs II. (1576–1611) gemindert wurde, der den verschiedenen christlichen Bekenntnissen gleiche Rechte zusicherte. Dieser Kaiser war ein großer Kunstliebhaber. Er machte Prag wieder zu seiner Residenz und schuf Böhmens zweites »Goldenes Zeitalter«. Doch wachsender Druck des Klerus und die zunehmende geistige Erkrankung des Kaisers zwangen Rudolf, zugunsten seines Bruders Matthias abzudanken.

Dreißigjähriger Krieg

Der Majestätsbrief Rudolfs beendete den Konflikt zwischen dem katholischen Kaiser und den protestantischen Böhmischen Ständen nicht. 1618 warfen Vertreter der Stände zwei Gesandte des Kaisers aus den Fenstern des Prager Schlosses. Dieser zweite »Prager Fenstersturz« war das Startzeichen für eine offen antihabsburgische Rebellion und für den Dreißigjährigen Krieg (1618–48), der fast ganz Europa ergreifen sollte.

1620 wurde der Aufruhr der Böhmischen Stände durch das Heer Kaiser Ferdinands II. in der Schlacht am Weißen Berg (Bílá Hora) nahe Prag niedergeschlagen. Dem Ende der Revolte folgte eine sehr scharfe Unterdrückungspolitik in Böhmen, in deren Zuge 27 Anführer der antihabsburgischen Opposition auf dem Prager Altstädter Ring hingerichtet wurden. Etwa 75 Prozent der Ländereien des Adels wurden konfisziert, Tausende von Familien mussten das Land verlassen. Dissidenten wurden zum katholischen Glauben gezwungen.

Niederlage der Tschechen am Weißen Berg 1620

Maria Theresia und Joseph II.

Der Dreißigjährige Krieg, der 1648 mit dem Westfälischen Frieden endete, hinterließ Zerstörung und Entvölkerung – die Phase gilt als die »dunkle Zeit« Böhmens. Die Stellung katholischer Adelsfamilien wurde gefestigt. Diese waren meist von außerhalb gekommen und hatten die enteigneten Ländereien böhmischer Grundbesitzer erhalten.

Nachdem Böhmen fest in katholischer Hand war, setzte unter jesuitischer Führung eine Zeit harscher Gegenreformation ein, in der die Mehrheit der Einwohner wieder katholisch wurde. Die Barockkunst spielte bei der Bildung des religiösen Bewusstseins eine bedeutende Rolle. In dieser Zeit entstanden einige herausragende Werke der Baumeister Carlo Lurago, Giovanni Santini, Christoph und Kilian Ignaz Dientzenhofer, der Bildhauer Ferdinand Brokof und Matthias Braun sowie der Maler Karel Škréta und Petr Brandl. Der zugewanderte katholische Adel baute sich prächtige Palais.

Kaiser Joseph II., der aufgeklärte Despot

Kaiserin Maria Theresia mit ihren Kindern

Nach dem Krieg änderte sich die Rechtsposition der tschechischen Krone im Reich. Die Habsburger erhielten erblichen Anspruch auf den Thron, und die deutsche Sprache wurde der tschechischen rechtlich gleichgestellt. Die wichtigsten nationalen Fragen wurden nun von der Zentralverwaltung in Wien entschieden.

Als Maria Theresia (1740–80) die Habsburger Krone erbte, führte sie die Grundsätze der Aufklärung im Reich ein und vertrieb die Jesuiten. Ihr Sohn Joseph II. (1780–90) hatte ein noch stärkeres Bedürfnis nach Veränderung. Er schaffte die Leibeigenschaft ab und gewährte sogar bestimmten christlichen Konfessionen gleiche Rechte. Vor allem Böhmens Juden kamen die Segnungen dieser neuen Freiheit zugute.

Napoléon trifft Franz II. nach der Schlacht von Austerlitz (1805)

Der »aufgeklärte Absolutismus« Josephs II. war nicht sehr populär. Um sein riesiges Reich zu einigen, machte er Deutsch zur Amtssprache und konzentrierte die Macht in Wien. Die Rücksichtslosigkeit seiner Reformen und die Germanisierung der tschechischen Länder führte zu starker Unzufriedenheit.

Josephs konservativer Nachfolger Franz II. hob diese Reformen weitgehend wieder auf. Durch die Unterzeichnung des Friedensvertrags mit Napoléon nach dessen Sieg in der Schlacht von Austerlitz 1805 *(siehe S. 232)* setzte er sich ein Denkmal in der Geschichte.

Barrikaden an der Karlsbrücke in Prag, Juni 1848

Weg zur Nationalen Wiedergeburt

Als Reaktion auf die Vereinheitlichungspolitik Habsburgs entstand Anfang des 19. Jahrhunderts eine noch relativ unkoordinierte Bewegung zur Erneuerung der tschechischen Kultur. Deren Hauptziel war zunächst die Pflege der tschechischen Sprache. Theaterstücke und literarische Werke wurden nun wieder auf Tschechisch geschrieben. Josef Dobrovský spielte hierbei eine bedeutende Rolle. Er verfasste eine Geschichte der tschechischen Sprache und Literatur *(siehe S. 26)*.

Franz Joseph I., ein überzeugter Vertreter der absoluten Monarchie

Erwachen der Nationen

Mitte des 19. Jahrhunderts wurde das Gebiet Tschechiens wie fast ganz Europa Schauplatz von Aufständen gegen die absolute Monarchie. Gefordert wurden politische Autonomie und Menschenrechte wie Rede-, Versammlungs-, Presse- und Religionsfreiheit. Im Juni 1848 wurde in Prag ein Aufstand von der kaiserlichen Armee niedergeschlagen.

Franz Joseph I., der im selben Jahr Kaiser wurde, setzte die monarchistische Politik fort, konnte aber den Niedergang der Habsburger nicht mehr aufhalten. Nach der Niederlage im Krieg gegen Preußen 1866 wurde die Doppelmonarchie Österreich-Ungarn gegründet, in der ein Herrscher zwei unabhängige Staaten regierte. Dies war eine herbe Enttäuschung für tschechische Politiker, denen es nicht gelang, für die tschechischen Länder dieselben Rechte zu erhalten wie Ungarn.

Die verstimmten Tschechen konzentrierten sich nun auf die wirtschaftliche Entwicklung und Industrialisierung. Firmen wurden gegründet und Theater und Nationalmuseen errichtet. Eine gute (Aus-)Bildung gewann zunehmend an Bedeutung.

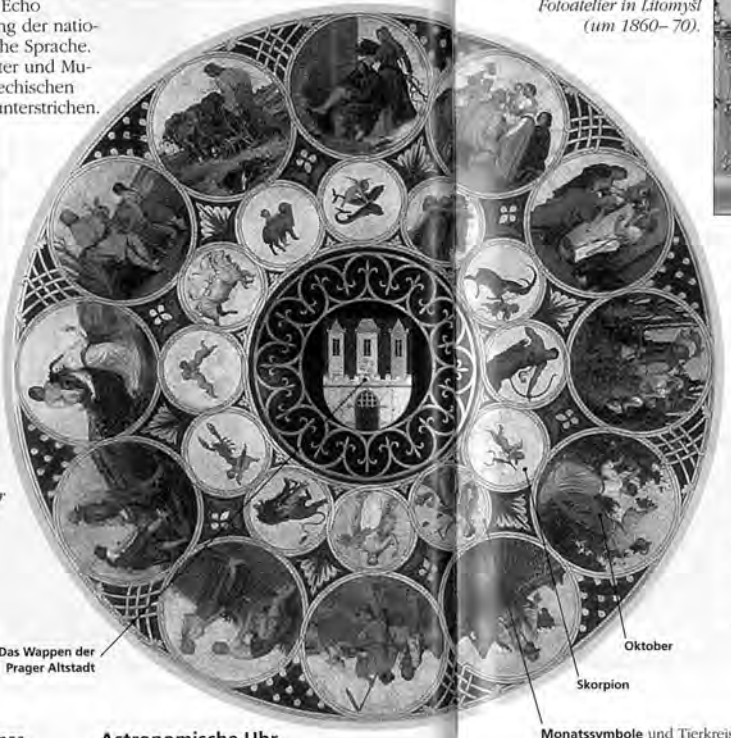
Nationale Wiedergeburt

Uhr am Altstädter Rathausturm

Im 19. Jahrhundert wuchsen die tschechische Kultur und ein modernes Nationalbewusstsein rasch heran. Eine wichtige Rolle in diesem Prozess spielten Musiker, Künstler und Schriftsteller, so die Komponisten Bedřich Smetana und Antonín Dvořák, der Maler Mikoláš Aleš, der Bildhauer Josef Myslbek und der Romancier Alois Jirásek, dessen Werke ein großes Echo fanden. Maßgeblich für die Bildung der nationalen Identität war die tschechische Sprache. Überall im Land entstanden Theater und Museen, die die Bedeutung der tschechischen Kultur für das Leben der Nation unterstrichen.

Antonín Dvořák
Der Dirigent und Komponist Antonín Dvořák (1841–1904) war ein wichtiger Vertreter einer genuin tschechischen Musik (siehe S. 22f).

Nationaltheater in Prag
1881 brannte das Theater, eines der Symbole der Nationalen Wiedergeburt, ab. Menschen aus allen Schichten spendeten Geld für den Wiederaufbau. Das Foto zeigt die feierliche Grundsteinlegung.

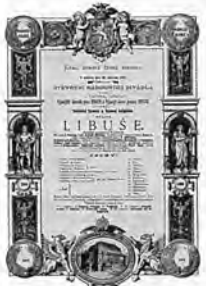


Das Wappen der Prager Altstadt

Oktober

Skorpion

Monatssymbole und Tierkreiszeichen drehen sich um die Mitte.



Smetanas *Libuše*
Die für die Eröffnung des Nationaltheaters 1881 komponierte Oper hatte eine tschechische Sage zum Inhalt.

Astronomische Uhr am Altstädter Rathaus

1866 wurde die Drehscheibe an Prags berühmtem Wahrzeichen durch eine neue des namhaften Künstlers Josef Mánes ersetzt. Die Monate, durch Szenen aus dem Landleben symbolisiert, korrespondieren mit den auf Medaillons gemalten Tierkreiszeichen.

Plakat von 1895
Vojtěch Hynais entwarf dieses Jugenstil-Plakat für die Volkskultur-Ausstellung 1895. Es spiegelt die neue Wertschätzung regionaler Traditionen.

Porträt einer Frau
Eine junge Frau in Tracht posiert in einem Fotoatelier in Litomyšl (um 1860–70).

Gemeindehaus in Prag
Das Jugendstil-Interieur von Alfons Mucha zieren Allegorien bürgerlicher Tugenden.

Nationale Wiedergeburt

In dieser Ära entstanden in Prag und anderen Städten viele schöne Bauten. Dazu zählen das Prager Nationalmuseum und das Mahenovo-Theater in Brno (Brünn). Beispiele des Jugendstils sind u. a. das Prager Gemeindehaus *(siehe S. 84f)* mit Wandbildern von Alfons Mucha und die Galerie Moderner Kunst in Hradec Králové (Königgrätz) von Osvald Polívka *(siehe S. 199)*. Das Rudolfinum *(siehe S. 82)* und das Nationaltheater in Prag *(siehe S. 94f)* bieten prachtvolle Innenräume großer Künstler.

Nationalmuseum in Prag
Der Neorenaissance-Bau mit Glaskuppel – Symbol der Nationalen Wiedergeburt – wurde 1890 vollendet (siehe S. 90f).

Mahenovo-Theater in Brno
Der Bau mit korinthischen Säulen und üppig vergoldetem Inneren stammt von 1881–82.

Erstes Automobil in Prag, 1898
Der Prager Geschäftsmann Klubal unternimmt eine Fahrt um die Prager Burg im ersten Auto, das in der Hauptstadt gesichtet wurde.

Attentat auf Erzherzog Franz Ferdinand 1914

Erster Weltkrieg

Wenige Tschechen (oder Slowaken) verspürten Lust, im Ersten Weltkrieg für das Reich zu kämpfen, und so kam während des Kriegs die Idee eines von Österreich unabhängigen vereinten tschechisch-slowakischen Staates auf. Ihr Wortführer war Tomáš Masaryk, ein Prager Professor. 1916 gründete er mit Edvard Beneš in Paris den tschechoslowakischen Nationalrat, der später von den Alliierten als Repräsentant der künftigen Tschechoslowakei anerkannt wurde. Im Mai 1918 schlossen Vertreter tschechischer und slowakischer Emigrantenorganisationen im amerikanischen Pittsburgh ein Abkommen, das die Schaffung eines tschechoslowakischen Staats nach dem Krieg vorsah.

Ihr politisches Anliegen unterstützten Tschechen und Slowaken mit militärischen Anstrengungen auf der Seite der Alliierten. Sie kämpften in Italien, Frankreich und Russland. Zu Hause, wo die Stimmung gegen die Habsburger gewachsen war, wurde der tschechoslowakische Nationalrat höchste politische Autorität.

Am 28. Oktober 1918, als Österreich-Ungarn zusammenbrach, wurde die tschechoslowakische Republik in Prag ausgerufen. Tomáš Masaryk war ihr erster Präsident.

Tschechoslowakei

Dank der unter den Habsburgern geschaffenen Industrie florierte die Tschechoslowakei ökonomisch. Doch die Situation mit verschiedenen Ethnien war problematisch. Die Bevölkerung des neuen Staats bestand aus etwa sechs Millionen Tschechen, zwei Millionen Slowaken und drei Millionen Deutschen sowie Minderheiten von Ukrainern und Ungarn. Während die Tschechen im Ganzen mit ihrer neuen Lage zufrieden waren, herrschte bei anderen Volksgruppen Unzufriedenheit.

Tomáš Masaryk war es zu danken, dass die Tschechoslowakei ein fortschrittlicher und demokratisch gefestigter Staat wurde. Die neue tschechoslowakische Verfassung sorgte dafür, dass zumindest für den Moment eine friedliche Koexistenz zwischen den Volksgruppen herrschte,

Unterzeichnung des Vertrags von Pittsburgh 1918

indem sie festlegte, dass jedes Gebiet mit einer Volksgruppe, die über 20 Prozent der Bevölkerung ausmachte, zweisprachig sein sollte. Diese relative Ruhe hielt bis in die 1930er Jahre. Zur Weltwirtschaftskrise von 1929 gesellten sich politische Instabilität und die zunehmende Bedrohung durch Hitlers Drittes Reich. Seine Machtübernahme 1933 ließ die unzufriedene deutsche Minderheit in Nordböhmen und Mähren (Sudetenland) aktiv werden. Sie sammelte sich in der Sudetendeutschen Partei (SdP), einer rechtsextremen Gruppe mit direktem Draht zu den Nazis. Der Rücktritt Präsident Masaryks 1935, dem Edvard Beneš nachfolgte, kam zur ungünstigsten Zeit.

Münchner Abkommen

Nach der Annexion Österreichs im März 1938 durch die Nazis war die Tschechoslowakei Hitlers nächstes Ziel. Wenig später forderte er das Sudetenland. Um einen Krieg zu vermeiden, war Präsident Beneš bereit, Frankreich (Daladier) und England (Chamberlain) mit Hitler und Mussolini um die Beilegung des Streits verhandeln zu lassen. Im Münchner Abkommen vom September 1938 wurde das Sudetenland den Nazis überlassen. Die Tschechoslowakei verlor fünf Millionen Einwohner und einen großen Teil ihres Gebiets. Beneš trat zurück und ging ins Exil.

Der durch das Abkommen amputierte Staat überlebte nur

Ein Plakat zeigt das Gebiet des Protektorats

weitere sechs Monate. Im März 1939 zwang Hitler Emil Hácha (Nachfolger von Beneš), der Umwandlung Böhmens und Mährens in ein Reichsprotektorat zuzustimmen, und marschierte in Böhmen ein.

Die Unterdrückung der Bevölkerung, zunächst nicht so brutal wie in Polen, nahm nach 1941 zu, als Reinhard Heydrich »Reichsprotektor« wurde. In Theresienstadt (Terezín) wurde ein Konzentrationslager für die Juden aus Deutschland, Österreich, Holland, Dänemark und dem Protektorat eingerichtet. 1942 töteten in England ausgebildete tschechische Fallschirmjäger Heydrich.

Einmarsch der deutschen Wehrmacht in Prag im März 1939

Jubel über Gottwalds neue Regierung von 1948

»Siegreicher Februar«

Am 5. Mai 1945, kurz vor Ende des Zweiten Weltkriegs, gab es in Prag einen bewaffneten Aufstand gegen die Nazis. Vier Tage darauf wurde die Stadt durch die Rote Armee befreit. Beneš kehrte als Präsident zurück. Die Vergeltungsmaßnahmen (Beneš-Dekrete) gegen die im Land lebenden Deutschen begannen. Tausende starben, über zwei Millionen wurden vertrieben oder flohen.

Die Jahre direkt nach dem Krieg erlebten den raschen Aufstieg der Kommunistischen Partei (KPČ). Bei der Wahl 1946 bekam sie die meisten Stimmen, ihr Führer Klement Gottwald wurde Premierminister. Die Kommunisten erhielten breite öffentliche Unterstützung, doch unter den nichtkommunistischen Kabinettsmitgliedern wuchs der Widerstand gegen den prosowjetischen Kurs der Regierung. Im Februar 1948 traten zwölf von ihnen zurück, um Gottwald seinerseits zum Rücktritt zu zwingen. Doch die kommunistische Machtübernahme gelang, ganz ohne die versprochene militärische Hilfe Stalins. Der kranke Beneš trat zurück. Der »Siegreiche Februar« war der Beginn einer Zeit der Stalinisierung mit Verstaatlichungen, Kollektivierung, massiver Industrialisierung, Verfolgung und Unterdrückung. Bauern, die sich der Kollektivierung widersetzten, wurden ins Gefängnis oder Bergwerke geschickt, Geistliche kamen in Lager. Viele Menschen emigrierten.

»Prager Frühling«

In den 1960er Jahren entstand in der KPČ eine Reformbewegung. Sie versuchte, das stalinistische System auf den Gebieten Wirtschaft, Politik und Menschenrechte zu liberalisieren. Nach vergeblichen Versuchen, Druck auf die Reformer auszuüben, wurde Präsident Novotný im Januar 1968 abgesetzt. Alexander Dubček, der neue Generalsekretär, propagierte einen »Sozialismus mit menschlichem Antlitz«. Die Reformen (Versammlungsfreiheit, Freilassung politischer Gefangener, Anfänge von Privatwirtschaft) veränderten das soziale und politische Leben. Am 21. August 1968 wurde die Entwicklung beendet, als sowjetische und Truppen des Warschauer Pakts ins Land einrückten. Dubček und andere Reformer wurden nach Moskau zitiert. Menschen protestierten auf den Straßen. Der Student Jan Palach verbrannte sich auf dem Wenzelsplatz. Nach dem Ende des »Prager Frühlings« übernahmen orthodoxe Kommunisten die Macht. Dubček wurde durch den moskauhörigen Gustáv Husák ersetzt. Während der 21 Jahre langen »Normalisierung« wurde das totalitäre Regime erneuert und jede Opposition abgewürgt. Viele Intellektuelle flohen ins Ausland.

Begräbnis des Jan Palach, 1969

Prager Bürger stehen 1965 für Lebensmittel an

Russische Panzer beenden den »Prager Frühling« von 1968

1977 unterschrieben Politiker und Intellektuelle, u.a. der Dramatiker Václav Havel, ein Dokument, in dem die Grundrechte eingefordert wurden. Diese »Charta 77« wurde zum Glaubensbekenntnis aller Dissidenten.

Samtene Revolution

Im Herbst 1989 erreichte die Welle demokratischer Veränderungen, die durch Europa ging, die Tschechoslowakei. Bei einer Massendemonstration am 22. November erschienen auch Alexander Dubček und Václav Havel auf einem Balkon auf dem Wenzelsplatz. Ihr Appell zu einem Generalstreik reichte aus, das kommunistische Regime zu stürzen. Eine eilig gebildete neue Partei, das Bürgerforum, begann Verhandlungen mit der scheidenden Regierung. Am 29. Dezember 1989 wurde Václav Havel Präsident.

Samtene Revolution: Menschenmenge auf dem Prager Wenzelsplatz

Samtene Scheidung

Ohne die zentralisierende Autorität der Kommunisten brachen die historischen Spannungen zwischen Tschechen und Slowaken wieder auf. Das Bürgerforum spaltete sich in die gemäßigt linke Bürgerbewegung und die rechte Demokratische Bürgerpartei. Nach den Wahlen 1992 einigte man sich schließlich auf die Auflösung der Föderation mit der Slowakei. Am 1. Januar 1993 wurde die Tschechische Republik bzw. Tschechien gegründet. Václav Havel blieb für zwei Amtszeiten bis 2003 ihr Präsident. Ihm folgte Václav Klaus. 1999 wurde das Land Mitglied der NATO. Seit 2004 ist Tschechien Mitglied der Europäischen Union.

WEITERFÜHRENDE LITERATUR

Hrsg.: Zdeněk Lukeš, *Josip Plečnik : an architect of Prague Castle,* Prag 1997

Ákos Moravánszky, *Lehrgerüste: Theorie und Stofflichkeit in der Architektur*, Zürich 2015.

Ákos Moravánszky, *Die Architektur der Donaumonarchie*, Berlin 1988.

Hrsg.: Winfried Nerdinger, *Zlín : Modellstadt der Moderne*, Berlin 2009

Hrsg.: Andreas Nierhaus, *Werkbundsiedlung Wien 1932 : ein Manifest des Neuen Wohnens,* Wien 2012

Hrsg.: Burkhardt Rukschcio, Roland Schachel, *Adolf Loos : Leben und Werk*, Salzburg 1987.

Radomíra Sedláková, *Architekturführer Prag,* Prag 1997.

Vladimír Šlapeta, *Die Brünner Funktionalisten : moderne Architektur in Brünn*, Innsbruck 1985.

Red.: Adolph Stiller, *Bohuslav Fuchs : 1895-1972 : Architekt der Tschechischen Avantgarde*, Salzburg 2010.

Hrsg.: Stephan Templ, Michal Kohout, Vladimir Šlapeta, *Prag Architektur des XX.Jahrhunderts,* Prag 1996.

Karel Teige, *Modern Architecture in Czechoslovakia,* Los Angeles 2000.

Stephan Templ, *baba – die Werkbundsiedlung Prag,* Berlin 1999.

Tomáš Valena, Ulrich Winko (Hg.), Prager Architektur und die europäische Moderne, Berlin 2006.

Jaroslav Hašek, *Der gute Soldat Švejk*, Roman 1923 (Reclam 2014).

Václav Havel, *Briefe an Olga. Betrachtungen aus dem Gefängnis.* 1989.

Václav Havel, *Moral in Zeiten der Globalisierung.* 1998.

Klaus Wagenbach, *Franz Kafka*, Biografie 2002.

Franz Kafka, *Das Urteil*, Erzählung 1913.

Milan Kundera, *Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins,* Roman 1984

Philip Roth, *Die Prager Orgie. Ein Epilog,* Roman 1985

Film:

Vera Chytilová, *Kleine Margeriten (Sedmikrásky)*, ČSSR 1966

Paul Wegener, *Der Golem,* D 1914.

Václav Vorlíček , *Drei Haselnüsse für Aschenbrödel (Tři oříšky pro Popelku)*, ČSSR, DDR 1973

ASSISTENZ GIGON GUYER
Februar 2017

Reader
Kathrin Sindelar
Daniel Carvalho de Seixas