

# DIE GENOSSENSCHAFTSBANK VON IVAN UND HELENA VURNIK IN LJUBLJANA

## EIN DOKUMENT DES SLOWENISCHEN NATIONALSTILS?

SABINE PLAKOLM-FORSTHUBER

Die im Stadtzentrum von Ljubljana von 1921 bis 1922 erbaute Genossenschaftsbank (Gospodarska Banka) zählt, neben den Bauten und städtebaulichen Interventionen Jože Plečniks, zu den berühmtesten Bauwerken der slowenischen Hauptstadt. Seine Attraktivität verdankt das Gebäude allerdings nicht allein oder primär seiner architektonischen Gestalt, als vielmehr der in kräftigen Farben und aparten, bunten Mustern bemalten Fassade und dem reich dekorierten Innenraum (Abb. 1). Während der architektonische Entwurf auf den in Wien ausgebildeten slowenischen Architekten Ivan Vurnik (1884–1971) zurückgeht, stammt die farbenreiche Bemalung der Fassade und des Innenraumes von seiner Frau, der Wiener Malerin Helena Vurnik (1882–1962).

Wie in anderen Nachfolgestaaten der einstigen Österreichisch-Ungarischen Monarchie waren auch die Kulturschaffenden in Slowenien spätestens nach Ende des Ersten Weltkrieges auf der Suche nach neuen Ausdrucksformen, die ihrem Selbstverständnis als Nation entsprechen sollten. Doch was verstand man unter einer modernen, nationalen slowenischen Architektur, woran sollte man sie erkennen, welche Charakteristika sollte sie aufweisen? Und wie glaubte man damit die Selbstwahrnehmung des slowenischen Volkes zu fördern? Meine These ist, dass die gesuchte kulturelle Identität aus einer Art Verweigerungshaltung gegenüber der von der habsburgischen Verwaltungsmetropole Wien aus gesteuerten historistischen, „gesamt-österreichischen“<sup>1</sup> Architektursprache entstand und sie durch die aktive Bezugnahme auf die slowenische bzw. südslawische Tradition (Volkskunst, Ornamentik) und die modernen Konstruktionsmethoden ersetzt werden sollte und wurde. Aus diesem Grund war die Kooperation des Architekten mit seiner Frau Helena Vurnik so erfolgreich und verhalf ihm, sich in dieser frühen Phase der nationalen Emanzipation Anfang der 1920er-Jahre als Architekt zu etablieren.

### IVAN UND HELENA VURNIK – EIN ANGESEHENES KÜNSTLER:INNENEHEPAAR

Der 1884 in Radovljica geborene Ivan Vurnik hatte, wie viele andere slowenische Architekten, seine Ausbildung in Wien erhalten. Von 1907 bis 1911 studierte er an der Technischen Hochschule unter Karl Mayreder und Karl König.<sup>2</sup> Der Vurnik freundschaftlich verbundene, slowenisch-stämmige Architekt Max Fabiani, der als Assistent Königs und später als Professor an der Technischen Hochschule lehrte, empfahl Vurnik, nach Beendigung seines Studiums noch ein Jahr bei Otto Wagner an der Akademie der bildenden Künste zu absolvieren. Fabiani hatte selbst 1894–96 im Atelier Wagners mitgearbeitet und war maßgeblich am Wiederaufbau Ljubljanas nach dem Erdbeben von 1895 beteiligt.<sup>3</sup> Schon deshalb teilte er Vurniks Interesse an



Abb. 1: Ivan und Helena Vurnik: Genossenschaftsbank Ljubljana (Gospodarska Banka), Hauptfassade, aktueller Zustand.

einer modernen, slowenisch geprägten Architektur. An der Akademie der bildenden Künste sammelte Vurnik zusätzliche Erfahrungen, ehe er 1912, nach einer Romreise, kurzzeitig in das Wiener Atelier des Wagner-Rivalen Ludwig Baumann eintrat. In Wien fasste Vurnik nie richtig Fuß, vielmehr richtete er seine ganze Aufmerksamkeit auf seine Heimat, das Adriatische Küstenland.

Nach der Eheschließung mit der Malerin Helene Kottler (1913) zog das junge Paar 1915 nach Radovljica. Gemeinsam übernahmen sie sakrale Aufträge in Triest und Bled. Ivan Vurnik wurde zum Militär eingezogen und kämpfte als Soldat an der Isonzofront. Aufgrund seiner Kompetenzen beauftragte man ihn auch mit dem Entwurf von soldatischen Grabdenkmälern in Serbien und Bulgarien. 1919 erfolgte seine Berufung nach Ljubljana, um beim Aufbau einer Architekturabteilung der neu zu gründenden Technischen Fakultät der Universität mitzuwirken.<sup>4</sup> Naheliegender, dass sich Vurnik bemühte, 1920 seine slowenischen Kollegen, Jože Plečnik – der damals auf der Prager Burg arbeitete – und Max Fabiani – der im Wiederaufbauamt von Görz (1917–22) tätig war – für eine Professur in Ljubljana zu gewinnen. Im Gegensatz zu Plečnik lehnte Fabiani ab. Die Zusammenarbeit zwischen Vurnik und Plečnik gestaltete sich jedoch schwierig, ja, es entspann sich zwischen den beiden eine persönliche und künstlerische Rivalität. Infolgedessen gab es ab 1925 an der Universität Ljubljana zwei Architekturklassen, die von Vurnik und jene von Plečnik.

Helene (später Helena) Kottler, geboren 1882 in Wien, war die Tochter des k. k. Postrats Moritz Kottler und der aus Galizien stammenden Bronislawa Kottler, geb. Trug. Als junge Frau besuchte sie zwei Jahre lang die Allgemeine Zeichenschule für Frauen und Mädchen von Franz Pönninger, ehe sie als außerordentliche Schülerin zwischen 1903 und 1909 die Kurse für Freihandzeichnen und Lithografie an der Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt in Wien belegte.<sup>5</sup> 1907 schrieb sie sich in die private Kunstschule für Frauen und Mädchen (ab 1926 Wiener Frauenakademie und Schule für freie und angewandte Kunst) ein, die 1897, dem Jahr der Erstzulassung von Frauen zum Studium an der Philosophischen Fakultät in Wien, vom Maler und Kritiker Adalbert F. Seligmann gegründet worden war. Mit dieser sehr erfolgreichen Schulgründung gelang es Seligmann, das Defizit auf dem Sektor der weiblichen Kunstausbildung ein wenig auszugleichen.<sup>6</sup> Zahlreiche Künstler aus dem Umkreis der Secession gehörten in den folgenden Jahrzehnten dem Lehrkörper an, darunter auch der von Helena Vurnik äußerst geschätzte Maler Rudolf Jettmar, der hier ab 1898, bis zu seiner Berufung an die Akademie der bildenden Künste Wien 1910, unterrichtete.<sup>7</sup> Jettmar unterwies sie bis 1910 in der figuralen wie dekorativen Malerei. Nachhaltigen Eindruck auf Helena wie Ivan Vurnik dürfte die künstlerische und kunstgewerbliche Ausstattung von Otto Wagners Kirche St. Leopold am Steinhof (1905) gemacht haben;<sup>8</sup> auf deren Seitenaltären befinden sich zwei stilisierte Mosaikbilder von Rudolf Jettmar (1908). Für Helena Vurnik, die sich auf die sakrale Malerei spezialisieren sollte, waren sie ebenso beispielgebend wie die Beuronener Kunst, die 1905 in der Wiener Secession ausgestellt wurde.<sup>9</sup>

## DIE MIKLOŠIČEVA CESTA UND INNERSTÄDTISCHE BANKGEBÄUDE

Die in der Miklošičeva cesta 8 gelegene Genossenschaftsbank war eines der ersten modernen Gebäude, die in der slowenischen Hauptstadt Ljubljana des 1918

gegründeten Königreichs der Serben, Kroaten und Slowenen entstanden. Die Miklošičeva cesta ist eine zu Beginn des 20. Jahrhunderts neu angelegte Verbindungsstraße, die vom Prešeren-Platz bis zum Bahnhof führt und in der Geschäfts-, Finanz-, Versicherungs- und Kulturbauten sowie einige Wohnbauten Max Fabianis entstanden. Den Abschluss Richtung Bahnhof bildet das ‚Muta‘ Versicherungsgebäude von Jože Plečnik (1928–30). Nach dem verheerenden Erdbeben von 1895, das 10% der Bauten komplett zerstörte und die Hälfte der zwei- bis dreigeschoßigen Häuser der mediterran geprägten Kleinstadt schwer beschädigte, wurde um 1900 in den Wiederaufbau und in die Modernisierung der Infrastruktur investiert. Während der Ingenieur- und Architektenverein in Wien für die Erstellung des Regulierungsplanes den Wiener Stadtplaner Camillo Sitte vorschlug,<sup>10</sup> plädierte der damalige Bürgermeister Ivan Hribar dafür, einen slowenischen Architekten, nämlich Max Fabiani, damit zu beauftragen. Immerhin waren an die 80% der ca. 36.000 Einwohner:innen zählenden österreichisch-ungarischen Garnisonsstadt Ljubljana slowenisch- und lediglich 15% deutschsprachig. Zur Ausführung gelangte schließlich, unter Einbeziehung von Ideen Sittes und Fabianis, der Stadtplan von Ciril Metod Koch. Koch war, wie die wichtigsten Architekten Ljubljanas der Jahrhundertwende, in Wien ausgebildet worden und fühlte sich, wie Fabiani, Josip Vancaš oder Friedrich Sigmundt, den Prinzipien des Jugendstils verpflichtet.<sup>11</sup>

Die Miklošičeva cesta beginnt am Prešeren-Platz (Abb. 2). Stadtauswärts wird sie auf der linken Seite von der Franziskanerkirche und dem dahinter situierten monumentalen Grand Hotel Union (Miklošičeva 1, Josip Vancaš, 1903–05) begrenzt. Ihm gegenüber liegt auf der rechten Straßenseite das mondäne Warenhaus Urbanc



Abb. 2: Miklošičeva cesta Ljubljana, kolorierte Postkarte, zwischen 1922 und 1928, Milena Žnidaršič's digital postcard collection, MKL – Slavic Library.

(Miklošičeva 2, Friedrich Sigmundt, 1902–03), dessen eleganter, glasüberdachter Eckeingang zum Platz hin ausgerichtet ist. Daran schließt das Gebäude der Volkskreditbank (Ljudska posojilnica, Miklošičeva 4, 1907, Abb. 3) von Josip Vancaš an. Das in der secessionistischen Tradition Otto Wagners stehende, langgestreckte repräsentative Bankgebäude gliedert ein flach vorspringender Mittelrisalit mit dem Haupteingang. Eine halbrunde, figurenbekrönte Attika bildet den oberen Abschluss, die Seitenrisalite gliedern hingegen bay windows. Über der reich durchfensterten Geschäftszone akzentuiert ein breites, hellblaues Fliesenband die Horizontalität des Bankgebäudes. Zwischen der Volkskreditbank und der Genossenschaftsbank Vurniks fügt sich noch ein etwas niedrigeres Wohngebäude ein (Miklošičeva 6, Robert Smielowski, 1903–04). Dessen markanteste Elemente sind das von Otto Wagner häufig verwendete, vorspringende Traufgesims sowie eine noch historistisch anmutende Ornamentik.

Um die Jahrhundertwende ließen sich in Ljubljana mehrere Bankinstitute nieder, die allesamt hofften, vom einsetzenden Wiederaufbau zu profitieren. Die Dichte der um 1900 errichteten Bankneubauten im Stadtzentrum ist beachtlich. Neben der schon erwähnten Volkskreditbank errichtete Josip Vancaš 1903–04 die Stadtparkasse (Mestna hranilnica, Čopova 3) und Ciril Metod Koch 1906 die Agrarkreditbank (Kmetška posojilnica, Dalmatinova 1/Slovenska 44), beides repräsentative Bankbauten. Mit der Gründung des Königreiches setzte eine zweite Gründungswelle ein. Die Banken richteten nun ihre Geschäftsfelder gezielt auf die einzelnen Volksgruppen bzw. Interessensverbände aus und finanzierten die rasch fortschreitende Industrialisierung. Neben Vurniks Genossenschaftsbank sei die ihr gegenüber liegende



Abb. 3: Blick in die Miklošičeva cesta Richtung Prešeren-Platz mit dem Wohnhaus von Robert Smielowski und der Volkskreditbank (Ljudska posojilnica) von Josip Vancaš, Ljubljana, aktueller Zustand.



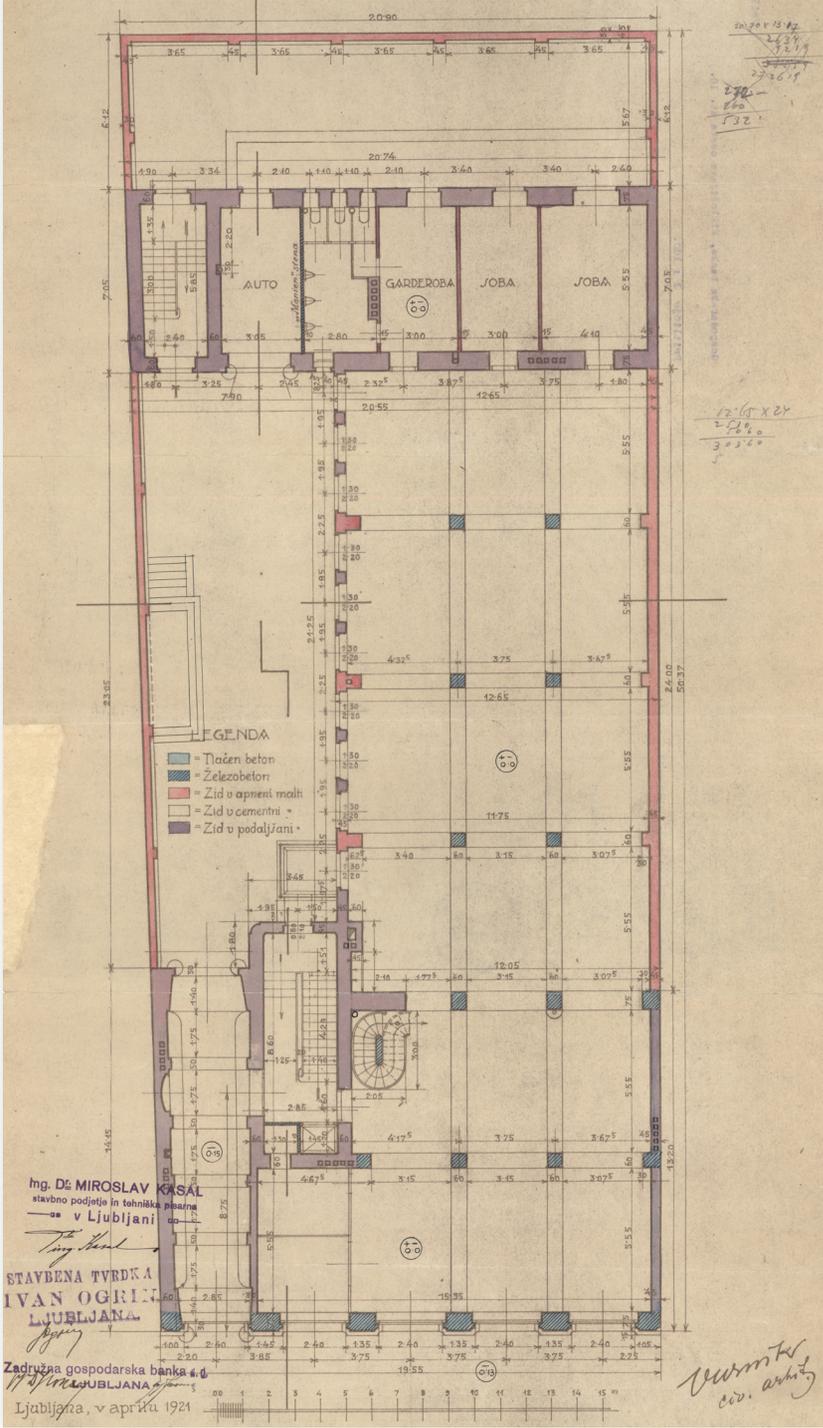


Abb. 5: Ivan Vurnik: Genossenschaftsbank Ljubljana (Gospodarska Banka), Grundriss Erdgeschoss, 1921.

Trakt untergebracht. Da der schmale Hof den Einbau einer beidseitig belichteten Kassenhalle nicht zuließ, schloss sie rechterhand an das Wohnhaus von Robert Smielowski an. Hofseitig war die zwölf Meter breite, eingeschößige Halle für den Kund:innenverkehr hingegen ausreichend durchfenstert und zusätzlich mit einem Oberlicht versehen. Der unverbaute, seitliche Hof diente als Zufahrt zu einer im rückwärtigen Wohntrakt situierten Garage. Den Hof schloss linkerhand eine niedrige Mauer ab, die ein damals noch unbebautes, baumbepflanztes Grundstück oder einen Park begrenzte. Die Feuermauer des straßenseitigen Baukörpers stand mithin frei und war von Weitem sichtbar. Vurnik löste diese unschöne Situation, indem er die nördliche Feuermauer mit einem Satteldach abschloss und von Helena Vurnik mit einem geometrischen Muster bemalen ließ (Abb. 6).<sup>12</sup> Die Baulücke wurde nach dem Zweiten Weltkrieg mit einem Gebäude geschlossen, wodurch die ehemals bemalte Feuermauer verschwand.

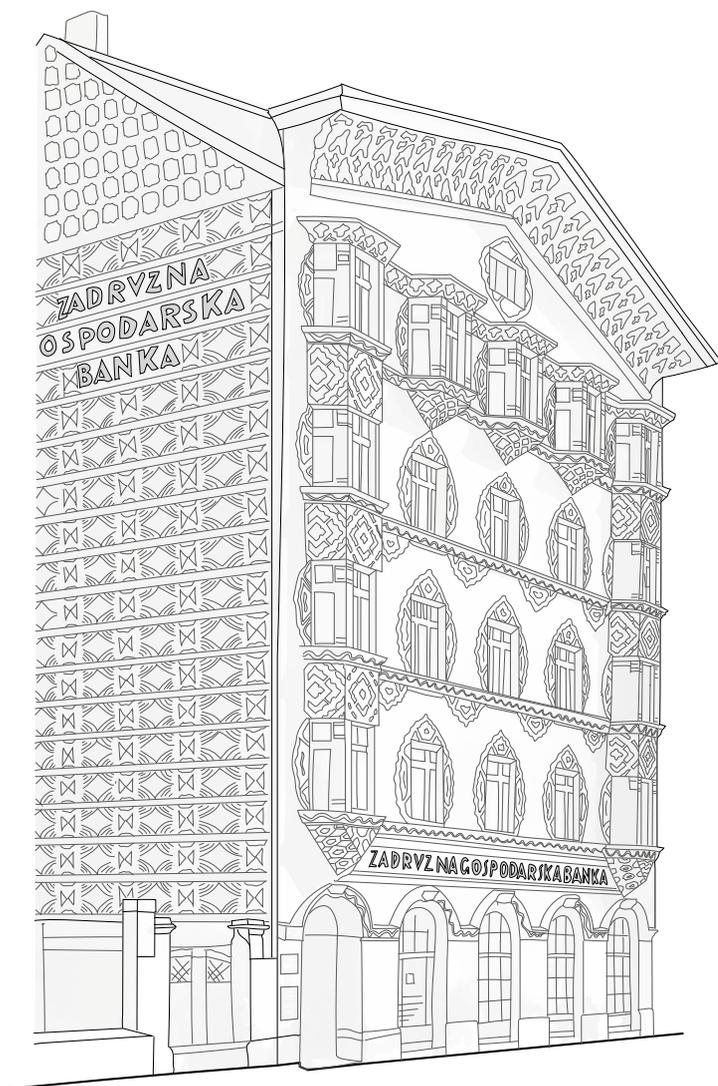


Abb. 6: Helena Vurnik: Genossenschaftsbank Ljubljana (Gospodarska Banka), Bemalung der Feuermauer.

Für die Ausgestaltung des fünfgeschoßigen Straßentrakts haben sich zwei Entwürfe erhalten.<sup>13</sup> Der erste, mit April 1921 datierte Entwurf (Abb. 7), zeigt über der mit fünf rechteckigen Fensteröffnungen bzw. Türen durchbrochenen Erdgeschoßzone samt abschließenden Schriftband eine vertikale Gliederung mittels Pilastern. Das fünfte Geschoß, das von einem gerahmten, bemalten oder reliefierten Giebfeld bekrönt wird, erfährt eine aufwendigere Gestaltung durch polygonale Erker, die von abgestuften Dreieckskonsolen abgestützt werden. Die Wandfelder zwischen den einzelnen Erkern schmücken dekorative Muster.

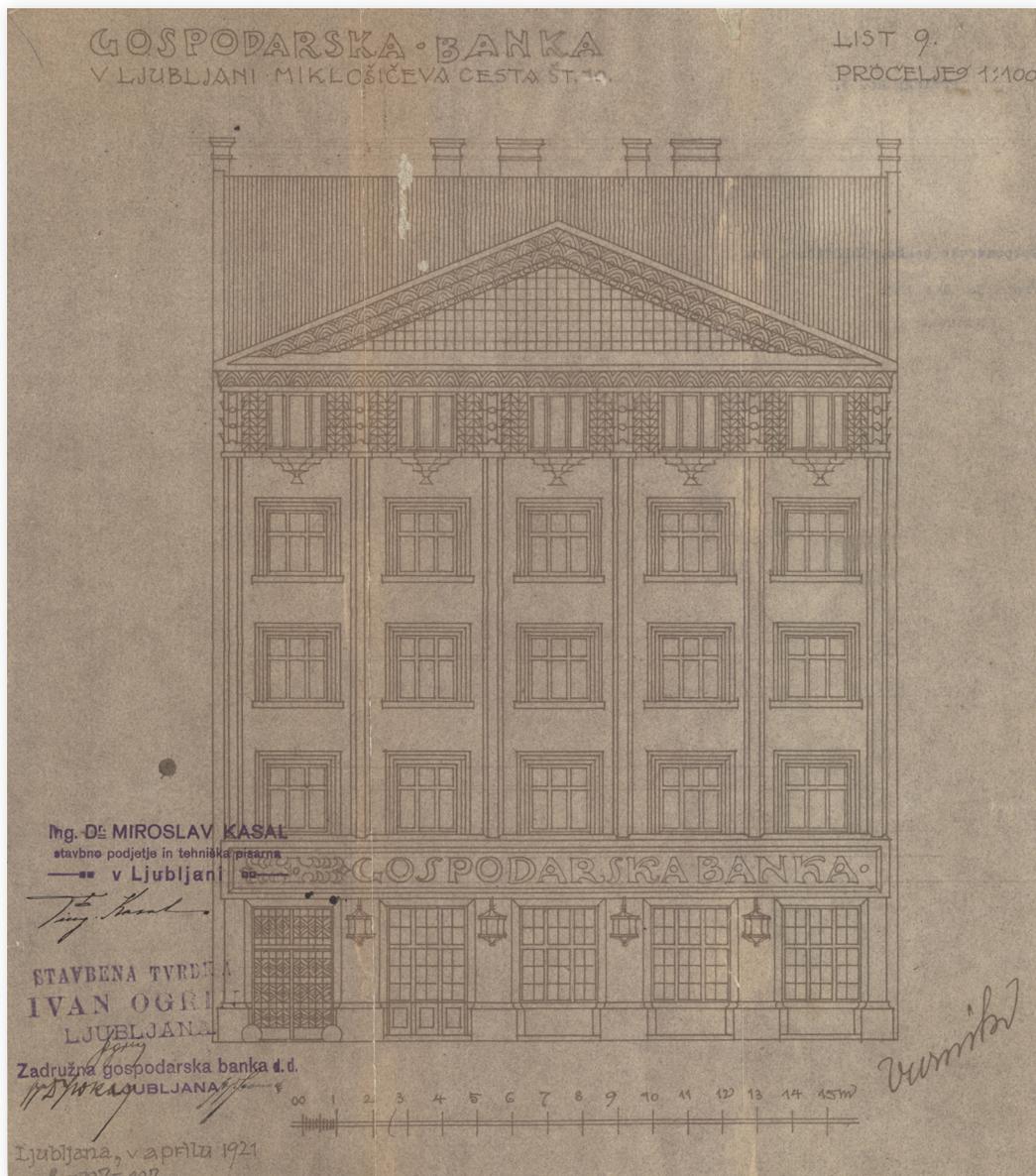


Abb. 7: Ivan Vurnik: Genossenschaftsbank Ljubljana (Gospodarska Banka), Entwurf für die Fassade, 1921.

Der zweite Entwurf vom 29. April 1922 (Abb. 8) entspricht der ausgeführten Fassade schon weitgehend: Das Erdgeschoß weist bereits rundbogige Öffnungen auf, wobei der linke Rundbogen als Eingang fungiert. Über dem horizontalen Schriftband sitzen nun in der ersten und fünften Fensterachse weitere polygonale Erker, die bis ins fünfte Geschöß durchgezogen und mit der verbliebenen horizontalen Erkerzone verbunden sind. Somit erfolgte eine plastische Rahmung der ansonst planen Fassade. Die einzelnen Geschöße sind durch Gesimse, die unter den Fenstern verlaufen, horizontal

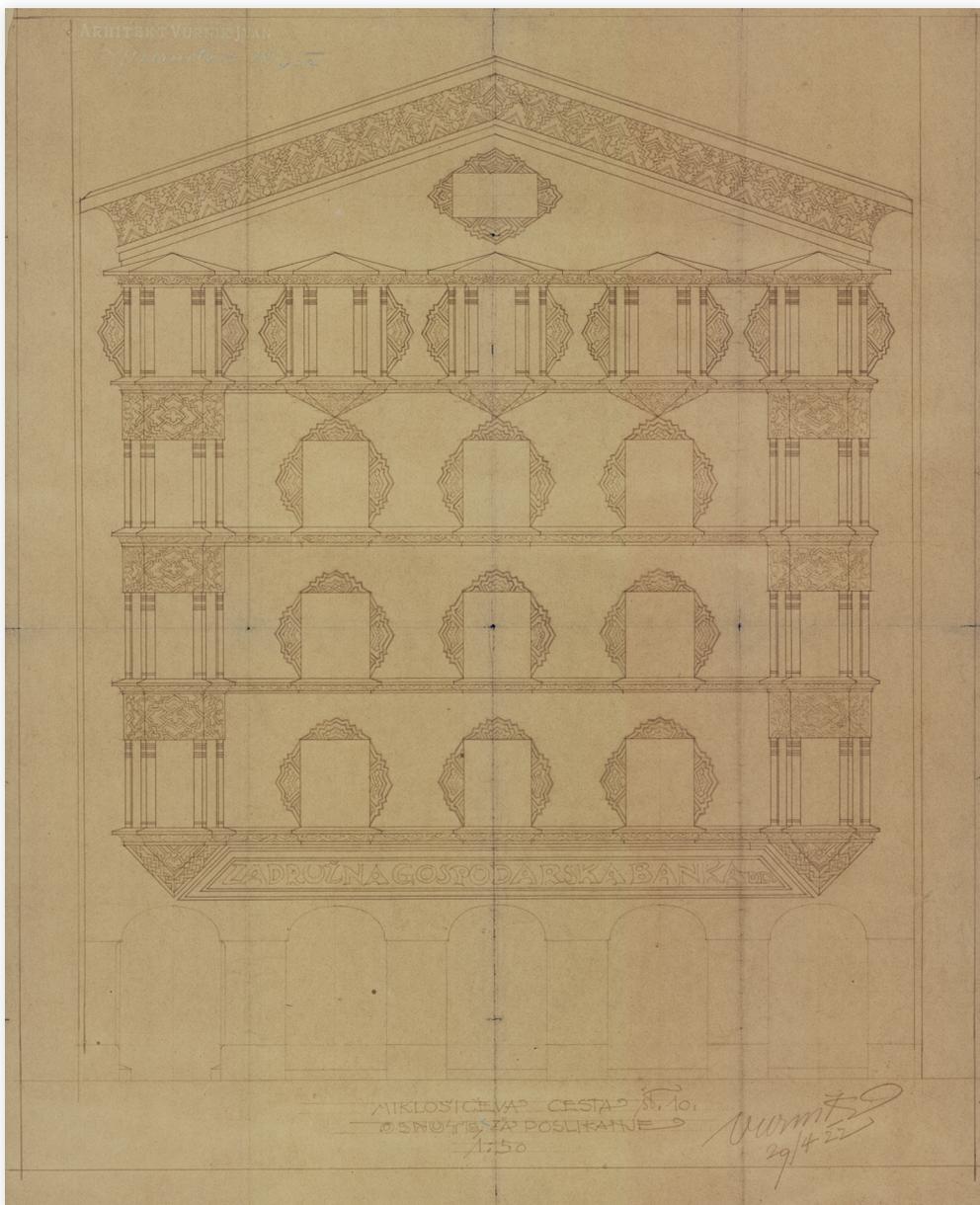


Abb. 8: Ivan Vurnik: Genossenschaftsbank Ljubljana (Gospodarska Banka), Entwurf für die Fassade, 1922.

gegliedert. Den oberen Fassadenabschluss bildet eine giebelförmige, reich bemalte Hohlkehle. Im Giebelfeld sitzt ein querrrechteckiges Fenster. Das Element der Hohlkehle variierte Vurnik auch an dem in Kranj 1922–23 errichteten Nationalheim (Narodni dom, 1922–23, Abb. 9). Vorbereitende Entwürfe zeigen zahlreiche polygonale Erker sowie eine Bemalung, die so jedoch nicht umgesetzt wurde.<sup>14</sup> In der Ausführung der Genossenschaftsbank sind die Fensteröffnungen dreiseitig von halbrunden, gezackten Malereien verziert, die sich leicht vom Untergrund abheben.



Abb. 9: Ivan Vurnik: Narodni dom Kranj, kolorierte Postkarte, 1924.

Da sie auch zwischen den Fenstern, unterhalb des Gesimses, weiterlaufen, ergibt sich eine wellenartige horizontale Bewegung (Abb. 1). Diese Dynamik wiederholt sich in den vorspringenden Verdachungen der Rundbogenöffnungen im Erdgeschoß und wird durch die im Scheitel angebrachten, vorkragenden Beleuchtungskörper zusätzlich akzentuiert.

Vurnik verzichtete also ganz bewusst auf eine traditionelle, dreiteilige, palazzoartige Gliederung der Fassade, wie es bei Bankbauten, beispielsweise in Wien, Triest (Abb. 10) oder auch in Ljubljana der Fall war.<sup>15</sup> Darüber hinaus gibt das Gebäude keinen Hinweis auf seine Funktion. Dass es sich um eine Bank handelt, erfuhr man nur durch die Inschrift an der Fassade. Die für Banken typischen Elemente wie ein repräsentatives Eingangsportale, Säulenordnungen, der Einsatz von massiven Materialien, Vergitterungen oder künstlerischem Dekor wie Reliefs oder Skulpturen, die einen ikonografischen Bezug zum Bankgeschäft herstellen würden, fehlen. Die in einem intensiven Terracottarot bemalte Fassade erinnert eher an ein bürgerliches Wohnhaus, dessen Dekor von den auf Seriosität und repräsentative Macht angelegten Bankfassaden abweicht. Die weißen, blauen und roten Malereien, die auf die



Abb. 10: Eugenio Geiringer: Palazzo della Banca d'Italia Triest (ehem. Österreichisch-ungarische Bank), aktueller Zustand.

slowenische Trikolore Bezug nehmen und mit gelben Akzenten (die stilisierte, slowenische Nelke) versehen sind, verweisen mit ihren geschweiften Mustern auf Spitzendecken oder volkstümliche Stickereien (Abb. 11).<sup>16</sup> Die architektonischen Elemente wie Laibungen, Verdachungen oder die Konsolen der Erker sind mit geometrisch konstruierten Mustern aus vieleckigen oder kreisförmigen Teilflächen überzogen. Die Feuermauer zierte einst ein horizontales Streifenmuster aus Dreiecksmotiven bzw. geschwungenen Rauten, die ebenfalls volkstümlichen Stickereien nachempfunden waren. Im oberen Fassadenfeld wurde der Bankname eingefügt (Zadrzna Gospodarska Banka).

In dem Zusammenhang sei erwähnt, dass Vurnik im Rahmen seiner Ausbildung an der Technischen Hochschule in Wien zahlreiche Studien zur Polychromie antiker Tempel und, auf seiner Studienreise nach Rom 1911, Skizzen des reich dekorierten Innenraums der Villa d' Este angefertigt hatte. Die Idee, die Fassade nur mit Erkern zu gliedern und den Fokus auf die malerische Ausschmückung zu legen, ist in der historischen Architektur Sloweniens verbreitet. Als Vorbilder erwähnt seien Malereien (spät)gotischer Kirchenräume, aber auch Fassadenmalereien an Bürgerhäusern des 16. und 17. Jahrhunderts in Oberkrain, wie etwa in Radovljica oder Kranj. Helena und Ivan Vurnik hatten vergleichbare geometrische Malereien bereits bei der Ausstattung von Sakralräumen erprobt (St. Katarinenkirche, Topol pri Medvodah, Renovierung des Presbyteriums 1919–20).<sup>17</sup> Ähnliche Ornamente im Farbakkord der Trikolore zieren die etwa zeitgleich von Helena Vurnik entworfenen liturgischen Gewänder (Pluvialen, Kaseln und eine Bischofsmütze für den Fürsterzbischof Anton Bonaventura Jeglič, 1918–23).<sup>18</sup> Man kann davon ausgehen, dass sich Helena Vurnik intensiv mit Stickmusterbüchern befasste, die vermutlich auch für die Bemalung

der Bankfassade herangezogen wurden. Anders als bei Otto Wagner, Fabiani oder Plečnik erfolgt hier die Referenz auf das Textile über die Bemalung; die Fassade selbst ist nur verputzt, auf eine ‚Bekleidung‘ wurde bewusst verzichtet. Die Anhänger von Gottfried Sempers ‚Bekleidungstheorie‘<sup>19</sup> versahen hingegen das konstruktive Gerüst eines Bauwerks mit einer Hülle in Form von Fliesen oder Platten, wodurch sie die Fassade stark von der Struktur des Gebäudes abhoben. Ivan und Helena Vurniks Bankfassade bringt also nicht die Funktion, sondern vor allem die kulturelle und ästhetische Identität des Gebäudes zum Ausdruck.

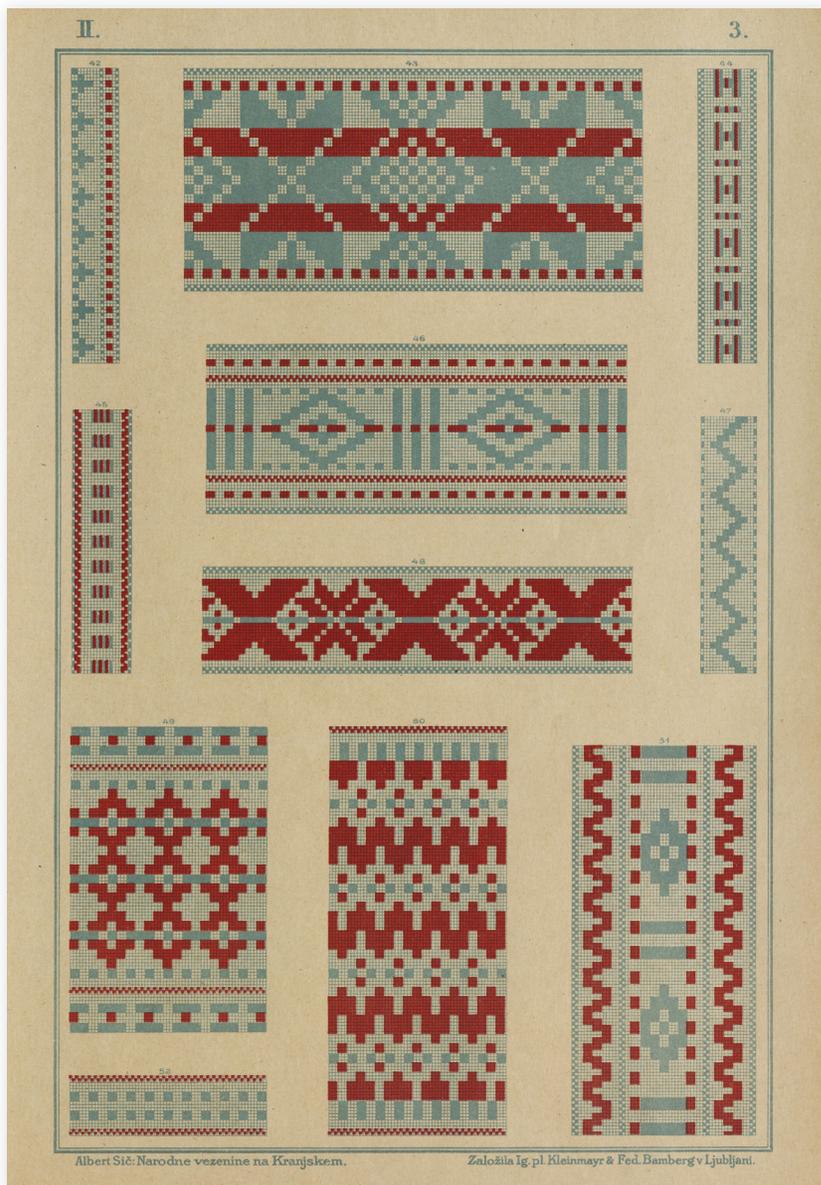


Abb. 11: Volksstickerei in Krain, 1918.

## DER INNENRAUM – ZWISCHEN VOLKSKUNST UND ATMOSPHERISCHEM ORIENTALISMUS

Die Kund:innen betreten die Bank über die langgezogene Durchfahrt, von der aus rechterhand der Zugang in die Bank erfolgte: Zuerst gelangte man in einen Vorraum, von dem aus Stufen zu den Tresorräumen im Untergeschoß führten. Geradeaus erreichten die Kund:innen den längsrechteckigen Kassensaal, der eine Rasterstruktur aus Eisenbetonsäulen aufwies. Der Raum war komplett offen, ohne Zwischenwände ausgeführt. Für einen Kassensaal, der üblicherweise seitlich über Schalter verfügte, war diese Raumanlage eher ungewöhnlich. Ein ähnliches Konstruktionssystem hatte Plečnik im Erdgeschoß des als Geschäftsfläche gewidmeten Zacherl-Hauses in Wien (1903–05) verwendet.

Die visuelle Abgrenzung des Foyers vom dreischiffigen, ebenerdigen Kassensaal sowie zur Wendeltreppe, die die Büros in den oberen Geschoßen erschloss, markieren maurische Bögen: Die Pfeiler zwischen diesen maurischen Bogenöffnungen sind in Form von ägyptisch anmutenden Papyruskapitellen bemalt, während die unteren Wandflächen mit einem blau-rot-grün-schwarzen Zickzackmuster überzogen sind (Abb. 12). Auch die polygonalen, freistehenden Säulen münden in stilisierte Papyruskapitelle: Ihre mit weiß-gelben Längstreifen versehenen Säulenschäfte erinnern wohl an den floralen Ursprung dieser ägyptischen Säulenordnung. Die flache Decke im Bereich des Kassensaals weist mehrfach gerahmte, abgestufte Wandfelder auf; das zentrale Deckenfeld besteht aus ornamentierten Glasplatten (Abb. 13). Von außen werden sie durch aufgesetzte gläserne Satteldächer geschützt. Eine großzügige Durchfensterung sowie eine Türe zum Hof erhellt den Kassensaal. Historische Fotos zeigen (Abb. 14), dass fix verbaute Pulte nur im vorderen Bereich, parallel zur Straßenfassade, zu finden waren; ansonsten wurden die Tische locker aufgestellt.<sup>20</sup> Dadurch ergab sich ein freier Blick auf den ‚Säulenwald‘, der durch die Wandmalereien thematisch kontextualisiert wurde. Einzig im rückwärtigen Trakt und in den oberen Geschoßen befanden sich abgetrennte Nebenräume und Büros. Helena Vurniks Malereien zieren das Eingangsfoyer sowie die Südwand des Kassensaales. Für die Ausmalung haben sich vorbereitende Skizzen und Entwürfe

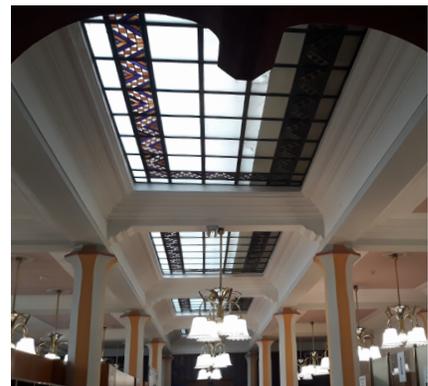


Abb. 12–13: Ivan und Helena Vurnik: Genossenschaftsbank Ljubljana (Gospodarska Banka), Malereien im Foyer (links) und Blick in den Kassensaal (rechts), aktueller Zustand.

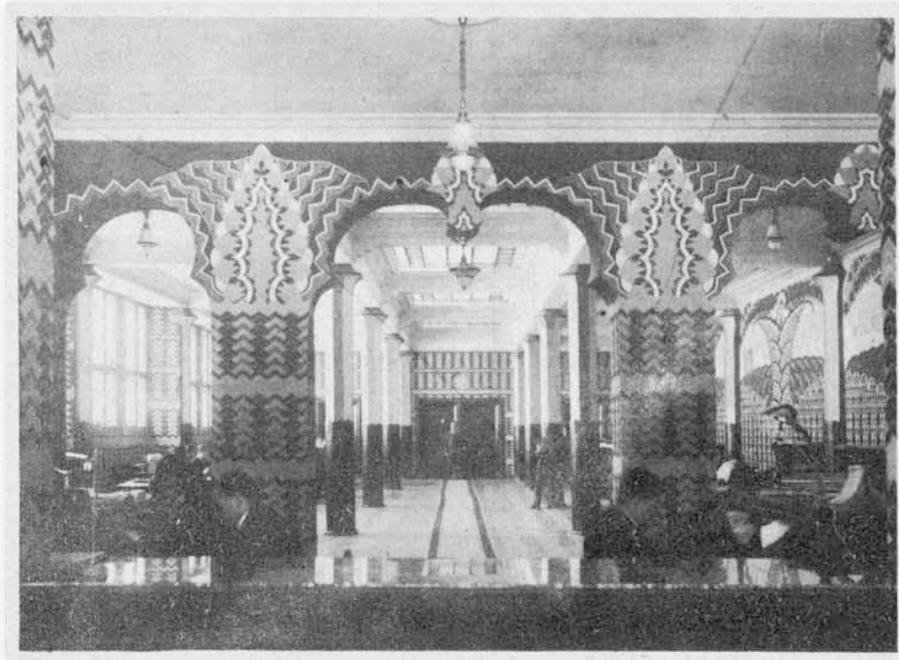


Abb. 14: Ivan und Helena Vurnik: Genossenschaftsbank Ljubljana (Gospodarska Banka), Innenraum, historische Ansicht, 1926.

erhalten.<sup>21</sup> Darunter befinden sich einzelne Trachtenstudien, Gesamtkompositionen sowie Wandabwicklungen. Eine Gesamtkomposition zeigt verschiedene Trachtenfiguren (Abb. 15), die zuseiten einer zentralen Frauenfigur auftreten. Vurnik könnte auf das Apsismosaik Leopold Forstners in der Steinhof-Kirche in Wien Bezug genommen haben. Ein weiterer Gesamtentwurf nähert sich der Ausführung an: Auf den aus stilisierten Mustern gebildeten Feldern wechselt das Motiv eines säenden Mannes mit dem einer in einem Feld knienden, erntenden Frau, ab; beide tragen Nationaltrachten. Über den frei gelassenen Wandfeldern sind abstrahierte Ranken und Pflanzen appliziert (Abb. 16).

Zwischen den Pilastern sind Wandmalereien eingefügt, die jeweils zwei riesige, wie aus einem Stängel sich öffnende, langgezogene, gezackte Blätter zeigen und die sich gut erhalten haben (Abb. 17–19). Dort, wo sich die blau-rot-grün ornamentierten Blätter entfalten und teilen, erscheint abwechselnd eine Frau mit einer Spindel bzw. eine ruhende, von oben auf die Kundschaft herabblickende Frau (Abb. 18–19). Offenbar sind mit ihnen die *vita activa* und die *vita contemplativa* dargestellt. Beide Frauen tragen eine slowenische Tracht mit weiten Puffärmeln und eine hohe, weiß gefältelte Haube. Zwischen den übergroßen, eingerollten Blättern erkennt man bewegte, goldgelbe Felder, die im unteren Abschnitt von Baummotiven, im oberen aber von Weinreben eingefasst sind. Insgesamt ergibt sich der Eindruck, es handle sich um den Ausblick auf eine Sommerlandschaft, über der sich ein hellblauer, zarter Wolkenhimmel erhebt.



Abb. 15–17: Helena Vurnik: Entwürfe für die Wandmalereien in der Genossenschaftsbank Ljubljana (Gospodarska Banka).

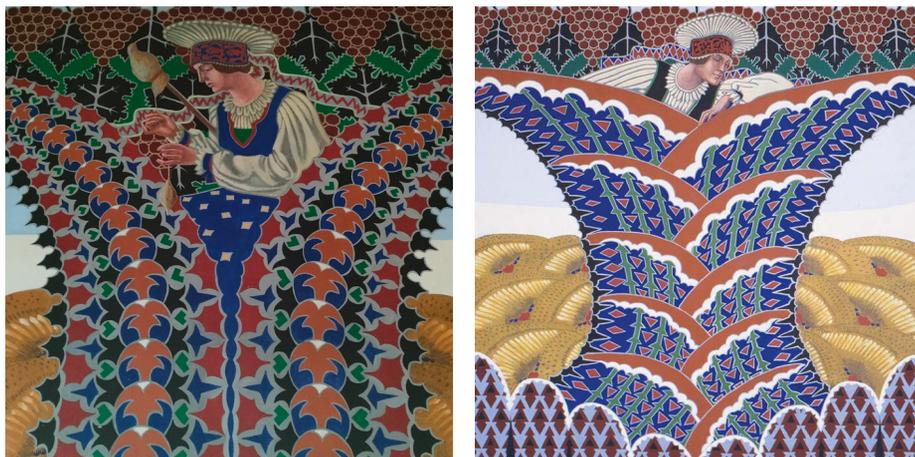


Abb. 18–19: Helena Vurnik: Frau mit Spindel (links) und ruhende Frau (rechts), Wandmalereien im Foyer der Genossenschaftsbank Ljubljana (Gospodarska Banka).

#### EIN SLOWENISCHER NATIONALSTIL?

Die Vielzahl der Motive, der reiche Einsatz von Ornamentik und Architekturelementen aus unterschiedlichen Kulturen kann verwundern. Während sich maurische Bögen von der osmanischen Architektur des Balkans herleiten lassen, gibt es zu den ägyptischen Motiven keinen historischen Bezug. Bekanntlich ist es vor allem den europäischen Kolonialmächten (England, Frankreich, Belgien, Portugal etc.) zu danken, dass der ‚Orient‘ in deren Metropolen im 19. Jahrhundert zur Mode wurde und die europäische Architektur und Kunst beeinflusste. In Wien war dies mit der Weltausstellung 1873 der Fall und hat deutliche Spuren hinterlassen.

Im Kunsthistorischen Museum in Wien verwendete man beispielsweise für die Wanddekoration der Ägyptisch-Orientalischen Sammlung die 1842 bis 1845 vom deutschen Maler Ernst Weidenbach in Nubien angefertigten Reproduktionen der Ausmalung eines Fürstengrabs in Beni Hassan. Sie wurden anlässlich der Wiener Weltausstellung in einem Grabnachbau gezeigt und im Kunsthistorischen Museum 1891 wiederverwendet. Ergänzt wurde der historisierende Ausstellungsraum mit zwei monolithischen Papyrusbündelsäulen, fantasiereichen Türefassungen mit Hohlkehlen, ägyptisierenden Vitrinen und einem bemalten Tonnengewölbe.<sup>22</sup>

Anzunehmen ist, dass die Vurniks das Kunsthistorische Museum kannten. Sicher ist hingegen, dass sie mit der secessionistischen Flächenkunst, deren Ornamente Bezüge zu unterschiedlichsten Kulturen aufweisen, vertraut waren. Eine für die Entwicklung der Jugendstilornamentik in Europa einflussreiche Publikation war *The Grammar of Ornament* des britischen Architekten und Designers Owen Jones von 1856.<sup>23</sup> Die dekorativen Bildtafeln boten eine reiche Vorlagensammlung von Ornamenten zahlreicher Kulturen, darunter ägyptische, islamische oder indische Motive sowie Architekturelemente wie ägyptische Kapitelle und Säulen (Abb. 20–21). *The Grammar of Ornament* beeinflusste die britische Arts and Crafts Bewegung, aber auch den Wiener Kunsthistoriker Alois Riegl. Dieser befasste sich in seinen um die Jahrhundertwende erschienenen Schriften mit der ägyptischen Ornamentik und der



Abb. 20–21: Owen Jones: *The grammar of ornament*. Egyptian, Nr. 3, Plate 6 (links) und Nr. 6, Plate 9 (rechts).

von Jones nicht beachteten spätantiken Kunst und der Volkskunst. Ausgehend von der ägyptischen Ornamentik entwickelte Riegl den Begriff des ‚Kunstwollens‘. Diesem gemäß sei die ägyptische Ornamentik mit den sich wiederholenden Mustern, Motiven und Symbolen keine ästhetische Abbildung der Wirklichkeit, sondern Ausdruck eines formimmanenten Entwicklungsprozesses.<sup>24</sup> Ob diese kunsttheoretischen Schriften Helena und Ivan Vurnik bekannt waren, sei dahingestellt.

Die Architektur wie die malerische Dekoration der Genossenschaftsbank zeigen insgesamt eine Mischung aus unterschiedlichen Kulturen, freilich dominiert von Elementen der slowenischen Folklore. Aufgrund des Rückgriffs auf maurische und ägyptische Elemente ergibt sich jedenfalls der Eindruck, als sei die Idee eines Nationalstils noch etwas unbestimmt oder in Bewegung gewesen. Sosehr der neue Stil auch forciert wurde, er hatte seinerseits Heterogenes zu integrieren. Franci Lazarini hat darauf hingewiesen, wie schwierig diese Identitätsfindung war; aufgrund der historischen und politischen Entwicklung in Slowenien nach 1918 hätte man eigentlich nicht von einem, sondern von mehreren slowenischen Nationalstilen sprechen müssen.<sup>25</sup> Das Bankgebäude der Vurniks ist demnach eine Momentaufnahme im Frühstadium dieses nationalen Selbstbestimmungsprozesses. Schon bei dem 1923–26 entstandenen Sokol-Gebäude, dem Vereinshaus der Turner:innenbewegung Sokol in Ljubljana, hat Ivan Vurnik die Gestaltung verändert. Die Fassade ist nicht mehr bemalt, sondern durch übersteigerte plastische Architekturelemente

gegliedert. Auffallend sind die gedrungene, mit Reliefs versehene Säulen mit wulstigen, kugelartigen Kapitellen (Abb. 22). Die Plastizität des Baukörpers wird von manchen Forschern mit dem ‚Rondokubismus‘ der tschechoslowakischen Architektur in Verbindung gebracht.<sup>26</sup> Während die Ungarn spätestens seit der Millenniumsausstellung 1896 ihre nationalen Wurzeln in der vernakulären Architektur, der Volkskunst und in der indisch-persischen Ornamentik sahen, tendierten einige tschechoslowakische Architekten zu einem national variierten Kubismus, in dem gedrungene Formen, Kreise, Halbkreise und Bögen die Architektur dominieren. Diesen damals neuen Nationalstilen war gemein, dass sie Anregungen aus der jeweiligen Volkskunst aufgriffen und sie mit der Architektur der Moderne und den neu entwickelten Technologien verbanden. Der Einsatz fortschrittlicher Lösungen kennzeichnet auch Ivan Vurniks Innenräume. Für die Genossenschaftsbank konzipierte er eine offene Pfeilerhalle. Das Sokol-Gebäude besitzt eine zentrale, zweigeschoßige Sporthalle, die an den Schmalseiten durch monumentale Pfeiler, die in Spitzbögen auslaufen, gegliedert ist. An den reich durchfensterten Längsseiten scheiden Stiehkappen in die flache Decke ein.

Die Suche nach einem nationalen Stil war in den meisten Ländern von kurzer Dauer und bedeutete vor allem eine Zäsur, die den Ablösungsprozess von der Dominanz der konservativen, historistischen Architektur der Donaumonarchie markierte. Das Bankhaus in der Miklošičeva cesta ist das Dokument einer forcierten nationalen Entwicklung, die sich in dem Stadium nicht verfestigte. Es war nicht der Beginn eines nationalen Stils, aber ein Ausdruck des Wollens. Es verwundert nicht, dass mit der Wiedergeburt Sloweniens nach dem Zerfalls Jugoslawiens das Bankgebäude der Vurniks in den Blickpunkt des Interesses gerückt ist. Vor allem in der dekorativen Gestaltung hat das erneuerte nationale Pathos Resonanz gefunden. Ivan Vurnik wandte sich bald der funktionalistischen Architektur und dem Städtebau zu, Helena Vurnik, die nur mehr selten bei der Ausstattung von Sakralräumen mit ihrem Ehemann kooperierte, beschäftigte sich fortan mit Illustrationen und religiöser Malerei.



Abb. 22: Ivan Vurnik:  
Sokol-Gebäude Ljubljana,  
Westfassade, aktueller Zustand.

## VERWEISE

- 1** LAZARINI, Franci: Nationalstile als Propagandamittel in der Zeit der Nationalbewegungen. Slowenische und andere Nationalstile in der Architektur um 1900, in: *Acta historiae artis Slovenica* 25, Heft 2 (2020), S. 249–267, <https://doi.org/10.3986/ahas.25.2.10> (letzter Zugriff am 29.09.2023).
- 2** VURNIK, Ivan: Vom Wesen der Architektur, Dissertation Technische Hochschule Wien 1957, Anhang. Vgl. N.N.: Ivan Vurnik, 1884–1971, Slovenski arhitekt, Slovenian architect, zbornik – compendium, Ausst.kat., Ljubljana 1994.
- 3** Vgl. POZZETTO, Marco: Max Fabiani. Ein Architekt der Monarchie, Wien 1983.
- 4** HRAUSKY, Andrej/KOŽELJ, Janez: Max Fabiani. Wien, Ljubljana, Triest, Klagenfurt 2015, S. 16.
- 5** Vgl. SchülerInnenverzeichnis der höheren Graphischen Bundes-, Lehr- und Versuchsanstalt, Wien: Akt Helene Kottler. Besten Dank an Klaus Walder; SMREKAR, Andrej: Helena Vurnik. Slikarka in oblikovalka (1882–1962), Narodna galerija, Ausst.kat., Ljubljana 2017.
- 6** PLAKOLM-FORSTHUBER, Sabine: Künstlerinnen in Österreich. Malerei, Plastik, Architektur, Wien 1994, S. 51–62.
- 7** WIDMAR, Josefine: Die Malerin katholischer Heiligenlegenden, in: *Reichspost* vom 1. Juli 1928, S. 17.
- 8** Referenzen im Werk von Ivan und Helena Vurnik finden sich im Farbakord von Weiß und Gold, auf Otto Wagners Hochaltar samt Baldachin, zu Koloman Mosers Bleiglasfenster, Leopold Forstners Altar-mosaik oder den Sitzfiguren von Richard Luksch auf den Türmen.
- 9** Vgl. XXIV. AUSSTELLUNG DER VEREINIGUNG BILDENDER KÜNSTLER ÖSTERREICHS SECESSION, Ausst.kat., Wien 1905.
- 10** HRAUSKY/KOŽELJ 2015, S. 111.
- 11** CONLEY, Tanja D. (Hg.): *Urban Architectures in Interwar Yugoslavia*, London/New York, 2020, S. 166–204.
- 12** Vgl. ILUSTRIRANI SLOVENEK, 27. Juni 1926, II/2, S. 214, <https://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-051HX5PK/f1175be8-c1df-49d9-ac1c-0b409aa66907/PDF> (letzter Zugriff am 29.09.2023). Besten Dank an Andrej Smrekar.
- 13** Historical archive of Ljubljana (SI\_ZAL\_LJU/334), Connection of plans, TE R-007, PE 003 (003-008). Besten Dank an Fitore Bitiči.
- 14** PRELOVŠEK, Damjan: Decoration in Early Vurniks Architecture, in: N.N.: Ivan Vurnik, 1884–1971, Slovenski arhitekt, Slovenian architect, zbornik – compendium, Ausst. kat., Ljubljana 1994, S. 68.
- 15** Vgl. HOLZSCHUH, Ingrid/PLAKOLM-FORSTHUBER, Sabine (Hg.): *Wiener Wall Street. Ein Architekturführer durch das historische Bankenviertel*, Innsbruck/Wien 2022.
- 16** LAZARINI 2020, S. 257 verweist auf die Sammlungen traditioneller Stickmuster des Ethnografen Albert SIČ: *Narodne vezenine na Kranjskem*, 1–4, Ljubljana 1918, <https://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:DOC-W3AMDMPP> (letzter Zugriff am 29.09.2023).
- 17** N.N. 1994, S. 149–161.
- 18** SMREKAR 2017, S. 112–116.
- 19** Vgl. SEMPER, Gottfried: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde. Die textile Kunst für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst*, Bd. 1, Frankfurt 1860.
- 20** ILUSTRIRANI SLOVENICI 1926.
- 21** SMREKAR 2017, S. 90–92.
- 22** Vgl. SATZINGER, Helmut: *Das Kunsthistorische Museum in Wien. Die Ägyptisch-Orientalische Sammlung*, Mainz am Rhein 1994.
- 23** Vgl. JONES, Owen: *The grammar of ornament. Illustrated by examples from various styles of ornament*, London 1856.
- 24** RIEGL, Alois: *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893, S. 48–86.
- 25** LAZARINI 2020, S. 251.
- 26** PRELOVŠEK 1994, S. 69.