

# Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

„Hermann Czech: Interventionen 1962 – 1984.  
Lokale in Wien“

Verfasserin

Mag. Elisabeth Grimus

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie

Wien, im Oktober 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A315  
Studienrichtung lt. Studienblatt: Kunstgeschichte  
Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Hans Aurenhammer

<b>Einleitung</b> .....	2
<b>1. Restaurant Ballhaus</b> .....	5
<b>2. Kleines Café</b> .....	8
<b>3. Wunder-Bar</b> .....	12
<b>4. Architekturentwicklung der 1960er und 1970er Jahre</b> .....	15
4.1 Neue Sprache .....	15
4.1.1. <i>Architekturkritik</i> .....	16
4.2. Die Postmoderne .....	18
4.2.1. <i>Was bedeutet „postmodern?“</i> .....	19
4.2.2. <i>Historische Ironie</i> .....	20
<b>5. Wiener Architektur der 1960er und 1970er Jahre</b> .....	22
5.1. Manifeste .....	25
5.1.1. <i>Kerzengeschäft Retti, Hans Hollein</i> .....	26
5.1.2. <i>Reiss-Bar, Coop Himmelblau</i> .....	27
5.1.3. <i>Roter Engel, Coop Himmelblau</i> .....	28
5.1.4. <i>„Nur keine Panik“</i> .....	29
5.1.5. <i>Der Entwurfsprozess</i> .....	30
5.2. Wiederentdeckung der Wiener Architekturgeschichte.....	33
5.2.1. <i>Adolf Loos</i> .....	34
5.2.1.1. <i>Spiegel</i> .....	36
5.2.1.2. <i>Stauraum</i> .....	37
5.2.1.3. <i>Raumplan</i> .....	37
5.2.1.4. <i>Haus M</i> .....	38
5.2.2. <i>Josef Frank</i> .....	39
5.2.2.1. <i>Akzidentismus</i> .....	41
5.2.3. <i>Christopher Alexander</i> .....	43
<b>6. Salzamt</b> .....	46
<b>7. Souterrain im Palais Schwarzenberg</b> .....	51
7.1. Der Umbau .....	54
7.2. Mehrschichtigkeit .....	56
7.2.1. <i>Licht und Beleuchtungskörper</i> .....	58
7.3. Manierismus .....	60
<b>8. Zusammenfassung</b> .....	62
<b>9. Literaturliste</b> .....	64
<b>10. Abbildungsnachweis</b> .....	72
<b>11. Abbildungen</b> .....	74

## Einleitung

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit einer Auswahl aus dem Werk von Hermann Czech. Der Architekt, geboren 1936 in Wien, studierte bei Ernst A. Plischke an der Akademie der Bildenden Künste in Wien. Czech kann bis zum heutigen Tag ein umfassendes Werk vorweisen, das Wohnhausanlagen, diverse Stadtplanungsprojekte, Schul- und Hotelbauten, Ausstellungsgestaltungen, Wohnungsumbauten, Lokalgestaltungen und mehr beinhaltet. Hermann Czech verfasste schon in jungen Jahren Essays und Kritiken zu Architektur. Als seine ersten Lokale entstanden, hatte er sich bereits intensiv mit Architekturtheorie auseinandergesetzt. Der Schwerpunkt der vorliegenden Arbeit liegt bei Czechs früherer Zeit als Architekt und Theoretiker. Die Eigenheiten und Besonderheiten seiner Architekturauffassung sollen anhand der Architektur seiner frühen Wiener Lokale herausgearbeitet werden. Betrachtet werden seine Lokalgestaltungen in den Jahren 1962 bis 1984. Zu Beginn erfolgt eine Beschreibung der ersten Realisationen Czechs, der Lokale *Restaurant Ballhaus*, *Kleines Café* und *Wunder-Bar*. Der Schwerpunkt der Betrachtungen liegt bei allen Lokalen bei den Gasträumen.

Anschließend werden die ersten Gestaltungen Czechs innerhalb der Architekturentwicklung der 1960er und 1970er Jahre international und regional analysiert. Was sich zu dieser Zeit auf dem Gebiet der Architektur veränderte und wo Czechs Arbeiten einzuordnen sind, ist Teil der vorliegenden Arbeit. Seine Verwendung historischer Architekturzitate ist Teil der Gestaltung seiner frühen Lokale. Die Art ihrer Verwendung ist durch historische Ironie begleitet. Mitte der 1970er Jahre verwendet Charles Jencks erstmals den Begriff der Postmoderne für die Architektur. Das Verständnis für postmoderne Architektur und Czechs Auffassung werden gegenübergestellt. Die Analyse der frühen Lokale soll einerseits Bezüge zur internationalen Entwicklung darstellen und andererseits ihre Position innerhalb der österreichischen, speziell der Wiener Architektur jener Zeit feststellen. Im Vergleich mit gleichzeitig entstandenen Projekten von Hans Hollein und Coop Himmelblau sollen die Unterschiede bei Czechs Vorgehen deutlich werden. Einen wichtigen Teil bei seiner Arbeit nimmt der Entwurfsprozess ein. Geprägt wurde seine Art zu entwerfen von Konrad Wachsmann. Czechs Vorgehensweise im Entwurfsprozess darzustellen ist Teil dieser Arbeit.

Bei der Betrachtung von Czechs Lokalen kann man an der Oberfläche bleiben oder aber in die Tiefe vordringen, in der es den Czechschen Manierismus zu entdecken gibt. Viele Details der Arbeiten von Hermann Czech wirken oft wie zufällig entstanden. Erst durch eine bewusste Betrachtung verschiedener Details in Czechs Innenräumen treten die vielen kleinen Unregelmäßigkeiten hervor, die ihm wichtig sind und wodurch er eine bestimmte Wirkung erzielt. Diese Dialektik der geplanten Zufälligkeiten behandelt Czech ganz selbstverständlich. Wie weit die Arbeit Czechs von den Ideen des Architekten Josef Frank geprägt ist, insbesondere von dessen These vom Akzidentismus wird untersucht. Auch zu Adolf Loos gibt es eine klare Verbindung. Czech bezieht sich auf Loos' Architektur u.a. durch die Verwendung von Spiegeln, die Art ihres Einsatzes oder die Nutzung des vorhandenen Raumes. Als Hermann Czech 1965 von der Technischen Hochschule an die Akademie der Bildenden Künste in die Meisterklasse von Ernst A. Plischke wechselt, ist die Wiener Architekturtradition weitgehend vergessen. Die Architekturkritik, die seit den 1960er Jahren breite Anerkennung findet, trägt maßgeblich zur Wiederentdeckung der jüngeren Wiener Architekturgeschichte bei. Hermann Czech hat dazu einen wichtigen Beitrag geleistet. Seine Haltung bezieht sich mehr auf Adolf Loos und Josef Frank als auf gleichzeitige internationale Bestrebungen. Postmodernes Denken in der Architektur soll im Hinblick auf die Wiener Architekturtradition den internationalen Tendenzen gegenübergestellt werden.

Die anschließend beschriebenen Gestaltungen, das Lokal *Salzamt* und der Umbau des *Souterrain des Palais Schwarzenberg*, werden in die dargestellten Verbindungen eingeordnet. Die Erfassung der Gestaltung im Palais Schwarzenberg wäre ohne das Wissen über Czechs intellektuelle Haltung nicht fassbar. Seine übergeordnete theoretische Auseinandersetzung mit Architektur, vorrangig aus der Zeit der 1960er und 1970er Jahre, wird in vielen Punkten in die folgende Darstellung einfließen.

Das Werk des Architekten bis zum Jahr 1996 ist in einem Beitrag der Architekturzeitschrift *Werk, Bauen + Wohnen*<sup>1</sup> anlässlich der Ausstellung „Hermann Czech – das architektonische Objekt“<sup>2</sup> angeführt. Die Darstellung beschränkt sich in erster Linie auf Abbildungen von Skizzen, Bauten und Projekten mit kurzen Beschreibungen der Objekte. Eine intensive Auseinandersetzung mit frühen Beispielen des Architekten nimmt Margit Ulama vor. In

---

<sup>1</sup> Werk, Bauen + Wohnen 1996, S. 1 – 70.

<sup>2</sup> Ausstellung im Architekturmuseum Basel vom 8. Juni bis 11. August 1996.

ihrem 1995 erschienenen Buch *Reflexionen in Architektur*<sup>3</sup> betrachtet die Autorin Arbeiten einer Auswahl von Wiener Architekten in den 1970er und 1980er Jahren, darunter ausgeführte Arbeiten von Hermann Czech. Die für die vorliegende Arbeit relevanten Objekte *Kleines Café*, *Wunder-Bar*, das Lokal *Salzamt* und der Umbau des *Souterrain im Palais Schwarzenberg* werden unter ausgewählten Themen analysiert, wie der „Kategorie des Zufalls“<sup>4</sup>, der „Reflexion von Loos‘ und Franks Raumkonzeptionen“<sup>5</sup> oder der „Reflexion von Baugeschichte“<sup>6</sup>. Zu den einzelnen Lokalen gibt es Artikel und Stellungnahmen in unterschiedlichen Zeitschriften, die in den jeweiligen Kapiteln gesondert angeführt werden. Beim Restaurant Ballhaus bildet eine Beschreibung der Architekten und die Betrachtung der vorhandenen Schwarz-Weiß-Fotografien die alleinige Grundlage der Auseinandersetzung.

Eine Auswahl von Czechs selbst verfassten Essays und Kritiken seit 1963 erschien erstmals 1977.<sup>7</sup> Bei einer weiteren Auflage 1996<sup>8</sup> wird das Buch durch Aufsätze und Interviews bis zum Jahr 1996 und einem Nachwort von Arno Ritter ergänzt.

---

<sup>3</sup> Ulama 1995.

<sup>4</sup> Ebenda, S. 27 – 63.

<sup>5</sup> Ebenda, S. 65 – 88.

<sup>6</sup> Ebenda, S. 109 – 123.

<sup>7</sup> Czech 1977.

<sup>8</sup> Czech 1996.

## 1. Restaurant Ballhaus

1961-62 Restaurant *Ballhaus*<sup>9</sup> (nicht mehr erhalten)

1. Bezirk, Schauflergasse 1

Hermann Czechs Eltern waren Gastronomen. Sie hatten drei Betriebe verschiedener Größen und Arten in Wien. Czech half öfter hinter der Schank aus und arbeitete ebenso bei größeren Banketten mit. Das Interesse für Planungsaufgaben in Gasträumen ist zu einem Teil von seiner Kindheit bestimmt.<sup>10</sup> Aus einer Kantine in der Hofburg, die seine Eltern führten, entstand 1961-62 gemeinsam mit den Architekten Wolfgang Mistelbauer und Reinald Nohal das Restaurant *Ballhaus*. Es wurden Speisesäle in tonnengewölbten Räumen hintereinander angeordnet (Abb. 1). Vor den Speiseräumen befand sich ein zwickelförmiger Raum, dessen Gewölbeachse zu den übrigen Räumen im Winkel von 90° angeordnet war. Dieser sollte als Kaffeestube dienen (Abb. 2). Der Raum war kleiner als die folgenden Speiseräume. In weiterer Folge gelangte man in zwei langgestreckte, tonnengewölbte Räume, die als Speisesäle dienten. Die Stichhöhe der Tonne entsprach der halben Raumhöhe.<sup>11</sup>

Für die Gestaltung wurden Sessel, Tapeten und Stoffe nach Entwürfen von Josef Hoffmann verwendet. Es bestand jedoch nicht die Absicht, das Lokal so einzurichten, wie es Hoffmann zu irgendeinem Zeitpunkt getan hätte, sondern das Ziel war, dem Lokal eine starke Charakteristik zu geben.<sup>12</sup> Tapeten und Stoffe wurden nach Entwürfen von Hoffmann eigens hergestellt. Für das Tapetendesign stand ein Original-Druckmodell zur Verfügung. Die Vorlage bezieht sich nur auf das Muster. Die farbige Gestaltung wurde so gewählt, dass ein durch alle Räume gehender Zusammenhang angestrebt wurde. Verwendet wurden Schwarz, Weiß, Grau und die sechs Farben des Farbkreises, also die Grundfarben Rot, Gelb, Blau und die Mischfarben Orange, Violett und Grün. Die Grundfarben wurden bei den Tapeten verwendet, die Sekundärfarben beim gewebten Stoff für die Stühle. Innerhalb der Räume wurden Bunt und Schwarz-Weiß-Gestaltungen so eingesetzt, dass in keinem Raum bunte Farben in beiden Materialien vorkamen, Bunt und Unbunt wechselten einander ab.<sup>13</sup> Das Muster der Tapeten assoziiert Pflanzenformen (Abb. 3). Die Wirkung ist allerdings keine

---

<sup>9</sup> Zu diesem Objekt siehe: Beschreibung der Architekten 1963, in: Achleitner-Archiv, Architekturzentrum Wien.

<sup>10</sup> Aus einem Interview mit Hermann Czech in: Spring/Kos/Freitag 2007, S. 54.

<sup>11</sup> Beschreibung der Architekten 1963, in: Achleitner-Archiv, Architekturzentrum Wien.

<sup>12</sup> Ebenda.

<sup>13</sup> Ebenda.

naturalistische, sondern stark ornamental. Aufdruck und freier Grund stehen flächenmäßig in gleichem Verhältnis. Das Original von Josef Hoffmann ist schwarz-weiß ausgeführt. Die Architekten Czech, Mistelbauer und Nohal verwendeten bei den bunten Schattierungen den Aufdruck in Rot oder Blau auf gelbem Grund. Die Auswahl des gewebten Stoffes für die Stühle und Hocker erfolgte in Kontrast zur Tapete. Das Muster steht Schwarz auf weißem Grund beziehungsweise umgekehrt, grün auf hellem orangen Grund oder Grün auf dunklem violetten Grund. Die Kette des Webstoffes ist Grau, somit wird die Farbigkeit des Stoffes zurückgenommen. Grün wurde von allen verwendeten Farben am geringsten eingesetzt. Der Grund war der Vorbehalt für fallweise eingesetzte natürliche Pflanzendekoration.<sup>14</sup>

Die Tapeten wurden an den Wänden der Speiseräume vom Boden bis zum Beginn der Wölbung angebracht. An den Stirnwänden wurden die Tapeten der Seitenwände so fortgesetzt, dass sie die Wölbung der Decke bis zum Boden optisch fortsetzten. Dies verstärkte die Längswirkung des Raumes und vermittelte den Eindruck, als befände man sich in einem schlauchartigen Zylinder. Die Absicht bei der Verwendung von Tapeten und der Art ihrer Anbringung lag in einer starken Einprägsamkeit beim Besucher.<sup>15</sup> Czech betont die Gestaltung der Räume mit Dekoration, die nur appliziert ist und keinen Anspruch im Sinne von Einheit von Architektur und Malerei erhebt.<sup>16</sup> Dies sei berechtigt, da es sich um nur zeitweise aufgesuchte Räume handelt. Die Beleuchtung verstärkt zusätzlich die Längswirkung der Speiseräume. Über den Tischen wurden in großem Abstand zwei Leuchtstoffröhren in Metallrastern angebracht, die ein blendfreies Licht im Raum ermöglichte. Zusätzlich waren als Tischbeleuchtung Kerzenleuchter vorgesehen (Abb. 4). Diese wurden eigens konzipiert, um ein blendfreies Licht am Tisch zu erzeugen. Als Vorlage für die Tische verwendeten die Architekten Sitzmöbel aus Hartfaserplatten (Abb. 5), die von Johannes Spalt 1959 für das Musikhaus<sup>3/4</sup> entworfen wurden.<sup>17</sup> Die Wanddurchgänge hatten einen segmentbogenförmigen, leicht gewellten, Sturz. Die Mauerkanten seitlich der Durchgänge waren abgerundet. Diese Gestaltung der Durchgänge wurde von der zuvor bestehenden Kantine übernommen.<sup>18</sup>

Der erste Raum, der als Kaffeestube diente, wurde in seiner Dekoration umgekehrt. Die Tapete wurde hier an jenen Stellen angebracht, die in den Speiseräumen weiß blieben. Die Raumkanten wurden durch weiße Streifen deutlich voneinander abgegrenzt. Durch die

---

<sup>14</sup> Ebenda.

<sup>15</sup> Ebenda.

<sup>16</sup> Ebenda.

<sup>17</sup> Ebenda.

<sup>18</sup> Ebenda.

großflächige Anbringung der Tapeten in diesem Raum und vor allem durch die Verwendung von Tapeten an der Decke wurde die Raumhöhe optisch verringert. Unterstützt durch die Abgrenzung der Tapetenfelder in geschwungenen Linien muss dem Besucher beim Eintreten ein höhlenartiges Gefühl vermittelt worden sein.

Für die Einrichtung wurden Sessel und Hocker von Hoffmann nach Fotografien rekonstruiert. Der Sessel mit einer Öffnung in der Sitzfläche (Abb. 6) wurde wegen der komischen Wirkung gewählt.<sup>19</sup> Der Hocker hat eine frei geschwungene Lehne (Abb. 7). Der Entwurf von Hoffmann wurde ein Vorläufer vieler heute gebräuchlicher Espressohocker. Die Rekonstruktion erfolgte jedoch nicht originalgetreu, das Original ist breiter als tief.<sup>20</sup>

Czech, Mistelbauer und Nohal beschränken sich bei der Auswahl zur Ausstattung der Räume auf jeweils ein einziges Motiv bei der Tapete, und ebenso ein Motiv beim Stoffmuster. Eine Variation erfolgte durch unterschiedliche Anbringung und wechselnde Farbschattierungen. Das Tapetendesign stammt aus dem Jahr 1913. Hoffmann hatte sein Büro in Wien, einen großen, hohen Raum, damit tapeziert.<sup>21</sup> Das Stoffdesign stammt aus dem Jahr 1907. Die Vorlage für den Stuhl kam aus der Einrichtung Lengyel von 1930<sup>22</sup>, sowie die des Hockers aus der Geschäftseinrichtung Beyer aus dem Jahr 1940.<sup>23</sup> Es wurden Entwürfe aus verschiedenen Zeitepochen kombiniert. Sessel und Hocker, deren Entwürfe aus den Jahren 1930 und 1940 stammen, wurden mit einem Stoffmuster aus dem Jahr 1907 bezogen. Im Vordergrund stand das Bedürfnis nach Charakteristik, Individualität und Atmosphäre.<sup>24</sup> Vor allem durch die Verwendung von kräftigen Farben und deren Farbkombinationen muss sich die auffällige Gestaltung beim Besucher eingepägt haben. Die Verwendung der Tapeten und Muster für einen Wohnraum, in dem man sich länger aufhalten wollte, wäre ungünstig. Diese Absicht einer bewusst einprägsamen Gestaltung wird beim nun folgenden Lokal gänzlich zurückgenommen.

---

<sup>19</sup> Ebenda.

<sup>20</sup> Ebenda.

<sup>21</sup> Vgl. Witt-Döring 2006, S. 93-95.

<sup>22</sup> Vgl. Sekler 1986, S. 206 und S. 417: Die Sessel waren ursprünglich in blau ombriertem Stoff bezogen.

<sup>23</sup> Vgl. Ebenda, S. 439.

<sup>24</sup> Beschreibung der Architekten 1963, in: Achleitner-Archiv, Architekturzentrum Wien.

## 2. Kleines Café

1970 *Kleines Café*<sup>25</sup> mit Umbauten 1973-74, 1977, 1985

1. Bezirk, Franziskanerplatz 3

1970 erhält Hermann Czech den Auftrag zur Gestaltung eines Lokals am Franziskanerplatz. Im barocken Erdgeschoß des Hauses waren kleine Räume vorgegeben. Für das Lokal *Kleines Café* standen zwei dieser Räume zur Verfügung (Abb. 8a). Der erste Raum, in den man durch einen Windfang eintritt, ist tonnengewölbt mit Nischenausbildungen an den Seiten. Durch einen breiten Rundbogendurchgang gelangt man in den zweiten Raum. Hier befindet sich ein Kreuzgratgewölbe mit Stichkappentonnen. Die äußere, zweiflügelige Eingangstüre ist durch ein vorkragendes Gebälk aus Holz in reduzierter Formensprache betont (Abb. 9). Die hellblaue Färbung hebt das Portal von der Sandfarbe der Fassade des Gebäudes ab. Im Inneren des Lokals wurden die Nischen links und rechts der Eingangstüre als Sitzgelegenheiten gestaltet (Abb. 10). Die Sitzbänke verlaufen entlang der Mauern, beginnend bei der Eingangstür bis zu den Ecken des Durchganges. An der Rückseite der Nischen befindet sich über der Sitzbank jeweils ein Spiegel über die gesamte Breite. Darüber ist ein Gesims aus Holz angebracht. Das klassische Gesimsprofil führt im weiteren Verlauf fast durch das ganze Lokal. Die Tiefe des Balkens ist sehr gering gewählt. Gegenüber der Eingangstüre, im zweiten Raum, befindet sich die Bar, die sich fast über die gesamte Länge des Raumes zieht (Abb. 11). Das Gesims bildet eine Trennung zwischen der Wand und dem Kreuzgratgewölbe der beiden Räume. Vor der Gestaltung durch Hermann Czech befand sich in diesen Räumlichkeiten ebenfalls ein Lokal. Der Boden, der aus einem Holzboden mit Gummibeschichtung bestand, wurde übernommen. Die Bar wurde erneuert. In den Jahren 1973 und 1974 wurde das Lokal um einen angrenzenden Raum erweitert (Abb. 8b). Mittels eines Wanddurchbruchs wird der an den Barbereich angrenzende, kreuzgratgewölbte Raum mit Stichkappentonnen an das Lokal angeschlossen. Der in diesem dritten Raum bestehende Eingang vom Franziskanerplatz bleibt bestehen. Das Lokal erhält somit einen zweiten Eingang (Abb. 12). Dort, wo im älteren Teil des Lokals eine Nische bestand, führt nun ein

---

<sup>25</sup> Zu diesem Objekt siehe: Beschreibung des Architekten 1974, in: Achleitner-Archiv, Architekturzentrum Wien; Bauforum 1975, S. 20f; Kaiser/Platzer 2006, S. 227; Kapfinger/Kneissl 1989, S. 218f; Tesar 1974; Ulama 1995, S. 11-15; Werk, Bauen + Wohnen 1996, S. 48.

schmäler Verbindungsweg zum erweiterten Teil des Cafés. An der Stirnwall der Nische war ursprünglich ebenfalls ein Spiegel angebracht.

War der 1970 entstandene Teil als Stehcafé konzipiert, so bot der erweiterte Teil keine Stehplätze. Wenn man das Lokal durch den zweiten Eingang betritt, wird man von gemütlichen Sitzplätzen empfangen, die sehr einladend wirken. Man meint, man wäre in ein schon lange bestehendes Kaffeehaus gekommen, das mit der Zeit verändert, adaptiert wurde (Abb. 13). Die Tische haben Steinplatten, die Sessel sind unterschiedliche Modelle von Bugholzstühlen. Bei genauerer Betrachtung fällt der Fliesenboden auf, der an Wiener Zinshäuser der Jahrhundertwende erinnert. Es wurden unterschiedliche Fliesen verwendet, die Übergangsstellen verschiedener Muster sind scheinbar vollkommen willkürlich gewählt. Trotz des kleinen Raumes befinden sich darin fünf Tischplätze, jeweils aus einer Sitzbank und mehreren Stühlen bestehend. Die geringe Breite, die dieser Teil hat, wirkt jedoch in keinsten Weise so. Czech hat durch bewusste Gestaltung den Raum geöffnet. Über den links und rechts befindlichen Tischplätzen sind Spiegel angebracht, die den Raum optisch vergrößern. Dadurch wird eine mögliche unangenehme Beengtheit durch die sehr nahestehenden Tische gegenüber aufgehoben. Die Polsterung an den Seitenwänden verläuft mit der Sitzfläche durchgehend. Um die Sitzplätze jedoch abzugrenzen, wurden Sitznischen gebildet. Die seitlichen Abgrenzungen bestehen aus je einer Wandvorlage aus Marmor und, nach einem Zwischenraum, einem quadratischen Pfeiler aus Marmor. Die Pfeiler und Wandvorlagen bestehen aus verschiedenfarbigem Marmor. Die Wandvorlage entspricht der Hälfte des davorliegenden Pfeilers und wird durch sein Spiegelbild zu einem ganzen Pfeiler vervollständigt. Die vor der Wand gelegenen eineinhalb Pfeiler werden somit durch das Spiegelbild zu drei ganzen Pfeilern, mit Zwischenräumen, ergänzt (Abb. 14). Dadurch wird ein kleiner Rahmen gebildet, der den Sitzbereich der Bank von dem danebenliegenden Bereich abgrenzt. Der Raum oberhalb der Sitznischen wurde bis zum Ansatz des Gewölbes als Stauraum geschlossen, und zwar soweit, wie es die vorgegebenen Stützpfiler in den Ecken des Raumes vorgeben. Die Unterkante des Stauraumes ist dunkelrot gestrichen und hängt zwischen den Pfeilern geringfügig durch. Den vorderen Abschluss der Unterkante bildet eine gedrechselte Holzleiste, die ein dünnes Seil imitiert, das unter Zugbeanspruchung steht. Zwei weitere ebensolche Holzleisten befinden sich in regelmäßigen Abständen dahinter. Es wird der Eindruck vermittelt, als würde der Stauraum auf einer Hängekonstruktion lasten. An der durchhängenden Unterkante des Stauraumes sind jeweils zwei Glühbirnen angebracht

(Abb. 15). Durch die dahinterliegenden Spiegelflächen werden die Lichtquellen verdoppelt, wie der gesamte, über der Polsterung liegende Nischenbereich.

An der Stirnwand des ergänzten dritten Raumes befinden sich links die Bar und rechts ein Durchgang mit vier Stufen zum älteren Teil des Lokals. Der Durchgang für die Gäste wurde nach oben leicht gewölbt (Abb. 16). Dies wirkt wie ein Spiel mit den Formen, wie es auch schon bei den Nischen durch die hängenden Abschlüsse passiert, der Grund für die Ausbuchtung liegt jedoch in einer rein praktischen Überlegung. Für die Gäste sollte keine Gefahr bestehen.<sup>26</sup> Die wellenförmige Ausführung orientiert sich möglicherweise an den Durchgängen im Restaurant *Ballhaus*. Durch die Verbindung der beiden Räume mit unterschiedlichem Bodenniveau findet Czech eine interessante Lösung. Der Bereich hinter der Bar wird durch eine Maueröffnung in den dritten Raum erweitert. Die dort anschließende Theke besteht für den Gast in Tischhöhe. Die Stühle davor sind im Boden verankert. Der stehende Barkeeper befindet sich somit in Augenhöhe der Sitzenden. Die Gewölbe aller drei Räume befinden sich auf gleicher Höhe. Durch die geringere Raumhöhe des dritten Raumes wäre jener als Stehcafé ungeeignet. Hier ist fast alle visuelle Information auf die Zone unterhalb der Augenhöhe konzentriert.<sup>27</sup> Die Gäste werden mittels der Gestaltung aufgefordert, sich hinzusetzen.

Bei einem weiteren Umbau 1977 wurde der Boden des 1973-74 entstandenen älteren Teil des Lokals ausgetauscht. Zusätzlich entstehen an den beiden Seiten des Durchganges zwischen diesen beiden Räumen Stehtische. Für die Erneuerung des Bodens wählt Czech dunkle, glatte Grabplatten aus Granit (Abb. 17). Sie werden in zwei Reihen so aneinandergereiht, dass ein freibleibender Spalt in der Mitte vom Eingang zur Bar führt. Die Form ergibt sich aus den schrägen Seitenbegrenzungen der Platten. Größere und kleinere Platten wurden abwechselnd verwendet, so dass mit geringem Materialverlust der Boden weitgehend bedeckt wurde. Anstoß für die Gestaltung des Bodens mit Grabplatten war eine gleichzeitig geführte Diskussion in Wien, den Stephansplatz mit unbenutzten Grabplatten zu gestalten.

Der letzte Umbau erfolgte 1985. Durch die Erweiterung um einen zusätzlichen Raum konnten die Toiletten in das Lokal integriert werden (Abb. 8c). Bis zu diesem Zeitpunkt befanden sich diese im angrenzenden Stiegenhaus. Durch die vorgegebene Straßenneigung hatte der Raum, in dem die Toiletten untergebracht wurden, ein tieferes Bodenniveau. Czech gestaltete den

---

<sup>26</sup> Nach einem Interview vom 4. August 2008.

<sup>27</sup> Beschreibung des Architekten 1974, in: Achleitner-Archiv, Architekturzentrum Wien.

Zugang mittels einer kleinen Zwischenebene. Da der Bereich beim Durchgang sehr schmal war, wurden die Türen schräg und im Winkel zueinander gesetzt, sodass der Zugangsbereich vergrößert wurde (Abb. 18). Über dem Zugangsbereich sind vier Glühbirnen angebracht. Da die Spiegelung der Beleuchtungskörper hier entfällt, wird die gespiegelte Situation gebaut, es sind vier anstatt nur zwei Glühbirnen angebracht. Die Wandseiten des Zuganges wurden mit drei scheinbar in die Wand eingebetteten Marmorstützen gestaltet. Hier wurde ebenso die gespiegelte Situation bei den Sitznischen in gebauter Weise ausgeführt. Ein Segmentbogen aus Holz bildet den oberen Abschluss. Dieser lastet jedoch nicht direkt auf den Stützen. Er ist mit einem kleinen Abstand darüber angebracht und an der linken Seite nicht vollständig ausgeführt.

Spiegel sind in allen Lokalen des Architekten als Bestandteile der Inneneinrichtungen zu finden. Czech beschreibt eine tatsächliche psychische Wirkung durch die Anbringung von Spiegeln in einem kleinen Raum.<sup>28</sup> Die optische Erweiterung des Raumes lässt das Auge auf die gespiegelte Distanz reagieren, die Ermüdungserscheinungen beziehungsweise ein Gefühl der Beengtheit tritt erst nach längerer Zeit auf.<sup>29</sup> Eine kurze Sehdistanz bedeutet für das Auge mehr Anstrengung. Wenn sich das Auge auf die gespiegelte Distanz einstellt, dauert es länger bis zur Ermüdung. Die Spiegel sind die Illusion einer Öffnung. Wichtig ist Czech die Ambivalenz zwischen dem Wissen, dass es ein Spiegel ist, und der räumlichen Glaubwürdigkeit der Öffnung.<sup>30</sup> Eine perfekte Täuschung, zum Beispiel durch Verstecken der Ränder, gelingt nur einmal. Wenn sie entdeckt wird, fällt die Illusion zusammen und bleibt in weiterer Folge reizlos.<sup>31</sup> In dem 1970 entstandenen ersten Teil des Cafés ist je ein Spiegel an der Rückseite der Sitznischen angebracht. Es befand sich ebenfalls ein Spiegel an jenem kurzen Wandstück, das bei der Erweiterung dem Durchgang gewichen ist. Die Ränder der Spiegel bleiben sichtbar. Wichtig ist der Sitz der Spiegel glatt in der Laibung. Der Spiegel sollte nicht hinter eine Leiste reichen, da die spiegelnde Fläche, die an der Hinterseite des Glases liegt, die Rückseite jeder Abdeckung zeigen würde.<sup>32</sup> Im erweiterten Teil des Lokals ergänzen sich die Wandvorlage und der ganze Pfeiler der Nischenbegrenzungen mit ihrem jeweiligen Spiegelbild zu dreien. Durch die Spiegelbilder entsteht der Eindruck einer

---

<sup>28</sup> Czech 1984, S. 20.

<sup>29</sup> Ebenda.

<sup>30</sup> Ebenda, S. 20.

<sup>31</sup> Ebenda, S. 20.

<sup>32</sup> Ebenda, S. 21.

perforierten, mehrschichtigen Raumwand, es entsteht die Illusion anschließender Räume.<sup>33</sup> Die Teilungen an den Seitenwänden sind verschieden groß, ebenso haben die Pfeiler verschiedene Stärken. Im Spiegelbild ergeben sich somit ebenfalls hintereinander abwechselnde Teilungen und Pfeilerstärken (Abb. 19). Czech spricht von der Entstehung eines vollständigen Systems von Pfeilern und Seilen, das durch die Spiegelung entsteht.<sup>34</sup> Mit Seilen sind die durch die dünnen Holzleisten imitierten Schnüre gemeint. Czech bezeichnet es als „*spielerischen Verwendung der Formenwelt von zugbeanspruchten Konstruktionen.*“<sup>35</sup>

### 3. Wunder-Bar

1975-76 *Wunder-Bar*<sup>36</sup>

1. Bezirk, Schönlaterngasse 8

Das Lokal *Wunder-Bar* entstand in den Jahren 1974 und 1975. Czech hatte vier Räume mit unregelmäßigen Grundrissen zur Verfügung (Abb. 20). Die beiden straßenseitig gelegenen Räume und ein anschließender Raum wurden als Gasträume gestaltet. In einem weiteren kleinen Raum wurden die Toiletten untergebracht. Mit vielen Details folgt der Architekt den Gestaltungsprinzipien, die er schon im Lokal *Kleines Café* anwandte. Das Lokal ist mit gepolsterten Sitzbänken ausgestattet, die Sessel und Sitzhocker sind schwarz lackierte Bugholzmöbel (Abb. 21). Wie schon im Lokal *Kleines Café* wurden unterschiedliche Modelle kombiniert. Die Bänke führen entlang der Wände, Ecken und Kanten werden nicht negiert, sondern, im Gegenteil, durch die Lehnen nachgezeichnet (Abb. 22). Die Rundungen der Sitzflächen (Abb. 23) ermöglichen mehr Beinfreiheit für die Benutzer. Ein Detail, das dem Betrachter nicht unmittelbar ins Auge springt, sind die in besonderer Weise ausgeführten Füße der Sitzbänke. Es sind jeweils abwechselnd gedrechselte Stücke entsprechend weiblicher und männlicher Waden (Abb. 24 bis 26).

---

<sup>33</sup> Czech 1974, in: Achleitner-Archiv, Architekturzentrum Wien.

<sup>34</sup> Ebenda.

<sup>35</sup> Ebenda.

<sup>36</sup> Zu diesem Objekt siehe: Beschreibung des Architekten, in: Achleitner-Archiv, Architekturzentrum Wien; Bauforum 1978; Kapfinger/Kneissl 1989, S. 154f; Ulama 1995, S. 11-15; Werk, Bauen + Wohnen 1996, S. 19.

Die Anwendung von Spiegeln ist hier durch an die Wand applizierte, gerahmte und facettierte Spiegel erweitert. Durch die starke Verzerrung der Räume würde ein Illusionsspiegel, der direkt an der Wand angebracht wäre, die Unregelmäßigkeiten störend enthüllen.<sup>37</sup> Im Kleineren der beiden straßenseitig gelegenen Räume ist ein Spiegel in der Sitznische gegenüber dem Fenster angebracht. Um den gespiegelten Raum fluchtend zu erhalten, wurde die Spiegelebene deshalb normal zur Achse gedreht.

Die Durchgänge zwischen den Gasträumen sind breit und haben, wie auch schon im Lokal *Kleines Café* einen segmentbogenförmigen Abschluss. Die Öffnungen wurden so vorgefunden und übernommen. Die Bar wölbt sich hufeisenförmig in den Raum. Das Material der Bar und der Wandpulte ist Cipollino-Marmor und stammt von einem abgetragenen Kamin einer Loos-Einrichtung.<sup>38</sup> Das Barprofil wurde nach einer Vorzeichnung angefertigt (Abb. 27). Im Anschluss an die Marmorplatten setzt sich die Auflage nach einem schmalen Spalt in Holz mit geschwungenem Profil fort. Die Wandpulte sind im Unterschied zur ursprünglichen Planung nicht bis in die Ecken ausgeführt (Abb. 28). Der Vorteil liegt darin, dass stehende Besucher sich in den Ecken auch an die Wand lehnen können, um dem Raum nicht den Rücken zuzukehren.<sup>39</sup> Im Raum, in dem sich die Bar befindet, wird der Unterschied zwischen einem raumillusionistischen und einem gerahmten, facettierten Spiegel deutlich (Abb. 29). Der raumillusionistische Spiegel ist in kleinen Feldern an den WC-Türen angebracht. Die Türebene wurde ebenfalls normal zur Achse gedreht, damit nicht das Spiegelbild, das nicht in der Achse läge, störend wirkte (Abb. 30). Erst beim Näherkommen sind die beiden Türen als Zugang zu den Toiletten erkennbar. Zwei kleine Schilder in Höhe der Türgriffe weisen auf die dahinterliegenden Toiletanlagen hin. Der Raum zwischen der Bar und den Toiletten wird für den Besucher somit optisch erweitert. Bei einer einfachen Tür mit deutlichem Verweis auf die dahinterliegende Nutzung würde dieser Bereich des Lokals wohl Unbehagen beim Besucher erzeugen. Beim Betrachten des raumillusionistischen Spiegels an der WC-Tür und des rechts daneben an der Wand befindlichen gerahmten, facettierten Spiegels wird der Unterschied in der Wirkung der beiden nebeneinanderliegenden Spiegelsysteme erkennbar. Durch den raumillusionistischen Spiegel wird der Raum optisch erweitert. Beim gerahmten, facettierten Spiegel ist dies nicht der Fall. In den WC-Räumen wurden Wandfliesen mit unterschiedlicher Größe und Farbe verwendet. Wie eine Collage wurden sie an Boden und Wänden appliziert.

---

<sup>37</sup> Czech 1984, S. 24.

<sup>38</sup> Bauforum 1978, S. 31.

<sup>39</sup> Ebenda, S. 31.

Über dem Waschbereich der Toilette sind übereckgestellte Spiegel sehr genau justiert, sodass man sich selbst von jedem Punkt seitenrichtig sehen kann.<sup>40</sup>

In alle drei Gasträume sind Kreuzrippen appliziert, die zur Mitte führen, abreißen und als Fragmente stehenbleiben (Abb. 31). Die Rippen sind in ihrer Proportion vergrößert dargestellt. Ursprünglich waren die Rippen durchgehend gedacht, wurden dann aber aus Ersparnisgründen immer kürzer. Wichtig waren sie dem Architekten in den Ecken, „um die drei Räume gerade wegen der übergreifenden Nutzung zu definieren.“<sup>41</sup> Die Kämpferhöhen sind in allen drei Räumen verschieden. Im kleinsten Raum, in dem es nur Sitzplätze gibt, sind sie am höchsten; im Gegensatz dazu befinden sich die Kämpferhöhen im hinteren Raum am niedrigsten. In diesem Raum, in dem es nur Stehplätze gibt, sind sie unter Augenhöhe. Die Rippen entspringen entweder direkt aus der Wand, oder lagern auf schmalen Diensten (Abb. 32). In einer Ecke entsteht die Rippe aus einer kleinen Säule, die jedoch im unteren Bereich fehlt und nur noch als Fragment sichtbar ist (Abb. 33). Wie schon im Lokal *Kleines Café* verwendet Czech historische Architektur, die er in veränderter Weise zitiert. Zur Analyse von Czechs Architektur und seiner Gestaltungsabsichten, möchte ich im folgenden Teil die Architekturentwicklung jener Zeit genauer betrachten.

#### **4. Architekturentwicklung der 1960er und 1970er Jahre**

Ziel der folgenden Ausführungen ist eine Beschreibung der Situation der internationalen sowie der regionalen Architektur der 1960er und 1970er Jahre, jener Zeit, als Hermann Czech als junger Architekt begann, sich theoretisch zur Architektur zu äußern. Es wird versucht, die Strömungen und Tendenzen beim Bauen jener Zeit den Ideen und ersten Realisationen Czechs gegenüberzustellen beziehungsweise die Position seiner frühen Werke einzuordnen.

---

<sup>40</sup> Czech 1984, S. 24.

<sup>41</sup> Bauforum 1978, S. 31.

## 4.1 Neue Sprache

Um 1960 vermehrte sich die Funktionalismuskritik und somit eine Kritik an der Architektur der klassischen Moderne. Beim zehnten Congrès International d'Architecture Moderne (CIAM) in Otterlo sorgte die Präsentation eines Hochhauses aus Mailand für Aufregung.<sup>42</sup> Das erste Hochhaus Mailands, der Torre Velasca (Abb. 34) war von den Mailänder Architekten Belgiojoso, Peressutti und Rogers mitten in der Altstadt entstanden. Es unterscheidet sich von den damals realisierten, an der Moderne orientierten Bauten. Die damalige Hochhauskultur eines Mies van der Rohe, wie zum Beispiel die Wohnhochhäuser am Lake Shore Drive in Chicago, die 1948-51 entstanden (Abb. 35), wurde mit einem Gebäude konfrontiert, das eine gänzlich andere Aussage bot. Statt der transparenten Leichtigkeit durch die Verwendung von Glas, repräsentiert der Torre Velasca ein massives Erscheinungsbild. Die Wohngeschoße im oberen Teil stützen auf hervorkragenden Konsolen, sodass die Ansicht unmittelbar an einen mittelalterlichen Befestigungsturm erinnert. Der Dachaufsatz in Form eines Walmdaches mit Rauchfängen ergänzt das Hochhaus auf sehr eigenwillige Weise. Die unregelmäßig gesetzten Fensteröffnungen legen den Vergleich mit einem errichteten Bauwerk aus Stein nahe. Das Hochhaus war ebenfalls in Skelettbauweise errichtet worden, zeigte dies jedoch nicht so offensichtlich wie die Hochhäuser der Moderne. Der Unterschied zur Architektur der Moderne liegt beim Torre Velasca in einem Bezug zur regionalen Geschichte. Der Bezug äußerte sich nicht im Sinne einer formalen Nachahmung. Regionale Architekturtradition wurde nicht imitiert, sondern in eigener Weise interpretiert. Das Gebäude wurde heftig kritisiert. Für Heinrich Klotz war damit *„der Konflikt zwischen dem Neuen Bauen einerseits und einem sich an der Umwelt relativierenden Bauen andererseits, das zur Postmoderne führte, vorprogrammiert.“*<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> Klotz 1984, S. 105.

<sup>43</sup> Ebenda, S. 107.

#### 4.1.1 Architekturkritik

Seit den 1960er Jahren ist Architekturkritik ein wichtiges Medium zur Reflexion über Architektur in Österreich. Friedrich Achleitner beginnt 1962 regelmäßige Architekturkritiken in der Zeitung „Die Presse“ zu veröffentlichen. Die Wochenzeitung „Die Furche“ beschäftigt den jungen Hermann Czech 1964/65 als Architekturkritiker. Czech nimmt dabei immer wieder Stellung zu verschiedenen Architekten, Wettbewerben, Ausstellungen bis hin zu Fragen der Verkehrsplanung und des Städtebaus. 1964 nimmt Czech in einem Artikel Stellung zur aktuellen Architekturentwicklung in Mailand. Teil der kritischen Auseinandersetzung ist der 1958 entstandene Torre Velasca. Czech beschreibt in seinem Artikel das Gebäude als trivial und gleichzeitig als einen der wesentlichen Beiträge zum Thema Hochhaus.<sup>44</sup> In der Strebekonstruktion sieht er eine Reminiszenz an die Gotik. Czech beschreibt die Qualität des Gebäudes nicht dadurch, dass es abseits vom herrschenden Baugeschmack errichtet wurde, sondern als etwas, das zu jener Zeit verlangt wurde.<sup>45</sup> Czech sieht die Besonderheit im zugrundeliegenden Konzept:

*„Nicht durch Anstrengung der Form, sondern durch Souveränität des Gedankens gelang hier ein Wahrzeichen....Wo niemand durch ungewohnte Gedanken abgestoßen wird, kann der Gedanke umso besser verstanden werden.“<sup>46</sup>*

Das Thema der Strebepfeiler mag an die gotische Architektur erinnern, noch stärker steht jedoch der Bezug zur Tradition italienischer Architektur im Vordergrund. Der formale Vergleich mit dem Palazzo Vecchio in Florenz ist offensichtlich (Abb. 36). Rückblickend erscheint der Torre Velasca als ein nachvollziehbarer erster Schritt eines Wandels in der Sprache der Architektur, zu damaliger Zeit muss er starke Irritation in der Bevölkerung ausgelöst haben. 1973 schreibt Czech im Sinne der neuen Sprache in der Architektur:

*„Es ist verblüffend, wie wenig Architekten von der Realität wahrnehmen. Das Vorhandene ist die Stadt. Sie ist stärker als alles, was einer statt ihrer erfinden kann. Statt eine planmäßige Welt zu errichten, finden wir eine gewaltige Masse vor, die wir nur durch Hinzufügen von Kleinigkeiten verändern können, verfremden, umdeuten, vielleicht steuern.“<sup>47</sup>*

---

<sup>44</sup> Czech 1964/1, S. 13.

<sup>45</sup> Ebenda, S. 14.

<sup>46</sup> Ebenda, S. 13f.

<sup>47</sup> Ebenda, S. 78.

Czech setzt sich für die gewachsene Struktur der Stadt ein und dafür, diese zu erhalten. Diese Einstellung unterscheidet sich deutlich von Visionen der Moderne. So plädierte LeCorbusier 1933 dafür, die Innenstadt von Paris abzureißen und ein neues rasterförmiges Zentrum in moderner Bauweise zu errichten. Gegen LeCorbusiers funktionalistisches Denken richtet sich auch Aldo Rossis architekturtheoretische Schrift „L’architettura della città“.<sup>48</sup> In der 1966 erschienenen Studie versteht Rossi die Stadt als eine baulich-räumliche Formation, die in ihrer geschichtlichen Entwicklung zu einem kollektiven Kunstwerk wird. Architektur hält er für etwas vom kulturellen Leben und von der Gesellschaft Untrennbares.<sup>49</sup> Baudenkmälern spricht er eine besondere Bedeutung innerhalb einer Stadtstruktur zu. Rossis Verständnis von Architektur äußert sich unter Berufung auf die Architekturtradition in geometrischer, oft monumentaler Formensprache (Abb. 37).

Auch außerhalb Europas besinnt man sich der Geschichte der Architektur. Der Amerikaner Robert Venturi setzt sich bei seinem Studium in Rom besonders mit der Architektur des Spätbarock und des Manierismus auseinander. Bei seinem ersten Auftrag, einem Haus für seine Mutter in Chestnut Hill, Pennsylvania (1959-1964, Abb. 38), orientiert er sich an traditionellen architektonischen Symbolen, die er in ironischer Weise verwendet. Ein breiter Giebel bestimmt die Grundform des Hauses. Venturi bezieht sich damit auf die Tradition amerikanischer Landhäuser. In der Mitte des Giebels klafft ein breiter Spalt. Über einem quadratischen Eingang wurde ein Segmentbogen gesetzt. Das Bauwerk, wie in Folge viele seiner Bauwerke, bekommt dadurch einen zeichenhaften Charakter. Mit Giebel und Bogen verleiht Venturi dem Haus Symbolhaftigkeit, deren Ursprung in der klassischen Architekturtradition liegt. Als Zeitgenosse der Pop Art macht er die Alltagskultur zum Ausgang seiner Überlegungen.<sup>50</sup> Das Neue an Venturis Bau war eine ironische Verwendung historischer Formen. Heinrich Klotz bezeichnet als Thema des Hauses *„nicht die Identität mit der Geschichte, sondern ihr ironisches Verhältnis zu den Trivialformen der bürgerlichen Wohnkultur“*.<sup>51</sup> 1966 veröffentlicht Venturi sein Buch: *„Komplexität und Widerspruch in der Architektur“*.<sup>52</sup> Venturi fordert darin eine Überwindung der reduktionistischen Ästhetik der Moderne und plädiert für eine Rückbesinnung auf die Ausdruckskraft architektonischer

---

<sup>48</sup> Neumeyer 2002, S. 495 – 509.

<sup>49</sup> Ebenda, S. 495.

<sup>50</sup> Vgl. Ulama 1995, S. 125f.

<sup>51</sup> Klotz 1994, S. 121.

<sup>52</sup> Venturi 1978.

Zeichen.<sup>53</sup> Komplexität und Widerspruch äußern sich in Venturis Haus durch den Schnitt durch den Giebel, der einerseits einen Störfaktor bedeutet, andererseits die dort seitlich angebrachten Fenster mit Licht versorgt. Venturis theoretische Position wird für viele Architekten Grundlage, sich der Symbolhaftigkeit architektonischer Sprache wieder zu besinnen.

## 4.2 Die Postmoderne

Charles Jencks, der den Begriff *postmodern* Mitte der 70er Jahre erstmals für die Architektur verwendet<sup>54</sup>, spricht von zwei Bevölkerungsschichten, die durch ein postmodernes Gebäude angesprochen werden. Einerseits würden Personen angesprochen, die sich um spezifisch architektonische Probleme kümmern, also meist Architekten, und andererseits die breite Öffentlichkeit, die sich mit den Fragen des Komforts und der traditionellen Bauweise mit ihrer Art zu leben befassen.<sup>55</sup> Er bezeichnet dies als „Doppelkodierung“.<sup>56</sup> Als wesentliches Kennzeichen für die postmoderne Architektur nennt Jencks den Stilpluralismus:

*„Warum soll man sich auf die Gegenwart, auf das Lokale beschränken, wenn man es sich leisten kann, in verschiedenen Zeitaltern und Kulturen zu leben? Eklektizismus ist das natürlich entwickelte Ergebnis einer Kultur der Wahlmöglichkeiten.“<sup>57</sup>*

Heinrich Klotz sieht die Verwendung unterschiedlicher Architekturstile als eine Folge der neuen, gegen die Abstraktion gerichteten gegenständlichen Darstellungsabsicht.<sup>58</sup> Als eine Architektur der Postmoderne wurden Bauten mit Symbolhaftigkeit verstanden. Diese waren entweder an regionaler Architektur orientiert, oder zitierten Architekturstile beziehungsweise interpretierten diese, oder auch beides. Charles Moore beschreibt das Erzählerische an einem Gebäude folgendermaßen:

---

<sup>53</sup> Neumeyer 2002, S. 510.

<sup>54</sup> Vgl. Jencks 1978.

<sup>55</sup> Jencks 1988, S. 85.

<sup>56</sup> Ebenda, S. 85.

<sup>57</sup> Jencks 1978, S. 127.

<sup>58</sup> Klotz 1984, S. 136.

*„Ein Gebäude soll so deskriptiv wie möglich sein und erzählen, was an ihm interessant ist – entweder wie es gebaut ist, oder wie die Leute es benutzen; die Botschaft ist vielleicht laut, vielleicht still, versteckt oder nur scheinbar versteckt; aber man erfährt immer, was los ist.“<sup>59</sup>*

Die Architektur der Postmoderne wandte sich ab von den an funktionalen Interessen orientierten Bauten, meist ausgeführt in modernen Konstruktionen und Materialien, und besann sich der Architektur als etwas, das stark mit den Benutzern und somit dem Leben verbunden war. Die Piazza d'Italia (Abb. 39) von Charles Moore in New Orleans 1978 ist ein Beispiel für postmoderne Architektur. Umrahmt von Kolonnadenabschnitten breitet sich das Land Italien stufenförmig zur Mitte eines zentrierten Platzes aus. Im Mittelpunkt der konzentrischen Kreisfolge befindet sich die Insel Sizilien, darauf steht ein Brunnen. In der Nachbarschaft wohnten überwiegend Sizilianer, deshalb entstand die Insel in der prominenten Mitte.<sup>60</sup> Die klassischen Säulenordnungen sind in der kulissenhaften Dekoration alle präsent, um an den kulturellen Hintergrund Italiens zu erinnern. Die Architekturzitate werden in ironischer Weise umgedeutet. So erhalten zum Beispiel Kapitelle Ringe aus Neonlicht, oder einzelne Säulen werden aus Edelstahl gefertigt. Es ist Architektur, die historische Vorbilder in eine moderne Sprache übersetzt.

#### 4.2.1 Was bedeutet „postmodern“?

Hermann Czech macht sich 1985 bei einer Umfrage zum Thema „Was bedeutet ‚postmodern‘?“ folgende Gedanken:

*„Wenn es richtig ist, dass wir zu den Idealen der modernen Architektur ein differenzierteres Verhältnis haben als die Zeitgenossen ihrer Entstehung, dann ist alle relevante heutige Arbeit ‚postmodern‘.“<sup>61</sup>*

Czech führt die neuen, über die klassische Moderne und den Funktionalismus hinausgehenden Architekturtendenzen auf zwei Wurzeln zurück:

*„- auf ein neues Interesse der Architekturgeschichte und deren Aneignung, wodurch die Begriffe Ironie, Zitat, Manierismus eine Rolle spielen,*

---

<sup>59</sup> Ebenda, S. 134.

<sup>60</sup> Ebenda, S. 137.

<sup>61</sup> Czech 1985/1, S. 110.

- und auf ein Interesse an der alltäglichen, volkstümlichen Architektur, dem sozialen Aspekt des Bauens (jedoch mit einem deutlichen Akzent gegen Bevormundung) und der Eigenleistung der Benutzer, methodisch gekennzeichnet durch den vielfältigen Ansatz der Partizipation.“<sup>62</sup>

#### 4.2.2 Historische Ironie

Hermann Czechs Verwendung historischer Zitate ist gleichzeitig mit einer internationalen Entwicklung zu sehen. Czech verwendet historische Zitate, die er in ihrer Anwendung verändert. In der *Wunder-Bar* wird ein unregelmäßiges Gewölbe mit Kreuzrippen versehen, die jedoch nach einem kurzen ausgebildeten Stück plötzlich abbrechen, so als wären sie der Zeit zum Opfer gefallen. Die Rippenprofile sind nach Schablonen aus Holz gefräst und entsprechen mit ihrer Ausführung als Mandelstabprofil einer häufig verwendeten Form in der Spätgotik.<sup>63</sup> An wenigen Stellen werden freigelegte alte Fassungen angedeutet (Abb. 40).<sup>64</sup> Die Rippen sind in ihrer Proportion vergrößert dargestellt, was den Besucher irritiert. Vielleicht entdeckt der Betrachter die Farbabsplitterung in einer Ecke, sodass der Untergrund einer Rippe - wie zufällig - freigelegt ist. Bei genauerer Betrachtung stellt man fest, dass die Rippen aus Holz nachgebildet sind. Das Verwenden des gotischen Stils war Czech wichtig, da man ihn sofort erkennt. Er verweist auch auf das Café Central, das sich in neugotischen Räumen befindet.<sup>65</sup> Wären die Rippen durch das ganze Gewölbe gezogen, so würde man sie vielleicht bedrohlich empfinden, außerdem würde die Unregelmäßigkeit des Gewölbes betont werden. In einem 1977 geschriebenen Artikel geht Czech auf die Kreuzrippen näher ein:

*„In ein Kreuzgewölbe Kreuzrippen hineinzufälschen, wäre einfältig; in unregelmäßigen verbauten Gewölben geben sie jenen räumlichen Halt, von dem sich eine informelle Benützung erst abhebt. Die Rippen könnten übrigens sowohl aus der Neugotik wie aus der Spätgotik stammen; wie in vielen Barockhäusern ist auch hier das Erdgeschoß älter.“<sup>66</sup>*

Zweimal entspringen die Rippen aus einer Raumecke, in der sich das Deckengewölbe zu einer Fensteröffnung erweitert. Die Rippen werden unbeirrt Richtung Mitte fortgesetzt, ohne die dahinterliegende Maueröffnung für das Fenster zu berücksichtigen (Abb. 41). Die Verwendung der gotischen Kreuzrippen ist durch historische Ironie begleitet. Czech wendet

---

<sup>62</sup> Ebenda, S. 110.

<sup>63</sup> Vgl. Nußbaum/Lepsky 1999, S. 88-92.

<sup>64</sup> Bauforum 1978, S. 33.

<sup>65</sup> Ebenda, S. 31.

<sup>66</sup> Czech 1977/1, S. 80.

bei den applizierten Kreuzrippen in der *Wunder-Bar* die „Fähigkeit zur Maßstabsverschiebung“<sup>67</sup> an, damit historische Elemente der Architektur interessant bleiben. Die vergrößerte oder verkleinerte Dimension gibt den Symbolen klassischer Architekturzitate eine neue Bedeutung. „Das Große kann ironisch, das Kleine würdevoll werden.“<sup>68</sup> Auch Venturi betont die Möglichkeit von Maßstab- und Kontextwechsel. Bei vielen seiner Gebäude wendet er Maßstabsvergrößerung an.

Im Lokal *Kleines Café* gestaltet Czech ein Holzgesims, dessen Vorlage ein klassisches Gesims von Alberti ist (Abb. 42). In zweifacher Weise verändert Czech die klassische Vorlage. Einerseits wird ein ursprünglich aus Stein gehauenes Gesims aus Holz nachgebildet und andererseits ist es in einem Innenraum angebracht, ist es doch in ursprünglicher Form ein Gestaltungsmittel zur Gliederung der Außenseite eines Gebäudes. Czech setzt es ebenfalls zur Gliederung der Wand ein, allerdings der Wand *in* einem Raum. Der Reiz besteht in der Ambivalenz zwischen dem Wissen, dass es ein nachträglich angebrachtes Holzgesims ist und der Illusion eines tragenden Bauteils. In dem 1973 publizierten Artikel „Zur Abwechslung“<sup>69</sup> setzt sich Czech mit historischer Ironie auseinander:

*„Das Wesen (des Entwurfs, Anm.) erscheint als Ausdruckswert; diesen als Ergebnis hinzunehmen, befriedigt nicht auf die Dauer; er wird ebenfalls zum Mittel, die Formen aller Zeiten stehen zur Verfügung. Aus dem Material ist die angestrebte Verbindlichkeit nicht zu gewinnen – die Begründung muß aus der Individualität kommen. Diese reagiert mit Ironie; vielleicht aus einer Unsicherheit, gerade weil ihre Motive nicht bestimmt genug sind. Das Mittel der historischen Ironie ist das Zitat.“*<sup>70</sup>

Czech verwendet ein klassisches Architekturelement, das er verändert. Es ist durch historische Ironie begleitet. Mit der Wahl eines Gesimses von Alberti bezieht er sich auf Architekturgeschichte. Czech dachte vorerst an die Verwendung eines Gesimses von Palladio, dieses hätte aber möglicherweise einen bühlenbildähnlichen Effekt hervorgerufen.<sup>71</sup> Czech bezieht sich dabei möglicherweise auf die von Palladio sehr präsent gestalteten Gesimsprofile mit grobem Zahnschnittfries. Diese sind bereits Ausdruck einer manieristischen Architektur. Czech verwendet ein klassisches Profil, das er selbst durch die Art seiner Anbringung manieristisch verwendet. Die Tiefe des Architravs wurde sehr gering gewählt. Dadurch blieb

---

<sup>67</sup> Czech 1985/2, S. 113.

<sup>68</sup> Ebenda, S.108.

<sup>69</sup> Czech 1973, S. 76 – 79.

<sup>70</sup> Ebenda, S. 77.

<sup>71</sup> Nach einem Interview vom 4. August 2008.

der Balken trotz der Verdoppelung durch den Spiegel schmal. Die Absicht war, das Gesims nicht zu weit vor die Wand treten zu lassen und damit zu verraten, dass die Wand nicht vom Architrav getragen wird.<sup>72</sup> Czech meint heute, dass es auch möglich gewesen wäre, das Gesims tiefer zu gestalten.<sup>73</sup> Auf dem vorkragenden Gebälk über der ersten Eingangstüre ist ein Zahnschnittmuster zu finden. An der Fassade des Hauses am Franziskanerplatz Nr. 6 befindet sich ein Gesims, das, ebenso wie die Eingangstüre zum Lokal *Kleines Café*, einen auffallenden Zahnschnittfries hat (Abb. 43). Damit ist ein Bezug zur unmittelbaren Umgebung geschaffen. Die Besinnung der Geschichte und ein damit verbundenes Zitieren mit Ironie ist ein ähnlicher Ansatz wie bei Venturi. Czechs Zitate bleiben jedoch im Hintergrund und drängen sich nicht auf. Bei Venturi ist die Bildhaftigkeit stets im Vordergrund.

## 5. Wiener Architektur der 1960er und 1970er Jahre

In dem vorangegangenen Abschnitt wurde versucht, gleichzeitige internationale Tendenzen aufzuzeigen. Nun sollen die Bezüge zur Wiener Architekturtradition untersucht werden. In Österreich hat die Zeit nach dem zweiten Weltkrieg vieles verändert. Viele Personen, die das geistige Klima Wiens ausmachten, aus unterschiedlichen Bereichen wie Architektur, Literatur und Handel, hatten das NS-Regime nicht überlebt oder waren emigriert. Nach 1945 stand die Architektur im Zeichen des Wiederaufbaus, man realisierte Architektur in erster Linie unter sozialen Gesichtspunkten. Einige Architekten kehrten nach dem zweiten Weltkrieg als Meisterklassenleiter an die Akademie der Bildenden Künste zurück. Ernst Plischke, der mit seiner Frau Anna 1939 nach Neuseeland ausgewandert war, kehrte 1963 mit dem Angebot, die Meisterklasse von Clemens Holzmeister an der Akademie der Bildenden Künste zu übernehmen, nach Österreich zurück<sup>74</sup>. Hermann Czech wechselte 1965 von der Technischen Hochschule an die Akademie der Bildenden Künste in die Meisterklasse Plischkes. Dort absolvierte er sein Studium 1971. Plischkes Schüler beschreiben ihren Lehrer als

---

<sup>72</sup> Czech 1984, S. 20.

<sup>73</sup> Nach einem Interview vom 4. August 2008.

<sup>74</sup> Zu Ernst A. Plischke siehe: Ottilinger/Sarnitz 2003; Peichl 1983; Plischke 1969; Plischke 1989; Plischke 2003.

Persönlichkeit mit Autorität. Er selbst bezeichnete sich als liberal.<sup>75</sup> Plischke berichtete in den Vorlesungen von seinen Erlebnissen mit bekannten internationalen Architekten, wie LeCorbusier oder Mies van der Rohe. Das von Plischke geplante Arbeitsamt Liesing (Abb. 44), gebaut 1930, ist eines der wenigen Bauten in Österreich, die man dem „Internationalen Stil“ zuordnen kann.<sup>76</sup> Plischkes Arbeiten und seine Einstellung zur Architektur stehen in der Tradition der internationalen sowie österreichischen Moderne. Er selbst war Schüler von Josef Frank.<sup>77</sup> Seine Aussagen über Adolf Loos waren kritisch, er würdigte jedoch seinen Beitrag zur Architektur „in der Wiedererweckung des räumlichen Konzeptes...“<sup>78</sup> In den 1960er Jahren wurde durch österreichische Architekturkritiker verstärkt auf die vergessenen Qualitäten von Plischkes Architektur hingewiesen.

Ein Schema Plischkes (Abb. 45)<sup>79</sup> zeigt moderne Architektur in einem Schnittpunkt zwischen Bauplastik und Konstruktion einerseits, sowie Raumkonzept und funktionellem Bauen andererseits. Die beiden extremen Positionen, abstrakte Plastik und Utilitarismus, schließt Plischke aus. Im Entwurfsprozess sind alle vier Teilbereiche gleichwertig zu behandeln.<sup>80</sup> Plischke bezog mit seiner Architektur und seiner Lehre eine eindeutige Stellung gegen die utopischen Tendenzen, die in den 1960er Jahren begannen.

Für die jüngere Architektengeneration, die in den 1950er Jahren studierte, wie auch Hermann Czech, waren die Sommerseminare in Salzburg mit Konrad Wachsmann prägend<sup>81</sup>. Sein Herangehen an das Bauen, wie er es nannte, beeinflusste viele Werke der neuen Generation in Österreich. Friedrich Achleitner, ebenfalls ein Besucher der Sommerakademie, beschreibt die Veränderung durch Wachsmann in einer „*Betonung konstruktiver Zusammenhänge und der Versuch, die verschiedenen Aspekte des Bauens in den Entwurfsprozeß einzubeziehen.*“<sup>82</sup> Konrad Wachsmann wurde in Frankfurt geboren, übersiedelte 1938 nach Frankreich und emigrierte 1941 in die USA. Wachsmann hielt in den Jahren 1956 – 1960 jährlich ein Seminar an der Internationalen Sommerakademie in Salzburg, woran auch Hermann Czech zweimal

---

<sup>75</sup> Der zeitgleich lehrende Roland Rainer galt als sehr autoritär und wurde von seinen Schülern häufig angegriffen.

<sup>76</sup> Czech 2003, S. 40.

<sup>77</sup> Plischke distanziert sich jedoch von Franks Spätwerk.

<sup>78</sup> Kneissl 1964, S. 59.

<sup>79</sup> Plischke bezeichnet das Schema als Darstellung seiner Gedanken in Form eines „graph“. Für die Darstellung seiner Gedanken zur modernen Architektur hätte es ungefähr 50 Jahre gedauert. Vgl dazu: Plischke 1989, S. 481f.

<sup>80</sup> Thut 2003, S. 123.

<sup>81</sup> Teilnehmer waren neben Hermann Czech u.a. Friedrich Achleitner, Hannes Gsteu, Gustav Peichl, Hans Hollein, Ottokar Uhl, Friedrich Kurrent.

<sup>82</sup> Achleitner 1987, S. 54.

teilnahm. Friedrich Kurrent, Teilnehmer und Assistent, beschreibt jene Zeit als eine der Unzufriedenheit mit der gedanklichen Verschwommenheit der Architekturauffassung. Durch die politischen Verhältnisse sei nichts mehr von einem Wien des Adolf Loos oder der Philosophie eines Ludwig Wittgenstein übriggeblieben.<sup>83</sup> Die Sommerseminare wurden laut Friedrich Kurrent „zu einer Art Geheimbund der Suchenden.“<sup>84</sup> Wachsmann beschäftigte sich intensiv mit neuen Technologien und modularen Koordinationssystemen. Ausschlaggebender Einfluss war jedoch nicht seine Leidenschaft für Technik, sondern seine Persönlichkeit. „Er war einer, der zum Denken anregte, die Infragestellung zur Methode erhob, über das Bauen philosophierte. Einer, der klärte.“<sup>85</sup>

In der österreichischen Architektur äußerte sich der Einfluss Wachsmanns in Bauwerken und Projekten mit konstruktionsbetonten Formen. Durch die katholische Kirche als wichtigen Bauherren in dieser Zeit konnten viele Erneuerungen der österreichischen Architektur in Kirchenbauten realisiert werden.<sup>86</sup> Ein Beispiel dafür ist das Seelsorgezentrum in Steyr-Ennsleiten (Abb. 46) von der „Arbeitsgruppe 4“<sup>87</sup> in Zusammenarbeit mit Johann Gsteu. Es entstand in zwei Bauphasen. 1958 bis 1961 wurden Pfarrhof und Pfarrsaal verwirklicht, zehn Jahre später wurden Kirche und Glockenturm gebaut. Sämtliche Bauten werden durch ein Gerüst aus X-Stützen und Horizontallagern gebildet. Eine daraus entstehende „Grundzelle“ wird aneinandergereiht oder übereinander gestapelt.

Auch von Hermann Czech gibt es Projekte aus dieser Zeit, in denen die Konstruktion im Vordergrund steht. 1965 entstand ein Projekt zur Überdachung des Grabens in der Wiener Innenstadt (Abb. 47). Ziel war eine einfahrbare Überdachung eines städtischen Raums zum Schutz vor Niederschlägen. Entstanden wäre somit eine Passage mit den Fronten der bestehenden Häuser. Ein weiteres Projekt 1970 war ein ebenso einfahrbares pneumatisches Hofdach in Mödling bei Wien (Abb. 48). Bogenförmige parallele Röhrenzellen sollten an einer Seilkonstruktion hängend pneumatisch ausgefahren werden. Für Hermann Czech lag das Vorbild Wachsmanns jedoch vor allem in seinem Vorgehen beim Entwurfsprozess.

---

<sup>83</sup> Kurrent 2006, S. 194.

<sup>84</sup> Ebenda, S. 194.

<sup>85</sup> Ebenda, S. 194.

<sup>86</sup> Welzig 2002, S. 455.

<sup>87</sup> Die „Arbeitsgruppe 4“ bestand aus Wilhelm Holzbauer, Friedrich Kurrent und Johannes Spalt.

Die Kirche als Förderer der neuen Architektur wurde bereits angesprochen. Treibende Kraft für ein neues Verhältnis von Kirche und moderner Kunst war der Geistliche Otto Mauer.<sup>88</sup> Er gründete 1954 die Galerie nächst St. Stephan. Es war ein Treffpunkt von Architekten und Künstlern. Der Architekt Günter Feuerstein, Assistent von Karl Schwanzer an der Technischen Hochschule in Wien, hielt jeden Mittwoch Klubseminare in der Galerie St. Stephan ab. Die Seminare unterstützten revolutionäre Tendenzen der Studenten der 1960er Jahre. Daraus hervor gingen bekannte österreichische Architektenteams, wie Haus Rucker Co oder Coop Himmelb(l)au.<sup>89</sup> Czech bezeichnet 1965 in einem Artikel zum 100jährigen Jubiläum der Technischen Hochschule Günter Feuerstein als großen Gewinn für die Hochschule, „weil sein Seminar Diskussion und Kritik ermöglicht“<sup>90</sup>. Feuerstein ermutige seine Studenten zu abstrakten Formen – als Reaktion zur „Raster“-Architektur. „Aber der bloße Wechsel der Absicht steigert die Qualität nicht; auch formal Sensationelles kann oberflächlich sein und ist es in den meisten Fällen.“<sup>91</sup>

## 5.1 Manifeste

Im Jahr 1958 erschienen in Österreich drei Manifeste, die sich in einer Funktionalismuskritik äußerten und sich somit für eine Abwendung von der Moderne einsetzten. Günther Feuerstein verfasste seine „Thesen zu einer inzidenten Architektur“.<sup>92</sup> Darin beschreibt er die Überholung des klassischen und technischen Ästhetizismus und fordert mehr Bestimmung durch das Emotionale statt des Rationalen in der Architektur. „Die inzidente Architektur ist eine Architektur des Irrationalen, des Zufälligen und Beiläufigen, des Naiven und Dilettantischen.“<sup>93</sup> Arnulf Rainer und Markus Prachensky schreiben das Manifest „Architektur mit den Händen“<sup>94</sup>. Es ist ein kurzer Absatz mit dem Aufruf zur individuellen Architektur. Hundertwassers „Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur“<sup>95</sup> plädiert für die Mitbestimmung und Mitgestaltung der Bewohner eines Hauses

---

<sup>88</sup> Vgl. Böhler 1999; Böhler 2003.

<sup>89</sup> Kristan 2006, S. 10.

<sup>90</sup> Czech 1965/1, S. 51f.

<sup>91</sup> Ebenda, S. 51.

<sup>92</sup> Feuerstein 1958, S. 51-54.

<sup>93</sup> Ebenda, S. 51.

<sup>94</sup> Rainer/Prachensky 1958, S. 47.

<sup>95</sup> Hundertwasser 1958, S. 47-50.

oder einer Wohnung und verurteilt die gerade Linie. Die drei Manifeste sind ein Aufruf für eine Änderung in der Gestaltung von Architektur. Sie zielen auf eine Abwendung von der funktionalistischen, technokratischen, regional unabhängigen Architektur.

### 5.1.1 *Kerzengeschäft Retti, Hans Hollein*

Wenige Jahre später schreibt Hans Hollein sein Manifest „Absolute Architektur“.<sup>96</sup> Er bezeichnet darin Architektur als zwecklos und die Form in der Architektur als vom Einzelnen bestimmte, gebaute Form.<sup>97</sup> Hans Hollein und Walter Pichler zeigen 1963 in einer Ausstellung in der Galerie nächst St. Stephan ihre Auffassung einer Änderung der Formensprache.<sup>98</sup> Gezeigt werden utopische, amorphe Formen in Graphiken und Skulpturen (Abb. 49). Im Vordergrund stehen monumentale Formen, ohne auf die Konstruktion beziehungsweise eine Nutzung der Architektur in irgendeiner Weise einzugehen. Die Ausstellung steht am Beginn einer Entwicklung, die im Gegensatz zu den postmodernen Tendenzen eine Richtung einschlägt, die sich von der Architektur als eine historische Disziplin distanziert.

Holleins erste Realisation in Wien ist 1965 das Kerzengeschäft Retti am Kohlmarkt<sup>99</sup> (Abb. 50). Mit dem Portal und dem ganzen Lokal setzt er eine neue Formensprache um, in der es gilt, Architektur durch eine neue sinnlichen Bedeutung des Materials umzusetzen. Im Gegensatz zu transparenter Glasarchitektur verwendet Hollein eine geschlossene Form mit wenigen, symmetrischen Einschnitten in die glatte Aluminiumfassade. Hermann Czech widmet dem neueröffneten Geschäftsladen einen Artikel in „Die Furche“.<sup>100</sup> Im Gegensatz zur fiktiven Architektur der Ausstellung bezeichnet Czech das Geschäft als überzeugend und gelungen, da es den neuen Formen einen architektonischen Sinn gibt. Die ovale Öffnung oberhalb des Einganges mit den innerhalb des Geschäftes befestigten Beleuchtungskörpern lenke den Blick eines Betrachters, der sich auf der gegenüberliegenden Gehsteigseite befände,

---

<sup>96</sup> Hollein 1962/63, S. 58f.

<sup>97</sup> Zu Hans Hollein siehe: Biennale di Venezia 1991, S. 38-43; Francois/Manker 2002; Hollein 1995; Thomsen 1991, S. 32-44.

<sup>98</sup> Vgl. Böhrer 2003, S. 154f; Kaiser/Platzer 2006, S. 202f; Thomsen 1991, S. 39f.

<sup>99</sup> Vgl. Hufnagl 1969; Kaiser/Platzer 2006, S. 201.

<sup>100</sup> Czech 1965/2, in: Achleitner-Archiv, Architekturzentrum Wien.

über die Dächer der Autos.<sup>101</sup> Zu damaligem Zeitpunkt befand sich am Kohlmarkt noch keine Fußgängerzone. Czech beschreibt die kleinen Schaufenster als Scheinwerfer, die sich dem Passanten entgegenrichten. Das Innere (Abb. 51), ein diagonal gestelltes Quadrat mit seitlichen Spiegeln und warmes Orange der Bespannungen im Kontrast zur Metalloberfläche, bemerkt Czech ebenfalls als gelungene Eleganz, die in Wien noch nirgends zu finden sei.

*„Aber wenn diesmal die Einheit auch gelungen ist, so lohnt es sich doch gedanklich zwischen formaler Ideologie und architektonischer Leistung zu unterscheiden. Form ist hier Bedingung des Entwurfs, nicht sein Ergebnis. Das ist ein unsichere Weg.“<sup>102</sup>*

Czech weist auf das voraus, was in seinen Arbeiten Inhalt ist, die Form als Ergebnis des Entwurfs. Die architektonischen Gestaltungen seiner Lokale entstehen als Folge der räumlichen Gegebenheiten, das Entstandene ist immer in Abhängigkeit mit dem Bestand zu sehen. Bei Hollein ist das Erfinden einer neuen, formalen Formensprache im Vordergrund, die sich nur in geringem Maße die Gegebenheiten aufnimmt. Holleins Außengestaltung des Kerzengeschäftes ist zwar an der Außenfassade orientiert, so entspricht die Breite des Ovals der Breite des darübergelegenen Fensters, und die vertikale Teilung wird in der darunterliegenden Fassade durch die Beleuchtungskörper und die schmalen, lange Eingangsnische fortgesetzt. Im Inneren werden die Gegebenheiten jedoch vollkommen ignoriert, es entsteht ein räumlich unabhängiges Geschäftslokal. Holleins Gestaltung ist der Beginn einer neuen Formensprache, die sich vorerst bei Geschäftslokalen äußert. Sie markiert den Beginn einer Änderung. Die Gestaltung der Formen wird ausdrucksstark, expressiv. Czech geht mit seinen frühen Gestaltungen einen anderen Weg.

### 5.1.2 Coop Himmelblau, Reiss-Bar

Im Vergleich mit zwei Lokalen des Architektenteams Coop Himmelblau<sup>103</sup> werden die unterschiedlichen Ansätze in der Architekturauffassung deutlich. Beim Umbau der alten *Reiss-Bar* in der Wiener Innenstadt wird das Lokal 1977 nach einer Idee der Architekten

---

<sup>101</sup> Ebenda.

<sup>102</sup> Ebenda.

<sup>103</sup> Die Architektengemeinschaft wurde 1968 von Wolf D. Prix, Helmut Swiczinsky und Rainer Michael Holzer gegründet, Letztgenannter ist 1971 ausgeschieden. Die Schreibweise wurde von Coop Himmelblau auf Coop Himmelb(l)au geändert.

gestaltet (Abb. 52)<sup>104</sup>. Angeregt durch ein Zitat, dass San Francisco auf einem Riss in der Erdkruste steht, bilden die beiden Architekten die Assoziationskette Reiss – Reissen – Riss.<sup>105</sup> Daraus entsteht das Entwurfskonzept. Durch das Lokal wird ein Riss ausgeführt, der die Vorstellung vermitteln soll, der Raum würde gedehnt werden. Die Aufgabe war, die Räumlichkeiten zu einer Sektkabine umzubauen, in der 66 Personen Platz finden. Die vorhandenen 65m<sup>2</sup> waren zu wenig. Es entstand die Idee einer Stehbar und die Idee, den Raum zu dehnen. Die Idee des Risses wurde zum Raumkonzept (Abb. 53).<sup>106</sup> Ein mit Schwarzblech verkleideter Riss geht durch den Fußboden, die Wände und die Decke. Zwei Teleskopstangen vermitteln die Illusion einer Dehnung, durch die der Riss entsteht. Genutzt werden die Rohre als Zu- und Abluftrohre für die Lüftungsanlage. An der Außenmauer durchstoßen die beiden Teleskope die Fassade punktuell (Abb. 54). Durch Verschraubungen werden sie an der Marmorfassade sichtbar und sind die einzigen Veränderungen außerhalb des Lokals. Im Inneren der Bar befinden sich als Gegensatz zur Dehnung und gleichsam Fixierung der Bewegung über der Bar zwei Nägel (Abb. 55), die die Wand zum Extrazimmer durchbrechen. Die Idee des Risses wird zur Grundlage des Entwurfs. Bei Hermann Czech steht das Ergebnis am Ende des Entwurfsprozesses.

### 5.1.3 *Coop Himmelblau, Roter Engel*

Dem Lokal *Roter Engel* (Abb. 56) liegt das gleiche Entwurfskonzept zugrunde. Es wurde 1981 ebenfalls von dem Architektenteam Coop Himmelblau fertiggestellt. Es war als eine Kombination aus einer Weinbar und einem Liedertheater konzipiert. Über der Bühne entfaltet sich ein Engel, der in abstrakter Form seine Flügel durch das Lokal spannt (Abb. 57). Die Flügel, die das Gewölbe durchschneiden, sind geknickte Blechprofile mit einer Nirosta-Schneide. Dazwischen ist Ton.<sup>107</sup> Eine visualisierte Tonlinie aus Metall beginnt über der Bühne und durchbricht die Fassade (Abb. 58). Sie knickt, führt an der Außenmauer entlang, durchbricht diese ein weiteres Mal und endet im hinteren Teil des Lokals als Nadelspitze (Abb. 59). Der Engel des Tons symbolisiert den Atem des Sängers. Der Körper des Engels

<sup>104</sup> Zu Coop Himmelblau siehe: Biennale di Venezia 1991, S. 62-67; Coop Himmelblau 1983; Coop Himmelblau 1992; Coop Himmelblau 2007; Thomsen 1991, S. 62-85; Werner 2000.

<sup>105</sup> Vgl. Coop Himmelblau 1983, S. 142-149 und Werner 2000, S. 31f.

<sup>106</sup> Vgl. Coop Himmelblau 1983, S. 73-87 und Werner 2000, S. 32f.

<sup>107</sup> Coop Himmelblau 1983, S. 73.

besteht aus plastisch geformten Mauerteilen und Glasbausteinen. Coop Himmelblau beschreiben die gestaltete Verletztheit der Architektur als die Verletzlichkeit des Sängers und gleichzeitig den Engel als Schutz über ihm.<sup>108</sup> Die Idee der Gestaltung liegt wie auch bei der Reiss-Bar zu Beginn des Entwurfsprozesses. Alle räumlichen Veränderungen werden dieser Idee untergeordnet. Architektur wird hier als suggestive Formensprache eingesetzt. Der Engel als Raumdekoration greift in die Architektur ein. Die Musiker und Gäste stehen im Schutz seiner Flügel. Die Formensprache ist expressiv, das ganze Lokal erhält eine zusätzliche Ebene durch das Symbol des Engels. Die Richtung ihrer Architektur ist expressiv. Besucher des Lokals entdecken die abstrakten Formen, ohne darauf hingewiesen zu werden.

Im Vergleich dazu ist Czechs Architektur Hintergrund. Keine expressiven Formen drängen sich dem Besucher auf. Der Gast kann auf einer zweiten Wahrnehmungsebene architektonische Details erkennen und möglicherweise auf einer weiteren Wahrnehmungsebene Irritationen entschlüsseln. Dies bleibt dem Betrachter überlassen. 1977 beschreibt Czech sein Vorgehen: *„Aus einem bewußten Entwurfsprozeß entsteht eine Architektur, die nur spricht, wenn sie gefragt wird.“*<sup>109</sup> Vor allem die beiden Lokale *Kleines Café* und *Wunder-Bar* erfüllen seine Forderung nach Architektur als Hintergrund. Architektur äußert sich in kleinen Details, die sich dem Besucher nicht aufdrängen. Erst auf einer zweiten Wahrnehmungsebene entdeckt man die aus der gotischen Norm fallenden Kreuzrippen in der *Wunder-Bar* oder die unterschiedlich gedrechselten Füße der Sitzbänke, die ausgeführte Spiegelung mit vier Glühbirnen beim Eingangsbereich zu den Toiletten im Lokal *Kleines Café* oder die unregelmäßig verlegten Bodenfliesen.

#### 5.1.4 „Nur keine Panik“

In dem 1971 in der Zeitschrift „protokolle“ erschienenen Artikel „Nur keine Panik“<sup>110</sup> fordert Czech eine Zurücknahme von Architektur.

*„Ich schlage zur Beruhigung vor, alle Öffentlichkeitsarbeit für suspekt zu halten: ...kurz alle Versuche, der Architektur eine andere Rolle zu erpressen, als dazustehen und Ruhe zu geben.“*

---

<sup>108</sup> Ebenda, S. 73.

<sup>109</sup> Czech 1977/1, S. 80.

<sup>110</sup> Czech 1971, S. 63.

*Architektur ist nicht das Leben. Architektur ist Hintergrund. Alles andere ist nicht Architektur.*<sup>111</sup>

Czech fordert eine Zurücknahme der Architektur hinsichtlich ihres Stellenwerts in der Öffentlichkeit und der expressiven Ausdrucksformen andererseits. Architektur solle sich nicht aufdrängen. Es sei arrogant, zu glauben, dass die Welt an Architektur genesen werde. Czech spricht auch die Architekturtradition mit ihren Symbolen an:

*„Aber es nützt nichts. Kein Architekturprodukt mehr, und sei es noch so flexibel und aufgeblasen, wird die Rolle spielen, die einmal Kuppel oder Rippengewölbe gespielt haben.“*<sup>112</sup>

Architektur entwickelt sich in dieser Zeit in unterschiedliche Richtungen. Eine Gruppe von Architekten, wie Hollein, Pichler, Coop Himmelblau, Haus Rucker Co, verfolgt einen Weg mit vollkommen neuen Formen, Architektur aus Blasen, Hüllen, organischen Formen, monumentalen Planungen mit utopischen Vorstellungen, expressiver, wenn man so will – sprechender – Architektur. Hermann Czech beschreibt einen Weg, der sich an Architekturtradition und deren Symbolik orientiert. Diese wird jedoch nicht kopiert sondern neu interpretiert. Czech bezieht sich dabei besonders auf österreichische Architekturgeschichte.

#### 5.1.5 *Der Entwurfsprozess*

Ein ganz wesentlicher Aspekt bei Czechs Architektur ist seine Art zu Entwerfen. Es steht nicht eine Idee zu Beginn, sondern erst im Verlauf des Entwurfsprozesses kommt es zu vielen Entscheidungen, die sich zur endgültigen Gestaltung steigern. Die Art, wie Czech seine Entwurfstätigkeit ausführt, wurde in jungen Jahren von Konrad Wachsmann<sup>113</sup> geprägt. Czech übernimmt jedoch nicht den Glauben an Technologie, der bei Wachsmann stark im Vordergrund stand. In dem 1973 verfassten Artikel „Zur Abwechslung“<sup>114</sup> beendet Czech den Abschnitt „Methode“ mit den Worten: *„Manchen genügt heute noch*

---

<sup>111</sup> Ebenda.

<sup>112</sup> Ebenda.

<sup>113</sup> Zu Konrad Wachsmann siehe: Kurrent 2006, S. 194-199; Wachsmann 1988; Wachsmann 1989.

<sup>114</sup> Czech 1973, S. 76 – 79.

*Modularkoordination.*<sup>115</sup> Czechs Architektur will darüber hinausgehen: über die Technologie und das eindeutige System.<sup>116</sup>

Bei Wachsmanns Sommerakademie in Salzburg ging es um Verfolgung einer Aufgabenstellung in Teams und um ständige Reflexion. In Dreiergruppen wurde jeden Tag ein bestimmter Inhalt bearbeitet, wie „Material“, „Konstruktion“, etc. Die Zwischenergebnisse wurden an die nächste Gruppe weitergegeben und weiterbearbeitet.<sup>117</sup>

Friedrich Kurrent, ebenfalls Teilnehmer der Sommerakademie beschreibt seinen Eindruck:

*„Aus all dem wird ersichtlich, daß es Wachsmann um das philosophische Thema von Weg und/oder Ziel ging. Die Seminare jener Zeit der zweiten Hälfte der Fünfzigerjahre waren deshalb so befruchtend, weil jeder einzelner Teilnehmer, trotz eigener Individualität, sich in gemeinsamer Arbeit und ständiger Infragestellung auf einen Weg mit unbestimmtem Ziel begab. Dieses Training wirkte einerseits zwar verunsichernd, andererseits aber für den Denkvorgang reinigend.“*<sup>118</sup>

Jedes Team bekam also ab dem zweiten Tag schon Vorhandenes, das es weiterzubearbeiten galt. Nach der Ansicht von Czech bestand Wachsmanns Lehre darin, dass *„die formale Vorstellung nicht am Anfang, sondern am Schluß des Entwurfsprozesses steht.“*<sup>119</sup>

Planungsentscheidungen beruhten nicht auf Ideen, sondern müssten auf einem methodischen Weg erarbeitet werden. Für Wachsmann waren die vielen Entscheidungen im Entwurfsprozess notwendig, weil jede dieser Entscheidungen in der industriellen Produktion unbegrenzt vervielfältigbar sein musste. Wachsmanns Lehre war getragen vom Glauben an die Technologie der Vorfabrikation, dahinter stand die geistige Dimension der Planungsverantwortung und der architektonischen Qualität.<sup>120</sup>

Czechs Meinung nach müsse jeder lernende Architekt eine Methodik finden, in der zunächst auf vordergründig Hübsches verzichtet wird, um eine gedankliche Basis zu gewinnen. Dieser methodische Ansatz müsse aber mehr als eine abstrakte Ideologie liefern, er muss bis in die konkreten Entwurfsentscheidungen brauchbar sein. Czech bezeichnet Wachsmann, neben den

---

<sup>115</sup> Ebenda, S. 77.

<sup>116</sup> Ulama 1995, S. 12.

<sup>117</sup> Kurrent 2006, S. 196.

<sup>118</sup> Ebenda, S. 197.

<sup>119</sup> Czech 1983, S. 94.

<sup>120</sup> Ebenda, S. 94.

Schriften und dem Werk von Karl Kraus und Adolf Loos, als Vorbild einer Präzision im Konkreten.<sup>121</sup>

*„So sind auch die vielen Einzelheiten, die man vielleicht in meinen Arbeiten hübsch findet, keineswegs vorgefaßte Einfälle, sondern Lösungen, mit denen man auf bestimmte Schwierigkeiten eingeht, statt sie unbeachtet zu lassen.“*<sup>122</sup>

Ist es bei Coop Himmelblau eine Idee, die sie architektonisch umsetzen, so ist es bei Czech eine Reihe von Entscheidungen, die schließlich zu einem Ergebnis führt. Bei der Erweiterung des Lokals *Kleines Café* 1974 geht Czech auf die Mauervorsprünge in den Ecken ein, aus denen die Kreuzgrate hervorgehen. Diese Gegebenheiten boten sich an, im oberen Bereich eine Wand zu simulieren und den sich unterhalb ergebenden Raum als Nischen zu nutzen.<sup>123</sup>

Die Nischen an der rechten Mauer sind durch die vorgegebenen Mauerecken seichter als die gegenüberliegenden. Dadurch ergab sich, in die rechte Seite vier schmalere Nischen einzufügen, gegenüber sind es nur drei Nischen. Der Durchmesser der Marmorfeiler wird an die vorgegebene Tiefe angepasst. Daraus ergibt sich ein unterschiedliches Maß, da die Nischen auf einer Seite tiefer waren, als die gegenüberliegenden Nischen. Nachdem diese Idee gefasst war, wurde alles in den Dienst dieser Idee gestellt.<sup>124</sup> So wurde eine schon bestehende Nische vernachlässigt. Die Gestaltung ergibt sich aus den Gegebenheiten des Raumes. Die Idee wird auf Grund dessen, was möglich ist, gefasst. Im Vergleich dazu ist die Gestaltung des Lokals *Roter Engel* nur in geringem Maß von den Gegebenheiten der Räumlichkeiten abhängig. Czech setzt sich beim Entwurfsprozess intensiv mit den räumlichen Voraussetzungen auseinander. Czech meint, Vielfalt erreichen zu können, wenn allen Verästelungen der Gedankenreihe nachgegangen wird, *„statt jeweils einer Schnapsidee von einem Rezept nachzuhängen, eine flache Disziplin durchzuhalten.“*<sup>125</sup> Das Ziel ist eine Deckung aller Überlegungen zu einem Ergebnis.<sup>126</sup>

---

<sup>121</sup> Ebenda, S. 94.

<sup>122</sup> Ebenda, S. 94.

<sup>123</sup> Nach einem Interview vom 25. Mai 2008.

<sup>124</sup> Ebenda.

<sup>125</sup> Czech 1973, S. 79.

<sup>126</sup> Nach einem Interview vom 25. Mai 2008.

## 5.2 Wiederentdeckung der Wiener Architekturgeschichte

Für die jüngere Architektengeneration in den 1960er Jahren war die Wiener Tradition weitgehend unbekannt. Czech betont die Sammlungs- und Forschungstätigkeit seiner Kollegen Friedrich Kurrent und Johannes Spalt mit ihrer Publikations- und Ausstellungstätigkeit in den 1960er Jahren. Sie bedeutete die Basis für das Wissen über Wagner, Loos, Hoffmann, Plecnik, Olbrich und Frank. An die Wiederentdeckung dieser Tradition schloss vertiefende Forschungstätigkeit weiterer Architektenkollegen.<sup>127</sup> Czech setzte sich in seinen frühen Schriften vor allem mit der Architektur von Otto Wagner, Adolf Loos und Josef Frank auseinander. In einem Interview 1983 erläutert Czech ansatzweise den Einfluss des Verständnisses dieser Vergangenheit auf seine eigene Arbeit.<sup>128</sup> Von Otto Wagner sei zweifellos die Vorstellung einer Großstadt zu lernen. Schon in den 1960er Jahren nimmt Czech zur Wiener Stadtstruktur Stellung. In einem Artikel über „Otto Wagners Verkehrsbauwerk“<sup>129</sup> beschreibt er die Stadtbahn als Musterbeispiel einer strukturellen Lösung, sowie als Schlüsselwerk eines großen Architekturpioniers. In Adolf Loos sieht er vor allem einen Lehrer gedanklicher Präzision. Seinen Kampf sieht er vor allem als Kampf gegen jede Form, die nicht Gedanke ist.<sup>130</sup> Für Hermann Czech bedeutet das, dass alles erlaubt ist, was durch bewusste Entscheidung zustandekommt. Der Gedanke steht an erster Stelle, nicht die Wirkung. Diese ergibt sich in einer Reihe von Entwurfsentscheidungen, wobei diese Entscheidungen im einzelnen Fall schon mit einer bestimmten Wirkungsabsicht getroffen werden. In Josef Frank sieht Czech den bedeutendsten Wiener Architekten der Nach-Loos-Generation. Er führe die Gedankenwelt Loos‘ weiter, bewahre sie aber davor, doktrinär zu werden.<sup>131</sup> Den Einfluss von Adolf Loos und Josef Frank möchte ich eingehender betrachten.

---

<sup>127</sup> Czech 1983, S. 92.

<sup>128</sup> Czech 1983, S. 91 – 94.

<sup>129</sup> Czech 1963/68, S. 24 – 31.

<sup>130</sup> Czech 1983, S. 93.

<sup>131</sup> Ebenda, S. 93.

### 5.2.1 Adolf Loos

1976 erscheint das von Hermann Czech mit Wolfgang Mistelbauer gemeinsam verfasste Buch über den ersten ausgeführten städtischen Bau von Adolf Loos, sein Haus am Michaelerplatz.<sup>132</sup> Die Arbeit an diesem Buch entstand im Wesentlichen in den Jahren 1962 – 1965. Das Interesse für die jüngere Architekturgeschichte war zu diesem Zeitpunkt im deutschen Sprachraum kaum vorhanden.<sup>133</sup> Die Betrachtung und ausgeführte Analyse in diesem Buch ist ein bedeutender Beitrag in einer Zeit, als das Augenmerk in der österreichischen Architekturentwicklung wieder verstärkt auf die Wiener Tradition gerichtet wurde. Schon in seinen frühen Kritiken und Essays nimmt Czech immer wieder zu Adolf Loos und seiner Architektur Stellung. 1966 erscheint in „Die Furche“ der Artikel „Loos und Funktionalismus“.<sup>134</sup>

*„Das haus hat allen zu gefallen. Zum unterschiede vom kunstwerk, das niemandem zu gefallen hat. ... Das haus deckt ein bedürfnis. Das kunstwerk ist niemandem verantwortlich, das haus einem jeden. ... Das kunstwerk will die menschen aus ihrer bequemlichkeit reißen. Das haus hat der bequemlichkeit zu dienen. ... Der mensch liebt alles, was seiner bequemlichkeit dient. ... Nur ein ganz kleiner teil der architektur gehört der kunst an: das grabmal und das denkmal. Alles andere, was einem zweck dient, ist aus dem reiche der kunst auszuschließen.“<sup>135</sup>*

So hat nach Czech auch das differenzierteste „Raumgefühl“ Zwecke zur Grundlage, sodass jene Qualität *„eben durch Versenken der Phantasie in die Zwecke entsteht, nicht aber zur Zweckerfüllung von außen hinzutritt.“<sup>136</sup>* Der Funktionalismus in blinder Konsequenz wende sich gegen den Menschen.<sup>137</sup> Czech nimmt auf einen Vortrag Theodor W. Adornos Bezug, der meinte, man könne aus dem Dilemma der neuen Sachlichkeit nur hinaus, indem man noch sachlicher sei.<sup>138</sup> Wenn wir das Lokal als einen Aufenthaltsort für Menschen einem Haus gleichsetzen, so hat es der Bequemlichkeit zu dienen. Es soll nicht, wie ein Kunstwerk, den Menschen aus seiner Bequemlichkeit reißen, sondern seiner Bequemlichkeit dienen. Das

---

<sup>132</sup> Czech/Mistelbauer 1977.

<sup>133</sup> Ebenda, S. 5.

<sup>134</sup> Czech 1966, S. 58.

<sup>135</sup> Loos 1909, S. 101.

<sup>136</sup> Czech 1966, S. 58.

<sup>137</sup> Ebenda, S. 58.

<sup>138</sup> Ebenda, S. 58.

Lokal *Kleines Café* erscheint durch viele Details bequem. Details, die durch Versenken der Phantasie in den Zweck entstanden sind.

Die internationalen Tendenzen, der Architektur wieder Symbolgehalt zu verleihen, finden in Wien eine Parallele. Hermann Czech, der im Lokal *Kleines Café* klassische Architektur zitiert, bezieht sich dabei auf Adolf Loos und Josef Frank. Adolf Loos beschreibt unsere Kultur aufbauend auf der Erkenntnis der alles überragenden Größe des klassischen Altertums.<sup>139</sup> In seinem ersten ausgeführten städtischen Bau, dem Haus am Michaelerplatz, manifestiert er diesen Gedanken. 1909 schreibt er in seinem Aufsatz „Architektur“<sup>140</sup>:

*„Aber jedesmal wenn sich die baukunst immer und immer wieder durch die kleinen, durch die ornamentiker, von ihrem großen Vorbilde entfernt, ist der große baukünstler nahe, der sie wieder zur antike zurückführt.“*<sup>141</sup>

Loos führt im folgenden Satz Fischer von Erlach als Beispiel an. Die Karlskirche (Abb. 60), erbaut 1715 bis 1737, fasst innerhalb ihres komplexen ikonographischen Programms eine Reihe von klassischen Architektursymbolen, wie zum Beispiel die beiden Säulen, die antike Vorhalle oder die Kuppel. Friedrich Achleitner bezeichnet *„die Collage der Karlskirche als ein postmodernes Konzept“*.<sup>142</sup> Im Rahmen der Diskussion um die Entstehung einer postmodernen Architektur stellt Achleitner fest, *„denn was die Postmoderne zum Teil als Wiederentdeckung feierte, hatte man in Wien eigentlich nie vergessen.“*<sup>143</sup> Im Sinne der Definition von Jencks ist Stilpluralismus angewandt, Ironie fehlt jedoch. Adolf Loos kommt mit manchen Gestaltungen und Entwürfen der postmodernen Gedankenwelt schon sehr nahe. 1918 gestaltet Loos das Geschäftsportal des Juweliergeschäftes Spitz (Abb. 61). Das Portal wurde aus Säulen, Anten und Gebälk in weißem Marmor gebildet. Die Stützen enden nicht unter dem Gebälk, über den Kapitellen und Kämpfern befinden sich Stützen als Verlängerung, auf denen der Architrav aufliegt. Für die Säulenbasen, Kapitelle und Kämpfer verwendet Loos, wie auch für die Schrift, Bronze. Durch den Materialwechsel zitiert Loos klassische Architektur in ironischer Weise. Zusätzlich entsteht durch das verwendete Metall ein Bezug zum Juweliergeschäft. Ein anderes Beispiel ist der Entwurf für ein neues Zeitungsgebäude der „Chicago Tribune“. Loos entwarf 1922 ein Hochhaus in Form einer dorischen Säule (Abb. 62). Er nannte seinen Entwurf „The Chicago Tribune Column“. In

---

<sup>139</sup> Loos 1909, S. 103.

<sup>140</sup> Ebenda, S. 90–104.

<sup>141</sup> Ebenda, S. 104.

<sup>142</sup> Achleitner 1991, S. 178.

<sup>143</sup> Ebenda, S. 175.

sprachlicher Doppeldeutigkeit ist es eine Verwendung des Wortes für Säule einerseits und Zeitungsspalte andererseits. Auf einem kubischen Unterbau ragte ein Turm, der der Form einer klassischen dorischen Säule in Proportion, Höhe und Durchmesser entsprach. Die Vertikalstruktur des Turms sollte durch kräftige rippenartige Pfeiler verstärkt werden. In den dadurch entstehenden Kanneluren waren die Fenster vertieft angeordnet. Die monumentale Wirkung sollte durch die Verwendung von schwarzem, poliertem Granit unterstrichen werden. Ironisches Zitieren und Umgebungsbezogenheit, zwei Merkmale der postmodernen Architektur, sind in diesem Entwurf vorhanden.

Der Bezug Czechs zu Adolf Loos lässt sich im Lokal *Kleines Café* an konkreten Beispielen festmachen.

#### 5.2.1.1 Spiegel

Hermann Czech bezieht sich bei der Verwendung von Spiegeln auf die Kärntner Bar von Adolf Loos (Abb. 63). Im ursprünglichen Zustand von 1907 simulierten hochliegende Spiegel zusätzliche Räume hinter Trennwänden. Die Spiegel reichten gerade so tief herab, dass sich der Besucher selbst nicht erblicken konnte, das hätte die Raumillusion gestört.<sup>144</sup> An der Wand liegende halbe Pfeiler ergänzen sich mit ihren Spiegelbildern zu quadratischen. In den Raumecken befinden sich Viertelpfeiler, die in gespiegelter Form ebenfalls als quadratische Pfeiler erscheinen. Konsequenterweise fehlt der Spiegel an der Eingangswand, da ein zusätzlicher Raum zur Straße nicht plausibel wäre. Czech beschreibt eine solche illusionistische Wirkung als nur mit dem bis etwa 1975 erhältlichen Kristallspiegelglas als möglich.<sup>145</sup> Durch die Illusionswirkung des Spiegels wird die räumliche Beengtheit des Raumes aufgehoben. Der Aufenthaltsbereich für Gäste ist durch die Mahagoniverkleidung geschlossen und vermittelt Geborgenheit gegenüber der optischen Erweiterung durch die Spiegel. Diese wiederum wirken der Geschlossenheit des kleinen Raumes entgegen. Durch die Kassettierung der Decke entsteht eine zusätzliche Luftigkeit.

Czech verwendet die Spiegel im Lokal *Kleines Café* aus dem gleichen Grund. Die kleinen Räume werden optisch erweitert. Die Spiegel sind hier in einer Höhe, dass sich die Besucher, im Gegensatz zur Loos-Bar, ebenfalls spiegeln. Nach Aussage Czechs, werden Spiegel in

---

<sup>144</sup> Rukschcio/ Schachel 1987, S. 458.

<sup>145</sup> Czech 1984, S. 22.

Augenhöhe heute eher akzeptiert als vor einem halben Jahrhundert. Die Veränderung besteht möglicherweise in einem Verzicht auf Privatheit.<sup>146</sup> Gelingt in der Loos-Bar eine echte Täuschung, die Vorstellung tatsächlich existierender angrenzender Räume, so ist das nicht die unmittelbare Absicht von Czech. Die Spiegel öffnen den Raum, der Besucher hinterfragt vorerst nicht die Darstellung der imaginären Räume. Der durch die Spiegel optisch erweiterte Raum enthebt den Raum seiner Beengtheit, der Aufenthalt im Raum wird angenehm. Bei den Toiletten überrascht ein gebautes Spiegelbild den Besucher. Im Vorraum befinden sich ein kleiner Waschtisch, darüber ein Behälter mit Papiertüchern, daneben ein Seifenspender. Ein Spiegel verdoppelt diese Wandseite. Beim Eintreten in den WC-Raum ist das Spiegelbild in gebauter Weise wiederzufinden (Abb. 64). Die an der schmalen Zwischenwand befestigten Spiegel verdoppeln die jeweils im rechten Winkel liegende Wandseite. Die Verdoppelung irritiert den Besucher, auf den Grund der Irritation kommt er dennoch erst bei bewusster Betrachtung.

#### 5.2.1.2 *Stauraum*

Im 1974 entstandenen Teil des Lokals wird der Raum beidseitig oberhalb der Sitznischen im Verlauf des Entwurfsprozesses geschlossen. Dieser Raum wird als Stauraum genutzt. Da das gesamte Lokal nicht geräumig ist, findet Czech hier die notwendige Möglichkeit, Stauraum zu schaffen. Czech meint in Anlehnung an die raumökonomischen Gedanken von Adolf Loos: *„Man muss Unbehagen empfinden, wenn man den Raum etwa unter einer Treppe, unter einem Sitz – seien es auch nur Kubikdezimeter – grundlos ungenützt lässt.“*<sup>147</sup>

#### 5.2.1.3 *Raumplan*

Im Lokal *Kleines Café* ist auch die Idee des Raumplanes von Adolf Loos zu finden. Loos löste die Aufreihung von Räumen in einem Stockwerk auf gleicher Ebene auf. Loos ging vom Zweck der Räume aus, die je nach ihrer Bedeutung unterschiedliche Größe oder Höhe haben:

---

<sup>146</sup> Ebenda, S. 23.

<sup>147</sup> Czech 1982, S. 17.

*„Ein Wasserklosett braucht nicht so hoch sein wie ein Saal. Gibt man jedem Raum nur die Höhe, die ihm seiner Natur nach zukommt, kann man ökonomischer bauen.“<sup>148</sup>*

Durch das Planen von Räumen in verschiedenen Niveaus schafft Loos mehr Wohnfläche. Heinrich Kulka, der das erste Werk über Adolf Loos herausgab, zu einer Zeit als Loos noch lebte, beschreibt den Nutzen darin, *„da er auf diese Art in denselben Kubus, auf dieselben Fundamente, unter dasselbe Dach, zwischen dieselben Umfassungsmauern mehr Räume unterbringt.“<sup>149</sup>*

Czech gestaltet eine raffinierte Verbindung der beiden Teile des Lokals, um einerseits die Bar in den zweiten Raum zu erweitern, und andererseits die Höhe ihrer Nutzung nach auszuführen. Diese Lösung erscheint als die notwendige Konsequenz der Erweiterung und wirkt, nach deren Entdeckung, als logisch. Das Bodenniveau des zweiten Raumes liegt um 50cm höher als der erste Raum. Czech erhöht den Boden der Bar zum zweiten Raum um nur eine Stufe. Eine stehende Person hinter der Bar ist somit in gleicher Augenhöhe mit der sitzenden Person vor der Bar. Der Raum des älteren Teils gleitet somit in den erweiterten Bereich und verbindet die beiden Räume auf eine besondere Weise.

#### 5.2.1.4 *Haus M.*

Das Denken im Raum ist bei den gebauten Häusern von Hermann Czech deutlich zu erkennen. *„Konkret beeinflusst ist sicher jeder Entwurf vom Loos’schen Gedanken des ‚Raumplans‘.“<sup>150</sup>* Bei dem 1977-1981 in Schwechat bei Wien entstandenen Haus M.<sup>151</sup> (Abb. 65) realisiert Czech die Kombination verschieden hoher Räume. Ähnlich wie im Haus Müller von Loos (Abb. 66) verbindet er unterschiedliche Raumhöhen miteinander. Im Haus M. fügt er drei hohe Räume auf der einen Seite mit vier niederen Räumen auf der anderen Seite aneinander. Bei beiden Architekten bestimmt die innere Raumgliederung die äußere Form. Bei der Architektur von Loos ergibt sich dabei ein Kubus mit aufgesetzten Teilen, wobei die innere Gliederung an der äußerlichen Form nicht deutlich erkennbar ist. Bei Czech verstärken sich die unterschiedlichen Raumgliederungen am Baukörper. Das Haus wirkt wie zwei

---

<sup>148</sup> Loos 1911, S. 65.

<sup>149</sup> Kulka 1931, S. 14.

<sup>150</sup> Czech 1983, S. 93.

<sup>151</sup> Zu diesem Objekt siehe: Biennale di Venezia 1991, S. 44-49; Czech 1982/1, S. 17f; Czech 1982/2, S. 20-22; Ulama 1995, S. 13f, S. 31-34, S. 71-75; Werk, Bauen + Wohnen 1982, S. 20-22; Werk, Bauen + Wohnen 1996, S. 29 und S. 53.

aneinandergeschobene Bauteile. Die Fenstergliederung beim Haus M. verrät ganz offensichtlich die unterschiedlichen Geschoßhöhen im Inneren. Im Zentrum des Grundrisses befindet sich eine durchgehende Stützenkonstruktion, um die die Treppe geführt wird. (Abb. 67). Dieses Zentrum bildet die Teilung des Hauses in die beiden unterschiedlichen Baukörper und verbindet sie zugleich. Die Unterschiedlichkeit der beiden Teile des Hauses wird am Äußeren durch die Unterschiedlichkeit der Dachformen betont. Der niedere Teil des Hauses hat ein Flachdach mit Terrasse. Darin befinden sich drei annähernd gleich hohe Geschoße. Der hohe Teil des Hauses trägt ein steiles Satteldach. Die vier Geschoße darunter sind stärker differenziert. Dies wird im firstparallelen Schnitt deutlich (Abb. 68). Beim Schnitt der Villa Müller von Loos (Abb. 69) sieht man auf der linken Seite zwei höhere Geschoße rechts drei niedrigeren Geschoßen und einem vierten Geschoß mit Dachterrasse gegenübergestellt. Die Auseinandersetzung mit den Schriften und der Architektur von Adolf Loos ist vor allem im Lokal *Kleines Café* nachzuvollziehen.

### 5.2.2 Josef Frank

Czech war gemeinsam mit Johannes Spalt Herausgeber eines Ausstellungskataloges über das Werk Josef Franks.<sup>152</sup> Josef Frank (1885 – 1967), österreichischer Architekt, emigrierte 1934 nach Schweden.<sup>153</sup> Czech studierte Franks Stockholmer Nachlässe eingehend und ist mit dem Werk Josef Franks eingehend vertraut. Czechs Arbeiten berühren sich mehrmals mit den Schriften und Einstellungen Franks. Frank, der aus einer Familie stammte, die mit Stoffen arbeitete, lieferte viele Stoffentwürfe und nahm in einem Artikel zur Verwendung von Tapeten Stellung. Er beschreibt den Vorteil bei der Verwendung von Tapeten in einer vorteilhaften Beeinflussung des Eindruckes eines Raumes, der möglicherweise durch seine vorgegebene Flächen keine schöne Form hat. Die Raumproportionen in Mietshäusern sind unter ökonomischen Voraussetzungen entstanden und diese nicht immer vorteilhaft für die Wirkung. Die Auswahl einer Tapete kann viel zur Gemütlichkeit eines Zimmers beitragen.<sup>154</sup> Czech verwendet bei seinem ersten Lokal, dem Restaurant *Ballhaus* Tapeten als hauptsächliches Gestaltungsmittel. Ein ornamentaler Tapetenentwurf von Hoffmann wird in

---

<sup>152</sup> Spalt/Czech 1981.

<sup>153</sup> Zu Josef Frank siehe außerdem: Bergquist/Michélsen 1995; Long 2002; Welzig 1998.

<sup>154</sup> Frank 1948/1, S. 107.

verschiedenen Farbvariationen gedruckt und als Dekoration eingesetzt. Doch beschreibt Frank bei Mustern mit organischen Linien die Tendenz, die geometrische Form, auf die es angebracht ist, aufzulösen, so unterstützt Czech im Gegensatz dies zusätzlich, indem er an den Stirnseiten der Wände ein Oval beschreibt. Frank empfiehlt ebenso für Muster mit einem starken Effekt durch Farben oder Muster, diese nur dort anzubringen, wo der Raum nur für kurze Zeit benützt wird, zum Beispiel in Essräumen, *„wo er besonders dazu geeignet ist, bereits vom ersten Augenblick Behaglichkeit zu schaffen“*.<sup>155</sup> Hier ist eine ähnliche Einstellung zur Dekoration mit Tapeten zu erkennen. Czech war der Artikel von Frank zum Zeitpunkt des Entstehens des Restaurants *Ballhaus* noch nicht bekannt.<sup>156</sup>

Um bei Adolf Loos anzuknüpfen, soll die Einstellung Franks zur Architekturtradition dargestellt werden. 1931 schreibt Frank in seinem Buch *„Architektur als Symbol“*<sup>157</sup>:

*„Wir haben erkannt, daß die antiken Formen (Formen in ihrer weitesten Bedeutung) die einzigen uns selbstverständlichen sind, deren Symbole wir begreifen und daß das Denken in dem Sinn, der sie gebildet hat, unsere Tradition ist. Die in ihr geschaffenen Werke sind durch alle Zeiten hindurch die einzigen, die wir immer verstehen und die uns erschüttern können, worüber uns keine nationale oder konstruktive Begeisterung hinweghelfen kann.“*<sup>158</sup>

Frank bezieht sich damit auf die in der Architekturgeschichte immer wiederkehrenden klassischen Elemente, die den Menschen Sicherheit bietet. Die Ausgewogenheit der statischen Symbole vermittelt das Gefühl irdischer Sicherheit. In einem 1948 verfassten Aufsatz *„Die Rolle der Architektur“*<sup>159</sup> erläutert er den aus seiner Sicht prinzipiellen Unterschied zwischen historischer und moderner Architektur:

*„Alle historischen Stile ... hatten etwas gemeinsam: Ihre Formen symbolisierten (neben der gleichzeitigen Ideologie) die statischen Verhältnisse des Baues. Sie sollten seine Konstruktion und Statik dem beschauenden Auge erklären. ... Diese Symbole der Statik waren früher einmal etwas Notwendiges.“*<sup>160</sup>

Die Notwendigkeit erklärt Frank in metaphysischem Sinne. Das optische Gleichgewicht bot ein Gefühl der Sicherheit für die betrachtenden Menschen. *„Mit dem Verschwinden der metaphysischen und dem Durchdringen des wissenschaftlichen Denkens verschwand der*

---

<sup>155</sup> Ebenda, S. 108.

<sup>156</sup> Nach einem Interview vom 4. August 2008.

<sup>157</sup> Frank 1931/1.

<sup>158</sup> Ebenda, S. 180.

<sup>159</sup> Frank 1948/2.

<sup>160</sup> Ebenda, S. 216.

*lebendige Sinn all dieser statischen Symbole.*<sup>161</sup> Unter moderner Architektur versteht Frank, dass die statischen Symbole nicht mehr gebraucht werden, da man durch die fortgeschrittene Technik genügend geschult ist, um ihrer Wirkung zu vertrauen. Durch diese Anschauungsweise entfällt jeder Schmuck, dieser wird zu ausschließlicher Dekoration.<sup>162</sup> Die Verwendung von skulpturalem Schmuck an Gebäuden, ist als etwas Hinzugefügtes weiterhin möglich, *„in manchen Fällen wird solcher Schmuck sehr wünschenswert sein, um eine Einförmigkeit zu mildern“.*<sup>163</sup> Czech verwendet im Lokal *Kleines Café* ein Bauornament, ein Gesims, nicht als konstruktiven Teil, sondern als optische Trennung zwischen Wand und Deckenbereich. Dieses, wie schon besprochen, befestigt er im Inneren des Raumes. Oberflächlich betrachtet ist es ein Mittel zur Gliederung im Sinne Franks. Auf einer zweiten Wahrnehmungsebene ist es ein ironisches Zitat, das den Beginn einer postmodernen Entwicklung in Wien markiert.

#### 5.2.2.1. Akzidentismus

In seinem 1958 verfassten Aufsatz „Akzidentismus“<sup>164</sup> wendet sich Frank gegen den Funktionalismus in der modernen Architektur.

*„Was wir brauchen ist Abwechslung und keine stereotype Monumentalität. Niemand fühlt sich wohl in einer Ordnung, die ihm aufgezwungen wird... Weg mit den Universalstilen, weg mit der Gleichschaltung von Industrie und Kunst, weg mit dem ganzen Ideenkomplex, der unter dem Namen Funktionalismus populär geworden ist. ... Diesem neuen Architektursystem, das das jetzige ersetzen soll, möchte ich nach der Mode unserer Zeit einen Namen geben, der seine Tendenz erklärt. Ich nenne es bis auf weiteres AKZIDENTISMUS und will damit sagen, daß wir unsere Umgebung so gestalten sollen, als wäre sie durch Zufall entstanden.“*<sup>165</sup>

Frank fordert ein neues Architektursystem, das das jetzige ersetzen soll, und nennt dieses „Akzidentismus“. Die Umgebung sei so zu gestalten, als sei sie durch Zufall entstanden. Bei seinem geforderten neuen Architektursystem bezieht er sich auf gewachsene Straßen und

---

<sup>161</sup> Ebenda, S. 217.

<sup>162</sup> Ebenda, S. 217.

<sup>163</sup> Ebenda, S. 241.

<sup>164</sup> Frank 1958, S. 236 – 242.

<sup>165</sup> Ebenda, S. 242.

Städte, die durch Zufall entstanden sind. Architektur sollte verwirklicht sein durch individualisierenden Charakter.<sup>166</sup>

Hermann Czech erstellt zum Anlass des Josef-Frank-Symposiums 1986 ein Begriffsraster zur aktuellen Interpretation Josef Franks.<sup>167</sup> Er geht auf die Forderung Franks zur Gestaltung der Umgebung, „*als wäre sie durch Zufall entstanden*“, ein und vertieft sie durch eigene Gedanken. Czech stellt sich die Frage, „*ob der Zufall nicht gerade der Methode bedarf*.“<sup>168</sup> Hermann Czech greift Franks Gedanken über den Zufall auf und macht sie zum Gegenstand seines Entwurfsprozesses. Adolf Krischanitz spricht von einer „*beabsichtigten Zufälligkeit*“<sup>169</sup> als Spezifikum der Wiener Architektur. Die Dialektik der geplanten Zufälligkeiten kommt bei Czechs Werken immer wieder an die Oberfläche. Der Betrachter kann es bemerken und kann sich damit auseinandersetzen, oder auch nicht. Wie zufällig wirkt die Zusammenstellung unterschiedlicher Sessel im Lokal *Kleines Café*, ebenso wie die Gestaltung des Bodens durch unterschiedliche Bodenfliesen. Die Pfeiler haben unterschiedliche Stärken und Färbungen, die Nischen an den beiden Seiten des oberen Teils sind unterschiedlich groß. Im unteren Teil gibt es in einer Sitznische eine geschwungene Bank, in der gegenüberliegenden Nische eine eckige Sitzbank. In der *Wunder-Bar* entstehen unterschiedliche Kämpferhöhen für die Kreuzrippen. Wie zufällig entstanden wirken viele Details. Die vielen Unregelmäßigkeiten erweisen sich als geplant. Für den Betrachter bleibt offen, wie weit er dem Weg zur Lösung der Irritationen folgt.

Frank spricht von Sentimentalitäten, die der Mensch braucht, um sich frei zu fühlen. Schon 1931 formuliert er: „*Wer heute Lebendiges schaffen will, der muß all das aufnehmen, was heute lebt. Den ganzen Geist der Zeit, samt ihrer Sentimentalität und ihren Übertreibungen, samt ihren Geschmacklosigkeiten, die aber doch wenigstens lebendig sind.*“<sup>170</sup> Die Individualität beinhaltet das Akzeptieren und Weitertragen der Vergangenheit, der persönlichen sowie der historischen.

Frank geht bei seiner Architektur vom Benutzer aus und stellt 1931 in „Das Haus als Weg und Platz“<sup>171</sup> zur Erstellung der Regeln für das gute Haus ganz einfache, konkrete Fragen: „*Wie*

---

<sup>166</sup> Ebenda, S. 242.

<sup>167</sup> Czech 1985/2, S. 105-120.

<sup>168</sup> Ebenda, S. 115.

<sup>169</sup> Krischanitz 1980, S. 4.

<sup>170</sup> Frank 1931/1, S. 171f.

<sup>171</sup> Frank 1931/2, S. 39.

*öffnet man ein Haustor? Welche Form hat ein Vorraum? ... Wie liegt der Sitzplatz zu Tür und Fenster?*<sup>172</sup> Christopher Alexander behandelt ebensolche Fragen in seinem Buch „Eine Muster-Sprache.“<sup>173</sup>

### 5.2.3. Christopher Alexander

Der Architekturtheoretiker Christopher Alexander verfasste 1977 das Buch „A Pattern Language“.<sup>174</sup> Er führt darin die unterschiedlichen Architekturaspekte zusammen, unterteilt diese in Strukturen und verknüpft sie miteinander. Es ist eine Aufstellung allgemein gültiger Regeln, die bei Architektur angewandt werden sollen. Herausgeber des Buches in deutscher Übersetzung 1995, „Eine Muster-Sprache“ ist Hermann Czech. Das Buch ist wie eine Anleitung zu lesen. Alexander beschreibt in seinem Vorwort, wofür es gedacht ist: *„Dieses Buch ist ein Quelltext für zeitloses Bauen.“*<sup>175</sup> Das Buch ist in hohem Maße praxisbezogen. Es entstand durch eigene Bau- und Planungserfahrungen über acht Jahre. Das Buch ist sehr strukturiert, die Muster beginnen mit den größten für Regionen und Städte und enden beim Gebäude, deren Räumen und Nischen, bis hin zu Baudetails. Die Muster stellen keine abgetrennten Einheiten dar, sondern sind miteinander verknüpft. Die einzelnen Muster sind klar und einfach beschrieben und drängen sich dem Leser nicht auf. In der Anleitung zur Benutzung des Buches betont Alexander, dass Muster selbstverständlich geändert werden können, wenn man eine persönlichere Auffassung eines Musters hat, die richtiger erscheint.<sup>176</sup> In diesem Sinne appelliert er an die Nähe der Architektur zur jeweils benutzenden Person. Schon Loos bestand darauf, den Bürger selbst einrichten zu lassen und ihm nur beratend zur Seite zu stehen. Die Nähe Czechs zu Alexander soll in einigen Punkten erläutert werden. Alexander beschreibt zum Beispiel die Wirkung der Farben.

---

<sup>172</sup> Ebenda, S. 39.

<sup>173</sup> Alexander 1995.

<sup>174</sup> Alexander 1977.

<sup>175</sup> Alexander 1995, S. IX.

<sup>176</sup> Ebenda, S. XL.

*„Die Grün- und Grautöne in Spitälern und Bürogängen sind deprimierend und kalt. Natürliches Holz, Sonnenlicht und helle Farben erzeugen Wärme. In gewisser Weise ist die Wärme der Farben ausschlaggebend für Behaglichkeit oder Unbehaglichkeit.“<sup>177</sup>*

Vereinfacht beschreibt er die Farben Rot, Gelb, Orange und Braun als Warm; Blau, Grün und Grau als kalt. Doch nicht die Farbe allein ist ausschlaggebend für die Wirkung, sondern die Farbe des Lichts. Diese hängt, *„von einer komplexen Wechselwirkung zwischen der Farbe der Lichtquelle und der Art, wie das Licht von den vielen Oberflächen reflektiert wird, ab.“<sup>178</sup>*

Alexander bezieht sich auf verschiedene wissenschaftliche Untersuchungen über Wirkung des Lichts.<sup>179</sup> Er empfiehlt, bei der Wahl der Oberflächenfarben solche zu wählen, die gemeinsam mit dem natürlichen und dem künstlichen Licht in den Räumen ein warmes Licht schaffen. Man soll bei Deckenleisten, Lampenschirmen und diversen Einzelheiten vor allem Gelb-, Rot-, und Orangetöne verwenden. Dann wird ein Raum gemütlich.<sup>180</sup> Czech verwendet im Lokal *Kleines Café* warme Farben. Die Wand ist in hellem Ocker gestrichen. Die Unterseiten des Stauraumes sind dunkelrot. Die Bodenfliesen halten sich in Abstufungen von Erdtönen. Der Bezug zu Alexanders Buch kann zufällig sein, denn für die geeignete Farbwahl müssen nicht unbedingt wissenschaftliche Untersuchungen herangezogen werden. Der letzte Absatz allerdings zeigt Übereinstimmung mit Alexanders Theorie:

*„Blau-, Grün- und Grautöne sind viel schwieriger zu verwenden; vor allem an der Nordseite, wo das Licht kalt und grau ist; sie können aber durchaus beim Ornament verwendet werden, um die warmen Farben hervorzuheben.“<sup>181</sup>*

Das Gesims im älteren Teil des Cafés ist in mattem Grün gestrichen. Es hebt sich somit von der restlichen Farbgestaltung ab und betont diese gleichzeitig. Im Abschnitt zu „Ornament“ beschreibt Alexander den Hauptzweck des Ornaments in seiner verbindenden Funktion. Es soll dort angebracht werden, wo bestimmte Stellen Bindungsenergie – wie er es nennt – brauchen.<sup>182</sup> In diesem Sinn ist die Nahtstelle zwischen der Wand und dem Deckengewölbe so eine Stelle. Das durchlaufende Gesims verbindet auch die Sitznischen mit dem übrigen Raum. Das darauffolgende Kapitel beschreibt die Verwendung verschiedener Sessel.

---

<sup>177</sup> Ebenda, S. 1243.

<sup>178</sup> Ebenda, S. 1244.

<sup>179</sup> Ebenda, S. 1245.

<sup>180</sup> Ebenda, S. 1244ff.

<sup>181</sup> Ebenda, S. 1246f.

<sup>182</sup> Ebenda, S. 1242.

*„Eine Zusammenstellung von Sesseln, alle leicht unterschiedlich, schafft sofort eine Atmosphäre, die vielfältige Erfahrungen fördert, ein Raum mit lauter gleichen Sesseln legt auf subtile Weise den möglichen Erfahrungen eine Zwangsjacke an.“<sup>183</sup>*

Czech verwendet unterschiedliche Sessel. Es sind Bugholzstühle, in ihrer Ausführung verschieden. Weiter beschreibt Alexander die Verwendung von Lichtinseln (Abb. 70) als Ergänzung, um Wohlbefinden zu erzeugen.<sup>184</sup> Alexander stützt seine Theorie auf Untersuchungen, die zeigten, dass kleine, helle Lichtquellen die Aufmerksamkeit weniger stark ablenken als gleichmäßig beleuchtete größere Flächen.<sup>185</sup> Alexander resultiert daraus, dass der Zusammenhalt einer Gruppe durch örtliche Beleuchtung eher aufrecht erhalten werden kann. Die Lichtinseln sollten mit den sozialen Räumen übereinstimmen, *„die Sessel und Tische wie Luftblasen umgeben, damit der soziale Charakter, der durch sie geschaffenen Räume betont wird.“<sup>186</sup>* Im älteren Teil des Lokals bildet Czech Lichtinseln über den beiden Sitzgruppen durch niedrig gehängte Deckenlampen. Im oberen Teil des Lokals bilden die beiden, jeweils in der oberen Begrenzung der Nischen befindlichen, Glühbirnen die Beleuchtung. Durch die enge Platzierung nebeneinander und die seitliche Begrenzung der Marmor Pfeiler, werden hier ebenfalls Lichtinseln gebildet. Czech verwendet die von Alexander nahe dem Licht geforderten warmen Farben. Die obere Nischenbegrenzung ist dunkelrot, die gedrechselten Holzleisten sind farblos lackiert und bleiben somit in ihrer Naturfarbe. Für den Boden empfiehlt Alexander *„weiche Fliesen und Ziegel – damit sie sich mit der Zeit abnutzen und Spuren des Gebrauchs zeigen können.“<sup>187</sup>* Im oberen Teil des Lokals verwendet Czech schon gebrauchte Fliesen und setzt somit den Zustand der Abnutzung bereits im neugestalteten Lokal ein. Christopher Alexander gibt auch eine Anleitung für eingebaute Sitzbänke. Breite und Bequemlichkeit sind wichtig. Dazu gehören eine leicht geneigte Rückenlehne und eine warme, weiche Polsterung.<sup>188</sup>

Im Nachwort von Czech erwähnt dieser die Aussage Adornos, man könne nur über die Sachlichkeit hinaus, indem man noch sachlicher sei.<sup>189</sup> In diesem Sinne sind die konkreten Muster von Alexander noch sachlicher, noch direkter am Benutzer orientiert. Die individuellen Wünsche einerseits und die Traditionen andererseits werden zu Teilen eines

---

<sup>183</sup> Ebenda, S. 1250.

<sup>184</sup> Ebenda, S. 1252.

<sup>185</sup> Vgl. Ebenda, S. 1251-1254.

<sup>186</sup> Ebenda, S. 1254.

<sup>187</sup> Ebenda, S. 1233.

<sup>188</sup> Ebenda, S. 1000.

<sup>189</sup> Ebenda, S. 1266.

Bauens, durch das die Qualitäten früherer Baukunst wiedererworben werden können - „*nicht auf dem Wege der Formen und Bauweisen, sondern auf dem Wege des Sinns von Formen und Bauweisen.*“<sup>190</sup> Die architektonischen Ideen auf der einen Seite sollen die Individualität, das Erlebte, die ganz konkret direkt am Benutzer liegenden Dinge umsetzen. Der Radikalität der Moderne stehen wieder erlaubte Empfindungen, Gefühle, „Sentimentalitäten“, wie Frank es nennt, gegenüber. Czech zieht auch die Ansätze Venturis zu einem Vergleich heran, der eine alltägliche, gewöhnliche Architektur den „*angestregten formalen Experimenten der Moderne*“<sup>191</sup> vorzieht.

## 6. Lokal Salzamt

1981-83 Lokal *Salzamt*<sup>192</sup>

1. Bezirk, Ruprechtsplatz 1

In den Jahren 1981 bis 1983 entstand das Lokal Salzamt (Abb. 71). Das in der Mitte des 19. Jahrhunderts errichtete Haus befindet sich an der Stelle des ehemaligen Verwaltungssitzes des Salzmonopols.<sup>193</sup> In der Mitte des ersten Raumes befindet sich sehr präsent die Bar (Abb. 72). Links davon befinden sich zwei Sitznischen mit Lederbänken (Abb. 73). Die Sitzflächen der Bänke sind, wie schon in der *Wunder-Bar*, den runden Tischen angepasst. Ergänzt werden die Tische durch schwarze Bugholzsessel. An den verbleibenden Wänden gibt es Pulte als Stehtische. Der tonnengewölbte Raum ist durch massive Gurtbögen gegliedert. Über den Sitznischen sind Beleuchtungskörper abgehängt, die mittels einer Stange, ähnlich einem Galgenhaken, die nötige Distanz zur Wand erhalten (Abb. 74). Die Beleuchtung im übrigen Raum erfolgt durch eine weitere Deckenlampe über der Bar und Wandlampen. Diese sind in dunkel gerahmte, facettierte Spiegel integriert und befinden sich oberhalb der Stehpulte (Abb. 75). Die Spiegelrahmen haben an der Oberseite eine Ausbuchtung, worin sich die Fassung der kugelförmigen Wandlampe aus Milchglas befindet. Die Theke hat im vorderen Teil eine

---

<sup>190</sup> Ebenda, S. 1267.

<sup>191</sup> Neumeyer 2002, S. 510.

<sup>192</sup> Zu diesem Objekt siehe: Beschreibung des Architekten, in: Achleitner-Archiv, Architekturzentrum Wien; Falter 23/1983; Kapfinger/Kneissl 1989, S. 160f; Ulama 1995, S. 51f; Werk, Bauen + Wohnen 1996, S. 46.

<sup>193</sup> Dehio-Handbuch 1993, S. 823.

ellipsenförmige Ausbuchtung. Dadurch ist die Bar sehr präsent und nimmt den größten Teil des Raumes ein. Der hintere Teil des Ovals ist zu einem Drittel geöffnet, die beiden Thekenseiten führen auf die Wand zu (Abb. 76). Eine Seite ist kürzer und durch eine Öffnung, die den Durchgang ermöglicht, von der Mauer getrennt. Ein Durchbruch in der rückseitigen Wand dient zum Anrichten der Getränke für den anschließenden Restaurantbereich.

Oberhalb der parallel geführten Thekenseiten setzt sich ein Baraufbau von der Wand zur Mitte fort. Der Aufsatz führt weit nach vorne, sodass das Ende bereits über der Ausbuchtung liegt. Eine geradlinienförmige Stütze würde bis zum Boden innerhalb der Bar reichen und wäre störend. Um diese Situation zu lösen, wählt Czech zwei barocke Möbelfüße aus Kirschholz. Dieses Problem ist somit ganz zwanglos gelöst, andernfalls hätte man sich in formale Erfindungen stürzen müssen.<sup>194</sup> Josef Frank hat 1912 genau solche Vitrinenfüße für eine Ausstellung gemacht (Abb. 77). Czech verwendet wieder ein historisches Zitat, wie schon im Lokal *Kleines Café* und in der *Wunder-Bar*, in einem neuen Kontext. Margit Ulama berichtet aus einem unveröffentlichtem Skriptum von Czech, dass er nicht nach historischen Zitaten sucht, „*der geschwungene Fuß half ihm vielmehr bei der Lösung des Problems, den Aufsatz, der nicht direkt über dem Pult liegt, zu stützen*“.<sup>195</sup> Czech betont den neuen Zusammenhang, nämlich dass der Möbelfuß nicht auf dem Boden, sondern auf dem Tisch steht. Er ist sich also der Methode des Kontextwechsels bewusst.<sup>196</sup> Czech wählt eine ungewöhnliche Lösung, die ihm in dieser Situation als die Sinnvollste erscheint. Die Form ist bereits bekannt, beim barocken Möbel ist er Teil eines Stilausdruckes. Als Baraufsatz scheint er zufällig gewählt. Die Zufälligkeit ist jedoch Teil einer Reihe von Entscheidungen im Entwurfsprozess. Czech bedient sich der „*Formen aller Zeiten*“<sup>197</sup>, um eine angestrebte Lösung zu erreichen. Die Lösung eines Problems stellt allerdings nicht einen endgültigen Entwurf dar. Schon Josef Frank kritisierte die Tendenz zur Einheitlichkeit beim Funktionalismus.<sup>198</sup> Ulama vergleicht diese Methode mit den Methoden des Surrealismus. „*Zufälliges entsteht durch die Provokation des Nicht-Notwendigen: des Unlogischen und Widersprüchlichen, des Undefinierten.*“<sup>199</sup> Wie bei den Methoden des Surrealismus werden

---

<sup>194</sup> Nach einem Interview vom 4. August 2008.

<sup>195</sup> Ulama 1995, S. 51.

<sup>196</sup> Ebenda, S. 51.

<sup>197</sup> Czech 1973, S. 77.

<sup>198</sup> Vgl. Frank 1948/2.

<sup>199</sup> Ulama 1995, S. 51.

Zufälligkeiten inszeniert, die auf rationale Weise nicht fassbar sind. Krischanitz bezeichnet den „*Wiener schöpferischen Individualismus*“ als eine „*Genauigkeit im Undefinierbaren*“.<sup>200</sup>

Das Profil der Bar und der Stehpulte ist unterschritten, sodass man sich daran festhalten kann. Die Pultflächen bestehen aus Marmor, der aus einer ehemaligen Hoffmann-Einrichtung stammt.<sup>201</sup> Links und rechts der Bar gibt es Durchgänge. Der Weg rechts führt zu den Toiletten und von dort in den Restaurantbereich (Abb. 78). Der Weg links an der Bar vorbei, in Verlängerung des Einganges, führt direkt in den Speisesaal (Abb. 79). Jener Teil des Gewölbes, der zum dahinterliegenden Raum führt, ist mit dunkelrotem Glanzanstrich versehen. Der anschließende langgestreckte Speiseraum ist tonnengewölbt und wie im ersten Raum durch massive Gurtbögen gegliedert. Der Anstrich ist glänzend in hellem Beige, Unebenheiten sollen sichtbar bleiben.<sup>202</sup> An den langen Seitenwänden werden Sitzbänke geführt. Ausgeführt sind diese in Lärchenholz. Die ergonomische Form, die Czech bei der Ausführung seiner Ledersofas wichtig ist, spielt auch hier eine Rolle. Die Form der Sitzfläche und der Lehne orientiert sich an dieser Form. Die Sitzfläche der Bank hat eine Ausbuchtung parallel zur Längsseite (Abb. 80). Die Lehne beginnt gerade nach oben, macht aber nach einem kurzen Stück einen Knick und führt leicht schräg nach hinten weiter. Die ergonomische Form ist hier abstrakt ausgeführt. Die Sitzbänke wirken ungemütlich, überraschen jedoch durch angenehmes Sitzen. Czech überrascht gerne mit Möbeln, die vorerst unbequem erscheinen und sich dann als bequem erweisen.<sup>203</sup> An der Fensterseite werden die Bänke in die Nischen hinein und um die Zwischenwände herumgeführt. An den jeweiligen beiden Seiten der Fensternischen sind große, dunkel gerahmte und facettierte Spiegel angebracht. Die Rahmen stehen jeweils wenige Zentimeter über die Kante der Zwischenwände (Abb. 81). Dies stellt für den Betrachter eine Irritation dar. Der Grund ist wieder im Entwurfsprozess zu finden. Eine Anpassung der gerahmten Spiegel hätte eine gesonderte Anfertigung für jede Fensternische bedeutet, da diese in dem Altbau nicht gleich tief sind. Die Lösung bietet eine Gleichmäßigkeit und basiert auf einem Ökonomiegedanken im Entwurfsprozess.<sup>204</sup> Die damit verbundene Irritation kommt Czechs Einstellung, auch Unharmonisches stehenzulassen, entgegen.

---

<sup>200</sup> Krischanitz 1980, S. 4.

<sup>201</sup> Beschreibung des Architekten, in: Achleitner-Archiv, Architekturzentrum Wien.

<sup>202</sup> Ebenda.

<sup>203</sup> Aus einem Vortrag 2006.

<sup>204</sup> Nach einem Interview vom 4. August 2008.

An den Zwischenwänden sind wie im ersten Raum kugelförmige Glasleuchten angebracht, ebenso an der gegenüberliegenden Wand. Die gleichen Leuchten befinden sich als Abschluss an dunklen Säulen, die als Begrenzung der Tischreihen vor der Fensterseite die Längsachse betonen. An diesen Säulen sind Garderobehaken angebracht. Die Lichtpunkte befinden sich zwischen den Tischen und schaffen somit ein differenziertes Licht auf dem Tisch. Die von Alexander geforderten Lichtinseln werden hier nicht umgesetzt und der damit verbundene kommunikative Effekt setzt nicht ein. Ähnliche Beleuchtungskörper verwendet Czech bei einer Wohnungseinrichtung. Im Badezimmer der Wohnung Pöschl befinden sich schlanke dunkle Pfeiler, an denen je zwei gegenüberliegende Milchglaskugeln befestigt sind (Abb. 82). An der Deckenmitte des Lokals befinden sich zusätzliche venezianische Beleuchtungskörper. In einer Beschreibung über das Lokal bezeichnet Czech die Auswahl der Luster mit dem Zusatz: nach Belieben.<sup>205</sup> Sie sind ein Punkt der Irritation für den Besucher und sind für die Lichtwirkung nicht unbedingt erforderlich.

Der Längsraum hat eine starke Raumwirkung. Czech versucht der Länge des Raumes entgegenzuwirken. So wird die Höhe des Raumes oberhalb der Tische durch die abgehängte Lüftungsleitung vermindert. Zusätzlich werden alle Linien im Raum ausgebaucht: Die Lüftungsleitungen machen einen Knick nach außen. Die rechteckigen Metallkästen sind lasierend bemalt, mit einem an Kunststoff oder Spanplatten erinnernden Muster.<sup>206</sup> Die Reihen der Lichtpunkte erweitern sich und der Fußboden hängt in der Mitte um acht Zentimeter durch.<sup>207</sup> Farblich sind die Belüftungsleitungen der Wandfarbe angepasst, dadurch ist ihre Präsenz nicht unnötig betont. Dennoch befinden sie sich sehr prominent oberhalb der Tische. Den Fußboden gestaltet Czech mit Solnhofer Platten (Abb. 83), mischt diese jedoch zur Hälfte mit billigeren Kunstmarmorplatten. Diese sind verstreut in den Gehzonen verlegt und vermitteln eine Situation eines reparierten Fußbodens. So wie im Lokal *Kleines Café* wird ein Altern des Raumes schon vorweggenommen. Die Beleuchtung über den Sitznischen im vorderen Raum bilden die von Christopher Alexander geforderten Lichtinseln. Die Lampen bei den Stehtischen erfüllen ebenso den Zweck, da zusammen mit dem gespiegelten unteren Teil der Glaskugel eine Lichtinsel entsteht. Im Restaurantbereich ist die Beleuchtung allgemein heller und nicht deutlich auf die Tischgruppen bezogen. Eine Begrenzung der sozialen Räume, d.h. der einzelnen Tischgruppen, wird durch den Einsatz des Lichtes nicht

---

<sup>205</sup> Beschreibung des Architekten, in: Achleitner-Archiv, Architekturzentrum Wien.

<sup>206</sup> Ebenda.

<sup>207</sup> Ebenda.

unterstützt. Zwischen dem ersten und zweiten Raum ist ein deutlicher Unterschied der Lichtwirkung zu erkennen.

Der zweite Durchgang an den Toiletten vorbei, ist notwendig, damit in dieser Raumecke keine Sackgasse besteht, was den Besucher vermutlich einschränken würde. Der Weg lädt zusätzlich durch Stehpulte zur Benutzung ein und vermittelt Stehplätze mit Ausblick in den Speisesaal. Der Durchgang von jenem Gang zum Restaurant wird durch schulterhohe Zwischenwände gestaltet, sodass eine zusätzliche optische Grenze entsteht zwischen jenem Bereich, in dem die Leute speisen, und den Toiletten. In den Toiletten finden wir eine schon bekannte Situation: die durch das Spiegelbild geschaffene Verdoppelung der Raumsituation ist nach dem Öffnen auf der anderen Seite tatsächlich vorhanden. Solche gebauten Spiegelbilder zielen auf eine Irritation des Besuchers, denn die Notwendigkeit für zwei Waschbecken in einem ohnehin kleinen Raum besteht nicht.

Czechs Architektur ist auch hier eine stille Architektur, die sich im Detail eröffnet. Viele Gestaltungselemente gehen sehr konkret auf das vorgegebene Umfeld ein. Es gibt Lösungen, die nicht auffallen, wie zum Beispiel der ausgebaute Speiseraum. Und es gibt Lösungen, die den Besucher irritieren, wie die vorstehenden Spiegelrahmen in den Fensternischen. Manche Lösungen wirken wie zufällig entstanden, so zum Beispiel der mit unterschiedlichen Platten verlegte Fußboden, und andere Elemente sind es auch, so wie die Deckenlampen im Speiseraum. Ein Detail im zweiten Raum überrascht ebenfalls den Besucher. Eine Mauernische an der Längsseite des Restaurants bleibt hinter der Sitzlehne bestehen. Sie wirkt wie zufällig übriggeblieben, ist jedoch Teil des Entwurfsprozesses.

## 7. Souterrain Schwarzenberg

1982 -1984 *Souterrain-Umbau im Palais Schwarzenberg*<sup>208</sup> (nicht mehr erhalten)

3. Bezirk, Schwarzenbergplatz 9

Hermann Czech wurde 1980 beauftragt, das Souterrain des Palais Schwarzenberg neu zu gestalten. Das Palais wurde als erster Wiener Bau von Johann Lucas von Hildebrandt 1697-1704 erbaut und in den Jahren 1720-26 von Johann Bernhard und Josef Emanuel Fischer von Erlach fertiggestellt.<sup>209</sup> Nach der Erstellung eines Raumnutzungskonzeptes folgte 1983-1984 der Umbau des Untergeschoßes zu einem großen Restaurant- und Küchenkomplex (Abb. 84). Es entstanden zwei Speiseräume, ein Clubraum, eine Bar, die Erweiterung der Eingangshalle des Hotels, der Küchen- und Personalbereich, Lagerräume und WC-Anlagen.<sup>210</sup>

Da sich das Palais zur Zeit im Umbau befindet und der größte Teil der Souterraingestaltung nicht mehr in der Gestaltung Czechs erkennbar ist, stützt sich die Betrachtung auf Fotografien, Pläne und Literatur. Der Eingang befand sich im Sockel des Portikus und wurde durch ein Vordach (Abb. 85) betont. Das noch bestehende Vordach wird mittels einer Stützenkonstruktion über den Eingangsbereich gespannt und bildet dadurch einen starken Kontrast zum Palais. Von zwei vorgelagerten Stützen, die mit zwei sich kreuzenden Streben stabilisiert werden, wird eine Plane mit Seilen bis oberhalb der Eingangstür gezogen.

Nach dem Eintreten gelangte man durch einen Windfang in das Innere des Gebäudes. Den Windfang dekorierte an der Innenseite ein gesprengter Giebel (Abb. 86). Dieser wurde in das vorhandene Gewölbe eingeschnitten. Die Verwendung eines Giebels, hier in gesprengter Ausführung, nimmt Bezug auf die an der Fassade befindlichen Giebel des Palais (Abb. 87). Die Veränderung des historischen Kontextes ist uns von Czech schon bekannt. Hier verwendet er ein klassisches Dekorationsdetail einer Außenfassade und verwendet es im Innenraum. Es wird in das vorhandene Gewölbe eingeschnitten. Die Wechselbeziehung der beiden geometrischen Formen wird dadurch verstärkt. Der gesprengte Giebel verweist als im Barock gerne verwendete Form auf die Geschichte des Palais.

---

<sup>208</sup> Zu diesem Objekt siehe: Beschreibung des Architekten, in: Achleitner-Archiv, Architekturzentrum Wien; Achleitner 1990, S. 141f; Czech 1985/3, S. 26-31; Kapfinger/Kneissl 1989, S. 236f; Werk, Bauen + Wohnen 1996, S. 20.

<sup>209</sup> Vgl. dazu: Dehio-Handbuch 1993, S. 94-96; Kraus/Müller 1991, S. 168-175; Kreul 2006, S. 280f; Lorenz 1992, S. 164f; Zacharias 1960, S. 141-143.

<sup>210</sup> Achleitner 1990, S. 141.

Durch die Eingangshalle gelangt man in die Bar (Abb. 88). Die Wände und Decke der Bar sind rotbraun gestrichen. An der Wand gestaltet Czech einen Fries aus verschiedenen elliptischen Formen. Es sind Ornamente, die in ihrer Ausführung sehr stark variieren. Sie bestehen aus unterschiedlichen Materialien, fassen Spiegel, haben unterschiedliche Füllungen, passen nicht ganz in die Begrenzung oder sind in kleinerer Form verdoppelt übereinander geordnet. Ein Rahmen fasst eine Wandöffnung, die den Blick zum Gang eröffnet. Diese Variation ermöglichte ein an dieser Stelle brüchiges Mauerwerk, daraus entstand im Entwurfsprozess eine Öffnung der Mauer.<sup>211</sup> Den oberen Abschluss des Wandfrieses bildet ein Gesims, in dessen Verhältnis die Ellipsen stark vergrößert wirken. Der Fries bildet die Trennung zwischen dem Wandbereich und der Decke. Oberhalb des Gesimses, das die Ellipsenreihe abschließt, beginnt die Wölbung der Decke.

Czech nimmt mit der architektonischen Gestaltung Bezug auf die historische Bausubstanz des Palais. Mit der geometrischen Form einer Ellipse wird eine Verbindung zur Barockarchitektur geschaffen. Czech integriert diese Gedanken und formuliert sie auf eine für ihn eigene Gestaltungsweise um. So einen Fries hat es in der Barockarchitektur nie gegeben, der Ursprung der Gedanken liegt jedoch im Barock. Margit Ulama bezeichnet den Fries als vergrößerten, verfremdeten Eierstab.<sup>212</sup> Czech begegnet der Geschichte des Palais und reagiert in seiner persönlichen Sprache darauf.

*„Die historische Mehrschichtigkeit ist das Muster für andere: die räumliche Mehrdeutigkeit etwa, die Überlagerung verschiedener zusammentreffender (oder auch simulierter) Raumgedanken; oder die Mehrdeutigkeit von Farben, die einerseits eine abstrakte Rolle im Farbkreis und andererseits eine konkrete Rolle bei bestimmten Assoziationen spielen.“<sup>213</sup>*

Czech beschreibt die durch einen Umbau bestehende Möglichkeit zur Mehrdeutigkeit durch die Umdeutung des Bestandes. Er wehrt sich gegen „Altstadterhaltungs“-Forderungen,

*„... (die zu einer stumpfen und schlauen Versalzburgerung oder Jugendstilisierung etc. unserer Innenstädte führen werden), sondern das Ergebnis befindet sich auf der schöpferischen, unsicheren Seite.“<sup>214</sup>*

Aus dem Entwurfsprozess entstehen ganz individuelle Lösungen, die konkret auf ein Projekt Bezug nehmen. Bei der Architektur von Czech stehen die Deutung des Vorhandenen und eine

---

<sup>211</sup> Nach einem Interview vom 4. August 2008.

<sup>212</sup> Ulama 1995, S. 47.

<sup>213</sup> Czech 1977/1, S. 78.

<sup>214</sup> Ebenda, S. 79.

einzigartige Lösung im Vordergrund. *„Die Gedankengänge brauchen sich nicht lehrhaft aufzudrängen.“*<sup>215</sup> Der Betrachter wird durch den Fries irritiert. Er kann sich die Frage nach dem „Warum“ stellen, oder es aber auch schlicht akzeptieren. Der Fries bildet die architektonische Trennung beider Bereiche, Wand und Decke, geht jedoch in seiner Ausgestaltung über die reine Funktion hinaus.

In der Zeitschrift „Die Furche“ veröffentlicht Czech 1963 einen Artikel zum Thema „Neue Sachlichkeit“.<sup>216</sup> Er zitiert darin Theodor W. Adorno aus einem Vortrag im Museum des 20. Jahrhunderts sinngemäß:

*„Der Funktionalismus ist eine unverlierbare historische Stufe der Architektur. Andererseits erleben wir jetzt seine Austrocknung, Sterilität. Wie kommt man aus diesem Dilemma heraus, ohne hinter den Funktionalismus zurückzugehen? Der Begriff der Phantasie, die sozusagen obendrein dazukommt, ist unzureichend. Man kann nur über die Sachlichkeit hinaus, indem man noch sachlicher ist.“*<sup>217</sup>

Hermann Czech beschreibt in diesem Artikel zwei zeitgenössische Architekturströmungen. Auf der einen Seite steht die funktionelle Architektur, die den Bestimmungsgrund ihrer Bauten in willkürlichen Zwecken finden lässt. Auf der anderen Seite steht jene Architektur, die ihren Ausdruck in Formen findet, die nicht an Zwecke gebunden sind. *„Architektur – Gebrauchsgegenstand oder künstlerische Provokation“*<sup>218</sup> beschreibt sehr genau die Entwicklung der Architektur der 1960er Jahre in Österreich. Czech weist darauf hin, dass Adorno den Begriff „Sachlichkeit“ mit „Funktionalismus“ gleichsetzt.

*„So wenig nun Musik behindert ist dadurch, dass sie mit Ohren vernehmbar sein muß, so wenig tut es dem Bau, daß er benützbar ist oder daß er nicht zusammenbrechen darf ... Wenn Schall in der Zeit das allgemeinste Material der Musik ist, so ist Funktion und Konstruktion im Raum das der Architektur. Und wie es die Sonderfälle der Stille und der schmerzenden Lautstärke gibt, so die der nicht berücksichtigten oder verhinderten ‚Funktion‘.“*<sup>219</sup>

Der Begriff der Sachlichkeit kann verschiedene Bedeutungen annehmen. Einerseits kann man damit den Stil der Neuen Sachlichkeit meinen, andererseits kann damit eine der Sache dienliche Gestaltung eines Elementes oder von Architektur gemeint sein.<sup>220</sup>

---

<sup>215</sup> Ebenda, S. 79.

<sup>216</sup> Czech 1963, S. 56f.

<sup>217</sup> Ebenda, S. 56.

<sup>218</sup> Ebenda, S. 56.

<sup>219</sup> Ebenda, S. 57.

<sup>220</sup> Nach einem Interview vom 4. August 2008.

In der neuen Hotelhalle gibt es einen Fries aus gemaltem Zahnschnitt, der an den Ecken plötzlich plastisch geformt ist (Abb. 89). Dieser Fries erfüllt, wie auch der Fries in der Bar, die Funktion der Trennung zwischen Wand- und Deckenbereich, geht aber über die reine Funktion hinaus. Die plastische Gestaltung der Ecken, eine Form, die im Entwurfsprozess entstand, nimmt einerseits Bezug auf die Geschichte des Palais. Andererseits reagiert Czech auf die Geschichte und es entsteht ein Zitat mit Ironie. Auf keinen Fall findet eine starre Rekonstruktion historischer Architektur statt. Der Gang, an dem die Bar und die Hotelhalle liegen, wird durch unregelmäßig verstreute Bilder geschmückt, die die Geschichte des Palais und der Besitzer zeigen (Abb. 90).<sup>221</sup> Christopher Alexander schreibt im letzten einem Kapitel seines Buches „Muster-Sprache“ über Dinge aus dem eigenen Leben.<sup>222</sup> Persönliche Dinge des Besitzers sollten selbstverständlich um ihn sein. *„Dinge, die so wichtig sind, dass sie bei der ständigen Veränderung der Persönlichkeit, die das Leben darstellt, eine Rolle spielen.“*<sup>223</sup> Viele Details, die durch den aufmerksamen Betrachter erst entdeckt werden müssen bzw. können, wirken irritierend. Es entsteht die Frage nach dem „Warum“ bzw. wirken manche Details auch wie zufällig entstanden.

## 7.1. Der Umbau

Hermann Czech stellte auch 2006 seinen Studenten an der FH Zürich eine ähnliche Aufgabe wie Konrad Wachsmann. Jeder Student sollte einen früheren Entwurf an einen anderen Studenten weitergeben. Jeder hatte es also einerseits mit einer bestehenden Situation zu tun, die es umzubauen gilt. Andererseits machen die Studenten die Erfahrung, dass schon bestehende eigene Entwürfe verändert werden.<sup>224</sup> Der Entwurfsprozess bedeutet ständigen Umbau und der Architekt formuliert seine Vorliebe für einen Umbau:

*„Ein Umbau ist interessanter als ein Neubau – weil im Grunde alles Umbau ist.“*<sup>225</sup>

Czech hat geradezu eine Vorliebe für Umbauten. Gerade bei der Gestaltung des Souterrains im Palais Schwarzenberg kann man nachvollziehen, wie intensiv er sich mit dem Gegebenen

---

<sup>221</sup> Ulama 1995, S. 49.

<sup>222</sup> Vgl. Alexander 1995, S. 1255-1258.

<sup>223</sup> Ebenda, S. 1256.

<sup>224</sup> Aus einem Vortrag 2006.

<sup>225</sup> Czech 1973, S. 78.

auseinandersetze. Man sieht die gebauten, schon bestehenden Mauern des Palais, wird aber gleichzeitig irritiert durch die Gestaltungseigenwilligkeit des Architekten. Die Ausführung ist keine Wiederherstellung des historischen Stils, dennoch besteht der Bezug zur Geschichte. Czech greift diese Geschichte auf und interpretiert sie durch seine persönliche Sprache. Wer sich damit auseinandersetzen möchte, wird Bezüge herstellen können. Wer nicht, bemerkt die Irritation und nimmt sie als gegeben hin.

*„Beim Entwerfen gehen wir mit Systemen vor, in die wir die Anforderungen (gestellte oder eigene) fassen. Keines der Systeme ist ganz zureichend, mindestens an den ‚Kanten‘ des Systems müssen wir uns ein weiteres System einfallen lassen. Das Entwerfen ist eine fortschreitende Reihe von Entscheidungen, die in den Modifikationen der Systeme und ihrer Überlagerung merkbar bleiben. Das Ergebnis kann trotzdem vordergründig einfach sein, wenn alle Überlagerungen zur Deckung kommen – bei näherem Zusehen werden sie ihre Komplexität durch ein Vibrieren verraten.“<sup>226</sup>*

Beim Entwurfsprozess lässt Czech den gedanklichen Raum frei, um allen Ideen, Verzweigungen, Motivationen nachzugehen. Margit Ulama bezeichnet hier zwei gedankliche Systeme, die sich überlagern. Im Souterrainumbau gibt es ein *„funktionelles und eines, das die alte Bausubstanz zeigen will.“<sup>227</sup>* Bei der Gestaltung der Sanitäräume ist der obere Bereich der Trennwände aus Glas gestaltet, sodass das Gewölbe der alten Bausubstanz sichtbar bleibt (Abb. 91). Um die Raumstruktur zu zeigen, wurden nachträgliche Einbauten, die im Laufe der Zeit entstanden, entfernt.<sup>228</sup> Ulama beschreibt durch die konsequente Anwendung beider Systeme eine Situation der Überlagerung, die Widersprüchliches und Zufälliges erzeugt:

*„Als Resultat der funktionellen Überlegungen liegen zum Beispiel Eingangshalle und Hauptküche im zentralen Bereich des Souterrains. Das Prinzip der Erhaltung vorhandener Details wurde bezüglich des mittleren elliptischen Fensters zwischen beiden Räumen eingehalten. Nach dem Eintreten in die Halle kann man daher hinter dem kleinen Fenster die technischen Anlagen und hell erleuchteten Gewölbe der Küche sehen – in einem Restaurant der gehobenen Klasse ein irritierendes Detail. Eine andere Folge der Überlagerung der beiden gedanklichen Konzepte ist die unbenützbare, weil hoch sitzende Türe in der neuen Hotelhalle.“<sup>229</sup>*

Bei einer zwischenzeitlichen Nutzung des Souterrain wurde der Boden aufgeschüttet und es wurden Wohnungen eingebaut. Czech entfernte die Schüttung wieder, eine Tür blieb in

---

<sup>226</sup> Czech 1980, S. 81.

<sup>227</sup> Ulama 1995, S. 14.

<sup>228</sup> Ebenda, S. 43.

<sup>229</sup> Ebenda, S. 43.

unbenutzbarer Höhe stehen. Czech bezeichnet diese Situation als „akzeptierten Zufall“.<sup>230</sup> Czech führt beide gedanklichen Systeme konsequent aus und lässt daraus resultierende Schnittstellen bestehenbleiben. Möglicherweise irritierende Situationen am Ende des Entwurfsprozesses bleiben bestehen und werden zur Aussage. Die Umgebung wird so gestaltet, als wäre sie durch Zufall entstanden. Der gestaltete Zufall wird bei Czechs Architektur zur Aussage. Der Zufall ist bei Czech jedoch noch differenzierter zu betrachten. Den Zufall im Entwurfsprozess lässt Czech sichtbar werden, und zusätzlich wird Zufall konstruiert: durch die Aneinanderreihung verschiedener elliptischer Formen beim Fries, die Verwendung unterschiedlicher Stühle in der Hotelbar, die Ausformung plastischer Ecken des gemalten Zahnschnittes in der neuen Hotelhalle, die Wandgestaltung mittels der Bilder am Gang. Friedrich Achleitner beschreibt den Zufall bei Czech als Herausforderung, nicht als Prinzip.<sup>231</sup>

*„Die Bilder am Gang ... wurden so lange gehängt, bis sie aussahen, als hätte man sie im Laufe der Zeit einfach hingehängt. Daß ein gerahmtes Fenster dazwischen auftaucht, ist eine Verunsicherung für die, die darüber nachdenken wollen.“<sup>232</sup>*

Hermann Czech beschreibt das Vorhandene als ein Ergebnis „zahlloser Motivationen früherer Geister“.<sup>233</sup> Je mehr vom Vorhandenen verstanden wird, umso leichter können die Entscheidungen als Fortsetzung eines Kontinuums verstanden werden.

## 7.2 Mehrschichtigkeit

Ich möchte noch näher auf die von Czech angesprochene Mehrschichtigkeit eingehen. Die Akzeptanz des schon Bestehenden ist bei Czech sehr hoch. Er sieht es sogar als Vorteil gegenüber einem Neubau.

*„Von zwei Gebäuden gleicher Qualität ist das ältere einem zeitgenössischen überlegen – allein durch die nicht machbare Eigenschaft des Alters. Zwar wird nicht ,alles Architektur,*

---

<sup>230</sup> Nach einem Interview vom 4. August 2008.

<sup>231</sup> Achleitner 1986, S. 126.

<sup>232</sup> Ebenda, S. 126.

<sup>233</sup> Czech 1973, S. 78.

*was älter als fünfzig Jahre ist', aber es geht Verhältnisse zu biographischen und historischen Ereignissen ein – eben ‚mit der Zeit‘, diesem wie die Schwerkraft unumkehrbaren Prinzip.*“<sup>234</sup>

Czech weist einem schon bestehenden Gebäude mehr Bedeutung zu. Durch die unumgängliche Wechselwirkung eines Gebäudes mit der Zeit hat ein älteres Gebäude eine andere Wirkung als ein eben neu Gebautes.

„ *Deshalb Denkmalpflege.*

*Mit dem Entschluß zur Erhaltung geben wir aber die Verantwortung nicht zurück – auch ein restauriertes Bauwerk ist ein Bauwerk unsere Zeit. Nicht nur sind die Methoden und Erkenntnisse der Denkmalpflege selbst zeitgebunden; schon die bloße Neuverwendung eines Bauwerks, das einmal etwas anderes war, trägt eine neue Schicht auf.*“<sup>235</sup>

Ein Haus, das gebaut wird, wird später verändert, es kommt eine neue Schicht dazu. Dieser Vorgang wiederholt sich möglicherweise öfter und es entsteht ein Gebäude mit mehreren Schichten. Dieses ist für Hermann Czech besonders interessant. Bei einem weiteren Umbau, wie z.B. im Souterrain des Palais Schwarzenberg, geht Czech behutsam mit den bestehenden Schichten um. „*Neuverwendung und Umbau sind eine Umdeutung des Bestandes*“<sup>236</sup> Bei der Betrachtung seiner Architektur kann diese Umdeutung nachvollzogen werden. In der Hotelbar interpretiert er den bestehenden Stil des Barock neu, z.B. durch den Ellipsenfries. Dadurch wird eine zusätzliche Schicht hinzugefügt.

Im Lokal *Kleines Café* findet ein Gesims Verwendung. Ein Architekturelement, das in der Renaissance wiederentdeckt wird und neuerlich zur Anwendung kommt. Das Gesims, im Innenraum verwendet, verweist auf das Gebäude als ein lange bestehendes, mit der Zeit verändertes. Es ist jedoch eine vom Architekten neu aufgetragene Schicht. Czech bezieht sich auf Architektur länger vergangener Epochen genauso wie auf Architekturgeschichte aus jüngerer Zeit. Man trifft ebenso auf Ideen von Adolf Loos und Josef Frank. Im *Café Wunderbar* verwendet Czech Kreuzrippen und unterstreicht damit die Mehrschichtigkeit eines Gebäudes. Er verweist damit auf das möglicherweise aus dieser Zeit stammende Erdgeschoß des Gebäudes. Die Kreuzrippen sind jedoch nicht hinein gefälscht, sondern sind vergrößert und fragmentiert. Eine neue Schicht kommt hinzu und reflektiert die Vergangenheit.

---

<sup>234</sup> Czech 1977/1, S. 79.

<sup>235</sup> Ebenda.

<sup>236</sup> Ebenda.

Im Restaurant des Palais Schwarzenberg verwendet Czech Kristall-Luster nach barockem Typus, die Glühbirnen sind allerdings innen angeordnet (Abb. 92). Der klassizistische Typus des Ketten-Lusters wurde nach Einführung des elektrischen Lichtes so modifiziert, dass die Glühbirnen innerhalb der Kristallkörper befestigt wurden, beim barocken Luster wurde das nie versucht (Abb. 93).<sup>237</sup> Im Restaurant werden die Kristall-Luster als Standleuchte verwendet (Abb. 94). Eine ähnliche Beleuchtungsart, wie sie schon im Lokal Salzamt zur Anwendung kommt. Die Überlegungen zu den stehenden Lustern waren einerseits eine optische Trennung der Tische, andererseits sind die Standleuchten versetzbar und daher flexibel.<sup>238</sup> Zusätzlich befinden sich an den Wänden halbe Kristall-Luster als Wandleuchten, die vor ovalen Spiegeln befestigt sind. Die Mehrschichtigkeit wird deutlich durch die Verwendung des Typus Barock-Luster in seiner neuen Modifikation.

### 7.2.1. *Licht und Beleuchtungskörper*

Auf ein Thema, das im Rahmen der Lokalgestaltungen wichtig ist, möchte ich genauer eingehen, da sich auch der Architekt damit intensiv auseinandersetzte. Es behandelt das Licht und die Beleuchtung in geschlossenen sowie offenen Räumen. 1964 erscheint in „Die Furche“ ein Artikel von Czech, der das Thema Licht behandelt.<sup>239</sup> Czech sieht darin die hochentwickelte Beleuchtungstechnik einer allgemeinen Unsicherheit ihrer Anwendung gegenüberstehen. Die Erkenntnis, dass für die Wirkung im Raum nicht der Beleuchtungskörper selbst aussagekräftig ist, sondern das Licht selbst, Helligkeit und Variabilität, ist wichtig für die Wirkung im Raum. Czech bezieht sich dabei auf eine Aussage Konrad Wachsmanns. Die Folge, Lichtquellen unsichtbar zu machen, wäre jedoch die Falsche. Dies wäre wieder nur eine formale Maßnahme. *„Entscheidend ist, daß Beleuchtungskörper nur erörtert werden im Hinblick auf die Lichtverhältnisse, die sie schaffen.“*<sup>240</sup> Mit der Entwicklung der Beleuchtungstechnik entstehen mehr Möglichkeiten, Lichtwirkungen bewusst zu planen. Die Wirkungen verschiedener Faktoren, wie Helligkeit,

---

<sup>237</sup> Werk, Bauen + Wohnen 1996, S. 47.

<sup>238</sup> Ulama 1995, S. 49.

<sup>239</sup> Czech 1964/2, S. 19-21.

<sup>240</sup> Ebenda, S. 20.

Schattigkeit, Lichtfarbe, Blendung, reflektierende Oberflächen sind Faktoren mit starkem Einfluss auf die Wirkung im Raum.

*„Ein Raum mit hellen und dunklen Zonen zum Beispiel bietet mehr optische ‚Information‘. Personen können sich ins Licht oder aus dem Licht bewegen, für die im Licht Sitzenden ist es ‚gemütlich‘, wenn es rundherum dunkler ist. Dagegen steht etwa die Schönheit eines völlig gleichmäßig und diffus erleuchteten Raums, in dem überall gleiche Bedingungen herrschen.“<sup>241</sup>*

Czech umschreibt hier Lichtinseln, wie sie auch Christopher Alexander erwähnt. Czech beschreibt also Beleuchtung als ein Element zur Gestaltung im Raum. Völlig gleichmäßiges, diffuses Licht bezeichnet Czech als schön. Im Restaurant des Palais, ebenso wie im Speiseraum des Lokals Salzamt verwendet er die Möglichkeit des diffusen Lichts. Die Unterschiede in der Wirkung durch unterschiedliche Lichtfarbe bezeichnet Czech zu diesem Zeitpunkt als *„praktisch unbekannt, obwohl sie Räume ganz entscheidend charakterisieren.“<sup>242</sup>* Dem Vorurteil zur Verwendung von Mischlicht hat Czech entgegenzuhalten *„daß alles erlaubt sein muß, was nicht durch Unkenntnis, sondern durch Entscheidung zustande kommt“<sup>243</sup>*. Diese Aussage scheint für das gesamte Werk des Architekten gültig zu sein.

1982 entwirft Czech ein Beleuchtungssystem für den Marktplatz in Perchtoldsdorf (Abb. 95). Als zwei auftretende Probleme bei der Gestaltung von Straßenleuchten führt Czech einerseits die Blendung an, andererseits – um diesem Problem zu entgehen – zu wenig Licht.<sup>244</sup> Die Lösung findet er in dem für Perchtoldsdorf entwickelten Typus. Die Leuchte besteht aus zwei Lichtquellen. Sichtbar ist eine Glühbirne, die jedoch nicht das Licht für die Beleuchtung des Platzes liefert. Sie wirft lediglich sanftes Licht auf die Hausfassade und wird um Mitternacht abgeschaltet. Das Licht für die Beleuchtung des Platzes befindet sich in der oberen Abdeckung. Es ist eine Quecksilberdampfhochdrucklampe. Der Lichtpunkt, der für die ausreichende Beleuchtung zuständig ist, ist gar nicht zu sehen.<sup>245</sup> Es ist dies ein Trick, der bei Filmaufnahmen angewendet wird. Hier ist zu erwähnen, dass der Architekt neben seinem Architekturstudium eine zweijährige Filmschule besuchte.<sup>246</sup>

---

<sup>241</sup> Ebenda, S. 21

<sup>242</sup> Ebenda, S. 21.

<sup>243</sup> Ebenda, S. 21.

<sup>244</sup> Werk, Bauen + Wohnen 1996, S. 47

<sup>245</sup> Ebenda.

<sup>246</sup> Czech 1983, S. 94.

### 7.3. Manierismus

1977 verfasste Czech einen Aufsatz mit dem Titel „Manierismus und Partizipation“.<sup>247</sup> Mit Partizipation ist die Integration der Bedürfnisse des Benutzers gemeint. So wie Alexander seine Regeln für Architektur an einer Erfüllung dieser Bedürfnisse aufstellt, kritisiert Czech im Nachwort des Buches „Muster-Sprache“ die alles überwölbende Harmonie, die Alexander in der Umsetzung seiner Muster anstrebt und die eine manieristische Haltung ausschließt. Czechs Ansatz schließt das Unerwartete, Absurde, Peinliche mit ein. *„Ist des Menschen ‚zweite‘ Natur nicht, zu reflektieren und sich möglicherweise unnatürlich zu verhalten?“*<sup>248</sup> Partizipation bedingt den *„Sinn für das Irreguläre, Absurde, die jeweils aufgestellten Regeln Durchbrechende: die Haltung des Manierismus.“*<sup>249</sup> Schon Frank forderte, *„den ganzen Geist der Zeit, samt ihrer Sentimentalität und ihrer Übertreibungen, samt ihren Geschmacklosigkeiten aufzunehmen“*<sup>250</sup>, der das Lebendige aufnimmt und gleichsam schafft. Venturi betont in einer Einleitung zu seinem Buch 1966, *„ich mag eine teilweise kompromißlerische Architektur mehr als eine ‚puristische‘, ... eine in sich widersprüchliche und zweideutige mehr als eine direkte und klare. Ich ziehe eine vermurkste Lebendigkeit einer langweiligen Einheitlichkeit vor.“*<sup>251</sup> So wie es in jeder manieristischen Strömung darum geht, die verpflichtende Norm der Klassik zu durchbrechen, so betrifft es in diesem Fall die Klassik der Moderne.<sup>252</sup> Peter Haiko und Mara Reissberger setzen sich 1987 mit dem Prinzip der Ambivalenz in der manieristischen Architektur auseinander.<sup>253</sup> Der Ambivalenzkonflikt wird nicht beigelegt, sondern ‚ausgetragen‘. *„Er arbeitet mit einem offenen Gegensatz zwischen den verschiedenen Teilen und Schichten der Gebilde; Dissonanzen werden zugelassen und gesucht...“*<sup>254</sup> In der Postmoderne wird diese manieristische Haltung aufgenommen, *„gerüstet*

---

<sup>247</sup> Czech 1977/2, S. 89-91.

<sup>248</sup> Alexander 1995, S. 1267.

<sup>249</sup> Czech 1977/2, S. 91.

<sup>250</sup> Frank 1931/1, S. 171f.

<sup>251</sup> Venturi 1978, S. 23f.

<sup>252</sup> Hofmann 1987, S.102.

<sup>253</sup> In: Hofmann 1987, S. 102-111.

<sup>254</sup> Ebenda, S. 105.

mit der nach ihrer Meinung von der Moderne aus den Augen verlorenen Phantasie.“<sup>255</sup> Die beiden konzentrieren den Manierismus der Postmoderne allerdings auf den Archetypus Säule.

Für Czechs Manierismus ist die Säule als vorrangig behandeltes Symbol zu eng gefasst. In gewisser Weise birgt das Restaurant *Ballhaus* bereits die Idee des Manierismus. Tapeten und Stoffe von Hoffmann werden mit Stühlen und Hockern von Hoffmann aus unterschiedlichen Entwurfszeiten kombiniert. Tapeten und Stoffe werden farblich variiert und nach eigens aufgestellter Regel, bunt und unbunt zu kombinieren, verwirklicht. Seine manieristischen Spielformen setzen sich mit dem Gesims im Lokal *Kleines Café* und den Kreuzrippen in der *Wunder-Bar* fort. „Erst durch Verweis auf das Klassische kann sich der Stil als ein manieristischer definieren, da nur das Vorhanden sein einer Regel die Verletzung dieser Regel ermöglicht.“<sup>256</sup> Die Kreuzrippen als Fragmente dargestellt, bedeuten im Sinne Haiko und Reissberger eine Wertsteigerung durch die zum Ausdruck gebrachte Vergänglichkeit des Schönen. Für den Manierismus bedeutet die Ruine eine in sich bergende immanente Dialektik. Der Wunsch nach Unsterblichkeit, die Ruine als schon zerstört und deshalb unzerstörbar, wird scheinhaft Realität.<sup>257</sup> Das Souterrain des Palais Schwarzenberg führt in konsequenter Denkweise den manieristischen Ausdruck Czechs zum Höhepunkt. Czech bezeichnet es als „eine reflektierte Architektur definierter Einzelentscheidungen“.<sup>258</sup> Mit Konsequenz kommt Czech im Laufe des Entwurfsprozesses zu Lösungen, die sich mit Geschichte auseinandersetzen und in Auseinandersetzung mit dieser Geschichte ein einzigartiges Ergebnis bedeuten.

---

<sup>255</sup> Ebenda, S. 106.

<sup>256</sup> Ebenda, S. 109.

<sup>257</sup> Ebenda, S. 111.

<sup>258</sup> Aus einem Skriptum des Architekten 2008.

## 8. Zusammenfassung

Hermann Czechs widersprüchlich wirkenden Architekturgestaltungen erscheinen bei genauer Betrachtung als ein konsequentes Umsetzen seiner Architekturauffassung. Stets ist ein Eingehen auf die räumlichen Gegebenheiten im Vordergrund. Czech respektiert einerseits die Geschichte des vorhandenen Gebäudes und integriert sie in seine Projekte. Auf der anderen Seite steht der direkte Bezug zum Benutzer im Vordergrund. Mit seinen schriftlichen Äußerungen nimmt Czech Stellung zur Architekturentwicklung und fördert darüber hinaus das Wiederbesinnen auf die Wiener Architekturtradition. In seinen Arbeiten sind Bezüge zu Loos und Frank immer wieder zu entdecken. Schon bei seinem ersten Lokal, dem Restaurant *Ballhaus*, nimmt Czech mit der Dekoration Bezug auf Josef Hoffmann und damit auf die österreichische Architekturgeschichte. Mit der Verwendung historischer Formen und Muster und speziell der Neuinterpretation durch freie Kombination ist Czechs manieristische Haltung bereits erkennbar.

In allen seinen frühen Lokalen wird der Besucher durch seine Gestaltungen beschäftigt. Ist dies im Lokal *Kleines Café* und in der *Wunder-Bar* noch im Hintergrund, so rückt es beim Umbau des *Souterrain im Palais Schwarzenberg* stark in den Vordergrund. Das eindrucksvolle barocke Palais erhält eine Gestaltung, die stärker im Vordergrund steht als die übrigen Lokale. In Wechselwirkung mit der vorgegebenen Architektur beschäftigt der Umbau im Palais den Besucher mit irritierenden Details, die sofort auffallen, während bei den kleineren Cafés jene Irritationen erst auf einer zweiten Wahrnehmungsebene entdeckt werden.

Czechs Vorgehen im Entwurfsprozess, geprägt von Konrad Wachsmann, ist eine persönliche Auseinandersetzung mit der vorgegebenen Architektur und deren Geschichte. Es ist eine Besinnung der Geschichte, bei der nicht rekonstruiert wird, sondern Geschichte reflektiert wird. Beim Entwurfsprozess kommt es zum Auftragen einer weiteren Schicht, die somit ebenfalls Teil der Geschichte jenes Gebäudes wird. Die Deutung des Vorhandenen und eine einzigartige Lösung stehen im Vordergrund. Czechs Architektur orientiert sich somit ganz nah am Benutzer *und* ganz nah am Objekt. Mit dem Wissen über Czechs Einstellung zur Architektur und sein Vorgehen im Entwurfsprozess erscheint der Umbau im *Souterrain des Palais Schwarzenberg* als logische Konsequenz.

Gleichzeitig zu internationalen Anfängen von postmoderner Architektur beginnt Czech in Wien Architektursymbole mit historischer Ironie zu zitieren. Czechs manieristische Haltung bleibt vorerst im Hintergrund und wird zehn Jahre später zu unübersehbaren Spielformen gesteigert. Bei vielen Gestaltungen ist die Nähe zu Christopher Alexanders Architekturauffassung zu sehen, sie grenzt sich jedoch von seinem Wunsch nach Harmonie ab. Czechs Architektur schließt das Unerwartete, das Absurde mit ein. So wird eine widersprüchlich scheinende Architektur mit dem Wissen um Czechs Auffassung und sein Herangehen an das Vorhandene, an die Geschichte eines Gebäudes, nachvollziehbar. Somit äußern sich seine Gestaltungen durch den konsequenten Entwurfsvorgang bei allen seinen Projekten und die starke Bezugnahme auf das Vorhandene gerade deswegen so unterschiedlich.

## 9. Literaturliste

ACHLEITNER 1986

Friedrich Achleitner, „*Franks Weiterwirken in der neuen Wiener Architektur*“, in: UmBau 10, Wien 1986, S. 121 – 131.

ACHLEITNER 1987

Friedrich Achleitner, „*Aufforderung zum Vertrauen*“, Wien 1987.

ACHLEITNER 1990

Friedrich Achleitner, „*Österreichische Architektur im 20. Jahrhundert. Ein Führer in vier Bänden. BAND III/1 WIEN, 1.-12. Bezirk*“, Wien 1990.

ACHLEITNER 1991

Friedrich Achleitner, „*Wien und die Postmoderne*“, Vortrag in Kassel 1991, in: Friedrich Achleitner, „*Wiener Architektur. Zwischen typologischem Fatalismus und semantischem Schlamassel*“, Wien 1996, S. 175-185.

ACHLEITNER-ARCHIV

Achleitner-Archiv, Architekturzentrum Wien.

ALEXANDER 1977

Christopher Alexander, „*A Pattern Language*“, New York 1977.

ALEXANDER 1995

Christopher Alexander, „*Eine Muster-Sprache*“, Wien 1995.

BAUFORUM 1975

Sokratis Dimitrou, „*Kleines Café*“, in: Bauforum 51, Wien 1975, S. 20f.

BAUFORUM 1978

Hermann Czech, „*Café Wunder-Bar*“, in: Bauforum 62/63, Wien 1978, S. 31-33.

BERGQUIST/MICHÉLSEN 1995

Michael Bergquist und Olof Michélsen (Hrsg.), „*Josef Frank. Architektur*“, Basel 1995.

BIENNALE DI VENEZIA 1991

Biennale di Venezia 1991, „*13 Austrian Positions*“, Ausstellungskatalog, Klagenfurt 1991.

BÖHLER 1999

Bernhard A. Böhler (Hrsg.), „*Reflexionen – Otto Mauer: Entdecker und Förderer der österreichischen Avantgarde nach 1945*“, Wien 1999.

BÖHLER 2003

Bernhard A. Böhler, „*Monsignore Otto Mauer. Ein Leben für Kirche und Kunst*“, Wien 2003.

CARTER 2005

Peter Carter, „*Mies van der Rohe bei der Arbeit*“, Berlin 2005.

COOP HIMELBLAU 1983

Coop Himmelblau, „*Architektur ist jetzt. Projekte, (Un)bauten, Aktionen, Statements, Zeichnungen, Texte. 1968-1983*“, Stuttgart 1983.

COOP HIMMELBLAU 1992

Coop Himmelblau, „*Die Faszination der Stadt*“, Darmstadt 1992.

COOP HIMMELB(L)AU 2007

Coop Himmelb(l)au, „*Beyond the blue*“, Ausstellungskatalog, Wien 2007.

CZECH 1963

Hermann Czech, „*Neuere Sachlichkeit (1963)*“, in: Hermann Czech, „*Zur Abwechslung. Ausgewählte Schriften zur Architektur*“, Wien 1996, S. 56f.

CZECH 1963/68

Hermann Czech, „*Otto Wagners Verkehrsbauwerk (1963/65)*“, in: Hermann Czech, „*Zur Abwechslung. Ausgewählte Schriften zur Architektur*“, Wien 1996, S. 24-31.

CZECH 1964/1

Hermann Czech, „*Großstädtische Architektur (1964)*“, in: Hermann Czech, „*Zur Abwechslung. Ausgewählte Schriften zur Architektur*“, Wien 1996, S. 13f.

CZECH 1964/2

Hermann Czech, „*Mehr Licht (1964)*“, in: Hermann Czech, „*Zur Abwechslung. Ausgewählte Schriften zur Architektur*“, Wien 1996, S. 19-21.

CZECH 1965/1

Hermann Czech, „*Zum Jubiläum (1965)*“, in: Hermann Czech, „*Zur Abwechslung. Ausgewählte Schriften zur Architektur*“, Wien 1996, S. 49-52.

CZECH 1965/2

Hermann Czech, „*Ein Geschäft am Kohlmarkt*“, in: „*Die Furche*“ 50, Wien 1965, S. 9, in: Achleitner-Archiv, Architekturzentrum Wien.

CZECH 1966

Hermann Czech, „*Loos und Funktionalismus (1966)*“, in: Hermann Czech, „*Zur Abwechslung. Ausgewählte Schriften zur Architektur*“, Wien 1996, S. 58.

CZECH 1971

Hermann Czech, „*Nur keine Panik (1971)*“, in: Hermann Czech, „*Zur Abwechslung. Ausgewählte Schriften zur Architektur*“, Wien 1996, S. 63.

CZECH 1973

Hermann Czech, „*Zur Abwechslung (1973)*“, in: Hermann Czech, „*Zur Abwechslung. Ausgewählte Schriften zur Architektur*“, Wien 1996, S. 76-79.

CZECH 1974

Hermann Czech, „*Kleines Café*“, in: Achleitner-Archiv, Architekturzentrum Wien.

CZECH 1977

Hermann Czech, „*Zur Abwechslung. Ausgewählte Schriften zur Architektur*“, Wien 1977.

CZECH 1977/1

Hermann Czech, „*Mehrschichtigkeit (1977)*“, in: Hermann Czech, „*Zur Abwechslung. Ausgewählte Schriften zur Architektur*“, Wien 1996, S. 79f.

CZECH 1977/2

Hermann Czech, „*Manierismus und Partizipation (1977)*“, in: Hermann Czech, „*Zur Abwechslung. Ausgewählte Schriften zur Architektur*“, Wien 1996, S. 89-91.

CZECH 1980

Hermann Czech, „*Einige weitere Entwurfsgedanken*“, in: Hermann Czech, „*Zur Abwechslung. Ausgewählte Schriften zur Architektur*“, Wien 1996, S. 81.

CZECH 1982/1

Hermann Czech, „*Haus M., Schwechat N*“, in: archithese 3, Wien 1982, S.17f.

CZECH 1982/2

Hermann Czech, „*Haus M., Schwechat*“, in: Werk, Bauen + Wohnen 1/2, Zürich 1982, S. 20-22.

CZECH 1983

Hermann Czech, „*Was ist Ihre Kunst im speziellen?*“ Interview für die Zeitschrift Toshi-Jukatu (Urban Housing), in: Hermann Czech, „*Zur Abwechslung. Ausgewählte Schriften zur Architektur*“, Wien 1996, S. 91-94.

CZECH 1984

Hermann Czech, „*Über die räumliche Wirkung von Spiegeln*“, in: Werk, Bauen + Wohnen 6, Zürich 1984, S. 20-25.

CZECH 1985/1

Hermann Czech, „*Was bedeutet ‚postmodern‘? (1985)*“, in: Hermann Czech, „*Zur Abwechslung. Ausgewählte Schriften zur Architektur*“, Wien 1996, S. 110.

CZECH 1985/2

Hermann Czech, „*Ein Begriffsraster zur aktuellen Interpretation Josef Franks (1985)*“, in: Hermann Czech, „*Zur Abwechslung. Ausgewählte Schriften zur Architektur*“, Wien 1996, S. 111-122.

CZECH 1985/3

Hermann Czech, „*Neu und Alt*“, in: Werk, Bauen + Wohnen 3, Zürich 1985, S. 26-31.

CZECH 1996

Hermann Czech, „*Zur Abwechslung. Ausgewählte Schriften zur Architektur*“, Wien 1996.

#### CZECH 2003

Hermann Czech, „*Das Arbeitsamt in Liesing und seine Wiederherstellung 1996-97*“, in: Ernst A. Plischke, „*Ernst Anton Plischke. Architekt und Lehrer*“, Wien 2003, S. 40-47.

#### CZECH/MISTELBAUER 1977

Hermann Czech/Wolfgang Mistelbauer, „*Das Looshaus*“, Wien 1977.

#### DEHIO-HANDBUCH 1993

Dehio-Handbuch, „*Die Kunstdenkmäler Österreichs. Wien II. bis IX. und XX. Bezirk*“, Wien 1993.

#### FALTER 23/1983

Armin Thurnher, „*Wien isst. Neu: Salzamt. Antworten an Hermann Czech*“, in: Falter 23, Wien 1983.

#### FERLANGA 2001

Alberto Ferlanga, „*Aldo Rossi*“, München 2001.

#### FEUERSTEIN 1958

Günther Feuerstein, „*Thesen zu einer inzidenten Architektur*“, in: Günther Feuerstein, „*Visionäre Architektur. Wien 1958/88*“, Berlin 1988, S. 51-54.

#### FRANCOIS/MANKER 2002

Burkhardt Francois und Paulus Manker (Hrsg.), „*Hans Hollein. Schriften & Manifeste*“, Wien 2002.

#### FRANK 1931/1

Josef Frank, „*Architektur als Symbol*“, Wien 1981.

#### FRANK 1931/2

Josef Frank, „*Das Haus als Weg und Platz*“, in: Johannes Spalt und Hermann Czech (Hrsg.), „*Josef Frank 1885-1967*“, Wien 1981, S. 36-39.

#### FRANK 1948/1

Josef Frank, „*Wie soll man Tapeten anwenden? (1948)*“, in: Johannes Spalt und Hermann Czech (Hrsg.), „*Josef Frank. 1885-1967*“, Wien 1981, S. 107f.

#### FRANK 1948/2

Josef Frank, „*Die Rolle der Architektur (1948)*“, in: Johannes Spalt/Hermann Czech (Hrsg.), „*Josef Frank 1885-1967*“, Wien 1981, S. 215-217.

#### FRANK 1958

Josef Frank, „*Akzidentismus (1958)*“, in: Johannes Spalt/Hermann Czech (Hrsg.), „*Josef Frank. 1885-1967*“, Wien 1981, S. 236-242.

#### HOFMANN 1966

Werner Hofmann, „*Grundlagen der modernen Kunst*“, Stuttgart 1966.

HOFMANN 1987

Werner Hofmann, „*Zauber der Medusa*“, Wien 1987.

HOLLEIN 1962/63

Hans Hollein, „*Absolute Architektur*“, in: Günther Feuerstein, „*Visionäre Architektur. Wien 1958/88*“, Berlin 1988, S. 58f.

HOLLEIN 1995

Hans Hollein, „*Hans Hollein*“, Ausstellungskatalog, Wien 1995.

HUFNAGL 1969

Viktor Hufnagl, „*Österreichische Architektur 1960-1979*“, Ausstellungskatalog, Wien 1969.

HUNDERTWASSER 1958

Fritz Hundertwasser, „*Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur*“, in: Günther Feuerstein, „*Visionäre Architektur. Wien 1958/88*“, Berlin 1988, S. 47-50.

JENCKS 1978

Charles Jencks, „*Die Sprache der postmodernen Architektur. Die Entstehung einer alternativen Tradition*“, Stuttgart 1978.

JENCKS 1988

Charles Jencks, „*Die Sprache der postmodernen Architektur*“, in: Wolfgang Welsch, „*Wege aus der Moderne*“, Weinheim 1988.

KAISER/PLATZER 2006

Gabriele Kaiser und Monika Platzer, „*Architektur in Österreich im 20. und 21. Jahrhundert*“, Basel 2006.

KAPFINGER/KNEISSL 1989

Otto Kapfinger und Franz E. Kneissl, „*Dichte Packung. Architektur aus Wien*“, Wien 1989.

KLOTZ 1984

Heinrich Klotz, „*Moderne und Postmoderne. Architektur der Gegenwart 1960 – 1980*“, Braunschweig / Wiesbaden 1984.

KLOTZ 1994

Heinrich Klotz, „*Kunst im 20. Jahrhundert. Moderne – Postmoderne – Zweite Moderne*“, München 1994.

KNEISSL 1964

Aus einer Aufzeichnung von Franz Kneissl, in: Ernst A. Plischke, „*Ernst Anton Plischke. Architekt und Lehrer*“, Wien 2003, S. 59.

KRAUS/MÜLLER 1991

Wolfgang Kraus und Peter Müller, „*Wiener Palais*“, München 1991, S. 168-175.

KREUL 2006

Andreas Kreul, „*Johann Bernhard Fischer von Erlach. Regie der Relation*“, Salzburg 2006, S. 280f.

KRISCHANITZ 1980

Adolf Krischanitz, „*Wiener Klima*“, in: *UmBau* 3, Wien 1980, S. 4-6.

KRISTAN 2006

Markus Kristan, „*Die Sechziger. Architektur in Wien 1960-1970*“, Wien 2006.

KÜHN 1989

Christian Kühn, „*Das Schöne, das Wahre und das Richtige. Adolf Loos und das Haus Müller in Prag*“, Braunschweig 1989.

KULKA 1931

Heinrich Kulka, „*Adolf Loos. Das Werk des Architekten*“, Wien 1931.

KURRENT 2006

Friedrich Kurrent, „*Texte zur Architektur*“, Salzburg 2006.

LONG 2002

Christopher Long, „*Josef Frank. Life and Work*“, Chicago 2002.

LORENZ 1992

Hellmut Lorenz, „*Johann Bernhard Fischer von Erlach. Regie der Relation*“, Zürich 1992, S. 164f.

LOOS 1909

Adolf Loos, „*Architektur (1909)*“, in: Adolf Opel (Hrsg.), „*Adolf Loos. Trotzdem. 1900-1930*“, Wien 1982, S. 90-104.

LOOS 1911

Adolf Loos, Vortrag am 11. Dezember 1911 im Sophiensaal, in: Hermann Czech/Wolfgang Mistelbauer, „*Das Looshaus*“, Wien 1977, S. 64-71.

MOOS 1987

Stanislaus von Moos, „*Venturi, Rauch & Scott Brown*“, München 1987.

NEUMEYER 2002

Fritz Neumeyer, „*Quellentexte zur Architekturtheorie*“, München 2002.

NUSSBAUM/LEPSKY 1999

Norbert Nußbaum und Sabine Lepsky, „*Das gotische Gewölbe. Eine Geschichte seiner Form und Konstruktion*“, Darmstadt 1999.

OTTILLINGER/SARNITZ 2003

Eva B. Ottillinger und August Sarnitz, „*Ernst Plischke. Das Neue Bauen und die Neue Welt. Das Gesamtwerk*“, München 2003.

PEICHL 1983

Gustav Peichl, „E.A. Plischke“, Ausstellungskatalog, Wien 1983.

PLISCHKE 1969

Ernst A. Plischke, „Vom Menschlichen im Neuen Bauen“, Wien 1969.

PLISCHKE 1989

Ernst A. Plischke, „Ein Leben mit Architektur“, Wien 1989.

PLISCHKE 2003

Ernst A. Plischke, „Ernst Anton Plischke. Architekt und Lehrer“, Wien 2003.

RAINER/PRACHENSKY 1958

Arnulf Rainer/Rainer Prachensky, „Architektur mit den Händen“, in: Günther Feuerstein, „Visionäre Architektur. Wien 1958/88“, Berlin 1988, S. 47.

RUKSCHCIO/SCHACHEL 1987

Burkhardt Rukschcio und Roland Schachel, „Adolf Loos. Leben und Werk“, Wien 1987.

SEKLER 1986

Eduard F. Sekler, „Josef Hoffmann. Das architektonische Werk. Monographie und Werkverzeichnis“, Salzburg 1986.

SPALT/CZECH 1981

Johannes Spalt und Hermann Czech (Hrsg.), „Josef Frank 1885-1967“, Wien 1981.

SPRING/KOS/FREITAG 2007

Ulrike Spring, Wolfgang Kos, Wolfgang Freitag, „Im Wirtshaus. Eine Geschichte der Wiener Geselligkeit“, Ausstellungskatalog, Wien 2007.

TESAR 1974

Heinz Tesar, „Konfrontationen. Projekte, Konzepte und Realisierungen junger Architekten“, Ausstellungskatalog, Wien 1974.

THOMSEN 1991

Christian W. Thomsen, „Experimentelle Architekten der Gegenwart“, Köln 1991.

THUT 2003

Doris und Ralph Thut, „Architektur und Lehre von Ernst A. Plischke – Ein Modell der Moderne“, in: Ernst A. Plischke, „Ernst Anton Plischke. Architekt und Lehrer“, Wien 2003, S. 122f.

ULAMA 1995

Margit Ulama, „Reflexion in Architektur. Neuere Wiener Beispiele“, Wien 1995.

VENTURI 1978

Robert Venturi, „Komplexität und Widerspruch in der Architektur“, Braunschweig/Wiesbaden 1978.

WACHSMANN 1988

Konrad Wachsmann, „*Vom Sinn des Details*“, Köln 1988.

WACHSMANN 1989

Konrad Wachsmann, „*Wendepunkt im Bauen*“, Dresden 1989.

WELZIG 1998

Maria Welzig, „*Josef Frank (1885-1967). Das architektonische Werk*“, Wien 1998.

WELZIG 2002

Maria Welzig, „*Architektur seit 1945*“, in: Weiland Schmied (Hrsg.), „*Geschichte der bildenden Kunst in Österreich im 20. Jahrhundert*“, Band VI, München/London/New York 2002, S. 451-488.

WERK, BAUEN + WOHNEN 1996

„*Hermann Czech – Das architektonische Objekt*“ mit Beiträgen von Ernst Hubeli, Christoph Luchsinger, Ulrike Jehle-Schulte Strathaus und Arno Ritter, in: *Werk, Bauen + Wohnen* 6, Zürich 1996.

WERNER 2000

Frank Werner, „*Covering + Exposing. Die Architektur von Coop Himmelb(l)au*“, Basel 2000.

WITT-DÖRRING 2006

Christian Witt-Döring, „*Josef Hoffmann. Interiors 1902–1913*“, Ausstellungskatalog, München 2006.

ZACHARIAS 1960

Thomas Zacharias, „*Joseph Emanuel Fischer von Erlach*“, Wien 1960, S. 141-143.

INTERVIEWS 2008

mit Hermann Czech am 25. Mai 2008 und am 4. August 2008.

VORTRAG 2006

Hermann Czech, „*Hotel Messe Wien*“, TURN ON Architektur Festival, am 4. März 2006.

## 10. Abbildungsnachweis

- Abb. 1: Archiv Czech.  
Abb. 2: Achleitner-Archiv, Architekturzentrum Wien.  
Abb. 3-7: Archiv Czech.  
Abb. 8a-c: Kaiser/Platzer 2006, S. 226.  
Abb. 9: selbst gemachte Aufnahme.  
Abb. 10: Kaiser/Platzer 2006, S. 227.  
Abb. 11, 12: selbst gemachte Aufnahmen.  
Abb. 13: Kaiser/Platzer 2006, S. 227.  
Abb. 14-16: selbst gemachte Aufnahmen.  
Abb. 17, 18: selbst gemachte Aufnahmen.  
Abb. 19: Archiv Czech.  
Abb. 20: Kapfinger/Kneissl 1989, S. 155.  
Abb. 21-25: selbst gemachte Aufnahmen.  
Abb. 26: Achleitner-Archiv, Architekturzentrum Wien.  
Abb. 27: Werk, Bauen + Wohnen 1996, S. 19.  
Abb. 28-33: selbst gemachte Aufnahmen.  
Abb. 34: <http://www.gruppoartema.it/torre%20velasca.jpg>  
Abb. 35: Carter 2005, S. 52.  
Abb. 36: [http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0b/Palazzo\\_Vecchio\\_Palazzo\\_della\\_Signoria.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0b/Palazzo_Vecchio_Palazzo_della_Signoria.jpg)  
Abb. 37: Ferlanga 2001, S. 61.  
Abb. 38: Moos 1987, S. 245.  
Abb. 39: Klotz 1984.  
Abb. 40, 41: selbst gemachte Aufnahmen.  
Abb. 42: Archiv Czech.  
Abb. 43: selbst gemachte Aufnahme.  
Abb. 44: Ottillinger/Sarnitz 2003, S. 67.  
Abb. 45: Plischke 2003, S. 181.  
Abb. 46: Kaiser/Platzer 2006, S. 175.  
Abb. 47, 48: Werk, Bauen + Wohnen 1996, S. 44.  
Abb. 49: Hollein 1962/63, S. 58.  
Abb. 50: Klotz 1984, S. 349.  
Abb. 51: Kaiser/Platzer 2006, S. 201.  
Abb. 52: Coop Himmelblau 1983, S. 148.  
Abb. 53: selbst gemachte Aufnahme.  
Abb. 54: Coop Himmelblau 1983, S. 146.  
Abb. 55: selbst gemachte Aufnahme.  
Abb. 56: Coop Himmelblau 1983, S. 76.  
Abb. 57: Coop Himmelblau 1983, S. 81.  
Abb. 58: Coop Himmelblau 1983, S. 81.  
Abb. 59: Coop Himmelblau 1983, S. 82.  
Abb. 60: <http://www.sagen.at/texte/sagen/oesterreich/wien/pestinwien/entstehungkarlskirche.html>  
Abb. 61: Rukschcio/Schachel 1987, S. 525.  
Abb. 62: Rukschcio/Schachel 1987, S. 275.  
Abb. 63: [http://www.vazyvite.com/photo\\_div/2004/vienne/leopold/american\\_bar\\_loos.jpg](http://www.vazyvite.com/photo_div/2004/vienne/leopold/american_bar_loos.jpg)  
Abb. 64: selbst gemachte Aufnahme.

Abb. 65: Ulama 1995, S. 32.  
Abb. 66: Rukschcio/Schachel 1987, S. 613.  
Abb. 67: Werk, Bauen + Wohnen 1996, S. 23.  
Abb. 68: Werk, Bauen + Wohnen 1996, S. 21.  
Abb. 69: Rukschcio/Schachel 1987, S. 612.  
Abb. 70a: Alexander 1995, S. 1253.  
Abb. 70b: Alexander 1995, S. 1254.  
Abb. 71-76: selbst gemachte Aufnahmen.  
Abb. 77: Spalt/Czech 1981, S. 170.  
Abb. 78a+b: selbst gemachte Aufnahmen.  
Abb. 79: Spring/Kos/Freitag 2007, S. 59.  
Abb. 80, 81: selbst gemachte Aufnahmen.  
Abb. 82: Werk, Bauen + Wohnen 1996, S. 18.  
Abb. 83: selbst gemachte Aufnahme.  
Abb. 84: Achleitner 1990, S. 141.  
Abb. 85, 86: Ulama 1995, S. 45.  
Abb. 87: selbst gemachte Aufnahme.  
Abb. 88: Kapfinger/Kneissl 1989, S. 129.  
Abb. 89: Ulama 1995, S. 48.  
Abb. 90: Achleitner-Archiv, Architekturzentrum Wien.  
Abb. 91: Ulama 1995, S. 48.  
Abb. 92-95: Werk, Bauen + Wohnen 1996, S. 47.