universität wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Wilhelm Cermak – temporäre Architektur der österreichischen Nachkriegsmoderne

verfasst von / submitted by

Sabine Gottlieb, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

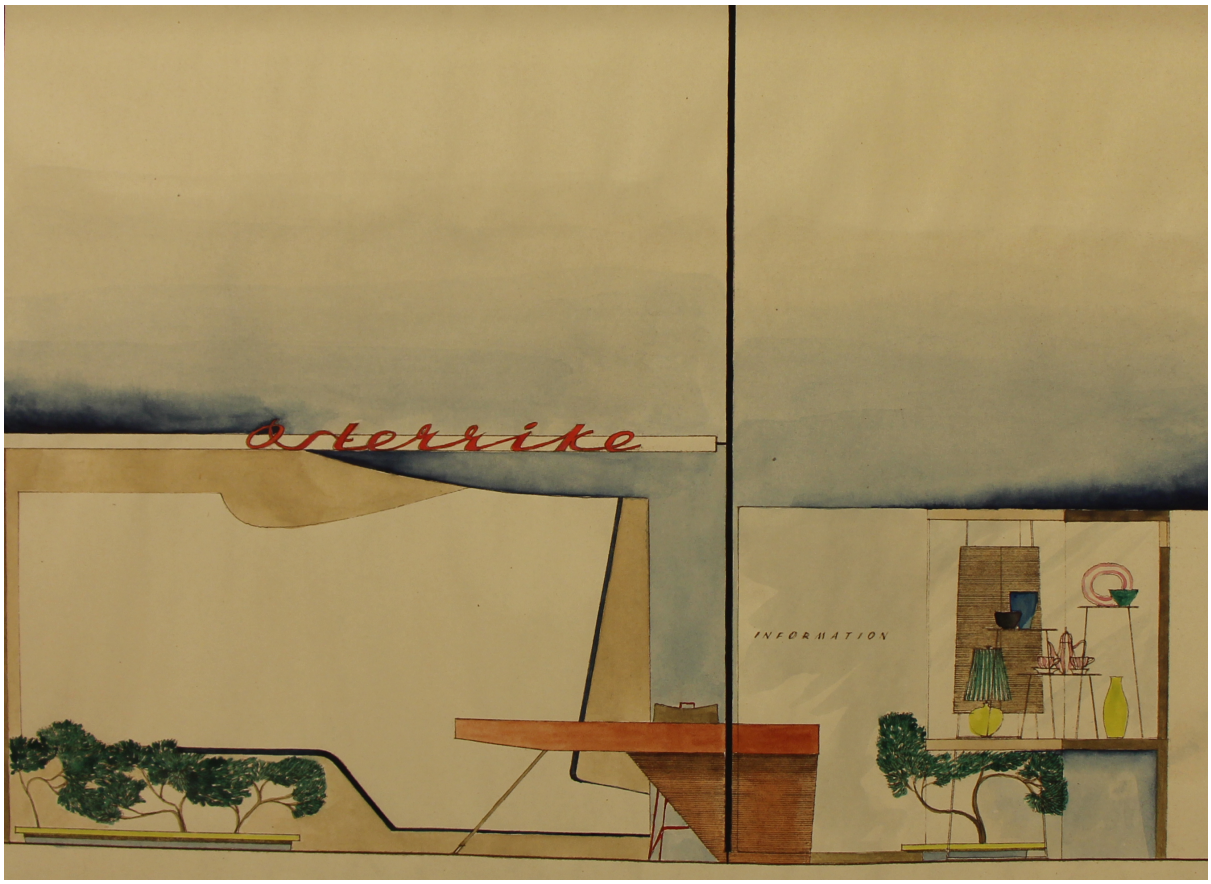
Wien, 2015 / Vienna 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt / degree programme code as it appears on the student record sheet:	A 066 835
Studienrichtung lt. Studienblatt / degree programme as it appears on the student record sheet:	Masterstudium Kunstgeschichte
Betreut von / Supervisor:	Univ. Prof. Dr. Sabine Plakolm-Forsthuber

Mein Dank gilt
Tanja Ehrenreich, Juliane Schörghuber und Lisa Szadai für kollegiale Aufmunterungen
meiner Familie für Verständnis und Unterstützung
Nathalie Feitsch für ihr Hilfestellung im Archiv der „Angewandten“
Raimund Harold fürs Dasein und hartnäckiges Zuhören
Frau und Herrn Heger für die bereitwillige Zurverfügungstellung ihres Fotomaterials
Karl Mang für seine Auskunftsfreude und ein spannendes, inspirierendes Gespräch
Stefan Oslansky für seinen scharfen Blick
Sabine Plakolm für ihre geduldige und scharfsinnige Begleitung meiner Arbeit
Monika Platzer für das Wecken meiner Neugierde auf Wilhelm Cermak
Katrin Stingl für die unermüdliche Unterstützung bei der Archivarbeit im *Az W*
Rita Tezzele für ihre Hilfe bei der fast hoffnungslosen Suche im *WKO*-Archiv
Georg Vasold für seine ansteckende Begeisterung für die (Bau)Kunst nach 1945

Die Verwendung aller bisher unveröffentlichten schriftlichen Quellen, Bilder, Zeichnungen, Pläne oder Fotografien erfolgte unter Zustimmung der derzeitigen Besitzer und Besitzerinnen. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, so ersuche ich um Hinweis unter s.gottlieb@denkx.at.

Für Livia und Raimund



1. Einleitung 8

2. Forschungslage 11
Forschungsdesiderat – Forschungsfrage 14
Begriffsbestimmung *modern – Moderne – Nachkriegsmoderne* 16

3. Politischer Hintergrund 17

4. Der Auftraggeber – Das Wirtschaftsförderungsinstitut 18
Gründung – Entwicklung 18
Auftragsvergabe – Arbeitsweise 19

5. Messe – Entwicklung und Typologie 21
Exkurs Ladenbau in Wien 25

6. Architektur und Baukultur 27
Die Nachkriegszeit – Wiederaufbau 27
Die 1960er-Jahre – Wirtschaftswunder 35
Exkurs Präsentationstechnik 39

7. Wilhelm Cermak 41
Herkunft und Ausbildung 41
Praxis und Lehre 41

8. Messegestaltung in den 1950er- und 60er-Jahren 44
8.1 Die Informationsstände – Fotowand und Informationspult 45
Informationsstand Verona 1954 46
Informationsstand Belgrad 1958 47
Informationsstand Verona 1959 48
8.2 Messegestaltung in bestehenden Räumen 50
Mailand 1957 – Nierentisch für Puchmotorrad 51
Messe Lausanne Comptoir Suisse 1959 – Turbinen und Topfpflanzen 54
Messe Mailand 1960 – Typisches aus den neun Bundesländern 57
8.3 Grenzen integrieren und neue schaffen – Abschnitte größerer Hallen 62
Messe Stockholm 1954 – Eleganz in einer bestehenden Halle 63
Messe Bogota 1957 - Kubistische Formen für Kolumbien 69
Messe Sydney 1961 – Wabenförmige Vitrinen und Besprechungskojen 71
8.4 Freistehende Messepavillons 77
Messe Brüssel 1955 – schwingende Vitrinen für eine Textilmesse 78
Messehalle Addis Abeba 1955 – Nordische Klarheit für Afrika 81
Messen in Paris 1956 - 1962 – Diversität mit Ähnlichkeiten 83
Levantemesse Bari 1963 – Fertigteilhaus statt Raffinesse 102
Int. Pazifikmesse Lima 1965 - 1969 – Wiener Heurigen in Südamerika 107
Messe Kopenhagen 1966 – Ladensituation für eine Textilmesse 113
8.5 Weltausstellungen 118

9. Resumee 123

10. Anhang 130
Quellen 130
Literaturverzeichnis 130
Abbildungen 144
Abbildungsverzeichnis 241
Interview mit Prof. DI Karl Mang 245
Wilhelm Cermak – Kurzbiografie 251
Werkverzeichnis Wilhelm Cermak nach den Beständen des *Az W* 252
Zusammenfassung 256
Abstract 256
Lebenslauf 258

1. Einleitung

Wilhelm Cermak gehört einer Generation an, die, noch vor und während des Krieges ausgebildet, ihr Schaffen in den Jahren nach Kriegsende aufnimmt. Neben den großen Wiederaufbauprojekten, die den bereits renommierten Architekten vorbehalten sind, stellen Ladenarchitektur, Shopgestaltung, Einrichtungen der Gastronomie und Messegestaltungen ein willkommenes Betätigungsfeld für die junge Architektenschaft dar. Wie Eva Mang-Frimmel, Karl Mang, Roland Starzen, Carl Auböck, Karl Schwanzer, zählt Wilhelm Cermak zu den Protagonisten der Messegestaltung der Nachkriegszeit in Österreich. Es handelt sich um eine Bauaufgabe, die im Dienste der Wirtschaft und des Konsums geschaffen und von der breiten Öffentlichkeit nicht als Kunstform und architektonische Leistung wahrgenommen wird. Messegestaltungen werden – anders als Gestaltungen von Kunstausstellungen – nur wenig rezipiert. Die temporäre Begrenztheit trägt das Ihrige zum Vergessen und einer geringen Aufnahme in das allgemeine Bewusstsein bei. Fotos von Messeständen oder -pavillons entstehen meist als Nebenprodukt, wenn es darum geht, den Besuch wichtiger Persönlichkeiten aus Wirtschaft oder Politik zu dokumentieren. In zeitgenössischen Publikationen werden Messegestaltungen meist nur knapp erwähnt und nur selten als wichtige architektonische Beiträge dargestellt. Über die Wirkung und Resonanz dieser Architekturen geht daraus wenig hervor.[1]

Gegenstand dieser Arbeit soll sein das ephemere Schaffen auf dem Gebiet des Messebaus und der Messegestaltung Wilhelm Cermaks zu beleuchten, zu systematisieren, dessen Stellenwert im Gesamtwerk des Architekten festzumachen und in der österreichischen wie internationalen Messearchitektur der Nachkriegsmoderne zu kontextualisieren.

Eine Beschreibung und Untersuchung einzelner Projekte unter Einbeziehung unterschiedlicher zur Verfügung stehender Quellen wie Pläne, Baubeschreibungen, Rechnungen, Fotografien oder zeitgenössischer Publikationen, sowie Interviews mit Zeitzeugen sind Grundlage für den Vergleich mit ähnlich gelagerten Projekten vor dem Hintergrund einer Zusammenschau der Baukultur und des Architekturschaffens der Wiederaufbaujahre und der Nachkriegszeit bis zum Ende der 1960er-Jahre. Cermaks Messegestaltungen werden vom kleinen „Informationsstand“ über die Gestaltungen bestehender Ausstellungsräumlichkeiten bis hin zu freistehenden

[1] Haerdtls Pavillon für Felten & Guilleaume von 1953 oder Karl Schwanzers Beitrag für die Brüsseler Weltausstellung von 1958 stellen eine Ausnahme dar.

Pavillons typologisiert, „unterschieden“ und auf deren spezifische Anforderungen hin untersucht. Ein kurzer Ausblick in die Messearchitektur der 1970er-Jahre soll einen Hinweis auf die weitere Entwicklung liefern.
Im Spannungsfeld der Nachkriegsjahre und des folgenden Aufschwungs gilt es zu untersuchen, wie sich das offizielle Österreich bei internationalen Messen positioniert. Es ist der Frage nachzugehen, wie sich Österreich als Export- und als Fremdenverkehrsland präsentiert und ob sich Wirtschaftsstrategien in der Messearchitektur manifestieren.

Der ephemere Aspekt

„Wenn es gelingt, die rein historische Sicht abzulegen und ein Bauwerk als gegenwärtig zu betrachten, als lebendige heutige Botschaft aufzunehmen, erst dann ist der Diskurs auf gleicher Ebene eröffnet.“[2] Es ist nicht immer einfach diesem Anspruch gerecht zu werden, die Herausforderung ist umso größer, wenn es sich um ephemere Architekturen handelt. Der Aspekt der temporären Beschränkung impliziert nicht nur das Verschwinden an sich, sondern auch die fehlende Möglichkeit einer Bezugnahme auf noch bestehende Architektur.
„Ephemer“ wird vom griechischen Begriff *ephemeros* abgeleitet, der ursprünglich „für einen Tag“ bedeutet und auch mit „vorübergehend“ übersetzt wird.[3] Temporär kommt vom Lateinischen *temporarius* und bedeutet „auf eine gewisse Zeit beschränkt“, „eine gewisse Zeit lang dauernd“.[4] Das Spektrum ephemerer Architekturen reicht von opulenter Dekorationsarchitektur wie Trauergerüsten, barocken Festapparaten, Triumpf- oder Kulissenarchitekturen bis hin zu Ausstellungs- und Messebauten. Temporäre Architektur ist immer durch einen Anlass bedingt. Im Bereich der Festarchitektur weist sie oft performativen Charakter auf. Die Architekturen werden durch Licht, Akustik, Feuerwerke und handelnde Menschen belebt und kommen einer Theater- oder Kulissenarchitektur nahe. Ephemere Bauten sind meist als transitorische Architekturen gedacht – sie werden durch Menschen belebt – und sind andererseits durch ihr Kommen und Gehen selbst in Bewegung.
In Wien kommt es um 1900 mit der Entstehung der Modernen Raumkunst zur Erneuerung der Ausstellungsgestaltung, die versucht, mit Mitteln der Kunst, Kunst zu präsentieren. Gattungsüberschreitend werden Arrangements entworfen, die auf

[2] Kurrent 2001, S 77.
[3] Hermann/Matschinger 1998, S 176.
[4] Hermann/Matschinger 1998, S 593.

Raumgestaltung als ein Gesamtkunstwerk abzielen. Der oder die Gestaltende muss äußerst vielseitig, ein „Mehrfachkünstler [oder eine Mehrfachkünstlerin] sein“.[5]
Nicht für die Ewigkeit zu bauen, bedingt durchaus Vorteile für den Planenden oder die Planende. Tragsysteme können filigraner ausfallen, Materialien müssen nicht langlebig sein, bei Detaillösungen ist das Experimentierfeld weiter, der Anspruch einer dauerhaft funktionierenden Lösung ist nicht Voraussetzung. Anforderungen an bauphysikalische Maßnahmen sind gering. Zudem fördert Kurzlebigkeit radikale, gewagte, möglicherweise humorvolle oder schockierende Lösungen.
Dass ephemere Architekturen aber nicht unbedingt sparsam sein müssen, sondern durchaus opulent ausfallen können, zeigen schon Festapparate der Barockzeit, deren Inszenierung kostspielige Feuerwerke oder temporär errichtete Ballsäle beinhalten konnten.[6]
Im 20. Jahrhundert sind es oft die „selbstverständlich[...] ephemeren Bauten der Industrie“ wie Produktionsanlagen oder Fabriken, die auf Prozesse reagieren und die temporär begrenzt angelegt sind.[7] Ephemere Architektur kommt im Sinne der Entmaterialisierung, der Vergänglichkeit und des Transitorischen per se einer ästhetischen Modernität sehr nahe, wie sie Charles Baudelaire charakterisiert.[8] Dennoch meint er, es ginge darum „...aus dem Vergänglichen das Ewige herauszuziehen.“[9]
Die Gewichtung des vitruvianischen Anspruchs der *firmitas* wird auf den Anspruch der *utilitas* oder der *venustas* verlagert, was natürlich auch für den Architekten oder die Architektin bedeutet sich selbst nicht durch ein langlebiges Kunstwerk „verewigen“ zu können. Dies gilt besonders für Planerinnen oder Planer, wie Wilhelm Cermak, deren Großteil ihres Schaffens aus temporären Architekturen oder Gestaltungen bestehen, die einer ständigen Veränderung ausgesetzt sind, wie Ladengestaltungen oder Planungen für gastronomische Nutzungen. Ephemeren Charakter weisen auch die vom *WIFI* (Wirtschaftsförderungsinstitut der Wirtschaftskammer Österreich) in Auftrag gegebenen Ausstellungsgestaltungen für Internationale Messebeteiligungen auf, die hier erstmals vorgestellt und näher untersucht werden. Ihre Lebensdauer ist auf wenige Wochen begrenzt, zudem wird an sie die Anforderung eines raschen, problemlosen Auf- und Abbaus und der

[5] Forsthuber 1991, S 9.
[6] Oechslin 1984, S 19f und 62.
[7] Hauser 2001,
www. http://www.cloud-cuckoo.net/openarchive/wolke/deu/Themen/011/ Hauser/
[8] Baudelaire 1989, S 226.
[9] Baudelaire 1989, S 225.

teilweisen Wiederverwendbarkeit gestellt. Sie entstehen im Spannungsfeld zwischen Modalitäten einer Kunstausstellung und einer konsumativ funktionierenden Produkt- und Warenpräsentation.

2. Forschungslage

Zu Beginn der Nachkriegsmoderne sind es die Protagonisten selbst, die sich in Auseinandersetzung mit den Wegbereitern der frühen Moderne mit der Architektursituation der Nachkriegszeit und den eigenen Bestrebungen, an die Moderne der 1920er und 1930er-Jahre anzuknüpfen, äußern.[10] Zeitgenössische Bewertungen einzelner Projekte sind in den laufenden Ausgaben der Zeitschriften „Der Bau“ und „Der Aufbau“ zu verfolgen, die auch immer wieder Stellungnahmen der zeitgenössischen Architekturschaffenden zur aktuellen Entwicklung veröffentlichen.[11]

Schwanzer und Uhl halten Rückschau auf die erste Periode der Nachkriegsarchitektur und bewerten die bedeutendsten Bauten.[12] Eine kritische Einschätzung trifft Kidder Smith 1962 von einem amerikanischen Standpunkt aus, auf den später einzugehen sein wird.[13] Ein erstes Resümee über Österreichische Architektur aus deutscher Sicht erstellt Kultermann 1967 und kommt zu einer wenig positiven Bewertung der allgemeinen Lage mit Ausnahme einzelner weniger Bauten.[14] 1978 stellt Johannes Spalt einen reich bebilderten Band über Haerdtls Schaffen als Architekt und Designer zusammen, in dem er auch Schriften Haerdtls veröffentlicht.[15] Friedrich Achleitner versucht 1982 mit seinem Beitrag „Besser als ihr Ruf. Zur Architektur der fünfziger Jahre“ eine Annäherung an die von ihm zeitgenössisch kritischer und radikaler betrachteten Architekturen.[16] In seinen späteren Bänden über die Wiener Architektur des 20. Jahrhunderts finden sich nicht wenige Bauten, die der Nachkriegsmoderne zuzurechnen sind und von Achleitner als „qualitative und charakteristische Bausubstanz“ eingeschätzt werden.[17] Auf Achleitners Revisionen wird im Verlauf noch einzugehen sein.

[10] Kurrent, Uhl, u.a.
[11] Die entsprechenden Ausgaben der Zeitschriften Der Bau und Der Aufbau.
[12] Schwanzer 1964, Schwanzer 1976, Uhl 1966.
[13] Kidder Smith 1962.
[14] Kultermann 1967, S 192.
[15] Spalt 1978.
[16] Achleitner 1986 (1996), S 111-117. Seit 1962 veröffentlicht Achleitner in der Presse Artikel zum zeitgenössischen nationalen und internationalen Architekturgeschehen.
[17] Achleitner 1990 (Nachdruck 2010) Band III/1, S 7.

Nach einer Phase der Geringschätzung und damit einhergehenden Abbrüchen in den 1970er und 1980er-Jahren nimmt das allgemeine Interesse an der Nachkriegsmoderne sowohl in Fachkreisen als auch in der breiten Öffentlichkeit in den vergangenen Jahren deutlich zu.[18] Im vergangenen Jahrzehnt werden verschiedene Ausstellungen über Architekten und Strömungen der Nachkriegsarchitektur organisiert, die das Interesse der breiten Öffentlichkeit an Nachkriegsarchitektur wecken. Dazu zählen die Ausstellungen im Wien Museum über Erich Boltenstern (2006), über das Strandbad Gänsehäufel (2007), die Ausstellung „Fifty Fifty" über zeitgenössische Kunst im Dialog mit den 50er-Jahren (2009), die WIG 64 – Die Grüne Nachkriegsmoderne (2014), ebenso wie Ausstellungen im *Az W* über Eugen Wörle (2009), Kirchenbau nach 1945 (2008), die *arbeitsgruppe 4* (2010) oder „Big, bad, modern" (2011) im Semperdepot.[19] Publikationen wie „Moderat Modern" zur erwähnten Boltenstern-Ausstellung beleuchten die Baukultur der Nachkriegszeit in Österreich.[20] Zudem erscheinen zahlreiche Fotobände zum Thema Architektur der 1950er- und 60er-Jahre, wie beispielsweise Stefan Oláhs Bildband.[21]

2010 wird in Zusammenarbeit von Bundesdenkmalamt und der Akademie der Wissenschaften ein Symposion zur Erhaltung der Nachkriegsarchitektur abgehalten.[22] In jüngerer Vergangenheit sind Bestrebungen des Denkmalschutzes zu verzeichnen, einheitliche Beurteilungskriterien zur Bewertung in Unterschutzstellungsverfahren zu erarbeiten.[23]
Maria Kramer stellt in ihrer Dissertation über Erich Boltenstern 2003 erstmals ein gesammeltes Werkverzeichnis und einen Überblick über sein gesamtes Schaffen zusammen.[24] Oswald Haerdtls Nachlass wird von Adolf Stiller gesichtet und

[18] Bedauerliche Abbrüche wie des Gebäudes der Bundesländerversicherung am Donaukanal von Georg Lippert mit der ersten in Österreich verwirklichten curtain-wall-Fassade sind ebenso zu verzeichnen wie bis zur Unkenntlichkeit führende Veränderungen wie die des ehemaligen Semperitgebäudes auf der Wiedner Hauptstraße, ebenso von Georg Lippert. Besonders häufigen Veränderungen ausgesetzt sind natürlich Cafés und Geschäftsausstattungen, von denen nur mehr wenige erhalten sind.
[19] http://www.wienmuseum.at/de/archiv.html (Letzter Zugriff 03.06.2015) und http://www.azw.at/exhibition.php?category_id=2 sowie https://www.architekturaktuell.at/news/bigbadmodern-im-semperdepot-wien (letzter Zugriff 03.06.2015).
[20] Eiblmayr/Meder 2006.
[21] Oláh 2011.
[22] Nobody's Darling? Preservation, Conservation und Dokumentation of Postwar-Modernism, Symposion 26.-27. Februar 2010. Universität für angewandte Kunst.
[23] Österreichisches Bundesdenkmalamt 2012.
[24] Kramar 2003.

erforscht, 2000 erfolgt die entsprechende Publikation.[25] Autobiographische Beiträge von Karl Schwanzer, Georg Lippert, Carl Appel, Friedrich Kurrent, Josef Lackner, Roland Rainer, Ottokar Uhl, Ernst Hiesmayr, Harry Glück, Gustav Peichl oder Karl Mang reflektieren das eigene Schaffen aus der Nachkriegszeit bis in die Gegenwart.[26] Monografien über einzelne Protagonisten wie die über Ottokar Uhl und Arbeiten über das weitere Umfeld wie die Dissertation und Publikation von Gabriele Hofer über die Architekturfotografin Lucca Chmel tragen dazu bei, das Architekturgeschehen der Nachkriegszeit und der folgenden Jahre greifbarer, anschaulicher und verständlicher zu machen.[27] Das gleiche Bestreben haben Beiträge über einzelne Bauwerke aus der Nachkriegszeit, wie etwa Adolf Stillers Büchlein zur Ausstellung über den Ringturm.[28]

Die gestiegene Akzeptanz und Wertschätzung ist auch an der wachsenden Zahl von Unterschutzstellungen durch das Denkmalamt abzulesen.[29] Einerseits könnte dieses gestiegene Interesse an der unserem heutigen Zeitgeschmack entgegenkommenden, zurückhaltenden Formensprache liegen, andererseits am Mechanismus eines immer enger verlaufenden Rezeptionsrhythmus, wie ihn Jürgen Tietz beschreibt.[30]

Dennoch ist noch viel Forschungsarbeit auf diesem Gebiet zu leisten, zahlreiche Nachlässe bedeutender Architekten der Nachkriegszeit warten auf ihre Sichtung und Auswertung.[31] Mit dem Entwicklungsstand der Ausstellungs- und Messegestaltung in der Nachkriegszeit beschäftigt sich Richard Paul Lohse und verfasst in seiner Publikation von 1953 eine vergleichende Zusammenschau.[32] Er stellt ländertypische Unterschiede im Entwicklungsstand fest und bemängelt vor allem die kommerziellen Ausstellungsgestaltungen. Publikationen über den Messebau aus österreichischer Sicht liegen in Form der „Experiment Metropole“ oder „smart cities“ vor.[33] Markus Kristan befasst sich mit der Pavillonarchitektur der Wiener Messe von 1873 bis 1970

[25] Stiller 2000.
[26] Schwanzer 1973, Lippert 1983, Appel/Jaksch/Langer 1988, Kurrent 2001, Lackner/Abendstein 2002, Rainer 2003, Uhl 2003, Mang 2007, Kuzmany/Auböck 2009, Welzig 2003
[27] Achleitner/Athanassiadis/Muck 2002, Steger 2011, Hofer 2006.
[28] Stiller 1998.
[29] Podbrecky 2012, S 16.
[30] Tietz 2009, S 53ff.
[31] Darunter befinden sich die Nachlässe von bedeutenden Architekten der Nachkriegszeit wie Georg Lippert, Roland Rainer oder Karl Schwanzer, aber auch Eva Mang-Frimmel und Karl Mang.
[32] Lohse 1953.
[33] Kos/Gleis 2014, Felber/Krasny/Rapp 2000.

und in einem weiteren Beitrag speziell in der Nachkriegszeit.[34]

Zur Zeit der Tätigkeiten Wilhelm Cermaks für die Bundeswirtschaftskammer werden folgende Projekte Cermaks publiziert: Die Gestaltung für das Schuhgeschäft Nagy von 1952 im Wiener Trattnerhof wird in der Zeitschrift „Der Bau", in einem Artikel über Ladenbauten, neben Projekten von Karl Schwanzer und Anton Potyka präsentiert.[35] Im Jahr darauf wird Cermaks Gestaltung des Geschäftes „Steinböck" für „Kunstgewerbliche und modische Waren" veröffentlicht. [36] In einer Zusammenschau verschiedener Messebauten im In- und Ausland wird Cermaks Beitrag für die Messe in Zagreb 1953 neben Oswald Hardtls Pavillon für „Felten & Guilleaume" oder Karl Schwanzers Entwurf für Paris 1953 abgebildet.[37]
Anlässlich Wilhelm Cermaks Emeritierung erscheint ein Katalog zur Ausstellung über seine Lehrtätigkeit an der Hochschule für angewandte Kunst, in dem, neben seinen Entwürfen für Rektorenketten, Keramik und Textil, auch die Messegestaltung für Lausanne veröffentlicht wird.[38] 2012 werden in der umfangreichen Ausstellung „Das Gold des *Az W*" über die Sammlung des Architekturzentrum Wiens mehrere Projekte Wilhelm Cermaks gezeigt und im gleichnamigen Katalog publiziert.[39]

Forschungsdesiderat – Forschungsfrage

Mit Ausnahme der angeführten Veröffentlichungen liegen über Cermaks Schaffen bisher noch keine Publikationen vor. Seine Werke wurden bisher weder erfasst noch untersucht. Das *Architekturzentrum Wien* übernimmt den Nachlass 2010 in Form von Planmaterial und Akten, die in jeweils zwei Plan- und Aktenschränken abgelegt waren (Abb. 2 und Abb. 3). Teil dieser Masterarbeit ist es zunächst die Pläne, die sich aus Entwürfen, Wettbewerbspräsentationen, Ausführungs- und Detailplänen zusammensetzen und die zugehörigen schriftlichen Unterlagen wie Verträge, Kostenvoranschläge und Briefwechsel, sowie Fotomaterial zu sichten und nach Projekten zu sortieren und in weiterer Folge zu inventarisieren. Diese Ergebnisse werden in weiterer Folge herangezogen um ein komplettes Werkverzeichnis Wilhelm Cermaks aus den Beständen des sich im *Az W* befindlichen Nachlasses zu erstellen.[40]

[34] Kristan 2004, Kristan 2005.
[35] o.a. Der Bau 1952 Heft 1/2, S 30 und 31.
[36] o.a. Der Bau 1953 Heft 5/6, S 114.
[37] o.a. Der Bau 1953 Heft 9/10, S 197ff.
[38] Cermak 1990.
[39] Architekturzentrum Wien 2012, S 45, S 58, S 71, S 72 und S 79.
[40] Im Archiv der Hochschule für Angewandte Kunst befinden sich keine weiteren

Die Messegestaltungen für das *WIFI* haben in Cermaks Œvre nicht nur quantitativ einen hohen Stellenwert, sie erstrecken sich zudem über mehrere Jahrzehnte und stellen daher interessantes Ausgangsmaterial für vielfältige Fragestellungen dar. Zudem kommt die Besonderheit, dass es außer Wilhelm Cermak zu dieser Zeit in Österreich nicht viele Architekten und Architektinnen gibt, die sich in diesem Umfang über diese lange Zeitspanne fast ausschließlich mit Messegestaltung beschäftigten. Kriterien für die Auswahl der in dieser Arbeit näher vorzustellenden Projekte sind einerseits, einen ausgewogenen Querschnitt von realisierten und nicht realisierten Entwürfen zu finden, andererseits darzustellen, dass sich Cermaks Schaffen auf alle Kontinente erstreckt. Bei der Messegestaltung in Lima wird zu zeigen sein, wie ein Messepavillon über mehrere Jahre erweitert und verändert wird. Die Messen für Paris haben sich für einen Vergleich verschiedener Entwürfe aus mehreren Jahren Tätigkeit angeboten. Wie bereits erwähnt, sind Cermaks Entwürfe teilweise sehr unterschiedlich, gleichzeitig sind jedoch auch Routinen ablesbar, auch dies soll durch eine geeignete Auswahl sichtbar werden. Nicht zuletzt ist es die hohe Qualität der Planzeichnungen, besonders der perspektivischen Darstellungen selbst, die das Interesse der Autorin weckte. Es ist daher zu bedauern, dass ein weiterer Schwerpunkt des äußerst vielseitig arbeitenden Architekten, nämlich Shopgestaltungen und private Bauaufgaben, für die Wilhelm Cermak ebenfalls äußerst kunstvolle Plandarstellungen und fein ausgearbeitete Detailzeichnungen anlegt, im Umfang dieser Arbeit nicht behandelt werden können.

Im Zusammenhang mit den Messebauten wird zu überprüfen sein, ob eine stilistische Entwicklung ausgehend von den 1950er- zu den 1960er-Jahren festzustellen ist. Es wird zu untersuchen sein, ob die Annahme, dass sich das *WIFI* und somit das offizielle Österreich eher traditionell und wenig fortschrittlich präsentiert, zu bestätigen ist. Wie ist die Herangehensweise Cermaks im Vergleich zu anderen Protagonisten des Messebaus der Nachkriegs- und Wirtschaftswunderjahre einzuschätzen? Wo bewegt sich Cermak vor dem Hintergrund der Entwicklung des österreichischen Architekturgeschehens? Ist er in der Messegestaltung als Vorreiter einzuschätzen? Wettbewerbsentscheidungen sind zu beleuchten. Es ist der Frage nachzugehen, wann welcher Beitrag bevorzugt wird. Möglicherweise lassen sich an der Bauaufgabe Messegestaltung in der

---

architektonischen Arbeiten Wilhelm Cermaks. Sein Personalakt konnte aus Datenschutzgründen noch nicht eingesehen werden.

Nachkriegszeit Einflussnahmen der Siegermächte bzw. die weltpolitische Ausrichtung des Nachkriegsösterreichs nachvollziehen.

Begriffsbestimmung *modern – Moderne – Nachkriegsmoderne*

Inge Podbrecky weist in ihrem Beitrag „Modern, aber nicht neu" in der gleichnamigen Ausgabe der Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege über die Architektur nach 1945 in Wien auf die missverständliche Verwendung des Begriffs „Modern" hin.[41] „Modern" und „Neu" werden oft gleichgesetzt, stehen aber nur scheinbar für das Gleiche. Mit dieser Diskrepanz beschäftigt sich bereits Adolf Loos in seinen Überlegungen zur Überwindung des Historismus und einem Aufgreifen der Moderne des Klassizismus und des Biedermeier.[42] Der Begriff der Moderne, wie ihn Charles Baudelaire prägt, beschreibt das Kontextuelle und Aktuelle in der Kunst, das sie in einem historischen Kunstwerk rezipierbar macht und im Gegensatz zu einem traditionellen, allgemein gültigen Kunstkanon steht.[43]

1932 wird in der *International Exhibition of Modern Architecture* im *MoMA* in New York eine Zusammenschau der architektonischen Moderne als internationales Phänomen der vorangegangenen Dekade geliefert.[44] Als gemeinsame Merkmale seien die Betonung des reinen Volumen, modulare Regelmäßigkeit konträr zu Symmetrie, Vertrauen in die immanente Schönheit der Materialien, technisch perfekte Ausführung und gute Proportion im Gegensatz zu aufgesetzten Ornamenten festzustellen, so Alfred H. Barr Jr. im Vorwort zum entsprechenden Ausstellungskatalog.[45] Lois Welzenbacher ist der einzige österreichische Architekt, der in dieser Schau vertreten ist.[46] Ein weiteres, maßgebliches Moment der Moderne ist die geforderte Trennung von Architektur und Kunst.[47] Bereits in den 1920er-, verstärkt in den 1930er-Jahren kommt es vor allem in Deutschland und Frankreich im Wohnhausbau durch eine Typisierung und Rationalisierung zu einer Industrialisierung des Bauens.[48]

---

[41] Podbrecky 2012, S 11.
[42] Loos 1898, in Opel 2010, S 68f.
[43] Baudelaire 1989, S 226. (siehe auch Charles Baudelaire, Le peintre de la vie moderne (1863), in: https://fr.wikisource.org/wiki/Le_Peintre_de_la_vie_moderne/IV S 69).
[44] https://www.moma.org/learn/resources/press_archives/1930s/1932 (letzter Zugriff 15.06.2015). Interessant ist hier festzustellen, dass es dasselbe Jahr ist, in dem die Ausstellung der Wiener Werkbundsiedlung eröffnet wird.
[45] Barr Jr. 1932 (1966) S 21f.
[46] Prokop 2007, http://www.architektenlexikon.at/de/680.htm.
[47] So bemerkt etwa Adolf Loos, dass nur das Grabmal und das Denkmal architektonische Aufgaben wären, die tatsächlich mit Kunst zu tun hätten. Adolf Loos, Architektur (1901) in: Adolf Opel (Hg.), Adolf Loos: Gesammelte Schriften, Wien 2010, S 402.
[48] Maßgeblich wird diese Entwicklung von Wohnbauprogrammen zur Linderung der

Die Forderung der Trennung von Kunst und Architektur wird auch in der Nachkriegsmoderne weiter formuliert. So stellt Eugen Wörle 1961 ähnlich wie bereits Adolf Loos über ein halbes Jahrhundert zuvor fest, dass „[d]ie Verbindung der Architektur mit der Kunst erst [einsetzt] [...], wenn ein Bau errichtet wird, der eigentlich gar keinen Zweck hat [...].“[49]

Ein weiterer Anspruch der Moderne, der auch in der Nachkriegsmoderne weiter Gültigkeit hat, ist der dem funktionalistischen Ansatz folgende Anspruch auf Wahrhaftigkeit.[50] Architektur ist wahrhaftig, wenn ihre Formen aus den Funktionen, die sie erfüllen sollen, entstehen. Mit der Wahrhaftigkeit ist Zeitlosigkeit verbunden, da diese Formen immer Gültigkeit haben werden – so der Anspruch der Moderne und auch der Nachkriegsmoderne. Die formalen Anforderungen an die Architektur der Moderne in der Nachkriegszeit ändern sich lt. Henry-Russell Hitchcock lediglich in der Verschiebung der offenbar obsolet gewordenen Forderung nach Ornamentlosigkeit hin zu einer Forderung die Baustruktur stärker darzustellen und auf Ausführungsdetails zu achten.[51]

Alfred Roth als Vertreter der Moderne plädiert in einem 1960 vor der Ingenieurkammer gehaltenen Vortrag für die Schönheit in der Architektur, die aus Einheit von Inhalt, Konstruktion und Form resultieren müsse und keinesfalls aufgesetzt werden dürfe. Weitere wichtige Bestandteile einer gelungenen Architektur seien Einfachheit, Ordnung, Proportion, Rhythmus – und „die Heiterkeit als Ausdruck von Schöpfungsfreude und Menschlichkeit.“[52]

3. Politischer Hintergrund

Die Architekturentwicklung in Wien der 1920er- und frühen 1930er-Jahre wird durch die sozialistische Stadtregierung begünstigt. Die Zweite Republik wird von 1945 bis 1969 jedoch von einer konsensorientierten großen Koalition regiert. Die beiden Großparteien SPÖ und ÖVP weisen zudem personelle Kontinuitäten zum Ständestaat auf. Diese Konstellation begünstigt weder eine kritische Auseinandersetzung mit der politisch-gesellschaftlichen Situation der Zeit vor dem Anschluss an Hitlerdeutschland, noch einen radikalen Neubeginn nach Kriegsende.

Wohnungsnot wie beispielsweise in Berlin getragen. Auch in Wien wird die Moderne der 1920er- und frühen 1930er-Jahre durch die Baumaßnahmen des Roten Wien bis zur Machtergreifung der Austrofaschisten weiterentwickelt.

[49] Wörle 1961, S 123.

[50] Podbrecky 2012, S 12.

[51] Hitchcock 1951, S 62ff.

[52] Roth 1960, S 233.

Der Wiederaufbau selbst wird als identitätsstiftendes Unterfangen der großen Koalition über die Beschäftigung mit den Ursachen des Holocaust gestellt. Die Selbstdarstellung Österreichs als erstes Opfer Nazideutschlands wird – in den Gründungsurkunden verankert – kultiviert, eine Aufarbeitung nicht nur in den unmittelbaren Nachkriegsjahren unmöglich.[53] Alles, was das Idealbild des „neuen Österreichs" beschädigen könnte, muss, wie Wolfgang Kos anlässlich der Untersuchung zur Ausstellung „Niemals vergessen!" darlegt, unterbleiben. „Die Benutzung von runden Jubiläen für didaktisch inszenierte Rückblicksaktivitäten und Medienoffensiven zwecks Homogenisierung der Erinnerung sollte bis in die achtziger Jahre ein österreichisches Spezifikum bleiben", so Kos weiter.[54]

Spätestens durch die konsumativ funktionierende Marshallplan-Hilfe ab 1948 wird Österreich marktwirtschaftlich und nach einem westlichen Demokratieverständnis orientiert.

4. Der Auftraggeber – Das Wirtschaftsförderungsinstitut

Gründung – Entwicklung

Bereits 1920 wird in Österreich ein modernes Kammergesetz beschlossen, das seinen Mitgliedern unabhängig von der Steuerleistung gleichberechtigtes Stimmrecht einräumt. Unter dem Ständestaat kommt es jedoch mit Beginn der 1930er-Jahre zur Abkehr vom internationalen Welthandel, zur Abgrenzung des österreichischen Markts bis hin zur Einführung einer Gewerbesperre und Wiedereinführung eines Zunftwesens. Mit dem Anschluss Österreichs an Nazi-Deutschland wird auch das Wirtschaftssystem angeglichen und in das System der reichsdeutschen Industrie- und Handelskammern eingegliedert.

1946 wird mit einem neuen Handelskammergesetz die Struktur der Wirtschaftskammer mit ihren Länderkammern und der Einbeziehung der Fachorganisationen wie Innungen und Fachgruppen festgelegt. Auch die Aufgaben der Wirtschaftsförderungsinstitute, die bereits ab 1945 aktiv sind, werden hier gesetzlich geregelt. Neben Aus- und Weiterbildung, der allgemeinen technischen und betriebswirtschaftlichen Wirtschaftsförderung ist die Veranstaltung und Organisation von Messen, Ausstellungen und Musterschauen bis ins Jahr 2000 Aufgabe des *WIFI*.[55] Bereits 1946 beteiligt sich das *WIFI* an der ersten Auslandsmesse nach dem

[53] Manoschek 1995, S 98ff.
[54] Kos 1994, S 59f.
[55] *WIFI* 2006, S 6ff.

2. Weltkrieg, in Paris. 1950 folgt die erste Auslandsmesse in Übersee mit der Beteiligung an der Ausstellung in Chicago. Unmittelbar nach dem Krieg bieten die Messen einen organisierten Ort, wo Angebot und Nachfrage aufeinander treffen und den europäischen Wirtschaften zur Orientierung dienen können.[56] Parallel zur Etablierung der Außenhandelsstellen wird die Messetätigkeit zur Exportförderung österreichischer Produkte und Dienstleistungen intensiviert. 1958 wird in Malmö die erste „Österreich-Woche" abgehalten, im selben Jahr erfolgt die erste Beteiligung an einer Weltausstellung nach dem Zweiten Weltkrieg.[57] Einzelaussteller und nationale Pavillons stellen die beiden Messetendenzen der frühen 1960er-Jahre dar. Österreich fördert Einzelaussteller, beteiligt sich aber auch nach wie vor mit Österreich-Pavillons.

Erster Präsident der Wirtschaftskammer von 1946 bis 1953 ist Julius Raab, der nach der Präsidentschaft von Franz Gustav Dworak von 1953 bis 1961 nochmals von 1961 bis 1964 der Wirtschaftskammer vorsteht. Rudolf Sallinger folgt mit der bis heute längsten Präsidentschaft von 1964 bis 1990.

Auftragsvergabe – Arbeitsweise

Zur Errichtung der Messepavillons bzw. Ausgestaltung bestehender Räumlichkeiten führt das Wirtschaftsförderungsinstitut beschränkte Wettbewerbe aus. Meist werden drei Architekten oder Architektinnen eingeladen ihre Entwürfe abzuliefern, lediglich für prestigeträchtigere Messen, wie es Weltausstellungen sind, werden mehrere Planer und Planerinnen geladen.[58] Wobei an dieser Stelle festzuhalten ist, dass sich in den 1950er- und 1960er-Jahren mit Ausnahme von Eva Mang-Frimmel ausschließlich männliche Architekten mit der Messegestaltung für das *WIFI* beschäftigen.[59]

Bei Teilnahme sind nicht nur Pläne, sondern auch Kostenvoranschläge vorzulegen, wobei bereits im Vorfeld ein Limit angegeben sein kann.[60] Im Zuge der Wettbewerbseinladung können bestimmte Themenschwerpunkte der Messe festgelegt oder bestimmte Bestandteile wie Büros bzw. Informationsstände gefordert werden. Weiters ist die Gestaltung der Entwurfspläne im Maßstab und Inhalt festgelegt. So wird beispielsweise oft ein Schaubild gefordert.[61]

---

[56] o.a. 1954.
[57] *AWO* 2007, S 101.
[58] Beim Wettbewerb für die Weltausstellung in New York sind es sechs Teilnehmer.
[59] siehe Interview mit Karl Mang im Anhang, S 250.
[60] Beispielsweise ist dies der Fall bei der Messegestaltung Mailand 1960 (siehe hierzu N29-048/Dok 1 Schreiben des *WIFI* vom 22.12.1959, S 1).
[61] N29-048/ Dok 1 Schreiben des *WIF*I vom 22.12.1959, S 2.) oder auch N29-074/Dok 1

Modelle sind nicht vorgeschriebener Bestandteil der Wettbewerbsunterlagen, mit Ausnahme der Wettbewerbe zu den Weltausstellungen.[62] Dennoch fertigt Wilhelm Cermak immer wieder Modelle zu seinen Entwürfen an. Im Nachlass von Lucca Chmel finden sich etwa Fotos des Modells zur Messe in Brüssel 1955.[63]
Spezielle Material- oder Produktvorgaben dürften nur selten bestanden haben. Eigene Materialthemenmessepavillons wie sie aus der Vergangenheit bekannt sind, etwa der Glashaus-Pavillon von Bruno Taut für die Kölner Werkbundausstellung 1914, werden vom *WIFI* in den 50er- und 60er-Jahren offenbar nicht beauftragt.
Für den Fall, dass ein eingereichter Entwurf nicht ausgewählt wird, steht dem teilnehmenden Planer oder der Planerin eine Spesenentschädigung zu.[64] Die Beauftragung der Wirtschaftskammer erfolgt nicht nur auf Grund der Entwurfsqualität, sondern auch auf Grundlage der projektierten Baukosten.[65]

Es wird festgehalten, dass der jeweilige Architekt oder die jeweilige Architektin die veranschlagten Kosten nicht überschreiten darf. Bei Überschreitung der Kosten ohne Zustimmung der Wirtschaftskammer haftet der Architekt für die Zusatzkosten.[66] Der Planer oder die Planerin wird aufgefordert möglichst günstig zu bauen. „Zur Erzielung von Einsparungen ist Fundusmaterial in grösstmöglichem Ausmasse [sic!] zu verwenden.“[67] Wie aus schriftlichen Unterlagen hervorgeht, werden tatsächlich Wandelemente oder Stahlrohre umgebaut und wiederverwendet, ebenso werden Schilder neu beschichtet. Aus der Abrechnung geht ebenso die Wiederverwendung von Beleuchtungskörpern und sogar Elektroinstallationsmaterial hervor.[68] Aus einer akribischen Auflistung zur Messe in Bari 1963 ist ersichtlich, dass Bestandteile der Pariser Messe 1963 wie Sisal-Bodenbeläge, Fauteuils, alle Abstelltischchen, ein Pulttisch, alle Blumenbehälter, alle Vitrinen-Dekorationsgestelle aber auch eine Moccamaschine, ein Staubsauger und zwei Papierkörbe wiederverwendet werden.[69]

Schreiben des *WIFI* vom 06.02.1962.

[62] siehe Interview mit Karl Mang im Anhang, S 246. Dagegen würde sprechen, dass auch ein Modellfoto von Karl Schwanzers Beitrag für Paris 1955 vorliegt (Abb. 147).

[63] Der Nachlass von Lucca Chmel befindet sich in der Österreichischen Nationalbibliothek.

[64] Im Falle der Messegestaltung Mailand 1960 sind dies 1.500,- ATS (siehe N29-048/ Dok1, Schreiben des *WIFI* vom 22.12.1959, S 2).

[65] N29-042/Dok 1.

[66] N29-042/Dok 1 (Auftragsschreiben vom 12.03.1959, S. 2).

[67] N29-042/Dok 1 (Auftragsschreiben vom 12.03.1959, S. 2).
Die Verwendung von Fundusmaterial wird auch für die Messe in Mailand 1960 gefordert (siehe N29-048/ Dok 1 Auftragsschreiben S 2) oder auch für Paris 1962 (siehe N29- 074/ Dok 1 Schreiben des *WIFI* vom 27.03.1962).

[68] N29-048/Dok 1 (Rechnungen Firma Hartl, Firma Estl, Firma Csernohorszky).

[69] N29-080/Dok 1.

Die Auswahl der auszustellenden Waren trifft der Architekt oder die Architektin gemeinsam mit den ausstellenden Firmen, wobei die Produktwahl durch eine Jury bestätigt werden muss. Wie aus einem Auftragsschreiben hervorgeht, beauftragt Cermak zumindest fallweise eine Werbefirma mit dieser Aufgabe.[70] Karl Mang erläutert zu diesen Verfahren, dass er sich bei seiner Auswahl oft gegen die allgemeinen Erwartungen entschieden und Produkte in die Ausstellung genommen habe, die ihn persönlich interessierten.[71]

Der Planer und die Planerin ist nicht nur für die Übernahme des Messematerials vor Ort verantwortlich, wie beispielsweise im Auftragsschreiben für die Messegestaltung Mailand 1960 festgehalten, er oder sie ist auch bereits für die Überwachung der ordnungsgemäßen Verpackung des Messematerials zuständig.[72]
Wie aus einem Gedächtnisprotokoll vom 13.04.1959 zum Aufbau des Messestandes Paris 1959 angelegt und unterzeichnet von Wilhelm Cermak und Dr. Jantsch von der Außenhandelsstelle in Frankreich hervorgeht, muss Cermak fehlende Waggonladungen mit vorgefertigten Montageteilen erst ausfindig machen, dann die Überstellung von Bern nach Paris veranlassen. Zudem gibt es noch Probleme beim Abladen der Waggons, der Zoll muss wegen der Verspätung bemüht werden, außerhalb der Dienstzeit die Zollformalitäten durchzuführen, damit der Standaufbau mit zwei Tagen Verspätung überhaupt beginnen kann.[73]

Der Architekt oder die Architektin hat sich somit mit genauen Vorgaben der Auftraggeberin auseinander zu setzen und trägt große Verantwortung für das Funktionieren der Ausstellung. Andererseits stellt die Tätigkeit für das *WIFI* ein verlässliches und lukratives Betätigungsfeld dar.

5. Messe – Entwicklung und Typologie

Messen entwickeln sich in Europa bereits im Mittelalter.[74] Sie werden ein- oder mehrmals jährlich abgehalten und dienen damals der Abhaltung eines Waren- oder

[70] N29-042/Dok 1 (Rechnung der Firma Benesch vom 19.02.1959).
[71] siehe Interview mit Karl Mang im Anhang, S 249.
[72] N29-048/Dok 1 (Auftragsschreiben vom 03.02.1960, S 2).
[73] N29-042/Dok 1 (Gedächtnisprotokoll vom 13.04.1959).
[74] Den frühesten Beleg gibt es für eine Messe in St. Denise in der 1. Hälfte des 7. Jhd. In Flandern werden im 11. Jhd. Messen in Torhot, Ypern, Lille und Brügge abgehalten. Im Spätmittelalter erfahren die Städte Chalon-sur-Saône, Genf und Lyon an höherer Bedeutung. (http/e.wikipedia.org/wiki/Messe_Wirtschaft letzter Zugriff 29.07.2015).

Geldmarktes. Im Gegensatz zu Jahrmärkten haben sie überregionale Bedeutung und sind zur Steigerung der Publikumszahl meist an kirchliche Feiern geknüpft. Seit dem 14. Jhd. entwickelt sich daher die Bezeichnung Messe vom lat. *missa* für „Heiligenfest“ oder „kirchlicher Festtag“.[75] In weiterer Folge kommt es zu einer Verbindung mit dem Fernhandel, was die positive Entwicklung vor allem geografisch strategisch günstig gelegener Messestandorte zur Folge hat. Mit dem Einsetzen der Industrialisierung im 18. Jhd. verändern sich die Absatz- und Vertriebsmöglichkeiten. Märkte und Handelsbeziehungen weiten sich aus, die moderne Warenpräsentation, die „Produktmesse“ entwickelt sich. 1761 findet in London erstmals die Maschinenausstellung statt.[76] Seit der ersten Ausgabe 1798 entwickelt sich in Paris entsprechend der fortschreitenden Industrialisierung und Massenproduktion von Verbrauchsgütern eine Ausstellung von französischen Erzeugnissen auf den Champs de Mars mit ständig wachsender Zahl an Ausstellern und Besuchern und längerer Ausstellungsdauer.[77] Mit zunehmendem Ausbau des Warenverkehrs entsteht Mitte des 19. Jhd. der heute noch gängige Typus der „Mustermesse“. Die Messe ist nicht mehr Warenumschlagplatz, sondern Präsentationsfläche für Musterkollektionen. Neben dem Angebotsvergleich auf der einen Seite und der Akquise, Steigerung des Bekanntheitsgrades und Informationsaustausch andererseits, ist die Schaffung von Markttransparenz ein wichtiges Ziel für die Durchführung von Messen.

Wilhelm Cermaks Messeentwürfe entstehen fast ausschließlich für internationale Messebeteiligungen Österreichs, dennoch soll hier näher auf die Wiener Entwicklungen eingegangen werden, da sie den Hintergrund für Cermaks Schaffen darstellen und die Entwicklungen – zumindest in Europa – ähnlich verlaufen. In Wien findet die erste Gewerbeprodukteausstellung 1835 in den Redouten-Sälen statt.[78] Für Messen bestehen damals keine eigens geschaffenen Räumlichkeiten, man eignet sich bestehende Architekturen – wie in diesem Fall große Ballsäle – an. Seit Beginn ihrer Veranstaltung 1851 haben Weltausstellungen besonders in der Zeit bis zum ersten Weltkrieg eine große ökonomische Bedeutung, sind sie doch oft Präsentationsbühne für neue technische Errungenschaften. Gleichzeitig stellt die Ausrichtung einer Weltausstellung auch einen wichtigen Impuls für die veranstaltende Stadt dar. Ab Mitte des 19. Jhd. entstehen daher die ersten

[75] Drosdowsky 1989, S 454.
[76] Lohse 1953, S 8.
[77] Lohse 1953, S 8.
[78] Stalzer 2004, S 117.

großzügigen Ausstellungshallen, die eigens für diese Nutzung konzipiert werden.[79] Es handelt sich um eine neue Bauaufgabe ohne verbindlichen Typus. Es gilt möglichst große, stützenfreie Räume, die variable Nutzungen erlauben, zu schaffen. Die frühen impulsgebenden Bauten wie der *Crystal Palace* nehmen Anleihe an der sich ebenfalls neu entwickelnden Industriearchitektur und nobilitieren diese durch typologisierte Formen, was auch an der Bezeichnung ablesbar ist.

In Wien wird für die Weltausstellung 1873 auf dem Gelände des Praters ein riesiges Ausstellungsareal bebaut. Neben der Rotunde als Mittelpunkt entstehen ein Industriepalast, eine Kunsthalle, diverse Pavillons und ein „internationales Dorf", eingebettet in ein aufwändig gestaltetes Freigelände. Neben dem Messegelände im Prater werden ab 1921 zusätzlich die ehemaligen Hofstallungen als „Messepalast" genutzt, wo auch Ausstellungen durchgeführt werden. In der Rotunde präsentieren sich Firmen in Ausstellungskojen, im Freigelände werden Messepavillons errichtet (Abb. 4 – Abb. 7). Für diese neue Bauaufgabe „Messepavillon" gibt es noch keinen obligatorischen Typus, die Architekten nehmen daher Anleihe an verwandten Gestaltungsaufgaben wie Kurpavillons oder Kiosken. [80] So entsteht in der Zwischenkriegszeit auf diesem Gelände eine Vielzahl von unterschiedlichen Pavillons, oft von bedeutenden österreichischen Architekten geplant.[81] Entsprechend den Entwicklungen in der österreichischen Architekturlandschaft werden auch im Messebau und der Messegestaltung Ideen der Moderne aufgegriffen, jedoch nie so entschieden umgesetzt wie es in der deutschen Bauhausbewegung unter Ludwig Mies van der Rohe und Lilly Reich der Fall war.[82] Mit dem Brand der Rotunde 1937 wird eine Neuplanung erforderlich. Nur wenige Teile der unter der Nazi-Herrschaft errichteten Messebauten, wie das Südportal, bleiben mehrere Jahrzehnte bestehen.[83] Wie in vielen anderen europäischen Städten wird auch in Wien der Wiederaufbau und eine Neugestaltung des Messegeländes nach Kriegsende erforderlich. Es werden drei große Ausstellungshallen konzipiert und durch ein Freigelände ergänzt, auf dem freistehende Pavillons errichtet werden können. Zu

[79] In London wird 1851 der Crystal Palace errichtet, nach dessen Vorbild 1853 der New York Crystal Palace entsteht. In Paris werden anlässlich der Ausrichtung der Weltausstellung 1855 das Palais de l'Industrie und das Palais des Beaux-Arts eröffnet.

[80] Kristan 2004, S 143.

[81] Darunter finden sich Ernst A. Plischke, Emil Hoppe, Otto Schöntal, Heinrich Schmidt, Hermann Aichinger, Siegfried Theiss und Hans Jaksch.

[82] In der Materialausstellung der Schau „Die Wohnung unserer Zeit" 1931 zeigt Lilly Reich Hölzer und Furnierplatten in einer White Cube – Umgebung und inszeniert so Materialproben als Kunstwerke (Abb. 8).

[83] Kristan 2004, S 149f. Nach Plänen von Alexander Popp, Hermann Kutschera und Anton Ubl werden ab Sommer 1938 fünf Hallen mit insgesamt 10.850m^2 errichtet, darunter auch das Südportal.

den planenden Architekten zählen viele, die bereits in der Zwischenkriegszeit mit Pavillongestaltung beschäftigt sind (z.B. Oswald Haerdtl, Erich Boltenstern, Siegfried Theiss & Hans Jaksch), neue Namen wie Karl Schwanzer, Carl Auböck oder Franz Kiener kommen hinzu (Abb. 9 –Abb. 12). Wilhelm Cermak realisiert hier für die Manufaktur Augarten Porzellan 1952, 1961 und 1969 Messepräsentationen (Abb. 13). [84] In den Nachkriegsjahren haben internationale Messen wieder höhere Bedeutung, sie sollen mithelfen, die Wirtschaft in Schwung zu bringen und Exportmärkte für Österreich zu öffnen.

Markus Kristan weist darauf hin, dass der Begriff „Ausstellung" von den Anfängen der „Weltausstellungen" über diverse Veranstaltungen wie die Kaiser-Jubiläumsausstellung, die Jagdausstellung bis zur Ersten Internationalen Wiener „Messe" stellvertretend für die Bezeichnung „Messe" verwendet wird. [85] Wie die Begrifflichkeiten, sind auch die Präsentationsformen einer Messe, einer Kunstausstellung und einer Ladensituation verschwimmend und nicht klar abzugrenzen. Die Messegestaltung arbeitet vor allem in den 1950er- und 60er-Jahren noch stärker mit der Inszenierung, der Ästhetisierung von Ausstellungsgut im Sinne einer Kunstausstellung. Das Ziel einer Messe ist dennoch der Verkauf und nicht die ästhetische Darbietung. Der Besucher oder die Besucherin einer Kunstausstellung möchte sich dem ästhetischen Genuss hingeben und erwartet geistige Anregung. Bei Messen ist zwischen dem breiten Publikum einer sogenannten „Publikumsmesse", dem es vorrangig um Unterhaltung in der Freizeit geht und dem professionell interessierten Besuchersegment einer Fachmesse zu unterscheiden. Die Messegestaltung hat die Aufgabe, die konsumativen Ziele zu tragen, hinter das Produkt zurückzutreten und trotzdem für Aufmerksamkeit zu sorgen. Im Gegensatz zur Gestaltung einer Kunstausstellung, die im Sinne einer Raumkunst selbst Teil der Kunst wird, dient die Messegestaltung dem Konsum, der Geschäftsanbahnung, der Imagegestaltung und dem Branding. Neben dem fehlenden verpflichtenden Typus für einen Messepavillon dürfte man sich dennoch auf Gestaltungsgrundsätze verständigen. Bereits um 1900 wird gefordert, dass ein Messebau seine Funktion sichtbar machen und signalisieren solle, dass er nur für die Dauer der Ausstellung konzipiert ist. Entsprechend dem damaligen Diskurs wird ein wahrhafter Materialeinsatz gefordert, Imitationen verpönt. Der Entwurf solle Aufmerksamkeit erregen und bereits auf die ausgestellten Materialien oder Waren verweisen. Werden diese Anforderungen erfüllt, ergebe sich die Schönheit von

[84] N29-003, N29-067 und N29-067.
[85] Kristan 2004, S 157.

selbst.[86] Robert Örley, selbst Planer eines Messepavillons der Aktiengesellschaft für Eisenbahnbedarf auf der 1. Wiener Internationalen Herbstmesse, äußert sich gegen allzu bunt und auffällig gestaltete Kojen und fordert mehr Uniformität, damit der Warenvergleich übersichtlicher und einfacher wäre.[87] Haerdtl propagiert für die Architektur im Allgemeinen für Messegestaltungen im Besonderen ein Zusammenwirken von Architekturschaffenden mit Vertretern der angewandten Kunst, ohne in einen „Ornamentunfug“ zu verfallen.[88] Seiner Meinung nach haben beispielsweise die Kunstgewerbeausstellungen nicht nur verkaufsfördernde sondern auch erzieherische Aufgabe, die seit den Ausstellungen in den 1930er-Jahren vernachlässigt wird. Die Ausstellungstechnik könne nur durch Zusammenarbeit verschiedener Künste auf ein internationales Niveau herangeführt werden. Zusätzlich müssten sich das Publikum und vor allem die Auftraggeber der zeitgemäßen Gestaltung öffnen. Haerdtl beschäftigt sich mit dem internationalen Messegeschehen. Besonders lobend äußert er sich über die Arbeitsweise von Will Burtin, die er näher ausführt. Eine gute Ausstellungsgestaltung beruht auf vier grundlegenden Realitäten der Wahrnehmung, wie Haerdtl ausführt. Der Mensch sei als Maß und Messender zu verstehen, weitere Realitäten seien Licht, Farbe und Textur, die auf Raum, Zeit und Bewegung treffen. Vierte Tatsache sei die wissenschaftliche Erkenntnis.[89] In Haerdtls eigenen Gestaltungen ist neben dem „ins Blickfeld rücken“ einer Ware die einzigartige Raumwahrnehmung des Messebesuchers oder der Messebesucherin wichtiges Gestaltungsprinzip.[90]

Exkurs Ladenbau in Wien

Nachdem die konsumativ inszenierte Ladensituation wichtige Impulse für Messegestaltungen liefern kann, lohnt es sich einen näheren Blick auf wichtige Bestandteile der Shopgestaltung wie Auslagen, Portalgestaltung, Beleuchtung zu werfen, die das Spannungsverhältnis von Innen- und Außen erzeugen.

Die Tendenz, in der Vitrinengestaltung der Messeplanung möglichst tiefe Ausstellungsflächen zu erzielen, ist mit etwa zeitgleich publizierten Ladenumbauten der Nachkriegszeit in Wien zu vergleichen. Zu nennen ist etwa der Umbau einer

[86] So ein anonymer Schreiber in der Münchner Zeitschrift „Dekorative Kunst“, 1889 nach Markus Kristan 2004, S 158.
[87] Örley 1921, S 61.
[88] Haerdtl 2000 (1950), S 180. Dies zu einer Zeit in der im Sinne der „Moderne“ die Trennung von Kunst und Architektur gefordert wird.
[89] Haerdtl 2000 (1950), S 181.
[90] Stiller 2000, S 141.

Parfümerie, geplant von Karl Mang[91] oder der Umbau eines Textilgeschäfts durch Roland Starzen mittels Schaffung und Einbeziehung einer Passage durch Verlegung des Haustores.[92] Ein weiteres Beispiel ist auch der Ladenumbau einer Parfumerie in Wien am Stephansplatz, konzipiert von Rudolf Vorderegger.[93]

Diese Idee hat ihre Vorläufer in einer längeren Tradition der Wiener Ladengestaltung. Bereits Adolf Loos setzt in meist schmal gehaltenen Portalbereichen die Eingangstüre etwas zurück um so die Auslage zu vergrößern.[94] Bei der Gestaltung des Herrenmodesalons Goldman & Salatsch am Wiener Michaelerplatz 3, 1909-11, ist nicht nur der Eingang, sondern auch die Auslage zurückverlegt, Loos erweitert hier den öffentlichen Raum (Abb. 14).[95] An dieser Stelle sei an Adolf Loos' Amerikaaufenthalt von 1893 bis 1996 erinnert, der ihn von Philadelphia über Chicago nach New York führt.[96]

Auf diese Entwicklung baut Victor Gruen bei der Gestaltung der Parfümerie Bristol 1934 weiter auf.[97] Auch hier ist das Portal leicht versetzt, sodass die Auslage ums Eck geführt werden kann. Im Innenraum setzt Gruen an der Rückwand und der Decke Spiegel ein, um den kleinen Geschäftsraum größer erscheinen zu lassen, zudem ist die Ausstattung zur Gänze in Weiß gehalten (Abb. 15). Nach seiner Emigration in die USA kann Gruen seine Ideen zur Shopgestaltung weiterentwickeln und in einem Projekt an der 5th Avenue in New York realisieren. In dem Geschäft für Hermann Lederer versetzt Gruen 1939 die Geschäftsfassade soweit hinter die Hauptfassade, dass eine großzügige überdachte Freifläche („*arcade" space*) vor dem eigentlichen Eingang entsteht, auf der Vitrinen aufgestellt und Passanten sich frei bewegen und zur Betrachtung der ausgestellten Waren verweilen können (Abb. 16).[98] Diesen Ansatz verfolgt Gruen auch für Grayson's Stores in Seattle (Abb. 17). Ganz anders funktioniert Gruens und Elsie Krummecks Konzept für Altman & Kühne, vis á vis von Lederers Geschäft. Hier verläuft die Verglasung des Ladens fassadenbündig, ohne herkömmliche Auslagengestaltung. Die potentielle Kundschaft

[91] Der Bau 1954 Heft 7/8, S 176.
[92] Der Bau 1954 Heft 7/8, S 178.
[93] Der Bau 1955 Heft 1/2, S 30.
[94] Als Beispiele sind hier das Herrenmodegeschäft Kniže in Wien 1, Graben 13 von 1910- 13 oder den Herrensalon Leschka in Wien 1, Spiegelgasse 13 von 1923 zu nennen.
[95] Für Portal- und Auslagenrahmungen setzt Loos gerne hochwertige Materialien wie Marmor, Glas, Messing oder Holz ein. Die ursprünglich einschwingend ausgeführten Glasportale sind zerstört, 1938 wird die Auslage in gerader Ausführung Richtung Straße versetzt. 1966 wird ein neues Portal eingebaut, das dem Zustand von 1947 entspricht. Czech, 1977, S 47.
[96] Brandstetter 2008/2.
[97] Wall 2005, S 26.
[98] Wall 2005, S 30.

bekommt einen Einblick auf den Prozess des Aussuchens und Verpackens der Confiserie in einem überaus elegant gestalteten Verkaufsraum, der als „*show window*“ funktioniert (Abb. 18).[99] Eva und Karl Mang werden dieses Spiel mit Innen- und Außenraum, der Staffelung von Fassadenebenen bei der Gestaltung eines Schauraums für Thonet 1971 mit einer verschiebbaren Auslage fortführen (Abb. 19). Hier kann in kürzester Zeit die Auslage in eine Passage umgewandelt werden.[100]

6. Architektur und Baukultur

Die Nachkriegszeit – Wiederaufbau

Die unmittelbaren Jahre nach Kriegsende sind in Österreich vom Wunsch und Bestreben nach Wiederaufbau geprägt. Dieses nachvollziehbare Bedürfnis, den Zustand vor Kriegseinwirkung wieder herzustellen, bedingt eine grundsätzlich restaurative Einstellung gegenüber jeglicher baulicher Initiative.[101] Dass sich diese Intention keinesfalls positiv auf die Nachkriegsarchitektur im Sinne von Erneuerung, kritischem Hinterfragen und Innovation auswirken kann, liegt auf der Hand. Wie Gabriele Kaiser feststellt, fehlt dem Wiederaufbau bereits in der Bezeichnung die Möglichkeit zur Neukonzeption. [102] Das Ausmaß der Zerstörung bedingt kostengünstige und schnell realisierbare Baumaßnahmen, was ein Überprüfen und Hinterfragen von Positionen fast unmöglich macht. Zudem ist die Verwaltung Wiens durch die Einteilung in verschiedene Besatzungszonen und der durch die Besatzungsmächte gemeinsam verwalteten Innenstadt sehr komplex und führt zu Unentschlossenheit in der Stadtplanung.[103]

Besonders bei prestigeträchtigen, identifikationsstiftenden Gebäuden wie den Bauten der Ringstraße mit Oper und Burgtheater wird die Wiederherstellung des ursprünglichen Erscheinungsbildes angestrebt. Mit Erich Boltenstern kommt hier oft ein Architekt zum Einsatz, der bereits in der Zwischenkriegszeit erfolgreich einen gemäßigten Stil der Moderne verfolgt und von schwedischen Entwicklungen beeinflusst ist. Er ist „ein Architekt der sanften Sachlichkeit“, wie Maria Kramar sein Schaffen zusammenfasst. [104] Gemeinsam mit Eugen Wachberger als Assistent

[99] Wall 2005, S 32.
[100] Mang 2005, S 68.
[101] Bauliche Verluste durch Katastrophen oder Kriegseinwirkung stellen aus der Sicht des modernen, in Österreich praktizierten Denkmalschutzes das einzige Argument dar, das eine Rekonstruktion vertretbar erscheinen lässt.
[102] Kaiser 2005, S 21.
[103] Kaiser 2005, S 21.
[104] Kramar 2003, S 159.

vermittelt er bevorzugt auch in der Lehre an der Akademie in Wien schwedische und schweizer Architektur.[105]

Die moderne Architektur der 1920er- und 30er-Jahre in Wien ist verglichen mit radikaleren Positionen des deutschen Bauhauses oder des Neuen Bauens bereits in ihren Ursprüngen gemäßigter ausgefallen.[106] Die Wiener Positionen bewegen sich zwischen einer gewissen ambivalenten Traditionsverliebtheit und offenem Interesse an der zeitgenössischen Moderne. Die Bestrebungen werden selbst von einem ihrer Vertreter als „modernisierter Konservativismus" bezeichnet.[107]

Zudem werden die wichtigsten Vertreter dieser Strömung, wie Felix Augenfeld, Heinrich Kulka, Ernst Lichtblau, Walter Loos, Walter Sobotka, Ernst Plischke, Harry Seidler oder Oskar Wlach vom Regime der Nationalsozialisten vertrieben oder ermordet. Viele, wie Josef Frank, Friedrich Kiesler oder Richard Neutra emigrieren bereits in der Zwischenkriegszeit.[108] Einladungen des offiziellen Österreichs an vertriebene und geflohene Architekten bleiben aus. Die im Kommunismus engagierte und im Widerstand gegen das NS-Regime kämpfende Margarete Schütte-Lihotzky wird im Nachkriegsösterreich übergangen und erhält nur wenige Aufträge.[109]

Lois Welzenbacher ist einer der wenigen Vertreter des Neuen Bauens, der nach anfänglicher Geringschätzung nach der Machtübernahme der Nazis in Deutschland ab den 1940er-Jahren umfangreiche Projekte in der Flugzeugindustrie abwickelt und das Neue Bauen in der Industriearchitektur unter dem NS-Regime fortführt. Im Nachkriegsösterreich sind seine Wiederaufbauentwürfe, die sich an einer Moderne Le Corbusiers orientieren, offenbar nicht gefragt, dennoch wird er 1947 an die Akademie berufen, wo er beispielsweise Ottokar Uhl und Hugo Potyka unterrichtet.[110] Josef Hoffmann ließ sich von den Nazis instrumentalisieren und beschäftigt sich in der Nachkriegszeit hauptsächlich mit Aufgaben, die nicht unmittelbar mit Architekturschaffen zu tun haben.[111]

Dennoch ist die Zahl derer, die bereits im Ständestaat, während der Naziherrschaft und auch in der Zweiten Republik tätig sind, beachtlich. An dieser Stelle sind Franz Schuster oder Oswald Haerdtl zu nennen, der während des NS Regimes in Breslau ein Büro unterhält, des weiteren Erich Boltenstern, der als unabkömmlich eingestuft

[105] Kurrent 2001, S 27.
[106] Frank 1926, S 59ff.
[107] Augenfeld 1972, S 5, siehe hierzu auch Achleitner 1985, S 109f.
[108] Adolf Loos stirbt 1933, Oskar Strnad 1935, siehe hierzu auch Boeckl 1995.
[109] Nierhaus 1994, S 29.
[110] Kurrent 2001, S 29., Prokop 2007 (http://www.architektenlexikon.at/de/680.htm).
[111] Podbrecky 2012, S 13 und Prokop 2008 (http://www.architektenlexikon.at/de/234.htm).

in diesen Jahren weiter als Architekt tätig sein kann.[112] Clemens Holzmeister kehrt nach 1945 an die Akademie in Wien zurück, wo er bereits im Ständestaat unterrichtete. Achleitner spricht in diesem Zusammenhang von „einem gleitenden Zustand in den anderen".[113] So ist beispielsweise auch der beamtete Architekt Karl Ehn von 1921 bis zu seiner Pensionierung 1950 durchgehend für das Wiener Stadtbauamt tätig.[114]

Auch mit den durch eine NSDAP-Mitgliedschaft belasteten Architekten Georg Lippert oder Roland Rainer arrangieren sich sowohl das offizielle Österreich als auch bedeutende Auftraggeber der Industrie.[115]

In der Lehre ist die Fortführung von Carl Königs Schule an der Akademie der Bildenden Künste durch Clemens Holzmeister (1949-61), dessen Schüler Erich Boltenstern (1945-54) und Eugen Wachberger (1961-63) zu verzeichnen. Den zweiten Lehrstuhl haben Lois Welzenbacher (1947-55) und anschließend Roland Rainer inne. Karl Kupsky und Erich Boltenstern unterrichten an der technischen Hochschule Wien, Franz Schuster an der Angewandten. Die Schule Adolf Loos' oder Josef Franks findet in der Nachkriegszeit keine Nachfolge.

Nach Oskar Strnads Tod übernimmt Oswald Haerdtl, der zuvor Josef Hoffmanns Assistent an der Kunstgewebeschule ist, 1935 dessen Lehrstuhl.[116] Josef Hoffmann erhält 1946 bis 1947 einen Lehrauftrag an der Akademie der bildenden Künste – allerdings für Bühnenbildnerei und Festgestaltung. Doch bereits 1922 wird Haerdtl sein Atelierassistent, 1928 Atelierchef und von 1932 bis 1938 Hoffmanns Büropartner.[117] Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass Oswald Haerdtl die Beteiligung Österreichs am CIAM leitet.[118] Weitere Mitglieder sind unter anderen Wilhelm Schütte, Margarete Schütte-Lihotzky, Roland Rainer, Karl Schwanzer, Erich Boltenstern und Eugen Wachberger. Wilhelm Cermak nimmt 1953 an einer CIAM-Ausstellung teil und wird zumindest ab 1956 als Mitglied geführt.[119]

Inwieweit die einzelnen Siegermächte damals auf die Architektursprache Einfluss nehmen, kann im Rahmen dieser Arbeit nicht geklärt werden. Es ist jedoch davon

---

[112] Eiblmayr 2005, S 17.
[113] Achleitner 1995, S 43.
[114] Prokop 2005 (2007) (http://www.architektenlexikon.at/de/102.htm).
[115] Brandstetter 2008/1 (http://www.architektenlexikon.at/de/361.htm) und Freyer 2013 (http://www.architektenlexikon.at/de/1393.htm).
[116] Stiller 2000, S 22.
[117] Stiller 2002, S 19 und http://www.architektenlexikon.at/de/200.htm.
[118] Haerdtls Interesse dürfte in diesem Zusammenhang vor allem dem Anknüpfen an eine internationale Architekturszene nach der Isolation unter der NS-Herrschaft gelten.
[119] Eine genaue Datierung der Mitgliedschaft Cermaks ist nicht möglich. Hausegger/Keplinger 2012 (http://www.architektenlexikon.at/de/1368.htm).

auszugehen, dass eine beabsichtigte Richtung nachzuweisen ist, wie es im Bereich der bildenden Künste der Fall ist. Aus amerikanischer Sicht wird jedenfalls die von Roland Rainer und Carl Auböck errichtete Fertighaussiedlung Veitingergasse, die aus Mitteln der amerikanischen Wirtschaftsförderung[120] errichtet wird, neben der Stadthalle, dem Gänsehäufel, dem Volksheim in Kapfenberg von Wolfgang und Traude Windbrechtinger und der Kirche in Pasching, als eine der wenigen lobenswerten architektonischen Leistungen erwähnt.[121]

Für den Wiederaufbau im Bereich des Wohnhausbaues stellt Franz Schuster eine wichtige Figur dar. Ab 1945 ist er als Konsulent der Stadt Wien für städtebauliche und architektonische Fragen zuständig.[122] In einem Artikel der Zeitschrift Aufbau formuliert er seinen Gestaltungsansatz für ein zeitgemäßes Bauen, der in der Einfachheit und Natürlichkeit der Grundformen aller Dinge zu finden sei und dem Grundgedanken des Wiederaufbaus nach Sparsamkeit und Schnelligkeit damals wohl sehr entgegenkommt.[123] Die Gemeinde Wien führt 1950 das sogenannte Schnellbauprogramm ein, das nicht nur besonders wirtschaftliche Grundrisstypen, sondern auch normierte Bauteile wie Fenster und Türen oder eine genormte Dachneigung nach Ideen Franz Schusters vorsieht. Schuster kann hier aus seiner langjährige Tätigkeit mit dem Wohnhausbau schöpfen, die er auch während des Nationalsozialismus nicht unterbrechen musste, sondern in einer Abteilung für „Typisierung und Normierung“ weiterführen konnte.[124] Das Resultat ist blutleere Architektur, Wohnblöcke, die in zwei, vier oder achtstöckigen Varianten monoton aneinander gereiht ein trostloses Bild abgeben, das teilweise an die Heimatschutzarchitektur des Ständestaates erinnert.[125] Dies überrascht nicht weiter, bedenk man, dass sich Schuster Dass der Terminus „Wiederaufbau“ von Beginn an ideologisch aufgeladen ist und der Bevölkerung eine rasche Wiederherstellung, an der sich jeder beteiligen sollte suggeriert wurde, zeigt auch Wolfgang Kos auf.[126]

[120] Schreiber 2012, S 100.
[121] Kidder Smith 1962, S 12-17. An dieser Stelle sei an Carl Auböcks USA-Aufenthalt erinnert.
[122] Kaiser 2005, S 21.
[123] Schuster 1946, S 8.
[124] Platzer 2015, S 53.
[125] Als Beispiele sind die Wohnanlagen Per Albin Hanson Siedlung West, die von 1947-1951 bzw. von 1954-1955 entsteht oder Siemenstraße zu nennen, die 1950-1953 errichtet wird. (Der Aufbau 5/6 1953). An beiden Projekten ist unter anderen Franz Schuster beteiligt.
[126] Kos 1994, 104f.

Tatsächlich kommt der Wiederaufbau im Wohnbau die ersten Jahre nur schleppend voran.[127]

Für den privaten Wohnhausbau ist im Zusammenhang mit der positiven Rezeption Oswald Haerdtls Zweifamilienhaus von 1951 in „Der Bau“ zu lesen: „Modern sein, heißt: das Natürliche und das Selbstverständliche machen; viel, billig, rasch, aber nicht übereilt bauen; Licht und Luft in Häusern mit allen technischen Bequemlichkeiten; so zu bauen, daß man sieht, wie wir unsere tragische Zeit mit Ernst und Heiterkeit ertragen.“[128] Kühne Architektur wird ebenso gefordert, jedoch nur bei entsprechenden Bauaufgaben wie in der Verwaltung oder für Bildungsbauten. „Wohnhäuser in Gärten gehören nicht zum Kühnsein, sondern zum Ausruhen“.[129]

Ladenbau und Messegestaltungen stellen in der frühen Nachkriegszeit ebenfalls ein bedeutendes Arbeitsfeld dar. Viele Geschäfte müssen nach Kriegseinwirkung neu gestaltet oder gegründet werden. Zur Ankurbelung der Wirtschaft werden sehr bald wieder Messen in Wien veranstaltet und Beteiligungen an Auslandsmessen organisiert. Im Laden- und Pavillonbau ist die Tendenz eines Stils zu beobachten, der Beschwingtheit, Optimismus aber auch Gediegenheit und Eleganz transportieren soll aber von seinen Kritikern als oberflächlich eingeschätzt wird.[130] Neu ist auch die Gestaltung gastronomischer Konzepte, die einerseits italienische Vorbilder wie das „Espresso“, aber auch amerikanische Einflüsse wie bei den „Grillstationen“ wiederspiegeln. Wichtige Beispiele sind hier Haerdtls Entwürfe für das „Arabia Espresso“ am Kohlmarkt von 1950, das über einen Grillraum verfügt (Abb. 20), das „Volksgarten Café“ von 1951 (Abb. 21) oder die noch weitgehend erhaltene Einrichtung des „Café Prückel“ von 1954. Ein weiteres frühes Beispiel ist Anton Potykas Gestaltung des „Café Erzherzog Rainer“ um 1952. Um 1955 gestaltet Roland Starzen ein Espresso in der Reinprechtsdorfer Straße und Rudolf Vorderegger das „Café Heidenschuss“, ab 1959 etliche Filialen der Konditorei „Aida“ (beginnend mit der Filiale am Stephansplatz). Oft laden die Architekten Maler, Grafiker oder Bildhauer ein, einzelne Wände zu gestalten oder Skulpturen zu entwerfen. So geschehen im Espresso in der Reinprechtsdorfer Straße, wo Hermann Meisert[131] die Wände mit einem bunten Mosaik gestaltet[132] oder im „Espresso

[127] Sandgruber 1985, S 118.
[128] o.a. Der Bau 1951 Heft 3/4, S 55.
[129] o.a. Der Bau 1951 Heft 3/4, S 55.
[130] Achleitner 2005, S 152f.
[131] Hermann Meisert (11.04.1921 - 01.05.2009) studiert von 1936 bis 1947 mit einer Unterbrechung von 1940 bis 1945 an der Hochschule für angewandte Kunst in Wien

Heidenschuss“ wo das Atelier *TRIGA* mit der Gestaltung einer Wand betraut ist.[133] Auch Oswald Haerdtl setzt immer wieder Wand- und Deckenmalereien ein.[134] In diesem Zusammenhang ist das Kino als wiederentdeckte Bauaufgabe zu erwähnen, dessen Protagonist Robert Kotas ist.

Von zeitgenössischen Kritikern wird diese Strömung der „Freizeitarchitektur“ damals als unbekümmerter Ästhetizismus ohne jegliche baulich-strukturelle Durchdringung eingeschätzt. [135] Entgegenzuhalten ist dieser Einschätzung, dass temporär beschränkte Konzepte „niemals einen zeithältigen Anspruch“ stellen, wie Dietmar Steiner diese „naiv-beschwingte architektonische Kultur“ der 1950er-Jahre charakterisiert.[136]

Die junge Architektengeneration, die in den Nachkriegsjahren studiert, wird sich zu den Entwicklungen dieser Zeit bald kritisch äußern. Die Kritik gilt einerseits dem „kompromisslerischen“ Auftreten der Gemeinde Wien als Auftraggeber, andererseits der etablierten gemäßigten Architektenschaft.[137]

Bereits 1952 bringt Friedrich Kurrent seine Ansichten und die seiner Studienkollegen in einer Karikatur zum Ausdruck, in der er Johannes Spalt als Mittelpunkt der Klasse, in einem Buch Corbusiers blätternd, als Prellbock darstellt, auf den Eugen Wachberger mit Erich Boltenstern, den Blick rückwärts gewandt in einem veralteten Auto auffahren (Abb. 22). Neben Johannes Spalt stellt Friedrich Kurrent sich selbst und auch Otto Leitner innerhalb der Studentenschaft dar. Sie schließen sich inoffiziell bereits 1950 mit Wilhelm Holzbauer zur *arbeitsgruppe 4* zusammen um gemeinsam an Wettbewerben teilzunehmen.

Ein Schlüsselerlebnis für die Gruppe um Friedrich Kurrent ist die Besichtigung der Werkbundsiedlung 1951, die bei den jungen Architekten den tiefen Wunsch hervorruft, sich näher mit der Architektur vor dem Ständestaat zu beschäftigen und

---

Malerei und Graphik bei Paul Kirnig (Diplom 1947). In den 1950-er und 60-er Jahren ist er vielbeschäftigter Grafiker für Messegrafiken. Neben Wilhelm Cermak arbeitet er für Franz Pecival (Der Bau 1956 Heft 5/6, S 112) und Roland Starzen. Weiters sind Buchumschläge, Plakatentwürfe für die Kunstschule Wien (1972) und die Mitarbeit an einer Künstlermappe anlässlich der Großloge von Österreich (1978) an der namhafte Künstler wie Frohner, Hausner und Hodin mitarbeiten belegbar.

[132] Ottillinger 2005, S 70.

[133] o.a. Der Bau 1955 Heft 3/4, S 77.

[134] So etwa bei der Gestaltung der Österreichischen Abteilung der Mailänder Triennale 1951 oder auch im Arabia Espresso 1950.

[135] Kurrent 2001, S 39.

[136] Steiner 1985, S 134.

[137] Achleitner 1996, S 114.

dort anzuknüpfen. Friedrich Kurrent beschreibt diese Erkenntnis als Aufgabe, derer sich die Gruppe bewusst wird und die von ihr zu leisten sein wird.[138]

Die junge Architektengeneration hungert nach Informationen über moderne, internationale Architektur. Auslandsreisen werden unternommen, Kontakte geknüpft, Vorträge besucht, der Austausch mit Kolleginnen und Kollegen der anderen Studienrichtungen an der Akademie gesucht.[139] Eine bedeutende Rolle für die nachfolgende Generation dürfte auch Konrad Wachsmann spielen, der ab 1956 für mehrere Jahre in Salzburg an der Internationalen Sommerakademie unterrichtet und seine Ideen über das serielle und standardisierte Bauen lehrt.[140] Unter den Studierenden finden sich neben Gustav Peichl auch Hans Hollein, Hermann Czech, Gunther Wawrik oder Friedrich Kurrent und Ottokar Uhl.[141] Unter den Genannten wird sich besonders der an der Akademie in Wien in der Meisterklasse Lois Welzenbachers ausgebildete Ottokar Uhl mit Vorfertigung und modularer Bauweise beschäftigen, wie später an einem Entwurf für einen Messepavillon zu zeigen sein wird.

Zur standardisierten, vorgefertigten Bauweise melden sich in den 50er-Jahren aber auch bereits kritische Stimmen zu Wort. Alvar Aalto spricht 1955 als Gastredner vor der Zentralvereinigung der Architekten in Wien zum Thema „Zwischen Humanismus und Materialismus“ und warnt vor einem Übermaß an Standardisierung.[142] Die Aufgabe des Architekten sei es, die mechanische Form zu humanisieren.[143] Mit standardisierten Bauteilen sei eine freie Formenarchitektur nicht möglich.[144] Angesprochen ist freilich eine Architektur, die unmittelbaren Lebensraum bildet, wie Wohnbau-, Bildungs- oder Gesundheitseinrichtungen. Alvar Aalto beschäftigt sich aber auch mit Messebauten und plant den Finnischen Pavillon für die Pariser Weltausstellung 1936 und die New Yorker Weltausstellung 1938.

Nur wenige Bauten der etablierten Generation aus der Nachkriegszeit werden von der jungen, kritisch eingestellten Generation positiv aufgenommen. Hierzu zählt lt. Ottokar Uhl und Friedrich Kurrent nicht nur das Strandbad Gänsehäufel von Max Fellerer und Eugen Wörle, das von 1948 bis 1950 entsteht, sondern auch der

[138] Kurrent 2001, S 26.
[139] Kurrent 2001, S 25f.
[140] Strauch/Högner 2013, S 72; Kurrent 2001, S 36.
[141] https://de.wikipedia.org/wiki/Konrad_Wachsmann (letzter Zugriff 15.07.2015), siehe dazu auch Achleitner 1996, S 114.
[142] Aalto 1955, S 176.
[143] Aalto 1955, S 174.
[144] Aalto 1955, S 176.

Messepavillon für Felten & Guilleaume von Oswald Haerdtl, der 1953 errichtet wird (Abb. 23).[145] Lt. Uhl würden diese seinen Ansprüchen damals nur genügen, weil sie die guten Traditionen der 1930er-Jahre zeigen.[146]

In der darauffolgenden Dekade sind es die Stadthalle von Roland Rainer,[147] die 1955 bis 1958 errichtet wird, der Österreichische Pavillon zur Weltausstellung in Brüssel 1958 von Karl Schwanzer und das Böhlerhaus, ebenfalls von Roland Rainer, das von 1956 bis 1958 entsteht.[148] Ein Wohnbau, der versucht die Ideen der „Charta von Athen" des CIAM 1933 aufzugreifen, entsteht von 1959 bis 1962 in der Vorgartenstraße, gemeinsam geplant von Carl Auböck jun., Carl Rössler und Adolf Hoch.[149]

Ergänzend muss erwähnt werden, dass auch die Kirche als Auftraggeber für moderne Architektur zu jener Zeit eine nicht unwichtige Position einnimmt. Einzelne reformorientierte Vertreter, mit dem sich in der Malerei engagierenden Msge. Otto Mauer als prominentem Beispiel, geben mutige, liberale Impulse. So stellt auch Friedrich Achleitner fest, dass in der Kirche die gesamte architektonische Bandbreite dieser Zeit gebaut worden sei.[150] Dies gilt bis Anfang der 1970er-Jahre. So ist es möglich, dass die *arbeitsgruppe 4* als ihr erstes Projekt von 1953 bis 1956 die Pfarrkirche „Zum Kostbaren Blut" in Salzburg-Parsch verwirklichen kann, die dem zweiten Vatikanischen Konzil vorausgreift.

Friedrich Achleitner verfasst 1965 anlässlich eines 20-Jahres-Rückblicks über das Architekturgeschehen in Österreich eine nicht enden wollende Liste an Negativbeispielen, die das niedrige Niveau der damaligen Architektur belegen soll. Darunter finden sich Beispiele wie der Wiederaufbau des Stephanplatzes, die Ruprechtskirchenverbauung, der Ringturm, der Heinrichshof, die Verbauung der

---

[145] Uhl 1966, S 89; Kurrent 2001, S 39.

[146] Uhl 1966, S 89.

[147] Für den Bau der Stadthalle wird 1952 von der Stadt Wien erstmals seit 1945 ein geladener, internationaler Wettbewerb ausgeschrieben. Roland Rainer und Alvar Aalto erhalten beide den ersten Preis. Der Entwurf von Max Fellerer & Eugen Wörle wird zweitgereiht, den dritten Preis gewinnt Walter Höltje. Alvar Aaltos Entwurf fällt gewagter aus als Rainers, dem jedoch wegen der „konstruktiv leichteren Umsetzbarkeit" der Vorzug gegeben wird. Kaiser 2005, S 33 und Kurrent 2001, S 30.

[148] Kurrent 2004 nach Kaiser 2005, S 39.

[149] Die Charta von Athen wird auf dem CIAM von 1933 zum Thema „Die funktionale Stadt" abgefasst und 1943 von Le Corbusier veröffentlicht. Es wird gefordert der zukünftigen Städteplanung eine Trennung urbaner Funktionsbereiche wie Wohnen, Arbeiten, Erholung, Verkehr und Verwaltung zugrunde zulegen. In der Zeit vor und während des zweiten Weltkriegs eher bedeutungslos, gewinnt die Charta von Athen in der Nachkriegszeit an Bedeutung. Erst 1962 erfolgt eine Veröffentlichung in deutscher Sprache. Ab Mitte der 1980er-Jahre tritt verstärkt Kritik auf, als die negativen Auswirkungen des Konzeptes spürbar werden.

[150] Achleitner 1995, S 45.

Gartenbaugründe.[151] Grundlage dieser negativen Einschätzung ist einerseits der internationale Vergleich und der Vergleich mit der eigenen architektonischen Vergangenheit. Der von Achleitner attestierte Provinzialismus der Baukultur nach 1945 ist gekennzeichnet von Nachahmung oder zumindest Nachempfindung von Architekturauffassungen des Dritten Reichs und des gemäßigten Auslands, wie der Schweiz und Schwedens. Zudem kommen modische Einflüsse aus Mailand und das Nichtvorhandensein von Persönlichkeiten wie Le Corbusier, Aalto, Nervi oder Wachsmann.[152] Wiederum 20 Jahre später, 1985, tritt er für eine differenzierte Sichtweise ein, und beurteilt, möglicherweise durch das Wissen um die folgenden Entwicklungen, die „Bescheidenheit" der 1950er-Jahre positiver. Auch die „lähmende Provinzialität" der Architektur dieser Tage und ihr ungebrochenes Verhältnis zu Kitsch als Symbol einer heilen Welt, sieht Achleitner 1985 nicht mehr so „existenzbedrohend" für das geistige Leben wie in seiner früheren Kritik.[153] In einem Gespräch mit Wolfgang Kos 2005, nimmt er eine Revision einiger früheren Kritiken vor und beurteilt Bauten wie den Ringturm, Carl Appels Kaufhaus Steffel, den Heinrichshof und auch Haerdtls Tanzcafé Volksgarten deutlich milder.[154] Die Nachkriegsmoderne sei rein ästhetisch betrachtet besser geworden, seit sie selbst historisch ist. Zeittypische Merkmale sind durch das Alter in ihrer Zeit eingebettet. Dennoch weist er darauf hin, dass Ästhetisierung bedeutet, andere Kriterien auszublenden – was wäre möglich gewesen?[155]

Von einer, wie anlässlich der aktuellen 70-Jahres-Feierlichkeiten des Kriegsendes so oft zitierten „Stunde Null" kann weder gesellschaftspolitisch noch für die Baukultur die Rede sein, viel zu dicht sind die biografischen Verflechtungen vor und nach dem Krieg in Österreich. Ist die Nachkriegszeit und die frühen 1950er-Jahre vornehmlich vom Wunsch nach Wiederherstellung geprägt, so ist ab 1955 wie in anderen Bereichen der Kunst und Kultur auch in der Architektur doch ein neuer Aufbruch, ein neuer Schwung zu verzeichnen.

Die 1960er-Jahre – Wirtschaftswunder

Der Dekade von 1955 bis 1965 attestiert Uhl 1966 fünf Bauten „einige[r] Bedeutung", es sind dies Roland Rainers Stadthalle (1955-1958) und das Böhler-Haus (1956-

[151] Achleitner 1965, S 146. Diesem „zum Teil deprimierenden Niveau, kann man kaum 10-15 Bauten gegenüberstellen, die als Architektur zu bezeichnen sind", so Achleitner 1965, S 163.
[152] Achleitner 1965, S 146f und 151f.
[153] Achleitner 1985, S 116.
[154] Achleitner 2005, S 151ff.
[155] Achleitner 2005, S 152.

1958), Karl Schwanzers Weltausstellungspavillon (1958) (Abb. 24) und das Philips-Haus (1962-1964) und Traude und Wolfgang Windbrechtingers Ausflugsrestaurant Bellevue (1961-1963).[156] In einem Bildband Franz Hubmanns mit dem Titel „Wien – Weltstadt der Geschichte“ werden als Beleg für das Ankommen der Moderne in Wien zu Beginn der 1960er-Jahre der erwähnte Wohnbau Carl Appels, Karl Schwanzers Philips-Gebäude und Lipperts Bürohaus für die Bundesländerversicherung genannt.[157] Die Stadthalle Roland Rainers, so der Begleittext von Alfred Schmeller weiter, sei eine der wenigen Ausnahmen der Wiener Architektur nach 1945, „die zur europäischen Elite gezählt werden dürfen“.[158]

Friedrich Achleitner kritisiert 1965 nach wie vor die Lage in Österreich, das nicht Vorhandensein einer Baukultur, intransparente Wettbewerbsverfahren und unqualifizierte Juries sowie ambitionslose Bauherren. Dennoch ist seiner Meinung nach in der Jahren 1960 - 65 bereits – nicht zuletzt dank den Leistungen der nachkommenden Architektengeneration – eine positive Veränderung festzustellen.[159]

Das Jahr 1958 bringt mit der Fertigstellung wichtiger Bauten, dem Wirtschaftswachstum und der ersten, nach dem zweiten Weltkrieg ausgebildeten und nun tätig werdenden Architektengeneration einen Entwicklungsschritt, der in Richtung Internationale Moderne deutet. Mit Anfang der 1960er-Jahre setzt das industrialisierte Bauen ein, was als Ankommen der Moderne gewertet werden kann.[160] Die Moderne ist damals positiv konnotiert, doch bald kommt es zur Bildung einer Kritik am sogenannten „Bauwirtschaftsfunktionalismus“. [161] Die unterschiedlichen Architekturpositionen prägen den Aufbruch der Architektur der frühen 1960er-Jahre. In Wien ist damals ein starker Anstieg von Bautätigkeit zu beobachten, von 1965 bis 1975 wird so viel gebaut, wie bis dahin noch nie.[162] Bauaufgaben dieser Zeit sind vielfältig und reichen von Freiraumgestaltungen über Ingenieursbauten zu Verwaltungs- und Bürogebäuden, Schulen und Spitälern. Neben dem privaten Wohnbau werden neue Stadtbereiche erschlossen und große Wohnsiedlungen errichtet. Infrastrukturprojekte wie der U-Bahn-Bau gehören ebenso zu den Projekten dieses Jahrzehnts wie die Errichtung des Flughafens Wien – Schwechat.

---

[156] Uhl 1966, S 89.
[157] Schmeller/Hubmann1965, S 146.
[158] Schmeller/Hubmann 1965, S 149.
[159] Achleitner 1965, S 163.
[160] Ziak 1965, S 94f.
[161] Kaiser/Platzer 2006, S 151.
[162] Hermann 1975, S 2.

Georg Lippert errichtet von 1960 bis 1962 das Pharma- und Bürogebäude für Hoffmann-LaRoche am Landstraßer Gürtel, 1961 bis 1964 das Semperitgebäude in der Wiedner Hauptstraße, das IBM-Gebäude folgt 1969. Karl Schwanzer verwirklicht von 1962 bis 1964, bzw. 1969 bis 1970 das Philips Service Center in der Triesterstraße.

Shop- und Ladengestaltungen bleiben trotz des möglicherweise geringeren Stellenwerts gegenüber der Nachkriegszeit eine interessante Gestaltungsaufgabe. So plant Hans Hollein die Neugestaltung für das Kerzengeschäft Retti am Kohlmarkt 1965, die Boutique Metek in der Tegetthoffstraße 1967, Carl Auböck gestaltet den Juwelier Ciro-Perle am Graben 1968 um.

Die Kirche agiert auch in den 1960er-Jahren als aufgeschlossene Auftraggeberin und ermöglicht interessante Projekte. Johann Georg Gsteu plant für den Baumgartner Spitz ein Seelsorgezentrum, das von 1960 bis 1965 realisiert wird. Die Stahlbetonkirche weist markante Lichtbänder auf, die senkrecht über Außenwände und weiter über das Flachdach verlaufen, wo sie sich kreuzen. Ottokar Uhl verwirklicht 1966 im 10. Wiener Gemeindebezirk eine Holzmontagekirche.

Auch der *arbeitsgruppe 4* gelingt es mehrere Bauten zu realisieren, darunter das Kolleg St. Josef in Salzburg-Aigen (1961-64) oder das Seelsorgezentrum Steyr-Ennsleiten (1959-1961 und 1968-70).

Bei der Terrassenhausanlage „Goldene Stiege“ gelingt Eugen Wörle 1969 in einem seiner späten Projekte eine interessante Erschließungs- bzw. Grundrisslösung. Das Prinzip der Geschossabtreppung wird Georg Lippert für sein Studentenheim an der Brigittenauer Lände (1971 bis 1973) ebenso einsetzen wie Harry Glück bei mehreren seiner Wohnbauprojekte ab Beginn der 1970er-Jahre.

Das ORF-Zentrum von Roland Rainer am Küniglberg entsteht von 1960 bis 1975.

Sämtliche erwähnte Projekte finden sich unter den von Karl Schwanzer als relevant eingeschätzten „Wiener Bauten 1965-1975“, ein Projekt Wilhelm Cermaks sucht man hier allerdings vergeblich.[163]

Ab Mitte der 1960er-Jahre setzt der architekturaffine Direktor der „Zentralsparkasse der Gemeinde Wien“ auf die Beauftragung junger Architekten verschiedener Richtungen bei der Neugestaltung von Bankfilialen. Neben den verbliebenen zwei Mitgliedern der *arbeitsgruppe 4*, Kurrent und Spalt, werden auch Holzbauer, Gsteu, Falkner, Puchhammer, Wawrik und Domenik mit Planungen beauftragt.

[163] Schwanzer 1975.

Die Architektur der Jahrhundertwende wird damals allgemein gering eingeschätzt. Dies ermöglicht den Abriss mehrerer Stadtbahnstationen Otto Wagners, Villen Hoffmanns und Umbauten von Projekten Adolf Loos'. Es ist auch hier die junge Architektengeneration, die durch Beschäftigung und Auseinandersetzung mit den Protagonisten ein neues Bewusstsein für die Architektur dieser Zeit schafft. Einen wichtigen Beitrag zum Schutz und zur Erhaltung wertvoller Bausubstanz möchte die 1965 gegründete „Österreichische Gesellschaft für Architektur" leisten.[164]
Mitte der 1960er-Jahre wird der Stadt Wien die gelungene „Wiedergeburt einer Weltstadt" attestiert und auf 15 Jahre Wiederaufbau und Neubeginn zurückgeblickt.[165]

Schwanzer stellt in seiner Zusammenschau der „Wiener Bauten 1965 bis 1975" eine „Verstärkung der plastischen Gestaltung in Fassaden und Gebäuden" fest.[166] Weiters beobachtet er in dieser Dekade, dass der Mensch und seine Bedürfnisse wieder stärker in den Mittelpunkt der Planungen rücken.[167] In diesem Sinne wird der Begriff der „soft architecture" gebraucht, der eine bessere Kommunikation zwischen „Hersteller und Benutzer der Architektur" fordert.[168] Die Typologien werden zunehmend in Frage gestellt.
1965 übernimmt eine Gemeinschaft, bestehend aus Pichler, Feuerstein, Peichl und Dimitriou unter der Führung von Hans Hollein die Zeitschrift *Der Bau*, inhaltlich stark umgestaltet, nunmehr als *Bau* tituliert und nutzten sie zur Verbreitung ihrer funktionalismuskritischen, avantgardistischen Ideen und fordert eine Rückkehr der Kunst in die Architektur. Ab Mitte bzw. Ende der 1960er Jahre werden diese Ideen durch die nachrückende Architektengeneration anfangs in kleineren Projekten wie Ladengestaltungen in die Realität umgesetzt, während größere Bauaufgaben nach wie vor durch die etablierte Architektenschaft realisiert werden.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass in der unmittelbaren Nachkriegszeit vordringlich der Wunsch nach Wiederherstellung in gewohnten Formen verfolgt wird.

---

[164] Gründungsmitglieder sind Friedrich Achleitner, Maria Biljan-Bilger, Sokratis Dimitriou, Wolfgang Gleißner, Viktor Hufnagl, Friedrich Kurrent, Wolfgang und Traudl Windbrechtinger. Das Vereinslokal befindet sich in der Blutgasse, wo auch immer wieder Ausstellungen organisiert werden, wie etwa die Josef –Frank – Ausstellung im Gründungsjahr, oder die Josef Plečnik-Ausstellung 1967. Kurrent 2001, S 74.
[165] Ziak 1965.
[166] Schwanzer 1975, S 1.
[167] Schwanzer 1975, S 1.
[168] Hermann 1975, S 2.

Ein Anknüpfen an die Moderne wird von einer jungen nachkommenden Architektengeneration ab den frühen 1950er-Jahre gefordert und versucht. In gemäßigter Form hat sich die Moderne in Wien um 1960 etabliert. Erstaunlich früh ist in Österreich Funktionalismuskritik zu verzeichnen[169], die neue Avantgarde fordert einen totalen Architekturbegriff, der die Kunst wieder inkludiert.

Exkurs Präsentationstechnik

Voraussetzung, positive Resultate in der Ausstellungsgestaltung zu schaffen, so Richard P. Lohse 1953, sei es Form und Konstruktion als Einheit zu begreifen und ihre Synthese zum Ziel zu haben.[170] „Ausstellen" bedeutet „werten", und „ordnen", so Lohse weiter. Nach Jahren, in denen der dekorative Rahmen im Vordergrund stehe, gewinne der Inhalt an Bedeutung. Um diesen Ansprüchen genüge zu tun, fordert er Ausstellungssysteme, die durch schlanke Dimensionierung und reduzierte Maßeinheit transportabel sind, eine rasche Montage und Demontage sowie eine flexible Konstruktionsweise und eine Vielzahl von räumlichen Lösungen ermöglicht.[171] In seiner Zusammenschau stellt er eine Vielzahl gelungener Beispiele vor. Es zeigt sich, dass einerseits durch den Planer und die Planerin entworfene vorfertigbare Ausstellungselemente zum Einsatz kommen, dass es aber bereits Ende der 1940er- Anfang der 1950er-Jahre seitens der Industrie ein Angebot an Systemen gegeben haben dürfte. So arbeitet George Nelson 1948 für eine Wanderausstellung mit einer schlanken Rohrkonstruktion, an der Grafiken montiert werden (Abb. 25), ein ähnliches System verwenden Carlo Vivarelli und E.A. Heiniger für die Olivetti-Büromaschinenausstellung in Zürich 1948 (Abb. 26) oder auch Lohse selbst in anderer Form im selben Jahr in Basel (Abb. 27). Ein fragileres System dieses Typs setzt Francesco Gnecchi Ruscone 1951 für die IX. Triennale di Milano ein, das erlaub Vitrinen zu gestalten (Abb. 28). Für eine Ausstellung über den Flughafen Zürich-Kloten arbeitet Walter Custer 1949 mit einem denkbar einfachen System aus Dreikanthölzern, das ihm die Erstellung von Rastern erlaubt, an denen das Ausstellungsgut montiert werden kann (Abb. 29). Ebenfalls aus Holz entwerfen Franco Albini und Giancarlo De Carlo für die Fiera di Milano 1947 freihängende Holzgerüste, an denen Fotos, Grafiken und Modelle präsentiert werden können (Abb.

[169] Zu erinnern ist an dieser Stelle an Hundertwassers *Verschimmelungmanifest* (S 47-50) und an Arnulf Rainers und Markus Prachenskys Text „*Architektur mit den Händen*" (S 47) sowie Günther Feuersteins *Thesen zur inzidenten Architektur 1958* (S 51-54), sämtliche Texte in: Günther Feuerstein, Visionäre Architektur, Wien 1958/1988.

[170] Lohse 1953, S 7.

[171] Lohse 1953, S 8.

30). Sehr flexibel lässt sich ein Fertigsystem einsetzen, dass Joseph Carreiro u.a. 1950 für eine Wanderausstellung gewählt haben. An flexibel miteinander zu verbindenden Stützen und Trägern lassen sich nicht nur Tafeln vertikal oder horizontal, sondern auch als schräge Pulte montieren (Abb. 31). Eine Gestaltung, die an spätere Entwürfe von Ottokar Uhl denken läßt, stammt von Boissevain & Osmond für die Building Exhibition in London 1951. Der Messestand wird aus Stahlrohren errichtet, die vertikal und horizontal quadratische Raster bilden (Abb. 32). Ein frühes Beispiel für ein gerastertes Stahlskelett mit modularer Ausfachung stellt ein Pavillon für die Exposition Internationale „Arts et Techniques“ in Paris 1939 von Le Corbusier dar (Abb. 33).

Dass der Trend jedoch nicht ausschließlich zu Fertigsystemen verläuft, zeigt eine eindrucksvolle Ausstellungsgestaltung von Max Bill für die IX. Triennale di Milano 1951. Der Hauptraum der Ausstellung verfügt über kein Tageslicht. Die einzigen Lichtquellen bilden die sieben im Raum unregelmäßig verteilten Röhrenvitrinen, die mit indirekter Beleuchtung ausgestattet sind. Max Bill lenkt die Konzentration des Betrachters gezielt auf das Ausstellungsgut und erzeugt eine sehr spezielle Raumwahrnehmung (Abb. 34).[172]

Wirft man einen Blick auf die heimische Situation, sieht man, dass auch hier bereits in den 1950er-Jahren mit Systemen gearbeitet wird. Karl Schwanzer setzt beispielsweise für die Energie-Ausstellung in Linz 1954 erstmalig ein System aus perforierten Winkeln ein, das durch Verschraubung der Profile „baukastenmäßig“ zusammengesetzt und genormte Grafiktafeln aufnehmen kann (Abb. 35).[173] In einem Artikel der Zeitschrift *Der Bau* aus dem Jahr 1956 wird für Ausstellungsgestaltung „das Streben nach Zartheit, nach schwebender Leichtigkeit, nach Feingliedrigkeit der raumbildenden Stäbe“ neben einer farbenfrohen Gestaltung von höchster Priorität eingeschätzt. Als gelungenes Beispiel wird ein System aus dünnsten, vom Boden bis zur Decke gespannten Drahtsäulen genannt, in die Gittergeflechte eingehängt werden, die wiederum das Ausstellungsgut aufnehmen können.[174] Vorteil dieses Ausstellungsgerüstes ist neben der raschen Montage und Demontage die große Flexibilität und Variabilität in der Grundrissgestaltung (Abb. 36, 37). Wilhelm Cermak wird Fertigsysteme für komplette Gestaltungen erst sehr spät in seine Entwürfe einbeziehen, obwohl bei seinen Projekten Stehersysteme bereits in den 1950er-

[172] Lohse 1953, S 56.
[173] o.a. Der Bau 1955 Heft 1/2, S 11.
[174] o.a. Der Bau 1956 Heft 5/6, S 112.

Jahren zu beobachten sind.[175]

7. Wilhelm Cermak

Herkunft und Ausbildung

Wilhelm Cermak wird am 22.05.1920 in Wien geboren und wächst bei seiner Mutter in Wien auf, der Vater gilt als unbekannt. Nach dem Besuch der Volks- und Hauptschule in Wien nimmt Cermak von 1934 bis 1936 Unterricht an einer privaten Keramikschule „ISKRA". Von 1936 bis 1939 studiert Cermak an der Reichshochschule für angewandte Kunst in Wien Keramik bei Robert Obsieger. Ab 1937 besucht er zusätzlich die Fachklasse für Bildhauerei bei Theodor Georgii und später bei Ferdinand Opitz. Erst 1939 entdeckt Cermak sein Interesse für Architektur und studiert bis 1944, mit Unterbrechung von 1940 bis 1942 wegen Einziehung zur Wehrmacht, in Oswald Haerdtls Fachklasse. Oswald Haerdtl, Hoffmann-Schüler und dessen langjähriger Büropartner, ist als besonders vielseitiger Architekt und Designer bekannt, dessen Betätigungsfeld von Einrichtungsgestaltungen, Messebau, Villenarchitektur, Museumsbau bis hin zu Produktdesign reicht. Hoffmann selbst, einer der Wegbereiter der Modernen Architektur in Österreich, ist einer der vielseitigsten Protagonisten der Erneuerung der Raumkunst um 1900.[176]

Praxis und Lehre

Bereits während seines Studiums lernt Cermak Margarete Pritz kennen, die in der Meisterklasse E. J. Wimmer-Wisgrill Modedesign studiert und die er 1946 heiratet. Bald nach Abschluss seines Studiums beginnt Cermak 1945 in Haerdtls Büro als Architekt und Bauleiter zu arbeiten. Cermak wird mit Planungsaufgaben aber auch mit örtlicher Bauaufsicht vor allem bei Geschäfts- und Wohnungsumbauten betraut. Ein Projekt dieser Zeit, das ihn auf einen Schwerpunkt seiner späteren selbständigen Tätigkeit vorbereiten wird, ist die Abwicklung des Projektes „Pariser Messe 1949" für das er Pläne ausarbeitet, die Errichtung vor Ort organisiert und überwacht (Abb. 40 - 42).[177] Im erhaltenen Schriftverkehr ermahnt Haerdtl seinen jungen Mitarbeiter zur größten Sorgfalt, die Waren sollten „mit grösstem [sic!] Raffinement zur Darstellung" gelangen, falls notwendig, seien noch Farbakzente zu setzen, die Waren seien prächtig zu beleuchten. Cermak solle nicht mit den Lieblingsblumen der Österreicher

[175] Zu nennen ist beispielsweise die Messe Stockholm 1954.
[176] Forsthuber 1991, S 9.
[177] Planbuch Haerdtl, N01-411-004-Dok.

- den Hortensien - sparen, alles solle „blitzsauber“ sein, Cermak solle lieber einige Tage bis nach Eröffnung bleiben um allenfalls eigenmächtige Veränderungen der Aussteller zu verhindern und nicht glauben, weil es eine Messe sei, ginge alles salopper zu. [178]

Aus den Jahren 1947 bzw. 1949 liegen Empfehlungs- bzw. Motivationsschreiben vor, die belegen, dass Cermak 1947 einen Schweiz- und 1949 einen USA-Aufenthalt anstrebt. Beide Vorhaben gelingen offenbar nicht. 1948 kommt Tochter Barbara zur Welt.

Cermaks Einsatz in Haerdtls Atelier ist vielfältig, doch fühlt er sich zusehends als Zeichenkraft und nicht seinen Qualifikationen entsprechend eingesetzt wie aus dem Kündigungsschreiben von 1951 hervorgeht.[179] Er verlässt nach einer sechsjährigen Anstellung das Büro Haerdtls um sich 1951 selbständig zu machen, 1962 folgt die Erlangung der Architektenbefugnis. Cermak arbeitet mit kurzen Ausnahmen ohne Mitarbeiter und fertigt sämtliche Pläne selbst an.[180]

Viele Kontakte zu Auftraggeberinnen und Auftraggebern stammen aus seiner Zeit im Atelier Haerdtl, wie etwa zur Porzellanmanufaktur Augarten, J.L. Lobmeyr oder zu den Betreibern der Parfümerie Ritz. Auch der Kontakt zu *der* österreichischen Architekturfotografin der Nachkriegsjahre, Lucca Chmel, die einige Wiener Projekte Cermaks in Wien ablichtet, dürfte aus dieser Zeit stammen.[181]

Neben der Gestaltung von Geschäften und Wohnungsumbauten werden Messegestaltungen und Ausstellungspavillons für die Wirtschaftskammer Cermaks Hauptbetätigungsfeld. Über mehrere Jahrzehnte gestaltet er Messepavillons auf allen Kontinenten.

Bei der Ausgestaltung von Läden, privaten Räumlichkeiten und Messebauten übernimmt Cermak Haerdtls Herangehensweise, indem er jeweils eine komplette Ausstattung inklusive Möblierung, Beschlägen bis hin zu Befestigungsmitteln durchgestaltet, wie beispielsweise für die Parfümerie Ritz in der Kärntnerstr. 22, die Ladeneinrichtung von Anni Kunschak in der Tegetthoffstraße 7 (Abb. 43 und 44) oder für das Geschäft Steinböck in der Postgasse 1 (Abb. 45). Auch in der Ausführung der Entwürfe und Pläne führt Cermak die Arbeitsweise seines Lehrers fort, von der Entwurfszeichnung auf dem sogenannten „Quadratlpapier“ bis zur fein säuberlichen

[178] Haerdtl 1949, N01-236-001 K, Brief vom 17.05.1949 an Wilhelm Cermak.
[179] Cermak 1951, Dok N01-395-001-Dok Kündigungsschreiben Cermaks vom 30. April1951.
[180] Als einziger Mitarbeiter scheint in einigen Plänen Friedrich Tastel auf, der 1967/69 bei Wilhelm Cermak studiert und dann bei Alfred Soulek die Klasse für Innenarchitektur belegt. Cermaks Büro befand sich Jahrzehnte lang in der Fischerstiege 4 in 1010 Wien.
[181] Hofer 2006, S 272.

Tuschezeichnung. Sein zeichnerisches Können belegen viele Entwürfe wie beispielsweise der für den Schlafraum der Dame (Abb. 46) oder spätere Arbeiten wie Entwürfe für ein Teeservice und ein Stoffentwurf (Abb. 47- 49).
Für die Gemeinde Wien errichtet Cermak 1954 bis 1956 die Wohnhausanlage Markhofgasse 12-18 in Wien 3 gemeinsam mit Rudolf Pamlitschka und Karl Schwanzer und 1965 bis 1967 die Wohnhausanlage in der Blumauergasse 24 in Wien 2. Neben zahlreichen Innenraumgestaltungen wie etwa für die Residenz der österreichischen Gesandtschaft in Budapest 1956 sind die Entwürfe für die Amtskette des Rektors der Hochschule für angewandte Kunst, der Hochschule für Musik und darstellende Kunst sowie der Wirtschaftsuniversität Wien (Abb. 50 und 51), alle 1967, sowie Entwürfe für die Glas- und Lustermanufaktur J. L. Lobmeyr zu nennen.
Zu nicht realisierten Projekten sind zahlreiche Messepavillonentwürfe zu zählen, wie etwa der Beitrag zur Weltausstellung in New York 1964. Die Wettbewerbsteilnahme 1952 für das Gewerbehaus der Wiener Handelskammer in der Beatrixgasse bleibt ebenso erfolglos. Das Gewerbehaus wird nach Plänen Carl Appels errichtet, die jedoch ursprünglich nicht beim Wettbewerb eingereicht waren. Erfolglos bleibt auch die Teilnahme am Wettbewerb für den Golfclub im Wiener Prater 1958.

Bereits ab 1964 widmet sich Wilhelm Cermak intensiv seiner Lehrtätigkeit. Zu Beginn leitet er im Rahmen eines Lehrauftrags die Klasse des künstlerischen Grundstudiums, die ab 1971 in die Meisterklasse für Gestaltungslehre Tektonisches Formstudium – Werkerziehung umgewandelt wird. 1969 wird Cermak zum a.o. Hochschulprofessor an der Akademie für angewandte Kunst, 1974 zum o. Hochschulprofessor (nun an der Hochschule für angewandte Kunst Wien) ernannt und leitet die Meisterklasse für Gestaltungslehre. 1985 bis 1990 leitet Cermak das Institut für Modellbau an der Hochschule für angewandte Kunst, von 1987 bis 1989 die Abteilung für Kunstpädagogik.
Im Zusammenhang mit der Tätigkeit für das Institut für Modellbau befasst sich Cermak intensiv mit der Umsetzung von historischen Architekturentwürfen und Rekonstruktionen von Möbeln. Es entstehen in der Arbeit mit Studierenden zahlreiche Modelle von Bauten Josef Hoffmanns wie etwa die Villa Skywa-Primavesi oder das Palais Stoclet, womit sich der Kreis Josef Hoffmann – Oswald Haerdtl – Wilhelm Cermak schließt.[182]

[182] Hausegger/Keplinger 2012 (2014).

1954 wird Cermak der Staatspreis des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst verliehen. Cermak ist bereits seit 1947 Mitglied der Zentralvereinigung der Architekten Österreichs. Der Eintritt in den CIAM Österreich ist nicht genau zu datieren, eine Ausstellungsbeteiligung 1953 ist der früheste Beleg (siehe auch Abb. 52).[183]

1990 wird anlässlich Cermaks Emeritierung die Ausstellung „26 Jahre Wilhelm Cermak. Meisterklasse für Gestaltungslehre, Werkerziehung und Institut für Modellbau. Hochschule für angewandte Kunst, Wien“ gestaltet. [184] In dieser Schau werden vorrangig Werke der Studierenden gezeigt aber auch ausgewählte Arbeiten Cermaks.[185] 1993 legt Cermak seine Architektenbefugnis nieder, in den folgenden Jahren widmet er sich verstärkt einer weiteren Leidenschaft, der Fotografie. Am 17.02.2005 stirbt Wilhelm Cermak im 85. Lebensjahr in Wien.

8. Messegestaltung in den 1950er- und 60er-Jahren

Bei der von Wilhelm Cermak für das *WIFI* gestalteten Messeausstellungen handelt es sich mit einigen Ausnahmen wie etwa der Textilmesse in Brüssel um keine Fachmessen, sondern Mustermessen sehr breit gefächerter Branchen mit einem zusätzlichen Schwerpunkt, der Tourismuswerbung. Neben feinen Porzellan- und Glaswaren werden technische Produkte der optischen Industrie ebenso ausgestellt wie Maschinen oder Turbinen, Baustähle oder elektrotechnische Waren. Ziel ist es, immer mit der geeigneten Produktauswahl, die dem Architekten oder der Architektin obliegt, und der entsprechenden Präsentation das gewünschte Österreichbild zu transportieren. So geht es beispielsweise bei der Ausstellung von Augarten Porzellan nicht unbedingt darum ein komplettes Service vorzuführen, sondern – neben der Werbung für die Manufaktur – auf die gepflegte Tischkultur Österreichs zu verweisen. Gleiches gilt für technische oder optische Geräte, die die hohe Qualität der technischen Export- und Investitionsgüter insgesamt abbilden sollen, aber aus Platzmangel keine kompletten Sortimente abbilden können. Der Messestand oder -pavillon muss als Trägerfläche dieser Ausstellungen funktionieren und den angemessenen Rahmen unterschiedlichster Produkte bilden. Wenn auch die Produkte ähnlich einer Kunstausstellung performativ inszeniert werden, so kommt die

[183] Hausegger/Keplinger 2012 (2014) und Ausstellungsfolder gta-Archiv Zürich. Hier wird Cermak neben Boltenstern, Fellerer, Rainer, Auböck, Haerdtl und Euler mit der Ladengestaltung Steinböck angeführt.
[184] Hochschule für angewandte Kunst 1990.
[185] Hochschule für angewandte Kunst 1990, S 87ff.

Präsentation in gleichförmigen Stellagen auch einer Laden- oder Shopsituation sehr nahe. Der Gestalter und die Gestalterin bewegt sich zwischen der Ästhetisierung der Warenwelt im Sinne einer Kunstausstellung auf der einen Seite und einer Vielzahl zu präsentierender Produkte auf der anderer Seite, die möglichst platzsparend ausgestellt werden sollen. Die Erfüllung des geforderte Anspruchs, man müsse an der Standgestaltung bereits das Produkt erkennen, wird bei dieser breiten Produktpalette eine Herausforderung. Beschränkt man sich jedoch auf die Hauptziele, Österreich als liebenswertes Fremdenverkehrsland und lohnendes Reiseziel auf der einen Seite und als verlässlicher Exporteur qualitativ hochwertiger Produkte andererseits darzustellen, ist man bald bei den transportierten Eigenschaften von heiter-beschwingt, modern und technisch hochwertig ausgeführt, angelangt.

8.1 Die Informationsstände – Fotowand und Informationspult

Die Bezeichnung „Informationstand“ wird aus den jeweiligen Plänen übernommen und bestimmt einen Typus von Messegestaltung, der von räumlicher Beschränktheit und thematischem Schwerpunkt bestimmt wird. Es gilt platzsparende, bzw. flächenerweiternde Präsentationsmöglichkeiten zu finden. Wichtige Gestaltungsmittel der kleinen Messe- oder Informationsstände sind Grafik- und Fotowände, die zur Produktpräsentation eingesetzt werden. Diese Informationsebenen werden wie ein zusätzlicher Layer als Informationsebene über die Raumschale gelegt. Im Messestand für Verona 1954 gewinnt Cermak hier durch den gefalteten Aufbau zusätzlich Präsentationsfläche. Dieses frühe Beispiel zeigt zudem bereits die Strategie durch Anordnung von Blumenpodien und – in diesem Fall die mittig angeordnete Grafiktafel – Besucher und Besucherin bewusst in einer bestimmten Richtung durch die Ausstellung zu leiten. Die Anzahl der real ausgestellten Waren ist minimiert oder entfällt komplett. Ihre Präsentation erfolgt auf minimalistischen Podesten bzw. bodennah um die Fotoausstellung nicht zu verdecken.
Herzstück des Messestandes ist jedoch immer das Informationspult, das im hinteren Standbereich aber auch im Eingangsbereich positioniert sein kann und eigens entworfen wird. Das Informationspult wird vom Messereferenten und Hostessen besetzt, die Interessenten beraten.[186] Es herrscht ein Kommen und Gehen – die Messegestaltung ist auch immer als transitorische Architektur zu denken.

[186] In den schriftlichen Unterlagen finden sich ausschließlich Korrespondenzen männlicher Referenten der Wirtschaftskammer. Wenn Mitarbeiterinnen auf Abbildungen zu erkennen

Wichtiger Bestandteil der beiden späteren Beispiele sind die Informationsplätze für Kundengespräche. Cermak setzt auf eine strukturelle räumliche Gliederung, auf die Schaffung von Räumen im Raum, die sich auch in der Ansichtsgestaltung wiederspiegelt. Allen drei Gestaltungsbeispielen ist einerseits ein harmonisches Gesamtkonzept eigen, das sich durch wiederholten Einsatz von Materialien und Proportionen ergibt, aber auch ein Blickfang, der den Besucher oder die Besucherin in den Stand locken soll.

Informationsstand Verona 1954

Der zu gestaltende Ausstellungsraum ist einer von mindestens acht ähnlichen, aneinander gereihten und durch einen in der Mittelachse gelegenen Durchgang miteinander verbundenen Räumen. Seitlich des Durchgangs befinden sich jeweils Kojen mit 6,30 mal 5,80 m Grundfläche und einer Raumhöhe von etwa vier m (Abb. 53).[187] Wilhelm Cermak sieht in seinem Plan einerseits eine als „Tapetenwände" bezeichnete Wandverkleidung vor, die raumhoch angebracht werden soll. Vor diesen Tapetenwänden sind Fotowände mit einem Raster von 80 mal 80 cm konzipiert, im oberen Bereich Beleuchtungskörper installiert. Die Fotowände sind so geplant, dass sie durch Vor- und Rücksprünge mehr Schaufläche bieten. Der in Gehrichtung rechts gelegene Raum weist eine unregelmäßige, eher flach gehaltene Fächerung der Fotowände auf. Die Wände im links gelegenen Raum sind regelmäßig in einem Winkel von etwa 35 Grad aufgestellt und durch eine zusätzliche, im Raum frei stehende, im Grundriss eines Dreiecks aufgestellte Fotowand ergänzt. Das Konzept der hinterleuchteten Fotowände vor weißem Grund setzt sich in einer weiß gestalteten abgehängten Decke fort. Als Bodenbelag ist im Plan roter Kokos vermerkt.

Im rechtsgelegenen Raum ist ein geschlossenes Informationspult vorgesehen. In beiden Raumabschnitten sind Blumenpodeste aus nicht rostenden Blechtassen, mit

---

Sind sie es ausschließlich in Funktion der Hostess, immer adrett und figurbetont gekleidet.

187 Die Planunterlagen zu diesem Projekt (N29-011) bestehen aus einem Entwurfsplan im Maßstab 1:50 und einem Ausführungsplan. Sie sind mit „Aufbau des Informationsstandes in Verona" tituliert, im Maßstab 1:20 samt einem Lageplan 1:500 und einer Belagsskizze 1:100. Der Entwurfsplan samt Grundriss, Ansicht und einem Detail einer Fotowand ist mit Tusche auf Transparentpapier gezeichnet, mit „Wilhelm Cermak" und einem Datumsstempel vom 9. Februar 1954 versehen. Der Ausführungsplan mit Grundriss, Ansicht, Schnitt und Situationsskizze ist mit Bleistift auf Skizzenpapier gefertigt und weist ebenfalls einen „Wilhelm Cermak"- und einen Datumsstempel, mit 10. Februar 1954, auf. Zu diesem Projekt konnte bislang kein Schriftverkehr ausfindig gemacht werden, es liegt jedoch ein Foto vor, das die Ausführung des Standes belegt (Abb. 54, N29-165-1-F/4).

ihren Außenkanten den Winkeln der Fotowände folgend in Bodennähe ausgeführt. Blumenpodium und Sockel des Informationspultes sind hell – möglicherweise weiß – beschichtet und korrespondieren mit der Hintergrundfarbe der Tapetenwände. Es dominieren somit die Farben Rot-Weiß.
Im rechts gelegenen Raum werden Fotomontagen von Landmaschinen und der Fremdenverkehrswerbung präsentiert, im linken von Landwirtschaft und Statistik.
Ein geschwungener Schriftzug über die 3,60 m Breite des Durchganges macht dem Besucher und der Besucherin verständlich, dass er oder sie sich im Ausstellungsbereich „Austria“ befindet. Um die gesamte Ausstellung zu überblicken, ist man gezwungen, die Mittelachse zu verlassen und den jeweiligen Raum – besonders den links gelegenen - zu durchschreiten.
Es ist anzunehmen, dass sämtliche Gestaltungsmittel in Österreich vorgefertigt, zum Messestandort geliefert und vor Ort montiert werden. Wichtiges Gestaltungsmittel dieser Messekoje sind die vor- und rückspringenden Fotowände, die einerseits mehr Präsentationsfläche bieten als die bestehenden Wände, andererseits raumbildend und gliedernd wirken und zugleich als Eyecatcher und wichtigste Informationsebene eingesetzt werden. Der Eindruck ist geprägt von gerasterten Flächen und Schrägen, die sich in den Fotowänden, den Blumentischen und dem Informationspult wiederfinden. Die Installation wirkt durch die transparenten und hinterleuchteten Elemente sehr leicht, filigran und freundlich. Das scheinbar aus einem Guss gestaltete Informationspult mutet fast futuristisch an. Bereits in diesem kleinen Format setzt Cermak darauf, die Besucher gezielt durch die Ausstellung zu führen und mit einfachen Gestaltungsmitteln eine elegante und zeitgemäße Umgebung zu schaffen.

Informationsstand Belgrad 1958

Dieser Informationsstand weist, mit Ausnahme einer Stütze, keine vorab bestehenden Begrenzungen auf, die Hülle muss erst geschaffen werden.[188] Der zur Verfügung stehende Raum misst 6,90 mal 3,00 m bei einer Höhe von 2,70 m. In diesen Umrissen plant Cermak eine allseitig umschließende Hülle, alternierend aus 10 cm starken holzbeplankten Wänden und dünneren Grafikpaneelen. Der Eingangsbereich mit 2,60 m bleibt ausgespart. Rechts vom Eingang wird über die

[188] Zu diesem Informationsstand liegt ein Entwurfsplan vom 11.07.1958 im Maßstab 1:20 vor. Gezeigt werden ein Grundriss und drei Ansichten (Abb. 55). Der Plan ist mit dem Bürostempel samt handschriftlichen Ergänzungen wie Kürzel „Ce“ und Datum, sowie Planinhalt versehen (N29-033/P).

verbleibende Länge von ca. 2,50 m ein Blumentrog angeordnet, um dessen Tiefe (65 cm) die Außenhülle nach innen springt. In diesem Bereich ist eine Grafikwand mit dem Schriftzug „Austria“ in Blockbuchstaben als Raumbegrenzung vorgesehen. Der Eingangsbereich ist durch eine 30 cm tiefe Einrahmung und eine etwa 15 cm tiefe Auskragung des „Plafonds“ ausgezeichnet. Vom Eingang gelangt der Besucher direkt zu einem fix verankerten Pult mit Regalfach über Kopfhöhe, das seitlich einerseits durch einen Raumteiler und andererseits durch eine Holzwand begrenzt ist.

Links vorbei an diesem Pult gelangt man zu einem Tisch. Stühle sind grafisch nicht dargestellt, sondern schriftlich vermerkt. Der Besprechungstisch hat etwa die gleichen Maße wie das Pult, weist die gleiche Vorderkante auf, ist jedoch um 90 Grad gedreht. Geht man um das Pult herum, gelangt man zu einem abgeschlossenen Besprechungsraum mit nahezu quadratischer Grundfläche.

In der Ansicht sind neun Hängeleuchten dargestellt, die sich eigentlich außerhalb des Raumes befinden müssten, es sei denn, die Grafikwände wären transparent. Die Hängeleuchten sind doppelkegelförmig und entsprechen dem gängigen Zeitgeschmack.[189]

Cermak gliedert den Messestand im Grundriss in drei Zonen, das ist auch von außen ablesbar. Es ergibt sich einerseits eine vertikale Gliederung durch die Abwechslung der Holz- und Grafikwände, andererseits eine horizontale Gliederung durch Balken in den Grafikpaneelen. Über die Farbigkeit, die Wahl des Bodenbelags und die Art und Weise der Ausführung der Grafikwände liegen leider keine Angaben vor. Durch die vertikalen und horizontalen Gliederungselemente erscheint der Messestand sehr geradlinig und wird in seiner Ansicht durch den Rücksprung mit vorgelagertem Blumentrog belebt.

Informationsstand Verona 1959

Der zu gestaltende Raum hat eine Grundfläche von 6,25 mal 5,80 m und eine Höhe von 3,80 m und ist an drei Seiten von Wänden umschlossen.[190] Die Wände sollen mit Holzelementen verkleidet werden, die an den Längsseiten jeweils zwei stumpf

[189] Hängeleuchten dieser Form sind bereits in den früheren 50er-Jahren verbreitet, siehe dazu Veröffentlichungen der Firma Kalmar in Der Bau 1955 Heft 7/8, S 164.

[190] Zu diesem Projekt liegt ein Entwurfsplan und eine Mappe mit Schriftverkehr vor. Der Entwurf wird mit Tusche auf Transparentpapier gezeichnet und dem Bürostempel, handschriftlich mit „Cermak“ und dem Datum 19.01.1959 versehen. Zur Veranschaulichung seines Entwurfs wählt Cermak einen Grundriss, zwei Ansichten und eine Deckendraufsicht (N29-034-P).

zulaufende Vorsprünge bilden. Für die Rückwand ist eine Verkleidung parallel zur bestehenden Wand geplant. An der zum übrigen Raum offenen Seite werden die Holzelemente weitergezogen, sodass einerseits ein Raumanschluss, andererseits eine Eingangssituation geschaffen wird (Abb. 56). Im Inneren gliedert ein 1,50 m breites und raumhohes Holzelement die Ausstellungskoje in zwei Bereiche. Im Eingangsbereich befindet sich vor diesem Raumteiler in Bodennähe ein Blumentisch in etwa der gleichen Breite und 80cm Tiefe. Von dort gelangt der Besucher zu einem Informationspult und weiter zu einer Sitzgruppe mit Tischen. Im Gegensatz zum geschlossenen, thekenhaften Informationspult für den Informationsstand Verona 1954 sieht Cermak hier einen offenen Schreibtisch mit einem Bürosessel mit Rollen vor. Für die Sitzgruppe werden drei einzeln stehende, gepolsterte Sessel mit Armlehnen rund um ein Tischchen konzipiert. Der Informations- und Gesprächsbereich ist durch eine in etwa auf 2,50 m abgehängte und mit Einbauleuchten ausgestattete Decke zusammengefasst. Teile der abgehängten Decke sollten lt. Planschraffur offenbar ebenfalls in Holzoptik ausgeführt werden. Die Einbauleuchten des Gesprächsbereiches finden sich einem Balken über dem Eingangsbereich wieder.
Der Schriftzug „Austria“ wird in diesem Entwurf im Gegensatz zur Beschriftung des Informationsstandes in Verona 1954 aus Blockbuchstaben gestaltet. Der Informationsstand Verona 1959 dient offenbar weniger der optischen Produktpräsentation durch ausgestellte Waren oder Fotomontagen als vielmehr dem Informationsgespräch mit interessierter oder potentieller Kundschaft.
Um dieses Ziel zu erreichen werden weniger Präsentationsflächen konstruiert, viel mehr geht es darum eine abgeschirmte, ruhige Gesprächsatmosphäre zu schaffen.

Die Repräsentationstechnik der Messegestaltung Verona 1954 ist durchaus mit zeitgenössischen Kunstausstellungen zu vergleichen. Steichens legendäre Fotoausstellung *family of man* im New Yorker *moma* aus dem folgenden Jahr arbeitet ebenfalls mit rahmenlos affichierten Bildern, die zum Teil gerastert auf Unterkonstruktionen in gleichen Formaten und korrespondierend mit variablen Formaten präsentiert werden (Abb. 57).[191] Dass diese Präsentationsweise dennoch nicht neu ist, zeigt ein Blick auf den Österreicheichbeitrag der Weltausstellung von 1937, bei dem nicht nur die bekannten großformatigen Alpenpanoramen zum Einsatz kommen, sondern auch kleinere Fotografien die sich orthogonal über eine gesamte Wand ausbreiten. Im Bereich der Informationsstelle des Fremdenverkehrs wird als

[191] Steichens Fotoausstellung *family of man* wird 1957 im Wiener Künstlerhaus gezeigt.

Untergrund für die Präsentation eine geschwungene Wand eingesetzt. Die gezeigten Aufnahmen von Alpenpanoramen, barocken Bauwerke oder Skulpturen wirken so lebendiger und dynamischer (Abb. 58).[192]

Karl Schwanzer setzt bei der Energie-Ausstellung in Linz 1954 neben Exponaten wie Baumstämmen als Energieträger vor allem auf den Einsatz von Fotografien und Grafiken, die auf einem System aus freistehenden Winkelprofilen gehängt werden können.[193] Im Unterschied zur vollflächigen Trennwand der Pariser Installation von 1937 ist diese Variante filigran und leicht (Abb. 59). Die gewählte Präsentationstechnik Cermaks für die Messe in Verona 1954 ist durchaus mit den internationalen Entwicklungen zu vergleichen, wohin gegen seine beiden anderen eher gediegen und schwerfällig wirken.

Diese Beispiele zeigen, dass die Messegestaltung der 1950er-Jahre mit zeitgenössischen Kunstpräsentationen vergleichbar ist, ihre Vorbilder aber bereits aus den 1930er-Jahren stammen. Die Systeme werden durchwegs flexibler, filigraner und leichter. Ausgestellte Produkte und Waren werden wie Artefakte ästhetisiert und performativ inszeniert.

8.2 Messegestaltung in bestehenden Räumen

Bei Ausstellunggestaltungen in bestehenden Räumen ist zu entscheiden, ob die vorhandenen Elemente wie Mauerwerk oder Säulen in die Ausstellungsgestaltung integriert werden oder ob, unabhängig davon, ein Raum im Raum geschaffen werden soll, der den Ausstellungsbesucher und die Ausstellungsbesucherin vergessen lässt, wo er oder sie sich befindet. Maßgeblich für die Entscheidung wird einerseits der vorgefundene Raum, andererseits das Ausstellungsgut sein. Bereits bestehende Räume, die für die Warenpräsentation gestaltet werden, finden sich meist in eigens dafür geschaffenen oder umfunktionierten Bauwerken. Einerseits können einzelne Räume eines größeren Komplexes zur Verfügung gestellt werden wie etwa im *Palast der Nationen* in Mailand, der mehrere ähnliche Ausstellungsräume beinhaltet oder

[192] Haerdtls Pavillon von 1937 zeigt sich sehr transparent und fragil. Durch große Glasfronten wird das Innere des Pavillons nach außen getragen, die Gesamtform – große Glasfront auf einem Gebäudesockel - lässt an eine Vitrine denken. Eindrucksvoll präsentiert sich das faschistische Österreich als inszenierte Naturlandschaft, die durch technische Eingriffe wie die beeindruckenden Hochalpenstraßen nobilitiert wird. Die Präsentation von Fremdenverkehr und Technik findet somit verflochten statt. Das Kunstgewerbe wird in eigenen Räumlichkeiten gesondert dargestellt. Neben Präsentation in Stellagen werden durchgestaltete Interieurs gezeigt.

[193] o.a. Der Bau 1955 Heft 1/2, S 11.

eine freistehender Pavillon, wie es in Lausanne der Fall ist, wo jedes Jahr ein anderes Gastland die Flächen zur eigenen Präsentation nützen kann.

Mailand 1957 – Nierentisch für Puchmotorrad

Der auszugestaltende Raum erstreckt sich mit 19 mal 12 m über vier mal zwei Stützenachsen und eine Außenmauer, wobei zwei Stützen frei im Raum stehen.[194] Die Raumhöhe ist in den Ausführungsplänen mit 3,00 m kotiert. Der Raum ist über ein Stiegenhaus zu betreten. Ein- und Ausgang liegen einander mittig der fensterseitigen Raumhälfte gegenüber. Der kürzeste Weg den Raum zu durchschreiten ist also entlang der Enfilade – dies gilt es im Sinne einer guten Messegestaltung zu verhindern (Abb. 60 - 62).

Cermak schafft durch Anordnung einer Glaswand entlang der Außenmauer und Wandverkleidungen entlang des restlichen Umrisses, sowie Abhängen eines Spannplafonds einen Raum im Raum. Durch geschickte Anordnung der bewährten Gestaltungsmittel wird der Messebesucher durch den gesamten Raum geschleust. Beim Betreten des Raums findet sich rechts vor der Glaswand ein Blumenpodium, gegenüber dem Eingang eine raumhohe Plastik mit gewundenen, organischen Formen [195], im Anschluss daran ist eine Vitrine mit rechteckigem Grundriss vorgesehen, die an der Schmalseite des Raumes, an der Eingangswand ihr Gegenüber findet. Die Besucherschaft wird somit beim Betreten nach links geleitet, wo sie an die Außenwand eines Besprechungsraumes stößt, an den eine Garderobe und ein Abstellraum angegliedert und ein Informationspult für die Fremdenverkehrswerbung integriert sind. Serpentinenartig wird der Besucher und die Besucherin weiter durch den Raum geführt, um ein Podest herum, das aus zwei V-förmigen Teilen zusammengesetzt ist, die sich leicht versetzt gegenüber liegen. Das Podium bietet zwei sich gegenüberstehenden Motorrädern Platz und schließt direkt an eine der freistehenden Stützen an, die zweite bleibt unverbaut. Entlang der Außenmauer vor der Glaswand sind vier Vitrinen angeordnet, an der Wand gegenüber drei. Eine querstehende Vitrine, ein Blumenpodium, ein Podium für drei

[194] Zur Messegestaltung Mailand 1957 liegen ein Bestandsplan in Bleistift auf Skizzenpapier im Maßstab 1:50, mit Firmenstempel versehen, drei Entwurfspläne in Tusche auf Skizzen- und Transparentpapier im Maßstab 1:50, sowie acht Ausführungspläne und Detailzeichnungen in Tusche und Bleistift auf Skizzenpapier in den Maßstäben 1:20, 1:10 und 1:1 vor (N29-025-P). Ein Schriftverkehr ist zu diesem Projekt leider nicht erhalten, dem Projekt können jedoch mehrere Fotografien zugeordnet werden (N29-025-001F).

[195] Ob die im Grundriss und Ansicht dargestellte Skulptur von Cermak stammt oder Vorgabe war, konnte bisher nicht geklärt werden.

Fahrräder einerseits und eine Grafikwand auf der gegenüberliegenden Seite bilden die Ausgangssituation.

Die Beschriftung „Austria“ findet sich in leicht kursiv gestalteten Blockbuchstaben an einer Vitrine im Eingangsbereich und freistehend, in dreidimensionalen Buchstaben auf der Überdachung des Fahrradpodiums im Ausgangsbereich (Abb. 60 und 63).

Die Vitrinen sind sehr schlicht und geradlinig ausgefallen. Sie werden durch raumhohe hölzerne Seitenwände, die wie Wandscheiben wirken, dominiert. Dieser Charakter wird durch den Einsatz dieser Holzelemente im gleichen Format als Raumteiler verstärkt. Die Präsentationsebene der Vitrinen ist vergleichsweise niedrig angesetzt und entspricht jener der Präsentations- und Blumenpodien. Dies trägt zur Beruhigung des dicht genutzten Raumes bei. Die Beleuchtung der Vitrinen erfolgt über zeittypische Trichterleuchten.[196]

Teilweise werden Vitrinen- und Podiumszonen durch Deckenelemente in der Höhe von etwa 2,50 m optisch zusammengefasst. Die Podien sind aus Buchenholz konstruiert und mit schwarzen Formica-Platten verkleidet, als Abständerung sind 20 cm hohe 4-Kant-Rohre vorgesehen. Die Ausführungspläne beinhalten Details im Maßstab 1:1, aus denen hervorgeht, wie Glashalteleisten und Holzverbindungen ausgeführt werden sollen. Der Informationsstand und Besprechungsraum ist bei diesem Projekt im Vergleich zu Stockholm 1954 und 1955, worauf im Folgenden einzugehen sein wird, sehr geradlinig konzipiert. Das Pult der Fremdenverkehrswerbung ähnelt stark der späteren Lösung für den Informationsstand Belgrad 1958. Hier wird ein Pult seitlich in Wandpaneele des gleichen Materials eingespannt, über Kopfhöhe sind Ablagefächer für Werbeprospekte vorgesehen. Als Material ist Nussholz, eng gestreift, schlicht oder Mahagony im Plan vermerkt.[197] Das Prinzip der begrenzenden Holzplatten wird auch jeweils seitlich des Blumenpodiums links vom Eingang zum Besprechungsraum angewandt. Blumenpodium, Eingang und Informationspult weisen jeweils ein Drittel der Gesamtlänge auf.

In der Besprechungsnische sind Wände teilweise mit Holzoptik, teilweise mit Anstrich geplant. Ein Teil der Rückwand an der Längsseite ist als Grafikwand für die Werbung der einzelnen Bundesländer vorgesehen, wie auch die Rückwand hinter dem Informationspult. Eine weitere Grafikwand findet sich neben dem Ausgang.

Teil der drei Entwurfspläne ist auch eine Innenperspektive, für die Cermak einen für die Präsentation günstigen Winkel wählt, der die Messehalle möglichst großzügig

[196] Wie zu zeigen sein wird, setzt Cermak dieses Modell bereits im Jahr davor in Paris ein.
[197] N29-025/P3.

und klar gegliedert erscheinen lässt. Trotz der dichten Stellweise kann durch durchgängige Höhenlagen und Wiederkehr von Materialien und Formaten ein in sich geschlossener Entwurf entwickelt werden, in dem das Ziel, den Messebesucher oder die Messebesucherin durch die gesamte zur Verfügung stehende Fläche zu führen, erreicht wird. Interessant ist, dass der Mittelpunkt der Ausstellungsfläche von der – mit Ausnahme der Plastik – einzigen geschwungenen Form des Entwurfs, der aus zwei v-förmigen, geschwungen miteinander verbundenen Podesten gefüllt ist. Diese Form wirkt im Grundriss fast ornamental und setzt sich von den restlichen orthogonalen Linien ab. Das Podest wird als dynamische, den Innenraum belebende Form, fast richtungsgebend für die Perspektive. Es erzielt seine Wirkung im realen Ausstellungsraum, wird aber auch bewusst als grafisches Element im Entwurfsplan eingesetzt. Auch die Fotografien zeigen die Präsentation der Motorräder auf dem indirekt beleuchteten Podest als Mittelpunkt der Ausstellung inszeniert (Abb. 63 - 65).

Karls Schwanzers Beitrag für Mailand 1956

Im Jahr zuvor gewinnt Karl Schwanzer den Auftrag, die österreichische Repräsentationsschau bei der Messe in Mailand zu gestalten – im selben Raum.
Er geht radikaler vor als Cermak und legt schlangenlinienförmig einen Holzsteg durch den Ausstellungsraum, den die Besucher und Besucherinnen streckenweise nicht verlassen können, da seitlich Stahlgeländer angebracht sind (Abb. 66 – 68). Dahinter befinden sich großzügig angelegte Vitrinen, die begehbar sind und so eine Wartung des Ausstellungsgutes erlauben. In der Zeitschrift *Der Bau* wird besonders der erzielte Kontrast des dargestellten Exportgutes Holz und der ausgestellten technischen Präzisionserzeugnisse gelobt.[198] Über größere Flächen, vor allem im Bereich der Gehwege, sieht Schwanzer relativ niedrig abgehängte Rasterdecken vor, die er bis in die Ausstellungszonen zieht. Die Gänge dürften dunkel gehalten sein, die Ausstellungsflächen mit Spots beleuchtet, was Spannung in der Raumwahrnehmung bewirkt. Die Ausstellungsgestaltung Schwanzers unterscheidet sich stark von der elegant-beschwingten Cermaks. Beiden gemein ist das Durchführen der Besucher und Besucherinnen auf vorgegebenen Wegen und das Verblenden der durchfensterten Außenwand. Interessant ist Schwanzers Eingangslösung, für die er die Rasterdecke bis durch die Eingangsöffnung vorzieht. Der fast raumhohe Eingang wird somit etwa um ein Drittel niedriger. Darüber wird der

[198] o.a. Der Bau 1956 Heft 5/6, S 108 und 109.

Schriftzug „austria“ in Kleinbuchstaben auf einzelnen Quadern montiert und reicht von Wand zu Wand, über die Türöffnung hinweg.
Die planliche Darstellung der beiden Architekten zeigt ebenfalls unterschiedliche Arbeitsweisen. Auf der einen Seite Cermaks zeichnerischer, grafischer Gestus, auf der anderen Schwanzers technische, kühlere Darstellungsweise (Abb. 61 und 67).
Auch Oswald Haerdtl zeichnet verantwortlich für eine Messegestaltung in Mailand, in ähnlichen Räumlichkeit wie soeben beschrieben (Abb. 69 und 70).

Messe Lausanne Comptoir Suisse 1959 – Turbinen und Topfpflanzen

Im September 1959 findet in Lausanne die 40. Ausgabe des *Comptoir Suisse* statt, für die Hans Erni die Plakate gestaltet.[199] Im Jahr zuvor präsentieren 2.300 Aussteller auf 65.000 überdachten und 120.000 freien Quadratmetern ihre Produkte. Unter den 803.000 werden 12.300 ausländische Messebesucher gezählt. [200] Das Messegelände des *Comptoir Suisse* in Lausanne wird erst einige Jahre zuvor, 1953 um einige Bauten erweitert. Im Süden werden von den ansässigen Architekten Charles und Charles-François Thévenaz drei Pavillons errichtet, die miteinander verbunden sind. Im Osten wird eine provisorische Halle durch einen permanenten Neubau ersetzt, der einerseits eine Eingangssituation bildet, andererseits eine Ausstellungshalle beinhaltet und gleichzeitig den Zugang zum dahinterliegenden Park nicht versperren soll. Dieser Pavillon ist daher auf Pylone aufgeständert, die den öffentlichen Durchgang zum Park ermöglichen.[201] Jährlich wird einem anderen Gastland die Möglichkeit gegeben sich hier zu präsentieren – 1959 ist Österreich eingeladen.[202] Zwischen den südlichen Bauteilen und dem Gästepavillon im Osten legten Charles und Charles-François Thévenaz einen Scharnierbauteil („bâtiment d’angle“) an, der die Funktion eines Begegnungsortes mit öffentlichen Flächen und Restaurants übernimmt.[203]
Cermak ist sichtlich beeindruckt von der Architektur dieses Pavillons. Er beschäftigt sich damit, in dem er eine Perspektive zeichnet, die für die Planung der Ausstellung wohl nicht unbedingt erforderlich gewesen wäre (Abb. 71). Er wählt dazu einen

[199] Giroud 1993, S 136. Der 1909 geborene Schweizer Maler und Grafiker Hans Erni ist zu diesem Zeitpunkt bereits etabliert und als Plakatkünstler bekannt. Sein erster Auftrag war ein Plakat zum 40-jährigen Jubiläum des Konsumvereins Luzern zu gestalten. Plakate für Kunstausstellungen, Musikalische Festwochen oder politische Anliegen wie das Frauenwahlrecht und Umweltschutz folgten. (Giroud 1993, S 9 und Werkverzeichnis).
[200] Ed. H. 1959, S 298.
[201] Thévenaz 1955, S 226 und 227.
[202] o.a. Der Bau 1960 Heft 2, S 82.
[203] Thévenaz 1955, S 224.

interessanten Blickpunkt aus einer der Ausstellungshallen im Süden und stellt die parkseitige Ansicht leicht schräg und die Freitreppe, entgegen ihrer planlichen Darstellung, geschwungen dar. Cermak dürfte besonders die Aufständerung auf Pylone interessiert haben, die von der Moderne Le Corbusiers zeugt.

Der von Cermak zu gestaltende Ausstellungsraum weist einen längs gestreckten, rechtwinkeligen Grundriss auf, wobei ein Teil der rechten Schmalseite abgeschrägt und versetzt ist (Abb. 72 und 73).[204] Über eine Stiege gelangt man zu einer Galerie, in der ein Besprechungsraum untergebracht ist. Die Höhe des Ausstellungsraums erstreckt sich über beide Geschoße. Der Messepavillon ist an den Längsseiten durchgehend verglast. Die natürliche Belichtung nutzt Cermak für die Aufstellung von transparent bedruckten Grafiken, die österreichische Baudenkmäler aber auch Diagramme (möglicherweise zu Sozial- und Wirtschaftsdaten) zeigen. Cermak arbeitet hier mit einer filigranen Ständerkonstruktion, in die Glasscheiben mit Abbildungen eingespannt sind. Die Präsentationswand weist eine in 3,60 m Höhe durchlaufende Überdachungskonstruktion auf. Die fensterlosen Wände werden mit Holzfurnierplatten verkleidet und dienen teilweise als zusätzliche Grafikwände. Die grafische Gestaltung stammt von Hermann Meisert. Das Prinzip der filigranen Stützen und hölzernen Wandelemente greift Cermak auch für die Vitrinenentwürfe auf. Die Formrohrstützen ragen jeweils bis zur Zwischendecke, der Vitrinenboden ist in 40 cm Höhe angesetzt, die Vitrinenkästen reichen bis 3,00 m Höhe. Die freistehenden Vitrinen sind an den Längsseiten verglast, an den Schmalseiten mit hölzernen Trennwänden versehen und korrespondieren so mit den Grafikwänden. Zur Raumgliederung setzt Cermak Vitrinen zu einem rechtwinkeligem, gleichschenkeligen Dreieck samt einem Fortsatz zusammen. Die Rückwände dieser Vitrinen sind opak ausgeführt, es entsteht ein begehbarer, abgeschlossener Raum, von dem aus die Vitrinen bestückt werden können. Durch diese Anordnung der Vitrinen in der Raummitte ist der Besucher oder die Besucherin gezwungen, den gesamten Raum zu durchschreiten um vom Eingang zum Ausgang zu gelangen. Der Eingang wird bei dieser Messegestaltung rechter Hand von einem Blumenpodium mit geschwungenen und eckigen Formen sowie einer Sitzgelegenheit flankiert. Das

[204] Als Projektunterlagen liegen vier Entwurfspläne und 12 Ausführungspläne vor. Unter den Entwurfsplänen, mit Tusche auf Transparent gezeichnet, findet sich neben einem Grundrissplan im Maßstab 1:50 eine Außenperspektive des bestehenden Gebäudes, ein Schaubild und eine Innenperspektive. Von den Entwurfsplänen weist nur der Grundriss einen Bürostempel mit der Signatur Cermaks und dem Datum 26.05.1959 auf (N29-044).

Informationspult der Fremdenverkehrswerbung findet sich erst am Ende der Ausstellung.

Zur Präsentation von Bohrstählen entwirft Cermak eigens einen Ständer, in dem die Exponate so montiert werden können, dass sie sternförmig mit einem Durchmesser von 3,00 m ausgestellt werden können (Abb. 72 und 75).

Zusätzlich zu den hohen Vitrinen sieht Cermak auch drei Pultvitrinen vor. Sie weisen ebenfalls eine Stahlkonstruktion auf, die den Vitrinenkasten mit einer Höhe von 25 cm trägt. Vitrinenboden und die beiden Wände an der Schmalseite sind aus Holz gefertigt. Diese Seitenwände bestehen jedoch nicht nur aus einer Brettstärke, sondern sind als etwa 15cm breite Kästen ausgebildet, die Leuchtmittel beinhalten und an der Unterseite leicht abgeschrägt sind. Die übrigen beiden Seitenteile und der obere Abschluss sind aus Glas. Sie ähneln somit im Aufbau und im Material den großen Vitrinen. Zusätzlich zu den Lichtquellen in den Vitrinen wird der Raum über 500 in die Decke integrierte Leuchtstoffröhren beleuchtet. Cermak plant sechs Blumenpodien ein, deren Oberkante etwa in der Höhe der Vitrinenböden liegt. Ausgeführt sind die Wannen aus *Resopal*. [205] Weder die Farbigkeit der Blumenpodien, die in den vorliegenden Schwarz-Weiß-Aufnahmen hell erscheinen, noch die des „Plastik"-Belags der Vitrinenböden kann eruiert werden.

Ob die Sitzgelegenheiten ebenfalls Entwürfe Cermaks sind, muss vorerst ebenfalls offen bleiben, in den Unterlagen finden sich hierzu keine Zeichnungen. Die Bänke und Sessel weisen eine Stahlkonstruktion auf, die dünn gepolstert und möglicherweise mit Kunstleder überzogen ist. Couch- und Beistelltische entsprechen in ihrer Konstruktion den Pultvitrinen und harmonieren mit den Sitzmöbeln.

Eine der beschriebenen Sitzgruppen findet im Galeriegeschoss Platz, das als Besprechungsbereich genutzt wird. Die Rückwände sind, wie in der unteren Ausstellungsebene, mit holzfurnierten Platten verkleidet und bieten Präsentationsmöglichkeit für Grafiken. Hinter dem Informationstisch findet sich etwa ein Ausschnitt aus einem Stadtplan, sowie die Aufschrift „Autriche" in Blockbuchstaben.

Durch den wiederkehrenden Einsatz von Materialien, Konstruktionsweisen und Proportionen bei verschiedenen Bauteilen wie Vitrinen, Pulten und Präsentationswänden gelingt Cermak eine stimmige Gestaltung des Raums. Die

[205] *Resopal* ist die geschützte Produktbezeichnung für einen sehr widerstandsfähigen Werkstoff, der aus mehreren, in Harzen gedrängten Papierbahnen unter hohem Druck und Hitze hergestellt wird. Das Patent wurde durch die Römmler AG bereits 1930 angemeldet. *Resopal* kommt besonders in den 1950er-Jahren im Möbelbau zum Einsatz. Selle 2007, S 309f.

Ausführung strahlt gediegene Eleganz aus, ohne zu förmlich zu wirken. Die sorgfältig durchgeplanten Details wie etwa Eckverbindungen oder Berücksichtigung indirekter Beleuchtung zeugen von hoher Planungsqualität, die sich in der Ausführung niederschlägt und den gewünschten Hintergrund für die Präsentation der österreichischen Produkte liefert.

Interessant scheint in diesem Zusammenhang die von Cermak gewählte Präsentation einer Turbine in direkter Nähe zu Blumen, die die Turbine zum Teil verdecken und die er scheinbar ohne Pflanzgefäß aus dem Boden herauswachsen lässt (Abb. 74). Hinter dieser Gruppierung wird ein Motor präsentiert. Man hat den Eindruck, Cermak hätte das Bedürfnis, die technischen Produkte durch Beigabe von Blumen „behübschen" oder kaschieren zu wollen. Dies verwundert umso mehr, wenn man die ausgearbeitete skulpturale Darstellung der Turbine bedenkt. Jedenfalls wird Technik und „Natur" in bemerkenswerter Form in Verbindung gesetzt. In den Ausführungsplänen scheint der Ständer für die Turbine nicht mehr auf, ebenso wenig auf den Fotos (Abb. 75 und 76), die Präsentation der Bohrstäbe hingegen schon. Offenbar gab es zwischen der Anfertigung der Perspektiven und der Ausführung einige Änderungen, wie auch das Schaubild zeigt. Ob die Änderungen auf Wünsche des *WIFI* zurückgehen oder von Cermak stammen, kann mangels schriftlicher Quellen nicht nachvollzogen werden. Sämtliche Messebestandteile werden in Wien vorgefertigt und ergeben ein Volumen von „vier Waggonladungen".[206]

Messe Mailand 1960 – Typisches aus den neun Bundesländern

Die Messe Mailand 1960 findet vom 12. bis 27. April statt und zählt 4,5 Millionen Besucher bzw. Besucherinnen. Neben einzelnen fachlich zugeordneten Messeflächen wie dem neu errichteten Palast für Landwirtschaft mit 15.000 m^2 gibt es einen sogenannten Palast der Nationen, in dem 34 Nationen offiziell ausstellen.[207] 54 österreichische Firmen beteiligen sich in den einzelnen Branchenhallen, in der Ausstellung Österreichs im Palast der Nationen sind es etwa 30. Das Sortiment ist breit gefächert und reicht von optischen Produkten, über Metallwaren, Lampen, Glas, Keramik, Stoffen und Teppichen, bis hin zu Holzwaren, Email und Leder. Namhafte

[206] o.a. Der Bau 1960 Heft 2, S 82. Als Tischler scheint die Firma Wenzl Hartl auf, als Schlosser ist Ing. Kunz zu eruieren, beide waren auch an Messebauten, geplant von Karl und Eva Mang und von Carl Auböck, beteiligt. Die nach wie vor bestehende Elektroinstallationsfirma Ing. Emmerich Csernohorszky war ebenso beauftragt wie der Malerbetrieb Engelbert Wagner.

[207] N29-048/Dok 1 Presseaussendung vom 04.05.1960, S 1. Der Palast der Nationen hatte bereits zur Messe 1957 bestanden, wie aus dem Vergleich der Grundrisse hervor geht.

Firmen wie Eumig, Kalmar, Auböck oder Riedl sind ebenso unter den Ausstellern wie die Wiener Werkstätten.[208] Laut einer Presseaussendung ist die Mailänder Messe ein großer Erfolg, großes Interesse besteht an österreichischen Schmuckwaren, Haushaltsgeräten, Glas und Besteck, aber auch an technischen Geräten wie Messeinrichtungen, Pumpen, Kompressoren oder medizinischen Geräten. Die Messeteilnahme dient einerseits zur Geschäftsanbahnung, andererseits auch zur Abwicklung von sofortigen Verkäufen.[209]

Wilhelm Cermak wird mit der Gestaltung der österreichischen Repräsentationsschau auf der Internationalen Messe Mailand 1960 betraut, die veranschlagten Kosten von 380.000 ATS dürfen nicht überschritten werden, das Honorar wird mit 33.000,- ATS vereinbart.[210] Vorgabe des *WIFI* ist es, „typische handwerkliche und gewerbliche Erzeugnisse aus den einzelnen Bundesländern in Verbindung mit ausgewählten Bildern der verschiedenen Landschaften zu zeigen."[211] Die Ausstellung zielt somit gleichermaßen auf die gewerbliche Wirtschaft, wie auch auf den Fremdenverkehr ab. Im Schreiben des *WIFI* wird ausdrücklich auf die künstlerische Freiheit hingewiesen, es wird lediglich die Errichtung eines Informationsbüros für die Bundeskammer und eine Informationsstelle für den Fremdenverkehr bedungen.[212] Der zu gestaltende Raum ist derselbe, der bereits 1957 von Wilhelm Cermak und 1956 von Karl Schwanzer ausgestattet wurde. [213] Cermak geht in der Anordnung der Messebestandteile (Besprechungszone, Vitrinen, Leitsystem) ähnlich wie im früheren Entwurf vor (Abb. 77). Rechts vom Eingang befindet sich eine rechteckige Vitrine, die zur Gestaltung begehbar ist. Gegenüber vom Eingang ist ein Blumenpodium situiert, sodass man nach links geleitet wird, wo man entscheiden kann, den Informations- und Besprechungsbereich zu betreten oder in den größeren Ausstellungsbereich weiter zu gehen. Ähnlich dem Entwurf von 1957 setzt Cermak einen abgeschlossenen Besprechungsraum in das Raumeck angrenzend an das Stiegenhaus. Nebenräume wie Garderobe und zwei Abstellräume sind an der

[208] N29-048/Dok 1 Einladungsliste.
[209] N29-048/Dok 1 Presseaussendung vom 04.05.1960, S 2.
[210] N29-048/Dok 1 Auftragsschreiben vom 03.02.1960, S 1.
[211] N29-048/Dok 1 Schreiben des *WIFI* vom 22.12.1959, S 2.
[212] N29-048/Dok 1 Schreiben des *WIFI* vom 22.12.1959, S 2.
[213] Die vorliegenden Entwurfsunterlagen zu diesem Projekt bestehen aus einem Grundriss in Tusche auf Transparent im Maßstab 1:50, sowie einer Ansicht des Eingangs in Tusche auf Transparent und einem Schnitt in Bleistift auf Skizzenpapier, beides im Maßstab 1:20 und mit 10.01.1960, bzw. 20.01.1960 datiert. Zu den Ausführungsunterlagen zählen sieben Pläne, in Bleistift und Tusche auf Transparentpapier gearbeitet und mit 10.01.1960 datiert. Sämtliche Unterlagen sind mit Ausnahme des Grundrissentwurfs mit Firmenstempel und der Signatur Cermaks versehen. Weiters liegen zu diesem Projekt schriftliche Unterlagen in Form einer Projektablage vor (N29-048/ P1, P2 und Dok1).

Längswand angeordnet. Für die „Verkehrswerbung“ ist ein weiterer Informationstisch mit drei Sitzgelegenheiten vorgesehen. Dieser Teil ist vom Ausstellungsbereich an zwei Seiten durch Grafikwände, eine bestehende Stütze und ein Blumenpodium abgegrenzt und zu den Abstellräumen durch eine freistehende Vitrine abgeschirmt.
An der Fensterseite des Ausstellungsraums situiert Cermak eine Vitrinenreihe, die fast bis zum Ausgang reicht und einen guten Meter von der Außenwand abgerückt ist. Anders als beim früheren Entwurf entsteht hier ein abgeschlossener, begehbarer Raum, über den die Vitrinen bespielt werden können. Sämtliche Vitrinen sind raumhoch (2,75 m mit einer Blende von 20 cm) mit einer Präsentationsfläche in Höhe von 21 cm über Fußbodenniveau ausgeführt. Sie werden durch Einbauleuchten in der Decke und Leuchtröhren, die außerhalb der Vitrinen in einer Höhe von 29 cm angebracht sind, beleuchtet. Cermak entwirft hierfür eine Lampenkonstruktion, die jeweils an raumhohen Zwischenstehern angebracht wird und horizontal den Vitrinen entlang verlauft, ähnlich dem Fußabsteller einer Bar.
Der Ausstellungsraum wird weiters durch einen bestehenden Pfeiler, ein in dessen unmittelbarer Nähe platziertes Blumenpodium und eine freistehende Pultvitrine gegliedert. Entgegen der Raumgestaltung von 1957 ist man jedoch nicht gezwungen, sämtliche Gestaltungselemente zu umrunden, wenn man den Raum durch den Ausgang wieder verlassen möchte. Bildet in der früheren Messe das geschwungene Podest für die Präsentation von Motorrädern den auffälligen Mittelpunkt, wirkt der spätere Entwurf nüchterner. Cermak arbeitet hier ausschließlich mit geradlinigen Formen. Die einzigen organischen Formen tauchen bei der Bepflanzung der kubischen Tröge auf.
Für die Sessel im Besprechungsraum und den Bereich der Verkehrswerbung liefert Cermak ebenfalls einen Entwurf. Das konstruktive Gestell ähnelt einem Bockgerüst, Sesselbeine gehen in die Lehne über und sind miteinander durch Querstreben verbunden, auf die Sitzschalen aufgesetzt werden (Abb. 78 - 80). Die Rückenlehne wird durch einen Blechstreifen unterstützt, der seitlich zu Dreieckslaschen gefaltet wird und an die Armlehnen anschließt. Das statische System erinnert an Roland Rainers Armlehnstuhl „Stadthalle“ (Abb. 81), der jedoch im Gegensatz zu Cermaks Entwurf aus Holz gefertigt ist. Im Vergleich zu früheren Entwürfen wie Stockholm 1954, auf das noch näher eingegangen wird, setzt Cermak hier kein Stabeisen, sondern zart dimensioniertes Formrohr ein, das den eckigen, kantigen Formeindruck unterstreicht. In dieser Eigenschaft gibt es Ähnlichkeiten zum Sesselentwurf für die Messe Paris 1959.

Für die Gestaltung der Eingangssituation sieht Cermak stiegenhausseitig eine Verkleidung in gesamter Geschoßhöhe vor (Abb. 82 und 83). Die Leibungen und der Sturz des Durchgangs werden mit etwa ein Meter breiten Holzplatten verkleidet, eine Torsituation wird erzeugt, die vom Außenbereich des Stiegenhauses direkt in die Materialität der Messegestaltung überleitet. Die Leibungsverkleidung ragt fast 30 cm über die Wandfläche und greift die Tiefe der Wandnische auf, in der die bestehende Türe situiert ist. Diese durch Begrenzungen definierte Fläche füllt Cermak mit senkrecht montierten Plättchen in einer Breite von 20 cm und einem Abstand von 5 cm zueinander in unterschiedlicher Länge (von 64 cm, 94 cm, 1,5 m bis 2 m) in einem Abstand von 10 cm zur Wand. Es entsteht der Eindruck eines um 90 Grad gedrehten Ziegelverbandes. Dieses Motiv erzeugt Assoziationen zu einem gemauerten Tor – einem Stadttor. In 1 m Höhe ist an der linken „Mauerfläche“ eine 1 m hohe und 1,30 m breite Tafel vorgesehen, die neun Wappenfelder beinhaltet. Es ist anzunehmen, dass hier dem Ausstellungsthema entsprechend die neun Bundesländerwappen Österreichs abgebildet werden sollen. Das Motiv lässt an Haerdtls Gestaltung des Kastens im Bundeskanzleramt denken, wenngleich hier die Anordnung der Wappen in drei Dreierreihen erfolgt, bei Cermaks Entwurf ist die Anordnung hingegen traubenförmig (Abb. 84). Über die Materialität und Farbigkeit der Plättchen finden sich keine Angaben im Plan. Es könnte sich um Metall, Keramik, Holz, vielleicht auch Kunststoff oder Glas, handeln. Die Stärke ist in den Plänen nicht kotiert, aus der Darstellungsweise ist eine Stärke unter 1 cm anzunehmen. Die vorliegende Fotografie lässt auf hell beschichtete Spanplatten schließen (Abb. 83). Aus der rechten oberen Ecke wird ein gestreiftes Band um die Leibung bis auf die Wandfläche gezogen – möglicherweise um ein kompositorisches Gleichgewicht zur Wappentafel herzustellen. Die Wappen sind entgegen der Entwurfsplanung in Reihen zu je drei Stück montiert.[214] Die Motive Mauerwerk – Stadttor, die Wappentafel und ein möglicherweise in den österreichischen Farben rot-weiß-rot gestreiftes Band erzeugen einen offiziellen, feierlichen und traditionellen Eindruck.

Cermak nutzt hier geschickt die bestehende Nische um eine eindrucksvolle Eingangssituation zu schaffen, die von Kreativität und Einfallsreichtum in der Ausführung zeugt. Oberhalb des Türsturzes gibt die Aufschrift „Austria“ in Blockbuchstaben den Hinweis auf das ausstellende Land.

Insgesamt wirkt der Entwurf von 1960 kompakter und geschlossener, stringenter und ausgereifter als der frühere. Die Anordnung der Vitrinen ist geradliniger und

[214] Sessel und Wappentafel kommen, wie Aufnahmen zeigen, im folgenden Jahr, in Paris 1961 nochmals zum Einsatz (N29-064-001-F).

einfacher. Der Entwurf von 1957 wirkt durch das geschwungene Podest und die Wegeführung der Besucher verspielter. In einer Presseaussendung wird nicht nur der gewählte Warenquerschnitt der Ausstellung gelobt, sondern auch der Wiener Charme und die Gediegenheit der Ausführung, die dem Raum eine künstlerische Note verleiht.[215]

Karl und Eva Mangs Gestaltung der Österreichwoche in Düsseldorf 1959

Die Gestaltung der Eingangssituation mit Plättchen lässt möglicherweise einen Vergleich mit der Messegestaltung Karl und Eva Mangs für die Österreich-Woche in Düsseldorf 1959 zu, die unter dem Titel „Österreich – Tradition und Gegenwart" abgehalten wird (Abb. 85 und 86).[216] Die Planenden haben hier ebenfalls in einer bestehenden Halle eine Messeausstattung zu gestalten. Sie lösen die Aufgabe, indem sie auf einem Umriss von etwa 35 x 17 m eine Lärchenholzkonstruktion errichten, über die in 6 m Höhe eine elastische Dachhaut auf Stahlseilen gespannt ist. Zur Gestaltung der Längswände werden die Seitenflächen bis zu einer Höhe von 2 m mit senkrecht stehenden Lärchenmassivschalung verkleidet, darüber sind Tafeln, ebenfalls senkrecht montiert und in die Tiefe gestaffelt. Die Tafeln sind mit weißen oder grauen Tapeten bezogen, auf einigen sind großformatige Bilder der Fremdenverkehrswerbung affichiert. Auffällig gestaltete Pultvitrinen, die die konstruktiven Teile betonen und schlichte Kastenvitrinen runden die Ausstellung ab.

Ein interessantes Gestaltungselement stellt eine sehr massiv wirkende, raumhoch mit Schindeln verkleidete Trennwand dar, auf die das Messepublikum beim Betreten der Halle stößt. Die monumentale Wirkung dieser durchaus dünnen Trennwand wird durch die um die Ecke führende Stirnseite und durch ein von Lydia Roppolt gestaltetes Glasfenster, das in einen Wandschlitz eingesetzt ist und Tiefenwirkung erzeugt, erzielt. Diese mit Schindel verkleidete Wand trägt die beleuchtete Aufschrift „Österreich" in Blockbuchstaben und bildet mit dem Glasgemälde Roppolts, das Haydns „Die vier Jahreszeiten" thematisiert, den Hintergrund zur Ausstellung über den Komponisten, anlässlich seines 150. Todestages, die in mehreren Vitrinen

[215] N29-048/Dok 1, Presseaussendung vom 04.05.1960, S 1 und 2.
Zu den ausführenden Firmen zählen die Holzbaufirma Wenzel Hartl, die Elektrofirma Csernohorszky, die Schilderfirma Estl, die Stahlbaufirma Kunz, die Maler- und Anstreicherfirma Wagner, der Tapezierer und Teppichleger Max Schmidt. Die grafische Gestaltung wird von Hermann Meisert durchgeführt (siehe N29-048/Dok 1 Rechnungen und Kostenvoranschläge). Die Arrangements der Ausstellung führt Maidi Jungbauer durch (siehe N29-048/Dok 1 Auftragsschreiben vom 04.02.1960).

[216] o.a. Der Bau 1959 Heft 5, S 258.

gezeigt wird.[217] Im Gegensatz zu Cermaks Eingangsgestaltung für Mailand 1960 bildet diese Wand keine Torsituation, gemeinsam ist beiden die Verkleidung mit kleinteiligem Material in senkrechter, aber auch waagrechter Struktur.
Karl und Eva Mang greifen auf ein traditionelles, alpines Material zurück, das in der restlichen Ausstellungsgestaltung in sehr moderner Form zum Einsatz kommt. Sie nehmen somit in der Materialwahl Bezug auf das Ausstellungsmotto. Interessant ist auch die unterschiedliche Montage. Während die Holzschindeln nicht unmittelbar, sondern auf einer Lattung montiert werden und somit eine zweite Haut bilden, sieht Cermak die Montage auf Stiften vor, die ebenfalls zwischen Plättchen und darunterliegender Wand einen Luftraum bilden. Gestaltungsmittel ist hier jedoch die Fuge zwischen den Plättchen, die den Reiz der Verkleidung ausmacht.

Bei der Messegestaltung für Mailand 1957 schafft Cermak durch vorgesetzte Wandschalen und Deckenabhängungen einen Raum im Raum. Der Raum wird komplett durchgestaltet, nichts der dahinterliegenden Wände oder Decken bleibt sichtbar, auch die Fenster werden durch eine hinterleuchtete Vormauerung verdeckt.
In Lausanne 1959 geht es weniger darum, den vorgefundenen Raum zu verändern, sondern auf ihn Bezug zu nehmen. Cermak arbeitet zwar auch hier mit Vorsatzschalen, sie dienen aber weniger dazu, den dahinterliegenden Raum zu verdecken, sondern eine stimmige Materialität mit der übrigen Ausstattung zu schaffen. So wird die große Glasfront genutzt, um eine Vitrinenreihe zu positionieren und durch natürliches Licht zu beleuchten. Cermak geht auf den Ausstellungsort ein und legt grundsätzlich unterschiedliche Konzepte an. Ähnlich den früheren Gestaltungen der 1950er- geht es auch Anfangs der 1960er-Jahre um Schaffung von Raumerlebnissen in bestehenden Räumen. Vorhandene Wände, Decken und Fenster werden durch vorgesetzte Einbauten verkleidet – eine Bühne für die Ausstellungsgüter geschaffen. „Unverrückbare“ Bauteile wie Stützen oder Eingänge werden in die Gestaltung miteinbezogen.

8.3 Grenzen integrieren und neue schaffen – Abschnitte größerer Hallen

Stehen große Hallen für mehrere Aussteller zu Verfügung, gilt es ähnlich wie in bestehenden Ausstellungsräumen vorhandene Bauteile wie Stützen, Wände oder vorhandene Eingänge in die Ausstellung zu integrieren und entsprechend in die

[217] Kristan 2007, S 18.

Gestaltung miteinzubeziehen. Andererseits müssen Ausstellungen unter diesen Voraussetzungen auch nach außen hin abgegrenzt werden. Der Architekt und die Architektin können hier mit Offenheit und Geschlossenheit spielen, Einblicke gewähren oder – um Neugierde zu erwecken, die Ausstellung opak abschließen. Vitrinen haben hier nicht nur Innenwirkung, sondern funktionieren in diesem Zusammenhang wie Geschäftsauslagen. Wilhelm Cermak versucht bei Messegestaltungen in größeren Hallen intime Räume in Räumen zu schaffen. Er erzeugt Eingangs- und Auslagensituationen, die den Besucher und die Besucherin an Raumeindrücke kleiner Shops oder Geschäfte erinnern sollen.

Messe Stockholm 1954 – Eleganz in einer bestehenden Halle

An der Messe in Stockholm beteiligen sich neben der österreichischen Fremdenverkehrswerbung 28 österreichische Firmen. Darunter finden sich Namen wie Augarten Porzellan, die nur einzelne Vitrinen bespielen aber auch die *VÖST* und Alpine Montan, die Flächen bis zu 50 m^2 benötigen. Aus dem Situationsplan zum Bestand geht hervor, dass für die österreichische Ausstellung ein Bereich von fünf Stützenfeldern innerhalb einer größeren, bereits bestehenden Halle zur Verfügung steht.[218] Cermak sieht zur Raumgestaltung eine Abtrennung und Verkleidung der bestehenden zwei übrigen Außenwände mittels *Masonit*-Wänden bis 2,50 m vor (Abb. 87 und 88).[219] Der Bereich darüber bis zum geneigten Dach in einer Höhe von 5,10 bzw. 3,66 m ist lt. Plan mit blauem Stoff abzutrennen bzw. zu verkleiden.[220] Die Fläche misst ungefähr 29 mal 26 m und weist auf den Schmalseiten jeweils zwei doppelflügelige Türen auf, die die Wände dritteln. Innerhalb des Raums stehen vier mal drei Stützen, die es bei der Messegestaltung zu berücksichtigen gilt. Die Belichtung erfolgt über Sheddächer, es dürfte keine abgehängte Decke vorgesehen sein. In der kolorierten Innenansicht zieht sich Blau im Hintergrund bis zum

[218] Die erhaltenen Unterlagen zur Messegestaltung in Stockholm setzen sich einerseits aus Entwurfsplänen (davon einem Bestandsplan, zwei Grundrissvarianten und zwei Innenansichten – eine davon mit einer kolorierten Variante) – und andererseits aus einem Ausführungsplan und elf Detailplänen über Vitrinen sowie einem Ausführungsplan zu einem Sessel und einigen Schwarz-Weiß-Fotografien zusammen (N29-010/P1 und P2, sowie N29-165-1-F/5ff). Die zur Ausführung gelangten Entwürfe und Ausführungspläne sind mit „Wilhelm Cermak“ und dem Datum 11. Juni 1954 gestempelt. Die Entwürfe sind mit Tusche auf Transparentpapier gefertigt, die Ausführungspläne mit Bleistift und Tusche auf Skizzenpapier und Transparentpapier.

[219] *Masonit* ist eine Holzfaserplatte, die aus kleinteiligen Holzresten in einem explosiven Aufschlussverfahren, entwickelt von William H. Mason, seit den späten 1920er-Jahren beginnend in den USA, hergestellten wird.

[220] N29-010/P1.

Fußboden (Abb. 89). Offensichtlich sollte der erwähnte Stoff oder blaue Farbe auch in der unteren Raumhälfte zum Einsatz kommen.[221] Die Fotografie weisen zwar dunkle Vorhänge im oberen Deckenanschluss wie im Entwurf vorgesehen, jedoch helle (wahrscheinlich weiße) Wandbeschichtung, auf (Abb. 90).[222]

Der später zur Ausführung gelangte Entwurf sieht vor, die Türen im Westen als Ein- und Ausgang und eine weitere im Osten als Notausgang zu nutzen, die vierte jedoch zu verschließen (Abb. 88).[223] Durch diese Ein- und Ausgangssituation und die entsprechende Rauminstallation durch Vitrinen und Fotowände wird der Besucher oder die Besucherin gezwungen, die gesamte Halle serpentinenartig zu durchschreiten. Sämtliche Vitrinen und Kojen befinden sich auf erhöhten Podesten und setzen sich vom bodenebenen Weg des Besucherstroms ab. Die gesamte Anlage ist mit kleinen Ausnahmen symmetrisch aufgebaut. Mittig an der Eingangswand befindet sich ein Informationszentrum mit geschwungener Rückwand, hinter der sich ein Magazin und ein abtrennbarer Besprechungsraum befindet. Des weiteren wird eine Informationsvitrine für den österreichischen Fremdenverkehr berücksichtigt sowie weitere Sitzgelegenheiten in diesem gegen Osten mit einem Blumenpodium abgeschirmten Bereich. Auch im Ein- und Ausgangsbereich finden sich zwei Blumenpodien. Der Schreibtisch, die geschwungene Rückwand, das Schild „Osterrike“ in geschwungener Schrift und die Vitrinen vermitteln Leichtigkeit und Beschwingtheit verbunden mit graziler Eleganz. Dafür sorgen auch die gedeckten Farben Blau, Creme- und Brauntöne. Dass es gelungen ist, die gewünschte Leichtigkeit und Eleganz in der tatsächlichen Ausführung umzusetzen, belegen Fotografien, die diesen Abschnitt zeigen. Die geschwungene Rückwand zeigt in der Fotografie die Grafik einer barocken Szene in figurativer Formensprache, die das Motiv des realen Vorhangs im Hintergrund aufnimmt und mit den Realitätsebenen spielt (Abb. 89).[224] Sucht man Vorbilder für den naiv figurativen Stil dieser Darstellung, der an zeitgenössische Bilderbuchillustrationen denken lässt, wird man in Messegestaltungen der 1930er-Jahre fündig. Clemens Holzmeister gestaltet für die Ausstellung österreichischer Kunst und Kunstgewerbes „Austria in London“ 1934 in der Londoner Dorlandhall eine Ladenstraße, für die er von den Malern Max Frey und Fritz Zülow eine Kulisse mit sämtlichen Wiener Wahrzeichen wie Stephansdom,

[221] N29-010/P1.
[222] N29-165-1-F/5.
[223] Die zur Ausführung gelangten Entwürfe und Ausführungspläne sind mit „Wilhelm Cermak“ und dem Datum 11. Juni 1954 gestempelt.
[224] Die Grafik könnte von Hermann Meisert stammen, der unter anderen auch für Wilhelm Cermak Grafiken für Messegestaltungen erstellt, ein Beleg liegt jedoch nicht vor.

Karlskirche, Dominikanerkirche und Pestsäule anfertigen lässt, in die einzelne Ladenkojen eingelassen sind und an denen die Besucher und Besucherinnen entlangflanieren können (Abb. 91).[225] Österreichische Kunst mit Fokus auf Barock und Biedermeier wird neben Produkten der Jagdausstattung und traditionellen Textilwaren präsentiert, um ein Österreichbild zu erzeugen, das den Idealvorstellungen der austrofaschistischen Tourismuswerbung entspricht.[226]

Die aquarellierte Innenansicht der Stockholmer Messe 1954 mit der detaillierten Darstellung der auszustellenden Porzellan- und Glaswaren der Firmen Augarten und Lobmeyr ist ein Kunstwerk für sich und zeigt Cermaks künstlerisches Können.

Der Informationsstand wirkt durch die Gestaltungsmittel Wand, Vitrine und Blumenpodium gleichzeitig geschlossen und doch offen. Das Informationspult strahlt durch seine Form und die eingesetzten Materialien wie Holz, Klarglas und dem in der Tischplatte eingelassenes schwarzes Marmorglas Eleganz aus. Darauf zielt auch der Einsatz von indirekter Beleuchtung, wie beispielsweise die „Leuchtnische“ neben dem Eingang, ab.[227] Auch die Vitrinen sind mit verdeckten Beleuchtungsrinnen ausgestattet, die das elegante, gediegene Erscheinungsbild unterstreichen.

Insgesamt kommen drei, bzw. mit einer Abwandlung, vier verschiedene Vitrinentypen zum Einsatz. Der einfachste ist rechteckig und je nach Länge durch Trennwände gedrittelt oder geviertelt, und, wo gestalterisch notwendig, im Grundriss als Parallelogramm verschoben (Abb. 92). Die Vitrinengläser sind senkrecht eingesetzt. Der zweite Typ ist im Grundriss als Sechseck geplant (bzw. als Raute mit gekappten Spitzen) und kommt zweimal zum Einsatz, um einerseits die Besucherschaft in die verschiedenen Ausstellungskojen zu leiten bzw. diese auch voneinander abzuschirmen. Die dritte verwendete Form der Vitrinen weist einen achteckigen Grundriss auf und wird immer gekoppelt errichtet (Abb. 87 und 93). Dieser Typ wird als Raumteiler zwischen verschiedenen Ausstellern vorgesehen. Die letzten beiden Formen weisen schräg eingesetzte Verglasungen auf, die am oberen Vitrinenrand zurückgesetzt sind. Allen gemein ist eine leichte, von der Vorderkante zurückgesetzte Aufständerung auf zart dimensionierten Füßen, die zumindest bei zwei Varianten den Vitrinenboden durchstoßen und bis an die Vitrinendecke hochgeführt werden. Diese Ausführung setzen zwei Jahre später die Architekten Friedrich Albrecht und Ferdinand Zimmermann in der Ausgestaltung des

[225] Feher 2012, S 46.
[226] Rigele 1994, S 254.
[227] N29-010/P2.

Österreichischen Pavillons in Johannesburg 1956 ein (Abb. 94).[228] Die filigrane Vitrinenkonstruktion und die geschwungen drapierten Stoffbahnen erzeugen eine elegante Leichtigkeit.

An dieser Stelle ist festzuhalten, dass die auf den Fotografien zu sehenden Vitrinen Cermaks sehr geradlinig ausgefallen sind, wegen des beplankten Sockels jedoch nicht die Leichtigkeit der soeben ausgeführten Varianten aufweisen (Abb. 95). Die abgebildete Form lässt an das Prinzip der von Haerdtl und Cermak 1949 in Paris realisierten Vitrinen denken (Abb. 40), wenn auch die Ausführung der jüngeren Variante viel nüchterner und strenger ausfällt. Ob das filigrane Modell auf der Fotografie verdeckt, oder nicht zur Ausführung gelangt ist, muss vorerst offen bleiben. Die ausgeführten Vitrinen zeigen das Prinzip der eingefrästen hölzernen Glashalteleisten, die es erlauben, Glasböden in beliebiger Höhe einzuschieben und das Cermak auch beim Messestand der Augarten Porzellan Manufaktur einsetzt. Die Glashalteleisten sind nicht nur funktionell, sondern erzielen durch die farbliche Absetzung und skulpturale Formgebung gestalterische Wirkung (Abb. 13).

Ein weiteres Gestaltungselement der Messegestaltung Cermaks für die Messe in Stockholm 1954 sind Trennwände, die als Grafikwände zwischen den Kojen und als Informationswand für den Fremdenverkehr zum Einsatz kommen (Abb. 96). Zweitere befindet sich in der Mittelachse der Halle, ist sechs mal leicht geknickt so positioniert, dass der Besucherstrom an ihr entlang gehen muss, um, wie bereits erwähnt, wieder Richtung Ausgang zu gelangen. Beide Wände sind ca. 2,00 m hoch und weisen eine Rasterung auf. Die Grafiktrennwände dürften über eine Holzkonstruktion verfügen und sind bis zum Boden geschlossen. Die Fremdenverkehrstafeln sind jeweils in Aluminiumsteher eingehängt, die Unterkannte befindet sich auf ca. 60 cm Höhe, oberhalb ist eine Röhrenbeleuchtung vorgesehen, die Befestigungen an den Alustehern werden von Cermak eigens entworfen.[229] Der Sesselentwurf entspricht mit seinen geschwungenen Formen und filigranen Beinen durchaus dem gängigen Zeitgeschmack (Abb. 97 und 98). Frühe Impulse dieser Entwicklung gehen von den Entwürfen Charles und Ray Eames der späten 1940er-Jahren aus. Sie experimentieren mit neuen Techniken und Materialien wie Sperrholz, durch Fieberglas verstärktes Polyester, gebogenem Stahlrohr und finden zu einer neuen, organischen, filigranen Formensprache. Nicht unwichtig für diese Entwicklung dürfte einerseits die 1946 im *MoMA* in New York veranstaltete Ausstellung „New Furniture

[228] Die Grafiken für Johannesburg 1956 gestaltet Hermann Meisert. Der Bau 1956 Heft 5/6, S 110.
[229] N29-01/P2.

by Charles Eames“ und der ebenfalls vom *MoMA* ausgeschriebene Designwettbewerb von 1948 „International Competition for Low-Cost Furniture Design“ gewesen sein.[230] In Österreich werden diese Ideen in den folgenden Jahren etwas moderater aufgegriffen. Die Werkstätten Carl Auböck produzieren Anfang der 1950er-Jahre Stühle mit gebogenem Sperrholz und filigranen Stabeisen (Abb. 99). Schalensessel werden von Karl Fostel Sen.’s Erben aus Buchenschichtholz und auch aus Fieberglas verstärktem Polyester Mitte der 1950er-Jahre hergestellt (Abb. 100 und 101). Cermaks Entwurf sieht hier zwar keine komplette Sitzschale vor, dennoch arbeitet er mit organischen, leichten Formen, gebogener Rückenlehne und setzt filigrane Beine aus Stahlrohr ein. Mit der ausgewählten Plastiktapezierung, über deren Farbe leider kein Hinweis gegeben wird, entspricht er ebenfalls dem gängigen Zeitgeschmack.
Durch eine geschickte Anordnung von Gestaltungsmitteln gelingt es Wilhelm Cermak, den Besucher und die Besucherin durch die gesamte Ausstellungsfläche zu führen. Elegant anmutende Vitrinen werden mit Foto- und Grafikwänden kombiniert und bieten dem Aussteller unterschiedliche Präsentationsmöglichkeiten. Für sperrigere Exponate stehen den Firmen sieben größere Kojen mit bis zu 50 m^2 zur Verfügung.

Der zweite Entwurf unterscheidet sich wenig im grundsätzlichen Konzept. Die Anordnung des Informationsstandes ist ident, die Ausführung sehr ähnlich. Der Besucherstrom wird ident geführt. Der Unterschied zum ersten Entwurf besteht in der Ausführung der Vitrinen. Sie bilden zugleich Besprechungskojen, sind formal geschlossener, innovativer. Im Grundriss dominieren klare kristalline Formen. Insgesamt kommen auch hier drei Vitrinentypen zum Einsatz. Die einfachste stellt im Grundriss ebenfalls ein Rechteck dar, eine weitere wird durch den Zusammenschluss von zwei v-förmigen Vitrinenelementen gebildet, der so entstehende Innenraum als Besprechungskoje genutzt. Die dritte Variante bildet im Grundriss ein U, das geteilt für zwei Kojen genutzt wird. Allen gemein ist die steherlose Rundum-Verglasung an den Schauseiten. Die tragende Konstruktion ist innenliegend und sehr filigran dimensioniert. Dies entspricht der allgemeinen Tendenz in der modernen Architektur, statische Systeme sichtbar zu machen und Raumbegrenzungen transparent auszuführen.[231] Einen interessanten Aspekt bildet

[230] Ottillinger 2005, S 43.
[231] In der Pavillonarchitektur wendet Haerdtl dieses Prinzip etwa beim Projekt für Felten & Guilleaume an.

die Weiterführung der tragenden Teile bis zum Boden und deren bügelförmige Ausbildung. Bei den v- und u-förmigen Vitrinen sind diese Bügel geneigt und verstärken so statisch und optisch ihre abständernde Wirkung. Die Rückwand ist geschlossen und wird ebenfalls unter der Vitrine weitergezogen und bildet so einen Kontrast zur bügelförmigen Abständerung im vorderen, auskragenden Bereich (Abb. 102). Eine ähnliche Lösung finden Friedrich Albrecht und Ferdinand Zimmermann für die Vitrinengestaltung für Casablanca 1953 (Abb. 103).
Die Idee, die Ansichtsseite der Vitrine um die Außenecke weiterzuziehen um mehr Ausstellungsfläche zu erzielen, entspricht durchaus den zeitgenössischen Ladenbauten, bei denen durch Rückverlagerung des Einganges eine möglichst tiefe Auslage geschaffen wird.

Stockholm 1955 – amerikanische Einflüsse gepaart mit nordischer Einfachheit

Interessant ist die architektonische Gestaltung des Informationsbereichs im Jahr 1955 (Abb. 104). Cermak entwirft hierfür eine geschlossene Form, die freistehend im Raum situiert wird. Auffällig ist die auskragende, mit Neonröhren eingefasste Überdachung, die über schlank dimensionierte Stahlrohre abgeständert wird, die gläserne Trennwände als auch opake Fotowände aufnehmen. Gleichzeitig ist der Informationsbereich auf einem niedrigen Podest errichtet und seitlich von einem Blumenpodium begrenzt. Das Informationspult aus geschwungenen, geschlossenen Formen nimmt die Gestaltung des dahinterliegenden, abgeschirmten Magazins in Form und Materialität auf. Es entsteht der Eindruck eines im Raum frei stehenden Kiosks, die Neonumrahmung lässt an amerikanische Einflüsse, die Holzausführung von Pult und Magazin an nordische Schlichtheit denken.
Insgesamt kommt das Prinzip der geschwungenen, auf Edelstahlsäulen aufgeständerten Überdachungen überall dort vor, wo Ausstellungsflächen durch Podeste ausgezeichnet sind (Abb. 105 und 106). Auch dieses Gestaltungsmittel erinnertan frühere Beispiele wie die Pariser Messe 1949. Die spätere Ausführung ist jedoch abgeklärter und eleganter.
Zusammenfassend ist festzuhalten, dass die Messegestaltung für Stockholm 1954 als auch 1955 eine Verbindung von geschwungenen und kristallinen Formen zeigt und unter Verwendung hochwertiger Materialien auf einen beschwingten und gleichzeitig eleganten Gesamteindruck abzielt.

Messe Bogota 1957 - Kubistische Formen für Kolumbien

Aus den vorliegenden Unterlagen geht nicht eindeutig hervor, ob dieser Messebau innerhalb einer bestehenden Halle oder angrenzend an eine Ummauerung in einem Freigelände zu planen war.[232] An der oberen und linken Grundrisskante ist jedenfalls eine Begrenzungsmauer mit innenliegenden Stützen eingetragen, die über den Messebau hinausragen (Abb. 107). Die anderen beiden Seiten sind jedenfalls freistehend und als Schauseiten angelegt.

Die Darstellungen der Ansichten ist mit wenig Tiefenwirkung ausgeführt und wirkt fast ornamental (Abb. 108 und 109). Hier dominiert eine Formenstrenge durch die eingeschossige rasterartige Aneinanderreihung der Vitrinenansichten und die schichtenweise Überlagerung von Eingangsvorbau und der teilweisen Überbauung der Erdgeschoßzone. Kontrastiert wird diese streng anmutende Darstellung von der eingesetzten Holzstruktur einzelner Bauteile, der menschlichen Figur im Vordergrund und den obligaten Bepflanzungen, ohne die Cermaks Architekturdarstellungen nicht auskommen.

Zu den beiden Schauseiten sind jeweils doppelseitig nutzbare Vitrinen angeordnet, die jedoch nicht bis zur Außenecke geführt sind, um Platz für eine Eingangssituation zu belassen. Die Vitrinenkästen weisen keinen rechteckigen Grundriss auf, ihre Kanten laufen konisch auseinander und wieder zusammen, sodass ein- und ausspringende Ecken mit flachen Winkeln entstehen. An der linken Rückwand sind ebenfalls Vitrinen angeordnet, die durch ein Blumenpodium in der halben Länge der Vitrinenkästen unterbrochen sind. An der oberen Rückwand sind keine Vitrinen, sondern drei Ausstellerkojen konzipiert, die jeweils durch eine Garderobe und ein Regal oder einen Schrank voneinander und durch eine Trennwand und ein Blumenpodium vom übrigen Ausstellungsraum getrennt sind. Für diese Kojen sind jeweils zwei Sessel und ein Tischchen eingeplant. In der Mitte der Halle ist ebenfalls Ausstellungsfläche mit zwei Sitzgelegenheiten für Besprechungen vorgesehen. Die Gliederung dieser Bereiche erfolgt durch Blumenpodien und den Einbau zweier Garderoben mit konisch verlaufenden Wänden, die möglicherweise als Regale gedacht sind und als Raumteiler fungieren.

[232] Zur Messe in Bogota in Kolumbien 1957 liegt lediglich ein Entwurf, bestehend aus einem Grundriss und zwei Ansichten vor. Die Pläne sind in Tusche auf Transparent im Maßstab 1:50 gearbeitete, mit dem Firmenstempel und dem Kürzel „Cer“ versehen und mit dem 09.07.1957 datiert. Weiters ist ein Informationstext über den Urherberrechtschutz auf den Plan gestempelt (N29-026/P). Der Grundrissplan ist mit „Bogota“ beschriftet und weist eine Maßstabsleiste auf.

Im rechten unteren Bereich des Grundrisses wird ein Blumenpodium über beide Seiten geführt, dessen Ecken abgeschrägt, und deren Seitenlängen und Tiefen asymmetrisch sind. Der Raum zwischen Vitrine und Blumentrog wird jeweils als getrennter Eingang und Ausgang genutzt, der Messebesucher oder die -besucherin muss die innere Ausstellungsinsel komplett umrunden, um wieder hinaus zu gelangen.
Die Vitrinenbereiche sind mit einer Art Pergola überdacht, die etwa einen Meter über die Vitrinen ragt und auch über die drei Kojen und den Eingangsbereich zum Ausstellungsbereich in der Raummitte gezogen wird. In der Raummitte sind zusätzlich zwei Felder, parallel gerastert dargestellt, die eine abgehängte Decke oder die Gestaltung des Fußbodens wiedergeben könnten. In derselben Darstellungsweise ist eine Überdachung zwischen Ein- und Ausgang eingetragen, die im Grundriss trennend wirkt, im Raumgefüge aber so nicht wahrgenommen würde. Diese pergolaähnliche Konstruktion wird von einem Raumteiler am rechten unteren Eck der hallenmittigen Ausstellungsinsel bis zum Blumentrog am rechten unteren Grundrisseck gezogen, wo sie ebenfalls von einem Holzpaneel begrenzt wird, das etwa 6,00 m in die Höhe ragt. Zwischen diesen Wandelementen wird ein Kubus aufgespannt, der zusätzliche ein- und ausspringende Teile aufweisen dürfte, deren genaue Form jedoch aus den Ansichten schwierig zu deuten ist. In der Ansicht „b“ wird dieser Aufbau über fast zwei Drittel der Ansicht gezogen. Der Knick, den der Aufbau aufweisen müsste, ist nicht eindeutig zu erkennen. Es scheint, dass die Ansichten eher auf das frontale Abbild hin ausgerichtet sind, um auf den ersten Blick eine klare Strenge des Entwurfs zu vermitteln, die es im Gesamten jedoch nicht gibt. Auf den zweiten Blick treten einige Unklarheiten auf, außerdem ist die überzeugende Wirkung des Entwurfs fraglich, zumal der Messebesucher oder die Messebesucherin, sich nähernd, das Bauwerk betrachten und nicht auf einem Plan. Ein Modell oder Fotos eines Modells könnten hier Aufschluss geben. Der Grundriss wirkt ruhig und großzügig, es dominieren klare Strukturen, die Schrägen der ein- und ausspringenden Vitrinenkanten werden in Blumenpodien und dem Garderobenschrank wieder aufgenommen. Geschwungene Formen, wie sie beim Projekt für Mailand im selben Jahr eingesetzt werden, fehlen zur Gänze.
Ein Blick auf Gestaltungen des vom Cermak-Lehrer Haerdtl geschätzten Will Burtin aus den 1950er-Jahren zeigt einerseits eine sehr leichte, fast schwebend wirkende Präsentation von Kunststoffgegenständen und eine performativ gestaltete Ausstellung von Industrieprodukten (Abb. 110-112). Im Vergleich zu diesen

Entwürfen erscheinen Cermaks Arbeiten trotz beschwingter Formen zwar gediegen, aber eher schwerfällig und konservativ.

Messe Sydney 1961 – Wabenförmige Vitrinen und Besprechungskojen

Die Messe Sydney wird vom 1. bis 12. August durchgeführt. Das *WIFI* organisiert die Teilnahme einer österreichischen Gruppenausstellung um die Präsentationsmöglichkeit zu nutzen und verfolgt das Ziel durch die Erschließung neuer Märkte den Export zu steigern.[233] Nach der Teilnahme an der *Melbourne International Trade Fair 1959* mit einem Informationsstand der Bundeswirtschaftskammer ist dies die zweite offizielle Teilnahme Österreichs an einer Messe in Australien.[234] Besonders für den Export von Investitionsgütern wird vom *WIFI* ein steigender Absatz nach Australien erwartet.[235] Aufgabenstellung dieses Projekts ist die Ausgestaltung eines Abschnitts einer bestehenden Halle mit den Ausmaßen 14,00 m x 22,65 m und etwa 6 m Höhe.[236] Der zu gestaltende Bereich ist zweiseitig von bestehendem Mauerwerk begrenzt, das im Entwurfsgrundriss mit der entsprechenden Folie für Mauerwerk beklebt ist.[237] Über eine Länge von 9,50 m weist der Bestand eine ausspringende Ecke auf, die Cermak nicht einbezieht, sondern durch Einbauten wie Vitrinen und Grafikwänden kaschiert, bzw. verbaut (Abb. 113). Die Prinzipien dieser Messe sind gezielte Besucherinformation durch großflächige Produktpräsentation und großzügige Aneinanderreihung von Vitrinen, und andererseits geräumige Besprechungsräume für ungestörten Austausch und Informationsgespräche. Die Zahl der Besprechungsräume wird mit drei Stück aus der Entwurfsphase auf sechs in der tatsächlichen Ausführung erhöht. Cermak schließt den Messebereich an den zwei

[233] N29-060/Dok 1 Schreiben des *WIFI* vom 15.11.1960.
[234] N29-060/Dok 1 Schreiben des *WIFI* vom 15.11.1960.
[235] N29-060/Dok 1 Schreiben des *WIFI* vom 15.11.1960. Leider liegen den schriftlichen Unterlagen im Gegensatz zu anderen Projekten keine Angaben von Ausstellern oder Produkthinweisen bei.
[236] Die Projektunterlagen zu dieser Messegestaltung bestehen aus einem Entwurf mit Grundriss in Tusche und Folien auf Transparent sowie zwei Innenperspektiven, die als Collagen auf Karton gearbeitet sind (N29-060/P1 und P4). Vom *WIFI* als ausschreibende Stelle wird ausdrücklich eine perspektivische Darstellung mit „Blick in die Firmenstände“ und eine „in den Informationsstand der Bundeskammer“ gefordert (N29-060/Dok 1 Schreiben des *WIFI* vom 08.02.1961). Bei den Entwürfen findet sich keine Datierung oder Signatur. Es existieren drei Ausführungspläne im Maßstab 1:20 und vier Detailpläne im Maßstab 1:10 mit Tusche auf Transparentpapier, jeweils mit dem Firmenstempel versehen, mit 10.03.1961 datiert und von Cermak signiert (N29-060/P2 und P3). Des Weiteren gibt es zu diesem Auftrag eine Projektunterlage mit schriftlichen Dokumenten und vier Fotografien.
[237] N29-060/P1.

freien Seiten an der Längsseite mit Ausnahme des Eingangsbereichs mit einer Vitrinenreihe und an der Schmalseite mit einer Trennwand ab. An dieser Schmalseite liegen drei Besprechungsräume, dem Eingang am nächsten ein Informationsbereich. Parallel zur raumbegrenzenden Vitrinenreihe ordnet Cermak weitere drei freistehende Vitrinenreihen und die bereits erwähnte direkt vor der Rückwand so an, dass der Besucher oder die Besucherin den gesamten Messestand schlangenlinienförmig durchschreiten muss, möchte er in einer Richtung zum Ausgang gelangen. An beiden linken Raumecken sind Präsentationspodien vorgesehen. Frei platziert in den Gängen zwischen den Vitrinen ist eine Pultvitrine mit abgeschrägten Ecken, ein Blumentischchen und ein im Grundriss sternförmig dargestelltes Gebilde – möglicherweise ein Grafikständer. In der Anordnung der Vitrinen greift Cermak auf ein erprobtes Prinzip zurück, neu ist die Vielzahl an Besprechungsräumen, die vom *WIFI* gefordert und in der tatsächlichen Ausführung noch erhöht wird.

Das wichtigste Gestaltungsmittel im ursprünglichen Entwurf sind die wabenförmigen, skulptural wirkenden Vitrinen (Abb. 114 und 115). Eine vertikal gestreckte Sechseckform bildet einen etwa ein Meter tiefen Rahmen, in den jeweils in der oberen und unteren Hälfte eine waagrechte Ablageplatte eingezogen ist. Mittig ist in diesem Bereich zusätzlich eine vertikale Trennplatte angebracht, sodass die Vitrine beidseitig über hinterfangene Schauseiten verfügt. Unterhalb und oberhalb der waagrechten Einlagen sind die Rahmen offen, es gibt Blickverbindungen. Der obere Vitrinenabschluß verfügt über Einbauleuchten. Diese wabenförmigen Vitrinen kommen besonders in der Aneinanderreihung zur Geltung. Die Schrägen der Waben übernimmt Cermak teilweise für die Grafikwände, die so an eine Pfeilspitze erinnern und Hinweischarakter bekommen. Über dem Eingang ist die Aufschrift „Austria“ in Blockbuchstaben angebracht, der Schriftzug läuft bis in die Hälfte der Grafiktafel an der rechten Messestandecke. „Agriculture, Potential Forestry und Mining“ in geraden Blockbuchstaben auf der Grafikwand geben Hinweis auf den Messeschwerpunkt. Die Grafiktafel ist in der perspektivischen Darstellung collagenhaft mit verschiedenen Folien und einem Landkartenausschnitt belegt, dessen Umriss an ein Segment der Weltkugel erinnert.[238] Die Perspektiven sind als Collagen gearbeitet. Es handelt sich bei dieser Darstellung nicht nur um eine technische Darstellung, um das Verdeutlichen eines Entwurfs oder die überzeugende Präsentation eines Wettbewerbsbeitrages, es geht auch um das Spiel mit den Realitätsebenen. Die

[238] N29-060/P4, Sämtliche Grafiken werden von Hermann Meisert gestaltet.

zweite Innenperspektive ist besonders eindrucksvoll und dynamisch gestaltet. Gearbeitet ist sie mit Bleistift und Folien, sowie Fotos oder Zeitungsausschnitten auf Karton. Gezeigt wird ein unrealistischer Einblick in den Informationsbereich im Vordergrund. Der Betrachter müsste außerhalb der Wand stehen und durch sie durchblicken können um einen nahezu frontalen Blick auf den Schreibtisch mit dahinterliegender Grafikwand, sowie der wabenförmigen Vitrinen im linken hinteren Bildraum zu bekommen. Den Großteil der Grafikwand nimmt ein quadratischer Landkartenausschnitt ein, getrennt durch einen vertikalen braunen Farbbalken schließt rechts eine Landschaftsdarstellung mit Bergen und einem Gewässer (Donaulandschaft?) an. Die Darstellung der beiden vertikalen Wandelemente und der drei Sessel des Besprechungsbereichs geben einen dynamischen Tiefenzug. Hinter den Sesseln ist das Bild einer elegant gekleideten jungen Dame eingefügt, die um ihren rechten Unterarm ein Tuch geschwungen hat und mit ihrer linken Hand auf die Grafikwand deutet. So entsteht zum Tiefenzug eine Diagonale im Bild, welche die Darstellung zusätzlich belebt. Einen deutlichen Farbakzent in der sonst in Grau und Brautönen gehaltenen Darstellung erzielt Cermak mit der Anordnung von Pflanzenfotos am Fuße des vorderen Wandelements, bzw. des Sessels. Hier verzichtet er auf den im Grundriss vorgesehenen Blumentisch und setzt die Pflanzen direkt auf den Boden. Bei dieser Perspektive setzt sich Cermak wie bereits bei anderen Beispielen dargestellt über die Richtigkeit der Darstellung, bzw. des Bildausschnitts hinweg um die Idee seines Entwurfs überzeugend transportieren zu können. Nie wird ein Messebesucher oder eine –besucherin diesen gezeigten perspektivischen Ausschnitt zu Gesicht bekommen, doch für die Idee, das Gefühl, das Cermak für diese Messegestaltung umsetzen möchte, ist es eine adäquate Darstellungsform. Es zeigt die Eleganz und geradlinige Strenge verbunden mit kreativen Lösungsansätzen wie der wabenförmigen Vitrinen, die als Eyecatcher eingesetzt werden.

Entgegen dem Entwurf werden die Vitrinen jedoch nicht als Waben ausgeführt (Abb. 116-118). Cermak übernimmt zur Ausführungsplanung zwar die Form der Ansicht, ändert jedoch das System grundlegend. Statt der Holzplatten, die die Waben bilden, setzt er ein Vitrinenträgergestell aus Metall ein, das die ursprünglichen Konturen nachzeichnet. Die eigentlichen Vitrinenaußenkanten folgen diesen Linien jedoch nicht und bilden einen Kubus, der über die gesamte Vitrinenlänge durchgezogen wird. Es handelt sich also nicht mehr um eine Aneinanderreihung der Waben, sondern um eine komplette Vitrine über mehrere Meter Länge, deren Trägergestell durch schräge Füße wie ein verdoppeltes Bockgerüst die ursprüngliche Wabenform

nachzeichnet. Der Vitrinenkörper weist eine mittig liegende Trennwand auf und verfügt über eine durchgehende verdeckt eingebaute Beleuchtung. Die Tiefe misst etwa 1,50 m, der Rasterabstand des Tragegestells ebenso. Die vierte Vitrinenreihe wird um einige Meter gegenüber dem ursprünglichen Entwurf gekürzt, stattdessen werden zwei sechseckige Besprechungszellen und am Ende ein Präsentationspodium angefügt. Die Besprechungskojen haben gegengleich liegende Eingänge an ausspringenden Seitenwänden, die die gerade Linie der Vitrinenreihen aufbrechen und dynamischer gestalten.

Die Realisierung dieser Gestaltungsvariante ist durch die Fotos belegt. Warum diese Planungsänderung zum Entwurf erfolgt bleibt vorerst offen. Es ist anzunehmen, dass ästhetische oder gestalterische Gründen ausschlaggebend sind. Die Vorfertigung oder der Transport dürfte bei beiden Varianten gleichermaßen aufwendig gewesen sein. Vorteil der ausgeführten Variante ist die freiere Vitrinengestaltung, die sich nicht an die Begrenzung der Wabenstruktur halten muss. Auf den Fotografien wirkt die Anordnung der Vitrinen enger und weniger großzügig als in den perspektivischen Darstellungen.

Zum Materialeinsatz finden sich in den Ausführungsplänen für 1961 Hinweise, dass Podien mit grauem Plastikbelag belegt und Vorhänge gelb gehalten sind. Alle Wandteile, mit Ausnahme von Rückwänden, sind mit Hartfaserplatten verkleidet.[239]

In 3,75 m Höhe sieht Cermak über den gesamten Messestand eine mit Mollino abgespannte Decke mit indirekter Beleuchtung vor. Für den Eingangsbereich entwirft er eine 6 m hohe Stele, die rot-weiß-rot bemalt wird. Ausgeführt ist diese Stele aus einer Holzständerkonstruktion und einer Beplankung mit Hartfaserplatten. Für die Möblierung liegen Entwürfe für das Informationspult und weitere Tische sowie Regale und Blumenstellagen vor. Es handelt sich jeweils um schlichte Ständerkonstruktionen aus filigranem Formrohr, schwarz beschichtet und meist mit einem Aufbau aus nussholzfurnierten Platten. Bei einem Tisch findet sich der Hinweis, die Holzfaserplatten seien mit einem grauen Plastikbezug bespannt. Die niedrigeren Tische für die Besprechungsräume sind mit abgeschrägten Ecken ausgeführt. Das Informationspult verfügt über Laden und Ablagefächer, die Aufbauhöhe mit 16 cm entspricht dem Rand der Blumentischchen. Die Metallunterkonstruktion der Tische spiegelt in Dimension und Materialität das System der Trägerkonstruktion der Vitrinen wider – die Form unterscheidet sich.

Auch bei dieser Messegestaltung arbeitet Cermak mit durchgehenden Materialien,

[239] N29-060/P2.

Motiven und Dimensionen, die immer wieder kehren und der Messeausstattung ein elegantes, ruhiges und gediegenes Gesamtbild verleihen. Die Vitrinenmetallständer sind schwarz beschichtet, der Plastikbelag der Vitrinenböden beige, der Bodenbelag ist grau. Zusätzlich setzt Cermak hier auf farbliche Akzente mit der großen österreichischen Flagge oder gelb gehaltenen Textilien.

Interessant ist der Vergleich des ursprünglichen Plans der wabenförmigen Vitrinen mit dem Entwurf für die Textilmesse Brüssel 1955.[240] Für Brüssel sieht Cermak ebenfalls eine Aneinanderreihung von sechseckigen Rahmenformen vor, die jedoch tailliert einspringende Ecken haben – entgegen den Wabenformen für Sydney. Beiden gemein ist, dass der Rahmen fast raumhoch ist und bis zum Boden geführt wird – ohne Trägergestell. Der Entwurf für Sydney unterscheidet sich jedoch zum früheren dadurch, dass die Präsentationsebene in einer Höhe von etwa 60 cm eingezogen wird. Zudem sind die Rahmenformen im späteren Entwurf enger aneinander gereiht. In beiden Fällen ist es ein Spiel mit den Rahmenformen. In Brüssel rekurriert die Form auf einen weiblichen Torso, der spätere auf kristalline Formen, wie sie im Bergbau zu finden sind. An dieser Stelle sei an die kristallförmigen Vitrinen der Messegestaltung für Paris 1955 von Karl Schwanzer verwiesen, auf die in der Folge noch näher eingegangen wird (Abb. 141 und 142).

Sämtliche Bauteile sind vorgefertigt, dennoch kalkuliert die Holzbaufirma 12 Mann und 20 Arbeitstage für die Montage.[241] Diese Messegestaltung zählt zu den aufwändigsten und kostspieligsten der 1960er-Jahre und hat für das *WIFI* einen hohen Stellenwert. Entsprechend wird der Architekt an eine „äußerst sorgfältige Durchführung erinnert“.[242] Cermak urgiert darauf einen Arrangeur, der „in künstlerischer Hinsicht große Klasse“ ist, da die Gestaltung der Vitrinen ein „wichtiger Punkt“ ist.[243]

Auch die Messe Sydney 1963 wird von Wilhelm Cermak gestaltet. Hier wird vor eine bestehende Halle eine neue Fassadensituation vorgesetzt (Abb. 119). Oberhalb der Portalzone wird in Höhe der dahinterliegenden Halle ein rechteckiger Rahmen ausgebildet, dessen rechtes Viertel von einer senkrecht angebrachten Österreichischen Fahne gefüllt wird. Die übrigen drei Viertel sind mit zwei schräg montierten Platten im Verhältnis 3:1 ausgekleidet und tragen die Aufschrift „Made in Austria“. Der Informations- und Besprechungsbereich wird bei dieser Gestaltung an zentraler Stelle im Raum situiert und mit einer auf Trennwänden aufgeständerten,

[240] N29-016/P2.
[241] N29-060/Dok 1 Schreiben der Firma Hartl 27.04.1961.
[242] N29-600/Dok 1 Schreiben des *WIFI* an Wilhelm Cermak vom 15.05.1961.
[243] N29-060/Dok 1 Schreiben von Wilhelm Cermak am 28.05.1961.

offenen Zwischendecke ausgezeichnet. Die Vitrinen fallen reduziert und schlicht in Kastenform aus (Abb. 120).

Ottokar Uhls Entwurf für die Messe in Damaskus 1960

Um andersgelagerte, zeitgleiche Entwicklung in der Messegestaltung in Österreich zu verfolgen, lohnt sich ein Blick auf Ottokar Uhls Arbeit. Für die Messegestaltung in Damaskus geht er von einem quadratischen Modul aus (Abb. 121). Durch Vervielfältigung des Quadrats entstehen Würfel, die aneinandergereiht einen quadratischen Messestand bilden. In einem doppelten Rasterabstand werden weitere drei Module stabförmig aneinander gereiht, die einen Informationsbereich bilden. Ausstellungs- und Informationsstand stehen als eigene Baukörper in Kontrast und bedingen gemeinsam zusätzlich eine unbebaute Ausstellungsfläche.
Uhl arbeitet hier mit der einfachsten räumlichen Grundformen, einer durch zwei Punkte definierten Geraden, die er zu transportablen, wiederverwendbaren, beliebig additiv einsetzbaren Modulen zusammenfasst. Das Modul wird bei minimalistischem Materialeinsatz zum Motiv dieser Messegestaltung und zeugt im Gegensatz zur Herangehensweise Cermaks, von einem abstrakten Zugang zur Bauaufgabe.

Bei der Ausstellungsgestaltung in Stockholm reicht es Cermak nicht, die Ausstellung durch Trennwände in üblicher Geschoßhöhe abzutrennen, er zieht die Begrenzung bis zum Hallendach hoch. Durch die Abspannung blauer Stoffe gelingt es Cermak, Eleganz und Gediegenheit in eine anonyme Industriehalle zu bringen. Vorhandene Ein- und Ausgänge werden übernommen. Der Besucher oder die Besucherin betritt einen Raum im Raum. Es geht darum, den Besucher und die Besucherin beim Betreten der Halle zu überraschen. Was in diesem Fall mit dieser besonders eleganten Ausstellungs- und Raumgestaltung wohl gelungen sein dürfte.
1957 ist in Bogota ebenfalls in einer großen Halle eine Ausstellung zu gestalten. Die Situation unterscheidet sich jedoch stark von Stockholm. Nun ordnet Cermak keine raumhohen Abgrenzungen an, sondern setzt einen Messepavillon in eine vorhandene Raumecke. Zwei Vitrinenreihen, die Schauseiten nach innen und außen aufweisen, bilden die äußere Raumbegrenzung. Vor die beiden Rückwände setzt er Vorsatzschalen und kaschiert so Vor- und Rücksprünge und erzeugt durch eine einheitliche Materialität eine Geschlossenheit der Ausstellung.
Bei beiden Beispielen wird auf vorhandene Raumbegrenzungen Bezug genommen, gleichzeitig werden neue Abgrenzungen geschaffen. Ähnlich dem früheren Projekt für Bogota setzt Cermak in Sydney 1961 Vitrinen bzw. Vorsatzschalen vor die beiden

bestehenden Wände, um einerseits die dahinterliegenden Nischen zu negieren und andererseits eine einheitliche Materialität zur übrigen Messegestaltung herzustellen. Ähnlich der Gestaltung Stockholm 1954 führt Cermak die Besucherinnen und Besucher über Serpentinen durch die Ausstellung. Im Unterschied zu Bogota gestaltet er lediglich eine Seite mittels beidseitig zu besichtigenden Vitrinen als Schauseite, die zweite Seite bildet die Rückwand der Besprechungsräume und ist nach außen hin geschlossen. Durch eine fehlende Überdachung präsentiert sich diese Gestaltung im Gegensatz zu Bogota eher als offene Ausstellung, denn als geschlossener Pavillon. Die Ausstattung entspricht dem Zeitgeschmack und ist originell. Gleiches gilt für die planliche Präsentation, besonders die perspektivischen Darstellungen. Die beschwingte Eleganz der 1950er-Jahre, wie etwa bei Stockholm 1954 mit den filigranen Vitrinen, weicht nun kristallinen, strengeren Formen. Obwohl in Cermaks Entwürfen eine Wiederkehr von immer wieder gleichen Elementen ersichtlich ist, entwickelt er hierfür keine Modulare, wie es Ottokar Uhl bereits 1960 für seine Messegestaltung in Damaskus tut.

8.4 Freistehende Messepavillons

„Pavillon“, abgeleitet vom französischen *papillon* (Schmetterling), steht im ursprünglichen Sinn für ein „fliegendes“, schnell aufbaubares Bauwerk wie ein Zelt oder eine ähnlich leicht zu errichtende Architektur. In weiterer Folge gilt der Begriff für freistehende Bauten in Gärten, besonders im Zusammenhang der Palastarchitektur ab dem 14. Jhd.. Im Barock meint „Pavillon“ auch besonders betonte Bauteile eines gesamten Bauwerks.[244] Pavillons als kleine, autonome Bauwerke werden vor allem ab dem 19. Jhd. auch für Kunst- und Industrieausstellungen herangezogen.[245] In diesem Zusammenhang der Präsentation als temporäre Bauwerke erdacht, sind die Ausstellungs- oder Messepavillons üblicherweise in Leichtbauweise errichtet. Bauart und temporäre Begrenztheit bedingen für die Architektin oder den Architekten und den Auftraggeber oder die Auftraggeberin gewisse Vorteile, wie weniger strenge Bauvorschriften befolgen zu müssen, besonders individuelle Lösungen erarbeiten, schneller auf Moden oder Strömungen reagieren, gestalterisch gewagtere oder kühnere Entwürfe realisieren zu können. Der Messepavillon dient nicht nur der Produktpräsentation im Sinne der Bereitstellung von Fläche, Schutz und Beleuchtung – er funktioniert selbst

[244] Olbrich 1993 S 484 und Reclam 2008, S 98.
[245] Kristan 2005, S 165.

als Werbemittel. Je origineller, desto größer das Interesse der Besucher und Besucherinnen. Eine Möglichkeit auf Produkte hinzuweisen ist der entsprechende Produkteinsatz als Baumaterial für den Pavillon.[246] Ein gelungener Pavillon kann wiederum in Printmedien als Werbeträger eingesetzt werden, wie etwa der Pavillon der Firma Schrack, entworfen von Roland Starzen.[247]

Messe Brüssel 1955 – schwingende Vitrinen für eine Textilmesse

Der Messestand ist nur teilweise mit einem Flugdach überdacht, daher ist anzunehmen, dass die Ausstellung innerhalb einer bestehenden Halle zu gestalten war. Ein weiterer Hinweis findet sich in den drei massiven Pfeilern. Cermak geht von einem liegenden Kubus von 32 mal 10 m Grundfläche und somit dem Seitenverhältnis 3:1 und 3,70 m Höhe aus (Abb. 122 und 123). [248] Der Baukörper wird durch die rundum angeordneten, sehr transparent aufgebauten Vitrinen und das nur partiell schräg geführte Flugdach dominiert. Den Ein- und Ausgang setzt er an den Längsseiten an. Der Eingang befindet sich etwa 3,5 m aus der Achse nach links versetzt, der Ausgang liegt mittig. Die Leibungen der Durchgänge entsprechen mit 2,00 m der Vitrinentiefe. Die Umrisse, des im Winkel von 41 Grad schräg zum Baukörper verlaufenden Flugdaches, finden sich in der Grundrissgestaltung wieder. Geschickt ordnet er in diesem etwa 5 m breiten, schräg verlaufenden Streifen einen Informationsbereich mit eingebauten Regalen und Garderobe an. Der mittlere der drei massiven Pfeiler wird durch Innenwände umhaust und bildet den Hintergrund für ein großzügiges dreieckiges Blumenpodium. Zusätzliche Blumenpodien befinden sich jeweils seitlich des Ein- und Ausgangs, sowie im Bereich einer der an der vom Betreten des Pavillons links gelegenen Besprechungsgruppen. Das große Blumenpodium ist in einer Ansicht dargestellt. Hier geht hervor, dass die Höhe etwa mit 70 - 80 cm angesetzt ist, der Rand dürfte etwa 10 cm hoch sein. Die Unterkante

[246] Zu nennen sind hier der Pavillons von Erich Boltenstern für die Tischlerei Schipek für die Wiener Internationale Messe 1949 wo Holzverbundträger und großflächig Holzverschalungen zum Einsatz kommen oder Karl Schwanzers Entwurf für die Schmid-Stahlwerke 1954, ebenfalls für die Wiener Internationale Messe, wo Wellmetalldächer auf Stahlkonstruktionen verbaut werden.

[247] Die Darstellung des zweigeschossigen Messepavillons der Firma Schrack wird in Werbeannoncen, etwa in der Zeitschrift *Der Bau,* abgebildet. Z.B. Der Bau 1954 Heft 1/2, S 6, und Heft 3/4, S 85.

[248] Zum Projekt für die Textilmesse in Brüssel liegt lediglich eine Parie Entwurfspläne vor, die sich aus zwei Grundrissen im Maßstab 1:50 und einer Ansicht im Maßstab 1:20 sowie einer mit einem Passepartout versehenen Perspektive zusammensetzen. Die Perspektive ist mit Tusche, koloriert auf Karton gearbeitet. Die übrigen Pläne sind mit Tusche auf Transparentpapier gezeichnet, ein Grundriss liegt als Lichtpause mit Folienapplikationen vor (N29-016/P).

des Blumenpodiums entspricht der Unterkante des Informationspultes. Das Blumenpodium als auch das Informationspult sind auf filigranen, schräg verlaufenden Beinen abgeständert. Die Vitrinen sind in den Plänen im Grundriss, Schnitt und Ansicht als rechteckige Kästen mit einer Höhe von 3,00 und einer Tiefe von 2,00 m dargestellt. Die Breite beträgt 3,5 m. Der Boden der Vitrine liegt auf 30 cm vom Fußboden gemessen.

Wie bereits erwähnt, sind die Vitrinen allseitig um den Grundriss verteilt und fast gänzlich von innen und außen zu betrachten. Unterbrochen wird die Aneinanderreihung durch die Ein- und Ausgänge, die durch rahmenartige Leibungsausbildungen betont sind. Der Besucher oder die Besucherin ist nicht unbedingt gezwungen, den Messestand zu betreten um einen Eindruck der ausgestellten Produkte zu bekommen. Tut er oder sie dies doch, wird er nicht wie bei anderen Messepavillons Cermaks durch die gesamte Ausstellungsfläche geschleust. Er hat die Wahl, auf den Informationsbereich zuzusteuern, oder sich dem rechts gelegenen Raumteil zu nähern. Dieser Bereich wird zusätzlich zur Trennwand durch ein Podest mit dreieckigem Grundriss gegliedert.

Die drei Pfeiler gehen in der Ansicht symmetrisch auf, sind jedoch im Grundriss nicht als symmetrisch gliedernde Elemente wahrzunehmen. Angrenzend an den linken Pfeiler befindet sich die Außenwand. Der Pfeiler wird als Trennung der beiden Besprechungsgruppen eingesetzt. Der mittlere Pfeiler wird asymmetrisch eingehaust und verschwindet zumindest raumhoch hinter den Trennwänden. Der beim Betreten des Messepavillons gesehen rechte Pfeiler steht hingegen frei im Raum.

Interessant sind die Unterschiede dieser Entwurfspläne zu der Perspektive festzustellen (Abb. 124). In Cermaks reduzierter Perspektive fallen zunächst die abgeänderten Vitrinenkästen auf. Statt der ursprünglich geplanten aneinandergereihten, geradlinigen Kästen, wie sie gut in der Modellfotografie von Lucca Chmel zu erkennen sind, stellt er sie nun freistehend und tailliert dar (Abb. 125 und 126). Die Vitrinen ähneln nun nicht mehr einem Kasten, sondern einem abstrahierten weiblichen Torso oder einem taillierten Kleid und rekurrieren so auf die ausgestellten Textilien. Die aktuelle Damenmode ist sehr elegant, figurbetont und zielt auf eine schlanke Taille ab.[249] Die Vitrinen sind gegenüber dem Terrain etwas erhöht und auskragend montiert und leicht bogenförmig positioniert. Dadurch entsteht ein dynamisches Bild, die Vitrinen scheinen zu tanzen und vermitteln den Eindruck von schwingenden Kleidern. Die Dynamik wird noch durch eine große,

[249] An dieser Stelle sei daran erinnert, dass Wilhelm Cermak seit 1946 mit der Modedesignerin Margareta Pritz verheiratet war. Hausegger/Keplinger 2012 (2014).

wehende Fahne verstärkt, die an dem mittleren der drei Pfeiler herab weht und um das Flugdach drapiert ist. Nicht nur die Form der Vitrinen wurde zu den ursprünglichen Entwürfen geändert, auch die Anzahl (was sich aus den geänderten Größen ergeben dürfte). Die Vitrinen sind untereinander in halber Höhe, also in Höhe „der Taille“ mit waagrechten, etwa 25 cm hohen Kästchen verbunden. So lässt die Aneinanderreihung von Vitrinenkästen bei näherer Betrachtung auch an ein Schmuckstück, eine Kette oder Armband im Zeitgeschmack der 1950er-Jahre denken und erinnert daran, dass sich Wilhelm Cermak auch mit dieser Gestaltungsaufgabe eingehend befasst hat.

Der Verweis auf Kleider, Schmuck und Mode im Allgemeinen in der Messegestaltung selbst ist die Herangehensweise, die Cermak für die Brüsseler Textilmesse 1955 wählt. So ist die zuvor als Fahne gedeutete Drapierung wohl auch besser als Stoffbahn zu lesen. Stoffdraperien sind ein beliebtes Gestaltungsmittel und werden bereits von „Wiener Raumkünstlern“ um 1900 aber auch in den 1930er-Jahren bei Ausstellungen eingesetzt.[250]

Im Gegensatz zu den Vitrinen ist der Eingang zu den ursprünglichen Entwürfen Cermaks unverändert geblieben und als vierseitiger Rahmen dargestellt. Flankiert wird der Eingang von zwei elegant aufstrebenden zypressenähnlichen Bäumchen. In der Perspektive scheint das Flugdach lediglich auf dem Mittelpfeiler montiert zu sein, an der Vorderkante ist es mit der Aufschrift „Autriche“ in Schreibschrift versehen. Der Schriftzug in der Ansicht ist hingegen in Blockbuchstaben dargestellt. Der im ursprünglichen Plan eingehauste Mittelpfeiler steht in der Perspektive frei. Wie auch bei anderen zuvor beschriebenen Projekten wählt Cermak bestimmte Gestaltungsmittel für die perspektivische Darstellung aus und lässt andere weg, um seine Idee besser darstellen, im Wettbewerb besser transportieren zu können. Die Pläne werden in dieser Perspektive gewissermaßen abstrahiert. Cermak betont etwa die Pfeiler, die in diesem Ausmaß für den Betrachter möglicherweise gar nicht sichtbar sind. Einbauten wie Informationspult, Besprechungsgruppe und das große Blumenpodest vernachlässigt er hingegen, obwohl sie durch den Eingang und die Zwischenräume der Vitrinen sichtbar wären, um die Schauseite gezielt zu präsentieren. In den Vitrinen sind elegante Damenoberbekleidung und Stoffbahnen, sowie Hutmode dargestellt. Drei Vitrinen sind leer geblieben um die Ansicht nicht zu überladen. Im Vordergrund ist die nicht minder elegant gekleidete Besucherschaft dargestellt. Spielt Cermak in den Grundrissplänen mit Achsen und

[250] Feher 2012, S 48.

schrägverlaufenden Parallelen, mit Geraden und Winkeln (mit Ausnahme einer abgerundeten Blumenpodiumsecke finden sich in diesem Entwurf keine runden Formen), so sind es in der Perspektive die vertikalen Elemente der Pfeiler und im Gegensatz dazu die waagrecht, aber in geschwungener Linie angeordnete Vitrinenkette, die das Bild dominieren. Die Starrheit der Pfeiler betont die Bewegung der Vitrinen.

Messehalle Addis Abeba 1955 – Nordische Klarheit für Afrika

Beim Entwurf für die Messe in der Äthiopischen Hauptstadt 1955 handelt es sich um die Planung eines freistehenden Pavillons.[251] Der Hallengrundriss ist elliptisch mit den Scheitellängen 20,00 und 30,00 m angelegt (Abb. 127). Die Traufhöhe misst an der höchsten Stelle 8 m, an der niedrigsten 4,50 m. Der Eingang ist an einem Scheitelpunkt der Längsachse situiert, akzentuiert durch einen vorgesetzten Rahmen oder Torbau. Die Rahmen tragen den Schriftzug „Autriche“ in leicht kursiven Blockbuchstaben. Der Besucher gelangt zunächst zu einem Informationsbereich und bewegt sich dann den der elliptisch geschwungenen Außenwand entlang angeordneten Vitrinen bis zum vis á vis des Eingangs gelegenen Scheitel. Der weitere Weg setzt sich serpentinenartig durch axial und parallel der Hauptachse angeordnete Vitrinenreihen fort, um dann wieder der elliptischen Außenwand Richtung Ausgang zu folgen. Die an der Außenwand gelegenen Vitrinen sind nicht parallel zu dieser angelegt, sondern jeweils aufgefächert und abgesetzt und kommen so dem Besucher „entgegen“. Die Vitrinen sind auf einem parallel zur Außenwand geschwungenen Podest angeordnet. Gegenüber dem Eingang wird dieses Podest in elegant geführter Linie im Verlauf der Vitrinen abgeschlossen und bildet einen Rahmen für eine Sitzgruppe. Der Informationsbereich ist durch ähnliche Formgebung gestaltet. Seine Rückwand ist im Grundriss geschwungen und stellt gleichzeitig die Raumbegrenzung für ein Magazin und eine Garderobe dar. Im Eingangs- und Informationsbereich findet sich die obligatorische Besprechungsmöglichkeit, durch Pflanzentröge abgeschirmt. Auch an der Rückwand des Magazins und bei der Sitzgelegenheit am Ellipsenscheitel sind Pflanzen zur Raumgestaltung vorgesehen.
Der gesamte Baukörper ist in einer Stahl-Glaskonstruktion konzipiert, wobei die Außenwand nicht allseitig die gleiche Höhe aufweist, sondern jeweils zur

[251] Die vorliegenden Unterlagen bestehen ausschließlich aus einem Entwurfsplan im Maßstab 1:100, in Tusche auf Transparent gearbeitet, in dem ein Grundriss und zwei Ansichten samt Maßstabsleiste dargestellt sind. Der Plan ist beschriftet mit „Messe Addis Abeba 1955“, trägt jedoch keinen Datums- oder Firmenstempel (N29-014/P).

Längsachse um über ein Drittel der Gebäudehöhe absinkt. Die Dachform wird durch die Traufenkante und einen von den höchsten Gebäudepunkten gespannten First bestimmt und dürfte aus einem elastischen, formbaren Material gedacht sein.
Die Konstruktion ist in 1,35 m breite Elemente gegliedert. Eine waagrechte Unterteilung dieser Glaselemente erfolgt in der Höhe der Oberkante der Ein- und Ausgangstore in 3,20 m Höhe.
Das Erscheinen des Baukörpers ist somit durch die vertikale und waagrechte Gliederung und die durch die Rasterung verstärkte Wirkung der geschwungenen Formen geprägt. Die Formgebung resultiert aus dem elliptischen Grundriss und der parabelförmigen Schnittführung der Außenkonstruktion. Dem Entwurf ist ein Spiel mit Form und Raumvolumen ablesbar, er verfügt gleichzeitig über eine gewisse Strenge.

H55 – internationale Ausstellung in Helsingborg

Im selben Jahr wird auf dem Gelände der H55, einer internationalen Ausstellung im schwedischen Helsingborg mit Schwerpunkt Architektur, Inneneinrichtung und Design, ein Pavillon des schwedischen Architekten Bertil Zeinetz errichtet, der an den Entwurf Cermaks denken lässt (Abb. 128-130). [252] Der Messebau beherbergt die Ausstellung „Fritid med bilen“ – „Freizeit auf Rädern“ und präsentiert entsprechende PKW in Kombi-Ausführung.[253] Bei diesem Pavillon handelt es sich ebenfalls um eine Stahl-Glaskonstruktion, die jedoch zum Unterschied zum Entwurf für Addis Abeba über einem runden Grundriss mit einem Durchmesser von etwa 10,00 m errichtet wird.[254] Ähnlich ist die Gliederung in etwa 50 cm breite Elemente. Der schwedische Pavillon fällt um einiges niedriger aus, so können die Elemente raumhoch, ohne zusätzliche waagrechte Unterteilung versetzt werden. Weiters sind die hier verwendeten Glaselemente nur selbsttragend, die Dachlast wird über vier gesonderte Stützen abgeleitet. Eine Ähnlichkeit stellt das Dach dar, das wie beim Entwurf Cermaks gewölbt ausfällt. Über einen massiven Rahmen, der die Traufe bildet und über den Stahlseile in einem Raster verspannt sind, wird eine elastische Dachhaut gespannt. Bertil Zeinetz beschäftigt sich in den folgenden Jahren weiter mit der Idee des „elastischen Dachs“ („*elastiskt tak*“) und kann 1960 hierfür ein

[252] Die H55 fand vom 10. Juni bis 28. August 1955 in Helsingborg auf einer etwa 800 m langen und 30 m breiten Mole, Parapeten genannt, statt. Diese Form begünstigte kreative Lösungen eine Messe mit dem Schwerpunkt Architektur und Kunstindustrie zu gestalten. Anders Beckmann entwarf Logo und Plakate, Carl-Axel Acking hatte die Generalplanung über. Unter den internationalen Teilnehmern fanden sich Alvar Aalto, Finn Juhl und Arne Jacobsen, sowie Alfred Altherr und Marcel Roux. https://de.wikipedia.org/wiki/Helsingborger_Ausstellung_1955 (letzter Zugriff 05.08.2014).
[253] Hald 1955, S 139.
[254] Hald 1955, S 84 und 85 (Schaubild).

Patent für eine Hallenkonstruktion aus nur noch drei Bögen und drei lastabtragende Stützen in V-Form eintragen lassen.[255] Die Dachhaut entwickelt sich so von einem Gitternetz zu einem Netz aus Dreiecksformen (Abb. 131 und 132). Der Einsatz von Gitternetzflächen führt zu dieser Zeit auch im Möbeldesign zu neuen Lösungen, so präsentiert Knoll auf der H55 seinen seit 1952 produzierten Diamont Chair von Harry Bertoia (Abb. 133).[256]
Die schwedische Messe in Helsingborg ist sicherlich zu den innovativsten ihrer Zeit zu zählen. Dies gilt sowohl für die Messebauten als auch die ausgestellten Architekturkonzepte, Einrichtungsgegenstände und Designobjekte.[257] Sie wird in der Zeitschrift *Der Bau* unter dem Hinweis des hohen Standards der modernen nordischen Baukultur lobend erwähnt. Bedauert wird, dass die Messe ohne österreichische Beteiligung ausgerichtet wurde.[258] Zu erwähnen ist, dass zwei Pavillons der Messe in Helsingborg bis heute erhalten sind, ein Restaurantgebäude von Torbjörn Olsson und Sven Silow und ein Pavillon von Carl-Axel Acking.[259]

Zum Entwurf Cermaks für die Messehalle Addis Abeba ist festzuhalten, dass er hier durch den elliptischen Grundriss eine dynamischere Variante der bereits erprobten Möglichkeit die Besucherströme durch die Halle zu leiten, findet. Gleichzeitig ist die äußere Form der Halle und die durchsichtige Stahl-Glaskonstruktion als Blickfang auf dem Ausstellungsgelände konzipiert. Cermak arbeitet mit dem Kontrast aus gerundeter, weicher und geradliniger, strenger Form, mit Symmetrie und Asymmetrie. Dennoch entsteht der Eindruck, der Architekt wolle die klare und kühle Form der Hülle durch die Innengestaltung entschärfen.
Wegen fehlender Ausführungsunterlagen ist anzunehmen, dass dieser Entwurf nicht zur Ausführung ausgewählt wurde, welches Projekt stattdessen ausgeführt wurde, ist noch zu klären.

Messen in Paris 1956 - 1962 – Diversität mit Ähnlichkeiten

Bereits als junger Architekt im Büro Oswald Haerdtls arbeitet Wilhelm Cermak an einer Messegestaltung für Paris. Hier sollen vier weiter äußerst unterschiedliche Pariser Entwürfe Cermaks vorgestellt und einem Beitrag Karl Schwanzers gegenübergestellt werden.

[255] http://www.freepatentsonline.com/3137097.pdf, (letzter Zugriff 05.07.2015).
[256] Mang 1978, S 143.
[257] Hedqvist 2002, S 109f.
[258] Schmidt 1955, S 228 und S 229.
[259] https://de.wikipedia.org/wiki/Helsingborger_Ausstellung_1955 (letzter Zugriff 12.08.2015).

Paris 1956 – freistehende Wandpaneele mit bewegtem Raumabschluss

Der Messestand ist mit einer Seitenlänge von etwa 15,00 m annähernd quadratisch (Abb. 134).[260] In den perspektivischen Darstellungen dominieren mehrere ca. 1,00 m breite und 3,00 m hohe Paneele mit Holzmaserung, die – unregelmäßig situiert – einerseits eine waagrechte Decke, andererseits eine gewölbt gespannte Dachkonstruktion tragen (Abb. 135 und 136). Die Wölbungen erscheinen in den beiden Perspektiven unterschiedlich steil. Die Materialität des Dachaufbaus ist schwer zu interpretieren, sie wirkt wie ein gespanntes Tuch, das durch einen Luftstrom aufgeblasen wird. Mit ihrer grafischen Gestaltung erinnert sie an Haerdtls Deckengestaltung im Espresso Arabia. Die waagrechten Dachelemente sind hingegen materiell fassbarer, mit einer größeren Aufbauhöhe dargestellt.

Der Messestand Paris 1956 ist nicht unbedingt darauf ausgelegt, die Besucher hineinzuziehen und auf möglichst verschlungenen Wegen durch die Ausstellung zu führen. Zumindest drei Seiten sind auf die Betrachtung von außen angelegt. Hier sind Vitrinenreihen und ein Podium so situiert, dass sie sowohl von außen als auch vom Messestand aus betrachtet werden können. Auch ein Podium für die Ausstellung von Motorrädern und Fahrrädern ist so konzipiert, dass es von außen gut einsehbar ist. Die Betrachtung von außen ist auch Gegenstand beider Perspektiven.

Der Grundriss ist waagrecht in drei Zonen gegliedert. Am unteren Grundrissrand befindet sich links ein Informationspult mit Rückwand und Sitzgelegenheiten, rechts, mit größerer Raumtiefe, ein Besprechungsbereich, begrenzt durch zwei rechteckige, sich gegenüberstehende Vitrinenreihen. Nach außen hin ist dieser Bereich durch ein Blumenpodium eingefasst. Die zweite Ebene bildet linker Hand ein abtrennbarer Besprechungsbereich, mittig ein etwa 2,5 m breiter Durchgang und rechts ein großzügiges Podest für drei Fahrräder und zwei Motorräder. Der oberste Bereich ist gegen den Grundrissrand mit einer Vitrinenreihe begrenzt und kann von einem Aussteller frei genutzt werden. Zwischen Besprechungsbereich und der oberen Ausstellungszone sind ebenfalls Vitrinen angeordnet, die bis auf eine Seite einen streng rechteckigen Grundriss aufweisen. Diese auszunehmende Seite folgt einer geschwungenen Linie, die einen Belagswechsel darstellt und in Gestaltungsmittel

[260] Die Unterlagen zur Messe in Paris 1956 setzen sich aus drei Entwurfsplänen in Tusche auf Transparentpapier, bestehend aus einem Grundriss und zwei Perspektiven sowie zehn Ausführungsplänen in Bleistift auf Skizzenpapier zusammen. Der Grundriss der Entwurfsserie trägt die Beschriftung „Paris 56“, keiner der Pläne trägt eine Datumsbeschriftung oder einen Firmenstempel (N29-019/P).

wie dem Podium oder dem Informationspult, bzw. der Vitrine übergeht. Die Vitrinen sind als schlichte, quaderförmige Glaskästen konzipiert. Boden-, Decken und Seitenwände sind aus Holz, beide Schauseiten aus Glas. Bei Aufstellung mehrerer Vitrinen nebeneinander wird auf opake Trennwände verzichtet. Die Präsentationsebene befindet sich wie beim Entwurf für die Mailänder Messe im folgenden Jahr in gleicher Höhe wie die Blumenpodien. Auch die hölzernen Wandpaneele sind bereits ein Ausblick auf die Messegestaltung im nächsten Jahr. Dies fällt besonders beim Vergleich der beiden Perspektiven auf.[261] An der Süd- und Westseite sind die Holzscheiben nicht raumhoch gezogen, sondern im oberen Drittel durch Öffnungen über die Wandbreite unterbrochen, nur die konstruktiven Steher sind durchgezogen.[262] Am äußeren Wandpaneel, raumbegrenzend zum Magazin, ist eine Tafel montiert, die keine Holzmaserung aufweist und möglicherweise als Grafiktafel genutzt wird. In der Perspektive ist weiters hinter dem Informationspult eine abstrakte Grafik mit dynamisch geschwungener Linienführung dargestellt. Die Vitrinen werden im Rauminneren schmäler und in niedrigerer Form zwei mal als Einzelelemente aufgestellt, wobei Cermak hier auf die eleganten, leicht wirkenden bügelförmigen Vitrinenfüße der Stockholmer Entwürfe zurückgreift. Die Lastabtragung der größeren Vitrinen erfolgt über dezente, blockhaft über die gesamte Vitrinenbreite reichende Sockel.

Cermaks perspektivische Darstellungen zeigen sein zeichnerisches Können. Er hält sich strikt an den Grundriss und nimmt sich doch die Freiheit, in der Perspektive auf ungünstig wirkende Elemente zu verzichten. Die Perspektive gegen Nord-Ost ist besonders malerisch ausgefallen. Das elegant erscheinende Paar betrachtet die Motorräder auf dem Podium, während der akkurat in Form gebrachte Baum die Mitte dominiert. Flankiert wird diese Szene seitlich durch die erwähnten vertikal gestreckten Paneele in Holzoptik, am oberen Bildrand durch den fast schwebend wirkenden, gewölbten Dachaufbau. Cermak verzichtet hier bewusst auf die Darstellung des – zumindest im Grundriss vorgesehenen – Belagswechsels. Diese Linie würde einen Raumabschluss darstellen und das Gefühl des Hineingezogenwerdens und eine gewisse Großzügigkeit schwächen. Cermak rekurriert auf hier eine Ladensituation mit Auslagen im öffentlichen Raum.

Der Pavillon verfügt mit Ausnahme der Westseite über Zugänge an allen Seiten. Beschriftungen mit „Autriche“ in leicht kursiver Blockschrift sind nur für die Nord- und

[261] N29-019/P1 und N29-025/P1.

[262] Zur Beschreibung wird angenommen, dass der Grundrissplan genordet ist – siehe hierzu den Eingangs- bzw. Nordpfeil (N29-019/P1).

die Südansicht vorgesehen, wobei der Schriftzug in der Luft zu schweben scheint.
Gegenüber dem Entwurf wird die Nutzung des hinter dem Informationspult liegenden Besprechungsraums in einen Filmvorführraum geändert. Der Umriss bleibt gleich, es finden hier 28 Personen Platz. Seitlich kann der Kinoraum durch Vorhänge geschlossen werden. Die erforderliche Technik wird geschickt zwischen Garderobe und Informationsbereich untergebracht. Das Informationspult bleibt in seinen Umrissen und in der Lage zwar nahezu ident, doch seine Kanten werden abgerundet. Möglicherweise resultiert diese Änderung aus der Schaffung des „Kino-Apparateraums", die eine gerundete Eckausbildung zum Besprechungsbereich vorsieht und die nun mit der angepassten Pultausführung korrespondiert.[263] Im Ausführungsplan weist die Rückwand des Informationsbereichs in der Höhe von 30 bis 70 cm eingebaute Ablagefächer für Prospekte auf, die mit Formicaplatten ausgekleidet sind. Darüber befindet sich eine Grafikwand mit den Maßen 1,20 m Höhe und 2,00 m Breite.[264]
Die Arbeitsfläche des Informationspults ist ebenfalls mit Formicaplatten, hier mit der Bezeichnung „Softglow-Amulet-Green matt", belegt.[265] Das Pult verfügt innen über offene Fächer, zwei versperrbare Laden und eine eigens entworfene Ablage für einen Telefonapparat. Nach außen zum Besucher ist das Pult geschlossen, weist aber eine Bodenfreiheit von 30 cm auf, die Aufständerung erfolgt über vier, leicht konisch zulaufende Scheiben. Das Motorradpodium bleibt in seiner Lage und seinen Umrissen bestehen, hier ist nun als Bodenbelag Kies notiert. Die Bodenflächen der Vitrinen sind mit rotem Kokos ausgelegt. Über den übrigen Bodenbelag des Messestandes finden sich keine Angaben.
Die im Entwurf scheinbar schwebende Beschriftung „Autriche" an der Südansicht des Messestandes ist im Ausführungsplan auf einer 20 cm hohen und 3,20 m breiten Tafel angebracht, die ihrerseits an dem bereits ursprünglich geplanten Wandpaneel und an einem neu angeordneten Deckensteher montiert ist, der durch das Blumenpodest durchgeführt wird. Auch die angrenzenden Vitrinen weisen nun Wandelemente bzw. Steher auf, die bis zur Decke hochgeführt werden und aus den Entwurfsplänen so nicht ersichtlich sind. In der Ansicht ergibt sich jedenfalls mit dem Deckensteher der Tafel eine durchaus gelungene Geschlossenheit. Die in der

[263] N29-019/P2.
[264] Die Ausführungspläne sind im Maßstab 1:20 und 1:10 gezeichnet, einzelne Details – wie etwa die Anschlüsse der Einbauregale – bis zum Maßstab 1:1 ausgearbeitet. Sämtliche Ausführungspläne sind mit Firmenstempel und dem Datumstempel 3. März 1956 versehen.
[265] N29-019/P2.

Perspektive dargestellte Raumwirkung dürfte allerdings verloren sein.[266]
Auch die Messestandbeschriftung an der Ostseite wird durch einen Steher gehalten. Mittig zwischen Steher und der dahinter liegenden Wandelemente wird nun neu eine Natursteinmauer mit Bepflanzungsmöglichkeiten vorgesehen. Diese Situation hat sich jedenfalls gegenüber der gelungenen perspektivischen Darstellung durch die kleinen Eingriffe stark verändert. Von der gewölbten Bedachung fehlt in den Ausführungsplänen und in der tatsächlichen Umsetzung leider jede Spur (Abb. 137 und 138).
Filmvorführungen zu Werbezwecken oder Imagebildung ist in den 1950er-Jahren angesichts der unter dem NS-Regime laufenden Propagandamaschinerie nichts Neues, dennoch erfährt das Medium Film zu jener Zeit neue Impulse. 1959 zeigen Charles und Ray Eames im Rahmen der ersten USSR-USA-Kulturaustausch-Ausstellung in Moskau in einem von Buckminster Fuller entworfenen Pavillon ihren Film „a day in the life of the United States“ (Abb. 139). Die Präsentation des *american way of life* basiert auf der Gleichschaltung ähnlicher Aufnahmen auf sieben Monitoren und den Erzählungen von Charles Eames zu den einzelnen Themen. Bildern sich liebevoll begrüßender oder verabschiedender Familienmitglieder folgen ästhetisierende Aufnahmen von Highways und Autos um modernen Fortschritt und Technologie mit Humanität gleichzusetzen.[267] Wie die Monitore als Display funktionieren, wird die gesamte Ausstellungsgestaltung zum Display des zu transportierenden Images.

Karl Schwanzers Beitrag für die Messe Paris 1955

Karl Schwanzer gewinnt den Wettbewerb für die Gestaltung eines Messepavillons in Paris 1955, es handelt sich um die hundertste Beteiligung Österreichs an einer ausländischen Messe.[268] Der Präsentationsschwerpunkt liegt auf dem Fremdenverkehr, mitausgestellt werden lediglich „Waren, die mit dem Fremdenverkehr in inniger Beziehung stehen,...“ wie offensichtlich Trachtenmode, Wanderausrüstung und Motorräder.[269] Der zur Verfügung stehende Platz entspricht dem im darauf folgenden Jahr von Cermak gestalteten.[270] Ähnlich wie er wählt auch Schwanzer die Erschließung der Ausstellungsfläche über drei Seiten (Abb. 140).

[266] N29-019/P1.
[267] http://www.eamesoffice.com/the-work/glimpses-of-the-u-s-a-film/ (letzter Zugriff 17.06.2015).
[268] o.a. Der Bau 1955, Heft 9/10, S 224.
[269] o.a. Der Bau 1955, Heft 9/19, S 225.
[270] Ob es sich um ein übliches Ausstellungsmodul oder tatsächlich die selbe Fläche handelt,

Auf einer nahezu quadratischen Grundfläche, die um eine Stufenhöhe vom umliegenden Terrain erhöht und mit Natursteinen belegt ist, ordnet Schwanzer im Norden einen Besprechungsraum und im Süden ein Kino für 23 Besucher an. Zwischen diesen Baukörpern entsteht ein etwa 4,00 m breiter Durchgang, der zur Aufstellung von Vitrinen dient. Die Vitrinen sind Kristallen nachempfunden, mittels raumhoher Stangen in Augenhöhe montiert und bilden samt einer großen, ebenfalls in kristalliner Form ausgebildeten Vitrine neben zwei Föhrengruppen, die jeweils an den Ecken der Nordansicht aufgestellt werden, einen gelungenen Blickfang. Schwanzer nutzt diesen Freibereich, um vor dem Pavillon unter den Bäumen Motorräder zu präsentieren und imitiert so eine reale Straßensituation und spielt mit den Eigenschaften eines öffentlichen Raums (Abb. 141 und142).

Der Kinoraum weist große Fensterflächen auf, die durch Jalousien geschlossen werden können. Ausgestattet ist der Raum mit Flechtwerksessel, die Schwanzer um 1955 entwirft [271] und einem Großbild einer barocken Innenansicht. Der Besprechungsraum ist hingegen bis auf zwei schmale, raumhohe Fenster nicht natürlich belichtet. An der Innenseite wird ein Ausschnitt Jacob Hoefnagels Vogelschau von Wien von 1609 affichiert, an der Außenseite ein Alpenpanorama und ein Makro einer Blumenwiese (Abb. 143 und 144). [272] Ausgestattet wird der Besprechungsraum mit Stapelstühlen, die Schwanzer 1953 bei der Werkbundausstellung in der Akademie der bildenden Künste in Wien zeigt (Abb. 145). Das Gestaltungsmotiv einer affichierten Stadtansicht in Augenhöhe mit direkt anschließenden Tischen und Sessel setzt auch Erich Boltenstern 1957 bei der Gestaltung der Bar des Österreichischen Ingenieur- und Architektenvereins ein (Abb. 146). Hier jedoch in einer heiter beschwingten Variante mit einer Barockansicht Wiens von Karl Schütz im Hintergrund und gepolsterten Sesseln mit Tischchen und geflochtenen Trichterleuchten im Vordergrund.[273]

---

bleibt vorerst offen. Auch kann die Ausrichtung der beiden Projekte nicht geklärt werden. Zur eindeutigeren Beschreibung muss auch hier angenommen werden, dass der zur Verfügung stehende Plan genordet ist. o.a. Der Bau 1955, Heft 9/10, S 224.

[271] o.a. Der Bau 1956, Heft 1/2 Deckblatt und Heft 3/4, S 78 und 79.

[272] Der 1906 von Jacob Hoefnagel geschaffene Kupferstich zeigt eine topografisch einigermaßen stimmige Vogelschau Wiens. 1640 bringt der Amsterdamer Verleger Claes Janszon Visscher, in dessen Besitz sich die Kupferplatten nach Hoefnagels Tod befinden, eine fast unveränderte Ausgabe heraus. Die Publikationen im kleinen Format bei Merian (1639 und1649) tragen zu einer frühen Verbreitung bei. Bis heute zählt dieser Stich zu den bekanntesten historischen Ansichten Wiens. https://www.wien.gv.at/wiki/index.php/Vogelschau_von_Wien,_Jakob_Hoefnagel_(1609) (letzter Zugriff 20.10.2015) und Fischer 2015, S 13.

[273] Es handelt sich um einen Stich von Karl Schütz mit Blick über den Garten des Schloss Belvederes in Richtung Innenstadt von 1784 (ÖNB 106.568-B). https://www.bildarchivaustria.at/Pages/ImageDetail.aspx?p_iBildID=9988634.

Die Aufschrift „Autriche“ in leicht kursiven Blockbuchstaben, die Karl Schwanzer für Paris 1955 anbringt, ähnelt der von Paris 1956. Es handelt sich jedoch noch nicht um ein standardisiertes Logo. Die zweite Beschriftung ist ebenfalls leicht kursiv, jedoch in Kleinbuchstaben ausgeführt. In den Baukörper des Besprechungsraumes ist an der Westseite eine Vitrine elegant integriert, die im Grundriss ein rechtwinkeliges Dreieck mit gekappter Spitze darstellt. Ausgestellt ist hier die bereits erwähnte Trachtenmode. Die Schräge des Dreiecks setzt sich in der Außenkante des im Süden gelegenen Kinoraums fort. Auch an der Außenwand des Kinos sind Alpenpanoramen affichiert.

Das aufwändig und mit einer Liebe fürs Detail entworfene Informationspult, für Cermak immer ein wichtiges Gestaltungsmittel, gestaltet Schwanzer hingegen sehr sachlich und puristisch. Cermak situiert diese Informationspulte immer im Eingangsbereich, sie haben somit auch die Funktion eines Empfangs. Schwanzer platziert den Informationstisch hingegen fast versteckt zwischen Kino und Vitrinen.

Im Gegensatz zu Cermak arbeitet Schwanzer bei diesem Projekt nicht mit geschwungenen Formen, sondern geraden Linien und kristallinen Elementen. Teilweise rustikale Fremdenverkehrsklischees werden – zumindest aus heutiger Sicht mit etwas Augenzwinkern - in moderne Formen transferiert. Die historische Stadtansicht mit der im Zeitstil gehaltenen Besprechungsgruppe mit Stühlen der Firma Thonet im Vordergrund und der modernen raumhohen Fixverglasung verweist auf Tradition, Geschichte und zugleich zukunftsorientierte Modernität.[274]

Ähnlich sind beiden Messen die Schwerpunkte Kino, Besprechung und Warenpräsentation in Vitrinen. Massen über verschlungene Wege durch die Pavillons zu führen, war weder bei Schwanzers Beitrag noch bei Cermaks Entwurf für 1956 das Ziel.

Beim Vergleich der beiden Beiträge für Paris fällt die unterschiedliche planliche Darstellungsweise auf. Während Cermaks Entwürfe fast malerische Elemente aufweisen, arbeitet Schwanzer technischer, rationaler, von der Konstruktion her.

Karl Schwanzers Arbeit für Paris 1955 ist außerdem eines der raren Beispiele dafür, dass doch des Öfteren Modelle für das *WIFI* angefertigt wurden wie eine Aufnahme von Franz Hubmann zeigt (Abb. 147).

[274] Der Bau 1955 Heft 9/10, S 241 (Anhang).

Messe Paris 1958 - Ein Hauch von Avantgarde

Für die Messe in Paris 1958 entwirft Cermak einen Pavillon in kristallinen Formen, der durchaus unkonventionelle Ideen zeigt.[275] Für den Grundriss des Messepavillons wählt Cermak die Form eines Rechtecks von 15 mal 24 m Länge, aus dem ein Rechteck von 9 mal 6,5 m herausgeschnitten wird (Abb. 148). Es entsteht somit ein L-förmiger Grundriss mit sehr unterschiedlich dimensionierten Schenkeln, die in der dritten Dimension wie zwei unterschiedliche Baukörper weiter ausgearbeitet werden. Der größere der beiden Baukörper erhält über seine Längsseiten eine ausspringende Fassadenkonstruktion, deren Querschnitt aus einem gleichschenkeligen Dreieck gebildet wird (Abb. 149 und 150). Jeweils zwei konisch zugeschnittene, sich Richtung ausspringender Ecke verdickende Sparren bilden ein Gespärre, das durch ein waagrecht geführtes Holzelement stabilisiert wird (Abb. 151). Die waagrechte Strebe verläuft in halber Gebäudehöhe und bewirkt eine horizontale Fassadengliederung. Die Rückansicht des Gebäudes ist senkrecht und plan ausgeführt, in der Ansicht werden die beiden ausspringenden Dreiecksformen voll abgebildet (Abb. 149, Ansicht „C"). Über die gesamten Längsseiten und die Rückseiten wechseln sich Glas- und Holzelemente in unregelmäßiger Breite ab und rhythmisieren die Fassade. In den ausspringenden Bereichen werden die Glasscheiben an der Holzkonstruktion innen liegend montiert, die Holzplatten hingegen außen, so entstehen unterschiedliche Winkel der Verkleidungssysteme und die Fassade wird zunehmend dynamisch gestaltet. Besonders deutlich wird die Wirkung der unterschiedlichen Neigungswinkel und Materialität in der Fotografie (Abb. 152). Zur Befestigung der Glasscheiben und Holzplatten sieht Cermak innenliegende Halteleisten vor, die durch eigens entworfene Schrauben befestigt werden (Abb. 151). Die Halteleisten laufen aller vorspringenden Außenwände innen entlang und bilden so auch hier eine horizontale Gliederung. An der plan ausgebildeten Rückansicht bildet die rundumlaufende Glashalteleiste ebenfalls eine horizontale Akzentuierung. Die dreiecksförmigen Seitenflächen der ausspringenden Fassadenkonstruktion sind stets verglast und machen die dahinterliegende Konstruktion sichtbar, wodurch das Gebäude wie über einen Rahmen gespannt

[275] Zu den vorliegenden Projektunterlagen zählen Entwurfspläne bestehend aus einem Grundriss und zwei Ansichten, jeweils in Tusche auf Transparent im Maßstab 1:50 gezeichnet, sowie zwei Perspektiven mit Bleistift auf kariertem Papier. Weiters zählen insgesamt 17 Ausführungs- und Detailpläne zu den Unterlagen, welche die Konstruktion, die Innenraumgestaltung und die Möblierung darstellen. Die Pläne sind mit Ausnahme der Ansichten und Perspektiven mit „Paris 1958" beschriftet und dem Firmenstempel versehen (N29-029/P1 – P5). Des weiteren findet sich im Nachlass eine Fotografie, die diesem Messepavillon zugeordnet werden kann (N29-165-1F/10).

erscheint. Außerdem wird die Form eines Pfeils gebildet.

Der zweite Gebäudeteil, ein Kubus (mit etwa 5,5 mal 6,5 und 3,8 m Höhe) ist dem Eingang vorgelagert und bildet so einen Vorplatz und eine interessante Eingangssituation. Die Außenwände sind an den Längsseiten in einer Glaskonstruktion aufgelöst, wobei die Gliederung der Glasflächen einem Läuferverband mit 70 / 250 cm großen Feldern gleicht. Wie Wolfgang H. Salcher zeigt, wird dieses Muster in Varianten gerne bei Entwürfen der Moderne eingesetzt.[276] Die Schmalseite ist für eine wandfüllende Grafik vorgesehen. Über die ausgeschnittene Gebäudeecke legt Cermak ein konkaves Kreissegment mit dem Radius der Gebäudeseitenlänge zur Gestaltung des Zuganges. Vor der Gebäudeschmalseite und rechts vom Eingangsportal sind in einer Höhe von 15 cm Blumenpodien angeordnet, die eine Rasterung im Läuferverband aufweisen und Bezug zur Verglasung nehmen. Das Podest wird jedoch nicht vollflächig begrünt, der Bereich vor der Grafikwand bleibt ausgespart.

Die Eingangsfassade weist ebenso wie die Ansicht des Ausgangs als auch die Rückansicht die Beschriftung „Autriche“ in leicht kursiven Blockbuchstaben auf, wie sie bereits mehrmals verwendet wurde.[277] Das Eingangsportal wird in gesamter Gebäudehöhe torähnlich von etwa 50 cm breiten Holzpaneelen eingerahmt. Diese Lösung setzt Cermak des Öfteren, beispielsweise bei der Messegestaltung für Brüssel 1955 ein. Innerhalb der Leibung werden zwei Stufenhöhen überwunden, eine dritte schließt im Gebäudeinneren an. Der Innenraum liegt somit etwa 50 cm über dem umliegenden Terrain. Die Holzpaneele der Portalleibung greifen die Materialität der übrigen Fassadengestaltung auf.

Unmittelbar hinter dem Eingang befindet sich der Informationsbereich mit einem zweimal geknickten Holzpult und einer dahinter liegenden, parallel verlaufenden Rückwand, die als Raumteiler, Grafikwand und Regal dient. Das lastableitende Element der Pultkonstruktion bilden zwei 66 cm hohe und 50 cm breite Scheiben mit einer Wandstärke von 7,5 cm. Auf diesen Scheiben liegt ein Pult mit einer Höhe von 14 bzw. 23 cm auf, zusätzlich hängt ein Sockelkasten mit einer Höhe von 36 cm in einem Abstand von 15 cm zum Boden und zum Pult und bildet einen markanten Querriegel, mit roten Formicaplatten verkleidet.[278] Das Pult ist aus furnierten

[276] Salcher 2012, S 180ff. Die Anwendungsbeispiele sind vielfältig und reichen von Oswald Haerdtls Entwurf für die Weltausstellung Brüssel 1935, Karl Schwanzers 20er Haus – vormals Pavillon für die Weltausstellung in Brüssel 1958, über Entwürfe Le Corbusiers, Oscar Niemeyer zu Walter Gropius, u.v.m.

[277] Als Beispiele sind hier Addis Abeba 1955 oder Paris 1956 zu nennen.

[278] N29-029/P5.

Holzplatten konstruiert, die erhöhte Ablage mit schwarzen Formicaplatten belegt. Im Hintergrund befindet sich die Grafik-, bzw. Regalwand. Die Fächer sind bündig eingelassen und in einem Läuferverband eingeteilt, die senkrechten Stege sind aus schwarzen Formicaplatten gearbeitet.

Umrundet der informierte Besucher oder die informierte Besucherin linker Hand einen Blumentrog, der direkt am Eingang positioniert ist, gelangt er oder sie in einen Besprechungsraum, der im, dem Eingang vorgelagerten, Baukörper untergebracht ist. Ein durch einen Vorraum begehbares Depot mit Kaffeeküche zählt ebenfalls zu diesem Besprechungsbereich. Der eigentliche Besprechungsraum greift das Motiv des Eingangsportals mit den freistehenden Leibungen auf, ein Türblatt ist wegen der abgeschirmten Lage nicht erforderlich. Ausgestattet ist der Besprechungsraum mit einem in geknickten Linien geführten Regal oder Sidebord, einer Durchreiche in die Teeküche, gepolsterten Sesseln und einem etwa 2,70 m langen und 80 cm breiten Tisch mit flach abgeschrägten Ecken.[279] Der Entwurf zeigt einen Sessel mit organisch geschwungenen Beinen, deren vordere beide leicht nach außen schwingend in Armlehnen übergehen (Abb. 154). Das an ein Exoskelett eines Insekts erinnernde organische Tragegestell kontrastiert mit der kantigen und in verschiedenen konisch geschnittenen Einzelelementen zusammengefügten Polsterung. Über das Material findet sich kein Hinweis, es könnte sich um einen damals gängigen Kunstlederbezug handeln. Die Darstellung der Sesselbeine und Armlehnen mit Lichtreflexen zeugt vom zeichnerischen Können des Architekten. Die organisch geformten Sesselbeine und Armlehnen lassen an Entwürfe von Hans J. Wegner wie für „The Chair“ (1949) oder den „Y-Chair“ (1950) oder an Carl Appels Stühle für das *Café St. Stephan* (um 1953) denken (Abb. 155 und 156). Die Polsterung mit Kunstlederbezug erinnert hingegen an Haerdtls Entwürfe für das *Arabia Espresso* von 1950 (Abb. 157). Cermak setzt sich mit aktuellen Strömungen auseinander und kreiert durchaus eigene Ideen, die dem Zeitgeschmack entgegen kommen. Interessant ist dieser Sesselentwurf vor dem Hintergrund der kristallinen Formen des Messepavillons. Sessel dieses Typs sind nicht nur für den Besprechungsbereich vorgesehen, drei Stück finden sich auch an der Wand rechts vom Eingang, jeweils mit einem Beistelltischchen in Trapezform.

Betritt man den Messepavillon als „normaler“ Besucher, ohne in den Besprechungsbereich eingeladen zu sein, wird man rechts vom Empfang durch den Raum geleitet. Dies geschieht durch die geschickte Anordnung und Ausführung der

[279] Über das Sesselmodell liegt ein Plan im Maßstab 1:10 in Tusche auf Transparentpapier mit Firmenstempel und Datum 14. Februar 1958 sowie der Plannummer 14 versehen vor.

Ausstattungselemente wie Grafikwand oder Vitrinen. Bereits das abgeschrägte Pult leitet in den angrenzenden Raum über. Der Ausstellungsraum ist symmetrisch durch eine Grafikwand und eine direkt anschließende Vitrine mit v-förmigen Grundriss, um die sich der Besucherstrom herum bewegen, geteilt. Der Winkel der Vitrinen entspricht dem der ausspringenden Fassadenkonstruktion und nimmt so darauf Bezug. An der Schmalseite des Raums dient ein 6,00 m langes Podium mit zwei angrenzenden Blumentischchen als Präsentationsfläche. Seitlich ist das Podium durch Holzpaneele begrenzt, gleich dem Ein- und Durchgang in den Besprechungsraum. Weitere Vitrinenflächen finden sich in den ausspringenden Fassaden der Längsseiten. Im Bereich der Grafikwand und des raumabschließenden Podiums sind abgehängte Decken in gleicher Größe als gliedernde Elemente vorgesehen.

Der Ausgang ist auf Höhe des Informationsbereichs an der Fassade „D“ angeordnet und verbindet die beiden Baukörper des Ausstellungsraumes und des Besprechungsbereichs. Hier stößt die im Schnitt dreiecksförmig, ausspringende Fassade auf eine senkrecht verlaufende Gebäudehülle – unterbrochen von der Ausgangssituation. Die Außenwand im Bereich der Teeküche verläuft leicht schräg, diese Schräge wird im Verlauf der ersten Vorlegstufe weitergeführt. Die nächste Stufe wird bereits im rechten Winkel ausgebildet. Die Ausgangssituation bildet möglicherweise den Schwachpunkt dieses Entwurfs. Die Verbindung der beiden Baukörper wirkt unschlüssig, wohingegen bei der Eingangssituation die unterschiedlichen Formen klar herausgearbeitet und die Wirkung durch den Zusammenschluss verstärkt wird. Dies wird auch bei den beiden Perspektiven deutlich (Abb. 158 und 159). Der Blick auf die Eingangssituation wirkt plastisch und dynamischer, die ausspringende Fassade „B“ kommt sehr gut zur Geltung, ebenso der Kontrast zum Besprechungskubus. Die Perspektive auf die Ansicht „D“ wirkt hingegen flach, die Ausgangssituation ein wenig unausgegoren.

Insgesamt ist der Entwurf jedoch sehr schlüssig, einzelne Gestaltungsmotive werden wiederholt eingesetzt und stellen Bezüge her. Das flache V-Motiv tritt nicht nur in der Außenform und einzelnen Bestandteilen der Fassadenkonstruktion wie der V-förmigen Halteleisten auf, sondern auch in den freistehenden Vitrinen und der Sesselpolsterung. Die Portalbegrenzung des Eingangs kommt auch im Inneren zum Einsatz und findet sich in der Gestaltung des Ausstellungspodiums wieder. Ähnlich setzt Cermak das Motiv des Läuferverbandes ein, im Außenraum im Blumenpodium, in der Außenhülle in der Fensterteilung und im Inneren als Regalteilung im Eingangsbereich. Es kommt zu einer Verschränkung von wiederkehrenden Motiven

im Innenraum, der Gebäudehülle und im Außenraum, die somit Innen und Außen miteinander in Verbindung setzt. Im Gegensatz zu Entwürfen wie Paris 1956 setzt Cermak mit Ausnahme des Kreissegments zur Vorplatzgestaltung und des organisch geschwungenen Sesselentwurfs ausschließlich kristalline Formen ein. Der Pavillon erlaubt viele Ein- und Durchblicke, was besonders in der Fotografie zu erkennen ist (Abb. 160). Der ausgeführte Entwurf zeigt Leichtigkeit und Eleganz gepaart mit einer Strenge und Klarheit, wie sie bereits in den planlichen Darstellungen vermittelt wird.

Messe Paris 1959 – kristalline Kompaktheit

Der Messepavillon ist freistehend in einer großen Ausstellungshalle zu konzipieren.[280] Cermak sieht den Pavillon auf einem fünfeckigen Untergrund so vor, dass der Messebau nicht den gesamten Bauplatz einnimmt, sondern eine freie Fläche für eine „Außengestaltung“ vor dem Pavillon vorhanden bleibt. Das Feld samt Außenfläche entspricht einem Rechteck mit gekappter unterer rechter Außenecke, mit den Kantenlängen von 16,00 mal 25,25 m (Abb. 161 und 162). Cermak springt mit den Außenkanten des Pavillons am linken und unteren Parzellenrand 3, bzw. 6 m zurück. Die übrigen Seiten entsprechen dem Umriss des Bauplatzes, wobei er am oberen Rand noch einen Einschnitt von etwa 5,00 mal 10,00 m anordnet. Cermak reagiert hier auf die fünfeckige Außenbegrenzung mit einem interessant gestalteten Baukörper, der im Grundriss auf den ersten Blick etwas zerklüftet, bei näherer Betrachtung in seiner Gesamtheit jedoch sehr geschlossen und kompakt wirkt. Diese Wirkung entsteht einerseits durch die flache Deckung des eingeschossigen Pavillons, andererseits durch die Materialität. Die flache Deckung und die einheitliche Fassadengestaltung mit 5,00 m langen Bauglassteinen bewirkt, besonders aus der schrägen Draufsicht, die aus einem Galeriegeschoss in der Messehalle gegeben war, dass der Baukörper wie aus einem Guss erscheint, als sei er aus einem größeren Ganzen herausgeschnitten worden.[281] Dies zeigt eine Fotografie, die in der

[280] Die Projektunterlagen zur Pariser Messe 1959 bestehen aus einem Vorentwurf in Bleistift, bzw. Buntstift auf kariertem Papier, Entwurfsplänen in Tusche auf Transparent im Maßstab 1:50, einer Axonometrie (Schaubild) in Tusche und Bleistift auf Transparentpapier, sowie Ausführungs- und Detailplänen in Bleistift auf Skizzenpapier im Maßstab 1:20, 1:10 und einzelnen Details 1:1 (N29-042/P1, P2, P3 und P4). Die Entwürfe und Ausführungspläne sind mit dem Firmenstempel und der Signatur Cermaks versehen. Die Entwürfe sind mit 12.2.1959 datiert, die Axonometrie mit 14.2.1959, die Ausführungspläne mit 20. bis 22.2.1959. Weiters sind zwei Hängeordner an schriftlichen Unterlagen vorhanden (N29-042/Dok 1). Die Vorentwürfe zur Pariser Messe 1959 bestehen aus zwei farbigen Ansichten, mit Blei- und Buntstift gearbeitet, zwei Ansichten mit Bleistift und einem Grundriss mit Blei- und Buntstift angefertigt, sämtliche Zeichnungen entstehen auf kariertem Papier.

[281] Es handelt sich um Bauglassteine der Firma Moosbrunner. Cermak lässt sich bereits für

2. Ausgabe der Zeitschrift *Der Bau* des Jahres 1960 veröffentlicht wird (Abb. 163).[282] Die gelungene perspektivische Draufsicht (Abb. 164) zeigt eine abstrakte, kristalline Form, die an *shaped canvases* der amerikanischen abstrakten Malerei der 1960er-Jahre wie etwa von Frank Stella oder Jasper Johns denken lassen. Es liegen nicht nur formale Ähnlichkeiten vor. War es Wunsch dieser Künstler und Künstlerinnen im Gegensatz zu Leon Battista Albertis Malereibegriff als dem „Blick aus dem Fenster", die Malerei in den Realraum zu holen, ist auch bei Cermaks Entwurf eine Kommunikation von Ein- und Ausschnitten, von Innen- und Außenraum und somit ein Spiel der Realitätsebenen gegeben.

Vergleicht man den Abgabeentwurf mit dem Vorentwurf, fällt auf, dass die ursprüngliche Grundrissidee eine Y-Form mit unterschiedlich langen Schenkeln war (Abb. 165 und 166). Die äußere Form des Entwurfs ändert sich, der spätere gleicht mit seinen Vor- und Rücksprüngen eher einem leicht modifizierten U statt einem Y, die Dreiteilung von Ausstellungsfläche - Infrastrukturzone - Besprechungsraum verfolgt Cermak in seinem neuen Konzept jedoch weiterhin.

Im Eingangsbereich stößt man auf ein einfaches Informationspult mit zwei Sesseln, das einerseits durch die schräg verlaufende Außenwand, andererseits durch ein etwa 1,00 m breites Wandpaneel und einen Blumentisch begrenzt ist. Im Vordergrund des Informationsbereichs ist – wie auch schon im Vorentwurf – eine Halterung für Bohrstähle platziert. Die Halterung ermöglicht die werbewirksame Präsentation von 20 Stück Bohrstählen in einer Länge von über 7,00 m Länge, in dem die Stäbe vertikal verankert werden und durch das Dach durchgeführt, bis in das Galeriegeschoß der Ausstellungshalle ragen. Der Besucher oder die Besucherin gelangt weiter in den linken Gebäudeschenkel, der mit Vitrinen u-förmig eingefasst ist. Die Vitrinenreihe hat im Gegensatz zu anderen Messeprojekten nur eine Schauseite und diese nach innen gerichtet, obwohl eine zweiseitige Ausrichtung möglich wäre. Diesen Ausstellungsbereich kann man über eine Stufe in den hofähnlichen Ausschnitt verlassen. Hier gestaltet Cermak mittels zweier Kunstrasenstreifen und einer Pultvitrine eine zusätzliche Ausstellungssituation.

Im rechten Gebäudeteil ist die dritte Komponente des Messekonzeptes, der Besprechungsbereich samt Vorraum, Garderobe und Küche situiert. Cermak wählt hier somit das klassische Konzept einer Zweiflügelanlage en miniature mit rückspringendem Hof, um so eine abwechslungsreiche Ausstellungsgestaltung zu

---

die Planungsphase ein Exemplar beistellen und bestellt für die Ausführung 200 Stück (N29-042/ Dok 1 Schriftverkehr vom 14.03.1959).

[282] o.a. Der Bau 1960 Heft 2, S 84.

erzielen. Es hätte nichts dagegen gesprochen, den Patio in die Ausstellunghalle miteinzubeziehen. Diese Lösung wäre jedoch sicherlich nicht so reizvoll gewesen, wie die Vor- und Rücksprünge, die entstehenden Gebäudekanten, die eine interessante Fassaden – und auch Ausstellungsgestaltung ermöglichen. Jede Kante ermöglicht neue Ein- und Ausblicke.

Im Flachdach sind zur Belichtung vier deckenbündige Oberlichten vorgesehen, eine längere im Ausstellungsbereich, zwei im Bereich der Pultvitrine und eine über dem Besprechungstisch. Diese Oberlichten dienen gleichzeitig als Beleuchtungskörper, Leuchtstoffröhren sind eingebaut.

Wie bereits erwähnt, sind die Außenwände nicht als Vitrinen konzipiert, sondern mit satinierten, selbsttragenden Glaselementen errichtet, die eine waagrechte Struktur aufweisen. In halber Höhe läuft die Aufschrift „Autriche“ in weißen dreidimensionalen Blockbuchstaben auf dunklem Grund, abwechselnd mit den Farben rot - weiß - rot der österreichischen Flagge um den Messepavillon. Das Beschriftungspaneel ist mit einer indirekten Beleuchtung aus Leuchtstoffröhren ausgestattet. Einzelne Wandelemente, wie die Außenumgrenzung der Küche, sind mit furnierten Holzplatten verkleidet, die gleichzeitig als Grafikwände funktionieren.

Mit der grafischen Gestaltung ist wieder Hermann Meisert betraut.[283] An den außen liegenden Grafikwänden im Bereich der Küche sind Abbildungen der Eisen erzeugenden Industrie neben geometrischen Darstellungen gehängt. Möglicherweise handelt es sich bei den geometrischen Grafiken um Materialmuster. An der schmalsten Seite des Pavillons sind zwei Metallplatten montiert, die ebenfalls eine Materialprobe darstellen. Sie sind übereinander so angebracht, dass der entstehende Zwischenraum in der Höhe dem an den Glaspaneelen verlaufenden Beschriftungsgrund entspricht. Dies entspricht Cermaks Arbeitsweise durch achtsame und überlegte Anordnung, Wiederholung von Proportionen und Bezugnahmen innerhalb des Bauwerks eine Geschlossenheit herzustellen, die auch immer wieder unkonventionelle Lösungen erlaubt und trotzdem eine Seriosität der Präsentationsweise wahrt.

Die raumbildenden Glaswandelemente wirken nicht nur in der Fassadengestaltung, sondern auch in der Innengestaltung. Die Glaspaneele bilden als Vitrinenrückwände eine horizontale Gliederung (Abb. 167). Das ausgestellte Warensortiment ist sehr vielfältig und reicht von Maschinen über Werkzeuge bis hin zu Porzellan und

[283] Der Bau 1960 Heft 2, S 82.

Glaswaren.[284] Sämtliche Produkte werden gleichwertig in den selben Vitrinen auf eigens entworfenen Stellagen aus filigranem Stahlrohr und Glasablagen ausgestellt.[285] Die Vitrinen sind raumhoch und einen Meter in die Tiefe konzipiert. In Bodennähe befindet sich vor den Vitrinen eine Beleuchtungsblende, ähnlich wie sie bereits bei der Messegestaltung für Mailand 1957 zum Einsatz gekommen ist. Neben den Vitrinen werden auch im Innenbereich Grafiken zur Präsentation und Imagebildung eingesetzt. So zeigt eine Innenaufnahme etwa eine Ansicht von Innsbruck, eine weitere Tafel im Bereich des Eingangs einen Ausschnitt einer mittelalterlichen Stadtansicht mit der Aufschrift „Austria“. Diese Bezugnahme auf die Tradition mit Hilfe von historischen Stadtansichten erinnert auch an die Ausstattung des Messepavillons von Karl Schwanzer für Paris 1955. [286] Im Gegensatz zum schmalen Hochformat mit Ausschnitt der Stadtansicht montiert Schwanzer ein breites Panorama an die Wand des Besprechungszimmers und setzt die mittelalterliche Ansicht in Kontrast zu modernen Möbeln im Zeitgeschmack der 50er-Jahre.

Für den Messepavillon in Paris 1959 entwirft Cermak mobile Einrichtungsgegenstände wie auch fix eingebaute Elemente, wie die Küche oder die Garderobe. Für den Informationsbereich sieht er ein schlichtes Pult auf einem Metallgestell mit zwei Laden und einem offenen Fach vor. Die Ausführung des Aufbaus ist aus furniertem Holz. Mit dem gleichen Untergestell entwirft er eine passende Prospektstellage dazu. Einen schlichten Fauteuiltypus, bestehend aus einem filigranen Formrohr-Untergestell mit einer roten Lederpolsterung wählt Cermak sowohl für den Informations- wie auch für Besprechungsbereich (Abb. 168). Ähnliche Sessel entwirft Carl Auböck jun. 1955 (Abb. 169). Wenngleich diese Modelle über Armlehnen verfügen und die hinteren Sesselbeine senkrecht und nicht schräggestellt sind, wie in Cermaks Ausführung, kann man einen ähnlichen Eindruck gewinnen.

Ergänzt wird die Ausstattung des Besprechungszimmers mit einem längs gestreckten Tisch mit flach abgeschrägten Ecken. Im Besprechungsbereich, der durch eine Schiebetüre abgetrennt werden kann, ist ein Blumenpodium im Bodenaufbau versenkt, sodass es nur 7 cm über den Fußboden ragt. Die Pultvitrinen sind ebenfalls über einer Metallständerkonstruktion errichtet und finden sich im

---

[284] 51 Firmen nehmen an der Ausstellung Teil, darunter Leuchten- und Besteck- oder Glaswarenproduzierende Firmen wie Astralux, Johann Collini oder Lobmeyr, Erzeuger optischer Geräte wie Swarowski Optik, Maschinenhersteller und Metallwarenerzeuger wie Simmering-Graz-Pauker, Schoeller-Bleckmann, Wagner-Biró, Felten und Guilleaume oder Fahrzeugtechnikfirmen wie Steyr-Daimler-Puch. Für Schoeller-Bleckmann entwirft Cermak im Jahr zuvor einen eigenen Pavillon für die Messe in Leipzig.

[285] N29-042/F.

[286] o.a. Der Bau 1955 Heft 9/10, S 224.

Innen- wie im Außenraum.

Wie bereits ausgeführt, ist der Pavillon so konzipiert und positioniert, dass Freiraum für eine Außengestaltung besteht. Im Bereich des Haupteingangs legt Cermak einen Gehweg an, der die Linienführung der Außenwand samt Knick übernimmt. Die verbleibenden Flächen werden als Rasenfläche mit runden Ecken ausgestaltet. Auf der Rasenfläche wird eine Pultvitrine so positioniert, dass sie vom Gehweg aus zu betrachten ist. Weiters wird hier eine Turbine ausgestellt, die von zwei Hortensien flankiert wird. Die gleichwertige Anordnung der Turbine mit den Blumenstöcken wirkt heute skurril, entspricht aber offenbar dem Zeitgeschmack. Wie bereits öfters festgestellt setzt Cermak Blumen neben Maschinenteilen an um deren kühle Strenge zu entschärfen. Sind Pflanzen in der Strenge der „Bauhaus-Moderne" verpönt, werden sie in diesem Umfeld zur vermeintlichen Behübschung eingesetzt. Zur Ausstellung außerhalb des Pavillons zählen auch zwei Motorräder, die auf dem Gehweg positioniert sind.[287]

Die Außengestaltung ist wie der Pavillon selbst so akkurat und exakt ausgeführt, dass man die Fotografie des Messestandes fast für die Aufnahme eines Modells halten könnte (Abb. 170). Eine ähnliche „Außenraumgestaltung" mit scharfkantig begrenzten Rasenflächen innerhalb einer Ausstellungshalle setzt Lilly Reich in der Präsentation ihres Erdgeschosshauses in der Ausstellung „Die Wohnung unserer Zeit" 1931 ein um das Bild eines realen Settings zu erzeugen (Abb. 171).[288] Cermak setzt den Kiesweg ebenfalls dazu ein, um eine reale Fahrbahnsituation für die präsentierten Motorräder zu schaffen, die Rasenfläche wirkt zur darauf positionierten Turbine hingegen als Kontrast. Cermaks Entwurf und die Ausführung profitieren von der geschickten Ausnutzung des zur Verfügung stehenden Platzes durch die ungewöhnliche Pavillonform und die Aktivierung der verbleibenden Flächen als Ausstellungsflächen. Der Reiz des Entwurfs lebt durch die interessante Linienführung der Außenkante mit ihren aus- und einspringenden Ecken und den sich ergebenden Perspektiven. Interessant ist außerdem, dass zwar die Ausstellungsfläche im Außenbereich zur Präsentation genutzt wird, die Vitrinen jedoch nur nach innen

[287] Der gesamte Stand wird in vorgefertigten Teilen in drei Waggonladungen angeliefert (N29-042/Dok 1). Für den Aufbau reisen elf österreichische Handwerker, darunter zwei Monteure der Glasbausteinfirma, sowie der Holzbaufirma, ein Elektriker, ein Glaser, ein Maler, ein Tapezierer und ein Schlosser sowie zwei Mitarbeiter der Werbegestaltungsfirma an. Zu den ausführenden Firmen zählen die Holzbaufirma Wenzel Hartl, die Elektroinstallationsfirma Csernohorszky, die Stahlbaufirma Kunz. Für den Aufbau bis zur bedungenen Fertigstellung am 30.03.1959 kalkuliert Cermak 20 Tage ein, die Eröffnung findet am 02.05.1959 statt, die Messe läuft bis 17.05.1959.

[288] McQuaid 1996, S 29.

gerichtet sind, der Besucher neugierig gemacht wird, den Messepavillon zu betreten. Der Eingang ist sehr offen und unprätentiös ausgefallen. Cermak verzichtet hier auf Rahmenkonstruktionen, die er sonst gerne zur Aufwertung der Eingangssituation einsetzt. Die Fassade ist dominiert durch die leicht durchscheinende Materialität und die horizontale Betonung durch den verwendeten Baustoff. Die Horizontale wird weiters durch den querverlaufenden Beschriftungsbalken samt Österreich-Flagge betont und steht im Kontrast zu den spärlich eingesetzten Holzplatten mit senkrecht verlaufender Furnier. Das Hauptpendant der waagrechten Gliederung ist in der vertikalen Installation der Bohrstähle zu sehen. Der Einsatz der Plexiwände verleiht diesem Messepavillon trotz der Geschlossenheit eine gewisse Leichtigkeit.

Messe Paris 1962 – Österreich als Gastgeber

Die von 19. bis 31. Mai 1962 in Paris veranstaltete Messe wird zum Thema „tourism & folklore" abgehalten.[289] Cermak sieht für diese Messe einen quer gelagerten Kubus mit den Seitenlängen 16 x 7 m und der Gebäudehöhe von 3,03 bzw. 3,33 m vor, da das Terrain abschüssig ist (Abb. 172-174).[290] Er errichtet den Pavillon auf einem 10 bzw. 40 cm hohen Podest, die Raumhöhe innen beträgt 2,75 m, die Bedachung besteht aus Staffelhölzern, die Deckenuntersicht ist mit Mollino abgespannt.[291] Die Außenhülle des Messepavillons wird aus rechteckigen Vitrinen und Grafikwänden gebildet, es gibt zwei Eingänge und einen freien Abschnitt, der durch den obligaten Blumentrog eine Begrenzung nach außen erfährt. Die Ansicht „C" wird durchgängig von Vitrinen begrenzt, die gegenüberliegende Ansicht „D" zu weniger als einem Drittel, der Rest wird durch eine in kristalline Segmente geteilte Grafikwand gebildet, die an die dem Zeitgeschmack entsprechenden Konturen von Natursteinplatten

[289] N29-074/Dok 1 Schreiben des *WIFI* an Wilhelm Cermak vom 31.01.1962. Das Budget ist mit 210.000,- ATS limitiert, sollte es zu keiner Auftragsvergabe an den Planer kommen, wird der Aufwand mit 2.000,- ATS abgegolten (N29-074/Dok 1, Schreiben des *WIFI* an Wilhelm Cermak vom 06.02.1962). Bei Auftragsvergabe an den Planer wird ein Honorar über 23.500,- ATS bezahlt (N29-074/Dok 1, Schreiben des *WIFI* an Wilhelm Cermak vom 27.03.1962).

[290] Zu dieser Messegestaltung liegen drei Entwurfspläne in Tusche auf Transparentpapier im Maßstab 1:50 vor, die einen Grundriss, Ansichten und einen Schnitt beinhalten. Die Entwürfe sind mit Plannummer und dem Titel „Messe Paris 1962" versehen (N29-074/P1). Auf dem Grundrissplan des Entwurfs findet sich ein Schriftblock mit einer Projektbeschreibung, aus der Ausmaße und Hinweise zur Ausführung hervorgehen. Fünf Ausführungspläne zeigen ebenfalls den Grundriss, Ansichten und Schnitte, sowie Details zur Ausstattung. Die Ausführungspläne sind in Tusche auf Transparentpapier im Maßstab 1:20, bzw. 1:10 und 1:1 gezeichnet und mit dem Firmenstempel, der Signatur Cermaks und einer Datierung versehen (27., 28. und 29. März 1962), (N29-074/P2). Weiters liegt zu diesem Beitrag eine Projektablage mit schriftlichen Dokumenten vor (N29-074/Dok1).

[291] Cermak 1962, N29-074/P1 (Grundriss).

erinnern.[292] An der Ansicht „B“ ist der Eingang leicht aus der Mittelachse nach links verschoben. An der linken Gebäudeecke schließt eine Grafikwand an, die gleich wie an der Fassade „D“ aus unregelmäßigen eckigen Teilflächen besteht. Zwischen Grafikwand und Eingang befindet sich eine Vitrine. Am rechten Gebäudeeck verläuft ebenfalls eine Grafikwand, die jedoch in gleich große Rechtecke geteilt ist und die Aufschrift „Autriche“ in Blockbuchstaben trägt. Zwischen Eingang und der rechten Grafikwand ist ein freier Bereich, in dem das oben erwähnte Blumenpodium aufgestellt ist. In der Ansicht „A“ liegt der Eingang im rechten Gebäudeeck, angrenzend an die Vitrinen der Schmalseite, danach folgt ein geschlossener Abschnitt mit der Beschriftung „Autriche“ und bis zum linken Fassadenende eine zweiteilige Vitrine.

Präsentation und Information erfolgen in diesem Messekonzept über Vitrinen und Grafikwände und über das persönliche Gespräch – Freiflächen oder Podien zur Produktpräsentation sind keine vorgesehen. Hingegen nimmt die Fläche der Fremdenverkehrswerbung und des Besprechungsraums des *WIFI* samt Nebenräumen den Großteil der Fläche ein. Es fällt auf, dass die Küche samt Anrichte großzügig gestaltet ist, auf die Verköstigung der Messebesucher wird hier offensichtlich großer Wert gelegt.

Im Gegensatz zu den parallel zu den Außenkanten angeordneten Vitrinen und Grafikwänden arbeitet Cermak im Rauminneren mit orthogonal und auch schräg verlaufenden Trennwänden in einem Winkel von 30 Grad. Es entstehen vieleckige Räume mit Schrägen, die mit den kristalline Unterteilungen der Grafikwände an der Fassade und auch im Inneren korrelieren. So entsteht ein großzügiger Informationsbereich für die Fremdenverkehrswerbung mit einer schräg verlaufenden Trennwand hinter dem Informationspult, die einerseits Platz für Grafiken bietet und andererseits den dahinterliegenden Abstellraum abschirmt. Der Besprechungsraum für das *WIFI*, durch eine Falttür verschließbar, verfügt über eine Garderobe, zwei Abstellräume und die bereits erwähnte Küche mit Anrichte.

Die Vitrinen sind fast zu 50% nur von außen zu betrachten, der übrige Teil von innen und außen. Sie reichen von 30 cm bis 2,00 m über die Podestfläche. Diese waagrechten Ebenen gliedern die gesamten Fassadenflächen. Die Sockel als auch der Bereich über den Vitrinen ist abgeschrägt ausgeführt, sodass die Fassade in der Höhe der Vitrinenkästen nach außen springt. Bei mehrteiligen Vitrinen läuft die Glasfläche durch, die teilenden Stege sind innenliegend einige Zentimeter abgesetzt.

[292] Als Beispiel ist Haerdtls Milchpavillon im Volksgarten von 1952 nennen, in dem Naturstein als Bodenbelag und Böschungsmauern eingesetzt wird.

Die schrägen Elemente wie auch Seitenteile wirken rahmenbildend. Zusätzliche vertikale Gliederung erfahren die Fassaden durch Tafeln mit der Beschriftung „Autriche“. Einen Kontrast zu dieser horizontalen und vertikalen Gestaltung bilden die in kristalline Formen unterteilten Grafikwände.

Ein markantes Gestaltungselement ist die über dem Dach angebrachte Werbetafel des *WIFI*, deren Ständerkonstruktion geschickt in einem der Abstellräume platziert wird. Es handelt sich um zwei Tafeln, die an ihren Seitenflächen durch eine Rahmenform miteinander verbunden sind und so den Anschein eines massiven Kubus erwecken, außerdem nimmt dieses Element auf die Rahmenformen besonders der Seitenflächen des Gebäudes Bezug. Die Messeausstellung wird entsprechend dem Messethema Fremdenverkehr und Volksbrauchtum abgehalten, das *WIFI* nimmt, wie erwähnt, einen eigenen Bereich in Anspruch. Über die übrigen Aussteller oder Produkte gehen aus dem Schriftverkehr keine Informationen hervor.[293]

Die Inneneinrichtung ist von Cermak bis ins Detail durchgeplant. Vitrinen verfügen über Einbauleuchten, die Küche über eine Durchreiche, für die ein Klappdetail im Maßstab 1:1 angefertigt wurde. Die ansonsten geschlossene Durchreiche kann durch das Herunterklappen der Rückwand zum Besprechungsraum über eine Länge von 4,00 m geöffnet werden. Die Küche erhält so den Charakter einer Bar oder eines Kiosk zur Bewirtung der Messebesucher und Besucherinnen.

Das Informationspult besteht aus einer Ladenebene, die auf einem Gestell aus 20 mm starkem Flachrohr aufliegt und mit Nussfurnier belegt ist. Der Bereich darunter ist frei. Die Raumbeleuchtung erfolgt über Einbaudeckenleuchten, das Podest ist lt. Planvermerk „bespannt“ – gemeint dürfte ein Spannteppich sein.[294] Ausführungs- oder Detailpläne über Sessel oder Tische liegen keine vor. Die Sessel in der Schnittdarstellung haben eckige Formen, dreieckige Armlehnen und einen fragilen ev. aus Formrohr gefertigten Unterbau – was dem Prinzip des Informationspultes entsprechen würde. Die Blumentischchen sind ebenfalls mit filigranen, etwa 15 cm langen Füßchen und einem Rand von 10 cm dargestellt, werden aber nicht mehr als „Blumenpodien“, sondern als „Blumen-Behälter“ bezeichnet. [295] Alle drei Blumentischchen haben rechteckige Grundrisse.

Konstruiert ist der Messestand aus vorgefertigten, beidseitig mit Hartfaserplatten

[293] Lediglich die Präsentation von Weinhebern wird konkret in einem Schreiben thematisiert, sowie „qualitativ hochwertige Muster aus österreichischer Fertigung“ (N29-074/Dok 1 Schreiben des *WIFI* vom 02.03.1962).

[294] N29-074/P1.

[295] Cermak, N29-074/P2.

verkleideten Holzrahmen, die vor Ort gemalt werden, lediglich ein kleiner Teil ist werkseitig furniert.[296] Von Hermann Meisert werden insgesamt 23 Grafiktafeln gefertigt, sowie 9 plastische Wappen in der Größe 24 / 30 cm, 12mm stark, geliefert. Dies erinnert an die Messegestaltung Mailand zwei Jahre zuvor. Die Decke ist großflächig mit Mollino bespannt, schwarzgrauer Sisal wird als Bodenbelag verlegt.[297] Keines der Messegestaltungsmittel wie Vitrine, Pult oder Blumentisch weisen hier geschwungene oder organische Formen auf, kristalline Formen bestimmen den Gesamteindruck.
Abschließend ist festzuhalten, dass diese Messegestaltung einerseits auf die Außenwirkung und andererseits auf eine professionelle Betreuung und Bewirtung von Messebesuchern und –besucherinnen abzielt. Österreich stellt sich als Fremdenverkehrsland und als perfekter Gastgeber dar.

Die Zusammenschau dieser Pariser Messebeiträge zeigt einerseits die divergente Herangehensweise Cermaks, andererseits auch immer wiederkehrende Motive und Gestaltungselemente. Zudem ist eine Entwicklung von geschwungenen Elementen zu kristallinen Formen festzustellen. Bei gewagteren Ansätzen wie der Formgebung von Paris 1958 fehlt die Kühnheit die Idee im gesamten Konzept umzusetzen.

Levantemesse Bari 1963 – Fertigteilhaus statt Raffinesse

Die Palette der teilnehmenden Firmen und der ausgestellten Waren ist breit gefächert und reicht von Tontechnik über Modelleisenbahnen, Schmalfilmgeräte, kunstgewerbliche Gegenstände aus Metall und Keramik bis Holzfaserplatten der Firma Funder sowie Wasser- und Winterski der Firma Kneissl, elektrotechnisches Material der Firma Schrack, Traktoren, Lastwagen, Motorräder und Jagdwaffen von Steyr-Daimler-Puch oder Glasperlen der Firma Swarovski.[298]
Bauaufgabe ist es, auf einem Freigelände mit einem unregelmäßigen Grundriss

[296] N29-074/Dok 1 Kostenvoranschlag der Firma Hartl vom 22.02.1962.
[297] N29-074/Dok 1 Kostenvoranschläge; Für die Montage des gesamten Pavillons bis zur Fertigstellung vor Ort sind 12 Tage eingeplant (N29-074/Dok 1 Kostenzusammenstellung vom 28.02.1962). Mit den meisten der hier beauftragten ausführenden Firmen hat Cermak bereits mehrfach zusammengearbeitet. Es ist dies die Holzbaufirma Wenzel Hartl, die Elektrofirma Csernohorszky, die Schilderfirma Estl, die Schlosserei Kunz, der Tapeziererbetrieb Schmidt oder der Malermeister Schmied (N29-074/Dok 1diverse Auftragsschreiben). Mit dem Arrangement des Ausstellungsgutes wird Maidi Jungbauer beauftragt (N29-074/Dok 1 Auftragsschreiben Jungbauer).
[298] N29-080/Dok 1 Teilnehmerliste. Insgesamt nehmen 13 Firmen teil.

einen Messepavillon zu errichten.[299] Das Grundstück entspricht einem Dreieck mit gekappten spitzen Ecken.[300] An den zwei kürzeren Dreieckseiten verlaufen Gehwege. Cermak nutzt den Bauplatz klug aus und ordnet einen längsgestreckten kubischen Baukörper parallel zur Längsseite des Grundstückes so an, dass die südlichen Gebäudeecken die Grundstücksgrenzen fast berühren (Abb. 175). Er unterteilt den Grundriss in vier quadratische Segmente. Die beiden äußeren Viertel verlängert er in Richtung Norden. Das westlich gelegene Viertel wird um etwa 2,00 m bis an die Grundstücksgrenze verlängert, das zweite nur um etwa 1,50 m, hier wird eine abgeschlossene Küche untergebracht. An der Südseite verlängert er das östlich der Mittelachse gelegene Viertelsegment gegen Süden. Dieser Zubau ragt in die südliche Dreiecksfläche des Grundstücks und bildet die zweite Eingangssituation. Die attraktive Lage an diesem Kreuzungspunkt wird genutzt, um auf den Messepavillon aufmerksam zu machen und einen auffälligen Eingang zu schaffen.
Cermak situiert den Pavillon 45 cm über Terrain. Um diese Höhendifferenz zu überwinden, plant er jeweils eine Rampe von 3,50 m Länge und eine zusätzliche Stufenhöhe. Die Rampen befinden sich in den vorgezogenen Eingangsbereichen. und schließen bündig mit beidseitig angebrachten Wandpaneelen ab, die mit einem entsprechenden Element im Sturzbereich verbunden eine Torsituation bilden. Die Ansichtsflächen der Vorlegstufe (bzw. Rampe) und der leibungsbildenden Paneele ergeben gemeinsam einen Rahmen (Abb. 176 und 177). Konstruiert ist die Leibung aus einer Holzständerunterkonstruktion, mit Holzfaserplatten verkleidet. Die torähnliche Rahmenkonstruktion ist seitlich unterbrochen. So erweckt Cermak den Anschein, dass aus dem gesamten Zubau von 3,00 m ein Streifen von 75 cm herausgeschnitten wäre. Durch die Unterbrechung der vorgezogenen Leibungskonstruktion und das durchgeführte Vordach wird die Wirkung des Herausziehens oder Herausschiebens des Baukörpers erzeugt, was besonders gut in der perspektivischen Draufsicht zur Geltung kommt (Abb. 178).[301] In halber Höhe der Portalbauten ist jeweils an der linken Seite ein Schild mit 3,80 m Länge und 25

[299] Zu diesem Projekt liegt eine Parie Entwurfspläne bestehend aus einem Grundriss, Ansichten und einem Schnitt, sowie einem Schaubild als Lichtpausen vor, gezeichnet im Maßstab 1:50 (N29-080/P1 und P2). Die Pläne weisen eine Maßstabsleiste und die Beschriftung „Messe Bari 1963“ sowie eine Plannummer auf, Signatur oder Firmenstempel ist auf diesen Plänen keiner vorhanden. Weiters liegen schriftliche Unterlagen und zwei Fotografien vor, die dieser Messegestaltung zuzuordnen sind (N29-080/Dok 1 und N29-165-1F).

[300] Die längste Seite des Dreiecks weist nach Norden und misst 32 m, die Höhe 13,60 m. Die an den gekappten Ecken entstandenen Kanten messen an der Westseite 5,20 m, an der Ostseite 1,80 m. Wie aus dieser Beschreibung hervorgeht, handelt es sich hier um eines der wenigen Projekte, bei denen die Ausrichtung am Plan vermerkt ist.

[301] N29-080/P2.

cm Höhe mit der Beschriftung „Austria“ in Blockbuchstaben auskragend mit einer Abspannung montiert.

Die Rahmenwirkung der Eingangssituation wiederholt sich auch in den übrigen Fassadenelementen. An den Längsseiten des Pavillons wird das Flachdach etwas über die Fassade gezogen. Zur Dacheindeckung wird Welleternit verwendet.[302] Seitlich werden Wandstutzen in gleicher Tiefe verlängert, ebenso wird der Fußboden optisch nach außen gezogen, sodass ein bündiger Rahmen entsteht. Besonders kommt dies durch die verschattete Darstellung der Ansicht zur Geltung. Die Sockelzone ist in der Ansicht als Bruchsteinsockel dargestellt. An den Schmalseiten schließt das Dach bündig ab, die Sockelzone springt an allen vier Gebäudeseiten hinter die Fassade zurück. Die beiden Eingänge fassen den Besucherbereich und die Ausstellungsfläche auch im Grundriss ein. Der Informationsbereich für die Fremdenverkehrswerbung fällt für dieses Projekt vergleichsweise klein aus. Der Besprechungsraum befindet sich im östlichen Raumsegment und ist durch eine Falttür über die gesamte Breite des Gebäudes zum restlichen Raum zu öffnen. Hier sieht Cermak eine Sitzgruppe aus vier bequemen Sesseln und einem Tisch, sowie zwei weiteren kleinen Tischchen vor. Im Norden öffnet sich eine Türe in die vorgelagerte, bereits erwähnte Küche. Als Bodenbelag wird dunkelgrauer Sisal verlegt, die Vitrinenböden sind mit hellgrauem Plastik ausgelegt.[303]

Die Grünraumgestaltung im Entwurf fällt zurückhaltend und streng aus und unterstreicht die kubische Wirkung des Baukörpers. Vor der Ostfassade platziert Cermak eine leicht geschwungene Palme, die über das Gebäude ragt, an der Südseite, wirksam direkt neben dem Austria-Schild eine Zypresse, die den Pavillon ebenfalls überragt. Beides wird ergänzt durch durchscheinende, niedrige Sträucher oder Stauden. Auch im Eingangsbereich ist zarte Bepflanzung vorgesehen – hier jedoch ohne Blumenpodium oder Trog. Über die tatsächliche Begrünung wird ein „ovales Blumenbeet links vom Eingang“ dokumentiert, sowie Gras im Bereich der Vorderfront urgiert.[304] Zur Freiraumgestaltung sind des Weiteren drei 9,00 m hohe, konisch zulaufende Fahnenmaste zu zählen, die am nord-westlichen Grundstücksrand vorgesehen sind. Bis auf die vor Ort herzustellende Fundierung ist auch dieser Pavillon so konstruiert, dass eine Vorfertigung möglich ist. Es handelt sich um eine leichte Holzständerkonstruktion, die in Teilelementen angeliefert

[302] N29-080/Dok 1 Schreiben an Dr. Wolfgang Foramitti vom 13. September 1963.
[303] N29-080/Dok 1 Baubeschreibung vom 09.05.1963 S 1 und 2.
[304] N29-080/Dok 1 Schreiben an Dr. Wolfgang Foramitti vom 13.09.1963.

werden kann.[305]
In der Ansicht von Süden ist im Eingangsbereich ein Mann dargestellt, der sich zu den bisherigen Menschendarstellungen in seiner Skizzenhaftigkeit und Bewegtheit unterscheidet. Vergleicht man diese Darstellung etwa mit den eleganten Figuren in der Perspektive für Paris 1956, so wird der Unterschied besonders deutlich.

Der Grundriss des Entwurfs ist klar strukturiert. Durch das Gestaltungsmittel der Gliederung in gleich große Quadrate, die sich auch im Aufriss wiederfinden, wirkt dieser Entwurf sehr schlüssig und harmonisch. Durch das gegenseitige Verschieben der Eingangssituation und des Küchenkubus gewinnt der Baukörper an Spannung.
Das Motiv der Rahmenbildung entspricht dem aktuellen Zeitgeschmack. Oswald Haerdtl setzt es beispielsweise in der Eingangssituation des Wien-Museums ein (Abb. 179 und 180). Es handelt sich hier um eine andere Materialität, Haerdtl verbaut an der Fassade verschieden Natursteine. Über dem Sockel aus rotem schwedischen Granit wird die Hauptfassade aus Muschelkalk verkleidet, die Fensterumrahmungen mit rotem „Salzburger Adneter-Marmor“, die Parapete mit dunkelgrauem österreichischen Mühldorfer Marmor.[306] Nicht nur die Materialität ist eine andere, auch die Bauaufgaben sind höchst unterschiedlich, dennoch ist das Motiv eines schnörkellosen Rahmens als Eingangssituation dasselbe. Beim Projekt Museum der Stadt Wien - Wienmuseum zieht Haerdtl die Eingangshalle etwa zwei Meter vor die Hauptfassade. Die Rahmenwirkung wird durch das Vorziehen der Seitenwände und des Dachaufbaus sowie die Ausbildung eines Sockels in gleicher Ebene und Belag mit dem gleichen Stein einerseits und der kompletten Verglasung der übrigen Fläche

[305] Die damit beauftragte Firma Wenzl Hartl fertigt über 100 m^2 Wandfläche aus beidseitig mit Hartfaserplatten beplankten Rahmenkonstruktionen, die dann vor Ort gestrichen oder tapeziert werden. Weitere 22 m^2 werden bereits werkseitig mit einer Furnierschicht versehen. Im gleichen System werden von der selben Firma Vitrinenböden und –plafonds gefertigt (N29-080/Dok 1 Kostenvoranschlag Fa. Hartl vom 07.05.1963). Trotz der Vorfertigung wird eine Montagedauer vor Ort mit 2 Mann und 18 Tagen kalkuliert (N29-080/Dok 1 Beilage zum Kostenvoranschlag vom 07.05.1963). Vitrinenuntergestelle werden von einer Schlosserei gefertigt (N29-080/Dok 1 Kostenvoranschlag Fa. Kunz vom 12.05.1963). Mit den Elektro-installationen des Pavillons wird die Firma Csernohorszky betraut, die Installationsmaterial zum Teil leihweise zur Verfügung stellt (N29-080/Dok 1 Kostenvoranschlag der Firma Csernohorszky vom 06.05.1963). In den Ausschreibungs-unterlagen zum Wettbewerb wird bedungen, dass der Großteil der Herstellungsarbeiten in Italien in Auftrag gegeben werden soll. Dies dürfte jedoch nicht der Fall gewesen sein. Vor Ort werden lediglich Arbeiten wie die Fundierung und Verkleidungen mit Naturstein oder Materialbeistellungen für den Fußbodenbelag oder kleinere Anschlussarbeiten beauftragt (N29-080/Dok 1 Aschreiben des *WIFI* vom 08.05.1963 sowie ein Schreiben von Wilhelm Cermak an Dr. Wolfgang Foramitti vom 13.09.1963). Grafische Exponate der Pariser Messe 1963 werden von Hermann Meisert zur Wiederverwendung aufbereitet (N29-080/Dok 1 Honorarnote Hermann Meisert vom 20.09.1963).
[306] Stiller 2000, S 254.

über zwei Geschosse andererseits, erzeugt. Dass dieses Motiv in den späten 50er-Jahren jedoch nicht neu ist, zeigen Projekte Haerdtls aus den 30er-Jahren. Er setzt dieses Gestaltungselement etwa beim Österreichischen Pavillon für die Weltausstellung in Paris 1937 ein (Abb. 181). Hier wird über der Erdgeschosszone eine komplett durchfensterte Rahmenkonstruktion über zwei Geschoße ausgebildet, deren allseitig verlaufende Begrenzungen gleich stark ausgeführt sind. Diese Fassade wirkt lt. Stiller als überdimensionierte Vitrine und zeigt ein Alpenpanorama auf einer gebogen installierten Rückwand mit den Ausmaßen 30 x 10 m.[307] Die Verglasung wird in fünf mal drei Reihen von quadratischen Elementen aufgelöst. Das Spiel mit Boden, Wand und Decke als rahmenbildende Elemente führt Haerdtl in einer beeindruckend schlichten und zugleich verspielten Form bereits bei einer Messegestaltung 1934 für die „Jubiläumsausstellung der österreichischen Tabakregie 1784-1934“ im Messepalast in Wien vor Augen (Abb. 182). Er bildet in selber Stärke, Materialität und Farbe die Decke, seitliche Wandbegrenzungen und ein Podest aus, das er mittig zum Durchgang gewissermaßen in die Höhe hebt und bildet so auch aus der selben Machart einen Türdurchgang durch die Vitrinenbox aus. Cermak steht mit dem Einsatz dieses Motivs und dessen Weiterentwicklung daher in einer Tradition, die bereits in der Zwischenkriegszeit besteht.[308]

Aus einem Schreiben des *WIFI* geht hervor, dass der Pavillon trotz ursprünglicher Beauftragung an Wilhelm Cermak wegen zu geringen Ausstellerinteresses aus Kostengründen nicht nach den Entwürfen Cermaks realisiert wird. Hingegen kommt ein Fertighaus der Firma Hartl zur Ausführung. Cermaks Aufgabe soll nun sein, dieses Fertigteilhaus als Ausstellungspavillon zu adaptieren.[309] Die vorliegenden Fotografien zeigen ein Gebäude, das den Umrissen, zumindest was den von Nord-Ost abgebildeten Teil betrifft, des ursprünglichen Plans entsprechen dürfte (Abb. 183). Die Erscheinung und Materialität ist hingegen eine völlig andere. Dominiert wird der realisierte Pavillon von einer massiven Stirnwand und einer tiefen Vorlegstufe aus Bruchstein, die bis zum flachen Giebeldach reicht. Möglicherweise entspringt diese Idee dem ursprünglich aus Bruchstein geplanten Sockel. Die vorgezogenen Eingänge, die im Entwurf von Raffinesse zeugen, bestehen zwar im Umriss, jedoch nicht in ihrer Extravaganz und Leichtigkeit. Sollte es sich hier tatsächlich um die „Aufwertung“ eines serienmäßigen Fertigteilhauses handeln, ist mit der Bruchsteinmauer ein griffiger regionaler Bezug und Eyecatcher gelungen, der

[307] Stiller 2000, S 232.
[308] Auch bei einem Projekt für die Firma Epple greift Cermak auf dieses Motiv zurück.
[309] N29-080/Dok 1 Schreiben des *WIFI* an Wilhelm Cermak vom 24.07.1963.

durchaus dem Zeitgeschmack entgegen kommt. Die Gestaltung der Warenpräsentation im Inneren und auch im Außenbereich wirkt äußerst plump und entspricht nicht der Arbeitsweise Wilhelm Cermaks (Abb. 184).[310]

Int. Pazifikmesse Lima 1965 - 1969 – Wiener Heurigen in Südamerika

Wilhelm Cermak gestaltet nicht nur die Messe in Lima 1965, er reicht auch seine Entwürfe für eine Umgestaltung und Erweiterung 1967 und ein Heurigenlokal 1969 ein.[311]

Messe Lima 1965

Der ursprüngliche Pavillonentwurf aus dem Jahr 1965 hat einen rechteckigen Grundriss mit 27 bzw. 22 m Seitenlänge (Abb. 185). Es handelt sich um einen eingeschossigen Baukörper mit einem Pultdach mit Giebel an der Längsseite. An der Hauptansicht ist eine Fassade vorgesetzt, die als Attika bis über den First hochgezogen ist. [312] In der linken Fassadenhälfte ist der Zugang über drei doppelflügelige Türen, die über eine 6,50 m lange Rampe erreicht werden angelegt. Die Portalzone ist wie bereits an anderer Stelle beobachtet, durch eine Rahmenkonstruktion ausgezeichnet, die, wie besonders gut in der späteren Innenperspektive von 1967 sichtbar, auch im Inneren weitergezogen wird.[313] Das Motiv der vom Frei- in den Innenraum durchgezogenen Leibung kommt besonders gut zur Wirkung, wenn, wie bereits erwähnt, im Falle Haerdtls Museum der Stadt Wien, (1953-59) – die umliegende Wandfläche in eine Verglasung aufgelöst wird (Abb. 180). Die Fassade des Pavillons in Lima ist mit 3 m breiten und etwa 55 cm hohen Eternitplatten verkleidet, die eine Rasterung der Ansicht erzeugen (Abb. 186).

---

[310] Es ist anzunehmen, dass die Fotografien in der Vorbereitungs- oder Abbauphase entstanden sind, oder dass Cermak nicht für die Gestaltung der Messe zuständig ist.

[311] Die Projektunterlagen zu den Messebauten für Lima bestehen aus Planunterlagen aus den Jahren 1965, 1967 und 1969. Zu den ursprünglichen Entwurfsplänen aus dem Jahr 1965 zählen Grundrisse, Ansichten und Schnitte in Tusche auf Transparentpapier, sowie Ansichtsvarianten in Bleistift auf Skizzenpapier im Maßstab 1:50 (N29-099/P1 und P2). Weiterführende Möblierungs- und Detailpläne aus dem selben Jahr liegen im Original in Tusche auf Transparentpapier und als Lichtpausen vor (N29-099/P3 und P4). Aus dem folgenden Jahr bestehen Pläne in Tusche auf Transparent im Maßstab 1:50 über Ansichten und Innenperspektiven des Pavillons und ein Grundriss samt zwei perspektivischen Darstellungen eines Zubaus, später als „Heurigen“ tituliert (N29-099/ P5 und P6). Aus dem Jahr 1969 liegen Varianten von Grundrissen, Ansichten und Perspektiven des bestehenden Pavillons und auch des Heurigen in Tusche auf Transparent und als Lichtpause und eine Möblierungsskizze sowie ein Detail einer Holzkonstruktion vor (N29-099/P7 bis P 11). Ergänzend dazu sind schriftliche Unterlagen zu diesem Projekt erhalten (N29-099/Dok 1 und Dok 2).

[312] N29-099/P1.

[313] N29-099/P5, Zu nennen ist beispielsweise der Entwurf für Bari 1963.

Mit etwas Abstand über den Portalen wird ein horizontaler Balken über die Fassade gezogen, der durch zwei vertikale Paare an den Gebäudeecken die Fassade verklammert. In der rechten Fassadenhälfte ist hinter dem waagrechten Balken die Österreichische Fahne in waagrechter Farbfolge angebracht. Auf dem waagrechten Balken ist die Neonaufschrift „Austria“ in leicht schräg gestellten Blockbuchstaben montiert.[314] Die Flagge ist eine dreidimensionale Kastenkonstruktion, deren roten Flächen jeweils schräg gestellt sind und sich zum weißen, rückspringend, vertikal gehaltenen Feld abheben.[315] Das Spiel mit unterschiedlichen Neigungen und Ebenen erinnert an die Gestaltung der vorgesetzten Fassade der Messe Sydney 1963 (Abb. 119). Die Fassade ist in die Elemente Rasterung, Portal, Spange und Flagge fast ornamental aufgelöst.[316] An der Hallenrückwand sind abgeschirmt von einer Vitrinenreihe eine Sanitärgruppe, eine Küche, ein Abstellraum, eine Garderobe, ein Besprechungsraum, der Informationsbereich und ein Depot angeordnet (Abb. 187). Die Abtrennung erfolgt durch eine Reihe von sieben aneinandergestellten Kastenvitrinen, die lediglich im Bereich des Informationsbereichs unterbrochen ist. Den übrigen freien Raum gliedert Cermak mittels vorgefertigter, beidseitig beplankter Riegelwandelemente im Format 100 x 200 cm, die mit einem Stecksystem miteinander verbunden werden. An den beiden Schmalseiten der Halle ordnet er mehrere Kojen unterschiedlicher Größe an, die zur Ausstellung von Produkten und zur Besprechung genutzt werden können. In der Raummitte werden ebenfalls mehrere Kojen in unterschiedlicher Größe errichtet, sodass der Besucher oder die Besucherin die Ausstellung umrunden und jeweils beidseitig Exponate besichtigen kann. Die einzelnen Kojen sind durch die bereits erwähnten Trennwände aber auch durch Vitrinen voneinander abgeschottet. Die größte Ausstellungsfläche mit 50 m^2 wird von der Steyr-Daimler-Puch AG bespielt. Weitere ausstellende Firmen der Maschinenbauindustrie sind Plasser & Theurer, Wagner-Biró und die Korneuburger Schiffswerft. Gleichzeitig stellen auch Firmen der Textilindustrie wie Mäser, oder elektrotechnische Unternehmen wie Elin oder Schrack aus. Eumig, Tyrolit, Swarovsky oder die Austria Tabak Werke beteiligen sich ebenso an der Gruppenausstellung. Das Sortiment ist breit gefächert, zeigt jedoch einen Schwerpunkt in der Maschinenbauindustrie, was das Vorhaben des *WIFI*, die Exportsteigerung in den Südamerikanischen Raum wiederspiegelt.

[314] N29-099/Dok 1 Wilhelm Cermak, Baubeschreibung vom 22.06.1965.
[315] N29-099/Dok 1 Wilhelm Cermak, Baubeschreibung, S 2.
[316] Über die Hauptfassade liegen weitere zwei Varianten vor.

Die meisten Kojen verfügen über Besprechungstischchen und Sessel an der Rück- oder Seitenwand, während die Vitrinen entlang des Besucherrundgangs positioniert sind. Die Vitrinen sind als schlichte Kastenvitrinen ausgeführt, die jedoch nicht auf dem Boden aufliegen, sondern seitlich an einem 5 cm Formrohrrahmen befestigt und abgehängt sind (Abb. 188). Die Vitrinen reichen – bündig mit den Trennwänden in 2,00 m Höhe bis 50 cm über dem Fußboden, darunter sind zusätzlich mit 10 cm Abstand Unterkästen mit integrierten 20 cm hohen Laden befestigt. So entstehen schlichte, elegante Vitrinenelemente, die in ihrer Machart etwas aufwändiger wirken und mit ihren Unterkästen an Ladenbauten erinnern.[317] Die Vitrinen werden durch eingebaute Leuchtstoffröhren beleuchtet, wie sie auch an den Ständerwänden angebracht sind. Ergänzendes Mobiliar wie Pultvitrinen und Abstelltische sind passend zu den Kastenvitrinen mit Unterkonstruktionen aus Formrohr in der gleichen Dimension mit schlichten Aufbauten gefertigt. Der Zugang zum Informationsbereich ist durch eine freistehende Leibung, wie sie Cermak des Öfteren einsetzt ausgezeichnet, im Hintergrund befindet sich ein Informationspult vor einer Grafikwand. Das Pult ist entsprechend den übrigen Einrichtungsgegenständen mit einer Unterkonstruktion aus Stahlrohr und einem hölzernen Aufbau ausgestattet, in dem Schubladen integriert sind. Im Vordergrund befindet sich ein Tisch mit Sitzgelegenheit und vis á vis davon das obligatorische Blumenpodium.
Nach außen gibt sich der österreichische Pavillon in Lima sehr geschlossen. Außer dem großen Glasportal an der Schauseite gibt es lediglich die Oberlichten an den Schmalseiten. Interessierte werden aufgefordert in den Pavillon hineinzugehen, um die Ausstellung zu sehen.[318]

Messe Lima 1967

Für die Ausstellung im Jahr 1967 werden nun noch die übrigen Ansichten mit vorgesetzten Fassaden aus Eternitverkleidung versehen, die Attikahöhe ist nun umlaufend gleich hoch.[319] Die bestehenden Oberlichten an den Schmalseiten werden erhalten und als Motiv der Verklammerung eingesetzt und mit den beiden vertikalen Elementen an den Ecken ergänzt, um das Bild der Hauptfassade in einer

[317] N29-099/P4.

[318] Die Freiraumgestaltung dürfte von der Messeleitung übernommen worden sein, hierzu liegen keine Angaben Cermaks vor.

[319] Wie aus dem Schriftverkehr zu entnehmen ist, wird im Errichtungsjahr aus Kostengründen auf die allseitige Verkleidung verzichtet. Selbst im Jahr 1967 wird zuerst erwogen, nur die beiden Schmalseiten zu verkleiden, um dann, nach Kalkulation der Kosten, doch auch die dritte Seite zu verkleiden, N29-099/Dok 2 Schreiben der Firma Zimmermann, 02.06.1967.

Variante zu wiederholen.[320]

Die Innenperspektive desselben Planes, mit Blick zum Eingang, wird durch Raster dominiert (Abb. 189). Dieser Eindruck ergibt sich durch eine Vielzahl von Gestaltungsmitteln wie durch die Aneinanderreihung der Vitrinen, die in einzelne Rechtecke aufgelösten Portale, die gerasterte Decke, sowie durch die beiden Streifen der Oberlichten. Wichtiger Kontrastpunkt dieser durch Raster bestimmten Darstellung sind die eingefügten, sehr dynamisch wirkenden menschlichen Figuren. Wie in anderen perspektivischen Darstellungen wählt Cermak auch hier den fiktiven Standpunkt geschickt und verzichtet auf die Darstellung „störender" Einbauten um die gewünschte Wirkung zu erzielen. Die einzige Veränderung im Pavillongrundriss ist eine leicht abgeänderte Anordnung von Kojen und Vitrinen (Abb. 190). So wird an der rechten Schmalseite auf die Ausführung von Kojen verzichtet, auf dem gewonnenen Platz wird eine freistehende Doppelreihe von Vitrinen aufgestellt, um den leicht veränderten Anforderungen der Aussteller gerecht zu werden. Die Firmenliste hat sich etwas verändert, den größten Stand mietet wieder die Steyr-Daimler-Puch AG, nun mit 66 m^2.[321] Die allgemeinen Einrichtungen sind unverändert. Eine Neuerung stellt hingegen ein gastronomisch genutzter Zubau dar, der auf einem Zwickelgrundstück, angrenzend an die rechte Schmalseite des Österreichpavillons, errichtet werden soll (Abb. 191-193). Cermak plant eine luftige, offene, sehr leicht wirkende Konstruktion, die entweder vollkommen verglast oder sogar offen zu sein scheint.[322] Der Zubau ist vom Pavillon etwas abgerückt und über einen Zugang zu erreichen. Der eingeschossige Bau ist in zarte Stützen aufgelöst, die eine flache Bedachung tragen, deren schmale Ansicht in rot – weißen (?) Streifen mit abgerundetem Saum, ähnlich einer Markisenbespannung dargestellt ist. Dieser Pavillon ist mit langen Tafeln und einer filigran erscheinenden Bestuhlung eingerichtet, die gemeinsam mit der luftigen Konstruktion mediterranen Flair versprüht. Verstärkt wird dieser Eindruck durch die rund um den Bau aufgestellten Hochstämmchen und die übrige Begrünung der Freifläche. Zur Markierung des Haupteinganges zieht Cermak die Bedachung in diesem Bereich etwas vor. Das Gestaltungselement der markiesenähnlichen Bedachung erinnert an Haerdtls Café-Bereich des Österreichischen Pavillons bei der Weltausstellung 1937 in Paris (Abb. 194). Bei diesem Beispiel wird eine herkömmliche Markise über eine Café-Terrasse aufgespannt, die in ihrer Farbgebung auf die österreichische Flagge rekurriert und

[320] N29-099/P5.
[321] N29-099/P5.
[322] N29-099/P5.

als solche dem angestrebten Ziel, Österreich als Fremdenverkehrsland zu positionieren, nachkommt. Bei dem Projekt 30 Jahre später spielt Cermak mit einem luftigen Zubau, der jedoch über eine starre Dachkonstruktion verfügt und verweist mittels Farbgebung bzw. gewellten Abschlusses auf die Idee einer textilen Bedachung oder Markise. Die Untersicht ist längs in feiner Streifung dargestellt, es könnte sich hier möglicherweise um eine Holzverschalung handeln (Abb. 193).[323] Im privaten Wohnhausbau setzt Haerdtl durch die Ausstattung mit Markisen mediterrane Akzente beim Projekt Wohnhaus Mierka 1956, bei dem ein moderner, repräsentativer Bau für eine Unternehmerfamilie am Salzburger Mönchsberg durch den Einsatz von gestreiften Markisen eine beschwingte, sommerliche Note erfährt (Abb. 195).[324]

Cermaks Entwurf für das Heurigenlokal wird offenbar nicht ausgeführt, in seinem Nachlass findet sich eine diesbezügliche Absage des *WIFI*.[325] In den Ausschreibungsunterlagen wird jedenfalls dezidiert ein „Heuriger" gefordert. Cermaks Entwurf einer luftigen, eher mediterranen Cafeteria oder eines Bistros entspricht den Vorstellungen der ausschreibenden Stelle wohl nicht.[326]

Messe Lima 1969

Für die Messe in Lima im Jahr 1969 liefert Cermak erneut Entwürfe für eine geänderte Ausstellungsgestaltung im Pavillon und auch neue Vorschläge für den „Heurigen"-Zubau.[327] Offenbar wurde keiner der eingereichten Entwürfe aus dem Jahr 1967 realisiert. In drei perspektivischen Innenansichten probiert Cermak eine Neugestaltung der Ausstellung.[328] Er setzt die selben, möglicherweise in Lima verbliebenen Vitrinen ein und versucht durch die Hinterfangung des Informationsbereichs mit raumgreifenden, strukturierten Installationen die Ausstellungaufmachung zeitgemäßer zu gestalten. Sämtliche Wände, Vitrinen und Pulttische werden weiß beschichtet, Metallteile wie Untergestelle oder Halterungen für Lichtblenden schwarz.[329] In einer Variante setzt er eine aus Quadraten mit abgerundeten Ecken zusammengesetzte Rückwand ein, deren obere Hälfte geneigt ist (Abb. 196). Zusätzlich positioniert Cermak zwei futuristisch geformte Sessel. Ein organisch aufgelöster Raumteiler mit der Firmenaufschrift Böhler setzt fast

[323] N29-099/P6.
[324] Haerdtl-WV (Werkverzeichnis) 320, siehe auch Stiller 2000, S 263.
[325] N29-099/Dok 2 Schreiben des *WIFI* vom 22.06.1967.
[326] N29-099/Dok 2 Schreiben des *WIFI* vom 16.05.1967.
[327] N29-099/P7 bis P11.
[328] N29-099/P8 und P11.
[329] N29-099/Dok 1 Wilhelm Cermak, Baubeschreibung, S 2.

skulpturale Akzente. Hier sind nun wieder runde und organische Formen zu beobachten. In zwei weiteren Varianten setzt Cermak den Informationsbereich in die Raummitte und hinterfängt ihn mit einer in Waben aufgelösten Trennwand (Abb. 197). Bei einem weiteren Vorschlag setzt er vier schmale Wandelemente flankierend ein, ein fast sakraler Eindruck entsteht (Abb. 198). Bei beiden dieser Entwürfe sieht Cermak abstrakte Darstellungen an den Kojentrennwänden vor. Diese genannten Lösungsansätze zielen darauf ab, die starre Rasterung des ursprünglichen Entwurfs von 1965 aufzulösen und dem Pavillon einen zeitgemäßen „Anstrich" zu verleihen. An dieser Stelle sei an Günther Feuersteins Funktionalismuskritik von 1958 erinnert, in der er feststellt, dass „der ästhetische Raster [...] als geometrischer Aussatz Sitzungssäle, Stiegenhäuser, Besenkammern, Ausstellungsräume, Aborte und Lagerhäuser [überziehe]."[330]

Der angrenzende Gastronomiebereich sollte offenbar ebenfalls umgestaltet (oder neu geschaffen) werden. Cermak legt hierfür zwei Entwürfe vor (Abb. 199-201). Der Grundriss und die tragende, in filigrane Stützen aufgelöste Konstruktion mit Flachdach des Entwurfs von 1967 bleiben bestehen. Die Ausbildung mehrere flacher Giebel und deren Spiegelung als abgehängte Decke im Gebäudeinneren verändert den Charakter des Pavillons stark. War der ursprüngliche Eindruck mediterran, leicht beschwingt, wird er nun durch kristalline Körperlichkeit dominiert. Die Untersicht ist zudem beplankt, die Kantenführung der Verkleidung verstärkt den kristallinen Effekt der Formgebung. Die Überdachung des Eingangs ist in den perspektivischen Darstellungen überzeichnet vorgezogen und verläuft mit einem Knick zur übrigen Deckenspannrichtung. Der ursprünglich leichte, textil anmutende Charakter der Bedachung ist nun durch eine kantige, starre Formgebung geprägt. Die Einrichtung ändert sich zum ursprünglichen Entwurf zunächst nicht, der Pavillon ist mit der selben Bestuhlung und den lang gestreckten Tischen bestückt. Die ursprünglich vorgesehenen Hochstämmchen weichen einem geschlossenen Sockel, der als Gegenpol zur Dachkonstruktion wirkt. Die Ausführung des Daches lässt jedenfalls stark an Haerdtls Milchpavillon von 1951 im Wiener Volksgarten denken (Abb. 21). Hier ist die Untersicht zwar nicht in einzelne Schrägen aufgegliedert, sie verläuft jedoch insgesamt schräg und ist im Eingangsbereich stark vorgezogen. Ähnliches Aussehen erhalten die Ausführungen durch die beplankte – und zumindest in Wien – weiß beschichtete Untersicht. Einzelne Motive wie die Portalgestaltung, die luftige Pavillonbedachung des Entwurfs von 1967 und auch die kristalline Variante von 1969

[330] Feuerstein 1988 (1958), S 52.

haben ihre Vorbilder bei Haerdtl und tauchen nun Jahre später wieder auf.
Eine skurrile Fortführung erfährt dieser Entwurf in der Ausstattung als Heurigenlokal. Durch die Einrichtung mit Eckbänken statt der ursprünglich frei stehenden Tafeln entlang raumteilender Zwischenwände, die Stilelemente wie Butzenscheiben und eingemauerte Wagenräder aufweisen, erfährt der Raum eine Umgestaltung. Zusätzlich sollen Römergläser und Weinheber für das Heurigenambiente in Lima sorgen. Ob dieser Entwurf verwirklicht wurde, bleibt vorerst offen. Belegt ist hingegen, dass Cermak bei der Errichtung des Hauptpavillons 1965 auf bewährte Firmen zurückgreift.[331] Hermann Meisert wird beauftragt, sieben Grafiktafeln für den Informationsstand und den Besprechungsraum anzufertigen.[332]
Die Entwurfsgeschichte diese Projekts zeigt nicht nur die gewünschte Darstellung Österreichs in Südamerika von der modernen Wirtschaftlichkeit mit entsprechendem Präsentationsrahmen bis zur fröhlich beschwingten Gastlichkeit, sondern veranschaulicht auch die Budgetierung des *WIFI* als Auftraggeber und die Staffelung der Arbeiten über Jahre hinaus.

Messe Kopenhagen 1966 – Ladensituation für eine Textilmesse

Der Pavillon für die Gruppenausstellung der Textilindustrie in Kopenhagen ist innerhalb einer größeren Messehalle zu errichten.[333] Der zu gestaltende Bereich weist das Ausmaß von 12 x 18 m, somit 216 m^2 auf. Gefordert ist ein thematisch zweigeteilter Ausstellungsraum. Ein Teil ist für einen Informationsbereich des *WIFI* samt Exponaten der Textilindustrie vorzusehen, der zweite Teil für die

[331] Firma Wenzl Hartl liefert die Trennwandelemente, Einrichtungsgegenstände wie Vitrinen, Pulttische, Blumenpodien und Grafiktafeln (N29-099/Dok 1, Rechnung Fa. Hartl vom 02.08.1965). Vom Schlosser, Firma Ing. F. Kunz werden Fensterelemente, Gitterroste und Unterbaugestelle für Vitrinen, Blumenpodien und Tischpulte geliefert (N29-099/Dok 1 Rechnung Fa. Ing. F. Kunz vom 27.07.1965). Beleuchtungskörper und Installationsmaterial werden von der Firma Csernohorszky beigestellt (N29-099/Dok 1 Rechnung Fa. Csernohorszky). Die Bestuhlung wird von der Firma Thonet geliefert. Das stapelbare Modell 3107 verchromt mit matt schwarzer Wanne wird in 65-facher Ausführung benötigt (N29-099/Dok 1 Auftragsschreiben an Fa. Thonet vom 10.07.1965). Die gesamte Sanitärausstattung von der Keramik bis zum WC-Rollenhalter wird aus Wien versendet. Die Kosten für die Vorfertigung in Wien entsprechen etwa den Kosten der Aufbauarbeiten und Nebenleistungen vor Ort und belaufen sich auf etwa ÖS 830.000,-.

[332] N29-099/Dok 1 Rechnung Hermann Meisert.

[333] Zu der Messegestaltung für Kopenhagen 1966 liegt eine Parie Entwurfspläne mit Grundriss, Ansichten im Maßstab 1:50 und einem Schaubild vor, beides in Tusche auf Transparent gearbeitet (N29-103/P1 und P2). Weiters existiert ein Ausführungsplan für eine Vitrine im Maßstab 1:10, mit Bleistift auf Transparent gezeichnet (N29-103/ P3). Sämtliche Pläne sind mit 27.06.1966 datiert und mit dem Firmenstempel samt Kürzel Cermaks versehen. Weiters existiert zu diesem Projekt eine Mappe mit Schriftverkehr (N29-103/Dok 1 N29-103/Dok 1, Lageplan).

Fremdenverkehrswerbung. Aus den Ausschreibungsunterlagen geht hervor, dass nur der erstgenannte Bereich vom Architekten zu gestalten ist. Das Verhältnis der beiden Flächen soll 1:1 betragen.[334] Ausgestellt werden ausschließlich Exponate der Textilindustrie als Meterware.[335] Die gewünschte Zweiteilung ist im Entwurf sofort ablesbar (Abb. 202 und 203). Cermak setzt den Pavillon an den vorgegebenen Eckpunkten an und teilt den Pavillon räumlich entlang der längeren Mittelachse mittels einer Trennwand. An den beiden Schmalseiten setzt er Außenwände schräg so an, dass sie eine einspringende Ecke bilden, die an der Mittelachse liegt. An den so entstehenden dreiecksförmigen Freiflächen positioniert Cermak jeweils eine Vitrine, die den Außenkanten des Pavillons folgt und den freistehenden Vitrinen im Messepavillon für Paris 1958 in ihren Umrissen sehr nahe kommt.

Die untere Pavillonhälfte wird wie gefordert für einen Informationsstand samt Ausstellung ausgestaltet. An beiden Schmalseiten sind großzügige Eingänge vorgesehen. Entlang der Längsachse ordnet Cermak den Durchgang in den Pavillonbereich der Fremdenverkehrswerbung an, anschließend in einer Flucht einen Abstellraum, einen geschlossenen Besprechungsraum, den Informationsbereich und einen offenen Besprechungsbereich. Beide Randelemente weisen abgeschrägte Kanten auf und leiten so zu den Eingängen über. An der Längsseite, die durch drei schmale Durchgänge unterbrochen ist, ist dieser Pavillonbereich durch eine Reihe begehbarer Vitrinen abgeschlossen. Im oberen Standabschnitt sind keine Zugänge in den Schmalseiten vorgesehen. Hier ist jedoch die gesamte Längsseite offen gehalten, es entsteht somit ein breitgelagertes U, eine Ausstellungskoje, die an drei Seiten geschlossen ist (mit Ausnahme des Durchgangs zur zweiten Standhälfte).

Der Pavillon ist flach gedeckt und weist eine Höhe von 2,55 m auf. An der Untersicht soll eingefärbter Mollino angebracht werden, über die Farbe findet sich jedoch keine Angabe. In der perspektivischen Draufsicht ist die Deckung jedoch nur für die untere Standhälfte vorgesehen. Die Dachhaut weist ein großes mehrteiliges Fenster auf. Die schräg verlaufenden Wände der Schmalseite sind an ihren äußeren Enden vier mal ums Eck geknickt und bilden so viereckige hohle Stützen. Dadurch wird – zumindest im Grundriss und in der Perspektive – der Eindruck erweckt, es handle sich um dünnes, faltbares Material wie Pappe oder Papier. Ob diese Wahrnehmung vor Ort so möglich wäre, ist zu bezweifeln.

Zur Gestaltung der Schauseite des unteren Ausstellungsbereichs wählt Cermak wie bereits erwähnt Vitrinen. Er führt die Vitrinen einmal zweiteilig, einmal vierteilig aus.

[334] N29-103/Dok 1 Schreiben des *WIFI* vom 24.05.1966, S 1.
[335] N29-103/Dok 1 Schreiben des *WIFI* vom 01.07.1966, S 1.

Die Vitrinen sind raumhoch, im Verband im Fußbodenbereich, an der Decke und seitlich durch rahmenbildene Holzelemente abgeschlossen. Zur Lastabtragung im Inneren der Vitrinen ordnet Cermak Paare von schwarz beschichteten Formrohrstützen an.[336] In der längeren Vitrine drei Paare, in der kürzeren ein Paar. Die Abstände sind regelmäßig und betragen 2 m. Dieses Maß setzt Cermak auch für den mittleren und die seitlichen Eingänge zuzüglich der Ecksäule ein. Durch den einheitlichen Einsatz von Proportionen entsteht eine gleichmäßige Ansicht, die durch das asymmetrische Positionieren des Eingangs an Spannung gewinnt. Die raumhohen Vitrinen bilden eine ladenähnliche Situation, die Vitrinen gleichen Schaufenstern. Zusätzlich wirkt die Deckung raumbildend.

Ein ähnliches Motiv erzeugt Haerdtl bei der Gestaltung der Ausstellung „Österreichischer Werkbund 1930“ (Abb. 204). Hier ordnet Haerdtl große Vitrinenreihen aneinander, die auf einem bodennahen Podest aufgebaut und mit einer durchgehenden Bedachung abgeschlossen sind. Zwischen den Vitrinen – oder viel mehr Auslagen – sind Durchgänge geschaffen. Das Podest und auch die Bedachung laufen weiter. Die Last des Daches wird in der Mitte des Durchgangs durch zwei Metallsäulen abgeleitet. So ergibt sich das umgekehrte Bild zur Vitrineninstallation Cermaks in der Messeplanung von 1966. Cermak greift hier somit Mitte der 1960er-Jahre auf ein Motiv der frühen 1930er-Jahre zurück. Durch die scheibenförmige Begrenzung der Vitrinen erhalten die Eingänge Leibungen in Vitrinentiefe. Auch dieses Motiv setzt Cermak wie bereits mehrfach beschrieben gerne ein um eine Eingangssituation zu schaffen, um somit das Gefühl zu verstärken, einen Raum zu betreten. Auch dieses Gestaltungsmittel wird bereits über 30 Jahre gerne eingesetzt.[337]

Ein dreidimensionaler Schriftzug „Austria“ in Blockbuchstaben wird auf das Flachdach des unteren Pavillons aufgesetzt und erinnert so ebenfalls an Gestaltungselemente der 30er-Jahre. Der Schriftzug wird grafisch-integrativer Bestand des Baukörpers. Beschriftungen dieser Art setzt Haerdtl etwa bei der Gestaltung „Jubiläumsausstellung 60 Jahre Wiener Kunstgewerbeschule“ von 1929 ein (Abb. 205). In größerer Dimension verwendet er diese Beschriftung auch beim Österreichischen Pavillon der Weltausstellung von 1937 in Paris (Abb. 206). Im Zusammenhang mit dem Umbau eines Speiselokals 1932 wird die Beschriftung auf

[336] N29-103/Dok 1 Kostenaufstellung Firma Wagner vom 14.06.1966.

[337] Zu nennen sind hier beispielsweise die Ausstellungsgestaltung für die „Jubiläumsausstellung der Österreichischen Tabakregie 1784-1934“ oder auch die markante Leibungssituation beim Eingang des Österreichischen Pavillons der Weltausstellung in Brüssel 1935, beides Planungen von Oswald Haerdtl.

einen vorgelagerten Windfang aufgesetzt (Abb. 207).
Cermak greift bei der Kopenhagener Messegestaltung auf ein bewährtes Gestaltungsmittel zurück, in dem er Dimensionen und Proportionen wiederholt einsetzt. Interessant ist hier, dass er mit Wiederholungen und Rasterungen gestaltet, auch mit vorgefertigten Elementen arbeitet, aber noch keine tatsächlichen Module verwendet, wie es beispielsweise Ottokar Uhl bereits 1960 für den Entwurf für einen Messepavillon in Damaskus tut (Abb. 121). [338]
Zur Kostenschätzung zieht Cermak wieder bewährte Firmen, sowie den Grafiker Hermann Meisert heran.[339] Vom *WIFI* erhält Cermak für diesen Entwurf jedoch eine Absage.

Der grundsätzliche Unterschied, ob ein Pavillon im Freien oder innerhalb einer Halle errichtet wird, liegt natürlich im notwendigen Schutz gegen äußere Witterungseinflüsse. So haben Bedachungen im Gebäudeinneren ausschließlich gestalterische und keine bauphysikalische Bedeutung. Auf dichte Abschlüsse gegen außen kann auch im Wandbereich verzichtet werden. So wählt Cermak für Brüssel 1955 eine besonders luftige Gestaltung, mit freistehenden Vitrinen und einer fast schwebenden Überdachung, die im Freien so nicht möglich wäre. Die umlaufenden Vitrinen sind für eine Innen- und Außensicht konzipiert. Die interessierten Besucher und Besucherinnen müssen den Pavillon nicht unbedingt betreten, um die Ausstellung sehen zu können. Der Pavillon für Addis Abeba im selben Jahr präsentiert sich im Gegensatz dazu als geschlossene Form, die eindeutig für den freien Raum gestaltet ist. Cermak experimentiert hier mit elliptischen Formen und Verschneidungen. Der gesamte Baukörper ist als solcher für eine Außenansicht angelegt. Obwohl es sich um eine transparente Stahl-Glaskonstruktion handelt, ist sie nicht als Schaufenster oder Auslage gedacht – der Besucher und die Besucherin sollen den Pavillon betreten, um die ausgestellten Produkte zu betrachten. Der Pavillon für Paris 1956 ist sehr luftig gestaltet und verfügt über Vitrinen, die nach innen und außen Präsentationsmöglichkeit bieten, dennoch wird versucht, den Besucher und die Besucherin in den Pavillon hineinzuziehen, wo weiter

[338] N03-066-001P.
[339] N29-103/Dok 1 Wilhelm Cermak, Kostenzusammenstellung vom 27.06.1966 (Fa. Csernohorszky, Hartl, Estl und Kunz). Zur graphischen Gestaltung sieht Cermak vier Tafeln im Format 150 x 100 cm weitere vier Tafeln im Format 50 x 100 cm und zwei Wandstreifen mit 70 x 200 cm sowie ein Wandfries im Besprechungsraum im Ausmaß von 200 /100 cm vor. Drei dieser Tafeln sind an der Außenwand des Besprechungsraums vorgesehen (N29-103/Dok 1 Kostenaufstellung Hermann Meisert vom 23.06.1966).

Ausstellungsflächen besichtigt und Filmvorführungen besucht werden können. Die Pavillons für die Pariser Messen 1958 und 59 geben sich hingegen sehr geschlossen. Beide bestechen durch kristalline Formen und sind trotz des Einsatzes von Glas an den Fassaden nicht als Auslagen oder Schaufenster angelegt. Vielmehr sollen die Neugierde des Besuchers und der Besucherin, den Pavillon zu betreten, durch dessen Verschlossenheit erweckt werden.

Ähnlich wie in der früheren Dekade wendet Cermak in den 1960er-Jahren offene, nach außen orientierte Pavillons gleichzeitig neben geschlossenen an. Paris 1962 verfügt kaum über innenliegende Ausstellungsflächen, das Publikum wird über die von außen zu besichtigenden Vitrinen, oder im Pavillon über ein Beratungsgespräch informiert. Neuen Stellenwert bekommt die Verköstigung der Besucherinnen und Besucher. Dass dies jedoch keine neue Idee ist, zeigen Ausstellungen aus den 1930er-Jahren.[340] Bari 1963 verfügt über Ausstellungsflächen im Inneren und über große Auslagen, auch hier ist eine Küche vorgesehen. In Lima 1965 soll das Interesse des Publikums durch eine fast komplett geschlossene Halle geweckt werden, in den folgenden Jahren zusätzlich durch das gastronomische Angebot eines Restaurants, bzw. Heurigenlokals. Der Besucherstrom wird in der Ausstellungsgestaltung für Lima ähnlich wie in Bogota um eine raummittige Gruppierung von Kojen herumgeführt. Kopenhagen 1966 ähnelt einem Ladenbau und ist für die Besichtigung der Auslagen gleichermaßen wie für das Betreten des Pavillons und das Informationsgespräch konzipiert.

Allen Entwürfen dieser Zeit ist wohl gemein, dass ein Nebeneinander von geschwungenen und geradlinigen Formen dem Vorherrschen von kristallinen, geschlossenen Formen weicht, denen dennoch wie in Bari 1963 eine gewisse Leichtigkeit innewohnt. Cermak arbeitet zunehmend mit gerasterten, modularen Formen, deren Strenge bereits Ende der 1960er-Jahre wie bei der Ausstellungsgestaltung für Lima 1969 zu beobachten durch Kontrastierung geschwungener, organischer Formen wieder aufgehoben wird.

Ebenso wie in der früheren Dekade legt Cermak auf Detailplanung großen Wert. Bewährte Gestaltungsmittel kommen immer wieder zum Einsatz, Cermak entwickelt sich zu einem Routinier der Pavillonarchitektur.

[340] Zu nennen sind beispielsweise de Ausstellung „Austria in London“ von 1934 oder die Weltausstellung 1937 in Paris.

8.5 Weltausstellungen

Die Teilnahme an Weltausstellungen stellt für die Wirtschaftskammer und die beteiligte Architektenschaft den Höhepunkt der Messearbeit dar. Neben der größeren Bedeutung zeichnen sich Weltausstellungen durch eine längere Dauer von mehreren Monaten und aufwändigere Ausstellungen und größere Wahrnehmung in den Medien aus. Die erste Weltausstellung der Nachkriegszeit wird 1949 in Port-au-Prince anlässlich der Feiern zum 200. Jahrestag der Stadtgründung abgehalten. Österreich beteiligt sich erstmals nach Kriegsende 1958 an einer Weltausstellung – mit Karl Schwanzers Beitrag in Brüssel. Neben den vom *Bureau International des Expositions* (*BIE*) unterstützten und anerkannten Weltausstellungen und „internationalen Ausstellungen", werden auch vom *BIE* nicht anerkannte, sogenannte „inoffizielle" Weltausstellungen wie beispielsweise die Weltausstellung New York 1964 veranstaltet. Aus seinen Nachlassunterlagen zu schließen ist diese die einzige Weltausstellung, an der sich Wilhelm Cermak im Wettbewerbsverfahren beteiligt.

Weltausstellung New York 1964 – fröhlich, glücklich und strebsam

Die Weltausstellung 1964 wird auf dem Areal des Flushing Meadow Parks im Bezirk Queens abgehalten. Das Areal hat einen rechteckigen Grundriss und misst etwa 1.650 m^2. Aus einem Zentrum, im südlichen Drittel gelegen, strahlen Radialen aus, die durch Tangentialen miteinander verbunden sind. An diesen Kreuzungspunkten sind jeweils Kreisverkehre angelegt (Abb. 208). Die für den Österreichischen Pavillon vorgesehene Parzelle liegt direkt an der Hauptachse.[341]

Anlass der Weltausstellung ist einerseits der 300. Gründungstag der Stadt New York, andererseits der 175. Jahrestag der Ernennung von George Washington zum Präsidenten der USA und soll der Förderung des Weltfriedens durch allgemeine Verständigung dienen.[342] Durch die Messeteilnahme verfolgt das *WIFI* das Ziel, Österreich als geographisches Zentrum Europas zu positionieren.[343] Österreich soll weniger aus seiner geschichtlichen Entwicklung, sondern vor allem zukunftsorientiert, seine Bevölkerung als „fröhliche und glückliche, aber auch

[341] Die Unterlagen aus Wilhelm Cermaks Nachlass zu diesem Wettbewerb bestehen aus einer Lichtpause des Lageplans des gesamten Ausstellungsgebiets sowie einer schriftlichen Projektunterlage (N29-078/P1 und N29-78/Dok1). Weiters liegt eine komplette Parie des Wettbewerbsentwurfs mit Lageplan, Grundrissen und einer perspektivischen Darstellung vor (N29-078/P2, P3, P4).

[342] N29-078/Dok 1 Schreiben des *WIFI* vom 01. 10.1962, S 1.

[343] Österreich soll ausdrücklich nicht als Randstaat zwischen Ost und West dargestellt werden, N29-78/Dok 1 Schreiben des WIFI vom 01.10.1962, S 2.

fleissige und strebsame Menschen“ dargestellt werden.[344] Zweites Augenmerk ist auf die Exportsteigerung in die USA gelegt. Hier ist besonders zu unterstreichen, dass Österreich als kleines Land in der Lage ist, auf sehr hohem Niveau Waren in „einer feinen, eleganten und geschmackvollen Ausführung zu erzeugen.“ [345] Die Präsentation soll auch auf wissenschaftliche, kulturelle und sportliche Erfolge von Österreichern bzw. auf bekannte Klischees Bezug nehmen.[346]

Auszustellen sind kunstgewerbliche Produkte, Glas-, Porzellan-, Keramik- oder Schmuck- und Lederwaren, ebenso wie Beleuchtungskörper und Musikinstrumente. Ebenfalls gezeigt werden sollen Petit-Point-Erzeugnisse, Gold- und Silberschmiedearbeiten, Spielzeug, Sportartikel, Textilien und Bekleidung, Schuhe aber auch feinmechanische und optische Geräte sowie Produkte der Eisen-, Maschinen-, Fahrzeug- und Gummiindustrie bis hin zu Süßwaren und alkoholischen Getränken. [347] Wie bei anderen Gruppenausstellungen ist die für die Ausstellungsgestaltung zu berücksichtigende Produktpalette sehr vielfältig. Ein weiterer wichtiger Bestandteil der Messebeteiligung ist die Fremdenverkehrswerbung. Der amerikanische Markt soll hier forciert beworben werden, daher soll Österreich als attraktives, lohnendes Reiseziel und die Österreicher als „liebenswerte und charmante Gastgeber“ dargestellt werden.[348]

An dem vom *WIFI* ausgeschriebenen Wettbewerb für den Österreichischen Pavillon zur Weltausstellung in New York 1964 nehmen sieben Architekten teil.[349] Den Ausschreibungsunterlagen liegen Pläne über die Gelände- und Bauplatzsituation sowie Baubestimmungen bei. [350] So ist die Bebaubarkeit mit 60% der Bauplatzfläche limitiert, ebenso gibt es für die Höhe eine Beschränkung mit 80 Fuß (etwa 24 m) und Mindestabstände zu den Nachbargebäuden.[351] Wahrzeichen dürfen hingegen 120 Fuß aufweisen.[352] Wegen der Beschaffenheit des Untergrundes sind sämtliche Bauten, die ein Geschoß übersteigen würden, mittels Piloten zu fundieren.[353]

Das *WIFI* gibt für den Entwurf folgende Richtlinien vor: Einerseits wird die Schaffung einer modernen und eleganten Symbolik gefordert, andererseits eine werbewirksame und originelle Außengestaltung, eine zweckmäßige Gestaltung und Ausnützung der

[344] N29-078/Dok 1 Schreiben des *WIFI* vom 01.10.1962, S 2.
[345] N29-078/Dok 1 Schreiben des *WIFI* vom 01.10.1962, S 2.
[346] N29-078/Dok 1 Schreiben des *WIFI* vom 01.10.1962, S 2.
[347] N29-078/Dok 1 Schreiben des *WIFI* vom 01.10.1962, S 3.
[348] N29-078/Dok 1 Schreiben des *WIFI* vom 01.10.1962, S 3.
[349] o.a., Die Presse, 11. Dezember 1962, S 5.
[350] N29-078/P1.
[351] N29-078/Dok 1 Leitfaden für die Baurichtlinien.
[352] N29-078/Dok 1 Schreiben des *WIFI* vom 16.10.1962.
[353] N29-078/Dok 1 Schreiben des *WIFI* vom 16.10.1962.

Freiflächen und die bedungene systematische Gliederung der Ausstellungsgestaltung in die Themen „Österreich und seine Bewohner", „Wirtschaftliche Leistungsfähigkeit Österreichs" und „Österreich als Fremdenverkehrsland". Außerdem soll ein Informationszentrum mit 90 m^2 und ein Abstellraum mit 40 m^2 berücksichtigt werden.[354] Der Wettbewerb wird mit 01.10. 1962 ausgeschrieben, die Abgabefrist mit 30.11. des selben Jahres angesetzt. Die Jury besteht ausschließlich aus Vertretern des *WIFI*, der Bundeswirtschaftskammer, des Bundesministeriums für Handel und Wiederaufbau und der Österreichischen Fremdenverkehrswerbung. [355] Die teilnehmenden Architekten werden in der Entwurfsphase über die Entwürfe der Nachbarpavillons der anderen Länder informiert. So wird etwa auch berichtet, dass die Sowjetunion ihre Beteiligung zurückzieht.[356]

Cermak legt seinen Pavillonentwurf in vier Geschossen an, wobei die obersten zwei blockhaft geschlossenen Geschoße über einer transparenten Erdgeschoßzone zu schweben scheinen (Abb. 209-215). Der Pavillon gliedert sich in ein Souterraingeschoss, in dem die sanitären Anlagen und ein Depot sowie ein Haustechnikraum untergebracht sind, ein Erdgeschoss und zwei weitere Obergeschosse. Das Erdgeschoss ist zur flexiblen Verwendung gerichtet. So kann neben einer großzügigen Eingangshalle mit Freitreppe ein Kinoraum für Empfänge geöffnet werden. Die Einrichtung wird durch einen Projektorraum und eine Küche ergänzt, insgesamt weist das Geschoss etwa 250 m^2 auf.[357] Das Erdgeschoss ist an allen Seiten verglast, der Terrazzoplattenbelag wird über den Eingang bis zur Grundstücksgrenze gezogen. So wird der offene Charakter der Erdgeschosszone verstärkt. Grenzen von innen und außen werden aufgehoben, bei Bedarf können die Verglasungen geöffnet werden. Der Eingangsbereich vom darüber auskragenden Baukörper abgesetzt und durch Wandelemente eingerahmt und stellt ein gängiges Architekturmotiv der Zeit dar.[358] Zur weiteren Gestaltung der Erdgeschosszone ordnet Cermak gefaltete Stahlbetonebenen an, die jedoch keine statisch konstruktive

[354] N29-078/Dok 1 Schreiben des *WIFI* vom 01.10.1962, S 3.
[355] N29-078/Dok 1 Schreiben des *WIFI* vom 01.10.1962, S 5, 6.
[356] N29-078/Dok 1 Schreiben des *WIFI* vom 10.10.1962; Die im Nachlass Wilhelm Cermaks erhaltenen Wettbewerbsunterlagen bestehen aus den beigestellten Projektunterlagen des *WIFI* (Lichtpausen des Lageplans), den Wettbewerbsentwürfen sowie einer schriftlichen Projektunterlage (N29-078/P1, P2, P3, P4 und Dok 1). Die Entwürfe sind in Tusche auf Transparentpapier gearbeitet und bestehen aus einem Lageplan im Maßstab 1:200, Grundrissen, Schnitten und Ansichten in 1:100 gearbeitet, sowie drei perspektivischen Darstellungen. Sämtliche Pläne liegen auch als Lichtpause vor, eine Serie Grundrisse ist den Widmungszonen entsprechend koloriert.
[357] N29-078/P3.
[358] Im Falle der Messe Bari 1963 wurde bereits darauf eingegangen.

Aufgabe haben. Weiters sieht er die Ausstellung von Bronze- und Steinskulpturen zeitgenössischer Bildhauer im Freigelände vor. Das 1. und 2. Obergeschoss ist über sechs Stahlbetonstützen auskragend errichtet und scheint über dem Erdgeschoss zu schweben, hier sind die eigentlichen Ausstellungsräume untergebracht. Beide Geschosse verfügen jeweils über fast 650 m^2. Im 1. Obergeschoss befindet sich eine Ausstellungsfläche von 510 m^2, sowie die Informationsstände des *WIFI* und der Fremdenverkehrswerbung. Besprechungsräume, Aufenthaltsräume für Messehostessen und Abstellräume sind an der Nordwestfassade angesiedelt. Das 2. Obergeschoss steht ausschließlich der Ausstellung zur Verfügung. Für beide Geschosse ist ein Gummibelag im Plan vermerkt. Erschlossen sind die vier Geschosse nicht nur über eine Freitreppe, sondern auch über drei Lifte. Durchfenstert sind im 1. und 2. Obergeschoss lediglich die Nordost- und die Südwest Fassade.[359] Die beiden übrigen Fassaden sind komplett geschlossen, die opake Fassadengestaltung wird jeweils um etwa 2 m leicht aufgeklappt und um die Gebäudeecke geführt. Diese Wandstutzen werden genutzt, um Lüftungskanäle unterzubringen. Die Verglasung des 1. und 2. Geschosses erhält somit eine Einrahmung, das Motiv eines Fernsehbildschirms. Die Wirkung wird verstärkt, in dem die Decke über 2. OG und die Untersicht unter 1. OG gegen die unverglasten Fassaden schräg geführt werden. In der Höhe der Decke über 1. OG wird ein Band um alle vier Fassadenflächen gezogen. Das gesamte Bauwerk ist in Stahlbetonbauweise projektiert. Über die Materialität der Fassadenverkleidung findet sich kein Hinweis.

Der Entwurf ist durch die kubische Form des auskragend aufgeständerten Ausstellungsbaus dominiert, dessen klare Linienführung durch die Fassadengestaltung und deren abgeschrägten Kanten verstärkt wird. Der kubische Baukörper erhält dadurch Tiefe und eine stark plastische Wirkung.

Die Innenperspektiven zeigen einen zurückhaltend gestalteten Empfangsraum. In einer Darstellung dominieren der strukturierte Bodenbelag und die dunkel dargestellte Geschossdecke, es ergibt sich eine Raumleere. Im hinteren Mittelpunkt des Raums wird die Stiege dargestellt. Die Trittstufen scheinen zu schweben, Geländer sind transparent ausgeführt. Die Gestaltung des Raums mit steinverkleideten Betonsäulen, Terrazzoplatten und einer elegant zurückhaltenden Stiegenkonstruktion wirkt formell und anonym. Bei diesem Eingangsgeschoss könnte es sich ebenso gut um das Foyer eines Versicherungs- oder Konzerngebäudes

[359] Die Beleuchtung ist in die Decke integriert.

handeln. Cermak kommentiert seinen Entwurf so: „ [...] Grundgedanke [ist es,] den österreichischen Pavillon als neutrale Einheit – in einfacher grosszügiger Linienführung, die durch die Bauelemente Stahl, Glas und Beton zum Ausdruck gebracht werden, zu projektieren.“[360] Dieser Entwurf bietet sicherlich einen eleganten Rahmen, doch die vom *WIFI* geforderte Werbewirksamkeit und Originalität bleibt er schuldig. Aus Sicht der Jury ist dieser Vorschlag wohl zu anonym und im wahrsten Wortsinn zu abgehoben um Besucher anzulocken.

Gustav Peichls Beitrag für New York 1964

Den Wettbewerb gewinnt Gustav Peichl mit einem sehr prägnanten und auffälligen Entwurf. Der Pavillon ist durch eine überdimensionale Dreiecksform, mit 30 m Schenkellänge, drei hintereinander gestaffelten „A“, dominiert (Abb. 216). Das „A“ steht für „Austria“ und „Alpen“, ist entsprechend aus Holz in Baukastensystem gefertigt. Das Holz rekurriert auf die Österreichischen Wälder und unterstreicht die Bedeutung dieses österreichischen Exportprodukts. Interessant ist der Vergleich mit einem Pavillonentwurf von Friedrich Euler und Herbert Thurner für die Österreichische Verkehrswerbung auf der *Constructa* von 1951 (Abb. 217). Auch dieser Entwurf wird durch markante Dreiecksrahmen aus Holz dominiert, die durch eine eingeschobene Überdachung als „A“ zu lesen sind. Peichls Pavillon wird vorgefertigt und per Schiff in die USA transportiert. In der Ausstellungsgestaltung sorgen zu einem Turm gestapelte Skier für Aufmerksamkeit.[361]

Insgesamt kann der Erfolg der zweijährigen Weltausstellung die Erwartungen der Investoren nicht erfüllen. Die Besucherzahl von insgesamt 51,61 Millionen liegt deutlich unter den erhofften 70 Millionen. Verglichen mit der Besucherzahl der Weltausstellung von Brüssel 1985 mit 41 Millionen Besuchern ist sie dennoch ein beachtlicher Erfolg. Der erhoffte Reingewinn von 53 Millionen US $ steht jedoch einem Defizit gegenüber. Dennoch wird die Ausstellung als „großer künstlerischer, kultureller und erzieherischer Erfolg“ gefeiert.[362] Der österreichische Pavillon Peichls zählt 4,5 Millionen Besucher und wird von der Fachwelt als auch vom Publikum sehr

[360] N29-078/Dok 1 Wilhelm Cermak, Motivbericht.
Die Kosten für den Pavillon sind mit ÖS 6.000.000,- veranschlagt (Die Presse, 11. Dezember 1962, S 5). Das Projekt wird von der damaligen Firma Wiesner Hager KG (heute WIEHAG) realisiert, die 1966 die Halle von Otto Loidol für die Klagenfurter Messe in einer Pionierleistung mit einer Spannweite von über 100 m und 25 m Höhe herstellt. http://timberconstruction.wiehag.com/home/historie/meilensteine.html und http://www.nextroom.at/building.php?id=29879 (letzter Zugriff jeweils 15.06.2015).

[362] o.a. „Der Abschluß der New Yorker „Weltausstellung““ in Neue Zürcher Zeitung, Fernausgabe, 24.10.1965, Blatt 11.

positiv aufgenommen.[363] Das demontierbare Bauwerk wird an eine amerikanische Interessensgruppe verkauft und kommt als Skihütte in einem neu ausgebauten Skigebiet im Bundesstaat New York zum Einsatz, wo er jedoch 2011 durch einen Brand zerstört wird.[364]

Eva Mang-Frimmels und Karl Mangs Beitrag für New York 1964

An dieser Stelle sei auch auf den Wettbewerbsbeitrag von Eva und Karl Mang hingewiesen. Das Architektenduo sieht für den österreichischen Beitrag einen Garten vor, der von einem Regen- und Sonnenschutz aus einer Stahlkonstruktion überdeckt wird und Besucherinnen und Besuchern Schutz bieten soll (Abb. 218 und 219). Ein geschlossener Baukörper ist lediglich für den Empfangsbereich und das Büro vorgesehen. Der Garten sollte als „stilles" Paradies im Trubel der Weltausstellung erlebt werden, das Publikum kann sich über Monitore informieren.[365] Verglichen mit diesem Entwurf wirkt Cermaks Beitrag umso geschlossener und schwerer. Mangs Konzept, dessen Nichtrealisierung er heute noch bedauert, ist seiner eigenen Einschätzung nach für die 1960er-Jahre wohl zu fortschrittlich.[366] Die Information des Publikums über Monitore lässt jedenfalls an die Ausstellungsgestaltung von Charles und Ray Eames in Moskau 1959 denken.

Cermaks Projekt für die Weltausstellung 1964 in New York nimmt in seiner Bauaufgabe, Ausstattung und Typologie eines mehrgeschossigen Pavillons eine Sonderstellung im Schaffen seiner Messetätigkeit ein.

9. Resumee

Was die Schaufenster für ein Geschäft bedeuten, sind für Messepavillons die Vitrinen. Ihre Aufgabe ist es, Passanten von der Straße in ein Geschäft zu locken und sie in Kauflaune zu versetzen. Dies ist eine große Herausforderung, da Passanten, unternehmen sie nicht bewusst einen Einkaufsbummel, meist in Gedanken mit ihrem Ziel oder sonstigen Ideen beschäftigt sind.[367] Dies ist wohl ein großer Unterschied zu Messebesucherinnen und -besuchern, die bewusst eine

[363] o.a., 57 Millionen besuchen die Weltausstellung, (Die Presse, 16.10.1965, S 4).
[364] o.a., Österreich-Pavillon in New York verkauft, Salzburger Nachrichten, 16.10.1965, S 9 und Specht 2011.
[365] Mang 2007, S 144.
[366] Mang 2007, S 144.
[367] Herbert N. Casson nach Bowlby 2000, S 58. (Herbert N. Casson, Window Display Above All, The Efficiency Magazine, London 1934).

Messe besichtigen um sich über die neuesten Entwicklungen zu informieren. Dennoch ist es natürlich Aufgabe eines Planers oder einer Planerin, die Messepavillons und -stände so zu gestalten, dass sie die Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Hier setzt Cermak mitunter bewusst das Abschließen nach Außen ein, um die Neugier der Besucherinnen und Besucher zu wecken, was im Gegensatz zur sonst üblichen Auslagengestaltung steht. Dieser psychologische Effekt ist auch im Zusammenhang mit dem ausgewogenen Verhältnis von Anspannung und Entspannung zu sehen, das für eine erfolgreiche Verkaufssituation relevant ist. Der Kunde soll sich entspannen, aber nicht langweilen, sein Interesse soll geweckt werden.[368] Eine weitere Herausforderung ist die Produktpräsentation einer sehr breiten Warenpalette. Entsprechend der erfolgreichen Shopgestaltung wie sie Gruen bereits 1947 formuliert, setzt Cermak gekonnt konstruktive, ästhetische und psychologische Überlegungen gemeinsam mit Lichtgestaltung und sonstigen technischen Einbauten in seinen Entwürfen um.[369] An dieser Stelle sei an Cermaks zahlreiche Ladengestaltungen in Wien erinnert. Eine Weiterführung des „Wohlfühl"-Konzeptes im Bereich Messegestaltung bedeutet die Einplanung von Filmvorführungen und der Verköstigung der Besucherschaft.

Attestiert Julia Schafhauser in ihrer Arbeit über den Typus „Mall" dem Schaufenster eine „kalkulierte, surreale Performance als auch eine Abbildung der Veränderung in Mode und Gesellschaft",[370] so trifft dies nicht minder auf die Gestaltungen der Österreichischen Ausstellungen des *WIFI* zu. Gezielt wird ein Bild Österreichs kreiert und vermittelt, das mit der Realität nur wenig zu tun hat. Andererseits geben diese Ausstellungen ein Bild der wirtschaftlichen, kulturellen und gesellschaftlichen Entwicklungen wieder.

Messegestaltung der Nachkriegszeit wird als Display eingesetzt um das Österreichimage zu transportieren und greift, wie die angeführten Vergleiche zeigen, einerseits direkt auf Traditionen aus der Zwischenkriegszeit zurück, greift aber auch neue, zeitgenössische Entwicklungen auf. Zudem werden die Entwicklungen des Ladenbaus, des Möbeldesigns und der Lichttechnik aufgenommen, gleiches gilt für die Farbgebung, die einen nicht unwesentlichen Anteil an einer beschwingt erscheinenden Gestaltung hat.[371]

---

[368] Sievers 2007, S 233.
[369] Gruen 2006, S 43-44 (ursprünglich 1947 „Modernized Store Fronts").
[370] Schafhauser 2011, S 99.
[371] Leider konnte sie nur in jenen Beschreibungen berücksichtigt werden, wo sie in Plänen oder zeitgenössischen Artikeln vermerkt ist. Wenn Fotos zu den Messen dieser Zeit vorliegen, dann nur in schwarz-weiß.

In den Messeauftritten des *WIFI* der Nachkriegsjahre wird durch logistische Erfordernisse das Prinzip der Vorfertigung einzelner Bauteile und Ausstattungsgegenstände vorweggenommen, wenn auch nicht in modularer, serieller Bauweise, wie sie erst später folgen soll, obwohl offenbar bereits Fertigsysteme Seitens der Industrie angeboten werden.

Vergleicht man die verschiedenen Typologien der Messegestaltung vom Informationsstand über die Gestaltung vorgefundener Ausstellungsräume bis hin zu den freistehenden Messepavillons, ist festzustellen, dass diese nicht zwingend mit bestimmten Gestaltungsmitteln oder stilistischen Eigenschaften gekoppelt sind.[372] Trotz der geforderten Sparsamkeit wird durch bewussten Materialeinsatz und ausgefeilte Details qualitätsvolle Architektur und Ausstattung erzeugt. Den Messegestaltungen der 1950er-Jahre wohnt eine gewisse Leichtigkeit und Eleganz, manchmal auch Naivität inne. Dies entspricht auch dem Bedürfnis der Menschen dieser Zeit nach „fröhlichen, von Angst freiem Leben“[373] und dem damals bewusst kreierten Österreichbild, das durch eine kritische Auseinandersetzung mit der Vergangenheit nicht beschädigt werden durfte.

Obwohl Cermak zu einer routinierten Arbeitsweise findet, ist seinen Entwürfen immer wieder eine Experimentierfreude anzusehen. Er geht an die Aufgabe immer individuell heran und probiert neue Lösungsansätze und findet dann doch zu erprobten, gut funktionierenden Elementen zurück. Vielleicht entsteht dadurch auch ein etwas heterogenes Bild seiner Arbeit. Cermak setzt sich mit dem Architekturgeschehen seiner Zeit auseinander und nimmt bereits etablierte Strömungen und Tendenzen in seine eigene Formensprache auf. Er ist jedoch nie ein Vorreiter oder gar Avantgardist. Dies gilt nicht nur für seine architektonische Arbeit, sondern auch für seine Möbelentwürfe. Er findet praktikable Lösungen und setzt diese wiederholt ein, dies gilt beispielsweise für Eingangssituationen oder Vitrinentypen. Das fehlende Risiko in Cermaks Entwürfen, das bei temporären Architekturen zu erwarten wäre, lässt sich wohl auch auf die Wünsche und Erwartungen des *WIFI* zurückführen, aber auch auf die große Verantwortung des Architekten für einen problemlosen Aufbau vor Ort. Es ist zu bedenken, dass die

[372] Cermak setzt beispielsweise die schmalen Wandpaneele aus furniertem Holz parallel im kleinen Informationsstand, im Ausstellungsraum des Palastes der Nationen in Mailand ebenso ein, wie im freistehenden Pavillon in Paris 1956. So kommen geschwungene Formen, wie etwa beim Motorradpodest für Mailand 1957 auch im Jahr davor im Pavillon in Paris 1956 vor. Die Gestaltung von Vitrinen und Informationspulten ist unabhängig davon, ob es sich um einen Pavillon oder die Gestaltung eines vorgefundenen Raumes handelt. Sie sind zentrales Gestaltungsmittel und stehen mit dem jeweiligen Gesamtkonzept in Verbindung.

[373] o.a. Der Bau 1956 Heft 5/6, S 12.

Hälfte der Entwürfe Cermaks für das *WIFI t*atsächlich realisiert worden ist, außerdem stellt die Entwurfsarbeit auch bei abgelehnten Vorschlägen ein regelmäßiges Einkommen dar, das besonders in der Nachkriegszeit für junge Architekten nicht selbstverständlich ist.[374] Nicht zuletzt findet Cermaks Schaffen findet vor dem Hintergrund einer Moderne statt, die als gut gemeint, abgemildert,[375] angewandt,[376] moderat[377] schaumgebremst[378] gemäßigt[379], modern aber nicht neu[380] oder auch als stark vereinfachter Historismus[381] bezeichnet wird. Seine Arbeiten spiegeln das allgemeine Lavieren und die Ratlosigkeit einer Zeit wieder, zwischen dem Anknüpfen an einer internationalen Moderne und dem Verhaftetsein an rückwärtsgewandten Traditionen und Formgebungen. Diese Unschlüssigkeit versucht er mittels modischer Motive zu kaschieren und zu überdecken. Neben Karl Schwanzer, Karl Mang, Eva Mang-Frimmel, Roland Starzen dürfte Cermak einer der meist beschäftigten Messearchitekten der Nachkriegsmoderne in Österreich gewesen sein. In Summe nimmt die Tätigkeit für das *WIFI* mit über 100 Entwürfen in drei Jahrzehnten in Cermaks Schaffen einen großen Teil ein. Ladengestaltungen und Firmenadaptionen stellen ein weiteres Betätigungsfeld dar, das ihn von den 1950er-bis in die 1970er-Jahre beschäftigt. Aus diesem Umfeld entstehen Jahrzehnte wachsende Geschäftsbeziehungen, die auch einige private Aufträge ergeben.

Die Schrift spielt in Cermaks Architekturen – ähnlich wie für Haerdtl – eine große Rolle. Sie wird grafisch-integrativer Bestand der Architektur. Auch dies ist keine Neuerung, sondern probates Gestaltungsmittel der 1930er-Jahre. In den 1950er-Jahre setzt Cermak immer wieder organische, runde, geschwungene Formen gegen ansonsten geradlinige und kristalline Entwürfe. Es scheint als wolle er moderne Ansätze durch elegante Heiterkeit suggerierende Elemente entschärfen, gewissermaßen durch Blumenpodien domestizieren. Elemente zur „Milderung" der moderneren Ansätze rekurieren auch auf amerikanische Einflüsse wie beispielsweise im Falle des Informationsbereichs der Stockholmer Messe 1954 und spiegeln den konsumativ gelagerten Einfluss der USA in der österreichischen Nachkriegszeit wieder. Die neue, neutrale Ausrichtung Österreichs lässt sich durch Anlehnung an

[374] Werkverzeichnis Wilhelm Cermak im Anhang, S 252-254.
[375] Kos 2005, S 147.
[376] Kos 2005, S 147.
[377] Eiblmayr 2005, S 15.
[378] Achleitner 2005, S 151.
[379] Achleitner 2005, S 151.
[380] Podbrecky 2012, S 11.
[381] Achleitner 2005, S 151.

nordische Architekturvorbilder transportieren, wie durch den Einsatz von schlicht verarbeitetem Holz. Mit den 1960er-Jahren findet Cermak zu einer Formstrenge gerade zu einer Zeit, als das Arbeiten mit Modulsystemen in Österreich modern ist. Diese Methode wird von der Avantgarde jedoch bereits wieder kritisiert. Er arbeitet mit Rasterungen, die er mit organischen Formen kontrastiert und greift immer wieder auf Gestaltungsmittel der 1930er-Jahre zurück. Cermak behält eine inhomogene Gestaltungsweise bei, dennoch ist eine stärkere Geschlossenheit und Strenge gegenüber den zum Teil verspielten Entwürfen der 1950er-Jahre zu verzeichnen. Verschwinden die „modischen Accessoires“ wie an Nierentischchen erinnernde Präsentationspodien der 1960er-Jahren zusehends, hält Cermak dennoch an einer, in der Bauhausarchitektur verpönten, Dekoration mit Blumenpodien fest. Bei den Messegestaltungen ist die Entwicklung festzustellen, dass innerhalb eines Pavillons den Einzelausstellern immer mehr Platz zugeteilt wird und Besprechungskojen eingeplant werden. Andererseits kommen in den 1960er-Jahren vermehrt Pavillons zum Einsatz, die eher kompakt ausgeführt sind und nur über einen Besprechungsraum verfügen. Cermak hält an seiner Arbeitsweise fest und plant die Messegestaltung komplett bis ins kleinste Detail. Für die Ausführung beauftragt er durchwegs die selben Firmen und wird für das *WIFI* über Jahrzehnte zu einem zuverlässigen Partner in der Messegestaltung.

Entsprechend seiner Ausbildung, die im Kunsthandwerk beginnt und ihn später zu Oswald Haerdtl führt, der ebenfalls in seiner Tätigkeit als Architekt und Designer stets dem Kunstgewerbe verbunden ist, bleibt auch Wilhelm Cermak dieser Herangehensweise treu. Dies äußert sich in künstlerisch anspruchsvoll gestalteten Entwürfen, die von seinem zeichnerischen Können zeugen, in der detailreichen, Planung, die oft in den naturgetreuen Maßstab reicht, in der sorgfältigen Materialwahl, der ausgewogenen Komposition, der gleichwertigen Behandlung von Architektur und Design. Mit den formalen Ansprüchen Henry-Russel Hitchcocks gemessen ist Cermaks Beitrag zur Präsentation Österreichs durchaus als „modern“ zu werten – jedoch nicht als „neu“.
Unter Karl Schwanzer, Karl Mang, Eva Mang-Frimmel oder Ottokar Uhl kommt es zu Neuerungen in der Messegestaltung. Mangs orientieren sich mehr an nordischen Vorbildern, Schwanzer beschäftigt sich mit Raumwahrnehmung und lotet den Ausstellungsraum neu aus, Uhl experimentiert mit modularen Systemen. Die Aufarbeitung der ephemeren Beiträge weiterer Architekten und Architektinnen aus der Nachkriegszeit wäre wünschenswert um durch weitere Vergleiche zu neuen

Erkenntnissen zu gelangen. Hier wäre interessant einzelne Wettbewerbsvergaben nachvollziehen zu können, bzw. die Teilnehmerlisten vervollständigen zu können.

Ausblick Messegestaltung der 70er-Jahre

In den 1970er-Jahren entwickeln sich nicht nur die Fertigteilsysteme weiter, es entsteht auch ein neues Betätigungsfeld für Firmen, die Komplettlösungen für Aussteller anbieten. Neben dem Leasing von Messeständen sind die Beistellung von Messepersonal, der Transport und die Versicherung von Waren, Catering, Fotoservice, Organisation von Pressekonferenzen im Programm enthalten. Nebenbei wird auch die Einsparung des Architektenhonorars beworben.[382] Nachdem es sich bei den vom *WIFI* organisierten Messebeteiligungen um Gruppenausstellungen im Sinne von Repräsentationsausstellungen handelt, die „in erster Linie Visitenkarten Österreichs [...] darstellen“[383], wird auch zu Beginn der 1970er-Jahre dennoch auf eine architektonisch anspruchsvolle Messegestaltung durch Architekten und Architektinnen Wert gelegt. Generell wird die Messebeteiligung auch damals als wichtiges Marketinginstrument eingeschätzt und Messen als internationale Marktplätze betrachtet.[384] Cermaks Schaffen bleibt auch in den 1970er-Jahren divergent. Kurz sollen hier einige Messegestaltungen vorgestellt werden um einen Ausblick auf seine weitere Entwicklung zu geben. Mit Anfang der 1970er-Jahre setzt Cermak nun auch Systeme für seine Messegestaltungen ein. Bei den Messen in London, Nürnberg und Basel kommt ein Stecksystem zum Einsatz, das Ständer mit wabenförmigen Ablageplatten in gewünschter Höhe kombinieren lässt. Manche Messegestaltungen, wie die für Nürnberg 1973 oder Interfex sind von der beliebig kombinierbaren Wabenform, die zeitgenössisch eine beliebte Gestaltungsform darstellt, dominiert.[385] Die vorliegenden Abbildungen zeigen zudem eine äußerst

[382] Rlb. 1971 S o.a. Archiv der *WKO.*

[383] Bundeskammer Wien PBK Fachzeitschriftendienst 2.10.1970 Nr. 39. (Bibliothek WKO 2151 Allg21-31, 1970-1981).

[384] o.a. „Messen-Ausstellungen...Kontaktplätze der Weltwirtschaft“ in: Die Wirtschaft, Archiv der *WKO* Wien, S 11-12.

[385] Das Motiv der Waben ist in den späten 1960er- und frühen 1970er-Jahren auch in einer größeren architektonischen Form zu finden. Josef Lackner setzt 1968 bis 1970 eine achteckige Form als zentralen Gebetsraum in der Pfarrkirche Glanzing um. (Schwanzer 1975, S 74 und 75.) Ähnlich geht Hannes Lintl bei der Planung für die Kirche und das Seelsorgezentrum der Großfeldsiedlung vor (Schwanzer 1975, S 78 und 79).
Josef Fleischers wählt für die Fremdenverkehrsschule in der Peter-Jordan-Straße ebenfalls die sich deutlich an der Fassade ablesbaren Achtecke als Grundrissform für Klassenräume. (Schwanzer 1975, S 88 und 89.) Carl Appel und Kurt Eckel wählen für den Hörsaal der Wirtschaftsuniversität, die 1970 bis 1974 entsteht, ebenfalls einen achteckigen Grundriss. Ein Beispiel für die Verwendung diese Motivs lässt sich auch bei einer Shopgestaltung finden, etwa bei der 1970 realisierten Gestaltung von Bruno

farbkräftige Hintergrundgestaltung und in Oberkopf-Höhe geführte waagrechte „Standeinrahmungen“ (Abb. 220-222). Ganz andere Herangehensweisen zeigt Cermak für die Messegestaltung in Triest 1972, wo er auf italienische Designentwicklungen eingeht und auch in Nairobi 1975 arbeitet er mit der „vorgefundenen“ Situation und ergänzt einen bestehenden Baumbestand mit Messeständen, die in ihrer Silhouette Bäumen mit auskragenden Kronen nachempfunden sind. Neues wichtiges Erkennungsmerkmal ist das von der Wirtschaftskammer 1969 eingeführte „made in Austria“- Herkunftszeichen, das plakativ in die Messegestaltung eingebunden wird.[386]

Diese Beispiele zeigen, dass sich Cermak auch weiterhin mit den laufenden Entwicklungen befasst und sie in seine Entwürfe aufnimmt. Dies betrifft die Gestaltung und auch die technische Ausführung, in dem er nun auch mit modularen Standsystemen arbeitet. Er geht, wie die Gestaltung der Messe in Nairobi zeigt, auf den Ausstellungsort oder wie in Triest, auf das regionale Designverständnis ein.

Echerer für ein Schuhgeschäft im 3. Wiener Gemeindebezirk. (Schwanzer 1975, S 32 und 33.) Als frühere Beispiele sind Holleins Ladengestaltung für Retti (1965) oder Auböcks Entwurf für Ciro-Perlen (1968) zu nennen. In beiden Fällen liegt ein quadratischer Grundriss mit abgeschrägten Ecken vor. Harry Glück setzt Wabenformen für zwei Bürogebäude der Wiener Allianz Versicherung 1974 und 1975 ein (Schwanzer 1975, S 22 und 23).

[386] *WIFI* 2006, S 31.

10. Anhang

Quellen

Nachlass Wilhelm Cermak im Architekturzentrum Wien

Nachlass Oswald Haerdtl im Architekturzentrum Wien

Nachlass Lucca Chmel in der Nationalbibliothek Wien

Archiv der Hochschule für angewandte Kunst

Archiv der Bundeswirtschaftskammer

Interview mit Karl Mang

Persönliche Fotos von Dr. Heger, ehem. Messereferent der *WKO*

Literaturverzeichnis

Aalto 1955

Alvar Aalto, Zwischen Humanismus und Materialismus, in: Der Bau, Zentralvereinigung der Architekten (Hg.), Wien 1955, S 174-176.

Achleitner 1965

Friedrich Achleitner, Die Situation der Architektur, in: Norbert Leser (Hg.), Österreich – geistige Provinz?, Wien 1965, S 146 -165.

Achleitner 1985

Friedrich Achleitner, Wiederaufbau in Wien, Innere Stadt, Ein Stück lokale Architekturgeschichte wird besichtigt, in: Liesbeth Waechter-Böhm (Hg.), Wien 1945 davor/danach, Wien 1985, S 107-115.

Achleitner 1995

Friedrich Achleitner, Der „Aufbau“ und die Aufbrüche 1945-1975, in: Annette Becker, Dietmar Steiner, Wilfried Wang (Hg.), Österreich. Architektur im 20. Jahrhundert, München New York 1995, S 43-49.

Achleitner 1996 (1986)

Friedrich Achleitner, Besser als ihr Ruf. Zur Architektur der fünfziger Jahre, in: Friedrich Achleitner: Wiener Architektur, Wien, Köln, Weimar 1996, S 111-117.

Achleitner/Athanassiadis/Muck 2002
Friedrich Achleitner, Michael Athanassiadis und Herbert Muck, Ottokar Uhl – Architekt und Ermöglicher, Wien 2002.

Achleitner / Kos 2005
Friedrich Achleitner/Wolfgang Kos, „Von uns verachtet, von unseren Kindern gelobt“ Zur Bewertung der Nachkriegsmoderne, Friedrich Achleitner im Gespräch mit Wolfgang Kos in: Judith Eiblmayr und Iris Meder (Hg.), Moderat Modern, Erich Boltenstern und die Baukultur nach 1945, Wien 2005, S 145-153.

Achleitner 2010 (1990)
Friedrich Achleitner, Österreichische Architektur im 20. Jahrhundert, Ein Führer in vier Bänden, Wien 2010.

Appel 1957
Carl Appel, Der Architekt zwischen gestern und morgen. Vortrag gehalten im Ingenieur- und Architektenverein 19.02.1957. In: ZÖIAV – Zeitschrift des Österreichischen Ingenieur- und Architekten-Vereines, Wien 1957, S 120-123.

Appel/Jaksch/Langer 1988
Carl Appel, Walter Jaksch und Siegbert Langer, Carl Appel, Architekt zwischen gestern und morgen, Wien, Graz 1988.

Architekturzentrum Wien 2012
Architekturzentrum Wien (Hg.), Das Gold des Az W, Die Sammlung. Wien 2012.

Augenfeld 1972
Felix Augenfeld, Nachruf auf Walter Sobotka, in: Die Presse vom 24.05.1972, S 5.

AWO 2007
Außenwirtschaft Österreich (AWO) der Wirtschaftskammer Österreich, 60 Jahre Außenwirtschaft Österreich (AWO) 1946-2007, Wien 2007.

Barr Jr. 1932 (1966)
Alfred H. Barr Jr., Vorwort, in: Henry-Russell Hitchcock, Philip Johnson, Der Internationale Stil (1932), Braunschweig, Wiesbaden 1985, S 22-23.

Baudelaire 1989
Charles Baudelaire, Sämtliche Werke / Briefe in acht Bänden, in: Friedrich Kemp, Claude Pichois (Hg.), Bd. 5: Aufsätze zur Literatur und Kunst 1857-1860, München, Wien 1989.

Baudelaire
https://fr.wikisource.org/wiki/Le_Peintre_de_la_vie_moderne/IV S 69. (letzter Zugriff 09.07.2015).

Boeckl 1995
Matthias Boeckl (Hg.), Visionäre und Vertriebene (Ausst.Kat.), Berlin 1995

Bowlby 2000
Rachel Bowlby, Carried Away, The Invention of Modern Shopping, London 2000.

Brandstetter 2008/1 (2013)
Jutta Brandstetter, Georg Lippert: http://www.architektenlexikon.at/de/361.htm, 2008. (letzter Zugriff 28.07.2015).

Brandstetter 2008/2 (2013)
Jutta Brandstetter, Adolf Loos: http://www.architektenlexikon.at/de/362.htm, 2008. (letzter Zugriff 03.08.2015).

Cermak 1990
Wilhelm Cermak (Hg.), Hochschule für angewandte Kunst in Wien, Meisterklasse für Gestaltungslehre – Werkerziehung – Institut für Modellbau, Wilhelm Cermak, Wien 1990.

Czech / Mistelbauer 1977
Hermann Czech und Wolfgang Mistelbauer, Das Looshaus, Wien 1977.

Drosdowsky 1989
Günther Drosdowsky, Duden Etymologie, Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache, Mannheim, Wien, Zürich 1989.

Ed. H. 1959
Ed.H., En septembre, le comptoir suisse celebrera son 40° anniversaire, in: Le nouveau conteur vaudois et romand, 1959. nach: http://retro.seals.ch/cntmng?pid=cov-002:1959:86::466 der ETH Zürich (letzter Zugriff 25.08.2015).

Eiblmayr / Meder 2005
Judith Eiblmayr und Iris Meder (Hg.), Moderat Modern, Erich Boltenstern und die Baukultur nach 1945, Wien 2005.

Eiblmayr 2005
Judith Eiblmayr, Moderat Modern – Leben und Werk des Architekten Erich Boltenstern, in: Moderat Modern, Erich Boltenstern und die Baukultur nach 1945, Judith Eiblmayr und Iris Meder (Hg.) Wien 2005, S 15-25.

Feher 2012
Maria-Luise Feher, Das Österreichische Museum für Kunst und Industrie im Austrofaschismus (1933-1938), Dipl. Uni Wien 2012.

Felber / Krasny / Rapp 2000
Ulrike Felber, Elke Krasny, Christian Rapp, smart exports. Österreich auf den Weltausstellungen 1851-2000, Wien 2000.

Feuerstein 1988 (1958)
Günther Feuerstein, Thesen zu einer inzidenten Architektur 1958 in: Visionäre Architektur, Wien 1958/1988, Günther Feuerstein (Hg.), Berlin 1988, S 51-54.

Fischer 2015
Karl Fischer (Hg.), Wien 1609, Ansichten aus der Vogelperspektive von Jacob Hoefnagel, Schleinbach 2015.

Forsthuber 1991
Sabine Forsthuber, Moderne Raumkunst, Wiener Ausstellungsbauten von 1898 bis 1914, Wien 1991.

Frank 1926
Josef Frank, Formprobleme, in: Der Aufbau. Monatszeitschrift für den Wiederaufbau, Stadtbauamt der Stadt Wien (Hg.), Wien 1926, S 59-62.

Freyer 2013 (2015)
Christoph Freyer, Roland Rainer: http://www.architektenlexikon.at/de/1393.htm, 2013. (letzter Zugriff 28.07.2015).

Giroud 1993
Jean-Charles Giroud, Hans Erni, Die Plakate 1929-1992, Bern 1993.

Gruen 2006 (1947)
Victor Gruen, Modernized Store Fronts, from The Retail Store oft he Future News, July 9, 1947, in: Anette Baldauf und Dorit Magreiter, Der Gruen Effekt, Die Stadt als Bühne, Wien / Detroit 2006 S 43-49.

Haerdtl 2000 (1950)
Oswald Haerdtl, Kunsthandwerk und Ausstellungstechnik, in: Oswald Haerdtl, Architekt und Designer, 1899-1959, Adolf Stiller, Salzburg 2000.

Hald 1955
Arthur Hald (Red.), Form, Svenska Slöjdföreningens Tidskrift, (Organ för konstindustri, konsthantverk och hemslöjd), Stockholm 1955.

Hausegger / Keplinger 2012 (2014)
Gudrung Hausegger und Monika Keplinger: Wilhelm Cermak: http://www.architektenlexikon.at/de/1368.htm, 2012. (letzter Zugriff 28.07.2015).

Hauser 2001
Susanne Hauser, Ephemeres und Monumentales. Versuch über Materialität und Architektur im 20. Jahrhundert, In: Wolkenkuckucksheim, Cloud Cookoo Land. Internationale Zeitschrift für Theorie und Wissenschaft der Architektur Ausgabe 2/2001; http://www.cloud-cuckoo.net/openarchive/wolke/deu/Themen/011/Hauser/ (letzter Zugriff 16.06.2015).

Hedqvist 2002
Hedvig Hedqvist, 1900 – 2002, Svensk form, Internationell design, Stockholm 2002.

Hermann 1975
Siegfried Hermann, Wiener Bauten 1956 bis 1975, in Karl Schwanzer (Hg.) Wiener Bauten 1965 bis 1975, Wien 1975, S 2-3.

Hermann/Matschinger 1998
Ursula Hermann und Arno Matschinger, Herkunftswörterbuch, Etymologie, Geschichte, Bedeutung, Gütersloh 1998.

Hochschule für angewandte Kunst / Spalt 1978
Hochschule für angewandte Kunst / Johannes Spalt, Oswald Haerdt, 1899-1959, Wien 1978.

Hochschule für angewandte Kunst 1990
Hochschule für angewandte Kunst, Meisterklasse für Gestaltungslehre – Werkerziehung – Institut für Modellbau. Wilhelm Cermak, Wien 1990.

Hofer 2006
Gabriele Hofer, Lucca Chmel, Architekturfotografie 1945-1972, Zur Repräsentation österreichischer Nachkriegsmoderne im fotografischen Bild, Wien 2006.

Hundertwasser 1988 (1958)
Friedensreich Hundertwasser, Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur 1958, in: Günther Feuerstein, Visionäre Architektur, Wien 1958/1988, Berlin 1988, S 47-50.

Kaiser 2005
Gabriele Kaiser, Noch nicht vor – nicht mehr zurück, Architektur im Wiederaufbau, in: Eva B. Ottillinger (Hg.), Möbeldesign der 50er Jahre, Wien im internationalen Kontext, Wien 2005, S 21-39.

Kaiser / Platzer 2006
Gabriele Kaiser und Monika Platzer, a_schau. Architektur in Österreich im 20. und 21. Jahrhundert, Basel, Boston, Berlin 2006.

Kidder Smith 1962
George Everard Kidder Smith, The new Architecture of Europe, Harmondsworth 1962.

Kos 1994
Wolfgang Kos, Eigenheim Österreich, Zu Politik, Kultur und Alltag nach 1945, Wien 1994.

Kos / Gleis 2014
Wolfgang Kos und Ralph Gleis (Hg.), Experient Metropole 1873: Wien und die Weltausstellung, Wien 2014.

Kramar 2003
Maria Kramar, Erich Boltenstern, Ein Architekt des Wiederaufbaus, Diss. 2003.

Kristan 2004
Markus Kristan, Bauten auf dem Messegelände im Prater. 1873 bis 1970, in: Messe Wien, Markus Kristan (Red.), Wien, New York 2004, S 126-192.

Kristan 2005
Markus Kristan, Pavillonarchitektur der Wiener Messe nach dem Zweiten Weltkrieg, in: Moderat Modern, Erich Boltenstern und die Baukultur nach 1945, Judith Eiblmayr und Iris Meder (Hg.), Salzburg 2005, S 165-177.

Kristan 2007
Markus Kristan, Karl und Eva Mang, Porträt, in: Architektur der Stille, Karl Mang, Wien 2007, S 13-30.

Kultermann 1967
Udo Kultermann, Architektur der Gegenwart, Baden-Baden 1967.

Kurrent 2001
Friedrich Kurrent, Einige Häuser, Kirchen und dergleichen, Wien 2001.

Kuzmany 2009
Marion Kuzmany (Hg.), Carl Auböck, Carl Auböck 1924-1993; Architekt – Gestalten der modernen Welt; architect – design for modern living, Salzburg, Wien u.a. 2009.

Lackner 2002
Josef Lackner, Monika Abendstein (Red.), Josef Lackner, Salzburg 2002.

Lippert 1983
Georg Lippert, Georg Lippert, Bauten – buildings, Wien 1983.

Lohse 1953
Richard Paul Lohse, Neue Ausstellungsgestaltung, Zürich 1953.

Loos 1898 (2010)
Adolf Loos, Interieurs, Ein Präludium, 1898, in: Adolf Opel (Hg.), Adolf Loos, Gesammelte Schriften, Wien 2010, S 68 - 74.

Loos 1910 (2010)
Adolf Loos, Architektur (1910), in: Adolf Opel (Hg.), Adolf Loos, Gesammelte Schriften, Wien 2010, S 391- 404.

Magistrat der Stadt Wien, MA 19, 2012
Brno-Wien, Entwicklung einer Bewertungsmethodik der Architektur von 1945 bis 1979, Magistrat der Stadt Wien, MA 19, Wien, Brno 2012.

Mang 1978,
Karl Mang, Geschichte des Modernen Möbels, Stuttgart 1978.

Mang 2007
Karl Mang, Architektur der Stille, Wien, Köln, Weimar, 2007.

Manoschek 1995
Walter Manoschek, Verschmähte Erbschaft, Österreichs umgang mit dem Nationalsozialismus 1945 bis 1955, in: Österreich 1945-1995, Gesellschaft-Politik – Kultur, Reinhard Siedler, Heinz Steinert, Emmerich Tálos (Hg.), Wien 1995, S 94–106.

McQuaid 1996
Matilda McQuaid, Lilly Reich, Designer and Architect, 1996, New York 1996.

Nierhaus 1994
Irene Nierhaus, Jeden Millimeter Sinn, in: Margarete Schütte-Lihotzky, Erinnerungen aus dem Wiederstand, Das kämpferische Leben einer Architektin von 1938 -1945, Margarete Schütte-Lihotzky, Wien 1994, S 17-32.

Noesgen 1961
Rudolf Noesgen, Nationale Pavillons nicht „unter einem Dach“, Österreich gibt Impulse für neue Ideen – Informationsstände genügen nicht, in: Die Presse, 02.12.1961, Wien, S 11.

o.a. Der Bau 1951
o.a., Ein Zweifamilienhaus, in: Der Bau, Zentralvereinigung der Architekten Österreichs (Hg.), Wien 1951, S 54 und 55.

o.a. Der Bau 1952
o.a., Wiener Ladenbauten, in : Der Bau, Zentralvereinigung der Architekten Österreichs (Hg.), Wien 1952, S 28 - 31.

o.a. Der Bau 1953
o.a., Zwei Ladenbauten, in: Der Bau, Zentralvereinigung der Architekten Österreichs (Hg.), Wien 1953, S 114.

o.a. Der Bau 1953
o.a., In aller Welt, in: Der Bau, Zentralvereinigung der Architekten Österreichs (Hg.), Wien 1953, S 195 - 201.

o.a. Der Bau 1955
o.a., Energie-Ausstellung, in: Der Bau, Zentralvereinigung der Architekten Österreichs (Hg.), Wien 1955, S 11.

o.a. Der Bau 1955
o.a., „Espresso“, in: Der Bau, Zentralvereinigung der Architekten Österreichs (Hg.), Wien 1955, S 77.

o.a. Der Bau 1955
o.a., An der Seine, bei Palmen und bei Schnee, in: Der Bau, Zentralvereinigung der Architekten Österreichs (Hg.), Wien 1955, S 224-227.

o.a. Der Bau 1956
o.a., Ausstellung als Ventil, in: Der Bau, Zentralvereinigung der Architekten Österreichs (Hg.), Wien 1955, S 108-113.

o.a. Der Bau 1959
o.a., Besuch in Düsseldorf, in: Der Bau, Zentralvereinigung der Architekten Österreichs (Hg.), Wien 1959, S 258-259.

o.a. Der Bau 1960
o.a., In Lausanne und Paris, in: Der Bau, Zentralvereinigung der Architekten Österreichs (Hg.), Wien, 1960 S 82-84.

Oechslin 1984
Werner Oechslin und Anja Buschow, Festarchitektur, Stuttgart 1984.

o.a. Internationale Wirtschaft 1954
o.a., Probleme des europäischen Messewesens, in: Internationale Wirtschaft, 04.06.1954, S
o.a., Bibliothek der Wirtschaftskammer Österreich (2304, Allg. 21-23, 1951-1963).

Oláh 2011
Stefan Oláh, Österreichische Architektur der fünfziger Jahre, Salzburg 2011.

Olbrich 1993
Harald Olbrich (Hg.), Lexikon der Kunst Bd.5, München 1993.

Örley 1921
Robert Örley, Die Wiener internationale Messe im Herbst 1921, in: Dagobert Frey (Red.), Der Architekt, Monatsheft für Bau- und Raumkunst, XXIV. Jahrgang, Wien 1921, S 49-61.

Österreichisches Bundesdenkmalamt 2012
Österreichisches Bundesdenkmalamt (Hg.), Modern, aber nicht neu – Architektur nach 1945 in Wien, Wien 2012.

Ottillinger 2005
Eva B. Ottillinger, Kontinuität und Neubeginn, Wiener Möbeldesign im internationalen Kontext, in: Eva B. Ottillinger (Hg.), Möbeldesign der 50er Jahre, Wien 2005, S 41 – 87.

Platzer 2015
Monika Platzer, Schatten der Vergangenheit, Wien nach 1945. Eine zweite Fassung der „Perle"?, in: Ingrid Holzschuh, *Az W* (Hg.), „Wien. Die Perle des Reiches" Planen für Hitler, Zürich 2015, S 48-66.

Podbrecky 2012
Inge Podprecky, Modern, aber nicht neu, in: Modern, aber nicht neu – Architektur nach 1945 in Wien, Österreichisches Bundesdenkmalamt (Hg.), Wien 2012, S 11- 35.

Prokop 2005 (2007)
Ursula Prokop, Karl Ehn: http://www.architektenlexikon.at/de/102.htm, 2005 (2007) (letzter Zugriff 21.09.2015).

Prokop 2007
Ursusa Prokop, Lois Welzenbacher: http://www.architektenlexikon.at/de/680.htm, 2007 (letzter Zugriff 28.07.2015).

Prokop 2008 (2011)
Ursula Prokop, Josef Hoffmann: http://www.architektenlexikon.at/de/234.htm, 2008 (letzter Zugriff 28.07.2015).

Rainer / Prachensky 1988 (1958)
Arnulf Rainer und Markus Prachensky, Architektur mit den Händen 1958, in: Günther Feuerstein (Hg.), Visionäre Architektur, Wien 1958/1988, Berlin 1988, S 47.

Rainer 2003
Roland Rainer, Das Werk des Architekten 1927-2003, Wien 2003.

Reclam 2008
Philipp Reclam jun. GmbH & Co (Hg.), Kleines Wörterbuch der Architektur, Stuttgart 2008.

Rigele 1994
Georg Rigele, Kulturschock am Lande. Tourismus und Fremdenverkehr in Österreich in den dreißiger Jahre, in: Jan Tabor (Hg.), Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei, Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922-1956 (Kat. Ausst. Künstlerhaus, Wien 1994), Baden 1994, S 252-259.

Rlb. 1971
Rlb., Müssen Messestände so teuer sein? Domingo KG nimmt dem Kunden alle Arbeit ab, in: Handelsblatt Düsseldorf, 23. Dezember 1971, *WKO*-Archiv.

Roth 1960
Alfred Roth, Von der Schönheit der Architektur, Architektur - Mathematik – Geometrie, in: Der Bau, Zentralvereinigung der Architekten Österreichs (H.g.), 1960, S 232-233.

Salcher 2012
Wolfgang H. Salcher, 20er Haus 3.0 Eine sanfte Metamorphose, Die Instandsetzung und Erweiterung (2008-2011), in: in: Modern, aber nicht neu – Architektur nach 1945 in Wien, Österreichisches Bundesdenkmalamt (Hg.), Wien 2012, S 141-183.

Sandgruber 1985
Roman Sandgruber, Vom Hunger zum Massenkonsum, in: Gerhard Jagschitz und Klaus-Dieter Mulley (Hg.), die „wilden" fünfziger Jahre. Gesellschaft, Formen und Gefühle eines Jahrzehnts in Österreich, St. Pölten / Wien 1985, S 112-123.

Schafhauser 2011
Julia Schafhauser, Die Mall – Victor Gruens Traum im Exil, Masterarbeit, TU Wien, 2011.

Schmeller / Hubmann 1965
Alfred Schmeller und Franz Hubmann, Wien – Weltstadt der Geschichte, Zürich 1965.

Schmidt 1955
Friedrich Karl Schmidt, Kunstgewerbe und Wohnstätten Ausstellung in Helsingborg, in: Der Bau, Zentralvereinigung der Architekten (Hg.), Wien, 1955, S 228-229.

Schreiber 2012
Oliver Schreiber, Fix und fertig, Zur Erhaltung der Fertighaussiedlung Roland Rainers, in: Modern, aber nicht neu – Architektur nach 1945 in Wien, Österreichisches Bundesdenkmalamt (Hg.), Wien 2012, S 98-101.

Schuster 1946
Franz Schuster, Die neue Ordnung in:, Stadtbaudirektion Wien (Hg.), Der Aufbau, 1. Jahrgang Juli-Dezember, Wien 1946, S 6-8.

Schwanzer 1964
Karl Schwanzer (Hg.), Wiener Bauten, 1900 bis heute, Wien 1964.

Schwanzer 1973
Karl Schwanzer, Architektur aus Leidenschaft: 25 Jahre Arbeit Karl Schwanzer, Wien 1973.

Schwanzer 1975
Karl Schwanzer (Hg.), Wiener Bauten, 1965-1975, Wien 1975.

Selle 2007
Gert Selle, Geschichte des Design in Deutschland, Frankfurt, New York 2007.

Sievers 2007
Karen Sievers, Center Science, Kunden- und Verhaltensforschung als Grundlage der Planung und Betreibung von Shopping Centern, in: Jan Wehrheim (Hg.), Shopping Malls, Interdisziplinäre Betrachtungen eines neuen Raumtypus, Stadt, Raum und Gesellschaft, Band 24, Wiesbaden 2007, S 225 - 240.

Specht 2011
Charlie Specht, Fire destroys Cockaigne Ski Area lodge in: The Buffalo News, 25.01.2011, http://www.buffalonews.com/Fire_destroys_Cockaigne_Ski_Area_ lodge_Cause_undetermined_foul_play_discounted.html (letzter Zugriff 03.08.2015)

Stalzer 2004
Alfred Stalzer, Vom Kaiserlichen Jagdrevier zum Messegelände, in: Messe Wien, Markus Kristan (Red.), Wien, New York 2004, S 114-119.

Steger 2011
Bernhard Steger, Themen der Architektur z.B. Ottokar Uhl, Wien 2011.

Steiner 1985
Dietmar Steiner, Träume und Wirklichkeit, in: Gerhard Jagschitz und Klaus Dieter Mulley (Hg.), die „wilden“ fünfziger Jahre – Gesellschaft, Formen und Gefühle eines Jahrzehnts in Österreich, St. Pölten, Wien 1985 S 124-135.

Stiller 1998
Adolf Stiller, Der Ringturm, Salzburg 1998.

Strauch / Högner 2013
Dietmar Strauch und Bärbel Högner, Konrad Wachsmann, Stationen eines Architekten, Berlin 2013.

Thévenaz 1955
Charles Thévenaz und Charles-François Thévenaz, Les nouveaux Bâtiments du comptoir suisse a Lausanne, in Bulletin technique de la Suisse romande, Organe de la Société suisse des ingénieurs et des architectes (Hg.), Lausanne, 1955, S 221-227.

Tietz 2009
Jürgen Tietz, Gehasst, geliebt, geschützt. Denkmalschutz und Nachkriegsmoderne, in: Michael Braum / Christian Welzbacher (Hg.), Nachkriegsmoderne in Deutschland. Eine Epoche weiterdenken. Basel, Boston, Berlin 2009, S 52-65.

Uhl 1966
Ottokar Uhl, Moderne Architektur, Wien von Otto Wagner bis heute, Wien 1966.

Uhl 2003
Ottokar Uhl, Gegen-Sätze, Architektur als Dialog; ausgewählte Texte aus vier Jahrzehnten, Wien 2003.

Underhill 2000
Paco Underhill, Warum Kaufen wir? Die Psychologie des Konsums, München 2000.

Wall 2005
Alex Wall, Victor Gruen, From Urban Shop to New City, Barcelona 2005.

Welzig 2003
Maria Welzig (Hg.), Die Architektur und ich. Eine Bilanz der österreichischen Architektur seit 1945 vermittelt durch ihre Protagonisten, Wien 2003.

***WIFI* 2006**

WIFI der Wirtschaftskammer Österreich, 1946-2006 60 Jahre *WIFI*, Wien 2006.

Wörle 1961

Eugen Wörle, Ist Architektur Kunst ?, in: Der Bau, Zentralvereinigung der Architekten Österreichs (Hg.), Wien 1961, S 123.

Ziak 1965

Karl Ziak (Red.), Wiedergeburt einer Großstadt, Wien 1965.

Abbildungen

Abb. 1 Wilhelm Cermak als Professor an der Hochschule für angewandte Kunst

Abb. 2 Planschränke Wilhelm Cermaks im Archiv des *Az W*

Abb. 3 Aktenschränke Wilhelm Cermaks im Archiv des *Az W*

Abb. 4 Otto Prutscher, Stand der Kunstgewerbevereins in den Hofstallungen 1921

Abb. 5 Paul Fischel und Heinz Stiller, Wiener Internationale Messe Herbst 1921, Ausstellung der A.E.G. in der Rotunde

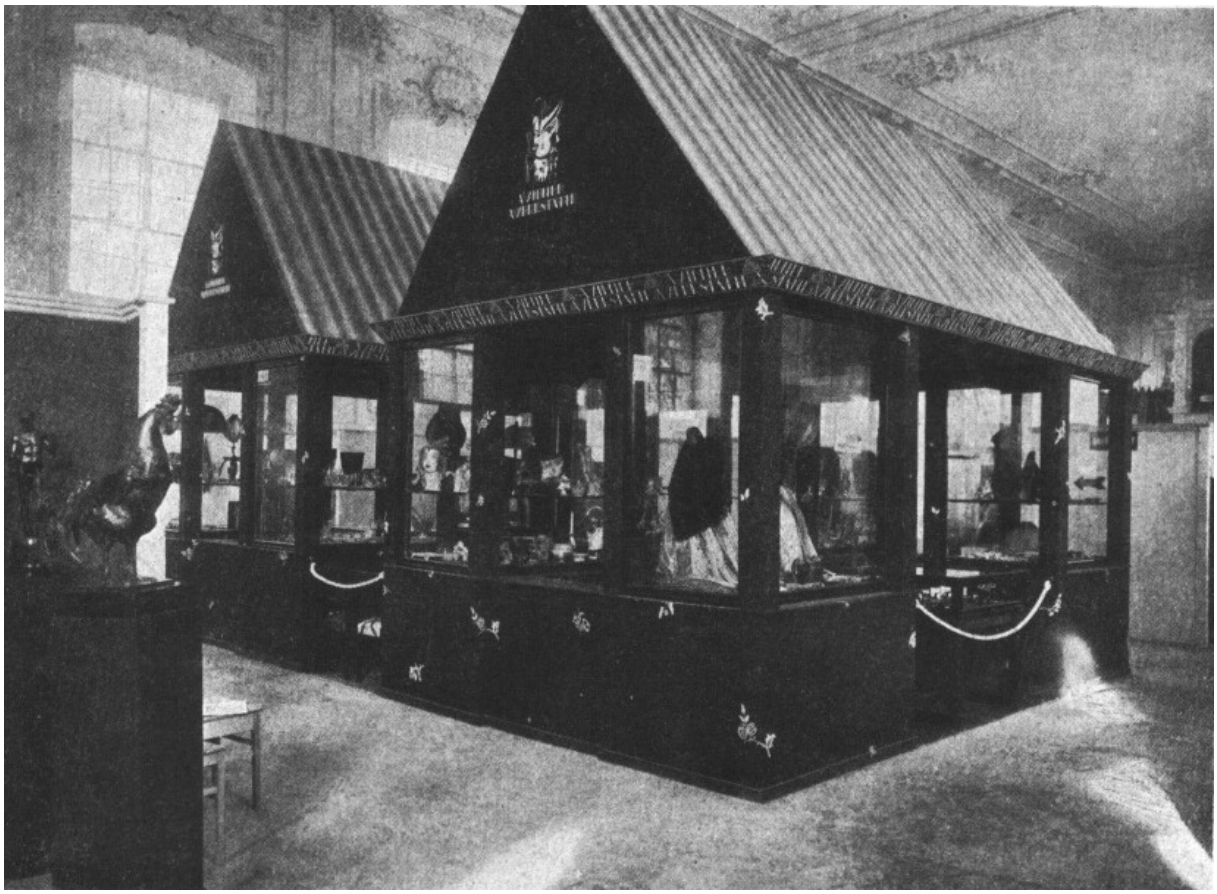


Abb. 6 Dagobert Peche, Stand der Wiener Werkstätten, Hofstallungen 1921

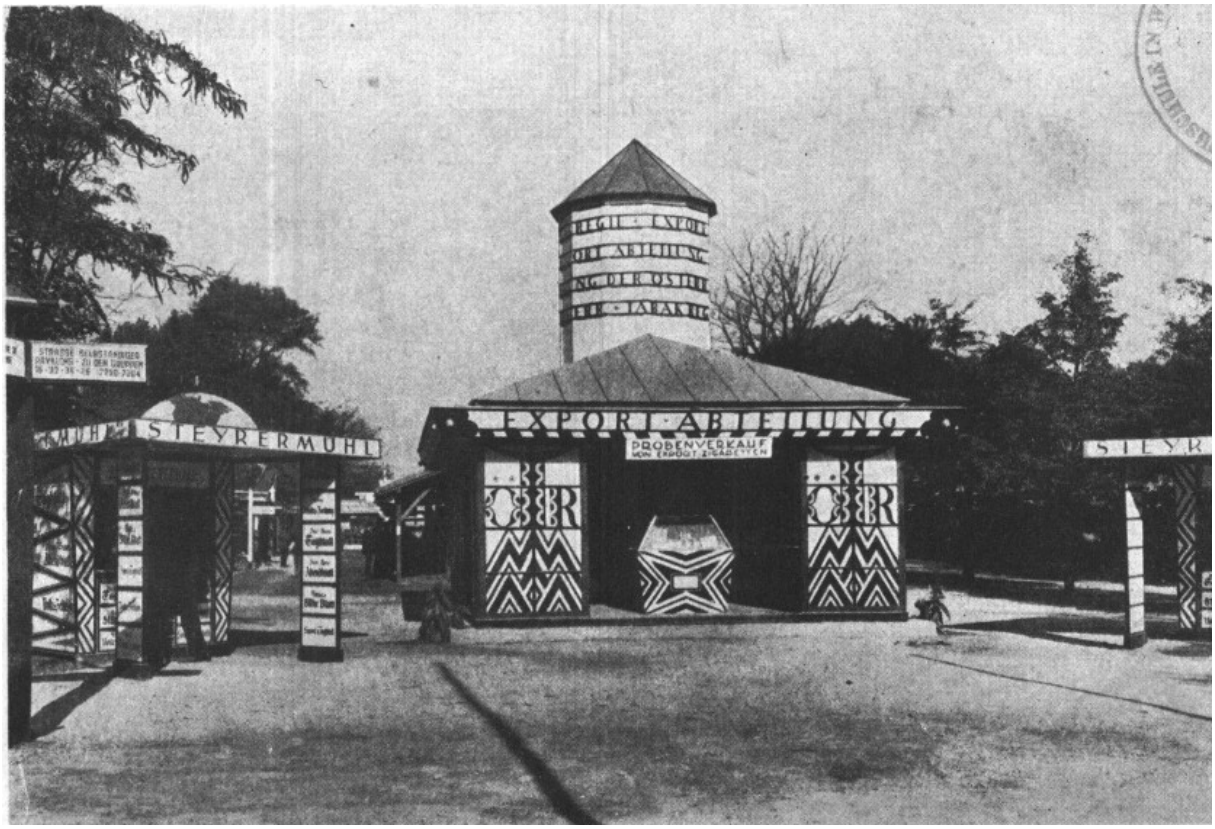


Abb. 7 Paul Fischel und Heinz Stiller, Wiener Internationale Messe Herbst 1921, Pavillon der Tabakregie

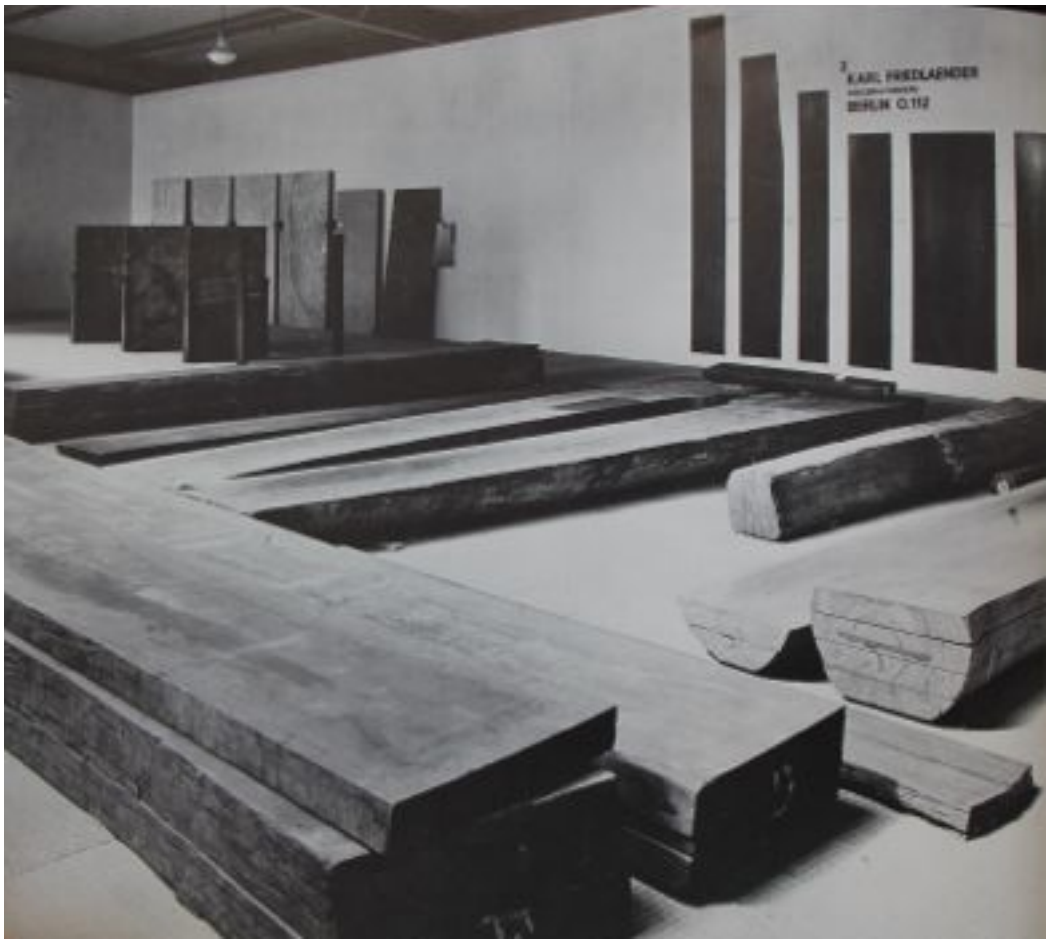


Abb. 8 Lilly Reich, Materialschau der „Die Wohnung unserer Zeit“, Berlin 1931

Abb. 9 Oswald Haerdtl, Wiener Internationale Messe 1949, Pavillon für Arabia

Abb. 10 Erich Boltenstern, Wiener Internationale Messe 1949, Pavillon für die Tischlerei Schipek 1949

Abb. 11 Karl Schwanzer, Wiener Internationale Messe 1953, Pavillon für die Kunststofffirma Schmidberger.

Abb. 12 Carl Auböck, Wiener Internationale Messe 1956, Pavillon der Arbeiterkammer Wien

Abb. 13 Wilhelm Cermak, Wiener Internationale Messe 1952, Messestand Wien für Augarten Porzellan

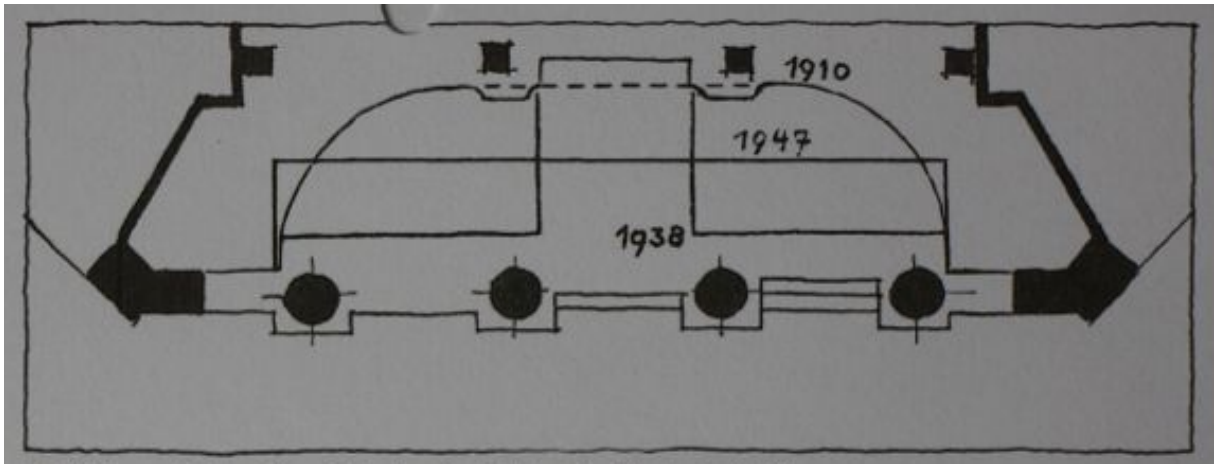


Abb. 14 Hermann Czech, Wolfgang Mistelbauer, Schematischer Vergleich der Portale in der Säulenhalle des Looshauses.

Abb. 15 Viktor Gruen, Parfumerie Bristol, Wien 1935

Abb. 16 Viktor Gruen, Lederer de Paris, 5th Avenue, New York 1939

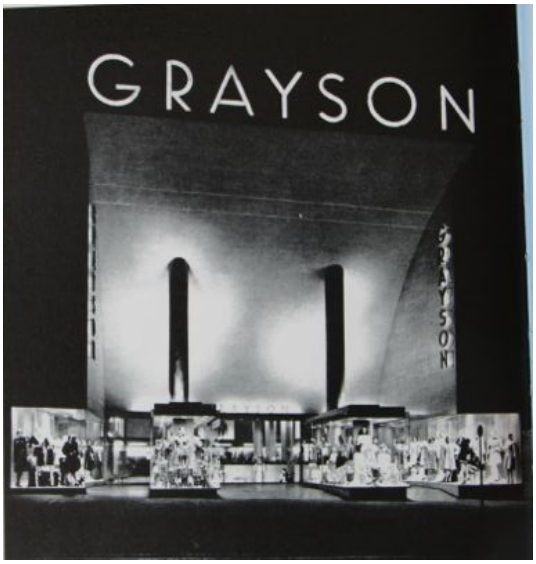


Abb. 17 Victor Gruen und Elsi Krummek Grayson's Stores, Seattle 1940

Abb. 18 V. Gruen u. Elsi Krummeck, Altmann & Kuhne, 5th Avenue, New York, 1939

Abb. 19 Karl und Eva Mang, Verkaufsgeschäft Thonet 1971, verschiebbare Auslage

Abb. 20 Oswald Haerdtl, Espresso Arabia, Kohlmarkt Wien

Abb. 21 Oswald Haerdtl, Milchpavillon im Volksgarten 1951

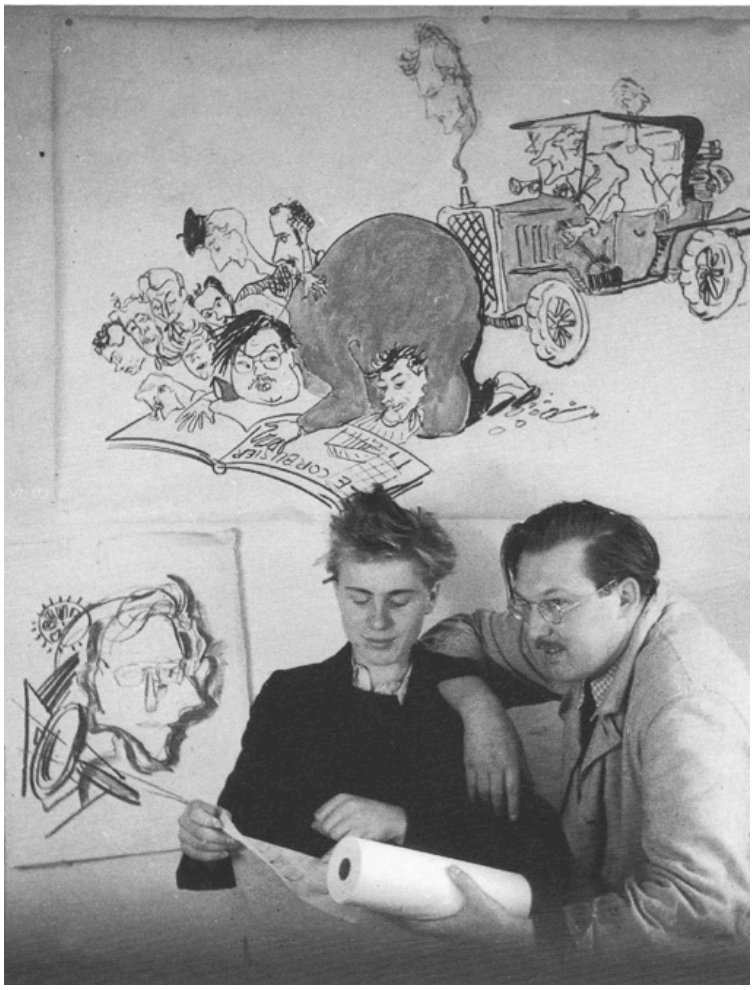


Abb. 22 Friedrich Kurrent und Josef Spalt vor der gemeinsamen Zeichnung in der Akademie der bildenden Künste, Wien 1951/52

Abb. 23 Oswald Haerdtl, Pavillon für Felten & Guilleaume 1953

Abb. 24 Karl Schwanzer, Pavillon Weltausstellung Brüssel 1958

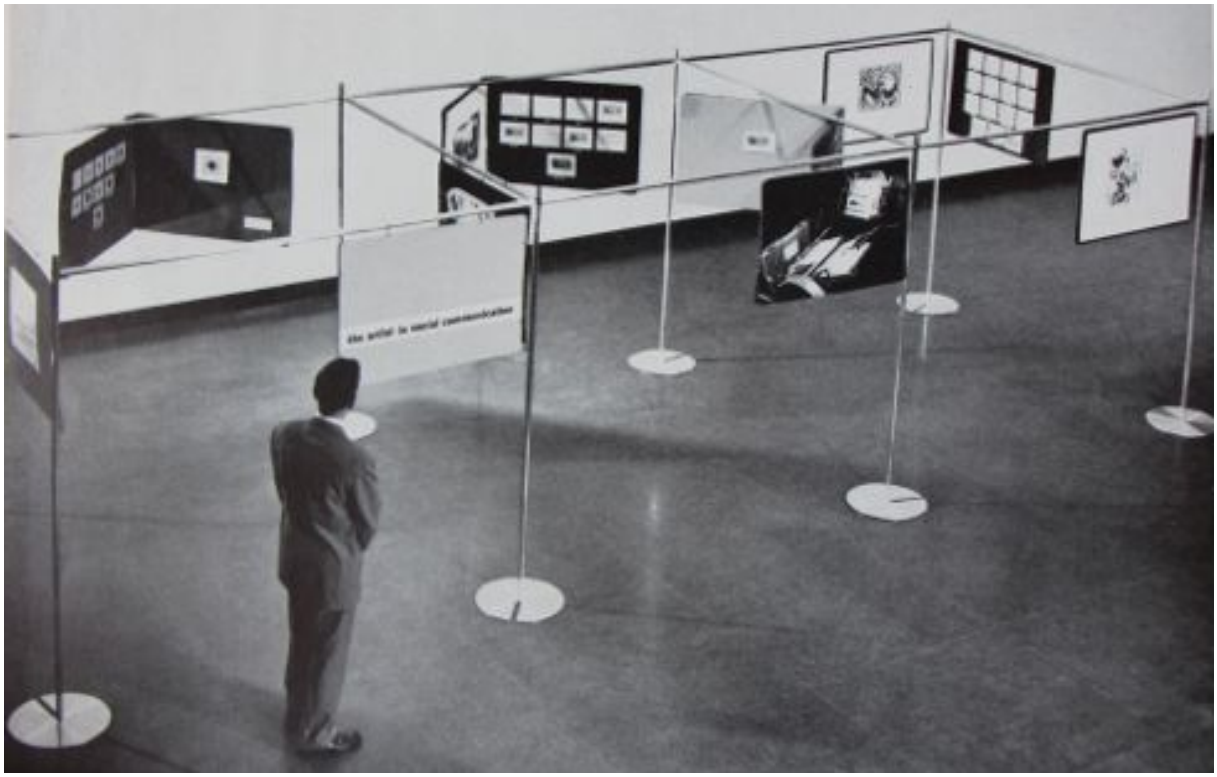


Abb. 25 George Nelson 1948 Gestaltung einer Wanderausstellung

Abb. 26 Carlo Vivarelli und E.A. Heiniger Olivetti-Büromaschinenausstellung Zürich 1948

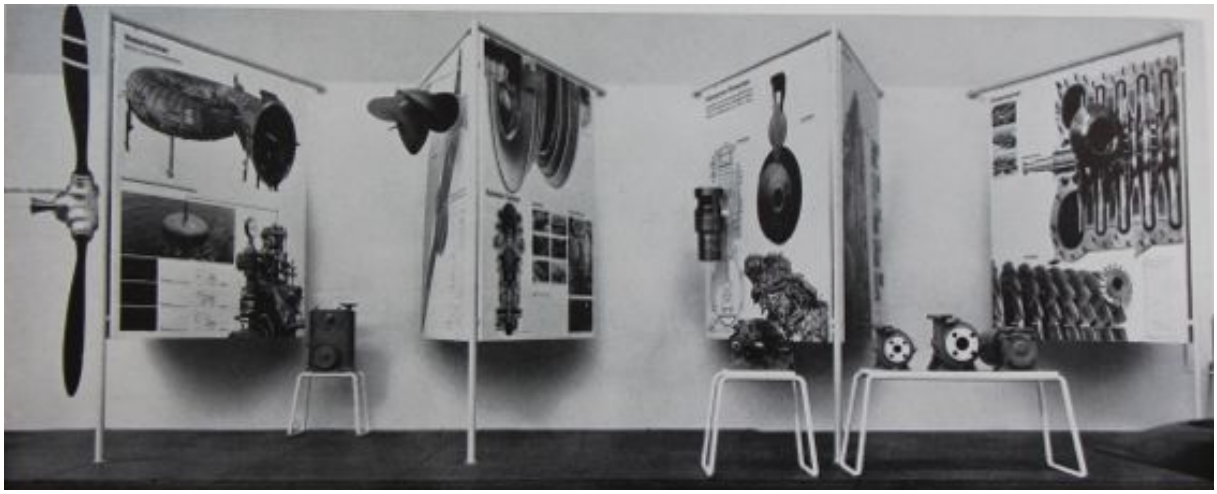


Abb. 27 Richard Lohse, Schweizer Mustermesse Basel 1948

Abb. 28 Francesco Gnecchi Ruscone ,
IX. Triennale di Milano

Abb. 29 Walter Custer, Ausstellung über den Flughafen
Zürich-Kloten 1949

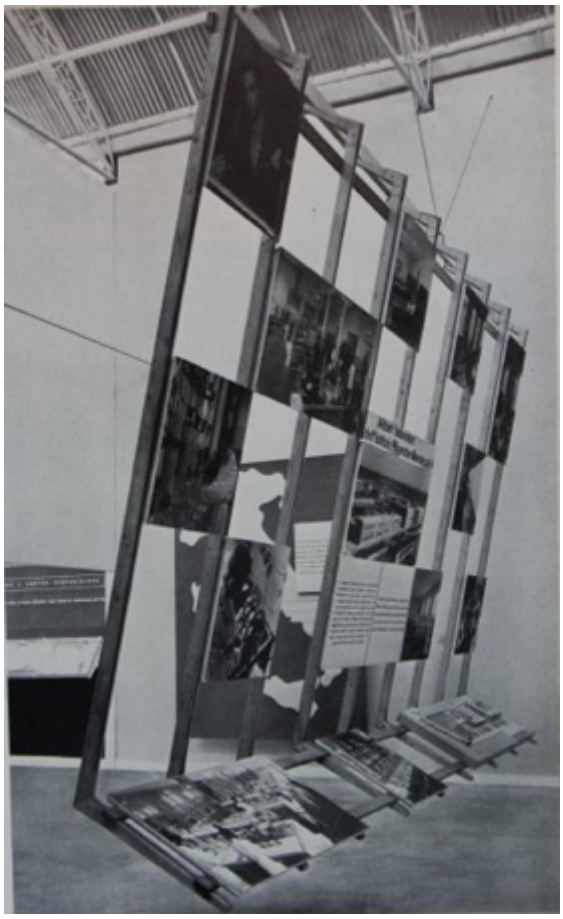


Abb. 30 Franco Albini und Giancarlo
De Carlo, Fiera di Milano 1947

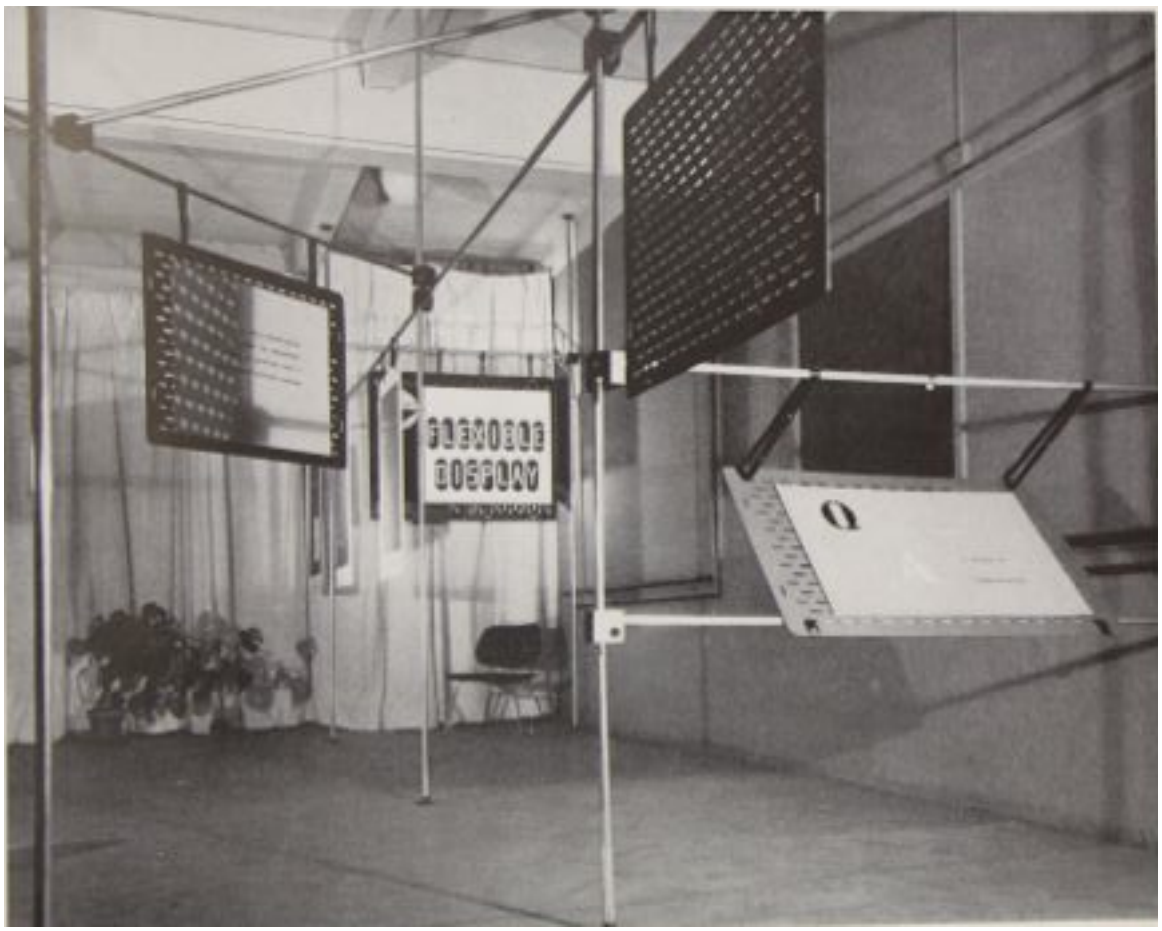


Abb. 31 Joseph Carreiro u.a., Konzept für eine Wanderausstellung 1950

Abb. 32 Boissevain & Osmond für die Building Exhibition in London 1951

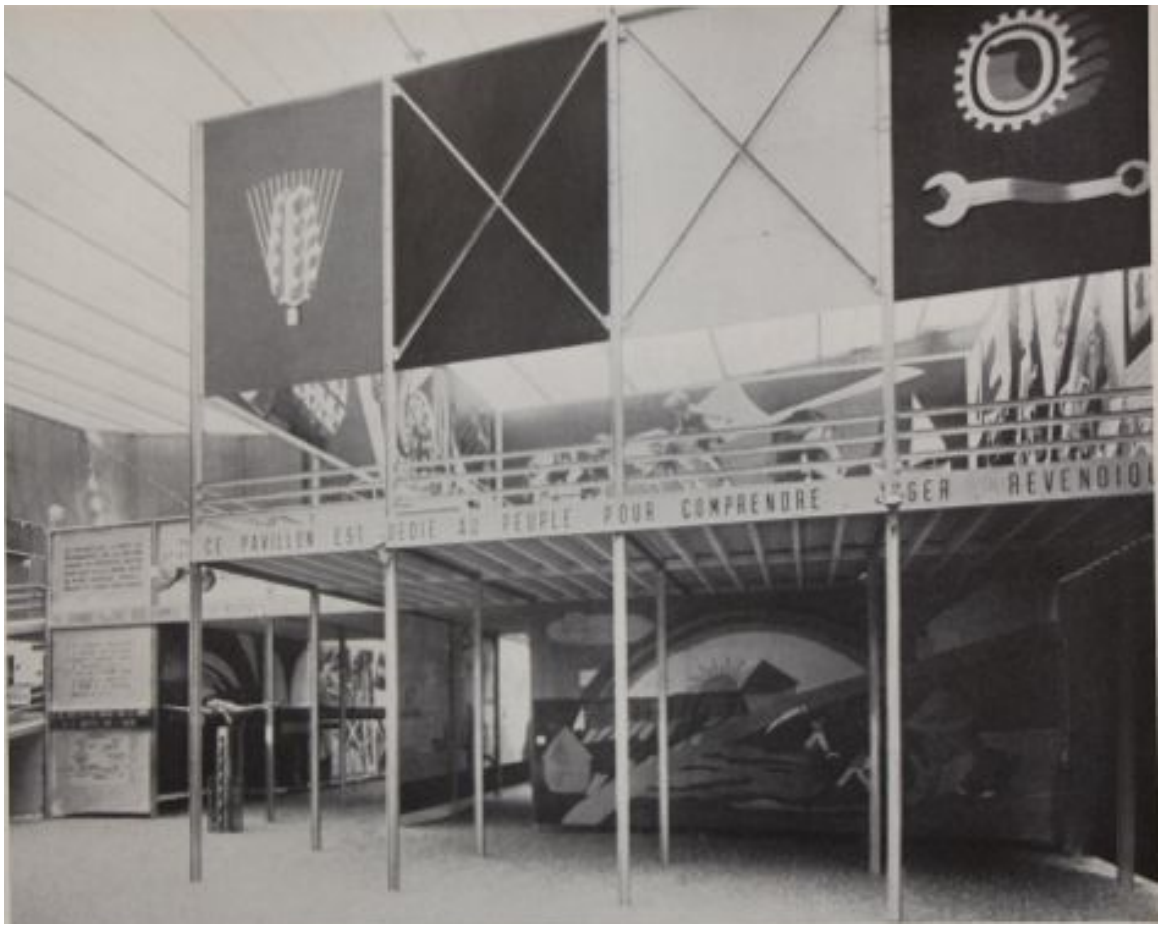


Abb. 33 Le Corbusier, Le pavillon des „Temps Nouveaux“, Exposition Internationale „Arts et Techniques“, Paris 1937

Abb. 34 Max Bill, IX. Triennale di Milano 1951

Abb. 35 Karl Schwanzer,
Energieausstellung Linz 1954

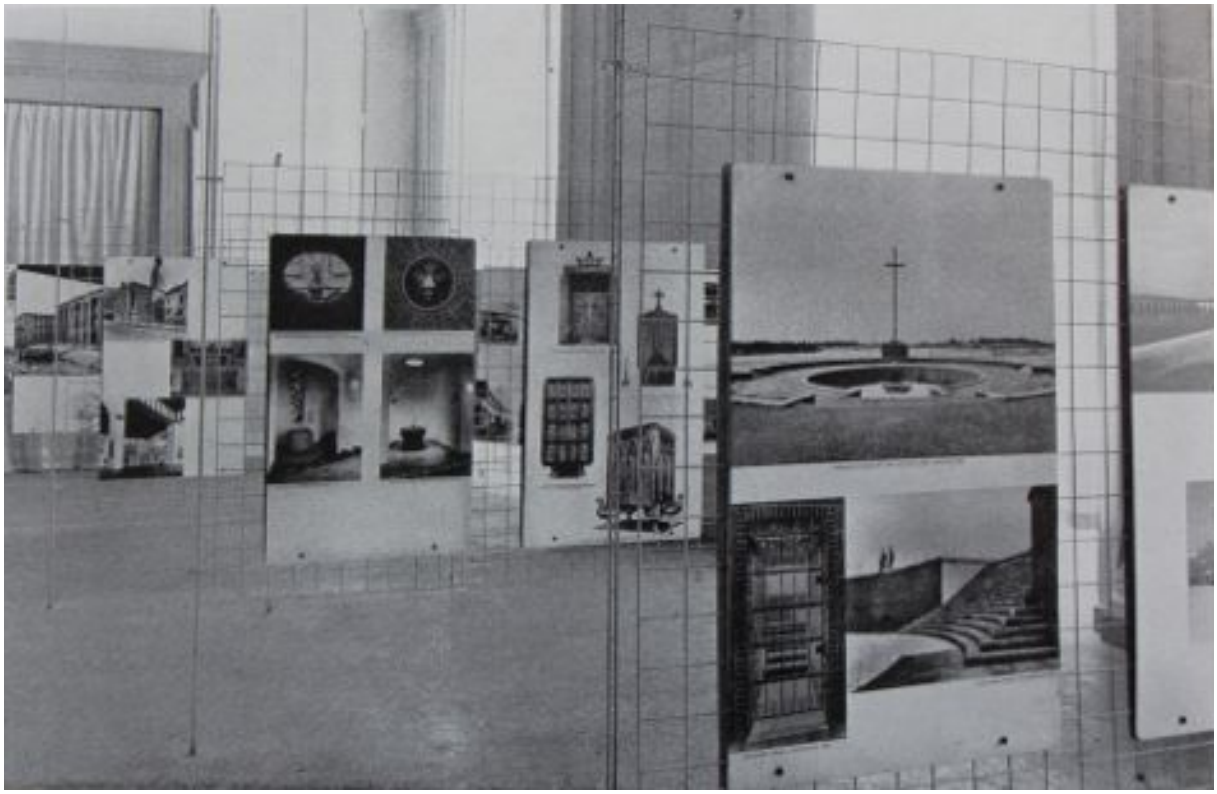


Abb. 36 Burkhard Engele und Richard Praun, Akademie der bildenden Künste Wien 1955 (?)

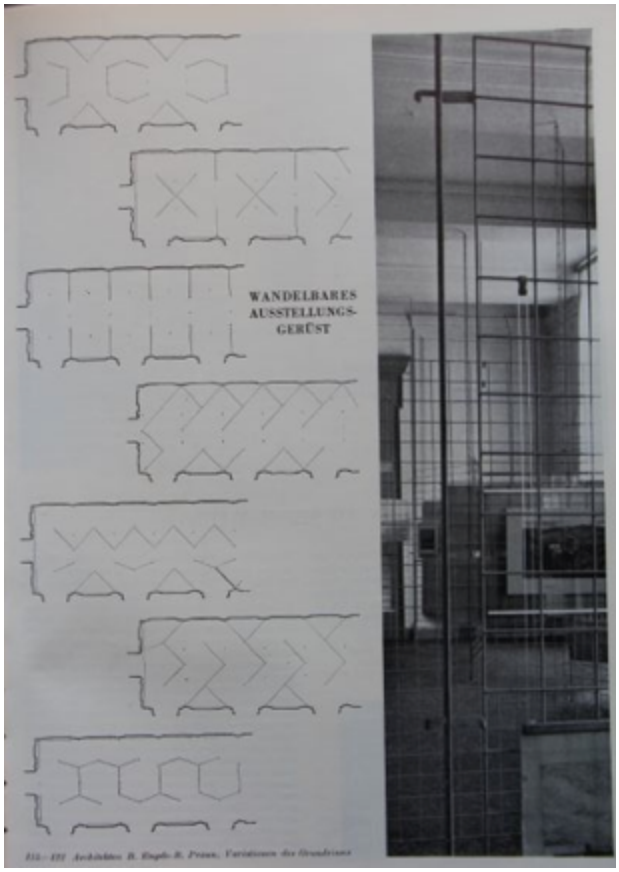


Abb. 37 Burkhard Engele und Richard Praun, Akademie der bildenden Künste Wien, Grundrissvariationen

Abb. 38 Wilhelm Cermak

Abb. 39 Wilhelm Cermak

Abb. 40 Oswald Haerdtl und Wilhelm Cermak, Messegestaltung Paris 1949

Abb. 41 Oswald Haerdtl und Wilhelm Cermak, Messegestaltung Paris 1949

Abb. 42 Oswald Haerdtl und Wilhelm Cermak, Messegestaltung Paris 1949

Abb. 43 Wilhelm Cermak, Geschäft der Anni Kunschak, Tegethoffstr. 7, 1960 Foto Lucca Chmel ÖNB

Abb. 44 Wilhelm Cermak, Geschäft der Anni Kunschak, Tegetthoffstr. 7, 1960 Foto Lucca Chmel ÖNB

Abb. 45 Wilhelm Cermak, Geschäft Steinböck, Postgasse 1, Foto Lucca Chmel ÖNB

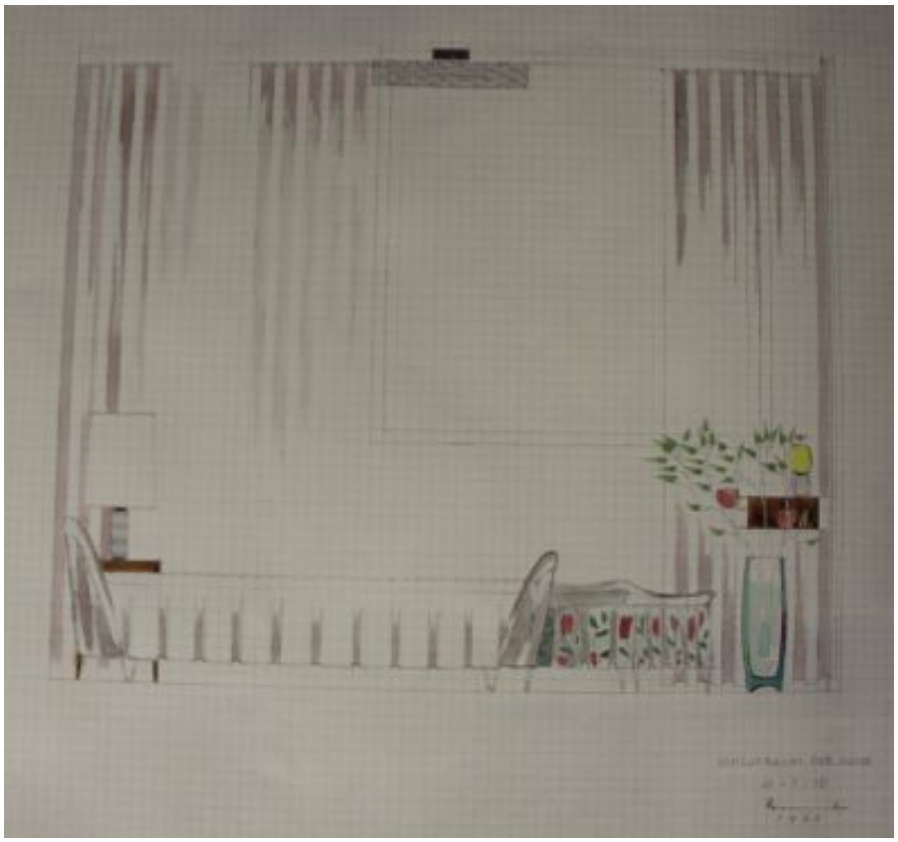


Abb. 46 Wilhelm Cermak, Schlafraum der Dame

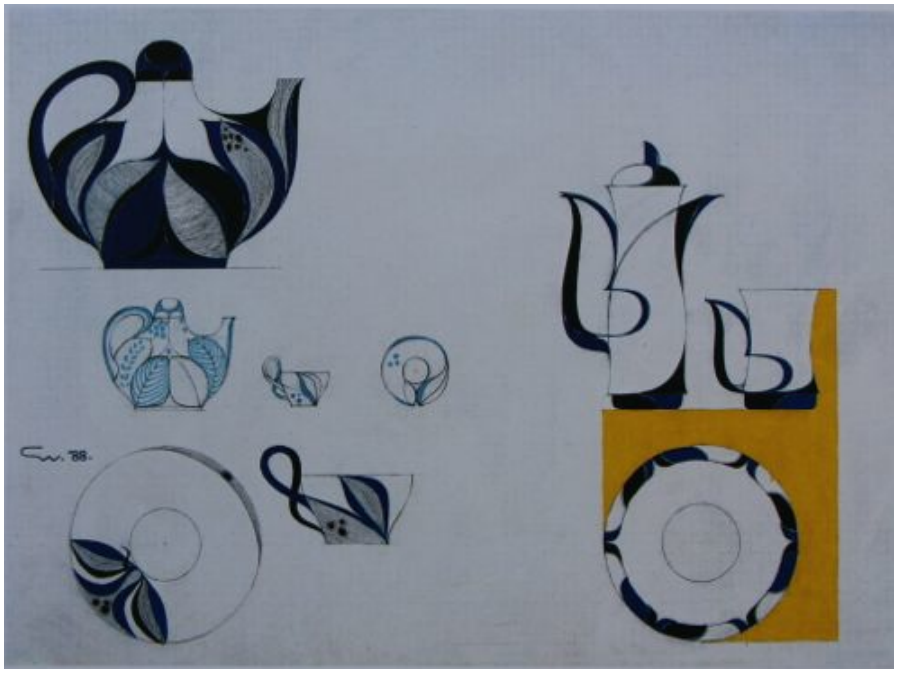


Abb. 47 Wilhelm Cermak, Kaffee- und Teeservice

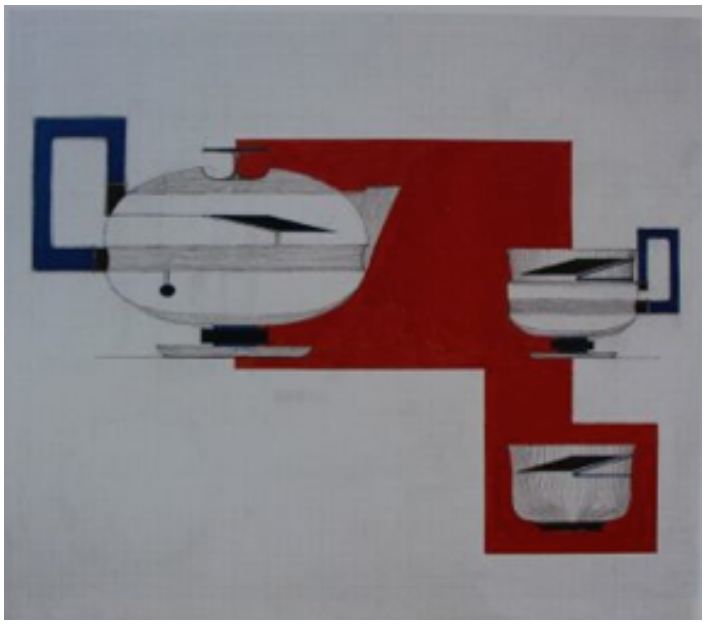


Abb. 48 Wilhelm Cermak, Teekanne o.Dat.

Abb. 49 Wilhelm Cermak, Textilentwurf o.Dat.

Abb. 50 Wilhelm Cermak, Amtskette des Rektors der Wirtschaftsuniversität Wien (Detail).

Abb. 51 Wilhelm Cermak, Amtskette des Rektors der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien

Abb. 52 CIAM-Ausstellungsfolder

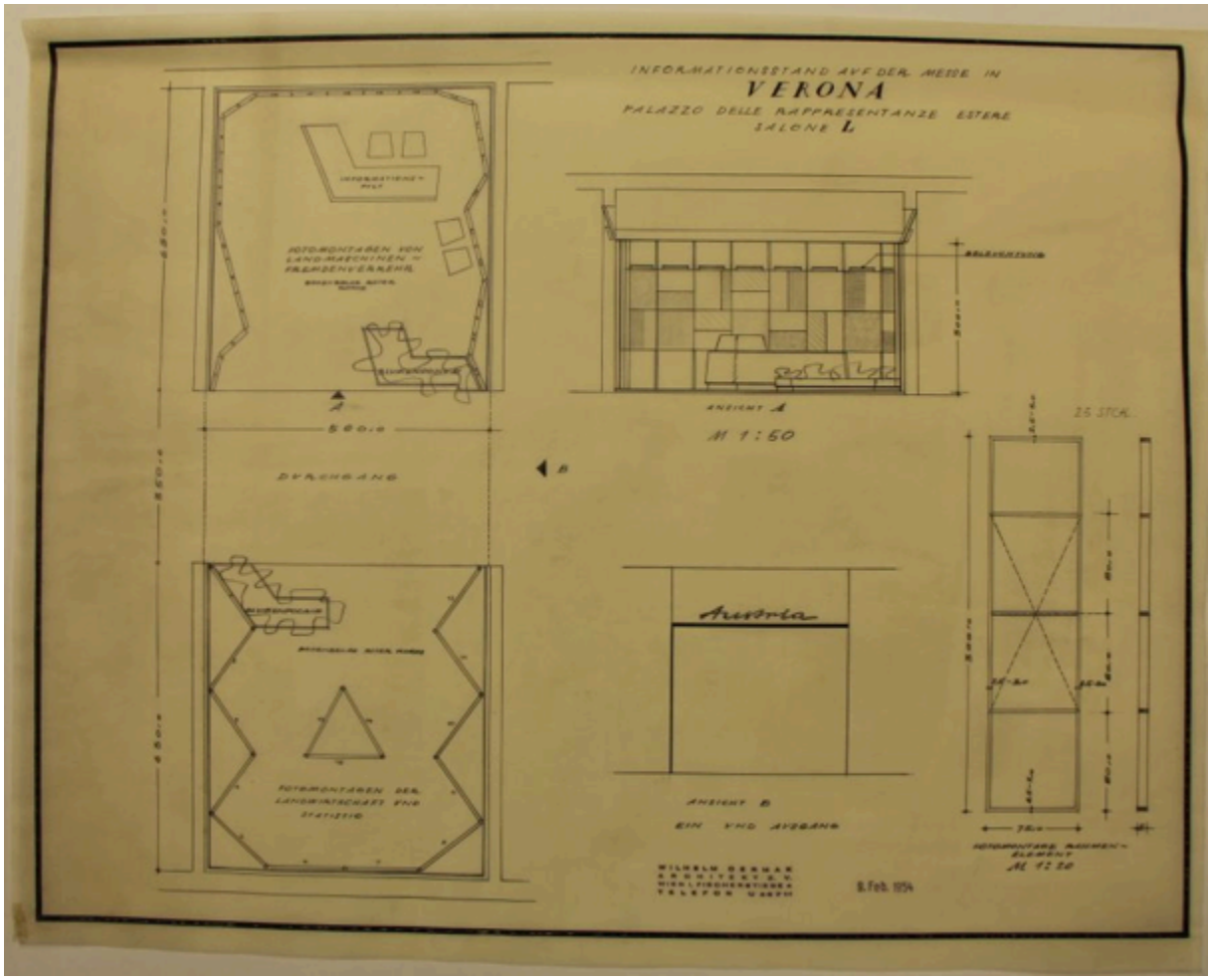


Abb. 53 Wilhelm Cermak, Messestand Verona 1954

Abb. 54 Wilhelm Cermak, Messestand Verona 1954

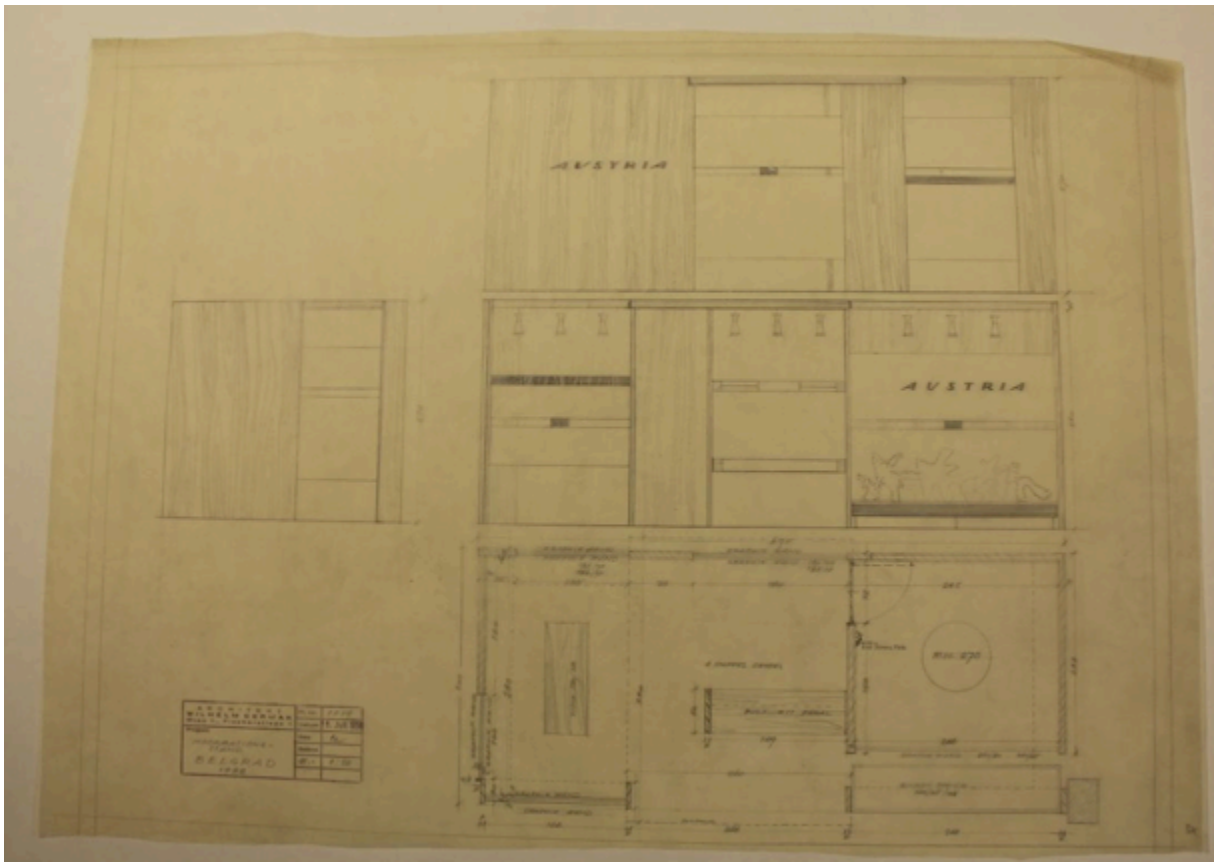


Abb. 55 Wilhelm Cermak, Messestand Belgrad 1958

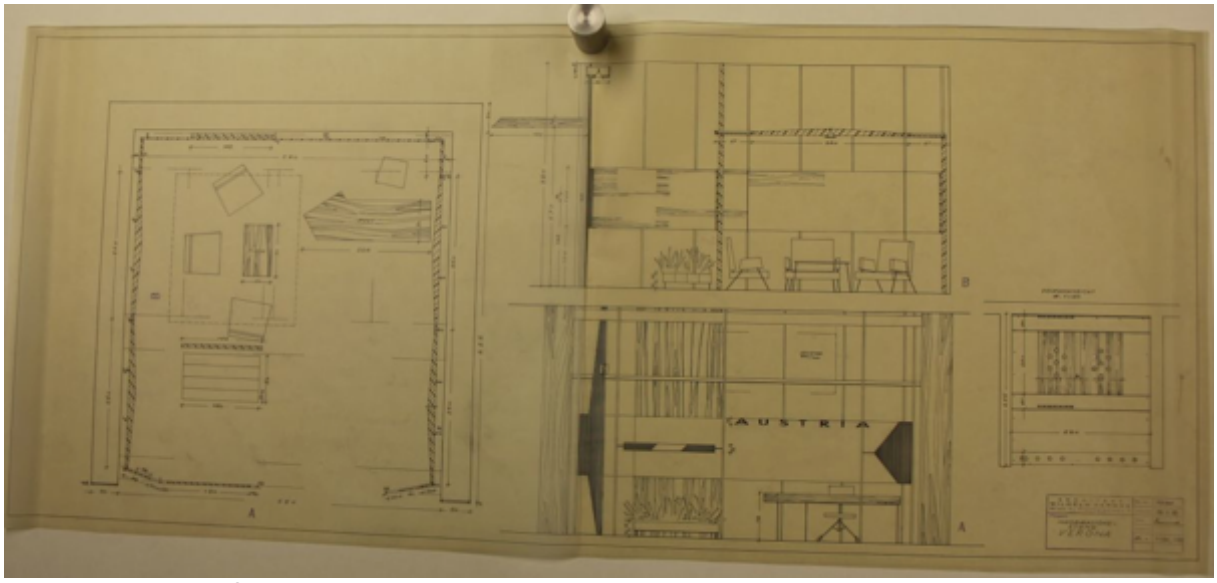


Abb. 56 Wilhelm Cermak, Messestand Verona 1959

Abb. 57 Fotoausstellung *family of man* im New Yorker *moma 1955*

Abb. 58 Fremdenverkehrsinformation Weltausstellung Paris 1937

Abb. 59 Karl Schwanzer,
Energie-Ausstellung Linz 1954

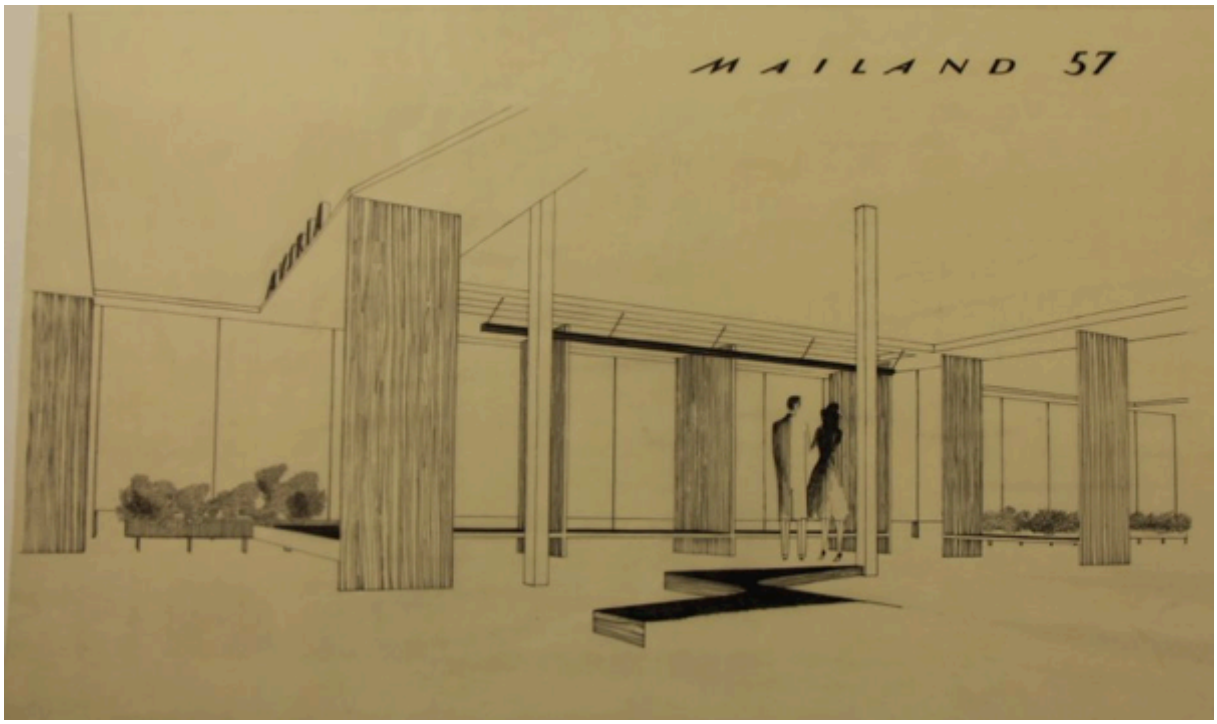


Abb. 60 Wilhelm Cermak, Messegestaltung Mailand 1957

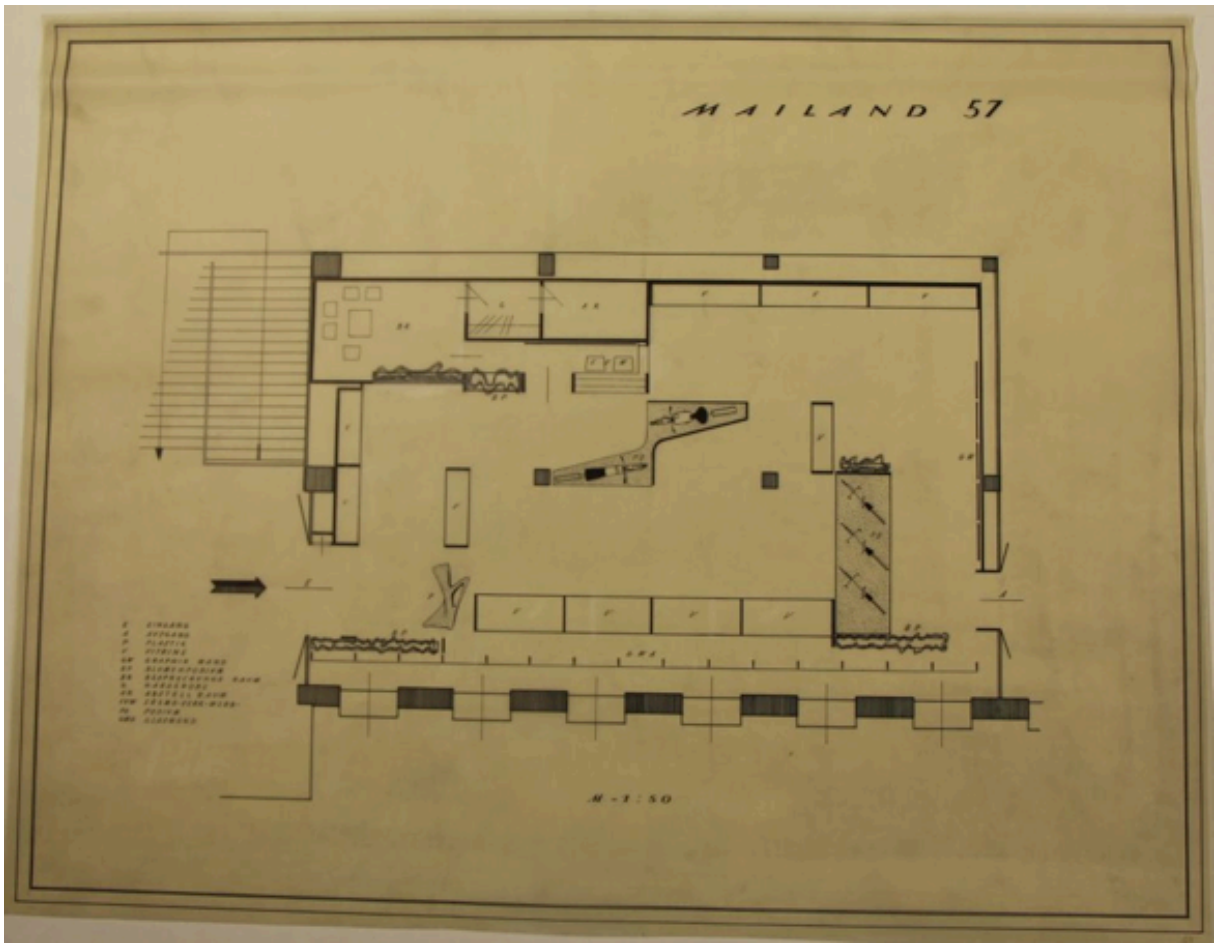


Abb. 61 Wilhelm Cermak, Messegestaltung Mailand 1957

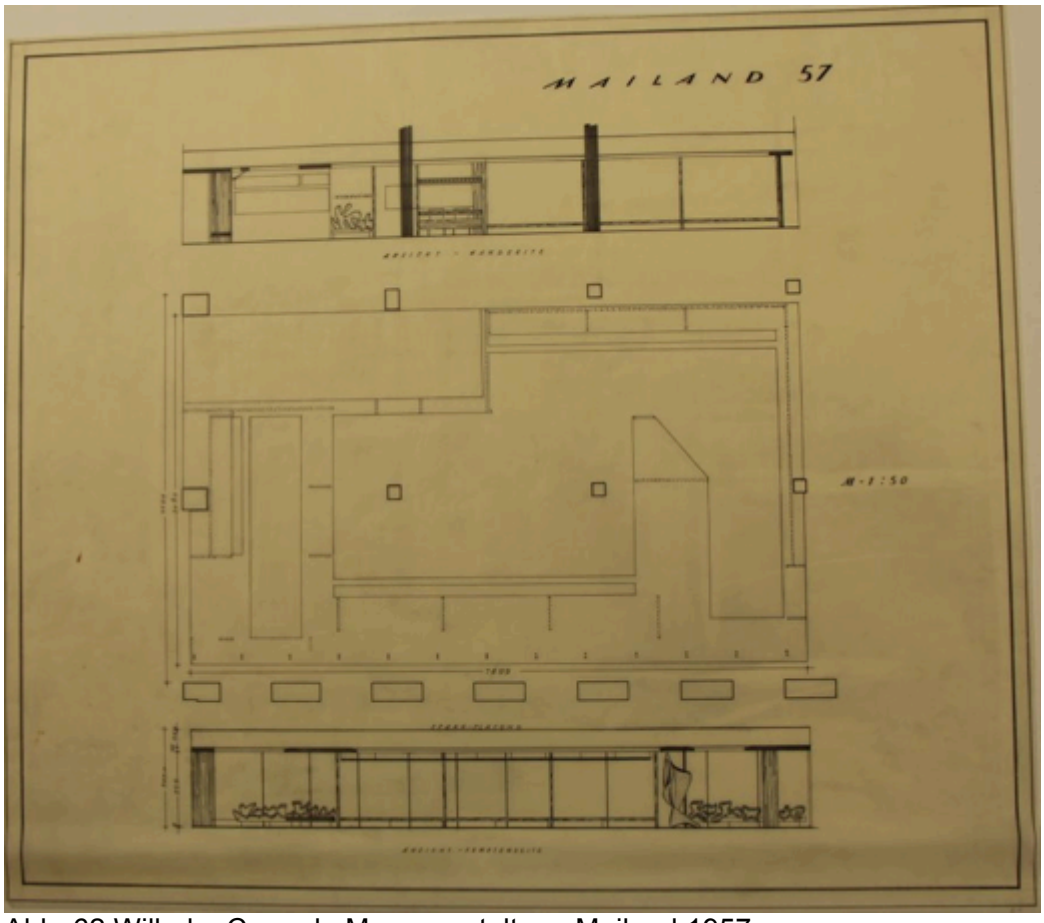


Abb. 62 Wilhelm Cermak, Messegestaltung Mailand 1957

Abb. 63 Wilhelm Cermak,
Messegestaltung Mailand 1957

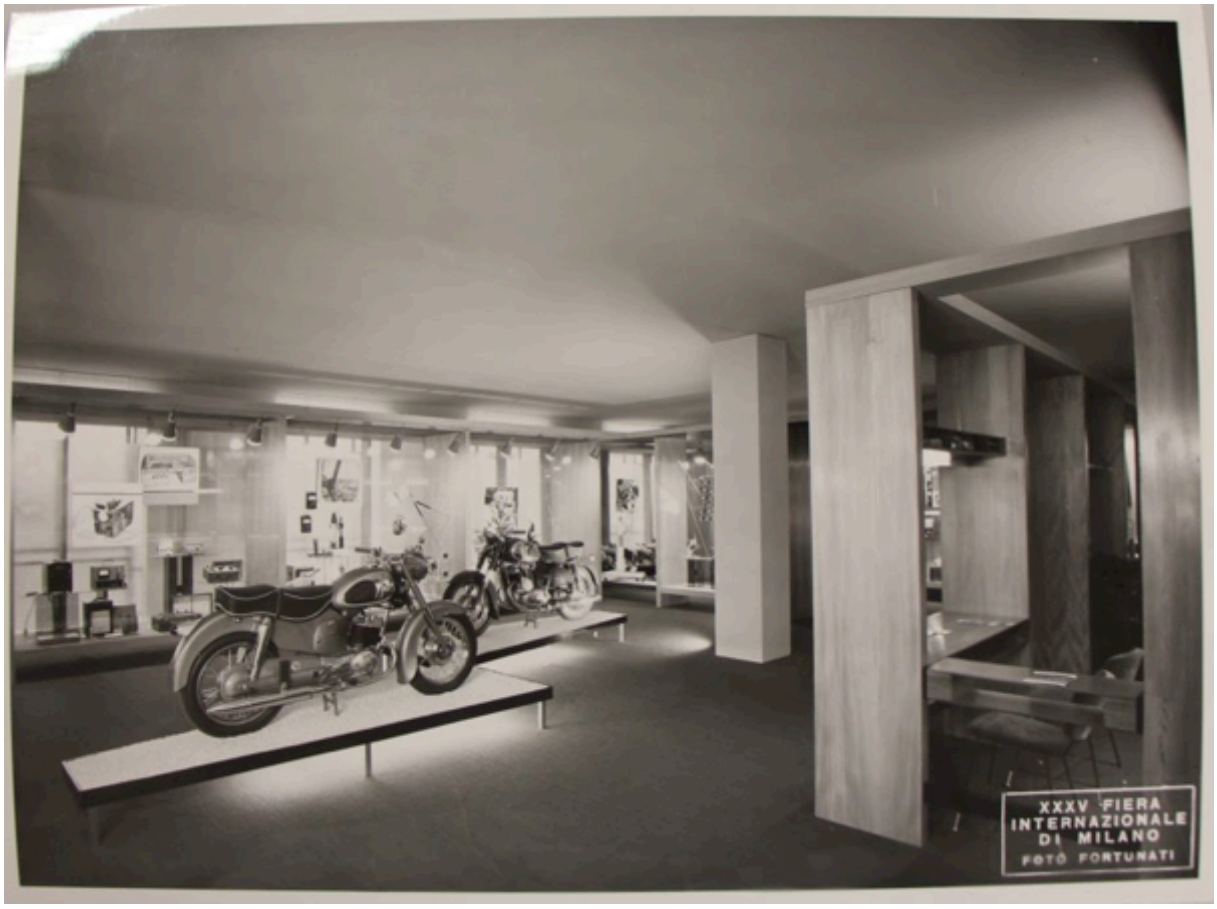


Abb. 64 Wilhelm Cermak, Messegestaltung Mailand 1957

Abb. 65 Wilhelm Cermak, Messegestaltung Mailand 1957

Abb. 66 Karl Schwanzer, Messegestaltung Mailand 1956

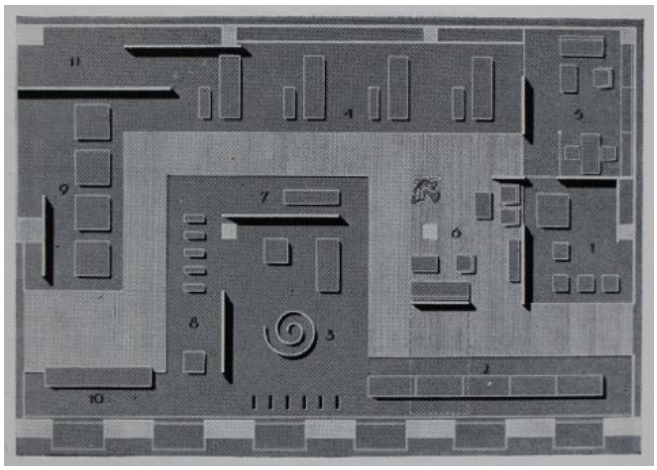


Abb. 67 Karl Schwanzer, Messe Mailand 19656

Abb. 68 Karl Schwanzer, Messe Mailand 1956

Abb. 69 Oswald Haerdtl, Messegestaltung Mailand 1949

Abb. 70 Oswald Haerdtl, Messegestaltung Mailand 1949

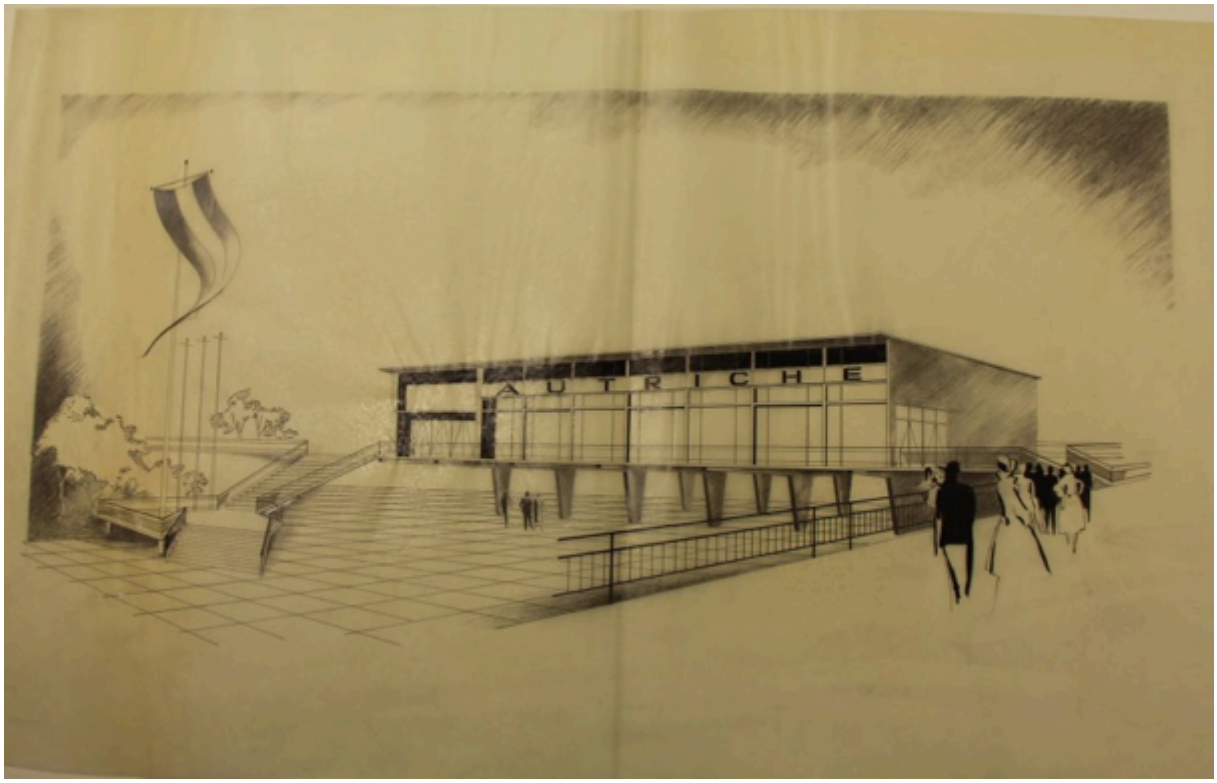


Abb. 71 Zeichnung Cermaks des bestehender Messepavillon auf dem Messegelände Lausanne für die Comptoir Suisse 1959

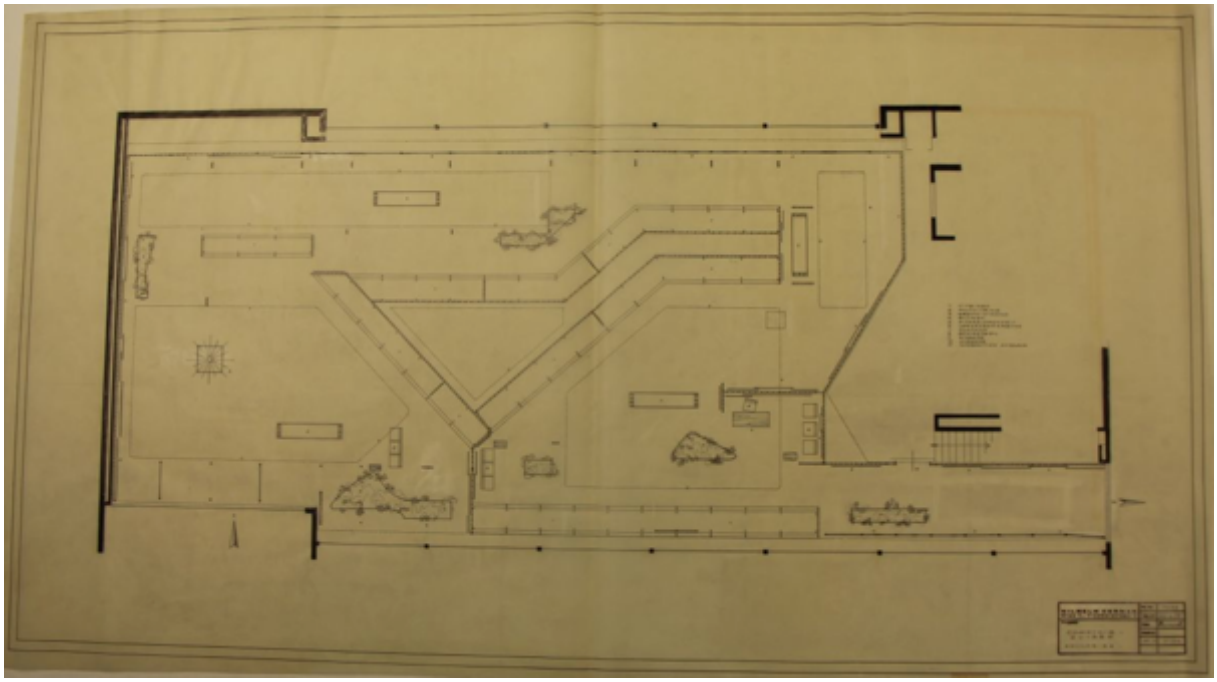


Abb. 72 Wilhelm Cermak, Messegestaltung der Comptoir Suisse Lausanne 1959

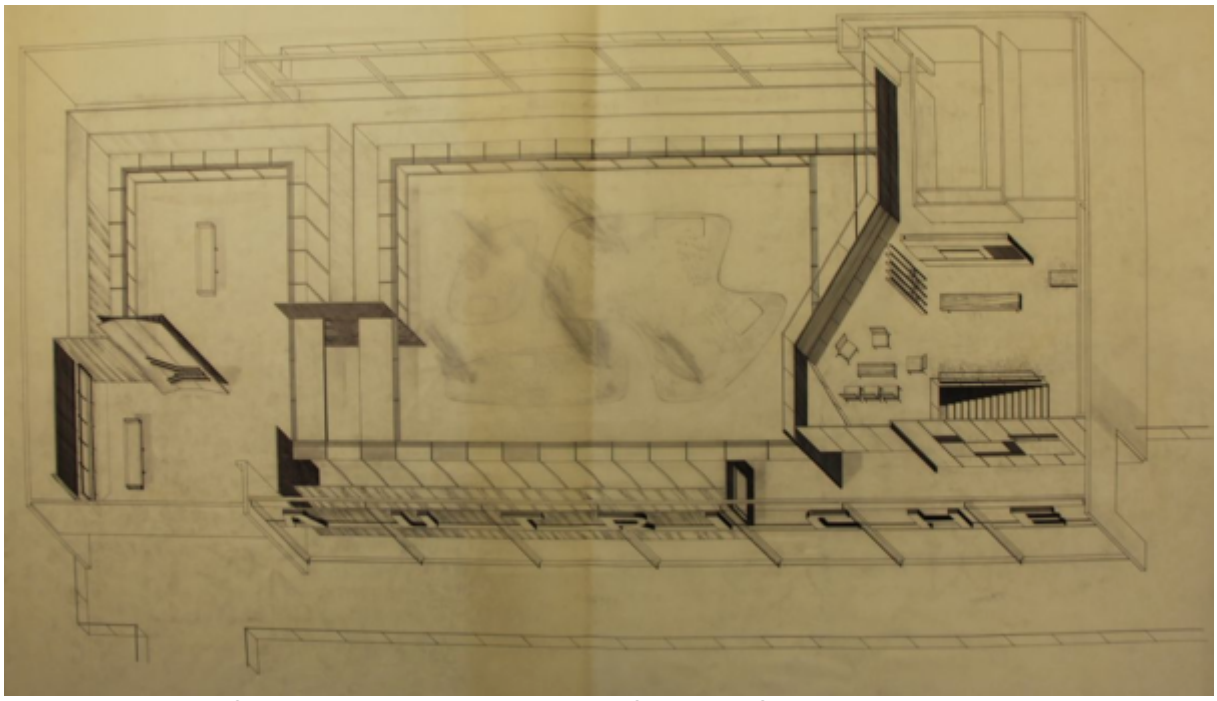


Abb. 73 Wilhelm Cermak, Messegestaltung der Comptoir Suisse Lausanne 1959

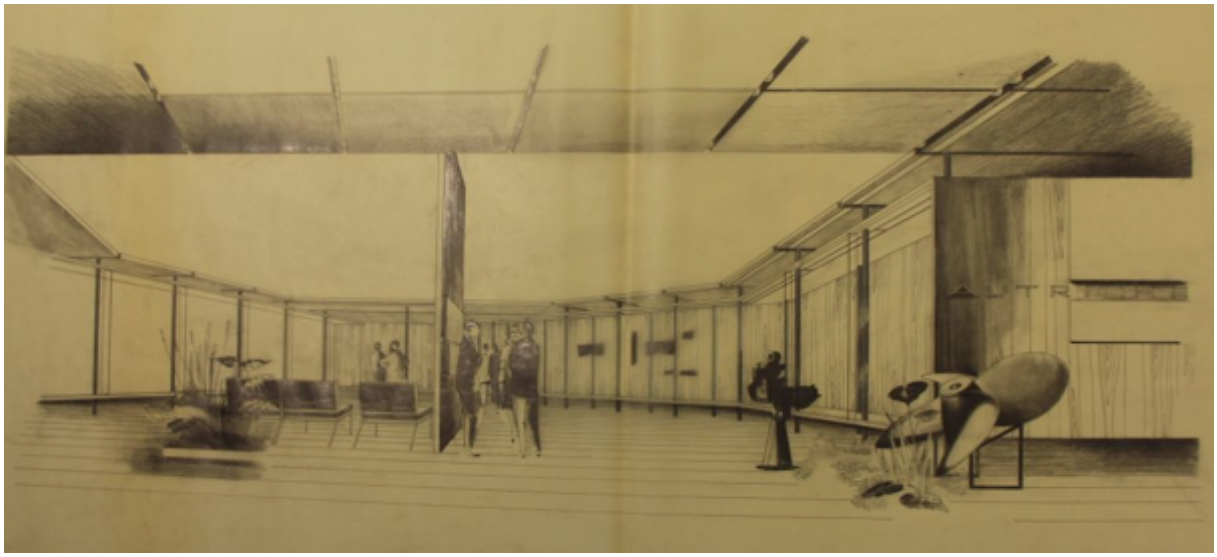


Abb. 74 Wilhelm Cermak, Messegestaltung der Comptoir Suisse Lausanne 1959

Abb. 75 Wilhelm Cermak, Messegestaltung der Comptoir Suisse Lausanne 1959

Abb. 76 Wilhelm Cermak, Messegestaltung der Comptoir Suisse Lausanne 1959

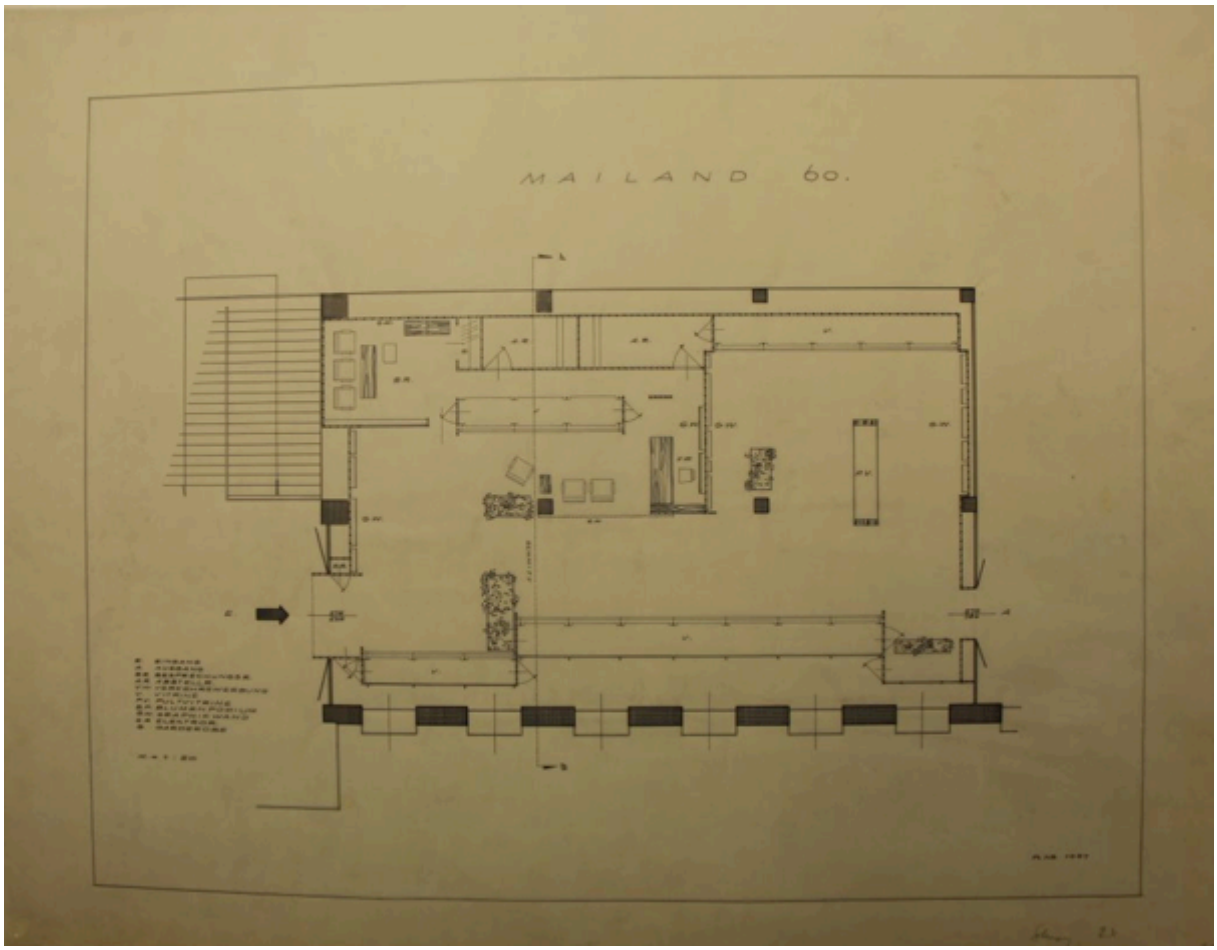


Abb. 77 Wilhelm Cermak, Messegestaltung Mailand 1960, Grundriss

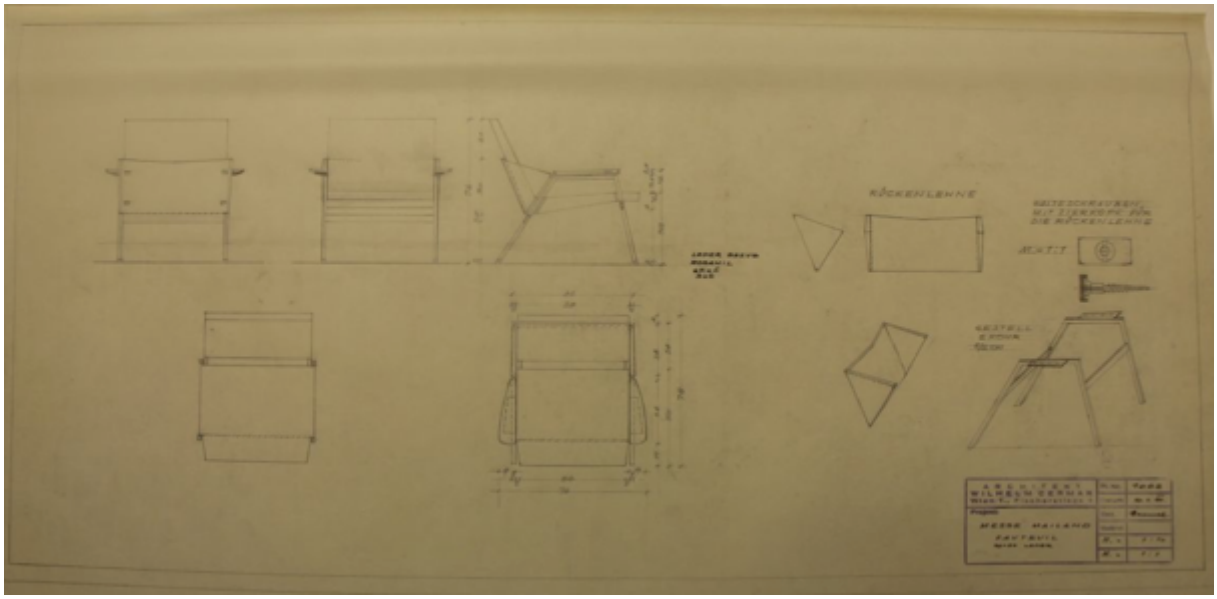


Abb. 78 Wilhelm Cermak, Messegestaltung Mailand 1960, Sesselentwurf

Abb. 79 Wilhelm Cermak, Messegestaltung Mailand 1960, Besprechungsraum

Abb. 80 Wilhelm Cermak, Messegestaltung Mailand 1960 Sessel und Vitinen

Abb. 81 Roland Rainer, Armlehnstuhl „Stadthalle“

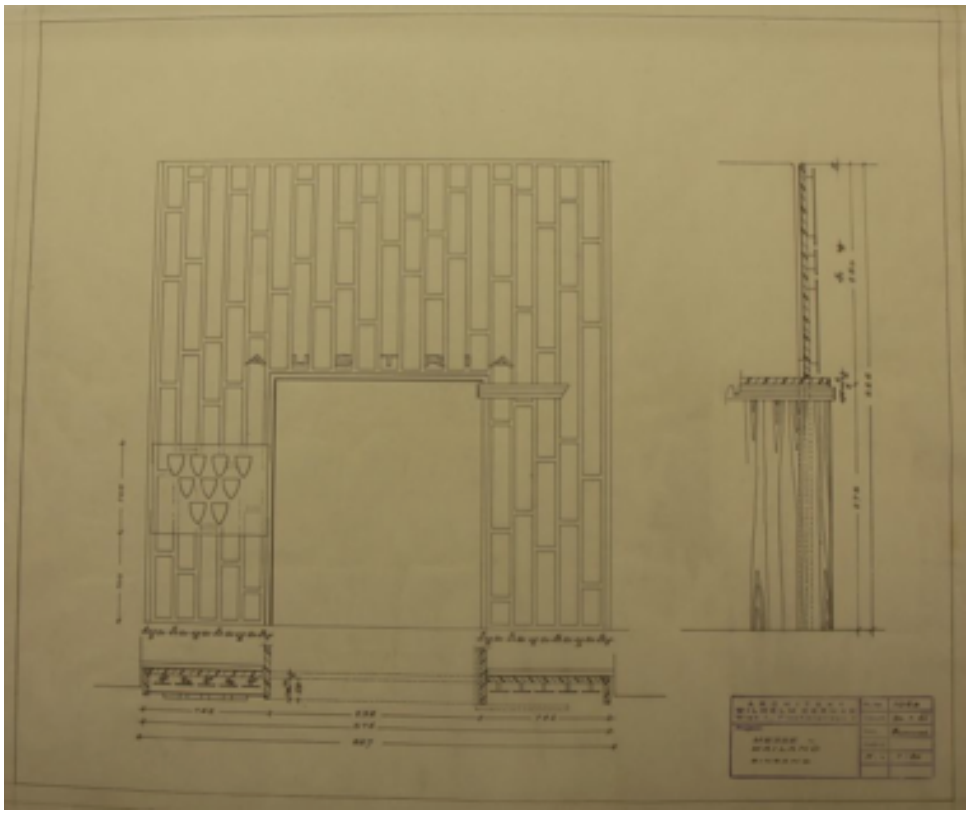


Abb. 82 Wilhelm Cermak, Messegestaltung Mailand 1960, Eingang

Abb. 83 Wilhelm Cermak, Messegestaltung 1960 Eingang

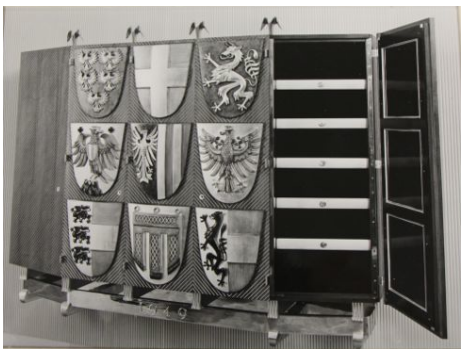


Abb. 84 Oswald Haerdtl, Ausstattung des Bundeskanzleramtes, 1948-51

Abb. 85 Eva und Karl Mang, Messegestaltung Düsseldorf 1959

Abb. 86 Eva und Karl Mang, Messegestaltung Düsseldorf 1959

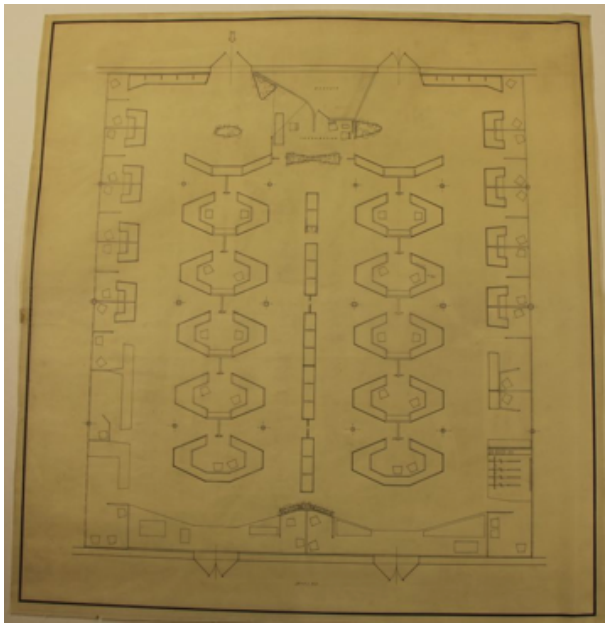


Abb. 87 Wilhelm Cermak, Entwurf Messegestaltung Stockholm 1954, Grundriss Variante 1

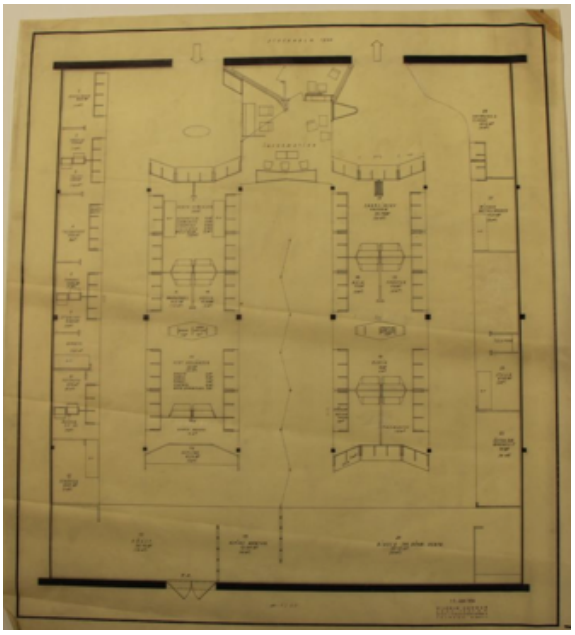


Abb. 88 Wilhelm Cermak, Entwurf Messegestaltung Stockholm 1954 Grundriss Variante 2

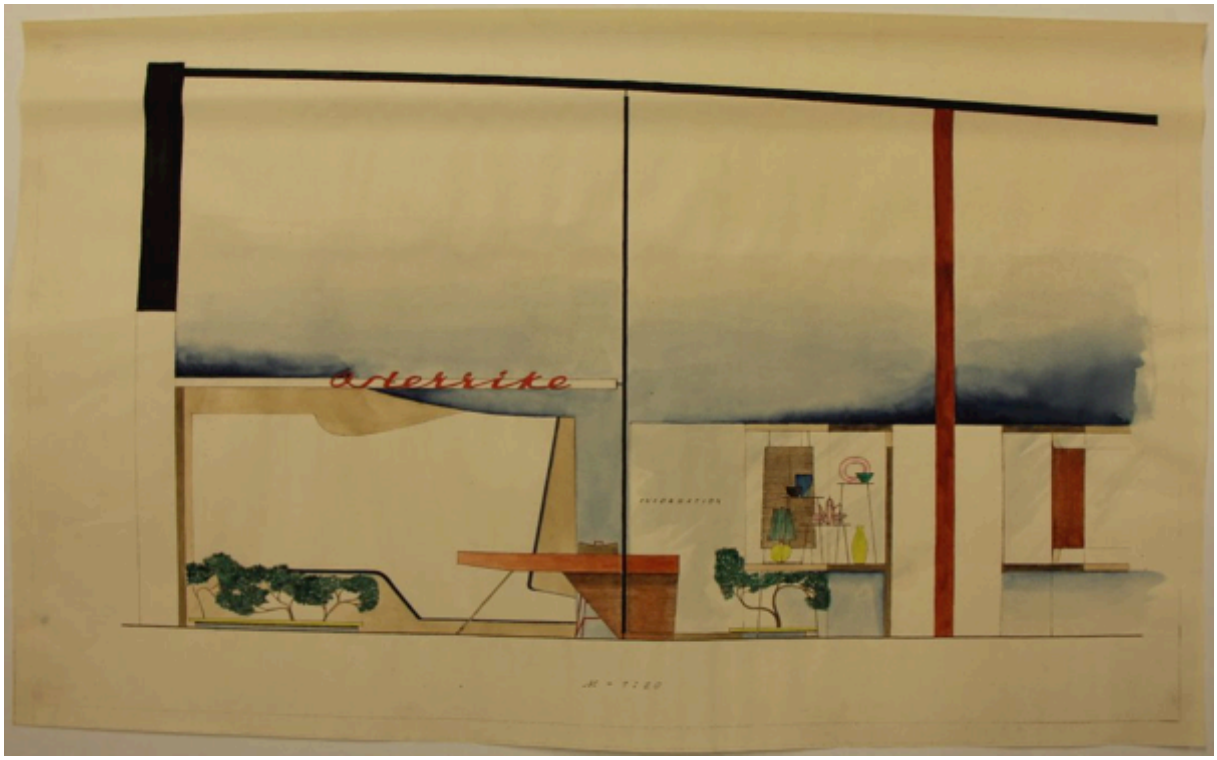


Abb. 89 Wilhelm Cermak, Messegestaltung Stockholm 1954, Informationsstand

Abb. 90 Wilhelm Cermak, Messegestaltung Stockholm 1954, Informationsstand

Abb. 91 Clemens Holzmeiser, „Ladenstraße“ in der Ausstellung „Austria in London“ 1934 London Dorlandhall, Knize Koje und Wiener Stadtansicht mit Karlskirche

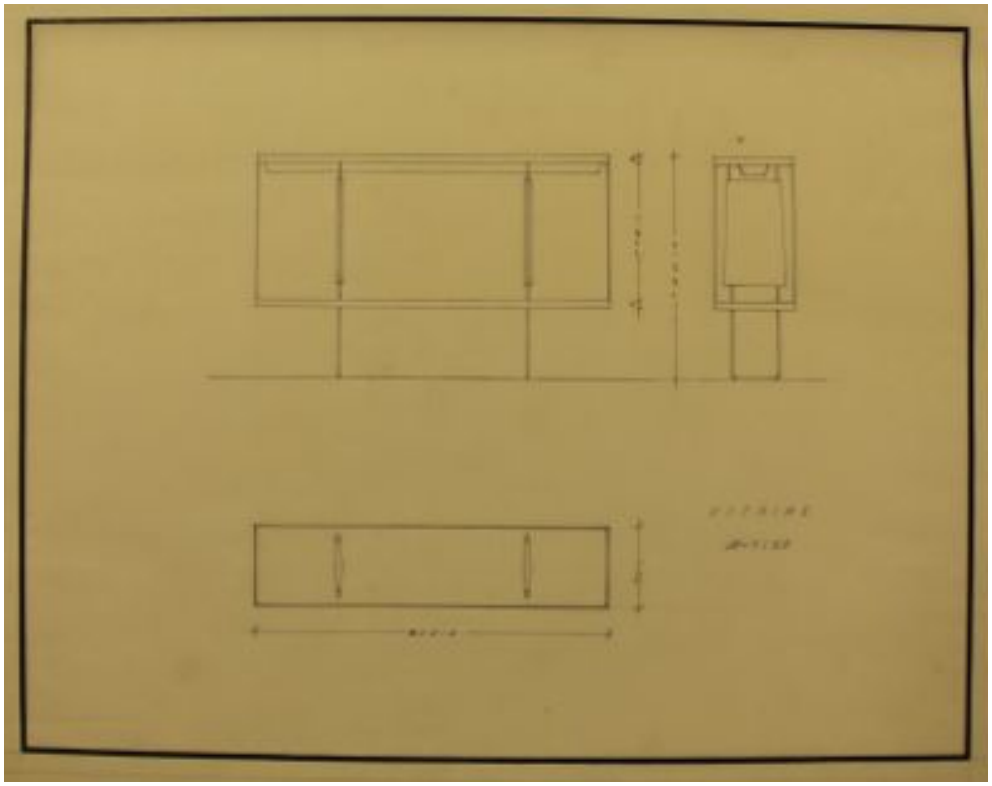


Abb. 92 Wilhelm Cermak, Messegestaltung Stockholm 1954
Entwurf Vitrine

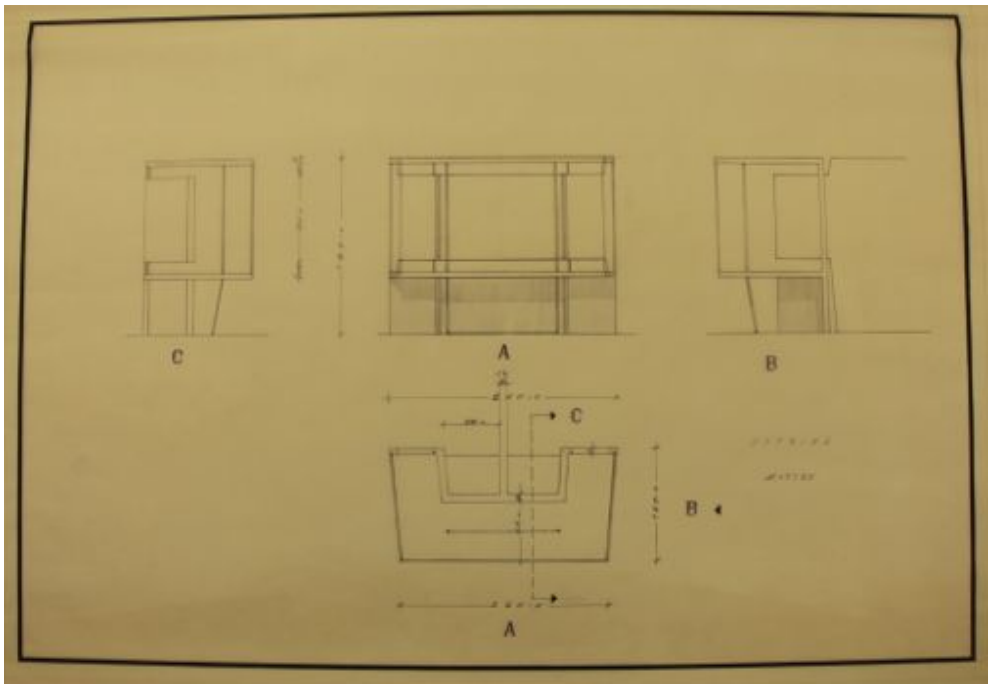


Abb. 93 Wilhelm Cermak, Messegestaltung Stockholm 1954
Entwurf Vitrine

Abb. 94 Friedrich Albrecht und Ferdinand Zimmermann,
Messegestaltung Johannesburg 1956

Abb. 95 Wilhelm Cermak, Messegestaltung Stockholm 1954, Vitrinen

Abb. 96 Wilhelm Cermak, Messegestaltung Stockholm 1954,
Innenaufnahme mit Sessel

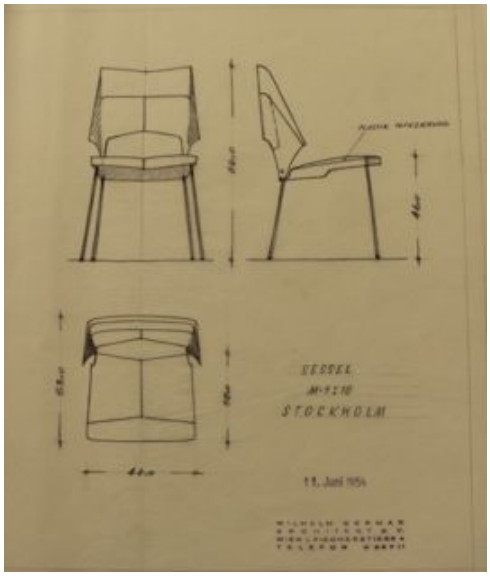


Abb. 97 Wilhelm Cermak, Sesselentwurf für Stockholm 1954

Abb. 98 Wilhelm Cermak, Stockholm 1954 Besprechungsbereich mit Tischen und Sesseln

Abb. 99 Carl Auböck, Klapptisch und Sitzmöbel um 1952/55, Stuhl Stahlrohr, Buche, Sperrholz

Abb. 100 Karl Fostel Sen.'s Erben, Stühle mit Sitzschale in Sen.'s Rot und Gelb, um 1955 „City" Stahlrohr eloxiert, Sitzschale Fieberglas verstärktes Polyester

Abb. 101 „Sonett", Karl Fostel in Erben, Stahlrohr verchromt, Buchenschichtholz, gebogen, lackiert um 1955

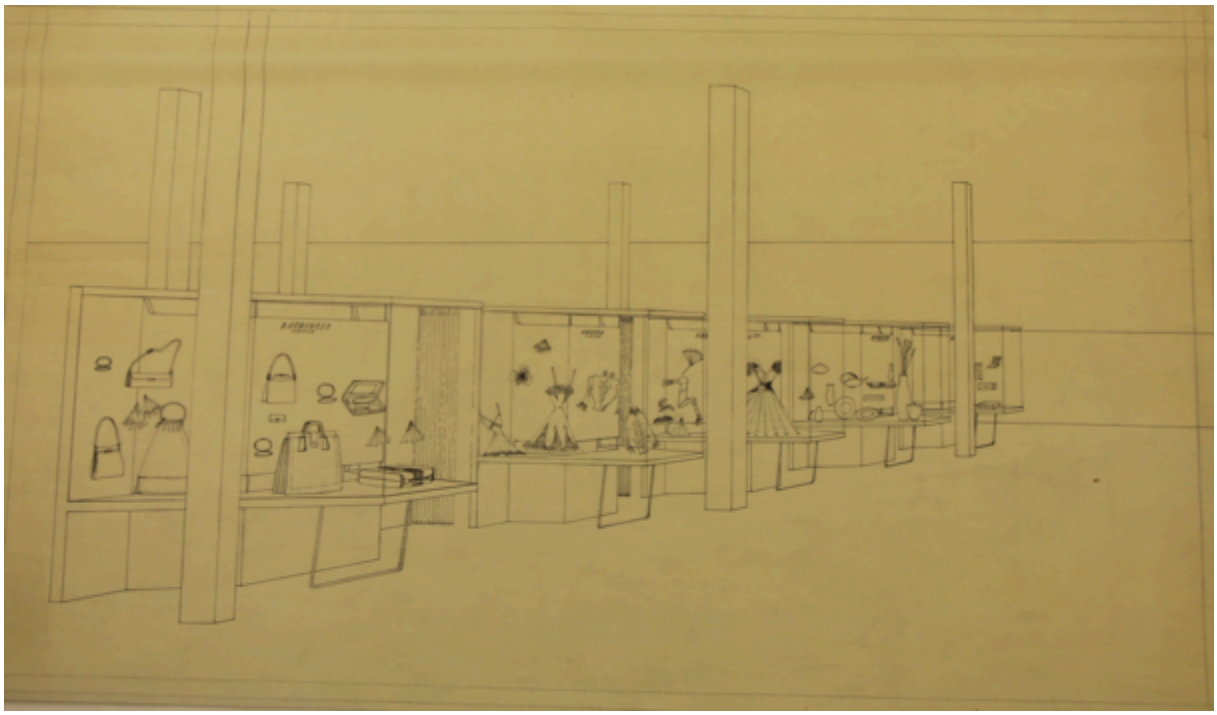


Abb. 102 Wilhelm Cermak, Messe Stockholm 1954, Entwurf Vitrinen zu Variante 1

Abb. 103 Friedrich Albrecht und Ferdinand Zimmermann, Vitrinengestaltung für die Messe in Casablanca 1953

Abb. 104 Wilhelm Cermak, Messegestaltung Stockholm 1955, Informationsstand

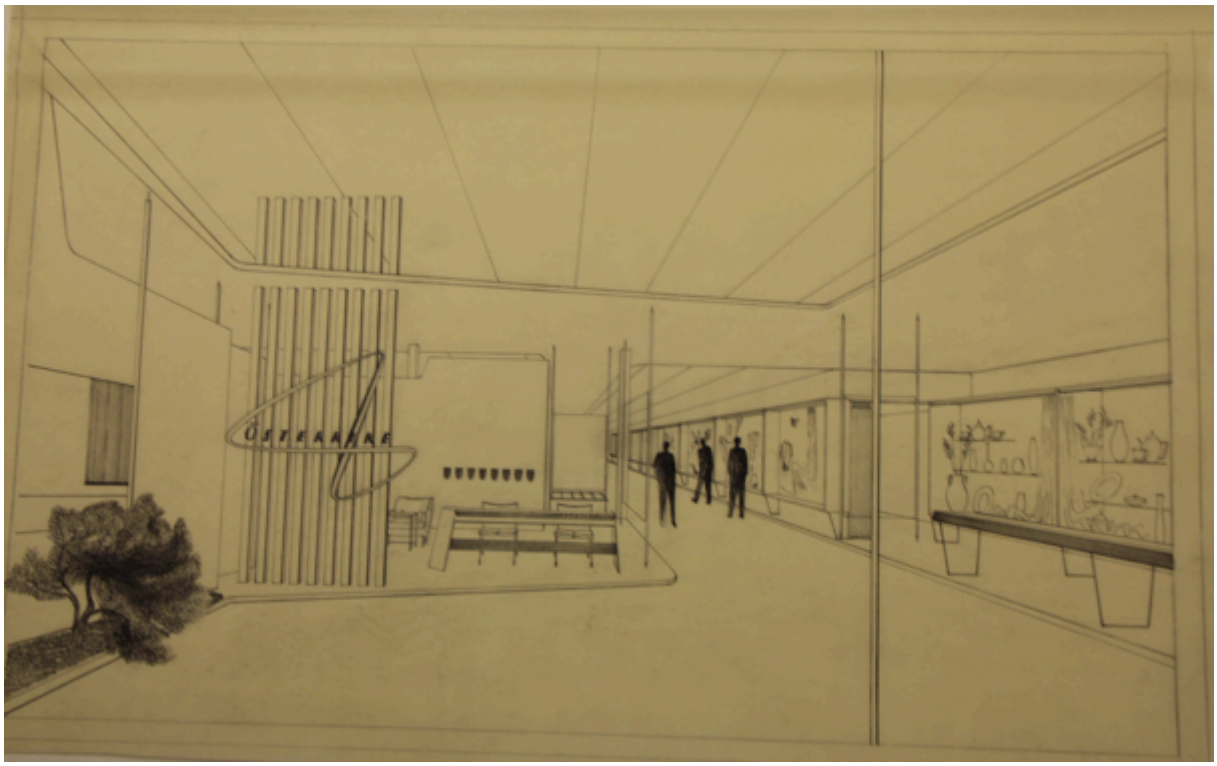


Abb. 105 Wilhelm Cermak, Messe Stockholm 1955

Abb. 106 Wilhelm Cermak, Messe Stockholm 1955

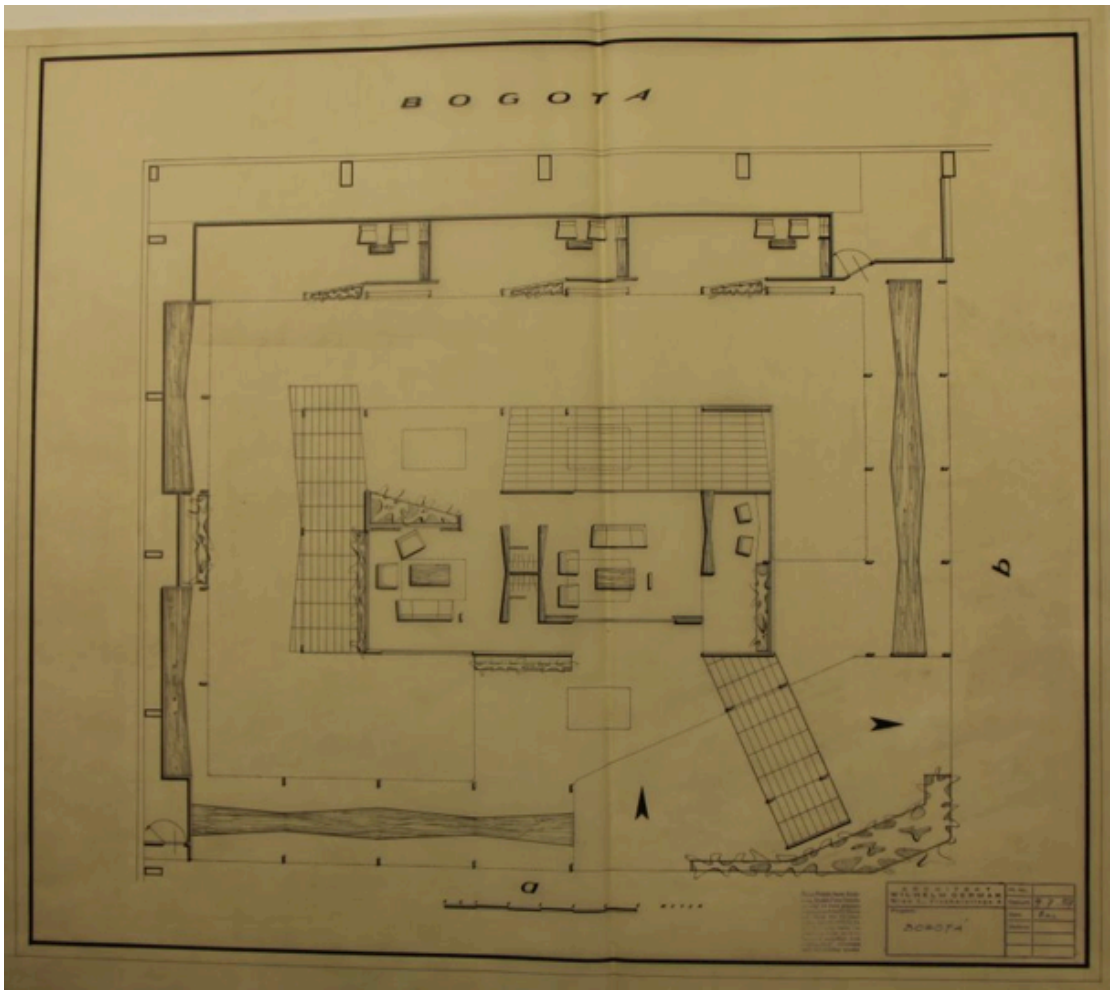


Abb. 107 Wilhelm Cermak, Messepavillon Bogota 1957

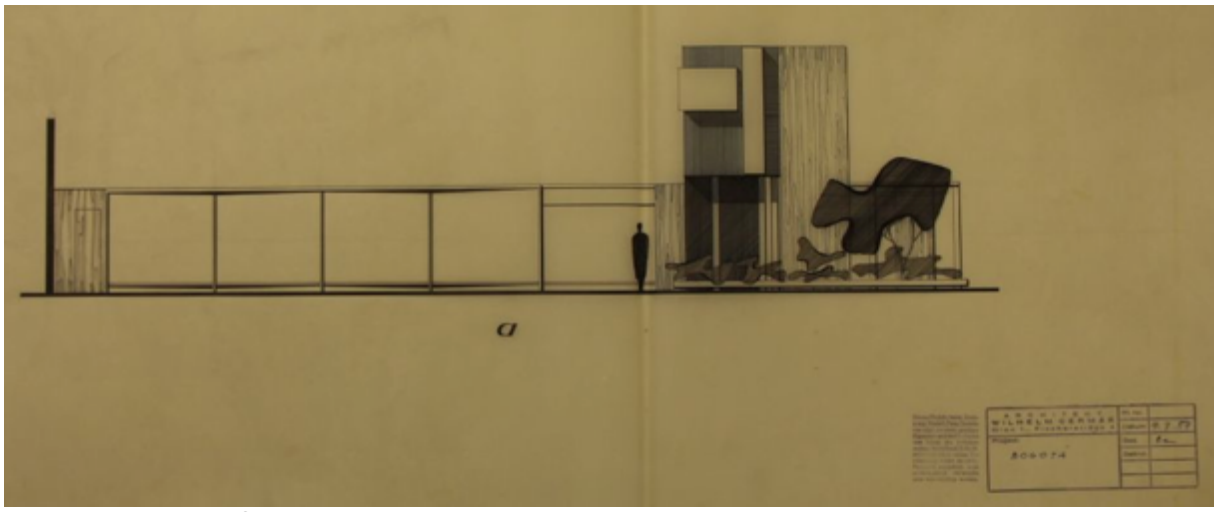


Abb.108 Wilhelm Cermak, Messepavillon Bogota 1957

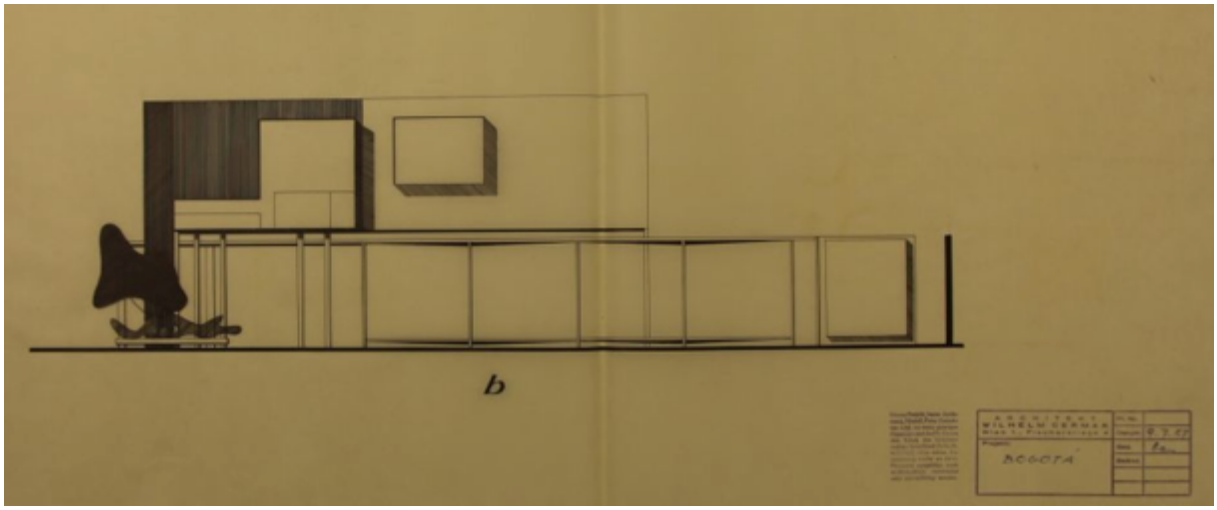


Abb. 109 Wilhelm Cermak, Messepavillon Bogota 1957

Abb. 110 Will Burtin Plastics in America 1956

Abb. 111 Will Burtin Plastics in America 1956

Abb. 112 Will Burtin, Messe Berlin 1958, Industriepräsentation von Kalamazoo, Michigan (Papierschleife)

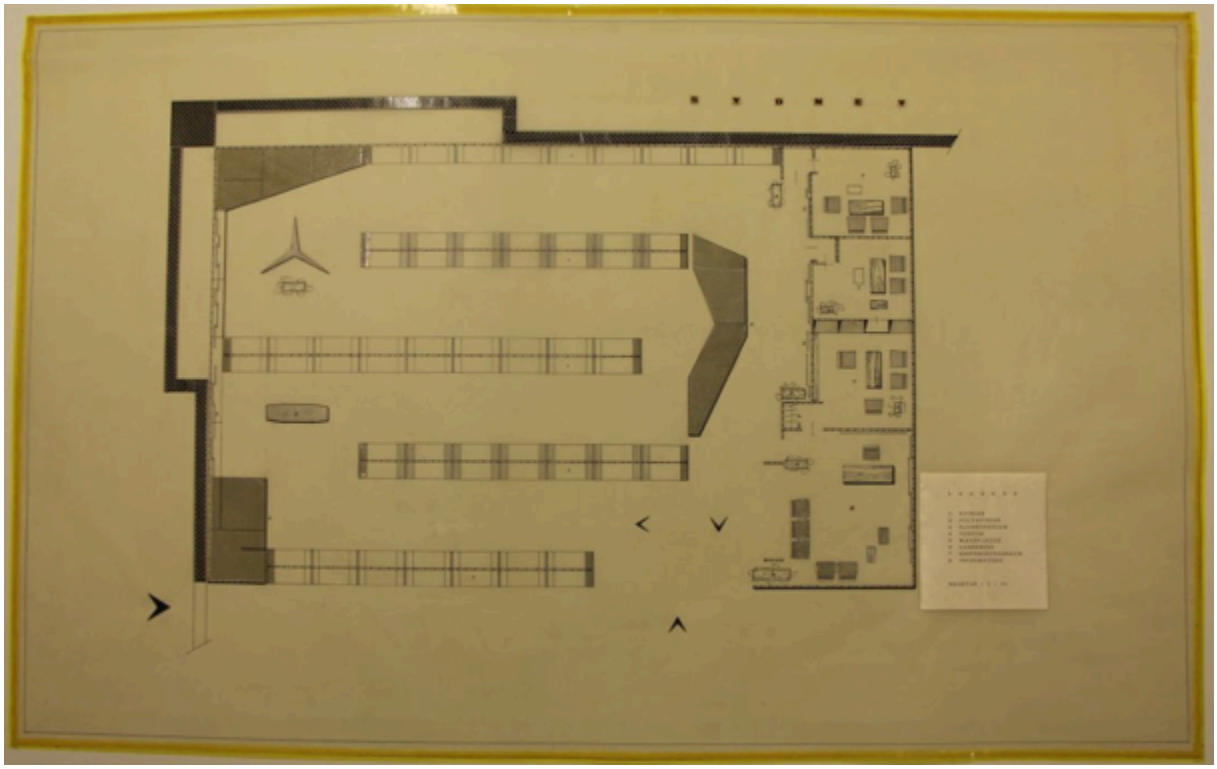


Abb. 113 Wilhelm Cermak, Messegestaltung Sydney 1961 / 63

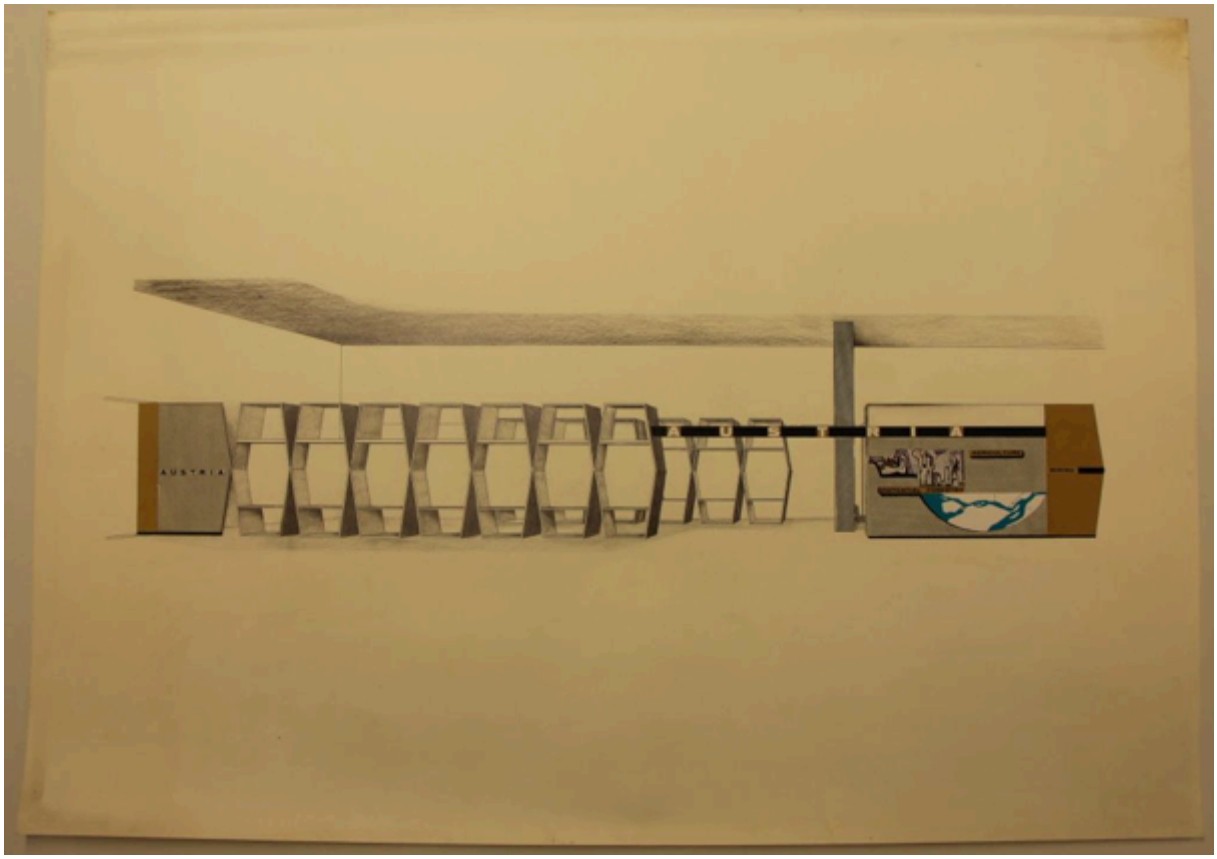


Abb. 114 Wilhelm Cermak, Messegestaltung Sydney 1961/63

Abb. 115 Wilhelm Cermak, Messegestaltung Sydney 1961/63

Abb. 116 Wilhelm Cermak, Messegestaltung Sydney 1961

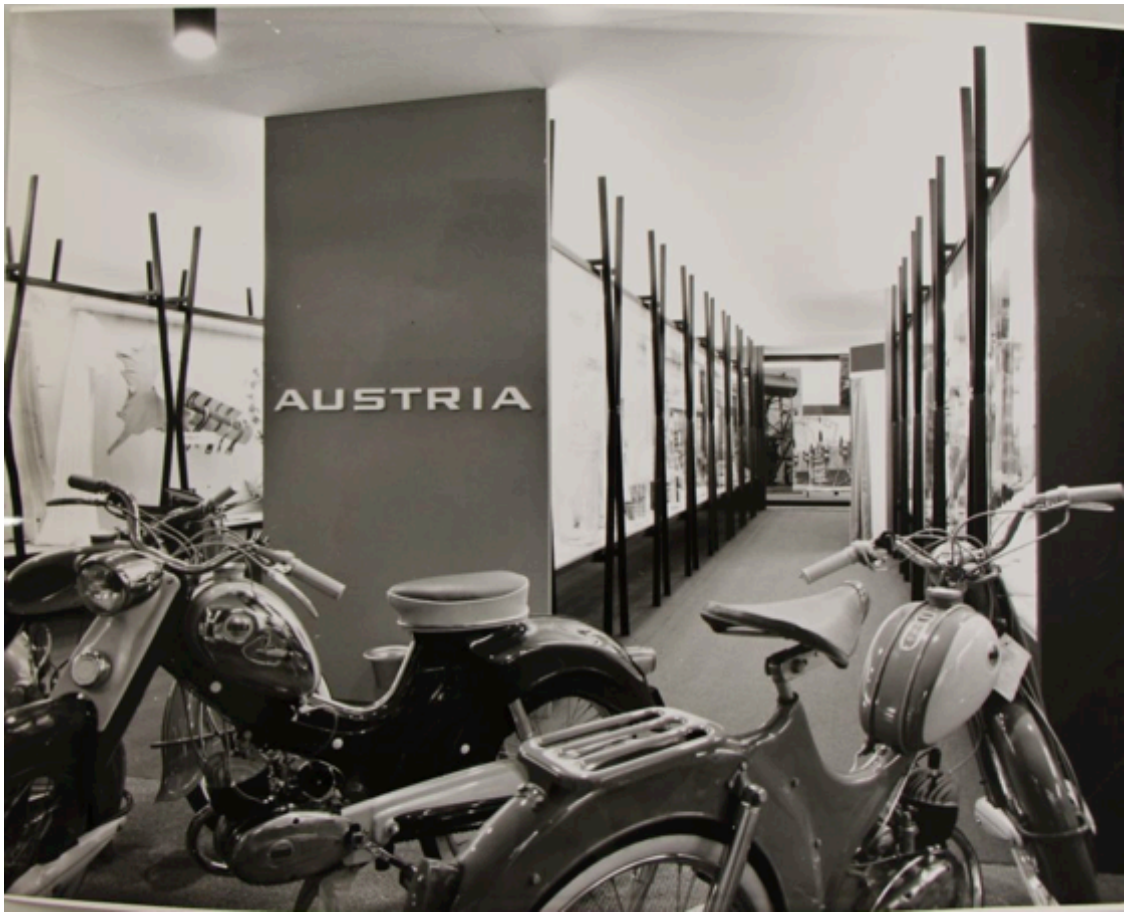


Abb. 117 Wilhelm Cermak, Messegestaltung Sydney 1961

Abb. 118 Wilhelm Cermak, Messegestaltung Sydney 1961

Abb. 119 Wilhelm Cermak, Portal Messehalle Sydney 1963

Abb. 120 Wilhelm Cermak, Messegestaltung Sydney 1993

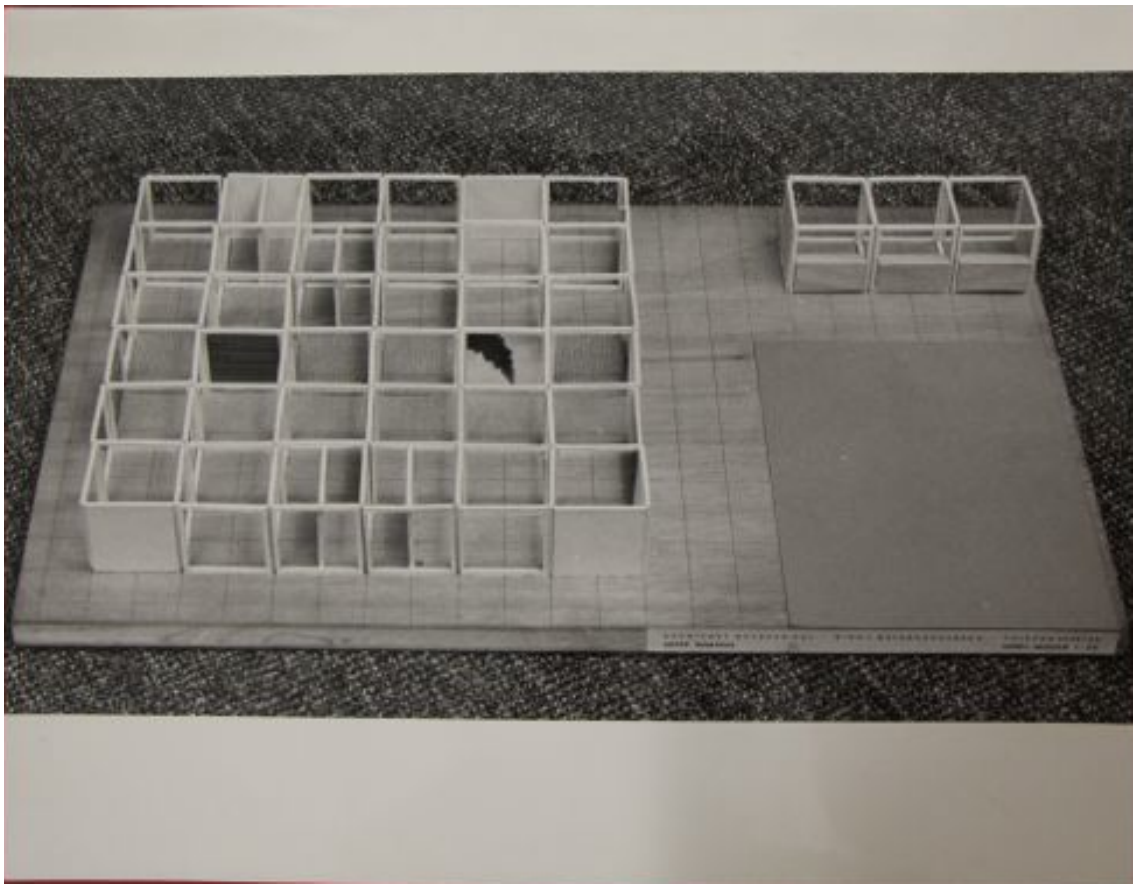


Abb. 121 Ottokar Uhl, Messe Damaskus 1960

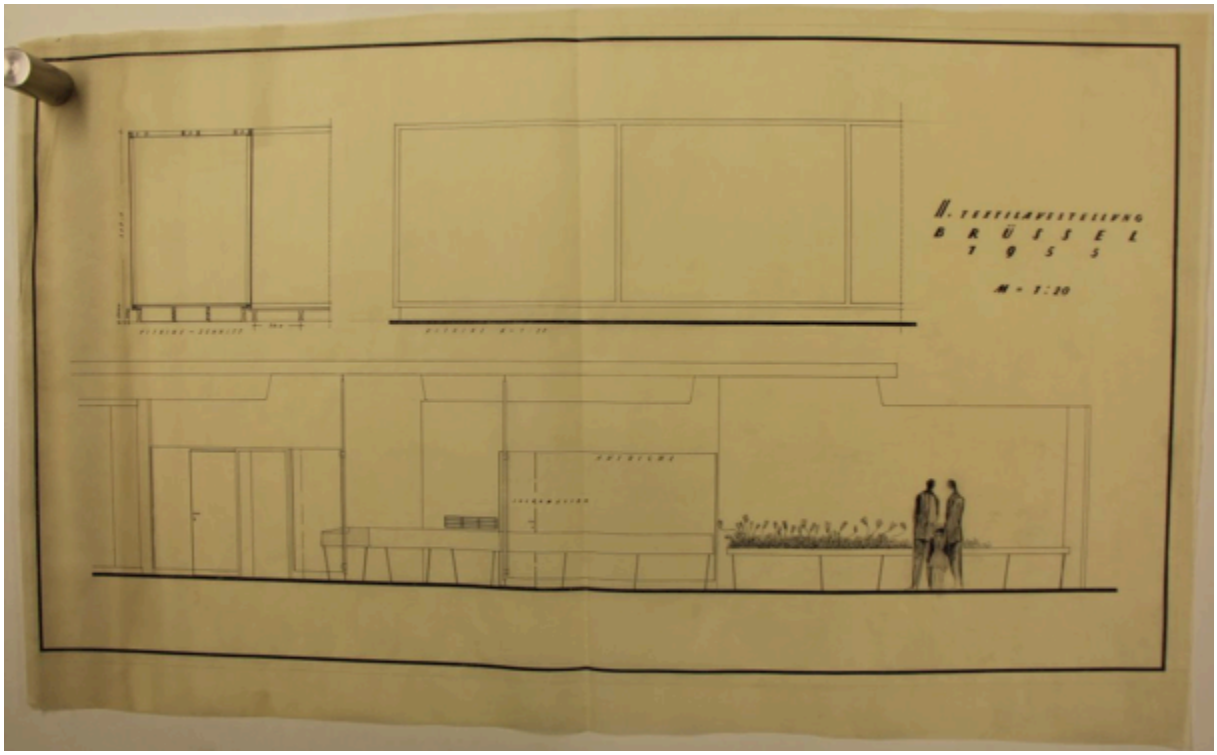


Abb. 122 Wilhelm Cermak, Messestand Brüssel 1955

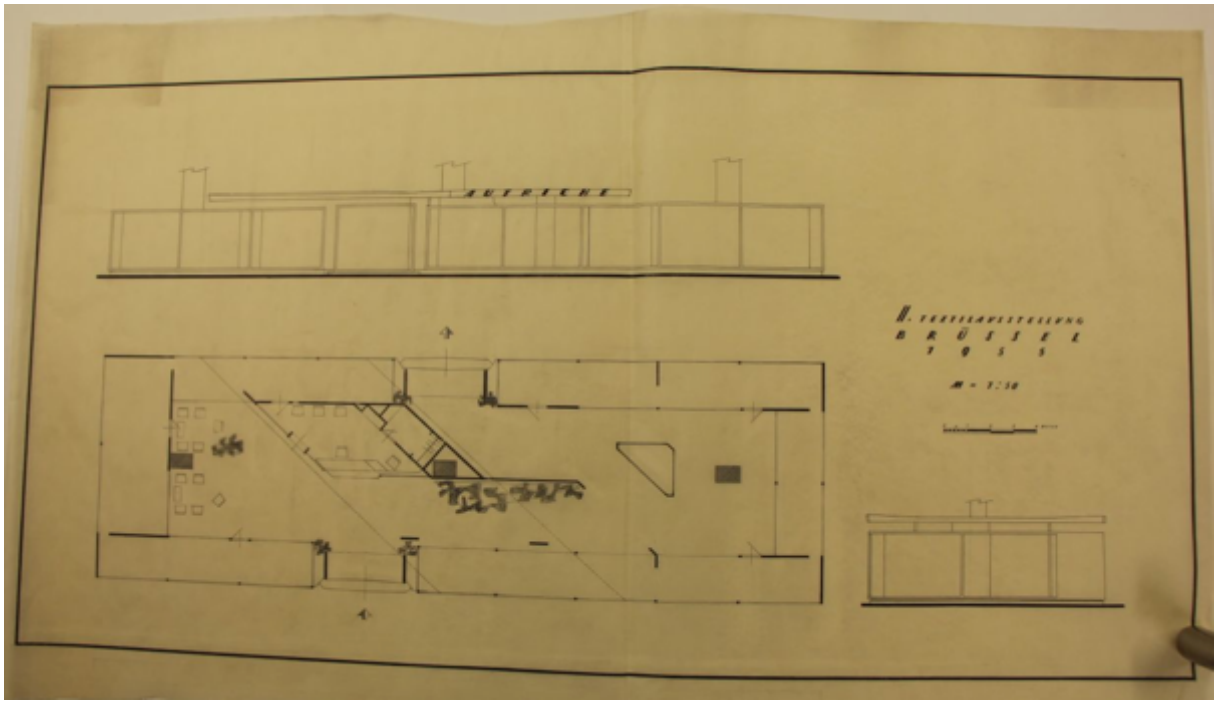


Abb. 123 Wilhelm Cermak, Messestand Brüssel 1955

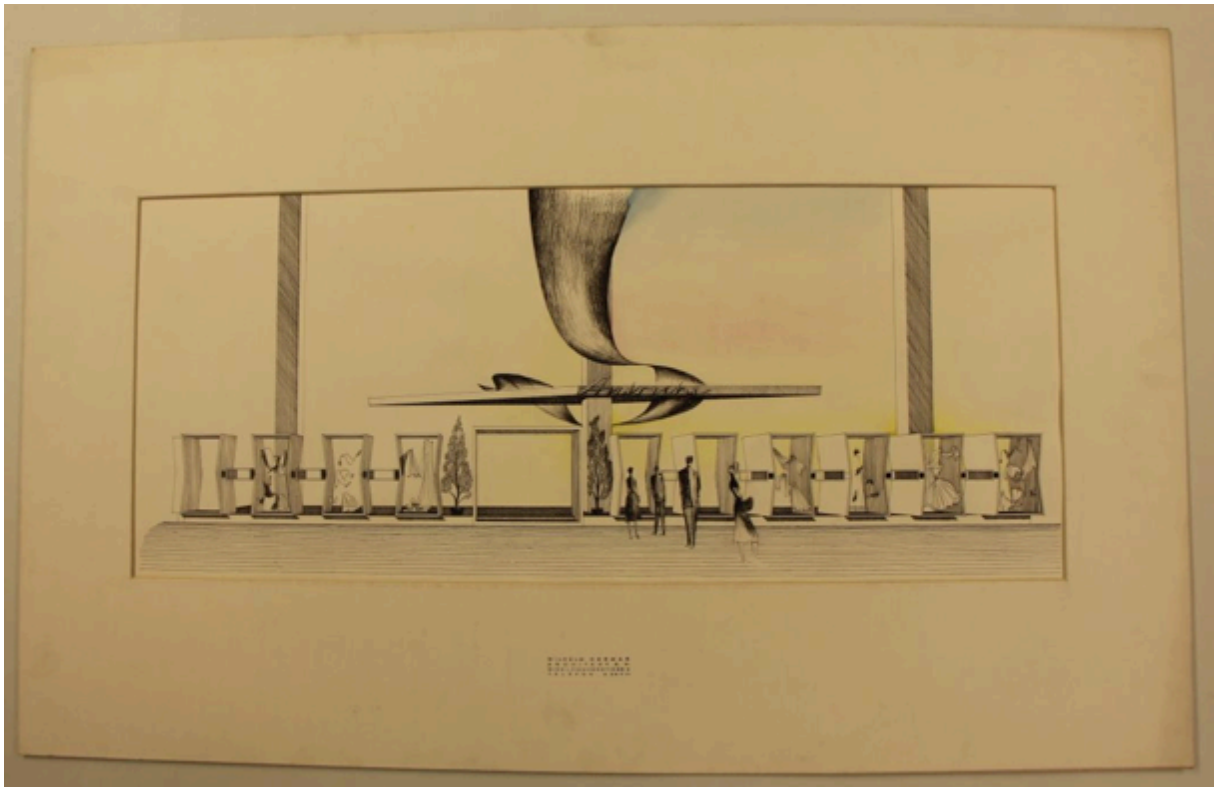


Abb. 124 Wilhelm Cermak, Messestand Brüssel 1955

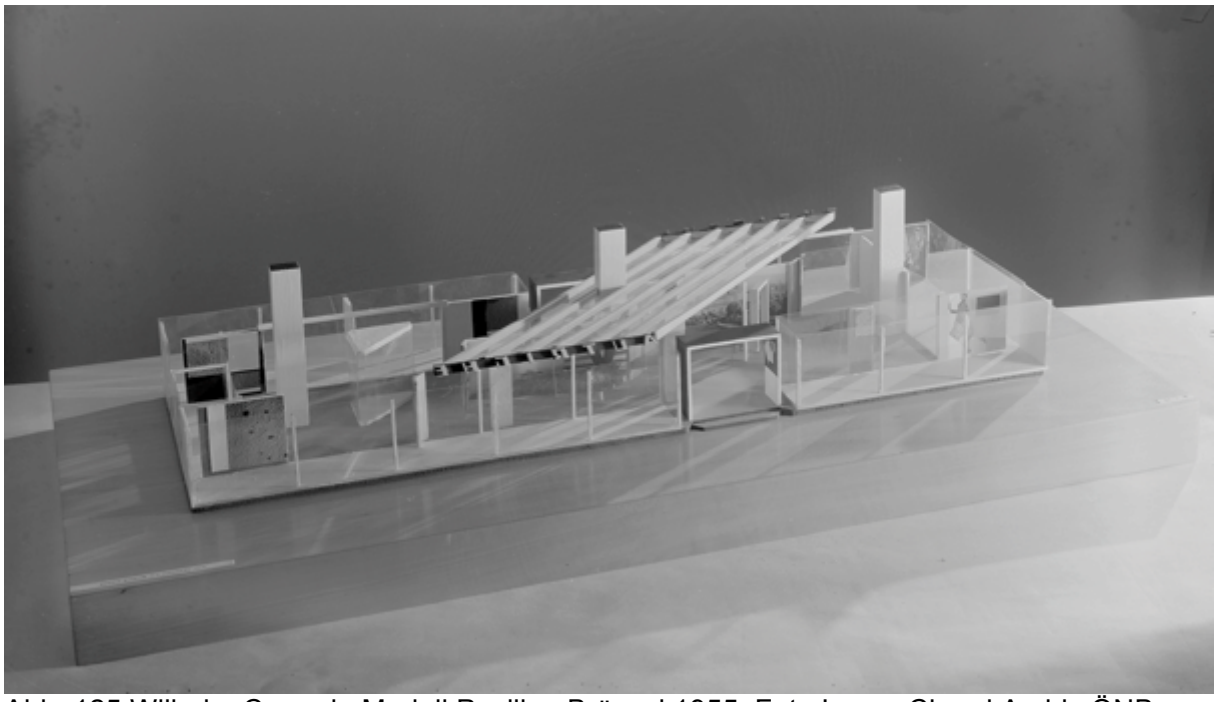


Abb. 125 Wilhelm Cermak, Modell Pavillon Brüssel 1955, Foto Lucca Chmel Archiv ÖNB

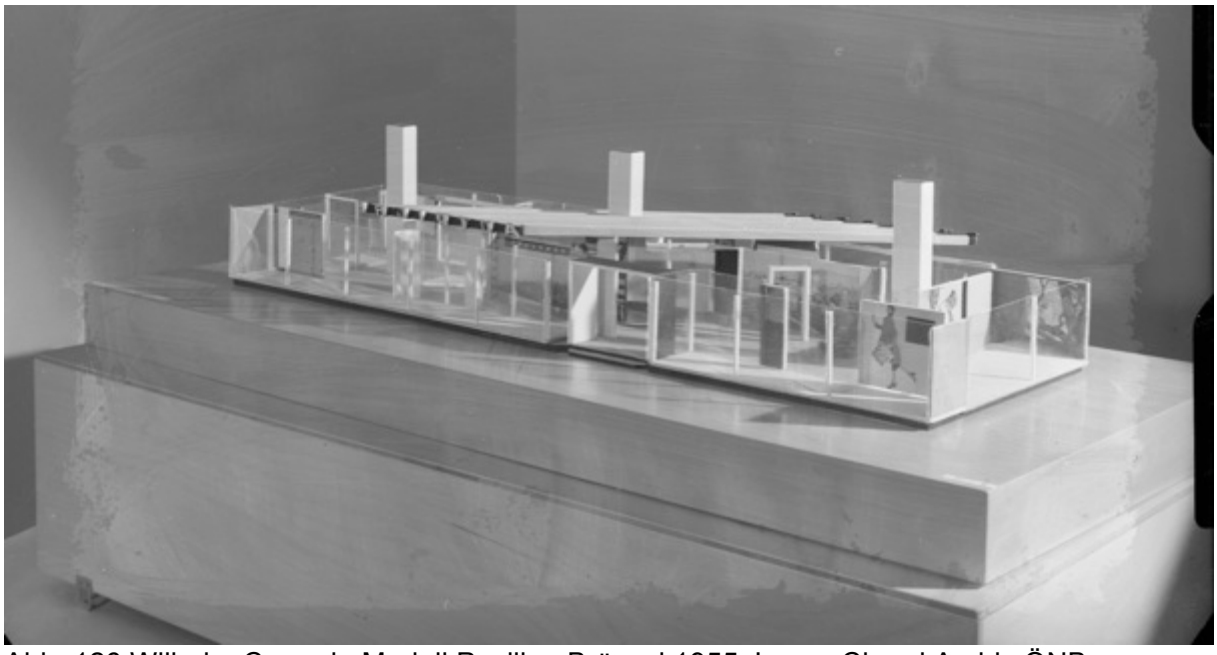


Abb. 126 Wilhelm Cermak, Modell Pavillon Brüssel 1955, Lucca Chmel Archiv ÖNB

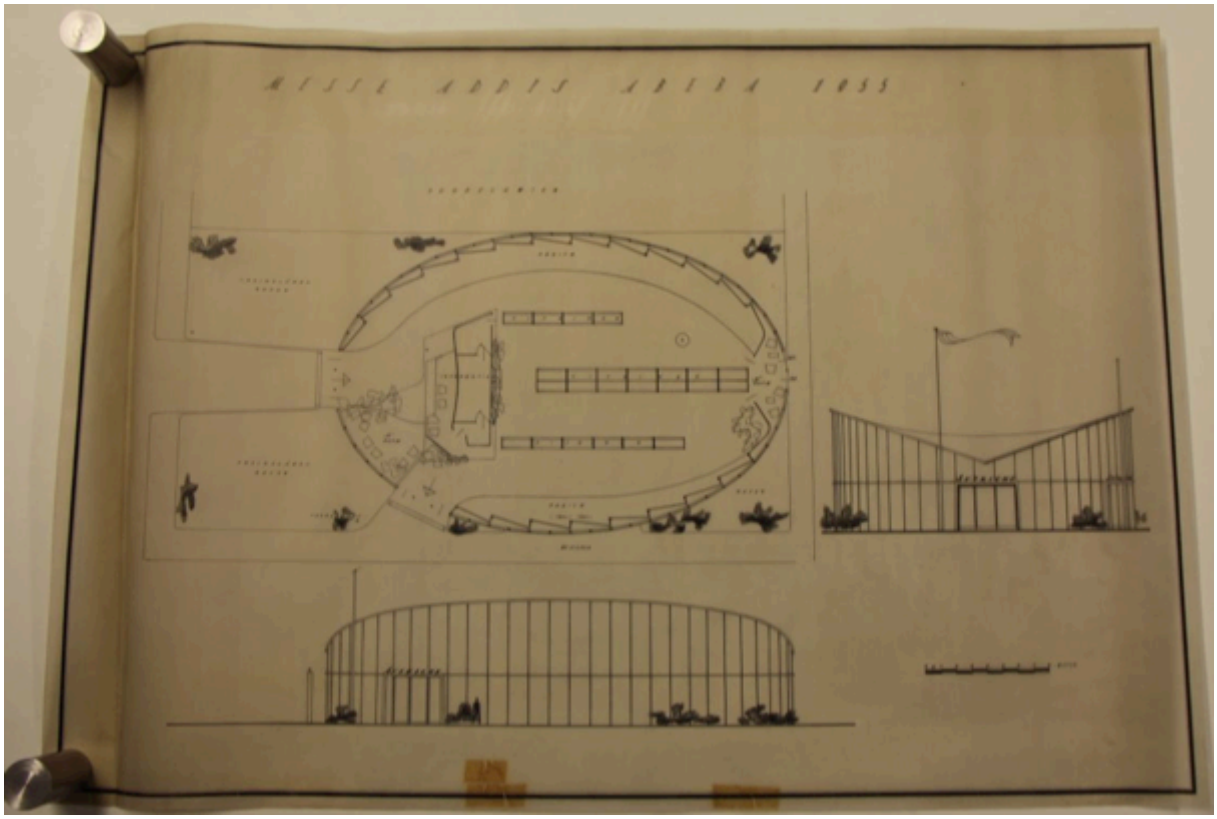


Abb. 127 Wilhelm Cermak, Messepavillon Addis Abeba 1955

Abb. 128 Bertil Olov Zeinetz, Pavillon auf H55

Abb. 129 Bertil Olov Zeinetz, Pavillon auf der der H55

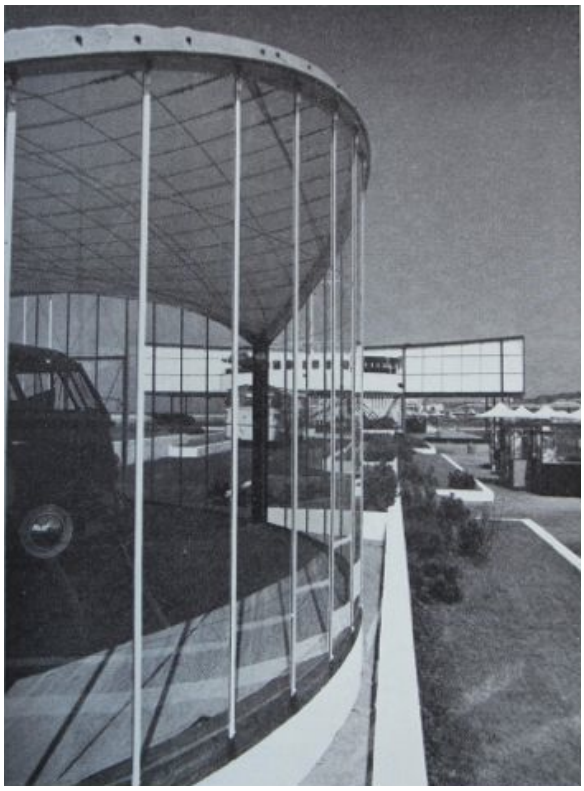


Abb. 130 B.O. Zeinetz, Pavillon auf der H55

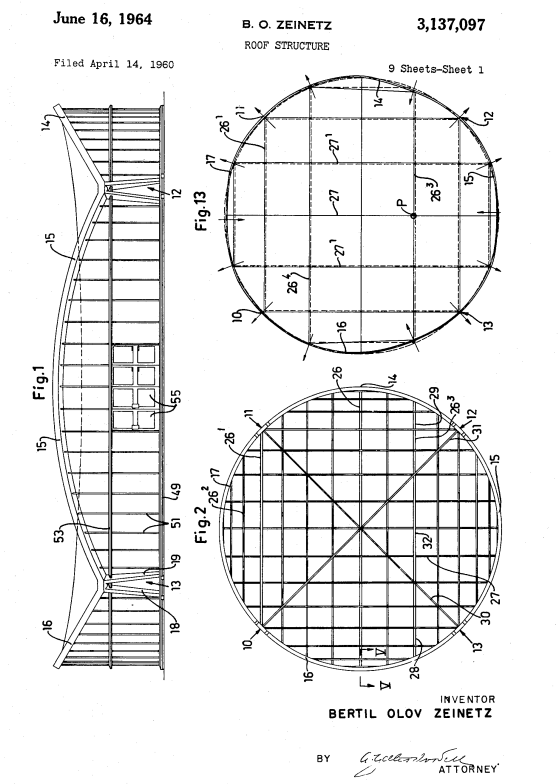


Abb. 131 B.O. Zeinetz, statisches Konzept für den Pavillon für die H55

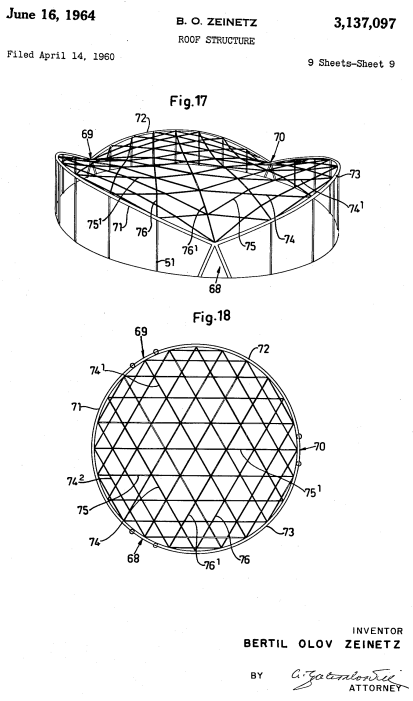


Abb. 132 B. O. Zeinetz, Weiterentwicklung des statisches Konzepts eines Pavillons

Abb. 133 Harry Bertoia, Diamont Chair 1952

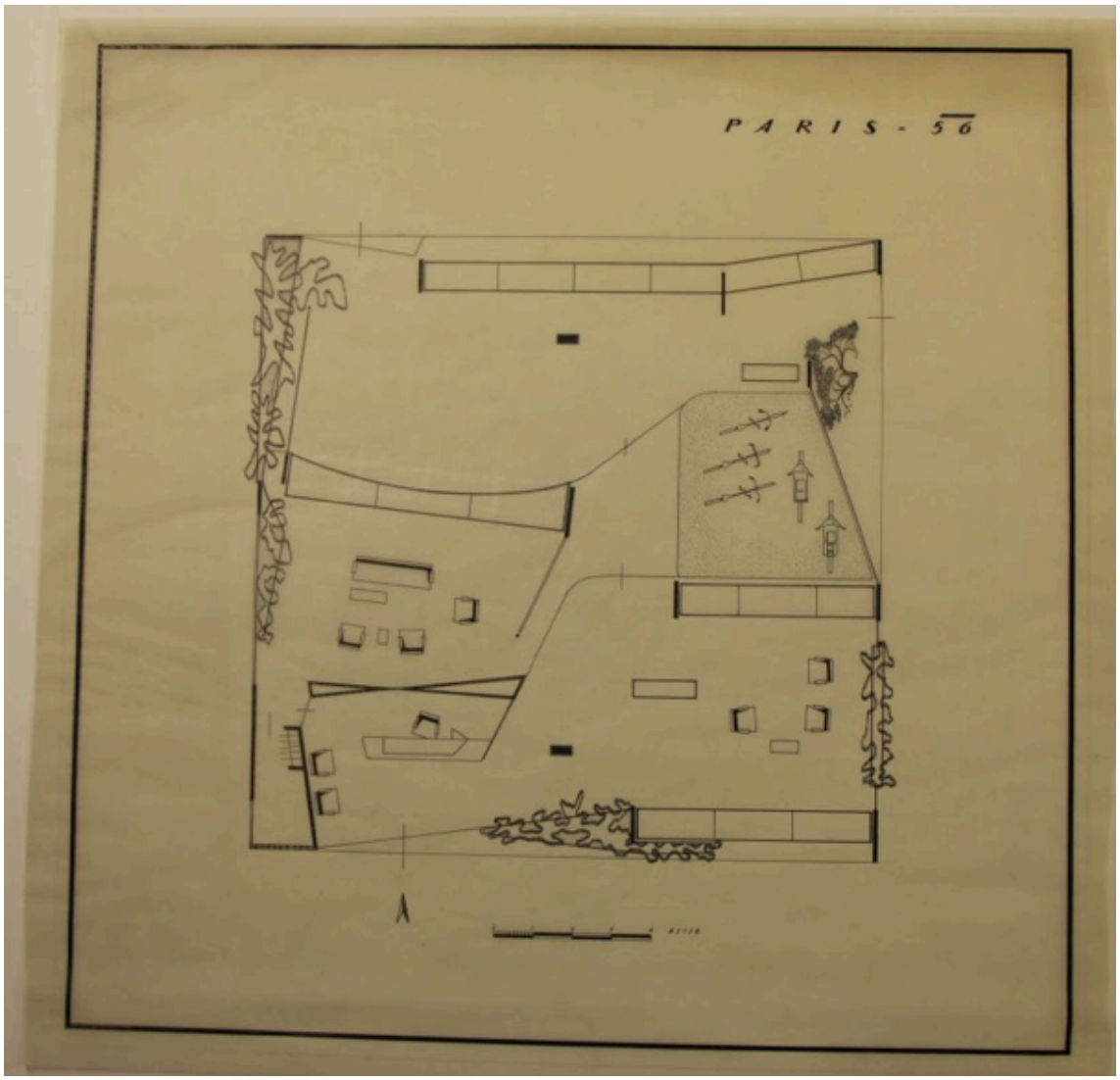


Abb. 134 Wilhelm Cermak, Messepavillon Paris 1956

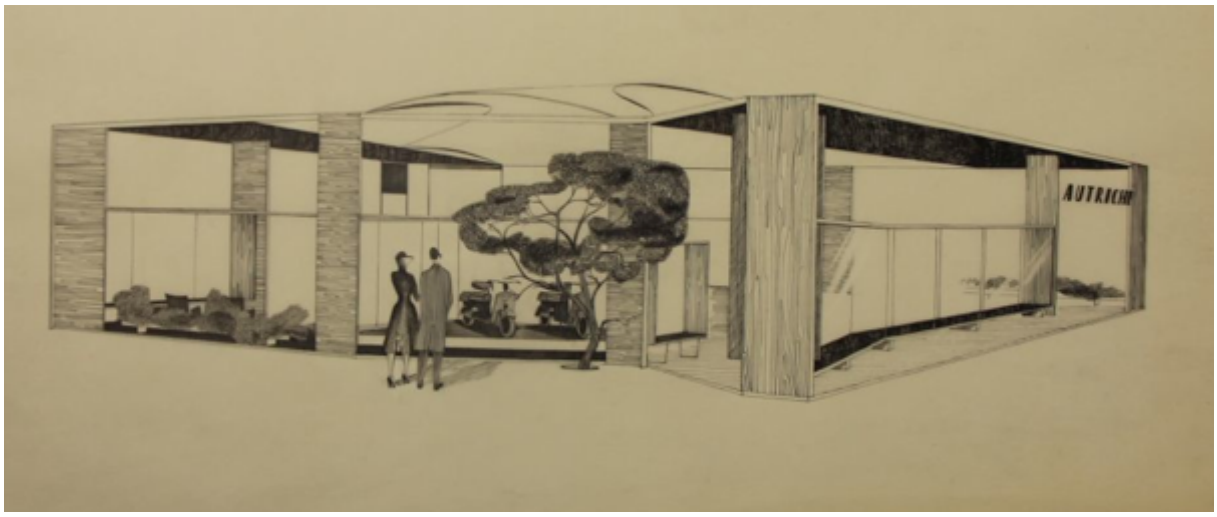


Abb. 135 Wilhelm Cermak, Messepavillon Paris 1956

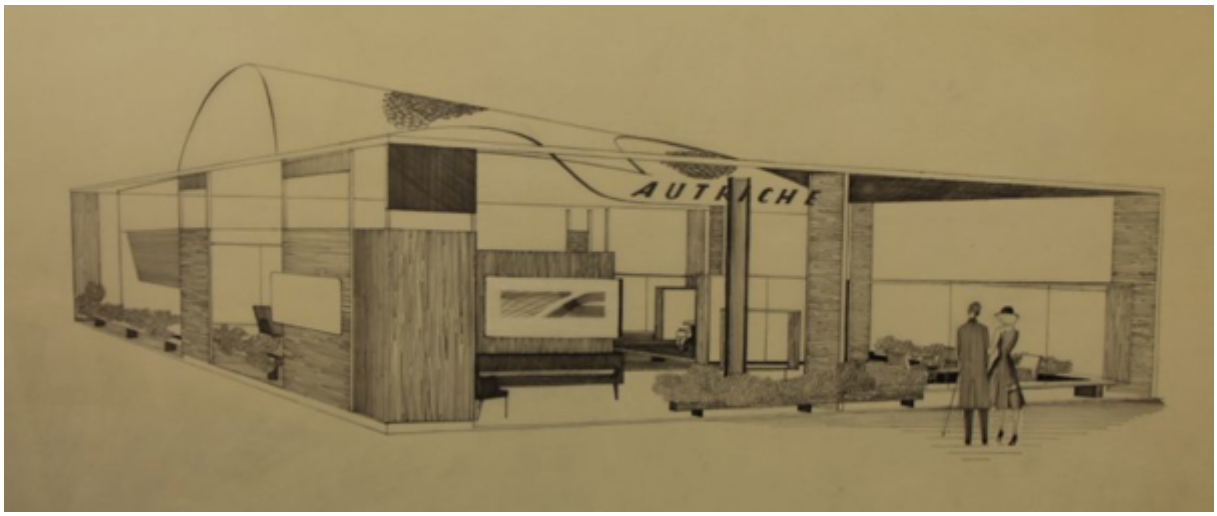


Abb. 136 Wilhelm Cermak, Messepavillon Paris 1956

Abb. 137 Wilhelm Cermak, Messepavillon Paris 1956

Abb. 138 Wilhelm Cermak, Messepavillon Paris 1956

Abb. 139 Charles und Ray Eames, Messe Moskau, „a day in life oft he United States“, 1959

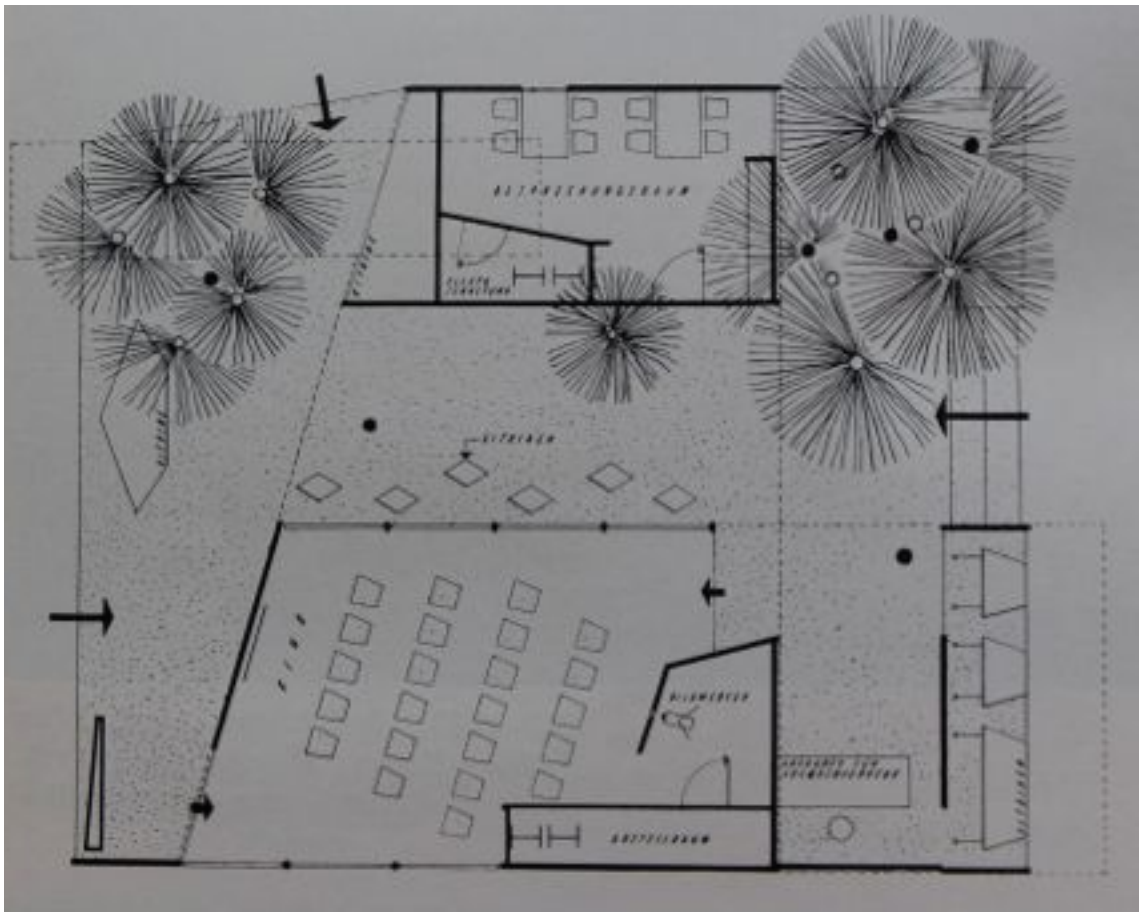


Abb. 140 Karl Schwanzer, Messepavillon Paris 1955

Abb. 141 Karl Schwanzer, Messepavillon Paris 1955

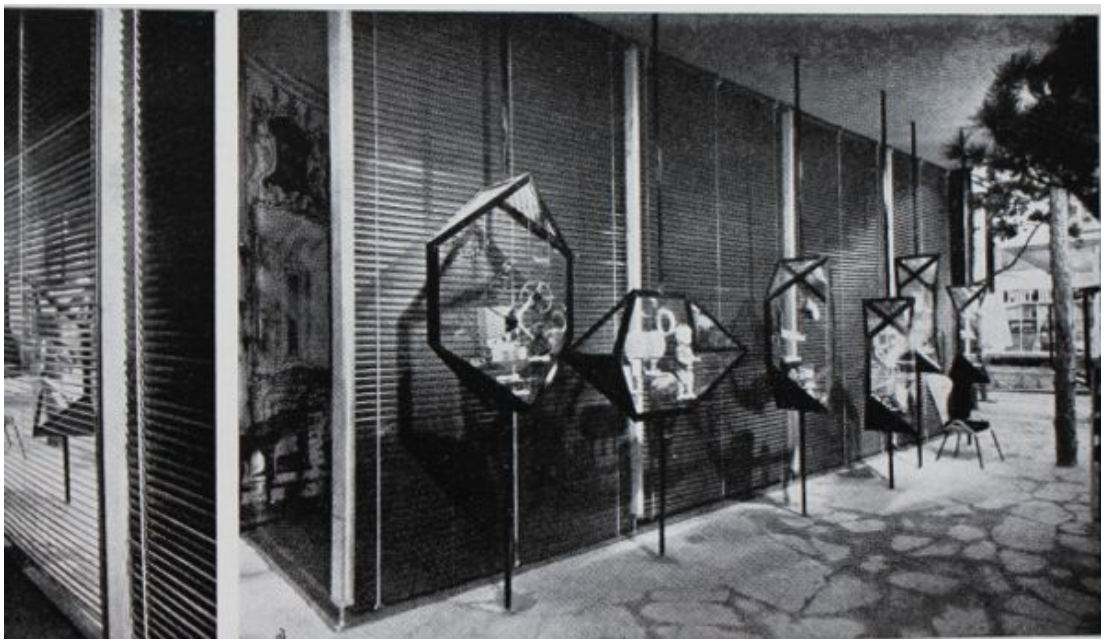


Abb. 142 Karl Schwanzer, Messepavillon Paris 1955

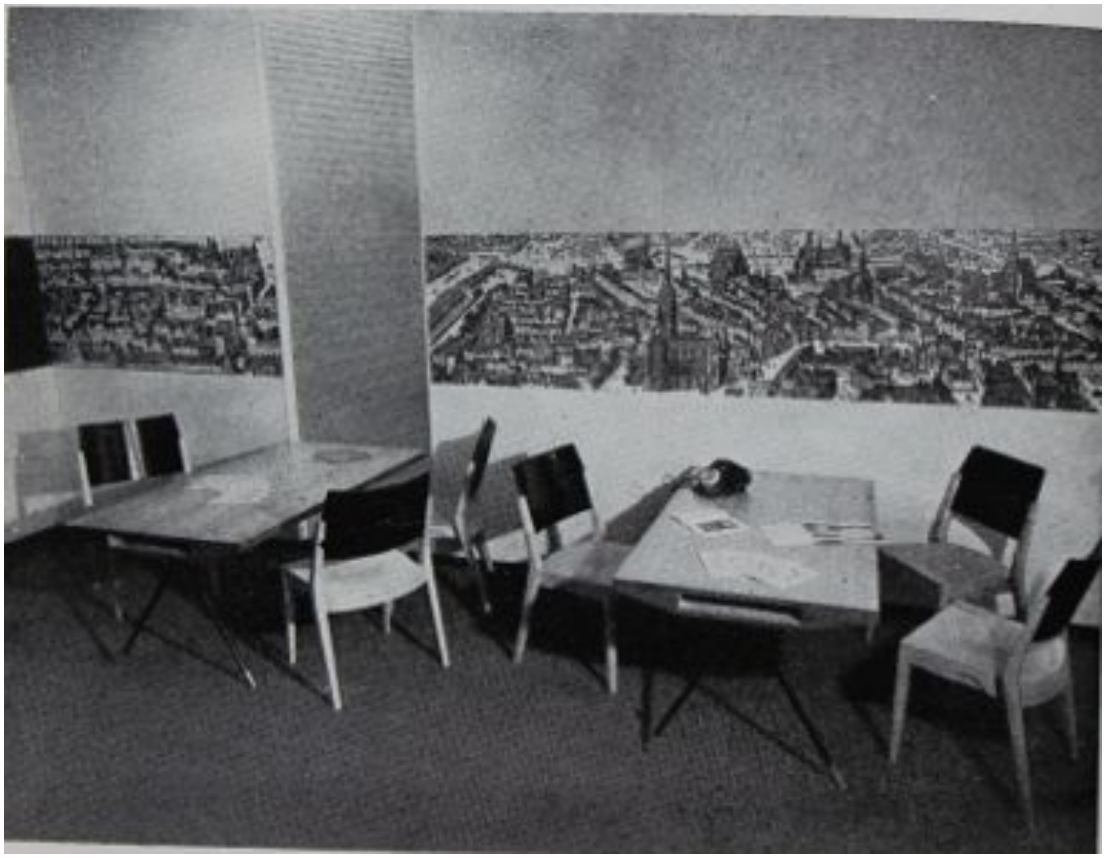


Abb. 143 Karl Schwanzer, Messepavillon Paris 1955

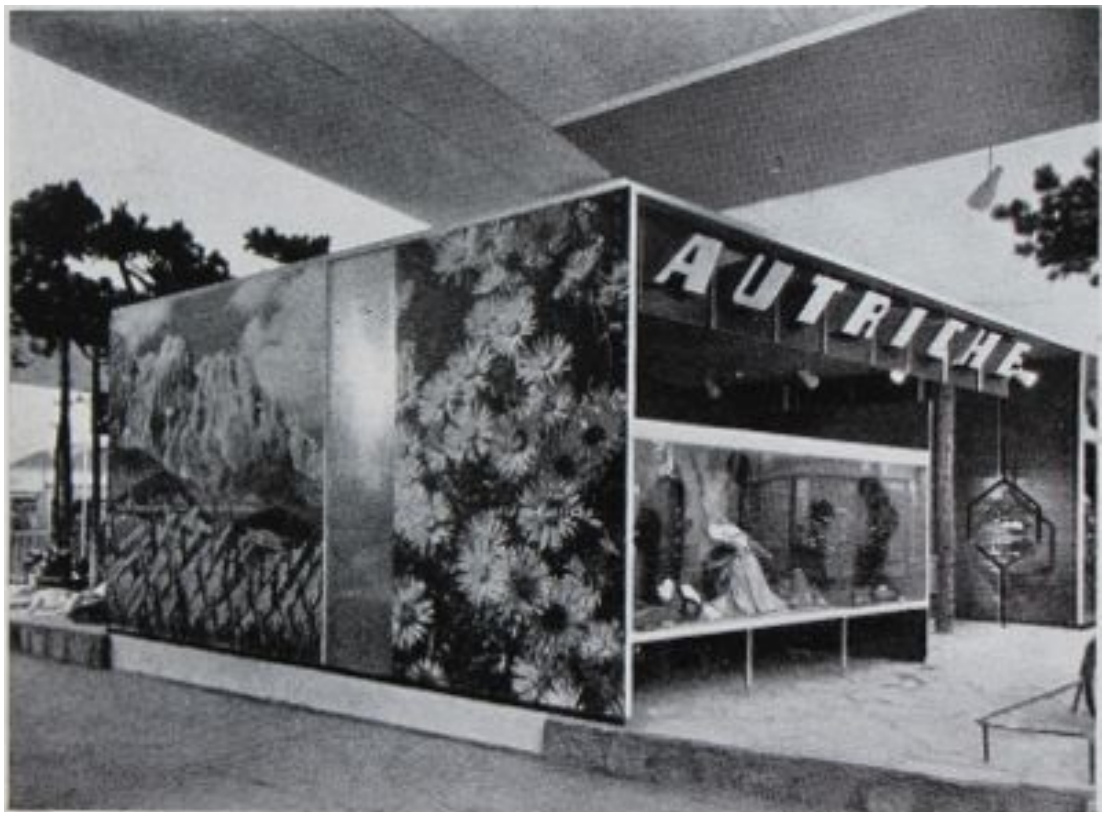


Abb. 144 Karl Schwanzer, Messepavillon Paris 1955

Abb. 145 Karl Schwanzer, Stapelstuhl 1953

Abb. 146, Erich Boltenstern, Bar des Österreichischen Ingenieur- und Architektenvereins, Wien 1, Eschenbachgasse1957

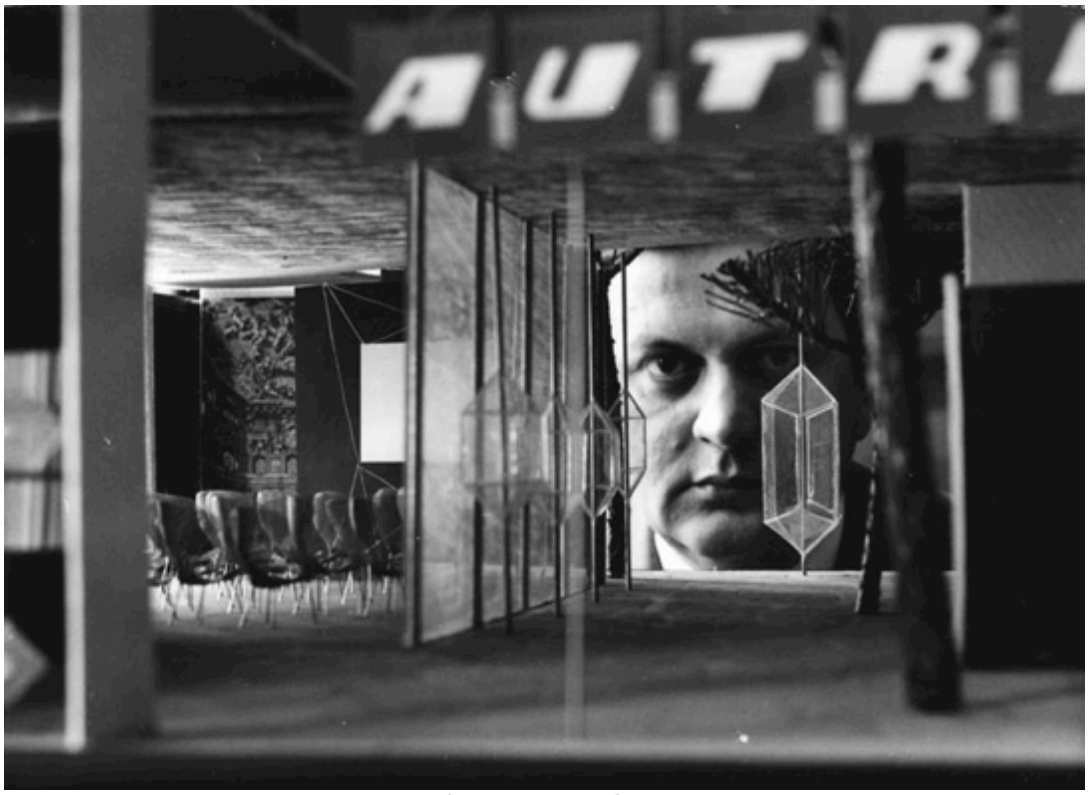


Abb. 147 Franz Hubmann, Modellfoto mit Karl Schwanzer

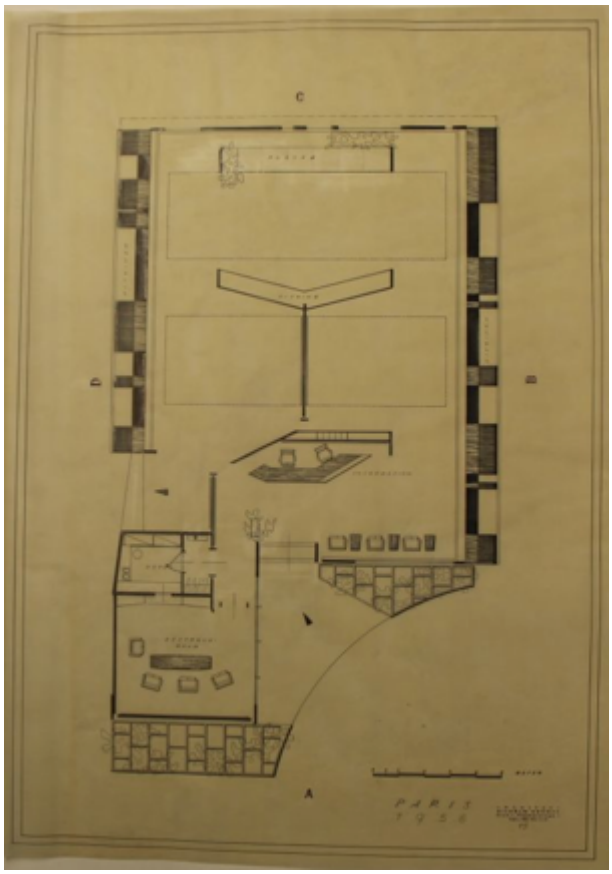


Abb. 148 Wilhelm Cermak, Messepavillon Paris 1958

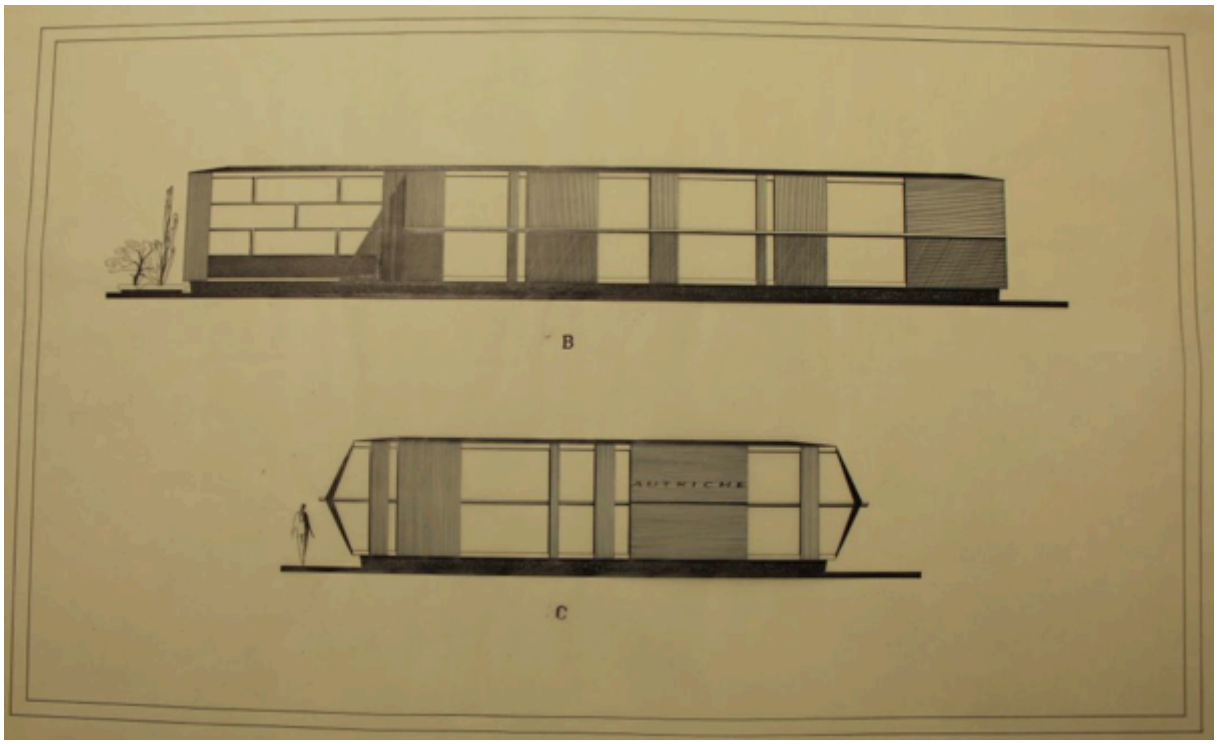


Abb. 149 Wilhelm Cermak, Messepavillon Paris 1958

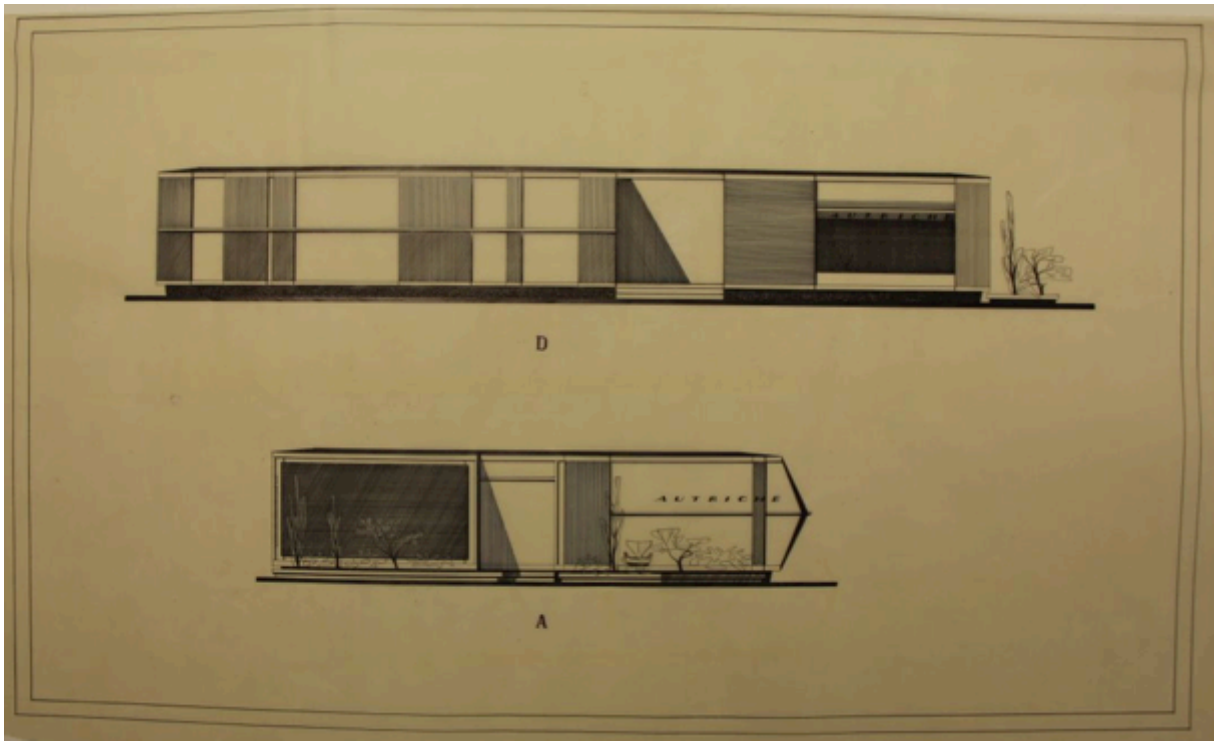


Abb. 150 Wilhelm Cermak, Messepavillon Paris 1958

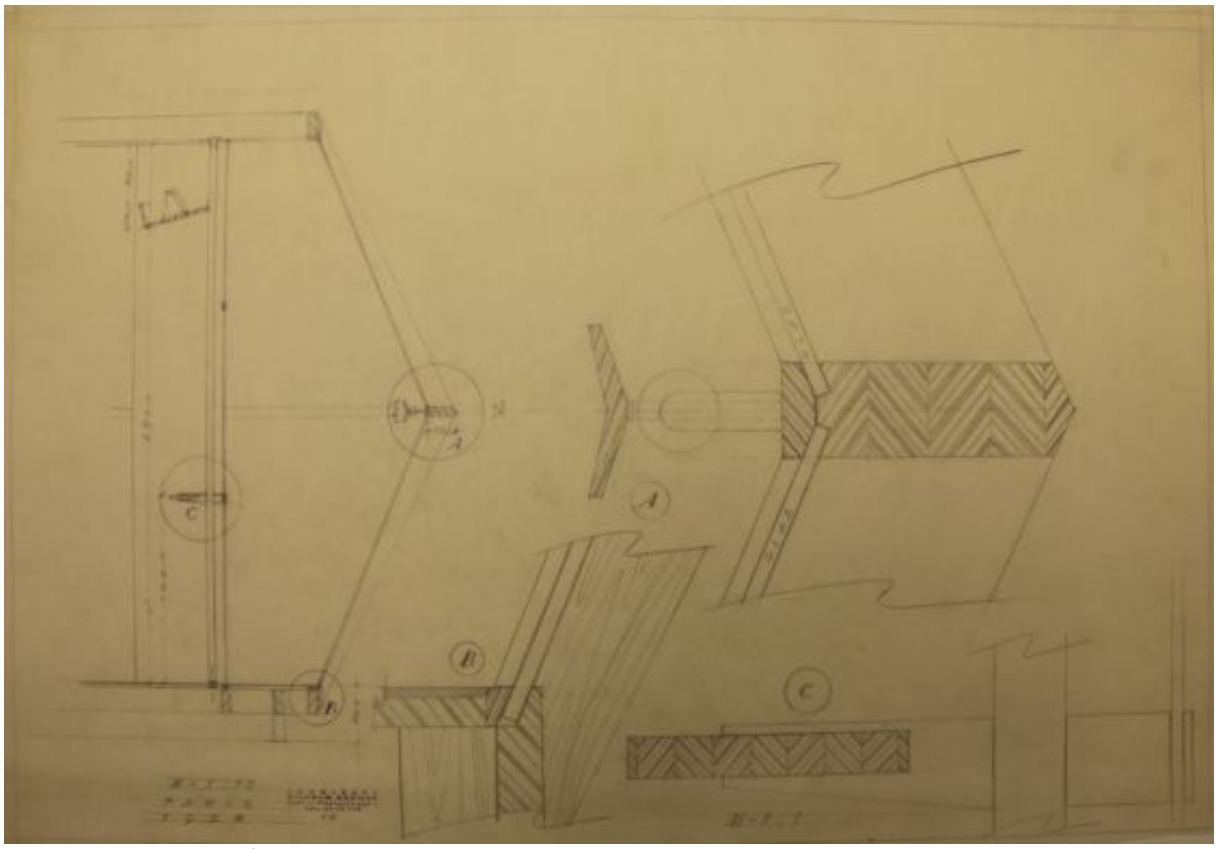


Abb. 151 Wilhelm Cermak, Messepavillon Paris 1958, Knotendetail

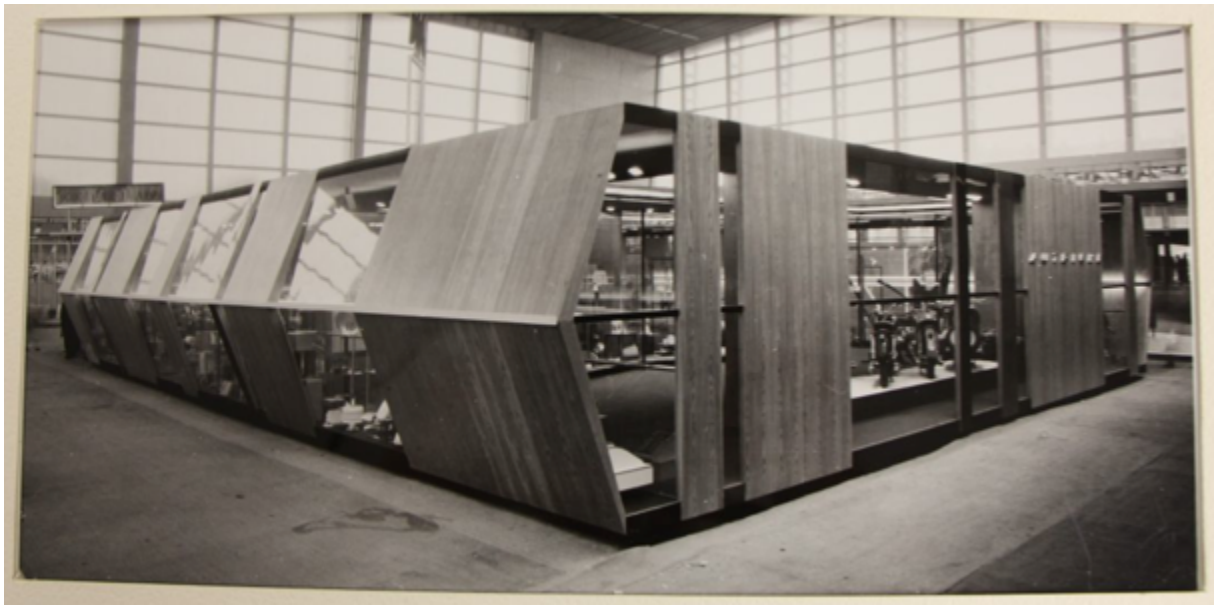


Abb. 152 Wilhelm Cermak, Messepavillon Paris 1958

Abb. 153 Wilhelm Cermak
Detail Pavillon Paris 1958

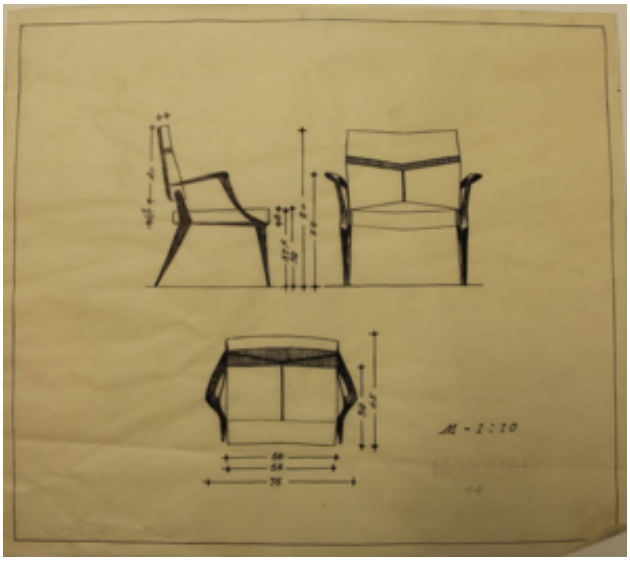


Abb. 154 Wilhelm Cermak, Sesselentwurf für die Messe Paris 1958

Abb. 155 Hans J. Wegner, „Y-Chair“ 1950

Abb. 156 Carl Appel, Stuhl für das Café St. Stephan im Haashaus 1953

Abb. 157 Karl Schwanzer, Stühle für das Espresso Arabia 1950

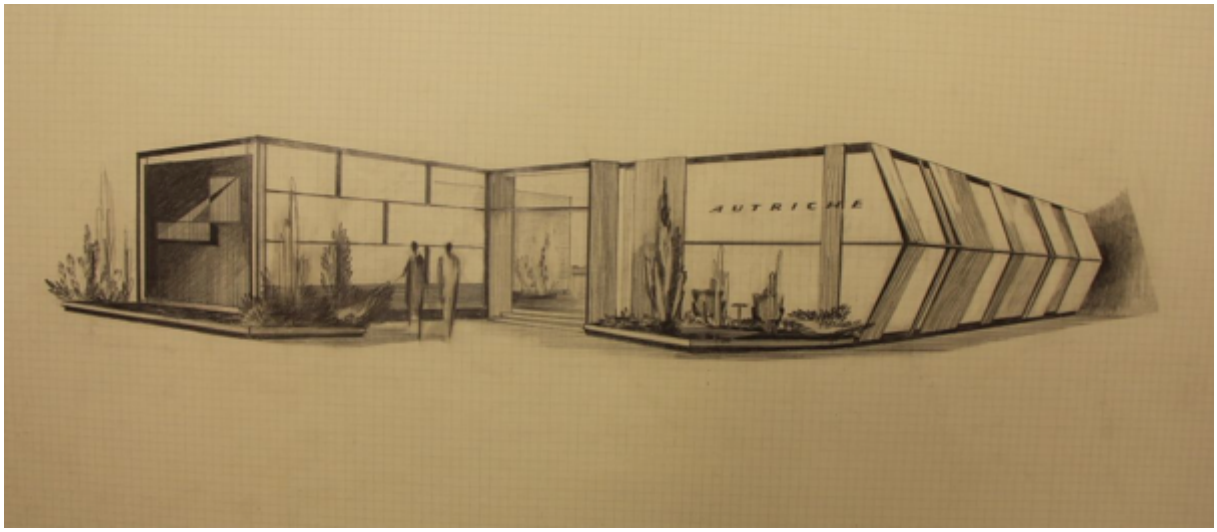


Abb. 158 Wilhelm Cermak, Messepavillon Paris 1958, Perspektive

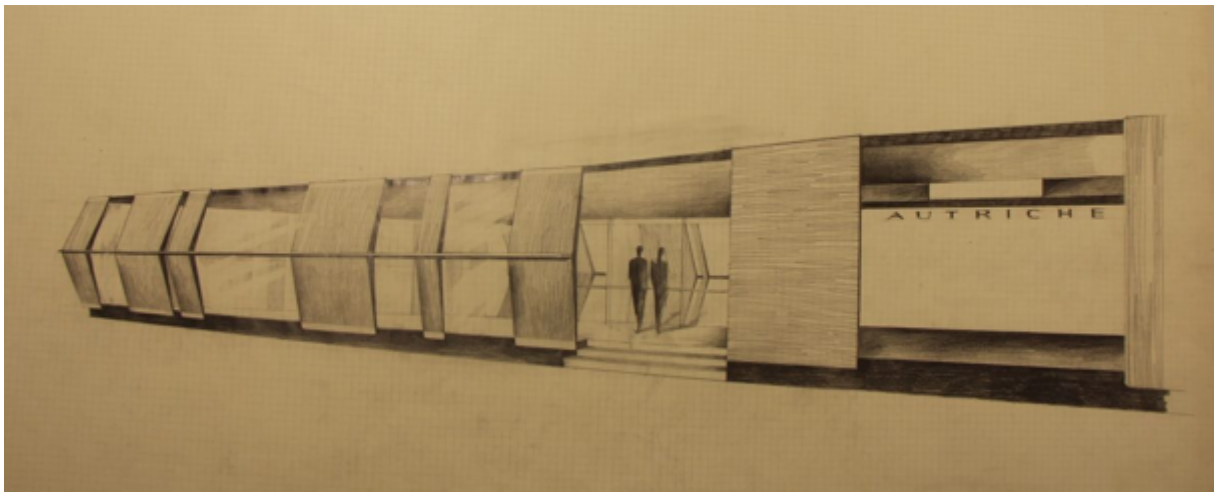


Abb. 159 Wilhelm Cermak, Messepavillon Paris 1958, Perspektive

Abb. 160 Wilhelm Cermak, Messepavillon Paris 1958

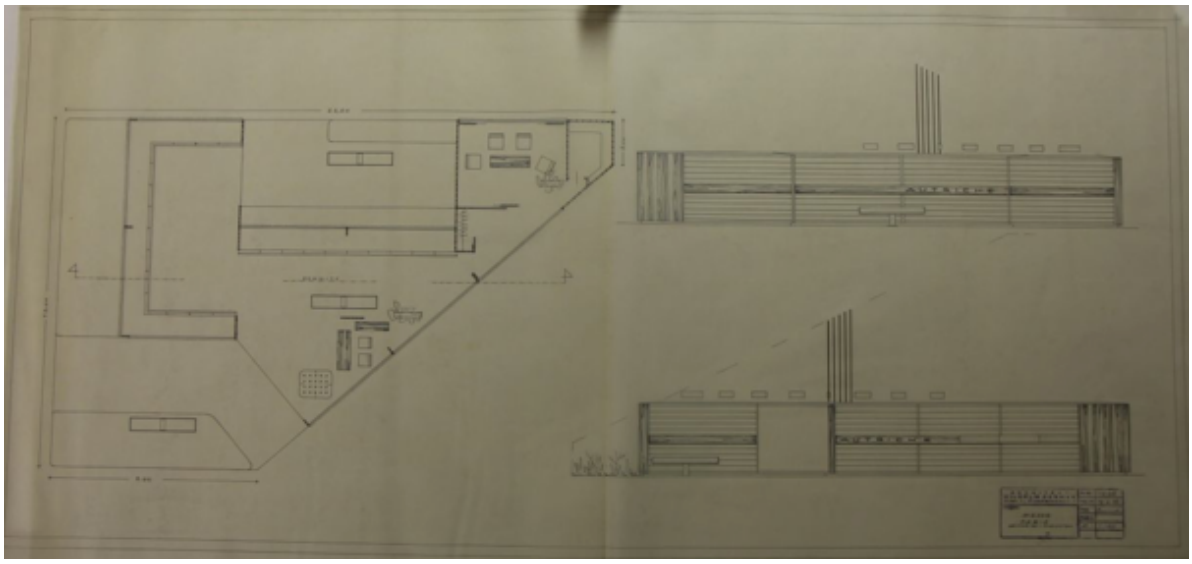


Abb. 161 Wilhelm Cermak, Messepavillon Paris 1959

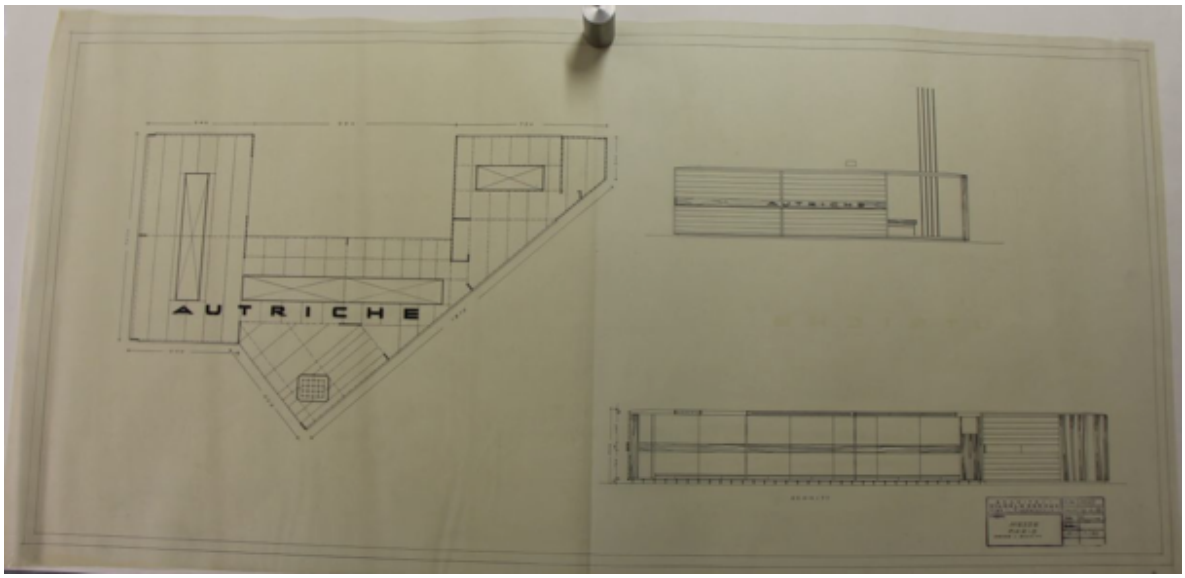


Abb. 162 Wilhelm Cermak, Messepavillon Paris 1959

Abb. 163 Wilhelm Cermak, Messepavillon Paris 1959

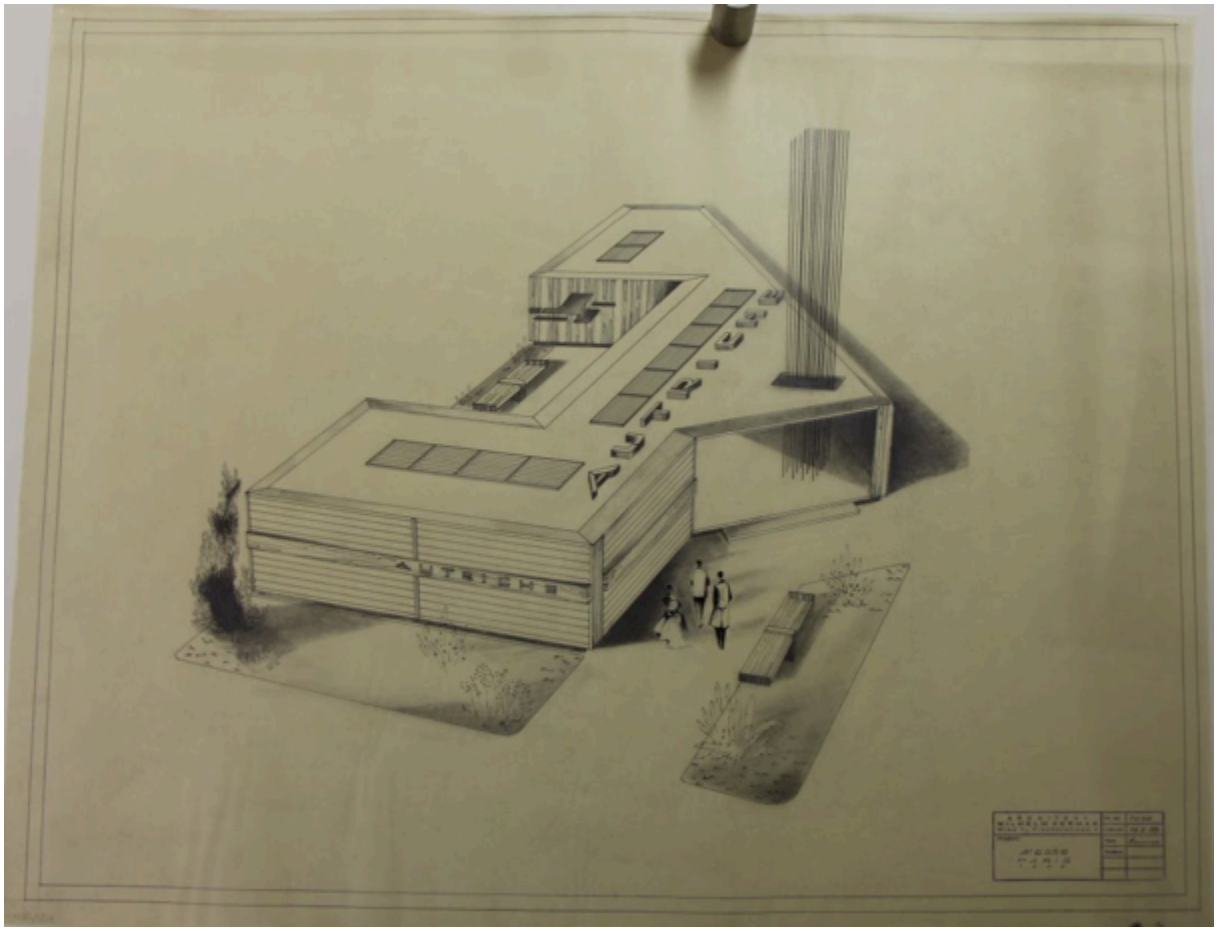


Abb. 164 Wilhelm Cermak, Messepavillon Paris 1959

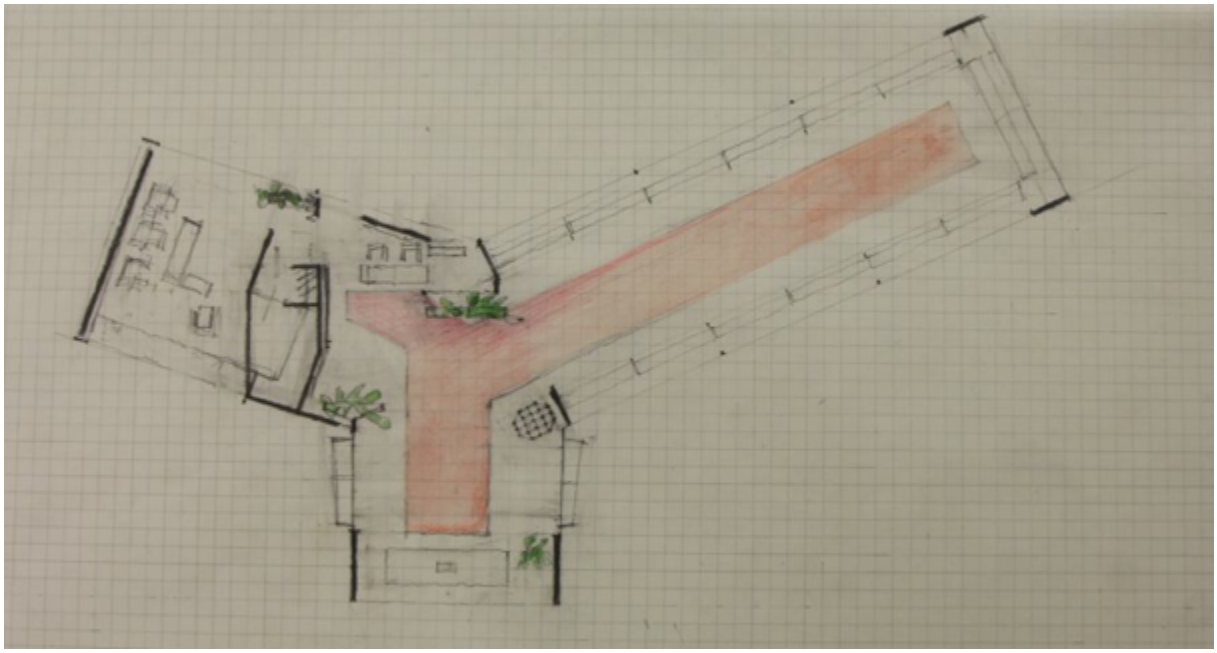


Abb. 165 Wilhelm Cermak, Messepavillon Paris 1959 Vorentwurf

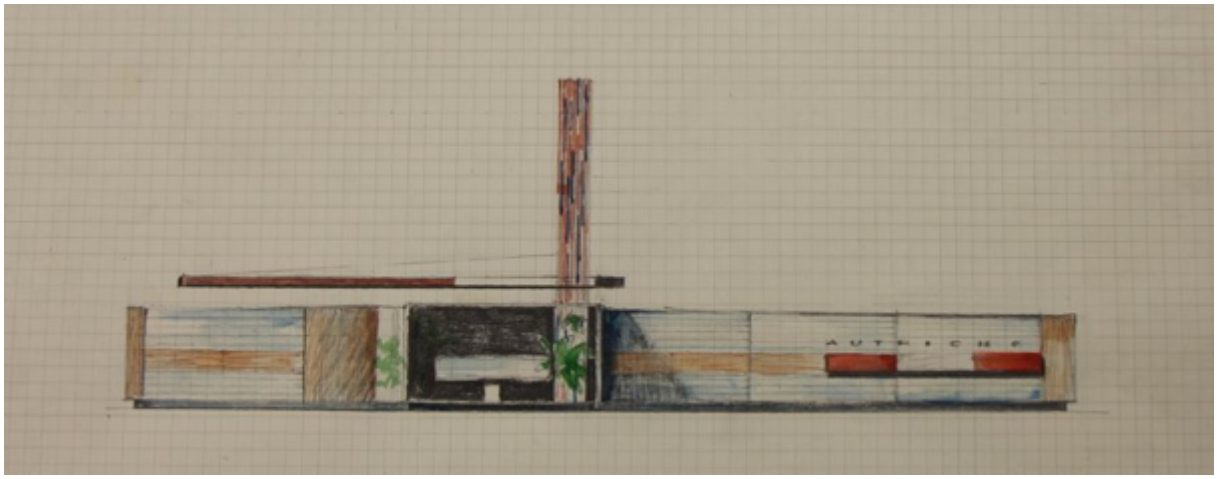


Abb. 166 Wilhelm Cermak, Messepavillon Paris 1959 Vorentwurf

Abb. 167 Wilhelm Cermak, Messepavillon Paris 1959 Vorentwurf

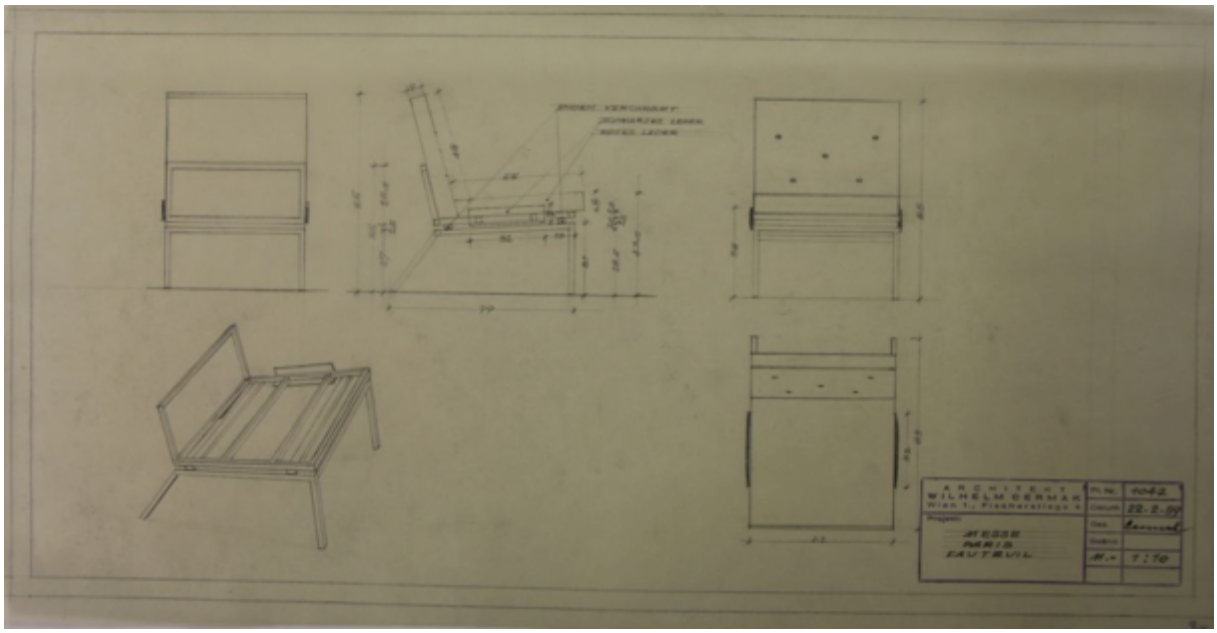


Abb. 168 Wilhelm Cermak, Sesselentwurf für die Messe Paris 1959

Abb. 169 Carl Auböck Jun., Fauteuils um 1955

Abb. 170 Wilhelm Cermak, Messepavillon Paris 1959

Abb. 171 Lilly Reich, Ausstellungsgestaltung für „Die Wohnung unserer Zeit“ 1931

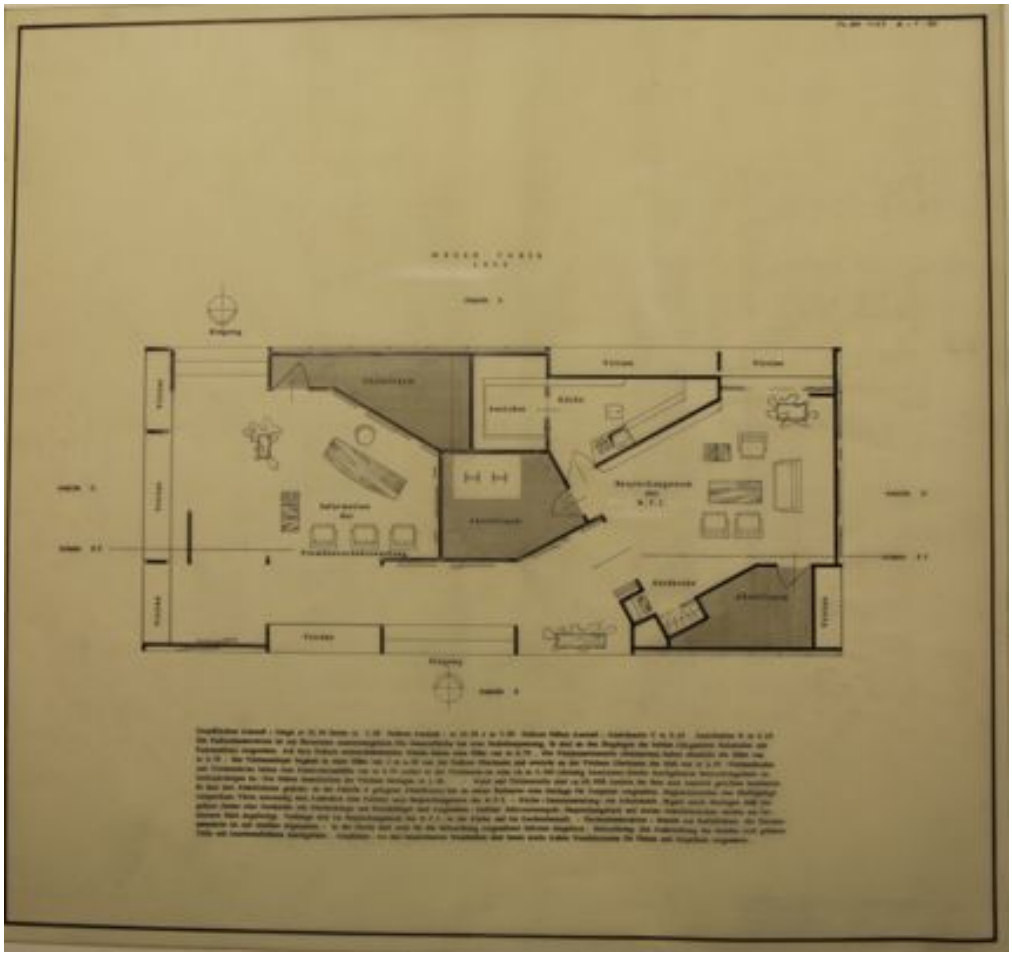


Abb. 172 Wilhelm Cermak, Messepavillon Paris 1962

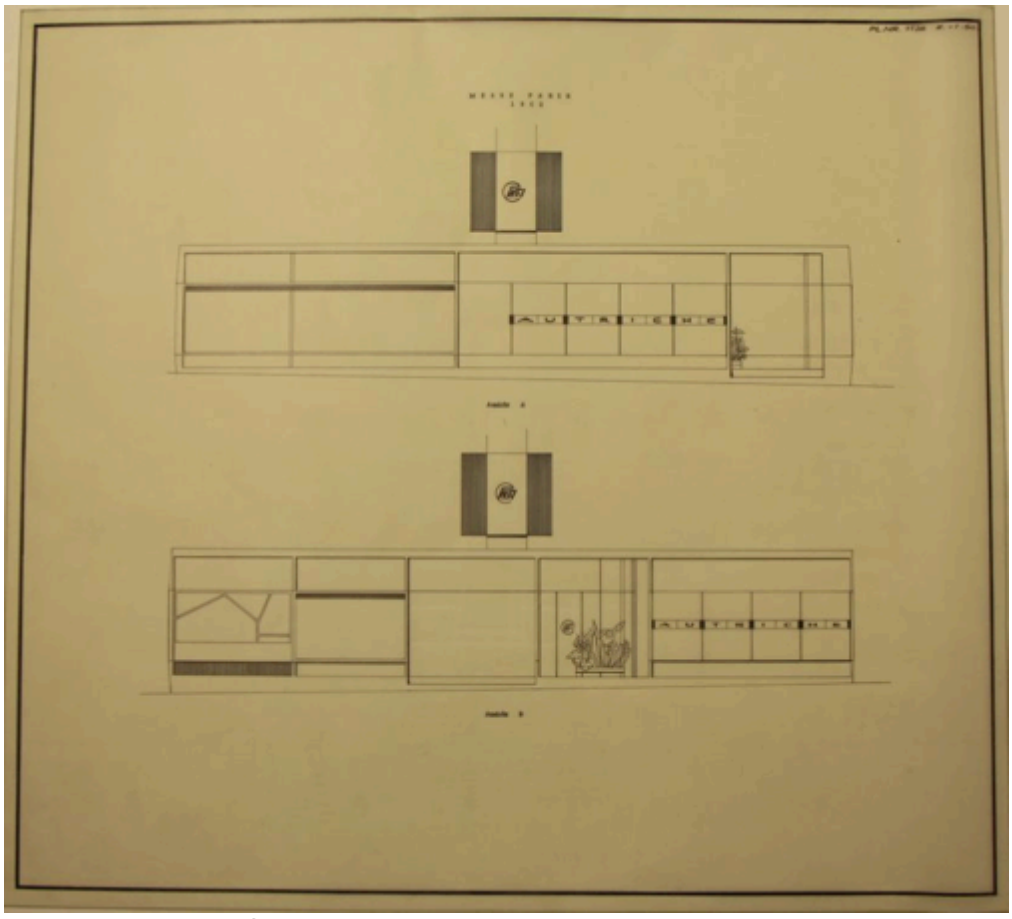


Abb. 173 Wilhelm Cermak, Messepavillon Paris 1962

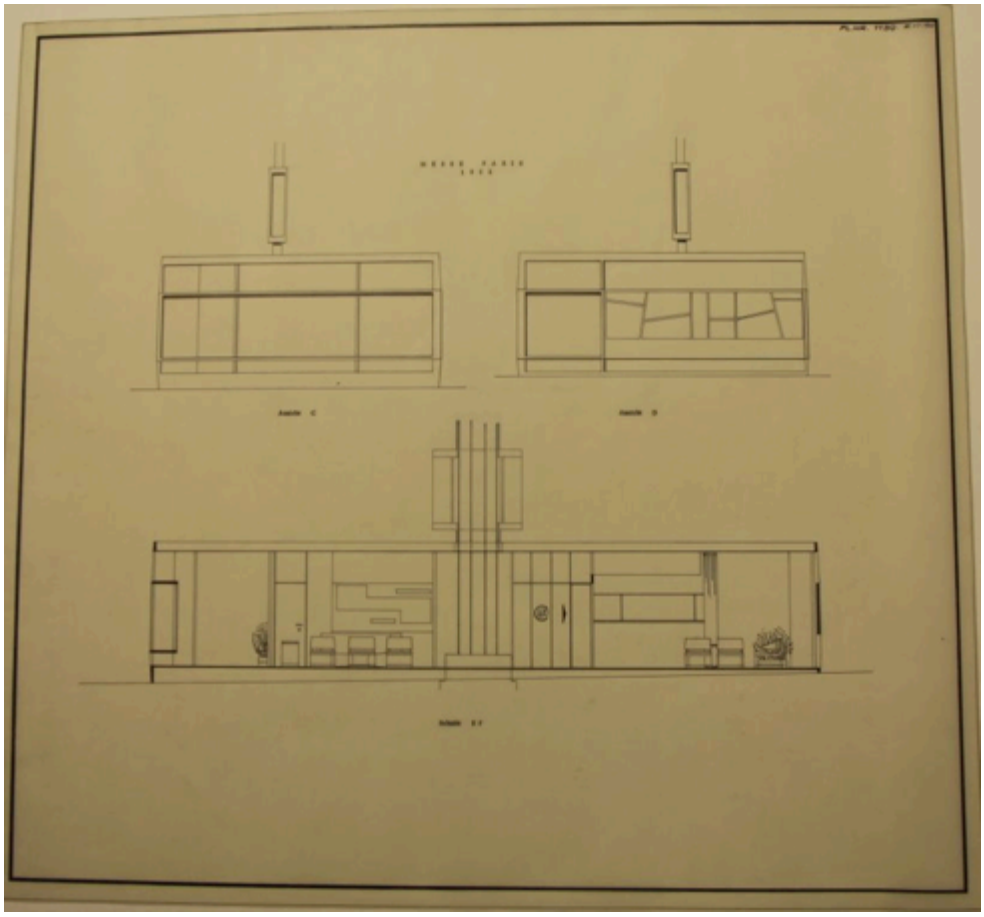


Abb. 174 Wilhelm Cermak, Messepavillon Paris 1962

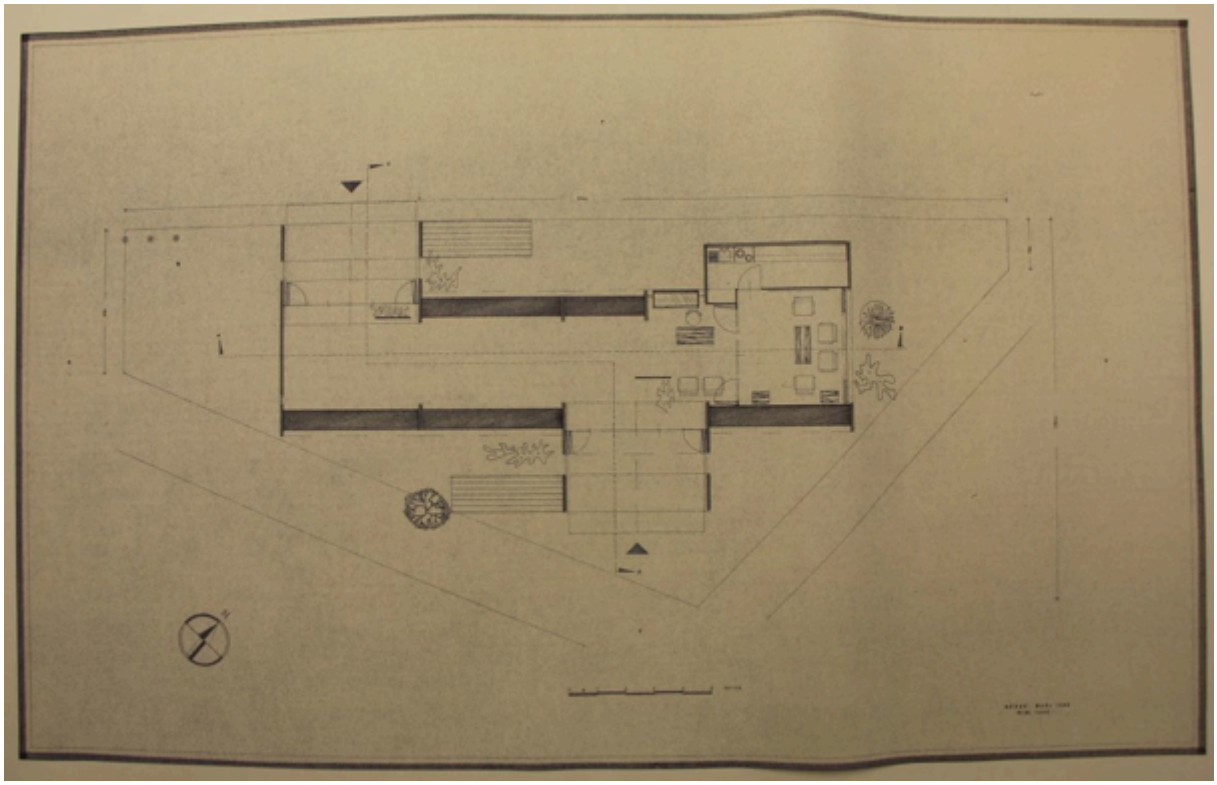


Abb. 175 Wilhelm Cermak, Messepavillon Bari 1963

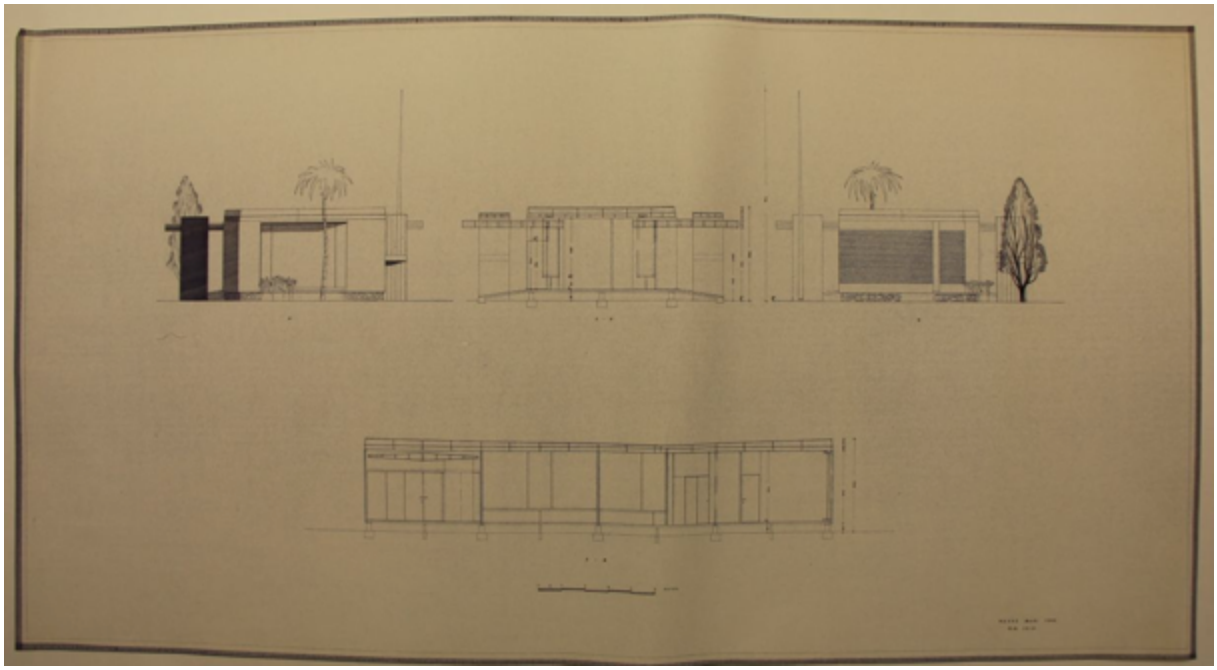


Abb. 176 Wilhelm Cermak, Messepavillon Bari 1963

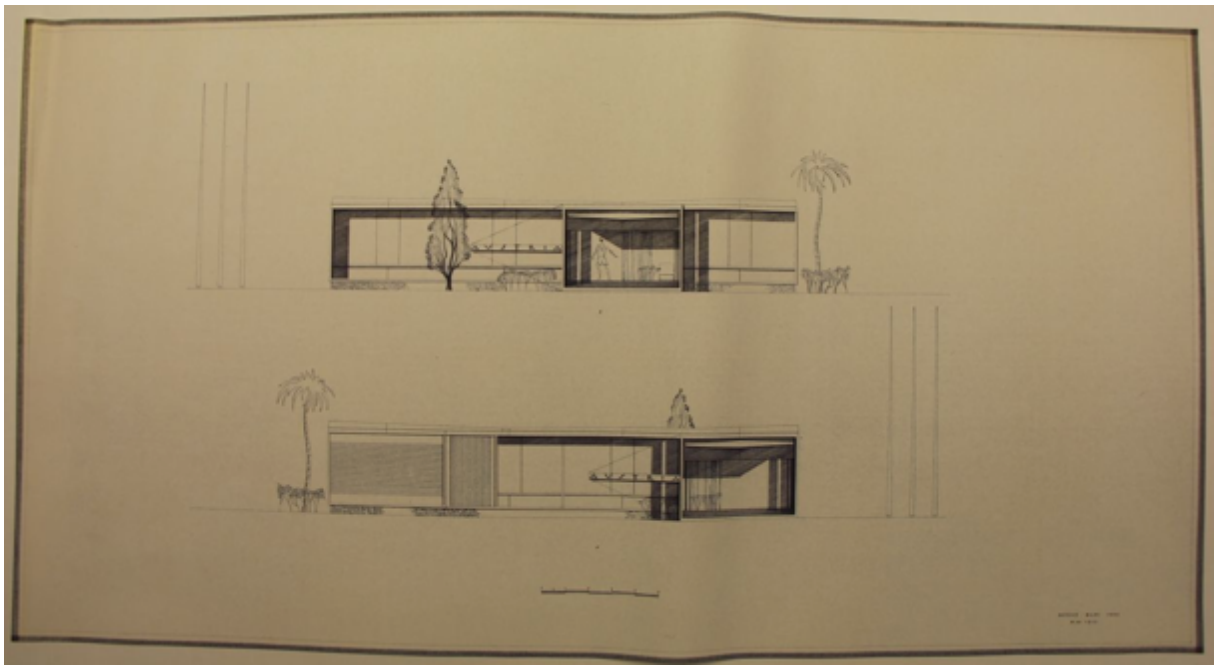


Abb. 177 Wilhelm Cermak, Messepavillon Bari 1963

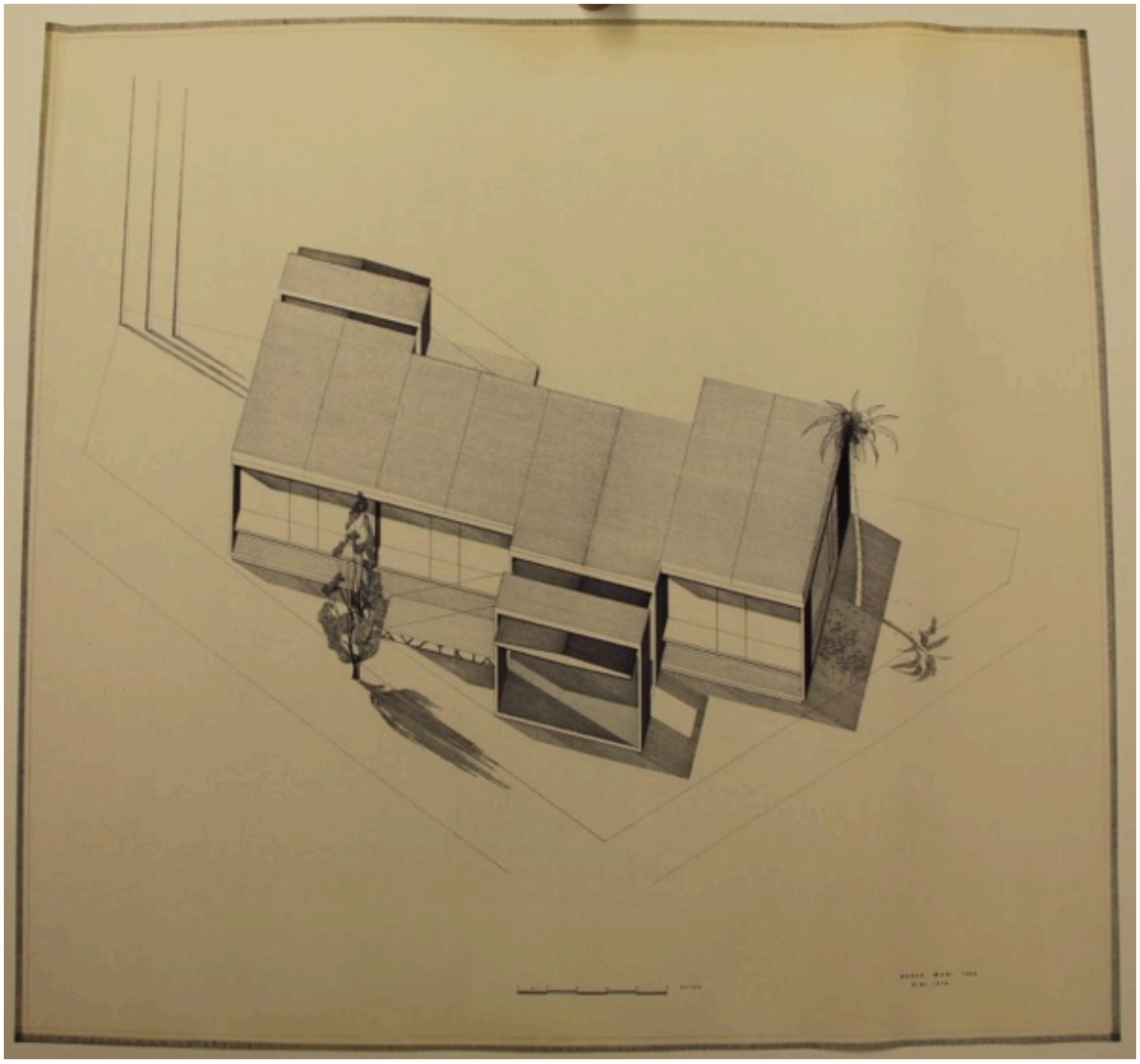


Abb. 178 Wilhelm Cermak, Messepavillon Bari 1963

Abb. 179 Oswald Haerdtl, Museum der Stadt Wien, 1953-59

Abb. 180 Oswald Haerdtl, Museum der Stadt Wien, 1953-59

Abb. 181 Oswald Haerdtl, Messepavillon Paris 1937

Abb. 182 Oswald Haerdtl, Ausstellungsgestaltung der Jubiläumsausstellung der Österreichischen Tabakregie 1784-1934

Abb. 183 Foto des realisierten Messepavillons Bari 1963

Abb. 184 Foto des realisierten Messepavillons Bari 1963

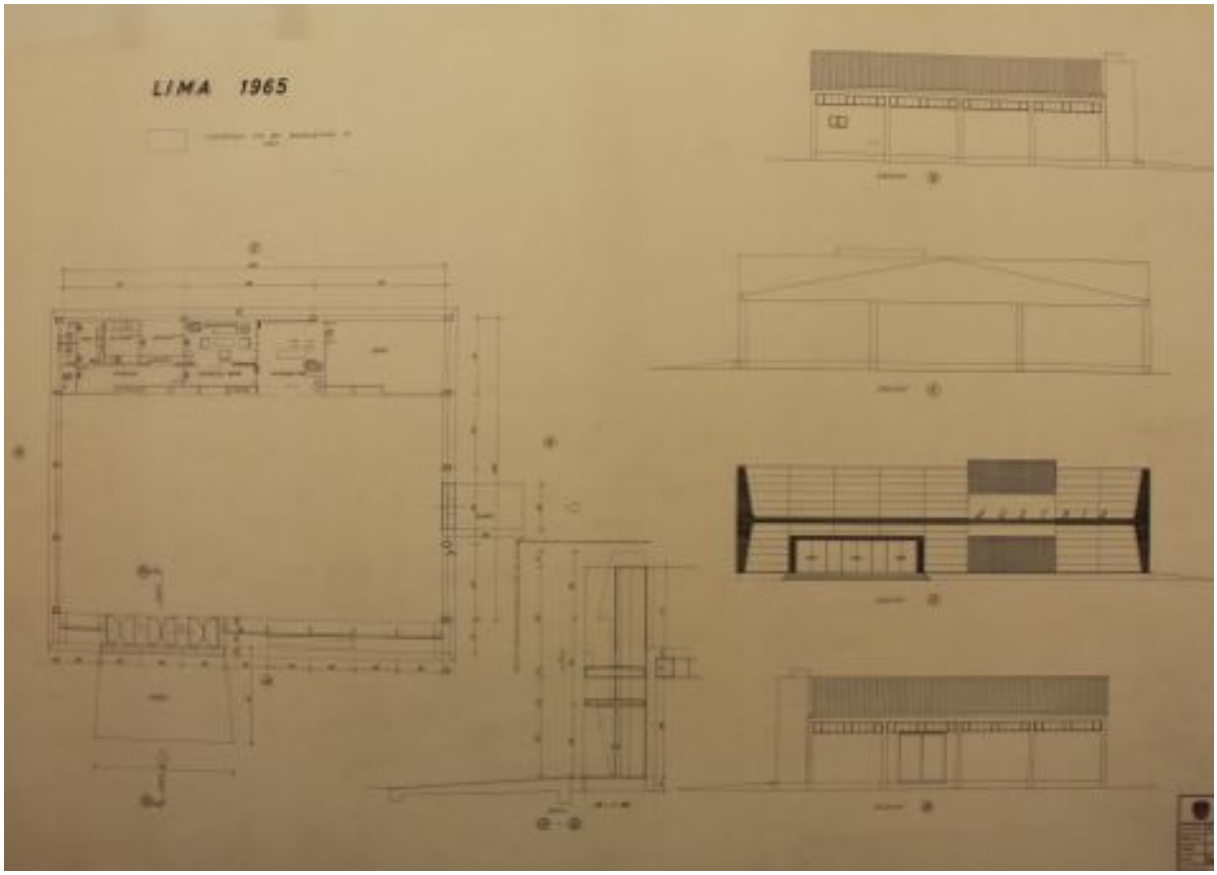


Abb. 185 Wilhelm Cermak, Messepavillon Lima 1965 (Planausschnitt)

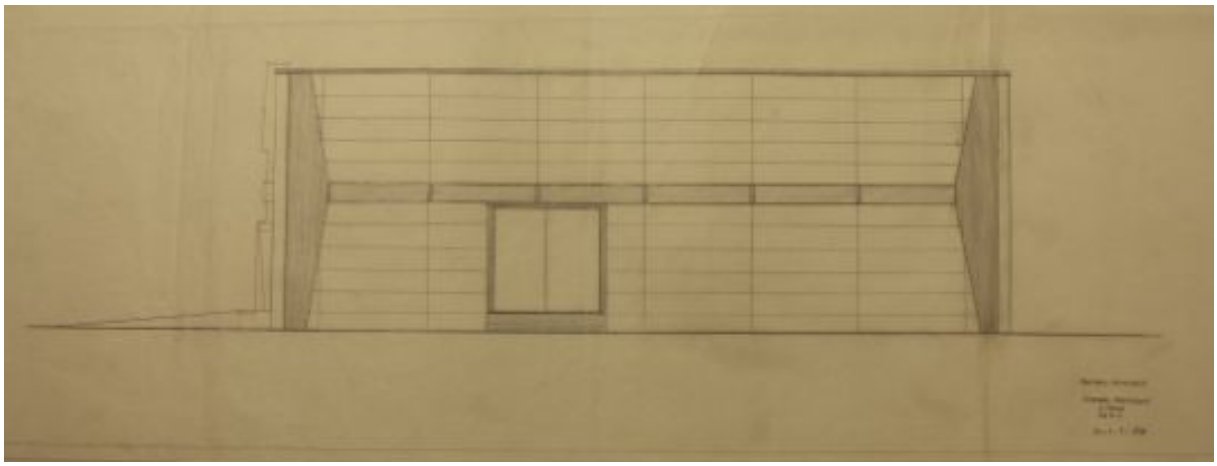


Abb. 186 185 Wilhelm Cermak, Messepavillon Lima 1965 Fassadengestaltung

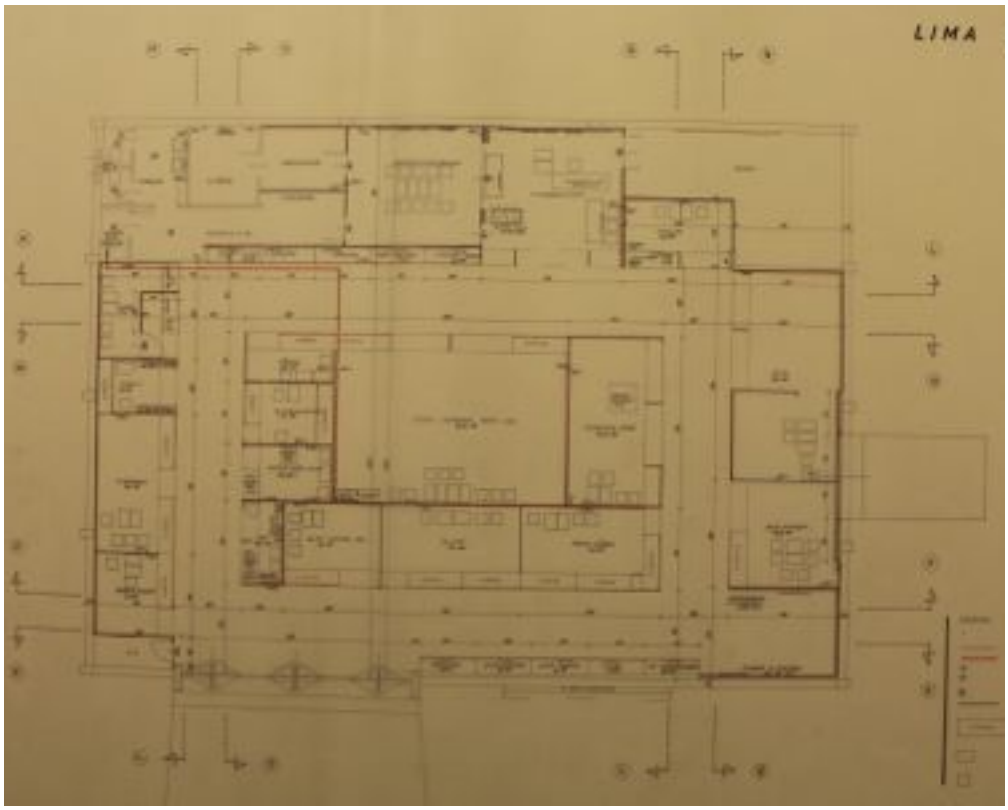


Abb. 187 Wilhelm Cermak, Messepavillon Lima 1965 (Planausschnitt)

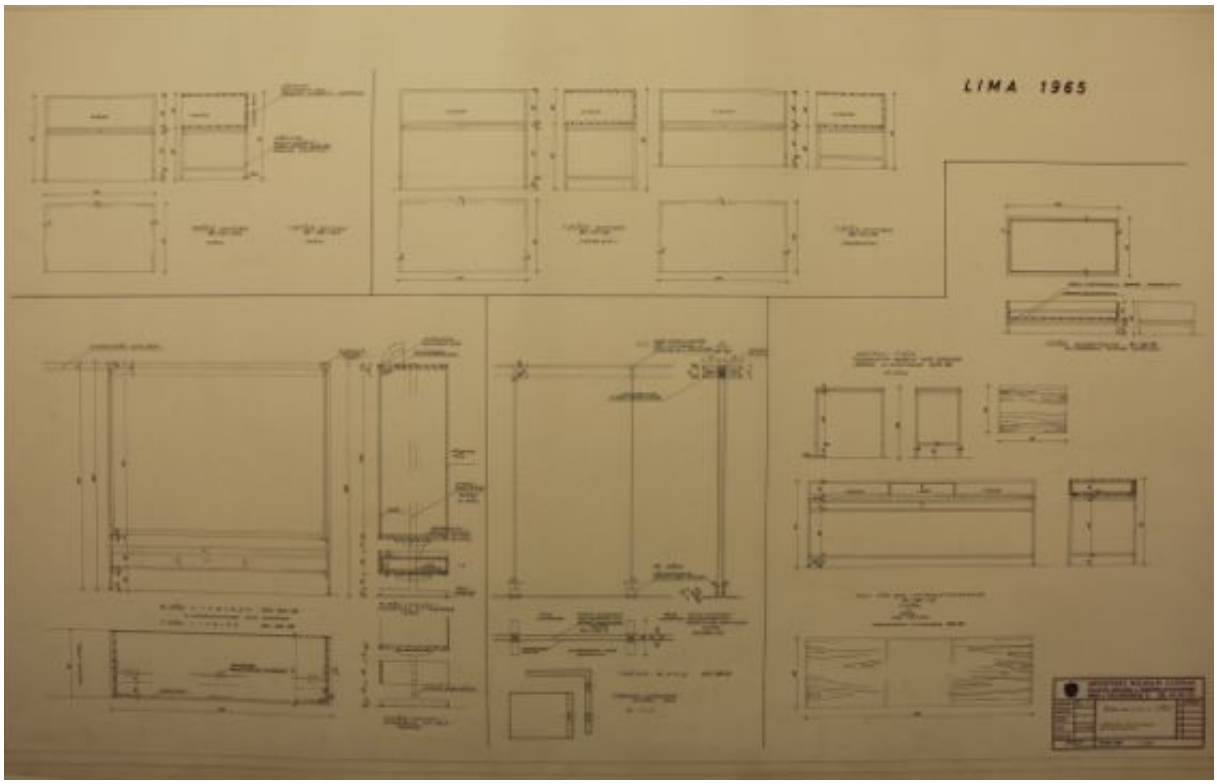


Abb. 188 Wilhelm Cermak, Messepavillon Lima 1965 (Planausschnitt)

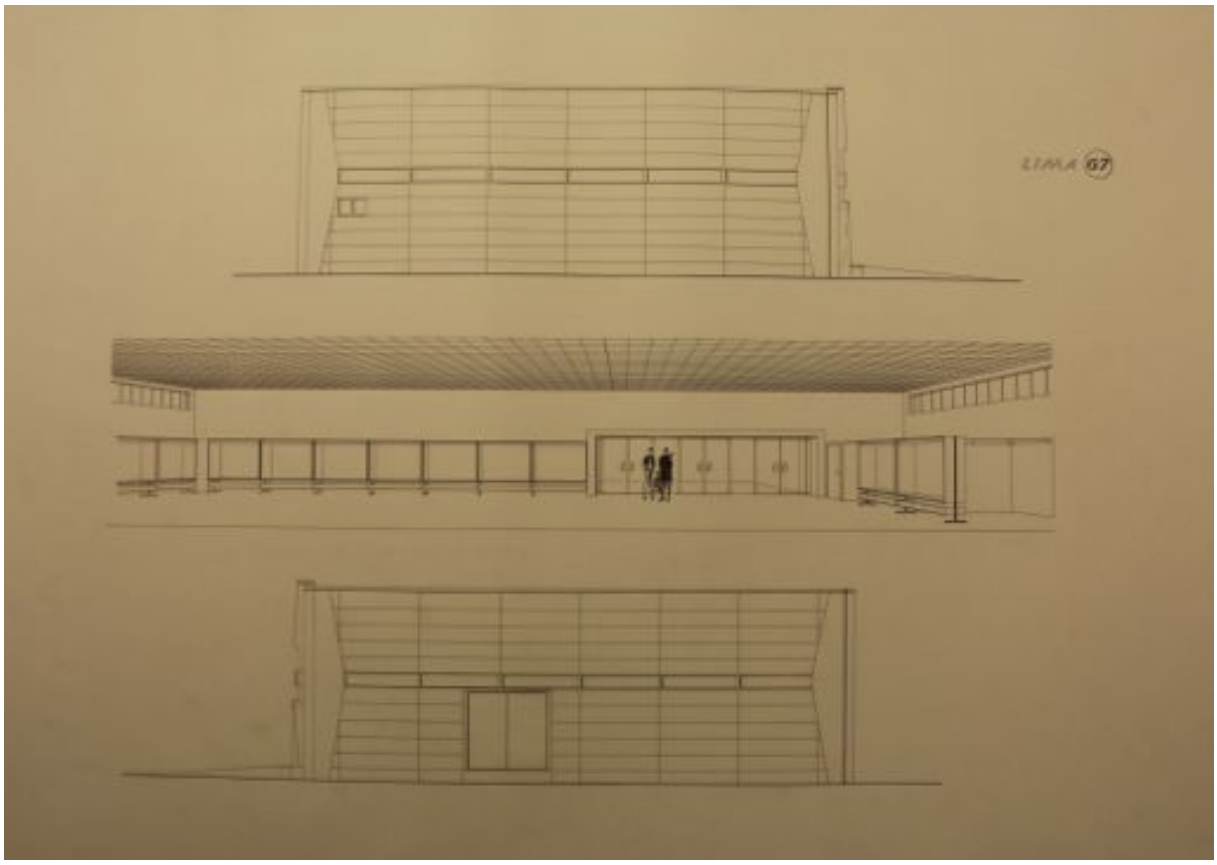


Abb. 189 Wilhelm Cermak, Messepavillon Lima 1967

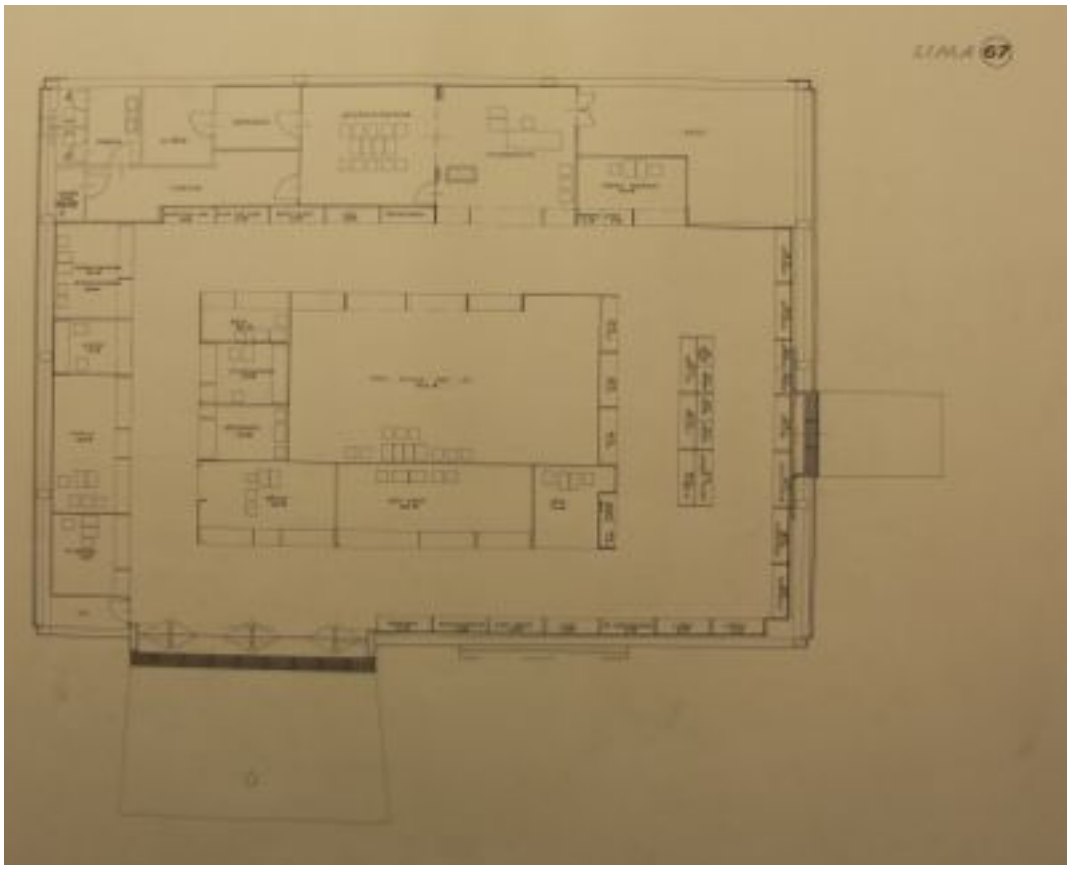


Abb. 190 Wilhelm Cermak, Messepavillon Lima 1967

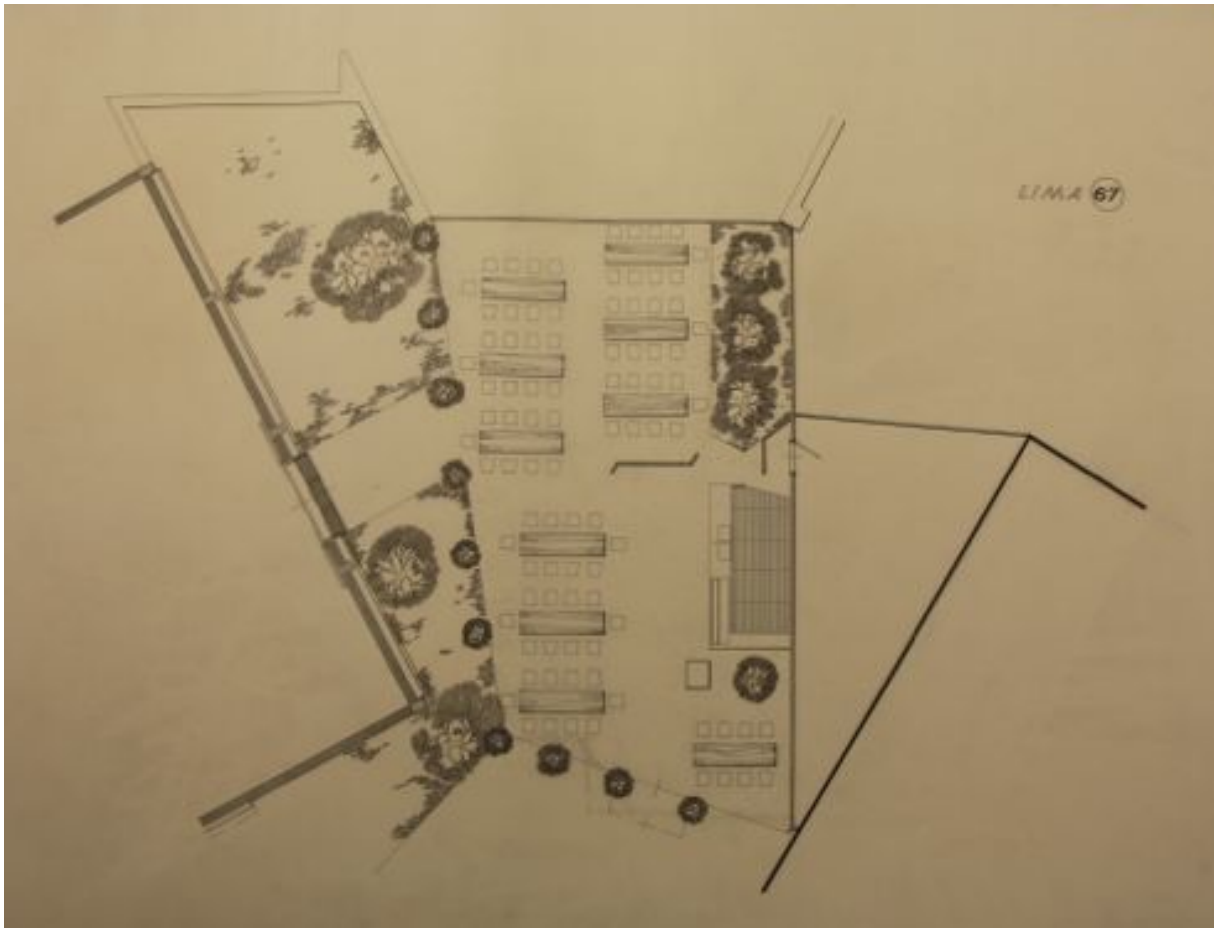


Abb. 191 Wilhelm Cermak, Messepavillon Lima 1967

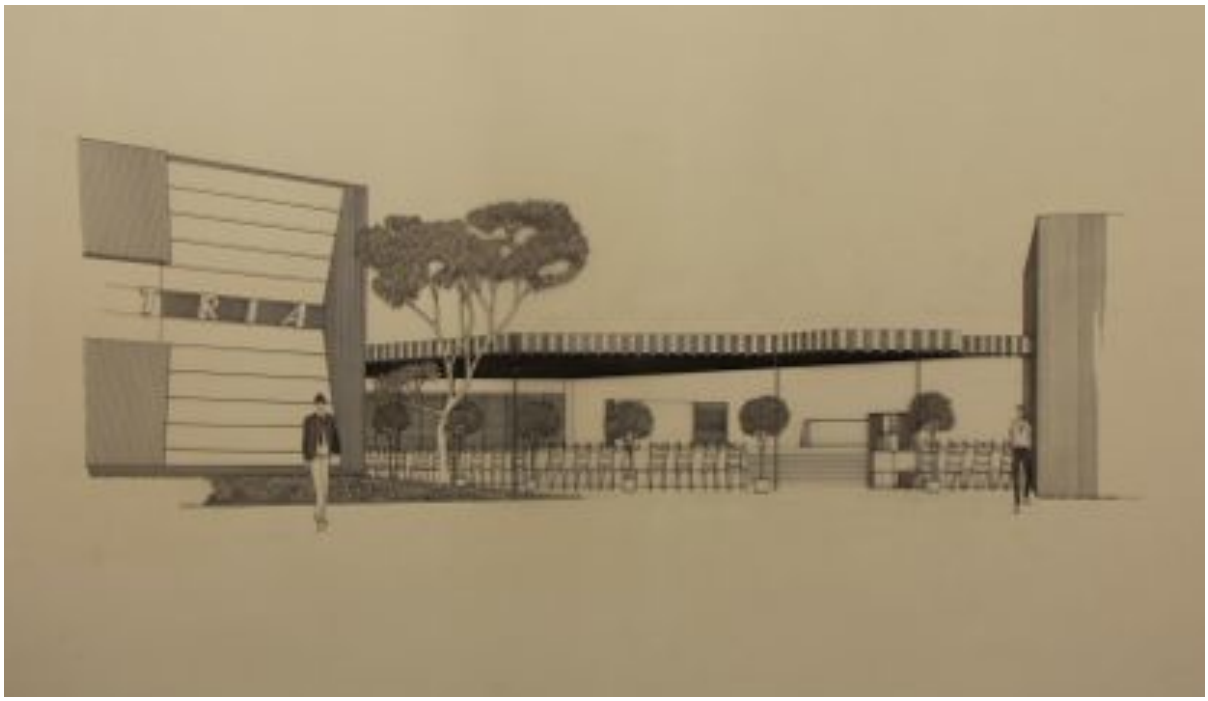


Abb. 192 Wilhelm Cermak, Messepavillon Lima 1967 Zubau

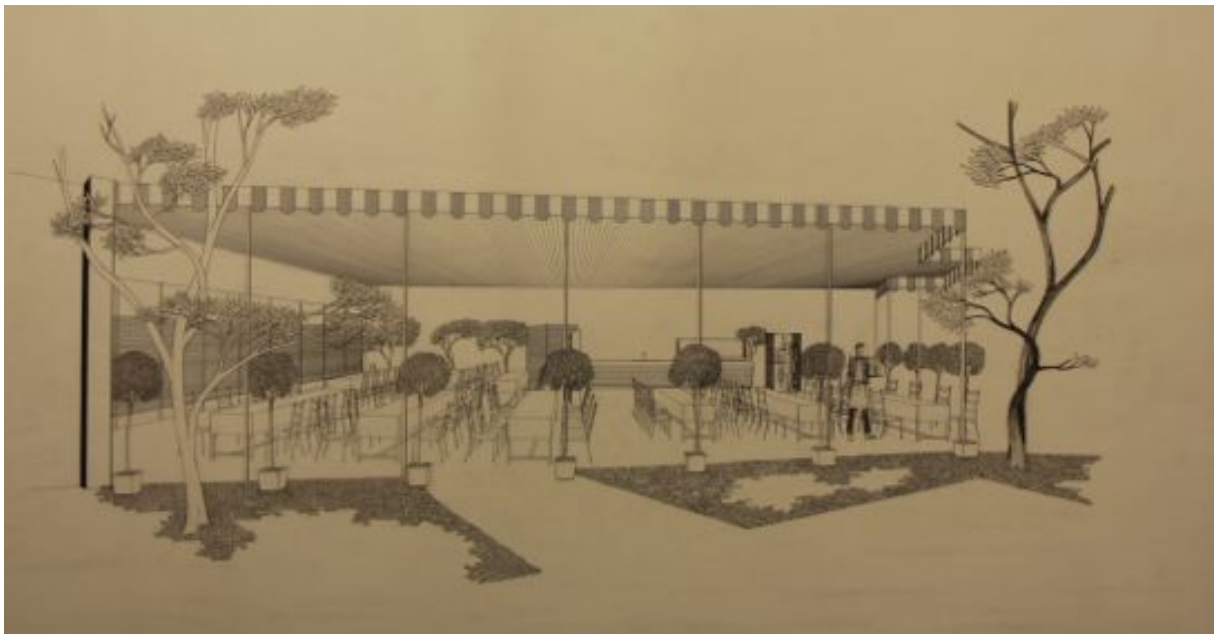


Abb. 193 Wilhelm Cermak, Messepavillon Lima 1967 Zubau

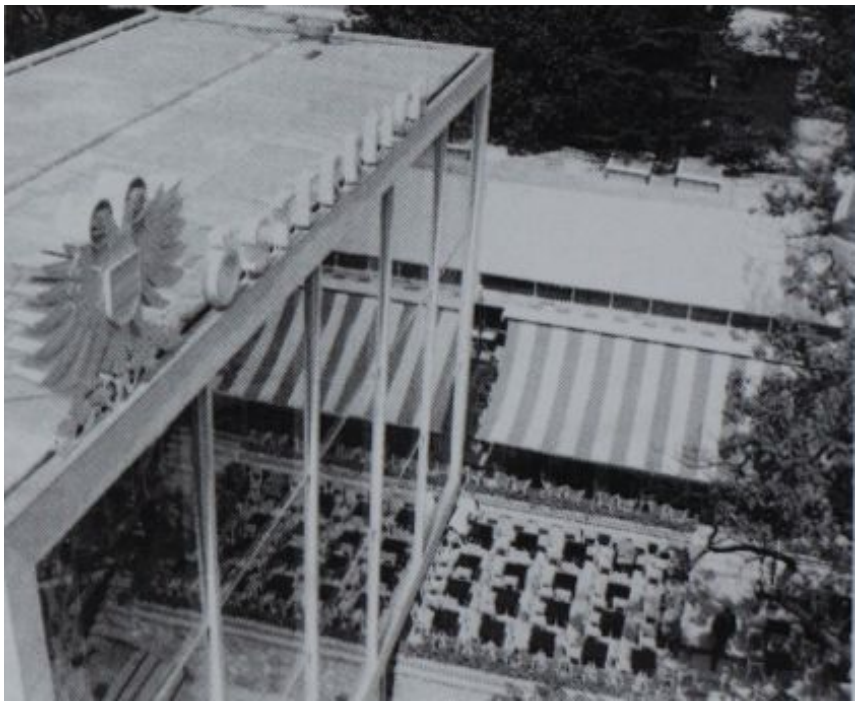


Abb. 194 Oswald Haerdtl, Pavillon Weltausstellung Paris 1937

Abb. 195 Oswald Haerdtl, Haus Mierka, Mönchsberg, Salzburg 1956

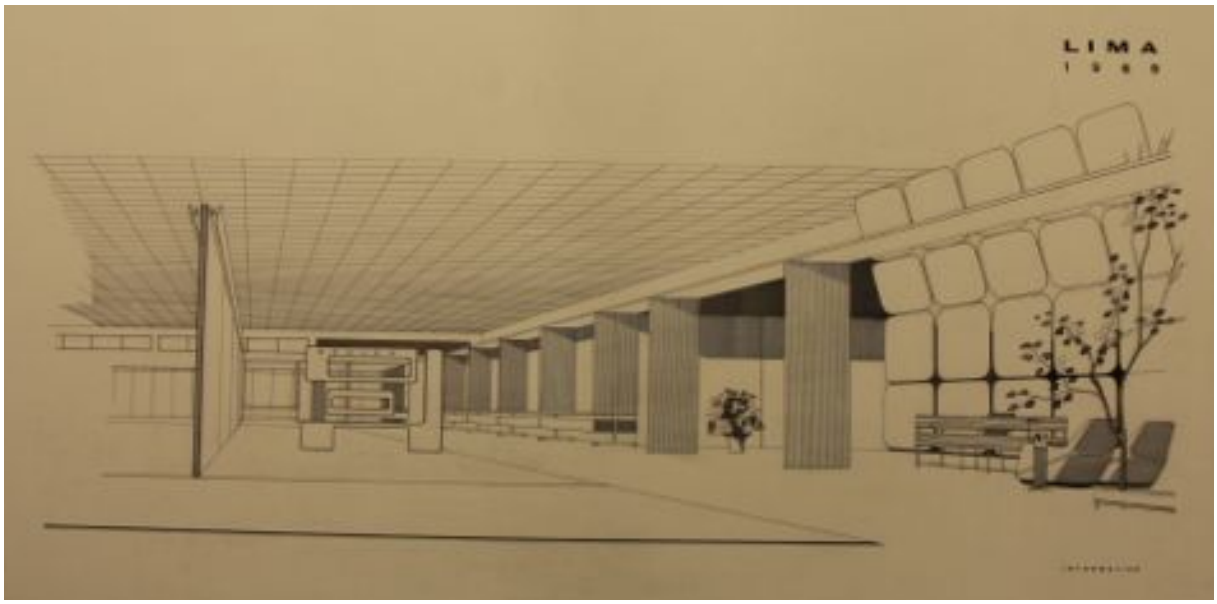


Abb. 196 Wilhelm Cermak, Messepavillon Lima 1967 Variante

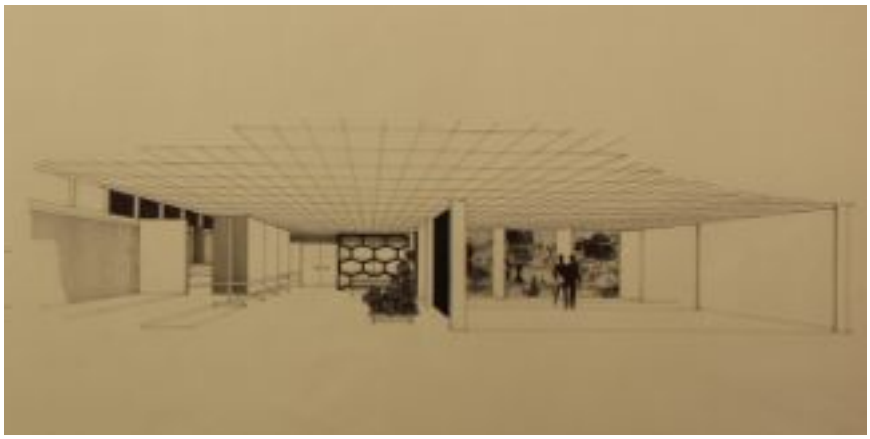


Abb. 197 Wilhelm Cermak, Messepavillon Lima 1967 Variante

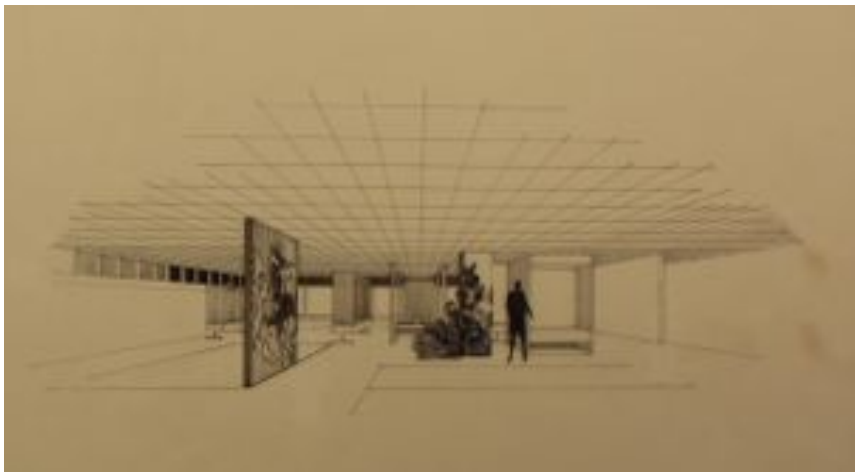


Abb. 198 Wilhelm Cermak, Messepavillon Lima 1967 Variante

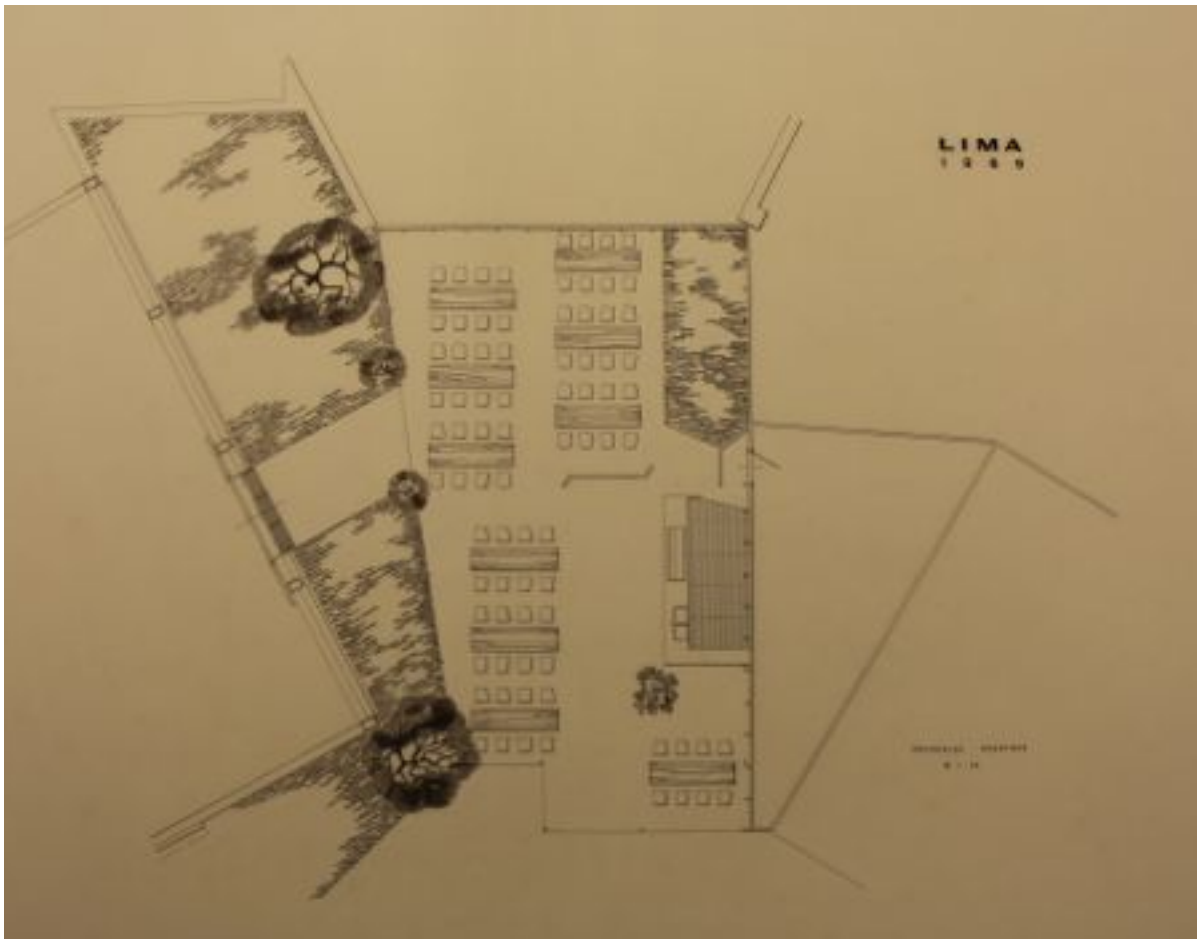


Abb. 199 Wilhelm Cermak, Messepavillon Lima 1967 „Heurigen“-Zubau

Abb. 200 Wilhelm Cermak, Messepavillon Lima 1967 „Heurigen“-Zubau

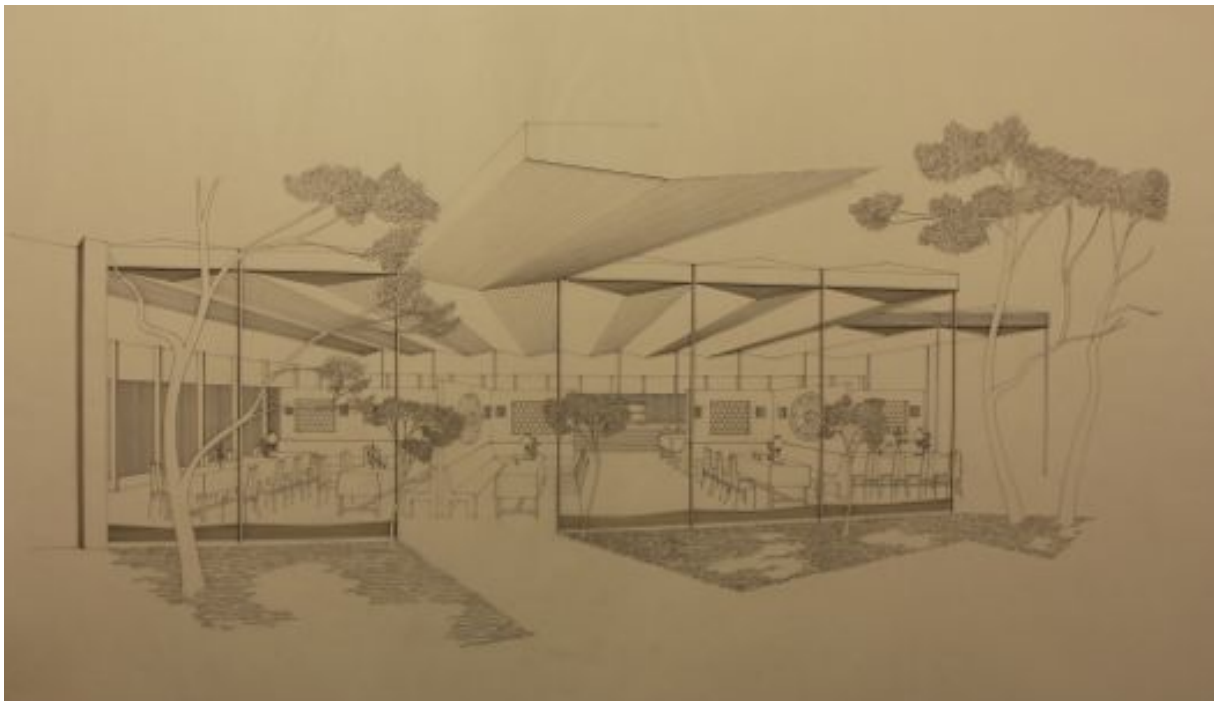


Abb. 201 Wilhelm Cermak, Messepavillon Lima 1967 „Heurigen“-Zubau

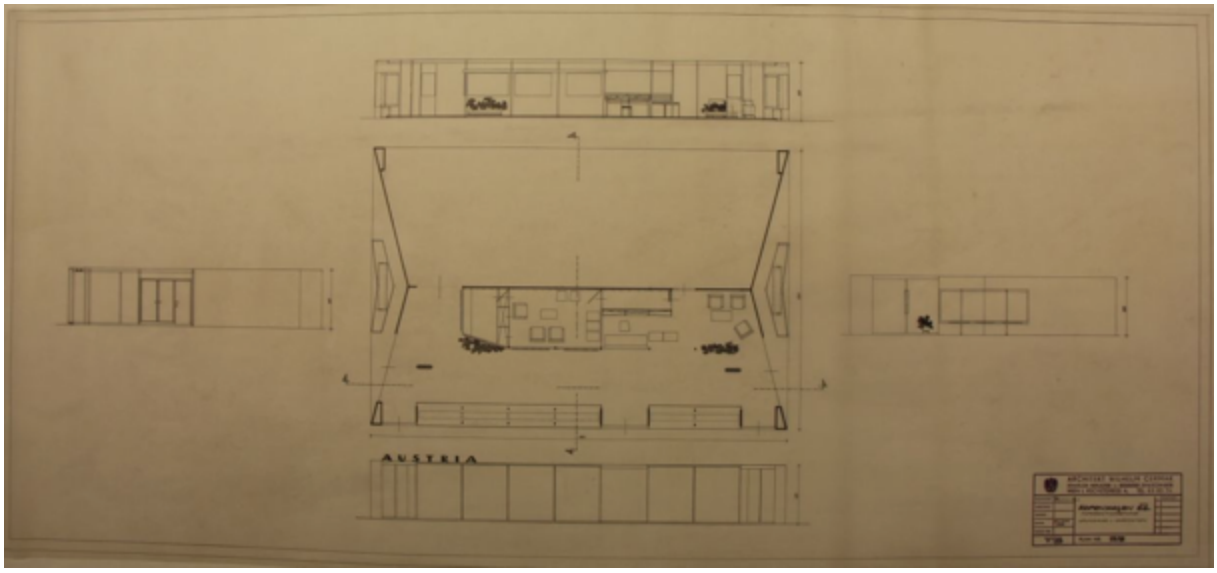


Abb. 202 Wilhelm Cermak, Messepavillon Kopenhagen 1966

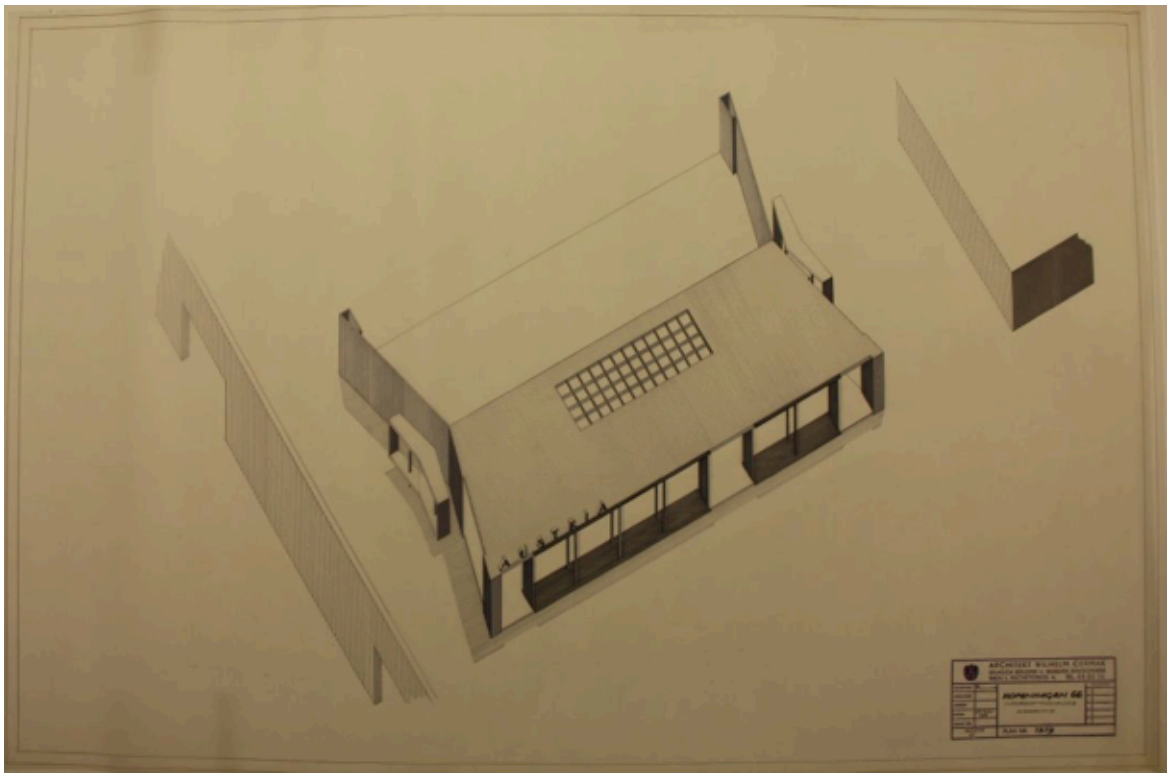


Abb. 203 Wilhelm Cermak, Messepavillon Kopenhagen 1966

Abb. 204 Oswald Haerdtl, Ausstellungsgestaltung Österreichischer Werkbund 1930

Abb. 205 Oswald Haerdtl, Jubiläumsausstellung 60 Jahre Wiener Kunstgewerbeschule 1929

Abb. 206 Oswald Haerdtl,
Österreichischer Pavillon Paris 1937

Abb. 207 Oswald Haerdtl,
Speiselokal Hartmann 1932

Abb. 208 Lageplan des Weltausstellungsgeländes New York 1964

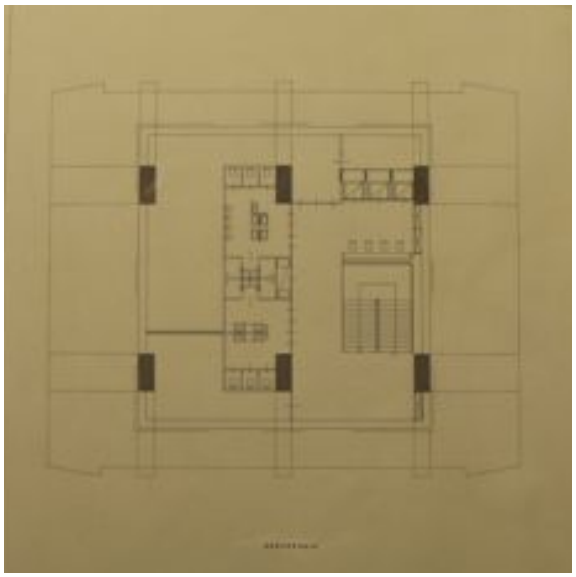


Abb. 209 Cermak, Pavillon Weltausstellung New York 1964 Souterrain (Planausschnitt)

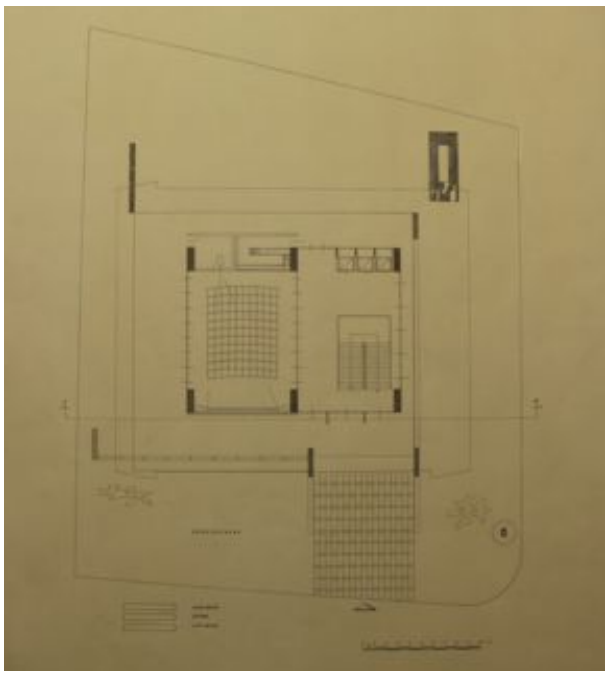


Abb. 210 Cermak, Pavillon Weltausstellung New York 1964 Erdgeschoss (Planausschnitt)

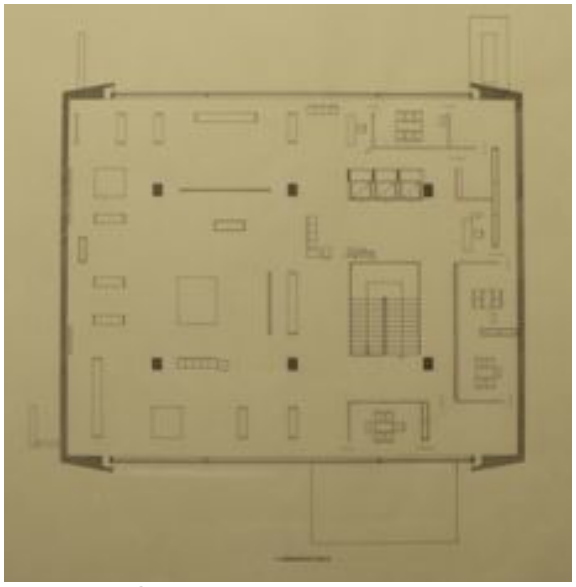


Abb. 211 Cermak, Pavillon Weltausstellung New York 1964 1. OG (Planausschnitt)

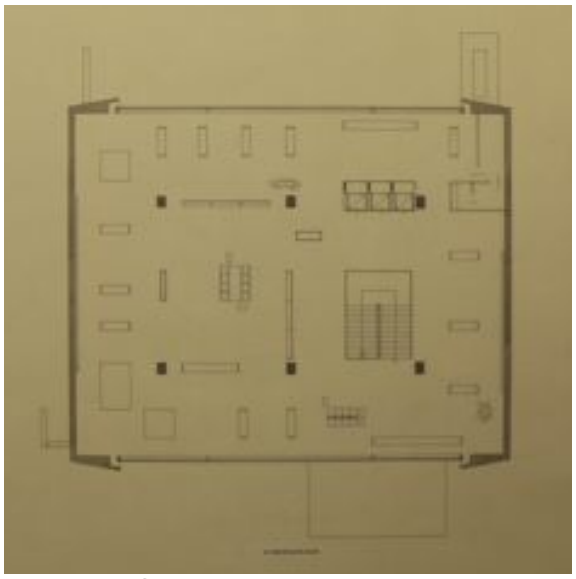


Abb. 212 Cermak, Pavillon Weltausstellung New York 1964 2. OG (Planausschnitt)

Abb. 213 Cermak, Pavillon Weltausstellung New York 1964 Schnitt (Planausschnitt)

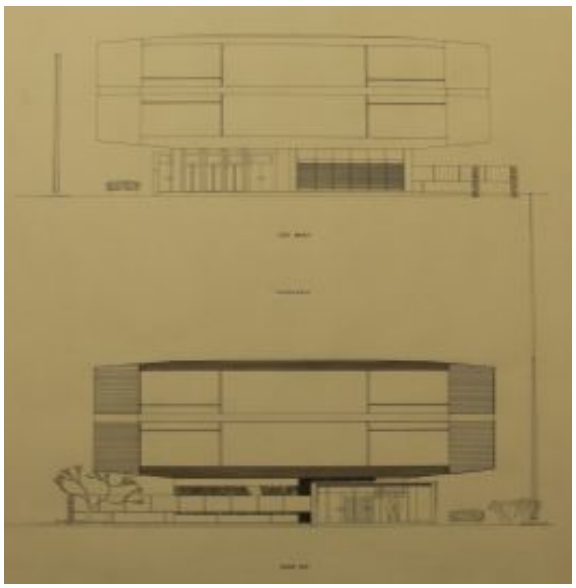


Abb. 214 Cermak, Pavillon Weltausstellung New York 1964 Ansicht SW und NO (Planausschnitt)

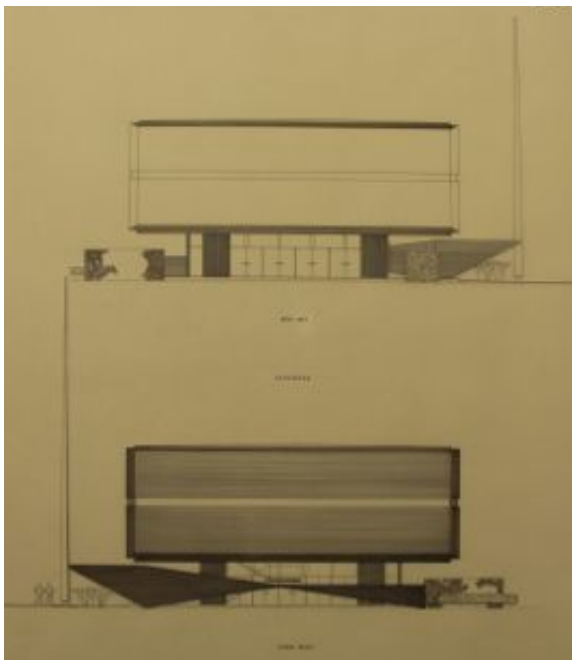


Abb. 215 Cermak, Pavillon Weltausstellung New York 1964 Ansicht SO und NW (Planausschnitt)

Abb. 216 Gustav Peichl, Österreichischer Pavillon Weltausstellung New York 1964

Abb. 217 Friedrich Euler und Herbert Thurner, Pavillon für die Österreichische Verkehrswerbung auf der *Constructa* 1951

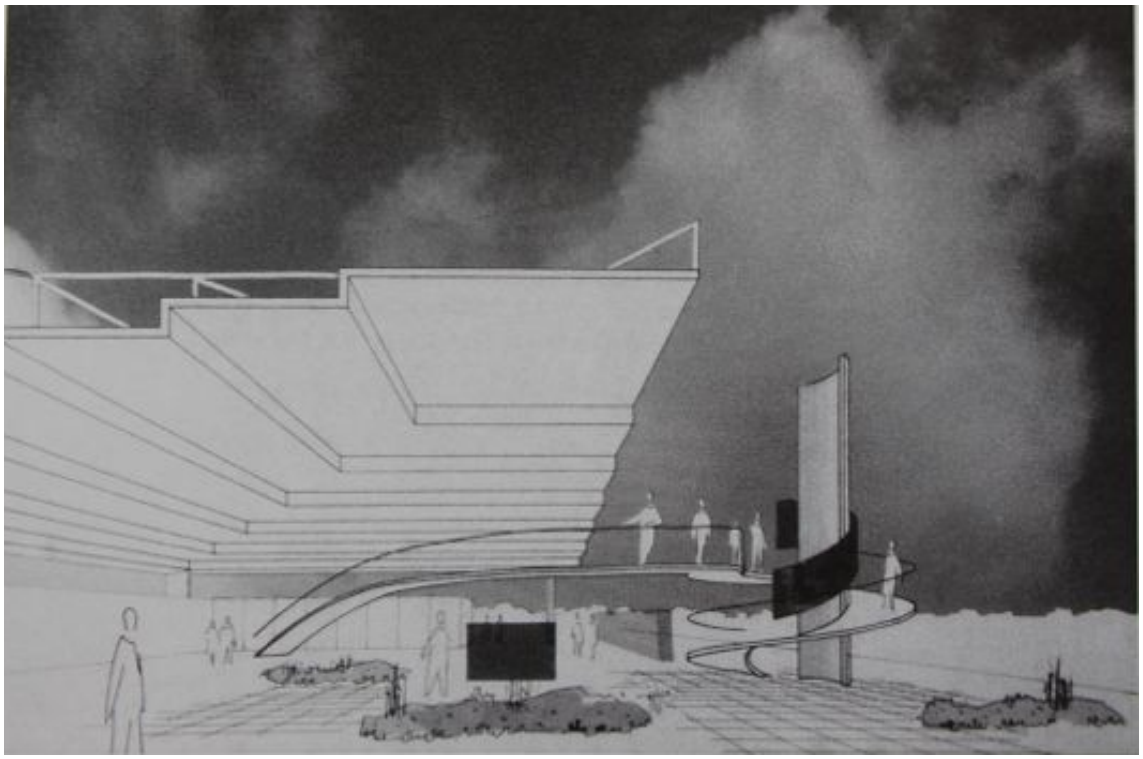


Abb. 218 Karl und Eva Mang, Wettbewerbsbeitrag Weltausstellung New York 1964

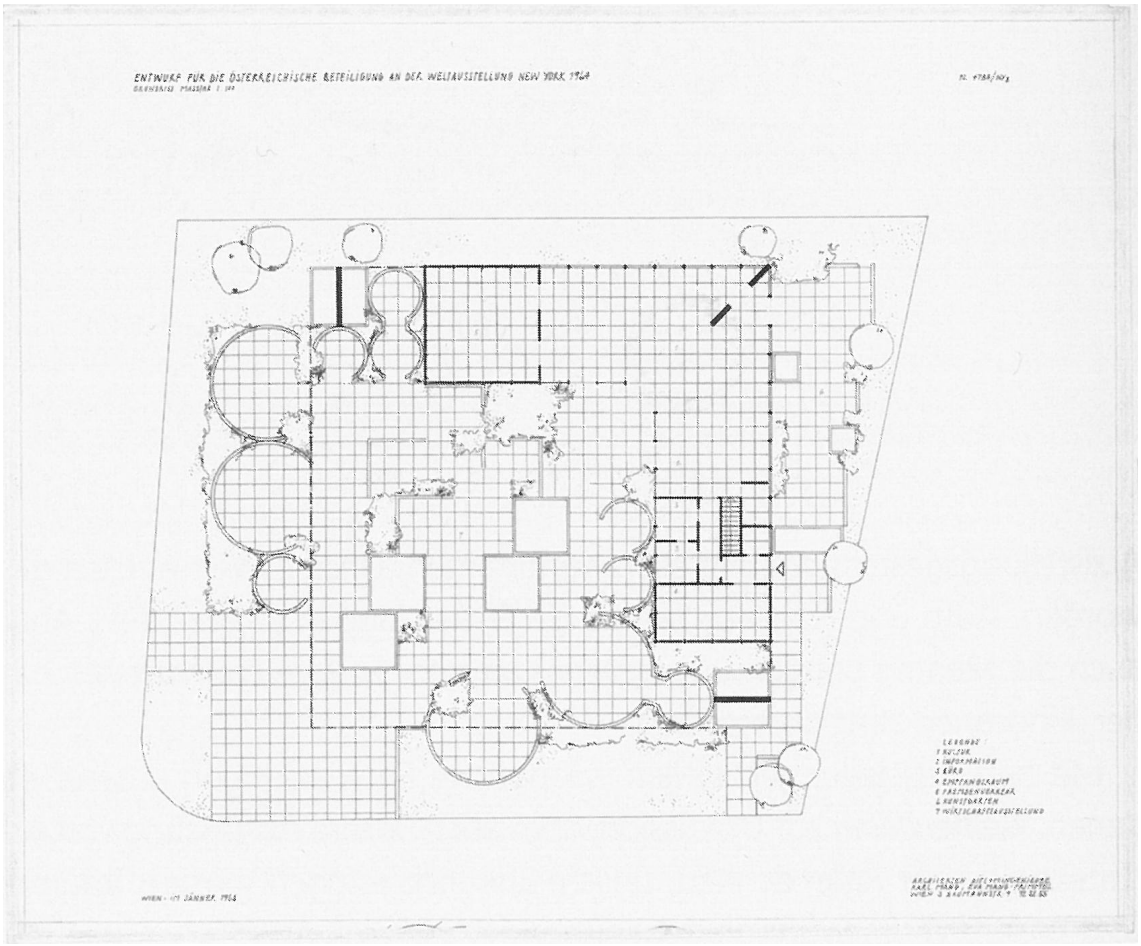


Abb. 219 Karl und Eva Mang, Wettbewerbsbeitrag Weltausstellung New York 1964

Abb. 220 Wilhelm Cermak, Messegestaltung Footwear London 1973

Abb. 221 Wilhelm Cermak, Messegestaltung Interfex Basel 1972

Abb. 222 Wilhelm Cermak, Messegestaltung Chicago 1981

Abbildungsverzeichnis

Deckblatt Gottlieb 2014 *Az W* N29-10/P (Ausschnitt).
Abb. 1 Cermak 1990, Vorwort.
Abb. 2 Gottlieb 2015.
Abb. 3 Gottlieb 2015.
Abb. 4 Örley 1921, S 58.
Abb. 5 Örley 1921, S 50.
Abb. 6 Örley 1921, S 56.
Abb. 7 Örley 1921, S 56.
Abb. 8 McQuaid 1996, S 8.
Abb. 9 Kristan 2005, S 168.
Abb. 10 Kristan 2005, S 169.
Abb. 11 Kristan 2005, S169.
Abb. 12 Kristan 2005, S 175.
Abb. 13 Lucca Chmel ÖNB.
Abb. 14 Czech / Mistelbauer 1977, S 22.
Abb. 15 Wall 2005, S 26.
Abb. 16 Wall 2005, S 31.
Abb. 17 Wall 2005, S 36.
Abb. 18 Wall 2005, S 33.
Abb. 19 Mang 2007, S 69.
Abb. 20 Stiller 2000, S 123.
Abb. 21 Stiller 2000, S 251.
Abb. 22 Kurrent 2001, S 42.
Abb. 23 Stiller 2000, S 140.
Abb. 24 Salcher 2012, S 121.
Abb. 25 Lohse 1953, S 86.
Abb. 26 Lohse 1953, S 90.
Abb. 27 Lohse 1953, S 94.
Abb. 28 Lohse 1953, S 199.
Abb. 29 Lohse 1953, S 102.
Abb. 30 Lohse 1953, S 87.
Abb. 31 Lohse 1953, S 119.
Abb. 32 Lohse 1953, S 121.
Abb. 33 Lohse 1953, S 195.
Abb. 34 Lohse 1953, S 57.
Abb. 35 Der Bau 1955 Heft 1/2, S 11.
Abb. 36 Der Bau 1956 Heft 5/6, S 112.
Abb. 37 Der Bau 1956 Heft 5/6, S 113.
Abb. 38 Barbara Schneider, dem *Az W* überlassen.
Abb. 39 Barbara Schneider, dem *Az W* überlassen.
Abb. 40 Gottlieb 2014, *Az W* N01-236-002F.
Abb. 41 Gottlieb 2014, *Az W* N01-236-002F.
Abb. 42 Gottlieb 2014, *Az W* N01-236-002F.
Abb. 43 Lucca Chmel ÖNB.
Abb. 44 Lucca Chmel ÖNB.
Abb. 45 Lucca Chmel ÖNB.
Abb. 46 Gottlieb 2014, *Az W* N01-097.
Abb. 47 Hochschule für angewandte Kunst 1990, S 102.
Abb. 48 Hochschule für angewandte Kunst 1990, S 101.
Abb. 49 Hochschule für angewandte Kunst 1990, S 100.
Abb. 50 Hochschule für angewandte Kunst 1990, S 94.
Abb. 51 Hochschule für angewandte Kunst 1990, S 92.
Abb. 52 Monika Platzer, gta-Archiv-Zürich.
Abb. 53 Gottlieb 2014, *Az W* N29-165-P.
Abb. 54 N29-165-1-F/4.

Abb. 55 Gottlieb 2014 *Az W* N29-033-P.
Abb. 56 Gottlieb 2014 *Az W* N29-034-P.
Abb. 57 http://www.moma.org/explore/inside_out/inside_out/wp-content/uploads/2010/11/FOM-Petersen-56930.sm_.jpg.
Abb. 58 Felber / Krasny / Rapp 2000 S 139.
Abb. 59 Der Bau Heft 1/21955 S11.
Abb. 60 Gottlieb 2014 *Az W* N29-025-002.
Abb. 61 Gottlieb 2014 *Az W* N29-025-002.
Abb. 62 Gottlieb 2014 *Az W* N29-025-002.
Abb. 63 *Az W* N29-025-001F.
Abb. 64 *Az W* N29-025-001F.
Abb. 65 *Az W* N29-025-001F.
Abb. 66 Der Bau 1956 Heft 5/6 S 108.
Abb. 67 Der Bau 1956 Heft 5/6 S 109.
Abb. 68 Der Bau 1956 Heft 5/6 S 108.
Abb. 69 *Az W* N01-195-001F.
Abb. 70 *Az W* N01-195-001F.
Abb. 71 Gottlieb 2014 *Az W* N29-044.
Abb. 72 Gottlieb 2014 *Az W* N29-044.
Abb. 73 Gottlieb 2014 *Az W* N29-044.
Abb. 74 Gottlieb 2014 *Az W* N29-044.
Abb. 75 Der Bau 1960 Heft 2 S 82, Groupment off.
Abb. 76 Der Bau 1960 Heft 2 S 81, Groupment off.
Abb. 77 Gottlieb 2014 *Az W* N29-048/P.
Abb. 78 Gottlieb 2014 *Az W* N29-048/P.
Abb. 79 *Az W* N29-048/F.
Abb. 80 *Az W* N29-048/F.
Abb. 81 Ottillinger 2005, S 133.
Abb. 82 Gottlieb 2014 *Az W* N29-048/P.
Abb. 83 *Az W* N29-048/F.
Abb. 84 *Az W* N01-217/F.
Abb. 85 Der Bau 1959 Heft 5 S 258.
Abb. 86 Der Bau 1959 Heft 5 S 259.
Abb. 87 Gottlieb 2014 *Az W* N29-010/P.
Abb. 88 Gottlieb 2014 *Az W* N29-010/P.
Abb. 89 Gottlieb 2014 *Az W* N29-010/P.
Abb. 90 *Az W* N29-165-1-F/5.
Abb. 91 MAK Bildarchiv Vorbildsammlung, Mappe 40/B, Kl 9.154-12.
Abb. 92 Gottlieb 2014 *Az W* N29-010/P.
Abb. 93 Gottlieb 2014 *Az W* N29-010/P.
Abb. 94 Der Bau 1956 Heft 5/6 S 110.
Abb. 95 *Az W* N29-165-1-F.
Abb. 96 *Az W* N29-165-1-F.
Abb. 97 Gottlieb 2014 *Az W* N29-010/P.
Abb. 98 *Az W* N29-165-1-F.
Abb. 99 Ottillinger S 145.
Abb. 100 Ottillinger S 140.
Abb. 101 Ottillinger S 140.
Abb. 102 Gottlieb 2014 *Az W* N29-010/P.
Abb. 103 Abb. Der Bau 1953, S 197.
Abb. 104 Gottlieb 2014 *Az W* N29-010/P.
Abb. 105 N29-165-1-F.
Abb. 106 Gottlieb 2014 *Az W* N29-026/P.
Abb. 107 Gottlieb 2014 *Az W* N29-026/P.
Abb. 108 *Az W* N29-026/P.
Abb. 109 *Az W* N29-026/P.
Abb. 110 http://library.rit.edu/depts/archives/willburtin.
Abb. 111 http://library.rit.edu/depts/archives/willburtin.

Abb. 112 http://library.rit.edu/depts/archives/willburtin.
Abb. 113 Gottlieb 2014 *Az W* N29-060/P1.
Abb. 114 Gottlieb 2014 *Az W* N29-060/P4.
Abb. 115 Gottlieb 2014 *Az W* N29-060/P4.
Abb. 116 *Az W* N29-060/F.
Abb. 117 *Az W* N29-060/F.
Abb. 118 *Az W* N29-060/F.
Abb. 119 Dr. Heger privat.
Abb. 120 *Az W* N29-082/F.
Abb. 121 Az W N03-066-001-F.
Abb. 122 Gottlieb 2014 *Az W* N29-016/P.
Abb. 123 Gottlieb 2014 *Az W* N29-016/P.
Abb. 124 Gottlieb 2014 *Az W* N29-016/P.
Abb. 125 Lucca Chmel Archiv ÖNB.
Abb. 126 Lucca Chmel Archiv ÖNB.
Abb. 127 Gottlieb 2014 *Az W* N29-014/P.
Abb. 128 http://www.digitaltmuseum.se/things/h55-helsingborgsutstllningen-exterir-pergolan.
Abb. 129 http://www.digitaltmuseum.se/things/h55-helsingborgsutstllningen-exterir-pergolan.
Abb. 130 Hald 1955, S 139.
Abb. 131 http://www.freepatentsonline.com/3137097.pdf.
Abb. 132 http://www.freepatentsonline.com/3137097.pdf.
Abb. 133 Mang 1978, S 143.
Abb. 134 Gottlieb 2014 *Az W* N29-019/P.
Abb. 135 Gottlieb 2014 *Az W* N29-019/P.
Abb. 136 Gottlieb 2014 *Az W* N29-019/P.
Abb. 137 *Az W* N29-019-001-F.
Abb. 138 *Az W* N29-019-001-F.
Abb. 139 http://www.eamesoffice.com/the-work/glimpses-of-the-u-s-a-film.
Abb. 140 Der Bau 19559/10, S 224.
Abb. 141 Der Bau 1959/10, S 225.
Abb. 142 Der Bau 1959/10, S 225.
Abb. 143 Der Bau 1959/10, S 224.
Abb. 144 Der Bau 1959/10, S 224.
Abb. 145 Bildarchiv der ÖNB bzw. Ottillinger 2005, S 66.
Abb. 146 Podbrecky 2012, S 27, bzw. Bettina Neubauer BDA.
Abb. 147 http://www.galerie-hofstaetter.com/images/kuenstler/103.Franz.Hubmann/
103.2.3.Franz.Hubmann.jpg.
Abb. 148 Gottlieb 2014 *Az W* N29-029/P.
Abb. 149 Gottlieb 2014 *Az W* N29-029/P.
Abb. 150 Gottlieb 2014 *Az W* N29-029/P.
Abb. 151 Gottlieb 2014 *Az W* N29-029/P.
Abb. 152 *Az W* N29-029-001-F.
Abb. 153 *Az W* N29-029-001-F.
Abb. 154 Gottlieb 2014 *Az W* N29-029/P.
Abb. 155 Ottillinger 2005, S 112.
Abb. 156 Ottillinger 2005, S 131.
Abb. 157 Ottillinger 2005, S 130.
Abb. 158 Gottlieb 2014 *Az W* N29-029/P.
Abb. 159 Gottlieb 2014 *Az W* N29-029/P.
Abb. 160 *Az W* N29-029-001-F.
Abb. 161 Gottlieb 2014 *Az W* N29-042/P.
Abb. 162 Gottlieb 2014 *Az W* N29-042/P.
Abb. 163 Serge Boiron, Der Bau 2/1960, S 84.
Abb. 164 Gottlieb 2014 *Az W* N29-042/P.
Abb. 165 Gottlieb 2014 *Az W* N29-042/P.
Abb. 166 Gottlieb 2014 *Az W* N29-042/P.
Abb. 167 *Az W* N29-042/F.
Abb. 168 Gottlieb 2014 *Az W* N29-042/P.

Abb. 169 Otillinger 2005, S 145.
Abb. 170 *Az W* N29-042/F.
Abb. 171 MCQuaid 1996 Frontispiz.
Abb. 172 Gottlieb 2014 *Az W* N29-074/P.
Abb. 173 Gottlieb 2014 *Az W* N29-074/P.
Abb. 174 Gottlieb 2014 *Az W* N29-074/P.
Abb. 175 Gottlieb 2014 *Az W* N29-080/P.
Abb. 176 Gottlieb 2014 *Az W* N29-080/P.
Abb. 177 Gottlieb 2014 *Az W* N29-080/P.
Abb. 178 Gottlieb 2014 *Az W* N29-080/P.
Abb. 179 Stiller 2000, S 150.
Abb. 180 Stiller 2000, S 163.
Abb. 181 Stiller 2000, S 232.
Abb. 182 Stiller 2000, S 229.
Abb. 183 *Az W* N29-080/F.
Abb. 184 *Az W* N29-080/F.
Abb. 185 Gottlieb 2014 *Az W* N29-099/P.
Abb. 186 Gottlieb 2014 *Az W* N29-099/P.
Abb. 187 Gottlieb 2014 *Az W* N29-099/P.
Abb. 188 Gottlieb 2014 *Az W* N29-099/P.
Abb. 189 Gottlieb 2014 *Az W* N29-099/P.
Abb. 190 Gottlieb 2014 *Az W* N29-099/P.
Abb. 191 Gottlieb 2014 *Az W* N29-099/P.
Abb. 192 Gottlieb 2014 *Az W* N29-099/P.
Abb. 193 Gottlieb 2014 *Az W* N29-099/P.
Abb. 194 Stiller 2000, S 163.
Abb. 195 Stiller 2000, S 75.
Abb. 196 Gottlieb 2014 *Az W* N29-099/P.
Abb. 197 Gottlieb 2014 *Az W* N29-099/P.
Abb. 196 Gottlieb 2014 *Az W* N29-099/P.
Abb. 195 Gottlieb 2014 *Az W* N29-099/P.
Abb. 196 Gottlieb 2014 *Az W* N29-099/P.
Abb. 197 Gottlieb 2014 *Az W* N29-099/P.
Abb. 198 Gottlieb 2014 *Az W* N29-099/P.
Abb. 199 Gottlieb 2014 *Az W* N29-099/P.
Abb. 200 Gottlieb 2014 *Az W* N29-099/P.
Abb. 201 Gottlieb 2014 *Az W* N29-099/P.
Abb. 202 Gottlieb 2014 *Az W* N29-103/P.
Abb. 203 Gottlieb 2014 *Az W* N29-103/P.
Abb. 204 Stiller 2000, S 222.
Abb. 205 Stiller 2000, S 222.
Abb. 206 Stiller 2000, S 232.
Abb. 207 Stiller 2000, S 225.
Abb. 208 Gottlieb 2014 *Az W* N29-078/P.
Abb. 209 Gottlieb 2014 *Az W* N29-078/P.
Abb. 210 Gottlieb 2014 *Az W* N29-078/P.
Abb. 211 Gottlieb 2014 *Az W* N29-078/P.
Abb. 212 Gottlieb 2014 *Az W* N29-078/P.
Abb. 213 Gottlieb 2014 *Az W* N29-078/P.
Abb. 214 Gottlieb 2014 *Az W* N29-078/P.
Abb. 215 Gottlieb 2014 *Az W* N29-078/P.
Abb. 216 http://timberconstruction.wiehag.com/home/historie/meilensteine.html.
Abb. 217 Der Bau 1951 Heft 5/6, S 123.
Abb. 218 Mang 2007, S 144.
Abb. 219 Mang 2007, S 145.
Abb. 220 Gottlieb 2014 *Az W* N29-127-001F.
Abb. 221 Gottlieb 2014 *Az W* N29-120-001F.
Abb. 222 Gottlieb 2014 *Az W* N29-154-001F.

Interview mit Prof. DI Karl Mang

Das folgende Interview führte ich am 23.01.2015 mit Karl Mang (05.10.1922 – 05.09.2015) in seiner Wohnung im 3. Bezirk in Wien. Der transkribierte Text wurde aus Gründen der Lesbarkeit sprachlich bereinigt und leicht gekürzt. Thema ist Karl Mangs Tätigkeit im Bereich des Messebaus und die Arbeitsweise des *WIFI*.

Sabine Gottlieb: Bei den Vergaben zu den Messepavillons der Wirtschaftskammer hat es sich offenbar immer um geladene Wettbewerbe gehandelt. Mich würde interessieren, wie man zu einer Einladung gekommen ist – v.a. als junger Architekt.
Ob man da über Mentoren genannt wurde, oder ob das WIFI gezielt, in der Nachkriegszeit junge Architekten fördern wollte.
Prof. DI Karl Mang: Einer meiner ersten Messebauten war für die Firma Wienerberger in Graz. Das war etwas, was ich dann recht schön gefunden hab. Das war etwas was man immer wieder anders machen konnte - jedes Jahr anders. Das Projekt habe ich in meinem Buch „Architektur der Stille“ publiziert. Das hat sogar der Achleitner, obwohl es bereits abgerissen war, aufgenommen. Ich hab immer die Idee gehabt, Dinge sollten immer veränderlich sein – im Gegensatz zum Hollein, der immer „Edelsteine“, also edel tolle Sachen machte – ich war da anderer Meinung und hab dann eben das gemacht. Durch einen Zufall bin ich dann zur Bundeskammer gekommen. Meine erste Messe war dann 1955 Triest, 1956 Damaskus und dann ist es losgegangen. Später war ich auch Juror bei der Bundeskammer. Zwei Jahre war man dann in der Jury, und die weiteren vier Jahre konnten man wieder als Architekt teilnehmen. Das System hat Rudolf Sallinger eingeführt um die Vergabe transparenter zu machen und Machenschaften zwischen den Referenten und den Architekten zu verhindern. In der Jury war dann der Fleischer, der Schwanzer und ich, nach Schwanzers Tod kam Lintl dazu. Wie Wilhelm Cermak dazugekommen ist, weiß ich nicht.
SG: Wie viele Teilnehmer wurden zu den Wettbewerben jeweils eingeladen? Für die Weltausstellung 1964 waren es lt. einem Zeitungsartikel 6 Teilnehmer.
Karl Mang: Meistens waren es drei Teilnehmer die eingeladen wurden, nach welchem Prinzip vorgegangen wurde, weiß ich nicht. Einbisschen hat man z.B. Sprachkenntnisse oder besondere Verbindungen zu den Ausstellungsorten berücksichtigt. Zu Beginn haben diese Einsetzte bis zum Aufbau etwa vier Wochen gedauert, dann kamen die Systeme und der Aufbau ging schneller. Wo es ging hat

man die Messetätigkeit mit Reisen verbunden.[387] Kapstadt haben immer die Jäger bekommen. Es menschelt halt immer...

Lima war beispielsweise eine Gelegenheit für eine Südamerikareise, dort habe ich Roberto Burle Marx[388] kennengelernt, der später für die *WIG 1964* geplant und die Gartengestaltung für Christen in Klosterneuburg übernommen hat.[389] Ich hab dem Christen erzählt, wir hätten mit Roberto einen ausgezeichneten Landschaftsplaner, ob er ihn beauftragen wolle. Er meinte, ja, aber es darf nicht mehr kosten wie 6.000,- Schilling, darauf hab ich den Roberto gefragt, ob er es machen wolle, antwortet er, ja, warum nicht, das ist eine halbe Nacht in Paris. Ja, so war das; an die lustigen Sachen erinnert man sich eben besser.

SG: Wie waren die formalen Anforderungen, ich habe manchen Ausschreibungstexten die gewünschten Planformate, etwa GR, Ansicht, Schnitt und Schaubilder entnommen – nie etwas von geforderten Modellen gelesen. Anderslautende Quellen sprechen jedoch von Modellen, die abgeliefert wurden. Wurden diese erst nach Auftragserteilung gebaut?

Karl Mang: Nein, Modelle waren keinesfalls gefordert, die hat Wilhelm Cermak für sich angefertigt, das hat er gerne getan. Modelle waren dann erst wieder für die Weltausstellung in Barcelona gefordert.

SG: Gab es gestalterische Vorgaben? Mussten bestimmte Materialien verbaut werden, die im Messestand präsentiert werden sollten? Ich denke da z.B. an Glaspaneele, die Cermak in Paris eingesetzt hat.

Karl Mang: Nein, von Solchen Vorgaben ist mir nichts bekannt.

SG: Gab es bestimmte Typologien (Koje / freistehende Pavillon / mit und ohne Bedachung)?

Karl Mang: Es konnte ein Pavillon sein, dann gab es natürlich die Weltausstellungen, die waren in der Hierarchie ganz oben. Die erste war New York 1964, da bin ich immer noch unzufrieden darüber, dass wir die nicht gewonnen haben, da hatten wir nämlich eine wunderbare Idee dafür.

Die Vergaben waren nicht immer nachvollziehbar und doch auch von der guten Zusammenarbeit mit den Referenten abhängig. Bei Montreal war der Schwanzer auch nicht zu schlagen; Es ist ja auch nicht so, dass alles fair ist in der Welt.

---

[387] Karl Mang fertigte auf seinen Reisen zahlreiche Skizzen und Zeichnungen an. Über seine Reisen hielt er immer wieder gerne Vorträge, etwa vor der Ingenieurkammer.

[388] Roberto Burle-Marx (04.08.1909 São Paulo – 04.06. 1994 Rio de Janeiro), in einer deutsch – jüdischen Familie geboren, ausgebildeter Maler, begeisterter Sänger, als Architekt Autodidakt, gilt er als Begründer der modernen Gartenarchitektur.

[389] Wohnhaus für Familie Christen in Klosterneuburg-Weidling (1962-64), heute verändert.

SG: Wie schätzen Sie Wilhelm Cermak und seine Arbeit ein? Waren das eher traditionelle, gemäßigte Arbeiten, die er gemacht hat?

Karl Mang: Der Cermak war gut - gemäßigt aber sehr solide, er hat gute Sachen gemacht.

SG: Wie wollte sich Österreich im Vergleich zu anderen Staaten darstellen? Etwa besonders gediegen und qualitätsorientiert? Ev. weniger modern sondern traditionsbewusst? Diese Ausstellungen galten nicht nur der Industrie oder Handwerk sondern auch immer dem Fremdenverkehr.

Karl Mang: Österreich stand im Vergleich immer sehr gut da. Bei Bauaufgaben wie einem „Wiener Restaurant" ist es schwierig, das Level zu halten. Die Deutschen haben immer auch auf uns (Österreicher) geschaut, obwohl die immer mehr Möglichkeiten hatten als wir. Es war auf jeden Fall so, dass wir international sehr gut dagestanden sind.

SG: Welche Rolle spielte Viktor Gruen (1903-1980) für junge Architekten in der Nachkriegszeit, die sich mit Ladenbau und Messebau, Ausstellungsgestaltung beschäftigt haben?

Karl Mang: Viktor Gruen war natürlich vor allem für die Kaufhausarchitektur außerhalb der Stadt wichtig. Der Viktor Gruen kam nach Wien und hat mich vorgeschlagen als Mitarbeiter, aber die Gemeinde hat abgelehnt. Ich war nicht wohlgelitten bei der Gemeinde Wien, weil ich zwei mal abgelehnt hab was zu tun für die Gemeinde Wien, bei dem „schrecklichen Kas" den die damals gemacht haben. Aber das hat sich auch geändert, vor allem dann mit dem Stadtbaurat Pfauch, der wahnsinnig viel für mich gemacht hat obwohl er wusste, dass ich kein Roter war.

SG: Welche Vorbilder gab es für Sie? Hinsichtlich Messegestaltung und Ladenbau – ev. auch internationale Einflüsse?

Karl Mang: Wichtig war natürlich der Hollein, das erste große war aber natürlich der Loos. Ich hab dann recht früh, 1952 den *Bata* in der Kärntner Straße gemacht.[390] Dann haben wir haben den *Wild* umgebaut. Neu war die Selbstbedienung, aber die Produktpalette war zu groß für ein einzelnes Geschäft, das funktioniert nur bei Ketten.

SG: Gab es Vorgaben wie die Ausstellungen angelegt werden sollten? (als Freiraum oder in Gängen?)

[390] Als erste selbständige Arbeit als Architekt gestaltet Karl Mang 1952 das Herrenmodengeschäft *Bata* in Wien 1, Kärntnerstraße um und findet damit regen Zuspruch, zahlreiche Geschäftsumbauten sollten folgen.

Karl Mang: Der Referent hat bei der Besprechung Angaben dazu gemacht, wie er sich das Prinzip der Ausstellung vorstellt. Manchen Referenten war es aber egal und man konnte frei entscheiden. Manche Punkte waren fix, wie etwa ein Informationsstand. Ich hab halt, als Leiter des Instituts für Formgebung, immer versucht Design reinzubekommen. Was ich heute weiß ist, dass ich immer von vorne begonnen hab. Gescheiter wäre es gewesen ein System beizubehalten, dann wäre die Arbeit lukrativer gewesen. Wie etwa meine erfolgreichste Ausstellung, über die Shaker. (...)

SG: Waren WIFI-Messestände geeignet für den Architekten als Versuchslabor zu dienen, wo Dinge ausprobiert werden konnten – oder musste man auf „Nr. Sicher" gehen, damit alles perfekt funktioniert? Der Architekt haftete ja lt. Vertragsbedingungen auch finanziell – nicht nur mit seinem Ruf.

Karl Mang: Ja, absolut. Es waren schon oft auch Experimente. Für München ging es damals um Musik, da habe ich etwas rundes Gemacht, das hat den Leuten so gut gefallen, dass ich dann in München drei mal die *Exempla* gemacht hab. Auf jeden Fall konnte man hier experimentieren und Dinge ausprobieren.

SG: Ich hab mir beispielsweise Ihren Entwurf für die Messe in Düsseldorf 1959 angesehen, den Sie gemeinsam mit Ihrer Frau erarbeitet haben, wo Sie Lärchenmassivschalung gestaffelt haben um Grafiken zu zeigen. Die Ausstellung lief unter dem Motto „Österreich – Tradition und Gegenwart". Die Messegestaltung wirkt sehr geradlinig und schnörkellos, sehr hell und freundlich und gleichzeitig auch innovativ. Würden Sie Ihre damalige Arbeitsweise so beschreiben?

Karl Mang: Ja, auf jeden Fall. Ich hab immer versucht Räume zu schaffen. In Düsseldorf war das so: Das Historische war außen, das Neue innen. Ich hab ja auch immer versucht gute Produkte auszusuchen, die mich interessiert haben - manchmal gegen den Geschmack der übrigen Beteiligten.

SG: Welche Namen fallen Ihnen zu Messegestaltung für das WIFI – natürlich neben Ihrer Frau - noch ein? Ich denke da an Vorderegger,...

Karl Mang: Nein, der hat die Aida gemacht und der hat mich zu den Rotariern geholt.

SG: Starzen, Schwanzer, Gustav Peichl ...

Karl Mang: Ja, Gustav Peichl hat NY 1964 gemacht, ist aber auch durchgefallen bei Brüssel. Der Roland Rainer hat auch für die Wirtschaftskammer gebaut, zum Beispiel in Plovdiv (Messepavillon für Österreich 1966) Das war ein hoher und ein niedriger Bauteil mit einem Wasserbecken, innen eine Klimaanlage, die das Wasser miteingezogen hat, die Leute mussten mit Regenschirm stehen. Ich hab das dann umbauen müssen und hab mir einen Rasensamen aus Wien mitgenommen, ich

wusste ja nicht, ob es so etwas gibt dort. Wir haben dann Zelte eingebaut, durch den Luftzug gab es dann immer eine Bewegung.

SG: Schaut man sich um, was die anderen machen?

Karl Mang: Natürlich hat man sich auch immer angeschaut was die anderen machen, aber dann macht man doch seine Sachen. Als ich in der Jury saß kam es dazu, dass die Teilnehmer gezeichnet haben wie ich. Ich hab persönlich versucht so fair zu sein wie möglich.

SG: Nach welchen Kriterien haben Sie beurteilt?

Karl Mang: Nach Wirtschaftlichkeit und natürlich nach der Architektur.

SG: War Ihre Frau damals die einzige Architektin, die für das WIFI gebaut hat?

Karl Mang: Ja, meine Frau war damals die einzige Architektin, die für das *WIFI* baute.

SG: Wie wichtig war die Messearchitektur der 50er- und 60er-Jahre für die Entwicklung der Modularen Bauweise, die dann ab Mitte der 60er-Jahre großes Thema in der Österreichischen Architektur war?

Karl Mang: Die Systeme für die Messearchitektur sind erst später gekommen, erst in den 70er-Jahren. Ich hab das beispielsweise für Japan eingesetzt. Das war eine wunderbare Sache. Ich hab immer versucht die Systeme lockerer zu machen. Ich hab immer die Systeme verwendet, die vor Ort vorhanden waren. Für die Messen war das eine tolle Erfindung, weil die Messen natürlich zeitlich limitiert waren. Welche Systeme vor Ort zur Verfügung standen war unterschiedlich aber nicht wesentlich.

SG: Wilhelm Cermak übernimmt die Entwurfspraxis von Haerdt auf dem berühmten „Quadtratl-Papier" – Wie es Gustav Peichl auch ausdrückt - zu entwerfen. War diese Arbeitsweise allgemein üblich oder typisch für die Haerdtl-Schule? Haben Sie damals auf weißem Papier freihand entworfen oder auf quadratisch gerastertem Papier?

Karl Mang: Ja, ja die haben damals das Quadratl-Papier verwendet, ich hab Aquafix bevorzugt. Auch der Vorderegger hat dann noch das Quadtratlpapier genommen. Mit dem war ich auch im Klinsch wegen der Aida, gegenüber der Oper. Damals war auch noch der Kitt dabei und ich weiß nicht wer noch aller. Wir haben uns ausgemacht nicht hinzugehen, der Vorderegger ist andauert hingegangen und hat das dann auch bekommen.

SG: Sie können neben Ihrer langjährigen Lehrtätigkeit an der Angewandten auch auf zahlreiche Vorträge in diversen Institutionen zurückblicken. Ich hätte gerne gewusst, ob Sie noch Vortragsskripten – besonders die über Ladenbau und Messegestaltung aufbewahrt haben.

Karl Mang: Leider nein, die dürften in unserem feuchten Keller gelagert gewesen sein, wüsste aber nicht, wo die hin sind. Über Ladenbau gab es eine eigene Ausstellung samt Katalog, da hat der Achleitner damals sehr bös über mich geschrieben, weil immer „Mang, Mang, Mang“ drinnen steht. Aber vor vier oder fünf Jahren hat sich der Achleitner dann bei mir entschuldigt.

SG: Meine abschließende Frage gilt den Architekturfotografen und -fotografinnen, die Sie beauftragt haben. Ich bin neben Lucca Chmel noch auf die Namen Bruno Reiffenstein, Hilde Dumler und Otto Bayer gestoßen. Waren das Fotografen, die in der Branche bekannt waren?

Karl Mang: Na die beste war die Lucca Chmel. Ich hab’ nur mit der Lucca Chmel gearbeitet, die anderen Namen sagen mir nichts. Ich hab sie solange beschäftigt, wie sie im Geschäft war. Unser Haus im Waldviertel hat sie auch noch fotografiert. Während sie schwarz-weiß fotografiert hat, hab ich aus dem selben Blickwinkel farbige Dias gemacht. Aber da hat Sie dann schon mit dem Schwiegersohn über die Blende gestritten. Eine tolle Persönlichkeit. Mit der Chmel bin ich ja noch mit dem Roller gefahren, sie hat ja am Anfang kein Auto gehabt. Ich vorne mit dem Stativ, sie hinten mit dem ganzen Zeug, sind wir durch Wien gefahren.

SG: Die Fotografie war ja besonders das Metier der Frauen.

Karl Mang: Ja, in der Fotografie waren besonders die Frauen engagiert, die Lucca Chmel war besonders für die Innenaufnahmen gut.

Wilhelm Cermak – Kurzbiografie

Geboren am 22. Mai 1920 in Wien

o.a.	Volks- und Hauptschule in Wien
1934-36	Besuch einer privaten Keramikschule
1936-39	Studium an der Kunstgewerbeschule des österr. Museums für Kunst und Industrie – Werkstatt für Keramik bei Robert Obsieger
1937-39	Studium an der Kunstgewerbeschule des österr. Museums für Kunst und Industrie – Fachklasse Bildhauerei bei Theodor Georgii, danach Ferdinand Opitz
1939-44	Studium an der Kunstgewerbeschule des österr. Museums für Kunst und Industrie – Fachklasse Architektur bei Oswald Haerdtl
1940-42	Unterbrechung des Studiums aufgrund der Einziehung zur Wehrmacht
1942-44	Studienurlaub vom Wehrdienst und Abschluss des Studiums
1945-51	Mitarbeiter im Büro von Oswald Haerdtl
1946	Heirat mit Margareta Pritz, Modedesignerin
1947	Mitgliedschaft der Zentralvereinigung der Architekten in der Bundesvereinigung der bildenden Künstler Österreichs
1948	Geburt der Tochter Barbara
1951	Beginn der selbständigen Tätigkeit als Architekt
1953	Mitgliedschaft bei CIAM-Österreich
o.a.	Mitgliedschaft beim Österreichischen Werkbund
1954	Staatspreis des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst
1961	Ablegen der Ziviltechniker-Prüfung
1962	Verleihung der Architektenbefugnis, Mitgliedschaft der Ingenieurkammer für Wien, Niederösterreich und Burgenland
1964-68	Lehrauftrag an der Akademie für angewandte Kunst in Wien – Leitung der Klasse des künstlerischen Grundstudiums (ab 1971 Meisterklasse für Gestaltungslehre Tektonisches Formstudium – Werkerziehung)
1969	Ernennung zum a.o. Hochschulprofessor (Akademie für angewandte Kunst Wien)
1974	Ernennung zum o. Hochschulprofessor (nunmehr Hochschule für angewandte Kunst Wien), nach wie vor Leiter der Meisterklasse für Gestaltungslehre
1985-90	Leiter des Instituts für Modellbau an der Hochschule für angewandte Kunst Wien
1987-89	Leiter der Abteilung für Kunstpädagogik an der Hochschule für angewandte Kunst Wien
1990	Emeritierung
1993	Ruhendlegung der Ziviltechniker-Befugnis

Gestorben am 27. Februar 2005 in Wien

Auf Grund der vorgefundenen Quellenlage und der vorwiegend temporären Architekturen, lässt sich nicht immer zweifelsfrei überprüfen, ob die vorliegenden Entwürfe tatsächlich ausgeführt wurden. Im Falle vorliegender Ausführungspläne, schließt die Autorin daher auf die tatsächliche Realisierung der betreffenden Entwürfe. Bei ausschließlichem Vorhandensein von Entwurfsplänen ist davon auszugehen, dass diese Projekte nicht zur Ausführung gelangt sind.

Messegestaltungen und Messepavillons für das WIFI und einzelne Firmen - realisiert

1952-53	Messestand für Augarten Porzellan Frühjahrsmesse Wien 1953	N29 - 003
1953	Messe Zagreb 1953	N29 - 005
1954	Messestand Neider & Winheim Herbstmesse Wien 1954	N29 - 172
1954	Messe Stockholm 1954	N29 - 010
1954	Messe Verona 1954	N29 - 011
1955	Messe Stockholm 1955	N29 - 013
1956	Messe Stockholm 1956	N29 - 018
1956	Messe Paris 1956	N29 - 019
1957	Messe Mailand 1957	N29 - 025
1957	Messestand für Augarten Porzellan Messe Hannover 1957	N29 - 028
1985	Messe Zagreb 1958	N29 - 009
1958	Messe Paris 1958	N29 - 029
1958-59	Messe Verona 1959	N29 - 034
1959	Messe Paris 1959	N29 - 042
1959	Comptoir-Suisse 1959	N29 - 044
1960	Messe Mailand 1960	N29 - 048
1960	Messe Chicago 1960	N29 - 049
1961	Messe Sydney 1961	N29 - 060
1961	Messe Paris 1961	N29 - 064
1961	Messestand für Augarten Porzellan Messepalast Wien 1961	N29 - 067
1962	Messe Guatemala 1962	N29 - 068
1962	Messe Paris 1962	N29 - 074
1962	Messe Bukarest 1962	N29 - 077
1963	Messe Bari 1963	N29 - 080
1963	Messe Sydney 1963	N29 - 082
1963	Messe Paris 1963	N29 - 083
1964	Messe Grenoble 1964	N29 - 092
1964	Messe Lyon 1964	N29 - 093
1964-65	Messe Bukarest 1965	N29 - 086
1964-65	Messe Frankfurt 1965	N29 - 090
1964-65	Messe Osaka 1966	N29 - 089
1964-68	Messe Frankfurt 1967, 1968, Halle H	N29 - 091
1965-69	Feria International del Pacifico Lima-Peru, 1965-1967-1969, Österreichischer Pavillion	N29 - 099
1965-66	Messe Frankfurt 1966/67	N29 - 102
1968	Fachverband der Metallindustrie Österreichs 1968	N29 - 107
1968-69	Messe Frankfurt 1969(?) und 1970, Halle H, Österreichischer Pavillon	N29 - 106
1969	Messestand für Augarten Porzellan Messepalast Wien 1969	N29 - 109
1970	Messe Frankfurt 1970(?) und 1971, Halle H, Österreichischer Pavillon	N29 - 111
1971	Messe NSGA Chicago 1972	N29 - 116
1972	Messe Nuclex 1972	N29 - 121
1973	Messe Gift Fair, London	N29 - 126
1973	Messe Footwear Fair 1973, London	N29 - 127
1973	Messe Empire Hall 1974, London	N29 - 128
1974	Messe Olympia '75, Group Exhibit Purple Hall 19, London	N29 - 129

1974-75	Messe Thessaloniki 1975	N29 - 130
1975	Messe Nairobi 1975	N29 - 131
1976	Messe Nairobi 1976	N29 - 141
1978	Spring Fair '79 Birmingham	N29 - 144
1978	Decor '78 Birmingham	N29 - 145
1978	Toronto Inter Interior Design Show '78	N29 - 146
1979	Hannover Internationale Messe 1980	N29 - 149
1980	Messe Nairobi 1980	N29 - 151
1982	Lima 1982 Int. Pazifikmesse	N29 - 157
1983	Lima 1983 Int. Pazifikmesse	N29 - 161

Messegestaltungen und Messepavillons für das WIFI und einzelne Firmen - nicht realisiert

1952	Messe Utrecht 1952	N29 - 168
1955	Messe Addis Abeba 1955	N29 - 014
1955	Messe Brüssel 1955	N29 - 016
1956	Messestand Fa. Hoerbiger & Co Messe Stockholm	N29 - 021
1957	Messe Bogota 1957	N29 - 026
1957	Messe Bozen 1957	N29 - 051
1958	Messe Belgrad 1958	N29 - 033
1958	Messestand Schoeller und Bleckmann Leipzig 1959	N29 - 036
1958	Ausstellung Helsinki 1959	N29 - 037
1960	Österreichische Woche Kopenhagen 1961	N29 - 054
1961	Messe New Delhi 1961	N29 - 063
1961	Ideal Home Exhibition London 1962	N29 - 065
1962	Messe Helsinki 1962	N29 - 075
1962	Messe Tokio 1965	N29 - 076
1962	Entwurf Weltausstellung NY 1964	N29 - 078
1963	Messe Köln 1964	N29 - 084
1964	IPACK-IMA 1964	N29 - 088
1964	Messepavillon Fa. Epple 1964	N29 - 094
1964	Messe Bari 1965	N29 - 096
1966	Messe Kopenhagen 1966	N29 - 103
1968	8. Schweizer Importmesse 1968	N29 - 104
1968	Messe Frankfurt 1968(?), Halle H, Österreichischer Pavillon	N29 - 105
1970	Messe Kopenhagen 1971	N29 - 110
1971	Messe Frankfurt Herbst 1971	N29 - 117
1971	Hardwareshow 1972	N29 - 115
1971-72	Imbex 1972	N29 - 114
1972	Interfex 1972 Basel	N29 - 120
1972-73	Messe Tel Aviv 1973	N29 - 119
1972-73	Messe Nürnberg 1973	N29 - 122
1972	Messe Triest 1972	N29 - 123
1973	Messe Earls Court London '73, London	N29 - 125
1973-74	Messe Pro Aqua Pro Vita 1974	N29 - 124
1975	Spring Fair 1976, Birmingham	N29 - 132
1976	Messe Thessaloniki 1976	N29 - 140
1976	Messe München INHORGENTA 1977	N29 - 135
1976	Messe München Sonderschau Handwerk - Partner der Industrie 1977	N29 - 136
1976	Messe München Internat. Handwerksmesse 1977	N29 - 137
1976	Messe Johannesburg 1977	N29 - 138
1976-78	Comptoir Swiss '78	N29 - 142

1977	Messe Auckland 1977	N29 - 143
1978	Bristol World Wine Fair and Festival ' 78	N29 - 147
1978	Augarten Porzellan Messe Frankfurt 1979	N29 - 148
1979	Int. Trade Fair 1979 Wellington	N29 - 150
1980	IT Internationaler Treffpunkt, Österreichisches Büro 1980	N29 - 152
1980	Ornaris 1980 Zürich	N29 - 153
1981-82	Messe Chicago 1981	N29 - 154
1981	Messe Stockholm 1981	N29 - 155
1981	Sitev 1981 Genf	N29 - 156
1982	13. Int. Konsumgütermesse Brünn 1982	N29 - 158
1982	Internat. Fachmesse Heim u. Haustextilien Frankfurt 1983	N29 - 159
1982	Messe Paris 1982	N29 - 160
1983	New York Modemesse 1984	N29 - 162
1984-85	Kölnmesse 1985	N29 - 163

Industrie und Gewerbe - Großteils realisiert

	Lederlager der Firma Neider & Winheim , 1070 Wien, Neustiftgasse 104 und 133	N29 - 001
1954	Fa. Max Schmidt, 1010 Wien, Neuer Markt 6	N29 - 008
1954-55	Umbau Gewerbebetrieb Fa. Gabler, 1070 Wien, Andreasgasse 7	N29 - 006
1957	Augartenporzellan Manufaktur Augarten, Lichtreklame, 1020 Wien, Obere Augartenstr. 1	N29 - 027
1958	Büroeinrichtung im Opernringhof , 1010 Wien, Opernring 1, Raum 409	N29 - 040
1958	Trennwandentwurf	N29 - 041
1958-75	Gewerbebau Schremmer	N29 - 035
1960-61	Augarten Porzellan Manufaktur Augarten 1020 Wien, Obere Augartenstraße 1	N29 - 057 und 059
1962	Gerbebetrieb Lerner, Adaptierungen, 1040 Wien, Favoritenstraße 17	N29 - 069

Shopgestaltung - realisiert

1951	Andreas Nagy Schuhgeschäft, 1010 Wien, Trattnerhof 2	N29 - 022
1954	Umbau Firma Ginotex, 1010 Wien, Neuer Markt 1	N29 - 007
1954	Geschäft Heimo Steinböck und Theaterkartenbüro Cäzilie Stumberger, 1010 Wien, Postg. 1	N29 - 030
1959	Augarten Porzellan Salzburg	N29 - 046
1960	Augarten Porzellan, Filiale Linz, Reisnerstraße 19	N29 - 058
1960-61	Geschäft Kunschak, 1010 Wien, Tegethoffstr. 7	N29 - 055
1961	Augarten Porzellan Schottenringdurchgang	N29 - 066
1962	Augarten Porzellan, Filiale Bad Gastein	N29 - 079
1962-63	Augarten Porzellan Ausstellungsraum Schloss	N29 - 072
1962-64	Parfümerie Parisienne	N29 - 070
1962-64	Parfümerie Ritz Eugen Kostineak, 1010 Wien, Kärntnerstraße 22	N29 - 071
1964-73	Augarten Porzellan, Filiale Graz, Joanneumring 8	N29 - 098
1975	Augarten Porzellan, Filiale Mariahilferstraße	N29 - 133
1975	Augarten Porzellan, Filiale Salzburg Umbau	N29 - 134

Private Auftraggeber - teilweise realisiert

1953	Wohnhaus Gabler, Adaptierung, 1130 Wien, Sauraugasse 22	N29 - 004
1954	Wohnhaus Gabler, Adaptierung, 1130 Wien, Hummelgasse 14	N29 - 171
1956	Wohnungsumbau Fa. Emmet Charnaux, 1010 Wien, Kohlmarkt 16	N29 - 020

1958	Badeinbau Gabriele Pritz, 1130 Wien, Münichreitstraße 12	N29 - 039
1959	Wohnung Dr. Wolfgang Foramitti	N29 - 045
1961	Wohnung Ramsauer, Umba,u 1020 Wien, Kleine Pfarrgasse 26	N29 - 061
1962	Einfamilienhaus, Gininger Projekt, 1190 Wien, Hasenauerstraße 59	N29 - 167
1963	Wohnung Kostineak, 1010 Wien, Lugeck 1	N29 - 081
1963	Küche CE	N29 - 085
1964	Kücheneinbau Dr. Peter Fitz, 1130 Wien, Einsiedlergasse 9A	N29 - 095
1964	Schlafraum der Dame	N29 - 097
1969	Anbau Pergola, Mödling, Viechtlgasse 4	N29 - 108
1970	Wohnung Dr. Rudolf Klar, Mödling, Viechtlgasse 4	N29 - 112
1974	Wohnhaus Richter, Stiegenhausanbau, 1170 Wien, Andersgasse 29	N29 - 174
1976	Wohnung Fam. Gaberszig	N29 - 139
	Entwurf für ein Landhaus	N29 - 164
	Entwurf für ein Einfamilienhaus	N29 - 073

Regierungsbauten und Verwaltung - Großteils nicht realisiert

1954	Österreichische Botschaft Washington	N29 - 170
1956-57	Österreichische Gesandtschaft in Budapest - realisiert	N29 - 032
1957	Österreichisches Generalkonsulat Zagreb	N29 - 023
1957	Österreichisches Generalkonsulat Hamburg	N29 - 024
1958	Österreichisches Generalkonsulat Oslo	N29 - 031
1958	Österreichische Botschaft, o.O.	N29 - 038
1959	Österreichische Gesandtschaft in Prag	N29 - 043
1960-63	Amtsgebäude der Österreichischen Botschaft in Brasilia	N29 - 047
1961	Österreichische Vertretung in Strassburg	N29 - 062
1952	Kammer der Gewerblichen Wirtschaft Wettbewerbsbeitrag	N29 - 002
1965	Österreichische Aussenhandelsstelle Frankfurt am Main, Zürich-Haus und National-Haus	N29 - 101

Wohnbau für die Gemeinde Wien - realisiert

1953-56	Gemeindewohnbau Markhofgasse - Barthgasse	N29 - 169
1964	Wohnhausanlage der Gemeinde Wien	N29 - 087

Diverse Entwürfe

1944	Haus des Kindes - Diplomarbeit	N29 - 050
1958	Golf Club Wien II - nicht realisiert	N29 - 100
1955	Möbelentwurf (Wäscheschrank) für Werkbundausstellung	N29 - 015
	Diverse Möbelentwürfe	N29 - 166
	Schmuckentwürfe	N29 - 176
	Österreichisches Museum für angewandte Kunst	N29 - 056
1971	Sanatorium Schloss Lichtenstein bei Mödling	N29 - 175
1972	Europhot	N29 - 118

Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Tätigkeit des Wiener Architekten Wilhelm Cermak im Bereich der Messegestaltung für das Wirtschaftsförderungsinstitut der Bundeswirtschaftskammer Österreichs in den 1950er- und 60er-Jahren.
Grundlage ist Wilhelm Cermaks Nachlass, der sich seit 2010 im Besitz des *Architekturzentrums Wien* befindet. Cermaks Œuvre wurde im Rahmen dieser Arbeit erstmals gesichtet, sortiert und vollständig in einem Werkverzeichnis erfasst, einzelne seiner Messebauten detailliert vorgestellt und sein Schaffen vor dem Hintergrund der österreichischen Nachkriegsarchitektur und den internationalen Entwicklungen kontextualisiert.
Weltweit werden Gruppenausstellungen österreichischer Unternehmen als Werbefläche eingesetzt um die Exportwirtschaft in der Nachkriegszeit und in den folgenden Jahrzehnten anzukurbeln und um Österreich als Fremdenverkehrsland zu positionieren. Entsprechend den Vorgaben, Österreich als gastfreundliches Fremdenverkehrsland und lohnendes Reiseziel mit kulturellem Angebot einerseits und Exporteur qualitativ hochwertiger Produkte und verlässlichen Handelspartner andererseits darzustellen, bewegen sich Cermaks Messeentwürfe zwischen heiter-beschwingt und modern und sind technisch durchdacht und hochwertig ausgeführt. Das imaginierte Österreichbild der Nachkriegszeit und auch die Mechanismen, wie dieses transportiert wird, basieren auf Vorbildern und Traditionen aus dem Ständestaat und haben tatsächlich wenig mit einem suggerierten „Neubeginn“ nach einer „Stunde Null“ zu tun.
Wilhelm Cermak ist als Haerdtl-Schüler ein äußerst vielseitig und akribisch arbeitender Gestalter, dessen Entwürfe von höchster zeichnerischer Qualität zeugen. Er ist keinesfalls Vorreiter der österreichischen Nachkriegsmoderne, dennoch ist seinen Entwürfen die Beschäftigung mit den aktuellen Entwicklungen der Architektur und des Möbeldesigns abzulesen. Gleichzeitig stellt seine Arbeit die Fortführung von Haerdtls Tätigkeit dar, was seinen bewussten Materialeinsatz, seine feine Detailplanung und die Verbindung zum Kunstgewerbe betrifft.

Abstract

This thesis deals with the work of the Vienna architect Wilhelm Cermak in the field of trade fair design for the Institute for Economic Promotion of the Austrian Federal Economic Chamber in the 1950s and 1960s.

It is based on Wilhelm Cermak's estate, which has been in the possession of the *Architekturzentrum Wien (Vienna Architecture Centre)* since 2010. In this thesis, Cermak's oeuvre has – for the first time – been examined, sorted and gathered entirely in a catalogue of works, some of his individual trade fair buildings have been presented in detail and his work has been put into context against the background of Austrian post-war architecture and international developments. Throughout the world, group exhibitions of Austrian companies have been used as advertising space in order to boost the export economy in the post-war years and in the following decades and to make Austria a tourist destination. To meet the requirements of presenting Austria as a welcoming place for tourists and a worthwhile travel destination with cultural activities and also as an exporter of high-quality products and a reliable trade partner, Cermak's trade fair designs vary between bright, cheerful and modern and are technically well thought-out and of high quality. The imagined picture of Austria in the post-war years and also the mechanisms of how this is conveyed are based on examples and traditions from the corporative state and actually have little to do with a suggested "new start" after "zero hour".

As a Haerdtl student, Wilhelm Cermak is an extremely versatile and meticulously working architect whose designs are of the highest graphic quality.

He is certainly not a pioneer of Austrian post-war modernism, but in his designs a preoccupation with the current developments of architecture and furniture design can be seen. At the same time, his work represents the continuation of Haerdtl's activities with regard to his deliberate use of materials, finely detailed planning and the connection to applied arts.

Lebenslauf

Sabine Gottlieb wurde am 31. Mai 1975 in Wien geboren. Nach dem Besuch des Gymnasiums absolvierte sie ab 1994 ein Kolleg für Hochbau in Wien. Nach dem Abschluss beginnt sie 1996 das Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien. Gleichzeitig beginnt sie ihre berufliche Tätigkeit in einem Wiener Planungsbüro mit Schwerpunkt Bauen im Bestand, ab 1998 in leitender Tätigkeit. 2008 folgt der Wechsel in den neuen Studienplan, 2011 der Abschluss des Bachelor-Studiums und 2012 der Beginn des Masterstudiums. Im selben wird ihre Tochter Livia geboren und beruflich folgt der Wechsel in die Selbständigkeit im Bereich Planung und Baubetreuung. Zu ihren bevorzugten Interessensgebieten zählen Architekturgeschichte, Kunsttheorie und tibetische Kunst des Mittelalters.

Kontakt:
eMail: s.gottlieb@denkx.at
Tel.: ++43664/1043806