

# Diplomarbeit

## **Dialektik im theoretischen und baulichen Werk des Architekten Hermann Czech**

ausgeführt zum Zweck der Erlangung des akademischen Grades  
eines Diplom-Ingenieurs unter der Leitung von

Univ.Prof. Dr.phil. Mag.art. **Robert Stalla**  
E251.3  
Kunstgeschichte

eingereicht an der Technischen Universität Wien  
Fakultät für Architektur und Raumplanung

von

**Maximilian Müller** BArch.  
0770051

Wien, am



Die approbierte gedruckte Originalversion dieser Diplomarbeit ist an der TU Wien Bibliothek verfügbar.  
The approved original version of this thesis is available in print at TU Wien Bibliothek.

## Kurzzusammenfassung

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit der Dialektik im theoretischen und baulichen Werk des Architekten Hermann Czech. Ihrer allgemeinen Begriffsauffassung folgend, werden unter Dialektik zum ersten die inneren (und mitunter vermeintlichen) Gegensätze des Metiers verstanden, mit denen sich Czech in seiner Arbeit intensiv auseinandersetzt und nach denen diese hier wiederum zu charakterisieren versucht wird. Zum zweiten wird Dialektik als Methode des Erkenntnisgewinns begriffen, bei der Gegensätze einander bewusst gegenübergestellt werden, um sie in einer Synthese aufzulösen und die Czech – so eine der zentralen Thesen – bei der Herausbildung seiner Theorie wiederholt anwendet.

Neben dieser Charakterisierung Czechs als „Dialektiker“ wird nach dem Einfluss der kritischen Gesellschaftstheorie Theodor W. Adornos auf Czechs Architekturtheorie gefragt und untersucht, wie sehr diese mit seiner baulichen Praxis übereinstimmt. Die Betrachtung und Analyse ausgewählter Schriften und Bauten sowie der Vergleich mit Positionen seiner historischen Vorbilder und Mitbewerber dienen dabei als wesentliche Instrumente zur Nachweisführung. Ziel ist es, Aspekte in Czechs umfangreichem Schaffen sowohl als Theoretiker wie auch als bauender Architekt aufzuzeigen, die bislang in der Literatur keine oder nur wenig Beachtung fanden.

## Abstract

The thesis deals with the element of dialectics in the theoretical and architectural work of Hermann Czech. Following its general conception, dialectic at first is understood as the (sometimes supposed) contrasts internal to the profession of architecture which Czech addresses in his work and according to which it is being characterized here. Secondly, dialectics is understood as a method of knowledge-making, in which opposites are consciously contrasted with each other in order to dissolve them in a synthesis and – as a core thesis – which Czech is repeatedly applying in the formation of his theory.

In addition to describing Czech as „dialectician“, this work examines the influence of Theodor Adorno’s critical theory on Czechs architectural theory, and on how it corresponds with his architectural practice. The consideration and analysis of selected writings and buildings as well as the comparison with positions of his competitors and historical role models serve as essential instruments for the verification. The aim is to point out aspects of Czechs extensive work, both as a theoretician and as an architect, which have so far received little or no attention in the literature.



Die approbierte gedruckte Originalversion dieser Diplomarbeit ist an der TU Wien Bibliothek verfügbar.  
The approved original version of this thesis is available in print at TU Wien Bibliothek.

# **Dialektik im theoretischen und baulichen Werk des Architekten Hermann Czech**

Maximilian Müller



*für Jasmin*





# Inhalt

<b>Einleitung</b> .....	7
Hermann Czech: (K)ein Unbekannter? –	
Forschungsstand und Forschungslücken .....	8
These/Fragestellung .....	12
Methodik und Aufbau .....	13
<b>I. Übermut / Unterschätzung</b> .....	17
I.1 Czechs Streit- und Programmschrift „Nur keine Panik“ –	
Eine Werkanalyse .....	18
I.2 Vorgeschichte .....	19
I.2.1 Ein Stimmungsbild der österreichischen Kulturlandschaft	
nach 1945 .....	19
I.2.2 Radikale Neuansätze – „Visionäre Architektur“ .....	20
I.2.3 Wiederentdeckung der Wiener Architekturgeschichte,	
Architekturkritik in Printmedien und Czech in Opposition .....	23
I.3 Höhepunkt der Polemik und fortdauernden Provokation .....	24
I.4 Zeugnis einer differenzierten Sicht der Moderne und	
eines dialektischen Wirklichkeitsbegriffs .....	27
I.5 Anzeichen der Dialektik als Methode der Theoriebildung? .....	31
<b>II. Konsumtion / Produktion</b> .....	37
II.1 Zwei Facetten einer „Architektur als Hintergrund“ .....	38
II.1.1 Haus 9, Betonmustersiedlung Hadersdorf .....	38
II.1.2 Hotel Messe Wien .....	41
II.1.3 „Less‘ or ‚More“ .....	43
II.2 Czech im Einfluss der Frankfurter Schule und ihrer kritischen Theorie ..	46
II.2.1 Zur kritischen Theorie der Frankfurter Schule .....	46
II.2.2 Zentrale Thesen der Frankfurter Schule als Grundlage	
von Czechs kritischer Architekturtheorie .....	48
II.3 Das architektonische Objekt als Resultat des Denkens zum Entwurf –	
Abriss zentraler Einflüsse auf Czechs Entwurfsansatz (I) .....	51
II.3.1 Konrad Wachsmann und der Entwurf als schlüssige	
Entscheidungsreihe .....	53
II.3.2 Adolf Loos, der Raumplan und der „Loos-Gedanke“ .....	56
II.4 Architektur als Reaktion auf den örtlichen Kontext und im Zeichen des	
Komforts – Abriss zentraler Einflüsse auf Czechs Entwurfsansatz (II) ...	59
II.4.1 Josef Frank, Wohnlichkeit und „Das Haus als Weg und Platz“ .....	61
II.4.2 Christopher Alexander und die Objektivität der Mathematik	
in der Architektur .....	63
II.5 Strenger Rationalismus von der Konsumtion her gedacht? .....	66

<b>III. Kunst / Gebrauchsgegenstand</b> .....	67
III.1 Aberkennung eines alten Widerspruchs .....	67
III.1.1 Vorgeschichte .....	67
III.1.2 Czechs Position zur Frage der Architektur zwischen Kunst und Gebrauchsgegenstand .....	69
III.1.3 Zwecke als Material der Kunst .....	70
III.1.4 Ernst Anton Plischke und die Architektur zwischen abstrakter Plastik und Utilitarismus .....	73
III.1.5 Grenzen der Architektur als Kunst? .....	74
<b>IV. Manierismus / Partizipation</b> .....	77
IV.1 Manierismus als Bruch mit der jeweils vorherrschenden ästhetischen Norm .....	77
IV.1.1 Schlüsselmomente „postmoderner“ Architektur .....	78
IV.1.2 Historische Ironie .....	80
IV.1.3 Ironie der Gegenwartskultur .....	86
IV.1.4 Abgrenzung zur Postmoderne .....	88
IV.2 Partizipation als Teilhabe der Nutzer am Bau- und/oder Planungsprozess .....	92
IV.2.1 Nutzerpartizipation an Czechs Wohnsiedlung Franz-Kamtner-Weg 1-9 .....	94
IV.2.2 Einladungen zur Aneignung in Czechs Haus 9 und seiner Zeilenbebauung der Wohnsiedlung Am Mühlgrund .....	95
IV.2.3 Manierismus und Partizipation? .....	101
IV.3 Synthese in der Tradition Josef Franks .....	106
IV.4 Czechs inklusiver Ansatz in der Opposition zu Alexanders Forderung einer allumfassenden Harmonie .....	110
<b>V. Subjektivität / Objektivität</b> .....	113
V.1 Alexander als Vertreter eines objektiven Entwurfsansatzes .....	114
V.2 Postmoderne Tendenzen im Zeichen überbordender Subjektivität .....	115
V.3 Czech und die Architektur als Zumutung der Individualität .....	116
V.4 Exkurs in die Literaturtheorie .....	119
<b>Schlussbemerkungen</b> .....	123
Conclusio .....	123
Weiterführende Spekulation .....	130
<b>Anhang</b> .....	132
Danksagung .....	133
Abbildungsnachweis .....	134
Literatur .....	136

## Einleitung

Die vorliegende Arbeit ist der Versuch einer Charakterisierung des theoretischen wie auch praktischen Werks des 1936 in Wien geborenen und vorwiegend in Wien schaffenden Architekten Hermann Czech. Sie befasst sich mit einer Auswahl seiner Werke, worunter nicht nur realisierte Bauten, sondern auch bestimmte Schriften und Aussagen anderer Gattung verstanden und zur Analyse und Interpretation herangezogen werden. In den Fokus gerückt werden sowohl das Verhältnis zwischen seiner in großem Umfang vorgelegten Theorie und seiner baulichen Praxis, wie auch seine Praxis der Theoriebildung selbst.

Der thematische Schwerpunkt liegt dabei auf der Dialektik der Architektur, worunter entsprechend einer allgemeinen Begriffsauffassung zunächst (und vor einer späteren Erweiterung der Definition) ihre inneren, auf verschiedenen Themenfeldern auftretenden Widersprüche verstanden werden, derer sich Czech annimmt (auch wenn er selbst keinen systematischen Gebrauch vom Begriff Dialektik macht), die er aufzulösen versucht (wodurch so mancher als vermeintlicher Widerspruch verständlich wird), die er aber auch bewusst exponiert und auf die Spitze treibt. Die zentrale These der Arbeit lautet: Beides, sowohl bestimmte programmatische Schriften wie auch realisierte Bauten sind Ergebnis seiner intensiven Auseinandersetzung mit der Dialektik der Architektur.

Dieser Schwerpunktsetzung entsprechend werden ausgewählte Arbeiten Czechs anhand von dialektischen Begriffspaaren beleuchtet, analysiert und interpretiert. Es sind die Begriffspaare Übermut/Unterschätzung, Produktion/Konsumption, Kunst/Gebrauchsgegenstand, Manierismus/Partizipation und Subjektivität/Objektivität, über die in jeweils einem Abschnitt Czechs Zugang und Position zu einzelnen Themenfeldern der Architektur näher erörtert werden. Fokussiert wird vor allem auf Themen bzw. Themenkreise, die er selbst direkt oder indirekt ins Zentrum seiner Arbeit rückt, aber auch auf solche von allgemeinem architekturtheoretischen Interesse.

Die Gliederung in Abschnitte von Gegensatzpaaren soll der Ambivalenz Rechnung tragen, durch die sich Czechs Arbeit bekanntlich auszeichnet und mit der er nicht nur zu irritieren, sondern vor allem das Fachpublikum ideologisch zu spalten vermag.<sup>1</sup> Das hohe Maß an Polemik in etlichen seiner Aussagen trägt dazu noch zusätzlich bei. Gespräche des Autors mit Kollegen, Lehrenden und praktizierenden Architekturschaffenden bestätigten die Ansicht, dass Czech zwar als Denker geschätzt, als bauender Architekt aber mit Skepsis oder gar Ablehnung belegt wird.

1 Vgl. Ritter 1996.

Dass seine Arbeit mitunter als „undurchsichtig, rätselhaft und hermetisch“ aufgefasst wird,<sup>2</sup> vermögen einige seiner Aussagen zu verdeutlichen. Ein Beispiel für die ambivalenten und Kontroversen geradezu herausfordernden Züge seiner Position ist seine Absicht der formalen Subversion. Er erklärt, er habe eine „destruktive Einstellung“ zur Form, er trachte danach, „Form zu vermeiden, zu verleugnen, gegensinnig zu verwenden, zu zerstören.“<sup>3</sup> Was motiviert ihn zu diesem, dem Bauen in gewissem Sinn völlig widersprechenden Ansatz und wie versucht und vermag er seine „antiformalistische“ Absicht baulich umzusetzen? Welche Architektur resultiert daraus?

Auch Czechs Mahnung, der Manierismus sei zu wichtig, um ihn den Manieristen zu überlassen, lässt aufhorchen; das sich darin zeigende Wollen steht wiederum im Widerspruch zu seiner wiederholten Aufforderung, die Architektur nicht zu überschätzen. Die Ambivalenzen, die sich hier zeigen und zu denen sich etliche weitere Beispiele aufzählen lassen, gaben den Anstoß zur eingehenden Beschäftigung mit Czechs Arbeit und bilden gleichsam Ausgangslage und Schwerpunkt der vorliegenden Untersuchung. Eines ihrer Ziele ist es, den auf verschiedenen Ebenen wiederkehrenden Mehrdeutigkeiten und Widersprüchen nachzuspüren und die besagte Abgeschlossenheit zu durchbrechen und zu ergründen.

### **Hermann Czech: (k)ein Unbekannter? – Forschungsstand und Forschungslücken**

Hermann Czech ist kein Unbekannter; im Gegenteil: Er zählt zu den profiliertesten österreichischen Architekten der Gegenwart. Bereits während und nach seinem Architekturstudium von 1954 bis 1971 in Wien (zunächst an der Technischen Hochschule; dann an der Akademie der bildenden Künste) konnte er sich nicht nur als bauender Architekt, sondern auch als Theoretiker, Publizist und Architekturkritiker einen Namen machen.

Sein heterogenes architektonisches Werk umfasst Stadtplanung, Wohn-, Schul- und Hotelbauten ebenso wie Interventionen im kleinen Maßstab – etwa die zahlreichen Lokalgestaltungen in Wiens Innenstadt, wegen der er wiederholt als „Caféhaus-Architekt“ verkannt wird – sowie Ausstellungsgestaltungen und Möbelentwürfe.

Gleichbedeutend neben diesem steht seine Architekturtheorie, die er grundsätzlich als „Denken zum Entwurf“ verstanden wissen will<sup>4</sup> und die sich inhaltlich dem breiten Themenspektrum seines

2 Liane Lefavre im Vorwort zu Kuß 2018, S. 9.

3 Czech in einem Vortrag 1999, zit. nach einem Textauszug auf der ÖGFA-Webpage; URL: <http://www.oegfa.at/event.php?item=7752> [25.05.2019]. Mit „Form“ ist gebaute Architektur, die Form eines Bauwerks gemeint; und mit „Zerstörung“ bekanntlich keineswegs die Verwendung „zerstörter“ Formen im Sinn des sogenannten „Dekonstruktivismus“.

4 Czech 1977 im Vorwort zur ersten Auflage seiner gesammelten Schriften. Vgl. Czech 1996, S. 7.

architektonischen Schaffens und der Architektur generell widmet. In einer Vielzahl kritischer Schriften entwickelte er von seinen Studienjahren an bis in die frühen 1980er Jahre erstaunlich bruchlos eine Architekturtheorie, die gleichsam kritische Gesellschaftstheorie ist und die er mit allfälligen Ergänzungen, im Wesentlichen aber unverändert bis heute vertritt und zur Erklärung seiner Bauten heranzieht.

1977 publizierte Czech seine gesammelten (und davor zum überwiegenden Teil unabhängig voneinander erschienenen) Texte unter dem Titel „Zur Abwechslung. Ausgewählte Schriften zur Architektur“. Die zweite, erweiterte Auflage bildet den Kern der hier verwendeten Primärliteratur.

Czech unterrichtete an namhaften Architekturhochschulen im In- und Ausland, war wiederholt mit Beiträgen auf internationalen Ausstellungen vertreten und wurde mit etlichen Preisen ausgezeichnet. Vor diesem Hintergrund verwundert es nicht, dass seine Arbeit inzwischen Gegenstand zahlreicher Publikationen ist, von denen nachfolgend die umfassendsten in einem Kurzabriss wiedergegeben werden, ohne dabei die Leistung kürzerer Beiträge schmälern zu wollen. Eine umfassende Auflistung der Publikationen von und über Czech findet sich in der unlängst erschienenen, ersten großen Werkmonografie von Eva Kuß,<sup>5</sup>

Kuß<sup>6</sup> ursprünglich als Dissertation<sup>6</sup> verfasste und 2018 erstveröffentlichte Monografie „Hermann Czech. Architekt in Wien“ ist die umfangreichste der bisher erschienenen Sekundärliteratur.

Im ersten Kapitel des Buchs, das sich als „intellektuelle Biographie“ versteht, wird der breite kulturelle Kontext dargestellt, in dem sich Czech zum Architekten entwickelt und der ihn zum Teil stark geprägt hat: Von den Nachwirkungen der Aufklärung, über spezifische Ausprägungen der österreichischen Philosophie (mit den Schwerpunkten auf einer empirischen Grundeinstellung, der Wissenschaftstheorie, Logik und Sprachkritik), bis hin zu den wichtigsten Vertretern der Architektur: Otto Wagner, Adolf Loos, und Josef Frank.

Darauf folgt der biografische Teil, der Czechs Kindheit und Jugend (1936-1954), seine Studienzeit an der Technischen Hochschule, an der Sommerakademie (1954-1963) und an der Akademie der bildenden Künste (1963-1971) behandelt, die Herausbildung seines theoretischen Standpunkts nachvollzieht, ihn mit einigen seiner früheren, parallel dazu entstandenen Bauten und Projekte sowie mit der um ihn sich vollziehenden Architekturentwicklung (vorwiegend Wiens) in Bezug setzt. Einige aus Interviews mit Czech entstandene Absätze heben sich durch die Formatierung in fetter Schrift vom Hauptteil ab, wodurch angezeigt wird, dass er darin selbst zu Wort kommt.

5 Kuß 2018.

6 Kuß 2014.

Anschließend werden ausgewählte Projekte Czechs chronologisch vorgestellt, mit dem davor herausgearbeiteten historischen Kontext und mit seiner Theorie in Bezug gesetzt, interpretiert und durch ein Werke- und Schriftenverzeichnis ergänzt.

Laut Kuß schreibt Czech die bereits bei Loos beginnende und von Frank noch weiter ausformulierte, differenzierte Wiener Moderne mit seiner Arbeit fort. Diese sei – kurz zusammengefasst – geprägt vor allem von tiefem Humanismus, von Respekt vor dem Einzelnen als Individuum, vom Festhalten an einem aufklärerischen Anspruch der Architektur und dem Versuch, diesen mit den ihm oft zuwiderlaufenden Nutzerwünschen und Anforderungen von außen in Einklang zu bringen.<sup>7</sup> Nach mehreren Jahrzehnten einer von Sensationslust und Bildersucht bestimmten Architektur sieht Kuß Czechs Arbeit als Anknüpfungspunkt für einen alternativen Weg. Ein Essay von Elisabeth Nemeth „Zum Verhältnis von Architektur und Philosophie im Werk von Hermann Czech“ ergänzt den Band.

Als Sekundärliteratur nennenswert erscheint auch die vergleichende Studie „Reflexion in Architektur. Neuere Wiener Beispiele“ von Margit Ulama aus 1995, die sich mit einer Werkauswahl von Czech und anderen Architekten bzw. Architektengruppen der damaligen Wiener Szene befasst – vorwiegend mit Einzelhäusern und Gaststätten, alle aus dem Entstehungszeitraum zwischen 1975 und 1985.<sup>8</sup> Untersucht werden die Objekte im Hinblick auf eine Reihe verschiedener theoretischer Schwerpunkte: „Die Kategorie des Zufalls“, „Die Reflexion von Loos‘ und Franks Raumkonzeptionen“, „Die Ästhetik industriell produzierter Teile“, „Die Reflexion von Baugeschichte“. Im Schlusskapitel „Eine andere Art des Widerspruchs“ geht Ulama auf Parallelen und Gegensätze der untersuchten Arbeiten zu jenen des amerikanischen Architekten Robert Venturi ein.

Eine 1996 erschienene Sonderausgabe der Zeitschrift *Werk, Bauen+Wohnen* mit dem Titel „Herman Czech. Das architektonische Objekt. Eine Werkmonographie“ gibt einen reich bebilderten ersten Einblick in Czechs Bauten und Projekte aus den Jahren 1961 bis 1996 und stellt heraus, dass nicht „das architektonische Objekt“ im Sinne des gebauten Werks, sondern vielmehr der dieses erst begründende „architektonische Gedanken“ im Mittelpunkt von Czechs Arbeit steht.<sup>9</sup> Textbeiträge von Ulrike Jehle-Schulte Strathaus und Arno Ritter ergänzen das Heft.

7 Vgl. Kuß 2018, S. 145-146.

8 Ulama 1995. Untersucht werden darin neben den Werken Czechs jene von Luigi Blau, der Gruppe Werner Appelt – Eberhard Kneissl – Elsa Prochazka, und Missing Link (Otto Kapfinger und Adolf Krischanitz, bis 1974 auch Angela Hareiter). Es handelt sich dabei um eine überarbeitete und erweiterte Version von Ulamas an der TU Wien eingereichten Diplomarbeit: *Der Reflexionsgedanke in der Architektur. Theorie und Entwurf*, Wien 1987.

9 *Werk, Bauen+Wohnen* Bd. 83. – Bemerkenswert an der Ausgabe und von besonderem Interesse hinsichtlich Czechs gedanklicher Arbeitsweise sind drei Doppelseiten in der Heftmitte (S. 36-41), die eine Serie von Einzelblättern mit handschriftlichen Notizen und Skizzen des Architekten zu diversen Themen zeigen. Czech

Die im November 2017 anlässlich Czechs 80. Geburtstags erschienene Ausgabe der Zeitschrift A+U ist als Monografie ebenfalls ganz dem Werk des Architekten gewidmet.<sup>10</sup> Sie zeigt und kommentiert ergänzend auch jüngere Arbeiten, muss dabei jedoch mit weniger Bildmaterial auskommen und erreicht nicht die Informationsdichte der Ausgabe von Werk, Bauen+Wohnen aus 1996. Mit dem einleitenden Essay „Hermann Czech and the Disappearance of Architecture“ unterstreicht Gastherausgeber Christian Kühn die an Czechs Theorie angelehnte These, dass Architektur Hintergrund sei, ein kritischer Unterton gibt jedoch auch zu verstehen, dass sie angesichts einer aufdringlichen Kommerz-Architektur im Hintergrund zu verschwinden drohe.<sup>11</sup>

Mit dieser Auswahl an Sekundärliteratur lässt sich bereits ein tiefer Einblick in die Arbeitsweise und Inhalte von Hermann Czechs Architektur gewinnen. Der Blick auf diese selbst und so manche Zeile in seinen Schriften sowie abseits davon gemachte Aussagen werden vermutlich wieder zur eingangs erwähnten Ambivalenz zurückführen.

Die bereits vor längerer Zeit erschienenen Texte zu Czech und seiner Architektur haben zweifellos zu seiner Bekanntheit und zur Kenntnis seines Schaffens beigetragen; die noch junge Monografie von Eva Kuß ist ebenfalls dazu angetreten und wird dies zukünftig, wie bislang keine Publikation, auch tun. Inzwischen bleibt jedoch auch ein Nachhall aus dem Feuilleton, der in Czech einen „heimlichen Star“ der österreichischen Architekturszene sieht – vor allem im stillen Vergleich mit einigen seiner international wesentlich erfolgreicherer Zeitgenossen –, worin sich erneut die Ambivalenz seiner Position widerspiegelt. Die Bekanntheit seines Werks kann auch nicht die Kenntnis davon ersetzen. Ob die im Vorwort zu Kuß' Monografie erwähnte Undurchsichtigkeit, Rätselhaftigkeit und Hermetik von Czechs Werk so schnell ausgeräumt sein wird, ist fraglich.

Die genannten Eigenschaften, Czechs ‚unbekannte Bekanntheit‘, seine ‚bekannte Unbekanntheit‘, die gemischten Gefühle, die seine Arbeit im Fachpublikum hervorzurufen vermag – all das gab den Anstoß zu dieser Untersuchung und bildet zugleich ihren Gegenstand: Worin liegen die Gründe dieser Eigenart? Hinsichtlich seiner Architektur wurde die Frage in der Sekundärliteratur bereits ausführlicher behandelt; hinsichtlich der Art seiner Theoriebildung und seines Vortrags weniger. Die vorliegende Arbeit unternimmt den Versuch, Näheres darüber in Erfahrung zu bringen und Muster in Czechs Argumentation und Denkart zu finden, die als Grund für die Ambivalenz seiner Position gesehen werden könnten.

verhandelt darauf beispielsweise Fragen des Städtebaus und städtischer Verkehrslösungen, Ideen zu Terrassenhäusern, die Wirkweisen und Arten des Lichtes und etliches mehr.

10 A+U Nr. 554.

11 Vgl. Kühn 2016.

Anstatt einer monographischen Behandlung eines einzelnen Baus (oder wie durch Kuß des Gesamtwerks) wird hier eine problemorientierte Untersuchung vorgenommen, welche die bislang erschienene Literatur weniger be- bzw. widerlegen, sondern vielmehr durch einen neuen Aspekt ergänzen und auf eine weitere Facette in Czechs Werk hinweisen will. Der Anspruch auf eine vollständige Darstellung bzw. Abhandlung der Thematik geht damit nicht einher – auch weil der Autor sich an den Grenzen seines gewohnten Felds der Architektur und hinüber in Teilgebiete der Philosophie bewegt.

### **These/Fragestellung**

Im Zusammenhang mit dem gesuchten ‚neuen‘ Aspekt wird der Begriff der Dialektik – bislang dem allgemeinen Gebrauch nach verstanden als innerer Gegensatz in einem bestimmten Themenkreis der Architektur – um seine ursprünglich vom Griechischen *διαλεκτική (τέχνη)* / *dialektiké (téchnē)* abstammende Bedeutung erweitert und als Kunst der Unterredung bzw. Gesprächsführung aufgefasst, und zwar im Sinn eines inneren Monologs des Architekten zur Herausbildung seiner Theorie.

Seit der Antike gilt die Dialektik als klassisches Instrument der Rhetorik und Mittel zur Wahrheitsfindung. Im kontinuierlichen Abgleich von Rede und Gegenrede zweier (oder mehrerer) Diskussionsteilnehmer (oder auch in einem Monolog) sollte sich nach und nach die Wahrheit herauskristallisieren. Dieser ursprünglichen Begriffsauffassung entspricht die oft fälschlich auf Hegel zurückgeführte Vorstellung der Dialektik als philosophische Methode, zwischen Gegensätzen zu vermitteln und dadurch über sie hinweg zu kommen. Dabei wird einer These (z. B. einer bestehenden Auffassung oder Überlieferung) eine Antithese gegenübergestellt (etwa durch Aufzeigen eines Problems oder Widerspruchs) und aus deren Konfrontation eine Synthese (etwa die Lösung des Sachverhalts) gewonnen – wodurch die Vorgangsweise den Beinamen „dialektischer Dreischritt“ bekam.

Die deutlich weitreichendere Definition der Dialektik als Strukturmoment der Wirklichkeit im Feld der Philosophie, wie sie von Hegel vorgenommen und unter anderem von Adorno aufgegriffen wurde, kann hier nicht berücksichtigt werden, da dies den Rahmen der Arbeit bei Weitem übersteigen würde. Um sie jedoch nicht ganz außer Acht zu lassen, werden unter den Schlussbemerkungen einige, möglicherweise zu einer weiteren Auseinandersetzung mit der Thematik in Bezug auf das Architekturschaffen Czechs (oder anderer) anregende Spekulationen angestellt.

Die hier geltende, einfachere Definition der Dialektik als a) innerer Widerspruch eines Gegenstandes und b) Methode, zwischen Gegensätzen zu vermitteln und diese in einer Synthese aufzulösen, sind hinreichend, um die bislang nicht erfolgte Charakterisierung Czechs als „Dialektiker“ vorzunehmen.



Die vorliegende Arbeit unternimmt den Versuch, die systematische Auseinandersetzung Czechs mit den inneren Widersprüchen der Architektur – konkret ihrer hier durch dialektische Begriffspaare eingegrenzte Themenfelder – aufzuzeigen und nachzuweisen, wie er einmal mehr, einmal weniger offensichtlich, einen dialektischen Dreischritt vollzieht, um einen Widerspruch aus der Welt zu schaffen (oder zumindest seinen persönlichen Umgang damit zu finden).

Um es als die zentrale Frage zu formulieren: Welche Rolle spielen die dialektischen Gegensätze der Architektur in Czechs Arbeit? Und lässt sich darin ein Muster erkennen, mit dem er die Widersprüche einem dialektischen Dreischritt gleich aufzulösen versucht?

Da es, um diesen Fragen nachgehen zu können, eine gewisse Grundkenntnis von Czechs Entwurfsansatz erfordert, werden hier die wesentlichen architektur- und kulturtheoretischen Einflüsse nachgezeichnet, auch wenn es dabei zur Wiederholung mancher in der Literatur bereits behandelte Aspekte kommen mag. Im Zuge dessen wird allerdings auch ein Bündel weiterer Fragen aufgeworfen und zu beantworten versucht, welche in der Literatur bislang wenig oder keine Beachtung fanden.

So wird danach gefragt, was es mit seinen polemischen und wiederholt an eine ästhetische Selbstaufgabe grenzenden Äußerungen auf sich hat. Weitere Fragen lauten: Welche Rolle spielt die von Theodor Adorno und Max Horkheimer formulierte und geforderte kritische Gesellschaftstheorie in Czechs Arbeit? Welches Kunstverständnis liegt seinem Architekturschaffen zugrunde und worin bestehen die von Czech (meist nach Worten der ästhetischen Zurücknahme) ins Feld geführten „*emanzipatorischen Züge*“ der Architektur?

Ziel der Arbeit ist es, die bestehende (und in manchen Fragen sicher ausführlichere) Literatur über Czechs Werk im besten Fall um einige unbekannt Facetten zu erweitern.

## **Methodik und Aufbau**

Der Hauptteil der vorliegenden Arbeit ist in fünf Abschnitte gegliedert, die sich jeweils mit einem dialektischen Themenkreis befassen und nach den eingangs bereits erwähnten Gegensatzpaaren betitelt sind. Statt einer trennscharfen Abgrenzung stellen sie den groben Rahmen zur Behandlung (und Zusammenführung) einzelner Teilaspekte in den eigentlichen Kapiteln dar.

Der ursprüngliche Ansatz, die mit römischen Ziffern nummerierten Abschnitte so auszuformulieren, dass sie im Sinn einer kumulativen Zusammenstellung auch für sich alleine stehen und – abgesehen von der übergeordneten Argumentation – nachvollzogen werden können, wurde zugunsten eines sich von Kapitel zu Kapitel vertiefenden und die Möglichkeit von QUERVERWEISEN zwischen den Abschnitten nutzenden Aufbaus verworfen.

Dem Ansatz einer allmählichen Vertiefung entsprechend und um jenen, die nicht mit der Arbeit Czechs vertraut sind, ihre Grund-

züge näher zu bringen, wird zu Beginn – in ABSCHNITT I und ABSCHNITT II – die Beschreibung und Analyse ausgewählter Werke – bauliche wie auch solche anderer Gattung – vorgenommen, welche anschließend je nach thematischen Schwerpunkten mit seiner Theorie in Bezug gesetzt und interpretiert werden. Die konkrete Werkanalyse soll der Deutung als fester Anhalts- und Ausgangspunkt dienen.

Die eingangs ausführlich vorgenommenen Werkbeschreibungen und -analysen werden im weiteren Textverlauf zur Vertiefung und Illustration einzelner Teilaspekte durch Verweise auf weitere, weniger umfassend betrachtete Beispiele ergänzt.

Parallel zur Untersuchung ausgewählter Werke werden Czechs das jeweilige Thema betreffende, theoretische Äußerungen in Betracht gezogen und so ein Abgleich von Theorie und Praxis versucht.

Der Vergleich von Czechs Ansatz mit jenen anderer Architekten – Zeitgenossen sowie historischer Vorbilder – soll Unterschiede und Gemeinsamkeiten herausstellen und als klassisches Mittel zur Erkenntnis weitere Aufschlüsse insbesondere über die Grundzüge seiner Arbeit geben.

Als Rezensent eines Buches über das Werk von Adolf Loos beschrieb Czech den Versuch, einzelne Entwurfsgedanken anhand einzelner Bauten zu verfolgen als verfehlt; stattdessen gelte: *„jedes Werk enthält alle Gedanken, für jeden Gedanken sind alle Werke Beispiel.“*<sup>12</sup> Ähnliches lässt sich auch über Czechs Architektur sagen, wengleich mit der Einschränkung, dass manche Gedanken wie beispielsweise jener der Partizipation sich in manchen Bauten und Bauaufgaben stärker wieder finden als in anderen.

Dementsprechend hätte zur Untersuchung von Czechs Entwurfsansatz so gut wie jeder seiner Bauten herangezogen werden können. Um die Ungleichartigkeit und Breite seines architektonischen Schaffens abbilden zu können, wurden anstelle einer Gruppe ähnlicher Werke bewusst solche unterschiedlicher Bauaufgabe, Größenordnung und Entstehungszeit ausgewählt. Insbesondere im Abschnitt Produktion/Konsumption, in dem die Grundzüge seines Entwurfsansatzes näher gebracht werden, wurde ein breites Spektrum der Ästhetik in Czechs Architektur vorzustellen versucht. Trotz dieser Begründungen ließ es sich nicht vermeiden, dass die Werkauswahl ein Stück weit in der Subjektivität verhaftet bleibt.

Auf den Aspekt unterschiedlicher Entstehungszeiten einzelner hier in Betracht gezogener Werke wurde weniger Bedacht genommen. Denn auch wenn sich ihre Ästhetik im nunmehr gut 50 jährigen Verlauf von Czechs Karriere dann und wann gewandelt haben mag oder etwa Beispiele aus der Hochphase der Postmoderne zu einer Gruppe ordnen ließen, blieb er seinem früh gebildeten Entwurfsansatz bis heute treu. Wie bruchlos er diesen und die dazugehörige Theorie entwickelte, wird anhand von Vergleichen quer durch die Zeit belegt.

12 Czech 1965/4.

Abgesehen vom ABSCHNITT II zum Themenkreis Produktion/Konsumption, der die architekturtheoretische Fundierung von Czechs Position (inklusive ihrer Beeinflussung durch die kritische Theorie der Frankfurter Schule) vermitteln will, versuchen die übrigen Abschnitte in ihrer Kapitelgliederung dem eingangs behaupteten, dialektischen Muster in Czechs Theoriebildung – dem Dreischritt **These / Antithese > Synthese** – zu folgen.

Sämtliche hier in Betracht gezogenen Bauten Czechs wurden vom Autor (zum Teil mehrmals) besucht und auch fotografiert. Vor allem zugunsten der Bildqualität – sei es die Lichtverhältnisse, den Ausschnitt (und die dafür erforderliche Zugänglichkeit bzw. Blickfreiheit) oder anderes betreffend – wurde dennoch mehrheitlich auf Fotografien anderer zurückgegriffen.

Die Arbeit entstand im Rahmen eines Architekturstudiums am Institut für Kunstgeschichte an der TU Wien, also aus der Sicht eines angehenden Architekten. Neben dem kunstgeschichtlichen Interesse an Czechs Werk, dem seiner Vorläufer und Ideengeber sowie jenem ihrer Opponenten, besteht schließlich auch ein architekturtheoretisches Interesse: Mit der Frage nach Czechs Architekturverständnis geht für den Autor die Möglichkeit einher, sich allgemein in die Gedankenwelt und Geschichte der Architektur zu vertiefen, verschiedene Ansätze abzuwägen und seine eigene, noch ungewisse Laufbahn theoretisch zu fundieren.

Die Arbeit ist an ein interessiertes Publikum gerichtet, ganz gleich welchen Geschlechts. Von den zur Gleichberechtigung vermehrt herangezogenen Abhilfen (der ständigen Verdoppelung von Wörtern und Pronomina mit Schrägstrich oder mit Klammer oder der Verwendung von Binnen-I oder dem Gender-Gap bzw. -Stern) wurde aufgrund ihrer den Gedanken- und Lesefluss unterbrechenden Umständlichkeit abgesehen. Ebenso erschien die bloße Voranstellung einer der politischen Korrektheit geschuldeten Präambel bei ansonsten durchgängiger männlicher Form als inadäquater Umgang mit dem Problem. Stattdessen wurde nach Möglichkeit auf die Mehrzahl bzw. eine geschlechtsneutrale Form zurückgegriffen. Wo die Neutralisierung wenig Sinn ergab – etwa bei der Rede von ausschließlich aus Männern bestehenden Architektengruppen –, wurde darauf verzichtet. Um die Akteure als Personen hervorzuheben, wurden schließlich an anderen Stellen die weibliche und die männliche Form in voller Länge ausgeschrieben.



Die approbierte gedruckte Originalversion dieser Diplomarbeit ist an der TU Wien Bibliothek verfügbar.  
The approved original version of this thesis is available in print at TU Wien Bibliothek.

# I. Übermut/Unterschätzung

Hermann Czechs Zugang zur Architektur ist von einer eigenartigen Ambivalenz geprägt. Diese und seine zum Teil auch daraus resultierende Sonderstellung im Kontext der jüngeren österreichischen Architekturentwicklung stehen im Fokus des ersten Abschnitts, dessen zeitlicher Rahmen sich grob von der Ausrufung der II. Republik 1955 bis in die frühen 1970er Jahre und damit annähernd über Czechs Studienzeit erstreckt. Im Zentrum der Betrachtungen stehen dabei weniger seine Bauten, sondern ausgewählte Äußerungen seiner Theorie und bemerkenswerte Zeugnisse von deren Herausbildung.

Zu Beginn steht die Analyse von Czechs polemischem Text „Nur keine Panik“ aus 1971. Zusammen mit einem Stimmungsbild der österreichischen Kulturlandschaft nach 1945 und Betrachtungen der im weiteren zeitlichen Verlauf folgenden, radikalen Neuansätze im Feld der Architektur bildet sie den Rahmen für eine erste Verortung Czechs in der jüngeren Architekturentwicklung Österreichs. Erörtert werden in diesem Zusammenhang außerdem sein Beitrag an der Wiederentdeckung der Wiener Architekturtradition und der Entstehung professioneller Architekturkritik in Printmedien.

Vor dem Hintergrund etlicher weiterer Äußerungen Czechs insbesondere hinsichtlich der Möglichkeiten der Architektur wird eine mehrfache Interpretation des Textes vorgenommen: Zum ersten auf sprachlich-argumentativer Ebene, wodurch die Ambivalenz in Czechs Zugang zur Architektur verdeutlicht werden sollte; zum zweiten als Zeugnis seiner differenzierten Sicht auf die Moderne und eines dialektischen Wirklichkeitsbegriffs; zuletzt und im Vergleich mit frühen theoretischen Äußerungen von Rem Koolhaas als Sinnbild für die Anwendung der Dialektik als Methode der Theoriebildung.

Ziel des Abschnittes ist es, einen Eindruck von der Eigenart und Ambivalenz insbesondere in Czechs Vortragsweise zu vermitteln und die Grundlage für die weitere, das Thema der Dialektik betreffende Vertiefung vorzubereiten. Möglicherweise kann mit den hier angestellten Betrachtungen auch dazu beigetragen werden, der angeblichen „Rätselhaftigkeit“ im Werk des Architekten auf den Grund zu gehen.

## I.1 Czechs Streit- und Programmschrift „Nur keine Panik“ – Eine Werkanalyse

Das Jahr 1971 ist für Czechs Laufbahn als Architekt in mehrerer Hinsicht von Bedeutung. Zum einen erlangte er – nachdem er bis dahin bereits einige kleinere Projekte realisieren konnte<sup>13</sup> – sein Diplom in der Meisterklasse von Ernst Anton Plischke an der Akademie der bildenden Künste in Wien; zum anderen veröffentlichte er einen kurzen Text mit dem Titel „Nur keine Panik“, in dem er seine Sicht der Architektur unter dem Eindruck der jüngeren Architekturentwicklung Österreichs zu einem prägnanten Schlagwort fasste, das seinem Profil bis heute eine besondere Schärfe verleiht – mit der Behauptung: „*Architektur ist Hintergrund*“. Der Text erschien in der Fachzeitschrift *protokolle*<sup>14</sup> zusammen mit einer Innenaufnahme des kurz zuvor fertiggestellten Kleinen Café I.

Czech beginnt den Text mit der These: „*Architektur wird überschätzt.*“, um die Disziplin anschließend in einer vom Ethos der heroischen Moderne getragenen Allmachtsphantasie darzustellen, wie sie etwa in Le Corbusiers bekannter Aufforderung zur Wahl zwischen „*Baukunst oder Revolution*“ zum Ausdruck kam. Nachdem die Tuberkulose, das typische, durch ‚Licht, Luft und Sonne‘ bekämpfte Feindbild moderner Architektur tatsächlich verschwunden ist, so Czech angesichts der jüngsten Entwicklungen der Architektur,

glauben Architekten sich jetzt zur Lösung umfassenderer Probleme berufen. Sie drängen zu den Massenmedien, um uns über Bevölkerungsexplosion, Raumfahrt, Umweltverschmutzung und – vor allem – über die Bedeutung der Massenmedien mitzuteilen, was sie aus den Massenmedien erfahren haben.

Er sieht darin nichts als „*Öffentlichkeitsarbeit*“ und attestiert dieser eine moralisch verwerfliche,

publizistische Grundhaltung: jenes Flimmern zwischen zwei einander bedingenden Bewußtseinszuständen, nämlich erstens, daß man es mit Dümmeren zu tun hat, die den Schulmeister brauchen, und daß man zweitens den Dummen spielen muß, um verstanden zu werden.

Es folgt die Schilderung einer Spaltung seines Metiers in „E“- und „U“-Architektur, in eine „ernste“ und eine „unterhaltende“, die Bildung von Kollektiven und eines ausgeprägten Geniekultes, Entwicklungen, die er vor allem im Dienst ökonomischer Interessen sieht.

13 Das Restaurant Ballhaus (1961-1962, zusammen mit Wolfgang Mistelbauer und Reinald Nohál), ein Sommerhaus in Nußdorf (1968-1969) – bei beiden war sein Vater der Auftraggeber – sowie das Kleine Café I (erste Ausbaustufe, 1970) in der Wiener Innenstadt.

14 Czech 1971 in: *Protokolle* 71/2, S. 142; nachgedruckt u. a. in Czech 1996, S. 63.

Zur Mitte des Textes bricht er die Behauptung mit dem Widerspruch „*Architektur wird nämlich unterschätzt.*“ Trotz aller zuvor ausgemachten, negativen Entwicklungen, hat es plötzlich den Anschein, als gebe es doch etwas zu retten, auch wenn davon nicht ausdrücklich die Rede ist. Nach einer kurzen Fortsetzung seiner Polemik kommt er zu dem ernüchternden Schluss:

Kein Architekturprodukt mehr, und sei es noch so flexibel und aufgeblasen, wird die Rolle spielen, die einmal Kuppel oder Rippengewölbe gespielt haben. Die Verheißungen der beherrschten Natur erfüllen sich anderswo.

Er beendet den Text mit dem Vorschlag,

alle Öffentlichkeitsarbeit für suspekt zu halten: alle Publizität, die nicht Entwurf oder Theorie vorstellt, [...] alle Versuche, der Architektur eine andere Rolle zu erpressen, als dazustehen und Ruhe zu geben. Architektur ist nicht das Leben. Architektur ist *Hintergrund*. Alles andere ist *nicht* Architektur.

Was sich zunächst liest wie ein ernüchternder, von jedem Pathos und großen Hoffnungen befreiter Befund einer an Bedeutung verlierenden Disziplin, erschließt sich durch den Blick auf die Architekturentwicklung während Czechs Studienzeit, die quasi parallel zur Gründung der II. Republik Österreich 1955 verlief.

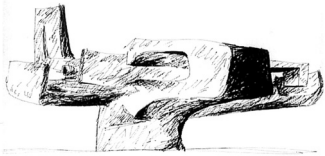
## I.2 Vorgeschichte

### I.2.1 Ein Stimmungsbild der österreichischen Kulturlandschaft nach 1945

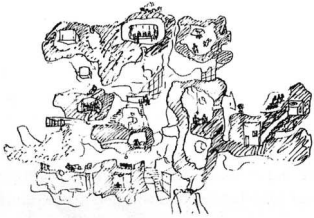
Hermann Czech begann sein Architekturstudium 1954 an der Technischen Hochschule in Wien,<sup>15</sup> 1963 wechselte er in die Meisterklasse des gerade erst aus dem Exil zurückgekehrten Plischke an die Akademie. Die österreichische Kulturlandschaft dieser Zeit war vor allem von den Folgen des 2. Weltkrieges und der vorangegangenen Nazi-Herrschaft geprägt.

Durch das Erstarken des Nationalsozialismus waren bereits vor dem Krieg zahlreiche Vertreter einer vielversprechenden österreichischen Moderne zur Emigration gezwungen worden und ins Ausland geflohen. Mit der Auswanderung von mehr als 50% der an der Werkbundsiedlung beteiligten Architekten hatte Wien seine füh-

15 Anfänglich studierte er einige Semester lang zugleich auch Film an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst.



– Hans Hollein, „Haus“, 1959.



– Hans Hollein, „Studie zu einer Stadt“, 1960.

Gezeichnete Visionen zukünftiger Architektur.

rende architektonische Intelligenz binnen kürzester Zeit verloren.<sup>16</sup> Laut Friedrich Achleitner war mit dem Tod von Adolf Loos 1933 und der Emigration von Josef Frank 1934 die geistige Orientierung der österreichischen Architektur verschwunden.<sup>17</sup>

In den bildenden Künsten wurden kritische Neuansätze von einer konservativen Kulturpolitik unterbunden, während in der Architektur aufgrund von geringen Mitteln und großem Wohnraumbedarf vor allem Pragmatismus vorherrschte. Möglichst schnell sollte möglichst viel Wohnraum geschaffen werden, wobei Planung nicht als Chance, sondern bloß als „*notwendiges Übel*“ in Kauf genommen wurde.<sup>18</sup> Die großen baukulturellen Ambitionen konzentrierten sich vielmehr auf den Wiederaufbau der bedeutenden Baudenkmäler wie Stephansdom, Staatsoper oder Burgtheater. Die Möglichkeiten einer jungen Architektengeneration ließen damit zu wünschen übrig und weitreichendere Neuerungen noch auf sich warten.

### I.2.2 Radikale Neuansätze - „Visionäre Architektur“

Ein erster öffentlich wirksamer Widerstand gegen den herrschenden Kulturkonservatismus regte sich in Österreich 1958; er kam aus den Reihen der bildenden Kunst, welche die dem Pragmatismus unterworfenen Architektur als Projektionsfläche für ihren Wunsch nach Veränderung erkannte. Drei unabhängig voneinander erschienene Manifeste forderten ein radikales Umdenken der Baukultur: Arnulf Rainer und Markus Prachensky verlangten nach einer „Architektur mit den Händen“,<sup>19</sup> Friedensreich Hundertwasser verkündete sein „Verschimmelungsmanifest“<sup>20</sup> und Günther Feuerstein veröffentlichte seine „Thesen zur „inzidenten“ Architektur“.<sup>21</sup> Sie alle forderten eine sofortige Abkehr vom Zweckrationalismus, hingegen mehr Sinnlichkeit, mehr Mitbestimmung der Menschen an der Gestaltung der gebauten Umwelt, die Demokratisierung des Bau- und Planungsprozesses – einen radikalen Neuanfang.

Hans Hollein gilt als bedeutendster Pionier dieses Neuanfanges, dessen verschiedenartige und vorwiegend experimentelle Ansätze später als „Austrian Phenomenon“ in einen weit über tausend Sei-

16 Vgl. Achleitner 1985, S. 834. Es waren innovative Kräfte wie Josef Frank, Clemens Holzmeister, Friederich Kiesler, Richard Neutra, Ernst Anton Plischke und Rudolph Schindler, von denen einige nie nach Österreich zurückkehrten und ihren Beitrag zur internationalen Moderne nur im Ausland realisieren konnten.

17 Achleitner 1967/1, S. 2.

18 Ebd.

19 Rainer/Prachensky 1958.

20 Hundertwasser 1958.

21 Feuerstein 1988, S. 51-54.



ten füllenden Katalog eingingen.<sup>22</sup> Nach seinem Studium bei Clemens Holzmeister an der Akademie und Aufhalten in den USA, wo er ausgedehnte Reisen unternahm und sich von dort weit fortgeschrittenen, innovativen Technologien und der amerikanischen Popkultur inspirieren ließ, postulierte er 1963 als Kritik am herrschenden Funktionalismus, Architektur sei zwecklos, und zeigte im Zuge einer Ausstellung in der für die österreichische Kunstszene zum bedeutenden Katalysator gewordenen Galerie nächst Sankt Stefan gemeinsam mit Walter Pichler, was er sich darunter vorstellte: Zeichnungen und Skizzen plastisch wirkender Objekte, die als Haus oder Stadt oder Teil einer Stadt verstanden werden sollten und mit entsprechenden Titeln versehen wurden (ABB. 1+2) oder die Fotomontage eines Flugzeugträgers in eine sanfte Hügellandschaft, der eine Stadt abgeben sollte (ABB. 3).<sup>23</sup>



3 – Hans Hollein, „Flugzeugträger in der Landschaft“, 1964.

*Collage eines gestrandeten Flugzeugträgers: Holleins Vorstellung einer Stadt der Zukunft.*

Günther Feuerstein sah in Holleins und Pichlers Ausstellung den Beginn einer „*visionären Architektur*“<sup>24</sup> – und gilt heute selbst als bedeutender Ideengeber für die damals junge, nach Veränderung strebende Generation. Als Assistent von Karl Schwanzler am Institut für Gebäudelehre und Entwerfen an der Technischen Hochschule Wien rief er 1963 das „Klubseminar für Architekturstudenten“ ins Leben, das fruchtbaren Boden für die Erprobung neuer Ansätze bot und aus dem etliche zeittypische Experimentalgruppen hervorgingen, die mit ausgefallenen Entwürfen und öffentlichen Aktionen auf sich aufmerksam machten.<sup>25</sup>

22 Vgl. Ausst. Kat. The Austrian Phenomenon 2004.

23 Vgl. Hollein/Pichler 1963.

24 Der Begriff ist damals nicht geläufig; Hollein prägt ihn zunächst in Gesprächen, Feuerstein greift ihn auf und baut ihn aus. Vgl. Feuerstein 1988, S. 57.

25 An der TH formierten sich etwa die Gruppen „Haus-Rucker-Co“ (1967), „Coop Himmelblau“ (1968), „Zünd-up“, „Salz der Erde“ (1969) und „Missing Link“ (1970). Am Programm des Klubseminars standen Fachvorträge von Feuerstein zu aktuellen Positionen zeitgenössischer Architektur, die von Studierenden ergänzt wurden, Ausstellungsbesuche, Bauexkursionen, Gespräche mit geladenen Gästen und der rege Austausch unter der Teilnehmerschaft. Vgl. Feuerstein 1988, S. 89.



4 – Haus Rucker Co, „Mind Expander“, 1967.

Experimenteller Wettbewerbsbeitrag der Gruppe Haus Rucker Co zum Thema „Möbel zum Wohnen und Arbeiten im Jahre 2000“.

Ein aus dem Klubseminar hervorgegangenes Beispiel dafür ist der „Mind-Expander“ der Gruppe Haus-Rucker-Co, der als Beitrag zu einem 1967 von der Firma Holzäpfel ausgeschriebenen Möbeldesign-Wettbewerb mit dem Thema „Möbel zum Wohnen und Arbeiten im Jahre 2000“ entstand (ABB. 4). Die freie Interpretation der Aufgabenstellung wurde zum Programm gemacht: Der Doppelschalensitz aus Plastik mit einer aufblasbaren, bunt bemalten PVC-Haube samt beigeestellten Zusatzgeräten (Farbglas-Brillen und einem Mini-Tonbandkoffer) sollte, wie sein Name verrät, als Vorrichtung zur Bewusstseinsenerweiterung dienen.

Ein vorläufiger Höhepunkt dieser Entwicklung ist das 1968 von Hollein im ersten Heft des von ihm herausgegebenen Magazins „Bau“ veröffentlichte Manifest „Alles ist Architektur.“ Sämtliche vom Menschen bestimmte und ihn bestimmende Phänomene werden darin unter dem Begriff der Umwelt zum Gegenstand einer entgrenzten Architektur erhoben:

Der Umwelt als Gesamtheit gilt unsere Anstrengung und allen Medien, die sie bestimmen. Dem Fernsehen wie dem künstlichen Klima, den Transportationen wie der Kleidung, dem Telephon wie der Behausung.<sup>26</sup>

Besonders eindrücklich illustrierte Hollein seine These anhand einer „Architekturpille“ (ABB. 5), die durch ihre Inhaltsstoffe und deren chemischen Einfluss auf die Wahrnehmung des Konsumenten im Stande wäre, etwa Farben zu simulieren oder – der primären Aufgabe eines Bauwerks entsprechend – seine Körpertemperatur zu regulieren. Als „Non-physical environment“ ist sie das Sinnbild eines radikal erweiterten Architekturbegriffes und gibt Einblick in die theoretischen Bestrebungen Holleins, das Bauen nicht mehr bloß als eindimensionalen Prozess tektonischer Ordnung, sondern als multidimensionale Disziplin zu verstehen, die auf anthropologischer, technologischer, historischer und künstlerischer Grundlage beruht.

Architektur wird damit im Verlauf der 1960er Jahre für viele aus der jungen Generation nicht nur zur Projektionsfläche ihrer Wünsche und Visionen, sondern auch zum provokativen Mittel ihrer umfassenden Kritik der gegenwärtigen Verhältnisse. Als Bewegungen des Widerstands gegen die Krise der Architektur sind neben Experiment und Aktionismus aber auch die Hinwendung zu lokalen, in Vergessenheit geratenen Traditionen der Architekturgeschichte sowie die aufkommende Übung professioneller Architekturkritik in Printmedien zu nennen.

<sup>26</sup> Hollein 1967.

### I.2.3 Wiederentdeckung der Wiener Architekturgeschichte, Architekturkritik in Printmedien und Czech in Opposition

Anstatt sich der radikalen Neuerfindung des Metiers hinzugeben, richtete Czech seine Aufmerksamkeit in jener Zeit unter anderem auf die durch den Krieg verschüttete und gerade der jungen Generation weitgehend unbekanntere lokale Architekturtradition. Gemeinsam mit Wolfgang Mistelbauer stellte er in den 1960er Jahren Studien zu Loos' Haus am Michaelerplatz an, die (nach vorangegangenen Teilpublikationen) 1976 unter dem Titel „Das Looshaus“ erstmals in abgeschlossener Buchform erschien.<sup>27</sup> Czech verfasste weitere Studien zum Werk von Otto Wagner sowie später zu jenem von Josef Frank und beteiligte sich somit unter anderem neben Friedrich Kurrent und Johannes Spalt, deren rege Sammlungs-, Publikations- und Ausstellungstätigkeit er stets wertschätzend erwähnt, maßgeblich an der Wiederentdeckung des historischen Erbes.

Etlliche seiner Texte veröffentlichte Czech in der Wochenzeitung „Die Furche“, für die er in den Jahren 1964 und 1965 regelmäßig und über ein breites Themenspektrum schrieb. Nach Friedrich Achleitner (der ab 1961 als erster Architekt und zunächst unter dem Pseudonym Christon publizierte)<sup>28</sup> und Günther Feuerstein wurde er zum Mitbegründer einer professionellen Architekturkritik in den Printmedien der II. Republik.<sup>29</sup> Das Ziel seiner Kritik hat er 1965 in einer Buchbesprechung festgeschrieben: „Glaubwürdige Kritik“ zeichne sich dadurch aus, dass sie über Beschreibung und Analyse eines konkreten Gegenstandes hinausgeht. Lediglich das Objekt in Betracht zu ziehen und eine Analyse der ihm zugrunde liegenden Motive zu unterlassen, hält er für verwerflich (anders als etwa ein Fehlurteil zu fällen). Sie „macht das Objekt nicht zu ihrem Zweck, sondern zu ihrem Mittel, nimmt es nur zum Anlaß und Beispiel für den Gedanken.“<sup>30</sup>

Bis zur Veröffentlichung seiner Programmschrift „Nur keine Panik“ 1971 und abseits von seiner publizistischen Tätigkeit für das Feuilleton, in Beiträgen für Fachmedien sowie Texten der persönlichen Theoriebildung hatte Czech bereits auch einige Kritik an den radikalen architektonischen Neansätzen geübt, in denen er mit-



5 – Hans Hollein, „Architekturpille/ Non-physical Environment“, 1967.

„Alles ist Architektur“ – Ihr ursprünglichstes Ziel, die Regelung der Körpertemperatur, könne auch durch die Inhaltsstoffe einer Pille erreicht werden.

27 Czech/Mistelbauer 1976, S. 5.

28 Vgl. Feuerstein 1988, S. 45.

29 Die Gegenstände der Kritik variierten stark und entsprachen weitgehend den Interessen der jeweiligen Autoren. Vgl. Feuerstein 1988, S. 45-46. Anders als etwa Günther Feuerstein, der ab 1963 für die Tageszeitung Neues Österreich über die experimentellen Tendenzen in der Architektur berichtete, nutzte Czech seine mediale Stellung unter anderem zur Teilpublikation seiner Loos-Studien, zur kritischen Auseinandersetzung mit Fragen des Städtebaus, der Stadtplanung, des Denkmalschutzes oder mit einzelnen, konkreten Bauvorhaben, ebenso wie zur Rezension von Buchneuerscheinungen oder aktuellen Ausstellungen.

30 Czech 1965/1, S. 11-12.

unter bloß „*Konvulsionen der Architekturtheorie*“ sieht.<sup>31</sup> Feuersteins Klub-Seminar würdigte er zwar – weil es fruchtbaren Boden für Diskussion und Kritik gab – als großen Gewinn für die TH, dennoch zielte es seiner Ansicht nach lediglich in

eine „Richtung“, die man kurz als vorsätzlichen Irrationalismus kennzeichnen könnte [...] Studenten nehmen sich – als Reaktion auf die „Raster“-Architektur – Meisterwerke wie Ronchamp oder die Berliner Philharmonie zum Vorbild. Aber der bloße Wechsel der Absicht steigert die Qualität nicht; auch formal Sensationelles kann oberflächlich sein und ist es in den meisten Fällen.<sup>32</sup>

Wie kritisch Czech der „visionären Architektur“ gegenüber steht, wird auch an seinem Beitrag für den Möbeldesign-Wettbewerb der Firma Holzäpfel deutlich, an dem er ebenso wie Haus-Rucker-Co teilnahm, dessen schiere Intention er jedoch mit einem pointierten Schreiben unter dem Titel „Eine Wettbewerbseinsendung“ gleich grundsätzlich in Frage stellte:

DER ENTSCHLUSS DER FIRMA HOLZÄPFEL, MÖBEL FÜR DAS JAHR 2000 HERZUSTELLEN, IST ZU BEGRÜSSEN. ICH HALTE JEDOCH EINEN ENTWURFSBEGINN IM AUGENBLICK NICHT FÜR NOTWENDIG.

ICH WÜRDTE MICH AUSSERORDENTLICH FREUEN, WENN HERR CHRISTIAN HOLZÄPFEL ODER EIN JURYMITGLIED – VIELLEICHT HERR MAX BILL – SICH 1997 MIT MIR IN VERBINDUNG SETZEN WÜRDTE.<sup>33</sup>

Während sich also etliche seiner Zeitgenossen durchaus übermütig an den Entwurf architektonischer Utopien und damit einer besseren Welt wagen, gibt sich Czech als ‚Spielverderber‘ und bleibt dem bedingungslosen Streben nach Erneuerung gegenüber skeptisch.

### **I.3 Höhepunkt der Polemik und fortdauernden Provokation**

Vor diesem Hintergrund erschließt sich Czechs Programmschrift „Nur keine Panik“ als Höhepunkt seiner Polemik gegen die „visionären“ Ansätze vieler seiner Zeitgenossen, allem voran gegen Hollein und dessen Behauptung „*Alles ist Architektur*“, die Czech mit der Antithese „*Architektur ist Hintergrund. Alles andere ist nicht*

31 Vgl. Czech 1968.

32 Czech 1965/2, S. 51.

33 Czech 1967.

*Architektur*“ scharf und eindeutig zurückweist.<sup>34</sup> Er bleibt bei seiner Skepsis gegenüber einer geradezu übermütigen Aufgabe einer tausendjährigen Tradition zugunsten jeder technologischen Neuerung, wissend, dass Hollein, indem er alles zur Architektur erklärt (und ihren Begriff gleichsam durch jenen der Umwelt ersetzt), diese unterminiert und indirekt abschafft. Mangels begrifflicher Abgrenzung wäre demnach nichts mehr Architektur.

Umgekehrt bleibt Czechs Replik *„Architektur ist Hintergrund“* als bloßes Schlagwort genauso unbestimmt; es geht nicht daraus hervor, was seine Architektur als Hintergrund nun auszeichnet. Wie sich herausstellt, ist „Nur keine Panik“ Vorschlag zur Beruhigung und Polemik zugleich, also auch „Aufreger“, nüchtern, sachlich und mit beißendem Witz, Streit- und Programmschrift, wobei das Streitbare überwiegt und das Programm zugunsten der Polemik vage bleibt.

In diesem Sinn und Czechs eigenem Maßstab entsprechend ist der Text als *„Publizität, die nicht Entwurf oder Theorie vorstellt“* für suspekt zu halten. Als Polemik kann ihm das Nicht-Vorstellen der Theorie hingegen auch entschuldigt werden; immerhin richtete er seine Kritik durch die Publikation in einer Fachzeitschrift nicht (im Sinne eines PR-Gags) an die breite Öffentlichkeit, sondern als gezielte Provokation an seine vorwiegend männlichen Gegenspieler.

Während ein Teil der jungen, quasi vom wieder auflebenden Ethos einer heroischen Moderne getragenen Architektengeneration die Architektur als Vehikel in eine bessere Zukunft für sich erkannte, stilisierte sich Czech zum Spielverderber dieses durchaus übermütigen Aufbruchsgedankens. Er erteilte den experimentellen Neuansätzen dabei nicht nur abermalig deutliche Absagen, sondern ließ wiederholt auch mit an Unmut grenzenden Äußerungen aufhorchen, die vor allem als Provokation und zur Schärfung seines Profils zu verstehen sind und welche nach wie vor noch zu irritieren vermögen. Wie die nachfolgenden Auszüge zeigen, könnte er gegenüber seiner „visionären“ Zeitgenossen geradezu als „visionslos“ missverstanden werden, lässt sich anstatt großer Hoffnungen doch eher eine ästhetische Selbstaufgabe erahnen (die er allerdings bis heute nie vollzogen hat).

Ein Grund für manchen bitteren Unterton kann darin gesehen werden, dass er es sich als regelmäßig publizierender Kritiker, der sich als Anwalt des Publikums versteht, zur Aufgabe gemacht hat, Fehlentwicklungen *„Ins Auge [zu] sehen“*.<sup>35</sup> Neben der „visionären“ „Unterhaltungs-Architektur“ sind es für ihn die anonymen Eingriffe des (unteren) Mittelmaßes, die in die falsche Richtung führen; an Eingriffen vom kleinsten bis zum größten Maßstab – *„ob es sich um die Gestaltung einer Fußgängerzone oder um ein Geschäftsportal in einer Schutzzone, um ein Bürozentrum oder den verbesserten Hoch-*

34 Vgl. Kuß 2018, S. 134.

35 Vgl. Czech 1985/1.

*wasserschutz handelt*“ – erkennt er 1977 gewohnt ironisch etwa die Verkümmerng Wiens hin zum „*Groß-Salzburg*“.<sup>36</sup> Von der hypothetischen Großstadtidee, die seiner Auseinandersetzung mit Wien in den 1960er Jahren noch zugrunde lag, die an die Gedanken und Leistungen Otto Wagners anknüpfte und von dessen großem Geist und den Prämissen „*Großzügigkeit und Intelligenz*“ getragen war,<sup>37</sup> musste er sich nach und nach verabschieden: Im Vorwort zur ersten Auflage seiner Schriftensammlung bezweifelt er, „*ob eine solche Vorstellung überhaupt und gar in Wien tragfähig ist.*“<sup>38</sup> Der Vergleich von Wagners Generalregulierungsplan für Wien aus 1892/93 mit der eben entstehenden Seestadt Aspern vermag es nicht, diesen Zweifel auszuräumen.

Die Schaffenskraft des Einzelnen erscheint ihm – gänzlich anders als den Pionieren der Moderne und den „Visionären“ – gerade hinsichtlich der Stadt und ihres unaufhaltsamen Überformungsprozesses als deutlich unterlegen. 1973 beschreibt er die Stadt als Inbegriff für „*Das Vorhandene*“ und sieht sie

stärker als alles, was einer statt ihrer erfinden kann. Statt eine planmäßige Welt zu errichten, finden wir eine gewaltige Masse vor, die wir nur durch Hinzufügen von Kleinigkeiten verändern können, verfremden, umdeuten, vielleicht steuern.<sup>39</sup>

Immerhin sieht er hier die Möglichkeit der Einflussnahme im Kleinen, der jedoch gleich der ernüchternde Hinweis folgt: „*Manche haben die Architektur aufgegeben.*“<sup>40</sup> Wenig zuversichtlich klingt auch die folgende Passage aus 1977:

Wer eine Entwicklung aufhalten will, befindet sich immer auf der falschen Seite. Eine realistische Einstellung muss diese eskalierenden Veränderungen hinnehmen, ja sie beschleunigen. Die Veränderungen müssten noch stärker sein, die Ergebnisse möglichst häßlich, dann wollen wir warten bis sie Bestand geworden sind.<sup>41</sup>

Ähnlich ernüchternde Aussagen sind von Czech bis heute zu vernehmen, besonders irritierend etwa jener aus seinem Eröffnungsvortrag anlässlich des Turn-On Architekturfestivals 2013, bei dem er erneut empfahl,

36 Czech 1977, S. 89.

37 Vgl. Czech 1983/1, S. 104.

38 Czech (1977) im Vorwort zur ersten Auflage seiner Schriftensammlung „Zur Abwechslung“. Vgl. Czech 1996, o. S.

39 Czech 1973, S. 78.

40 Ebd.

41 Czech 1977, S. 89.

die Rolle der Architektur nicht [zu] überschätzen. Baukunst schafft nicht besseres Leben; sie beseitigt nicht Unterdrückung und Unfreiheit, sie ist im konkreten Fall für die Vitalität einer Person, einer Gruppe, einer Stadt, einer Bevölkerung irrelevant.<sup>42</sup>

Manch bitterer Unterton mag das Resultat realistischer Befunde einer an Bedeutung verlierenden Disziplin sein; andere hingegen sind vor dem Hintergrund des euphorischen Aufbruchs der 1960er und 1970er Jahre (und seiner zum Teil noch heute andauernden Überbleibsel) klar als Provokation jener zu verstehen, die Architektur als Heilmittel „zur Lösung umfassender Probleme“ priesen.

Mit dem Text „Nur keine Panik“ hat er die Provokation auf die Spitze getrieben und sich in der frei gewählten Außenseiterrolle ein scharfes Profil verschafft. Welche Ambivalenz dieses aufweist, wird nicht nur an seiner eben geschilderten Einstellung zur Architektur ersichtlich, dem Kokettieren mit ihrer ästhetischen Kapitulation, den ernüchternden Feststellungen über ihren Bedeutungsverlust sowie der gegensätzlichen Tatsache, dass er bis heute an ihr fest hält, sondern auch, wie sich nachfolgend herausstellen sollte, im Aufbau des Textes selbst.

#### **I.4 Zeugnis einer differenzierten Sicht der Moderne und eines dialektischen Wirklichkeitsbegriffs**

Ein besonderes Merkmal des Textes „Nur keine Panik“ ist seine Janusköpfigkeit. Nachdem Czech die Programmschrift mit den Worten „Architektur wird überschätzt“ eröffnet, bricht er sie zur Textmitte gezielt mit dem Gegensatz, „Architektur wird nämlich unterschätzt“ (ABB. 6), wodurch eine eigenartige Spannung entsteht, die durch die vage Hauptaussage, „Architektur ist Hintergrund“, nicht aufgelöst, sondern vielmehr aufrecht erhalten wird.

Die implizite Frage nach den Möglichkeiten der Architektur bleibt unbeantwortet. Ihre Verortung zwischen Übermut und Unterschätzung stellt sich als bewusstes Spiel mit Mehrdeutigkeit dar, das weiter auf einen dialektischen Wirklichkeitsbegriff schließen lässt, demzufolge die Wirklichkeit nicht notwendiger Weise ist, wie sie erscheint und nach dem sich eine scheinbare Möglichkeit mitunter rasch in ihr Gegenteil verkehrt. Dieser Vorstellung entspricht die paradoxe Tatsache, dass Czech stets rät, die Architektur nicht zu überschätzen, während er zugleich selbst an ihr festhält.

Im Jahr 2000 hat Czech seiner ambivalenten Einstellung zur Architektur und – wenn man so will – seinem dialektischen Wirklichkeitsbegriff mit einem Beitrag zur Biennale in Venedig einen passenden, bildlichen Ausdruck gegeben. Neben einer Reihe weiterer Architekturschaffender war er von Hollein, dem damaligen

42 Czech 2013; sowie Czech 2000, in: A+U Nr. 554.

## Nur keine Panik (1971)

Architektur wird überschätzt. Vor fünfzig Jahren war man davon überzeugt, daß moderne Architektur die Tuberkulose heilen könne; und da die Tuberkulose tatsächlich verschwunden ist, glauben Architekten sich jetzt zur Lösung umfassenderer Probleme berufen. Sie drängen zu den Massenmedien, um uns über Bevölkerungsexplosion, Raumfahrt, Umweltverschmutzung und – vor allem – über die Bedeutung der Massenmedien mitzuteilen, was sie aus den Massenmedien erfahren haben.

Das ist Öffentlichkeitsarbeit; sie erfordert eine bestimmte publizistische Grundhaltung: jenes Flimmern zwischen zwei einander bedingenden und ergänzenden Bewußtseinszuständen; nämlich erstens, daß man es mit Dümmeren zu tun hat, die den Schulmeister brauchen, und daß man zweitens den Dummen spielen muß, um verstanden zu werden. Schon zeichnet sich – nach dem Vorbild der Musikbranche – die Teilung von U- und E-Architektur ab, was freilich nicht den Anspruch, sondern nur die individuelle Art des Vorgehens betrifft: Architekten mimen wissenschaftliche Team oder sie treten beizeiten als Genies auf. Eine Zwischenstellung nehmen jene Teams ein, die korporativ zum Genie avancieren, was individuelle Hemmungen ausschaltet und daher überhaupt am ökonomischsten ist. Denn darauf kommt es an: Zwar wird uns versichert, Persönlichkeit sei out, doch wer auf der Börse notieren will, muß auf kurzem Weg bedeutend werden.

Architektur wird nämlich *unterschätzt*. Denn obzwar

sie in ihrem Namen das Leben gestalten wollen, meinen die Machtergreifer, daß der Vorsatz genüge, progressiv zu sein. Im „Environment“ ist jener sich fortwährend überschlagende Schwachsinn zum Begriff geworden: die Arroganz, daß die Welt an der Architektur genesen werde, und die Bescheidenheit, daß dazu die Abrundung aller Ecken erforderlich sei.

Aber es nützt nichts. Kein Architekturprodukt mehr, und sei es noch so flexibel und aufgeblasen, wird die Rolle spielen, die einmal Kuppel oder Rippengewölbe gespielt haben. Die Verheißungen der beherrschten Natur erfüllen sich anderswo. Das wollen sie nicht wahrhaben – und so schaffen sie sich architektonische Imitationen, ähnlich wie pazifische Inselbewohner die zwischenlandenden Flugzeuge nachbilden und göttlich verehren.

Ich schlage zur Beruhigung vor, alle Öffentlichkeitsarbeit für suspekt zu halten: alle Publizität, die nicht Entwurf oder Theorie vorstellt, alles „gesellschaftliche Engagement“, das nicht politische Aktion ist, alle „Projektarchitektur“ und dergleichen Schmunzelkunst, alle Obszönität, die nicht um ihrer selbst willen veranstaltet wird – kurz alle Versuche, der Architektur eine andere Rolle zu erpressen, als dazustehen und Ruhe zu geben. Architektur ist nicht das Leben. Architektur ist *Hintergrund*. Alles andere ist *nicht* Architektur.

63

6 – Hermann Czech, „Nur keine Panik“, 1971 (Seitenauszug aus seiner Schriftensammlung „Zur Abwechslung“).

Die mit den Worten „Architektur wird überschätzt“ eröffnete Polemik bricht zur Textmitte mit der gegensätzlichen Behauptung „Architektur wird nämlich unterschätzt“.



3 – Hermann Czech, „Area of Tolerance“, Beitrag zur Architekturbiennale 2000; Aufnahme des Ausstellungsbeitrags.

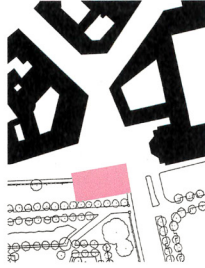




This is a playground.

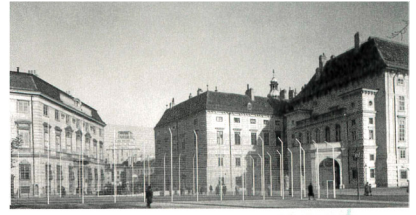
Youth in play can be loud and disturbing.

— Ballhausplatz is named after the one time hall for ball games of the Imperial Court.



This is a classical problem of urban design: to define and enclose a square with a transparent building volume of 40 x 20 x 6 meters.

— Don't overestimate the role of architecture.



This is a jail.

At any time there are 200-400 deportees being held in custody in Vienna.

Original Photographs:  
 Österreichische Nationalbibliothek  
 Georg Rha (BMLV ZL 13.088760-1,6/85)

Visualization:  
 Wolfgang Beyer, Vienna

8 – Hermann Czech, „Area of Tolerance“ Fotomontage im Detail.  
*Zwischen Ballspielplatz und Anhalte-  
 lager – „Architektur ist Hintergrund“.*

Kommissär des österreichischen Pavillons, dazu eingeladen, ein Statement zum Thema „Toleranz“ abzugeben, wobei als Projektionsfläche der Wiener Ballhausplatz zwischen Hofburg und Kanzleramt vorgegeben wurde.

Czechs Beitrag zeigt Fotomontagen des Platzes, auf denen ihm ein rechteckiges Feld mit hohem, umlaufendem Zaun eingeschrieben ist, ein Volumen von 40x20x6 Metern (ABB. 7+8) – „*a classical problem of urban design*“, wie er dazu anmerkt.<sup>43</sup> Es ist aber nicht die räumliche Intervention, die das Statement ausmacht, sondern die Art der Präsentation. Czech präsentiert die Photomontage in zweifacher Ausführung, einander gegenübergestellt und sich lediglich in ihren Bildunterschriften unterscheidend: „*This is a playground*“, heißt es unter der ersten Montage, wodurch sich der schon geweckte Gedanke an einen Ballspielkäfig bestätigt, während die Unterschrift des zweiten Bildes diesen Sinn drastisch umkehrt, wenn es heißt: „*This is a jail*“ – und spätestens mit Czechs Nachsatz, „*At any time there are 200-400 deportees being held in custody in Vienna.*“, die inzwischen omnipräsenten Bilder von Anhaltelagern in den Sinn kommen.<sup>44</sup>

Der Beitrag wiederholt die 1971 in „Nur keine Panik“ formulierte Kritik am Anspruch der Architektur, gesellschaftspolitische Probleme zu lösen – im konkreten Fall der Aufgabenstellung jenes der fehlenden Toleranz gegenüber dem Fremden. Laut Czech handelte es sich bei dem Beitrag nicht um Architektur, sondern um ein Statement mittels Architektur, welches als realisierter Bau gar nicht unmittelbar zu verstehen wäre, tatsächlich wäre es nämlich entweder ein Spielplatz oder ein Lager.<sup>45</sup>

Im Zeichen eines diesem Bild impliziten Kippens der Bedeutung eines Raumes oder eines Gebäudes in ihr Gegenteil steht auch eine Aussage Czechs, die er 2011 als Gastprofessor an der Akademie der bildenden Künste getätigt hat. Angesichts einiger, sich wie klassische Modernisten gebärdender Studierender bemerkte er während einer Korrektur sinngemäß, „*sie würden wohl glauben, Architektur könne verhindern, dass sich die nationalsozialistische SS bei laufendem Betrieb in einem Grand Hotel einquartiere*“ (dem Sinnbild einer tole-

43 Czech 2000. Der Beitrag entstand in Zusammenarbeit Czechs mit seiner Partnerin, der Psychoanalytikerin Sabine Götz. Vgl. Kuß 2000, S. 45 u. 370.

44 Laut Czech verweist die Arbeit auf den namensgebenden Ursprung des Ballhausplatzes, der am imperialen Hof tatsächlich für Ballspiele genutzt wurde; darüber hinaus auf die notwendige Toleranz, welche Spielflächen in repräsentativer Umgebung oder Wohngebieten heute erfordern, sowie auf das inzwischen traurige Evidenz habende Grenzproblem des europäischen Schengen-Raumes, indirekt also auch auf das damalige, bald gescheiterte Experiment einer rechts-konservativen Bundesregierung. Vgl. ebd., in: A+U Nr. 554. Eine nachhaltige Wirkung konnte das Statement offenbar nicht erzielen.

45 Vgl. Kuß 2018, S. 372.

ranten und weltoffenen Gesellschaft).<sup>46</sup> Nur der ebenfalls anwesende Student mit jüdischen Wurzeln und realistischerem Anspruch verstand sofort.

Gegen Ende seines Eröffnungsvortrags zum Turn On Architekturfestival 2013 wiederholte Czech seine die Architektur relativierende Aussage, die er zum Teil schon 2000 unter sein Biennale-Statement gesetzt und mit seiner Polemik aus 1971 ausgedrückt hatte:

We should not overestimate architecture and mix it up with other fields of human activity. Architecture is background. It can be an emancipative background for life, but it is not life itself. It does not prevent injustice or suppression.<sup>47</sup>

Was bleibt, ist die noch zu klärende Frage danach, was unter der Vorstellung der Architektur als „*emanzipatorischer Hintergrund*“ bzw. ihren möglichen „*emanzipatorischen Zügen*“ genau zu verstehen ist.

## I.5 Anzeichen der Dialektik als Methode der Theoriebildung?

Czech ist nicht der einzige mit differenziertem Blick auf die Moderne und einem derart ambivalenten Zugang zur Architektur. Ein solcher lässt sich auch und stark beim 1944 in den Niederlanden geborenen Architekten Rem Koolhaas erkennen, der sich (ähnlich wie Czech) anfänglich als Filmemacher betätigte.

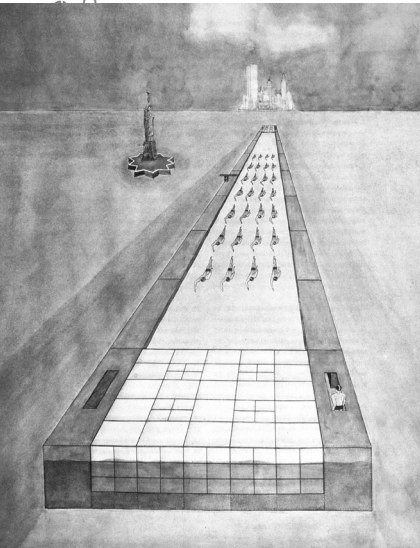
Schon in seiner Abschlussarbeit an der Architectural Association in London 1972, der intensiven Auseinandersetzung mit der Berliner Mauer und einem fiktiven Entwurfsprojekt mit dem Titel „Exodus, or the voluntary prisoners of architecture“, hatte Koolhaas die Widersprüchlichkeit moderner Lebenserfahrung ins Zentrum seines Interesses gerückt;<sup>48</sup> zum Programm wurde die in „Exodus“ bereits angelegte Schizophrenie moderner Architektur für Koolhaas in seinem Buch „Delirious New York. Ein retroaktives Manifest für Manhattan“, mit dem ihm 1978 der internationale Durchbruch gelang.

Am Beispiel Mannhattans, das er als „*Laboratorium*“ zur „*Erfindung und Erprobung eines metropolitanen Lebensstils und der ihm entsprechenden Architektur*“ erkennt, aus dem „*architektonische Mu-*

46 Hermann Czech als Gastprofessor am Roland Rainer Lehrstuhl im Wintersemester 2011 an der Akademie der bildenden Künste Wien, Studio GLC. Der Autor war unter den Studierenden.

47 Czech 2000, in: A+U Nr. 554.

48 Koolhaas 1972. Das Projekt entstand in Zusammenarbeit mit Madelon Vriesendorp, Elia Zenghelis und Zoe Zenghelis.



Die approbierte gedruckte O  
The approved digital verisic  
© – Madelon Vriesendorp, Gemälde  
des „schwimmenden Swimmingpool“  
aus dem Schlusskapitel von Kool-  
haas' „Delirious New York“.  
Die paradoxe Strategie: Vom Ziel  
davon schwimmen, um darauf zuzus-  
euern.

tationen (Central Park, der Wolkenkratzer), utopische Fragmente (Rockefeller Center, das UN-Gebäude) und irrationale Phänomene (die Radio City Music Hall)“ hervorgehen, entwirft Koolhaas eine „Kultur des Staus“, die vor allem auf der explosionsartig anwachsenden Bevölkerungsdichte und einem invasiven Einzug neuer Technologien zwischen 1890 und 1940 in New York basiert.<sup>49</sup>

Wie aus der Webpage seines Office for Metropolitan Architecture hervorgeht, ist es eine Darstellung von „New York als Arena der westlichen Zivilisation in ihrem Endstadium“. Was danach kommt, will Koolhaas mit dem Manifest begründen, wobei im Hinblick auf seine Theorie und die ihr innewohnende Dialektik vor allem das fiktive Schlusskapitel von Bedeutung ist.

Der „fiktive Schluss“ handelt von einem schwimmenden Swimmingpool, entworfen 1923 von einem ambitionierten Studenten an der Moskauer Akademie.<sup>50</sup> Das Ziel der jungen Konstruktivisten, mit denen sich Koolhaas (quasi als Drehbuchautor) identifiziert und in deren Tradition er sich stellt, war klar:

Der schwimmende Pool – eine Enklave der Reinheit in einer kontaminierten Umgebung – schien der erste Schritt, bescheiden und doch radikal, auf dem Weg zu einer schrittweisen Verbesserung der Welt durch Architektur.<sup>51</sup>

Der bald gebaute Prototyp – (freilich) eine Stahlkonstruktion in Form eines langen Rechtecks mit teilweise durchsichtigen Glaswänden, durch die man einerseits die spannenden Aktivitäten im Pool und andererseits die im schmutzigen Wasser vor sich hin vegetierenden Fische sehen konnte (ABB. 9) – war „ein wirklich dialektischer Raum [...] und] wurde zum beliebtesten Bauwerk in der Geschichte der modernen Architektur.“<sup>52</sup>

Die Erbauer, denen Koolhaas inzwischen auch die Funktion von Rettungsschwimmern zugeschrieben hat, bemerkten, dass der Pool sich durch die Wasserverdrängung ihrer gleichmäßigen Schwimmzüge in die genau entgegengesetzte Richtung bewegte, also einen Antrieb hatte, der nach dem Prinzip „Aktion = Reaktion“ funktionierte. Als die politischen Rahmenbedingungen, die das Projekt einst möglich machten, sich in den 1930er Jahren drastisch verschlechterten, machten sich die „Architekten/Rettungsschwimmer“ auf und benutzten den Pool als Fahrzeug zur Flucht in die Freiheit

49 Vgl. Koolhaas 1978, S. 10-11.

50 „Keiner erinnerte sich hinterher, wer es gewesen war. Die Idee hatte in der Luft gelegen [...]. Andere entwarfen fliegende Städte, kugelförmige Theater, komplette künstliche Planeten. Irgendjemand mußte den schwimmenden Swimmingpool erfinden.“ Koolhaas 1999, S. 316.

51 Koolhaas 1978, S. 316-317.

52 Ebd., S. 317.

– nach Amerika, New York.<sup>53</sup> Doch als sie nach fiktiven 40 Jahren der Überfahrt im ‚Land der unbegrenzten Möglichkeiten‘ anlegten,

waren die Architekten/Schwimmer/Rettungsschwimmer entsetzt über die Uniformität (Kleidung, Benehmen) ihrer Besucher, die das Gefährt stürmten [...] Hatte der Kommunismus Amerika ereilt, während sie den Atlantik überquerten? fragten sie sich erschauernd. Genau davor waren sie doch die ganze Zeit weggeschwommen, vor dieser Primitivität, diesem Mangel an Individualität, der selbst dann noch herrschte, als die Geschäftsleute aus ihren Brooks-Brothers-Anzügen gestiegen waren.<sup>54</sup>

Vom großen Potential Manhattans und der Innovationskraft seiner Architektur zu Beginn des 20. Jahrhunderts, die Koolhaas in seinem Buch ausführlich schildert, war nach der zeitversetzten Ankunft seiner fiktiven Mitstreiter im ‚Land der unbegrenzten Möglichkeiten‘ nichts mehr übrig geblieben.

Den spektakulären Niedergang ihrer Profession ignorierend – ihre immer jämmerlichere Irrelevanz, ihre desperate Produktion konturloser Landhäuser, die Vorhersehbarkeit ihrer banalen Differenzierungsmaßnahmen, den faden Geschmack ihrer erzwungenen Poesie, die Agonien ihrer substanzlosen Kultiviertheit –,

begegneten die New Yorker Architekten den Konstruktivisten mit Ablehnung und überreichten ihnen, um sie rasch wieder los zu werden, eine Medaille ihrer Vorläufer aus den 1930er Jahren, deren Inschrift sie längst nicht mehr verstanden:

ES GIBT KEINEN EINFACHEN WEG VON DER ERDE ZU DEN STERNEN.<sup>55</sup>

Die Russen, so Koolhaas‘ gegen Ende seiner Erzählung, blickten auf den Sternenhimmel, sprangen in den Pool, nahmen ihre Schwimmbildung ein und begannen zu kraulen:

Vor dem Welfare Palace Hotel [!] kollidiert das Floß der Konstruktivisten mit dem Floß der Medusa: Optimismus kontra Pessimismus. Der stählerne Pool gleitet durch die Plastikskulptur wie ein Messer durch ein Stück Butter.<sup>56</sup>

53 Hier sei erwähnt, dass die von Koolhaas geschilderte Fluchtbewegung eine fiktive und verallgemeinernde Tendenz nach Westen symbolisiert, nicht die der tatsächlichen Konstruktivisten; im Hauptteil seines Manifestes sind es vor allem Le Corbusier und Salvador Dali, die sich als Vertreter einer modernen Kunst nach New York begeben.

54 Koolhaas 1978, S. 318-319.

55 Ebd., S. 319.

56 Ebd., S. 320.

Durchaus mit der Sensationslust seiner Leserinnen und Leser spielend, stellt Koolhaas ans Ende seiner fiktiven Geschichte den Zusammenbruch. Von dem wegschwimmen, was man erreichen will, und auf das zuschwimmen, dem man entkommen will: so lautet Koolhaas' paradoxe Strategie, im Rahmen einer widersprüchlichen und ambivalenten Moderne, Architektur zu schaffen. Ob er den Kollaps damit abwenden kann?

Die im schwimmenden Swimmingpool zum Ausdruck kommende Ambivalenz von Koolhaas' Haltung findet sich sowohl in seiner Architektur wie auch in weiteren seiner Schriften wieder, beispielsweise seinem Aufsatz „The Generic City“, der sich vor allem dadurch auszeichnet, dass das darin imaginierte Bild der „Stadt ohne Eigenschaften“, deren Prototyp der moderne Flughafen ist, rasant zwischen Utopie und Dystopie changiert.<sup>57</sup> Das Kippen wird dabei so sehr auf die Spitze getrieben, dass der Kulturtheoretiker Dieter Hoffmann-Axthelm hinsichtlich des Textes konstatiert,

daß Koolhaas hier so schnell weg und voranrennt, daß er schon ankommt – daß er uns also nichts Vorenthaltenes, keinen Rest von ausstehender Utopie, von möglicher zukünftiger Erfüllung mehr anbieten kann, sondern nur die Gegenwart selber.<sup>58</sup>

„*More than ever, the city is all we have.*“<sup>59</sup> – So heißt es auch in Koolhaas' Text, „What ever happened to urbanism?“, womit er einmal das Pathos beweist, mit dem er ans Werk geht und die Tradition seiner modernen Vorbilder fortsetzen möchte. Die Stadt ist „*stärker als einer statt ihrer erfinden kann*“, heißt es bei Czech, der sich im Vergleich zwar deutlich bescheidener gibt, das Feld aber dennoch nicht aufgegeben hat. Auch die Ansage „Nur keine Panik“ zeigt ihn im Gegensatz zu Beschwörern von Endzeitstimmungen als Vertreter einer „*realistischen Einstellung*“,<sup>60</sup> der den Unzulänglichkeiten der Architektur vielmehr mit Witz und Ironie begegnet, als sich von ihnen verrückt machen zu lassen.

Was die beiden verbindet, ist die Ambivalenz und Mehrdeutigkeit ihrer Sicht auf die Architektur sowie das Wissen über den möglichen dialektischen Umschlag der Wirklichkeit und die bewusste und explizite Gegenüberstellung von Gegensätzen. Hierin kann ein wesentlicher Grund für die gemischten Gefühle gesehen werden, welche sowohl Koolhaas wie auch Czech mit einigen ihrer Äußerungen vor allem beim Fachpublikum hervorzurufen vermögen.

In „Nur keine Panik“ stellt Czech einer überschätzten Architektur eine unterschätzte gegenüber und in seinem Biennale-Beitrag interpretiert er eine neutrale räumliche Intervention einmal

57 Vgl. Koolhaas 1994/2.

58 Hoffmann-Axthelm 1996, S. 77.

59 Koolhaas 1994/1.

60 Vgl. Anm. 41

als Ballspielplatz und einmal als Gefangenenlager; unter die prozientierten Gegensätze stellt er die Behauptung, Architektur sei Hintergrund, die aufgrund ihrer geringen Aussagekraft zwar nicht als Synthese im Sinn einer nachvollziehbaren Theorie durchgeht, doch aber zu einer Auflösung tendiert, nämlich in der geforderten „realistischen Einstellung“.

Vor diesem Hintergrund lässt sich die Fragestellung im Zusammenhang mit dem Thema der Dialektik weiter vertiefen: Können Arbeiten wie „Nur keine Panik“ oder der Biennale-Beitrag zum Thema Toleranz als Zeichen einer Anwendung der Dialektik als Methode der Theoriebildung gesehen werden? Anders gefragt: Nimmt Czech die Gegenüberstellung von Gegensätzen zur Formulierung seiner Theorie mit System auch abseits der genannten Werke vor? In diesem Sinn soll in weiterer Folge Ausschau nach einem methodischen Muster in seiner Vorgangsweise als Theoretiker gehalten werden. Davor wird jedoch noch der Frage nachgegangen, welchen Niederschlag die ambivalente Haltung Czechs in seiner baulichen Praxis findet.





## II. Konsumtion/Produktion

Ein großer Anteil von Czechs Kritik richtet sich gegen eine „von der Konsumtion her“ gedachte Architektur, anders ausgedrückt, gegen ein Entwerfen, bei dem das Ergebnis aufgrund vorgefasster Bilder, Atmosphären oder Visionen bereits vorbestimmt ist. Stattdessen vertritt und fordert er ein Vorgehen aus der Gegenrichtung, einen „produktiven“ Entwurfsansatz. Unter dem Begriffspaar Konsumtion und Produktion lassen sich damit zentrale Aspekte seiner Architekturtheorie und Entwurfsarbeit zusammenfassen, die im folgenden Abschnitt näher erörtert werden. Dabei steht nicht wie zuvor ein dialektisches Kippen im Fokus, sondern die grundlegenden Fragen, was unter diesen Ansätzen zu verstehen ist, wie Czech seinen Ansatz begründet, auf welchen Theorien er aufbaut und welchen Niederschlag diese in seiner baulichen Praxis finden.

Angesichts des von im selbst aufgestellten Gegensatzes zwischen einer „von der Konsumtion“ und einer „von der Produktion“ her gedachten Architektur, drängt sich gleich eine Reihe von Fragen auf: Gehen nicht einer jeden Architektur zwangsläufig Bilder und Vorstellungen voraus, auch jener Czechs? Wonach trifft er seine Entwurfsentscheidungen? Sind nicht seine Bauten ebenso von der Konsumtion her gedacht? Und worin besteht schließlich die „Produktivität“, die er als Voraussetzung dafür zu sehen scheint, dass von Architektur die Rede ist?

Ausgehend von der vertiefenden Analyse zweier jüngerer Bauten, des „Messehotels“ und des „Haus 9“ in der Betonmustersiedlung Hadersdorf, die das heterogene Gestaltungsvokabular Czechs beispielhaft darstellen – werden die Grundzüge von Czechs gestalterischer Arbeit anhand einer Auswahl wesentlicher Entwurfsgedanken und theoretischer Hintergründe näher gebracht. Die Analyse soll den Einfluss seiner bedeutendsten Vorbilder und Ideengeber Konrad Wachsmann, Adolf Loos und Josef Frank verdeutlichen, wobei der Abriss nicht den Anspruch auf Vollständigkeit erhebt, sondern auf die thematische Vertiefung vorbereiten will; zum Nachvollzug der feineren Verästelungen theoretischer Einflüsse wird an dieser Stelle auf weiterführende Literatur – insbesondere auf Kuß – verwiesen.

Der theoretische Hintergrund seiner Entwurfspraxis gibt die Gelegenheit, um in weiterer Folge näher auf die vorhin aufgeworfene Frage nach der „Produktivität“ seiner Architektur eingehen zu können. In diesem Zusammenhang stellt sich wiederum auch die Frage nach der Vereinbarkeit seiner baulichen Praxis mit seiner vehementen Kritik an einer „von der Konsumtion her gedachten Architektur“.

Anschließend wird der hinsichtlich dieser Kritik maßgebliche Einfluss der kritischen Gesellschaftstheorie der Frankfurter Schule, insbesondere der Thesen von Max Horkheimer und Theodor W. Adorno auf Czechs Standpunkt erörtert, der sich in seinen frühen Schriften wie auch in jüngsten Äußerungen bemerkbar macht.

Was Czech unter der von ihm vertretenen Antithese versteht, Architektur von der Produktion her zu denken, wird im Rückblick auf die eingangs analysierten Bauten sowie den ihnen zugrunde liegenden Gedanken und Bezügen zu architektonischen Vorbildern und Ideengebern erklärt.

Ziel des Abschnittes ist es, anhand von konkreten Beispielen Czechs Entwurfsprozess zu erörtern, die Rolle der kritischen Gesellschaftstheorie sowie eine Auswahl zentraler architekturtheoretischer Einflüsse auf seine Arbeit vorzustellen, mit der baulichen Praxis abzugleichen und daraus weiterführende Fragen abzuleiten.

## II.1 Zwei Facetten einer Architektur als Hintergrund

### II.1.1 Haus 9, Betonmustersiedlung Hadersdorf (2007)

Haus 9 ist Czechs Beitrag zur 2007 realisierten und zur Bewerbung des Baustoffs Beton vom Zementhersteller Lafarge-Perlmooser initiierten und geförderten Betonmustersiedlung Hadersdorf am westlichen Stadtrand Wiens (ABB. 10). Zentrales Thema der Siedlung war es, Beton als gestalterischen und strukturellen Baustoff einzusetzen; nach Maßgabe des Architekten Adolf Krischanitz, der die Errichtung von Musterhäusern vorschlug und die Projektleitung übernahm, sollte die Anlage darüber hinaus auch als Experimentierfeld für neue Haustypen dienen, um Alternativen zum untragbaren Einfamilienhaus und zum unpopulären Reihenhauses zu suchen.<sup>61</sup>

Krischanitz gab einen Masterplan bestehend aus zwei um eine freie Mitte angeordneten Reihen zu je fünf Bauplätzen vor, die nach vorgegebenen, die Dichte und Höhe betreffende „Spielregeln“ bebaut werden sollten (ABB. 11), und lud acht Architekten ein, je ein Haus dafür zu entwerfen.<sup>62</sup>

Czech wurde der Bauplatz im nordöstlichen Eck des Grundstücks zugewiesen, das in die entgegengesetzte Richtung sanft abfällt, wodurch er an der topographisch am höchsten gelegenen Stelle des Grundes und im Anschluss an die umliegende Einfamilienhaus-

61 Das Österreichische Siedlungswerk (ÖSW) und die Gesellschaft für Stadtentwicklung & Stadterneuerung (GSG) traten als Bauherren der Siedlung auf. Mehr zur Siedlungsgeschichte und den einzelnen Häusern in: Bürkle 2009.

62 Neben Czech waren es Peter Märkli, Hans Kollhoff, Heinz Tesar, Meili & Peter Architekten, Steidle Architekten, Diener & Diener und Max Dudler; Krischanitz selbst bebaute zwei Parzellen; Als Landschaftsarchitektin beteiligte sich Anna Detzlhofer.



12 – Hermann Czech, „Haus 9“, Außenaufnahme von Süden.

*Der Baukörper besteht aus mehreren zusammengesetzten Kuben, deren verschachtelte Volumen Terrassen und Nischen und damit einen differenzierten Außenraum bilden.*

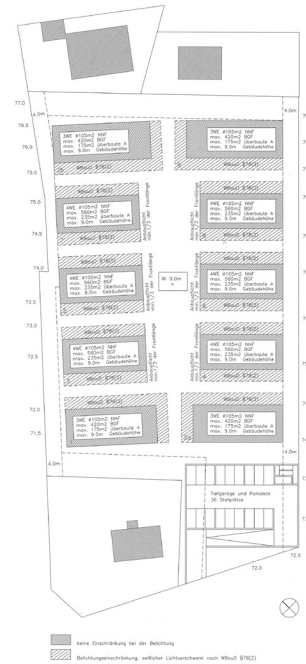
Siedlung bauen sollte. Mit drei Wohnungen auf insgesamt 332 m<sup>2</sup> Nutzfläche – einer zwei- und einer dreigeschossigen Maisonette sowie einer ebenerdigen Wohnung – ist Haus 9 flächenmäßig das kleinste der Mustersiedlung.

Im Vergleich mit den anderen Siedlungshäusern, die beinahe ausnahmslos die Grundform eines einfachen Kubus aufweisen, zeichnet sich der Baukörper von Haus 9 besonders durch seine Unregelmäßigkeit aus. Er besteht aus mehreren zusammengesetzten, bzw. ineinander verschnittenen Kuben, die ein verschachteltes Volumen mit Terrassen und Nischen bilden (ABB. 12).

Die Fassade wurde nicht in Sichtbeton sondern als übliches Wärmedämmverbundsystem mit gebrochen weißem Anstrich ausgeführt; an den vertikalen Außenkanten wurde das Dämmmaterial abgerundet, um dessen „Weichheit“ sichtbar zu machen.<sup>63</sup> Beton als gestalterisches Mittel zeichnet sich nach außen hin nur an den massiven Pergolen über den Terrassen ab. Czechs Vorschlag, innen sichtbare Betonwände durchzufärben, wurde aufgrund der Befürchtung, die Wohnungen wären dadurch schwieriger zu vermieten, abgelehnt.<sup>64</sup> Die drei Wohnungseingänge – einer davon durch eine einläufige Außenstiege erschlossen – befinden sich an

63 Vgl. Kuß 2018, S. 374.

64 Vgl. ebd., S. 375.

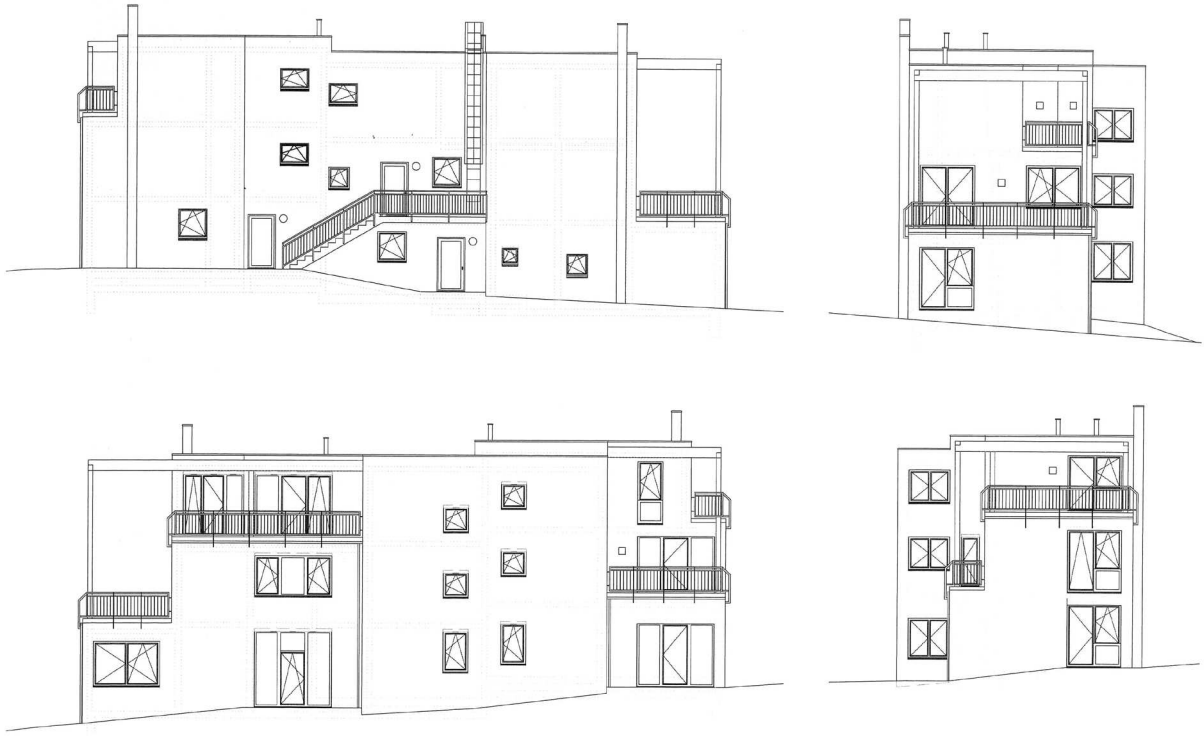


11 – Adolf Krischanitz, Betonmustersiedlung „9=12“, Siedlungsmasterplan.

*Zwei Reihen mit je fünf Bauplätzen, welche innerhalb vorgegebener Grenzen mit bestimmten Dichten bebaut werden durften. Czech wurde der Bauplatz im Eck rechts oben zugewiesen.*

der Nordseite, die etliche unregelmäßig angeordnete Fenster unterschiedlicher Formate aufweist. Wie die Ansichten zeigen, sind die Fenster der übrigen Fassaden deutlich größer und mitunter mehrteilig (ABB. 13).

Auf den ersten Blick scheint sich das Haus durch die Abwesenheit eines Gestaltungswillens oder lediglich einen geringen auszuzeichnen. Dahinter nennt Czech den Anspruch, „Dinge zu machen, die nach nichts ausschauen“.<sup>65</sup> Es entspricht der ersten Assoziation einer unscheinbaren, unpräzisen, still im Hintergrund bleibenden Architektur.



Die apt  
Die apt  
3 – Hermann Czech, „Haus 9“,  
Ansichten.

Die Fenster der Nordfassade links oben, an der die drei Wohnungseingänge liegen, weisen deutlich kleinere Formate als an den übrigen Fassaden auf – abgesehen vom an der (darunter dargestellten) Südfassade zum Nachbar abgerückten Baukörper.

65 Czech 2016, S. 56.

## II.1.2 Hotel Messe Wien (2005)

Im deutlichen Kontrast zu Haus 9 und dem Anspruch, im Hintergrund zu bleiben und ‚nach nichts auszuschaun‘, steht das zwei Jahre zuvor eröffnete Hotel Messe Wien (ABB. 14+15) – Ergebnis eines 2002 durchgeführten Wettbewerbes, den Czech für sich entscheiden konnte und als solches wiederum ein kleiner Baustein des in den Jahren zuvor neu errichteten Wiener Messegeländes.<sup>66</sup>

Umgeben von einer heterogenen Stadtstruktur – dem „Würstlprater“, der Blockrandbebauung des Rotlichtviertels um die Sturzerstraße, der Neuanlage der Messe, zu der sich inzwischen der ähnlich großflächige Neubau der Wirtschaftsuniversität hinzugesellt hat,<sup>67</sup> und dem weitläufigen Grün des Praters –, sollte das Hotel einen „Merk-Ort“ bilden, und neben der allgemeinen Zielgruppe von Städte-Touristen gerade die Besucher der angrenzenden Messe anziehen können, das heißt ein kreatives Publikum aus den verschiedensten Bereichen der Wirtschaft, Kunst und Kultur.<sup>68</sup> Unmittelbar begrenzt wird das Grundstück im Südwesten von der gerade verlaufenden Perspektivstraße, im Osten durch die gekrümmte Nordportalstraße und im Nordwesten durch ein mehrgeschossiges Parkhaus, das bereits vor dem Hotelbau bestand.

Was ist auffälliger an seiner äußeren Erscheinung, die Form des Baukörpers oder die Gestaltung seiner Fassaden? Es handelt sich um eine gekrümmte Zeilenbebauung, deren Obergeschosse sich an der konvexen Seite zur Nordportalstraße hin um ca. 4° nach außen neigen (ABB. 16). An ihren Enden sind der Zeile jeweils außenliegende Stiegenhäuser angebaut, ein drittes liegt mittig an der konkaven Längsseite, daneben der Haupteingang, der von einem weit ausladenden, abgehängten und nach oben gekrümmten Dach überdeckt wird.

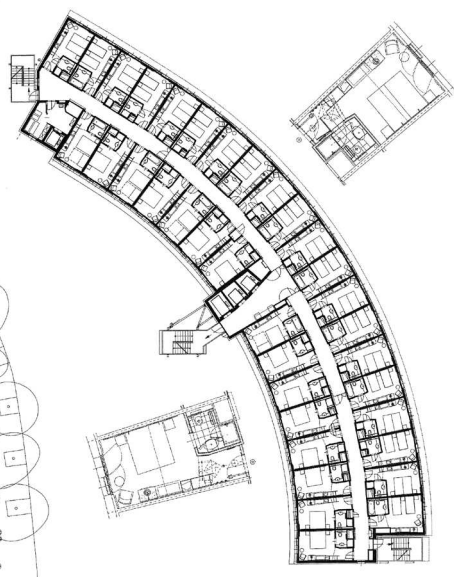
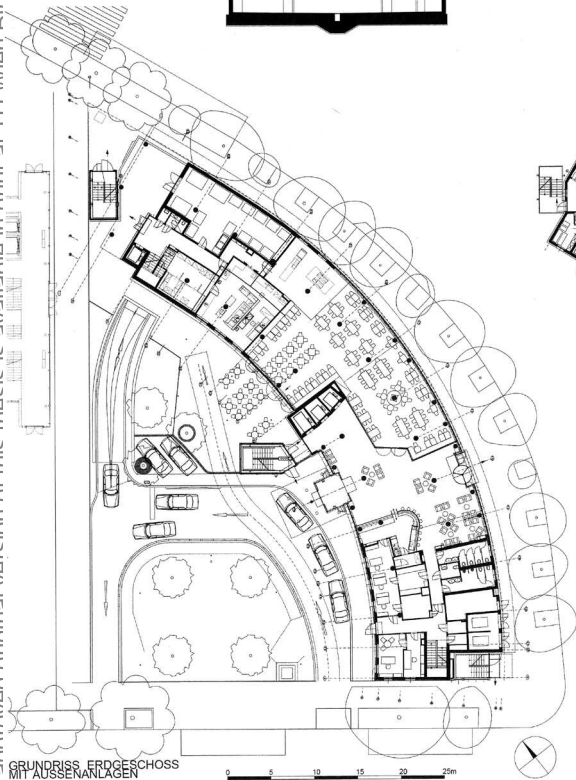
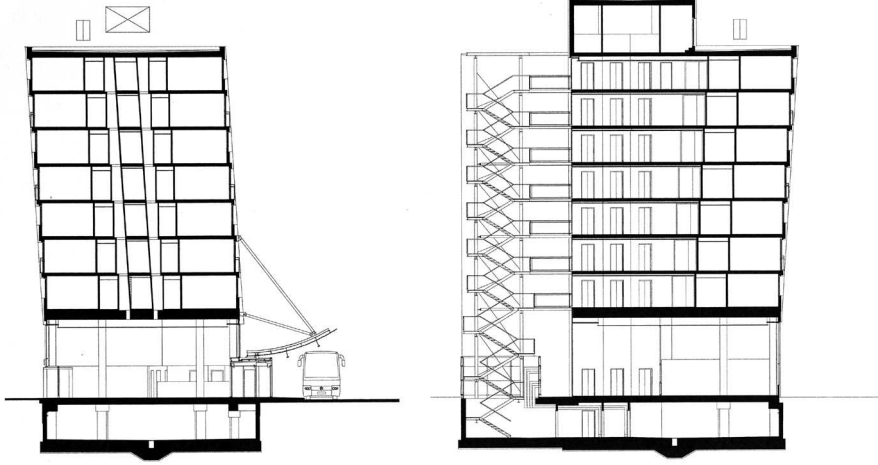
Die horizontale Gliederung des Baukörpers besteht zunächst in einem deutlich ablesbaren Sockel und den darüber liegenden, geneigten Regelgeschossen mit einer gestreiften Fassade aus Aluminium-Wellblechen. Die sich abwechselnden, anthrazitfarbenen und blanken, d. h. silberfarbenen Bahnen der Verkleidung stehen in einem Verhältnis von 5:7 zur Geschoßanzahl und bewirken damit deren optische Verunklärung.<sup>69</sup> Aus einem hohen und einem



14+15 – Hermann Czech, „Hotel Messe Wien“, 2005, Außenaufnahmen vom Vorplatz und entlang der gekrümmten Nordportalstraße.

*Das Erscheinungsbild des Hotels mit seinen gemusterten Fassaden steht im Kontrast zur Ästhetik des unscheinbar wirkenden Haus 9.*

- 66 Als hauptverantwortlichen Planer für die Messe-Hauptgebäude engagierte die Stadt Wien (vertreten durch die Wiener Messe Besitz GmbH) den Architekten Gustav Peichl. Zur Gestaltung des Messenvorplatzes, der zwischen Haupteingang der Messehallen und dem Hotel liegt, wurde – ebenso wie für das Hotel – ein Wettbewerb ausgeschrieben, aus dem Paul Katzberger als Sieger hervorging, der sein Projekt ebenfalls realisieren konnte.
- 67 Während Planung und Bau des Hotels lag ihm das heutige WU-Areal noch als unbebautes Entwicklungsgebiet gegenüber.
- 68 Czech: Hotel Messe Wien, Projekttext, Az W 2006, vgl. URL: <https://www.next-room.at/building.php?id=18947> [28.03.2019].
- 69 Vgl. Czech in: Krasny 2008, S. 40.



"REGEL"-GESCHOSS

16 – Hermann Czech, „Hotel Messe Wien“, Schnitte und Grundrisse.

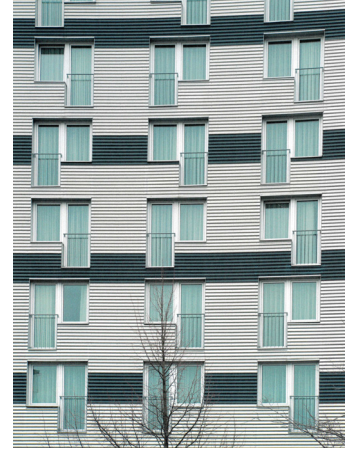
*Die Zeilenbebauung schmiegt sich an die gekrümmte Nordportalstraße und bildet an ihrer Innenseite mit dem gegenüberliegenden Parkhaus eine Vorplatzsituation; die Stockwerke oberhalb des Sockelgeschoßes neigen sich sanft nach außen und verschaffen dem Gebäude mit seiner gemusterten Fassade ein prägnantes Erscheinungsbild.*

niedrigen Flügel zusammengesetzte Fensterelemente sind jeweils zu ihrem nächsten gespiegelt geschossweise angeordnet und durchbrechen damit die horizontale Gliederung (ABB. 17). Nicht weniger markant erscheint das an ein Zyklopenmauerwerk erinnernde Muster des Gebäudesockels, das die kleinen Fenster der dahinter liegenden Nebenräume optisch beinahe verschwinden lässt, dem Bauwerk als Ganzem jedoch ein noch einprägsameres Äußeres verschafft (ABB. 18).

### II.1.3 „Less“ or „More“

Die beiden Beispiele spannen einen Bogen zwischen zwei ästhetischen Polen, der formalen Zurückhaltung und Reduktion einerseits, und der Anreicherung bis hin zur Überladung andererseits. Während Haus 9 nach außen unscheinbar, ja sogar „banal“ wirkt, bleibt das Hotel Messe keineswegs im sprichwörtlichen Hintergrund, sondern gibt sich stattdessen einigermaßen ausgefallen.

Diese Differenz mag zwar zu gewissem Grad an den unterschiedlichen Bauaufgaben liegen, einem mit geringem Budget ausgestatteten Wohnhaus einerseits, und einem nach Sichtbarkeit strebenden Beherbergungsbetrieb andererseits, ihn aber allein damit zu begründen, wäre zu kurz gegriffen. Und selbst wenn eine derartige Einordnung nur äußerst subjektiv vorgenommen werden kann, lässt sich die ästhetische Bandbreite auch an anderen Bauwerken Czechs erkennen. Gelten einige seiner Lokalgestaltungen in der



17 – Hermann Czech, „Hotel Messe Wien“, Wellblechfassade und Fensterteilung in den Obergeschossen.

*Aluminiumwellbleche in zwei Farben als Abhilfe vor „unedler“ Verwitterung. Die Höhe der Streifen resultiert aus den standardisierten Wellbelchbreiten und der Vermeidung unnötigen Verschnitts.*



18 – Hermann Czech, „Hotel Messe Wien“, Fassadenmusterung.



19 – Hermann Czech, „Kleines Café“ (Erweiterung II) 1973-1974, Ansicht des Eingangsportals am Franziskanerplatz.

Wie die Gasträume gibt sich auch das Eingangsportale zum Franziskanerplatz „unscheinbar“ – als wäre es immer schon so gewesen.



20 – Hermann Czech, „Kleines Café“ (Erweiterung II), Innenaufnahme des höher gelegenen Gastraumes.



21 – Hermann Czech, „Kleines Café I“, 1970, Sitznische.

Wiener Innenstadt als „unscheinbar“, wie beispielsweise das Kleine Café (1979-1974; ABB. 19, 20, 21), fällt seine Einrichtung des Souterrainlokals im Palais Schwarzenberg mit seinen aufwändigen Wandvertäfelungen, Tapeten und Kandelabern zweifellos unter die Kategorie „opulent“ (1982-1984; ABB. 22).

Czech nimmt auch Stellung zu dieser ungleichartigen Ausprägung seiner Architektur: Gänzlich undogmatisch verbindet er die kämpferische, beispielhaft für die Moderne stehende Diktion von Mies van der Rohe, „Less is More“, mit der die Postmoderne vorbereitenden Antithese von Robert Venturi, „Less is a Bore“, zu einem versöhnlichen „Less‘ or ‚More““. Nach Czech können beide Strategien Bedeutung in einem Bauwerk erzeugen, gestalterische Reduktion ebenso wie gestalterische Anreicherung.<sup>70</sup>

Die auffällige Gestaltung des Hotel Messe etwa und auch jene des Lokals im Palais Schwarzenberg, das als Gaststätte der gehobenen Klasse konzipiert wurde, sind augenscheinlich (und ungeachtet ihres Erfolgs) auf die Anforderungen der inzwischen allgegenwärtigen Konsumkultur ausgerichtet – Sichtbarkeit, Unverwechselbarkeit und Aufmerksamkeit sowie Anziehung eines zahlungswilligen Publikums.

Sind das nicht genau jene Motive, die er an den in ABSCHNITT I angesprochenen Ansätzen vieler seiner Zeitgenossen so vehement kritisiert? Reicht sich etwa das Hotel Messe nicht verdächtig an die zum Teil ebenso gestreiften Ungetüme am nebenan gelegenen,

70 Vgl. Czech 2016, S. 56.





22 – Hermann Czech, „Souterrainlokal Palais Schwarzenberg“, 1982-1984, Aufnahme eines Speiseraumes.

*Mit unter den „opulentesten“ Realisierungen Czechs: Ein Speiseraum des Souterrainlokals im Palais Schwarzenberg.*

neuen Campus der WU und ist es nicht augenscheinlich ebenso von der Konsumtion her gedacht? Freilich: Das offizielle Architekturschaffen im Rahmen der geltenden Bau- und Gesellschaftsordnung bedeutet, sich den wirtschaftlichen Bedingungen und damit auch den Zwängen der Konsumkultur auszusetzen. Ein „unscheinbares“ Messehotel zu entwerfen, hätte Czech mit großer Wahrscheinlichkeit keinen Wettbewerbserfolg beschert, ebenso, wie ein Beitrag zur Betonmustersiedlung ohne die Verwendung des aus ökologischer Sicht sehr bedenklichen Baustoffs Beton nicht möglich gewesen wäre.

Wie lässt sich Czechs Kritik an einer von der Konsumtion her gedachten Architektur nun mit seiner eigenen baulichen Praxis vereinbaren? Vor der Vertiefung in diese Frage wird im folgenden Kapitel erörtert, womit er seine Kritik begründet und welcher starken Einfluss die Thesen der Frankfurter Schule, insbesondere ihrer Hauptvertreter Max Horkheimer und Theodor W. Adorno, auf Czech haben.

## II.2 Czech im Einfluss der Frankfurter Schule und ihrer kritischen Theorie

### II.2.1 Zur kritischen Theorie der Frankfurter Schule

Auf der Suche nach theoretischer Fundierung wendet sich Czech während seines Architekturstudiums der Philosophie zu. Er belegt Kurse an der Universität Wien<sup>71</sup> und befasst sich intensiv mit den Thesen von Max Horkheimer und Theodor Adorno, die einen maßgeblichen Anteil am kulturtheoretischen aber auch moralischen Unterbau seiner Kritik an einer „von der Konsumtion her gedachten Architektur“ bilden.

Deutlich vor der radikalen Kritik der Moderne durch die Architekturentwicklung der 1960er und 70er Jahre hatten die beiden führenden Vertreter des 1924 ins Leben gerufenen Frankfurter Instituts für Sozialforschung eine schonungslose Kritik der Moderne auf geisteswissenschaftlicher Ebene vorgebracht.<sup>72</sup>

Unter dem Eindruck eines sich rasant über den Globus ausbreitenden Kapitalismus und seiner verheerenden Folgen für Mensch und Umwelt hatten Adorno und Horkheimer noch vor Ausbruch des Zweiten Weltkriegs damit begonnen, die Aufklärung als das von einer instrumentellen Vernunft bestimmte, neuzeitliche Denken in Frage zu stellen und in Anlehnung an die Thesen von Georg W. F. Hegel, Karl Marx und Sigmund Freud eine kritische Theorie zu fordern, welche anstatt der isolierten Betrachtung von Einzelaspekten die Gesellschaft samt ihrer im Hintergrund wirkenden Machtverhältnisse als Ganzes begreifen will.<sup>73</sup>

71 Vgl. Kuß 2018, S. 66.

72 Sie wurden dadurch zu intellektuellen Leitfiguren für die nach Veränderung strebende Jugend im gesellschaftlichen Aufbruch der Nachkriegszeit – auch wenn sie es aufgrund ihrer vehementen Absage an die Populärkultur, ihrer Ablehnung einer gewaltsamen Studentenrevolte und nicht zuletzt der Komplexität ihres Denkens, dem viele der aufgebrachten Jugendlichen nur schwer folgen konnten, nicht lange blieben.

73 Nach Horkheimers Formulierung aus 1937 steht die kritische Theorie im strengen Gegensatz zur traditionellen Theorie, insbesondere den technischen Naturwissenschaften und dem Positivismus mit ihrem Hang zur isolierten Betrachtung eines Gegenstandes sowie dem Selbstverständnis, objektiv und von äußeren Einflüssen unabhängig zu sein. Das zentrale Anliegen der kritischen Theorie hingegen besteht vereinfacht gesagt vor allem darin, sich als Teil eines größeren Ganzen zu verstehen, im Zusammenhang mit den zahlreichen widerstreitenden Interessen einer Gesellschaft, insbesondere den ökonomischen. Es geht ihr darum, die Grenzen der Objektivität auszuloten, die im Hintergrund versteckten Motivationen, die unbewussten gesellschaftlichen Kräfte zu berücksichtigen, vor allem aber hinter die Kulissen der herrschenden Machtverhältnisse zu blicken und diese damit zugleich auch in Frage zu stellen. Vgl. Horkheimer 1937.

Philosophische Wörterbücher verweisen unter dem Stichwort „Kritische Theorie“ mitunter direkt zur „Frankfurter Schule“ und sehen in dieser zwar eine prinzipielle Übereinstimmung von Denkansatz und Gegenwartsdiagnose, nicht aber eine Denkschule im Sinn eines in sich geschlossenen und widerspruchsfreien Systems.

Als bedeutendste Schrift von Adorno und Horkheimer und gleichsam Gründungsdokument der Frankfurter Schule gilt ihre 1947 im amerikanischen Exil verfasste „Dialektik der Aufklärung“, eine Analyse der Funktion und Produktion von Kultur im Spätkapitalismus, mit der die Autoren ihre schonungslose Kritik zum Ausdruck brachten.<sup>74</sup>

Die „Dialektik der Aufklärung“ vollzieht sich den Philosophen zufolge als Umschlag eines zunächst aufklärerischen, emanzipatorischen Denkens, in ein Denken der Selbstzerstörung und Zwangsherrschaft; Schauplatz dieses Wandels ist die „Kulturindustrie“, die sie in einem gleichnamigen Kapitel mit dem Untertitel „Aufklärung als Massenbetrug“ näher skizzieren.<sup>75</sup>

Wesentliches Merkmal der Kulturindustrie ist, dass in ihr alle Kultur der kommerziellen Vermarktung zugeführt zur Ware und der Mensch zum bloßen Konsumenten reduziert wird. Die Ausbeutung von Mensch und Umwelt zugunsten der ökonomischen Interessen einer herrschenden Elite erfolgen in ihr nicht nur auf materieller, sondern auch auf immaterieller Ebene.

Der Fokus der Autoren ist dabei auf die zur Mitte des 20. Jahrhunderts sich in zunehmendem Tempo fortentwickelnden Massenmedien gerichtet – insbesondere das Kino (vor allem die Filmproduktion Hollywoods), die Populärmusik und ihre Verbreitung durch das Radio sowie die Entstehung von Lifestyle-Magazinen. Die Vorstellung, dass die popkulturelle Entwicklung neuer Medien auch positive Auswirkungen haben könnte, liegt ihnen völlig fern.<sup>76</sup> Fehlentwicklungen in der Architektur werden bloß in Nebensätzen erwähnt – und auch nur, um das von erheblichem Kulturpessimismus geprägte Bild weiter auszumalen.

74 Die „Aufklärung“ beginnt für sie dabei noch vor der westlichen Ideengeschichte in der griechischen Mythologie, von der ausgehend sich mit der Selbstbehauptung des Subjektes gegenüber einer bedrohlichen Natur eine instrumentelle Vernunft herausbildet und durchsetzt, und der die Autoren einen verhängnisvollen Herrschaftscharakter attestieren: „Der Mythos geht in die Aufklärung über und die Natur in bloße Objektivität. Die Menschen bezahlen die Vermehrung ihrer Macht mit der Entfremdung von dem, worüber sie die Macht ausüben. Die Aufklärung verhält sich zu den Dingen wie der Diktator zu den Menschen.“ Adorno/Horkheimer 2013, S. 15.

Darin bestehen Widerspruch und Dialektik dieses Denkens. Was als Aufklärung und Beherrschung der Natur begann und zu Emanzipation und Befreiung des Individuums führen sollte, schlägt der dialektischen Denkfigur zufolge in ihr Gegenteil um und mündet in Selbstzerstörung und Zwangsherrschaft.

75 Vgl. Adorno/Horkheimer 2013, S. 128-176.

76 Das verbindende Moment des sich gerade ausbreitenden Jazz etwa wurde übersehen; während von den Philosophen verschrien, gelang es ihm immerhin, die in der amerikanischen Besatzungsarmee noch vorherrschende Rassentrennung durch „bunt gemischte“ Gruppen von Musikern wenigstens vereinzelt aufzubrechen. Das bekannteste Beispiel hierfür ist vermutlich der Jazzpianist Dave Brubeck, der während seiner Besatzungszeit mit etlichen afroamerikanischen Musikern zusammenspielte. Darauf abzielende Kritik an der starren Haltung von Adorno und Horkheimer stammt u. a. von Michel de Certeau.

## II.2.2 Zentrale Thesen der Frankfurter Schule als Grundlage von Czechs kritischer Architekturtheorie

Czech, der die Aktivität der Philosophen aufmerksam verfolgt,<sup>77</sup> greift die Thesen der „Dialektik“ auf, überträgt sie ins Feld der Architektur und lässt sie in etliche seiner Schriften einfließen. So finden sich Argumente gegen eine Reduktion der Architektur zu bloßem Konsumgut bereits in frühen Äußerungen, beispielsweise in seiner Kritik an dem von Hollein eingebrachten und mit der „Architekturpille“ illustrierten Begriff „Umwelt“ (bzw. „environment“) aus 1965: „Umwelt“, so Czech,

besagt zunächst, daß Baukunst nicht als Werk, also von der Produktion her, sondern als Gebrauchswert, also vom Konsumenten her gedacht wird. [...] Mit dem Begriff „Umwelt“ akzeptiert man auch die Qualitäten „gesund“ und „schädlich“ und die Vorstellung einer psychischen Hygiene, die sich zwangsläufig gegen den Schock des Neuen, gegen das schöpferische Werk richtet.<sup>78</sup>

Czechs Unterscheidung zwischen einer Kunst, die nur noch Ware ist, und einer, die als schöpferische Institution des Neuen und der Veränderung gesehen werden kann, entspricht dem Befund der Philosophen. Noch deutlicher macht er die Degradierung der Architektur zum bloßen Konsumgut in der nachfolgenden Passage:

„Umwelt-Gestaltung“, ein Widerspruch in sich, ist ein Werbetext und bezeichnet jene Kultur des „immerhin“, für die sich eine Nachfrage schaffen läßt. Sie ist nicht einmal Abklatsch eines ursprünglich Empfundenen, sondern von vornherein Produkt eines falschen Bewußtseins. Für den Konsumenten gemacht erhebt sie nicht den Anspruch, Kunst zu sein, wohl aber den, sozial deren Rolle zu spielen. Sie maßt sich an, die „breite Masse“ zu bevormunden, verzichtet aber – als Hintergrund – darauf, als Architektur voll genommen zu werden.<sup>79</sup>

Sowohl Duktus wie auch Vokabular der beiden Passagen stehen im Zeichen von Horkheimers und Adornos kritischer Gesellschaftstheorie. Ein Rückblick auf Czechs in ABSCHNITT I analysierte Streit- und Programmschrift „Nur keine Panik“ zeigt ebenfalls diesen Einfluss; dort sind es etwa das euphorische ‚Drängen zu den Massenmedien‘, oder das Betreiben eines ‚Geniekults‘, welche direkte Bezugnahmen auf die „Dialektik der Aufklärung“ darstellen, sowie insbesondere der Hinweis auf die Spaltung in eine ernste „E-“, und eine unterhaltende „U-Architektur“, die Adorno und Horkheimer vor allem in der Musikbranche ausmachten.

<sup>77</sup> Vgl. Kuß 2018, S. 89.

<sup>78</sup> Czech 1965/3, S. 46.

<sup>79</sup> Ebd.



193 – „Seaside“, Florida, 1979, Ausschnitt aus dem Film „The Truman Show“ (1998).

Romantische Kleinstadtidylle als Sinnbild einer (vermeintlich) heilen Welt.

Als drastische Folge kulturindustrieller Produktion sehen die Philosophen eine umfassende Gleichmacherei aller Kultur zu sinnlosem Konsumgut. Sinngemäß eröffnen sie ihr Kapitel über die Kulturindustrie unter anderem mit den Sätzen: „Kultur heute schlägt alles mit Ähnlichkeit. Film, Radio, Magazine machen ein System aus. Jede Sparte ist einstimmig in sich und alle zusammen.“<sup>80</sup>

Übertragen auf die Architektur liest sich dieser Einstieg wie die Antithese zu Holleins Programm „*Alles ist Architektur*“, demzufolge die Baukunst in dieses System einzuordnen wäre und gegen das Czech so vehement polemisiert; die Gesellschaftskritik der Philosophen zeigt sich damit einmal mehr als wesentlicher kulturtheoretischer Einfluss auf Czechs Abwehrhaltung gegenüber den „visionären“ Neuansätzen in der Architektur und kann sogar als Vorlage für seine 1971 vor allem in Holleins Richtung gegebene Antwort „*Architektur ist Hintergrund*“ gesehen werden.

In jüngeren Aussagen über den „*Einzug der Architektur in die Kulturindustrie*“ rückt Czech weniger die „visionären“ Ansätze, sondern wiederholt den New Urbanism ins Zentrum seiner Kritik, eine ebenfalls in den 1970er Jahren als kritische Reaktion auf die Unzulänglichkeiten der Moderne entstandene Bewegung der Stadtplanung, die sich unter anderem gegen die Zersiedelung und das moderne Prinzip der Funktionsteilung richtet. Darüber hinaus sollte im New Urbanism die ausschließliche Anwendung traditioneller architektonischer Motive das mit der Moderne entstandene Bedeutungsvakuum wieder füllen und den Menschen symbolischen Halt und Möglichkeit zur Identifikation geben. Beispiele dieser Art des Siedlungsbaus sind die 1979 errichtete Siedlung „Seaside“ in Florida (ABB. 23) oder die 1993 umgesetzte englische Kleinstadt Poundbury (ABB. 24).

Laut Czech greife der Ansatz zu kurz. Er kritisiert jedoch weniger die konkreten, raumrelevanten Lösungen und Entwurfsmotive, sondern vielmehr die romantisierende Ästhetik und dahinter vermutete Beweggründe. Der New Urbanism sei Trugbild, nämlich die „*planmäßige Produktion von Siedlungen, die eine heile Welt repräsentieren*.“<sup>81</sup> – Eine Welt, die es so nicht gebe.<sup>82</sup>

80 Adorno/Horkheimer 2013, S. 128.

81 Czech 2012, S. 96.

82 Zur Illustration seiner Kritik verweist Czech auf den Film „The Truman Show“, der in „Seaside“ gedreht wurde: Truman, die von Jim Carrey verkörperte Hauptfigur des Films, lebt ein beschauliches Leben als Versicherungsangestellter in romantischer Kleinstadt-Idylle, in dem es vorerst wenige Tiefen, allerdings auch keine Höhen gibt. Erst nach und nach, als sich seltsame Zwischenfälle in seiner Umgebung mehren und er den Impulsen der Zuneigung zur weiblichen Hauptfigur nachgibt, stößt er an die Grenzen seines Daseins: Neugierig fährt er mit einem kleinen Boot aufs Meer hinaus, wo er bald an eine riesige Kulisse stößt, die einen blauen Himmel mit lieblichen Wölkchen darstellt und die ihn zu der erschütternden Erkenntnis führt, in einer Scheinwelt gefangen und als dieser Gefangener obendrein noch der Hauptdarsteller einer Reality-TV-Show zu sein, die zur Unterhaltung einer ganzen Fernsehnation dient. – Während Adorno und Horkheimer Filme aus Hollywood als Paradebeispiele für Produkte der Kultur-



24 – Léon Krier/Prinz Charles, Kleinstadt „Poundbury“, Südengland, Blick in eine Siedlungsstraße.

*Moderne Architektur mit altertümlichem Gesicht: Entgegen seinem Anschein entstand das wenige tausend Einwohner zählende Poundbury nicht über etliche Generationen, sondern als Planstadt des New Urbanism seit den späten 1980er Jahren. (Voraussetzliche Fertigstellung: 2025).*

Deren Produzenten wirft er vor, lediglich aus Profitgier zu handeln und mit den architektonischen Produkten der Kulturindustrie, als die er die Bauten des New Urbanism versteht, einen gestalterischen Betrug zu begehen. Diese, so Czech,

sprechen nicht mehr zum Rezipienten, indem sie sich an seine Freiheit wenden, wollen ihn weder bewegen noch überzeugen, sonder sie betrügen ihn, nehmen ihn als bloßes Mittel, um an sein Geld zu kommen [...] oder auch an seine politische Zustimmung.<sup>83</sup>

Die Aussage verdeutlicht Czechs moralischen Standpunkt und den Zusammenhang zwischen Ethik und Ästhetik: Mit den in Zeiten großer Verunsicherung und globaler Krisen sich zweifellos gut verkaufenden Bildern einer vermeintlich heilen Welt vollziehen die Produzenten der Kulturindustrie laut Czech einen Betrug am Rezipienten, stellen ihn also mit ästhetischen Mitteln auf eine niedrigere Stufe, was er selbst entschieden ablehnt.

Tatsächlich entstehen viele Siedlungen des New Urbanism als geschlossene Wohnanlagen, sogenannte „gated communities“, die von privaten Entwicklungsgesellschaften errichtet werden und vor allem durch die Miet- bzw. Kaufpreishöhe sowie die Art der Gestaltung und der Freizeitangebote (z. B. themeparks) eine Mindesthomogenität der Bewohnerschaft garantieren.<sup>84</sup> Im Streben nach höchstmöglicher Sicherheit wird jegliches Unbekannte, den Konsens auch nur ansatzweise Irritierende im Vorhinein ausgeschlossen. Die ästhetische Reglementierung solcher Siedlungen beschränkt sich folglich nicht mehr bloß auf ihr architektonisches Formen-vokabular, sondern normiert längst auch das Verhalten ihrer Bewohnerinnen und Bewohner. So sind vor allem in wohlhabenden Anlagen dieser Art Handlungen, die Leuten einer niedrigeren (Gehalts-) Klasse zugeschrieben werden, als sogenannte „low-class-Abweichungen“ verboten, wie beispielsweise das selbstständige Streichen der Außenwände, die Autowäsche in der Einfahrt, die Verwendung von Innenraummöbeln im Garten oder das Abstellen von Müllsäcken vorm Haus.<sup>85</sup>

Die vorangegangenen Betrachtungen verdeutlichen Czechs Architekturtheorie als kritische Gesellschaftstheorie, die das große Ganze, den kulturellen Gesamtzusammenhang, in dem ein Bauwerk entsteht, einschließlich sozioökonomischer, ästhetischer und moralischer Aspekte, in den Blick bekommen will. Nachdem die Architekturtheorie des 20. Jahrhunderts den Anspruch eines um-

industrie geradezu verteuflten, scheinen sie angesichts dieser Referenz für Czech bemerkenswerter Weise durchaus ein kritisches Potential entfalten zu können.

83 Czech 2012, S. 96.

84 Vgl. Zinganel 2003 unter URL: <https://derive.at/texte/i-new-urbanism-i-zwischen-agoraphobie-und-kunstlichem-paradies/> [27.10.2019].

85 Vgl. ebd.

fassenden Blicks zugunsten der Spezialisierung auf einzelne Teilbereiche ein großes Stück weit aufgegeben hat, folgt er der alten Forderung Vitruvs, dass der Architekt in einer Vielzahl von Disziplinen gebildet, quasi zum Blick über den Tellerrand fähig zu sein habe.<sup>86</sup> Dies zeigt sich besonders auch darin, dass er mit Adorno und Horkheimer die Philosophen seiner Zeit gehört hat, mit deren Thesen er seine Position als Architekt kulturtheoretisch fest untermauert.

Was bedeutet diese Bezugnahme nun für Czechs bauliche Praxis? Welchen Niederschlag findet seine kritische Haltung gegenüber der Kulturindustrie in seiner Architektur? Während die Gestaltung von Haus 9 der Betonmustersiedlung von der Logik der freien Marktwirtschaft weniger betroffen zu sein scheint, fügt sich das Hotel Messe ganz augenscheinlich den Anforderungen der Kulturindustrie. Kann er, wo er innerhalb der üblichen legislativen und ökonomischen Rahmenbedingungen zu bauen versucht, der Vereinnahmung durch diese entgehen? Oder sind seine Bauten nicht auch zwangsläufig selbst von der Konsumption her gedacht? Und muss er beim Entwurf – was er vielen seiner Zeitgenossen vorhält – nicht auch selbst von einem Bild, einer Vorstellung oder einer Vision ausgehen und was käme dafür in Frage? Worin besteht schließlich sein „produktiver“ Entwurfsansatz, den er als bessere, „wahrhaftigere“ Alternative propagiert?

### **II.3 Das architektonische Objekt als Resultat des Denkens zum Entwurf – Abriss zentraler Einflüsse auf Czechs Entwurfsarbeit (I)**

Wodurch zeichnet sich Czechs Entwurfsansatz also aus? Der Blick auf das Hotel Messe gibt näheren Aufschluss: Dass sich Czech hier für eine gekrümmte Zeilenbebauung entschloss, lässt sich in erster Linie aus den Gegebenheiten des Bauplatzes und der Aufgabenstellung erklären. Eine Zeile mit Mittelgangerschließung entspricht dem Anspruch einer ökonomischen Erschließung möglichst vieler Hotelzimmer, ihre Krümmung dem Grundstückszuschnitt und der umliegenden Bebauung: Während ihre konvexe Seite den Stadtraum nach außen hin im Sinn eines Blockrandes abschließt, bildet die Zeile an ihrer Innenseite und im Zusammenspiel mit dem gegenüber liegenden Parkdeck einen Hotelvorplatz mit repräsentativem, öffentlichem Charakter, über den die direkte Zufahrt zum überdachten Haupteingang (und in die Tiefgarage) erfolgt. Durch

86 Vitruv forderte hinsichtlich der Ausbildung des Architekten, dieser müsse „im schriftlichen Ausdruck gewandt sein, des Zeichenstiftes kundig, in der Geometrie ausgebildet sein, mancherlei geschichtliche Ereignisse kennen, fleißig Philosophen gehört haben, etwas von Musik verstehen, nicht unbewandert in der Heilkunde sein, juristische Entscheidungen kennen, Kenntnisse in der Sternkunde und vom gesetzmäßigen Ablauf der Himmelserscheinungen besitzen.“ Vitruv, zit. nach Fensterbusch 2013, S. 25.

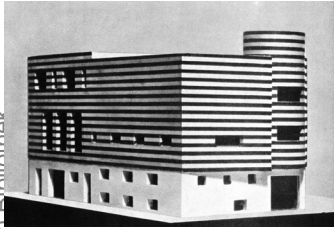


Abb. 25 – Adolf Loos, Entwurf eines Hauses für Josephine Baker, 1928.

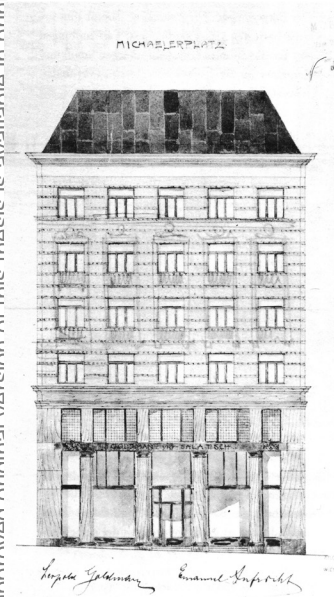


Abb. 26 – Adolf Loos, „Haus am Michaelerplatz“, Fassadenentwurf, 1910.

die Kurvenform wird außerdem ein scheinbar endloser „Tunnelblick“ vieler geradliniger Mittelgangerschließungen entschärft. Zusammen mit der Neigung des Volumens entspricht sie auch den Forderungen des Masterplans von Gustav Pechl sowie des Auftraggebers, ein Bauwerk mit hohem Wiedererkennungswert und Identifikationspotential – den besagten „Merk-Ort“ – zu schaffen.<sup>87</sup> Dass sich die Neigung der Wände auch in den Mittelängen abzeichnet, verstärkt diese Wirkung beim Besucher; darüber hinaus sieht Czech in der Schräglage des Gebäudes eine Aufwertung der konkaven Plazafront.<sup>88</sup>

Auch hinsichtlich der Fassadengestaltung gibt Czech eine ganze Reihe von Argumenten an, die seinen Entwurf erklären. Da eine Verkleidung aus Kupferblech aus Kostengründen ausgeschieden war und das stattdessen gewählte, helle Aluminium laut Czech „unansehnlich“ verwittert, sah er den zusätzlichen Einsatz dunkler Bahnen als Abhilfe vor. Diese verwittern nur unmerklich, fassen die große Fassadenfläche in Streifen und erhalten damit deren übergeordnetes Bild.<sup>89</sup> Die Breite der Streifen ergab sich logisch aus den üblichen Lieferbreiten des Wellbleches und dem Anspruch seines ökonomischen Gebrauches ohne bzw. mit möglichst wenig Verschnitt. Eine Konsequenz daraus ist das Verhältnis von sieben Geschossen zu fünf Achsen des Streifenmusters, welches die Gebäudehöhe optisch überlagert. Der von Czech dazu angemerkte bauliche Verweis auf die Streifengliederung von Loos' Entwurf eines Hauses für Josephine Baker (ABB. 25) und auf dessen ursprüngliche Gliederung des Hauses am Michaelerplatz (ABB. 26)<sup>90</sup> – beides Ausdruck der Schichtung von Ziegelmauerwerk – erscheint vor diesem Hintergrund als zufällig ‚anreichernder‘ Nebeneffekt.

Das einem Zyklopenmauerwerk ähnelnde Muster der äußeren Sockelzone wurde nach dem Vorbild eines Fußbodenbelages der Münchner Glyptothek Leo von Klenzes gewählt (ABB. 27). Gründe für die Verwendung des Musters bestehen laut Czech in seiner nur schwer erklärbaren wahrnehmungspsychologischen Wirkung, durch welche die Außenwandflächen zum einen für Passanten visuell aufgewertet und zum anderen vor Vandalismus bewahrt werden sollten.<sup>91</sup>

87 Vgl. Czech: Hotel Messe Wien, Projekttext, Az W 2006, vgl. URL: <https://www.nextroom.at/building.php?id=18947> [28.03.2019].

88 Vgl. ebd.

89 Vgl. Czech in: Krasny 2008, S. 40.

90 Vgl. ebd., sowie Kuß 2018, S. 384.

91 Vgl. Czech in: Krasny 2008, S. 39.



### II.3.1 Konrad Wachsmann und der Entwurf als schlüssige Entscheidungsreihe

Czechs Hotelentwurf erschließt sich (wie sein gesamtes bauliches Werk) als Resultat einer langen Reihe schlüssiger Entwurfsentscheidungen. Maßgeblich geprägt wurde diese Entwurfshaltung, der zufolge Architektur als „*Rechtfertigungskunst*“ zu verstehen ist,<sup>92</sup> von Konrad Wachsmann und den von diesem zwischen 1956 und 1960 geleiteten Architekturseminaren der Salzburger Sommerakademie. Laut Czech, der zweimal an den Seminaren teilnahm, bestand Wachsmanns Lehre darin,

daß Planungsentscheidungen nicht auf „Einfällen“ beruhen können, sondern auf einem strengen methodischen Weg erarbeitet werden müßten; [...] In dieser Gedankenwelt steht die formale Vorstellung nicht am Anfang, sondern am Schluß des Entwurfsprozesses.<sup>93</sup>

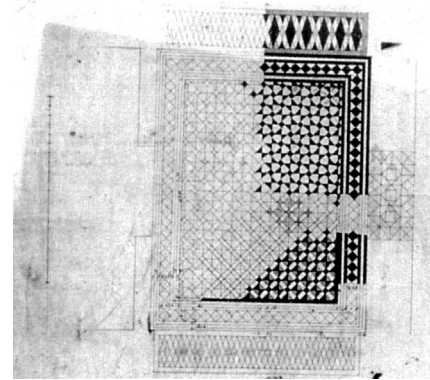
Einem typisch modernen Duktus entsprechend war sie

getragen vom Glauben an die Technologie der Vorfabrikation; aber dahinter stand die geistige Dimension der Planungsverantwortung und der architektonischen Qualität.<sup>94</sup>

Auch das deutlich unscheinbarere Haus 9 erweist sich bei näherem Hinsehen als Ergebnis einer schlüssigen Argumentation und zeugt von Czechs kontinuierlich und bruchlos entwickelten, streng methodischen Vorgangsweise, die sich von den Plänen ablesen lässt (ABB. 28).

Die Schnitte zeigen, wie die Höhenentwicklung des Hauses dem sanft abfallenden Außenniveau entspricht: Großzügige, als Wohnküchen konzipierte Räume im Erdgeschoss fallen bereichsweise um wenige Stufen ab und verfügen damit über unterschiedliche Raumhöhen (ABB. 29). Auch zwischen den zwei übereinander liegenden Einheiten und der dreigeschossigen Maisonette gibt es einen dem Gelände entsprechenden Höhenversatz.

Ein Blick auf die Grundrisse verdeutlicht Czechs Gedanken, Eingänge sowie Nebenräume nach Norden und Individualräume nach den Sonnenseiten zu orientieren. Aus dieser Entscheidungsreihe resultieren Lage und Größe der Fensteröffnungen: Kleine Fenster in Bädern und Toiletten verhindern Einblicke und ermöglichen die natürliche Belüftung; etwas größere an den Kochnischen geben einen Blick auf den Eingangsbereich frei und große, mehrteilige

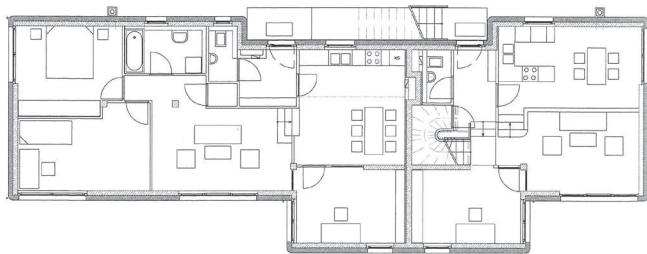
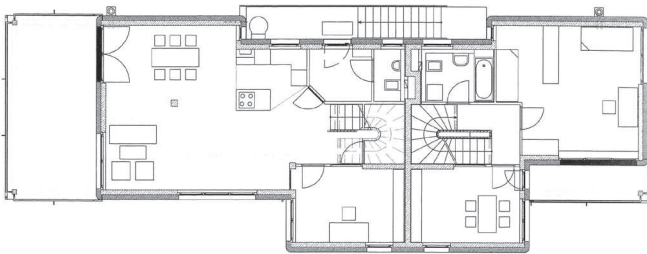
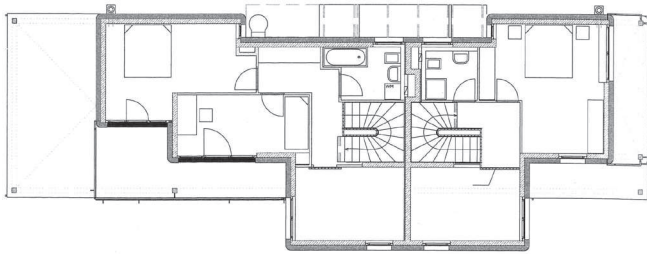
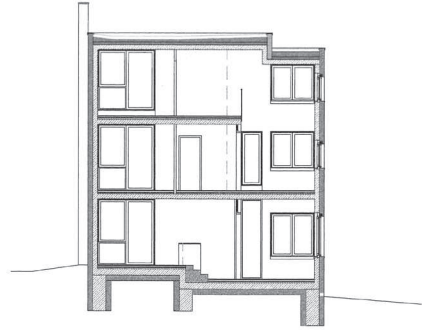
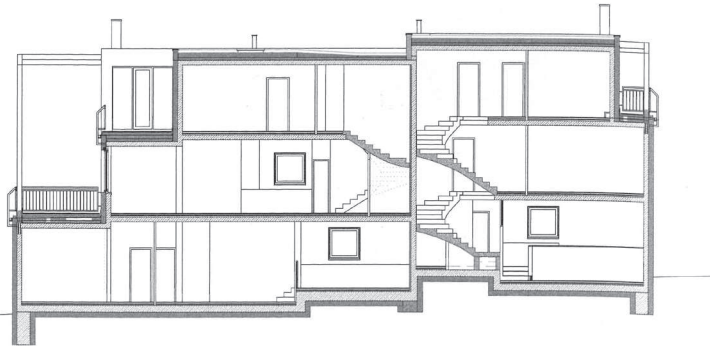


27 – Leo von Klenze, Entwurf eines Fußbodenbelags für die Münchener Glyptothek.

92 Czech 2013, S. 93.

93 Czech 1983/2, S. 94.

94 Ebd. Vgl. außerdem Achleitner 1967/2, S. 54. – Neben Czech und Achleitner waren u. a. auch Hans Hollein, Gustav Peichl, Friedrich Kurrent, Ottokar Uhl und Hannes Gsteu Teilnehmer an Wachsmanns Seminaren.



28 – Hermann Czech, „Haus 9“,  
Schnitte und Grundrisse.

30 – Hermann Czech, „Haus 9“,  
Außenaufnahme von Westen.

*Betonpergolen als Ausdruck der  
Baufgabe und räumliche Fassung  
der Dachterrassen.*



29 – Hermann Czech, „Haus 9“, Innenraum der 3-geschossigen Maisonette.

*Das Fußbodenniveau im Erdgeschoss fällt der sanften Hanglage entsprechend um einige Stufen ab, wodurch sich großzügige Wohnräume mit unterschiedlich hohen Bereichen ergeben.*

Fenster in den Individualräumen sorgen für Belichtung und Ausblick.

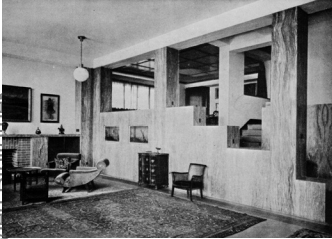
Anhand der Grundrisse lässt sich auch die Unregelmäßigkeit des Baukörpers erklären, die sich als scheinbare Unregelmäßigkeit erweist. Ein längliches Rechteck bildet die Grundform; an der nördlichen Längsseite ist eine schmale, von der Mittelachse leicht abweichende Ausnehmung vorgenommen; an der südlichen ist hingegen ein etwas tieferes Rechteck in erneuter Asymmetrie angefügt. Während sich die Ausnehmung und der Vorsprung als Volumen über die ganze Höhe nach oben ziehen, ist der längsrechteckige Körper an seinen Enden Geschoss für Geschoss zurückgestaffelt, wodurch sich private Dachterrassen ergeben.

Der schmale Ausschnitt an der Nordseite, der die zur zweigeschossigen Maisonette führende Außentreppe aufnimmt, lässt sich als schützende Nische für die drei Wohnungseingänge verstehen. In dem an der Südseite nach vorne tretenden Volumen zeigt sich eine Symmetrieachse, an der Rücken an Rücken die beiden Wendeltreppen der Maisonetten liegen. Sie bilden quasi deren Kern und besorgen eine rasche und kompakte interne Vertikalerschließung.<sup>95</sup> Außerdem bewirkt der Vorsprung, in dem sich Räume mit doppelter Geschosshöhe befinden, dass sich die Wohnungen über Eck orientieren und dadurch den angrenzenden Außenraum – Dachterrassen oder Gärten – einfassen und als windgeschützte Nischen aufwerten.

Ähnlich sind auch die massiven Stützen und Balken der Beton-Pergolen zu erklären, in denen die Bauaufgabe, Beton als Gestaltungsmittel einzusetzen, zum Ausdruck kommt (ABB. 30). Indem sie die privaten Terrassen räumlich einfassen, wird der unregelmäßig gestaffelte Baukörper um klar ablesbare „virtuelle Volumen“<sup>96</sup> privater Außenräume erweitert.

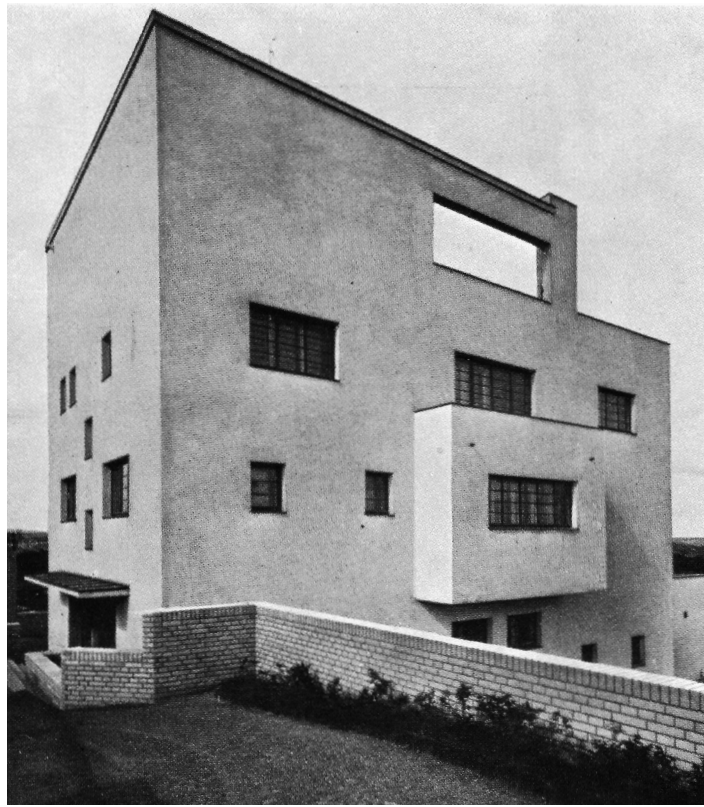
95 Eine einläufige Treppe gleicher Höhe mit Podest hätte bei gleicher Wohnungsgrundfläche die Organisation der Individualräume deutlich erschwert, wenn nicht sogar verunmöglicht.

96 Vgl. Czechs kurze Projektbeschreibung in Bürkle 2009, S. 97.



32+33 – Adolf Loos, „Haus Müller“,  
Aufnahmen des großen Wohnraums  
und der daran entlang geführten  
Stiege.

*Das komplexe Gefüge von Räumen  
unterschiedlicher Höhe ist durch eine  
kontinuierlich sich nach oben win-  
delnde Stiege miteinander verbunden.*



31 – Adolf Loos, „Haus Müller“, Prag,  
1928-1930, Ansicht von der Straße.

### II.3.2 Adolf Loos, der Raumplan und der „Loos-Gedanke“

In den unterschiedlichen Raumhöhen sowohl des Haus 9 wie auch des Messehotels (vor allem dessen zweigeschossiger, durchgesteckter Lobby und den nur halb so hohen Nebenraumtrakten des Gebäudesockels) ist der Einfluss von Adolf Loos zu erkennen, der ebenfalls zu den zentralen Vorbildern Czechs zählt. Konkret zeigt sich dessen Vorstellung eines Raumplanes, bei dem sich die Flächenökonomie des Grundrisses auch in der dritten Dimension widerspiegelt.<sup>97</sup> Ihm zufolge werden Räume in ihrer Höhe gemäß den Nutzungsanforderungen und in ausgewogenem Verhältnis zur Grundfläche ausgebildet und zu einem komplex ineinander verschachtelten Ganzen organisiert, in dem kaum ein Volumen – beispielhaft jene unter Treppen – ungenutzt bleibt. Als Resultat ist nicht nur die hochgradige Qualität und Differenzierung der Räume zu nennen, sondern auch gesteigerte Raumwirkung.<sup>98</sup>

97 Der Begriff „Raumplan“ fand bei Loos selbst keine Verwendung, sondern wurde 1931 von seinem Schüler und Mitarbeiter Heinrich Kulka geprägt. Vgl. Kulka 1979, S. 13-15.

98 Der Eintritt etwa aus einem niedrigen Vorraum oder Eingangsbereich in einen ho-



34 – Hermann Czech, „Haus M.“,  
Schwechat, 1977-1981, Außenauf-  
nahme.

*Die unregelmäßige und höhenversetzte  
Lage der Fenster lässt bereits beim  
Anblick von außen auf eine kom-  
plexe Höhenentwicklung im Inneren  
schließen.*



35+36 – Hermann Czech, „Haus M.“,  
Aufnahmen des Wohnbereichs im EG.

Loos' Bauten sind nahezu ausnahmslos in komplexem Raumplan gedacht; als herausragendes Spätwerk ist das Haus Müller in Prag zu nennen (ABB. 31, 32, 33).<sup>99</sup> In Haus 9 ist die Ausführung vergleichsweise einfach und beschränkt sich im Wesentlichen auf die abfallenden Niveaus im Erdgeschoss. Unter den von Czech realisierten Bauten weisen die meisten einen Raumplan auf, den vermutlich ausgereiftesten das (in der Literatur wiederholt analysierte) Haus M. aus 1981 (ABB. 34, 35, 36).<sup>100</sup>

hen, möglicherweise zusätzlich abgetreppten Wohnraum oder gar Saal ist deutlich stärker, als im Fall durchgehend gleicher Raumhöhen.

99 Vgl. hierzu die ausführliche Bauanalyse von Kühn 1989.

100 Czech greift das Prinzip auch in seinen Schriften auf und erkennt dahinter eine ökologische Dimension; zum Thema „Raumplan“ schreibt er: „Alle Räume, die wir schaffen bilden neben sich und zwischen einander Negativ-Räume. Sie zu vernachlässigen, ist nicht nur im praktischen, sondern auch im künstlerischen Sinn unökonomisch. Loos hat dieses Prinzip vom Grundriß in den Schnitt übertragen. Man muß Unbehagen empfinden, wenn man den Raum etwa unter einer Treppe, unter einem Sitz – seien es auch nur Kubikdezimeter – grundlos ungenützt läßt. Inzwischen kennen wir dieses Prinzip – beim Erörtern eines Systems auch an die Folgen außerhalb dieses Systems zu denken – als das der Ökologie.“ Czech 1980, S. 81.

Diese dezidierte Berücksichtigung der dritten Dimension im Entwurf stellt freilich nur einen Bruchteil von Loos' Gedankenwelt dar. Grundsätzlich und von weit größerer Bedeutung ist das, was Czech in seinen Loos-Studien als „*Loos-Gedanken*“ bezeichnet und in seine eigene Arbeit aufgenommen hat. Was diesen auszeichnet ist,

daß er Gedanke ist; keine überlieferbare Formenwelt, kein System von Lehrsätzen. Loos' Kunst ist sentimentalisch im Sinne Schillers, d. h. reflektiert; nicht naiv geradlinig wie die Otto Wagners. Deshalb konnte sezessionistischer Dekor bei ihm ebenso rasch auftauchen wie verschwinden – aber dann als falscher Gedanke radikal bekämpft werden.<sup>101</sup>

Beispielhaft für einen solchen Gedanken ist auch die oben analysierte Fassade seines Messehotels: Die Wahl heller und dunkler Blechbahnen als Abhilfe vor unedler Verwitterung; die Breite der Streifen als Resultat industrieller Fertigung und der Bemühung eines geringen Verschnitts; französische Fenster mit Sprossengeländer (anstelle von Glasbrüstungen), nicht nur um Ausblicke aus den und Licht in die tiefen Zimmer zu bringen, sondern auch, um Querlüftung entlang des Fußbodens zu gewährleisten – und so fort.

Der von Loos geführte und oftmals falsch verstandene Kampf gegen das Ornament ist so laut Czech „*zu verstehen nicht als Kampf für die glatte Fläche, sondern gegen jede Form, die nicht Gedanke ist – und sei es eine glatte Fläche.*“<sup>102</sup> Vor diesem Hintergrund erschließt sich, dass Czech die durchaus ornamentale Fassade seines Hotels nicht als Ergebnis eines dekorativen Ansatzes verstanden wissen will.

Geprägt sei Loos' Gedankenwelt laut Czech (und damit in gewissem Sinn auch seine eigene) im Übrigen vom Handwerk, fing er doch selbst als Steinmetz an und orientierte er sich Zeit seines Lebens an den qualitätsvollen Erzeugnissen etwa von Sattlern, Schneidern oder Tischlern.<sup>103</sup> Ihre Stärke bestehe in der „*Fähigkeit zu individualisieren, konkret und nicht abstrakt zu denken*“, was sie jedoch auch „*ungeeignet für Reformprogramme*“ mache.<sup>104</sup>

101 Czech 1970, S. 71-72.

102 Ebd. S. 72. – Dieser Interpretation entspricht, dass Loos dem zunehmend nach glatten Flächen strebenden Neuen Bauen bzw. dem Bauhaus stets skeptisch gegenüberstand, und dass er an den Hauptfassaden seines Hauses am Michalerplatz einen ganz anderen baulichen Ausdruck schuf, während er an der unbedeutenden, der Öffentlichkeit i.d.R. verborgenen Hoffassade Details vorwegnahm, die im Bauhaus zum Programm wurden und die Moderne weltweit prägen.

103 Vgl. Czech/Mistelbauer 1976, S. 102.

104 Czech 1970, S. 72.

## II.4 Architektur als Reaktion auf den örtlichen Kontext und im Zeichen des Komforts – Abriss zentraler Einflüsse auf Czechs Entwurfsarbeit (II)

Die vorangegangenen Betrachtungen zeigen nicht nur den zentralen Einfluss von Wachsmann und Loos auf Czechs Verständnis der Architektur als Rechtfertigungskunst, sondern auch, welche Motivationen und Absichten seinen Entwürfen zugrunde liegen.

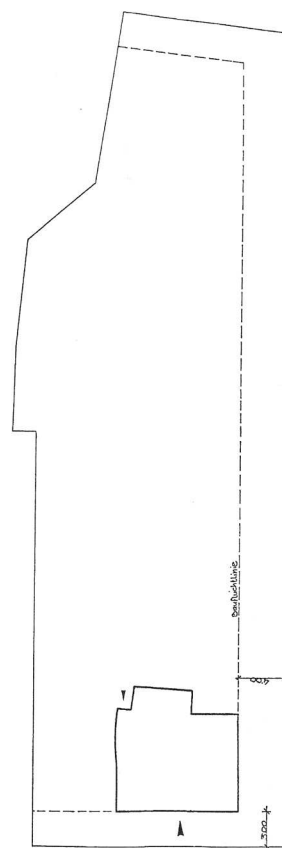
Zunächst ist es die intensive Auseinandersetzung mit dem Bauplatz, dessen Eigenheiten jedes Bauwerk anhand nachvollziehbarer Entwurfsentscheidungen von sich ablesen lässt.

Der Raumplan bzw. die unterschiedlichen Raumhöhen im Erdgeschoss des Haus 9 stellen beispielsweise eine Reaktion auf das abfallende Gelände dar, tragen zur Wohnqualität bei und machten überdies zusätzliche Erdbewegungen überflüssig. Darüber hinaus ging Czech auch auf die während der Entwurfsphase noch unbekannte Ausformung des benachbarten Musterhauses ein, also auf die Eigenart von deren Nicht-Existenz. Indem er bei seinem Entwurf das Volumen mit den Räumen doppelter Höhe nach Süden in Richtung des Bauplatzes von Max Dudler vorspringen ließ, schuf er die Möglichkeit, diese Räume nach Ost und West zu orientieren, den Zimmern somit weite Ausblicke in die umliegenden Freiräume zu geben und den direkten Blick ins nahe gegenüber zu erwartende Musterhaus zu vermeiden, der zu den Mankos mancher anderer Siedlungsbeiträge zählt.

Ebenso stellt das Hotel Messe eine klare Reaktion auf die örtlichen Gegebenheiten dar: Die Zeilenbebauung lehnt sich an die gekrümmte Nordportalstraße an, um den Blockrand nach außen hin klar abzugrenzen und nach innen im Zusammenspiel mit dem zuvor bereits bestehenden Parkhaus gegenüber eine Innenhofsituation zu schaffen. Das zentrale und durch den Sockel durchgesteckte Foyer lässt die Gedanken einer praktischen Wegeführung erkennen: Am Vorplatz liegen Zufahrt (auch der Tiefgarage) und Haupteingang, an dem Ankommende auch im Fahrzeug empfangen werden können, mittig an der Zeilenaußenseite liegt der Nebeneingang, über den bereits angekommene Gäste das nahe Messengelände in fußläufig kürzester Distanz erreichen können.

Eine kaum merkliche Reaktion auf die örtliche Gegebenheit stellen auch die an der Gartenseite des Haus M. (1977-1981) leicht abgeschrägten Außenwände dar;<sup>105</sup> der Blick aus dem Fenster orientiert sich damit am konischen Zuschnitt des länglichen Grundstücks (ABB. 37).<sup>106</sup>

Die Liste könnte noch lange fortgesetzt werden – mit groß- sowie kleinmaßstäblichen Beispielen – und macht „*das architekto-*



37 – Hermann Czech, „Haus M.“, Schwechat, 1977-1981, Lageplan.

*Grund für die minimale Verdrehung im Gebäudegrundriss ist das an seinem Ende sich verjüngende Grundstück. Während der Blick aus den Fenstern eines orthogonalen Baukörpers der Grundgrenze entlang schleifen würde, ist er durch die leichte Verdrehung (im Bereich des kleinen Pfeils) genau auf den konischen Zuschnitt der Parzelle ausgerichtet und damit keineswegs beliebig.*

105 Vgl. Kuß 2018, S. 206.

106 Vgl. Ulama 1995, S. 13-14.

nische Objekt<sup>107</sup> nicht nur als Resultat Czechs „architektonischer Gedanken“ deutlich, sondern auch eine diesen zugrunde liegende, zentrale Motivation, den Nutzerkomfort.

Ob es sich um eine praktische und bequeme Wegführung durch ein Objekt handelt, um räumliche Bezüge, die Kommunikation erleichtern, die Ausrichtung von Ausblicken ins Grüne oder – vor allem in Czechs Lokalgestaltungen von großer Bedeutung – die Positionierung und Ausgestaltung von Lichtquellen, welche nicht blenden – stets steht das Wohlbefinden der Nutzer im Vordergrund. So stellt sich das Verhalten von Menschen für Czech als „*das eigentliche künstlerische Material*“ heraus.<sup>108</sup>

Seine Behauptung, Architektur schaffe nicht besseres Leben und sei „*im konkreten Fall für die Vitalität einer Person, einer Gruppe, einer Stadt, einer Bevölkerung irrelevant*“, erweist sich als Widerspruch und kann als Provokation gegenüber der eingangs erörterten, „visionären“ Ansätze gewertet werden. Tatsächlich versucht er mit seinen theoretischen wie baulichen Plädoyers für den Komfort als maßgebliches Kriterium guter Architektur, deren ursprünglichster Absicht, der Verbesserung der Lebensumstände des Einzelnen und der Gemeinschaft, gerecht zu werden. „*Dass die reale Utopie nicht möglich ist*“, so Czech erneut relativierend und ohne dabei die Möglichkeit einer ‚gedachten‘ Utopie auszuschließen, „*darf nicht dazu verleiten, die Leute mit Komfortverlust zu quälen*.“<sup>109</sup>

So stellt sich der Nutzerkomfort für Czech nicht nur als eines der höchsten, sondern auch als durchaus vorab gefasstes Entwurfsziel heraus. Seine Architektur erweist sich damit ebenfalls als von der Konsumption her gedacht; der wesentliche Unterschied zu den von ihm so vehement mit diesen Worten kritisierten Ansätzen besteht jedoch darin, dass es ihm nicht um eine visuelle, bildliche und bloß den Anforderungen eines stets (vermeintlich) neue Spektakel verlangenden Marktes gehorchende, sondern um eine „haptische“ Konsumption geht.

Kuß unterstreicht im Zusammenhang mit dem Thema des Komforts bei Czech den „*wohnlichen*“ Charakter seiner Architektur, der sich keineswegs bloß auf die sogenannten Wohnbauten beschränkt, sondern beispielsweise auch an einer Fußgängerbrücke, einem Geschäftslokal oder einer Volksschule finden lässt.<sup>110</sup> Sein Ansatz sei geprägt vom Respekt vor dem Einzelnen als Individuum, auch wenn dessen Verhalten Czechs Vorstellungen mitunter widersprechen mag, sowie von einer tief humanistischen Grundhaltung. Die Begriffe Wohnlichkeit und Humanismus führen schließlich zu Josef Frank, der ebenfalls zum Kreis der wichtigsten Vorbilder und Ideengeber Czechs zählt.

107 Hubeli/Luchsinger 1996.

108 Czech 2003, S. 14.

109 Ebd., S. 15.

110 Vgl. Kuß 2018, S. 145.



## II.4.1 Josef Frank, Wohnlichkeit und „Das Haus als Weg und Platz“

Sowohl Haus 9 der Mustersiedlung als auch das Hotel Messe verkörpern eine ganze Reihe von Vorstellungen aus der Gedankenwelt von Josef Frank (1885-1967), mit dessen Werk sich Czech als Herausgeber seiner Schriften, als Autor etlicher Texte, als Kurator (zuletzt der Ausstellung „Josef Frank. Against Design“ im Wiener MAK) sowie als Architekt intensiv auseinandersetzte.

Als einer der wichtigsten Vertreter der sogenannten Wiener Moderne steht Frank dem Internationalen Stil, vor allem seinen streng auf Rationalisierung ausgerichteten Grundsätzen, mit großer Skepsis bis Ablehnung gegenüber. *„Zwischen den Begriffen Kochen, Essen, Arbeiten, Schlafen und dem des Wohnens“*, und nicht in ihnen selbst oder ihrer Zergliederung, worauf die Hauptströmung der Moderne abzielte, verortet Frank *„das, was wir Architektur nennen.“*<sup>111</sup> Das (Wohn-) Haus sollte seiner Ansicht nach auch das Zufällige, Sentimentale und Irrationale des menschlichen Lebens in sich aufnehmen (können) und den Bewohnern als Gegenpol zur rastlosen Welt des Maschinenzeitalters Bequemlichkeit und Ruhe verschaffen. Anders als der Internationale Stil, dessen Interesse am Menschen sich auf das mathematische Verhältnis des menschlichen Körpers zum Raum konzentriert, versteht Frank den Menschen als Einheit von Körper und Geist/Seele und als soziales Wesen;<sup>112</sup> das Haus als maßgeblicher Einfluss auf die Qualität sowohl körperlicher als auch geistiger/seelischer Existenz, umrissen als das Thema des Wohnens, stand daher im Zentrum seiner Aufmerksamkeit.

Die räumliche Organisation der Wohnungen in Czechs Haus 9 – insbesondere der Maisonnetten – entspricht Josef Fanks Vorstellung vom „Haus als Weg und Platz“ wie er sie 1931 in einem gleichnamigen Aufsatz formulierte.<sup>113</sup> *„Ein gut organisiertes Haus“*, so Frank, *„ist wie eine Stadt anzulegen mit Straßen und Wegen, die zwangsläufig zu Plätzen führen, welche vom Verkehr ausgeschaltet sind, so daß man auf ihnen ausruhen kann.“*<sup>114</sup>

Die Wegführung innerhalb des Hauses hat nach Frank vor allem der Orientierung zu dienen; ein Gast sollte die Lage bedeutsamer (und für ihn bestimmter) Aufenthaltsräume erahnen können, wie ein Fremder in einer Stadt das Rathaus und den Marktplatz findet, ohne danach fragen zu müssen. Die Stiege als Verbindung verschiedener Ebenen vermag dabei nicht nur zwischen öffentlichen und privaten Bereichen zu vermitteln, sondern auch eine sinnvolle

111 Frank 1931/1, S. 146.

112 Vgl. Thun-Hohenstein 2016, S. 10.

113 Frank 1931/2. Der 1931 im Magazin „Der Baumeister“ erstveröffentlichte Aufsatz diente Frank zur Rechtfertigung und Erklärung seines im Jahr davor fertiggestellten Haus Beer in der Wenzgasse 12, in 1130 Wien. Auch wenn er darin wegen des konkreten Projektbezugs allein vom „Haus“ spricht, gilt das Prinzip auch für die kleinere Einheit der „Wohnung“.

114 Ebd., S. 198.

Bewegungskurve vorzugeben: „Jede Wendung der Stiege“, so Frank, der an die großzügige Anlage einer Villa denkt und nicht an den sozialen Wohnungsbau, „dient ihrer kontinuierlichen Führung, nicht der Raumersparnis.“<sup>115</sup> Eine Stiege müsse „so geführt werden, daß man bis zu ihr und auf ihr niemals das Gefühl hat, einen Weg hin und zurück machen zu müssen; [...] im guten Wohnhaus“, so Frank, „gibt es keine Stelle, die nicht Wohnfläche ist.“<sup>116</sup> Darin besteht eines seiner Hauptanliegen.

Im Haus 9 führt Czech die Wege der drei einzelnen Wohnungen vom jeweiligen Vorplatz vor der Haustür durch einen kleinen Vorraum (mit angrenzendem WC), vorbei an einem größeren Wohnbereich mit Kochgelegenheit, oder durch diesen hindurch. Wenn auch nicht von Czech selbst möbliert, bietet er in jeder Wohnung Raum für den Sitzplatz, der in Franks Vorstellung das Zentrum bildet, „die Piazza des Hauses“.<sup>117</sup> Im Erdgeschoss verschaffen die Niveausprünge einiger Stufen einen Überblick über die Wohnbereiche und damit die geforderte selbstverständliche Orientierung; die Stiegen der beiden Maisonetten tun dies ebenso, einerseits durch ihre Lage am Wohnbereich andererseits durch Fensteröffnungen zu eben diesem, und führen – entgegen Franks großzügiger Vorstellung, aber dem ökonomischen Rahmen der konkreten Bauaufgabe entsprechend – mit kleinstmöglichem Raumverbrauch nach oben. Gerade durch ihre Eigenschaft als verbindendes Zentrum und die von ihnen geschaffenen Blickbeziehungen stellen die Wendeltreppen damit keineswegs nur die notwendige Erschließung sondern auch Wohnflächen mit besonderer Qualität dar. Je weiter die jeweilige interne Wegführung verfolgt wird, desto höher wird der Grad der Privatheit, den die einzelnen Räume vermitteln. Dass die Wohnungen somit und wohl auch aus Überlegungen zur Möblierbarkeit einen verzwickten Grundriss aufweisen, scheint Czech gern in Kauf zu nehmen.

In größerem Massstab lässt sich das Prinzip auch am Hotel Messe ablesen, von dessen quasi öffentlicher Lobby als Hauptplatz mit seinen Gemeinschaftseinrichtungen die interne Erschließung über kleinere, je Geschoss den Aufzügen vorgelagerte Plätze mit Sitzgelegenheiten durch die Gänge bis in die einzelnen Zimmer, den Orten mit höchstem Grad an Privatheit, führt.

Czech steht damit deutlich in der Tradition Josef Franks, Wohnlichkeit und Komfort als oberstes Ziel der Architektur zu erachten, eine Tradition, die weiter auch auf Loos zurückzuführen und ebenso für Wachsmann gültig ist. Das Haus bzw. die Wohnung und selbst das Hotel stellen dabei nur Einheiten mittlerer Größe dar; die Forderung nach Komfort reicht weit darüber hinaus und gilt vom kleinsten bis zum größten Massstab. Und sie führt zurück zu

115 Ebd., S. 200.

116 Ebd.

117 Ebd.

Czechs Ansatz, das „architektonische Objekt“ als Resultat schlüssiger, eben auf Bequemlichkeit abzielender Entwurfsentscheidungen zu verstehen. Als „Denken zum Entwurf“ müsse Architekturtheorie, so Czech einmal mehr, „bei der Ausbildung einer Ecke, bei der Wahl einer Farbe, bei der Form eines Handlaufs, bei der Vorstellung einer Stadt brauchbare Kriterien bieten.“<sup>118</sup> Welches Detail seiner baulichen Praxis zur Überprüfung dieses Ansatzes und der Erfüllung des Komforts herangezogen wird, stellt sich damit zunehmend als unerheblich heraus.

#### II.4.2 Christopher Alexander und die Objektivität der Mathematik in der Architektur

Die ethische, auf ein ‚gutes Leben‘ abzielende Dimension der Architektur bestimmt auch die Arbeit des (wie Czech 1936 in Wien geborenen und später nach Großbritannien und weiter in die USA emigrierten) Mathematikers und Architekten Christopher Alexander. Czech befasste sich intensiv mit dessen ebenfalls auf schlüssigen Entwurfsgedanken aufbauendem Ansatz, den er zwar nicht vorbehaltlos, aber doch zu Teilen aufnahm und der sich folglich auch in seinen Bauten widerspiegelt.

Insbesondere ist es das 1977 von Alexander und mehreren Co-Autoren veröffentlichte Buch „A Pattern Language“, eine auf Entwurfsmustern beruhende, offene Handlungsanleitung, die Menschen zur Gestaltung ihrer Umwelt befähigen und begeistern will, mit der sich Czech auseinandersetzte und deren deutsche Übersetzung er 1995 unter dem Titel „Eine Muster-Sprache“ herausgab.<sup>119</sup>

Das äußerst praxisbezogene, vorwiegend aber das Planungsstadium betreffende Buch versteht sich als „der Quellentext zum zeitlosen Bauen“<sup>120</sup> und ist Ergebnis von Alexanders langjähriger Beschäftigung mit dem komplexen Wesen des Bau- und Planungsprozesses.<sup>121</sup> Es versammelt eine Vielzahl sogenannter Entwurfs-

118 Czech 2003, S. 10

119 Alexander 2011.

120 Ebd., S. IX. Der Begriff „Quellentext“ – synonym für „Quellcode“ bzw. engl. „source code“ – verrät Alexanders Nähe zu Mathematik und Informatik, durch die seine Arbeit auch bedeutenden Einfluss auf das Feld der Systemtheorie nahm. Der Ausdruck „zeitloses Bauen“ bezieht sich auf den Band „The Timeless Way of Building“ (1979), der vorwiegend Handlungsanweisungen für die Praxis gibt und der mit „A Pattern Language“ ein gemeinsames Ganzes bildet. Zusammen mit „The Oregon Experiment“ (1975), der Publikation zu einem von Alexander geleiteten, gemeinschaftlichen Planungsprojekts am Campus der Universität Oregon, werden die Bücher gelegentlich auch als Trilogie vorgestellt.

121 Als entscheidende Vorarbeit gilt Alexanders wegweisende Dissertation „Notes on the Synthesis of Form“ von 1964, in der er den Entwurfsprozess als Arbeit an einem komplexen System widerstreitender Kräfte erkennt. Anhand einer Reihe logischer Kriterien und ihrer wechselseitigen Korrelationen illustriert er darin mitunter das einfache Problem der Gestaltung eines Staubsaugers: Einfachheit („simplicity“) – meint die Verwendung weniger unterschiedlicher Materialien zugunsten effizienterer Fertigung; Leistung („performance“) – bezeichnet die Material-

muster, deren Spektrum – wie der Untertitel „Städte – Gebäude – Konstruktion“ verrät –, vom größten Maßstab bis zum kleinsten reicht und als erweiterbar gilt. Die Muster beschreiben jeweils ein bestimmtes gestalterisches Problem und liefern zugleich den Kern seiner Lösung im Sinn eines einfach verständlichen, allgemeinen Prinzips.

Ein Beispiel im Maßstab von Gebäuden wäre Muster 106 – „Positiver Außenraum“.<sup>122</sup> Es beschreibt das Problem, dass nichtkonvexe, isoliert stehende Baukörper – seien sie kubisch oder nicht – negative Restflächen erzeugen, die mitunter schwer nutzbar sind.<sup>123</sup> Als Lösung sollten Baukörper so zueinander angeordnet werden, dass sie den sie umgebenden Außenraum erfassen und damit aufwerten. Auch durch Nischen und Ecken mehrschenkeliger Baukörper entstehen „positive Außenräume“ in Alexanders Sinn (ABB. 38).

Der Unterschied zu Typen oder einfachen Bauelementen besteht in der wechselseitigen Beziehung zwischen den Mustern: Sie greifen wie Zahnräder ineinander, bilden ein nicht-hierarchisches Beziehungsgeflecht, überlappen und ergänzen sich.<sup>124</sup> So ist die Muster-Sprache nicht als strenges Regelwerk zu verstehen, sondern als Angebot einer „*Struktur von Argumenten*“, wie Czech es nennt.<sup>125</sup> Die Argumentation folgt dabei meist tradierten Lösungsansätzen, orientiert sich also an dem, was sich bewährt hat, sie ist aber auch stark mit wissenschaftlichen, vorwiegend empirischen Erkenntnissen untermauert. Jedes Muster hat demnach auch hypothetischen Charakter, wie Alexander betont – manche davon haben größere Gültigkeit, andere wiederum geringere, keines aber ist absolut. Je nachdem, wer sich der Muster bedient und wo, also in welchem komplexen kulturellen und örtlichen Zusammenhang, wird ihre Anwendung unendlich viele, unterschiedliche Ergebnisse zeigen.

An Czechs Haus 9 beispielsweise lässt sich eine ganze Reihe von Alexanders Entwurfsmustern finden. Sein verschachteltes Volumen

qualität, die sich positiv auf die Funktionsweise auswirkt, der Forderung nach Einfachheit jedoch widerstrebt; Verbindung („jointing“) – bezieht sich auf die Qualität der Verbindung zwischen (unterschiedlichen) Materialien, die wiederum zur Leistung beitragen kann, die Wartung aber erschwert; und Wirtschaftlichkeit („economy“) – meint schließlich die Kosten, die bei größerer Einfachheit sinken, bei verbesserter Leistung und Verbindung aber jeweils steigen. All diese Aspekte stehen in wechselseitigem Verhältnis zueinander und Veränderungen des einen bringen Veränderungen des anderen mit sich. Im Fall der Anlage von Gebäuden oder gar Städten steigt die Komplexität ins selbst für Computer Unermessliche; daher schlägt Alexander vor, einzelne Problemstellungen zu Bündeln zusammenzufassen, die er in den „Notes“ zunächst noch als Diagramme bezeichnet und aus denen in weiterer Folge seine Patterns bzw. Entwurfsmuster werden. Vgl. Alexander 1964, S. 1-5.

122 Vgl. Alexander 2011, S. 588-564.

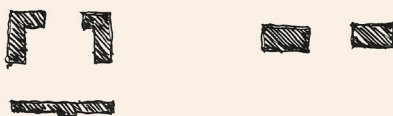
123 Laut Alexander unter anderem, weil sie gefühlsmäßig nur schwer erfassbar sind, etwa wegen eines zu weiten, unbegrenzten Horizontes, oder weil sie keinen Schutz vor Wind und Wetter oder Einblicken bieten.

124 Vgl. Alexander 1965.

125 Czechs Nachwort zu Alexander 2011, S. 1265.



*Gebäude, die negativen Restraum schaffen . . . Gebäude, die positiven Außenraum schaffen.*



*Diesen Raum kann man gefühlsmäßig erfassen: er ist deutlich – ein Ort . . . und er ist konvex. Dieser Raum ist vage, amorph, ein „Nichts“.*

38 – Christopher Alexander, diagrammatische Darstellungen samt Bildunterschriften zu Entwurfsmuster 106, „Positiver Außenraum“ (Auszug aus „A Pattern-Language“).

schafft gleich mehrere positive Außenräume im Sinn des oben genannten Musters 106: Sowohl an der Südseite mit den privaten Terrassen wie auch an der Nordseite mit der schützenden Eingangsnische. In Verbindung mit dieser befinden sich etwa die Muster 102 („Familie von Eingängen“), 112 („Zone vor dem Eingang“) oder 130 („Der Eingangsraum“). In den zwei Maisonnetten greifen um die Wendeltreppen die Muster 127 („Stufen der Intimität“), 133 („Die Stiege als Bühne“) und 194 („Fenster im Innern“) ineinander und schaffen ein differenziertes, beziehungsreiches Raumgefüge. Der räumlichen Qualität ebenso zuträglich sind die Muster 159: „Licht von zwei Seiten in jedem Raum“, womit natürliche Belichtung durch Fenster gemeint ist, sowie die Muster 190: „Verschiedene Raumhöhen“ und 222 „Niedrige Fensterbrüstung“.

Die vergleichende Auflistung könnte anhand einer Vielzahl von Czechs Bauten erstellt und noch lange fortgesetzt werden, und auch wenn er nicht alle Entwurfsmuster vorbehaltlos in seiner baulichen Praxis umsetzt, sind ihre Parallelen zu Alexanders theoretischem Ansatz deutlich erkennbar. Czech hat selbst auch auf Entsprechungen und Unterschiede zwischen diesem und jenen von Loos und Frank hingewiesen.<sup>126</sup> Die zwei wesentlichen Differenzen zwischen seiner Arbeit und jener Alexanders werden in KAPITEL IV.4 und KAPITEL V.3 erörtert.

126 Vgl. Czech 1984.

## II.5 Strenger Rationalismus von der Konsumption her gedacht?

Vor dem Hintergrund der bisherigen Betrachtungen lässt sich Czechs bauliche Praxis als zutiefst auf streng rationaler Argumentation beruhend charakterisieren, die in folgender seiner Aussagen auf den Punkt gebracht ist: *„Jeder Verzicht auf eine Überlegung bedeutet einen Qualitätsverlust.“*<sup>127</sup>

Von besonderer Bedeutung ist dieser Spruch hinsichtlich des Nutzerkomforts, der eine Hauptmotivation seiner Architektur darstellt. Neben der Bequemlichkeit als einem der höchsten Ziele in Czechs architektonischer Gestaltung hat sich der jeweilige Ort als maßgeblicher Einflussfaktor herausgestellt. Jeder seiner Entwürfe analysiert die konkrete örtliche Gegebenheit, bezieht sie in die gestalterische Argumentation ein und leitet die Bauform in starkem Maß davon ab.

Sowohl im Bezug zum Umgang mit dem jeweiligen Ort wie auch zur Schaffung des höchst möglichen Komforts erscheint Czechs methodischer Ansatz, sein Wille, nicht auf eine Überlegung zu verzichten, als eine Art strenger Rationalismus, dem Zweckmäßigkeit als hoher Wert gilt und der damit durchwegs in der Tradition des „Funktionalismus“ zu sehen ist – auch wenn die Ästhetik seiner Bauten mitunter wenig bis nichts mit jener des Neuen Bauens zu tun hat.

Angesichts Czechs Streben, den vielen widerstreitenden Interessen und Zwecken einer Bauaufgabe gerecht zu werden – sei es jenen der Bauherren an einer kostengünstigen Umsetzung (wie heute bei so gut wie jedem Vorhaben) oder an einer auffälligen Baugestalt (wie etwa beim Hotel Messe) sowie jenen der Nutzer an komfortablen Lösungen –, könnte dieser stark rationalistische Ansatz auch als Utilitarismus und seine baulichen Resultate überspitzt gesagt als bloße „Dienstleistungs-Architektur“ missverstanden werden.

Es fragt sich: Wo bleibt dabei der künstlerische Anspruch? Welches Kunstverständnis liegt Czechs so auf Zweckmäßigkeit bedachter Architektur zugrunde? Die Antworten darauf werden im nächsten Kapitel zu geben versucht, in dem deutlich wird, dass Czech sich auch in dieser Hinsicht an Adorno orientiert und an dessen Ansicht, über die ‚Sachlichkeit‘ – gemeint ist der in die Krise gekommene Funktionalismus bzw. die Neue Sachlichkeit, synonym für das Neue Bauen – wäre nur hinaus zu kommen, indem man ‚noch sachlicher‘ sei.<sup>128</sup>

127 Czech 1963, S. 57.

128 Adorno zit. nach Czech 1963, S. 56.

# III. Kunst/Gebrauchsgegenstand

Der dritte Abschnitt handelt von Czechs Position im Spannungsfeld der Architektur zwischen Kunstwerk und Gebrauchsgegenstand. Ohne jeglichen Anspruch auf Vollständigkeit wird eingangs ein kurzer geschichtlicher Abriss vom Wandel des Kunstbegriffs und seines architektur-spezifischen Gegensatzes zur Gebrauchstauglichkeit gegeben.

Von manchen hingenommen und als unlösbar betrachtet, von manchen auf die Spitze getrieben, versucht Czech zwischen den Gegensätzen der Architektur als Kunst einerseits und als Gebrauchsgegenstand andererseits zu vermitteln. Ziel des Abschnitts ist es, herauszustellen, welchen Standpunkt er in der Frage einnimmt, wie er ihn argumentiert, auf wen er sich beruft und wie sich die Lösung der Problematik in seiner Architektur niederschlägt.

Einmal mehr wird dabei ersichtlich gemacht, welchen Einfluss die philosophischen und kulturtheoretischen Ausführungen Theodor W. Adornos auf die Architekturtheorie Czechs haben. Ein Blick auf Ernst A. Plischkes (spät gefundene) Lösung der Problematik zeigt eine Parallele zu jener seines Schülers Czech – zumindest in der Bemühung, den Gegensatz zu überwinden, anstatt ihn einfach hinzunehmen.

Mit der abschließenden Behandlung der Fragen, wo Architektur als Kunst laut Czech an ihre Grenzen stößt und was sie ihm zufolge dennoch zu leisten vermag, wird zum nächsten Abschnitt und der Vertiefung in ein sich mit dem Begriffspaar Kunst/Gebrauchsgegenstand überschneidendes Themenfeld übergeleitet.

## III.1 Aberkennung eines alten Widerspruchs

### III.1.1 Vorgeschichte

In der Antike und im Mittelalter wurden mit dem Begriff Kunst bestimmte und auf konkrete Zwecke gerichtete Fertigkeiten bezeichnet.<sup>129</sup> Im Verlauf der Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts, in dem sich die bislang weitgehend selbstständigen und in ihrer Funktionsweise und Bedeutung noch klar voneinander unterschiedenen Einzelkünste durch die zunehmende Ordnung unter dieselben ästhetischen Gesetze allmählich zu einem größeren System wandelten und der Kunstbegriff damit zu einem Strukturbegriff wurde, kam

129 Zu den sieben freien Künsten des Mittelalters zählten Grammatik, Rhetorik, Dialektik bzw. Logik, Arithmetik, Geometrie, Musik und Astronomie; Daneben bestanden die praktischen Künste, zu denen die diversen Handwerke aber auch die bildenden Künste und die Architektur gehörten.

der Architektur eine Stellung zwischen zweckfreien und nützlichen Künsten zu.<sup>130</sup> Die in den darauffolgenden Ästhetikentwürfen festgeschriebene Vorstellung, dass sie durch Zwecke ‚verunreinigt‘ sei, hält sich zum Teil bis heute.

Mit dem Vorschreiten der Moderne zur Wende ins 20. Jahrhundert gewann der Begriff Zweckmäßigkeit – auch wenn seine genaue Definition meist ausblieb – zunehmend an Bedeutung. Ein Beispiel dafür ist Otto Wagners Leitspruch zur modernen Architektur „*Artis sola domina necessitas*“, wobei bekanntlich vor allem die Bequemlichkeit in der Nutzung und damit zeit- sowie raumökonomische Überlegungen den Zweck definierten, allerdings ohne dass dabei der Schönheitsanspruch aufgegeben wurde.

Für den jüngeren Adolf Loos wurde die Frage, ob Architektur nun autonome Kunst sei oder zweckdienlicher Gebrauchsgegenstand, zum Streitthema, das in seinen Polemiken gegen die formschöpferischen Ambitionen der Secession – allen voran gegen Josef Hoffmann – gipfelte. Architektur sei Handwerk, so Loos, und habe – abgesehen vom Denkmal und vom Grabmal – mit Kunst nichts zu schaffen:

Das kunstwerk will die menschen aus ihrer bequemlichkeit reißen. Das haus hat der bequemlichkeit zu dienen. Das kunstwerk ist revolutionär, das haus konservativ. Das kunstwerk weist der menschheit neue wege und denkt an die zukunft. Das haus denkt an die gegenwart. Der mensch liebt alles, was seiner bequemlichkeit dient. Er haßt alles, was ihn aus seiner gewonnenen und gesicherten position reißen will und belästigt. Und so liebt er das haus und haßt die kunst.<sup>131</sup>

Der Widerspruch von Loos' Behauptung zu seinem baulichen Werk ist evident, insbesondere in Anbetracht seines Hauses am Michaelerplatz, hat es doch wie kein anderes in jener Zeit die breite Öffentlichkeit ‚aus ihrer Bequemlichkeit gerissen‘, wie es seiner Auffassung nach nur ein Kunstwerk vermag. Wie Czech hervorhob, hatte sie vor allem polemischen Sinn.<sup>132</sup>

Der wiederum jüngere Josef Frank, der mit zeitlicher Distanz und deutlich gelassener auf die Debatte zurückblicken konnte, kam zu einem pragmatischeren Schluss:

130 Charles Batteux' Schrift „*Les beaux-arts réduits à un même principe*“ („Die schönen Künste zurückgeführt auf ein einheitliches Prinzip“) von 1747 zählte zu den ersten, mit der die Architektur in dieser Zwischenposition verortet wurde. Die ‚schönen Künste‘ (Malerei, Skulptur, Dichtung, Musik und Tanz) einerseits – im gesellschaftlichen Kontext als Legitimation der Macht absoluter Monarchen – sollen nach Batteux Empfindungen des Angenehmen auslösen und befördern, während die in dieser Hinsicht unterlegenen ‚mechanischen Künste‘ andererseits im Dienst bloßer Bedürfnisbefriedigung stünden. Dazwischen befindet sich die Architektur, die sich sowohl am Nutzen orientiere, als auch Gefallen auslösen könne (wie außerdem die Eloquenz).

131 Loos 1909, S. 101.

132 Vgl. Czech 1966.



Der Streit um das Haus als Gebrauchsgegenstand, was es bekanntlich nicht ist, und um das Haus als Kunstwerk, was es bekanntlich auch nicht ist, ist eine Ursache der heutigen Unklarheiten. Ich halte es für zwecklos, diese Frage endgültig [sic] entscheiden zu wollen.<sup>133</sup>

Franks Aussage, der eine differenzierte Auseinandersetzung mit der Fragestellung zugrunde liegt, steht im Zeichen einer allgemeinen Entwicklung: Ging es der ästhetischen Theorie vorangegangener Epochen noch darum, die Wesensmerkmale von Kunst herauszustellen, sie von Nicht-Kunst abzugrenzen und in eine allgemeine Systematik der Künste einzuordnen, verschob sich das Interesse im 20. Jahrhundert hin zur Frage nach der Funktion und Wirkungsweise der Kunst.

Im Feld der Architektur kam es im Zuge dieses thematischen Wandels zur radikalen Neuausrichtung. Wie in ABSCHNITT I erörtert, wurde Architektur im österreichischen Kontext von Hollerlein und seinen Nachfolgern als Reaktion auf die Unzulänglichkeiten der vorangegangenen Phase der Moderne für zwecklos erklärt. Czech wollte es trotz dieser allgemeinen Entwicklung nicht bei dem alten Widerspruch belassen und machte ihn zu einem weiteren Gegenstand seiner Betrachtungen.

### **III.1.2 Czechs Position zur Frage der Architektur zwischen Kunst und Gebrauchsgegenstand**

Bei seiner Auseinandersetzung mit dem Gegensatz der Architektur zwischen Kunst und Gebrauchsgegenstand und dem Versuch, diesen zu überwinden, orientiert sich Czech einmal mehr an den Überlegungen Adornos, insbesondere an dessen 1963 und 1966 in Wien vorgetragener Funktionalismuskritik.<sup>134</sup> Er bespricht beide Vorträge in seinen Textbeiträgen für „Die Furche“ und legt damit einen wesentlichen Grundstein seiner Architekturtheorie. In Anlehnung an die Einsichten Adornos erklärt er den Gegensatz zwischen ‚Zweckgebundenheit und Zweckfreiheit‘, zwischen ‚Handwerk und Phantasie‘ 1966 für falsch und sucht die Synthese in der Behauptung,

daß jenes Mehr, das Architektur über das „Arm-Zweckmäßige“ erhebt, nicht von Zwecken abtrennbar ist, daß auch das differenzierteste „Raumgefühl“ Zwecke zur Grundlage hat, daß jene Qualität eben

133 Frank 1981, S. 86.

134 1963 sprach Adorno im Rahmen der Wiener Festwochen (vom 11. bis 15. Juni) zum Thema „Die europäische Großstadt – Licht und Irrlicht“; 1966 auf Einladung der österreichischen Gesellschaft für Literatur, nachzuhören unter der URL: <https://www.mediathek.at/oesterreich-am-wort/suche/treffer/atom/01785F2A-1E2-0A857-00000BEC-01772EE2/pool/BWEB/> [12.04.2019].

Bei der Tonaufnahme handelt es sich um die wortgetreue Wiedergabe des 1965 in Berlin vorgelesenen und später unter gleichem Titel veröffentlichten Manuskriptes „Funktionalismus heute.“ Vgl. Adorno 1965.

durch Versenken der Phantasie in die Zwecke entsteht, nicht aber zur Zweckerfüllung von außen hinzutritt.<sup>135</sup>

In den Worten Adornos heißt das, das

Raumgefühl ist ineinander gewachsen mit den Zwecken; wo es in der Architektur sich bewährt als ein die Zweckmäßigkeit Übersteigendes, ist es zugleich den Zwecken immanent. [...] Architektonische Phantasie wäre demnach das Vermögen, durch die Zwecke den Raum zu artikulieren, sie Raum werden zu lassen; Formen nach Zwecken zu errichten. Umgekehrt kann der Raum und das Gefühl von ihm nur dann mehr sein als das arm Zweckmäßige, wo Phantasie in die Zweckmäßigkeit sich versenkt.<sup>136</sup>

Und weiter, worin auch ein „produktives“ Moment der Architektur zur Sprache kommt:

In produktivem Raumgefühl wird in weitem Maß der Zweck, gegenüber den Formkonstituenten, die der Architekt aus dem Raum schöpft, die Rolle des Inhalts übernehmen; durch den Zweck teilt die Spannung von Form und Inhalt, ohne die nichts Künstlerisches ist, gerade der zweckgebundenen Kunst sich mit.<sup>137</sup>

### III.1.3 Zwecke als Material der Architektur als Kunst

Diese philosophische Einsicht fand unmittelbar nach Adornos Vortrag 1963 ihren Niederschlag in Czechs Aufsatz „Neuere Sachlichkeit“, dessen Titel die Absicht verrät, die (ältere) „Neue Sachlichkeit“ – synonym für das Neue Bauen und den Funktionalismus – zu überwinden. Anstatt die von außen – d. h. nach Kant „willkürlich“ – an die Architektur herangetragenen Zwecke als Verunreinigung abzulehnen, erklärt Czech sie im Vergleich mit der Musiktheorie, Adornos Spezialgebiet, vielmehr zum eigentlichen Material seiner Kunst:

Wenn Schall in der Zeit das allgemeinste Material der Musik ist, so ist Funktion und Konstruktion im Raum das der Architektur. Und wie es die Sonderfälle der Stille und der schmerzenden Lautstärke gibt, so die der nicht berücksichtigten oder verhinderten „Funktion“.<sup>138</sup>

In einer jüngeren Aussage wiederholt er seine Synthese zwischen Zweckgebundenheit und Zweckfreiheit und die Entkräftung des oft auf Louis Sullivan zurückgeführten modernen Credos „*Form follows function*“. Architektur, so Czech,

135 Czech 1966.

136 Adorno 1965, S. 388.

137 Ebd. S. 389.

138 Czech 1963.

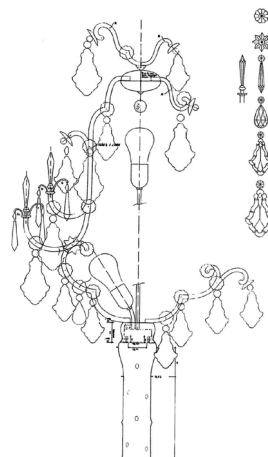
hat eben nicht bloß Baustoffe, Konstruktionen, Licht oder Raum zum Material, sondern zunächst und schließlich das lebendige Befinden und Verhalten von Menschen. „Funktion“ ist nicht etwas dem Entwurf Vorgegebenes, sondern sie wird durch ihn erst geschaffen.<sup>139</sup>

Was hat das nun für Czechs bauliche Praxis zu bedeuten? Welchen Niederschlag findet dieses „Versenken der Phantasie“ in seiner Architektur?

Die Fassade des Hotel Messe scheint einigen Spielraum dafür geboten zu haben: Klenzes Belagsmuster am Gebäudesockel etwa wurde in die Zwecke der Wiedererkennbarkeit und der Vermeidung von Vandalisierung versenkt. Czech besteht darauf, dass es sich bei dem Muster nicht um ein bloßes Ornament handelt, was er mit den genannten Entwurfsargumenten untermauert.<sup>140</sup> Mit dem Rückgriff auf Klenzes Fußbodenmuster der Münchner Glyptothek, das aufgrund seiner irritierenden Wirkung auf die Wahrnehmung zum Einsatz kam, entgeht er der Willkür subjektiver Formerfindung und bedient sich stattdessen am Formfundus der Architekturgeschichte. Auch die horizontale Fassadengliederung der Obergeschosse, deren Zweck in der Vermeidung einer ungünstigen Materialverwitterung liegt und die darüber hinaus der Forderung nach Wiedererkennbarkeit Rechnung trägt, kann als phantasievoller und dennoch schlüssiger Umgang mit einem Detailproblem erachtet werden.

Als illustratives Beispiel für das Versenken der Phantasie in die Zwecke erscheint Czechs Kristall-Kandelaber im ehemaligen Souterrainlokal des Palais Schwarzenberg (ABB. 39+40), den er selbst als Resultat seines methodischen Denkens bezeichnet – als „*von der Produktion her gedachtes*“, architektonisches Objekt.<sup>141</sup> Der Luster sei nicht nur „*Klischee von Eleganz*“, sondern auch eine von zwei klassischen Lösungen des besonders bei niedrig im Raum angebrachten Leuchtkörpern akut werdenden Problems der Blendung: Durch die Kristallkörper werden die Lichtpunkte vervielfacht und die Blendung damit verringert. Die zweite Lösung wäre die Verwendung von Mattglaskugeln, welche die Leuchtfläche vergrößern, wodurch wiederum die Leuchtdichte verringert wird. Da die Kristallkörperformen nach wie vor von der Industrie erzeugt wurden, schien nichts gegen ihre Verwendung zur Lösung des Problems der Blendung zu sprechen.<sup>142</sup> Als Industrieprodukte ergeben sie nach Czechs Auffassung trotz des historischen Ursprungs der Formen einen „modernen“ Einrichtungsgegenstand.

Der Grund, dass Czech sich für die Kristallglasvariante entschieden hat, kann im historischen Kontext, dem Bauen in einem barocken Palais aus der Zeit um 1700, gesehen werden. Im weniger



39+40 – Hermann Czech, „Souterrainlokal Palais Schwarzenberg“, 1982-1984, Foto und Detailzeichnung eines Kristallglas-Kandelabers.

*Lösung der Problematik der Blendung durch Verwendung von nach wie vor erhältlichen und mit modernen Mitteln erzeugten Kristallgläsern – weshalb es sich nach Czech keineswegs um einen „unmodernen“ Beleuchtungskörper handelt.*

139 Czech 2007.

140 Vgl. Czech in: Krasny 2008, S. 40.

141 Czech 2012, S. 98.

142 Vgl. Ebd.

prunkvollen Rahmen seiner nahezu zeitgleich erfolgten Lokalgestaltung des Restaurant Salzamt (1981-1983) hat er sich beim Versenken der Phantasie in denselben Zweck für Kandelaber mit Mattglaskugeln entschieden (ABB. 41+42).



41+42 – Herman Czech, „Restaurant Salzamt“, Wien, 1981-1983, Mattglaskugel-Kandelaber, Blick in den hinteren Gastraum und Detailaufnahme.

*Eine weitere Möglichkeit neben Kristallglas-Lustern, unangenehm blendende Lichtpunkte zu zerstreuen: Die Mattglaskugel.*

Und wie steht's diesbezüglich mit Haus 9 der Betonmustersiedlung? Der von Czech selbst formulierte und dabei erfüllte Anspruch, Dinge zu schaffen, ‚die nach nichts ausschauen‘, entspricht seiner Ansicht, dass nicht jeder Bau ein Meisterwerk der Architektur sein kann und muss.<sup>143</sup> Und dennoch lässt sich die Phantasie im Zusammenspiel der Volumina und des darin befindlichen Raumplanes erkennen, deren Verschachtelung eine kompakte innere Erschließung ermöglicht, schützende Nischen im Außenraum ergibt, weitläufige Ausblicke und kommunikationsfördernde innere Bezüge schafft und in Summe erheblich zum übergeordneten Ziel der Wohnlichkeit beiträgt.

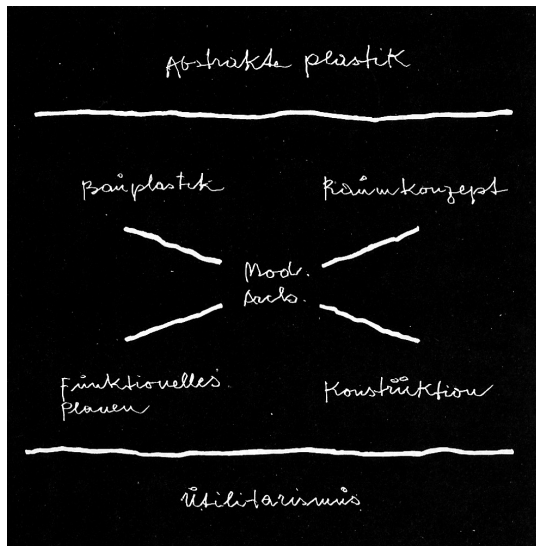
Vor diesem Hintergrund wird deutlich, dass Zweckmäßigkeit nicht einfach mit dem Gebrauchswert für den Nutzer gleichzusetzen ist und sich nicht einzig und allein durch den Anspruch an Komfort erklären lässt. Ziel und Zweck ist es etwa auch, dem Bauherrenwunsch nachzukommen und ein Gebäude mit markantem Erscheinungsbild zu schaffen, wie es die heutige Konsumkultur quasi fordert. Das Entscheidende an Czechs Entwürfen ist, dass das Ziel des Komforts jenes einer markanten Erscheinung nicht ausschließt. Ein auffällig gestaltetes Bauwerk muss nicht notwendigerweise haptische Druckstellen oder Stolpersteine aufweisen.

143 Vgl. Czech 1983/1, S.103-104.

### III.1.4 Ernst Anton Plischke und die Architektur zwischen abstrakter Plastik und Utilitarismus

Czechs differenzierter Umgang mit der Architektur als Kunst und Gebrauchsgegenstand lässt auch den Einfluss Ernst Anton Plischkes erkennen, zu und wegen dem er 1963 an die Akademie gewechselt war. Plischkes Bauten können dem Internationalen Stil zugeordnet werden – eines der wenigen in Österreich realisierten Beispiele davon ist sein 1930 geplantes und zwischen 1996 und 1997 unter der Leitung von Czech wiederhergestelltes Arbeitsamt Liesing. Der Ästhetik nach unterscheidet es sich zwar deutlich von den Bauten Czechs, gemeinsam ist ihnen jedoch die dahinter stehende Absicht, den Gegensatz zwischen Kunst und Gebrauchsgegenstand zu überwinden.

Plischke gelang eine Synthese erst gegen Ende seiner Architektenlaufbahn. „*Ein Leben mit Architektur*“ – wie der Titel seiner umfassenden Werkmonographie besagt – hat es gedauert, so Plischke, bis sich seine Gedanken zu der Problematik in Form eines „graph“ niedergeschlagen haben (ABB. 43).<sup>144</sup> Die schematische Darstellung verortet „moderne Architektur“ im Spannungsfeld zwischen den Polen „Bauplastik“ und „Raumkonzept“, sowie „Raumkonzept“ und „funktionellem Bauen“. „Abstrakte Plastik“ und „Utilitarismus“ bleiben als unakzeptable Extrempositionen außen vor, worin sich Plischkes Ablehnung utopischer Tendenzen der 1960er Jahre wie auch einer Orientierung an bloßer Notwendigkeit widerspiegeln.



43 – Ernst A. Plischke, „Graph“. *Moderne Architektur im Spannungsfeld von Bauplastik, Raumkonzept, funktionellem Planen und Konstruktion.*

144 Plischke 1989, S. 481.

### III.1.5 Grenzen der Architektur als Kunst?

Ist Czechs Architektur mit den geschilderten Beispielen vom „Versenken der Phantasie in die Zwecke“ nun schon hinreichend als Kunst erklärt? Wie steht er zur Frage der Architektur als Kunst, die auf gesellschaftlicher Ebene etwas erreichen will?

Wie sich in ABSCHNITT I zu den Fragen nach Übermut und Unterschätzung der Architektur herausgestellt hat, steht Czech mit seiner realistischen Einstellung einer revolutionären Baukunst, wie sie etwa Le Corbusier zu Beginn des 20. Jahrhunderts und die Vertreter der „visionären Architektur“ zu dessen Mitte propagierten, äußerst skeptisch gegenüber. Was ihr revolutionäres Potential betrifft, sieht er sie im Rahmen der herrschenden Machtverhältnisse nur beschränkt handlungsfähig und

immer mit einem konservativen Aspekt behaftet, weil sie sonst nicht realisiert werden würde. Ein Architekt kann sich nur die vereinfachte Formel vorhalten, daß man die Sachen nach der Revolution auch noch brauchen können soll.<sup>145</sup>

Revolutionäre Architektur könne es folglich nicht geben, „*das müßte ja eine Architektur sein, die zur Zerstörung auffordert. Und Architektur muß ja bezahlt werden.*“<sup>146</sup>

Der in ABSCHNITT I analysierten, dialektischen Vortragsweise Czechs entsprechend, folgt auf diese stark von Kostenpragmatismus geprägte Aussage die umgehende Relativierung: Obwohl sie nicht revolutionär sein könne, gesteht er der gebauten Architektur doch auch die bereits erwähnten „*emanzipatorischen Züge*“ zu, wenngleich nur mit einer gewissen Einschränkung,

sie kann sozusagen weiter sein als der Auftraggeber, aber nur eben insoweit, als das Gesamtvorhaben gesellschaftlich nicht nur geduldet, sondern auch gewollt ist.<sup>147</sup>

Das Hinausweisen über die Agenden der Auftraggeber erfolgt durch den bildhaften Charakter der Architektur, durch ihre visuelle Wahrnehmung, und führt zurück zu Czechs Absage an eine in dieser Hinsicht „*von der [visuellen] Konsumption her gedachten*“ Architektur und zur Kunstauffassung von Adorno und Horkheimer.

Sie verstehen Kunst nicht als bloße Belustigung oder Unterhaltung der Massen, sondern als gesellschaftliches Korrektiv; während die Erzeugnisse der Kulturindustrie ihnen als sinnentleerte Massenware die Wirklichkeit in einer erdrückenden Endlosschleife wiederholt, in der ‚alles mit Ähnlichkeit geschlagen‘ und kulturelle

145 Czech 1983/1, S. 104.

146 Ebd.

147 Ebd.

Differenz zur Monotonie eingegeben wird, vermag das Ideal einer autonomen, avancierten Kunst, die Wirklichkeit zu transzendieren und auf eine mögliche andere Welt hinzuweisen.

Der Philosoph Albrecht Wellmer hat Adorno in diesem Zusammenhang den Beinamen „*Anwalt des Nicht-Identischen*“ gegeben.<sup>148</sup> Vereinfacht gesagt unternimmt Kunst in diesem Sinn den Versuch, etwas Wahres über die Gesellschaft auszusagen, Kritik zu üben oder – in Loos' Worten, und darin zeigt sich die Tradition dieser Kunstauffassung – die Menschen aus ihrer Bequemlichkeit zu reißen.

Czech teilt diese Auffassung und sieht im Ansatz, Architektur von der visuellen Konsumption her zu denken, dem Entwurf ein vorgefasstes Bild, eine Stimmung oder Atmosphäre vorzusetzen, den „*Verzicht auf genuine Kommunikation*“.<sup>149</sup> Wie in ABSCHNITT II dargestellt, erachtet er diese Strategien der Kulturindustrie als moralisch verwerflich, da sie den Konsumenten als bloßes Mittel (zum Zweck seines Geldes) betrachten und damit auf ein niedrigeres Niveau stellen. In diesem Zusammenhang wirft Czech eine zentrale Frage seiner architekturtheoretischen Arbeit auf:

Kann Architektur diesem Adornoschen „Verblendungszusammenhang“ entkommen, ihn durchbrechen? [...] Lässt sich mit dem theoretischen Rüstzeug der differenzierten Moderne auch aus den unter Branding, Theming, Imageneering firmierenden Strategien ein kritisches Entwurfspotential gewinnen? Ist es selbst in solchem Zusammenhang möglich, den Rezipienten nicht als bloßes Mittel, sondern als Adressaten einer Wahrhaftigkeit und sei es einer zynischen, zu setzen?<sup>150</sup>

Die Frage zeugt von der Übereinstimmung Czechs mit der von Adorno und Horkheimer vertretenen Auffassung, dass Kunst durch ihre besondere Position am Rand der Gesellschaft nicht nur ein Urteil über diese zu fällen, sondern auch darüber hinaus zu weisen vermag. Neben der primären Absicht, höchstmöglichen Komfort zu schaffen, zielt Czech mit seiner Architektur auch darauf ab, sich den Mechanismen der Kulturindustrie nach Möglichkeit zu entziehen und auf einen höheren Sinn als jenen des bloßen Konsums zu transzendieren und – wenn schon keine endgültig wahre – so doch eine wahrhaftige Aussage mit ihr zu treffen.

Wie dies in Czechs Architektur vonstatten gehen könnte, wird im folgenden Abschnitt zum Themenpaar Manierismus/Partizipation untersucht.

148 Wellmer 2015, S135-164.

149 Czech 2012, S. 98-99.

150 Ebd., S. 99.





## IV. Manierismus/Partizipation

Die im vierten Abschnitt behandelten Begriffe Manierismus und Partizipation spielen seit den 1970er Jahren und bis heute eine zentrale Rolle in Czechs Arbeit.

Vom Wortstamm her wird unter Manierismus in der Kunst allgemein die Herausbildung einer „Maniera“ verstanden, die Ausschöpfung aller künstlerischen Möglichkeiten zugunsten eines eigenen Stils. Sein Hauptanliegen ist das Infrage-Stellen eines „klassisch“ gewordenen Kanons, der Bruch mit geltenden ästhetischen Normen. Der Ursprung dieses Grundzuges moderner Kunst liegt in der Renaissance und ist eng mit der Persönlichkeit des Künstlers und dessen Autonomie verbunden.

Unter Partizipation hingegen wird in der Architektur allgemein die Teilnahme der Nutzer am Bau- und/oder Planungsprozess verstanden. Als Mitbestimmung Außenstehender am Entwurfsprozess kann sie gerade im Vergleich mit dem Manierismus auch als Einschränkung der künstlerischen Autonomie begriffen werden.

Für Czech stellen Manierismus als Ausdruck einer autonomen Kunst einerseits und Partizipation als Beteiligung der Nutzer andererseits jedoch keinen Widerspruch dar: „*Die beiden Impulse – der „künstlerische“ und der „soziale“ – führen nur scheinbar auseinander.*“<sup>151</sup> So vertritt er in einer Reihe von Texten einen Manierismus, der auf einer Kultur der Partizipation beruht.<sup>152</sup> Wiederholt erhebt er in diesem Zusammenhang die merkwürdige Forderung, der „*wahre*“ Manierismus sei zu wichtig, um ihn den Manieristen zu überlassen.<sup>153</sup>

Vor diesem Hintergrund stellen sich die Fragen nach Czechs genauem Verständnis der beiden Begriffe, den theoretischen Grundlagen des von ihm behaupteten Zusammenhangs bzw. der versuchten Synthese sowie dem Niederschlag seiner Anschauungen in die bauliche Praxis.

### IV.1 Manierismus als Bruch mit der jeweils vorherrschenden ästhetischen Norm

In seinem Aufsatz „Manierismus und Partizipation“ aus dem Jahr 1977 bezeichnet Czech den Manierismus zunächst als eine reflektierte „*Haltung der Intellektualität, der Bewußtheit,*“ und weiter als einen „*Sinn für das Irreguläre, das Absurde, die jeweils aufgestellten*

151 Czech 1985/2.

152 Vgl. u. a. Czech 1977, S. 91; 1983/2, S. 93; 1995, S. 147.

153 Vgl. ebd.



Abb. 44 – Parmigianino, „Madonna mit dem langen Hals“, 1534-1540, Öl auf Holz.

Körperbau der Figuren und Bildkomposition brechen mit der bis dahin geltenden und nach Harmonie strebenden, ästhetischen Norm.

*Regeln Durchbrechende*.<sup>154</sup> Die Definition deckt sich mit den Eigenschaften der gleichnamigen Epoche der Kunstgeschichte. Hier wird mit Manierismus eine Hochphase der Renaissance bezeichnet, die im frühen 16. Jahrhundert in Italien als Übergang ins Barock beginnt und sich besonders durch den Anspruch der Subversion gültiger Regeln und das intensive Streben der Künstler nach Alleinstellungsmerkmalen auszeichnet.<sup>155</sup>

Ein Beispiel manieristischer Malerei ist Parmigianinos Gemälde „Die Madonna mit dem langen Hals“ (1534-1540, ABB. 44). Seine Eigenart besteht in den unnatürlich wirkenden Proportionen der dargestellten Figuren; nicht nur der Hals der Madonna scheint lang gezogen, auch ihre Finger und Beine – ihr ganzer Körper wirkt seltsam verkrümmt. Befremdlich lang gestreckt hat Parmigianino außerdem das Bein des Engels im linken Vordergrund, die Figur am rechten Bildrand und selbst die Säulen dahinter. Nicht zuletzt ist es die Bildkomposition, ein Übergewicht an Personen am linken Rand, die mit der Harmonie bricht, wie sie wenige Jahrzehnte zuvor noch als unantastbares Ideal galt.

Das Beispiel verdeutlicht die oberste Prämisse eines derart verstandenen Manierismus, nämlich das Vorhandensein einer allgemein gültigen ästhetischen Norm, eines künstlerischen Kanons. Gibt es diese nicht, gibt es auch keine Regel zu brechen.

#### IV.1.1 Schlüsselmomente „postmoderner“ Architektur

In der Architekturentwicklung des 20. Jahrhunderts steht der Begriff Manierismus im Zusammenhang mit der Abkehr von den ästhetischen Normen der dogmatischen Moderne – der Entstehung der sogenannten Postmoderne im Verlauf der 1960er, 70er und 80er Jahre.<sup>156</sup> Als kritische Reaktion auf den Purismus und die Tendenz zur Geschichtslosigkeit des Internationalen Stils sollte sich die Architektur wieder an lokalen Traditionen und historischen Bauformen orientieren.

<sup>154</sup> Czech 1977, S. 91.

<sup>155</sup> Es waren vor allem die Auswahl ausgefallener Themen und Eigenarten in der Darstellung, wodurch einzelne den jeweils gültigen Kanon zu brechen und sich von ihren Konkurrenten und der für viele unerreichbar scheinenden Meisterschaft einiger Vorgänger wie Michelangelo, Raffael oder Leonardo abzuheben versuchten. Vgl. Gombrich 2015, S. 361-363.

<sup>156</sup> Der Begriff wurde vom Architekturhistoriker Charles Jencks geprägt, der den Beginn der Postmoderne in seiner Publikation „The Language of Postmodern Architecture“ auf den Abbruch der modernistischen Problemsiedlung Pruitt Igoe, St. Louis, Missouri, 1972 zurückdatiert. Vgl. Jencks 1977. Der Dokumentarfilm „The Pruitt Igoe Myth“ (2011) von Chad und Jaime Friedrichs hat inzwischen anschaulich gemacht, dass es bei der Siedlung keineswegs bloß zu einem Versagen der – zugegeben – ziemlich öden Architektur kam, sondern dass die Probleme vor allem einer rassistisch motivierten Verwahrlosung des für die ärmere und vorwiegend afroamerikanische Bevölkerung aus dem Boden gestampften Viertels und seiner Bausubstanz durch die zuständigen Stellen geschuldet waren.



45 – Belgiojoso, Peressutti und Rogers, „Torre Velasca“, Mailand, 1956-1957.

*Gebaute Kritik der Moderne: Der Torre Velasca erinnert eher an Wehrtürme mittelalterlicher Städte Italiens denn an einen modernen Hochhausbau.*

Für den Historiker Heinrich Klotz ist der 1956/57 nach Plänen von Belgiojoso, Peressutti und Rogers in Mailand errichtete Torre Velasca eines der frühesten Bauwerke, das den Bruch mit der bislang gültigen Norm vollzieht. (ABB. 45).<sup>157</sup> Der massiv wirkende Baukörper, bestehend aus einem Schaft mit zahlreichen Bürogeschossen und einem darauf gesetzten, allseits auskragenden Aufbau aus Wohngeschossen, steht in krassem Gegensatz zu den für die Moderne exemplarisch gewordenen Hochhaustürmen von Mies van der Rohe und ihrer typischen Stahl-Glas-Ästhetik, beispielsweise den Lake Shore Drive Apartments in Chicago (1951; ABB. 46) oder dem Seagram Building in New York (1958; ABB. 47). Die außen an der durchfensterten Fassade entlang geführten und unter den Wohngeschossen wie Konsolen nach vorne kippenden Stützpfeiler des Torre Velasca, sein gigantisches Walmdach und dessen schornsteinartige Aufbauten scheinen vielmehr von mittelalterlichen Fortifikationsanlagen oder dem Florentiner Palazzo Vecchio (ABB. 48) inspiriert.<sup>158</sup>

157 Vgl. Klotz 1985, S. 105-108. (Klotz spricht darin vom 10. CIAM, tatsächlich war es bereits der 11. Kongress. Vgl. Newman 1961.)

158 Die Präsentation des Turmes am elften CIAM 1959 in Otterlo führte daher zum Eklat zwischen den Befürwortern und Gegnern einer neuen Sprache in der Architektur, in weiterer Folge zur Auflösung des Kongresses und stellt für Klotz somit ein Initialmoment der postmodernen Bewegung dar.



46+47 – Mies van der Rohe, „Lake Shore Drive Apartments“, Chicago 1948-1951 und „Seagram Building“, New York 1954-1958.

*Puristische Türme aus Stahl und Glas als Sinnbild moderner und Feindbild postmoderner Architektur.*



1034, in FIRENZE, Palazzo Vecchio, architettura di Arnolfo di Cambio, (ca. 1298-1300). (Edizioni Drago)

48 – „Palazzo Vecchio/Palazzo della Signoria“, Florenz, ca. 1300-1315.

Als wesentlicher Impulsgeber dieses ästhetischen Wandels gilt auch Robert Venturi und dessen 1966 erstveröffentlichte Studie „Complexity and Contradiction in Architecture“. Im Eingangskapitel, das er als „*behtsames Manifest*“ bezeichnet, erklärte er in deutlicher Opposition zur vorangegangenen Ausprägung der Moderne, er

mag eine teilweise kompromißlerische Architektur mehr als eine ‚puristische‘, [...] eine in sich widersprüchliche und zweideutige mehr als eine direkte und klare. Ich ziehe eine vermurkste Lebendigkeit einer langweiligen Einheitlichkeit vor.<sup>159</sup>

Prinzipien wie Abstraktion, Purismus, klare, eindeutige Bauformen – glatte Flächen und flache Dächer als Sinnbilder moderner Architektur – werden darin radikal in Frage gestellt und von der Forderung nach einer „*beziehungsreichen Architektur*“ begleitet. Als Vorbilder für eine solche zieht er vor allem von Widersprüchlichkeit und Komplexität geprägte Bauten der Renaissance und des Barock heran, aber auch spätere Werke von Le Corbusier und Aalto, zumal diese, wie Venturi anmerkt, einem strengen Purismus im Lauf ihres Schaffens den Rücken zugekehrt hatten und sich selbst für eine vielfältige und beziehungsreiche Architektur einsetzten.<sup>160</sup> Für Klotz war mit Venturis Publikation und zeitgleich entstandenen Projekten der „*Durchbruch der Postmoderne*“ erreicht.<sup>161</sup>

1980 verkündete Paolo Portoghesi als Kurator der ersten Architekturbiennale schließlich das „*Ende der Prohibition*“, also den Fall einer von Geschichtslosigkeit und Universalismus geprägten modernen Ästhetik, und leitete damit den Höhepunkt der Postmoderne ein.<sup>162</sup> Mit dieser endgültigen Absage an die ästhetischen Dogmen der Moderne war der Bruch vollzogen und der Weg in einen neuen ‚Stilpluralismus‘ bereitet, der bis heute andauert und oft zu nicht mehr als zu formaler Willkür führte.

#### IV.1.2 Historische Ironie

Czechs Karriere verläuft parallel zu dieser Entwicklung und auch er steht (bereits vom Standpunkt seiner Vorbilder Loos und Frank geprägt) der Moderne kritisch gegenüber. Der allgemeinen Entwicklung der Postmoderne entsprechend erlangt der Begriff Manierismus (eben als Bruch mit den ästhetischen Normen der Moderne) in dieser Zeit große Bedeutung in seinem Schaffen – und in engem Zusammenhang damit auch die Begriffe Ironie und Zitat.<sup>163</sup> Zu zentralen Themen seiner Architektur machte er diese 1973 in

159 Venturi 1978, S. 23-24.

160 Vgl. ebd., S. 28.

161 Klotz 1985, S. 147.

162 Vgl. Portoghesi 1980.

163 Vgl. Czech 1985/2.

seinem Aufsatz „Zur Abwechslung“, in dem er sich eine verbindliche Kunst als Ziel setzt und das „Zitat“ zum Mittel der „historischen Ironie“ erklärt:

Man kann an der Lichtfarbe drehen, aber wenn die Fleischfarbe nicht mehr normal erscheint, wird es plötzlich interessanter. [...] Aus dem Material ist die angestrebte Verbindlichkeit [der Kunst und Architektur] nicht zu gewinnen – die Begründung muß aus der Individualität kommen. Diese reagiert mit Ironie; vielleicht aus einer Unsicherheit, gerade weil ihre Motive nicht bestimmt genug sind. Das Mittel der historischen Ironie ist das Zitat.<sup>164</sup>



49 – Jacopo da Pontormo, „Grablegung Christi“, Florenz, um 1528.

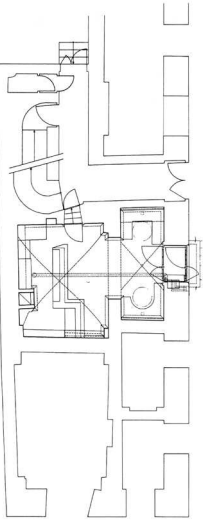
*Changierende Mischfarben tragen maßgeblich zur manieristischen Eigenart des Bildes und zum Bruch mit dem gängigen Kanon bei.*

Die zunächst kryptische Passage über die unnatürliche Fleischfarbe könnte als indirekte Bezugnahme auf die manieristische Renaissance-malerei verstanden werden – nicht auf Parmigianinos Madonna, aber auf Jacopo Pontormos „Grablegung Christi“, einem bedeutenden Werk des Florentiner Manierismus (ABB. 49). Der

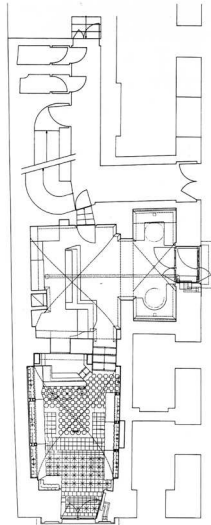
164 Czech 1973, S. 77.

subversive Charakter des Gemäldes besteht mitunter in den geradezu ungesund wirkenden Hautfarben der dargestellten Figuren, an denen eben „die Fleischfarbe nicht mehr normal erscheint“.

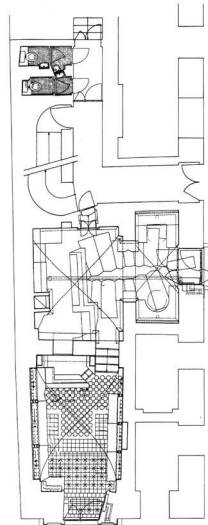
Historische Ironie in Form von baulichen Zitaten (und in unterschiedlichen Intensitätsgraden) zieht sich durch eine ganze Reihe von Czechs Bauten. Zeitnah zu ihrer Thematisierung in der Theorie und besonders augenscheinlich etwa im Kleinen Café am Franziskanerplatz, dessen heutiger Umfang sich aus der mehrmaligen Erweiterung der ursprünglichen Gestaltung von 1970 ergab. Diese war zunächst lediglich von der auf den Platz führenden Seitengasse zugänglich und belief sich im Wesentlichen auf den Einbau zweier Sitznischen seitlich der Eingangstüre sowie einer Bar (ABB. 50).



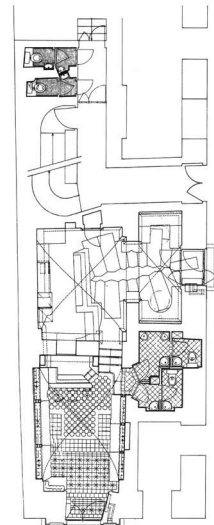
Kleines Café I 1970. Jedes der Erdgesch.-Lokale des 16. Jahrhunderts hat in der Regel eine einzige Öffnung – zugleich Tür und Fenster.



Die Erweiterung zum Kleinen Café II verbindet die beiden großen Lokale, 1973–1974



Fußboden im ersten Raum, 1977



Die Erweiterung um das angeschlossene WC fügt eines der kleinen Lokale hinzu, eliminiert allerdings ein Gassenportal, 1985

50 – Hermann Czech, „Kleines Cafe“, 1970-1974, Grundrisse der der nach und nach realisierten Ausbaustufen.



51 – Hermann Czech, „Kleines Cafe I“, 1970, verspiegelte Sitznische mit Gesimsprofil.

*Das Gebälk als Zitat galt nicht nur zur Provokation, sondern auch um die Nische räumlich zu fassen und die durch den Spiegel erreichte Illusion eines Raumkontinuums zu verstärken.*

Zentrale gestalterische Eingriffe waren außerdem die optische Erweiterung der beengten Räumlichkeiten durch die Anbringung von Spiegeln an den Rückwänden der beiden Sitznischen sowie die Anbringung eines von der Eingangstüre durch die Sitznischen bis in den Bereich der Bar verlaufenden Gesims-Profiles (ABB. 51) – einst eine heftige Provokation für Vertreter der puristischen Moderne.

Das Profil erklärt sich laut Czech aus der Überlegung, die Illusion der Spiegel zu verstärken und die Wirkung von Wandöffnungen zu erzielen; anstatt etwa durch eine einfache Holzleiste (oder gar nicht) sollten die Spiegel daher an ihrer Oberseite durch eine Art Gebälk gefasst werden.<sup>165</sup> In der Argumentation bzw. der Entscheidungsreihe kommt also die Wahl des Gesims-Profiles nach jener des Doppelspiegel-Effekts, woraus sich die innere Schlüssigkeit des Eingriffs ergibt. Ein nicht-profilirtes, „puristisches“ Gebälk hätte freilich ebenso zur Verstärkung der Raumillusion beigetragen, nicht aber den selben kritisch-manieristischen Gehalt gehabt.

Anstelle eines Profils von Palladio entschied sich Czech mit folgender Begründung für eines von Alberti:

Ein in Stein gedachtes Profil aus Holz nachzubilden erzeugt bereits eine Wirkung von Ironie, sodass das zunächst vorgesehene Palladio-Profil mit seinen bereits enthaltenen manieristischen Verformungen einen bühenbildähnlichen Effekt hervorgerufen hätte.<sup>166</sup>

Der ironische Gehalt des Details liegt für Czech also im Materialwechsel; er kann aber auch in der Kontextverschiebung gesehen werden – in der Anbringung des Renaissance-Profiles in vergleichsweise geringer Höhe unter den Gewölben eines Barockhauses. Im Hinblick auf Elemente der klassischen Architektur erwähnt Czech auch deren „*Fähigkeit der Maßstabsverschiebung*“ als Auslöser einer ironischen Wirkung:

<sup>165</sup> Czech 2016, S. 48.

<sup>166</sup> Czech (1970) zit. nach Kuß 2014, S. 177. Vgl. auch Czech 2016, S. 48.



Die große und die kleine Dimension, zunächst sprachlos als bloßes Ergebnis der Beschränkung, treten in ambivalenten Bezug zu Bedeutungen: Das Große kann ironisch, das Kleine würdevoll werden.<sup>167</sup>

Eine durch Materialwechsel provozierte historische Ironie zeigt sich auch in der nachträglich erfolgten Ergänzung des ursprünglichen Eingangs, der von einem ebenfalls in Holz ausgeführten Gesims mit Zahnschnittfries bekrönt ist (ABB. 52). Dass Czech darin den Rollladenkasten integrierte, vermag das Maß an Ironie zusätzlich zu steigern.

Wie eingangs erwähnt, kann sich der so verstandene Manierismus nur im Bezug auf einen ästhetischen Wertekanon entfalten, den er in Frage stellen will. Im Pluralismus der Gegenwart, der aus der postmodernen Entwicklung hervorging, hat das historische Zitat sein kritisches Potential zu einem großen Teil verloren, was Czech auch einräumt:

Wenn heute die Errungenschaft der Wiederverwendung von Versatzstücken in der Architektur nur noch „angewandt“ wird, ohne dass es einen kritischen Bezug gibt – einen, wie ich damals fand, notwendigen Bezug –, verliert diese Vorgehensweise ihre Schärfe. Sie wird oberflächlich. Während also in den siebziger Jahren die Verwendung eines Gesimsprofils nach Alberti für manche Berufskollegen regelrecht provokativ war, ist es das heute eben nicht mehr.<sup>168</sup>

Wie sich etwa am Hotel Messe und dessen von Klenze entlehntem Sockelmuster sowie seiner auf Loos' Projekt für Josephine Baker verweisende Streifenfassade gezeigt hat, baut Czech historische Zitate dennoch auch in Projekten der jüngeren Vergangenheit ein. Als bloß „angewandt“ will er die Versatzstücke wegen ihrer hier bereits erörterten Entwurfsgedanken nicht verstanden wissen. Und dass sie im fortgeschrittenen zeitlichen Bezug ihr kritisches Potential eingebüßt haben mögen, bedeutet nicht, dass sie jeder Ironie entbehren, die etwa in der Anwendung eines Fußbodenmusters an der Wand gesehen werden kann (als wäre es zum „An-der-Wand-hochgehen“), oder im Materialwechsel von den Streifen geschichteten Mauerwerks hin zu tektonisch gänzlich anders gefügten Wellblechbahnen.

Einmal mehr verdeutlichen die Beispiele auch, dass sich die baulichen Zitate ohne besondere Kenntnis der Architekturgeschichte oder entsprechende Erklärung mitunter nur schwer erkennen lassen und die Aufmerksamkeit einer ‚interessierten Leserschaft‘ erfordern.

<sup>167</sup> Czech 1985/3, S. 113

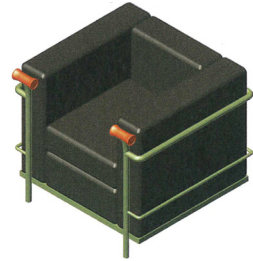
<sup>168</sup> Czech 2016, S. 56.

Die approbierte gedruckte Originalversion dieser Dip  
The approved original version of this thesis is available at  
162 – Hermann Czech, „Kleines  
Cafe I“, 1971, (ehemaliger Haupt- und  
zunehmender) Seiteneingang.  
Ironie der Gegenwartskultur: In das  
Gesims über der Eingangstür ist ein  
wenig historischer Rollladen integriert.





53 – Le Corbusier, „LC2 – Fauteuil Grand confort petit modèle“, 1928.  
*Der unangefochtene Design-Klassiker steht sinnbildlich für den „modernen“ Formenkanon und ziert heute als schickes Accessoire so manches Hochglanzmagazin.*



54 – Hermann Czech, „Fauteuil ‚Messehotel‘“ [Adaptierung/Überformung des Fauteuil Grand confort von Le Corbusier], Wien, 2005, Rendering.  
*Mit roten Holzgriffen versehen und pistaziengrün beschichtetem Stahlrohrgestell nimmt Czechs Möbel gegenüber der naiven und klischeehaften Verwendung des Originals als Ausdruck von ‚Modernität‘ eine kritisch-ironische Stellung ein.*

Deutlich provokativer als die Zitate an der Fassade zeigt sich der Manierismus am Hotel Messe hingegen an einem Detail der Innenausstattung, Czechs Nachbau eines LC2, des zum Design-Klassiker gewordenen „Fauteuils Grand Confort“ von Le Corbusier aus 1928 (ABB. 53).<sup>169</sup>

Mit zwei wesentlichen Eingriffen unterzog Czech das bekannte Polstermöbel einer manieristischen Überarbeitung: Zum einen verpasste er dem üblicherweise verchromten Formrohrrahmen – dem von ehemals neuen Fertigungstechniken herrührenden Sinnbild moderner Ästhetik – einen pistaziengrünen Anstrich, wodurch er das Kanonische des Klassikers in Frage stellte und gleich das Murren der Feuilletonkritik auf den Plan rief.<sup>170</sup> Zum anderen fügte er dem Fauteuil an den vorderen Enden der Armlehnen jeweils einen roten Holzgriff an und verwies damit auf unsere alternde Gesellschaft und das nicht übermäßig populäre Thema entsprechender altengerechter Gestaltung (ABB. 54).

169 Czechs Abwandlung des Möbels ist heute aufgrund eines Urheberrechtsstreits nicht mehr in Verwendung. Vgl. u. a. Czech 2016, S. 57.

170 „Das Original mag schön sein, doch wenn man das Rohrgestell eines so berühmten Polstermöbels in Pistazieneis-Farbe taucht, kann ganz einfach nichts Gutes dabei herauskommen.“ Wojciech Czaja, in: Der Standard, Vgl. URL: <https://derstandard.at/2121570/Kein-grosses-weisses-Rauschen> [05.05.2019].



Die Fauteuils wurden von den Hotelbetreibern längst durch neue (und weniger anstößige) Sessel ersetzt und sind daher nicht mehr zu besichtigen; das Foto eines ähnlichen Modells, das Czech bereits im Jahr 2000 für die Züricher Versicherung Swiss Re und noch verchromt anstatt beschichtet anfertigen ließ, zeigt den roten Holzgriff im Detail (ABB. 55).

Die Veränderungen des Fauteuils für das Messehotel stellen einen bewussten Widerspruch zum Entwurf von Le Corbusier und seiner das verchromte Stahlrohrgestell betreffenden Materialideologie dar, die durch Czechs „berührungsfreundlichen Griff aus Holz“ relativiert wird. „Gegenüber der naiven und klischeehaften heutigen Verwendung des Originals als Ausdruck von ‚Modernität‘ nimmt der Entwurf allerdings eine kritisch-ironische Stellung ein.“<sup>171</sup>

Wie schon das blaue Gesims mit integriertem Rollladen über dem Seiteneingang des Kleinen Café zeigt Czechs Variante des LC2, dass sein Manierismus und die damit einhergehende Ironie nicht nur in der Verwendung historischer Zitate bestehen, sondern auch – und besonders, nach verändertem zeitlichen Bezug zur Moderne, dem „Ende der Prohibition“ – im Umgang mit Phänomenen der Gegenwartskultur.

#### IV.1.3 Ironie der Gegenwartskultur

Wie die Verwendung historischer Versatzstücke zieht sich auch diese Art der Ironie durch etliche von Czechs Bauten. Im bereits erwähnten Souterrainlokal des Palais Schwarzenberg ist es beispielsweise der Umgang mit den erforderlichen Haustechnikanlagen. Anstatt die Lüftungsgitter zur Frischlufteinbringung in den vermeintlich barock anmutenden Speiseräumen farblich an die blauen Stoffbezüge der Wände anzupassen oder anderenorts „versteckt“ anzubringen, hebt er sie in sattem Rot und durch einen für das Barock typischen ovalen Rahmen von der Wand ab (ABB. 56). Dass die rechteckigen Gitter knapp nicht in das Oval passen und es an ihren vier Ecken leicht einschneiden, könnte als ironische Schilderung der Schwierigkeit gelesen werden, Räumlichkeiten eines barocken Palais auf technisch und damit auch baurechtlich neuesten Stand zu bringen. Nicht zufällig macht die dunkle Fassungsleiste des hier cremefarbenen Wandbezuges auch einen „Bogen“ um die Elektroinstallationen seitlich der Türe (ABB. 57).

Im Zeichen dieses Zugangs steht auch der von Christian Ludwig Attersee gestaltete Teppichboden in einem der Speisezimmer mit seinem im wahren Wortsinn ironisch kritischen Unterton: Der graue Hintergrund der bunten, sich wiederholenden Motive entspricht der normativ festgelegten Farbe für „Normschmutz“.<sup>172</sup>

171 Czech 2008, zit. nach Kufß 2018, S. 387.

172 Vgl. A&U Nr. 554, S. 63.



56 – Hermann Czech, „Souterrainlokal Palais Schwarzenberg“, Lüftungsgitter in einem der Speiseräume.

*Die „moderne“ Lüftungsanlage scheint mit der an den Bestand angelehnten, barocken Ovalform zu konkurrieren.*



57 – Hermann Czech, „Souterrainlokal Palais Schwarzenberg“, Elektroinstallationen.

*Anstatt Schalter und Steckdosen möglichst unauffällig auszubilden, werden sie durch „reagierende“ Friese ironisch hervorgehoben.*

Der Grundton des Teppichbodens, mehr noch aber die sonderbaren Haustechnikeinbauten sind für ein Restaurant der gehobenen Klasse durchaus irritierende Details. Margit Ulama bemerkt als solches auch den Einblick, den der ehemalige Besucher nach dem Eintreten in die Eingangshalle durch ein kleines elliptisches Fenster direkt auf die hell erleuchteten Gewölbe und technischen Anlagen der nebenan gelegenen Küche hatte. Ulama zufolge ergab sich die Irritation aus der funktionellen Überlegung, Foyer und Hauptküche nebeneinander zu positionieren sowie Czechs Anspruch, die Zeitschicht des Barock – das elliptische Fenster – zu erhalten.<sup>173</sup>

Vor dem Hintergrund dieser Details lässt sich Czechs Architektur in die Strömung der Postmoderne einordnen. Davon zeugt auch die Parallele zu Venturi, der in „Complexity and Contradiction in Architecture“ bereits 1966 nach einem „Sinn für Ironie“ in der Architektur verlangt.

Eine „ironische Verwendung von Stilelementen“, so Venturi, „reflektiert auf die tatsächlichen historischen Bedingungen unserer Architektur und ihre Stellung innerhalb unserer Kultur.“<sup>174</sup> Angesichts der Herausforderungen eines rechtlich und technisch immer komplexer werdenden Metiers und der damit einhergehenden, „relativen Bedeutungslosigkeit“ der Architekten sieht er im Mittel der Ironie eine kritisch-reflektierte Möglichkeit künstlerischen Ausdrucks:

173 Vgl. Ulama 1995, S. 43.

174 Venturi 2013, S. 67.



58 – Robert Venturi u. John Rauch, „Guild House“, Philadelphia, 1960-1963.

Der Architekt, der sich als Kombinator bedeutungsvoller alter Klischees [...] innerhalb neuer Zusammenhänge bekennt und dies als Bedingung seiner Wirkungsmöglichkeit in einer Gesellschaft begreift, die alle ihre Anstrengungen, ihren Reichtum und ihre gekonnten technischen Problemlösungen auf anderes richtet, kann indirekt und mit Ironie etwas Wahres über die verkehrte Wertordnung dieser Gesellschaft aussagen.<sup>175</sup>

Ein Beispiel für den ironischen Umgang Venturis und seiner Partner mit Phänomenen der Populärkultur ist das Guild House, ein Seniorenwohnheim in Philadelphia (1960-1963; Abb. 58), und ihr Entwurf der hauseigenen Fernsehantenne, der allerdings nicht gänzlich nach ihren Vorstellungen realisiert wurde. Sie sollte mittig über dem breiten Bogen der Hauptfassade sitzen, der Loggia des Gemeinschaftsraumes bzw. dem typischen „Fernsehzimmer“, nach der ursprünglichen Idee mit goldener Beschichtung, und damit als kritisch-ironisches Statement zum Umgang der Gesellschaft mit Alten verstanden werden.<sup>176</sup>

Czech bezieht sich weder in seiner Theorie direkt auf Venturi, noch gibt es große Ähnlichkeiten im baulichen Ausdruck ihrer Architektur. In ihren Ansätzen spiegelt sich jedoch eine Gemeinsamkeit im Kunstverständnis und in ihrer Motivation, nämlich *„etwas Wahres über die verkehrte Werteordnung dieser Gesellschaft“* auszusa-gen. Der Ausspruch Venturis erinnert klar an Czechs Ablehnung einer *„von der Konsumption her gedachten Architektur“* als *„Verzicht auf genuine Kommunikation“* und damit als vergebene Möglichkeit, *„den Rezipienten [...] als Adressaten einer Wahrhaftigkeit, und sei es einer zynischen, zu setzen“*.<sup>177</sup>

#### IV.1.4 Abgrenzung zur Postmoderne

Czech sollte aufgrund dieser klaren Parallele aber nicht als Vertreter der Postmoderne verkannt werden. Einerseits hat er sich zu Recht stets gegen die Einordnung gewehrt, weil sie nicht von Belang ist: Eine Argumentation für oder gegen eine „Postmoderne“ sei unerheblich, da sie nicht das konkrete Entwurfsdenken treffe, und stelle für Kritik und Selbstkritik keinen Ausweg vor der Unterscheidung zwischen guter und schlechter Architektur dar.<sup>178</sup> Indem er sich andererseits Adolf Loos zum Vorbild nahm, der dem Neuen Bauen überaus kritisch gegenüber stand, und bereits als Vorreiter einer differenzierten Moderne gesehen werden kann sowie auch Josef Frank, befasste er sich bereits früh mit einer Architektur, welche die später der „Postmoderne“ zugeschriebenen und zuerst von Venturi geforderten Kriterien wie beispielsweise Beziehungsreichtum, Widersprüchlichkeit und Ironie immer erfüllte.

<sup>175</sup> Ebd., S. 67-68.

<sup>176</sup> Vgl. ebd., Projektbeschreibung S. 182-186.

<sup>177</sup> Czech 2012, S. 99.

<sup>178</sup> Vgl. Czech 1985/2.

In ihren Studien über Loos' Haus am Michaelerplatz (ABB. 59) während der 1960er Jahre haben Czech und Mistelbauer diese Eigenschaften herausgestellt. Die von den Autoren als eines der vier Hauptmerkmale des Hauses aufgezeigte „*Antinomie von Ganzem und Addiertem*“ – daneben sind es die glatte Fläche als Lösung der durch die Secession aufgeworfenen Stilproblematik, die Tradition des großstädtischen Geschäftshauses und die Faszination für die Antike – zielt darauf ab.<sup>179</sup>

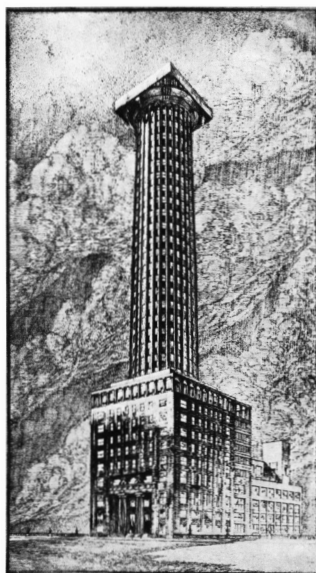
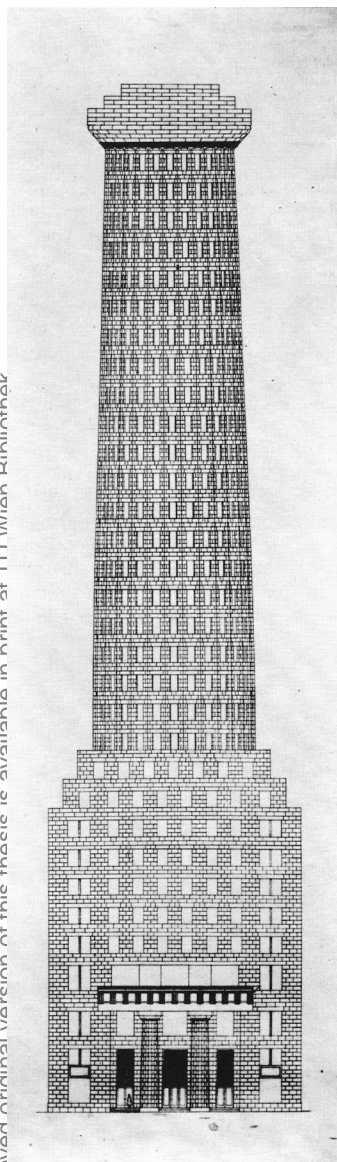
Exemplarisch für Loos' Begeisterung für die Antike sei das in seinen monumentalen Entwürfen stets wiederkehrende Motiv der Säule. So entfalte das Haus am Michaelerplatz seine repräsentative Wirkung vor allem durch die statisch unwirksam in die Eingangsgloggia eingestellten Säulen toskanischer Ordnung und ihren bedeutungsvollen historischen Bezug; in seinem Entwurf für „The Chicago Tribune“ aus 1922 gab er gleich einem ganzen Hochhaus die Form einer griechisch-dorischen Säule (ABB. 60+61).<sup>180</sup>

179 Vgl. Czech/Mistelbauer 1984.

180 Vgl. ebd., S. 109.



59 – Adolf Loos, „Haus am Michaelerplatz“, Wien, 1912, Frontalansicht der Hauptfassade.



60+61 – Adolf Loos, Hochhausentwurf „The Chicago Tribune“, Aufriss, 1922; Perspektivzeichnung, 1923.

Während das Hochhaus als Schaft einer dorischen Säule auf einem mehrere Geschosse hohen Postament ruht, liegen die Postamente des Eingangsportals auf unübliche Weise über dem Architrav.

Unter der Antinomie von Ganzem und Addiertem verstehen Czech und Mistelbauer die eigenwillige Kombination dieser und anderer Elemente bei Loos, die ihre besondere Wirkung in ihrer isolierten Anwendung entfalten und damit im Gegensatz zu bloßen Stilkopien stehen.<sup>181</sup> Gemeint sind damit etwa die nicht wie üblich unterhalb, sondern über den Säulen am Gebälk ruhenden Postamente, welche am „Geschäftsportal Spitz“ in der Kärntnerstraße 1919 ebenfalls zur Anwendung kamen (ABB. 62) und die auch am Eingang des Chicago Tribune Towers zu erkennen sind. Außerdem das „Gebälk“ des Hauptportals, das durch Form, Material und seitliche Ausführung eher das Bild eines eingespannten Eisenträgers hervorruft, als das eines tatsächlichen Gebälks (ABB. 63); oder die im Vergleich mit jenen der Eingangshalle etwas kleineren Säulen der Seitenfassaden – eingestellt in die Fensteröffnungen des Mezzanins bzw. der Mezzaninalerie und mit bay-windows kombiniert, einem Element mittelalterlicher Architektur aus England.<sup>182</sup> Nicht zuletzt ist es die Gliederung des Hauses in einen reich mit Cipollino-Marmor verkleideten Sockel und einen glatt verputzten Oberbau, mit ihren voneinander abweichenden Fensterachsen, welche die Antinomie von Ganzem und Addiertem fassbar macht.

Auch darin, und nicht bloß in der „nackten“ Fassade bestehe das kritische Potential des Hauses. „Weniger aus Funktion und Konstruktion als aus einem geistigen Wollen ist dieses Werk zu verstehen. Nur darum traf es den Nerv einer Stadt und ihrer Kultur“, so die Autoren

181 Vgl. ebd.

182 Vgl. ebd., S. 108-109.

im Schlusswort ihrer Studie.<sup>183</sup> In etlichen späteren Texten und bis heute erklärt Czech die Fassade des Loos-Hauses als beispielhaften Ort der „Gedankenproduktion“ sowie als Sinn- und Vorbild seines eigenen, „produktiven“ Entwurfsansatzes.<sup>184</sup>

Während Czech den Begriff der „Postmoderne“ quasi als ‚unproduktiv‘ ad acta legte, hielt Friedrich Achleitner daran fest und erklärte in diesem Zusammenhang, dass das, was von der Postmoderne teilweise als Wiederentdeckung gefeiert wurde, in Wien eigentlich nie ganz vergessen war.<sup>185</sup> Die zwischen 1715 und 1737 entstandene Karlskirche von Johann Bernhard und Josef Emanuel Fischer von Erlach sei ein Beispiel dafür, welches auch Loos inspiriert haben mag. Innerhalb ihres komplexen ikonographischen Programms umfasst sie eine Reihe klassischer Architektursymbole mit weitreichenden historischen Bezügen, so etwa die Säulenvorhalle (als Verweis auf Palladio) oder die beiden Triumphsäulen mit ihren Spiralreliefs (als Bezugnahme auf die Trajansäule in Rom). So sieht Achleitner in der „Collage der Karlskirche“ bereits „ein postmodernes Konzept“ (ABB. 64).<sup>186</sup>

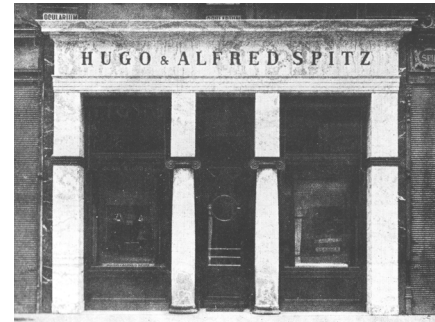
Zurück zu Czech, stellt sich die Frage, was Manierismus, der sich bislang als autonome Kunst und frei äußerer Einflussnahme herausgestellt hat, mit Partizipation zu tun hat, der Teilnahme der Nutzer am Bau- und/oder Planungsprozess. Bei keinem der geschilderten Beispiele waren die Nutzer aktiv in den Gestaltungsprozess eingebunden. Die Ironie historischer Versatzstücke sowie der Gegenwartskultur entsprang stets den konkreten Entwurfsentscheidungen von Czech selbst, sei es in Bezug auf die allgemeine Architekturentwicklung oder auf die jeweilige Bauaufgabe. Bevor der Zusammenhang mit dem Thema der Partizipation in den Blick genommen werden kann, gilt es zu klären, was Czech darunter versteht und in welcher Form es seine Arbeit bestimmt.

183 Ebd., S. 115.

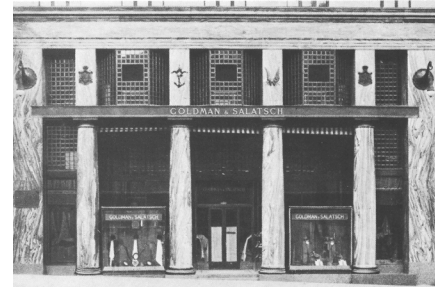
184 Vgl. Czech 2012. Seine Ansicht, dass große Architektur auch den Kriterien einer nächsten Epoche standhalten werde, verdeutlicht Czech unter anderem auch damit, dass er als Lehrender seinen Studenten Jencks' Postmoderne-Kriterien ausschließlich mit Bildbeispielen von Wagner, Loos und Frank erörtert. Vgl. Czech 1983/2, S. 93.

185 Vgl. Achleitner 1991, S. 175.

186 Ebd., S. 178.



62 – Loos, „Geschäftsportal Spitz“, Kärntnerstraße, 1919 (nicht erhalten).



63 – Adolf Loos, „Haus am Michaelerplatz“, Haupteingang.

*Nicht nur in der unüblichen Platzierung der Postamente oberhalb statt unterhalb der Säulen, sondern auch in der seitlichen Einspannung des Eisenträgers, lässt sich die nach Czech und Mistelbauer bereits bei Loos vorhandene „Antinomie von Ganzem und Addiertem“ erkennen.*



64 – Johann Bernhard und Josef Emanuel Fischer von Erlach, „Karlskirche“, Wien, 1715-1737, Frontalansicht.

*Als Collage von Verweisen etwa des Portikus auf Palladio oder der Triumphsäulen auf die Trajansäule in Rom gilt die Karlskirche nach Achleitner als Vorwegnahme des Konzepts der Postmoderne.*

## IV.2 Partizipation als Teilhabe der Nutzer am Bau- und/oder Planungsprozess

Partizipation in der Architektur bezeichnet die in vielseitigen Ausprägungen geübte und auf eine Demokratisierung der Bau- und Planungspraxis abzielende Beteiligung der Nutzer am Bau- und/oder Planungsprozess. Seit ihrem verstärkten Aufkommen während der 1960er und 70er Jahre gelten partizipatorische Ansätze neben dem Manierismus heute als zweite Wurzel postmoderner Tendenzen. Während letzterer die Sinnkrise der modernen Architektur auf symbolischer Ebene zu überwinden versuchte, sollte der Bedeutungsverlust im Rahmen der Nutzerpartizipation auf einer niederschweligen Handlungsebene wettgemacht werden: Durch das Handanlegen im Entstehungsprozess sollten zukünftige Nutzer ihren Bauten selbst Bedeutung und Identität stiften. Im Sinn einer äußeren Einflussnahme auf die Profession kann Partizipation als Gegensatz zur Vorstellung der Architektur als autonomer Kunst, dem zuvor erörterten Manierismus, verstanden werden.

Als große Inspiration vieler Vertreter partizipatorischer Ansätze gilt Bernhard Rudofsky und dessen 1964 im MoMA New York gezeigte Ausstellung und gleichnamige Publikation „Architecture without Architects“,<sup>187</sup> in denen der österreichische Architekt und Kulturtheoretiker vorwiegend anhand von Fotografien und Reiseberichten auf die Qualitäten anonymer, tradierter Baukulturen aufmerksam machte, die er auf seinen zahlreichen Reisen durch entlegene Gegenden aller Kontinente studiert und dokumentiert hatte.

Der schon erwähnte Christopher Alexander gilt als Pionier, Initiator und langjähriger Begleiter partizipatorischer Projekte und sein Buch „A Pattern Language“ etlichen Anhängern als eine Art „Bibel“.<sup>188</sup> Ein frühes Praxisbeispiel seines Ansatzes, aus dem die Pattern Language hervorging, ist das Anfang der 1970er Jahre entstandene Projekt „The Oregon Experiment“ – der Ausbau des Campus der Universität Oregon, bei dessen Gestaltung sich Teile des Lehrkörpers wie auch der Studierenden einbrachten, nachdem sie erfolgreich gegen einen „von oben herab“ diktierten Umbau protestierten.<sup>189</sup>

Ebenso im Rahmen der Erweiterung eines Universitätsstandortes entstanden und von der Studentenbewegung mitgetragen ist das vom belgischen Architekten Lucien Kroll begleitete Projekt Mémé, eine Studentenwohnanlage der Universität Louvain in der Nähe von Brüssel, die 1974-1976 entstand und bald zur Ikone partizipatorischen Bauens wurde (ABB. 65). Die einer Materialcollage gleichenden Fassaden sind logisches Resultat von Krolls Ansatz, den

187 Rudofsky 1964.

188 Das über 1200 hauchdünne Seiten umfassende Buch ist nicht zufällig im Format amerikanischer Hotel-Bibeln gestaltet – wie ein handlicher Ziegelstein; dass es hingegen keinen Totalitätsanspruch erhebt, beweist der unbestimmte Artikel, den Alexander im Titel (s)einer Pattern Language voranstellt.

189 Vgl. Alexander 1975.



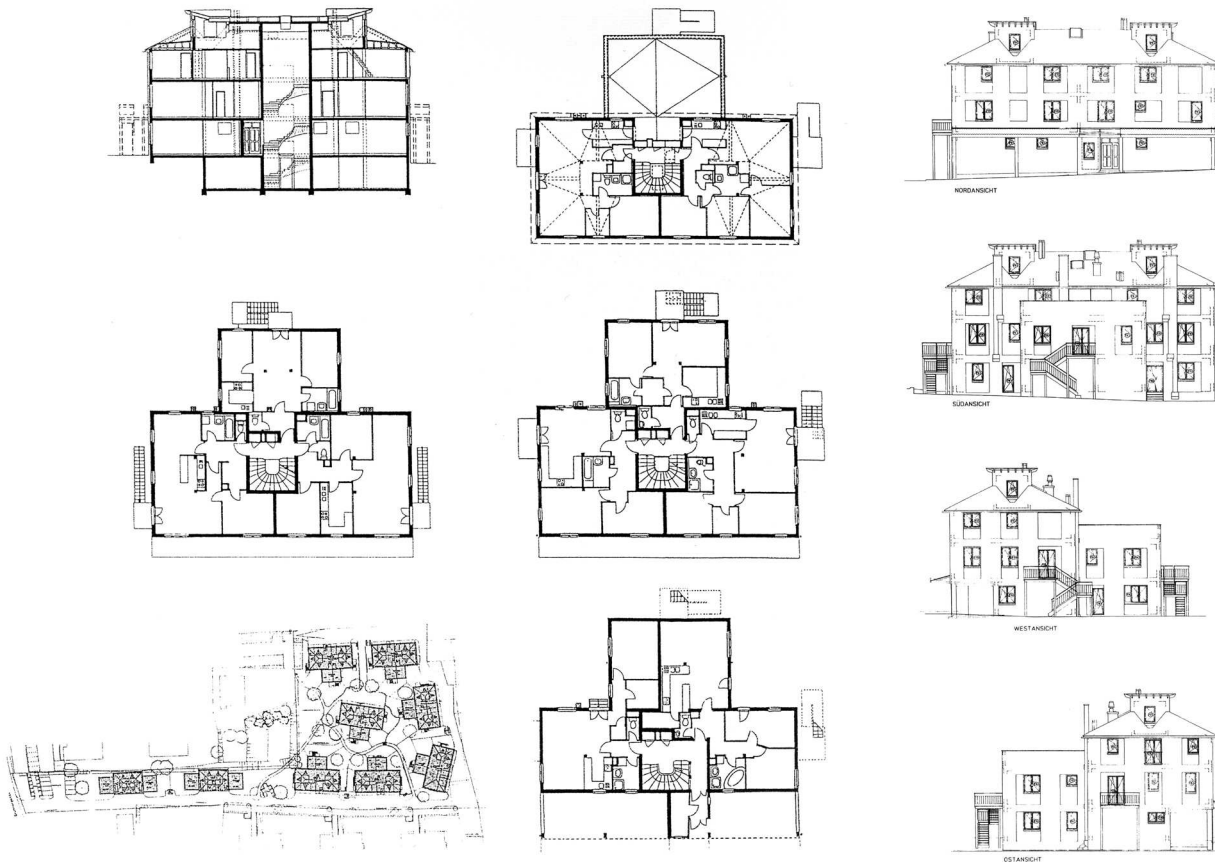
Abb. 65 – Lucien Kroll, „Studentenwohnanlagen Mémé“ der medizinischen Fakultät der Universität Löwen, Brüssel, 1974-1976, Luftaufnahme.  
Ikone partizipatorischer Architektur in Selbstbau-Ästhetik: Die von Lucien Kroll und künftigen Bewohnern gemeinsam konzipierte Studentenwohnanlage Mémé bei Brüssel.



künftigen Nutzern lediglich eine auf Rastermaßen beruhende Primärstruktur vorzugeben, welche dann von diesen eigenständig und unter Berücksichtigung gemeinsamer wie individueller Vorlieben ausgebaut wurde.

Nachdem in den 1970er und -80er Jahren etliche derartige Projekte entstanden – in Österreich war es beispielsweise Ottokar Uhl, der partizipatorische Bauprojekte als Experte begleitete – geriet das Thema mit den „coolen“ und nach einer „glatteren“ Ästhetik verlangenden 1990er Jahren in den Hintergrund. Seit gut zehn Jahren nimmt das Interesse wieder zu, wie nicht nur eine steigende Anzahl partizipatorischer Baugruppenprojekte zeigt – allen voran das mit dem Staatspreis für Architektur prämierte „Wohnprojekt Wien“ der eins-zu-eins Architekten am Rudolf Bednar Park, sondern auch das vermehrte Aufgreifen des Themas in den Fachmedien.<sup>190</sup>

Partizipation im Sinn der Beteiligung zukünftiger Nutzer an Planung und Bauausführung zeigt sich wiederholt auch in Czechs Projekten, der Natur der Sache nach vorwiegend im Zusammenhang mit dem Thema Wohnen.



190 Vgl. beispielsweise etliche jüngere Ausgaben von ARCH+.

66 – Hermann Czech, „Wohnsiedlung Franz Kamtnr Weg 1-9“, Perchtoldsdorf, 1992-1994, Grundrisse, Schnitt und Lageplan.

## IV.2.1 Nutzerpartizipation an Czechs Wohnsiedlung Franz-Kamtner-Weg 1-9

Unter Czechs realisierten Bauten ist es vor allem die zwischen 1992 und 1994 entstandene Siedlung Franz-Kamtner-Weg 1-9 in Perchtoldsdorf, die aus einem derartigen partizipatorischen Ansatz hervorging. Die neun villenartigen Siedlungshäuser sind typologisch auf T-förmigem Grundriss aufgebaut (ABB. 66) und umfassen jeweils mehrere, über einen zentralen Spänner mit Wendeltreppe erschlossene Geschoss- und Maisonette-Wohnungen (insgesamt 57). In den unteren beiden Geschossen haben sie direkten oder über eine Außentreppe führenden Zugang zu Privatgärten, jene in den Dachgeschossen verfügen über Terrassen und als Zusatz über Räume in einer Art Dachlaterne, die von außen als besonderes Charakteristikum in Erscheinung treten (ABB. 67+68). Die auskragenden Walmdächer sind eine Reaktion Czechs auf die von der Marktgemeinde Perchtoldsdorf geforderte Rücksichtnahme auf das Ortsbild; die Dachlaternen sind mit der Nutzung des Dachraumes und der Aussicht – mitunter auf die angrenzenden Weinfelder – begründet. Ausgeführt wurden die Häuser als Stahlbetonskelettkonstruktion mit ausfachendem Ziegelmauerwerk sowie einer Wärmedämmfassade mit Kunststoffputz.

Die Partizipation der zukünftigen Nutzer erfolgte in vorgegebenem Ausmaß sowohl im Gebäudeinneren wie auch an seiner äußeren Erscheinung. Zum einen konnten die Grundrisse innerhalb der Struktur – der tragenden Außenwände, der Stützen und des Stiegenhauskerns – weitgehend frei gestaltet werden; zum anderen konnten Lage und Größe der Fenster in den Außenwänden innerhalb vorgegebener Maximalöffnungen und im Zusammenhang mit der Grundrissgestaltung selbst bestimmt werden. Die sich aus konstruktiven Anforderungen ergebenden, maximal für ein Fenster verfügbaren rechteckigen Wandflächen wurden von Czech nach außen hin durch rechteckige, wenige Zentimeter tiefe Rücksprünge der Fassadenebene artikuliert, welche den regelmäßigen Rahmen für die unregelmäßigen Nutzerwünsche bilden (ABB. 69). Über die Fensterbestimmung hinaus hatten die Bewohner des mittleren Geschosses die Möglichkeit, Einfluss auf die Position und Ausbildung der Freitreppen in ihre Privatgärten zu nehmen.

Die Fassaden der Siedlungshäuser stellen die teilweise Realisierung eines von Czech 1975 gemeinsam mit Werner Appelt, Eberhard Kneissl, Elsa Prochazka, Adalbert Singer und Rolf Wessely vorgelegten Wettbewerbsprojektes mit dem Thema „Wohnen morgen“ zur Ortserweiterung der Gemeinde Neumarkt am Wallersee dar. So zeichnen sich die schematischen Ansichten der vorgeschlagenen Bebauung, die ihren Satteldächern zufolge ebenfalls einem traditionellen Ortsbild verpflichtet ist, vor allem durch die in Schwarz deutlich hervortretenden, „tanzenden“ Fenster aus (ABB. 70) und vermitteln den Eindruck, im Selbstbau der Bewohner platziert worden zu sein. Zu einer Realisierung des Entwurfs kam es nicht.



Abb. 67+68 – Hermann Czech, „Wohnsiedlung Franz Kamtner Weg 1-9“, Perchtoldsdorf, 1992-1994, Außenansichten der Siedlungshäuser.

Ein Projekt partizipatorischer Planung mit ähnlichem Umfang wie jenes in Perchtoldsdorf wurde von Czech nicht mehr realisiert und im Vergleich etwa mit Alexander oder Kroll scheinen in seiner Arbeit die Grenzen der Nutzerbeteiligung enger gesteckt und die Intensität der Einflussnahme von Außen geringer zu sein.



70 – Herman Czech, Werner Appelt, Eberhard Kneissl, Elsa Prochazka, Adalbert Singer, Rolf Wessely, Wettbewerbsprojekt „Wohnen morgen“, Ortserweiterung Neumarkt am Wallersee, 1975, Fassadenentwürfe.



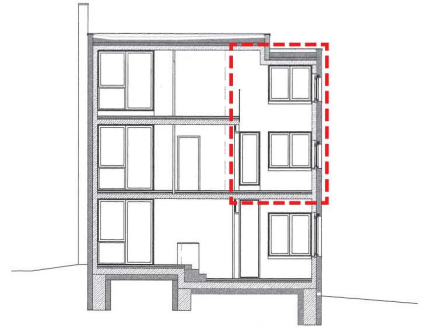
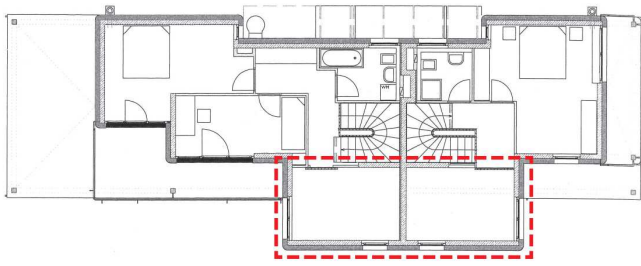
69 – Hermann Czech, „Wohnsiedlung Franz Kamtner Weg 1-9“, Rücksprung der Fassadenebene.

*Nur bei genauem Hinsehen erkennbar: Zurückspringende Felder in der Putzfassade, innerhalb derer die Nutzerinnen Position und Größe der Fenster selbst bestimmen konnten.*

#### IV.2.2 Einladungen zur Aneignung in Czechs Haus 9 und seiner Zeilenbebauung Am Mühlgrund

In jüngeren Wohnhausanlagen versucht Czech zukünftigen Nutzern Möglichkeit zur Aneignung und Gestaltung ihres Wohn- und Lebensraumes zu geben, die sich zwar auf das Gebäudeinnere beschränken, jedoch über eine übliche Einrichtung der eigenen vier Wände hinaus gehen, und zwar mit dem Motiv überhoher Wohnräume, die das Einziehen von Zwischendecken nicht nur ermöglichen, sondern geradezu herausfordern.

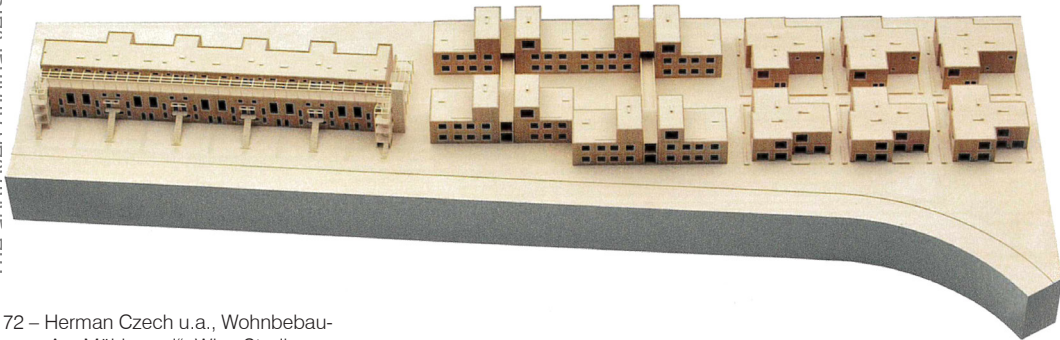
Im Haus 9 der Betonmustersiedlung ist es in den zwei Maisonette-Wohnungen jeweils ein direkt an der kompakten Wendeltreppe gelegener Raum mit einer Gesamthöhe, die zum Einbau einer Galerie oder eines Hochbettes einlädt (ABB. 71), wie er von den Bewohnern auch schon vorgenommen wurde. Zusätzlich zu den großen Hauptfenstern auf der Grundebene der beiden Zimmer wurden in ihrem hinteren Bereich und in der Höhe einer nachträglich eingebauten Zwischenebene auch kleinere Fenster vorgesehen, deren Bedienung überhaupt erst durch eine derartige Aneignung wirklich möglich wird.



71 – Hermann Czech, „Haus 9“, Wohnraum mit ungewöhnlich großer Raumhöhe im Grundriss und Querschnitt (rote Hervorhebung: MM).

In noch ausgereifterer Form wiederholte Czech diese Art von „Partizipationsraum“ in seiner Zeilenbebauung der 2011 fertiggestellten Wohnsiedlung „Generationen-Wohnen Am Mühlgrund“ in Stadlau. Die Siedlung ist das Ergebnis eines Wettbewerbs, den Czech in Zusammenarbeit mit Adolf Krischanitz und Werner Neuwirth für sich entscheiden konnte und auf dessen Projektgebiet die drei Architekten jeweils eigene Baukörper realisierten (Abb. 72).

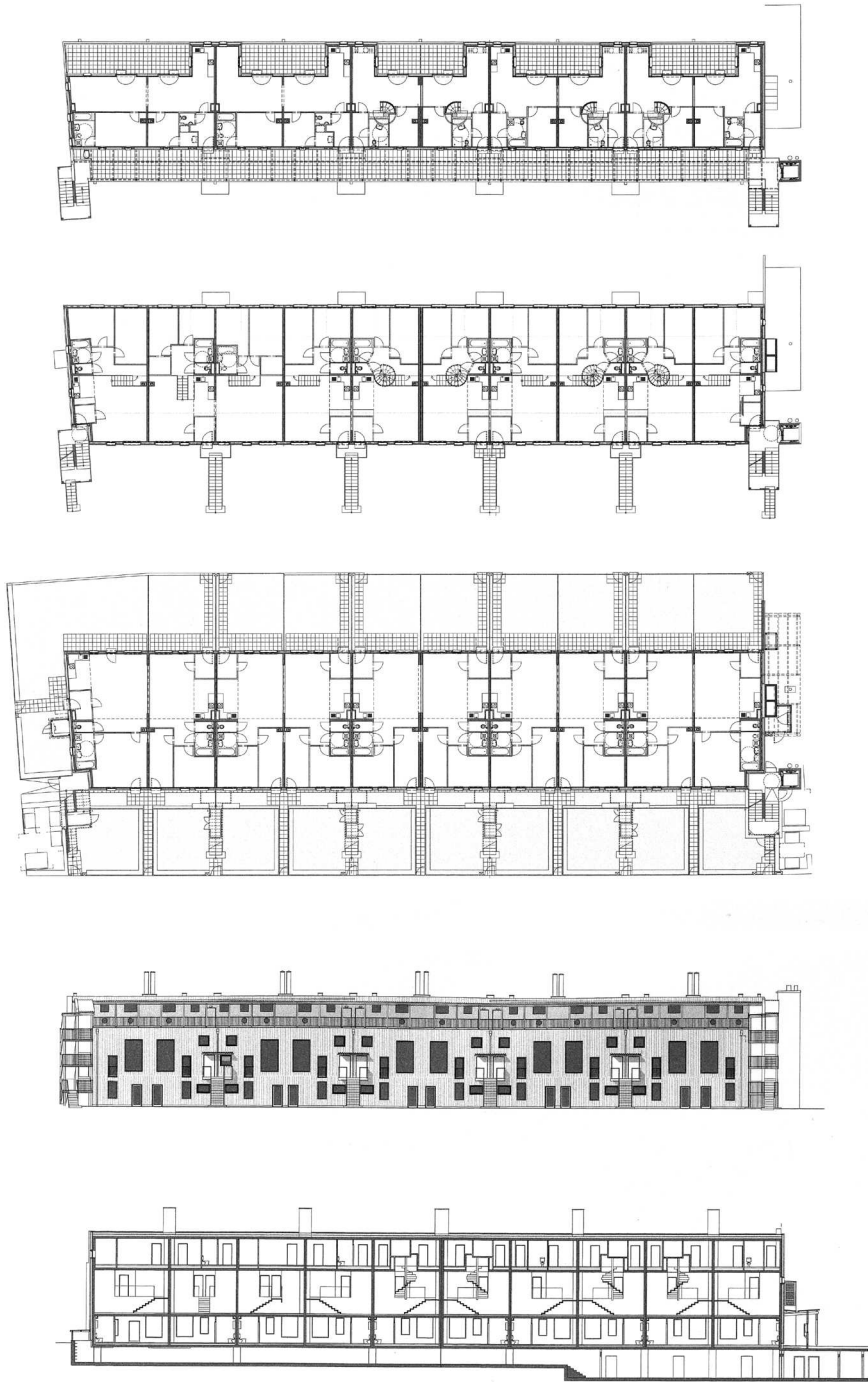
Namensgebendes Thema der Anlage war die Schaffung von Wohnraum für generationsübergreifende Gemeinschaften, der den wechselnden Raumanforderungen menschlicher Lebenszyklen entsprechend adaptierbar sein sollte.<sup>191</sup> Weitere verbindende Aspekte der Anlage sind ihre kleinteilige stadträumliche Struktur, die vergleichsweise geringe Bebauungshöhe von nur ein bis zwei Obergeschossen und ihre Materialität: Die Fassaden aus sägerauen Lärchenholzschalungen lassen den planerischen Zusammenhang der einzelnen Baukörper erkennen.



72 – Herman Czech u.a., Wohnbebauung „Am Mühlgrund“, Wien Stadlau, 2008-2011, Modellfoto.

Czechs Zeilenbebauung befindet sich am schmalen, südlichen Ende des Grundstücks; darauf folgen die mit Brücken verbundenen Bauten von Adolf Krischanitz und die sechs Punkthäuser von Werner Neuwirth.

191 Zu einer ausschließlich generationsmäßigen Zuordnung sollte es nicht kommen. Vielmehr sollte der geschaffene Wohnraum jüngeren wie auch älteren Bewohnergruppen, klassischen Familienverbänden wie alternativen Wohngemeinschaften gerecht werden können. (Wie Czech scherzhaft spekuliert, könne der Titel „Generationen:Wohnen“ aber auch als Verweis auf die Generationssprünge unter den drei Architekten gemeint sein; er selbst ist 1936 geboren, Krischanitz 1946 und Neuwirth 1964.)



74 – Herman Czech, Zeilenbebauung  
„Am Muhlgrund“, Grundrisse, Westan-  
sicht und Längsschnitt.



73 – Herman Czech, Zeilenbebauung „Am Mühlgrund“, Außenaufnahme von Westen.



75 – Herman Czech, Zeilenbebauung „Am Mühlgrund“, Innenansicht der Schottenbauweise.

*Große Aussparungen in den Schottenwänden ermöglichen die spätere Schaltbarkeit einzelner Einheiten mit vergleichsweise geringen Mitteln.*

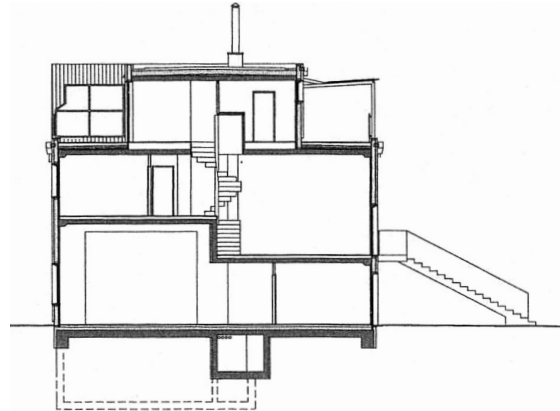
76 – Herman Czech, Zeilenbebauung „Am Mühlgrund“, Querschnitt 1.

*Im Querschnitt ineinandergreifende Wohneinheiten als Reaktion auf die Ausnutzbarkeit des Grundstücks im Zug einer Zeilenbebauung und mit der besonderen Qualität von bereichsweise übergroßen Raumhöhen.*

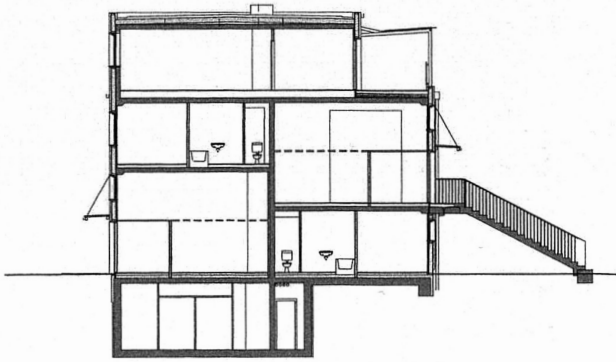
Czech bebaute das südliche und damit schmalste Drittel des keilförmigen Grundstücks, womit die Wahl der Zeilenbauweise begründet ist (ABB. 73). Daran anschließend realisierte Krischanitz zwei parallele und im ersten Obergeschoss durch Betonbrücken miteinander verbundene Baukörper; und Neuwirth entwarf sechs zweigeschossige Typenhäuser in zwei Dreier-Reihen am nördlichen Bauplatzdrittel.<sup>192</sup>

Die Primärstruktur von Czechs Zeilenbebauung ist in Schottenbauweise aus Stahlbeton ausgeführt, mit Schotten im Achsabstand von etwa 6,5 Metern, zwischen denen sämtliche Wohnungen durchgesteckt und damit sowohl von Ost und West belichtet, als auch quer durchlüftbar sind (ABB. 74). In den massiven Schottenwänden sind Öffnungen ausgespart, die im Regelfall mit Leichtbauwänden verschlossen sind, die sich jedoch bei Bedarf mit verhältnismäßig geringem baulichen Aufwand entnehmen und einzelne Wohneinheiten so einander zuschalten lassen (ABB. 75).

Besonderes Merkmal an Czechs Zeilenbebauung ist ihre Höhenentwicklung. Der Querschnitt zeigt, wie zwei Wohneinheiten mit unterschiedlichen Raumhöhen ineinander greifen (ABB. 76) – ähnlich wie bei Le Corbusiers Unité d’Habitation, nur nicht über drei Vollgeschosse und ohne zentrale Mittelgangerschließung. Jeweils seitlich der Baukörperlängsachse verfügen die zwei durchgesteckten Wohnungstypen über einen Bereich mit geringer Raumhöhe – den für Aufenthaltsräume im Wohnbau vorgeschriebenen 2,5 Metern –, und einen, mit ungewöhnlich großer Höhe von ca. 4,40 Metern.



192 Die Häuser aller drei Architekten überzeugen mit raffiniert gestalteten Nutzungseinheiten, die sich sowohl in der Horizontalen wie auch vertikal auf vielseitige Weise zusammenschalten und trennen lassen – etwa zu Einliegerräumen – und damit den sich mit den Generationen ändernden Bedürfnissen Rechnung tragen.



78 – Herman Czech, Zeilenbebauung  
„Am Mühlgrund“, Querschnitt 2.

*Strichlinien auf halber Höhe  
des Hauptraumes deuten eine  
nachträglich von Bewohnerinnen und  
Bewohnern in Eigenregie einziehbare  
Aufenthaltssebene an.*



77 – Herman Czech, Zeilenbebauung  
„Am Mühlgrund“, Innenansicht mit  
Treppen.

*Interne Erschließung einer Wohnein-  
heit mit mehreren Ebenen.*

Die dadurch etwas höher gelegene Nebenraumzone der oberen Wohneinheit ist intern über eine einläufige Stiege erschlossen, die in einer Art Galerie mündet, von der wiederum eine Wendeltreppe ins darüber liegende Dachgeschoß führt (ABB. 77). Der Aufgabstellung entsprechend eignet sich dieses durch seine separate Erschließung über einen barrierefreien Laubengang für Einliegerwohnungen.

Die Haupteingänge dieser Wohnungstypen führen jeweils in die hohe Raumzone; in den unteren Wohnungen barrierefrei durch einen privaten Vorgarten, in den darüber liegenden über einläufige Außenstiegen, die jeweils zwei nebeneinander liegende Wohneinheiten erschließen. Der Zutritt in den überhohen Hauptraum erfolgt nicht direkt, sondern durch einen in diesen eingestellten Vorraum, der als Windfang fungiert und dessen Decke auf halber Höhe des großen Hauptraumes liegt. Ein weiterer Querschnitt zeigt, wie diese gering bemessene Zwischendecke durch den hohen Raum fortgeführt und somit zusätzliche Wohnfläche (mit der Höhenqualität eines bauordnungsgemäßen Nebenraumes (2,1 Meter hoch) geschaffen werden kann (ABB. 78).

Das über dem Windfang angeordnete Fenster (ABB. 79) kann – wie auch jenes hoch gelegene Fenster in Haus 9 der Betonmustersiedlung – als Einladung Czechs an die Nutzer verstanden werden, den Bereich davor zu „erklimmen“, ihn sich anzueignen und zu erweitern und die auch schon angenommen wurde (ABB. 80).



79 – Herman Czech, Zeilenbebauung  
„Am Mühlgrund“, Innenansicht mit  
Windfang und Stiege.

*Der in den Hauptraum eingestellte  
Windfang als „bauliche Einladung“ zur  
Aneignung.*

Als deutlich von Loos' inspirierter Raumplan bietet Czechs Entwurf nicht nur eine Vielzahl von differenzierten Aufenthaltsbereichen und Blickbeziehungen; mit seiner räumlichen „Einladung zur Aneignung“ schafft er den Bewohnern in Zeiten stetig steigender Wohnkosten einen Rahmen zur informellen Vergrößerung der Wohnnutzfläche und darüber hinaus die Möglichkeit, an der Gestaltung ihrer „vier Wände“ mehr als im üblichen Maß teilzuhaben und ihnen damit Sinn zu stiften.

Während die Möglichkeit zur gestalterischen Partizipation in Czechs Haus 9 und seiner Zeilenbebauung Am Mühlgrund vor allem in der Aneignung der überhohen Innenräume besteht und erst nach Abschluss der offiziellen Planungsphase quasi in Eigenregie erfolgt, steht die Siedlung in Perchtoldsdorf als Beispiel für einen integrativen Planungsprozess, bei dem künftige Bewohner über den Grundriss hinaus durch die Mitbestimmung über Fenster und Anbauten auch Einfluss auf die äußere Baugestalt der Anlage nehmen.

Im Vergleich etwa mit Krolls MéMÉ in Belgien oder weiteren derartigen Ansätzen erscheint der Grad an Einflussnahme wiederum nicht allzu groß; die Mitbestimmung zumindest bei der Grundrissgestaltung ist bei Bauvorhaben, bei denen die künftigen Bewohner und Bewohnerinnen bekannt sind bzw. gemeinsam als Bauherren (oder Geldgeber) auftreten, auch keine Seltenheit. Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage nach dem von Czech behaupteten und nach den bisherigen Betrachtungen kaum einleuchtenden Zusammenhang von Manierismus und Partizipation.



80 – Hermann Czech, Zeilenbebauung „Am Mühlgrund“, Innenansicht mit „angeeignetem“ Windfang.

*Einladung angenommen: Eine von den Nutzern in Eigenregie eingebaute, den Windfang mit einbeziehende Galerie.*



### IV.2.3 Manierismus und Partizipation?

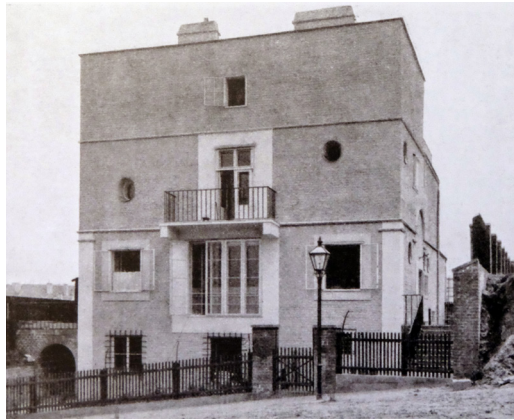
Neben diesen Gedanken der Partizipation als Teilhabe der Nutzer an der Gestaltung ihrer Lebensräume lassen die Projekte anhand einzelner Details oder ihrer Gesamterscheinung mehr oder weniger offensichtlich auch historische Verweise erkennen.

Ein deutliches historisches Zitat an der Zeilenbebauung am Mühlgrund sind die zwei ovalen Fenster an ihrer Nordfassade (ABB. 81). Wie Czech selbst anmerkt, verweisen sie auf Josef Franks Haus Scholl aus 1913/14, das über eine ähnliche Stellung versetzter Ovalfenster verfügt (ABB. 82). Der von den Bewohnern zu vervollständigende Raumplan im Inneren ist wiederum Anleihe aus jenem in Loos' Doppelhaus der Wiener Werkbundsiedlung. Wie Kuß bemerkt, erinnert Haus 9 der Mustersiedlung stark an Loos' unrealisiert gebliebene Villa Lido in Venedig aus 1923 (ABB. 83); die Siedlungshäuser in Perchtoldsdorf sind mit ihren Walmdächern – zwar sehr allgemein, aber doch – ein Verweis auf die regionale Baukultur der Umgebung, wiederholen darüber hinaus, indem sie jeweils auch über ein Bauvolumen mit Flachdach verfügen, in vereinfachter Form das Motiv von Haus M. in Schwechat: Das Nebeneinander einer „modernen“ und einer „traditionellen“ Bauweise;<sup>193</sup> sie können quasi als Querverweis innerhalb von Czechs baulichem Werk verstanden werden.

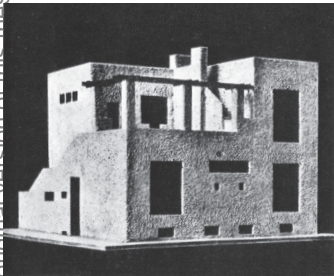
193 Nach Ulrike Jehle-Schulte Strathaus sieht das Haus M. so aus, „als habe es der Grossvater dem Sohn überlassen und der habe dann weitergebaut [...]: als habe der Dächerkrieg der zwanziger Jahre zu einem freidlichen Waffenstillstand geführt.“ Vgl. dies. in: WB+W Bd. 83, S. 11.



81 – Herman Czech, Zeilenbebauung „Am Mühlgrund“, Außenansicht mit Ovalfenster.



82 – Josef Frank (mit Oskar Strnad und Oskar Wlach), „Haus Scholl“, Wien, 1913-1914, Straßenfassade mit Ovalfenster.



83 – Adolf Loos, Entwurf „Villa Lido“, Venedig, 1924, Modellfoto.

Ein manieristischer Gehalt oder ein besonderes Ausmaß an Ironie, wie sie etwa anhand des Kleinen Café oder des Souterrainlokals im Palais Schwarzenberg noch deutlich wurden, lässt sich darin vor allem aufgrund des veränderten zeitlichen Kontextes allerdings kaum erkennen. Die ovalen Fenster am Mühlgrund oder die an Loos erinnernde Erscheinung des Haus 9 ließen sich eher als würdigende Hommage an die Leistungen seiner Vorbilder deuten. Umgekehrt lassen die historischen Zitate und Ironisierungen an anderen Beispielen, die als Merkmale eines gegen den vorherrschenden Formenkanon gerichteten Manierismus mehr Wirkung zeigen, keinen direkten äußeren Einfluss im Sinn der zuvor erörterten Vorstellung von Partizipation erkennen. Historische Verweise durch bauliche Motive zeigen sich zunächst als Mittel, deren Einsatz vielmehr auf die Entscheidungen des Architekten und nicht auf die Initiative der Nutzer zurückgeht. Worin besteht also der von Czech behauptete Zusammenhang zwischen Manierismus und Partizipation?

Ein an seinen Wohnhausanlagen wiederkehrendes Motiv vermag Aufschluss darüber zu geben. In der Wohnsiedlung in Perchtoldsdorf sind es freistehend an die Siedlungshäuser angebaute Balkone oder Außenstiegen, die aus dem ersten Stock Zugang zu den Privatgärten verschaffen (ABB. 84, 85, 86). An der Zeilenbebauung am Mühlgrund sind es ähnlich angebaute Flugdächer, eines im Erdgeschoss, zur Überdachung der Fahrradabstellplätze, das exponiertere im Dachgeschoss, als Überdeckung des Laubenganges (ABB. 87+88). Es sind zimmermannsmäßige Anbauten aus klobigen Holzpfosten mit Diagonalen und im Fall der Balkone mit rustikalen Bretterbrüstungen, die wirken, als hätten die Bewohnerinnen und Bewohner selbst



84, 85, 86 – Hermann Czech,  
„Wohnsiedlung Franz Kamtner Weg  
1-9“, angebaute Außenstiegen und  
Balkone.



87+88 – Herman Czech, Zeilenbe-  
bauung „Am Mühlgrund“, angebaute  
Flugdächer.

Material im Baumarkt besorgt und in Eigenregie zusammenge-  
zimmert. Eine frühe Schwarz/Weiß-Aufnahme der Siedlung Perchtold-  
sdorf zeigt, wie diese Ästhetik im Zusammenspiel mit tatsächlich von  
Bewohnern aus dem Baumarkt angeschafften Elementen Czechs  
Einfluss als Planer verschleiert (Abb. 89). Hat er auch den Lattenzaun  
am Gartenrand aufgestellt oder wurden die Außenstiegen und Bal-  
kone vielleicht doch von der Bewohnerschaft errichtet?



89 – Hermann Czech, „Wohnsiedlung Franz Kamtner Weg 1-9“, angebaute Außenstiege und Holzlattenzaun.

*Stammen Außenstiege und Lattenzaun mit ihrer „Baumarktästhetik“ von Czech oder von den Bewohnern selbst?*

Die Anbauten können als die bewusste Vorwegnahme dessen interpretiert werden – im buchstäblichen Sinn und positiv gesagt eigentlich als die Hinzufügung dessen –, was unter Architekten allgemein als ästhetisches Übel aufgefasst wird und – wie am Mühlgrund an den Nachbarbauten von Krischanitz und Neuwirth deutlich wird – offenbar unvermeidlich ist: Bei beiden hat die Bewohnerschaft selbst Hand angelegt und derartige Pergolen und Vordächer in Eigenregie hinzugefügt (ABB. 90, 91, 92).

Während die internen Einbauten von Galerien in den Maisonette-Wohnungen der Öffentlichkeit verborgen bleiben, wird hier eine Wahrheit österreichischer Baukultur offenbar. Hätte man von Seiten der Wohnbaugenossenschaft derartig triviale Zubauten nicht untersagen müssen? Und hätte Czech nicht einen anderen, weniger „banalen“ baulichen Ausdruck finden können? Bestimmt hätte es Argumente für mögliche andere Ausführungen gegeben. Die dargelegte Verschleierung seines Einflusses als Architekt und die damit zusammenhängende Irritation (insbesondere des Fachpublikums) wäre aber vermutlich ausgeblieben.

An Czechs Haus 9, an dem derartige hölzerne Anbauten (noch) fehlen, sieht Kuß in der Verwendung der angebauten Zugangstreppe, vorgelagerter Terrassen unterschiedlicher Fensterformate und einer „Vollwärmeschutz“-Fassade eine Bezugnahme auf die Bauästhetik der unmittelbaren Umgebung – der Einfamilienhaus-Siedlung als typische Bebauungsform der Großstadtperipherie.<sup>194</sup> Dieser Aufzählung könnten noch die außen angebauten Notkamine hinzugefügt werden.

194 Vgl. Kuß 2018, S. 378.



90, 91, 92 – Wohnsiedlung „Am Mühlgrund“, Holzanbauten der Bewohner an den Häusern von Krischanitz und Neuwirth.

Ein manieristisches Moment – insbesondere als Beitrag zu einer Betonmustersiedlung – könnte in der von Czech gewählten Fassadenausbildung gesehen werden. Es stellt sich die Frage, warum er die im geförderten Wohnbau seltene Gelegenheit ausließ, eine Sichtbetonfassade zu realisieren und sich stattdessen für eine aus ökologischer Sicht zu Recht und vor allem unter Architekturschaffenden verhasste „Vollwärmeschutz“-Fassade entschied. Schließlich ergriffen fast alle anderen Siedlungsarchitekten diese Möglichkeit.

Überspitzt und ohne die architektonischen Qualitäten der anderen Häuser in Abrede zu stellen, könnte man fragen, ob der bloße Einsatz von Sichtbeton bereits ein Merkmal für Architektur darstellt. Was den ökologischen Aspekt angeht, befindet sich hinter den edlen Gussfassaden schließlich immer auch eine Schicht des verschrienen Dämmschaumes und darüber hinaus entpuppt sich auch die exzessive Verwendung von Beton langsam als ökologische Katastrophe.

Czechs Wahl einer „Vollwärmeschutz“-Fassade kann im Licht der Kostenersparnis leicht als Gefälligkeit gegenüber den Bauherren bzw. Initiatoren gesehen werden, deren Ziel, den Baustoff Beton zu bewerben, mit den weiteren Siedlungshäusern bereits erreicht war. Im Gegensatz zu einer solchen Deutung als ästhetische Selbstaufgabe und im Zeichen seines auf einer Kultur der Partizipation basierenden Manierismus ließe sich Czechs Entscheidung jedoch auch als kritischer Kommentar zur Zementindustrie verstehen, als „emanzipatorischer Zug“, der über die Interessen der Auftraggeber hinausweist.

### IV.3 Synthese in der Tradition Josef Franks

Eine Kultur der Partizipation erscheint damit nicht mehr notwendig als Gegensatz zum Manierismus, sondern kann sogar als dessen Grundlage verstanden werden, und dieser wiederum – wie Czech im eingangs bereits erwähnten Zitat es formuliert – als „*Haltung der Intellektualität, der Bewußtheit*“ und „*Sinn für das Irreguläre, Absurde, die jeweils aufgestellten Regeln Durchbrechende*“. Für ihn ist dieser Manierismus

der begriffliche Ansatz, die Wirklichkeit auf der jeweils erforderlichen Ebene zu akzeptieren; er gestattet jene Offenheit und Imagination, auch Fremdprozesse in Gang zu setzen und zu ertragen, ohne die unaufrichtige Fiktion, daß die Architektur ihren Anspruch aufgabe, einen Ausdruck zu schaffen: offen, gleichwohl definiert, arm, gleichwohl komfortabel zu sein.<sup>195</sup>

Vor diesem Hintergrund erklärt sich auch Czechs „*destruktive Einstellung*“ zur Form als Bruch mit gängigen ästhetischen Normen. Während das subversive Moment seiner Architektur zu Beginn der Postmoderne und abseits vom geförderten Wohnungsbau noch stärker in der Ironie historischer Zitate als Kritik an den ästhetischen Dogmen der Moderne zu Tage trat, scheint es bei den analysierten Wohnhausanlagen vorwiegend im Aufgreifen banaler Elemente der Populärkultur zu liegen.

Als wesentlicher Einfluss auf die Synthese von Manierismus und Partizipation ist Josef Frank zu nennen, der in dieser Hinsicht bedeutendste Ideengeber Czechs. 1930 schrieb Frank in seinem Text „Architektur als Symbol“:

Wer heute Lebendiges schaffen will, der muß all das aufnehmen, was heute lebt, den ganzen Geist der Zeit, samt ihrer Sentimentalität und ihren Übertreibungen, samt ihren Geschmacklosigkeiten, die aber doch wenigstens lebendig sind; ich schätze sie höher als jene vorge-täuschten Fassaden (die auch Interieurs sein können), die mit ihren Bewohnern keinerlei Zusammenhang haben.<sup>196</sup>

Frank, der sein Haus für die 1927 realisierte Stuttgarter Weißenhofsiedlung mit üblichen Polster- und Holzmöbeln ausstattete, anstatt etwa mit modernen Stahlrohrmöbeln, wie manche seiner Kollegen, und dafür einige Ablehnung erfuhr, formulierte diese Zeilen als kritischen Kommentar zum Ansatz des Neuen Bauens, tradierte Formen aus der Architektur zu verbannen. Ihm erschien es wichtiger, den Menschen in einer modernen, von Maschinen geprägten und immer unpersönlicher werdenden Zeit gerade in seinen

<sup>195</sup> Czech 1977, S. 91.

<sup>196</sup> Frank 1931/1, S. 166.

eigenen vier Wänden nicht durch ästhetische Forderungen einzuschränken. Durch den Willen der Moderne nach Eindeutigkeit und Einheitlichkeit sowie ihre Bestimmung durch Rationalisierung und Instrumentalisierung sei ein Mangel an Sentimentalität entstanden, die er als grundlegendes Bedürfnis des Menschen und als Voraussetzung für das Gefühl von Freiheit verstand. 1958 hatte er seine Überlegungen auf eine Formel gebracht:

Jeder Mensch braucht eine gewisse Menge von Sentimentalität, um sich frei zu fühlen. Diese wird ihm weggenommen, wenn er gezwungen wird, an jedes Ding moralische Forderungen zu stellen, zu denen auch die ästhetischen gehören. Was wir brauchen ist Abwechslung [...] Was ich darum vorschlage, sind nicht neue Regeln und Formen, sondern eine prinzipiell andere Einstellung zur Kunst. Weg mit den Universalstilen, weg mit der Gleichschaltung von Industrie und Kunst, weg mit dem ganzen Ideenkomplex, der unter dem Namen Funktionalismus populär geworden ist.

Diesem neuen Architektursystem, das das jetzige ersetzen soll, möchte ich nach der Mode unserer Zeit einen Namen geben, der seine Tendenz erklärt. Ich nenne es bis auf weiteres AKZIDENTISMUS und will damit sagen, daß wir unsere Umgebung so gestalten sollen, als wäre sie durch Zufall entstanden.<sup>197</sup>

In einer gegen Ende der 1940er und bis in die 1950er Jahre entstandenen Serie fiktiver Entwürfe (für Dagmar Grill), den „Accidental Houses“, illustrierte er seine Vorstellung davon. Die Absicht ihrer Realisierung bestand nicht; so ging es auch nicht darum, konkrete Entwurfsgedanken darzustellen, sondern die gestalterischen Möglichkeiten dieses „Architektursystems“ auszuloten.

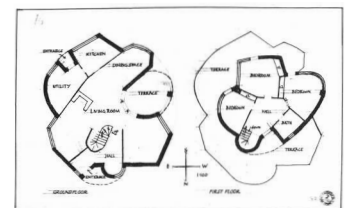
Die aquarellierte Perspektivzeichnung von Haus Nr. 9 ist ein Beispiel aus der Serie (ABB. 93). Sie zeigt, wie die Formen des Neuen Bauens – glatte weiße Flächen, flache Dächer und große Fensteröffnungen – durch solche einer romantischeren Architekturvorstellung, durch Reminiszenzen vergangener Stile – Flächen aus Natursteinmauerwerk, welche im glatten Weiß unregelmäßig verlaufen, kleinteilige Sprossengeländer bzw. Rankgitter an den Dachterrassen, in Mauerwerk angebaute Kamine – konterkariert werden. Darüber hinaus findet der geplante Zufall seinen Ausdruck auch in den unregelmäßigen und mitunter geschwungenen Formen des Hauses, deren Radikalität besonders an den Grundrissen ins Auge sticht (ABB. 94) und in krassem Gegensatz zu den strengen rechten Winkeln des Internationalen Stils steht.

Im Entwurf für ein Haus in Südfrankreich (für Trude Waehner) ergänzt Frank das zufällige Erscheinungsbild durch traditionelle Elemente französischer Landhäuser (ABB. 95): Fensterläden, ein



93 – Josef Frank, Entwurf „Haus Nr. 9“ (aus der fiktiven Serie „13 Häuser für Dagmar Grill“), aquarellierte Perspektivzeichnung, Stockholm, 1947.

*Glatte weiße Flächen, konterkariert durch sichtbares Natursteinmauerwerk, große Glasflächen durch kleinteilige Sprossengeländer und Rankgitter: Ergebnis aus Franks Akzidentismus – als wäre es durch Zufall entstanden.*



94 – Josef Frank, Entwurf „Haus Nr. 9“, Grundriss Parterre und 1. Stock, Stockholm, 1947.

197 Frank 1958, S. 384-386.



Abb. 95 – Josef Frank, Entwurf „Haus in Südfrankreich“, aquarellierte Perspektivzeichnung.

flach geneigtes Dach mit Mönch- und Nonnen-Deckung, eine aus Holzstützen und -balken bestehende Eingangslaube sowie ein steinerne Kamin, der sich spielerisch nach oben schwingt, ergänzen die großen, den Geist des Funktionalismus repräsentierenden Glasflächen des zentral gelegenen Baukörpers.

Aspekte dieses Architektursystems lassen sich in zahlreichen Projekten Czechs wiederfinden – in privaten Wohnhäusern wie beispielsweise dem Haus M. (1977-1981) oder dem Haus S. (1980-1983),<sup>198</sup> diversen Lokal- und Ausstellungsgestaltungen sowie Bauten anderer Kategorie. Am Hotel Messe tritt es etwa an der Materialcollage der Fassade auf, am Haus 9 der Betonmustersiedlung an dem sich aus scheinbar unregelmäßig zusammengesetzten Kuben ergebenden Baukörper, seinen ungleichmäßig gesetzten Fenstern verschiedener Größen und Formate und eigenwillig angebauten Elementen wie den Kaminen, der Eingangstreppe und den Betonpergolen, die von den Bewohnern bereits mit Tarnbehang ausgestattet und damit angeeignet wurden.

Bei der Wohnsiedlung in Perchtoldsdorf sind es die den Nutzerwünschen entsprechenden Fensteröffnungen und die in Selbstbau-Ästhetik angebauten Balkone und Außenstiegen, die den Einfluss von Franks Akzidentismus erkennen lassen. Darüber hinaus ist es die aus der Vogelperspektive willkürlich wirkende Anordnung der Häuser auf dem Grundstück, die ihren Entwurfshintergrund in der Erschließung der einzelnen Eingänge sowie der integrierter Loggien zum Abstellen von Fahrzeugen auf kürzestem Weg hat (Abb. 96). Sie entspricht der Vorstellung Franks, dass der Akzidentismus auch auf der großmaßstäblicheren Ebene des Städtebaus zur Anwendung kommen sollte und die er ebenfalls auf Aquarellen festgehalten hat (Abb. 97).

Über die Aufnahme des Akzidentismus in seine Arbeit als bauender Architekt hinaus hat Czech als Theoretiker versucht, Franks Ansatz begrifflich zu fassen und dabei folgende Kategorien herausgestellt:

*Wie wenn es schon (immer) so gewesen wäre.* Dieser Aspekt bezieht sich auf *Vorhandenes*, und zwar sowohl historisches wie zeitgenössisches. *Wie es immer gemacht wird.* Das *Normale*. Damit ist sogar ein Aspekt des Gebrauchswertes (das *Richtige*) verbunden. *Wie es von selbst entsteht.* Das *Spontane*, das *Natürliche*. Ohne Anstrengung aus dem Gebrauch: vielleicht vom Nutzer. Das *Selbstverständliche*, das *Unauffällige* – oder gerade nicht?“ [Hervorhebung im Original]<sup>199</sup>

Was aber ist das Normale, Natürliche, Selbstverständliche, Unauffällige? Czech macht deutlich, dass es auf diese Frage keine eindeutige Antwort geben kann:

198 Vgl. etwa die Bauanalysen im Kapitel „Kategorie des Zufalls“ in Ulama 1995.

199 Czech, 1985/3, S. 115.





97 – Josef Frank, „Entwurf für eine Stadt mit 20.000 Einwohnern“, Aquarellzeichnung, Stockholm, ca. 1950.

*Akzidentismus im Städtebau.*



96 – Hermann Czech, „Wohnsiedlung Franz Kamtner Weg 1-9“, Vogelperspektive.

Alle Annäherungen münden in eine schillernde Ambivalenz: angefangen von der Frage, ob es sich um eine Angleichung zur Ähnlichkeit oder um eine Vortäuschung („als ob“) handelt; ob das Ziel durch Einflußnahme oder vielmehr durch Vermeiden der Einflußnahme erreicht wird; ob der Zufall nicht gerade der Methode bedarf; ob der Handelnde als Experte oder als Laie definiert ist, ob die Gebrauchsfähigkeit gesteigert oder hintangestellt wird. Ist das Ergebnis kurzlebig oder zeitlos, haben wir mit einem Gestalteten oder einem Ungestalteten zu tun, mit Moral oder mit Amoral, handelt es sich um Subjektivität oder um Objektivität?<sup>200</sup>

Die hier angesprochenen Ambivalenzen lassen sich – wie sich herausgestellt hat – auch in Czechs Architektur wieder finden und mit der Dialektik von Manierismus und Partizipation erklären. Die Vorarbeit und die humanistische Haltung Josef Franks können vor diesem Hintergrund als wichtigste Einflüsse auf Czechs Manierismus auf Basis einer Kultur der Partizipation bezeichnet werden. In ihm spiegelt sich, was Czech selbst zur Position Franks herausgearbeitet hat; dass dessen Ansatz weg zielt von einer „exklusiven“ Architektur und hin zu einer der „Inklusivität“, einer, die auch das Hässliche, Fremde und Absurde in sich aufnehmen kann und die nach Czech, „wenn sie gelingt, eine kollektive Verbindlichkeit, eine Fähigkeit zum Konsens“ liefert.<sup>201</sup>

200 Ebd.

201 Ebd.

## IV.4 Czechs inklusiver Ansatz in Opposition zu Alexanders Forderung einer allumfassenden Harmonie

In KAPITEL II.4.2 wurde der Einfluss von Christopher Alexanders Pattern Language auf Czechs Entwurfsarbeit und die bauliche Praxis dargestellt. Der ästhetische und einen wesentlichen Unterschied der beiden Ansätze ausmachende Aspekt blieb dabei noch unbeachtet und wird nun in den Fokus gerückt.

Alexanders umfassendes Engagement im Bereich partizipatorischer Architektur im Zeichen eines gleichberechtigten, demokratischen und harmonischen Miteinanders ist Zeugnis einer tief verankerten, humanistischen Grundhaltung. Die Lektüre seiner Pattern Language vermag dies anhand zahlreicher Text- und Bildbeiträge zu verdeutlichen. Gerade angesichts der Bilder, die Alexander jedem seiner Entwurfsmuster zur kurzen Charakterisierung voranstellt, wird die romantische Prägung seiner Architektur- und Weltvorstellung erkennbar. Glückliche Familien, volle Geschäftsstraßen und Wirtshäuser, florierendes Handwerk und blühende Gärten (ABB. 98, 99, 109, 101, 102) stellen sich als wünschenswerte Ideale dar, die sich unter der Zuhilfenahme seiner Entwurfsanleitung verwirklichen sollen. Dass sich der nach einer (zumindest äußerlich) „heilen Welt“ strebende und in KAPITEL II.2.2 nähergebrachte New Urbanism mitunter auf Alexander beruft, erscheint vor diesem Hintergrund nicht als Zufall.

Auch wenn Alexander zweifellos das Gegenteil beabsichtigt, kann seinem Ansatz gerade im Zusammenhang mit dem New Urbanism, der keine Abweichungen von der ästhetischen Norm duldet, eine gewisse Exklusivität zugeschrieben werden. Czech steht dieser Exklusivität sowie der Vorstellung (und Produktion) einer „heilen Welt“ skeptisch bis ablehnend gegenüber, worin ein Hauptunterschied seines Ansatzes zu jenem Alexanders zu sehen ist. Nach Czech zeigt sich darin eine „alles überwölbende Harmonie“, wie er sagt:

das Bild einer Welt, in die ich Alexander nur folgen wollte, wenn sie auch das noch nicht Gedachte, das Unerwartete, Absurde, Peinliche einschloße. Ist des Menschen „zweite“ Natur nicht, zu reflektieren und sich möglicherweise unnatürlich zu verhalten?<sup>202</sup>

Während sich bei Alexander ästhetische Grenzen abzeichnen, stellt sich Czechs Auseinandersetzung mit dem Thema der Partizipation als Suche nach einem Ansatz umfassender Inklusivität heraus; so fragt er:

Muss hingegen ein Partizipationskonzept nicht auch jene einschließen, deren Herzen Mördergruben sind? Muß ein Architekturkonzept

202 Czech im Nachwort der deutschen Ausgabe von „Eine Muster-Sprache“, Alexander 2011, S. 1267-1268.



98, 99, 100, 101, 102 – Titelbilder zu den Entwurfsmustern aus Alexanders „A Pattern Language“.

*Glückliche Familien, volle Geschäftsstraßen und Wirtshäuser, florierendes Handwerk und blühende Gärten stehen sinnbildlich für die romantische Prägung der Vision.*



nicht imstande sein, alles hereinzunehmen, was uns umgibt, alles Klischeehafte, Verlogene, Vorgefertigte, muß es nicht imstande sein, ausschnittsweise auf das ästhetische Urteil, das ein moralisches ist, zu verzichten? Muß es nicht einen Sinn für das Unerwartete, Absurde, den Regeln Widersprechende haben?<sup>203</sup>

Sein in Anlehnung an Josef Frank und dessen Akzidentismus formulierter Manierismus auf Basis einer partizipatorischen Grundhaltung ist Czechs Schlüssel zu diesem inklusiven Architekturkonzept. Und in der möglichen Widersprüchlichkeit zur geltenden ästhetischen Regel liegt seine Produktivität. Umgekehrt wäre Alexanders Ansatz – wenn er dem Bruch mit der Norm tatsächlich keinen Platz einräumt –, jedenfalls aber der restriktive des New Urbanism als unproduktiv zu bezeichnen.

203 Czech 1984, S. 99.

Dass sich Czechs Architektur nicht vor dem Absurden, Peinlichen, und Hässlichen verschließt, soll nicht als Aufgabe des Strebens nach einer besseren Welt missverstanden werden. Naheliegender ist es, darin die Überzeugung zu erkennen, dass die Herstellung einer scheinbar heilen Welt im Sinn hübscher Bilder, die alles Übel aus dem Sichtfeld verdrängen, nicht notwendigerweise zu einer tatsächlich heilen Welt führt und dass das unterdrückte Übel früher oder später ohnehin ans Tageslicht kommt.

Czechs Umsetzung des Absurden, Peinlichen und Hässlichen in die bauliche Praxis wurde bereits in den vorangegangenen Kapiteln aufgezeigt. Alexander hält er schließlich zugute, dass der unbestimmten Artikel seines Buches „A Pattern Language“ – *„des nach wie vor umfassendsten zeitgenössischen Denkansatzes zur Weiterentwicklung des Bauens“* – *„Raum für Skepsis gegenüber einer alles überwölbenden Harmonie läßt, für die Toleranz des wahren Manierismus, der die Störung nicht ausschließt.“*<sup>204</sup>

204 Czech in Alexander 2011, S. 1268.

# V. Objektivität/Subjektivität

Der fünfte und letzte Abschnitt befasst sich mit Zugängen zur Architektur aus den zwei gegensätzlichen Richtungen der Subjektivität sowie der Objektivität und versucht, Czechs Ansatz zwischen den beiden Polen zu verorten. Einem allgemeinen Verständnis nach wird dabei als objektiv ein sich am äußeren Gegenstand bzw. an der Sache orientierender Ansatz bezeichnet, während als subjektiv ein sich aus dem Inneren der handelnden Person ergebendes, quasi intuitives Vorgehen verstanden wird.

Nicht selten wird Objektivität mit Wissenschaftlichkeit gleichgesetzt, während die Kunst gerne dem Reich der Subjektivität zugeschrieben wird. Dabei wird oft darauf vergessen, dass einerseits auch Positionen der Kunst ihren Objektivitätsanspruch haben, andererseits – wie in KAPITEL II.2.1 zur kritischen Theorie aufgezeigt – auch die Wissenschaft nicht über jeden subjektiven Einschlag erhaben ist. Zumal die Abgrenzung zwischen Subjektivität und Objektivität nicht immer leicht fällt, wird die grobe Unterscheidung nachfolgend anhand exemplarischer Zugänge verdeutlicht.

Zunächst wird der Ansatz des Mathematikers Christopher Alexander, dem Czech – wie in ABSCHNITT II dargelegt – einiges abgewinnt, im Zeichen eines hohen Objektivitätsanspruchs dargestellt. Der kurze, darauf folgende Rückblick auf die in ABSCHNITT I bereits näher erörterten postmodernen Tendenzen fokussiert schließlich exemplarisch auf den Zugang aus der gegensätzlichen Richtung der Subjektivität.

Vor dem Hintergrund dieser Gegenpole wird anschließend nach der Position Czechs gefragt, dessen methodische Vorgangsweise sich einerseits klar gegen die Willkür der Subjektivität richtet, dessen Bauten jedoch andererseits keineswegs frei sind von einer subjektiven Handschrift. Die anschließende Erörterung seines Zugangs erfolgt unter der Bezugnahme auf theoretische Äußerungen wie auch auf bauliche Beispiele und ergibt ein einigermaßen differenziertes Bild.

Der abschließende Exkurs in die Literaturtheorie gibt weiteren Aufschluss über die Breite der Thematik sowie Parallelen im Kunstverständnis von Czech und bedeutenden Schriftstellern seiner Generation. Vielleicht vermag er es mit einer möglichen Antwort auf die Frage nach den „emanzipatorischen Zügen“ der Architektur auch, den hier geöffneten Kreis zu schließen.

## V.1 Alexander als Verfechter eines objektiven Entwurfsansatzes

Als Beispiel für einen äußerst auf Objektivität bedachten Zugang kann der in KAPITEL II.4.2 geschilderte Ansatz Christopher Alexanders herangezogen werden. In seinen „Notes on the Synthesis of Form“ differenziert er zwischen einem unbewussten und einem bewussten Weg der Formfindung, dem Bauen in weniger weit entwickelten „einfachen Kulturen“ und jenem in unserer vergleichsweise fortgeschrittenen.<sup>205</sup>

In einfachen Kulturen, so Alexanders Argumentation, wird kaum auf den Bauprozess reflektiert, es gibt keine Institutionen der Ausbildung wie Akademien und folglich auch keine Expertinnen und Experten. Es ist eine Architektur ohne Architekten (in Rudofskys Sinn), an deren Entstehung in der Regel alle Mitglieder der Kulturgemeinschaft beteiligt sind und die sich vor allem an der Praxis, den konkreten Bedürfnissen in den vielfältigen Kontexten der jeweiligen Aufgabe orientiert. Nach Alexanders Vorstellung entsteht sie aus einem Selbstverständnis der Sachen heraus, als Tradition, logisch, quasi den Gesetzen der menschlichen Natur entsprechend. Auch wenn er dem Individuum und dessen Subjektivität in diesem Rahmen einen Platz einräumt und auch wenn es sich um einen weitgehend unbewussten Prozess handeln mag, ist er für den Mathematiker Sinnbild einer erstrebenswerten Objektivität.

Dieser einfachen Baukultur stellt Alexander unsere gegenüber, die für ihn durch eine Kluft zwischen hoch spezialisierten Experten und Laien gekennzeichnet ist, deren Anliegen mitunter auf der Strecke bleiben, durch weit entwickelte Theorien und Instrumente ihrer Anwendung, die an einer gelungenen Praxis jedoch nicht selten vorbei führen. Was sich im Sinn moderner Wissenschaft zunächst als Objektivität darstellt, kippt in ihr Gegenteil und endet nach Alexanders Darstellung in der Subjektivität und Willkür von pragmatischen Planern und Baubeamten.

Als gleichermaßen willkürlich und verwerflich erachtet er an unserer Baukultur baukünstlerische Ansätze, die auf der Individualität einzelner Akteure beruhen, welche hier als Synonym für einen subjektiven Zugang stehen. Mit ihnen erfährt die moderne Architektur im Verlauf ihrer Geschichte laut Alexander „*the loss of innocence*“,<sup>206</sup> den „*Sündenfall der Individualität*“, wie Czech die Kritik wiederholt in seinen Schriften übersetzt.<sup>207</sup> So richtet sie sich nicht nur gegen eine Heerschar anonymer Ingenieure, sondern ebenso gegen den willkürlichen Individualismus der „Künstlerarchitekten“, die nach

205 Alexander 1964, S. 32-36. Die mit der Differenzierung einhergehende Abwertung ist Alexander bewusst, er gibt jedoch gute Gründe an sie dennoch vorzunehmen; immerhin sympathisiert er auch mit den Leistungen „einfacher“ Baukulturen.

206 Ebd., S. 8-11.

207 Vgl. Czech 1977, S. 89 und Czech 1984, S. 94.

Alexander ihre Inkompetenz angesichts der Komplexität gestalterischer Fragen des 20. (und 21.) Jahrhunderts durch das Betreiben eines Geniekultes zu vertuschen versuchen:

The modern designer relies more and more on his position as an „artist“, on catchwords, personal idiom, and intuition – for all these relieve him of some of the burden of decision, and make his cognitive problems manageable. Driven on his own resources, unable to cope with the complicated information he is supposed to organize, he hides his incompetence in a frenzy of artistic individuality. As his capacity to invent clearly conceived, well-fitting form is exhausted further, the emphasis on intuition and individuality only grows wilder.<sup>208</sup>

Alexanders Kritik an einem gestalterischen Wildwuchs zielt nicht darauf ab, in den unbewussten Zustand zurückzukehren; er sieht sich selbst als Teil einer bewussten Baukultur und betont auch deren Vorzüge.<sup>209</sup> Mit seinen Notes und der daraus resultierenden Pattern-Language hat er jedoch einen äußerst auf Objektivität bedachten Entwurfsansatz vorgelegt, mit dem er subjektive Willkür und Individualität zugunsten eines besseren, auf partizipatorischen Ideen beruhenden Gemeinwesens auszuschalten oder zumindest in den Hintergrund zu drängen versucht.

Dementsprechend ist es eine etwas seltsame „*Mahnung zur Vorsicht*“, die Alexander erteilt, wenn es um den künstlerischen Gehalt, „*Die Poesie der Muster-Sprache*“ geht.<sup>210</sup> Ähnlich wie in der Lyrik entsteht diese für ihn durch Verdichtung, also durch Anwendung und Überlagerung vieler sprachlicher Inhalte bzw. baulicher Muster auf engem Raum. Sie sei auch keineswegs bloß besonderen Gebäuden vorbehalten, sondern stelle, wie Alexander meint, als „*ganz gewöhnliche Ökonomie des Raums*“ eine Möglichkeit dar, „*Gebäude zu machen, die Gedichte sind*.“<sup>211</sup>

## V.2 Postmoderne Tendenzen im Zeichen überbordender Subjektivität

Alexander hat mit seiner Kritik bereits Gegenpositionen von subjektivem Einschlag benannt; neben der Heerschar anonymer Ingenieure und Baubeamter sind es für ihn vor allem die „Künstlerarchitekten“, wie sie seit den 1960er Jahren gerade die österreichische

208 Alexander 1964, S. 10-11.

209 Vgl. ebd., S. 32.

210 Alexander 2011, S. XLII-XL.

211 Alexander 2011, S. XLV. Unter Berücksichtigung einer zeitlichen Komponente lässt sich die Verdichtung von Alexanders Entwurfsmustern zu etwas Poetischem gewissermaßen wie Czechs Konzept einer Architektur der „Mehrschichtigkeit“ verstehen, die durch ein Neben- und Übereinander verschiedener Zeitschichten an Dichte gewinnt.

Architekturentwicklung prägten. Als ihr prominentester Vertreter kann nochmals Hollein angeführt werden.

Mit seiner 1963 aufgestellten Behauptung, dass Form nicht der Funktion folge, sie nicht von selbst entstehe, sondern dass es vielmehr „*die große Entscheidung des Menschen [sei], ein Gebäude als Würfel, als Pyramide oder als Kugel zu machen*“,<sup>212</sup> mag er zwar einen wahren Kern getroffen und die Architektur zeitweilig aus den Fängen eines überbordenden Zweckrationalismus befreit haben; durch die so proklamierte Entfesselung des schaffenden Subjektes – Hollein bezeichnet mit ‚dem Menschen‘ schließlich nicht irgend jemanden, sondern den Architekten und damit allen voran sich selbst – trug er aber auch beispielhaft zur Belebung eines geradezu mythologischen Personenkultes bei und ebnete darüber hinaus den Weg zur Preisgabe der Architektur an die formale Willkür, die im Zug der Postmoderne ihren baulichen Niederschlag fand.

Dass es dabei zu einem Übermaß an Subjektivität kam, machen auch Lefavre und Tzonis deutlich, wenn sie die Postmoderne hinsichtlich ihrer Entwicklung in den USA als „*narzisstische Phase*“ der Architektur bezeichnen, in der Architektinnen und Architekten den Bedeutungs- und Kontrollverlust, der ihrer Profession im Verlauf des 20. Jahrhunderts widerfuhr, durch einen Rückzug auf die eigene Disziplin wettzumachen und deren Legitimation rein aus den eigenen Mitteln zu bewerkstelligen versuchten, ähnlich einem Narzissten, der unter einem gestörten Bewusstsein über die Kontrolle seiner selbst und der Welt, also einer falschen Selbstbezogenheit leidet.<sup>213</sup>

Auf persönlicher Ebene hat Hollein als einer der Initiatoren „postmoderner“ Architektur die Kontrolle behalten und unter der Pflege eines heute noch greifenden Geniekultes große internationale Erfolge gefeiert – ebenso wie etliche seiner Zeitgenossen und Nachfolger. Die soziale Agenda der Architektur hingegen, so auch der Befund von Lefavre und Tzonis, blieb hinter vielen formalen Ambitionen zurück.

### V.3 Czech und die Architektur als Zumutung der Individualität

Alexander und Hollein sind hier exemplarisch als Vertreter zweier Extrempositionen herangezogen worden – einer äußerst auf Objektivität bedachten einerseits, und einer stark im Zeichen der Subjektivität stehenden andererseits. Welchen Standpunkt vertritt Czech im Hinblick auf diesen Gegensatz?

Seine in ABSCHNITT I erörterte Kritik an einer „visionären“ Architektur ist auf den ersten Blick ident mit jener Alexanders. Dass

<sup>212</sup> Hollein 1963.

<sup>213</sup> Vgl. Lefavre/Tzonis 1978.



er dessen Entwurfsmuster wiederholt in seine bauliche Praxis einfließen lässt, wie in KAPITEL II.4.2 dargelegt, zeugt ebenso von einer gemeinsamen Zugrichtung. Der subjektiven Willkür wird dabei die Objektivität des methodischen Vorgehens entgegen gesetzt, Entwurfsentscheidungen gemäß belastbarer Argumente zu treffen, wie es bei Czech schon zu Beginn seiner Karriere vor allem durch die Lehre Wachsmanns geprägt wurde. Vor diesem Hintergrund könnte sein Ansatz überspitzt als strenger Rationalismus interpretiert werden, für den eben jeder Verzicht auf eine Überlegung einen potentiellen Qualitätsverlust darstellt und bei dem – analog zu Alexander – Objektivität den Vorrang vor Subjektivität bekommt. Umgekehrt sind Czechs Bauten keineswegs frei von subjektiv-künstlerischem Ausdruck; Beispiele wie das Hotel Messe oder das Souterrainlokal im Palais Schwarzenberg zeugen deutlich von der subjektiven Handschrift des Architekten und legen es – anders als jene Bauten, die dezidiert nach ‚nichts‘ aussehen wollen – auch darauf an, als Kunstwerke erkannt zu werden.

Wie lässt sich dieser Gegensatz erklären und der von Subjektivität keineswegs befreite künstlerische Anspruch Czechs mit den wiederholten Absagen an die subjektiven Ansätze vieler seiner Zeitgenossen sowie mit seiner streng objektiven Entwurfsmethodik in Einklang bringen?

Zum Thema „*Methode*“ bemerkt Czech in seinem Aufsatz „Zur Abwechslung“ aus dem Jahr 1973: „*Manchen genügt heute noch Modularkoordination.*“<sup>214</sup> Die Aussage kann als gewisse Distanzierung von der Lehre Wachsmanns verstanden werden, in der Gedanken zu Vorfabrikation und Modulbauweise eine zentrale Rolle spielten, bzw. als Versuch, einen damit verbundenen, stark objektiven Einschlag zu überwinden.

Ein Jahr später versucht Czech in einem Aufsatz über „Die Sprache Otto Wagners“ zwischen den Begriffen Subjektivität und Objektivität zu vermitteln. Anhand der Analyse von Wagners Schriften, in denen er Argumente für zweckgemäßes Bauen jenen für eine große Baukunst gleichwertig einander gegenüber stehen sieht, erkennt er zwei „*Grundschemata der Wagnerschen Polemik*“ und fasst sie in folgendem Satz zusammen: „*Mit der Objektivität gegen das Banale der Kunst; mit der Kunst gegen das Banale der Objektivität.*“<sup>215</sup> Mit dieser paradoxen Bewegung, so legt es Czech mit seiner Analyse nahe, wollte Wagner das Stilgewimmel des endenden 19. Jahrhunderts überwinden. Die dialektische Spannung zwischen Kunst und Leben, Subjektivität und Objektivität ist bei Wagner laut Czech in der konkreten Vision aufgelöst, allen voran in jener für Wien, als prachtvolle Hauptstadt der österreichisch-ungarischen Monarchie.<sup>216</sup>

214 Czech 1973, S. 77.

215 Czech 1974, S. 73.

216 Beispielsweise in seiner Vorstellung eines höchst zweckmäßig gestalteten Verkehrswegenetzes – einer Wasserstraße zwischen dem Schwarzen Meer und

Vor diesem Hintergrund hält Czech fest: „*Die Flucht in die bloße Kunst oder in das bloße Notwendige ist die Flucht vor dem Risiko der Individualität, dem gleichwohl nicht zu entgehen ist: beide Wege führen in die Banalität.*“<sup>217</sup>

Mit Alexander stimmt Czech zwar darin überein, dass ein kleineres Bauprojekt aufgrund seines leichter zu überschauenden Rahmens zu größerer Informationsdichte gerinnen kann und der Kunst mehr Spielraum zu geben vermag; dass diese sich allein aus dem Material und quasi ‚den Naturgesetzen folgend‘<sup>218</sup> erst entfaltet, scheint ihm jedoch nicht hinreichend. Im Widerspruch Alexanders, der Subjektivität im Rahmen seiner Entwurfstheorie einer gemeinschaftlichen Gestaltungspraxis zwar ausdrücklich zulassen möchte, mit der Objektivität seines Verfahrens vor allem aber gegen losgelösten Individualismus und Geniekult moderner Architekten argumentiert, erkennt Czech nicht nur „*ein künstlerisches Fachproblem*“,<sup>219</sup> sondern auch die Gelegenheit, Partei für die Subjektivität der Kunst zu ergreifen. So setzt Alexanders „*zeitloser Weg des Bauens*“ laut Czech

die Überwindung des Sündenfalls [der Individualität] voraus; also die Überwindung aller Verbildung. Aber schon die zur Erkenntnis und Anwendung der Muster [aus Alexanders Buch] notwendige, aufs Architektonische ausgerichtete Lebenserfahrung, umso mehr jene gedankliche Freiheit von falscher Theorie, die wieder nur durch Denken zu erreichen ist, bedürfen eines langen Weges, eines äußeren, aufs architektonische Metier ausgerichteten, und eines inneren, der künstlerische Muße erfordert.<sup>220</sup>

Nach der Skepsis gegenüber Alexanders Vorstellungen einer ‚alles überwölbenden Harmonie‘ besteht in dieser Einsicht Czechs der zweite wesentliche Unterschied zum Standpunkt seines Zeitgenossen. Indem er sich für die „*künstlerische Muße*“ und gegen die Aufgabe seiner Individualität ausspricht, stellt sich Czech gegen Alexanders pauschale Kritik am „Künstlerarchitekten“ und bricht, trotz seiner eigenen vehementen Absage an die „visionären“ Ansätze seiner Gegenspieler, eine Lanze für die Subjektivität der Kunst.

Zur Überwindung dieser Diskrepanz schreibt er der Persönlichkeit des Architekten eine zentrale Rolle zu. Die Verbindlichkeit der Kunst, so Czech, müsse aus der Individualität kommen, auch wenn

der Nord- bzw. Ostsee, der Donau, verbunden mit engmaschigen, den höchsten Anforderungen genügenden Eisenbahnstrecken, dessen bedeutendster Knotenpunkt, bestimmt von Meisterwerken der Baukunst, „das schönheitlich so reich ausgestattete Wien“ sein sollte – „möge es blühen und gedeihen!“ Vgl. Wagner 1893.

217 Vgl. Czech 1974, S. 76.

218 Vgl. Czech 1984, S. 98; sowie sein Nachwort zu Alexander 2011, S. 1267.

219 Czech 1977, S. 89.

220 Czech 1984, S. 99.

diese unsicher sei.<sup>221</sup> Die Suche nach einer künstlerischen Position zwischen Subjektivität und Objektivität stellt für ihn also eine von Unsicherheit geprägte Gratwanderung dar, bei der es naturgemäß darum geht, die Balance zu behalten und jeden Schritt genau abzuwägen. In seiner Beschäftigung mit den Schriften Wagners kommt Czech 1974 zu folgender Synthese und bestimmt damit nicht nur das Ziel einer „entwickelten Theorie“, sondern auch sein Selbstverständnis als Künstler:

Objektivität und Subjektivität der Architektur wird in der Persönlichkeit aufgelöst. [...] Auch die entwickelte Theorie muß ja an die Wurzeln der Reflexion führen, zum einzigen echten Kunstproblem, an dem weder durchs Subjektive noch durchs Objektive vorbeizugelangen ist: ob ich berechtigt bin, andere mit meiner Individualität zu belästigen.<sup>222</sup>

Vor diesem Hintergrund kann Czechs Vorgangsweise bei der Herausbildung seiner Theorie als die eines „Dialektikers“ bezeichnet werden: In seinem Aufsatz über „Die Sprache Otto Wagner“ aus 1974 beschäftigt er sich nicht nur mit dem Gegensatz zwischen Subjektivität und Objektivität in der Architektur, er vollzieht in seiner Argumentation auch einen dialektischen Dreischritt, der zur Auflösung des Widerspruchs in der Persönlichkeit des Künstlers führt – einer Synthese, die sich, wie dargelegt, auch in seinem baulichen Werk widerspiegelt.

#### V.4 Exkurs in die Literaturtheorie

Das Selbstverständnis Czechs über die Wirkung seiner Kunst zwischen ästhetischer Zurücknahme und Aufdringlichkeit erscheint nicht nur heute eigenartig, sondern war vermutlich auch zur Zeit seiner Formulierung eine sonderbare Rarität. In einem breiter gefassten Feld der Kunst hingegen findet es eine deutliche Entsprechung, wofür die österreichische Literatur jener Zeit ein geeignetes Beispiel gibt.

Thomas Bernhard etwa stellt in seiner 1984 erschienenen „Erregung“ „Holzfällen“ die „künstlerische Gesellschaft“ eines „künstlerischen Abendmals“ ins Zentrum seiner Kritik. In hohem Tempo gibt er den Ekel wieder, den er den Leuten gegenüber empfindet, die all ihre Aufmerksamkeit und oberflächlichen Schmeicheleien dem abwesenden Burgschauspieler entgegenbringen, auf den sie bis mitten in die Nacht warten, um erst in seiner Anwesenheit mit dem Abendessen zu beginnen. Als dieser – zuerst (und wie in der Regel alle Burgschauspieler) von Bernhard zutiefst verabscheut – nach subtilen Anfeindungen aus der Runde plötzlich selbst die Stimme

221 Vgl. Czech 1973, S. 77.

222 Czech 1974, S. 76.

gegen die „*künstlerische Gesellschaft*“ erhebt und in eine Erregung der Kritik verfällt, gewinnt er zumindest kurz die Achtung des Erzählers Bernhard. Es ist eine fesselnd sinnliche Kritik der bürgerlichen Gesellschaft, der Kunstszene, aber auch an seiner eigenen Person, an deren Ende er vor der Gesellschaft und vor sich selbst flieht und in die finsternen (weil zu jener Zeit noch spärlich beleuchteten) Straßen des nächtlichen Wiens rennt – einem Sinnbild der auch von Czech angesprochenen Unsicherheit künstlerischer Individualität.

Explizit und besonders eindringlich fragt Peter Handke in seiner kurzen Erzählung „Wunschloses Unglück“ nach der Zumutbarkeit eines Kunstwerkes. Es ist die wahre und beklemmende Geschichte seiner Mutter, die keinen anderen Weg sah, als ihrer zwanghaften und augenscheinlich durch gesellschaftliche Normen und Umstände geprägten Existenz durch Einnahme einer Überdosis an Tabletten selbst ein Ende zu setzen. Warum aber sollte er diese höchst private Geschichte veröffentlichen, wem ist sie zuzumuten? – fragt er sich in Parenthesen, mit seiner Subjektivität hadernd:

(Natürlich ist es ein bißchen unbestimmt, was da über jemand Bestimmten geschrieben steht; aber nur die von meiner Mutter als einer möglicherweise einmaligen Hauptperson in einer vielleicht einzigartigen Geschichte ausdrücklich absehbenden Verallgemeinerungen [die Objektivierung des Subjektiven] können jemanden außer mich selber betreffen – die bloße Nacherzählung eines wechselnden Lebenslaufs mit plötzlichem Ende wäre nichts als eine Zumutung. ...)<sup>223</sup>

So versucht er sich im Balanceakt zwischen Subjektivität und Objektivität, der im dramatischen Verlauf der Erzählung mehr und mehr Selbstkritik abverlangt: „(Aber jetzt muß ich aufpassen, daß die Geschichte nicht zu sehr sich selber erzählt.)“<sup>224</sup> Handke ringt bis zum Schluss mit seinem subjektiven Schicksal, seiner Individualität, sucht am Rande der Verzweiflung nach „Ausdrücken“, die „alle zu milde“ sind, und erzählt die Geschichte doch. Zweifellos eine Zumutung; und angesichts des im Nachkriegsösterreich noch lange herrschenden Konservatismus mit nationalsozialistischer Prägung – der inzwischen wieder an Boden gewinnt – zweifellos gerechtfertigt.

Bernhard und Handke zählen zu den bedeutendsten Vertretern österreichischer Literatur seit Gründung der II. Republik; ihre Reflexion auf die Frage, was Kunst ausmacht und wann sie auch als Zumutung gerechtfertigt ist, also die Leserschaft bewegen und – um es mit Loos zu sagen – aus ihrer Bequemlichkeit reißen kann und soll, ist nur ein kleiner Beweis dafür.

Wie seine Zeitgenossen in der Literatur stellt sich Czech die Frage, ob er dazu berechtigt ist, sich mit seiner Individualität auf-

223 Handke 1974, S. 44.

224 Handke 1974, S. 91.

zudrängen und lästig zu sein. Er kommt zu einem differenzierten Schluss: Die vor allem auf Komfort ausgerichtete Zweckmäßigkeit der Architektur darf durch die Individualität des Künstlers – subjektive Einfälle, ästhetische Launen oder Vorlieben – nicht eingeschränkt werden. Vor allem und sofern nicht anders beabsichtigt, hat Architektur dem menschlichen Wohlbefinden zu dienen; Störfaktoren wie etwa ärgerliche Druckstellen an Sitzmöbeln, unangenehm blendende Lichtquellen, Stolperschwellen, etc. sind auszuschließen. Auf sprachlich-erzählerischer Ebene hingegen, ihre visuelle Wahrnehmung als Kunst betreffend, darf sie durchaus irritieren, will – dem Kunstverständnis der Literaten entsprechend – sogar Denkanstoß sein und die herrschenden Verhältnisse in Frage stellen. Einmal vielleicht weniger, dort, wo der Anspruch überwiegt, sprichwörtlich im Hintergrund zu bleiben und ‚nach nichts auszuschaun‘, ein anderes Mal wiederum mehr, beispielsweise bei einem Restaurant der gehobenen Klasse wie dem Souterrainlokal im Palais Schwarzenberg. In den Worten von Loos will sie den Betrachter – und vielleicht besonders das der klassischen Moderne anhängende Fachpublikum – aus der Bequemlichkeit reißen.

Sein vor allem von Josef Frank und dessen Akzidentismus beeinflusster Manierismus auf der Grundlage einer Kultur der Partizipation ist der Ansatz, aus dem seine Architektur als verbindliche (nicht willkürliche) Kunst ihr kritisches Potential gewinnt; in diesem Ansatz scheinen die „emanzipatorischen Züge“ seiner Architektur und ihre „Produktivität“ zu liegen, die über die Wünsche eines Bauherren hinauszudeuten, zu transzendieren vermögen.

Wie weit der Einsatz manieristischer Mittel geht, wird von Czech unter Berücksichtigung der komplexen Rahmenbedingungen einer Bauaufgabe je nach Anlassfall entschieden, womit sich auch die Heterogenität seines baulichen Werkes erklärt. Die sich in den Entscheidungen widerspiegelnde Diskrepanz zwischen Objektivität und Subjektivität der Kunst versucht er in der Persönlichkeit des Künstlers aufzulösen. Alexanders, als Reaktion auf einen überzogenen Geniekult zu wertenden Versuch, den subjektiven Einfluss einzelner „Künstlerarchitekten“ zurückzuweisen, erteilt Czech ebenso eine Absage, wie naiven baukünstlerischen Ansätzen, die einem solchen Geniekult mitunter verfallen sind und dabei die Tragweite der Architektur außer acht lassen. Vor allem durch seinen methodischen Entwurfsansatz legt Czech einen hohen Anspruch an Objektivität an den Tag, während er einen subjektiven Einschlag jedoch keineswegs ausschließt und gerade dadurch sein besonderes, eigenwilliges Profil gewinnt.



Die approbierte gedruckte Originalversion dieser Diplomarbeit ist an der TU Wien Bibliothek verfügbar.  
The approved original version of this thesis is available in print at TU Wien Bibliothek.

## Schlussbemerkungen

### Conclusio

Ziel der vorliegenden Arbeit war die Charakterisierung des Werks von Hermann Czech mit besonderem Augenmerk auf die Dialektik der Architektur und allfälliger dialektischer Muster in seiner Art des Architekturschaffens. Abseits davon haben sich die in etlichen bereits vorgelegten Untersuchungen seines Werks aufgezeigten Merkmale bestätigt – etwa die zutiefst humanistische Grundhaltung Czechs, wie sie ihm von Kuß unlängst zugeschrieben wurde, oder die zentrale Bedeutung des „*architektonischen Gedanken*“ in seiner Architektur, wie von Luchsinger und Hubeli hervorgehoben. Hermann Czech ist Architekt einer Schule, nach der das „Warum?“ der architektonischen Form nicht mit einem flapsigen „Warum nicht?“ zu beantworten ist. Hinsichtlich der spezifischen Themensetzung und der entsprechenden Abschnittsgliederung in dialektische Gegensatzpaare lässt sich darüber hinaus Folgendes zusammenfassen:

#### *Übermut und Unterschätzung*

Sein Text „Nur keine Panik“ aus 1971, in dem er Architektur polemisch zwischen Überschätzung und Unterschätzung verortet, sowie seine Fotomontage „The Area of Tolerance“ für die Architekturbiennale 2000 in Venedig, in der er einen neutralen Raum einmal als Ballspielkäfig, das andere Mal als Gefängnis interpretiert, zeugen nicht nur von einer gewissen Ambivalenz Czechs zur Architektur, sondern auch von seinem Interesse an den ihr immanenten Gegensätzen.

Aus den ambivalenten Gegenüberstellungen klingt sein polemisches Schlagwort „*Architektur ist Hintergrund*“ hervor, und auch wenn damit noch nichts gesagt ist, zeichnet sich daran ein Muster ab, zwischen Gegensätzen zu vermitteln: ein dialektischer Dreischritt, der den Widerspruch durch bewusste Gegenüberstellung von These und Antithese in einer daraus resultierenden Synthese aufzulösen versucht.

Während spätere Abschnitte besser darauf schließen lassen, wie Czech diesen auf inhaltlicher Ebene vollzieht, hat der Abschnitt zu den Begriffen Übermut und Unterschätzung herausgestellt, dass jene seiner mitunter irritierenden Äußerungen à la „*Architektur schafft nicht besseres Leben*“, die mit der ästhetischen Aufgabe der Architektur kokettieren, nicht als deren Unterschätzung zu missverstehen sind, sondern als gezielte Provokation seiner Gegenspieler. Die Polemik mancher seiner Vorträge – einmal mehr in der Tradition von Adolf Loos – hat ihm durchaus dabei geholfen, sein Profil in einer diverser werdenden Architekturlandschaft zu schärfen.

## *Produktion und Konsumption*

Unter dem Begriffspaar Produktion und Konsumption hat sich Czechs Entwurfsansatz anhand konkreter Bauten als streng methodisch und auf schlüssigen Entscheidungsreihen basierend herausgestellt, wodurch er einem gemeinsamen Grundgedanken mehrerer Vorbilder folgt, von Wachsmann über Frank und Loos bis hin zu Wagner. Zwar nicht ganz vorbehaltlos, liefert ihm hinsichtlich des Methodischen auch Christopher Alexanders Pattern Language eine Struktur von Argumenten, die er in der konkreten Entwurfsarbeit wiederholt aufgreift.

Diese hat sich vor allem durch die strenge Methodik als Gegensatz zu einer Architektur herausgestellt, die aus fertig vorgefassten Bildern, Atmosphären und Visionen hervorgeht, um dann als Produkt einer globalen Kulturindustrie Profite zu steigern. Die kritische Theorie der Frankfurter Schule, insbesondere die Thesen von Max Horkheimer und Theodor W. Adorno und ihre scharfe Absage an eine alles gleichmachende, globale Kulturindustrie, haben sich als dichtes, kulturtheoretisches Unterfutter seiner Kritik an einer von der Konsumtion her gedachten Architektur erwiesen, womit bei Czech – so eine weitere Erkenntnis – ausschließlich die visuelle Konsumtion der Architektur, ihre Bildhaftigkeit gemeint ist.

Denn indem er – wie seine Vorbilder Loos und noch mehr Frank – die Bequemlichkeit, den Nutzerkomfort und das Wohlbefinden zu einem der höchsten Ziele seiner Architektur macht, ist diese als naturgemäß alle Sinne betreffende Kunst freilich auch bei Czech von der Konsumtion her gedacht. Sein hoher Anspruch an den Komfort sowie das genaue Eingehen auf die besonderen Gegebenheiten und Eigenschaften des jeweiligen Bauplatzes haben sich als zwei weitere wesentliche Motivationen in Czechs gestalterischer Arbeit herausgestellt, wenngleich es stets der größere Gesamtzusammenhang ist, dem er gerecht zu werden und dessen Einzelheiten er so umfassend wie möglich zu bedenken versucht. Architektur als Kunst sowie die Produktivität seines Ansatzes wurde damit jedoch noch nicht ausreichend erklärt.

## *Kunst und Gebrauchsgegenstand*

Nicht jedes Bauwerk muss laut Czech auch Kunstwerk sein; dass es eines sein kann und mitunter soll, schließt jedoch nicht aus dass es auch Gebrauchsgegenstand ist. Ebenso ist Gebrauchstauglichkeit oder Zweckmäßigkeit für ihn nichts, das Architektur als Kunst ‚verunreinigen‘ würde. Stattdessen erkennt er (etwa neben Baustoffen, der Konstruktion, oder dem Licht) auch in den Zwecken und der ‚Funktion‘ – zusammengefasst: „*dem Verhalten von Menschen*“ – ebenso ein Material der Architektur als Kunst.

Ohne dass die eine gegen die andere ausgespielt wird, sind beide Vorstellungen – die Architektur als Kunst und als Gebrauchsgegen-



stand – für Czech von höchster Relevanz. Der alte Widerspruch ist ihm ein vermeintlicher Widerspruch und wird nicht weiter anerkannt.

Im Betrachten von Zweck und Funktion als Material seiner Arbeit – im „*Versenken der Phantasie in die Zwecke*“ – findet er einen Weg der Vermittlung. Worin genau die Phantasie bestehen mag, haben einige konkrete Details an seinen Bauten gezeigt; Adornos Vortrag „Funktionalismus heute“ war ihm zur Mitte der 1960er Jahre eine wesentliche Anregung zu dieser Vermittlung.

Da es sich genau genommen um die Aberkennung eines historisch bedingten, vermeintlichen Widerspruchs handelt, mag dessen Auflösung vielleicht nicht als Synthese eines dialektischen Dreischritts wie beschrieben durchgehen. Dennoch wird auch in diesem Themenkreis deutlich, wie sehr Czech sich um die Auflösung von Gegensätzen im Sinn einer dialektischen Praxis bemüht.

Als Kunst versteht Czech Architektur durchaus auch als Mittel zur Kritik. Nicht notwendigerweise in jedem Bauwerk gleichermaßen und mitunter bloß in einzelnen, unscheinbaren, jedoch kritisch-ironischen Details, versucht sie, etwas Wahres – oder zumindest „*Wahrhaftiges*“ – über die Gesellschaft auszusagen. Worin dies genau besteht, liegt immer auch im Auge des Betrachters und oft erfordert es nicht wenig Vorwissen, um Kritik und Ironie auch zu erkennen. Das mag mitunter auch daran liegen, dass wohl ein großes Maß davon an das Fachpublikum gerichtet ist.

Dieses Verständnis der Kunst als gesellschaftliches Korrektiv deckt sich nicht nur mit jenem seines historischen Vorbilds Loos, demzufolge die Menschen ja durch die Kunst aus ihrer Bequemlichkeit gerissen werden sollten. Es zeigt sich darin auch eine Parallele zu seinem amerikanischen Zeitgenossen Robert Venturi sowie – auf allgemeiner Ebene – erneut auch der starke Einfluss von Adorno und Horkheimer. Ihrer These einer globalen Kulturindustrie folgend, welche zur Profitsteigerung alle Kunst und Kultur zu bloßem Konsumgut degradiert und gleichmacht, lehnt er nicht nur Holleins These „*Alles ist Architektur*“ ab, sondern auch eine Architektur, die aus vorgefassten Bildern, Vorstellungen und Atmosphären entsteht und mitunter eine aus Czechs Sicht vermeintlich heile Welt reproduzieren (und verkaufen) will.

Quasi als Vertreter einer ‚alten Schule‘ verfolgt er stattdessen einen auf schlüssigen Argumenten beruhenden, methodischen Entwurfsansatz, bei dem das architektonische Objekt bloß das Ergebnis des im Zentrum stehenden und bedeutenderen architektonischen Gedankens ist.

### *Manierismus und Partizipation*

Von zentraler Bedeutung für Czechs Verständnis der Architektur als Kunst hat sich der Begriff Manierismus herausgestellt. Durch die Verwendung von historischen Versatzstücken und Zitaten, ihrem Einsatz in verändertem baulichen Kontext, Materialwechsel und Grö-

ßen- bzw. Maßstabsverschiebungen, durch welche Kritik und Ironie zum Ausdruck kommen sollten, beteiligt er sich ab den 1970er und bis in die 1980er Jahre am zunächst durchwegs allgemeinen manieristischen Bruch mit der bislang gängigen ästhetischen Norm – jener der „weißen“ Moderne, des Neuen Bauens bzw. Internationalen Stils.

Czech formuliert seinen Manierismus damit zwar im Fahrwasser der Entstehung „postmoderner“ Architektur; von dem Trugschluss, dass seine Bauten eindeutig einer solchen zuzuordnen wären, ist jedoch abzusehen. Zum einen hat sich gezeigt, dass bereits Loos als einer der wichtigsten Ideengeber Czechs, etwa bei seinem Haus am Michaelerplatz, auf bauliche Ironie und die Verwendung historischer Versatzstücke setzt. Zum anderen ist Czechs Argumentation durchaus zu folgen, wenn er selbst den Versuch seiner Zuordnung zur Postmoderne mit dem Hinweis auf seine keineswegs willkürlichen Entwurfsentscheidungen ablehnt, mehr noch aber mit jenem auf die geringe Bedeutung des Begriffs „postmodern“, den er für die Beurteilung von Architektur – ob sie nun gut oder schlecht sei, gelungen oder nicht – als unbrauchbar erachtet.

Wenn also eine Einordnung von Czechs Architektur erfolgen sollte, dann höchstens zu einer differenzierten Wiener Moderne, die etwa bei Loos seinen Anfang nimmt und über Frank bis in die Gegenwart und damit auch zu Czech führt.

Über die Verwendung historischer Versatzstücke hinaus hat sich kritisch-ironischer, manieristischer Gehalt auch an Czechs baulichem Umgang mit Phänomenen der Gegenwartskultur gezeigt.

So kann in Czechs Manierismus – welche Norm er auch zu brechen versucht, sei es der ästhetische Kanon der klassischen Moderne, ‚guter Geschmack‘ oder ein überkommenes Klischee – ein wesentliches Moment der „Produktivität“ seiner Architektur gesehen werden.

Dessen Ausmaß bleibt jedoch stets von der Grundprämisse der Gültigkeit der jeweiligen Norm abhängig, ohne deren Existenz es nichts zu brechen gibt. Darin ist auch der Grund zu sehen, weswegen im gegenwärtigen Stilpluralismus – lange nach der Verkündung vom „Ende der Prohibition“ und damit bei verändertem zeitlichen Bezug – die durch historische Zitate im Bau ausgedrückte Kritik und Ironie an Sprengkraft verloren haben mag, während solche, die im Umgang mit Phänomenen der Gegenwartskultur zum Ausdruck kommt, noch eher anzuecken vermag.

In diesem Zusammenhang ist Czechs Auffassung von Partizipation zu sehen. Zwar verfolgt er mit einzelnen Projekten, wie etwa der Wohnsiedlung in Perchtoldsdorf oder überhohen, und zur Aneignung einladenden Wohnräumen in anderen Siedlungsanlagen, auch einen gängigen Ansatz der Partizipation als Mitbestimmung der Nutzer beim Bau- und/oder Planungsprozess. Für seine Architektursprache viel wesentlicher erscheint aber die Vorstellung von Partizipation als ‚Aushalten‘ und mitunter sogar Vorwegnehmen anderer ästhetischer Vorstellungen, wodurch so manche Irritation beim Fachpublikum hervorgerufen werden mag.

Die Ambivalenz, die durch dieses Verwischen der Grenzen zwischen dem Handeln des Experten und jenem des Laien sowie durch die Fragen, ob wir es nun mit etwas Gestaltetem oder Ungestaltetem, mit Moral oder Amoral, mit Subjektivität oder Objektivität zu tun haben, aufkommt, hat Czech in seinen Forschungsarbeiten zu Josef Frank als wesentliches Merkmal von dessen Akzidentismus herausgearbeitet, dem Ansatz unsere Umwelt so zu gestalten, „*als wäre sie durch Zufall entstanden*“.

Was sich zunächst als Widerspruch dargestellt hat – der Manierismus (geprägt von der Autonomie des Kunstschaffenden) einerseits und die Partizipation (als Einflussnahme von Außen) andererseits wird in diesem Ansatz zusammengeführt und aufgelöst. Auf theoretischer Ebene vollzieht Czech die Synthese im Sinn eines dialektischen Dreischritts durch beharrliche Abhandlung und Gegenüberstellung der vermeintlichen Gegensätze, auf baulicher bzw. praktischer Ebene, indem er sich in Franks Tradition stellt und dessen Akzidentismus auch in seiner Arbeit weiter verfolgt.

In seinem Manierismus auf partizipatorischer Grundhaltung offenbart sich schließlich auch der wesentliche Unterschied von Czechs Ansatz und Haltung gegenüber jenen seines Zeitgenossen Christopher Alexander.

### *Subjektivität und Objektivität*

Das methodische Vorgehen beim Entwurf, dessen Fundierung auf schlüssigen Argumenten und Entscheidungsreihen, hat Czech zunächst als Vertreter eines stark auf objektiven Kriterien beruhenden Ansatzes dargestellt. Der erste und einer der wesentlichsten Einflüsse hierfür war sein Studium bei Konrad Wachsmann an der Salzburger Sommerakademie, aber auch seine übrigen Lehrer und Vorbilder, von Plischke über Frank und Loos bis hin zu Wagner, prägten sein Verständnis der Architektur als „*Rechtfertigungskunst*“ entscheidend mit.

Was die Methodik anbelangt, stimmt er auch weitgehend mit dem ebenfalls stark auf Objektivität bedachten Ansatz Christopher Alexanders überein, weshalb es trotz der aufgezeigten Differenzen insbesondere hinsichtlich der ästhetischen Ansprüche nicht verwundert, dass er etliche Argumente aus dessen Pattern-Language aufgreift und in seiner Architektur baulich umsetzt.

Während er die Kritik Alexanders an den stark subjektiv geprägten Ansätzen einer „visionären Architektur“ teilt, spricht er sich dennoch gegen eine völlige Absage an das künstlerisch Subjektive und einen „*inneren*“ Weg, „*der künstlerische Muße erfordert*“, aus. Dem entspricht, dass – trotz allem Objektivitätsanspruch Czechs in der Methodik – etliche seiner Bauten eine klar subjektive Handschrift tragen und durch manch üppiges Detail keineswegs immer im sprichwörtlichen Hintergrund bleiben.

In der Beschäftigung mit Otto Wagner (und der erneuten Gegenüberstellung von Gegensätzen in seiner theoretischen Arbeit) kommt er zur Auflösung des Widerspruchs zwischen Subjektivität und Objektivität in der Persönlichkeit des Künstlers. Je nach konkretem Fall hat dieser laut Czech zu entscheiden, ob er berechtigt ist, andere mit seiner Individualität zu belästigen.

Die Heterogenität seiner Bauten lässt sich damit nicht nur mit dem großen Spektrum der Bauaufgaben erklären, das er inzwischen bearbeitet hat, sondern auch mit dem Anspruch dieser persönlichen Abwägung. Der abschließende Exkurs in die Literaturtheorie und die literarische Reflexion über das zulässige Maß an Subjektivität sollte den Unterschied zwischen Kunst und bloß unterhaltendem Konsumgut, den auch Czech in seiner Arbeit zu machen versucht, nochmals hervorgehoben und sein Kunstverständnis einmal mehr verdeutlicht haben.

### *Hermann Czech als Dialektiker*

Über die allgemeine Vorstellung als innerer Gegensatz hinaus wurde die Dialektik eingangs ihrer Etymologie aus dem Griechischen *διαλεκτική (τέχνη) / dialektiké (téchnē)* entsprechend auch als Kunst der Unterredung bzw. Gesprächsführung mit dem Ziel eines Erkenntnisgewinns definiert. Ohne weiter auf die Form des Gesprächs einzugehen – im Antiken war es wohl die Zwiesprache unter den Philosophen –, wurde der methodische Aspekt ins Zentrum gerückt, der auch die Auffassung der Dialektik als Gegenüberstellung von Gegensätzen – These und Antithese – sowie deren Auflösung in einer Synthese bestimmt. Auch wenn diese Definition der Dialektik den Maßstäben professioneller Philosophen nicht gerecht zu werden vermag, sei sie für die hier vorgenommene architekturtheoretische Betrachtung gestattet. Vor dem Hintergrund der vorangegangenen Darstellungen lässt sich Hermann Czech schließlich als „Dialektiker“ der Architektur charakterisieren.

Die Dialektik als Kunst der Unterredung wurde nicht im Sinn mündlicher Zwiegespräche etwa mit Kollegen und Zeitgenossen nachvollzogen, sondern als begriffliche Auseinandersetzung mit dem Gegenstand – der Architektur – sowie den Positionen seiner Vorbilder und mancher seiner Zeitgenossen. Resultat dieser persönlichen Unterredung, in der das Schreiben als Spiegel der Gedanken den Dialog ausmacht, ist die von Czech vorgelegte Theorie.

Die Dialektik der Architektur und Muster einer dialektischen Vorgangsweise lassen sich darin vielleicht nicht an jeder Stelle finden, doch aber in der Betrachtung der hier unter den dialektischen Begriffspaaren erörterten und auch von Czech behandelten Themenkreise. Abschließend zusammengefasst, sind es folgende, nach dem Schema „**These / Antithese** > **Synthese**“ dargestellte Triaden, die Czech als Dialektiker in seiner Anschauung der Architektur vollzieht:

### Übermut / Unterschätzung

- > „realistische Einstellung“
- > „Architektur ist Hintergrund“

### Kunst / Gebrauchsgegenstand

- > „Versenken der Phantasie in die Zwecke“
- > „Zwecke als Material der Kunst“

### Manierismus / Partizipation

- > „Manierismus auf partizipatorischer Grundhaltung“,  
baulich umgesetzt in Anlehnung an Josef Franks  
„Akzidentismus“

### Objektivität / Subjektivität

- > „angemessene Individualität“

Mit seinem „*Denken zum Entwurf*“, das er vom Anbeginn seiner Karriere und bis heute mit großer Kontinuität anstellt und das erstaunlich bruchlos verlief, hat Czech eine weit entwickelte Theorie vorgelegt, die sich, wie erwiesen, in hohem Maß mit seiner baulichen Praxis deckt und in der Widersprüche nicht gleich als solche hingenommen, sondern in begrifflicher Arbeit und mitunter durch einen dialektischen Dreischritt aufzulösen versucht werden.

Zentrales Anliegen ist es ihm, eine dem Menschen in vielerlei Hinsicht dienstbare Architektur zu schaffen, die als Gebrauchsgegenstand jedenfalls komfortabel, als Kunst und je nach konkretem Anlassfall mitunter zugleich auch herausfordernd ist und Denkanstoß sein möchte, die, statt willkürliche Spektakel oder verlogene Trugbilder zu erzeugen, Rechenschaft über ihre Entstehung ablegt und den Betrachterinnen und Betrachtern somit auf Augenhöhe begegnet, und die in all diesen Eigenschaften von Czechs humanistischer Grundhaltung zeugt. Nicht zuletzt sind seiner Architektur in diesem Zusammenhang die wiederkehrenden Momente baulicher Ironie anzurechnen. Quasi bevor nichts mehr hilft, heißt es am Schluss mancher seiner Vorträge sinngemäß: „*Vielleicht hilft auch Humor.*“<sup>225</sup>

Sein Streben wurde neben den zentralen Vorbildern aus dem Bereich der Architektur auch von seiner Hinwendung zur Philosophie geprägt, insbesondere der Beschäftigung mit Theodor W. Adornos kritischer Gesellschaftstheorie. Wie dieser versucht auch Czech – sei es als Theoretiker oder als bauender Architekt –, der Degradierung der Kunst zur bedeutungslosen Massenware – im konkreten Fall: der Architektur – etwas entgegen zu setzen.

So spricht auch, wenn sich ihre Ansichten in manchen (bei anderer Gelegenheit noch herauszuarbeitenden) Punkten unterscheiden mögen, und gerade angesichts Czechs baulicher Praxis nichts

225 Czech 2012, S. 100.

dagegen, den von Albrecht Wellmer für Adorno gefundenen Beina-men ins Feld der Architektur zu übertragen und Czech danach zu charakterisieren: Als „*Anwalt des Nicht-Identischen*“.

### Weiterführende Spekulation

In einer früheren Entstehungsphase der vorliegenden Arbeit bestand die Überlegung, eine dreifache Begriffsdefinition der Dialektik vorzunehmen und mit Czechs Werk in Beziehung zu setzen. Neben der allgemeinen Auffassung der Dialektik als innerer Gegensatz – im konkreten Fall der Architektur – und als philosophische Methode der Wahrheitsfindung (bzw. der Theoriebildung), war es angedacht, sie nach Hegel als wesentliches Strukturmoment der Wirklichkeit zu begreifen. Der Grund dafür bestand darin, dass diese Auffassung als maßgeblicher Einfluss auf die Philosophie Adornos gilt – unter anderem auf seine mit Horkheimer veröffentlichte „Dialektik der Aufklärung“ – und dass sich Czech, wie zuvor nachgewiesen, so ausführlich auf diese beruft. Czechs Werk sollte folglich nach der Dialektik als „*Strukturmoment der Wirklichkeit*“ untersucht werden.

Ein dementsprechendes „*dialektisches Denken*“ sei nach Adorno dadurch gekennzeichnet, dass es von einem dynamischen Wahrheitsbegriff ausgehe, dass es vom Gedanken an die Invarianz der Wahrheit ablässt, „*daß es nicht auf die Jagd geht nach einem absolut Ersten*“.<sup>226</sup> So ist die Wahrheit eines Begriffs

„wesentlich Resultat“, [...] das heißt nicht ein einfacher Satz, nicht ein einfach ein für allemal Geltendes, sondern etwas, in dessen jetzigem Sosein zugleich seine eigene Genese, sein Ursprung, der Prozeß, der Weg, der es dahin gebracht hat, mitgedacht und mit aufgehoben wird.<sup>227</sup>

Nicht mit vollständiger Gewissheit heißt es weiter:

Versuch einer Definition: Dialektik ist ein Denken, das sich nicht bei der begrifflichen Ordnung bescheidet, sondern die Kunst vollbringt, die begriffliche Ordnung durch das Sein der Gegenstände zu korrigieren. Hierin liegt der Lebensnerv des dialektischen Denkens, das Moment der Gegensätzlichkeit.<sup>228</sup>

Vielleicht wirkt es wie ‚an den Haaren herbeigezogen‘ – vielleicht aber machen es diese kurzen Auszüge aus Adornos 1958 abgehaltenen Vorlesungen zur Einführung in die Dialektik auch nachvollziehbar, warum es nahe lag, einen Bezug zum Werk Czechs herzustellen. Wie nachgewiesen, zeichnet es sich auch durch ein gewisses Moment der Gegensätzlichkeit aus. Ob dies ausreicht und sich in

<sup>226</sup> Adorno 2015, S. 28; vgl. auch S. 11, 32 u. 44.

<sup>227</sup> Ebd. S. 38.

<sup>228</sup> Ebd. S. 10

Czechs Denken tatsächlich der umfassende Dialektikbegriff Adornos widerspiegelt, sei dahingestellt.

Die vorliegende Arbeit musste sich mit den „einfacheren“ Definitionen begnügen und auf die Untersuchung seiner theoretischen wie praktischen Arbeit anhand konkreter, dialektischer Begriffspaare sowie auf die Dialektik als Methode beschränken. Zum einen, weil es in Czechs Theorie keine dezidierte und nachvollziehbare Bezugnahme auf den weiteren Dialektikbegriff Adornos gibt; zum anderen und mehr noch, weil der Gegenstand und die mit seiner Auswahl einhergehenden Implikationen dem Autor als zu schwer fassbar erschienen.

Sollte sich dies ändern und eine derartige Assoziation und ihre weitere Verfolgung als fruchtbar darstellen, möge die vorliegende Arbeit als Anregung zur weiteren Vertiefung dienen. In diesem Sinn noch ein Satz Adornos, in dem es heißt: Um Dialektik richtig zu verstehen, sei beides festzuhalten,

die Unvermeidlichkeit der Widersprüche auf der einen Seite und das Weitertreibende der Widersprüche auf der anderen Seite, das dann doch zu ihrer Aufhebung in einer höheren Form der Wahrheit und [...] in einer höheren Form der Realität führt.<sup>229</sup>

Möglicherweise ist es die Kunst, die dieses Kunststück zu vollbringen vermag; und möglicherweise stellen Czechs umfassendes theoretisches und bauliches Werk einen Ansatz dar, es zu versuchen.

229 Ebd. S. 48.

## Anhang



## Danksagung

Allen voran danke ich meinem Professor Herrn Robert Stalla für die Bereitschaft und das Vertrauen, das Projekt zu betreuen, die große Freiheit, die er mir dabei ließ, für unentwegtes Wohlwollen, konstruktive Kritik und anregende Gespräche.

Architektin Susanna Wagner danke ich für viel guten Zuspruch und ihr stetiges Entgegenkommen, wenn es um die Vereinbarkeit meiner gleichzeitigen Arbeit für *lichtblauwagner* architekten einerseits und für den Studienabschluss andererseits ging.

Weiters bedanke ich mich bei Renate Burger für das von ihr übernommene Korrektorat und die damit einhergehenden Anregungen und Verbesserungsvorschläge.

Danke auch allen, die darüber hinaus zur Entstehung dieser Arbeit beigetragen haben – Freunden, Kolleginnen und Kollegen, Verwandten und Bekannten –, sei es durch bestärkende Worte, konkreten Rat, hitzige Diskussion oder auf andere Art.

Mein größter Dank gilt Jasmin, der diese Arbeit gewidmet ist, für ihre nicht endende Geduld, die vielen ermutigenden Worte und ihre Unterstützung in sämtlichen Dingen abseits der Dialektik der Architektur.

## Abbildungsnachweis

Nr. . . . . *Bildrecht* . . . . . *Fundort*

1. . . . . Hans Hollein . . . . . Feuerstein 1988, S. 55
2. . . . . Hans Hollein . . . . . Feuerstein 1988, S. 55
3. . . . . Hans Hollein . . . . . Feuerstein 1988, S. 55
4. . . . . Haus Rucker Co . . . . . Feuerstein 1988, S. 55
5. . . . . Hans Hollein . . . . . [www.hollein.com/ger/Kunst](http://www.hollein.com/ger/Kunst)
6. . . . . Hermann Czech . . . . . Kuß 2018, S. 135
7. . . . . Hermann Czech . . . . . Kuß 2018, S. 373
8. . . . . Hermann Czech . . . . . Kuß 2018, S. 371
9. . . . . R. Koolhaas/M. Vriesendorp . . . . . Koolhaas 1999, S. 321
10. . . . . Pez Hejduk . . . . . Bürkle 2009, S. 101
11. . . . . Adolf Krischanitz . . . . . Bürkle 2009, S. 25
12. . . . . Philipp Kreidl/H.O.M.E. . . . . Kuß 2018, S. 379
13. . . . . Hermann Czech . . . . . Kuß 2018, S. 377
- 14+15 . . Margherita Spiluttini . . . . . Margherita Spiluttini Fotoarchiv
16. . . . . Hermann Czech . . . . . Kuß 2018, S. 383
17. . . . . Kaiser Gabriele . . . . . Kuß 2018, S. 389
18. . . . . Margherita Spiluttini . . . . . Kuß 2018, S. 384
19. . . . . CKaiser Gabriele . . . . . Kuß 2018, S. 187
- 20 . . . . . Kaiser Gabriele . . . . . Kuß 2018, S. 183
21. . . . . Hermann Czech . . . . . Kuß 2018, S. 179
- 22 . . . . . Gert von Bassewitz . . . . . Kuß 2018, S. 259
23. . . . . Paramount Pictures . . . . . [www.placemakers.com](http://www.placemakers.com)
24. . . . . gemeinfrei . . . . . [commons.wikimedia.org](https://commons.wikimedia.org)
25. . . . . Anonym/Unbekannt . . . . . Kulka 1979, Abb. 222
- 26 . . . . . Plan- und Schriftenkammer,  
. . . . . Magistrat Wien . . . . . Czech/Mistelbauer 1976, S.27
27. . . . . Anonym/Unbekannt . . . . . Krasny 2008, S. 39
- 28 . . . . . Hermann Czech . . . . . Kuß 2018, S. 376
29. . . . . Pez Hejduk . . . . . Bürkle 2009, S. 100
- 30 . . . . . Maximilian Müller
31. . . . . Anonym/Unbekannt . . . . . Kulka 1979, Abb. 263
- 32+33. . Anonym/Unbekannt . . . . . Kulka 1979, Abb. 266+265
- 34 . . . . . Kaiser Gabriele . . . . . Kuß 2018, S. 215
- 35+36. . Gerhard Lindner . . . . . Kuß 2018, S. 210
37. . . . . Anonym/Unbekannt . . . . . Ulama 1995, S. 13
38. . . . . Alexander u. a. . . . . Alexander 2001, S. 559 u. 561
- 39+40 . Hermann Czech . . . . . A+U Nr. 554, S. 65
- 41+42. . Schönfellinger Harald . . . . . Kuß 2018, S. 249 u. 253
- 43 . . . . . Ernst Anton Plischke . . . . . Plischke 1989, S. 481
- 44 . . . . . Uffizien, Florenz . . . . . Gombrich 2015, S. 365
45. . . . . Anonym/Unbekannt . . . . . Klotz 1985, S. 105
- 46 . . . . . Anonym/Unbekannt . . . . . Carter 2005, S. 52
47. . . . . Anonym/Unbekannt . . . . . Carter 2005, S. 60
- 48 . . . . . gemeinfrei . . . . . [commons.wikimedia.org](https://commons.wikimedia.org)
49. . . . . gemeinfrei . . . . . [commons.wikimedia.org](https://commons.wikimedia.org)
50. . . . . Hermann Czech . . . . . Kuß 2018, S. 180-181
51. . . . . Hermann Czech . . . . . Kuß 2018, S. 128
52. . . . . Kaiser Gabriele . . . . . Kuß 2018, S. 191
53. . . . . Fondation Le Corbusier . . . . . [www.fondationlecorbusier.fr](http://www.fondationlecorbusier.fr)
- 54 . . . . . Hermann Czech . . . . . Kuß 2018, S. 387
55. . . . . Margherita Spiluttini . . . . . WBW Bd. 90, S. 11

<i>Nr.</i>	<i>Bildrecht</i>	<i>Fundort</i>
56.	Maximilian Müller	
57.	Maximilian Müller	
58.	Heinrich Klotz	Klotz 1985, S. 153
59.	Anonym/Unbekannt	Kulka 1979, Abb. 44
60.	Anonym/Unbekannt	Kulka 1979, Abb. 156
61.	Albertina Wien	Rukschcio/Schachel 1987, S. 562
62.	Anonym/Unbekannt	Rukschcio/Schachel 1987, S. 525
63.	Anonym/Unbekannt	Kulka 1979, Abb. 48
64.	Georg Parthen	Kreul 2006, S. 267
65.	Anonym/Unbekannt	www.architectural-review.com
66.	Hermann Czech	Kuß 2018, S. 300
67.	Walter Stamm-Teske	Stamm-Teske u. a. 2001, S. 66
68.	Walter Stamm-Teske	Stamm-Teske u. a. 2001, S. 67
69.	Maximilian Müller	
70.	Werner Appelt, Hermann Czech, Eberhard Kneissl, Elsa Prochazka, Adalbert Singer, Rolf Wessely	Czech 1995, S. 90
71.	Hermann Czech	Kuß 2018, S. 376
72.	Hermann Czech	Kuß 2018, S. 390
73.	Katrin Bernsteiner	www.katrin-bernteiner.com
74.	Hermann Czech	Kuß 2018, S. 394-395
75.	Katrin Bernsteiner	www.katrin-bernteiner.com
76.	Hermann Czech	Kuß 2018, S. 394-395
77.	Katrin Bernsteiner	www.katrin-bernteiner.com
78.	Hermann Czech	Kuß 2018, S. 394-395
79.	Katrin Bernsteiner	www.katrin-bernteiner.com
80.	Hermann Czech	Kuß 2018, S. 394-395
81.	Maximilian Müller	
82.	Bundesmobilenverwaltung	Ausst.Kat. JF AD 2016, S. 126
83.	Anonym/Unbekannt	Kulka 1979, Abb. 176
84.	Maximilian Müller	
85.	Maximilian Müller	
86.	Maximilian Müller	
87.	Katrin Bernsteiner	www.katrin-bernteiner.com
88.	Katrin Bernsteiner	www.katrin-bernteiner.com
89.	Rupert Steiner	oegfa.at/programm-1/jahresschwerpunkt3
90.	Maximilian Müller	
91.	Maximilian Müller	
92.	Maximilian Müller	
93.	Albertina Wien	Ausst. Kat. Josef Frank. 1885-1967, S. 225
94.	Albertina Wien	Ausst. Kat. Josef Frank. 1885-1967, S. 224
95.	Albertina Wien	Ausst. Kat. Josef Frank. 1885-1967, S. 231
96.	Anonym/Unbekannt	Kuß 2018, S. 303
97.	Albertina Wien	Ausst.Kat. JF AD 2016, S. 115
98.	Ken Heyman	Alexander 2011, S. 400
99.	Anonym/Unbekannt	Alexander 2011, S. 180
100.	Ralph Crane	Alexander 2011, S. 475
101.	Anonym/Unbekannt	Alexander 2011, S. 449
102.	Anonym/Unbekannt	Alexander 2011, S. 876

## Literatur

- Achleitner 1967/1 – Achleitner, Friedrich: „Dreissig Jahre ‚Österreichische Architektur der Gegenwart‘“, in: Breicha, Otto (Hg.): Aufforderung zum Misstrauen, Salzburg 1967, S.7-11.
- Achleitner 1967/2 – Achleitner, Friedrich: „Aufforderung zum Vertrauen“, in: Ders.: Aufforderung zum Vertrauen, Wien 1987, S. 48-76.
- Achleitner 1985 – Achleitner, Friedrich: „Wiederaufbau in Wien, Innere Stadt“, in: Ausst. Kat. The Austrian Phenomenon – Architektur Avantgarde Österreich 1956-1973, Architekturzentrum Wien 2004, Basel 2009, S. 834-835.
- Achleitner 1991 – Achleitner, Friedrich: „Wien und die Postmoderne“, Vortrag in Kassel 1991, in: Ders.: „Wiener Architektur. Zwischen typologischem Fatalismus und semantischem Schlamassel“, Wien 1996, S. 175-185.
- Adorno 1965 – Adorno, Theodor W.: „Funktionalismus heute“, in: Ders.: Gesammelte Schriften Bd. 10.1. Kulturkritik und Gesellschaft I, Frankfurt/Main 2016, S. 375-395.
- Adorno 2015 – Adorno, Theodor W.: Einführung in die Dialektik, Berlin 2018. [Nach Vorlesungen Adornos im Jahr 1958.]
- Adorno/Horkheimer 2013 – Adorno, Theodor W./Horkheimer, Max: Dialektik der Aufklärung, Frankfurt/Main 2013 [1969].
- Alexander 1964 – Alexander, Christopher: Notes on the Synthesis of Form, Cambridge, Mass./London 2017 [1964].
- Alexander 1965 – Alexander, Christopher: „A City is Not a Tree“, in: Architectural Forum, Vol. 122, Nr. 1, April 1965, S. 58-62.
- Alexander 1975 – Alexander, Christopher/u. a.: The Oregon experiment, New York/u.a. 1975.
- Alexander 2011 – Alexander, Christopher/u. a.: A Pattern-Language. Towns – Buildings – Construction, New York/u. a. 1977. Titel der hier zitierten dt. Ausgabe: Eine Muster-Sprache. Städte – Gebäude – Konstruktion, hg. von Hermann Czech, Wien 2011 [1995].
- Alexander 1979 – Alexander, Christopher/u. a.: The timeless way of building, New York/u.a. 1979.
- Bojankin/Long/Meder 2012 – Bojankin, Tano/Long, Christopher/Meder, Iris (Hg.): Josef Frank. Schriften in 2 Bd., Wien 2012.
- Buttlar 1999 – Buttlar, Adrian von: Leo von Klenze. Leben – Werk – Vision, München 1999.
- Bürkle 2009 – Bürkle, Johann Christoph (Hg.): Mustersiedlung Hadersdorf. Neues Wohnen in Wien, Sulgen 2009.
- Carter 2005 – Carter, Peter: Mies van der Rohe bei der Arbeit, Berlin 2005.
- Czech 1963 – Czech, Hermann: „Neuere Sachlichkeit“, in: Ders.: Zur Abwechslung. Ausgewählte Schriften zur Architektur, Wien 2019, S. 56-57.
- Czech 1965/1 – Czech, Hermann: „Maßstäbe“, in: Ders.: Zur Abwechslung. Ausgewählte Schriften zur Architektur, Wien 2019, S. 11-12.
- Czech 1965/2 – Czech, Hermann: „Zum Jubiläum“, in: Ders.: Zur Abwechslung. Ausgewählte Schriften zur Architektur, Wien 2019, S. 49-52.
- Czech 1965/3 – Czech, Hermann: „Umweltgestaltung“, in: Ders.: Zur Abwechslung. Ausgewählte Schriften zur Architektur, Wien 2019, S. 46-47.
- Czech 1965/4 – Czech, Hermann: „Das Loos-Buch“, in: Ders.: Zur Abwechslung. Ausgewählte Schriften zur Architektur, Wien 2019, S. 59.
- Czech 1966 – Czech, Hermann: „Loos und Funktionalismus“, in: Ders.: Zur Abwechslung. Ausgewählte Schriften zur Architektur, Wien 2019, S. 58.
- Czech 1967 – Czech, Hermann: „Eine Wettbewerbseinsendung“, in: Ders.: Zur Abwechslung. Ausgewählte Schriften zur Architektur, Wien 2019, S. 62.
- Czech 1968 – Czech, Hermann: „Eine Welt, erfrischend jung. Konvulsionen der Architekturtheorie“, in: Ders.: Zur Abwechslung. Ausgewählte Schriften zur Architektur, Wien 2019, S. 64-68.
- Czech 1970 – Czech, Hermann: „Der Loos-Gedanke“, in: Ders.: Zur Abwechslung. Ausgewählte Schriften zur Architektur, Wien 2019, S. 69-72.
- Czech 1971 – Czech, Hermann: „Nur keine Panik“, in: Protokolle 71/2 [Wiener Halbjahresschrift für Literatur, bildende Kunst und Musik], Jahrgang 1971, Heft 2, sowie in: Czech, Hermann: Zur Abwechslung. Ausgewählte Schriften zur Architektur, Wien 2019, S. 63.
- Czech 1973 – Czech, Hermann: „Zur Abwechslung“, in: Ders.: Zur Abwechslung. Ausgewählte Schriften zur Architektur, Wien 2019, S. 76-79.
- Czech 1974 – Czech, Hermann: „Die Sprache Otto Wagners“, in: Ders.: Zur Abwechslung. Ausgewählte Schriften zur Architektur, Wien 2019, S. 73-76.
- Czech/Mistelbauer 1984 – Czech, Hermann/Mistelbauer Wolfgang: Das Looshaus, Wien 1984 [1976].

- Czech 1977 – Czech, Hermann: „Manierismus und Partizipation“, in: Ders.: Zur Abwechslung. Ausgewählte Schriften zur Architektur, Wien <sup>2</sup>1996, S. 89-91.
- Czech 1980 – Czech, Hermann: „Einige weitere Entwurfsgedanken“, in: Ders.: Zur Abwechslung. Ausgewählte Schriften zur Architektur, Wien <sup>2</sup>1996, S. 81.
- Czech 1983/1 – Czech, Hermann: „Zur Wientalbrücke – und andere Fragen der Architektur in der Stadt“, in: Ders.: Zur Abwechslung. Ausgewählte Schriften zur Architektur, Wien <sup>2</sup>1996, S. 100-104.
- Czech 1983/2 – Czech, Hermann: „Was ist Ihre Kunst im speziellen?“, in: Ders.: Zur Abwechslung. Ausgewählte Schriften zur Architektur, Wien <sup>2</sup>1996, S. 91-94.
- Czech 1984 – Czech, Hermann: „Christopher Alexander und die Wiener Moderne“, in: Ders.: Zur Abwechslung. Ausgewählte Schriften zur Architektur, Wien <sup>2</sup>1996, S. 95-99.
- Czech 1985/1 – Czech, Hermann: „Ins Auge sehen“, in: Ders.: Zur Abwechslung. Ausgewählte Schriften zur Architektur, Wien <sup>2</sup>1996, S. 128-130.
- Czech 1985/2 – Czech, Hermann: „Was bedeutet „post-modern“?“, in: Ders.: Zur Abwechslung. Ausgewählte Schriften zur Architektur, Wien <sup>2</sup>1996, S. 110. [Fälschlicherweise wird das Erscheinungsjahr an dieser Stelle mit 1965 beziffert.]
- Czech 1985/3 – Czech, Hermann: „Begriffsraster zur aktuellen Interpretation Josef Franks“, in: Ders.: Zur Abwechslung. Ausgewählte Schriften zur Architektur, Wien <sup>2</sup>1996, S. 111-122.
- Czech 1995 – Czech, Hermann: „Selbstkritik der Moderne“, in: Ders.: Zur Abwechslung. Ausgewählte Schriften zur Architektur, Wien <sup>2</sup>1996, S. 144-148.
- Czech 1996 – Czech, Hermann: Zur Abwechslung. Ausgewählte Schriften zur Architektur, <sup>2</sup>1996 [1977].
- Czech 1998 – Czech, Hermann: „Alles ist Umbau“, in: Werk, Bauen + Wohnen, Bd. 85, Heft 3, Zürich 1998, S. 4-11.
- Czech 2000 – Czech, Hermann: „Area of Tolerance“. Ausstellungsbeitrag anlässlich der 7. Architekturbiennale in Venedig mit Sabine Götz, Österreichischer Pavillon, Giardini della Biennale, Venedig 2000. Kurator: Hans Hollein: „Area of Tolerance. For Peace, Freedom of Art – Against Racism and Xenophobia“, in: Kuß, Eva: Hermann Czech. Architekt in Wien, Graz/Zürich 2018, S. 371. Außerdem in: A+U (Architecture and Urbanism) Nr. 554, „Hermann Czech“, 2016, Heft 11, S. 32.
- Czech 2003 – Czech, Hermann: „Komfort – ein Gegenstand der Architekturtheorie“, in: Werk, Bauen + Wohnen, Bd. 90, Heft 3, Zürich 2003, S. 10-15.
- Czech 2007 – Czech, Hermann: „Das Lokal“, unter URL: [http://www.ocpa.at/verlag/das\\_lokal.pdf](http://www.ocpa.at/verlag/das_lokal.pdf) [25.05.2017].
- Czech 2012 – Czech, Hermann: „Kann Architektur von der Konsumption her gedacht werden?“, in: Yehuda E. Safran: Adolf Loos. Our Contemporary / Unser Zeitgenosse / Nosso Contemporâneo, New York/Wien 2012, [dt.] S. 93-100.
- Czech 2013 – Czech, Hermann: Eröffnungsvortrag zum Turn On Architekturfestival 2013, ORF Radiokulturhaus Wien, 03.03.2013. URL: [https://www.turn-on.at/turn-on\\_13/de/eroeffnungsvortrag.htm](https://www.turn-on.at/turn-on_13/de/eroeffnungsvortrag.htm) [10.03.2019].
- Czech 2016 – Czech, Hermann: „Von Dingen, die nach nichts ausschauen. Ein Gespräch mit Hermann Czech, Wien“ [geführt von Tom Schoper], in: Schoper, Tom: Ein Haus. Werk – Ding – Zeug? Wien 2016, S. 47-73.
- Fensterbusch 2013 – Fensterbusch, Curt: Vitruv, Zehn Bücher über Architektur, Darmstadt 2013.
- Feuerstein 1988 – Feuerstein, Günther: Visionäre Architektur. Wien 1958-1988, Berlin 1988.
- Frank 1931/1 – Frank, Josef: „Unrast“, in: Bojankin, Tano/Long, Christopher/Meder, Iris (Hg.): Josef Frank. Schriften in 2 Bd., Wien 2012, Bd. 2, S. 146-149.
- Frank 1931/2 – Frank, Josef: „Das Haus als Weg und Platz“, in: Bojankin, Tano/Long, Christopher/Meder, Iris (Hg.): Josef Frank. Schriften in 2 Bd., Wien 2012, Bd. 2, S. 198-209.
- Frank 1931/3 – Frank, Josef: „Systematisierter Geschmack“, in: Bojankin, Tano/Long, Christopher/Meder, Iris (Hg.): Josef Frank. Schriften in 2 Bd., Wien 2012, Bd. 2, S. 164-166.
- Frank 1958 – Frank, Josef: „Akzidentismus“, in: Bojankin, Tano/Long, Christopher/Meder, Iris (Hg.): Josef Frank. Schriften in 2 Bd., Wien 2012, Bd. 2, S. 372-387.
- Frank 1981 – Frank, Josef: Architektur als Symbol, Wien 1981. [Mit einem Begriffsregister versehener Nachdruck der Erstausgabe von 1931, hg. von Hermann Czech.]
- Gombrich 2015 – Gombrich, Ernst H.: Die Geschichte der Kunst, London/New York <sup>16</sup>2015 [Engl. Erstausgabe 1950].

- Graf 1985 – Graf, Otto A.: Otto Wagner. Das Werk des Architekten. 2 Bd., Wien u. a. 1985.
- Handke 1974 – Handke, Peter: Wunschlloses Unglück, Salzburg 1974.
- Hoffmann-Axthelm 1996 – Hoffmann-Axthelm, Dieter: „Zur ‚Stadt ohne Eigenschaften‘“, in: ARCH+ Nr. 132, „Rem Koolhaas / Projekte und Texte 1993-1996“, Juni 1996, S. 76-77.
- Hollein/Pichler 1963 – Hollein, Hans/Pichler, Walter: Vorwort, in: Ausst. Kat. Hollein. Pichler. Architektur. Work in Progress, Wien 1963. Sowie unter URL: <http://www.hollein.com/ger/Schriften/Texte/Architektur> [09.03.2019].
- Hollein 1967 – Hollein, Hans: „Alles ist Architektur“ (1967), in: „Bau“ Schrift für Architektur und Städtebau, 23. Jahrgang, Heft 1/2, Wien 1968. Sowie unter URL: <http://www.hollein.com/index.php/ger/Schriften/Texte/Alles-ist-Architektur> [09.03.2019].
- Horkheimer 1937 – Horkheimer, Max: „Traditionelle und kritische Theorie“, unter URL: <http://lesekreis.blogspot.de/images/MaxHorkheimerTraditionelleundkritischeTheorie.pdf> [28.03.2019].
- Hubeli/Luchsinger 1996 – Hoffmann, Ernst/Luchsinger, Christoph: „Hermann Czech – Das Architektonische Objekt“, in: Werk, Bauen + Wohnen, Bd. 83, Jahrgang 1996, Heft 6, Zürich 1996, S. 2.8.
- Hundertwasser 1958 – Hundertwasser, Friedensreich: „Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur“ (1958), in: Feuerstein, Günther: Visionäre Architektur. Wien 1958-1988, Berlin 1988, S. 47-50. Sowie unter URL: [http://www.hundertwasser.at/deutsch/texte/philos\\_verschimmelungsmanifest.php](http://www.hundertwasser.at/deutsch/texte/philos_verschimmelungsmanifest.php) [09.03.2019].
- Jencks 1977 – Jencks, Charles: The Language of Postmodern Architecture, New York 1977.
- Klotz 1985 – Heinrich, Klotz: Moderne und Postmoderne. Architektur der Gegenwart 1960-1980, München 1985 [1984].
- Kühn 1989 – Kühn, Christian: Das Schöne, das Wahre und das Richtige. Adolf Loos und das Haus Müller in Prag, Braunschweig 1989.
- Kühn 2016 – Kühn, Christian: „Hermann Czech and the Disappearance of Architecture“, in: A+U Nr. 554, Tokyo 2016, S. 16-23.
- Kulka 1979 – Kulka, Heinrich (Hg.): Adolf Loos. Das Werk des Architekten, Wien 1979 [Nachdruck der 1931 erschienenen Ausgabe].
- Kuß 2014 – Kuß, Eva: Hermann Czech und das Flirren der Realität [Dissertation an der Universität für angewandte Kunst Wien], Wien 2014.
- Kuß 2018 – Kuß, Eva: Hermann Czech. Architekt in Wien, Graz/Zürich 2018.
- Koolhaas 1972 – Koolhaas, Rem/u. a.: „Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture“, Abschlussarbeit an der Architectural Association in London 1972. Collagen und dt. Übersetzung der Texte in: ARCH+ Nr. 209, „Kapital(e) London“, Oktober 2012, S. 32-47. Sowie engl. unter URL: <https://artstor.blog/2012/09/06/rem-koolhaas-and-the-voluntary-prisoners-of-architecture/> [16.03.2019].
- Koolhaas 1978 – Koolhaas, Rem: Delirious New York. Ein retroaktives Manifest für Manhattan, Aachen 1999 [engl. Erstausgabe, New York 1978].
- Koolhaas 1994/1 – Koolhaas, Rem: „What Ever Happened to Urbanism?“, in: Ders./Mau, Bruce: S, M, L, XL, New York, 1995, S. 959-971.
- Koolhaas 1994/2 – Koolhaas, Rem: „The Generic City“, in: Ders./Mau, Bruce: S, M, L, XL, New York 1995, S. 1239-1264. Sowie in: ARCH+ Nr. 132, „Rem Koolhaas / Projekte und Texte 1993-1996“, Juni 1996, S. 18-27.
- Krasny 2008 – Krasny, Elke: „Primär mit Worten“ [Aufzeichnung persönlicher Gespräche mit ergänzenden Anmerkungen Czechs zu einzelnen Projekten], in: Dies.: Architektur beginnt im Kopf, Wien/Basel 2008, S. 34-41.
- Lefavre/Tzonis 1978 – Lefavre, Liane/Tzonis, Alexander: „The Narcissist Phase in Architecture“, in: Harvard Architectural Review 1, 1978.
- Loos 1909 – Loos, Adolf: „Architektur“, in: Ders.: Trotzdem, Wien 1982, S. 90-104.
- Newman 1961 – Newman, Oscar (Hg.)/International Congress for Modern Architecture, 11, 1959, Otterlo: CIAM '59 in Otterlo. Arbeitsgruppe für die Gestaltung soziologischer und visueller Zusammenhänge, Stuttgart 1961.
- Plischke 1989 – Plischke, Ernst Anton: Ein Leben mit Architektur, Wien 1989.
- Portoghesi 1980 – Portoghesi, Paolo: „The End of Prohibitionism“, in: Borsano, Gabriella (Hg.): The Presence of the Past. First International Exhibition of Architecture. The Corderia of the Arsenale. La Biennale di Venezia 1980, Architectural Section, Venedig 1980.

- Rainer/Prachensky 1958 – Rainer, Arnulf/Prachensky Markus: „Architektur mit den Händen“ (1958), in: Feuerstein, Günther: Visionäre Architektur. Wien 1958-1988, Berlin 1988, S. 47. Sowie unter URL: <http://www.prachensky.net/de/werke/1950-1959.html> [09.03.2019].
- Ritter 1996 – Ritter, Arno: „Warum? – Warum nicht?“ [Nachwort zu Czechs Schriftensammlung], in: Czech, Hermann: Zur Abwechslung. Ausgewählte Schriften zur Architektur, Wien 1996, S. 151-154.
- Rudofsky 1964 – Rudofsky, Bernard: Architecture without Architects. A Short Introduction to Non-pedigreed Architecture, New York 1964.
- Thun-Hohenstein 2016 – Thun, Hohenstein, Christoph: Die Kunst des Wohnens, in: Ausst. Kat. Josef Frank. Against Design, Wien 2016, S. 8-11.
- Ulama 1995 – Ulama, Margit: Reflexion in Architektur. Neuere Wiener Beispiele, Wien 1995.
- Venturi 1978 – Venturi, Robert: Komplexität und Widerspruch in der Architektur, Basel 1978. Engl. Erstausgabe: Complexity and Contradiction in Architecture, New York 1966.
- Wagner 1892/1893 – Wagner, Otto: Generalregulierungsplan für Wien, in: Graf 1985, Bd. 1, S. 87-122.
- Wellmer 2015 – Wellmer, Albrecht: Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno, Frankfurt/Main 2015 [1985].
- Zinganel 2003 – Zinganel, Michael: New Urbanism zwischen Agoraphobie und künstlichem Paradies. Auf dem Weg zur gated community“, in: *dérive* Nr. 12, Juli-Sept. 2003. Sowie unter URL: <https://derivate/texte/i-new-urbanism-i-zwischen-agoraphobie-und-kunstlichem-paradies/> [27.10.2019].
- Ausstellungskataloge und Zeitschriften*
- Ausst. Kat. Josef Frank. 1885-1967. MAK Wien 1981 (Hg: Spalt, Johannes/Czech, Hermann), Wien 1981.
- Ausst. Kat. Josef Frank. Against Design. Das anti-formalistische Werk des Architekten, MAK Wien 2015-2016, Wien 2016.
- Ausst. Kat. Hollein. Pichler. Architektur. Work in Progress, Galerie St. Stephan Wien 1963, Wien 1963.
- Ausst. Kat. The Austrian Phenomenon – Architektur Avantgarde Österreich 1956-1973, Architekturzentrum Wien 2004, Basel 2009.
- Ausst. Kat. Revision der Moderne. Postmoderne Architektur 1960-1980, Deutsches Architekturmuseum Frankfurt/Main 1984, München 1984 [Hg. Heinrich Klotz].
- ARCH+ Nr. 132, „Rem Koolhaas / Projekte und Texte 1993-1996“, Aachen, Juni 1996.
- ARCH+ Nr. 209, „Kapital(e) London“, Aachen, Oktober 2012.
- A+U (Architecture and Urbanism) Nr. 554, „Hermann Czech“, Jahrgang 2016, Heft 11, Tokyo 2016.
- Werk, Bauen+Wohnen, Bd. 83, Jahrgang 1996, Heft 6, „Hermann Czech. Das Architektonische Objekt. Eine Werkmonographie“, Zürich 1996.
- Werk, Bauen+Wohnen, Bd. 85, Jahrgang 1998, Heft 3, „Umbauen“, Zürich 1998.
- Werk, Bauen+Wohnen, Bd. 90, Jahrgang 2003, Heft 3, „Komfort“, Zürich 2003.