

**Candide—
Journal for Architectural
Knowledge**

You have downloaded following article/
Sie haben folgenden Artikel heruntergeladen:

Title (English): Stichwortgeber Hermann Czech
Titel (deutsch): Cue-Giver Hermann Czech

Author(s)/Autor(en): Axel Sowa

Translator(s)/Übersetzer: Michael Scuffil

Source: *Candide. Journal for Architectural Knowledge* No. 08 (Sept. 2014), pp. 89-108.

Published by: Hatje Cantz Verlag Ostfildern on behalf of *Candide*.

Stable URL: tbc

The content of this article is provided free of charge for your use. All rights to this article remain with the authors. No part of the article may be reproduced in any form without the written consent of the author(s) and *Candide. Journal for Architectural Knowledge*.

For further details, please see www.candidejournal.net.

**Stichwortgeber
Hermann Czech**

**Cue-Giver
Hermann Czech**



iv. Encounter

iv. Begegnung

Axel Sowa

Mobilize the cues. They get discussions going and raise the temperature. Cues provide no hard-and-fast definitions. Where they turn up, there is a need for clarification. In the context of a series of events at the Faculty of Architecture RWTH Aachen University, the Viennese architect Hermann Czech took on the role the role of “cue-giver.” Czech is one of the leading architectural theoreticians of the age. Writing and building, he has, since the mid-nineteen-sixties, been circumnavigating architecture’s space of possibilities. In his Aachen lecture, Czech explained the concrete relationships of concepts and buildings in his own work. The lecture by Hermann Czech became the foundation for further invitations. In three follow-up events, Ernst Hubeli, Ullrich Schwarz, Urs Füssler, Jörg Leiser, Wilfried Kuehn, and Marcel Meili picked up on Czech’s cues in order to develop them further and transform them. A report.

Structure / User /
News Value

In his Aachen lecture, Hermann Czech subjected the Vitruvian concept triad *firmitas, utilitas, et venustas* (strength, utility, and beauty) to a revision, in order to adapt them to the circumstances of modern designing. The traditional concepts are not abandoned in this updating, but reinterpreted in order to re-appropriate the content of each for our own age.

Concepts as Czech understands them should be reliable mental tools, applicable in processes of designing, producing, observing, and using architecture.

In recognition of today’s conditions of production and use, meanings get shifted, as can be seen in Czech’s annotations, where he describes his approach to the *firmitas* concept (Fig. B). What was crucial here was the encounter with Konrad Wachsmann at the Salzburg Summer Academy in the late nineteen-fifties. The construction concept which, for Wachsmann, was decisive relates to the development of archetypal building elements in mass-production conditions. This developmental work demands concurrent attention to aspects of

installation, finishing, technical facilities, and connection to public utilities and infrastructure, leading ideally to integrated structures. Czech adopts the integrated concept of structure, which he substitutes for *firmitas*, albeit avoiding its restriction to repetitive, orthogonal grid structures.

Czech interprets the *utilitas* concept in a contemporary perspective, as an endeavour to plumb the complex melange of wishes, expectations, and sensitivities on the part of users and clients. Even if expectations regarding the use of architecture are often only unclearly articulated, there is a need, on the part of the architect acting in a fiduciary capacity, for more than a vague idea of the feelings of the user. Czech mentions, as a possible reference for better appraisal of these complex user demands, Christopher Alexander et al.’s work *A Pattern Language: Towns, Buildings, Construction*. This book, first published in 1977, was brought out in German by Czech in 1995 under the title *Eine Muster-Sprache: Städte, Gebäude, Konstruktion*.¹ Of decisive importance for Czech is Alexander’s methodology. Insights obtained from the observation of practices of occupation are mutually interlinked in the sense of a hypertext.

1 Alexander / Ishikawa / Silverstein 1977 [1995].

Stichwörter mobilisieren. Sie bringen Diskussionen in Gang und Gemüter in Wallung. Stichwörter liefern keine hieb- und stichfesten Definitionen. Dort, wo sie auftauchen, entsteht Klärungsbedarf. Im Rahmen einer Veranstaltungsreihe des Lehr- und Forschungsgebiets Architekturtheorie der RWTH Aachen übernahm der Wiener Architekt Hermann Czech die Rolle des „Stichwortgebers“. Czech gehört zu den wichtigsten Architekturtheoretikern unserer Zeit. Schreibend und bauend umkreist er seit Mitte der 1960er-Jahre den Möglichkeitsraum der Architektur. In seinem Aachener Vortrag erläuterte Czech die konkreten Verhältnisse von Begriffen und Bauten in seinem eigenen Werk. Czechs Vortrag wurde zur Grundlage für weitere Einladungen. In drei Folgeveranstaltungen griffen Ernst Hubeli, Ullrich Schwarz, Urs Füssler, Jörg Leiser, Wilfried Kuehn und Marcel Meili die czechschen Stichworte auf, um diese weiterzuentwickeln und zu verwandeln. Ein Bericht.



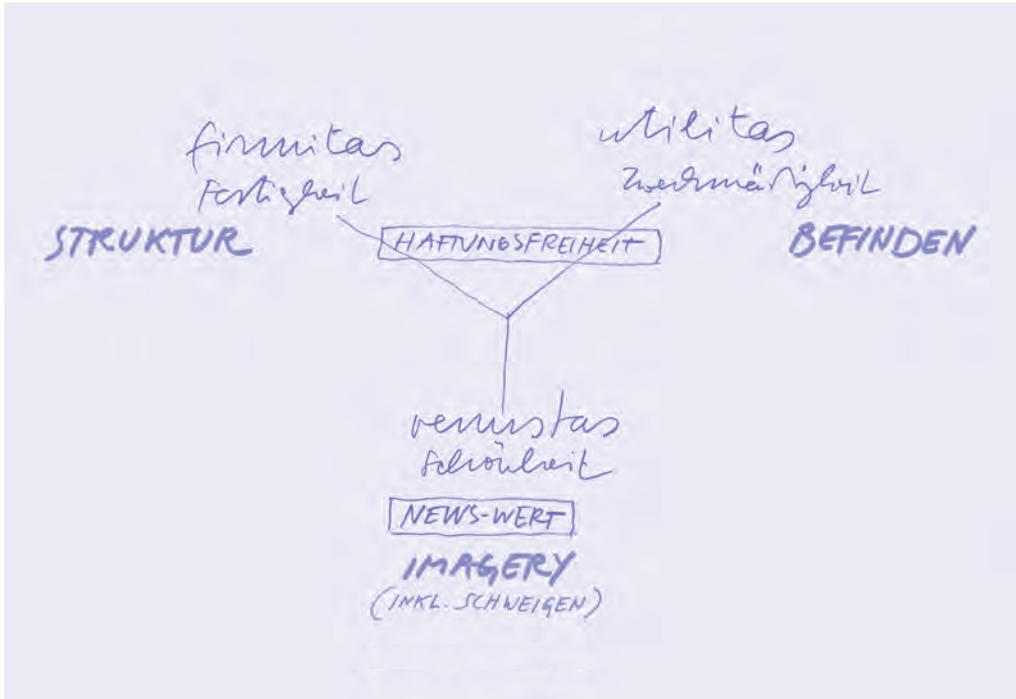
A

**Struktur / Nutzerbefinden /
News-Wert**

In seinem Aachener Vortrag unterzieht Hermann Czech die vitruvianische Begriffstriade „firmitas“, „utilitas“ und „venustas“ (Festigkeit, Zweckmäßigkeit, Schönheit) einer Revision, um sie den Umständen des heutigen Entwerfens anzupassen. Die traditionellen Begriffe werden bei dieser Aktualisierung nicht aufgegeben, sondern neu ausgelegt, um den jeweiligen Sinngehalt für unsere Zeit neu zu erschließen.

Begriffe, wie Czech sie versteht, sollten zuverlässige Denkwerkzeuge sein, verwendbar in Prozessen des Entwerfens, Herstellens, Betrachtens und Nutzens von Architektur.

In Anerkennung der heutigen Produktions- und Nutzungsbedingungen kommt es zu Verlagerungen von Bedeutungen. Wie man anhand von Abbildung B sehen kann, skizziert Czech dies in einem kleinen Schema: Czech schildert darin zunächst seinen Zugang zum Firmitas-Begriff. Ausschlaggebend war hierfür die Begegnung mit Konrad Wachsmann, den er im Rahmen der Salzburger Sommerakademie Ende der 1950er-Jahre



B

The concept of *venustas* has, according to Czech, been replaced in recent times by the “news value” of freely invented and largely unprecedented forms. The free invention of new forms for their surprise effect, however, has the side effect that relationships to existing forms of use and existing local and social contexts are systematically interrupted.² The fickleness of news value is the essential precondition for the ongoing reproduction of an economy of attentiveness. The attempt to give architecture news value leads necessarily to an inflationary quantity of forms that mutually annul each other’s significance. Against this spectacular hysteria, Czech sets up the postulate, “Architecture is background.” Architecture, he says, simply has to stand there and “provide calm,” which, for Czech, does not mean that architecture should not grapple with expectations and production conditions. On the contrary: design theory brings into play, in a critically reflective fashion, the conditions in which architecture is created. Czech’s design theory remains totally obligated to reality. It offers a reflective space for a conscious and inventive handling of the existing contexts that are to be changed by architectural means.

Perfection /
Reflection

The concrete design, production, and use of architecture are each, for Hermann Czech, occasions for reflecting on his own activities in order to arrive at conscious, justifiable decisions. Czech’s attitude forms, for Ullrich Schwarz, the starting point for considering the concept of reflection in art and architecture. As Schwarz shows, this concept is the result of a historical development, which has found its provisional conclusion in the discourse on reflective modernism. Schwarz pursues the concept of reflexion back to Georg Wilhelm Friedrich Hegel’s theory of art, which describes the change in the function of art, first created for cultic and religious contexts. The early Neoclassical ideal was still based on a “sensory appearance of the idea.” In particular, antique sculpture was interpreted as a happy artistic representation, as the materialization of spiritual ideals. In the age of Romantic and modern art, the trust in art objects was shattered; it is no longer expected that they should be “material manifestations of the divine.” Schwarz makes it clear that Hegel questions the continued effect

² Czech 2003 [1977]: 10–15.

kennenlernte. Der für Wachsmann bestimmende Konstruktionsbegriff bezieht sich auf die Entwicklung prototypischer baulicher Elemente unter den Bedingungen der Massenproduktion. Diese Entwicklungsarbeit erfordert die gleichzeitige Berücksichtigung von Aspekten der Montage, des Ausbaus, der Haustechnik, der Erschließung und führt im besten Fall zu Strukturen. Czech übernimmt den integrativen Strukturbegriff, den er an die Stelle des Firmitas-Begriffs setzt, vermeidet allerdings dessen Engführung auf repetitive, durchgehend orthogonale Rasterstrukturen.

Den Utilitas-Begriff deutet Czech in zeitgenössischer Perspektive als ein Bestreben, die komplexe Gemengelage von Wünschen, Erwartungen und Befindlichkeiten auf Seiten von Nutzern und Bauherrn zu ergründen. Auch wenn sich die Erwartungen an den Gebrauch von Architektur oft nur undeutlich artikulieren, bedürfe es auf Seiten des treuhänderisch agierenden Architekten mehr als einer vagen Vorstellung des Nutzerbefindens. Czech nennt als mögliche Referenz zur besseren Einschätzung dieser komplexen Gebrauchsanforderungen *A Pattern Language. Towns, Buildings, Construction* von Christopher Alexanders, Sarah Ishikawa und Murray Silverstein. Das 1977 erstmals erschienene Buch wurde 1995 von Czech in deutscher Sprache unter dem Titel *Eine Muster-Sprache. Städte, Gebäude, Konstruktion* herausgegeben.¹ Von entscheidender Bedeutung ist für Czech das darin enthaltene, methodische Angebot. Erkenntnisse, die aus der Beobachtung von Praktiken des Bewohnens gewonnen werden, werden im Sinne eines Hypertexts miteinander in Beziehung gesetzt.

Der Venustas-Begriff sei, so Czech, in jüngerer Zeit durch den „News-Wert“ von frei erfundenen und weitgehend präzedenzlosen Formen ersetzt worden. Die freie Erfindung neuer Formen unter Maßgabe ihres Überraschungseffekts hat jedoch den Nebeneffekt, dass Bezüge zu bereits existierenden Gebrauchsweisen, zu vorgefundenen örtlichen wie sozialen Kontexten systematisch unterbrochen werden.² Die Unbeständigkeit des News-Werts ist die wesentliche Voraussetzung für die fortlaufende Reproduktion einer Ökonomie der Aufmerksamkeit. Der Versuch, Gebäude mit News-Wert auszustatten, führt notwendigerweise zu einer inflationären Menge sich gegenseitig in ihrer Bedeutung annullierenden Formen. Gegen diese spektakuläre Hysterie setzt Czech das Postulat: „Architektur ist Hintergrund“. Architektur habe einfach nur dazustehen und Ruhe zu

geben. „Ruhe zu geben“ bedeutet jedoch für Czech nicht, dass Architektur sich nicht mit Erwartungen und Produktionsbedingungen auseinandersetzen solle. Im Gegenteil: Entwurfstheorie diene dazu, die Entstehungsbedingungen von Architektur in kritisch-reflektierender Weise ins Spiel zu bringen. Czechs Entwurfstheorie bleibt ganz und gar der Wirklichkeit verpflichtet. Sie bietet einen Reflexionsraum zum bewussten und erfinderischen Umgang mit vorgefundenen Kontexten, die mit baulichen Mitteln verändert werden sollen.

Perfektion / Reflexion

Das konkrete Entwerfen, das Herstellen sowie der Umgang mit Architektur sind für Czech jeweils Anlässe, das eigene Tun zu reflektieren, um zu bewussten, begründbaren Entscheidungen zu gelangen. Czechs Haltung bildet für Ullrich Schwarz den Ausgangspunkt eines Nachdenkens über den Reflexionsbegriff in Kunst und Architektur. Wie Schwarz aufzeigt, ist dieser Begriff das Ergebnis einer historischen Entwicklung, die im Diskurs über die reflexive Moderne ihren vorläufigen Abschluss gefunden hat. Schwarz verfolgt den Begriff der Reflexion bis zu Georg Wilhelm Friedrich Hegels Kunsttheorie zurück. In ihr wird der Funktionswandel von Kunst beschrieben, die zunächst für kultisch-religiöse Kontexte geschaffen und gestiftet wurde. Noch das frühklassizistische Kunstideal ging von einem „sinnlichen Schein der Idee“ aus. Insbesondere die antike Skulptur wurde als eine geglückte künstlerische Darstellung, als Vergegenständlichung geistiger Ideale gedeutet. Im Zeitalter der romantischen und modernen Kunst zerbricht das Vertrauen in Kunstobjekte. Von ihnen wird nicht länger erwartet, „gegenständliche Erscheinungen des Göttlichen“ zu sein. Schwarz macht deutlich, dass Hegel das Fortwirken dieser idealistisch-kultischen Funktion von Kunst infrage stellt, wenn er vom „Ende der Kunst“ spricht.³ Mit diesem Ende sei, so Schwarz, nicht das empirische Ende des Kunstschaffens gemeint, sondern lediglich das Ende eines sakralen

3 Siehe auch: Habermas 1988: 34 ff.

1 Alexander / Ishikawa / Silverstein 1977 [1995].

2 Czech 2003 [1977]: 10–15.

of this idealist and cultic function of art when he talks of the “end of art.”³ What he meant by the “end,” according to Schwarz, was not the empirical end of artistic creation, but merely the end of a sacred understanding of art according to which the absolute spirit was revealed in art’s beauty. Schwarz interprets Hegel’s statement, “it does not help, we no longer bend our knee” to mean that artworks lose their halo under the conditions of modern reflexivity.⁴ In the post-sacred age of modernism, absolute spirit was separated from the artistic artifact. The relationship between form and content becomes questionable. The age of modernism promotes reflection the historical conditionality, the significance, the effect, the potential, and also the beauty of art. Hermann Czech’s concept picks up on the understanding of modernism, according to which architecture above all can take on meaningful functions when it opens itself up to the “prose of life.” Saying goodbye to crypto-theological visions of saving the world through design marks the entry of the everyday and the prosaic into art. While the end of art means, according to Schwarz, an end of absolutist claims, it makes possible a positively endless variety of subjects and attitudes that are constantly in need of commentary. According to Schwarz, we know that this art “is not and cannot be everything.” Hegel’s idea of a modern art that requires reflection is compatible neither with totalitarian design intentions nor with the utopia of a perfectible reality. Art in the age of reflective modernism can only ever be thought of as something imperfect and incomplete. Schwarz makes it clear that this insight, in the field of architecture, only achieved broad recognition as a result of the economic crisis of the nineteen-seventies. Schwarz recognizes early signs of an opening up of art to the everyday and the prosaic in the work of Alison and Peter Smithson and in the representatives of the British Free Cinema movement of the nineteen-fifties, who declared: “Perfection is not an aim.”⁵

3 See also: Habermas 1988: 34 ff.

4 Hegel 1842: 132.

5 “These films were not made together; nor with the idea of showing them together. But when they came together, we felt they had an attitude in common. Implicit in this attitude is a belief in freedom, in the importance of people and in the significance of the everyday. As film-makers we believe that no film can be too personal. The image speaks. Sound amplifies and comments. Size is irrelevant. Perfection is not an aim. An attitude means a style. A style means an attitude.” In: Mazzetti / Anderson / Reisz / Richardson 1956.

Aesthetics, or “What It Looks Like”

In his lecture, Czech presents the *Ganztagesvolkschule Rosa Jochmann* in Vienna’s Simmering district. Shortly after the completion of this building, which is as sober as it is robust, Liesbeth Waechter-Böhm wrote in the Viennese newspaper *Die Presse*, that the school’s classroom wings had the shape of gouty fingers.⁶ If one would use an expression of Czech, they “looked like nothing.” Czech expresses doubts about form as a vehicle of public relations. His architecture was not suited to being a fetish. It is neither photogenic nor will it be the object of desire. Czech succeeds in frustrating the suspicion



C

that architecture could exhaust itself in the production of ideals. The purpose of his plain buildings can only be experienced physically, in the course of their “completion” by users and beholders. He calls the Rosa Jochmann school the “most conventional new school building in Vienna.” Innovative building would have been out of place here, because it would not have accorded with Viennese education policy, which at the time the school was built was not reform minded. Czech has no truck with using architecture as propaganda, to present something as more innovative than it is (Figs. C and D).

Shortly before their lecture at the RWTH Aachen, Urs Füssler and Jörg Leiser visited the Rosa Jochmann school. Passing the Viennese gasholders that were converted into high-cost apartments in the early aughts, their route took them across an extensive wasteland as far as a wire fence, which forms the boundary of the school grounds to the rear. Jörg Leiser draws attention to

6 Waechter-Böhm 1994: 11.

Kunstverständnisses, demzufolge sich der absolute Geist im Kunstschönen offenbare. Schwarz deutet Hegels Worte „es hilft nichts, unser Knie beugen wir doch nicht mehr“ in dem Sinne, dass Kunstwerke unter den Bedingungen moderner Reflexivität ihren Heiligenschein verlieren.⁴ Im postsakralen Zeitalter der Moderne wird die Trennung von absolutem Geist und künstlerischem Artefakt vollzogen. Das Verhältnis von Form und Inhalt wird fragwürdig. Das Zeitalter der Moderne befördert die Reflexion über die historische Bedingtheit, die Bedeutung, die Wirkung, die Möglichkeiten wie auch die Schönheit von Kunst. Die Haltung von Hermann Czech schließt an dieses Verständnis der Moderne an. Demzufolge kann Architektur vor allem dann sinnstiftende Funktionen übernehmen, wenn sie sich der Prosa des Lebens öffnet. Mit der



D

Verabschiedung von kryptotheologischen Visionen der Welterlösung durch Gestaltung beginnt der Einzug des Alltäglichen und Prosaischen in die Kunst. Das Ende der Kunst bedeute, so Schwarz, zwar ein Ende von Absolutheitsansprüchen, ermögliche aber eine geradezu unendliche Vielfalt von stets kommentarbedürftigen Sujets und Haltungen. Von dieser Kunst wissen wir, dass sie „nicht alles ist und nicht alles sein kann“. Der hegelsche Gedanke der reflexionsbedürftigen, modernen Kunst lässt sich weder mit totalitären Gestaltungsabsichten noch mit der Utopie einer perfektiblen Wirklichkeit vereinbaren. Kunst im Zeitalter der reflexiven Moderne kann nur als etwas Nicht-Perfektes und Un-Abschlossenes gedacht werden. Schwarz

macht deutlich, dass sich diese Einsicht im Bereich der Architektur erst infolge der Wirtschaftskrise der 1970er-Jahre durchsetzte. Frühe Anzeichen einer Öffnung der Kunst für Alltägliches und Prosaisches erkennt Schwarz bereits bei Alison und Peter Smithson wie auch bei den Vertretern der britischen Free-Cinema-Bewegung der 1950er-Jahre, die beteuerten: „Perfection is not an aim“.⁵

Ästhetik oder „Wie Etwas Ausschaut“

In seinem Vortrag stellt Czech die Ganztagsvolkschule Rosa Jochmann in Wien-Simmering vor. Kurz nach Fertigstellung des ebenso nüchternen wie robusten Baus schrieb Liesbeth Waechter-Böhm in der Wiener Zeitung *Die Presse*, dass die Klusentakte der Schule die Form gichtkranker Finger hätten.⁶ Sie schauen, um es mit einem Wort von Czech zu sagen, „nach nichts aus“. Czech äußert Zweifel an der Form als einem Vehikel der Öffentlichkeitsarbeit. Seine Architektur eignet sich nicht als Fetisch. Sie ist weder fotogen noch wird sie zum Objekt der Begierde. Czech gelingt es, den Verdacht zu vereiteln, Architektur könne sich in der Produktion von Wunschbildern erschöpfen. Der Sinn seiner spröden Bauten erschließt sich nur physisch, im Verlauf einer Vervollständigung durch Nutzer und Betrachter. Er bezeichnet die Rosa-Jochmann-Schule als den „konventionellsten Schulneubau von Wien“. Bauliche Innovation wäre fehl am Platz gewesen, weil sie nicht der Wiener Schulpädagogik entsprochen hätte, die sich zum Zeitpunkt des Neubaus als reformunwillig erwies. Czech liegt es jedoch fern, architektonische Mittel propagandistisch einzusetzen, um etwas innovativer darzustellen, als es in Wirklichkeit ist (Abb. C und D).

Kurz vor ihrem Vortrag an der RWTH-Aachen haben Urs Füssler und Jörg Leeser die

5 „Diese Filme wurden weder zusammen gedreht noch war es die Idee, sie zusammen zu zeigen. Aber als sie zusammen gezeigt wurden, bemerkten wir die Haltung, die ihnen gemein war. In dieser Haltung spiegelt sich der Glaube an Freiheit wider, an die Bedeutung des Menschen und an die Bedeutung des Alltags. Als Filmmacher glauben wir, dass kein Film zu persönlich sein kann. Das Bild spricht. Ton und Kommentare verstärken alles. Größe ist irrelevant. Perfektion ist nicht das Ziel. Ein Stil bedeutet, eine Haltung“. Aus: Mazzetti / Anderson / Reisz / Richardson 1956.

6 Waechter-Böhm 1994: 11.

Encounter: Sowa

the treatment of the boundaries. Although Czech's school building borders on wasteland to the north, it does not look like a peripheral building, but rather something you would associate with dense urban surroundings. As evidence, he adduced the firewalls and the classroom wings, which enclose the two schoolyards on the northern side, and extend as far as the boundary of the school grounds. Only after circumambulating the building does one get to see the entrance zone. Here on the southern side it becomes clear that the school lies in a dip. The neighborhood to which it belongs is at the level of the first floor. Pupils coming from there reach the school via a walkway, beneath which runs the access road for cars and delivery vans. Leeser points here to the reference buildings of Otto Wagner, whose infrastructural solutions during the construction of the underground railway always make the multilayered nature of the city visible. As a link between wasteland and the existing neighborhood, the school building comes across, says Leeser, as unfinished and puzzling to begin with. But it could be interpreted as the harbinger of future city expansion and as a first sign of densification.

Urs Füssler draws attention to the school's entrance, which is emphasized by a projecting roof. Simple steel plates painted in primary colors were put together here like the wings of a paper airplane. As a color accent, the projecting roof marks the threshold to a scenic arrangement. The Rosa Jochmann school welcomes children and teachers with a two-story entrance hall. The hall forms the background for everyday occasions and, like a theater with galleries, also provides space for larger events. As the terminus and culmination of spatial sequences, the hall lies at the intersection of all the routes, and provides a clear view of one of the schoolyards to the north. The central area of the hall, with its polygonal ground plan, is surrounded by five columns, to which the balcony balustrades on the first floor connect. The top edges of the balustrades are covered with wooden elements which can be comfortably leaned against. The ceiling of the hall consists of wooden acoustic panels, whose "cut" was determined in such a way as to result in a series of nesting octagonal figures. A chandelier of fluorescent tubes hangs from the ceiling. Thanks to its discrete festiveness, its volume, the positioning of its columns and its lighting, the architecture of the hall transforms the everyday coming and going into moments of welcome and leave-taking. With

no fear of pathos, Czech understands how to re-stage the gestures of earlier times in contemporary conditions.

Urs Füssler stresses that the Rosa Jochmann school raises questions of use, of building economy, and also of categories of beautiful and ugly, of solemn and banal. As a complex context of well thought-out partial solutions, the building comes across as extremely multifaceted. The construction logic of the projecting roof is not that of the hall. The demands made of the south side are different from those made of the north. Czech's architecture rejects the imposition of a uniform treatment throughout, and incites reflection on obligations and degrees of freedom. According to Füssler, it addresses beholders and users, who, through their participation, continually reconstruct the architecture. Architecture is, in the sense meant by Czech, not an artwork remote from reality. It must constantly provide new evidence of its suitability in everyday use. In the sense of a medium of critical reflection, architecture provides the possibility of making visible very different, indeed contradictory, obligations, legal requirements, programs, and expectations. Under the preconditions of the reflective approach to architecture, Czech also subjects the concept of form to a revision. Form is not understood as a symbol that points to something foreign to architecture. Form is, even when it "looks like nothing" on the surface, the concrete result of development work with traceable paths to a solution.

Form / Mannerism

The keyword "Mannerism" invoked by Czech needs some clarification. Mannerism is not understood by Czech in the sense used by Colin Rowe,⁷ namely as the playful and inventive treatment of formal rules, but much more generally, as a preference for conscious, argumentative action and decision. "With the users," says Czech, "there come new contents, new themes, new situations, different aesthetics, which cannot be made to fit established rules."⁸ When positions are being negotiated,

7 Rowe 1950: 289–299.

8 Czech 2012.

Rosa-Jochmann-Schule besucht. Vorbei an den Wiener Gasometern, die Anfang der 2000er-Jahre zu hochpreisigen Wohnungen umgebaut wurden, führt ihr Weg über weitläufiges Brachland bis vor den Maschendrahtzaun, der die Parzelle der Schule rückseitig umgibt. Jörg Leeser macht auf die Behandlung der Baugrenzen aufmerksam. Obwohl der czechische Schulbau nördlich an Brachflächen grenzt, gebe er sich nicht als ein Bau der Peripherie zu erkennen, sondern als ein Gebäude, das man in einer dichtbesiedelten Umgebung verorten mag. Indiz hierfür seien die Brandwände sowie die bis an die Grundstücksgrenzen herangeführten Klassentrakte, welche die zwei nordseitigen Schulhöfe umfassen. Erst nach dem Umrunden des Baus, wird der Eingangsbereich sichtbar. Hier, auf der Südseite, wird deutlich, dass die Schule in einer Senke liegt. Das ihr zugehörige Stadtviertel befindet sich eine Ebene höher. Die von dort kommenden Schüler erreichen die Schule über eine Fußgängerbrücke. Unter ihr verläuft die Zufahrtsstraße für Pkw- und Lieferverkehr. Leeser verweist hier auf die Referenzbauten Otto Wagners, dessen Infrastrukturlösungen im Zuge des U-Bahn-Bau stets die Mehrschichtigkeit der Stadt sichtbar machen. Als Bindeglied zwischen Brachland und bestehendem Stadtviertel wirke die städtebauliche Figur des Schulbaus zunächst unfertig und rätselhaft. Sie könne aber als Vorbote einer kommenden Stadterweiterung und als erstes Zeichen einer noch entstehenden Dichte gedeutet werden.

Urs Füssler macht auf den Eingang der Schule deutlich, der durch ein Vordach betont wird. Einfache, in Primärfarben gestrichene Stahlbleche wurden hier wie Schwingen eines Papierfliegers zusammenmontiert. Als farbiger Akzent markiert das Vordach die Schwelle zu einem szenischen Arrangement. Die Rosa-Jochmann-Schule empfängt die Kinder und Lehrer mit ihrer zweigeschossigen Eingangshalle. Die Halle bildet den Hintergrund für alltägliche Auftritte und bietet, ähnlich einem Logentheater, auch Raum für größere Ereignisse. Als End- und Kulminationspunkt räumlicher Sequenzen liegt die Halle im Schnittpunkt aller Wege und gibt den Blick in einen der im Norden liegenden Höfe frei. Der zentrale Bereich der Halle mit polygonalem Grundriss ist von fünf Säulen umstellt, an die im ersten Obergeschoss die Balkonbrüstungen anschließen. Die Oberkanten der Brüstungen sind mit Holzprofilen bedeckt, die ein komfortables Anlehnen ermöglichen. Der obere Raumabschluss der Halle besteht aus hölzernen Akustikpaneelen, deren Zuschnitt so bestimmt wurde, dass sich eine Serie ineinander geschachtelter, oktogonaler Figuren ergibt. Vom Mittelpunkt der Decke hängt ein Leuchter mit Neonröhren

herab. Aufgrund ihrer diskreten Festlichkeit, ihres Volumens, ihrer Säulenstellung und ihrer Belichtung transformiert die Architektur der Halle das alltägliche Kommen und Gehen in Momente des Empfangs und Abschieds. Ohne Angst vor Pathos versteht es Czech, Gesten vergangener Zeiten unter zeitgenössischen Bedingungen neu aufzuführen.

Urs Füssler betont, dass die Rosa-Jochmann-Schule Fragen des Gebrauchs, der Ökonomie des Bauens wie auch Kategorien des Schönen und Hässlichen, des Feierlichen und Banalen aufwerfe. Als komplexer Zusammenhang wohldurchdachter Teillösungen erscheint der Bau äußerst facettenreich. Die Konstruktionslogik des Vordachs ist nicht die der Halle. Die Anforderungen an die Südseite sind von denen der Nordseite verschieden. Die czechische Architektur sperrt sich gegen die Zumutung einer einheitlichen Durcharbeitung und stiftet zur Reflexion über Freiheitsgrade und Bindungen an. Sie spreche, so Füssler, Betrachter und Nutzer an, die durch ihre Teilnahme die Architektur stets neu konstruieren. Architektur ist im Sinne Czechs kein wirklichkeitsfernes Kunstwerk. Sie muss in der alltäglichen Verwendung den Nachweis ihrer Tauglichkeit stets neu erbringen. Im Sinne eines Mediums kritischer Reflexion bietet Architektur die Möglichkeit, sehr verschiedene, ja widersprüchliche Bindungen, Rechtsvorschriften, Programme, Erwartungen sichtbar zu machen. Unter den Voraussetzungen dieses reflexiven Umgangs mit Architektur wird von Czech auch der Formbegriff einer Revision unterzogen. Form wird nicht als Symbol verstanden, das auf etwas, der Architektur Fremdes verweist. Form ist, auch wenn sie scheinbar „nach nichts ausschaut“, das jeweils konkrete Ergebnis von Entwicklungsarbeit mit nachvollziehbaren Lösungswegen.

Form / Manierismus

Das von Czech aufgerufene Stichwort des Manierismus bedarf der Klärung. Manierismus wird von Czech nicht im Sinne von Colin Rowe als spielerisch-erfinderischer Umgang mit formalen Regeln verstanden, sondern viel allgemeiner als eine Präferenz für bewusstes, argumentatives Handeln und Entscheiden.⁷ „Es kommen ja“, so Czech, „mit den

7 Rowe 1950: 289–299.

incomprehensible, not to say absurd, concerns may be seized upon at first. Thanks to his inclusive attitude, Czech succeeds in opening up his works. Reality, with all its inconsistencies, forces its way in. However, and Czech attaches particular importance to this, it must always be the architects who determine how, and to what extent, reality may do so. They must not on any account leave the arena of negotiation to the users alone.

In his lecture, Wilfried Kuehn, too, emphasizes that the adoption of reality cannot proceed directly in the sense of an indiscriminate import. What obligations, impositions, wishes, and expectations are accepted on any one occasion is, he says, the object of a selection and negotiation process, which resembles the process of translation and interpretation. In the dialogue with the existing buildings and things as they are found, the idea must be to interpret in order to develop them as themes of one's own work.

Wilfried Kuehn recognizes this integration of heterogeneous contents and objects in the design method employed by Carlo Mollino.⁹ Here, though, we have strategies of collage, montage, and conjunction. As Kuehn says, Mollino succeeds in using a “conceptual manoeuvre” to combine a wooden hut with a cableway station in such a way that two construction methods, fundamentally different, yet each appropriate for the task at hand, come together. The logs of the mountain hut rest on a plinth of reinforced concrete. This collage-like technique is, however, according to Kuehn, not mere formalism, but derives, entirely in the spirit of Czech, from purely objective considerations that take account of the ways each of the building components is used. The negotiation processes in Mollino's work, by means of which technical and traditional elements are combined to form heterogeneous wholes, makes it possible to discern, from the complete building, the contexts from which each of its parts derives, and the development work which has given rise to them.

In the context of reflection on the means and strategies of design processes and the decisions that occur in the course thereof, Wilfried Kuehn points in particular to the achievements of Hermann Czech as a curator. Czech worked with Hans Hollein on the exhibition *MANtransFORMS*, held at New York's Museum of Modern Art in 1976, and then with Kaspar König on the exhibition *Von*

hier aus at the Düsseldorfer Kunsthalle in 1984.¹⁰ According to Kuehn, Czech had created the conditions for negotiations with the artists involved. The schema developed for the purpose was that of an urban complex in which a house was built for each artist. As Kuehn emphasizes, what was being shown here was not an indiscriminate variety of different objects, but the application of the principle of combining different aspirations. In the urban structure of the exhibition, the spatial figures such as houses, which on the one hand take into account, in a specific way in each case, the works to be exhibited, on the other, through their external appearance, are seen to have a particular relationship to the adjacent buildings (Fig. E).

Eclecticism / Associations

Those who know the bar called the Wunderbar only from books will get a false impression of its actual dimensions. When Hermann Czech converted the ground-floor rooms of a Baroque building in Vienna into a bar in 1976, the task was to give a new use to a small and highly fragmented space with a complicated ground-plan geometry. In order to create a visual escape from spatial confinement, Czech chose illusionist interventions. He increased the depth of the space by virtual means, using a faceted mirror-wall, behind which the toilets are located. On entering the bar, visitors immediately see this rear wall, but they do not see themselves, as the mirrors are not placed at right angles to the visitor's axis of



Nutzern neue Inhalte, neue Themen, neue Situationen, andere Ästhetiken herauf, die man nicht auf etablierte Regeln zurechtbügeln kann“.⁸ Im Aushandeln von Positionen kann es zum Aufgreifen von zunächst unverständlichen, ja absurden Anliegen kommen. Aufgrund seiner inklusiven Haltung gelingt es Czech, seine Werke zu öffnen. Die Wirklichkeit, samt ihrer Ungereimtheiten, dringt in sie ein. Allerdings, und darauf legt Czech besonderen Wert, müssten es immer die Architekten sein, die Art und Umfang des Eindringens der Wirklichkeit bestimmen. Sie dürften keinesfalls die Arena der

Verhandlung allein den Nutzern überlassen.

Auch Wilfried Kuehn unterstreicht in seinem Vortrag, dass die Übernahme der Wirklichkeit nicht direkt, im Sinne eines wahllosen Imports, verlaufen kann. Welche Bindungen, Zumutungen, Wünsche und Erwartungen jeweils akzeptiert werden, sei vielmehr Gegenstand eines Selektions- und Verhandlungsprozesses. Dieser Vorgang gleiche denen des Übersetzens und der Interpretation. Im Dialog mit den Fundstücken und Sachen gelte es, diese zu deuten, um sie als Themen des eigenen Werkes weiterzuentwickeln.

Diese Einbeziehung heterogener Sachverhalte und Gegenstände erkennt Wilfried Kuehn auch in der Entwurfs-

methode von Carlo Mollino.⁹ Hier sind es allerdings Strategien der Collage, der Montage und der Konjunktion. Wie Kuehn ausführt, gelingt es Mollino, durch ein „konzeptuelles Manöver“ eine Holzhütte mit einer Seilbahnstation dergestalt zu verbinden, dass zwei grundverschiedene, jedoch für den jeweiligen Bedarf angemessene Bauweisen aufeinandertreffen. Der Blockverband der Berg- hütte ruht auf einem Sockel aus Stahlbeton. Dieses

collagenartige Vorgehen sei jedoch, so Kuehn, kein Formalismus, sondern entspringe, ganz im Sinne Czechs, rein sachlichen Erwägungen, die den Nutzungsweisen der jeweiligen Bauteile Rechnung tragen. Die Verhandlungsprozesse in Mollinos Arbeit, mittels derer technische mit tradierten Elementen zu heterogenen Ganzheiten zusammengeführt werden, ermögliche es, dem fertigen Bau abzulesen, aus welchen Kontexten seine Teile jeweils stammen und durch welche Entwicklungsarbeit sie hervorgebracht wurden.

Im Zusammenhang mit der Reflexion über die Mittel und Strategien von Entwurfsprozessen und den darin auftretenden Entscheidungen verweist Wilfried Kuehn insbesondere auf die kuratorischen Leistungen von Hermann Czech. Czech hat sowohl 1976 mit Hans Hollein an der Ausstellung *MAN-transFORMS* am New Yorker Museum of Modern Art wie auch 1984 mit Kaspar König an der Ausstellung *Von hier aus* in der Düsseldorfer Kunsthalle gearbeitet.¹⁰ Czech habe, so Kuehn weiter, als Kurator in beiden Fällen die Bedingungen für Verhandlungen mit den beteiligten Künstlern geschaffen. Das hierzu entwickelte Schema war das einer Stadtanlage, in der jedem Künstler ein Haus gebaut wurde. Wie Kuehn hervorhebt, ging es hier nicht um eine wahllose Vielfalt verschiedener Objekte, sondern darum, unterschiedlicher Ansprüche zu verbinden. Im städtischen Gefüge der Ausstellung erscheinen die Raumfiguren wie Häuser, die einerseits in jeweils spezifischer Weise auf die auszustellenden Werke Bezug nehmen und andererseits durch ihre äußere Erscheinung in einem besonderen Verhältnis zu den Nachbargebäuden stehen (Abb. E).



Eklettizismus / Assoziationen

Wer die Bar Wunderbar nur aus Büchern kennt, bekommt eine falsche Vorstellung von ihrer tatsächlichen Größe. Als Hermann Czech 1976 die Erdgeschossräume eines Wiener Barockhauses zu einer Bar umbaute, musste er einen kleinen und stark kompartimentierten Raum mit komplizierter Grundrissgeometrie einer neuen Nutzung

¹⁰ Kipphoff 1984.

⁸ Czech 2012.

⁹ Kuehn 2011: 279.

movement. Further mirrors are positioned in the small room next to the entrance zone, where they also create a virtual enlargement of spatial depth.¹¹

Eclecticism, as Czech understands it, “can provide short cuts to meanings and associations, which could not be achieved by any other means.” He reports in his lecture how he added fragments of Gothic ribs to the existing vault of the future Wunderbar. Because of the complex ground-plan geometry, the existing ceiling evinced only unclear, distorted forms of vaulting, with no recognizable ridge lines. Czech used a trick: he had wooden elements mounted on the ceiling, which simulate a rib vault. One can see that these are not load-bearing stone elements on the intersections of two interpenetrating barrel vaults by the fact that the “false” ribs do not meet at the ridge, but are abruptly truncated. If the ribs really were meant to be load-bearing, the vault would simply collapse. Czech remarks laconically that the wooden element is missing where the ribs cross not least because it would have been particularly expensive. He admits quite openly that his eclectic approach is a risky short cut. The choice of wooden ribs latches on to tried and tested design solutions for rib vaults, without actually constructing them. As a minimal extension of the existing vault, the rib fragments give visual support to the rooms (Figs. F and G). Additionally, they correspond with visual cultures and traditional forms of use. With his intervention, Czech cleverly harks back to Faustian images from the Auerbach’s Cellar scene. The Viennese rib fragments recall the fact that in the German-speaking area at least, the epitome of conviviality is “crowned” with rib vaults. In spite of the constructive incompleteness, the ribs are plausible forms. They are *objets trouvés*, whose accuracy, appropriateness, and reuse make immediate sense in the context of the bar.

Urs Füssler notes in this context that Czech’s approach of evoking associations with eclectic means can still be understood today. Almost forty years after it was opened, the Wunderbar attracts a mixed, overwhelmingly young clientele. The characteristic and at the same time relaxed atmosphere of the Wunderbar is evidently destined to enjoy lasting success. This success, according to Füssler, is based on a strange secret: in spite of its multilayered nature, the interior architecture of the Wunderbar does not fragment into an accumulation

of anecdotal details. Rather, the bar comes across as a coherent and living whole; as a network of relationships carefully laid out by Hermann Czech.

Authorship / Über-Form

As in the case of the Rosa Jochmann school, Czech plumbs the degrees of freedom and design possibilities in the context of hotel building as well, and decides against whimsical posturing. Working for



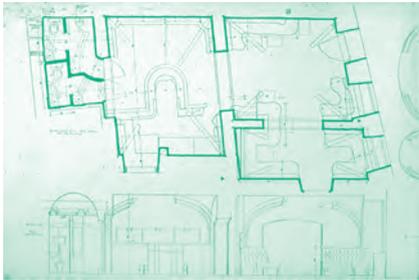
F

hotel groups confronts architects with extensive prescribed requirements, in which standardized parameters are laid down for comfort and customer satisfaction. As a client, the hospitality industry represents a particular challenge. In the hierarchy of values, from the client’s point of view the quality of the pillows or the cost of cleaning washbasins have a far greater priority over town-planning considerations or the design of the façade. Conventions and client expectations are the material with which Czech works. The task of the architect cannot, therefore, be to write an entirely new script with which to bypass the client or user. Czech rejects authorship in the sense of a reinvention of styles or of a narcissistic over-identification with one’s own work. He concentrates instead on the obvious features of mid-range hotels.

11 Czech 1984: 20–25. See also: Czech 1978: 78–79.

zuführen. Um der räumlichen Enge visuell zu entkommen, wählte Czech illusionistische Eingriffe. Czech vergrößerte die Raumtiefe virtuell mittels einer facettierten Spiegelwand, hinter der sich die Toiletten befinden. Sobald man die Bar betritt, blickt man auf diese Rückwand, sieht aber nicht sich selbst, da die Spiegelwand nicht orthogonal zur Bewegungsachse der Eintretenden steht. Weitere Spiegel sind in dem kleinen Raum neben dem Eingangsbereich angebracht und erzeugen ebenfalls einen virtuellen Zugewinn an Raumtiefe.¹¹

Eklektizismus, wie Czech ihn versteht, „kann Abkürzungen zu Bedeutungen und Assoziationen liefern, die anders nicht erreichbar wären“. Hermann Czech berichtet in seinem Vortrag, wie er dem bestehenden Gewölbe der zukünftigen Wunderbar Fragmente gotischer Rippen hinzufügte. Aufgrund der komplexen Grundrissgeometrie wies die vorgefundene Decke des Lokals nur unklare, verzogene Gewölbeformen ohne erkennbare Gratlinien auf. Czech bediente sich eines Tricks: Er ließ Holzelemente an die Decke montieren, die an



G

Grate eines Kreuzrippengewölbes erinnern. Dass es sich hier nicht um tragende, steinerne Bauglieder an den Schnittlinien zweier sich durchdringender Tonnengewölbe handeln kann, erkennt man daran, dass die „falschen“ Rippen sich nicht im Scheitelpunkt treffen, sondern jäh abgeschnitten wurden. Wären die Rippen wirklich tragend, müsste das Gewölbe einstürzen. Czech bemerkt hierzu lakonisch, dass das hölzerne Formstück im Kreuzungspunkt der Rippen auch deshalb fehlt, weil es besonders teuer gewesen wäre. Czech gab unumwunden zu, dass es sich bei seinem eklektischen Vorgehen um eine riskante Abkürzung handelte. Die Wahl der hölzernen Rippen schließt an die bereits erprobte Entwurflösung von Kreuzrippengewölben an, ohne diese konstruktiv herzustellen. Als minimale Ergänzung des bestehenden Gewölbes geben die Rippenfragmente den Räumen Halt (Abb. F und G).

Die Rippenfragmente stehen in Bezug zu

visuellen Kulturen und tradierten Gebrauchswesen. Mit seinem Eingriff knüpft Czech gekonnt auf faustische Bildwelten aus Auerbachs Keller an. Die Wiener Rippenfragmente erinnern daran, dass zumindest im deutschen Sprachraum der Inbegriff von Geselligkeit mit Kreuzrippengewölben bekrönt wird. Trotz ihrer konstruktiven Unvollständigkeit sind die Rippen plausible Formen. Sie sind Fundstücke, deren Richtigkeit, Angemessenheit und Wiederverwendung im Kontext der Bar unmittelbar einleuchtet.

Urs Füssler bemerkt hierzu, dass Czechs Vorgehensweise, mit eklektischen Mitteln Assoziationen anzubahnen, auch heute noch nachvollziehbar ist. Knapp vierzig Jahre nach ihrer Einweihung zieht die Wunderbar ein gemischtes, aber überwiegend junges Publikum an. Der charakteristischen und zugleich entspannten Atmosphäre der Wunderbar ist offensichtlich dauerhafter Erfolg beschieden. Dieser Erfolg gehe, so Füssler, auf ein wundersames Geheimnis zurück: Trotz ihrer Mehrschichtigkeit zerfalle die Innenarchitektur der Wunderbar nicht in eine Ansammlung anekdotischer Details. Die Bar wirke vielmehr wie ein kohärentes und lebendiges Ganzes; wie ein stimmiges, von Czech sorgsam ausgelegtes Netz an Beziehungen.

**Autorschaft /
Über-Form**

Ähnlich wie im Fall der Rosa-Jochmann-Schule lotet Czech auch im Kontext des Hotelbaus die Freiheitsgrade und Gestaltungsmöglichkeiten aus und entscheidet sich gegen kapriziöse Attitüden. Die Arbeit für Hotelgruppen konfrontiert Architekten mit umfangreichen Lastenheften, in denen standardisierte Parameter für Komfort und Kundenzufriedenheit niedergelegt sind. Als Bauherren sind Hotelleriekonzerne eine besondere Herausforderung. In der Hierarchie der Werte rangiert auf der Bauherrseite womöglich die Güte der Kopfkissen oder der Reinigungsaufwand von Waschbecken weit vor der städtebaulichen Form oder der Gebäudefassade. Konventionen und Bauherrenerwartungen sind das Material, mit dem Czech arbeitet. Aufgabe des Architekten kann es daher nicht sein, ein völlig neues Skript zu schreiben, um damit gegen oder vorbei an Bauherren

Encounter: Sowa

11 Czech 1984: 20–25. Siehe auch: Czech 1978: 78–79.

The Hotel Messe Wien was completed by Hermann Czech in 2005. The building can accommodate 486 guests in 243 rooms on seven stories. Under the brand Austria Trend Hotels, the client, Austria's largest hotel company Verkehrsbüro Hotellerie GmbH, operates, in addition to the location at Vienna's trade-fair site, a further twenty-eight hotels. The group's website says, "The Austria Trend Hotel Messe enjoys a perfect location right between the Messe Wien exhibition centre and the Vienna Prater with its lush parks and green areas and the world-famous giant Ferris wheel. With its curved aluminium façade our hotel is an architectural highlight that combines business, entertainment and enjoying the nature of the green Prater" (Figs. H and I).

The curved form of the hotel follows the line of the street to the east, and forms a counterpart to the exhibition halls on the opposite side of the road. On the western side, the concave body of the building frames an open space across which the hotel's main entrance and lobby are accessed. The latter, with its oblique concrete supports, its reception desk, and its seating groups recalls the interior design of the late nineteen-eighties. Elsewhere, Czech speaks of the "good use of banality."¹² The Vienna hotel building also picks up banal, suburban situations and materials, and combines these in a decidedly calm fashion. This clearly confuses the hotel guests less than it does schooled observers, who look for evidence of architectural authorship, the signature of Hermann Czech. But this signature is absent. Instead of satisfying media expectations, Hermann Czech points to Adolf Loos, who wrote, as long ago as 1898:

If you want a stone church, fine, you go to a stonemason. You want the shell of a barracks? That's the job of the bricklayer. You want a stuccoed house? You give the job to a plasterer. You want a wooden ceiling in the dining hall? You get a carpenter. Yes, but—you will object—where do we get the artistic consistency? I deny the need for any such thing.¹³

Even though production processes have changed since Loos's astonishing modern statement, the aphorism still remains valid for Czech. The production

of architecture is still embedded in conventions, contexts, and systems which cannot be shifted by design means alone. Czech does escape into clichéd forms as evidence of his authorship, but prefers those forms that have already been used elsewhere.

The façade design of the hotel on the edge of Vienna's trade fair center is based on horizontal ribbons of alternately shiny and anthracite aluminium plates. The idea of the striped pattern, which is superimposed onto the window openings, goes back to the design by Adolf Loos for Josephine Baker's house. In the base zone of the same façade, Czech has reused a pattern of flooring from a project by the Neoclassical architect Leo von Klenze. The two patterns are used for different purposes following rational considerations. They each generate an "infinite repeat," which structures the perception of the façade. The patterns do not have to be invented specially for this purpose.¹⁴ What is



H

new is the reconfiguration and re-materialization of the *objets trouvés* for the façade of a mid-range hotel.

Ernst Hubeli recognizes the post-semiotic thinking in Czech's idea of authorship. There is, here, no linear relationship between the signifier and the signified, but rather a complex weave of relationships and ambiguities. In order to grasp this extended design approach, Hubeli proposes the concept of Über-Form, wherein the imperative character of form disappears. It is neither an indication of confidence in taste, nor a recognizable trademark. The concept of Über-Form is not based on a hasty imputation of efficacy, but on the multiple meaning of the work and the unpredictability of its reception. Über-Form thus resembles a theatrical stage on which various, temporally limited scenarios may take place. Like a generator of situational possibilities, Über-Form does not aim for the finality, autonomy, or self-referentiality of form, but of the exploitation of potential for interpretation and action.

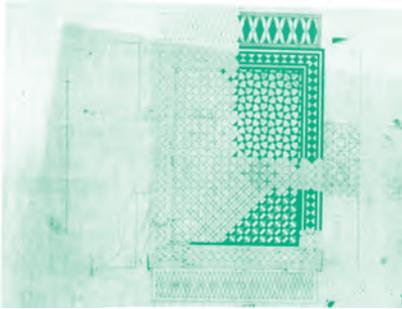
¹² Czech 2006: 46–51.

¹³ Loos 1898: 31–32.

¹⁴ See also: Riegl 1927: 79ff.

und Nutzern zu agieren. Autorschaft im Sinne einer Neuerfindung von Stilen oder einer narzisstischen Über-Identifikation mit dem eigenen Werk lehnt Czech ab. Er konzentriert sich stattdessen auf die einschlägigen Merkmale von Herbergen im mittleren Preissegment.

Das Hotel Messe Wien wurde 2005 von Hermann Czech fertiggestellt. Mit seinen 243 Zimmern, verteilt auf sieben Geschosse, kann der Bau 486 Personen beherbergen. Der Bauherr, Österreichs größter Hotelleriekonzern, die Verkehrsbüro Hotellerie GmbH betreibt neben dem Standort an der Wiener Messe 28 weitere Hotels unter der Marke „Austria Trend Hotels“. Die Internetseite der Gruppe teilt mit: „Das Austria Trend Hotel Messe befindet sich in idealer Lage zwischen der Messe Wien und dem Prater mit dem weltberühmten Riesenrad und seinen herrlichen Grünanlagen. Mit seiner geschwungenen Aluminiumfassade ist das Hotel ein architektonisches Highlight zwischen Business, Entertainment und Naturgenuss [...]“ (Abb. H und I).



Die gebogene Großform des Hotels folgt der östlich gelegenen Straße und bildet ein Pendant zu den Messehallen auf der gegenüberliegenden Straßenseite. Auf der Westseite rahmt der konkave Gebäudekörper eine Freifläche, über die man den Haupteingang und die Lobby des Hotels erreicht. Die Lobby erinnert mit ihren schräg gestellten Betonstützen, ihrem Empfangstresen und ihren Sitzgruppen an die Innenarchitekturen der späten 1980er-Jahre. Czech spricht an anderer Stelle vom „guten Gebrauch der Banalität“.¹² Auch der Wiener Hotelbau greift banale, vorstädtische Situationen und Materialien auf und verbindet diese in dezidiert unaufgeregter Weise. Das irritiert offensichtlich weniger die Kunden des Hotels als die geschulten Betrachter, die nach Indizien einer baukünstlerischen Autorschaft – nach Hermann Czechs Handschrift – Ausschau halten. Diese Handschrift ist nicht zu finden. Anstatt mediale

Erwartungen zu befriedigen, verweist Hermann Czech auf Adolf Loos, der bereits 1898 schrieb:

Man will eine steinerne Kirche haben, gut, man geht zum Steinmetz. Man will eine Rohbaukaserne. Die macht der Maurer. Man will ein Stuckwohnhaus. Man gibt dem Stuccateur den Auftrag. Man will einen hölzernen Plafond im Speisesaal. Den macht der Zimmermann. Ja aber – so wird man einwenden – wo bleibe denn dann die gleichartige künstlerische Durchbildung? Ich leugne die Nothwendigkeit einer solchen.¹³

Auch wenn sich seit der erstaunlich modernen Äußerung Loos' die Fertigungsprozesse gewandelt haben, behält der Aphorismus für Czech seine Gültigkeit. Die Entstehung von Architektur ist weiterhin in Konventionen, Kontexte und Systeme eingelassen, die allein mit Mitteln der Gestaltung nicht zu verschieben sind. Czech flüchtet sich nicht in floskelhafte Formen als Ausweis seiner Autorschaft, sondern bevorzugt Formen, die bereits an anderer Stelle Verwendung fanden.

Die Fassadengestaltung des Hotels vor dem Wiener Messegelände beruht auf horizontalen Bändern aus abwechselnd blanken beziehungsweise anthrazitfarbenen Aluminiumblechen. Die Idee des sich mit den Fensteröffnungen überlagernden Streifenmusters geht zurück auf den Entwurf von Adolf Loos für das Haus von Josephine Baker. Im Sockelbereich der gleichen Fassade hat Czech ein Muster eines Fußbodenbelags aus einem Projekt des neoklassizistischen Architekten Leo von Klenze wiederverwendet. Beide Muster werden unter rationalen Erwägungen für unterschiedliche Zwecke eingesetzt. Sie erzeugen jeweils einen „unendlichen Rapport“, der die Wahrnehmung der Fassade strukturiert.¹⁴ Die Muster müssen für diesen Zweck nicht eigens erfunden werden. Neu ist die Rekonfiguration und Rematerialisierung der Fundstücke auf der Fassade eines Mittelklassehotels.

Ernst Hubeli erkennt in der czechsche Vorstellung von Autorschaft ein post-semiotisches Denken. Es gibt darin keine lineare Beziehung zwischen den Zeichen und dem zu Bezeichnenden, vielmehr ein komplexes Geflecht von Bezügen und Mehrdeutigkeiten. Um diesen erweiterten

¹³ Loos 1898: 31–32.

¹⁴ Hierzu: Riegl 1927: 79 ff.

Participation

The keyword “participation” has once again become quite common recently. And it’s not absent from Hermann Czech’s lecture. With respect to the role of architecture in participatory procedures, Hermann Czech declared himself skeptical as long ago as 1977 in his article “Manierismus und Partizipation”: “What can architecture do? It will not solve our political or social problems, in fact not even our environmental problems, any more than music will solve our noise problems. A sense of the comical aspect of the changing attempts by architects to interfere and jump on the bandwagon is beginning to develop.”¹⁵ For Czech, participation



J

never means abandoning architectural aspirations, but rather communicating these aspirations in forms that can be understood and further developed by users (Figs. J and K).

Urs Füssler and Jörg Leeser report in their lecture on their visit to the Hadersdorf show estate on the western outskirts of Vienna. In October 2007, the first residents moved in. The estate was planned by the Österreichisches Siedlungswerk and the Gesellschaft für Stadtentwicklung und Stadterneuerung (Association for city development and renewal) together with the concrete industry as subsidized housing.

In the press release accompanying the opening brochure, we read: “Adolf Krischanitz produced the master plan for the show estate, and to implement the project chose eight international architects already celebrated as ‘concrete pros’: Hermann Czech and Heinz Tesar from Austria, Peter Märkli, Roger Diener and the architects Markus Peter / Marcel

Meili from Switzerland, along with, from Germany Hans Kollhoff, Max Dudler and the late Otto Steidle.” In accordance with Krischanitz’s ideas, a densely built estate with a communal open space was built on the available land, which measures 7,800 square meters in area. The twelve buildings were to follow the pattern of the “multi-dwelling unit” divided into flats. Czech’s contribution contains one flat, a two-story maisonette, and a flat extending over three stories. Unlike the blocks designed by his fellow architects, Czech designed the building not as cuboidal and compact, but with a more complex shape. On the long sides, it is supplemented by a reinforced concrete frame (Fig. L).

On their visit to the estate, Füssler and Leeser were surprised that the ground-floor zones of most of the blocks did not have exterior spaces. It was different with Czech, whose flats were conceived



K

in such a way that appropriation by the tenants was incorporated already at the design stage. The resident of the Hermann Czech block, whom Füssler and Leeser met on site, confirmed that he had built his terrace himself, and indeed precisely in the place where Czech had already provided for an exterior space. Through the placement of the openings and the disposition of the living space, Czech had anticipated the completion of his own architecture by the tenant. The concrete frame on the second floor was used by the tenant to install a camouflage net, which served to stop people looking in through the bedroom window, and, like tree foliage, to filter the sunlight on fine days (Fig. M). Urs Füssler discovered that the important decisions of the residents had already been foreshadowed by Czech’s architecture. As an architecture of openness and imagination, it already includes the conditions for possible appropriations, interpretations, and alterations. The concept of participation appears in the example in its structure of dialogue. Participation can be understood in the spirit of

Gestaltungsansatz zu fassen, schlägt Hubeli den Begriff der „Über-Form“ vor. In ihr verschwindet der imperative Charakter der Form. Sie ist weder Indiz für Geschmackssicherheit noch wiedererkennbares Markenzeichen. Die Konzeption der Über-Form gehe nicht von der vorschnellen Unterstellung von Wirkmächtigkeit aus, sondern von der Vieldeutigkeit des Werkes sowie der Unvorhersehbarkeit seiner Rezeption. Die Über-Form gleiche daher einer Spielanlage, in der sich verschiedene, temporär begrenzte Szenarien ereignen können. Wie ein Generator situativer Möglichkeiten zielt die Über-Form nicht auf Finalität, Autonomie oder Selbstbezüglichkeit der Form, sondern auf das Ausschöpfen von Deutungs- und Handlungspotenzialen.

Partizipation



L

Das Stichwort der Partizipation ist in jüngerer Zeit wieder häufiger anzutreffen. Es fehlt auch nicht in Czechs Vortrag. Hinsichtlich der Rolle der Architektur in partizipatorischen Verfahren hat sich Hermann Czech bereits 1977 in dem Text *Manierismus und Partizipation* skeptisch geäußert: „Was kann die Architektur leisten? Sie wird nicht unsere politischen, unsere sozialen, ja nicht einmal unsere Umweltprobleme lösen, so wenig wie Musik unsere Lärmprobleme lösen wird. Der Sinn für die Komik der wechselnden Einmischungs- und Mitlaufversuche von Architekten beginnt sich zu entwickeln“.¹⁵ Partizipation bedeutet für Czech nie die Aufgabe architektonischer Ansprüche, sondern die Vermittlung dieser Ansprüche in Formen, die von Nutzern verstanden und weiterentwickelt werden können (Abb. J und K).

Urs Füssler und Jörg Leser berichten in ihrem Vortrag von ihrem Besuch in der Mustersiedlung Hadersdorf an der Westgrenze des Wiener

Stadtgebiets. Im Oktober 2007 zogen dort die ersten Bewohner ein. Das Österreichische Siedlungswerk (ÖSW) und die Gesellschaft für Stadterneuerung und Stadtentwicklung (GSG) planten die Mustersiedlung als geförderten Wohnungsbau gemeinsam mit der Betonindustrie.

Im Presstext der Eröffnungsbroschüre ist zu lesen: „Adolf Krischanitz erstellte den Masterplan zur Mustersiedlung und wählte zur Umsetzung des Projektes 8 internationale Architekten aus, die bereits als ‚Betonprofis‘ überzeugen konnten: Hermann Czech und Heinz Tesar aus Österreich, Peter Märkli, Roger Diener und die Architekten Markus Peter / Marcel Meili aus der Schweiz sowie Hans Kollhoff, der leider inzwischen verstorbene Otto Steidle und Max Dudler aus Deutschland“. Nach Krischanitz Vorstellungen entstand auf der verfügbaren Parzelle von 7 800 Quadratmeter eine



M

verdichtete Siedlung mit gemeinsamer Freifläche. Die zwölf Bauten sollten an den Typ der Stadtvilla anschließen und in Geschosswohnungen unterteilt werden. Czechs Beitrag enthält eine Geschosswohnung, eine zweigeschossige Maisonettewohnung sowie eine dreigeschossige Wohnung. Anders als die Häuser seiner Kollegen entwirft Czech das Bauvolumen nicht als kubisch-kompaktes, sondern als ausdifferenziertes. Es wird an den Breitseiten durch einen Rahmen aus Stahlbeton ergänzt (Abb. L).

Füssler und Leser sind bei ihrem Besuch der Siedlung überrascht, dass sich die Erdgeschosszonen der meisten Häuser nicht zum Außenraum öffnen. Anders bei Czech, dessen Wohnungen so

Encounter: Sowa

Czech as offering further discussion, as a cue, and as always including the risk of misunderstanding, of communication being broken off.

The relationship between concepts and buildings in the work of Hermann Czech was the starting point for the series of events in Aachen. Czech's concepts are always chosen in such a way that they relate to the existing conditions while pointing beyond them. Buildings and concepts in the work of Hermann Czech cannot be placed in a hierarchical relationship, let alone in a timelessly static one. The task of architectural theory in the spirit of Czech must therefore be to constantly redefine the mutual dependence of buildings and concepts. One cannot talk conclusively about Czech's buildings. They set processes of reflection in motion, which do not come to a rapid conclusion. Conceived as an ongoing dialogue, the series provided access routes to architectural and design theory. As a reflection on things, materials, and facts, the promise of this theory remains always realistic and related to the complex world of everyday ways of seeing and using, which need to be discovered, rather than reinvented by architects. Whoever is ready to get involved with this understanding of theory must leave the normative order of words and things behind, and in the process will gain insights into buildings as objects of reflection and negotiation.

×

Hermann Czech

studied architecture at the Technical University of Vienna and in the Master School of Ernst Plischke at the Academy of Fine Arts in Vienna. From 1974 to 1980, he was assistant to Hans Hollein and Johannes Spalt at the Academy of Applied Arts in Vienna, and from 1985–86 was a visiting professor at the same university. He was a visiting professor at Harvard University (1988–89 and 1993–94), the ETH Zürich (2004–07), and the Academy of Fine Arts in Vienna (2011–12).

×

Axel Sowa

has been chair of the Department of Architecture Theory at the Faculty of Architecture, RWTH Aachen University since 2007. He was editor in chief of *L'Architecture d'Aujourd'hui* in Paris from 2000–07. His current research is focused on changes in the notion of mimesis; the question of imitation in modern contexts; and on the beginning of the industrial mass production of building components in the early 1800s.

Image Sources

- A Atelier Hermann Czech.
Photo: Harald Schönfellinger.
- B,C Atelier Hermann Czech.
- D Atelier Hermann Czech.
Photo: Margherita Spiluttini.
- E Exhibition: *Von hier aus. Zwei Monate neue deutsche Kunst*, Düsseldorf, 1983–84.
Drawing: Wolfgang Podgorschek.
- F,G Atelier Hermann Czech.
- H Atelier Hermann Czech.
Photo: Valentin Scheinost.
- I From Vierneisel, Klaus / Gottlieb Leinz, eds. 1980. *Glyptothek 1830–1980: Jubiläumsausstellung zur Entstehungs- und Baugeschichte*, exh. cat. Glyptothek. Munich: 515.
- J,K Concrete House, building exhibition of international architects, Wien-Hadersdorf.
Photo: Atelier Hermann Czech.
- L,M Atelier Philipp Kreidl.

konzipiert wurden, dass eine Aneignung durch die Bewohner bereits im Entwurf vorbereitet wird. Ein Bewohner des czechischen Hauses, den Füssler und Leeser vor Ort treffen, bestätigt, dass er seine Terrasse selbst gebaut habe und zwar genau dort, wo Czech bereits einen Außenraumbezug vorgesehen hatte. Durch die Positionierung der Öffnungen und die Disposition des Wohnraums hat Czech die Vervollständigung seiner Architektur durch den Bewohner eingeleitet. Den Betonrahmen im zweiten Obergeschoss nutzt der Bewohner in dem Fall, um dort ein Tarnnetz zu installieren (Abb. M). Das Netz dient als Sichtschutz vor dem Schlafzimmersfenster und filtert, ähnlich dem Laub von Baumkronen, bei schönem Wetter das Sonnenlicht. Urs Füssler stellt also fest, dass die wichtigen Entscheidungen der Bewohner bereits durch die czechische Architektur angelegt waren. Als eine Architektur der Offenheit und Imagination sind in ihr die Konditionen für mögliche Aneignungen, Interpretationen und Umbaumaßnahmen bereits enthalten. Der Begriff der Partizipation erscheint anhand des Beispiels in seiner dialogischen Struktur. Partizipation kann im czechischen Sinne als Gesprächsangebot, als Stichwort, verstanden werden und schließt immer auch das Risiko des Missverstehens, des Abbruchs der Kommunikation, mit ein.

Das Verhältnis von Begriffen und Bauten im Werk von Hermann Czech war Ausgangspunkt der Aachener Veranstaltungsreihe. Czechs Begriffe sind stets so gewählt, dass sie einerseits auf die jeweils vorgefundenen Bedingungen bezogen sind, andererseits über sie hinaus verweisen. Bauten und Begriffe lassen sich im Werk von Hermann Czech nicht in ein hierarchisches und schon gar nicht in ein zeitlos-statisches Verhältnis setzen. Aufgabe des architekturtheoretischen Nachdenkens im Sinne Czechs muss es daher sein, die gegenseitige Bedingtheit von Begriffen und Bauten stets neu zu bestimmen. Abschließend kann über die czechischen Bauten nicht geredet werden. Sie setzen Reflexionsprozesse in Gang, die zu keinem schnellen Ende kommen. Konzipiert als fortlaufender Dialog, bot die Reihe erweiterte Zugänge zur Architektur- und Entwurfstheorie. Als ein Nachdenken über Dinge, Materialien und Fakten bleibt das Versprechen dieser Theorie stets realistisch und bezogen auf die komplexe Welt alltäglicher Sicht- und Gebrauchsweisen, die von Architekten eher entdeckt als neu erfunden werden müssten. Wer bereit ist, sich auf dieses Theorieverständnis einzulassen, muss die normative Ordnung der Worte und Dinge hinter sich lassen und gewinnt dabei Einsichten in architektonische Objekte als Gegenstände der Reflexion und Verhandlung.

×

Hermann Czech

studierte Architektur an der Technischen Hochschule Wien und in der Meisterschule von Ernst Plischke an der Akademie der bildenden Künste in Wien. An der Akademie für angewandte Kunst in Wien war er von 1974 bis 1980 Assistent bei Hans Hollein und Johannes Spalt, 1985 / 86 Gastprofessor an derselben Hochschule. 1988 / 89 und 1993 / 94 war er Gastprofessor an der Harvard University in Cambridge, 2004–2007 an der ETH Zürich sowie 2011 / 12 an der Akademie der bildenden Künste in Wien.

×

Axel Sowa

leitet seit 2007 das Lehr- und Forschungsgebiet Architekturtheorie der RWTH Aachen. Von 2000 bis 2007 war er Chefredakteur der Zeitschrift *L'Architecture d'Aujourd'hui* in Paris. Seine gegenwärtige Forschung bezieht sich auf den Wandel des Mimesis-Begriffs, auf die Frage der Imitation in neuzeitlichen Kontexten und auf den Beginn der industriellen Serienproduktion von Baukomponenten im ersten Drittel des 19. Jahrhundert.

Bildquellen

- A Atelier Hermann Czech.
Foto: Harald Schönfellingner.
- B,C Atelier Hermann Czech.
- D Atelier Hermann Czech.
Foto: Margherita Spiluttini.
- E Ausstellung *Von hier aus. Zwei Monate neue deutsche Kunst*, Düsseldorf 1983/84. Zeichnung: Wolfgang Podgorschek.
- F,G Atelier Hermann Czech.
- H Atelier Hermann Czech.
Foto: Valentin Scheinost.
- I Aus Vierneisel, Klaus / Gottlieb Leinz, Hg. 1980. *Glyptothek München 1830–1980. Jubiläumsausstellung zur Entstehungs- und Baugeschichte*, Ausst.-Kat. Glyptothek. München: 515.
- J,K Betonhaus, Mustersiedlung internationaler Architekten, Wien-Hadersdorf.
Foto: Atelier Hermann Czech
- L,M Atelier Philipp Kreidl.

Encounter: Sowa

Sowa

References — Literatur

- × Alexander, Christopher / Sara Ishikawa / Murray Silverstein. 1977. *A Pattern Language. Towns, Buildings, Construction*. New York: Oxford Univ. Press.
- DE: 1995. *Eine Muster-Sprache. A Pattern Language. Städte, Gebäude, Konstruktion*. Czech, Hermann, Hg. Wien: Löcker, 1995.
- × Czech, Hermann. 1978. *Zur Abwechslung. Ausgewählte Schriften zur Architektur*, Wien: Löcker & Wögenstein.
- × ———. 1984. „Über die räumliche Wirkung von Spiegeln“. *Werk, Bauen & Wohnen* 6: 20–25.
- × ———. 2003, März. „Komfort – ein Gegenstand der Architekturtheorie“. *Werk, Bauen & Wohnen* 3 (90): 10–15.
- × ———. 2006, Janvier. „Affuter les outils conceptuels“. *L'architecture d'aujourd'hui* 362: 46–51.
- × ———. 2012, 3. Dezember. Vortragsmanuskript.
- × Habermas, Jürgen. 1988. *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- × Hegel, Georg Friedrich Wilhelm. 1842. *Vorlesungen über die Ästhetik*. Berlin: Duncker & Humblot.
- × Kipphoff, Petra, 1984, 5. Oktober. „Ausstellung in Düsseldorf. Zwei Monate neue deutsche Kunst: Von hier aus und was weiter“. *Die Zeit* 41: 64. (www.zeit.de). Accessed / Zugriff: 5 May 2014.
- × Kuehn, Wilfried. 2011. „Mollino's Conceptual Mannerism“. In: *Carlo Mollino, Maniera Moderna*. Chris Dercon, Hg., Ausst.-Kat. Haus der Kunst. Köln: König, 279–287.
- × Loos, Adolf. 1898. „Die alte und die neue Richtung in der Baukunst“. *Der Architekt* 3: 31–32.
- × Mazzetti, Lorenza / Lindsay Anderson / Karel Reisz / Tony Richardson. 1956, 5–8 February, London. *Manifesto of the Free Cinema movement*.
- × Riegl, Alois. 1927 [1901]. *Die spätromische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn im Zusammenhange mit der Gesamtentwicklung der Bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern*. Wien: Druck und Verlag der kaiserlich-königlichen Hof- und Staatsdruckerei: 79 ff.
- × Rowe, Colin. 1950, May. „Mannerism and Modern Architecture.“ *The Architectural Review* 107 (641): 289–299.
- × Waechter-Böhm, Liesbeth. 1994, 10. September, „Ein Finger mit Gymnastikraum“, *Die Presse*: 11.

