

Zweck oder Selbstzweck? : Kritische Anmerkung zur High-Tech-Architektur

Autor(en): **Kähler, Gert**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **74 (1987)**

Heft 5: **Literarchitektur = Littérarchitecture = Literarchitecture**

PDF erstellt am: **26.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-56200>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

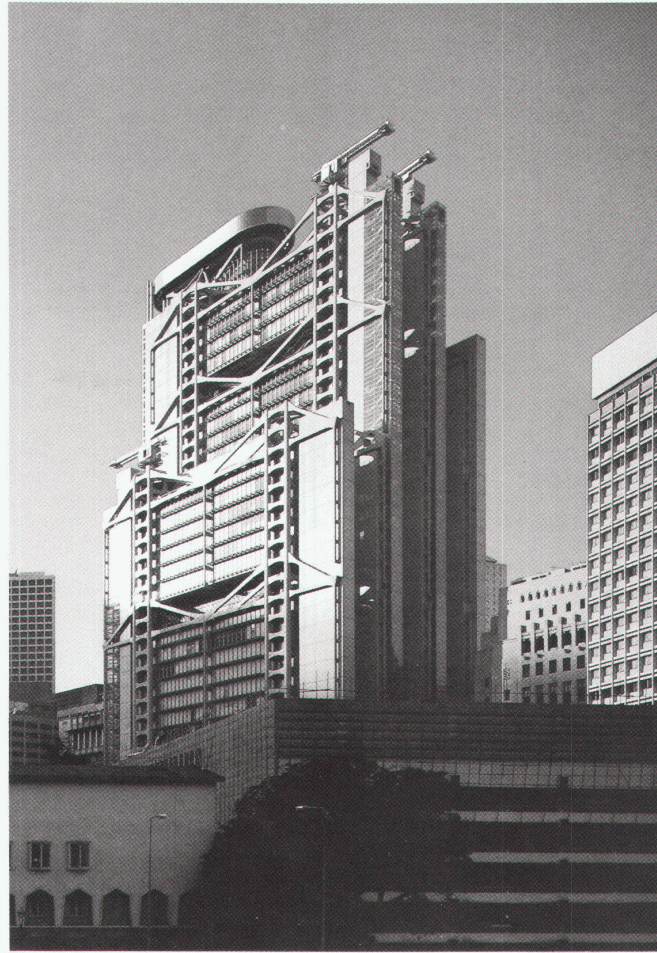
Gert Kähler

Zweck oder Selbstzweck?

Kritische Anmerkungen zur High-Tech-Architektur

Die neue Archi-Konjunktur, wiewohl als Unterströmung seit langem vorhanden, schlägt hohe Wellen, seit das Deutsche Architekturmuseum in Frankfurt herausgefunden hat, worum es in Wirklichkeit geht: nämlich um nichts Geringeres als eine – nein: *die* – «Vision der Moderne». Was von Jencks, der der Postmoderne inzwischen auch müde ist – auf sie kritisch einzuschlagen, grenzt inzwischen an Nekrophilie –, was von ihm vor einigen Jahren noch als «Spätmoderne» eher an den Tellerand der Architekturgeschichte gerückt wurde, als eine Art «Zu-Spät-Moderne», das feiert heutigentags fröhliche Wiederauferstehung. Paulhans Peters' verklärende Erfindung einer «Romantik der Spätmoderne»¹ (das passt so recht in unsere stimmungsvolle Kuschelzeit und das geistige «Zurück an den heimischen Herd») gibt die Richtung an: das Hervorzeigen eines elegant gelösten, demonstrativ «technisch» aussehenden Details in der Gesamtkonstruktion gilt allemal mehr als die Frage nach der Qualität von Arbeitsplätzen; die nach den Regeln fernöstlicher Gurus schräg gestellten Rolltreppen (Honkong & Shanghai Bank; Arch.: Norman Foster) lässt die Suche nach räumlicher Differenzierung oder, *horribile dictu*, gar Einführung in eine Stadt als obsolet erscheinen. Der Eiffelturm lässt grüssen, die Technik ist wieder wer – das werden wir doch mal sehen! –, und wenn die Atomkraftwerke besser gestylt wären, dann würden sie auch nicht so schnell kaputtgehen: Design gibt's der Herr im Schläfe!

Nun tut ein wenig Differenzierung not. Dies ist kein Plädoyer für den gepflegten Schmutzel-Look einer unter Beteiligung der Bauherren (passt der Begriff denn eigentlich noch?) zusammengengelagerten Holz- hütte; ich bin jederzeit bereit, ein wortreiches Klagelied über den Niedergang des «Details im Gesamtentwurf» als Kennzeichen (bau-)kulturellen Verfalls anzustimmen. Nicht die Tatsache der Verwendung hochtechnischer Produkte in der Architektur ist zu kritisieren, sondern die Art, wie man es tut, steht zur Verhandlung. Heinrich Klotz bringt es in seinem Beitrag für den Katalog zur



1

«Vision der Moderne» auf den Punkt: «Das vielgelästerte Wort von einer neuen Baukunst heisst: Architektur nicht allein als eine Folge von Konstruktions- und Nutzungsbestimmungen zu verstehen, sondern *darüber hinaus* Inhalte im Medium Architektur bedeutungshaft zu vermitteln und diese Inhalte als Gleichnis erscheinen zu lassen, nicht also nur festzustellen, was der Mensch braucht, sondern auch auszudrücken, was er wünscht, was er erträumt. Der alte Begriff «Baukunst» heisst heute, Architektur über ihren Gebrauchswert hinaus zu einem fiktionalen Gebilde zu steigern, das nicht formalistisch gestikulierend ins leer Abstrakte zielt, sondern darstellend durch das Funktionieren hindurch zu Sinngehalten gelangt.»²

Uff.

Also: Architektur besteht aus einem Zweck (deswegen wird sie ge-



2

1–5 Hongkong & Shanghai Bank, 1985, Architekt: Foster Assoc.

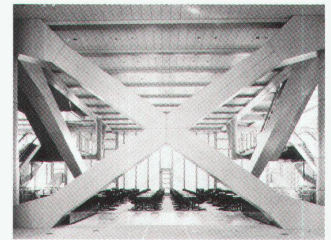
1 Gesamtsicht: Aufzüge, Treppen als Anhängsel und Dekoration?

2 Atrium: High-Tech-Kathedrale – für wen?

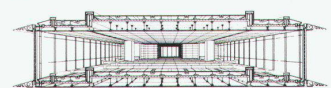
baut) und einer Konstruktion, die die haltbare Hülle für den Zweck herstellt. Darüber hinaus drückt sie auch etwas aus. Vitruv lässt grüssen.

Leider beantwortet Heinrich Klotz die zentrale Frage nicht, obwohl doch Norman Foster, einer der Hohepriester des High Tech, im Katalog zur Ausstellung gewürdigt wird und Richard Rogers' Centre Pompidou als Frontispiz dort verwendet wird, das als eine der Inkunabeln des heutigen High Tech gelten kann. Die Frage nämlich, was denn eigentlich durch diese Bauten ausgedrückt wird; der «Konstruktivismus mit neuen technischen Mitteln (hat) seinen heutigen Ausdruck gefunden»³ – ja, aber welchen; «es ist hauptsächlich die Tradition der Konstruktion, der (?) der Moderne neue Perspektiven eröffnet»⁴ – ja, aber welche?

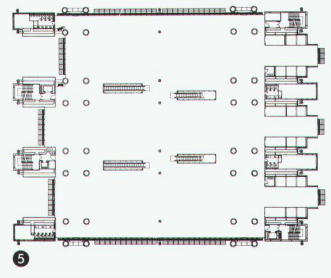
Ein Blick auf die beiden Zwillingstürme eines weltweiten Trends, auf die Hongkong & Shanghai Bank in Hongkong und Fosters alter ego, Richard Rogers' Lloyd's Versicherung in London, mag weiterhelfen; sie stehen als aktuelle Beispiele einer ganzen Richtung.



3



4



5

3 «Gemütliche Sitzecke unter dem Andreas-kreuz»

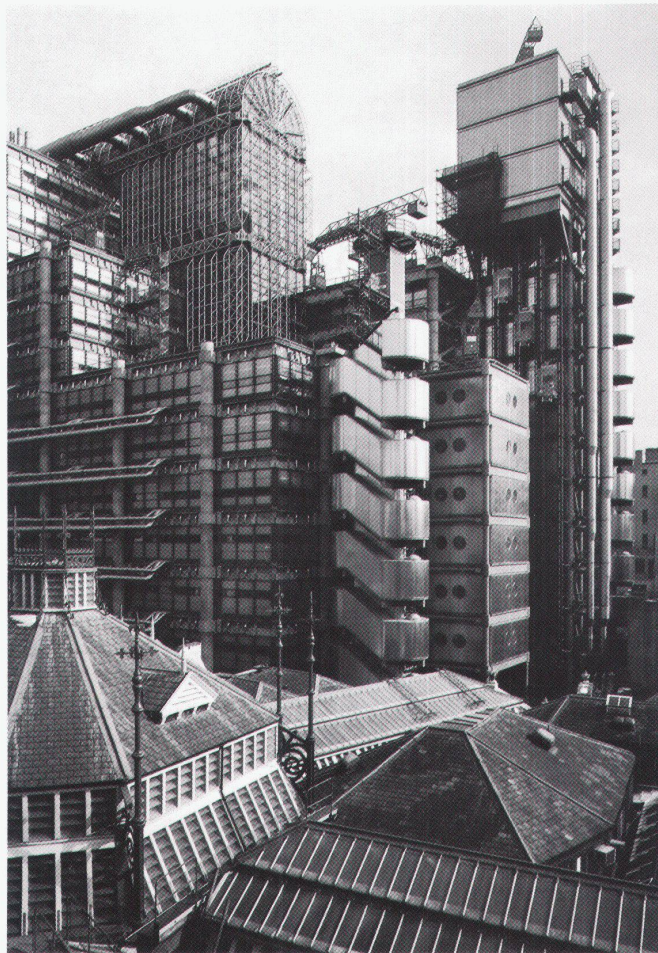
4–5 Schnitt und Grundriss Normalgeschoss

Beide Grundrisse basieren auf einem schlichten Rechteck. Das entspricht zwar kaum dem heutigen Erkenntnisstand im Bürohausbau, aber das ist wohl eher als Problem der Bauherren zu sehen – wenn sie es als Nonplusultra modernen Grossraumbaus empfinden – – ! Angehängt an die Grundrissfläche sind bei beiden Bauten Versorgungsschächte, Aufzüge und Treppen sowie die Sanitärräume. Die geben dem Baukörper die offenbar angestrebte Körperlichkeit – etwas mehr bei Lloyd's, etwas weniger in Hongkong, da dort die Konstruktion einen Teil dieser Aufgabe übernimmt. Es war immer einer der architektonischen Höhepunkte im Bürohausbau der sechziger Jahre, wenn die schlichte Grossraumkiste durch Treppen und Klos in die Sphäre der Baukunst gehoben werden durfte – die «Nothdurft» bekam eine ganz neue Bedeutung. Dass bedeutende Unternehmen auf dieses schlichte Dessin heute noch abfahren, muss andere Gründe haben.

Beide Gebäude haben ein Atrium, über viele Geschosse reichend, die durch Rolltreppen (teilweise) verbunden werden. Hier wird Offenheit, Kommunikation, Dynamik symbolisiert. Dass bei Lloyd's eine Hälfte der Werktätigen erst um das Atrium herumgehen muss, um zur Rolltreppe hinzugelangen, fällt dabei kaum ins funktionale Gewicht. (Das korrespondiert mit den – für Damen und Herren gleichen – WC-Anlagen, die pro «Entsorgungsstation» nur je ein Geschlecht vorsehen, so dass das andere entweder weite Wege oder ein anderes Geschoss wählen muss. Bei gleich starker Belegung des Hauses mit Männern und Frauen hat der Architekt aber eine fünfzigprozentige Trefferquote.)

Aus Gründen der Ausgewogenheit muss gesagt werden, dass die Wege zur zentralen Rolltreppe bei der Hongkong & Shanghai Bank nicht etwa kürzer sind und dass bei den WCs der Normalgeschosse grosszügig auf den Vorraum verzichtet wurde. In der Nähe sollen die Arbeitsplätze nur an Leute mit chronischem Heuschnupfen vergeben werden – auch ein Behindertenprogramm. Volker Fischer schreibt zu diesem Bau über die «Apotheose der Technik und ihrer Möglichkeiten»⁵, meint damit allerdings nur die konstruktive Seite.

Die Atrien beider Häuser werden gern mit sakralen Vorbildern verglichen. So schreibt Fischer (im übrigen mit vorsichtiger Kritik am



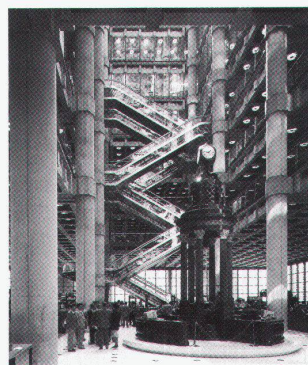
6

Geist dieser Architektur) von einer «High-Tech-Kathedrale»⁶. Zu befürchten steht: er hat recht. Die mittelalterliche Kathedrale als Ort eines «gemeinsamen Ich-Ideals» (A. Lorenzer), als Konkretisierung einer gemeinsamen gesellschaftlichen Anstrengung und des gemeinsamen Glaubens an etwas Über-Irdisches: ich fürchte, Volker Fischer hat recht, wenn er diesen Vergleich heranzieht; das Kapital *hat* inzwischen diese Bedeutung. Und wie beim Bau der gotischen Kathedrale zählt die Last des einzelnen auch hier wenig: siehe die erwähnten weiten Wege, siehe die

6–11 Lloyds Versicherungsgebäude, London, Architekt: R. Rogers und Partner

8 Klos und Installationskanäle: Elemente der Baukunst?

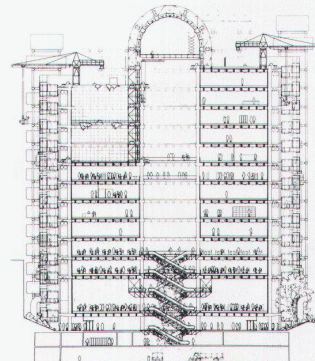
7 Röhrende Hirsche als Versöhnung?



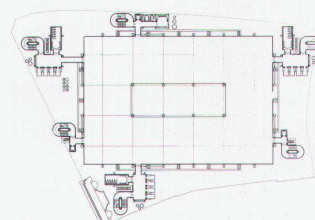
7

8 9 Schnitt, Normalgeschoss

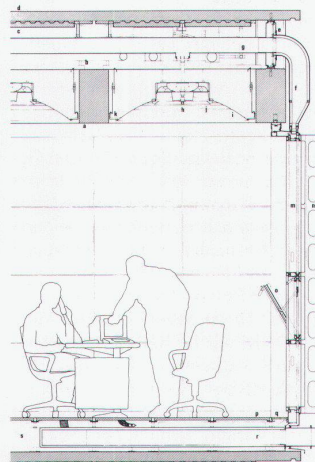
10 11 Arbeitsplatz im technischen Schnitt, Sitzplatz



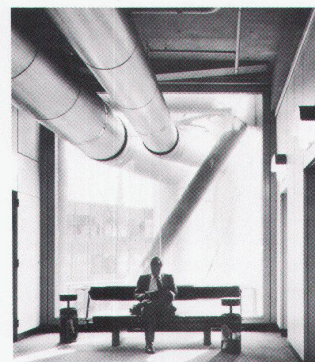
8



9



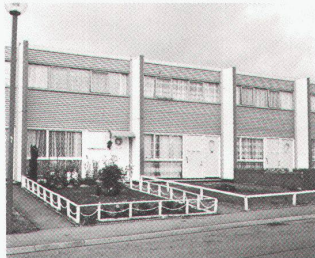
10



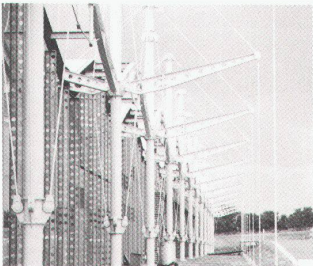
11



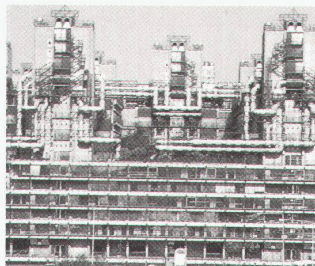
12



13



14



15

Mühsal bei der persönlichen Entsorgung: die Architekten als «His Masters Voice» begnügen sich mit der *Symbolisierung* von Offenheit, Gleichheit und Kommunikation. Die Symbolisierung allerdings funktioniert perfekt (schliesslich *sind* ja beide gute Architekten!). Kein Mitarbeiter wird in diesen Räumen auf den Gedanken kommen, die Architektur hebe *seine* Bedeutung hervor. Im Gegenteil muss er sich – und die ja von den Architekten ausgewählten Fotos der zahlreichen Dokumentationen über die beiden Bauten bestätigen das – als Teil einer Maschine fühlen, die zu höherem Zwecke angeworfen wurde. Er ist hier nicht das sprichwörtliche «kleine Rad im Getriebe», denn das ist, immerhin, notwendig. Die Saugrüssel, die einem das Kantenessen vom Teller zu schlürfen scheinen, die «gemütliche Sitzzecke unterm Andreaskreuz», wie im «Baumeister» hoffentlich ironisch zu lesen stand – all das zeigt ihm seine wahre Bedeutung: die einer Null.

12 Wohnhäuser in Runcorn, 1974, Architekt: James Stirling

13 Wohnhäuser in Netherfield, 1971–1977, Architekt: Milton Keynes

14 Renault in Swindon, 1985, Architekt: Foster Assoc.

15 Universität Aachen, 1985, Architekten: Kunz, Träger und Weber

Man müsste einmal einen Vergleich darüber anstellen, ob die Überlegungen des Architekten zum einzelnen Arbeitsplatz oder die zur lasergesteuerten Einspiegelung des Sonnenlichts ins Atrium, ein, halten zu Gnaden, technischer Furz, mehr Geld gekostet haben...

Es ist schon beinahe überflüssig, in diesem Zusammenhang zu erwähnen, dass die genannten Veröffentlichungen sich in erster Linie mit den technischen Komponenten der Bauten befassen: ist es eigentlich schon so normal, so selbstverständlich, dass nicht über die Qualität von Arbeitsräumen, sondern von Konstruktion und deren Verkleidung, von Servicetürmen, Treppen und Klimakanälen berichtet wird? Oder kann die Qualität der Orte, an denen Leute ein Drittel ihres Tages verbringen, schon unbedenken vorausgesetzt werden? Erste Reaktionen lassen zumindest Zweifel daran aufkommen; so, wenn ein Mitarbeiter von Lloyd's davon spricht, es sei «eine deprimierende Vorstellung, den Rest meines Berufslebens hier verbringen zu müssen»⁸ (Rogers war vom Erscheinen des kritischen Artikels, dem das Zitat entnommen wurde, so gekränkt, dass er als Mitglied einer Jury für einen von der Zeitung gestifteten Architekturpreis zurücktrat – empfindlich sind sie auch noch...).

Schliesslich stellt sich die Frage, wie diese im Grunde sehr ähnlichen Bauten in der Stadt zurecht kommen: auftrumpfend, sich einfügend, Tradition fortführend, Neuheit

beanspruchend? Der Lageplan von Lloyd's Versicherung zeigt, dass der Grundriss mit seiner Umgebung nichts zu tun haben will; das Rechteck der Bürofläche nimmt keine Beziehung zum urbanen Geflecht auf, sondern «passt nur auf das Grundstück»; die Restflächen werden durch die angehängten Innereien ausgefüllt. Dass das technische Aussehen nichts mit dem auch heute noch überwiegenden Gesicht Londons aus dem 19. Jahrhundert zu tun hat, braucht wirklich nicht betont zu werden.

Etwas Ähnliches gilt für die Hongkong & Shanghai Bank, obwohl in einer wesentlich aus Hochhäusern bestehenden City wie der Hongkongs die schiere Höhe des Gebäudes nicht herausragt und auch die Baukörperform in das orthogonale Strassensystem der Stadt hineinpasst. Die Ästhetik aus technischem Hochglanz und maschinenhafter Gloria aber macht auch aus Fosters grösstem Bau einen weissen Raben.

Das aber sei bitte nicht als Kritik verstanden: denn genau das ist ja die Absicht. Wie die Geschlechtertürme San Gimignano reden die Hochhäuser heute von Ruhm und Ehre ihrer Bauherren und ersetzen ganzseitige Zeitungsanzeigen durch ihren optischen Werbewert. Das aber ist der Kern ihrer Raison d'être: das Maschinenhaft-Technische ihrer Ästhetik, das «High» der High-Tech-Architektur soll Effektivität und Rationalität, soll Kompetenz bei der Problemlösung mit Hilfe objektiver (und also «wahrer») Mittel darstellen; die Eleganz und Ausgefallenheit der technischen Lösung (und die Bauten *sind* elegant!) verweisen auf die besondere Einmaligkeit gerade dieser Firma (die High-Tech-Architektur zeichnet sich ja gerade dadurch aus, dass nicht die beste Lösung eines technischen Problems gesucht wird, sondern die extravaganteste, die als beste *erscheinen* soll).

Diesem Werbeziel, dem auch die Baukosten untergeordnet werden – 1,5 Milliarden DM in Hongkong, um 900 Millionen DM in London –, muss sich alles andere unterordnen; das Image ist mehr als das Sein. Nicht die Frage nach der Effektivität ist gestellt, sondern die nach dem Image von Effektivität («das Problem ist [...]», dass ich eine Viertelstunde brauche, um von meinem Platz zum Waschraum [...] und wieder zurück zu gelangen»⁹).

Nun gab es ja schon einmal eine Architektur, die mit einer Ästhetik des Neuen und dem in Archi-

tektur umgesetzten Bild der Maschine den Bruch mit dem, was vorher war, nachdrücklich und fanfarenleich darstellte; die Architektur der zwanziger Jahre, die Architektur der Moderne hat dennoch nur äusserliche Ähnlichkeit mit diesen Bauten (und die Verkürzung auf die beiden Beispiele ergibt sich aus der Aktualität; gemeint ist aber die gesamte Richtung). Die High-Tech-Architektur scheint an die *Architektur* des russischen Konstruktivismus anzuknüpfen – aber ach, sie bedient sich nur einiger *Formen*.

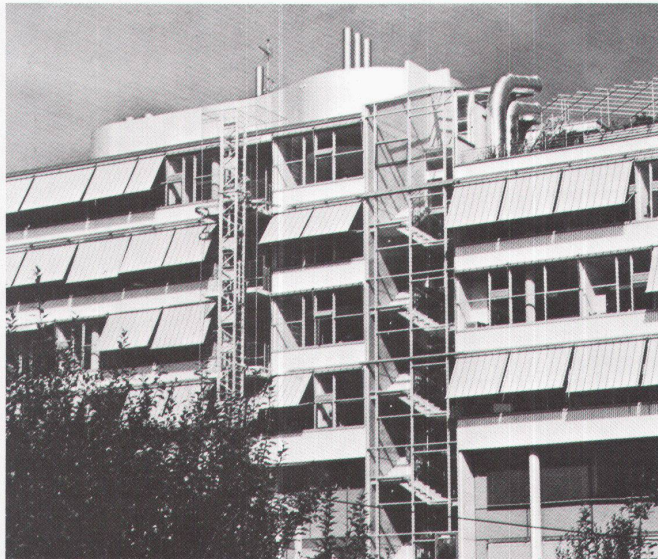
Denn der russische Konstruktivismus hatte in einmaliger Weise gleichzeitig für und gegen etwas zu stehen: für die neue Gesellschaft, als deren Propagandisten sich die Architekten fühlten, und gegen die alte Architektur des bürgerlichen Kunstbegriffs. Sie bedienten sich der technischen Elemente mit ihren Projekten (und Projekte blieben es ja zumeist), weil die Maschine das Mittel auf dem Wege zu einer besseren Gesellschaft zu sein schien und die Utopie einer objektiven, herrschaftsfreien Form des Zusammenlebens symbolisieren konnte. Die tatsächliche Distanz zwischen dem Stand der Technik in der UdSSR um 1920 und ihrer architektonischen Formulierung machte die Architektur zu einer «symbolischen Bewältigung der Technik»¹⁰. Zugleich aber wurde die Architektur nicht als nur ästhetisches Problem begriffen, als Problem eines abgehobenen Kulturbetriebes, sondern als gesellschaftsveränderndes und -gestaltendes Potential; Karel Teige sagte 1925: «Der Konstruktivismus kommt natürlich überhaupt nicht mit den Entwürfen für eine neue Kunst, sondern mit Plänen für eine neue Welt, mit einem Programm für ein neues Leben.»¹¹

Die Frage ist nicht, ob dieses «neue Leben» erstrebenswert war oder ob auch nur die Architekten ihr Potential richtig einschätzten; entscheidend ist, dass sie eine gesamtgesellschaftliche Vision hatten. Die Neuheit ihrer Bauten richtete sich nicht gegen den danebenstehenden konstruktivistischen Bau, sondern gegen die Architektur der Vergangenheit. Darin liegt der Unterschied zur High-Tech-Architektur heute (aber nicht nur zu ihr), die sich auch von den zeitgleichen Bauten absetzen will und hochmütig den Hauch des Einmaligen anstrebt: eine freiwillige Ausgrenzung aus einem städtischen Gefüge als Ort einer Gesellschaft – wie fragil diese auch immer sein mag.

Es wird nicht mehr für eine Gesellschaft, sondern für *einen* Bauherren gebaut, und genau das wird programmatisch ausgedrückt.

Der zweite Unterschied, genau so bedeutsam, liegt im Moment der Deckungsgleichheit von technischem Potential und technischem Ausdruck. Denn die Bauten des High Tech tun ja nur so, als seien sie fortschrittlich; tatsächlich sind sie nur extravagant. Für die Bauten des sowjetischen Konstruktivismus aber gilt die Ungleichzeitigkeit von technischem Anspruch und technischer Möglichkeit: gerade weil die Technik im rückständigen Agrarstaat Sowjetunion so weit der beschworenen Hoffnung hinterherlief, konnte die Verwirklichung der Inhalte jener Architektur als fernes Zeichen beschrieben werden. Nachdem der Stand der Technik jedoch den Ausdruck von Technik eingeholt hat, ist ihre Darstellung banal; und eben deshalb muß sie immer stärker ästhetisch auftrumpfen. Ähnliches gilt im übrigen für das «Bauen in Serie» der Trabantenstädte der sechziger und siebziger Jahre: was in den Wohnbauten des Neuen Bauens der zwanziger Jahre als Hoffnung artikuliert wurde, war im Augenblick des Erreichenseins nur noch Tautologie, konnte nur noch banal wirksam werden. Und man wird sehen, die Prognose sei gewagt, wie schnell sich die High-Tech-Architektur optisch abnutzen wird!

Damit aber hängt der letztlich entscheidende dritte Unterschied in der geistigen Haltung von Konstruktivismus und High Tech ab, der darüber entscheidet, ob tatsächlich letztere die legitime Nachfolge jener beanspruchen darf. Er liegt im Ausdruck dieser Architektur, die bei Rogers, Foster und den anderen (auf niedrigerem Niveau gehört z.B. auch das Aachener Klinikum dazu, das in besonders abstossender Weise den Sieg der Maschine über den – kranken – Menschen verherrlicht) die *Maschine* darstellt, bei den Gebrüdern Wesnin, bei Golosov oder Leonidov aber die *Maschine als Mittel*. Selbst wenn also die Architektur des russischen Konstruktivismus und die heutige High-Tech-Architektur gleich aussähe, würde sie nicht dasselbe bedeuten: die Ungleichzeitigkeit in der Verfügbarkeit der technischen Mittel macht den ganzen Unterschied. Insofern ist es eben falsch, wenn Heinrich Klotz die «sowjetische Revolutionsarchitektur» als einen «Akt der Gleichsetzung von Technik, Fort-



schrift und Gegenwart»¹² versteht: das ist vielmehr die heutige High-Tech-Architektur. Der Konstruktivismus aber war die Gleichsetzung von Technik, Fortschritt und *Zukunft*.

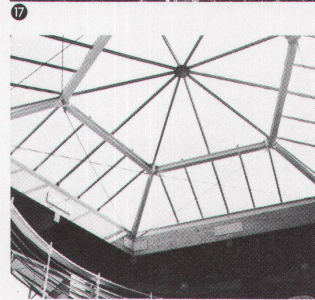
Wieweit jedoch heutzutage, im vollen Bewusstsein der Entwicklung dieses Jahrhunderts hin zu Tschernobyl, SDI und Rheinverschmutzung, zum Ozonloch, saurem Regen und Gentechnologie noch die Maschine mit Fortschritt und Gegenwart identisch gesetzt werden darf, ist, genaugenommen, keine Frage persönlicher Einstellung mehr.

Wenn man bis hierher gelesen hat, dann wird klar sein, dass der Verfasser ein moralinsaurer, vermutlich grüner Maschinenstürmer ist, der das Rad der (Technik-)Geschichte am liebsten wieder zurückdrehen will. Vielleicht wird am Gegenbeispiel deutlich, dass das nicht ganz zutreffend ist. Ich meine damit nicht jene Architektur, die als «New Wave» oder «New Spirit» derzeit ebenfalls Furore macht; auch sie beruft sich, mit mehr Recht, auf den Konstruktivismus, nimmt aber eine weniger positivistische Haltung zur Technik ein, als es Rogers, Foster et alii tun. Nur verdienen die Coop Himmelblau, Zaha Hadid oder Peter Wilson eine ausführlichere Würdigung ihrer ideellen Grundlagen, als es hier möglich ist.

Ich möchte nur ein Beispiel, nur einen Architekten hervorheben, an dessen Arbeit der Unterschied zwischen einer Verwendung und Darstellung von Technik *als Mittel*

oder *als Selbstzweck* erkennbar ist. Ich meine die Arbeit des Büros Behnisch (es gäbe auch andere Architekten, die man nennen könnte: Frei Otto, Frank Gehry zum Beispiel). Bei den beiden Möglichkeiten, mit Technik architektonisch umzugehen (neben der High-Tech-Architektur), nämlich sie als notwendiges Übel zu verkleiden oder die Technik für den Ausdruck des Bauens zu thematisieren, wählt Behnisch die zweite.

Das Konstruktionssystem des Kindergartens in Stuttgart-Neugereut (1976/77) oder des Fachklassentraktes der Schule in Lorch (1973) hat die Rationalität, die das Holz- bzw. Stahlskelett verlangt. Die Kontur des umschlossenen Raumes und seine Überdeckung jedoch folgen anderen, räumlich definierten Gesetzen. Beides wird gezeigt, und auf diese Weise *sichtbar gemacht*, dass nicht die immanente Rationalität der Konstruktion das Gebäude dominiert, sondern andere, auf den Bewohner bezogene Gesetze gelten. Und wenn man sich die Fügung der Details ansieht, die nichts glätten, sondern den rohen Zusammenstoß sichtbar machen, ihn geradezu provokativ betonen, dann ist auch daran ablesbar, dass nicht eine funktionierende Maschine, sondern ein von Menschen zum Gebrauch gemachtes, räumliches Gebilde entstanden ist. Bei einer Schule oder einem Kindergarten kommt noch die «pädagogische» Komponente hinzu, nämlich das Trennen einzelner technischer Funktionen (z.B. Tragen, Schallschlucken, Halten ei-



ner Fensterwand...). Für die Kinder wird der Bau «anfassbar», verständlich: und das, ohne jede Anbiederung oder «Niedlichkeit». Aber auch bei einem Verwaltungsgebäude wie dem Herbert-Keller-Haus in Stuttgart (1984) hat das aus den technischen Elementen zusammengesetzte Detail die Selbstverständlichkeit, mit der heute Zehnjährige mit einem Computer umgehen – und es stellt diese Selbstverständlichkeit im Umgang mit der Technik als «Dienerin der Menschheit» (um ein sehr altmodisches Wort zu verwenden) dar. Die Maschine, die Technik als Zweck oder als Selbstzweck? Die Entscheidung sollte keine sein. *Gert Kähler*

Anmerkungen

- 1 «Baumeister» 11/86
- 2 H. Klotz in: H. K. (Hrsg.): Vision der Moderne (Katalog), Frankfurt 1986, S. 22
- 3 A.a.O., S. 11
- 4 A.a.O., S. 10
- 5 V. Fischer über Norman Foster; in: a.a.O., n. pag.
- 6 Ebd.
- 7 Bildunterschrift: «Baumeister» 11/86, S. 30
- 8 Zitiert nach: «Bauwelt» 3/87, S. 100
- 9 Ebd.
- 10 N. Huse: «Neues Bauen» 1918–1933. München 1975, S. 30
- 11 Zitiert nach: Th. Hilpert: Die Funktionelle Stadt. Braunschweig 1978, S. 66
- 12 H. Klotz; a.a.O., S. 14

16-18

Herbert Keller Haus, Stuttgart, 1984, und Schule in Lorch, 1973 (Abb. 18), Architekten: Büro Behnisch