Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen

Herausgeber: Bund Schweizer Architekten

Band: 75 (1988)

Heft: 3: Entscheidungen über Architektur = Les décisions en architecture = Architectural decisions

Artikel: Bilder der Technik : Vortrag aus Anlass der Verleihung des "Prix Cortaillod" 1987 an Theo Hotz durch die Universität Neuenburg am 7. November 1987

Autor: Steinmann, Martin

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-56976

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 10.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Martin Steinmann

Bilder der Technik

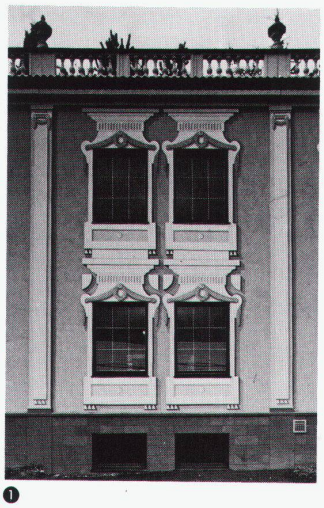
Vortrag aus Anlass der Verleihung des «Prix Cortaillod» 1987 an Theo Hotz durch die Universität Neuenburg am 7. November 1987

Die Architektur von Theo Hotz bezeichnet eine klare Wahl in der Auseinandersetzung um 1980, die in einem wichtigen Aspekt eine Auseinandersetzung um die Moderne ist. Das erweist sich schon daran, dass der Kampf gegen die Moderne – was das Wort meint, ist noch zu bestimmen – sich noch auf diese bezieht, wenn er unter der Fahne der *Post*moderne geführt wird.

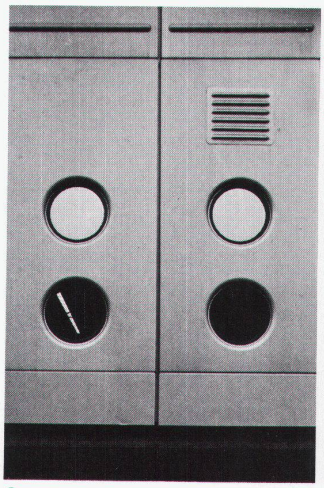
Dieser Kampf hat zu einer Architektur geführt, die ihre «Wörter» aus dem Wörterbuch der Geschichte nimmt, was die Moderne in ihrem Kampf gegen den Historismus gerade *nicht* tat: sie war in dem Mass modern, in dem sie «Wörter» benützte, die der damaligen Gegenwart gehörten; das leitende Bild dieser Gegenwart war die Maschine, die Sprache der Moderne war deswegen eine konkret-technische. Dieser Kampf hat aber auch dazu geführt, die Moderne wieder zu sehen. Die Situation um 1980 lässt sich also bestimmen durch die Gleichzeitigkeit von Stellungnahmen für und gegen die Moderne.

Die Dinge liegen allerdings nicht so klar da, wie es aufgrund dieser Feststellung scheint. Denn auch die Stellungnahme für die Moderne ist – sofern sie sich auf die Architektur um 1930 bezieht – eine «historistische» Stellungnahme: die Formen dieser Architektur werden als stilistische Formen verwendet.

Der Bezugspunkt der Moderne war die Maschine, habe ich gesagt. Sie war es in verschiedener Weise: die Maschine als Form der Produktion und die Maschine als Bild. – Hans Schmidt und Mart Stam, die 1924–1928 die Zeitschrift «ABC» herausgegeben haben – der Name verweist auf die Forderung, von vorne zu beginnen –, haben in einem der Hefte nach der «Diktatur der Maschine» gerufen. Das bedeutete eine gesellschaftspolitische Forderung: die Maschine würde es ermöglichen, die Dinge des täglichen Gebrauchs – vom Kleid zur Wohnung – zu Preisen zu produzieren, die diese Dinge allen zugänglich machen, durch Typisierung und Normierung. «Die Maschine ist das Mass unserer *gemeinsamen* Möglichkeiten zu leben», schrieb «ABC».



❶



❷

Die Erwartung, dass der gesellschaftliche Fortschritt durch den technischen vermittelt werde, ist ein wesentliches Moment der Moderne. (Auch wenn klar sehende Architekten wie Hans Schmidt rasch erkannten, dass die technische Entwicklung im Rahmen einer Wirtschafts- und Gesellschaftsordnung stattfand, die die Wirkung der Rationalisierung in erster Linie als Profit einforderte.) Diese Erwartung gab andererseits der Anziehung, die die Maschine als *Bild* ausübte, eine gesellschaftliche Legitimation.

Zum einen ging diese Anziehung von der Bewegung aus, genauer von der *arbeitenden* Bewegung. Wieder Hans Schmidt und Mart Stam, in der charakteristischen Gegenüberstellung von Haus und Maschine in den 20er Jahren: «Warum sind unsere Maschinen schön? Weil sie sich bewegen. Weil sie arbeiten. Weil sie etwas tun. – Warum sind unsere Häuser nicht schön? Weil sie herumstehen und nichts tun.» («ABC», Heft 3/4, 1925.) Zum anderen war es das Funktionieren, das anziehend war. Le Corbusiers Satz vom Haus als «machine à habiter» bezog sich auf das Funktionieren; zu keiner Zeit hatten seine Häuser die *Form* von Maschinen. Natürlich schreibt er in seinem ersten Buch von «l'esthétique de l'ingénieur» und bildet er Fahrzeuge und Flugzeuge ab; ihre Lehre aber ist die Schönheit der Form, die keine andere als sachliche – vor allem keine stilistischen – Gründe hat.

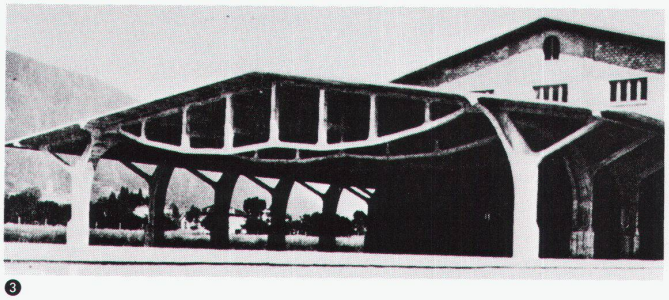
Die Welt der Maschine – oder allgemeiner die vom Ingenieur bestimmte Welt – scheint in den Bauteilen auf: Türen aus Blech, Fenster aus Eisen, Schiebefenster bzw. «fenêtres mécaniques», Drahtglas, Bausteine aus Glas, Geländer aus Gasröhren . . . Bauteile, die sonst in «Zweckbauten» verwendet wurden und diese Bauten – und das zweckgerichtete Denken, das diesen zugrunde lag – konnotierten: sie wurden nicht nur wegen ihrer technischen – oder wirtschaftlichen – Eigenschaften verwendet, sondern eben auch wegen der Bedeutungen, die sie – als Bild oder richtiger als Zeichen – vermittelten.

Wenn der Moderne von der Zeit um 1980 aus vorgeworfen wird, sie sei bilderfeindlich gewesen, so trifft das *nicht* die Moderne um 1930, sondern das, was nach dem 2. Weltkrieg und vor allem im wirtschaftlichen Boom nach 1950 daraus geworden ist: die Bauwirtschaftsmoderne, in der die gesellschaftliche Legitimation aus der technischen Entwicklung herausgetrennt wurde wie das Futter eines Mantels, das man nicht mehr braucht. Das rationale Denken genügte sich selber; es war nicht länger notwendig, dass es sich durch entsprechende Zeichen «erklärte», es genügte, dass es – in einem ausschliesslich technischen und wirtschaftlichen Sinn – rational *war*. Die Folge war eine Architektur, die nichts anderes als *sich* bedeutet: eine eindimensionale Architektur.

Waren die Konstruktionen im 20. Jahrhundert – und erst recht im 19. Jahrhundert – anfänglich noch *Bilder* gewesen in dem Sinn, dass sie die Kräfte und Momente nicht nur aufnahmen, sondern auch sagten, *wie* sie es taten, so führte die Entwickung mehr und mehr zu stummen bzw. nichtssagenden Konstruktionen. Aus einem klaren Grund:

Früher kostete hochwertiges Material – namentlich Eisen in seinen aufeinanderfolgenden Herstellungsweisen – viel, Arbeit hingegen wenig. Das verlangte materialsparende Konstruktionen, auch wenn dafür viel Arbeit, beispielsweise für Schalungen von Konstruktionen aus Beton, erforderlich war. Ein schönes Beispiel sind die Magazini Generali in Chiasso von 1924/25 von Robert Maillart. Die Bilder sind von einer eindrücklichen Anschaulichkeit!

Mit der Zeit kehrte sich dieses Verhältnis um, mit der Folge, dass gerade die Verbindungen, wo das «Machen» besonders zum Ausdruck kommt, vereinfacht und um ihre Anschaulichkeit gebracht wurden. Als Beispiel kann der Geilinger-Pilz dienen, wenn man ihn mit dem Pilz vergleicht, wie ihn Robert Maillart entwickelt hat. Was bei dieser Entwicklung aber erhalten bleibt, ist die Begründung der Form aus der Kon-

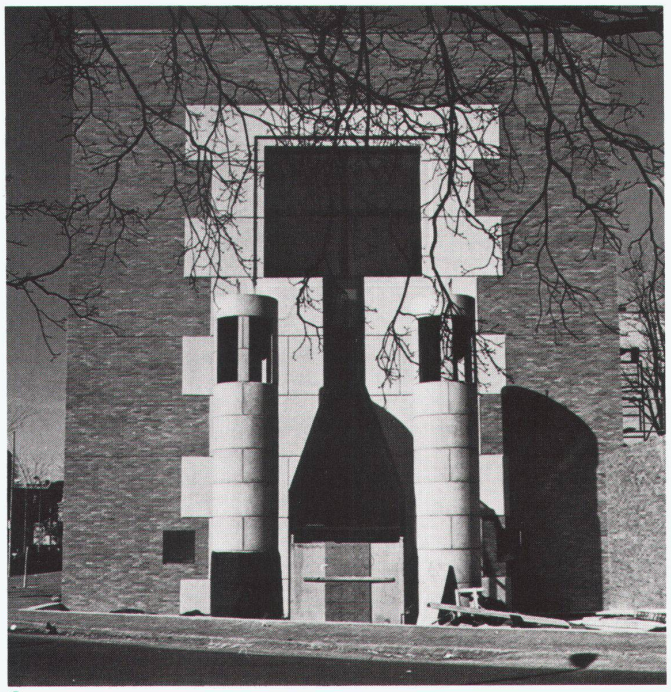


❸

❶ Versandhaus in Lauterach, Vorarlberg; Scheinarchitektur

❷ Theo Hotz: Verteilzentrum der PTT in Zürich-Mülligen, 1981–1985; Pannele

❸ Robert Maillart: Magazini Generali in Chiasso, 1924



❹

❺

❹
James Stirling und Michael Wilford: Erweiterung des Fogg-Museums in Cambridge MA, 1979–1984; Eingang

❺
Marie-Claude Bétrix, Eraldo Consolascio, Bruno Reichlin, Fabio Reinhart: Atelier in Cortaillod NE, 1978–1982; Kranbahn

struktion (vgl. «archithese», Heft 4, 1980, S. 6–9: Von den zwei Gesichtern der Ökonomie). In diesem Sinn kann man von einer Fortsetzung der Moderne sprechen, wobei sich die Form verändert, zum einen als Folge neuer Konstruktionen, zum Beispiel durch das Bauen mit «Katalog»-Teilen, zum anderen als Folge neuer Probleme, beispielsweise das Integrieren aller Leitungen in die Konstruktion.

Die Möglichkeiten einer Architektur, welche an der Begründung der Moderne festhält, zeigt etwa die Architektur von Fritz Haller: schöne, glatte Container, deren Anschaulichkeit sich erst innen erschliesst: als Integration der verschiedenen Strukturen, aus denen beispielsweise ein Schul- bzw. Ausbildungsbau besteht: tragende Struktur, Struktur von Belichtung, Struktur der Belüftung usw. Diese Dinge sind sichtbar in der Meinung – und das entspricht durchaus der Meinung der Moderne –, die Architektur müsse in ihrer Beschaffenheit begründet sein, das heisst in der Konstruktion, und die Konstruktion sei ihre wesentliche Bedeutung.

Dass es neben den Bauten eines Fritz Haller auch Container gibt, bei denen die Begründung der Moderne auf einige Zahlen zusammenschrumpft, brauche ich nicht zu sagen: es wäre ein Gemeinplatz. Diese nichtssagenden – und darum beschrifteten – Container bezeichnen den kritischen Punkt einer Begründung der Form aus der Konstruktion. Zwar hat die Bauwirtschaft die Moderne – durch die Verengung der Ziele – auf diesen Punkt zugetrieben, aber angelegt ist er in der Moderne selber.

Die 60er Jahre verzeichnen viele Vorschläge, aus dieser Sackgasse herauszukommen; ihre Spanne reicht von der «freien» bis zur soziologischen Begründung der Form. Entscheidend aber ist das Bewusstsein von Form als Zeichen, das sich – nicht zuletzt von der Pop-Art angeregt, welche Zeichen des täglichen Lebens zum Gegenstand hat – in der Architektur durchsetzt. Diese Form hat nicht ihre eigene Herstellung zum Gegenstand, das heisst ihre Konstruktion. Sie verweist auf ein *anderes*.

Ihr Gegenstand sind die Bedeutungen, die sich durch «Vereinbarung» oder durch Assoziation mit ihr verbinden. Dabei zeigen sich zwei Richtungen, um die Form semantisch aufzuladen:

Die eine führt in die Geschichte, was die 20er Jahre einschliesst: die Geschichte sind die Formen, die aufgrund der Erfahrung, die wir damit haben, etwas Bestimmtes bedeuten, und diese Formen lassen sich verwenden, um bestimmte Bedeutungen zu vermitteln. Das ist durchaus die Haltung des Historismus und stellt als solche den Bruch mit der Moderne dar. Der Bruch ist aber weniger scharf, als es scheint, wenn man sich auf die *Aussagen* der 20er Jahre verlässt: er besteht weniger darin, dass Zeichen verwendet oder nicht verwendet werden, als in den Bedeutungen, welche die Zeichen vermitteln. Allerdings ist auch ein «natürliches» Verhältnis zur Geschichte schwer zu denken. So werden die geschichtlichen Formen gerne verfremdet (ein für die Pop-Art wesentliches Verfahren), um sie als *Zeichen* erkennbar zu machen (um ihre «Natürlichkeit» aufzuheben). Ein gutes Beispiel ist der Eingang zum neuen Flügel des Fogg-Museums in Harvard von James Stirling, der einen georgianischen Eingang in starker Vergrösserung darstellt, so wie ein Bild diesen Eingang darstellen würde (mit dem allerdings wichtigen Unterschied, dass im Fall der Architektur die Darstellung und das, was dargestellt ist, Teile der gleichen Wirklichkeit sind). An dieser Stelle möchte ich auf den spielerischen Charakter dieser Beziehung zur Geschichte hinweisen, durch den sie sich vom Historismus des 19. Jahrhunderts unterscheidet.

Diesen Charakter finden wir aber auch bei der anderen Richtung. Sie führt zurück zur Konstruktion, nun aber auf einer anderen Ebene: zur Konstruktion als Bedeutung und weniger als «Leistung». Was die Konstruktion leistet, ist vorausgesetzt. Sie ist nicht als Leistung interessant, sondern als Form, die in unserem Kopf Bedeutung evoziert.

An dieser Stelle ist eine Korrektur des Bildes notwendig, das ich von der Moderne gegeben habe: *Die* Moderne – verstanden als Korpus von Ideen und Formen – gibt es nicht. Die Moderne hat viele Gesichter: solche, in denen die Form in der Tat die Folge der Konstruktion ist; aber auch solche, in denen sie *als Form* einen technischen Stand vorwegnimmt, der noch nicht erreicht ist. Bei einem Entwurf wie für die Petersschule in Basel von Hannes Meyer und Hans Wittwer geht es kaum darum, eine Konstruktion zu verwenden, die eine bestimmte Leistung erbringt. Es gibt keinen Grund, den

Platz aufzuhängen; man kann ihn einfacher haben. Es geht dabei um das Verwenden einer *sprechenden* Konstruktion; die Konstruktion als Ganzes (nicht nur einzelne Teile wie das «fenêtre mécanique» bei Le Corbusier) wird zum Zeichen für «Die neue Welt», wie Hannes Meyer einen Aufsatz über die Welt der Maschine bzw. der Gegenstände, die mechanisch hergestellt werden, überschrieben hat («Das Werk», Heft 7, 1926, S. 205–224).

Der Konstruktivismus, wie diese Richtung genannt wird, bestimmte die Entwicklung der Architektur in den 20er Jahren vor allem in Russland, auch wenn diese Architektur meist auf dem Papier blieb. Aus einem einfachen Grund: sie setzte das Schlagwort «elektrische Kraft und Sowjetmacht», das eine Verbindung von technischer und gesellschaftlicher Entwicklung meinte, in Formen um, die seinen Sinn vermitteln sollten, die also als *Zeichen* intendiert waren. Der Stalinismus hat dann die Folgerung des Postmodernismus vorweggenommen: dass Bedeutungen durch alte, geschichtliche Zeichen einfacher zu vermitteln sind als durch neue: Sowjetmacht also einfacher durch Säulen, die *vor* der Revolution Macht bedeutet haben, als durch Masten aus Stangen, Gittern, Drähten usw.

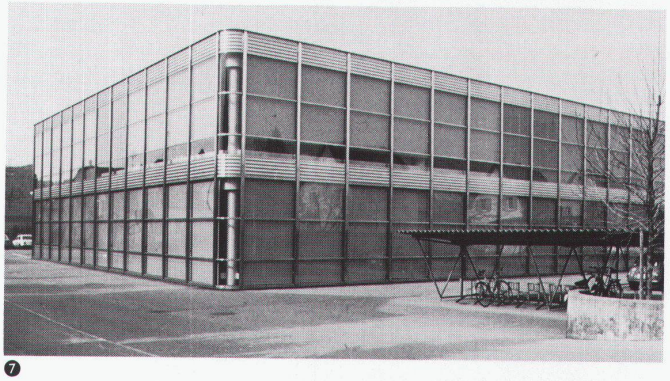
Wenn dieser Konstruktivismus seine Bilder in der Welt der Maschine suchte, so lag der Grund in den gesellschaftlichen Erwartungen, die auf diese Welt gesetzt wurden. Diese Erwartungen haben sich spätestens in den 60er Jahren als grundlos erwiesen. Die Maschinen von Jean Tinguely, die nichts tun als sich bewegen, sind ein spielerischer Ausdruck dieser Veränderung. (Ein anderer – weniger spielerischer – wären die auf Wände gesprayten Sätze gegen den Bau von Strassen, AKWs, Deponien usw., die auch zu dieser Welt gehören.) Sie behaupten eine Anschaulichkeit in dem Augenblick, in dem der Computer die Anschaulichkeit der richtigen Maschine aufhebt.

Diese Entwicklung – die man als Trennung der Maschine als technisch-wirtschaftlichem Faktum einerseits und als Bild andererseits bestimmen kann – erlaubt es der Architektur, sich wieder auf die Welt zu beziehen, die sie vertritt. Die Vorzeichen haben gegenüber den 20er Jahren aber gewechselt: während die Maschine damals unter anderem benützt wurde, um dem Anspruch der Architektur, Kunst zu sein, entgegenzutreten, ist sie nun gerade die Grundlage dieses Anspruches. «Die Maschine Architektur wird erst dort wieder interessant, wo sie, in einer Umkehrung der Bestrebungen der 20er Jahre, (...) die Mechanisierung der Ästhetik mit einer Ästhetisierung der Maschine beantwortet.» (Hans-Peter Schwarz: Die Mythologie des Konstruktiven, in: Vision der Moderne, München 1986, S. 53.)

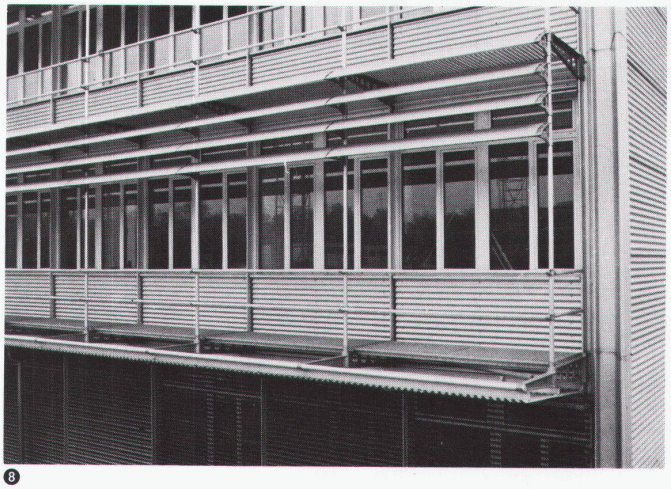
Zu den Bedingungen dieser Umkehrung gehört sicher die genannte Trennung. Sie macht es denkbar, die Stücke der Maschine: Stangen, Räder, Stege, Leitern, Rohre, als poetische Formen bzw. Bilder zu verwenden. Das war – ich habe darauf hingewiesen – schon in der Moderne der Fall. Nun aber vertreten sie keinen gesellschaftlichen Entwurf mehr: sie haben sich, wenigstens scheinbar, der Ideologie entledigt. Damit wären sie Formen, die nicht anders verwendet werden als geschichtliche Formen: um den Charakter eines Bauens anschaulich zu machen aufgrund von Erfahrungen und Konventionen, so wie das 19. Jahrhundert das mit gotischen oder klassischen Formen getan hat und wie es das späte 20. Jahrhundert *nach der Moderne* wieder tut. Wenn auch mit einer gewissen Verfremdung, die die Moderne, noch in deren Verletzung, aufbewahrt (und damit zeigt, wie Postmoderne und Moderne aneinandergebunden bleiben als *frères-ennemis)*.

Kritiker haben die Architektur, die sich der Konstruktion in diesem Sinn als Bild bedient, *Zweite Moderne* genannt, weil sie – wie die Erste Moderne – Mittel verwendet, die nicht aus der Geschichte stammen. (Heinrich Klotz: Vision der Moderne, im gleichnamigen Buch, München 1986, S. 9–26.) Diese Meinung wäre allerdings zu untersuchen: Die Mittel stammen nicht aus der *Architektur*geschichte, zum Teil aber aus der *technischen* Geschichte, deren Formen – ich habe es schon gesagt – oft besser sagen, wie sie gemacht sind, und sich so besser eignen, die Konstruktion zur Mitteilung eines Bauwerks zu machen. Als Beispiel nenne ich den Gitterträger, der immer wieder vorkommt und der in unserer Erinnerung wahrscheinlich *das* Zeichen für ein technisches Bauwerk bildet: als Eisenbrücke, genauer als Eisenbahnbrücke (die auch Le Corbusier dazu dient, «l'esthétique de l'ingénieur» anschaulich zu machen, in Form von Gustave Eiffels Eisenbrücke über den Garabit). Das

6



7



8

6 Ricardo Bofill: Wohnbebauung in Marne-la-Vallée, 1978–1982; vorgefertigte «klassische» Architektur

7 Fritz Haller: Ingenieurschule in Windisch AG, 1966

8 Theo Hotz: Geschäftshaus in Zürich-Seebach, 1983–1985

❾

❿

❾
Theo Hotz: Verteilzentrum der PTT in Zürich-Mülligen, 1981–1985

❿
Theo Hotz: Buchbinderei Burkhart in Mönchaltorf ZH, 1984/85

heisst, dass dieser neue Konstruktivismus oft gerade die *Gleichzeitigkeit* von technischer Entwicklung und Form aufgibt. Diese Gleichzeitigkeit aber ist ein unabdingbares Merkmal der Moderne der 20er Jahre, das heisst der geschichtlichen Moderne.

Die beschriebene Verwendung von technischen Bildern ist der Nachmoderne durchaus verwandt: die Referenzen scheinen sich unversöhnlich gegenüberzustehen, getrennt durch die Industrialisierung als technischen, aber nicht weniger als architektonischen Bruch; in Wirklichkeit aber verdanken sie sich dem gleichen Blick auf die ins Spiel gebrachten Technologien, und dieser Blick ist ein *romantischer.*

Zu der gleichen Feststellung führt auch eine Stelle aus dem Text von Miroslav Šik, der einen neuen Postmodernismus ausruft. Sie lautet: «Es ist, wie wenn die übermässigen Polemiken der ‹ersten› Vertreter des Postmodernismus (Polemiken gegen das ‹Technische›, M.S.) das Verlangen geweckt hätten, das wiederzuentdecken, was verboten war: die Architektur des Technischen, die heruntergekommenen Gebiete am Rand der Stadt, die provisorischen Landschaften der Industrie, die anonymen Formen ihrer Architektur (...)» (Miroslav Šik: Die Architektur des Technischen als Kompensation, in Quaderns, Oktober–Dezember 1986, S. 13–19.) Lauter Bilder des Ärmlichen und des Hässlichen, die weit, weit weg liegen vom alten wie vom neuen Konstruktivismus (vom Konstruktivismus, dessen bekanntestes Beispiel sicher das Kulturzentrum Beaubourg, gebaut 1971–1977 von Renzo Piano und Richard Rogers, darstellt). Dessen Formen mögen für viele zwar auch hässlich und gewöhnlich (im Sinne von ordinär) sein: Röhren für die Lüftung statt Säulen; sie schaffen aber doch Bilder einer «hohen», entwickelten Technologie, Bilder von High-Tech.

Wo ist bei alledem Theo Hotz? Wo ist die Architektur von Theo Hotz? In meinen Ausführungen habe ich die Architektur der Gegenwart – vor ihrem geschichtlichen Hintergrund – in einigen Strichen dargestellt, die vor allem die Begründungen dieser Architektur betrafen. Diese Begründungen reichen von der Leistung an sich zur Darstellung der Leistung und schliesslich dazu, die Leistung als Thema der Darstellung auszuschliessen. Robert Venturi vertritt diese Auffassung als weiterentwickelten Funktionalismus mit seinem dekorierten Schuppen. Dabei wird die Leistung – oder *eine* Leistung – durch Zeichen einer anderen Technologie als der verwendeten vermittelt: die in der Form von Säulen ausgeschnittenen Bretter, auf Pfosten genagelt, stellen «tragen» dar (wirklich tragen tun die Pfosten).

In dieser Auseinandersetzung, habe ich am Anfang gesagt, nimmt die Architektur von Theo Hotz eine Stellung ein, die klar ist, die aber falsche Polarisierungen zurückweist. Damit meine ich etwa Gegensätze wie technisch-wirtschaftlich *versus* bildlich, oder Produktion *versus* Bedeutung... Sie zurückweisen heisst, beispielsweise, die Bedeutung von Formen gerade *in* den Bedingungen ihrer Produktion zu suchen, wie das das Verteilzentrum der PTT in Zürich-Mülligen zeigt: In einer Zeit, da die Architektur derartiger Bauten zur sprachlosen Hülle neigt, hat Theo Hotz gerade *aus* diesen Bedingungen eine Sprache gewonnen. Er hat die entwickelte Technologie zum Ausgangspunkt seines Entwerfens gemacht: eines Entwerfens, das die Verfahren der Produktion verinnerlicht, statt sie nur äusserlich, in Form von *faits accomplis,* hinzunehmen.

Dabei sind die Gegensätze, von denen ich eben gesprochen habe, in den zwei – in der Tat verschiedenen – Ausdehnungen des Verteilzentrums vermittelt: Wenn man mit der Bahn daran vorbeifährt, erscheint die eine Seite als eine nicht endende Folge von gleichen Elementen, die plötzlich doch endet und die Sicht auf die andere Seite freigibt. Der Bau ist gewissermassen an einem beliebigen Punkt durchgeschnitten. Was an ihm «spricht», ist der Schnitt. Das ist am Verteilzentrum wegen seiner blossen Grösse nur schwer zu erkennen, es wird aber an einem kleinen, zwischen ihm und der Strasse liegenden Bau, in dem die Wagen der PTT gewaschen werden, paradigmatisch erkennbar.

Trotzdem ist es die Meisterung der «grossen Dimension», die das Interesse dieses Baues ausmacht. Diese Meisterung setzt die Verwendung von Elementen voraus, die sich zu beliebig langen Seiten zusammensetzen lassen. Die Voraussetzung dafür aber ist, in ästhetischer wie in technischer Hinsicht, die serielle Herstellung dieser Elemente. Diese Folgerung bezeichnet die Stellungnahme von Theo Hotz zu den Bedingungen des fortgeschrittenen Bauens: Er setzt die neuen Technologien nicht ein, um alte Formen zu produ-

zieren, wie beispielsweise Riccardo Bofill, der Säulen von gewaltigen Ausmassen aus vorgefertigten Teilen aus Beton zusammensetzt, noch überlässt er die Bestimmung der Form den «Zwängen» dieser Technologien: «Zwängen», die ihrem Wesen nach gerade *keine* allgemeinen Regeln bilden. Er nützt im Gegenteil die poetischen Möglichkeiten der entwickelten Technologien aus, indem er die technische Herausforderung mit einer architektonischen verbindet und aus diesen Technologien *grammatische* Regeln gewinnt. Es ist eine Herausforderung, die sich nicht zuletzt an technischen Bildern entwikkelt.

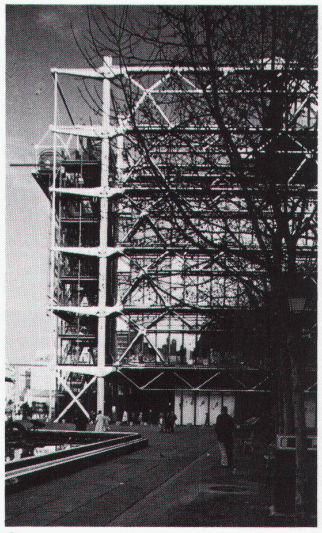
Der Unterschied zwischen technischer Ästhetik – «die technische und darum schöne Form» – und Ästhetik, die sich technischer Formen bedient, besteht in einer Intention: die Form der ersten leitet sich aus der technischen Leistung des Bauwerkes ab, die Form der zweiten dagegen aus einer ästhetischen Wirkung: aus der Absicht, Zeichen bzw. Bilder zu schaffen, die die Bedeutung – und die Faszination – des Technischen einbringen.

Anders als der alte und der neue Konstruktivismus unterwirft Theo Hotz nicht die *ganze* Konstruktion dieser Zeichenhaftigkeit. Ihr «Material» sind nicht die primären, tragenden Teile, die sich aus technischen und Vernunftsgründen einer Monumentalisierung, wie sie etwa der Beaubourg-Bau zeigt, entgegensetzen. Man hat das Telekommunikations-Zentrum wegen der farbigen Röhren mit diesem Kulturzentrum verglichen. Das ist nicht richtig, wenn man einmal von diesen Röhren absieht, denn das «Material» für Bilder, die die Faszination des Technischen vermitteln, bildet die Verkleidung, die sekundären Teile. (Das Wort «Verkleidung» weist im Deutschen selber die Konnotation des Rollenspielens auf.) In den neueren Werken sind das oft Teile, die vor der verglasten Wand eine Schicht zur Regelung des Lichtes bilden: Stege, Blenden, Vordächer, gelochtes und gewelltes Blech, Stangen und Kabel... (vgl. den Aufsatz von Bruno Jenni und Irma Noseda über die Buchbinderei in Mönchaltorf; in «archithese», Heft 4, 1986, S. 49–56).

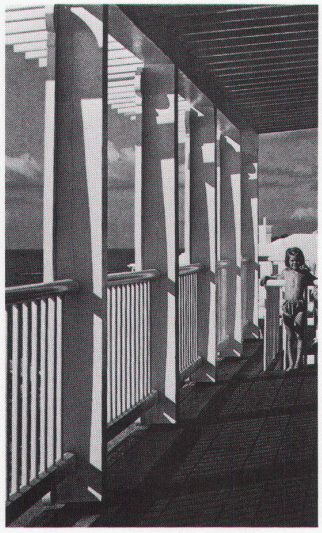
Dabei kommt den Verbindungen grosses Gewicht zu: Sie halten nicht nur diese Teile zusammen, sie *zeigen,* wie sie sie zusammenhalten; das heisst, sie zeigen die Syntax dieser Teile und machen sie zur eigentlichen Mitteilung dieser Architektur. Damit entspricht diese der Bestimmung von Poetik als Mitteilung, die sich selber – das heisst die eigene Konstruktion – zum Gegenstand hat.

So scheint in der Architektur von Theo Hotz ein neues Verständnis der Rolle auf, die die Technologie beim Entwerfen spielt. Es schliesst an die Moderne an, gleichzeitig unterzieht es aber die Annahmen, die zu einer Trennung von Konstruktion und Form geführt haben, einer Kritik. Diese Trennung ist verantwortlich für die sprachlose Architektur auf der einen Seite und eine Architektur, die «schwätzt», auf der anderen. Angesichts dieser Entwicklung ist es notwendig, eine Gestaltung anzustreben, die das «Was» – den Sinn eines Baues – und das «Wie» – die Mittel, diesen Sinn zum Ausdruck zu bringen – verbindet. Ich denke, die Architektur von Theo Hotz tut das in hohem Mass. Ich denke, sie macht darauf aufmerksam, dass das «Wie», die Technologie, in der Geschichte wiederholt eine Grundlage der architektonischen «Erfindung» war und es auch für uns ist. Eine der wichtigen neuen Tendenzen in der Schweiz bestätigt die Auffassung, die in dieser Architektur zum Ausdruck kommt. Sie bestimmt sich durch eine poetische Verwendung der entwickelten Technologie. Es ist bezeichnend, dass sie um Theo Hotz Form angenommen hat: Er hat ihren Vertretern die Gelegenheit gegeben, ihre Vorstellungen zu entwickeln und zu verifizieren. Dieser Beitrag zur Ausbildung von Architekten – ausserhalb der Schulen geleistet – ist ein Verdienst, das zum Schluss auch genannt – und durch den Prix Cortaillod anerkannt – werden darf. *M.S.*

Anmerkung
Der *Prix Cortaillod* wurde als Kulturpreis der Kabelwerke *Câbles de Cortaillod* gestiftet. Er wird alle zwei Jahre an Vertreter wechselnder Gebiete von Wissenschaft und Kunst vergeben aufgrund eines Berichtes. Der Prix Cortaillod war 1987 für Architektur bestimmt. Die Kommission, die den entsprechenden Bericht ausarbeitete, bestand aus Claude Loewer, Mitglied des Stiftungsrates, Bruno Reichlin und dem Verfasser. Die Teile des vorliegenden Artikels, die sich auf das Werk von Theo Hotz beziehen, gehen von diesem Bericht aus.



⓫



⓬

⓭

⓫ Renzo Piano und Richard Rogers: Centre Beaubourg, Paris, 1971–1977

⓬ Robert Venturi, John Rauch, Denise Scott Brown: Brant House in Tuckers Town, 1975; Veranda

⓭ Theo Hotz: Geschäftshaus in Zürich-Seebach, 1983–1985