Zeitschrift: Schweizer Kunst = Art suisse = Arte svizzera = Swiss art

Herausgeber: Visarte Schweiz

Band: 116 (2014)

Heft: -: Kunst im öffentlichen Raum : Kunst und Bau = Art et bâtiment : art dans l'espace public = Arte nell'architettura : arte negli spazi pubblici = Art and Architecture : art in Public Spaces

Artikel: Die Kunst befindet sich im blinden Fleck des Architektenauges = L'art se trouve dans l'angle mort de l'œil de l'architecte = Per l'architetto l'arte si trova nella macchia cieca del suo campo visivo

Autor: Doswald, Christoph / Krischanitz, Adolf

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-622904

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: 08.07.2025

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

Die Kunst befindet sich im blinden Fleck des Architektenauges

L'art se trouve dans l'angle mort de l'œil de l'architecte

Per l'architetto l'arte si trova nella macchia cieca del suo campo visivo

A Adolf Krischanitz, Umbau und Erweiterung / Conversion and Extension of Museum Rietberg, Zürich / Zurich, 2002–2007, P: Alfred Grazioli, Künstler / Artists: Gilbert Bretterbauer, Helmut Federle, Foto: Heinrich Helfenstein

Ein Gespräch mit Adolf Krischanitz von Christoph Doswald

Adolf Krischanitz (*1946) zählt zu den wichtigsten Architekten unserer Zeit. Er hat sich – neben Wohnbauten und Bürogebäuden – mit Entwürfen einen Namen gemacht, die als Plattformen und Spielstätten für Kunst und Kultur dienen. Er entwickelte zum Beispiel in Wien am Karlsplatz in den 1990er Jahren das Provisorium der Kunsthalle; er zeichnete in Zürich für den preisgekrönten Erweiterungsbau des Rietberg Museums verantwortlich; und aus seiner Feder stammte auch der Entwurf für die Temporäre Kunsthalle Berlin. Zuletzt konzipierte Krischanitz den Umbau des 21er Hauses in Wien – die Transformation des österreichischen Pavillons der Weltausstellung in Brüssel (1958) zu einem Museum für zeitgenössische Kunst.

Das intensive Verhältnis zur Kunst pflegt Krischanitz seit Beginn seiner Karriere. Er amtete als Präsident der Wiener Secession und bildete von 1970 bis 1980 mit Angela Hareiter und Otto Krapfinger die Architektengruppe *Missing Link*, die sich an der Schnittstelle zur künstlerischen Praxis bewegte und Objekte, Grafiken, Aktionen, Performances und Experimentalfilme realisierte. Kunst spielt auch in vielen Bauprojekten eine wichtige Rolle: Krischanitz arbeitet gerne und regelmässig mit Künstlerinnen und Künstlern. Seit einigen Jahren besitzt er ein Büro in Zürich, von wo er seine Bauprojekte in der Schweiz betreut. 2020 soll am Zürcher Mythenquai sein bislang grösster Bau fertiggestellt werden: der Hauptsitz der Zürich Versicherung.

Christoph Doswald: Bis ins frühe 20. Jahrhundert gab es einen ausgewogenen Dialog zwischen Kunst und Architektur. Heute jedoch gehört die dezidierte Beschäftigung mit zeitgenössischer Kunst nicht mehr zu den Präferenzen der Architekten. Als einer der wenigen Vertreter Ihrer Zunft haben Sie sich dezidiert mit künstlerischen Kontexten befasst. Und als langjähriger Präsident der Wiener Secession stehen Sie für ein integriertes Verhältnis der beiden gestalterischen Disziplinen. Was steckt aus Ihrer Sicht hinter der zunehmenden Entfremdung?

B Wiener Secession, Ausstellung / Exhibition Dieter Roth & Björn Roth: Bilder, Apparate, Bücher, Schallplatten, Filme & Ingrid Wiener mit D. R.: 4 Teppiche, Wiener Secession, 1995, Foto: Margherita Spiluttini

Adolf Krischanitz: Es finden sich auch heute noch gute Beispiele für Kunst-und-Bau-Projekte. Aber generell gesehen haben Sie schon recht: Immer weniger Architekten sind bereit, sich auf die Kunst einzulassen, so dass die Kunst letztlich in integrierter Weise immer weniger eine Rolle spielt innerhalb der Architektur. Wenn ich mir anschaue, was beispielsweise Otto Wagner und seine Kollegen damals alles inszeniert haben, um gute Kunst zu integrieren in ihren Bauwerken, steckte da schon eine beachtliche Dialog-Bereitschaft dahinter. Und das fehlt uns heute. Das liegt auch daran, dass Architekten wie etwa Hollein oder auch Krier lieber selber Kunst machen, sich quasi als verhinderte Künstler sehen und dann im Zweifelsfalle selbst Hand anlegen. Für mich war das immer unmöglich, weil ich vor der Kunst zu viel Achtung gehabt und auch zu viel davon verstanden habe, als dass ich gesagt hätte, ich möchte das jetzt machen. Ich habe die Auseinandersetzung mit den Künstlern als Bereicherung erfahren. Diese Haltung des Respekts ist heute leider immer weniger verbreitet weil die Architekten häufig diesen Omnipotenz-

Wirtschaftsunternehmen nur in einem intensiven Dialog erfolgen kann, gewinnt ein Werk schon in der Entstehungsphase ein klares Profil. Zudem ist die Person des/r Künstlers/in in der darauf folgenden Realisierungsphase vor Ort sichtbar; auch das wirkt sich meist positiv auf das Interesse und eine spätere Identifikation mit dem Werk bei den Mitarbeitenden aus. Schwierig ist heute, dass sich Raumbedürfnisse in einem Grossunternehmen rasch verändern können und fest mit einer Architektur verbundene Kunst-und-Bau-Werke kaum mehr realisiert werden können. Wir realisieren weiterhin ortspezifische Arbeiten für die Sammlung Credit Suisse, diskutieren indes bereits beim Ankauf, ob es möglich ist, ein Werk nötigenfalls (und in Zusammenarbeit mit dem/r Künstler/in) an einem anderen Standort zu installieren. Diese zu erwartende ‚Endlichkeit' einer Kunst-und-Bau-Arbeit stellt in der Umsetzung zunehmend eine Herausforderung dar.

Credit Suisse
André Rogger, Credit Suisse AG,
Head Curator Art Collection

Philippe Decrauzat, *Untitled*, 2012, Credit Suisse Uetlihof 2, Zürich, Sérigraphie sur panneaux de verre dans le foyer d'accueil et les trois atriums, 936 panneux, surface totale 2'600 m², Photo: Stefan Altenburger

Anspruch erheben: Sie glauben, alles selbst machen zu können, und wollen sich vor allen Dingen nicht stören lassen in ihrem Werk. Denn es ist schon klar: Beauftrage ich einen Künstler, muss ich damit rechnen, dass er etwas macht, das ich gestalterisch nicht auf der Rechnung habe. Aber genau das liegt ja in der Natur der Kunst.

CD: Das würde heissen, dass die Architekten eigentlich immer weniger bereit sind Risiken einzugehen?

AK: Das kann man auf jeden Fall sagen. Ich glaube sogar, dass die Architekten relativ wenig von der Kunst ihrer eigenen Zeit verstehen. Die Kunst befindet sich im blinden Fleck des Architektenauges – sie ist ihm ganz nahe, aber er versteht leider nichts davon.

CD: Könnte es sein, dass vielleicht auch die Auftragssituation sich in eine ungünstige Richtung entwickelt hat, dass wir private wie öffentliche Auftraggeber haben, die immer weniger bereit sind, die Kunst und die Architektur gesamtheitlich zu denken?

AK: Dafür bedarf es beim Bauherren eines erweiterten Gesichtsfeldes, das beide Aspekte einschliesst. Es gibt einige Bauherren, welche die Architektur im Fokus haben und vielleicht einige die Kunst; aber dass beides im Fokus steht, das ist doch relativ selten. Oft ist es auch eine Budget-Frage. Ich habe Bauherren erlebt, die sich zu Beginn der Zusammenarbeit mit einem Künstler gefragt haben: «Brauchen wir das, das kostet wieder extra.» Und die haben dann gesagt, eigentlich brauchen sie nicht auch noch Kunst, sie haben ja die Architektur, und die ist eh hervorragend, und das würde ihnen reichen. Dass aber grad die Kunst in der Lage ist, so ein Feld aufzumachen, von dem vorher keine Rede war, dass die Kunst für Überraschungen gut ist, das haben sie natürlich nicht so gesehen.

CD: Wenn wir die Architektur der letzten Jahrzehnte betrachten, hat sich da auch substantiell etwas verschoben – von einer funktionalistischen, nüchternen Architektursprache hin zu einer, vielleicht ein bisschen überzogen gesagt, narrativen Architektursprache. Dass die Architektur die Erzählung selber leistet, spielt vielleicht auch eine Rolle, wenn die Kunst heute weniger zum Zug kommt?

AK: Ich glaub schon, dass das einen Einfluss hat. Wenn Sie einen Künstler beschäftigen, wenn Sie ihn einbeziehen in Ihre Arbeit, und zwar nicht erst am Ende, wenn alles zu spät ist, sondern rechtzeitig, dann heisst das ja, dass Sie ihm eine Art Feld vorgeben müssen. Otto Wagner teilte zum Beispiel Fensterfelder einfach in Segmente und hat dann einem Künstler oder mehreren Künstlern diese Segmente zugewiesen, um damit zu arbeiten. Das heisst, er hat sehr viel davon verstanden, wie die Kunst in einem Gesamtrahmen einsetzbar ist. Heute haben die Architekten kaum eine Ahnung, wie ein Künstler arbeitet. Darum sind sie auch nicht in der Lage, ein Feld vorgeben zu können, in dem sich ein Künstler anständig entwickeln kann.
Ich musste anfangs die Bauherren – das waren dann auch kleinere Bauten – teilweise fast zwingen einen Künstler einzubeziehen. Erst später war es möglich, die Bauherren darauf aufmerksam zu machen, dass die Integration von Kunst das Bauwerk nochmals auf eine andere Ebene transferiert. Und dass dafür etwas budgetiert werden muss.

CD: Legen wir den Fokus nun auf Zürich, wo gerade zwei wichtige Kunst-Grossbauten im Gespräch sind: das Kunsthaus Zürich von David Chipperfield, das voraussichtlich 2020 fertiggestellt sein wird, und die neue Hochschule der Künste von EM2N im Toni-Areal, die gerade eröffnet wurde. Beide Architektenbüros haben sich dezidiert dagegen ausgesprochen Kunst und Bau zuzulassen. Kein Vergleich mit dem Kunsthistorischen Museum in Wien, das im 19. Jahrhundert gebaut wurde, und mit vielen wichtigen Künstlern punkten kann, deren Werke in die Architektur integriert sind. Wie kommt einem das vor? Was ist das für eine Gesellschaft, welche diese Trennung vornimmt? Welche Haltung steckt dahinter?

Pourquoi commandez-vous des projets art et bâtiment ?
Les projets Art et bâtiment font partie intégrante de l'activité régulière de collection de Crédit Suisse. Les projets suivent les mêmes critères de sélection que les achats d'œuvres d'art « mobiles » et sont l'expression de l'engagement de la collection Crédit Suisse pour l'art en Suisse.

Quelle procédure suivez-vous pour vos projets ?
Les petits mandats, par exemple des interventions dans des foyers, sont confiés directement à un/e artiste par la collection Crédit Suisse. La sélection a lieu au sein d'une Commission artistique interne et en accord avec les représentants de la banque locaux qui travailleront dans le bâtiment.

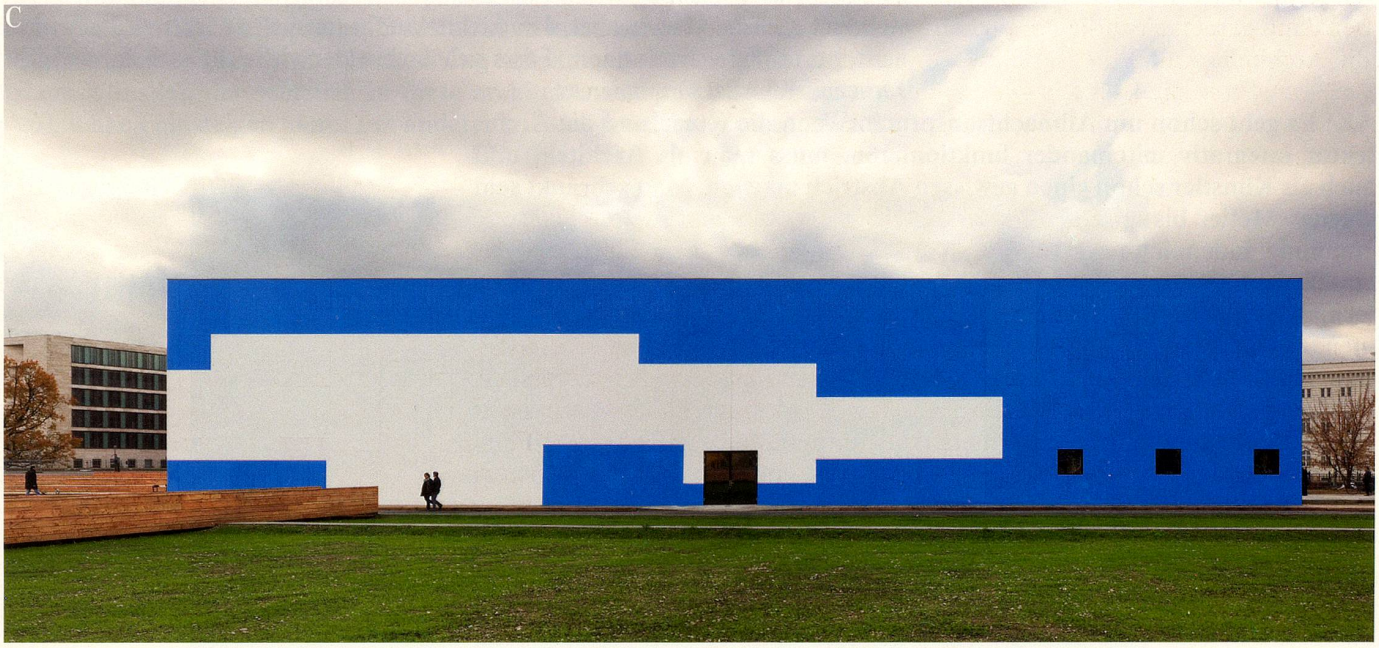
Quant aux grands projets, surtout s'ils interviennent directement sur un bâtiment et en modifient l'aspect d'ensemble (comme par exemple Philippe Decrauzat dans le Uetlihof 2), une mise au concours est organisée et une Commission spéciale est formée. Cette dernière se compose de représentants du maître de l'ouvrage (Real Estate Services de Crédit Suisse), des collaborateurs de l'immeuble, des architectes de la transformation ou du nouveau bâtiment, de représentants de la collection Crédit Suisse et d'un/e commissaire d'exposition externe.

Les projets Art et bâtiment vous ont-ils apporté des expériences positives ou négatives ?
Ce sont les projets les plus difficiles, mais au bout du compte les plus enrichissants et les plus expressifs. Comme le processus de sélection, vu les exi-

AK: Kunst in Bauten für Kunst zu integrieren ist eine Operation am offenen Herzen. Helmut Federle im Rietberg Museum einzuladen, funktionierte nur, weil Federle gewissermassen universalistisch arbeiten konnte, und weil er ein ungeheurer Kenner dieses Museums ist. Als Europäer hat er ein Kunstwerk entworfen, das mit diesen Goldplättchen operiert, die normalerweise bei Buddha-Statuen verwendet werden. Darum weist die Intervention eine asiatische Note auf.
Architekten können sich generell schwer vorstellen, dass Künstler in einem Bauwerk arbeiten. Das geht nur gut, wenn der Dialog stimmt und wenn die Zusammenarbeit sehr früh aufgenommen wird. Die Temporäre Kunsthalle in Berlin ist, wie das Rietberg Museum, ein gutes Beispiel dafür. Gerwald Rockenschaub hatte dort ein ungemein ikonografisches Moment geschaffen und die Aussenseite des Gebäudes besetzt. Das war ein Prinzip, das ich schon bei der Kunsthalle Wien am Karlsplatz angewendet hatte, wo unter anderen Gerhard Richter oder Ed Ruscha die Fassade bespielten.

CD: Das waren temporäre Projekte, die nach einer bestimmten Zeitdauer wieder verschwanden ...

AK: Ja, aber diese Projekte mit der Kunsthalle Wien, die unter dem Titel *museum in progress* liefen, haben mir zu einer grossen Erfahrung im Umgang



C Adolf Krischanitz, *Temporäre Kunsthalle Berlin*, 2007/08 (abgebaut/dismantled in 2010), Fassade/Façade: Gerwald Rockenschaub, Foto: Lukas Roth

mit Kunst verholfen, die andere Architekten nicht haben. Hinzu kam, dass ich mir die Frage stellte, wie der Container, eine an sich wertlose Kiste, valorisiert werden kann. Das war damals in Wien am Karlsplatz das Thema. Das ging so weit, dass wir Anfragen hatten, die an der Fassade applizierten Werke zu verkaufen. Und die zeitliche Begrenzung hat mir natürlich auch einen grösseren Spielraum verschafft: Wenn man weiss, dass ein Gebäude mehrere Jahrhunderte bestehen muss, dann stellt sich die Qualitätsfrage an die zeitgenössische Kunst noch einmal ganz anders.

CD: Zeitgeist und Nachhaltigkeit müssen sich ja nicht ausschliessen. Wenn wir in der Geschichte zurückgehen, dann ist in fast allen Kulturen evident, dass gewisse Repräsentationsbauten mit künstlerischen Interventionen versehen worden sind, um eben auch auf den Geist der Zeit hinweisen zu können, um diese Zeitgenossenschaft nach

gences hétérogènes qui se côtoient dans une entreprise économique, ne peut aboutir que grâce à un dialogue intensif, le profil d'une œuvre se dessine déjà clairement pendant sa genèse. De plus, la personne de l'artiste est visible sur place pendant la phase de réalisation suivante, ce qui accroît aussi le plus souvent l'intérêt et le potentiel d'identification des collaborateurs avec l'œuvre. Une difficulté supplémentaire aujourd'hui tient à ce que les besoins de locaux peuvent changer rapidement dans une grande entreprise et que des œuvres Art et bâtiment liés à une architecture ne sont pratiquement plus réalisables. Nous réalisons toujours des travaux à spécificité locale pour la collection Crédit Suisse, et nous discutons dès l'achat s'il serait possible (et en collaboration avec l'/les artiste/s), de replacer l'œuvre ailleurs si nécessaire. Cette « finitude » probable d'un travail Art et bâtiment est de plus en plus difficile à mettre en œuvre.

aussen zu tragen. Wir sprechen nicht nur über das Innere, sondern auch über Fassaden. Und gerade da, in der Fassadengestaltung, ist es doch offenkundig, dass sich die Architektur nicht mehr bekennen will. Sie strebt nicht mehr an, diesen Zeitgeist zuzulassen, sondern sie verweigert sich gewissermassen auch.

AK: Es gibt Architekten, welche virulent genug arbeiten an der Fassade, wo dann kein Kunstwerk mehr Platz hat. Es ist ja auch interessant, dass ich mich soweit zurücknehme, dass ich eine Kiste baue, die zur Verfügung steht. Das heisst aber, dass ich dieses Konzept der Kunst eben von vornherein mit bedenke. Dann kommt noch das wirtschaftliche Moment dazu: Es ist wahrscheinlich besser eine einfache Kiste zu bauen und dann mit einem Kunstwerk zu veredeln, und so ein wertvolles Objekt insgesamt zu haben, als eine sogenannte Wolke, die in Berlin geplant war. Diese hätte das Fünffache gekostet. Da wäre kein Platz mehr für irgendein Kunstwerk gewesen.

CD: Worauf ich hinaus will, ist, dass Architektur heute eher von aussen gedacht wird. Das heisst, die Fassade wird zur Königsdisziplin. Und diese autorenschaftliche Königsdisziplin lässt nicht mehr zu, dass da noch andere daran beteiligt sind. Herzog & de Meuron sind ein gutes Beispiel dafür, wie das gehandhabt wird.

AK: Sie haben doch auch Künstler mit einbezogen ...

CD: Stimmt, Helmut Federle und Rémy Zaugg ... aber in den neueren Bauten sieht man kaum mehr solche Interventionen und Zusammenarbeiten. Ich frage mich, ob das vielleicht auch damit zu tun hat, dass Architektur heute immer stärker medial wirken muss, um erfolgreich zu sein, und dass sich Architekten vielleicht auch darum nicht gerne mit Künstlern exponieren.

AK: Es geht schon um Allmachtsanspruch. Wenn die Kunst und die Architektur integrativ miteinander funktionieren, muss man als Architekt und auch als Künstler schon einen gewissen Abstrich machen. Man schränkt sein eigenes Metier bis zu einem gewissen Grad ein, was ich als Bereicherung empfinde, indem ich mich sehr mit Kunst auseinander gesetzt habe. Der Architekt ist im Grunde seiner Seele ein Allesgestalter. Arbeitet er mit Künstlern, müsste er bestimmte Abstriche machen, bestimmte Aspekte zurücknehmen und für anderes Platz lassen. Aus meiner Sicht ist es auch entscheidend, dass Kunst und Bau im Zusammenhang mit einer Fassade eine städtebauliche Dimension erzeugt. Wenn am Ende nur etwas drauf gemacht wird, damit es nicht gar so öd aussieht, dann ist es sinnlos. Aber dafür fehlt einfach der Plan bei den meisten Kollegen. Denen ist das unheimlich. Ich kann mich gut daran erinnern, als ich Helmut Federle die Material- und Farbgestaltung für einen Kindergarten in Wien übergeben habe. Sein Vorschlag basierte hauptsächlich auf schwarzer Farbe, und der Kindergarten wurde sehr dunkel. Sie können sich gar nicht vorstellen, was das damals für ein Skandal in der Branche und in den Medien war. Der schwarze Kindergarten wurde bis ins Abendprogramm des Fernsehens diskutiert.

CD: Wegen der negativen Ikonografie?

AK: Ja, aber das sind Vorurteile. Die Betroffenen empfanden das gar nicht so. Im Gegenteil, die Kinder fanden das ganz toll.

CD: Kunst als Applikation ist Ihnen suspekt. Sie plädieren für ein integratives Vorgehen. Das bedeutet aber auch, dass Künstler schon bei der Planung beigezogen werden sollten. Wie weit gehen Sie dabei in Ihrer architektonischen Praxis? Wann kommt bei Ihnen die Kunst ins Spiel?

AK: Das ist von Fall zu Fall anders. Und es braucht auch nicht immer Kunst. Aber es gibt bestimmt Projekte, wo es ohne die Kunst überhaupt nicht geht – zum Beispiel beim Rietberg Museum war das so. Man geht in eine Endmoräne hinein, dort steht eine Rückwand, und erst dann kommt der Abgang ins Untergeschoss. Die Rückwand bildet also im übertragenen Sinn eine Tor-Situation. Insofern war mir klar, dass es eine Intervention braucht. Sonst

Intervention bei Architektur und Gebäuden, Lichtinstallation, Pieter Vermeersch, Voirie der Stadt Genf, 2013, Foto: Serge Fruehauf / Stadt Genf

Stadt Genf

Michèle Freiburghaus-Lens, Conseillère culturelle (Kulturbeauftragte), Verantwortliche für den Fonds municipal d'art contemporain (FMAC), den Fonds für Gegenwartskunst der Stadt Genf

Warum vergeben Sie Kunst-und-Bau-Projekte?

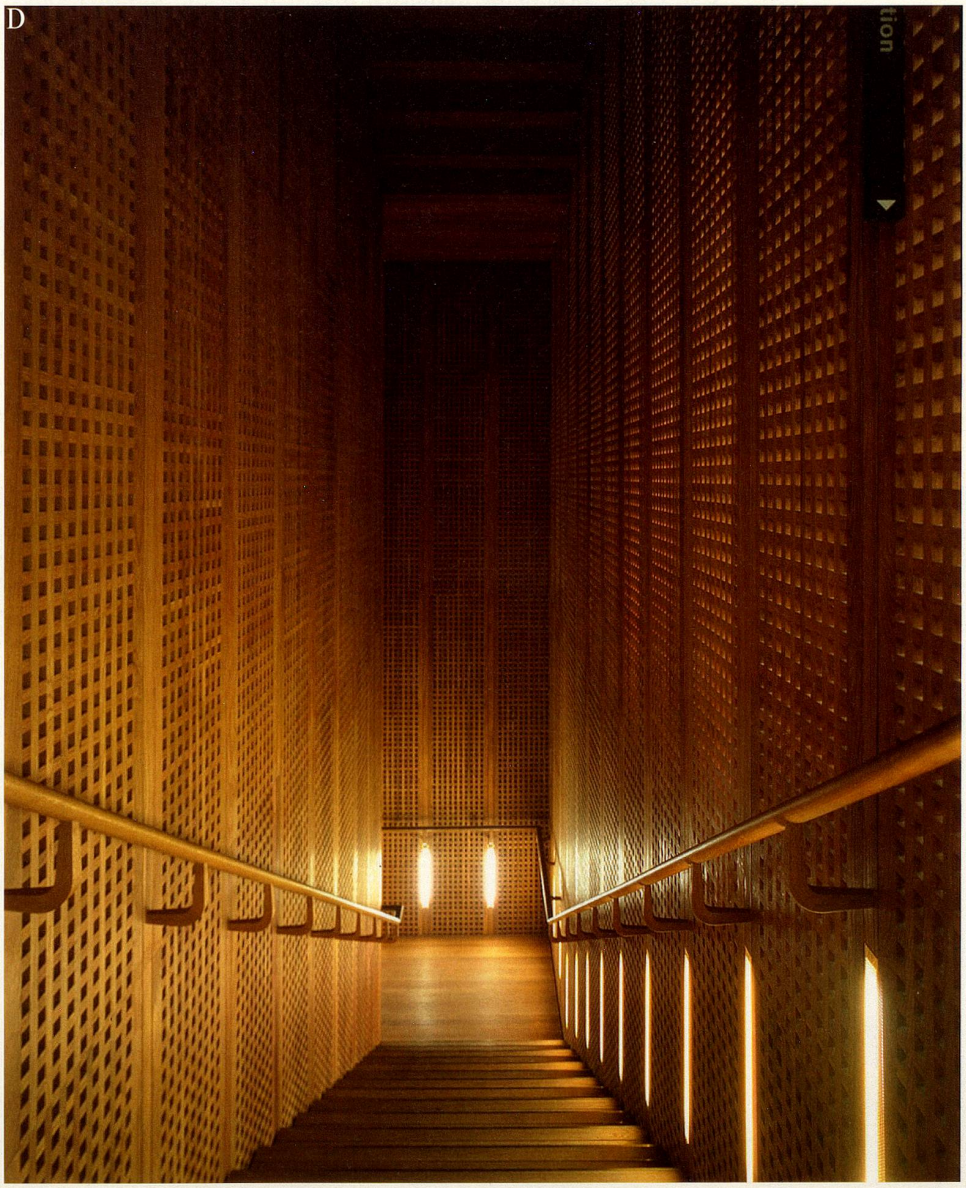
Der Fonds municipal d'art contemporain (FMAC), der Fonds für Gegenwartskunst der Stadt Genf, verfolgt zwei Ziele gleichzeitig: Einerseits möchte er die Präsenz von Kunst im öffentlichen Raum verstärken und andererseits die in Genf aktiven Künstler unterstützen, insbesondere durch den Kauf von Werken und die Einrichtung einer öffentlichen Sammlung.

geht das nicht. Das können Sie architektonisch nicht mehr wirklich leisten. Sie können nicht Felder, die eine Bedeutung haben müssen, so ohne weiteres mit Bedeutung aufladen, wenn Sie nicht die richtigen Mittel dafür haben. Dieses Relief von Helmut Federle war das richtige Mittel um diese Wirkung zu erzeugen.

CD: Der Novartis Campus in Basel bildet gewissermassen einen Hot Spot für Kunst-und-Bau-Projekte. Sie haben dort ebenfalls gebaut. Würden Sie die Anlage als besonders exemplarisch bezeichnen für die Thematik?

AK: Ich habe auf dem Novartis Campus mit Gilbert Bretterbauer und mit Sigmar Polke gearbeitet. Polke hat Pyrit-Sonnen in der Brüstung des Innenhofs, bzw. auf der Wand eines Kerns angebracht. Bretterbauer hat ein sehr integratives Projekt realisiert. Das Gebäude besitzt einen extrem grossen Lichthof, von oben fällt über vier Stockwerke das Licht hinunter auf eine Fläche. Die Frage ist: was machst du mit dieser Fläche? Diese Fläche hat einen ikonografischen Anspruch. In dem Fall war das wieder eine Arbeit, die von einem Künstler gemacht wurde, der sehr eng mit dem Architekten arbeitet. Bretterbauer hat dann einen Teppich gestaltet, mit diesen Vernetzungen, und wir haben gemeinsam diese Teppich-Vernetzungen übertragen auf einen Terrazzo in den darüber liegenden Geschossen. Das heisst, dieser textile Belag ist dann versteinert – der Semperschen Theorie entsprechend, in der er vom Material-Wechsel spricht. Das war auch nochmals ein schönes Thema, welches mich in diesem Zusammenhang sehr interessiert hat. Bretterbauer ist ein Künstler, der sehr tief in diese architektonische Sprachlichkeit und Wirklichkeit einsteigen kann. Ein anderer will das möglicherweise gar nicht.

CD: Und Polke?



D Adolf Krischanitz, Umbau und Erweiterung / Conversion and Extension of Museum Rietberg, Zürich / Zurich (CH) 2002–2007, P: Alfred Grazioli, Künstler / Artists: Gilbert Bretterbauer, Helmut Federle, Foto: Margherita Spiluttini

AK: Mit Polke war das ganz anders. Polke war natürlich ein hoch etablierter Künstler. Daniel Vasella, der Chef von Novartis, Jacqueline Burckhardt, die kuratorische Beraterin und ich haben ihn empfangen in dem Gebäude. Er ist durch das Haus gegangen, und wir haben uns alles angeschaut. Er hat sich umgesehen, da und dort, und ist dann wieder runtergegangen an diese Stelle, welche auch vorgesehen war, und hat nur gesagt: «Das wird aber teuer», hat das Gebäude wieder verlassen, und uns zurückgelassen.

CD: Kam dann aber mit einem guten Projekt retour ...

AK: Die Pyritsonnen, die sich je nach Luftfeuchtigkeit verändern, sind sehr interessant. Er hat diese Pyritsonnen gefasst, wie Schmuckstücke, und sie dann auf schwarze Teile auf der Wand aufgelegt. Das hat so was Alchemistisches, was in einem Laborgebäude durchaus richtig ist. Das war meiner Meinung nach eine sehr, sehr gute Reaktion von ihm. Das ist das, was Künstler können. Sie können besser mit teilweise unmöglichen Situationen umgehen, als das ein Architekt kann. Der Künstler hat einfach einen gelenkigeren Apparat zur Verfügung mit der Kunst. Wir Architekten können hingegen nur eine Farbe einsetzen oder so Ähnliches, aber das ist nicht so wirklich wirkungsvoll wie ein Kunstwerk, das eine ganz andere interpretative Kraft besitzt.

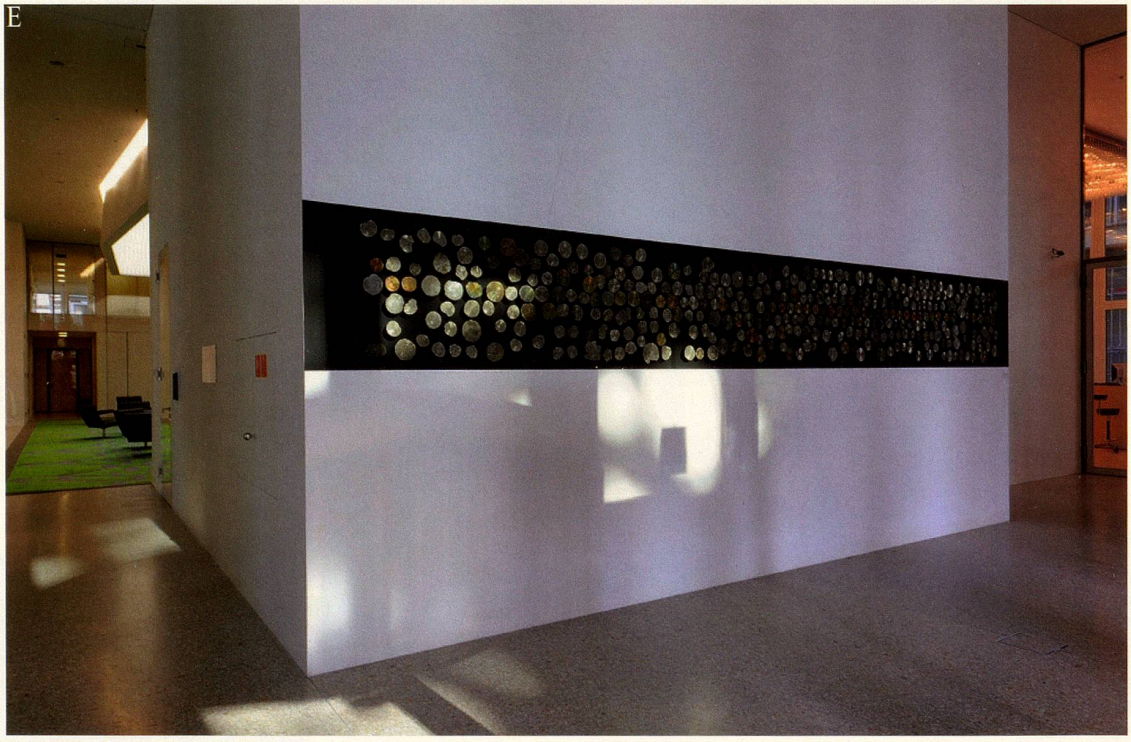
CD: Die Frage ist natürlich, inwiefern es gelingt das illustrative Feld zu verlassen. Gerade in funktionalisierten Kontexten wie bei diesem Laborgebäude ist es schwierig, da muss man wirklich eine starke künstlerische Aussage machen, um nicht Gefahr zu laufen, dass es zur Illustration verkommt.

AK: Das hat Polke beherrscht. Der hat ein relativ kleines Kunstwerk gemacht, das aber so wirkungsvoll ist, so punktgenau – eben so eine Operation am offenen Herzen.

CD: Hat er sich an die Raumzone gehalten, die Sie ihm zugewiesen haben?

AK: Ja, wobei er schon alle anderen Möglichkeiten geprüft und auch andere Vorschläge gemacht hat. Er hat es sich dann überlegt und sich auf das zurückgezogen.

CD: Es ist ja überraschend, dass gerade so jemand wie Polke, der die Freiheit der Kunst für sich besonders eingefordert hat, sich am Ende seiner Karriere dann auf mehrere Kunst-und-Bau-Projekte einliess. Das Grossmünster hier in Zürich ist eine fantastische Intervention an einem ganz klassischen Ort für die Kunst. Die Fenster haben mich sehr beeindruckt ... Ich möchte noch etwas anderes ansprechen. Wir leben in Demokratien. Wir haben bestimmte, ich sage jetzt mal, Regeln in Demokratien, wie Projekte und Vergaben zu laufen haben. Wir haben ein Europäisches Wettbewerbsrecht, das einem vorschreibt, bei öffentlichen Bauten ab einer bestimmten Grössenordnung einen Wettbewerb auszuschreiben. Was sind die Vor- und Nachteile gegenüber einem Direktauftrag, wie zum Beispiel bei Polke in Basel bei Novartis und einem Wettbewerbs-Projekt, wo dann 5–10 Künstlerinnen und Künstler eingeladen werden?



E Adolf Krischanitz, Laborgebäude / Laboratory Building, Novartis Campus, Basel, 2003–2008, P: Birgit Frank (W), Künstler / Artists: Gilbert Bretterbauer, Sigmar Polke, Foto: Paolo Rosselli

AK: Das ist eine gute Frage. Ich mag Direkt-Aufträge ganz gern. Wobei es ja auch so was wie ein diskursives Verfahren gibt, in welchem fünf antreten, jeder entwickelt einen Projektentwurf und eine Jury sucht dann aus. Oder man sagt, man redet mit drei, vier Künstlern über das Thema, und dann kann man, wenn man Erfahrung hat, einschätzen, welcher Künstler sich mit der oder jener Situation vielleicht leichter tut als ein anderer und dort etwas beitragen kann, was Sinn macht. Das kann durchaus soweit gehen bei einem diskursiven Verfahren, dass auch der zu Diskutierende sagt: Das ist für mich nicht so gut, das würde ich vielleicht so oder so machen. Das heisst, dass da so eine Art Abstimmung erfolgt, eine frühe, wo man mit bestimmten Künstlern eher zusammenkommt als mit anderen. Das halte ich schon für die gescheiteste Methode.
Es gibt natürlich auch diese reinen Wettbewerbe, die immer den Nachteil haben, dass dann so wie in der Architektur irgendetwas abgegeben wird; meistens kann das auch nicht abendfüllend sein, weil das natürlich zu viel Aufwand ist. Dann ist es ein Ausschnitt oder ein gewisser Teil, und man muss auf Grund eines Teils beurteilen, wer das ausführt, obwohl ich auch hier die Erfahrung gemacht habe, dass das mit einer erfahrenen Jury durchaus möglich ist. Ich kann mir beides vorstellen, weiss aber, dass wirklich hervorragende Künstler solche Wettbewerbe nicht mehr machen. Aber möglicherweise diskursive Verfahren. Hier ist der Aufwand nicht so gross, und ich glaube auch, dass man sich einer gewissen Idee annähert, die dann ausgeführt werden kann.

CD: Sind denn private Auftraggeber offener für avanciertere Interventionen?

AK: Das kann ich fast nicht sagen. Es kommt immer darauf an, wie weit der Bauherr ein gewisses Verständnis hat für den Künstler an sich. Mit solchen Auftraggebern sind wir in Österreich nicht gerade gesegnet. In der Schweiz ist das glaube ich besser. In Österreich gibt es nicht allzu viele Menschen, zumal noch Unternehmer, die auch noch eine Ahnung von Kunst haben. In meiner Wahrnehmung steht die Schweiz diesbezüglich besser da.

CD: Obwohl Österreich als Monarchie eine lange Tradition aufweist ...

AK: ... aber die ist durch die beiden Weltkriege total abgerissen. Als ich dieses Thema lanciert habe, war ich damit komplett alleine. Das war damals gar nicht so einfach. Ich musste teilweise die Künstler selber honorieren, damit das möglich war mit diesen ersten privaten Bauten. Ich hab dann gesagt, der Künstler gestaltet die Fassade mit. So konnte ich ihn mit einbeziehen. Auch das war kein Modell, das sich perpetuieren lässt.

CD: Das ist interessant, dass eine im österreichischen Alltag doch sehr präsente und wirkungsvolle Tradition in der Verbindung von Kunst und Architektur, sich nicht in eine heutige Auftraggeber-Tradition fortgesetzt hat.

AK: Man darf nicht vergessen, dass durch die Nazizeit das sehr stark in Frage gestellt wurde. Da gab es ja Bildhauer, die sich instrumentalisieren liessen, und die natürlich auch der Politik gedient haben. Das ist mit ein Grund, dass die Nachmoderne in den 1950er Jahren in Österreich einen ungeheuren Nachholbedarf aufwies. Und die Architekten dieser Generation kannten ja gar nichts mehr. Die mussten sogar den Loos wiederentdecken, das Wittgenstein-Haus. Der Nationalsozialismus hat alle relevanten Vertreter der Moderne ermordet oder ins Exil getrieben. Das heisst, man darf auch nicht vergessen, dass diese Kunst, die sich in den Dienst der Architektur stellt, durchaus auch so etwas wie verdächtig war. Diese Problematik konnte in der Schweiz, die von Krieg und Nazis verschont blieb, überhaupt nicht aufkommen.

CD: Die Schweiz hat per se und traditionell ein fast schon genetisches Misstrauen gegenüber jedweder Art von Repräsentationskultur ...

Diese beiden Aufgaben wurden im Laufe der Jahre ausgebaut, sind aber bereits im Beschluss von 1950 aufgeführt, der die Schaffung des FMAC (bis 1997 Fonds de décoration) besiegelt. Dieser Fonds war damals dafür bestimmt, öffentliche Gebäude, Plätze und Strassen der Stadt durch Kunstinterventionen zu verschönern und gleichzeitig den lokalen Künstlern in der schwierigen Nachkriegszeit unter die Arme zu greifen.

Durch ihre nun seit fast 65 Jahren währende aktive und ehrgeizige Politik im Bereich öffentliche Kunst hat die Stadt Genf fast 290 Kunstinterventionen bei Architektur und Gebäuden sowie im öffentlichen Raum realisiert. Diese Aktivitäten haben die Aufwertung von Stadtgebieten, die Verbesserung des Lebensraums und die Bereicherung des Kulturguts durch bedeutende Werke von Schweizer und internationalen Künstlern zum Zweck.

Die Installation von Werken im öffentlichen Raum wird begleitet durch Sensibilisierungs- und Mediationsaktionen, die unter der Bezeichnung *FMAC_mobile* zusammengefasst werden.

Welche Verfahren kommen bei Ihren Projekten zur Anwendung?

Jedes Projekt öffentlicher Kunst ist anders und muss einem besonderen Kontext Rechnung tragen (z.B. einem geografischen, architektonischen, sozialen usw.). Wer auch immer Auftraggeber ist und wie dessen Erwartungen sind, kann eine Methodologie definiert werden. Sie umfasst mehrere Etappen, die sich überschneiden. Dazu zählen: Die Einsetzung einer Findungsgruppe (bestehend insbesondere aus Vertretern zeitgenössischer Kunst, aus von der gewählten Thematik betroffenen Per-

AK: Da haben Sie Recht, dass es diese barocke Tradition in der Schweiz in dem Sinn nicht gibt, weil da auch diese Verbindung problematisch sein kann.

CD: Zumindest in den reformiert geprägten Orten. Kantone oder Städte mit katholischem Hintergrund, weisen ein anderes Verhältnis zur bildenden Kunst auf. Aber auch in der Entwicklung der Kunst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts hat sich ein Misstrauen gegenüber einer wie auch immer gearteten Vereinnahmung und Repräsentation ausgebildet. Mit der Concept und Minimal Art, bzw. mit der Postulierung des «white cube» als kontextuelle Ideal-Rahmenbedingung hat sich eine Gegenposition zu integrierten Kunstprojekten ausgebildet. Davon ist auch die Kunst im öffentlichen Raum stark betroffen gewesen. Dieses ungerechtfertigte Misstrauen ist in Teilen der Künstlerschaft noch immer vorhanden. Und ich sage darum ungerechtfertigt, weil die Qualität der Kunst nicht davon abhängig ist, ob es sich um Auftragskunst handelt, oder ob der Künstler sich aus eigenem Antrieb mit einer Fragestellung befasst. Im Gegenteil: Aus meiner Erfahrung heraus ist es viel anspruchsvoller, gute Kunst in komplexen Kontexten zu entwickeln.

Wenn sich die Kunst von der Architektur und von der Stadtentwicklung abwendet, wird eine gigantische Chance vergeben. Denn wir erleben seit einigen Jahren einen Bauboom, der einzigartig ist. Die Dynamik mit der in den letzten zehn Jahren hier in Zentraleuropa gebaut wurde, ist vergleichbar mit der Gründerzeit des 19. Jahrhunderts. Trotzdem wird Kunst immer noch sehr spärlich eingesetzt, teilweise sogar eher von privaten Initiativen getragen. Die Wiener Linien haben ein langfristig angelegtes Programm; die Stadt Zürich finanziert eine Arbeitsgruppe, der ich vorsitze; in Miami sind es vorab private Investoren, die Projekte anschieben.

Trotzdem gibt es auch eine starke Opposition in der Politik seitens der konservativen Parteien. Die stellen sich auf den Standpunkt, ambitionierte Architektur, vor allem aber Kunst und Bau wie auch Kunst im öffentlichen Raum seien überflüssiger Luxus. Wir wissen aber, dass es gerade in der stark von privaten Investoren getriebenen Stadtentwicklung von allergrösster Wichtigkeit ist, gute Architektur und Kunst als identitätsstiftendes, urbanes Element zu fördern. Wie sehen Sie das?

AK: Die beiden Disziplinen müssen vermehrt gemeinsam auftreten, um ein Bewusstsein für die Fragestellung zu schaffen. Wir müssen der Öffentlichkeit klar machen, dass es sinnvoll ist, die Kunst in die Architektur einzubeziehen, dass diese beiden Disziplinen miteinander funktionieren können, so dass aus der Synthese etwas entsteht, das mehr ist als die Summe der beiden Dinge. Aber das ist eben nicht so einfach, weil es von beiden Seiten ein grosses Verständnis erfordert, um gemeinsam zu einer Art Leistung zu kommen. Es ist wahrscheinlich nicht möglich, dass ein Architekt und ein Künstler, die sich nicht mögen, ein Projekt angehen. Dazu braucht es eine Art Grundverständnis. Da muss jeder bereit sein dem anderen ein gewisses Terrain zu überlassen. Sonst geht das nicht. Da braucht man auch wieder sehr viel Vertrauen, weil die meisten Architekten – da gibt es auch berühmte Schweizer Architekten – dann Angst haben, wenn sie einem Künstler zuviel Territorium überlassen. Da gibt es einige Beispiele, wo sich Architekten denken: Vielleicht stiehlt mir der die Show? Das spielt sicher auch eine Rolle, dass keiner dem anderen über den Weg traut.

CD: Was sind für Sie gute, gelungene Beispiele der letzten Jahre?

AK: So viele gibt es da nicht. Wie Sie bereits erwähnt haben: die neuen Fenster im Grossmünster von Sigmar Polke oder das Südquerhausfenster von Gerhard Richter im Kölner Dom. Pipilotti Rist hat einige sehr gute Projekte realisiert, unter anderem auch die Kirche San Staë in Venedig, deren barocke Decke temporär bespielt wurde. Das hat mich extrem beeindruckt. Spannend sind auch grössere Interventionen und Projekte, die der Kunst einen wesentlichen Teil der Gestaltung überlassen – bis hin zu einer städtebaulichen Frage. Die Pilotengasse, eine Siedlung, die wir mit Steidle und Herzog

sonen und/oder Benutzern der Örtlichkeiten, aus Vertretern der entsprechenden Stadtbehörden); die Definition der Art des Wettbewerbs (direkter Auftrag, Ideenwettbewerb auf Einladung oder Aufruf zur offenen Bewerbung); die Erstellung eines Programms und eines Reglements, welche die Inhalte des Wettbewerbs (künstlerisch, stadtplanerisch, das Kulturerbe betreffend, kulturell und sozial) definieren, den Umfang des Wettbewerbs und seine Verpflichtungen, den Zeitrahmen, das Budget, die Zusammensetzung der Jury; dann die Organisation des Wettbewerbs selbst, die Begleitung der Umsetzung, die Mediation und die Einweihung.

Welche positiven oder negativen Erfahrungen haben Sie mit Kunst-und-Bau-Projekten gemacht?

Die Projekte öffentlicher Kunst werden in enger Interaktion mit der Umgebung ausgearbeitet, die sie aufnimmt, und für den FMAC bedeuten sie eine fruchtbare Zusammenarbeit mit zahlreichen Partnern (Künstlern, Architekten, Unternehmen, Experten). Aufgrund seines Know-how und seiner Kompetenzen im Bereich öffentliche Kunst fördert der FMAC durch seine Politik der öffentlichen Aufträge die Diversität des zeitgenössischen künstlerischen Angebots und Experiments, über alle Generationen, Praktiken und Zeitläufe hinweg. Diese Werke öffentlicher Kunst bieten bereichernde und erneuerbare Begegnungen mit der Kunst und der urbanen Umgebung. Unter den jüngeren Beispielen öffentlicher Aufträge sei die von der Genfer Künstlergruppe KLAT realisierte Skulptur *Frankie a. k. a The Creature of Doctor Frankenstein* genannt, aufgestellt an der Plaine de Plainpalais im vergangenen Mai, die besonders positiv aufgenommen wurde.

& de Meuron in Wien realisiert haben, operiert mit Farbkonzepten von Oskar Putz und Helmut Federle als städtebauliche Markierung. Wir entwickelten für diese gebogene Häuserzeile ein farbenkonstituierendes Mittel. Das war ungeheuer interessant, dass das eine städtebauliche Dimension ergab. Das ist übrigens eine Analogie zu Bruno Taut, der die Farbe ebenfalls in städtebaulicher Weise eingesetzt hatte. Das Konzept hat allerdings nur darum funktioniert, weil es grossmassstäblich angewendet werden konnte.

F Adolf Krischanitz, *Siedlung / Housing Settlement on Pilotengasse*, Wien / Vienna mit / with Herzog & de Meuron, Otto Steidle. Farbkonzepte / Color designs: Helmut Federle, Oskar Putz, Foto: Margherita Spiluttini

CD: Der Verweis auf Taut und aufs Bauhaus scheint mir relevant hinsichtlich der aktuellen Entwicklung. Warum erleben wir 80 Jahre nach Dessau und Weimar eine Entfremdung von Architektur, Kunst, Produktedesign, Grafik, etc.? Wieso ist es – trotz der unglaublichen Entwicklung in Kommunikation und Information – so schwierig, diese gestalterischen Disziplinen wieder unter einen Hut zu bringen?

AK: Das Bauhaus ist sicher einer der letzten gültigen Versuche der integrativen Gestaltung. Wobei man sich auch hier keinen Illusionen hingeben darf: Im Vergleich zum Koloss daneben, der komplett traditionell funktioniert hat, war diese Avantgarde-Bewegung sehr klein.

CD: Die Akzeptanz von integrativem Arbeiten wäre in den Hochschulen heute vorhanden. Das zeigen die Lehrgänge in Transdisziplinarität und die Integration von künstlerischem Denken in der Grundausbildung an der ETH. Warum zeigt das so wenig Wirkung in der freien Wildbahn?

AK: Man kann es eben nicht verordnen. Eine wichtige Voraussetzung ist immer, dass der Architekt aus- bzw. gebildet ist und sich mit Kunst auskennt. Das ist die Grundvoraussetzung. Beide, der Architekt wie auch der Künstler, müssen im anderen Feld zu Hause sein, damit sich solche Kooperationen ergeben können. Zur Zeit von Otto Wagner war es insofern einfacher, weil er sagen konnte, das Glasfenster wird von Kolo Moser gemacht. Und er konnte sich darauf verlassen, dass der Kolo Moser das auch entsprechend hinbekam. Die Architektur muss auch entsprechende Merkmale haben, die dem Künstler eine Intervention ermöglichen, was nicht ganz einfach ist. Meistens, wenn allumfassend gearbeitet wird, bleibt kein Platz mehr für den Künstler. Aber das Platzlassen ist eine Grundvoraussetzung für eine Zusammenarbeit. Das ist ein Akt, der sehr früh im Kopf passieren muss, sonst funktioniert das nicht.

CD: Wenn wir über besonders herausragende Beispiele für die Integration von Kunst und Architektur reden, fällt mir auf, dass sie sich in Epochen ansiedeln, die eine ästhetische «unité de doctrine» besitzen. Da wusste man: Wenn man Jugendstil baute,

Ville de Genève
Michèle Freiburghaus-Lens, Conseillère culturelle, Responsable du Fonds d'art contemporain de la Ville de Genève (FMAC)

Intervention sur l'architecture, installation lumineuse, Pieter Vermeersch, Voirie de la Ville de Genève, 2013, Crédits photographiques : Fruehauf Serge / Ville de Genève

Pourquoi commandez-vous des projets art et bâtiment ?

Le Fonds d'art contemporain de la Ville de Genève (FMAC) a pour double objectif de renforcer la présence de l'art dans l'espace public ainsi que de soutenir et de promouvoir les artistes actifs à Genève, notamment par l'acquisition d'œuvres et la constitution d'une collection publique.

Ces deux missions se sont étoffées au fil des ans, mais elles figurent déjà dans l'arrêté de 1950, qui signe la création du FMAC (dénommé Fonds de décoration jusqu'en 1997). Ce Fonds est alors destiné à embellir par des interventions artistiques les édifices publics, les places et les rues de la Ville et également à épauler les artistes locaux dans cette difficile période d'immédiat après-guerre.

En poursuivant depuis près de 65 ans une politique active et ambitieuse dans l'art public, la Ville de Genève a réalisé près de 290 interventions artistiques sur l'architecture et dans l'espace urbain. Ces activités visent à valoriser les territoires, à améliorer le cadre de vie et à enrichir le patrimoine

nahm man Jugendstil-Künstler, denn es gab nur solche. Daraus ergab sich gewissermassen wie selbstverständlich eine konsistente Gesamtwirkung. Ist es möglich, dass die Atomisierung der Kunst für die aktuellen Architekturen kaum mehr zu handhaben ist? Anders gesagt: Findet die Architektur möglicherweise nicht mehr den richtigen Zugang zur Kunst?

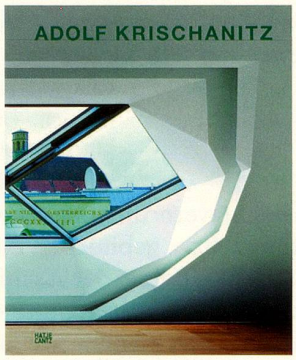
AK: Das spielt sicher eine Rolle. Einerseits ist die Unübersichtlichkeit grösser. Es fehlt den Architekten der Zugriff, die Dinge richtig einzuschätzen. Dadurch können sie die Kunst auch nicht einsetzen, oder eine wirksame Vorbereitung schaffen, damit das möglich wird. Denn sie wissen nicht, wie Kunst funktioniert. Andererseits ist die Kunst selber teilweise sehr weit weg von architektonischen und urbanistischen Themen. Nur ein gewisser Teil an Künstlern ist an architektonischen, räumlichen Fragen interessiert und kann dadurch auch einen Beitrag leisten.

CD: Braucht es da Vermittler? Könnte das ein neues Berufsfeld sein: Kurator für Kunst und Bau?

AK: Auch für Kuratoren ist es nicht einfach das zusammenzubringen, weil sie auf beiden Fachgebieten Kompetenzen entwickeln müssen. Ich bin immer froh, wenn ich auf jemanden treffe, der in dem Bereich erfolgreich arbeiten kann, so viele gibt es da offensichtlich nicht. Es gibt auch genug Kuratoren, die über kein räumliches Vorstellungsvermögen verfügen. Das ist etwas, was über Jahre geschult werden muss. Der eine hat es, der andere nicht.

Neben der Gestaltung von Wohn- und Arbeitsbereichen bilden Bauten für Kunst und Kultur einen Schwerpunkt im Schaffen von Adolf Krischanitz. Eine neue Publikation stellt seine vielfältigen Projekte vor, quer durch alle Genres, vom Möbelentwurf bis zum Museum.
Otto Kapfinger, Architekturtheoretiker, hat für den Band eine offene Struktur konzipiert, die Krischanitz' speziellen Ansatz, seine zunächst minimalistisch anmutende Ästhetik und den zugleich erhabenen Stil seiner Bauten eindrücklich vermittelt.
Nach Themen und Begriffen geordnet, loten Textbeiträge das Wirken des Architekten an Schnittstellen wie Architektur/Städtebau, Theorie/Praxis und Architektur/Kunst aus, nicht ohne dem anschaulichen architektonischen Ausdruck das letzte Wort zu lassen.

Adolf Krischanitz
Texte von Otto Kapfinger, Ákos Moravánszky, Gottfried Pirhofer, Elisabeth von Samsonow, Gestaltung von Loys Egg, 288 Seiten, ca. 200 Abbildungen
Hatje Cantz Verlag, 2015,
ISBN 978-3-7757-3482-0



culturel d'œuvres majeures d'artistes suisses et internationaux.

L'installation des œuvres dans l'espace public est accompagnée d'actions de sensibilisation et de médiation regroupées sous le nom de *FMAC_mobile*.

Quelle procédure suivez-vous pour vos projets ?
Bien que chaque projet d'art public soit différent et doive tenir compte d'un contexte particulier (géographique, architectural, social, etc.) et quel que soit le commanditaire et ses attentes, une méthodologie peut être définie. Elle comprend plusieurs étapes en interaction, qui se croisent, parmi lesquelles on compte : la constitution d'un groupe de réflexion (composée notamment, de représentants de l'art contemporain, de personnes concernées par la thématique abordée et/ou d'usagers des lieux, de représentants des services municipaux concernés) ; la définition du type de concours (mandat direct, concours d'idées sur invitation ou appel à candidatures ouvert) ; la rédaction d'un programme et d'un règlement définissant les enjeux du concours (artistiques, urbanistiques, patrimoniaux, culturels et sociaux), le périmètre du concours et ses contraintes, le calendrier, le budget, la constitution du jury ; l'organisation du concours ; le suivi de réalisation ; la médiation et l'inauguration.

Les projets Art et bâtiment vous ont-ils apporté des expériences positives ou négatives ?
Les projets d'art public sont pensés en étroite interaction avec l'environnement qui les accueille et impliquent, pour le FMAC, de fructueuses collaborations avec de nombreux partenaires (artistes,

« L'art se trouve dans l'angle mort de l'œil de l'architecte »

Adolf Krischanitz (*1946) est l'un des principaux architectes de notre temps. Il s'est fait un nom – parallèlement à ses immeubles d'habitation et de bureaux – avec des esquisses qui servent de plate-forme et de scène à l'art et à la culture. Il a conçu par exemple, sur la Karlsplatz de Vienne, le bâtiment provisoire de la Kunsthalle dans les années 1990 ; il a signé à Zurich l'extension primée du musée Rietberg ; et le projet de la Kunsthalle Berlin temporaire est également sorti de sa plume. Dernièrement, Krischanitz a conçu la transformation de la maison 21 à Vienne – la transformation du pavillon autrichien de l'exposition universelle de Bruxelles (1958) en un musée d'art contemporain.

Depuis le début de sa carrière, Krischanitz entretient un rapport intensif avec l'art. Il a été président de la Sécession Viennoise et a formé, de 1970 à 1980, le groupe d'architectes *Missing Link*, avec Angela Hareiter et Otto Krapfinger, situé à l'interface avec la pratique artistique : il a réalisé des objets, des graphismes, des actions, des performances et des films expérimentaux. L'art joue aussi un rôle important dans de nombreux projets d'ouvrage : Krischanitz aime travailler régulièrement avec des artistes. Depuis quelques années, il possède un bureau à Zurich, d'où il encadre ses projets d'ouvrage en Suisse. En 2020, son plus grand projet sera édifié au Mythenquai : le siège principal de *Zurich Versicherung*.

«Per l'architetto l'arte si trova nella macchia cieca del suo campo visivo.»

Adolf Krischanitz (nato nel 1946) è considerato uno dei maggiori architetti del nostro tempo. Si è fatto conoscere, oltre che per i suoi edifici abitativi e amministrativi, per i suoi progetti e luoghi temporanei d'arte e di cultura. Ad esempio, negli anni 1990 ha progettato un' estensione provvisoria per il museo d'arte sulla Karlsplatz a Vienna. A Zurigo è stato responsabile del progetto di ampliamento del Rietbergmuseum ed è opera sua anche il progetto di museo d'arte temporaneo a Berlino. Di recente, a Vienna, Krischanitz ha progettato la trasformazione della Casa n°21, il padiglione austriaco dell'esposizione mondiale del 1958 a Bruxelles, allo scopo di farne un museo d'arte contemporanea.

Fin da inizio carriera, Krischanitz intrattiene un'intensa relazione con l'arte. È stato presidente del movimento della Secessione viennese e dal 1970 al 1980 membro, assieme ad Angela Hareiter e Otto Krapfinger, del gruppo di architetti *Missing Link* che, a cavallo fra varie pratiche artistiche, ha prodotto oggetti, illustrazioni, eventi, performance e anche film sperimentali. L'arte ha un ruolo importante anche nei progetti architettonici: Krischanitz collabora spesso e volentieri con artisti.
Qualche anno fa ha aperto uno studio d'architettura a Zurigo per seguire i progetti svizzeri. Nel 2020 verrà ultimata l'opera più grande mai realizzata dall'architetto: la sede principale della compagnia di *assicurazioni Zurigo* sul Mythenquai.

architectes, entreprises, experts). Fort de son savoir-faire et de ses compétences en matière d'art public, le FMAC, par sa politique de commande de publique, valorise la diversité des propositions et des expérimentations artistiques contemporaines, toutes générations, pratiques et temporalités confondues. Ces œuvres d'art public offrent aux citoyen-ne-s des rencontres riches et renouvelées avec l'art et l'environnement urbain. Parmi les récents exemples de commande publique, citons la sculpture réalisée par le groupe d'artistes genevois KLAT, *Frankie a. k .a The Creature of Doctor Frankenstein*, installée sur la plaine de Plainpalais en mai dernier et qui a bénéficié d'une réception particulièrement positive de la part des citoyen-ne-s.