

Zeitschrift: Trans : Publikationsreihe des Fachvereins der Studierenden am
Departement Architektur der ETH Zürich

Herausgeber: Departement Architektur der ETH Zürich

Band: - (2003)

Heft: 10

Artikel: Künstler - Bauten - ArchitektInnen - Bauherren : ein Erfahrungsbericht

Autor: Meyer, Paul

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-918844>

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: 11.01.2026

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

Paul Meyer

Künstler – Bauten – ArchitektInnen – Bauherren

Ein Erfahrungsbericht

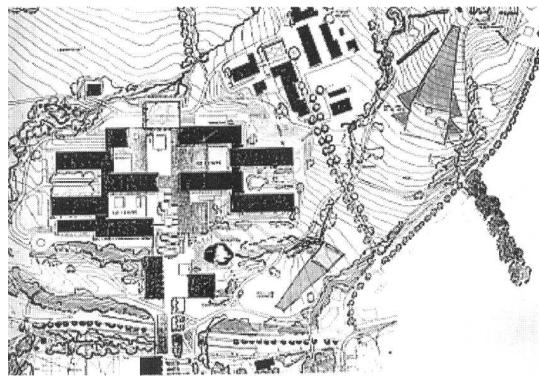


Abb. 1a+1b
Teres Wydler, ca. 1985, *Anamorphose Farbwiese*,
Universität Zürich Irchel



Abb. 2
Al Meier, 1979, *Fliegendes Dreieck* im Chemie-
Hof der Universität Zürich Irchel

Meine folgenden Bemerkungen sind nicht theoretischer Natur, sondern beruhen auf der Erfahrung einiger Dutzend Auftragserteilungen an Künstler und Künstlerinnen sowie der Mitarbeit bei den anschliessenden Realisierungen auf Grund verschiedenster Vergabeverfahren an der Universität Zürich, des Kantons Aargau, der Credit Suisse Zürich, der ETH Zürich und weiteren Institutionen.

Besinnen wir uns ganz kurz zurück auf die Rolle, welche die Kunst an Bauten in früherer Zeit spielte:

Bis zur Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert wurde Kunst als Ergänzung bzw. Verzierung von Gebäuden verstanden. Als Reaktion auf den Jugendstil schrieb Adolf Loos in seinem Aufsatz „Ornament und Verbrechen“ ein Plädoyer gegen die Dekoration von Gebäuden. Man befreite die modernen Bauten von Kunst und belies sie unberührt im weissen Kleid. (Dass Corbusier seine Bauten malerisch ergänzte, wurde ignoriert.) In den 20er und 30er Jahren litten sehr viele Arbeitnehmer und insbesondere Künstler unter den schlechten ökonomischen Verhältnissen. Die Künstlervereinigungen machten Druck auf die Behörden, einen Prozentsatz der Baukosten für sog. künstlerischen Schmuck zu vergeben.¹ So wurde Kunst in und an den Bauten aus sozialpolitischen Überlegungen wieder eingeführt. Die Wirren des 2. Weltkriegs bremsten die Bautentwicklung massiv und damit auch die Aufträge an Künstler. Trotz der bestehenden Weisungen und Reglemente wurde anschliessend dem Grundsatz der obligatorischen Künstlerbeteiligung an Bauten kaum mehr nachgelebt. Erst Anfang der 70er Jahre verlangten politisch motivierte Künstler (u.a. der Produga, der von Künstlern betriebenen Produzentengalerie in Zürich) wieder Kunst für öffentliche Bauten. Nebst der Malerei und Bildhauerei beschäftigten sich viele mit den neuen Medien wie Video und installierten Objekte, die sich von den herkömmlichen Techniken unterschieden. (Abb.1a+1b) Sie übernahmen auch die Proklamation von Beuys, dass jeder Mensch ein Künstler sei. Zudem unterstrichen sie die Vergänglichkeit der Kunst und behaupteten, dass ihre Werke von späteren Generationen ersetzt werden könnten. (Nach meiner Erfahrung waren dies übereilige Behauptungen. Denn bei jedem Umbau, bei welchem künstlerische Werke verdrängt werden, reagieren die betroffenen Künstler geharnischt.)

Auf Grund dieses neuen Selbstbewusstseins der Künstler waren viele von ihnen nicht mehr bereit, sich als befehlsempfangende Subunternehmer den Architekten zu unterwerfen bzw. ihre Arbeiten in die Bauten zu integrieren, sondern verstanden ihre Werke als selbständige Objekte oder nahmen sogar kontroverse Haltungen gegenüber den Projekten der Architekten ein.² Aber nicht alle Architekten und Bauherren waren tolerant und risikobereit; auch Démarchen der Öffentlichkeit, der „besorgten“ Steuerzahler, führten zur Ablehnung oder gar zum Abbruch vieler Werke.

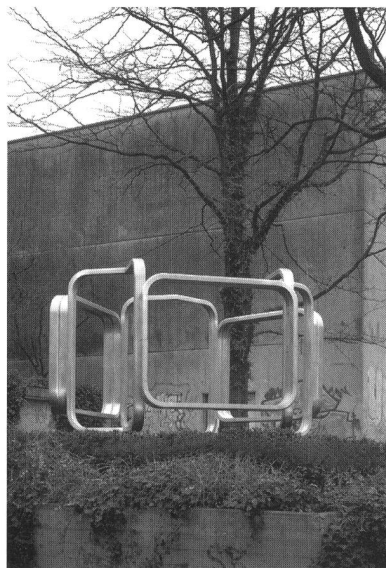
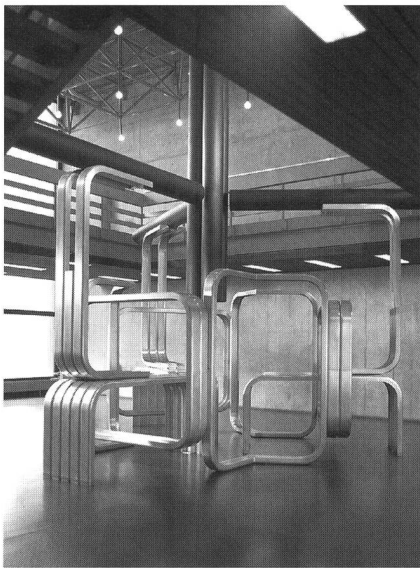


Abb. 3
Florin Granwehr, 1974, Händeliweg 2, Zürich

Abb. 4
Florin Granwehr, 2002, Händeliweg 2, Zürich

Zu jener Zeit, also in den 70er Jahren, wurden wieder erste grosse Wettbewerbe ausgeschrieben, u.a. auch für die ETH auf dem Höggerberg. Doch endete diese Ausschreibung ohne Resultat. Einerseits wurde der ausgesetzte Betrag zur Hälfte von der Administration und der Organisation aufgefressen, zum anderen konnte sich die Jury nicht auf vorgelegte Projekte einigen. Dies motivierte mich als Verantwortlicher für die Universitätsbauten, einen erfolversprechenderen Kurs einzuschlagen. In einem öffentlich ausgeschriebenen Wettbewerb sandten über 500 Künstler Entwürfe ein, die eine Jury (u.a. mit Richard P. Lohse) während einer ganzen Woche beurteilte und rund 70 Entwürfe von Künstlern zur Überarbeitung empfahl. Eine zweite Runde führte zu einer Reihe von 25 ausgeführten Werken, die sich mehrheitlich positiv auf die räumliche Qualität der Uni auswirkten.³ Jedoch wurde nur ein einziger junger Künstler „entdeckt“: Al Meier, der das fliegende Dreieck im Chemiehof gestaltete. (Abb. 2)

Nach der Erfahrung mit dem sehr aufwändigen öffentlichen Wettbewerb wurde ein pragmatischer Weg für die Auftragserteilung eingeschlagen. In der Folge wurden für einzelne Aufgabenstellungen je drei bis fünf Künstler zu einem bezahlten Projektauftrag eingeladen. Dieser beinhaltete jeweils eine klare Aufgabenstellung (ohne die Kreativität einzuengen) mit Aussagen über den Raum, die Lichtverhältnisse, die Funktionen, die vorgesehenen Material- und Farbkonzepte und die Eingriffsmöglichkeiten der Künstler in die künftige oder bestehende Bausubstanz.

Dazu gehörte es auch, dass man Künstler nicht für dekorative Zwecke an „verunglückten“ Bauten missbraucht. So konnte ich 1974 beim Neubau des Hörsaalgebäudes Händeliweg die von der Stadt verlangte „Fassadenpâtisserie“⁴ mit Hilfe einer relativ kostengünstigen Baumallee verhindern und einen Wettbewerb für den Innenraum ausschreiben. Die Skulptur von Florin Granwehr im doppelgeschossigen Foyer wurde wegen eines Umbaus dieses Gebäudes (Architekten Staufer + Hasler, Frauenfeld) vor wenigen Monaten demontiert und vom Künstler in veränderter Form vor dem Gebäude wieder aufgebaut. (Abb. 3 und 4)

Anschliessend hatte ich Gelegenheit, einige Dutzend weitere Wettbewerbe und öffentliche Ausstellungen^{5,6} zu organisieren. Voraussetzungen für eine erfolgreiche Durchführung der Auftragsvorbereitung sind meiner Meinung nach:⁷

- Kenntnis der Arbeiten von möglichst vielen Künstlern, die für entsprechende Aufgabenstellungen in Frage kommen;
- Kenntnis von deren aktueller Schaffensperiode bzw. deren Bereitschaft, sich aktuell mit baulichen Fragen auseinanderzusetzen;
- transparente, demokratische und faire Ausschreibungsverfahren;

1 1921 machte die GSMBA (Gesellschaft Schweizer Maler, Bildhauer und Architekten) bei den Bundesbehörden eine Eingabe, auch weniger wichtige Bauten künstlerisch ausschmücken zu lassen und damit das Auftragspotential für bildende Künstler zu vergrössern.

2 Christian Philipp Müller, *Kunst auf Schritt und Tritt*, Hamburg: Miwon Kwon, 1997, S. 94 ff: „Praktiken der öffentlichen Kunst... haben in den vergangenen dreissig Jahren bemerkenswerte Veränderungen vollzogen: 1. Kunst im öffentlichen Raum ist in der Regel eine modernistische abstrakte Skulptur auf einem Platz, um den städtischen Raum zu ‚verschönern‘ oder zu ‚bereichern‘. 2. Kunst als öffentlicher Raum ist Kunst, die weniger objektorientiert und stärker ortsbezogen eine intensivere Integration von Kunst, Architektur und Landschaft anstrebt. 3. Kunst im öffentlichen Interesse (oder ‚New Gender Public Art‘): Oft temporäre, auf die Stadt bezogene Projekte, die sich weniger mit der baulichen Umgebung als mit sozialen Fragen befassen und häufig auf einer Zusammenarbeit mit marginalisierten Bevölkerungsgruppen ... (statt mit professionellen Gestaltern) beruhen. Ziel dieser Projekte ist es, bei Aktionen und Projekten in einer Community ein politisches Bewusstsein zu entwickeln.“

Diese drei Paradigmen der öffentlichen Kunst reflektieren weitergehende Veränderungen der aktuellen Kunstpraktiken während der letzten dreissig Jahre, in denen sich der Schwerpunkt von ästhetischen Fragen zu sozialen Anliegen verschob, von einer primär objekthaften Kunstauffassung zu zeitlich begrenzten Prozessen und Ereignissen, von zumeist permanenten Installationen zu temporären Interventionen, vom Primat der Produktion als Quelle von Bedeutung zur Rezeption als Ort der Interpretation und von der Autonomie des Autors zu ihrer Auffächerung in partizipatorische Projekte.“

3 Paul Meyer, *Kunst an der Universität Irchel*, Baudirektion des Kantons Zürich, 1986

4 Der fensterlose Baukörper wurde als Sprengung des Quartiermassstabs empfunden. Deshalb sollten die Betonfassaden auf Intervention des Stadtpräsidenten mit Kunst „aufgelockert“ werden.

5 Paul Meyer, *Arbeitskontakte*, Ausstellungskatalog Kunsthhaus Zürich, 1983

6 Ludmila Vachtova, Paul Meyer, Christoph Schenker, *Kunst* Zürich - woher wohnen*, Ausstellungskatalog Kunstszene Zürich, 1988

7 Paul Meyer in: *art public - aica*, Association internationale des critiques d'art, Genf 1992, S. 59 - 66



Abb. 6
Roman Signer, *Fasslager*; 1996, EMPA St. Gallen,
(Theo Hotz, Arch.)

- Kenntnis des Vertragswesens für prototypische Arbeiten, insbesondere Mithilfe bei den Werkverträgen beauftragter Unternehmer;
- ein grosses kulturelles und zeitliches Engagement der Veranstalter bzw. Auftraggeber und Architektinnen. (Dazu gehört auch, sich z.B. mit einer eigenen Sammlung finanziell und ideell zu engagieren.)

Für die Wohnüberbauung „Albisgütli“ in Zürich hatte ich 1994 die Gelegenheit, für die Credit Suisse einen speziellen Wettbewerb auszuschreiben. Acht Künstler der AZB (Arbeitsgemeinschaft Zürcher Bildhauer)⁸ wurden eingeladen, in der Fussgängerzone zu intervenieren. Eine Anreihung von acht verschiedenen Entwürfen brachte die Künstler zur Einsicht, dass dies kein adäquater Vorschlag sei, und so rangen sie sich in verschiedenen Workshops zu einem gemeinsamen Werk, dem „Opus Magnum“⁹ durch – einer riesigen parabelförmigen Stahlskulptur als Bodenplatte von 130 Metern Länge und 225 Tonnen Gewicht, die leider immer noch der Realisierung harrt. (Abb. 5)

Viele Architekten sträuben sich heutzutage gegen Wettbewerbe und Studienaufträge und wollen – sofern überhaupt – Künstler direkt beauftragen. Frühe Gespräche zwischen diskussionsbereiten Partnern können sicherlich zu guten Resultaten führen. Allerdings entspringt dieser Wunsch häufig der Hoffnung, die Beiträge der Künstler „domestizieren“ zu können. Bei Projektaufträgen dagegen tragen Diskussionen zwischen Jurymitgliedern (selbstverständlich unter Einbeziehung von Architekten) und den eingeladenen Künstlern oft zur positiven Weiterentwicklung der Arbeiten bei, ohne dass Druck auf sie ausgeübt wird. (Abb. 6) Denn viele Künstler überschätzen ihre Fähigkeit, Pläne zu lesen, auf räumlich und materialmässig aufgezeichnete Vorgaben einzugehen oder Vorschläge für räumliche Eingriffe präzise zu formulieren. Deshalb sind intensive Gespräche zu führen und konfliktreiche Prozesse durchzustehen.

Ganz allgemein sind die Realisierungsprobleme nicht zu unterschätzen, da oftmals neue Materialien und Konstruktionen angewendet werden. Zudem ist es vorteilhaft, wenn Künstler nicht in allzu grosser Distanz von der künftigen Baustelle wohnen bzw. arbeiten, so dass sie während der Ausführung intensiv, auch auf der Baustelle, mitarbeiten können bzw. auftretende Probleme rasch lösen können. Aber nicht nur Architektinnen müssen bereit sein, diese intensive und risikoreiche Zusammenarbeit auf sich zu nehmen, es braucht auch einen entsprechenden Willen der Bauherrschaften. Dies war leider bei der letzten Etappe der ETH auf dem Höggerberg nicht spürbar. Der detailliert vorbereitete Wettbewerb wurde wegen „mangelnden“ Geldes kurz vor der Ausschreibung gestrichen, ohne dass der Architekt aufbegehrte oder z.B. bei den Umgebungsarbeiten Einsparungen zu Gunsten der Kunst vorschlug.

In den letzten 30 Jahren hat sich die Haltung insbesondere von Kunsthistorikern

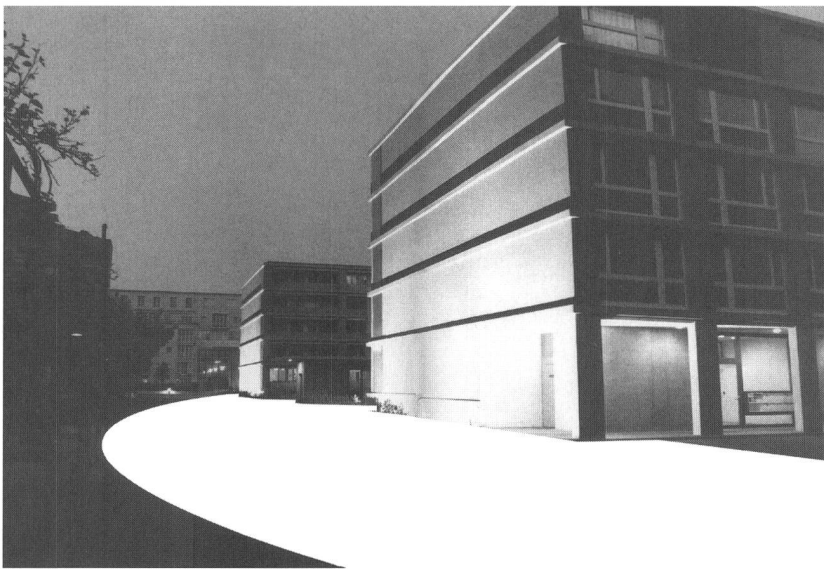


Abb. 5
Opus Magnum, Projekt für eine Skulptur, 1997,
CS Zürich

gegenüber Kunst am Bau häufig gewandelt. Dies hing wohl weniger von Änderungen der Bedürfnisse oder der baulichen Gegebenheiten ab, als vom Wunsch zur Selbstdarstellung der Ausstellungsmacher und Kunstmoderatoren, die sich immer mehr ins Zentrum des Geschehens rückten. Sie scheinen oft wichtiger zu werden als die Künstler und deren Werke. In den 70er Jahren galt z.B. die Losung, dass Kunst sich im Bau integrativ zu verhalten habe. Kurz darauf verlangte man von den Künstlern, dass sie selbständig und ohne Beeinflussung der Architekten Werke im Raum zu platzieren hatten. Serra wurde das Mass aller Dinge. (Viele junge Architekten wechselten den Beruf und beschäftigten sich mit Bildhauerei und Objektkunst.) Die Reaktion der Kunstgewaltigen auf eigenständig erarbeitete und zum bestehenden Raum in Beziehung gesetzte Objekte war jedoch heftig. Sie sprachen von „Drop Sculpture“ und verlangten, dass künstlerische Eingriffe wiederum in die Gebäude integriert werden und derart subtil sein sollten, dass sie von der Mehrheit der im Bau anwesenden Personen gar nicht mehr wahrgenommen würden, sondern nur die räumliche Stimmung beeinflussten.¹⁰

Seit einigen Jahren hat sich erstaunlicherweise die Globalisierung auch auf die Kunst am Bau ausgewirkt.¹¹ So wie sich einzelne Bauherren mit Stararchitekten schmücken, schmücken sich auch Kunstexperten und Auftraggeber auf Grund von Direktaufträgen mit bekannten internationalen Namen, die in der Preis-Hitparade der Zeitschrift „Bilanz“ obenaus schwingen!¹² Ob damit die Qualität der Kunst in Bauten bzw. im öffentlichen Raum besser geworden ist, wäre zu diskutieren! Die öffentliche Hand dagegen ist verpflichtet, den Wettbewerb weiterhin zu pflegen. Am 24. Januar 2003 publizierte Hans-Peter von Däniken im Tages-Anzeiger einen bedenkenswerten Artikel zur staatlichen Kunstförderung. Er gab darin seiner Überzeugung Ausdruck, dass die heutige Kulturförderung im Zusammenhang mit Kunst-am-Bau-Aufträgen oft nur verwaltet werde und stellt die These auf: „Das Unnütze der Kunst ist der Stachel der Gesellschaft“ und ergänzt sie mit der Aussage, „dass Kunst Widersprüche zwischen Realitätserfahrungen und Wunschbildern offen legt und damit zu einem Motor der gesellschaftlichen Entwicklung wird.“ Im Weiteren zitiert er Dürrenmatt, der aussagt, dass Kultur und Demokratie kein Besitz sei, sondern eine Aufgabe, die täglich in mühsamer Kleinarbeit erfüllt werden müsse.

Diese Aussagen führen mich wieder zu meinem eher pragmatischen Ansatz. Gute, anregende und aufregende Kunst in und mit Bauten kann durch kein Verfahren erzwungen werden, ebenso wenig wie gute Architektur. Talent, gute Rahmenbedingungen, Engagement und Toleranz sind für alle Beteiligten Voraussetzung.

Paul Meyer ist Professor für Architektur und Baurealisation an der ETH Zürich.

8 Arbeitsgemeinschaft Zürcher Bildhauer, *Raum innen und aussen*, teamart Verlag, 1993

9 Altherr/Bauer/Meyer/Zimmermann (Hrsg.), *Opus Magnum, Projekt für eine Skulptur*, Credit Suisse, 1997

10 *art public*, a.a.O. S. 159, Christophe Ammann: „Il est tout à fait possible qu'un artiste crée une oeuvre qui ne se manifeste pas comme oeuvre d'art, tout en existant par elle-même. En d'autres termes, elle n'est pas perçue comme ‚oeuvre d'art‘ par le spectateur parce qu'elle contient dans sa fonction intégrante le caractère utilisable (!) en tant que forme et fond.“

11 Maja Peter, *Museen als Parlamente*, Du, Feb. 2003:

„Die meisten Künstler blicken heute ohne ideologische Vorbehalte auf die Welt. Sie sind sich ihrer eigenen Rolle im globalen Markt bewusst, sie orten den Feind nicht mehr bloss in einem Regime, und ihre Kritik am grenzüberschreitenden Kapitalismus äussern sie augenzwinkernd.“

12 Christian Philipp Müller, a.a.O. S. 68, Ulf Wuggenig u.a.:

„Ökonomen, die sich mit den relativ autonomen gesellschaftlichen Subsystemen beschäftigen, in denen Kunst produziert, distribuiert und rezipiert wird, stufen diese Felder gewöhnlich als „Reputations- und Kommunikationsmärkte“ ein. Für die Behauptung auf solchen Märkten ist, wie Howard Becker einmal treffend bemerkte, Informiertheit oft wichtiger als Geschmack. In jedem Fall zählen nicht nur ökonomisches, soziales, symbolisches oder allgemeines kulturelles Kapital, sondern auch spezifisches Wissen und Zugang zu Informationen zu den Kriterien, auf die das Augenmerk zu richten ist, wenn man Strukturen von Macht und Einfluss in diesen Feldern analysieren möchte.“