

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 45 (1958)
Heft: 9: 50 Jahre Bund Schweizer Architekten

Artikel: Malerei und Plastik am Bau
Autor: Keller, Heinz
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-35081>

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: 06.02.2026

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



1

1
Carl Burckhardt, *Die Wiese*, 1914–21. Muschelkalk. Aufgestellt vor dem Badischen Bahnhof in Basel (Architekt: Karl Moser)
La rivière Wiese. Pierre calcaire. Erigée devant la Gare badoise, à Bâle
The Wiese River. Shell Limestone. Set up in front of the Badish Station at Basle

Es ist zweifellos ein großer Fortschritt der schweizerischen Kunstmutterpflege, daß in den meisten Kantonen die Praxis eingeführt wurde, bei öffentlichen und mit öffentlichen Mitteln subventionierten Bauwerken ein bis zwei Prozent der Bausumme für künstlerischen Schmuck aufzuwenden. Diese Bestimmung ist

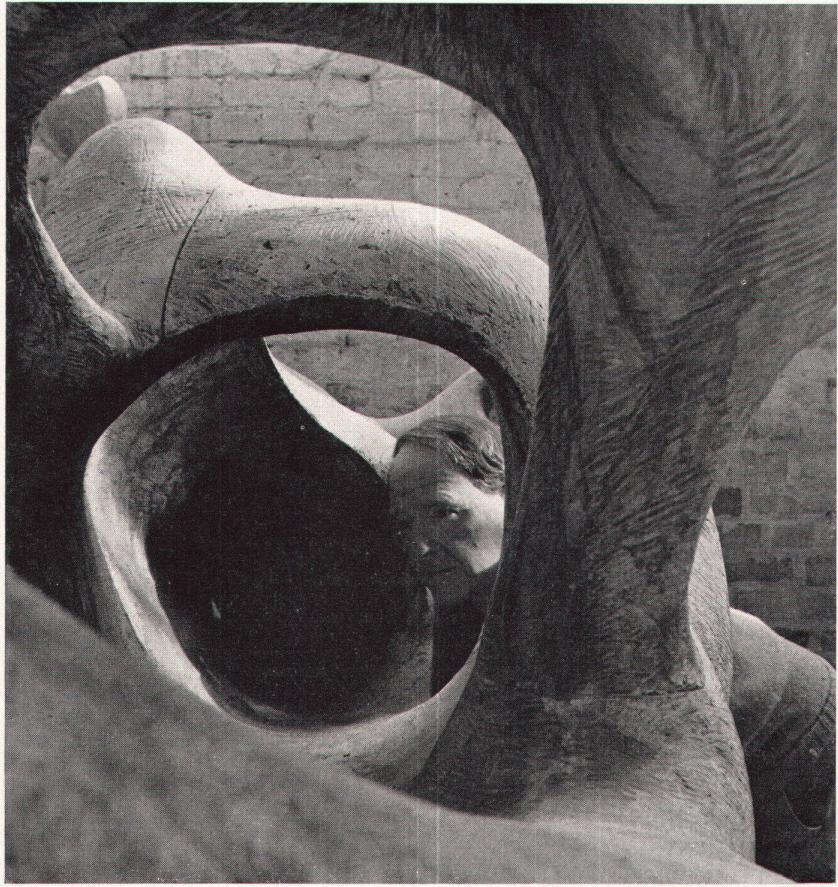
über die rein materielle Arbeitsbeschaffung für Künstler hinaus wertvoll; sie fördert einen Kunstzweig, der zu Zeiten rein privater Kunstpflage leicht vernachlässigt wird. Eine große Zahl von Wandmalereien und Bauplastiken ist ihr zu verdanken, die ohne ihr Bestehen nicht in Auftrag gegeben worden wären. Aber abgesehen davon, daß immer wieder die Versuchung droht, sie zu umgehen – nachträglich noch einige Bilder in die Büros oder Schulzimmer zu hängen oder bei Kreditüberschreitungen zu erklären, es ständen leider keine Mittel mehr zur Verfügung, – im ganzen Problemkomplex, wie Malerei und Plastik in die Architektur einzugliedern seien, steht man mit einer solchen Bestimmung erst am Anfang.

Genug schon haben die Kämpfe um moderne Kunst in modernen Bauten die Presse beschäftigt, daß deutlich wurde, wie Amtsvorsteher, Baukommissionen, Benutzer und die «öffentliche Meinung» heute zwar ein fortschrittliches Bauen akzeptieren, einer Malerei und Plastik aus dem gleichen Geist aber oft alle Widerstände entgegensezten: Gegen Otto Tschumi's Wandbild im Verwaltungsgebäude an der Monbijoustraße in Bern protestierten eidgenössische Beamte; die Auftragerteilung für Lienhards «Odysseus» in Wetzikon unterband der Regierungsrat des Kantons Zürich; Hans Fischers Panneaux im Flughafen Kloten wurden wieder entfernt.

Aber selbst diese Hindernisse gehören nur dem äußeren Fragenkreis an. Die innere Problematik einer modernen Bauplastik und Wandmalerei drückt sich schon sprachlich in der Bezeichnung «Künstlerischer Schmuck» aus. Dieser gelufige Ausdruck tönt, als ob die Werke der bildenden Kunst dem Bauwerk nach Vollendung zur Verschönerung beziehungslos angehängt würden – und bezeichnet in den meisten Fällen die Sache auch durchaus treffend. Die Kommission, die kurz vor der Einweihung den Bau durchzieht, um zu suchen, wo man eine Plastik oder eine Malerei anbringen könnte, ist ein vertrautes Bild, und der Künstler muß oft dankbar sein, wenn ihm als Ablieferungsdatum nicht auch gleich der Eröffnungstag vorgeschrieben wird.

Im Grunde ist diese Vorstellung vom «künstlerischen Schmuck» ein Erbe aus dem neunzehnten Jahrhundert. Romanik, Gotik und nochmals der Barock hatten die echte Einheit von Architektur, Plastik und Malerei besessen. Was der Bildhauer und der Maler beizutragen hatte, das war in der Konzeption des Baumeisters bereits einbezogen, und alle drei arbeiteten in einer Werkhütengemeinschaft. (Sogar die Ausstattung eines mittelalterlichen Bauwerks mit barocker Dekoration bedeutete eine echte Barockisierung; ihr Ziel war eine grundlegende Verwandlung des architektonischen Charakters.) Erst der Klassizismus hatte der bildenden Kunst am Bau nur noch eine dekorative Aufgabe zugewiesen und die Isolierung der Künste vorbereitet. Es ist bezeichnend, daß die großen wandmalerischen Begabungen im neunzehnten Jahrhundert, Puvise de Chavannes, Marées, noch Hodler, immer als Außenseiter aufraten. Eine echte Verbindung der Künste zur Einheit in der Architektur suchte und fand erst wieder der Jugendstil. Seine Gefahr war das Genügen im Dekorativen. Architektur wie Malerei und Skulptur verwandelten sich ihm zu leicht ins Ornament. So löste die Einheit sich auch schnell auf, als die großen Pioniere ihre Aufgaben an Nachahmer von geringerer schöpferischer Kraft weitergaben.

Eine solche erneute Trennung war in der Reformzeit zu Beginn dieses Jahrhunderts auch nochmals nötig. Keine der bildenden Künste kann sich als Wandmalerei oder Bauplastik ganz erfüllen. Immer wieder wird es notwendig, daß sie ihre Probleme – ohne jede Rücksicht auf eine mögliche Anwendung im Dienste des Bauens – für sich diskutieren. Aber während der ganzen ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts blieb den Schaffenden das Ziel einer Vereinigung der Künste mit der Architektur bewußt, und die Wege, die oft auseinanderzustreben schienen, trafen sich auf unerwartete Weise.



2



3

Als in Frankreich Maillol, in der Schweiz Carl Burckhardt nach einer kubisch geschlossenen, raumverdrängenden Form der Plastik strebten – in Deutschland hatte bereits Adolf von Hildebrand die Tendenz vorbereitet –, war die Möglichkeit da, die Skulptur in eine enge Verbindung mit dem massiven Steinbau zu bringen. Die Zeit bis zum ersten Weltkrieg war denn auch reich an guter, mit der Architektur aus dem gleichen Geiste geformter Bauplastik; die beiden Namen Karl Moser und Carl Burckhardt können hier für viele stehen. Mit dem Übergang zum Skelettbau aber schien die Architektur eine Bauplastik abzuweisen. Die Architekten des Neuen Bauens betonten gerne, daß ihr Bau den plastischen Schmuck nicht brauchen könne. Und doch lag gerade hier der Keim zu Neuem: In Konstruktionen der niederländischen wie der russischen Avantgarde – Stijl wie Suprematismus – wird die Einheit des Formwillens in einem solchen Maße deutlich, daß ein Plastikentwurf Vantongerloos oder Malewitsch auch ein Architekturmodell sein könnte und umgekehrt. Die Realisierung im Großen blieb dieser Formsuche aber meist versagt; am weitesten konnte sie das «Bauhaus» treiben. – Es kam der Unterbruch der dreißiger Jahre, kein Abbruch, nur eine Pause, denn in den letzten Jahren wurde völlig deutlich, daß Plastik und Architektur auf neuen Wegen wieder zusammenstreben, um zu einer noch echteren Synthese als der des Jahrhundertanfangs zu gelangen. Die Skulptur hat die kubische, raumverdrängende Haltung Maillols und auch noch Brancusis aufgegeben, bezieht sich auf den Raum und zieht ihn in sich hinein. Schon die Konstruktionen Pevsners und frühe Arbeiten Alberto Giacomettis umfaßten den Raum, machten ihn durch Gliederung erlebbar. Die neuere Entwicklung folgt immer allgemeiner diesen Tendenzen. Die Hohlräume in Henry Moores Figuren haben den Sinn, einen umschlossenen Raum erlebbar zu machen. Eine der aktuellsten skulpturalen Tendenzen der Gegenwart entwickelt sich um das Problem, wie dem Betrachter diese Innenräume der Plastik sichtbar gemacht werden können. Gabos große Konstruktion vor dem «Bijenkorf» in Rotterdam verrät das Bestreben, eine Plastik zu schaffen, in die der Betrachter gewissermaßen hineingehen, die er von innen nach außen sehen kann; die Spielplastiken unserer Strandbäder und Kinderspielplätze sind dazu geschaffen, den menschlichen Körper aufzunehmen.

Während so die Skulptur im Begriffe ist, Architektur zu werden, strebt die Architektur zur Plastik. Die Wiederentdeckung Antoni Gaudí geschieh im Zusammenhang mit dieser Entwicklung; das Goetheanum in Dornach steht vor einer Neubewertung. Den sichtbarsten Ausdruck der Tendenz, skulpturale Eigenschaften anzunehmen, hat die moderne Architektur in Corbusiers Wallfahrtskirche für Ronchamp und seinem Philips-Pavillon an der Brüsseler Weltausstellung gefunden, und Bills Entwurf für ein Denkmal des unbekannten politischen Gefangenen steht in der genauen Mitte zwischen Architektur und Pla-

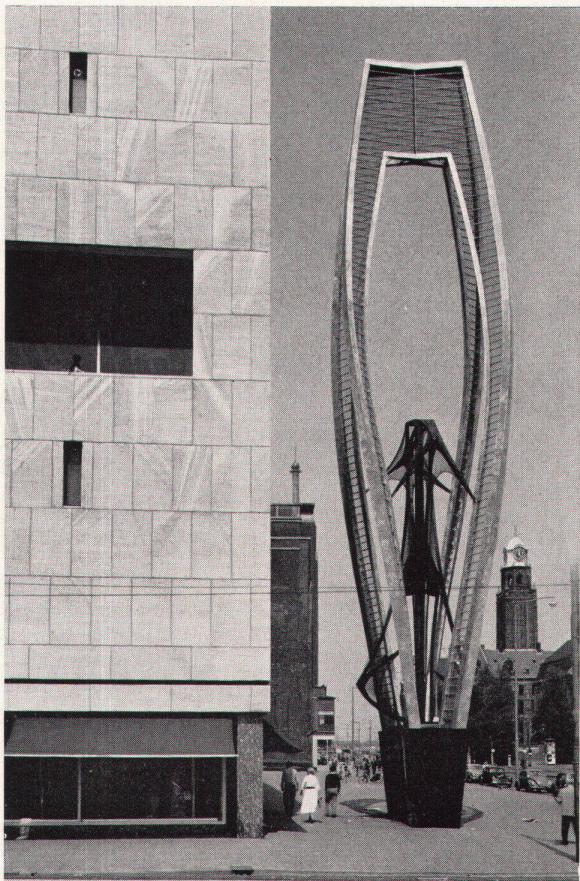
2
Der Bildhauer Henry Moore an der Arbeit, 1955
Le sculpteur Henry Moore au travail
The Sculptor Henry Moore at work

3
Ödön Koch, Spielplastik, 1956. Aufgestellt im Schwimmbad Letten in Zürich (Architekt: Ernst F. Burckhardt BSA/SIA, Zürich)
Sculpture de jeu. Erigée à la piscine de Letten, Zurich
Play Sculpture. Set up at the Letten Swimming Pool in Zurich

4 + 5
Gabo, Metallkonstruktion vor dem Warenhaus «Bijenkorf» in Rotterdam (Architekten: Marcel Breuer und A. Elzas), 1954–57
Construction métallique érigée devant les grands magasins «Bijenkorf», à Rotterdam
Metal Construction in front of the "Bijenkorf" Department Store in Rotterdam



4



5

stik. Es ist unmöglich, zu entscheiden, welcher es stärker zugehört.

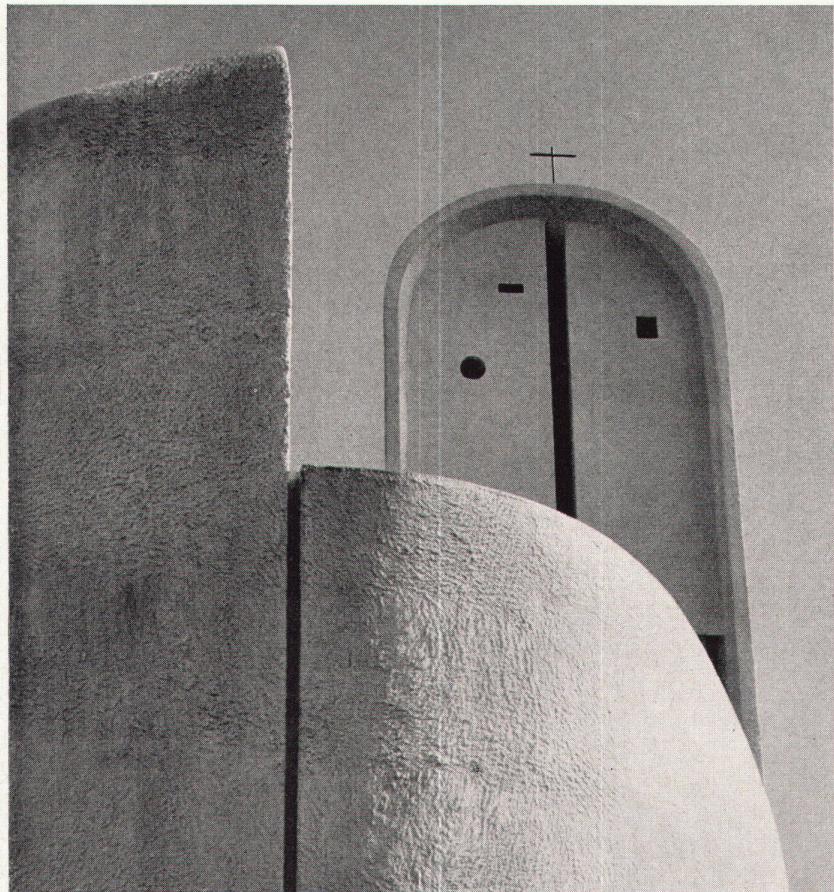
Die Malerei ihrerseits hat sich schon längst auf die Tatsache besonnen, daß sie ein Ereignis in der Fläche darstellt. Die Aufgabe der Raumillusion band sie in die Wand und machte eine neue Monumentalmalerei möglich; die Horizontal- und Vertikalgliederung der geometrischen Abstraktion erlaubten ihr eine noch engere Verschmelzung mit der Architektur, so daß der Begriff des «Bildes» aufgehoben und durch den des konkreten Formlementes auf der Wand oder im Raum ersetzt wurde. Die neue Vereinigung von Architektur, Malerei und Plastik, die sich in einzelnen Fällen bis zur Identität steigert, wird dort am sichtbarsten, wo der Architekt selbst die Malerei oder Plastik schafft, wie Le Corbusier in Ronchamp. Diese großen schöpferischen Einzelleistungen haben unser Gefühl für die innere Einheit der Gestaltung gesteigert.

Wenn wir aber heute noch, trotz dieser günstigen allgemeinen Problemlage und trotz wegweisenden Einzelwerken, aus dem Alltag nur wenige ganz vorbildliche Realisationen von Malerei und Plastik am Bau zu zitieren haben, so liegt dies vor allem an den eingangs genannten Schwierigkeiten. Bauherren, Behörden und Kommissionen zögern, Maler und Bildhauer beizuziehen, die ebenso unbefangen modern sind wie der Architekt des Gebäudes. Vor allem fehlt meist die Zeit, den Anteil der bildenden Kunst gründlich und im Zusammenhang mit der Raumschöpfung zu planen; das Gespräch zwischen Architekt und Maler oder Plastiker kommt fast überall zu kurz. Daher der Vorsprung der kirchlichen Kunst – vor allem der Glasmalerei – in diesen Fragen, da deren wichtige Funktion am Bau von Anfang an feststeht.

Es ist darum wünschbar, daß zwischen dem Architekten und den beteiligten Malern und Plastikern schon früh eine Verbindung hergestellt werde. Hans Fischer hat im WERK («Der Künstler und das Schulwandbild», Märzheft 1952) einmal gefordert, der Architekt solle bei der Wahl des Künstlers Initiant sein und dieser solle schon ganz am Anfang des Bauvorhabens beigezogen werden; auch er solle bei der baulichen Gestaltung Wünsche äußern können. Eine solche Zusammenarbeit ist vor allem dort möglich und fruchtbar, wo einerseits der Architekt in Dingen der bildenden Kunst ein zuverlässiges und klares Urteil hat, die Bestrebungen erkennt, die seiner eigenen Konzeption entgegenkommen, und wo umgekehrt der Maler oder Bildhauer imstande ist, mit der Architektur zu denken. Besonders gute Lösungen können darum dort entstehen, wo Architekt, Maler und Bildhauer bereits an früheren Bauten zusammengearbeitet und sich gegenseitig eingespielt haben.

Trotzdem hat auch die Form des Wettbewerbs ihre gute Begründung. Vor allem gibt sie den jungen Künstlern oft die erste Chance, ihre Begabung für eine besondere Aufgabe zu beweisen. Über das spezielle Objekt hinaus kann die Erfahrung aus einem Wettbewerb – durch die Namen, die sich aus den weiteren Preisen ergeben – für eine Reihe späterer Aufträge fruchtbar werden. Sogar für Karl Moser – der seit 1901 schweizerische Künstler zu seinen Bauten heranzog – ergaben sich die Mitarbeiterstäbe bei seinen vorbildlichsten und meistberufenen künstlerisch-architektonischen Gemeinschaftswerken aus Wettbewerben: die «Bauhütte» der Zürcher Universität um 1914 – Paul Bodmer, Hermann Huber, Karl Hügin, Reinhold Kündig und andere – wie auch die Schöpfer der Glasmalereien in der Basler Antoniuskirche (1926–1929) – Otto Staiger und Hans Stocker – gingen durch Juryscheide als Sieger hervor. Es ist für Moser und die innere Lebendigkeit seines Schaffens bezeichnend, daß er, der vorher mit Carl Burckhardt und Heinrich Altherr zusammen gearbeitet hatte, sich immer wieder mit der jungen Künstlergeneration zum gemeinsamen Werk fand. Wesentlich ist, daß der Architekt wie der Maler und Bildhauer die gegenseitigen Probleme kennen und ihre Aufgabe als eine Gemeinschaftsarbeit sehen. Es sollte selbstverständ-

P2



6

lich sein, daß auch bei Wettbewerben der Auffassung des Architekten eine entscheidende Bedeutung zukommt und daß sein Gespräch mit den Künstlern möglichst bald eingeleitet wird. Die Probleme der heutigen Kunst liegen so, daß über die äußere Förderung der Kunst am Bau hinaus auch eine innere Verschmelzung in der Form von wahrer Bauplastik und Wandmalerei möglich ist.

6

Le Corbusier, Wallfahrtskapelle in Ronchamp, 1952-54. Die Türme
Les tours de la chapelle de Notre-Dame-du-Haut, à Ronchamp
Chapel of Notre-Dame-du-Haut in Ronchamp. The towers

7

Schweizer Abteilung an der XI. Triennale von Mailand, 1957 (Architekt: Prof. Alfred Roth BSA/SIA, Zürich), mit Wandbild von Richard P. Lohse
La section suisse de la XI^e Triennale de Milan, 1957; peinture murale de Richard P. Lohse
Swiss Section at the XIth Triennale in Milan, 1957. Mural by Richard P. Lohse

8

Alexander Calder, Raumelemente im großen Auditorium der Universität Caracas (Architekt: Carlos Raul Villanueva)
Eléments spatiaux dans le grand auditorium de l'Université de Caracas
Spatial elements in the large Auditorium of the University of Caracas

9

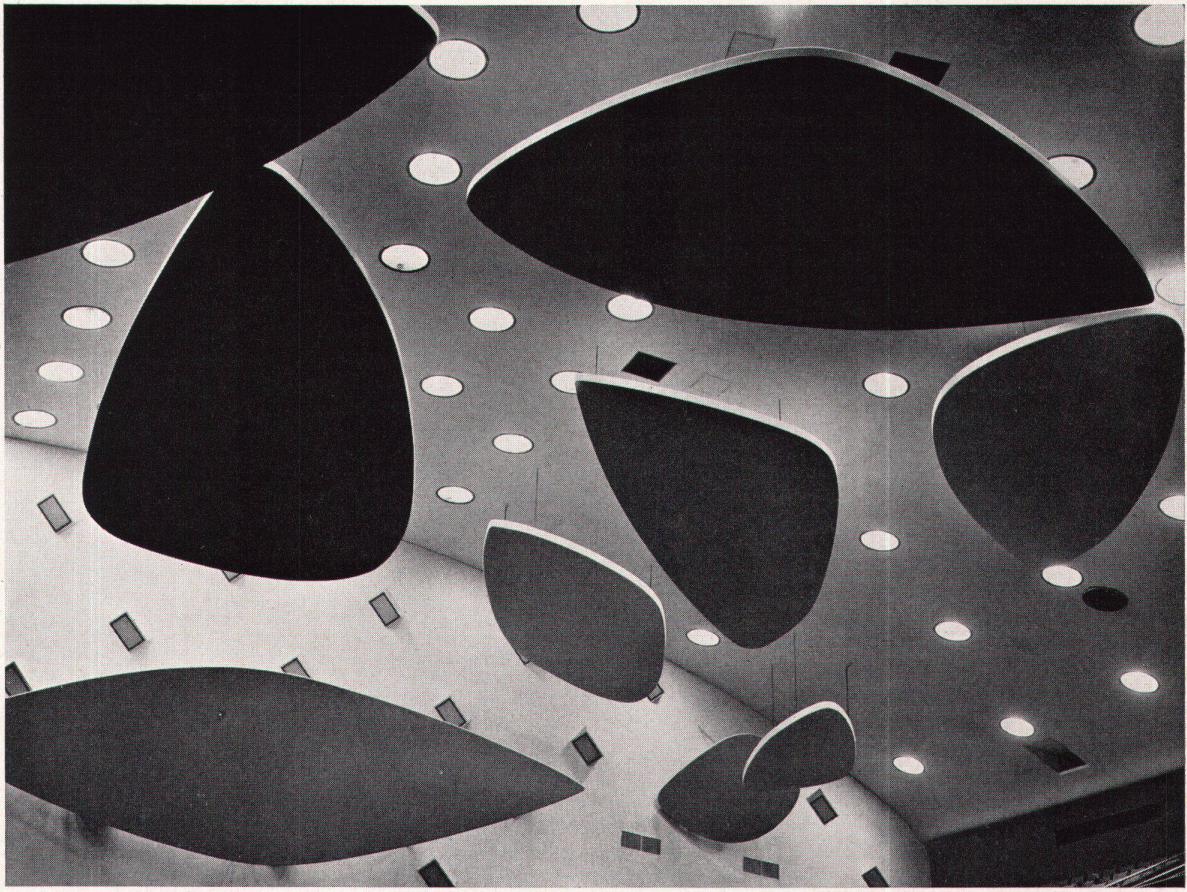
Alfred Manessier, Fensterwand in der Kirche von Hem bei Roubaix (Architekt: Hermann Baur BSA/SIA, Basel), 1957/58
Vitraux de l'église de Hem près Roubaix
Stained glass in the Church of Hem near Roubaix

Photos: 1 R. Spreng SWB, Basel
2 Keystone Press, London
3 Hans Jörg Henn, Zürich
4 Frits Monshouwer, Rotterdam
5 Gerrit Burg, Rotterdam

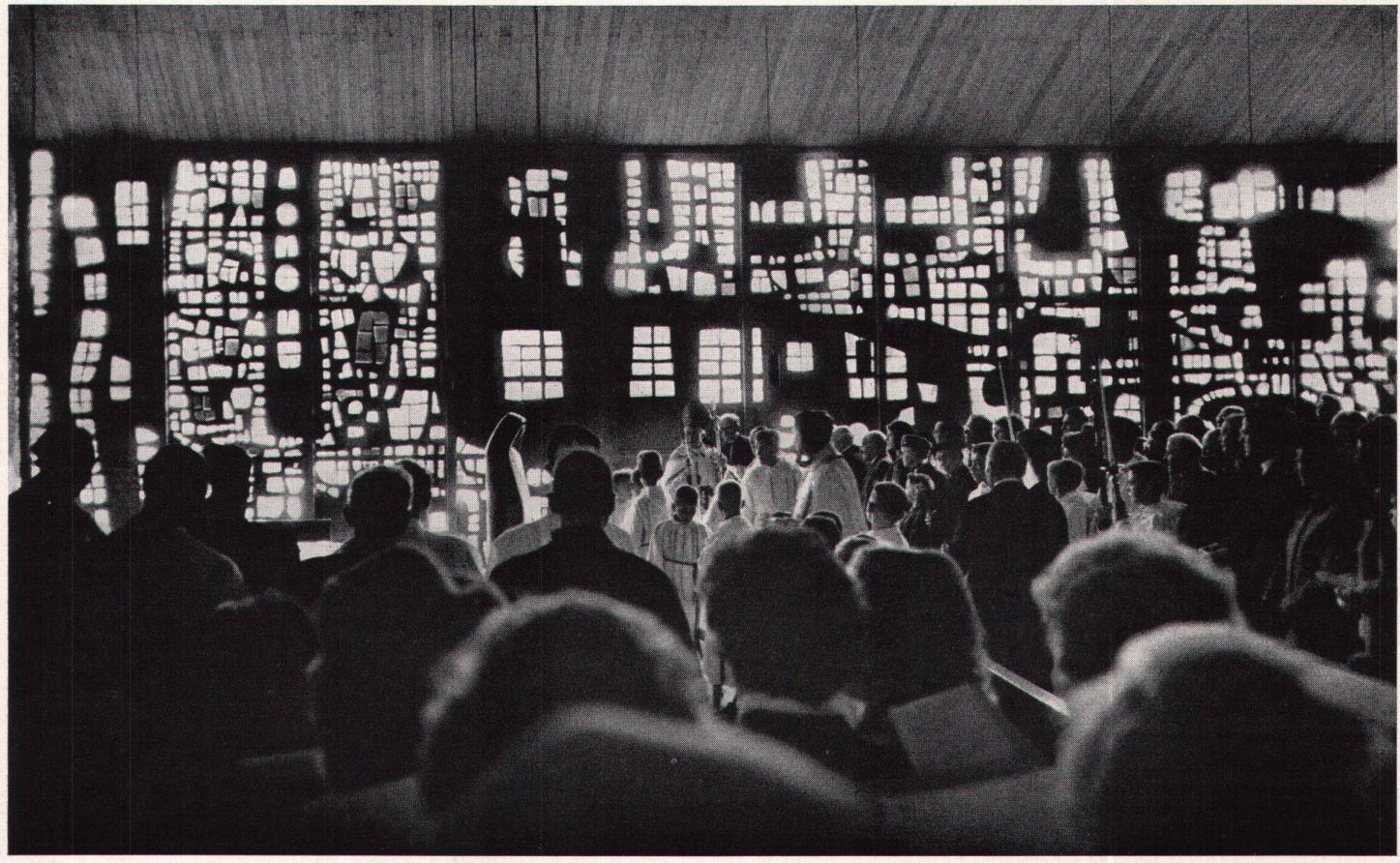
6 Paul Merkle, Basel
7 Serge Libis, Mailand
8 Servicio de Fotografía, Caracas
9 Robert Gnant, Zürich



7



8



9