

Bruno Giacomettis Schweizer Pavillon von 1951-1952

Autor(en): **Oehler, Susann**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Outlines**

Band (Jahr): **8 (2013)**

Heft 1: **Aufsätze**

PDF erstellt am: **22.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-872128>

Nutzungsbedingungen

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

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

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

Haftungsausschluss

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

Susann Oehler

Bruno Giacomettis Schweizer Pavillon von 1951–1952

Schauplatz der ersten und ältesten Kunstbiennale der Welt, der «Biennale di Venezia», waren von allem Anfang an Venedigs Giardini im Stadtteil Castello. Angelegt wurden sie 1807 nach einem Dekret Napoleons als öffentlicher Park am östlichsten Ende der Lagunenstadt mit Blick auf den Bacino di S. Marco.¹ Für die erste Ausgabe der «Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia» wurde eine in den Giardini gelegene Konzerthalle zu einem Ausstellungshaus mit dem Namen «Palazzo Pro Arte» umgebaut. Der Erfolg bescherte der Veranstaltung Prestige und stetes Wachstum, was bald schon akute Raumnöte zur Folge hatte. Die Verantwortlichen behelfen sich, indem sie das für die Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts entwickelte Format nationaler Pavillons übernahmen. Diese grundlegende kulturpolitische Entscheidung, 1907 mit dem Bau des belgischen Pavillons erstmals umgesetzt, verlieh der nachmaligen Biennale eine Organisationsstruktur, die bis heute in Kraft geblieben ist und die gleich mehrere Vorteile bot: Mit dem neuen Konzept konnte ein nicht unerheblicher Teil der Kosten an die beteiligten Nationen delegiert werden. Zudem sicherten sich die Veranstalter mit den Länderpavillons die langfristige Teilnahme der partizipierenden Staaten und damit ihre eigene Existenzgrundlage.² Und schliesslich konnten sie sich dadurch ideologisch gleichschalten mit den auf den Weltausstellungen propagierten «Weltfriedensutopien des 19. und frühen 20. Jahrhunderts» und sich damit auf eine Tradition berufen, ohne diese von Grund auf selbst schaffen zu müssen.³

Das Vorhaben, aus den Giardini «eine künstliche Landschaftsidylle zu schaffen» und diese entlang der Achsen, die zum zentralen Palazzo Pro Arte führten, mit Bauten zu bestücken, gelang.⁴ 1914 standen bereits sieben Pavillons in der Anlage verteilt: Auf den belgischen folgten 1909 der ungarische und ein bayerischer, 1912 der britische, der französische und der niederländische sowie 1914 ein russischer Pavillon. Einen architektonischen «Masterplan» für die Überbauung des Terrains gab es allerdings nicht.⁵ 1930 konnten sich die USA als erstes aussereuropäisches Staatengebilde einen festen Platz im Gelände sichern. Insgesamt achtundzwanzig Ländern wurde in den ehrwürdigen Giardini Gastrecht gewährt. Seit der Errichtung

des südkoreanischen Pavillons 1995 ist die Bebauung der Parklandschaft vorläufig abgeschlossen.⁶

Unter den Baumeistern der Ausstellungsgebäude finden sich zahlreiche international bekannte Architekten des 20. Jahrhunderts – darunter Josef Hoffmann (1870–1956), Gerrit Rietveld (1888–1964), Alvar Aalto (1898–1976), Carlo Scarpa (1906–1978), die italienische Architektengruppe BBPR oder Sverre Fehn (1924–2009). Obwohl zum Dienst an der Kunst errichtet, sind die Pavillons weit mehr als architektonisch neutrale Gehäuse. An den meisten Bauten lässt sich als Resultat einer «Verquickung von Stil und Ideologie» und der «Koexistenz von Kunst und Politik» das nationale Selbstverständnis der beteiligten Länder ablesen.⁷ Das über mehr als hundert Jahre hinweg unter sich wandelnden politischen, wirtschaftlichen und ästhetischen Prämissen gewachsene Pavillonensemble bildet anhand unterschiedlicher Etappen der Parkbesiedlung, anhand der Standorte, der Entstehungsgeschichten und Abrissaktionen, der Umbauten, Umwidmungen und zahlreicher Instrumentalisierungen nicht nur auf eine «paradoxe Art europäische Geschichte ab.»⁸ Vielmehr bringen die Ausstellungshäuser der einzelnen Länder eine «offensiv szenebherrschende Gebäudesprache [...] historisch gewordene[r] Architektur» zum Ausdruck.⁹ Gemäss Glozer reicht die Bandbreite der «pittoreske[n] Modenschau der Kunsttempel» von «herausgeputzten Mausoleen der Gründerjahre» über «Tempelfronten der neoklassizistischen Welle» bis hin zu «nach Venedig verschlagene[n], verwitterte[n] Zeugnisse[n] des Neuen Bauens» und «Ausblicke[n] auf das High-Tech-Zeitalter.»¹⁰ Die Biennale von Venedig zeigt also nicht nur Kunst, sondern auch Architektur: «L'architettura dei padiglioni riesce infine a mostrare se stessa.»¹¹ Längst selbstverständlich gewordener Teil der heterogenen Menagerie von «case d'arte» ist auch der Pavillon mit der Aufschrift «SVIZZERA» – an privilegierter Lage unmittelbar nach dem Haupteingang zur rechten Hand, an der Kreuzung der Platanenalleen Viale Trento und Viale Trieste. Gebaut wurde das Schweizer Ausstellungshaus 1951–1952 von Bruno Giacometti (1907–2012).

Einen Padiglione svizzero gab es allerdings schon vor dieser Zeit, nur befand dieser sich nicht unmittelbar in den Giardini: Da die Parkanlage um 1930 nebst dem Zentralpavillon bereits mit zehn Ausstellungsgebäuden bestückt war, beschloss die Biennale-Leitung unter Generalsekretär Antonio Maraini und Giuseppe Volpi di Misurata als Vorsitzendem, auch das Areal jenseits des Canale Rio dei Giardini auf der Isola di Sant'Elena für die Ausstellungen zu nutzen. Einer der Pavillons, der im Zuge dieser Erweiterung 1932 entstand, war der Padiglione delle Arti Decorative Veneziane und spätere Padiglione Venezia. Projektiert vom venezianischen Architekten Brenno Del Giudice (1888–1957), sollte das Gebäude «einem

Wettbewerb der angewandten Künste» sowie «a quelle nazioni che ancora non hanno una sede loro propria nella nostra Esposizione Biennale» ein Ausstellungslokal bieten.¹² Die Schweiz, die schon 1928 und 1930 im Zentralpavillon keinen Platz mehr zur Verfügung bekommen hatte, erwarb für 55 000 Schweizer Franken den linken Seitenflügel der streng symmetrisch konzipierten Anlage, der einen als Vorraum konzipierten Eingangsbereich, einen zentralen grossen und zwei kleinere seitliche Säle umfasste, die sämtlich durch Oberlichter zenital beleuchtet wurden.¹³ Von 1932 bis 1942, dem Jahr der letzten Biennale während des Zweiten Weltkrieges, wurden die künstlerischen Repräsentanten des Landes im 8 mal 20 Meter grossen Oberlichtsaal ausgestellt. Neben den Ausstellungssälen wurde der Schweiz und Polen, das den rechten Seitenflügel der neu errichteten Pavillonanlage gekauft hatte, auch die Gartenanlage vor dem Gebäude zur Verfügung gestellt.

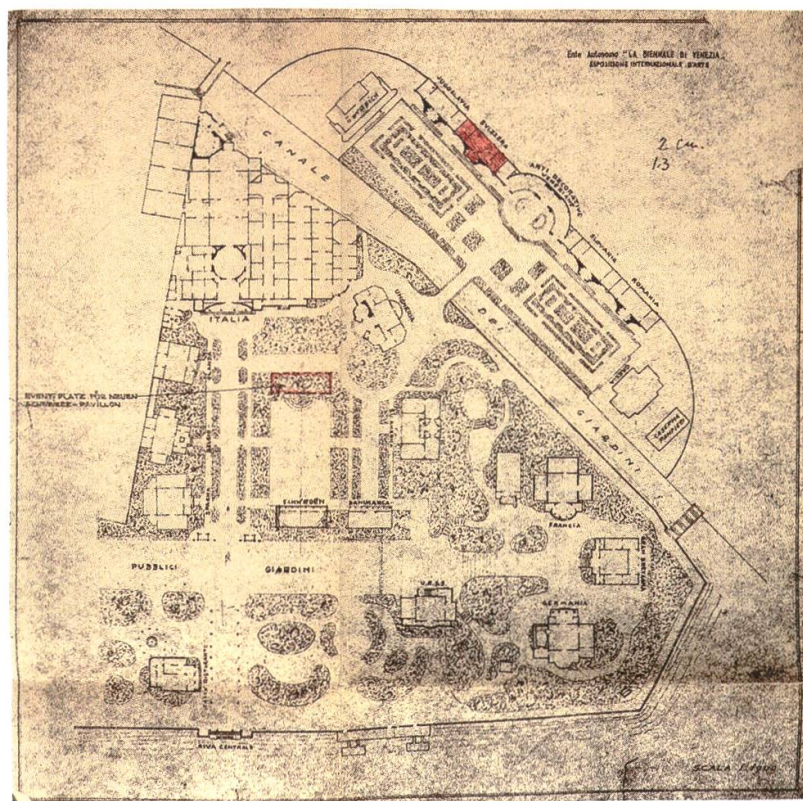
Ein neuer Schweizer Pavillon für die Biennale di Venezia

Damit nach einem sechsjährigen Unterbruch die erste Biennale nach dem Zweiten Weltkrieg stattfinden konnte, mussten die in den vergangenen Jahren entstandenen Schäden ausgebessert, Ausstellungssäle umgestaltet und vor allem die Pavillons, die während der Kriegsjahre von zwei Filmkompanien zuerst als Lager, später als Studios für Filmproduktionen genutzt worden waren, restauriert werden.¹⁴ Die Ausstellung von 1948 wurde mit mehr als 200 000 Besuchern ein grosser Erfolg, was insbesondere den erstmaligen Präsentationen der europäischen Avantgarde und zeitgenössischer Strömungen zu verdanken war.¹⁵ Eine der Hauptattraktionen bildete die aufsehenerregende Ausstellung der Sammlung Peggy Guggenheim, die zugleich eine erstmalige «enzyklopädische Schau moderner Kunst [...] in ihrer ganzen Bandbreite» in Europa darstellte.¹⁶ Ebenfalls eingeladen war die Schweiz, die für ihren Auftritt den Schweizer Pavillon auf der Isola di Sant'Elena für 5000 Schweizer Franken notdürftig instand stellte.¹⁷ Die grundlegenden Nachteile der Schweizer Ausstellungsräume konnten damit jedoch nicht behoben werden, denn: «Architektonisch ist [der Pavillon] unbedeutend (Glied eines Reihenbaus), vor allem aber im Sommer, während der Ausstellungsmonate, fast unerträglich heiss; in der Umgebung fehlen grosse schattenspendende Bäume, die an andern Stellen des Ausstellungsareals vorhanden sind; sodann ist die Dachkonstruktion (Oberlicht; waagrechtes Glasdach mit starker Strahlenwirkung) sehr ungünstig. Diese Konstruktionsart hat in den letzten Jahren verhältnismässig grosse laufende Unterhaltskosten verursacht. [...] nur durchgreifende Instandstellungsarbeiten [könnten] das Weiterbestehen des Pavillons gewährleisten.»¹⁸

Es war allen voran Hans Hofmann (1897–1957), der im Anschluss an die erste Nachkriegsbiennale in der EKK die Raumfrage und einen neuen Typus von Ausstellungen in der Form von Präsentationen eines einzelnen Künstlers zu einem zentralen Diskussionspunkt für zukünftige Beteiligungen erhob: «Wenn es möglich war, dass an der Biennale 1948 z. B. die Sammlung Guggenheim aus New York einen schönen Pavillon erhielt, so sollten auch wir versuchen, einen andern, gutgelegenen Bau zu bekommen, vielleicht zunächst mietweise.»¹⁹ Peggy Guggenheim hatte für die Schau das griechische Ausstellungsgebäude, das 1934 auf der Isola di Sant'Elena gegenüber dem österreichischen Pavillon erbaut worden war, zur Verfügung erhalten.²⁰ Die Anregung kam von berufener Seite: Hofmann, der sich seit den späten 1920er Jahren mit Ausstellungsarchitektur befasste, entwickelte als Chefarchitekt der Landesausstellung von 1939 in Zürich mit sachlich-funktionalen Holzkonstruktionen «einen neuen Ausstellungsstil betont schweizerischer Prägung» jenseits des «Chaletstils» der Jahrhundertwende. Seine Ausstellungsbauten prägten sowohl die Schweizer Moderne als auch das Bild der Schweiz im Ausland wesentlich.²¹ Der Neuenburger Maler und EKK-Präsident Alfred Blailé sah in Hofmanns Vorschlag einen «durchaus einleuchtenden Versuch, zu zeigen, wie man gut ausstellt.»²² Die Idee war also, einen «neuen Ausstellungstyp» zu schaffen und «der Sache einen neuen Sinn [zu] geben.»²³ Wie die Protokolle der EKK zeigen, scheint sich innerhalb der Kommission jedoch auch nach ausführlichen Diskussionen keine Einigkeit bezüglich dieses neuen Konzepts eingestellt zu haben.²⁴ Nach einer Besprechung von Bildhauer und EKK-Mitglied Remo Rossi mit dem Vizedirektor der eidgenössischen Bauten, Jakob Ott, wurden Offerten zur «besseren Herichtung des Schweizer Pavillons» eingeholt, während Hofmann nach wie vor darauf beharrte, einen neuen Pavillon zu kaufen oder zu bauen, was wiederum Protokollführer Eduard Vodoz angesichts von Sparmassnahmen im Bundeshaushalt nicht für möglich hielt.²⁵

Ein Jahr später besuchte auf Anregung Hofmanns der inzwischen zum Direktor der eidg. Bauten ernannte Jakob Ott – von den anderen involvierten Personen kurz «Baudirektor Ott» genannt – mit Rossi das Biennale-Gelände für einen Augenschein «hinsichtlich eventueller dringlicher Massnahmen zur Verbesserung der Raumwirkung im Schweizer Pavillon.»²⁶ Auch Ott wünschte der Schweiz «eine günstiger gelegene und architektonisch würdigere Repräsentation» in «eine[m] neuen, freistehenden Bau» anstelle des «architektonisch unbedeutend[en]» Pavillons «von zweifelhaftem Stil». Die notwendige Sanierung der bestehenden Räume sollte sich nach «eingezogenen Offerten und Schätzungen» auf «wenigstens [...] ca. 28–30 000 Franken» belaufen.²⁷ Ein Neubau käme gemäss Auskunft

- 1 Situationsplan der Giardini vor der Erweiterung für die Biennale von 1952, mit dem aktuellen Schweizer Pavillon auf der Isola di Sant'Elena (rot markiert) und dem von Ott erwähnten, in Aussicht gestellten Bauplatz (rot umrandet)



der Biennale-Direktion auf «ca. 10 Millionen Lire (60 000 Fr.)» zu stehen. Da für die Schweiz – bei Entscheidung innerhalb von sechs Monaten – die Möglichkeit zu einem neuen Pavillon auf einem «letzte[n] Platz gegenüber dem geplanten Neubau der Schweden [...] im Zentrum des Giardino gelegen» in Aussicht gestellt werden könne, plädierte Ott deshalb ebenfalls für ein neues Pavillongebäude.²⁸

Bundesrat Etter scheint als Vorsteher des Eidgenössischen Departements des Innern (EDI) diese Auffassung geteilt zu haben, so dass man beschloss, für die Biennale von 1950 nur die notwendigsten Instandsetzungsarbeiten auszuführen.²⁹ Doch dann zog die Biennale-Leitung ihr zweites Angebot eines Bauplatzes «gegenüber dem grossen italienischen Ausstellungsbau» an der Schmalseite des jeweils für die Eröffnungsfeierlichkeiten dienenden Areals (Abb. 1) wegen eines städtischen Verbots für das Fällen grosser Bäume zurück. Stattdessen wollte sie andere Möglichkeiten vorschlagen – ein Entscheid, der Hofmann alles andere als erfreute: «Wir sollten der Biennale erklären: Wir bauen einen neuen Pavillon, aber nur, wenn wir den zuerst in Aussicht gestellten, guten Platz bekommen.»³⁰ Rossi empfahl, «noch einmal mit dem Generalsekretär der Biennale, Prof. Pallucchini, Fühlung zu nehmen», um vielleicht den angestrebten Standort doch noch zu erhalten.³¹ Da



2 Teilstück der Giardini vor der Erweiterung mit dem neuen Eingang und dem Schweizer Pavillon (Foto: Fotografia Giacomelli, Venedig)

auf Ende 1950 die Amtsdauer mehrerer Mitglieder der EKK endete, sollte die definitive Lösung des Pavillonproblems jedoch Sache der «neu zusammengesetzten Kommission» sein.³² Ein einstimmiger Beschluss hielt vorerst fest: «Fortsetzen der Verhandlungen über den neuen Bauplatz; Verzicht auf den alten Pavillon.»³³

Im Herbst 1950 erhielt die Biennale-Leitung von der Stadtverwaltung Venedigs eine Zusage auf ihr Begehren, die Ausstellungsfläche in den Giardini zu vergrössern und einen neuen Eingang erstellen zu dürfen. Sie konnte deshalb der Schweiz neu einen Platz in unmittelbarer Nähe des zukünftigen Eingangs mit Rückseite gegen die Lagune anbieten (Abb. 2).³⁴ Die EKK reagierte mit Skepsis, da die Besucher der Biennale «erfahrungsgemäss» im Eingangsbereich des Geländes normalerweise nicht «verweilen», sondern vielmehr «zunächst irgendeiner Sensation oder dann der Hauptallee entlang dem grossen italienischen Pavillon zu[streben]» würden. Von dort, «bereits ermüdet, tritt man den Rundgang durch die übrigen Häuser an, und wenn man zum Schluss wieder beim Portal anlangt, so bleibt entweder keine Zeit mehr für die dort liegenden Pavillons, oder man ist zu erschöpft, um sie noch zu betreten, geschweige denn zu würdigen.»³⁵ Die Kommission hätte daher einen Platz «in einem Boskett zwischen dem amerikanischen und dem dänischen Pavillon» vorgezogen – aus einem einfachen Grund: «Ein Bau an dieser Stelle wäre

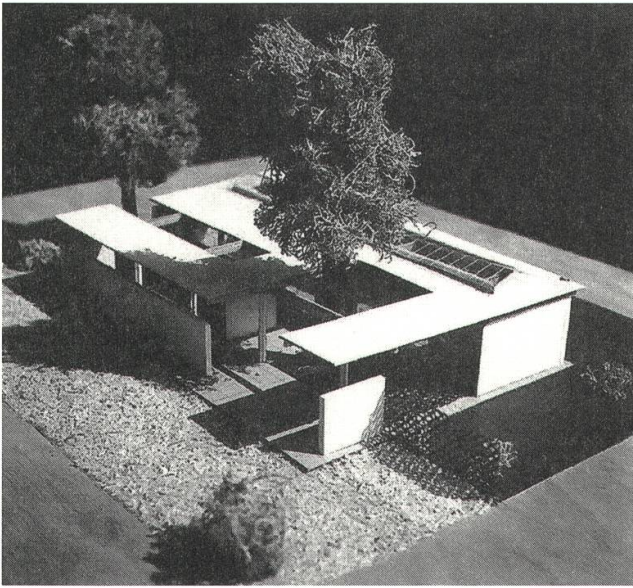
nicht zu übersehen; er läge am Weg vom italienischen Pavillon zu den meist vielbesuchten französischen und englischen und könnte wahrscheinlich zu einer besonders interessanten architektonischen Lösung Anlass geben.»³⁶

Im Februar des folgenden Jahres reisten Ott, Rossi und der mit Letzterem befreundete, aus Lugano stammende Architekt Rino Tami (1908–1994) erneut nach Venedig. Zusammen mit dem dortigen schweizerischen Konsul Ferdinand Imhof beziehungsweise seinem Stellvertreter, Vizekonsul Ernst Schweizer, und dem Generalsekretär der Biennale, Rodolfo Pallucchini, wollten sie vor Ort «die Fragen hinsichtlich des neuen Schweizer Pavillons [...] besprechen» – um das zweite Angebot der Biennale-Leitung schliesslich dann doch «endgültig in Aussicht [zu] nehmen.»³⁷ Die eidg. Baudirektion beauftragte Tami «mit den architektonischen Arbeiten für die Erstellung des neuen Pavillons», der Konsul sollte «mit den Stadtbehörden von Venedig in Verbindung treten und die nötigen Verträge abschliessen, damit der ausgesuchte Platz in Anspruch genommen werden kann.»³⁸

Rino Tamis Entwürfe

Tami hatte bereits als junger Architekt mit der 1936 bis 1940 erbauten Biblioteca Cantonale in Lugano «de[n] erste[n] wichtige[n] Bau der Moderne im Tessin und [einen] Meilenstein für die Schweizer Architektur» geschaffen.³⁹ Charakteristisch für seine Handschrift ist die schon in seinen frühen Bauten gekonnt entwickelte Verbindung der Errungenschaften des Neuen Bauens mit traditionellen Elementen.

Am 31. Mai 1951 legte Tami der EKK Pläne seiner beiden Varianten für das neue Pavillongebäude vor.⁴⁰ In seinem ersten, auf den 2. Februar 1951 datierten Projekt verzichtete Tami auf einen kompakten Baukörper. Ein Blick auf das Modell des Pavillons zeigt eine auf einer rechteckigen Fläche entwickelte, modern anmutende Anlage aus mehreren Sälen auf einer Ebene und einem offenen Zugang über einen Hof (Abb. 3). Eine in Sichtbackstein ausgeführte Mauer schliesst nur den südlichen Teil des Pavillons durchgehend nach aussen ab; dabei verbindet ein Fensterband Mauer und Dachplatte. Im nördlichen Teil ist die Konstruktion dagegen offen und gibt den Blick frei auf die tragenden Elemente – vier parallel angeordnete schlanke Stützenpaare, die durch abgesenkte Querträger miteinander verbunden sind und ein Flachdach halten. Für den im Hinblick auf die Ausstellung von Gemälden konzipierten Hauptsaal sah Tami eine zenitale Beleuchtung mittels Glas-Oberlicht vor. Das Projekt beabsichtigte also, zwei Drittel des gesamten Areals permanent für das Publikum zu öffnen. Im anderen Drittel hätten flexible Wandpaneele an den Stützen befestigt werden können, um einen geschützten und abgeschlossenen Bereich für die Ausstellung und den Schutz von Kunstwerken zu erhalten.

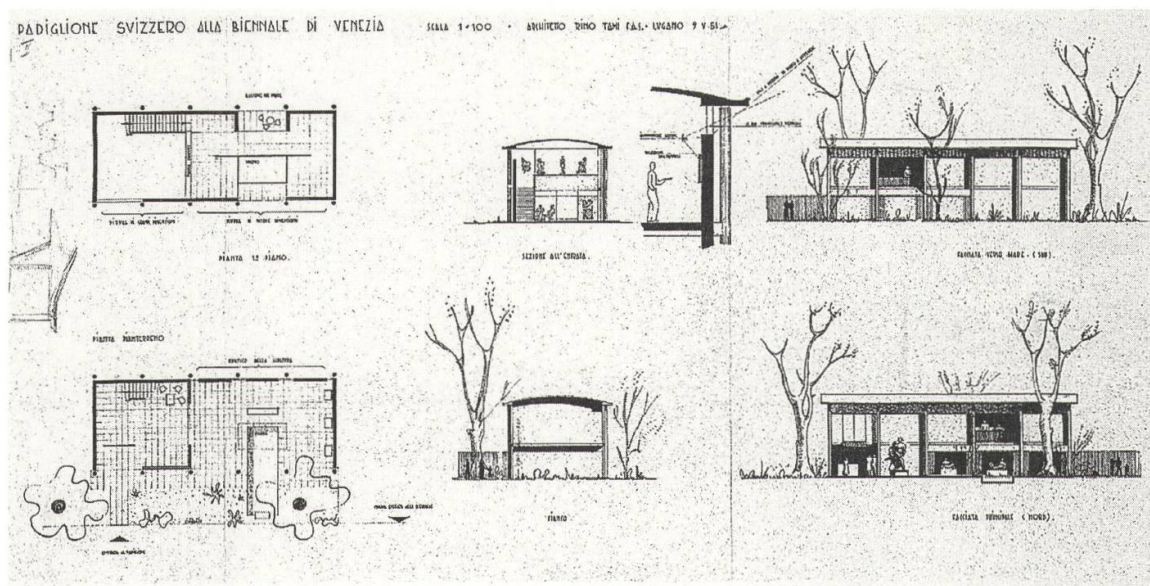


3 Rino Tami, Modell für den Schweizer Pavillon an der «Biennale di Venezia», 1. Projekt, datiert auf den 2. Februar 1951

Durch den freien Grundriss wird die räumliche Kontinuität zwischen Innen- und Außenraum ein wesentliches Kennzeichen des Konzepts, unterstützt durch die Integration der zwei grossen Bäume auf dem Pavillonareal. Dem Entwurf mit seinen ausgesparten Elementen als subtrahierendem Verfahren, dem schwebenden Dach und den freistehenden Ebenen und Stützen scheint Ludwig Mies van der Rohe (1886–1969) Barcelona-Pavillon von 1929 Pate gestanden zu haben.⁴¹

Wie die Mitglieder der EKK diesen Entwurf beurteilt haben, ist nicht überliefert. In Tami gleichzeitig präsentierendem zweiten Projekt vom 9. Mai 1951 ist die Grundfläche im Vergleich zum ersten Projekt auf 150

Quadratmeter halbiert (Abb. 4). Ein zweites Stockwerk sollte den benötigten Ausstellungsraum zur Verfügung stellen. Die rhythmische Primärstruktur des Pavillons bildet ein sichtbares Skelett aus sechs parallelen Stützenpaaren. Sie tragen das Gewicht des zweiten Stockwerks und ein leicht gewölbtes Tonnendach aus einem stark abgesenkten Kreissegment, das auf die von Osten nach Westen verlaufende Achse des Gebäudes ausgerichtet ist. Die Zwischenräume sind nur teilweise mit Mauerwerk ausgefacht: Von den fünf Abständen zwischen den Stützen sind drei im Erdgeschoss nach Norden offen belassen für einen Skulpturenhof. Element dieses Gebäudeteils ist auch ein flaches Wasserbecken, das sich von aussen durch die mittlere der drei Spannweiten bis hinein in die Mitte der Halle erstreckt. Im westlichen Bereich sind die Flächen zwischen den Stützen geschlossen und bilden einen Raum mit quadratischem Grundriss und doppelter Höhe, der als Atrium des Pavillons dient und an der südlichen Wand eine Treppe zum oberen Stockwerk aufweist. Diese Eingangshalle ist für grossformatige Gemälde vorgesehen. Im oberen Stockwerk sollte eine Brüstung gegen das Atrium hin der Ausstellung klein dimensionierter Skulpturen dienen, die Wandflächen wären der Präsentation von Bildern vorbehalten gewesen, während hier ein ebenfalls offen belassener Zwischenraum den Blick auf die Lagune ermöglicht hätte. Für die Belichtung der Säle war mit Lichtbändern eine «neuartige Lösung» für hohes, indirektes Seitenlicht vorgesehen.⁴²

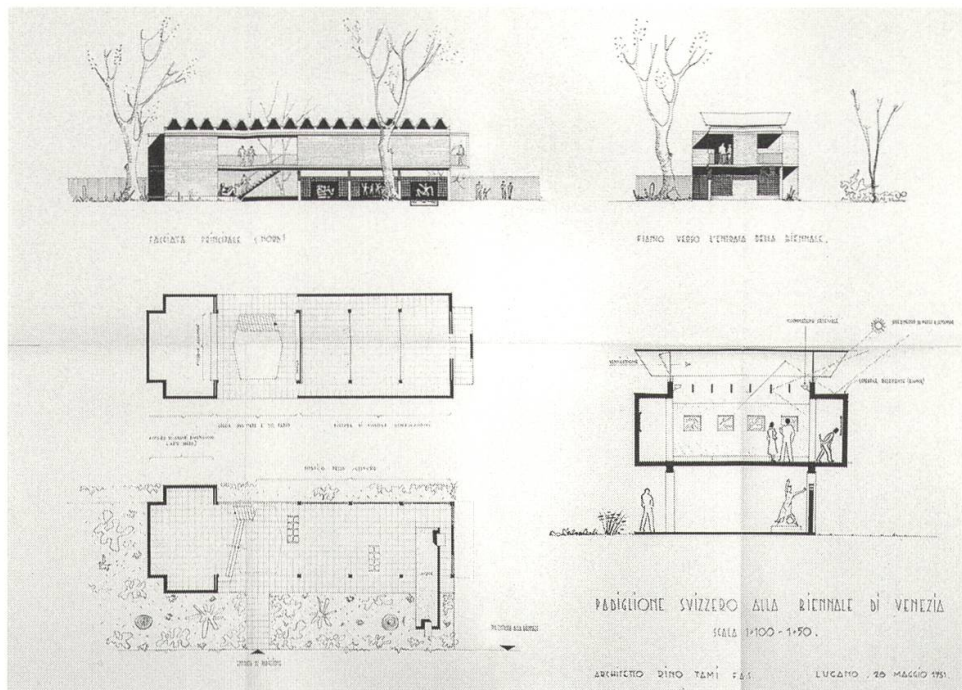


4 Rino Tami, Plan des Schweizer Pavillons für die «Biennale di Venezia», 2. Projekt, datiert auf den 9. Mai 1951 (Grundriss Erdgeschoss und 1. Stock; Schnitt durch den Eingangsbereich und Detailzeichnung der Beleuchtung; Aufrisse der Nord- und Südfassade)

Die EKK würdigte diesen Vorschlag als Versuch, «mit modernen Mitteln eine Anpassung an die landesübliche Architektur (Dogenpalast mit Porticus und Erdgeschoss!) und an die Forderungen des Mittelmeerklimas zu erreichen» und sah «das Reizvolle» des Entwurfs in der Einbettung in den Park und im ermöglichten Ausblick auf das Meer. Doch der Kommission erschienen – genau wie Baudirektor Ott, der das Projekt als «interessante und ansprechende Lösung, die sicher Beachtung fände», bezeichnete – die Proportionen der Säle und die Belichtung problematisch, und sie vermisste die Möglichkeit eines geschlossenen Rundgangs.⁴³ Der neue Präsident der EKK aber – der Maler, Zeichner und Grafiker Ernst Morgenthaler (1887–1962) – reagierte äusserst ungehalten auf Tamis Entwurf:⁴⁴ «Es scheint mir hier eine totale Verklärung der Aufgaben vorzuliegen. Und ich habe meinen Teil Schuld daran, da es meine Aufgabe gewesen wäre, dem Architekten mit einem klaren Programm entgegen zu treten, bevor er sich an die Arbeit machte. [...] Nun, prominenteste Architekten wie Prof. Hofmann und Karl Egender [...] äusserten eine so hohe Meinung über ihren Kollegen Tami, dass ich mir weiter keine Gedanken mehr machte und einfach abwartete. Das Resultat, das mir vorliegt, ist nun aber diametral der Vorstellung entgegengesetzt, die ich mir von dem Biennale-Pavillon gemacht hatte.»⁴⁵ Morgenthaler bezeichnete Tamis Vorschlag als «Häuschen mit Goldfisch-Bassin» und «balcone sul mare» und befand, die «attraktive Architektur» würde «allzusehr auf Kosten guter Ausstellungsmöglichkeiten» gehen:

«Man würde mehr vom Pavillon sprechen als von den ausgestellten Werken.»⁴⁶ Morgenthaler dürfte ein zurückhaltend instrumentiertes Ausstellungsgebäude vorgeschwebt haben, in dem die Kunst nicht durch den Eigenanspruch der Architektur, Kunst sein zu wollen, zur «Dekoration» degradiert würde. Wie ein solches Gebäude denn genau aussehen sollte, erläuterte er jedoch nicht. Mit Nachdruck betonte er, die Umsetzung von Tamis Projekt «würde [ihm] jegliches Ausstellungsprogramm, wie [er] es im Kopfe habe, verunmöglich[en].» Er wolle vor allem «der Sache» dienen. «Um sicher zu sein, dass [s]eine mehr intuitive Einstellung zu diesen Plänen [ihn] nicht etwa Wesentliches übersehen liess», zog er den Zürcher Architekten Karl Egender (1897–1969) zurate, «der in seiner Funktion als Präsident der Sektion Zürich [der GSMBA] sich noch besonders dafür interessierte» und ihm beige pflichtet zu haben scheint, dass seine Absichten «in einem solchen kleinlichen Haus niemals zu verwirklichen wären.»⁴⁷ Morgenthaler wird Egender auch deshalb hinzugezogen haben, weil der Architekt über Erfahrung mit Ausstellungsbauten und mit Architektur für Kunst verfügte. Und er kannte Tami bereits.⁴⁸

Da Morgenthaler «keine Mühen und Umständlichkeiten scheuen» wollte, «um zu einer Lösung zu kommen, die möglichst vielen Ansprüchen genügt», in erster Linie jedoch wohl seinen eigenen Vorstellungen entgegenkommen sollte, schlug er dem EDI eine «Spezialkommission [...] zur Besprechung des Biennale-Pavillons» vor, bestehend aus den EKK-Mitgliedern Hofmann und dem Fribourger Architekten Fernand Dumas sowie Karl Egender als externem Fachmann, «als Ausstellungsfachmänner» die EKK-Mitglieder Heinz Keller, Konservator des Kunstmuseums Winterthur, und Arnold Rüdlinger, Leiter der Kunsthalle Bern, dazu «die Herren Tami und Ott und auch Rossi, der ja mit in Venedig war.» Morgenthaler selbst wollte «als Vertreter der Künstlerschaft» mit von der Partie sein und die Sitzung mit einem klaren Programm eröffnen.⁴⁹ In der Folge lieferte Tami der EKK ein auf den 28. Mai 1951 datiertes drittes Projekt (Abb. 5). Erstaunlicherweise sah jedoch auch dieser dritte Entwurf ein zweigeschossiges Gebäude vor und entsprach insgesamt einer modifizierten Version des vorausgegangenen Projekts: Das Tonnendach ersetzte Tami durch ein wellenförmiges Metaldach, das den Einbau von breiten Öffnungen für einströmendes Licht ermöglicht hätte. Die Stützenstruktur ist ins Gebäudeinnere verlegt und die Mauerflächen sind mehrheitlich geschlossen. Beibehalten wurde der nach aussen offene Skulpturenhof und ein sowohl nach Norden als auch nach Süden gegen die Lagune hin offenes Treppenhaus. Morgenthaler reagierte ohne direkte Bezugnahme auf Tamis neuen Entwurf wiederum mit einem Brief an das EDI: «Der Pavillon von Venedig verfolgt mich immer noch. [...] Als ich zu Beginn des Jahres mein Amt antrat, war diese Angelegenheit schon im



5 Rino Tami, Plan des Schweizer Pavillons an der «Biennale di Venezia», 3. Projekt, datiert auf den 28. Mai 1951

Gang. Immer vergass ich, Sie Folgendes zu fragen: wer hat eigentlich Herrn Tami beauftragt, Pläne zu machen? War nie die Rede davon, dass eine kleine Konkurrenz von ein paar eingeladenen Architekten hier am Platz gewesen wäre? Ich wünschte, dass eine solche Konkurrenz jetzt noch stattfände. [...] Es ist meine Pflicht, mich mit allen Mitteln dagegen zu wehren, dass ein Haus gebaut wird, das seine Zweckbestimmung nie erfüllen kann.»⁵⁰

In Anbetracht der neuerlichen Beanstandung sollte Tami innerhalb von zehn Tagen eine weitere «Projektskizze vorlegen, [...] bei der alle Ausstellungsräume im Erdgeschoss angeordnet sein würden.»⁵¹ Was die übrigen Mitglieder der einberufenen «Spezialkommission» von diesem Vorschlag hielten, wissen wir nicht, und wie das Projekt, das Tami am 23. Juni mit Egender besprach, ausgesehen hat, wird weder im Œuvrekatalog von Frampton und Bergossi noch sonstwo erläutert.⁵² Egender beschrieb es als Anlage, die «drei Ausstellungsräume, welche in verschiedenen Höhen um einen offenen Hof angeordnet sind», vorsah.⁵³ Er betrachtete die Lösung insofern als wertvoll, als dass sie «positiv zeig[e], dass es möglich ist, mit einer erdgeschossigen Anlage zu einem befriedigenden Resultat zu gelangen.»⁵⁴ Insgesamt beurteilte er den Vorschlag jedoch als «allzu undifferenziert, ja fast starr», was daran liegen könne, «dass Herr Tami durch die wiederholten Ueberarbeitungen die Freude am Auftrag etwas verloren hat.»⁵⁵

Ein Wettbewerb unter eingeladenen Architekten

Morgenthaler und Egender schlugen dem EDI deshalb «einen engeren Wettbewerb unter sechs Architekten», zu denen auch Tami gehören sollte, vor – «alles Leute, die auch zur bildenden Kunst ein lebendiges Verhältnis haben.»⁵⁶ Morgenthaler selbst präsentierte den Vorschlag für ein «Preisgericht», bestehend aus den EKK-Mitgliedern Rossi, Dumas, Keller und ihm selbst sowie den externen Zürcher Architekten Karl Egender und Werner Moser, die vorab ein «Wettbewerbsprogramm» erarbeiten und anschliessend die Entwürfe begutachten sollten. Morgenthaler war zufrieden: Die «Pavillon-Angelegenheit» sei jetzt endlich «auf das Geleise gekommen», auf dem er «sie von Anfang an zu sehen gewünscht habe.» Er schloss sein Schreiben mit einem Stosseufzer der Erleichterung, vielleicht auch der Genugtuung: «Ich bin [...] froh über die Entwicklung, die diese etwas peinliche Angelegenheit jetzt doch noch genommen hat.»⁵⁷

Bundesrat Etter zeigte sich mit dem vorgeschlagenen Vorgehen einverstanden.⁵⁸ Tami verzichtete auf eine weitere Beteiligung, angeblich aus gesundheitlichen Gründen, doch ist seine Absage in den vorhandenen Dokumenten nicht zu finden. Am 2. Juli 1951 soll er die vorbereiteten Projekte an Baudirektor Ott gesandt haben und «würdevoll von der Bildfläche» verschwunden sein.⁵⁹

Eine telefonische Einladung zum Wettbewerb erfolgte am 3. Juli 1951 letztlich an vier Architekten: an Max Bill (1908–1994) und Bruno Giacometti (1907–2012), beide in Zürich tätig, an den Berner Architekten Werner Krebs (1895–1990) sowie an den in Genf wirkenden und lehrenden John Torcapel (1881–1965). Die Wahl wurde damit begründet, die drei wichtigen Sprachregionen der Schweiz berücksichtigen zu wollen. Die Südschweiz sei «diesmal allerdings mit einem Architekten aus Graubünden vertreten» – obgleich doch der im Bergeller Dorf Stampa geborene Bruno Giacometti bereits seit seiner Studienzeit und seit 1940 auch als selbständiger Architekt in Zürich lebte und arbeitete.⁶⁰ Eigentlich war die Deutschschweiz also gleich dreifach vertreten. Ob nicht indessen im Wesentlichen Egender hinter dieser Entscheidung stand, der mit Krebs und Giacometti zwei ehemalige Mitarbeiter seines Architekturbüros vorgeschlagen hatte, muss eine Vermutung bleiben.

Zwei Tage später erhielten die genannten Architekten von Jakob Ott den «Projektauftrag».⁶¹ Der neue Schweizer Pavillon sollte direkt neben dem neu zu erstellenden Eingang des Biennale-Geländes auf einem parallel zur grossen, zu den Pavillons von Russland, Deutschland, England und Frankreich führenden Viale gelegenen Längsrechteck von vierzig Metern Länge und achtzehn Metern Breite geplant werden.⁶² Allererster Zweck des Pavillons seien «gute Ausstellungsmög-

lichkeiten», «und zwar für mannigfaltige Kombinationen von Malerei, Skulptur und Graphik.»⁶³ Wie diese Kombinationen aussehen sollten, hat Morgenthaler in einem undatierten «Raum-Programm» vorgängig festgehalten: «4 Maler mit je 10 Bildern (unter Berücksichtigung von Grossformaten), 1 Bildhauer mit ca. 12–15 Arbeiten (mit Möglichkeiten, einige Grossplastiken im Freien aufzustellen), 1 Graphiker ODER 10 Maler mit 4 Bildern, 1 Bildhauer, 1 Graphiker ODER 1 Maler, 1 Bildhauer + Graphik ODER 1 Künstler allein mit eigener Graphik.»⁶⁴ Dabei hatten die Räume «vorzugsweise ebenerdig» angeordnet zu sein, «mit Möglichkeit der Unterteilung durch transportable Wände.» «Für Bildhauer und Maler» wurde «hohes Oberlicht ohne Sonneneinfall», für Kleinplastik, Grafik und Aquarelle «Seitenlicht von Norden mit geringer Raumhöhe» gewünscht, sowie ein «vom Eingang aus zwangsläufiger Rundgang.»⁶⁵ Die architektonische Gestaltung sollte «der Auffassung unserer Zeit entsprechen unter Einbeziehung der bestehenden Bäume und neu zu erstellenden Grünanlagen.» Und da die «Biennale di Venezia» jeweils im Sommer-Halbjahr stattfindet, musste «der guten Belichtung und der natürlichen Belüftung [...] besondere Aufmerksamkeit geschenkt werden, um den Besuchern [...] den Aufenthalt so angenehm wie möglich zu gestalten.» Die EKK und Ott forderten auch eine dem Klima entsprechende «konstruktive Ausbildung» und «Wahl der Baumaterialien», damit der neue Pavillon «möglichst wenig Unterhalt» bedinge. Budgetiert waren «100 000 Schweizerfranken (bei Annahme, dass in Italien die Baukosten ca. 10–20 % niedriger sind als in der Schweiz).» Für die Grösse der zu planenden Räume galten als Richtlinie «die Ausmasse des alten Pavillons.»⁶⁶

Alle eingeladenen Architekten nahmen den Auftrag an und erklärten sich mit den Bedingungen – einer Entschädigung von 700 Schweizer Franken – einverstanden.⁶⁷ Da Bruno Giacometti zu diesem Zeitpunkt im Ausland weilte, nahm bemerkenswerterweise Egger an seiner Statt die Instruktionen des Baudirektors entgegen.⁶⁸ Die Zeit drängte: Das EDI informierte den Bundesrat über das Bauvorhaben und dessen Finanzierung.⁶⁹ Die Direktion der eidg. Bauten verschickte die Einladung für die Mitwirkung in der Jury zur Begutachtung der Entwürfe und legte, da ein «rascher Entscheid» vonnöten war, auch gleich das Datum für die Jurierung fest, den 31. August 1951.⁷⁰

Die entscheidende Sitzung der Jury fand denn auch an ebendiesem Tag statt. Wie dabei die von den eingeladenen Architekten vorgestellten Projekte beurteilt wurden, lässt sich nicht eruieren, da deren Besprechung weder in die Protokolle der EKK noch in separate, im Bundesarchiv oder im Bundesamt für Kultur zugängliche Dokumente Eingang gefunden hat. Es wäre aufschlussreich gewesen zu erfahren,

ob das von Morgenthaler und Egender ins Leben gerufene «Preisgericht» Diskussionen über ihre Vorstellungen von zeitgenössischer, der Repräsentation der Schweiz angemessener Architektur geführt hat.

Ausgewählt wurde schliesslich das Projekt von Bruno Giacometti, der sich – wie zuvor schon Tami sowie seine Mitbewerber Bill und Krebs – bereits etliche Male mit Ausstellungsdispositiven beschäftigt hatte. Für den Schweizer Pavillon entwarf er einen niedrigen Backsteinbau mit einem planimetrischen Aufbau, der sich in verschiedene räumliche Bereiche gliedert. Der Architekt wurde von Jakob Ott mit der unverzüglichen Ausarbeitung des Entwurfs beauftragt: «Der Pavillon muss Anfang Juni fertig sein. Arrangez-vous!»⁷¹ Die Ente Autonomo La Biennale di Venezia reagierte auf den unterbreiteten Vorschlag grundsätzlich mit Zustimmung: «Tale progetto è piaciuto, personalmente, anche a noi.» Da sie jedoch für die angestrebte Erweiterung zwischen dem zukünftigen Eingang und dem russischen Pavillon nebst dem schweizerischen noch einen zweiten neuen Pavillon vorsah, wies sie Giacometti an, die Pläne entsprechend zu modifizieren,⁷² was weder dem Architekten noch dem EDI gefiel, da dies eine «weitere Verzögerung des Baubeginns» nach sich gezogen hätte.⁷³

Das EDI informierte die Biennale-Leitung, dass Giacometti in der folgenden Woche nochmals nach Venedig reisen werde, und bat den Generalsekretär mit Nachdruck um eine Unterredung mit den Behörden der Stadt und der Soprintendenza, damit das eingegebene Projekt bewilligt werden könnte.⁷⁴ Wie das Antwortschreiben von Rodolfo Pallucchini zeigt, konnte nach einer Modifikation, die Giacometti schliesslich doch «ohne wesentliche Änderung der Gesamtkonzeption» vorgenommen zu haben scheint, offensichtlich ein Kompromiss gefunden werden.⁷⁵ Wie man sich die Anpassungen des Projekts vorstellen muss, lässt sich nicht rekonstruieren, da die ersten der im Schweizerischen Bundesarchiv in Bern aufbewahrten Pläne auf den 20. November 1951 datiert sind. Als Giacometti Ende November der EKK auf Einladung hin sein Projekt erläuterte, berichtete Ott: «Nunmehr liegen alle erforderlichen Zusicherungen von Venedig vor; die Erd- und Maurerarbeiten, sowie die Eisenkonstruktionen sind vergeben; die Vergabung weiterer Arbeiten steht bevor, und mit dem Aushub wurde bereits begonnen.»⁷⁶ Die Kommission war mit dem Projekt «im wesentlichen sehr einverstanden», Dimensionierung und Anordnung der Räume würden «eine grosse Mannigfaltigkeit der Ausstellungsprogramme ermöglichen.» Morgenthaler dankte Giacometti für seine Erläuterungen und «gratulierte ihm zu der glücklichen Lösung der Bauaufgabe.»⁷⁷

Da Giacometti keine Zeit blieb, um in Venedig jemanden ausfindig zu machen, der ihn kompetent hätte vertreten können, fertigte der Architekt nicht nur die Ent-

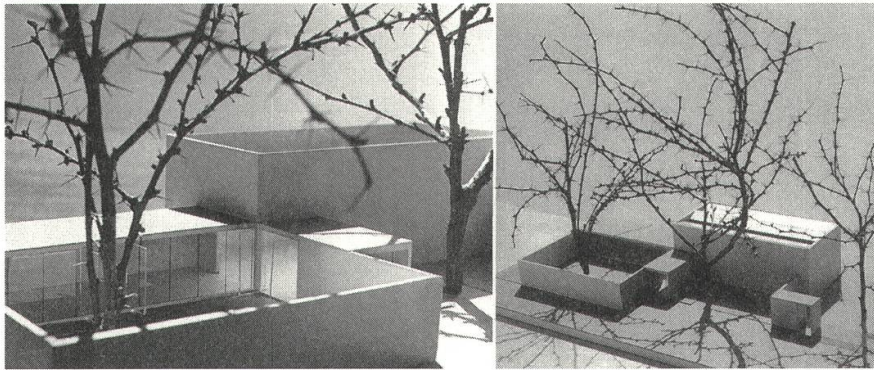
6 Biennale Venedig 1952, Giardini, Schweizer Pavillon von Bruno Giacometti: Gesamtansicht von Osten mit Eingang. Relief: Jakob Probst (1880–1966)



würfe und Pläne an, sondern übernahm auch die Bauleitung.⁷⁸ Sämtliche Bauarbeiten und Materiallieferungen für den Schweizer Pavillon erfolgten durch italienische Firmen. Um Zeit zu gewinnen, wurden gewisse Teile wie z. B. die Dachoberlichtfenster vor der Ausführung des Rohbaus angefertigt.⁷⁹ Nach nur sechs Monaten fand am 10. Mai 1952 das von den beteiligten Bauunternehmen veranlasste Aufrichtefest statt. Rechtzeitig zur Eröffnung der 26. Biennale Venedig konnte das Schweizer Ausstellungshaus fertiggestellt, eingerichtet und am 14. Juni 1951 von Bundesrat Philipp Etter, dem Schweizer Botschafter in Rom, Enrico Celio, und dem Präsidenten der Italienischen Republik, Luigi Einaudi, eingeweiht werden (Abb. 6).⁸⁰ Gekostet hat der Bau schliesslich 170 000 Schweizer Franken.⁸¹

Gründe für die Wahl von Giacomettis Projekt

Leider finden sich weder in der Literatur über Morgenthaler noch im Dossier des Künstlers im Schweizerischen Kunstarchiv von SIK-ISEA explizite Hinweise auf mögliche Gründe für die Wahl des Projekts von Bruno Giacometti. Der Verdacht, dass Torcapel nur als «Quotenromand» gedient haben könnte, drängt sich zwar auf, lässt sich aber nicht erhärten.⁸² Bill hingegen wird eingeladen worden sein, weil er in der damaligen Szene von Ausstellungsgestaltern so prominent vertreten war. Da nicht nur Morgenthaler, sondern auch Bill seine Vorstellungen und Interessen stets mit Vehemenz vertrat, war vorhersehbar, dass dieser Konstellation kein Erfolg beschieden sein konnte. Noch dazu scheint der eher konservativ eingestellte Morgenthaler Bills Auffassung von Kunst nicht geteilt zu haben, was sich bei der Auswahl der Kunstschaffenden für die Ausstellung von 1952 zeigte: Die Leitung der Biennale regte die EKK dazu an, im neu gebauten Pavillon als Erstes eine

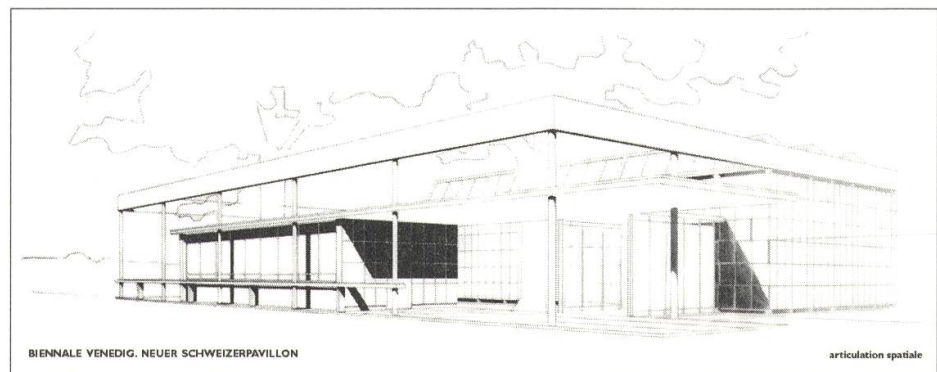


7 Max Bill,
Modell für
den Schweizer
Pavillon in den
Giardini

erfolgsversprechende Ausstellung entweder von Max Bill oder von Alberto Giacometti zu zeigen, worauf Morgenthaler entgegnete: «Sicher ist er [Bill] hoch talentiert und geschickt; aber eine gewisse Skepsis seiner Produktion gegenüber scheint doch am Platze.»⁸³ Da Bill darüber hinaus bereits mit der neu gegründeten Biennale São Paulo in Verbindung stand und Kontakte mit der avantgardistischen brasilianischen Kunstszene pflegte, erstaunt die Entscheidung gegen sein Projekt (Abb. 7) im Rückblick nicht sonderlich. Obendrein brauchte die EKK für das Projekt nicht nur einen guten Entwurf, sondern auch einen Architekten, der sich voll und ganz für den Bau des Pavillongebäudes einsetzte. Mag sein, dass es dem «Preisgericht» fraglich erschien, ob der umtriebige Bill dieser Anforderung neben seinen anderen gleichzeitigen Projekten, etwa der Planung der HfG in Ulm, würde gerecht werden können.

Weitaus schwieriger gestaltet sich die Suche nach möglichen Argumenten für eine Ablehnung des Projekts von Krebs (Abb. 8).⁸⁴ Entscheidend war sicher, dass Morgenthaler sich schon im Zusammenhang mit Tamis Vorschlägen explizit für eine zurückhaltende Architektur ausgesprochen hatte. Zwischen Bills radikal minimalistischem, statischem Konzept und Krebs' ästhetisierter technisch-rationaler Konstruktion kam der differenzierte, feingliedrige Entwurf von Bruno Giacometti diesem Postulat sicher am stärksten entgegen. Dass darüber hinaus persönliche Sympathien eine wesentliche Rolle gespielt haben mögen, ist zu vermuten. Denn sowohl der Architekt wie zuvor schon sein Vater Giovanni Giacometti waren mit Ernst Morgenthaler befreundet: «Die Künstler, die mein Vater nach dem [...] Besuch der Picasso-Ausstellung getroffen hat und die sich auch sonst immer wieder im «Odeon» versammelt haben, sind später zum Teil [...] auch meine Freunde geworden: Gubler, Hubacher, Huber, Kappeler, Meisser, Morgenthaler, Zehnder.»⁸⁵ Ausserdem konnten sich Morgenthaler und Egender sowie die Jury bei Giacometti, der im italienischsprachigen Bergell aufgewachsen war, darauf verlassen, dass eine

- 8 Werner Krebs, undatierter Plan des Projekts für einen Schweizer Pavillon an der Biennale von Venedig: Räumliche Ansicht (Nachlass Werner Krebs, Kantonale Denkmalpflege Bern)



einwandfreie Verständigung mit der Biennale-Leitung und den Handwerkern vor Ort gewährleistet sein würde.

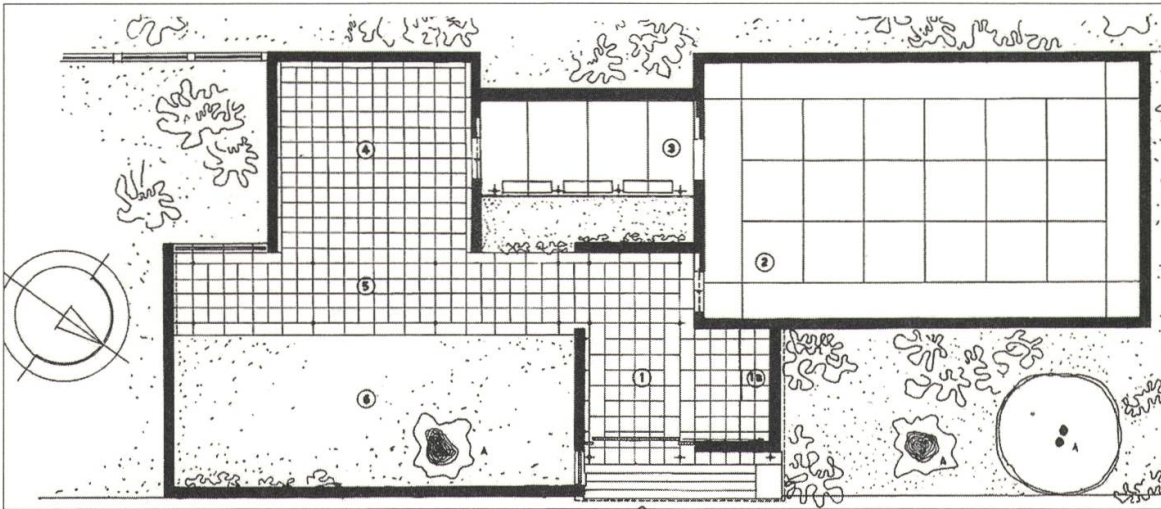
Die Wahl Giacomettis lässt sich jedoch auch durchaus plausibel mit einem weiteren Grund erklären: Als der junge Architekt als Mitarbeiter von Karl Egender für die «Landi 39» nebst dem Terrassenrestaurant die Modeabteilung «Kleider machen Leute» am linken Zürichsee-Ufer baute, wollte die Ausstellungsleitung in einem der Innenhöfe auch eine Plastik von Alberto Giacometti platziert haben. Bruno Giacometti wurde beauftragt, seinen Bruder Alberto für eine künstlerische Beteiligung zu gewinnen.⁸⁶ Noch während der Bauphase des Schweizer Pavillons wiederholte sich etwas Ähnliches. Der Architekt wurde von Eduard Vodoz, dem Chef der Sektion Kunst und Denkmalpflege im EDI, angefragt, ob er nicht Alberto dazu bewegen könnte, im neuen Schweizer Pavillon auszustellen. Die Anregung dafür kam in schriftlicher Form vom Generalsekretär der Biennale, Rodolfo Pallucchini, höchstpersönlich, der neben Giacometti, wie bereits erläutert, Max Bill als zweiten erfolgversprechenden Künstler vorgeschlagen hatte.⁸⁷ Alberto lehnte die Einladung der EKK ab, was sein Bruder damit begründete, dass Alberto, da er nicht in der Schweiz lebe, keinem der im Land selbst arbeitenden Künstler den Platz habe wegnehmen wollen. Aus dem Sitzungsprotokoll der EKK vom 23. November 1951 geht hervor, dass Alberto die Einladung höflich ausgeschlagen habe mit der Bemerkung, «es sei ihm unmöglich, eine Einladung für die Biennale 1952 anzunehmen; er schlage vor: Hermann Haller. Das sei DER grosse Schweizer Bildhauer, die nächste Biennale der gegebene Moment für eine Ehrung.»⁸⁸ Morgenthaler stellte diesen Vorschlag, der ihn, «von Giacometti kommend, erstaunt hat», dem Plenum tatsächlich zur Diskussion, obwohl der 1950 verstorbene Haller als Bildhauer die Schweiz bereits 1920, 1926, 1932 und 1934 an der Biennale vertreten hatte.⁸⁹ Schliesslich einigte man sich zur Eröffnung des Schweizer Pavillons unter Berücksichtigung der architektonischen Dreiteilung des Gebäudes auf einen anderen prominenten Bildhauer,

Jakob Probst (1880–1966), der ebenfalls schon 1932 und 1940 an der Biennale ausgestellt hatte, sowie auf den Maler Max Gubler (1898–1973) und den Maler und Grafiker Hans Fischer (1909–1958).

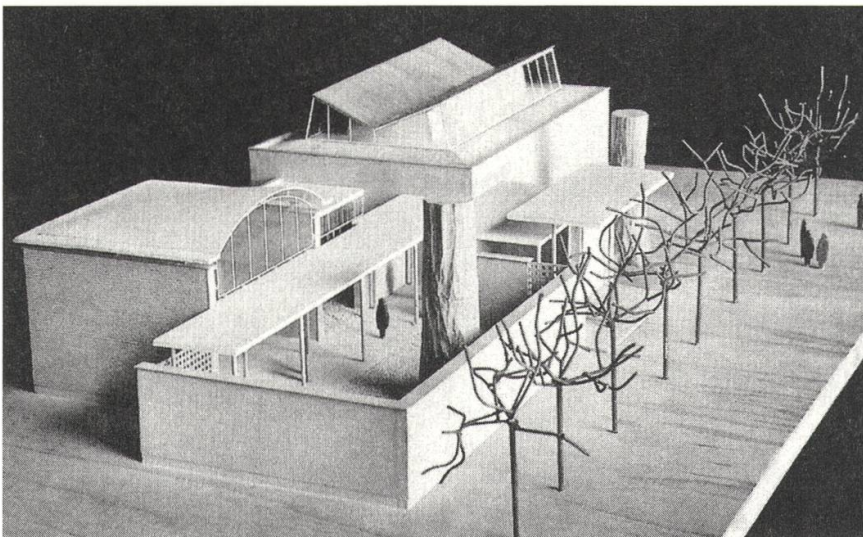
In Vorfällen wie diesem wird das Spannungsfeld, das sich zwischen sämtlichen in den Prozess des Pavillon-Neubaus involvierten Akteuren herausbildete, erneut sichtbar: Unterschiedliche Vorstellungen, Erwartungen und Strategien von nationalen Entscheidungsträgern, von Kunstschaffenden und auch vonseiten der Biennale-Leitung prallten aufeinander. Obwohl die EKK mit Bruno Giacometti in erster Linie einen kompetenten und engagierten Architekten für den Bau des neuen Schweizer Pavillons gesucht und gefunden hatte, setzte sie den Erbauer des Gebäudes auch als Vermittler zu einem Künstler ein, der seinem Herkunftsland inzwischen den Rücken gekehrt und seinen Erfolg im Ausland gefunden hatte.

Bruno Giacomettis Schweizer Pavillon⁹⁰

Giacomettis ausgeführtes Projekt ist der architektonischen Sprache des ersten Schweizer Pavillons diametral entgegengesetzt und steht geradezu exemplarisch für eine gemässigte und pragmatische Architektur der Nachkriegsmoderne, wie sie sich aus einer Revision und Synthese der bereits in den 1920er Jahren programmatisch formulierten Strömung des Neuen Bauens auch in der Schweiz entwickelt hatte.⁹¹ Vergleicht man die Anlage mit jener von Del Giudice auf der Isola di Sant'Elena und den anderen Pavillons, die bis zu diesem Zeitpunkt in den Giardini entstanden waren, verdeutlicht schon der Grundriss nicht nur die fundamental andersgeartete Herangehensweise an die Bauaufgabe, sondern er zeigt auch eines der wesentlichen Prinzipien dieser Architektur-Auffassung: Die Bauten sollten aus einer sorgfältigen und differenzierten Analyse der zukünftigen Funktion hervorgehen, von innen nach aussen geplant.⁹² Diesem grundsätzlichen Kriterium entsprechend verzichtete Giacometti ähnlich wie Tami, Bill und Krebs auf einen einzelnen kompakten Gebäudeblock. Die ebene, rechteckige Grundfläche ist in asymmetrisch angeordnete und gegeneinander verschobene räumliche Bereiche von unterschiedlicher Grösse gegliedert (Abb. 9).⁹³ Bedingt durch die beiden unter Schutz stehenden Platanen schliessen die parallel zur Längsseite des Areals angelegten Hauptbaukörper des Komplexes bündig an die südliche Begrenzung des Bauplatzes an: Im westlichen Teil, von der Viale her gesehen rechter Hand, erhebt sich als grösster Raum der rechteckige Malereisaal.⁹⁴ Im Osten der Anlage liegt die nahezu quadratische Skulpturenhalle.⁹⁵ Verbunden werden die beiden eigenständigen Räume durch eine schmale, leicht zurückversetzte und axial angelegte Galerie.⁹⁶ Die Morgenthaler'sche Forderung, Grossplastiken auch im Freien aufstellen zu kön-



9 Bruno Giacometti, Schweizer Pavillon für die Biennale Venedig, 1952, Grundriss 1 : 300.
 1a: Abstellraum; 1: Eingang; 2: Malereisaal; 3: Grafikkabinett; 4: Skulpturenhalle;
 5: Gedeckter Verbindungsgang; 6: Plastikhof



10 Bruno Giacometti, Modell des Schweizer Pavillons für die Biennale Venedig (Schweizerische Eidgenossenschaft, Bundesamt für Kultur, Bern)

nen, wird durch einen an die nach Norden offene Skulpturenhalle anschliessenden Gartenhof umgesetzt, der sich von der östlichen Grenze des Grundstücks bis zum Eingangsbereich erstreckt und einen der beiden Bäume integriert.⁹⁷ Als Übergang und Bindeglied zwischen Halle, Hof und Eingang fungiert eine quer zur Plastikhalle von Osten nach Westen verlaufende, aus vier feinen Metallstützenpaaren und einem Flachdach gebildete Loggia.⁹⁸ Auffallend ist, dass die Pavillon-Anlage nach

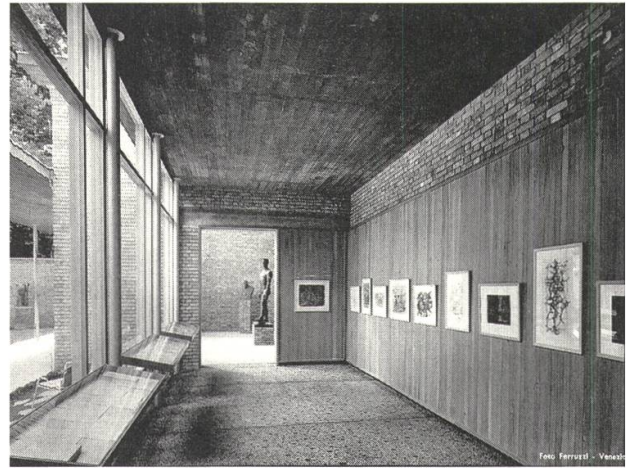
aussen mit geschlossenen Fassaden und einer Gartenhofmauer klar abgegrenzt ist, während in ihrem Innern präzise gesetzte Öffnungen Verbindungen zwischen den einzelnen Gebäudeteilen schaffen, wobei Rundgänge in beide Richtungen möglich sind.

Der Malereisaal ist der einzige nahezu geschlossene Raum innerhalb des Gefüges und als grosszügigstes Volumen der gesamten Anlage entworfen. Dem Begehren nach einer zenitalen Beleuchtung für die Ausstellung von Gemälden kam Giacometti nach, indem er eine Dachform und Beleuchtungsstrategie, die für gleichmässig verteiltes, blendfreies Licht in grossflächigen Fabrikhallen entwickelt worden war, in den Ausstellungsbau transferierte. Anstelle eines gewöhnlichen Pult- oder Satteldachsheds wie im Projekt von Werner Krebs sah Giacometti aufgrund einer genauen Analyse der Bauaufgabe und des Lichteinfalls einen nach zwei Himmelsrichtungen orientierten Doppelshed vor (Abb. 10): Die präzise berechnete Öffnung sowohl nach Nordosten als auch nach Südwesten mittels zweier zweiseitig verglaste Oberlichtbänder garantiert eine gleichmässige Belichtung und lässt zu, dass direktes Sonnenlicht ohne Schlagschatten während der Zeit der Ausstellungen zwar auf die Bodenfläche, nicht jedoch auf die Wände mit den Exponaten fallen kann.⁹⁹ Durch die zusätzliche seitliche Verglasung der Sheds kann die Beleuchtungsstärke in der Raummitte weiter vergrössert, den Wänden entlang jedoch gering gehalten werden. Als Träger der Dachoberlichter erhebt sich auf den fünf Meter hohen Grundmauern eine dreieckige, röhrenförmige Stahlkonstruktion.¹⁰⁰ Dass Giacometti sich für seine Dachlösung an Rino Tamis Dachkonstruktion der Usego-Halle in Bironico, die sich zu dieser Zeit im Bau befand, orientierte, kann nur vermutet werden.¹⁰¹ Darüber hinaus lässt sich Giacomettis Dachform jedoch auch innerhalb einer allgemeinen Tendenz zu Paraphrasierungen und Transzendierungen von Sheddach-Belichtungen im Museumsbau verorten.¹⁰² Als Alvar Aalto 1955 den finnischen Pavillon in den Giardini konstruierte, entschied er sich für dieselbe Art von Dachkonstruktion.¹⁰³

Im Innern bildete ursprünglich ein an allen vier oberen Raumkanten befestigtes helles Baumwollvelum die Decke der Sala di pittura – ein in der Gestaltung von oberbelichteten Ausstellungsräumen durchaus gängiges Mittel, um Schall zu absorbieren und wie eine Membran das einfallende Sonnenlicht gleichmässig zu streuen, zu dämpfen und in den Raum zu diffundieren (Abb. 11).¹⁰⁴ Zusätzlich verstärkt wurde der schlichte, ruhige und übersichtliche Gesamteindruck des ganz in Weiss gehaltenen Raums durch eine Bodenfläche aus hellen Marmormosaik-Platten mit Messingfugen und durch helle, mit Kalkabrieb verputzte Wände. Farb-akzente zu setzen blieb also voll und ganz den Kunstwerken vorbehalten. Zur Ver-



11 Biennale 1952, Giardini, Schweizer Pavillon: Malereisaal, Ausstellung von Max Gubler (1898–1973)



12 Biennale Venedig 1952, Schweizer Pavillon: Grafikkabinett, Fensterfront mit Vitrinen. Ausstellung von Hans Fischer «fis» (1909–1958)

meidung von Hitzestauungen dienten über dem Fussboden angebrachte Lüftungsschlitze und Austrittsöffnungen über dem Fensterband des Dachoberlichts, die eine «selbsttätige Lufterneuerung», durch das Velum nicht behindert, garantierten.¹⁰⁵

Wie bereits Marcel Breuer, Mies van der Rohe, Alvar Aalto oder Le Corbusier hat auch Giacometti Architektur und Innenausstattung nicht als getrennte Bereiche gesehen. Möbel sollten nicht einfach in den Raum gestellt werden, sondern die Inneneinrichtung hatte die Funktion einer gebäudespezifischen «zweite[n] räumliche[n] Schicht». Für den Schweizer Pavillon entwarf Giacometti deshalb «in bester Werkbundtradition» zwanzig unprätentiöse Stahlrohrsessel als modernes Pendant zu den grossen Sitzbänken des ehemaligen Pavillons (Abb. 11).¹⁰⁶

Ein Ausgang an derselben Ostwand, an der auch der Eingang liegt, führt vom Malereisaal in die für die Ausstellung von kleineren Arbeiten wie Grafiken, Zeichnungen und Aquarellen bestimmte Galerie. Sie ist von gleicher Höhe wie die Eingangspartie und wie diese mit einem Flachdach gedeckt.¹⁰⁷ Ihre Wände waren ursprünglich unverputzt, die Backsteinstruktur sollte sichtbar bleiben. Die Exponate wurden hier jedoch nicht wie in den anderen Räumen direkt an die Mauer, sondern an eine Verkleidung aus Douglas- und Lärchenholz gehängt (Abb. 12).¹⁰⁸ Beleuchtet werden sie – wie von Morgenthaler gefordert – von Norden über ein durchgehendes Bandfenster. Die Dachplatte der Galerie tragen vier parallel zu jenen der Loggia angeordnete Stützen, in deren Zwischenräumen zusätzlich drei Vitrinen zur Aufnahme von Kunstwerken installiert waren.¹⁰⁹ Im originalen Zustand des Pavillons öffnete sich die Galerie auf einen «schmalen, bepflanzten Gebäudezwischen-

raum», der, mit einer Mauer nach Norden nur teilweise geschlossen, mit der Loggia verbunden war, so dass Blickbezüge nicht nur von innen nach aussen, sondern auch von aussen nach innen möglich waren.¹¹⁰ Nördliches, blendfreies Seitenlicht zur Vermeidung von Spiegelungen war notabene keine Morgenthaler'sche Erfindung. Wegweisend geprägt hat diesen Typus der Galerie Leo von Klenze mit dem Bau der Alten Pinakothek in München (1822–1836), wo er die fünfundzwanzig Kabinette an der Nordseite anordnete.¹¹¹

Dass sich die moderne Museumsarchitektur auch vom Prinzip der Enfilade nicht vollständig losgesagt hat, «obwohl es dem Kanon des Neuen Bauens mit seiner Vorliebe für pavillonartige Ausstellungslandschaften zuwiderläuft»,¹¹² zeigt sich in der Positionierung von Eingang und Ausgang der Galerie: Auf derselben Achse angelegt, ermöglichen sie dem Besucher schon beim Betreten einen linearen Blick in die anschliessende Skulpturenhalle, für die Giacometti ebenfalls eine für Industriehallen entwickelte Dachlösung übernommen hat (vgl. Abb. 8). Ein flacher Konoidschalenshed, ausgeführt in schalungsrohem Eisenbeton und nur auf der Innenseite weiss gestrichen, überwölbt die Halle auf einer quadratischen Grundkonstruktion nach hinten abfallend und ursprünglich eben abschliessend.¹¹³ Mit dieser Lösung wich Giacometti eigenmächtig von der klar formulierten Bauaufgabe, die auch für die Bildhauerarbeiten eine Beleuchtung mittels Oberlicht vorgesehen hatte, ab und entwarf einen mit Nordlicht erhellten Raum, der sich wie eine miniaturhafte, moderne Version der Florentinischen Loggia dei Lanzi lesen lässt. Auch in diesem Bereich der Pavillonanlage ist die differenzierte Artikulation der Räume erfahrbar – wiederum in der Form von Sichtbezügen und erneut in dem für das Bauen der Nachkriegsmoderne verbindlichen, subtil gestalteten Dialog zwischen Innen- und Aussenraum: Die quer zum Ausstellungsraum verlaufende Loggia, die an gedeckte Verbindungs- und Laufgänge in Schulhausbauten aus den 1950er Jahren erinnert, dient als gedecktes Erschliessungselement einerseits dazu, die Besucher des Pavillons zurück zum Eingang zu führen. In einer Linie mit dem Eingang zum Malereisaal angelegt, schafft sie andererseits eine weitere klare Sichtachse. Und nach Norden wirkt sie schliesslich als Sichtschutz, indem sie, abgestimmt auf die den Gartenhof umgrenzende, drei Meter hohe Backsteinmauer, nicht nur Ein-, sondern auch Ausblicke über die Pavillongrenzen hinaus verhindert.¹¹⁴ Im Gegensatz zum früheren Schweizer Pavillon, wo Skulpturen auch im Aussenraum aufgestellt waren, und zu den Entwürfen von Rino Tami und Werner Krebs, die sehr viel stärker mit Wechselbezügen zwischen Pavillonraum und Giardino spielten, ist bei Giacometti ein «konzentriertes Umfeld für die Kunst», eine intim anmutende Ausstellungswelt entstanden.¹¹⁵

Der umschlossene Gartenhof kann als klare Referenz auf die in der Stadt Venedig traditionellerweise von hohen Mauern umschlossenen Gärten gelesen werden. Skulpturenhöfe sind jedoch auch in der Geschichte der Museumsarchitektur fest verankert.¹¹⁶ Der Atriumbau war zwar vor allem in seiner Funktion als Lichtquelle typologisch seit dem 19. Jahrhundert fester Bestandteil von Ausstellungsbauten, doch als «hortus conclusus» diente er im Laufe der Zeit vermehrt auch der Aufstellung von Freiplastiken.¹¹⁷ Innerhalb einer nach dem Ersten Weltkrieg einsetzenden Tendenz, die mit den jahrhundertealten architektonischen Traditionen und Topoi des repräsentativen Museums gebrochen und für Museen, die als demokratische Bildungsinstitute ein möglichst breites Publikum ansprechen sollten, die Lösung des «neutralen» Ausstellungshauses mit Atelierambiente formuliert hat, erfuhren Skulpturenhof und -garten eine neue Aufwertung.¹¹⁸ Bereits 1934 hat der Skulpturenhof auch im venezianischen «Garten der Künste» Einzug gehalten, als Josef Hoffmann in die Anlage des österreichischen Pavillons rückseitig einen ebenfalls ummauerten Hof integriert hat.¹¹⁹

Giacometti hat sich mit dem Schweizer Pavillon in diese Tendenz der «Anbindung des Museums an einen Grünraum im Sinne einer Verbindung von Kunst und Natur», die in der Nachkriegszeit mit dem «Museum im Park» und dem «Museum im Grünen» schliesslich zu einer neuen Standardlösung avancierte, eingeschrieben.¹²⁰ Zugleich entsprach gerade die Anlage eines geschlossenen, baumbestandenen Binnenhofs einem zentralen Anliegen der die Nachkriegsmoderne repräsentierenden Architektengeneration Giacomettis, die Höfe zum raumbildenden Element beispielsweise auch bei Wohn-, Schul- und Spitalbauten erhoben hatte.¹²¹ Indem der Architekt die bereits vor dem Bau existierende, unter Naturschutz stehende Platane in «seinen» Gartenhof integrierte, wurde sie einerseits «Bindeglied zum alten Baumbestand der Giardini» und darüber hinaus zu einer «Natur-Plastik», die mit den ausgestellten Skulpturen ein Spannungsfeld aus unterschiedlichen plastischen, haptischen und kinetischen Qualitäten bildete.¹²²

Giacometti hat weit über die Vorgaben Morgenthalers hinaus eine Anlage geschaffen, in der getrennte räumliche Bereiche nicht nur auf die Funktion hin ausgerichtet differenziert gestaltet sind. Mit einer Innendisposition aus zusätzlichen «raumhaltigen Übergangszonen» und «räumliche[n] Stufungen» sind in einer nachkriegsmodernen Manier dynamische Raumfolgen und Annäherungsmöglichkeiten an die einzelnen Baukörper in der Form eines «kontinuierlichen, schrittweisen Übergang[s] entstanden, der im Raumgefühl, in der Lichtintensität [...] und in der Materialisierung vermittelt wird.»¹²³ Keines der verwendeten Elemente darin ist zweckfrei, überflüssig oder aus Zufall entstanden.

Die Prämissen, unter denen der Schweizer Pavillon gebaut wurde, sind in verdichteter Form auch in dessen äusserem Erscheinungsbild ablesbar. Unprätentiös kommt das Gebäude daher, ohne grosse Gesten und ganz einer konstruktiven Ehrlichkeit verpflichtet. Besonders augenscheinlich ist – im Vergleich mit anderen Pavillonbauten in den Giardini – die klare Umgewichtung architektonischer Elemente. Das Gebäude definiert sich nicht, wie früher entstandene Pavillons, über ein repräsentatives und markantes Eingangsportal (vgl. Abb. 6): Vier flache Tritte mit offenen Setzstufen, wie sie beispielsweise auch Mies van der Rohe damals verwendet hat,¹²⁴ führen in einen bescheidenen, schmalen Eingangsbereich, gedeckt mit einem auskragenden, flachen Flugdach, das wie die Loggia im Inneren von drei schlanken Eisenrohrsäulen getragen wird. Dieses architektonische Mittel entspricht einem in unterschiedlichen Bautypen der schweizerischen Nachkriegsmoderne angewandten Versuch, mittels der Fassadenflucht vorgelagerter, «schwebend» leicht wirkender Gebäudeteile «Übergangselemente» zwischen Gebäude und Aussenraum als «einladende Geste» zu schaffen.¹²⁵

Zusammen bilden die Flachdächer von Eingangshalle, Loggia und Galerie eine parallele horizontale Linie zum Abschlussgesims der Gartenhofmauer. Überragt werden sie von den beiden Hauptbaukörpern der Anlage – dem Malereisaal und der Skulpturenhalle, die zwar als Volumina gleich hoch, aber zusätzlich durch die differenziert ausgestalteten Dachkonstruktionen akzentuiert sind. Von der Viale her betrachtet erscheint die Dachform der Skulpturenhalle als Kontur eines Segmentbogens. Als geometrisches Element tritt sie in eine «dialektische Beziehung» zum dynamischen Gefüge aus gestaffelten, parallelen horizontalen und vertikalen Linien, das die Treppenstufen, die Flachdächer, das Abschlussgesims der Umfassungsmauer und die Abschlusskante des Sheds über dem Malereisaal mit den schlanken Stützen und den Streben desselben bilden.¹²⁶ Dabei verzichtet die Anordnung der einzelnen Elemente strikt auf Symmetrien, die «in der Architektur der Zwischenkriegszeit noch weit verbreitet», nach dem Zeiten Weltkrieg jedoch «als Ausdruck von undemokratischem Machtanspruch und Monumentalität verpönt» waren.¹²⁷

Wie im Innern setzt die Pavillonanlage auch aussen voll und ganz auf die Farbwerte und Texturen einiger weniger Materialien. Dass sich Giacometti dabei nicht nur auf die modernen, kühl und sachlich wirkenden Baustoffe Sichtbeton, Glas und Stahl beschränkte, sondern das Gebäude mit kostengünstigen, unverputzt belassenen Backsteinen aus lokaler Produktion errichtete, kam nicht nur den Budget- und Unterhaltsvorgaben der EKK entgegen. Die hellroten Backsteinmauern sind auch eine Referenz an jenen Baustoff, der in Venedig am häufigsten Verwendung findet, und der, da verputzte Mauern durch die salzhaltige Luft und die starke Son-

nenbestrahlung innert kürzester Zeit verwittern würden, der Stadt ihr charakteristisches Gepräge gibt.¹²⁸ Mit der Entscheidung für traditionelles Sichtbacksteinmauerwerk distanzierte sich Giacometti vom rigorosen Funktionalismus und der strengen Ästhetik des Neuen Bauens, wie sie in der favorisierten Verwendung von Stahl- und Betonskeletten und der ausschliesslichen Beschränkung auf Flachdächer und Rasterfassaden zum Ausdruck gekommen waren.¹²⁹ Als Vertreter einer «nicht mehr dogmatischen Form der Moderne» scheint er, ähnlich wie Tami, eher auf den niederländischen Architekten Hendrik Petrus Berlage (1856–1934) Bezug zu nehmen, der sich auf der Suche nach einer adäquaten Architektur für eine demokratische Gesellschaft zu klaren, einfachen Konstruktionen und einer Kombination aus den Strukturen von Eisen und Backstein bekannte – eine Überzeugung, die auch Mies van der Rohe geteilt und auf die er sich in seinen Backsteinbauten berufen hat.¹³⁰ Doch die weitgehend geschlossene Backsteinfassade macht – in Verbindung mit den Dachkonstruktionen über den Hauptbaukörpern – noch eine andere Aussage: Nach dem von der modernen Architektur vollzogenen Bruch mit der «grossen Tradition des abendländischen Museums» und deren Konventionen gab es für die Museumsarchitektur «keine verbindliche Form mehr, keinen Katalog architektonischer Formen», auf den sie sich hätte berufen können.¹³¹ Möglichst neutral oder zumindest ganz anders als die ewig reproduzierten Kunsttempel mit ihren Würdeformen sollte die neue Architektur von Museumsbauten sein, um eventuelle Assoziationen mit der historisierenden Stilvielfalt des 19. Jahrhunderts zu verhindern.¹³² Beim Schweizer Pavillon ist die Problematik der Repräsentation pragmatisch gelöst, indem Giacometti auf der Suche nach möglichen Vorbildern für eine «neutrale» Architektur auf das formale Repertoire von Industriebauten auswich, so dass beim Publikum durchaus der Eindruck entstehen kann, eine kleine «Kunstfabrik» vor sich zu haben.

Mit dem Schweizer Pavillon ist Giacometti ein Gebäude gelungen, das gekonnt sowohl das Selbstverständnis der damaligen Schweiz als ein demokratisches, der Gemeinschaft verpflichtetes Land wie auch seine eigene Haltung repräsentierte und gleichzeitig den Forderungen der EKK Genüge tat. Im unspektakulären, zurückhaltend instrumentierten Ausstellungshaus finden sich einerseits aktuelle Baukonzepte umgesetzt. Darüber hinaus entspricht es auch sämtlichen Prädikaten des Schweizerischen, wie sie Alfred Roth (1903–1998) – Architekt, Redaktor der Zeitschrift «Werk» und prominenter Wortführer der Moderne innerhalb der damaligen Architekturdebatten – formuliert hat.¹³³ Indem der sachlich-elegante Kompositbau auf architektonisches Drama und Effekthascherei verzichtete und stattdessen ganz auf eine sparsame Ästhetik und konstruktiv-funktionale Ehrlichkeit setzte, steht er



13 30. Biennale von Venedig 1960, Schweizer Pavillon, Ausstellung von Robert Müller (1920–2003)

für die als schweizerisch-demokratisch postulierten Grundwerte. Dabei kam Giacometti – wie vor ihm schon Hofmann und Egender – der Umstand entgegen, dass ebendiese Werte «der Ikonographie des Neuen Bauens» und der daran anknüpfenden gemässigten Nachkriegsmoderne «besonders leicht zu entlocken waren.»¹³⁴

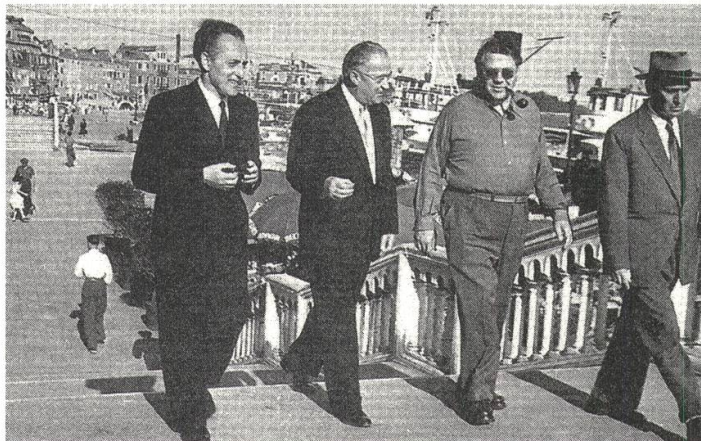
Auf den ersten Blick erlaubte sich das Pavillongebäude also keinerlei Sentimentalitäten. Ein bisschen schweizerische Ikonografie musste aber allem Anschein nach doch sein: Wie in Bruno Giacomettis Plänen vom 3. und 20. März 1952 und auf Fotografien von 1952 und 1960 zu erkennen ist, zierten ursprünglich versetzt zueinander stehende Reihen von Schweizerkreuzen sowohl das Gitterschiebetor am Eingang als auch die beiden Gittertore in der Gartenhofmauer (Abb. 13). Das gute alte Schweizerkreuz diente also nicht mehr nur als «Symbol für Neutralität und Solidität», sondern auch als «Qualitätszeichen im Dienste der Propagierung der Swissness.»¹³⁵

Der Schweizer Pavillon seit 1952

Eingerichtet wurde die erste Schau im neuen Schweizer Pavillon von Präsident Ernst Morgenthaler, der anschliessend die idealen Ausstellungsmöglichkeiten für Gemälde und grosse Skulpturen lobte (Abb. 14). Morgenthaler bedauerte jedoch, dass die Jury-Architekten Egender und Moser seinen eigenen Wünschen und jenen der Kunstkommission bezüglich der Konzeption der Skulpturenhalle bei der Auswahl des Entwurfs von Giacometti nicht das notwendige Gewicht eingeräumt hatten.¹³⁶ Rossi stimmte in die Kritik ein und schlug vor, eine Trennwand oder

zumindest eine auswechselbare Platte zu platzieren, um die zum Gartenhof hin offene Seite der Skulpturenhalle wenigstens bis auf eine gewisse Höhe abzuschliessen. Die Backsteinmauern der Halle sollten so wie jene des Malereisaals ebenfalls verputzt werden. Morgenthaler selbst wollte gegenüber Architekt Giacometti nochmals mit grösster Beharrlichkeit «den Willen der Bildhauer» durchsetzen.¹³⁷ Vorerst änderte sich jedoch nichts, und Morgenthaler verabschiedete sich nach nur etwas mehr als zwei Jahren Amtszeit aus der EKK.¹³⁸

Ende 1955 gab die Direktion der eidg. Bauten Giacometti auf Anregung der EKK einen Auftrag bezüglich baulicher Massnahmen für die nächste Biennale.¹³⁹ Giacomettis Vorschläge wurden im Januar 1956 in der Kommission diskutiert. Daraus resultierten Beschlüsse für einen Plattenbelag im Gartenhof anstelle der ursprünglichen Rasenfläche, für einen «kellengeglättete[n] Verputz» mit weiss-grauem Anstrich sowohl für die Plastikhalle als auch für die stark nachgedunkelte Holzwand der Eingangshalle. Ebenfalls hell gestrichen wurden schliesslich die Holzwände des Grafikkabinetts sowie die Decken der Loggia vor der Skulpturen- und der Eingangshalle.¹⁴⁰ 1960 gab die bereits von Morgenthaler kritisierte Belichtungssituation in der Halle für Plastiken erneut Anlass zu Diskussionen in der Kommission. Der aktuelle Zustand wurde insbesondere «von den Herren Stocker und Rossi als unbefriedigend beanstandet.»¹⁴¹ Schliesslich wurden die seitlichen Grundmauern der Halle in der Höhe so verkleinert, dass sie um ein Fensterband ergänzt werden konnten, wodurch sich die horizontale Achse, die die Dachabschlüsse der Skulpturenhalle mit jenen des Malereisaals bildete, geringfügig verschob. 1969 setzte sich die EKK mit dem Architekten und Chef der eidgenössischen Bauinspektion in Lugano, Arnaldo Codoni, und mit Architekt Giacometti in Verbindung, um erneut über «die Möglichkeiten gewisser baulicher Änderungen im Innern des Pavillons» zu diskutieren.¹⁴² Welche Anpassungen schliesslich vorgenommen wurden, ist nicht bekannt. Doch 1972 hielt das Protokoll einer Sitzung der EKK fest: «Von Zeit zu Zeit wird jeweils die Frage nach einem Umbau des Schweizer Pavillons aufgeworfen, besonders die Umwandlung des Hofes in einen



14 Bruno Giacometti, Ernst Morgenthaler, Remo Rossi und Max Gubler auf der Riva degli Schiavoni in Venedig, 1952



15 52. Biennale von Venedig 2007, Malereisaal des Schweizer Pavillons mit sichtbarer Dachkonstruktion, Ansicht der Installation *Colour_Distance* von Christine Streuli (* 23.7.1975) (Foto: Christine Streuli)

Saal. Für die 36. Biennale kommen Veränderungen aus Zeit- wie aus Budgetgründen nicht mehr in Betracht.»¹⁴³

Erst als während der Biennale von 1984 einige der in der offenen Halle aufgestellten Plastiken des Künstlers Anselm Stalder (* 1956) einem nächtlichen Vandalenakt zum Opfer fielen und die Ausstellung vorzeitig geschlossen werden musste, erarbeitete das Amt für Bundesbauten – der mehrfach diskutierten Idee von Rossi nach der ers-

ten Ausstellung folgend – ein Projekt zur Schliessung der Skulpturenhalle. Da entsprechende Gelder fehlten, wurde versucht, «den Umbau über einen Kredit der Bundesanwaltschaft zu finanzieren, da die Verbesserung der Sicherheit des Pavillons ein wichtiges Argument für die bauliche Umgestaltung» bilde.¹⁴⁴ Nachdem sowohl der Sicherheitsdienst der Bundesanwaltschaft als auch die Bundesanwaltschaft selbst das Projekt befürwortet und den Kredit bewilligt hatten, wurde im Oktober 1985 mit dem Umbau begonnen und die Skulpturenhalle hofseitig zugemauert. Gleichzeitig liess die EKK die Mauer, die vor der Grafikkabinett einen kleinen Hof bildete, abreißen.¹⁴⁵ Beide Anpassungen hatten zwar keinen Einfluss auf das äussere Erscheinungsbild des Pavillons, doch bezüglich der Binnengliederung der Anlage sind sie durchaus als grundlegende Eingriffe zu werten. Die fünf Meter breite Mauer zwischen Loggia und Grafikkabinett hatte hauptsächlich die Funktion gehabt, dem Besucher des Pavillons beim Betreten einen direkten Blick in die Ausstellungsräume noch zu verwehren, was nach der baulichen Veränderung nicht mehr gewährleistet war (vgl. Abb. 7).

Das Baumwoll-Velum im Malereisaal blieb bis mindestens 1972 für die Ausstellung von Peter Stämpfli in Gebrauch. Es wurde bis dahin immer wieder gereinigt, ausgebessert oder ersetzt, denn die starke Sonnenbestrahlung und die immer wieder undichte Dachkonstruktion führten zu so grossen Rissen und Brüchen in der «Stoffdecke», dass diese bereits im Frühling 1962 erstmals ausgetauscht werden musste.¹⁴⁶ In den 1980er Jahren wurde die Dachkonstruktion bei den Ausstellun-

gen sichtbar belassen – eine Veränderung, die der Architekt wahrscheinlich nicht begrüsst hätte. Er hatte ja das Velum ursprünglich als Zwischendecke eingezogen, um die optische Dominanz der Deckenkonstruktion zu brechen.¹⁴⁷ Seit 1997 übernimmt eine von Urs Staub für Helmut Federles Ausstellung in Auftrag gegebene mobile Staubdecke aus einem in Carrés unterteilten Metallrahmen mit eingelegten matten Glasscheiben dessen Funktion, das in den Saal einfallende Sonnenlicht gleichmässig zu streuen und den Raum niedriger zu halten. Die Zwischendecke kann seither je nach Bedarf eingesetzt oder – wie 2007 auf Wunsch von Christine Streuli – weggelassen werden (Abb. 15).

Ein neuer Schweizer Pavillon?

2006 warf die damalige Präsidentin der EKK, Jacqueline Burckhardt, in einer Kommissionssitzung die durchaus berechtigte Frage auf, ob sich das Pavillongebäude noch für Ausstellungen heutiger Kunst eigne. Es ist anzunehmen, dass ihr Vorstoss vor allem mit der Tatsache zusammenhing, dass die EKK sich schon bei der am Canal Grande gelegenen barocken Kirche San Staë, die die Schweiz seit 1988 als zweiten Präsentationsort bespielt, mit komplexen und dominanten räumlichen Verhältnissen auseinandersetzen hatte.¹⁴⁸ Ihre Kritik am Schweizer Pavillon galt denn auch in erster Linie der vorgegebenen Ausstellungsstruktur, die aus einer anderen Zeit stamme, einer «anderen Kunst» gerecht werden müsse und «den Bedürfnissen nach Variabilität und installativer Gesamtkonzeption nur noch ungenügend» entspreche.¹⁴⁹ Eine ähnliche Beobachtung war bereits 1984 in einem Zeitungsartikel zu lesen: «Die Architektur des Schweizer Pavillons ist keineswegs einfach: Sie verlangt [...] vom Künstler ein hohes Mass an Erfahrung im Umgang mit Räumen. Das gilt vor allem für den linken Teil des Gebäudes, den kleinen, ehemals für die klassische Skulptur gedachten Hof, der mit Stützen verstellt ist, und für die kleinlich wirkende Eingangspartie. [...] Der grosse, längsrechteckige Saal [...] eignet sich besser für heutige Installationspraxis. Vielleicht wäre, um der Präsenz der Schweiz im wichtigen Kontext der Biennale mehr Nachachtung zu verschaffen, zu überlegen, wie sich der linke Teil des Gebäudes verbessern und heutigen Ausstellungsbedürfnissen anpassen liesse.»¹⁵⁰

Gemäss Protokoll hat Burckhardts Vorschlag, den aktuellen Pavillon eventuell durch ein neues Ausstellungsgebäude zu ersetzen, Zustimmung bei ihren Kommissionkollegen hervorgerufen. Urs Staub verwies zwar «auf die für das neue Bauvorhaben sehr ungünstige finanzielle Lage», gab Burckhardt aber grundsätzlich recht und zeigte sich bereit, «einen Neubau des Pavillons als längerfristiges Projekt einmal ins Auge zu fassen». In einem ersten Schritt wolle er gemeinsam mit dem

Vorsteher des Dienstes Kunst im BAK, Andreas Münch, «ein Argumentarium und einen Vorschlag an den Departementsvorsteher formulieren.» Sein Vorschlag: «Wenn die Reaktion positiv ist, könnte die Kommission z. B. die übernächste Architekturbiennale für einen kleinen Ideenwettbewerb nützen.»¹⁵¹

Entwürfe für ein neues Pavillongebäude lagen zu diesem Zeitpunkt bereits vor. Entstanden waren sie 1999 – unabhängig von BAK und EKK und ohne Auftrag – an der ETH Zürich als Diplomarbeiten zu einer von Prof. Herbert Kramel (emeritiert 2001) formulierten Aufgabe, im bestehenden Kontext der Giardini ein kleineres Architekturprojekt unter Berücksichtigung von Baubarkeit und Konstruktionstechnik, jedoch ohne Rücksichtnahme auf die geschützten Platanen, umzusetzen.¹⁵² Was Kramel zu dieser Aufgabenstellung veranlasst haben könnte, ist nicht bekannt.¹⁵³ Die im Jahrbuch des Departements Architektur der ETH Zürich dokumentierten Projekte der fünf Architekturstudenten Ivan Beer, Simon Neuenchwander, Michael Schmidt, André Meyerhans und Stephan Rüegg zeigen deutlich unterschiedliche Herangehensweisen und Auffassungen der Bauaufgabe und bilden gleichsam ein Kompendium möglicher Bautypen für die Gattung «Kunstmuseum», wie sie sich seit dem Bruch mit der Vorstellung des klassischen repräsentativen Museums herausgebildet und nach dem Zweiten Weltkrieg zunehmend durchgesetzt haben. Urs Staub hat sich die Entwürfe auf Einladung hin angeschaut.¹⁵⁴ Dass sie in den Diskussionen der EKK keine Erwähnung gefunden haben und das von Burckhardt angestossene Vorhaben ebenfalls keine Fortsetzung in nachfolgenden Kommissionssitzungen fand, hatte einen einfachen Grund. Die gesamte Anlage der Giardini steht inzwischen unter Landschafts- und Ortsbildschutz – «è vincolata a livello paesaggistico-ambientale e monumentale» – und fällt unter «la normativa di Beni Culturali Lg 42/2004. E' inoltre oggetto del Piano Particolareggiato dei Giardini del Comune di Venezia del 2000.»¹⁵⁵ Das hat zur Folge, dass jegliche äussere Modifikation der Grünanlage, des Geländes und des Pavillons, sei es auch nur für die Instandhaltung des Gebäudes oder für Arbeiten, die sich aus Sicherheitsgründen aufdrängen, von einer eigens dafür geschaffenen Commissione di Salvaguardia di Venezia, die sich aus Funktionären der Comune und der Soprintendenza zusammensetzte, genehmigt werden muss. Solange der Architekt Bruno Giacometti noch lebte, konnte der Schweizer Pavillon in Italien als Gebäude noch nicht unter Denkmalschutz gestellt werden. Für Arbeiten im Innern des Pavillons genügte daher die Bewilligung der Comune di Venezia. Weil das Gebäude aber gleichzeitig Teil des «vincolo monumentale dei Giardini» ist, benötigen anderweitige Unterhaltsarbeiten oder Umbauten im Sinne von Neukonstruktionen stets der Zustimmung durch die Soprintendenza.¹⁵⁶ Da die Abläufe sowohl

auf nationaler als auch auf regionaler Ebene immer wieder modifiziert werden, ist daher vor sämtlichen baulichen Massnahmen jeweils genau zu überprüfen, welche Normen gerade gültig sind.

Abgerissen werden darf der Schweizer Pavillon also nicht. Da jedoch neben Urs Staub auch die von der EKK beigezogene Architektur-Expertin Isa Stürm im Rahmen der Vorbereitungen für die Beteiligung von Bernard Tschumi an der Architektur-Biennale von 2006 dafür plädierte, die an der Nordseite der Skulpturenhalle eingezogene Mauer wieder entfernen zu lassen, reichte Staub bei der Soprintendenza in Venedig eine entsprechende Anfrage ein. Er überzeugte das Gremium davon, dass die Entfernung der Mauer keine bauliche Veränderung des Gebäudes bedeute, sondern – im Gegenteil – einer Wiederherstellung des ursprünglichen Zustandes des Pavillons entspreche. Die Soprintendenza erteilte die Bewilligung, die Mauer konnte für Tschumis Ausstellung entfernt werden. Seither dient – je nach Wunsch der eingeladenen Kunstschaaffenden – eine demontierbare Holzwand dazu, die Skulpturenhalle für Ausstellungen temporär zu verschliessen.¹⁵⁷

Weitere bauliche Veränderungen sind nicht bekannt. In den letzten Jahren wurde das Schweizer Ausstellungshaus unter der Leitung von Urs Staub nochmals umfassend saniert. Dazu gehörten insbesondere eine Instandsetzung der Dachkonstruktionen, um Wasserschäden zu vermeiden, neue Abflüsse im Hof, der Einbau neuer Steckdosen und ähnliche technische Verbesserungen, die in Rücksprache mit der den Bau vor Ort betreuenden Architektin Paola Piffaretti abgesprochen wurden. Wie Staub betont, habe das BAK dadurch das Pavillongebäude in einem einwandfreien Zustand der Kulturstiftung Pro Helvetia übergeben können, die im Rahmen des am 11. Dezember 2009 verabschiedeten Bundesgesetzes über die Kulturförderung per 1. Januar 2012 auch die Organisation der schweizerischen Biennale-Beiträge übernommen hat.¹⁵⁸

* Die Sitzungsprotokolle der Eidgenössischen Kunstkommission (EKK) aus dem Archiv des Bundesamtes für Kultur (BAK), Bern, sind in den Anmerkungen nachgewiesen mit P (für Protokoll), Nummer der Sitzung/Datum, Seitenzahl.
* Dokumente aus dem Schweizerischen Bundesarchiv, Bern, sind unter der Abkürzung CH-BAR mit Bestandes-, Akzessions- und Behältnisnummer, dem Aktenzeichen, gegebenenfalls einem Dossiertitel und dem Zeitraum verzeichnet.

1 Das Dekret vom 7.12.1807 forderte: «[...] per provvedere ai bisogni della Nostra buona città di Venezia [...] nell'isola circoscritta dal rivo di San Giuseppe e dalla Laguna, compresa la cosiddetta Motta di Santo Antonio, si formerà una passeggiata pubblica con viali e giardino.» Zit. nach Marco Mulazzani, *I padiglioni della Biennale Venezia 1887–1993*, Neuausgabe, Mailand: Electa, 1993, S. 8. Siehe auch Jan Andreas May, *La Biennale di Venezia. Kontinuität und Wandel in der venezianischen Ausstellungspolitik 1895–1948* (Studi. Schrif-

- tenreihe des deutschen Studienzentrums in Venedig, N. F., 2), Berlin: Akademie-Verlag, 2009, S. 46.
- 2 Robert Fleck, *Die Biennale von Venedig. Eine Geschichte des 20. Jahrhunderts* (Fundus-Bücher, 177), Hamburg: Philo Fine Arts, 2009, S. 46 und 48.
 - 3 Ebd., S. 52–53.
 - 4 May 2009 (wie Anm. 1), S. 77.
 - 5 Ebd.
 - 6 Vgl. Anna Schindler, «Die Pavillons der Nationen. Ein Rundgang durch die Giardini: Belgien», in: *Du* 63 (2003), Supplement zur Ausgabe vom April 2003, Heft 735, S. 35.
 - 7 Laszlo Glozer, «Im Garten der Künste – Die Jubiläumsausstellung und die Jahresringe der Biennale», in: *Jahresring. Jahrbuch für moderne Kunst*, Nr. 42, 1995 («Garten der Künste. Hundert Jahre Biennale – Souvenir de Venice [sic!]», Konzeption von Laszlo Glozer, Beiträge von Paolo Balmas et al.), S. 57–101, hier S. 61, und Peter J. Schneemann, «Die Biennale von Venedig. Nationale Präsentation und internationaler Anspruch», in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 53 (1996), S. 313–321, hier S. 313.
 - 8 Siehe Glozer 1995 (wie Anm. 7), S. 60–61.
 - 9 Ebd., S. 70–71.
 - 10 Ebd., S. 60 und S. 70–71.
 - 11 Mulazzani 1993 (wie Anm. 1), S. 14.
 - 12 Glozer 1995 (wie Anm. 7), S. 86, und Schreiben von Romolo Bazzoni, Ente Autonomo, Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, Venezia, an den Sekretär des EDI vom 25.6.1930, in: CH-BAR, E3001A, 1000/726, Bd. 29, Az. 10.1.18, «Erstellung eines schweiz. Pavillons», 1929–1933, sowie Martin Petsch, *Die Architektur des Rationalismus und Faschismus im «Grossvenedig» der 1930er Jahre*, München: Grin Verlag, 2004, S. 43–44.
 - 13 Aus einem Brief des EDI an den Bundesrat vom 15.8.1951, in: CH-BAR, E3001B, 1981/132, Bd. 39, Az. X.1.11.3, «Verkauf des alten Schweizer Pavillons», 1950–1953. Ursprünglich waren für den Kauf 175 000 Lire (47 250 Schweizer Franken) veranschlagt. Polen hat für seinen Teil gemäss freundlicher Auskunft von Joanna Sosnowska und Jörg Scheller im rechten Flügel 80 000 Zloty bzw. 200 000 Lire bezahlt. Eine Erklärung für die unterschiedlich hohen Beträge steht noch aus. Vgl. dazu auch das Schreiben von Romolo Bazzoni an den Sekretär des EDI vom 25.6.1930 (wie Anm. 12). 30 000 Franken dieser Kosten übernahm die Gleyre-Stiftung, der Restbetrag wurde mit dem eidgenössischen Kunstkredit, also mit Bundesmitteln, finanziert, vgl. P 139/21.12.1931, S. 4. Der Grund, auf dem er steht, blieb wie bei den anderen Pavillonbauten Staatseigentum Italiens und wurde der Eidgenossenschaft mietweise überlassen, vgl. Brief des EDI (gez. «Meyer») an den Schweizer Konsul in Venedig, F[erdinand] Imhof, vom 20.11.1931, in: CH-BAR, E2200.26, 1000/412, Bd. 6, Az. VIII.B, «Internationale Kunstaussstellung Biennale Venedig. Schweizerbeteiligung und Eröffnung der XVIII. Biennale in Venedig», 1931–1933.
 - 14 Vgl. May 2009 (wie Anm. 1), S. 224, und Lawrence Alloway, *The Venice Biennale 1895–1982. From Salon to Goldfish Bowl*, London: Faber & Faber, 1968, S. 133–134.
 - 15 Die Biennale von 1942 hatte nur gerade einen Drittel dieser Besucherzahl verzeichnen können, siehe Fleck 2009 (wie Anm. 2), S. 128.
 - 16 Fleck 2009 (wie Anm. 2), S. 117–128. Zu den Hauptattraktionen dieser Biennale gehörten auch die erste Retrospektive des Impressionismus im deutschen Pavillon, Einzelausstellungen von Georges Braque, Marc Chagall und Georges Rouault sowie im französischen Pavillon eine Gruppenausstellung mit Werken von Pablo Picasso, der bis dahin noch nie an der Biennale ausgestellt hatte.
 - 17 Vgl. Mulazzani 1993 (wie Anm. 1), S. 18–69, und P 139/21.12.1931, S. 4, zit. nach Philip Ursprung, «Die Schweiz und die Kunstbiennale Venedig», in: *Das Kunstschaffen in der Schweiz 1848–2006*, hrsg. vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft im Auftrag der Jubiläumstiftung der Credit Suisse, Bern/Zürich: Benteli, 2006, S. 157–163, hier S. 158. Vgl. auch den Brief des EDI (gez. «Meyer») an den Schweizer Konsul in Venedig, F[erdinand] Imhof, vom 20.11.1931 (wie Anm. 13).
 - 18 Zit. nach einem Brief des EDI an den Bundesrat vom 15.8.1951 (wie Anm. 13).

- 19 Siehe P 189/11.3.1949, S. 11–13.
- 20 Siehe Fleck 2009 (wie Anm. 2), S. 124. In Griechenland herrschte 1948 Bürgerkrieg, weshalb das Land nicht an der Ausstellung teilnahm.
- 21 Mirjam Brunner, «Hans Hofmann», in: *Architektenlexikon der Schweiz, 19./20. Jahrhundert*, hrsg. von Isabelle Rucki und Dorothee Huber, Basel/Boston/Berlin: Birkhäuser, 1998, S. 271–273, hier S. 273. Vgl. auch Christoph Luchsinger (Hrsg.), *Hans Hofmann. Vom Neuen Bauen zur Neuen Baukunst*, Zürich: GTA Verlag, 1985, insbes. S. 16, und Gregor Harbusch, «Bestandesbeschrieb Hans Hofmann», Dezember 2009, auf der Website des gta Archivs/ETH Zürich, <<http://www.archiv.gta.arch.ethz.ch/nachlaesse-vorlaesse/hofmann-hans/informationen>>, Zugriff 5.11.2012.
- 22 Siehe P 189/11.3.1949, S. 11–13.
- 23 Siehe P 190/20.5.1949, S. 14.
- 24 Vgl. dazu P 189/11.3.1949 und P 190/20.5.1949.
- 25 Siehe P 191/12.12.1949, S. 10.
- 26 Jakob Ott in einem Bericht der Direktion der eidg. Bauten an das EDI vom 3.3.1950, in: CH-BAR, E3001B, 1981/132, Bd. 39, Az. X.1.11.3, «Erstellung eines neuen Pavillons, Korrespondenz mit dem Schweizer Konsulat, Venedig, und mit der Direktion der eidg. Bauten», 1951–1966. Der aus Locarno stammende Remo Rossi war ab 1948 Mitglied der EKK, wurde 1954 Vizepräsident und 1969 schliesslich bis 1979 Präsident der Kommission.
- 27 Ott erwähnte in seinem Bericht der Direktion der eidg. Bauten an das EDI vom 3.3.1950 (wie Anm. 26) insbesondere den überall undichten Asphaltbelag des Flachdachs, eine «spröde» und sich ablösende Dachhaut, die einen neuen Dachbelag auf längere Sicht unumgänglich mache, ein ebenfalls undichtes Glasdach, die durch Wasserschäden unansehnlich gewordene und einen neuen Anstrich benötigende Hauptfassade, im Innern des Pavillons den zu erneuernden Gipsplafond und eine schadhafte Wandbespannung. Den Zustand des Parkettbodens bezeichnete er als gut, wobei dieser aufgrund von durch Feuchtigkeit verursachten Unebenheiten maschinell hätte abgehobelt oder durch einen Marmorboden ersetzt werden müssen.
- 28 Vgl. dazu auch Brief des EDI an den Bundesrat vom 15.8.1951 (wie Anm. 13).
- 29 Vgl. Schreiben der Direktion der eidg. Bauten an den schweizerischen Konsul in Venedig, Imhof, vom 17.3.1950, in: CH-BAR, E3001B, 1981/132, Bd. 39, Az. X.1.11.3, «Verkauf des alten Schweizer Pavillons», 1950–1953. Die empfohlenen Reparaturen betrafen Folgendes: «Dringendste Dachreparaturen zur vorübergehenden Sicherung gegen Wasserschäden während der Ausstellung; Ausflicken des Deckenverputzes und Neuanstrich; Ausflicken der Wandbespannung und Neuanstrich; Ausflicken sowie Abhobeln, Schleifen und Ölen des Parkettbodens; Neuanstrich der Fassade.»
- 30 P 193/15.12.1950, S. 6.
- 31 Ebd. Der Kunsthistoriker Rodolfo Pallucchini war nicht nur Generalsekretär der Biennale, sondern auch Vorsteher über die venezianischen Museen und als solcher in einer äusserst starken Machtposition innerhalb des venezianischen Kunstaussstellungssystems, siehe May 2009 (wie Anm. 1), S. 223.
- 32 Zu diesem Zeitpunkt setzte sich die EKK noch zusammen aus Präsident Alfred Blailé, Maler aus Neuenburg, Vizepräsident Hans von Matt, Bildhauer (Stans), Hans Hofmann, Architekt und Professor für Architektur an der ETH Zürich, Max Huggler, Konservator des Kunstmuseums Bern, Emile Unger, alt Stadtrat (Genf), Arthur Stoll, Industrieller (Arlesheim), Nanette Genoud, Malerin (Lausanne), Leonhard Meisser, Maler (Chur), und Remo Rossi, Bildhauer (Locarno). 1951 erfolgte der Wechsel und Heinz Keller, Konservator des Kunstmuseums Winterthur, rückte für Huggler in die Kommission nach, Fernand Dumas, Architekt (Freiburg), für Blailé, Herbert Theurillat, Maler (Genf), für Unger und Ernst Morgenthaler als neuer Präsident für Hofmann, siehe Urs Staub, «100 Jahre Kunstförderung des Bundes 1888–1988. Eine Synopsis», in: *Der Bund fördert. Der Bund sammelt. 100 Jahre Kunstförderung des Bundes*, hrsg. vom Bundesamt für Kulturpflege, Ausst.-Kat. Aargauer Kunsthaus Aarau, 1.10.–13.11.

- 1988, Baden: Lars Müller, 1988, S. 178–212, hier S. 199–200.
- 33 P 193/15.12.1950, S. 6.
- 34 Vgl. P 194/25.–27.1.1951, S. 8–10.
- 35 Ebd.
- 36 Ebd.
- 37 Vgl. Schreiben der Direktion der eidg. Bauten an den schweizerischen Konsul in Venedig vom 6.2.1951, in: CH-BAR, E3001B, 1981/132, Bd. 39, Az. X.1.11.3, Verkauf des alten Schweizer Pavillons, 1950–1953.
- 38 Vgl. Schreiben der Direktion der eidg. Bauten an das Schweizerische Konsulat in Venedig vom 5.3.1951, in: CH-BAR, E3001B, 1981/132, Bd. 39, Az. X.1.11.3, Verkauf des alten Schweizer Pavillons, 1950–1953. Wie aus P 195/31.5.1951, S. 6, hervorgeht, wurde Tami direkt von der Direktion der eidgenössischen Bauten eingeladen. Bergossi nimmt an, dass Tami langjährige und enge Freundschaft mit Bildhauer Rossi – die beiden Künstler hatten bereits 1943 beim Projekt eines Denkmals für Giuseppe Motta in Bern zusammengearbeitet – sowie sein Erfolg mit dem modernen Bau der Kantonsbibliothek in Lugano von 1942 den Ausschlag gaben für die Einladung der Direktion der eidg. Bauten. Siehe Riccardo Bergossi, «Von den Alpen an die Ufer der Adria – Bruno Giacomettis Pavillon für die Biennale in Venedig. Vorschlag einer Lesart», in: *Bündner Monatsblatt. Beiheft*, 2008 («Bruno Giacometti, Architekt»), S. 118–127, hier S. 118, und Maddalena Disch, «Remo Rossi», 1998, in: *SIKART. Lexikon und Datenbank*, <<http://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=4001391&lng=de>>, Zugriff 5.9.2011.
- 39 Anna Meseure/Martin Tschanz/Wilfried Wang (Hrsg.), *Schweiz* (Architektur im 20. Jahrhundert, 5), mit Beiträgen von Jürg Conzett et al., München: Prestel, 1998, S. 189.
- 40 Siehe zu den Pavillon-Projekten Kenneth Frampton/Riccardo Bergossi, *Rino Tami. Opera completa*, Mendrisio: Mendrisio Academy Press, 2008, S. 292–293.
- 41 Mies van der Rohe, der 1928 mit der künstlerischen Leitung der deutschen Abteilung an der Weltausstellung 1929 in Barcelona beauftragt worden war, hat als offizielles Empfangsgebäude einen Bau geschaffen, der als «Barcelona-Pavillon» und Hauptattraktion der Weltausstellung Architekturgeschichte geschrieben hat und zu einer Ikone moderner Architektur schlechthin geworden ist, siehe Kenneth Frampton, *Die Architektur der Moderne. Eine kritische Baugeschichte*, aus dem Engl. übertragen von Antje Pehnt, 8. Aufl., Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 2004, S. 142–143.
- 42 Vgl. P 195/31.5.1951, S. 6.
- 43 Ebd., S. 7.
- 44 Ernst Morgenthaler, der sich auf Einladung der damaligen EKK 1926 und 1932 an den Gruppenausstellungen von Schweizer Kunstschaffenden an der Biennale von Venedig beteiligt hatte, löste 1951 Hans Hofmann in der EKK ab und übernahm das Präsidium anstelle von Alfred Blailé bis Ende 1953.
- 45 Zit. nach einem handschriftlichen Brief Ernst Morgenthalers an das EDI (Edouard Vodoz) vom 23.5.1951, in: CH-BAR, E3001B, 1981/132, Bd. 39, Az. X.1.11.3, Erstellung eines neuen Pavillons, Korrespondenz mit dem Schweizer Konsulat, Venedig, und mit der Direktion der eidg. Bauten, 1951–1966.
- 46 Zit. nach P 195/31.5.1951, S. 7.
- 47 Zit. nach einem handschriftlichen Brief Ernst Morgenthalers an das EDI (Edouard Vodoz) vom 23.5.1951 (wie Anm. 45). Im Jahr 1950 wurde Karl Egender Präsident der Zürcher Sektion der Gesellschaft Schweizerischer Maler, Bildhauer und Architekten GSMBA, siehe Bergossi 2008 (wie Anm. 38), S. 120, und Historisches Lexikon der Schweiz, <<http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D27332.php>>, Zugriff 4.9.2011. Vgl. auch Felix Baumann, *Bruno Giacometti erinnert sich. Gespräche mit Felix Baumann. Mit einem Werkverzeichnis von Roland Frischknecht*, Zürich: Scheidegger & Spiess, 2009, S. 77.
- 48 Für die «Landi 39», bei der Tami als Baumeister eines Grotto ticinese zugleich dem Architektenkollegium der Ausstellungsleitung angehörte, hatte auch Egender gebaut, nämlich die Anlage für die Textil- und Mode-Abteilung sowie das Terrassenrestaurant am linken Zürichsee-Ufer. Und als Armin Meili, der Direktor der Schweizerischen Landes-

- ausstellung 1939, zwecks Arbeitsbeschaffung für Architekten 1943 das Projekt «Bauliche Sanierung von Hotels und Kurorten» in St. Moritz, Montreux und Lugano lancierte, übernahm Egender die Leitung der Ortsgruppe Lugano, der Tami angehörte. Vgl. Schweizerische Landesausstellung 1939 Zürich (Hrsg.), *Die Schweiz im Spiegel der Landesausstellung*, Bd. 2, Zürich: Atlantis, 1940, S. 620–621 und S. 623, sowie Baumann 2009 (wie Anm. 47), S. 47.
- 49 Zit. nach einem handschriftlichen Brief Ernst Morgenthalers an das EDI (Edouard Vodoz) vom 23.5.1951 (wie Anm. 45).
- 50 Zit. nach einem handschriftlichen Brief Morgenthalers an das EDI vom 2.6.1951, in: CH-BAR, E3001B, 1981/132, Bd. 39, Az. X.1.11.3, «Erstellung eines neuen Pavillons, Korrespondenz mit dem Schweizer Konsulat, Venedig, und mit der Direktion der eidg. Bauten», 1951–1966.
- 51 Aus einem Schreiben des EDI an Karl Egender vom 15.6.1951, in: CH-BAR, E3001B, 1981/132, Bd. 39, Az. X.1.11.3, Erstellung eines neuen Pavillons, Korrespondenz mit dem Schweizer Konsulat, Venedig, und mit der Direktion der eidg. Bauten, 1951–1966.
- 52 Frampton/Bergossi 2008 (wie Anm. 40) erwähnen nur die ersten drei Projekte.
- 53 Zit. nach einem Schreiben Egenders an das EDI vom 25.6.1951 mit Kopien an Morgenthaler, Baudirektor Ott und Rino Tami, in: CH-BAR, E3001B, 1981/132, Bd. 39, Az. X.1.11.3, Erstellung eines neuen Pavillons, Korrespondenz mit dem Schweizer Konsulat, Venedig, und mit der Direktion der eidg. Bauten, 1951–1966.
- 54 Ebd.
- 55 Ebd.
- 56 Ebd. Vgl. den handschriftlichen Brief Morgenthalers an das EDI vom 25.6.1951: «Herr Egender wird Ihnen, sobald er Ihre Zustimmung hat, die Namen der sechs Architekten mitteilen, die wir einladen möchten zu diesem Wettbewerb.» CH-BAR, E3001B, 1981/132, Bd. 39, Az. X.1.11.3, «Erstellung eines neuen Pavillons, Korrespondenz mit dem Schweizer Konsulat, Venedig, und mit der Direktion der eidg. Bauten», 1951–1966.
- 57 Ebd.
- 58 Vgl. Schreiben von Edouard Vodoz an Bundesrat Etter vom 3.7.1951 sowie Etters handschriftliche Antwort auf demselben Brief, in: CH-BAR, E3001B, 1981/132, Bd. 39, Az. X.1.11.3, «Erstellung eines neuen Pavillons, Korrespondenz mit dem Schweizer Konsulat, Venedig, und mit der Direktion der eidg. Bauten», 1951–1966.
- 59 Vgl. Bergossi 2008 (wie Anm. 38), S. 121, und Frampton/Bergossi 2008 (wie Anm. 40), S. 293.
- 60 Ein ans EDI gerichteter Vorschlag von Aldo Crivelli, Präsident der Tessiner Sektion der GSMBA, als Tessiner Vertretung den Architekten Oreste Pisenti aus Muralto für ein Projekt einzuladen, wurde mit der Begründung abgewiesen, die Einladungen seien bereits vor dem Eintreffen dieser Anfrage ausgesprochen worden. Vgl. Schreiben von Aldo Crivelli, Presidente della Sezione Ticinese Societa pittori, scultori ed architetti svizzeri, an Edouard Vodoz, EDI, vom 5.7.1951, in: CH-BAR, E3001B, 1981/132, Bd. 39, Az. X.1.11.3, «Erstellung eines neuen Pavillons, Korrespondenz mit dem Schweizer Konsulat, Venedig, und mit der Direktion der eidg. Bauten», 1951–1966, und ebd. auch das Antwortschreiben des EDI an Crivelli vom 13.7.1951.
- 61 Vgl. Schreiben der Direktion der eidg. Bauten, Ott, an Giacometti, Bill, Krebs und Torcapel vom 5.7.1951, Umschreibung der Bauaufgabe, in: CH-BAR, E3001B, 1981/132, Bd. 39, Az. X.1.11.3, «Erstellung eines neuen Pavillons, Korrespondenz mit dem Schweizer Konsulat, Venedig, und mit der Direktion der eidg. Bauten», 1951–1966.
- 62 Die Gesamtfläche beträgt damit 704m², vgl. Plan von Bruno Giacometti vom 6.3.1952, in: CH-BAR, E3001B, 1981/132, Bd. 39, Az. X.1.11.3, «Erstellung eines neuen Pavillons, Korrespondenz mit dem Schweizer Konsulat, Venedig, und mit der Direktion der eidg. Bauten», 1951–1966.
- 63 Zit. nach dem Schreiben der Direktion der eidg. Bauten, Ott, an Giacometti, Bill, Krebs und Torcapel vom 5.7.1951, Umschreibung der Bauaufgabe (wie Anm. 61).
- 64 Vgl. ebd., dann das Schreiben von Edouard Vodoz, EDI, an Bundesrat Etter vom 3.7.1951 (wie Anm. 58) und schliesslich Morgenthalers

- «Raum-Programm für einen Ausstellungs-Pavillon an der Biennale Venedig», in: CH-BAR, E3001B, 1981/132, Bd. 39, Az. X.1.11.3, «Erstellung eines neuen Pavillons, Korrespondenz mit dem Schweizer Konsulat, Venedig, und mit der Direktion der eidg. Bauten», 1951–1966.
- 65 Zit. nach dem Schreiben der Direktion der eidg. Bauten, Ott, an Giacometti, Bill, Krebs und Torcapel vom 5.7.1951, Umschreibung der Bauaufgabe (wie Anm. 61).
- 66 «Grundfläche ca. 25 x 8 m, ca. 70 Laufmeter Wandfläche.» Sämtliche Zitate aus dem Schreiben der Direktion der eidg. Bauten, Ott, an Giacometti, Bill, Krebs und Torcapel vom 5.7.1951, Umschreibung der Bauaufgabe (wie Anm. 61).
- 67 Vgl. Notiz von Edouard Vodoz an Bundesrat Etter vom 5.7.1951, in: CH-BAR, E3001B, 1981/132, Bd. 39, Az. X.1.11.3, «Erstellung eines neuen Pavillons, Korrespondenz mit dem Schweizer Konsulat, Venedig, und mit der Direktion der eidg. Bauten», 1951–1966.
- 68 Ebd.
- 69 Vgl. Antrag des EDI an den Bundesrat vom 24.8.1951: «Das Departement des Innern wird ferner ermächtigt, auf dem von der Biennale Venedig zur Verfügung gestellten Terrain einen neuen Pavillon zu errichten. Die Kosten für diesen Neubau, einschliesslich Mobiliar, sollen Fr. 120 000.00 nicht übersteigen. Das Bauprojekt ist zur Genehmigung durch die eidgenössischen Räte in die Botschaft über den II. Teil der Nachtragskreditbegehren für 1951 einzustellen. Mit den Bauarbeiten kann unverzüglich begonnen werden. Soweit der Voranschlagskredit für die Ausgaben im laufenden Jahr nicht ausreicht, ist seinerzeit ein Nachtragskreditbegehren zu stellen. Die Ausgaben sind wie folgt zu decken: Fr. 60 000.00 durch die Entnahme aus der Rückstellung «Förderung kultureller Werke». Vom Nachtragskredit im Betrage von Fr. 620 000.00 zugunsten der Rubrik 301.463.99, Zuwendungen aus dem Erlös des Verfassungstalers für kulturelle Werke, werden zu diesem Zwecke Fr. 60 000.00 gesperrt. Der Rest bis zum Maximalbetrag von ebenfalls Fr. 60 000.00 durch Entnahme aus der Rückstellung «Freie Kunst». In: CH-BAR, E3001B, 1981/132, Bd. 39, Az. X.1.11.3, «Verkauf des alten Schweizer Pavillons», 1950–1953.
- 70 Vgl. Brief der Direktion der eidg. Bauten vom 25.8.1951 an Dumas, Egender, Keller, Morgenthaler, Moser und Rossi, in: CH-BAR, E3001B, 1981/132, Bd. 39, Az. X.1.11.3, «Erstellung eines neuen Pavillons, Korrespondenz mit dem Schweizer Konsulat, Venedig, und mit der Direktion der eidg. Bauten», 1951–1966, und ebd. den Brief der Direktion der eidg. Bauten vom 27.8.1951 an Dumas, Egender, Keller, Morgenthaler und Rossi.
- 71 Roland Frischknecht/Daniel Walser, «Über Architektur – ein Gespräch mit Bruno Giacometti», in: *Bündner Monatsblatt. Beiheft*, 2008 («Bruno Giacometti, Architekt»), S. 28–40, hier S. 33.
- 72 Vgl. Schreiben der Ente Autonomo La Biennale di Venezia an das EDI vom 29.9.1951, in: CH-BAR, E3001B, 1981/132, Bd. 39, Az. X.1.11.3, «Erstellung eines neuen Pavillons, Korrespondenz mit dem Schweizer Konsulat, Venedig, und mit der Direktion der eidg. Bauten», 1951–1966.
- 73 Antwortschreiben des EDI an die Ente Autonomo La Biennale di Venezia vom 6.10.1951, in: CH-BAR, E3001B, 1981/132, Bd. 39, Az. X.1.11.3, «Erstellung eines neuen Pavillons, Korrespondenz mit dem Schweizer Konsulat, Venedig, und mit der Direktion der eidg. Bauten», 1951–1966.
- 74 Ebd.
- 75 P 197/23.11.1951, S. 5. Vgl. auch Antwortschreiben der Biennale-Leitung an das EDI vom 15.10.1951, in: CH-BAR, E3001B, 1981/132, Bd. 39, Az. X.1.11.3, «Erstellung eines neuen Pavillons, Korrespondenz mit dem Schweizer Konsulat, Venedig, und mit der Direktion der eidg. Bauten», 1951–1966: «Quantunque l'area che verra occupata sia maggiore di quella che da noi da principio avevamo intenzione di concedere, pure, per non guastare l'insieme del progetto Giacometti, abbiamo ritenuto di dare la nostra approvazione all'occupazione dello spazio occorrente firmando la planimetria preparata in questi giorni dallo stesso architetto.»
- 76 P 197/23.11.1951, S. 5.
- 77 Ebd., S. 6.

- 78 Frischknecht/Walser 2008 (wie Anm. 71), S. 33.
- 79 Vgl. «Der Schweizer Pavillon an der Biennale in Venedig. 1951/52, Bruno Giacometti, Architekt BSA, Zürich», in: *Das Werk* 39 (1952), Heft 9, S. 282–285.
- 80 Vgl. Bergossi 2008 (wie Anm. 38), S. 126.
- 81 Vgl. Schreiben von Eduard Vodoz an Dr. Melliger vom 9.9.1952, in: CH-BAR, E3001B, 1981/132, Bd. 39, Az. X.1.11.3, «Erstellung eines neuen Pavillons, Korrespondenz mit dem Schweizer Konsulat, Venedig, und mit der Direktion der eidg. Bauten», 1951–1966.
- 82 Nach einer Publikation zu John Torcapels architektonischem Wirken sucht man vergebens, und es fehlen auch Einträge im Architektenlexikon der Schweiz oder im Schweizer Architekturführer, die einen Einblick in Torcapels architektonisches Schaffen und eine Vorstellung seiner gestalterischen Handschrift vermitteln könnten. Im Archiv des Instituts für Geschichte und Theorie der Architektur gta der ETH Zürich befinden sich nur Plankopien zu Torcapels Projekt für das schliesslich 1930–1932 von Le Corbusier erbaute Maison Clarté in Genf. Auch die Recherchen in den Archives d'architecture IAUG der Universität Genf haben keine Ergebnisse erbracht. Deshalb lässt sich nicht klären, welche Bauten oder Projekte ihn für Egender und Morgenthaler als Wettbewerbsteilnehmer qualifiziert haben.
- 83 P 197/23.11.1951, S. 8.
- 84 Krebs' Projekt für den Schweizer Pavillon für die Biennale di Venezia wird in der spärlich vorhandenen Literatur zum Architekten nicht erwähnt. Die undatierten Pläne dazu konnten glücklicherweise in seinem Nachlass, der sich grossenteils bei der Denkmalpflege der Stadt Bern befindet, ausfindig gemacht und dort mit freundlicher Genehmigung fotografiert werden.
- 85 Baumann 2009 (wie Anm. 47), S. 52.
- 86 Ebd., S. 45.
- 87 Vgl. P 197/23.11.1951, S. 7.
- 88 Ebd.
- 89 Ebd. Siehe Cäsar Menz, «Die Teilnahme der Schweiz an der Biennale von Venedig, 1920–1960», in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 43 (1986), S. 411–415, hier S. 414.
- 90 Die Ausführungen in diesem Unterkapitel stützen sich auf die folgenden, im Schweizerischen Bundesarchiv in Bern aufbewahrten Pläne des Schweizer Pavillons von Bruno Giacometti: Grundriss-Plan Schweizer Pavillon, datiert auf den 20.11.1951; Grundriss-Plan Schweizer Pavillon (1), datiert auf den 6.3.1952; Grundriss-Plan Schweizer Pavillon (2), datiert auf den 6.3.1952, alle drei in: CH-BAR, E3001B, 1981/132, Bd. 39, Az. X.1.11.3, «Erstellung eines neuen Pavillons, Korrespondenz mit dem Schweizer Konsulat, Venedig, und mit der Direktion der eidg. Bauten», 1951–1966; Plan Schweizer Pavillon, datiert auf den 20.3.1952, in: CH-BAR, E3001B, 1981/132, Bd. 39, Az. X.1.11.3, «Verkauf des alten Schweizer Pavillons, Erstellung eines neuen Pavillons, Korrespondenzen mit dem Schweizer Konsulat, Venedig, und mit der eidg. Baudirektion», 1950–1968.
- 91 Vgl. Bernhard Furrer, *Aufbruch in die fünfziger Jahre*, hrsg. von der Kantonalen Kommission für Kunst und Architektur, Bern: Stämpfli, 1995, S. 27, und *Die schönsten Bauten der 50er-Jahre. Schweizer Architektur im Jahrzehnt des Aufschwungs – Les plus beaux bâtiments des années 50. L'architecture suisse de la décennie de l'envol*, Konzept und Texte: Peter Egli, Zürich: Schweizer Heimatschutz, 2007, S. 4.
- 92 Vgl. Furrer 1995 (wie Anm. 91), S. 25–26.
- 93 Gesamtfläche gemäss Plan vom 20.11.1951 (wie Anm. 90): 18,15 x 40,60 m.
- 94 Masse des Malereisaals gemäss Plan vom 20.11.1951 (wie Anm. 90): 10,50 x 18 m.
- 95 Masse der Skulpturenhalle gemäss Plan vom 20.11.1951 (wie Anm. 90): 7,75 x 8,00 m, insgesamt 63,6 m².
- 96 Masse der Galerie gemäss Plan vom 20.11.1951 (wie Anm. 90): 3,75 x 8,75 m, also 32,8 m².
- 97 Masse des Gartenhofs gemäss Plan vom 20.11.1951 (wie Anm. 90): 6,20 x 16,40 m.
- 98 Masse der Passage gemäss Plan vom 20.11.1951 (wie Anm. 90): 3,40 x 16,40 m. Die Abstände zwischen den Stützen betragen jeweils 5,00 m.
- 99 Siehe Werk 1952 (wie Anm. 79), S. 284.

- 100 Die mit Holzbrettern geschlossenen Teile des Dachs waren ursprünglich mit Vetral – einer Konstruktion aus mehreren Lagen von Heissasphalt, Glasfasermatten und Aluminiumfolie als oberster Schicht – abgedichtet, ebd., S. 283. Siehe Frischknecht/Walser 2008 (wie Anm. 71), S. 31.
- 101 Vgl. Frampton/Bergossi 2008 (wie Anm. 40), S. 11 und S. 278–281, sowie Bergossi 2008 (wie Anm. 38), S. 124.
- 102 Vgl. Bruno Molajoli, «Museum Architecture», in: *The organization of museums. Practical advice* (Museums and monuments, 9), Paris: Unesco, 1978, S. 146–186, hier S. 150.
- 103 Vgl. Mulazzani 1993 (wie Anm. 1), S. 104.
- 104 Vgl. Fleck 2009 (wie Anm. 2), S. 65–69, und Mulazzani 1993 (wie Anm. 1), S. 77.
- 105 Vgl. Werk 1952 (wie Anm. 79), S. 284. Auch das zweiseitig verglaste Dachoberlicht verhindert potenzielle Wärmestauungen, wie sie bei reinen Glasdächern und aus Thermo-lux- oder anderem Glas gefertigten Staubdecken leicht entstehen können, zumal in den wärmsten Monaten des Jahres – während deren die Biennale ja stattfindet.
- 106 Vgl. Frischknecht/Walser 2008 (wie Anm. 71), S. 33; Roland Frischknecht, «Der Architekt Bruno Giacometti – eine biografische Skizze», in: *Bündner Monatsblatt. Beiheft*, 2008 («Bruno Giacometti, Architekt»), S. 5–27, hier S. 17, und Schreiben des EDI an den Schweizerischen Konsul in Venedig vom 29.10.1952, in: CH-BAR, E3001B, 1981/132, Bd. 39, Az. X.1.11.3, «Erstellung eines neuen Pavillons, Korrespondenz mit dem Schweizer Konsulat, Venedig, und mit der Direktion der eidg. Bauten», 1951–1966.
- 107 Gemäss Plan vom 20.11.1951 (wie Anm. 90) sind Eingangshalle und Grafik-kabinett mit 3,80 m gleich hoch angelegt.
- 108 Vgl. P 197/23.11.1951, S. 6: EKK-Mitglied Keller äusserte anlässlich von Giacomettis Präsentation seines Projektes Bedenken «gegen diese Art der Wandbehandlung». Der Architekt und Baudirektor Ott erwiderten ihm jedoch, «in diesem Punkte lasse sich später, je nach Erfahrungen, immer noch leicht Wandel schaffen. (Ein Verputz würde den Bau stark verteuern)».
- 109 Vgl. Werk 1952 (wie Anm. 79), S. 285.
- 110 Irene Hochreutener, «Aus dem Stein der Bergeller Berge. Die Architektur von Bruno Giacometti», in: *Die Familie Giacometti – Das Tal, die Welt*, Ausst.-Kat. Städtische Kunsthalle Mannheim, 4.6.–17.9.2000, Mailand: Mazzotta, 2000, S. 257. Länge der Mauer: 5,00 m.
- 111 Vgl. Paul von Naredi-Rainer, «Museums-typologie – Ein architekturgeschichtlicher Abriss», in: *Detail. Zeitschrift für Architektur und Konzept*, 46. Serie 2006, Heft 9 («Konzept Museen»), S. 932–939, hier S. 933.
- 112 Stanislaus von Moos, «Museums-Explosion. Bruchstücke einer Bilanz», in: *Museen für ein neues Jahrtausend. Ideen, Projekte, Bauten*, hrsg. von Vittorio Magnago Lampugnani et al., München: Prestel, 1999, S. 15–26, hier S. 21. Von Naredi-Rainer teilt von Moos' Feststellung, siehe von Naredi-Rainer 2006 (wie Anm. 111), S. 936.
- 113 Vgl. Bergossi 2008 (wie Anm. 38), S. 124. Wie Bruno Giacometti in einem Gespräch mit Roland Frischknecht und Daniel Walser vom 22.4.2008 betont, hätten ihm bei der Ausführung der Dachkonstruktion «die besten Handwerker zur Verfügung [gestanden], die [er] je in [seinem] Leben gehabt habe, in jeder Hinsicht», siehe Frischknecht/Walser 2008 (wie Anm. 71), S. 31. Bruno Giacometti arbeitete für den Schweizer Pavillon eng mit dem Ingenieur Emil Schubiger zusammen, den er bereits vom Bau des Terrassenrestaurant für die «Landi 39» her kannte. Wie der Grafikraum ist auch die Halle «mit Marmorplatten auf Betonunterkonstruktion belegt», Werk 1952 (wie Anm. 79), S. 285.
- 114 Vgl. Bergossi 2008 (wie Anm. 38), S. 125.
- 115 Hochreutener 2000 (wie Anm. 110), S. 257.
- 116 Vgl. von Naredi-Rainer 2006 (wie Anm. 111), S. 932: «In Anlehnung an den eigens für die Aufstellung antiker Skulpturen geschaffenen Statuenhof im Belvedere des Vatikans (Donato Bramente, um 1508) entstanden in verschiedenen römischen Palästen und Villen derartige Statuenhöfe, deren meist quadratischer Grundriss mit den Museumsentwürfen aus der Zeit der Renaissance zu einem der Grundbausteine späterer Museumsarchitektur avancierte.»

- 117 Vgl. Peter J. Tange, «Museologie und Architektur. «Neuer» Museumsbau in Deutschland», in: *Dortmunder Architekturhefte*, Nr. 15, 1979 («Museumsbauten. Entwürfe und Projekte seit 1945»), [o. S.].
- 118 Vgl. von Naredi-Rainer 2006 (wie Anm. 111), S. 934.
- 119 Vgl. Mulazzani 1993 (wie Anm. 1), S. 77–78 und S. 82.
- 120 Samuel Cauman, *Das lebende Museum. Erfahrungen eines Kunsthistorikers und Museumsdirektors*, Alexander Dörner, Hannover: Fackelträger-Verlag Schmidt-Küster, 1960, S. 180–181. Vgl. auch Marcel Meili, «Schweizer Pavillon, 1952. Bruno Giacometti. Das Licht des Gartens», in: Diener & Diener Architects / Gabriele Basilico, *Common pavilions. The national pavilions in the Giardini in essays and photographs. 13th International Architecture Exhibition, Venice Biennale 2012*, Zürich: Scheidegger & Spiess, 2013, S. 166–173.
- 121 Vgl. Furrer 1995 (wie Anm. 91), S. 45.
- 122 Vgl. Hochreutener 2000 (wie Anm. 110), S. 248 und 251, sowie Sonja Hildebrand, «Spross einer Künstlerfamilie mit Sinn für das Rationelle. Zum heutigen 100. Geburtstag des Architekten und Kunstmäzens Bruno Giacometti», in: *Neue Zürcher Zeitung*, 24.10.2007, Nr. 195, S. 51.
- 123 Furrer 1995 (wie Anm. 91), S. 48–50.
- 124 Vgl. dazu Mies van der Rohe Edith Farnsworth House, Plana, 1950, und die Crown Hall, Chicago, 1956, siehe Josep Quetglas, *Der gläserne Schrecken. Mies van der Rohe Pavillon in Barcelona*, Basel: Birkhäuser Verlag für Architektur, 2001, S. 48–50.
- 125 Furrer 1995 (wie Anm. 91), S. 48.
- 126 Bergossi 2008 (wie Anm. 38), S. 124.
- 127 Furrer 1995 (wie Anm. 91), S. 46.
- 128 Vgl. Bergossi 2008 (wie Anm. 38), S. 125–126, und Hochreutener 2000 (wie Anm. 110), S. 257.
- 129 Vgl. Furrer 1995 (wie Anm. 91), S. 11–12 und S. 19, sowie Dorothee Huber, «Neues Bauen», in: *Historisches Lexikon der Schweiz*, <<http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D11188.php>>, Zugriff 5.10.2011.
- 130 Bergossi 2008 (wie Anm. 38), S. 123 und Frampton 2004 (wie Anm. 41), S. 63–64, S. 140 und S. 142.
- 131 Von Moos 1999 (wie Anm. 112), S. 17, S. 20 und S. 22.
- 132 Ebd., S. 15.
- 133 Alfred Roth, «Schweizerische Verkehrsförderung. Schweizerisches Reisebüro in London. Architekt: Alfred Roth», in: *Das Werk* 36 (1949), Heft 11, S. 352: «[...] schweizerisch ist lebendige und wohldurchdachte funktionelle Lösung des Problems, Wahl edler Baustoffe mit materialgerechter Anwendung und saubere und ansprechende Formgebung. Ehrlichkeit und Natürlichkeit, Ablehnung des Unechten, des folkloristisch Sentimentalen und Luxuriösen sind weitere Merkmale schweizerischer Denkart im besten Sinne.»
- 134 Luchsinger 1985 (wie Anm. 21), S. 15–16.
- 135 Bruno Maurer, ««Apertura al mondo». Architektur und Diplomatie der Schweiz nach dem Zweiten Weltkrieg», in: Juerg Albrecht / Georg Kohler / Bruno Maurer (Hrsg.), *Expansion der Moderne. Wirtschaftswunder – Kalter Krieg – Avantgarde – Populärkultur* (outlines, 5), Zürich: SIK-ISEA / gta Verlag, 2010, S. 257.
- 136 Vgl. dazu P 199/13.–16.1.1953, S. 2.
- 137 Ebd.
- 138 Morgenthaler trat aus der Kommission aus, «weil er sich dadurch in seiner [künstlerischen] Arbeit behindert fühlt[e]», siehe Walter Hugelshofer, «Ernst Morgenthaler», in: *Künstler-Lexikon der Schweiz, XX. Jahrhundert*, Bd. 2, bearb. von Hans Christoph von Tavel, Frauenfeld: Huber, 1967, S. 662–665, hier S. 663. Bei der Schweizer Beteiligung an der Biennale von 1954 war bereits ein neuer Präsident der EKK, der Maler Hans Stocker, im Amt, vgl. Staub 1988 (wie Anm. 32), S. 199–200.
- 139 Vgl. P 210/10.–12.1.1956, S. 6.
- 140 Ebd. Vgl. dazu auch das Schreiben von Heinz Keller, EKK, an das EDI vom 20.11.1956, in: CH-BAR, E3001B, 1981/132, Bd. 39, Az. X.1.11.3, «Verkauf des alten Schweizer Pavillons, Erstellung eines neuen Pavillons, Korrespondenzen mit dem Schweizer Konsulat, Venedig, und mit der eidg. Baudirektion», 1950–1968.

- 141 P 228/3.8.1960, S. 6, und P 231/11.–12.1.1961, S. 7.
- 142 P 259/31.10.1969, S. 6.
- 143 P 268/17.1.1972, S. 5–6.
- 144 P 331/5.–6.8.1985, S. 5.
- 145 Vgl. P 327/11.9.1984, S. 8; P 331/5.–6.8.1985, S. 6; P 332/18.9.1985, S. 3; P 333/20.11.1985, S. 5, und P 334/12.2.1986, S. 3.
- 146 Siehe Werk 1952 (wie Anm. 79), S. 284. Vgl. das Schreiben des Schweizerischen Konsuls an das EDI, z. H. Max Altorfer, vom 12.5.1960, und das Schreiben des schweizerischen Konsuls an die eidg. Bauinspektion in Lugano vom 11.6.1962. Der Auftrag wurde wiederum von der Firma Luigi Pasi-netti in Venedig ausgeführt. Vgl. ferner das Schreiben des schweizerischen Konsuls an die Eidg. Bauinspektion in Lugano vom 19.6.1962: «Die Kosten für die Anfertigung, Montage- und Demontagekosten der neuen Stoffdecke beläuft sich auf Lire 304 500.00, für die Reinigung der Sesselbezüge und die Reparatur einer Stoffwand mit dem Material des alten Velums auf Lire 19 600.00». Alle Dokumente in: CH-BAR, E2200.26, 1980/136, Bd. 9, Az. VII.B.11, «Padiglione Svizzero», 1960–1962.
- 147 Diese Annahme lässt sich auf eine Aussage Bruno Giacomettis bezüglich der «dominanten Deckenkonstruktion» im Neubau des Zürcher Kunsthauses aus den 1970er Jahren stützen, mit der er den partiellen Einsatz eines Velums als Lösung begrüsst hat. Auch als Giacometti 1986 eine Ausstellung seines Bruders Alberto in der Fondation Pierre Gianadda in Martigny einrichtete, zog er als erstes «über dem ganzen Hauptraum ein Velum ein», siehe Baumann 2009 (wie Anm. 47), S. 87.
- 148 Mit dieser Thematik und Problematik hat sich Lea Brägger in ihrer 2011 verfassten Lizenziatsarbeit *Zeitgenössische Kunst im Sakralraum. Die Schweizer Beiträge zur Biennale von Venedig in der Kirche San Staë 1988–2009* (Universität Zürich) ausführlich beschäftigt; vgl. auch ihren Beitrag in der vorliegenden Publikation.
- 149 P 471/2.–3.5.2006, S. 4. Jacqueline Burckhardt war ab 1995 Mitglied und von 1998 bis Ende 2006 Präsidentin der EKK.
- 150 Niklaus Oberholzer, «Erster Blick auf die 41. Kunst-Biennale von Venedig. Die Schweiz mit Anselm Stalder und Miriam Cahn», in: *Vaterland*, 12.6.1984, Nr. 135, S. 27, in: CH-BAR, E 2023A, 2003/421, Bd. 629, Az. 0.512–12, «Biennale internationale d'Art, Venise, Manifestations internat. culturelles et scientifiques», 1979–1993.
- 151 P 471/2.–3.5.2006, S. 4.
- 152 Für die freundliche Auskunft danke ich den zwei damaligen Diplomanden André Meyerhans (18.11.2011) und Stephan Rüegg (21.11.2011).
- 153 Eine schriftliche Anfrage bei Herbert Kramel ist leider unbeantwortet geblieben.
- 154 Information von Urs Staub vom 1.12.2011.
- 155 Paola Piffaretti, *Padiglione Svizzero ai Giardini di Venezia. Stato odierno del manufatto, situazione normativa, osservazioni generali sull'utilizzo e su possibili migliore: Estratto. Relazione tecnica*, Luglio 2011, S. 7.
- 156 Sämtliche Informationen und Zitate stammen von Paola Piffaretti (13.12.2011) und aus Piffaretti 2011 (wie Anm. 155), S. 7.
- 157 Sämtliche Informationen stammen von Urs Staub aus Gesprächen mit Simonetta Nosedà und der Autorin vom 28.9.2010 und 1.12.2011.
- 158 Wie Anm. 157.