

KUNST AM BAU



Universität St.Gallen



Sozialwissenschaftliche Forschung lebt von der direkten persönlichen Interaktion zwischen Menschen, Forschenden und Praktikern, Lehrenden und Lernenden. Die HSG als wirtschafts- und sozialwissenschaftliche Universität bekennt sich deshalb zum Konzept einer Campus Universität. Alumnae und Alumni betonen rückblickend die prägende Wirkung des Campus, der ihnen mit seinen inspirierenden Innen- und Aussenräumen Begegnungen ermöglichte und – beispielsweise über die begehrten Arbeitsplätze in der Bibliothek, früher im «Haupt» des A Gebäudes, heute im B Gebäude – den Studienrhythmus mitbestimmte. Ähnlich spürt man bei den Informationstagen für neue Studierende, wie der Campus auf junge Menschen wirkt, wie er Kultur signalisiert, sie mitselektioniert und -gestaltet, wie somit die äussere mit der inneren Ordnung korreliert.

Seit nunmehr 50 Jahren darf die Universität St.Gallen das Gelände auf dem Rosenberg nutzen. Bei seiner Eröffnung 1963 erfuhr der von den Architekten Walter Förderer, Georg Otto und Hans Zwimpfer im Stile des Brutalismus gestaltete Gebäudekomplex europaweite Beachtung. Man bewundert auch heute noch den Mut der Träger, der Stadt und des Kantons St.Gallen, die mit dem Campus an prominenter Lage auf dem Rosenberg Aufbruchsstimmung und Zukunftsglaube signalisierten. Möglich wurde dieser für damalige Verhältnisse einmalige und heute noch wegweisende Wurf dank dem grossen Engagement privater Spender und der Schweizer Wirtschaft. Ohne die in das Gesamtprojekt investierten beträchtlichen Mittel aus privaten Quellen wäre, nach Einschätzung verschiedener Zeitgenossen, die Volksabstimmung in Stadt und Kanton kaum zu gewinnen gewesen. In diesem Sinne symbolisiert der Universitäts-campus, dessen 50 Jahre Jubiläum wir feiern, auch die einmalige Zusammenarbeit zwischen politischen Behörden auf verschiedenen Ebenen und der Unterstützung der Bevölkerung, der Wirtschaft

sowie nicht zuletzt die Tatkraft der Universität und deren Leitung. Dieser Geist der Kooperation und der Verbindung zwischen staatlicher Abstützung und privatem Unternehmertum ist heute noch prägend für die HSG.

Besonders eindrucksvoll ist beim Campus der HSG die Verbindung von Kunst und Architektur. Dank des frühen Einbezugs der künstlerischen Gestaltung handelt es sich dabei nicht um eine Veredelung der Architektur durch Kunst, sondern um ein Gesamtkunstwerk. Wer die Giacometti-Skulptur im Zentrum der «Tête», das Miró-Fries als natürliches Element der Gestaltung im Erdgeschoss oder die spielerische Kombination der hängenden Betontreppen mit dem Calder-Mobile entdeckt, spürt, dass da Herausragendes geleistet wurde. Viele haben zu diesem «Œuvre» beigetragen, als dessen Motoren und konzeptionelle Väter der damalige Rektor Prof. Walter Adolf Jöhr und der Jurist Prof. Eduard Nägeli bezeichnet werden können. Seither, ab 1986 verantwortet durch eine vom Rektorat eingesetzte Kunstkommission, wurde über verschiedene Phasen der Erweiterung der Anlage die Symbiose von Architektur und Kunst weiterentwickelt, vor allem auch mit den Bauten von Bruno Gerosa.

Es ist dem Rektorat ein Anliegen, allen, die zu unserem einmaligen Universitätsgelände in der Konzeption, Planung, Ausführung und Weiterentwicklung durch Einsatz von Zeit und Geld beigetragen haben, zu danken. Mit dem vorliegenden Kunstführer soll der Geist des Campus der HSG dokumentiert und erlebbar gemacht werden.

Zur Einführung

Auszüge aus dem Vortrag «Die Kulturstadt» von Prof. em. Dr. iur. Peter Nobel, Präsident der HSG-Kunstkommission 2003–2012, in der Vorlesungsreihe «Wem gehört die Stadt?» (HSG, 28. 11. 2011)

Ich stehe hier in der HSG-Aula an der «technisch-allegorischen Bar» des weit-, ja weltbekannten Künstlers Roman Signer und inmitten der im Wind von Ventilatoren kreisenden Flaschen. Ich möchte nun vor seiner inszenierten, explosionsartigen Herstellung einer Skulptur noch ein paar Gedanken mit Ihnen teilen über die schöne Kulturstadt St.Gallen und vor allem über die grosse Kunst an der Hochschule, wie ich sie schon immer sehr geschätzt und auch erlebt habe.

An der HSG findet sich Weltkunst an und in den Gebäuden der Universität, welche ihrerseits als Bauwerk wesentlich zur Vielfalt der städtischen Komposition beiträgt. Es handelt sich hier um ein besonders geglücktes Beispiel von Kunst im öffentlichen Raum und am Bau. Wir dürfen deshalb den wahren Grundsteinleger der HSG-Kunst, Eduard Nägeli, nicht vergessen, der juristischer Professor an dieser Hochschule war und die Kunstausrüstung dank seinem Beziehungsnetz zu bedeutenden Künstlern als Präsident des Schweizer Kunstvereins massgeblich bestimmte. Auch die Galerie Erker mit Franz Larese, der viele bedeutende Künstler nach St.Gallen holte, soll in Erinnerung gerufen werden. Ausserdem dürfen manche private Sponsoren nicht in Vergessenheit geraten.

Mit diesen Worten komme ich nunmehr zur immer wieder gestellten Frage, was unter dem Begriff «Kunst» zu verstehen sei, wenn man sie nicht über Marktpreise definieren will. In der



**Roman Signer | «Bar» im Audimax
Kreisende Flaschen über vier Ventilatoren (HSG, 28.11.2011)**

«Juristerei» beheimatet, geriet ich am Anfang solcher Überlegungen in unbehagliche Bedrängnis, denn Juristen sind sich gewohnt, mit Definitionen zu arbeiten. Die Kunst zeichnet sich aber gerade dadurch aus, dass sie sich jeglichen, scheinbar objektiven Definitionen entzieht.

So will ich denn, statt mit Theorien der Ästhetik zu langweilen und irgendwie zu versuchen, bis in Heideggers «Enthüllung der Wahrheit im Kunstwerk» vorzudringen, Peter von Matts griffige Umschreibung von Kunst zitieren: «Wo Wein wächst, ist Kultur. Wein ist immer beides: harte Arbeit und rauschhafte Begeisterung. Beides ist auch die Voraussetzung der Kunst. Fleiss allein bringt Schwielen, Rausch allein bringt Kopfweh, beides zusammen ergibt das Kunstwerk und also auch die inspirierte Politik. In der Verschiedenheit der Auffassungen liegt Sprengpotential, wenn der Rausch überwiegt.»

Wir müssen uns illusionslos darüber klar werden, dass es objektive Massstäbe für die Qualität und die Akzeptanz von Kunstwerken nicht gibt. Dagegen stehen mehr oder weniger grosse, mehr oder weniger organisierte Konsenskreise und darin versteckte Subjektivitäten von Geschmäckern mit alternativen Einverständnisgemeinschaften in mehr oder weniger heftigen Auseinandersetzungen. De Kooning sagte auch: «In Art, one idea is as good as another.»

Es stellt sich nun die Frage, welche Rolle die Kunst im öffentlichen Raum spielt. Wie stehen Stadt, Kunst und Kultur im Verhältnis zueinander? Nehmen wir Museen: es sind Einrichtungen zur zivilen Kanalisierung von Disputen. Allerdings ist man frei, dorthin zu gehen, wohingegen Kunst im öffentlichen Raum jeden Passanten mit sich selbst konfrontiert.

Wie der Kurator und Vorsitzende der Zürcher Arbeitsgruppe «Kunst im öffentlichen Raum», Christoph Doswald, treffend in Worte fasste: Die Kunst will raus, will sich in der urbanen Wirklichkeit bewegen, sich dort beweisen. Sie lebt von Konfrontationen und Interaktionen. Es braucht «body interaction», wie in Richard Senetts faszinierendem Buch *Flesh and Stone: The Body and the City in Western Civilization* von 1996 nachzulesen ist.

Avantgardistische Kunst ist immer wieder die Speerspitze urbaner Transformationsprozesse; Avantgarde-Künstler wirken nicht nur als Pioniere, sondern auch soziale Katalysatoren. So sind es denn nicht selten die Kunstschaffenden, die periphere Stadtteile entdecken und ins Zentrum der öffentlichen Aufmerksamkeit rücken.

Wie sehr Kultur und Kunst emotional geladen sein können, zeigen uns zahlreiche handfeste Skandale. Auch St.Galler Beispiele zeugen davon.

Ich will Ihnen hier nun nicht das Gleichnis von den St.Gallern erzählen, denen die wachsende Berühmtheit des Architekten Santiago Calatrava und die von ihm konzipierte Busstation immer weniger gefiel und die für dessen Eliminierung plädierten. Später würden sie dann auf der Piazza Fototafeln aufstellen: Hier war einmal Calatravas Busstation.

So wollte die kunstsinnige Familie Bechtler nach einem Scheitern in Zürich 1994 den Cube des bedeutenden Konzept- und Minimal-Künstlers Sol LeWitt auf dem Hochschulgelände platzieren. Doch weit gefehlt: Zuerst stiess das Projekt zwar auf Zustimmung, dann kam eine langwährende populistische Polemik auf. Das Objekt

versperre den Blick auf den Alpstein, es biete sich für Schmierereien an usw. Kurz: Heute steht die Skulptur prominent in der dankbaren Kleinstadt Uster, im Zellweger Park.

Nur wenige Jahre zuvor, 1987, trieb Roman Signers Brunnen – ein auslaufendes Fass auf vier Stahlstelzen – etliche St.Galler Gemüter zur Weissglut, so dass es zu einer beispiellosen Kampagne kam. In einem Leserbrief wurde die neue rote Tonne gar zu einem «wesensfremden Benzinfass» erklärt; es wurde ihr mit Anschlägen gedroht; und manch einer trauerte dem alten, lieblichen Springbrunnen im Grabenpärkli nach. Im Gegenzug versuchten namhafte Kuratoren, etwa Jean-Christophe Ammann, eine Ehrenrettung hier an der HSG in einer Vorlesungsreihe «Kunst und Interpretation». Aus heutiger Sicht ist dies alles amüsant zu resümieren. Fazit: Kunst gibt immer wieder die Gelegenheit, die animalischen Geister loszulassen.

Kunstskandale sind nicht selten. Mit ein Grund hierfür dürfte in der Kunstselektion der federführenden, interessierten, selbsternannten Elite liegen, die zuweilen Gefahr läuft, eingebildet zu erscheinen. So muss sie, um Skandalen vorzubeugen, die demokratische Kultur pflegen, die anderen mitnehmen, erklären, aber auch kämpfen, denn das Neue ist oft zu neu. Anspruchsvolle Kunst bewahrt zudem ihr Geheimnis. Doch gerade die Diskussion über sie muss der demokratischen Kultur zum Massstab gereichen.

Es tut wohl gut, wenn das Gemeinwesen die Frage der Kunst im öffentlichen Raum organisatorisch auffängt und versachlicht. Wengleich durch gut gemeinte Kommissionen dem Mittelmass in der Konsensfindung Vorschub geleistet wird.

Entscheidungen über Kunst im öffentlichen Raum sollten zu Gunsten der Qualität besser von Befürwortern und Gegnern souverän auf einer «Kampfbühne» ausgefochten werden. Denn Kunst für die Öffentlichkeit darf und soll explosiv wie auch prekär sein, so wie es Roman Signers Werk exemplarisch vorführt.





**Roman Signer | Sprengung vor dem Hauptgebäude
(HSG, 28.11.2011)**



**Universität St.Gallen (HSG) –
Kunst und Architektur im Dialog**

Die Universität St.Gallen ist eine aussergewöhnliche Institution. Sie ist wohl die einzige Hochschule hierzulande, deren Absolventen später auf ihrer Visitenkarte nach dem akademischen Titel mit dem Attribut «HSG» als einem Qualitätsprädikat auf den Ort ihrer Studien hinweisen. Der Ruf der Universität St.Gallen als einer prestigeträchtigen Ausbildungsstätte für Management ist weit verbreitet. Viel weniger bekannt, nicht einmal allen Studierenden bewusst, ist die aussergewöhnliche Position der HSG als Ort der Kunst. Tatsächlich kommt die Universität St.Gallen in Bezug auf die Anzahl und Qualität der hier versammelten Werke in den Bereich eines Museums. Alles andere als museal hingegen ist die Präsentation der Kunst in ihren Räumen. Genau genommen wird überhaupt nichts präsentiert, vielmehr sind die Kunstwerke in der Architektur und im studentischen Alltag integriert. Dies ist wörtlich zu verstehen, denn fast alle Werke wurden von den Künstlern für den Ort geschaffen und nicht erst nachträglich angebracht. Das Konzept eines Dialogs von Kunst und Architektur zieht sich durch alle drei Gebäudekomplexe, die seit den 60er Jahren am Rosenberg errichtet wurden: durch das Hauptgebäude von 1963 der damals in Basel im Team arbeitenden Architekten Walter M. Förderer (1928–2006), Georg Otto (1924–2003) und Hans Zwimpfer (1930–2012), durch das Bibliotheksgebäude von 1989 und durch das Weiterbildungszentrum von 1995, beides Bauten des Zürcher Architekten Bruno Gerosa (*1928).

Obwohl in allen Gebäuden von den Künstlerinnen und Künstlern Werke «für den Ort» geschaffen wurden, hat sich die Interpretation dieses Grundgedankens im Laufe der Zeit verändert, dies nicht zuletzt bedingt durch den Wandel in der Architektur. Während das Hauptgebäude von Förderer, Otto und Zwimpfer auf einer streng anmutenden Geometrie rechteckiger, geschlossener Betonquader basiert und in der Kunst formal einen Gegenpart sucht, zeigen sich Bruno Gerosas Bauten mit Transparenz und Formen-

**Die ehemalige Bibliothek wächst als fensterlose
Beton-«Tête» über dem Hauptgebäude empor**



vielfalt und finden in den Kunstwerken eine entsprechende erzählerische Haltung. Dieser Übergang von einer Dialektik zur Konvergenz von Kunst und Architektur lässt sich beim Besuch der einzelnen Gebäude unmittelbar erfahren. In ihm widerspiegeln sich die zum jeweiligen Zeitpunkt aktuellen Tendenzen von Kunst am Bau sowie die persönlichen Vorstellungen und Visionen der an den Projekten Beteiligten.

Aus der Geschichte

Nachdem sie erst in einem Seitenflügel der Kantonsschule untergebracht war, erhielt die 1898 gegründete Hochschule 1911 in einem repräsentativen Bau von Carl Adolf Lang Domizil. Das Gebäude an der Notkerstrasse im Museumsquartier war für 200 Studierende konzipiert und erwies sich schon bald als zu klein. Bereits im Wintersemester 1944/45 befasste sich daher der Senat mit der Frage eines Neubaus. Bevor man jedoch daran denken konnte, musste die Trägerschaft der damaligen «Handels-Hochschule» neu geregelt werden. Bisher wurde sie von der Ortsbürgergemeinde und dem Kaufmännischen Direktorium getragen und erhielt nur einen kleinen Beitrag vom Kanton. Am 13./14. Februar 1954 stimmte die St.Galler Bevölkerung einer Doppelträgerschaft von Stadt und Kanton zu, womit die Weichen für die weitere erfolgreiche Entwicklung der HSG gestellt waren.



Für das Hauptgebäude der HSG, das auf dem Gelände des ehemaligen Kirchhoferguts am Rosenberg entstehen sollte, wurde 1957 ein landesweiter Wettbewerb ausgeschrieben. Von den 117 eingereichten Projekten gelangten 12 in die Endrunde. Einstimmig wurde von der Jury schliesslich der Entwurf mit dem Namen «Tête» gewählt. Das Projekt des jungen Basler Architekturbüros Förderer, Otto und Zwimpfer vermochte wohl nicht zuletzt durch eine Architektursprache zu überzeugen, die neben aller Funktionalität ein ausdrucksstarkes Zeichen zu setzen wusste. Dies allerdings mit Bedacht, hatte sich doch die HSG von der 1898 vom Kanton gegründeten «Höheren Schule für Handel, Verkehr und Verwaltung» mit dem 1938 erlangten Promotionsrecht auf die Stufe der übrigen Schweizer Hochschulen und Universitäten erhoben. Diese sahen allerdings vom Olymp altherwürdiger Traditionen eher skeptisch auf die «junge» Universität herab. Die HSG pflegte im Gegensatz zu den anderen Universitäten seit jeher die Praxisnähe, was ihr zwar die Sympathie der Wirtschaftskreise sicherte, aber aus Sicht der Universitäten eher suspekt war. Die Universität St.Gallen hat sich ganz besonders bemüht, das «Ganzheitliche» in ihrer Ausbildung zu betonen. Um nicht reines Spezialistentum zu fördern, wurde beispielsweise im Studienreglement die obligatorische Abschlussprüfung in einem Kulturfach verankert. Man möchte den Studierenden eine Allgemeinbildung vermitteln, bei der nicht nur einseitig der



Intellekt gefördert, sondern auch ethische Werte vermittelt werden. In der qualitätsvollen Architektur und der Integration hochkarätiger Kunstwerke wird dieser Ansatz gegen aussen erkennbar, denn es sollte nicht bloss ein Gehäuse für einen reibungslos funktionierenden Lehrbetrieb entstehen, man wollte einen Ort schaffen, der die umfassende Ausrichtung des Studiums reflektiert. Kunst und Architektur sollten sich im 1963 bezogenen Hauptgebäude ergänzen und wie in einem «Gesamtkunstwerk» zusammenwirken, so wie es die Ideale des Barocks, des Jugendstils und des Bauhauses vorzeichneten. Den strengen Kuben des Gebäudes von Förderer, Otto und Zwimpfer wurde das rationale Denken zugeordnet, während die Kunstwerke, vielfach aus dem Umfeld des Surrealismus stammend, für das «Andere der Vernunft», das Irrationale standen. Die abstrahierten, sinnlichen Naturformen dieser Kunstwerke stiess damals nicht auf allgemeine Begeisterung, stellte man sich als geeigneten Schmuck für eine Hochschule doch eher allegorische Darstellungen der Wissenschaften vor. Dass das revolutionäre Konzept ohne schwerwiegende Kompromisse durchgezogen werden konnte – immerhin mussten im Austausch mit abstrakten einige «gegenständliche» Werke dem ursprünglichen Programm hinzugefügt werden – ist der erfolgreichen Zusammenarbeit von engagierten Persönlichkeiten aus dem Kreise der HSG mit den drei Architekten und den Künstlerinnen und Künstlern zu verdanken.



Kurz nach Abschluss des Architekturwettbewerbs wurde auf Anregung des damaligen Rektors Walter Adolf Jöhr vom Senat eine Kunstkommission eingesetzt. Präsi­diert wurde sie von Eduard Naegeli, Ordinarius für Obligationen- und Handelsrecht und Präsi­dent des Kunstvereins St.Gallen. Hauptsächlich Naegelis grosser Kenntnis auf dem Gebiet der zeitgenössischen Kunst und seinen Kontakten zur internationalen Kunstszene ist es zu verdanken, dass in sechs Jahren ein Programm mit hervorragenden Werken zusammen­gestellt werden konnte, das bis heute beispielhaft geblieben ist. Bei der Finanzierung dieses anspruchsvollen Projekts kamen der HSG die guten Beziehungen zur Wirtschaft zu Hilfe und ermög­lichten, zusammen mit dem grossen persönlichen Einsatz und dem Verhandlungsgeschick von Walter Adolf Jöhr, die Realisierung der hochgesteckten Pläne.

Erweiterung in Etappen

Die weltweite Beachtung, die der Integration von Kunst und Architektur im Hauptgebäude zuteil wurde, war für die Universität auch eine Verpflichtung, für das bald notwendig werdende Erweite­rungsgebäude ein ebenbürtiges Konzept von Kunst am Bau zu entwerfen. Tatsächlich machte man sich bereits vor der 1981 erfolgten Ausschreibung des Wettbewerbs für den Ergänzungsbau Gedanken über ein mögliches Kunstkonzept, das im Wesentlichen an die



Der Bibliotheksbau ist geprägt von der lichterfüllten Glaspolyamide

erfolgreiche Formel anschliessen sollte. Von der Architektur erwartete man eine gewisse Zurückhaltung, denn der bestehende Bau von Förderer, Otto und Zwimpfer sollte dominierend bleiben. Prämiert wurde schliesslich das Projekt des Zürcher Architekten Bruno Gerosa, der bereits 1957 am Wettbewerb für das Hauptgebäude teilgenommen hatte. Wie gewünscht, hält der rechteckige, an den Hang geduckte Baukörper des neuen, 1989 bezogenen Bibliotheksbau zum bestehenden Bau gebührend Abstand und entfaltet seine Material- und Formenvielfalt hauptsächlich im Innern und auf der dem Hauptgebäude abgewendeten Seite. Sein Erscheinungsbild wird geprägt von der schimmernden Glaspolyamide über der neuen Bibliothek, die wie eine zeitgemässe Antwort auf den geschlossenen Beton-Kubus wirkt, der als «Tête» den Abschluss des Hauptgebäudes bildet.

Im Herbst 1986 wurde eine Kunstkommission eingesetzt, gebildet aus Vertreterinnen und Vertretern der HSG und den Architekten Bruno Gerosa und Walter Förderer, dem man seit dem Bau des Hauptgebäudes freundschaftlich verbunden blieb. Mit dem Rektor Johannes Anderegg, mit Armin Wildermuth und Philipp Guyer fanden sich drei Persönlichkeiten aus der Reihe der Professorenschaft und Dozierenden in der Kommission, die mit grosser Sachkenntnis und Engagement für die komplizierter gewordenen Strategien zeitgenössischer Kunst eintraten. Einen Schwerpunkt des Programms



bilden Werke aus dem Umkreis des Neo-Expressionismus und der italienischen Transavanguardia, Vertreter einer wiederentdeckten symbolisch-figurativen Bildsprache. Dazu kommen Arbeiten von Künstlern, die sich einer rein stilistischen Zuordnung entziehen und die auf die komplexe Situation der Gegenwartskunst hinweisen. Die Kommission war bestrebt, auch für das Bibliotheksgebäude Kunstwerke auszuwählen, die als Gegenpol zum begrifflichen Denken der wissenschaftlichen Lehre verstanden werden können. Weitgehend verzichtet wurde deshalb auf ironische oder selbstreflexive Arbeiten, auch auf konzeptuelle und konkrete Werke, die zwar eine wichtige Position im zeitgenössischen Kunstschaffen einnahmen, aber – eher den Intellekt als die sinnliche Wahrnehmung ansprechend – nicht zur Definition des Kunstprogramms passten.

Doch anders als im Hauptgebäude stehen die Kunstwerke formal in keinem dialektischen Verhältnis zur Architektur, denn diese selbst ist nicht mehr das klar gefasste architektonische Bild einer bestimmten Vorstellung von Universität. Vielmehr ist die Architektur des Bibliotheksgebäudes so anspielungsreich und zitierlustig wie die darin Platz findenden Kunstwerke. In den 80er Jahren finden pluralistische Tendenzen und die Verwischung der Grenzen zwischen Kunst, Architektur und Wissenschaft Eingang in die Weiterführung des im Hauptgebäude erfolgreichen Kunstkonzepts.



Weiterbildung an der HSG

Das praxisbezogene Studium an der Universität St.Gallen brachte seit jeher eine besondere Akzentsetzung im Bereich der Weiterbildung mit sich. Diplom- und Masterprogramme, Kurse und Seminare an verschiedenen Instituten der HSG und eine Weiterbildungsstufe bieten Kaderleuten und ehemaligen Absolventinnen und Absolventen der Universität die Möglichkeit, stets auf dem aktuellen Wissensstand zu bleiben. Seit 1995 besitzt die HSG auf der Holzweid ein Weiterbildungszentrum (WBZ), das auf einem 1974 von Max Schmidheiny geschenkten Grundstück erbaut werden konnte. Bruno Gerosa, der gerade mit dem Bau des Bibliotheksgebäudes beschäftigt war, wurde 1986 um eine erste Studie für ein Kurszentrum gebeten. Der Entwurf gefiel auf Anhieb, sodass der Architekt später mit dem Bau des neuen Gebäudes beauftragt wurde.

Erinnerungen an ein «spätmodernes Gartenschlösschen» hat das WBZ schon erweckt, und tatsächlich wirkt die unter einer Glaskuppel im Grünen an einen Hügel geschmiegte Zweiflügelanlage heiter wie die Pavillonarchitektur in einem englischen Park. Die Lage mit grossem Umschwung ermöglicht, wie schon beim Hauptgebäude, auch den Aussenraum ins Kunstkonzept miteinzubeziehen.



Das Weiterbildungszentrum Foto | Hans und Jerry Gross, 1998

Zur Architektur

21 | Hauptgebäude | 1963

24 | Bibliotheksgebäude | 1989

25 | Erweiterung und Sanierung des Campus | 2006–2011

31 | Weiterbildungszentrum | 1995

32 | Ausbau des Weiterbildungszentrums Holzweid | 2008

Hauptgebäude | 1963

Aus dem Gebäude an der Notkerstrasse im Museumsquartier zog die HSG 1963 in einen neuen modernen Betonbau, dessen gegliederte Struktur den Eindruck einer kleinen Hochschulstadt erweckte. Der ganze Gebäudekomplex mit verschiedenen Einzelbauten gruppiert sich auf der Hügelkuppe des leicht abfallenden Parks mit altem Baumbestand. Der locker wirkende Zusammenschluss der Einzelgebäude folgt einem schachbrettartigen Schema, bei dem das ehemalige «Institutsgebäude» und der «Technologie-trakt», die Aula, die Mensa und die Turnhalle aus dem Hang zu wachsen scheinen, um schliesslich in einem einzigen Punkt zu kulminieren: in der «Tête» des Hauptgebäudes, einem fensterlosen Betonkubus, der ursprünglich die Bibliothek beheimatete. Im Innern des Gebäudes fliesst durch umlaufende Fensterbänder gedämpftes Licht in die zentrale Halle ein, so dass ein feierliches Halbdunkel vorherrscht. Dominant erhebt sich die skulpturale, freitragend in den Raum gebaute Betontreppe, die in die oberen Geschosse mit den Seminar- und Leseräumen führt. Von dort erreicht man über eine separate kleine Treppe die inzwischen umfunktionierte Bibliothek im obersten Stockwerk des Gebäudes, einen Raum ohne Ausblick in die Landschaft, in sich geschlossen und der Konzentration gewidmet. Förderer, Otto und Zwimpfer zeichneten mit der alles überragenden und weithin sichtbaren Bibliothek im Zentrum des Hauptgebäudes ein einprägsames Bild der Universität, das sowohl auf deren Stellung an der Spitze des Bildungssystems hindeutet wie auch auf die dort praktizierte, hauptsächlich das rationale Verstehen fördernde Lehre.

In der Vorstellung der Architekten verband sich dazu mit der Universität als hehre Bildungsinstitution eine gewisse Monumentalität, die mit der Reduktion auf klare Kuben, der umlaufenden Kolonnade von Betonstützen vor einer nüchternen Metall-Glasfassade und den als Architrav vorkragenden Dachgesimsen und Terrassen-



Die Eingangsseite des Hauptgebäudes von der Aula aus gesehen

Imposant und skulptural. Die freitragende Betontreppe in der grossen Halle des Hauptgebäudes

brüstungen erreicht wurde. Allerdings verzichteten sie auf die axiale Symmetrie als ein signifikantes Merkmal klassischer Repräsentationsarchitektur. Die locker zueinander gruppierten, dem natürlichen Gelände angepassten Einzelbauten mit ihren funktionalen Raumdispositionen entsprechen den unterschiedlichen Anforderungen und der dynamischen Gemeinschaft einer modernen Universität. Das Gebäude-Konglomerat ist aus der Einsicht entstanden, dass die verschiedenen klar bestimmbar Zwecke durch die Architektur nach aussen zum Ausdruck gebracht werden sollten.

Solche Expressivität ist ein Merkmal einer in den 50er und 60er Jahren begründeten Tendenz in der Architektur, des sogenannten Brutalismus. Mit diesem heute als unglücklich empfundenen Begriff wird eine Richtung der Baukunst bezeichnet, die sich grundsätzlich gegen die als steril und emotionslos empfundene, rein die Funktionalität betonende Internationale Moderne wendete. Doch nicht nur ihre Bildhaftigkeit verbindet die Architektur des Hauptgebäudes der HSG mit dem Brutalismus, sondern auch die Bezugnahme auf die vorgefundene landschaftliche und städtebauliche Situation, die Sichtbarmachung des Konstruktionsgedankens, die Ablesbarkeit der Raumaufteilung oder der Funktion der Räume am Äusseren des Gebäudes und die Verwendung von ungeschönten Material, dem rohen Beton. Vom französischen Begriff «béton brut» leitet sich wahrscheinlich auch die Bezeichnung dieses Stils ab.



Der Brutalismus wurde als ein Architekturstil gesehen, der Wahrheit und Ehrlichkeit zum Ausdruck bringt. Dazu gehört auch, dass er sich zu Gewicht und Masse der verwendeten Baumaterialien bekennt – betont ist die Horizontale, das Schwere und Lastende. Der Brutalismus zeigt mit seiner Hervorhebung der Bausubstanz einen Zug ins Archaische. Durch die starke Gliederung und die Betonung ihrer Materialität gewinnt die Architektur an Plastizität und Aussagekraft. Sie erhält damit jene skulpturale Qualität, die auch das Hauptgebäude der HSG auszeichnet.

Das Raumvolumen des Bibliotheksbaus spiegelt sich in der äusseren Gestalt

Foto | Pius und Michael Rast, 1998



Bibliotheksgebäude | 1989

Mit dem Ergänzungsbau, der nordöstlich des Hauptgebäudes errichtet wurde, sollte in erster Linie Platz für eine neue Bibliothek geschaffen werden und ein grosser Hörsaal entstehen (das Auditorium Maximum mit 642 Sitzplätzen). Bruno Gerosa gewann den Architekturwettbewerb für das neue Bibliotheksgebäude mit einem orthogonalen, zweiteiligen Gebäude. Im östlichen Trakt belichtet die grosse Glaspyramide die introvertierte, zweigeschossige Bibliothekszone mit Bücherregalen und Arbeitsplätzen für Studierende. Im westlichen Trakt markiert der viertelkreisförmige Dachaufbau aus Kupfer die Lage des Audimax.

Auf der Nordseite sind zwei viertelkreisförmige Hörsäle in das Gelände eingelassen. Das zurückhaltende Bibliotheksgebäude überlässt den Lead der dominierenden «Tête» von Förderer, Otto und Zwimpfer.



Erweiterung und Sanierung des Campus | 2006–2011

Trotz des Erweiterungsbaus von 1989 und laufenden Anpassungen war nach über vierzig Jahren Betriebszeit für den von Förderer, Otto und Zwimpfer ursprünglich auf 900 Studierende angelegten Campus eine Generalüberholung und Erweiterung unabdingbar. Zum einen war die Funktionalität einiger Gebäude in ihrer ursprünglichen Form nicht mehr gewährleistet, da sie nicht auf die stetig wachsende Studentenschaft ausgelegt waren. So überstieg die Zahl der Studierenden mit 6 700 im Jahre 2011 nach Abschluss der Renovierungsarbeiten (2013: 7 300) bereits wieder die für die Erweiterung des Campus berechnete Studienplatzzahl von 5 000. Auch mussten die Arbeitsplätze den neuen Bedürfnissen des universitären Lehrbetriebs nach der Bologna Reform angepasst werden. Zum anderen zeigte das charakteristische Ensemble des Campus von 1963 die für Betonbauten typischen Alterungsspuren: verwitterte Aussenflächen und die damit einhergehende Karbonatisierung bis in einige Zentimeter Tiefe, was besonders bei Erreichen der Eisenbewehrung durch die einsetzende Korrosion kritisch wird. 2005 stimmte die Bevölkerung des Kantons St.Gallen der Vorlage zur Sanierung und Erweiterung der Universitätsgebäude zu. Fünf Jahre – von 2006 bis 2011 – dauerten die in Etappen vorgenommenen Bauarbeiten, während derer die Fortsetzung des Lehrbetriebs gewährleistet sein musste.



Der transparente Verbindungsgang vom Haupt- zum Bibliotheksgebäude

Vom Umfang und der Komplexität dieser Aufgabe ahnt man heute kaum mehr etwas, wenn man das skulpturale Hauptgebäude mit seinen durch zahlreiche Freitreppen und Plätze verbundenen Nebentrakten in neuem Glanz erstrahlen sieht. Dem inzwischen als Baudenkmal klassifizierten Campus wurde bei allen Anpassungen an die veränderten Anforderungen höchster Respekt gezollt und seine Substanz bis zum sorgfältig restaurierten Originalmobiliar erhalten. Die durch Schmutz und Verwitterung verdüsterte Aussenhülle zeigt sich nun in einer hellen, überaus freundlichen Anmutung, so dass die Feinheiten der Architektur – wie etwa die Akzentuierung der Wandstruktur durch die feine Streifung der Fugen der Schalungsbretter – erst wieder richtig zur Geltung kommen können. Das helldunkle Schattenspiel der durch zweigeschossige Pilaster strukturierten Fassade des Hauptgebäudes mit den Akzenten der durchgehenden Fensterbänder in dunkelgrauer Schuppenpanzerfarbe ist erst jetzt wieder in der ursprünglich das Gebäude rhythmisierenden Wirkung zu erleben. Zahlreiche Anpassungen an neue technische Erfordernisse und Vorschriften, wie etwa die Sicherung des Hauptgebäudes gegen Erdbeben und der Einbau einer neuen Haustechnikzentrale, wurden mit grösstmöglicher Rücksichtnahme auf die schützenswerten Gebäude vorgenommen. So bleiben denn die Anpassungen und Ergänzungen sehr diskret. Erst wenn man sich in den Untergrund begibt, lassen sich über die neuen Erschliessungswege die Umstrukturierungen erahnen.



Unter der grossen Glaspyramide und einer kuppelförmigen Stahlträgerkonstruktion befindet sich die Bibliothek

Die augenfälligste Umnutzung wurde im Bereich der alten Mensa und Turnhalle nötig: Die zu klein gewordene Mensa im separaten Gebäude Varnbuel 16 auf der zum Kirchhofergut abgesenkten Ebene neben dem alten Sportplatz beherbergt nun Studierendensekretariat und Verwaltungsbüros und ist mit zentraler Halle, Schalterbereich und umlaufender Galerie Anlaufstelle für Studierende und Dozierende. Die neue Mensa konnte dank der Auslagerung der Sportanlagen auf dem benachbarten «Ölberg» in der ehemaligen Turnhalle Platz finden. Das Projekt entstand in der Arbeitsgemeinschaft der Architekten rlc ag und Piora Generalunternehmung AG, die sich auch für weitere Arbeiten am Campus – namentlich die neue unterirdische Parkgarage, das Dienstgebäude mit Abluftturm und die Umgestaltung der Nebengebäude – zuständig zeichneten. In der alten Turnhalle finden neben drei Essräumen, der Küche und einem Free-Flow-Buffetbereich durch Einbau eines Zwischenbodens auf einer zweiten, mit dem Erdgeschoss des Hauptgebäudes niveaugleichen Ebene, zusätzlich Seminar- und Gruppenräume Platz. Die Speisesäle sind auf die alte Turnhalle, die ehemalige Garderobe und den Geräteraum verteilt und durch eine unterschiedliche Farbgebung gekennzeichnet. Im grossen Saal mit rund 300 Sitzplätzen sorgt helles Umbra für eine ruhige Stimmung; Englischgrün bietet den Hintergrund für den kleineren Saal mit etwa 85 zusätzlichen Plätzen; und dunkles Bordeauxrot lässt den abgetrennten Barbereich zu einem



Terrassenbau Sporthalle mit Sportplatz

stimmungsvollen Aufenthaltsort werden. In allen drei Räumen setzt elegantes Mobiliar in dunklen Holzönen farblich und formal klare Akzente.

Die bestehenden Bauteile in der Architektursprache von Förderer, Otto und Zwimpfer wurden sorgfältig ins neue Konzept integriert und in ihrem ursprünglichen Ausdruck belassen, die neuen Elemente verhalten sich in ihrer zurückhaltenden Nüchternheit wie zeitgemässe Interpretationen des ursprünglichen Formenvokabulars. So dominieren im Buffet- und Küchenbereich Chromstahl, Beton und die Farben Schwarz und Lichtgrau, was die allgemein ruhig-schlichte Raumstimmung unterstreicht. Im Sommer kann man auf dem vorgelagerten Platz auch draussen essen; die grossen Bäume des alten Parkareals liefern dazu eine wunderbare grüne Kulisse.

Sporthalle

Über einen kurzen Fussweg gelangt man zu der grosszügigen neuen Sportanlage auf dem «Ölberg» am Rande eines Wohngebiets in unmittelbarer Nachbarschaft des Campus. Aus einem Wettbewerb ging als siegreiches Projekt die Dreifachsporthalle der Architekten Lauener + Baer aus Frauenfeld hervor, die das sanft abfallende Terrain für einen teilweise in den Hügel versenkten Bau nutzten. Bei der komplexen Planung der Gesamtanierung der HSG kam der neuen Sporthalle neben ihrer eigentlichen Bestimmung zuerst freilich



eine besondere Aufgabe zu – im Hallenbereich fungierten drei freistehende Glaskuben in Stahlskelettkonstruktion von 2007 bis 2011 als Unterbringungsort provisorisch eingerichteter Seminarräume und Hörsäle und gewährleisteten so die Weiterführung des Lehrbetriebs unter den erschwerten Umständen der verschiedenen Bauetappen.

Als gewissermassen «gebaute Landschaft» schmiegt sich das Gebäude an die Hügelkuppe. Aus der Ferne sind drei breite Fassaden- und Fensterbänder zu erkennen, die sich hinter dem vorgelagerten Rasensportplatz gestaffelt in die Höhe schieben, nur leicht über das Hügelniveau herausragend in die Tiefe des Geländes eingefügt. Die Vorstellung eines Verschmelzens von Architektur und Topografie wird zusätzlich durch die Begrünung der Dachflächen verstärkt, so dass das Gebäude als eine Art terrassierte Landschaft erscheint.

In leiser Anspielung an den Campus auf dem Rosenberg wird hier das Thema des in der «Tête» des Hauptgebäudes kulminierenden Stapelprinzips mit der horizontal betonten Masse variiert. Allerdings drängt das Bauvolumen der Sporthalle nicht skulptural die Hanglage bekrönend in die Höhe, sondern ist im Erdreich versenkt und erreicht seinen höchsten Punkt bündig mit der Kuppe des Ölbergs. Auch die vorgefertigten Elemente der Fassade des in Ortbeton gestalteten Baus erinnern mit ihrem Lorbeerzweig-Relief an die strukturierten Wandflächen des Hauptgebäudes. Jedoch bestimmen hier nicht die gewissermassen funktionalen Fugen das



Ost-Fassade des Weiterbildungszentrums (WBZ) auf der Holzweid



Grosszügige Raumvolumen unter der Kuppel des WBZ

Oberflächenmuster, sondern es kommt neu ein erzählerisches Moment ins Spiel. Dass der Lorbeerkranz als Anspielung an die olympisch Siegreichen die Fassade des sonst streng von seiner Funktion geprägten Gebäudes mit seinem Schattenspiel belebt, darf man vielleicht gar als kleines architektonisches Augenzwinkern verstehen.

Betritt man die Sporthalle, ist man von der lichten Transparenz im Innern des teilversenkten Baus überrascht – es scheint, dass Innen- und Aussenraum ineinander fliessen und die bereits von aussen ablesbaren drei Funktionsebenen des Gebäudes ein durch die markante Trägerstruktur gestaltetes Raumkontinuum bilden. Um die Dreifach-Sporthalle im Untergeschoss führt auf der Eingangsebene eine allseitige Galerie mit Arkadengängen, an die auf der Westseite im Obergeschoss kleinere Fitnessräume anschliessen. Die offene Raumstruktur wird dort durch die Kuben der Geräteräume gegliedert und durch das nordorientierte Fensterband strömt Tageslicht in die variabel nutzbaren Gymnastikräume. In Richtung Eingang ist die Galerie mit einer durchgängigen Verglasung zum Sportplatz hin geöffnet, was eine grösstmögliche optische Verschränkung mit dem Aussenraum bewirkt. Alle drei Ebenen des Gebäudes sind als offene, ineinandergreifende Raumvolumen gestaltet, so dass sich beim Durchschreiten immer wieder neue Sichtachsen auftun. Der Kontrast der im rohen Sichtbeton belassenen Wände und der warme Holzton



der naturbehandelten Eiche der Sportbodenbeläge, Türen und Trennwände schaffen zusammen eine harmonisch ausbalancierte Farbstimmung.

Weiterbildungszentrum | 1995

Über zwanzig Jahre dauerte es von der Schenkung des Grundstücks auf der Holzweid bis zur Einweihung des Weiterbildungszentrums der HSG. Seine Baugeschichte war verbunden mit der Überwindung zahlreicher politischer und finanzieller Schwierigkeiten. Für den Bau wurde wiederum Bruno Gerosa verpflichtet, der die im Bibliotheksgebäude angedeuteten Prinzipien im Weiterbildungszentrum unabhängiger entfalten konnte. Auf diesem freien Stück Land brauchte der Architekt nicht auf einen dominanten Vorgängerbau Rücksicht zu nehmen. Stilelemente des Barock und moderne Glasarchitektur finden in einem filigran wirkenden Bau zusammen.

Von der Holzstrasse her gelangt man auf dem Gelände erst zu einer prächtigen Linde und einem alten Bauernhaus. Von dort führt ein Weg auf den zentralen Innenhof. Eingefasst ist dieser Hof von den zwei Seitenflügeln des im Grundriss U-förmigen Gebäudes. Auf dem Weg gelangt man direkt zur zentralen Kuppel, die von zwei kreissegmentförmigen Gebäudetrakten flankiert ist. In diesen sind die grösseren Hörsäle und das Restaurant «Intermezzo» unter-



Campustrakt mit Gästezimmern



gebracht, verteilt auf Erd- und Untergeschoss, während die Seminar- und Büroräume in den zwei Schenkeln Platz finden.

Analog dem Bibliotheksgebäude sind die Aussenwände mit Natursteinplatten verkleidet, doch mit dem heller gewählten Stein – einem weiss geflammten Marmor «Bianco Savanna» – stellt sich eine neue, erhabene Stimmung ein.

Diese Stimmung setzt sich fort, wenn man vom Eingang her direkt in den Bereich des zweistöckigen Foyers unter der zentralen Glaskuppel gelangt, welche in Dialog mit der Pyramide des Bibliotheksgebäudes tritt. So gelangt der Besucher von der Intimität des Innenhofs in einen lichtdurchfluteten Raum, der ihm unvermutet den Ausblick in die Weite der Landschaft bietet, denn talseitig bildet eine grosszügige, über beide Stockwerke geführte Glaswand den Abschluss des Foyers. Die weiss gestrichenen Wände, der helle Steinboden, die Glasfront und die Wasserbecken unter den zwei im Bogen geführten Treppen verleihen dem grossen Aufenthaltsraum eine elegante Atmosphäre.

Ausbau des Weiterbildungszentrums Holzweid | 2008

Wegen der steigenden Bedeutung des Weiterbildungsangebotes und der rasant gewachsenen Auslastung wurde für das erst 1995 eröffnete WBZ schon nach dreizehn Jahren eine Erweiterung nötig, für welche erneut Bruno Gerosa beigezogen wurde. Er fügte



Hans Ulrich Auditorium und Cafeteria

dem bestehenden WBZ einen orthogonalen Hörsaal- sowie einen halbrunden Campustrakt mit Gästezimmern für auswärtige Kursteilnehmende hinzu. Der kompakte Baukörper, unter dem sich auch die Zufahrt zur erweiterten Tiefgarage befindet, führt im Kreissegment um die mächtige Linde neben dem alten Bauernhaus und schwingt sich wie eine Brücke zum neuen grossen Hörsaal Nord, an den es angedockt ist. Durch das dabei gebildete Tor erreicht man die ursprüngliche Allee zum alten WBZ-Gebäude.

Im Inneren sind die neuen Gebäude klar und funktional gegliedert; mit modularen Raumstrukturen und grösseren Hörsälen kann flexibel auf die Bedürfnisse der verschiedenen Weiterbildungsangebote reagiert werden. Als Begegnungsort und Aufenthaltsraum für die Kursteilnehmenden gestaltet, bildet die zentrale Lounge das Kernstück des neuen Campus-Hotels, das sich dank seiner ruhigen Lage als ein idealer Ort für mehrtägige Kurse anbietet. Wie schon das alte WBZ lädt der neue Gebäudekomplex mit vielen Sitzplätzen und Nischen zu Gesprächen ein.

Rundgang durch die Kunstsammlung

35 | Hauptgebäude

68 | Bibliotheksgebäude

82 | Weiterbildungszentrum

Hauptgebäude

Eine neue Ganzheit sollten die geometrischen Kuben der Architektur zusammen mit den organischen Formen der Kunst im Hauptgebäude der Universität St.Gallen bilden. Was sich im theoretischen Konzept klar und einfach anhört, ist in der gebauten Realität ein komplexes Ineinanderwirken zweier grundsätzlich verschiedener Positionen, wobei jedes Werk, jeder Standort wieder zur Herausforderung für den Betrachter wird. Auch hat sich damit das Bestreben der Kunstkommission und der Architekten erfüllt, die Kunst nicht als harmonische, «schmückende» Ergänzung der Architektur beizurechnen, sondern die beiden verschiedenen Sprachen in spannungsvoller Konfrontation in einen Dialog treten zu lassen. Wir werden auf einem Rundgang durch das Gebäude vielleicht erstaunt feststellen, dass sich die Werke nicht spektakulär, dafür aber präzise in Szene setzen. Sie besetzen Nischen und bilden unvermutete Blickpunkte, sie markieren Übergänge zwischen Natur und Architektur sowie zwischen Innen- und Aussenraum. Daneben gibt es Orte, wo Kunst und Architektur eine so perfekte Symbiose eingehen, dass ununterscheidbar wird, ob das Bauwerk Raum für ein Kunstwerk bietet oder ob der Raum erst durch das Werk geschaffen wurde. In gewisser Weise wirkt die Kunst im Hauptgebäude unterschwellig: Sie drängt sich nicht laut ins Bewusstsein, sondern bildet ein Klima und wird deshalb vom Besucher vielleicht gar nicht auf Anhieb wahrgenommen. Hier sind Werke einiger der berühmtesten Künstler des 20. Jahrhunderts versammelt. Doch keine Tafel weist darauf hin, denn Hinweisschilder würden die Kunstwerke nur aus ihrem Umfeld herausheben und Distanz zum Betrachter schaffen. Kunst wird in der HSG nicht ausgestellt, es wird mit ihr gelebt, wie dies sonst nur in privaten Räumen möglich ist.



Die Parklandschaft mit der mächtigen Wellingtonia als Erinnerung an das alte Kirchhofergut Foto | Hans und Jerry Gross, 1998

Der erste Eindruck, den man, von der Stadt her kommend, vom Hauptgebäude der HSG gewinnt, wird durch die Geschichte des Grundstücks geprägt. Nicht Bauten empfangen die Besucherinnen und Besucher, sondern prachtvolle alte Bäume. Sie standen bereits im Park des herrschaftlichen Kirchhoferguts, das 1930 der Stadt St.Gallen geschenkt wurde, und auf dessen Gelände 1963 die neue Hochschule eingeweiht werden konnte.

Durch die harmonische Anpassung der verschiedenen Baukörper an das leicht ansteigende Gelände des ehemaligen Landschaftsgartens ist es den Architekten gelungen, die wohlkomponierte, romantische oder bisweilen klassisch-erhabene Stimmung des Parks zu erhalten und neu zu nutzen. Die scheinbar natürliche und doch bis ins Detail durchgestaltete Struktur eines englischen Gartens findet ihre Entsprechung in der Architektur, denn die für solche Parkanlagen charakteristische Abfolge von zufällig anmutenden Blickachsen wirkt auch auf den Gebäudekomplex von Förderer, Otto und Zwimpfer. Trotz der wuchtigen Präsenz der Kuben bieten sich immer wieder neue Ansichten und überraschende Durch- und Einblicke. Zwei krude Betonquader, die einen Durchgang markieren, bilden den Auftakt zur breiten, zum Hauptgebäude führenden Freitreppe. Doch bevor man dorthin gelangt, locken verschiedene Wege und versteckte Treppchen zum Umherschlendern sowie kleine Ruheplätze zum Innehalten. So zweigt ein Pfad nach links ab und

Carl Burckhardt | «Amazone»,
1921–1923, Bronze



führt mäandrierend durch das üppige Buschwerk und Gehölz des alten Parks auf einen sonnigen, kleinen Sitzplatz zu, wo an sanfter Hanglage genau unter dem alten Kirchhofergut einige Holzbänke zum Verweilen einladen. Hier, am etwas abseits liegenden Ort, finden wir eine klassische Parksituation vor: Ziersträucher schaffen einen ruhigen Winkel, eine markante Skulptur bildet den Blickfang. Auf ihrem Sockel stehend, gleichsam aus der Landschaft herausgehoben, ist die bronzenene «Amazone» von **Carl Burckhardt** (1878–1923) vor die Kulisse der im Park gebändigten Natur gestellt.

Die «Amazone» nimmt unter den Kunstwerken der Universität St.Gallen eine besondere Stellung ein, denn sie ist das einzige Werk, das von einem zur Zeit des Baus der Anlage bereits verstorbenen Künstler stammt. Zudem ist sie das letzte, nicht ganz vollendete Werk des bedeutenden Schweizer Bildhauers. Die Hommage an den grossen Basler Künstler ist sinnigerweise im «historischen» Teil der Anlage untergebracht, denn auch das erhaltene Kirchhofergut gehört zur Universität und wird heute für Sitzungen und als eine Art Clubhaus für Dozierende genutzt.

An diesem verträumt wirkenden Plätzchen vorbei führt ein Fussweg aus der Stadt direkt hinauf zur Universität.

Über die grosse Treppe gelangen wir zum Eingang des Hauptgebäudes – allerdings nicht sofort, denn auf der rechten Seite des Wegs zieht eine mächtige, freistehende Wellingtonia den Blick an.



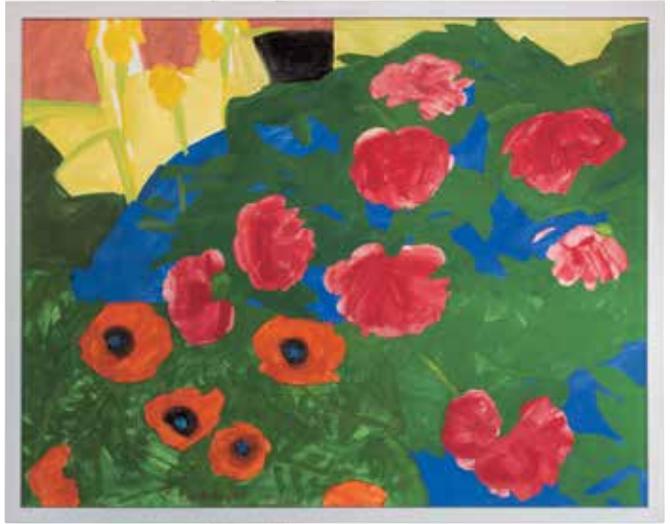
**Umberto Mastroianni | Ohne Titel,
1964, Aluminium bemalt**



**Zoltan Kemeny | Ohne Titel,
1963, Messingrelief**

Der bis zu 3 000 Jahre alt werdende «Mammutbaum» mit seiner weichen, rötlichen Rinde ist als markanter Blickfang in vielen Gartenanlagen des ausgehenden 19. Jahrhunderts anzutreffen. Hier nutzten die Architekten diese Situation, indem sie das etwas abseits der übrigen Bauten liegende damalige «Institutsgebäude» (und heutige Rektorat) in einer kleinen Senke hinter der ebenfalls von den dichter stehenden Baumgruppen abgesetzten Wellingtonia errichteten. Man konnte so das Gebäude in ein Konzept der Gesamtanlage des Parks einbinden.

Hinter der rotbraunen, rissigen Borke des Stamms erstreckt sich das klar gegliederte Fensterraster der Westfassade des Baus, dessen strenge Struktur gestört wird, denn auf einem auskragenden Betonbalken schiebt sich ein wildes Knäuel farbigen Metalls ins Blickfeld: die Aluminiumplastik von **Umberto Mastroianni** (1910–1998) «schwebt» auf ihrem sockelartigen Träger vor der Fensterfront des Gebäudes. Der harte, metallische Glanz der Skulptur wird durch eine Bemalung gebrochen, so dass sich eine Parallele zum gestrichenen Eisen der Gebäudefassade ergibt. Der in Fontana Liri bei Rom geborene Mastroianni lässt in seiner Skulptur eine barock anmutende Formentfaltung aufleben, die mit einer inhärenten Bewegungsdramatik in der Nachfolge der italienischen Futuristen steht.



Ferdinand Gehr | «**Blumenbild**», 1963, Öl auf Leinwand, 113 x 88 cm
Foto | Universität St.Gallen, Presse- und Informationsstelle, 1998

Im Inneren des Gebäudes herrscht gedämpftes Licht, aus welchem das Messingrelief von **Zoltan Kemeny** (1907–1965) mit sanftem, geheimnisvollem Schimmern hervortritt. Das Relief an der Wand des Treppenaufgangs verbindet das Erdgeschoss mit dem ersten Stockwerk und kontrastiert den rohen Beton mit seinem kostbar glänzenden Äusseren. Mitte der vierziger Jahre hat Kemeny angefangen, mit der Oberfläche von Bildern zu experimentieren. Betrachtet man die einzelnen Elemente des Reliefs, sieht man kleine, offene Kuben, unzählige Male wiederholt und variiert. In der Reihung und Repetition verliert das Einzelement an Bedeutung zugunsten eines übergeordneten Musters beziehungsweise des gesamten Gefüges. Es geht Kemeny nicht darum, eine der zufällig entstandenen Formen der Wirklichkeit nachzubilden; er sucht vielmehr nach dem System selbst, das dem Wachstum aller Formen zugrunde liegt.

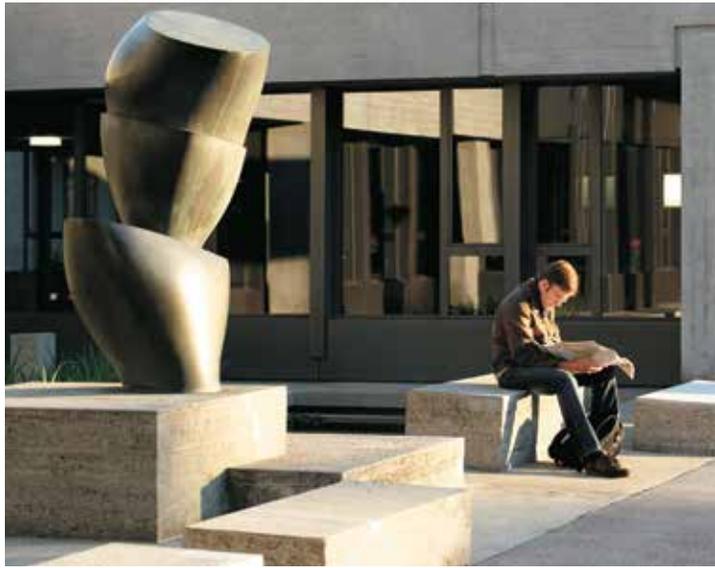
Im selben Gebäude, hinter den Türen des Rektorats und damit in einem nicht jederzeit zugänglichen Raum, hängt das strahlende «**Blumenbild**» von **Ferdinand Gehr** (1896–1996), ein Werk, das von Eduard Naegeli beim Künstler in Auftrag gegeben wurde. Die in Tempera gemalte Komposition mit roten Pfingstrosen leuchtet im plakativ-flächigen und zeichenhaft-abstrahierten Stil des hauptsächlich als Erneuerer der religiösen Kunst bekannten St.Galler Malers.



Alicia Penalba | Ohne Titel, 1963, Beton, elfteilig

Zurück auf dem Weg zum Hauptgebäude, stehen wir nun vor den ersten Stufen der grossen Freitreppe, und es bietet sich uns die wohl bekannteste und meistfotografierte Ansicht der HSG: Hinter der im freien, spielerischen Rhythmus über die Wiese tanzenden Skulpturengruppe der aus Argentinien stammenden Künstlerin **Alicia Penalba** (1913–1982) erhebt sich als eine Art Wandschirm aus Beton die Stützmauer der Terrasse, hinter der sich das Hauptgebäude machtvoll-gravitätisch erhebt, gekrönt vom schmucklosen Kubus der Beton-«Tête». Die Skulpturen sind aus demselben Material wie die dahinterliegende Mauer, nur mit einer grobkörnigeren Struktur. So nimmt sich die lockere Gruppe wie eine Auflösung des Gebauten aus, die mit ihren organischen Formen den Übergang von der Natur zur Architektur vermittelt. Der Blick prallt nicht unvermittelt auf die Fläche der Wand, sondern kann sich festmachen und findet Halt an den Volumen der elf flügelartigen Figuren, folgt den Bewegungen der Linien und Diagonalen, mit denen die Skulpturen den Raum durchschneiden, um sich darin festzusetzen.

Nachdem die Treppe zunächst auf die blanke Fläche der Terrassenmauer zuführt, beschreibt sie nun unvermittelt einen Richtungswechsel und bietet einen Ausblick in die Landschaft. Mit einer nochmaligen Richtungsänderung ist die Terrasse vor dem Hauptgebäude erreicht. Genau vis-à-vis der letzten Stufe, in einer schützenden Nische des Gebäudes, steht die Bronzeskulptur



Hans Arp | «Schalenbaum», 1947–1960, Bronze (aufgestellt 1963)

«Schalenbaum» von **Hans Arp** (1886–1966) auf einer architektonisch gestalteten Sockellandschaft am Rand eines kleinen Teichs. In dieser Umgebung, wo der raue Sichtbeton mit der spiegelglatten Oberfläche des Wassers zusammentrifft, der offene Himmel mit dem Grauton der Architektur im Helligkeitswert konkurriert, kann sich die taktile Qualität der matt polierten Oberfläche des «Schalenbaums» entfalten. Das Licht wird hier weich gestreut reflektiert, so dass die Umrisse wie von einem sanften Halo, einer schimmernden Hülle umgeben scheinen. Der Standort vereint auf kleinstem Raum naturhaft Gewachsenes und Gebautes, ist sowohl von aussen wie vom Innern des Gebäudes aus zu sehen und bezeichnet damit die Schnittstelle zwischen Landschaftsraum und Architektur. Diese beiden Pole sind als Gestaltungsprinzipien ebenfalls in Arps grosser Bronzeplastik vorzufinden. Bereits der französische Titel «Coupes superposées», weist auf zwei unterschiedliche Formverständnisse hin, da man darunter sowohl «übereinandergeschichtete Schalen», als auch «übereinandergestapelte Schnitte» verstehen kann. Nicht nur die weichen, schwellenden Rundungen zeichnen die Skulptur aus, sondern auch die abrupt erfolgenden Schnitte, welche die knospende Entfaltung der Form unterbrechen – eine rhythmische Abfolge steht anstelle ungehemmten Wachstums. Anregungen für die Formsprache seiner Plastiken fand Arp in der Natur. Die organischen Formen seiner Arbeiten haben jedoch keine direkten Vorbilder im natürlich



**Soniatta | Deckengestaltung 1963,
Holzplatten, bemalt**



**Etienne Hajdu | Ohne Titel, 1963,
Blei, dreiteilig**

Gewachsenen. Der Gestaltungsprozess geschieht vielmehr nach dem surrealistischen Prinzip des psychischen Automatismus, bei dem die Arbeit ohne Reflexion durch die Vernunft geschieht und der Künstler als Medium eines von ihm nicht kontrollierten Vorgangs erscheint.

Durch die schwere Eisen-Glas-Türe des Haupteingangs gelangen wir in die grosse Halle, die durch eine disziplinierte Lichtregie, durch ihre Höhe und durch die imposante Treppenskulptur einen Eindruck hinterlässt, den man vielleicht mit «erhaben» beschreiben könnte. Doch im pulsierenden Leben, das die Halle meist erfüllt, verliert sich die Scheu vor der Monumentalität des Raums. Mitten im studentischen Alltag zeigt sich, wie der Dialog zwischen Kunst und Architektur gewissermassen latent seine Wirksamkeit entwickelt. So blickt man vielleicht zufälligerweise vom Eingang her nach rechts durch den Verbindungsgang zum ehemaligen «Technologietrakt» und sieht dort an der Wand schemenhaft einen weissen Vogel: das Mosaik «**Oiseau**» von **Georges Braque** (1882–1963).

Zum einen ist das in satten Farben leuchtende Bild ein die Distanz des langen Korridors überbrückender, optischer Fixpunkt, zum andern ein den Raum dynamisierendes Element, denn der Vogelflug suggeriert einen steten, gleichmässigen Bewegungsablauf, dem auch die asymmetrische Platzierung auf dem Wandsockel entspricht. In den 50er Jahren erscheint oft ein Vogelmotiv in den Bildern von Braque – nicht als Allegorie, sondern um dem Bildraum



**Georges Braque | «Oiseau», Entwurf 1958, Mosaik
(1965 ausgeführt von H. Melano-Högger), 150 x 150 cm**

eine Tiefe zu verleihen, die sich grundlegend vom illusionistischen Bildraum der Zentralperspektive unterscheidet und an den räumlichen Bedingungen der Bildfläche entwickelt wurde. Dem Mosaik, ausgeführt von Hedy Melano-Högger, diente eine Farbradierung als Grundlage, die einen weissen Vogel in einem schwarzen Oval über einem orangefarbenen «X» zeigt. So erscheint der Vogel wie auf der Bildfläche fixiert, seine Bewegung aber führt aus dieser befestigten Mitte hinaus in den unbegrenzten Raum.

Wenn Braques «Oiseau» den Raum in Bewegung versetzt, so begegnen wir in der gegenüberliegenden Richtung einem Kunstwerk, das genau den gegenteiligen Effekt erzielt. **Etienne Hajdu** (1907–1996), wie Zoltan Kemeny in Transsilvanien geboren, hat ein Bleirelief gestaltet, dessen dunkel glänzende, träge Masse dem Einbau aus gestrichenem Holz beim Empfang jene optische Stabilität verleiht, die nötig ist, um sich neben den monumentalen Dimensionen der Treppe behaupten zu können. Drei Platten sind rechtwinklig so aneinandergesetzt, dass sie, von verschiedenen Standorten aus betrachtet, den Eindruck eines volumetrischen Körpers erwecken. Nicht vergessen werden soll die kleine Deckengestaltung der mit den Architekten befreundeten Basler Malerin **Soniatta** (1928–1969), die am Anfang des Korridors angebracht ist.



In der Mitte des Raums zwischen kantigen Betonpfeilern stehend, erkennen wir im dunkelsten Bereich der Eingangshalle ein sanftes, farbiges Glänzen. Es stammt von dem rund 30 Meter langen Keramikfries von **Joan Miró** (1893–1983) und dem Keramiker **Josep Llorens Artigas**, der sich in einer Art Fortsetzung des umlaufenden, schmalen Fensterbands auf dieser Seite über die ganze Länge des Raums hinzieht, und das mit seinen punktuell aufscheinenden Farbflecken zwischen schwarzen Schriftzeichen verhalten funkelnde Lichtakzente setzt. Seit 1944 arbeitete Miró mit dem Keramiker Llorens Artigas zusammen. Gemeinsam realisierten sie eine grosse keramische Werkgruppe, zu der neben dem Fries in St.Gallen Wandgestaltungen im UNESCO-Gebäude in Paris, in der Harvard University, Cambridge/Massachusetts, im Guggenheim Museum New York und im Kunsthaus Zürich zählten. Es mag zunächst erstaunen, dass ein so bedeutendes Werk quasi im Hintergrund bleibt, zumal es von der Halle aus durch die dortigen Pfeiler unterteilt wird. Doch war es gerade die Absicht des Künstlers, seinen Fries mit der Architektur zusammen zur Wirkung kommen zu lassen: Da keine Gesamtansicht geboten wird, sind wir angeregt, den Fries abschnittsweise zu betrachten, den Standort zu wechseln und die schwarzen Schriftzeichen in eine sequenzielle Abfolge zu bringen – sie also lesend zu erfahren und nicht synoptisch zu überblicken, wie ein Bild in frontaler Anschauung wahrgenommen wird.



Joan Miró (in Zusammenarbeit mit Josep Llorens Artigas) | Ohne Titel, 1964, Keramikplatten, 29 x 1,1 Meter Foto | Universität St.Gallen, Presse- und Informationsstelle, 1998

Die Anlehnung an die Konzentration fernöstlicher Kalligraphie wird jedoch überlagert von der aktionistischen Vehemenz der Geste, mit der die Schrift aufgemalt wurde und welche die Farbe in einem Gesprenkel von kleinen Spritzern zerstäuben lässt.



**Max Gubler | «Nachtlandschaften», 1957,
Öl auf Leinwand, 162 x 130 cm (erworben 1963)**

Foto | Universität St.Gallen, Presse- und
Informationsstelle, 1998



**Karl Prantl | «Zur Meditation»,
1979, Basalt, zweiteilig**

Im hinteren Teil der grossen Halle hatte das ursprüngliche Kunstprogramm eine Ergänzung erfahren, die beim Blick durch zwei Fensterfronten zwischen den Hörsälen sichtbar werden. In Erinnerung an Eduard Naegeli gelangten 1979 die zwei Steine **«Zur Meditation»** des Österreichischen Bildhauers **Karl Prantl** (1923–2010) auf ein kleines Wiesenstück gegen die Guisanstrasse hin. Die zwei Stelen aus Säulenbasalt lassen den Ort, den man nur vom Haus aus sehen kann, meditativ wie ein japanischer Garten wirken.

Im grossen Sitzungszimmer hängt die **«Nachtlandschaft»** von **Max Gubler** (1898–1973). Das Bild stammt aus der letzten Schaffensphase des Zürcher Malers, überschattet von Krankheit und Depression. Es zeigt einen Blick aus seinem Atelier in Unterengstringen, vorbei an einem kahlen Baum in eine karge, eisige Landschaft, an deren Horizont ein roter Mond tief im dunkelvioletten Nachthimmel steht.

Das Kernstück der Eingangshalle ist zweifellos die plastisch-skulpturale Treppe des Förderer-Baus, die sich durch ihre wuchtig in den Raum greifenden Diagonalen in die Höhe stemmt.

Bevor wir zwischen den massiven Betongeländern ins obere Stockwerk hinaufsteigen, halten wir nach dem ersten Treppenlauf einen Moment inne und blicken nach unten. Von hier aus können wir sehen, wie die Kunstwerke in der Halle Bezug auf das stete Kommen und Gehen nehmen, das an diesem Ort herrscht. Sie erschliessen sich nicht von einer fixen Betrachterposition aus, sondern lassen sich erst



Alexander Calder | Ohne Titel, 1966, Stahlblech

im Rahmen der alltäglichen Bewegungsabläufe richtig erfassen. Dies trifft ebenfalls auf das Mobile von **Alexander Calder** (1898–1976) zu, das – von nahe besehen recht massiv – wie ein filigranes Gespinst im Zentrum des Treppenhauses schwebt. Das Primärrot des Mobiles fängt das Licht auf, welches über das Gestänge und die dreieckigen, trapezförmigen bis ovalen Scheiben hinuntertropft. Beim Treppensteigen nehmen wir über die von der Architektur vorgegebenen Wendungen immer wieder eine andere Ansicht des Werks wahr, das selbst leicht pendelt und sich um seine Achse dreht. Mit dem Mobile von Calder stellt sich der Treppe als statischem Volumen eine auf Bewegung beruhende Raumerfahrung gegenüber. Wenn die klassische Skulptur mit ihren festgefühten Volumen Ausdruck von Stabilität ist und sich den Gesetzen der Statik unterwirft, stehen wir zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts Bestrebungen gegenüber, Bewegung zum Thema von Skulpturen zu erheben. Calders Mobiles sind Versuche, dynamische Abläufe nicht nur illusionistisch darzustellen, sondern diese selbst zum Material von Skulptur werden zu lassen, also reine «Kompositionen von Bewegungen» zu schaffen. Mit der Bewegung als einer raum-zeitlichen Abfolge sollte es gelingen, die vierte Dimension in einer plastischen Arbeit zum Ausdruck zu bringen, den Raum zeitlich erfahrbar zu machen. Im Mobile fand Calder ausserdem eine Möglichkeit, die Bewegungsabläufe nicht von vornherein festzulegen, sondern sie vom Zufall bestimmen zu lassen.



**Pierre Soulages | Ohne Titel, 1963, Tapisserie,
670 x 280 cm**

Im ersten Stock angelangt, lädt eine Zeitungsecke zu einer kleinen Ruhepause ein. In den weichen, blauen Lederpolstern der eigens für die HSG entworfenen Sessel kann man es sich bequem machen und durch die grosszügige Fensterfront einen Blick auf das Bibliotheksgebäude werfen, dessen Dachlandschaft mit der charakteristischen Pyramide von hier aus gut zu sehen ist. Obwohl die Lesezone gegen das Treppenhaus nicht abgegrenzt ist, stellt sich ein neues Raumgefühl ein, geprägt vom einfallenden Licht und der warmen Farbigkeit des Wandteppichs von **Pierre Soulages** (*1919). Der Künstler gilt als europäischer Exponent des Abstrakten Expressionismus, jener Malerei der «Befreiung der Geste», die in den 40er Jahren in Amerika entstand.

Der helle Grundton des Teppichs und die Braun- und Ockertöne, die neben dem dominierenden Schwarz den malerischen Ausdruck begleiten, verleihen dem Ort eine warme, zum kühlen Grau des Betons kontrastierende Farbtemperatur, wobei die dunkle Seite der verdichteten Gebärde gegen die Helligkeit des Fensters steht und die offene Fläche das spärlich vom Treppenhaus eindringende Licht reflektiert. Die auf den ersten Blick durchaus spontan und heftig wirkende Malerei konnte im Medium des Teppichs zur Geltung gelangen, da Soulages in seinen Bildern die Vehemenz der Geste stets zugunsten einer klaren, stabilen Architektur des Bildes zurücknimmt.



Bereits wenn wir die schmalen Stufen des unscheinbaren Treppenhauses betreten, die vom zweiten Stock, wo sich Lese- und Arbeitsplätze befinden, zum Kern der ursprünglichen Bibliothek (nun auch ein Lesesaal, umgeben von Seminarräumen) hinaufführen, werden wir auf die zu erwartende, fast klösterliche Atmosphäre eingestimmt: Wie ein intimes Kammerstück nimmt sich die kleine Stiege nach der imposanten, von der Halle aufsteigenden Treppenanlage aus. Oben angelangt, bemerken wir, dass der Betonkubus, um den die Treppe herumführt, als Sockel für eine Skulptur dient.



**Alberto Giacometti | «Stehende»,
1960, Bronze, 59 x 19 x 10 cm (erworben 1963)**



Hier entsteht zusammen mit dem quadratischen Oberlicht, das sich genau über dem Sockel befindet, eine Art imaginärer Raum für die **«Stehende»** von **Alberto Giacometti** (1901–1966). Die Architektur übernimmt mit dieser Inszenierung eine Strategie Giacomettis, der seine Figuren selbst manchmal durch Käfige und Kästen vom Umraum abgegrenzt hat und sie so auf einer Art Bühne agieren lassen konnte, isoliert und auf sich selbst zurückgeworfen. Die **«Stehende»**, eine Bronzeskulptur, erhebt sich auf einem nach hinten erhöhten Schrägsockel; sie wächst schmal aus einem zum weiteren Sockel mutierten Fusspaar, das die fast entmaterialisierte Figur im Raum verankert. In ihrem gebannten Aufrechtstehen, die Arme eng an den Körper gepresst, erscheint sie wie vom Raum bedrängt, keine sinnlich sich entfaltende Frauenexistenz, sondern vielmehr allgemeiner Ausdruck des menschlichen In-die-Welt-Geworfenseins. Giacometti hat oft wiederholt, dass die Wirklichkeit der Aussenwelt für ihn ein Rätsel bleibe – so wurde er nicht müde, sich dieser Welt und der Erscheinung der Dinge anzunähern, nicht um sie in ihrer Kontingenz abzubilden, sondern um dem nachzuspüren, was sich hinter der einzelnen Erscheinung an menschlicher Lebenswirklichkeit verbirgt, was als Allgemeines im Besonderen aufscheint. Auch wenn die Figur klein ist, entfaltet sie doch eine ausserordentliche Wirkung – an dieser Stelle ist man bereit zu glauben, der ganze Weg bis hierhin sei nur eine Vorbereitung gewesen, um an diesen Punkt höchster Konzentration zu gelangen.



Alberto Giacometti | «Stehende», Detailsicht

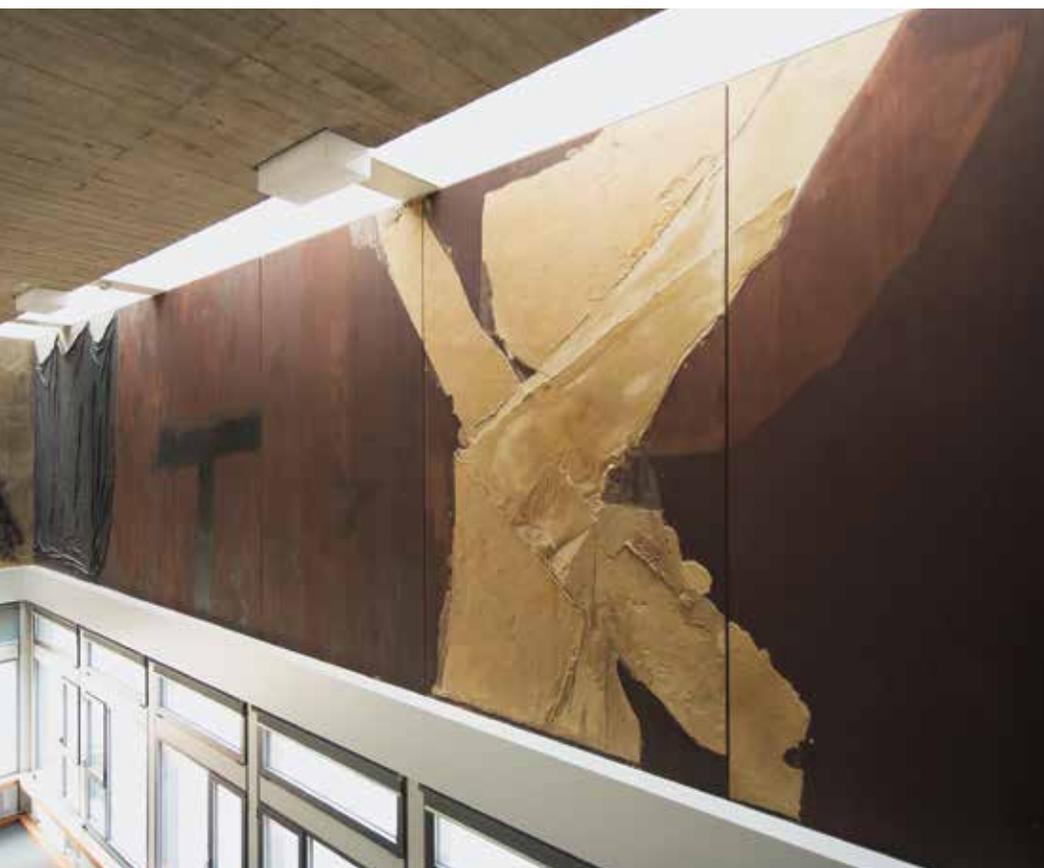
In der ehemaligen Bibliothek sollten Kunst und Architektur zusammenwirken, um eine Umgebung zu schaffen, die einer ruhig-konzentrierten, um nicht zu sagen andächtigen Lektüre förderlich sein würde. So ist es recht ungewöhnlich, wenn wir im obersten Stock des Gebäudes nicht den erwarteten Aussichtspunkt antreffen, sondern einen in sich gekehrten Ort der Konzentration. Nur durch einige Dachfenster dringt sanft gefiltertes Tageslicht in den Raum, und anstatt in die Ferne, blicken wir auf die Bildtafeln von **Antoni Tàpies** (1923–2012), welche – Tür- und Vorhangmotive aufgreifend – die Wände der Bibliothek optisch-suggestiv verschliessen. Weiches Streiflicht fließt dabei über die Bilder, so dass in der ansonsten spärlichen Beleuchtung des Raums die Qualität der mit Ritzen, Schründen und Kratzern verletzten und mit Tüchern verhängten Oberfläche deutlich hervortritt. Die Nüchternheit des Betons ist aufgehoben und uralte Mauern scheinen hier die Spuren ihrer Geschichte offenzulegen. Die 14 Bildtafeln sind eigentliche Materialbilder oder Bildobjekte, denn mit experimentellem Farbauftrag und einer spezifischen Behandlung der Bildoberfläche, die Tàpies mit reliefhaften Schichten überzog, verliess er den illusionistischen Bildraum zu Gunsten einer Malerei, die nicht auf etwas ausserhalb ihrer selbst verweist, sondern sich im Sinne eines neuen Realismus selbst dinghaft in der Welt konkretisiert.





**Antoni Tàpies | Ohne Titel, 1962–1963, Mischtechnik,
31 x 3,5 m (an zwei Wänden zu 15,5 Metern Länge)**

Foto | Universität St.Gallen, Presse- und Informationsstelle, 1998





Coghuf | Ohne Titel, 1962–1963, Glasfenster

Foto | Universität St.Gallen, Presse- und Informationsstelle, 1998



Coghuf | Ohne Titel, 1962–1963, Tapissierie (ausgeführt von Silvia Valentin)

Foto | Universität St.Gallen, Presse- und Informationsstelle, 1998

Von diesem zentralen Raum des Hauptgebäudes begeben wir uns zurück nach draussen auf die Terrasse, um die übrigen, je spezifische Funktionen erfüllenden Gebäude der Anlage zu besichtigen. Schräg gegenüber dem Hauptgebäude liegt die Aula, deren Kunstprojekt in einem eigens veranstalteten Wettbewerb mit vier eingeladenen Künstlern ermittelt wurde. Sie zeigt dieselbe Front mit Eisen-Glas-Fenstern und Betonstützen wie das Hauptgebäude, erhält jedoch durch die dreiseitig angebrachten, plastisch durchstrukturierten Glasfenster des Basler Künstlers **Coghuf** (Ernst Stocker, 1905–1976) einen feierlichen Charakter, der sich im Innenraum zu einem festlichen Farbklang steigert. In einem grossen Wandteppich, den **Silvia Valentin** nach Coghufs Vorlage gewebt hat, werden die Farben und Formen der Glasfenster wieder aufgenommen.

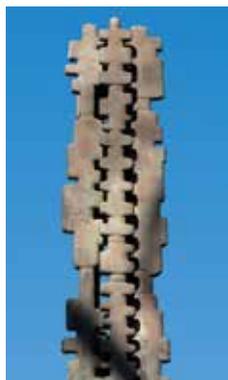
Dieser Buntheit steht ein Deckenrelief aus Holz und Zement in dumpfen Blau- und Grautönen gegenüber, das wie ein vergeistigter, entmaterialisierter Reflex auf die sinnfrohe Farbigekeit antwortet.

Auf der Eingangsseite der Aula, die durch eine Fassadengestaltung von Walter M. Förderer strukturiert ist, finden wir den Zugang zum ökumenischen Andachtsraum. Unter einem grossen Messingkreuz, das bereits Teil der Gestaltung ist, führt eine Treppe in den vollständig von **Otto Müller** (1905–1993) konzipierten Ort. Der Entwurf des Künstlers umfasst die Architektur des schlichten, sparsam beleuchteten Raumes und die symbolische Ausstattung,



**Otto Müller | Andachtsraumgestaltung, 1966,
verschiedene Materialien**

Foto | Universität St.Gallen, Presse- und
Informationsstelle, 1998



**François Stahly | «Brunnenbaum»,
1963, Bronze**

die von der ausgesuchten Farbgebung der Wände bis hin zum Entwurf für ein Messgewand reicht.

Um die Aula herum führt eine schmale Terrasse, von wo aus man auf beide, auf tieferem Geländeniveau um den ehemaligen Sportplatz gruppierten, Gebäudetrakte der alten Turnhalle und heutigen Mensa, sowie des Studierendensekretariats sehen kann. An seinem unteren Ende wird der Platz von den Bäumen des alten Parkgeländes abgeschlossen. Vor dieser üppigen, grünen Kulisse können wir eine Stele entdecken, die nicht zur Pflanzenwelt gehört.

François Stahly (1911–2006) hat seinen **«Brunnenbaum»** im Grenzbereich von Park und Architektur so platziert, dass das leise Plätschern des heruntertropfenden Wassers im dichten Blattwerk verhallt.

Die bronzene Brunnenfigur wird von sieben ineinander gedrängten, stabförmigen Elementen gebildet, in deren Mitte das Wasser aufsteigt, um über die stilisierten Blattformen hinabzufließen. Einen Weg zwischen der freien Figuration und der reinen Geometrie suchend, beschwört Stahly die Formen der Natur, die in einer geometrisch disziplinierten Anordnung erscheinen.



Walter Bodmer | Ohne Titel, 1963, farbiges Glas, Metall

Im nüchternen, schnörkellosen Raum der ehemaligen Mensa setzen **Jean Baiers** (1932–1999) Metallreliefs Akzente (Seite 59). Die kantigen Körper in Kombinationen von verschiedenen Rottönen, Schwarz und Grau sind an der Decke, an den Wänden und Pfeilern angebracht und reflektieren mit ihren glänzenden, facettierten Oberflächen das einfallende Licht. Wie riesige, bunte Kristalle brechen sie aus den glatten Mauerstücken hervor und nisten als freche Einsprengsel im ganzen Raum. Im oberen Geschoss, einer Galerie mit zentralem Oberlicht, ist die Hängeplastik von **Walter Bodmer** (1903–1973) angebracht, die wie eine dreidimensionale Zeichnung über der Öffnung zum unteren Stockwerk im Raum schwebt. Die Eisenkonstruktion mit ihren eingefügten, farbigen Glasscheiben fängt das von oben einfließende Licht auf.

Vor dem Gebäude auf einer lauschigen Grünfläche in unmittelbarer Nähe des Kirchhoferhauses stehen drei «**Pliagen**» in den Grundfarben Rot, Gelb und Blau des Zürcher Bildhauers **Gottfried Honegger** (*1917), die nach Abschluss der Erweiterung und Sanierung des HSG-Campus 2011 als Geschenk in die Sammlung kamen.

Die drei mit Bedacht in Nachbarschaft von Bäumen auf einer kleinen Rasenfläche aufgestellten Plastiken bilden zur kubisch-nüchternen Beton-Architektur von Förderer, Otto und Zwimpfer einen wohlthuenden Kontrast. Mit leuchtender Heiterkeit erfüllen sie den Raum, ohne Besitz von ihm zu ergreifen. Es ist die Heiterkeit eines



Gottfried Honegger | Drei «Pliagen»

C 111 (gelb, 2000); C 111a (rot, 2002); C 112 (blau, 2002), Metall, Epoxy, Höhe je 250 cm

durch das Privileg des Alters gereiften Künstlerauges, dem die Frische jugendlichen Staunens erhalten geblieben ist.

Man sieht den «Pliagen» an, dass sie vor ihrer Fertigstellung in Eisen oder Stahl als Modell mit der Schere in Karton entworfen wurden, denn auch die ihnen zugrunde liegende Geometrie lässt die Unregelmässigkeit der frei formenden, auf Zirkel und Lineal verzichtenden Hand erkennen. Und spielerischer als je zuvor in Honeggers Schaffen beleben nun Licht und Farbe ihre matt lackierten Oberflächen.

Bereits seit Ende der 50er Jahre sind Waagerechte, Senkrechte und Diagonale, sind Quadrat, Kreis und Dreieck, sind Kubus, Kugel und Zylinder die Grundelemente im konkret-gegenstandslosen Werk Gottfried Honeggers, einem Schüler des ebenfalls in der Sammlung vertretenen Otto Müller. Die Geometrie ist für ihn das schlechthin konstruktive Fundament des Lebens und der kosmischen Ordnung. Gleichwohl ist Honegger nicht entgangen, dass das Leben den eigenen Gesetzen gerne zuwiderhandelt: durch Zufall und Unregelmässigkeit. Sie bilden einen unentbehrlichen «Notausgang aus dem Absoluten». So sucht auch er in seinen Bildern und Skulpturen, ohne die Geometrie zu verraten, den Zufall und das Unregelmässige, das «Unpassende» – etwa durch Auswürfeln von Massverhältnissen und daraus resultierenden Willkürlichkeiten.

Max Oertli | Ohne Titel, 1971, Bronze, 255 x 90 x 75 cm
Foto | Thomas Flechter, 1998



Später beschleicht ihn ein Unbehagen gegenüber dem unsichtbaren und dunklen Inneren von Skulpturen, seien sie massiv oder hohl. Er hat das Bedürfnis, Skulptur nicht mehr als Körper, sondern als Fläche zu gestalten, bei welcher dem Betrachter nichts verborgen bleibt. Er findet zur «Pliage», die ihm gestattet, das am Metall vollzogene Falten, Biegen, Walzen, Schneiden, Schweissen und Schrauben sinnlich durchschaubar zu machen. Dem Wunsch nach «Transparenz» entspricht dabei eine moralische, ja politische Haltung, die vom Kunstwerk erwartet, dass es sich zur offenen und demokratischen Gesellschaft analog verhält, gleichgültig, ob im privaten oder im öffentlichen Raum.

Nach dem Überqueren der Varnbuelstrasse kreuzt man am Eingang zum Sportplatz die Bronzeplastik von **Max Oertli** (1921–2007), die nicht zum ursprünglichen Kunstprogramm gehört und erst 1971 der HSG geschenkt wurde. Mit den ineinander verkeilten, glatten und rissigen Flächen, die an das rohe Geschiebe gesteinsartiger Brocken erinnern, bietet die Plastik ein Bild urwüchsiger Kraft.

Über den Fussweg entlang dem Sportplatz gelangen wir zur neuen Sporthalle, an deren rechter grosser Betonwand das monumental auf Leinwand gebannte **«Red Self-Portrait»** von **Yan Pei-Ming** (*1960) mit frontalem Blick über das Geschehen im Raum wacht. Er lässt keine Regung auf seinem Gesicht erscheinen, verharret in stummer Konzentration. Seine Anwesenheit ist von eindrücklicher



Jean Baier | Ohne Titel, 1963, Aluminium

Prägnanz – nicht nur hebt sich das beherrschende Rot des grossen Gevierts leuchtend vom Sichtbeton ab, sondern auch die Binnenausleuchtung mit der daraus resultierenden, frappanten Plastizität des Antlitzes steigert die Präsenz des Dargestellten im Raum. Die Gesichtszüge sind mit ausgreifender Geste hiebartig gesetzt, Frisur und Gewand nur angedeutet. Bei aller Unmittelbarkeit der Erscheinung gibt der Fokussierte nichts preis, bleibt fremd, unnahbar. Für westliche Betrachter mag diese Wirkung einhergehen mit Erfahrungen im kulturübergreifenden Dialog: Beweggründe und Absichten des Vis-à-vis sind schwerlich zu erraten, da der kulturelle Hintergrund ein solch anderer ist.

Yan Pei-Mings Vorliebe für die Monochromie in Weiss, Grau oder Rot kommentiert er mit: «Das ist alles, was ich brauche». Er findet gerade in dieser Form der Beschränkung «genug Kraft und Einfachheit» und begründet sein Faible für Rot: «Für Chinesen bedeutet Rot Glück, für Europäer eher Gefahr, für mich Gewalt».

Der in Shanghai geborene Maler liess sich 1982 in Dijon nieder und machte sich der insbesondere aufgrund seiner ungewöhnlichen Formate und seiner reduzierten Farbpalette – bei gleichzeitig virtuos pastoser Pinselführung – einen Namen. Nebst zahlreichen Selbstbildnissen widmete er etwa Buddha, Mao Zedong, dem Papst Johannes Paul II, seinem Vater sowie, um nur zwei der zahlreichen prominenten Persönlichkeiten in seinem Œuvre zu nennen, dem legen-





Yan Pei-Ming | «Red Self-Portrait», 2007, Öl auf Leinwand, 350 x 350 cm



**Teresa Hubbard & Alexander Birchler | «Falling Down», 1996,
8 C-Print Fotografien, 80 x 120 cm**

dären Bruce Lee und dem vormaligen Premierminister Frankreichs, Dominique de Villepin, eindringliche und nicht selten irritierende Portraits, meist in Serie. Yan Pei-Mings Interesse gilt ausserdem Ikonen europäischer Kunst wie beispielsweise Jacques-Louis Davids «Der Tod des Marat», den er in seinem unverkennbaren Duktus neu interpretiert, indem er den entseelten menschlichen Körper malerisch auflöst und schonungslos ins Rampenlicht setzt.

Die Bedeutung, die Yan Pei-Ming in der zeitgenössischen Kunst zukommt, ist ablesbar an den zahlreichen Einzelausstellungen in Asien, Europa und Übersee, an verschiedenen Biennale-Beteiligungen wie auch an den namhaften Museen, welche seine Werke in ihre Sammlungen integriert haben. Die Installation des monumentalen Bildes während des Sportunterrichts in der Halle wurde, unter Anwesenheit des Künstlers, zu einem eigentlichen Kunst-Happening.

Auf dem Rückweg zum Campus begeben wir uns in die neue Mensa, wo das amerikanisch-schweizerische Künstlerpaar **Teresa Hubbard & Alexander Birchler** (*1965 / *1962) – fast gleichzeitig mit Gottfried Honeggers Werk – ihre Serie von acht C-Prints mit dem Titel **«Falling Down»** (1996) installiert hat. Die Fotografien inszenieren, konstruieren, stilisieren und simulieren herunterfallende Alltagsgegenstände.



Die plastische Kraft, intensive Farbigkeit und irritierende Künstlichkeit der Bilder rührt nicht zuletzt von der analogen Studiofotografie her. Das Einfrieren der acht Objekte im freien Fall erfolgte nicht etwa, wie man meinen könnte, computeranimiert, sondern verdankt sich einer minutiösen und aufwendigen Installation. Die im Vordergrund schwebenden Gegenstände wurden an unsichtbaren Nylonfäden aufgehängt, dahinter die Schauspieler, Hubbard und Birchler selber, postiert und durch das alte Verfahren der Rückprojektion vor einem künstlichen Hintergrund in Szene gesetzt. Diese «Fälschung» hindert uns daran, uns der Illusion ganz hinzugeben; alles wirkt etwas überspannt, theatralisch, ja mysteriös. Das Objekt im rätselhaft angehaltenen, allzu perfekten freien Fall zieht die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich. Die Figuren dagegen scheinen seltsam losgelöst von den Gegenständen, affektlos distanziert, unerschrocken. Die sorgfältig ausgewählten und präzise ausgeleuchteten Requisiten, die Kleidung der Schauspieler, jeder Quadratzentimeter der Inszenierung steht unter Kontrolle und bildet Banales synthetisch nach.

Etwa die Hälfte der unwirklich anmutenden Motive schafft einen Bezug zu ihrer neuen Umgebung und erhält an der Wirtschaftsuniversität eine besondere Symbolik: das herunterfallende Geld oder das Buch für das Studium, die Tasse und das Brot in der Mensa. Die restlichen Bilder dagegen erzählen Geschichten, die uns



**Alejandro Díaz | «happiness is expensive»,
2010, Neon auf Plexiglas, 390 x 45 x 10 cm**

**Walter Förderer | «Nicht betretbare Räume», 1988, Aluminium,
Spiegel, 400 x 120 cm Foto | Universität St.Gallen, Presse- und
Informationsstelle, 1998**

weit weg vom HSG-Kontext führen – mitten ins amerikanische Kino vielleicht. Es könnten Filmstills aus den 50er oder 60er Jahren sein, einfache Leute von ausgeprägter Biederkeit. Die Wirkung auf den Betrachter schwankt zwischen ironischer Distanz, Irritation, zuweilen etwas Tristesse.

Durch die unterirdischen Gänge Richtung Bibliotheksgebäude passieren wir die von **Alejandro Díaz** (*1945) im Jahre 2010 geschaffene Neonschrift **«happiness is expensive»**. Sie erinnert an einen Torbogen, der in einen Lustgarten oder in einen Lusttempel führt. Es ist aber nur die Leuchtschrift, einen Durchgang gibt es nicht. Das Paradies bleibt verschlossen.

Der Text evoziert zunächst Stereotypen, die nur allzu häufig auf die HSG projiziert werden: Das Versprechen von Glück und die Drohung mit teuren Produkten. Anziehend und abstossend zugleich. Ist das Versprochene erstrebenswert, das Angedrohte zu befürchten? Bezieht sich der Text auf die an der Universität gebotene Lehre und Forschung, von der wir durch den Gang zu diesem Kunstwerk kommen oder auf die Mensa, wo wir unseren Hunger stillen wollen? Geht es um körperliches oder geistiges Glück? Ist «expensive» mit Geld zu assoziieren, oder meint dies vielmehr den geistigen Aufwand und die intellektuellen Anstrengungen, welche von Studierenden und Lehrenden an einer Universität verlangt werden, um Erkenntnis und Erfüllung zu erlangen? Oder geht es schliesslich nur um das



teure Glück, ein Kunstwerk zu besitzen? Auch eine theologische Interpretation ist möglich: Der leichte Weg führt ins Verderben, der schwierigere ins Paradies, «happiness is expensive». Damit entsteht eine weitere Spannung zum konsum- und werbekritischen Bezug von Neon und Plexiglas, zwei typischen Materialien unserer Wohlstandsgesellschaft.

In Díaz' direktem Umfeld der Latinos, von denen viele in sehr prekären Verhältnissen in die USA einwandern, bekommt die Sentenz über den Preis des Glücks beziehungsweise des «American Dream» nochmals eine ganz andere Note. Díaz' Herkunft entsprechend evozieren die Schrift und ihre Form auch südliche und trockene Landschaften, die in einem herben Kontrast zum grauen Beton des Ganges und dem eher rauen Klima St.Gallens stehen.

Das Kunstwerk lässt ganz unterschiedliche Deutungen zu. Es tritt in Dialog mit seiner Umgebung und erhält dadurch weitere Dimensionen. Alejandro Díaz' Werk fällt an der HSG auf fruchtbaren Boden. Eine Wirtschaftsuniversität befasst sich mit dem Sinn des Handeltreibens und der Verteilung der Güter, Fragestellungen, die an der HSG in der Nationalökonomie, Rechtswissenschaft, Philosophie und Wirtschaftsethik von zentraler Bedeutung sind.

Im Durchgang von der Mensa zum Bibliotheksgebäude hat nicht nur die Neon-, sondern auch die Videokunst Einzug in die

Roman Signer | 14 Videoarbeiten, 1988–2011



Sammlung gehalten. Die von morgens um 7 Uhr bis abends um 10 Uhr öffentlich zugänglichen vierzehn Videoarbeiten von **Roman Signer** vereinen Leid und Freud, Komik und Tragik, Anspannung und Spiel. Ein verstörendes *memento mori* geht einher mit einem erlösenden Lachen; heiliger Humor und Gelassenheit binden uns in eine augenzwinkernde Komplizenschaft mit dem Künstler ein. Diese Ambivalenz wird etwa im Film der fünfzig Spielzeughelikopter deutlich, die – Fliegen gleich – einen Todeskampf auszustehen haben, oder im Video vom Märtyrium des am Mühlrad festgebundenen Stuhls. Die Launen der Natur der Dinge und ihre Bewegung, die oft einmaligen Aktionen, Ereignisse, Installationen werden filmisch festgehalten.

So spektakulär Roman Signers Sprengaktionen auch sein können, die unscheinbare, schlichte Kameraarbeit mahnt zur Unerschrockenheit. Meist wird Spannung erzeugt, und man fragt sich nach Betrachten der gelungenen Aktion, was der Kontingenz und was den vorbereitenden Testdurchgängen, den minutiösen Proben zuzuschreiben ist. Die Treffsicherheit der alten «Tschätterhand», des Pinsels auf der Leinwand oder des Hut-Experiments sind nur vordergründig dem Zufall überlassen.



Die in einer Endlosschleife auf eine grosse Wand projizierten Videos ziehen die Aufmerksamkeit der Studierenden auf sich wie kein anderes Werk der Sammlung. Kaum jemand, der achtlos daran vorbei gehen würde. Einen zumindest flüchtigen Blick schenken die Studierenden und Mitarbeitenden den bewegten Bildern immer und lassen sich zuweilen auch auf längere bewegende Momente des Innehaltens auf dem Weg zur Mensa ein.

Nach der Betrachtung dieser neuen Werke in den offen gelegten «Katakomben» biegen wir ein in den Verbindungsgang zwischen Haupt- und Bibliotheksgebäude, wo in einem kleinen Foyer ein aus der Erde brechender Turm steht: **Walter Förderers** (1928–2006) Skulptur «**Nicht betretbare Räume**», ein konstruktives Werk des auch als Bildhauer arbeitenden Architekten. Seine bildhauerischen Fähigkeiten kommen in diesem Spiegelkabinett zur Geltung, das nach der Architektur der kruden Betonquader für das Hauptgebäude eine spielerischere Facette Förderers zeigt.

Bibliotheksgebäude

Auch wenn die Kunstkommission damals bestrebt war, das im Hauptgebäude verwirklichte Kunstkonzept weiterzuführen, ist leicht nachvollziehbar, dass die veränderte Situation in der Kunstszene ein gänzlich anderes Resultat hervorbringen würde. Die Werke der 80er Jahre entstammen nicht mehr einem ästhetischen Formenvokabular, wie es die Moderne noch hervorgebracht hatte. Der Ortsbezug der Kunst weicht da und dort einem mehr zeichenhaften Charakter, die ausdrucksstarke, geschlossene Form einer offenen, erzählerischen Struktur. Da sich dieselben Tendenzen auch in der Architektur bemerkbar machen, zeigt sich im Bibliotheksgebäude anstelle des bewusst gesuchten Kontrasts im durchkomponierten Programm ein grosszügiges Ineinanderfliessen von Kunst und Architektur. Wenn sich Malerei über ganze Wände ausbreitet, wenn sich Skulpturen in den Weg stellen oder das Zentrum eines Raums einnehmen, so geschieht dies alles doch zwanglos, denn die Architektur bietet dazu grosszügig Raum. Wurde im Hauptgebäude die angestrebte Ganzheit von Kunst und Architektur – das «Gesamtkunstwerk» – in einem Dialog mit präzisen Positionen geschaffen, geschieht dies im Bibliotheksgebäude in der gegenseitigen Durchdringung, mit der Aufhebung von Grenzen. Der strenge Kanon der Moderne, der das Hauptgebäude noch bestimmt hat, weicht einem spielerischen Umgang mit Formen, Materialien und Verweisen. So wirkt vieles unversehens anders, etwa die kleinen, im Boden eingelassenen Bronzeplaketten mit den Namen der Künstler, der Werke und deren Sponsoren. Hier schafft die Beschilderung der Kunstwerke keine Distanz zum Betrachter, sondern gibt ihm die Möglichkeit mitzuspielen, denn längst hat er das ironische Augenzwinkern erkannt, mit dem die kleine Intervention des Architekten auf die historischen Bedingtheiten des Ausstellens von Kunst hinweist.

Nachdem wir auf unserem Rundgang die Skulptur Walter Förderers hinter uns gelassen und einen schmalen Gang passiert haben, stossen wir eine Tür ins Freie auf: Über einen offenen, windgeschützten Weg gelangen wir zum Bibliotheksgebäude und treten durch eine Flügeltüre in die nicht sehr hoch wirkende, doch weite und helle Halle. Der Blick wandert der strahlenförmigen Struktur des Bodens entlang, wechselt zu den korrespondierenden Betonrippen der Decke und lässt sich in den Raum hineinziehen. Weit scheint sich so das Foyer auszudehnen, wobei verschiedene Zonen ausgegrenzt und durch Boden- und Deckenstrukturen markiert sind: der Eingangsbereich mit einer vom oberen Geschoss her beleuchteten Sitzzecke und die Cafeteria in einer Fensternische.

Die Rückwand des Auditorium Maximum, die sich mit einem grosszügigen Schwung durch den ganzen Raum spannt, hat **Lothar Baumgarten** (*1944) als Ausgangspunkt seiner Arbeit **«Steinschlag»** gewählt. Der Raum unter den aufsteigenden Rängen des Audimax wurde für eine Garderobe genutzt, die sich hinter sechs sockelartigen, der Wölbung angepassten Wandschirmen befindet. Auf dieser fragmentierten Wand hat Baumgarten in umlaufenden Bändern farbige Emailtafeln angebracht, die teilweise beschriftet sind: «Schubfetzen», «Schneegrenze», «Malachit», «Leitgestein», «Onyx» oder «Malmzeit» steht da zu lesen – bekannte bis fremdartig lautende Begriffe aus der Geologie, Meteorologie und Mineralogie der Umgebung. In der hügeligen Landschaft um St.Gallen, der er erstmals begegnete, als gerade eine dünne Schicht von erstem Schnee die Höhen bedeckte, dachte er an die Schichtungen des Gesteins, an die Bewegungen, die vor Urzeiten diese Topographie formten, an die jahreszeitlich wechselnden Farben und an den schematischen Aufbau geologischer Karten. An diese Geschichte erinnert «Steinschlag», ganz abstrakt, durch die Nennung von Begriffen.



Lothar Baumgarten | «Steinschlag», 1996–1997, Emailtafeln

Foto | Werner Bieri, 1998



Über der langen Sitzbank der Cafeteria finden sich auf grauen Tafeln in einer anderen Anordnung Begriffe von Schwer- und Edelmetallen: «Gold», «Eisen», «Titan» – wie auf einem Förderband scheinen die Schrifttafeln ständig zu rotieren. Und an der Wand rechts vom Eingang visualisieren viereckige, monochrome Tafeln Proportionsverhältnisse und kristallines Wachstum. Lothar Baumgarten gleicht in seiner Arbeit einem Reisenden, der vorurteilslos Eindrücke in sich aufnimmt, um sie später vor uns wieder auszubreiten. Was erst wie ein Rätsel wirkt, ist eine Arbeit, die sich ganz auf den vorgefundenen Kontext einlässt, ihn analysiert und reflektiert. Baumgarten steht gewissermassen in der Tradition von Romantik und Aufklärung und vereinigt in seiner Arbeit Wissenschaft und Kunst.

Ein schmaler Gang führt links an den Garderoben vorbei zu einem Eingang des Auditorium Maximum. Nach diesem Eingang weitet sich der Korridor zu einem kleinen Vorraum, dem Foyer der beiden halb unter dem Terrain liegenden Hörsäle. Was die künstlerischen Interventionen betrifft, begegnen wir in den zwei architektonisch fast identisch konzipierten Räumen ganz unterschiedlichen Haltungen. Im Senatsraum links hat **Martin Disler** (1949–1996) eine Arbeit mit dem Titel «**Usura**» gestaltet, zwei direkt auf den Beton – nicht mit Pinseln, sondern mit den Händen – gemalte Wandbilder, entstanden nach intensiver Befragung des Orts während einer



einigen Nacht, in einem ekstatischen Herausschleudern gesammelter Energien. Links und rechts flankieren Wirbel von roter, beziehungsweise blauer Farbe den Raum. Aus diesem Farbtumult konkretisieren sich bisweilen Fragmente von Gestalten, Körper, die sich aber, kaum glaubt man sie erkannt zu haben, auch gleich wieder auflösen und in eine andere, nächste Form übergehen. Die Bilder erinnern an einen barocken Höllensturz, können aber auch als Metapher auf den Akt des Malens selbst begriffen werden, als die Darstellung einer nie abgeschlossenen Bildwerdung. An einer Säule vor der Fensterfront hat Disler als dritten Teil der Arbeit einen Gipskopf angebracht, über dem Schriftzug «USURA», der spiegelverkehrt auch auf der Stirn der fratzenhaften Maske prangt. *Usura* bedeutet Zins und Wucher, aber auch Übermass und könnte als ein Prinzip Dislers künstlerischer Arbeit verstanden werden, als jenes «Mehr», das entsteht, zwischen dem, was in das Werk beabsichtigt hineingetragen wurde, und dem, was sich erst im Produktionsprozess offenbart.



Martin Disler | «Usura», 1989, Mischtechnik, dreiteilig, 11,4 x 3,5 m



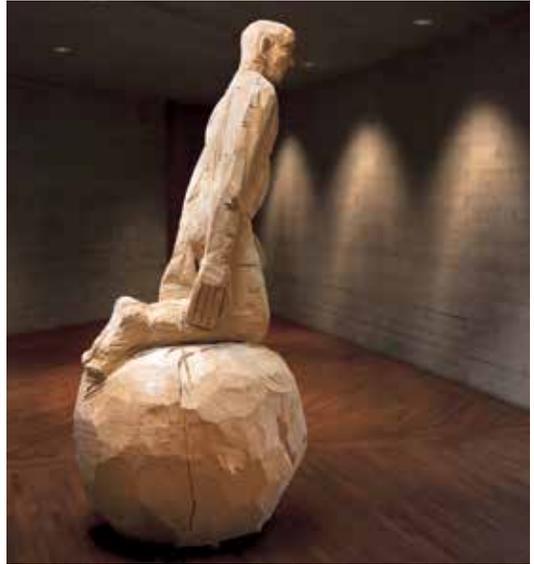
95 x 19 cm



**Max Bill | «verdichtung gleicher farbquanten», 1991–1992,
Acryl auf Leinwand, zwei Bilder, 300 x 60 cm**

Ganz anders ist die Situation im angrenzenden, etwas kleineren Hörsaal, den die St.Galler Stiftung für Internationale Studien ISC der HSG zusammen mit der Kunst geschenkt hat. Hier setzen zwei ebenfalls eigens für den Raum geschaffene Ölbilder von **Max Bill** (1908–1994) **«verdichtung gleicher farbquanten»** (1991–1992) präzise Akzente. Es sind zwei kleine, sich gegenüber hängende Bilder in kräftig leuchtenden Farben; die Flächenaufteilung in gegenläufig gesetzte Dreiecke ergibt farbige Flächen gleicher Menge. Die hohe Hängung nahe beim Ausgang erfolgte im Beisein und auf Wunsch von Max Bill. Die beiden Bilder nehmen im Kunstprogramm des Bibliotheksbaus gewissermassen eine Sonderstellung ein – wir erinnern uns, dass sich die Kunstkommission von den Werken für den neuen Bibliotheksbau die Verkörperung des nicht-rationalen Denkens erhoffte. Bill hingegen war der Auffassung, es sei möglich, in der Kunst eine «logische Methode» anzuwenden, bei der «jeder Teil des kreativen Vorgangs Schritt für Schritt logischen Operationen und deren logischen Überprüfung entspricht». Das heisst nun aber nicht, dass die Bilder von Max Bill selbstgenügsame Rechenübungen sind; es ging ihm vielmehr darum, mit den Mitteln der Kunst elementare Strukturen und Kräfte sinnlich wahrnehmbar zu machen.

Treten wir nun wieder aus dem Hörsaal hinaus, sehen wir, dass die einsame Holzfigur, die hier im kleinen, nur von einem einzigen Oberlicht erhellten Foyer auf ihrer Kugel kniend in einem



Josef Felix Müller | Ohne Titel, 1989, dreiteilig, Holz und Mosaik, Mischtechnik

prekären Gleichgewicht balanciert, zu einer Werkgruppe von **Josef Felix Müller** (*1955) gehört. Die männliche Figur blickt in Richtung des schmalen Verbindungsgangs zwischen Auditorium Maximum und Bibliothek. Am Ende dieses Korridors trifft ihr Blick auf ein Gegenüber, das auf einem kleinen Balkon der Galerie des Obergeschosses steht. Diese Figur ist weiblich und fest auf ihrem kruden Sockel verwurzelt. Sie ist nicht allein, Rücken an Rücken steht sie mit einer zweiten männlichen Figur auf einem grob behauenen Baumstrunk. Wenn wir von hier aus zurückblicken, sehen wir über der Figur auf der Kugel ein blau bemaltes Wandstück mit einem Stern, das sich hinter einer den Gang überquerenden Passerelle wie ein Stück eines artifiziiellen, emblematischen Himmels auftut. Erst wenn wir näher treten, können wir erkennen, dass der Stern ein Mosaik aus verschiedenen Zähnen ist. Dies erinnert an eine Heroen-Geschichte aus der griechischen Mythologie, wo Kadmos auf den Rat der Göttin Athene die Zähne eines erlegten Drachens als Saat benutzte. Der Drachensaat entsprangen bewaffnete Krieger. Auf welche Saat des Menschen, so mag man sich fragen, verweist das Mosaik mit Rinder-, Pferde-, Hirsch- und Haifischzähnen?

So verschlüsselt und selbstbezüglich wie die Symbolik dieses Sterns mutet die ganze Werkgruppe an: Die beiden sich anblickenden Figuren stehen in unüberbrückbarer Distanz und spannen den Raum zwischen sich auf, während die dritte, männliche Figur abgewendet



steht und nicht mit der weiblichen Figur in ihrem Rücken kommunizieren kann.

Wir gehen nun durch den Verbindungsgang und begeben uns linker Hand durch eine Glastür in die grosse, neue Bibliothek. Über zwei Geschosse verteilen sich die Büchergestelle und Arbeitsplätze, wobei verschiedene Bereiche innerhalb des offenen Raums den Bedürfnissen der Studierenden entgegenkommen. Von Leseputlen umgeben, steht zentral eine bemalte Bronzeplastik von **Mimmo Paladino** (*1948), «**Giardino chiuso**» (Seite 78). Sie befindet sich genau unter der Spitze der Glaspypamide in der Mitte des Raums, so dass sie, besonders von der Galerie des Obergeschosses aus gesehen, zum Blickfang wird. Nicht von ungefähr steht hier, inmitten von Büchern und interpretierten Texten, eine sehr malerische Plastik mit ausgeprägter Erzählstruktur. Sie nimmt in einer diffusen Symbolik und mit vagen formalen Anleihen an afrikanische Kunst Bezug, auf den griechischen Mythos von Charon und dessen literarischer Beschreibung durch Dante. Der Sage nach fuhr Charon, der alte Fährmann, die Seelen über den Grenzfluss Styx zur Unterwelt. Ein Verweis auf die Endlichkeit alles Irdischen im Zentrum der Bibliothek.

Die beiden Bibliotheksgeschosse sind über vier Treppen untereinander verbunden, zu den oberen Eingängen des Auditorium Maximum hingegen gelangt man über die breite Treppe vis-à-vis



Gerhard Richter | «St.Gallen», 1989, Öl auf Leinwand, zweiteilig

vom Haupteingang. Die letzte Stufe der Treppe unter den Füßen, stehen wir nun einem grossen, zweiteiligen Bild gegenüber, einer vibrierenden Farbfläche, den «Illusionen» von **Gerhard Richter** (*1932). Vor ein paar Jahren gab der Künstler dem Bild einen neuen Titel: **«St.Gallen»**. Das Gemälde – annähernd so gross wie die Wand – ist von einer eher verhaltenen Farbigkeit, jedenfalls was die abschliessende oberste Farbschicht betrifft, die aus einem schwarzweissen, vertikalen Auftrag besteht. An unzähligen Stellen ist diese Oberfläche jedoch aufgerissen und geschürft, so dass die darunterliegenden farbigen Sedimentschichten des Bildes sichtbar werden. Im linken Teil des Bildes lodert so ein flammendes Rot an den freigelegten Stellen und bricht fleckig durch die oberen Farbschichten hindurch, während auf der rechten Seite die aufgewühlte Farbigkeit langsam in ein dumpferes Braunrot, in einen Ockerton und in ein Grün übergeht.

Es ist bekannt, dass Gerhard Richter seine Werke in einem langwierigen Prozess immer wieder überarbeitet, wobei jeder einzelne Zustand eine in sich eigenständige Entwicklung darstellt, die er überprüft, ohne jedoch die weiteren Schritte zu planen. Richter hat nicht nur abstrakte Bilder gemalt, seine Produktion zeichnet sich äusserlich vielmehr durch einen steten Wandel und durch scheinbare Brüche aus. In den 60er Jahren hat er begonnen, Bilder nach der Vorlage von Fotos aus Zeitschriften zu malen.



**Mimmo Paladino | «Giardino chiuso», 1982,
Bronze (erworben 1993)**

In den kunstlosen Fotografien der Illustrierten fand Richter eine Möglichkeit, sich vom Zwang der intentionalen ästhetischen Schöpfung zu befreien. Dieses Vorgehen erinnert an die Strategie, die Marcel Duchamp in seinen Readymades entwickelt hat. Im Unterschied zu Duchamp, der die Malerei verlassen hat, versucht Richter, sich gerade auf diesem Feld neue Möglichkeiten zu erschliessen. Er tut dies, indem er sowohl den mimetischen Gehalt gegenständlicher Bilder in seinem Werk entleert, als auch den Farbphysikalismus der auf nichts ausserhalb ihrer selbst verweisenden abstrakten Gemälde ad absurdum führt. Ab Mitte der 70er Jahre scheint sich der Schwerpunkt seines Interesses zwar auf die abstrakten Gemälde zu verlagern, doch hat er deswegen nie aufgehört, immer auch figurative Bilder zu malen. Er unterscheidet in diesem Sinne nicht zwischen gegenständlichen und ungegenständlichen Gemälden, denn beide können nie der Sache ähnlich sein, die sie repräsentieren. Realistische Werke sind oft nur Symbole und haben einen Verweischarakter, der nicht direkt auf das bildlich Dargestellte zielt, sondern auf etwas hinter dieser Erscheinung Liegendes. Darin unterscheiden sie sich nicht von abstrakten Bildern, denn diese können sich sowohl auf kosmische Ordnungen beziehen, als auch Farbräume darstellen oder im Malakt sich selbst zelebrierende Farbe sein. Wenn der Verweischarakter schon so brüchig ist, worauf kann man sich denn in einem Bild überhaupt noch verlassen? Ästhetische Erfahrung, so lehren uns die



Luciano Fabro | «Anima», 1990, farbige Kabelstangen, Metall

Bilder Gerhard Richters, ist nicht auf die Erkenntnis der Realität ausgerichtet, wir erfahren bei der Betrachtung von Kunst nichts über die Welt. Sie ist jedoch ein eigenständiges Vermögen des Menschen. Kunst leitet uns zu reflektiertem Urteilen an und verweist uns auf unsere eigenen Möglichkeiten der Wahrnehmung.

Wenn wir uns umdrehen, sehen wir auf dem Wandstück über dem Treppenlauf, der ins Erdgeschoss führt, die Wandarbeit **«Anima»** von **Luciano Fabro** (1936–2007). Dünne, farbige Metallstangen ungleicher Länge sind zu einem Bündel zusammengefasst und vor einem weiss verputzten Wandstück befestigt. Rechts werden die längeren Enden der Stangen durch ihr Gewicht nach unten gezogen und beschreiben einen leichthändig hingeworfenen, federnden Bogen. Links zum Fenster hin sind an den Stangen als Gegengewichte bunte, leicht geknickte Metallstreifen befestigt, die vertikal in die Tiefe hängen. Fast unsichtbar sind die feinen, goldenen Drähte, die von dort, wo diese kürzeren Pendel an den langen Stangen anknüpfen, in die linke obere Ecke der Wand führen. Mit sparsam eingesetzten, doch effektvollen Mitteln wurde die Wandarbeit entwickelt, deren eigentliches, werkkonstituierendes Element die Schwerelosigkeit der Balance ist. Die Farben der Stangen sind bewusst grellbunt, damit die Arbeit hell und transparent und im einfallenden Tageslicht möglichst körperlos erscheint. Luciano Fabro stammt ursprünglich aus dem Umkreis der «Arte Povera», verwendet



allerdings nicht nur schlichte, sondern auch ausgesprochen edle Materialien.

Durch die Eleganz der Geste und die heitere Farbigkeit verströmt «Anima» eine sinnlich-strahlende Leichtigkeit, die gern darüber hinwegtäuscht, dass Fabro in seinem schwer zu fassenden und immer neue, unerwartete Formen annehmenden Werk grundlegende Fragen menschlicher Existenz berührt und das Kunstwerk nach seinen metaphysischen Eigenschaften befragt. Der Titel der Arbeit, «Anima», mag darauf hinweisen: Er nimmt Bezug auf die lateinische Bezeichnung für Lufthauch und Atem, was dem Schwebestand des Werks über der Treppe entspricht, sowie auf die gleichlautende Bezeichnung der Seele als Quelle des organisch-sinnlichen Lebensprinzips im Gegensatz zur intellektuellen Inspiration.

Wie in der Eingangshalle können wir auch im oberen Geschoss das Foyer entlang der gebogenen Rückwand des Auditorium Maximum durchqueren. Am Geländer der Galerie, grosszügig von einer Fensterfront beleuchtet, laden bequeme Stühle zur Pause ein. Von hier aus sehen wir ins Zentrum des Wandbildes von **Enzo Cucchi** (*1949). Das Gemälde ist auf einer Gips-Honig-Schicht aufgebaut und überspannt die ganze Breite und Höhe der Wand. Die Biegung kommt in der Komposition beim Blick auf die zentrale Figur des Bildes zum Ausdruck – ein embryonales Wesen mit über-grossem Doppelkopf, das vom Betrachter abgewendet ins Bild



Enzo Cucchi | Ohne Titel, 1988, Mischtechnik, 18,8 x 3,4 m
Foto | Carsten Seltrecht, 1998

hineinschreitet. Es scheint von diesem Punkt aus das Bildgeschehen gleichermassen auseinanderzutreiben als auch an dieser Stelle zusammenzuhalten. Die Vorstellung einer stabilen Achse wird verstärkt durch eine Tropfenform aus Teer, die sich auf die beschriebene Figur und das aus ihrem Kopf spriessende Kleeblatt senkt. Dies wird unterstützt, indem die übrigen Elemente des Bildes drei Reihen hintereinander gestaffelter, ebenfalls im Scheitel geteilter Kopf- formen und neun gegen den Bildrand verjüngte Tropfen oder Strahlen – eine gegen aussen beschleunigte Bewegung suggerieren, die wir als Betrachter mit dem Schwung der Wand verbinden. Enzo Cucchis Bildwelt lebt von archetypischen Darstellungen, die er einem kollektiven Unterbewusstsein zu entleihen scheint. Er verweist vielleicht auch ironisch auf das Geschehen hinter der Wand, im Audimax, wo Studierende mit hypertrophem Hirn in den Bankreihen gebannt auf das ausströmende Wissen im Zentrum blicken. In seinen grossformatigen Gemälden mit komplizierten Kompositionsschemen generiert der Künstler aus seinen Eingebungen rätselhaft anmutende Endzeitvisionen.

**Bernhard Luginbühl | «Ankerfigur mit Rolle»,
1993, Eisen (erworben 1997)**

Weiterbildungszentrum

Transparent und leicht, vielleicht auch ein wenig futuristisch – dies sind die Adjektive, die im Zusammenhang mit Bruno Gerosas Bau des Weiterbildungszentrums der Universität St.Gallen zu hören sind. Von der Zollstrasse her barock verspielt, von der Stirnseite her gesehen wie ein auf der Wiese gelandetes UFO. Welche Kunstwerke würde ein zu solchen Vergleichen inspirierendes Gebäude aufnehmen können? Zuerst war es allein eine auf die Architektur bezogene Bodenarbeit von Jan Dibbets, und sie schien es – bei den makellos weissen Wänden und den Glasfronten des WBZ – auch zu bleiben. Nur noch die schnörkellos-funktionale Mensa erschien der damaligen Kunstkommission schliesslich – neben dem Aussenraum – nach einer Intervention zu verlangen.

Auf unserem Rundgang nähern wir uns von der Holzstrasse her dem in einiger Distanz zu den übrigen Universitätsgebäuden liegenden Weiterbildungszentrum und stossen zuerst auf ein Ensemble ländlicher Idylle. Ein altes Bauernhaus, eine mächtige Linde, davor eine martialische Skulptur von **Bernhard Luginbühl** (1929–2011) und der sich wie ein Riegel in die Landschaft schiebende Erweiterungsbau des WBZ. Im Bauernhaus befinden sich Büros und ein Warenlift zur Tiefgarage. Das Rondell mit der Linde bildet eine Grenze zwischen dem Traditionell-Verwurzelten und dem Experimentell-Neuen. So gesehen ist hier der richtige Standort für Bernhard



Luginbühls **«Ankerfigur mit Rolle»** von 1993. Das massige Monument besteht aus einer riesigen Kugel auf einer vergleichsweise zierlichen Halterung; ein schräg dazu ausschwingender Anker scheint die Gewichte auszubalancieren.

Die unaufhaltsam rostenden Skulpturen Luginbühls sind zwar aus Industrieabfällen zusammengesetzt, verkörpern jedoch nicht eine Apotheose der Technikgeschichte, sondern muten eher wie Überbleibsel einer längst untergegangenen, archaischen Kultur an. In den urtümlich-ungeschlachten Giganten, die jedoch oft erstaunliche Gleichgewichtsübungen vollbringen, finden wir anstelle der euphorisch von einem Aufbruch in neue Zeiten kündenden Maschinenästhetik einen Hinweis auf die Vergänglichkeit auch noch so grossartiger menschlicher Errungenschaften.

Nach diesem schwerblütigen Auftakt und der Passage durch den die Landschaft abriegelnden Weiterbildungsbau tut sich eine neue, heitere Szene auf: Hell erstrahlt das Weiterbildungszentrum mit seiner Verkleidung aus weissem Marmor. Lang ziehen sich davor noch die Allee und der Innenhof über das leicht abschüssige Gelände hin, bis zur Drehtür des Eingangs und der dahinter aufragenden zentralen Kuppel. Den Abschluss der beiden Seitenflügel bilden zwei transparente Foyers mit wellenförmig geschwungenen Glasfronten.



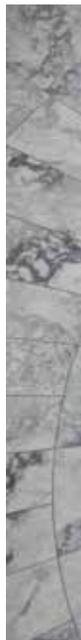
Tony Cragg | «Early Forms», 1996, Bronze, 490 x 200 x 145 cm (erworben 1997)

Vor dem rechts gelegenen Foyer des etwas längeren Seitenflügels lagert schräg, der Bewegung der Glasfront angeglich, die langgestreckte Bronzeskulptur **«Early Forms»** von **Tony Cragg** (*1949). Auf den ersten Blick könnte man meinen, hier eine ganz traditionelle Skulptur vor sich zu haben – ein klassisches Material mit einem organisch-pflanzlichen Formenvokabular? Leicht irritiert sehen wir dann die Struktur einer alltäglichen Schüssel, die am Ursprung dieses in spiralförmigen Windungen aufgezwickelten, elegant hingestreckten Körpers liegt. Cragg verwendet in seiner Arbeit neben Bronze auch gerne banale Alltagsobjekte aus Plastik, die er zu neuen Konfigurationen zusammenfügt. Sein Interesse bezieht sich auf das Objekt an sich, aber auch darauf, wie die Gesellschaft mit den Dingen umgeht, die sie laufend produziert. Er beobachtet die Objekte, untersucht ihre visuellen Qualitäten und versucht sie in einen Zusammenhang zu bringen, der sie uns wieder in einer ursprünglichen Art erfahrbar macht. Unser heutiger Umgang mit den Dingen ist von Achtlosigkeit und Verschleiss geprägt; Tony Cragg möchte ihnen wieder jene autonome Würde zurückgeben, die sie einmal besaßen, als wir noch Kenntnis ihrer Herstellung hatten und um die behutsame Weiterentwicklung von überlieferten Formen, den **«Early Forms»**, wussten. Seine Bemühungen um die Dinge richten



sich also nicht primär auf eine Ästhetik des Materials oder der Form, sondern auf gesellschaftliche Mechanismen, welche die Objekte schliesslich am nachhaltigsten verändern.

Jan Dibbets | Ohne Titel, 1995, Bodenarbeit in Stein

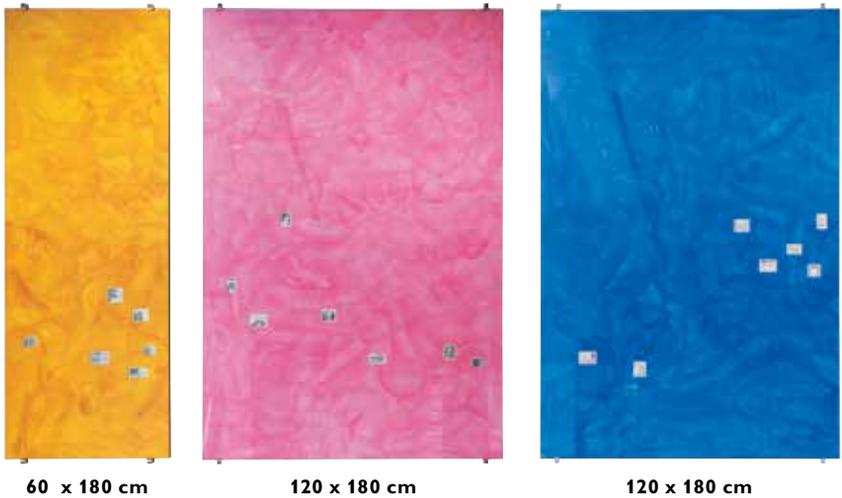


Ein fast gleissendes Licht empfängt den Besucher an einem sonnigen Tag im Innern des Weiterbildungszentrums, denn der helle Stein und die weissen Wände potenzieren die Sonnenstrahlen, welche durch die transparente Kuppel und die Glasfronten grosszügig einfliessen. Es fällt auf, dass das Foyer von runden Formen beherrscht ist: gebogene oder radial verlaufende Wände, geschwungene Treppenläufe, die Halbkugel der Kuppel und genau darunter eine kreisrunde Öffnung, die den Boden durchbricht und einen Blick auf das untere Geschoss mit der Café-Bar freigibt. Wenn wir uns dort über das Geländer beugen und hinunterschauen, sehen wir, dass der niederländische Künstler **Jan Dibbets** (*1941) diese Formen zum Anlass für seine Arbeit genommen hat. Auf dem Fussboden des unteren Stockwerks erscheint die Kreisform der Öffnung projiziert. Doch dann wird das harmonische Spiel der Rundungen gestört, indem quadratische Bodenplatten aus demselben Stein wie im Rest des Gebäudes in die vorgezeichnete Form eingelassen sind, und so eine Kreuzform mit schwarzer Kontur aus dem Rund herausbricht. In der vom Gebäude vorgegebenen Struktur hat Dibbets eine kleine Korrektur angebracht, der Symmetrie und dem Kreis, die im Gebäude des Weiterbildungszentrums vorherrschen, eine leichte Verschiebung zugefügt. Das aus der Mitte des Kreises gerutschte Kreuz kann als eine Art Achsenkreuz gesehen werden, das nun unter den Blicken der Herunterschauenden weggleitet und in der Ordnung des Raums als leises Moment der Irritation wahrgenommen wird.



Die Arbeiten von Jan Dibbets haben oft minutiöse Veränderungen zum Thema, sparsame Interventionen, die über herrschende Perspektiven im Raum rätseln lassen, fotografische Montagen, die einen gesicherten Blickpunkt in Frage stellen. Im Grunde genommen ist Dibbets mit seinen Fragen nach Blickwinkel und Betrachterstandpunkt einer malerischen Tradition verpflichtet. Er geht diesen Fragen jedoch nicht in der illusionistischen Bildsphäre nach, sondern transportiert sie in den dreidimensionalen Raum, um sie dann gewissermassen umzukehren: Anstatt eine figurative Illusion in der Fläche zu konstruieren, dekonstruiert er die Perspektive des realen Raums.

Das zweistöckige Foyer mit seinem grosszügigen Volumen ist das repräsentative und kommunikative Zentrum des WBZ. Es verbindet die Hörsäle, Seminarräume und Büros im Erdgeschoss mit der Café-Bar, dem Restaurant und den im Untergeschoss liegenden Unterrichtsräumen. Hier kreuzen sich die Wege zu den einzelnen Vorlesungsräumen, doch es ist nicht eine Verkehrsebene, die man schnell und achtlos durchquert. Das Foyer ist im klassischen Sinn ein Forum, ein Raum für Begegnungen und Gespräche. Man nimmt hier gerne Platz in den schwarzen Sesseln von Philipp Starck oder auf den berühmten Landi-Stühlen auf der Terrasse vor der grossen Glasfront. Man lässt den Blick von der Galerie aus ins Weite schweifen, inspiriert von einer Architektur, die ein kultiviertes Klima geschaffen hat.



Ganz bewusst im Kontrast dazu wurden die Seminarräume betont schlicht als «Labors» für konzentriertes Arbeiten gestaltet. Besuchen wir zum Abschluss einen der Geselligkeit gewidmeten Raum, das Restaurant «Intermezzo». Es ist im Untergeschoss in einem der beiden kreissegmentförmigen Gebäudetrakten untergebracht, die das Foyer zu beiden Seiten abschliessen.

Anselm Stalder (*1956), der hier seine Arbeit **«Lo sguardo raddoppiato»** angebracht hat, empfand den Raum als «kühl», denn weisse Wände, Glas und eloxiertes Aluminium bestimmen die Atmosphäre des Restaurants. Der Grundriss entspricht einem Ringsegment, die Rückwand ist aus Glasziegeln gebildet, talseitig geben fünf Fenster den Blick in die Landschaft frei. Für Anselm Stalder ist dieser Raum in Bewegung, er vergleicht ihn mit einem Ausschnitt aus einer Karussellplattform und verstärkt den Eindruck der imaginären Drehung durch seine Arbeit. An die Wandstücke zwischen den Fenstern hat er verglaste, ungerahmte Passepartouts gehängt, deren unterschiedliche Grössen alle auf die Masse der Fenster Bezug nehmen. Die Farben der Passepartouts beschreibt Stalder als «gelbes Ocker, lichtiges Rosa, staubiges Grün, Anthrazit, wieder staubiges Grün, strahlend tiefes Ultramarin und zum Schluss wieder gelbes Ocker».

Diese Farbreihe erhält ihren kräftigsten Akzent an der Wand zum Foyer, wo ein Quadrat aus «intensiv warmem Rot» den Durch-



Anselm Stalder | «Lo sguardo raddoppiato», 1997, Mischtechnik, zehnteilig

messer des dort einzigen, kleinen runden Fensters in seiner Seitenlänge aufnimmt. Die Abfolge der Farben verleiht dem Raum Rhythmus und Bewegung, und wenn der Blick von der letzten ockergelben Fläche wieder zur ersten zurückspringt, ist es tatsächlich so, wie wenn man, von den letzten Drehungen eines Karussells noch benommen, den plötzlichen Stillstand als leichte Rückwärtsdrehung deutet: Die Bewegung entsteht auf Grund einer illusionären Wahrnehmung. In allen Passepartouts befinden sich kleine Zeichnungen nach Pressefotografien, die «wie eine Handvoll ausgestreuter Sterne in den Farbflächen schweben». Die poetische Umschreibung, die Anselm Stalder hier gewählt hat, verrät, dass er nicht zu den rein konzeptuell-konstruktiv arbeitenden Künstlern zählt. Seine monochromen Flächen gehorchen keinem Farbsystem, sondern sind bei genauem Hinsehen Träger intimer Botschaften und Geschichten, die Betrachterinnen und Betrachter in ihre Nähe locken.

Zum Schluss verlassen wir den Haupttrakt des WBZ und begeben uns zum Hans Ulrich-Saal, an dessen Enden die letzten beiden von insgesamt sieben Neuzugängen platziert sind: Félix de la Conchas WBZ Panorama und Elisabeth Nembrinis Tierprojektionen.

Wer im Hans-Ulrich-Auditorium des Weiterbildungszentrums der Universität St.Gallen die Etage über den Treppenraum wechselt, löst auf dessen Wandfläche mittels Bewegungsmelder die zeitlich befristete Wiedergabe unterschiedlicher Lichtbilder via Hellraum-

Elisabeth Nembrini | «Milky Way: Wellensittich, Pudel, Fuchs», 2012, 3 Glasplatten, jeweils 29,9 x 29,3 cm, mit Dispersionsbeschichtung und herausgekratzter Zeichnung auf Hellraumprojektor (mit Bewegungsmelder), Projektionsgrösse ca. 350 x 250 cm

projektor aus: eines Wellensittichs mit weit geöffneten Flügeln; eines Pudels mit Putto; eines Fuchses mit Spazierstock und Tabakpfeife. Überrascht schon das plötzliche Aufscheinen eines Bildes als solches, so nicht minder dessen Grösse von ca. 3.5 x 2.5 Metern, die das natürliche Mass des jeweiligen Sujets, etwa des Wellensittichs, bei weitem überschreitet und den possierlichen, sein Dasein im Käfig fristenden Hausfreund in einen frei und bedrohlich auf den Benutzer des Treppenraumes zufliegenden «Raubvogel» verwandelt. Auch der nach Massgabe menschlichen Geschmacks willkürlich geschorene Pudel befremdet: sei es durch einen scheinbar sinnlos an seine Hinterläufe montierten Putto im Miniaturformat, sei es durch die erst dank der übermässigen Grösse des Bildes in Erscheinung tretende, ans Lächerliche oder auch Bemitleidenswerte grenzende Selbstbehauptungspose des Tieres. Der Fuchs schliesslich verlässt mit aufrechtem Gang und artfremden Utensilien vollends die Sphäre des Animalischen und nähert sich dem Fabelhaften, dem Menschlichen in Tiergestalt.

Das jeweilige Lichtbild an der Wand basiert auf einer Vorlage, die **Elisabeth Nembrini** (*1960) entweder selbst fotografisch festhält oder anderen Bildquellen, zum Beispiel Zeitschriften oder dem Internet, entnimmt. Am Computer wird diese Vorlage künstlerisch bearbeitet, indem sie inhaltlich auf das Wesentliche sowie gestalterisch auf reine Hell-Dunkel-Werte reduziert wird. Dann projiziert



Nembrini sie auf eine mit weisser Dispersionsfarbe bestrichene Glasplatte und kratzt sie schliesslich, gemäss ihren Umriss- und Binnenlinien, mit einem Holzstäbchen akkurat aus der Farbe heraus. Denkt sich die Künstlerin die so entstandene Zeichnung auf Glas ursprünglich als eigenständiges und frei vor der Wand hängendes Werk, so entwickelt sie daraus die folgerichtige Idee der Wiedergabe dieser Zeichnung mittels Hellraumprojektor auf einer Wandfläche, also einer zweiten Projektion, durch welche das Sujet nicht nur eine gesteigerte Vergegenwärtigung, sondern auf Grund seiner Überproportionierung nun zugleich auch eine Verfremdung erfährt.

Bei der Auswahl und Bearbeitung der Bildsujets, die grundsätzlich alles in der Aussenwelt Sichtbare umfassen, interessieren Elisabeth Nembrini Verfremdung und Überraschung, das Rätselhafte und das Irritierende, der schwebende Augenblickszustand ohne Hinweis auf das zeitliche Davor oder Danach, die freie Assoziation und die «surreale Reibung». Gleichwohl versichert das Sichtbare nicht im Unverständlichen, erkennt doch der aufmerksame Betrachter in den Lichtbildern von Wellensittich, Pudel und Fuchs eine vorausgegangene Domestizierung, ja Degradierung des Tieres durch den Menschen. Welchen Grund mag es geben, einen ausgestopften Fuchs in aufrechter Haltung mit Stock und Pfeife auf einen Spielautomaten zu stellen und so, von Nembrini entdeckt und fotografisch festgehalten, in einem Schaufenster zu platzieren? Eine ungenaue

Anspielung auf Reinecke Fuchs vielleicht? Welchen Anlass mag es geben, einen Jagdhund in einen Kuschelhund zu verwandeln und sein Fell durch Modeschur so zu verunstalten, dass das Wilde und die Würde des Tieres nicht länger erkennbar sind? Und entzieht sich der Wellensittich als Zuchtvogel nicht gerne den meist engen Ausmassen seines Käfigs und «erinnert» sich an die räumlichen Weiten seines Ursprungslandes Australien?

Freilich geht es der Künstlerin nicht um Tierschutz, sondern um eine kritisch-ästhetische Aufmerksamkeit gegenüber sämtlichen Erscheinungen zeitgenössischer Wirklichkeit, sei es in der realen Umwelt, sei es in den Medien. Elisabeth Nembrini bezieht sich auf das Bild, das wir uns von dieser Wirklichkeit machen und auf dessen Infragestellung durch ein von ihr geschaffenes Bild, das sie diesem zur Seite, ja entgegenstellt.

Weiterbildung diene der Horizont-Erweiterung, helfe, den bisherigen Blickwinkel auf Sachverhalte zu modifizieren und neue Sichtweisen zu gewinnen. So nimmt sich ein Panorama, wie das von **Félix de la Concha** (*1962) geschaffene, geradezu metaphorisch aus für diesen Ort seiner Platzierung. Der spanische Künstler mit Wohnsitz in Iowa hat für die HSG einen vortrefflichen Sehkreis entwickelt, der einerseits getreu der Anschauung die Realien der Nah- und Fernsicht präzise wie atmosphärisch erfasst und in einen bestehenden Bildbogen einspannt, um andererseits die Sehgewohnheiten und Erwartungen der Betrachter mit Schalk zu hintertreiben. Entsprechend findet sich das Panorama dupliziert in der Abbildung der Loggia, und gleichzeitig fehlt dessen Zitat in der gemalten Aussehen-Ansicht auf das WBZ. Es sind denn sowohl mehrere Betrachter-Standpunkte raffiniert zum Bilderfluss verschränkt, als auch synchron verschiedene Zeitphasen im Hier und Jetzt im Werk etabliert. Die Dauer der Entwicklung dieses Panoramas von der

ersten Skizze bis zum vollendeten zehnteiligen Gemälde ist somit in der Bildfindung subtil gespeichert.

Das Bild im Bild im Bild als Pirouette der Wahrnehmung: sich in der Loggia befindend, die Breitleinwand vor Augen, die reale Welt im Rücken, die Orientierung konfus. Hin und her schauend die Wirklichkeit mit dem Abbild vergleichend, eröffnen sich all die klugen Kompositionsbrüche und gekonnten, von Félix de la Concha vorgenommenen perspektivischen Verzerrungen. Jedes der zehn Bildelemente ist in sich schlüssig und einem strengen Kompositions-Regime unterworfen: Horizontlinien und Mittelachsen fallen zusammen mit bildtragenden Motiven und pointierten Details – der Künstler überliess nichts dem impressionistisch Zufälligen und verführt die Gäste und Studierenden vor Ort mit seinem facettenreichen Bild-Aperçu der Bildungsstätte.



**Félix de la Concha | «WBZ Panorama. Through the Looking-Glass»,
2012, Polyptychon aus 10 Tafeln, Öl auf Leinwand, 960 x 136 cm**







Nachwort der Präsidentin der Kunstkommission, Prof. Dr. phil. Yvette Sánchez

Seit 2011 befinden wir uns in der vierten Etappe der Erweiterung unserer Kunst-am-Bau-Sammlung, nachdem die Renovation des Hauptgebäudes, der Ausbau des HSG Campus auf dem Rosenberg und die Ergänzungsbauten im Weiterbildungszentrum Holzweid erfolgreich abgeschlossen werden konnten. Gleich sieben neue Werke kamen in kurzer Zeit hinzu, und weitere werden sowohl auf dem zentralen Campus als auch auf der Holzweid folgen.

Die Eröffnung des Hauptgebäudes 1963, dessen fünfzigjähriges Bestehen wir gegenwärtig feiern, die Fertigstellung des Bibliotheksgebäudes 1989 und der erste Bau des WBZ 1995 gaben jeweils Impulse zum Ausbau der Sammlung. Die aktuelle Kunstkommission ist bestrebt, ihre Arbeit im Geiste des Pioniers Prof. Dr. iur. Eduard Nägeli fortzuführen und die neuen Gebäudeteile nach seinem Konzept mit Kunstwerken auszustatten, die sich nie museal in Szene setzen, sondern Teil des universitären Alltags sind. Es wurden von Anbeginn internationale und regionale Kunstschaaffende eingeladen, ihre Kunst-am-Bau-Projekte an der HSG zu realisieren; von diesen sollte sich so manch eines als Glücksfall herausstellen: Alberto Giacometti, Georges Braque, Hans Arp, Alexander Calder, Joan Miró, Antoni Tàpies, Gerhard Richter oder Roman Signer sind einige der klingenden Namen, die in der Sammlung vertreten sind. Bemerkenswert ist hierbei, dass für den Erwerb dieser Werke nie Steuergelder eingesetzt wurden. Vielmehr beruht das Finanzierungsmodell seit seinen Anfängen auf Zuwendungen von Privaten, auf Schenkungen und langfristigen Leihgaben. Das Fundraising für jedes ausgewählte Werk obliegt der Kunstkommission.

Der persönliche Kontakt zu den Künstlerinnen und Künstlern gewährleistet deren Einsatz vor Ort und am Bau. Von diesem engen Bezug zeugen Fotos in der vorliegenden Broschüre, die den Entstehungsprozess und die Installation der Werke durch die Künstler illustrieren.

Mit dem Wachsen der Sammlung lassen sich vermehrt zufällige oder intendierte Querverbindungen zwischen den einzelnen Werken ablesen. Als Beispiel sei die mögliche Einflussnahme der Bewegung des Betrachters auf das Werk angeführt. Aus der Distanz wirken Gerhard Richters Gemälde oder Pierre Soulages Wandteppich so gänzlich anders, als wenn man sich deren Mal- bzw. Webetechnik aus nächster Nähe anschaut. Eine sich spiegelnde Landschaft löst sich unmittelbar vor dem Gemälde in eine komplexe Struktur aus mehreren Farbschichten auf. Die prima vista wilde Gestik von Soulages' grossen Pinselstrichen stellt sich bei näherer Betrachtung als minutiös kontrolliert, ja millimetergenau konstruiert heraus. Seine schwarzen – Kalligraphien ähnliche – Zeichensetzungen schaffen nebenbei eine Verbindung zu den Formen auf Joan Mirós Fries aus Kacheln. Jeder unserer Schritte verändert Alexander Calders (bereits in sich bewegliches) Mobile oder Gottfried Honeggers Pliagen im Betrachterauge zum nie abgeschlossenen *work in progress*.

Auch über die Formen, Motive oder Kunstgattungen lassen sich Verbindungslinien zwischen den Werken ziehen. Calders organische Gebilde aus Stahlblechteilen verweisen auf Alicia Penalbas Beton-Flügel auf dem Rasen vor dem Hauptgebäude und diese auf Hans Arps «Schalenbaum» in nächster Nähe. Dieser wiederum korrespondiert mit François Stahlys «Brunnenbaum», der uns zu Honeggers Pliagen zurückführt, wie diese auf die ebenfalls in den drei Grundfarben Blau-Rot-Gelb gehaltene hängende Skulptur von Walter Bodmer im Gebäude gleich nebenan.

Mimmo Paladinos Charon tritt in Dialog mit seinen direkten Nachbarn: Joseph Felix Müllers drei archaischen Baumstamm-Figuren. Kontrapunktisch zur kleinen, zarten, im Innenraum wohl behüteten «Stehenden» von Alberto Giacometti liegen, horizontal angelegt und schwer und mächtig, Bernhard Luginbühls und Tony Craggs nicht figürliche Skulpturen im WBZ Aussenraum. Jean Baiers Wandarbeiten aus Aluminium lassen sich mit Lothar Baumgartens Emailtafeln koppeln; genauso Roman Signers Videos mit den – Filmstills ähnlichen – Studiofotografien von Teresa Hubbard & Alexander Birchler in der neuen Mensa, oder die Neonlicht-Skulptur von Alejandro Díaz mit Elisabeth Nembrinis Kunstlichtprojektion mittels des mediengeschichtlich so prominenten Hellraumprojektors. Das gegenständliche, sehr grossflächige Ölgemälde von Yan Pei-Mings Selbstportrait dialogisiert mit dem Panoramabild von Félix de la Concha und die expressionistische Malerei Martin Dislers mit derjenigen Gerhard Richters. Solche Assoziationsketten liessen sich beliebig weiter schmieden.

Im Zusammenhang mit den Bildern von Hubbard & Birchler und dem Jubiläum des Hauptgebäudes verdient die Fotografie des berühmten Henri Cartier-Bresson, der in den Sechzigern die ihn faszinierende, frei hängende Betontreppe des Förderer-Baus inszenierte und ablichtete, eine besondere Erwähnung. Die eindrückliche Schwarzweiss-Fotografie, die in der Schweizer Zeitschrift *du* (1967, Nr. 8) abgedruckt wurde, deren Rechte aber leider heute nicht mehr erhältlich sind, setzt den konkreten Treppenraum mit vier sich scheinbar zufällig begegnenden Männerfiguren so kunstvoll in Szene, dass die Inszenierung nicht nur an Oskar Schlemmers berühmte Bauhaus-Treppenbilder, sondern auch an die artifizielle Stimmung von Alain Resnais' Film *L'année dernière à Marienbad* (1961) erinnert.

Neben den offenkundigen und impliziten Beziehungen der Werke untereinander ist es auch interessant zu verfolgen, wie einige davon nicht nur ihre unmittelbare architektonische Umgebung mitgestalten, sondern auch mit dem Arbeitsalltag an der HSG interagieren. Martin Dislers Titel «USURA», «Wucherzins», nimmt unter anderem Unterrichtsinhalte im Hörsaal einer Wirtschaftsuniversität ironisch auf die Schippe. Alejandro Díaz' Neon-Slogans ihrerseits sind ein konsum- und werbekritisches Menetekel. Am offensichtlichsten auf den HSG-Lehrstoff gehen Lothar Baumgartens Gleichungen beim Eingang des Bibliotheksgebäudes ein. Enzo Cucchis Spiegelung dessen, was sich hinter seinem Rücken im Audimax abspielt, wurde weiter oben erwähnt. Und Roman Signers «kreisende Flaschen» aus einer Aktion im selben Hörsaal wollen wir hier nicht allzu wörtlich verstehen ...

Solche und täglich neu zu entdeckende Querbezüge innerhalb der Sammlung führen uns zur Wirkung der permanent öffentlich zugänglichen, hochkarätigen Werke auf Studierende, Lehrende, Mitarbeitende und Besucher.

Der hohe Stellenwert der Kulturwissenschaften an einer Business School – alle Studierenden der HSG müssen 25% ihrer Credits im Kontextstudium erlangen – findet in der Tradition der Kunstsammlung seine eindruckliche Entsprechung.

Der studentische Verein proArte, der den Zweck verfolgt, Studierenden und Aussenstehenden die Kunstwerke näher zu bringen, feiert im laufenden Jahr (2013) sein zehnjähriges Jubiläum.

Generell mögen Studierende die Werke eher nur *en passant* wahrnehmen, aber sie begegnen ihnen mit höchstem Respekt. Dies äussert sich alleine schon in der Tatsache, dass im halben Jahrhundert seit Bestehen der Sammlung keinem Werk auch nur das Geringste zugestossen ist. In letzter Zeit steigt das Interesse der Studierenden

an der Kunst, die sie durch den Alltag begleitet, deutlich an; vermehrt wird die Sammlung auch durch die Dozierenden in den Unterricht eingebaut.

Wohl die grösste Aufmerksamkeit ziehen Roman Signers vierzehn Videoarbeiten auf sich – nicht zuletzt, weil es sich hierbei um eine Kunstgattung handelt, welche die gegenwärtige Studierenden-Generation als Bewegtbild-konditionierte Digital Natives am direktesten anspricht. Kaum jemand geht achtlos an den Videos vorbei, sondern man wirft mindestens einen flüchtigen Blick auf die Projektion, bleibt auch des Öfteren stehen und kommentiert sie. Unlängst hat eine Gruppe Studierender sogar eines der vierzehn Signer-Videos, «Kajak» (2000), in humorvoller Verehrung nachgespielt und ihr eigenes Video mit dem Titel «Blasphemia» produziert. Das Original zeigt den Künstler auf einer Kajakfahrt über einen Kiesweg, von Kühen begleitet; daneben fliesst ruhig ein Bach. Die Studierenden haben die Konstellation leicht abgeändert, indem sie die Kühe durch einen rennenden Hund, den Kiesweg durch eine Wiese und die Ursache der Zerstörung des Kajaks ersetzt haben, aber der Bezug bleibt unverkennbar.

Mitarbeitende nehmen die Sammlung als Zeichen einer hohen Wertschätzung der HSG gegenüber Angestellten wahr. Man begegnet den vorhandenen Werken mit Stolz und Bewunderung. Besonders auffällig ist das Engagement des Hausdienstes für die Kunst.

Bei Besucherinnen und Besuchern ist der Überraschungseffekt jeweils erheblich, entspricht der Stellenwert der Sammlung doch eher dem eines Museums als einer Wirtschaftsuniversität. Manch ein Vorurteil gegenüber der HSG wurde durch diese direkt fassbaren Kunstwerke schon abgebaut.

Wir danken Frau Gabrielle Boller für die Texte, die sie für den vorgängigen Kunstführer von 1998 (zum hundertjährigen Jubiläum der Gründung der Handelsakademie) verfasst hatte und die wir auszugsweise übernehmen durften; sie kommentiert auch die architektonischen Erweiterungen bis 2011. Mit den etwas ausführlicheren Beschreibungen der sieben Neuzugänge der Sammlung befassten sich dankenswerterweise die Mitglieder der Kunstkommission. Fotos und Gestaltung des vorliegenden Kunstführers verdanken wir dem HSG-erprobten Team Marcel Bischof und Hannes Thalmann.

Schliesslich gilt mein Dank allen Mitgliedern der alten und neuen Kunstkommission für ihren grossen ehrenamtlichen Einsatz und dem Rektor, der die Belange der Sammlung aufmerksam und grosszügig mitträgt.

Mitglieder der Kunstkommission 2013

Werner Binotto | Architekt, Kantonsbaumeister St.Gallen

Markus Brönnimann | lic. oec. HSG, Verwaltungsdirektor der Universität St.Gallen

Prof. Dr. oec. Roland Füss | Lehrstuhl für Real Estate Finance an der Universität St.Gallen (und ehemaliger Schüler von Gerhard Richter an der Kunstakademie in Düsseldorf)

Prof. Dr. iur. Thomas Geiser | Lehrstuhl für Privat- und Handelsrecht an der Universität St.Gallen

Dr. phil. Gabrielle Obrist | Leiterin der Kunsthalle Wil

Prof. Dr. phil. Yvette Sánchez | Lehrstuhl für Lateinamerikanische und Spanische Kulturen und Literaturen an der Universität St.Gallen

Maximilian Schellmann | M.A. HSG, Doktorand an der School of Management, Universität St.Gallen

Dr. phil. Uwe Wiczorek | Kurator der Hilti Art Foundation in Schaan/Liechtenstein

Legende



- 01 | Hauptgebäude
- 02 | Aula
- 04 | Dufourstrasse 48
- 07 | Mensa
- 09 | Bibliotheksgebäude
- 10 | Sporthalle
- 17 | Weiterbildungszentrum Holzweid
(WBZ-HSG)



Impressum

© 2013 Universität St.Gallen (HSG)

Anfragen für Kunstführungen unter
Kommunikation | T 071 224 22 25 | kommunikation@unisg.ch

Leitung

Prof. Dr. phil. Yvette Sánchez | Kulturwissenschaftliche Abteilung (SHSS-HSG)
Universität St.Gallen

Text

Gabrielle Boller et al.

Konzept und Gestaltung

Marcel Bischof | www.2b-gestaltung.ch

Fotos

Hannes Thalman | www.htfotografie.ch

Druck

galledia ag | Berneck
Auflage | 5 000 Exemplare

