



Universität St.Gallen



# KUNST AM BAU





Die Studierendenschaft und Gäste inspizieren das neue Kunstwerk zum Jubiläumsjahr der HSG (Lewis Davidson: «St.Gallen Clicker»)



Niederschwelligkeit, Integration von Kunst in den Alltag der Studierenden (Alberto Giacometti)



Einweihung Zilla Leutenegger, «Lonely at the top»



Abend mit Kindern bei Alicia Penalba, an einer Museumsnacht



Jacques Herzog im Dialog mit Tàpies und Förderer



Yan Pei-Ming in der Turnhalle

# Vorwort



Prof. em. Dr. Bernhard Ehrenzeller  
Rektor von Februar 2020 bis Januar 2024

Würde ein quadratisches Oberlicht sie nicht in Szene setzen, bestände das Risiko, achtlos an ihr vorbeizugehen: Alberto Giacomettis «Stehende» begrüsst einen still im obersten Stockwerk des Hauptgebäudes. Wo heute Lern- und Seminarräume den Studierenden und der Faculty zur Verfügung stehen, hatten die Architekten Walter Förderer, Georg Otto und Hans Zwimpfer einst die fensterlose Bibliothek vorgesehen, in der «Tête», dem Haupt seines ikonischen Baus von 1963 im Stil des Brutalismus. Schon der Weg zur berühmten Bronzestatue ist spektakulär – und beim erstmaligen Besuch auch überraschend: Von der hängenden Betontreppe schweift der Blick erst auf einen Fries des katalanischen Künstlers Joan Miró, dann nach oben, wo ein Mobile Alexander Calders in seiner spielerischen Leichtigkeit den Beton kontrastiert, ehe er auf der Tapiserie von Pierre Soulages verweilt. Förderers Architektur ist an sich schon kunstvoll, doch erst die sorgfältig kuratierte und meisterhaft inszenierte Kunst am Bau macht sie spektakulär und weltweit einzigartig in der Universitätslandschaft.

## **Kunst, so prominent, so zugänglich – und das erst noch an einer Wirtschaftsuniversität.**

Das erstaunt immer wieder, vor allem, weil die Universitätsgemeinschaft nicht nur im Hauptgebäude mit den Werken lebt. Von unseren Büroräumlichkeiten an der Müller-Friedbergstrasse und an der Tellstrasse über Sou Fujimotos SQUARE bis zum Weiterbildungszentrum Holzweid, dem Bibliotheksgebäude oder der Turnhalle gleicht der Weg über unseren Campus, durch unsere Räumlichkeiten einem Kunstrundgang, von Grössen der klassischen Moderne bis zur Gegenwart. Die Werke sind dabei nicht eitle Zier, sondern prägen Atmosphären, bieten Reibungsfläche und Denkanstösse. Als Rektor durfte ich einen solchen veritablen «Stein des Anstosses», einen Trashstone von Wilhelm Mundt, tagtäglich mehrmals umgehen. Im Rektoratsgebäude empfängt einen ein weiss glänzender Koloss, der im Inneren einstige Arbeitsmaterialien des Künstlers birgt. Er erinnert mich immer wieder an die Präsenz des Vergangenen, dessen Bedeutung sich uns manchmal erst

erschliesst, wenn wir an der Zukunft bauen. Auch wenn unsere Professorenschaft an dieser Zukunft arbeitet, steht sie unter dem Eindruck der Kunst: «Usura», ausgerechnet «Wucher», nannte Martin Distler sein Werk, das die Wände des fächerförmigen Saals mit flächig aufgetragenen Figuren prägt. Wo jeweils die Professorenschaft über die Geschäfte der Universität berät, wirkt die Energie des Malers auf die Senatsmitglieder.

Solch inspirierende Räumlichkeiten mit der Öffentlichkeit zu teilen ist ein Privileg, das wir der Voraussicht der akademischen Väter unseres Hauptgebäudes verdanken. Der damalige Rektor Prof. Walter Adolf Jöhr und der Jurist Prof. Eduard Nägeli zeichneten für die Konzeption und deren Durchsetzung gegen manche Zweifler verantwortlich. Für die Weiterentwicklung der Kunstsammlung setzte 1986 das Rektorat die Kunstkommission ein, die sich auch mit der ausschliesslich privaten Finanzierung der Werke befasst. Für diese können regelmässig Stiftungen, gerade in der Region St.Gallen, und Mäzene aus der Wirtschaft, darunter viele unserer eigenen

Alumni, gewonnen werden. Ihnen allen gebührt der grosse Dank unserer HSG-Gemeinschaft, dass sie ihre Kräfte und Mittel eingesetzt haben, unser einmaliges Universitätsgelände zu planen, auszuführen und weiterzuentwickeln. Der vorliegende Kunstführer ist eine Einladung, das Ergebnis dieser Mühen zu erkunden und unseren Campus (neu) zu entdecken.

# 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 Kunstaustattung 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.<sup>1</sup> «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.



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

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 Einverständnismgemeinschaften in mehr oder weniger heftigen Auseinandersetzungen. De Kooning sagte auch: «In Art, one idea is as good as another.»

<sup>1</sup> | In der 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) Roman Signer | «Bar» im Audimax Kreisende Flaschen über vier Ventilatoren (HSG, 28.11.2011)

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. Wenngleich 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 Absolventinnen und 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 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 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) sowie SQUARE von Sou Fujimoto (\*1971).

Obwohl die Künstlerinnen und Künstler in allen Gebäuden Werke «für den Ort» geschaffen haben, hat sich die Interpretation dieses Grundgedankens im Laufe der Zeit verändert, dies nicht zuletzt bedingt durch den Wandel in der Architektur. Während Förderers Hauptgebäude auf einer streng anmutenden Geometrie rechtwinkliger, geschlossener Betonquadern basiert und in der Kunst formal einen Gegenpart sucht, zeigen sich Bruno Gerosas Bauten mit Transparenz und Formenvielfalt 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.

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



## 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 HfG, 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 HfG von der 1898 vom Kanton gegründeten «Höheren Schule für Handel, Verkehr und Verwaltung» mit dem 1938 erlangten Promotionsrecht auf die Stufe der übrigen Schweizer Hoch-

schulen und Universitäten erhoben. Diese sahen allerdings vom Olymp altherwürdiger Traditionen eher skeptisch auf die «junge» Universität herab. Die HfG 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 qualitativ vollen 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 Zwimpher 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 geeigne-

ten 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 Kunstschaffenden zu verdanken.





Kurz nach Abschluss des Architekturwettbewerbs wurde auf Anregung des damaligen Rektors Walter Adolf Jöhr vom Senat eine Kunstkommission eingesetzt. Präsiert 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.



Der Bibliotheksbau ist geprägt von der lichterfüllten Glaspyramide und der eingebauten Stahl-Neon-Kuppelform

## 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 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 Bibliotheksgebäudes 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 Glaspyramide 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 Professoren- und Dozierenden in



der Kommission, die mit grosser Sachkenntnis und Engagement für die komplizierter gewordenen Strategien zeitgenössischer Kunst eintraten. Einen Schwerpunkt des Programms bildeten 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 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.



The Further Education Centre

Photo | Hans und Jerry Gross, 1998

## 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.

Inzwischen wurde der zentrale Campus auf dem Rosenberg erweitert durch ein drittes Gebäude, den SQUARE des japanischen Architekten Sou Fujimoto, das im Februar 2022 eröffnet wurde. Der grosszügige Bau möchte zu innovativen Arbeits-, Lehr- und Lernformen animieren.



# Architektur

Hauptgebäude   1963	21
Bibliotheksgebäude   1989	24
Erweiterung und Sanierung des Campus   2006 – 2011	25
Weiterbildungszentrum   1995	31
Ausbau des Weiterbildungszentrums Holzweid   2008	33
SQUARE	34

## 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 «Technologietrakt», 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 umfunktio-

nierte 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 Terrassenbrüstungen 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 Raumdis-



Die Eingangsseite des Hauptgebäudes von der Aula aus gesehen



Foto | Marko Seifert

positionen entsprechen den unterschiedlichen Anforderungen und der dynamischen Gemeinschaft einer modernen Universität. Das Gebäude-Konglomerat ist aus der Einsicht entstanden, dass die verschiedenen klar bestimmbaren 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 Sichtbar-

machung des Konstruktionsgedankens, die Ablesbarkeit der Raumaufteilung oder der Funktion der Räume am Äusseren des Gebäudes und die Verwendung von ungeschöntem Material, dem rohen Beton. Vom französischen Begriff «béton brut» leitet sich auch die Bezeichnung dieses Stils ab.





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

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. Inmitten der verschiedenen Gebäude von Walter Förderer Campus musste wegen akuter Raumnot auf dem ehemaligen Parkplatz ein Lehrprovisorium aus Holz aufgestellt werden, das aber mit Inbetriebnahme des Campus «Platztor» wieder abgebaut wird.

Das Raumvolumen des Bibliothekgebäudes 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 Glaspypamide 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 6700 im Jahre 2011 nach Abschluss der Renovierungsarbeiten (2013: 7300) bereits wieder die für die Erweiterung des Campus berechnete

Studienplatzzahl von 5000. 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 erhalten – bis zum sorgfältig restaurierten Förderer-Originalmobiliar, dessen Stücke allesamt die äussere Form des Gebäudes widerspiegeln. 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 Varnbüel 16 auf der zum Kirchhofergut abgesenkten Ebene neben dem alten Sportplatz beherbergt nun 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 Priora 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 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,



Lorbeer-Fassade, Detail  
Foto | Marcel Bischof, 2024



Terrassenbau Sporthalle mit Sportplatz

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 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 Gesamtsanierung 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 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.



Ostfassade des Weiterbildungszentrums (WBZ) auf der Holzweid



Grosszügige Raumvolumen unter der Kuppel des WBZ

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 auf tun. 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 Farbstim- mung.





## 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 Rondelle 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» untergebracht, 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



Campustrakt mit Gästezimmern

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.





Hans Ulrich Auditorium und Cafeteria

## 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 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 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.



## SQUARE

Mit SQUARE wird der Campus auf dem Rosenberg um ein weiteres markantes, architektonisch herausragendes Gebäude erweitert. Ist das Hauptgebäude von raumskulpturaler Kraft in rauem Beton geprägt, das Bibliotheksgebäude der klassischen Postmoderne verschrieben, so präsentiert sich der Neubau des japanischen Architekten Sou Fujimoto als spielerische Stapelung von Kuben aus Glas, Aluminium und hellem Beton.

SQUARE ist für die Universität ein Experimentierfeld für neue zukunftsgerichtete Formen des Lernens und Lehrens und bietet einen öffentlichen Ort der Begegnung und ein Forum des Dialogs – zwischen Wissenschaft, Gesellschaft, Wirtschaft, Politik und Kultur. Um dieses neue Umfeld kreativ zu entwickeln, wird – neben einem öffentlichen Café und

dem freien Zugang des Gebäudes – durch eine Intendanz ein breites Programm an öffentlichen Veranstaltungen wie Vorträgen, Workshops, Podiumsdiskussionen, Konzerten und Ausstellungen kuratiert, was neben den Lehrveranstaltungen eine innovative Atmosphäre als Denk- und Arbeitsstätte initiiert.

**Sou Fujimoto** entwarf mit seinem Team das Projekt **«Open Grid»** (Wettbewerbskennwort), eine offene und lichte Architektur, die diese Ziele unterstützt und eine eigenständige Raumkomposition entwickelt.

Im städtebaulichen Kontext der grossen Bauten der Universität und den historischen Mehrfamilienhäusern präsentiert sich der Bau als Solitär, die leichte Abdehnung von der Guisanstrasse und den Nachbargebäuden unterstützt die Alleinstellung. Das Bild von der Strasse her



erinnert mit dem abgestaffelten Volumen an eine asymmetrische, geometrisch abstrahierte Pyramide mit Gipfeln, Plateaus, Nischen und Dachterrassen, bei dem jeder Würfel durch seine transparent oder opak verglaste Fassade klar erkennbar bleibt und dennoch zu einem raffinierten Ganzen wird. Durch die volumetrische Staffelung fügt sich das Gebäude sehr gut in das Wohnquartier ein, und es entstehen attraktive, differenzierte Aussenräume.

Vom Haupteingang gelangt man in das überhohe Atrium, dem unbestrittenen Herzstück des Gebäudes, von dem aus grosszügige, freitragende Treppenanlagen auf die weiteren Ebenen führen. Offene Galerien ermöglichen vielfältige Blickbezüge und Interaktion sowie das Erleben der räumlichen Komposition. Im Erdgeschoss befinden sich neben der Cafeteria, eine Lounge und freie offene Begegnungs-

zonen, während in den oberen Geschossen flexible Räume für Lern- und Pop-up-Veranstaltungen angeordnet sind. Die Struktur des Innenraums ist geprägt vom regelmässigen Betonstützen- und Balkenraster – um eine homogene und lichte Wirkung zu erzielen wurde der Beton mit einem hohen Anteil an Weisszement aufgehellert. Im Blick nach oben nimmt die stilvoll gestaltete Metaldeckenverkleidung Bezug zur Tradition der Stickerei und schafft einen subtilen Kontrast zum «Open Grid». Aufgebaut auf einem einfachen, quadratischen und klaren Raster gestattet die offene Struktur verschiedene flexible Interpretationen der Raumabfolgen und dynamische Zonen, die Unterstützung bieten für Adaption, Interpretation und Kombination. So entstehen bis zu 15 modulierbare Räume in unterschiedlichen Grössen auf drei Ebenen, die verschiedene Qualitäten aufweisen und interaktive Begegnungen



fördern. Die grosszügigen Verglasungen stellen einen Bezug zwischen Innen- und Aussenraum her und unterstützen die Leichtigkeit der Architektur. Die Wirkung des Gebäudes wechselt im Tagesverlauf: Am Tag spiegelt sich die grüne Umgebung in den Fassaden, in der Dämmerung entsteht ein spannendes Lichtspiel zwischen Reflektion und Einblick, und in den dunklen Stunden wird SQUARE zur leuchtenden Laterne.

Das Gebäude wurde konsequent und nachhaltig geplant und gebaut: Das Heiz- und Kühlungssystem mit 65 Erdsonden (je 200 m tief) und PV-Modulen ermöglicht den CO<sub>2</sub>-neutralen Betrieb, die Verwendung von Recycling-Beton und einem Hohlkörper-Deckensystem reduzieren den Ressourcenverbrauch, die Aluminium-Glas-Fassaden lassen sich vollständig recyceln, und in der Umgebungsgestaltung wurde der für das

Gebäude anfallende Aushub in einer freien Hügellandschaft wiederverwendet.

So wie das Gebäude unterschiedliche Menschen zusammenbringen und den Austausch fördern soll, wurde auch die Finanzierung als Gemeinschaftsprojekt von verschiedenen Akteuren realisiert: Über 1000 Alumni der Universität St.Gallen, initiale Förderinnen und Donatoren haben dieses Experimentierfeld für die Zukunft der Lehre und Weiterentwicklung der universitären Ausbildung vollumfänglich privat finanziert.

## «Platztor»

Um die zukünftige Entwicklung der Universität zu sichern und ihre Kernaufgaben in Lehre und Forschung weiterhin qualitativ hochstehend erfüllen zu können, wird auf dem Areal «Platztor» angrenzend an die nördliche Altstadt ein zweiter Campus entstehen, dessen Fertigstellung im Jahr 2031 vorgesehen ist.

Mit dem Neubauprojekt soll ein betrieblich, funktional, architektonisch und städtebaulich vorzüglicher neuer Universitätscampus entstehen. Damit werden nicht nur die räumlichen Engpässe behoben, sondern auch zeitgemässe und zukunfts-fähige Nutzungskonzepte für Lehre und Forschung für rund 3000 Studierende sowie Dozierende und Mitarbeitende realisiert. Die Kantonsbevölkerung stimmte dem Baukredit von 160 Millionen Franken im Jahr 2019 zu. Das Projekt

Neubau Campus Platztor wird in einem selektiven Verfahren ausgeschrieben.

Wie bereits im Wettbewerbsprogramm angekündigt, wird das Platztor, wie die anderen Gebäude, in der Tradition der Universität St.Gallen zum Ort der Kunst. Die Kunstwerke sollen schon während dem Planungsprozess zu einem integralen Bestandteil der Architektur werden und diese beeinflussen und bereichern.



Tellstrasse 2



Müller-Friedberg-Strasse 6/8

## Neue Gebäude im Stadtzentrum

(u.a. an der Tellstrasse 2, Müller-Friedberg-Strasse 6/8, Rosenbergstrasse 20-22, 30 und 51, St.Jakob-Strasse 21 und Torstrasse 25)

Seit dem Herbstsemester 2013 werden wegen der fehlenden Raumkapazitäten auf dem Campus Rosenberg neu sanierte Gebäude im Stadtzentrum hinzugemietet, zuerst an der Tellstrasse 2. Lehre, Forschung und Verwaltung finden darin Platz. Die 13 Seminarräume mit 400 Plätzen und 18 Büros auf sechs Etagen schaffen räumliche Nähe zum Zentrum von St.Gallen.

Zwischen 2013 und 2018 beherbergte die Tellstrasse 2 ein interessantes Kunstprogramm namens «art@tell». Je fünf aufstrebende Künstler:innen aus allen fünf Kontinenten pro Jahr wurden eingeladen, ihre Werke im Gebäude auszustellen. Von den insgesamt 25 Werken des

dynamischen Projekts wurden drei angekauft und permanent ausgestellt.

Im Jahr 2017 weihte die HSG den Neubau an der Müller-Friedberg-Strasse ein, in welchem drei Seminarräume sowie die Büros einiger HSG-Forschungsabteilungen Platz fanden. Mit innovativen Büroraumkonzepten, die auf unterschiedliche Bedürfnisse zugeschnitten sind, wurden 350 moderne, kostengünstige und effiziente Arbeitsplätze auf einer Fläche von ca. 6.700 m<sup>2</sup> geschaffen. Auch dieses Gebäude ist ausgestattet mit mehreren Werken von zeitgenössischen Schweizer und internationalen Kunstschaffenden, etwa in den grossen Innenhöfen.

In weiteren Gebäuden fanden die beiden neuen Schools der HSG Platz, die Medical School und die School of Computer Science. Es ist der HSG ein wichtiges Anliegen, in allen Gebäuden die Tradition





Rosenbergstrasse 20-22 («Haus Washington»)

der Kunst am Bau weiter zu pflegen. Das «Haus Washington» in unmittelbarer Nähe des Bahnhofs, gleich neben der Tellstrasse 2, wird Mitte 2024 in Betrieb genommen und ebenfalls mit Kunst bestückt.



Torstrasse 25



Rosenbergstrasse 30

# Rundgang durch die Kunstsammlung

Hauptgebäude	<b>41</b>
Bibliotheksgebäude	<b>92</b>
SQUARE	<b>116</b>
Weiterbildungszentrum	<b>122</b>
Gebäude im Stadtzentrum	<b>138</b>

## 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 beizuordnen, 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 | Marcel Bischof, 2024

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 charakte-

ristische Abfolge von zufällig anmutenden Blickachsen wirkt auch auf den Gebäudekomplex von Förderer, Otto und Zwimpher. 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 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

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



ruhigen Winkel, eine markante Skulptur bildet den Blickfang. Auf ihrem Sockel stehend, gleichsam aus der Landschaft herausgehoben, ist die bronzene «**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 3000 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 sockelarartigen 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 Bewegungs-dramatik in der Nachfolge der italienischen Futuristen steht.

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



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

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 Einzelelement 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. Neben diesen Werken aus den 60er-Jahren beherbergt das Rektoratsgebäude seit wenigen Jahren auch ein Werk der Gegenwartskunst, das auf Seite 90 besprochen wird: Wilhelm Mundts «Trashstones».



Modell des Kunstvereins



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 «**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 Hellig-





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

keitswert 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 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.



Soniatta | Deckengestaltung 1963,  
Holzplatten, bemalt



Etienne Hajdu | Ohne Titel, 1963,  
Blei, dreiteilig

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 Wandssockel entspricht. In den 50er Jahren erscheint oft ein Vogelmotiv in den Bildern von Braque – nicht als Allegorie, sondern um dem Bildraum 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.



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

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.

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.



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



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



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

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.

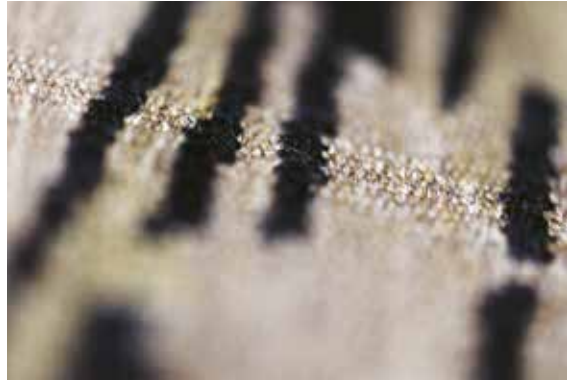
Das Kernstück der Eingangshalle ist zweifellos die plastischskulpturale Treppe des Förderer-Baus, die sich durch ihre wuchtig in den Raum greifenden Diagonalen in die Höhe stemmt. Bevor wir zwischen den massiven Betongeländern ins obere Stockwerk hinaufsteigen, halten wir nach dem ersten Treppenlauf 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 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 –



Alexander Calder | Ohne Titel, 1966, Stahlblech

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 festgefügteten 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 darzu-

stellen, 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.



Im ersten Stock angelangt, laden die von Walter Förderer eigens für die HSG entworfenen, blauen Ledersessel zu einer kleinen Ruhepause. Man kann 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 Zone 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** (1919–2022). 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





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

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», Detailansicht

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  
Foto | Universität St.Gallen, 1998

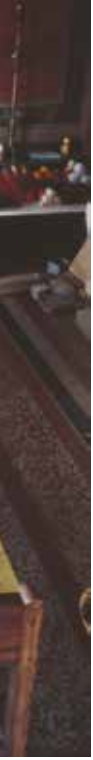


Coghuf | Ohne Titel, 1962–1963, Tapiserie  
(ausgeführt von Silvia Valentin) Seite 62



Alicia Penalba | Ohne Titel, 1963, Beton, elfteilig Seite 46







Coghuf | Ohne Titel, 1962–1963, Glasfenster



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

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





Otto Müller | Andachtsraumgestaltung, 1966,  
verschiedene Materialien



François Stahly | «Brunnenbaum»,  
1963, Bronze, 600 x 40 x 40 cm

Um die Aula herum führt eine schmale Terrasse, von wo aus man auf beide, auf tieferem Geländeniveau um den ehemaligen Sportplatz gruppierten, Gebäude-trakte 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 Grenzbe-reich 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.

Im nüchternen, schnörkellosen Raum der ehemaligen Mensa setzen **Jean Baiers** (1932–1999) Metallreliefs Akzente. 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.



Jean Baier | Ohne Titel, 1963, Aluminium



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

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** (1917–2016), 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 einen

wohltuenden Kontrast. Mit leuchtender Heiterkeit erfüllen sie den Raum, ohne Besitz von ihm zu ergreifen. Es ist die Heiterkeit eines 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 Grundele-



Gottfried Honegger | Drei «Pliagen»  
 C 111 (gelb, 2000); C 111a (rot, 2002); C 112 (blau, 2002), Metall, Epoxy, Höhe je 250 cm

mente 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.

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.



Max Oertli | Ohne Titel, 1971,  
Bronze, 255 x 90 x 75 cm

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 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 erahnen, 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 Oeuvre zu nennen, dem legendären 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 Jac-

ques-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.





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

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 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, computernimiert, 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 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.



Die tiefe Verbundenheit von **Antoni Tàpies** (s. Seite 57) mit St.Gallen rührte unter anderem von seiner Zusammenarbeit mit Franz Lareses und Jürg Janetts Erker-Galerie sowie der Lithografie-Werkstatt von Urban Stoob her. Auch seinen Leibarzt hatte der Künstler in St.Gallen. Dass Tàpies seine 32 Meter langen Bildtafeln über zwei Wände hinweg in der ehemaligen Bibliothek im obersten Stockwerk des Hauptgebäudes geschaffen hatte, war mit ein Grund, die Lithografien als Ergänzung im gleichen Gebäudekomplex entlang der beiden Wände des Untergeschosses neben dem Eingang zur Mensa zu hängen. Weitere Drucke sind im obersten Stockwerk der Tellstrasse 2 zu finden: «Dentelle», ein Mieder aus gelb leuchtenden Spitzen als Hommage an die Textilstadt St.Gallen, und der ins akademische Umfeld passende «Le lecteur». Ebenso finden sich etliche Tàpies-Drucke verteilt in den Gängen der Müller-Friedberg-Strasse 8.

Die Zehnerserie «Suite 63 x 90» (1980) wird am Durchgangsort zur Mensa im Hauptgebäude von Studierenden und Mitarbeitenden abgeschrieben; zum Vorbeigehen passt das Motiv der Fussabdrücke. Das griechische Alpha verweist auf den Rundgang, die Buchstaben, auch das a auf dem grösseren Einzelbild «Initiales» um die Ecke, schaffen einen klaren Bezug zur Zeichenwelt der HSG. Tàpies verwendet das A und T in der doppelten Bedeutung seiner Initialen und des Bundes von ihm, Antoni, und seiner Frau Teresa.

Tàpies' spirituelles und philosophisches Wissen wird aus Zen-Buddhismus und (spanischen) Mystikern genährt. Er sucht «das Halbdunkel, das Licht von Träumen und unserem Innern». Das scheinbar Unbedeutende, Alltägliche und Banale wird gewürdigt, zum Beispiel ein Stuhl, eine Schere oder ein Paar Schuhe in einen



Antoni Tàpies | «Suite 63 x 90» (1980), 10 farbige Originallithografien, Rives  
Bütten, 63 x 90 cm und «Initiales» (1987) farbige Originallithografie, 75 x 105 cm

kosmischen Zusammenhang gestellt. Wir erkennen in den kargen Farben ocker, grau, braun, beige und schwarz gehaltene Motive, die immer auf eine metaphysische Dimension verweisen: das Kreuzsymbol (für Universalität, Weltrepräsentation, Ganzheit), menschliche Körperteile, hier vor allem Fuss und Bein, Buchstaben und Zahlen, geometrische Achsen-Spiegelungen, Zwillingsymbole. Die Entschlüsselung der Schriftzeichen und Symbole lassen den Zuschauer in meditativer und assoziativer Betrachtung verweilen.

Auf unserem Rundgang schreiten wir nun den Gang zum alten «Technik-Trakt» ab, der mit der Renovation des Hauptgebäudes als Durchgang zur Mensa neu erschlossen wurde. Hier wurden seither mehrere Kunstwerke der Gegenwart installiert.



**Julian Oliver** (\*1974) ist ein aus Neuseeland stammender und zeitweise in Berlin wohnhafter Künstler, der sich selbst «Kritischer Ingenieur» nennt. Er schuf seine «**Transparency Grenade**» der Form nach als Replika der sowjetischen F1-Handgranate und stattete sie mit allerlei technischen Instrumenten aus: Micro-Computer, Mikrophon, Antenne usw., die es ermöglichen, den Datenverkehr von Passantinnen und Passanten der nächsten Umgebung abzufangen. Sodann werden die Inhalte der Smartphones, Notebooks oder Tablets anonymisiert an die Wand projiziert und kurz nach Austritt aus dem WLAN-Netz wieder gelöscht. User- und Host-Namen, IP-Adressen, entschlüsselte E-mails, Web-Seiten, Bilder und Sprachaufnahmen werden dadurch sichtbar und vermitteln örtlich einen Eindruck von der fortwährenden, automatisierten und individuellen globalen Vernetzung.

Dieses Kunstwerk bietet einerseits einen konkreten Zugang zur Diskussion rund um den Gläsernen Bürger und bettet sich andererseits in breitgefächerte, übergelagerte Themenfelder rund um Bedarf, Nutzen, Erreichbarkeit, Sicherheit, Überwachung, Persönlichkeitsschutz, Informationszugang und Meinungsfreiheit, aber auch Kontinuität oder Veränderung ein. Für den Künstler besonders relevant ist es, auch diejenigen Prozesse zu projizieren und damit sichtbar zu machen, die sich ohne unser Wissen im Hintergrund auf unseren Smartphones abspielen.

Korrespondierend zum Thema und im Gegensatz zur üblicherweise statischen «Kunst am Bau» kann sich die «Transparency Grenade» an verschiedenen Standorten auf dem Campus zeigen – da und dort und meist: überraschend.



Julian Oliver | «Transparency Grenade» (2012/17)  
Harz, Silber, technisches Equipment

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

Durch den Gang 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 das Adjektiv «expensive» mit Geld zu assoziieren, oder meint es vielmehr, dass das Glück einem nicht in den Schoss fällt, dass man etwas dafür tun, es sich verdienen muss. Oder bezieht es sich auf den geistigen Aufwand und die intellektuellen Anstrengungen, welche von Studierenden und Lehrenden an einer Universität verlangt werden, um Erkenntnis und Erfüllung zu erlangen? Auch eine theologische Interpretation ist möglich: Der leichte Weg führt ins Verderben, der schwierigere ins Paradies, «happiness is expensive». Damit entsteht eine weitere Spannung zu konsum- und werbekritischen Bezügen von Neon und Plexiglas, zwei typischen Materialien unserer Wohlstandsgesellschaft, die Alejandro Díaz verwendet.

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.

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 Sammlung gehalten. Die von morgens um 7 Uhr bis abends um 22 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.

Signers Experimente mit diversen Materialien (z.B. Sand, Wasser oder Dynamit) und Fortbewegungsmitteln (z.B. Kajak, Fahrrad, Auto) lassen sich als Chiffren für die menschliche Existenz lesen.

So spektakulär Roman Signers Sprengaktionen auch sein können, die unscheinbare, schlichte Kameraarbeit mahnt zur Unerschrockenheit. Meist wird Spannung erzeugt, und man fragt sich nach Betrachteten 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 Samm-



Roman Signer | 14 Videoarbeiten,  
1988–2011



Walter Förderer | «Nicht betretbare Räume», 1988,  
Aluminium, Spiegel, 400 x 120 cm

lung. 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.

In unmittelbarer Nähe zu Signers Videos sehen wir vor dem 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.



## Techniktrakt

Unsere Tour führt uns aber in die andere Richtung zum ehemaligen «Technik-Trakt», der zuvor kunstfreie Zone war, hin zu kürzlich installierten Werken der Gegenwartskunst.

Zum 125 Jahre Jubiläum der HSG sammelte der Mixed-Media Künstler aus London **Lewis Davidson** (\*1990) ein Jahr lang Plastikobjekte von Mitarbeitenden und Studierenden auf dem ganzen Campus, ohne Hierarchie, im Keller genauso wie im Rektorat, in der Mensa, in unzähligen Büros usw. Aus diesem Rohmaterial vorgefundener Objekte, «objets trouvés», baute der Künstler eine Skulptur in seiner Serie «**Clickers**». Dieser Titel spricht in erster Linie lautmalerisch das Zusammenfügen der einzelnen geretteten, meist für den Abfall bestimmten Teile zu einem Ganzen an, das spielerisch-humorvoll die

HSG repräsentiert und Selbstreflexion wie Umweltbewusstsein thematisiert. Die Arbeit unterscheidet sich in ihrer Präzision, Symmetrie und Detailverliebtheit von anderen Werken der Plastik-Recycling-Kunst, z.B. eines Tony Cragg in den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts, welche eher eine Anhäufung der Objekte zeigte. Dies gilt genauso für die zahlreichen Werke von Kunstschaaffenden, welche den Umweltaspekt in den Mittelpunkt ihrer oft marinen Botschaften stellen.

Die anspruchsvolle Form von Lewis Davidsons Skulptur erinnert an eine von einem Ingenieur entworfene Maschine, ein Räderwerk, das auch als Bild unserer Institution ausgelegt werden könnte, mit all seinen Verknüpfungen und Koppelungen. Der gemeinsame Beitrag von Plastik auf dem Campus könnte als Katalysator von Zugehörigkeitsgefühlen zur Community wirken, d.h. Mitarbeitende und

Lewis Davidson | «St.Gallen Clicker», 2023, auf dem Campus gesammelte Plastikobjekte, 200 x 200 x 170 cm



Studierende fühlen sich als Teil dieses Kunstwerks, weil sie das Rohmaterial dazu beigetragen haben, und identifizieren sich mit der neuen skulpturalen Anordnung der Objekte. Endlose, unzählige, nur auf den ersten Blick unvereinbare Komponenten, die es dennoch schwierig machen, jedes einzelne Stück seiner Herkunft, seiner ursprünglichen Funktion zuzuordnen. Der «St.Gallen Clicker» ist zugleich die erste Skulptur an der HSG, die nicht aus Bronze, Aluminium oder Holz geschaffen wurde, sondern aus Plastik. Der Standort der ingenieurhaften

Skulptur im sog. «Techniktrakt», dem Seitenflügel des Förderer-Baus, erinnert an die frühere Funktion dieses Gebäudeteils, in welchem die Studierenden, Söhne und Töchter von Textilunternehmenden, technisch-industrielle Fertigkeiten erlernten, wie etwa textiles Färben. Lewis Davidson machte an der HSG bereits vor 10 Jahren auf sich aufmerksam mit seiner textilen Skulptur «18 Flags», die er im Rahmen von art@tell ausstellte.

Im Treppenhaus finden sich die «**Krüsi**»-Schwarzweissportraits von 1993 des weltbekannten Schweizer Fotografen **Hannes Schmid** (\*1946). Die beiden Künstler verbindet eine ähnliche Vergangenheit in der Ostschweiz. Sie stammen aus ärmlichen Verhältnissen, erkrankten beide als Kinder an Tuberkulose oder hielten sich zu Beginn ihres Erwachsenenlebens mit dem Verkauf selbstgepflückter Blumen über Wasser und wurden autodidaktisch Künstler. Hans Krüsi (1920–1995) fügte den Blumen im Art Brut Stil gemalte kleinformatige Bilder hinzu, die mehr und mehr geschätzt und verkauft sowie von Galerien entdeckt wurden. Hannes Schmid begann zu fotografieren. Danach nahmen die beiden Leben einen sehr unterschiedlichen Verlauf: «**Krüsi**» blieb zeitlebens in der Region und musste seiner fragilen Gesundheit wegen sich immer wieder in Pflegeheime begeben und stand unter

Vormundschaft; Schmid wurde ein weltbekannter Fotograf mit ikonischen Werbe- und Modekampagnen (z.B. Marlboro Man, aber auch rund 70'000 Fotografien von über 250 Bands, von den Stones bis ABBA oder Frank Zappa). Anfang 90er-Jahre begegneten sich Krüsi und Schmid und fühlten sich sofort miteinander verbunden, auch wenn ihre Lebenswege nach der ähnlichen Kindheit unterschiedlicher nicht hätten verlaufen können. Hannes Schmid portraitierte «**Krüsi**» kurz vor dessen Tod bei dieser Begegnung analog und schwarzweiss. Die vier Fotografien berühren, weil aus dem Blick die Tragik dieses Lebens spricht, aber gleichzeitig auch der Schalk, den sich der Art Brut Künstler bis zum Schluss erhalten konnte, und die der Fotograf so empathisch einzufangen wusste. Eine sorgenvolle und zugleich unerschütterliche Haltung in einem glasklaren Lebensblick, festgehalten im



Hannes Schmid | «Krüsi 26, 27, 28, 30», 1993/2020, Baryt-Fotopapier, 42 x 28 cm

Foto | Marcel Bischof, 2024

fotografischen Augenblick und platziert in  
einem zuweilen düsteren und gleichzeitig  
hoch frequentierten Durchgangsort.

Ein halbes Stockwerk tiefer, gleich hinter der Treppe, findet sich das Ölbild des Appenzeller Künstlers **Hans Schweizer** (\*1942). Seit den 60er-Jahren arbeitet er im In- und Ausland in den Gattungen Zeichnung, Druckgrafik, Malerei und Skulptur konsequent und mit beeindruckender Kontinuität an seinem Oeuvre mit vielfältigen Motiven und Stilen.

Immer regional verankert verpflanzt er eine surreale Bildwelt ins Appenzellerland. Die vier Figuren auf dem Gemälde «**LOST IN AR**» sind dick eingepackt, und die weissliche Farbe lässt einen winterlichen, frostigen, vielleicht vereisten Untergrund vermuten. Mit dem Sichtbeton gehen die Farben eine schöne Verbindung ein. Die vier enigmatischen Gestalten schleppen ihre mysteriösen Lasten durch eine diffuse Umgebung und wirken dabei tatsächlich etwas «verloren». Teilweise sind sie mit Umhängetasche oder Koffer

(mit Malutensilien oder auf eine Reise aufbrechend?) ausgestattet. Aber in drei Fällen heben diese Lasten das Bild auf die Metaebene, die Leinwand auf der Leinwand, deren Rückseiten man normalerweise nicht sieht. Man könnte diese auch als Fenster zur Welt auslegen und somit als Chiffre für die Kunst schlechthin. Die Figuren ziehen in vier unterschiedliche Richtungen, manchmal eher zielstrebig vornübergebeugt marschierend, dann wieder eher umherirrend und doch einer alltäglichen Routine folgend.



Hans Schweizer, «LOST IN AR», 2009–2010, Öl auf Leinwand, 101 x 145 cm

Treten wir aus dem Technik-Trakt ins Freie, treffen wir auf **Hans Josephsohns** (1920-2012) «Arbeiter». Es gab bereits frühere Versuche, Anfang der 60er-Jahre, ein Werk dieses Künstlers an die HSG zu bringen. Im HSG-Archiv findet sich hierzu Korrespondenz zwischen dem Architekten Walter Förderer, Prof. Eduard Nägeli und Josephsohn. Die späte Wiederaufnahme dieses Plans der ersten Stunde beschert der HSG seit 2017 beim Hintereingang des Hauptgebäudes den überlebensgrossen Arbeiter nach dem realen Modell mit Namen «Baumann». Die verschiedenen Perspektiven – einerseits von der Curti-Strasse her, und andererseits vom Eingang des Techniktrakts – schaffen Distanz und Nähe zur Plastik. Die Beton-Kulisse bietet der Figur eine optimale Plattform; und «Baumann» seinerseits verleiht diesem Durchgangsort durch seine starke physische Präsenz eine eindringliche Stimmung.



Der Arbeiter wurde genau zu jener Zeit geschaffen, als das Hauptgebäude erbaut und eingeweiht wurde, 1962. Dass die Bronze-Plastik sich so symbiotisch in diese Umgebung einfügt, fusst demnach auch auf einer historischen Koinzidenz.

Mit der Wahl des Arbeiters sollen die Studierenden für diesen starken physischen Gegenentwurf zu ihrem Universitätsstudium und ihren digitalisierten Tätigkeiten sensibilisiert werden: Baumanns Körperhaltung zeigt, dass er die Last eines ganzen, langen physischen Arbeiterlebens auf dem Buckel trägt. Die mächtige und zugleich gebeugte, zerbrechliche Körperlichkeit der Arbeiterfi-





Hans Josephsohn | «Ohne Titel», 1962,  
Stehende Figur (Reg. nr. 6069), Bronze, 220 x 70 x 55 cm

gur mit hängenden Schultern behauptet sich eindrücklich inmitten des kühlen Betons seiner Umgebung.

Auch die vom Kunstmarkt zeitlebens distanzierte und unabhängige Haltung Hans Josephsohns ist eine wichtige Botschaft für die Studierenden und spiegelt das Konzept wider, wonach es seit Anbeginn nie um Kunst als Anlage- und Handelsobjekt ging, sondern um die sehr langfristige Integration der Werke in den universitären Alltag von Studierenden.

Der Abguss wurde von der lokalen Kunstgiesserei Sitterwerk nach genauen Instruktionen Josephsohns angefertigt. Die Giesserei ist international anerkannt für ihre hohe Qualität und Kunstfertigkeit, arbeitete viele Jahre mit dem Künstler sehr eng zusammen und betreut dessen Nachlass.

Der im Januar 2018 verstorbene HSG-Professor Hans Christoph Binswanger diskutierte in jungen Jahren oft mit seinem Nachbarn Josephsohn in Zürich über Kunst und vor allem auch über Ökonomie, was Binswanger gar beeinflusste, sein Studium aufzunehmen. Aus den vielen Gesprächen über Kunst erhielt der junge Binswanger von Josephsohn zahlreiche Anregungen, auch eine zum Erkennen bildhauerischer Qualität von Kopfplastiken: «Du musst auf die Ohren schauen und darauf achten, ob Kopf und Ohren eine Einheit bilden oder ob diese nur angeklebt wirken. Das ist entscheidend.»

Günther Uecker | *Zum Schweigen der Schrift oder die Sprachlosigkeit*, 1979, 21 Blätter, 45 x 45 cm, 17 Offset- und Handsiebdrucke, nach Fotoverwandlungen, 3 handschriftliche Faksimile-Textseiten, 1 Textblatt von Eugen Gomringer, 50 x 50 cm

Gesellschaftspolitische Anliegen verbinden die Kunst von Antoni Tàpies und **Günther Uecker** (\*1930): die Auflehnung gegen Totalitarismus und Faschismus. Bereits zu Ueckers frühen Lebenserfahrungen gehören existentielle Bedrohung und Gewalt. Die Aussage des russischen Schriftstellers Wladimir Majakowski, «Poesie wird mit dem Hammer gemacht», hat für ihn geradezu leitmotivischen Charakter. Den Hammer nutzt er wiederholt für eines seiner wichtigsten Werkelemente, den Nagel. Den Nagel wiederum dient ihm «als Seismograph seiner inneren Befindlichkeit».

Das druckgrafische Werk *Zum Schweigen der Schrift oder die Sprachlosigkeit* besteht aus reproduzierten Fotografien, die Lothar Wolleh 1978 in der Galerie Reckermann während der Ausstellung von Günther Ueckers Schweigeskulptur in Köln aufgenommen hat und von

Uecker selbst übermalt wurden. Die losen Drucke sind derart im Treppenraum des Lehrprovisoriums der HSG platziert, als wären sie genau für diesen Ort konzipiert worden. Sie zeigen einen «Leseraum», der u.a. einen Tisch, ein Pult mit aufgeschlagenem Buch, neun Wandelsepulte und sechs Zeitungsblöcke enthält. Der Tisch ist ganzflächig mit Nägeln übersät, die mit der Spitze nach oben zeigen. Papierblätter, die mit Hilfe dieser Nägel bis zur Unbenutzbarkeit perforiert wurden, sind auf den Wandpulten ausgestellt. Auch Buch und Zeitungen sind vernagelt und somit der Möglichkeit entzogen, gelesen zu werden. Schrift, d.h. in eine Zeichenform übersetzte Sprache, wird verweigert, ja ausgelöscht. Stattdessen wird das Schweigen in eine Bildform übertragen und sinnlich erfahrbar gemacht. Es entsteht Raum für Wahrnehmung, Reflexion und Kommunikation ausserhalb der Einflussphäre von Schrift und



Sprache, ausserhalb des Korsetts von Syntax und Semantik sowie von Weltanschauung und Doktrin. Günther Ueckers Schrift- und Sprachskepsis offenbart sich als Voraussetzung für jede Art von Ideologiekritik. «Im Anfang war das Wort», heisst es zu Beginn des Johannes-Evangeliums, aber die Dominanz des Wortes ist Günther Uecker stets suspekt gewesen.



Der dunkle Eingang zum Rektorat und zur Verwaltung wird durch den weissen Stein aufgehellt. Er steht aber in Verbindung mit dem schwarzen kleinen Stein, der sich weiter oben befindet: Licht und Schatten. Der aus Deutschland stammende Künstler **Wilhelm Mundt** (\*1959) hat hier zwei seiner «Trashstones» deponiert. Diese entstehen, indem der Künstler Abfall aus seinem Atelier abwechselnd in Schichten von Polyester und Glasfaser verpackt. Die Unter- und die Oberseite der Skulpturen werden mit Klebeband zusammengehalten, was sichtbar wird, nachdem diese Schichten abgeschliffen sind. Der Gegensatz zwischen abstossendem Abfallinhalt und vermeintlich ästhetisch-dekorativer Hochglanz-Hülle erzeugt eine Spannung. Der Einblick zwischen die verschiedenen Schichten aus Glasfaser und Polyester in das Innenleben der Steine erlaubt allerdings nicht, den Inhalt zu erkennen. Nur der

Künstler kennt ihn. Die Nummer auf dem Stein erlaubt ihm die Identifikation; er führt eine Liste über die verschiedenen Inhalte. Der persönliche Abfall des Künstlers wird durch den Recycling-Prozess von öffentlichem Interesse. Die äussere Gestalt ist mit ihrer glänzenden Oberfläche und ihren sanften Formen höchst ästhetisch und lädt zu einem tastenden, körperlichen Zugang ein. Die Vorstellung über den möglichen Inhalt lässt uns allerdings zögern, den Stein anzufassen. Die Abfolge der Nummern der Steine lässt das Werk in einem administrativen, rationalen Zusammenhang erscheinen. Steine sind etwas Altes, Vergangenes. Dem entspricht der Inhalt der Trash-Stones. Dagegen weist das Material der Oberfläche – Polyester – in die Moderne. Mit diesen Gegensätzlichkeiten bleiben es Steine des Anstosses, Verbindungen der Vergangenheit mit der Gegenwart und der Zukunft.



Wilhelm Mundt | «Trashstone 705» und «Trashstone 708», 2020,  
Produktionsrückstände in GfK, 26(h) x 37 x 29 cm und 75(h) x 147 x 86 cm



## 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. 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



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

Foto | Werner Bieri, 1998

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** (1944–2018) 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.

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.



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

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 einzigen 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.





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 Auffas-

sung, 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 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



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

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. Müller arbeitete zu jener Zeit mit ganzem Baumstämmen und einem einzigen Werkzeug: der Kettensäge.

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 artifiziellen, 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.

Gerhard Richter | «St.Gallen», 1989, Öl auf Leinwand,  
zweiteilig, 680 cm x 250 cm







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



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 Lesepulten umgeben, steht zentral eine bemalte Bronzeplastik von **Mimmo Paladino** (\*1948), «**Giardino chiuso**». Sie befindet sich genau unter der Spitze der Glaspyramide 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 literari-

scher 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 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). Später 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.

In diesem konkreten Fall dienten Richter Fotos der Engadiner Bergseenlandschaft als Vorlage. Mit der Spiegelachse und den warmen Erdfarben sowie seiner damaligen Rakeltechnik des Abtragens von Farbschichten gelang ihm das Landschaftsbild meisterlich.



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 ungegenständli-

chen 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 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 effektvoll-

len 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. Er befragt das Kunstwerk nach seinen metaphysischen Eigenschaften.



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

Der Titel «Anima» (Lufthauch, Atem), 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.

Im Untergeschoss der Bibliothek in nächster Nähe zu Zeitungen und Kunstbüchern ist **Nicole Tolles** (\*1970) installiert. Sie adressiert ein sonst weitgehend tabuisiertes Thema in der Kunst: die Ambivalenz des Finanzmarktes. Geld war zwar nicht häufig, aber doch wiederkehrend ein künstlerisch bearbeitetes Thema, und dies besonders und naheliegenderweise vor dem Hintergrund kapitalismuskritischer Überlegungen, wie es in den letzten Jahren besonders eindrücklich Andrea Fraser, Walid Raad oder Tino Sehgal vorgeführt haben. Auch Harald Szeemanns Ausstellung *Geld und Wert – Das letzte Tabu* im Auftrag der Schweizerischen Nationalbank für die Expo.02 nahm mit der Geldshredder-Maschine kein Blatt vor den Mund. Besonders im Steuerparadies und finanzsektorstarken Helvetien, so die gängige Annahme, tue man sich auch bei den Kunstschaffende



Nicole Tolle | «Himmel & Hölle», 2023, Koloriertes Zeitungspapier, Farb- und UV-Filter

schwer mit dem Thema. Das Diktum «über Geld spricht man nicht» ist hierzulande nach wie vor stark verinnerlicht, und auch die Kunstwelt kritisiert Banken selten frontal.

Nicole Tolles Installation im Untergeschoss der Bibliothek stellt ein fragil anmutendes Gedächtnis der Ereignisse rund um den Untergang der St.Galler Wegelin-Privatbank dar. Der Streit zwischen dem US-amerikanischen Fiskus und besagter Bank konzentrierte sich zwar auf 2012/13, war letztendlich aber Mitauslöser weitreichender Folgen, darunter das global koordinierte Verfahren zum automatischen Informationsaustausch über Konten ausländischer Steuerpflichtiger.

Bei näherer Betrachtung von Tolles Installation erkennt man Textfragmente aus Zeitungsausschnitten der damaligen

Berichterstattung, die das aufgeheizte Klima veranschaulichen. Der Titel des Kunstwerks und die Form der gefalteten und in den Farben der Banknoten kolorierten Zeitungsartikel in das «Schnippschnapp»-Spiel sollen die Betrachtenden daran erinnern, dass hinter den Entscheidungen am Finanzmarkt neben Kalkül und Analysen eben auch das ganze Spektrum menschlicher Emotionen steht.

Über dieses Kunstwerk, welches den Fall Wegelin verarbeitet, soll Studierenden und Mitarbeitenden in Erinnerung gerufen werden, mit welchen erheblichen Folgen für den Bankenplatz Schweiz die älteste Bank des Landes im Streit mit den USA geschlossen werden musste. Hierzu hat der St.Galler Historiker Dr. phil. Peter Stahlberger eine kurze Chronologie der damaligen Ereignisse verfasst, die man per QR-Code verfolgen kann.

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









Wie in der Eingangshalle können wir auch im oberen Geschoss das Foyer entlang der gebogenen Rückwand des Auditorium Maximum durchqueren und sehen das Wandbild 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 Wesen mit übergrößerem Doppelkopf, das vom Betrachter abgewendet ins Bild 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 Kopfformen 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.



Gleich gegenüber dem Cucchi-Fresco platzierte der in Paris lebende Tessiner Künstler **Felice Varini** (\*1952) im Januar 2014 seine **«Dix disques évidés plus neuf moitiés et deux quarts»**. Er fordert und schärft unseren Blick von der Drei- zu der Zweidimensionalität und wieder zurück, womit unsere Sehgewohnheiten gehörig durcheinander gewirbelt werden. Dem Illusionisten Varini gefällt es auch, wenn wir die zweidimensionale Auflösung und schwebende Fläche gar nicht erst entdecken bzw. das Rätsel nicht lösen.

Das «Kunst am Bau»-Konzept zeigt sich hier in Vollendung – zwischen Installationskunst und Malerei. Felice Varini arbeitet im öffentlichen Raum mit einfachen geometrischen Formen und den Primärfarben, die sich dem Betrachter von einem einzigen Punkt aus erschliessen. Eine kleine Bewegung reicht zur Auflösung des Systems. Das vermeintliche

Chaos im Fragmentarischen und die darin enthaltene geometrische, statische Ordnung zusammen ergeben erst das dialektische Ganze – in einer Endloschleife von De- und Rekonstruktion. Man kann immer wieder an den einen Punkt zurückkehren und dem Chaos entkommen. Bei der ersten Begegnung mit den roten Fragmenten im dreidimensionalen Raum fragen wir uns unweigerlich, ob da nicht noch etwas sei, was wir nicht bemerkt haben. Varini wählt bewusst die Einfachheit von Formen und Farben, weil unsere Schritte und Wahrnehmung schon genug Unruhe rund um das Kunstwerk stiften.

Das auf verschiedene Unterlagen aufgemalte Rot wird ergänzt durch transparente Folien auf den Fenstern, welche die spielerischen, verzerrenden Effekte durch den Einfall des Lichts nochmals potenzieren und durch leuchtend rote Projektionen



Felice Varini | «Dix disques évidés plus neuf moitiés et deux quarts», 2014,  
Acryl und Folien

neue Räume, auch im Parterre auftun. Seine Projektionsflächen findet Varini in den über dreissig Jahren seines Schaffens fast überall auf der Welt, an Wänden, auf Fassaden, Fussböden, Betonpfeilern, Türen, Fenstern, Geländern und Landschaften. Die ganz eigene Dramaturgie, eine Anamorphose, lehrt uns bald, dass alle Einsicht eine Frage des Standpunktes ist.

Die eng an die Architektur gekoppelte Installation schafft einen unerwarteten Bezug zu einem anderen Kunstwerk im benachbarten Hauptgebäude. Das rote Mobile von Alexander Calder mit seinen organischen Formen ist ständig in Bewegung und erzeugt verschiedene drei- und zweidimensionale Konstellationen von Skulpturen und Bildern – sowohl in Eigenregie als auch durch die sich ständig ändernden Blickwinkel der vorbeigehenden Betrachter. Auch die rote Pliage

von Gottfried Honegger beim Kirchhoferhaus verändert sich mit jedem unserer Schritte sehr deutlich, und es entsteht eine andere geometrische Figur.



## SQUARE

Vor dem Haupteingang zum SQUARE steht die massive Bronzeskulptur «Ourea» (2021) von Sir **Tony Cragg** (\*1949). Der Werktitel verweist auf die altgriechische Bezeichnung für Gottheiten aus personifizierten Gebirgen. Der Vulkan Ätna gilt als Ourea. Damit werden zwei organische Formen von Craggs Werk angesprochen: der Lavastrom und die Gebirgslandschaft mit ihren Mineralien, Fossilien, Versteinerungen. Natur- und Technikwissenschaften (Ingenieurwesen) sind wichtige Inspirationsquellen der so monumentalen wie filigranen Gebilde des Künstlers. Die Skulptur präsentiert in ihrer Massigkeit und von ihren organischen Formen her einen klaren Gegensatz zur spielerischen aber streng geometrischen Stapelung von Kuben aus Glas des Gebäudes.

Die Arbeit gehört zur Werkgruppe der «Stacks», die auch im Fall von Ourea im Innenleben der Skulptur – entlang dreier sich ineinanderfügender Säulen – Schichten, Ebenen, Lagen aus Bronzeformen aufeinanderstapelt. Die von aussen wahrnehmbaren, fließenden Konturen erinnern an Wasser oder Landschaften, an Wirbel, aber auch ganz ruhig vibrierende Bewegungen und Rundungen sowie Fraktale. In der Textilstadt St.Gallen ist man auch versucht, die Schichten als Stofffalten zu interpretieren. Aber vor allem lassen sich in den sich windenden Drehbewegungen immer wieder Gesichter im Profil und Körperformen erkennen.

Tony Cragg | «Ourea», 2021, Bronze, hell patiniert,  
400 x 283 x 220 cm



Das Stapeln (Stacks) zieht sich wie ein roter Faden durch Craggs Werk. In seinen frühen Werken hat er Gegenstände, namentlich aus Glas, aufeinandergestapelt und mit Plastikabfall Figuren geformt. Daran schlossen Bronzeplastiken an, die an Teile von umgestülpten Gefässen erinnern. Zu dieser Werkkategorie gehört «Early Forms 1996», das sich vor dem Foyer des Weiterbildungszentrums befindet (s. Seite 125). Die HSG besitzt nur von wenigen Kunstschaffenden mehr als ein Werk. Die zweite Skulptur Tony Craggs nach fast 30 Jahren ist das Geschenk eines Alumnus und rechtfertigt sich damit, dass die Entwicklung eines Künstlers aufgezeigt wird, wie er mit dem gleichen Material nach Jahren etwas völlig anderes schafft und sich doch gleichbleibt. Die beiden Werke unterscheiden sich grundlegend nicht nur darin, dass das eine die Horizontale

und das andere die Vertikale betont. Während «Early Forms 1996» mit dem Wechsel von Innen und Aussen spielt und Bezug zu vom Menschen geschaffenen Gefässen hat, kennt «Ourea 2021» nur das Aussen und lehnt sich ausschliesslich an organische Formen an. Dennoch erkennt man sofort die gleiche Handschrift des Künstlers.



Mai-Thu Perrets Kette vor der Installation

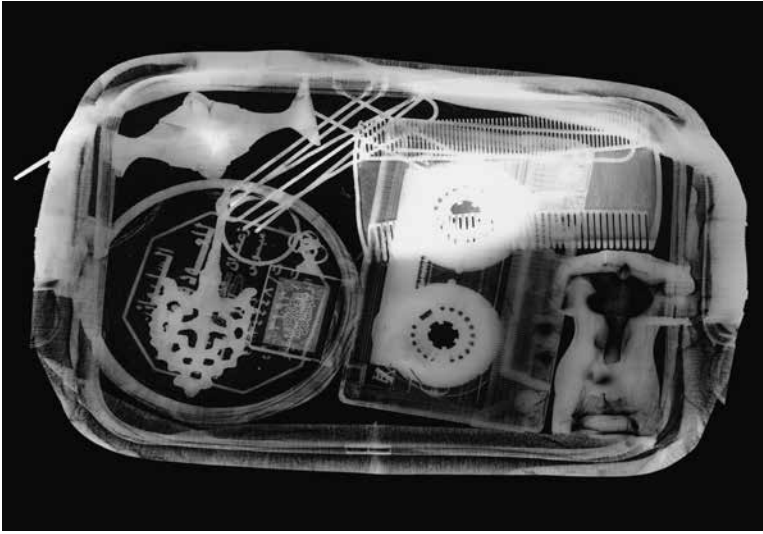
Beim Betreten des SQUARE nicht sofort ersichtlich, eröffnet sich der Blick auf die filigrane 60 Meter lange Kette der Genfer Künstlerin **Mai-Thu Perret** (\*1976) im zentralen Atrium des Gebäudes. Die goldene Kette mit dem buddhistischen Titel und den 121 Objekten schlängelt sich vom Boden des Erdgeschosses hinauf bis zu den Betonsäulen an der Decke. Der Blick wird angeregt, dem Lauf der Kette zu folgen, wodurch die geschlungenen Formen und das Zusammenspiel von Säulen, Architektur und Anhängerformen zu einem 360-Grad Erlebnis werden. Die Anhänger der Kette umfassen 15 verschiedene, sich wiederholende Motive: Körperteile, Auge, Ohr, Gehirn und Hand, welche mit dem Zusammenspiel von Lernen und Lehren in Verbindung gebracht werden, sowie Symbole, die den Wissenschaften entlehnt sind oder auch rein abstrakte Muster und Ornamente archaischen Ursprungs. Die Kette mit

ihren Anhängern, die an «Lucky Charms» erinnern, erlaubt der Künstlerin in der Denkfabrik, Studierenden und Forschenden verschiedene Glücksbringer mit auf den Weg des Verstehens zu geben. Die Schlangenlinien tönen an, dass sich die Wege, die sich aus dem Denken ergeben, nicht geradlinig verlaufen, sondern oft ungeahnte und arbiträre Wendungen nehmen. Vielleicht verbirgt sich in diesen Bahnen auch eine Anspielung auf Hannah Arendts «Denken ohne Geländer», denn das Werk mit seiner goldenen, warmen Farbe entwirft auch einen umschweifigen, verschnörkelten, aber auch freien Gegenentwurf zur kristallinen, gläsernen Architektur des Gebäudes. Hergestellt aus gehämmertem oder gegossenem Messingblech in der Kunstgiesserei Sitterwerk in St.Gallen, ist das regionale Handwerk auch prominent im Kunstwerk vertreten.





Mai-Thu Perret | «Through the forest of thorns, a single path», 2022,  
Messingkette 60 Meter, 121 Objekte aus gestanztem Messing



Maha Malluh: «Tradition and Modernity», 2008–2010,  
C-Prints Dibond mit Perspex, 125 x 160 cm

Im ersten Stockwerk des SQUARE hängen an drei gegenüberliegenden Wänden die Fotos der saudi-arabischen Künstlerin **Maha Malluh** (\*1959). Die drei Prints nehmen Bezug auf die häufigen Durchleuchtungen ihres Gepäcks an Flughäfen. Die Röntgenbilder von verschiedenen Handgepäckstücken enthalten eine kleine subversive Note, indem Maha Malluh jeweils ein zusätzliches Objekt in das Röntgenbild hineinprojiziert bzw. hineinschmuggelt. Dieses leicht verfremdende Dazutun untergräbt die Kontrollfunktion des Gepäckscanners und unterscheidet die Prints der Künstlerin vom rein funktionalen Kontrollblick des Flughafenpersonals. Die Fotos lassen sich ebenfalls lesen als Chiffre unserer ständigen Überwachung mit der Begründung oder unter dem Deckmantel der Sicherheit, wobei die Scans am Flughafen die Unterscheidung zwischen verdächtigen und harmlosen Gegenständen nicht immer zu treffen

vermögen. Der Titel der Serie bezieht sich auf das Stillleben in den Gepäckstücken, das lokale mit globalen, traditionelle mit modernen Objekten vermischt, Dinge aus dem Alltag mit symbolisch aufgeladenen Gegenständen, ein arabischer Schmuckanhänger mit einer Tonbandkassette, einem Kamm, Schlüsselanhänger oder Schönheitsprodukt. Der Einsatz von Röntgenbildern in der Kunst beinhaltet überwiegend körperliche Motive aus der Medizin, meist Skelette, von denen sich Maha Malluhs Alltagsgegenstände abheben.

Neben internationalen entwickeln wiederholt auch regionale Künstlerinnen ein Werk für die HSG-Kunst am Bau. **Anita Zimmermann** (\*1956) wohnt und arbeitet seit rund 40 Jahren in der Stadt St.Gallen als Künstlerin und als für die Ostschweizer Kunstszene wichtige Kuratorin (Kunstfigur Leila Bock). Im Untergeschoss des SQUARE,



Anita Zimmermann | «Vasengesang», 2023,  
Videoloop 3:36 und Vasenobjekt

auf dem Weg zur Toilette erblicken wir an der Decke einen Beamer und darunter ein weisses Podest, auf dem ein durch die Künstlerin gegossenes Objekt steht, das die Vasen-Serie im Video vertritt. Darin sieht man Blumenvasen als Resonanzkörper bzw. ungewöhnliche Klangwandler oder Instrumente des Konzerts, das Anita Zimmermann mit spontan für das Projekt gewonnenen Studierenden, Mitarbeitenden und dem Rektor inszenierte. Die Froschperspektive der Kamera stellt dabei die Akustikdecke in den Mittelpunkt des gefilmten Chorgesangs. Die Akustik im SQUARE war denn auch für die Künstlerin der Ausgangspunkt ihrer Arbeit. Zwei Gruppen von Akteuren erhielten den Auftrag, eine improvisierte Melodie ihrer Wahl in die gesammelten, kreisförmig bereitgestellten Blumenvasen zu singen und erzeugten damit eine weiche, geisterhaft anmutende Klang- oder Lautfolge in schwankenden Oktaven. Die dumpfen,

heterogenen Gesänge ohne Worte finden auf wundersame Weise zusammen und bilden ein Ganzes, einen Chor. Für die Künstlerin als Universitäts-Aussenstehende war interessant zu beobachten, wie sich die vor Ort angefragten Studierenden und Mitarbeitenden auf das kuriose Unterfangen einliessen, z.B. ablehnend, peinlich berührt oder belustigt. Auf keinen Fall sollte das Experiment indes zu einem Schwanengesang werden, einem letzten Lied, sondern zur weiteren Offenheit gegenüber solch heiteren Kunstaktionen animieren. Die unvorbereitete Gesangsperformance der Zwölfer- und Fünfergruppe, darunter die Künstlerin, spielt mit einer absurden Situation; sie erklingt verhalten, leise und lädt mit den aussergewöhnlichen akustischen Schwingungen und Signalen sowie der weissen Vasenskulptur die Passant:innen zum fragenden, raumklanglichen Innehalten an.



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 zur Rechten, eine martialische Skulptur von **Bernhard Luginbühl** (1929–2011) zur Linken. Dahinter schiebt sich wie ein Riegel in der Landschaft der Erweiterungsbau des WBZ. Im Bauernhaus befinden sich Büros und ein Warenlift zur Tiefgarage. Das Rondell 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.



Vor dem rechts gelegenen Foyer des etwas längeren Seitenflügels lagert schräg, der Bewegung der Glasfront angeglichen, die langgestreckte Bronzeskulptur «**Early Forms**» von Sir **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 aufgezwirbelten, 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.



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



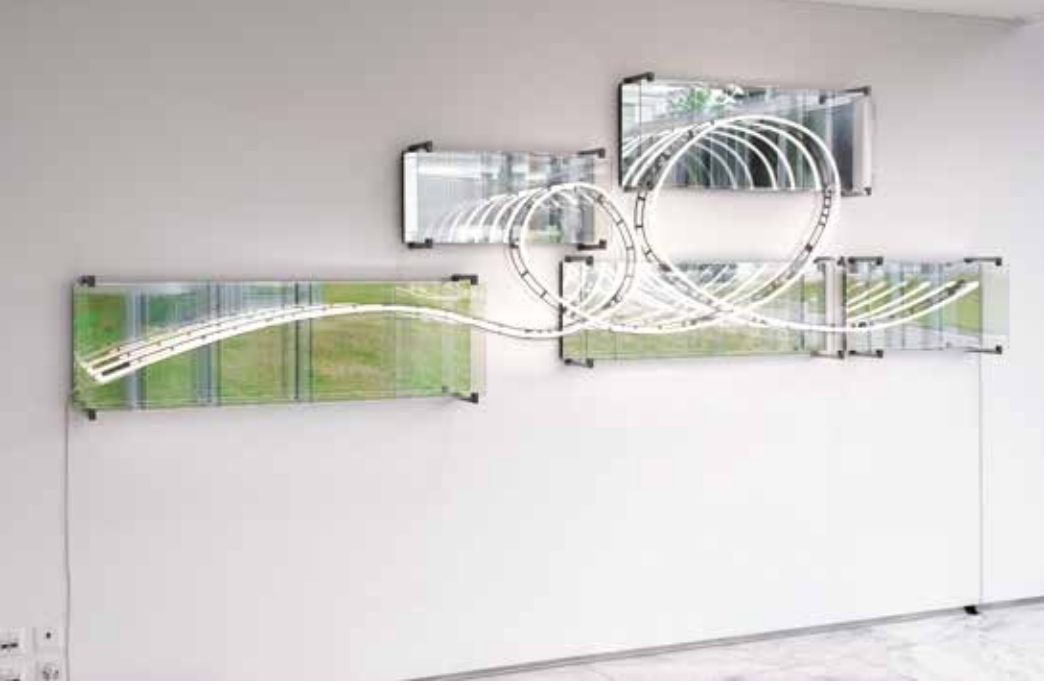
Brigitte Kowanz | «www 12.03.1989 06.08.1991», 2021/22,  
Neon, Spiegel, Glas, Aluminium, 125 x 385 x 20 cm

Eines ihrer letzten Werke realisierte **Brigitte Kowanz** (1957–2022), eine österreichische Künstlerin von internationalem Rang, kurz vor ihrem Tod im Weiterbildungszentrum (WBZ) der Universität St.Gallen. Kowanz' Interesse galt seit den 80er-Jahren dem Verhältnis von Raum und Licht, zwei ihrem Wesen nach immateriellen Phänomenen. Zu deren Sichtbarmachung nutzte die Künstlerin vor allem Leuchtstoffkörper, transparente Gläser und Spiegel. Zugleich verband sie den potentiellen Informationsträger Licht mit der menschlichen Sprache, seit 1995 auch mit dem auf binärer Codierung basierenden Morsealphabet. So vermochte sie Texte, etwa literarischen oder politischen Charakters, «verschlüsselt» in ihre Werke zu integrieren. Die ästhetisch anspruchsvolle, sowohl auf den Innen- als auch Aussenraum rücksichtnehmende Arbeit im verglasten Seitenpavillon des WBZ besteht aus fünf

Spiegelkästen, aus einem Aluminiumband und einer Neonröhre. Das Aluminiumband enthält in Form des Morsecodes die zwei titelgebenden Daten, die sich einerseits auf die Präsentation des World Wide Web (www.) am CERN (12.3.1989) beziehen, andererseits auf jenen Tag, an welchem die erste Website online ging und damit das Internet öffentlich zugänglich wurde (6.8.1991). Wie Brigitte Kowanz schrieb, vermittelt das Werk «eine Art Biografie des World Wide Web, dessen verschlüsselte Form zugleich seine historische Herkunft und Grundlage offenbart».

Das datentragende Aluminiumband ist der Neonröhre direkt hinterlegt und folgt ihrem schlaufenförmigen Verlauf, der an Kabel als Mittel der Informationsübertragung erinnert. Die Spiegelkästen dienen Band und Röhre als «Gehäuse» und vervielfältigen ihr Bild vom Endlichen ins





Unendliche und somit vom Realen ins  
Virtuelle.

Nach Aussage der Künstlerin verweist das  
Werk darauf, «dass sich das euklidische  
Welt- und Raumbild [unser sinnlich-empiri-  
sches Welt- und Raumbild] unter den  
Bedingungen der Mediatisierung und der  
Virtualisierung von Realität aufgelöst  
hat.» Diesem Verständnis entspricht die  
nahezu immaterielle und ephemere  
Erscheinungshaftigkeit des Werkes.

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 Rundun-

gen 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



Jan Dibbets | Ohne Titel, 1995, Bodenarbeit in Stein

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 bequemen Sesseln 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.



Günther Uecker arbeitet bei Urban Stoob Steindruck in St.Gallen (2012) Foto | Franziska Mesner-Rast

Die gerahmten Holzschnitte von **Günther Uecker** (\*1930) im Treppenraum des Weiterbildungszentrums treten in direkten Dialog mit den in diesem Gebäude dominanten Farben Weiss und Schwarz, insbesondere mit Jan Dibbets' Bodenintarsie, zugleich auch mit anderen Kunstwerken wie etwa Tony Craggs Plastik «Early Forms» ausserhalb des Gebäudes. Ihre Hängung nimmt Rücksicht auf den Verlauf der Treppe, die dem Betrachter eine Vielzahl von Blickpunkten auf die Werke aus der Nähe sowie aus der Distanz gestattet.

Ueckers Holzschnitte entsprechen grundsätzlich seinen Objekten und Reliefs. Im Vordergrund stehen Material, Oberfläche, Struktur, Bewegung und Licht resp. Schatten. Die Blätter Mann und Frau sowie Sieben Bäume sind durch Bearbeitung des Druckstocks (Holz, z.B. eine alte, verwitterte Tischplatte) mit

einer Axt entstanden (siehe Foto). In Ermangelung einer passenden Druckerpresse für das Überformat von 290 x 150 cm hat Uecker in tagelangem Einsatz das eigene Körpergewicht für den Druckvorgang benutzt. Die Holzschnitte wurden schliesslich von Hand abgezogen.

Günther Uecker erschafft seine Werke mit intensivem Körpereinsatz, häufig unter Verwendung von Äxten, Hämmern und Nägeln. Die aggressive Aktion, die Verletzung des Materials, der scharfe Kontrast von Weiss und Schwarz verweisen letztlich auf die grossen existentiellen Themen, die Uecker von Beginn an umtreiben: Mensch und Gesellschaft, Natur und Technik, Leben und Tod, Wachsen und Vergehen, Bedrohung und Befreiung, die Visualisierung von Aggression.



Günther Uecker | «Mann und Frau», 1990, Holzschnitt auf Bütten, je 290 x 150 cm, signiert, Auflage 40 Exemplare, Erker-Presses St.Gallen

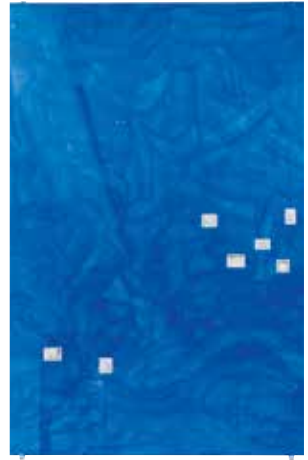
Günther Uecker | «Sieben Bäume», 1985, (Baum I – IV), Holzschnitt auf Bütten, je 105 x 75 cm, signiert, Auflage 20 Exemplare, Erker-Presses St.Gallen



60 x 180 cm



120 x 180 cm



120 x 180 cm

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 Durchmesser 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 Rück-



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

wärtsdrehung 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 Hellraumprojektor 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:



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

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, rätselhaft und irritierend.

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?

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 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 bestechenden 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 Aussenansicht 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.

Das Panorama-Bild basiert insofern nicht auf der Technik des Fotorealismus, als der Künstler die Umgebung direkt auf die weisse Leinwand malte, ohne das technische Hilfsmittel der vorausgehenden Fotoprojektion.



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



Zilla Leutenegger | «Treppenhaus: Lonely at the top», 2018, Zeichnungen Sgraffito in 11 Tableaux und Leiter aus Holz, weiss furniert, 10.5 x 9 m

## Gebäude im Stadtzentrum

Müller-Friedberg-Strasse 6/8

Die bekannte Schweizer Künstlerin **Zilla Leutenegger** (\*1968) applizierte hier erstmals ihre Zeichnungen mit der neu erlernten Gestaltungstechnik des Sgraffito auf eine grosse fensterlose Hauswand in einem der vier Lichthöfe an der Müller-Friedberg-Strasse 8. Das Werk «Treppenhaus» erstreckt sich über drei Stockwerke. Die Künstlerin kratzte nach einer zeichnerischen Vorlage auf der Wandfläche die obere Putzschicht ab und legte so die darunterliegende, andersfarbige Schicht frei. Der karge, archaische Strich von Zilla Leuteneggers Zeichnungen geht dabei mit der Sgraffito-Technik eine ideale Verbindung ein.

Mit dem Motiv des Treppenhauses nimmt die Arbeit einerseits die Architektur im Gebäudeinnern auf, wo verschiedene Treppenhäuser und Gänge drei Stockwerke labyrinthisch miteinander

verbinden. Andererseits kann diese Vernetzung als Chiffre für interdisziplinäre Begegnungen in Zwischenräumen, Passagen und Gängen oder direkte Zusammenarbeit stehen. Dabei sieht man meist nur Ausschnitte, und das Auge hat Mühe, das grosse Ganze zu erfassen.

Der Untertitel «**Lonely at the top**» weist auf die Figur Zilla hin, eine Art Alter Ego der Künstlerin, die alleine zuoberst sitzend mit dem Lichtkegel einer Lampe spielt. Ursprünglich sollte eine Video-Installation den hin- und herpendelnden Lichtkegel der Lampe projizieren – in der ganz typischen Manier von Zilla Leuteneggers Videozeichnungen. Ähnlich ironisch wie Randy Newman seinen gleichnamigen Song «Lonely at the top» (1987) singt, stellt die Künstlerin nebenbei einen Bezug zur Einsamkeit von Führungspersonen her, die an der HSG ihre Ausbildung erhalten und verschiedene Karriereleitern erklimmen.

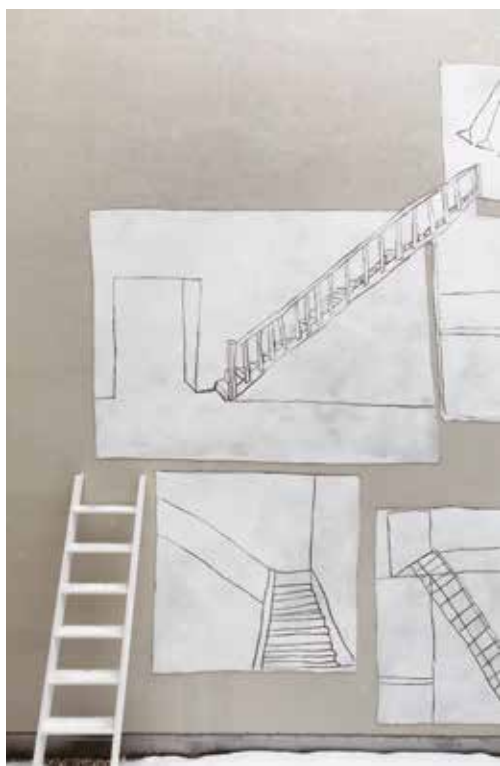
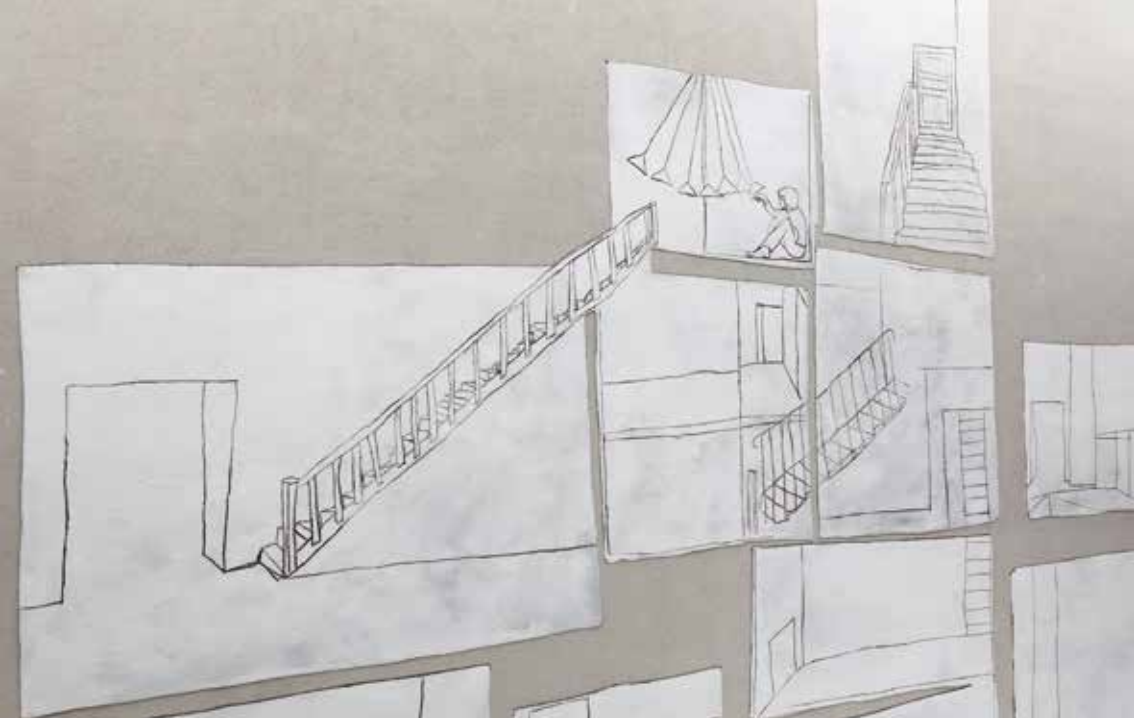




Foto | Marcel Bischof, 2024

Im linken Atrium des fünften Stockwerks befindet sich das Werk «**ESTA CANCIÓN**» der Schweizer Künstlerin **Susanna Niederer** (\*1958). Neun in verschiedenen Höhen montierte Glockenskulpturengruppen, bestehend aus jeweils fünf Glocken, hängen an einzelnen Inoxseilen. Mitarbeitende und Besucher:innen, die das Atrium betreten, können die Glockenskulpturen zum Klingen bringen. Das resultierende Glockenspiel füllt das ganze Volumen des Atriums und beschert den angrenzenden Räumlichkeiten um den Lichthof Sonnenfarbe und Klang. Niederers langjährige Faszination für die japanische Kultur kommt in den Glockengruppen zur Geltung, denn als ältestes Musikinstrument sind köppellose Glocken, welche während kultischer Riten von aussen angeschlagen wurden, zuerst in Asien belegt. Die Arbeit schlägt auch einen lokalen Bogen zum nahe gelegenen

Stiftsbezirk. Irische Wandermönche, unter ihnen der heilige Gallus, sollen Handglocken mit sich geführt und so erstmals Glocken ab dem 5. Jahrhundert von Irland nach Mitteleuropa gebracht und sie in ihrer Funktion als Ruferin zum Gottesdienst verankert haben. Niederers Glocken treten dadurch auch in direkten Dialog mit der Rolle der Universität als Ruferin, Warnerin und Grenzgängerin. Trennungslinien zwischen Skulptur und Musik, Individuum und Gesellschaft werden aufgelöst und lassen neue Perspektiven des Zusammenspiels hervortreten. Denn in diesem Atrium tönt keine Glocke selbst, die Klanglandschaften ergeben sich erst durch das Zusammenstossen der einzelnen Glockenrippen. Es handelt sich bei Susanna Niederers Glocken um ihr Leitmotiv der (hier halbierten) Ellipse und um Recycling-Kunst. Die ausrangierten, früher mit Sand gefüllten Aluminium-Aschen-



Susanna Niederer | «ESTA CANCIÓN», 2022,  
Aluminium, pulverbeschichtet, Inoxseil und Stahl

becher aus Asien, in welchen man die Zigarettenkippen deponierte, hat die Künstlerin golden beschichten lassen.

Ebenfalls verteilt in diesem Gebäude an den Wänden der Gänge finden sich Serien von Erker-Lithografien, von Uecker, Tàpies und vielen mehr sowie Betsabeé Romeros acht Farbfotografien von verfremdeten, «verzierten» Autos der Daros Collection Latin America.





## Tellstrasse 2

Neben dem langfristigen Konzept der «Kunst am Bau» durfte die HSG zwischen 2013 und 2017 dynamischere, temporäre Ausstellungen organisieren. Jedes Jahr zeigten fünf Künstlerinnen und Künstler aus aller Welt ihre Werke im Universitätsgebäude neben dem Bahnhof, an der Tellstrasse 2. Die Idee wurde zusammen mit demselben HSG-Alumnus entwickelt, der das Projekt vollständig finanzierte. Die Ausstellungen, die hauptsächlich von Tamar Ette kuratiert wurden, folgten dem Modell, den Künstlerinnen und Künstlern die Möglichkeit zu geben, ausserhalb des Marktes und im Kontext einer renommierten Universitätsammlung mehr Sichtbarkeit zu erlangen. Voraussetzung für die Bewerbung der Nachwuchskünstler war, dass sie (noch) nicht von einer Galerie vertreten wurden.

Auf die erste Ausschreibung hin bewarben sich 740 Kunstschaaffende, von denen schlussendlich fünf aus Mumbai, New York, São Paulo, Südkorea und Sosnivka/Ukraine nach St.Gallen kamen. 2016 erlebte art@tell (später U/Art) einen Dynamisierungsschub: Mit einer Auswahl von 5 der insgesamt 15 bisher gezeigten Kunstwerke ging das Projekt erstmals ins Ausland und bot eine Gastausstellung auf dem Campus der HSG-Partneruniversität WU Wien.

Am Ende des fünfjährigen Zyklus schenkte der Mäzen der HSG vereinzelt Werke, etwa **Raúl Rebolledos** (\*1977) «**The Fool's Gold**» das neben weiteren Arbeiten (Savanna Barretts «Mentor» und Clarissa Tossins «White marble everyday») dauerhaft in St.Gallen verbleiben konnte. Der Künstler aus Guadalajara





Raúl Rebolledo: «The Fool's Gold», 2014, 3 handgefertigte, geprägte Papierarbeiten, je 100 x 100 cm, vergoldetes Keramikobjekt, Durchmesser Ø 25 cm Fotos | ©Marko Seifert

konfrontiert zunächst Studierende und Mitarbeitende im Eingangsbereich der Tellstrasse mit vergoldeten Oberflächen von Patronenhülsen aus Keramik und führt mit drei gerahmten Tableaus die Stereotypen über Mexiko ad absurdum. Den Preis von 10'000 mexikanischen Pesos für jede der Tafeln legte Rebolledo unabhängig von Galerien, Zweitmärkten oder Spekulationen fest: Das entspricht den Kosten für 25,06 g Kokain, dem mexikanischen Mindestlohn von 169.262 VSM (Veces Salario Mínimo) oder 625 Patronen, Kaliber 7,62 (AK-47 Automatikgewehr). Diese mit dem Auge kaum

erkennbaren Gegenwerte sind fein säuberlich auf die handgeschöpften Papiere gestempelt. Raúl Rebolledo greift damit nicht nur das Klischee des Mexikobildes (Drogen, Armut, Gewalt) auf, sondern stellt auch die hochaktuelle Frage nach dem Wert der Kunst in eine konzeptionelle Spannung, die dennoch den harten Boden der Realität trifft.

## جو میرے ہاتھوں میں ہے

Beate Terfloth: «was in meinen Händen ist», 1997, Rohrfederzeichnung (Chinatusche) auf Schlacke auf Miniaturpapier, je 200 x 147 x 120 cm  
Foto | Javaid Sadiqui, Lahore

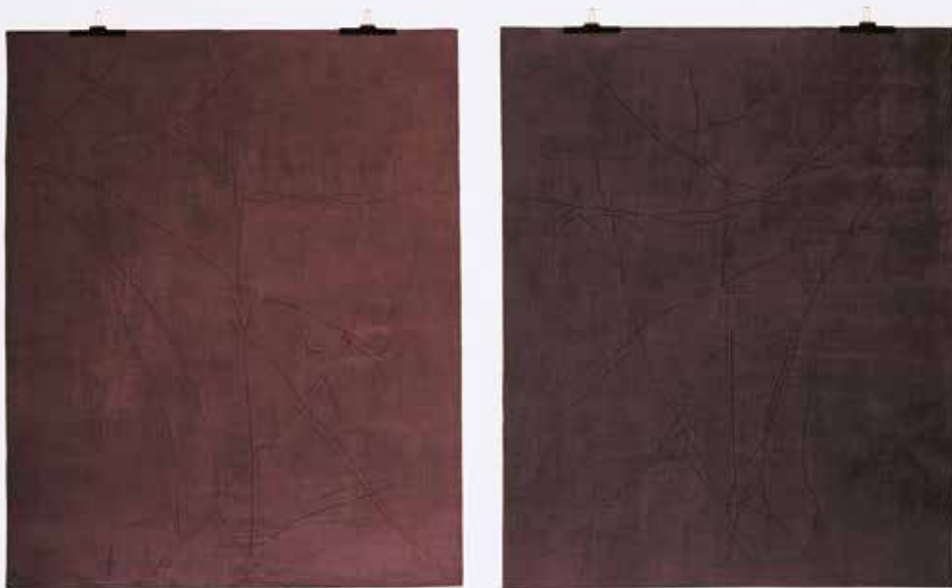
### «Haus Washington»

Rosenbergstrasse 20-22

Zur Eröffnung des neuen Universitätsgebäudes beim Bahnhof im Mai 2024, dem «Haus Washington» in unmittelbarer Nachbarschaft zur Tellstrasse 2, werden **Beate Terfloths** (\*1958) zwei Bilder «**جو میرے ہاتھوں میں ہے** – **was in meinen Händen ist**» von 1997 installiert. Die Erforschung der Linien stehen seit jeher im Zentrum der künstlerischen Arbeit von Beate Terfloth. Das Paar-Bild repräsentiert die Linien zweier Hände als Chiffre für die Vergangenheit und die Zukunft eines Lebenslaufs, insbesondere die Vorausschau auf ein Leben. Die Künstlerin verwendet dickes sog. Miniaturpapier, auf dem in der islamischen Welt farbige Miniatur-Malereien ebenso wie die Handlinien ein ganzes Leben, ja die ganze Welt repräsentieren können. Dieses Papier grundiert Beate Terfloth mit Eisenschlacke

(wie die schwarzen Stimmkreise auf den indischen Tabla-Trommeln) und zeichnet mit Rohrfeder und Chinatusche Handlinien darauf. Die stille Arbeit schafft eine kontemplative Atmosphäre und setzt die Haptik der Hände der universitären, digitalen Arbeit entgegen.

Die reliefartigen Linien und Schwingungen, aber auch Furchen pflügen sich durch die Handoberfläche, dunkelgrau auf braun. Verdichtete und doch sparsame, ruhige und gleichzeitig nervöse, durch die Unterlage leicht poröse Linien, dunkel, aber irgendwie Licht reflektierend, abstrakte Linien, die (im Gegensatz zur Mikromalerei) grossformatig konkretes Leben symbolisieren. Die leicht erratische Vorlage der Handlinien werden entsprechend der Miniaturmalerei mit Rohrfeder und Tusche als Instrumente der Kalligrafie sehr präzise in die Tuschelinien übersetzt – auf dem erdigen Grund der



Handflächen bzw. der zwei grossen  
Papiere. Sie erzählen nicht von Grenz- und  
Trennlinien, sondern verbinden die  
Oberfläche über Verästelungen einer ganz  
eigenen Strichsprache.

# Nachwort

Präsidentin der Kunstkommission  
Prof. em. Dr. Yvette Sánchez



Der niederschwellige Zugang zu den hochkarätigen Kunstwerken an einer öffentlichen Universität, deren direkte Integration in den Studien- und Arbeitsalltag der HSG machen die HSG-Kunst am Bau zu einem weltweit einzigartigen und kostbaren Gut. Die Werke sind nie museal oder prätentios ausgestellt, sondern Studierende und Mitarbeitende können implizit oder explizit sensibilisiert und inspiriert werden in ihrem Tun; ihre Wahrnehmung mag die Betrachtenden zu innovativen, kreativen Ideen und Herangehensweisen führen. Die heutigen Studierenden, wenn auch nicht *per se* kunstaffin, sind sich der Kunst auf dem Campus bewusst, gar stolz auf den besonderen Schatz, identifizieren sich mit gewissen Werken, fühlen sich wertgeschätzt. Entsprechend respektvoll gehen sie mit ihnen um, auch wenn sie sich von einigen – in einer hoffentlich produktiven Weise – zuweilen irritiert fühlen oder andere nur *en passant* wahrnehmen. Der Respekt äussert sich allein schon in der Tatsache, dass in den sechzig Jahren seit Bestehen der Sammlung keinem Werk je etwas zugestossen

ist. Das Interesse der Studierenden wächst nicht erst, seit der Kunstmarkt so relevant geworden ist, und Kunst immer mehr in die praktische Managementausbildung integriert wird, was auch Dozierende – nicht nur im Kontextstudium – mit dem ganzheitlichen HSG-Bildungsanspruch praktizieren. Der studentische Verein proArte seinerseits verfolgt den Zweck, Mitstudierenden und Aussenstehenden die Kunstwerke näher zu bringen und feiert bereits sein zwanzigjähriges Jubiläum. Auffällig ist das grosse Engagement der Hausdienst-Mitarbeitenden für die Kunst, die sich aktiv an der Pflege der Werke beteiligen. Die Wirkung der Kunst auf den Alltag an einer Wirtschaftsuniversität wird noch systematisch zu erforschen sein.

Wie ziehen Kunstwerke ihre Aufmerksamkeit auf sich? Roman Signers vierzehn Videoarbeiten interessieren nicht zuletzt, weil es sich hierbei um eine Kunstgattung handelt, welche die gegenwärtige Studierenden-Generation als Bewegtbild-konditionierte Digital

Natives direkt 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 rätselt, welche Botschaft der Künstler mit seinen Materialexperimenten vermitteln möchte. Vor einigen Jahren 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 auf einem Kiesweg, streckenweise von rennenden 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.

Die Werke sind für die Öffentlichkeit permanent zugänglich. Bei Besucherinnen und Besuchern ist der Überraschungseffekt jeweils erheblich, ent-

spricht der Stellenwert der Sammlung doch eher dem eines Museums als einer Wirtschaftsuniversität. Die Gäste staunen immer von Neuem über die Qualität der direkt zugänglichen, herausragenden Kunstwerke, d.h., die Kunst vermag das Wohlwollen gegenüber der HSG zu steigern. Die Nachfrage ist gross: Fast täglich finden Kunstführungen statt.

Rund 70 internationale, nationale und regionale Künstlerinnen und Künstler wurden bisher eingeladen, die Verbindung von Wissenschaft, Kunst und Architektur zu pflegen und ihre Werke für bestimmte Orte in sämtlichen Gebäuden zu schaffen. Die Architektur hat viel zu bieten, gerade mit dem Wurf, der Anfang der 60er-Jahre dem 30 Jahre jungen Walter Förderer gelungen ist. Das Hauptgebäude wurde 1963 eröffnet. Die Fertigstellung des Bibliotheksgebäudes von Bruno Gerosa folgte 1989 und der erste Trakt für den Executive Campus 1995. Jedes dieser Gebäude hat zu neuen Anschaffungen geführt. Die heutige Kunstkommission folgt dem gleichen Konzept der visionären Pioniere

Prof. Dr. iur. Eduard Nägeli, Architekt Walter Förderer, unterstützt durch Rektor Walter Jöhr und eher im Hintergrund Kurator Harald Szeemann. Jedes neue Gebäude wird mit Kunstwerken ausgestattet – ganz nah bei den Studierenden; die HSG möchte gerade nicht, wie Harvard, ein Museum auf dem Campus errichten. Seit 2011 mit der Renovation des Hauptgebäudes werden Kunstwerke regelmässig angekauft; die Sammlung wird parallel zum schnellen Wachstum der Universität stetig ausgebaut. Neben dem HSG-Campus auf dem Rosenberg entstand das Weiterbildungszentrum Holzweid von Bruno Gerosa, und im Februar 2022 wurde das innovative Learning Center SQUARE des japanischen Architekten Sou Fujimoto eingeweiht. In weiteren zehn Jahren wird der zweite grosse Campus in der Stadt unten der permanenten Platznot Abhilfe schaffen. Darin wird auch die Kunst am Bau eine wichtige Rolle spielen. Wir hoffen auf weitere Glückgriffe, wie es viele der bisher eingeladenen Kunstschaaffenden waren: Alberto Giacometti, Georges Braque, Hans Arp, Alexander Calder, Joan Miró, Antoni Tàpies, Gerhard Richter oder Roman Signer sind nur einige der klingenden Namen. Weil

bis 2011 lediglich zwei Künstlerinnen, Alicia Penalba und Soniatta, Werke beitrugen, werden seit 2011 systematisch – in den letzten paar Jahren fast ausschliesslich – Werke von Frauen in die Sammlung aufgenommen, beispielsweise Brigitte Kowanz, Mai-Thu Perret, Zilla Leutenegger oder Maha Malluh.

Es ist bemerkenswert, dass für diese Ankäufe niemals Steuergelder verwendet wurden, stattdessen werden sie heute wie damals durch private Spenden finanziert. Die Kunstkommission ist für die Mittelbeschaffung zum Erwerb der Werke zuständig. Der persönliche Kontakt zu den Künstlerinnen und Künstlern gewährleistet deren Einsatz vor Ort und direkt am Bau. Von diesem engen Bezug zeugen ein paar Fotos auf dem Umschlag und auf verschiedenen Seiten der vorliegenden Broschüre, die den Entstehungsprozess und die Installation der Werke durch die Kunstschaaffenden und ihre Mitarbeitenden illustrieren. Die Innenseiten des Umschlags zeigen die Interaktion von Studierenden, Mitarbeitenden und Gästen mit der Kunst am Bau.

Mit dem Ausbau 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 und Yan Pei-Mings 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 auf der Treppe verändert Alexander Calders (bereits in sich bewegliches) Mobile oder Gottfried Honeggers Pliagen im Betrachtungsraum 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 Felice

Varinis rote Formen und auf Alicia Penalbas Beton-Flügel auf dem Rasen vor dem Hauptgebäude und diese auf Hans Arps «Schalenbaum» in nächster Nähe, der wiederum korrespondiert mit François Stahlys «Brunnenbaum» oder Tony Craggs Bronze «Ourea».

Honeggers in den drei Grundfarben Blau-Rot-Gelb gehaltenen Pliagen nehmen auf die hängende Skulptur von Walter Bodmer im Gebäude gleich nebenan Bezug. Mimmo Paladinos Charon tritt in Dialog mit seinen direkten Nachbarn, Joseph Felix Müllers drei archaische 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 Mensa und diese wiederum mit Maha Malluhs Röntgenbildern im SQUARE. Die Licht-Skulpturen von

Alejandro Díaz, Brigitte Kowanz aus Neon sind verwandt mit Elisabeth Nembrinis Kunstlichtprojektion mittels des mediengeschichtlich so prominenten Hellraumprojektors. Klänge erzeugen die beiden erst kürzlich erworbenen Arbeiten der Schweizer Künstlerinnen Susanna Niederer (Glocken) und Anita Zimmermann (Video mit Vasengesang). Wilhelm Mundts und Lewis Davidsons Plastiken verbinden sich über das verwendete Material – nicht Holz, Aluminium oder Bronze, sondern Kunststoff. Das Panoramabild von Félix de la Concha dialogisiert mit dem gegenständlichen Ölgemälde von Hans Schweizer und die expressionistische Malerei Martin Dislers mit derjenigen Gerhard Richters. Einen historischen St.Galler Bezug schaffen Hannes Schmid's vier Portraits des Appenzeller Art Brut Künstler «Krüsi» und Nicole Tolles Aufarbeitung der Schliessung der Bank Wegelin. Mit «The Fool's Gold» kritisiert Raúl Rebolledo die arbiträre Festlegung des monetären Werts von Kunst. Einen deutlichen Gegenentwurf lieferte man mit der parallelen Anschaffung von Julian Olivers digital hackender Granate und Josephsohns «Baumann», der ein ganzes physisches Arbeiterleben auf seinem

Buckel trägt. Sehr schön auch die Verbindung der beiden Künstlerinnen Beate Terfloth und Zilla Leutenegger über den Zeichenstrich. Solche Assoziationsketten liessen sich beliebig weiter schmieden – in Entsprechung zu Mai-Thu Perrets Kette im Atrium des SQUARE.

Im Zusammenhang mit den Bildern von Hubbard & Birchler im Untergeschoss 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, 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. Eine zusätzliche Dimension dieser Stimmung steuerten Iwan Baans Fotos der Jubiläums-Kollektion von Akris bei, die der weltbekannte Architekturfotograf





Henri Cartier-Bresson (abgebildet in der Zeitschrift DU Nr. 8, 1967)

© Keystone, Magnum Pro Photos

ebenda ohne jegliches Kunstlicht aufgenommen hat. Die Übereinstimmungen mit dem Cartier-Bresson-Foto sind verblüffend. Dazwischen liegen 55 Jahre.

Neben den offenkundigen und impliziten Beziehungen der Werke untereinander ist es 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



Iwan Baan, Fotografie 2022 im Förderer-Bau von Modellen Albert Kriemlers (1979–1992) zur Jubiläumsausstellung Akris 100 Jahre und HSG 125 Jahre

© Iwan Baan

verstehen ... Solche Querbezüge innerhalb der Sammlung sind stetig neu zu entdecken.

Wir danken Gabrielle Boller für ihre Texte aus dem Kunstführer 1998 (zum 100-jährigen Bestehen der Universität St.Gallen), die wir für diesen Band auszugsweise übernommen haben. Sie hat zudem die bis 2011 durchgeführten architektonischen Um- und Ausbauten kommentiert. Unser grosser Dank gilt auch den Mitgliedern der Kunstkommission für die beigesteuerten Texte zu den zahlreichen Neuerwerbungen der Sammlung. Wir schätzen den Beitrag von Marcel Bischof (Grafik) und Hannes Thalmann (Fotos) zu dieser Broschüre sehr. Schliesslich gilt mein herzlicher Dank allen Mitgliedern der früheren und der jetzigen Kunstkommission für ihr grosses ehrenamtliches Engagement und den Rektoren, welche die Interessen der Sammlung auch in der Gegenwart stets aufmerksam unterstützen.



## **Mitglieder Kunstkommission 2024/25**

**Prof. em. Dr. phil. Yvette Sánchez** Präsidentin

**Prof. Dr. Christine Abbt** Philosophie

**Prof. Dr. Martin Eggel** Privatrecht

**Prof. Dr. Anna Elsner** Französische Kulturwissenschaften

**Prof. Dr. Sascha Spoun** Vertretung Mittelbau

**Michelle Preisa** Vertretung Studierendenschaft

**Dr. Bruno Hensler** ex officio, Verwaltungsdirektor HSG

**Erol Dogouglu** ex officio, Kantonsbaumeister SG

**Cathérine Hug** Kuratorin Kunsthaus Zürich

**Gianni Jetzer** Direktor Kunstmuseum St.Gallen

**René Schoch** Leiter des Ressorts Immobilien, beratende Stimme

### **Ständige Gäste mit beratender Stimme:**

**Prof. em. Dr. Dr. h.c. Thomas Geiser** Arbeits- und Familienrecht

**Thomas Lehmann** Architekt St.Gallen

**Dr. Uwe Wieczorek** ehem. Kurator Hilti Art Foundation

# Lageplan



---

**Impressum** | ©2024 Universität St.Gallen (HSG)



**Anfragen für Kunstführungen unter:**

HSG Events Office | T 071 224 27 91 | [fuehrungen@unisg.ch](mailto:fuehrungen@unisg.ch)

Kunstkommission | Prof. em. Dr. phil. Yvette Sánchez | T 071 224 25 66 |  
[yvette.sanchez@unisg.ch](mailto:yvette.sanchez@unisg.ch)

Studierendenverein proArte | [proarte@shsg.ch](mailto:proarte@shsg.ch)

Text | Gabrielle Boller und Mitglieder der Kunstkommission

Gestaltung | Marcel Bischof, [www.marcel-bischof.ch](http://www.marcel-bischof.ch)

Fotos | Wo nicht anders vermerkt: Universität St.Gallen |

Hannes Thalmann, [www.hannes-thalmann.ch](http://www.hannes-thalmann.ch)

Druck | Typotron AG, Wittenbach

Auflage | 3500 Exemplare



Auf den Standpunkt kommt es an:  
Felice Varinis Anamorphose



IT-Studierende arbeiten mit  
Kunst und dem 3D-Drucker



Versammlung rund um Joseph Felix Müllers  
Holzskulptur



Josephsohns Arbeiter «Baumann» und Felix Lehner  
von der Kunstgiesserei Sitterwerk St.Gallen



Bewegung auf der Treppe, rund um Calders Mobile



Kunst-Performance in einem Seminar-Raum im Rahmen von art@tell 2015, ausgeführt von einem HSG BA-Studenten



Special guests an einer Vernissage von art@tell 2014  
(v.l.n.r. Felice Varini, Roman Signer, Josef Felix Müller)

From insight  
to impact.

