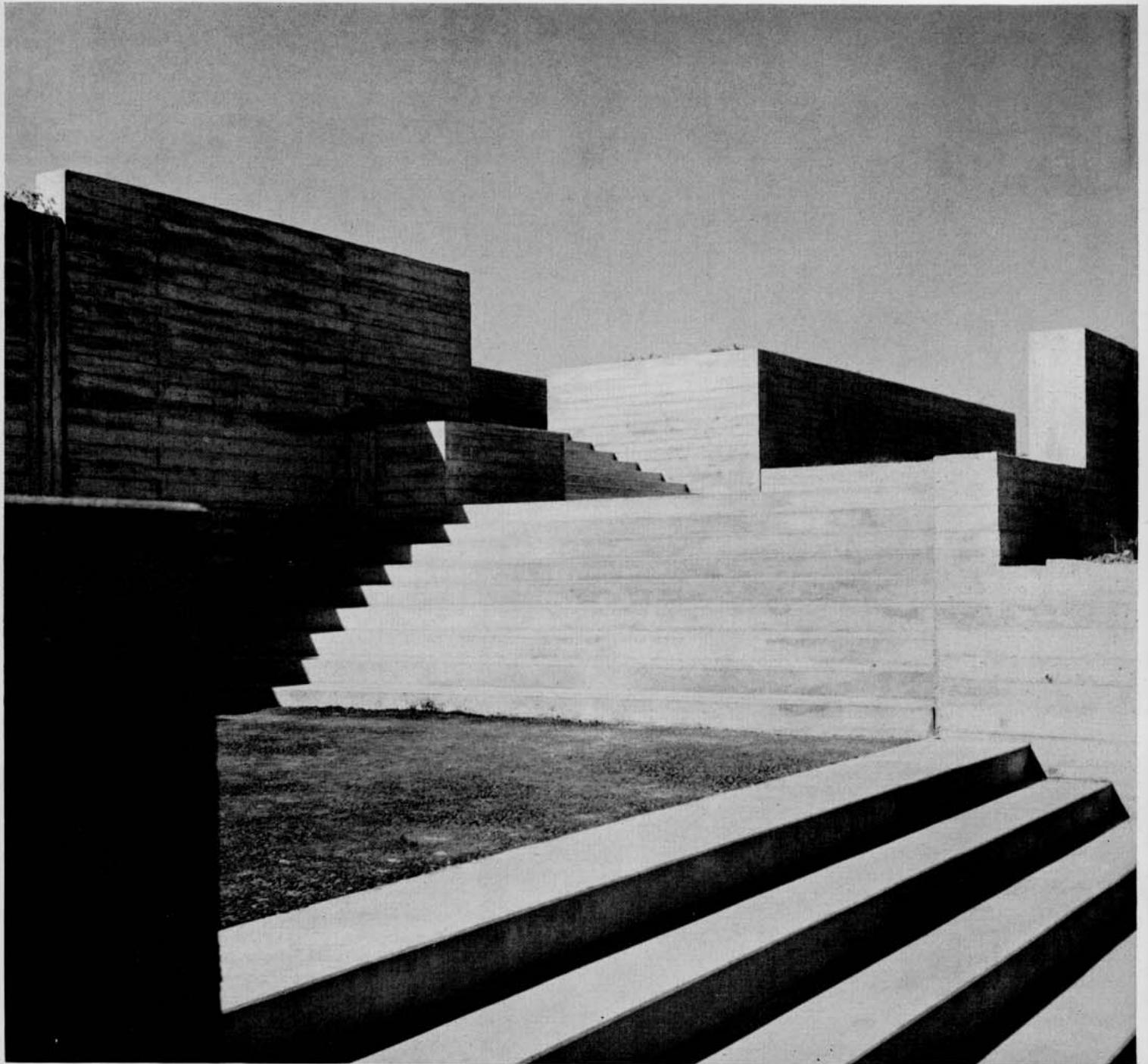


**Hochschule St. Gallen
für Wirtschafts- und Sozialwissen-
schaften**



Projekt und Ausführungspläne:

Förderer + Otto + Zwimpfer, Architekten, Basel und St. Gallen

Ingenieurarbeiten: A. Zähler, St. Gallen

Örtliche Ausführungsarbeiten:

Arbeitsgemeinschaft Förderer + Otto + Zwimpfer und Gustav auf der Mauer, Architekten, St. Gallen

Bauführer: Fritz Emmenegger

1957: Wettbewerbsprojekt (Förderer + Otto); Baubeginn: Frühling 1960; Bezug der Institutsgebäude: Winter 1961; Bezug des Hauptgebäudes: Frühling 1963; Einweihung: Juni 1963

Baumaterialien: Feste Bauteile aus Sichtbeton innen und außen; flexible Bauteile: Fassadenelemente Eisen gestrichen; innere Trennwände Holz gestrichen



Als Mitglied des Architektenteams der Hochschule gewährte Walter Förderer dem WERK-Redaktor ein Interview

WERK-Redaktor

Um es gleich herauszusagen: In der Architektur der Hochschule für Wirtschafts- und Sozialwissenschaften in St. Gallen, die Sie gemeinsam mit ihren Kollegen Otto & Zwimpfer erstellt haben, sehen wir ein bewußtes Infragestellen von vielem, was die Pioniere der Moderne, das Bauhaus und die Architekten der dreißiger Jahre gültig für uns geschaffen haben und das allgemein als Maß und Richtlinie gilt.

Förderer

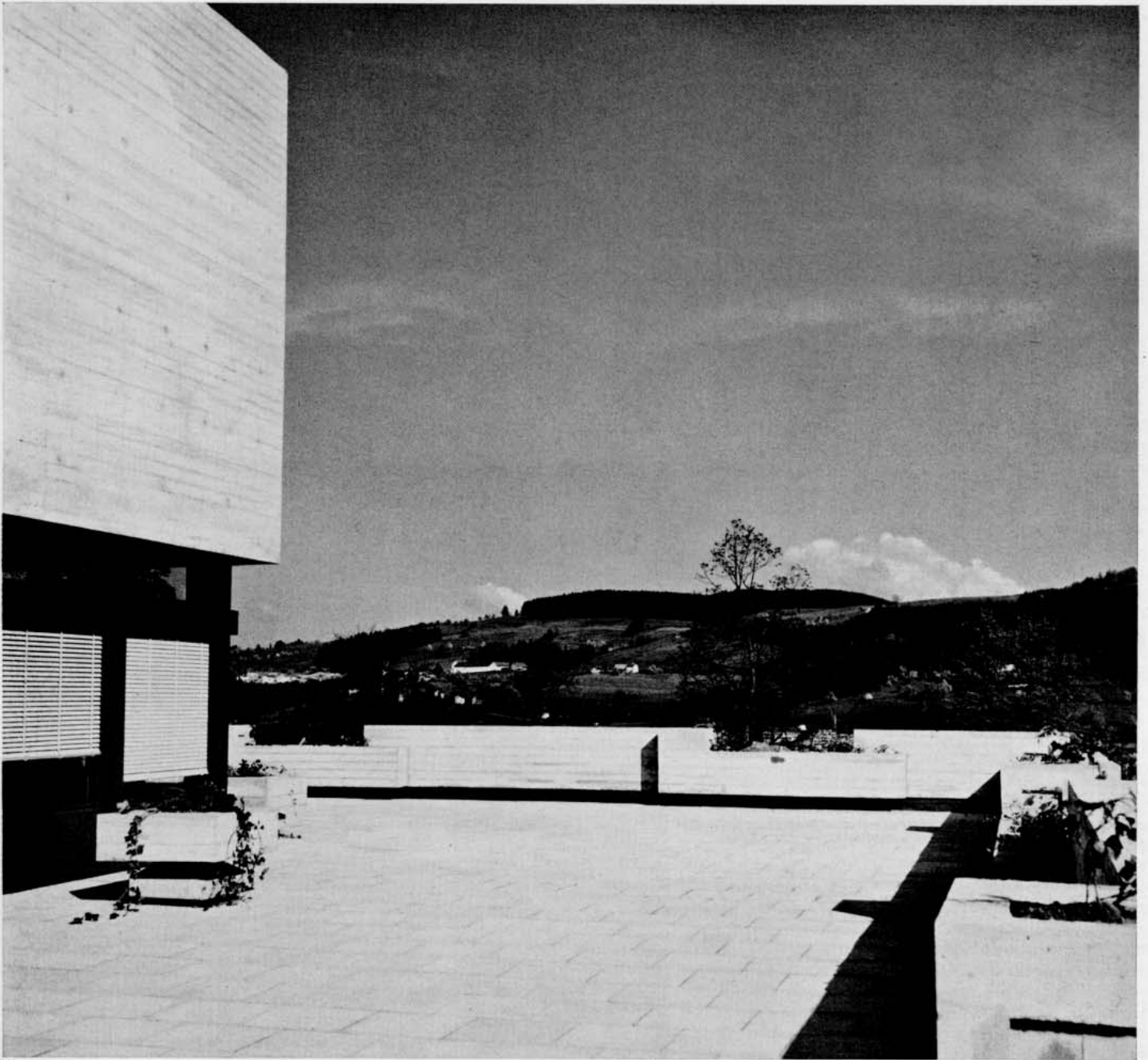
Bei der Konzeption der Hochschule ging es uns um die Rolle des Künstlerischen und der Kunst in der Architektur. – Wir sehen die beiden äußersten Positionen: die Standardisierung einerseits mit der Möglichkeit eines Bauens als – fast – Nicht-Architektur und andererseits künstlerische Architektur, die «bewohnte Skulptur», als die Möglichkeit extrem personeller architektonischer Ausdrucksweise. Wir sind der Meinung, daß der heutige Architekt das Maß des Künstlerischen, der Würde seiner jeweiligen Aufgabe entsprechend, zwischen diesen beiden Extremen zu suchen hat. Auf dieser Suche gerät er allerdings, wie Sie angedeutet haben, in Auseinandersetzung mit denjenigen unter den Pionieren, die kurzerhand die Erfüllung von Bedürfnis und Zweck des zu Gestaltenden zum ästhetischen Wert erhoben haben, die das Verhältnis des Menschen zur Architektur als das des bloßen Benützers auffaßten und jeden weiteren Ausdruckswert der Architektur verneinten. Indem wir diese Meinung einer Prüfung unterziehen, gewinnen wir auch eine neue Einstellung zum 19. Jahrhundert und weigern uns fortan, die Architekten der letzten 150 Jahre in fortschrittliche und reaktionäre einzuteilen. Wir werden vorurteilslos offen und gewinnen einen neuen Reichtum, eine neue Palette voll von Tönen und Werten, die früher für unvereinbar gehalten wurden; wir streifen einengende Forderungen ab, wir diskutieren nicht mehr über das Zeitgemäße von Materialien; nur noch über Leistung; wir wollen neben Glas, Stahl, Beton, Naturholz auch Gips, Putz, Spachtel und Farbe wieder benutzen. Der neue Architekt mag sich bald nicht mehr von eingefrorenen Ideologien, sondern von den Forderungen seiner Aufgabe leiten lassen.

«Forderungen der Aufgabe» – das tönt aber mehr nach funktionellem Bauen als nach personell-künstlerischer Leistung.

Sie bewegen sich da in einer Alternative, die ich nicht anerkenne, deren beide Extreme mir widerstreben. Wenn ich im folgenden «Aufgabe» sage, so meine ich nicht die jeweilige Zusammenstellung utilitärer Bedürfnisse. Der Bau als Kunstwerk, der als nur personelle Leistung konzipiert ist, nimmt wenig oder keine Rücksicht auf die Forderungen der Aufgabe. Er setzt ihnen eine vorbedachte freikünstlerische Absicht entgegen und schafft damit – vielleicht – einen selbständigen, plastischen Wert. Das standardisierte Bauen andererseits bringt im besten Falle eine an sich akzeptable, vorbedachte Ästhetik hervor, die in ihrem Ausdruckswert aber auch nicht vom Wesen der Aufgabe bedingt ist. So sind personelle und technische Lösungen zwar zueinander Extreme, aber gleichermaßen indifferent gegenüber spezifischen Forderungen, also beide vor der Aufgabe versagend. Wenn Ihnen diese Aussage hart scheint, so denken Sie an die letzten Gebäude von Saarinen und an die neueren von Jacobsen.

Glauben Sie, daß eine Revolution gegen den überlieferten architektonischen Modernismus im Gange ist?

Nein – eine solche Revolution anzustreben, ist ein Fehler. Vielmehr müßten wir endlich anwenden, ja ausleben, was in der Pionierzeit der Moderne für uns geschaffen worden ist. Auf der Suche aber nach reicheren, differenzierterem Ausdruck



3

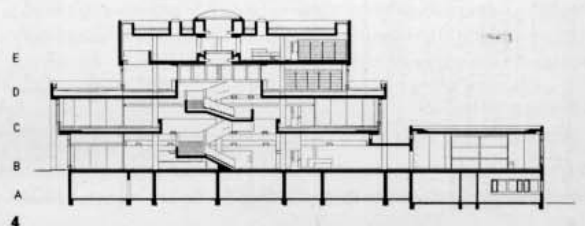
1
Die große Freitreppe verführt zu retardierendem Gehen von Podest zu Podest
Le grand escalier extérieur
The large front steps

2
Auch die Nordwestseite (quasi die Rückseite) zeigt den charakteristischen Außenaufbau: flexible Eisenelemente, kontrastiert vom Beton
Face nord-ouest
Northwest face

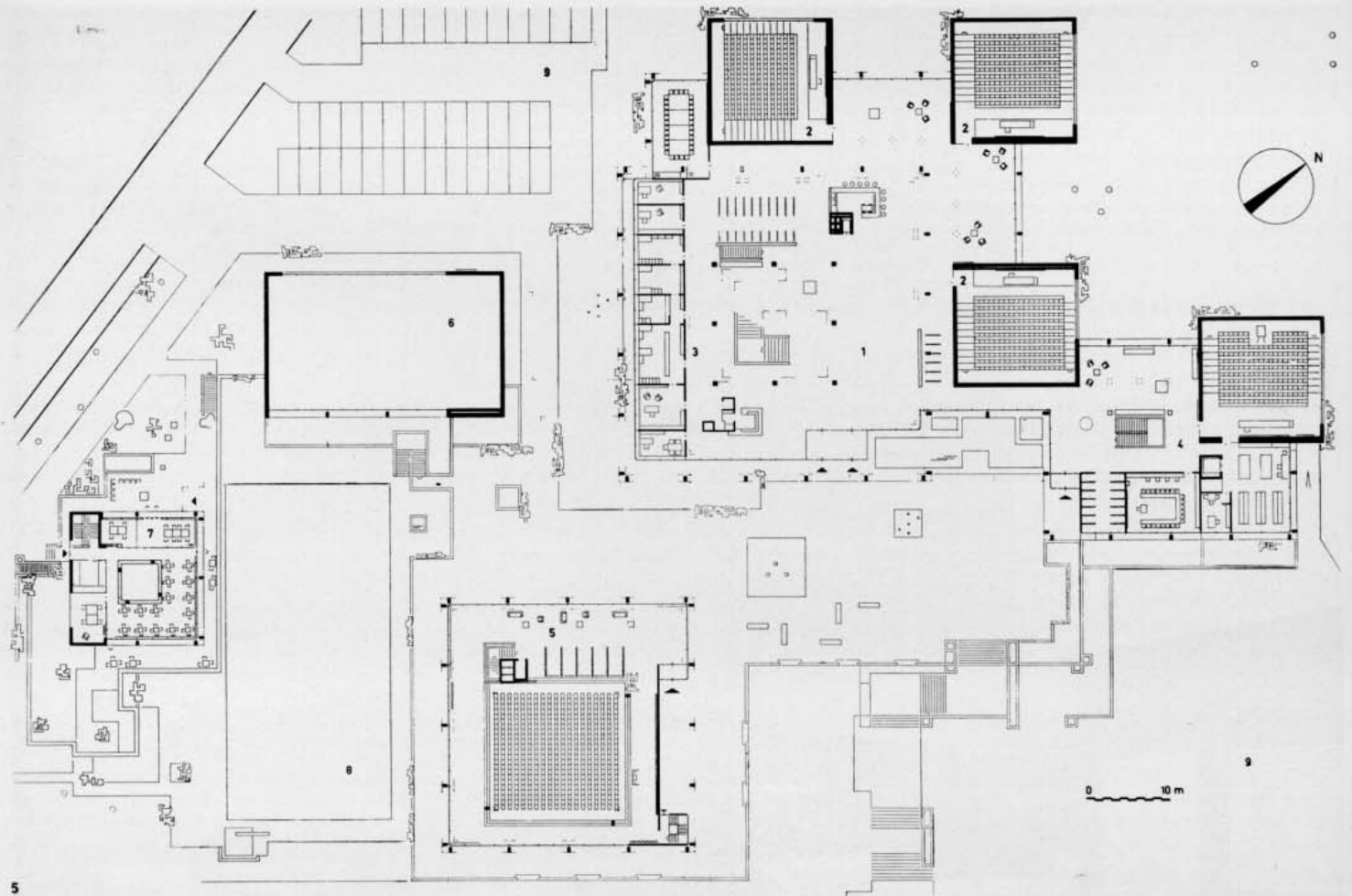
3
Die Dachterrasse umgibt die Bibliothek
Toit-terrasse entourant la bibliothèque
The library is surrounded by the roof terrace

A Kellergeschoß
B Eingangsgeschoß
C Erstes Obergeschoß
D, E Bibliothek

4
Hauptgebäude, Schnitt SW-SO
Bâtiment principal, coupe SO-SE
Main building, cross-section SW-SE



4



5
Grundriß Eingangsgeschoß
Plan de l'étage de l'entrée
Entrance-floor plan

- 1-4 Hauptbau
1 Eingangshalle
2 Hörsäle
3 Verwaltung
4 Technologie
5 Aula
6 Turnhalle
7 Studentenheim
8 Sportplatz
9 Parkplätze

6
Studentenheim, Restaurantgeschoß
Foyer des étudiants, étage du restaurant
Students' home, restaurant floor

- 7-9 Hauptbau
Bâtiment principal
Main building

7
Erstes Obergeschoß
Premier étage
First floor

1 Hörsäle
2 Seminarier
3 Zeitungsleseraum
4 Dozentenraum

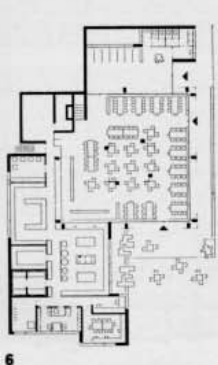
8
Zweites Obergeschoß
Deuxième étage
Second floor

- 1 Bibliothek
2 Seminarier
3 Terrasse

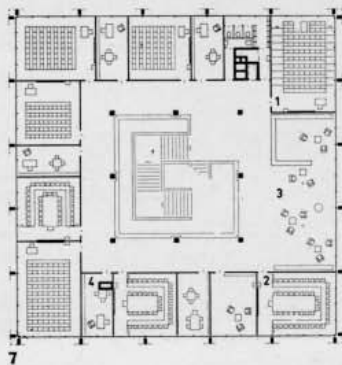
9
Drittes Obergeschoß
Troisième étage
Third floor

- 1 Bibliothek

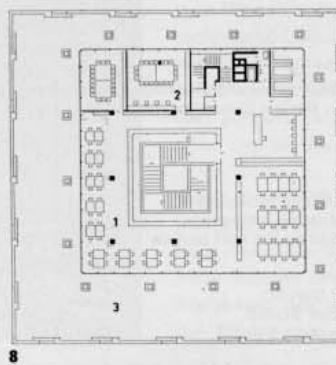
10
Die hohe bronzene Brunnenplastik von François Stahly in der Südecke
des Sportplatzes
Fontaine en bronze de François Stahly
Fountain with sculpture in bronze by François Stahly



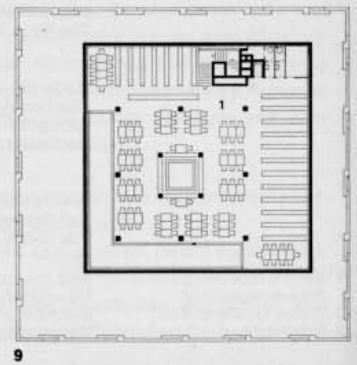
6



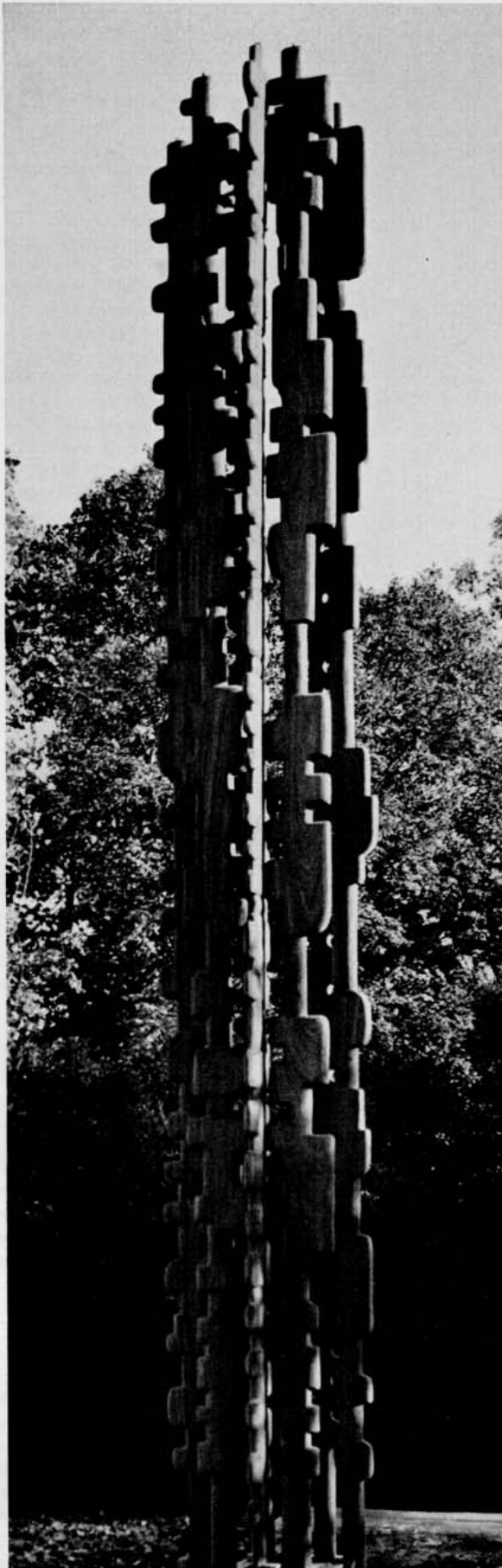
7



8



9



können wir nicht nur diese oder jene Leistung einzelner Pioniere weiterentwickeln: Widersprechendes, lange Zeit als unvereinbar Gehaltenes, nebeneinander Entstandenes muß nun miteinander als Grundlage zur Gestaltung verwendet werden für eine Zeit, die nicht mehr Widersprüche sehen will, sondern Ergänzungen, die nicht mehr die einzelnen Gestaltungen werten will, sondern das, was sie miteinander zu wirken vermögen. Das Beharren auf der Alternative, die Konservierung der alten Gegensätze und ihre separate Weiterentwicklung – als ästhetisierender Scheinfunktionalismus oder als auswuchernder Personalismus – enden, wie schon angedeutet, bei bloßem Design, in bloß formaler Erfindung.

Danach halten Sie das Designerische heutiger Architekturerscheinungen nicht nur für eine Folge der Technisierung des Bauwesens?

Nein – und überdies ist die technisierende Ästhetik ohne Fundament in einer wirklichen Vorfabrikation. Sie entspringt vielmehr einer Romantisierung der Technik, die vor allem in den zwanziger Jahren ein Eigenleben gewonnen hat, abseits der wirklichen technischen Entwicklung. Viele Bauten sind von äußerlicher Interpretation des Zweckes, für den sie gebaut wurden, flüchtig bestimmt – ja zuweilen sogar gegen die an sich benennbaren Bedürfnisse von vornherein auf einen technisierenden Ästhetizismus hin angelegt. Dessen Wandlungen sind denn auch der gleichen Gesetzmäßigkeit unterworfen wie die der designerischen Produkte, der industriell gefertigten Geräte und Apparate. Dabei muß immerhin gesagt werden, daß die Bauten der zwanziger Jahre, verglichen mit den heutigen, einen Zauber und eine kultivierte Sensibilität haben, die sie allerdings nicht den mitgelieferten Theorien verdanken. Heute herrscht innerhalb der falschen Alternative von Personalismus und Funktionalismus eine verfahrenere Situation: Wir sehen technisierende Motive auf handwerklicher Basis hergestellt oder technische Formen und Muster in dekorativer Verwendung an die Fassaden geklebt.

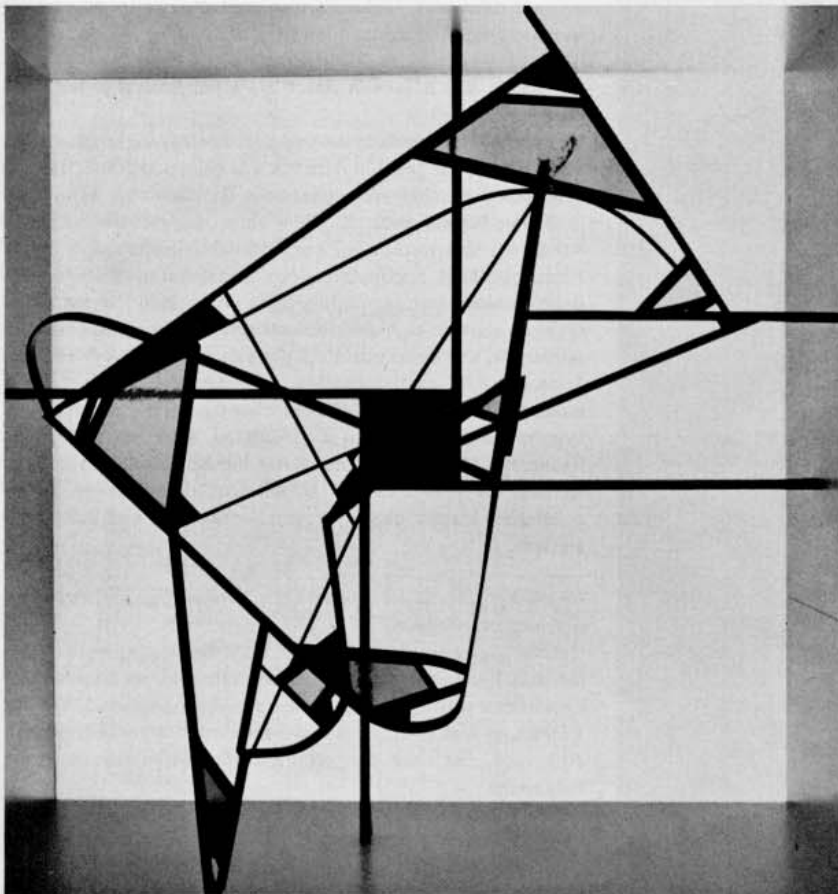
Wir haben Ihre Schule in Aesch als einen Protest gegen diese Moden aufgefaßt.

Uns scheint für die Aufgabe und Würde einer Mittelschule das «Spielende» der gemäße Ausdruck zu sein, und Ähnliches wie in Aesch versuchen wir wieder beim Gundeldinger Schulhaus in Basel; für die neue Aufgabe einer Hochschule hingegen haben wir das Personelle des architektonischen Ausdrucks zurückgedrängt zugunsten eines anonymeren Bauens. Die dabei verwendeten standardisierten und präfabrizierten Mittel ergeben aber für sich allein keinen einer Hochschule gemäßen Ausdruck, und es ist uns aufgegangen, wie auch vom anderen Ende der «Alternative» vieles notwendig ist zur Gestaltung eines Ganzen, das dem Wesen unserer Aufgabe entspricht. Wir haben erfahren, daß die Aufgabe, eine Hochschule zu bauen, nur lösbar ist auf der Basis der Kombination von Bauweisen, die jedem Bauteil seinen wohlabgewogenen Anteil zukommen lassen; sagen wir: von Besonderem und Standardisiertem.

Ist dieses «Besondere» nicht eben Personelles, um Ihre Ausdrücke zu verwenden?

Doch – aber worauf es ankommt, ist jenes besondere Verhältnis von Benennbarem und Unbenennbarem, so könnte man sagen, das je nach Aufgabe stets anders sein muß. Dieses Verhältnis erst ermöglicht den bestimmten architektonischen Ausdruck, der eben der Würde einer bestimmten Aufgabe entspricht.

«Benennbar» und «unbenennbar» – Sie definieren Architektur also recht anders als seinerzeit Adolf Loos, der – gegen art nouveau gerichtet – sagte, Architektur müsse beschreibbar sein; und



daran mag es liegen, daß es mir scheint, wie ich zu Anfang gesagt habe: Ihre Architektur stelle vieles am Werk der Pioniere in Frage.

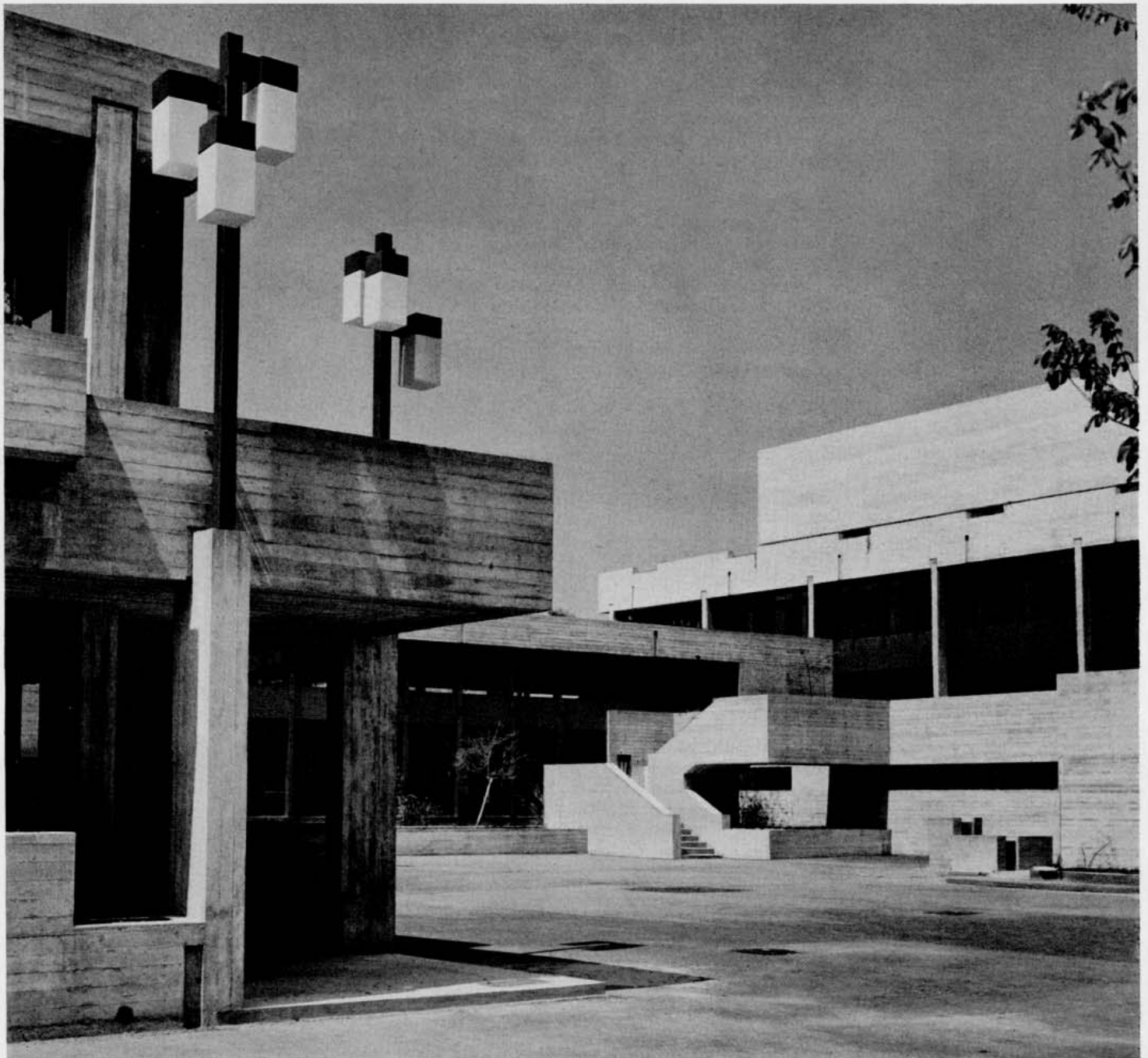
Ziel architektonischen Bemühens ist es, meiner Meinung nach, das zu schaffen, was die jeweilige Aufgabe an Würde heischt; dieses ist nur künstlerisch auszudrücken, nicht ganz benennbar, vielleicht lyrisch umschreibbar, nicht beschreibbar. Was Architektur zu geben vermag, ist nur zu bauen, nicht in Malerei, Plastik oder Musik zu geben. Von daher, scheint mir, hat Architektur Anspruch auf den Rang einer Kunst. Es war daher konsequent, wenn extreme Modernisten der Pionierzeit mit der Architektur auch die Kunst abschaffen wollten. Das Besondere gegenüber den darstellenden Künsten ist nun aber, daß Architektur auch manche Forderungen zu erfüllen hat, die von außen an sie herangetragen werden; und zwar nicht nur konstruktiv-technische und utilitäre Bedürfnisse, sondern auch einen mit dem jeweiligen Thema gedeuteten Teil an Ausdruck. Für die Würde der meisten heutigen Aufgaben der Architektur gibt es ein kollektives Empfinden in unserer Zeit. Entgegen der Thematik freikünstlerischer Berufe, zum Beispiel abstrakter Plastik, hat Architektur an sich bestehende Bedürfnisse und vor allem die mit dem Thema assoziierten Gehalte zu realisieren. Die benennbaren Bedürfnisse fordern außerkünstlerische Anstrengungen (Technik und Betrieb) und der dem Thema assoziierte Gehalt eine künstlerisch entsprechende Gestaltung.

Um den Gehalt des Themas und das Wesen einer Aufgabe auszudrücken, muß in je anderem Verhältnis Bekanntes mit Unbekanntem, Benennbares mit Unbenennbarem zugleich berücksichtigt werden. Dabei ist das Thema bleibend, alles andere variiert von Mal zu Mal. Ohne Befähigung, dieses Kollektive als solches zu erleben, müßte der Architekt etwas völlig Unbekanntes für dieses Thema setzen oder aber die Forderungen des Themas einfach mit allgemein bekannten Formen erfüllen; dieses wäre sicherlich banal, jenes dem Beschauer unverständlich. Ein Beispiel: moderne Kirchen sehen sehr verschieden aus. Ginge ein Architekt aber so weit, daß ein Beschauer nicht mehr «Kirche» verstünde, so wäre der architektonische Ausdruck dahin, wenn auch noch ein plastischer vorhanden wäre. Sie verstehen wohl, daß damit nicht dem braven Beharrungswillen des Spießers das Wort geredet ist.

Bei der Hochschule, die ein komplexes Gebilde ist, haben wir das Verhältnis von Allgemeinem und Besonderem bei jedem Thema der einzelnen Raumgruppen, ja einzelner Räume von verschiedener Zweckbestimmung, besonders bemessen. Der Würde der Aula, Bibliothek usw. entsprechend, haben persönliche Architekturmittel dort wesentlicheren Anteil als in Büroräumen, Seminarsälen usw., in welchen, auch der Forderung nach Flexibilität wegen und der dadurch bedingten Reihung, standardisierte, anonyme bauliche Mittel vorherrschen. In einem Bauganzen steht neben architektonischer Erfüllung designerische Notwendigkeit, deren präfabrizierte Erzeugnisse lediglich allgemeinen ästhetischen Wert haben, der ja ohne Relation zur bestimmten engeren Aufgabenstellung entwickelt worden ist. Damit mag der Unterschied von Design und Architektur deutlich werden.

Sie sagen: nur personelles und nur allgemeines Bauen sind für Sie «Design», Architektur aber ein subtiles Spiel von zweckhaft Notwendigem und notwendig Zwecklosem. Läßt sich nun aber eine derartige Differenzierung und Wertung selbst im einzelnen von Aufgabe zu Aufgabe jedesmal neu inszenieren?

Inszenierung? – Sie muß dem Architekten jedesmal möglich sein; es stehen dafür reiche Regiemittel zur Verfügung. Die Spannung beispielsweise zwischen individuellem handwerklichem und industriellem Produkt ergibt eine Skala, auf welcher ein derartig differenziertes Spiel möglich ist. Die Stellung der Architektur zu Handwerk und Industrie muß flexibel und tole-



12

11
 Wenn die Sonne durch das Oberlicht scheint, spielen durch die farbigen Gläser in der Eisenplastik von Walter Bodmer heitere Lichter über die Tische der Mensa (Ausführung: J. Ruggle, Schlosserfachklasse der AGS, Basel)
 Sculpture en fer de Walter Bodmer
 Iron sculpture by Walter Bodmer

12
 Blick von Süden auf Studentenheim, Turnhalle, Hauptbau – Erholung, Ertüchtigung, Studium
 Foyer des étudiants, salle de gymnastique et bâtiment principal vus du sud
 View from the south onto students' boarding-house, gymnasium, main building

rant werden; daß uns beides zur Verfügung steht, darin liegt eine Bereicherung, die uns aus unserem Dilemma helfen könnte. Über das Thema Handwerk wäre übrigens vieles zu sagen.

In unserer Zeit ist es diskriminiert und zugleich – als Kunsthandwerk – hochgespielt worden. Wir selbst haben erfahren, daß wir die industrielle Fertigung für unsere großen und ausgedehnten Aufgaben unbedingt brauchen. Aber warum sollten wir nicht in anderen Fällen auch den Mut zu Subjektivem und zu entsprechender Entscheidung auf uns nehmen und eben das Abweichende, Besondere wegen seines unbenennbaren Gehalts suchen? So haben wir zum Beispiel wohl die variabel verwendbaren Teile einer Bürogruppe dem Design überlassen, dann aber doch wieder einzelne Räume daraus durch ein betont handwerkliches Mobiliar ausgezeichnet. Standardisiertes Bauen verlangt nicht notwendig standardisiertes Gerät, sondern kann im Gegenteil individuellem Produkt zu neuer Geltung verhelfen, ja geradezu danach verlangen.

Führt dieses Spiel nicht zu einer «Architektur aus Zufall»?

Nun, bei solchen Versuchen steht im Hintergrund das alte Gestaltungsproblem der Regel und der Abweichung. Aber im Beharren auf «Regeln», auf äußerer formaler Einheitlichkeit wird heutiges Gestalten zu einem Klassizismus. Wie soll das Vielfache erfüllt werden, das uns heute Aufgabe ist, in einer festgenagelten Formensprache, in einem Stil? Lange schon beschäftigt mich der Gedanke des Stilpluralismus und die Rolle, die er seit Beginn des 19. Jahrhunderts gespielt hat, und ich denke, daß auf anderer Grundlage auch heute ein Pluralismus der Ausdrucksweisen aktuell ist.

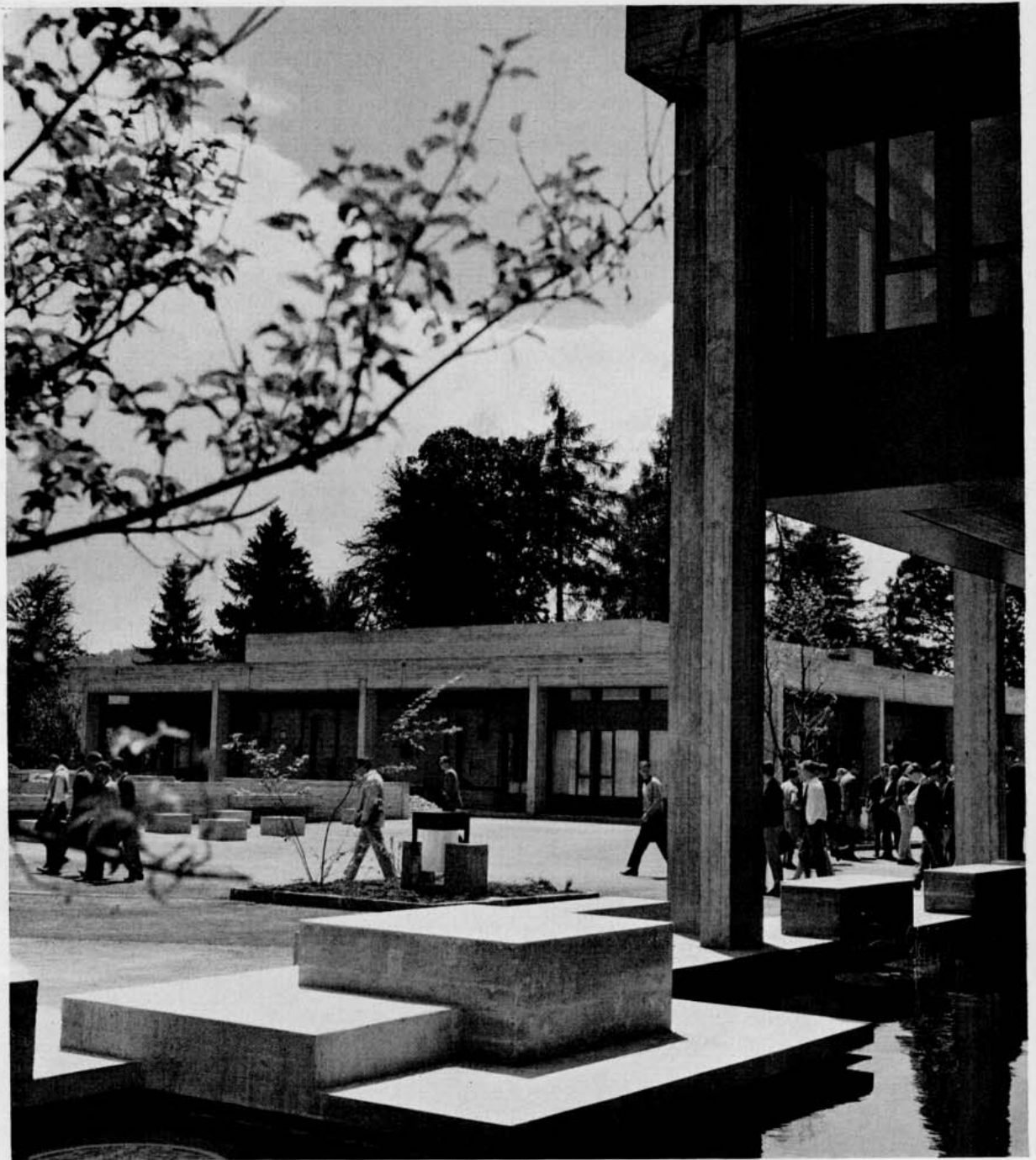
Sollte die Architektur diese Suche nach Ausdruck nicht den anderen Künsten überlassen? Sie haben dafür in der Hochschule ein Beispiel gegeben.

Hier ist zum Teil ähnliches zu sagen, wie ich zuvor im Zusammenhang mit dem selbständigen Handwerk geäußert habe. Bei diesem Bau ist für uns die so oft erhobene Forderung nach der «Integration» da und dort fragwürdig geworden; in Räumen, deren Größe oder deren Zweckbestimmung variabel sein sollen, die also notwendig mit standardisierten Mitteln gebaut sein müssen, bleibt dem Architekten nur die Möglichkeit, «freie» Kunstwerke zur Geltung zu bringen mit transportablen Werken, wie Tafelbild, Kleinplastik, Relief oder Tapisserie. Dabei aber wird die Problematik standardisierten Bauens offensichtlich; es vermag eben weitergehendem Ausdrucksverlangen als jenem bloßer Designästhetik nicht zu genügen. In einer flexiblen Raumfolge einen Raum mit besonderem Anspruch zum bestimmten Ort im Ganzen des Baues zu machen, ist mit nur designerischen Mitteln nicht möglich. Dieses ist die Chance für das eigengesetzliche Kunstwerk. Es gestaltet nicht eigentlich den Raum um. Es vermag zwar überhöhenden Gehalt in den Raum zu tragen, der Raum selbst aber steigert sich nicht. Damit ein Kunstwerk im Raum mitgestaltend wirken kann im Sinne eben der «Integration», müssen statt standardisierter auch weitergehende bauliche Mittel eingesetzt werden – in Relation zum Kunstwerk.

Soll dabei die Architektur der Kunst oder die Kunst der Architektur dienen?

Ich möchte die Frage nicht so bestimmt beantworten, wie sie gestellt ist. Die bildenden Künste haben vieles von ihrer Autonomie als Gattung aufgegeben; die Plastik wird architektonisch oder malerisch, die Malerei geometrisiert oder benützt reliefartige Strukturen, und auch die Architektur ist sich wohl bald wieder selbst nicht mehr genug und bedient sich plastischer und koloristischer Mittel. Das Verlangen nach Vermittlung zwischen Architektur und den Künsten, das früher vom Ornament gestillt wurde, ist heute auf die Architektur und die

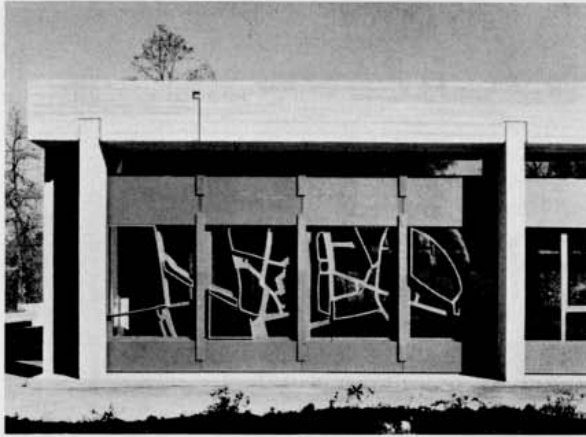




14

13
Der «Schalenbaum» von Jean Arp steht noch nicht ...
Les «Coupes superposées» de Jean Arp n'ont pas encore trouvé leur
place...
Hans Arp's multi-shell Tree of Bowls—as planned...

14
... auf seinem Sockel vor dem Haupteingang. Er wäre sicherlich ein
würdiges Gegenüber der Aula (im Hintergrund) und gäbe der Achse
der Freitreppe Bedeutung
... sur ce socle devant l'entrée principale
... should welcome visitors in front of the main entrance



15

Künste selber zurückgefallen. Auch hier ist eine Lücke zwischen dem Personellen und dem Allgemeinen zu beachten: das Ornament in seinem unpersönlichen Ausdruck, seiner allgemeinen Bestimmbarkeit hat sie in früheren Zeiten ausgefüllt.

Ist nicht heute der Raster unser Ornament?

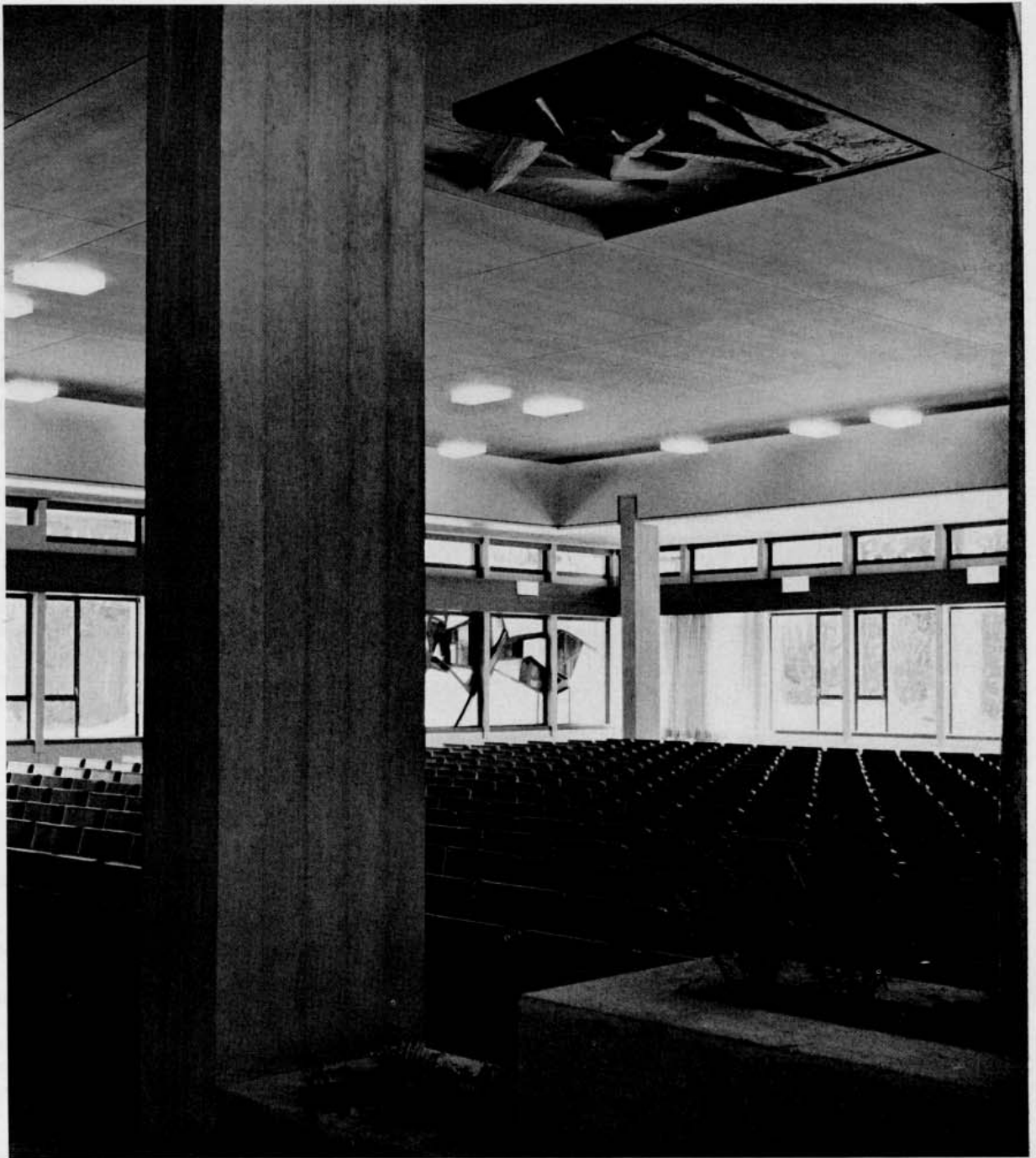
Ja, dies mag einem so vorkommen im Verhältnis einzelner Bauten zueinander, wie sie heute unsere Stadtbilder prägen. Das eigentliche Ornament kehrt nicht wieder; aber vieles von dem, was heute Maler und Bildhauer schaffen, zeigt Möglichkeiten, mit welchen die vermittelnde Rolle des Ornamentes zu ersetzen wäre. Dabei ist allerdings zu bemerken: das Ornament gehörte niemandem und allen, dagegen scheint alle Kunst heute original. Viele Künstler sind auf eine Manier abgestempelt; ihre Mittel machen oft ihr ganzes Personelles aus. Damit kommen Kunstmittel, oft ganz elementare, nicht mehr in den allgemeinen Gebrauch. Sie sind gleichsam patentiert, anstatt den allgemeinen Formenvorrat zu bereichern und in vielleicht naivem Gebrauch naivem Erleben zugänglich zu werden. Bei der heutigen personellen Abstempelung aller Kunstmittel kann die Vielfalt der Kunst nicht ausgenützt werden. In unserer Hochschule haben wir versucht, vorhandene Kunstmittel bedeutender Künstler in Anwendung und sogar in Abnützung zu bringen.

Liegt die Vereinzelung solch elementarer Mittel, die das Werk eines Künstlers ständig apostrophieren, nicht daran, daß unsere Kunst noch weitgehend experimentell ist?

Ja, aber es ist nun lange genug im einzelnen experimentiert worden. Wie ich zu Anfang schon sagte, sollten wir das in den letzten Jahrzehnten experimentell Gefundene nun anwenden. Noch einmal und auch mit Bezug auf die freien Künste:



16

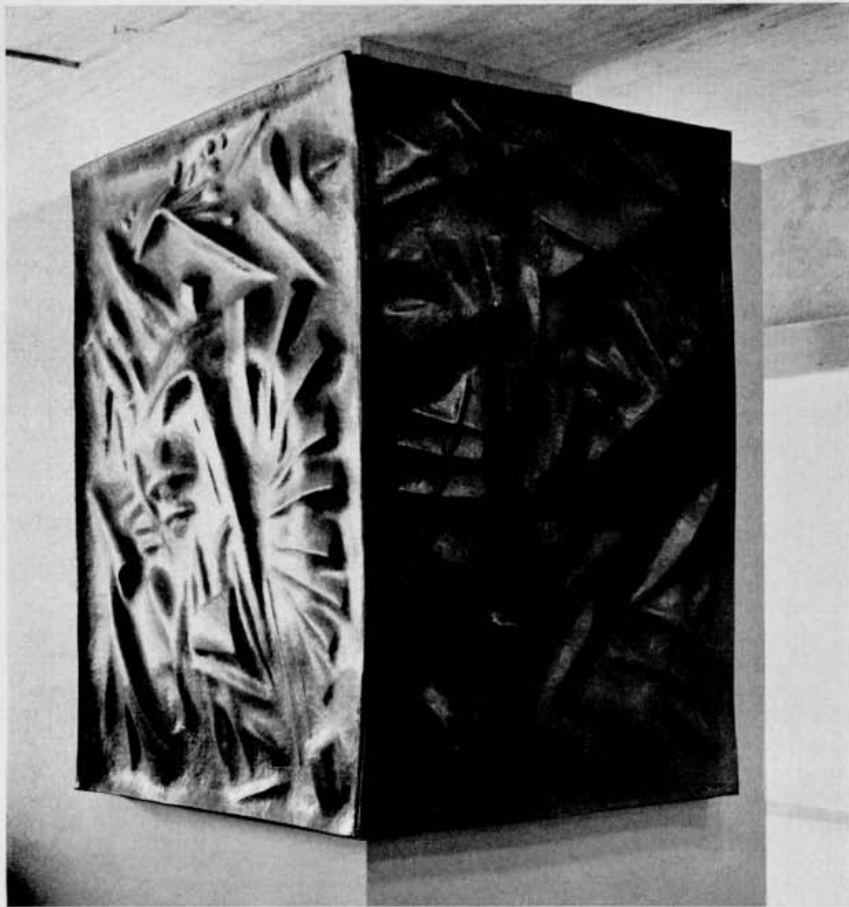


17

15-17
Aula
Aula
Great Hall

15, 16
Von außen und von innen geben die strengen Senkrechten der gereihten Fassadenelemente den wuchernden Formen von Coghufs stark erhabenen Eisen-Glas-Relief Halt. Coghufs freie Arbeit gibt der strengen Fassade notwendige Heiterkeit
Relief en fer et verre par Coghuf
Glass and iron relief by Coghuf

17
Coghuf hat «in eigener Verantwortung» die Aula farblich gestaltet: ein großer gelbgrüner Vorhang und die blaugestrichene Holzdecke vermitteln zwischen Architektur und dem großen Wandteppich, den Eisen-Glas-Reliefs und dem dekorativen Deckenrelief
Intérieur de l'aula
Great Hall



18

Wir brauchen keine Revolution, wir müssen endlich «konsolidieren». Die Architektur soll die gefundenen Gehalte auch der anderen Künste inszenieren; die architektonische Inszenierung erst erlöst sie aus ihrer Vereinzelung und gibt ihnen weitertragende Bedeutung. Vieles, was heute für eigengesetzliche Kunst genommen wird, käme im Rahmen der Architektur zu allgemeinem Ausdruck, und manches davon würde in seiner Fragwürdigkeit sichtbar. Denken wir an den Barock: Wie fragmentarisch ist der Wert seiner Malereien, seiner Plastiken, seiner Stukkaturen, und welche Ausdruckskraft erhalten sie im Ensemble! Das hindert den modernen Sammler nicht, barocke Figuren auf sein Bücherregal zu stellen. Entsprechend stellen wir alle unsere «Fragmente» auf einen Sockel und befestigen daran ein Schildchen mit dem Namen des Designers. Damit wird das Werk eigentlich verfremdet, naive Anschauung erschwert und oft unnötiges Unverständnis provoziert. – Dementsprechend haben wir in unserer Hochschule nicht bloß räumliche Bedürfnisse organisieren wollen; wir haben auch zur Verfügung stehende freikünstlerische Gehalte und Mittel inszeniert.

Nach welchen Gesichtspunkten nun haben Sie die Kunstwerke dem Bau einverleibt?

Damit fragen Sie eigentlich nach dem Wesen der Organisation des Baues. Die Befriedigung selbstverständlicher, benannter Bedürfnisse geschah durch selbstverständliche bauliche Mittel. Andere Mittel sind für das unbenennbare Andere vorbehalten. Wir legen Wege mit bestimmtem Ablauf zu künstlerischen Höhepunkten hin und schaffen so eine Folge von Werten, eben die Inszenierung, die aber nichts von einer Kunstausstellung hat. Was uns dabei vorschwebt, ist das Bild einer Stadt: in den banaleren Quartieren ist das Nur-Gebaute, das Gewöhnliche sympathisch, hier ist Raum für *Design*, für Uniformierendes und vielleicht auch Modisches, dem wohl da und dort Spielraum zukommt. Daneben schaffen wir Orte mit besonderer Bestimmung, Aufgaben für besondere Kunstwerke – *Architektur*.

Sie benützen manchmal das Wort «Architektur», als wollten Sie «Monumentalität» sagen?

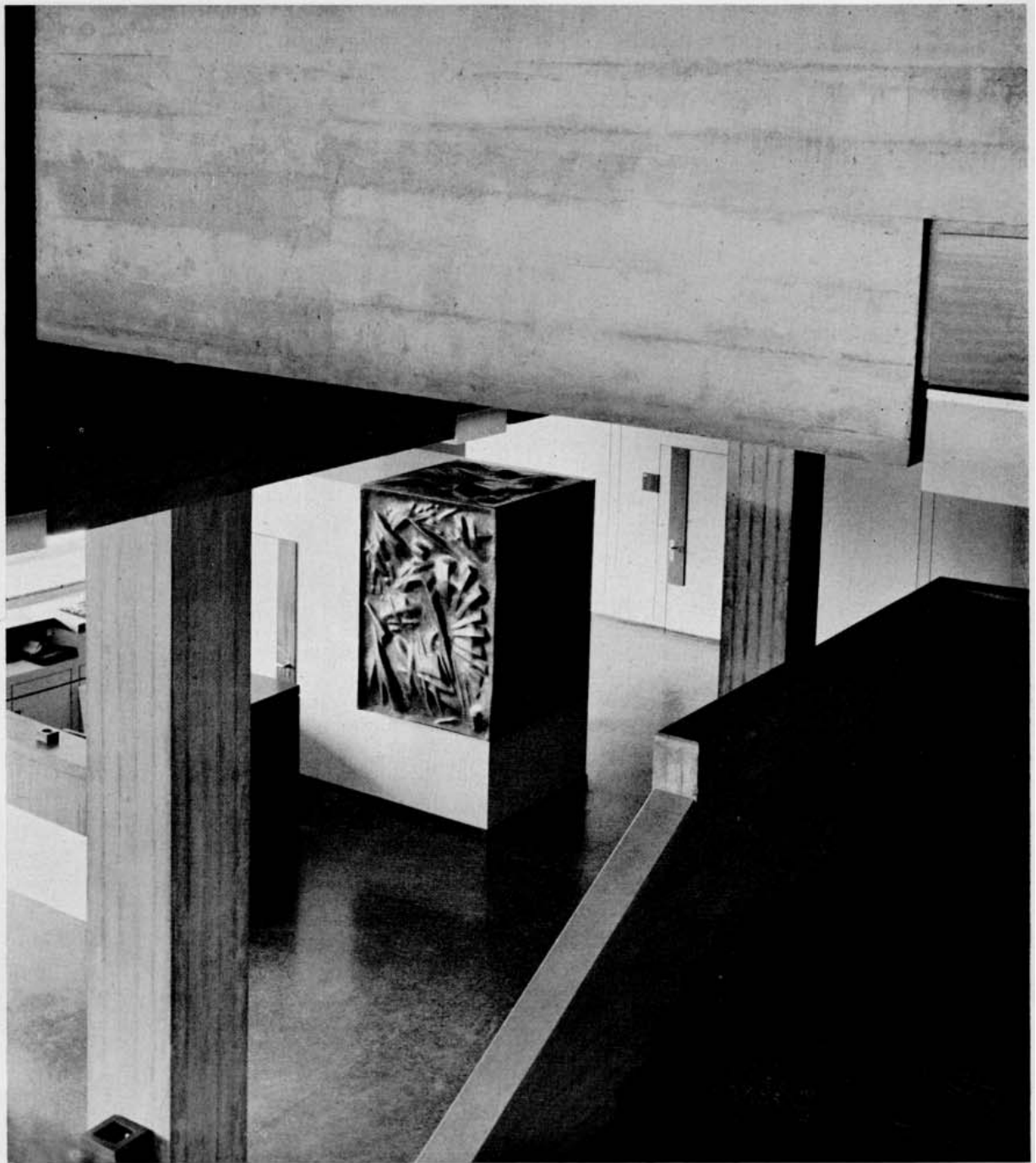
Mit dem Problem der Monumentalität stehen wir in dauernder Auseinandersetzung. Sie bildet eben das Komplement zu jenen «Quartieren» des Allgemeinen und des geminderten Ausdrucksgehaltes. In der «Stadtmitte», dem Orte allgemeiner Begegnung, ist noch Platz für die personelle Leistung, hier ist Subjektives nötig, hier im Kollektiven muß Eigenes das Abbild des Allgemeinen sein, Individualität eine Manifestation von Gemeinsamkeit. Sinngemäß auf die Hochschule angewandt, denken wir zum Beispiel an Aula und Bibliothek.

So beziehen Sie auch stadtbaukünstlerische Vorstellungen in Ihre Konzeption ein?

Ja, so steht vor allem in unseren Überlegungen auch die Regeneration der Landschaftsgestaltung obenan. Während die Architektur sich in den letzten fünfzig Jahren zu Neuem erhob, sind die Mittel der Landschaftsgestaltung immer noch vernachlässigt. Von der Landschaftsgestaltung erwarten wir die endgültige Überbrückung der Alternative von standardisiertem und personellem Bauen. Die Landschaftsgestaltung, ist sie einmal wieder entdeckt, ermöglicht einerseits eine Bescheidung des Bauens zu Standardisiertem hin, wie es für viele Aufgaben als notwendig und zwingend erachtet wird, andererseits wird im Rahmen einer wahren Landschaftsgestaltung auch Monumentalität wieder möglich, ja notwendig werden; in dem provisorischen Aussehen vieler unserer Freiräume liegt ja der Grund, daß heute jeder Ansatz zur Monumentalität im Jämmerlichen endet.



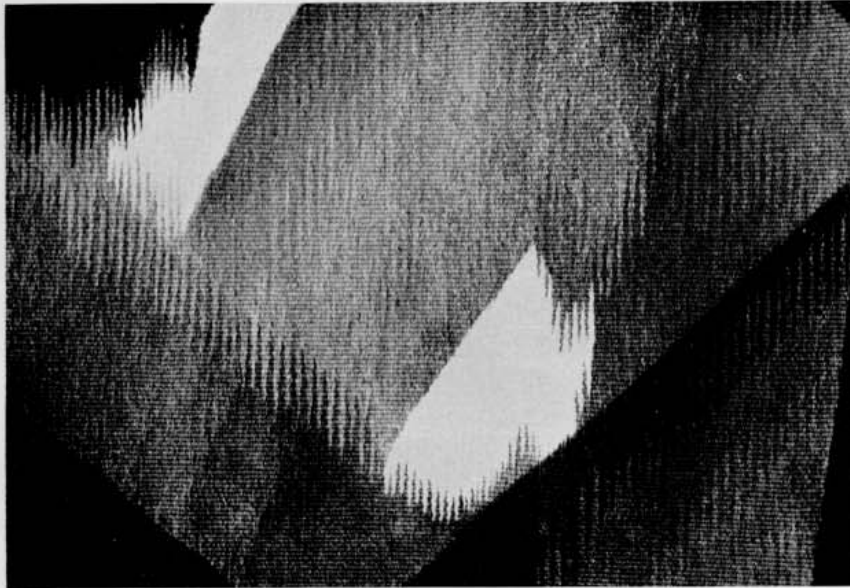
19



20

18-20
Hauptbau Eingangshalle
Hall d'entrée du bâtiment principal
Main building, entrance hall

20
Die fließenden Formen des getriebenen Bleireliefs von Etienne Hajdu
heben sich ab von der Strenge des harten Betons und der Glätte des
gestrichenen Holzes
Relief en plomb par Etienne Hajdu
Lead relief by Etienne Hajdu



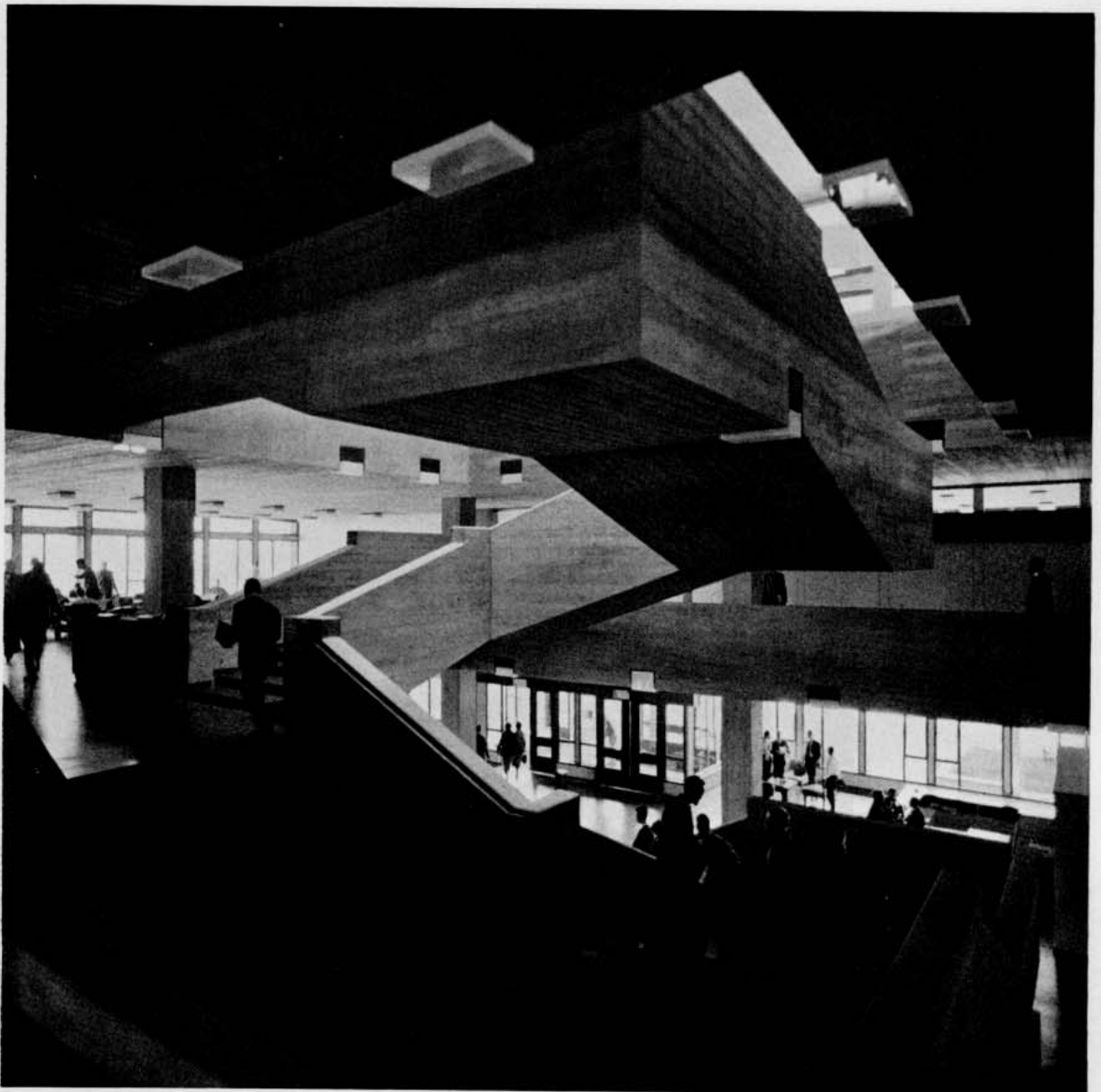
21

21, 22
Dem Kommen und Gehen im Zeitungslesesaal entspricht die dynamische Komposition des Wandteppichs von Soulages, das Detail dem Verweilen
Tapisserie par Soulages
Tapestry by Soulages

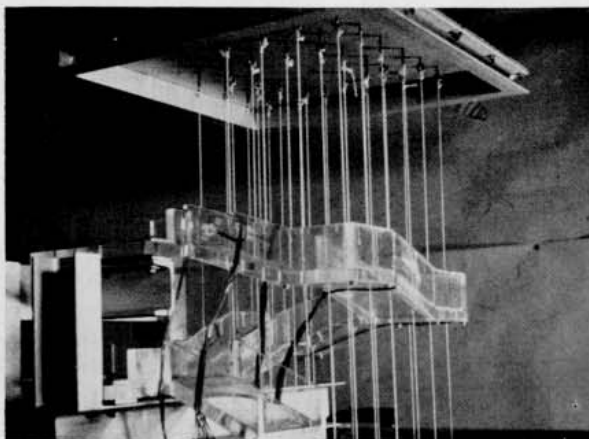
23
Die Treppe im Zentrum des Hauptbaus setzt den sie umgebenden flexiblen Bauteilen ein «Definitives» entgegen
Le grand escalier du centre du bâtiment principal
Staircase in the centre of the main building



22

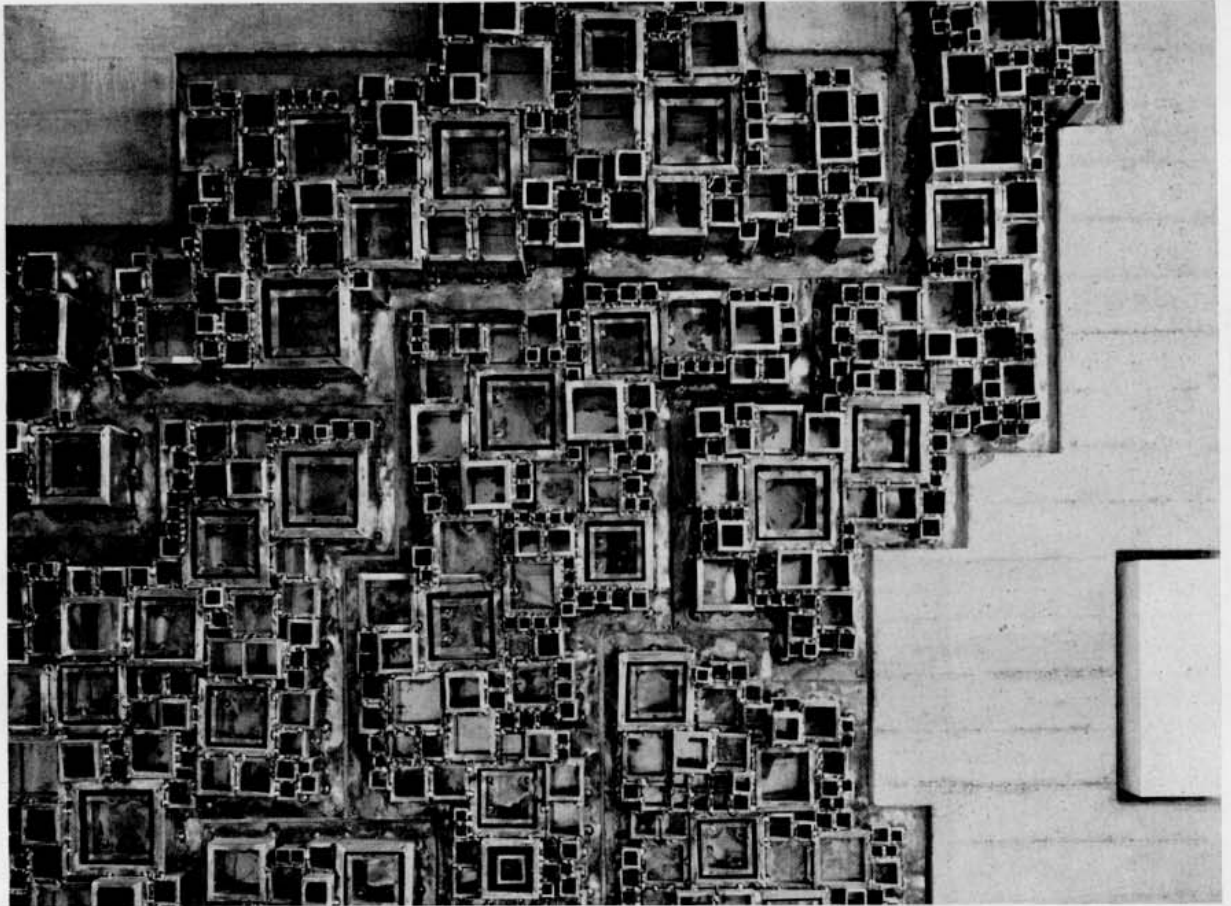


23



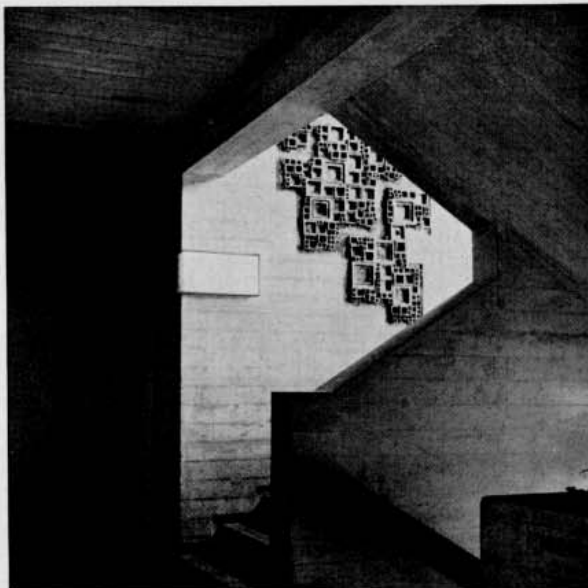
24

24
Die freitragende Haupttreppe mit trogförmigem Querschnitt liegt auf 6 m über die inneren Stützenachsen auskragenden Podesten. Das mit den Podesten elastisch gekoppelte Gebilde entzieht sich weitgehend einer genauen Berechnung. Deshalb wurde ein Versuch an einem Plexiglasmodell ausgeführt. Die am Modell gemessenen Deformationswerte stimmten bei Nachmessungen an der ausgeführten Treppe genau überein (Ing. A. Zähler SIA, St. Gallen)
La maquette de l'escalier en plexiglas
Model of the staircase in plexiglass



25

25-27
 Treppenhalle im Wirtschaftswissenschaftlichen Forschungsinstitut.
 Die «standardisierten» Elemente in Kemenys Messingrelief entsprechen
 den seriellen Partien der Architektur
 Les escaliers de l'Institut des recherches économiques
 Staircase hall in the Economy Research Institute



26



27



28

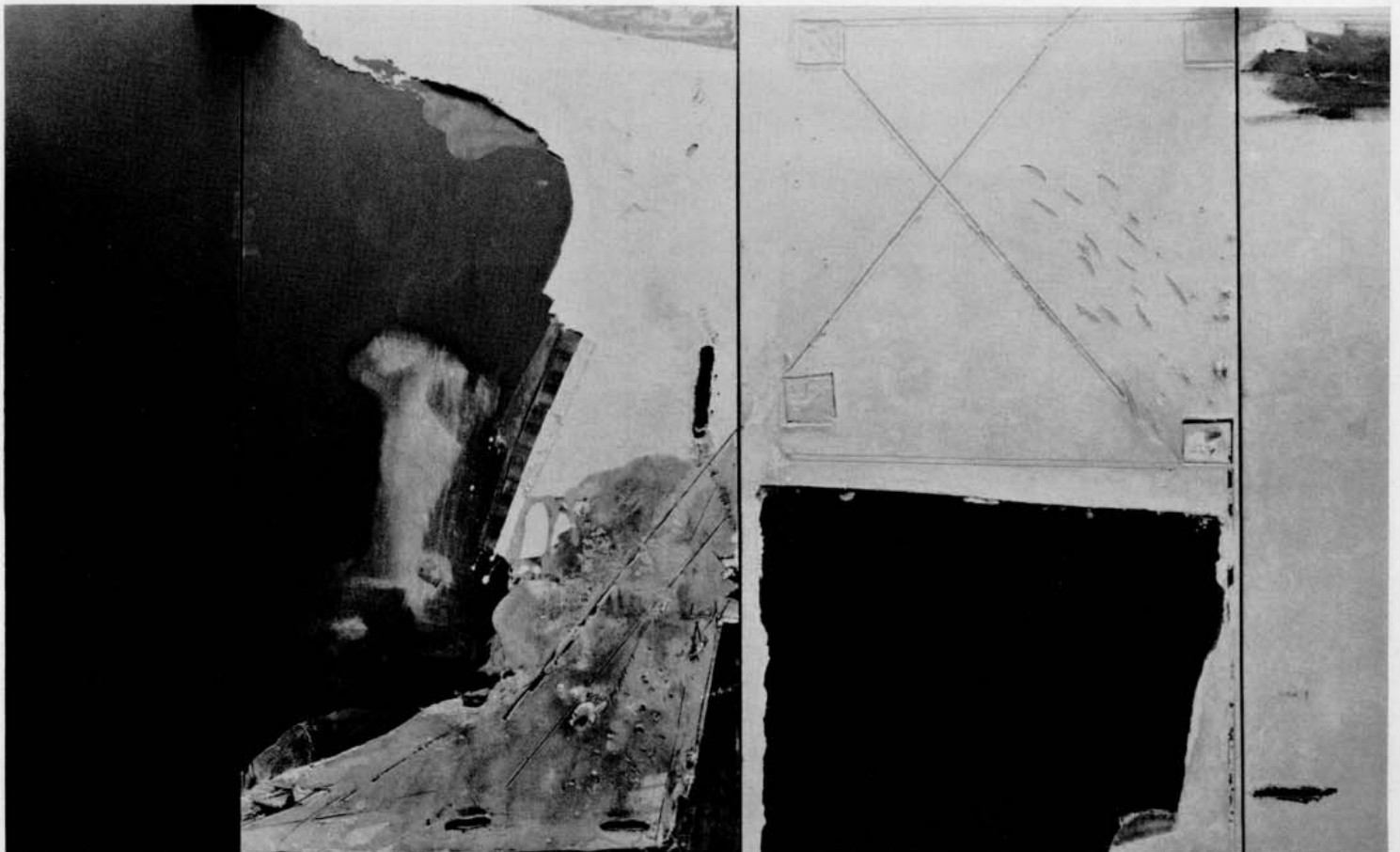
28-30, 33
Bibliothek
Bibliothèque
Library



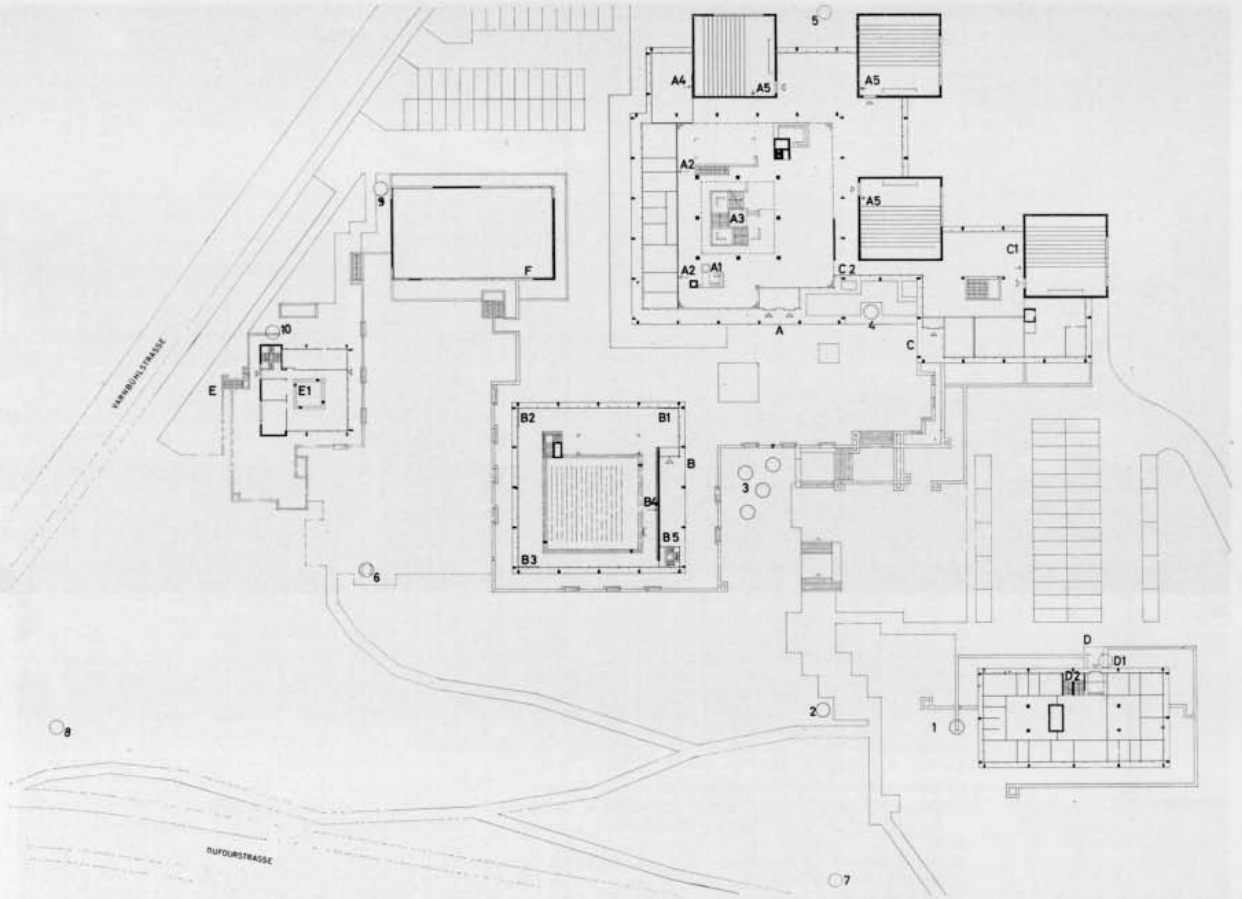
29

28, 30
Im Galeriegeschoß der Bibliothek fragmentarische Durchblicke auf
Tâpies' Wandgestaltung
La galerie de la bibliothèque avec les décors muraux de Tâpies
View onto Tâpies' mural from the library gallery floor

29
Größere Aspekte gewinnt man vom unteren Lesesaal aus
La salle de lecture inférieure
The lower reading-room



30



31

31, 32

Situierung der Kunstwerke in der Gesamtanlage
 Disposition des œuvres d'art dans l'implantation générale
 Location of the works of art within the entire complex

- A1 Bleirelief von Etienne Hajdu
- A2 Keramikfries von Joan Miró
- A3 Eisenmobile von Alexander Calder
- A4 * Tapiserie von Werner Woty
- A5 * Bronzerelief von Pietro Consagra
- A6 Tapiserie von Pierre Soulages
- A7 Bronzeplastik von Alberto Giacometti
- A8 Wandgestaltung von Antoni Tàpies

- B1-3 Eigen-Glas-Reliefs von Coghuf
- B4 Tapiserie von Coghuf/Sylvia Valentin
- B5 Abgang zur Kapelle im Sous-sol (Reliefs und Raumgestaltung von Otto Müller)

- C1 Mosaik von Georges Braque
- C2 Gestrichenes Holzrelief von Soniatta

- D1 * Marmorplastik von Paul Speck
- D2 Messingrelief von Zoltan Kemeny

- E1 Eisen-Glas-Plastik von Walter Bodmer

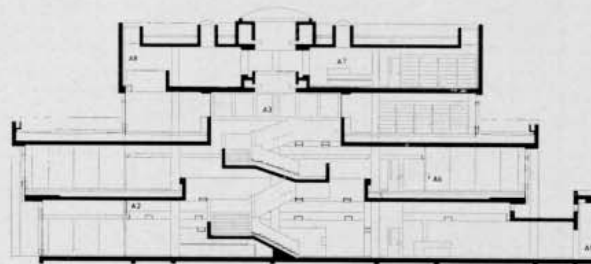
- 1 Aluminiumplastik von Umberto Mastroianni
- 2 * Steinplastiken von Hans Aeschbacher
- 3 Zementplastiken von Alicia Penalba
- 4 * Bronzeplastik von Hans Arp
- 5 Steinplastik von Fritz Wotruba
- 6 Bronzene Brunnenplastik von François Stahly
- 7 * Bronzeplastik von Henri Laurens
- 8 Bronzeplastik von Carl Burckhardt
- 9 Bronzeplastik von Henry Moore
- 10 * Eisenrelief von Martha Minujin

* Von den Hochschulbehörden nicht oder noch nicht akzeptiert

33

Beim Abgang aus dem Galeriegeschoß der Bibliothek steht einsam Giacomettis Ahnung vom Menschlichen
 A la sortie de la galerie de la bibliothèque se dresse, solitaire, le sentiment de l'humain de Giacometti
 Near the exit of the library gallery, a vision of solitude: Giacometti's portent of humaneness

Photos: 1-3, 11, 12, 14-23, 25-30, 33 Fritz Maurer, Zürich
 10 Leni Iselin, Paris; 13 Etienne Weill, Paris



32

