

**Zeitschrift:** Heimat heute / Berner Heimatschutz  
**Band:** - (2007)

**Artikel:** Umbruch und Kontinuität : von der Gleichzeitigkeit widersprüchlicher Phänomene  
**Autor:** Mader, Rachel  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-836426>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 04.10.2024

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

## Umbruch und Kontinuität – von der Gleichzeitigkeit widersprüchlicher Phänomene

Eine erste grobe Sichtung der während der 1940er und 1950er Jahre in Bern realisierten Kunstprojekte im öffentlichen Raum zeigt eine erstaunliche Häufung derselben Künstler: Marcel Perincioli, Karl Walser, Gustave Piguet, Max Fueter, Walter Linck oder Rudolf Mumprecht sind Namen von Kunstschaffenden, die offenbar regelmässig in den Genuss von Aufträgen der öffentlichen Hand kamen. Auffällig dabei ist ebenfalls, dass diese Positionen im internationalen Vergleich ein eher traditionelles Kunstverständnis vertreten. Einer genaueren und umfassenderen Betrachtung hält dieses Urteil allerdings nicht stand. Die Situation ist komplexer als vorerst angenommen: Es bestehen wohl sehr vielfältige künstlerische Arbeiten, wenn deren Sichtbarkeit durch die entsprechende Platzierung auch sehr unterschiedlich ist. Dieser Umstand wiederum ist aufschlussreich für die Thematik Kunst im öffentlichen Raum, zeugt sie doch von der Bedeutung der Ortsspezifität, wie sie in der freien bildenden Kunst nicht anzutreffen ist.

Woher rührt nun aber dieses vorschnelle Urteil? Die eingangs erwähnten Künstler konnten ihre Arbeiten nicht selten an symbolisch befrachteten

und für die Staatsrepräsentation wichtigen Orten realisieren, so etwa im Rathaus, im Stadttheater oder ganz allgemein in der Berner Innenstadt. An staatspolitisch weniger bedeutsamen Gebäuden wie etwa Schulen, Krippen oder Spitälern konnten bereits im Verlaufe der 1950er Jahre erste Werke angebracht werden, die obzwar nicht im internationalen Umfeld, für Schweizer Verhältnisse aber durchaus als modern und neueren Tendenzen gegenüber aufgeschlossen bezeichnet werden können. Eine Ausnahme zu dieser These, die ihrerseits aber wieder die eingangs erwähnte Komplexität der Situation wiedergibt, ist die für das Bieler Kongresshaus in den frühen sechziger Jahren angeworbene Kunst: Mit Jean Arp und Zoltan Kemeny haben zwei der internationalen Avantgarde verpflichtete Künstler Arbeiten für diesen wichtigen Bau gestaltet. Und fast noch erstaunlicher ist der 1949 von Walter Linck entworfene «Orpheus», der die Aussenwand der KABA-Ausstellungshalle «Kunst im Kanton Bern» ziert und bereits über eine ausgesprochen reduzierte Formensprache verfügt.

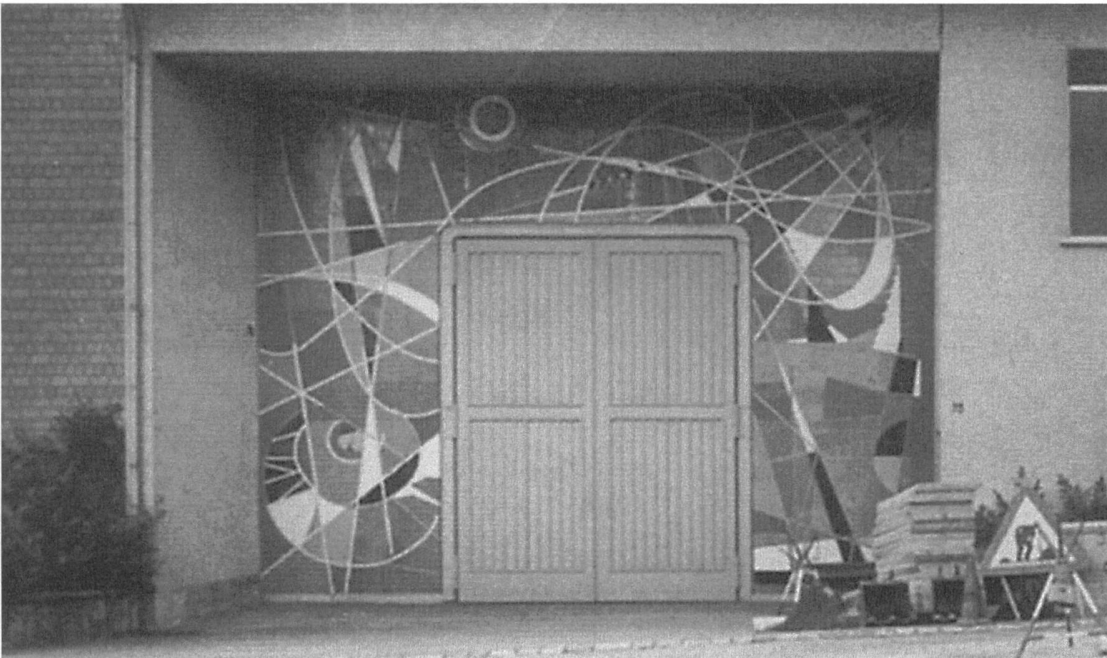
Tradition und Aufbruch haben also gleichzeitig bestanden, dies nicht zuletzt dank der Förderpraxis der öffentlichen Hand. Im nachfolgenden Text soll skizziert werden, welche kulturpolitischen Rahmenbedingungen diese Situation begleitet haben, welche künstlerischen Positionen einander gegenüberstanden und schliesslich was diese Jahrzehnte mit unserer Zeit zu tun haben.

### Kunstpflge oder Künstlerförderung?

In der Stadt Bern bestehe für die bildende Kunst ein «offenbar günstiges Klima», so jedenfalls sieht es 1968 der damalige Stadtpräsident Reynold Tschäppät. Diese idealen Bedingungen, so Tschäppät weiter, hätte die Künstlerschaft in nicht unwesentlichem Ausmass den hoheitlichen Fördermassnahmen zu verdanken, dazu zählt er allem voran den seit 1929 existierenden, stadtbernischen Fonds zur Förderung der Maler- und Bildhauerkunst, nebst der städtisch unterstützten Berner Galerie und dem eher der Tradition verpflichteten Kunstmuseum. Die Bedeutung dieses Engagements betonte der Stadtpräsident damals mit gleichsam hehren wie undiffe-

Walter Linck, Orpheus, 1949, Halle «Kunst im Kanton Bern», KABA Thun





Albert Neuwand,  
Die elementaren Faktoren  
der Elektrizität, 1952,  
Unterwerk Schosshalde des  
Elektrizitätswerkes Bern

renzierten Worten: «Eine politische Gemeinschaft, wie unsere Stadt sie darstellt, kann auf rein wirtschaftlichen Grundlagen zwar existieren, nicht aber gedeihen. Damit sie zu blühendem Leben erwacht, bedarf es der Kultur.»<sup>1</sup> Zwanzig Jahre früher war man sich der Notwendigkeit der Förderung nicht weniger sicher. In deren Ausformulierung deutlich zurückhaltender, so doch auch um einiges konkreter: «Öffentliche Kunstpflege muss sich die Förderung guter künstlerischer Begabungen durch Aufträge oder Ankäufe zum Ziel setzen in Zeiten, wo vielleicht durch äussere Umstände die Entwicklung sonst gehemmt ist und der schöpferische Quell versiegen müsste. [...] Sie soll der gesamten Öffentlichkeit die Freude am Schönen erhalten, der Verschönerung der Stadt und ihrer Bauten, auch der Verwaltungsbauten, dienen und so eine dauernde Aufgabe erfüllen.»<sup>2</sup> In den zwanzig Jahren, die diese Stellungnahmen trennen, hat die einst durchaus patriotischen Zielsetzungen verpflichtete Kunstförderung grundlegende Veränderungen erfahren, deren erste, zaghafte Schritte in den Nachkriegsjahren zu verorten sind.

Sprach Kommissionspräsident Fritz Raaflaub noch 1947 von «Aufgaben», welche der Staat den Künstlern mittels der Aufträge zur Ausschmückung

öffentlicher Gebäude übertrug, so ist dieser Begriff mitsamt seinen Ausprägungen durchaus ernst zu nehmen. Dies belegt die Praxis des so genannten Wettbewerbs bis in die heutigen Tage. Beim Neubau oder bei der Umgestaltung öffentlicher Bauten ist die Stadt Bern – und dies gilt für die meisten Schweizer Städte und Kantone sowie für den Bund – verpflichtet, einen bestimmten Prozentsatz der Bausumme (Richtwert zumeist 1%) für ein ortsspezifisches künstlerisches Projekt einzuplanen. Der Bauherrschaft obliegt die Entscheidung, sich für einen offenen Wettbewerb, an dem jede/r interessierte Künstler/in teilnehmen kann, oder aber einen geschlossenen Wettbewerb, woran sich nur eingeladene Kunstschaffende beteiligen können, zu entscheiden. In jedem Fall aber hat es die Künstlerschaft mit einem Katalog von baulichen, finanziellen, ortsspezifischen und sozialen Kriterien zu tun, die in der Eingabe reflektiert sein sollten. Wiewohl dies heute etwas ganz anderes bedeutet als etwa in den 1940er/50er Jahren, galten diese Grundsätze auch damals und meinten dabei zumeist, dass die Künstler ihr Schaffen in den Dienst staatlicher Selbstrepräsentation zu stellen hatten.

Besonders augenscheinlich wird dies etwa bei Karl Walsers 1942 für den Saal des renovierten Rathau-

<sup>1</sup> Reynold Tschäppät im Vorwort zum Katalog «20 Jahre Kunstpflege der Stadt Bern, 1947–1968» der gleichnamigen Ausstellung in der Kunsthalle Bern vom 5.–27. Oktober 1968.

<sup>2</sup> Fritz Raaflaub, Präsident des städtischen Ausschusses zur Förderung der bildenden Kunst und Finanzdirektor, im Vorwort zum Katalog «25 Jahre Kunstpflege der Stadt Bern» der gleichnamigen Ausstellung in der Kunsthalle Bern im Jahr 1947.

<sup>3</sup> Die Zitate stammen aus der Einleitung zur Festschrift der Einweihung aus dem Jahr 1942.



Walter Linck, Wasserspiel, 1955, Schulanlage Bethlehemacker, Bern-Bümpliz

ses realisiertem Wandbild mit dem Titel «Die Erbauung der Stadt Bern». Nebst dem Berner Bären als ikonographischem Wahrzeichen Berns hat Walser sowohl Arbeiter wie Intellektuelle und Mütter mit Kindern auf seinem «monumentalen Epos» vereint und huldigt damit nicht nur all jenen, welchen die Stadt ihr Entstehen zu verdanken hat. Das Bild ist

Max Fueter, Flötenspielerbrunnen, 1939, Rathausgasse, Musik-Konservatorium Bern



auch vorbildhafte Darstellung eines «höheren ethischen Zwecks».<sup>3</sup> Zum Zeitpunkt des Auftrages galt Walser bereits als national anerkannter Künstler, der nun angesichts der Aufgabe nach Vorgaben und nicht gemäss seiner freien Inspiration zu handeln hatte. Und so sehr der Kanton damit die bisherigen Leistungen des Künstlers ehrt, nötigt er ihn doch auch dazu, ein Bildprogramm zu entwerfen, das den Staat im Gegenzug ebenso würdigt. So war die «Aufgabe» Kunst im öffentlichen Raum für die Künstler/innen bis gut in die 1950er Jahre hinein immer auch eine Frage politischer Loyalität, die sie in und mit ihrer künstlerischen Arbeit umzusetzen hatten.

Es wundert daher wenig, dass in den Förderungsreglementen, die offenbar über die Jahre hinweg mehrfach diskutiert und angepasst wurden, vorerst eher restriktive Vorstellungen über die der Förderung würdigen Kunstschaffenden zu finden waren. So war etwa vorgegeben, dass primär lokale Kunstschaffende zu berücksichtigen seien, eine Forderung, die sich jüngst nachgerade ins Gegenteil gewendet hat, wie das grösste «Kunst am Bau-Projekt» des Kantons Bern, der Umbau des Inselspitals, augenscheinlich zeigt. Der Wettbewerb wurde absichtlich international ausgeschrieben, und von den zehn schliesslich zur Ausarbeitung eines Projektes eingeladenen Kunstschaffenden war eine Minderheit überhaupt schweizerischer Herkunft. Dagegen fanden sich darunter bekannte internationale Namen wie Alfredo Jaar, Silke Wagner oder Jorge Pardo. Dieser Umstand schürt die Vermutung, dass sich heute die hoheitlichen Instanzen mit der Kunstförderung genauso schmücken, wie einst die Künstler es mit ihren Auftragsarbeiten taten, dass also die Imagepflege anstelle patriotischen Verpflichtungen verbundener Förderung getreten ist.

#### **Ausschmückung oder künstlerische Intervention?**

Doch wie heute war es den Entscheidungsträgern bereits in den fünfziger Jahren ein Anliegen, durch öffentliche Aufträge jungen Künstlern ihre professionelle Entwicklung zu ermöglichen. Gehörte Karl Walser damals – und interessanterweise gar nicht mehr lange, kurz nach seinem Tod im Jahr 1943



Gustave Piguet, Szene aus der Geschichte des Apostels Petrus, 1947, Petruskirche Bern

geriet der Künstler nämlich fast komplett in Vergessenheit – bereits zu den etablierten Kreisen, wurde in den kommenden zwei Jahrzehnten eine sehr heterogene Gruppe von jüngeren Künstlern unterstützt. Vorerst jedoch blieb der Grundtenor der künstlerischen Arbeiten konservativen Vorstellungen verbunden, was der Kunsthistoriker Marcel Baumgartner mit der Besetzung der Jurys durch eine ältere Künstlergeneration begründet.<sup>4</sup> So fand sich die in der europäischen Malerei bereits seit der Jahrhundertwende praktizierte Abstraktion vorerst kaum in den für die öffentliche Hand gestalteten Werken. 1952 wurde das erste ungegenständliche Werk durch die Stadt Bern unterstützt. Es war dies «ein ansprechendes Wandbild in Majolikplatten ausgeführt, das in abstrakter Darstellung die elementaren Faktoren der Elektrizität enthält», wie im Verwaltungsbericht vermerkt wurde. Der Künstler hiess Albert Neuenschwander, er hatte bereits einige Jahre zuvor in der Gewerblich-Industriellen Berufsschule Bern ein eher traditionelles Wandbild im Auftrag der Stadt angefertigt.

Ähnlich erging es Walter Linck, von 1942 bis 1950 selbst Mitglied der Kunstkommission, der bis in die fünfziger Jahre für die Stadt ausschliesslich figurliche Arbeiten ausführen konnte. Erst nachdem er

in der Kunsthalle Bern in einer Einzelausstellung seinen Rang als Gestalter von zartgliedrigen und mitunter auch beweglichen Mobiles bewiesen hatte, war es ihm vergönnt, das ungegenständliche Schaffen auch in der Berner Öffentlichkeit zu zeigen. 1955 erhielt er den Auftrag, für den Schulhof Bethlehemacker eines seiner spielerischen Mobiles mit dem Titel «Wasserspiel» zu realisieren. In demselben Jahr konnte Bernhard Luginbühl im Schulhaus Sonnenhof ein Fabelwesen und drei Jahre später im Schulhaus Rossfeld und im Kindergarten Statthaltergut seine Eisenplastiken platzieren. Dennoch blieb es während der ganzen fünfziger Jahre hindurch schwierig, unfigürliche und damit für das fachfremde Publikum offenbar schwer lesbare Arbeiten im öffentlichen Raum zu gestalten. Das zeigte sich nicht nur bei der Kunstförderung, sondern etwa auch bei der ab 1955 im Vierjahreszyklus durchgeführten Bieler Plastikausstellung. Trotz eines sehr breiten präsentierten Spektrums fällt die grosse Zahl traditionell-figurativer Skulpturen auf. Darunter zu finden sind etwa auch Max Fueter und Gustave Piguet, deren Statuen, Bronzen oder Reliefs in Bern und Umgebung im Verlaufe der 1940er und 1950er Jahre zahlreiche öffentliche Bauten zierten. Ihre fortwährende Präsenz im

<sup>4</sup> Marcel Baumgartner, *L'art pour l'Aare*, Bernische Kunst im 20. Jahrhundert, Bern: Bächler, 1984, S. 94.



<sup>5</sup> 1970 widmete die Kunsthalle Bern Gustave Piguet eine Einzelausstellung mit dazugehörigem Katalog. 1975 schrieb der Berner Kunsthistoriker Max Huggler über die in Bern realisierten Brunnen von Max Fueter eigens eine Publikation; 1966 hatte dieser seine Einzelausstellung in der Berner Kunsthalle, zu welcher der damalige Kurator, Harald Szeemann, einleitende Worte verfasste.

<sup>6</sup> Das Grundsatzpapier wurde 1986 von der Kunstkommission verabschiedet, 1995 von dieser nachgeführt und angepasst und hat so bis heute Gültigkeit.

**Erich Müller-Santis,  
Das Einhorn, 1952/53,  
Schulhaus Tscharnergut,  
Bern-Bümpliz**



öffentlichen Raum hat mit der Konstellation der lokalen Szene zu tun, in der bis weit in die sechziger Jahre bewahrende Stimmen genauso tonangebend waren wie innovative Kräfte. Diese nachhaltige Präsenz der älteren Generation hängt mit einem potenten Netzwerk zusammen, das dafür sorgte, dass Künstlern wie Fueter oder Piguet in der Berner Kunsthalle Einzelausstellungen vergönnt waren und Kunsthistoriker wie Max Huggler ihre Arbeiten in kompetenten Voten kunsthistorisch nobilitierten und die Künstler somit in den Kanon bedeutsamer Kunst mit einschlossen.<sup>5</sup>

**Kunst im öffentlichen Raum: ein schwieriges Erbe**  
Vorerst jedoch finden sich viele der avantgardistischen oder zumindest jüngeren künstlerischen Positionen in, an und um Bauten in den städtischen Aussenquartieren und zumeist bei weniger repräsentativen Anlagen wie etwa Schulen. Die nachhaltige Betreuung dieser teils sehr verstreut platzierten Werke fiel den zuständigen Stellen nicht immer leicht. Exemplarisch wird dies an der von Erich Müller-Santis 1952/53 realisierten Skulptur «Das Einhorn», die erst 1965 von der Stadt Bern angekauft wurde. Trotz Widerrede des Künstlers, der um die Unversehrtheit seiner Arbeit fürchtete, wurde

die solide erscheinende Holzskulptur vor dem Schulhaus der Siedlung Tscharnergut in Bümpliz aufgestellt. Zum Schutz der Oberfläche wurde das Einhorn gegen den Willen des Künstlers mit Teer überdeckt; bald nach der Installation vor Ort fiel zudem die herausragende Nase des Tieres den spielenden Kindern zum Opfer. Sie wurde nie repariert, möglicherweise wurde der Schaden gar nie gemeldet. Damit soll den Behörden keine mutwillige Nachlässigkeit vorgeworfen werden, deren Pensum doch bereits mit der Betreuung und Förderung aktueller Kunst gut ausgelastet ist. Die Geschichte zeugt aber von einer Problematik, die obzwar erkannt, damit aber keinesfalls behoben ist. Wenige Jahrzehnte nach Müller-Santis hat die Stadt in einem Grundsatzpapier zu Kunst im öffentlichen Raum nämlich festgehalten, dass ihr an der kontinuierlichen Nachbetreuung der einst angeworbenen Arbeiten gelegen ist.<sup>6</sup> Und dass dies nicht nur ein Lippenbekenntnis ist, zeigen die aktuellen Debatten um die zwischen 1989 und 1992 im Bethlehempark realisierte Arbeit von George Steinmann, die nun den aktuellen Bauplänen in Bern-West weichen muss. Zusammen mit dem Künstler hat die Stadt dabei nach Lösungen gesucht und sich entschlossen, dem Wunsch Steinmanns gerecht zu werden: die aus allen Teilen der Schweiz stammenden Gesteine, die Steinmann über die ganze Parkanlage hinweg positioniert hat, sollen an ihren Herkunftsort zurückgeführt und damit die Arbeit aufgelöst werden. Schliesslich, so des Künstlers Begründung, würde der weltberühmten Marmorstatue David auch nicht einfach der Kopf abgehauen, wenn ein neuer Aufenthaltsort dies bedingen würde. Klar machen diese Fälle, dass jede nachhaltige Wartung eines Kunstwerkes ein eigenes Modell braucht, damit es aktuell bleiben kann.

*Rachel Mader*

Kunsthistorikerin, Assistentin am Lehrstuhl für die Kunstgeschichte der Gegenwart der Universität Bern