

Alex Winiger

Baugebundene Kunstwerke in neuem Kontext

Moderne Denkmäler unter Druck

Noch heute gehen viele Werke der modernen Schweizer Wandbildkunst durch Abbruch oder Umbau verloren. Werden die Kunstwerke in einen neuen architektonischen Zusammenhang versetzt, beeinflusst dies ihre Verständlichkeit und Wirkung meist stark. Ein Blick auf ausgesuchte Beispiele zeigt, wie Werke durch eine solche «Rekontextualisierung» auf- oder abgewertet werden.

Viele Beispiele der Wandbildkunst verschwanden und verschwinden noch heute. Bauten werden umgenutzt oder abgebrochen und mit ihnen oft auch die baugebundene Kunst. Der Fachbereich Konservierung und Restaurierung der Hochschule der Künste Bern integriert seit Jahren diese Problemstellung in sein Ausbildungs- und Forschungsprogramm (vgl. Beitrag Tonja van Rooij in diesem Heft). Susan Olamai beleuchtete bereits 2004, welch drastischen Eingriff allein die Abnahme baugebundener Werke für deren Zustand, aber auch für ihre spätere Rezeption bedeutet: Viele der Werke wurden eingelagert und gingen vergessen.¹ Manche dieser eingelagerten Werke waren Jahre später nicht mehr auffindbar und somit endgültig verloren.

Oftmals wird ein Werk nicht zerstört oder entfernt, sondern in einen neuen architektonisch-räumlichen Kontext verschoben. Dies kann geschehen, indem es abgenommen und andernorts neu angebracht wird. Oder das Gebäude wird durch Umbau oder Sanierung so stark verändert, dass die ursprüngliche Wirkung, manchmal sogar der Sinn des Bildes nicht mehr nachvollziehbar ist. Während die Musealisierung zuweilen die richtige Lösung sein kann, bedeutet sie immer den Verlust der unmittelbaren Funktion eines Werks im Bau, für den es geschaffen wurde. Noch wichtiger als die ideale Konservierung ist die dauerhafte Zugänglichkeit respektive Sichtbarkeit, die das Kunstwerk vor dem Vergessen schützt. Idealerweise findet die neue architektonische Einbettung Formen, in denen es weiterhin verständlich bleibt. Nachfolgend beschrieben sind Schweizer Werke der Moderne. Solche sind derzeit von Versetzungen respektive Entkontextualisierungen besonders häufig betroffen, da sie selber und die entspre-

chenden, nach 1920 errichteten Bauten in der Regel (noch) keinen Schutz geniessen. Die grundsätzlichen Überlegungen gelten natürlich für Werke aller Epochen, so wie manche der grundlegenden Fragen, die in der Literatur zur Abnahme von Wandbildern aufgeworfen wurden, auch auf Werke des 20. Jahrhunderts übertragbar sind.²

Von der Halle an die Fassade: «Nord-Süd» erhält eine permanente Notunterkunft

Der Genfer Maler Maurice Barraud (1889–1954) erhielt als Preisträger eines Eidgenössischen Wettbewerbs 1928 Gelegenheit, die Halle des 1896 durch den Bundeshausarchitekten Hans Auer erbauten Luzerner Bahnhofes mit einem 11 Meter hohen und 16 Meter breiten Seccogemälde zu schmücken. Durch den Anbau eines östlichen Flügels war in der Kuppelhalle des Bahnhofs eine grosse, zusammenhängende Wandfläche entstanden, deren Nutzung für ein einziges, künstlerisches Bild (anstelle von «Reklame») der zuständige Obergeringieur der SBB 1926 ange-regt hatte.³

Das monumentale Werk, dem Barraud ursprünglich den Titel *La Paix des Monts* verliehen hatte, idealisiert das pastorale Idyll einer Süd-schweiz. Eine stehende Tessiner Bäuerin und eine ebenfalls stehende, eher nordalpine Ziegenhirtin werden durch einen liegenden Fischer südlichen Typs und einen ebenfalls liegenden (Berg-)Bauern kontrapunktiert. Eine hellhäutige Badende im Hintergrund könnte als Hinweis auf den in den 1920er Jahren bereits einsetzenden Fremdenverkehr stehen. Das Gemälde reiht sich in die Tourismuswerbung in Schweizer Bahnhöfen seit 1890 ein, die auch im Luzerner Bahnhof in Form

»
Bahnhofhalle Luzern
mit Gemälde von
Maurice Barraud, 1965.
Foto SBB Historic



Bahnhof Luzern, Modell der Vorhalle, 1987.
Foto Heinrich Helfenstein/
gta Archiv, ETH Zürich



von ungefähr zwei Dutzend monumentalen Landschaftsgemälden vertreten war. Barrauds Verklärung des Tessins bedient sich klassischer, aber auch modernistischer Elemente und geht damit einen Schritt weiter als seine Vorläufer, welche die Schönheit der Schweizer Berg- und Seenwelt noch aus ihrer naturgetreuen, leicht plakativ überhöhten Darstellung wirken lassen.

Am 5. Februar 1971 zerstörte ein Grossbrand die Auer'sche Kuppelhalle und angrenzende Gebäudeteile. Der grösste Teil der Ölgemälde im Bahnhof fiel dem Brand zum Opfer. Barrauds Werk erlitt, vermutlich dank seiner Ausführung als Seccogemälde auf Spritzbeton, kaum Schaden und wurde innert Tagen unter Anleitung des Künstlers Hans Erni, dessen Gemälde *Les trois graces lucernoises* (1936) aus dem Erstklass-Bahnhofbuffet ebenfalls gerettet werden konnte, zum Schutz vor Wind und Wetter eingeschalt. Eine Intervention des Bundesrats zugunsten des Barraud-Gemäldes kaum drei Wochen nach dem Brand löste eine beispiellose Aktivität der Eidgenössischen Kommission für Denkmalpflege (EKD) und vieler weiterer Akteure aus, begleitet von einem grossen Presseecho.⁴ Öffentlich geäusserte Zweifel am Interesse der Luzerner, das Werk zu erhalten, provozierten umgehend dezidierte Stellungnahmen, dieses solle in Luzern, am besten am gleichen Standort, erhalten bleiben. Ein knappes Jahr nach dem Brand wurde es unter kantonalen Schutz gestellt und verblieb bis zum Abbruch der

Brandruine 1985 an seinem ursprünglichen Platz. Im Vorfeld des 1978 durchgeführten Architekturwettbewerbs war aufgrund von Gutachten ein Konsens entstanden, der den Wiederaufbau des historistischen Bahnhofgebäudes ausschloss.⁵ In der bis 1989 andauernden Debatte über die geeignete Platzierung von Barrauds Werk stand die Frage einer geeigneten Trägerwand für das Gemälde im Zentrum. Der vom Zuger Büro Ammann und Baumann zusammen mit Santiago Calatrava geplante (und 1985–1990 schliesslich errichtete) Kopfbau mit seiner vorspringenden verglasten Vorhalle bot im Innern keine genügend grossen Mauerflächen für die Anbringung des Gemäldes. An einer Sitzung im Frühling 1985 legten unter anderem Vertreter der SBB, der Architekten und der beteiligten Denkmalpfleger die verschiedenen Möglichkeiten einer Neuplatzierung aus, die neben zwei Nischenvarianten an der Westfassade auch die Platzierung an anderen Orten in der Stadt Luzern⁶ oder die Vergrösserung einer Innenwand einschlossen. Ammann und Baumann trieben das Nischenprojekt stark voran. Nachdem Peter Baumann am 6. Mai 1985 Pläne vorgelegt hatte, konnte er bereits drei Wochen später anhand von Modellen sechs verschiedene Anordnungen präsentieren. Ein Gremium, bestehend aus Vertretern der EKD, der SBB, der kantonalen Denkmalpflege und des Architekturbüros Ammann und Baumann, beschloss am 30. Mai 1986 die Umsetzung der Nischenlösung. Widerspruch wurde zwar



Platzsituation vor Hotel Monopol, Luzern, mit Bahnhofgebäude im Hintergrund, 2022.
Foto Alex Winiger

noch bis kurz vor der Ausführung erhoben, seitens der Luzerner CVP («unzeitgemäss», «zu teuer»), des Künstlerverbandes GSMBA («falsch platziert») und auch der SBB, die mit dem Gedanken spielten, das Projekt wegzusparen. Das Gemälde wurde jedoch im Frühsommer 1990 in die Westfassade der neuen Bahnhofvorhalle eingefügt.⁷

Die technisch anspruchsvolle und architektonisch auffällige Konstruktion besteht aus elliptischen Verstrebungen, welche die dem Bild vorgelagerte Verglasung in sechs vertikale Streifen unterteilen. Das Gemälde ist vertieft eingelassen und von der Seite her kaum zu sehen. Sobald direktes Sonnenlicht in die Vitrine fällt, decken automatisch schliessende Sonnenstoren das Bild ab. Die Installation ist asymmetrisch in die Fassade eingepasst, mit dem Ziel, das Gemälde in eine Sichtachse zum Vorplatz des gegenüberliegenden Hotels Monopol zu bringen. Der über diesen Platz schreitende Fussgänger kann wahlweise kurz vor dem Abtauchen in die Unterführung oder an der roten Ampel wartend einen Blick darauf erhaschen. Ein formaler Bezug zur Fassade oder zur umgebenden Architektur existiert nicht.

Die umgesetzte Lösung rettete das Barraud-Gemälde vor Zerstörung und Vergessen. Leider kommt seine Grosszügigkeit und sein arkadischer Inhalt, gefangen im Glaskäfig und umgeben von technoider Architektur und tosendem Autoverkehr, kaum mehr zum Tragen. Der fließende Übergang einer Wahrnehmung aus Distanz und Nähe

ist bei der Überquerung der mehrspurigen Strasse nur unter Lebensgefahr zu haben. Die prominente Strebenkonstruktion wertet die Fassade zwar elegant auf, schiebt sich aber als eigenständige Form vor das Kunstwerk und beeinträchtigt dessen Wirkung.

Jungbrunnen-Mosaik: Aufwertung einer Gesamtsituation

Noch 1940 präsentierten sich die «Kleinen Bäder» von Ennetbaden als historisch gewachsene, dorfähnliche Häusergruppe in einer durch den Weinbau geprägten Hügellandschaft. Die Hotels Hirschen, Rebstock, Sternen und Adler formten zum Limmatufer hin den «Kurplatz», eine Art kleines Zentrum, wo sich bis ungefähr 1840 zwei öffentliche Bäder befanden. Karl Hügin (1887–1963), ein seit den 1920er Jahren mit öffentlichen Aufträgen stark bedachter Künstler der «Landi»-Generation, wurde 1942 von der Gemeinde beauftragt, ein Mosaik in einer Trinkbrunnennische an der Terrasse des Hotels Hirschen auszuführen.⁸ Das Werk stellt die verjüngende Wirkung des (Badener) Heilwassers dar. Badende Männer schreiten über Treppenstufen, die der Betrachter als Sitzstufen im Brunnen wiederfand. Der dem Wasser Entsteigende wird von einer Krankenschwester im ursprünglichen Wortsinn, einer Nonne, in Empfang genommen. Ob dies damals religiös konnotiert war, ist schwer zu sagen, waren doch Nonnen in der Pflege noch allgegenwärtig. Denkbar ist jeden-

Festansprache anlässlich der Einweihung der Kurbrunnenanlage in Ennetbaden am 19. September 1942. Die Datierung stammt von Urs Tremp, Ennetbaden. Foto Werner Nefflen/Historisches Museum Baden (Q.01.12400, CC BY-SA 4.0)



Hotel Hirschen, Ennetbaden, nach Teilneubau 1947. Foto J. Schmidli / Historisches Museum Baden

Abbruch der Dépendance Hirschen (ehemals Hotel Sternen), Ennetbaden, 1976. In der Bildmitte sichtbar der Trinkbrunnen des Hotels Hirschen. Foto Werner Nefflen/ Stadtarchiv Baden

falls eine Anspielung auf die christliche Taufe und eine damit einhergehende spirituelle Erneuerung der Badenden.

Die in Teilen aus dem 17. und 18. Jahrhundert stammenden Gebäude des Hirschen und des Rebstock⁹ wurden nach einem Brand im Frühling 1946¹⁰ teilweise neu gebaut und dem Zeitgeist entsprechend modernisiert, mit nüchternen, schmucklosen Fassaden, vereinheitlichten Giebedächern und einer weitgehenden Or-

thogonalität, aus der hauptsächlich der stehen gebliebene Trinkbrunnen ausbrach. 1976 wurde der Platz mit dem Abbruch einer Dépendance des Hirschen zum Hang hin erweitert, um zusätzliche Parkplätze zu schaffen. 1979/80 musste die gegenüber dem Hirschen gelegene Gebäudegruppe des Hotels Adler einer Wohn- und Geschäftshausüberbauung weichen, wodurch aus der ehemals eher hofähnlichen Situation ein nicht mehr klar gefasster Platz entstand.¹¹ Der Brunnen mit dem Mosaik



Vorplatz Limmathof Hotel & Private Spa, Ennetbaden, mit Trinkbrunnenanlage im Hintergrund, 2014. Foto Alex Winiger

erschien nun als ein bezugloses Fragment aus einer anderen Zeit, in einer Situation, die durch die stark frequentierte Uferstrasse bis zur Eröffnung des Goldwandtunnels 2006 stark unter dem Verkehrslärm litt.¹²

2008 wick der inzwischen marode Hotelbau einem funktionalen, an der Uferstrasse ausgerichteten quaderförmigen Bauvolumen von Atelier West Architekten. Die Platzsituation wurde durch eine hangseitige Betonmauer neu definiert. Eine grosszügiger und zugleich strenger definierte Brunnennische in dieser Wand nimmt seit 2011 Hügins Mosaik auf. Das neu axial zum Platz ausgerichtete Werk kann vom Passanten sofort erfasst werden. Die symmetrische Anordnung in der glatten Betonwand und die starke, rechtwinklige Rahmung verstärken die Wirkung der gemessen bewegten, klassisch aufgefassten und zurückhaltend farbigen Figuren des Bildes. Reben entlang der Wand lockern die Strenge und nehmen die Bewegung im Bild auf. Dass der Ort inzwischen keinem Verkehrslärm mehr ausgesetzt ist, verleiht ihm zusätzlich eine fast klösterliche Konzentration.

Die durch die kantonale Denkmalpflege Aargau begleitete Übertragung des kommunal geschützten Mosaiks erforderte einen beträchtlichen restauratorischen und ingenieurtechnischen

Aufwand seitens des Restaurators Tobias Hotz und der ausführenden Firmen.¹³ Das Bild befindet sich heute auf einer baulich viel besseren Struktur und wirkt prominenter als in der vorherigen architektonischen Einbettung.

Landrats-Triptychon: die (Innen-)Architektur übertrumpft das Kunstwerk

Das Regierungsgebäude des Kantons Basel-Landschaft in Liestal besteht aus einem Konglomerat von Gebäudeteilen aus dem 18. und 19. Jahrhundert. Die Ratssäle, Büros und öffentlichen Bereiche wurden letztmals 1987/88 umgestaltet und enthalten nur noch Fragmente der ursprünglichen Einrichtung. Eine erneute Sanierung wird ab 2023 durchgeführt.

Der Landratssaal wurde im 20. Jahrhundert zweimal stark überformt. Einer Purifizierung vor 1930 fielen klassizistische Dekorationsmalereien von 1844 zum Opfer.¹⁴ Von der ursprünglichen Dekoration waren 1930 noch die Kranzgesimse an der Decke erhalten. An der Rückwand über den Sitzen des Ratspräsidiums wurden 1932 leicht vertieft drei Gemälde angebracht, welche die drei Wirtschaftszweige des Kantons, die Salinen (Chemie), die Landwirtschaft und die Bauwirtschaft, repräsentieren. Das mittlere Gemälde stammt



vom lokalen Künstler Otto Plattner (1886–1951), der in Liestal einige Fassadengemälde ausführte, darunter die bekannte Bemalung des (städtischen) Rathauses. Die seitlichen Bilder schuf der Maler Emil Müller-Obino (1892–1932), ein Angehöriger der namensgebenden Tessiner Künstlerkolonie. Müller war derjenige, der die formale Vorgabe setzte – eine Segmentierung der Bildfläche in gelbe, grüne, blaue und rote Farbflächen. Plattner, der zumeist bedeutend naturalistischer malte, gleich sein Werk im Landratssaal offensichtlich denje-



nigen seines jüngeren Kollegen an. Die Gemälde, obwohl zuweilen Fresken genannt, wurden auf Leinwand gemalt und auf die Mauer marouffiert. In der beige und grau gehaltenen Saaleinrichtung trat das starkfarbige, modernistische Triptychon prominent hervor.

1960–1965 wurde der Landratssaal vergrössert und umfassend modernisiert. Die vormalig U-förmige Sitzordnung wurde durch eine rechtwinklige ersetzt, die grosszügiger und weniger autoritätsgebietend erscheint, demokratischer gleichsam. Eine Mikrofonanlage wurde direkt in die Pulte integriert, eine Pressekabine unter die Zuschauertribüne geschoben, und eine extravagante Holztaferdecke enthält die Beleuchtung und dient der Schalldiffusion. Das Interieur überrascht den heutigen Besucher in seiner konsequenten Gestaltung.¹⁵ Einen Störfaktor bilden dagegen die Gemälde von 1932, die beim damaligen Umbau zunächst abgelöst, danach aber wieder angebracht wurden, jetzt auf Rauputz und mit schmalen Holzleistchen gerahmt. Das Zusammenfallen ihrer dominierenden Gelb- und Blautöne mit der Mobiliar- und Teppichfarbe degradiert sie zu einem Dekorationselement. Der Raum wird visuell verkleinert. Statt die Wirkung der gediegen-technoiden Inneneinrichtung zu steigern, reduzieren die Gemälde diese auf diejenige einer biedereren Wohnstubeneinrichtung. Diese ästhetische Entwertung mag dazu beigetragen haben, dass 1991 und 2012 von Ratsmitgliedern Vorstösse unternommen wurden, sie durch ein zeitgenössisches Werk zu ersetzen.¹⁶ Würden die Gemälde in ein Museum umgehängt, könnten sowohl sie selbst als auch der Raum an Ausdruckskraft gewinnen.

Pigalle-Mosaik: Notmusealisierung eines Kleinods

Die nüchterne Fassade des Hauses «Zum Goldenen Schwert» in der Zürcher Altstadt barg ein illustres Konglomerat aus Hotelbetrieb, Bars, ei-

nem Dancing, einem Gourmetrestaurant, einer Kellerei mit Abfülleinrichtung und einer Tiefgarage mit Autolift. Es wurde im Auftrag des Zürcher Weinhändlers und Wirts Emil Bäggli (1896–1966) von den Architekten Otto Dürr (1894–1952, Radiostudio Zürich), Werner Frey (1912–1989, Kino Studio 4), Hans Robert Beck und Willi Roost († 1968) seit 1946 geplant und 1950/51 errichtet.¹⁷ Die winzige Bar an der Südwestecke des Gebäudes enthielt ein Mosaik des Zürcher Werbegrafikers Edwin «Ferdinand» Grosshardt (1901–1960), das in verdichteter Weise das Leben in der Unterhaltungsmeile um die Place Pigalle in Paris darstellte, was der Bar ihren stadtbekanntesten Namen verlieh. Grosshardt war als Bühnenbildner für das Cabaret Cornichon und für das Puppentheater von Jakob Flach in Ascona tätig,¹⁸ ausserdem als Plakatgestalter für die Zürcher Künstlermaskenbälle, und er war ein Habitué des Cafés Select, ab den 1930er Jahren Treffpunkt lokaler und exilierter Künstler.¹⁹

Die Nähe zu anderen Wirkungsorten der Zürcher Homosexuellenszene machte auch die Pigalle-Bar zu einem einschlägigen Treffpunkt, wozu der etwas versteckte Eingang in der Elsässergasse beigetragen haben mag. Nach einer grossen, gegen die Szene gerichteten Polizeirazzia auf dem Elsässerplatz («Place Pigalle») am 7. Dezember 1963 wurde das Lokal von den Homosexuellen eine Zeitlang gemieden, da es sich als «Mausefalle» erwiesen hatte.²⁰ Im Zuge der Abschaffung des sogenannten «Schwulenregisters» 1979 erlebte der Treffpunkt einen erneuten Aufschwung. Spätestens nach der Eröffnung der Disco «T&M» im darüberliegenden Geschoss war die Pigalle-Bar kein Geheimtipp mehr und zog vermehrt auch das breite Publikum an. Bei starker Besucherfrequenz glich sie nicht selten einer Sardinenbüchse. Die mehrreihig zwischen Bar und Mosaik gequetschten Besucher hatten kaum Gelegenheit, das Bild in der Gesamtheit zu überblicken. Die dargestellte Welt des frivolen Glamours und der sexuellen Freizügigkeit bildete jedoch speziell für die hier beheimatete(n) Subkultur(en) eine identitätsstiftende Kulisse. Das Werk, das künstlerisch gegenüber den (zahlreichen) um 1950 in Zürich entstandenen öffentlichen Mosaiken keineswegs abfällt, kann diesbezüglich in eine Reihe mit zwei weiteren Raumgestaltungen gestellt werden: Alois Carigiets Weinkellerdekoration im Restaurant Metropol (1938) und R. Ocaks Darstellung eines Gemenges von Polizisten und Hippies im Lindenhofbunker (1970/71).

2013 musste die Bar einer radikalen Sanierung und Umgestaltung des Hauses weichen. Die



beherzte Initiative von Geschäftsinhabern in der Nachbarschaft ermöglichte dessen teilweise Rettung. Die kantonale Denkmalpflege hatte auf Anfrage kein Interesse bekundet, das Werk zu schützen, das als Werk eines «unbekannten Künstlers» galt.²¹ Der Raumplaner Hansruedi Diggelmann rettete zwei Fragmente, deren professionelle Abnahme und Restaurierung durch Josef Ineichen (Rapperswil) er aus eigener Tasche finanzierte. Für die verbliebene zusammenhängende Szenerie warfen sich Zoë Stähli, die Tochter des Kinounternehmers Edi Stöckli, und dessen Mitarbeiter Peter Preissle in die Bresche. Innert weniger Tage²² musste das 1,52 x 6,12 Meter grosse Stück abgefräst und aus der Baustelle abtransportiert werden. Die Stöckli-Mitarbeiter Ralph Kohler, Manuel Machado und Daniel Gonçalves führten die Abnahme mit zusätzlicher Unterstützung von Arbeitern der Baustelle des «Goldenen Schwerts» durch.²³ Peter Preissle versuchte, das Mosaik in der räumlich vergleichbaren Situation von «Edi's Weinstube» an der Stüssihofstatt unterzubringen, was angesichts der zu knappen räumlichen Verhältnisse scheiterte. Der provisorische Unterbringungsort – das Foyer des Stüssihofkinos im ersten Obergeschoss des Eckhauses Marktgasse 23, hundert Schritte vom ursprünglichen Standort entfernt – wurde zum definitiven. Edi Stöckli finanzierte die Anbringung 2014 im Rahmen der dortigen Umbauten, welche die unentgeltliche Reparatur zahlreicher Fehlstellen durch Zoë Stähli

Pigalle-Bar in Zürich, mit Mosaik von Ferdinand Grosshardt, 2011.
Foto Hanspeter Dudli/
Baugeschichtliches
Archiv Zürich

«
Landratssaal Liestal mit Gemälden von Otto Plattner und Emil Müller-Obino, 8.4.1948.
Foto Theodor Strübin/
Fotosammlung Archäologie und Museum Basel-Land, Liestal (D2.10624)

**Freilegung der Saaldeko-
ration von 1844, vermut-
lich 1960.** Foto Staats-
archiv Basel-Landschaft

**Landratssaal Liestal BL
2014.** Foto Alex Winiger



Foyer des Stüssihof-Kinos mit Mosaikfragment von Ferdinand Grosshardt, 2022.
Foto Dirk Weiss

und weitere Beteiligte mit einschloss. Stähli und Diggelmann haben im Frühling 2022 die Absicht bekundet, die verbliebenen Fragmente ebenfalls im Stüssihof-Foyer einzubauen.

Das Pigalle-Mosaik Grosshardts kann im öffentlich zugänglichen Foyer erstmals aus Distanz und bei gutem Licht betrachtet werden. Die Nüchternheit des gepflegten Raums lässt vielleicht ein wenig Wehmut über den Verlust der dichten Atmosphäre aufkommen. Als isoliertes Fragment wird das Mosaik hier mehr als Exponat wahrgenommen, während es früher eine Raumdekoration war.

Zugleich offenbart der Fall «Pigalle» die Möglichkeiten und Grenzen privater Initiative. Die Abnahme und Übertragung des grössten Fragments wurde mangels zeitlicher, personeller und finanzieller Ressourcen nach restauratorischen Massstäben brachial durchgeführt. Das beispiellose Engagement insbesondere Zoë Stähli und Hansruedi Diggelmanns ermöglicht jedoch nun eine künstlerische und kulturelle Neubewertung des Werks. ●

Anmerkungen

1 Susan Olamai. *Abgenommene Wandmalereien in der Schweiz. Versuch einer Übersicht*. Bern [Diplomarbeit HKB] 2004.

2 Vgl. Manfred Koller. «Zur Problematik der Übertragung von Wandmalereien». In: *Maltechnik* 2 (1987), S. 17–22; Thomas Danzl. «Zur aktuellen Situation der Abnahme und Übertragung von Wandmalereien». In: *VDR-Beiträge* 2/2019, S. 8–16.

3 Neben sechs eingeladenen Malern aus der ganzen Schweiz nahm eine Anzahl Künstler aus der Innerschweiz teil, für die der Wettbewerb offen war. Preisträger waren (neben Barraud) Niklaus Stoecklin und Numa Donzé aus Basel, Hans Beat Wieland aus Schwyz und Heinrich Daniöth aus Altdorf. Ausgeführt wurde lediglich der Beitrag Barrauds.

4 Brief Hans-Peter Tschudi (Eidgenössisches Departement des Innern) an Roger Bonvin (Eidgenössisches Verkehrs- und Energiewirtschaftsdepartement) vom 24.2.1971 (Schweizerische Nationalbibliothek, Archiv der Eidgenössischen Kommission für Denkmalpflege, EAD-SCHM-2265-3). Hans Erni unternahm die Begutachtung und die Federführung bei der Konservierung des Barraud-Gemäldes als Mitglied der Eidgenössischen Kunstkommission. Der Architekt Peter Baumann schildert, das Werk sei in den Jahren seiner Präsenz in der Halle von den Luzernern durchaus auch kritisch beurteilt worden, diese «fuule Cheibe» über dem geschäftigen Treiben (Auskunft Baumann am 25.6.2022).

5 Dem Projektwettbewerb gingen 1975/76 ein Ideenwettbewerb und mehrere Gutachten voraus. Vgl. u. a. *Werk/Archithese* 64 (1977), Heft 2 «Bahnhof Dossier».

6 Neben der Hängung im Kunstmuseum Luzern waren dies die Platzierung in der Festhalle von 1938 auf der Allmend oder im (1985 noch nicht existierenden) Kulturzentrum des Bourbaki-Panoramas.

7 Eine Chronik der Ereignisse und Massnahmen enthalten: Jochen Hesse. *Luzerner Fassadenmalerei*. Zürich [Lizentiatsarbeit Universität Zürich] 1994, S. 425–430; Pascal Piffaretti. *Wandbild Maurice Barraud. Bahnhof Luzern*. Bern [Modulararbeit BFH, Fachbereich Architektur, Holz und Bau] 2008. Die zugrundeliegenden Quellen und ein Pressespiegel sind bei der Kantonalen Denkmalpflege Luzern einsehbar. Vgl. insbesondere die Protokolle der Sitzungen im Baubüro Inseliquai vom 6.5.1985, 30.5.1985, 25.2.1986 und 30.5.1986. Die Gemäldevitrine wurde projektiert von Eduard Imhof, Mitarbeiter des Büros Ammann und Baumann (Auskunft von Peter Baumann vom 25.6.2022). Das Restauratorenteam Oskar Emmeneggers, der seit 1983 im Auftrag der EKD die Erhaltung des Gemäldes begleitet hatte, führte den Wiederaufbau des zersägten Gemäldes durch. Vgl. Oskar Emmenegger. *Restaurierungsbericht über das Barraud-Bild im Bahnhof-Luzern* [sic]. Zizers 1993 (SBB Historic, KD_II_Reg_2002/010 448).

8 rm. «Ennetbaden weihet seinen neuen Kurbrunnen ein». In: *Badener Tagblatt*, 21.9.1942 (Zweites Blatt), S. 2.

9 Fabian Furter, Bruno Meier, Andrea Schaer, Ruth Wiederkehr. *Stadtgeschichte Baden*. Baden 2015, S. 37, 46, 55, 61.

10 Gemeinderatsprotokolle Ennetbaden 1946/47.

11 Martin Hartmann, Christophe Seiler, Andreas Steigmeier. *Ennetbaden. Dorf – Bäder – Städtische Siedlung*. Ennetbaden 1994.

12 *Ennetbaden. Geschichten und Geschichte*. Ennetbaden 2014, S. 68–71.

13 Der Altbau wurde um das bestehende Mosaik herum abgebrochen. Nach einer Sicherung der Mosaikschicht wurde das verbliebene Mauerstück abgekippt und in einen nahe gelegenen Unterstand verbracht. Dort trug der Restaurator die alte Mauerwerksschicht ab. Eine neue Trägerschicht aus Beton wurde aufgegossen. Dem folgte die Reinigung und Reparatur des eigentlichen Mosaiks. Vgl. Tobias Hotz. *Sicherung, Umplatzierung und Restaurierung des Trinkbrunnen-Mosaiks (1942) von Karl Hugin am Kurplatz in Ennetbaden AG, September 2009–Januar 2010*. Weinfelden 2010.

14 Hans-Rudolf Heyer. *Kunstdenkmäler der Schweiz*, Band 62. Basel-Landschaft II. Der Bezirk Liestal. Basel 1974, S. 244.

15 Aufgrund ihrer einheitlichen Durchgestaltung empfiehlt der Gutachter Michael Hanak hinsichtlich der bevorstehenden Sanierung, Elemente der Saaleinrichtung (Decke und Deckenleuchten, Vorhangabdeckungen, Pressekabine) in den Schutzzumfang aufzunehmen. Vgl. Michael Hanak. *Denkmalpflegerisches Gutachten Regierungsgebäude, Rathausstrasse 2, Liestal*. Zürich 2018, S. 20, 29. Die Gemälde werden ausserdem gewürdigt in: Letizia Schubiger. *Kunsthistorische Expertise über die Wandbilder von Otto Plattner (1886–1951) und Emilio Müller (1892–1932) im Landratssaal des Regierungsgebüdes in Liestal*. Basel 2020.

16 Postulat Nr. 91/165 von Ueli Kaufmann (SP) vom 1.7.1991. Überweisung an Landratssitzung vom 21.1.1993 abgelehnt; Postulat Nr. 2011-248 von Hans Furer (GLP) vom 8.9.2011. Überweisung an Landratssitzung vom 26.1.2012 abgelehnt.

17 Beat Curti (Hg.), Barbara Franzen, Andreas Z'Graggen. *An der Fluchgasse. Ein Ort voller Geschichte und Geschichten im Zürcher Niederdorf*. Zürich 2015, S. 72–81 [Haus zum Goldenen Schwert], 146–153 [Pigalle Bar]; Melchior Fischli, *Geplante Altstadt. Zürich, 1920–1960*. Zürich 2012, S. 147, 154.

18 Niklaus Starck. *Das Marionettentheater von Ascona 1937–1960*. Ascona 2014, S. 45–48.

19 Stefan Ineichen. *Zürich 1933–1945. 152 Schauplätze*. Zürich 2009, S. 12; Adi Kälin. «Das «Select»-Haus am Limmatquai wird neu erfunden». In: *Neue Zürcher Zeitung*, 14.11.2019, S. 21.

20 Das Portal schwulengeschichte.ch dokumentiert das Ereignis und seinen Kontext verschiedenenorts. Vgl. u. a. Ernst Ostertag. «Razzia «Place Pigalle»». 2005, <https://schwulengeschichte.ch/epochen/5-jahre-der-repression/umgang-mit-syphilis/repressives-zuerich/razzia-place-pigalle> (Zugriff am 5.6.2022); vgl. auch Franzen/Z'Graggen 2015, S. 156.

21 Urs Bühler. «Kurz vor dem Abbruch doch noch gerettet. Das Wandmosaik der Zürcher Pigalle-Bar ist abgelöst und hat neue Besitzer». In: *Neue Zürcher Zeitung*, 26.4.2013, S. 18.

22 Zwischen der Vereinbarung der alten und neuen Besitzer des Mosaiks und der Räumungsdeadline an der Marktgasse im April 2013 standen den Initianten acht Tage für die Abnahme des Mosaiks zur Verfügung.

23 Der Vorgang wurde durch den Filmmacher Yadolah Dodge (*1944) dokumentiert.

Zum Autor

Alex Winiger, geb. 1966, studierte 1987–1993 an der Schule für Gestaltung Zürich. In der Folge arbeitete er als Zeichenlehrer, bildender Künstler sowie als Museums- und Archivmitarbeiter. Seit 2006 betreibt er die Onlinedokumentation mural.ch, eine Datensammlung zur modernen und zeitgenössischen Wandbildkunst. Kontakt: kontakt@alex-winiger.ch

Keywords

Wandbildkunst, Dekorationsmalerei, Rekontextualisierung, Denkmalpflege, Musealisierung

Résumé

Recontextualisation d'œuvres d'art mural

Aujourd'hui encore, de nombreuses œuvres d'art mural suisse moderne disparaissent suite à la démolition ou à la transformation des bâtiments dont elles font partie. Lorsque les œuvres d'art sont replacées dans un nouveau contexte architectural, leur sens et leur effet esthétique s'en trouvent généralement fortement influencés. Les cas ci-décrits montrent comment les œuvres sont valorisées ou dévalorisées par une telle «recontextualisation». Ces exemples laissent entrevoir le processus complexe que représente le sauvetage d'œuvres liées au bâtiment, non seulement du point de vue technique, mais aussi de leur nouvelle présentation.

Riassunto

La ricontestualizzazione di opere d'arte legate all'architettura

Ancora oggi in Svizzera numerose pitture murali di epoca moderna si perdono a seguito della demolizione o della ristrutturazione degli edifici dei quali fanno parte. Il trasferimento in un nuovo contesto architettonico però influenza spesso in maniera determinante la loro comprensione e il loro effetto. Gli esempi illustrati in questo contributo mostrano il processo di svalutazione o al contrario di rivalutazione di alcune opere che hanno conosciuto tale «ricontestualizzazione»; rivelano inoltre la complessità delle operazioni di salvaguardia delle opere legate all'architettura, non solo sul piano tecnico, ma anche su quello formale.