

Cornelius Krell

# Kunst am Bau als Teil der Unternehmensidentität

## Mario Merz' Neoninstallation im Postbetriebszentrum Zürich-Mülligen

Ein Blick auf die Entstehung und Deutung von Mario Merz' *Numeri Codati da 1 a 987* (1975/1992) liefert Hinweise auf die Frage, weshalb dieses Kunst-am-Bau-Werk so gut zur Architektur des Postbetriebszentrums und zur Unternehmensidentität der Schweizerischen Post passt.

»

Ansicht des Postbetriebszentrums Zürich-Mülligen von der Zürcherstrasse aus gesehen. Foto Dirk Weiss

Mario Merz. *Numeri Codati da 1 a 987*. Foto Anne Gabriel-Jürgens. © 2020, ProLitteris, Zürich

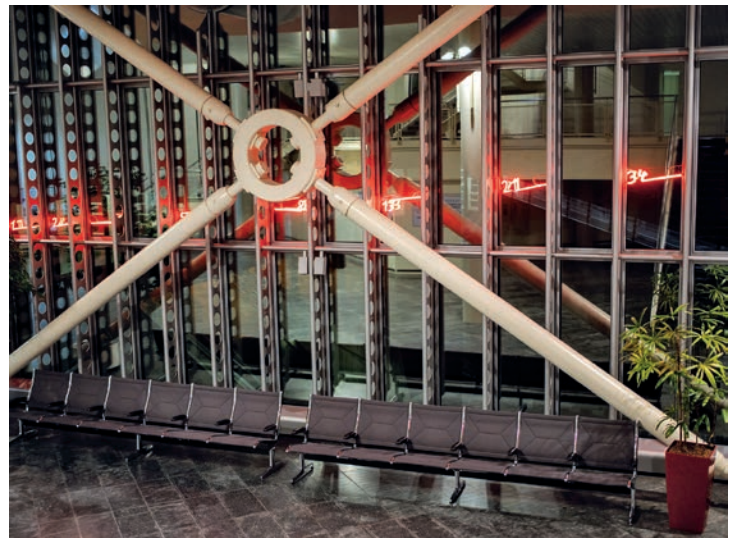
Mario Merz. *Numeri Codati da 1 a 987* vom Zwischengeschoss aus gesehen. Foto Anne Gabriel-Jürgens. © 2020, ProLitteris, Zürich

### Der Weg zum künstlerischen Schmuck

Im Juni 1985 nahm das von Theo Hotz (1928–2018) realisierte Postbetriebszentrum der Schweizerischen Post in Zürich-Mülligen seinen Betrieb auf. Als schweizweit erstes und grösstes Postbetriebszentrum gilt das heute denkmalgeschützte Gebäude als ein wichtiges Beispiel der «High-Tech-Architektur»<sup>1</sup> der 1970er und 1980er Jahre in der Schweiz. Unweit des Bahnhofs Altstetten, parallel zur Zürcherstrasse und zur SBB-Bahnlinie errichtet, kommt ihm aufgrund seines Standorts an der Stadtgrenze Zürich/Schlieren eine bedeutende Scharnierfunktion zu, indem es Agglomeration und Stadt miteinander verbindet. Da es sich beim Postbetriebszentrum um ein in logistischer und repräsentativer Hinsicht äusserst wichtiges Gebäude handelte, planten die Postverantwortlichen, es auch mit einem entsprechenden baukünstlerischen Schmuck auszustatten. Federführend war dabei eine eigens für das Projekt zusammengestellte Expertenkommission, der neben Mitgliedern der Eidgenössischen Kunstkommission, wie Franz Fedier, Hans-Peter von Ah und Bernhard Bürgi, auch der Zürcher Kreispostdirektor Georg Gresser sowie der Architekt des Baukomplexes, Theo Hotz, angehörten.<sup>2</sup> Noch vor Inbetriebnahme des Gebäudes besichtigte es die Kommission, um einerseits einen passenden Standort für eine künstlerische Intervention zu suchen und andererseits das weitere Vorgehen bei der Findung eines geeigneten künstlerischen Werks zu besprechen. Schnell einigte man sich darauf, dass sich die öffentliche Eingangshalle aufgrund ihrer hohen Kundenfrequenz und ihres Kontextes am besten als Standort für einen künstlerischen Beitrag eignen würde.<sup>3</sup> Schon bald

wurde in den Gesprächen offenbar eine Neoninstallation von Mario Merz (1925–2003) in Betracht gezogen. Theo Hotz kontaktierte über die Zürcher Galerie Annemarie Verna den Künstler und arrangierte eine Besichtigung des Standorts im Juli 1985. Merz zeigte sich begeistert von dem Projekt und fertigte daraufhin erste Skizzen an, auf deren Basis wiederum Hotz' Büro die Detailpläne erstellte. Dieses Projekt hätte jedoch den Kostenrahmen gesprengt, weshalb neue Vorschläge diskutiert werden mussten, wobei zeitweise sogar ein gänzlicher Verzicht erwogen wurde. Da Hotz die künstlerische Ausstattung des Postbetriebsgebäudes aber ein besonderes Anliegen war und er in gutem Kontakt mit der Galerie Annemarie Verna stand, fragte er bei dieser an, ob Merz' Neoninstallation *Numeri Codati da 1 a 987*, die er bei einem Ausstellungsbesuch im Jahr 1990 gesehen hatte, noch verfügbar sei und ob es möglich wäre, dieses oder ein ähnliches Werk des Künstlers als permanente Installation im Postbetriebszentrum zu realisieren.<sup>4</sup> Merz hatte diese Installation bereits 1971 in erweiterter Form und unter dem Titel *Fibonacci Progression* auf der Innenseite der Rampe im Guggenheim Museum in New York ausgestellt. 1975 entwickelte er diese weiter und integrierte einen Teil der Neonziffern in *Numeri Codati da 1 a 987*. Anfang der 1980er Jahre überliess er die Installation schliesslich der Galerie Annemarie Verna. Wie der Künstler reagierte die Galerie ebenfalls positiv auf die Anfrage des Architekten, so dass dank einem grosszügigen Entgegenkommen der Galerie, und weil Hotz selbst einen substanziellen Teil der Kosten übernahm, *Numeri Codati da 1 a 987* Anfang 1992 angekauft und am 14. April 1992 feierlich eingeweiht werden konnte.<sup>5</sup> Es ist somit also vor allem Hotz' Hartnäckigkeit und Einsatz









Das Postbetriebszentrum Zürich-Mülligen mit den roten Fibonaccizahlen und dem Eingang zur Fussgängerrampe. Foto Anne Gabriel-Jürgens. © 2020, ProLitteris, Zürich

Mario Merz. *Fibonacci Santa Giulia*, 1968. Foto Paolo Mussat Sartor. © 2020, ProLitteris, Zürich

zu verdanken, dass das Projekt realisiert werden konnte. Bereits für das Verwaltungsgebäude der Generaldirektion PTT in Bern hatte er Ende der 1960er Jahre Kunst-am-Bau-Werke von Max Bill und Bernhard Luginbühl auf dem Vorplatz vorgeschlagen. Obwohl letztlich nur Luginbühls Arbeit vor dem Gebäude platziert worden ist, zeigt dieses Beispiel, dass Hotz jeweils klare Vorstellungen davon hatte, welche künstlerischen Werke er im Kontext seiner Gebäude präsentieren wollte.<sup>6</sup>

Theo Hotz' grosses Engagement für die Realisierung von Merz' Werk verdankt sich zum einen seiner Faszination für die frühen Neonarbeiten des Künstlers, von denen sich bis heute zwei in seiner privaten Kunstsammlung befinden.<sup>7</sup> Zum andern dürfte der Architekt, der in jungen Jahren selbst politisch aktiv gewesen war, die Überzeugungen des Künstlers geschätzt haben, der sich während des Zweiten Weltkriegs in der italienischen Resistenza engagiert hatte. Hotz war zudem nicht nur federführend bei der Realisation von *Numeri Codati da 1 a 987*, sondern als Mitglied der Wettbewerbsjury auch am Entscheid zugunsten von Mario Merz' Neoninstallation *Das Philosophische Ei* (1992) in der Zürcher Bahnhofshalle beteiligt.<sup>8</sup>

### ***Numeri Codati da 1 a 987* im räumlichen Kontext**

Betritt man das Gebäude über die an der Zürcherstrasse nach oben führende Fussgängerrampe, so gelangt man im ersten Obergeschoss in die Eingangshalle des Postbetriebszentrums, an deren ebenfalls entlang der Zürcherstrasse situierter Fensterfront Mario Merz' *Numeri Codati da 1 a 987*





installiert worden ist. Das Werk besteht aus insgesamt 16 Neonziffern mit einer Höhe von circa 20 cm und einer Breite von circa 40 cm, die zwei im 45-Grad-Winkel zueinander angeordneten Fensterflächen vorgeblendet sind und jeweils den Raum zwischen den Aluminiumstreben einnehmen, durch die die Fensterfront gegliedert wird. Die von links nach rechts verlaufende Zahlenreihe, die sich innerhalb der Eingangshalle kaum auf einmal in den Blick nehmen lässt, beginnt in der mittleren Fensterreihe, über Kopfhöhe, mit der Zahl 1 und endet am abgerundeten Eckfenster auf ungefähr vier Metern Höhe mit der Zahl 987. Ihr Aufbau folgt dem Prinzip der sogenannten Fibonaccifolge, bei der die Summe zweier Zahlen jeweils das nächste Glied der Reihe ergibt, wodurch die Zahlenwerte überraschend schnell ansteigen, so dass sich im vorliegenden Fall in nur 15 Schritten eine Steigerung von 1 auf 987 ergibt. Merz, der die Fibonaccifolge als universales mathematisches Erklärungs- und Repräsentationsmodell für biologische, physikalische oder sozialpolitische Phänomene begriff, verwendete sie seit Anfang der 1970er Jahre regelmässig als abstrakte Zahlenfolge oder legte sie seinen Spiralen und Iglus als Proportionsgrundlage zugrunde. Zudem hat



der Künstler die Neonziffern auch wiederholt mit anderen Motiven und Materialien kombiniert. Erstmals hat Merz die Fibonaccifolge 1968 für eine künstlerische Intervention in der Wohnung seiner Familie in der Via Santa Giulia in Turin verwendet, wo er die ersten fünf Zahlen der Fibonaccifolge in blauem Neon direkt über dem Gasherd in der Küche angebracht hat. Am Ort des geselligen Beisammenseins und Treffpunkt der Familie wurden die Zahlen zum ständigen Begleiter, die sowohl zum Auslöser für neue Einfälle und Ideen als auch als Ablenkung vom Alltag dienen konnten. Der durch die handgefertigten Neonzahlen fließende Strom verkörperte zudem in idealer Weise Merz' Interesse für das Fließende, Veränderliche und das «allen Dingen zugrundeliegende Strömen von Energien»<sup>9</sup>.

Die Zahlen der Installation im Postgebäude sind aus feinen Neonröhren geformt und in Anlehnung an die Handschrift des Künstlers gestaltet. Sie tragen zusätzlich zur rechten Seite hin eine Art Schweif, der sie optisch innerhalb der Fensterachsen verankert. Leicht nach rechts geneigt, ist die Zahlenfolge parallel zu den rasch anwachsenden Zahlenwerten in ansteigender Position innerhalb der Fenstersegmente angebracht worden. Aus

**Detail von Mario Merz.**  
**Numeri Codati da 1 a 987.**  
Foto Anne Gabriel-Jürgens. © 2020, ProLitteris, Zürich

**Mario Merz' Installation und Hotz' Architektur**  
durchdringen sich in den Spiegelungen der Fensterfront. Foto Anne Gabriel-Jürgens. © 2020, ProLitteris, Zürich



grösserer Entfernung betrachtet, ergeben die Zahlen eine kontinuierlich ansteigende Linie, die die Fensterfläche ästhetisch subtil rhythmisiert, wobei die Zahlen sich gleichsam ins Unendliche fortzusetzen scheinen. Um den Anstieg der Zahlenwerte zusätzlich zu akzentuieren, sind die ersten vier Ziffern jeweils in einander angrenzenden Fenstersegmenten angebracht worden, während proportional zu den sich sprunghaft vergrössernden Zahlenwerten der Abstand zwischen den Ziffern von einem auf zuletzt zwei Segmente steigt. Sowohl die Neonziffern als auch deren räumliche Anordnung sind typisch für Merz' Arbeitsweise und finden sich in zahlreichen anderen seiner Installationen wieder. Ungewöhnlich ist hingegen die rote Farbe – normalerweise benutzte er vor allem blaue Neonröhren.<sup>10</sup> Durch ihre rote Färbung wecken die Ziffern unweigerlich Assoziationen an Feuer oder Wärme und konterkarieren damit die eher kühle und sachliche Atmosphäre der eleganten Eingangshalle.

Obwohl *Numeri Codati da 1 a 1987* räumlich eher dezent in Erscheinung tritt, sind die roten Neonzahlen hinter der auffälligen Tragwerkskonstruktion gut erkennbar. Doch ist ihre Sichtbarkeit stark von der wechselnden Intensität des Raum- und Aussenlichts abhängig. Am besten kommen die Neonziffern in der Dämmerung zur Geltung, wenn sie in einen spannungsvollen Dialog mit dem urbanen Stadtraum und der sich in den Fenstern spiegelnden Eingangshalle treten. Zahlen und Raum beziehungsweise Installation und Architektur durchdringen sich dabei und werden eng miteinander verzahnt, so dass die Ziffern fast wie ein «fliegender Teppich» (Mario Merz) im Raum zu schweben scheinen. Dies verleiht der grosszügigen Eingangshalle noch ein zusätzliches Mass an Leichtigkeit, Eleganz und Transparenz.

### ***Numeri Codati da 1 a 1987* und seine Deutung**

Mario Merz, der häufig ortsbezogen arbeitete, hat *Numeri Codati da 1 a 1987* bereits Mitte der 1970er Jahre angefertigt und 1992 für das Postbetriebszentrum adaptiert. Dies war vor allem deshalb möglich, weil sich die Fibonaccizahlen durch grösstmögliche formale Flexibilität und inhaltliche Bedeutungsoffenheit auszeichnen. Für den Künstler liegt der Reiz der Fibonaccifolge denn auch in ihrer ambivalenten, abstrakten und universellen Bedeutung, mit der es ihm gelingt, dialektische Konzepte spannungsvoll miteinander zu vereinen. Dies lässt sich bereits daran ablesen, dass er die Fibonaccizahlen als vegetativ und biologisch bezeichnete, wobei jede von ihnen

eine Art Vater und Mutter hätte, die den darauffolgenden Sohn erzeugen würden.<sup>11</sup> Die Fibonaccizahlen werden bei Merz daher mit einer Vielzahl gegensätzlicher Begriffspaare assoziiert, wie etwa Anfang und Ende, Begrenztheit und Unendlichkeit, Vergangenheit und Zukunft, aber auch Rationalität und Mystik sowie Anachronismus und Modernität.<sup>12</sup>

Im Kontext des Postbetriebszentrums wecken die Fibonaccizahlen als Erstes Assoziationen mit Postleitzahlen. Zahlen spielen aber auch als Algorithmen bei der Steuerung der automatisierten Förderanlagen und Transportsysteme des Betriebszentrums eine fundamentale Rolle. Wie der Künstler anlässlich der Installation der Fibonaccifolge im New Yorker Guggenheim Museum im Jahr 1971 erklärte, ging es ihm bei der Integration seiner Neonzahlen in die Architektur vor allem darum, ein Objekt zu machen, das sich ganz in das Gebäude einfügen, zugleich aber auch das absolute Gegenteil zu diesem darstellen würde.<sup>13</sup> Laut dem Kunsthistoriker Robert Lumley versteht Merz Architektur als Ausdruck eines kartesischen Rationalismus, der für die kapitalistische Organisation von Raum und Zeit stehe.<sup>14</sup> Die Fibonaccizahlen bilden dagegen als ein den natürlichen Phänomenen zugrundeliegendes Ordnungsprinzip den dynamischen und organischen Gegenpol zu dem fixen architektonischen Raum. Die Fibonaccifolge fügt sich so gesehen zwar räumlich souverän in die Eingangshalle ein, lässt sich konzeptionell gesehen aber durchaus im Gegensatz zu der klaren und funktionalistischen Architektur denken.

Hinzu kommt, dass Merz die Fibonaccizahlen wiederholt mit Arbeitsorten in Verbindung gebracht hat, indem er sie (wie in Zürich-Mülligen) an oder in Fabriken oder Dienstleistungsbetrieben angebracht und so einen engen Bezug zwischen Arbeitswelt und Zahlenreihe hergestellt hat. In den 1990er Jahren platzierte er beispielsweise im finnischen Turku und im deutschen Unna die Neonzahlen an den Schornsteinen ehemaliger Fabrikgebäude, die heute als Kunst- und Kulturzentren genutzt werden.

### ***Numeri Codati da 1 a 1987* als Teil der Corporate Identity**

Kehrt man zur Deutung von *Numeri Codati da 1 a 1987* innerhalb des Postbetriebszentrums zurück, so lässt sich feststellen, dass es möglicherweise gerade die Fähigkeit von Merz' Kunst ist, verschiedene vage Assoziationen zu wecken, die mit Modernität, Innovation und Individualität konnotiert werden können und deshalb sein Werk als idealen künstlerischen Schmuck für das Ge-





bäude erscheinen liessen. Dies lässt sich zumindest vor dem Hintergrund der Sammlungspolitik der Schweizerischen Post vermuten, der abschliessend anhand einiger Beobachtungen nachgegangen werden soll.

Die Ursprünge der Kunstsammlung der Post und ihres Engagements im Bereich Kunst am Bau reichen zeitlich weit zurück. Die gesetzlichen Grundlagen dafür legte der Bund insbesondere 1942 durch eine Verordnung, die alle Staatsbetriebe dazu verpflichtete, jeweils ein Prozent der Bausumme eines Gebäudes in Kunst am Bau zu investieren.<sup>15</sup> Ziel dieses Engagements war es, die notleidenden Schweizer Künstlerinnen und Künstler nach dem Zweiten Weltkrieg durch Ankäufe und Wettbewerbe zu unterstützen. Dieselbe Verordnung veranlasste die Post auch dazu, das Postbetriebszentrum mit einem Kunst-am-Bau-Werk auszustatten – obschon der genannte Richtwert in diesem Fall bei weitem nicht eingehalten wurde. Nichtsdestotrotz war es diese frühe gesetzliche Verankerung der Kunstförderung im Bundesgesetz, die die Post schweizweit zu einem Pionier im Bereich der sogenannten Corporate

Art Collection beziehungsweise des Kunstengagements von Unternehmen werden liess.<sup>16</sup> Allerdings hat lange Zeit noch kein eigenes Leitbild oder Sammlungsprogramm existiert. Stattdessen lag die Wahl und Platzierung der Kunst-am-Bau-Projekte, wie im Falle des Postbetriebszentrums, häufig in der Verantwortung des ausführenden Architekten und der jeweils eingesetzten Expertenkommission. Ging es der Post zu Beginn hauptsächlich darum, die in prekären Verhältnissen lebenden Kunschtchaffenden in der Schweiz zu unterstützen und über diese Kunstförderung hinaus ein positives Bild – oder Image – des Unternehmens in der Öffentlichkeit zu erzeugen, erkannte man ab den 1980er und 1990er Jahren zunehmend das Potential von Kunst als einem identitätsbildenden Faktor für das Unternehmen – sowohl für die interne als auch die externe Kommunikation. Damals dürfte das Bewusstsein dafür entstanden sein, dass die Sammlung und die Kunst-am-Bau-Werke einen wichtigen Teil der Corporate Identity der Post bilden. So gesehen ist es nur folgerichtig, dass sich die Post bei der Wahl des künstlerischen Beitrags für das Postbetriebszentrum für ein Werk

**Ansicht der Südfassade  
des Postbetriebszentrums  
Zürich-Mülligen.**  
Foto Dirk Weiss



von Mario Merz entschieden hat, gehörte der Künstler doch in den 1980er und 1990er Jahren zu den international erfolgreichsten Kunstschaufenden. Dazu passte ebenfalls die Entstehungsgeschichte des Werks, das in einer Vorform bereits im New Yorker Guggenheim Museum zu sehen gewesen war, was der Post sowohl einen Prestigege Gewinn als auch öffentliche Aufmerksamkeit versprach. Mit der Verpflichtung von Merz wollte man somit ein Stück weit das internationale Renommee des Künstlers und seines Werkes auf das Unternehmen transferieren. Letztlich ging es den Verantwortlichen also wohl darum, ein Kunstwerk zu installieren, das mit Begriffen wie etwa Internationalität, Innovation, Zeitlosigkeit und einem Schuss Rätselhaftigkeit konnotiert werden konnte. Zwar galt die *Arte povera* ursprünglich als konsumkritisch und subversiv, da jedoch spätestens seit den 1970er Jahren moderne Kunst und Architektur nicht mehr als avantgardistisch, sondern als Teil des Mainstreams wahrgenommen wurde, konnte die Post Merz' Werk problemlos im Betriebszentrum installieren. Dank des kulturellen Wandels wurde Merz' Arbeit nun nicht mehr als konsumkritisch gesehen, sondern konnte im Gegenteil als innovativ, gebildet, zeitlos und unkonventionell gelten – lauter Attribute also, mit denen ein moderner Dienstleistungsbetrieb gern in Verbindung gebracht wird.

Doch nicht nur zur Corporate Identity der Post passte die Neoninstallation von Merz perfekt, sondern auch zu Hotz' Architektur des Postbetriebszentrums. Diese fiel vor allem durch ihre «raumschiffähnlich[e]» und «maschinenartige»<sup>17</sup> Formensprache auf und weckte Assoziationen zu dem wenige Jahre zuvor fertiggestellten Pariser Centre Pompidou (1972–1977) von Richard Rogers und Renzo Piano, das aufgrund seiner Betonung des Konstruktiven als Inbegriff moderner und zeitgemässer Architektur galt. Einen Hauch dieser international hochgeschätzten, beim breiten Publikum aber lange Zeit umstrittenen Architektur wollte die Post mit dem Betriebszentrum offenbar auch nach Zürich bringen. Im Unterschied zu Rogers und Piano verzichtete Hotz jedoch darauf, die konstruktiven Elemente sichtbar vor die Fassade zu verlegen. Stattdessen umhüllte er das Gebäude mit eleganten silbernen Fassadenbauteilen, die keinerlei Aufschluss mehr über das Innere des Gebäudes gewähren. Wie Merz' Installation liess sich also auch Hotz' Architektur dank der von ihm gewählten Formensprache mit Begriffen wie Modernität, Innovation und Zeitlosigkeit verknüpfen, ohne dabei ihre Funktion bereits von aussen offenzulegen. So gesehen handelte es sich

sowohl bei der Architektur des Postbetriebszentrums als auch bei Merz' Neoninstallation um eine zwar avancierte, aber nicht polarisierende Form der Moderne, die sich gut in die Corporate Identity der Post einfügte. ●

## Anmerkungen

1 Hubertus Adam. «Von der Peripherie ins Stadtzentrum – Der Weg des Architekten Theo Hotz». In: ders. (Hg.). *Theo Hotz: Architecture 1949–2002*. Baden 2003, S. 13–21, hier S. 17.

2 Für schriftliche und mündliche Auskünfte sowie Archivunterlagen zur Entstehung und Installation von Mario Merz' *Numeri Codati da 1 a 987* im Postbetriebszentrum Zürich-Mülligen danke ich herzlich Annemarie und Gianfranco Verna von der Annemarie Verna Galerie, Zürich; Luisa Borio von der Fondazione Merz, Turin; Jakob Hotz, Wales; Diana Pavlicek und Joël Gessler von der Kunstsammlung der Schweizerischen Post, Bern; Barbara Schmutz vom PTT-Archiv, Köniz; Peter Berger und René Blaser von Theo Hotz Partner Architekten, Zürich.

3 Merz' Installation in der Eingangshalle ist inzwischen nicht mehr öffentlich zugänglich. Sie kann jedoch im Rahmen öffentlicher Führungen durch das Gebäude besichtigt werden.

4 E-Mail-Mitteilung von Gianfranco Verna, 8.6.2020.

5 Vgl. dazu die Rede von Franz Fedier zur Vernissage von Mario Merz' Neonplastik im Postbetriebszentrum Zürich-Mülligen, 14.4.1992, PTT-Archiv, Köniz.

6 Philip Ursprung. «Beide Seiten der Medaille. Ein Blick auf die Sammlung Hotz». In: Hubertus Adam (Hg.). *Theo Hotz: Architecture 1949–2002*. Baden 2003, S. 179–194, hier S. 184.

7 Vgl. Theo Hotz, Elsa Hotz, Margrit Hahnloser-Ingold (Hg.). *Aus der Sammlung Theo und Elsa Hotz*. Bern 1998, S. 194–197.

8 Maddalena Disch. «L'Uovo filosofico di Mario Merz». In: *k+a. Kunst+Architektur in der Schweiz* 66 (2015), H. 4, S. 46–51, hier S. 46.

9 Carolyn Christov-Bakargiev. «Arte Povera oder Der Raum der Elemente». In: Ingvild Goetz, Christiane Meyer-Stoll (Hg.). *Arte Povera. Arbeiten und Dokumente aus der Sammlung Goetz, 1958 bis heute*. Wien 1997, S. 9–16, hier S. 9.

10 Carolyn Christov-Bakargiev. ««Thou wilt give thanks when night is spent». On words in the Art of Mario Merz». In: Pier Giovanni Castagnoli, Ida Gianelli, Beatrice Merz (Hg.). *Mario Merz*. Turin 2006, S. 148–165, hier S. 165.

11 Vgl. Mario Merz, zit. nach Germano Celant. «Mario Merz». In: Zdenek Felix, Germano Celant (Hg.). *Mario Merz*. Essen, Eindhoven 1979, S. 11–27, hier S. 21.

12 Vgl. etwa Robert Lumley. «Mario Merz. Tables and Houses, Time and Space». In: Manuel Borja-Villel, Alicia Pinteo (Hg.). *Mario Merz. Time is Mute*. Madrid 2019, S. 44–62, hier S. 52.

13 Mario Merz, zit. nach Germano Celant 1979 (wie Anm. 11), S. 23.

14 Vgl. Lumley 2019 (wie Anm. 12), S. 56.

15 Zur Entstehung und Geschichte der Kunstsammlung der Schweizerischen Post vgl. [www.post.ch/de/ueber-uns/verantwortung/kunstsammlung](http://www.post.ch/de/ueber-uns/verantwortung/kunstsammlung) (Zugriff 15.10.2020).

16 Grundlegend zum Thema Corporate Art Collection ist: Rosanne Martorella. *Corporate Art*. New Brunswick 1990.

17 Adam 2003 (wie Anm. 1), S. 18.

## Bibliographie

Zdenek Felix, Germano Celant (Katalogredaktion). *Mario Merz*. Ausst.-Kat. Museum Folkwang, Essen; Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven. Essen, Eindhoven 1979.

Pier Giovanni Castagnoli, Ida Gianelli, Beatrice Merz (Hg.). *Mario Merz*. Ausst.-Kat. GAM – Galleria Civica d'Arte Moderne e Contemporanea, Turin; Castello di Rivoli – Museo d'Arte Contemporanea, Turin; Fondazione Merz, Turin. Turin 2006.

Manuel Borja-Villel, Alicia Pinteño (Hg.). *Mario Merz. Time is Mute*. Ausst.-Kat. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, in collaboration with Fondazione Merz, Turin. Madrid 2019.

## Zum Autor

Cornelius Krell ist freischaffender Kunsthistoriker und Kurator. Er ist Autor einer Dissertation zum Thema *Vergangenheit in der Kunst. Reenactments in der zeitgenössischen Fotografie und Videokunst* und hat unter anderem Ausstellungen kuratiert. Kontakt: [krell@bluewin.ch](mailto:krell@bluewin.ch)

## Résumé

### L'art en architecture en tant qu'identité d'entreprise

L'installation de néons *Numeri Codati da 1 a 987* de Mario Merz a été inaugurée en 1992 dans le centre postal de Zurich-Mülligen, achevé quelques années plus tôt. L'installation, développée par l'artiste au milieu des années 1970, s'harmonisait parfaitement non

seulement avec l'architecture de Theo Hotz, mais pouvait également être connotée avec des termes tels qu'internationalité, innovation et individualité, qui convenaient parfaitement à une entreprise comme la Poste Suisse. Rétrospectivement, l'installation de Mario Merz et le bâtiment de Theo Hotz peuvent être considérés comme faisant partie de l'identité visuelle de la Poste, et reflètent idéalement sa mission. Une telle utilisation de l'art en tant que composante de l'identité d'entreprise n'est possible que depuis que l'art et l'architecture d'avant-garde sont devenus une partie du courant culturel dans les années 1970.

## Riassunto

### L'arte integrata nell'architettura come componente dell'identità d'impresa

L'installazione al neon di Mario Merz intitolata *Numeri Codati da 1 a 987* è stata inaugurata nel 1992 presso il centro di smistamento postale di Zurigo-Mülligen, realizzato pochi anni prima. L'intervento artistico, i cui primi sviluppi risalgono alla metà degli anni Settanta, si pone perfettamente in dialogo con l'architettura di Theo Hotz e ad esso possono essere associati concetti quali internazionalità, innovazione e individualità, congeniali a un'impresa come la Posta svizzera. Retrospectivamente il lavoro di Merz e l'edificio di Hotz possono essere interpretati come parte della *corporate identity* della Posta svizzera, considerando che le linee guida dell'azienda si rispecchiano idealmente in entrambi. Un simile utilizzo dell'arte al servizio dell'identità d'impresa si è reso possibile solo dopo che negli anni Settanta l'arte e l'architettura d'avanguardia erano ormai diventate parte del *mainstream* culturale.

# Ein Bild schreit nach dem nächsten •

KUNSTMUSEUM  
APPENZELL

**Markus  
Weggenmann**

Kunstmuseum Appenzell  
25. Oktober 2020  
— 11. April 2021

[kunstmuseumappenzell.ch](http://kunstmuseumappenzell.ch)