

Zeitschrift: Hochparterre : Zeitschrift für Architektur und Design
Herausgeber: Hochparterre
Band: 4 (1991)
Heft: 5

Artikel: Franz Anatol Wyss : Architektur-Landschaften
Autor: Huber, Jörg
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-119412>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 15.01.2026

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



Ein Beispiel: Die monumentalen roten Kuben, die Franz Anatol Wyss 1986 in eine menschenverlassene Schneelandschaft eingestreut hatte, führte er zurück auf Fotografien in der Zeitschrift «Geo», die Wohncontainer einer Antarktisexpedition in der Eiswüste wiedergaben. Das surreal Anmutende dieser in den Naturraum eingreifenden menschlichen Vergegenwärtigung faszinierte Wyss ebenso wie die elementare Form der Architekturen. In den künstlerischen Bildwelten, in denen seit ungefähr zwanzig Jahren Landschaften als Baustellen und umgekehrt dominieren, begann das zufällig Gesehene als Motiv ein Eigenleben zu entwickeln. Die Kuben mutierten zu plumpen Wohnsilos, Lagerhallen und Supermarkt-Kisten. Wyss ist diesen ausdruckslosen, funktionalen Bauten in der unmittelbaren Umgebung seines Bauernhauses im solothurnischen Fülenbach wie auch an der ehe-

Franz Anatol Wyss:

ARCHITEKTUR-

Urformen der Architektur – aus der Erde und aus dem Fels gekerbt

63

maligen Zonengrenze in Deutschland begegnet, an der heute die Westler ihre Ostschwester und -brüder mit schnell hingeklotzten Konsumtempeln begrüßen. Sie wandelten sich weiter zu Wohncontainern, in die wir hierzulande die sogenannten Gastarbeiter und die Asylanten pferchen. Sie erscheinen als Sockel gestürzter oder zukünftiger Denkmäler; als Fundament des «langen Hauses», das Wyss einmal irgendwo im Jura auffiel und das eine Art Haus-Archetyp darstellt; als Altar in den «Kultstätten», als Bunker, wie sie der Zweite Weltkrieg an der bretonischen Küste zurückgelassen hat, und als Urform der Architektur aus der Erde und dem Fels gekerbt, assoziativ auf die alten Kirchen derselben Bauweise in Äthiopien verweisend.

In den Arbeiten von Franz Anatol Wyss gibt es unzählige weitere Beispiele dieser Art Anverwandlung und Umwandlung erlebter und vorgestellter Architekturen sowie der Werkzeuge und Spuren, die der Mensch verwendet und hinterlässt, indem er die Natur als Kulturlandschaft gestaltet. Die Pyramide etwa, als ägyptisches Königgrab oder Kultstätte der Maya, als gläserne postmoderne Architektur oder Kegelvolumen, als Berg, Vulkan oder Schlacken Hügel, als Gewichtstein oder Raumkapsel... Der Obelisk kann zur Rakete werden, die Vermessungslatte zum erigierten Penis, die Profilstange zum Baum – und dasselbe gilt auch in entgegengesetzter Richtung dieser Transformationen.

Wyss entwirft sandkastenartige Testsituationen und simulative Probeszenarien: Landschaften als Erfahrungs- und Projektionsraum elementarer Konfrontation von Naturhaftem und Architekturen. Dabei handelt es sich um Momentaufnahmen, die einen jeweiligen Prozess für einen kurzen Augenblick zum Stillstand bringen und die ein labiles Gleichgewicht zwischen Entstehen und Vergehen, Aufbau und Zerstörung festhalten. Der Begründungszusammenhang der einzelnen Bildfindungen ist mehrschichtig: Eine Ausrichtung gibt das konkrete Erleben gegenwärtiger Landschaften sowie alter und neuer Architekturen an; eine andere die Veränderung dieser Erfahrungen durch Vorgänge wie die Raumfahrt und der Griff nach den Sternen, Tschernobyl und die globale Naturzerstörung, die neue politische Geographie Europas und des Ostens sowie der Golfkrieg und die als «pax ameri-

cana» firmierenden Weltordnung. Die dritte ist signalisiert durch die expandierende Mediatisierung der Realitäten und der daraus folgenden Wahrnehmungsveränderungen.

Entsprechend vielfältig und unterschiedlicher Art sind die Bildanlässe: Ein zufällig in der Scheune entdeckter, von Gras überwuchter Traktorenpneu führt in der Phantasie zum runden Erdwall als einer ursprünglichen Lager- und Versammlungsstätte. (Dass diese Wyss dann in seinem Garten auch konkret errichtet hat, sei nur nebenbei erwähnt.) Der aufmerksame Blick sammelt während Wanderungen durch Landschaften und Länder weitere Motive. Abbildungen in der kulturhistorischen Fachliteratur und Fotografien in den Medien stimulieren die Vorstellungskraft, wobei Wyss sie manchmal erst im nachhinein entdeckt und sie als eine Art «Beweis» aufnimmt für erahnte, Raum und Zeit entgrenzende Korrespondenzen.

Der Arbeitsprozess im Atelier stellt ein Amalgamieren dar, in dem die Erinnerungen und Eindrücke eine bildeigenständige Form annehmen. Dieser Vorgang dient der Verarbeitung gegenwärtiger Erfahrungen und der erinnernden Vergegenwärtigung vergangener oder ferner Kulturen. Dabei drängt sich jedoch nicht eine gesellschaftskritische Optik in den Vordergrund, und in den Bildern lässt sich kein



Von Jörg Huber

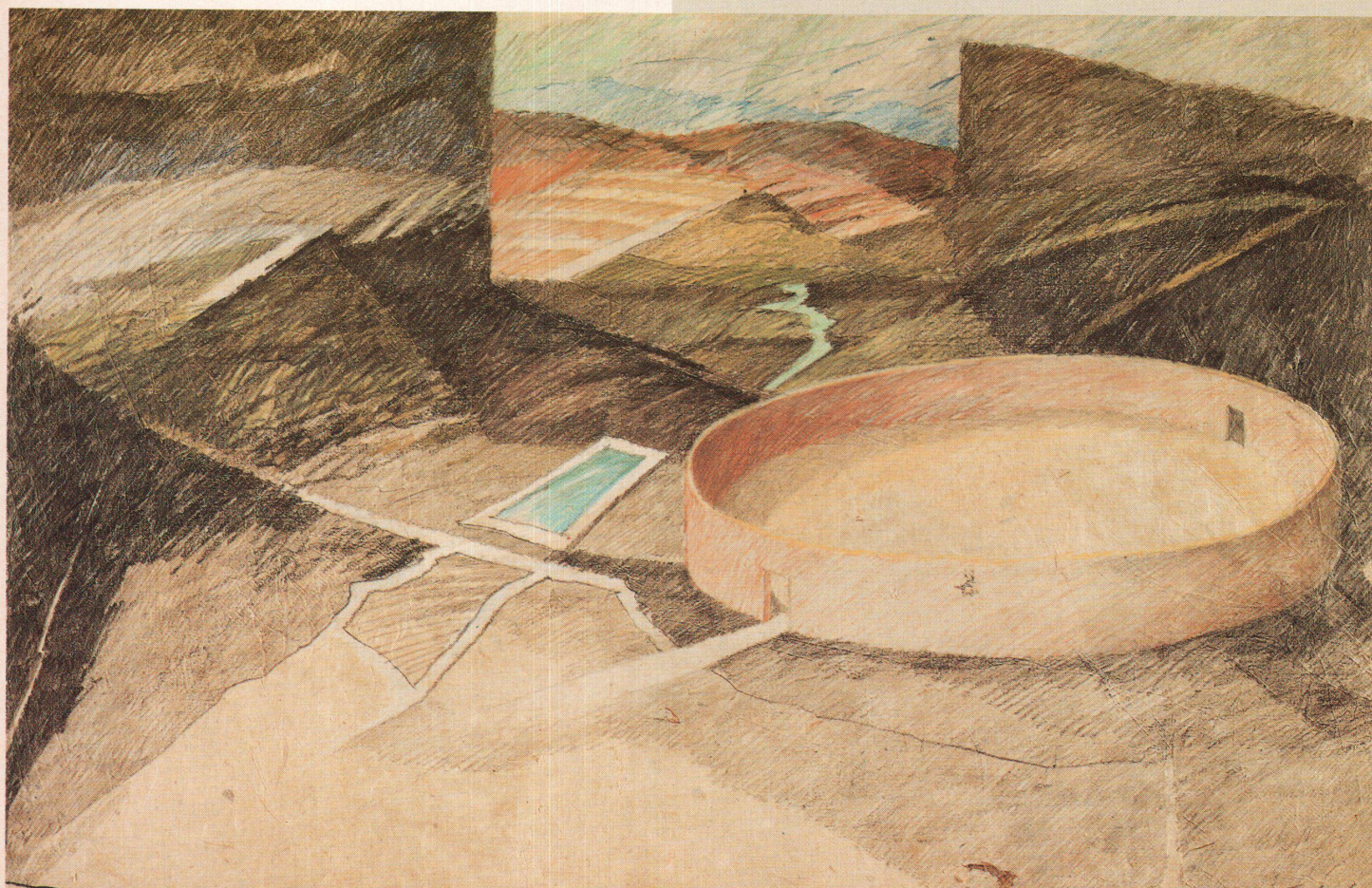
ANDSCHAFTE

sentimentales Beschwören von Ursprünglichem gegen eine schlechte Jetztzeit aktivieren. Wyss postuliert weder Kulturpessimismus noch Zukunftsoptimismus. Er meint einzig das je Gegenwärtige, und dies aber nicht als unverrückbar Vorgegebenes, sondern als Hergestelltes und damit Veränderbares. Er liefert denn auch keine ganzheitlichen, in sich geschlossenen Ansichten: keine Abbilder, sondern Konstruktionen. Das bildnerische Verfahren ist der Dekonstruktion und der Montage verpflichtet. Die Szenarien sind Simulationen. Das einzelne Motiv ist gleichzeitig Zitat und eigenständiges Bildzeichen.

Zeitsprünge und Blickwechsel bestimmen die bildnerische Dramaturgie. Noch heute sind die Bedeutungen der Wüstenlinien beim peruanischen Nazca ein Rätsel. Wyss erinnern sie an die Spuren, die die Bodenoffensive der Alliierten am Golf hinterlassen hat. CNN lieferte uns die Bilder in die Stube, Raum und Zeit entgrenzend. Wyss setzte diese Bilder in seine Bilder um. In der optischen Perspektive der Luftaufnahmen und im Fragmentarischen imitierte er die Wahrnehmungslogik der Kriegs- und Medientechnologie. In der Arbeit an den Zeichnungen und Gemälden realisierte er jedoch ein Anderes, das sich jenen Bildern entzieht, ihnen widersteht. Die zerbombten Städte, die brennenden Öltanks, die einge-

grabenen Stellungen und Schutzwälle wurden zu neutralen Zeichen, wurden rätselhaft. Die Raster der Militärcamps glichen sich den römischen Grundmauern an, die man jüngst bei Oensingen entdeckte und die Wyss besichtigt hatte (bevor man sie wieder zuschüttete). Wyss simulierte den archäologischen Blick unserer Nach-Nachfahren: Welche Ruinen werden wir hinterlassen, und wie werden diese dereinst interpretiert? Gleichzeitig machte er klar, dass das Archaische als das historisch und kulturell Entfernte in seiner Fremdheit sich angleicht an die Fremdheit, die sich einstellt in der mediatisierten Wahrnehmung des Gegenwärtigen.

Als 1969 Neil Armstrong den Mond betrat, war der Mensch in den Bildern, die um die Welt gingen, als Agierender noch sichtbar. Bis Ende der siebziger Jahre erschien er auch in den Arbeiten von Wyss, bedeutungsmässig schillernd im Spannungsfeld mythologischer Referenzen, technoider Zurichtungen, futurologischer Fiktionalisierung: als Astronaut, Maschinenmensch und Zombie; als Koloss von Rhodos, als Kuros, als ägyptischer Gott-Mensch mit «Anch», dem Symbol für das Leben. Seit den achtziger Jahren ist der Mensch in den Bildern nur noch indirekt anwesend, durch das von ihm Hergestellte und Zerstörte. Die Aktion selbst, Zeit und Raum, Geschwindigkeit und Beschleunigung sind



Kann man –
und wie – mit
Kunst etwas
über Welt
aussagen?



nun Themen der Darstellungen. Die Pyramide wird zum Flugobjekt, der Tempel zur Abschussrampe, der Baum zum Pfeil, die Messlatte zum Vektor; die Baustelle zum Stilleben, die Landschaft zur namenlosen Topographie. Und wenn der Mensch noch einmal auftaucht, als kleines Figürchen, so scheint er verloren, irrt er umher, wie der Mann unter der monumentalen «Architektur des rasenden Fleisches» in Salvador Dalís Gemälde «Vorahnung des Bürgerkriegs» (1936), einem Werk, das Wyss in seiner Jugend enorm beeindruckte. Im Unterschied zum Spanier ist Wyss jedoch nicht in der obsessiven Auseinandersetzung mit dem Religiösen, dem Eros, dem Traum und dem Unbewussten befangen. Er ist vielmehr Künstler-Ingenieur, Medien-Arbeiter. Sein Blick orientiert sich an der heute zunehmenden Automatisierung der Wahrnehmung. In seinen Werken wird die Frage nach der Autorschaft gestellt, in bezug sowohl auf das Dargestellte wie auch die eigene künstlerische Tätigkeit. Letztlich ist Bildarbeit das Problem: die mediale Realität des Bildes gegenüber der Realität der «Realitäten», und deren Verschwinden, das Paul Virilio behauptet.

Auf diesem Hintergrund erweist die Tatsache ihre Bedeutung, dass im Œuvre von Wyss einige Grundkonstellationen immer wieder variiert werden, dieselben Motive wiederholt auftreten. Die Bildanlagen sind diskursiv, die Szenarien,

wie erwähnt, simulativ. Mögliche Situationen und Vorgänge gelangen zur Verhandlung. Die Bildzeichen sind «sprechend» nur in ihrer Kontextualität. Ihre semantische Dimension ist fragwürdig. Abbild, Symbol, Metapher, Emblem, Zitat, ästhetisches Zeichen? Die semiotische Variation und die semantische Beliebigkeit fokussieren die zentrale Frage: Kann man – und wie – mit Kunst über «Welt» etwas aussagen, in einer Gegenwart, in der «Welt» zunehmend medial wahrgenommen, als «wahr» genommen wird? So offensichtlich und vordergründig architektonische Elemente in den Grafiken, Zeichnungen und Gemälden von Wyss dominieren, so wenig haben diese Arbeiten unmittelbar etwas mit real existierenden Architekturen zu tun. Und wenn auch oft Archaisches und Archetypisches in den Bildern aufscheint, geht es nicht um architektonische Traditionsbildung, sondern primär um die Verfügbarkeit und die Bedeutungen ästhetischer Wahrnehmung und bildnerischer Gestaltung. Die roten Kuben in der Eiswüste sind nur ein Beispiel. ■

Buch und Ausstellung zum 50. Geburtstag von F.A.W.

Aus Anlass des 50. Geburtstags von Franz Anatol Wyss erscheint dieser Tage im Weltwoche-ABC-Verlag, Zürich, unter dem Titel «Franz Anatol Wyss – Wege zur Landschaft» eine Monographie über den Künstler, herausgegeben von Jörg Huber, dem Verfasser dieses «Hochparterre»-Essays. Das Buch mit 41 farbigen und 96 Schwarzweiss-Abbildungen kostet 58 Franken, eine auf 33 Exemplare limitierte, signierte Vorzugsausgabe gibt es für 720 Franken. Ausserdem stellt Franz Anatol Wyss zusammen mit dem Fotografen Gérard Dufresne vom 17. Mai bis zum 1. Juni im grafischen Kabinett des Kunstmuseums Solothurn aus.