

Zeitschrift: Schweizer Kunst = Art suisse = Arte svizzera = Swiss art
Herausgeber: Visarte Schweiz
Band: - (2004)
Heft: 1: Kunst & Bau, Architecture et art: positions

Artikel: Gemalte Störfälle
Autor: Gerber, Elisabeth
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-623285>

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: 05.04.2026

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

GEMALTE STÖRFÄLLE

Elisabeth Gerber

Dass Kunst und Architektur sich im 20. Jahrhundert auseinander dividiert haben, ja lange als unvereinbarer Gegensatz wahrgenommen wurden, hat auch mit ihrer gattungsspezifischen Entwicklung zu tun. Seit den 90er Jahren ist allerdings erneut eine Annäherung zu beobachten, die vermehrt unter der Prämisse von Interaktion und Dialog diskutiert wird. Agieren KünstlerInnen aus der Position nichtfigurativer Malerei heraus, begeben sie sich allerdings auf ein kontroverses Feld. Zu diesem gehören Dekor und Ornament, die Selbstreferenzialität und die von der Architektur oft verdrängte Tatsache, dass Malerei nicht nur Farbe und Oberfläche bedeutet. Als gemalte – kalkulierte – Störfälle werden hier deshalb Interaktionen bezeichnet und analysiert, die über Farbgestaltungskonzepte hinausgehen, die sich also über formale und ästhetische Ansätze hinaus kontextbezogene Erzähl- und Reflexionsräume erschliessen. Solche Störfälle definieren sinnlich wie intellektuell rezipierbare Orte im öffentlichen und teilöffentlichen Bereich. Eine so praktizierte Malerei mischt sich mit differenzierten Statements in gesellschaftliche Themen ein.



Bild/Bank/Bühne, TBA Betriebsleitzentrale Urdorf, Dominik Stauch, 2003 (Die Gesamtinstallation ist aus bautechnischen Gründen zurzeit nicht zugänglich.)

AMBIVALENTE BEGEGNUNGEN

Die Basler Künstlerin Renée Levi (*1960) und der Thuner Künstler Dominik Stauch (*1962) gehören zu VertreterInnen einer Generation, die sich bisher mit verschiedenen Projekten in diese Diskussion eingeschrieben haben. Grundsätzlich ist dabei eine Mehrfachstrategie zu beobachten, die das Resultat einer differenzierten Auseinandersetzung mit den jeweils vorgegebenen räumlichen wie funktionalen Vorgaben ist. Sie erlaubt es ihnen, Malerei als analytisches und „dekoratives“ Instrument zu nutzen. Sie widerspiegelt aber auch die Ambivalenz, von der die erneute Annäherung von Architektur und Malerei geprägt ist, welche sich aus den historischen Prämissen sowohl der modernen Architektur wie derjenigen der Kunst nährt. Auf der einen Seite ist es die sukzessive Verschiebung von der Oberfläche zum nackten Kern, zum wesenhaft Architektonischen und damit zum Verzicht auf alles Dekorativ-Ornamentale und weitgehend auch auf Farbe. Im Bereich der Malerei der Moderne sind es Begriffe wie Autonomie und Selbstreferenzialität. Dass die faktische Trennung von Architektur und Kunst stets als Gewinn und Verlust registriert wurde, zeigen die De-Stijl-Bewegung in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und der seit den 90er Jahren erneut geführte Diskurs, der vermehrt unter dem Stichwort hybride Zonen¹ diskutiert wird.

Für das Verhältnis von Kunst und Architektur allgemein lautet die wohl radikalste These, dass die Grenze zwischen den beiden Gattungen keineswegs offen, die nicht zu übersehende Kluft im Gegenteil unüberbrückbar sei.² Auf die spezifischen Bedingungen der Malerei übertragen hiesse dies vorerst, dass zwischen der Behauptung ästhetischer Autonomie und einem formalen Reagieren im Sinne von architekturbezogenen Farbkonzepten kein Drittes existiere. Nun zeigt sich aber, dass eine nachmoderne Malerei, die aus der doppelten Perspektive von Selbstreferenzialität und Einbezug des öffentlichen-halböffentlichen Raumes arbeitet, den Malerei-Architektur-Diskurs auf gesellschaftliche Fragestellungen zu transzendieren vermag.

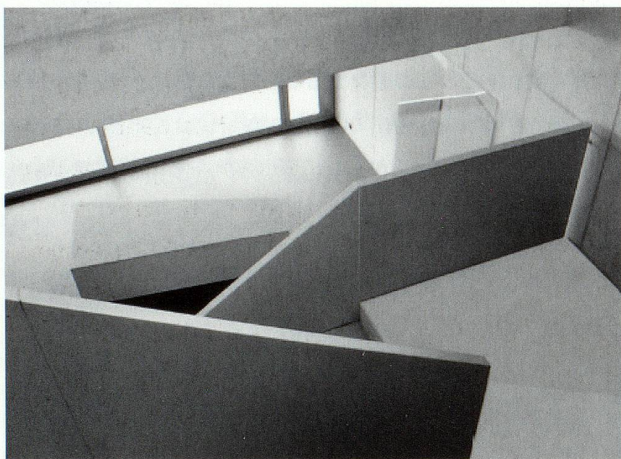
FARBE ALS SPIEGEL

Die qualitativen Unterschiede von Kunstraum und wie auch immer genutzter, gebauter Umwelt verändern das Spektrum möglicher Fragestellungen. Wie der Handlungsraum Architektur wahrgenommen und wie darin interveniert wird, hängt weitgehend von der jeweiligen künstlerischen Haltung ab. Für Renée Levi gilt, dass ihr räumlich-installatives Verständnis von Malerei sie zu Interventionen in den gebauten Raum geradezu prädestiniert. So überrascht es nicht, dass Mittel und Vorgehen weitgehend die gleichen sind: Farbe aus der Spraydose, Verzicht auf Leinwand, dafür Mauer, Wand und Fläche als Bildträger. Die bildnerische Sprache ist vorsymbolisch, zeichenhaft-ornamental, ein Instrument, mit dem die Künstlerin heutige Möglichkeiten von Malerei erprobt. Mit ihr reagiert die Künstlerin situativ auf vorgegebene Situationen, schreibt sich in diese ein und transformiert sie in sinnliche Erfahrungsräume.

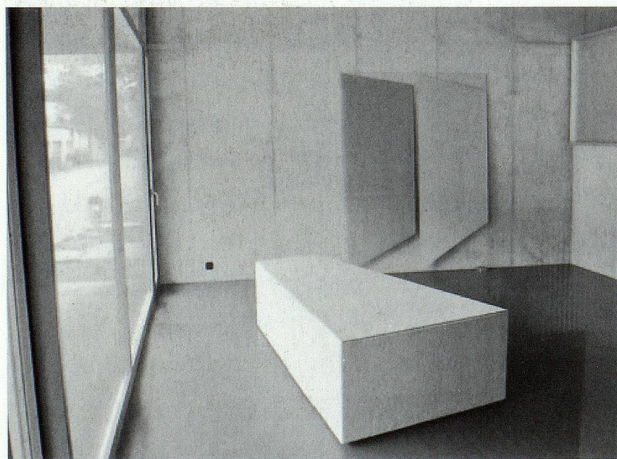
Seit seiner umfassenden Sanierung³ zeigt sich der Grossratssaal in Luzern in seiner ursprünglichen, nüchtern-klassizistischen Gestalt. Das Kreuz, das bis anhin in der bühnenartig angelegten Rundbogennische hinter den Regierungsräten quasi im Brennpunkt der im halbrund sitzenden Ratsmitglieder hing, hat – als schlichte Variante – seinen Platz nun diskret vis-à-vis. Dieses Kreuz und die raumbeherrschende Symmetrie der Architektur, welche einem antiken Theater nachempfunden sind, enthalten, in Verbindung mit der politischen Funktion eine Vielzahl symbolischer Verweise. Renée Levis Intervention „Reuss“ setzt nun genau hier ein. Formal respektieren ihre in die Rundbogennische eingefügten gelben MDF-Platten die Architektur. Ein dichtes, pulsierendes Gewebe horizontal aufgesprühter Linien taucht den ansonsten eher grautonig-kühlen Raum in ein stilles, aber intensives Leuchten. Die Malerei erzeugt einen Farbraum, der zur individuellen Kontemplation einlädt, der zusammen mit dem auf Kopfhöhe der Regierungsräte ausgesparten weissen, rechteckigen Leerraum, aber auch zum präzise gesetzten Störimpuls wird. Das Versprechen der Architektur auf räumliche wie ideelle Verankerung weicht einem Gefühl von Ortlosigkeit. Denn der situative Eingriff problematisiert die weiterhin latent verborgenen religiösen wie säkularisiert-utopischen

Denkhorizonte, welche das politische Tagesgeschäft durchdringen und fragt nach der eigenen Position in einer pluralistischen Gesellschaft. Die Malerei dient dabei – über die selbstreflexiven Aspekte hinaus – als Spiegel, genauso wie die fünf Regierungsräte, welche jeweils vor dem weissen Rechteck sitzen, aufgereiht wie die Jünger beim letzten Abendmahl. Trotz zitathaften Anspielungen ist hier aber nicht eine sakrale, transzendente Dimension gemein, im Fokus der Aufmerksamkeit steht der Dialog zwischen luzernischem Parlament und Regierungsräten.

Im Gegensatz zur punktuellen Intervention in Luzern bezieht „le tapis volant“⁴ in Genf das ganze Gebäude mit ein. Renée Levi entwickelte ein Farbkonzept, das die Strenge und Nüchternheit der Architekturspra-



Bild/Bank/Bühne, Dominik Stauch, 2003



Bild/Bank/Bühne, Dominik Stauch, 2003

che, reduziert auf die Materialien Beton und Glas, erst lebbar macht. Spielend löst sie mit ihren präzise gesetzten Farben die wohl gängigste Erwartung an die Malerei ein, Stimmung und Kontraste zu erzeugen. Die nur schon in den öffentlichen Bereichen erreichte Wirkung durch einzelne pinkfarbene Gangwände und den durchgehend orangen Kautschukböden mit blauen Einsprengseln sowie das Aubergine für die Sanitärblöcke definiert die Räume völlig neu und steigert damit auch die sinnliche Qualität der eher spröden Architektur. Renée Levi geht es allerdings um mehr. Der Schlüssel dazu liegt im 2. Untergeschoss, in dem von BesucherInnen leicht zu übersehenden von oben aber einsehbaren Hohlraum in der offenen Eingangshalle. Es ist der „tapis volant“, welcher der Arbeit den Titel gegeben hat. Er besteht aus einem rechteckigen, reflektierenden weissen Feld, umrandet von einem leicht abgesenkten Rahmen aus glattem Beton. Wie ein Bild liegt er da und ist gleichzeitig eine Projektionsfläche für Gedanken, Ideen, Vorstellungen, Träume ... Weiss sind ebenfalls die Felder welche in jedem Schulzimmer für unterrichtsbezogene Bild- und Textprojektionen vorgesehen sind, weiss ist das leere Papier auf den Pulten. In diesem Weiss schlummert aber auch das gesamte Farbspektrum, aus dem heraus Malerei sich nährt. Abwesend ist die Farbe dort, wo man sie am ehesten erwarten würde und wo sie bis heute in der Architektur fast ausschliesslich zum Einsatz kommt: als Wandfarbe. Durch die unterschiedliche Verwendung von Farbe, durch das Spiel mit An-, Abwesenheit entstehen innerhalb des Gesamtkonzeptes vieldeutige konkrete wie imaginäre Räume, die zudem mehrfach aufeinander bezogen sind. In einem kontextuellen Sinn nistet sich Renée Levis Intervention subtil im Dazwischen ein, indem sie das Potenzial monochromer Malerei auslötet, als Dekor und autonomes Bild und als Instrument zur Befragung des sozialen Raums, konkret eines Schulhauses als Ort individueller und kollektiver Erwartungen und Projektionen.

AUFGEKLÄRTE ROMANTIK

Dominik Stauch ist ein Maler, der im realen wie im virtuellen Raum agiert. Seine historischen Referenzen liegen in der konkreten Kunst, im de Stijl und Konstruktivismus. Damit einher geht eine Affinität zu

Rock und Pop, wobei ihn hier vor allem die „gescheiterten“ Helden interessieren. Seine Arbeiten nähren sich von einem Spannungsfeld her, das ausgelegt ist zwischen avantgardistischen Utopien, Desillusionierung und Romantisierung. Die Malereitradition, auf die sich der Künstler bezieht, zeichnet sich aus durch ihre Nähe zum geometrischen Ornament. Daraus leiten sich sein Umgang mit gängigen Konstruktionsprinzipien wie Symmetrie, Spiegelung, Drehung und Reihung sowie sein Interesse für Farbsysteme ab.

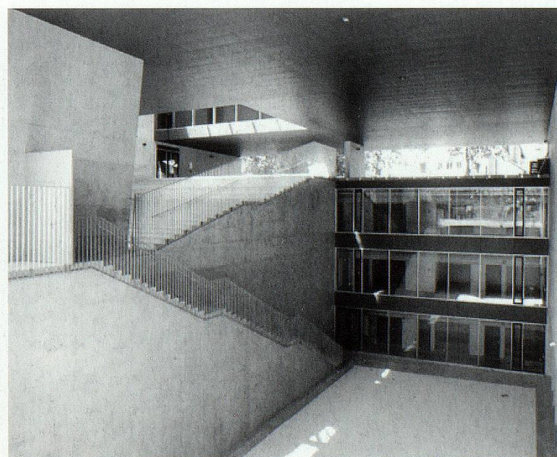
Die erweiterte und aufgestockte TBA Betriebsleit-zentrale Urdorf⁵ verfügt über einen neuen Eingangsbereich, der die BesucherInnen empfängt, bevor der Rundgang durch das hoch technisierte Überwachungssystem des Zürcher Nationalstrassennetzes beginnt. Die Architektur geizt hier nicht mit veredelten Materialien und konstruktiven Unschärfen. Ein harmonisierender Farbeinsatz hätte hier korrigierend eingreifen können. Dominik Stauch wählte eine andere Lösung und fügte drei zusätzliche Elemente ein. Das Betonraster der Architektur lieferte ihm dazu die Grundmasseinheit, von der sich auch die proportionalen Anteile der Farbflächen – ein Zweiklang in gebrochenem Gelb-Pistach – ableiten. Das Gesamtensemble des Eingangsbereichs – es besteht aus einer bemalten Glasplatte, einem rhombusförmigen, mit Teppich überzogenen und frei beweglichen Raumelement sowie den Teppicheinlagen auf den Zwischenböden des Treppenhauses – oszilliert

aber derart zwischen konkreter Nutzung, Ornament und reiner Malerei, dass der Fokus auf die Architektur konterkariert wird durch die Frage nach dem Selbstverständnis einer Malerei, die sich mit Füßen treten lässt. Die sich als Sitzbank anbietet und sich als ein wie provisorisch an die Wand gelehntes Bild inszeniert. Konzeptuell bewegt sich Dominik Stauchs installativer Umgang mit der Architektur im Bereich der Überlegungen des de Stijl zu einer neuen Raumgestaltung,⁶ die noch auf das Ideal eines kompositorischen Ganzen zielte. Diese verloren gegangene Einheit ist ebenso Referenzpunkt der künstlerischen Intervention wie die heute postulierte unüberwindbare Kluft zwischen Architektur und Kunst respektive Malerei. Im unauflösbaren gegenseitigen Verweis wird hier die Erinnerung an die – gescheiterte – Utopie der Moderne zur provokativen Herausforderung.

In Grindelwald⁷ ist es ein „Abendglühn“, mit dem Dominik Stauch sich dialogisch auf den als Cafeteria genutzten Raum im Altersheim einlässt, über die gewählte Technologie aber gleichzeitig gewisse Vorstellungen von Heimat, Kunst und Natur auf ihre verborgenen Bedingungen hin ausleuchtet. Das digitale Wandbild ist eine abstrakte Konstruktion aus horizontalen Flächen, die sich in Form und Farbe verändern und innerhalb von 24 Stunden einmal das gesamte Farbspektrum durchlaufen. Es fügt sich perfekt in die von der Architektur vorgegebene Sprache ein und wirkt dabei wie ein zusätzliches Fenster, das den Blick in einen virtuellen Wahrnehmungs-



*Cycle d'orientation de Mombillant, Genève, Renée Levi,
Architekten: Weber und Hofer, Zürich*



*Le tapis volant, Eingangsbereich, Renée Levi,
Cycle d'orientation de Mombillant, Genève,
Architekten: Weber und Hofer, Zürich*

raum öffnet. Als konkrete Malerei, die ein – ideologiebeladenes – Naturphänomen simuliert, ist „Abendglühn“ deshalb mehr als eine dekorative Beigabe, mehr als ein Angebot zur stillen Meditation. Es verleitet ebenso zu einem kritischen Blick auf die von der Bauherrschaft bestimmte Gesamtkonzeption der Anlage, die neben der zeitgemässen Architektur des Heims aus Alterwohnungen im modernisierten Stil von Holzchalets besteht. Diese garantieren zwar den Blick auf das wahre Schauspiel der Natur. Es wird aber nicht einfacher, sich dem mit „Alpenglühn“ inszenierten Widerspruch von Simulation und Authentizität, von Kunst, Architektur und Natur zu entziehen.

Als Farb- und Oberflächengestaltung stillt die Malerei ein legitimes Bedürfnis nach Wohlgefühl und Harmonie. Sie stimuliert die Sinne, heitert auf, lädt ein zum Träumen, zur Meditation. Sie verunsichert und inspiriert, denn Farbe bewegt sich immer auf der Seite der Klarheit, aber nie auf der Seite der Sicherheit⁸. Das gilt auch für die hier diskutierten, gemalten Störfälle. Sie kreieren zuallererst einmal Erlebnisräume. Gleichzeitig formulieren sie Fragen, die im Zusammenhang stehen mit der spezifischen Funktion eines Gebäudes, eines Raumes, der ja nach Projekt als ein urbaner, sozialer oder politischer verstanden wird. Die Malerei nimmt damit über den engeren Kunst-und-Bau-Diskurs hinaus Teil an der kontrovers geführten Diskussion zur gesellschaftlichen Rolle der Kunst ganz allgemein. Die immer wieder

totgesagte Disziplin erweist sich dabei als äusserst vital. Sie verhält sich selbstbewusst und beobachtend und nützt das Potenzial ihres historischen Vermächtnisses. Unter der Tarnkappe der Farbe weist sie auf Ungereimtheiten und Widersprüche und schafft im Idealfall offene Denkräume entlang präzise ausgelegter Farbkoordinaten.

¹ Das Hybride ist ein Kreuzungsverhältnis; unter seinen Prämissen wird die räumliche Zone bei Kunst-und-Bau bespielt. Sibylle Omlin, Hybride Felder zwischen Kunst, Raum und Architektur. In: Omlin, Sibylle, Bernasconi Frei, Karin, Hrsg., Hybride Zonen, Kunst und Architektur in Basel und Zürich, Birkhäuser 2003, S. 16

² Die dritte Möglichkeit für die hier plädiert wird, ist, die traditionsreiche Institution Kunst am Bau als Arena der kritischen Auseinandersetzung offen zu halten und zugleich die historische Trennung von Kunst und Architektur zu respektieren. Philipp Ursprung, Das Medium ist nicht die Botschaft, Zur Kunst am Bau heute. In: Kunst und Bau – ein Spannungsfeld, Herausgegeben von der Kantonalen Kommission für Kunst und Architektur des Kantons Bern, Stämpfli Verlag Bern 2001, S. 198

³ Gesamtanierung 2001–2002, Leitung Architekt Marcel Ferrier BSA/SIA

St. Gallen, MitarbeiterInnen: Daniela Nüssli Cavelt, Raphael Schertenleib

⁴ Gemeint ist das Schulhaus Montbrillant, Genf, Architektur: Weber und Hofer AG, Zürich, erstellt 200–2003

⁵ Erweiterung und Aufstockung des bestehenden Gebäudes 2001–2003, Architekt Jürg P. Hauenstein ETH BSA SIA, Zürich, MitarbeiterInnen: Gina Rossi, dipl. Architektin FH und Hans Diener, Atelier am unteren Rain

⁶ Münch, Andreas, De Stijl, das geometrische Ornament und die monumentale Gestaltung, Peter Lang AG Bern 2003, S. 142 ff.

⁷ Altersheim und Alterswohnungen im Spitexstützpunkt, Grindelwald, 2002–2003, Architekten: ARGE brügger & ryter, Spiez

⁸ Ludwig Wittgenstein, zitiert nach Max Wechsler, Adrian Schiess, Farb Räume, Zusammenarbeit mit den Architekten Herzog & de Meuron und Gigon/Guyer 1993–2003, Quart Verlag 2004, S. 21



Reuss, Grossratssaal, Luzern, 2001, Renée Levi, Architekt: Marcel Ferrier



Reuss, Grossratssaal, Luzern, 2001, Renée Levi, Architekt: Marcel Ferrier