

**Zeitschrift:** Werk, Bauen + Wohnen  
**Herausgeber:** Bund Schweizer Architekten  
**Band:** 80 (1993)  
**Heft:** 12: Modernes modernisieren = Moderniser le moderne = Modernising the modern

**Artikel:** Über Oberflächlichkeit : ein Gespräch von Moritz Küng mit dem Künstler Adrian Schiess über seine Arbeit im SUVA-Gebäude Basel der Architekten Jacques Herzog & Pierre de Meuron

**Autor:** Schiess, Adrian / Küng, Moritz

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-60919>

### **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:** 16.03.2025

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

## Über Oberflächlichkeit

Ein Gespräch von Moritz Küng mit dem Künstler Adrian Schiess über seine Arbeit im SUVA-Gebäude Basel der Architekten Jacques Herzog & Pierre de Meuron

Eignet sich die Architektur eine künstlerische Arbeit an, so wird dieses Zusammenführen zweier Mentalitäten oft als «Kunst am Bau» bezeichnet. Obwohl meiner Meinung nach dieser Prozess sowohl das künstlerisch wie auch das architektonisch Geschaffene gegenseitig aufwerten und potenzieren könnte, bleibt das Ergebnis sehr oft unbefriedigend. Das künstlerische Werk wird einerseits dazu missbraucht, ungelöste Situationen zu kaschieren oder den Bau zu schmücken, andererseits versucht sich das

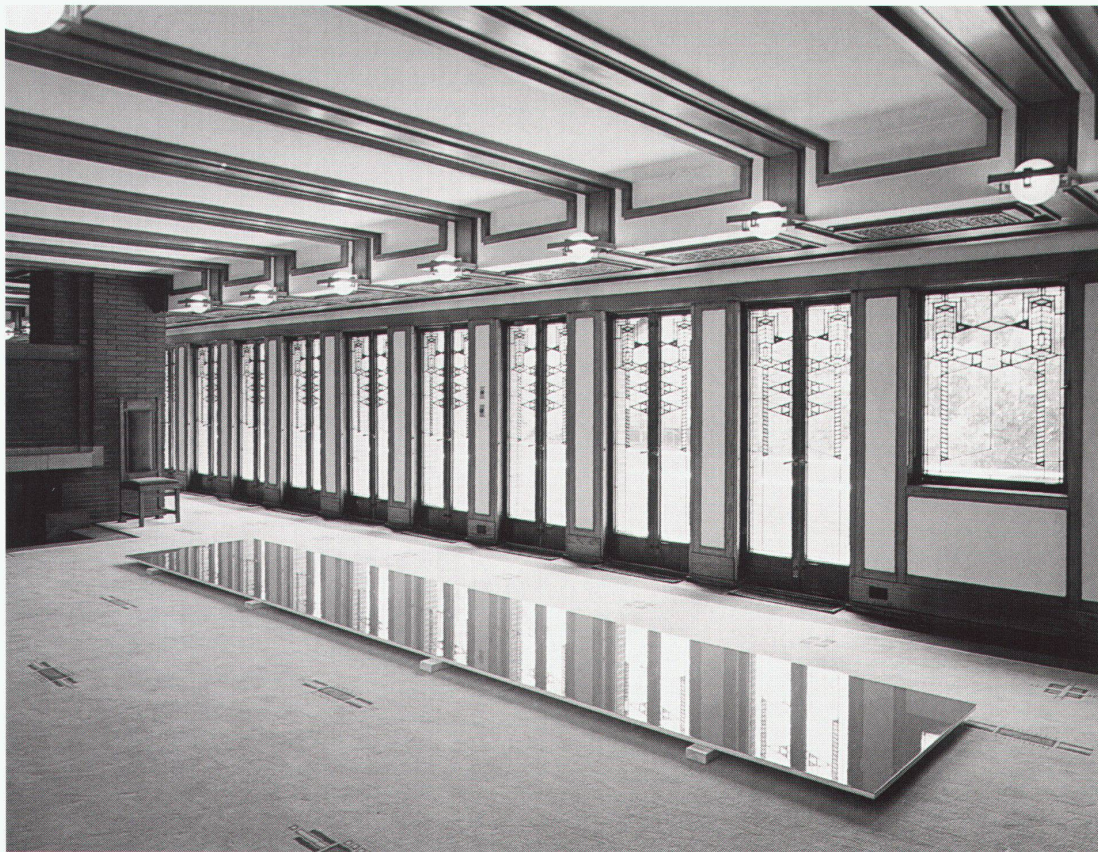
künstlerische Werk gegenüber der Architektur autonom zu behaupten oder wird dazu gezwungen. Der Begriff «Kunst am Bau» evolviert dann auch vielmehr eine Applikation statt eine Integration des künstlerischen Werkes. Das Einbeziehen in ein grösseres Ganzes setzt ein Verständnis beziehungsweise Respekt gegenüber der künstlerischen Arbeit oder Mentalität voraus. In erster Instanz ist dies ein geistiges Verständnis.

In diesem Zusammenhang ist die Attitüde der Basler Architekten Jacques

Herzog & Pierre de Meuron als beispielhaft zu bezeichnen. Sie haben bereits mehrere Male versucht, künstlerische Positionen in ihre eigene Arbeit einfließen zu lassen, wobei die künstlerische Haltung, das künstlerische Produkt bereits zu Beginn in den architektonischen Entstehungsprozess auf mentaler Ebene integriert wurde. Es ist eine Haltung der Architekten, welche das künstlerische Werk als etwas Sinnstiftendes respektiert und den Künstler als «Partner» in den ganzen Prozess ein-

bezieht. Dies zeigte sich in der Realisierung der Siedlung Pilotengasse in Wien (1985–1992), wo in Zusammenarbeit mit dem Künstler Helmut Federle das Verputz- und Farbkonzept des Wohnbaus erarbeitet wurde, oder im Projekt «Eine Stadt im Werden», städtebauliche Studie über die trinationale Agglomeration von Basel (1991–1992), welches aus einer gleichwertigen Zusammenarbeit mit dem Künstler Rémy Zaugg entstanden ist. Das künstlerische Werk dient hier den Architekten als Orientierung wie auch als Überprüfung der eigenen Gedanken. In ihrem Ausstellungsbeitrag zur Biennale in Venedig (1990) wurde zudem der Künstler als Mittler des architektonischen Konzeptes eingesetzt. Fünf Fotografen waren aufgefordert, jeweils ein Projekt aus ihrer eigenen Optik zu interpretieren und zu kommentieren.

Mit dem Umbau und der Erweiterung des SUVA-Gebäudes in Basel haben Herzog & de Meuron den in Zürich geborenen und in Südfrankreich lebenden Künstler Adrian Schiess (geb. 1959) beauftragt, eine Arbeit in der Empfangshalle zu realisieren. Das architektonische Projekt ist geprägt von einer gläsernen Hülle, die alte und neue Gebäudeteile umschliesst und dem Ensemble seine Identität in der Oberfläche verleiht. Im Falle der hier erwähnten Zusammenarbeit ist es das erste Mal, dass die Architekten ein künstlerisches Werk direkt in den Bau integrieren, das erste Mal aber auch, dass der Künstler seinerseits eine solche Auf-



Adrian Schiess, Flache Arbeit, 110×600×2 cm, Renaissance Foundation Chicago, Autolack auf Aluminium, ausgestellt im Frederick C. Robie House, Chicago, von Frank Lloyd Wright

gabe angenommen hat und eine Arbeit auf die Architektur «zuschneidet».

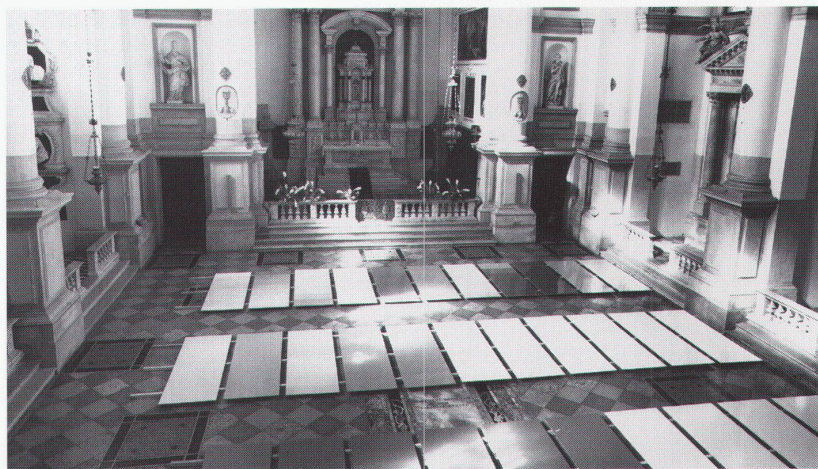
Ein kürzlich erschienenes Statement von Adrian Schiess mit dem Titel «It's only Rock'n'Roll but I like it»<sup>1</sup> erklärt sehr präzise seine eigene künstlerische Position. So spontan dieser Titel ist, so bezeichnend ist er für die abstrakte Malerei von Schiess. Er formuliert den Bezug zur eigenen Arbeit: Rock'n'Roll als Synonym für das Ordinaire, Schnelle und Lustvolle und der damit verbundene relativierende Ausdruck des persönlichen Verhältnisses dazu. Die Arbeit des Künstlers ist, einfach gesagt, geprägt von der Begierde nach Farbe, als Material, Stimmung und Klang, aber auch von der Farbe als räumliche Besetzung. Dies zeigt sich vor allem in den grossflächig ausgelegten sogenannten «Flachen Arbeiten», aber auch in den intimeren, freskoartigen, direkt auf die Wand geklebten, hauchdünnen Aquarellen. Bei den «Flachen Arbeiten» handelt es sich um industriell gefertigte und grösstenteils monochrom gespritzte Verbundplatten, Halbfabrikate aus dem Anwendungsbereich der Architektur, welche je nach räumlicher Bedingung additiv auf dem Boden ausgelegt und auf Kanthölzern gelagert werden. Es ist dies eine Neukontextualisierung des klassischen Tafelbildes, wo das Bild nicht Fenster zur Welt ist, sondern in den realen Raum vorstösst, also mehrdimensional in Erscheinung tritt. Der Glanz des Lackes, die Farbhaut, wirkt einerseits als hermetisch geschlossene

Fläche, andererseits wird durch die Spiegelung das Umfeld reflektiert und ins Bild aufgenommen. Schiess verzichtet auf Komposition und Darstellung, auf Gestik und Konzept. Seine Malerei besteht ausschliesslich aus dem Sein der Farbe, wobei durch äusserste Zurücknahme auf einen «vorsprachlichen Zustand in den malerischen Mitteln»<sup>2</sup> verwiesen wird. Die Lagerung der Platten auf rohen Kanthölzern grenzt die liegende Arbeit vom Boden ab, verweist aber auch auf einen provisorischen, also sich ändernden Zustand des Werkes.

Das folgende Gespräch, das am 25. April in Zürich noch vor der Fertigstellung der zweiteiligen Arbeit geführt wurde, hatte das Verhältnis des Künstlers zu Raum und Architektur zum Gegenstand.

**Moritz Küng:** Einleitend möchte ich dich fragen, warum es zwingend für dich ist, deine Arbeit zu machen, deiner Arbeit nachzugehen und wie sich diese im Laufe der Zeit entwickelt hat.

**Adrian Schiess:** Das war so. Ich ging zehn Jahre zu Lehrern in die Schule, bei denen man alles stets intellektuell begründen musste, warum und wieso man etwas macht. Dadurch liess man, wie soll ich sagen, keine Sphären zu für Dinge, welche schlecht oder nicht begründbar sind, Dinge, worüber man nicht sprechen kann, Dinge, welche von Anschaulichkeit handeln. Dieses Moment war ausschlaggebend für meine Arbeit, etwas zu machen, worüber man nicht



sprechen, aber das man anschauen kann.

**M.K.:** Hat das Nichtdarüber-sprechen-Können mit der Selbstverständlichkeit, der Offensichtlichkeit des Werkes zu tun oder gar mit einem Gedanken der Exklusivität?

**A.S.:** Wahrscheinlich mit beidem. Ich habe damit angefangen, das angeblich Dummste zu machen, zum Beispiel Punkte zu malen oder aus Karton auszuschnneiden. Natürlich steckt eine Absicht dahinter, eben diese dummen Fragen nach der Begründung oder nach dem Sinn dieser Handlung herauszufordern und diese Fragen ad absurdum zu führen. Gleichzeitig stellte sich mir die Frage, ob ich überhaupt etwas zu erzählen hätte... und ich habe eben nichts zu erzählen. Ich habe aber eine Lust, etwas zu machen und dies auf eine ganz bestimmte Art und Weise zu machen. So verstehe ich meine Arbeit als Beitrag für eine *qualitative Veränderung einer Situation*. Dies

mag auch der Grund sein, dass ich nie Bilder im klassischen Sinn gemalt habe, sondern Dinge. Es ist eine Beschäftigung an der Oberfläche, eine oberflächliche Arbeit eben. Eine innerliche auch. Ich liebe die Oberflächlichkeit. Es ist die Oberfläche, diese Haut, die mich interessiert. Wie eine Haut, die das Innen vom Aussen trennt.

**M.K.:** Du nennst ja einen Teil deiner Arbeiten «Flache Arbeiten». Es waren dies früher auf den Boden gelegte normierte Spanplatten, die jetzt durch 110×300 cm beziehungsweise 110×600 cm grosse Verbundplatten ersetzt wurden. Etwas Flaches ist meiner Meinung nach etwas leicht Erhöhtes, welches in den Raum vordringt und ihn begrenzt. Was hat für dich die Fläche für eine Bedeutung?

**A.S.:** Im Gegensatz zu deiner Vorstellung, dass die Fläche einen Raum begrenzt, öffnet für mich eine Fläche den Raum und zwar nach allen Richtungen. Die

Adrian Schiess, Flache Arbeit, Chiesa San Staë, Biennale Venedig, 1990, Autolack auf Holz

<sup>1</sup> in Abstrakte Malerei zwischen Analyse und Synthese, Internationales Kunstgespräch, Herausgeber: Galerie nächst St. Stephan, Rosemarie Schwarzwälder, Wien, Ritter Verlag Klagenfurt, 1992, S. 75

<sup>2</sup> zit. Christoph Rust über Adrian Schiess, Artist Kunstmagazin, Bremen, Nr. 14/15/1992, S. 55

Platte, welche du angesprochen hast, ist für mich ein Ausschnitt oder ein Muster, aber keine klar oder willentlich gesuchte und definierte Fläche. Es ist für mich eine Fläche, die einen Matrixcharakter hat; ein Muster, das Farbe in einer bestimmten Ausdehnung zeigt und dabei die Möglichkeit einer Erweiterung offen lässt.

M.K.: Dies wäre ja der Moment, wo die masslich definierte Fläche in ihrer Addition zu einem Feld wird, das mir unendlicher erscheint.

A.S.: Genau, und dies ist vermutlich der Grund, wieso ich Platten in einer bestimmten Grösse verwende, in der das Benennen von Fläche und Feld schwieriger wird.

M.K.: In grösseren Ausstellungen, wie 1990 im Aargauer Kunsthaus und in der Chiesa San Staë in Venedig anlässlich der Biennale oder noch kürzlich an der IX. Documenta in Kassel und in der Galerie Hussenot in Paris, präsentierst du deine Arbeiten in einer expansiven Aneinander-

reihung. Im neuen SUVA-Gebäude in Basel wirst du meines Wissens zum ersten Mal zwei Arbeiten vertikal an die Wand stellen. Kannst du deine Gedanken zu diesem Projekt erläutern?

A.S.: Zuerst wurde ich von Jacques Herzog aufgefordert, eine Arbeit für diesen Ort zu realisieren. Bis jetzt habe ich solche «Kunst am Bau»-Anfragen immer abgelehnt. Im Falle des SUVA-Gebäudes habe ich zugesagt, weil ich mich von der Architektur von Herzog & de Meuron angesprochen fühle. Ihr Umgang mit der Oberfläche, der Oberflächlichkeit eines Gebäudes, also so, wie sich ein Gebäude einem zeigt, hat für mich etwas Filmisches oder vielleicht sogar etwas extrem Flaches. Zur Diskussion stand die Eingangshalle, ein Ort also mit ganz anderen Bedingungen als ein Ausstellungsraum. Die Frage, die sich mir stellte war, ob ich überhaupt eine Malerei in diesem Raum machen kann und wenn ja, wie diese aussehen würde. Ich habe dann einen *Vorschlag* ge-

macht für eine mögliche andere Architektur.

M.K.: War dies ein Vorschlag für eine andere Lesbarkeit von Architektur?

A.S.: Nicht unbedingt. Es war eher ein Vorschlag für eine andere Haut oder Oberfläche. Eigentlich versuchte ich dieses Gebäude zu attackieren. Es handelt sich dabei um zwei vertikal aufgestellte Platten, parallel zur Wand, welche vom Boden bis zur Decke eingespant sind. Diese Platten sind etwa 200×500×2 cm gross und stehen 5 cm von der Wand ab. Man kann also einen Zwischenraum sehen und sieht, dass die beiden Platten hingestellt sind, und spürt vielleicht eine Unfertigkeit.

M.K.: Obwohl diese Arbeit fest installiert ist, meine ich aus deinem Kommentar zu verstehen, dass es sich ebensogut um eine provisorische Lösung handeln kann.

A.S.: Das kann man so sagen. Die Arbeit ist dann auch als *Vorschlag* zu verstehen. Insofern bin ich kein Fan von Architektur. Ich verspüre eine grosse Lust, diese

Ware (Architektur) wieder abzureissen, damit es Raum gibt. Persönlich mag ich Mauern nicht besonders. Farben lassen in diesem Zusammenhang auch die Möglichkeit zu, Wände zu «löchern».

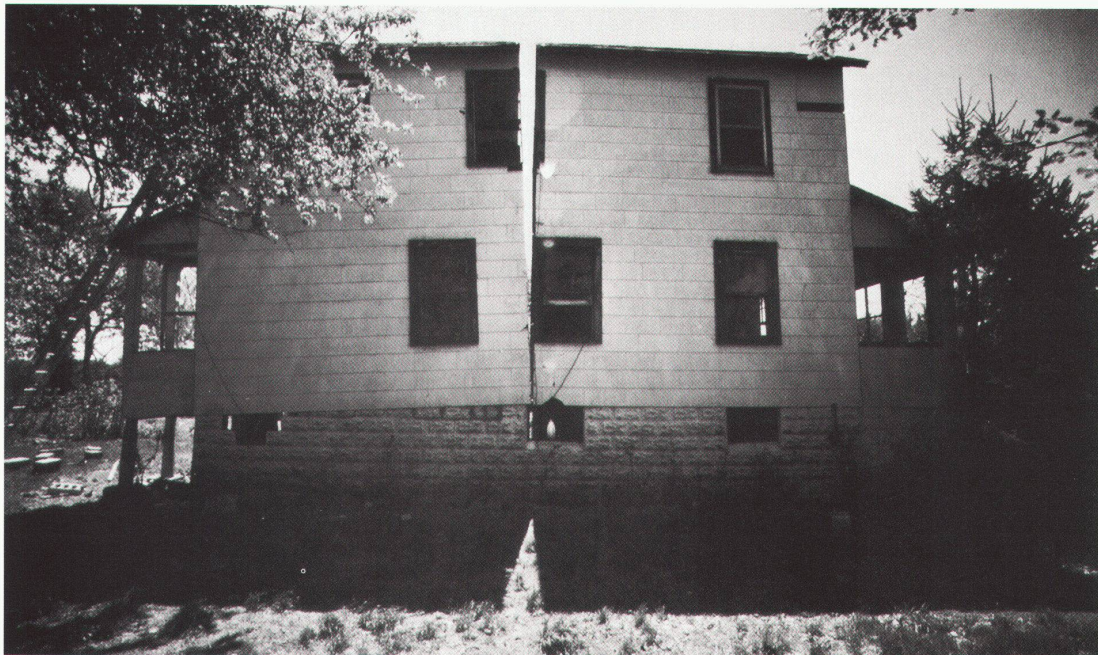
M.K.: Du hast vorhin vom Attackieren der Architektur gesprochen.

A.S.: Ja, mir gefällt die Vorstellung, mit einem Ton, mit Farbe, man könnte auch von einem Farbton sprechen, ein Gebäude physikalisch zum Einstürzen zu bringen. Mir passt es, die Architektur anzugreifen, weil mir diese eigentlich nicht behagt. Diesbezüglich ist für mich eine der tollsten künstlerischen Arbeiten «Splitting» (1974) von Gordon Matta-Clark,<sup>3</sup> der das Haus einfach zersägt hat. Dies empfinde ich als einen grossartigen Beitrag für eine Raumerweiterung.

M.K.: Siehst du in diesem Zusammenhang deine Arbeit in Basel als Konfrontation zwischen dem Realen und dem Sinnlichen?

A.S.: Vielleicht, oder zwischen dem Realen und dem Phantastischen,

Gordon Matta-Clark, Splitting: Four Corners, 1974 (Detail), 322 Humphrey Street, Englewood, New Jersey; aus: Gordon Matta-Clark. A Retrospective, Museum of Contemporary Art, Chicago, 1985



<sup>3</sup> Gordon Matta-Clark (1953–1978) wurde der Land-Art-Bewegung zugeschrieben. Im Gegensatz zu Kollegen wie Smithson oder Oppenheim war Matta-Clark der erste und einzige, der nicht die Natur als Werkterrain aufgesucht hatte, sondern den städtischen Raum, die Architektur. Als visionärer Architekt machte er auf dynamische Weise und mit enormer physischer Kraft Architektur zu Skulptur. Seine wohl berühmteste Arbeit ist «Splitting», entstanden 1974. Ein Haus in Englewood, New Jersey, wurde exakt in der Mitte durchgesägt und das Fundament so bearbeitet, dass sich die eine Hälfte des Hauses dramatisch zum Boden neigt.

zwischen dem, was vorstellbar ist, und dem, wovon man träumen könnte.

*M.K.:* Was haben diese beiden Platten für Farben?

*A.S.:* Die eine ist beige, die andere rosa.

*M.K.:* Ich nehme an, dass du diese Farben nicht zufälligerweise für diesen Ort bestimmt hast.

*A.S.:* Ich habe versucht, zärtliche Farben zu wählen, welche etwas Innerliches haben und dem Raum einen zärtlichen Klang geben. Grundsätzlich gehe ich davon aus, wenn ich eine Arbeit realisiere, aufstelle und auslege, dass an diesem Ort etwas anderes ist als vorher und dies irgendwie wahrnehmbar sein muss. Vielleicht so, wie wenn es still ist, und dann Musik ertönt. Dies ist ein Unterschied, der verschiedene Reaktionen auslösen kann. Wenn meine künstlerische Arbeit die Qualität einer Raumveränderung oder Raumerweiterung nicht zu evozieren vermag, dann ist die Arbeit unnötig und störend, sie würde gar im Wege stehen.

*M.K.:* Ist es dies, was dich in einer Auseinandersetzung mit Architektur interessiert? Bei deiner Arbeit treffen ja sowohl eine malarische wie auch eine architektonische Überlegung zusammen. Farbe als Stimmungsträger und Fläche als Attacke. Mir scheint, dass das Verständnis gegenüber diesen beiden Disziplinen ein ähnliches sein muss, damit sie gemeinsam existieren können. Schliesslich brauchst du ja die Architektur als Träger für deine Arbeit.

*A.S.:* Sicherlich, ohne Architektur wird es für die

Malerei schwierig; es ist für mich eine Hassliebe, eine Abhängigkeit vom architektonischen Raum.

*M.K.:* Bestehen grundsätzliche Unterschiede zwischen der üblichen horizontalen Präsentation der Platten und der hier vertikalen?

*A.S.:* Der Betrachter hat zur Arbeit eine andere Perspektive und wird somit anders mit der Farbe konfrontiert. Bei einer temporären Ausstellung ist die Farbe ausgelegt zum Anschauen, der Ort momentan austauschbar. In Basel findet die Arbeit ihre endgültige Bestimmung. Hier muss sich, glaube ich, die Malerei dem Ort auf andere Weise stellen, so dass es Malerei für diesen Ort wird. Dieses Moment ist mit der Freskomalerei zu vergleichen, obschon bereits der Freskomaler die Architektur attackierte, indem er eine Illusion geschaffen hat, welche den Raum zu sprengen und zu erweitern versuchte.

*M.K.:* Du reagierst im Gegensatz zur oben erwähnten Arbeit von Gordon Matta-Clark mit einer noblen Glätte auf die Architektur.

*A.S.:* Dies hat sicherlich mit einer gewissen Schutzfunktion zu tun. Es hat aber auch damit zu tun, wie ich male und wie ich Malerei verstehe. Die Farbe wirkt auch als Spiegel, so dass sich die gestische Handlung auf dieser Oberfläche ereignet. Der Aussenraum wird reflektiert und gleichzeitig ist die reale Raumtiefe erwidert, so dass eine Raumerweiterung stattfindet.

*M.K.:* Die Malerei übernimmt somit das Mass der Architektur. Ich verstehe

dies so, als ob die Architektur der Malerei eine Chance geben würde und umgekehrt. Die beiden Farbflächen beanspruchen ja nicht die ganze Wand, was einer Ablehnung oder einem Kaschieren der Architektur durch Malerei gleichkommen würde.

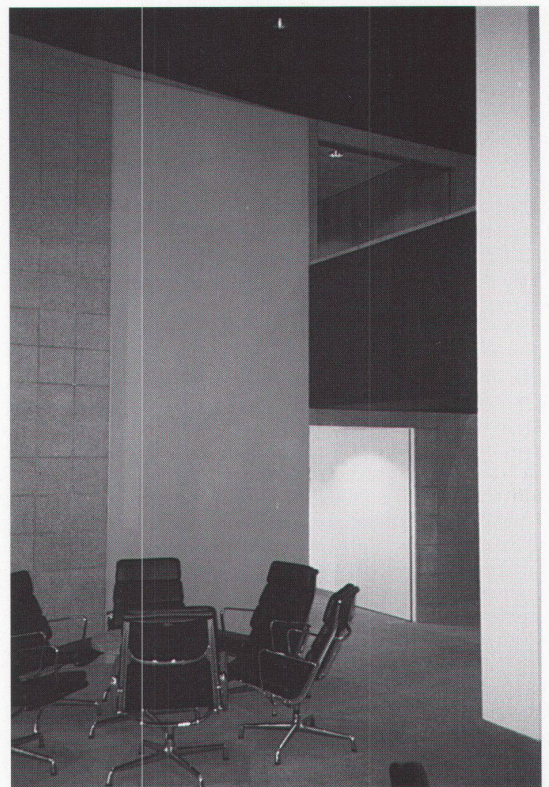
*A.S.:* Die beiden Farbträger sind in den Ecken positioniert, wodurch sich Farbe abstossen und ausdehnen kann. Die Fläche scheint also erweiterbar, und es ist unklar, ob dies noch geschehen wird, ob die Arbeit abgeschlossen ist oder nicht. Ich hätte ja auch gleich die ganze Wand anstreichen können. Aber auf diese Weise hätte ich meine Art von Malerei mit dem sinnlichen und taktilen Aspekt von Farbauftrag, also wie man Malerei macht und nicht wie man sie darstellt, nicht realisieren können.

*M.K.:* Ist dies somit eine Forderung, dass die Malerei autonom bleibt, sich also auch klar von der Architektur unterscheidet und abhebt?

*A.S.:* Vielleicht, ich weiss es nicht.

*M.K.:* Die Platten, die du verwendest, sind Industrieprodukte, Fassadenverbundplatten. Welche Bedeutung hat für dich dieses Material?

*A.S.:* Erstens hat es damit zu tun, dass ich eine Malerei machen möchte, die man eben nur heute machen kann. Sowohl den Träger wie auch die Farbe – irisierende Farben, Lacke oder auf Feuchtigkeit reagierende Farben – hat es vor 20 Jahren noch nicht in dieser Form gegeben. Ich finde es toll, dass ich die



Möglichkeit habe, mit Farben zu arbeiten, die zum Beispiel Yves Klein oder Matisse noch nicht zur Verfügung standen. Dagegen verwendete Tizian Rotfarben, die wir heute nicht mehr kennen. Das Industrieprodukt entspricht der Glätte und dem Glanz der Farbe und ist genau auf diese abgestimmt. Zweitens ist das Material in bezug auf das Spiel mit dem Innen und Aussen interessant. Ich nehme ein Material von aussen nach innen, obschon dies nicht das ursprüngliche Motiv war. Doch ist die Platte ein Material der Architektur. Es ist aber ein armes Material, womit

Messehallen, Lagerschuppen und Scheisshäuser gebaut werden, also kein Material für Repräsentationsbauten; ein Material auch für Dinge ohne Ort, wie Flugzeuge oder Campingwagen. Farben erscheinen mir dann auch als labil, nomadisierend, heimatlos, irisierend, phantastisch.

Adrian Schiess, SUVA-Gebäude  
Basel, 1993, Autolack auf Aluminium