

11. Angewandte Kunst – Grafik- und Produktdesign, Glas, architekturgebundene Kunst und Gestaltung

11.1 Grafik- und Produktdesign

Betha Sarasin tritt nicht nur als bildende Künstlerin in Erscheinung, ebenso ist sie als Grafikerin, Illustratorin, Designerin und Innenarchitektin tätig. In verschiedenen Bereichen kreativ zu wirken oder gar zwischen freier und angewandter Kunst keine Grenze zu ziehen, charakterisiert besonders Kunstschaffende, die (mindestens partiell) dem Bereich konkret-konstruktiver Kunst zugeordnet werden. Zu nennen sind etwa Max Bill, Bruno Munari, Anton Stankowski oder Ueli Berger. Auch Betha Sarasin bildet in dieser Hinsicht keine Ausnahme. Diese progressive Haltung wird in der Schweiz zudem lange Zeit durch das Fehlen von Kunstakademien begünstigt, wodurch noch bis in die 1970er-Jahre die gestalterische Ausbildung hauptsächlich durch die Kunstgewerbeschulen erfolgt. Beispiel dessen, läuft auch Betha Sarasins künstlerische Formation über eine Kunstgewerbeschule, nämlich diejenige in Basel.³¹¹ Dass sie per se Talent besitzt, wird aus der Tatsache deutlich, dass um 1943 eine von ihr mit 13 Jahren ausgeführte Zeichnung als Titelbild eines Journals des Kaufhauses Jelmoli ausgewählt wird.³¹² Noch während ihrer Basler Lehrzeit beginnt sie, eine Vielzahl gebrauchsgrafischer Arbeiten anzufertigen.³¹³ Zu ihren Kunden gehören unter anderem die griechische Fluggesellschaft Olympic Airways, das staatliche Schweizer Post- und Telekommunikationsunternehmen PTT und die genuesische Reederei Italia Società di Navigazione.³¹⁴ Obwohl diese Tätigkeit ab den 1960er-Jahren zunehmend zu Gunsten von Designaufträgen und freier Kunst in den Hintergrund tritt, tragen selbst in späteren Jahren einige gebrauchsgrafische Arbeiten ihre Handschrift. So finden sich etwa in den 1990er-Jahren Gemälde der Künstlerin als Kreditkartenmotive der Schweizerischen Kreditanstalt (SKA) wieder.³¹⁵

Daneben entstehen im Bereich des industriellen Produktdesigns viele Arbeiten in enger Zusammenarbeit mit ihrem Mann, dem Architekten Teff Sarasin, wobei sich meist nicht genau rekonstruieren lässt, welchen genauen Anteil dabei Betha respektive Teff innehaben. Hervorzuheben ist unter anderem der gemeinsame Entwurf für die 1966 erschienene Stoppuhr „Trackmaster“³¹⁶ des Schweizer Uhrenherstellers Heuer-Leonidas S. A., deren Design sich in vielen Punkten von dem der Konkurrenzprodukte abhebt. Eine für damalige Verhältnisse bemerkenswerte Innovation stellt bereits das resistente Gehäuse aus Kunststoff dar, welches das traditionell metallene ersetzt und nicht nur das Gewicht, sondern auch den Verkaufspreis effektiv zu senken vermag. Während traditionelle Modelle rund sind, ist der „Trackmaster“ nach unten hin so abgeflacht, dass er sowohl aufrecht zu stehen als auch gut in der Hand zu liegen vermag. Würden zudem Stoppuhren in

der Regel oben an einer Kordel befestigt, hängt jene der Sarasins kopfüber um den Hals des Trägers, wodurch dieser die Zeit ohne Wenden der Uhr ablesen kann. Durch das neue Material ist der Chronograph außerdem in verschiedenen Farben erhältlich: Neben Schwarz und Weiß sind dies auch leuchtende, für diese Art von Gebrauchsgegenständen noch ungewöhnliche Farben wie Rot und Blau. In der Summe ist der „Trackmaster“ somit höchst funktional, jedoch hat er analog etwa zu der zur Design-Ikone avancierten Olivetti-Schreibmaschine „Valentine“ (1969) von Ettore Sottsass und Perry King nicht die nüchterne Ausstrahlung eines Funktionsinstruments, sondern die eines modisch-modernen Pop-Accessoires.³¹⁷

Ab den 1960er-Jahren entwirft das Paar Sarasin unter Federführung Teffs diverse Sitzmöbel in Klein- und Großserie,³¹⁸ deren Gestaltung sowohl an die funktionalistische „Stahlrohr-Moderne“ der 1920er- und 1930er-Jahre als auch an das skandinavische Design der 1950er-Jahre anknüpft. Vorbildlich scheinen etwa Möbel des Zusammenschlusses von Le Corbusier, Pierre Jeanneret und Charlotte Perriand, des Bauhauses oder von Arne Jacobsens zu sein: Auf Metallgestellen wie Vierkant- oder Rundstahlrohr werden schlicht geformte Sitzflächen, Lederpolster oder Lehnen zu Fauteuils und Stühlen montiert. Das Ergebnis sind entschlackte und unaufdringliche, gleichermaßen elegante wie bequeme Sitzmöbel, die sich dezidiert einer schweren, „plüschigen“ Anmutung verweigern. Seit 2007 sind einige von ihnen – neben anderen von den Sarasins entworfenen Objekten – Teil der Sammlung des Museums für Gestaltung Zürich.

11.2 Produktdesign aus Glas

Einen herausragenden Stellenwert im Schaffen der Sarasins nimmt Glas ein. Bereits die Tatsache, dass das Paar seit 1962 neben Basel auch in Venedig einen Wohnsitz hat, ist diesem Material zu verdanken, waren beide doch 1958 zur Zusammenarbeit mit den berühmten Glasherstellern Muranos in die Lagunenstadt gekommen.³¹⁹ In der Folge entwerfen sie gemeinsam vor allem in den 1960er- und 1970er-Jahren für Salviati & Co. diverse dort hergestellte Beleuchtungsstrukturen aus modularen Elementen.³²⁰ Diese basieren allesamt auf einfachen geometrischen Glaskörpern oder -flächen. Zu nennen sind etwa die Serien „Tubo Triangolare“³²¹ (1962), „Dodecaedro“³²² (1963) oder, in Form einer Vierkantröhre, „La Teutonica“³²³ (1968).



Betha und Teff Sarasin, Glasleuchterelement Dodecaedro, 1963

Da die Anzahl der Leuchtkörper nicht fest vorgegeben ist, kann sich ein Käufer innerhalb eines Systems jeweils individuell einen in Aufbau und Ausmaßen variablen Leuchter selbst zusammenstellen. Dabei wird die ohnehin große Anzahl an Kombinationsmöglichkeiten durch die zur Auswahl stehenden unterschiedlichen Oberflächenstrukturen und Glasfarben zusätzlich gesteigert. Auf Grund ihrer einfach-elementaren, bisweilen blockhaften Formsprache stehen die Sarasin-Leuchter dem traditionellen Modell des kleinteiligen, barock-verspielten Glaslüsters diametral entgegen.

Paolo Venini, Gründer der Glasmanufaktur Venini auf Murano, hatte mit dem von ihm entworfenen Modell „Poliedri“ (1958) für derartig moderne modulare Leuchtersysteme Maßstäbe gesetzt.³²⁴ Dabei sind Veninis „Poliedri“ allerdings von einem sperrigen Tragegestell abhängig, und die zusammengesetzten Leuchter weisen in der Regel einen runden und symmetrischen Grundriss auf. Im Gegensatz hierzu ermöglichen Sarasin-Systeme wie „La Teutonica“ dank Schienen auch winklige und asymmetrische Zusammenstellungen.³²⁵ Hervorzuheben ist daneben das von den Sarasins 1968 entworfene System „Ganci“³²⁶, welches die Abhängigkeit von einer Hängevorrichtung noch weiter reduziert. Es basiert auf etwa 15 cm hohen, rechteckigen Glasmodulen, die an ihren Ecken jeweils mit Haken versehen sind und so ohne Stützkonstruktion miteinander verbunden werden können. Derartig können die „Ganci“-Bauelemente nicht nur zu Leuchtkörpern, sondern ebenso zu flächigen Raumteilern oder transluziden Vorhängen montiert werden.³²⁷

Ein solcher modularer Systemgedanke, der eine Bandbreite unterschiedlicher Konstellationen ermöglicht, charakterisiert den progressiven Zweig der Produktgestaltung der Jahre 1955–1975. Er kennzeichnet neben den bereits genannten Leuchter-Beispielen etwa eine Vielzahl funktionalistischer Entwürfe der Hochschule für Gestaltung Ulm oder des Mailänder Designs. Daneben entwickeln auch in der Kunst diverse Protagonisten Strukturen aus modularen Elementen, deren variable Zusammensetzung bisweilen, wie etwa bei Nicola Carrino („Costruttivi Trasformabili“, 1969) oder Bruno Munari („Aconà - biconbi“³²⁸, 1961), dem Betrachter überlassen wird. Im künstlerischen Schaffen Betha Sarasins wird sich dieses Prinzip ab Ende der 1960er-Jahre ebenfalls in ihren unterschiedlich zusammensetzbaren Plastiken wiederfinden.

Für den mit den Sarasins verbundenen Glashersteller Salviati & Co. indes ist Anfang der 1960er-Jahre ein solches Baukastensystem noch neu.³²⁹ Bemerkenswert erscheint, dass in den modularen Leuchtern die Elementbauweise, deren Popularität sich auch einer einfachen und ökonomischen Maschinenproduktion verdankt, mit einer manuellen oder mundgeblasenen Fertigung kombiniert wird. Diese für das Industriezeitalter partiell anachronistische Herstellungsweise steht dem Erfolg der Leuchter jedoch nicht im Wege. Vielmehr werden die Sarasin-Leuchter derart populär, dass eine Vielzahl illegaler Kopien die Folge ist.³³⁰

Daneben entwirft Betha Sarasin diverse künstlerisch gestaltete Gebrauchsgegenstände aus Glas. Zu nennen sind neben Sakralgefäßen³³¹ für die Peterskirche in Basel (1962) etwa Vasen, Gläser und Teller, die als Unikate von Salviati & Co., Fratelli Moretti und anderen Glasmanufakturen hergestellt werden.³³² Diverse dieser Arbeiten finden 1964–1970 als Exponate auf den Biennalen von Venedig Beachtung.³³³



Betha Sarasin, Glasgefäße/-objekte, Biennale di Venezia, 1968

Manche der Objekte ähneln durch die Tendenz zu einfachen, geometrischen Grundformen oder der angewandten Incalmo-Technik Glasarbeiten des finnischen Designers Tapio Wirkkala, der ab 1966 auf Murano seine Zusammenarbeit mit Venini beginnt;³³⁴ Kontakte zu Betha Sarasin sind jedoch nicht belegt. Noch in den 1990er-Jahren entstehen in Italien nach ihren Vorgaben künstlerisch gestaltete Teller.³³⁵

Für die Herstellung solcher Unikate steht sie selbst mit den Arbeitern an den Öfen der Glasmanufaktur.³³⁶ Tatsächlich schätzt die Künstlerin das Prinzip der Kollaboration, das ebenso ihre gemeinsam mit Teff Sarasin entwickelten Designentwürfe charakterisiert. Weiteres Zeugnis dessen ist der um 1970 in Venedig gegründete Zusammenschluss „Trio Design“, den sie mit Teff Sarasin, Franco Frandoli und Alessandro Lenarda bildet.³³⁷

11.3 Freie Kunst aus Glas

Von derartigen künstlerisch aufgewerteten Gebrauchsobjekten abgesehen, nutzt die Künstlerin das Material Glas ebenso für zweckfreie Objekte der freien Kunst. „Meine Art ist es, das Glas dazu zu zwingen, ungewohnte Formen anzunehmen“,

charakterisiert sie 1992 ihre Arbeiten.³³⁸ „Es entspricht mir sehr, weil es kaputtgeht. Ich mag keine bleibenden Werte [...]“³³⁹ So entstehen ab den 1960er-Jahren auf Murano diverse Kreationen, darunter eine schwarze Rundscheibe von imposanten 60 cm Durchmesser in Form einer überdimensionierten Schallplatte („Eine kleine Glasmusik. Disco“³⁴⁰, 1988).



Betha Sarasin, A glass disc was found in the meadow..., 1988

Ab den frühen 1970er-Jahren gesellen sich Werke anderer Machart dazu. Bei diesen lässt die Künstlerin in der Schweiz geometrische Kompositionen in Ätz- und Sandstrahltechnik auf Glasscheiben auftragen – ein Verfahren, das sie durch wissenschaftliche Studien zur Lichtbrechung kennengelernt hat³⁴¹. Hierbei wird das an sich farblose Motiv einzig durch die Fraktion des Lichtes sichtbar, wie etwa ein aus sich überlappenden Quadraten gewonnenes Motiv in ihrem Multiple „Glasobjekt“ (1977). Auf einem Fuß montiert, steht die solcherart gestaltete Scheibe frei im Raum, was zu zwei gleichwertigen Schauseiten führt.³⁴²

Übergeordnet lässt sich dabei feststellen, dass der künstlerische Gebrauch immaterieller oder transparenter Gestaltungsmedien wie (Acryl-)Glas und Licht vor allem in den 1960er-Jahre an Bedeutung gewinnt. Er findet sich unter anderem bei der Gruppierung ZERO und deren Umfeld, namentlich etwa bei Adolf Luther („Lichtschleusen“, ab 1962).³⁴³ Er ist aber auch bei einigen Kunstschaaffenden der konkret-konstruktiven Kunst essenziell, wie bei Marguerite Hersberger oder Klaus Staudt („Helios“³⁴⁴, 1998), dessen Arbeiten 1997 zusammen mit denen von Betha Sarasin ausgestellt werden³⁴⁵. Letztlich erklärt sich auch ihre Verwendung von Acrylglas, aus dem in den frühen 1970er-Jahren diverse ihrer Kleinplastiken gefertigt werden, aus diesem Interesse an Licht als künstlerischem Medium wie ihre Vorliebe für silberfarbene, demnach lichtreflektierende Sprühfarbe in ihren späteren Gemälden.

11.4 Kirchenfenster

Aus Betha Sarasins Fensterentwürfen für Sakralbauten geht das Talent dieser Künstlerin besonders deutlich hervor. 1966 konzipiert sie für eine evangelisch-reformierte Kirche im basellandschaftlichen Laufen farbige Rundscheiben mit freien geometrischen Kompositionen, die in einem ungewöhnlichen Herstellungsverfahren entstehen³⁴⁶: Während üblicherweise mit Hilfe von Metallstegen kolorierte Glasteile zu Bleiglasfenstern verbunden werden, gewinnt sie das Fenster, indem sie die Einzelteile des Motivs von Salviati & Co. auf Murano direkt aneinanderschmelzen lässt.³⁴⁷

Es folgt eine Vielzahl von Scheiben, die 1972–1991 im Basler Großraum von der Neuapostolischen Kirche für vier Bauten in Auftrag gegeben werden. Als bewusste Referenz an die puristische, an das Wort gebundene Ausrichtung dieser Glaubensgemeinschaft, verzichtet die Künstlerin hier weitestgehend auf den Gebrauch eingefärbten Buntglases.³⁴⁸ Dennoch gerät das Ergebnis nicht monoton: Die von ihr ausgewählten Ätz- und Sandstrahltechnik kann unterschiedliche Grautöne generieren, welche die Künstlerin für geometrische Kompositionen zu nutzen weiß.³⁴⁹ Für die Kirche an der Breisacher Straße in Basel (1972) etwa wählt sie pro Fenster jeweils ein kleines geometrisches Grundelement in Form von Winkel, Diagonale, Viertelkreis et al., das sie innerhalb eines kleinen Quadratrasters großflächig variiert.³⁵⁰



Betha Sarasin, Kirchenfenster Neuapostolische Kirche, Breisacher Straße Basel, 1972

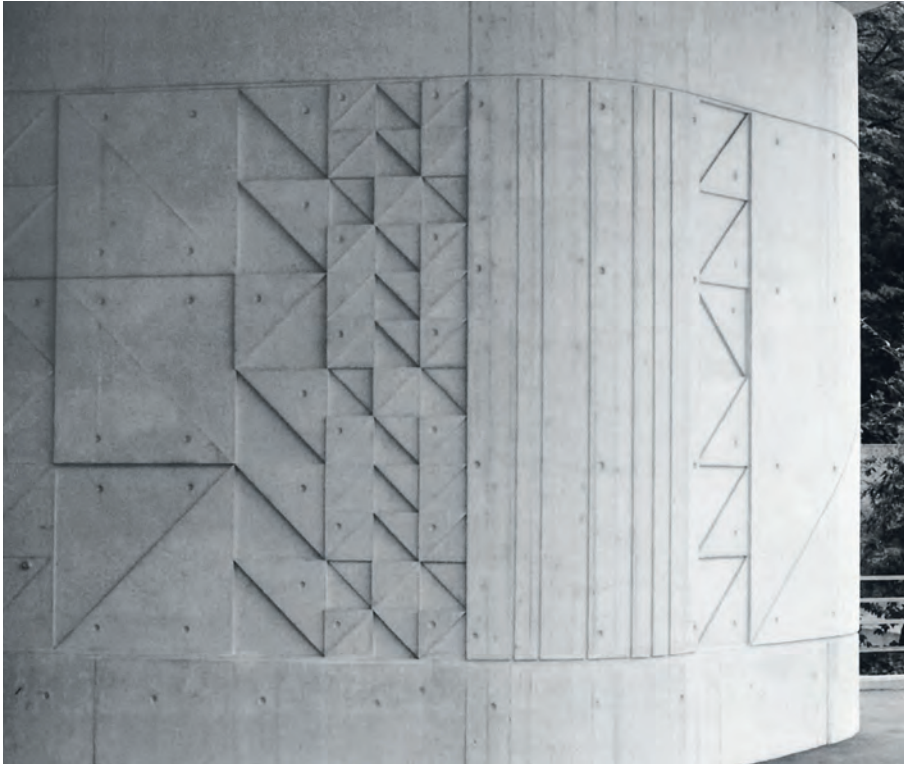
Diese Kleinteiligkeit des Motivs findet sich in späteren Arbeiten nicht mehr. Deutlich wird dies bei den vier Fassadenfenstern der Kirche am Basler Petersgraben (1989/91), dem heutigen „Lernoullianum“ der Universität Basel.³⁵¹ Sie setzen sich jeweils aus nur noch zwei Motiven zusammen, die kontrastierend zueinander in Beziehung stehen. Das untere ist aus Geraden gebildet, eckig und bei allen vier Scheiben identisch. Das obere hingegen zeigt auf jeder der vier Scheiben jeweils eine Abwandlung einer geometrischen, aus Bögen und Linien gewonnenen Komposition, die von einem Kreis gefasst wird. Derartige Rundmotive, allesamt mit Hilfe des Computers entwickelt, finden sich zudem an weiteren Stellen des Baus.³⁵² Sie wirken durch den (ursprünglich) sakralen Kontext wie zeitgenössische Interpretationen gotischer Fensterrosetten. Zugleich stehen sie durch das Prinzip der Variation in der Tradition des Basler Münsters.³⁵³ Dessen Kreuzgang zeichnet sich durch formgleiche Spitzbögen aus, deren inneren Maßwerke jedoch individuell gebildet sind – und so dem Basler Künstler und Grafiker Karl Gerstner als frühes prototypisches Beispiel programmierter Gestaltung galten³⁵⁴.

Betha Sarasin dupliziert an der Fassade der Kirche am Petersgraben ihre unteren, eckigen Motive durch eiserne Fenstergitter, die sie auf gleiche Höhe vor die Scheiben montieren lässt.³⁵⁵ Durch das Tageslicht werfen die Metallstäbe Schatten und werden so Teil der Komposition. Dies ist nicht nur für den außenstehenden Betrachter sichtbar, sondern auch für denjenigen, der sich innerhalb der Kirche aufhält. Dieser Ansatz, der das Externe mit dem Internen verbindet, kennzeichnet auch weitere Arbeiten der Künstlerin. Tatsächlich schätzt Betha Sarasin an Glas, dass es zwar raumtrennend, auf Grund seiner Transparenz aber zugleich vereinigend ist.³⁵⁶ Letztlich erfährt der Gegensatz zwischen Innen und Außen durch dieses Material tendenziell eine Aufhebung.

Dieser Idee entspricht auch Sarasins Vorgehen, etwa in der Neuapostolischen Kirche in der Breisacher Straße den Innen- mit Hilfe des Außenraums farbig zu gestalten. Hierfür dient ihr – scheinbar paradox – eben just das unkolorierte, geätzte und sandgestrahlte Glas, dessen Mattierung die Dinglichkeit der Außenwelt im Inneren des Sakralbaus optisch in reine Farbflächen auflöst. Da je nach Wetter, Tages- und Jahreszeit die Umwelt ihr Kolorit ändert, resultiert hieraus eine sich stets wandelnde Farbpalette.³⁵⁷ Letztlich wird derart der Aspekt der Zeitlichkeit und somit der des Werdens und Vergehens zum integralen Bestandteil Betha Sarasins ungegenständlicher Kompositionen.

11.5 Weitere Beispiele architekturgebundener Kunst und Gestaltung

Die Kirchenscheiben sind Teil einer ganzen Reihe raumgebundener Projekte, die Betha Sarasin künstlerisch gestaltet oder als Innenarchitektin ausstattet. Krank nachträglich montierte „Kunst am Bau“ häufig daran, zum Baukörper keine Verbindung aufzuweisen und deshalb wie ein Fremdkörper zu wirken, so kann die Künstlerin in Zusammenarbeit mit ihrem Gatten Arbeiten entwerfen, die mit dessen Architektur zu einer harmonischen Einheit verschmelzen. Exemplarisch hierfür steht ihr großformatiges Relief im Eingangsbereichs der Neuapostolischen Kirche der Breisacher Straße in Basel (1972).³⁵⁸ Für diesen Sakralbau entscheidet sich Teff Sarasin in Anlehnung an die göttliche Dreifaltigkeit bewusst für eine Anzahl von drei Baustoffen,³⁵⁹ darunter Weißbeton. Just jenen wählt nun auch seine Frau als Material für ihr Relief, das sich hauptsächlich aus Dreiecken zusammensetzt und bereits bei der Verschalung der Fassade, somit direkt während des Bauprozesses, entsteht. Als integraler Bestandteil der Architektur ist es untrennbar mit dieser verbunden und prägt deren Erscheinung entschieden mit.



Betha und Teff Sarasin, Weißbetonrelief Neuapostolische Kirche, Breisacher Straße Basel, 1972

Die Kollaborationen mit ihrem Architekten-Gatten Teff Sarasin hatten sporadisch in den 1960er-Jahren begonnen, ab Ende jenes Jahrzehnts arbeitet Betha Sarasin fast ausschliesslich im Kontext seiner Bauaufträge.³⁶⁰ Dies gilt mit einer Ausnahme auch für alle nachfolgenden hier exemplarisch aufgeführten Realisationen. Ihnen allen ist gemein, dass Betha Sarasin, obwohl künstlerisch vielseitig, für ihre raumbezogenen Arbeiten fast ausschliesslich ihr geometrisch-konstruktives Vokabular nutzt.

Beispiel dessen konzipiert sie 1964 für den Kindergarten eines Basler Vereinsthauses aus Blechkegeln und Holzkugeln Lampenschirme in Form stilisierter Brettspielfiguren.³⁶¹ Analog zu den von ihr dort entworfenen Türgriff-Planken sind diese mit einfachen Primärformen wie Kreisflächen, Dreiecken oder Schachbrettmustern versehen.³⁶² 1971 und 1973 stattet Betha Sarasin Verkaufsbüros der Adriatica-Line in Frankfurt respektive der Italia-Navigazione in Mailand mit eigenen Kunstwerken aus, denen ihre kubischen Trompe-l'œil-Arbeiten zu Grunde liegen.³⁶³ 1974 ist sie für die Farbauswahl der von ihrem Mann entworfenen Innenausstattung von zwei Container-Schiffen der Adriatica-Line verantwortlich, für die sie zudem eigene Vorhangstoffe mit geometrischem Dekor kreiert.³⁶⁴

Für das Altersheim Hofmatt in Münchenstein bei Basel versieht sie 1977 die Rückwand eines Saales mit 16 großformatigen, formgleichen Quadratmodulen, die jeweils eine für die Künstlerin typische manipulierte Ecke aufweisen.³⁶⁵ Das Resultat ist trotz limitierten Formvokabulars keinesfalls eintönig. Vielmehr gelingt es der Künstlerin, durch den Einsatz von Farbe und deren Nuancierung, die Elemente zueinander in Beziehungen treten zu lassen: In zwei Reihen gleichabständig montiert, bilden die Module so vier zu einer Farbfamilie gehörende Vierergruppen. Zugleich erzeugt sie innerhalb des seriellen Aufbaus auch formal Abwechslung: Während etwa bei dem grünen Vierer-Gefüge die zurückgesetzten Ecken alle nach Außen weisen, sind bei dem gelben drei nach Innen gerichtet. Insgesamt führt die Künstlerin so vier Viererkonstellation aus der großen Anzahl möglicher Zusammensetzungen vor. Für den „Platz der Lebensalter“ im Innenhof desselben Gebäudes entwirft sie 1991 zu kontemplativen Zwecken einen sich bewegenden bronzenen „Kippbrunnen“ aus polyedrischen Körpern und einem oktogonalen Bassin.³⁶⁶ Schon Jahre zuvor hatte sich Betha Sarasin künstlerisch mit Brunnen befasst: 1980 konzipierte sie einen solchen, der auf aufeinandergestapelten Kuben ihrer Trompe-l'œil-Serie „Fragen an den Computer“ basiert.³⁶⁷

Im Rahmen der 1985/86 von ihrem Mann getätigten Modernisierung des Schweizerischen Bankvereins am Basler Marktplatz zeichnet Betha Sarasin das Design des Tresorraums verantwortlich.³⁶⁸



Betha Sarasin, Tresorraum der Filiale des Schweizer Bankvereins, Marktplatz Basel, 1985/86

Sie versieht hierfür die Schließfachwände mit vertikalen Farbbahnen, über die sie horizontal eine stilisierte Gliederkette malen lässt, deren Enden mit einem überdimensionierten Sicherheitsschloss verbunden sind. Während durch dieses logohafte Emblem der Aspekt der Sicherheit des Safes hervorgehoben wird, lockern die chromatischen Eingriffe die beengte Atmosphäre des fensterlosen Raums auf. Die postmodern gestaltete Schalterhalle wiederum stattet die Künstlerin mit vier Bildtafeln ihrer computergenerierten „Würfelspirale“ aus. Vermutlich erst 1992 folgen Spiegelscheiben für den Eingangsbereich sowie Glaspaneele, die in der Summe eine 14-teilige Faltschiebewand ergeben.³⁶⁹ Diese jüngeren Arbeiten sind ebenfalls mit computerberechneten, jedoch segelförmigen Motiven versehen. Es sind jene, aus denen sie schon Anfang der 1980er-Jahre ihre „Instrumentenskulptur“ und „Metall-Sound-Skulpturen“ entwickelte.

Für den Giebel der postmodernen Eingangshalle des Gemeindehauses Rüslikon entwirft Betha Sarasin 1991 ein farbiges Rundfenster von 110 cm Durchmesser auf Basis eines ebenfalls digital gewonnenen Motives.³⁷⁰ Es erinnert formal an jene Kreiskompositionen für die zeitgleich entstandenen Scheiben der Neupostolischen Kirche am Basler Petersgraben, die ihren Ursprung in der Ende der 1970er-Jahre begonnenen „Fragen an den Computer“-Serie auf Kugelbasis haben. In ihrem Vorhallen-Fenster verbindet die Künstlerin Vergangenheit und Gegenwart, indem sie partiell mit antiken Glasstücken arbeitet. Dieses Projekt ist ein seltenes Beispiel, bei dem Betha Sarasin mit einem anderen Architekten als ihrem Mann zusammenarbeitet; der Bau stammt vom Büro P. Kehrer + Partner aus Rüslikon³⁷¹.

Hiervon abgesehen, findet jedoch Betha Sarasins Wirken im Bereich architekturbezogener Kunst mit dem Ende von Teff Sarasins Architektentätigkeit in der ersten Hälfte der 1990er-Jahre einen Abschluss. Nicht alle ausgeführten Arbeiten sind noch heute existent, wie schon die Künstlerin zu Lebzeiten feststellen musste: „Ich hatte das Glück, sehr viele grosse Werke am Bau realisieren zu können. Die Kirchenscheiben haben eine Chance, meine Zeit zu überdauern. Banken, Geschäfte und öffentliche Gebäude riskieren den baldigen Abbruch, wie unsere Erfahrung zeigte.“³⁷² Es bleibt die Aufgabe, die erhaltenen Beispiele der Nachwelt zu sichern.