

Neuere Arbeiten von Hans Aeschbacher

Autor(en): **Rotzler, Willy**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **44 (1957)**

Heft 1: **Wohnbauten und Siedlungen**

PDF erstellt am: **26.04.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-34126>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Neuere Arbeiten von Hans Aeschbacher

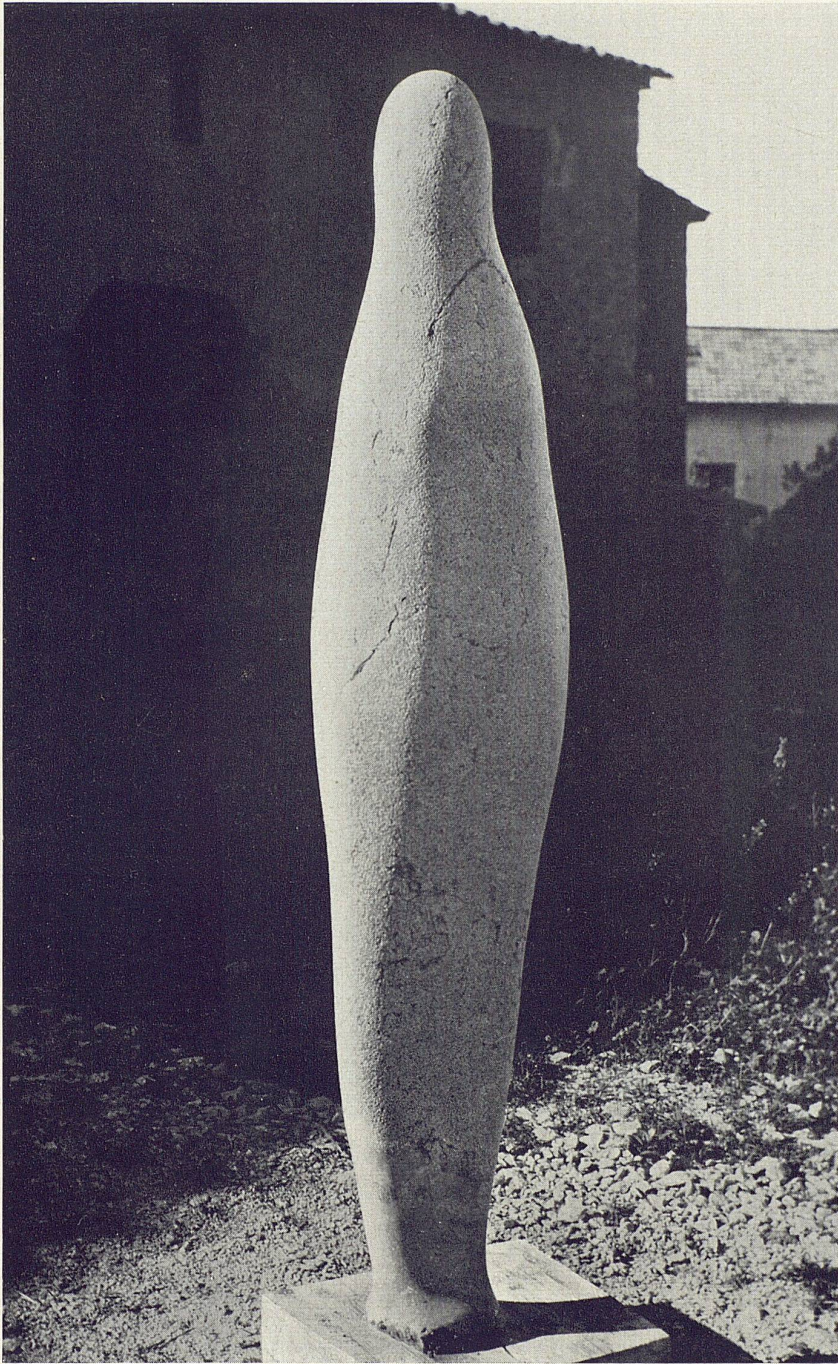


1

Die zentrifugalen Kräfte innerhalb des Kunstdenkens und des Kunstschaffens der Gegenwart spiegeln sich mit besonderer Deutlichkeit in der Plastik. Sie ist von Zufälligkeiten, verunklärrenden Nuancen frei, die das Bild der zeitgenössischen Malerei ungreifbar schillernd erscheinen lassen. Die Plastik ist um ein paar Grade gewichtiger, um nicht zu sagen: ernster, feierlicher als die Malerei, und vielleicht spiegeln sich darum die Zeittendenzen in ihr eindeutiger, mit stärkerer, elementarerer Kraft. Plastik ist ihrem Wesen nach in sich geschlossenes Sein, hingestellt als Mal in eine Umwelt, die dadurch Prägung, Maß, räumliche Ordnung empfängt. So ist auch für unseren Sprachgebrauch «das Plastische» körperliches Sein, Volumenhaftigkeit, dichte Ordnung der Materie um einen Kern. Diese Grundkonzeption des Plastischen hat im Verlaufe der Geschichte immer wieder Umprägungen erfahren. Es scheint sich gerade in der Plastik so etwas wie ein Gesetz der Wieder-

holung des Entwicklungsablaufes vom Archaisch-Blockhaften zum in sich ruhenden Sein des Klassischen und von hier zu Auflösung, Deformation, Negation der geschlossenen Volumenformen in einer barocken Phase zu erkennen zu geben. Die Rückführung komplexer Entwicklungsgänge auf solch simplizistische Wiederholungen ist aber nicht ungefährlich.

1
Hans Aeschbacher, Die Harfe, erste Fassung 1950. Lava. Höhe 210 cm
La harpe, premier état. Lave
The Harp, first version. Lava



2

Allein mit einer «barocken» Stufe läßt sich beispielsweise die dominierende Tendenz zur Auflösung der geschlossenen Formen im plastischen Schaffen der Gegenwart nicht erklären. In der Neuausgabe ihrer «Plastik des 20. Jahrhunderts» hat Carola Giedion-Welcker diese Tendenz der heutigen Plastik treffend als «Entmaterialisierung des einst statisch-kompakten Massivs» bezeichnet. Diese Entwertung der statischen Kompaktheit des Plastischen setzt bereits im 19. Jahrhundert ein. Neben die traditionelle Auffassung der Plastik tritt zunehmend eine neue: Plastik wird nicht mehr ausschließlich und vorwiegend als in sich gefestigte Form gesehen, die im Raum steht und diesen akzentuiert, sondern als offene Form, die selbst Raum umschließt. Plastik erscheint als raumschaffendes, raum-aktivierendes, raum-umschließendes Gebilde, dessen Merkmal die Transparenz durch Aushöhlung, ein- oder vielfache Durchlöcherung des körperlichen Gebildes ist. Ca-

2

Hans Aeschbacher, Weibliches Idol, 1949. Provenzalischer Marmor. Höhe 170 cm. Privatbesitz
Idole; marbre de Provence
Female Idol. Provençal Marble

3

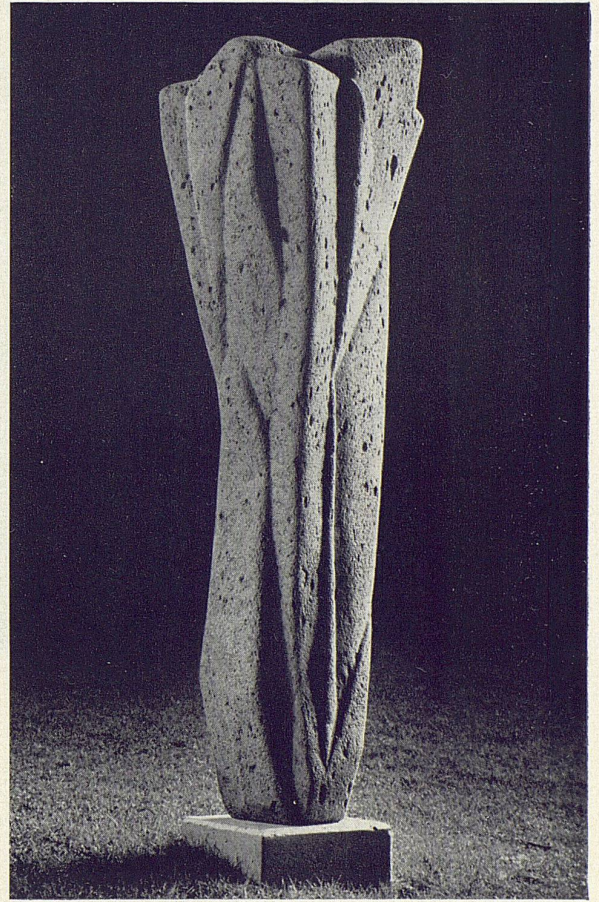
Hans Aeschbacher, Figur I 1953. Lava. Höhe 180 cm. Kunsthaus Zürich
Figure I 1953; Lave
Figure I 1953. Lava

4

Hans Aeschbacher, Figur I 1954. Lava. Höhe 210 cm. Privatbesitz
Figure I 1954; Lave
Figure I 1954. Lava

5

Hans Aeschbacher, Figur II 1956. Granit. Höhe 285 cm. Privatbesitz
Figure II 1956; Granit
Figure II 1956. Granite



3

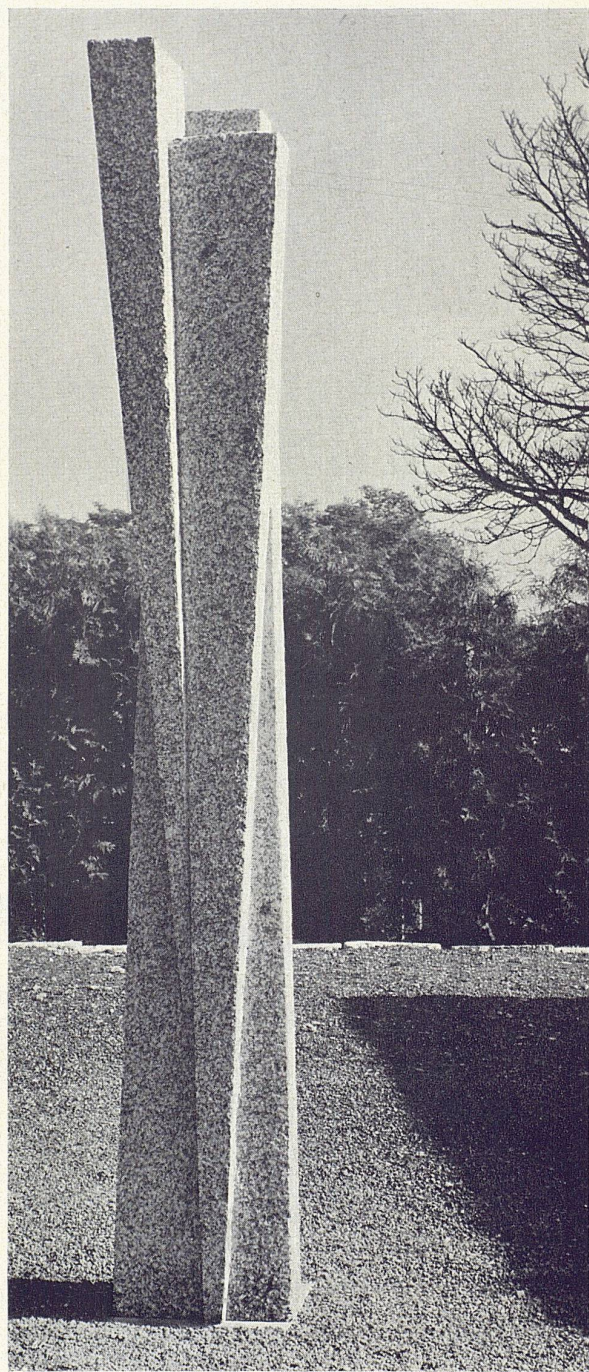
rola Giedion spricht von der «linearen Gerüsthaftigkeit» und der «Dynamik luftumschalender Flächen» als Haupttendenzen heutiger Plastik. Tatsächlich: die Plastik leistet zumeist keinen Luftwiderstand mehr, der Wind pfeift durch sie hindurch, sie erscheint wie im Windkanal von aller überschüssigen Materie befreit. Aus Körpern werden immer mehr Skelette, Raumgerüste strenger, konstruktiv-architektonischer Gliederung oder freien, expressiven, ja chaotischen Charakters. Die Vorliebe für geschmiedete Eisenplastiken, für Drahtgerüste, für Mobiles ist typisch für diese Tendenzen, die man, wie Carola Giedion dies tut, gewiß mit den allgemeinen Tendenzen eines Überganges von der Statik zur Dynamik, von der Materie zur Energie, in Zusammenhang bringen darf.

Es wäre nun aber doch wohl falsch, einen kompletten Abgang des «Plastischen» im ursprünglichen Sinne zu verzeichnen. Im Gegenteil: Gerade die Auflösungstendenzen der Plastik,



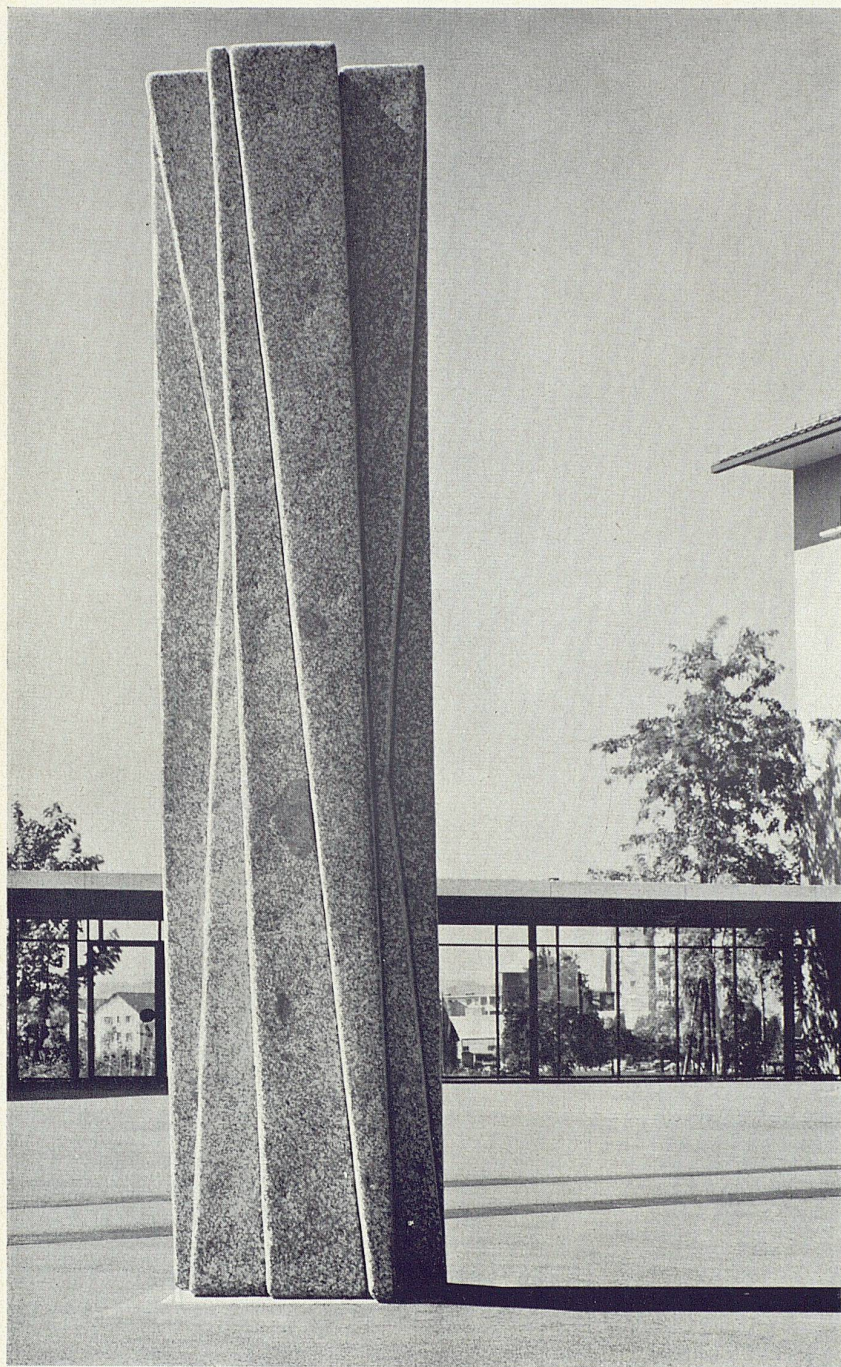
4

wie sie sich seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bemerkbar machen, haben doch in unserer Zeit ganz gewichtige und bedeutsame Gegenkräfte gerufen. Man mag an die von jedem Betrachter spontan als eminent plastisch empfundenen «organischen Elementarismen» (C. Giedion) denken, die sinnlicher Betastung rufen. Oder man mag an die vergeistigte Vereinfachung und Rückführung auf das Wesentliche denken, welche die Körper Constantin Brancusis auszeichnet. Hier sei auf den Beitrag verwiesen, den das jüngste Schaffen von Hans Aeschbacher zur Diskussion über die Tendenzen der heutigen Plastik leistet. Den äußeren Anlaß zu diesem Hinweis mag die Tatsache liefern, daß Hans Aeschbacher in dem mutigen und darum auch beachteten Schweizer Pavillon der jüngsten Biennale von Venedig unter den Vertretern ungegenständlicher Plastik in der Schweiz die einzige Persönlichkeit von Gewicht war, die nicht zu der «linearen Gerüsthaftigkeit»



5

und «Dynamik luftumschalender Flächen» sich bekannte, sondern zu der alten, der, wenn man will, «konventionellen» Auffassung der Plastik als eines körperhaften Seins. Hans Aeschbacher, auf dessen früheres Schaffen seinerzeit im «Werk» Heft 1/1948 hingewiesen wurde und der im Jahre 1952 in einer größeren Ausstellung in Zürich über seinen bisherigen Weg Rechenschaft ablegte, hat seit dem Ende der Vierzigerjahre eine zunächst eigenartig anmutende, bedeutsame Entwicklung durchgemacht. Der auf sehr persönlichen Wegen und aus eigener Kraft zum Bildhauer, zum echten Steinbildhauer gewordene Zürcher mochte in seinem frühen Werk als ein eindeutiger, ja besessener Vertreter sinnlich-straffer Plastik gelten, einer Plastik, deren Merkmal Körperformen von höchster Dichte und geballter, vitaler Kraft sind, einer Plastik, die ganz Sein ist, von innen her an die Oberfläche drängende Substanz, ohne jede Konzession an den Geschmack für die



6

6
Hans Aeschbacher, Figur I 1956. Granit. Höhe 295 cm. Eigentum der Stadt Zürich, aufgestellt im Schulhaus Herzogenmühle
Figure I 1956; Granit. S'érige dans la cour de l'école Herzogenmühle, Zurich
Figure I 1956, Granite. Placed in the Herzogenmühle School in Zürich

Photos: 1, 2, 4 Hans Aeschbacher
3 Christian Staub, Biel
5, 6 Jürg Schmitt, Zürich

reizvolle Kräuselung der äußeren Hülle. Eine bildnerische Kraft, die man tellurisch nennen möchte und die zunehmend darauf aus war, alle Zufälligkeit der Oberflächenmodulation abzuschleifen, in die geschlossene statische Form hineinzunehmen. Diese Tendenz fand in der Abstraktion einer weiblichen Figur von 1949 ihren Abschluß. Die in Marmor ausgeführte Figur ist zurückgeführt auf das fast säulenhafte Mal, auf die

in sich geschlossene Stele, auf den Ausdruck reiner Statuarik.

In jener Zeit begann Aeschbacher, zu dessen Wesenszügen es gehört, in sein Material hineinzuhorchen, sich an seiner provenzalischen Arbeitsstätte, in Six-Fours, mit einer stumpfgrauen, porösen Lava zu beschäftigen. Köpfe entstanden, Figuren vor allem, wie ausgeglühte ertümliche Brocken. Die zunächst noch vegetativ bewegten Formelemente wurden dann aber zusehends straffer. Die vieldiskutierte «Harfe» von 1950, vor allem in ihrer ersten, zerstörten Fassung, ist ein Markstein dieser Entwicklung. Dann wurde in einem für den Bildhauer sehr charakteristischen Anschluß an die Stelenform der abstrakten weiblichen Figur von 1949 das Motiv der Stele wieder aufgegriffen. Wie getrieben von einem unausweichlichen Zwang schafft Aeschbacher seit 1952 eine ganze Folge derartiger «Figuren». Material ist zunächst der abweisende, spröde Lavastein, der zunehmend strenger behandelt wird. Die von den einzelnen Formelementen einer derartigen Figur gebildeten Lineaturen werden immer straffer, ordnen sich zunehmend der Vertikaltendenz der Stelenform unter. In der Figur I von 1953, die aus dem Besitz des Zürcher Kunsthauses nach Venedig geschickt wurde, scheint fast noch Pflanzhaft-Vegetatives nachzuklingen. In den Figuren von 1954 hat sich alles zu Geraden gestrafft. In einem diagonalen Beziehungssystem scheinen sich keilförmige Elemente ineinander zu verschieben, eingebunden in die stelenhafte Gesamtform. In der ebenfalls in Venedig gezeigten Figur I von 1955, weiterhin die Nähe des menschlichen Maßes haltend, aber ohne jede Anspielung auf Menschliches, wird das System der wie um einen Kern dicht gedrängten und schlank keilförmigen Elemente noch einfacher, noch karger, noch asketischer. Eine Konzentration, ein Akt der Disziplin, der von dem Tellurischen des früheren Werkes weit weg führt in eine formale und geistige Welt, die man sakral nennen möchte. Und nochmals einen Schritt weiter führen die jüngsten Werke: das trockene, abweisende Material der Lava wird verlassen, der kristalline Reiz des Granits gesucht, in diesem Material aber das System der dicht um eine Kernzone geschlossen aufsteigenden Keile noch strenger und einfacher gefaßt. Die beiden Figuren von 1956, deren wuchtigere im Pausenhof des Schulhauses Herzogenmühle in Zürich-Schwamendingen aufgestellt wurde, scheinen einen vorläufigen Höhepunkt dieser konsequenten Entwicklung zu bilden.

Unterhält man sich mit dem Bildhauer über diese, vom frühern Werk her gesehen, ungewohnte, in ihrer Konsequenz aber überzeugende Entwicklung, dann gewinnt man den Eindruck, als ob das Runde für ihn gegenwärtig leer, erschöpft sei. Er erweist sich fasziniert von dem Gedanken des Zusammenwachsens von Teilen zu einem Ganzen. Er glaubt, auf diesem Wege seinem Streben, Gleichnis zu geben und nicht Abbild, besser Gestalt verleihen zu können. Das Statische bleibt nach wie vor Bekenntnis, ebenso wie das Bekenntnis zum Stein, zu dem ein elementares Verhältnis besteht.

Räumliche Dynamik empfindet Aeschbacher nach wie vor als seinem Wesen ungemäß. Die Schiebungen, das Kräftespiel, die Spannungsverhältnisse sind eingeschlossen in die kompakte Form des Steins. Diese Kräfte, die in den stelenartigen Skulpturen Aeschbachers beschlossen sind, bleiben immer auf den Menschen bezogen. «Sonst sind sie wertlos», meint der Bildhauer. Und gerade weil dieser menschliche Fonds, in der bildhauerischen Arbeit selbst wie in der Zielsetzung, als so wesentlich empfunden wird, auferlegt sich Aeschbacher größte Strenge. Seine letzten Arbeiten sind von einer herben Feierlichkeit, die keinerlei Stimmungsmache duldet. Und vielleicht ist es gerade die Absenz alles billigen Sentiments, die dieser statuarischen Plastik etwas so eminent Architektonisches verleiht, daß man sie unwillkürlich in die Zusammenschau mit Architektur versetzt.