

Zeitschrift: Lenzburger Neujahrsblätter
Herausgeber: Ortsbürger-Kulturkommission Lenzburg
Band: 51 (1980)

Artikel: Peter Hächler : Versuch einer Übersicht über sein bisheriges Schaffen
Autor: Däster, Uli
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-918103>

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

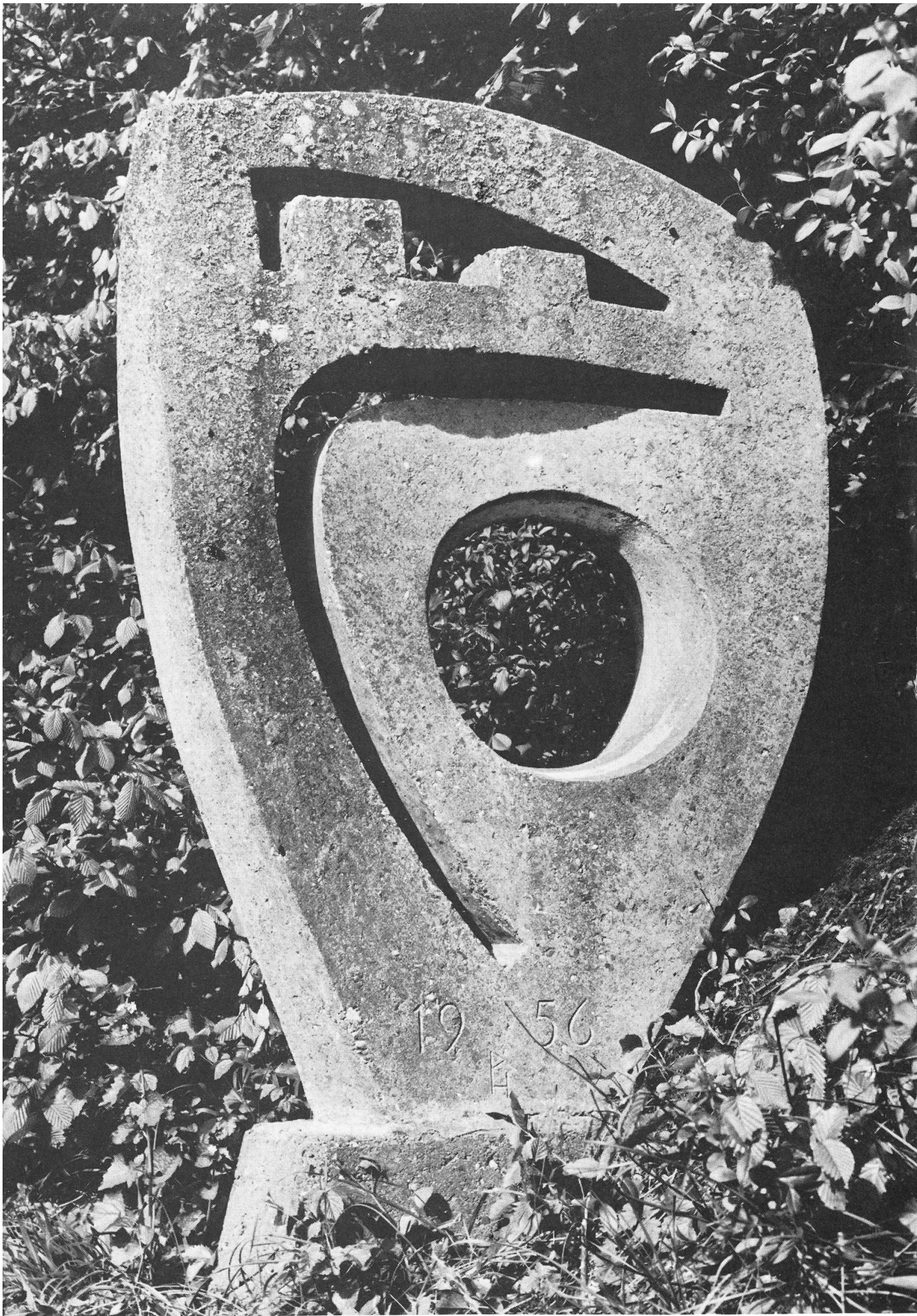
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

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: 16.05.2025

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



Grenzstein, Beton, 1956



PETER HÄCHLER

Versuch einer Übersicht über sein bisheriges Schaffen

VON ULI DÄSTER

Wer auf den Hauptachsen in Lenzburg einfährt, wird die Grenzsteine nicht übersehen, die dort 1956 zum Stadtjubiläum gesetzt worden sind. Das war einige Zeit, bevor solche Begrüßungszeichen modisch wurden, und es ist wohl auch eine der überzeugendsten Formulierungen dieser Art geblieben, lapidar und spannungsreich, auch für den, der das der Idee zugrunde liegende Lenzburger Wappen nicht kennt. Auf dem Fuß des Steines finden wir neben der Jahrzahl das Steinmetzzeichen PH. Man hat damals schon einen Wettbewerb veranstaltet und dann festgestellt, daß der ortsansässige Bildhauer den treffendsten Vorschlag brachte . . .

Peter Hächler ist 1922 in Lenzburg geboren, stammt aus einer alteingesessenen Familie von Handwerkern (Schreincrn), was für sein Schaffen gewiß nicht ohne Bedeutung ist; er wohnt und arbeitet in Lenzburg. Und wer sich die Mühe nähme, der könnte – verstreut über das ganze Stadtgebiet – einige seiner Werke besichtigen: die Waldhütte beim Römerstein samt plastischem Schmuck als einzige architektonische Arbeit, das Relief über dem Durchbruch und die Platzgestaltung bei der Gewerbeschule, den Hahn auf dem Burghaldebrunnen und den Brunnenvogel beim Schulhaus Lenzhard, den Brunnen beim Bahnhof, das Betonrelief im Lenzhardkindergarten, den Hahn und die Prismensymbole im reformierten Kirchgemeindehaus, vorläufig auch den immer noch dem Künstler gehörenden wuchtigen Stapel bei der Sportanlage in den Wilmmatten – Arbeiten aus einem Zeitraum von rund dreißig Jahren. Der heutige Betrachter, der alle diese Werke gleichzeitig sieht, könnte im ersten Moment Mühe haben, sie als Aussagen ein und derselben – wenn auch sich verändernden – Person zu verstehen. Genauere Kenntnis läßt einen jedoch Konstanz und Konsequenz eines Entwicklungsweges erfahren, den der Künstler langsam und ohne sich nach den jeweils neuesten Trendmeldungen zu richten, gegangen ist.

Ich möchte versuchen, einen knappen Überblick über diese Entwicklung zu geben. Der Blick auf die in Lenzburg aufgestellten Plastiken soll nur begründen, warum das an dieser Stelle geschieht. Hächler gehört heute zweifellos zu den paar wichtigsten Bildhauern der Schweiz. Eine umfangreichere Publikation über sein Schaffen steht noch aus. Seine Art ist es nicht, sich aufzudrängen. Eher bedächtig, eher schweigsam,

verwendet er seine Energie ganz auf seine Arbeit. Ebenso unaufdringlich, verhalten, selbst im Monumentalen noch leise, fast introvertiert sind seine Werke. Das Spektakuläre ist ihnen fremd, und sie fordern gerade darum vom Betrachter ein intensiveres Mitgehen. Der größere Aufwand an Denken und Fühlen – und ohne beides geht es freilich nicht – lohnt sich.

Ausbildung

Hächler hat seinerzeit in Genf ein Architekturstudium begonnen, dann aber an die Bildhauerklasse der Ecole des Beaux-Arts hinübergewechselt und dort mit dem Diplom abgeschlossen. In Lenzburg übertrug man es ihm darauf, den Bossen über dem «Durchbruch» zu bearbeiten. Aus dem querliegenden Rechteck holte er in flachem Relief und in einer dem Material entsprechenden kantigen Stilisierung eine schwebende Frauengestalt heraus, völlig unliterarisch und doch bedeutungsvoll, ein schützender Geist über dem Torbogen.

Wenn die Ausbildung in Genf den Bildhauer nach seiner eigenen Aussage noch eher im Vagen und ohne klare Richtung entließ, so wurde für den weiteren Weg die Lehrzeit im Atelier von Germaine Richier in Paris umso entscheidender. Paris – das bedeutete Ende der vierziger, Anfang der fünfziger Jahre noch Zentrum der europäischen Kunst, da konnte es nächtlicherweile zu einer seltsam-denkwürdigen Begegnung mit Alberto Giacometti kommen, da ergab sich zwanglos der Anschluß an die Anfänge der modernen Plastik: die Richier war Schülerin Bourdelles gewesen, dieser ein Schüler Rodins. Spontan, unsystematisch, während der Arbeit vor dem Modell, das sie interessanter Proportionen wegen ausgewählt hatte, gab Germaine Richier eigene Erkenntnisse und die ihrer Lehrer weiter. Proportionen und deren Analyse, das Erkennen geometrischer Strukturen, der sich daraus ergebende architektonische Aufbau einer Plastik – das ist es, was der Schüler bei ihr lernte. Wahrscheinlich müßte man aber eher davon sprechen, daß sie die entsprechenden Anlagen bei Hächler (für den schon in der Schule Darstellende Geometrie das liebste Fach gewesen war) freisetzte. Die Arbeiten der letzten zehn Jahre entspringen ganz dieser «Liebe zur Geometrie» – auch in der durch diese Formulierung ausgedrückten, scheinbar paradoxen Verbindung von Emotionalem und Rationalem. Die damals entstandenen Werke verhüllen mehr den stereometrischen Aufbau, als daß sie ihn zeigen, auch wenn sie unzweifelhaft auf ihm beruhen. Die hervorragenden Porträtbüsten zeigen im Bronzeguß nicht mehr das dichte Netz von Meßpunkten, das, wo nicht das lebende Modell, so doch den Gipsentwurf überzogen haben muß.

Die eigenen Aufträge stellte Germaine Richier auch ihren Schülern als Aufgabe. So ist, im Zusammenhang mit ihrem «Christ d'Assy» und

vor diesem, Hächler auf das Thema des Gekreuzigten gekommen. Interessant an seiner Lösung ist die Einheit von Kruzifixus und Kreuz, von organischem und geometrischem Körper also. Die Oberfläche spielt impressionistisch im Licht, und dazu tragen auch die eingeritzten Linien bei: es sind angedeutete Umrisse, aber auch eigentliche, demonstrativ sichtbar gelassene Meßlinien.

Es leuchtet ein, daß zu dieser Phase von Hächlers Schaffen das Zeichnen überhaupt gehört. Die menschliche Figur erscheint aufgebaut von Meßpunkten her, aus denen heraus wie Strahlenbündel die Linien einen Körper bestimmen. Angesichts solch dichter Blätter bedauert man fast, daß Hächler für sein späteres plastisches Schaffen die Zeichnung nicht mehr brauchte. Interessant ist es allerdings zu sehen, wie in jüngsten Arbeiten – Blumenhalde, Weinfeld – die Linie in einer Art dreidimensionalen Zeichnung aus dünnen Seilen wieder als selbständiges Element in sein Werk eindringt.

In den fünfziger Jahren steht jedoch – wenn man von der zeichenhaften «Graphik» des Grenzsteins absieht – das eindeutig plastische Schaffen im Vordergrund. Damit muß nicht der geschlossene Körper gemeint sein. Die flach gewölbte weibliche Figur des «Filet de Sole» ist auf der Rückseite entsprechend konkav, und man ahnt, daß auch dies eine ihrer Schauseiten sein könnte. Hier würde dann Raum nicht durch ein Volumen gleichsam verdrängt, sondern vielmehr wie von einer Schale eingefangen und umschrieben. Plastik als geschlossener Körper begegnet uns da allerdings auch, rundum vollkommen im «Hahn» von 1954. Man könnte die Vollkommenheit noch vom als Vorwurf dienenden Tier herleiten, aber richtiger wäre wohl die Vermutung, daß es diesen Hahn in Wirklichkeit gar nicht gibt oder gegeben hat, daß hier der Künstler die Idee «Hahn» als plastisches Gebilde erschaffen hat, als eine in ihren Verhältnissen bewußt ausgewogene und ausgemessene, bei aller Selbstverständlichkeit in Wahrheit höchst komplexe Kombination von ineinander übergehenden Rundungen. Ein in jeder Hinsicht würdiger Ahn der Reihe von «Vögeln», die für die Entwicklung von Hächlers Schaffen so aufschlußreich sein wird.

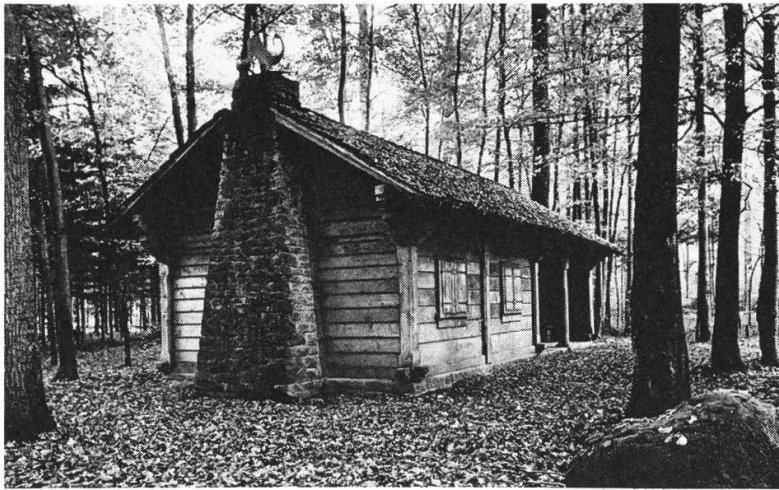
Entwicklung

Was leicht und selbstverständlich wirkt, ist das Ergebnis langwieriger Arbeit, einer Folge von immer wieder neuen Ansätzen, Versuchen, Variationen, einer schöpferischen Unzufriedenheit, für die eine einmal gefundene Formulierung nicht endgültig sein kann, sondern – ob sie nun Skizze bleibt oder als «Werk» realisiert wird – immer auch «Vorarbeit» für eine nächste Stufe ist.

Das gilt für die Entwicklung des gesamten Schaffens so gut wie für die Entstehung des einzelnen Werks. An den Windischer «Ballspielern» hat Hächler während sechs Jahren gearbeitet. Das ursprüngliche Wettbewerbsprojekt sei abstrakter gewesen, berichtet er, von jener schnellen Abstraktheit, die nicht standhalte. In erster Linie ging es ihm darum, eine Figurengruppe zu schaffen, die sich dem Betrachter, von welcher Seite er auch auf sie blickt, interessant und spannungsvoll zeigt. Aus den beiden zum Ball aufstrebenden Spielern, aus ihrer Drehung (wir achten schon hier auf dieses für Hächler charakteristische Element), aus den ineinandergreifenden Armen und Beinen ergibt sich ein bewegtes «Raumgitter» mit stets wechselnden Durchblicken und Überschneidungen.

Was die Abstraktion betrifft, ging der Weg bei der Badener Friedhofplastik in der entgegengesetzten Richtung. Erste Skizzen waren noch figürlich, ausgehend von der Idee eines liegenden, schlafenden Engels. In einer Reihe von Gipsmodellen wird die Lösung vom Figürlichen zunehmend deutlicher; selbst Rundungen werden fast ganz ausgemerzt, stereometrisch vereinfacht zu unregelmäßigen Vielecken, die mit klotziger Wucht zwei massive, flachliegende Schalenelemente voneinander-zusprengen scheinen. Im Kontext des Friedhofs mag man sich an mittelalterliche Visionen des Jüngsten Tages erinnern, an dem die auferweckten Toten ihre Grabplatten aufheben oder zerbrechen. Mindestens so wichtig wie die zum Teil doch willkürlichen inhaltlichen Assoziationen ist es aber, daß dieser Stein inmitten von Horizontalen und Vertikalen der umgebenden Architektur als eine Art Raumknoten souverän die Funktion eines zentralen Kerns behauptet.

Bevor er an seinen Bestimmungsort gebracht wurde, stellte ihn Hächler an der Schweizerischen Plastik-Ausstellung 1966 in Biel aus – unter dem Titel «Traum»! Paradox, diese Verbindung des Schwerelos-Flüchtigen mit einem tonnenschweren Kalksteinbrocken; und doch gewinnt die Skulptur durch den niederen Sockel und die Dominanz der Waag-rechten tatsächlich auch den Charakter des Schwebenden. Eine Konstante in Hächlers Schaffen zeichnet sich ab: Von der Frauenfigur über dem Lenzburger Torbogen und von dem (fast) frei schwebenden Ball der Ballspieler über die Variationen zum Vogelthema bis zu den jüngsten Werken, den Arbeiten mit Seilen, der «Nuage» (!) aus Holz, der schwimmenden Plastik – immer wieder, aus dem Zweifel an der Gültigkeit der hergebrachten Statik heraus, der Versuch, die Schwerkraft zu überwinden. Für einen Bildhauer, der es mit gewichtigen Materialien zu tun hat, eine Sisyphe-Arbeit, müßte man annehmen. Aber das Utopische gehört ja wohl zum Tun des Künstlers. Schaffend geht Hächler gegen die Schwere an. Der Widerstand im Material ist die Herausforderung für den Bildhauer, und das vollendete Kunstwerk wird zum Beleg dafür, daß der Geist die Materie überwunden hat.



Römersteinhütte, 1948

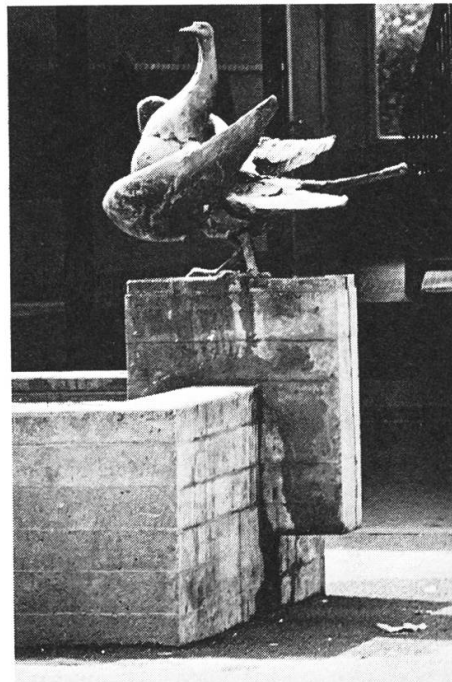


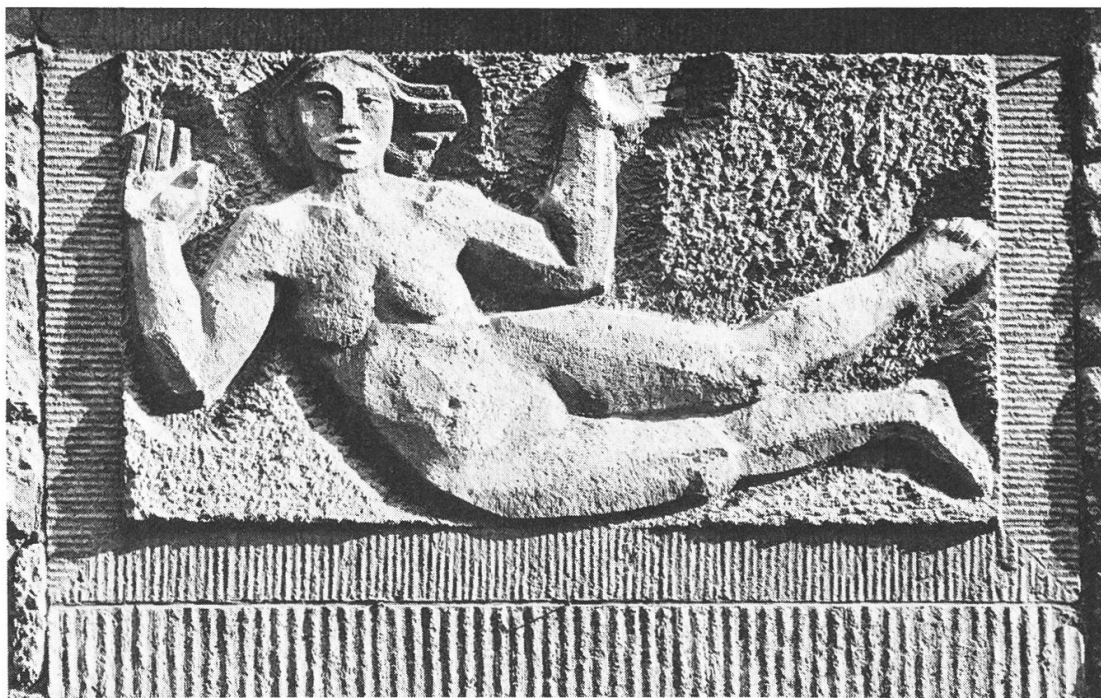
*Brunnen im
Bahnhof SBB, 1965*

Verdiensttaler der Stadt Lenzburg, Gold, 1965/66

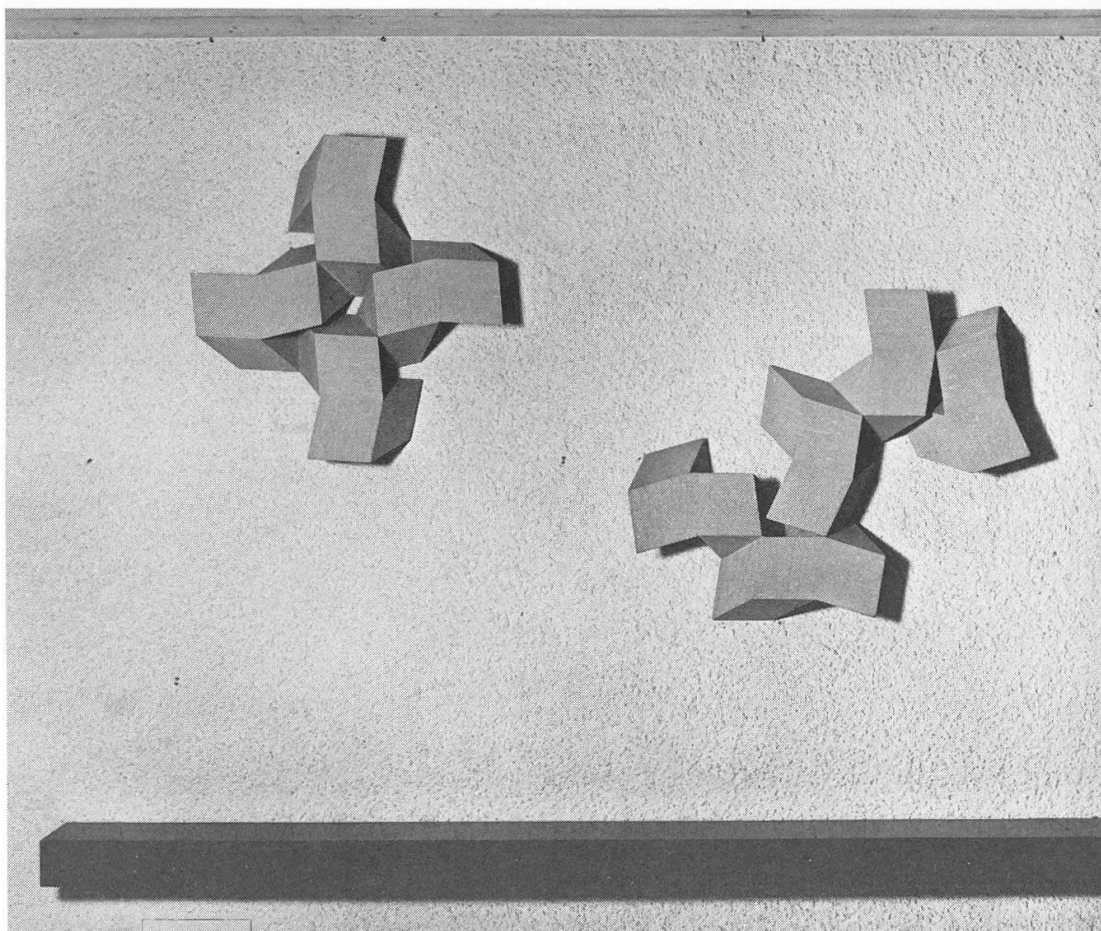


Vogel, Bronze, Lenzhardschulhaus Lenzburg, 1960





Relief, Durchbruch, 1952



Wandzeichen, Quarzit Soglio, Kirchengemeindesaal, 1976

Schwereelosigkeit – das hat auch zu tun mit Unbeschwertheit, mit Heiterkeit und Spiel. Thematisch sinnfällig wird dieses Element in der Reihe der Harlekinfiguren, die um die Mitte der sechziger Jahre entsteht und in der großen Bronzefassung für das Parktheater Meilen gipfelt. Das hebt an mit reizvoll tänzerischen Momentaufnahmen, mit denen sich Hächler nicht zufrieden gibt. Im Prozeß der Verdichtung auf das Wesentliche schließt die Figur ihre Arme an den Körper, die gespannte linke Hand weist auf das einzig verbliebene und gerade darum so intensiv wirkende tänzerische Moment, die kokett erhobene Fußspitze. Ein Minimum an Gestik, eine Bewegung, die nicht mehr in ausladender Gebärde besteht, sondern in einer leichten Körperdrehung und -neigung, dazu eine vibrierende Gespanntheit; im übrigen wenig Details, kaum angedeutet das Kostüm, das die Figur in weiteren Fassungen mit einer kubischen Kruste zu überdecken scheint.

Es ist die letzte direkte Auseinandersetzung Hächlers mit der menschlichen Figur. Er weiß heute, daß darin ein Weg angedeutet ist, der *auch* eine seiner Möglichkeiten hätte sein können. Nicht ohne Wehmut blickt er auf die Phase figürlichen Schaffens zurück. Sein Weg hat ihn davon weggeführt, nicht leichtfertig, nicht ohne einen Rest von Zweifel, das macht seine Notwendigkeit umso glaubhafter.

Dieser Weg ist abzulesen an der Folge von Arbeiten zum Thema «Vogel». Vom Hahn gibt es neben der Bronze-Fassung auch die steinerne Variante auf dem Brunnenstock in der Burghalde. Im Vergleich zu seiner prallen Körperlichkeit wirkt der Adler – eines der vier Evangelistensymbole für die reformierte Kirche Tegerfelden – heraldisch stilisiert. Der Brunnenvogel beim Lenzhardschulhaus ist – wie der in Rapperswil – ornithologisch nicht mehr bestimmbar. Analytisch wird der Vogel als Raumgebilde aus sich übereinanderschiebenden, sich abhebenden, sich aufwerfenden Schalen verstanden, von denen nicht nur die gewölbte Seite sichtbar ist, sondern auch die Höhlung des Innern. Der kompakte Körper wird aufgelöst, zwischen seine Flügel, Schichten, Schalen dringt Raum ein. Konsequenterweise fallen in einem nächsten Schritt Kopf und Beine weg: auf dünnem Stab «schwebt» ein kugeliges Gebilde, das sich zentrifugal zu entblättern scheint.

Die Auflösung der geschlossenen Form in einzelne Elemente ist vollzogen in der Wandplastik am Schulhaus in Seengen. Die in ihrer Silhouette organisch gerundeten, im übrigen aber wie geschliffene Edelsteine mit regelmäßig schräger Kante und glatter «Tafel» geformten Teile aus Aluminiumguß scheinen sich in rhythmischer, andeutungsweise spiralförmiger Drehung um einen Kern zu bewegen. Was hier noch als ein an ausgezeichnetem Ort konzentriertes Bijou wirkt, ist in der Bahnhofunterführung in Aarau in eine einheitliche Wand- und Raumgestaltung über 28 Meter hin integriert. Auf zwei wie riesige Pendelausschläge

verlaufenden, durch die Fuge zwischen verschieden dunklen Granitplatten gezeichneten Schwingungskurven ragen, wie aus der Wand herausgefräst, die beiden Granitreiefs hervor. Die rechtwinkligen Kanten lassen die Schwere des Steins erfahrbar bleiben, und doch kann man auch hier noch eine Erinnerung an das in bewegte Elemente aufgelöste Flattern eines Vogels sehen.

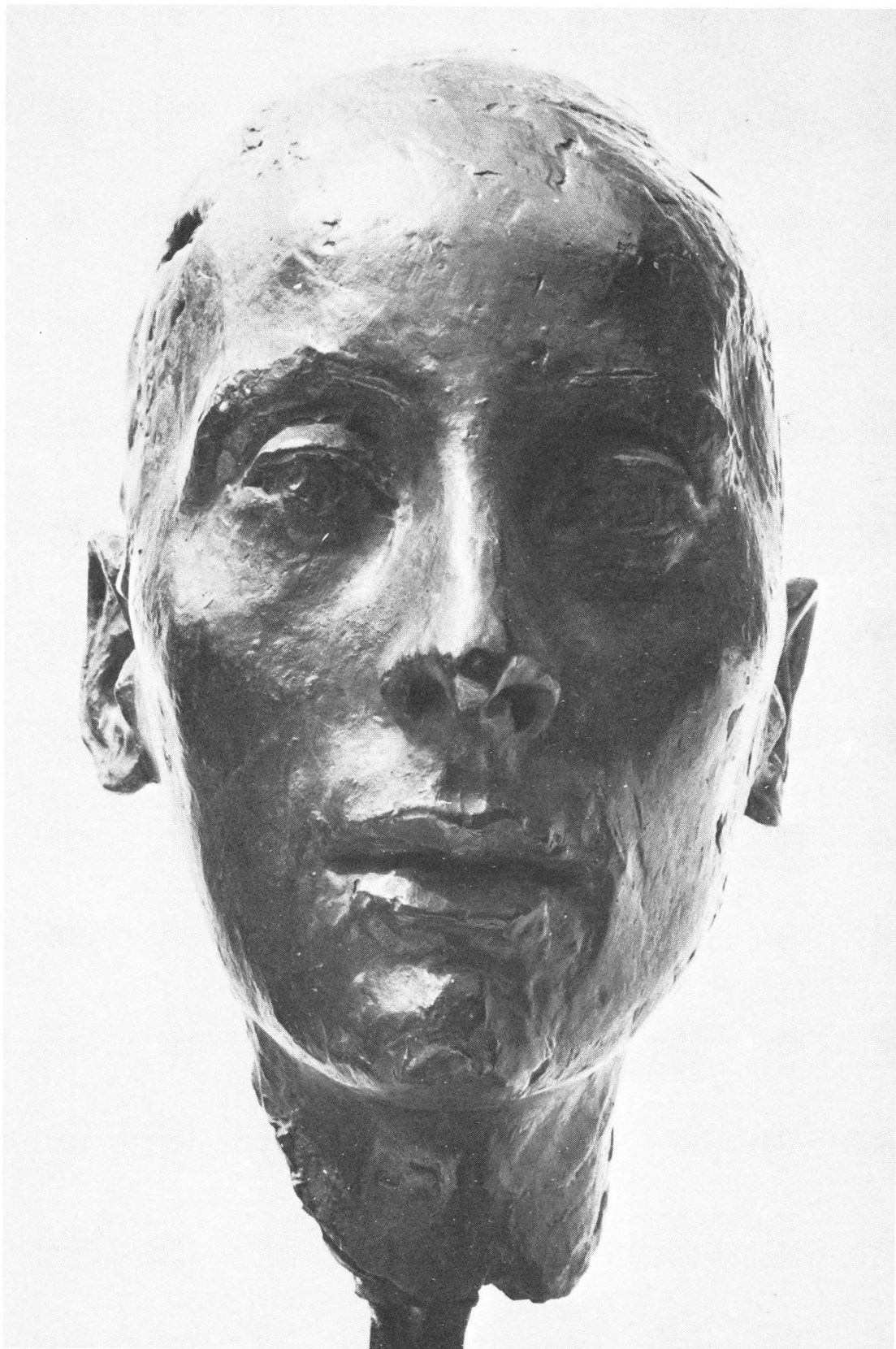
Als seinen «letzten Vogel» hat Hächler die Aluminiumplastik vor der Bank Hypo Aargau in Brugg bezeichnet. Sie befriedigt ihn heute nicht mehr in allen Teilen; noch beim Aufstellen hat er sich überlegt, ob er nicht die Achse in die Senkrechte kippen müßte. Dennoch kommt dem Werk in seinem Schaffen eine Art Gelenkcharakter zu: es schließt eine Phase ab und kündigt eine neue an. In dem nun wieder kompakten Werk setzt sich der Künstler mit der architektonischen Situation auseinander: Senkrechte des Turms und neobarocke Rundungen der benachbarten Kirche, Waagrechte und rechter Winkel im Bankgebäude werden in der Plastik spielerisch zitiert und miteinander verbunden. Andererseits interessiert Hächler die gegenseitige Durchdringung verschieden geneigter Ebenen, welche – bei aller Kargheit der Gliederung – einen stetigen, belebenden Wechsel von Licht- und Schattenzonen bewirken.

Das Ergebnis der geschilderten Entwicklungslinie, die Auflösung der geschlossenen Form in einzelne Teilformen und das Spiel unterschiedlicher Flächenneigungen, hat Hächler kombiniert in der Wandgestaltung für das Technische Zentrum der PTT in Ostermündigen. Als «Nebenprodukte» dieser Arbeit sind die drei schönen Holzreliefs entstanden, weiß gespritzt, in einen flachen Kasten eingepaßt, dessen Rand einen Teil der puzzleartig ineinandergreifenden Elemente anschneidet, als ob hier aus dem Imaginären kommende Formen und Ebenen ins Konkrete durchstießen – lyrische Geometrie, subtile räumliche Zeichnungen aus Schattenfugen und Licht.

Entfaltung

Einen grundsätzlichen, wenn auch nicht unvorbereiteten Neuansatz im Werk Peter Hächlers bilden die Beton-Räder vor dem Gebäude der Holderbank Management und Beratung. Die Randbedingungen – Beton als Material, geringes Budget und andererseits die vom Bauwerk geforderte Monumentalität – drängten zu einer Lösung, die im vorausgehenden Schaffen zwar angelegt ist, in dieser Konsequenz aber noch nicht realisiert wurde: die Kombination mehrerer identischer stereometrischer Körper zu einer komplexen Einheit.

Hächler hat die Eigengesetzlichkeit des Materials seinen Vorstellungen dienstbar gemacht. (Schon 1956 hat er ja mit den Lenzburger Grenzsteinen die Möglichkeiten des Betongusses erprobt; dieser Zeitpunkt

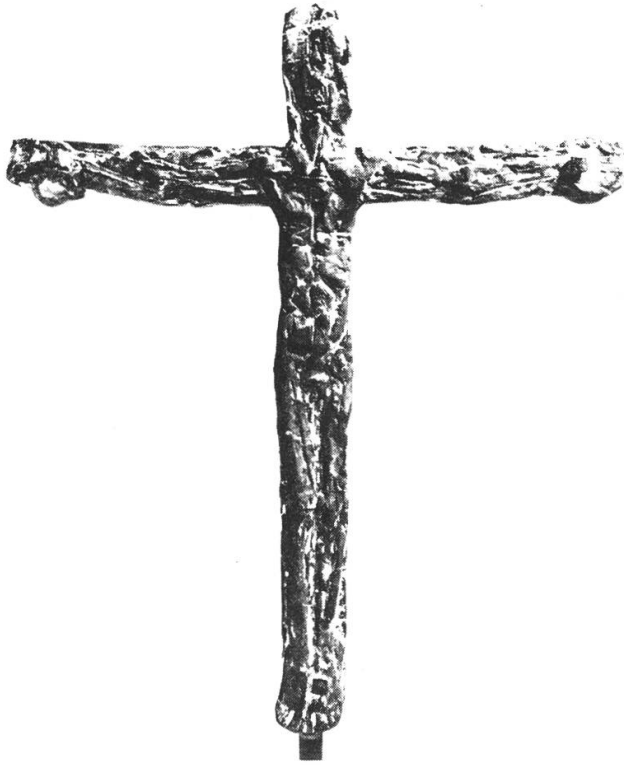


Portrait Monique, Bronze, 1951



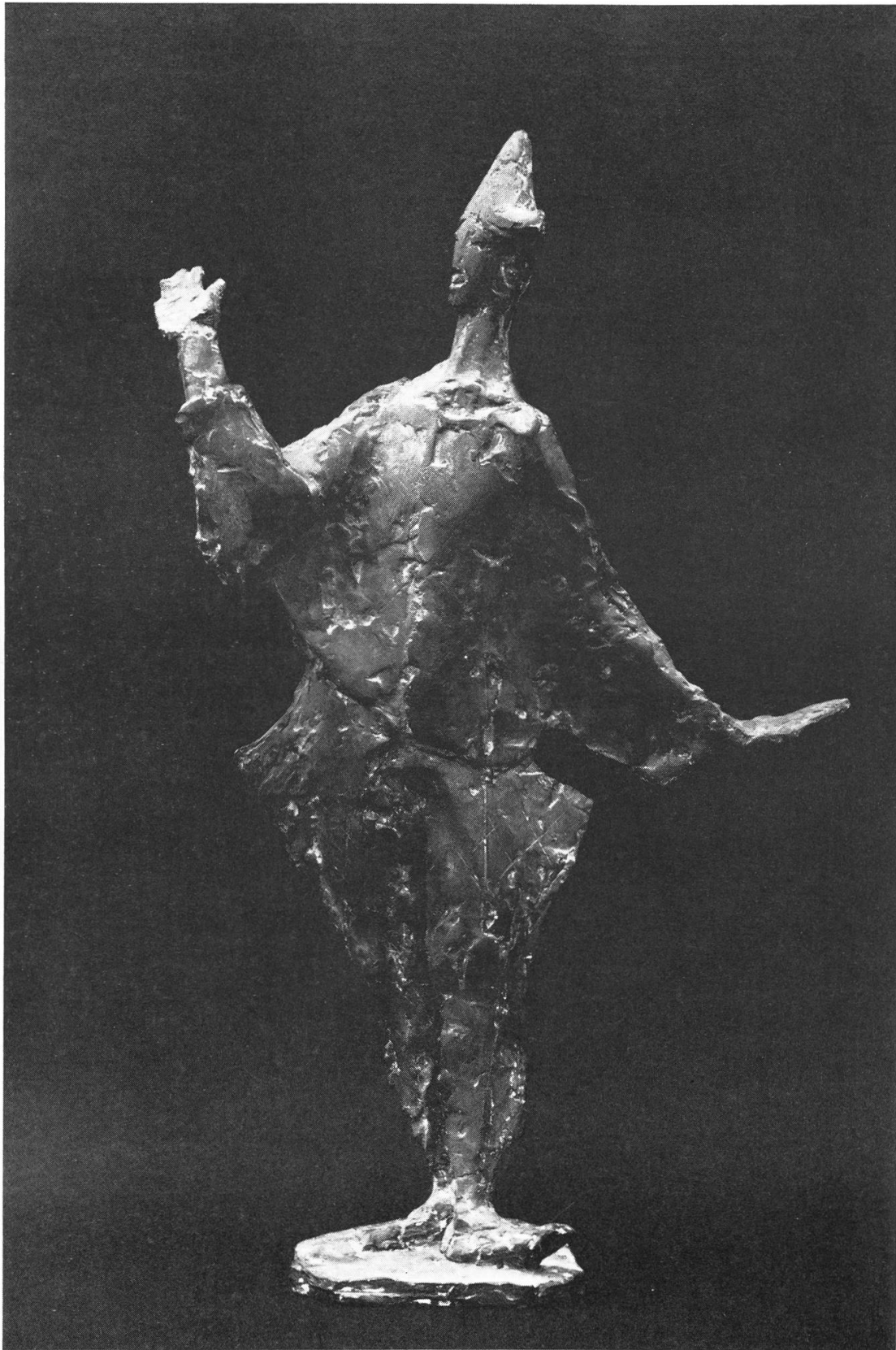
Portrait Dr. Peter Mieg, 1953

Kruzifixus, Bronze, 1951



*Engel (4 Evangelisten),
Kirche Tegerfelden, 1957*





Harlekin II, 1962

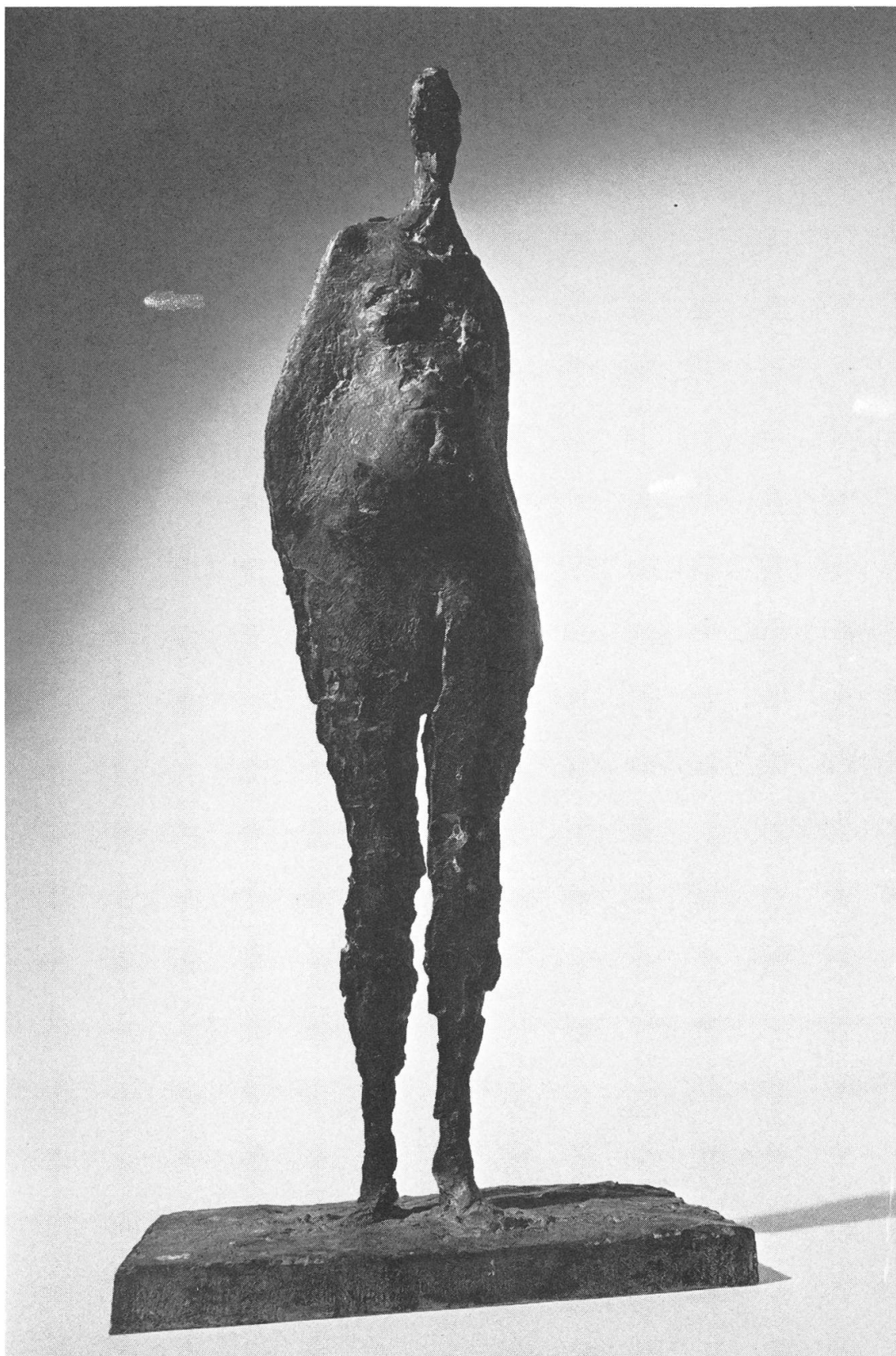
Harlekin I, Bronze, 1962



Harlekin VII, Bronze, 1962



Zeichnung



«filet de sôle», Bronze, 1953

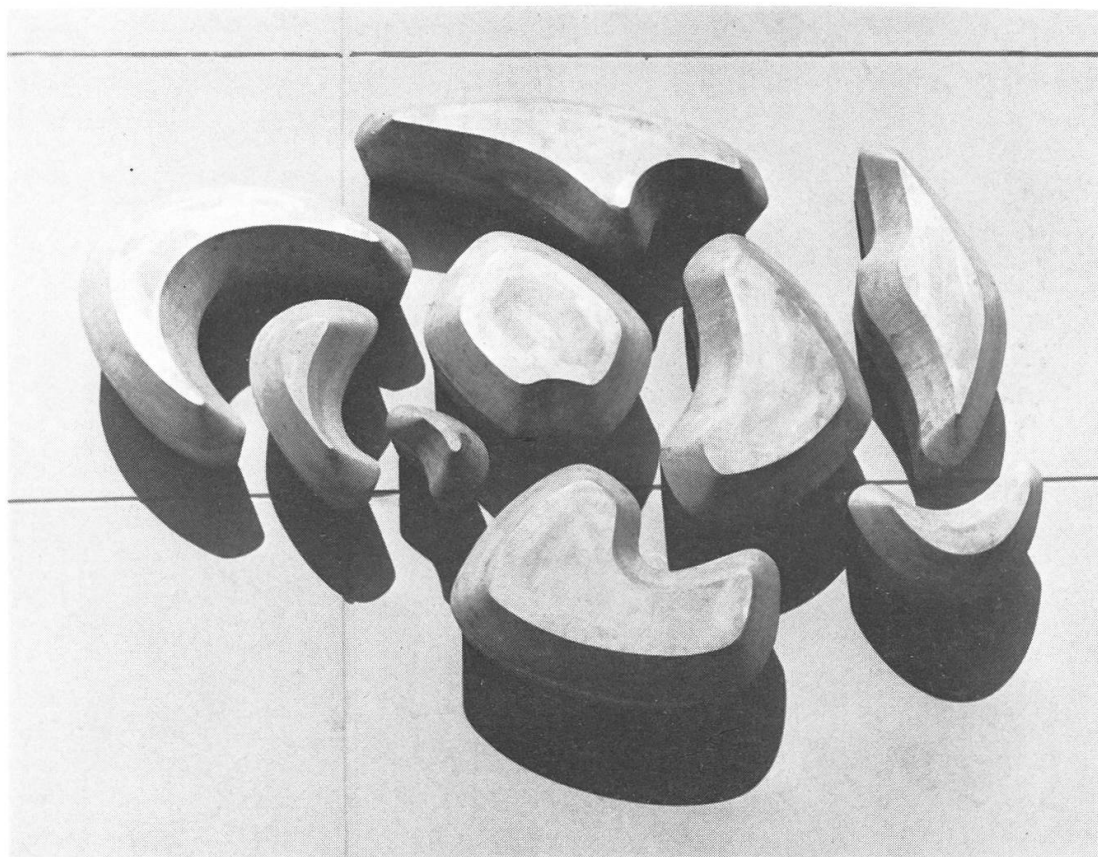


Güggel, Bronze, 1954 (Kirchgemeindehaus Lenzburg)

Entfaltung, Bronze, 1964



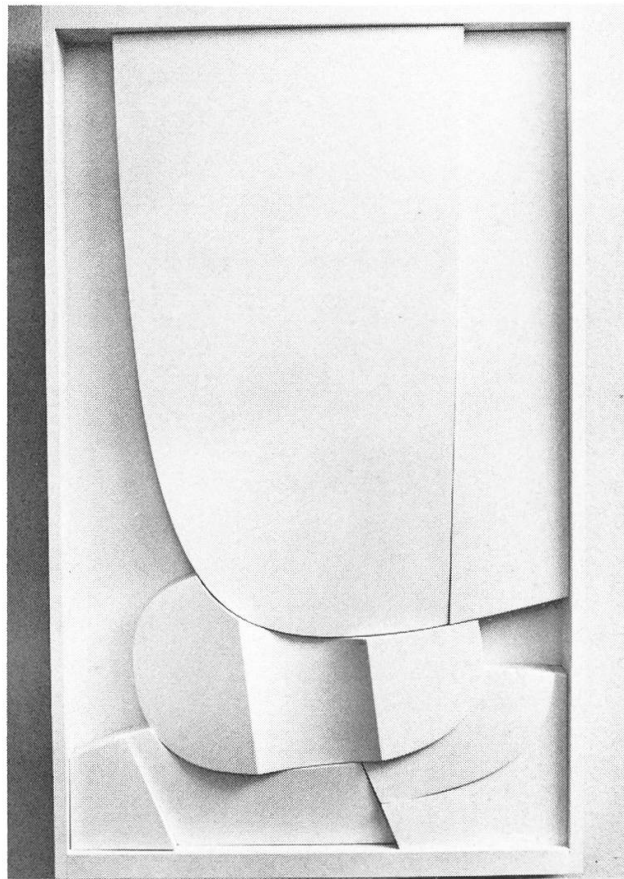
Wandplastik, Aluminium-Guß, Schulhaus Seengen, 1969



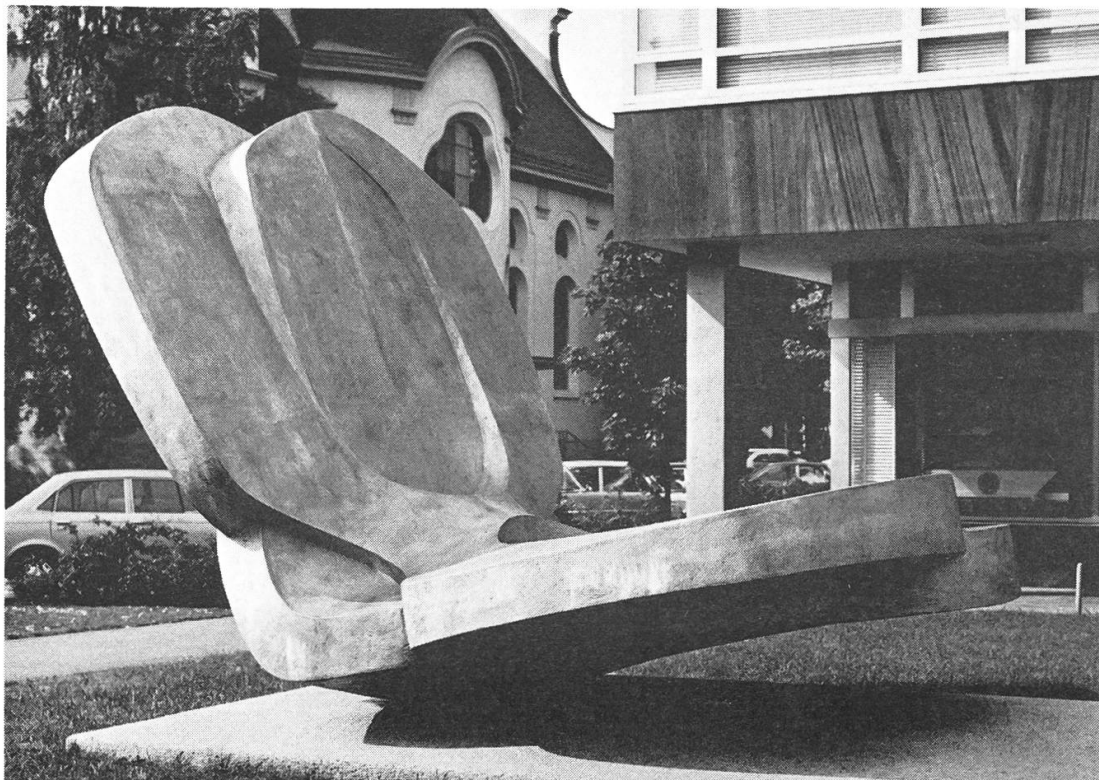


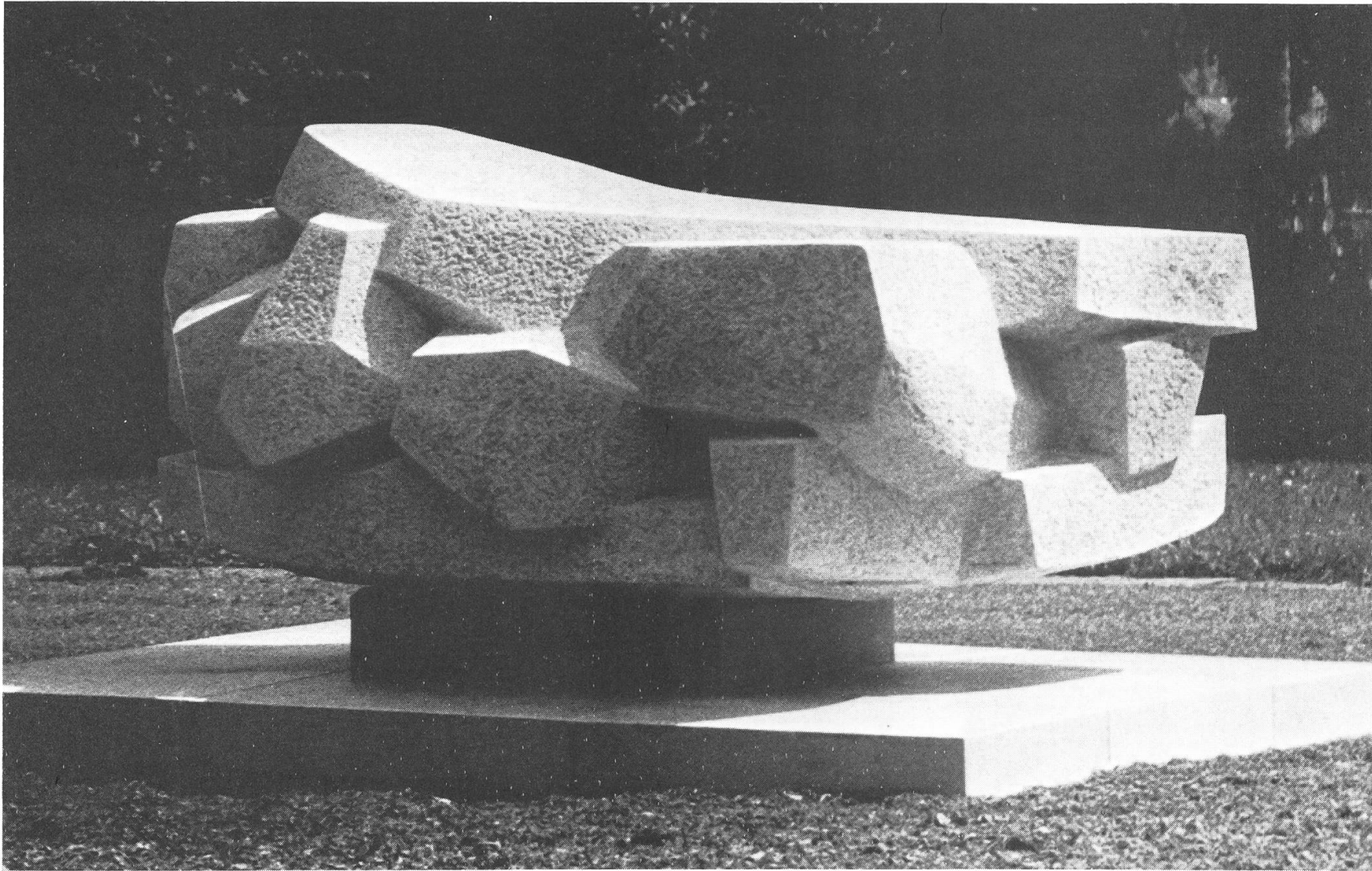
Wandgestaltung, Granit, Unterführung Bahnhofplatz Aarau, 1967

*Relief, Holz, 1970
(Studie zu Wandgestaltung
PTT Ostermündigen)*



*Plastik Hypo-Brugg,
Alu-Guß, 1970*





Traum, Jurakalk, Friedhof Liebenfels, Baden, 1966

ist auch insofern bemerkenswert, als in der Bildhauerei überhaupt erst nach 1950 der Beton das Odium des unedlen Materials verlor.) Beton verlangt die einfache, aus möglichst planen Flächen aufgebaute, also nicht modellierte Form, erlaubt andererseits mit der einmal hergestellten Schalung eine Serienfertigung und damit künstlerische Arbeiten, die in einem gewissen Sinn dem Elementbau in der Architektur entsprechen.

In Holderbank ist das Element eine Kreisscheibe, deren Flächen durch zwei schräge «Schnitte» zustandekommen. Der dadurch gebildete Mittelgrat wird von einer breiten Nut durchstoßen. Die Kehrseite der Scheibe zeigt dieselbe Gliederung um neunzig Grad gedreht. Wer diese Räder nicht frontal betrachtet, dem erscheinen sie nicht mehr kreisrund, sondern zum Beispiel blattförmig. Es läßt sich denken – aber kaum beschreiben –, wie durch die Aufstellung von vier solcher Elemente, verschieden ausgerichtet und mit unterschiedlicher Neigung des Grates, ein wechselreiches Formenspiel entsteht, in dem sich Verwirrung und Ordnung seltsam die Waage halten. Dazu kommt, daß die Oberfläche durch die Struktur der Schalungsbretter gezeichnet ist und daß auch die wechselnde Beleuchtung im Laufe des Tages eine ständige Veränderung bewirkt.

Vergleichbare Scheibengruppen stehen vor dem Schulhaus in Seon und bei der Aufina in Brugg, anders dimensioniert, anders geordnet, vereinfacht in der Oberflächenbewegung, in Seon ohne die «Natur» des Schalungsholzes, in Brugg gar aus glänzend glattem dunkelrotem Kunststoff.

Das Prinzip der Kombination identischer Elemente bringt die Möglichkeit verschiedener Lösungen mit sich. Wenn die Dynamik in Hächlers Schaffen früher eine Entwicklung Schritt für Schritt war, die vom Entwurf zum Werk und von einem Werk zum andern wenn auch nicht geradlinig, so doch in einer von heute her gesehen sinnvollen Richtung verlief, so müßte man jetzt eher von Ausfächerung, von Entfaltung sprechen. Der Künstler hat gewissermaßen eine neue – eben seine eigene – Sprache entwickelt und ist nun an dem Punkt angelangt, wo es nicht mehr darum gehen kann, weitere Laute, Wörter, syntaktische Regeln zu finden; vielmehr ist es jetzt an der Zeit, mit diesen Elementen eine Reihe der unzähligen möglichen Sätze zu bilden.

Hächler ist von der gegenständlichen Natur ausgegangen, vom Modell im Atelier der Richier, dessen Proportionen auszumessen waren, von der aus der Welt des Figürlichen abgeleiteten Vorstellung eines Harlekins, eines Vogels. Schon im Ausmessen aber wie in den Entwurfs- und Motivserien erkennen wir die Suche nach den dem Figürlichen zugrundeliegenden Gesetzmäßigkeiten und Strukturen. Unter der komplizierten Vielgestaltigkeit einer unruhigen und unübersichtlichen Oberfläche findet der Künstler durch Analyse, durch Reduktion, durch Ab-

strahierung von allem Zufälligen das Prinzip des Aufbaus aus einzelnen Elementen und die einfache Stereometrie, das Kristalline als Bauprinzip dieser Elemente. Wenn die Kletterplastik beim Schulhaus Pfaffechappe in Baden an Molekulargitter oder Kristallmodelle der Chemie erinnert, so ist damit angedeutet, daß auch die jüngsten Arbeiten Hächlers mit der Natur in Zusammenhang stehen. Aber die Tätigkeit des Künstlers besteht nun nicht mehr in der Abstraktion, sondern in der Kombination, im Aufbauen und Zusammensetzen von einmal gefundenen oder noch zu findenden «Bausteinen». Er bewegt sich frei in einem Spiel-Raum unzähliger Möglichkeiten.

Darin unterscheidet Hächler sich von den konstruktivistisch arbeitenden Künstlern, mit denen ihn äußerlich manches verbindet. Seine Konstellationen entstehen weder auf Grund mathematischer Baupläne, noch nimmt er den «objektiven» Zufallsgenerator des Computers zu Hilfe. Zum Geist und zur Rationalität der Stereometrie tritt bei ihm die Phantasie, ein kaum präzise zu benennendes Etwas, das über alles Berechenbare hinausgeht, die subjektive ästhetische Empfindung, die aus dem spielerisch Zufälligen auswählt und unter den vielen Möglichkeiten jene findet, die mehr ist als die Summe ihrer einzelnen Teile: eine Ganzheit.

Hächler selbst sucht sich Rechenschaft zu geben über seinen Ort im bildhauerischen Schaffen unserer Zeit. Als «Spätzünder», wie er sich gelegentlich bezeichnet hat, als einer, der langsam, das heißt: bedenkend, zweifelnd, prüfend voranschreitet, ist er in den fünfziger Jahren gar nicht erst in die Phase der damals aktuellen und schnell modisch werdenden Abstraktion geraten. Erst in den sechziger Jahren hat er auf die ihm eigene organische Weise zu seiner Formensprache gefunden, die heute aktuell-avantgardistisch erscheint und ihn mit Hard Edge und Minimal Art der Engländer und Amerikaner verbindet – so, daß er nun paradoxerweise, aber eigentlich auch bezeichnenderweise, mit seinem Schaffen um eine Generation «jünger» ist als die meisten seiner Altersgenossen.

Das Wort Minimal Art ist gefallen, von einfachen stereometrischen Körpern war die Rede. Tatsächlich erscheinen die Holderbanker Räder noch vergleichsweise kompliziert strukturiert: die meisten Bauelemente Hächlers sind nun einfache Prismen mit drei- oder viereckiger Grundfläche. Aber diese Prismen sind schräg angeschnitten, oder ihre Grundflächen sind gegeneinander verdreht, oder Hächler schneidet ein Prisma den einander gegenüberliegenden, aber im entgegengesetzten Sinn verlaufenden Diagonalen entlang entzwei, oder ... Aber eigentlich muß die Sprache vor dieser «Einfachheit» kapitulieren. Und damit ist auch das eigenartige Phänomen angedeutet, daß da durch geringfügige rationale, jederzeit nach gegebenem Rezept exakt wiederholbare Maßnah-

men sich das Innenleben der Geometrie gewissermaßen offenbart, daß da in sich gedrehte Ebenen entstehen, gekrümmte Flächen, deren konstruktive Gesetzmäßigkeit für das Auge kaum mehr durchschaubar ist. Die Rationalität verschleiert sich selbst. Diese Körper stehen oder liegen da mit einer herausfordernden Selbstverständlichkeit und Fremdheit zugleich; sie führen den Betrachter, so sehr er zu wissen glaubt, daß da alles mit rechten, will sagen mit verstandesmäßigen Dingen zugeht, an den Rand geradezu traumhafter Irrationalität. (Es gehört in diesen Zusammenhang, daß Hächler eine mit solch seltsamen stereometrischen Objekten überstreute Fläche «paysage animé» nennt und dabei selbst an die surrealen Traumlandschaften eines Yves Tanguy erinnert.)

Potenziert wird die geschilderte Irritation dadurch, daß die Einzellemente nun zu Gruppen zusammengestellt, zu Stelen getürmt, zu Stapeln gehäuft werden. Dabei schmiegen sich die eben noch so unerklärlichen Schnittebenen präzise aneinander. Oder die einzelstehenden Körper bilden ein sich mit dem Standort des Betrachters veränderndes, die Veränderungen von Licht und Schatten aufnehmendes bewegtes Ensemble. Dies ist der Fall in der Plastik des Handels- und Industrievereins in Burgdorf, für die offensichtlich nicht nur die wuchtige Körperlichkeit der sich neigenden Betonprismen maßgebend ist, sondern ebenso sehr das Wechselspiel der Zwischenräume und die Vorstellung von virtuell aus dem Boden steigenden und über die Prismen hinaus unsichtbar in den Raum führenden Kantenlinien.

* *

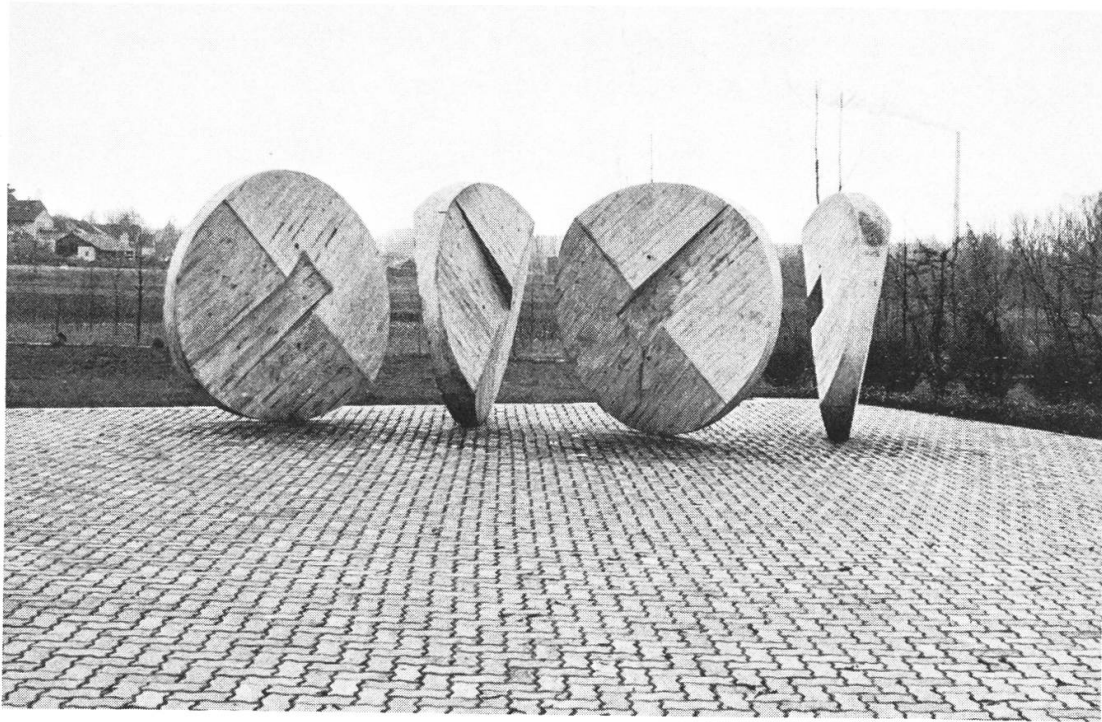
Veränderung, Spiel von Licht und Schatten – selbst in den sichtlich auf Statik und Dauer angelegten Arbeiten kommt zur Dimension des Raumes die der Zeit. In der Platzgestaltung bei der Gewerbeschule in *Lenzburg* wird das dadurch sinnfällig, daß eine kubisch verschlungene Prismenstele als Schattenwerfer dient für die mit verschieden farbigen Steinen auf den Boden gepflästerte Sonnenuhr. Das Environment trägt den Titel «High Noon»; die Mittagsschatten des längsten Tages im Jahr sind mit Asphaltflächen in der helleren, rötlichen Pflasterung fixiert: ein ironisch vieldeutiger Denkanstoß zu Themen wie Stillstand, Versteinerung oder «höchste Zeit» und gleichzeitig wieder ein Versuch, in der Materie das Schwerelose – den Schatten – zu fassen. Die ganze Anlage ist eine von Hächlers weiträumigsten und interessantesten Arbeiten. Aus dem Raum, der nur negativ bestimmt war, nämlich als das, was nicht umbaut ist, was übrigbleibt, wenn die Bauten stehen, und unverbindlich in die Umgebung ausfasert, hat er einen gestalteten, erlebbaren und erlebten Raum gemacht. Der Blick wird geführt, gestaut und wieder freigegeben, Stelen vermitteln zwischen dem hohen Bau und menschlichen Proportionen, neben die Zweckarchitektur fügt sich er-

lösend das Zweckfreie. Und doch bieten sich – aber eben zwanglos – die liegenden Prismen, die Stufen der Brunnenpyramide den Schülern als Sitzgelegenheiten an. Ja, selbst die Beleuchtung ist in die einheitliche, ein vielfältiges Ganzes bildende Kunstlandschaft einbezogen. Nicht nur dreidimensionale Objekte bestimmen den Raum, die Beschaffenheit des Bodenbelages, die Material- und Farbwechsel, die ornamentale Zeichnung in der Pflasterung haben fast ebensogroße Bedeutung, und zwar für den, der die Anlage durchschreitet, wie für den, der aus den oberen Stockwerken der Gebäude darauf hinabblickt. Gewiß, was man zuerst wahrnimmt, das sind die ockerfarbenen Betonprismen, aber mit der Zeit erweist sich als das eigentlich Wesentliche, was dazwischen «geschieht»: das Immaterielle, das unsichtbare Netz von Beziehungen, die quantitativ nicht meßbare und doch spürbare Veränderung des Raumes.

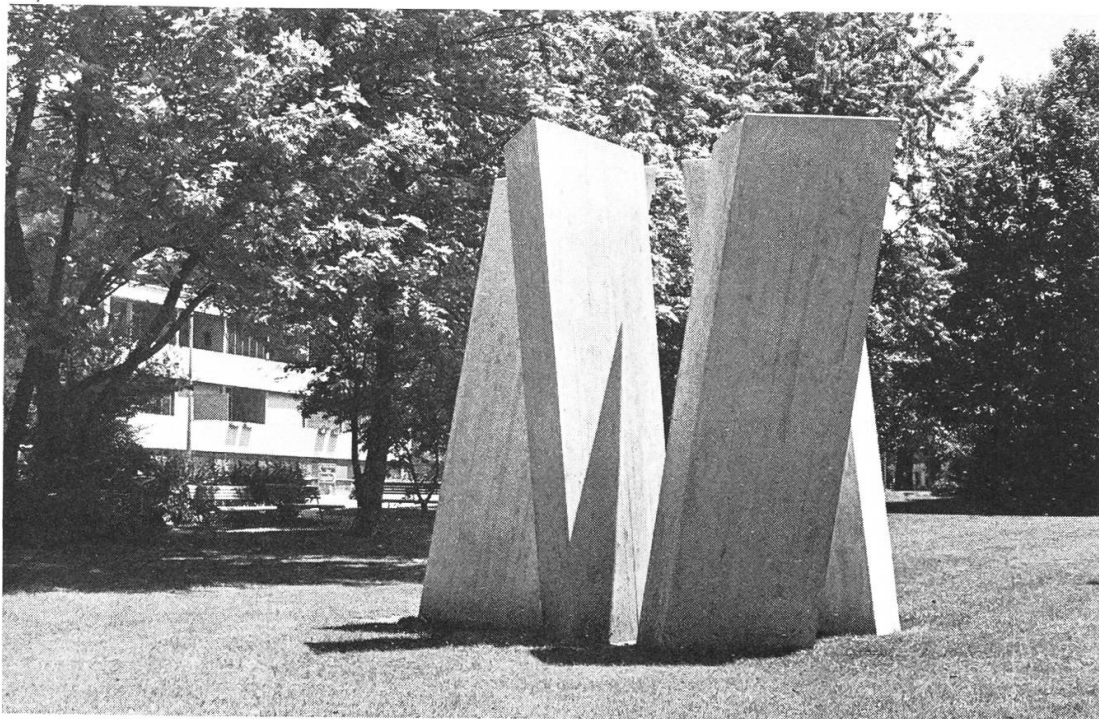
Das Schwebend-Bewegte trotz massiger Gestalt hat Hächler im Sommer 1979 im Rahmen der Veranstaltung «Kunst auf dem Wasser» in Zug verwirklicht. Vier untersetzte Quadratprismen standen, zum Kubus geordnet, schwimmend auf dem See, neigten sich im Spiel der Wellen von- und zueinander, während unter ihnen ihr Spiegelbild sich in der rhythmischen Bewegtheit des Wassers mehr und mehr auflöste – eine poetische Reverenz der scheinbar starren Geometrie ans lebendige Element. Nach wenigen Tagen hat der Föhnsturm dem Gebilde ein Ende gemacht und damit auf ganz unvorhergesehene Weise dessen zeitliche Dimension unterstrichen. «Ein Happening ...», war der humorvoll-resignierende Kommentar Hächlers.

Charakteristisch für den Zug zum Veränderlichen in Hächlers Schaffen ist die Polyvalenz seiner Bauelemente. Der Rhomboeder zum Beispiel erscheint mit leichten Abwandlungen als kristallines Einzelobjekt; er wird in Reihen gefügt zu kantigen «Raumschlangen» (deren Standfläche der Künstler nicht eindeutig bestimmt, so daß auch die Aufstellung variabel bleibt); er schließt sich auf einer Ebene, Seite an Seite, aber immer wieder anders gedreht, zu Kristall-Reihen und -Blüten zusammen (auf diesem Prinzip beruht die Wandplastik im Lenzburger Kirchgemeindehaus); oder wir begegnen ihm im Holzrelief «Nuage», nun hohl und locker verstreut über eine scheinperspektivisch-rhombische Grundplatte (wobei sich die scheinbar willkürliche oder zufällige Platzierung als gesetzmäßige Abfolge erweist, bestimmt – und verwischt zugleich – durch die um je eine Vierteldrehung nach links veränderte Neigung des einzelnen Rhomboeders).

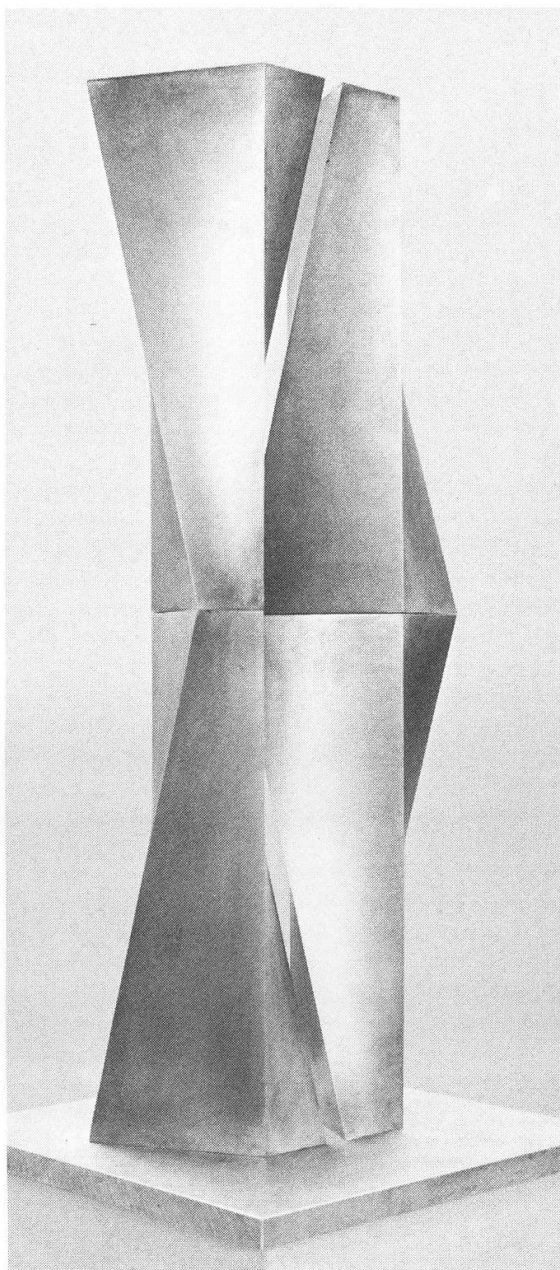
Auch Größe, Proportionen, Material, Farbe sind variabel: die Kleinplastik läßt sich ohne Verfälschung ins Monumentale vergrößern; dieselbe Idee erscheint in Aluminium und in Marmor, Stahl wechselt mit Kunststoff, bemaltes Metall (Weinfeldern) mit eingefärbtem Beton (Gewerbeschule Lenzburg). Das bedeutet nicht Beliebigkeit. Hächler ist sich



Beton-Räder, Holderbank Management AG, 1971

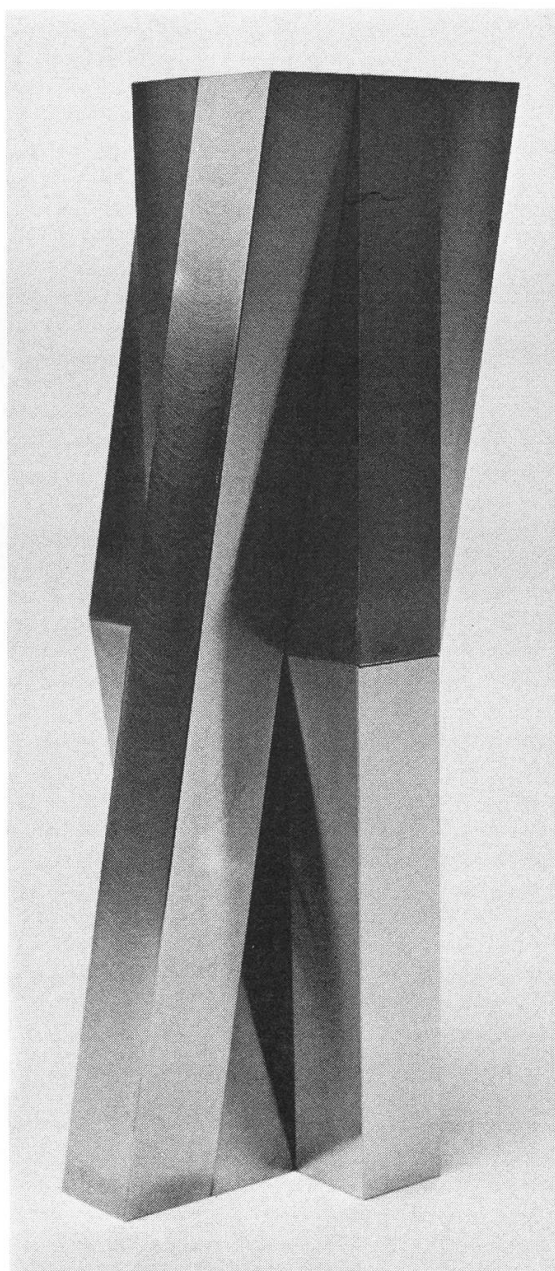


H. I. V.-Plastik, Beton, Burgdorf, 1972



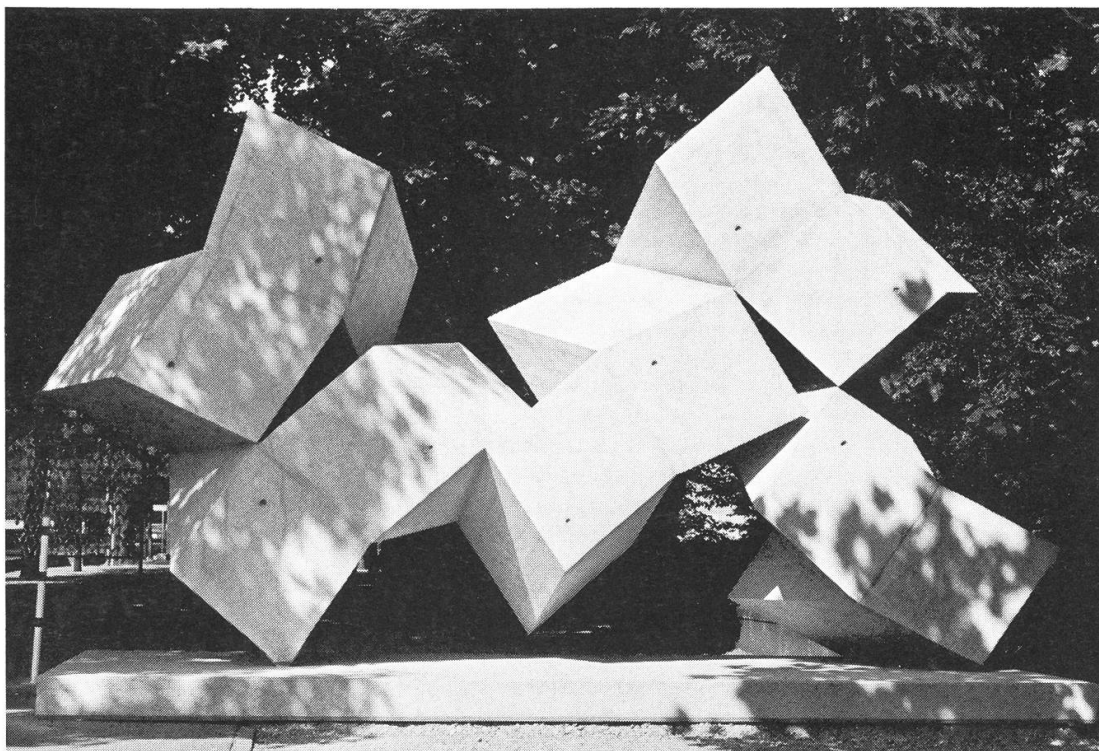
«Duo», Aluminium, 1973

Prismen, Chromstahl, 1978

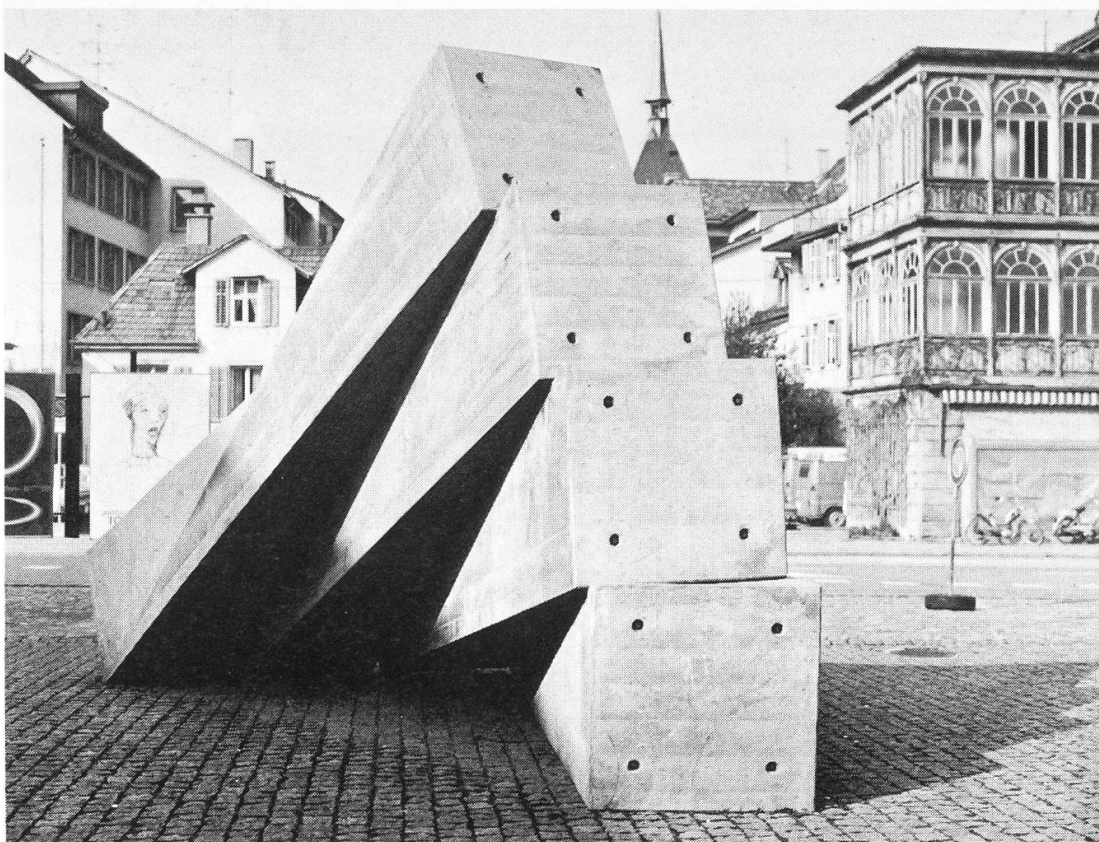




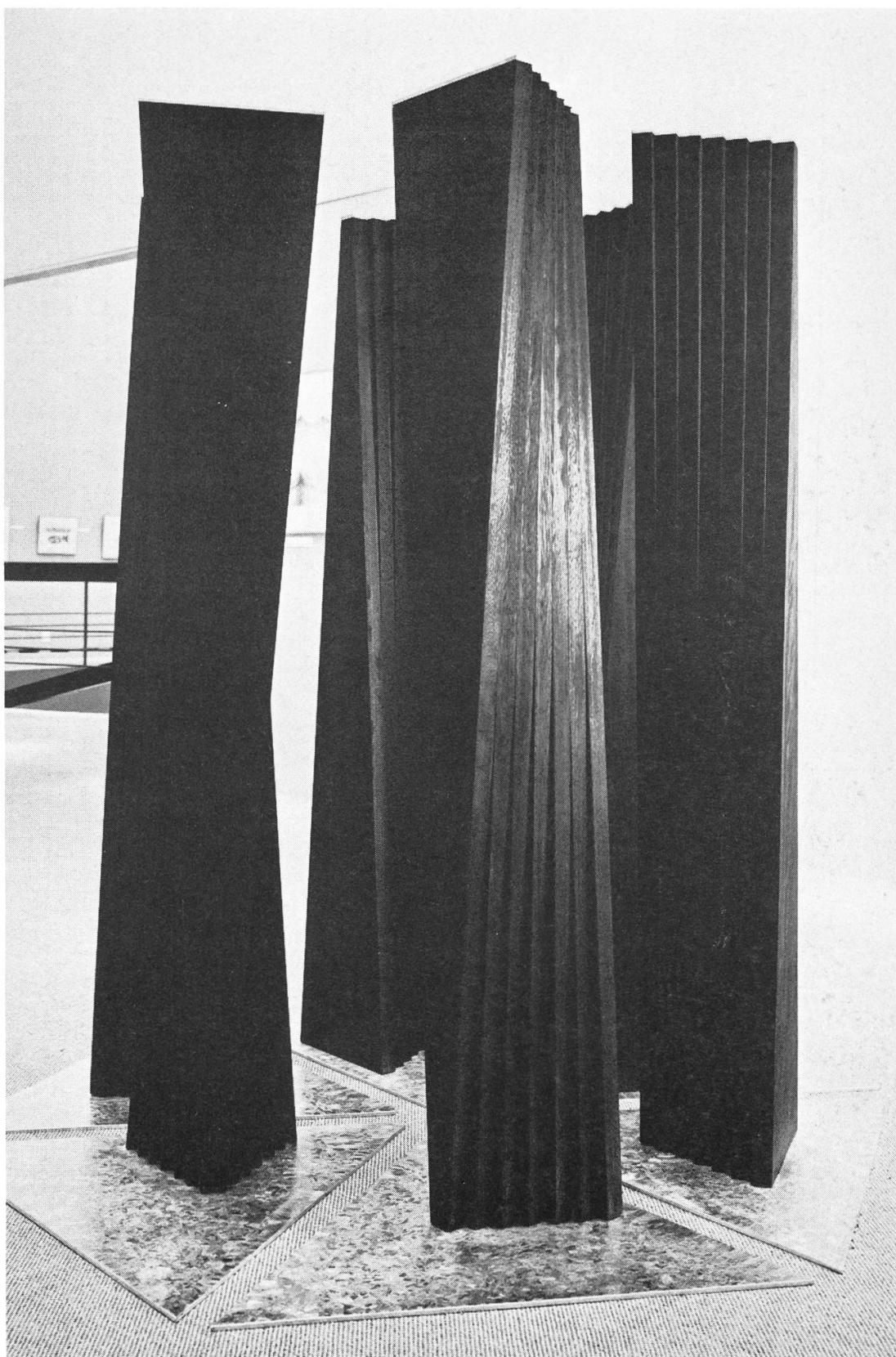
Raumstruktur, SBG Werdgut Zürich, 1975



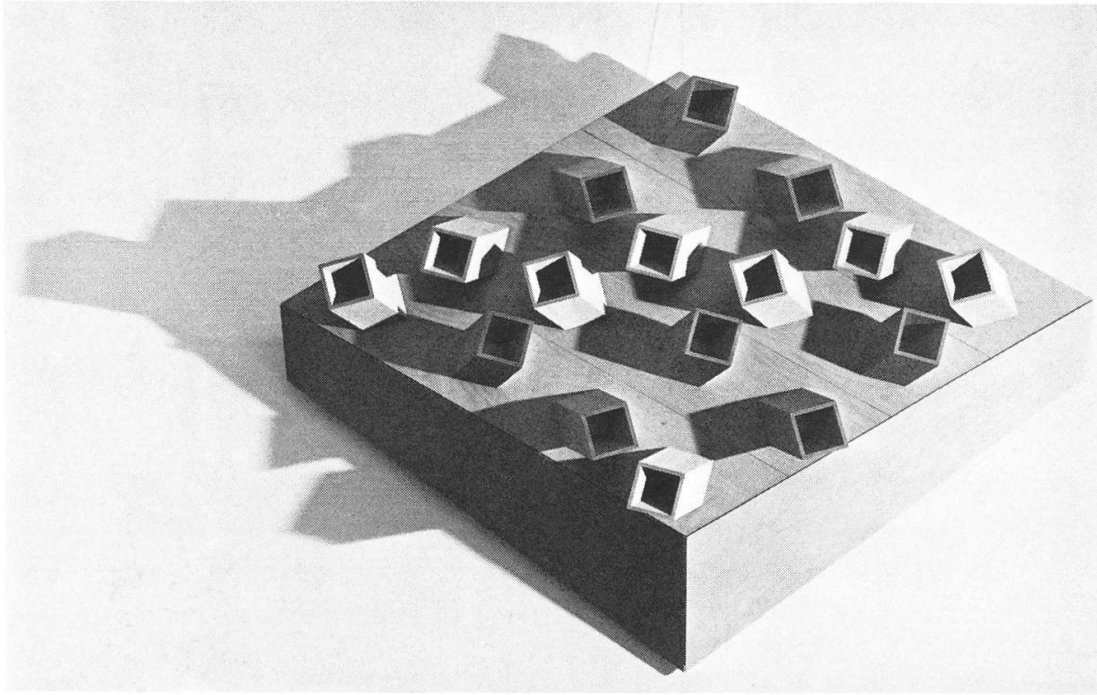
Konstellation, Beton, 1976 (zur Zeit Kunsthaus Aarau)



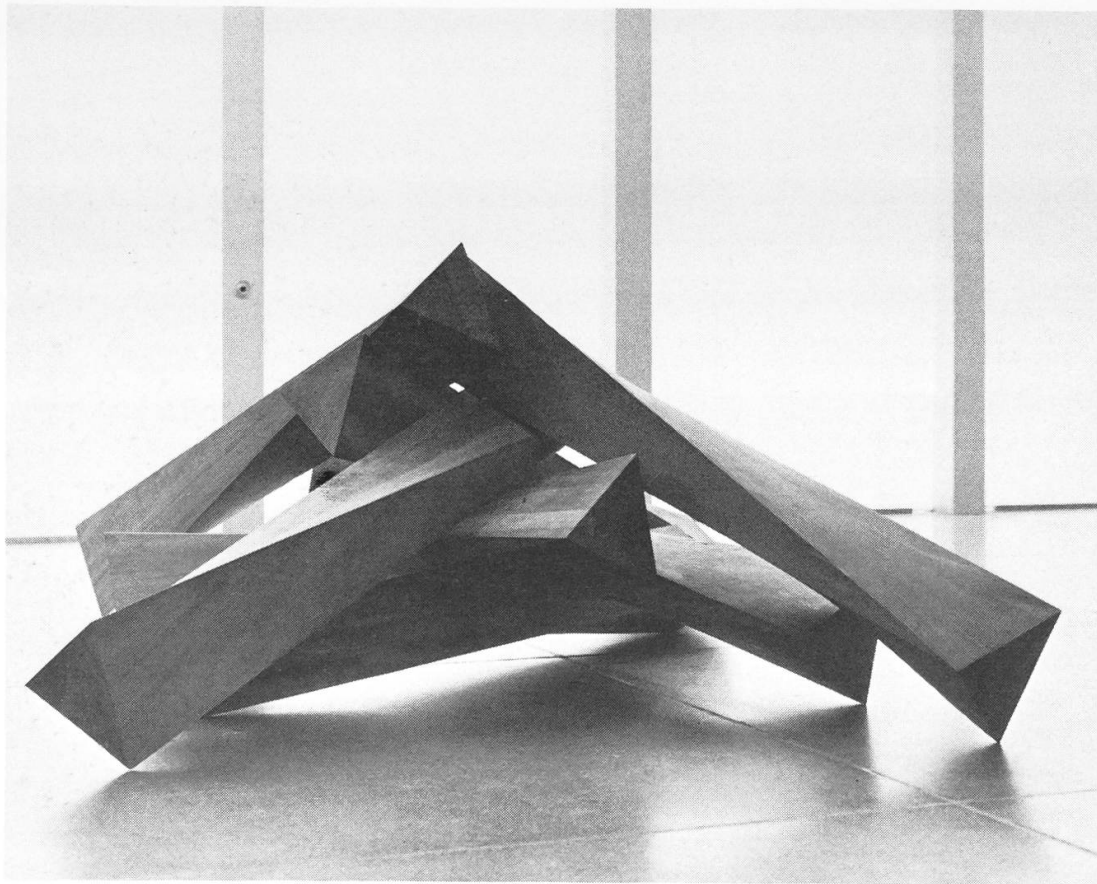
Stapel «éventail», Beton, 1973 (zur Zeit Sportplatz Lenzburg)



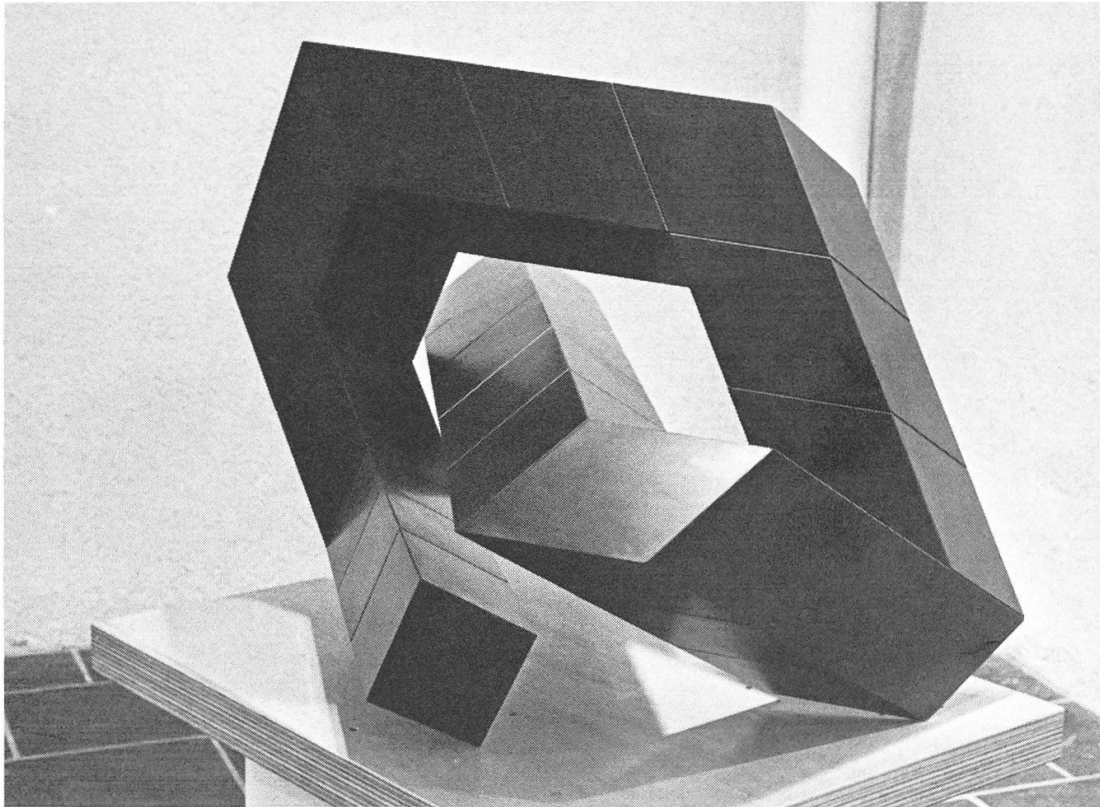
Hexagonal, Iroko-Holz, 1979



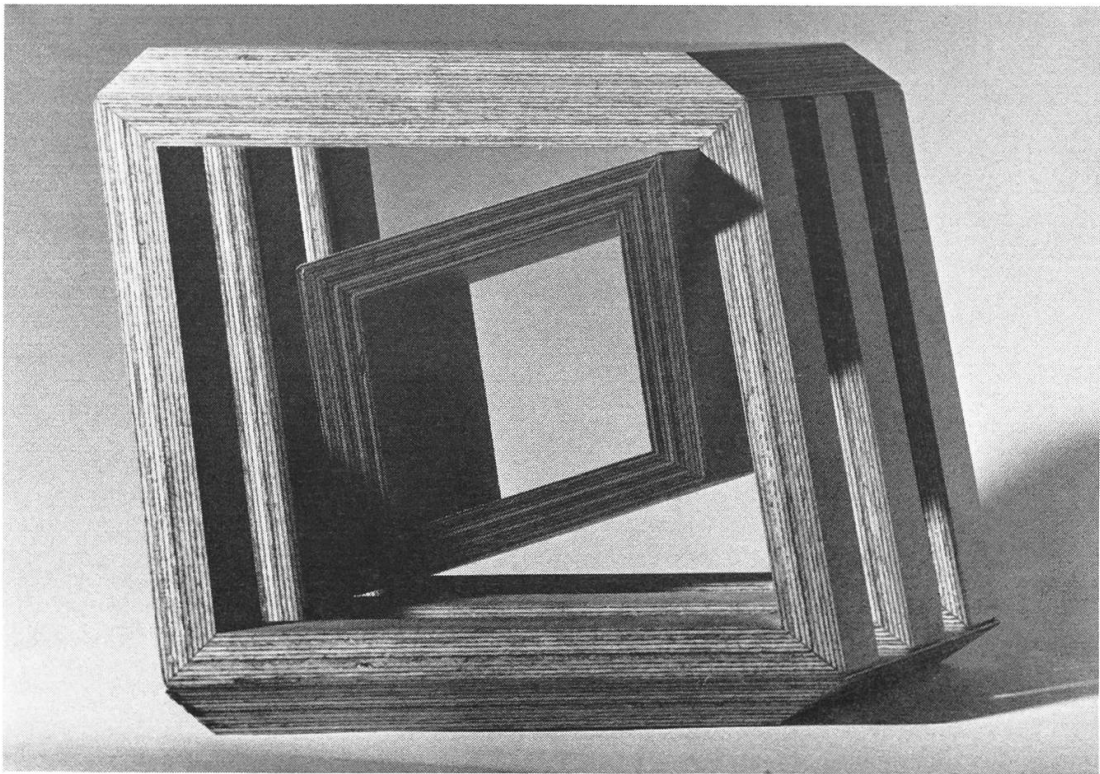
Nuage, Schichtholz, 1978



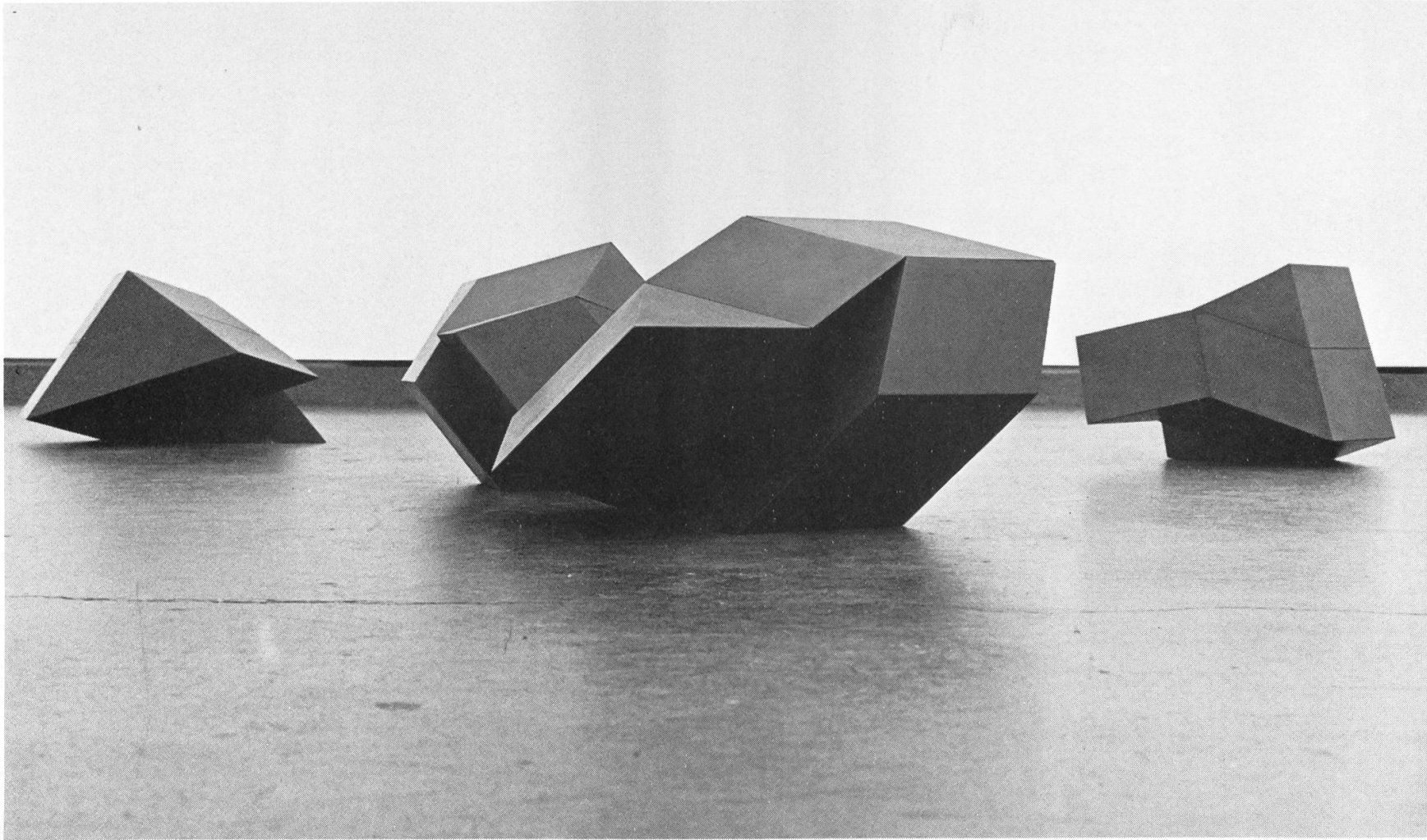
Scheiterhaufen, Iroco-Holz, 1973



Raumschlange, Epoxy, 1978



Laterna Magica, Schichtholz, 1979



Paysage animé, Bronze und Epoxy, 1978

der Eigenart, der spezifischen Wirkung eines Materials wohl bewußt, er kennt, als Handwerker, den sinnlichen Reiz der jeweiligen Oberflächenbeschaffenheit. Die Wahl erfolgt mit Bedacht und mit Rücksicht auf die Umgebung, in die das Kunstwerk zu stehen kommt.

* *

Das ist vor allem dort von größter Bedeutung, wo Hächler sich mit Architektur auseinanderzusetzen und ein Werk für eine bestimmte bauliche Situation zu schaffen hat. Gerade diese Bildhaueraufgabe ist es, die ihn in den letzten Jahren hauptsächlich beschäftigt: nicht das Museumsstück, sondern die Plastik im öffentlichen Raum. Das setzt präzises Verständnis der Architektur voraus, auf die der Künstler zu reagieren hat. Grundsätzlich kann er dies tun, indem er sich im Gegensatz zum Bau behauptet oder indem er sich in die architektonische Idee einordnet.

Kontrast und Integration – beides finden wir in Hächlers Schaffen der jüngsten Zeit in markanten und exemplarischen Arbeiten. Weitgehend eine Gegenposition zur Architektur nimmt die monumentale Plastik vor dem Bau der Schweizerischen Bankgesellschaft an der Werderstraße in Zürich ein; eines der raren völlig überzeugenden Beispiele für das Ineinander von Kunst und Architektur bildet das Berufsbildungszentrum in Weinfelden. Beide Werke sollen hier etwas näher vorgestellt werden.

Der Auftrag für die Plastik in *Zürich* war das Ergebnis eines Wettbewerbs, den die SBG 1973 ausgeschrieben hatte. 1975 ist das Werk aufgestellt worden. Der Bildhauer stand vor einer schwierigen und wenig dankbaren räumlichen Situation. Die Aufgabe war es, sich einigermaßen zu behaupten gegen ein amerikanisierendes Geschäftshochhaus mit gesichtsloser rechtwinkliger Rasterfassade aus dunkelblauem Kunststoff und spiegelndem Glas. Eine zweigeschossige Pfeilerhalle soll den darauf stehenden Brocken wohl leichter erscheinen lassen, stellte aber in ihrer Überdimensioniertheit den Künstler noch gebieterischer vor das Problem, die richtigen Proportionen zu finden.

Hächlers Antwort auf diese Herausforderung ist die sechs Meter hohe «Raumstruktur 2», ein auf den ersten Blick chaotisch erscheinendes Konglomerat scharfkantiger Körper aus weißem Kunststoff. Die sterile Glätte des Materials ist also vom Bau übernommen; dessen starre funktionale Geordnetheit hingegen erscheint durchbrochen und ins Trümmerhafte verkehrt. Die Assoziation von sich gegenseitig auftürmenden Packeisschollen legt die Interpretation nahe, hier werde Kälte und Aggressivität des Geschäftslebens in ironischer Offenheit entlarvt.

Nun nennt Hächler seine Plastik ja *Raumstruktur*. Es handelt sich demnach keineswegs um zufällige Körperformen, sondern um die Kombination präzis konstruierter stereometrischer Gebilde: Quadratprismen

sind derart schräg angeschnitten, daß die beiden Grundflächenparallelogramme gegeneinander verdreht sind; außerdem hat der Künstler die Möglichkeit genutzt, die Halbelemente verschieden zusammenzusetzen. Der schon früher geschilderte Effekt stellt sich ein: der Betrachter kann die Tatsache der Gesetzmäßigkeit zwar erkennen, der Nachvollzug der Gesetze dagegen ist nicht so leicht, zu komplex ist das Ganze. Die Verdrehung der Kanten führt zu gebogenen Flächen, die einem wider besseres Wissen als irrational erscheinen. Spielerischer Zufall und strenge Konstruktion scheinen sich auf irritierende Weise zu durchdringen. Auch die monumentale Ausführung behält den Charakter des Spiels, des anspruchsvollen Puzzles. Inmitten einer Architekturumgebung, die geprägt ist durch stereotyp-monotone Wiederholung simpler geometrischer Formen und durch die absolute Dominanz von Rationalität und oberflächlich klarer Sachlichkeit, steht somit dieses eigenartige und einmalige Gebilde, ein «Fremdkörper», der seine Kompliziertheit offen bekennt, der dem Passanten ein reiches Spiel stets wechselnder Ansichten bietet, ohne seine innere Bestimmtheit zu verlieren, der – auf drei Punkten aufruhend – wie ein schwereloses hergewehtes Objekt wirkt und der, durchschreitbar als ein kristallines Tor, dem menschlichen Maß entspricht, ohne daß seine Bedeutung durch die Nachbarschaft des gigantischen Bauwerks geschmälert würde.

* *

1978 ist das Berufsbildungszentrum in *Weinfelden* in Betrieb genommen worden. Der in unmittelbarer Nähe des Bahnhofs stehende weitläufige Gebäudekomplex ist weder spektakulär noch extravagant und doch bestimmt durch Einfallsreichtum, durch eine – bei aller Klarheit des zugrundeliegenden Gedankens – bis ins Detail reichende liebevolle Phantasie, die offensichtlich mit richtig verstandener Funktionalität sehr wohl vereinbar ist. Eine Architektur also, die ihr eigenes Gesicht hat, ohne aufdringlich zu wirken, und mit der sich auseinanderzusetzen für einen Künstler verlockend sein mußte.

Der Ideenwettbewerb erstreckte sich auf das Vorgelände des Haupteingangs und im Innern auf das Treppenhaus. Die Jury sprach dem Team Peter Hächler und Charles Moser (Aarau) den Auftrag zu.

Der Eingang des BBZ liegt in einer Ecke des Hauptgebäudes und ist dadurch charakterisiert, daß ein kubischer Raum von der Höhe des Erdgeschosses ausgespart ist, wobei die oberen Stockwerke durch schlanke Metallpfeiler gestützt werden. Es entsteht so eine auf zwei Seiten offene «Säulenhalle». In Proportion und Farbe – einem dunkeln Braunrot – sind die Pfeiler offensichtlich eine Reminiszenz an die thurgauischen Riegelbauten. Hächler, der übrigens auch auf die Gestaltung dieser Eingangshalle im Gespräch mit dem Architekten René Antonioli

Einfluß nehmen konnte, hat eine Stelengruppe davor gestellt, welche Dimension, Material und Farbe der Pfeiler aufnimmt und zugleich ein Motiv variiert, das den Bildhauer öfter beschäftigt hat: das Nebeneinander von geraden und von sich anschmiegenden, auf halber Höhe geknickten und schräg angeschnittenen Prismen. Was bei der Gewerbeschule Lenzburg dem dort gewählten Material (Beton) entsprechend eher gedrungen wirkt, das ist in Weinfeldern elegant und hoch, und der Eindruck von Leichtigkeit wird noch dadurch verstärkt, daß die Stelen im Wasser eines kleinen Weiher stehen. Dieser Weiher ist auf zwei Seiten von einem rechtwinkligen gestuften Betonrand eingefast, der die Treppenstufen zum Eingang im Negativ wiederaufnimmt – im übrigen verlaufen die Konturen des Wassers frei, entsprechend dem spielerisch-zufällig wirkenden «Einsinken» des gepflasterten Vorplatzes. Was sich hier ankündigt: der Wechsel zwischen Geometrie und Natur, zwischen Festem und Ungesichertem, Rationalem und Irrationalem, das setzt sich fort in der Irritation durch die vom Betrachter nicht völlig durchschaubare Konstruktion der Stelen und darüber hinaus – und das ist wohl das Besondere an diesem Werk überhaupt – in der Intensität des Dialogs zwischen Architektur und Kunst (wir erinnern uns daran, daß Hächler seinerzeit mit einem Architekturstudium begonnen hat!).

Die Stelen sind gleich hoch wie die Stützpfeiler (oder vielmehr: sie sind 50 Zentimeter höher, damit sie, wie der Bildhauer erklärt, «gleich hoch aussehen»). Es macht also den Anschein, die Architektur setze sich über sich selbst hinaus fort: ein Element verselbständigt sich, bricht aus dem Denkschema der Funktionalität aus, behauptet sich als «zweckloses», Raum umschreibendes Gebilde. Oder hat man in den geknickten Prismen einen vorwegnehmenden Hinweis auf künftige Zerstörung zu sehen, in der modernen Gestalt doch ein Andeuten des Ruinenhaften barocker Vergänglichkeitsthematik? Oder sind die Stelen vielmehr, gelesen in der Bewegungsrichtung dessen, der die Schule betritt, als «Vorläufer» zu interpretieren, als Signale des Baus, als sich organisierende, kristallisierende Materie, als Architektur in statu nascendi? Wie dem auch sei – zwischen Architektur und Plastik entwickelt sich hier ein beziehungsreiches und anregendes geistiges Hin und Her.

Ein weiteres Stelenelement, als «Handlauf» waagrecht an die leere Wand der Säulenhalle montiert, führt zum Eingang, durch den man das Treppenhaus betritt. Hier stellte sich den Künstlern die zweite Aufgabe, die insofern recht heikel war, als der Architekt selbst schon für genügend plastisches Geschehen gesorgt hatte. Die Treppen stehen gewissermaßen frei im Raum und bilden ein über vier Stockwerke hinauf offenes und luzides rhythmisches Gefüge mit immer wieder neuen Aspekten, Durchsichten und Überschneidungen. Für den Bildhauer gab es da keine Notwendigkeit und Veranlassung mehr, eigene plastische

Erfindungen zu entfalten. Hächler und Moser haben für diese Situation eine überzeugende und reizvoll poetische Lösung gefunden. Sie haben die Statik der Architektur mit deren eigenen Mitteln – und mit der zugehörigen (Selbst-)Ironie – «aufgehoben»; sie haben den Raum als solchen erfahrbar gemacht; sie haben in die Nützlichkeit von Treppen und Geländern die Heiterkeit des Spiels gebracht; und sie haben – indem alle ihre Maßnahmen zusammenhängen, ohne daß sie von irgend einem Standpunkt aus gesamthaft überblickbar wären – sagen wir es so: das «mentale Klima» des ganzen Raumes auf kaum beschreibbare Weise verändert, es «passiert» da etwas, lautlos und zum Teil eben sogar auch unsichtbar.

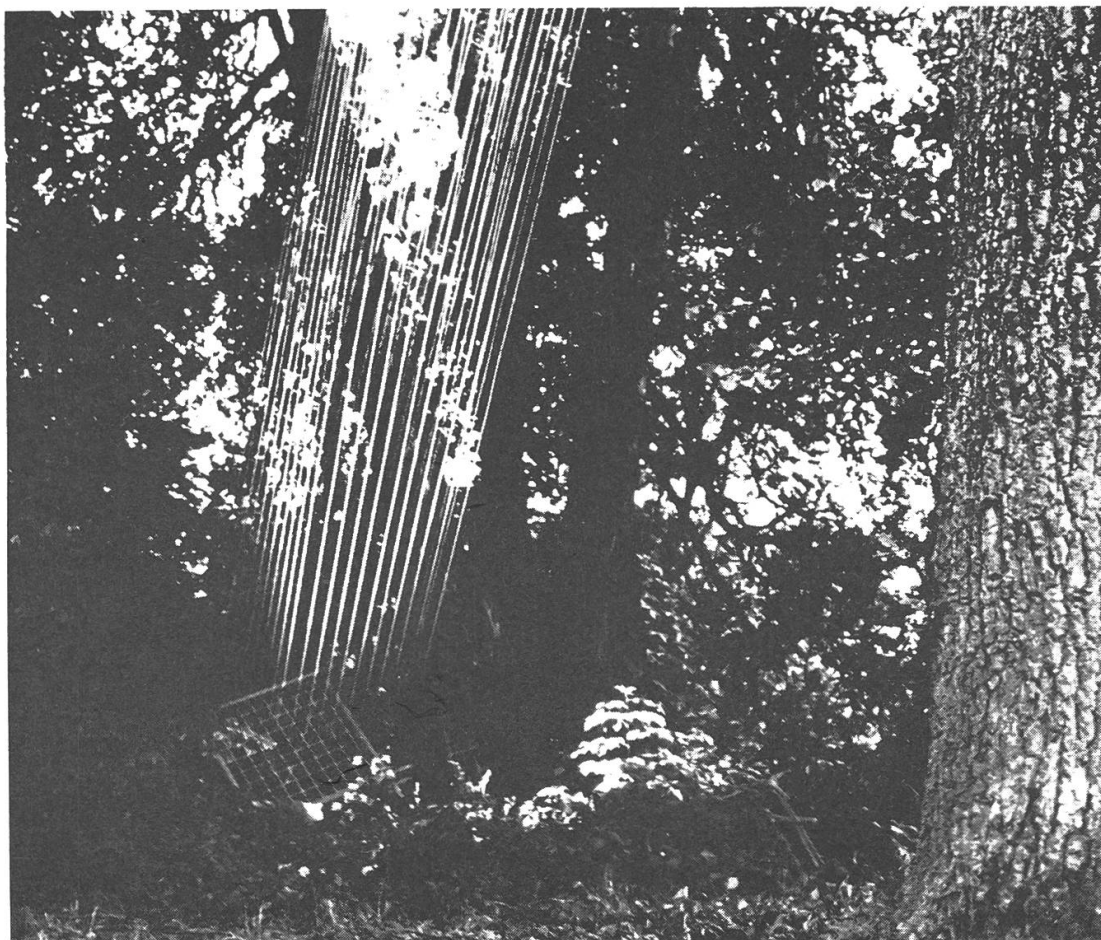
Die Maßnahmen: auf der die ganze Gebäudehöhe einnehmenden Sichtbacksteinwand ein Backsteinrelief, ein leicht erhabenes Achteck, in dem die Backsteinreihen und Pflasterfugen nun aber nicht mehr horizontal, sondern schräg verlaufen; von den acht Ecken ausgehend acht dünne Drahtseile, die an der Decke gebündelt und über ein sinnreiches System von Umlenkrollen zum Mittelpunkt über dem leeren Raum zwischen den beiden Treppenläufen geführt werden, von wo aus sie als Pendelschnur dienen; als Pendel – als «Senkblei» also – eine Kugel aus getriebenem Aluminium mit einer Spitze, welche die Pendelausschläge in Form von Kurven und Ellipsenbündeln in ein mit feinem Sand gefülltes kreisrundes Bassin zeichnet. Wer vorbeigeht, gibt der Kugel einen leichten Stoß, verändert damit deren Richtung, in der sie ruhig schwingend weiterzeichnet, während er schon längst die Treppe bestiegen hat, wenn nicht ein anderer bereits wieder mit einem leichten Stoß ... Kunst als schwerelos heiteres Spiel, das freilich im Prinzip des uralten Werkzeugs auch die Gesetze von Schwingung und Erdanziehung sich darstellen läßt und das den Besinnlicheren an jene Selbstversunkenheit erinnert, in welcher Archimedes, spielend und forschend zugleich, seine Kreise in den Sand zeichnete und den römischen Soldaten sein «noli turbare circulos meos» entgegenhielt – Gedankenverbindungen, die – wie mir scheint – für eine Schule nur hilfreich und fruchtbar sein können.

Die Drahtseile bilden als zarte, körperlose «Raumzeichnung» die Kantenlinien einer Pyramide mit dem Achteck als Grundfläche; aber auch die Assoziation «Drachen» mag sich einstellen, wobei das Backsteinrelief unversehens zur schwebenden Fläche wird, gehalten von den gespannten Schnüren.

Die ganze geistreiche Schöpfung wirkt unerwartet und überraschend und steht doch nicht beziehungslos im Oeuvre des Künstlers. Wir erinnern uns an Hächlers Beitrag zu den denkwürdigen «Blumenhalde»-Aktionen in Aarau im Sommer 1976: «Seilschaft» nannte er jene vom Boden in die Krone eines alten Baumes gespannten gelben Nylon-



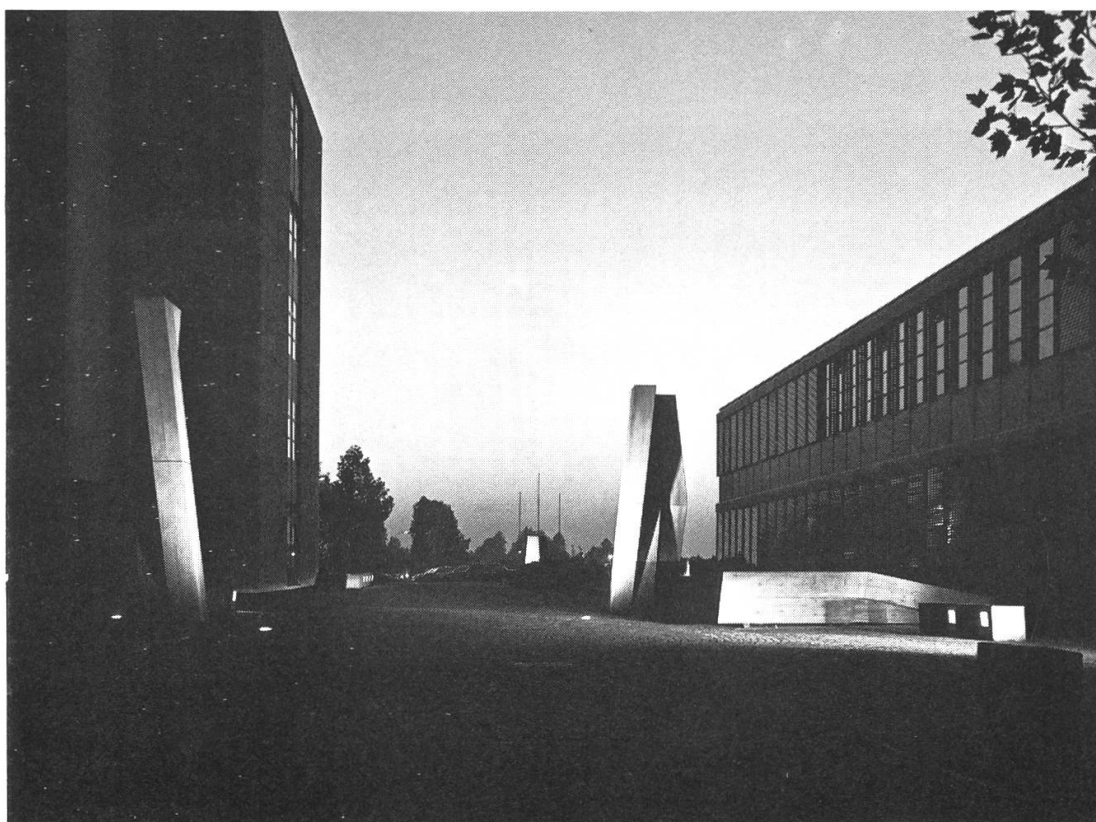
Berufsschule Weinfelden, Detail-Gestaltung Treppenhaus, 1978 (Pendel)



Seilschaft, Aktionen, Blumenhalde Aarau, 1976



Berufsschule Weinfelden, Gestaltung Eingangspartie, 1978



Gewerbeschule Lenzburg, 1977

Schnüre, die einen imaginären (und zweifellos verdrehten!) prismatischen Körper umschrieben und im wechselnden Spiel von Licht- und Schattenflecken wie materialisierte Sonnenstrahlen erschienen – ein stilles, aber dichtes Werk, zu dessen Zauber und lyrischer Versponnenheit (leider) auch gehörte, daß es nur für ein paar Tage Bestand hatte.

* *

Mit Weinfeldern, mit «Nuage», mit der schwimmenden Plastik auf dem Zugersee ist unsere Übersicht in die unmittelbare Gegenwart gelangt. In Ausführung ist einer jener fremdartigen rhomboedrisch-kristallinen Körper aus Messing für die Frauenschulen in Brugg, in Planung sind Arbeiten für das Altersheim in Zofingen und eine Stangenplastik für die «Grün 80» in Basel. Und bei einem meiner letzten Besuche im Atelier am Lenzburger Blumenrain – in dieser Architektur, die mit ihren einfachen Kuben den Geist Hächlerscher Plastik atmet – traf ich den Künstler vor dem Modell eines Projekts für einen Wettbewerb: gespannte Stahlseile bezeichnen imaginäre sich schneidende Ebenen zwischen zwei Baukörpern . . .

Kräftig und sensibel, intelligent und poetisch, handwerklich exakt mit sichtlicher Freude am konkreten Material und zugleich über das Materielle hinausweisend, monumental, aber auch dem menschlichen Maß entsprechend, kristallin-gesetzmäßig und doch spielerisch heiter, konsequent und überraschend – so wird das Oeuvre Peter Hächlers weiter wachsen.

Öffentlich zugängliche Arbeiten

- 1948 Lenzburg, Römersteinhütte, Entwurf und Ausführungspläne, plastischer Schmuck
- 1952 Lenzburg, Durchbruch Westseite, Relief, Muschelkalk
- 1956 Lenzburg, Grenzsteine, Beton
- 1957 Tegerfelden, ref. Kirche, Evangelistensymbole, Bronze
- 1959 Windisch, Schulhaus, Brunnenanlage mit Ballspielergruppe, Bronze
- 1960 Aarau, Rathaus 1. Stock, Brunnen mit Bronzeplastik
- 1960 Lenzburg, Lenzhardschulhaus, Brunnenvogel, Bronze
- 1960 Lenzburg, Kindergarten Lenzhard, Betonrelief
- 1961 Lenzburg, Ziegelrain, Brunnengüggel, Jurakalk
- 1962 Holderbank, Zementfabrik, Brückensignet, Beton
- 1963 Rapperswil, Schulhaus, Vogel, Bronze
- 1964 Meilen, Parktheater, großer Harlekin, Bronze
- 1965 Lenzburg, Bahnhof, Brunnen, Jurakalk, Bronze
- 1966 Baden, Friedhof Liebenfels, Plastik, Jurakalk
- 1966 Strengelbach, ref. Kirche, Chorgestaltung, Cristallina
- 1966 Aarau, Baumeisterhaus, Turm von Babel, Relief Muschelkalk
- 1967 Aarau, Bahnhofplatzunterführung, Wandgestaltung, Granit

- 1969 Aarau, Ausgleichskasse Eingangshalle, Wandgestaltung, Polyester
- 1969 Seengen, Schulhaus, Wandplastik, Aluminium
- 1970 Brugg, Hypothekar- und Handelsbank, Plastik, Alu-Guß
- 1971 Brugg, SBG Aufina (Terrasse 1. Stock), 3 Räder, Polyester rot
- 1971 Holderbank Management AG, Betonräder
- 1970 Bern-Ostermundigen, PTT-Zentrum Foyer, Wandgestaltung, Aluminium
- 1972 Seon, Schulhaus, Brunnen und Betonräder
- 1972 Burgdorf, Gotthelfpark H. I. V., Betonplastik
- 1973 Lenzburg, Stapel, Beton (seit 1978 Sportplatz, als Leihgabe des Künstlers)
- 1975 Zürich, SBG Werdgut, Raumstruktur, Polyester
- 1975 Baden, Schulanlage Pfaffechappe, Kletterplastik, Stahlrohr
- 1975 Lenzburg, Hypothekarbank, Sitzungszimmer, Wandplastik, Aluminium
- 1975 Buchs, Gemeindehaus, Brunnenanlage, Stele aus 4 Elementen, Aluminium
- 1976 Lenzburg, Kirchgemeindehaus, Guggel, Bronze, (Entstehungsjahr 1954); Wandzeichen Quarzit Soglio
- 1977 Lenzburg, Gewerbeschule Neuhof, Platzgestaltung
- 1977/78 Weinfelden, Berufs-Bildungs-Zentrum, Eingangspartie außen und Treppenhaus (Gemeinschaftsarbeit mit Charles Moser)
- 1978 Köllikon, Turnhalle, Innen-Außen-Plastik, Beton, Treppenhaus
- 1978 Birr, Waldfriedhof, Stele, Sardischer Granit
- 1979 Brugg, Kantonales Seminar, Objekt, Messing
- Zofingen, Alters- und Pflegeheim, Skulpturen im Garten, in Arbeit
- Basel, «Grün 80», große Raumstruktur, in Arbeit

Ausstellungen

- Seit 1951 Teilnahme an Ausstellungen, z. B.:
- Jahresausstellungen der Aargauer Künstler
- Salon d'automne Paris
- Salon de la jeune sculpture Paris
- Nationale Kunstausstellungen Bern, Basel, Luzern
- 1954/1962/1966 Schweizerische Plastikausstellung in Biel
- 1956 Salon de mai Paris
- 1957 Kunsthalle Bern Bildhauerzeichnungen
- 1962 Florenz Palazzo Strozzi Mostra Nazionale
- 1966 Aarg. Kunsthaus Handzeichnungen
- 1964/1967 Galerie Rathausgasse Lenzburg
- 1965 Plastikausstellung Parktheater Meilen
- 1971 Aargauer Künstler St. Gallen
- 1971 Internationale Biennale der Skulptur Budapest
- 1972 10 Aargauer Künstler, Strauhof Zürich
- 1973 Aarg. Kunsthaus Aarau Werk-Ausstellung Hächler/Valenti
- 1974 Genève sculpture en ville, 17 artistes Suisses
- 1975 Baden Trudelhaus, Kleinskulpturen und Objekte
- 1975 Schweizerische Plastikausstellung Biel
- 1975 Sculptures en liberté, parc mon repos
- 1976 Vira Tessin Schweiz. Plastikausstellung
- 1976 Lindau Bodensee Skulpturen aus Kunststoff
- 1976 Lausanne Palais de Rumine Aargauer Künstler
- 1977 Genève-Vernier parc de la mairie, 46 sculpteurs suisses
- 1978 Baden Trudelhaus, Hächler/Hopferwieser
- 1977/1978/1979 Kunstmesse Basel

1979 Kunsthaus Aarau, GSMBA Aargau
1979 Zug, Kunst auf dem Wasser
1979 Zürich, Galerie Schlégl, Accrochage

Auszeichnungen

1951/1952 Aufmunterungspreis des Bundes
1954 Kiefer-Hablitzel-Stipendium
1966 Oskar-Reinhard-Preis (Handzeichnungen)
1971 Werkbeihilfe Kuratorium Kanton Aargau
1973 Preis der Biennale der Schweizer Kunst Zürich
1976 Werkjahr Kuratorium Kanton Aargau

Photos: Werner Erne, Bernard Gardel, Jack Metzger, Jörg Müller, James Müri, Hans Weber, Friederich Zubler.

DIE GROSSE BERNER MANUFAKTUR-ORDNUNG VON 1719 UND IHRE AUSWIRKUNG FÜR DIE LENZBURGER BANDWEBER

Eine Kleinstadt am Vorabend der industriellen Revolution

VON HEIDI NEUENSCHWANDER

Im Laufe des 17. Jahrhunderts läßt sich ganz allgemein in Westeuropa eine Umwandlung der Wirtschaftsgestaltung vom Zunftbetrieb und vom geschlossenen Wirtschaftsbereich auf Stadtebene zum geschlossenen Wirtschaftsraum eines ganzen Landes feststellen. Die neu aufkommende Wirtschaftsform heißt Merkantilismus. Die merkantilistische Lehre basiert auf der Vorstellung, daß der Reichtum eines Landes in der Menge von Gold und Silber bestehe. Ihr Ziel ist deshalb eine aktive Handelsbilanz, das heißt ein wertmäßiges Überwiegen der Ausfuhr gegenüber der Einfuhr. Die einzelnen Regierungen versuchten nicht nur, neue Gewerbezweige einzuführen, sondern, weil die technische Verbesserung des Produktionsvorganges noch nicht möglich war, wollte man die wirtschaftliche Leistungsfähigkeit eines Landes durch bessere Organisation der Arbeit und durch eine zahlenmäßige Erhöhung der arbeitenden Hände erreichen. Man begann deshalb, einzelne kleine Hand-