

**HANS
AESCHBACHER
MENSCHEN
UND
STEINE**



2



3



JÖRG STEINER

HERAUSGEGEBEN VON
MARIO LÜSCHER

HANS AESCHBACHER MENSCHEN UND STEINE

- S.1 *Figur I 1959, Granit, Friedhof Sihlfeld, Zürich*
 S.2 *Figur III 1969, Beton, Schulhaus Weidli, Uster*
 S.3 *Vénus de Six-Fours, 1952, Lavastein, Flussbad Oberer Letten, Zürich*
 S.4 *Stier, 1947, Roter Ackerstein, Strandboden, Biel*
 S.5 *Figur IV 1961, Marmor, Uniterrasse, Bern*
 S.6 *Figur II 1966, Granit, Kongresshaus, Biel*
 S.7 *Figur I 1955, Lavastein, Schulhaus Rittermatte, Biel*
 S.8 *Figur V 1960, Marmor, Schulhaus Riedenhalden, Zürich Affoltern*
 S.9 *Figur II 1975, Granit, Zugerstr. 23, Wädenswil*
 S.10/11 *Figur I 1964 / Explorer I, Marmor, Hangar, Zürich Flughafen*
 S.12 *Figur V 1961, Granit, Schulhaus Aebnit, Muri b. Bern*
 S.13 *Figur I 1956, Granit, Seepromenade, Zürich*
 S.14 *Die Harfe II, 1951, Granit, Universitätsspital Zürich*
 S.15 *Figur III 1968, Beton, Freibad Winterthur Wülflingen*

Fotografien: Christian Schwager

SCHEIDEGGER
& SPIESS

JÖRG STEINER

Inhalt

09	Einleitung
A	Madame Aeschbacher
95	Testamentarische Erwägung zum Status der Skulptur Weiblicher Torso, 1941, von Hans Aeschbacher
101	„Ist und möchte nicht sein“
B	Forschende Frauenleistung: Beton und Acrylglas im Werk von Hans Aeschbacher
101	Hans Aeschbacher (1902-1981) sein Jenseit
B	Willi Blattmann (1906-1984)
101	„Bildnis (abstrakte)“
C	Collette Martin (1910-1985)
D	Abenteuer, Feuerwächter
101	Schriftsteller: Hermann Degner (1921-2004) nach dem Holzspiel
D	Werkwörter: Hans Aeschbacher und Friedrich Dürrenmatt
101	Maria Lüscher (1902-1981) zeigt zwei
E	Der Kritiker Max Fichtenberger (1902-1981)
101	Hans Aeschbacher und Paul Epstein

Man kann die Dinge abtasten,
aber öffnen kann man sie selten.

	Einleitung	27
A	Madame Aeschbacher. Testamentarische Erwägung zum Status der Skulptur <i>Weiblicher Torso</i> , 1941, von Hans Aeschbacher Thomas Frey	32
B	Fortschreitende Entmaterialisierung. <i>Beton</i> und <i>Acrylglas</i> im Werk von Hans Aeschbacher Marion Keller	35
B	Willi Blattmann (1906–1984) Patricia Bieder	44
C	Colette Martin (1910–1985) Mario Lüscher	51
D	Abenteurer, Feuerwächter, Schriftsteller: Hermann Degner (1921–2004) Mario Lüscher	56
D	Werk werden. Hans Aeschbacher und Friedrich Dürrenmatt Mario Lüscher	64
E	Der Kritiker Max Eichenberger (1902–1961) Mario Lüscher	70
E	Hans Aeschbacher und Paul Eppstein Esther Eppstein	75

E	«Sonnenmusik». Die Explorer-Serie 1964 Mario Lüscher	90
F	Elisabeth Feller (1910–1973) Caroline Kesser	95
F	Hans Fischli: «tschau hausi, dein hausi.» Geschichte einer Männerfreundschaft Claudia Blank	103
F	Hanny Fries (1918–2009) Caroline Kesser	130
G	«Bildhauerisches Geknödel»? Zwei Moderne(n) im Giacometti-Streit Daniela Janser	138
H	«Harfenkrieg» Marion Keller	142
H	Ludwig Hohl und Hans Aeschbacher. Freundschaft an hereinbrechenden Rändern Anna Stüssi	148
H	Hans Heinz Holz (1927–2011) Regula Krähenbühl	158
K	Kristalle	166
L	Am Lethen Pierre Saxer	170

Inhalt



Inhalt



Eintauchen

Das Fliesen von Zeit ins (Schrift-)Bild zu setzen, ist das vielleicht wichtigste Anliegen dieses Buches. Es ist keine Biografie zu Hans Aeschbacher und kein Werkkatalog, aller Anspruch auf erschöpfende Präsentation liegt ihm fern. Wie viele Bücher vor ihm folgt es dem Paradox, Geschichte schreiben und nebenbei mit der lockeren Geste eines Polaroids die eigene Gegenwart zum Ausdruck bringen zu wollen – jede Epoche muss sich ihre Bildhauer wieder neu schlagen, Taille directe. Zugleich sind Kunstwerke vielgestaltige Fässer gefüllt mit Zeit, woraus sich Geschichte destillieren lässt, unverzichtbares Rauschmittel der Gegenwart und potentieller Kater der Zukunft.

Im Lauf der Arbeit an diesem Buch begannen viele Menschen und Steine zu sprechen. Nicht nur ein umfangreiches Archiv war zu berücksichtigen, auch eine Vielzahl von Stimmen wollte eingefangen werden. Es konnte kein Buch über den Künstler Hans Aeschbacher allein werden – zu deutlich waren all jene vernehmbar, die zeit seines Lebens mitgeholfen hatten, dieses Œuvre zu schaffen. Die Auswahl an Menschen, Werken und Schauplätzen, die in den vorliegenden 37 Texten und Bildstrecken beschrieben werden, mag sich den Vorwurf der Beliebigkeit zuziehen, denn die Auswahl hätte auch eine andere sein können: Nicht weil das Zentralgestirn des Universums Aeschbacher, der Bildhauer selbst, unerschöpflich wäre, sondern weil die ihn umfliessende Zeit und ihre Bewohner es sind.

Die Architektur des Buches folgt dem Konzept der kaleidoskopischen Schau: Es liefert keine Chronologie, die thematischen Beiträge folgen der rücksichtslosen Ordnung des Alphabets, die Geschichten und Berichte überkreuzen sich, es kommt zu Wiederholungen, mitunter Variationen. Dafür bürgen die 19 Autor:innen, die bereit waren, in selbstgewähltem Tonfall, in der ihnen passend erscheinenden Form und Ausführlichkeit sich eines oder mehrerer Themen anzunehmen. Ihrem Engagement verdankt das Buch seine Vielstimmigkeit und sein Panorama.

Zugleich ist der vorliegende Band ein Bilderbuch. Hans Aeschbacher besass ein feines Gespür für die zentrale Rolle der Fotografie in der Vermittlung von Skulptur. Zeitlebens versammelte er fähige Fotograf:innen um sich, die ihn und sein Werk in unzähligen Aufnahmen dokumentierten; so haben die Fotografen Ernst Koehli, Theo Frey, Christian Staub, Claude Fleury, Manfred Tischer und Frédéric Riz à Porta die Sicht auf Aeschbachers Werk

massgeblich geprägt. Auch Aeschbacher selbst war ein leidenschaftlicher Fotograf und widmete der fotografischen Inszenierung seiner Plastiken grösste Aufmerksamkeit, wovon tausende Bilder in seinem Nachlass zeugen. Diesem riesigen Korpus historischer schwarzweisser Fotografie galt es zeitgenössische Aufnahmen gegenüberzustellen, die ein knappes halbes Jahrhundert nach dem Tod des Künstlers neben der Dimension der Farbe den heutigen Standort und Zustand der Skulpturen festhalten. Dank dem unermüdlichen Einsatz des Fotografen Christian Schwager bietet das vorliegende Buch eine Bestandsaufnahme von Aeschbachers Arbeiten im öffentlichen Raum. Sie wird ergänzt durch fotografische Inszenierungen des Künstlers Rudolf Steiner, der Aeschbachers drei Bieler Skulpturen in nochmal ganz anderes Licht taucht – letztlich eine kleine Hommage an den Bieler Stadtraum, dessen seit 1954 stattfindende nationale Plastikausstellungen für Aeschbachers Karriere von tragender Bedeutung waren.

Untertauchen, in Zürich und anderswo

Die öffentliche Wahrnehmung von Aeschbacher und seinem Werk begann bereits wenige Jahre nach seinem Tod mit erstaunlicher Geschwindigkeit zu schwinden. Die von Guido Magnaguagno zusammengestellte Retrospektive im Bühle-Saal des Kunsthauses Zürich 1985 erscheint als abschliessender Paukenschlag, ja beinahe Erledigung – nach Erhalt des Kunstpreises der Stadt Zürich 1977 hatte Aeschbacher wiederholt die ihm seiner Ansicht nach zustehende Einzelausstellung im Kunsthaus eingefordert. Seither lagern seine Werke in Museen und Sammlungen der Stadt Zürich, der lebenslangen Stätte seines Wirkens, in Kellern und Depots. Der Name Hans Aeschbacher ist 44 Jahre nach seinem Tod auch in Kunstkreisen kaum mehr ein Begriff.

Damit kontrastiert Aeschbachers bis heute andauernde Präsenz in dieser Stadt, mutmasslich unter der Wahrnehmungsschwelle: Die Bewohner:innen der Siedlung Utohof, die Patient:innen des Triemlispiitals (bis 2022), die Spaziergänger:innen an der Seepromenade, die Badegäste am Oberen Letten, die Schulkinder der Eugen-Huber-Strasse und des Schulhauses Riedenhalden, die Plainspotter:innen des Flughafens Zürich (bis 2001), die Patient:innen des Unispitals, zuletzt auch die Trauernden und Promenierenden auf dem Friedhof Sihlfeld haben mit grosser Wahrscheinlichkeit ein monumentales Werk von Aeschbacher mit beiläufigem Blick, wenn nicht

gar mit einer flüchtigen Handbewegung gestreift. Diese physische Präsenz ohne Wahrnehmung, diese Körper ohne Geschichte besitzen etwas Unheimliches und zugleich Beruhigendes. Unheimlich erscheinen die vermeintlich sinnentleerten Steinblöcke, weil sie – wie die Affäre um den Churer «Nazistein» jüngst zeigte – alles Mögliche in sich zu bergen vermöchten; beruhigend wiederum ist ihre stille, aus einer Mischung von Gleichgültigkeit und Gewohnheit geborene Duldung seitens der Stadtbenutzer:innen – das ist vielleicht, was Jürg Federspiel einst frech den «Zahn der Zürcher Zeitlosigkeit» nannte. Anders als Hermann Hallers Waldmann-Denkmal von 1937, dessen kontroverses Sujet stets von Neuem gesinnungspolitische Aufmerksamkeit zu provozieren vermag, scheinen Aeschbachers Steine und Stelen die Menschen heute kalt oder zumindest wohltemperiert zu lassen – ganz im Gegensatz zur Zeit ihrer Aufrichtung, als sie wiederholt zu Steinen des Anstosses gerieten. So fehlen Aeschbachers Werke auch in Georg Kreis' Comptendu zur Schweizer Denkmalkultur (2005), denn der Bildhauer hat es mit wenigen Ausnahmen verstanden, seine Kreationen einer inhaltlichen, geschweige denn politischen Deutung zu entziehen. Für Aeschbacher, einen aus einfachsten Verhältnissen stammenden künstlerischen Autodidakten, lag im Verzicht auf unmittelbare Lesbarkeit, im Aushalten der Sprachlosigkeit der abstrakten Form, im Aushorchen des stummen Ausdrucks des Materials der eigentliche Zugang zur Kunst. Umso verständnisloser reagierte er auf die neueren künstlerischen Entwicklungen seiner Zeit: Für Joseph Beuys hatte er nur Spott übrig, über den Sprayer Harald Nägeli äusserte er sich in einer Umfrage mit Empörung. Wie Stanislaus von Moos berichtet, liess sich Aeschbacher im Haus von Carola Giedion-Welcker angesichts einer Plastik von Henri Laurens zum Ausspruch hinreissen: «Was, so veraltete Dinge haben Sie noch bei sich herumstehen?» – ein Urteil, das notabene sein eigenes (Früh-)Werk tangiert und zugleich von Aeschbachers ganz eigener Vorstellung künstlerischer Entwicklung Zeugnis ablegt. Aeschbacher war nie ein «verhinderter New Yorker», wie Fritz Senn die kulturelle Zürcher Befindlichkeit einst listig kommentierte, Aeschbacher war ein verhinderter Emmentaler.

Auftauchen

Das vorliegende Buch kann nur einen Teil von Aeschbachers Steinen und Stelen wieder zum Vorschein bringen. Und es vermag nur einen Bruchteil der Menschen zu porträtieren, die das

Werden dieser Steine und Skulpturen begleitet und mitgestaltet haben. Aus Aeschbachers engerem Kreis fehlen der Landschaftsarchitekt Willi Neukom (1917–1983), der den Bilderhauer in vielen Projekten portierte und ihm freundschaftlich verbunden war, Aeschbachers Berner Cousine, die Schriftstellerin Rosalia Wenger (1906–1989), die er bei der Niederschrift ihrer bewegenden Autobiografie (*Rosalia G.*, Bern: Zytglogge, 1978) unterstützte, es fehlen die Architekt:innen Ernst F. Burckhardt (1900–1958) und Elsa Burckhardt-Blum (1900–1974), denen Aeschbacher neben vielem anderen auch die Platzierung seiner *Vénus de Six-Fours* im Flussbad Letten verdankt. Ebenfalls fehlt eine Würdigung von Aeschbachers Freund und zeitweisem Leibfotografen Manfred Tischer (1925–2008), der nach ihrer Bekanntschaft in Düsseldorf immer wieder in die Schweiz reiste, um Aeschbacher und sein Werk zu dokumentieren. Verzichten mussten wir auf vertiefte Schilderungen von Sammler:innen und Unterstützer:innen wie Emil Viktor Mauser, Robert Schnell, Walter A. Bechtler, Curt Burgauer, Edith Hafter, Gerhard Saner, den Architekten Peter Fluor, Hardt-Waltherr Hämer, Theo Hotz, Friedrich Wilhelm Krämer und Helmut Magg, dem Kulturfunktionär Max Altorfer, dem Werbegestalter Hermann Lorch, den Verlegern Hans Schweingruber, Jack Waser und Konrad Baumann, den Freunden und Kunstkritikern Fritz Billeter und Adolf Max Vogt, den Fotografen Hugo P. Herdeg, Ernst Scheidegger, Claude Fleury und Theo Frey, Familienfreund:innen wie dem Juristen Peter Alther, dem Rechtswissenschaftler Alfons Bürge, der deutschen Politikerin Heide Simonis und ihrem Mann Udo Simonis, den Galeristen Horst Appel und Charles Lienhard, der Galeristin Suzanne Bollag, dem Galeristenpaar René und Denise David, dem Arzt und Mitgründer der Centrale Sanitaire Suisse Hans von Fischer und Gerti von Fischer, dem Musikpublizisten Walter Labhart und Dora Labhart, dem Kulturpublizisten Peter Rüedi und Elisabeth Rüedi, dem Journalisten und Werber Jeff (Jean-Henri) Sommer und Sabine Sommer, den Kunstkritikern Marcel Joray und Michel Seuphor, den Künstler- und Dichterfreund:innen wie René Acht, Arnold D'Altri, Robert Ascain, Pierre Baltensperger, Gerlinde Beck, Raffael und Susanna Benazzi, Eduard Bick, Horst Bingel, Paul Adolf Brenner, Heinrich Briner, Friedrich Brütsch, Franz Bucher, Trudi Demut, Nelly Diggelmann alias Tiger, Walter Matthias Diggelmann, Edmondo Dobrzanski, Carlos Duss, Albert Ehrismann, Eugen Eichenberger, Heinrich Eichmann, Michel und Judith Engel, Helen Feyler-Switz, Max Frisch, Karl Geiser, Emil Gehrre, Theo Gerber, Josef Gnädinger, Paul Grass, Walter Gross, Franz Grossert alias Cañameras, Mariann

IN DER SISTINA

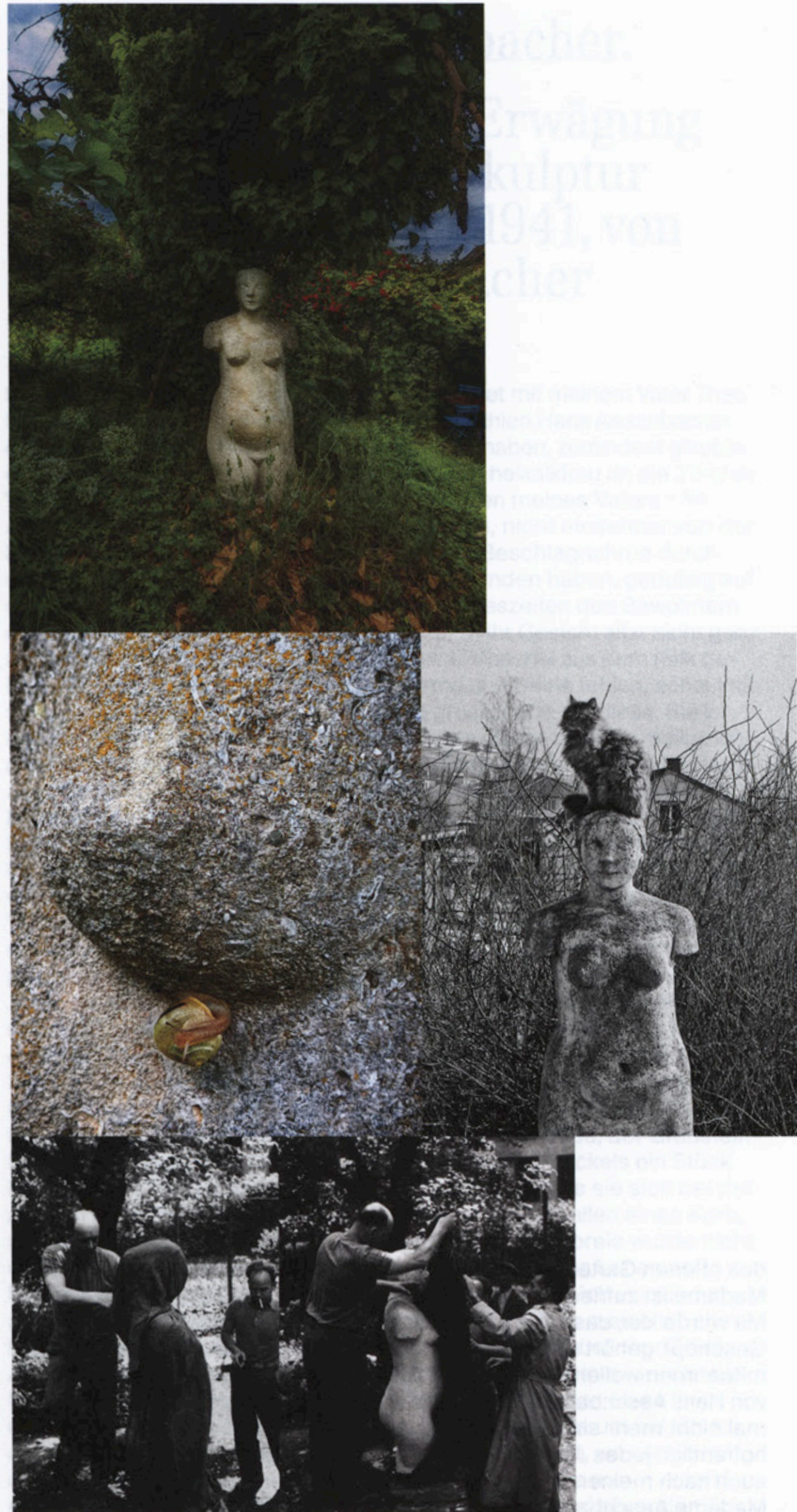
Grunder, Katja Guggenheim, Alfred Hofkunst, Aja Iskander-Schmidlin, Sam Jaun, Camillo Jelmini, Anna Keel, Ödon Koch, James Licini, Hugo Loetscher, Richard Paul Lohse, Maria Lutz-Gantenbein, Peter Meister, den Geschwistern Rudolf und Ursula Mettler, Otto Müller, Josef Müller-Brockmann, Amei Oberli, Andri Peer, Erwin Rehmann, Stefan Sadkowski, Momino Schiess, Paul Sieber, Hans Sigg, Alex Steiger, Hans Steinbrenner, Mamoun Tommasi, Karl Weber, Giovanna Weidmann, Willy Wimpfheimer. Sie alle bewegten sich in Aeschbachers Universum, länger oder kürzer, umflossen von der gleichen Zeit.

Maja Ingeborg Aeschbacher und ihre Töchter Maya (1954–2021), Eva und Flora haben Werk und Archiv von Hans Aeschbacher nach seinem Tod über vier Jahrzehnte mit grosser Sorgfalt gepflegt und behütet. Diese Sorge, die aktive Unterstützung von Eva Aeschbacher und das Wohlwollen der Familie Aeschbacher sind die tragenden Säulen des vorliegenden Buches; ihnen allen gebührt grosser Dank. Maja Aeschbacher danke ich für das Vertrauen, das sie all meinem Tun um Buch und Archiv stets entgegenbrachte.

Es ist nicht einfach, ein solches Buch ohne institutionelles Backup zu stemmen. Trotzdem möglich gemacht hat es Regula Krähenbühl, die mir als kongeniale Textmanagerin und unbestechliche Beraterin zur Seite stand. Grafikseitig bin ich Lisa Pepita Weiss und Claudia Klat von Pool Practice verpflichtet, seitens des Verlags Scheidegger & Spiess Thomas Kramer, Nadine Olonetzky und Anthonie de Groot, die bereit waren, sich auf das Unternehmen Aeschbacher einzulassen. Ihnen allen gilt mein aufrichtiger Dank.

Zum Schluss danke ich Peter und Renate, Josefine und Teresa, die so viel zugehört, mitgelesen, mitgedacht und manchmal mitgelitten haben – ohne Euch gäb's gar nichts.

Mario Lüscher



Hans Aeschbacher bei der Aufstellung von *Weiblicher Torso*, 1941, Muschelkalk, im Garten von Theo Frey an der Wolfbachstrasse 25 in Zürich, 1944, Foto: Theo Frey

Detail von *Weiblicher Torso*, 1941, Muschelkalk, Kaltenbach TG, 2022, Foto: Thomas Frey

Hans Aeschbacher, *Weiblicher Torso*, 1941, Muschelkalk, Weinigen

Hans Aeschbacher, *Weiblicher Torso*, 1941, Muschelkalk, Kaltenbach TG, 2022, Foto: Thomas Frey

Fortschreitende Entmaterialisierung. Beton und Acrylglas im Werk von Hans Aeschbacher

Marion Keller

Ende der 1950er Jahre hatte Hans Aeschbacher mit seinen in Stein gehauenen Stelen internationale Bekanntheit erlangt. In den letzten beiden Jahrzehnten seines künstlerischen Schaffens erweiterte er sein Repertoire an Werkstoffen um Beton und Acrylglas. Der vormalig autonom am Stein arbeitende Bildhauer wandelte sich zum kollaborativen Konstrukteur.

Die erste Auseinandersetzung mit Beton als künstlerischem Material begann mit einem Gipsmodell. Aeschbacher nahm damit 1958 am Wettbewerb der Eidgenössischen Alkoholverwaltung teil und belegte den zweiten Rang. Es blieb beim Entwurf, das Werk wurde nie in Beton ausgeführt, aber die Weichen für eine prägende Neuerung in seinem Schaffen waren gestellt.¹ Einige Jahre darauf wurde die erste Plastik Aeschbachers in Beton gegossen: Die Planung des Architekten Peter Fluor (1926–1993) für die Alterssiedlung Tannenbach in Horgen sah eine Brunnenplastik vor, für die Aeschbacher die *Figur III 1965* → Abb. konzipierte.² Sie bildet den Auftakt zu insgesamt sechs monumentalen Betonplastiken im Raum Zürich.³ Mit der ersten Arbeit in Horgen, Aeschbachers einzigem Wasserspiel, zeichnete sich ein markanter Wandel in der Werkgenese ab. Der vormalig durch massiven Körpereinsatz bestimmte Werkprozess, bei dem Aeschbacher im Taille-directe-Verfahren ohne Vorskizzen direkt am Stein arbeitete, veränderte sich mit Beton als neuem Werkstoff grundsätzlich. Die Ausführung der monumentalen Konstruktionen erforderte eine exakte Planung, für die Aeschbacher im Vorfeld Modelle der Arbeiten in kleinerem Massstab fertigte. In Zusammenarbeit mit dem Künstler wurden die Betonwerke von der AG Baugeschäft Wülflingen realisiert, der heutigen BWT Bau AG. Für die Winterthurer Baufirma, die ab 1968 alle Betonplastiken Aeschbachers ausführte, waren diese Aufträge bautechnische Herausforderungen, für die eigens ein Ingenieur beigezogen wurde und die im Firmenporträt und im Jahresbericht Erwähnung fanden.

Für den Künstler stellte der arbeitsteilige Produktionsprozess, den die Betonplastiken erforderten, eine neue Praxis dar.⁴ Bezeichnend für die Betonarbeiten ist eine neue Nähe zur Architektur, die sich in der Konstruktion wie auch in der Planung und Platzierung der Werke zeigt.⁵ Diese entstanden jeweils als Auftragsarbeiten, wurden also spezifisch für den Ort ihrer Aufstellung geschaffen und waren an architektonische Projekte wie etwa die genannte Alterssiedlung in Horgen oder die Zürcher Wohnsiedlung Utohof (Hannes Trösch, 1973–1974) gebunden. Während Aeschbachers freie Arbeiten in Ausstellungen in erster Linie ein kunstinteressiertes Publikum fanden, wurden die ortsspezifischen Betonplastiken beim Schulhaus, im Schwimmbad oder im Dorfkern ebenso von einem lokalen Publikum wahrgenommen, was sich auch in der Rezeption spiegelt.⁶

¹ Vgl. Hans Aeschbacher, 1906–1980, mit Beiträgen von Guido Magnaguagno et al., Zürich: Waser, 1986, S. 102.

² Vgl. ebd., S. 123; Peter Fluor, «Brunnenplastik von Hans Aeschbacher in der Alterssiedlung Tannenbach in Horgen», in: *Das Werk*, 54 (1967), Heft 3, S. 136. Peter Fluor beauftragte Hans Aeschbacher erstmals 1961 mit einem Werk. Dieser schuf mit *Figur IV 1960* eine über 5 Meter hohe Marmorskulptur für das von Fluor realisierte Bürogebäude der Wanner AG in Horgen, vgl. Hans Neuburg, «Freiplastik vor dem Bürohaus der Wanner AG in Horgen», in: *Das Werk*, 48 (1961), Heft 3, S. 110.

³ *Figur III 1965*, Beton mit Wasserspiel, Höhe 491 cm, Alterssiedlung Tannenbach in Horgen; *Figur III 1968*, Beton, Höhe 700 cm, Freibad Winterthur Wülflingen; *Figur III 1969*, Beton, Höhe 500 cm, Schulhaus Weidli, Uster; *Figur I 1971*, Beton, Höhe 720 cm, Wädenswil; *Figur I 1972*, Beton, Höhe 380 cm, ehemals Russikon; das Werk wurde 2016 vom Architekten Peter Schmid (1932–2023) übernommen und befindet sich heute auf dem Gelände der Meierackerstrasse 1 in Uster; *Figur I 1973*, Beton, Höhe 589 cm, Utohof, Zürich.

⁴ Aeschbacher hatte auch vor den Betonarbeiten bereits mit Bildhauerkollegen zusammengearbeitet, etwa mit Silvio Mattioli bei der Realisierung der *Harfe I*, was aber mehr einer gemeinschaftlichen Arbeit am Stein gleichkam und nicht die Aufteilung in einen mehrgliedrigen Arbeitsprozess innerhalb eines Unternehmens bedeutete.

⁵ Der Zusammenschluss von vornehmlich abstrakter, grossformatiger Skulptur und zeitgenössischem Bauen ist bei neueren Bauprojekten in der Schweiz in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zunehmend festzustellen. Vgl. Hans-Jörg Heusser, «Kunst in der Schweiz 1945–1980», in: Hans A. Lüthy, Hans-Jörg Heusser, *Kunst in der Schweiz 1890–1980*, Zürich / Schwäbisch-Hall: Orell Füssli, 1983, S. 95–96.

⁶ Vgl. Artikel von Fritz Billeter im *Tages-Anzeiger*, 18.10.1969, Artikel von Paul Weder in der *NZZ*, 7.3.1972.

In der Reihe der sechs von Aeschbacher realisierten Betonplastiken zeigt sich ein zunehmendes Selbstbewusstsein des Künstlers im Umgang mit dem Material: Während das Wasserspiel in Horgen von 1965 noch von einem quadratischen Grundriss ausgeht und in der blockartigen Form sich an den Entwurf des Gebäudes anpasst, setzen sich die späteren Betonarbeiten durch ihre eigenständige geometrische Sprache, ihre Monumentalität und zugleich feingliedrige Form von den sie umgebenden Bauten ab, wie etwa die Plastik im Utohof veranschaulicht. Bewegt man sich um das Werk herum, gleicht keine Ansicht der anderen; die geometrische Komplexität erschliesst sich erst über Blicke von verschiedenen Standpunkten. Ihre offene Struktur erlaubt die Durchsicht auf die dahinterliegenden Gebäude, wodurch die direkte Umgebung visuell in die Plastik miteinbezogen wird.

Mit dem Schlagwort «Beton als die Technik unserer Zeit» benennt der Kunsthistoriker und Begründer der Schweizer Plastikausstellung Marcel Joray die Aktualität, die er dem Material trotz einer bereits länger andauernden Gebrauchsgeschichte im Kontext der europäischen Moderne auch in der späteren Nachkriegszeit noch zuspricht.⁷ Aeschbacher, der sich als Bildhauer über Jahrzehnte am massiven Stein orientierte, findet im Beton einen Werkstoff, dessen materialspezifische Stabilität und Formbarkeit gerade der abstrakten Plastik neues Potential eröffnete; seine Arbeiten zeugen vom Bestreben, die statischen Möglichkeiten der neuen Technik auszureizen. Realisierbar wurden die Konstruktionen dadurch, dass die Mischung von Zement, Kies, Sand und Wasser in Kombination mit der Eisenarmierung hohe Zugspannungen in der in Höhe und Breite auszuhalten vermag.⁸ Um die Stabilität zu gewährleisten, wurden die Mindestmasse der einzelnen Elemente der Plastiken vom beteiligten Ingenieur festgelegt.⁹ Die in den Betonbögen und -kreisen eingelassenen Eisenarmierungen wurden wie auch die Betonschalungen eigens für das jeweilige Werk produziert. Aus Holz gefertigt, wurden die Verschalungen mit Kunstharz ausgekleidet, wodurch der Beton anstatt der charakteristischen Holzprägung eine glatte, gleichmässige Oberfläche erhielt.¹⁰ Den Produktionsprozess bis hin zur Verschweissung der einzelnen Elemente am Aufstellungsort hat Aeschbacher jeweils fotografisch dokumentieren lassen, was eine gewisse Faszination des Künstlers für die bautechnischen Aspekte seiner Plastiken nahelegt.¹¹ Der einstige Gipserlehrling, der in drastischer Abkehr vom konstruktiven Schaffensprozess seine Gipsplastiken nachts in der Sihl versenkt¹² und sich dem blanken Stein zugewandt hatte, scheint hier wieder zurück zum Konstruktiven gefunden zu haben – allerdings unter dem Zeichen des ikonischen Materials der architektonischen Moderne, dem Beton.

Aeschbachers Wandel vom klassischen Bildhauer hin zur Arbeit an den Betonfiguren wurde seinerzeit von Fritz Billeter unter den Begriff der «Vergeistigung» gefasst – eine Anspielung auf den fortwährenden Versuch des Künstlers, seine Plastiken zu entmaterialisieren, ja schwerelos zu machen.¹³ Ausgehend von den Kernplastiken der früheren Jahre, lässt sich anhand dieses Anspruchs – dem der Beton als formbares Material entgegenkommt – eine gewisse Kontinuität im Schaffen des Künstlers ausmachen. Hans Heinz Holz beschreibt diese Suche nach Leichtigkeit als bereits in den Stelen angelegtes Projekt, das sich in den Betonskulpturen erfüllt findet: «Der Beton zeigt uns nicht mehr sein Gewicht, weil er nicht mehr als Masse in Erscheinung tritt. Die Betonbögen sind reine Geometrie, nicht ihre Stofflichkeit, sondern ihre Form ist das Entscheidende.»¹⁴

7 Vgl. Marcel Joray, *Le Beton dans l'art contemporain*, Neuchâtel: Éditions du Griffon, 1977, S. 187.

8 Vgl. Monika Wagner et al. (Hrsg.), *Lexikon des künstlerischen Materials: Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn*, 2. Aufl., München: Beck, S. 37.

9 Vgl. Artikel von Helmut Kruschwitz in der *Sonntagspost*, 13.6.1969.

10 Vgl. Billeter 1969 (wie Anm. 6).

11 In Aeschbachers Bibliothek befand sich auch Max Bills Monografie zum Schweizer Ingenieur Robert Maillart. Es ist anzunehmen, dass Aeschbacher die von Maillart konzipierte Zementhalle an der Schweizerischen Landesausstellung 1939 gesehen hat, welche die ingenieurtechnischen Möglichkeiten des Betons einem breiten Publikum vorführte. Einen unmittelbaren Einfluss scheinen Maillarts Bauten auf Aeschbacher nicht gehabt zu haben, seine künstlerische Auseinandersetzung mit Beton setzt erst Jahre später ein.

12 «Ich wälzte mich mit den Figuren herum, und eines schönen Nachts zertrümmerte ich sie. Ich schlug sie mit einem Beil in Stücke, zersägte das Eisengerippe und schleppte den grauvollen Berg von zerbröckeltem Gips und zersägten weiblichen Figuren korbweise immer um zwei Uhr morgens an die Sihl.» Aus: Jörg Steiner, «Gelitten hat eigentlich immer der andere», in: Hans Heinz Holz (Hrsg.), *Hans Aeschbacher*, mit Beiträgen von Fritz Billeter et al., Zürich: ABC Verlag, 1976, S. 169–173, hier S. 172.

13 Vgl. Billeter 1969 (wie Anm. 6).

14 Vgl. Hans Heinz Holz, «Hans Aeschbacher», in: Holz 1976 (wie Anm. 12), S. 9–37, hier S. 33..

15 Vgl. Heusser 1983 (wie Anm. 5), S. 86–87, und Paul-André Jacard, *Skulptur*, Disentis: Desertina Verlag, 1992, S. 256. Eine Übersicht über die Entwicklung der Schweizer Plastik nach 1945 bietet Franz Müller, «Schweizer Plastik in den ersten zwei Jahrzehnten nach dem Krieg. Kontinuitäten und Aufbrüche», in: Peter Fischer und Aargauer Kunsthaus (Hrsg.), *Schweizer Skulptur seit 1945*, Köln: Snoeck, 2021, S. 104–130.

16 Die Acrylglassarbeiten betitelte er wie die Skulpturen in Beton als *Figuren*.

17 Von den Acrylplastiken gibt es mehr Versionen, als Betonwerke existieren, längst nicht alle Modelle wurden ausgeführt. Für die Umsetzung der kostspieligen Betonskulpturen war der Künstler auf die Finanzierung von Auftraggeber:innen angewiesen. Die Acrylarbeiten hingegen liessen sich deutlich kostengünstiger produzieren. Nach dem Tod des Künstlers wurden weitere Versionen der Acrylplastiken von Maja Aeschbacher in Auftrag gegeben.

18 Aeschbacher 1986 (wie Anm. 1), S. 126.

19 Die Konkreten Max und Jakob Bill verwenden in den 1960er Jahren Acrylglas in ihren Arbeiten, später ebenso Dieter Roth und Nelly Rudin. Vgl. *Kunst-Stoff Plastik: Hans-Erni-Museum*, hrsg. von Karl Bühlmann und Heinz Stahlhut, Ausst.-Kat. Hans-Erni-Museum, Luzern, 26.11.2020–28.2.2021, S. 17. Andere Kunststoffe wie der leicht formbare Polyester wurden beispielsweise von Niki de Saint Phalle und Michael Grossert verwendet, vgl. Fischer / Aargauer Kunsthaus 2021 (wie Anm. 15), S. 98.

20 Jean-Henri (Jeff) Sommer, «Hans Aeschbacher», Samstagsbeilage der *Seeländer Volkszeitung*, 18.10.1958.

21 Vgl. Bühlmann / Stahlhut 2020–2021 (wie Anm. 19), S. 9–10.

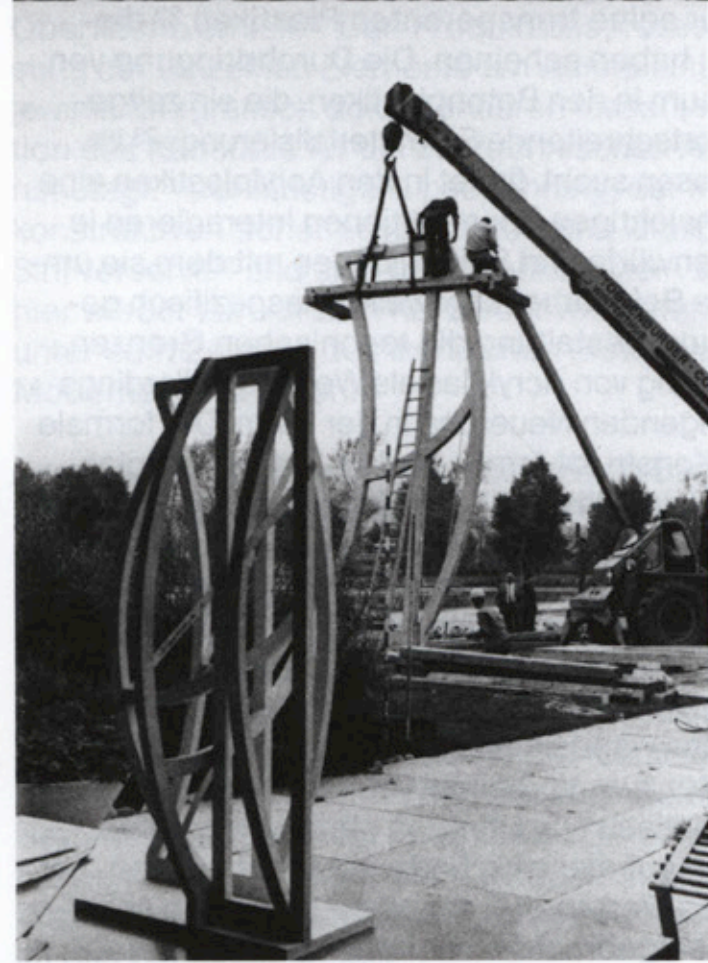
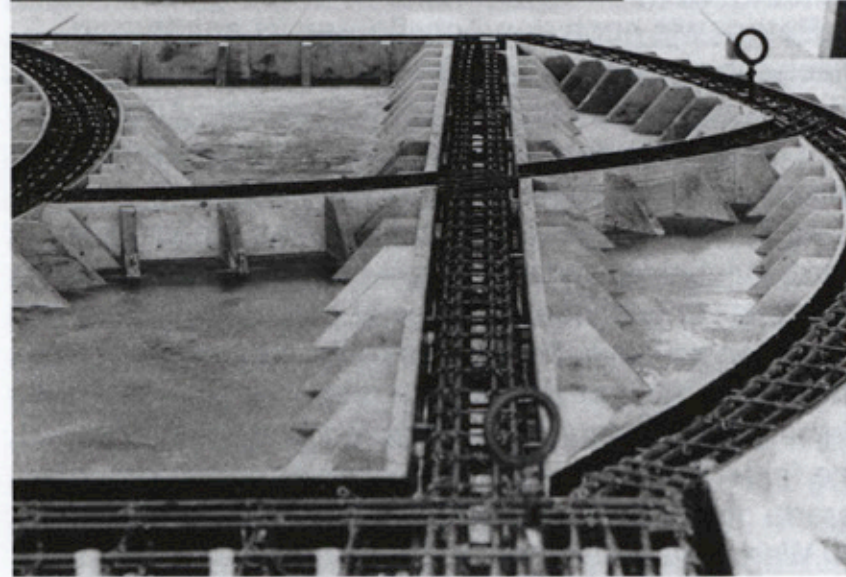
22 Zu nennen wären auch Pevsners Bruder Naum Gabo, der 1920 im *Realistischen Manifest*, dem wegweisenden Text der Konstruktivisten, die Befreiung von Volumen forderte, sowie László Moholy-Nagy, der sich in seinen Acrylglasplastiken für die Lichteffekte des Materials interessierte, vgl. Monika Wagner, *Das Material der Kunst: eine andere Geschichte der Moderne*, 2. Aufl., München: C.H. Beck, 2013, S. 185–187. Moholy-Nagy dürfte Aeschbacher ebenfalls bekannt gewesen sein.

23 Artikel von Helmut Kruschwitz in: *Der Landbote*, 29.9.1972.

24 Eher pragmatisch lässt sich dies aus der Biografie des Künstlers erklären, der im fortgeschrittenen Alter der körperlichen Arbeit am Stein schlicht nicht mehr gewachsen war.

Aeschbachers Entwicklung von der figürlichen Darstellung hin zur Abstraktion steht exemplarisch für eine Entwicklung des plastischen Schaffens in der Schweiz, wo sich ab den 1950er Jahren in Ausstellungen zunehmend ungegenständliche Werke behaupteten.¹⁵ Dies zeigt sich etwa an der regelmässig stattfindenden Bieler «Schweizer Plastikausstellung im Freien», an der Aeschbacher bis zu seinem Tod stets vertreten war. Wie bei anderen Bildhauer:innen seiner Zeit schlug sich besagte Tendenz zur Abstraktion auch im Umgang mit verschiedenen Werkstoffen nieder. Zeitgleich mit den Betonskulpturen begann Aeschbacher, kleinere Fassungen der Werke in Acrylglas zu realisieren, bei denen es sich mehrheitlich um Entsprechungen zu den grossformatigen Arbeiten handelte.¹⁶ Wenngleich den Acrylplastiken in der Rezeption ein eigener Werkstatus zugeschrieben wird, fungierten sie zunächst als Entwürfe oder Modelle für die im öffentlichen Raum realisierten Betonarbeiten.¹⁷ Für die Betonplastiken realisierte Aeschbacher anfangs Modelle in Gips, konzentrierte sich aber bald auf die Umsetzungen in Acrylglas. Ähnlich wie bei den Werken aus Beton verlangte die Umsetzung der Modelle in Acryl die Kooperation mit Spezialist:innen, welche die Einzelteile aus Kunststoffplatten schnitten und miteinander verklebten.¹⁸ Bei den Beton- wie auch den Acrylfiguren ist annähernd jede Spur der Oberflächenbearbeitung verschwunden. Als Aeschbacher 1968 seine erste *Figur* aus Acrylglas in Auftrag gab, stand die Auseinandersetzung mit dem Material in der Kunst, zumindest in der Schweiz, noch am Anfang.¹⁹ Indem Aeschbacher Acrylglas verwendete, bezog er sich freilich weniger auf Zeitgenoss:innen als auf ideelle Vorbilder wie die russischen Konstruktivist:innen, was sich aus einem Gespräch über seine Stelen einige Jahre zuvor schliessen lässt: «Aber was mir eigentlich vorschwebt würde noch weiter gehen. Ich möchte die Substanz auflösen... vielleicht ähnlich wie Pevsner, den Raum miteinbeziehen [...].»²⁰ Während Kunststoffen als künstlerischen Materialien zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine fehlende Materialgerechtigkeit angelastet wurde, interessierte sich gerade die russische Avantgarde für den historisch noch wenig besetzten Werkstoff.²¹ Pevsner gilt dabei als Vorreiter in der Verwendung von Zelluloid für seine transparenten Plastiken,²² die Aeschbacher beeindruckt zu haben scheinen. Die Durchdringung von bildhauerischem Werk und Raum in den Betonplastiken, die ein zeitgenössischer Beobachter als «fortschreitende Entmaterialisierung»²³ im Schaffen Aeschbachers zu fassen sucht, findet in den Acrylplastiken eine weitere Steigerung. Die durchsichtigen Konstruktionen interagieren je nach Lichteinfall über Schattenwürfe und Spiegelungen mit dem sie umgebenden Raum. Während die Betonarbeiten jeweils ortsspezifisch geplant wurden und in Format und Gestaltung die technischen Grenzen ausreizten, führte die Verwendung von Acrylglas als Werkstoff allerdings nicht zu einer dem Material folgenden Neuerung in der Form. Der formale Rückgriff auf den russischen Konstruktivismus wird so in den Acrylplastiken durch die zeitgemässe Materialästhetik des Kunststoffs kontrastiert.

Überblickt man Aeschbachers Werk, so stehen die Betonplastiken am Ende eines Paradigmenwechsels, der sich von der direkten Bearbeitung des Steins hin zum mehrstufigen und delegierten Werkprozess vollzogen hat.²⁴ Die oft in mythologischen Themen gründende Abarbeitung an der Ursprünglichkeit des Steins wandelt sich zur Auseinandersetzung mit dessen Schwere und weiter zum Verhältnis von Raum und Licht. In der Verwendung der antagonistisch anmutenden Materialien Beton und Plastik, die in den *Figuren* auf dieselbe Form gebracht werden, hat Aeschbacher innerhalb seines Werkes den Topos des am Stein schaffenden Bildhauers endgültig aufgebrochen und erneuert.



Aufnahme von *Figur III* 1968, Beton, Freibad Winterthur Wülflingen, 1968,
Foto: Frédéric Riz à Porta

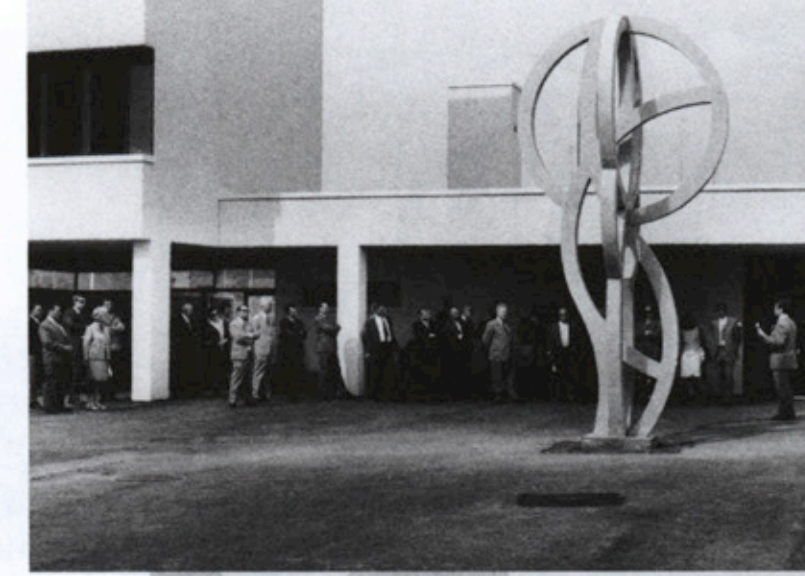
Schalungsarbeiten für *Figur III* 1968, Foto: Dolf Preisig

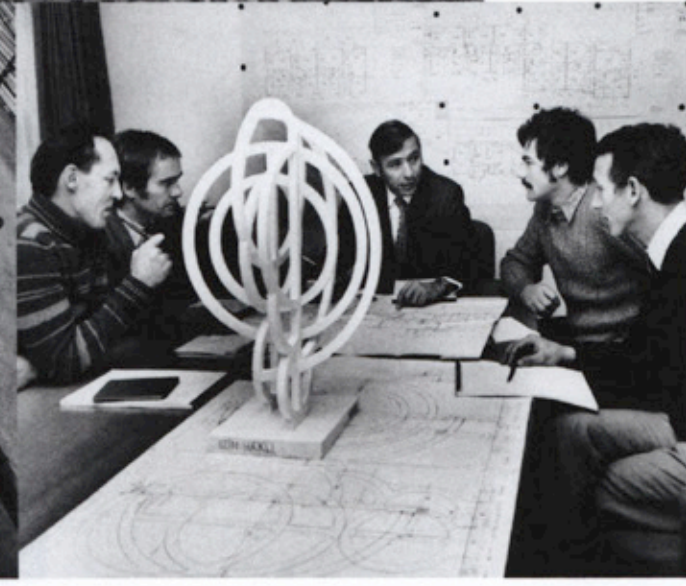
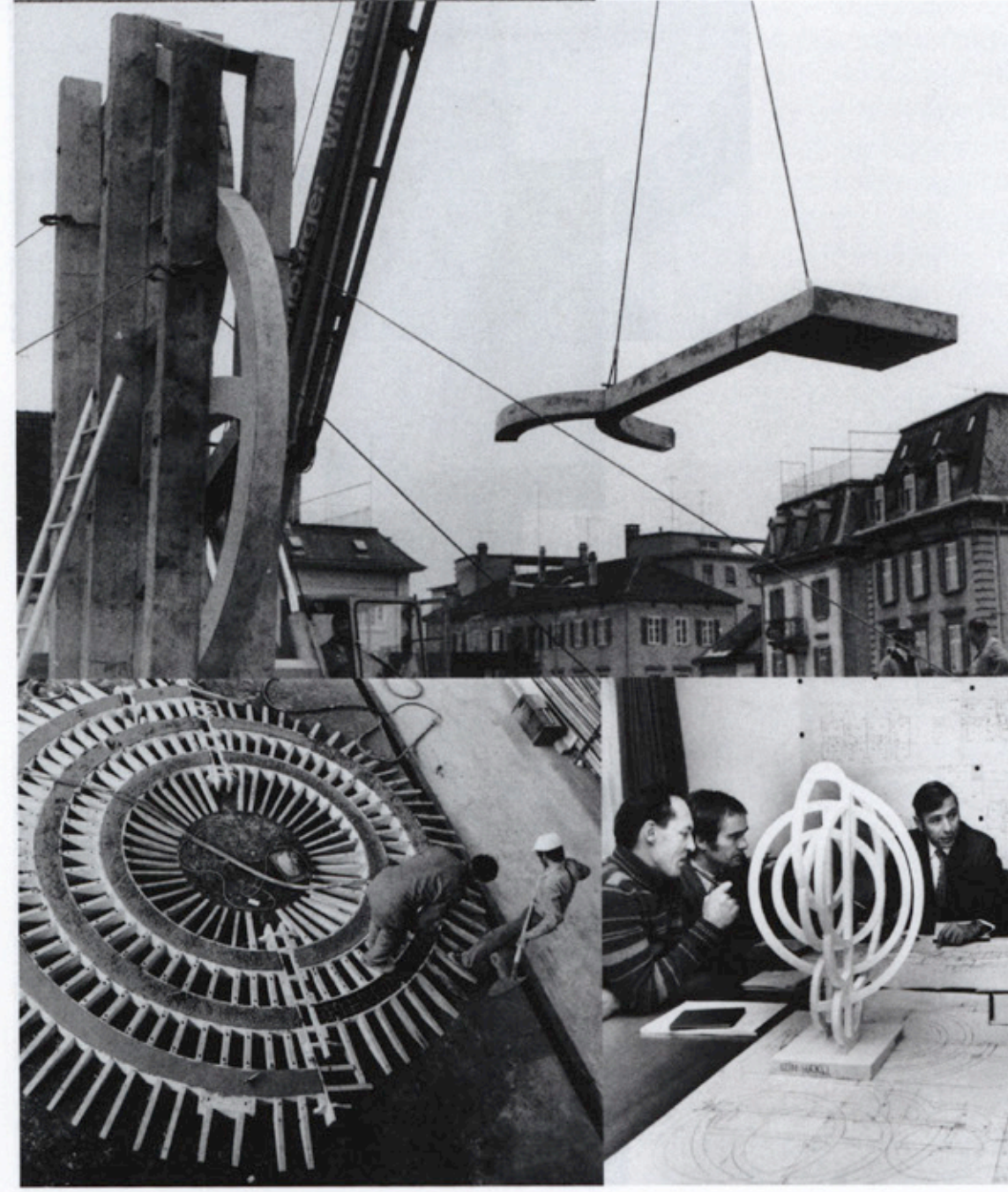
Maja Aeschbacher vor *Figur III* 1965, Beton, 1966, Alterssiedlung
Tannenbach, Horgen, Foto: Hans Aeschbacher

Gipsmodell von *Figur I* 1971, Foto: Christian Schwager

Der Fotograf Manfred Tischer, Einweihung von *Figur III* 1969, Beton, Schulhaus Weidli,
Uster, 1969, Foto: Frédéric Riz à Porta

Einweihung von *Figur III* 1969, Beton, Schulhaus Weidli,
mit Ansprache von Kunstkritiker Fritz Billeter (ganz
rechts), Uster, 16. Mai 1969, Foto: Frédéric Riz à Porta





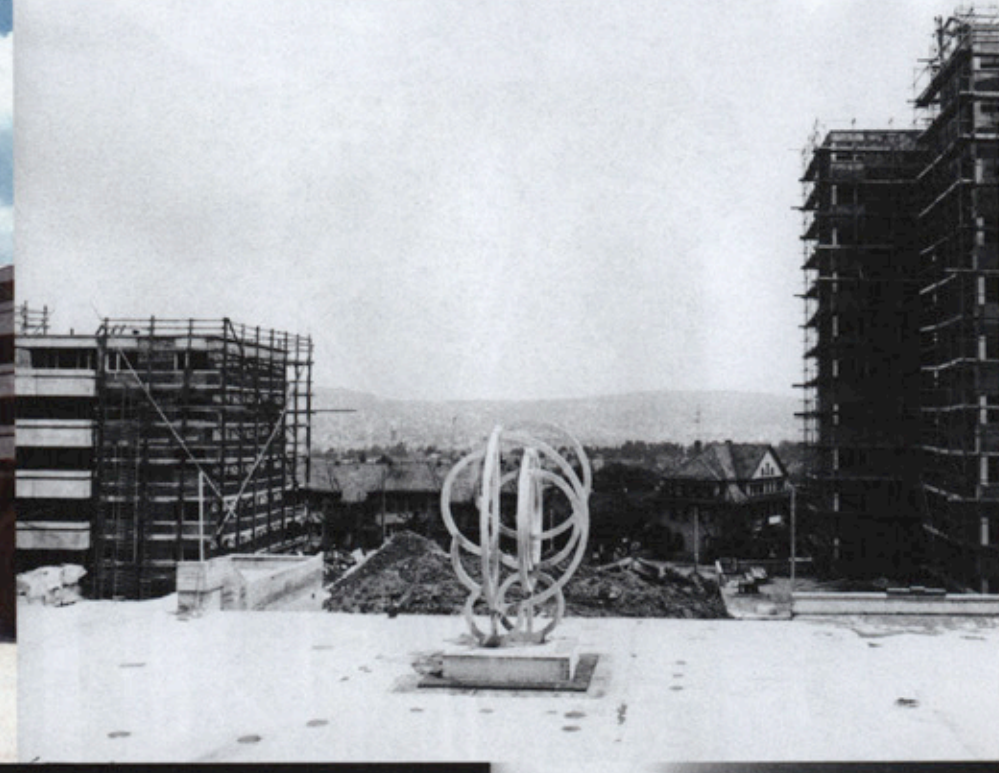
Schalungsarbeiten für Figur I 1973, Foto: Frédéric Riz à Porta

Sitzung im Büro der AG Baugeschäft Wülflingen (v.l.n.r.): Ernst Neuweiler, Hans Etter, Hans Praxmarer, Ernst Relling, Konrad Wanner, mit Gipsmodell der Figur I 1973 (Utohof, Zürich), Foto: Archiv BW Holding AG

Montage von Figur I 1971, Wädenswil, Foto: Ernst Scheidegger

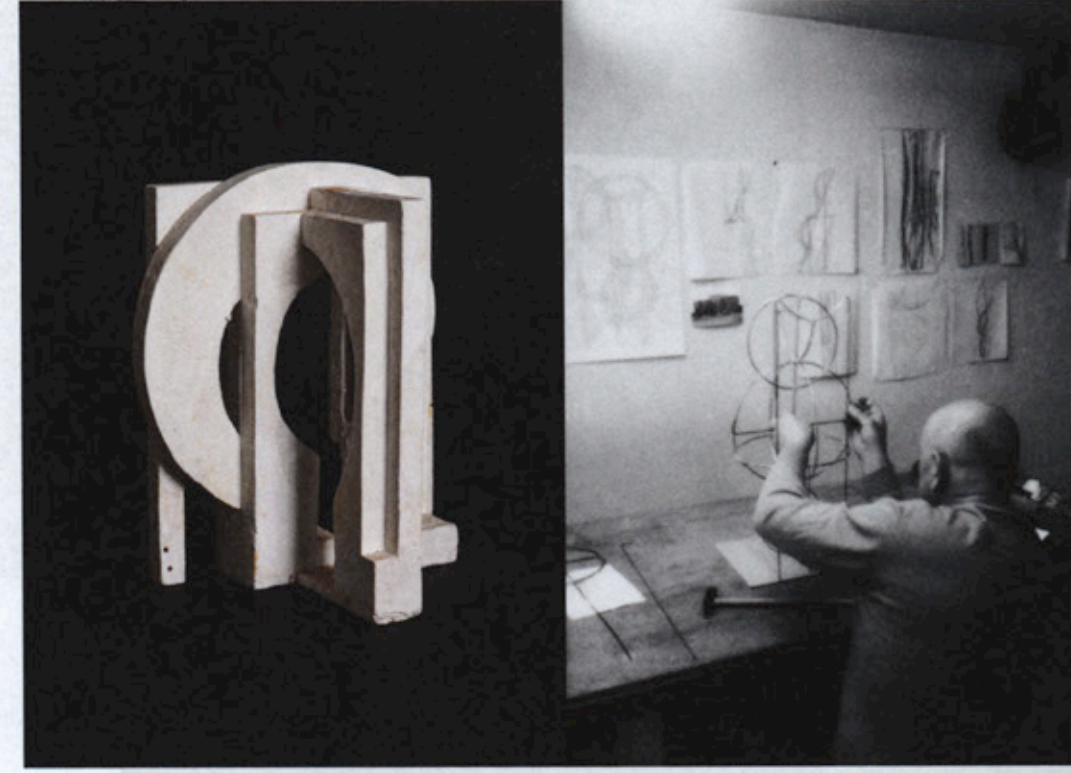
Figur I 1971, Beton, Wädenswil, Foto: Claude Fleury

Montage von Figur I 1973, Beton, Utohof, Zürich, Foto: Rico Jost
Figur I 1973, Beton, Siedlung Utohof, 1973, Foto: Frédéric Riz à Porta

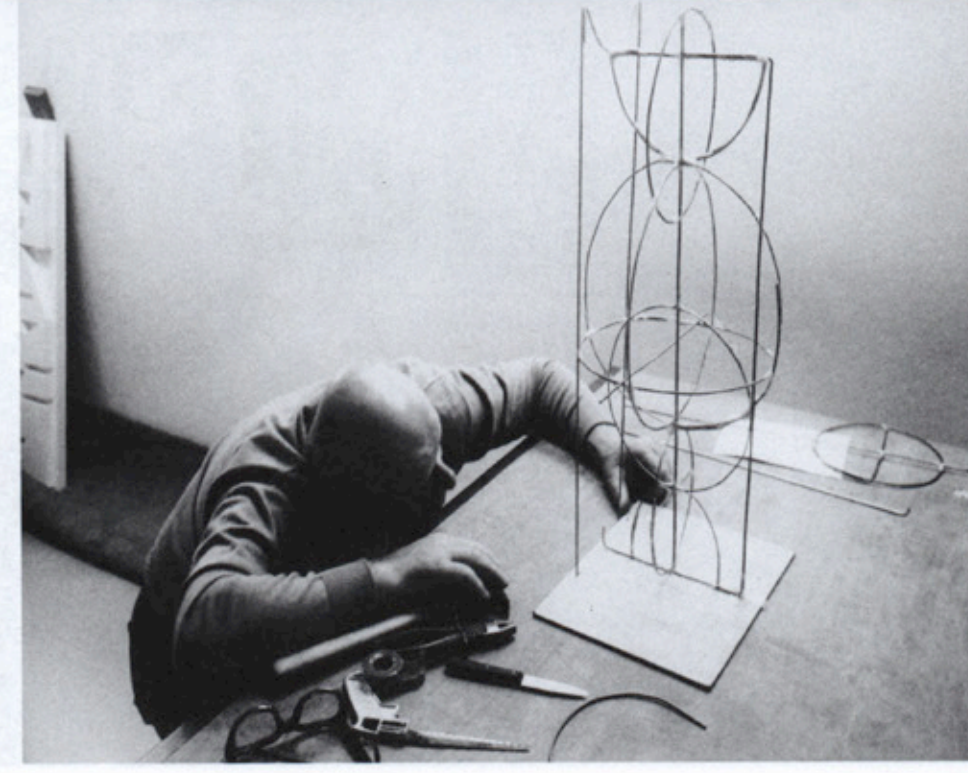


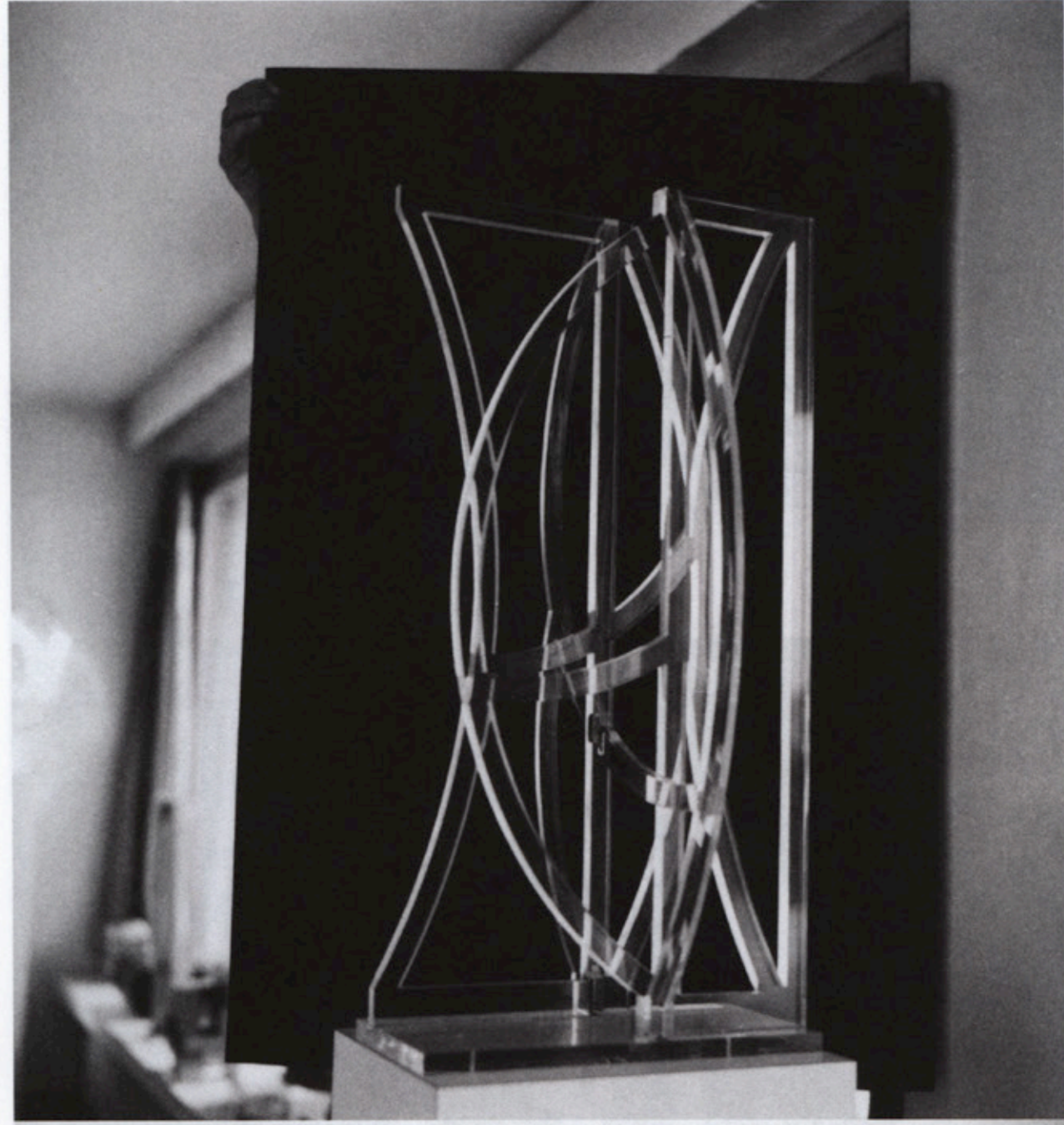
Figur I 1978, Gipsmaquette für Plastikwettbewerb Stadttheater Winterthur, 1978, Foto: Christian Schwager

Hans Aeschbacher in seinem Kelleratelier in Russikon, Foto: Manfred Tischer



Hans Aeschbacher in seinem Kelleratelier in Russikon, Foto: Manfred Tischer



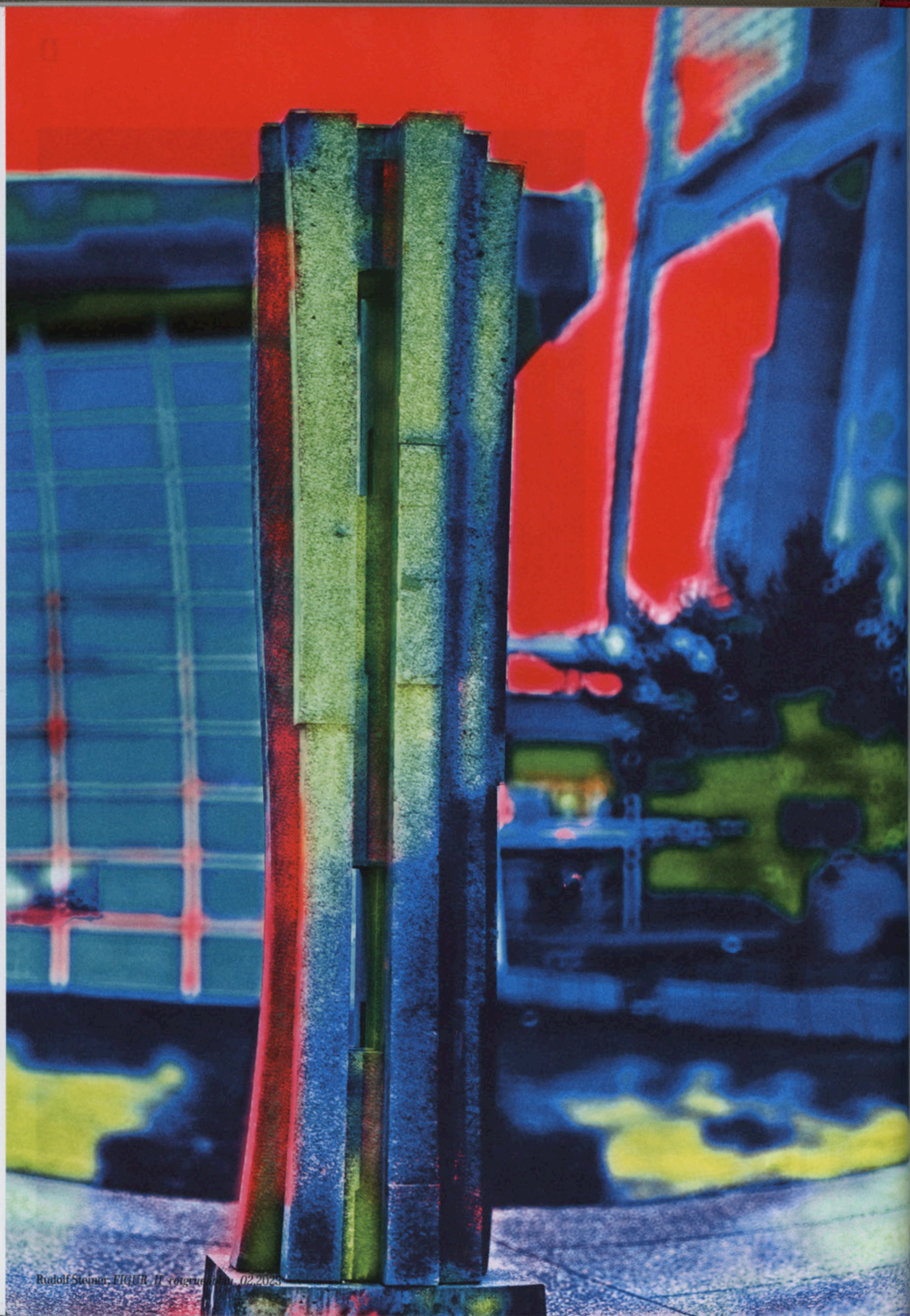


Ausstellung anlässlich der Verleihung des Kunstpreises der Stadt Zürich, Kunsthaus Zürich, 1977. Foto: Marco Paoluzzo

Figur I 1968, Acrylglass (heute Aargauer Kunsthaus Aarau), Foto: Claude Fleury



Figur III 1968 im Freibad Winterthur Wülflingen, Foto: Frédéric Riz & Porta



Rudolf Steiner, EIGEN, 11. November 1911, 02.20.23

FRIEDRICH DÜRRENMATT

TYPOSKRIPT, GESCHENK
AN HANS AESCHBACHER, 1951

[Schweizerpsalm I]

Da liegst Du nun, ein Land, lächerlich, mit
zwei, drei Schritten zu durchmessen,
mitten in diesem unglückseligen Kontinent,

genagelt an sein faules Holz, beleckt von der
Flamme seiner Taten.

Die Erde, die Dich trägt, versteint, Hügel auf
Hügel getürmt,
zu einer Landschaft des Monds,

sich an der Ewigkeit brechend, deren Küste
Du bist.

O Schweiz! Don Quichote der Völker! Warum muss
ich Dich lieben!

Wie oft, in der Verzweiflung, ballte ich bleich
die Faust gegen Dich
entstelltes Antlitz!

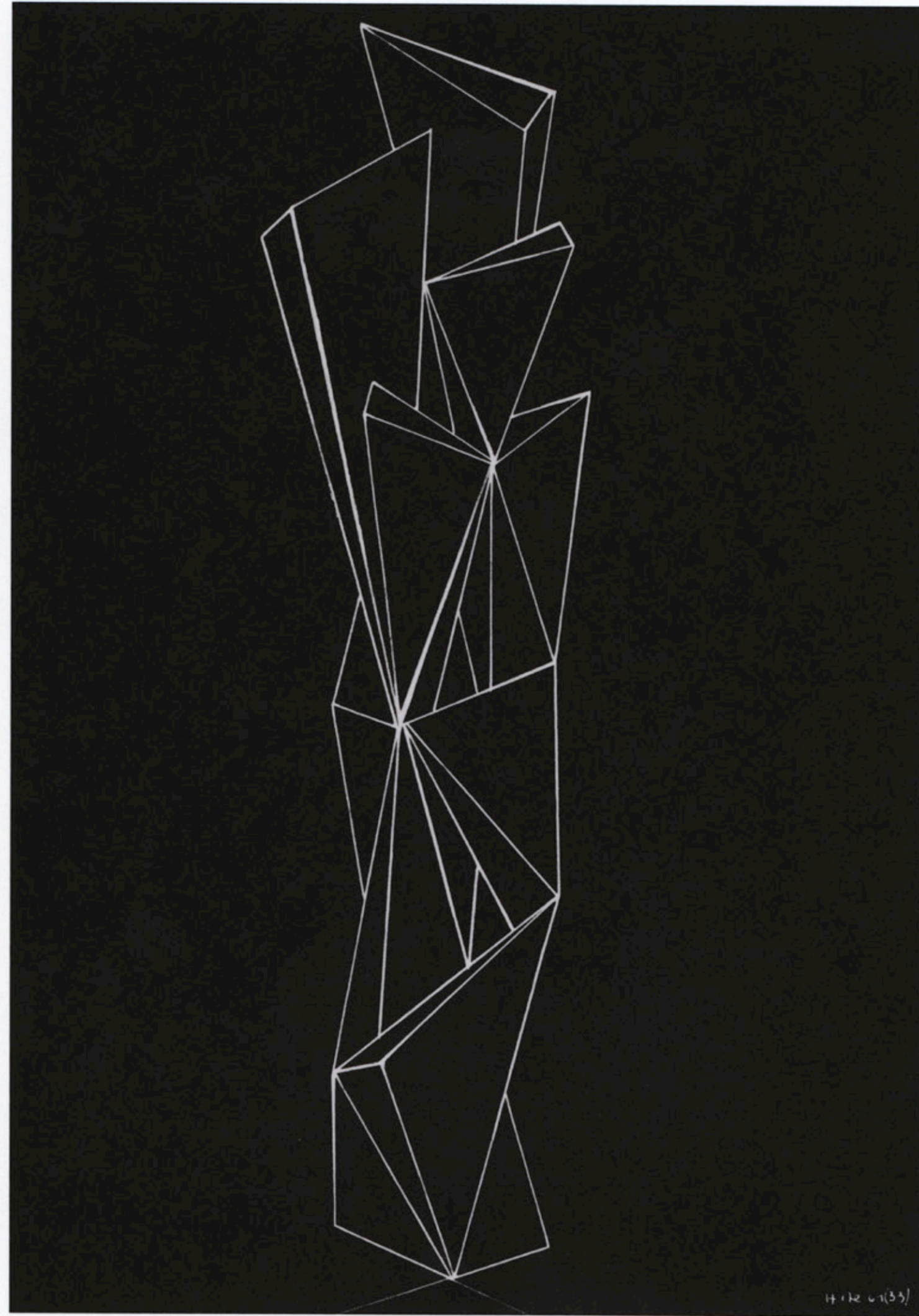
Wie ein Maulwurf hütetest Du deine Schätze. Es
vermodert, was Du liebst,
und nur, was Du gering achtest, bleibt.

Ich liebe Dich anders, als Du geliebt sein
willst.

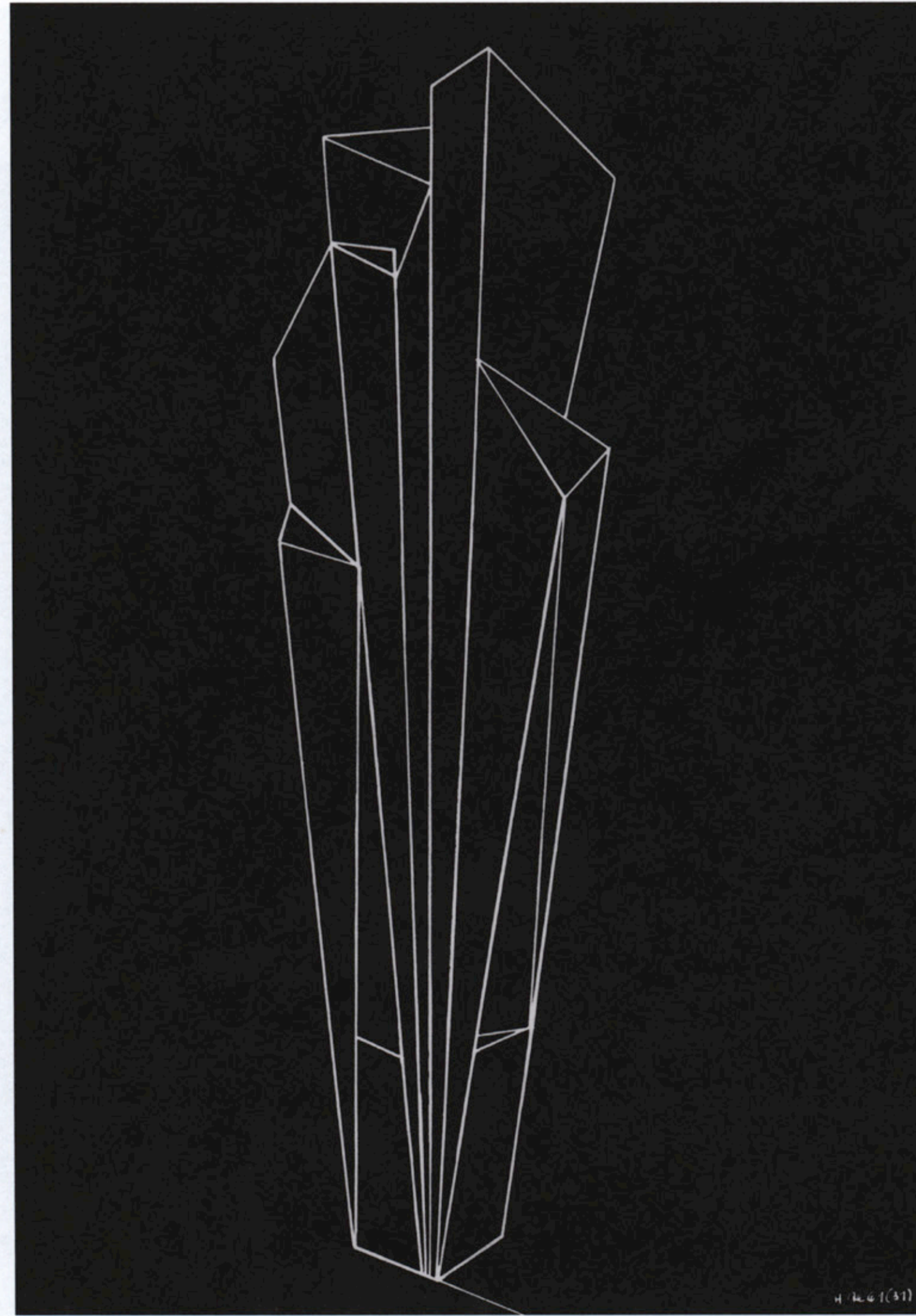








Hans Aeschbacher, 61 (33), 1961, weisse Tusche auf schwarzem Papier



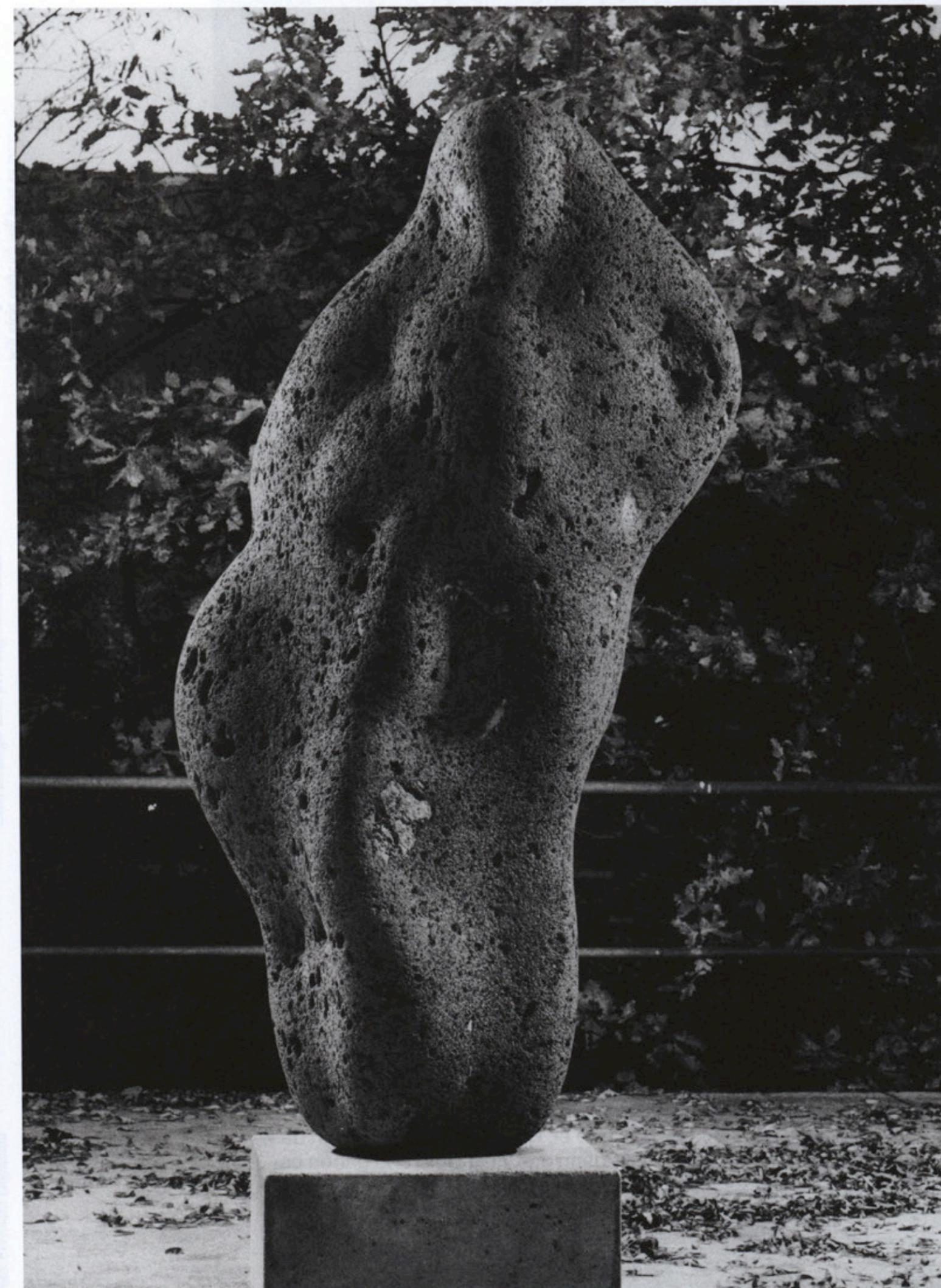
Hans Aeschbacher, 61 (33), 1961, weisse Tusche auf schwarzem Papier

Am Lethen

Pierre Saxer

Sie, ein schwarzer Mocken, war eine der ersten Formlosen in der Stadt. Kaum jemand machte sich über sie lustig, man hielt sie für einen Findling, der Bauwut der Stadt entgangen. Doch sie gehört nicht in dieses vom Eis verschliffene Land, sie kam mit der Bahn aus der Provence, gebacken in plutonischen Tiefen aus feurigem Teig, ausgeladen am Bahnhof Letten, sie friert. Im Regen glänzt sie, schimmert matt im Sonnenschein, wenn um sie herum fast nackte Körper zu liegen kommen, die Wärme und Blicke auf der Haut begehren, einen Stoss provenzalischer Glut, die in diesem dunklen Stein wohnt. Sie ist eine archaische Venus, wo ausladende Hüften in wogende Brüste übergehen, in Wellen geradezu, kein hinten, kein vorne, ein Gewoge steinernen Fleisches, das einst glühend aus einer Erdspalte floss. Zischend entwichen die gefangenen Gase ihrem Leib – ihr Pneuma! – und hinterliessen Tausende von Kratern auf ihrer Haut, lustvolle Öffnungen, bei Saisonende mit Kippen gespickt. Was, wenn sie sich auf eine zündende Eingebung hin erneut verflüssigte und fauchend in die Limmat wälzte, ein kurzes isländisches Spektakel?

Man hat sie an diesen Fluss gestellt, ihm ist sie zugehörig. Mal Styx, mal Lethe, schwemmt er seit zweitausend Jahren den Tag aus der Stadt, noch bis Mitte des letzten Jahrhunderts die Abfälle der Fleischhalle, davor die beim Rathaus ersäuften Hexen und Juden. Und wieder kommt ein Krieg, der Fluss wird kalt und muffig, man fürchtet sich vor Leibern, die flussaufwärts treiben. Nach dem Krieg will man baden, sich sonnen auf warmem Beton, nicht am morastigen Ufer. Da kommt sie, dieser süd-französische Lavaklumpen, die *Vénus de Six-Fours*, in sechs Öfen gebrannt. Kaum steht sie einige Jahre, will eine prominente Wasserleiche sie grüssen: Gantenbein, dieser aufgedunsene literarische Nachkriegskadaver, sträubt sich erfolgreich gegen seine Bergung und gelangt bis zum Drahtschmidli – fast hätte er es geschafft: «Abzuschwimmen ohne Geschichte». Der Venus gegenüber, quer übers Wasser, sterben Hunderte im Dreck des einstigen Bahnhofs. Sie sterben an uns, an der Stadt, an sich selber, kaum dreissig Jahre her, eine Elendsmaschine, die scharfkantigen Rädchen laufen bis heute, geschmiert von Wut, Schmerz und Trauer. Und nirgends ein Schild, worauf sie und ihre Geschichten Platz fänden – das Blech wäre zu klein, die Inschrift zu ungelenk. Die Venus aus Stein schaute zu. In ihr sind sie alle, wenn Dämmerung die Figur ins Graublaue kippen lässt, verzerrt im nassen Beton sich spiegelnd, den der Bademeister eben wässert, eine Schmerzensmutter.



Hans Aeschbacher, *Vénus de Six-Fours*, 1952, Lavastein, Flussbad Letten, Foto: Christian Staub



Bernhard Luginbühl

Das ist eine Neujahrskarte für Herrn Hans Aeschbacher dem Monolitentyp und einzigartigen europäischen Steinprofi und unermüdlichen Granitkämpfer dem Gotthardsieger der die Schwoben ungeheuerlich stoppte und dann erst noch die heisse Rösti den Belagerern um die Ohren schlug und seine Medaille ohnmächtig vor Wut in das Tobel warf und mit seinen Zähnen diese unvergessliche Melodie knirschte die bis Mailand zu hören war. Die Elefanten waren dann zu müde Hans noch weiter zu helfen. Da machte Hans Aeschbacher alles selber bis tief in die Nacht hinein. Den Rest pulverisierte er. Da sahen sie dann doch dass es ohne Hausi nicht ging. Sie holten dann das viele Geld und gaben es Hausi und Maja. Maja kaufte alles Heu das es gab für die hungrigen Elefanten und dann bewegte sich die 500 000 Tonnen schwere Karawane endlich nach Hause.

Gruss Luginbühl, 1.9.70

«Ich bin der einzige elefant mit einer landzunge. Alle leute wollen meine landzunge sehen und den bauern muss ich mit der zunge dröschchen! Aber ich will nicht mehr ich will heim zu mamma!»

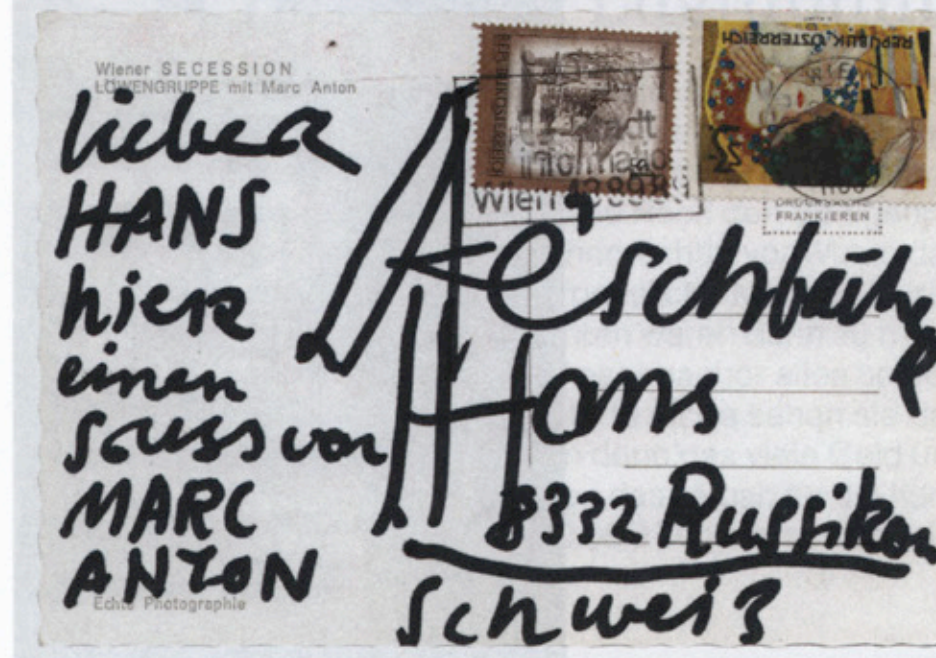
«lieber hans bin weg wegen einweihung schwitze in Venedig wegen dross Montage» alles gute Luginbühl, 6.7.1976»



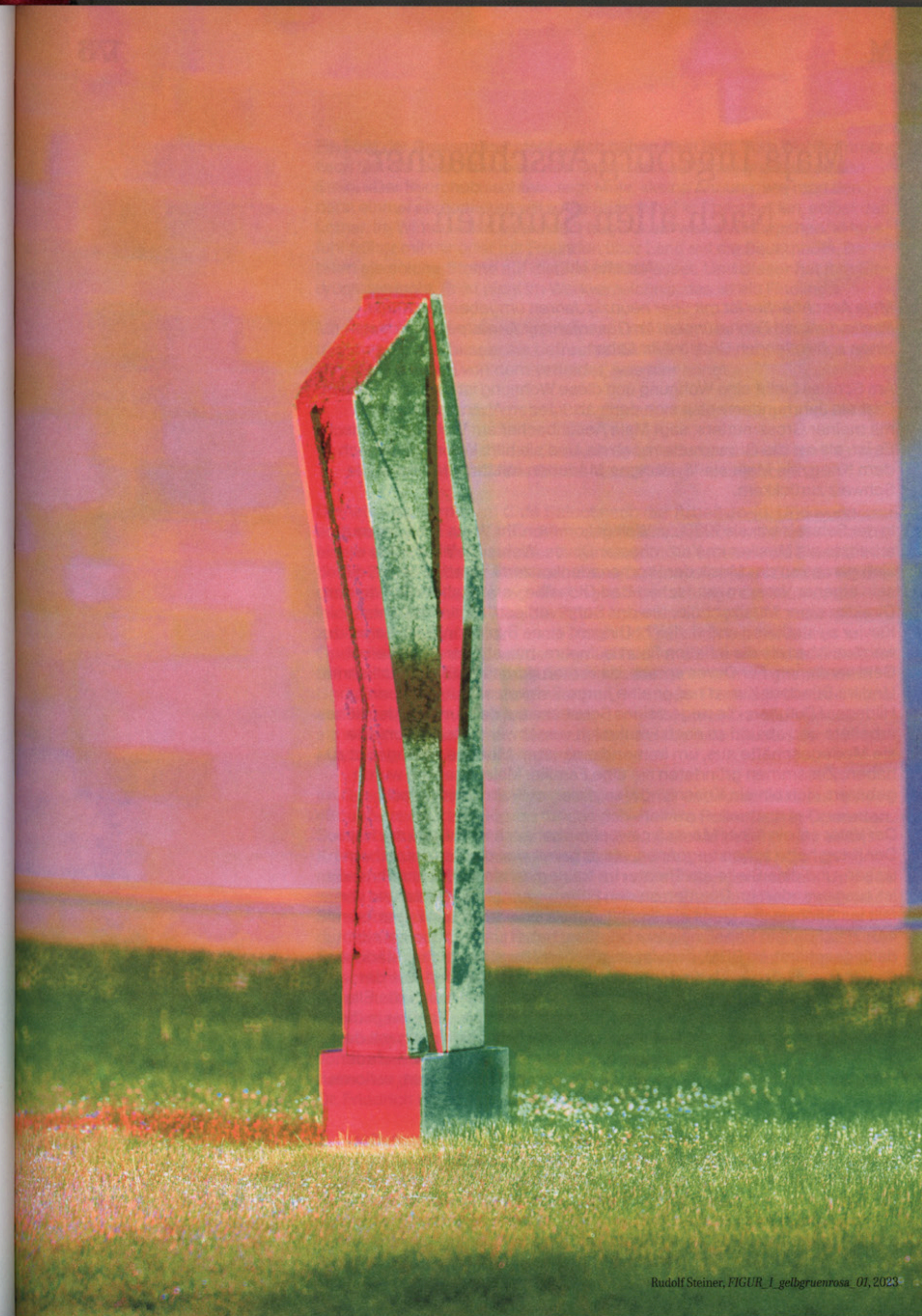
Bernhard Luginbühl, Holzsulptur, Lorraine, Bern, 1950.
Foto: Bernhard Luginbühl



Hans Aeschbacher, Bernhard Luginbühl, Maja Aeschbacher, 1976



«Lieber Hans hier einen gruss von Marc Anton, 1978»



Rudolf Steiner, FIGUR_1_gelbgruenrosa_01, 2023

ALLES KRANENARME, 1960

Für einen Tag: griechischer Lockenkopf.
Im letzten Tram nach Village – Flamenco. Was sich
grün vor mir schweift? Nun stelzt es. Ihre Augen
werfe ich selbstverständlich zurück. Nennt das
meinetwegen negro.
«Libelle» steht da – wie man das lieben könnte!
Vielleicht ist das ein Kellner vom «Odeon»; schon
wie er seinem Hund pfeift.
... und der Himmel ist rosadreckgrau, seltsam.

Rennbahn und Niederdorf.

Hans Aeschbacher und zwei Zürcher Schauplätze der 1940er Jahre

Annick Herren

Zu den Attraktionen der Stadt Zürich gehörte seit 1912 die 333 Meter lange Rennbahn in Oerlikon.¹ In der Zwischenkriegszeit wurde die Schweiz vom Velofieber erfasst und an Wochenenden und Feiertagen pilgerten Tausende Zuschauer:innen nach Oerlikon, um Speedway-Rennen oder waghalsige Motorrad-Akrobaten zu bestaunen. Die häufigste Veranstaltung der Rennbahn waren die Steherrennen, bei denen sieben Radrennfahrer (Steher) mit grosser Geschwindigkeit im Windschatten des sogenannten Schrittmachers fuhren, der vor ihnen auf einem Motorrad davonbrauste. In Oerlikon begannen die Karrieren von bekannten Schweizer Radrennfahrern wie Ferdy Kübler, Hugo Koblet und Emilio Croci-Torti. Nach wechselhaften Zeiten seit ihrer Eröffnung 1912 begann in den 1940er Jahren eine erneute Blütezeit für die Rennbahn Oerlikon.² 1946 fand zum zweiten Mal eine Bahn-Weltmeisterschaft in Oerlikon statt. Auch wenn keine genauen Zahlen vorliegen, dürfte der Anlass mindestens so viele Zuschauer:innen angezogen haben wie 1923 beim 25-Jahr-Jubiläum der Bahn-Weltmeisterschaften, als auf der Rennbahn Oerlikon zwischen 10 000 und 15 000 Personen gezählt wurden – obwohl die Tribünenkapazität eigentlich nur bei 3 000 Zuschauer:innen lag. Damals sass auch Hans Aeschbacher häufig in den dicht besetzten Sitzreihen auf der Tribüne der Rennbahn – seinen lebenslangen Freund Paul Eppstein, der vor dem Krieg als Masseur der Schweizer Radrennfahrer tätig gewesen war, lernte er 1947 auf der Rennbahn kennen. «Bier und Radsport», wie es in grossen Lettern auf der Rennbahn geschrieben war, gingen dabei Hand in Hand und hoben wohl auch das Gemüt von Aeschbacher und seinen Freunden.

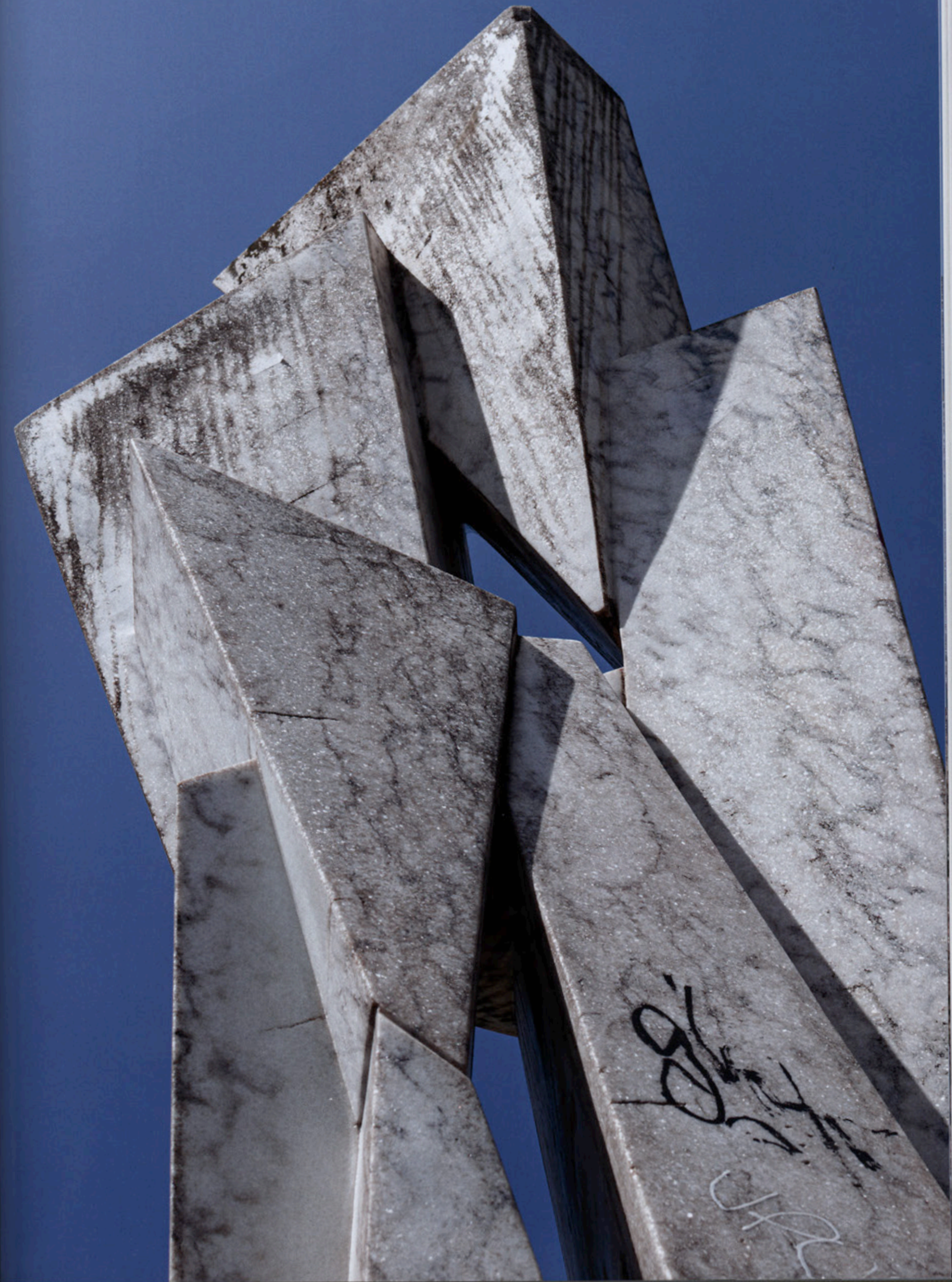
Was die Rennbahn Oerlikon am Tag war, boten die Amüsierbetriebe des Niederdorfs in der Nacht. Das «Niederdörfli» galt schon seit den legendären Dada-Zeiten in den 1910er Jahren als eigener Mikrokosmos. Am Tag wirkte es mit seinen Bäckereien, Kinos, Lebensmittelläden und Handwerksbetrieben wie ein kleines Dorf in der grossen Stadt. In der Nacht hingegen, wenn die Läden geschlossen waren, verwandelte sich das Niederdorf mit seinen Restaurants, Bars und Etablissements, auf die rote Leuchtschilder hinwiesen, zum Amüsierviertel. Der Schriftsteller Hugo Loetscher beschrieb es folgendermassen: «Unser Dorf war der älteste Teil von Zürich, die Altstadt, [...] hier krachte es im Gebälk und in den Hosen, sanierungsbedürftig und denkmalgeschützt. [...] Hier kamen die Huren und die Intellektuellen zusammen, der Strich und der Journalist; hier hatten die Fussballer ihre Kneipen und die Photographen ihre Ecken, die Halb-Schauspieler und Dreiviertel-Verleger; Student und Zuchthäusler sagten sich hier Gutnacht; da lagen die Künstler bei den Sekretärinnen und die Grafikerinnen bei denen, die sonst nichts taten [...]».³

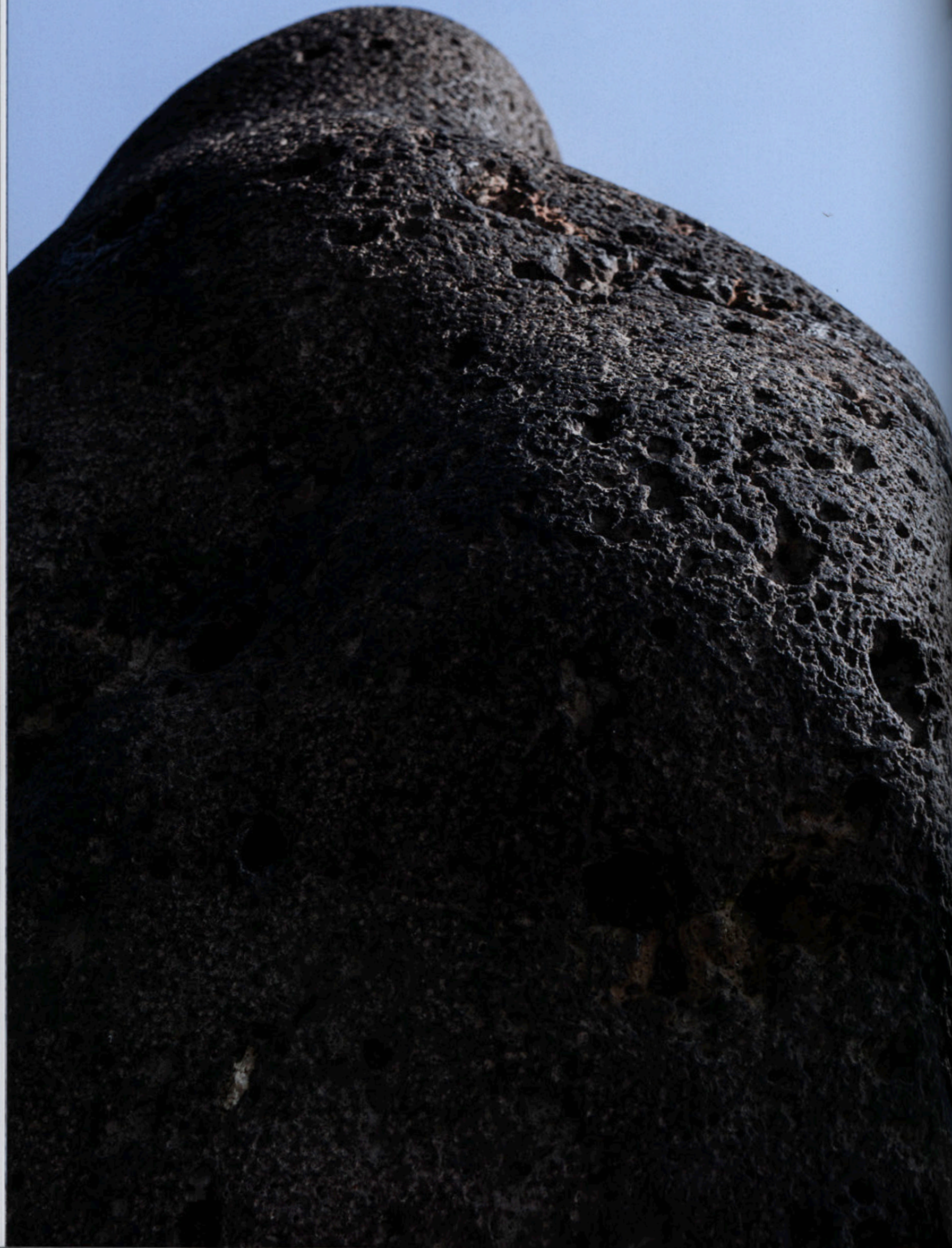
Die Lokale des Niederdorfs waren in den 1940er Jahren Aeschbachers zweites Zuhause. Nach wechselnden Adressen in Zürich Aussersihl

¹ Stefan Ineichen, *Zürich 1933–1945. 152 Schauplätze*, Zürich: Limmat Verlag, 2009, S. 348.

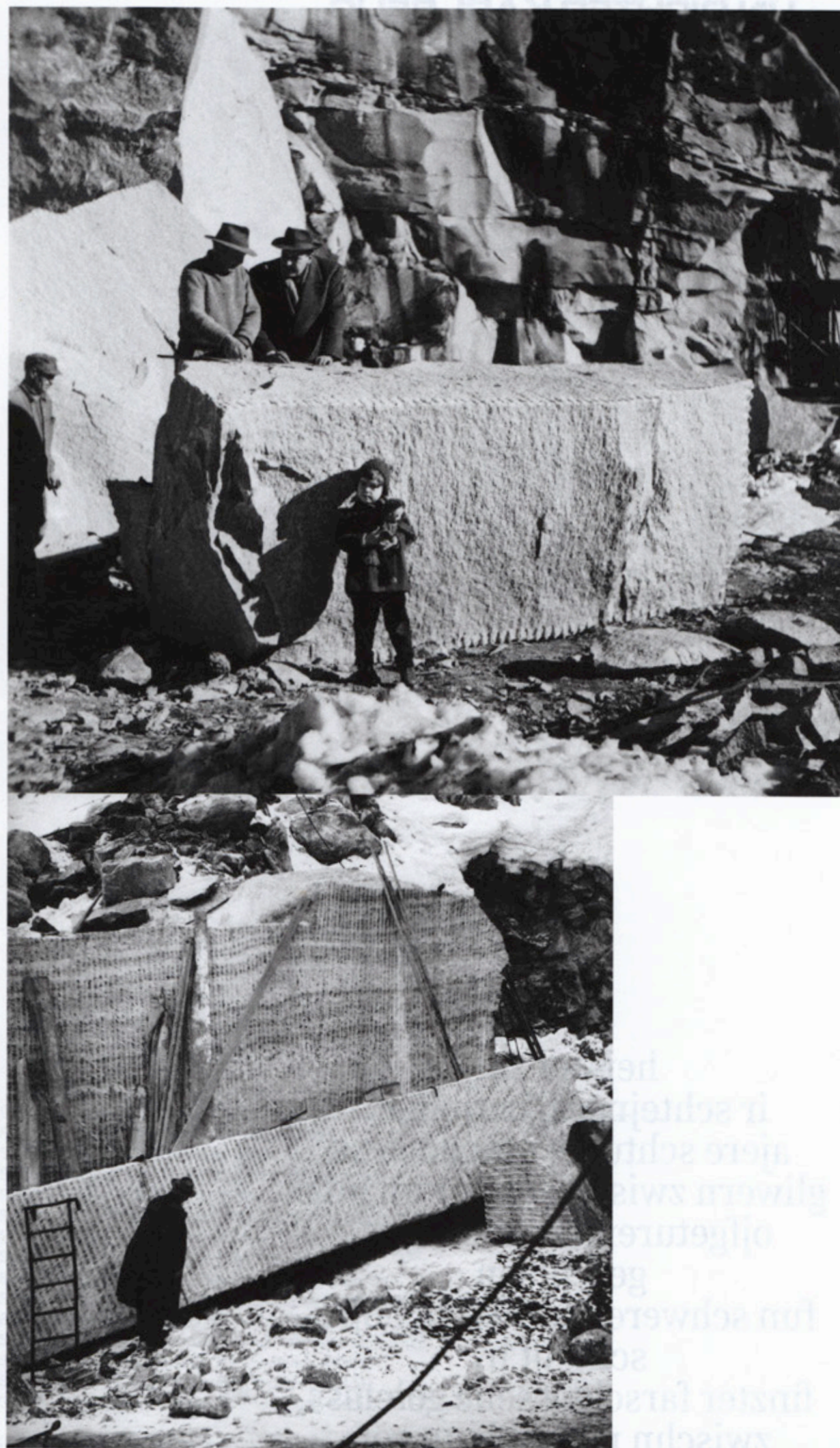
² Die erste Blütezeit fand 1923 statt, als die Bahn-Weltmeisterschaften zu ihrem 25-Jahr-Jubiläum erstmals in Oerlikon abgehalten wurden, Peter Schnyder (Hrsg.), *Rennbahn Oerlikon. 100 Jahre Faszination Radsport*, Texte von Martin Born et al., Zürich: AS Verlag, 2012, S. 26.

³ Hugo Loetscher, *Der Immune*, Darmstadt Neuwied: Luchterhand, 1975, S. 63.





Steinbrüche



Hans Aeschbacher im Steinbruch von Peccia TI, 1960

Im Steinbruch Osogna-Cresciano TI, 1961

Bahnhof Arbedo-Castione TI, 1960. Foto: Hans Aeschbacher
Hans Aeschbacher im Steinbruch San Martino, Valtellina, 1975,
Foto: Frédéric Riz à Porta



Hans Aeschbacher im Steinbruch San Martino, Valtellina, 1975, Foto: Frédéric Riz à Porta





Steinbruch San Martino, Valtellina, 1975, Foto: Frédéric Riz à Porta

Steinbruch San Martino, Valtellina, 1975, Foto: Frédéric Riz à Porta

RAINER BRAMBACH

GRANIT



Über Granit gebeugt – aus südlichen Brüchen.
Während dein Hammer fällt
steigt dir ein Himmel aus Milchglas ins Auge
während dein Meissel die Rinne gräbt
schmeckst du den Staub versteinerter Wälder.

liesl steiner-traeger (1903–1980)

jakob bill

relativ wenig ist über liesl steiner bekannt. am 6. oktober 1903 wird sie als elisabeth traeger geboren.¹ zum wintersemester 1927 wird liesl traeger studentin im vorkurs am bauhaus dessau mit der immatrikulationsnummer 211. in den archiven des bauhauses findet sich leider kein zeugnis ihres wirkens und auf fotos ist liesl nicht identifiziert worden.² mein vater max bill (1908–1994) war für drei semester 1927/1928 in dessau, hans fischli (1909–1989) in den jahren 1928/1929. liesl scheint zu dieser zeit beide kennengelernt zu haben. bill und fischli haben 1928 unter dem motto «20. jahrhundert» zusammen an einem wettbewerb für ein kindergartenhaus in zürich 3 teilgenommen. fischli hat bills studentenbude in dessau 1928 übernommen.

1930 finden wir liesl in zürich, wo sie als elisabetha traeger am 6. januar heinrich steiner (1906–1983) heiratet. eine aufnahme zeigt sie zusammen mit «heiri» und seinen eltern → Abb. heiri ist beruflich als grafiker und fotograf tätig und kennt bill aus der gemeinsamen zeit an der kunstgewerbeschule. mit wenigen gleichgesinnten wird anfang 1930 die kurzlebige künstlergruppe «die augen» gegründet, die bereits im dezember 1930 zur «gruppe z» umbenannt wird. gründungsmitglieder sind max bill, hans fischli, leo leuppi (1893–1972), heiri steiner und hanns welti (1894–1934), zu denen sich anton stankowski (1906–1998), als «brun» anonymisiert, gesellt. über das wirken von liesl steiner zu jener zeit ist nichts bekannt. es ist aber anzunehmen, dass sie als entwerferin von dekorationen und kostümen aktiv ist.

einen wichtigen auftrag erhält liesl 1937 für den comptoir suisse in lausanne: die bestückung einer arche noah mit zahlreichen stofftieren als reklamestand der firma nestlé³ → Abb. 1939 findet in zürich die landesausstellung statt; liesl schafft zur illustration der schädlingsbekämpfung in der halle «landwirtschaftliche hilfsstoffe» überdimensionierte raupen.⁴ involviert ist dabei die firma maag ag dielsdorf, für die auch heiri steiner als plakatgestalter tätig ist.

zwischen 1930 und 1934 wechseln liesl und heiri mehrmals den wohnort innerhalb von zürich. ab oktober 1934 sind sie an der marktgasse 3 ansässig. ende september 1940 beziehen sie am oberen ende der kirchgasse, in der nummer 33, die dachwohnung. 1942 wird liesl mitglied des schweizerischen werkbunds.

am 1. januar 1943 nimmt liesl teil an der «einweihung» der im allianz-verlag erschienenen publikation *10 origin* im haus bill in zürich-höngg, wie dies ein gästebucheintrag mit den unterschritten aller beteiligten bezeugt. hier unterschreibt sie mit liesl. heiri ist nicht unter den gästen. am 30. april 1943 wird ihre ehe geschieden. liesl bleibt in der wohnung an der kirchgasse und heiri zieht in die tiefenhöfe. offiziell muss sie wieder ihren mädchenamen tragen – bekannt ist sie aber weiterhin als liesl steiner.

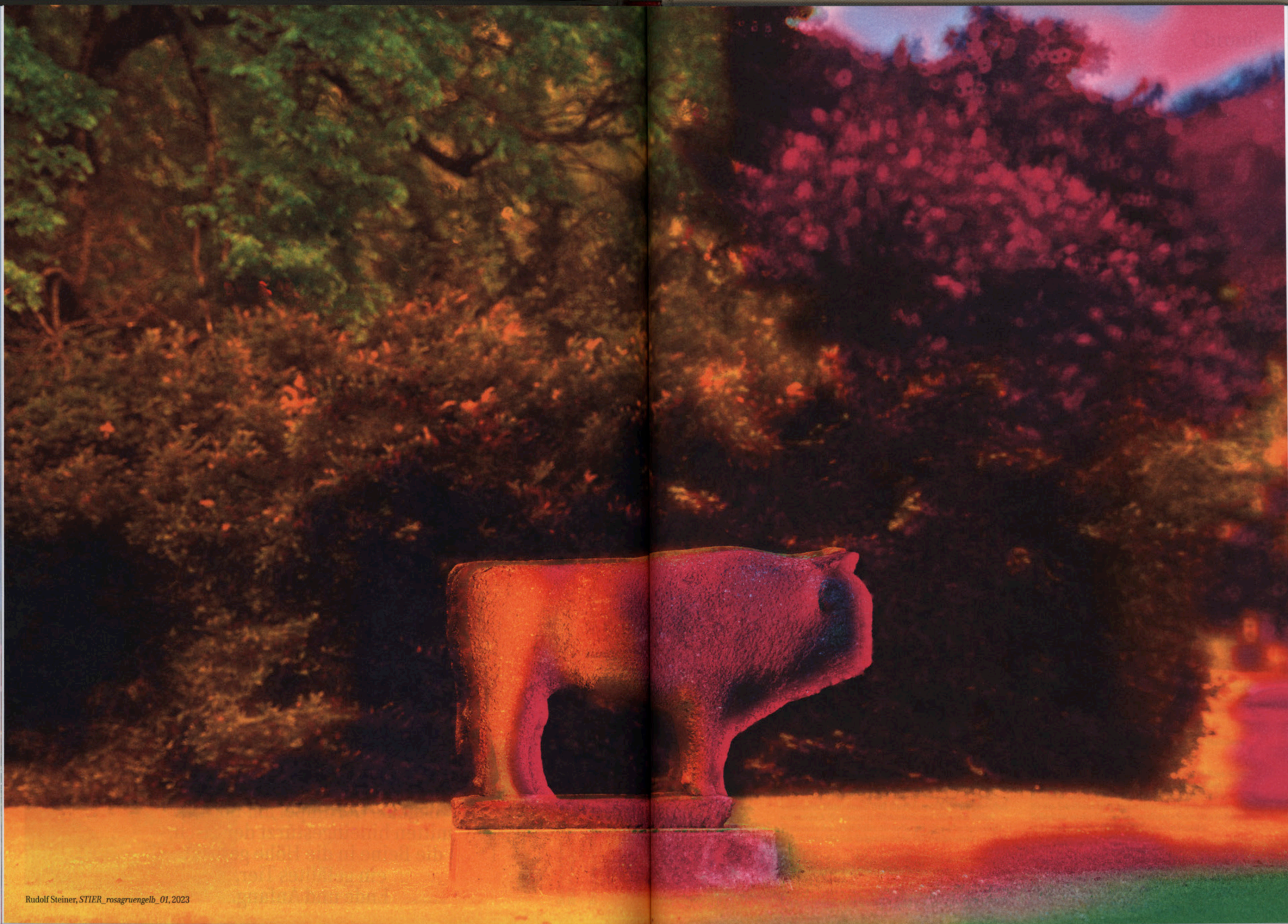
an etwas erinnere ich mich gut: amerikanische soldaten werden im urlaub per lastwagen zum manessebrunnen gefahren, was sich von liesls wohnung aus gut beobachten lässt. eine amerikanische trillerpfeife in meinem besitz ist bleibender zeuge dieses besuchs. dies muss etwa der

1 über den geburtsort herrscht unklarheit, denn in den akten des bauhauses wird hagenau (deutsches elsass) angegeben, 1930 bei der anmeldung beim einwohneramt zürich wird magdeburg (sachsen-anhalt, deutschland) als herkunftsort genannt. es ist anzunehmen, dass die eltern im zusammenhang mit der nationalitätenänderung im jahre 1919 (versailer vertrag) von hagenau nach magdeburg zogen und fortan diesen ort als heimatstadt angaben.

2 als vornamen zu bauhauszeiten sind betty und liesel überliefert. im sommersemester 1928 ist sie in der plastischen werkstatt, im wintersemester 1928 in der bühnenwerkstatt.

3 «kunstgewerbe von m. baer, ignaz epper, mischa epper, jakob flach, robert hartung, sasha morgenthaler, roy moser, w. müller, w. schwerzmann, richard seewald, liesel steiner, h. weber-lipsis», in: *das werk*, 25 (1938), heft 12, s. 368–369.

4 «einzelheiten aus guten pavillons der schweiz. landesausstellung 1939», *das werk*, 26 (1939), heft 9.



1906– Hans Adolf Aeschbacher wird am 18. Januar an der Kanzleistrasse 86 in Zürich geboren. Sein Vater ist der Monteur Johann Adolf Aeschbacher, seine Mutter Elisabeth Aeschbacher, geborene Wenger. Hans hat drei Geschwister, mit seiner Schwester Alice wird er zeitlebens Kontakt halten. Der Vater, «ein liederlicher Mann» (Rosalia Wenger), ist nicht präsent; seine längere Abwesenheit zwingt die Mutter zeitweise zur Übersiedlung in ihr Elternhaus in der Berner Gemeinde Schwarzenburg. Der Vater taucht wieder auf, Rückkehr nach Zürich mit häufig wechselnden Wohnadressen. Hans besucht die Primar- und die Sekundarschule in Zürich.

1922–1925 Während vier Jahren durchläuft Aeschbacher eine Lehre in der Buchdruckerei Hugo Roth in Zürich, die er kurz vor Abschluss verlässt. Danach arbeitet er einige Monate als Ausläufer für die Zürcher Buchhandlung Speidel & Würzel.

1926 Dreimonatiger Aufenthalt in Rom zusammen mit einem Freund. Aeschbacher zeichnet und malt.

1927–1929 Lehre als Gipser im Bau- und Gipsereigeschäft Schoch & Zeindler, Zürich.

1931 Am 21. Juli heiratet Aeschbacher die Schneiderin Line Juliette Rose Martin alias Colette in Zürich und bezieht mit ihr ein Haus in Weiningen ZH. Bekanntschaft mit dem Maler Karl Weber; Aeschbacher malt, zeichnet und schafft erste Gipskulpturen; seinen Lebensunterhalt verdient er als Gipser. Kurzer Aufenthalt in Paris, wo er in einer Galerie seine Bilder zeigen kann.

1932 Colette trennt sich von Aeschbacher, der zurück zu seiner Mutter nach Zürich zieht. Erstes Atelier an der Lessingstrasse in Zürich.

1934 Aeschbacher mietet ein Atelier an der Asylstrasse 15 in Zürich.

1937 Der Zürcher Gipserstreik vom 27. Juli bis am 24. November ermöglicht dem Gewerkschaftsmitglied vier Monate bezahlter «Freizeit»; Aeschbacher beginnt mit der direkten Arbeit am Stein. Im gleichen Jahr wird er Mitglied der GSMBA.

1938 Scheidung von Colette Martin am 9. Juni. Diverse Besuche im italienischen Grenzgebiet bei Zenna am Lago Maggiore.

1939 Aeschbacher erhält das Eidgenössische Kunststipendium. Die allgemeine Mobilmachung betrifft auch ihn, der von Kriegsausbruch bis 1940 Aktivdienst im Basler Grenzgebiet leistet. Während seiner Abwesenheit überlässt er sein Atelier dem in die Schweiz geflüchteten Bildhauer Hans Josephsohn. Aeschbacher verkehrt im Salon des Kunstkritikers Max Eichenberger, wo er u. a. Fritz Wotruba kennenlernt. Kontakt mit den Bildhauern Eduard Bick und Karl Geiser.

1940 Eidgenössisches Kunststipendium. Hans Fischli sieht Skulpturen von Aeschbacher in der Zürcher Galerie Eitel. Der Migros-Gründer Gottlieb Duttweiler kauft am Salon indépendant im Zürcher Kongresshaus eine Skulptur von Aeschbacher.

1941 Hans Fischli bestellt beim Bildhauer eine Gipsplastik für eine Wanderausstellung der Schweizerischen Handelszentrale. Beeindruckt von Aeschbachers plastischer Begabung beauftragt er ihn mit einer Büste seiner ältesten Tochter Katherine in Stein. Über Fischli Bekanntschaft mit seinen wichtigsten Mäzen:innen Willi Blattmann, Mitinhaber der Metallwarenfabrik Blattmann in Wädenswil, und Elisabeth Feller, Direktorin der Adolf Feller AG in Horgen. Aeschbacher erhält zum dritten Mal das Eidgenössische Kunststipendium.

1942 Umzug ins Niederdorf an die Badergasse 9 und in ein grösseres Atelier an der Asylstrasse.

1944 Gruppenausstellung von Aeschbacher, Coghuf, Hans Haefliger und Hans Stocker im Kunsthaus Zürich

1947 Am 24. November heiratet Aeschbacher Rose Aimée Cuendet alias Miquette; am selben Tag zieht er zu Liesl Steiner an die Kirchgasse 33. Bekanntschaft mit seinem lebenslangen Freund Paul Eppstein auf den Tribünen der Rennbahn Oerlikon. Beitritt zur Künstlergruppe Allianz. Aeschbacher mietet ein Häuschen im südfranzösischen Six-Fours-la-Plage, wo er bis 1965 zeitweise arbeiten und leben wird. Auf Einladung von Hans Fischli schafft Aeschbacher unter Mithilfe von Peter Storrer und Leo Oesterle den *Stier* für die Zürcher Kantonale Landwirtschafts- und Gewerbeausstellung, die am 23. August ihre Tore öffnet. Nebenbei schafft er seine umfangreichste und formal weitreichendste Zeichnungsreihe. Conrad-Ferdinand-Meyer-Preis.

1948 Vermutlich im Oktober lernt Aeschbacher Hanny Fries kennen, die beiden werden ein Paar. Über Fries Bekanntschaft mit den Schriftstellern Ludwig Hohl, Carl Seelig und Paul Adolf Brenner.

1949 Hanny Fries, Miquette und Aeschbacher wohnen zeitweise zu dritt in Six-Fours; Aeschbacher mietet einen Werkplatz beim Grabsteinbildhauer Josef Zgraggen, später Juchli + Dalla Monta, Atelier für Grabmalkunst, an der Zürcher Wehntalerstrasse 107, wo er bis 1975 arbeiten wird.

1950 Ludwig Hohl, der Bildhauer Dominique Bovy und seine Frau Germaine sowie der Schriftsteller Hermann Degner besuchen Aeschbacher in Six-Fours. Zusammen mit Silvio Mattioli schafft er die erste Version der *Harfe* aus Lavastein, die später beim Transport in die Schweiz unreparierbar beschädigt wird. Am 6. August Tod der Mutter Elisabeth Aeschbacher. Hanny Fries verlässt den Künstler für ihren zukünftigen Lebenspartner, den Grafiker Beno Blumenstein.

1952 Am 24. August Eröffnung der Doppelausstellung von Aeschbacher und Hans Fischli im Zürcher Helmhaus. Aeschbacher und Friedrich Dürrenmatt erreichen Ludwig Hohls Entlassung aus der Genfer psychiatrischen Anstalt Bel-Air; Hohl zieht zu Familie Dürrenmatt nach Neuchâtel, wo er bis am 10. Juni bleibt. Danach verbringt er erneut vier Wochen in Six-Fours bei Aeschbacher und Miquette. Lavaskulptur *Vénus de Six-Fours* für das Zürcher Flussbad Letten im Auftrag von Ernst F. Burckhardt und Elsa Burckhardt-Blum.

1953 Vermutlich im April lernt Aeschbacher die deutsche Staatsbürgerin Maja Ingeborg Friemuth kennen. Im Dezember mietet er eine kleine Wohnung in der von Ernst Gisel erstellten Atelier-Genossenschaft Wuhrstrasse 10. Seine Nachbarn sind der Buchhändler Henri Wenger und dessen Partnerin, die Künstlerin Tildy (Pierrot) Grob sowie der Bildhauer Otto Müller. Um Aeschbachers Skulptur im Park des neuerstellten Universitätsspitals Zürich entbrennt der «Harfenkrieg».

1954 Am 6. September wird Maja Ingeborg Friemuths und Hans Aeschbachers erste gemeinsame Tochter Maya (1954–2021) geboren. Teilnahme an der 1. Schweizer Plastikausstellung in Biel mit dem Züka-*Stier*, den die Schweizerische Eidgenossenschaft erwirbt.

1955 Teilnahme an der Sonsbeek Plastikausstellung in Arnhem, NL.

1956 Am 17. Januar Scheidung von Rose Aimée Cuendet alias Miquette; am 29. März Heirat mit Maja Ingeborg Friemuth. Geburt der Tochter Eva. Granitskulptur (*Figur I 1956*) für das Schulhaus Herzogenmühle, Zürich Schwamendingen. Teilnahme an der Gruppenausstellung «Sculptura non figurativa in Svizzera» an der 28. Kunstbiennale in Venedig.

1958 Teilnahme an der 2. Schweizer Plastikausstellung in Biel und an der Sonsbeek Plastikausstellung in Arnhem, NL. Bekanntschaft mit dem Schriftsteller Jörg Steiner und dessen Frau Silvia Steiner, der späteren Bieler Galeristin. Steinskulptur (*Figur II 1958*) für den Neubau des Dortmunder Gymnasiums Brünninghausen.

1959 Aeschbacher erstellt eine Skulptur (*Figur I 1959*) für die 1. Schweizerische Gartenbau-Ausstellung G59; das Zürcher Hochbauamt erwirbt die Skulptur für den Friedhof Sihlfeld. Teilnahme an der documenta II in Kassel. In den Éditions du Griffon in Neuchâtel erscheint die erste monografische Publikation über ihn mit Texten von Hans Fischli und Michel Seuphor. Gruppenausstellung von Aeschbacher, Max Bill, Robert Müller und Walter Linck in der Kunsthalle Basel.

1960 Ausstellung im Kunsthaus Zürich zusammen mit Ödön Koch und Franz Fischer. Monumentale Marmorskulptur (*Figur IV 1960*) für die Wanner AG, Horgen. Marmorskulptur (*Figur V 1960*) für das Schulhaus Riedenhalde, Zürich-Affoltern.

1961 Im Auftrag von Bram Hammacher, Direktor des Kröller-Müller Museums in Otterlo (NL), entwirft Aeschbacher eine Granitplastik (*Grosse Figur I 1961*) für den neuen Skulpturengarten des Museums. Einzelausstellung in der Kunsthalle Bern, für die der Künstler eine neue Zeichnungsreihe schafft. Geburt der Tochter Flora.

1962 Teilnahme an der Eröffnungsausstellung des Museums für das 20. Jahrhundert in Wien; das Museum erwirbt *Figur II 1955*. Teilnahme an der 3. Schweizer Plastikausstellung in Biel.

1963 Einzelausstellung in der Galerie Charles Lienhard. Farbzeichnungen zu Ludwig Hohls Band *Wirklichkeiten*, Tschudy-Verlag, St. Gallen, und dritte grosse Serie von Zeichnungen.

1964 Für den Sektor «L'art de vivre. Froh und sinnvoll leben» der Expo 64 in Lausanne schafft Aeschbacher unter Mithilfe von Willy Wimpfheimer und Paul Sieber die Marmorstele *Explorer I*, die auf dem zentralen Platz vor dem Pavillonkomplex aufstellung findet. Für das Stadttheater Ingolstadt entwirft Aeschbacher den *Explorer II*. Teilnahme an der documenta III in Kassel.

1965 Mit finanzieller Unterstützung von Willi Blattmann baut Aeschbacher ein Wohnhaus in Russikon ZH. Entstehung der ersten Betonskulptur (*Figur III 1965*), einer Brunnenplastik für die Alterssiedlung Tannenbach in Horgen. Gruppenausstellung mit Bernhard Luginbühl, Walter Linck und Walter Bodmer in der Kunsthalle Düsseldorf und im Berliner Haus am Waldsee. Bekanntschaft mit dem Fotografen Manfred Tischer. Aufgabe des Hauses in Six-Fours. Aeschbachers Polemik gegen den städtischen Kunstkreis für die Einrichtung der Alberto Giacometti-Stiftung kostet ihn zahlreiche Sympathien in Zürcher Kunstkreisen. Marmorskulptur (*Figur I 1963, Mahnmahl für die Deutsche Einheit*) für die Stadt Darmstadt.

1966 Gemeinsam mit Bernhard Luginbühl, Raffael Benazzi, Robert Müller, André Ramseyer und Erwin Rehmann erhält Aeschbacher den Hans-Arp-Preis für Plastik. Zusammen mit Heinrich Eichmann Ausstellung im Stadttheater Ingolstadt. Teilnahme an der 4. Schweizer Plastikausstellung in Biel und an der 5. Sonsbeek Plastikausstellung in Arnhem, NL.

1967 Aufstellung der Expo-Skulptur *Explorer I* auf der Zuschauerterrasse des Flughafens Zürich.

1968 Zusammen mit dem Maler Fritz Glarner vertritt Aeschbacher die Schweiz an der 34. Kunstbiennale in Venedig; heftige Studentenproteste erfordern Polizeischutz für die Ausstellung. Freiplastik (*Figur III 1968*) für das Freibad Winterthur Wülflingen sowie das Schulhaus Schendingen in Bregenz (*Figur IV 1967*). Werkbeitrag des Kantons Zürich.

1969 Betonplastik (*Figur III 1969*) für das Schulhaus Weidli, Uster. Granitplastik (*Figur I 1969*) für den Hakone Skulpturenpark in Japan. Teilnahme an der Ausstellung *Beispiele Europäischer Plastik heute* in der Wiener Secession.

1970 Dreiteilige Granitskulptur (*Figur I 1970*) für das Stadtspital Triemli. Vierte grössere Zeichnungsreihe. Es entstehen die ersten Arbeiten in Acrylglas. Teilnahme an der 5. Schweizer Plastikausstellung in Biel.

1971 Betonplastik (*Figur I 1971*) vor der neu errichteten Coop-Filiale Wädenswil, finanziert von den Gebrüdern Willi und Paul Blattmann. Letzte grössere Zeichnungsreihe.

1972 Betonplastik (*Figur I 1972*) für das Gemeindehaus Russikon. Einzelausstellung von Aeschbachers zeichnerischem Werk im Zürcher Strauhof.

1973 Ehrengabe aus dem Kunstkreis der Stadt Zürich. Betonplastik (*Figur I 1973*) für die Überbauung Uthof, Zürich.

1975 Granitplastik (*Figur II 1975*) für die Filiale der Schweizerischen Volksbank in Wädenswil, finanziert von den Gebrüdern Willi und Paul Blattmann. Teilnahme an der 6. Schweizer Plastikausstellung in Biel.

1976 Einzelausstellung in der Zürcher Galerie René und Maurice Ziegler. Im ABC-Verlag erscheint die zweite monografische Publikation zu Aeschbacher, herausgegeben vom Kunstkritiker und Philosophen Hans Heinz Holz. Für die Vortragsausgabe entsteht eine Serie Radierungen. Besuch bei Colette Martin in Söller, Mallorca.

1977 Kunstpreis der Stadt Zürich, Laudatio von Hans Heinz Holz und Stadtpräsident Sigmund Widmer. Dreiteilige Granitskulptur (*Figur II 1977*) für das Landwirtschaftliche Zentrum Strickhof, Lindau.

1978 Vom 5. bis 14. Oktober Reise nach New York City zusammen mit Paul Eppstein.

1980 Am 8. Januar stirbt Hans Aeschbacher nach längerer Krankheit in Uster. Gedächtnisausstellung in der Galerie Suzanne Bollag in Zürich. «Hommage à Hans Aeschbacher» an der 7. Schweizer Plastikausstellung, Biel.

1985 Retrospektive im Kunsthaus Zürich.

1986 Retrospektive im Museo d'arte Mendrisio.

Zürich, 1913



Um 1930



Am Greifensee, 1931, Foto: Colette Martin



Weinigen ZH, 1931

Frühe 1930er Jahre



Mit Margot Kellenberger, Genf, 1950

Zürich Heuried, 1947, Foto: Hugo P. Herdeg



Mit Gesicht Abstraktion, 1945, Diabas, Russikon 1974,
Foto: Frédéric Riz à Porta



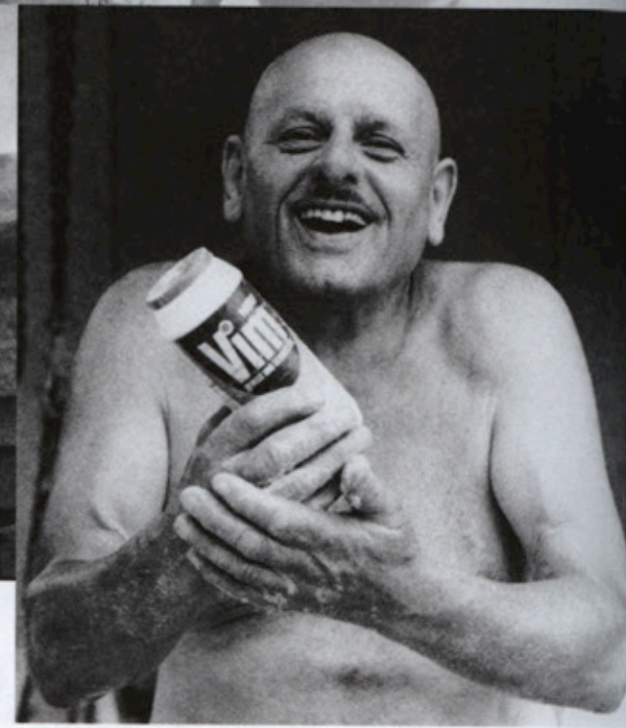
Mit Schauspieler Paul Bühlmann auf dem Werkplatz
Wehntalerstrasse 107, Zürich



Mit Franca Guggenheim und
Varlin in Bondo, August 1975,
Foto: Frédéric Riz à Porta



Werkplatz Wehntalerstrasse 107, 1975,
Foto: Claude Fleury



Werkplatz Wehntalerstrasse 107, 1975,
Foto: Frédéric Riz à Porta



Werkplatz Wehntalerstrasse 107, Zürich, 1976,
Foto: Claude Fleury



Mit Grabsteinbildhauer Hans Juchli, 1976,
Foto: Claude Fleury



Zwischen Silvia Steiner und Olga Tschumi, 1976,
Foto: Gert Walter



Hans bekränzt, im Hintergrund der
griechische Musiker Manolis Margerithis,
Zürich ca. 1975, Foto: Leonard Zabler



Hans Aeschbacher, *Tierstein*, 1949, Roter Ackerstein, Schulhaus Eugen-Huber-Strasse, Zürich Altstetten, Foto: Theo Frey



La Vierge, 1952, Lavastein, Wohlfahrts- und Werkzeugmaschinenfabrik Oerlikon, Bührle & Co., 2002, Foto: Thomas Hussel, Baugeschichtliches Archiv der Stadt Zürich



Hans Aeschbacher, *Venus de Six-Fours*, 1952, Lavastein, Flussbad Oberer Letten, Zürich, 1953, Foto: Michael Wolgensinger, Baugeschichtliches Archiv der Stadt Zürich



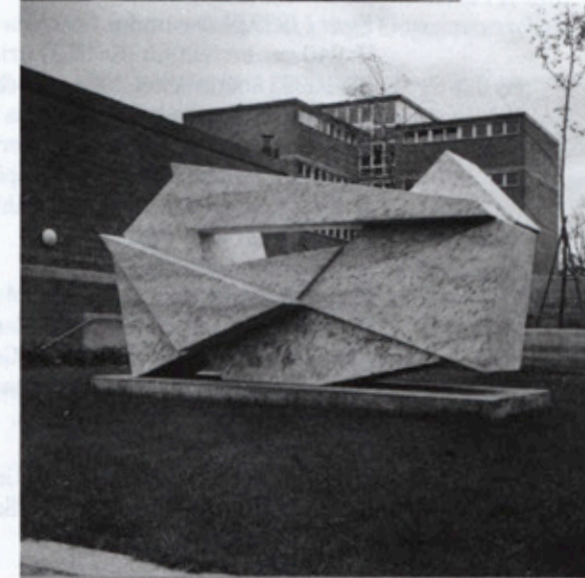
Hans Aeschbacher, *Figur IV 1957*, Lavastein, 147 cm, World Trade Center, Dallas, Texas



Figur I 1959, Granit, an der 1. Schweizerischen Gartenbau-Ausstellung, Zürich, 1959, Heute Friedhof Sihlfeld, Zürich, Foto: Hans Aeschbacher



Figur IV 1960, Cristallina-Marmor Tigrato, Horgen, Foto: Hans Aeschbacher



Figur V 1960, Marmor, Schulhaus Riedenhalden, Zürich Affoltern, Foto: Hans Aeschbacher



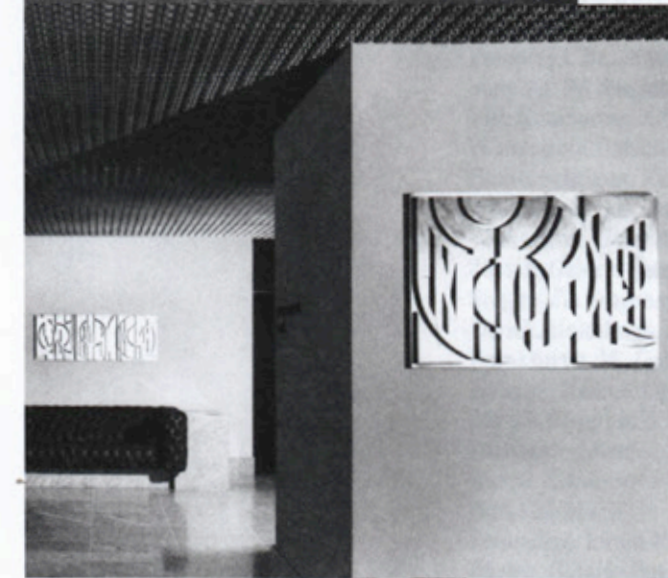
Bregenz baut für seine Jugend, Hrsg. v. der Pressestelle im Amt der Landeshauptstadt Bregenz, Bregenz 1968. Abgebildet ist Figur IV 1967 (*Brigantium*), Granit, im Hof der Schule Schendingen



Figur I 1956, Granit, Seepromenade Zürich, Foto: Adolf Max Vogt



Figur I 1963 (*Mahnmal für die Deutsche Einheit*), Marmor, Darmstadt, 1967, Foto: Hans Aeschbacher



Hans Aeschbacher, *Relief VI*, 1968, Messing, neunteilig, Foyer der Nova Bank Zürich, 1973, Foto: Peter Morf



Hans Aeschbacher, *Figur I 1970*, Granit, im Zierbassin im Südhof des Stadtsplatzes Triemli, Gesamtgestaltung von Hans Fischli (2021 demontiert), Foto: Frédéric Ritz à Porta



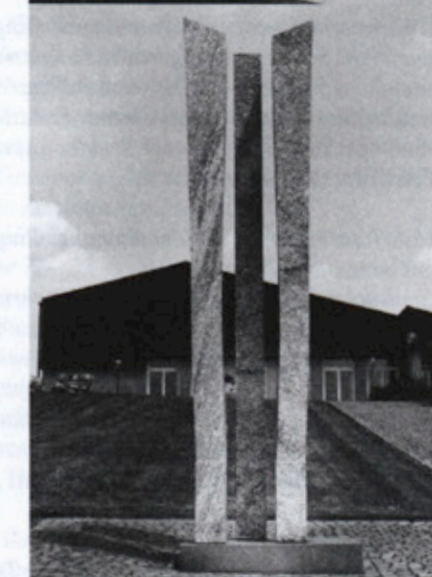
Hans Aeschbacher, *Figur II 1958*, Roter Ackerstein, 181 cm, Gymnasium Dortmund-Brünninghausen, Foto: Hans Aeschbacher



Hans Aeschbacher, *Figur I 1972*, Beton, Gemeindehaus Russikon, Heute Genossenschaftssiedlung Meierackerstrasse 1, Uster



Figur II 1972, Granit, Post Elgg, heute Post Schönenwerd SO, Foto: Hans Aeschbacher



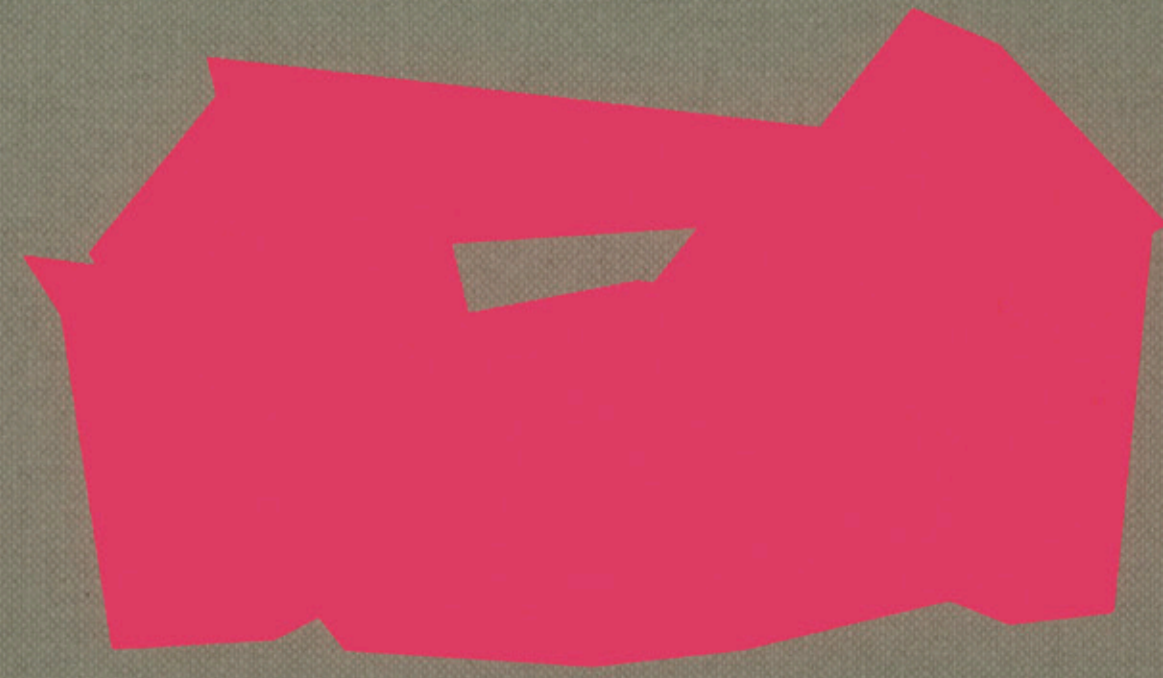
Figur II 1977, Granit, Landwirtschaftliches Zentrum Strickhof, Eschikon-Lindau, Foto: Walter Dräyer

342



343





«War Hans am Arbeiten, sprach er mehr vom Arbeiten, vom Bossieren, vom Spitzen, Fräsen, Schleifen, Stocken an der Figur und nicht von der ARBEIT selber. So rollten die Steine aus seinem Mund, wenn er redete, so splitterten Steine vor mir, Lavasteine, Anthrazite, Ackersteine, Kalksteine, Sandsteine, Findlinge...»

Bernhard Luginbühl

