

Zeitschrift: Trans : Publikationsreihe des Fachvereins der Studierenden am
Departement Architektur der ETH Zürich

Herausgeber: Departement Architektur der ETH Zürich

Band: - (2021)

Heft: 38

Artikel: trans magazin im Gespräch mit Felix Lehner

Autor: [s.n.]

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-981491>

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: 03.04.2025

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



trans magazin
im Gespräch mit
Felix Lehner

Wir sprechen mit Felix Lehner, dem Gründer der Kunstgiesserei St. Gallen, über Material, den Wert der Patina und wie Kunsthandwerk wieder Einzug in die Architektur erhalten kann. Ein Gespräch über die alte Technik des Gipsabgusses bis hin zu den Potentialen der digitalen und internationalen Produktion.

TM Heute produziert ihr auf internationaler Ebene. Kannst du uns von den Anfängen erzählen? Wie hat sich die Kunstgiesserei aus dem Schweizer Kontext heraus entwickelt?

FL Als Jugendlicher war ich an Handwerk und an Kunst interessiert. Mich faszinierten Skulpturen, das Giessen und auch das Abformen mit Gips: die Materialität und die Mechanik. Mit 17 habe ich den Film «Josephson – Stein des Anstosses» gesehen – ab dann wollte ich was mit Skulptur zu tun haben. In Giessereien gibt es dreckige, brachiale Materialien, mit denen man hochsensibel umgehen muss. Alles ist wahn-sinnig fragil. Die Mischung zwischen Bauarbeiter, Bergwerkskumpel und Goldschmied hat mich fasziniert.

Wegen der Wirtschaftskrise mussten 1980/81 viele Industriegiessereien schliessen. Da haben ein Freund und ich viele Giesserei-Maschinen gekauft. Wir haben dann Mitte 80er Jahre in Beinwil am See eine kleine Fabrik gefunden und umgebaut. Durch das «Nicht-alles-schon-wissen» war ich dann darauf angewiesen, Bücher zu lesen, Informationen zu sammeln, Leute zu fragen. Das hat zu viel mehr Motivation und Energie geführt!

Im Schweizer Kontext waren wir bald von vielen guten Künstlern umgeben. Hugo Suter, Markus Raetz oder Anton Egloff, der in den 70ern, 80ern die Bildhauerklasse in Luzern geleitet hat. Da hat Roman Signer auch unterrichtet, da war Stefan Gritsch, Charles Moser... gute Leute, kleine Schule. Über diesen Kreis sind dann viele Künstler_innen zu uns gekommen. Das Ungewöhnliche oder Anachronistische von «Eine-Giesserei-machen», wenn alle Giessereien zugehen, das hat geholfen – so ein antizyklisches Vorgehen.

Die Fabrik am Hallwilersee wurde irgendwann zu klein und wir wollten wieder nach St. Gallen. Das Sittertal am Stadtrand von St. Gallen war ein ganz spezieller Ort, ein altes Textilfärbereiareal: eine kleine Insel, hochverdichtet, urban, in einer Flussschleife. Durch die Industriekrise 1992/93 und die Restrukturierung der Schweizer Industrie wurde dort alles stillgelegt, und

es gab noch viele leerstehende Hallen mit Maschinen. So haben wir unseren Standort aufgebaut und begannen mit einem Auftrag für die Stadt St. Gallen: einer alten historischen Galvano-Plastik, dem Broderbrunnen von 1896 mit einer mit Kupfer überzogenen Gipsfigur. Es ging darum, die historischen, bröckeligen Figuren in Bronze zu giessen. Nach dem Ende dieses Auftrags kamen Ende der 90er Jahre Urs Fischer, Peter Fischli und David Weiss zum ersten Mal. Sie waren die ersten Schweizer Künstler, mit denen wir zu tun hatten, die international gearbeitet haben. Plötzlich waren wir in einem anderen Kontext.

TM Wie nimmst du das Spannungsverhältnis zwischen Handwerk und Kunst wahr?

FL Mir ging es nicht nur um die schöne handwerkliche Tradition. Die Bronzekultur war auf einem recht tiefen Niveau – Friedhöfe, Grabkreuze, Weihwassergeschirr mit schlechter Gestaltung. Für viele Künstler_innen war es lange ein No-Go, eine Bronze zu machen. Zeitgenössische Künstler_innen hatten keine Hemmungen mehr, seit sie gesehen hatten, dass man auch anders mit dem Material umgehen kann. Cy Twombly, der seine tollsten Bronzen einfach überpinselt hat!

Wir hatten immer Freude und Lust am Handwerk. Gleichzeitig war klar: Gutes Handwerk macht noch keine gute Kunst. Manchmal muss sich das Handwerk unterordnen. Was ist entscheidend? Dahingehend war immer die Kunst wichtiger als der handwerkliche Prozess. Das Wechselspiel mit den Künstler_innen ist inspirierend – es ist im Vorhinein nicht klar, was für Lösungen entstehen.

TM Wie gestaltet sich die Arbeitskultur im Sittertal, die durch ein alltägliches Verhältnis zwischen Handwerker_in und Künstler_in geprägt ist? Die Praxis scheint sehr persönlich zu sein...

FL Wir sind um die 60, manchmal 70 Leute. Es ist uns wichtig, dass es eine vielschichtige und sensible Arbeitskultur im Team gibt und es nicht um reines Produzieren geht. 2002/03 hat sich aus der Giesserei noch eine Bibliothek

mit einem Material- und Werkstoffarchiv entwickelt und wir haben auch den Lager- und Ausstellungsraum für die Werke von Hans Josephson eingerichtet. Wir fanden es wichtig, dass sich Künstler_innen zwischen einer pulsierenden Werkstatt- und Studiensituation befinden und sich auch in eine intime Atelier-Situation zurückziehen können.

Die Bibliothek mit dem Werkstoffarchiv ist ein Forschungsort. Es muss nicht immer um Produktion gehen, hier entsteht immaterielle Arbeit, die das Thema weit über die Kunst hinaus öffnet: hin zur Restaurierung, Denkmalpflege und Architektur. Aus der Überzeugung heraus, dass dieses Nebeneinander entscheidend wichtig ist, haben wir mit dem Arealsbesitzer Hans Jörg Schmid die gemeinnützige Institution «Stiftung Sitterwerk» gegründet, deren Hauptunterstützerin die Kunstgiesserei ist. Zur Stiftung gehört auch ein Atelierhaus: Künstler_innen werden eingeladen, über längere Zeit hier zu leben und zu arbeiten, was nicht immer mit einer Produktion zusammenhängen muss. Eigentlich ist hier im Sittertal ein vergrössertes Atelier entstanden. Seit 20 Jahren haben wir all diese kleinen und grossen Transformationen der Gebäude, Werkstätten und Einrichtungen mit den Architekten Lukas Furrer und Christoph Flury entwickelt und umgesetzt.

TM Inwiefern schafft die Kunst, die im Sittertal entsteht, den Ort? Es gibt ja diese Geschichte von Pierre Huyghe und den Bienen, die noch immer da wohnen. Der Ort lebt von den Werken, die dort entstehen, nicht nur aus finanzieller Sicht – es bleibt was hängen, das fanden wir schön.

FL Es ist uns schon auch wichtig, dass wir ebenfalls etwas davon haben [lacht]. In dem Sinne, dass sich die Kunst mit dem Ort, der Architektur, der Arbeit und auch unseren Beziehungen verbindet. Wir sind seit 1993 in St. Gallen, inzwischen haben wir 5, 6 Gebäude und es ist eine kleine Stadt entstanden, die sich verändert. Die Künstler_innen bringen uns einfach extrem viel mit. Sie bereichern den Ort und unsere Leben durch ihre Arbeit, ihr Denken und ihre radikal Entscheidung, alles für die Kunst hinzugeben.

TM War es eine handwerkstechnische oder ökonomische Entscheidung einen Standort in China aufzubauen? Liegt es an den Anforderungen des Kunstmarkts? Ist mit der Giesserei in Shanghai ein ähnlich atmosphärischer Ort entstanden wie im Sittertal?

FL Es sind all diese Gründe zusammen. Die Ausweitung nach Shanghai hat sich 2004 durch einen Grossauftrag für ein Werk von Urs Fischer

ergeben. Wir haben einen riesigen Bären mit Lampe aus Kunststoff für eine Ausstellung hergestellt. Schon am Eröffnungsabend wurde die Skulptur als Bronzeguss dreimal verkauft. Wir waren erfreut und geschockt zugleich, weil wir mit weiteren 12 Jahren Produktionszeit rechnen mussten. Wir mussten uns etwas überlegen, denn kein Sammler wartet 12 Jahre auf seine Arbeit. Die wenigen Industriegiessereien in Europa und Osteuropa sind in den letzten 30 Jahren zu High-Tech-Giessereien geworden, alle handwerklichen, von Hand geformten Arbeiten verlagerten sich zuerst in den Ostblock, dann nach Nordafrika und schliesslich nach Asien. Das Know-how der einfachen Technik ist in Europa einfach weg.

Wir haben nach Partnern in China gesucht. Schlussendlich haben wir eine kleine Giesserei in Shanghai gefunden, dort konnten wir uns einen eigenen Arbeitsplatz einrichten. Mich hat die technisch-handwerkliche Erfahrung motiviert, dass man die Industrieproduktion dort noch auf der Strasse mitbekommt. In Asien oder in südlichen Ländern hat man noch die Möglichkeit, das zu sehen: In Hinterhöfen gibt es oft ein kleines Walzwerk oder die Material- und Maschinenmärkte sind auf der Strasse. Man bekommt eine physische Vorstellung, eine körperliche Erfahrung von Prozessen, von Materialien und Zusammenhängen. Das hat mich, trotz allen Widersprüchen und Problemen, mit denen man konfrontiert ist, fasziniert. Nach fünf Jahren der Zusammenarbeit und mit dem Abschluss der dritten Bärenskulptur der Edition haben wir unsere eigene Giesserei in Shanghai eröffnet, auch weil wir unsere Arbeitsprozesse nachhaltiger gestalten wollten.

Das Anliegen war immer, dass es keine einseitige Zweckproduktion sein soll, uns freut sehr, dass auch chinesische Künstler in St. Gallen produzieren und nach China liefern. Dass die Verbindung in beide Richtungen funktioniert, ist das Argument, nicht eine günstigere Produktion. Es ist ein kultureller und wirtschaftlicher Austausch entstanden. In unseren chinesischen Fabrikhallen weht ein ähnlicher Geist wie im Sittertal. Der Ort ist schön und lebendig.

TM Wenn man hier vieles nicht mehr produzieren kann, wird das Handwerk dann komplett verlorengelassen und sich von hier weg verschoben?

FL Man muss dem entgegenwirken, das ist unsere Aufgabe! Wir müssen uns auch der Problematik von Reisen, Transport, CO2 stellen. Das heisst nicht, dass man nichts mehr transportieren oder nicht mit Asien zusammenarbeiten darf. Es geht um das Hinterfragen der Bilanzierung: Was sind die Kosten, was ist der Wert?

Es geht um echte Wertschöpfung. Und diese besteht aus viel mehr als reiner Kostenoptimierung und Effizienz. Ich glaube, man kann auch in der Schweiz kostengünstig qualitativ produzieren, wir brauchen mehr Wissen und Sensibilität und natürlich Mut.

TM Im Magazin gibt es einen Beitrag über die David-Statue von Michelangelo: Es geht um die Vervielfältigung des Originals, die zur Demokratisierung von Kunst geführt hat. Wie betrachtest du das Spannungsfeld zwischen Original und Abguss? Auch im Hinblick auf die rechtlichen Verhältnisse.

FL Die ursprüngliche Technik für das Abformen einer Skulptur ist das Gips-Stück-Formen. Schon Ende 18., Anfang 19. Jahrhundert war das Abformen von Skulpturen dazu da, um Studien machen zu können. Die wichtigen Skulpturen der Hochkultur wurden in Gips abgeformt und schon vor der Erfindung der Fotografie an die Universitäten geschickt, damit dort Kunst- und Kulturgeschichte studiert werden konnte. Das ging über das Objekt selbst und nicht über das Abbild. Das 1:1-Reproduzieren des wahren Objekts in Gips ist eine tolle Technik, weil Gips ein billiges Material ist, aber handwerklich eines ungeheuren Wissens und einer grossen Sorgfalt bedarf. Der Abformprozess vermittelt geometrisch und räumlich ein wahnsinnig gutes Verständnis vom Objekt. Bei den Abgüssen von Rodins Skulpturen sieht man noch Abgussnähte, die werden zum gestalterischen Mittel und machen das Objekt lesbarer.

In Griechenland wurden die Mehrzahl der antiken Skulpturen damals gestohlen. So wurden auch die Parthenon-Giebelfiguren einfach abtransportiert, nach London oder in andere Grossstädte gebracht und schliesslich als Gipsabgüsse in der ganzen Welt verteilt. Wir arbeiten mit Xu Zhen, einem Künstler aus Shanghai, der in einer Werkgruppe asiatische und klassische europäische Skulptur zusammenbringt – also Buddhas und griechische Statuen. Wir wollten deshalb für ihn Gipsabgüsse aus dem 19. Jahrhundert scannen – in Zürich an der Universität haben sie die schönsten Abgüsse der Parthenon-Gruppe. Der Zugang wurde uns verwehrt, die Archäologische Sammlung dachte, sie würden Probleme mit dem Louvre bekommen. Wir fanden das sehr paradox. Ein chinesischer Künstler arbeitet über das Thema des Ost-West-Gegensatzes und Copyrights und dann wird der Zugang verweigert. Früher wurden die Skulpturen gestohlen und vervielfältigt, und jetzt darf man das nicht weitermachen? Die Richtlinien der Gipsformereien besagen das heute auch.

Man kann mit Scans die Objekte aber auch digital verbreiten. Es ist interessant, dass das Formwissen für das Studium nun über den digitalen Weg grenzenlos zugänglich wird, der Kontext aber meistens fehlt. Heute macht man zudem Polyester- oder Kunststoffgüsse, weil Gips zu fragil ist und Sorgfalt im Umgang fordert. Die materielle Qualität und der eigentliche Wert der Kopie gehen immer mehr verloren.

TM Du hast gerade die Digitalisierung angesprochen. Wie erlebst du den Digitalisierungstrend in der Kunstwelt?

FL Uns haben das Digitale und seine Möglichkeiten immer interessiert. Es muss zu einem normalen Werkzeug werden, aber es darf auch nicht das «einzige» Werkzeug sein. Sonst entstehen zu viele Möglichkeiten, die keine Kriterien mehr haben. Durch das 3D-Drucken sind die komplexesten Formen möglich. Das Problem der Skalierung fällt auch weg.

Über Jahrhunderte war klar, dass ein Bronzeabguss ein bis zweieinhalb Prozent kleiner ausfällt als das Original. Und wenn davon ein zweiter Abguss gemacht wird, wird er nochmals kleiner – man konnte all die materiellen Abhängigkeiten am Kunstwerk ablesen. In den letzten zehn Jahren setzen wir in der Kunstgiesserei viele digitale Techniken ein und gleichzeitig habe ich das Gefühl, wir müssen all die analogen Maschinen jetzt wieder kaufen und den Umgang lernen. Um die digitalen Mittel richtig einzusetzen, müssen wir das Analoge richtig verstehen.

Die Chancen in der Gestaltung sind da am interessantesten, wo es Limiten gibt. Wenn das physische Referenzsystem nicht mehr besteht, dann verlieren wir etwas. Es hat einen Einfluss darauf, wie man ein Objekt körperlich erfährt. Wie schafft man es, dass Gebautes und Konstruiertes wieder körperlich wird? In der Architektur gibt es dafür viel Potential.

TM Wie steht ihr dazu, als Kunstgiesserei an Architektur-Produktionen beteiligt zu sein?

FL Es ist totales Interesse da. Es ist etwas, was wir immer wieder gemacht haben. Allerdings kommt man schnell an eine ökonomische Grenze, weil es zu aufwendig ist. Oft ist auch der Wissensaustausch über Material zwischen Architekt_innen und ausführenden Handwerker_innen zu wenig vorhanden. Es ist schwierig, den Handwerksbetrieben diese Nuancen beizubringen.

Grundsätzlich nehmen wir schon lange einen Trend in der Architektur wahr, einen Wunsch nach Materialität und Echtheit. Bei dem Projekt

an der Zürcher Bahnhofstrasse mit Office haratori ging es darum, ein Gebäude mit einer Fassade aus Marmor und Bronze zu gestalten. Im Sockelgeschoss sollten wir Fassadenplatten mit minimalem Fassadenrelief und Facettierung giessen. Es war ein sehr aufwendiges Projekt. In Shanghai hatten wir die Möglichkeit, handgeformte Teile zu produzieren, deren Herstellung in der Schweiz nicht möglich wäre. Es geht nicht einfach um eine technische Umsetzung. Es geht darum, die Sprache des Handwerks zu verstehen, das ist in der Kunst und Architektur extrem wichtig.

TM Wie funktioniert diese Umdeutung in der Architektur-Produktion? Was erscheint dir dabei wichtig?

FL An jedem Gebäude werden Unmengen an teurem Material verarbeitet. Wie können wir darauf aufmerksam machen, wie etwas altert? Ein Objekt wird oft erst plastisch lesbar, wenn die Zeit darüber hinweg geht! Es liegt ein Wert in der Alterung – das wird nie in Frage gestellt, wenn man vor einer 3000 Jahre alten Skulptur steht, aber bei einem gebauten oder renovierten Gebäude irgendwie schon.

Wie können individuell produzierte Elemente in der Architektur gemacht werden, die Patina zulassen? Im Sittertal haben wir Möglichkeiten, Prototypen und Prozesse zu entwickeln. Es geht um wichtige Zwischenstufen in der industriellen Produktion: Oft sind auch Industrieprodukte in einer Zwischenphase einfach viel interessanter, bevor sie den letzten Finish bekommen. Da gibt es ein grosses Spektrum, das zusätzlich genutzt werden könnte. Natürlich ist es mehr Aufwand, dafür hat die Arbeit

dann mehr Qualität. Ich finde, man muss das Verständnis erlangen, dass Sorgfalt und Aufmerksamkeit positive Werte sind – dass Mühsal zur Freude wird.

Wichtig ist, den Umgang mit dem Material zu lernen. Wo ist Putzen toll und wo macht Putzen kaputt? Das wäre gut für Reinigungsleute, Hausbesitzer_innen, Behörden – da müsste man ständig weiterbilden. Mies van der Rohe hat ganz genau vorgegeben, was am Seagram Building mit Zitronenöl abgerieben werden soll.

TM Es geht also darum, den verlorenen Umgang mit der handwerklichen Produktion wieder zu erlernen. Es ist ja schliesslich eine weitere Dimension, die einem Bauwerk gegeben werden kann...

FL Diese Produktionsart wieder zugänglicher zu machen ist eine grosse Aufgabe unserer Gesellschaft, des Handwerks und der Industrie. Das Verständnis für einen Umgang mit der handwerklichen Produktion muss wieder in den Alltag zurückgeführt werden. Was passiert, wenn in der Restaurierung oder Renovierung immer Tabula rasa gemacht wird? Wo kann man das Bestehende schützen? Es gibt viele triviale Gebäude, die man 30 oder 40 Jahre lang mittelmässig fand, und plötzlich werden sie besser, weil sich das Drumherum verändert hat. Und in dem Moment, in dem man denkt, «jetzt ist das Gebäude gut geworden», dann wird es abgebrochen. Das hat teils sicher berechtigte Gründe, aber vielleicht gibt es manchmal auch die Möglichkeit, gewisse Dinge beizubehalten, weil sie zu Lebendigkeit und Spannung führen und wirklichen Wert erzeugen.

Felix Lehner ist Gründer und Geschäftsführer der Kunstgiesserei St. Gallen. Eine Grosswerkstatt, die im Auftrag von Künstlerinnen und Künstlern, Galerien und Museen sowie Architekturbüros plastische Kunstwerke und Gestaltungselemente produziert und restauriert. Die heutige Kunstgiesserei entwickelte sich aus der in den 1980er Jahren gegründeten kleinen Bronzengiesserei in Beinwil am See. Er ist zudem Mitinitiant der benachbarten Stiftung Sitterwerk, welche gemeinnützig eine Kunstbibliothek, das Werkstoffarchiv und Gästeteatiers betreibt. Gemeinsam mit dem Kesselhaus Josephsohn bilden die drei Institutionen ein Forschungsort für alle, die sich konzentriert in Produktionstechniken vertiefen wollen.