

(Beitrag Katalog Helmhaus 1997)

HANS JOSEPHSOHN.

Bemerkungen zu seinem Werk von Erich Brändle.

Der Bildhauer Josephsohn teilt mit wenigen seiner Zeitgenossen die Besonderheit, dass sein Werk sich ausserhalb der für unser Jahrhundert charakteristischen Nervosität künstlerischer Debatten verwirklicht hat. Die Züge, die ihn mit seiner Zeit verbinden, sind jene, die er selber beklagt: Die Unmöglichkeit an einem kulturellen Ganzen teilzuhaben, die Brüche zwischen den vielfältigen Äusserungen dieser Zeit teilen zu müssen. Ob die Vorstellung von Einheit, genährt durch das Beispiel alter Kulturen, ein ästhetisches oder ein existenzielles Ideal meint: Sie entlastet nicht von der Gewissheit menschlicher Hinfälligkeit. In Josephsohns Werk erscheint solches Wissen als gefühlsmässige Konstante, als Stoff, vielleicht gar als Grund für die Entfaltung des plastischen Triebs.

Es enthebt aber auch der Rücksicht auf jene wechselhaften Zeitgemässheiten, welche den Kunstbetrieb so lebhaft erscheinen lassen. Dementsprechend gibt es in diesem Werk keine Reflexe des Zeitgeschehens und keine Reaktionen auf künstlerische Bewegungen. Seine Grundmasse ist träge und unempfindlich für momentane Regungen. Eigenes Erleben, der Hintergrund einer gefährdeten Herkunft scheinen dazu bestimmt, dem Persönlichen enthoben allgemein zu werden, um in einer Erbfolge menschlicher und künstlerischer Erfahrung immerzu neu dargestellt werden zu müssen.

So sind denn die vitalen Antriebe und damit die Inhalte oder Motive derart sedimentiert, dass wir in den fünfundzwanzig Jahren unserer Bekanntschaft kaum darüber gesprochen haben. Dafür umso mehr über Fragen jener Art, wie etwa ein am Fuss hinzugefügtes Gipsstückchen den Ausdruck des Kopfs zu verändern vermag. Jeder regelmässige Besucher seines Ateliers wird so in des Künstlers Arbeit einbezogen und lernt unversehens, wie sehr die Sprache plastischer Massen existenzieller Ausdruck sein kann. So wird denn auch verständlich, was Josephsohn meint, wenn er weite Bereiche zeitgenössischen Kunstschaffens als illustrativ ablehnt. Er beharrt auf einem Begriff von Skulptur, der ganz den elementaren Möglichkeiten des Plastischen verpflichtet bleibt, weil er an deren prinzipielle Unausschöpfbarkeit glaubt. Erneuerung erwartet er folglich weder von den Mitteln noch von spekulativen Paradigmenwechseln, sondern ausschliesslich von einer am Leben selber täglich sich erneuernden Lebendigkeit der Anschauung.

Indessen kommt immer wieder die Frage auf, ob Kunst nicht Lebensersatz, die Lebenswirklichkeit nur produktives Ferment sei und diese dem Werk, als eigentlicher Verwirklichung, gleichsam als Entwurf minderer Realität untergeordnet würde. Und dass schliesslich dem Stachel dieser Sünde wider den Vorrang des Lebens nur durch den Circulus vitiosus unablässiger Produktivität beizukommen sei.

Der etwa Fünfundzwanzigjährige tritt auf mit Reliefs, vollplastischen Halbfiguren und Stehenden. Früheres, aus der Lehrzeit bei Otto Müller habe sich kaum erhalten. Es könne sich noch irgendwas davon in einem Depot verstecken, heisst es. Er habe bei

Müller auch bei dessen Arbeiten mitgeholfen, und es sei damals die Meinung gewesen, dass nicht zu früh ausgestellt werden solle.

Auf einem dieser frühen Reliefs erscheint wie eine monolithische Abbeviatur die Gestalt einer Sitzenden in Seitenansicht. Aber anders als bei den Grabstelen aus der griechischen Antike, die einem hier einfallen, ist da nichts von Erzählung, keinerlei Hinweis auf Lebensweltliches. In trotziger Selbstbezogenheit hockt in diesem Werk die Figur da. Später erheben sich die Gestalten, beanspruchen auf der Grundplatte Raum und Gesellschaft: Eine Handlung kommt auf. So zeigt sich die Figur, manchmal ein Paar, bedrängt von Elementen, Tieren auch, aber alles auf diesen sehr flächig angelegten Reliefs bleibt noch in archaisch anmutender Teilnahmslosigkeit oder Entrücktheit aufgehoben. In geringerem Mass gilt das auch für die Vollplastik jener Zeit: Ebenfalls Sitzende, aber auch Stehende und eine Halbfigur mit Halsschmuck. Aber hier ist mehr unmittelbare Anschauung spürbar. Der Wille zur Abstraktion vermag zwar die Fülle realer, einzeln wahrgenommener Dinge wie Hand, Brust, Haar einem Gesamtwillen unterzuordnen, aber sie beunruhigen gleichzeitig als plastische und reale Eigenwerte den hegemonialen Frieden der abstrakten Idee.

In den fünfziger Jahren gibt Josephsohn die abstrakte Flächigkeit seiner Reliefs auf, welche Otto Müller indessen so sehr begeistert hatte, dass er dieses von seinem Schüler verlassene Konzept aufnahm, um es selber fortzusetzen. Bei Josephsohn dagegen gewinnen die Relieffiguren nun an Volumen, sie werden eigentliche Verkörperungen menschlicher Gestalt und ihr Verhältnis zur Grundplatte verändert sich wie diese selber immer deutlicher als Handlungsraum Eigenwert und Artikulation bekommt.

Liebespaare werden deutlich, oft kommt noch eine dritte Figur dazu. Alles aber ist gegeben ohne jene psychologisierende Schärfe, mit der Munch uns solches vorführt. Das Drama der Handlung wird in diesen Reliefs aus der Mitte der fünfziger Jahre überlagert durch den Konflikt zwischen einem Stilwillen, der immer noch Abstraktion sucht, und den Forderungen nunmehr wesentlich lebensvollerer Bildvorstellungen. Was von der früheren Flächigkeit geblieben ist, kämpft mit dem Anspruch der einzelnen Gestalten auf Individualität.

Solcher Anspruch hatte sich bei einer Reihe von Porträtköpfen schon durchgesetzt. Aber Unverwechselbarkeit verdankt sich hier unmittelbarer Beobachtung, erscheint aber nicht als Anlass zu weitergehender, persönlicher Einfühlung. So wirkt denn dieses Individuelle als Besonderheit der Gattung, und durchaus fähig, in hohem Masse auch Allgemeines zu verkörpern.

Mit Beginn der sechziger Jahre beginnen sich die Unterschiede zwischen Relief und Vollplastik auszugleichen. Die Allgegenwart der Frage, was Skulptur sei oder zu sein habe, weicht einem unmittelbareren Zugriff auf die sinnhafte Präsenz des Modells. Damit bricht erstmals und mit Wucht auch Erotik ins Bild. Von solcher Lebensnähe profitiert auch das Relief, welches aus der Vorstellung entsteht und fast immer szenisch, nie bildnishaft angelegt ist. Die Figuren der Szene beginnen mit dem Betrachter die gleiche Lebensluft zu teilen. Eine Lebensluft freilich, die mehr an die Sphäre Hiobs als ans Hohelied erinnert. Das Archaische bleibt als Grundzug erhalten, aber es hat nichts mehr von einer "recherche du temps perdu". Es verdankt sich einer

Anschauung, an deren Bildung Wahlverwandtes aus langer Vergangenheit beteiligt gewesen, nun aber so völlig einverleibt ist, dass sich der künstlerische Wille unbelastet von stilistischen Fragen ganz einfach auf das richten kann, was unmittelbar beeindruckt am Modell oder als dramatische Idee beim Relief zur Vorstellung wird. Das Primitive wirkt nun weniger als zuvor wie ein gegen die zeittypische Verzettelung im Sekundären gerichtetes Ideal, sondern als Unmittelbarkeit der Anschauung. Diese äussert sich im Verein mit der Direktheit der Realisierung besonders eindrücklich in einer Vielzahl kleiner Reliefs. Man zögert, diese als Skizzen zu bezeichnen, was sie ihrer Funktion und dem spontanen Entstehen nach zwar sind. Den handgrossen Gebilden eignet eine geradezu barocke Daseinsfülle. Bei den einen scheint diese schon durch die Anlage verwirklicht, bei anderen darüberhinaus auch mittels Durchgestaltung der Figuren. Im Unterschied zu den grossen Arbeiten ist hier wenig Platz für nachhaltige Augenarbeit. Etwas übertreibend möchte man fast von einer bildnerischen Intelligenz der den Lehm formenden Finger reden. Erstaunlich was der Druck eines Daumens an Lebenswirklichkeit zu vermitteln vermag! Das Barocke verdankt sich hier aber nicht einfach dem jeder Regung nervös folgende Zugriff oder der Körperlichkeit der Gestalten. Wesentlicher in diesem Betracht ist der Umgang, den die Figuren und übrigen Elemente sich gegenüber dem Bildraum und der Schwerkraft herausnehmen. Allerdings kommt es nie zum Eindruck des Fliegens einzelner Figuren und es fehlt gänzlich der Zug ins Theaterhafte. Barock ist nicht eigentlich die Gesinnung, sondern die Art, wie die Gestalten der gleichen Szene oft nebeneinander in Aufsicht und Untersicht ihren eigenwilligen Auftritt nehmen und doch sich einer, in ihrer Dynamik zwar komplizierten, aber durch die Gravitation der Bildmitte befestigten Ordnung unterwerfen. So bedarf die Szene kaum je der Festigkeit einer Standfläche, eines das Ganze tragenden Bodens. Im Gegenteil: Oft lagert als obere Begrenzung, wie ein Verhängnis, eine Art gewaltiger Architrav über dem Ganzen.

In den grossen Arbeiten bis heute beschränkt sich das Barocke auf das Gefühl für Körperlichkeit. Die in ihrem Rundlauf alles umarmende Bewegung, die auch den Betrachter miteinbeziehen zu wollen scheint, ist hier zurückgenommen. Das bei Josephsohn ohnehin immer nur relativ Vertrauliche solcher Geste, der Spontaneität kleinformatiger Reliefs gerade noch zugestanden, ist ersetzt durch den Ernst vertikaler Ordnung. Monumentalität erweist sich so als Ausdruck einer Struktur und nicht des Massstabs.

Bereits Ende der sechziger Jahre erweitert sich Josephsohns Stoff um den Typus der Liegenden. Man möchte in die gängige Bezeichnung "Grosse Liegende" auch deren kleinere, offenbar nach dem Modell entstandenen Fassungen einschliessen. Sie erscheinen mir als so etwas wie Josephsohns Montagne Sainte-Victoire. Die der Länge nach hingestreckten Akte verlieren von einer Fassung zur nächsten zunehmend die Eleganz sich fliessend ausbreitender Volumen und Konturen. Bei den überlebensgrossen Fassungen schliesslich unterbrechen nicht mehr nur der hoch aufgereckte Kopf und der über den Bauch herunterhängende Arm den Bewegungsfluss. Auch die Schulter, die Brüste, der steilgestellte Ober- oder Unterschenkel und der vordem bequem ausgestreckte Fuss bringen allmählich durch ihre Vertikalbetonung der träge lastenden Schwere horizontaler Ausbreitung eine Spannung bei, die eben an die sich gegenseitig stabilisierenden Vertikalen und

Horizontalen mancher Gebirge erinnern. Es ist, als wollten sie auch noch die Haltung der Ruhe mit der Pflicht zu angespannter Gegenwärtigkeit belegen. So werden diese Liegenden auch zu späten Schwestern jener etruskischen Sarkophagfiguren, diesen skulpturalen Protesten gegen menschliche Vergänglichkeit, die in Josephsohns "Musée imaginaire" schon immer einen zentralen Platz eingenommen haben.

Wie Gegenstücke zu den grossen Liegenden gibt es Stehende, die durch ihre Verbindung zu einer Grundplatte und ihre Einbindung in architektonische Elemente den Reliefs zuzurechnen sind. Die Art wie sie sich als Einzelfiguren behaupten, bringt sie in die Nähe früherer Vollplastik. Die weibliche Figur scheint hier mit sich selbst beschäftigt, geriert sich dabei, als sei sie Gegenstand vieler Blicke. Das Gefühl, als Betrachter den vom Künstler eingenommenen einzigen und exklusiven Platz zugewiesen zu erhalten, wie es sich einstellt vor den in Gegenwart eines Modells entstandenen Ganz- oder Halbfiguren, kommt hier nicht auf. Diese Stehenden erscheinen als Leistungen der Imagination und teilen mit dieser die Tendenz zum Allgemeinen. Auch dazu gibt es kleinformatige Skizzen von lebhaftester Diktion. Bei den grossen Fassungen zieht sich diese Lebendigkeit des sinnhaft Gegebenen und die an indische Plastik gemahnende Erotik zurück. Man denkt hier unwillkürlich an die späten Badenden Cézannes, die um den Preis der Sinnlichkeit des Wirklichen eine Erotik des Werkhaften zu verwirklichen suchen. Es ist denn auch bei diesen grossen Stehenden, als wolle eine durch Anschauung gewonnene, aber selbständig gewordene plastische Syntax aus sich heraus Wirklichkeit schaffen. Natürlich gilt dasselbe für die eigentlichen Reliefs, die unerschöpflich bis heute durch die Sprache plastischer Massen sozusagen eine Geometrie der Vergesellschaftung des Individuums darstellen. Nur ist hier weniger das Gestaltsein der einzelnen Figur der Massstab, sondern das naturgemäss abstraktere Wesen eines Beziehungsgefüges, was hauptsächlich in die Zuständigkeit der Vorstellungskraft fällt.

Bei den Vollplastiken ist diese Vorstellungskraft durch die Gegenwart eines Modells ersetzt. Der Begriff Modell, dem etwas vom Geruch eines blossen Arbeitsvorwandes oder Hilfsmittels anhaftet, will hier nicht recht passen. Denn es handelt sich immer um Bilder ganz bestimmter Menschen, die als solche aufgefasst und wichtig genommen erscheinen. Aber dennoch ist es zweifelhaft, dass bewusste Einfühlung hier eine Rolle spielt. Josephsohn erscheint mir zu sehr als ein Realist der herberen Sorte. Leibls "Ich male, was ich sehe. Da ist die Seele ohnehin drin" könnte ihm vielleicht gefallen. Was aber, möchte man schon lange fragen, sieht Josephsohn denn überhaupt? Oder besser: Wie sieht er denn? Das Krustige seiner Oberflächen etwa hat doch nichts gemein mit der Haut seiner Modelle und ist auch keine Eigenschaft jener Werke aus alter Zeit, die er so hoch schätzt. Dass dieses Brüchige, zuweilen Aufgeregte seiner Oberflächen keine Mache, kein Surrogat für genialisches Temperament ist, spürt man schon irgendwie: Zu deutlich fühlt man überall ein Zögern, einen Widerstand. Es ist, als äussere sich da jener für die moderne Kunst seit dem Impressionismus charakteristische Konflikt zwischen dem Nachahmungstrieb und der Eigenmächtigkeit des Gestaltungswillens, der Werkhaftigkeit will. Ausserdem ist das Sehen, die Wahrnehmung in vordem unbekanntem Masse zu einer herausfordernden Frage und damit selber zum Darstellungsgegenstand geworden. Die grossen Realisten Cézanne

und Giacometti erscheinen als Kultträger einer Religion der optischen Wahrnehmung. Ihre Glaubensgewissheit und Glaubenszweifel betreffen ihr Sehen (als Akt künstlerischer Frömmigkeit) mehr als die Eigenwirklichkeit der Dinge. Beiden ist das Raumsein der Wirklichkeit die grosse Prämisse und Anlass unaufhörlichen Erstaunens. Dem Maler aus Aix vermittelt sich das Wirken des "Pater omnipotens" in der Fülle farbiger Rapporte, die Empfindung und Begriff von Räumlichkeit stiften, und als "Taten und Leiden des Lichts" auch gleichnishaft sind. Giacometti reflektiert seine Mittel kaum; sie haben die Fraglosigkeit überkommener Gewohnheit. Seine Aufmerksamkeit konzentriert sich auf die, wie ein wiederkehrender Schock erfahrene Tatsache des Raumes und die Distanz zwischen den Dingen, was auch Vereinzelung heisst, die nur durch messendes Vergewissern empfundener Distanzen, im Bild und durch das Bild zu überwinden gehofft werden kann. Und so modelliert, zeichnet Giacometti eigentlich die Luft als den Ort, wo Massbeziehungen sichtbar sich abspielen. Seine Körper sind deshalb so etwas wie ein negativer Rest, wie Aussparungen der Leere. Josephsohn macht sein Sehen nicht so explizit zum Gegenstand seiner Bildarbeit. Aber seine Plastik ist gleichwohl nicht nur das Ergebnis, sondern auch Protokoll der Wegnetze einer Augenarbeit, die der Anschauung des Modells zwar verpflichtet, in der Skulptur aber selber auch motivisch und in dessen Werkspur sichtbar wird. Plastischen Massen und nicht Oberflächen gilt des Künstlers Aufmerksamkeit. Mit den Fingern oder dem Spachtel aufgetragen, ein Zuviel mit der Axt wieder entfernt, ist da der Gips das gefügige Medium einer Sprache plastischer Massen, die berichtet vom Denken der Augen angesichts der unausschöpfbaren sinnhaften Wirklichkeit der menschlichen Gestalt.

Ende der siebziger Jahre hebt eine Werkreihe an, die mit Köpfen und Stehenden beginnt, welche etwas vom Untentschiedenen eines Neuanfangs an sich haben. Es ist, als habe man als Betrachter teil an der gegenseitigen Scheu mit welcher der Bildhauer und sein Modell sich in einiger Distanz gegenüberstehn. Erst wie diese Köpfe und Stehenden sich allmählich in Halbfiguren vereinigen, zunehmend grösser, ja mehrfach überlebensgross werden, weichen die etwas zögerliche Behutsamkeit und die distanzierende Fernsicht einer geradezu jähren, beiderseitig unerschrockenen Distanzlosigkeit. Die Wucht ihrer Grösse scheint denn auch nicht auf die Betrachtung aus Distanz angelegt. Sie wirken eher wie eine Umkehrung jener winzigen Figuren von Giacometti, die ihrerseits nicht für eine ihrer Grösse entsprechenden Nahsicht bestimmt scheinen.

Ein Vergleich mit den gewaltigen Köpfen der Osterinsel möchte aufkommen. Die Ähnlichkeit beschränkt sich aber auf den Eindruck des Monumentalen. Während bei jenen archaischen Köpfen die Artikulation der Gesichter durch teilende Einschnitte in die Gesamtmasse zustandekommt, mithin wie gezeichnet wirkt, ist bei Josephsohn durch dessen ganzes Werk hindurch deutlich, in den Halbfiguren dieser bisher letzten Arbeitsperiode aber noch deutlicher, wie sehr er die Gesamtmasse durch fortschreitendes Ausdifferenzieren, nie durch jähes Schneiden und Teilen artikuliert. Er gleicht darin den grossen Koloristen unter den Malern, deren Wirkkraft nicht in erster Linie auf der Fasslichkeit der Zeichnung, umso mehr aber auf chromatischer Differenzierung beruht. Wenn zum Beispiel ein Kinn mächtig hervortritt, das Kürzel der Nase weit über die obere Gesichtshälfte hinaus versetzt, die Symmetrie beider

Gesichtshälften verschoben ist, so ergibt sich dadurch ein Gestus der Gesamtform. Aber dieser wirkt nie wie ein bereits zu Beginn der Arbeit feststehendes Konzept, sondern als Ergebnis einer unendlichen Kette von Einzelwahrnehmungen, deren unterschiedliche Intensität und Abfolge die Verschiebung von Mass und Gewicht, sowie die Durchgestaltung der Einzelformen bewirkt. Als regelmässiger Besucher von Josephsohns Atelier, findet man sich, wie erwähnt, immer wieder einbezogen in des Künstlers Arbeit. Die Frage nach der Einschätzung einer, aus der überwältigenden Menge angefangener Arbeiten herausgegriffenen Plastik, ist bloss harmloser Anfang. Wenn man die Unvorsichtigkeit begeht, irgendeine Stelle in Zweifel zu ziehen, ihr etwa mangelnde Dichte oder Isoliertheit innerhalb des Ganzen vorzuwerfen, kommen die Gipsstückchen ins Spiel. An der inkriminierten Stelle, oder auch ganz woanders, wird es provisorisch hingeklebt, und durch Vergleichen der so zustandekommenden Fassungen wird der Triftigkeit des Vorwurfs nachgegangen und nach allfälliger Lösung gefahndet. Die sokratische List, mit der so zu Werke gegangen wird, fördert nicht immer eine Lösung zu Tage. Sie bewirkt aber die Einsicht, dass das Werk während der Jahre seiner Erarbeitung dem Modell gegenüber an Eigenständigkeit, ja Eigenwillen gewinnt, und seine Richtigkeit und Rechte nicht mehr nur der, bei solchem Prozedere natürlich abwesenden, realen Erscheinung, schuldet.

So scheint mir die Wirkkraft von Josephsohns Plastik, ganz wesentlich in der zur Einheit gewordenen Verbindung von Lebenswirklichem und Werkhaftem zu finden. Ob man diesem Werk in der Form weisser Gipse im Chaos des Ateliers, in den dunklen Bronzegüssen im fast feierlichen Rahmen der Congiunta in Giornico, oder nun auch im Helmhaus begegnet, man spürt die Unausweichlichkeit einer bedeutenden Leistung.