

Der Architekt Peter Märkli und der Bildhauer Hans Josephsohn

Für seine Entwicklung seien der Anfang mit der ETH Zürich, ihren Einrichtungen, Angeboten und toleranten Lehrern einerseits sowie Olgiati und eben Josephsohn andererseits, wesentlich gewesen. Der Nachdruck, mit dem der Architekt Peter Märkli die Bedeutung seiner Beziehung zum Bildhauer Hans Josephsohn betont, rechtfertigt den Versuch einer Darstellung dieses Verhältnisses.

1975 lernte der 22 jährige Architekturstudent den um 33 Jahre älteren Josephsohn kennen. Zu diesem Zeitpunkt war dessen Werk längst bekannt und geachtet. Der 1920 in Königsberg Geborene war als Achtzehnjähriger auf Umwegen aus Deutschland in die Schweiz geflohen, wo er ab 1943 in Zürich selbständig zu arbeiten begann. Ende der vierziger, Anfang der fünfziger Jahre zeigen seine Arbeiten eine gewisse Nähe zu abstrakten Tendenzen jener Zeit. Indessen wird in der Rückschau deutlich, dass Josephsohn immer figurativ gesinnt war, dass es bei ihm Entwicklungen aber keine Brüche gibt, und dass die Kunstdebatten seiner Zeit keinen erkennbaren Einfluss auf seine Arbeit hatten. Dies hat ihm früh den Ruf eines Aussenseiters eingetragen.

In der Tat bewegt sich Josephsohns Kunst in den überlieferten bildhauerischen Kategorien. Es gibt von ihm Köpfe, Halbfiguren, Ganzfiguren und Reliefs. Letztere sind völlig aus der Vorstellung entwickelt und überwiegend mehrfigurig. Bei den Vollplastiken hingegen ist der Ursprung in der direkten Anschauung des Modells spürbar. Das Moderne an ihnen ist der seit Cézanne so fruchtbare, aber auch problematische Konflikt zwischen der Erscheinung der Dinge einerseits und der Art der Anschauung andererseits, sowie dem Eigenwert der künstlerischen Mittel. Aber Josephsohn macht weder sein Sehen noch seine plastischen Mittel explizit zum Gegenstand seiner Bildarbeit. Beide sind ihm zu selbstverständlich, um programmatisch zu werden. Seine Arbeiten verraten sein Interesse am optischen Gewicht plastischer Massen und ihrem Ausdruck. Artikulation und Oberfläche erscheinen wie von innen her geformt, nicht als von aussen bestimmt oder gar gezeichnet.

Dieser nichtzeichnerischen, nichtlinearen Anschauung entspricht auch der Arbeitsvorgang. Als Ausgangspunkt sind die Grundvorstellungen von Kopf, Halb- oder Vollfigur und deren Grösse gegeben. Es werden dazu keine vorbereitenden Skizzen oder Entwürfe angefertigt. Nur bei den Reliefs gibt es handgrosse Kleinformaten als Niederschrift spontaner Einfälle. Und nur hier benützt Josephsohn den gefügigen Ton und verzichtet er auf nachhaltige Überarbeitungen. Aber auch bei den Reliefs sind die grossen keineswegs mechanische Übertragungen dieser kleineren Fassungen. Überhaupt ist das bildhauerische Handwerk Josephsohns elementar und direkt: Hand, Spachtel, Axt als Werkzeuge und Gips als Material genügen.

Sind Freunde im Atelier zu Besuch, werden einige der meist über Jahre in Arbeit befindlichen Plastiken einer gemeinsamen kritischen Betrachtung unterzogen. Dabei werden kleine Gipsstücke provisorisch angeklebt, um die Wirkung einer solcherart geringfügig veränderten Stelle auf den Ausdruck des Ganzen zu überprüfen. Entwicklung oder Ausarbeitung beziehen sich demnach nie auf eine gegenständliche Einzelheit, auf deren formale Definierung. Man könnte deshalb von einer malerischen Auffassung reden, wenn sie nicht so radikal unimpressionistisch wäre. Die aus der Anschauung gewonnene Lebenswirklichkeit ist nicht die der flüchtigen Erscheinung. Aber es ist andererseits auch keine tastbare Körperhaftigkeit gemeint. Der Ausdruck dieser plastischen Massen erschliesst sich einem Sehen, das die archaisch-skulpturale Werkhaftigkeit zusammen mit der ihr zugrundeliegenden Realität wahrnimmt.

Auf dieses Werk also wurde Märkli durch einen Zeitungsbericht aufmerksam. Bei einem Besuch im Atelier lernte er auch den Künstler selber kennen. Diesem ersten Besuch folgten weitere; sie sind zu einer Gewohnheit geworden, die bis heute anhält und sich längst erweitert hat um den Umgang beider

Familien und deren Freundeskreise. Der in der Presse häufig als Einsiedler charakterisierte Josephsohn ist in Wirklichkeit immer schon ein Vermittler zwischen verschiedensten Leuten gewesen. Gerade die Umstände seiner einsamen Atelierarbeit mögen seine Begabung zur Anteilnahme am Leben anderer eher gefördert als gehemmt haben. So sehr er sonst darauf bedacht ist, alles was ihn von seiner Arbeit ablenkt, von sich fernzuhalten - seinen Bekannten und Freunden begegnet er mit wacher Aufmerksamkeit.

Vor der Begegnung mit dem Bildhauer hatte Märkli im Bündner Architekten Rudolf Olgiati (1910-1995) einen Mentor gefunden, der ihm durch sein Beispiel half, in der Architektur wie auch gegenüber dem Leben überhaupt eine Position zu gewinnen. Letzteres habe sich ausser in der fachlichen Diskussion auch in Hinweisen auf Bücher geäussert - ähnlichen übrigens wie jene, die wenig später auch Josephsohn dem jungen Mann empfahl. Man könnte statt Leben auch Arbeit sagen: Bei Olgiati wie bei Josephsohn und schliesslich bei Märkli erscheinen die beiden Begriffe gleichbedeutend. Und doch würden sich alle drei gegen diese Gleichsetzung wehren. Sie brauchen den umfassenderen Begriff Leben, weil nur so ihre Arbeit existenziell und eben kein in sich geschlossenes ästhetisches Spiel sein kann.

Olgiati und Josephsohn teilen eine Gemeinsamkeit an welcher auch Märkli zunehmend teilhatte. Es sind dies die Affinität zum mittelmeerischen Kulturraum, die geradezu widerborstige Unabhängigkeit von den Wetterlagen des Zeitgeistes und schliesslich die "stabilitas loci" fernab der kulturell tonangebenden Zentren. Olgiatis Streitbarkeit war legendär. Sie äusserte sich öffentlich, betraf die Architektur als einer auch politischen Angelegenheit; dabei war er in der Wortwahl alles andere als zimperlich. Josephsohn dagegen scheut die Öffentlichkeit. Das Forum für seinen Eifer ist der private Rahmen; er bezieht sich vorzugsweise und aus eigener Betroffenheit heraus auf die herrschenden Vorstellungen von den politischen Vorgängen im 20. Jahrhundert. Die von Josephsohn so hochgeschätzte frühmittelalterliche, vorab italienische Stadtkultur ist nurmehr durch ihre künstlerische Hinterlassenschaft gegenwärtig. Im Stadtrat und von der Kanzel herab sind "caritas" und "civitas" nicht mehr mit Fragen der Schönheit verbunden und kaum als politische oder theologische Themen gegenwärtig, die Kunst ist nicht mehr selbstverständlicher Teil des Lebens. Märklis zweifellos von Josephsohn mitgeprägtes geschichtliches und politisches Bewusstsein scheint sich allmählich in sein architektonisches Denken integriert zu haben.

Märkli - und noch entschiedener Josephsohn - weisen die Bezeichnung Lehrer-Schüler-Verhältnis zurück. Journalisten hätten das in Umlauf gebracht. Gewiss ist, dass Märkli in seinen Anfängen bei Josephsohn eine Haltung gegenüber dem Leben, der Geschichte und der Kunst vorgefunden hat, die den noch diffusen Neigungen des Jüngeren entsprach und ihnen fassliche Konturen gab. Josephsohn seinerseits mochte den jungen Mann umso leichter toleriert haben, als dieser zwar eine Affinität zur Kunst verriet, nicht aber selber auch Bildhauer werden wollte. Ausserdem sei der junge Märkli von einer herausfordernden, leidenschaftlichen Aufnahmefähigkeit gewesen.

Josephsohn hatte immer schon Freunde in seine Arbeit einbezogen, sie zur Kritik aufgefordert und manchem durch seine Fragestellungen bezüglich der gerade in Arbeit befindlichen Skulpturen die Augen geöffnet. Aber Märkli wurde darüber hinaus zunehmend auch Helfer, Berater und verlässlicher Freund. So baute dieser nicht selten die Grobanlage der Plastiken auf, ordnete die etwas vernachlässigte Masse der Zeichnungen, beriet bei der Werkauswahl, wenn es ums Giessen in Bronze oder um Ausstellungen ging. Auch für deren Einrichtung verliess sich Josephsohn immer mehr auf Märkli, der bei solchen Gelegenheiten eine kompromissverachtende Streitbarkeit an den Tag legen kann, die jener Olgiatis nahe kommt und jene Josephsohns übertrifft.

Diese allseitige Teilnahme an Josephsohns Werk hat Märkli immer in Beziehung zu seiner Architekturarbeit gesehen. Vor allem hat er bei Josephsohn die in ihm genuin angelegte Begabung des "Mit-den-Augen-Denkens" ausbilden, erproben und schliesslich auf seine eigene Arbeit übertragen kön-

nen. Von Anfang an verraten Märklis Entwurfszeichnungen viel von dieser kaum zu entwirrenden Dialektik eines gestalterischen Vorgehens, die jeder voreiligen Glättung widersteht. Was im Gebauten schliesslich klar und verbindlich dasteht, fängt roh an. Allein schon der vom Radiergummi mehrfach umgepflügte Grund des Papiers, vorangegangene Fassungen noch ahnen lassend, macht spürbar, wie intensiv hier um jene mittels der Zeichnung darstellbaren architektonisch relevanten Aspekte wie Massverhältnisse, Teilungen, die Anordnung von Fenstern und Türen gerungen wird, wie unzählige ausgewischte Bleistiftstriche den zuletzt angebrachten die letzte Durchsetzungskraft abverlangen. Bei Josephsohn, vorab durch dessen Reliefs, hat er diese Dialektik der Masse und Massen wohl mehr erfahren als eigentlich erlernt.

Beider Affinität zur Vormoderne ist auffällig. Und innerhalb dieser werden die jeweiligen Frühepochen bevorzugt. Die Frührenaissance rangiert vor der Renaissance, die Romanik vor der Gotik, die griechische Archaik vor der Klassik. In einem Kontext von solchem Umfang und Gewicht nimmt sich die Moderne wie die einem immensen Text hinzugefügte letzte Anmerkung aus. Eine Anmerkung allerdings mit der Widerspruch herausfordernden Kraft der zeitlichen Nähe, des historisch zugewiesenen eigenen perspektivischen Standorts. Indes: Während Josephsohns Wertungen der künstlerischen Produktion des 20. Jahrhunderts meist etwas Relativierendes, gar Bedauerndes eignet, lässt Märkli keinen Zweifel an seiner grossen Wertschätzung etwa von Le Corbusier oder Mies van der Rohe. Während Josephsohns Wahrnehmung gesellschaftlicher Vorgänge durchaus kausal bestimmt ist, scheint er künstlerischen Entwicklungen als solchen weniger Interesse entgegenzubringen als den jeweils einzelnen Werken, gleich welcher Zeit sie angehören. So bekommt bei ihm zeitlich weit voneinander Entferntes aufgrund gleichen qualitativen Rangs so etwas wie Zeitgenossenschaft. Auch für Märkli scheint das Künstlerische, insbesondere wenn er begeistert ist, als ein Aussergeschichtliches, Entwicklungsfremdes zu sein, trotz wechselnder Gestalt. Aber bei der Erörterung von Architektur fällt doch auf, wie sehr er relativieren kann, wie sehr hier die Einsicht in die Geschichtlichkeit, auch jene der technischen Bedingungen des Bauens, seine Wahrnehmung und sein Denken bestimmen.

Märkli kaschiere nichts, sondern mache Bauprobleme sichtbar, stand in einer Rezension zu lesen. Dazu passt, dass ihm Wahrnehmungsfragen zur zweiten Natur geworden zu sein scheinen. Vorab elementare Dinge wie Massverhältnisse, Wesen und Funktion von Säule, Pfeiler und dergleichen sind ihm Anlass zu unablässiger Überlegung. Seiner zeitweiligen Dozententätigkeit könnte ein Teil der Eloquenz seiner Diskurse zu verdanken sein. Es ist in ihnen aber nichts von der Geschliffenheit akademischer Darlegung und noch weniger von neutraler urteilsscheuer Distanz. Erfahrung und Erkenntnis münden bei ihm in ein Bekenntnis. Sein Eifer gründet aber nicht einfach in einem ästhetisch und ökonomisch bestimmten Ethos der "Guten Form", sondern will Ausdruckskraft. Wer in seiner Jugend Pasolini und Paulus gelesen hat, tut sich nicht genug in den Koordinaten jener Moderne der ästhetischen "tabula rasa". Märklis Kargheit ist nicht ästhetisches Programm, nicht "Stil", keine Attitüde gegen den bürgerlichen Geschmack, kein Ergebnis ökonomischer Überlegung und vor allem keine Askese. Wie Josephsohn auch sind ihm solche Programme fremd. Josephsohns Plastik hat ihm zu Erkenntnissen verholfen, die ihn von den Zwangsläufigkeiten der Architektur der Moderne befreien, ihm die Architektur als Kunst wieder erschlossen haben. Viele seiner freien Zeichnungen, in denen einzelne oder ganze Reihen von Reliefs Teil der Architektur sind, verraten, was Märkli meint. Auch die Farben, die er dabei manchmal verwendet, bestätigen denselben Impetus, sie sind mehr als blosser Anstrich, sie sind elementare Gestaltungs- und Ausdrucksmittel.

Als Märkli zum Bauen kam, hat er Plastiken von Josephsohn in seine Bauten einbezogen. Sie stammen alle aus dem Fundus des Ateliers, den ausser Josephsohn wohl keiner so gut kennt wie Märkli. Sie sind also keine eigentlichen Aufträge. Mag sein, dass Märkli bei der Mitarbeit an ein paar solchen Skulpturaufträgen, die der Bildhauer zu bearbeiten hatte, die unnötige Auftragssituation, die dem Wesen von Josephsohns Kunst fremd ist, empfand und dem Künstler wie auch sich selber solche sinnlose

Plackerei von vorneherein ersparen wollte. Beiden sind die Unterschiede zwischen den geistigen Arbeitsvoraussetzungen der früheren Bildhauer und Architekten und denen der heutigen deutlich. Josephsohn kann einen mit umgehender Richtigstellung beschämen wenn man unbedacht die Bemerkung anbringt, er sei in die falsche Zeit hineingeboren. Mit Vehemenz betont er dann, dass sein Werk doch nur in eben dieser, seiner Zeit habe entstehen können, die Reibung an den Umständen dazu gehört habe. In Bezug auf Märklis Denken und Arbeiten kann einem ein solcher Lapsus nicht passieren. Das hängt wohl mit den Besonderheiten, vorab der Zweckgebundenheit architektonischer Arbeit zusammen. So würde jedenfalls Märkli argumentieren.

Märkli betont immer wie er vieles haben lernen müssen. Wie naiv er am Anfang gewesen sei. Was für geradezu drollige Missverständnisse er mit der Zeit habe ablegen müssen, wie wenig er gewusst habe. Man denkt unwillkürlich an die heiterkeitsträchtigen Erzählungen Josephsohns, in denen auch dieser die Naivitäten seiner Jugend und seine Ungeschicklichkeit in praktischen Dingen aufs Korn nimmt. Aber Märklis "Lernen" hatte, so der Eindruck, wenig mit Schule im üblichen Sinne zu tun. Wenn er sich dankbar an die ETH erinnert, ist es, als habe er sich in dieser Schule wie ein Autodidakt bewegt. Und dieser Eindruck bestätigt sich auch, wenn Josephsohn seine Lehrerschaft gegenüber dem Jüngeren mit dem Hinweis bestreitet, er hätte ihn doch nicht belehrt, sondern nur an Orte geführt, ihm Sachen gezeigt, die ihm selber wichtig waren. Josephsohn ist alles andere als Pädagoge, nicht zuletzt, weil er selber wohl mehr beeindruckbar als erziehbar gewesen sein dürfte. Vielleicht auch, weil er - hier im Unterschied zu Märkli - in künstlerischen Dingen nie einer bewussten Didaktik mit der ihr eigenen Rhetorik ausgesetzt gewesen war.

Josephsohns Teilnahme an seiner Arbeit als Architekt, so Märkli, sei ungemein wichtig für ihn. Besonders wenn es um die Gestaltung von Fassaden gehe, sei die Kritik des Bildhauers jeweils sehr konkret und unmittelbar förderlich. Eigentliche Pläne könne er zwar nicht lesen, nicht genügend in eine räumliche Vorstellung übersetzen. Grundrisse erschlossen sich ihm über deren grafische Qualität. An Modellen seien es die Volumetrien, die ihn interessierten und zu einer Wertung veranlassten. Es gebe da auch zuweilen Konflikte wie etwa beim Haus in Grabs. Josephsohn finde, es sei dies zwar ein schönes Gebilde, das sich aber mit seiner zu geringen Höhe und so allein dastehend nicht als Haus darstellen und behaupten könne. "Gegenständlichkeit" fordert Josephsohn also auch vom Ausdruck in der Architektur.

In einem Gespräch zitierte Märkli einmal jene Briefstelle Flauberts, in der vom unendlich tiefen Glücksgefühl beim Anblick einer "nackten Wand" die Rede ist. Bei dieser Vorstellung von der "Heiligkeit" der nackten Wand denkt man unwillkürlich an Märklis Wohnung. Die Tapeten sind entfernt bis auf den kahlen Gips, der ungestrichen blieb. An einer dieser leeren Wände hängt ein schweres Relief von Josephsohn. An einer anderen Wand Zeichnungen vom selben Künstler. Die Bücher (hier meist neueste Monographien und Belletristik) am Boden gestapelt, als gelte es die Würde der Wände nicht durch die Wechselhaftigkeit praktischer Nutzungen zu profanieren. Den beweglichen Gütern des täglichen Lebens ist der Boden als Grundriss und Aktionsebene zugewiesen.

Anders in seinem Arbeitsraum: Hier hat Märkli letzthin Wände einziehen lassen. Man denkt an praktische Gründe. Etwa, dass es darum ging die zwei, vielleicht drei parallel zu bearbeitenden Projekte räumlich zu trennen und Wandfläche für die immer zahlreicher werdenden Pläne und Zeichnungen zu gewinnen. Und man schliesst daraus, dass, wenn es seine Arbeit betrifft, ihm die Nützlichkeit noch über das "Glücksgefühl beim Anblick einer nackten Wand" geht. Ausserdem fühlt man sich auch an sein erstes "Büro" an der engen Spiegelgasse in der Zürcher Altstadt erinnert. An jenen Raum von etwa 12 m², mit einem winzigen Tischchen am Fenster, im Rücken eine schmale Pritsche, die wie der Boden immer mehr zur Ablage verkommen war. Darauf lagerten vorwiegend im Antiquariat erstandene Ausgaben der Schriften von Franz von Assisi, Lenin (welcher seinerzeit noch vor seinem grossen Auftritt ganz in der

Nähe gewohnt hatte), Pasolini und der Paulusbriefe wegen auch das Neue Testament. Vielleicht war auch Flaubert darunter, jedenfalls ein schmales Heft mit den Malereien von Henri Rousseau. Auch ganze Bündel Postkarten mit frühchristlicher, aber auch islamischer, jedenfalls mittelalterlicher Malerei, Skulptur und Architektur. An der linken Wand ein grosses Relief von Josephsohn, an der Wand gegenüber eine grossflächige Reproduktion der Innenansicht eines indischen Felsentempels, an den restlichen Wandflächen Entwurfszeichnungen für das Mehrfamilienhaus in Sargans (1985/86), später jene für Giornico (1992). Am Boden Stapel von Zeichnungen; minuziös ausgeführte Grundrisse für die Häuser in Azmoos, dann auch vehemente Blei- und Farbstiftzeichnungen, in denen er den Ansturm der vielfältigen Eindrücke romanischer und orientalischer Baukunst verarbeitete. Auf diesem Stapel in sehr labiler Lage das Telefon. Der Blick durch das Fenster, die andere Verbindung nach draussen, zeigte den Ausschnitt einer alten Fassade mit einer Inschrift, die an das 1916 dort von den Dadaisten gegründete Cabaret Voltaire erinnert. Es gab aber an diesem Ort keine Veranlassung aus dem Fenster zu schauen. Der Bezug zum Leben war hergestellt durch die ständig im Raum stehende Frage nach dem Menschen und seiner Behausung, der Stadt als eigentlichem Ort seiner sozialen und eben auch ästhetischen Gesittung. Man erinnert sich, wie Märkli vor vielen Jahren schon, in der Enge dieses ersten Büros die Vision einer Stadt evozierte und wie darin neuartig gestaltete Trambahnen, der moderne Verkehr überhaupt eine wesentliche und vor allem positive Rolle einnahmen. Aber auch in Josephsohns Stadtbild spielen Autos eine nicht wegzudenkende Rolle. Verkehrsberuhigte Strassen sind ihm wahrscheinlich zumindest suspekt. Ausserhalb der hohen Mauern seines Atelierbezirks ist ihm allzugrosse Stille gar nicht erfreulich. Und vielleicht braucht er auch eine gewisse Geschwindigkeit um sich herum, wenn er auf die Strasse tritt. Dem widerspricht nicht, im Gegenteil, wenn der Archetyp der Stadt in Märklis Vorstellung die mittelalterliche, vorab italienische ist. In einem (seiner sehr seltenen) Briefe von 1983 zitiert er Ortega y Gasset: "Der antike Mensch löst sich entschlossen von der Natur ab. (...) Er hegt ein Stück Land mit Mauern ein und stellt dem gestaltlosen, unendlichen Raum den umschlossenen, endlichen gegenüber." Der Gestaltung dieses endlichen Raums, der Stadt, des Hauses gilt letztlich die Bemühung des Architekten. Dieses Hin- und Herschieben der den Raum artikulierenden Elemente mit Bleistift und Radiergummi ist dem ins Geschehen einbezogenen Besucher als existenzieller Akt in Erinnerung geblieben. Der dabei auffälligen Konzentration schien die mönchszellenartige Enge zu entsprechen. Im jetzigen Atelier ist seit der Unterteilung wieder etwas von jener ersten Arbeitsstätte spürbar. Es sind jetzt mehrere Zellen nebeneinander. Und auch hier geht der Blick auf Fassaden von Wohnhäusern, welche den Innenhof umgeben, in dem das gemischter gewerblicher Nutzung gewidmete Gebäude steht.

Und wieder die Bücher. Es sind mehr geworden, auch neuere sind dazu gekommen. Aber immer noch dominieren alte zernutzte Kunstbände. Architekturzeitschriften sind wahrscheinlich auch dazugekommen mittlerweile. Aber dem Besucher mögen sie in dieser Umgebung nicht weiter aufgefallen sein. Vielleicht sind sie in den Stapeln allmählich nach unten zu liegen gekommen.

Märklis Interesse an Josephsohns Arbeit hat seine Wurzel in seinem Interesse an der bildenden Kunst überhaupt. Wer sich mit Märkli tagelang in der National Gallery oder im Louvre aufgehalten hat vergisst nicht so schnell dieses leidenschaftliche Befragen von Werken der Malerei und Skulptur. Wenn man da bei Cimabue, Giotto und Uccello angefangen hat bleiben die dabei gewonnenen Massstäbe auch bei Tizian, Poussin und Rubens, bei Vermeer, Rembrandt und Chardin und bei Cézanne gegenwärtig.

Um zu Soutine, zu Bonnard zu kommen, muss man das Haus wechseln, und die Bewunderung, schon bei den Alten durchaus nicht gleichmässig verteilt, aber insgesamt hat es sich dort doch mehr um graduelle, die Qualität betreffende Unterschiede gehandelt, schränkt sich ein. Fragen der künstlerischen Gesinnung als "Positionierungen gegenüber dem Leben" gewinnen bei der Auseinandersetzung mit dem 20. Jahrhundert an Dringlichkeit, die Abgrenzungen werden unausweichlicher. Die Erinnerung an Museumsbesuche mit Josephsohn stimmt darin mit jenen in Begleitung Märklis überein. Ein vielleicht berufsbedingter Unterschied allerdings ist markant zwischen dem Bildhauer und dem Architekten:

Josephsohn fasst sozusagen in einem Blick und ein paar wenigen Bemerkung den wesentlichen Eindruck mitsamt aller Teilgehalte zusammen. Der Ausdruck von Bewunderung, Ablehnung und Begründung durch eine zusammenfassende Charakterisierung steht da wie ein unauflösbarer Block. Märkli dagegen analysiert nachhaltiger, scheint die ästhetischen Bedingungen seines Erlebnisses verstehen zu wollen. "Wahrnehmungsgesetze", dieses Wort kommt bei Märkli häufig vor, bei Josephsohn nie. Mag sein, dass die Beschäftigung des Architekten mit den vielfältigen Problemen technischer, ökonomischer und soziologischer Art diesen analytischen Geist als Grundhaltung besonders fördert und dieser sich auch auf den Umgang mit ästhetischen Fragen überträgt. Der Umschlag ins produktiv Synthetische solcher Rezeptionsanstrengung wird erkennbar vorab im Beisein von Architekturstudenten, wenn bei der Betrachtung von Malerei zumindest unterschwellig, manchmal auch explizit die Frage nach den Gemeinsamkeiten von Malerei und Architektur anklingt. Wenn dabei auch die Behandlung des Bildraumes zunächst im Vordergrund steht, es bleibt nicht bei formalen Analysen. Etwa die ikonenhaft umgekehrte Perspektive bei Cimabue, die räumliche Organisation und die unterschiedlichen Gehalte und Mittel des künstlerischen Ausdrucks bei Poussin, Vermeer oder Chardin sind letztlich immer wahrgenommen als Äusserungen von "Positionen gegenüber dem Leben".

So wird deutlich, wie und warum Architektur für Märkli Kunst ist und welchen Anteil an dieser Haltung der Bildhauer Josephsohn hat.

Erich Brändle, Februar 2001

Bibliografie zu Josephsohn (Auswahl):

Nizon, Paul: Hans Josephsohn. In: Nizon, Paul: Swiss made. Portraits, Hommages, Curricula. Seiten 29 - 38. Benziger Broschur. 132 Seiten. Benziger Verlag Zürich, Köln 1971. ISBN 3-545-36134-9.

Holz, Hans Heinz: Josephsohn. Fotos Jürg Hassler. 144 Seiten. ABC Verlag, Zürich 1981. ISBN 3-85504-067-2.

Fondazione La Congiunta (Herausgeber): La Congiunta. (Text und Fotos von Walo Huber). 104 Seiten. Fondazione La Congiunta, Zürich 1996. ISBN 3-9521065-0-X.

Helmhaus Zürich (Herausgeber): Hans Josephsohn. Mit Textbeiträgen von Erich Brändle, Marie-Louise Lienhard. 48 Seiten. Guido Magnaguagno. Fotografien: Friedrich Zubler. Helmhaus Zürich 1997. ISBN 3-906396-37-1.

Mack, Gerhard: Zarte Brocken. 6 Seiten. In: art. Das Kunstmagazin. Nr.2 Februar 2001. Seiten 64 - 69. Hamburg 2001.

Kunsthhaus Bregenz, archiv kunst architektur, Edelbert Köb(Herausgeber): Stiftung La Congiunta/Peter Märkli. Haus für Reliefs und Halbfiguren des Bildhauers Hans Josephsohn. (Texte von Walter Zschokke, Edelbert Köb, Margherita Spiluttini). 84 Seiten. Verlag Gerd Hatje, Stuttgart 1994. ISBN 3-7757-0453-1.

Filme:

Hassler, Jürg: Josephsohn - Stein des Anstosses. 1977. 95 Minuten. 16 mm. Deutsch.

Verleih: Filmcooperative Zürich.

Münger Peter: Hans Josephsohn, Bildhauer. Verein Künstler-Videodokumentation. Zürich
1997. 37 Minuten. Deutsch.