



**University of  
Zurich** <sup>UZH</sup>

**Zurich Open Repository and  
Archive**

University of Zurich  
University Library  
Strickhofstrasse 39  
CH-8057 Zurich  
[www.zora.uzh.ch](http://www.zora.uzh.ch)

---

Year: 2020

---

## **Einleitung. Hans Josephsons "gestundete Zeit"**

Keller, Claudia ; Küster, Bärbel

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-197397>

Book Section

Other

Originally published at:

Keller, Claudia; Küster, Bärbel (2020). Einleitung. Hans Josephsons "gestundete Zeit". In: Küster, Bärbel; Keller, Claudia. Gestundete Zeit: 100 Jahre Hans Josephson. Zürich, Schweiz: Scheidegger Spiess, 10-22.

# Gestundete Zeit — 100 Jahre Hans Josephsohn

Herausgegeben von  
Claudia Keller und Bärbel Küster

# Inhalt

5	<b>Vorwort</b> Claudia Keller und Bärbel Küster	129	<b>Arbeiten an der Oberfläche</b> Magdalena Bushart
9	<b>Grusswort</b> Verena Josephsohn	138	<b>Körperzeit. Hans Josephsohns «Stehende»</b> Guido Reuter
10	<b>Einleitung. Hans Josephsohns «gestundete Zeit»</b> Claudia Keller und Bärbel Küster	147	<b>Augenblick auf Lebenszeit. Wahrnehmung und Vorstellung bei Hans Josephsohn</b> Claudia Keller
23	<b>Nachdenklichkeit. Eigenzeit künstle- rischer Praxis bei Hans Josephsohn</b> Daniela Hahn	156	<b>Schichtung von Zeit. Atelier Ausstellung Architektur</b> Angela Lammert
30	<b>Figuration als Prozess. Hans Josephsohns serielles Arbeiten im Kontext figurativer Plastik des 20. Jahrhunderts</b> Julia Wallner	169	<b>Triangulation C. Metasohn</b> Jules Spinatsch
44	<b>Probehandeln. Die Tonskizzen von Hans Josephsohn als Tagebuch</b> Bärbel Küster	201	<b>Vom Atelier in die Öffentlichkeit. Hans Josephsohn im Spiegel der städtischen Kulturförderung in Zürich</b> Denise Frey
57	<b>Triangulation A. Schöntal</b> Jules Spinatsch	212	<b>Raumkomposition. Zwischen Skulptur und Architektur</b> Peter Märkli im Gespräch mit Bärbel Küster
81	<b>Hans Josephsohns skulpturale Sprache. Kontinuität ihres Wandels und Referenzen in der Geschichte der Skulptur</b> Ulrich Meinherz	223	<b>Biografien der Autor*innen</b>
91	<b>«Ich denke in Plastiken; das tun die meisten Leute ja nicht». Beobachtungen zum Werk von Hans Josephsohn</b> Arie Hartog	226	<b>Abbildungsverzeichnis</b>
98	<b>Erzählung und Zeit in Hans Josephsohns Reliefs</b> Seraina Renz	227	<b>Impressum</b>
106	<b>«Triangulation». Zum Foto-Essay von Jules Spinatsch</b> Claudia Keller und Bärbel Küster		
113	<b>Triangulation B. Tannenrauch</b> Jules Spinatsch		

# Vorwort

Claudia Keller und Bärbel Küster

«Gestundete Zeit – 100 Jahre Hans Josephsohn», so lautete der Titel der ersten universitären Tagung zu dem 1920 in Königsberg geborenen, 2012 in Zürich verstorbenen Bildhauer, die wir im November 2019 in Kooperation mit Ulrich Meinherz und dem Kesselhaus Josephsohn / Galerie Felix Lehner ausgerichtet haben. Sie markierte ein Moment des Übergangs: In Vorgriff auf den 100. Geburtstag des Künstlers im Mai 2020 läutete sie das Jubiläumsjahr ein, das die vorliegende Publikation nun abschliesst. Transitorisch war die Tagung auch, weil wir mit zwei Halbtagen an der Universität Zürich (UZH) und einem Tag im Kesselhaus Josephsohn eine Brücke schlagen wollten – zwischen Universität und Museum, zwischen kunsthistorischem Diskurs sowie dem Ort, wo die Güsse von Josephsohns Plastiken entstanden sind, weiterhin entstehen und wo sein Nachlass aufbewahrt wird. Wir haben das Gespräch mit den Wegbegleiter\*innen von Josephsohn gesucht und wir haben Expert\*innen aus dem interdisziplinären Feld von Kulturwissenschaft und Kunstgeschichte dazu eingeladen, sich in ein für sie in den meisten Fällen neues künstlerisches Werk einzuarbeiten und hinsichtlich ihrer Fragestellungen zu perspektivieren. Über das große Interesse an der Tagung haben wir uns sehr gefreut. Nach drei Tagen – geprägt von intensivem Denken und anregenden Diskussionen – haben sich viele Einsichten ergeben. Wir danken der Familie, Mirjam Josephsohn (geb. Abeles), Andreas und Lola Josephsohn und Verena Josephsohn-Wunderlin für ihre Offenheit, mit welcher sie diese Tagung begleitet haben – es ist ein sehr interessantes Gespräch entstanden zwischen dem persönlichen und dem wissenschaftlichen Blick auf dieses grossartige plastische Werk. Ohne die inhaltliche Expertise von Ulrich Meinherz, der uns als Gäste im Kesselhaus Josephsohn empfangen und dadurch das Gespräch vor den Originalen ermöglicht hat, hätten wir weder die Tagung noch die

vorliegende Publikation realisieren können – ihm und auch Felix Lehner, Bettina Zimmermann sowie den weiteren Mitarbeiter\*innen sei für die Unterstützung sehr herzlich gedankt. Eingeschlossen in unseren Dank sei zudem Peter Märkli, mit dem wir uns im Vorfeld der Tagung austauschen konnten und der sich zu dem Gespräch mit Bärbel Küster im Kesselhaus Josephsohn bereit erklärt hat. Ebenfalls danken wir für organisatorische Unterstützung Irmgard Thiel, Monika Steinmann Meier, David Grob, Isabella Krayner, Kristin Brüggegan, Kristin Shafiei-Nasab und Alix Stria. Für die finanzielle Förderung der Tagung danken wir dem Schweizerischen Nationalfonds, der Hochschulstiftung der UZH, dem UZH Alumni-Fonds sowie dem Mittelbau des Deutschen Seminars und für die finanzielle Unterstützung dieser Publikation bedanken wir uns bei Pro Helvetia, Schweizer Kulturstiftung, dem Robert J. F. Schwarzenbach-Fonds, der Baugenossenschaft Zurlinden, Bindella Terra Vite Vita SA und insbesondere Rudi Bindella, Kurt und Carine Compagnoni sowie der Familie Josephsohn.

Jules Spinatsch übernahm während des Corona-Lockdowns im Frühjahr 2020 die fotografische Annäherung an Josephsohns Werke in öffentlichen Räumen für seinen dreiteiligen Foto-Essay. Ihm und Karin Holzfeind, die mit Umsicht das Layout gestaltet hat, sei dafür herzlich gedankt, dass dieser Band auch ästhetisch neue Wege in der Vermittlung des Werks von Josephsohn beschreiten kann. Und zuletzt bedanken wir uns beim Verlag Scheidegger & Spiess, bei Thomas Kramer, Lisa Schons, Verena Andric, Kirsten Thietz und Patrick Schneebeli, für die Aufnahme des Bandes und seine Betreuung.

Wir begeben uns mit diesem Band auf Spurensuche, auf eine Suche nach den Spuren der Zeit in Josephsohns Werk. Sichtbar wird sie auch an dem Ort, an dem früher Josephsohns Atelier stand, wie ein Foto ganz am Ende des Bandes zeigt: Pflanzen wuchern nun dort, wo früher Gipsfiguren im Innenhof standen. Über Josephsohns Werk ist aber noch kein Gras gewachsen – die zahlreichen Ausstellungen allein in diesem Jubiläumsjahr, etwa im Museum Allerheiligen in Schaffhausen oder im MASI in Lugano, zeigen Josephsohn als einen Künstler unserer Gegenwart.

Abb. 1  
Internationale Tagung «Gestundete Zeit – 100 Jahre Hans Josephsohn», November 2019 an der Universität Zürich, Vortrag von Ulrich Meinherz

# Einleitung.

## Hans Josephsohns «gestundete Zeit»

Claudia Keller und Bärbel Küster

1977 resümierte der 57-jährige Hans Josephsohn, der Erfolg komme zu spät, er betreffe das Lebensgefühl nicht mehr.<sup>1</sup> Tatsächlich blieb sein bildhauerisches Werk, das man heute in der Schweiz auf eine Ebene mit demjenigen von Alberto Giacometti stellen kann, bis in die 1990er-Jahre hinein ein Geheimtipp, der nur einem kleinen Kreis bekannt war. Er wurde in Zürich immer wieder gefördert, ausgestellt und neu entdeckt, aber eine internationale Bekanntheit stellte sich erst nach der Jahrtausendwende ein.<sup>2</sup> Noch heute wird das vormalige Schattendasein von Josephsohns Werk physisch greifbar im Aussenraum des Kunsthhauses Zürich, wo das *Relief XI* von 1950/51 an der Rämistrasse im dunklen Durchgang zur Bibliothek gesucht werden muss, während Max Bills *Doppelfäche mit sechs rechtwinkligen Ecken* von 1976 hell im Hof erstrahlt.

Die Verspätung des Erfolgs, die Josephsohn 1977 konstatierte, war also mehr eine Zwischenbilanz, die für die Rezeption des Werkes ein Licht auf die zurückliegenden «ersten» Jahre einer zunehmenden Wahrnehmung innerhalb der Schweiz gelten kann. Gleichzeitig ist in der vom Künstler gewählten Formulierung einer Abspaltung von seinem «Lebensgefühl» auch ein vorausweisendes Element auf das enthalten, was in der Forschung noch lange als Josephsohns «Eigenbrötlerei» verstanden wurde – sein Beharren auf dem figürlichen Ansatz, aber auch die grosse Stringenz, mit der Josephsohn Fragen der Form zwischen Relief und Rundplastik anging. Das Abseitsstehen im Kunstbetrieb hat ihm Zeit geschenkt, um seine radikal eigenständige Position zu verfolgen. Zugleich wird mit der bereits 1977 formulierten Ablösung vom «Betrieb» auch die Zeit im Voraus gewissermassen «gestundet», denn erst langsam – und dieser Prozess ist noch lange nicht abgeschlossen – beginnen sich Josephsohns Zeitgenossenschaft in einer polychronen Moderne und seine Position in der Gegenwart zu konturieren. Spätestens seit der Jahrtausendwende werden seine Werke anschlussfähig und damit auch neu interpretierbar.

Der im vorliegenden Band gewählte Fokus auf Fragen der Zeitlichkeit und auf Aspekte der Prozessualität im Werk und dessen Rezeption scheint uns besonders geeignet, um Josephsohns Beitrag zur Geschichte der Skulptur zu würdigen und seine Position zu schärfen. Den Titel «Gestundete Zeit» haben wir Ingeborg Bachmanns gleichnamigem Gedicht entlehnt, weniger, weil Josephsohn selbst in seinen Anfängen «zwischen Stefan George und Georg Trakl» angesie-

delte Gedichte geschrieben hat (wie der Schriftsteller Klaus Merz bemerkt),<sup>3</sup> und auch nicht so sehr weil Josephsohn wiederholt Schriftsteller\*innen fasziniert hat, die ihm, wie etwa Paul Nizon, literarische Porträts gewidmet haben. Es geht uns vielmehr darum, mit dieser Formulierung die eigentümliche Zeitlichkeit von Josephsohns Werk in den Fokus zu rücken. Das betrifft zum einen seine rezeptionsgeschichtliche Einordnung: «Gross, einsam und zeitlos», titelte ein Artikel von Hans Neuburg in der *Zürcher Woche* vom 8. Mai 1964 und brachte damit den Zusammenhang von Erhabenheit, Zeitentbundenheit und Einzigartigkeit des Künstlers auf jenen Punkt, der den publizistischen Diskurs über Josephsohn bis heute prägen wird und den es zu hinterfragen gilt.<sup>4</sup> Zum anderen drängen sich Fragen der Zeitlichkeit überall bei der Betrachtung der Werke mit ihren sichtbar präsenten Arbeitsprozessen auf – sie sind nicht als Modelé oder als blosser Arbeitsspuren nachvollziehbar, sondern evozieren in den Oberflächen jene Schichtung und Stundung von Zeit.

In das *Lexikon der modernen Plastik* von 1961, das bei Knauer in München und Zürich erschien, gingen von den Zürcher Positionen Max Bill und Robert Müller ein, Ödön Koch, Hermann Haller sowie Otto Charles Bänninger und Carl Burckhardt, nicht aber Josephsohn, der bis 1998 auf seinen ersten Eintrag in einem Lexikon warten musste. In dieser Zeit entstand ein neues Interesse an der figurativen Plastik und Gerhard Mack schloss sein Grundlagenwerk zu Hans Josephsohn 2005 mit dem Versuch, die späte Rezeption des Werks um das Jahr 2000 herum zu begründen. Von heute aus, 15 Jahre später und acht Jahre nach dem Tod des Künstlers, stellt sich diese Frage noch einmal neu. In dieser Spanne sind allein rund 80 Einzel- und Gruppenausstellungen mit Werken von Hans Josephsohn ausgerichtet worden. Das wachsende Interesse an seinem Werk und – wie wir meinen – seine Aktualität sind stets von der Gegenwart aus neu zu befragen. Dazu gehört, die an Josephsohns Werk herangetragenen Rezeptionsstrategien zu untersuchen: Die Beiträge in diesem Band nehmen eine historische Kontextualisierung der Vermittlung durch Fotografie und Film, aber auch der sprachlichen Zugänge in (frühen) Kritiken vor. Es lohnt sich, der nach wie vor offenen Frage nachzugehen, inwiefern dieser «Solitär» doch an historische Positionen der Bildhauerei anschliesst und gerade in seinem Spätwerk eine eigene Form der Abstraktion entwickelt, die auch für Positionen jüngerer Künstler\*innen anschlussfähig ist.

### I. Politik des «Abseitsstehens»

Josephsohn, einer der vielen Geflüchteten des 20. Jahrhunderts, war kein Zeitflüchtiger. 1920 wurde er in Königsberg in einer jüdischen Familie geboren, studierte 1938 zunächst an der Kunstschule in Florenz (dies war im damaligen Deutschland für ihn bereits nicht mehr möglich), immigrierte sodann aber in die Schweiz, vertrieben von den durch Mussolini neu erlassenen italienischen Ausnahmegesetzen gegen ausländische Juden. Hier befand er sich zwar in

1

Sicherheit, gleichwohl ging vom nationalsozialistischen Deutschland eine ständige Bedrohung aus und auch die Situation in der Schweiz war keine einfache: Josephsohn kam ins Arbeitslager, erhielt erst 1950 die Niederlassungsbewilligung und Erwerbstätigkeits-erlaubnis. Die Einbürgerung erfolgte, nach langem politischen Hin und Her und begleitet von einer kontroversen Debatte in der Presse, erst 1964.<sup>5</sup> Zu dieser Zeit hatte er seine erste Einzelausstellung im Zürcher Helmhaus. Die Eigenständigkeit des Werks, das keine Kompromisse gegenüber den Anforderungen der Zeit zu machen schien, trug dazu bei, dass viele Kritiker\*innen die Distanz des Künstlers zur bürgerlichen Gesellschaft betonten, wie es auch ein Artikel aus dem Jahr 1975 von Hans Heinz Holz formuliert: «Josephsohn steht singular in der Kunst unserer Zeit; und er steht quer zu ihr, ein erratischer Felsblock in einer zivilisierten Schrebergartenlandschaft.»<sup>6</sup>

Abb. 1  
Hans Josephsohn, *Ohne Titel*, 1995  
Messing, 148 x 102 x 78 cm, Verz. 3051  
Obergericht des Kantons Zürich

Zwei Jahre später, im Jahr 1977, beschäftigt dieses Aus-der-Zeit-gefallen-Sein auch Jürg Hassler, den Regisseur des ersten und wirkmächtigsten Films über Josephsohn. Sein Porträt *Josephsohn – Stein des Anstosses* bleibt bis heute ein nie wieder erreichtes Dokument persönlicher Nähe, die meisten Zitate von Hans Josephsohn über seine künstlerischen Auffassungen in der Forschungsliteratur entstammen diesem Film und auch zahlreiche Beiträge des hier vorliegenden Bandes beziehen sich auf ihn.<sup>7</sup> Der 1938 geborene Jürg Hassler, der Josephsohn bereits seit Ende der 1950er-Jahre kannte und für eine Zeit auch bei ihm als Bildhauer in die Lehre gegangen war, hatte allerdings einen explizit politischen Anspruch als Filmemacher.<sup>8</sup> Hasslers Film entstand aus der Idee, Hans Josephsohns Leben und Wirken als ein verwirklichtes Lebensbeispiel gegenüber einer «immer mehr verödeten Lebensqualität, angesichts der Absurdität unserer Ueberfluss- und Abfallgesellschaft» filmisch festzuhalten.<sup>9</sup> Die Ideale von Ganzheit, Einfachheit und Erlebnistiefe werden einer schnelllebigen Konsumwelt entgegengehalten. Insofern interpretiert Hassler die Position Josephsohns explizit gesellschaftspolitisch und damit auch sehr zeitgebunden.

Josephsohn wehrt sich im Film gegen die Vorstellung, politische Kunst machen zu müssen, Kunst solle keine «Funktion» im Kampf für eine klassenlose Gesellschaft einnehmen müssen. Das provoziert im Film allerdings Kritik von seinen jugendlichen Gesprächspartnern: Wenn Josephsohn ganz auf die

«freie Entfaltung seiner Persönlichkeit» konzentriert sei, dann gehe es nicht mehr um die Freiheit von allen, und je mehr sich die Gesellschaft um ihn herum verändere, umso mehr werde er – auch hier kehrt die Formulierung wieder – «zu einem erratischen Block im heutigen Leben». <sup>10</sup> Hier griff dieselbe Argumentationsstruktur wie auch bei den Debatten rund um die Einbürgerung. Der Künstler wurde zu einem Aussenseiter stilisiert, dessen «Randständigkeit» ihm dann wiederum von der Gesellschaft vorgehalten wurde.

Nicht unwichtig für diese Wahrnehmung von Josephsohn ist der «Mythos» des Ateliers. <sup>11</sup> Auch der Film bringt die Aussenseiterposition mit dem Atelier in Verbindung, wo er «seit Jahrzehnten» in einem «abgesteckten, eingezäunten Areal, ohne wesentliche neue Impulse von außen» arbeite. Das von der Umwelt abgeschottete Atelier an der Burstwiesenstrasse wird zur Metonymie für den Künstler und für das Werk insgesamt, die sich beide der chronometrischen Normalzeit entziehen. Eine Erklärung sucht der Film in einer Biografie, die von der Geschichte des Faschismus in Italien und im Deutschen Reich, wie von Josephsohns persönlicher Migrationsgeschichte geprägt ist. Sie habe bewirkt, so die Einschätzung von Hassler im Exposé zum Film, dass «jede aktive oder spontane Manifestation gebrochen wurde, und die Kräfte, die sich nicht nach aussen entfalten konnten, sich in einem unverwundbaren innersten Kern zusammenballten». <sup>12</sup> Hasslers Filmentwurf gibt uns die Möglichkeit, den Mythos von der Zeitlosigkeit Josephsohns als explizit zeitgebunden zu verstehen, er wird als innerer Widerstand gegen die existenzielle Erfahrung von Flucht und Vertreibung wie auch gegen die gesellschaftlichen Entwicklungen gedeutet, denen der Künstler sich nicht zugehörig fühlte.

Man kann im vermeintlichen Abseitsstehen des Künstlers aber auch eine politische Widerständigkeit sehen, die ins Zentrum gesellschaftlicher Fragen führt. Josephsohn war sich bewusst, dass sein Werk und sein ganz darauf ausgerichtetes Leben eine Antithese bildete zu einer bürgerlichen Lebenswelt, in der man – so Josephsohns im Film angeführtes Beispiel – tagsüber einer entfremdeten Arbeit nachgehe und dabei denke, dass man mit einem Pool im Garten glücklich werde. Wenn die Leute wirklich einsehen würden, dass da jemand nur aus «Leidenschaft» das ganze Leben lang Plastiken mache, dann gebe es, so folgert er, eigentlich nur zwei Möglichkeiten: Entweder müsse man ihn für einen «Idioten» halten oder ihn totschiessen, weil er eine Freiheit verkörpere, die es eigentlich in dieser gesellschaftlichen Logik nicht geben dürfte. Josephsohn deutet sein Abseitsstehen also in eine kritische Strategie um, die nicht nur seine Kunst legitimiert, sondern diese auch, um es mit Jacques Rancière zu sagen, zu einer Politik der Ästhetik macht, um grundsätzliche Fragen nach einer gesellschaftlichen Lebensgestaltung aufzuwerfen. <sup>13</sup>

Gleichwohl gab und gibt es immer auch diejenigen Stimmen, die bemerken, wie sehr dieses Werk doch der Welt und den Menschen zugewandt ist. Solche Stimmen finden sich in der Presse, etwa in der Würdigung des Kritikers und Filmregisseurs Alexander J. Seiler,

der im Jahr 1987 formulierte, wie Josephsohn «mitten in einem Land voll selbstgefälliger Berührungängste [...] zu einem Werk leidenschaftlichster und zugleich zartester Annäherung» ansetze. <sup>14</sup> Von dieser Zuewandtheit zeugen aber auch die Kollaborationen mit Hassler und anderen, in denen die Dokumentation, Förderung und Präsentation dieses Werks entstanden sind. Zentral hierfür – insbesondere für die Verbreitung von Josephsohns Werk – war die Zusammenarbeit mit Peter Märkli ab 1982. Märkli, der seine Initiation als Architekt von dem älteren Bildhauer erhielt, der ihm zu einer Art Mentor und Freund wurde, integrierte seit dieser Zeit Reliefs und vollplastische Arbeiten in seine Architekturen. <sup>15</sup> Eine kongeniale Inszenierung der Werke in einem besonderen und besonders eindrücklichen architektonisch-musealen Raumgefüge konnte Märkli als Architekt im Verbund mit Stefan Bellwalder und dem Freundeskreis der Stiftung La Congiunta im Tessin zwischen 1986 und 1992 verwirklichen. Das internationale Aufsehen, das diese Architektur erregte, wirkte auch auf die Sichtbarkeit des Werks des Bildhauers zurück. <sup>16</sup> Am prägendsten nicht nur für die Rezeption, sondern auch für die Entstehung von Josephsohns Plastiken war die Zusammenarbeit mit Felix Lehner, der 1983 in Beinwil am See die Kunstgiesserei begründete (1985 wurde ein erster Josephsohn-Guss hergestellt), die 1993 nach St. Gallen übersiedelte. Ab 1994 liess Josephsohn seine Abgüsse ausschliesslich dort herstellen. Im Jahr 2004 eröffnete, unmittelbar neben der Kunstgiesserei, das Kesselhaus Josephsohn und die Galerie Felix Lehner als Lager, Ausstellungs- und Verkaufsraum, und Ort der Vermittlung. <sup>17</sup> Nach Josephsohns Tod wurde sein Atelier aufgelöst und seit 2013 wird der Nachlass vom Kesselhaus konservatorisch betreut und für Ausstellungen sowie die wissenschaftliche Auseinandersetzung aufgearbeitet. Felix Lehner und Ulrich Meinherz, der seit 2005 das Kesselhaus Josephsohn leitet, waren ebenfalls wie Hassler und Märkli freundschaftlich mit Josephsohn verbunden, gingen im Atelier ein und aus und waren eng in die Entstehungsprozesse nicht nur der Güsse eingebunden.

## II. Historischer Ballast der Archaik

Ab den 1990er-Jahren entwickelte Josephsohn Werkserien, die sowohl in den Hochreliefs als auch in vollplastischen Arbeiten eine neue Qualität erreichten. Hier entstanden Halbfiguren, deren Porträthaftigkeit sowohl in ihrer überlebensgrossen Dimension als auch in einer faszinierenden Verschleierung der Volumen durch das Material aus der Unschärfe der Formen von den Betrachter\*innen zurückgewonnen werden will. Die Liegenden, die ihm seit Mitte der 1960er-Jahren bereits ein Thema waren, wurden nun im Umgang mit den Volumen, Massen und Oberflächen in vergleichbarer Weise «abstrakter» und zugleich «figürlicher». 1987 erhielt er die Ehrengabe des Regierungsrates des Kantons Zürich für sein Gesamtwerk und 2003 den Kunstpreis der Stadt Zürich. Besonders Josephsohns Spätwerk begann nach 2000 auf dem Kunstmarkt

und auch in der internationalen Rezeption zu wirken. <sup>18</sup> Es fand auch zunehmend repräsentativere Aufstellungsorte, bspw. beim Obergericht in Zürich (Abb. 1). Die Köpfe und die Halbfiguren des Werks ab 1990 wurden jedoch noch immer mit den gleichen Worten umschrieben wie in den 1960er-Jahren: Bei Josephsohns erster britischer Ausstellung in London 2008 heisst es: «[T]he mysterious half-figures that he has made from the 1980s until the present day seem to belong to prehistory.» <sup>19</sup> Udo Kittelmann spricht angesichts der Plastiken Josephsohns ebenfalls vom «Zauber in ihrer Schlichtheit und Archaik» und verortet die Aktualität seines Werkes in dessen «Zeitlosigkeit». <sup>20</sup>

An der Rezeptionsgeschichte Josephsohns ist interessant, dass «Archaik», «pre-history» oder andere Primitivismen als Leitstern bis heute selbsterklärend verwendet werden. Demgegenüber sollte man die Zeitgebundenheit dieser Vorstellungen unterstreichen: Die Berufung auf eine Frühzeit fügte sich auf jeweils eigene Weise nicht nur in Diskurse der Moderne, sondern auch in die der 1970er-Jahre, als auch Minimalart, Environmental Art oder Land Art nicht ohne Bezüge zur «Urgeschichte» auskamen. <sup>21</sup> Die Sehnsucht nach einer (schon verloren geglaubten) «zeitlosen» Kunst hatte in den 1980er-Jahren auch die Positionen der neuesten Kunst, des Minimal und der Arte povera eingeholt. <sup>22</sup> Die Archaik ist ein Akt der Interpretation und eine Projektionsfläche. Wenn Hans Heinz Holz in Josephsohns Werken 1981 etwas «Geologisches sich auf der Oberfläche ereignen» sieht, wenn er meint, «ein Stück Naturgeschichte wiederholt sich am Einzelmenschen als Schicksal», und wenn er die Archaik

der Figuren betont, dann verbleibt er zugleich in der Perspektive dieses «period eye». «Wie vor schweren ungefügten Gestalten der Frühzeit steht der Betrachter, betroffen zugleich und ausgeschlossen. Denn diese Bildnisse stellen nicht dar; sie sind, gesammelt und streng.» <sup>23</sup> Aber anders als seine Zeitgenoss\*innen, wie zum Beispiel auch Hans Aeschbacher (1906–1980), Zürcher Bildhauer und Freund seines Lehrers Otto Müller, bezeichnete Josephsohn seine Gestalten nicht als *Weibliches Idol* oder oder in Anlehnung an prähistorische Fundstätten als *Venus de Six-Fours* von 1952, die, in Lavastein gehauen, noch heute im Freibad Oberer Letten in Zürich steht (Abb. 2). Josephsohn setzte nie Titel und entthob seine Werke damit bereits dem Anekdotischen.

Befreit man die Werke vom historischen Ballast der «Archaik», eröffnen sich jenseits der vermeintlichen Zeitlosigkeit ganz unterschiedliche Formen von Zeitlichkeit bei Josephsohn. Statuarisch Stehende, Vereinzelt im Sitzen, überdimensionale und von Masse geprägte Liegende und Halbfiguren – die Plastiken Josephsohns wirken auf den ersten Blick als kompakte Massen, ohne auskragende Elemente und mit wenig detailorientierter Binnendifferenzierung. Sie erzeugen den Eindruck von Schwere, von Stauung und Ballung der Zeit. Doch zugleich sind Teile des Werks eminent narratologisch strukturiert, viele Reliefs zeigen «Szenen», die einer besonderen Form plastischen Erzählens folgen. <sup>24</sup> Bei aller erotischen Lebensfülle bewahren Josephsohns Plastiken stets einen Anschein von Verletzlichkeit und Fragilität. Sie evozieren Auflösung und Gestaltung, Entzug und Erscheinung, Statik

und Bewegung, Zeitlosigkeit und Augenblick – es sind diese sich nicht ausschliessenden Gegensätze des Werks, die in besonderem Masse Fragen nach Zeitlichkeit aufwerfen. Josephsohns Zeit ist, im Sinne von Bachmanns Gedichtzeile, eine «gestundete Zeit», eine aufgeschobene, gedehnte Zeit im Bewusstsein ihrer Präsenz. Im «Stunden» ist das Verweilen, das massive Entstehen dieser schweren Körper gegen die Flüchtigkeit ebenso enthalten, wie es die Zeit zwischen den Stunden, die kleinste Zeiteinheit des Augenblicks bezeichnet und damit auf die Dialektik grosser und kleiner Zeiteinheiten verweist.

Josephsohns Werk ist eine über sechs Jahrzehnte dauernde, Tag für Tag, Stunde für Stunde wiederholte Annäherung – an Menschen und Beziehungssituationen, wie sie körperliche Erscheinungen annehmen, plastisch greifbar werden und wieder verschwinden. Der Film *Josephsohn – Bildhauer* (2008) von Laurin Merz und Matthias Kälin zeigt denn auch – die politischen Fragen zurückdrängend, die bei Hassler zentral waren – den bereits knapp 90-jährigen Künstler unermüdetlich bei der Arbeit. Auf die Frage, was ihn das Leben lang «getrieben» habe, weiss er keine Antwort, sicher ist jedoch, dass er nicht morgen damit beginnt, «Hunde zu streicheln». Das Resümee, das er nun zieht, ist vom Erstaunen bestimmt, nicht auf dem bereits Geleisteten aufbauen zu können. Mit jedem Tag, und jedem neuen «Probehandeln»,<sup>25</sup> entscheide sich die Arbeit neu: «Man wird einfach aus dem Prozess nicht entlassen.»<sup>26</sup> Auch dies gehört zu Josephsohns eigentümlicher Zeitlichkeit, dass in seinem Pulsieren zwischen Reduktion und Akkumulation von Masse, zwischen Figürlichkeit und Abstraktion, jeweils beides stets präsent bleibt. Im radikalen Spätwerk bleibt das Frühwerk noch sichtbar – in der organisch-amorphen Oberfläche noch Elemente grafischer Reduktion und in den weit von den ursprünglichen Modellen entfernten Halbfiguren noch Elemente ihres persönlichen Ausdrucks. In dieser Kontinuität liegt eine Schichtung, die die vorhergehenden Schritte der Stadien von Komposition und Figurenfindung nie ganz aufhebt, sondern stets nachklingen lässt.<sup>27</sup> Dadurch, dass der Künstler stets an vielen Werken gleichzeitig gearbeitet hat, entsteht ein Werk, das seine eigene Geschichte und sein gestalterisches Archiv in sich trägt und sichtbar hält. Josephsohns Zeitlichkeit ist eher die in die Breite gehende Variation als die Sukzession auf einer schmalen Linie.

### III. Zeitlichkeit der Skulptur

Zeitlichkeit für die figürliche Plastik als Thema zu reklamieren, läuft der gängigen kunsthistorischen Entwicklungsgeschichte entgegen, wie sie in der wegweisenden Publikation *Passages in Modern Sculpture* von Rosalind Krauss 1977 mit Blick auf die neue Syntax der minimalistischen Plastik der 1960er-Jahre als Entfernung von der Narration beschrieben wurde. Die gesellschaftliche und künstlerische Moderne verläuft jedoch keineswegs eindimensional in die Richtung der Abstraktion. Josephsohns Abseitsstehen und sein Beharren auf der Figur sind Teil einer polychronen

und polyphonen Moderne, wie sie das DFG-Schwerpunktprogramm *Ästhetische Eigenzeiten. Zeit und Darstellung in der polychronen Moderne* in den letzten Jahren untersucht hat.<sup>28</sup> Wegweisend für die Grundthesen dieses Vorhabens war die Denkfigur der «Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen»,<sup>29</sup> die wesentlich mitgeprägt wurde von Ernst Bloch, dem Vater von Mirjam Josephsohn (geb. Abeles) und also dem ersten Schwiegervater von Hans Josephsohn. In seinem 1935 in Zürich erschienenen Buch *Erbschaft dieser Zeit* schreibt dieser, Geschichte sei «kein einlinig vorschreitendes Wesen, worin der Kapitalismus etwa, als letzte Stufe, alle früheren aufgehoben hätte; sie ist ein *vielrhythmisches und vielräumiges, mit genug unbewältigten und noch keineswegs ausgehobenen, aufgehobenen Winkeln*».<sup>30</sup> Diese Sichtweise einer Moderne mit unterschiedlichen Zeitschichten, Zeitstrukturen und Rhythmen kann für die gesellschaftliche Positionierung Josephsohns fruchtbar gemacht werden, sie bietet jedoch auch Anlass, um über die eigenzeitliche Strukturierung von Kunstwerken nachzudenken, denn Zeit kann «nicht als abstrakte chronometrische Ordnung begriffen werden, sondern erst als materiell sichtbar gemachte, gemessene, dargestellte, erkannte, erlebte und bewertete Zeit Realität» gewinnen.<sup>31</sup>

Theoretische Ansätze, um Zeitlichkeit für die dreidimensional-plastische Kunst zu erfassen, fanden in jüngerer Zeit zunehmend Interesse. Zwar hatten die Avantgarden mit dem Kubismus und dem Futurismus das Thema Zeit folgenreich lanciert, in den Bildhauertheorien des 20. Jahrhunderts standen dennoch vor allem Kategorien wie Volumen und Masse, Raum und das Verhältnis von Flächen zum Raum sowie der Umgang mit Material und Oberflächen im Vordergrund. Die Objektivität von Werken der bildenden Kunst – zumal solchen, die nicht mehr an der Darstellung von Handlungsabläufen interessiert waren – schien den Fragen der Zeitlichkeit entgegenzulaufen.<sup>32</sup> Die Tagung *Skulptur und Zeit im 20. und 21. Jahrhundert*, 2015 von Ursula Ströbele und Guido Reuter ausgerichtet, positionierte zahlreiche Facetten des Themas neu.<sup>33</sup> Auch im Umfeld des DFG-Schwerpunktprogramms *Ästhetische Eigenzeiten* wurden die Fragen der Prozesshaftigkeit in Materialbearbeitung, Rezeption und Bildauffassung neu fokussiert.<sup>34</sup> Johannes Grave versuchte die verschiedenen Formen der Zeiterfahrung in der «Bildwahrnehmung» grundsätzlich zu differenzieren, allerdings ohne expliziten Bezug auf Werke der Moderne des 20. Jahrhunderts und zeitgenössische Kunst. Grave macht zunächst zahlreiche Schnittstellen zwischen einer so nicht zu trennenden «Bildzeit» und einer Zeit der Betrachter\*innen aus: Das, was im Bild als Narration angelegt ist, vermischt sich in der Wahrnehmung der Betrachtenden mit zeitlichen Qualitäten des Bildes, seiner Oberfläche und Materialität, zu einer explizit «rezeptionsästhetische[n] Temporalität».<sup>35</sup> Überträgt man diese Überlegungen auf Skulpturen wie diejenigen von Hans Josephsohn, stellt sich die Frage, was sich ändert, wenn keine explizite Handlung zu sehen ist und das «Bild» wie bei einer Skulptur, mehrere Dimensionen aufweist, also verschiedene Ansichten und eine per se schon raum-zeitliche Erfahrung, die

nur wenig an einer «Steuerung» des Betrachtungsvorganges interessiert ist. Josephsohn folgte gerade einer Strategie der «Entnarratologisierung», ohne jedoch narrative Strukturen gänzlich aufzugeben. Graves Argument, dass der Bild-«Gegenstand» nicht einfach vorhanden ist, sondern sich erst im Auge der Betrachtenden konstituiert und damit vielfachen Wandlungen in Simultaneität und Sukzession der Wahrnehmung unterworfen ist, unterstreicht, dass weder Bilder noch Objekte im Sinne einer fixierten Gestalt zu verstehen sind. Diese Nicht-Festlegbarkeit auf eine Erscheinung trifft in besonderem Masse auch für Hans Josephsohns Werke zu. Grund dafür sind, wie in den nachfolgenden Beiträgen deutlich wird, Arbeitsprozesse und die absichtsvoll offenen Möglichkeiten der Rezeption seiner Skulpturen, die sich auch über klassische Kategorien wie «Modelé», «Non-finito» oder die Dichotomie von Figürlichkeit und Abstraktion hinwegsetzen.<sup>36</sup> Schon Paul Nizon konstatierte 1975 in seinem Beitrag zum Ausstellungskatalog in Schaffhausen: «Josephsohns Gestalten scheinen in einem eigenen Sammlungsprozess befangen, in einem Vorgang begriffen, den man als Materialisierung bezeichnen mag. Seine Gestalten scheinen [...] wie aus Erinnerung gebaut.»<sup>37</sup> Mit der Perspektive der Temporalität kann insofern auch über die Materialität dezidiert der Frage nachgegangen werden, wie die Wahrnehmung sich über die Klippen der Oberflächen, in die Abgründe leerer Stellen auf den Reliefs oder in den tiefen Unschärfen der späten Halbfiguren immer wieder ihrer selbst vergewissern muss.<sup>38</sup> Die Wiederholungen und Nuancen, die der Künstler beim Schaffen seiner Werke vollzieht, finden in Wahrnehmung und Rezeption eine gewisse Entsprechung. Die Zeitlichkeit der Rezeption des Werks ist also gewissermassen rekursiv: Man kehrt auch in der Rezeption immer wieder an einen Punkt zurück, der an den Ausgangspunkt erinnert, der sich aber in dieser Rückkehr bereits verwandelt hat. Eine der Thesen des vorliegenden Bandes ist, dass diese rezeptionsästhetische Temporalität in Josephsohns Werken nicht nur besonders eindrücklich ist, sondern auch für seinen künstlerischen Produktionsprozess grundlegend war. Gerade diese Unschärferelationen sind es, die Josephsohns Werk so nachhaltig faszinierend machen, und wie wir dargelegt haben, sind diese Form-Fragen auch als eine dezidierte Zeitgenossenschaft zu verstehen.

### IV. Anschlüsse an (jüngere) bildhauerische Positionen

Noch immer wird Josephsohn als singuläre Einzelposition vermarktet, selten wurde thematisiert, was die Anschlussfähigkeit seiner Werke ausmachen könnte. Dabei ist Josephsohn keineswegs der einzige, der sich mit Prozessen zwischen Formwerdung und Formlosigkeit zu Figurenpositionen durchringt, auch wenn er eine der frischesten Positionen zur figürlichen Bildhauerei im 20. und 21. Jahrhundert darstellt. Mit dem Spätwerk wird sichtbar, dass Josephsohn eine Vermittlerfigur ist, die auf die figürliche Plastik der klassischen

Moderne Bezug nimmt, diese jedoch – durchaus im Dialog mit anderen Positionen – mit den Erfahrungen der Gegenwart im ausgehenden 20. Jahrhundert verbindet und so auch für jüngere Künstler\*innen interessant wird.

Dies beginnt bereits mit dem engen, freundschaftlichen Austausch mit seinem Lehrer Otto Müller in der Zeit bis 1953, war Müller doch selbst eine transitorische Gestalt, deren Werk sich von der Figürlichkeit zur ungegenständlich-geometrischen Abstraktion und zurück zum figürlichen Arbeiten entwickelte.<sup>39</sup> Gerhard Mack verweist zudem auf die in Zürich präsente neoklassische Plastik der Generation von Hermann Haller, Hermann Hubacher sowie aus der nachfolgenden Generation Karl Geiser, Otto Charles Bänninger und Hans Aeschbacher und andere.<sup>40</sup> Vergleiche zu Henri Laurens und Fritz Wotruba werden vor allem für die Liegenden gezogen und Arie Hartog bezieht Josephsohn 2018 u. a. ausführlich auf die Plastik Wilhelm Lehmbrucks.<sup>41</sup> Birk Ohnesorge erläutert Unterschiede zu Henry Moore und nimmt das tief gespaltene Umfeld in Zürich zwischen figürlichen Bildhauern und der dominanten Gruppe «der um Max Bill gescharten so genannten konkreten Künstler» in den Blick.<sup>42</sup> Er verweist ausserdem angesichts von Josephsohns Anspruch, «sinnlich ausstrahlende Plastik» zu machen, ohne in «peinliche Wiederholung des natürlichen Lebens» zu verfallen, auf den dänischen Künstler Per Kirkeby (1938–2018), beide scheinen ihm «am Ende einer skulpturgeschichtlichen Tradition zu stehen, innerhalb der figürliche Massigkeit über verschiedenste Stufen der Abstraktion in partiell reine Materialität übergeht».<sup>43</sup> Es gibt durchaus künstlerische Positionen, die mit ähnlichen Unschärfen von innen und aussen belebter Oberflächen und Volumen in der Bildhauerei arbeiten wie Josephsohn. Anhand solcher Vergleiche zeigt sich, dass das Spätwerk allein schon wegen seiner Entstehung in einer anderen Zeit nicht mehr mit den gleichen Worten der Archaik beschrieben werden kann, wie in den 1980er-Jahren. Vielmehr scheint besonders in den späten Halbfiguren etwas auf, was nur wenigen Bildhauern gelingt: in der figürlichen Plastik Themen der Moderne und zeitgenössischen Kunst zu verhandeln.

Noch immer wird Figürlichkeit fälschlicherweise mit «Naturalismus» gleichgesetzt, mit der Konsequenz, dass in zahlreichen Schriften zur Geschichte der Skulptur im 20. Jahrhundert Positionen figürlicher Plastik herausfallen und damit auch aus der Bandbreite dessen, was Alex Potts «the radical ambiguities of a modern sculptural imaginary» nannte.<sup>44</sup> Potts erkennt zwar an, dass die figürlichen Positionen nach 1945 nicht verschwinden, sie bleiben aber offenbar dennoch schwierig zu integrieren. Die Probleme des Sehens («problematics of looking»), also inwiefern Skulpturen und Plastiken Prozesse des Sehens selbst thematisieren, werden ausgehend von Adolf von Hildebrands (1847–1921) wegweisender Schrift *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, die 1893 in Strassburg erschienen war, thematisiert. In der Skulpturtheorie wurde Hildebrand über die erwähnte Publikation von Rosalind Krauss *Passages in Modern*

Abb. 3  
Hans Josephsohn, Eva Bolliger und Peter Gautschi  
in der Ausstellung im Stedelijk Museum,  
Amsterdam, 2002

*Sculpture* zunächst als Gegenfolie zum Modernismus positioniert. Hier wie auch in weiteren Publikationen, die eine Entwicklungslinie von den Avantgarden bis zum Minimalismus zeichnen, wird häufig übersehen, dass figürliche Positionen wie diejenige Josephsohns ebenfalls nicht ohne intensive Thematisierung der Bedingungen des Sehens auskommen.<sup>45</sup>

Hildebrand formulierte eine der ersten Bildhauertheorien der Moderne, die explizit von der optischen und haptischen Wahrnehmung der plastischen Figur ausging, und er war für die modernen Künstler\*innen bedeutsam, weil er ein von Vorstellungen geprägtes Sehen in figürlicher Plastik thematisierte. Zentrale Forderungen Hildebrands, etwa dass eine Figur im Relief auch in ihren nicht-gezeigten Teilen erfahrbar werden sollte, wurden zwar früh von der Moderne bspw. im bildhauerischen Werk von Matisse grundlegend hinterfragt,<sup>46</sup> gleichwohl bleibt in der figürlichen Plastik das «Formproblem» bestehen, nicht nur in einem Werk wie demjenigen von Aristide Maillol (1861–1944). Hildebrands Langzeitwirkung ist gerade auch bei Josephsohn aufspürbar, allerdings in eigentümlicher Weise fortentwickelt. Josephsohn teilt mit Hildebrand die für die moderne figurative Darstellung grundlegende Prämisse, dass eine plastische Figur immer eine Vorstellung zur Darstellung bringe, die vom Gegenstand einerseits und von der unmittelbaren Wahrnehmung andererseits abzugrenzen und als Formproblem zu verhandeln sei. Während Hildebrand für die Rundplastik die Definition einer gültigen Ansicht forderte, und damit einen vor dem Werk beruhigten Betrachter\*innenstandpunkt etablieren wollte, so sind Josephsohns Figuren und auch seine Reliefs zwar von einem solchen Standpunkt aus gedacht; die Formfindung, die Ober-

flächen und die Dynamik der Konturen der Figur jedoch arbeiten permanent dieser Fixierung entgegen. Noch in der zur Permanenz gezwungenen Präsenz erscheinen sie wandelbar.<sup>47</sup>

Dass Josephsohn das Werk von Maillol mit seinem Anspruch einer modernisierten Klassik näherlag als das plastische Œuvre Auguste Rodins (1840–1917) ist oft bemerkt worden. Dass es jedoch auch bei ihm durchaus Bezugspunkte zu Rodin gibt,<sup>48</sup> auch wenn die Expressivität bei Josephsohn eher verborgen und auf die Zeit der Betrachtung verschoben wird, zeigt, dass von Josephsohns Werk ausgehend, die Kontrahenten jener anderen Generation, Rodin und Hildebrand, neu zueinander positioniert werden.<sup>49</sup> Auch die spannungsvolle Beziehung zu Medardo Rosso (1858–1928) ist aufschlussreich: Während Rosso aus der fluiden Impression, aus den sich kumulierenden Wahrnehmungen ein Bild schlagartiger, relativer Klarheit herausarbeitet, die plötzliche Bewusstwerdung des Bildes (durchaus im fotografischen Sinne einer Aufnahme), die sich ins Innere der Seele vorarbeitet, herauskristallisiert, gibt Josephsohn auf die Flüchtigkeit der Wahrnehmung nichts.<sup>50</sup> Er kumuliert und lässt die Kumulation stehen. Oberfläche ist bei Josephsohn nicht von den Effekten der Bewegung auf der plastischen Form bestimmt, sondern von der Bewegtheit der Figuren in ihrer verharrenden bildhauerischen Materie.<sup>51</sup>

Über den nach 1945 sich etablierenden Gegensatz zwischen ungegenständlicher Abstraktion und Figürlichkeit setzte sich Josephsohn mit einer Strategie hinweg, die ihn in den 1990er-Jahren auch vor dem Hintergrund der sich intensivierenden Debatte über Erinnerungsformen interessant machte: Seinen Werken liegen nicht nur die Zeitstrukturen von Herstellungsprozessen,

Wahrnehmungszeit und dargestellter Zeit zugrunde und überlagern sich, sondern das Zusammentreffen dieser zeitlichen Achsen erscheint als Kern seines Konzeptes, was Skulptur, Bildhauerei, Plastik für ihn sein sollte: «Aus dem Leben», aber als plastische Ausformulierungen einer Art paralleler Wirklichkeit mit einer eigenen Dynamik, was die Strukturen und die Rezeption angeht. So stellt sich der Zeitraum ab den 1990er-Jahren, in dem Josephsohn auf einem Feld einer übernationalen Kunstszene intensiver wahrgenommen wurde, als eine Phase dar, in der jüngere Künstler\*innen international wieder mehr an figürliche Positionen anknüpften: Günter Förg vermittelte 2002 Josephsohn nach Amsterdam, wo Rudi Fuchs ihm eine erste internationale Ausstellung im Stedelijk Museum ausrichtete (Abb. 3).<sup>52</sup> Förg, der vor allem als Maler und Grafiker aus dem Umkreis der geometrischen Abstraktion bekannt ist, versetzte in seinem bildhauerischen Werk die menschlichen Körperformen zu einem ähnlichen Zeitpunkt wie Josephsohn in eine Unschärfe, die die Auseinandersetzung mit historischen Vorbildern wie Auguste Rodin ebenfalls nicht verleugnet. Bei Förg jedoch nimmt sich das wie eine Frage danach aus, was figürliche Plastik heute noch sein kann, die Unschärfen der Oberfläche werden damit nicht expressiv, sondern reflexiv. Sowohl er als auch der bereits erwähnte Kirkeby arbeiten intensiv mit Körperfragmenten und Torsi, die Josephsohn ablehnte. Der Plastiker William Tucker, der mit dem 1972 publizierten *The Language of Sculpture* zu einem der wichtigsten Vermittler formaler Positionen der Moderne in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde, war Teil einer Avantgarde ungegenständlicher Kunst, und auch er wandte sich wie im Rückblick ab den 1990er-Jahren dem Figürlichen zu. Auf die Spitze treibt diese selbstreflexive Geste in die Geschichte der figürlichen Plastik Thomas Schütte.<sup>53</sup>

## V. Zeitlichkeit und Prozessualität bei Josephsohn. Zu den Beiträgen in diesem Band

Die Beiträge des vorliegenden Bandes nehmen verschiedene Aspekte von Zeitlichkeit und Prozessualität in den Blick. Der Beitrag von Daniela Hahn umkreist mit vier Annäherungen über Schriften von Paul Nizon, Hans Heinz Holz, Hans Blumenberg und Jean Luc Nancy das Spektrum von «Nachdenklichkeit» als eine Haltung der Verzögerung und Verschiebung im Werk Josephsohns. Denken geht nicht nur aus der Bewegung, sondern auch aus dem Stillstand hervor. Davon ausgehend konturiert Hahn Josephsohns Arbeitsweise als eine, in das Innehalten wesentlich erscheint für die Prozessualität seiner Werke. Nachdenklichkeit bezieht sich einerseits auf eine nachträgliche Betrachtung und auf Erinnerungen; sie ist jedoch auch explorativ, indem sich das Nachdenken auf das richtet, was erst im Begriff ist, sich zu zeigen. Beide Bewegungen können Josephsohns tastende Formfindungsprozesse charakterisieren.

Eine Begründung, im Werk Josephsohns Spuren der Ansammlung von Zeit zu sehen, lässt sich auch aus dem konkreten Umgang von Josephsohn mit dem Material entwickeln. Bärbel Küster stellt den Begriff des «Pro-

behandelns» ins Zentrum ihrer Betrachtungen der Tonskizzen Josephsohns, denen sie insofern Tagebuch-Charakter zuschreibt, als sie darin einen Übergang des Werks vom unmittelbaren Augenblick des Erlebens in die Fiktionalisierung eines dauerhafteren Entwurfs sieht, welcher wesentlich von Wiederholung und Variation geprägt ist. Das konzeptuelle Moment der Handhabung, das Küster aus Josephsohns Umgang mit den Tonskizzen entwickelt, kann auch begründet, warum in vielen Werken Josephsohns ein «Pulsieren» unter der Oberfläche stattzufinden scheint, eine Zeitdimension, die durch Unschärfe der Wahrnehmung hervorgerufen wird.

Die vielfältigen Übergänge von Zeichnung und Skizze zu den grossformatigen Werken sowie die einem solchen Probehandeln eigenen Wiederholungsstrukturen stellt Ulrich Meinherz in einem Überblick über das gesamte Werk dar. Quer durch die gängigen Einteilungen von Josephsohns Œuvre in verschiedene Grade abstrakter bzw. figürlicher Darstellung oder auch die drei zentralen weiblichen Modelle legt er den Fokus auf die Kontinuitäten der «kleinen Schritte» und konturiert so Josephsohns spezifische Eigenzeitlichkeit. Drei weitere Beiträge vertiefen die Situierung von Josephsohns Œuvre in der Geschichte der Skulptur und diskutieren dabei die Spannung des Werks zwischen figürlicher Plastik und Modernismen: Der Beitrag von Julia Wallner kann aus dem Vergleich des Werkes mit Auguste Rodin, William Tucker und Thomas Schütte die temporalen Qualitäten des Sehens und der Formfindung bei Josephsohn vor dem Hintergrund der Geschichte der Skulptur des 20. Jahrhunderts herausarbeiten. Auf die Wahrnehmungslücken der Skulpturtheorie verweist der Beitrag von Seraina Renz. Sie untersucht in einem *close reading* Strukturen der Narration in den Reliefs von Josephsohn, die sich häufig um ein leeres Zentrum entwickeln, als Ort, an dem die imaginierte Erzählung der Betrachtenden einsetzen kann. Josephsohns Prozesse der Temporalisierung mittels Formen einer offenen Narration über komplexe, teilweise auch inkongruente Raum-Zeit-Relationen können so auf ihre Weise zur modernistischen Skulpturtheorie aufschliessen. Magdalena Bushart differenziert die Diskussion um die Oberfläche und die Oberflächengestaltung bei Josephsohn aus dem Vergleich zu Positionen der Skulptur des 20. Jahrhunderts. Sie hinterfragt mit guten Gründen die immer wieder betonte Abwehr des Künstlers, Hand an die Oberfläche gelegt zu haben, und kann aufzeigen, dass in der offenen Oberfläche weniger das Gestalterische, die Spur der Arbeit sichtbar wird, als vielmehr Josephsohns auf Dauer gestellte Suchbewegungen sich darauf zeigen.

Die anschliessenden drei Beiträge wenden sich direkt der Frage zu, wie Josephsohns Plastiken «gesehen» werden können. Arie Hartog skizziert von Hildebrand ausgehend die theoretischen Diskussionen über Form, Raum und Volumen in der modernen Bildhauerei. In Analogie zur bildwissenschaftlichen Terminologie, die zwischen Bildträger und Bildobjekt unterscheidet, fragt Hartog, ob es in der Skulptur so etwas wie eine «bildhauerische Differenz» gibt. Für Josephsohns Werke stellt er die These auf, dass ein mimetisch auf die Figur bezogenes Grundgerüst (man



4 erkennt einen plastischen Akzent als Nase) sodann eine Wahrnehmung des «Agierens der Massen» ermöglicht: Masse und Volumen – also die visuelle Wucht, mit der Betrachter\*innen von Josephsohns Werken konfrontiert sind – drängen sich in den Vordergrund. Mit Blick besonders auf die späten Halbfiguren bemerkt Hartog, dass die Masse selbst bei Josephsohn zum Bildobjekt werde. Indem er gerade die statuarische Schwere zu einem Agens in Josephsohns Plastik macht, ermöglicht er die Wahrnehmung einer, auch zeitlich strukturierten, Dynamik, wo ansonsten Zeitlosigkeit gesehen wird.

Einen vergleichbaren Ansatz verfolgt *Guido Reuter*, der zunächst konstatiert, dass Josephsohns Stehende zunächst den Anschein von Unbewegtheit erwecken, da sie kaum Bewegung andeuten und wenig Gestik aufweisen. Er beschreibt mit Blick auf die frühen Arbeiten nach männlichen Modellen die Variation und Nuancierung in den angedeuteten Gesten, die ein zeitliches Moment hervorbringen, so dass Zeit bei Josephsohn weniger Träger der Narration ist, als dass sie selbst zum Gegenstand der Darstellung wird. Abschliessend entwickelt er die These, dass in den Werken in den 1980er-Jahren keine Unterscheidung mehr zwischen Werkstoff, Modelé und Körper getroffen werden kann. Auch hier findet zunehmend eine Dynamisierung im Modelé statt und diese erzeugt eine zeitlich strukturierte Unschärfe. Unschärfen nimmt auch der Beitrag von *Claudia Keller* in den Blick, der anhand einer Halbfigur der 1980er-Jahre verdeutlicht, dass bei einer immer wieder neu ansetzenden Betrachtung über eine lange Zeitdauer und auch aus einem beiläufigen Sehen jene Details jeweils stark variieren, die sich an der Grenze von Wahrnehmbarkeit und Vorstellung situieren. Je nach fotografischer Bildpolitik und Wahrnehmungssituation erscheinen die Skulpturen als in sich versunkene Solitäre oder in lebendiger Bewegung auf die Welt gerichtet. Mit Rekurs auf Theorien der Phantasie und

Abb. 4 und 5  
Ansicht der Reliefskizzen in Ton in Hans Josephsohns Atelier  
(vermutlich an der Zürichbergstrasse), ca. 1960–1965  
Abb. 4: Fotografie vermutlich von Jürg Hassler

der Vorstellung zeigt sie sodann, wie Josephsohn verschiedene Augen-Blicke in einer Figur verdichtet, indem er Details wie die Augen zwischen Präzision und Nachlässigkeit setzt und damit einen Spielraum öffnet, in dem die Vorstellung sich tastend am Material realisiert.

Die beiden Beiträge, die den Band beschliessen, richten auf unterschiedliche Weise den Fokus auf die Rezeption. *Angela Lammerts* Beitrag geht von einer gegenwartsbezogenen Auffassung von Skulptur als einem Medium aus, das auch durch Fotografie, Ausstellung und Installation realisiert werden kann. Heutige Interpretationen der historischen Beispiele von Rodin und Rosso verweisen darauf, dass die Möglichkeiten fotografischer Wahrnehmung bei der Entwicklung ihres plastischen Werks grundlegend waren. Lammert befragt die medienspezifische Wahrnehmungsgeschichte Josephsohns, denn das Atelier und seine fotografischen Darstellungen haben die Rezeption von Josephsohn wesentlich geprägt (Abb. 4, 5, 6), nicht nur weil es vielfach – vor allem von Jürg Hassler – intensiv dokumentiert wurde, sondern weil solche Aufnahmen auch in Ausstellungen integriert wurden, und somit Werkstatus erhielten. Lammert zeigt, wie noch die Präsentationsformen im Kesselhaus Josephsohn und im Museum La Congiunta von der im Atelier entwickelten prozessualen Arbeitsweise des Künstlers geprägt sind: Einige dieser Ausstellungen seines Œuvres betonen mehr die Übergänge zwischen den Figuren und ihre Reihung, als dass Einzelwerke im Vordergrund stehen.

Die durchaus auch politisch geprägte Rezeptionsgeschichte in der Stadt, in der Josephsohn ab 1938 lebte, rollt Denise Frey auf, indem sie die Rolle der

5

Städtischen Kulturförderung in Zürich aufarbeitet. Sie zeigt, wie die Stadt Josephsohn zwar früh förderte, aber es aber doch lange Zeit dauerte, bis er jenseits der «Abgeschiedenheit im Atelier» in den öffentlichen Räumen sichtbar wurde. Sie thematisiert, wie sehr Josephsohn mit konservativen Vorstellungen von Kunst zu kämpfen hatte, was sich nicht zuletzt in den heftigen Debatten rund um seine erst spät erfolgte Einbürgerung spiegelt und auch zeigt, wie sehr Josephsohn auf seine persönlichen Förderer angewiesen blieb. Freys Darstellung des zunehmenden Interesses nach der Jahrtausendwende lässt die Frage zu, warum seine späte internationale Bekanntheit mit dem Abnehmen des Interesses an den Zürcher Konkreten, allen voran am bildhauerischen Werk von Max Bill, zusammentraf.

An diesen Beitrag schliesst das Gespräch an, das Bärbel Küster im November 2019 mit *Peter Märkli* geführt hat, der eine jahrzehntelange produktive Beziehung zu Josephsohn unterhielt: Märkli, dessen Schaffen als Architekt seit seinen Anfängen durch die Begegnung mit dem Bildhauer 1975 geprägt wurde, erläutert hier ausführlich die gemeinsamen Interessen an räumlicher Komposition und ihren zeitlichen Dispositiven. Das Verhältnis der Skulpturen Hans Josephsohns zur Architektur wird aus der Perspektive ihrer architektonischen Einbindung deutlich. Märkli brachte zahlreiche Reliefs und freistehenden Skulpturen im Kontext seiner Bauten in den öffentlichen Raum.

Die Fotostrecke von Jules Spinatsch, die für den vorliegenden Band entstanden ist, schliesst an die Frage der in der Öffentlichkeit positionierten Skulpturen von Hans Josephsohn an. Spinatsch geht der Frage nach,

wie man im Sinne einer «lens-based sculpture» im fotografischen Medium die Kamera, die Skulptur und die eigene subjektive Position gleichwertig miteinander interagieren lassen kann.<sup>54</sup> Die fotografischen Ergebnisse sind mithin keine Abbildungen, sondern stossen auf kongeniale Weise in jene Unschärfbereiche der Wahrnehmung der Josephsohn'schen Skulpturen vor, dabei selbst eine Art Meta-Skulpturen hervorbringend. Die teils aus komplizierten Verfahren verschiedener ablaufender Licht- und Belichtungsprozesse hervorgegangenen Fotografien sollen keine Oberflächen, auch keine «Bewegtheit» erzeugen, sondern Körperausschnitte der Objekte skulptural erfahrbar machen. Es geht Spinatsch um Formen des Erkennens und Nicht-Erkennens in der Fotografie, in eben jenem Sinne, wie im vorliegenden Band sich verschiedene wissenschaftliche Beiträge aus unterschiedlicher Perspektive Josephsohns Werk angenähert haben.

An dieser Stelle möchten wir schliesslich einige Vorbemerkungen anbringen: Bei der Bezeichnung von Josephsohns Werken richten wir uns im Folgenden nach der Praxis des Kesselhaus Josephsohn, die sich in Zusammenarbeit mit Hans Josephsohn entwickelt hat. Dies betrifft einerseits die Einteilung der Werke in die von Josephsohn so bezeichneten Kategorien (kleine) Liegende, Sitzende, (kleine) Halbfigur, Stehende, Kopf, Reliefskizze, Relief. Dies betrifft andererseits die Praxis, teilweise hinter die durchgängige Bezeichnung «Ohne Titel» in Klammern das Modell hinzuzufügen – manchmal wird diese Ergänzung gemacht, manchmal wird darauf verzichtet. Darin widerspiegelt sich die Tatsache, dass für Josephsohn der Ausgangspunkt für eine Plastik stets die unmittelbare Begegnung

mit dem Modell war (auch wenn im Spätwerk teilweise eine zunehmende Loslösung zu konstatieren ist), es jedoch nie um ein Porträt dieses Modells ging. Die ausdeutenden Klammerbemerkungen bei den Reliefs gehen zumeist auf die Monografie von Gerhard Mack zurück und werden daher im vorliegenden Band nicht verwendet.

Die Datierungen der Plastiken beziehen sich immer auf das Gipsoriginal, die Realisierung des Erstgusses erfolgte meist wesentlich später, da Josephsohn früher nicht über die nötigen finanziellen Mittel für die Realisierung in Bronze/Messing verfügte. Seit 1994 werden alle Güsse in der Kunstgiesserei von Felix Lehner angefertigt. Die Giesserei in Mendrisio, wo er zuvor giessen liess, hatte in den letzten Jahren nur noch Bronzegüsse mit anschliessender Patinierung im Angebot, während für Josephsohn die Rohgusssoberfläche von Messinggüssen wichtig war, um die Präsenz seiner Plastiken zum Tragen zu bringen.

Eine Biografie des Künstlers und eine Auswahl seiner Werke finden sich auf der Homepage des Kesselhaus Josephsohn / Galerie Felix Lehner.

Abb. 6  
Hans Josephsohn im Atelier an der Burstwiesenstrasse, um 1970  
Fotografie von Friedrich Zubler

- 1 Im Film von Jürg Hassler, *Josephsohn – Stein des Anstosses*, Lausanne: Cinémathèque Suisse, 1977.
- 2 Vgl. hierzu den Beitrag von Denise Frey in diesem Band.
- 3 Klaus Merz, «Zeigen und verweigern. Unterwegs zu Hans Josephsohns Museum La Congiunta in Giornico», in: *NZZ*, 11.6.2001, Nr. 132, S. 33.
- 4 Hans Neuburg, «Gross, einsam und zeitlos», in: *Zürcher Woche*, 8.5.1964, Nr. 19, S. 15.
- 5 Vgl. hierzu den Beitrag von Denise Frey in diesem Band.
- 6 Hans Heinz Holz, «Bisher ungesagte Antworten», in: *Tages-Anzeiger Magazin*, 15.3.1975, Nr. 11, S. 22–25, hier S. 25.
- 7 Viele Zitate sind auch bei Gerhard Mack, *Hans Josephsohn*, Zürich: Scheidegger & Spiess, 2005 dem Film von Hassler entnommen.
- 8 Bevor Hassler 1974 das Drehbuch für den Film über Josephsohn entwarf, hatte er 1970 eine preisgekrönte Dokumentation über die Opernhauskrawalle in Zürich gedreht, der ein Agitationsfilm über die politische Verfasstheit und Selbstorganisation von Lehrlingen im Wallis folgte (das «Walliser Filmexperiment» gelangte allerdings nicht bis zur Realisierung).
- 9 So Hassler im Entwurf des Drehbuchs von 1974, vgl. die manuskriptschriftliche Niederlegung, die in der Zentralbibliothek Zürich aufbewahrt wird. Jürg Hassler, *Exposé zum Film Hans Josephsohn*, Zürich 1974, Zentralbibliothek Zürich, Signatur MFSD 22: 1–11, hier Nr. 5, S. 5.
- 10 Die kritische Stimme aus dem Off ist diejenige Roland Gretlers, der wieder vom «erratischen Block» spricht. Gretler war Fotograf und Sozialforscher, politischer Aktivist der 68er-Bewegung und baute in den 1970er-Jahren sein «Panoptikum zur Sozialgeschichte» auf, das die Geschichte der Schweizer Arbeiterbewegung dokumentiert.
- 11 Vgl. hierzu den Beitrag von Angela Lammert in diesem Band.
- 12 Hassler, *Exposé* (wie Anm. 9), S. 5.
- 13 Vgl. Jacques Rancière, *Ist Kunst widerständig?* Aus dem Französischen von Frank Ruda und Jan Völker, Berlin: Merve, 2008.
- 14 Alexander J. Seiler, «Über Hans Josephsohn», in: *Einspruch – Zeitschrift der Autoren*, April 1987, Nr. 2, S. 44–46, hier S. 45f.
- 15 Erste Reliefs wurden an Einfamilienhäusern in den 1980er-Jahren angebracht, namentlich am Haus Kuehnis in Trübbach/Azmoos, 1983 am Haus Hobi in Sargans, 1986 an einem Mehrfamilienhaus ebenfalls in Sargans. Auch an der neuen Orgel des Basler Münsters wurden bei der Restaurierung 2003 Reliefs untergebracht. 2004 konnte Märkli dann beim Bau des Schulhauses Im Birch in Zürich Oerlikon die städtische Kunstkommission von der Idee überzeugen, gleich drei Liegende von Josephsohn auf dem Gelände aufzustellen. Zu den künstlerischen Anknüpfungspunkten zwischen Bildhauer und Architekt vgl. das Gespräch im vorliegenden Band von Peter Märkli und Bärbel Küster sowie Pamela Johnston (Hg.), *Märkli. Everything one invents is true*, Luzern: Quart Publishers, 2017.
- 16 Vgl. die Publikationen Kunsthau Bregenz (Hg.), *Stiftung La Congiunta. Peter Märkli – Haus für Reliefs und Halbfiguren des Bildhauers Hans Josephsohn*, Stuttgart: Hatje, 1994 sowie Stiftung La Congiunta (Hg.), *La Congiunta. Haus für Reliefs und Halbfiguren von Hans Josephsohn*, Zürich: Stiftung La Congiunta, 1996.
- 17 Seit 2006 ist die Stiftung Sitterwerk die Trägerschaft für die verschiedenen Initiativen auf dem Areal der Sitterthal AG. Sie umfasst die Kunstbibliothek, das Werkstoffarchiv und ein Atelierhaus für Gastkünstler\*innen.
- 18 Die Überlegungen zum Spätwerk von Joe Fyfe, «Hans Josephsohn's Lateness», in: *Art in America*, Januar 2008, S. 92–97, sowie Lismore Castle Arts (Hg.), *Hans Josephsohn – Body of Work, an Exercise in Form & Curation*, (Ausst. Kat. Lismore Castle Arts) London: Killimanjaro, 2012, betonen für die Werke ab Ende der 1980er-Jahre eine grössere konzeptionelle Freiheit.
- 19 So der Text der Ausstellung bei Hauser & Wirth 2008, vgl. <https://www.hauserwirth.com/hauser-wirth-exhibitions/2881-hans-josephsohn> (zuletzt aufgerufen: 23.6.2020).
- 20 Udo Kittelmann, «Hans Josephsohn. Ein Urgestein am Rande, oder die Kunst zu überdauern», in: ders. und Felix Lehner (Hg.), *Kesselhaus Josephsohn*, (Ausst. Kat. MMK Museum für Moderne Kunst, Frankfurt a. M.), Köln: Walther König, 2008, S. 6–11, hier S. 10.
- 21 Lucy Lippard, US-amerikanische Kunstkritikerin der Pop-Art, die auch zu feministischer Kunst und Minimal Art publizierte, brachte fast zeitgleich mit William Rubins Ausstellung *Primitivism in Modern Art* (1984), ein Buch heraus, das sich mit der zeitgenössischen Kunst und der Kunst der Prähistorie befasste. Die darin vertretenen Künstler\*innen und Konzepte rufen prähistorische Zeichen und zeitlose kosmische Zusammenhänge auf. Vgl. Lucy Lippard (Hg.), *Overlay. Contemporary Art and the Art of Prehistory*, New York: Pantheon Books, 1983.
- 22 Vgl. Harald Szeemann (Hg.): *Zeitlos. Kunst von heute*, (Ausst. Kat. Hamburger Bahnhof, Berlin), Berlin/München: Werkstatt/Prestel, 1988.
- 23 Hans Heinz Holz, *Josephsohn*, Zürich: ABC, 1981, S. 22. Hervorhebungen im Original
- 24 Vgl. hierzu den Beitrag von Seraina Renz in diesem Band.
- 25 So der von Bärbel Küster verwendete Begriff, vgl. ihren Beitrag in diesem Band.
- 26 So im Film: Matthias Kälin und Laurin Merz, *Josephsohn – Bildhauer*, Zürich: Pelicanfilms, 2007.

- 27 Birk Ohnesorge, «Hans Josephsohn», in: ders., *Ein anderer Zeitgeist. Positionen figürlicher Bildhauerei nach 1950*, Berlin: Gebr. Mann, 2005, S. 100–117, hier S. 103.
- 28 Vgl. <https://www.aesthetische-eigenzeiten.de> (zuletzt aufgerufen am: 23.6.2020).
- 29 Vgl. hierzu grundlegend: Reinhart Koselleck, *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1979; Sabine Schneider und Heinz Brüggemann (Hg.), *Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Formen und Funktionen von Pluralität in der ästhetischen Moderne*, München: Wilhelm Fink, 2011.
- 30 Ernst Bloch, *Erbschaft dieser Zeit (1935)*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1962, S. 69.
- 31 <https://www.aesthetische-eigenzeiten.de> (zuletzt aufgerufen am: 23.6.2020). Gamper und Hühn nehmen für Kunstwerke in Anspruch: «Derart organisierte Gebilde formieren Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft anders, als sie in der linearen Zeit erscheinen.» Die Kunstwerke beziehen sich «in eigensinniger Weise auf Prozesse der Synchronisierung». Michael Gamper und Helmut Hühn, «Einleitung», in: dies. (Hg.), *Zeit der Darstellung. Ästhetische Eigenzeiten in Kunst, Literatur und Wissenschaft*, Hannover: Wehrhahn, 2014, S. 7–23, hier S. 16.
- 32 Schon 2006 sprach jedoch Gottfried Böhm davon, dass das Lessing'sche Paradigma mit seiner Dichotomisierung der Zeitlichkeit zwischen Literatur und bildender Kunst dem Raum in den plastischen Künsten die Zeit abspricht. Gottfried Böhm, «Zeit-Räume. Zum Begriff des plastischen Raumes» (2006), in: ders., *Die Sichtbarkeit der Zeit*, hg. v. Ralph Ubl, Paderborn: Wilhelm Fink, 2017, S. 257–270.
- 33 Guido Reuter und Ursula Stöbele (Hg.), *Skulptur und Zeit im 20. und 21. Jahrhundert*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2017.
- 34 Gamper/Hühn, *Zeit der Darstellung* (wie Anm. 31); Verena Krieger verwies in diesem Zusammenhang auf die Werke der russischen Avantgarde und des abstrakten Expressionismus, die auf eine Transzendenz der Zeit als absolute Gegenwärtigkeit hinzielen. Ewigkeit und Plötzlichkeit können hier miteinander verschmelzen: «Es ist ein sinnlich-zeitliches Erleben des Außerzeitlichen im Zeitlichen.» Krieger interpretiert dies als Erfahrung einer absoluten Gegenwart. Verena Krieger, «Transzendenz der Zeit. Bildkonzepte absoluter Gegenwärtigkeit in der Kunst der klassischen Moderne», in: ebd., S. 109–136, hier S. 136. Weitere Publikationen, des Forschungsschwerpunktes vgl. z. B.: Michael Bies, Sean Franzel und Dirk Oschmann (Hg.), *Flüchtigkeit der Moderne. Eigenzeiten des Ephemereren im langen 19. Jahrhundert*, Hannover: Wehrhahn, 2017. Die kunstwissenschaftlichen Untersuchungen legen einen Schwerpunkt auf die Zeit um 1800 und die Romantik, wie z. B. auch Guido Reuter, *Statue und Zeitlichkeit, 1400–1800*, Petersberg: Michael Imhof, 2012 auf die Vormoderne fokussiert.
- 35 Johannes Grave, «Der Akt des Bildbetrachtens. Überlegungen zur rezeptionsästhetischen Temporalität des Bildes», in: Gamper/Hühn, *Zeit der Darstellung* (wie Anm. 31), S. 51–71, hier S. 54. Graves Ansatz wie auch der von Böhm beziehen sich auf die Phänomenologie und ihre Erkenntnisse von Wahrnehmungsprozessen, wie sie grundlegend Maurice Merleau-Ponty zur Zeitlichkeit des Sehens ausführte. Vgl. hierzu einführend Alex Potts, *The Sculptural Imagination. Figurative, Modernist, Minimalist*, New Haven, CT: Yale University Press, 2000, S. 207–234.
- 36 Grave führt seinen Ansatz auf die temporalen Wahrnehmungsvollzüge, wie sie Gottfried Böhm beschrieb, zurück und deutet auf die Forschungsdesiderate der kunstwissenschaftlichen Rezeptionstheorie, die geisteswissenschaftlichen Ansätzen folgt, hin. Vgl. Grave, *Der Akt des Bildbetrachtens* (wie Anm. 35), S. 59.
- 37 Ausst. Kat. Kunstverein Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, 1975, Text von Paul Nizon (unpaginiert, 6 Seiten), Gestaltung Jürg Hassler.
- 38 Kunsthistorische Analysen, die sich den Werken über die Materialität nähern, nehmen für den Aspekt der Temporalität dagegen nicht die Wahrnehmungsprozesse und die Rezeption in den Blick, sondern die tatsächlich veränderlichen Materialien, mit denen Künstler\*innen zum Beispiel der Fluxus-Bewegung arbeiteten. Vgl. Dietmar Rübél, *Plastizität. Eine Kunstgeschichte des Veränderlichen*, München: Silke Schreiber, 2012.
- 39 Vgl. Gerhard Mack, der beschreibt, dass Otto Müllers Hinwendung zu geometrischeren Formen durch die Experimente und Entwicklungen Josephsohns motiviert war und es deshalb zum Bruch zwischen beiden kam. Mack, *Hans Josephsohn* (wie Anm. 7), S. 110f.
- 40 Vgl. ebd., S. 35–41, zu Müller S. 43–61.
- 41 Arie Hartog, «Figur, Distanz, Tiefe und Transparenz. Hans Josephsohn und die Geschichte der modernen Figur», in: Museum Folkwang (Hg.), *Hans Josephsohn. Existenzielle Plastik*, (Ausst. Kat. Museum Folkwang, Essen), Göttingen: Edition Folkwang/Steidl, 2018, S. 48–61.
- 42 Ohnesorge, *Hans Josephsohn* (wie Anm. 27), hier S. 104 und 108f. Ohnesorge nennt hier die etruskischen Sarkophagfiguren ebenso wie ägyptische und indische Skulpturen als historische Referenzen. Den Unterschied zu Moore macht er darin aus, dass dieser mehr auf die «Belebung der Kontur im spannungsvollen Auf und Ab der Formen» ziele, während Josephsohns Figuren aus der Brüchigkeit der Oberflächen und des Materials belebt würden (ebd., S. 108).
- 43 Ebd., S. 106.
- 44 Vgl. Alex Potts, «Introduction», in: Jon Wood, David Hulks und ders. (Hg.), *Modern Sculpture Reader*, Leeds/Los Angeles: Henry Moore Institute, 2007, S. xiii–xxx, hier S. xiii.
- 45 Potts, *The Sculptural Imagination* (wie Anm. 35), S. xii. Potts behandelt z. B. das figürliche Werk von Louise Bourgeois mit einem Fokus auf ihre minimalistischen Ansätze.
- 46 Yve-Alain Bois, «Preface», in: Claude Duthuit (Hg.), *Henri Matisse, Catalogue raisonné de l'œuvre sculpté*, Paris: Claude Duthuit, 1997, S. XI–XXII.
- 47 Vgl. hierzu die Beiträge von Arie Hartog und Claudia Keller in diesem Band.
- 48 Vgl. den Beitrag von Julia Wallner in diesem Band.
- 49 Die berühmte Rodin-Interpretation von Rainer Maria Rilke wird zum Beispiel von Alex Potts Hildebrand gegenübergestellt. Vgl. Potts, «Introduction», in: Wood/Hulks/ders., *Modern Sculpture-Reader* (wie Anm. 44), S. xvii.
- 50 Zur Rosso vgl. z. B. Nina Schallenberg, «Schockmomente. Rezeptionsästhetische Strategien von Medardo Rosso und Constantin Brancusi», in: Reuter/Stöbele, *Skulptur und Zeit* (wie Anm. 33), S. 33–48.
- 51 Vgl. hierzu die Beiträge von Magdalena Bushart und Guido Reuter in diesem Band.
- 52 Vgl. die detaillierte Geschichte der Ausstellungen, die sich internationalisierten, nachdem die Galerie Bob van Orsouw Josephsohn 2000 ins Programm genommen hatte und er von 2008–2019 bei Hauser & Wirth vertreten war, auf der Website des Kesselhaus Josephsohn <https://www.kesselhaus-josephsohn.ch>.
- 53 Vgl. hierzu den Beitrag von Julia Wallner in diesem Band.
- 54 Vgl. die Ausstellungskataloge: Roxana Marcoci und Geoffrey Batchen (Hg.), *FotoSkulptur. Die Fotografie der Skulptur 1839 bis heute*, (Ausst. Kat. The Museum of Modern Art, New York und Kunsthaus Zürich), Ostfildern: Hatje Cantz, 2010 sowie Bogomir Ecker et al. (Hg.), *Lens-based sculpture*, (Ausst. Kat. Akademie der Künste, Berlin und Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz), Köln: Walther König, 2014.