



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

**Zurich Open Repository and  
Archive**

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

---

Year: 2020

---

**Raumkomposition. Zwischen Skulptur und Architektur. Peter Märkli im  
Gespräch mit Bärbel Küster**

Küster, Bärbel ; Märkli, Peter

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

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-197409>

Book Section

Other

Originally published at:

Küster, Bärbel; Märkli, Peter (2020). Raumkomposition. Zwischen Skulptur und Architektur. Peter Märkli im Gespräch mit Bärbel Küster. In: Küster, Bärbel; Keller, Claudia. Gestundete Zeit - 100 Jahre Hans Josephsohn. Zürich, Schweiz: Scheidegger Spiess, 212-222.

# 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		

# Raumkomposition. Zwischen Skulptur und Architektur

Peter Märkli im Gespräch mit Bärbel Küster

Das öffentliche Gespräch fand am 22. November 2019 im Sitterwerk St. Gallen statt und wurde für die vorliegende Publikation transkribiert und geringfügig überarbeitet.

**Bärbel Küster (BK)** In früheren Interviews haben Sie beschrieben, dass es ein Artikel im *Tagesanzeiger*-Magazin war, durch den Sie auf die Arbeiten von Hans Josephsohn aufmerksam wurden. Hans Heinz Holz interpretiert darin das Werk stark im Sinne einer Archaik. Er schreibt von einer «archaischen Wesenhaftigkeit», die einen verdichteten Realismus hervorbringt wie in den «schweren und ungefügten Gestalten der Frühzeit» und fühlt sich an die frühen Griechen und Ägypter erinnert. Was waren damals für Sie die Anknüpfungspunkte, was das Faszinosum, das Sie ins Atelier des Bildhauers brachte?

**Peter Märkli (PM)** Als ich mein Studium 1972 an der ETH begann, war ich auf der Suche nach einer Sprache, und die Architekturabteilung war damals noch ziemlich politisch und man hat viel über Semiotik gesprochen. Mich hat das alles sehr interessiert. Ich wollte die Sprache verstehen. Doch in der Architektur fehlte mir die Sprachlichkeit, ich hatte total viele Emotionen, aber ich hatte die Mittel nicht, um sie zu formulieren. Ich hatte einen wunderbaren Physiklehrer, der mich zu Rudolf Olgiati schickte (bevor ich Josephsohn kennenlernte). Olgiati hat ja relativ direkt gebaut. Er hat mir gesagt: «Was mich beeinflusst hat, oder wo ich meine Kraft herhole für meinen Beruf, sind die archaischen Bauten der Griechen. Und dann Le Corbusier – aber nicht der Urbanist, sondern die Gebäude von Corbusier.» Und die dritte Quelle für sein Tun waren die Engadiner Häuser. Olgiati war damals, weil die ETH besessen war von der klassischen Moderne, dort sozusagen ein Regionalist. Ich war aber leidenschaftlich begeistert von ihm. Wir hatten eine Diskussion – Sie müssen sich das vorstellen, ich war total jung und konnte noch fast nichts – und er hat so eine wunderbare archaische Säule gebaut. Zur Horizontalen hat es etwa einen 5 Zentimeter breiten Abstand, eine dunkle Zone, gehabt, die negativ war und nur ganz in der Mitte drin ein ganz kleines Auflager für das Tragende. Ob er das so gebaut habe, weil das Tragende in unserem Beruf

keine Wichtigkeit hat, fragte ich ihn. Und er hat geantwortet: «Weisst du, es bleibt mir nichts anderes übrig» – ich formuliere das jetzt in meinen Worten – «Alles, was Kapitelle in unserer Architekturgeschichte je bedeutet haben, über alle Jahrtausende hinweg, kann ich nicht mehr machen, sondern es nur zusammenfassen in diesen Schwarzanteilen, in diesem Schatten, dem Schwebenden, das auf all diese Vorläufer hindeutet. Kapitelle waren grundsätzlich immer plastisch gestaltet oder organisch mit Blättern und Pflanzen, die nichts tragen können (das korinthische Kapitell ist z. B. ein Blattkapitell), sie sind das schwächste Glied am Bau.» Und ich war beeindruckt von dieser Stelle und dem Dunklen und habe ihm gesagt, dass ich es aber eine Tragödie fände und mir das Leben so als Architekt nicht vorstellen könne. Ich möchte da etwas haben! Er sagte, «Vielleicht findest Du etwas ...». Und dann habe ich dieses *Tagesanzeiger*-Magazin aufgeschlagen und bin dort, ohne zu lesen, auf Josephsohns Reliefs gestossen, auf die ich intuitiv emotional ganz stark reagiert habe. Das war wie Dynamit, es hat mir etwas in die Hand gespielt, was ich an einem Pfeiler (ganz klassisch) oben platzieren könnte – und dann hatte ich ein Kapitell. Und zwar eines, das nicht mehr dieser Schatten von Olgiati war. Ich habe nicht die Rundplastiken im Heft gesehen, sondern nur das Relief, das war Stoff für meine Sprachlichkeit. Dann bin ich zu Josephsohns Atelier gegangen, ohne anzurufen, habe geklopft, er ist herausgekommen und hat gesagt, er nehme keine Lehrlinge. Ich sagte, ich wolle nicht Bildhauer, sondern Architekt werden.

**BK** Haben Sie also die Reliefs in der Vorstellung, die die Fotos im Artikel des *Tagesanzeiger* Magazins hervorriefen, zurückübersetzt in romanische Kapitelle?

**PM** Nein, ich glaube nicht. Ich habe es als Ereignis empfunden, das plastischer Natur war, etwas sehr Reales. Ich wusste nicht genau, wie und ob mein Auge schon gebildet war, ich habe das sehr emotional wahrgenommen. Die anderen Abbildungen hatte ich kaum gesehen und gelesen in diesem ersten Moment. Es war ein Schlag, der mich traf: eine Betrachtung wie ein Schlag, so ein positiver Schock. Und erst mit der Zeit konnte ich es richtig verstehen, weil ich zu diesem Zeitpunkt noch keine entsprechende Bildung hatte von der Matura, diese Bildung musste ich mir selbst aneignen. Mit Olgiati, der eine grosse Affinität zur bildenden Kunst hatte, mit der Malerei und mit Josephsohn hatte ich zur ETH so ein Dreieck, das mich überfüllt hat. Nicht gefüllt, sondern überfüllt. Und erst Jahre später ist mir richtig bewusst geworden, was ich da alles gehört hatte.

**BK** Räume innerhalb der Reliefs bei Josephsohn haben vielfältige Funktionen und Auswirkungen, sie lassen sich sowohl als Leerräume, als Überbrückungsräume, als Interpretations- oder Erzählräume verstehen, sie tragen sowohl für den Bezug zu den Betrachtenden als auch innerhalb der Konstellationen vor allem durch einen besonderen Bezug zu Frei-Räumen und Leere entscheidend zu

der Vielfältigkeit der Reliefs bei. War es vielleicht auch das, was jetzt, verbunden mit der dunklen Stelle bei Olgiati, einen Anknüpfungspunkt gegeben hat? Gibt es eine Affinität zwischen Ihrer und Josephsohns Weise, mit Leerräumen umzugehen?

**PM** Nein, dort war es konkret ein architektonisches Element, für das ich eine Lösung suchte. Ich wusste nicht, wie ich das selbst neu formulieren kann. Und bei Josephsohn sind diese Konstellationen auf den Reliefs und diese Räume ganz entscheidende Dinge. Auch als Architekt baut man nicht zuerst ein Haus, sondern Raum. Am Anfang gibt es zwei Linien, die immer Raum bedeuten, z. B. eine Strasse. Jedes Bauwerk füllt und erfindet zugleich den Raum, in dem es steht. Für das deutsche Wort der «Leere» würde ich gerne einen Ersatz finden! Wir machen eigentlich das, was man nicht benennen kann, genau dort ist primär Architektur: Wenn die Luft, die diese Leere füllt, gespannt ist und ätherisch wird oder anders als draussen, dann trifft sie die Seele. Man spürt es und dann ist etwas gut. Wenn dagegen nur Luft ist zwischen zwei Säulen oder zwischen zwei Figuren auf einem Relief, fehlt die Spannung und dann hat es weniger Anteil an Kunst. Materiell ist es gleich viel, aber der Anteil an Kunst ist weniger.

**BK** Wie lässt sich diese Spannung herstellen?

**PM** Ganz sicher über Begabung und Arbeit.

**BK** Arbeit an was?

**PM** (lacht und zeigt an verschiedene Orte in der Luft) Indem man hier dieses macht, dort jenes, und dann sieht man: «Ah, ich muss da noch was machen!» Beim Haus ebensowenig wie beim Relief kann man immer nur die Elemente schieben. Man muss auch mal oben an der Ecke oder unten am Sockel wieder schauen oder wo auch immer. Unsere Berufe, ob Bildhauerei, Architektur oder Malerei, beruhen darauf, dass man mit einem Blick das Gesamte sieht. Das unterscheidet sich wesentlich vom Schreiben (und darum kann ich nicht schreiben). Im Kopf kommt alles gleichzeitig zusammen, beim Schreiben muss man aber die Dinge nacheinander festhalten. Es ergibt sich bei mir deshalb eine Verstopfung. Aber in meiner Arbeit kann ich alles notieren. Jemand, der das wunderbar so angelegt hat, war Cézanne: Er hat ein Universum mit seinen Bildflächen geöffnet, auf denen hat er hier etwas gemacht, dann da und dort ... und dann hat er es auf die Seite gestellt. Und die paar Flecken haben dann schon einen grossen Anteil an Kunst – ohne dass man bereits einen Gegenstand sieht! Das ist das Geheimnis, eines das wir nicht verbal lüften können, sondern das wir nur schrittweise entdecken können.

Und die andere Frage wegen der Archaik: Es ist so, dass wenn jemand eine Empfindung zu gewissen Dingen hat, ohne die Bildung und das Instrumentarium dazu, um den Beruf auszuüben – und so war das bei mir – dann sind frühe Zeiten in jeder Epoche, die jeweiligen Anfänge, leichter zu erkennen als die anderen Phasen derselben Epoche. Und darum habe ich Werke aus frühen Zeiten von jeder Epoche viel direkter und schneller entziffern und verstehen können als z. B. einen Poussin. Denn dort braucht es Arbeit. Ein Cézanne braucht Arbeit. Da steht man da und überlegt,

wie bei den Schriften von Flaubert, wo man sich dann schon mal fragt, was die ganzen Kunstsätze sollen ... Diese Werke legt man vielleicht auch einmal zur Seite und nimmt sie mit der Zeit nochmals hervor und der Widerstand bringt dann irgendwann das zu Tage, was der Künstler wollte – wenn man sich dem stellt. Es gibt Werke, die wunderbar sind, die an der Oberfläche wunderbar klingen, unabhängig vom Metier, und andere, wo man in die Tiefe hineinsteigen muss. Und diese zwei Schönheiten gibt es in der Welt.

**BK** Und Josephsohn würde für Sie eher zu der Kategorie gehören, bei der man in die Tiefe steigen muss?

**PM** Ja, weil die Plastik keine Farbe hat, die – wie bei Cézanne das Blau – direkt in die Seele dringt, so wie die Musik ins Ohr. Skulptur hat im Grunde genommen von diesen einfach erfahrbaren Werten wenig, aber ich stelle mir vor, wie es sein müsste. Wie kann Josephsohn nur mit Form und einem Material das Wesen einer Person oder Leben erzeugen? Das geschieht auf den Reliefs über die Situation, die Konstellationen der Figuren, die auch eine Konstellation des Lebens sind. Bei den Halbfiguren entwickelt Josephsohn daraus extrem übertriebene Massverhältnisse. Wenn wir bei Josephsohn die Morphologie einer Landschaft anschauen, dann würde die Gesichtspartie vom Kinn bis zum Mund viel grösser ausfallen und der Mund ungefähr auf Augenhöhe zu stehen kommen. Das ist nicht etwa übertrieben. Das ist wie die Tailen bei indischen Figuren, die die Fruchtbarkeit darstellen. Das ist nicht übertrieben, sondern notwendig, damit es eben «Skulptur» wird.

**BK** Sie haben vorhin gesagt, dass Sie ein Haus von einer Art Leere, von Lücken und Freiräumen, aus denken und Sie haben zugleich mit Gesten angedeutet, dass Sie additiv arbeiten, im Prozess des Entwurfes vielleicht dort oder dort weitermachen. Wir haben heute einige Ausschnitte aus dem Film von Jürg Hassler gesehen, wo Josephsohn genau so arbeitet: Wie er an verschiedenen Stellen der Werke das Material und die Figuren weiterbearbeitet, anderes liegen lässt oder abbricht, Neues an verschiedenen Stellen hinzufügt. Kann man Ihre plastische Auffassung der Architektur von Josephsohns bildhauerischer Arbeitsweise her verstehen? Oder anders formuliert: War es für Ihre Denkweise, in Ihrer eigenen Praxis als Architekt prägend, aus der Begegnung mit Josephsohn, bildhauerisch, also vom Raum als Volumen aus (und vielleicht auch additiv), zu denken?

**PM** Am genauesten hat das Alberto Giacometti formuliert, als er sagte: «Cézanne ist wie Dynamit.» Weil Cézanne die Abgeschlossenheit einer Gesichtsdarstellung komplett aufgibt und auf der Leinwand irgendeine «geografische» Situation bei der Nase mit dem Pullover unterhalb des Gesichts stärker verbindet als mit der nahen Umgebung. Und das hat Giacometti natürlich durchschaut. Weil wir alle Dinge in ein Verhältnis bringen müssen und unter Umständen die Detailarbeit an einem Knie nicht mehr leisten können.

In der Frage des Volumens sollten wir über Abstraktion sprechen. In meinem Beruf mache ich vom Städtebau bis zu einem Gebäude alles nur mit Linien. Manchmal sind zwei Linien eine Strasse. Manchmal sind zwei Linien eine Mauer – das ist ungeheuerlich und das liebe ich: Ich habe als Architekt einfach nur Linien. Mit Josephsohn war das extrem spannend, weil wir uns gegenseitig besucht und auch gefragt und kritisiert haben. Er hat meine ganz kleinen provisorischen Modelle und auch die Fassaden absolut genau gesehen. Die Fassaden hat er so präzise gesehen wie kein Zweiter, auch kein Architekt, weil es mit Bildhauerei und Spannung so viel tun hat. Er sagte: «Wissen Sie» – wir waren ja immer per Sie – «zwischen den oberen Fenstern da und dem Dach-Rand hat es zu viel Maueranteil. Man muss hier die Linien ein bisschen heruntersetzen.» Und plötzlich hat der ganze Ausdruck Spannung gehabt.

Die Grundrisse konnte er dagegen nicht entziffern. Aber er verstand etwas von Grafik. Aus grafischer Sicht sagten sie ihm schon etwas. Aber räumlich waren sie – all diese schwarzen zweidimensionalen Dinge, die Räume bedeuten – weit weg von seinem Vorstellungsvermögen. Umgekehrt war es so, wenn Josephsohn das gleiche Gebäude in der Stadt abgezeichnet hätte wie ich, wäre er der Könner gewesen. Nicht naturalistisch, aber einfach wunderbar, dagegen war bei mir – ich kann ja schlecht zeichnen – immer irgendetwas total verzogen. Ich kann, wie ich mit der Zeit gemerkt habe, das Zeichnen eigentlich nur, wenn ich zuerst den Grundriss des Hauses, der Kirche oder der Umgebung mit dem Fluss notiere. Dann mache ich es räumlich

aus dem Grundriss heraus. Anders kann ich es nicht, es funktioniert nicht. Das sind ganz eigenartige Beschränkungen und Begabungen, die man hat. Ich habe natürlich sehr bewundert, dass er so wunderbar zeichnen konnte. Josephsohn hat auch besser gezeichnet als seine Malerfreunde, es bleibt mir ein Rätsel, dass seine Schwarz-Weiss-Zeichnungen so unglaublich farbig erscheinen können.

**BK** Sie haben verschiedentlich in Ihre Architekturen Reliefs von Josephsohn integriert, wie z. B. in Trübbach-Azmoos. In vielen Artikeln, die über diese Häuser erschienen sind, ist dieses Verhältnis von Architektur und Skulptur als dialogisch beschrieben worden, als ein intimer Dialog, eine Geistes- und Seelenverwandtschaft. Ich finde das unpräzise, könnten Sie uns das noch ein bisschen genauer erklären? Wie kommt dieses Relief da oben an diese Stelle, wo das Haus so ganz unarchitektonisch mit dem Relief und das Relief auch unarchitektonisch mit dem Haus umgeht (Abb. 1)? Ich finde das weniger dialogisch als vielmehr eine fortdauernde Spannung, im Sinne des eben Gesagten, Architektur und Relief sprechen nicht miteinander, sondern zanken sich auf unterhaltsame Weise immerfort.

2

**PM** Nebenan steht noch ein anderes Haus, das zwischen den beiden Säulen eine Halbfigur hat (Abb. 2). Diese plastischen Arbeiten kamen dorthin, weil ich Josephsohn damals schon gekannt und es das Natürlichste auf der Welt gefunden habe, sie zu integrieren. Die Alten haben das auch gemacht, diese freien Formen ins Verhältnis zu setzen zu den geometrischen, gebauten Formen. Das Haus in Azmoos wurde vielfach besprochen: Manchmal im Sinne der Postmoderne, was ganz falsch ist; manchmal in Bezug auf Palladio, was mindestens so falsch ist, weil bei Palladio nie eine Säule in die Mitte gesetzt ist. Eine Säule in der Mitte ist archaisch. Der Tempel in Paestum ist der früheste, der die Säulenstellung in der Mitte hat. Das Modell ist zwar gescheitert im Laufe der Geschichte, aber ich brauchte es als Zeichen, weil der Garten klein war. Ein freies Feld in der Mitte hätte den Wohnraum anders zum Garten in Beziehung gesetzt als die in der Mitte stehende Säule. Diese schliesst den Innenraum stärker gegenüber dem Aussenraum ab. Architektur ist Geometrie. Der rechte Winkel, die Senkrechte, die Horizontale, der Kreis oder Halbkreis – Pflanzen und Skulpturen formulieren ihre Formen anders aus. Das ist wunderbar fürs Auge, das Auge lebt davon: Ob es Faltenwürfe von Vorhängen, ob es Äste vom Baum sind oder Skulpturen. Josephsohns Skulptur in dieser Architektur ist stark, weil sie für mich als Dialektik funktioniert. Ich hätte natürlich auch gerne einen Giacometti gehabt (ich habe tatsächlich auch Zeichnungen mit Giacometti gemacht). Aber Josephsohns Arbeiten waren einfach erhältlich und der Inhalt entsprach meinem Gefühl. Ich hätte nie und nimmer eine zeitgenössische Installation oder eine ungegenständliche Form nehmen

können. Stattdessen musste ich ein klares Artefakt haben, wie dieses Relief mit den Figuren, das leicht aus der Mitte verschoben ist. In der Zeichnung befand es sich mehr rechts, das war ein bisschen übertrieben. Wir haben es dann immer mehr in die Mitte gerückt, weil die Figur schräg ist. So hat das Relief alles Symmetrische an der Fassade bearbeitet, weil es selbst nicht senkrecht ist. Ich wollte grundsätzlich etwas anderes zwischen der Architektur und der Skulptur als z. B. Mies van der Rohe stiften. Mir war die Diskrepanz der Bauten von Mies van der Rohe zu seiner Art, wie er Skulpturen platziert, aufgefallen und ich empfand sie als gewaltige Konfrontation im negativen Sinne: Er war mit seinen Häusern viel weiter als mit seinen Sockeln und den aufgesetzten Figuren. Sie stiften keinen Zusammenhang und das bildhauerische Werk bleibt ein blosses Attribut, das in die noble Umgebung hineingebracht wird, als ob man etwas auf eine Kommode stellt. Die Skulptur hat bei Mies van der Rohe nie eine Wirkung auf das Ganze. Und hier in Azmoos ist es ein wesentlicher Bestandteil fürs Haus.

**BK** Das Relief scheint mir in gewisser Weise einen eigenständigen Platz zu bekommen. Es ist integriert in das Haus und in die Fassadenansicht, aber es ist eigentlich auch unarchitektonisch eingesetzt. Und das ist vielleicht auch das, was in der Presse z. B. als ungeheuerlich frech beschrieben wurde. Sie haben das eigentlich schon beschrieben: Es ist eigentlich eher in der Kategorie Pflanzen und andere Kontrapunkte auch gegenüber der Architektur eingesetzt und zugleich empfinde ich es auch wieder als Teil der Architektur.

Abb. 1  
Peter Märkli, Haus Kuehnis, zwei Einfamilienhäuser  
in Trübbach-Azmoos, Ansicht vom Garten

Abb. 2  
Peter Märkli, Haus Kuehnis, zwei Einfamilienhäuser  
in Trübbach-Azmoos, Seitenansicht

**PM** Ja schon. Eigentlich müssen Sie zuerst die Säule besprechen. Wenn Sie die Säule besprechen, sehen Sie, dass die noch frecher ist. Die Säule stemmt das Gewicht in die Mittelpartie der Fassade, d. h. es ist kein additives Prinzip: Basis, Säule, zweites Stockwerk, sondern ich musste den Schwerpunkt der Fassade deswegen ins Zentrum legen, weil ich keinen Sockel artikulieren konnte in dieser Zeit. Und darum habe ich die Säule so geformt. Mit dem horizontalen Balken wäre eigentlich der Schwerpunkt der Fassade da, aber da gibt es etwas wie eine Leere. Und ohne diese Leere wäre das Relief additiv draufgesetzt. Weil diese Leere im Mass und die Grösse des Reliefs im Mass stimmt, gibt es diese Spannung, die es dort oben hält, obwohl gar kein richtiger Platz vorgesehen ist.

**BK** Tut das dem Relief nicht ein bisschen Gewalt an, wenn man ihm die Wand, für die es konzipiert ist, wegnimmt?

**PM** (lacht) Nein ... Also, vielleicht. Man muss ja auch etwas riskieren! Man kann es ja das nächste Mal besser machen! (Schaut sich das Bild wiederholt an) Es ist wunderschön, dass es so draufsteht.

**BK** Was hat denn Josephsohn dazu gesagt?

**PM** Er hat Spass gehabt. Also ich meine, da waren der Heiny Widmer vom Kunsthaus dabei und ...

**BK** «Ungeheuerlich frech», hat Heiny Widmer geschrieben.

**PM** Das hat der geschrieben?

**BK** Ja, das hat der geschrieben. Das habe ich hier schriftlich.

**PM** (lacht) Naja, die waren ja alle da und haben das so gesagt. Beim anderen Haus gab es eine frühe Mirjam mit Blumen auf den Kleidern und eine andere mit einer Halskette. Die war dann plastisch weniger stark mit den Säulen zusammen. Wir hatten eine frühe und eine späte Halbfigur.

**BK** In Azmoos schiebt sich das Relief von Josephsohn quasi in den Raum hinaus, wie er selbst eigentlich in seinen Reliefs die Figuren auch in den Raum hinausschiebt. Josephsohn lotet oft die Übertretung des Rahmens in die Höhe aus, aber auch nach vorne in den Raum der Betrachtenden. Die Position oben entspricht für mich diesem

Überschreitungscharakter, den Josephsohn ja permanent inszeniert, auch in den grossen Reliefs.  
**PM** Genau. Vielleicht. Wer weiss. Es ist ja gut, wenn es viele Lesarten gibt.

**BK** Wenn wir auf das 1996 fertiggestellte Museum La Congiunta in Giornico im Tessin eingehen, würde ich gerne danach fragen, wie sich Innen und Aussen bei diesem Bau zueinander verhalten. Ich finde das extrem wichtig in der Erfahrung dieser Architektur: Das Haus schmiegt sich in einem höchst interessanten Massstab in die Landschaft ein, von innen jedoch schliesst es alle Aussenerfahrung aus, mit Ausnahme des Lichtes. Es erfolgt eine Konzentration auf das Werk, die wiederum auch mit den Proportionen der Räume zu tun hat, die an die Skulpturen angepasst sind, und deren Entwurf zugleich von der äusseren Anlage mitbestimmt ist. Innen und Aussen erscheinen mir hier voneinander abhängig, ohne dass es sich vor die Erfahrung der Werke von Josephsohn vordrängen würde (Abb. 3, 4).

**PM** Ja, das erste ist eigentlich das Landschaftliche, dass es dort diese wunderbare unverbaute Situation zwischen Fluss und Eisenbahngleisen noch gegeben hat. Das Land läuft in einem Spitz mit einem Stück Wald zusammen. Nur an der dem Dorf zugewendeten, geschlossenen Seite, kann noch Bauland entstehen. Das gibt es in der Schweiz selten. Das Grundstück liegt am Rand einer Ortschaft mit einem Fluss und einer bedeutenden romanischen Kirche, sehr abgelegen. Die Gestalt des Baus von aussen ist durch das Innere diktiert: Josephsohn hatte viele fertige Arbeiten und wir entschieden damals (Jürg Hassler auch, der den

Film gemacht hat), dass die Halbfiguren und die Reliefs, die stärksten und typischsten Arbeiten von Josephsohn sind. Für uns hatte er sich mit ihnen am weitesten zu etwas vorgearbeitet, das es so für uns noch nicht gab. Um es zuzuspitzen: Dieses Haus ist also absolut kein Haus, in dem Alberto Giacomettis Figuren stehen könnten. Ihnen entspräche das Gebäude überhaupt nicht, weil es gerichtet ist. Alberto Giacometti braucht nicht unbedingt grosse Raumhöhen, aber seine Arbeiten brauchen Umräum. Die Arbeiten von Josephsohn, die Halbfiguren und die Reliefs, lassen sich dagegen reihen. Und dann habe ich, weil ich ja keine Referenz hatte und einem allzu offensichtlichen Ausstellungs-Arrangement entgegen arbeiten wollte, ganz extrem schmale Räume gesucht. Diese extrem schmalen Räume (wenig über 4.60 m) entstanden durchaus im Bewusstsein, dass der Sockel für die Halbfigur noch von der Wand weggestellt werden muss. Solch schmale Räume habe ich nur in den Strassenräumen von Zürich messen können; es gibt keine vergleichbare Referenz für solche Ausstellungsräume. Und dann entwickelte ich diese Schmalheit. Welchen Raum brauchen die Halbfiguren, wie wirken sie im Raum? Für die Halbfiguren wäre der mittlere Raum z. B. ganz und gar ungeeignet. D. h. ich habe im letzten Raum für die Halbfiguren dann statt mit der Tiefe des Raumes mit den Raumhöhen gearbeitet, über sie wollte ich die Leere herstellen und wir hofften, dass es funktioniert, dass man die Skulpturen sehen kann. Die Reliefs und die Halbfiguren waren in allen Räumen der Ausgangspunkt.

Städtebaulich wollte ich das Gebäude möglichst weit wegrücken von der Strasse und möglichst weit zum Fluss orientieren und dort anbinden, damit ein

Abb. 3  
Peter Märkli und Stefan Bellwalder, Museo La Congiunta, Giornico, Aussenansicht  
Fotografie von Heinrich Helfenstein

Abb. 4  
Peter Märkli und Stefan Bellwalder, Museo La Congiunta, Giornico, Innenansicht  
Fotografie von Heinrich Helfenstein

Platz entsteht. Zurückbinden wollte ich das Gebäude zudem an die Strasse, indem ich die Türe asymmetrisch gesetzt habe: Der schmalere Innenraum ist bei der Strasse und der tiefere ist beim Flussufer. Diese Details situieren das ganze Haus, wie auch dass es keinen frontalen Zugang zum Ort hin hat, sondern dass man es umgehen muss, um die Welt von Josephsohn zu entdecken. Dann tritt man in einen relativ kurzen, aber etwas höheren Teil des Gebäudes ein, der von Anfang an für die Reliefs aus den 50er-Jahren kalkuliert war. Hier hat Josephsohn nicht aus der Anschauung gearbeitet. In dieser Zeit hat er vielmehr Zeichen entwickelt, um angesichts der Ereignisse in Korea den drohenden Dritten Weltkrieg für sich bearbeiten zu können. Dort gibt es Vögel wie in Hitchcocks Film und Objekte, die von oben kommen, bombenähnlich, Rechtecke stehen darunter als Häuser und angedeutete Figuren. Diese Arbeiten hängen in dem fast quadratischen Raum wie Serien. Im nächsten Raum, der etwas niedriger ist, kommen dann die plastischen Reliefs. Am Schluss folgt der ganz hohe Raum mit Reliefs und Halbfiguren (Abb. 5, 6).

Damit die Bewegung der Besucher nicht einfach hineingeht und wieder hinaus, hat der letzte Raum diese Anbauten mit kleinen Kammern, die von einem Oberlicht auf andere Weise beleuchtet werden als in den längsgerichteten Räumen. In den Kammern muss man eine 90-Grad-Drehung machen: Hineingehen und wieder hinausgehen, hineingehen und wieder hinausgehen. Und dann verlässt man das Gebäude wieder. Das waren meine Hauptüberlegungen für dieses Haus. Im Innern hatte der Bauleiter freie Hand – das war ganz wichtig, vor allem für die Gestaltung der Oberflächen und Fugen. Aussen hatte ich das Schalungsbild gezeichnet, aber innen ja nichts zeichnen! Das ist ein kalkulierter Zufall, der da entsteht, und wir hängen dann die Reliefs. Es ist

ganz wichtig, dass man nicht irgendwelche Fugen entwirft und dann die Reliefs zwischenhängt, sondern es war dem Baumeister überlassen, wie er das Schalungsmuster entwirft und den Beton mischt, das ist auch billiger, dann kann er Reste hineintun (über der Türe sieht man so einen Rest). Ich wusste also nicht, wie er es machen würde, und das ist gerade das Schöne: Es gibt in der Kunst, zumindest in der Baukunst, die Möglichkeit, Dinge zu leiten und zugleich auch den Zufall zu integrieren – die Freiheit, schon vorab zu sagen: «Das möchte ich selber nicht bestimmen.»

**BK** Ich möchte noch mal das Thema der «Reihung» aufgreifen. Die Reihung ist bei Josephsohn eine Art von Arbeitsprinzip, das bis in die Unendlichkeit fortsetzbar schien. Haben Sie diese Offenheit von Josephsohns Werk in die Zukunft und seine Art, sich bereits bearbeitete Reliefs wieder vorzunehmen, Figuren fortzusetzen und umzuinterpretieren, antizipiert? Oder gab es eine fixe Werkauswahl, die dann repräsentativ stehen bleiben sollte? Das hat ja auch Auswirkungen auf die Grösse der Räume: Wie sind die Dimensionen entstanden? Ist es auf die Anzahl der Werke hin entworfen, die man in einem Raum unterbringen wollte?

**PM** Es gibt eine flüchtige Zeichnung, wo ich das so notiert habe. Aber dann haben sie ja noch Baugesetze. Das Haus hat eine gewisse Länge und das andere ist der Rebberg, da dürfen sie nicht bauen. D. h. es gab eine maximale Länge, von dieser Länge aus hat man dann diese seitlich gestaffelte Figur entworfen. Damit die einzelnen Teile, die zwei längeren, die fast ähnlich gross sind, und das schmale nicht so ausschauen wie eine Zahnlücke. Die eigentliche Arbeit für den Architekten war, dass er diese Abwinkelung dauernd

neu kartiert und gezeichnet hat, damit das ein Fluss wird und nicht ein «Gap».

**BK** Die Wirkung der Räume ist ja sehr unterschiedlich – das Licht ist abwechslungsreich, und zugleich – vielleicht durch die Fugen der Betonschalung – hat man bereits im ersten Raum schon einen Bezug zu den weiteren Räumen, ohne dass deren Wirkung und Dimension schon zu erfassen wären, dafür sind die Durchgänge zu schmal. Für mich am überraschendsten war der mittlere Raum mit seinem durch Doppel-T-Träger gerasterten Lichteinfall von oben: Ist dieser als Galerie gedacht? Eine Galerie ist ja tendenziell ein Durchgangsraum, der von einem Ort zum nächsten führt, also ein Ort, der das Hindurchschreiten schon evoziert. Die Lichtzone und ihre Rasterung des Raumes changiert für mich, zwischen einem Signal des Anhaltens und zugleich ist dieser Galerieraum dynamisch und lädt tatsächlich zum Durchschreiten ein. Ist es der Raum, durch den man am schnellsten hindurchgeht?

**PM** Ja, das müssen Sie selbst beantworten. Also das allererste ist, dass es zwischen den einzelnen Räumen Schwellen hat, die man nicht einfach so überspringen kann. Dass es deutlich wahrzunehmende, bewusste, physische Schritte in den nächsten Raum braucht, ist ein ganz wichtiger Aspekt. Die Struktur an der Decke ist überhaupt nicht bezogen auf die Skulpturen. Es ging eher darum, für die Hängung einen Rhythmus zu finden, für den die Räume dann schon konzipiert waren, dafür braucht man eine gewisse Freiheit. Aber ich würde behaupten, dass wir die Werke für die Hängung zuvor bis auf eins in der genauen Zahl wussten, aber ob wir grössere Zwischenräume machen oder schmalere, das mussten wir dann vor Ort entscheiden.

**BK** Also die Masse der Zwischenräume zwischen den einzelnen Skulpturen und den einzelnen Reliefs waren dann eine erprobte Hängung?

**PM** Ja, genau, damit sie gut wirken. Und darum brauchten wir nicht-definierte Fugen, sonst wäre die Hängung vordeterminiert gewesen. Es kommt aber auch ein bisschen auf die Reihenfolge der Objekte an. Es gibt z. B. ein Relief, das in dieser gesamten Reihe sehr auffällt, weil sein Zentrum leer ist. Das Zentrum ist nicht besetzt, alle Figuren streben hinaus, und es musste irgendwo in diese Reihe integriert werden, mit gewissen Rhythmen links und rechts. Wenn ich mich recht erinnere, sind die letzten zwei Reliefs in diesem Raum ohne diese räumliche Fassung (den Balken) oben, stattdessen mit einer Art Topografie im Hintergrund, und die Figuren arbeiten mit diesen Senken und Höhen.

**BK** Wie kam die Auswahl zustande, welche Werke gehängt wurden?

**PM** Ja, wie? Wissen Sie, wir haben das schon mit Josephsohn besprochen. Wir haben aber auch Figuren ausgewechselt: Eine der Halbfiguren hat mir beim Giesser so gefallen, obwohl sie einen Sprung hat, dass ich gesagt habe, ich nehme die andere weg, ob er einverstanden sei. (Das war er.) Bei den frühen Arbeiten aus den 50er-Jahren mit zeichenhaftem Charakter, war

die Auswahl klarer. Es hat die zwei grossen Reliefs, bei einem ist das Ende des Krieges sichtbar, weil es offen und heller ist. Man sieht es. Bei der Auswahl der anderen Arbeiten würde ich sagen, dass wir die nahmen, die Josephsohn und wir in jenem Moment als stark empfunden haben. Ich weiss noch, wie Jürg Hassler zu den Reliefs im letzten Raum damals gesagt hat: «Das ist Dein Alterswerk!» Er war mit ihm per Du – Josephsohn hat sich natürlich bedankt, weil er sich noch gar nicht so fühlte. Und er hat dann ja auch noch absolut andere Arbeiten gemacht. Hassler wollte unbedingt dieses «Alterswerk» haben, und mir haben die Reliefs auch gefallen, diese mit dem Kreuz, die keine konkreten Figuren mehr haben, wie Interieurs oder Konstellationen zwischen konkreten Figuren, mit Handlungen oder ohne; als Konstellationen, in denen das Individuelle der Figur aus dem Relief verschwindet. Zum wirklichen Alterswerk war es dann tatsächlich noch ein Stück Weg.

**BK** Die Entscheidung, die Halbfiguren in die Ausstellung im letzten Raum hineinzubringen, kam also relativ spät erst im Prozess?

**PM** Ja, wissen Sie, wir hatten für dieses Projekt die Baueingabe bereits 1986 und realisiert haben wir das Ganze bis 1992. Und Josephsohn hat von 1986 bis 1992 ja weitergearbeitet, also viele Jahre. Für die Ausstellung haben wir schon auf Dinge zugegriffen, die damals noch in Arbeit waren und die sich noch entwickelten. Für uns war es ein grosses Glück, dass wir aus seiner Arbeit heraus mit ihm zusammen entscheiden konnten. Aber ich sehe die Auswahl nicht als abgeschlossen an. Man könnte immer noch auswechseln und ich finde es sowieso gut, wenn es nicht fertig ist.

**BK** Das ist ein sehr interessanter Aspekt, der für mich auch auf die Ateliersituation bei Josephsohn verweist. Ich sehe hier eine Art Analogie: Josephsohn arbeitet in seinem additiven Verfahren im Atelier, ein Relief neben dem nächsten. Mit der Idee einer Reihung der Reliefs und in La Congiunta entsteht quasi vom Inneren her die Form der Architektur: also mit der Reihung der Reliefs, die dann praktisch auch das Äussere mitbestimmt. Gibt es eine Analogie zur Abgeschlossenheit im Atelier von Josephsohn? Wir haben viele Fotos gesehen von den Reliefs, die dort im Innenhof hingen. Ist La Congiunta auch eine Annäherung an die Ateliersituation?

**PM** Im Gegenteil. Sein Atelier war ein grosses Atelier. Und überall – und das war das Tolle – hat man gesehen, wo er arbeitet. Und überall dort, wo er gearbeitet hat, war seine ganz spezifische Ordnung, aber immer schön, nicht gemischt. Und überall, wo sich Dinge ablagerten, weil sie im Weg waren, verschwand diese Ordnung. Das Atelier war voller einzelner lokaler Situationen, die auffielen, weil dort jemand mit Arbeit beschäftigt war. Und über das Arbeiten entsteht immer eine Ordnung, nicht über ein Ordnungsprinzip, sondern über die Gedankenwelt, die einen beschäftigt, über die Arbeit selbst.

Abb. 5  
Peter Märkli, *Ohne Titel*, 1980–1999  
Zeichnung, Buntstift und Bleistift auf Papier,  
210 × 258 mm

Wenn Josephsohn eine Halbfigur machte – und die Halbfigur ungefähr so gross ist wie ich – entspricht sie in der Grösse einem ganzen Menschen, aber es ist nur eine Halbfigur, die manchmal fast zur Hälfte aus dem Kopf besteht. Im Atelier steht sie dann oben auf dem Arbeitspodest und Josephsohn geht und rührt in einem schwarzen Kessel eine rechte Portion Gips an. Dann steht er da und betrachtet die Figur und der Gips wird währenddessen immer härter. Vor der Figur gibt es einen Klotz. Er steigt auf den Klotz. Er muss schnell arbeiten. Währenddessen raucht er immerfort, fügt Gips zur Figur hinzu. Dann steigt er wieder runter, schaut zurück und nimmt noch ein bisschen trockenen Gips und bringt hier und da noch etwas an. Aber all das, was er hier macht, «sieht» er nicht (in dem Sinne, was man unter Sehen versteht), sondern er folgt einem Plan im Innern. Man hat das im Innern. Und das ist alles, was die Kunst ausmacht. Der Plan ist da und man sieht es nicht. Das Geheimnis aller künstlerischen Berufe ist, dass man es auf unerklärliche Weise weiss, und wenn man aus dieser Konzentration rausfällt, wird es gewöhnliche Arbeit. D. h. wenn Josephsohn rausgefallen ist, hat er noch so ein bisschen weitergearbeitet, sich dann aber auch aufgeregt. Und man hat es dem Gips angesehen, weil der Gips nicht mehr durchdrungen war mit dieser Intensität von Leben. Das war von aussen her ein bisschen zum Lachen, wie er sich aufregte. Aber diese Fehlerhaftigkeit finde ich gerade lebenswichtig, weil es das Absolute nicht gibt. Das sind kleine Mängel und die werden dann in gewisser Weise aufgesogen, wenn man das Ganze sieht. Wenn man als Künstler zwar überzeugt ist, aber dennoch denkt, hier und dort könnte man noch ein bisschen verbessern, kann man auch die Frische zerstören. Aber mir ist wirklich wichtig, zu betonen, dass es für Josephsohn kein aktives Denken an die Beschaffenheit der Oberfläche gab: Die Oberfläche entstand. Nochmal der Verweis auf Cézanne: Bei ihm sind die Badenden absolut nicht virtuos, aber sie sind wunderschön, weil er gearbeitet hat und die Volumen gesucht hat, die er braucht, und sie verknüpft mit der unmittelbaren Umgebung und mit dem am weitesten entfernten Punkt auf der Leinwand. Diese Dinge entstehen aus dem Umgang mit dem Material und dem Werkzeug: Man fügt Gips an, oder manchmal nimmt man den Spachtel oder schlägt etwas weg. Und unabhängig davon, ob es der Spachtel, das Messer oder die Hand war, es hat immer Substanz. Wie können wir in ein Material, eine blosse Gipswand z. B., wie können wir etwas vom Leben und von Sinnlichkeit in ein Material übertragen? Ja, diese Oberflächenbearbeitung entsteht immer aus dem Arbeitsprozess und ist – anders als schon vielfach geschrieben wurde – bei Josephsohn fast beiläufig. Er kontrolliert sie zwar ständig mit dem Auge, aber man kann nicht durch das Überarbeiten direkt Intensität hineinbringen, sondern die Intensität muss man da drinnen (PM zeigt auf seine Brust) haben, sonst geht es nicht.

**BK** Ich habe La Congiunta tatsächlich als eine Architektur empfunden, die versucht, auf eine sehr intensive Weise diese Innerlichkeit und Intensität herzustellen, über die räumliche Geschlossenheit aber auch über die Materialität des Betons: Das

funktioniert sogar für jemand, der sich vielleicht noch nicht so intensiv mit Josephsohn beschäftigt hat, sondern diesen Raum erfährt und damit auch diese Art von Intensität.

**PM** Genau. Das ist richtig. Ich komme noch mal zurück auf Azmoos. Ich war damals ziemlich jung und habe mich für die Beschaffenheit von Beton sehr interessiert. Wenn ich durch eine Unterführung gegangen bin, dann habe ich an die Seitenwand geschaut: Dort war der Beton tot. Und so eine tote Wand zu bauen, ist kriminell als Architekt. Wie also bringt man den Beton zum Leben, dass er stark Substanz und Sinnlichkeit hat? Bei Azmoos hatte ich einen absolut gutmütigen Baumeister, der sagte mir, er habe noch nie so schlechten Beton bauen müssen. Ich entgegnete ihm: «Du musst in die Grube schauen, da unten werden die Leitungen einbetoniert, dort hat's Substanz. So will ich, dass die Fassade aussieht.» Und er hat sich geschämt, dass er so ein Handwerk gemacht hat. Aber für mich hat es im Auge gestimmt. Und das war das Einzige, was ich über das Gefühl feststellen konnte: Wo ist ein Material tot oder wo hat es Sinnlichkeit?! Das kann man auch ohne Bildung. Wenn man offen ist, kann man das empfinden, und Atmosphäre konnte ich auch als 19-Jähriger beurteilen. Das ist eine schöne Atmosphäre in der Landschaft, in der Stadt oder zwischen Menschen. Ich wollte ja nur Atmosphäre bauen mit den sprachlichen Mitteln, die ich hatte. Ich wollte kein Objekt bauen, sondern das Verhältnis, das ich zu den Menschen habe. Und das teilt natürlich Josephsohn auch über seine Skulpturen mit, was er gedacht hat von uns. Das ist unsere Existenz, es sind die Dinge, die zählen, darum ist man sofort zugetan. Diese Zuneigung muss man manchmal erarbeiten und manchmal kommt sie über die Empfindung direkt. Dass Josephsohn das Relief so zentral als neues Feld für sich behaupten konnte, lag daran, dass er wie die Maler Konstellationen in intimen Räumen dargestellt hat. Seine intime Welt in einem Zimmer, wie eine Frau einen Strumpf anzieht, in der Badewanne, oder wenn es Krisen gab, oder Zuneigung, und darum sind sie so übertoll mit Leben.

Abb. 6  
Peter Märkli und Stefan Bellwalder, Museo La Congiunta,  
Giornico, Innenansicht  
Fotografie von Heinrich Helfenstein



**BK** Also diese Nähe mitzuteilen, gelingt in La Congiunta durchaus, das ist schon ziemlich beeindruckend. Es ist dort, als würde man in diese Welt eintreten, die auf ihre Weise so abgeschlossen ist, und als ob der Ort auch die Besucher ein bisschen nach innen stülpt.

**PM** Wissen Sie, wieso das entstanden ist? Wir sind immer Auto gefahren und haben über Kunst im öffentlichen Raum und die Zugänglichkeit von Kunst geredet. Da gibt es ja viele Dinge in Zürich in der Stadt. Und zu dieser Zeit war in Paris der Bau der Pyramide für den Louvre im Gange. Und dann sagten wir, dass man durch diesen gewaltigen Apparat schon viel Energie lassen muss, bis man bei der Kunst ist, und man schauen muss, dass man vor den Werken noch frisch ist. Und dann haben wir gesagt, wenn man einfach so einen Ort bauen würde, wo das alles ohne Aufwand ginge, wäre das sehr schön. La Congiunta ist auch eine Reaktion auf diese zentralisierten, riesigen Apparate mit Haus-technik und Cafeteria und Buchladen. La Congiunta ist aber nicht einfach nur ein anderes Museum, sondern wenn man das richtig liest, erzählt es darüber hinaus auch davon, wie wir dezentralere Dinge tun könnten. Ich weiss nicht, ob Zürich schlechter wäre, wenn es zehn Kunsthäuser gäbe, anstelle des einen, das immer grösser wird. Das sind einfach ganz wichtige Fragen, die wir uns stellen müssen. Auch die Zentralisierung ist irgendeine Mode. Ich sage nicht, schlecht oder gut, aber man muss sich das ernsthaft überlegen.