

Arie Hartog

*Masse und Bild,
oder wie Hans Josephsohn eine Tradition reanimierte*

I

Das Motto der Vortragsreihe „Reine Abstraktion ist mir zu wenig, und den Naturalismus verabscheue ich“ positioniert Hans Josephsohn zwischen Abstraktion und Naturalismus und damit inmitten einer Debatte, die in den 1950-Jahren das Nachdenken über Skulptur bestimmte. Das Gleiche werden sie bei Gerhard Marcks finden, wobei die Distanz zwischen Josephsohn und Marcks natürlich riesig ist. Diese Debatte wurde von den Extremen „Naturalismus“ und „reiner Abstraktion“ bestimmt, wobei unter dem zweiten Begriff meistens Gegenstandslosigkeit verstanden wird. Es geht um extreme Alternativen und eine Selbstbestimmung zwischen diesen beiden Extremen ist erst möglich, wenn es beide gibt, also abhängig davon, wann genau sie die Abstraktion anfangen lassen, seit 1906 oder 1913. Das Nachdenken über den Gegensatz zwischen Natur und Form ist älter, aber es ist wichtig, zu verstehen, dass es hier um einen anderen Diskurs mit anderen inhaltlichen Parametern („Menschdarstellung oder nicht“) geht; um Parameter, die man sogar im Foto noch erkennt.

Die moderne Figur, als eine Positionsbestimmung zwischen Naturalismus und Abstraktion wäre damit relativ jung. Da (fast) alle Bildhauerei vor 1914 figurlich war, gab es keine Figur als Positionsbestimmung zwischen den Polen. Die Verbindung zur Natur war eine Selbstverständlichkeit, ohne die Bildhauerei undenkbar war. Erst als es auch Alternativen gab, wurde die Selbstverständlichkeit zu einem Problem und konnte man sich bewusst positionieren. Verstärkt findet man das Mitte der 1920er-Jahre und dann erneut in den 1950er-Jahren. In den 1920er-Jahren war die Abstraktion eine obskure Möglichkeit, zu der ein Bildhauer sich verhalten konnte, in den 1950er-Jahren entwickelte die Abstraktion als vermeintliche Weltsprache des Westens Exklusivitätsansprüche und Bildhauer mussten sich zu ihr verhalten. Das Werk Josephsohns entstammt dieser zweiten Debatte.

Die Frage „Figur oder nicht“ hatte im 20. Jahrhundert zeitweise hohe Aktualität. Man prügelte sich darum, aber diese Diskussion ist passé. Es gibt kaum noch Naturalismus; wenn dann in Form des 3D-Drucks, der dann konzeptuell überhöht wird und auch Fragen nach Form besitzen keine allzu große Aktualität mehr. „Figur oder nicht“ das war mal ganz wichtig, ist es aber überhaupt nicht mehr und im Fall von Josephsohn ist es bemerkenswert, dass er international erfolgreich wurde als die letzten Zuckungen dieser Debatte vorbei waren. Als es nicht mehr darum ging, sich gegen die Abstraktion oder gegen den Naturalismus zu positionieren, konnte sich seine Bildsprache unbekümmert von alten Debatten durchsetzen.

Arie Hartog
Masse und Bild,
oder wie Hans Josephsohn
eine Tradition reanimierte

II

Im Vortrag wurden Bilder aus dem Atelier von Hans Josephsohn gezeigt, die der Rostocker Bildhauer Wolfgang Friedrich 1986 dort machte. Friedrich konnte die Schweiz besuchen und eine in Zürich lebende Freundin hatte ihn auf den Bildhauer aufmerksam gemacht. Kurz danach besuchte Martina Rudloff, die erste Direktorin des Gerhard-Marcks-Hauses, Künstlerateliers in der DDR und dort machte wiederum Friedrich sie auf Josephsohn aufmerksam. Sie schrieb dem Künstler, gab zu, sie sei völlig ahnungslos über sein Werk und er antwortete freundlich und schickte die Monografie mit dem Text von Hans Heinz Holz. Friedrich nutzte seine Bilder für Vorträge, unter anderem auf dem alle paar Jahre stattfindenden Kolloquium der Bildhauer der DDR in Magdeburg. Josephsohns' Formensprache war in diesem Kontext sehr aktuell. Es war noch Figur, war aber weitgehend frei von erzählerischen Zusammenhängen. Vor allem fehlte dieser Kunst das Element der inneren Anspannung, das die autonome Bildhauerei der DDR nach 1970 bestimmte. Diese Bildhauerei basierte auf Masse und auf strukturiert geordnete Volumen. Die Ordnung dieser Massen und Volumen entsprach Vorstellungen der Figur. Mehr nicht.

Josephsohn war nicht unbekannt, aber Mitte der 1980er-Jahre war das Interesse an figürlichen Positionen (sicherlich in Westeuropa) beschränkt. Das Beispiel irritiert, da man Josephsohn heute nicht mehr als Geheimtipp unter Bildhauern, sondern als einen weltberühmten Künstler sieht. Es ist aber gerade die Begrifflichkeit aus den Bildhauerateliers, die uns hilft einzuordnen, warum Josephsohn so ein besonderer Bildhauer ist. Wer die figürliche Tradition kennt, versteht auch, wo er sich unterscheidet. Und ein zweites Merkmal seiner Kunst neben der minimalen Figur dürfte die radikale motivische Selbstbeschränkung sein: Immer wieder die gleichen, relativ einfachen Motive, die vor allem den Hinweis geben, dass jede neue Figur innerhalb dieses engen Motivkreises, etwas eigenes hat. Es geht nicht um Fortschritt, also ob der letzte Kopf der beste ist, sondern um ein von Figur zu Figur Ausloten von bildhauerischen Parametern.

Die folgenden kunsthistorischen Verweise beziehen sich auch auf Werke aus der Sammlung des Museum Folkwang. Denn man kann mit Wilhelm Lehmbruck und Medardo Rosso auf Josephsohn schauen, aber man kann auch umgekehrt mit Josephsohn auf diese beiden Klassiker schauen um dann zu entdecken, dass sie viel spannender sind als man gemeinhin denkt. Vor allem, weil diese Bildhauer heute meistens nur als Vorläufer einer abstrakten Bildhauerei betrachtet werden, wodurch andere Aspekte in ihren Werken kaum berücksichtigt werden.

Arie Hartog
*Masse und Bild,
 oder wie Hans Josephsohn
 eine Tradition reanimierte*

III

Der Begriff „Bild“ wird im Zusammenhang mit der Beschreibung und der Erforschung der Bildhauerei zu wenig benutzt, wobei er ja ursprünglich nicht das flache Bild, sondern eine körperliche Darstellung bezeichnete. Daher auch Bildhauerei. Es ist die Kunst, die Bilder macht, die nicht flach sind. Neuere theoretische Überlegungen zum Bild (die sogenannte Bildwissenschaft) lassen sich mit großem Erkenntnisgewinn auf die dreidimensionalen Künste übertragen. Museen sind Orte, wo Subjekte und Objekte sich begegnen und die Subjekte sich (relativ) frei um Objekte bewegen dürfen (Abb. 1). Und dann? Eine geglückte Begegnung basiert auf einem interessierten Subjekt und einem Objekt, das in der Begegnung für dieses Subjekt einen Mehrwert generiert (Abb. 2). Man sollte vor allem in einem Museum nie aufhören, darüber zu staunen, was in dieser Begegnung geschieht. Die Phänomenologie spricht hier von einem „Interessenüberschuss“ beim Betrachter und einem „Sinnüberschuss“ beim Kunstwerk, und Josephsohn erweist sich als Modellfall, um diesen Sinnüberschuss zu erforschen. Was aber, wenn der Betrachter diesen Überschuss nicht wahrnimmt? Oder nur die einfachsten Aspekte, etwa dass die „Dinger“ groß und (heute) teuer sind?

Der Anfang aller Bildforschung ist die sogenannte „bildliche Differenz“. Sie erklärt sich aus den beiden Aspekten, die jedes Bild besitzt: Bildträger (Medium) und Bildobjekt. Der Bildträger ist das Material, das etwas sichtbar macht; das Bildobjekt ist dasjenige, was sichtbar wird. Beide sind anders orientiert. Der Bildträger existiert. Er ist da. Er ist ein Ding, ein Objekt, an dem man sich stoßen oder schneiden kann, auch wenn er nur ein Bildschirm oder eine Projektionsfläche ist. Das ist, was Ad Reinhardt so an Bildhauerei störte, man kann über sie stolpern, während man ein Gemälde betrachtet. Das Bildobjekt dagegen verweist auf den wahrnehmenden Menschen. Ohne Wahrnehmung gibt es kein Bildobjekt. Die sogenannte bildliche Differenz beschreibt die bemerkenswerte und für die Existenz von Bildern grundlegende Tatsache, dass Bildträger und Bildobjekt sich überlappen, aber nie gleich sind.

Die Frage ist dann, ob es so etwas wie eine „bildhauerische Differenz“ gibt? Können – oder müssen – plastische Objekte anders beschrieben werden als flache Bilder? Traditionell wird über den Bildträger (das Medium) bestimmt, wie ein Gegenstand, der auch Bild ist, eingeordnet wird. Die in vielen Museen zu findende Trennung in Gemälde- und Skulpturensammlung stammt noch aus einer Zeit, als diese Einordnung einfach war, aber sie ist es nicht mehr. Die für die Geschichte der modernen Kunst grundlegende Beschreibung der bildlichen Differenz stammt vom französischen Maler Maurice Denis. Er wies 1890 darauf hin, dass, bevor ein Gemälde „ein Schlachtpferd, eine nackte Frau oder irgendeine Anekdote ist, [es] im Wesentlichen eine Fläche mit angeordneten Farben ist“. Der Maler Denis wusste, dass ein Betrachter im späten 19. Jahrhundert zuallererst ein Bildobjekt (das Schlachtpferd) wahrnahm und wies seine Zeitgenossen auf das grundsätzlich Andere, auf das von einem Menschen Gemachte,

Arie Hartog
Masse und Bild,
oder wie Hans Josephsohn
eine Tradition reanimierte

das dieses Bildobjekt generierte, das – sobald es als solches wahrgenommen wird – selbst zum Bildobjekt werden kann. Denis' Maxime kann aber auch gelesen werden als die Beschreibung einer grundsätzlichen Asymmetrie: In der Wahrnehmung eines Gemäldes dominiert das Bildobjekt den Bildträger (egal ob Reiter oder Pinselstriche). Im Fall einer Skulptur ist die Asymmetrie anders gelagert, der Träger besitzt ein größeres Gewicht. Denis hätte nie erklären müssen, die nackte Frau sei eine Bronze. Oder?

Zwei Beispiele: Die Kunstgeschichte kennt viele gescheiterte Anläufe, das Dinghafte der Bildhauerei mithilfe von Kerzenlicht oder Bemalung zu brechen. Im Fall von Canova (Abb. 3) wissen wir, dass diese Figuren mit Wachs eingerieben wurden und dann mit Kerzen umstellt, wonach sich ein erlauchter Männerkreis bei Pfeife und Portwein um die Figur versammelte. Das kann als Sinnestäuschung beschrieben werden, oder als Versuch, über die Inszenierung das grundsätzliche Gewicht dieses besonderen Bildträgers wettzumachen. Die vielen dokumentierten Versuche demonstrierten letztendlich die Illusionsunfähigkeit des Mediums. Erst mit dem Aufkommen der Fotografie (Abb. 4) entstand die Möglichkeit, Bildhauerei illusionistisch zu vereinnahmen. Vor allem Gips- und Marmorskulpturen erinnerten in Schwarz-Weiß-Fotografien an reale Menschen, aber die Skulptur war hier kein Medium mehr, sondern nur noch Lieferant für Fantasien (und wir wissen, dass Fantasien blind machen). Das Foto lieferte Bildobjekte, die auf Betrachter zielen, wofür die Beleuchtung eine mindestens so große Rolle spielte wie der angeleuchtete Marmorhintergrund. Die Gegenbewegung, welche die Geschichte der modernen Bildhauerei im 20. Jahrhundert bestimmen sollte, betonte das Dinghafte der Skulptur und unterdrückte die Darstellung. Sie machte das „was nicht Darstellung ist“ zum Bildobjekt.

Die Geschichte der Bildhauerei nach 1870, also etwa in der Zeit wo die Fotografie allgemein um sich griff, lässt sich dann als eine dreifache Bewegung beschreiben. Die Erste ist, dass mediale Aspekte, wie Raum, Volumen, Struktur in den Vordergrund gerückt werden, also Teil des Bildes werden. Das sind all die Aspekte, die das Foto nicht darstellen kann, also konzentrieren Bildhauer, die sich als modern verstehen, auf die Elemente, die medienspezifisch sind und sie hoffen darauf, dass Betrachter das wahrnehmen. Die zweite Bewegung ist dann, dass Naturalismus und Darstellung in den Hintergrund geraten, weil hier gerade die Fotografie so viel bessere Karten hat. Wenn wir „Susanna“ (Abb. 4) oder „Hebe“ (Abb. 3) gar nicht mehr als Illusion wahrnehmen wollen, dann müssen andere Aspekte dominieren: Indem der Künstler sie betont, indem der Vermittler auf sie fokussiert, oder indem der Betrachter aus seinem Interesse heraus diese anderen Aspekte sucht. Damit sind wir dann bei einem dritten Aspekt: Sobald die Bildhauerei die Ebene der einfach wahrnehmbaren Bildobjekte verlässt, wird sie zu einer Kunst für Spezialisten. Das wird gegen Ende des 20. Jahrhunderts nur noch stärker, da die meisten Menschen nur noch bestimmte räumliche Zusammenhänge wahrnehmen. Die einfachsten Bildobjekte sind „Darstellung“ oder „keine Darstellung“. Das kapiert jeder – also konzentriert sich die Vermittlung darauf und verliert die plastischen Qualitäten aus den Augen.

Arie Hartog
Masse und Bild,
oder wie Hans Josephsohn
eine Tradition reanimierte

Aus der Perspektive des Künstlers ist es dann eine Möglichkeit, jede Form von Darstellung zu unterdrücken, um andere Bildaspekte in den Vordergrund zu bringen, wie es die fundamentalistische Abstraktion versuchte; die andere ist, dass man das einzelne Kunstwerk als eine komplizierte Ansammlung von Parametern versteht, die man zueinander in Beziehung setzen kann, die man von Werk zu Werk variieren kann. Die Darstellung, die Tatsache, dass ein Mensch in einer bestimmten geordneten Anhäufung von Material einen Hasen oder Menschen erkennt, ist dann ein Aspekt unter vielen. Hans Josephsohn steht in dieser zweiten Tradition.

IV

Wir sind uns wahrscheinlich schnell darüber einig, dass sich die Darstellung auf dem Gebiet des Bildobjekts befindet. Sie ist nur da, wenn ein menschlicher Betrachter da ist, kein Hund lässt sich täuschen (auch nicht, wenn die Bronze wie ein Hase aussieht). Auch für alle anderen Aspekte eines Kunstwerks gilt, dass sie zum Bildobjekt werden können, wenn sie sich aufdrängen oder der interessierte Betrachter sie sucht. Pinselstriche sind da, können aber für den Betrachter wichtig werden, das gilt auch für die Leinwand, gilt auch für die Bronze. Und während wir im Fall der Malerei ein allgemein gängiges Vokabular besitzen, um den Bereich zwischen Darstellung und Medium zu beschreiben, etwa Farbe, Fläche, Linie, ist dieses Vokabular im Fall der Bildhauerei viel weniger gängig. Auch das ist ein Grund für die allzu simple Rezeption Josephsohns. Nur wer Stauchung und Dehnung als zentrale Begriffe der figürlichen Tradition kennt, versteht, wie Josephsohn sich genau diesen Aspekten entzieht.

Anders als unsere technischen Hilfsmittel, sehen Menschen permanent interpretierend. Das kann man sehr schön am Beispiel von Josephsohn zeigen. Auf dem Foto, das das Museum für die Werbung für das Projekt benutzte, befindet sich rechts eine Halbfigur (Abb. 5). Im Foto ist das ein Bronzeklotz, im Raum ist das ein Klotz mit einer Nase. Sobald sie die kleine Form als Nase wahrgenommen haben, strukturiert sich der Kopf, sehen sie Augen und Lippen, wobei das nur im Raum funktioniert. Der Begriff Bild suggeriert eine Einheit, aber gerade bei einer Skulptur reden wir über etwas anderes. Der Betrachter kann sich im Raum bewegen, sodass viele skulpturtheoretische Überlegungen die Kategorie Zeit benutzen. Die Skulptur ist dann eine Abfolge von visuellen Erfahrungen, die ein Betrachter zusammendenkt, oder die als Erfahrung das Zusammendenken anregt oder gar zerstört.

Dazu ein kleiner kunsthistorischer Exkurs: Ende des 19. Jahrhundert formulierte der deutsche Bildhauer Adolf von Hildebrand die Idee der Vorstellung. Man sieht ein Kunstwerk und kann sich die räumliche Struktur vorstellen. Das gilt für ein Gemälde und es gilt auch für eine Skulptur. Die Vorstellung, so Hildebrand, löse die Skulptur von dem, was er das „quälende Kubische“ nannte. Für ihn, ein typischer deutscher Idealist, ging es um eine einheitliche Erfahrung eines Kunstwerks und eine Skulptur, um die man herumgehen müsse, um sie zu verstehen, quäle den Betrachter. Das sahen die meisten Bildhauer und Theoretiker schon damals ganz anders.

Arie Hartog
*Masse und Bild,
 oder wie Hans Josephsohn
 eine Tradition reanimierte*

Das berühmteste Beispiel für die andere Richtung ist Carl Einsteins „Negerplastik“ von 1915. In diesem Buch werden mit einer großartigen Geste sowohl Adolf von Hildebrand als auch Auguste Rodin, die beiden großen der damaligen Bildhauerei, wortwörtlich erledigt, weil die afrikanische Bildhauerei einfach so viel besser ist. Der Kern des Buches ist ein Angriff auf die deutsche Idee der Vorstellung. Hildebrand behauptet, man sieht eine Skulptur von einer Seite und braucht gar nicht weiter zuschauen, weil man sich vorstellen kann, wie sie von hinten aussieht, weil man den räumlichen Zusammenhang versteht. Nein, sagt Einstein, und zeigt das auch explizit in seinem Buch (Abb. 6). Das irritiert uns heute, weil wir uns doch vorstellen können, wie die Skulptur von hinten aussieht, aber Einstein möchte uns dafür sensibilisieren, dass die Masse im Raum, das Volumen eine Wirkung jenseits der Vorstellung hat. Meistens werden diese beiden Theorien getrennt präsentiert. Es gibt Hildebrandanhänger und es gibt Einsteinanhänger. Wahrscheinlich haben beide recht. Vorstellung spielt eine Rolle, aber auch Präsenz spielt eine Rolle, vor allem, wenn wir über die moderne Figur sprechen. Vorstellung tut, als würde sich alles im Hirn abspielen, Präsenz erinnert daran, dass wir mit einer Umgebung agieren, auch wenn es um Kunst geht. Das phänomenologische Cartoon (Abb. 2) sagte, es kommt von zwei Seiten. Bei Josephsohn werden Betrachter mit zwei Blickwinkeln gleichzeitig konfrontiert, mit einer figürlichen Ordnung, die unserer Vorstellung entspricht und einer Präsenz, die sie durchbricht und uns dazu zwingt, weiter zu schauen und genau darum interessierte Betrachter anregt.

In diesem Zusammenhang hilft ein etwas obskurer Begriff aus den Bildhauerateliers: der sogenannte Querschnitt. Wenn wir einen Körper horizontal durchschneiden, entsteht ein Querschnitt. Seit etwa 1900 wird dieser Querschnitt zu einer Kategorie im Nachdenken über die Bildhauerei. Solange man am Naturvorbild festhält, entspricht der Querschnitt der Natur, nun aber fangen Bildhauer an, ihn zu manipulieren. Wenn Linie, Farbe und Fläche die Kategorien der Malerei sind, dann ist Volumen die Kategorie der Bildhauerei. Wie schafft man Volumen? Kann man Volumen verstärken, genauso wie man Farben betont? Ja, indem der Querschnitt manipuliert wird und die Bildhauer entdecken, dass damit visuelle Wucht entsteht. Das ist eine bemerkenswerte Tatsache. Bis dahin versuchen Bildhauer, möglichst flach zu arbeiten, nun entstehen immer mehr Reliefs mit enormer Tiefe. Und das hat mit einer visuellen Erfahrung zu tun, nämlich, dass wir Tiefen wahrnehmen, auch wenn wir uns nicht vorstellen können, wie weit sie verlaufen. Wir nehmen „Masse“ wahr. Es gibt experimentelle Zusammenhänge, wo das nicht geschieht oder verstört wird, aber grundsätzlich nehmen wir dreidimensionale Dinge im Raum als dreidimensionale Gestalten im Raum wahr. Das vielleicht schönste Beispiel dafür in der Sammlung des Museums Folkwang ist der sogenannte „Hagener Torso“ von Wilhelm Lehmbruck (Abb. 7). Von vorne betrachtet ist dieser „Kleine weibliche Torso“ ein extremes Hochrelief. Die voluminöse Wirkung wird durch

Arie Hartog
Masse und Bild,
oder wie Hans Josephsohn
eine Tradition reanimierte

den manipulierten Querschnitt bestimmt: Aus der frontalen Perspektive kann das Auge des Betrachters der Form des Oberkörpers bis auf etwa 80 % der reellen Tiefe der Rundplastik folgen (Abb. 8). Das Prinzip der in die Tiefe geführten Flächen, um Volumen zu kreieren, ist das formale Hauptmotiv dieser Plastik und dadurch erklären sich andere Elemente, etwa das Fehlen der Arme. Lehmbruck hat für diese Plastik daher wahrscheinlich nie Arme geplant und in Rodins Torsoerfindung eine Möglichkeit gesehen, ein extremes Volumen in eine Rundfigur einzuführen. Und auf einmal dreht sich die Perspektive. Der Torso ist nicht das primäre Motiv, sondern ein sekundäres. Da die räumliche Wirkung dieser Plastik aus der frontalen Perspektive in einem Foto nicht deutlich wird, wird sie meistens von anderen, sekundären Ansichtsseiten her dargestellt, wodurch das Torsomotiv betont und die eigentliche Modernität der Figur übersehen wird. Oder anders: Was so spannend an dieser Figur ist, kann man auf einem Foto nicht zeigen. Ein zweites gern übersehenes Element in Lehmbrucks Torso ist der Aufbau der gesamten Figur aus konvex geformten Teilen: alles schön rund.

Der Querschnitt ist eine zentrale Kategorie im Werk von Hans Josephsohn und er nutzt dabei Flächen und Masse anstelle von Konvexen wie Lehmbruck. Vor allem beim Bauch oder Busen von Figuren tauchen immer wieder konvexe Formen auf, aber es ist bemerkenswert, wie oft seine Formen relativ flach sind, um dann links und rechts asymmetrisch in die Tiefe zu verschwinden (Abb. 9). Flächen markieren ein Volumen deutlicher als Rundungen, so eine wichtige Erkenntnis der figürlichen Bildhauer der 1950er-Jahre (vor allem aus der Entfernung). Und damit schafft Josephsohn die enorme visuelle Wucht, die seine Skulpturen besitzen: Weil tatsächlich Masse da ist, die wir wahrnehmen. Masse ist bei Josephsohn ein wesentlicher Aspekt des Bildobjekts. Sie ist nicht nur da, sondern sie drängt sich förmlich visuell auf. Und dazu nutzt er vor allem die Mittel Kontrast und Asymmetrie. Dann sieht man, dass auch die Idealisten nicht ganz unrecht hatten: Der Betrachter nimmt einen Querschnitt wahr, sieht wie das Licht die Figur umspielt, und daraus bildet sich in der Wahrnehmung ein Bild.

Das Museum Folkwang besitzt zwei kleine Köpfe von Medardo Rosso (Abb. 10). Scheinbar unförmiges Material und darin punktgenau Gesichter. Auf den ersten Blick mag es erscheinen, dass es eine gewisse Ähnlichkeit zwischen Rosso und Josephsohn gibt, aber es ist der Unterschied, der die Sache interessant macht. Der wichtigste Unterschied liegt wohl darin, dass bei Josephsohn das Figürliche auf einer strukturellen und weniger auf einer abbildenden Art und Weise präsent ist. Während es Rosso um Psychologie ging, spielt das für Josephsohn überhaupt keine Rolle. Bei Rosso geht es um das Aufscheinen der Figur inmitten des Materials, darum, dass das Auge zwischen dem Erkennen von Motiv und Material wechselt und sich die Idee einer festen Figur auflöst. Hier wird Flüchtigkeit sichtbar, und damit schuf Rosso neue Möglichkeiten für Figur. Bei Josephsohn geht es um Gleichzeitigkeit: Masse und Kopf.

Arie Hartog
Masse und Bild,
oder wie Hans Josephsohn
eine Tradition reanimierte

Figur und Grund sind zentrale Kategorien der menschlichen Wahrnehmung. Sobald etwas als Einheit erkannt wird und die Aufmerksamkeit sich darauf richtet, treten alle anderen Elemente innerhalb des Blickfeldes in den Hintergrund. Mit jeder Verlagerung der Aufmerksamkeit verschieben sich Figur und Grund. Das Prinzip ist immer gleich, auch bei der Betrachtung von Kunst. Man sieht das Kindergesicht bei Rosso und das umringende Material wird zum Hintergrund, aber die Trennung ist keineswegs sauber. Die Aspekte durchdringen sich. Vor allem in der Bildhauerei ist das Material immer sichtbar, sodass man von einer geringen Transparenz spricht. Diese fehlende Transparenz ist nun aber spätestens seit Rodin kein Manko mehr, sondern eine manipulierbare Qualität. Die Skulptur wurde dadurch physisch, körperlich präsent, nicht mehr als Abbildung, sondern als Objekt und eine der Linien, die man kunsthistorisch mal untersuchen müsste, wäre die von Rodin und Rosso, die das Material und die Bearbeitungsspuren in den Vordergrund drängen, bis hin zu Josephsohn. In diesen Bearbeitungsspuren tauchen dann figürliche Elemente auf, und so ist die Lagerung dieser Elemente anders als bei Rosso.

Masse und Volumen sind messbare physische Einheiten, es sind aber auch bildhauerisch visuelle Kategorien. Josephsohn ist ein Meister der Übertreibung, gerade wenn es um Masse und Volumen geht. Diese Übertreibung steht aber in Bezug zu unserer Vorstellung der menschlichen Figur und dadurch erzielt sie ihre Wirkung. Wer nach Parallelen sucht, findet sie in der Steinbildhauerei der 1950er-Jahre und später in der DDR, aber abschließend sei auf die im Titel angesprochene Reanimation hingewiesen.

Naturalismus und Abstraktion sind, so eine Behauptung, auch darum so dominant geworden, weil es simple Kategorien sind, die sich – heute wichtig – in einer Abbildung darstellen lassen. Das ist auch der Grund warum viele Kunsthistoriker glauben, ein Kubus sei besonders räumlich, weil man sich die Ausdehnung vorstellen kann (soviel zum Thema Idealisten). Bildhauerei als komplexes visuelles Angebot eines geformten Gegenstandes im Raum ist dagegen etwas anderes und das war es spätestens seit Rodin, wie man in der Schausammlung im Museum Folkwang wunderschön sehen kann. Auch vorher waren die Bronzen Bronzen, nun aber wurde der Inhalt zurückgedrängt, das Material und die Arbeitsspuren in den Vordergrund gerückt und vor allem wurde die gesamte Masse zum Thema. Ausgehend von dem Werk von Josephsohn, also aus einer positiven Erfahrung der komplexen modernen Figur heraus, sieht die Geschichte der Bildhauerei im 20. Jahrhundert viel besser aus, da wir das Zusammenspiel von eventueller Darstellung, Form, Masse, Modellierung, Oberflächen, Querschnitt und Volumen suchen. Dieses Zusammenspiel als Bild zu verstehen und zu vermitteln ist die Aufgabe der Zukunft.

Arie Hartog
Masse und Bild,
oder wie Hans Josephsohn
eine Tradition reanimierte

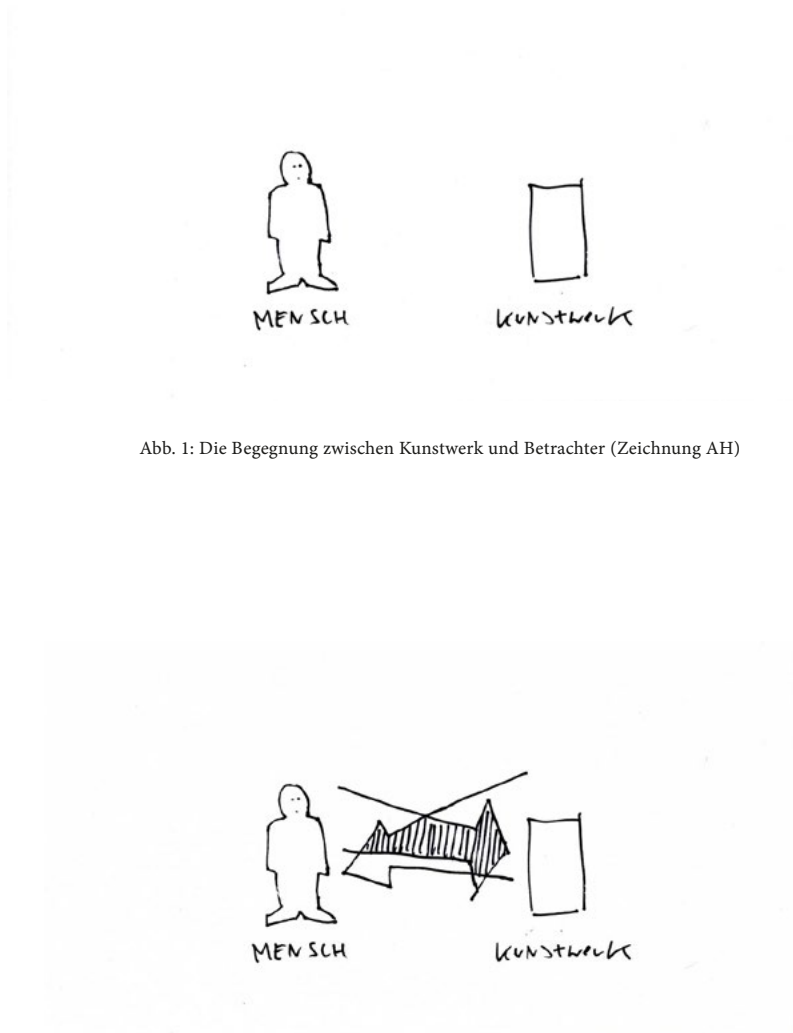


Abb. 1: Die Begegnung zwischen Kunstwerk und Betrachter (Zeichnung AH)

Abb. 2: Die Begegnung zwischen Kunstwerk und Betrachter (Zeichnung AH)

Arie Hartog
Masse und Bild,
 oder wie Hans Josephsohn
 eine Tradition reanimierte



Abb. 3: Antonio Canova: *Hebe*, 1800–1805



Abb. 4: *Suzanne*, par André Vermare. Französische Postkarte aus dem Salon 1905

Reine Abstraktion ist mir zu wenig, und den Naturalismus verabscheue ich.
 Eine Vortragsreihe für Hans Josephsohn (1920-2012)
 Im Rahmen der Ausstellung Hans Josephsohn. Existenzielle Plastik (30. 3. – 24. 6. 2018)

Arie Hartog
Masse und Bild,
 oder wie Hans Josephsohn
 eine Tradition reanimierte



Abb. 5: Hans Josephsohn: *Stehende* (1968), *Relief* (1974) und *Halbfigur* (1991)
 Courtesy Josephsohn Estate, Kesselhaus Josephsohn/Galerie Felix Lehner, Hauser & Wirth
 Foto: Stefan Altenburger



Abb. 6: Eine Doppelseite aus Carl Einsteins: *Negerplastik*, Leipzig 1915

Arie Hartog
*Masse und Bild,
oder wie Hans Josephsohn
eine Tradition reanimierte*

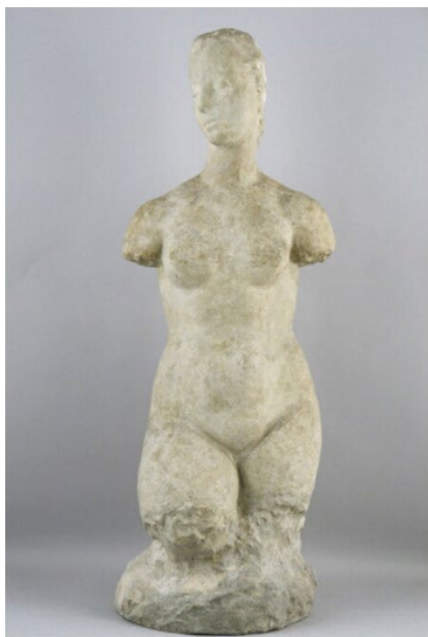


Abb. 7: Wilhelm Lehmbruck: *Kleiner weiblicher Torso* (sog. Hagener Torso), 1911

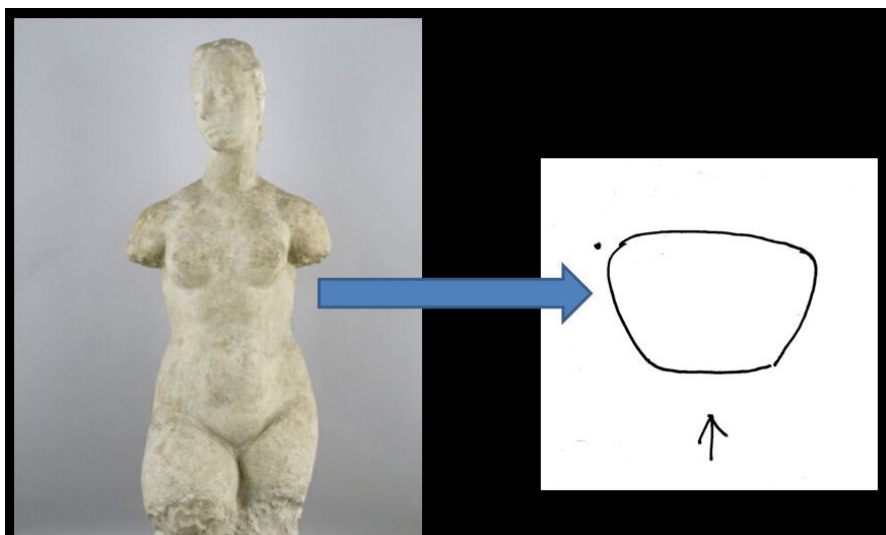


Abb. 8: Der Querschnitt

Arie Hartog
Masse und Bild,
oder wie Hans Josephsohn
eine Tradition reanimierte

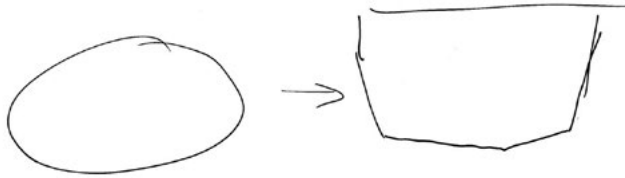


Abb. 9: Schema des Prinzips des Querschnitts einer Figur bei Josephsohn



Abb. 10: Medardo Rosso: *Bambino al Sole*, 1892
