

## Christa Lichtenstern

### *Grazie und Masse - Josephsohns neue Ausdrucksplastik*

---

Wer sich als Künstler für die Plastik entschieden hat, kommt nicht umhin, entweder Prometheus oder Pygmalion oder beide zugleich zu sein. Auch wenn er heute schon lange nicht mehr den Schutz Minervas genießt, die seine Figuren beseelen wird, oder gar mit Hilfe der Venus seine verlebendigte Plastik in die Arme schließen kann, eins teilt er mit seinen mythischen Vorfahren: er kann nicht anders. Von solchem Kaliber war Hans Josephson. Der unbedingte Wille, Bildhauer zu werden, trug ihn hinweg über alle lebensbedrohlichen Erfahrungen, denen er in seiner Jugend als Jude aus Königsberg ausgesetzt war. Trotz mehrfacher Internierung und Arbeitslager, die ihm auch die Schweiz nicht ersparte, verfolgte er eisern sein Ziel, bildhauerisch zu arbeiten. Er empfand Bildhauerei als sein Zuhause und Bildhauer aus der gesamten Geschichte als seine Verwandten. Von dieser Verbundenheit mit der Tradition, ja von diesem Grundvertrauen her wird mit verständlich, warum Josephson nach 1945 inmitten der neuen Freiheit der Nachkriegsszene allein seinem primären Thema, dem Menschen, auf der Spur bleibt. Die Avantgardebestrebungen innerhalb der Schweizer Skulptur, also der Konstruktivismus eines Max Bill, die Abstraktionen eines Aeschbacher oder die Phantasmen eines Robert Müller, Schüler von Germaine Richier, berühren ihn nicht. Stattdessen verfolgt er stoisch, seinen eigenen Weg.

Ungeachtet der Tatsache, dass sich Josephson dem vielfältigen Stil- und Materialverständnis der bildhauerischen Avantgarde weitgehend verschloss, fand er dennoch zu einer höchst eigenen Position. Wie sie beschaffen war, aus welchen Quellen sie schöpfte und auf welche Weise sie die moderne Skulpturgeschichte bereicherte, möchte ich in meinem Vortrag untersuchen.<sup>1</sup>

#### Josephsohns Werdegang als Bildhauer

Hans Josephson war von 1939–1943 Schüler von Otto Müller (1905–1993), der seinerseits Karl Geiser (1898–1957) zum Lehrer hatte und damit die Schweizer Neoklassik der 20er und 30er Jahre an den jungen Autodidakten weiterreichte. Zur Schweizer Neoklassik gehören nach Geiser vor allem der bekanntere Hermann Haller und Herrmann Hubacher, bei denen bis in die Tektonik der Figurenkonzeption das verehrte Vorbild von Adolf von Hildebrand nachwirkt. Auch Josephson blieb für Hildebrand nicht unempfänglich. Zwar hatte er nachweislich nicht Hildebrands „Kultbuch“ *Das Problem der Form*<sup>2</sup> gelesen (mit Theorien hatte er es nicht), aber das Gestalt-Ethos der Hildebrandschen Anschauung von Plastik ist schon in seinem Frühwerk, vornehmlich in den Köpfen, präsent. So etwa in dem in Essen ausgestellten **Kopf o.T.** von 1956, zu dem ihm der junge Benno Blumenstein Modell saß (Abb. 1)<sup>3</sup>. In Gips entstanden, baut ihn Josephson in strikter Konzentration auf die bildmäßige Ansicht in ruhigen

---

1 Es handelt sich um die überarbeitete Fassung meines Vortrages vom 31. 5. 2018 im Folkwang Museum, Essen.

2 Adolf von Hildebrandt, *Das Problem der Form*, Straßburg 1893.

3 Vgl. AK Hans Josephson. *Existenzielle Plastik*, Museum Folkwang, 30.3. - 24. 6. 2018, S. 30. Nachfolgend abgekürzt AK Essen.

Christa Lichtenstern  
*Grazie und Masse –  
 Josephsohns  
 neue Ausdrucksplastik*

---

Flächen auf. Jedes Detail, Mund, Nase mit verkantetem Rücken, Augen, ist gleichwertig in ein schlüssiges Ganzes eingebunden. Hildebrands ruhige „Seinsform“ prägt sich durch. In der um 1950 entstandenen **Halbfigur nach Mirjam** (H. 110 cm, Abb. 2)<sup>4</sup> erreicht Josephsohn eine für ihn neue Stufe der Archaisierung und Nobilitierung. Er lässt den großen, schmalen Kopf über dem Oberkörper, der aus einer Stelenform besteht, hervortreten. Der lapidare Zugschnitt wird noch dadurch verstärkt, dass Josephsohn die Kinnpartie nicht räumlich absetzt, sondern bis zur Halsgrube als eigene Form auffüllt. Die Haarkappe ist streng symmetrisch in der Mittelachse gescheitelt und fällt im Nacken zu beiden Seiten herab. Inwieweit hier immer noch das Modell, Josephsohns erste Frau, Mirjam Abeles, durchscheint, gibt ein zeitparalleles Foto bis hin zur angedeuteten, vergrößerten Muschelkette zu erkennen. Eine ähnliche personale Nähe zeigt auch die ebenfalls archaisierende, 2 m hohe **Figur von 1953** (Abb. 3)<sup>5</sup>. Hier wird ein grundsätzliches Schaffensprinzip deutlich: Josephsohn brauchte die Vertrautheit mit seinen Modellen, sprich Freunden und Geliebten. Nur aus solcher Nähe fand er zur Substanz. Denn nicht das herkömmliche Porträt zählte für ihn, sondern das Antlitz eines Menschen, in dem er das wiederfand, was ihn mit ihm verband.

Auf einer **Atelieraufnahme**, die Jürg Hassler vermutlich um 1974/75 gelang, sieht man die „Halbfigur nach Mirjam“ an einer Wand stehen, wo sie, im Seitenlicht aufleuchtend, die Szene beherrscht. Derart „intronisiert“, erscheint sie gleichsam wie eine archaische Göttin, in deren Schutz sich eine Staffel jüngerer weiblicher Aktfiguren begeben hat. Die Aufnahme muss, so arrangiert wie sie ist, zu den Glücksfällen einer narrativen Foto-Interpretation von Skulpturen gerechnet werden.<sup>6</sup> Sämtliche in Reih und Glied antretende Aktfiguren führen Josephsohns veränderten Figurenstil der 70er Jahre vor Augen. Für ihn, den nunmehr 50jährigen, zählt jetzt mehr die Realität und vor allem die zerklüftete Oberfläche. Für letztere fand der Schriftsteller und Freund, Paul Nizon, den treffenden Ausdruck „rohes Relief“. In seinem viel gerühmten Aufsatz von 1971 heißt es hierzu: „Es ist Ausdruck eines speziellen Wirklichkeitsertastens. Und es hat eine ganz bestimmte räumliche Funktion: Es schafft einen fluidumartigen Distanzraum zwischen Figur und Betrachter, es entrückt und verschleiert die Figur - und verunsichert, ja verstört den Betrachter.“<sup>7</sup> Nizons Beobachtungen werden für Josephsohns weitere Werkentwicklung immer zutreffender. Im Übrigen scheinen mir Josephsohns zerklüftete Oberflächen gut zusammenzugehen mit seiner bekannten Wertschätzung der Bilder von Chaim Soutine.<sup>8</sup> Ich denke an Soutines Gemälde „**Weiblicher Akt (Eva)**“ von 1933, das mit seiner bewegten Farbstruktur die Flächen ähnlich ins Licht bricht.<sup>9</sup>

---

4 AK Essen, S. 125.

5 AK Essen, S. 36 rechts.

6 Zu Jürg Hassler: Hans Josephsohn. Fotografien von Jürg Hassler. Mit einer Einführung von Ulrich Meinherz und einem Beitrag von Nina Keel: Jürg Hasslers fotografischer Blick auf Josephsohns Skulptur, Zürich 2017.

7 Zitiert nach DU, wie Anm. 5, S. 31; Zu Nizon zuletzt: Paul Nizon: „Sehblitz“. Almanach der modernen Kunst, hrsg. von Pino Dietiker und Konrad Tobler, Berlin 2018.

8 In DU, wie Anm. 5, S. 38.

9 Vgl. Klaus H. Carl, Chaim Soutine, New York 2015, S. 111.

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)

Christa Lichtenstern  
*Grazie und Masse –  
 Josephsohns  
 neue Ausdrucksplastik*

---

## P a t e n

Die aufgereihten Aktfiguren in Hasslers Atelieraufnahme betonen sämtlich die Vitalität weiblicher Rundungen. Wie stark es Josephsohn um deren Erotik in der plastischen Präsenz zu tun war, geht indirekt auch aus den Rubens-Reproduktionen hervor, die er damals an seinen Atelierwänden befestigt hatte. Es sind die beliebten weiblichen Aktdarstellungen aus dem **Medici - Zyklus** im Louvre, genauer die „Wahrheit“ und die drei „Nereiden“. Josephsohn studiert als Bildhauer deren üppige barocke Volumenbildung, durchdringt aber zugleich ihre glatte Epidermis, um sie in seine Gegenwart „umzubrechen“.

Vergleichbar gerät Josephsohns Begegnung mit **Maillol**. Als er dessen Originale im Museum Oskar Reinhardt in Winterthur sah (was ihm nur zusammen mit seinem Lehrer Otto Müller erlaubt war), stand er vor seinem „größten Erlebnis im Krieg“. Tatsächlich kann man diese Begegnung kaum überschätzen, war es doch Maillols Ziel, eine „Harmonie der Massen“<sup>10</sup> zu schaffen. Das heißt hier war das Bewusstsein für eine maßvoll gegliederte Massen-Gestaltung gegeben, in deren „Vorhof“ Josephsohn absichtlich ungleich härter verbleibt. In Winterthur konnte er zum Beispiel die berühmte Steinfigur **La Méditerranée** von 1904/05 sehen. Ihr ursprünglicher Titel „Statue pour un parc tranquille“ entspricht exakt dem Gleichmaß dieser wohl gesetzten Körperarchitektur. Sicher erkannte Josephsohn auch Maillols Vermögen, wie hier etwa in der **Venus I** von 1925, durch seine festen Körper eine Gegenstrebigkeit der Bewegungen und darin eine innere Regsamkeit zu bringen. Josephsohn entnimmt Maillol das sichere Stehen, die maßvolle Fassungskraft der Komposition und eben auch diese zarte innere Regsamkeit. Aber genau darin geht er einen entscheidenden Schritt weiter, indem er die Formen wie von innen aufgebrochen erscheinen lässt.

Neben Soutine, Rubens und Maillol gab es für Josephsohn noch viele andere „Paten“. So etwa, wie Birk Ohnesorge und Gerhard Mack gezeigt haben, die antiken **etruskischen Liegefiguren** auf Sarkophagen.<sup>11</sup> Sie wirkten auf Josephsohns **Liegende** ein, von denen sogleich näher zu sprechen ist. Weiterhin ist Josephsohns Freude an der frühgotischen Figurenwelt eines Gislebertus von Autun dokumentiert. Auf einer Aufnahme von 1978<sup>12</sup> ruht Josephsohns Blick auf **Gislebertus** Kapitellrelief einer **Noli me tangere - Darstellung aus Autun**. Im Anblick von Gislebertus' besonderer Innerlichkeit kann man verstehen, wenn Paul Nizon von Josephsohns „Seelenstoff“ spricht, der gefiltert durch die Erinnerung, in die Physis seiner Gestalten eingegangen wäre. Auch erwähnte Josephsohn einmal, dass er seine „größten gefühlsmäßigen Eindrücke in frühromanischen Kirchen“ gehabt hätte.<sup>13</sup>

---

10 AK Das gemeißelte Licht: Aristide Maillol, Kunsthalle Baden-Baden, Karlsruhe 1978, S. 94.

11 Birk Ohnesorge, Ein anderer Zeitgeist. Positionen figurlicher Bildhauerei nach 1950, Berlin 2015 (Erstauflage 2005. Zweite aktualisierte und erweiterte Auflage 2015) S. 126; Gerhard Mack, Hans Josephsohn, Zürich 2014, S. 186, 249.

12 In: DU, wie Anm. 5, S. 33.

13 In: DU, wie Anm. 5, S. 38.

Christa Lichtenstern  
*Grazie und Masse –  
 Josephsohns  
 neue Ausdrucksplastik*

---

Doch zunächst einige Beobachtungen zu den **L i e g e n d e n**.<sup>14</sup> Dieses Motiv, das mit seinen bildnerischen Freiheiten viele Bildhauer der Moderne anzog, (Ich denke etwa an Toni Stadler, Henri Laurens, Henry Moore, Fritz Wotruba, Michael Croissant, Wieland Förster u.a.m.), fand Josephsohn auf eine für ihn charakteristische Weise, nämlich aus persönlichem und intuitivem Anlass. Gerhard Mack beschrieb den „Auslöser (...)“ so: „Das Modell Ruth Jacob ruhte sich aus und lag auf einem Sofa. Dabei stützte die Frau ihren Kopf auf und schaute in den Raum“. Josephsohn sah es: „...und ich dachte, da könnte ich was draus machen.“<sup>15</sup> Für Josephsohn genügt der fruchtbare Augenblick direkter Anschauung einer ihm vertrauten Persönlichkeit und zugleich erahnt er die ihm möglichen Gestaltungsmöglichkeiten.

So begann die umfangliche Serie der Liegenden mit ihren immer größer werdenden, seitlich aufgerichteten Körpergebirgen. In ihr verdichtet sich der Eindruck des schweren Ruhens, eines Körpers, der immer mehr in sich versinkt, immer mehr an Individuation verliert und zugleich in seinen aufgeschichteten, rhythmisch gegliederten Massen an reinem Formgehalt gewinnt.

Die drei folgenden ausgewählten Beispiele aus der Ausstellung mögen dies verdeutlichen: Die Ausgangsposition spiegelt sich in der Liegenden von 1971.<sup>16</sup> (Abb. 4) Schon hier wird deutlich - etwa in der Echo-Bewegung der Armgeraden - dass die Figur nicht vom Körper her gedacht ist. Die ganze Komposition scheint sich aus der Plinthe heraus zu entwickeln. Sie kennt weder hier, noch später, räumliche Durchblicke.

Bei der nächsten Station (nach einer längeren Zäsur) fällt auf, wie die Massen dichter zusammenrücken (Abb. 5).<sup>17</sup> Kopf - und Hüftpartie werden höhenmäßig einander angeglichen. Anatomische Gegebenheiten treten immer mehr zurück. Organische Strukturen fehlen ebenso wie Kennzeichen ausgeprägter Individualität.

Auf diesem Wege geht es weiter. Fünf Jahre später erscheint die Liegende wie unter einer großen Kompression vereinheitlicht (Abb. 6)<sup>18</sup>. Vier homogene „Schübe“ halten das Ganze zusammen. Wer diesen überindividuellen Liegenden in ihren proportional stimmigen Massenbildungen folgt, hat schon erste Schritte zum Verständnis der großen Halbfiguren (ab 1988) unternommen. Sie haben den Künstler im letzten Drittel seines Schaffens unablässig beschäftigt. Als überlebensgroße erratische Gebilde stehen die Messingarbeiten im Raum, je in ihrer unterschiedlichen Farbigkeit mit eigener heroischer Ausstrahlung. Streng genommen, sind es keine Halbfiguren, sondern Büsten auf einem skulptierten Sockel. Ausdrücklich wollte Josephsohn mit ihnen „etwas hinpfahlen, das dauert und ihm ein zartes, flüchtiges Antlitz geben, was jeweils erst zu suchen ist.“<sup>19</sup> Dauer und äußerste Flüchtigkeit zusammen zu bringen, ist so zwingend,

---

14 Aus Raumgründen musste hier auf eine Betrachtung der innovativen Reliefs von Josephsohn verzichtet werden.

15 Mack, wie Anm. 13, S. 246 f.

16 AK Essen, S. 113.

17 AK Essen, S. 115 (1995-2001).

18 AK Essen, S. 119 (2006).

19 Josephsohn im Gespräch mit Dr. Birk Ohnesorge, 2002.

Christa Lichtenstern  
*Grazie und Masse –  
 Josephsohns  
 neue Ausdrucksplastik*

---

aber auch so irritierend noch kaum je gelungen. Mehr denn je sucht Josephsohn hier die Ausdrucksebene des Unvollendeten und der Anmutung. Seinem Anliegen nähert man sich am besten über die genaue Beachtung der Werkentstehung.

Zunächst baut Josephsohn sein internes Gerüst mit Gipsplatten auf, die er mit Gipsmassen umkleidet. Wenn er das Gefüge stabilisiert hat, entwickelt er, wie bei diesem Beispiel von 1987 (Abb. 7), zwei Masseneinheiten: den zweigeteilten unteren Abschluss und oben den Kopf.<sup>20</sup> In leicht diagonaler Achsenverschiebung durchzieht das Ganze eine Höhenbewegung, die sich über die Absätze des unteren Büstenabschnitts und des Kinns aufstuft. Dieselbe Gliederung deutet eine undatierte Bleistiftskizze an (Abb. 8).<sup>21</sup>

In einem anderen Beispiel hier von 1991 (Abb. 9)<sup>22</sup> gibt es nur eine Massenbildung, in der Kopf und Halssockel ineinander verschliffen wurden. Zwischen beiden Figurentypen, der besagten Treppe und der Vereinheitlichung von unten und oben, geht das Pendel hin und her. Immer denkt Josephsohn in großen Formeinheiten. Sie bleiben Ruhepole. Bewegung ist allein der Oberfläche vorbehalten. Sie schafft mit ihrem „rauen Relief“, und hier kommt einem das Wort Nizons wieder: Das Ertasten der Wirklichkeit schafft „einen fluidumartigen Distanzraum zwischen Figur und Betrachter, es entrückt und verschleiert die Figur - und verunsichert, ja verstört den Betrachter“. Es (das raue Relief) „entrückt“ und „verschleiert“ die Figur. Durch den Schleier entdeckt der Betrachter Mund, Nase und Augen im Moment ihres Aufscheins. Diese Divergenz von ruhiger Grundform und bewegter „Erscheinung“ (Apparition) des Gesichts sucht Josephsohn mit jedem Werk neu auszubalanzieren. Apparition, das hat Werner Schnell gezeigt<sup>23</sup> spielen für Rosso und für Giacometti eine je differenzierte, grundlegende Rolle. Rosso sucht, in *Madame X* (um 1900, H.ca. 27 cm) die gewollt flüchtige Impression eines vis à vis in seiner Plastik über den Lichteinfall zu stimulieren, Giacometti hingegen möchte die Erscheinung einer Gestalt über die inszenierte Distanz zum Ausdruck bringen. Beide wollen sie die Bedingungen des Sehens konzeptuell mitbestimmen. Auch Josephsohn, der zwar Giacometti nicht persönlich kannte, ihn aber selbstredend studiert hatte<sup>24</sup>, lenkt die Bedingung der Betrachter-Wahrnehmung. In Josephsohns Büsten geht es um den ephemeren Austausch der Blicke - des Objekts und seines Betrachters. Dieser flüchtige Austausch (den es so bei Giacomettis intensivster Blickführung nicht gibt) wird erst ermöglicht durch die richtige Position

---

20 AK Essen, S. 129.

21 AK Essen, S. 134.

22 AK Essen, S. 132.

23 Werner Schnell, Apparition als Skulptur. Medardo Rosso und Alberto Giacometti auf der Suche nach dem Erscheinungsbild des Menschen, in: *Städel Jahrbuch*, N. F., Bd 11, 1987, S. 291-310.

24 Zum komplexen künstlerischen Verhältnis Giacometti/Josephsohn vgl. Mack, wie Anm. 13, S. 53, 220f. und Armine Haase im Gespräch mit Josephsohn, in: Udo Kittelmann, *Kesselhaus Josephsohn*, Köln 2008, S. 256. Hier sagt Josephsohn unumwunden: „Giacometti hat mich eigentlich nicht beschäftigt. Ich habe großen Respekt vor ihm, besonders vor seinen Zeichnungen und seinen Bildern. Aber ich schätze ihn eigentlich am wenigsten als Bildhauer. Es gibt natürlich ein paar sehr schöne Plastiken von ihm, zum Beispiel die späten kleinen Halbfiguren.“ Diese Äußerung sollte freilich einer wünschenswerten näheren Untersuchung zu Josephsohns Wahrnehmung von Giacometti nicht im Wege stehen.

Christa Lichtenstern  
*Grazie und Masse –  
 Josephsohns  
 neue Ausdrucksplastik*

---

vor der en-face-Hauptansicht - in kostbaren Momenten von Angesicht zu Angesicht. Wenn dem Betrachter dieser Findungsprozess gelungen ist, dann kommt gleichsam im Augenspiel mit den angedeuteten Gesichtsmerkmalen so etwas wie Grazie im stimmigen Ganzen auf. Geht man ein paar Schritte zur Seite, dann greift der Zauber der Erscheinung nicht mehr und die monumentalen Büsten werden, ihrer dialogischen Situation beraubt. Josephsohn nennt sie dann nur noch liebenswürdig - selbstironisch: seine „Monster“ - wuchtig und stumm.

### A u s d r u c k s p l a s t i k

Soweit im Werdegang angekommen, gilt es nun zu fragen: wo steht Josephsohn, skulpturgeschichtlich? Ich denke, er gehört jenem Bereich an, den man mit „Ausdrucksplastik“ umschreibt. Eben diese Ausdrucksplastik hat er um eine neue Dimension bereichert.

Der Begriff Ausdrucksplastik reicht in seiner spezifizierten Form bis auf das Jahr 1912 zurück, als er in der Kunsthalle Mannheim als Titel einer Pionierausstellung diente. Sie sollte zum ersten Mal in Deutschland moderne figurative Plastik vereinen. Vertreten waren Albiker, Barlach, Engelmann, Gerstel, Haller, Kolbe, Maillol und Minne. Sie alle einte der Widerstand gegen die offizielle Salonplastik, sei es aus expressionistischer oder sei es aus neuklassischer Motivation. Im Vorwort des Kataloges findet sich die für uns entscheidende Feststellung: „Die neuen Plastiker gehen bewusst oder unbewusst von dem Gedanken aus, dass in der Bildhauerei vor allem einmal die Beseelung wiedergewonnen werden müsse.“<sup>25</sup>

In diesem Satz erkannte Ursel Berger die „Suche nach dem Ausdruck des Seelischen und Geistigen.“<sup>26</sup> Zugleich, so schreibt Kolbe 1912 in der Einführung, „schöpfen alle (Künstler) unmittelbar aus dem Leben, suchen den Ausdruck des heutigen Lebens und verwenden zur Wiedergabe das rechte Mittel: die reine Form.“<sup>27</sup>

Beseelung gegen hohles Pathos, Betonung geistiger Inhalte gegen leere Beliebigkeit, reine Form und über sie gewonnene Lebensnähe gegen naturalistische Abhängigkeit. Mit diesen Stichworten wurde 1912 „Ausdrucksplastik“ definiert. In gewisser Weise bezeichnen sie bis heute die wesentlichen epochenübergreifenden Merkmale einer Grundhaltung in der deutschen figurativen Plastik, die mit Lehmbruck begann.<sup>28</sup> Besagte Stichworte treffen sämtlich Josephsohns Arbeit im Kern. Freilich musste er zwei Generationen später bis auf die Grundparameter zurückgehen und sie auf seine Weise gegen den Strich bürsten: Masse, Oberfläche, Form. Bei ihm wird das Massenvolumen, das er im Spätwerk immer weniger räumlich artikuliert, von den Erfahrungen und dem Empfinden mit dem Material Gips bestimmt. Gips handhabt Josephsohn auf souveräne Weise, mal überdeckend und modellierend bis hin zur Offenlegung

---

25 Kolloquiumsband (2000), hrsg. v. Ursel Berger: Bildhauerei im 20. Jahrhundert, Bd. 1 Ausdrucksplastik, Georg Kolbe Museum, Berlin 2002, S. 8.; Vgl. auch Josephsohn über Lehmbruck, Gespräch mit Armine Haase, wie Anm. 26, S. 156.

26 Ausdrucksplastik, ebd.

27 Ebd.

28 Ohnesorge, wie Anm. 13, zum Bezug Josephsohn / Lehmbruck, S. 124.



Christa Lichtenstern  
*Grazie und Masse –  
 Josephsohns  
 neue Ausdrucksplastik*

---

von Fingerabdrücken, mal freilegend mit Meissel und Axt. Aus dieser Mixtur, so Jon Wood im Essener Katalog: „... erklärt sich das so kontinuierliche wie veränderliche Leben seiner Skulpturen und ihre Einmaligkeit.“<sup>29</sup>

– Lebensnähe bezeichnet denn auch Josephsohns wichtigstes Credo, wenn er im Film von Hassler 1977 sagt: „Das Schwierigste ist, glaube ich, dass einfach etwas vollkommen natürlich wirkt und dass es die Kraft vom Leben selber hat. Aber das erreicht man nicht, indem man einfach die Natur nachahmt, wie sie ist.“<sup>30</sup>

Von dieser Lebensnähe bestimmt sich bei Josephsohn auch die Oberfläche. Sie ist bei ihm alles andere als glatte Haut. Sie verzichtet auf jede artifizielle Überarbeitung durch bestimmte Abdruckverfahren (etwa bei WilliamTurnbull oder Wieland Förster). Vielmehr entsteht bei ihm die Oberfläche aus dem gesamten Arbeitsvorgang. Nur zuletzt lässt Josephsohn Mund, Nase und Augen aus dem freien Modelé „herauswachsen“. Diese Angaben müssen mit der Gesamtform korrespondieren. Das hatte er früh gelernt: immer von der Gesamtform aus zu denken.<sup>31</sup>

Wir erinnern uns: in den überlebensgroßen Büsten geht es ihm darum, „etwas hin(zu)pfehlen, das dauert und ihm ein zartes, flüchtiges Antlitz (zu)geben, was jeweils erst zu suchen ist.“ Hier wird die Personalunion von dauerhafter Grundform und ephemeren Antlitz angesprochen. Diese Einheit wird in der Gesamtform geleistet. Die richtigen Form - „Zusammenhänge“ setzen für Josephsohn den obersten Maßstab. Sie müssen „stimmen“.<sup>32</sup> An ihnen arbeitet er sich ab. So etwa an dem befriedigenden Verhältnis von Oben und Unten, bzw. zwischen Kopf und Unterbau.<sup>33</sup> Folgen wir ihm in dieser Detailarbeit genauer - anhand zweier ausgewählter Messing-Büsten aus der Essener Ausstellung.

Ohne Titel (Verena), 1987.<sup>34</sup> Diese Arbeit wird formal von einer Dreierbeziehung bestimmt: Sockel, Büstenabschnitt, Kopf.

Unten eine leichte Schräge nach rechts, in der Mitte Ausgleich/Ruhe, oben Aufnahme und Steigerung der Sockelbewegung durch die gesamte Kopfhaltung und Haarbehandlung. Zuletzt

---

29 AK Essen, S. 148.

30 zit. nach Ohnesorge, wie Anm. 13 ( 2. Aufl.), S. 124.

31 Mack, wie Anm. 13, S. 53.

32 Mack, wie Anm. 13, S. 206.

33 Josephsohn: „Das ist eine der Hauptarbeiten, die Beziehung untereinander.“ Im Gespräch mit Martin Schneider, in: AK Josephsohn, Evangelische Stadtkirche, Darmstadt 2004, S. 40. – Ähnlich äußert sich Josephsohn in: DU, wie Anm. 5, S. 39.

34 AK Essen, S. 129.

Christa Lichtenstern  
*Grazie und Masse –  
 Josephsohns  
 neue Ausdrucksplastik*

---

dominiert oben die ovoide Kopfform, die in der Höhe nach hinten wegkippt. Unter dem breiten Haarbandbogen sind die Augenvertiefungen angedeutet. Etwas oberhalb der Nasen-Achse bildet ein kleines viereckiges Element den Zielpunkt der leichten Gesamtbewegung nach rechts. Ein solcher „Schlussstein“ (Abb. 10) krönte letztlich besagte Zusammenhänge.<sup>35</sup>

Ohne Titel, 1991, Abb. 11<sup>36</sup>

Diese Büste lebt aus ihren Achsenverschiebungen, durch die ein einheitlicher Höhenzug zieht. Er mündet in einer leicht nach hinten geneigten Kopfform und beschließt mit ihr ein Streben, das in eine die ganze Büste umfassende „innere Regsamkeit“ eingebunden bleibt.

Ich komme zum Schluss: Der eindrucksvollen Essener Ausstellung gelingt es in Präsentation und Katalog Josephsohns Werk weiter der Forschung zu öffnen. Dieser Bildhauer besteht bei seinem großen Thema, der renovatio der Figur, auf der Anschauung, der Lebensnähe und der Beachtung formaler Gesetzmäßigkeiten. Damit führt er den Anspruch einer Ausdrucksplastik fort, wie sie sich seit über 100 Jahren gegen jede Art effektheischender Figurenplastik wehrt. Zwischen Grazie und Masse behauptet sich Josephsohn in der ihm eigenen Stille und Intensität gegen das, was sich heute zunehmend als Fehldefinition von Kunst etabliert.

Josephsohns Beharren auf der stimmigen Form verdiente hier eigens gewürdigt zu werden, umso mehr als die diffizile Formbetrachtung nicht im Trend gegenwärtiger Kunstwissenschaft steht. Hier darf an eine Äußerung der Schriftstellerin Brigitte Kronauer erinnert werden, die vor kurzem tapfer erklärte: „Alles, was wirkt, wirkt über die Form. ‚Form‘ ist zwar ein unbeliebtes Wort geworden, aber ich halte ihm die Treue.“<sup>37</sup> Vermutlich hätte ihr Josephsohn darin zugestimmt und sie gleich in einer Büste gestreichelt.

---

35 Vgl. AK, Essen, S. 167

36 Vgl. AK, Essen, S. 139.

37 Brigitte Kronauer im Gespräch mit Patrick Bahners und Sandra Kegel, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Feuilleton, 17. März 2018.



Christa Lichtenstern  
*Grazie und Masse –  
Josephsohns  
neue Ausdrucksplastik*

---



Abb. 1: *Kopf o.T.*, 1956, AK Hans Josephsohn. Existenzielle Plastik, Museum Folkwang, 30.3. – 24.6.2018, S. 30. Nachfolgend abgekürzt AK Essen



Abb. 2: *Halbfigur nach Mirjam*, 1950, AK Essen, S. 125

---

Christa Lichtenstern  
*Grazie und Masse –  
Josephsohns  
neue Ausdrucksplastik*

---



Abb. 3: *Figur*, 1953, AK Essen, S. 36 rechts



Abb. 4: *Liegende*, 1971, AK Essen, S. 113

---

Christa Lichtenstern  
*Grazie und Masse –  
Josephsohns  
neue Ausdrucksplastik*

---



Abb. 5: *Liegende*, 1995-2001, AK Essen, S. 115



Abb. 6: *Liegende*, 2006, AK Essen, S. 119

Christa Lichtenstern  
*Grazie und Masse –  
Josephsohns  
neue Ausdrucksplastik*

---



Abb. 7: *Ohne Titel (Verena)*, 1987, AK Essen, S. 129

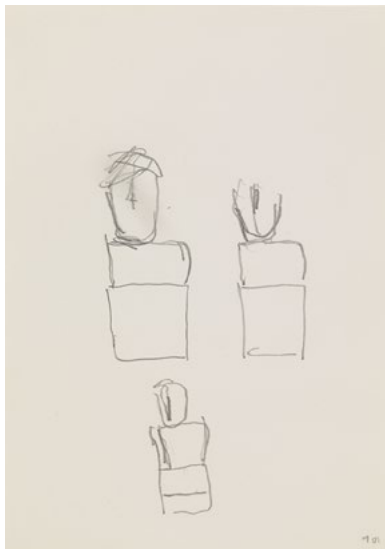


Abb. 8: *Ohne Titel*, undatiert, AK Essen, S. 134

---

Christa Lichtenstern  
*Grazie und Masse –  
Josephsohns  
neue Ausdrucksplastik*

---



Abb. 9: *Ohne Titel (Angela)*, 2001 – 2003, Messing  
Foto: Stefan Altenburger



Abb. 10: Hans Josephsohn im Kesselhaus, St. Gallen, 2004, AK Essen, S. 167

---

Christa Lichtenstern  
*Grazie und Masse –  
Josephsohns  
neue Ausdrucksplastik*

---



Abb. 11: *Ohne Titel*, 1991, AK Essen, S. 139