



**Hans Josephsohn  
im Kloster Schönthal.**

Rede von Guido Magnaguagno  
zur Eröffnung der Ausstellung  
am 7. Mai 2017.

Von den schroffen Felsformationen zwischen Oensingen und Balsthal kommend durch die schmale Passage der Klus, oder vom Belchen herunter, am markanten Vorsprung des Ankenballens vorbei, erscheint das Kloster Schönthal wahrlich als ein Idealort für Josephsohns Skulpturen. Mehr noch als die zerklüftete Felslandschaft, die oft wie die vergrösserte Ansicht seiner Figurenrücken dasteht, reden die im Klosterhof, im ehemaligen Kreuzgang aufgestellten Plastiken mit den neunhundertjährigen Gebäudeteilen. Mit den Fassadenmauern vor allem, aber auch den Tür- und Fensterstürzen, den Laibungen, Flickstellen, dem abblätternden Verputz. Neunhundertjährige Patina, Folge von Wetter und Wind, verbindet sich mit den oft ähnlich farbigen Messinglegierungen der Figuren zu einer Einheit von Ästhetik und Geschichte, von Gebrauch und Kunst.

Das Kloster Schönthal, ein sakraler Raum und Umraum, beherbergt aktuell neunzehn Josephsohn-Skulpturen, mehrheitlich Halbfiguren, aber auch Liegende und Reliefs.

Die zwei frühesten Werke stammen aus dem Jahr 1950, ein Relief an der Bibliotheksaus- senwand, das einzige Objekt rechter Hand des von den Apsiden her einschwenkenden Betrachters, das andere eine kleine Liegende, auch Sphinx genannt, im Abtzimmer am Ende des Rundgangs. Die frühe Spannweite eines Werks, noch unentschieden zwischen Abstraktion und Figuration, ein Werk, das sich ohne grosse formale Entwicklung bis ins Jahr 2005 ausdehnt, bis zur grossen schwarzen Liegenden im Hof vor dem Abtsaal. Jahreszahlen sind indessen beim Anspruch Josephsohns, dauerhafte, ja zeitlose Kunst zu schaffen, ohnehin sekundär. Er dachte in anderen Kategorien als die meisten Zeitgenossen. Zwischen der Romanik und ihm herrschte ein anderes Raum-Zeitkontinuum, und so plazierte er 2007 zu seiner ersten Schönthal-Ausstellung ohne zu zögern die Halbfigur aus dem Jahr 1989 («Verena») vor das romanische Portal der Kirche mit ihrer durch einen Bauernaufstand kurz vor der Reformation zerstörten Bauplastik. Wo sie seither steht, als hätte sie

ebenso neunhundert Jahre überdauert, schon vollständig in die Fassade eingesintert.

Wie die Romanik der französischen Saintonge das einzige Bild in seinem Atelier war während Jahrzehnten ein verblichenes Foto der Kirche von Brie-sous-Matha seine Auffassung von Architektur und Plastik prägte, komponierte er seine Reliefs, die für ihn wie Tafelbilder waren, nach dem Vorbild von Giotto's Fresken in Assisi. Die Reliefs liessen für ihn im Gegensatz zu den Figuren Erzählungen zu: Konflikte bis hin zu Krieg, aber auch Liebesbeziehungen.

Ein idealer sakraler Ort also für einen, dem jede Religiosität fremd war? Einem Agnostiker, der in einem säkularisierten Zeitalter und an einem «entweihten» Kirchenort seine eigene Spiritualität aufgehoben sieht?

Aber ist es auch eine ideale Ausstellung, oder besser Aufstellung? Keine Retrospektive, nicht einmal ein Überblick über sein sechzigjähriges Schaffen, kommt die Präsentation im Aussenraum mit dreizehn Werken aus. Man könnte auch meinen, eines genügt.

Wie beim genannten Kirchenportal oder wie auf der Terrasse der neuen Berliner Nationalgalerie. Was allein zählt: plastische Qualität. Josephsohns Werk ist solitär, seine Figuren sind Solitäre. Keine Gruppen, wie etwa bei Rodin («Die Bürger von Calais»), keine Schreitenden wie bei Giacometti. Keine Bewegung. Stillstand. Stille. Josephsohns Skulptur ist statuarisch, also Statue, allenfalls Karyatide; Säule unter schweren Architraven strahlt sie hieratisch mit einem Anflug von Heiligendarstellung. Die Halbfigur, reduziert auf Kopf oder Büste, jedenfalls ohne Beine und Arme, auch ohne Hals oder Augen, das Gesicht bestenfalls durch die Nase gekennzeichnet. Der Künstler hat offenbar nur die übergrosse Kopfmasse im Visier und gestaltet sie, in dem er aufbaut aus Gipsplatten, Gips hinzufügt mit Spachtel und mit den Händen festigt. Und so in der unermüdlichen, mühevollen Arbeit zu einer Art Innerlichkeit gelangt, ja seine Figuren mit leisem Atem versieht. (Oder darf man «Odem» sagen und an die Erschaffung des Menschen denken?)

All das in einem Zustand des Provisorischen, Zerbrechlichen, Unsicheren; im ständigen Zweifeln, Scheitern, von einer unfertigen Figur zur anderen wechselnd, entstehen ab 1985 über rund zwanzig Jahre diese Halbfiguren, die heute sein Werk am stärksten auszeichnen.

Der Schriftsteller Paul Nizon, ein früher Begleiter des Künstlers, hat diese Dimension bereits 1971 hellichtig erkannt: «Diese Gestalten, Büsten und Köpfe scheinen mir wie von einem Künstler geschaffen, der vor der leibhaftigen Erscheinung des Gegenübers gewissermassen die Augen schliessend sagen könnte: «Jetzt erinnere ich mich (deiner).» Sie sind vor dem Modell, wie aus Erinnerung gebaut. Sie kehren aus seelischem Stoff in die Physis zurück.»

Diese «Gegenüber» mögen seine geliebten Frauen gewesen sein, Miriam, Ruth, Verena. Die Arbeiter. Aber auch seine ausgelöschte Familie, seine verlorenen Eltern. Die Menschen gemeinhin.

Der Mensch vordergründig der menschliche Körper bildet das Zentrum seines Werks.

Das macht es so zeitlos, wie berührend zeitgenössisch in einer Epoche der Gefühlskälte, der Dominanz des Materiellen, der falschen Versprechungen des Konsums, der Entwurzelung ganzer Völker. Hier hat Kunst eine Botschaft, ist Aufruf gegen Gewalt, Zerstörung, Entwürdigung, ist Vergegenwärtigung, Widerstand.

Nizon: «Jetzt erinnere ich mich (deiner)». Wie soll man ausschliessen, wie es in der jüngeren Rezeption betrieben wird, dass diese Erinnerung auch seine jüdische Herkunft, seine Biografie und den Holocaust betrifft? Viele Ateliergespräche in den Achtziger- und frühen Neunzigerjahren anlässlich der jahrelangen Vorbereitung einer Videodokumentation mit Peter Mürger und der anschliessenden Ausstellung im Helmhaus Zürich 1997, die seinen Durchbruch aus dem kleinen Kreis von Freunden in die internationale Kunstöffentlichkeit bedeutete, lehrten mich das Gegenteil.

Wir waren nach Otto Müller, Jürg Hassler, Peter Märkli, Paul Nizon und Hans Heinz Holz eine neue Generation, die den Künstler

für sein eremitenhaftes Dasein, seine Radikalität, aber auch für seine politische (antifaschistisch, sozialistisch-humanistische) Haltung öffentlich bewunderte und der er bereitwillig über sein Schicksal Auskunft gab. Von «Stigmatisierung auf das Jüdische» keine Spur Trauer, ja, aber auch ein überlebenskämpferischer Stolz sprachen aus ihm. Es war ja auch die Zeit, als er nach 1965 für dreissig Jahre während dem Höhenflug der abstrakten Plastik von Bill bis Honegger fast nichts verkaufte, als er beinahe vergessen ging, es hinter seinen Atelieraussenmauern auf schäbige Wellblechdächer regnete, mit denen er verzweifelt seine riesige Schar von Gipsen zu schützen suchte. Bis der Glücksfall mit der Kunstgiesserei Lehner im Sittertal/St. Gallen eintrat und damit die Rettung der Gipse, bis Peter Märkli mit dem Bau von La Conjunta bei Gionico ein sicheres Museumsdach errichtete, eine Art moderne klösterliche Heimstatt.

Welche Lebensaufgabe, welche Last ruhte auf den Schultern des letzten jüdischen

Königsberger Abiturienten, der in Berlin nicht mehr Bildhauer werden durfte, aus Zufall 1938 nach Florenz an die Kunstakademie kam und 1939 in die Schweiz, zum Bildhauer Otto Müller und bis 1942 als Nummer 926 in zwei Arbeitslager, und der in den drei Filmen, die es über ihn gibt (Hassler, 1977; Münger, 1997; Kälin/Merz, 2007) auf die Frage nach dem Antrieb und Sinn seiner Arbeit immer dasselbe sagt: «Ich weiss selber nicht, warum ich das ein Leben lang alles gemacht habe. ... Jetzt geh ich Gips anrühren.» Aber im jüngsten Film hält er darüber hinaus fest: «Wenn ich schon gerettet wurde, musste ich das alles schaffen.»

Wir Besucher und Betrachter danken ihm dafür, für seine Figuren, die wie unsere Nächsten sind.

Guido Magnaguagno







1



2



3



4



5



6

- 1-Ankunft und Installation mit  
3 Ulrich Meinherz, Lukas Furrer und  
Jonathan Dennert mit Traktor.
- 4 Guido Magnaguagno
- 5 Peter Murray,  
Direktor Yorkshire Sculpture Park.
- 6 John Schmid, Kloster Schönthal.
- 7 Viele aufmerksame Vernissage-Gäste.



7



Foto: Robert Schär

Die Ausstellung verdanken wir  
einer Kooperation mit dem Kesselhaus  
Josephsohn/Galerie Felix Lehner,  
Josephsohn Estate und Hauser & Wirth.

Ein Dankeschön auch an die BEWE-Stiftung,  
Liestal für die grosszügige Unterstützung  
dieser Broschüre.

Die Ausstellung dauert vom  
7. Mai bis 5. November 2017.



KLOSTER SCHOENTHAL 1145

Ein Kulturgut.



## KLOSTER SCHOENTHAL 1145

Stiftung Sculpture at Schoenthal, 4438 Langenbruck, Schweiz/Switzerland  
+41 61 706 76 76, [mail@schoenthal.ch](mailto:mail@schoenthal.ch), [www.schoenthal.ch](http://www.schoenthal.ch)  
Öffnungszeiten: Freitag 14–17 Uhr, Samstag/Sonntag 11–18 Uhr