

Dauerhafter Augenblick und das Ganze im Detail.

Zu ausgewählten Frühwerken von Franz Gertsch ¹

Mit vier Bildern, zwei großen „Ereignisbildern“ aus den frühen 1970er-Jahren und drei kleinen „Meerstudien“ aus dieser Zeit ist ein Bogen gespannt, der einen Zusammenhang weckt zwischen der monumentalen Malerei der Frühzeit und den Holzschnitten und Werkzyklen des Spätwerks von Franz Gertsch. Darüberhinaus ist eine Thematik gegenwärtig, die als ein aufschlussreiches Paradigma für die geistige und kulturelle Situation der Kunst in der Schweiz in dieser Zeit gelesen werden kann. Eine Situation, die angereichert war vom Spannungsverhältnis zwischen der Malerei in Europa und Amerika im Wettbewerb um adäquate Gegenstandsbereiche der Kunst im postmedialen Zeitalter. Insbesondere trifft das für das Bild *Kranenburg* zu, ein Sachverhalt, auf den bereits Marcel Baumgartner hingewiesen hat.² Dieses Bild kann zu Recht sowohl von seinem ikonographischen Gehalt wie von seiner Entstehungsgeschichte her als ein Schlüsselbild für die Kunst jener Jahre gelten.

Das Bild: Menschen gehen eine Straße entlang, Backsteinfassade, Kleinstadtatmosphäre. Festgehalten ist ein völlig in sich geschlossenes und das Bildformat von 2 auf 3 Meter ausfüllendes Geschehen, das im Vordergrund annähernd in einem Maßstab von 1 zu 1 zur Wirklichkeit steht. Die sieben Personen bewegen sich in Zweiergruppen bzw. als einzelne. Wenn auch nur indizienhaft, aber durch die Einheitlichkeit und Entschiedenheit der Gehrichtung wird eine Zusammengehörigkeit der Personen suggeriert, allerdings ist ein Zielort oder der Anlass für das Ereignis nicht ablesbar. Abgesehen von einer weiteren unbeteiligten und nur teilweise am linken Bildrand hereinragenden Figur herrscht eine lediglich durch die Gruppe gestörte Langeweile; kein Straßenverkehr, keine anderen Aktivitäten im hellen Sonnenlicht. Nicht unbedeutend sind einige Requisiten: Fotoapparat, Buch, Kleidung, Zigarette. Bemerkenswert ist die Balance zwischen konstruktivem Bildaufbau und alltäglicher, fast trivialer Ereignishaftigkeit des Geschehens, die den Betrachter ausschließt, indem sich die Handlung in die Bildtiefe hineinbewegt. Diese völlige Ausgeschlossenheit wirkt auf uns Betrachtende aber wie ein Sog, dem Geschehen nachzufolgen. Auf diese Weise treten wir an die Stelle des Malers, der – gemäß seiner Doppelrolle – im Bild indirekt in der Perspektive des Beobachters anwesend und selbst am Geschehen beteiligt ist, wie wir sehen werden.

Das Ereignis: Am 10. Mai 1970 wird in Kranenburg am Niederrhein die 9. Stallausstellung auf dem Landgut van der Grinten eröffnet. Gezeigt werden Arbeiten von Franz Eggenschwiler und anderen Berner Künstlern. (Seit Anfang der 1950er-Jahre organisieren die Brüder Franz Joseph und Hans mehrere im nachhinein wichtige Kunstereignisse in diesem Provinznest, 1953 erstmals mit Joseph Beuys.) Zu diesem Anlass sind verschiedene Künstlerfreunde und Kunstvermittler von der Provinz in die Provinz gereist.

¹ Dieser Text folgt – 2019 geringfügig korrigiert und ergänzt – dem Beitrag im Katalog zur Ausstellung *Dimension Schweiz 1915 – 1993. Von der frühen Moderne zur Kunst der Gegenwart*. Museion – Museum für Moderne Kunst Bozen, Wien/Bozen: Folio Verlag 1993, S. 100-107.

² Siehe: *Junge Schweizer Kunst 1960-1990*. Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft. Kataloge Schweizer Museen und Sammlungen 14. Sammlung der Gotthard Bank. Bern: Benteli Verlag 1992, S. 13.



Kranenburg, 1970, Dispersion auf ungroundiertem Halbleinen, 200 x 300 cm

Nach dem Verlassen einer Kneipe auf dem Weg zur Vernissage knipst Franz Gertsch ein Foto, das später als Vorlage für das Bild *Kranenburg* verwendet wird. Abgebildet sind von links nach rechts Markus Raetz, Jean-Christoph Ammann, Monika Raetz, Maria Gertsch-Meer, Pablo Stähli, Balthasar Burkhard und Ritsaert ten Cate. Im Sommer und Herbst wird *Kranenburg* in Angriff genommen und noch im selben Jahr abgeschlossen.

Aus einer im ersten Blick unvermeidlichen Distanz betrachtet, wirkt dieses Bild wie eine auffällige Umkehrung der formalen Grundsätze und des bildhaften Schauspiels, die der Spanier Diego Velasquez 1656 in seinem legendären Gemälde *Las Meninas (Die Hoffräulein)* inszeniert. Dort verfügt der Maler über eine zweifache Hegemonie des Blicks, er ist im Bild selbst und imaginär ehemals auch vor ihm präsent, das ganze Geschehen wendet sich dem Betrachter und dem Maler davor zu. Das Bild tritt quasi aus dem Rahmen heraus, und es repräsentiert eine symbolische Ordnung, welche eine reale soziale Ordnung und Hierarchie widerspiegelt, ja sogar dort angesiedelt ist.

Anders bei Franz Gertsch. Der Maler beansprucht keine zweite Souveränität, wie die Betrachter ist er versucht, in das Bildgeschehen hineinzutreten, der zentralen Perspektive und dem Fluchtpunkt zu folgen. Es handelt sich um einen ganz im Geist der Pop Art von der Alltagswirklichkeit diktierten Illusionismus, der mittels Verwendung der Kamera eine absolute Objektivierung anstrebt. Doch welche Verwandlung tritt ein, je näher man dem Bild kommt! Plötzlich steht man vor dem, woraus das Bild gefertigt ist: eine Alla-prima-Malerei auf Leinwand, alles ohne Grundierung und ohne Vorzeichnung, keine Bindemittel, die durch Glanz oder Fettigkeit der Eigenwirkung der Farbe etwas hinzufügen. Die Farbladung wirkt so nicht surreal, nicht ölig, sondern ganz trocken in das Halbleinen imprägniert. Alles Sichtbare entsteht aus der Farbe, und diese ist eine Dispersion aus Pigmenten mit zugemischter Leuchtfarbe. Sieben Farben hatte der Maler auf der Palette, die fortlaufend mit dünnen

Pinseln auf die Leinwand übertragen werden. Mit dieser Technik wird eine leicht künstlich-kitschige Farbgebung erreicht, wie sie vergleichsweise in gewissen Breitbandfilmen aus den 1950er-Jahren vorkommt. Aber immer bleibt das oberste Prinzip, mit dem das artifizielle Ergebnis erreicht wird, die Reinheit der malerischen Mittel. Aus der Nähe betrachtet erscheint das Bild daher eher als abstrakte Farbtextur, die als reine Malerei in einem Mal-Akt nach dem Grundsatz der richtigen Farbe auf dem richtigen Fleck zustande kommt.

Warum dieser Exkurs über so grundsätzliche oder technische Details, wenn doch das Dargestellte entscheidend sein soll? Von allem Anfang an hat sich an den fotorealistischen Bildern von Gertsch eine Auseinandersetzung entzündet, ob es sich noch um Kunst handle, wenn nur Fotovorlagen vergrößert würden, noch dazu mit dem Hilfsmittel der Diaprojektion direkt auf die Leinwand. Hinter dieser Skepsis verbirgt sich eine Haltung, die von der Kunst eine von der Wirklichkeit abweichende, neu zu erschaffende Bildwirklichkeit erwartet. Dass gerade die Auseinandersetzung mit Fotografie für Gertsch eine solche Erweiterung der Bildwirklichkeit ermöglicht hat, erkennt man, wenn man bemerkt, dass es sich bei seinen künstlerischen Ergebnissen um Malerei im klassischen Sinn handelt, die mit anderen Mitteln gar nicht zu erreichen wäre.

Aber schauen wir uns noch eine andere Entstehungsgeschichte an. Ungefähr ein Jahr nach dem Besuch in Kranenburg, genau am 23. Mai 1971, fährt Franz Gertsch zum alljährlich an diesem Tag in Saintes Maries de la Mer in der Camargue stattfindenden Zigeunertreffen. Die Ankunft erfolgt um 5 Uhr am Morgen, später wird im Ort eine Prozession stattfinden, aber als erstes geht es zum Strand, wo sich bereits zahlreiche Kinder der Angereisten aufhalten. Dort entsteht eine Fotoserie, von der drei Aufnahmen als Vorlage für die Bilder *Saintes Maries de la Mer I, II* und *III* verwendet werden. Ein Teil der Aufnahmen geben Ausschnitte der Brandung an der Küste wieder. Auch davon sind nach



Saintes Maries de la Mer III, 1972, Acryl auf ungrundierter Baumwolle, 260 x 370 cm

einem Jahr – ganz ungewöhnlich für Gertsch – drei kleinformatige Bilder mit dem Titel *Meerstudie I*, *II* und *III* entstanden, die vor 1993 noch in keiner Ausstellung gezeigt worden waren. Auffällig ist hier: es fehlen die Menschen, und das Format beim größten erreicht nicht einmal 60 x 80 cm; ein Umstand, durch den die Folgerichtigkeit des werkbestimmenden Großformats nur noch klarer zutage tritt.



Meerstudie I, 1972, Acryl auf ungrundierter Baumwolle,
60 x 79 cm



Meerstudie II, 1972, Acryl auf ungrundierter
Baumwolle, 64 x 53,5 cm

Die Beschäftigung mit exemplarischen Arbeiten aus den 1970er-Jahren reicht indessen aus, um ein im Wesen ganz eigenständiges Malverfahren kennenzulernen, das zudem auf die intensiv und kontrovers diskutierten Grundsatzfragen der Malerei im Spannungsfeld zwischen Europa und Amerika sehr sensibel reagiert hat, ohne allerdings einen avantgardistischen Anspruch zu erheben. Gertsch ist – daran gemessen – viel mehr an der Tradition der Malerei orientiert, mit der er Einflüsse aus der Pop Art und dem amerikanischen Fotorealismus verknüpft.

Franz Gertsch hat sich eine Maltechnik zurechtgelegt, die vor allem wie ein Wahrnehmungswerkzeug des Wirklichen funktioniert. Die vorgegebene Realität durch die Kamera als Medium wird einer gestaltenden Kontrolle unterzogen, kompositorische Eingriffe wie die Balance von Nähe und Ferne, von Volumen und Perspektive, von Wirklichkeit und Abstraktion sind jedoch keine Entscheidungen, die im Malprozess gefällt werden, sie sind bei der Auswahl der Fotovorlage schon vorausbestimmt. Das Foto gibt die Komposition vor, das Motiv braucht nicht erfunden und die Perspektive nicht konstruiert zu werden. Durch das Foto ist der Künstler zwar gegenständlich festgelegt, denn es entsteht ein Bild, das schon da ist. Und die Identität mit der Wirklichkeit ist, so scheint es, vollkommen, die Differenz aber ist auf die Spitze getrieben, es ist jene zwischen Malerei und Realität. Dieser Unterschied wird sogar bis zur Unvergleichbarkeit gesteigert, wenn man bedenkt, dass sich das Manipulationsregister oder Aktionsfeld, mit dem der Künstler seine Vorgabe bearbeitet, ausschließlich in den malerischen Bereich verschiebt. Nachdem das Blow Up, die Vergrößerung der Fotovorlage, festgelegt ist, beginnt erst richtig die Malerei.

Dieser Blickwinkel unterstreicht einen gelegentlich unterbewerteten Aspekt in der Malerei von Franz Gertsch. Aber es soll damit nicht verschwiegen werden, dass in der sogenannten gegenständlichen Kunst und im Realismus auch ein Inhaltsproblem besteht, indem das Dargestellte an die

Gegenstandswelt geknüpft ist, weshalb diese Kunstrichtung seit der Moderne oft als ein regelrechter Sündenfall angesehen wurde. In Bezug auf Gertsch ist es deshalb notwendig darauf hinzuweisen, dass seine Werkentwicklung seit den Anfängen auch wesentliche Veränderungen erfahren hat. Am sichtbarsten nachzuvollziehen sind diese im Wechsel der Sujets und später in den ziemlich klar abgrenzbaren Werkzyklen. Bis 1980 waren die Themen präzise gewählte Ereignisse, Familienbilder und Gesichter von ausgewählten Personen mit oder ohne Interieurs als Hintergrund. Auch hier werden die Motive durch Vergrößerung und Farbgebung hochgradig artifiziell aufgeladen. Und dadurch, dass sie in kritischer oder subkultureller Distanz zur Gesellschaft stehen, erhalten sie in ihrem monumentalen Bildformat eine ganz uneigentliche Verewigung. Aus heutiger Perspektive und mit einem gewissen Abstand zur Entstehungszeit transportieren diese Werke einen ganz merkwürdigen Gegensatz zwischen der archäologischen Information über ihre Zeit und der Autonomie der malerischen Mittel, ein Gegensatz, der als ein kunstimmanent relevantes Merkmal gelesen werden muss.

In den Jahren zwischen 1980 und 1985 folgen Portraits in monumentaler Nahaufnahme, in denen die bis dahin ganz verhüllt anwesenden zeittypischen Attribute des Bildgeschehens allmählich verschwinden. Nach den Bildern *Johanna I* und *II* und nach mehreren Portraits in monumentaler Holzschnitttechnik werden die werkbestimmenden Motive schließlich ganz von der Landschaftsthematik abgelöst. Der Zeitbezug taucht hier nur mehr in sehr sublimierter Form auf, nämlich als Kontrast zwischen der Zeitlosigkeit von so elementaren Motiven wie Wasser, Erde, Steine, Pflanzen und der Zeitsequenz einer Sechzigstel-Sekunde, die erforderlich ist, um ein solches Motiv, z. B. die Kreise auf der Wasseroberfläche wie im *Triptychon*, 1991/92, in einen visuell und zeitlich statischen Zustand zu überführen. Ein kurzer Augenblick aus einem zeitlichen Ablauf eines natürlichen Geschehens wird in zeitraubender monatelanger Arbeit auf der Leiter im Atelier mit dem Hohleisen in eine Holztafel gestochen, bis das Ergebnis in einem sorgfältigen Druckverfahren auf ein Blatt Japanpapier übertragen werden kann.

Durch die Gegenüberstellung der *Meerstudien I, II* und *III* von 1972 wird man überdies aufmerksam auf eine Kontinuität der Naturthematik im Spätwerk der Holzschnitte und der Jahreszeitenbilder *Herbst*, 2007/08, *Sommer*, 2008/09, *Winter*, 2009 und *Frühling*, 2009/11. Bisher war ein solcher Zusammenhang verdeckt, weil durch das Kleinformat nicht etwa eine Rückkehr zum Tafelbild angedeutet werden wollte, die im Hauptwerk von Gertsch grundsätzlich ausgeschlossen ist. Damals wie heute ist die Thematik die gleiche: die immer von neuem aktuelle Klage über die Nichtdarstellbarkeit einer prozesshaft wirkenden Natur, die zurückbezogen wird auf die Darstellungsmittel der Malerei und des Holzschnitts. Damit ist aber nicht gleichzeitig ein Verzicht auf die empirische Befragung der Erscheinungswelt geleistet.



Meerstudie III, 1972, Acryl auf ungrundierter Baumwolle, 58,5 x 63,5 cm