

**Zeitschrift:** Lenzburger Neujahrsblätter  
**Herausgeber:** Ortsbürger-Kulturkommission Lenzburg  
**Band:** 66 (1995)  
  
**Artikel:** Stefan Gritsch : wenn die Arbeit an der Kunst die Kunst selbst ist  
**Autor:** Zwez, Annelise  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-918034>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 11.02.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# Stefan Gritsch – Wenn die Arbeit an der Kunst die Kunst selbst ist

Ein Text von Annelise Zwez

mit Auszügen aus Katalogtexten von Beat Wismer, Markus Brüderlin, Hansjörg Schertenleib, Hansruedi Reust und Claude Ritschard

---

Stefan Gritsch ist eine schillernde Figur. Er ist so wenig greifbar wie die Dinge in seinen Bildern und doch ist er selbst Zentrum seiner künstlerischen Tätigkeit. Man könnte sagen, er ist ein Kunst-Handwerker – aber ja nicht etwa im Sinne von Kunsthandwerk. Stefan Gritsch ist tagtäglich in seinem Atelier am Bifang in Lenzburg. Er wohnt mit seiner Familie auch daselbst. Die beiden Bereiche sind nur durch eine dünne Wand getrennt. Vielleicht ist das symptomatisch, denn die dünne Wand ruft nach dem Vergleich mit der dünnen Haut auf seinen Bildern, den dünnen Farbschichten seiner Objekte. Stefan Gritsch hat oft mehrere Arbeiten zugleich in Ausführung. Wenn – als Beispiel – die Acrylschicht auf dem mit Plastik überzogenen, hochrechteckigen Brett im Hinterhof Zeit braucht um zu trocknen, ist Zeit gegeben, um an einer angefangenen Zeichnung weiterzuarbeiten. Und wenn die Konzentration nachlässt, sind da noch die rot-blauen Acryl-Mocken ein weiteres Mal in die flüssige Farbe zu tauchen, oder es ist etwas Farbe in eine der Farb-Guss-Formen zu leeren, vielleicht auch eine zusätzliche Öl-Harzschicht auf ein Bild zu legen oder das inzwischen getrocknete Acryl-«Tuch» aufzurollen.

All diese Tätigkeiten haben vordergründig nichts mit dem romantischen Genius des begnadeten Künstlers zu tun. Hand-Werk, eines nach dem andern. Ausdauernd. Schicht um Schicht, Strich um Strich. Stefan Gritsch ist es recht, wenn man so nüchtern von seiner Arbeit, seiner Kunst spricht. Unweigerlich denkt man an die amerikanische Minimal Art, die sagt, ein Bild sei nichts anderes als eine Fläche mit Farbe darauf. Tatsächlich zeigte das Aargauer Kunsthaus Stefan Gritschs Arbeiten 1990 im internationalen Kontext der Radikalen Malerei, die auf der Minimal Art basiert, und sich primär mit dem Wesen der (monochromen) Malerei auseinandersetzt. Gerade die Tatsache, dass die Kunst sich in den letzten Jahren immer wieder mit sich selbst beschäftigt, rückt Stefan Gritschs Oeuvre in diesen Kontext. Denn in den letzten Jahren dreht sich sein Schaffen immer um die Grundkonstitutiven der Kunst: Es geht um die Textur der Leinwand, um das Bild als Oberfläche oder als Gegenstand, es geht um die Struktur eines Papiers, um die Eigenschaften von Farbe.

### **Aus dem Hinterhalt des scharf Beobachtenden**

Als aus dem Hinterhalt scharf Beobachtender weiss der Künstler selbstverständlich um diese Verquickung, und ich denke, er weiss mit Sicherheit auch, dass darin seine Anerkennung durch die tonangebende Kunstszene ruht. Sein Palmares ist beeindruckend: 1987 Museum Allerheiligen, Schaffhausen, 1990 Vilan Kunstpreis / Aargauer Kunsthhaus, «Zeichnungen», Helmhaus Zürich, 1992 Kunstverein Biel, 1994 Kunsthalle Bern, Aargauer Kunsthhaus, Aarau, um nur einige Ausstellungen respektive wichtige Ausstellungsbeteiligungen zu nennen. Dennoch: Alles stimmt nur halb. Oder, anders gesagt: Die Werke von Stefan Gritsch unter ihrer Methode und ihrer Beschaffenheit zu betrachten, ist nur die Hälfte.

Es ist zwar richtig, dass Stefan Gritschs Untersuchungsgegenstand seit den späten 80er Jahren immer das Bild selbst ist. Und die Präzision, mit welcher er die Gegebenheiten sichtbar macht, ist beeindruckend. Da wird die Bildhinterseite durch Ausgiessen in Bronze zur Bildvorderseite. Da entstehen Bilder, die in feinen, farbigen Linien nichts anderes zeigen als die Struktur der Leinwand. Und weil diese Reduktion dem Künstler immer noch nicht reicht, lässt er schliesslich Bild-Leinwände in unterschiedlichen Farbmengen-Proportionen weben. Farbe, Komposition und Bildträger werden eins. Oder er «betoniert» mit Verschalung und allem was dazu gehört Farb-Blöcke, welche – ohne Träger – nichts sind als eben Farbe, das, was ein Bild ausmacht. Und damit keine Farb-



*Stefan Gritsch (im Gespräch mit Roman Brüsche) anlässlich der Übergabe des Vilan-Kunstpreises im Aargauer Kunsthhaus, 1990 (Der Bildbetrachter ist der Aargauer Maler Alfred Wirz).*

Wahl stattfindet, verwendet Stefan Gritsch konsequent die drei Grundfarben rot, blau und gelb. Die Bedeutung dieser Werke ist von jeglichem Allegorie-Charakter losgelöst. Die Arbeit an der Kunst, ist die Kunst selbst.

Nun bestätigen aber neueste naturwissenschaftliche Erkenntnisse das alte Wissen, dass der Mensch nichts tun kann, was gänzlich von ihm abgelöst ist. Die psychischen und abstrakt-logischen Strukturen seines Denkens sind unabdingbar miteinander vernetzt, bestimmen als interagierende Systeme sein Tun und Lassen. Wir müssen also in jeglicher Analyse das Objektive mit dem Subjektiven in Verbindung bringen, um Ganzheit zu erlangen. Konkret heisst das, wir müssen nach dem Warum fragen. Warum hat Stefan Gritsch das Bedürfnis, Kunst zu schaffen, die keinerlei direkten Bezug zur Welt der Bedeutungen hat. Zunächst sicher, weil ihm das Subjektive suspekt ist. Doch warum? Misstraut er seiner Gültigkeit? Oder ist die subjektive Ebene, die ja nicht nur Privates, sondern auch alle emotionelle Auseinandersetzung mit dem Weltgeschehen beinhaltet, zu belastend? Vielleicht weil sie zu viele aufrührerische Momente enthält, Aggressionen, Wut, Trauer, Ohnmacht, Sehnsüchte, all das, was das Leben so schwierig macht? Ist das enormen handwerklichen, das heisst auch zeitlichen Aufwand erfordernde Arbeiten an der Kunst am Ende leichter zu ertragen? Hat es etwas mit Meditation zu tun? Ist es ein Versuch, eine Lebenshaltung zu formulieren, die – auf der Ebene der Kunst – den quälenden Kampf der Auseinandersetzung mit der Welt wegschieben kann, um in gelassener Arbeit einen Zustand zu erreichen, der es erlaubt, in Gedanken in andere Welten zu gleiten, sich – ganz allein – mit dem Sein und der Natur zu unterhalten? Müsste man als kunstgeschichtliche Referenz neben der Minimal Art auch Harald Szeemanns legendäre Berner Ausstellung «When attitudes become form» zitieren? Oder ist der Einfluss von Marcel Proust zu nennen? Stefan Gritsch hat in den letzten 2 ½ Jahren unter anderem das gesamte literarische Werk des französischen Schriftstellers gelesen. Prousts autobiographisches Hauptwerk «A la recherche du temps perdu» zeichnet sich methodisch unter anderem durch das Übereinanderschieben von zwei Ebenen aus: der Ist-Zeit, welche dem aktuellen Schreiben entspricht, und der Weite der erinnerten Zeit. Ist das aspektweise nicht auch eine Struktur des Werkes von Stefan Gritsch?

### **Das Ich und der Frosch**

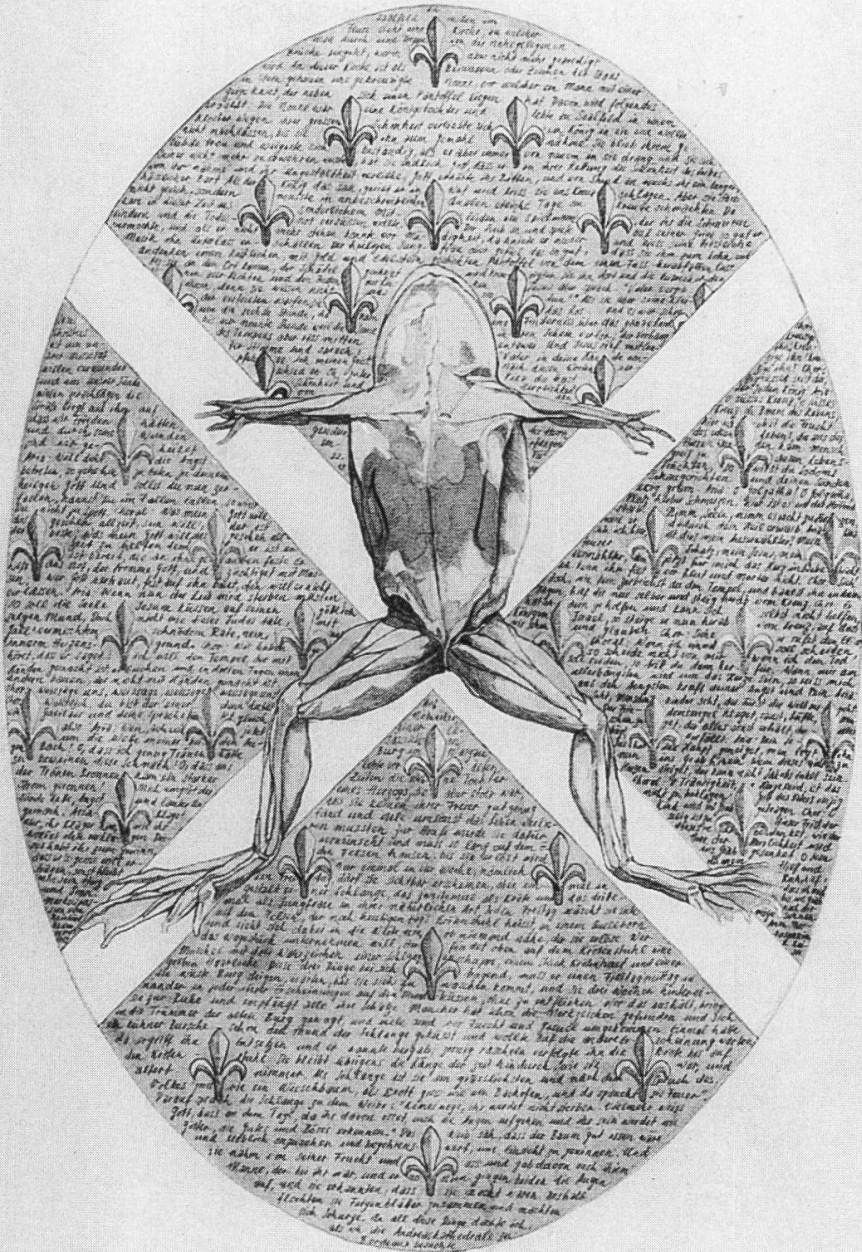
Der Weg, den der Künstler seit den 70er Jahren gegangen ist, gibt einer solchen Interpretation Nahrung. Stefan Gritsch ist in den 50er und 60er Jahren im Raum Bern aufgewachsen. Sein Vater ist Österreicher, seine Mutter Schweizerin. Sein dunkles Aussehen lässt aber ahnen, dass seine biologische Geschichte wohl noch um Einiges kosmopolitischer ist. Standen nicht mal die Türken vor Wien? Spekulation. Stefan Gritsch sagt, unter seinen Vorfahren habe es Fahrende gegeben und wer weiss, wenn er seine Gedankenreisen durch reale Reisen ersetzen würde, ob dann jene Erinnerung nicht erwachen würde. Vielleicht. Als er das Lehrerseminar abschloss und überwechselte an die Kunstgewerbeschule Luzern ( 73 – 76), war sein Ziel die Ausbildung zum Zei-

chenlehrer. Künstler zu werden stand damals noch nicht zur Diskussion. Und doch, die legendäre Aktion des Durchschliessens von im Wald aufgehängten, eigenen Kitteln mit selbstgeschmiedeten Eisenpfeilen (vgl. Text H.J. Schertenleib), fand noch während der Ausbildung statt. Die äusseren Prägungen und das innere Wollen standen in Konflikt. Und nach der Schule kam die grosse Leere, wie bei so vielen anderen Studienabgängern auch. Das Lehrersein war – zumindest langfristig – nicht, was er suchte. Und so wurde denn das Malen, später das Zeichnen zum Nachdenken über das eigene Ich. Das Zeichnen stand damals in Luzern in seiner Blüte; es befragte als «Innerschweizer Innerlichkeit» das Ich im Umfeld der Welt. Aber auch an der «F+F», Schule für experimentelle Gestaltung in Zürich, konnte Stefan Gritsch in dieser Zeit einen Kurs in Selbstdarstellung belegen. Die frühen Zeichnungen gehören in diesen Kontext. Bekannt sind nur wenige. Das Alte für Neugierige aus den Schubladen zu holen, widerspricht dem Werkverlauf Stefan Gritschs. Es heisst also, sich selbst erinnern. Öffentlich ist zum Beispiel die dem Aargauer Kunsthaus gehörende «Cathédrale de Bordeaux» von 1977 (Bleistift und Aquarell auf Papier), die auf 63 x 48 cm ein dicht beschriebenes, über die Diagonalen geteiltes Oval mit ornamental angeordneten Adelsinsignien zeigt. Das Oval ist übers Kreuz geteilt und da, wo die Schenkel sich schneiden, da treffen sich auch die Schenkel des Frosches, den Stefan Gritsch als veristisches Abbild (vgl. Text Markus Brüderlin) über den emblemartigen Grund gespannt hat. Der Frosch, der im Märchen die Möglichkeit der Verwandlung in sich trägt, der Frosch aber auch, der, wenn er von einem Auto überfahren worden ist, nur noch Haut ist. Haut, die als Membran eine so wichtige Rolle spielt im Werk von Stefan Gritsch. Das Skalpell, das der Künstler damals ansetzte war scharf und es konnte ihn und andere verletzen. Es gab aber auch einen verhalteneren Entwicklungsstrang. Ein Beispiel dafür sind die «Wanderkarten für meine Augen», ein dreiteiliger, je 18fach unterteilter topografischer Atlas von 1978, der gefaltet in einen Schuber passt. Da sind die Erinnerungsreisen von Marcel Proust bereits vorweggenommen. Beide Beispiele sind Ansatzpunkte für die spätere Entwicklung. Was sie methodisch grundsätzlich von heute unterscheidet, ist der Grad der Subjektivität, die Nähe zum eigenen Empfindungs-Ich. In diese Zeit – der Künstler lebt inzwischen im Künstlerhaus Boswil – fällt auch die Ausstellung von Stefan Gritsch (und Christian Wacker) in der Stadtbibliothek Lenzburg (1982). Gritsch malt mit einem breiten Pinsel und in bewusster Provokation 56 «Sau-Affen» – hockende, dünne, langschwänzige, mit dem Finger auf den nächsten zeigende Wesen – die im Wechsel von rot, blau und gelb und in ornamentaler Anordnung den Boden einem Spannteppich gleich überziehen.

### **Der Prozess der Sublimation**

In den darauffolgenden Jahren findet ein entscheidender Wandel statt, der als Prozess bis heute andauert. Vielleicht hat die musikalische Auseinandersetzung mit Ivo Hug (1980 – 83), die in mehreren Schallplatten fassbar ist, dazu beigetragen. Es ist ein Weg kontinuierlicher Sublimation. Sublimieren heisst

La Cathédrale de Bordeaux



Je garde tout de fleurs de l'air d'un saint André de Carcassonne.  
détaché sur une croix en sautoir.

«La Cathédrale de Bordeaux», Bleistift und Aquarell auf Papier, 1977. (Kunsthhaus Aarau)



*«Territorium Don Carlos», «Boden-Landkarte», in Schuber, 1982. (Kunsthhaus Aarau)*

«erhöhen, läutern, verfeinern», aber auch, «der Sublimation unterwerfen», was so viel bedeutet wie einen festen Stoff in einen gasförmigen Zustand oder umgekehrt überführen. Äusserlich findet der Prozess durch Abstraktion und Objektivierung statt. Die Formen werden nicht mehr erfunden, auch nicht abgebildet, sondern als Umrisslinie der unmittelbaren Umgebung entnommen, ornamental angeordnet und/oder mit feinen Strichen so lange umkreist, bis sie nurmehr als Negativ-Form, meist kaum mehr erkennbar, aus dem Mal- oder Zeichenfeld aufscheinen. Es beginnt auch die Periode, da Stefan Gritsch das Papier, die Leinwand zunächst einschneidet und dann wieder zusammenfügt, um in der Auseinandersetzung zum Bild zu gelangen (vgl. Text Beat Wismer). Entscheidend ist jedoch, dass der Werkverlauf nicht nur Objektivierung und Abstraktion, sondern gleichzeitig Sublimation ist, das heisst, der Wandlungsprozess findet ohne Energieverlust statt. Die Wut, die Aggressionen, die Angst, aber auch die «Wohl-Lust» an der Reise in die Phantasie werden in einem geistigen Wandlungsprozess, der sich über den Körper – die malende, zeichnende Hand – äussert, zur engbeschriebenen Haut verdichtet. Die Schrift ist noch da, die Lesbarkeit aber ist genommen. Der Gestus, die Obsession und je länger je intensiver auch die mit scharfem Intellekt vorangetriebene Methode der Bildgestaltung werden zum äusseren Träger des künstlerischen Ausdrucks. Die Qualität der Arbeiten ist die energetische Ladung des Wandlungsprozesses; nicht das Produkt.

Das Potential der künstlerischen Kraft von Stefan Gritsch wurde relativ früh erkannt. Bereits 1976 und 1978 sprach ihm das Aargauische Kuratorium einen

Förderungsbeitrag zu, das es 1981 mit einem Werkjahr ergänzte. Der Durchbruch zu einer Anerkennung über die Kantons- und bald auch die Landesgrenzen hinaus, erfolgte jedoch ziemlich präzise mit dem Beginn des oben beschriebenen, eminent künstlerischen Wandlungsprozesses. Die Kraft, das Innere – das Subjektive, Persönliche, Private – in eine äussere Gestalt zu bringen, die sich sowohl formal wie als künstlerische Haltung konsequent entwickelt, heisst(e) Anerkennung. Als Kunst, vermutlich aber auch als Lebensentwurf. Dies zumindest spricht aus den zahlreichen Texten zu Stefan Gritschs Arbeit, die seit 1987 in den ausstellungsbegleitenden Katalogen erschienen sind und die wir in der Folge auszugsweise publizieren. Wie weit die Geschichte des Werkes von Stefan Gritsch in den neusten Arbeiten noch gelesen werden kann, ist schwer zu beurteilen. Den Künstler kümmert's nicht – oder fragt etwa der in Meditation Versunkene, ob die anderen begreifen, wohin er reist? Stefan Gritsch ist beileibe kein Mönch und auch kein Fernostfreak. Und es gibt auch Tage, da hält er seine eigene Lebensmaxime kaum aus. Von Ferne klingt Zwingli's «Ora et labora», was hier «Denke und arbeite» heissen könnte.



*«Sauaffen», Malerei auf Papier, 1982, als «Teppich» ausgelegt in den Galerieräumlichkeiten der Stadtbibliothek Lenzburg.*

## **Biographie**

- 1951 in Bern geboren  
Primarlehrerausbildung  
1973–76 Kunstgewerbeschule Luzern, Zeichenlehrer  
seit 1985 lebt und arbeitet in Lenzburg  
ab 1986 Lehrbeauftragter an der Schule für Gestaltung in Luzern

## **Ausstellungen**

### *Einzelausstellungen*

- 1982 Stadtbibliothek Lenzburg  
1984 Galerie Hartmut Seeling, Düsseldorf  
Galerie Rosenberg, Zürich  
1985 Galerie in Lenzburg (zus. mit Barbara Müller)  
1987 Galerie Rosenberg, Zürich  
Museum zu Allerheiligen, Schaffhausen  
1988 Galerie Rosenberg, Zürich  
1990 Galerie E. + O. Friedrich, Bern  
Aargauer Kunsthhaus, Aarau  
1991 Galerie Rosenberg, Zürich  
Galerie Andata/Ritorno, Genf  
1992 Galerie E. + O. Friedrlich, Bern  
Margarete Roeder Gallery, New York  
Centre PasquArt, Kunstverein Biel  
1994 Aargauer Kunsthhaus, Aarau

### *Gruppenausstellungen (Auswahl)*

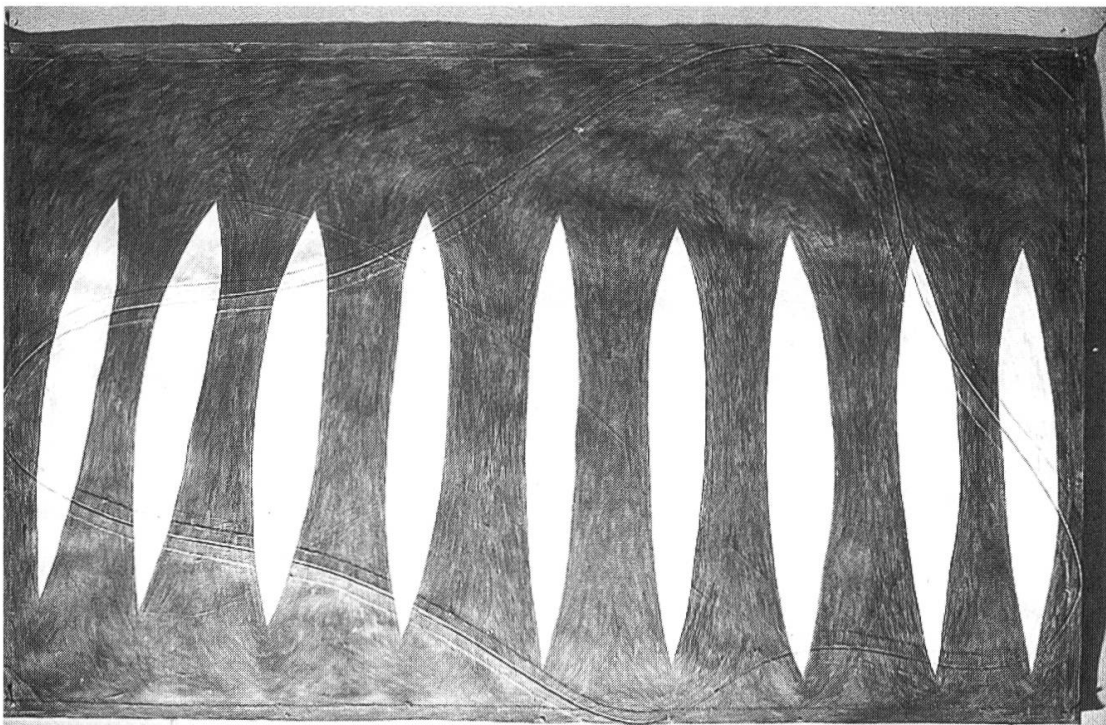
- 1976 Weihnachtsausstellung, Aargauer Kunsthhaus, Aarau  
ebenfalls 1978, 1982, 1984–1993  
1983 «Übersicht», Aargauer Kunsthhaus, Aarau  
1984 «Schweizer Kunst seit Cuno Amiet», Aargauer Kunsthhaus, Aarau  
  
1990 «Surface & Proportion», Margarete Roeder Gallery, New York  
«Radikal auf Papier», Aargauer Kunsthhaus, Aarau  
«Zeichnungen», Helmhaus Zürich  
1991 «Kunst Europa», Westfälischer Kunstverein, Münster  
1992 «Drawn in the Ninties», USA/Canada  
1993 «Echo», Boras Kunstmuseum, Lunds Konsthall, Sweden  
1994 «Et passim», Kunsthalle Bern  
1994 «Zwischen Malerei und Skulptur», Künstlerhaus Galerie, Dortmund, Deutschland

**Beat Wismer, Katalog Museum Allerheiligen, Schaffhausen, 1987**

Auf einer monochrom weissen Fläche zeichnet sparsam eine braune Linie eine unregelmässige, Organisches erinnernde ovale Form. Es ist nicht die Form des Umrisses, die mich zum Bild hinzieht... Es ist dieses weisse Farbmateriale, das mich zum Fragen drängt, denn ein solch sprödes, putzartiges Weiss (oder: eine solche weisse Sprödigkeit) habe ich auf einem kleinen Tafelbild noch kaum gesehen. Die Antwort erweckt Belustigung: Tipp-Ex; die rot-braune Linie: Abdeck-Fotorot. Da Gritsch oft als Titel die Technik nennt, könnte diese Arbeit also heissen: Tipp-Ex über Abdeck-Fotorot über Bild auf Zeitung auf Leinwand. Tipp-Ex ist das Gegenteil eines Malmittels, sein Zweck besteht nicht im Sichtbarmachen, sondern im Verdecken. Und das Abdeck-Fotorot: «Zum Abdecken störender Bildteile»...

Stefan Gritsch hat also ein vorgefundenes Bild gelöscht, das Resultat, ein Nicht-Bild, nochmals gelöscht, dabei aber von der ersten Löschschicht eine Umrisslinie sichtbar belassen... Der Weg, den Stefan Gritsch bis zu einer Bildfindung zurücklegt, ist kein geradliniger: Immer ist ihm das Zudecken ebenso wichtig wie das Sichtbarmachen.

Es kann kein geradliniger sein: Zu sehr steht für ihn das schöne Bild im Verdacht, nur schön zu sein. Dennoch ist da aber dieser Wunsch nach dem schönen Bild – und gleichzeitig tief drinnen jene Stimme, dass solches Nutzlos-Überflüssiges nicht sein dürfe... Aus der Spannung solcher Widersprüche heraus entstehen die Werke von Stefan Gritsch, die sich dem unschuldigen Auge so frei und autonom als reine Malerei präsentieren, die solchen Eindruck



*Acryl auf Papier, Leinenstreifen, 1986. (Privatbesitz)*

auch vermitteln dürfen – aber erst, nachdem sie zahlreiche ausserbildliche Bedingungen erfüllt und Verletzungen und Heilungsprozesse überlebt haben...

Die grossformatige, frisch grundierte Leinwand lähmt den Maler. Der Schnitt in die unberührte Leinwand ist bewusste Verletzung, auf die zu reagieren sein wird, ist Sündenfall auch, mit der Wirkung der Katharsis: Nun ist Arbeiten möglich – und nötig. Es gilt, die Verletzung zu heilen, das ausgeschnittene Leinwandstück – auch dessen Form ist keine zufällige – wieder seinem ursprünglichen Ort einzufügen. Jetzt wird das Gegenüber der Leinwand als Herausforderung angenommen, nun kann auf das schöne Bild hingearbeitet werden. Das typische, divisionistisch flimmernde Gritsch-Grün ist kein vorgemischtes Grün, wird nicht aufgetragen, sondern ergibt sich durch das Nacheinander von ungemischten Rot, Gelb, Blau...

Auch die neuen grauen Bilder von Stefan Gritsch..., so radikal sie sich auch geben mögen, sind im Grunde höchst unfreie, haben pedantisch genau der vom Künstler gestellten Bedingung zu folgen. Eines ist auf Offiziershosenstoff der Schweizer Armee mit Namen Pacific gemalt; sein Titel könnte also lauten: Feldgrau auf Feldgrau... Ebenso sind die neu entstehenden geometrisierend-abstrakten Formen fest gebunden an ihre Referenten. Was dem Betrachter als frei ornamentales Bildgeschehen erscheinen mag (und darf), könnte zum Beispiel sein: die Projektion der Umriss-Linie eines Laibes Brot über die abstrakte grafische Kurve des Dow-Jones-Index. Zwei vorgefundene, gleichermassen unfreie Formen, die mit dem Menschen zu tun haben: elementar und konkret die eine, abstrahiert und extrem formalisiert die andere.

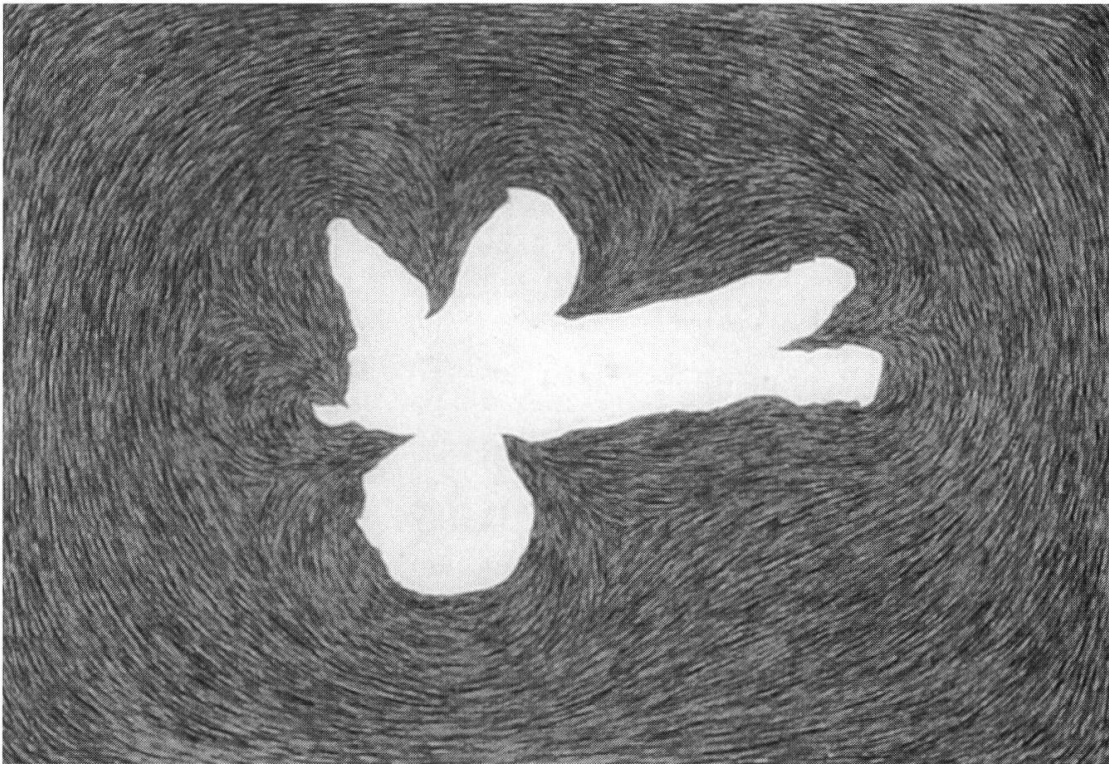
96:61 cm misst das Format seiner mittelgrossen Bilder. Es ist die kleinste rechteckige Fläche, der als Umriss der liegende, in der Embryostellung kauernde Körper von Stefan Gritsch eingezeichnet werden kann. – Der Traum vom freien Ornament ist das Vorrecht der Kinder.

**Markus Brüderlin**, *Vilan Kunstpreis, Aargauer Kunsthaut Aarau, 1990*

Wenn ein Künstler mit einem Sortiment von «Seifenbildern» vors Publikum tritt, dann muss er auch heute noch damit rechnen, dass seine Geste falsch verstanden wird. So geschah es auch mit Stefan Gritschs neuer Werkserie von monochromen, pastellfarbenen Bildern, deren Leinwandträger mit einer Haut aus in Wasser aufgeweichter Seife bestrichen wurden und die auf der Frankfurter Kunstmesse 1989 ihre Geruchs- und Augenparfum dem verdutzten Betrachter entgegentranspirierten. Als «Badezimmer-Entkaustik» kolporierte ein deutscher Kritiker zwei Monate später an einem internationalen Symposium über abstrakte und konkrete Kunst diese «ästhetisch sehr ansprechenden Tafelbilder eines jungen Schweizer Künstlers»... Gewiss arbeiten die zarten (Seifen)-Membrane mit der Raffinesse der Augenblicksverführung – mit dem Geruchs- und Augensex der Produktwelt – doch ist diese «materielle Oberfläche» eingespannt in das unsichtbare Rahmensystem einer komplexen, künstlerischen Konzeption...

In der Frühphase seines Schaffens hat sich Stefan Gritsch eine gewisse Zeit mit dem veristischen Abzeichnen einer präparierten Froschhaut und eines Kittels beschäftigt. Die Detailgenauigkeit und Akribie, mit denen er das «Vorbild» übertrug, sorgten für eine derartige Nähe zum Gegenstand, als wären die Blätter ohne formende Wahrnehmung direkt vom Objekt abgeschält worden... Zunehmend schlägt diese affektive Bindung an das gesehene Objekt, in der der Künstler mit fast manischer Obsession dem vermeintlichen Pulsieren des verschwundenen Körpers nachzuspüren scheint, um in eine Befragung der Realität des Bildes, das nunmehr als ein von der Wirklichkeit völlig isoliertes Medium betrachtet wird.

Als markantes Beispiel für diese neu erreichte Autonomie möchte ich auf eine Zeichnung aus dem Jahre 1984 verweisen. Das 30 x 42 Zentimeter grosse Blatt zeigt eine kreisförmig mit Farbstift zugestrichelte Fläche, in deren Mitte eine nicht identifizierbare Umrissfigur ausgespart wurde. Diese verdankt ihre Form einem Abfallprodukt, einer abgepellten Orangenschale, die, von ihrem Inhalt entkernt und plangedrückt, quasi als Schablone zum eigentlichen, aber getarnten Bildgehalt avancierte. Das Wissen um diesen künstlerischen Findungsprozess, das weder aus dem Titel noch aus der Zeichnung selbst gewonnen werden kann, vergegenwärtigt exemplarisch die Übertragung vom dreidimensionalen Gegenstand in die zweidimensionale Fläche. «Haarscharf» wird die Haut der Kunst mit der Haut der Wirklichkeit zur Deckung gebracht, so dass letztere gar hinter der ersten verschwindet. Sinnfällig wird dieser Vor-



*Farbstift auf Papier, 1984*

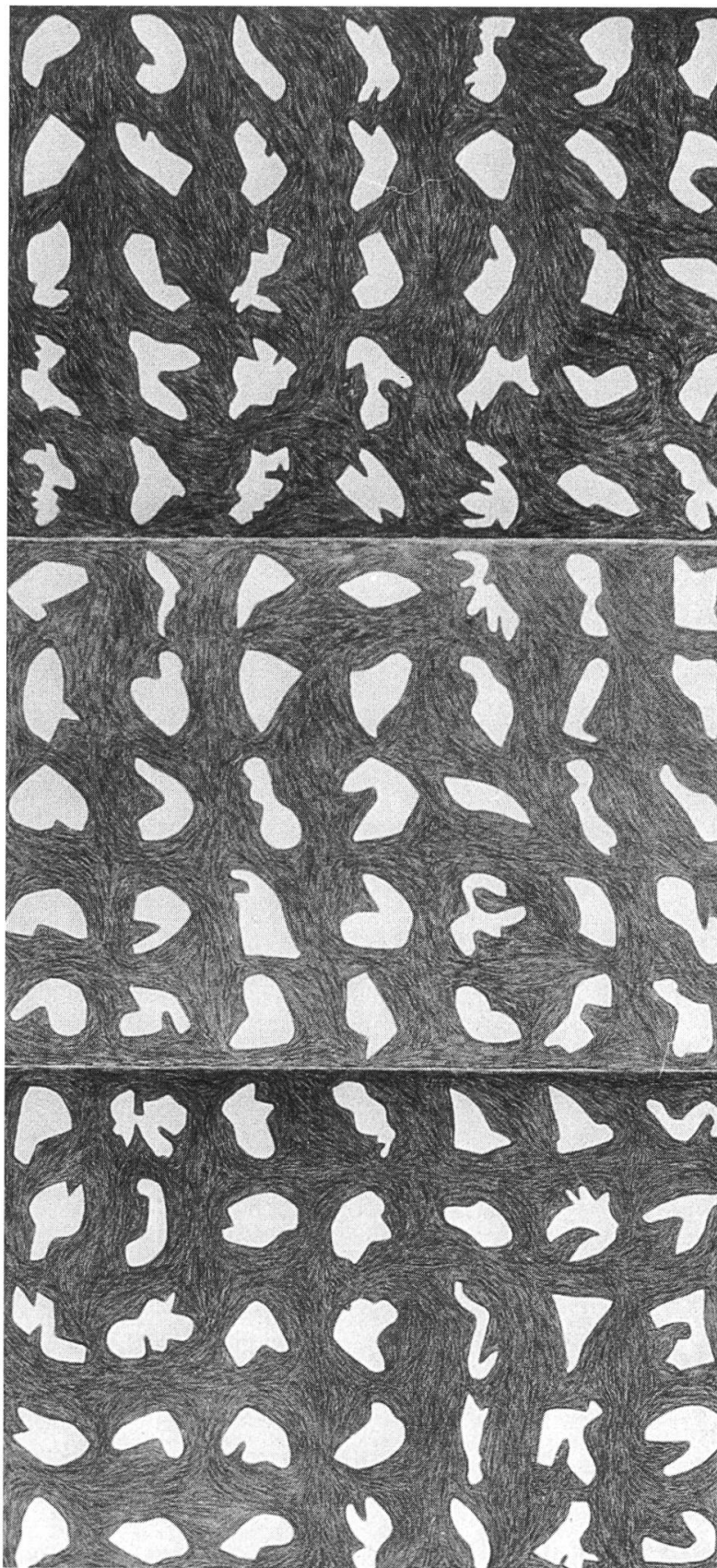
gang des Verdeckens auch in dem vexierbildartigen Austausch von Figur und Grund, in dem die eigentliche Figur de facto als ausgesparter Grund vorhanden ist und der Grund als zugestricheltes Umfeld, das die Form wie eine «mitgemalte Aura» umspielt. Aus diesem Umkehrphänomen leitete Gritsch einen grundsätzlichen ästhetischen Mechanismus ab, der fortan in dem komplexen Wechselspiel von Positiv und Negativ, Körper und Fläche die Wirklichkeit als Gussform der Kunst und umgekehrt die Kunst als Schablone der Wirklichkeit plausibel macht...

Seit 1987 entstehen Bildtafeln, deren Bildgrund in einem langwierigen Malprozess mit einer divisionistischen Primärfarbentextur bedeckt wurde, die sich von weitem zum fahlen Graugrün mischte und bei Nahaussicht wie eine Reptilienhaut schillerte. Gritsch benutzte den feinsten Pinsel (Nummer «0»), mit dem er der Leinwand die Farbe in homöopathischen Dosen verabreichte. Die Strichelstruktur der Pinselabdrücke umspielt nun nicht mehr eine Binnenfigur, sondern folgt einer streng orthogonalen Ausrichtung, die parallel zum Gewebe der Trägerleinwand verlief und so die Illusion einer neuen textilen Schicht suggerierte.

Der zweite ästhetische Mechanismus, der die Homogenisierung der Bildfläche anvisiert, ist die Tarnung, die umgekehrt wie die Übermalung auf Transparenz angelegt ist. 1988/89 schuf der Künstler ein quadratisches Bild, in dem die Kontur eines gefundenen Feigenblattes durch Überlagerung, Drehung und Permutation dieser «natürlichen» Schablone zu einem regelmässigen Flächenornament vervielfältigt wurde. Durch die Überschneidungen und Überlagerungen verunklärte sich die ursprüngliche Umrisslinie des Form-Ready-Mades und konnte nur durch äusserste Anstrengung der optischen Intelligenz des Auges aus dem All-Over-Geflecht wieder entwirrt werden. Nicht zufällig benutzte Gritsch als Form-Ready-Made listigerweise ein Feigenblatt, das in unserer Tradition als Inbegriff des schamhaften Verdeckens bestimmter Teile des Menschen gilt. Er schleuste so über die Hintertreppe der begrifflichen Konnotation eine ausserbildliche Wirklichkeit in die hermetische Monochromie ein. Diese ambivalente Disposition müssen wir immer im Auge behalten, wenn wir uns nun der künstlerischen Ideenwelt Gritschs nähern.

Im ersten Aspekt verfolgen wir eine spezifische, formale Grundtendenz der Werkentwicklung, die wir als «Verkörperlichung des zweidimensionalen Bildes» bezeichnen könnten und die sich in einem potentiellen «Auswachsen» der Schicht, an der das Phänomen der Malerei entsteht, zu einer Haut (oder, im weiteren, zum skulpturalen Leib manifestiert). Neben der Sinnlichkeit zum Körperlichen versucht ein zweiter Strang den zurückhaltenden, eher verneinenden Charakter des Werkes, der bohrend immer nach dem Sinn dieses Sinnlichen und nach der Legitimation des Artefakts fragt, im Auge zu behalten.

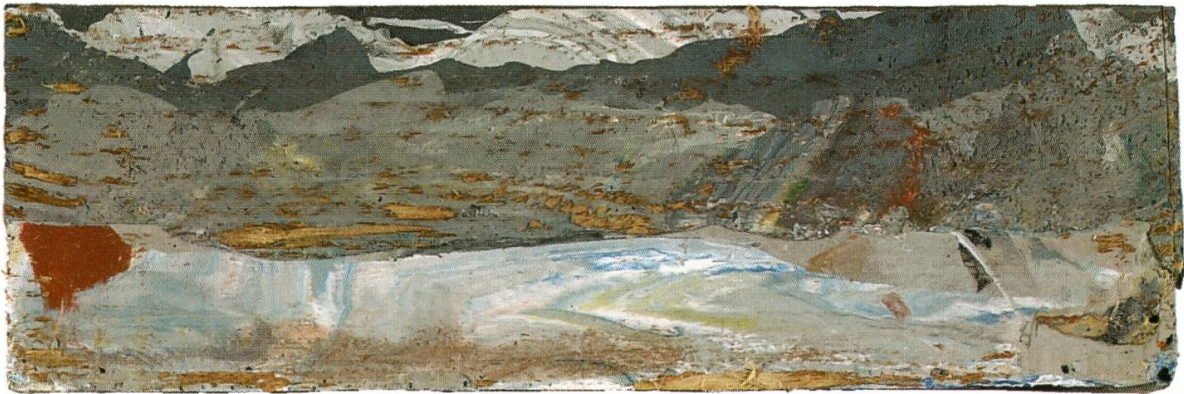
*Da die Werke um 1986/87 Thema des vorangegangenen Textes von Beat Wismer sind, werden sie hier übersprungen.*

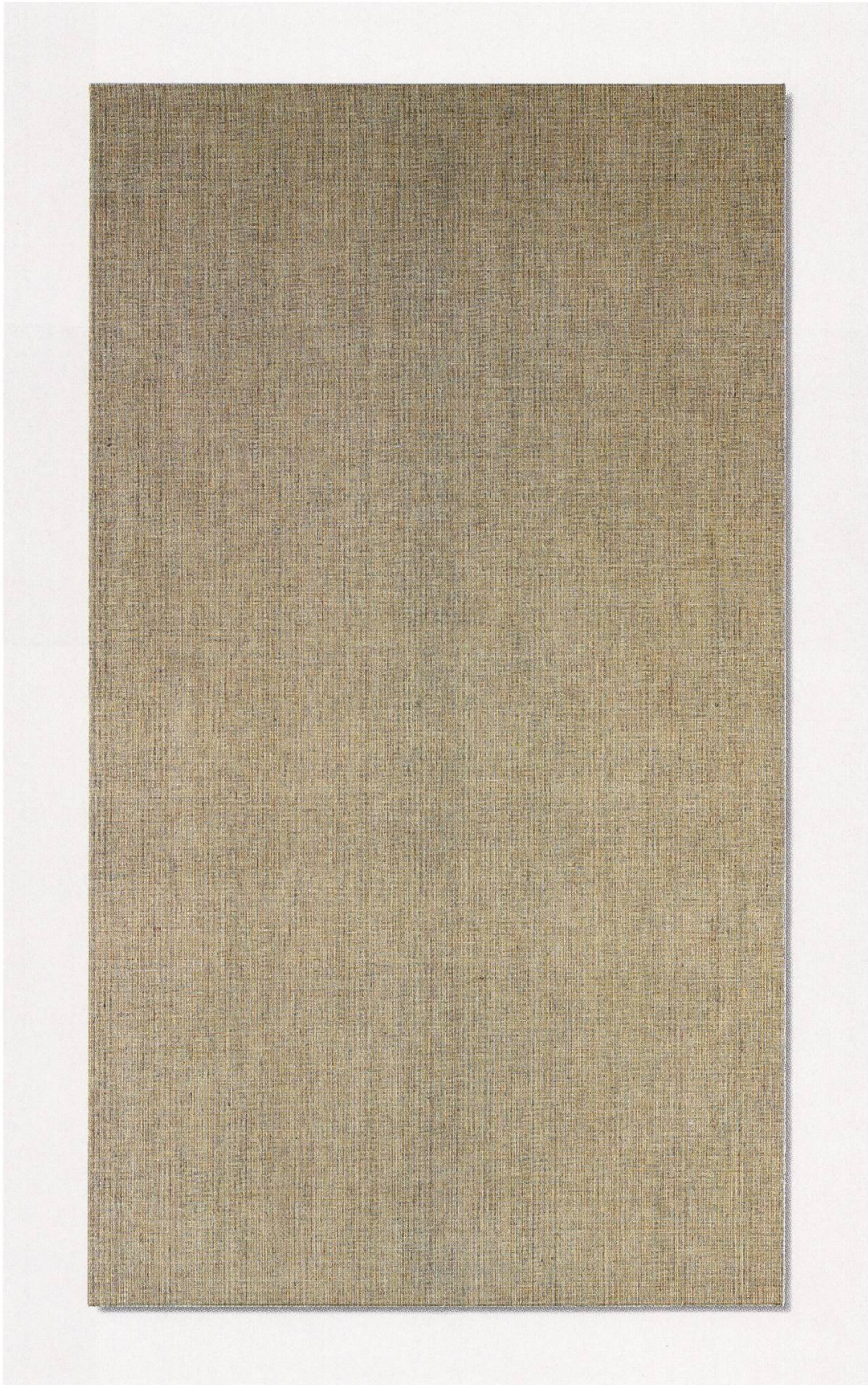


*Farbstift auf Papier, 1985 (Privatbesitz)*

Die früheren Prinzipien des Auslöschens, Überdeckens oder Tarnens wurden ab 1988 erweitert um quasi-plastische Verfahren wie Ausgiessen, Abformen, Aufstocken und um das Recycling. Die eingangs erwähnten Seifenbilder nehmen in diesem Zusammenhang eine Zwischenposition ein und reizen durch die vielseitige Verschachtelung von Paralogien. Hier wird die Malerei durch etwas ersetzt, repräsentiert, was im Alltag eigentlich als Instrument auf die menschliche Haut angewandt wird... Seife ist da, um zu waschen, also etwas auszulöschen. Der Rohstoff hingegen wird selbst in den buntesten und «geilsten» Farben hergestellt, um mit diesem Augensex beim potentiellen Käufer anzubändeln. Beim konkreten Einsatz, bei der Berührung mit der Haut müssen die Farben aber wieder verschwinden. Ein wichtiger Schritt in Gritschs Werk vollzog sich mit der Ausformung der Malerei als «Haut» in deren dreifacher Funktion: nämlich als Behältnis, als Grenze und als koloristisches Ereignisfeld. Gritsch beginnt, die Acrylfarbe in dünnen Schichten in eine A4-formartige, rechteckige Form zu giessen, um so die Malerei durch geduldiges und mehrere Monate dauerndes Übersichten zu handfesten Platten oder gar zu einem Block auswachsen zu lassen. Im Querschnitt wird das eigene Zeitmass der Dauer, gewissermassen als eigene «Ge-schichte» offengelegt. Die jeweils oberste «Haut» wird zum Behältnis der darunterliegenden und fungiert gleichzeitig als Grenze zwischen dem langsam wachsenden Farbkörper und dem Luftraum...

Die nachgerade buchstäbliche Einheit wird in den Bronzebildern anvisiert, in denen die Malerei, die Leinwand und der Keilrahmen nicht nur optisch bei einem «Anstrich», sondern auch materiell zu einem einzigen Stück, zum «One-Thing» verschmolzen sind. Die Malerei geht dabei nicht eigentlich verloren, sondern wird neu als Brandspuren der Gushaut mit aus dem Schamott herausgeschält und vervollständigt sich anschliessend in dem langen Prozess der Patinierung an der Luft. Diese durch den Zufall entstandene, informelle Struktur verleiht zusammen mit der veristisch abgeformten Oberflächen-textur dem Objekt eine solche «Echtheit», dass erst durch die Klopfprobe das neue ewige Bronzestück von dem Leinwandbild unterschieden werden kann... Beim komplizierten Abgussverfahren, für das die beauftragte Gieserei eine eigene Technik entwickeln musste, entdeckt der Künstler in der Negativform der rückseitigen Gusschale plötzlich ein eigenes, plastisches Hohlvolumen, das üblicherweise hinter dem Bild im Dunkeln verborgen bleibt – wie ein getarnter Wandsafe hinter einem reproduzierten Van Gogh. Die neue Entdeckung bewog ihn nun, diesen Hohlraum als Ganzes in Aluminium auszugiessen. Als Resultat entstand eine überraschend eigenständige Form, die durch die Kehlung bis unter den Keilrahmen kroch und scharfkantig zulau-fend die gesamte gespannte Leinwandfläche rückwärtig abformte. Durch diese subkutane Injektion wurde das Tafelbild gewissermassen auch von hinten erschlossen und buchstäblich in seinen widersprüchlichen Eigenschaften als Behältnis, als Grenze und als Schauplatz bis in den letzten Winkel materialisiert.





*Leinwand. 1993*

*274 x 168 cm*



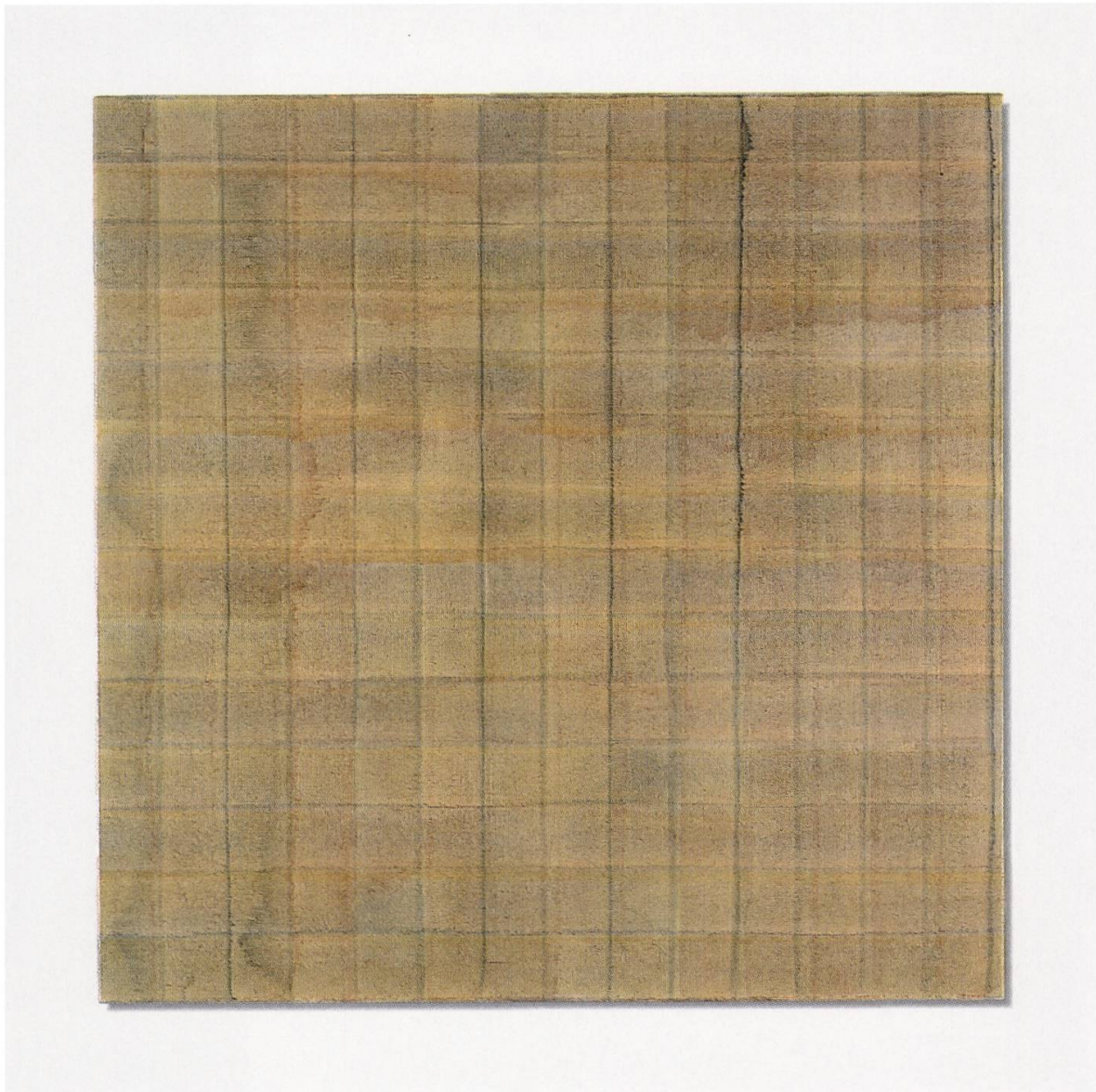
*Acrylfarben. 1993/94*

*12,5 x 23,2 x 15 cm*



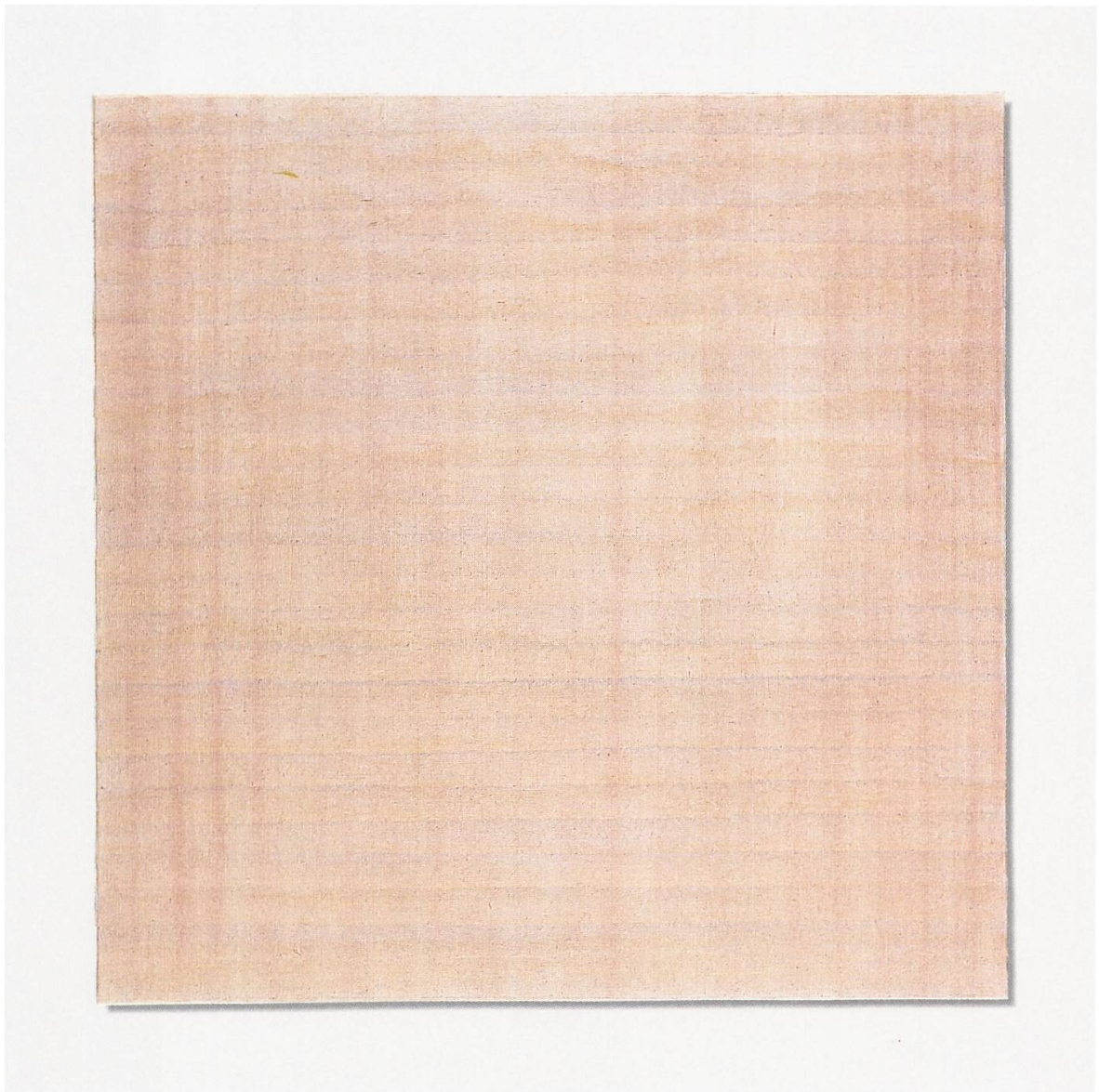
*Ölfarbe auf Leinwand. 1993/94*

*40 x 40 cm*



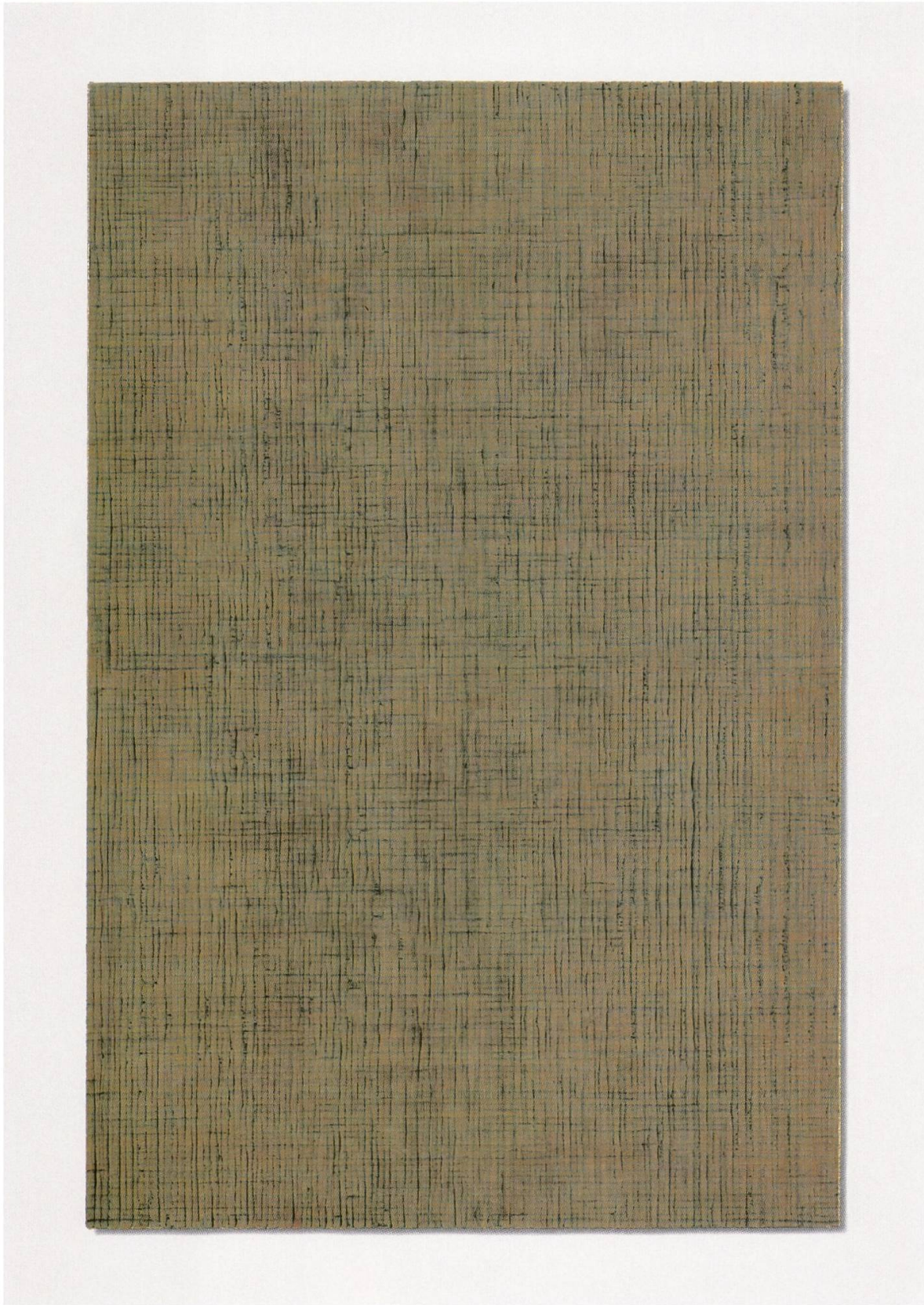
*Ölwachsfarbe auf Leinwand. 1993*

*100x100 cm*



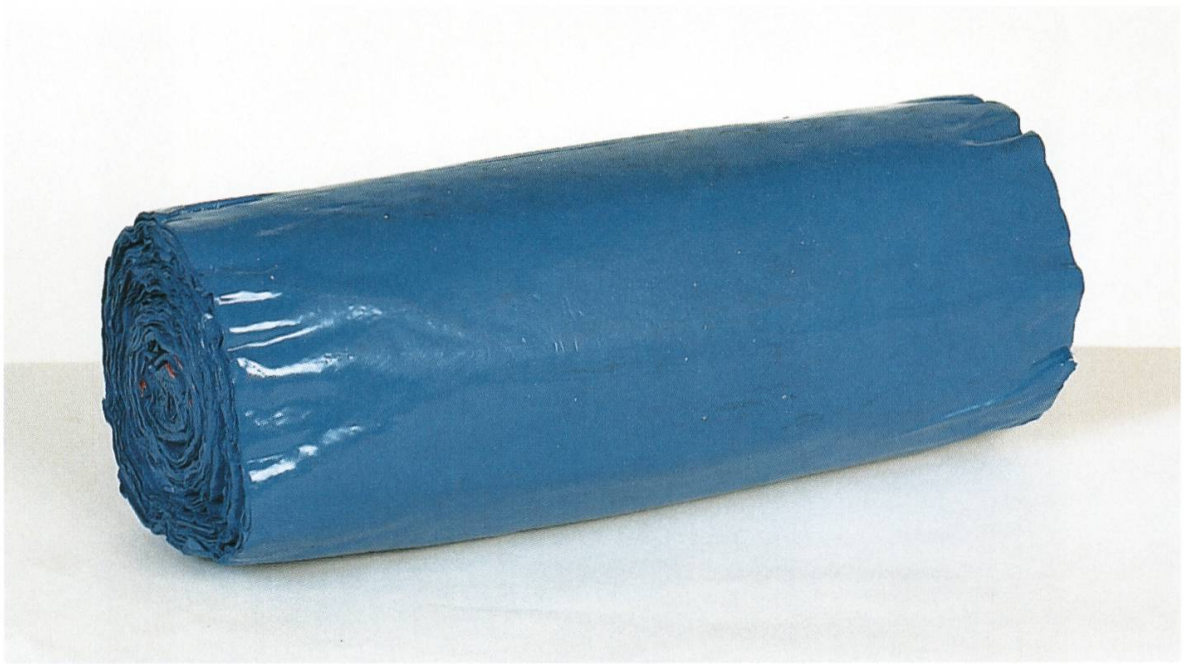
*Ölwachsfarbe auf Leinwand, 1993/94*

*100 x 100 cm*



*Ölwachsfarbe auf Leinwand. 1993*

*200 x 131 cm*

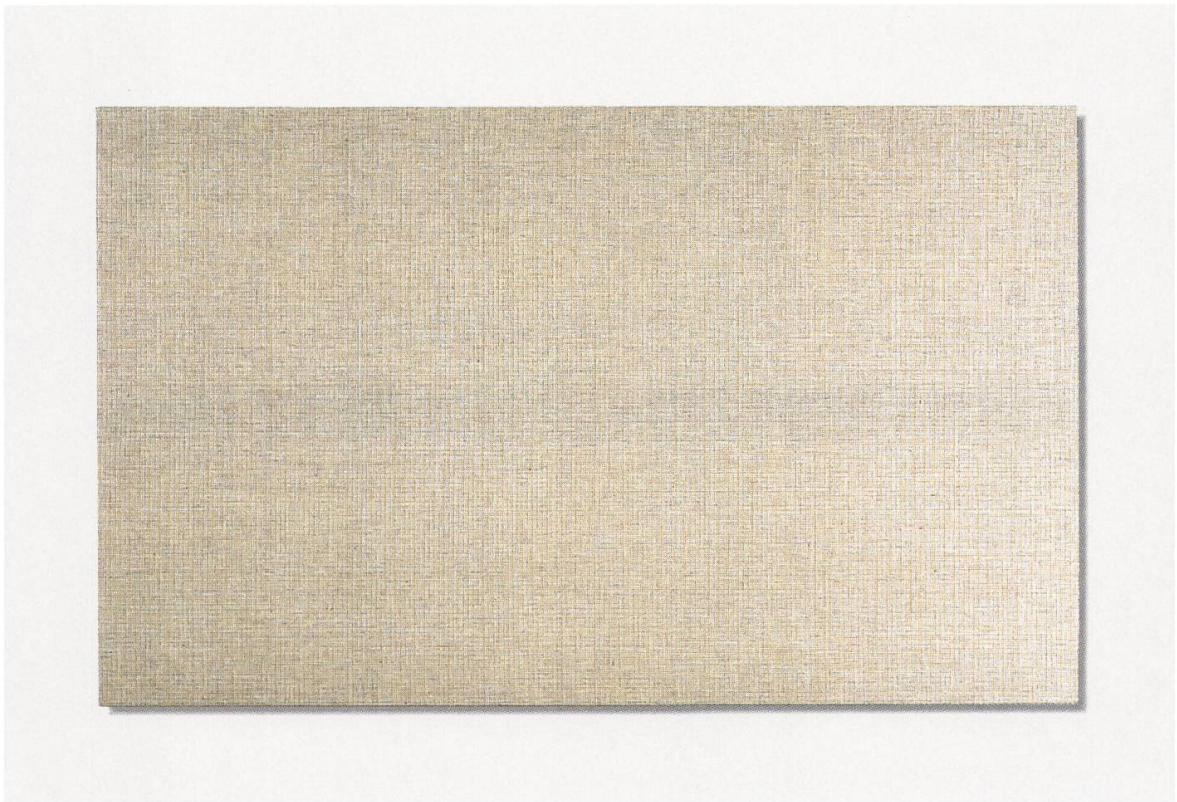


*Acrylfarbe. 1992/93    Breite 40 cm, Ø ca. 15 cm    Sammlung Sybil Albers-Barrier, Zürich*



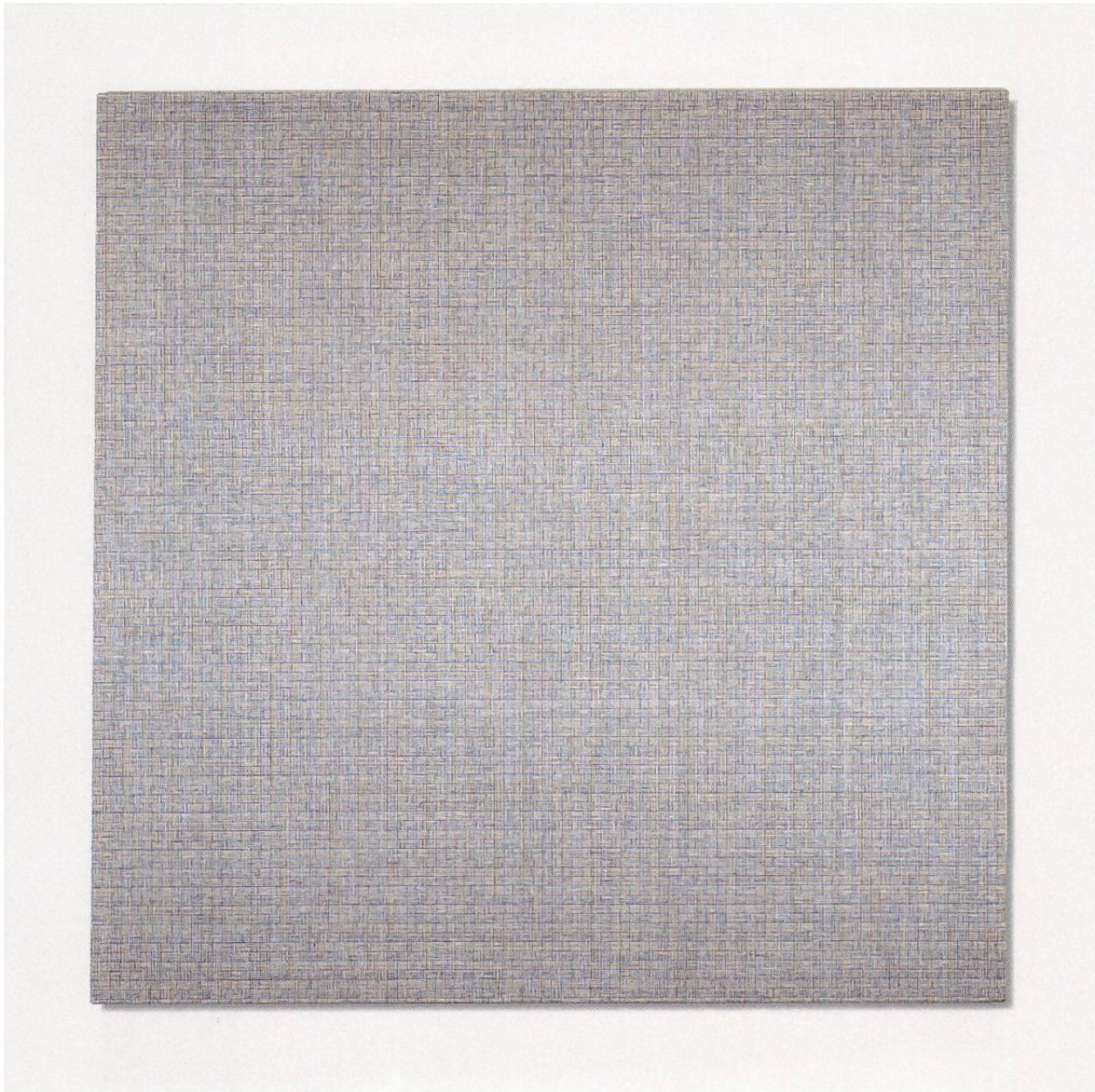
*Bleistift auf Kasugami. 1993/94*

97 x 64 cm



*Leinwand. 1993*

168 x 274 cm



*Leinwand. 1994*

168 x 168 cm



*Ölfarbe auf Leinwand. 1993/94*

*40 x 40 cm*



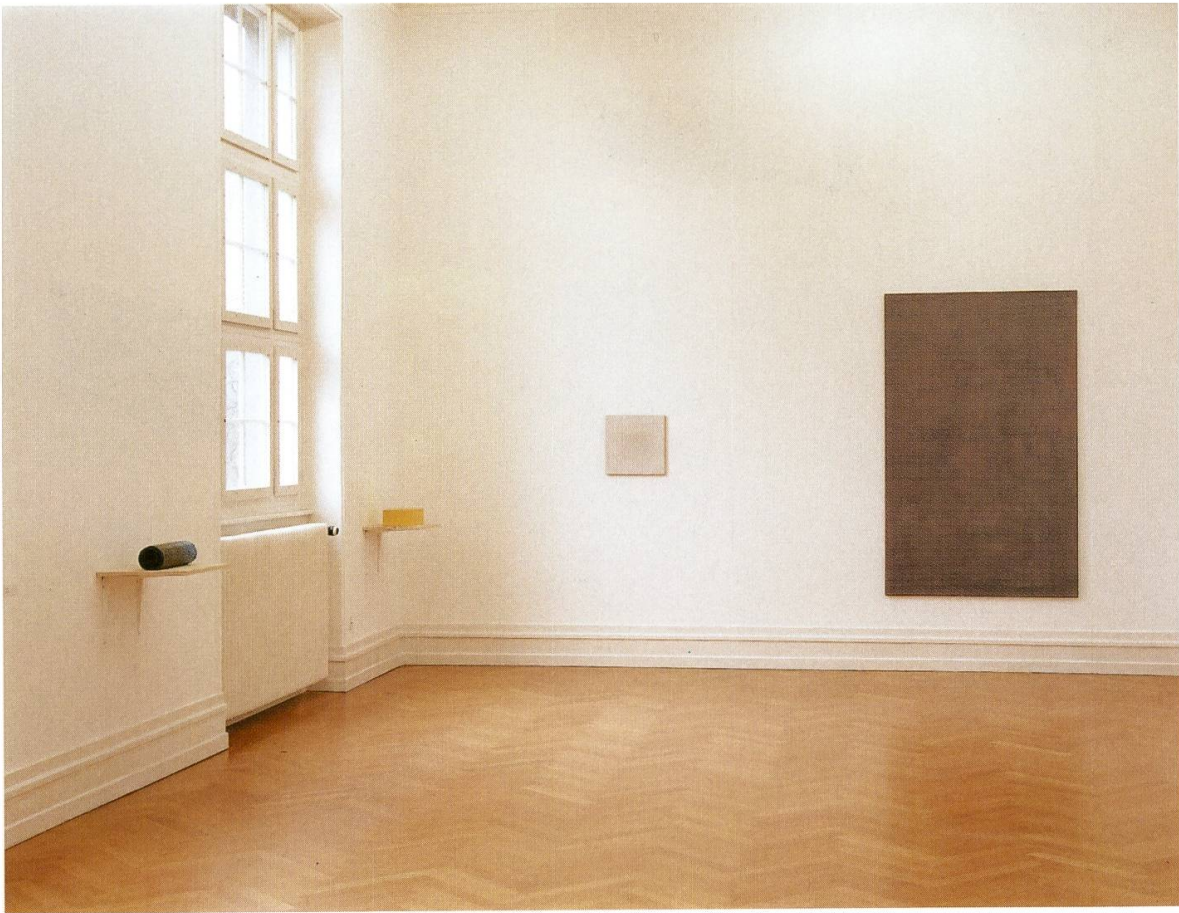
*Bemalte Leinwandstreifen und Knochenleim. 1992/93*

*30 x 30 cm*



*Bemalte Leinwandstreifen und Knochenleim. 1992/93*

*30 x 30 cm*



*Kunsthalle Bern, 1994*



*Galerie Mark Müller, Zürich, 1993*

Die Verwandlung der Malerei in ein Stück Materie befriedigt nicht nur die fetischistische Tastlust des Augenblicks, sondern gibt der Sehnsucht nach Ewigkeit und Haltbarkeit eine vermeintlich greifbare Realität. Diese Neigung zur «Vorsorge» ist bei einem kritischen Künstler wie Gritsch aber nicht denkbar ohne sein Gegenteil: die «Entsorgung». Dieser Aspekt begleitet grundsätzlich sein Werk und führt zuletzt zu den wohl eigentümlichsten Arbeiten, deren isolierte Einzelbetrachtung noch mehr aufs Glatteis führen als die Seifenbilder. Nach einer gewissen Lagerzeit holt der Künstler unter dem Tisch abgelagerte «Atelierleichen» hervor und zerkleinert die verunglückten Malversuche und zurückbeordneten Arbeiten zu feinen Leinwandschnitzeln. Sortiert nach einer bestimmten Farbigkeit werden diese dann mit Knochenleim angerührt und in einer A4-formatigen Passform zu Platten verpresst. Diese Verwertung nach dem Pizzaprinzip dient aber nicht vornehmlich zur besseren Endlagerung, sondern lässt einen neuen Bildtypus entstehen, der ebenso seine Verwendung an der Wand oder als Tastobjekte auf dem Tisch finden kann...

In einer bestimmten Betrachtungsperspektive erhalten diese Arbeiten den Status eines theoretisch-philosophischen Objektes. Metaphorisch übertragen vermitteln sie etwas von einem allgemeinen Vorgang in unserer Kultur, bei dem die «Häute» immer mehr die Oberhand über die Welt der Körper erlangen... Es gibt Theorien, die besagen, dass das Lebendige nicht aus Körpern, nicht aus einem somatischen Kosmos von Innen und Aussen besteht, sondern aus Verknäuelungen von Häuten und Texturen... Die Welt als eine einzige grosse Epidermis, die die Körper verschluckt, um sie in Einfältelungen und Verknäuelungen neu zu simulieren? – diese globale Metapher fasziniert Stefan Gritsch, und er könnte diese Arbeiten gut als fragmentarische Ausschnitte in einem so gearteten «häutigen» Kosmos sehen... Was sich daraus ableiten lässt, ist das Verlangen, das Unermessliche in ein körperhaft Umschliessbares einzuverleiben – gleichsam durch das Einstülpen nach innen, in die unendliche Verschlingung der Mikrostruktur...

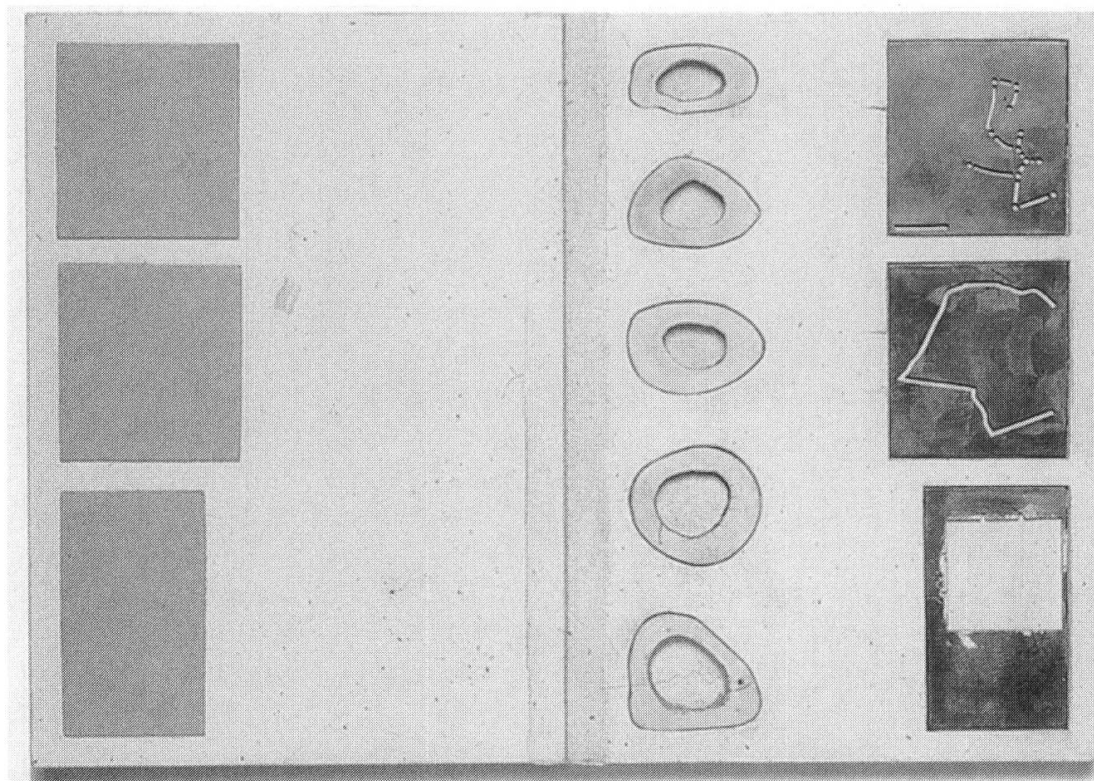
Der allgemeine Eindruck, den die Arbeiten von Stefan Gritsch hinterlassen, verrät weniger die vitale Schöpferkraft eines sorglosen Künstlerhelden, als eher ein prekäres künstlerisches Bewusstsein, das versucht, die «unerträgliche Leichtigkeit» des Schaffens in ein strenges System von kritischen Tätigkeiten wie Auslöschen, Zudecken, Entsorgen zu regulieren. Als ginge es darum, sich dem Zwang zur Originalität zu entziehen, greift Gritsch auf vorgefundene Ordnungen und Systeme zurück, um diese instrumentellen Ready-Mades als vorgefertigte Entscheidungen an den Anfang seiner Arbeit zu stellen. Die Wahl des A4-Allerweltformats oder die deduktive Zurichtung des Quadrates zum Rechteck sind beredete Beispiele für diese «Reduktion der Unbekannten» und mit der Technik der Schablonen wird elegant die Frage nach dem Realitätsbezug gelöst. Bezeichnend für die Mentalität erweist sich auch das Recyclen, das nicht eigentliche Sparsamkeit – alles aufzubrauchen, was auf dem Teller ist, damit's morgen schönes Wetter gibt – verrät, sondern hauptsächlich die Sehnsucht, sich selbst mit der Kunst in einen allgemeinen (Welt)-

Prozess einzuschreiben. Kunst, in diesem Sinne als universaler Stoffwechselprozess verstanden, nimmt Anleihen bei der Natur. Diese mentalen Tendenzen sind unterlegt mit einem Zug zum Obsessiven. Das penible Zustricheln und Tarnen eines weissen Blattes mit einer Schablone gleicht einem mönchischen Exerzitium, das etwas zu begründen versucht, was das fertige Bild in seiner selbstgenügsamen Daseins-Arroganz nicht mehr zu vermitteln vermag.

**Hansjörg Schertenleib**, in «du» 2/1991, «Kunstzeichen/Zeichenkunst»

Lenzburg, Kanton Aargau, November: Blätter treiben über den Vorplatz, Zweige; Bäume stemmen sich in die Windböen, und an der Dachtraufe tanzt eine japanische Windfahne. Der Himmel, eben noch war er offen und hoch, zieht zu – die Natur ist in Aufruhr. Auf dem Papier dagegen verdichten sich die Striche zu einer beruhigenden, einer versöhnlichen Struktur. Die Wogen werden mittels Bleistift geglättet, doch die... obsessiv gestrichelte Struktur der Zeichnung wirkt gleichsam geladen mit Stefan Gritschs Energie. Er hat der Oberfläche des Papierbogens seine Spur eingeschrieben, hat, zeichnend, Widersprüche aufgelöst und verwandelt in eine Schönheit, welcher alle Unschuld fehlt...

Im heillosen Durcheinander seines Arbeitstisches liegt ein Bleistift, scharf gespitzt und wie eine Kompassnadel auf das angefangene Blatt weisend. Daneben findet sich einiges, das sich zur Werkgeschichte einer mit unendlicher Geduld, Beharrlichkeit und Gründlichkeit vorangetriebenen Arbeit fügt:



*Schablonenetui, 8teilig, Knochen, Kupferblech, 1989/90.*

Tipp-Ex-Fläschchen; Seifenstücke, die Gritsch in Tellern auflöst; Registrier-tinte, wie sie in Seismographen und meteorologischen Geräten für aufgezeich-nete Messkurven verwendet wird; Retouchierfarbe, Retouchierpinselchen und Rötel; Verschiedene Grafiken, ausgerissen aus Zeitungsseiten, darunter der Dow-Jones- und der Swiss-Performance-Index, ein Stadtplan Beiruts sowie Karten aus dem Nahen Osten. Neben Kartonschablonen liegen eine abgepellte, vertrocknete Orangenschale, ein Japanmesser, eine Logarithmen-tafel, Suppenknochen. Stefan Gritsch steht, schwarz gekleidet, hager und gross am Ofen seines Ateliers und legt Holz nach: «Ich glaube kaum, dass jemand von sich behaupten kann, er habe direkt mit Malen begonnen. Jeder hat wahr-scheinlich zuerst gezeichnet – als Kind. Nach dem Entschluss Künstler zu wer-den, war ich allerdings der Meinung, ich müsste malen und nicht zeichnen. So habe ich mich am Anfang auch aus Konvention für die Malerei entschieden. Mittlerweile frage ich mich jedoch, ob ich überhaupt ein Maler bin: Ich zeichne ja eigentlich auch, wenn ich mit dem Pinsel auf der Leinwand arbeite. Ich mache auch mit dem Pinsel kleine Bewegungen. Die grosse Geste gewisser Maler war mir immer fremd. Die Autorität der Malergeste gefällt mir nicht, weil sie nur den Autor, den Maler in den Vordergrund stellt.» ...

Als ich vor zehn Jahren das erste Mal Stefan Gritschs Atelier betrat, wir arbei-teten zu jener Zeit beide im Künstlerhaus Boswil, war er eben damit beschäf-tigt, all seine Bücher in weisses Papier zu verpacken. Die fest verschnürten und verklebten Pakete stapelte er in der Dachschräge zu sinnlosen Türmen, einem unnahbaren Massiv des Wissens, der Geschichten und Worte. Nur gerade zwei Bücher liess er unverpackt: Stefan Gritsch schenkte mir an jenem Nachmittag eine grossformatige «Anatomie für Künstler» und Adelbert von Chamissos Märchen «Peter Schlemihls wundersame Geschichte». Die Lektüre dieser Geschichte eines Mannes, der seinen Schatten verkauft, hatte ihn in der zwei-ten Hälfte der 70er Jahre, nach Abschluss der Kunstgewerbeschule Luzern in eine Krise geraten, wieder arbeiten lassen, als Zeichner diesmal. Neben einer abgebrochenen Serie von Bleistiftillustrationen des Chamisso-Märchens ent-stand damals die Idee zu einer Aktion, die er bald darauf realisierte: Stefan Gritsch liess den Umriss seines Schattens in einer Kiesgrube mit Kreidepulver markieren, um ihn danach auszugraben.

Er sah seinen Schatten, hob ihn aus und schaufelte das Kies und die Erde in einen jener Säcke, mit denen man winters gemeinhin Autokofferräume beschwert. Nun begleitete ihn sein Schatten auch dann, wenn keine Sonne am Himmel stand... «Ich habe damals natürlich nicht nur Kies und Erde mitge-nommen, ich habe auch eine Spur in der Grube hinterlassen: meinen Umriss, meine Zeichnung. Wobei ich entscheidend finde, dass ich jenen Aushub in einer Kiesgrube vornahm. Dort geschehen doch ganz extreme Verletzungen der Erdoberfläche. Wegen Autobahnen wird hektarweit Humus abgetragen, Kies wegtransportiert. Dieser gigantische Aushub lässt sich doch eigentlich als Schatten der Menschheit sehen, als ihr Umriss, ihre Spur. Also habe ich meinen Schatten aus dem Schatten der Zivilisation gegraben, als Aushub im Aushub.»

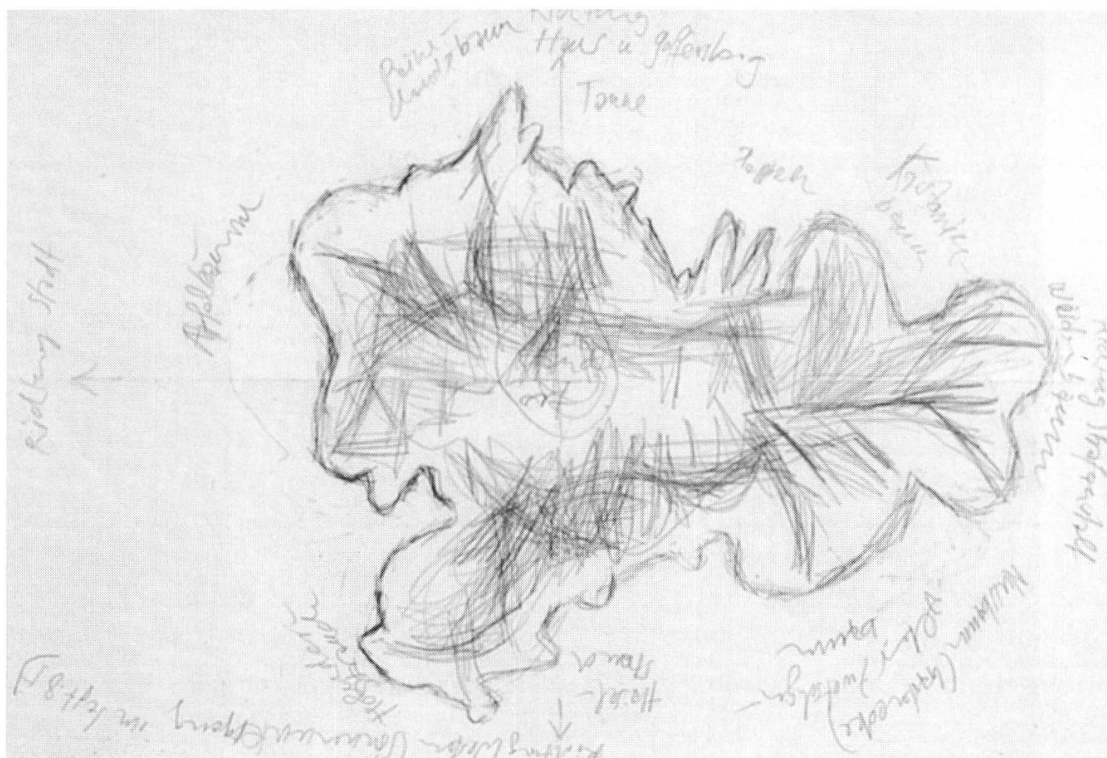
Auch eine andere, weit zurückliegende Aktion mag als Einstieg in Stefan Gritschs Werk dienen: Er spannt seinen Samtkittel zwischen Bäume, um dann aus einiger Entfernung darauf zu schiessen, mit einem Eisenpfeil, den er selbst geschmiedet hat. Tage später näht er die Einschusslöcher zu; eine Näharbeit, die er gewissenhaft und mit viel Sorgfalt erledigt... In diesem Zusammenhang sind wohl auch die Zeichnungen zu sehen, die 1977 und 1978 entstanden: Sie zeigen etwa die präparierte Haut eines Frosches, ein Herrenhemd oder einen Herrenkittel, veristisch genau abgezeichnet und zart mit Aquarellfarbe koloriert, wobei Hinter- und Vorderbeine, Ärmel und Hemdstösse angeordnet sind, als habe sie der Zeichner im Format (42,5 x 62 cm) aufgespannt wie den eigenen Kittel zwischen den Bäumen.

Diesen strikt abbildenden Charakter früher Arbeiten findet man in Stefan Gritschs Werk, gerade in späteren Zeichnungen, wieder. Was sich ungegenständlich gibt, erweist sich als konsequent weiterentwickelte Methode des Ab-bildens. So wird etwa ein Feigenblatt zur Schablone, welche auf einem quadratischen Bildträger so oft aufgetragen wird, bis sich die Lesbarkeit des Feigenblattes vollends in der Textur verloren hat... Der Dow-Jones-Index wird als Schablone in Karton oder Kupfer geschnitten... Was demnach als freies, als autonomes Geschehen erscheint, stellt sich heraus als das eigentliche Gegenteil: Stefan Gritsch hält sich stur an seine selbstgestellten Bedingungen und die gewählten Formen, die ja alles andere denn frei oder unbelastet sind... «Indem ich Formen zweckentfremde», erklärt er, «unterbreche ich willentlich die Kommunikation. Die Schablone ist als Sinnbild für «die Regel» zu sehen – eine Regel, die dementiert wird. Das Herstellen der Schablone gleicht dem Aufstellen einer Konvention, die dann zeichnend aufgehoben wird...

Für mich ist die Zeichnung etwas wie die Verlängerung oder Vergrösserung der eigenen Haut. Zeichnend dehne ich mich demnach aus und mache meine Haut gross wie die Welt. Und da sie wie eine seismographische oder meteorologische Anstalt funktioniert, betrifft mich alles: Wenn also irgendwo ein Acker im tagelangen Regen ausgewaschen wird, hat das mit mir zu tun. Das gilt auch für jedes Erdbeben; alles hat mit mir zu tun, alles geht mich an. Was natürlich eine romantische Vorstellung ist – indem ich mich mit allem verbunden sehe, ist alles nicht mehr so schlimm; der Schmerz ist auf eine grössere Fläche verteilt, und ich muss ihn nicht alleine aushalten. Paul Valéry's Behauptung: «Die Haut ist das Tiefste am Menschen» findet Stefan Gritsch einleuchtend, möchte sie aber ergänzen: «Wenn die Haut das Tiefste ist, sind die Knochen das Innerste». Vom Suppenknochen schneidet er Ringe herunter, die dann als Schablone Verwendung finden. Das Innerste wird nach Aussen getragen, steht als eigenständige Form auf dem Blatt Papier. Sagt man nicht, ich friere bis auf die Knochen, dieser Schmerz geht mir durch Mark und Bein? «Es gibt Kulturen», weiss Stefan Gritsch, «die behaupten, die Seele des Menschen sitze in den Knochen. Und darüber spannt sich die Haut. Haut, die ich, zeichnend, berühre. Auf der Suche nach dem einzigen Kontinent, den es wirklich zu entdecken gilt: Sich selbst.»

**Hans Rudolf Reust, *Katalog Kunstverein Biel*, 1992**

Spiegelnde Ölbilder weisen den Blick von der Bildfläche zurück: Aus einem leinwandbeigen, matt monochromen Rechteck löst sich im Zentrum eine unscharf begrenzte, leicht stärker glänzende Zone. Obwohl hier nur die



29,7 x 42 cm

Farbe mit einer Rasierklinge abgezogen und geglättet wurde, hat sich der Grundton um eine Nuance ins Grün verschoben. Dazu schimmern Schatten von aussen selbst leichte Farbtöne in die wächsern spiegelnde Materie hinein. Der blasse Farben-Spiegel blendet die Bildfläche in dem Masse aus, wie der Raum vor dem Bild als Raum hinter dem Bild in die Fläche eingeblendet wird. Jenseits der Vorstellungen von Wirklichkeit und Illusion geht von der Malerei der Widerschein als ein eigenes Licht aus...

Das langdauernde Zeichnen der Kommata-Wolken, die Stefan Gritsch um ausgesparte Binnenformen oder von den Blatträndern aus sich bilden lässt, stauen lässt, geschieht in der Zeit zwischen verschiedenen Arbeiten. Die Blätter saugen den Blick in eine Mikrostruktur feinsten Parallelen und Wirbel ein, ziehen ihn hinab und lassen ihn weiterfliessen. Durch die Variationen in der Wiederholung eines identischen Strichs stellt Leere sich ein. Die Zeichnung, wie der Zeichnende auch, verliert ihre festen Dimensionen im Verlauf der Entstehung.

Die räumliche Nähe der Arbeitsfelder im Atelier erleichtert Stefan Gritsch das Gleiten zwischen unterschiedlichen Praktiken und provoziert Übergänge als Weiterführungen desselben Tuns. Letztlich besteht sein Werk in einer übergreifenden Praxis, die sich des Strichelns, des Malens, des Schneidens, des Giessens bedient, einer Reihe von Techniken, die den alchimistischen Verfahren des Schneidens und Verschmelzens, des Ein- und Umschmelzens verwandt sind...

Diese Verbindung mehrerer Formen der Behändigung und Distanzierung setzt das Tafelbild auf eine pragmatische Distanz, die es von Ansprüchen aus der Geschichte der Malerei entlastet und damit überhaupt wieder freigibt für einen möglichen Gebrauch. Während sich die Dekonstruktion der Malerei im letzten Jahrzehnt durch zahllose Versuche zu einem weiteren Programm verfestigt hat, tastet Stefan Gritsch mit der staunenden Intelligenz der Finger das Tafelbild ab.

### **Claude Ritschard, Katalog Kunstverein Biel, 1992**

*Un os, un rösti, un tissu, une texture, un cadre... A l'énumération, les travaux récents de Stefan Gritsch semblent constituer un inventaire hétéroclite. Ils ne sont, cependant, pas plus déconcertants que ne furent l'envers d'un tableau, le bloc de peinture acryl, la forme de savon coloré ou les bandes de toile déchirées, auxquels les recherches précédentes de Gritsch nous ont accoutumés...*

Knochen, Rösti, Stoff, Gewebe, Rahmen – in der Aufzählung scheinen die neueren Arbeiten von Stefan Gritsch einen heterogenen Bestand zu bilden. Sie sind indes nicht weniger irritierend als die Rückseite eines Bildes, ein Block von Acrylfarbe, eine Form aus farbiger Seife oder die Bänder zerrissener Leinwand, an die uns die früheren Untersuchungen von Stefan Gritsch gewöhnt haben...

*A première lecture, le débat engagé par la démarche de Stefan Gritsch renvoie à la question, déjà longuement discutée, de la représentation. Dans les «tableaux» qu'il nous pro-*

pose, l'instrument et son application se confondent, superposent le processus et le résultat. L'image est contingente de la matière, qui non seulement la supporte, mais lui donne sa définition. Dans une entreprise de dénonciation des moyens de la peinture, le tableau est examiné, disséqué, remanié dans les différents matériaux qui le composent; la toile est montrée brute, ou hachée, pressée, la couleur est présentée hors de sa relation avec le support, au fil d'une variation d'expériences qui produisent des surfaces colorées, de nouveaux «tableaux». La forme intervient non pas comme un élément de la représentation, mais comme la limite du champ dans lequel peut se concentrer l'émergence du phénomène pictural...

Auf den ersten Blick verweist der Diskurs, den Stefan Gritschs Haltung auslöst, auf die lange diskutierte Frage der Darstellung. In den Bildern, die er uns vorlegt, vermischen sich die Werkmaterialien und ihre Anwendung, Prozess und Resultat überlagern sich. Das Bild ist vom Material bestimmt, trägt es nicht nur, sondern verleiht ihm auch seine Bedeutung. In einem Vorgang der Verneinung der Malmittel wird das Bild untersucht, seziiert und aus seinen Bestandteilen wieder neu geformt; die Leinwand erscheint roh, gehackt, gepresst, die Farbe wird ausserhalb der Zugehörigkeit zum Träger gezeigt, immer neuen Untersuchungen in der Herstellung farbiger Oberflächen, neuer «Bilder», folgend. Die Form kommt nicht als Element der Darstellung hinzu, sondern als Grenze des Feldes, in dem Malerei überhaupt erscheinen kann...

*Le choix des objets de l'expérience, l'équivalence qui est établie entre tous les matériaux qui peuvent se prêter à cette recherche, du plus noble au plus dérisoire, apportent une salutaire dimension d'ironie à une question dont toute l'histoire de l'art du XXe siècle nous prouve le sérieux. Pourtant l'ironie, en ce cas, est à prendre comme la composante d'une attitude politique et philosophique. En mettant en question la constitution du tableau, Stefan Gritsch interroge la nature du réel et la perception, individuelle et sociale, que le sujet a de ce réel.*

Die Wahl der Untersuchungsgegenstände, die Gleichwertigkeit aller Materialien, die für die Recherche in Frage kommen, vom Kostbarsten bis zum Lächerlichsten, bringen köstliche Ironie in eine Frage, deren Ernsthaftigkeit uns quer durch die Kunst des 20. Jahrhunderts beteuert wird. Allerdings ist die Ironie im vorliegenden Fall als Teil einer sowohl politischen wie philosophischen Haltung zu verstehen. Indem Stefan Gritsch die Frage der Beschaffenheit des Bildes zur Diskussion stellt, befragt er die Struktur des Realen und die – individuelle und soziale – Durchdringung des Motivs in Bezug auf dieses Reale.

*Son processus d'analyse engendre une réaction en chaîne. L'examen de la matière l'amène à une concentration sur l'infiniment petit, lecture intériorisée des choses qu'il traduit dans une écriture, non pas du détail, mais de la texture. La révélation de la texture entraîne une vision de la structure qui, elle-même, se prolonge, par le jeu de la forme répétitive, dans une mise en abîme à la fois physique et métaphorique. Dans l'univers «pascalien» de Stefan Gritsch, qui rejoint, toute spécificité respectée, les protocoles de recherche des sciences exactes, l'observation de l'infiniment petit met au jour, paradoxalement, d'une part la nature même*

de l'univers, et d'autre part l'incapacité de l'homme à jamais rendre compte de cette nature ... Ainsi nous sommes en droit de parler, à propos du travail de Stefan Gritsch, non seulement d'une attitude philosophique, mais d'un contenu métaphysique.'

Der Prozess des Analysierens verursacht eine Kettenreaktion. Die Prüfung des Materials führt zu einer Konzentration auf das unendlich Kleine, eine innere Lesung der Dinge, die er in eine Schrift – nicht des Details, sondern der Textur – übersetzt. Das Freilegen der Textur zieht ein Erschauen der Struktur mit, die sich selbst fortsetzt durch das Spiel der sich wiederholenden Form, bis an die Grenze der unendlichen Tiefe sowohl physischer wie metaphorischer Art... In Stefan Gritschs «pascalschem» Universum, das sich – bei allem Respekt für das Spezifische – mit den Abläufen der naturwissenschaftlichen Forschung trifft, bringt die Beobachtung des unendlich Kleinen, paradoxerweise, einerseits die Natur des Universums selbst an den Tag, andererseits die Unfähigkeit des Menschen, jemals Rechenschaft über diese Natur abzulegen... So haben wir das Recht, in Bezug auf die Arbeit von Stefan Gritsch, nicht nur von einer philosophischen Haltung zu sprechen, sondern auch von einem metaphysischen Inhalt.



*Blick in den Hof hinter dem Atelier von Stefan Gritsch und der Wohnung der Familie Gritsch-Müller am Bifang in Lenzburg.*