

Der Maler Walter Grässli

Autor(en): **Kirchgraber, Josef**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Toggenburger Annalen : kulturelles Jahrbuch für das Toggenburg**

Band (Jahr): **2 (1975)**

PDF erstellt am: **20.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-883825>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Der Maler Walter Grässli



Walter Grässli.

Mein Lebenslauf

Obwohl ich 1943 geboren bin, in Kindheit und Jugend das Malen und Zeichnen meine Lieblingsbeschäftigung war, begann meine künstlerische Laufbahn eigentlich an meinem 13. Geburtstag. Damals kaufte ich von dem Geld, das ich von meinem Paten erhielt, meine ersten Oelfarben, begann zu malen, was das Zeug hielt und interessierte mich für kunstgeschichtliche Phänomene mehr als für meine Hausaufgaben. Später absolvierte ich dann eine Lehre als Maler und Schriftmaler, die sich auf Wunsch meiner Eltern an eine missglückte Lehre als Schaufenster-Dekorateur anschloss. Nach dem Lehrabschluss sehnte ich mich allerdings nach einer Tätigkeit, die etwas mehr mit dem Gestalten zu tun hat: via Kunstgewerbeschule Zürich sattelte ich um und arbeitete als Grafiker in verschiedenen Betrieben. Während dieser Zeit lernte ich in Vaduz den Maler Anton Ender kennen, der dort eine freie Malschule führte. Der Kontakt mit dieser Malerpersönlichkeit war richtungsweisend für meine weitere Entwicklung: Nebst gestalterischer Breite, Aufgeschlossenheit und Einfühlungsvermögen gegenüber seinen Schülern besass dieser Maler die Gabe, seine Schüler — anknüpfend an die Münchner Tradition und der Schweizer Malerei des frühen 20. Jahrhunderts — konsequent und systematisch mit den Mitteln der Malerei vertraut zu machen. Später begab ich mich nach Paris, wurde Schüler an der Ecole-des-Beaux-Arts und lernte dort im Atelier Coutaud die Technik des Radierens. Ich blieb ca. 1½ Jahre und kehrte dann nach

einem kurzen London-Aufenthalt in die Schweiz zurück, um im heimatlichen Werdenberg als freier Maler und Grafiker zu leben. Die Entwicklung, die die Werbung unterdessen mitgemacht hatte, kam meinem Wesen wenig entgegen, ich sehnte mich nach einem sozialen Berufe und wurde Werk- und Zeichenlehrer im Kinderdorf Pestalozzi in Trogen. Dort zeigte es sich, dass ich für eine pädagogische Betätigung nicht unbegabt war, ich wollte mich für diesen Beruf noch weiter ausbilden. Demzufolge wurde ich nochmals Schüler der Kunstgewerbeschule Zürich, nur diesmal in der Zeichenlehrerklasse. Gleichzeitig begann meine Lehrtätigkeit an der Kantonsschule Wattwil, wo ich dann ab Frühjahr 1975, nach dem Erwerb des Zeichenlehrerdiploms, als Lehrer tätig sein werde.

Maske und Ausdruck

Seine Menschen sprechen nicht primär mit ihren Gesichtern. Diese bleiben oft flächig, verschlossen, ohne nähere Züge, ausser wenn sie Larven tragen. Ihre Verfassung bringen sie anderwärts zum Ausdruck, zum Beispiel durch ihre Haltung und den Ort, wo sie sind. Nehmen wir die abgebildete «Maskenparade»: Die Figur des Mannes rechts steht abseits, er kommt von aussen, gehört also noch nicht oder nicht mehr zur Gruppe, die sich da farbenprächtig aus dem Portal heraustummelt. Als Buckliger ist er sowieso Aussenseiter und scheint ausserdem alt zu sein. Auch links hat sich eine Figur abgelöst und eben umgedreht. Alleinsein, Trennung, verpasste Begegnung, Warten auf jemanden — diese an Munch erinnernde Thematik, von Grässli immer wieder aufgegriffen, klingt an. Gerade dazu braucht er aber die Gruppe. Kaum finden sich bei ihm Darstellungen Einzelner, Porträts interessieren ihn nicht. Stets erscheinen mehrere Personen auf der Bildfläche: Frauen, Nonnen, Masken, Alte, Rockers auch, unter denen einzelne plötzlich stehen bleiben, ausscheren, sich wegwenden. Oft sind diese angeschnitten oder teilweise verdeckt, nur halb im Bild. Manchmal gehen Zwei auf einer Strasse so steif, fast puppenartig aneinander vorbei oder stehen so ohne Beziehung nebeneinander in einem Zimmer, dass den Betrachter Trauer überkommen kann. Er fühlt dann vielleicht, dass das Bild eine gesellschaftliche Wahrheit ausspricht, die jeder erfährt. Entsprechende Bildtitel

sagen es schon: «Begegnungen», «Auf der Strasse», «Mann, der fremd geht», «Nach dem Fest», «Der Mann am Fenster», «Der letzte Tanz», «Der Fremde», «Die Generalstabsnacht», «Die Maske entsteht». Gegenwärtig arbeitet der Maler an einem Triptychon mit dem Thema «Ein Mann und eine Frau»: dreimal erscheint ein Paar, das noch keins ist oder vielleicht nie eins war. Auf der letzten der drei Tafeln ist das Mädchen fast allein. Der Mann ist zwar anwesend, aber nur noch auf einem Plakat, dessen Ecke schon abgerissen ist.

Der Titel «Maskenparade» indessen weist auch weiter: unter Grässli Figuren zeigen sich immer wieder welche maskiert; bei diesem Bild sind es alle bis auf diejenige, die uns den Rücken dreht, und vielleicht ist es selbst diese. Heisst das, man verkehre maskiert miteinander? Lächelt man maskiert? Maskiert sich der Mensch auch mit Blumen und bunten Farben? Wie ist der Mensch eigentlich? Grässli maskenlose Gesichter bleiben vielfach undefiniert, flächig graubraun, fremd. Männer pflegen Hüte oder Sonnenbrillen zu tragen, wenn sie in den Vordergrund treten und aus dem Bild schauen, andere haben Militäruniformen oder Sturzhelme an; Frauen tragen Kopftücher und können Nonnen sein. — Auch die Maskenlosen geben offenbar keinen schnellen Aufschluss auf diese letzte Frage. Der Maler scheint dem, was der Fotoapparat landläufig als Antwort liefert, nicht zu trauen. Denn es ist schwer, an den Menschen heranzukommen. So kommen uns die Menschen Grässli ebenfalls nicht entgegen. Dabei brauchen Verlarvungen durchaus nicht bössartige Absichten zu verbergen, hat doch vielleicht gerade der Sensible die Verhüllung nötig, um bestehen zu können. Jedenfalls aber machen sie den Unterschied zwischen Wesen und Erscheinung klar. Zwar, fragt man Grässli danach, sagt er nach Malerart, Masken seien eben schön, farblich vor allem.

Der Mensch lebt im Raum und für den Maler auf der Fläche. Mit diesen zwei Erfahrungsbereichen hat er sich auseinanderzusetzen. Ihm wird der Raum zur Fläche, dem Betrachter wird sie — will es der Maler — wieder zum Raum. Grässli will dies und will es nicht. Die Figuren der «Maskenparade» zwingt er einerseits ins vollkommene Profil oder in die direkte Vorderansicht, und macht sie dadurch flach. Ihre Körper sind hier kaum plastisch modelliert, und die Kleiderdessins verlaufen platt, wie wenn die Stoffe gebügelt wären. Dieser Wille zur Fläche wirkt oft,

sofern farbintensiv vorgetragen, plakativ. Schrägstreifen, Querbalken, sogar ganze Kleidungsstücke erinnern zuweilen an Teilflächen von Wappen. Ueberhaupt fasst er die Gegenstände streng und ernst zusammen zu kompakten, breiten Flächenformen. Und wenn er sie übereinanderlegt, Mensch und Ding nur anschneidet, entsteht der Eindruck einer Collage: das Motiv von unfertigen, zerschnittenen oder abgerissenen Beziehungen grafisch unterstützend. Dies aber ist eben nur die eine Seite. Auf der andern interessiert ihn ebenso der Raum. Die Figuren der «Maskenparade» begeben sich aus einem Innenraum in einen andern oder ins Freie. Räumlich gestaffelt, aus dem Dunkeln heraus kommend, grösser werdend vorne, bauen sie den Raum auf. Dabei achtet der Maler nicht auf die Tradition der Zentralperspektive. Sobald ihm eine Wand, eine Treppe oder Strasse nach hinten zu gleiten droht, biegt er sie wieder zur Fläche um: das heisst, er versucht uns immer bewusst zu halten, dass er als Maler nur zwei und nicht drei Dimensionen zur Verfügung hat, dass er eine Tafel bearbeitet und keinen Körper. Diese Spannung beherrscht bekanntlich die Malerei seit je. Sehr eindrücklich ist sie bei Cézanne zu sehen, den Grässli hoch verehrt. Was aber diesbezüglich speziell zu Grässli zu bemerken wäre: mit der Fläche hält er sich ans Aeussere, an die Masken sozusagen, mit dem Raum deutet er aus, eröffnet die Tiefe der gegenständlichen oder menschlichen Beziehungen, der Umstände, des Psychischen. Farbe und Form dienen beidem und machen, dass sich Fläche und Raum voneinander letztlich nicht trennen lassen.

Und gerade die Farbe spielt bei Grässli eine bedeutende Rolle. Immer war das nicht so. Seine frühen Oelbilder leben, farblich beurteilt, zurückgezogen. Differenzierte, einander verwandte Töne lehnen sich fast scheu aneinander. Man hat den Eindruck stillen Abwartens. Doch mit der Zeit fingen einzelne Farben an stärker zu werden. Zuerst Blau, dann Rot steigerten sich zu intensiver, oft schwer-dunkler Leuchtkraft. Die Töne brachen auf, so dass selbst Weiss und Grau unversehens an Aktivität zunahmen. Die Wirkung vertieft sich ausserdem, wenn eine entsprechende Farbe nicht bloss einhellig aufgetragen wird, sondern sich auf der Fläche chromatisch abstuft. Ich denke an den erwähnten Alten auf der «Maskenparade» im blauen Gewand. Blaue Teilflächen, farblich variierend, reizen sich gegenseitig und steigern sich dadurch, heben ausserdem die bespro-

chene plakative Flächigkeit malerisch wieder auf, den Mantel in jedem Sinn vertiefend. Tiefe erreicht der Maler tatsächlich mit Hilfe der Farbe. Tiefe, nicht Entfernung. Gerade das Blau, die Farbe des Himmels und des Wassers, eignet sich seit jeher dafür. Goethe schreibt über dessen Wirkung in seiner Farbenlehre: «Wie wir den hohen Himmel, die fernen Berge blau sehen, so scheint eine blaue Fläche vor uns zurückzuweichen. — Wie wir einem angenehmen Gegenstand, der vor uns flieht, gern folgen, so sehen wir das Blaue gern an, nicht weil es auf uns dringt, sondern weil es uns nach sich zieht. — Das Blaue gibt uns ein Gefühl von Kälte, sowie es uns an Schatten erinnert.» Dieser letzte Satz erinnert an den Tod und ist vielleicht gerade für unsern Zusammenhang ebenfalls bemerkenswert: Grässlis blaue Maske stellt einen Alten dar mit weiss geschminktem Gesicht, sie erscheint am Rand. Wäre also der Gedanke abseitig, in diesem Bild die Zweifelt Leben-Tod angedeutet sehen zu wollen? Das hiesse: Solang wir am Maskenzug des Lebens teilnehmen, tragen wir Farbiges. Oder anders: Der Maler braucht einen ganzen Strauss warmer Töne, um das gesellschaftliche Leben zu zeigen, während Blau hier andeutet, dass da jemand im Begriff zu sein scheint, beiseite zu treten.

Die Gemälde Walter Grässlis regen einen an, über psychische Qualitäten der Farben nachzudenken. Wir treffen da auf tiefrote Bachfelsen, auf einen flammend orangen See, auf schwarze Männer, auf grüne Köpfe — immer wieder aber auf Blau. Blau ist im Augenblick seine Hauptfarbe. Dass sie zur anfangs erwähnten Thematik passt, ist keine Frage. Die neuesten Arbeiten steigern die Farbkraft weiter bis ins manchmal Schmerzliche. Sie sind nicht mehr in Oel, sondern in Venetianischer Mischtechnik (Harzöllasuren auf Eitempera) gemalt. Dazu kommt nun das Licht. Die Tafeln scheinen manchmal wie von innen her kalt oder heiss zu glühen, gleissende Helligkeiten blitzen auf: etwa in einem See oder an einem Kostüm. Gegenlichter rötlen Konturen, farbige Schatten und Lichter modellieren die Dinge. Kein Wunder, dass den Maler das Aquarell nun anzieht, jene Technik, mit deren Hilfe man das Licht doch wohl am schwebensten und reinsten zu Papier bringen kann. Die abgebildete Toggenburger Landschaft lebt von durchsichtig aufgetragenen Farbschichten, der Lasur. Farbe als Licht und Licht als Farbe schwingen ineinander.

Zum Schluss noch eine Bemerkung zu den Radierungen. Sie stammen alle aus den mittleren 60er Jahren,



«Begegnungen.» Radierung, Paris 1967.

einer Zeit, in welcher Grässli sich mit der Farbe noch wenig auseinandersetzte. Die Radierung entsteht so: auf eine Metallplatte wird eine Art säurefester Lack aufgetragen. Zeichnet man nun mit einer Nadel darauf, kratzt man diesen Aetzgrund überall dort, wo die Linie durchführt, wieder weg. Sobald die Zeichnung fertig «radiert» ist, legt man die Platte in Salpetersäure, welche an den lackfreien Stellen Vertiefungen ins Metall ätzt. Dann kann man mit Farbe einwalzen und drucken. Aber die hier gezeigten Blätter enthalten nicht bloss Linien, sondern auch flächige Halbtöne. Um das zu erreichen, wird die Platte zusätzlich dort, wo man eine getönte Fläche haben will, mit Kollophonium gleichmässig bestäubt. Durch Erwärmen schmelzen die feinen Körnchen an, und die Säure ätzt dann je nach Dichte mehr oder weniger viel Pünktchen ein, was eine mehr oder weniger dunkle Fläche ergibt. Mit Abdecken und Wiederholen erzielt der Radierer die verschiedenen Töne.

Grässli hatte diese Technik in Paris erlernt. Seine Blätter wirken eigenartig malerisch und spontan mit wechselnden Grautönen und Abstufungen bis zu veräusserndem Schwarz. Einblicke in schmutzige Pariser Quartiere, kalkige Fassaden, unwirtliche Fensterlöcher beurteilen die sozialen Verhältnisse. Die Leute aus «Begegnungen» könnten darin wohnen. Wie sie das Mädchen allein lassen in seinem weissen Kleid! Wie sie es anstarren!

Heute radiert Grässli nicht mehr. Vielleicht gestattet er sich diese Kunst einst wieder? Ich hoffe es, denn sie kommt seiner gefühlsbetonten Art entgegen.



«Rue de la Galande.» Radierung, Paris 1967.



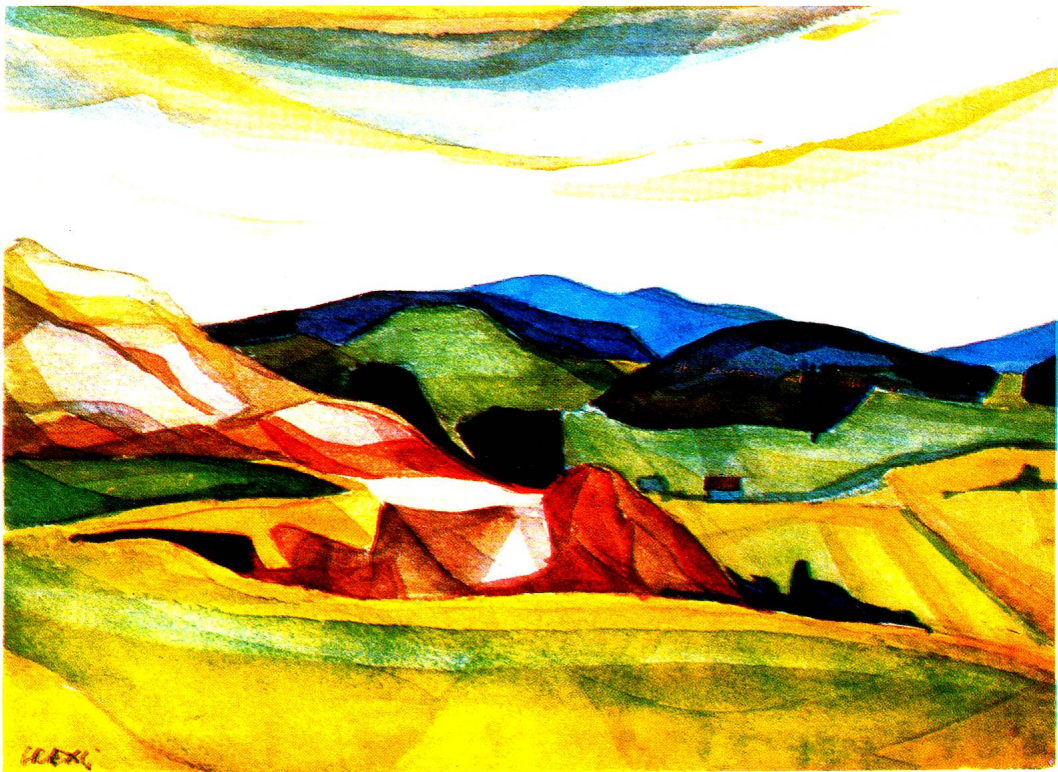
«St. Severin.» Radierung, Paris 1967.



«Die Dächer.» Radierung, Paris 1967.



«Maskenparade» 1969.



«Landschaft bei Jonschwil.» Aquarell 1972.

