

Mathias Balzer : der Zeichner und Radierer

Autor(en): **Gerber, Christian**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Bündner Jahrbuch : Zeitschrift für Kunst, Kultur und Geschichte Graubündens**

Band (Jahr): **20 (1978)**

PDF erstellt am: **29.04.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-972292>

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.

Mathias Balzer

Der Zeichner und Radierer

von Christian Gerber

«Geboren 1932 in Schmitten. Wohnt heute in Haldenstein. Besuch des Lehrerseminars Chur. Zeichenlehrausbildung in Basel. Tätigkeit als Zeichenlehrer und freischaffender Maler in Basel und Chur.»

Diese Notiz entnehme ich der Publikation, die die Sektion Graubünden GSMBA anlässlich ihres vierzigsten Jubiläums herausgab. Knapper könnte die Information kaum sein. Von ihm selber zusammengestellt, ist sie für ihn charakteristisch.

Mathias Balzer ist es sichtlich nicht wohl, wenn er in ein Gespräch zur Person verwickelt wird. Er, der an sich schon Leise und Zurückhaltende, wird noch leiser, wenn er über sich selbst Auskunft geben sollte. Sein Leben und seine Ausbildung sind geprägt durch Solidität. Es ist dies eine Solidität, die Unnachgiebigkeit, Hartnäckigkeit und ein großes Maß an Selbstkritik beinhaltet, und die sich als Wertzeichen durch sein zeichnerisches und grafisches Schaffen zieht. Sein Anliegen ist dermaßen real und fundamental, ist dermaßen auch vom Handwerk mitgeprägt, daß das Resultat nie virtuos sein kann. Er mißtraut allem, was sich mühe-los zu ergeben scheint. Aus dem Stegreif zu formulieren ist nicht seine Art. Er ist kein künstlerischer Seiltänzer, der durch irgendwelche Akrobatikeinlagen Applaus provozieren will. Unverbindlicher Ästhetizismus liegt ihm fern. Auch die noch so differenzierte Linie und die bis zum Letzten durchstrukturierte Fläche wirken nie eng, kleinlich oder gar geschmäcklerisch. In seiner Detailfreudigkeit

großzügig, klar und eindeutig in der Formulierung des Wesentlichen, erweist sich Balzer als ein Künstler, der das Objekt jederzeit im Griff hat, so, daß das entsteht, was nach seinen Intensionen entstehen muß. Sein Zurückkommen auf den einfachen Gegenstand ist immer überprüfbare Auseinandersetzung mit kontrollierbarer Kontur und Fläche. Diese intensivste Beschäftigung mit der Sache gibt ihm die notwendige Sicherheit, am Ende frei über die Form verfügen zu können. Die seltene Sorgfältigkeit des Vorgehens hat mit Pedanterie nichts zu tun.

Diese müßte zu kalten, sterilen Resultaten führen. Davon ist in seinem Werk nichts zu spüren. Zum geradezu wissenschaftlichen Interesse an der Form, kommt bei ihm die Achtung, um nicht zu sagen Liebe vor dem Objekt dazu, die dann Blätter entstehen läßt, die, völlig unsentimental, von dieser engagierten Faszination getragen, weit über wissenschaftliche Zeichnungen hinausgehen.

Selber sehr intensiv und bewußt mit der Umwelt verbunden, entstammen seine Bildmotive diesem Rahmen. Und innerhalb dieses mächtigen Kreises ist ihm das Kleinste und Unscheinbarste oftmals Anlaß zu künstlerischer Auseinandersetzung. Seine Empfindsamkeit läßt ihn Dinge sehen, die an sich vollkommen unspektakulär, durch seine Formulierung wesentliche Bedeutung erlangen.

Im Jahre 1968 hat Mathias Balzer erstmals in Chur eine recht umfangreiche Werkauswahl vorgestellt. Es war so etwas wie ein

erster Rechenschaftsbericht über alle ihn interessierenden künstlerischen Möglichkeiten. So reichte denn die Skala über Ölmalereien, Zeichnungen, Drucke bis zu Webereien. Nicht nur die technische Vielfalt erstaunte damals. Auffallend war auch die Tatsache, daß neben gegenständlichen Studien gegenstandslose Kompositionen hingen. Schon 1969 zeigte er in der Galerie Kirchgasse in Chur Arbeiten, die bezüglich des Motivs und der Technik konzentrierter waren. Ölmalerei und gegenstandslose Werke fehlten und fehlen bis heute. Dem Gegenstand verpflichtet, reduzierte er darauf die Techniken ausschließlich auf Zeichnung und Radierung. In den folgenden Jahren bestätigte sich diese Tendenz. Spürbar wurde nun aber auch eine noch engere Fassung im motivischen Bereich angestrebt. So verschwanden etwa die Themen: Mensch und Tier völlig. Die Landschaft und einzelne Teile dieses großen thematischen Raumes rückten ins Zentrum seiner künstlerischen Arbeit, und sie sind es bis heute geblieben.

Wie nahe ihm im Grunde die Farbe ginge, demonstrierte er, als er 1974 und 1975 zwei Sommer lang auf seiner geliebten Schmittner Alp malte. Er stellte die Resultate kurz darauf in der Galerie zur Kupfergasse dem Publikum vor. Und doch sind seine farbigen Arbeiten bis jetzt Zwischenspiele geblieben. Für ihn, dem die Farbe wichtig wäre, und der sich in seiner Schularbeit gerne intensiv mit diesem Problem befaßt, gaben diese Sommer die Möglichkeit, sich darin zu üben, rasch und spontan zu formulieren, was die Zeichnung (durch die schier unbegrenzte Korrekturmöglichkeit) nicht verlangt. Alles in allem haben die durchaus qualitätvollen Blätter doch nicht verhindern können, daß Mathias Balzer wieder dort weiterarbeitete, wo seine entschiedene Stärke liegt, in der Zeichnung und in der Radierung. Es ist, wie wenn ihm die Malereien wieder neuen Atem gegeben haben.

Das grafische Werk Mathias Balzers, und davon soll nun im weiteren die Rede sein, ist, wenn wir das Alter des Künstlers in Betracht ziehen, zahlenmäßig klein. In seiner geistigen und formalen Substanz gehört es, die Ausstel-

lungen der Bündner Künstler zeigen es, zum Wesentlichsten, was zur Zeit in diesem Kanton und darüber hinaus entsteht. Er kann unabhängig arbeiten, und er tut es. Mit seiner künstlerischen Begabung könnte er es sich leicht machen, aber er macht es sich sehr schwer, weil er zu Recht glaubt, wir skizzierten es schon kurz, daß nur härteste Auseinandersetzung zu Erkenntnis führen kann. Und das gibt seinen Arbeiten das Verbindliche und Genaue.

Es gibt innerhalb dieses Schaffens eigentliche Schwerpunkte. Es sind dies Werkgruppen, in denen er sich mit demselben Motiv mehrmals auseinandersetzt. Zu diesen ersten ganz wichtigen Zeichnungen gehören die «Kohlköpfe». Die reiche Linie und die spannende Oberflächenstruktur des ungewohnten Themas animieren ihn zu großformatigen Blättern. Die so locker hingetzten Bleistiftspuren sind präziser als man glaubt. Sie fassen das den Rahmen sprengende Gebilde genau. Zuerst kaum merkbare Betonungen der Linienstärke führen das Auge bestimmt ins Zentrum, von wo aus dann die einzelnen Schichten klar überschaubar werden. Dabei spürt der Betrachter das Wesentliche dieses Gewächses, das, bedingt durch die Isolation, inhaltlich über das dargestellte Objekt hinausgeht.

Zeitlich nicht wesentlich später und darum auch stilistisch verwandt sind seine Bergzeichnungen. Mit dem sicheren Blick für das Typische umreißt er die Silhouette, gliedert Felsen und Alpweiden und zieht die Runse eines Gewässers nach. So erarbeitet er sich das treffende Vokabular, das er bei Bedarf einsetzt. Wie frei, zeigt das Blatt «Berg im Saftental». Es sind dynamische, wilde Berge, durch die Wahl des Ausschnittes zu autonomen Objekten von starker Plastizität umgeformt. Weich und sanft unten, dort wo sie in Geröllhalden auslaufen, hart, geheimnisvoll, abweisend oben, dort wo sich die Horizontlinie teilweise auflösen beginnt. So großzügig wie die inhaltliche Gestaltung ist die grafische Sprache. Sie reicht von der leisesten Bleistiftspur bis zur stärksten Dunkelheit.

Wenn man die Linie dieser ersten wichtigen Phase genauer betrachtet, fällt auf, wie kom-mahaft sie über weite Strecken unterbrochen ist. Von minuziöser Kleinarbeit ist nichts zu spüren. Im Gegenteil sie wirkt spontan, direkt, unheimlich geladen. Das mag mit dem Sujet zusammenhängen, bestimmt aber auch mit der geradezu explosiven Konzentration des Künstlers. Wir haben von der Isolation der einzelnen Form gesprochen. Das ist ein wichtiger Aspekt seiner Kunst. Von Zeit zu Zeit gliedert er die aus der Natur herausgenommenen Bestandteile wieder dort ein, wo sie eigentlich hingehörten. Die Bergkette wird zum Abschluß eines Tales, Hügel und Bäume bilden den Mittel- und Vordergrund. Aber auch da, wo sich die Darstellung konventionellerer Sicht nähert, wird sein besonderes Sensorium für grafische Feinheiten und rhythmische Gliederung offenbar.

Im Sommer 1971, er befindet sich wieder auf der Alp, entsteht eine Serie, die eine andere Absicht zeigt. Es handelt sich dabei um Baumstrünke, die, zum Teil gezeichnet, zum Teil durch ganze Fotoserien dokumentiert und farbig bearbeitet, auf große Kartons montiert werden. Diese Kombination hat damals, er zeigte sie an einer Weihnachtsausstellung im Kunstmuseum, niemanden so richtig befriedigt. Die ganze Anlage war wohl zu lehrhaft. Möglicherweise empfand er das selber ähnlich, auf alle Fälle verschwanden diese Arbeiten in einer Mappe. Nachträglich ging er daran, die Zeichnungen von den Photographien zu trennen.

Darunter befindet sich ein Blatt, das einer näheren Betrachtung wert ist. Der Baumstrunk, letzte Erinnerung an eine kräftige Tanne, kaum verwertbares Material, erhält eine neue Aufgabe. Er wird nützlich, wird zum Träger eines Zeichens, zum Wegweiser, zum Signal. Er wird eine Hilfe für den Bergwanderer. Diese Dienstbarmachung ist zugleich auch Zerstörung seiner verworrenen, skurilen Poesie. Das weiß-rot-weiße Wegzeichen wirkt als brutaler Eingriff in dieses durch und durch organische Gebilde. Das Zeichen wird zur Wunde. Die willkommene Hilfe des Wand-

ers wird zum Mahnmal der Schritt für Schritt nutzbar gemachten Umwelt. Das Motiv der Strünke beschäftigt ihn längere Zeit. Sie erscheinen auf etlichen Blättern als eigenwillige, koboldhafte Wesen, als knorrige Denkmäler längst vergangener Tage. Hier faßt er den ungemeinen Formenreichtum zusammen, akzentuiert dort, wo das für seine plastische Absicht von Bedeutung ist. Die Warzen und Höhlen, diese vernarbten Wunden, faszinieren ihn, und er schaut weit hinein ins Innere. Von hier aus ist der Schritt zu den eigentlichen «Schnittdarstellungen» (davon gibt es nur wenige Blätter) nicht mehr weit. Entscheidend wieder für seine zeichnerische Arbeit war, wie ich glaube, das Jahr 1974. Die Formate wurden noch größer, die dargestellten Objekte noch wuchtiger. So entstand etwa der «Morchel», ein monumentaler Irrgarten mit dunklen Kratern und hellen Rändern, die «Flechten» und — damit vollzieht sich ein entscheidender Wechsel in der Wahl der Sujets — der «Sack», der sich in der Sammlung des Bündner Kunstmuseums befindet. Waren es bis jetzt ausschließlich organische Gebilde, mit denen er sich beschäftigte, so treten jetzt die «gemachten Dinge» an ihre Stelle. Im genannten Spitzenblatt gelingt es ihm scheinbar mühelos, dem völlig anders gearteten Material gerecht zu werden. Es entsteht ein Portrait von sperriger Geschmeidigkeit und unheimlicher grafischer Präsenz. Rasch folgen die ersten Studien von Blechstücken, darunter besonders solche des verbeulten Blecheimers. Der formale Reichtum der Zerstörungsspuren wird für ihn zum Programm einer überaus reichen Arbeitsphase. Die Zertrümmerung, die hier rasch stattfand, hinterließ Zeichen, die denjenigen, die Berge und Felsen durch jahrhundertelange und die Wittertanne und Strünke durch jahrzehntelange Einwirkung aufweisen, ähnlich sind.

Wieder ist es ein gefundenes, aus der Umgebung isoliertes Stück Wirklichkeit, das hier gezeigt wird. Sechs verschiedene Teilansichten desselben Blecheimers werden vorgestellt (Wir erinnern uns an den Versuch mit den Fotoserien von 1971). Der Wunsch, einem Gegen-



Mathias Balzer: Berg im Safiental, 1968, Bleistift, 42 x 59,5 cm, Privatbesitz, Aufnahme: Konrad Kunz

stand möglichst nahe zu kommen, führt zu solchen Reihungen. In wochenlanger harter Auseinandersetzung mit der Materie ist die Zeichnung entstanden. Die Spuren dieses Kampfes um eine totale Ansicht, sind buchstäblich sichtbar. Noch faszinierender aber ist es, der phasenweisen Verwandlung vom Helm zum Schädel zu folgen. Der Sache entsprechend ist auch die Linie genauer geworden, kühler vielleicht, aber nicht weniger eindringlich. Blech verlangt flächenhaftere Gestaltung. Auch hier hat er eine materialadäquatere Lösung gefunden. Was schon bei seinen frühen Zeichnungen angedeutet wurde, trifft hier in noch stärkerem Maße zu. Seine Protokolle einer Sache evozieren Situationen und Gedanken, die weitab vom eigentlich dargestellten Objekt liegen. Das durch nichts anderes als durch die Kraft seiner Gestaltungsmöglichkeit so eindringlich zu erreichen, ist die Stärke Mathias Balzers.

Jeder, der seine Zeichnungen kennt, versteht, daß ihn die Technik der Radierung besonders anspricht. Wer so wie er der kleinsten Nuance nachspürt, muß sich nach Mitteln umsehen, die diese Differenzierung auch zulassen. Wie wir sahen, sind die Resultate seiner Kunst Produkte eines hartnäckigen Ringens um die Form. Solche Absicht verlangt laufend Korrekturen. Zurückbleibende Spuren werden bewußt mitgenommen. Was im Endresultat als Zufall empfunden wird, war weitgehend absehbar und darum auch lenkbar. Wie intensiv der Arbeitsprozeß bei seinen Radierungen ist, zeigen die für jedes Blatt vorliegenden Zustandsdrucke. Mehrere an der Zahl, demonstrieren sie das schrittweise Reifen der bildnerischen Idee. Arbeiten in dieser Drucktechnik finden wir in seinem ganzen bisherigen Schaffen. Vergleicht man aber die früheren Drucke mit den zeitgleich entstandenen Zeichnungen, haben sie mehr begleitenden Charakter und vermögen deshalb von der Bedeutung her die Dominanz der Zeichnungen nicht zu gefährden. Innerhalb eines knappen halben Jahres ist nun aber eine kleine Reihe von grafischen Blättern erschienen, denen keinesfalls mehr Statistenrolle zugeschrieben werden darf.

Es sind Arbeiten von eigenwilliger Ausstrahlungskraft. Die bereits bekannten Eisenbänder und Blecheimer sind es, die sich für seine spezielle Art der Radierung besonders eignen. Der von ihm so sorgfältig ausgebaute Vorgang des Ätzens der Zinkplatte ist selber schon ein Erosionsvorgang. Durch die Säure wird die Oberfläche der mit Kolophoniumstaub behandelten Platte aufgeraut, ihre spiegelglatte Fläche also zerstört. Dieser Zerstörungsvorgang zeigt sich im Druck durch verschieden dunkle, differenziert strukturierte Flächen. Je nach Intensität der Farbe kann die Wirkung noch verstärkt werden. Der eigentliche Arbeitsvorgang vollzieht sich bei ihm immer auf ähnliche Weise. Die Zeichnung wird linear in die mit Asphaltlack behandelte Zinkplatte geritzt. Sie wird ins Säurebad gelegt und nach einer bestimmten Zeit herausgenommen, geputzt, eingefärbt und gedruckt. Der erste Zustand zeigt das Motiv als reine Linienzeichnung, die je nach Ätztiefe, die wiederum von der Tiefe der geritzten Linie abhängt, dunkler oder heller ist. Im zweiten Arbeitsgang deckt er die vom Umriß weg freien Plattenstellen ab. Die eigentliche Zeichnung wird mit Kolophoniumpulver bestäubt, angeschmolzen und kommt wieder in die Säure. So zeigt sie sich denn im zweiten Zustand als reine Fläche, in der andeutungsweise die Lineaturen des ersten Zustandes noch sichtbar sind. Darauf beginnt die große Arbeit. Die Binnenformen müssen wieder herausgearbeitet werden. Das geschieht bei ihm gerne so, daß er die Körnung wegschabt und dadurch helle Stellen erhält. Je feiner die Kornteilchen sind, desto schöner und nuancenreicher wird die Helligkeit. Die Hintergründe werden in einem speziellen Arbeitsgang geätzt. Wenn sich eines seiner zeitaufwendigen technischen Experimente im Druck als mangelhaft erweist, kommentiert er das mit der Gelassenheit desjenigen, der um den Fehler weiß, und der alles daran setzt, die vermeintlich verpfuschte Arbeit wieder in den Griff zu bekommen. Was er beginnt, läßt er kaum liegen.

Innerhalb der entstandenen Reihe sind zwei Grundmotive erkennbar. Einmal die Varia-

tionen über den verbeulten Blecheimer und zum Zweiten die «Blechlandschaften». In der ersten Gruppe nimmt er das bekannte Objekt in einer bestimmten Stellung und setzt es in den Raum. Diese Räume bestehen aus einfachen, waagrechten Schichten, die je nach der technischen Behandlung Wände, Böden, Gessimse oder bewölkten Himmel assoziieren können. Die strenge Gliederung des Bildraumes und die in diesem Ausschnitt monumental wirkenden Blechstücke haben auf den ersten Blick etwas Bedrohliches, Aggressives. Dieser Eindruck wird durch die oft harten Schatten noch unterstrichen. Je nach Stellung zeigen diese unheimlichen Gebilde bei genauerer Betrachtung, daß in ihrer buchstäblich ausgeschnittenen, hart umrissenen Fläche sich Formen und Töne von feinsten Schattierungen verbergen. Diese aufzuspüren heißt zugleich auch die Kostbarkeit dieser Arbeiten erkennen. Dieses Strandgut, dessen äußere Strenge nur Tarnung ist, wird zu wertvollen Gefäßen, die ihr Geheimnis nur dem preisgeben, der sich ernstlich um sie bemüht. Bei den beiden letzten Blättern hat Mathias Balzer plötzlich Schwie-

rigkeiten, Titel zu geben. Das war bis anhin nie der Fall. Er gab den Objekten den Namen, den sie an sich schon haben. Der Spielraum für die persönliche Auseinandersetzung war so völlig offen. Anders hier. Das kostbare Innere seiner Blechstücke wird herausgestülpt. Was man bis jetzt mehr errahnen mußte, als sehen konnte, liegt nun offen zutage. Die harten geraden Linien, die Einschnitte an den Rand drängend, breitet sich eine reichhaltige Fülle von weichen Formen aus, auf deren höchsten Stellen silbriges Licht liegt. Hier denkt man nicht mehr an rostige Blecheimer, hier nimmt man geheimnisvolle, eigenwillige Landschaften wahr. Das weiß der Künstler genau. Und mit den Titeln «Blechlandschaft» greift er in den Entscheidungsprozeß des Betrachters ein und führt ihn dorthin, wo er die inhaltliche Bedeutung der Werke sieht.

Dieses grafische Werk ist gekennzeichnet durch den Willen, den Dingen auf den Grund zu kommen. Er dokumentiert diese Absicht an Alltäglichem, und er steht am Ende trotz allen Analysen staunend vor dem sich zeigenden Reichtum.