

Dominique von Franz Gertsch

Autor(en): **Paucic, Sandi**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse = Arte + architettura in Svizzera**

Band (Jahr): **51 (2000)**

Heft 4: **Fotografie = Photographie = Fotografia**

PDF erstellt am: **21.05.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-394166>

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.

Dominique von Franz Gertsch

Der Diaprojektor

1969 fand der damals fast vierzigjährige Franz Gertsch nach einer langen Phase der Versuche endlich einen für ihn gangbaren künstlerischen Weg: Ausgehend von Diapositiven, die er auf riesige an der Wand hängende Baumwolltücher projizierte, begann er, gegenständliche Motive, meist Porträts von Menschen seiner Umgebung, mit Acrylfarben und feinem Pinsel mittels kleiner und kleinster Tupfer und Striche in das Medium der Malerei zu übertragen. Gertsch wurde mit seinen entfernt an den Pointillismus erinnernden Werken an der von Jean-Christophe Ammann und Harald Szeemann inszenierten 5. Kasseler Documenta (1972) bekannt, wo er mit dem 4×6m messenden Gemälde *Medici* (Neue Galerie Sammlung Ludwig, Aachen) vertreten war. Danach wurden seine Werke rasch international gefragt. Das seither entstandene Œuvre des Berner Malers und Holzschneiders ist dennoch zahlenmässig klein geblieben, denn die Vorgehensweise, für die er sich entschieden hat, ist äusserst zeitaufwändig.

Der Diaprojektor blieb aktuell, auch als sich Gertsch Mitte der 1980er Jahre für ein Jahrzehnt von der Malerei verabschiedete, um sich dem grossformatigen Holzschnitt zuzuwenden. Der Pinsel wurde durch das Hohl-eisen ersetzt, das Tuch durch vertikal an die Wand gestellte Druckstöcke aus Linden- und Birnbaumholzbrettern, auf die nun das Bild seitenverkehrt projiziert wurde. In minuziösem Handwerk ausgeführt, entstand zwischen 1986 und 1995 eine Gruppe von Holzschnitten. Die Themen waren meist Porträts junger Frauen und Landschaften. Gedruckt wurden die Grafiken auf eigens für ihn in Japan von Hand geschöpftem Papier und mit Mineralfarben, die jeden der meist in zarten Tönen gehaltenen Abzüge als Einzelblatt erscheinen lassen. Das monochrom gedruckte Bildnis von *Dominique* (Abb. 1) stellt dabei aufgrund seiner Reduktion auf das Wesentliche einen Höhepunkt in Gertschs Schaffen dar.

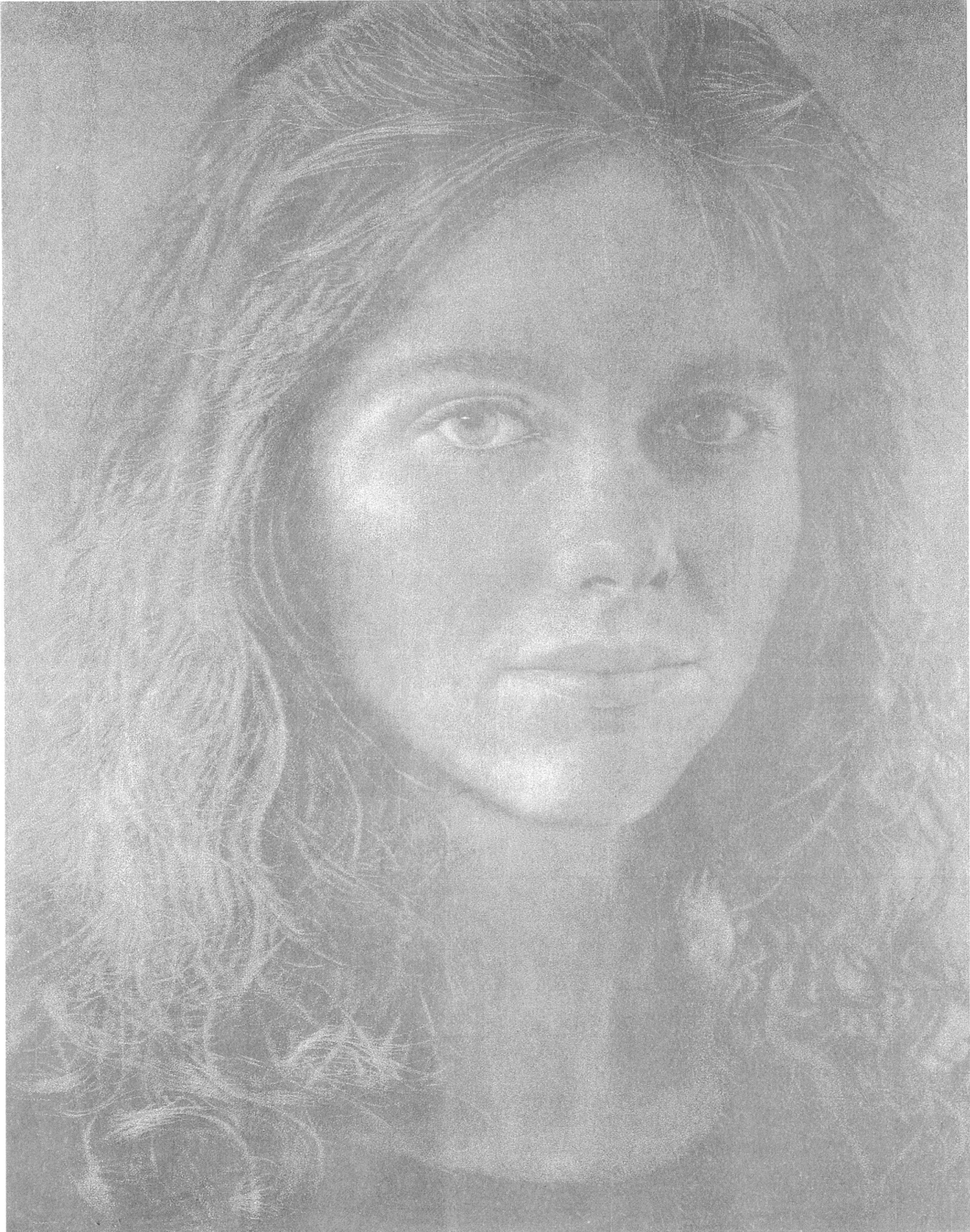
«Der Diaprojektor ist das zentrale technische Gerät im Arbeitsprozess. Es ist kein Hilfs-

mittel, sondern ein dem Konzept verpflichtetes Gerät. Ich finde, dass alle technischen Schwierigkeiten den Bildbetrachter nicht belasten sollten. Im Gegenteil. Mir ist es recht, wenn die Leute vor meinen Bildern sagen «Es ist doch keine Kunst, einer Diaprojektion nachzufahren». Es ist selbst eines meiner Ziele, dass alles gleich leicht zu malen sei. Meine realistischen Bilder sollen nicht den Beweis erbringen, dass Kunst doch von Können kommt.» (Franz Gertsch)

Für die Fertigstellung eines Werkes, handle es sich um Malerei oder Holzschnitt, benötigt der Künstler, indem er – den Tagewerken der Freskomalerei vergleichbar – in präziser Handarbeit jeden Tag eine kleine Teilfläche des Bildes bewältigt, manchmal viele Monate. Immer wieder schaltet Gertsch den Diaprojektor während des Arbeitsprozesses aus und betrachtet das entstehende Bild in der künstlichen Beleuchtung des vom Tageslicht abgeschirmten Ateliers, denn das farbige Projektorlicht verfälscht die Wirkung des Bildes und verunmöglicht eine unmittelbare, objektive Kontrolle des Fortschritts. Deshalb verwendet der Künstler zusätzlich auch fotografische Abzüge zur Überprüfung seiner Arbeit.

Entlastung vom Motiv

Bevor Gertsch zu seinem Konzept fand, hatte er lange Zeit vergeblich versucht, einen individuellen gegenständlichen Malstil zu entwickeln. Die Entscheidung, sich künftig strikt an die Bildsprache des Dias zu halten, kam deshalb einem eigentlichen Befreiungsschlag gleich. Die eindeutige Gegenstandsvorgabe, die ihm die Projektion lieferte und an der er äusserlich nichts mehr zu verändern hatte, reduzierte den Prozess der Motiv-Invention auf die fotografische Vorarbeit und die Auswahl eines bestimmten Diapositivs. Damit entfiel der klassische Prozess der Bildentwicklung durch Skizzieren oder durch die fortwährende Abwandlung der Darstellung im Verlauf der Arbeit. Diese «Entlastung vom Motiv» erlaubte es dem Künstler, seine volle Aufmerksamkeit auf jenes Gebiet zu lenken, das ihn als



Maler schon immer am meisten interessiert hatte: auf das *Wie* der Ausführung. Die auf mechanischem Weg gewonnene fotografische Vorlage mit ihrem bei starker Vergrößerung sichtbar werdenden Filmkorn stellt für Gertsch lediglich den Ausgangspunkt seines monate-

langen Weges zum eigenständigen Bild dar. Sein Ziel ist nicht die Wiedergabe der Fotografie, sondern die Neuinterpretation ihrer Oberfläche in einem anderen künstlerischen Medium, dem ganz eigene Gesetzmäßigkeiten zugrunde liegen.

1 Franz Gertsch, *Dominique*, 1988, Holzschnitt auf Heizoburo Japanpapier, Druckstock: 234×181 cm, Papier: 273×212 cm.

2 Ausschnitt der Haare. –
In der Nahaufnahme löst sich der
Gegenstand in eine abstrakte
malerische Struktur auf.



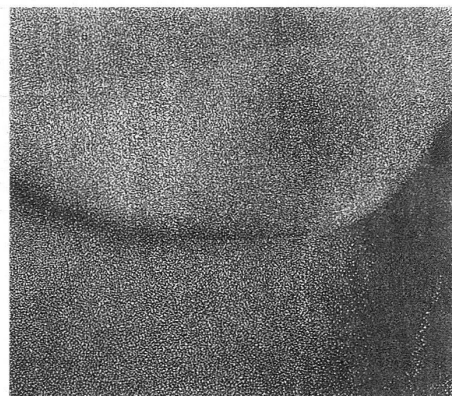
Simultaneität von Gegenständlichkeit und Abstraktion

Ein Teil der Spannung, die Gertschs Arbeiten beim Publikum hervorrufen, resultiert aus der Verunsicherung bei der Frage, welcher Abstand zum Bild einzunehmen sei: Wo soll sich der Betrachterstandpunkt befinden, damit das Bild «richtig» gelesen werden kann? Von weitem gesehen wirken Gertschs Gemälde und Grafiken noch am ehesten wie übergrosse Fotos oder Werbeplakate (Gertsch war in den 60er Jahren von der Pop-Art ausgegangen, welche die extreme Vergrösserung von Alltagsgegenständen als Stilmittel eingeführt hatte). Beim Nähertreten an das Bild lösen sich die scheinbar so vorlagegetreu abgebildeten Gegenstände in eine abstrakte malerische Struktur auf, die das Auge verwirrt und herausfordert (Abb. 2–4).

Die sich aus der Vergrösserung eines Fotos bis zur Formauflösung durch das Filmkorn ergebende Ambiguität, wie sie Michelangelo Antonioni 1966 in seinem Film *Blow up* thematisiert hat, spielt auch in den Arbeiten Gertschs eine zentrale Rolle: Was aus einigen Metern Distanz betrachtet ein Gesicht repräsentiert, verschwimmt mit kleiner werdendem Abstand zu einer vom Künstler in tagelanger interpretierender Arbeit des fotografischen Details geschaffenen, unfokussierbar flimmern den Oberfläche. Es ist allerdings sofort erkennbar, dass Gertschs gemalte Struktur nicht einen mechanischen Raster darstellt oder die Wiedergabe des Fotokorns meint, sondern

dass es sich dabei um eine *malerisch* durchgearbeitete Struktur handelt. Bei dieser entfernt mit der neoimpressionistischen «mélange optique» verwandten Faktur der Oberfläche sind freie Assoziationen – auch gegenständliche, etwa mit Landschaften – möglich. Kein Teil der Bildoberfläche wird vom Künstler als prominent behandelt, nichts erscheint herausgehoben oder bildet ein Zentrum. Damit steht Gertsch mit seiner gewebeartigen Form von «all over» in gewissem Sinne Jackson Pollock und den Abstrakten Expressionisten näher als seinen fotorealistischen Kollegen. Die Gleichbehandlung jedes Quadratzentimeters der ausgedehnten Bildfläche führt zu einer aufdringlichen Simultaneität von abstrakter Mikro- und gegenständlicher Makrostruktur und zur Überpräsenz der Menschen und Gegenstände im Bild. Gertsch «malt, aus Empirie und Halluzination, die Epiphanie seiner Erscheinungswelt» (Peter Sager).

Einen wesentlichen Unterschied zu den amerikanischen Fotorealisten, so zu dem durch seine Motive verwandten Porträtisten Chuck Close, aber auch zu Schweizer Künstlern wie Hugo Schumacher, Alfred Hofkunst oder Peter Stämpfli, bildet nicht nur das Interesse des Künstlers für die malerische Feinstruktur des Bildes, sondern zunächst auch seine Betonung des Subjektiv-Emotionalen bei der Wahl des Motivs. Gertsch wurde in der ersten Hälfte der 70er Jahre zum feinfühligsten Beobachter und Chronisten der Hippiegeneration. Der Maler-Fotograf registrierte dabei einem Voyeur gleich aus nächster Nähe Momente des ausgeflippt-antibürgerlichen Alltags einer androgyn, narzisstisch und selbstbewusst auftretenden Schweizer Jugendsubkultur. Nach der Festlegung einer Diavorlage suchte Gertsch im zeitaufwändigen Malprozess «die knisternde Anwesenheit des Lebens» (Gertsch) widerzugewinnen. Der Drogenvisionär Timothy Leary sprach anlässlich eines Besuchs beim Künstler in Bern begeistert von einem «grossen Werk von fröhlicher Magie» und feierte ihn als «unseren neuen Zauberer».



3 Ausschnitt der Kinnpartie.

Monochromie und Lichtzeichnung

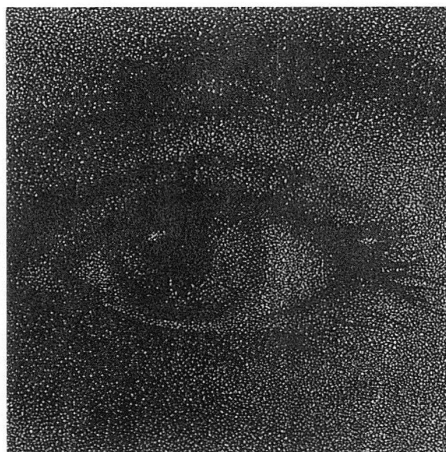
Über die Jahre hinweg verfeinerte Gertsch seine Technik und verlangsamte als Folge davon den Entstehungsprozess der Werke noch weiter, bis die Arbeit am einzelnen Gemälde sich zeitweilig auf ein Jahr ausdehnte. Die Begegnung mit japanischem Gedankengut spielte dabei – etwa auf der meditativen Ebene des langwierigen Malvorganges – eine wichtige Rolle. Das in den 1970er Jahren wichtige erzählerische Moment und die schrillen Motive verschwanden allmählich zugunsten von Statik und Stille sowie einem geheimnisvollen Licht. Mit einer Reihe von Porträts junger Frauen näherten sich Gertschs Arbeiten einer mystisch entrückten Ruhe und Distanziertheit des Bildgegenstandes, die zuweilen an die Ausstrahlung von Ikonen denken lassen. Zur überlebensgrossen Präsenz gesellt sich eine verklärende Distanz, die in den Holzschnitten ihren Höhepunkt erreicht. Der Wechsel des Mediums erscheint als konsequente Weiterentwicklung und zusätzliche Gewichtung der abstrakten Qualitäten des Bildkonzeptes des Künstlers.

Mit dem kleinsten erhältlichen Hohleisen bearbeitete Gertsch Quadratzentimeter um Quadratzentimeter der Oberfläche des Holzes, wobei die herausgestochenen Punkte das helle Projektorlicht repräsentieren. Die blaue Grundierung des Druckstocks erlaubte die Kontrolle der entstehenden Hell-Dunkel-Bildmatrix, Korrekturen waren jedoch kaum möglich. Für seinen ersten Holzschnitt *Natascha* verwendete Gertsch noch drei übereinander gedruckte Platten, denen er jeweils verschiedene Farbtöne zuordnete. Damit strebte er, noch weitgehend im Medium der Malerei denkend, eine polychrom modellierte plastische Wirkung der Figur an. Mit *Dominique* erreichte Gertsch dann in einem weiteren Schritt der Reduktion und Konzentration den ersten Höhepunkt in seinem druckgrafischen Werk: Nachdem er bei diesem Blatt, für das er ursprünglich auch drei Tafeln vorgesehen hatte, mit der ersten Platte nur gerade die «Lichtzeichnung» gedruckt hatte, gelangte Gertsch zu der Einsicht, dass es nur eine Verunklärung bedeuten würde, wenn er dieses einfarbige Bild, das alles Wesentliche bereits enthielt, durch zusätzliche Farbschichten überdrucken würde. Das Motiv wurde damit unter Verwendung einer einzigen Druckplatte in eine kaum noch plastisch wirkende monochrome Fläche zurückgebunden. Dadurch trat das gegenständliche Moment – unterstützt noch durch die zarte Farbigkeit – stärker als in allen vorausgegangenen Arbeiten Gertschs hinter die abstrakte Komponente zurück. Das Resultat ist ein monochromes Bild, das «sich einer-

seits zur Realität bekennt und die «sinnliche Präsenz von Menschen, Dingen und Orten» erfahrbar macht, das aber andererseits das Motiv entmaterialisiert und den Betrachter in den eigengesetzlichen Raum der Farbe entrückt». (Roland Mönig 1999)

Als Franz Gertsch nach 1995 wieder zu malen begann, scheint ihm nach der disziplinierenden Erfahrung des Holzschnittes die Überwindung der fotografischen Vorlagen leichter von der Hand gegangen zu sein als in den Arbeiten der 1970er und 1980er Jahre. *Silvia* von 1998, deren Entstehung Norberto Gramaccini ausführlich in seiner *Chronik eines Bildes* geschildert hat, erscheint in ihrem geheimnisvollen Licht mehr noch als die früheren Arbeiten Gertschs als reine Malerei, die mit dem mechanischen Medium der Fotografie nur wenig gemeinsam hat.

Lic. phil. Sandi Paucic,
Rektor der F+F, Zürich



4 Ausschnitt des linken Auges.

Bibliografie

Norberto Gramaccini, *Silvia. Chronik eines Bildes*, Baden 1999. – Franz Gertsch, *Gemälde und Holzschnitte 1987 bis 1997*, Texte von Guido de Wird, Roland Mönig und Franz Gertsch, Ausstellungskat. Museum Kurhaus Kleve, Stuttgart 1999 (Text in deutscher und holländischer Sprache). – Franz Gertsch, *Holzschnitte und Malerei auf Papier*, hrsg. von Franz Gertsch und Balthasar Burkhard, Ausstellungskat. Kunstmuseum Bern, Baden 1994. – Franz Gertsch, *Bois gravés monumentaux. Grossformatige Holzschnitte. Large-scale woodcuts*, Beiträge von Dieter Ronte und Rainer Michael Mason, Ausstellungskat. Cabinet des estampes, Musée d'art et d'histoire, Genf 1989 (3. erweiterte Auflage). – Franz Gertsch, *Holzschnitte*, Ausstellungskat. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, Zürich, 1991). – Dieter Ronte, *Franz Gertsch*, mit einem Essay von Jean-Christophe Ammann, Bern 1988.

Abbildungsnachweis

1: Günther Kathrein, Zürich. – 2–4: Franz Gertsch.