

**«Es geht nicht um mich. Ich bin nur das
Werkzeug, das diese Bilder malt»:
Wie Franz Gertsch zum Maler wurde,
obwohl er zuerst gar nicht mehr
Kunst machen wollte**

Alles malen, wie es ist: Mehr als fünfzig Jahre lang hat Franz Gertsch dieses Projekt verfolgt. Am 21. Dezember ist der grosse Schweizer Künstler 92-jährig gestorben.

Tobia Bezzola

30.12.2022, 05.30 Uhr



Porträts, die von keinerlei Gefühlen oder Interessen getrübt sind:
«Marina schminkt Luciano» (1975).

© Franz Gertsch

Das Werk von Franz Gertsch, zumindest das von ihm selbst als gültig anerkannte, entsteht in den Jahren von 1969 bis 2022. Vor diesen dreiundfünfzig Jahren Arbeit in Geduld, Demut und Beharrlichkeit liegen bereits zwanzig Jahre des Suchens:

«Zwischen 20 und 40 hatte ich gar keinen eigenen Stil, ich war auf der Suche.» Diese Suche endet zunächst in einer Sackgasse, einer Krise und einer mehr als ein halbes Jahr dauernden Reflexion über Ziel und Methode: «Klar war für mich nur, dass ich realistische Malerei machen wollte.»

Noch vor allen technischen Fragen, wie dieses Ziel zu erreichen sei, liegt eine grundlegende Gewissheit über die zu wählende Methode der Arbeit: Gültig ist für Gertsch einzig eine Malerei ohne Mühen, ohne Selbstzerquälung, eine Rückkehr zum kindlichen, naiven Malen, das den Elfjährigen mit Staffelei und Ölmalkasten bewaffnet in den Schulferien an den Bielersee geführt hatte: «Ich wollte die Qual aus der Malerei nehmen und statt dessen Lust und Leben hineinbringen.»

Um dahin zu gelangen, so erkennt Gertsch im Jahr 1969, muss er für sich eine Methodik finden, in der jedes Berühren der Leinwand auf Anhieb Endgültigkeit hat. Er ist der Jahre des Erprobens und ständigen Korrigierens überdrüssig. Im Bild,

auf dem Malgrund, in jeder Bewegung der Hand, jedem Kontakt des Pinsels und der Farbe mit der Leinwand, darf es fortan kein einziges Moment der Veränderung, des Suchens, des Tastens, des Verwerfens, des versuchten Verbesserns geben, jeder Tupfer wird zum Bogenschuss eines Zen-Meisters: «Ich wollte die Möglichkeit einer Korrektur und Veränderung von vornherein ausschalten.»



Eine Kunst schaffen, die alles hinter sich lässt: Franz Gertsch (1930-2022).
Jesper Dijohn

Der Weg zu diesem Ziel eröffnet sich 1969 nach langem Nachdenken in einem Moment helllichtiger Eingebung anlässlich einer einsamen Wanderung auf den Monte Lema im Tessin. Vom Berg hinunterschauend, sieht Gertsch plötzlich einen Weg, eine Kunst zu schaffen, die alles hinter sich lässt, was er vorher glaubte in quälender Suche nach einer stilistischen Ausdrucksform, in einer

Antwort auf die Frage «Wie malt man?», finden zu müssen. Der Weg eröffnet sich in einer völligen Ausschaltung subjektiven Ausdrucks, in einer Unterwerfung unter das, wie er es nennt, «Diktat des Bildes». Was heisst das? «Es geht gar nicht mehr um mich: Ich bin nur noch das Werkzeug, das diese Bilder malt (. . .) die Bilder hab' ich jetzt im Sack. Ich wasche meine Hände in Unschuld, ich habe gar nichts damit

zu tun. Als ob ich vom Mars käme und das und dieses sähe und alles malen könnte, wie es ist.»

Die angestrebte Ausschaltung aller Zufälligkeiten und Unzulänglichkeiten der menschlichen Natur und ihrer individuellen Beschränkungen bietet offensichtlich die technische Apparatur. Sie allein gibt das Versprechen, Bilder der Welt, wie sie erscheint, zu schaffen, ohne sich in die qualvollen Formprobleme der Malerei zu verstricken, denn: «Irgendwie wollte ich ja gar nicht mehr Kunst machen.»

Die schwebende Erfahrung des Sehens

Gertsch weiss, dass die von ihm verehrten Meister der europäischen Malerei, Dürer, Caravaggio, Vermeer oder Canaletto, sich nicht zu schade waren, ihre Bilder von optischen Hilfsapparaturen auf die Leinwand werfen zu lassen, um sie alsdann geduldig mit Stift und Pinsel umzusetzen. Und das zeitgenössische Mittel dazu ist natürlich die Fotografie. Die Lichtprojektion des *prospettografo* oder der *camera oscura* wird ersetzt durch die Projektion des fotografischen Diapositivs.

Der Vorwurf, das Motiv, wird definiert durch ein fotografisches Bild, Malerei und Holzschnitt sind die Techniken, dessen «Lichtzeichnung» angemessen und gültig mit dem Pinsel oder dem Hohlisen neu entstehen zu lassen. Das geschaffene Bild bewährt sich letztlich, wenn es die randlose und rahmenlose, fließende und schwebende Erfahrung unserer visuellen Wahrnehmung adäquat wiederzugeben vermag. Dies bedingt den Einklang von Motiv,

Technik und physischem Format in ihrem Verhältnis zu dem das Bild umgebenden Raum.



Die Monumentalität der Formate ist bei Gertsch nicht dem Willen zum Spektakel geschuldet, sie ergibt sich aus dem Konzept, Bilder zu schaffen, in die wir eintauchen sollen: «Das grosse Gras» (1999-2001).

© Franz Gertsch

Dies ist das Projekt. Und vom Sommer 1969 bis Anfang Dezember 2022 arbeitet Franz Gertsch daran, es zu verwirklichen. Motiv, Technik, Format sind die grundlegenden Elemente. In ihrem Verhältnis zueinander liegt das Gelingen des Bildes, das Gelingen des kühnen Unterfangens, «alles zu malen, wie es ist».

Die ersten Gemälde bringen tastende Experimente mit der neu zu entwickelnden Technik. Als Motive dienen zunächst Fotografien aus Illustrierten. Gertsch erkennt aber, dass die damit transportierten tagesaktuellen Inhalte von dem eigentlichen Ziel, Bilder der erscheinenden Welt zu schaffen, nur ablenken, «ein Schlag ins Wasser», denn «(. . .) ich glaube nicht daran, dass Malerei, die der Welt einen Spiegel vorhält

und sagt, schau, wie schrecklich es ist in der Welt, die Gesellschaft verändert oder verbessert».

Porträt und Landschaft

So beschliesst Gertsch, die fotografischen Vorlagen für seine Gemälde selber herzustellen. Er beschafft sich professionelle Kameras und erarbeitet sich mithilfe des befreundeten Fotografen Balthasar Burkhard auch das notwendige fotografische Handwerk. Die ersten selbst fotografierten Vorlagen entstammen der unmittelbaren eigenen Lebensumwelt; es sind Porträts seiner Kinder und der Familie, es folgen Porträts und Gruppenporträts von Freunden und Bekannten aus der Kunst- und Künstlerszene. Aber auch hier scheinen die Motive noch nicht die notwendige Distanz zu ermöglichen.

Der private und subjektive Gehalt impliziert eine erzählerische Absicht und stört die emotionslose Betrachtung und Darstellung der sichtbaren Welt. Daher fällt in einem nächsten Schritt die Wahl auf Porträts von Menschen eines Milieus, das nicht Gertschs eigenes ist, so dass keinerlei Gefühle oder Interessen die Klarheit und Genauigkeit des Blicks trüben können.

Es entstehen die 1972 im Kunstmuseum Luzern erstmals präsentierten Porträts der glitzernden Szene rund um den jungen Luzerner Künstler Luciano Castelli. Der sprühende Glanz ihrer extravaganten, dandyhaften und androgynen Stilisierung der eigenen Erscheinung ergibt für Gertsch eine Fülle von fruchtbaren Bildvorlagen. – Brokat aus dem Brockenhaus, Federboas, Pelze und damaszierte Plüschbezüge, Strass und Pailletten, grelle Schminke und ein Spektrum von

in Silber- und Goldreflexen funkelnden Pfirsich-, Pink- und Scharlachtönen.

Ein Auge wird zum See

Die phantastisch-exzentrische Welt dieser Jugendlichen bietet dem Blitzlicht von Gertschs Kamera eine ideale Überhöhung von Licht und Farbe, ein Feuerwerk von in scharfen Farbkontrasten modellierter, vitaler Präsenz. Diese Motivwelt kulminiert in dem Zyklus der fünf Porträts von Patti Smith, welche Gertsch anlässlich einer Performance in Köln 1977 fotografiert hatte. Mit dieser krönenden Salve verhallt der dröhnende visuelle Sound dieser Werkphase.

Gewiss auch infolge des 1976 erfolgten Umzugs der Familie Gertsch in ein Bauernhaus in der ländlichen Abgeschiedenheit der Gantrischregion tauchen nun die das reife und späte Werk bestimmenden Motive auf. Die Porträts reduzieren sich auf in byzantinischer Strenge isolierte Frauenköpfe in beinahe frontaler Ansicht, vor neutralem, flachem Hintergrund und ohne jegliches Beiwerk atmosphärischer Interieurs oder pittoresker Kleidung.

In dieser Reduktion weisen diese Porträts – gipfelnd in «Johanna I» (1984) und «Johanna II» (1985) – voraus auf das zentrale Motiv der folgenden Jahrzehnte, die Landschaft: «Die Landschaft hat mich aufs Neue für sich eingenommen, als wir 1976 nach Rüscheegg gezogen sind. Ich habe die ganzen Zeitgeistbilder mit heraufgebracht (. . .) aber dann reduzierte ich die Motivvielfalt und begann mit den Frauenporträts, in denen das landschaftliche Moment schon eine Rolle spielte. Ein Auge wurde zu einem See, ein Stück Haar auf einer Seite

sah vielleicht aus wie ein Birkenwäldchen und eine
Schattenzone wie ein dunkler Tannenwald.»



Die Lichtführung und die Verteilung von Hell und Dunkel: «Johanna I»
(1983/84).

© Franz Gertsch

Mit einer Japanreise tritt die Landschaft nach einer Serie von
Holzschnitten mit Frauenporträts dann Ende der 1980er Jahre
ins Zentrum von Gertschs Bildwelt. Der Übergang von der
Malerei zum Holzschnitt mag als radikaler Bruch erscheinen,
aus der Innenperspektive erscheint er ganz fließend: «Eines
Tages bin ich hingegangen, habe das Hohleisen genommen
und angefangen, diese Punkte zu schneiden. Beim ersten
Holzschnitt gibt es auch noch einige Linien, aber schon beim
zweiten habe ich das aufgegeben. (. . .) Ich glaube, ohne das

punktuelle Vorgehen in meiner Malerei, ohne diese Vorübung, wäre diese Art des Holzschnitts gar nicht möglich gewesen.»

Im ersten Holzschnitt einer Landschaft, «Rüschegg» (1988/89), klingen noch kompositorische Traditionen der europäischen Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts an. Das Hochformat gliedert sich locker in Vorder-, Mittel- und Hintergrund. Die fließende Staffelung der Umriss- und die subtile Modellierung der Pflanzenformen sowie die elegante Balance zwischen Gefühlswert und akkurater Naturbeobachtung deuten bereits in Richtung der Auflösung ins atmosphärische Naturstück im Sinne der grossen Vorbilder der Schweizer Malerei des 19. Jahrhunderts wie etwa Robert Zünds «Eichenwald» (1892, Kunsthaus Zürich) oder Ferdinand Hodlers «Buchenwald» (1885, Kunstmuseum Solothurn).

Es folgt in den nächsten Jahren eine zunehmende Fokussierung des Blicks auf knappere Ausschnitte des unteilbaren Ganzen der Natur, und die Räumlichkeit der Oberfläche ersetzt die Tiefe des Blicks: ein Waldstück, ein Flussbett, ein Wasserspiegel, Gräser im Wind bis hin zu nahsichtigen, hoch detaillierten Pflanzenstudien. Die Summe von Gertschs Landschaftserfahrung markiert der 2011 vollendete monumentale Zyklus der «Vier Jahreszeiten» (2008–11, Museum Franz Gertsch, Burgdorf).

Durch die Fotografie hindurch

Bis heute glaubt das künstlerische Partygespräch gern zu wissen, es sei ganz einfach zu malen wie Franz Gertsch. Man projiziert bloss ein Dia auf eine Leinwand, und dann malt man es ab. Dem Künstler war freilich klar, dass er sich auf

einen langen und beschwerlichen Weg begeben hatte: «Dann ging es natürlich um die Frage <Wie?>. Die ersten Versuche mit der Diaprojektion waren viel schwieriger, als man sich das vorstellt.» Nur scheinbar gegenläufig zu einer allmählichen Reduktion und Vereinfachung der Motive findet nun über den Lauf der Jahrzehnte in stoischer Geduld eine asketische Perfektionierung der Technik statt.



Von der Fotografie durch sie hindurch und über sie hinaus: «Frühling» (2009/11) aus dem Zyklus «Vier Jahreszeiten».

© Franz Gertsch

Am Anfang steht dabei, oft unterschätzt, die Fotografie. Franz Gertschs Arbeit führt von der Fotografie durch sie hindurch und über sie hinaus. Die künstlerische Arbeit teilt sich auf in mehrere isolierte Etappen, und die fotografische Arbeit bildet ihr Fundament. Technisch erschien sie Gertsch zunächst relativ problemlos: «Man muss nur entscheiden, wann schießt man ein Photo und welches Dia wählt man aus. Das sind die Vorentscheidungen, die Zeichnung und Komposition im traditionellen Sinne ablösen. (. . .) Die Freiheit ist einfach, das zu tun, was zu tun ist, was die Photovorlage vorgibt.»

Aber auch die Arbeit des Fotografierens akzentuiert sich gemäss dem gesuchten Bild. Bei den situativen Gruppenbildern der 1970er Jahre bietet sie die Möglichkeit, die Dynamik einer Szene in einem Schnappschuss einzufrieren, der sich als Pose von Modellen im Atelier unmöglich über die langen Monate des Malvorgangs beibehalten liesse. «Aber es ist nicht nur das Festhalten, es ist auch die Beschäftigung mit dieser sechzigstel Sekunde über eine lange Zeit hinweg und die Tatsache, dass sie trotz der langen Übersetzungsarbeit im Endprodukt eingefangen ist.»

Andere Herausforderungen stellen die fotografischen Studioporträts, die ab den 1980er Jahren als Vorlagen für die Gemälde und die Holzschnitte dienen. Hier rückt zum einen die Feinheit der plastischen Modellierung durch das geduldig experimentierende Ausleuchten der Porträtierten in den Vordergrund. Zum andern stellt sich im Unterschied zur spontanen Szene das Problem, ungewollte psychologische Effekte und die Affektationen zu eliminieren, die sich durch die künstliche Situation der Porträtsitzung ergeben: «Schwierig war bei den Porträts einerseits die Lichtführung und die Verteilung von Hell und Dunkel und andererseits der Ausdruck der Gesichter: Sobald man ein Mädchen, eine junge Frau, photographiert, will sie sich darstellen, charmiert irgendwie. Das zu brechen ist beim Photographieren die Aufgabe. Sie sollen nur sein, nur schauen.»

Die zweite Stufe der Arbeit am Bild beginnt mit der malerischen Umsetzung der fotografischen Vorlage unter dem Licht der Projektion im dunklen Atelier. Bereits der allererste, alles Folgende bestimmende Entscheid der Anlage der Farben ist heikel und kritisch. Im Dunkeln, unter der gleissenden Projektion, ist die Bestimmung der Farbnuancen, die

schliesslich im Tageslicht auf der Leinwand erscheinen werden, Sache abstrahierender Erfahrung, und Gertschs Technik des Malens auf ungründierter Leinwand erlaubt, seinem Ideal gemäss, keinerlei Korrekturen und Überarbeitungen. Der erste Tupfer muss sitzen: «Das war meine Idealvorstellung von einer absolut reinen Malerei: das nur einmalige Berühren der ungründierten Baumwolle.»

Lichtpunkte

In langer Arbeit hat sich Gertsch die entsprechende Kunst der Übersetzung, die letztlich nicht auf die korrekte Reproduktion der fotografischen Vorlage, sondern darüber hinaus auf die lebendige Erinnerung an die Wirklichkeit des Moments der Aufnahme abzielt, mühsam erarbeitet: «Die Projektion, verstanden als farbiges Licht, lässt sich ja nicht festhalten. Das war manchmal zum Verzweifeln. (. . .) Ich habe dann einfach im Licht der Projektion stehend mit ein paar Farbtupfen eine Skizze gemacht und dann nach diesen kleinen Notizen stundenlang weitergearbeitet.»

Als noch weitaus komplexer und anspruchsvoller erwies sich die forschende und experimentierende Erarbeitung von Gertschs weltweit einmaliger Holzschneidetechnik: «Obwohl ich nur kleine Lichtpunkte aushebe, spreche ich bei meinen Arbeiten von Holzschnitten und nicht von Holzstichen. Ich mache den Unterschied, weil ein Holzstich mit dem Stichel in die Stirnseite des Holzes gestochen wird, während ich mit einem Hohleisen in Langholz schneide.»

Von der Herstellung der Rohplatte (zunächst Birnen-, dann Lindenholz) über die Verfertigung der nötigen Hohleisen zu den aus natürlichen Pigmenten und Bindemitteln selbst

hergestellten Druckfarben, den eigens in Japan handgeschöpften Papieren bis hin zum delikaten Vorgang des Einreibens und Einwalzens der Farbe auf die Druckplatten und schliesslich zum anstrengenden Druckprozess, bei dem kleine Rechtecke Stück für Stück in Handarbeit erst mit einer Glaslinse und dann mit einem Suppenlöffel abgerieben und durchgearbeitet werden.

Jeder kleine Schritt auf diesem langen Weg musste perfektioniert werden, um das kontraintuitive Ziel zu erreichen, das sich Gertsch Anfang der 1980er Jahre in langen Monaten des Nachdenkens gesetzt hatte: realistische Bilder als monumentale, monochrome Holzschnitte auszuführen. «Das ist bei meinen Arbeiten oft so gewesen, dass ich das ungeeignetste Mittel gerade als Herausforderung wählte. Es gibt doch wirklich nichts Ungeeigneteres als einen Holzschnitt, um Hell/Dunkel und Lichtmodellierung, also Dreidimensionalität, umzusetzen.»

Blick aus dem Guckkasten

Was die kompositorischen Mittel angeht, dürften Gertsch zunächst seine kunsthistorischen Studien angeleitet haben. Die Bilder der 1970er Jahre kennen die grossformatige Malerei der Spätrenaissance und des Manierismus mit ihrem monumentalen Pathos, ihren Effekten der künstlichen Beleuchtung und ihren Kniffen, den Bildraum zu sprengen und diesen mit dem realen Raum zu verschmelzen; riesige Vordergrundfiguren blicken in das Bild hinein oder aus ihm heraus direkt den Betrachter an («Aelggi Alp», 1971).

Die kolossalen Frauenköpfe rücken die Bildwirkung dann in die Nähe archaischer Monumentalskulptur, während die

Landschaften weitestgehend auf raumillusionistische Elemente verzichten. Vielmehr spielen sie gern mit den fotografischen Effekten der Bewegungsunschärfe und der nie zu fixierenden Adaptation des Auges auf unmerklich differierende Schärfentiefen in den unterschiedlichen Bildzonen und Schärfeebenen.

Was in den fotografischen Vorlagen als graduelle Vergrößerung des Kornes gegen den Bereich abnehmender Schärfe hin erscheint, wird von Gertsch gern in einem vom Auge nie ganz zu fixierenden Spiel von Zonen unterschiedlicher Schärfe als Stilmittel bewusst eingesetzt («Schwarzwasser II», 1994; «Sommer», 2017). Parallel dazu dämpft sich in der Malerei die Farbigkeit, und mit der Monochromie der Holzschnitte hebt eine sparsame, sorgfältig temperierte, poetische Nüchternheit an, die im malerischen Spätwerk nur von episodischen Ausflügen in die Buntheit unterbrochen wird («Gräser VII», 2019).



Die Räumlichkeit der Oberfläche ersetzt die Tiefe des Blicks, ein Waldstück, ein Flussbett, ein Wasserspiegel: «Schwarzwasser» (1990/91).

© Franz Gertsch

Die Monumentalität der Formate ist bei Gertsch nicht dem Willen zum Spektakel geschuldet, sondern sie ergibt sich aus dem künstlerischen Konzept, Bilder zu schaffen, die wir nicht nur anschauen, in die wir vielmehr eintauchen sollen. Der 1969 auf dem Monte Lema imaginierte Weg zu einem authentischen Bild der erscheinenden Wirklichkeit bedingt

eine Neukonzeption der Relation der Grössenverhältnisse von Bild und Wirklichkeit.

Der Guckkastenblick des fotografischen Apparats muss bei der Umsetzung der Vorlage ins Bild gesprengt werden. Hier kann Gertsch an Erfahrungen seiner Zeitgenossen anknüpfen, die jenseits stilistischer Affinitäten in den 1950er und 1960er Jahren Ähnliches erprobt hatten. Abstrakter Expressionismus, Color-Field-Painting und Pop-Art hatten das monumentale Format und das Verhältnis des Bilds zum Raum neu ausgelotet. James Rosenquists 28 Meter breites Panorama «F-111» war 1965 in der Kunsthalle Bern zu Gast, und dieselbe Institution zeigte 1968 in der Ausstellung «Environments» einen Saal mit Warhols wandfüllenden «Flower Paintings».

Eine ständige formale Herausforderung der Komposition bleibt die Grenze des Bildes. Unser Gesichtsfeld hat keinen Rand und keinen Rahmen, und seit einem frühen lapidaren Hinweis von Richard Paul Lohse auf das «Randproblem» ist sich Gertsch dieser Schwierigkeit bewusst. Monumentale Formate mit einer im Verhältnis zum umgebenden Raum sehr grossen Oberfläche bearbeiten das Randproblem zunächst durch ihre Grösse; die Ränder rücken an die Peripherie unseres Gesichtsfelds. Zudem beginnt Gertsch bei den Frauenporträts damit, nur die Köpfe plastisch durchzuarbeiten, während der Hintergrund zur neutralen Fläche wird, um zu verhindern, dass durch ihn «das Bild aus den Angeln gehoben wird».

Die monumentalen Landschaftsholzschnitte arbeiten mit einer subtilen Abstrahierung und Auflösung der Form gegen die Randzonen hin: «Das muss einfach durchgehauen werden.» Dieser Übergang der Dreidimensionalität des

Bildraums in den realen Raum und der Abbruch des illusionistischen Kontinuums der gemalten Welt oder des monochromen Farbraums an einem Rand, an der Grenze, wo plötzlich die Faktur, das Machen und das Gemachte, sichtbar wird, sind Gegenstand einer lebenslangen Recherche und bilden einen der durchgehenden Vektoren in Gertschs künstlerischem Projekt, alles zu malen, wie es ist.

Auf der Staffelei in Franz Gertschs Atelier in Rüscheegg bleibt ein angefangenes «Gräser»-Bild zurück. In der zweiten Dezemberwoche 2022 musste er die 1969 begonnene und nie erlahmende Arbeit, wie er hoffte, nur kurz, unterbrechen. Am 21. Dezember ist Franz Gertsch im Spital von Riggisberg gestorben.

Tobia Bezzola ist Direktor des Museo d'arte della Svizzera italiana Lugano. – Alle Zitate stammen aus dem Gespräch von Franz Gertsch mit Jochen Poetter und Margrit Brehm, in: Franz Gertsch: Holzschnitte. Verlag Lars Müller, Baden 1994.