

## **Gertsch vor Gertsch oder: Der lange Weg auf den Monte Lema Das Frühwerk vor 1969 – eine Bestandesaufnahme**

Samuel Vitali

Als Franz Gertsch im Alter von 39 Jahren zu seiner ihm kongenialen Methode fand – der präzisen Übertragung einer Fotovorlage auf den Bildträger –, konnte er bereits auf über zwei Jahrzehnte professioneller künstlerischer Arbeit zurückblicken und war in der Schweizer Kunstszene durchaus kein Unbekannter mehr. Dank Galerieausstellungen in Zürich 1966 und in Basel 1969 hatte er begonnen, sich über Bern hinaus einen Namen zu machen; im Juli 1969 schaffte es eines seiner Gemälde (Abb. 28) gar auf die Titelseite der Zeitschrift *Der schweizerische Beobachter*.<sup>1</sup> Doch stellte die Intensität und Kohärenz von Gertschs Kunst nach 1969 und der damit verbundene internationale Erfolg bald alles Vorhergehende in den Schatten. Dem Künstler selbst mussten seine frühen Jahre im Rückblick zwangsläufig als eine oft qualvolle und fruchtlose Zeit des Suchens erscheinen. Es ist deshalb verständlich, dass er sich lange Zeit von seinem früheren Schaffen distanzierte;<sup>2</sup> eine Haltung, die natürlich dazu beitrug, dass dieses rasch der Vergessenheit anheim fiel. In den letzten Jahren ist jedoch die Einsicht gewachsen, dass Gertschs „Turnerlebnis“ auf dem Monte Lema<sup>3</sup> keine Erleuchtung aus heiterem Himmel war, sondern nur ein Schritt – wenn auch ein entscheidender – auf einem langen Weg; oder anders formuliert: dass zahlreiche Elemente der Kontinuität das Frühwerk des Künstlers mit seinem reifen Schaffen verbinden.<sup>4</sup>

Aus dem vielschichtigen Œuvre der Zeit vor 1969 sind aber bisher immer nur einzelne Werkgruppen publiziert und analysiert worden: Neben den Kinderzeichnungen und den ersten druckgrafischen Versuchen des Jugendlichen Franz Gertsch sind dies in erster Linie die Holzschnittfolgen aus den 50er Jahren, die der Künstler 1996 als Einzelblätter neu herausgegeben hat; dann die auf drei Schottland-Reisen 1961 bis 1965 entstandenen Landschaftsaquarelle, denen das Graphische Kabinett der ETH Zürich 2003 eine Ausstellung widmete; schliesslich eine einzige (!) der so genannten Pop-Art-Collagen aus dem Jahr 1967 (Kat. 11).

Die bisherigen, meist summarischen Darstellungen über das Frühwerk kranken denn auch daran, dass sie weitgehend in Unkenntnis der schwer zugänglichen Gemälde und Collagen geschrieben wurden.<sup>5</sup> Ohne die Druckgrafik ganz auszublenden, soll deshalb im folgenden Überblick über die künstlerische Entwicklung des jungen Gertsch die Malerei im Vordergrund stehen, die noch fast ganz zu entdecken ist. Dass die Darstellung nicht nur aus Platzgründen, sondern auch aufgrund der Unkenntnis des Autors lückenhaft bleiben muss, sei an dieser Stelle ausdrücklich eingeräumt. Zwar ist es im Laufe der Recherchen gelungen, alleine an Gemälden und Collagen rund 75 Arbeiten aus den gut zwei Jahrzehnten zwischen 1948 und 1969 zu lokalisieren,<sup>6</sup> doch ist nachweislich noch manches verschollen. Hinzu kommt, dass die Datierung vieler Werke mangels äusserer Anhaltspunkte nicht mit restloser Sicherheit zu klären ist. Der vorliegende Text





Abb. 1 *Die Einsame*, um 1948  
Öl auf Leinwand, 37,5 x 37,5 cm  
Privatbesitz

kann also nicht mehr sein als ein Anfang; gründlichere und ausführlichere Untersuchungen werden hoffentlich folgen.<sup>7</sup>

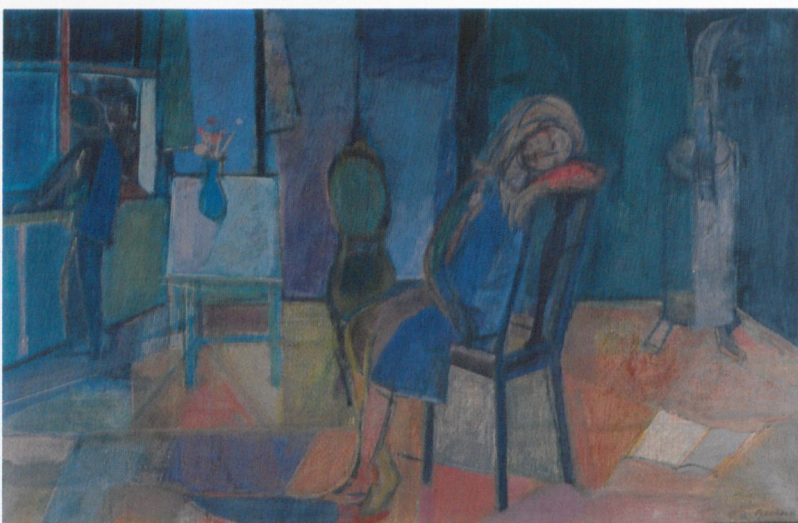
#### **In der Malschule Max von Mühlenens (1947–1950)**

Die aussergewöhnliche künstlerische Begabung des jungen Franz Gertsch offenbarte sich schon früh und wurde von den Eltern entsprechend gefördert; der Vater machte ihn unter anderem mit der Kunst von Dürer, Leonardo und Hodler vertraut.<sup>8</sup> Mit siebzehn Jahren trat Gertsch in die private Malschule Max von Mühlenens ein.<sup>9</sup>

Von Mühlenens war einer der führenden Vertreter der lokalen Avantgarde, die sich damals, unterstützt durch das progressive Ausstellungsprogramm des Kunsthallenleiters Arnold Rüdlinger, anschickte, die Dominanz der konservativen, letztlich noch am Impressionismus orientierten Künstler zu brechen. Seine Schule spielte eine wichtige Rolle bei der Durchsetzung der informellen Tendenzen in der Berner Kunstszenen der 50er Jahre. Von Mühlenens eigene Malerei war von der Ecole de Paris geprägt und bewegte sich zwischen freier Figuration und Abstraktion. Sein besonderes Interesse galt dem Studium der Farbwirkung, das ihn um die Mitte der 40er Jahre zur Theorie des roten Raums führte: Danach sollte Rot als universalste Farbe für den Raum, das als dinglich empfundene Blau für die Figuren verwendet werden.<sup>10</sup>

Der Einfluss von Mühlenens ist in Gertschs Malerei aus diesen Jahren unübersehbar. Im Bild *Die Einsame* (Abb. 1)<sup>11</sup> verweisen die kräftige Konturierung, die zeichenhafte Reduktion des Reiters im Hintergrund und die Beschränkung auf die Farben Rot und Blau (auch wenn sie nicht ganz dogmatisch eingesetzt sind) unverkennbar auf das Vorbild des Meisters.<sup>12</sup> Das Thema des Gemäldes, die einsame Frau am Fenster, ist jedoch schon ganz charakteristisch für die lyrisch geprägte Bildwelt des jungen Gertsch, der in seinen Figurenbildern, ohne eine bestimmte Geschichte zu erzählen, Stimmungen, Situationen, Gefühle zu visualisieren sucht; gerade die Figur am Fenster und der Blick aus dem Fenster sollte in den folgenden Jahren zu einem Leitmotiv in seiner Kunst werden.

Abb. 2 *Werther*, 1948  
Öl auf Leinwand, 74 x 115 cm  
Besitz des Künstlers



Dieses Thema erscheint auch im ambitionierteren Gemälde *Werther* (Abb. 2), mit dem sich Gertsch 1948 erstmals in der jährlichen Weihnachtsausstellung der Berner Künstler präsentierte.<sup>13</sup> Zwar scheint hier der rote Raum bereits ein Stück weit seine Anziehungskraft verloren zu haben, doch reflektiert der formale Aufbau nach wie vor die Auseinandersetzung mit von Mühlenens Postulat, die Darstellung von dreidimensionalem Raum und Figuren mit den Gesetzen des zweidimensionalen Bildes in Einklang zu bringen. Jenseits dieser modernistischen Oberfläche zeigt sich aber bereits die ganze neoromantische Thematik des jungen Gertsch: Zwei Menschen, ein Mann und eine Frau, die, ohne miteinander zu



kommunizieren, beide in ihre Gedanken und Sehnsüchte versunken scheinen.<sup>14</sup>

Noch ungefilterter offenbart sich nicht nur Gertschs romantisches Temperament, sondern auch seine persönliche Ästhetik in der 1949/50 entstandenen Holzschnittfolge *This und Weit*, in der sich, so Gertschs Jugendfreund und langjähriger Weggefährte, der Schriftsteller und Mythenforscher Sergius Gollowin, „unser ganzes damaliges Tun und Denken getreu widerspiegelte“.<sup>15</sup> Es handelt sich um das erste von insgesamt fünf Büchern mit eigenen Illustrationen und Texten, in denen der Künstler in mehr oder weniger starkem Masse autobiografische Motive verarbeitete. *This und Weit* ist eine Art Entwicklungsroman in 32 Bildern, welche von lapidaren Sätzen erläutert werden. Die Holzschnitte (Abb. 3) sind meist von radikaler, manchmal fast kindlich-naiver Einfachheit. Trotz der sehr persönlichen Note, die das ganze Büchlein durchzieht, widerspiegelt eine gewisse stilistische Heterogenität noch deutlich die verschiedenen Vorbilder des jungen Gertsch, von von Mühlens über Maillol bis hin zu Munch.<sup>16</sup> Die Erzählung schwankt zwischen Traum und Wirklichkeit, romantischer Poesie und groteskem Humor: Erfüllt von melancholischer Sehnsucht zieht der Titelheld This in die Ferne, wo er ein Mädchen kennen lernt, das er „Weit“ nennt; die beiden verlieben sich und gründen einen gemeinsamen Haushalt. Unmittelbar nach der Hochzeit müssen sie jedoch fliehen, da This wegen eines Waldfrevels von der Polizei verhaftet werden soll – er hatte für den Hausbau ohne Erlaubnis Bäume gefällt. Dieser plötzliche Einbruch der streng geordneten schweizerischen Wirklichkeit in die märchenhafte Liebesgeschichte ist bezeichnend für die ständigen Brüche im poetischen Modus der Erzählung, in der ernsthafte Momente autobiografisch gefärbter Selbsterkenntnis („Wie This sich bewusst wurde, dass er romantischer veranlagt ist, als andere Leute“)<sup>17</sup> unvermittelt neben Szenen absurder Fantastik („Wie This sich mit einer Teekanne verfeindete, da diese ohne Anmeldung sein Zimmer betrat“) stehen.

### **Die Studien bei Hans Schwarzenbach (1950–1952)**

Als *This und Weit* erschien, hatte Gertsch der Schule von Mühlens bereits den Rücken gekehrt. Er habe, so der Künstler heute, von Anfang an „etwas anderes im Kopf gehabt“ als die gemässigt abstrakte Kunst von Mühlens, die ihm letztlich formalistisch erscheinen musste; nämlich eine dezidiert figürliche, naturalistische Malerei, in der er seinem romantischen Empfinden Ausdruck verleihen konnte. Nach einer Studienreise nach Paris im Frühjahr 1950<sup>18</sup> kehrt Gertsch nicht mehr zu von Mühlens zurück, sondern beginnt das Atelier des Malers und Grafikers Hans Schwarzenbach (1911–1983) zu frequentieren.

Dieser Wechsel kann durchaus programmatisch gelesen werden, als bewusste Abkehr von der Moderne. Schwarzenbach, ein Bewunderer Jan van Eycks, lehrt Gertsch altmeisterliche Techniken wie die in lasierenden Schichten aufgetragene Eitemperamalerei und weckt damit sein Interesse für die Materialität der Kunst. Parallel dazu kann der junge Künstler dank Schwarzen-



Abb. 3 „Wie This im Wald eine verwilderte Katze traf und ihr zu fressen gab“, aus *This und Weit*, 1950  
Holzschnitt, 13,7 x 21 cm (Blattmasse)





Abb. 4 *Ohne Titel*  
(*Mädchen am Fenster*), 1952  
Öl auf Leinwand, 90 x 72 cm  
Privatbesitz

bachs reich ausgestatteter Bibliothek seine kunsthistorische Bildung vertiefen. Doch muss Gertsch auch zur künstlerischen Auffassung seines neuen Lehrers eine gewisse Affinität verspürt haben. Dessen Ästhetik war in doppelter Hinsicht unzeitgemäss, da sie sich sowohl gegen den optischen Illusionismus (das „malerisch-duftige Farbgeflimmer“) der Spätimpressionisten als auch gegen die Abstraktion der Modernisten wandte. Schon seit seiner Studienzeit schwebte ihm eine Malerei vor, „in welcher man seine persönliche Auffassung von der Welt und den Dingen ausdrücken könnte“. <sup>19</sup> Schwarzenbachs Themen sind im Gras spielende Kinder, unscheinbare Winkel, Pflanzen und Tiere in fast mikroskopischer Nahaussicht. Seine unatmosphärische, detailgenaue Schilderung der Objekte in altmeisterlicher Technik bewegt sich in der Nähe der Neuen Sachlichkeit der 20er und 30er Jahre, irgendwo zwischen Franz Radziwill, Adolf Dietrich und Jan van Eyck.

Schwarzenbach hat den jungen Künstler zweifellos in seiner Absicht bestärkt, seinen eigenen Weg abseits der abstrakten Tendenzen zu suchen. Über das Handwerkliche hinaus sind zwar bei Gertsch nur sporadische Anlehnungen an seinen neuen Lehrer auszumachen, doch zeichnet der scharfe Blick auf den scheinbar unspektakulären Naturausschnitt später auch die Arbeiten Gertschs aus den mittleren 50er Jahren aus; und letztlich stellt die monumentale Überhöhung der Natur in den jüngsten Holzschnitten und den *Gräsern* (Kat. 65–68) eine konsequente Weiterentwicklung dieser Ästhetik dar.

#### Von der naiven Figuration zum „Magischen Realismus“ (1950–1956)

Wie wenig von Mühlenens Stil dem künstlerischen Temperament Gertschs entsprochen hatte, offenbart dessen radikale Neuorientierung nach dem Wechsel zu Schwarzenbach. Die oft in graublauen und grünlichen Tönen gehaltenen Gemälde der Jahre 1950 bis 1953 zeigen einen detailreichen gegenständlichen Stil, der durch die klar umgrenzten, massvoll stilisierten Formen,

den Verzicht auf atmosphärische Wirkung und zentralperspektivische Räumlichkeit, die zumeist ganz glatte Malweise und die mehr oder weniger verfremdeten Lokalfarben stark an die naive Malerei erinnert. Neben Landschaftsszenarien aus Bern und Umgebung wie *Wald bei Hilgenloh* (Kat. 2) – mit einem an Caspar David Friedrich gemahnenden Liebespaar in Rückenansicht, das in die allerdings prosaischere Natur des schweizerischen Mittellandes hinausblickt – malt Gertsch weiterhin Figurenbilder, die unspektakuläre, aber der zeitgenössischen Realität seltsam entrückte Situationen schildern (Abb. 4). Hinzu kommen nun explizit mythologische oder märchenhafte Themen, in denen sich das Interesse von Golowin und Gertsch für das Übersinnliche, Sagenhafte und Fantastische spiegelt. <sup>20</sup> In der enigmatischen *Hirschjungfrau* (Kat. 1) beispielsweise ist die Figurenkonstellation aus *Werther* – eine sinnende Frau im Raum, ein Mann am Fenster –

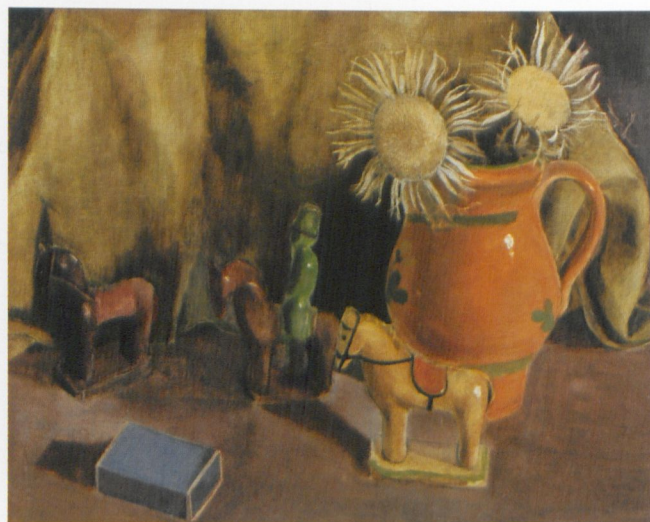
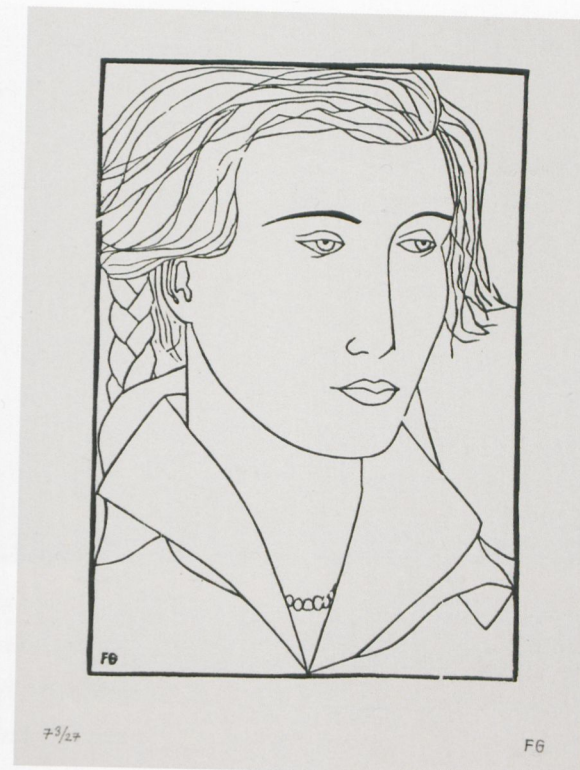
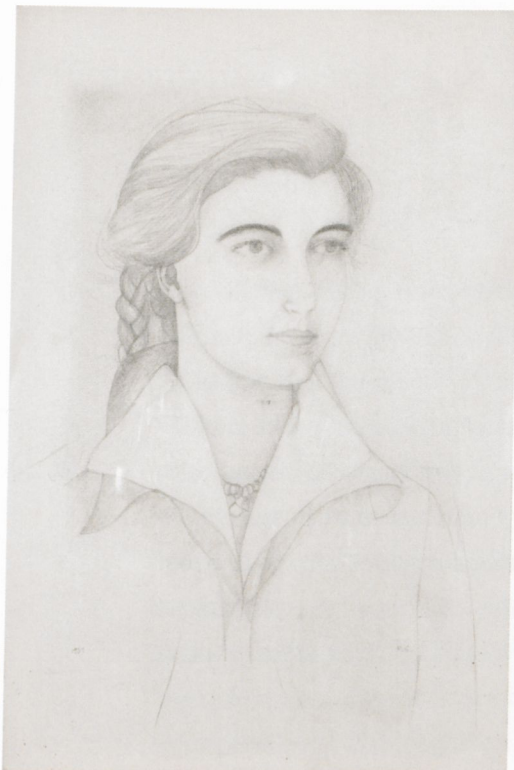


Abb. 5 *Stilleben mit Pferdchen*, um 1952  
Harzölfarbe und Tempera auf Pavatex,  
34 x 43 cm  
Kunstarchiv der Stadt Bern





wieder aufgenommen und in eine fast surrealistische Szene übersetzt. Die symbolisch aufgeladene und autobiografisch gefärbte Ikonographie – der Mann mit dem Rollkragen kann als Selbstdarstellung angesehen werden<sup>21</sup> – scheint einem Traumbild entsprungen, das nicht rational zu entschlüsseln ist.

Gertsch experimentiert aber gleichzeitig mit verschiedenen stilistischen Registern. So entstehen in derselben Zeit realistische Zeichnungen, Aquarelle und Gemälde mit präzise beobachteten Naturstudien, besonders Stilleben, Landschaften und kleine Naturstücke. Das *Stilleben mit Pferdchen* (Abb. 5), das als erster grösserer öffentlicher Ankauf 1952 von der Stadt Bern erworben wird, lässt mit seiner gepflegten Technik und der feinmalerischen Ausführung bei zugleich unpräziser Motivwahl – drei Keramikpferdchen, eine Streichholzschachtel, ein Tonkrug mit Trockenblumen – eine bewusste Auseinandersetzung mit Schwarzenbachs Stil vermuten.

Dagegen zeigt die Druckgrafik weiterhin eine ausgeprägte Tendenz zur linienbetonten Abstraktion, die an die Arbeiten der späten 40er Jahre anknüpft.<sup>22</sup> Besonders gut ist der unterschiedliche Abstraktionsgrad in den verschiedenen Medien am Beispiel des Porträts *Denise* zu beobachten, einem Brustbild seiner späteren (ersten) Frau: Von der Bleistiftzeichnung über das Gemälde bis zum aquarellierten Holzschnitt unterliegt das Modell einer fortschreitenden linearen Stilisierung (Abb. 6–8).

Die Weiterentwicklung dieses Stils kulminiert im Büchlein *Ein Sommer*, das 1953 im Auftrag der Bernischen Kunstgesellschaft entsteht<sup>23</sup>: Die 14 Illustrationen (Abb. 9), die wiederum von lakonischen Kurztexten aus der Feder des Künstlers begleitet werden, unterscheiden sich durch den grösseren Naturalismus und die sorgfältige Komposition radikal von jenen in *This und Weit*; die feine, extrem präzise Linienführung, die an die Grafik des Jugendstils, aber auch an Matisse gemahnt,<sup>24</sup> scheint fast die Technik des Holzschnittes zu verleugnen. Eine eigentliche Geschichte wird dabei nicht erzählt; es handelt sich um eine lose Folge von Szenen oder eher Stimmungen eines Liebespaars im Sommer, die dessen romantische Naturverbundenheit mit elegischer

Abb. 6 *Mädchenbildnis (Denise)*, 1951  
Bleistift, 38,3 x 25,5 cm  
Privatbesitz

Abb. 7 *Mädchenbildnis (Denise)*, 1951  
Mischtechnik auf Papatex, 39 x 28 cm  
Privatbesitz

Abb. 8 *Mädchenkopf (Denise)*, 1951  
(Neuaufgabe 1996)  
Holzschnitt, 18 x 12,5 cm (Bildmasse)  
Kunstmuseum Bern





Abb. 9 „Wir weilen im Wiesengrund  
und suchen die schönste Archangelika“,  
aus *Ein Sommer*, 1953  
Holzschnitt, 27,6 x 19,8 cm (Bildmasse)

Poesie zum Ausdruck bringen. Die Handlung ist dabei (wie schon in *This und Weit*) in einem zeitlosen „Anderswo“ angesiedelt, aus dem die Realität der modernen Industriegesellschaft vollständig ausgeklammert bleibt. Gertschs Neoromantik ist jedoch nicht als Flucht aus der Wirklichkeit oder gar rückwärtsgewandte Heimattümelei zu verstehen; sie entspringt vielmehr einem tiefen Unbehagen gegenüber dem seelenlosen Materialismus der Moderne, das er mit einer Gruppe von Generationsgenossen teilt. Ende der 50er Jahre sollte Gertsch zum „Tägel-Leist“ stossen, den Golowin und der Journalist René Neuenschwander 1957/58 gegründet hatten. Es handelte sich um eine informelle Gruppierung junger Menschen, die einen umfassenden, antiliterären Kulturbegriff pflegte und sich die Kritik der modernen Zivilisation und ihrer Technologiegläubigkeit sowie – als Gegenentwurf – die Erforschung und Pflege der Volkskultur in der

Nachfolge der deutschen Romantik auf die Fahnen geschrieben hatte; im künstlerischen Bereich propagierte der „Tägel-Leist“ einen „dritten Weg“ zwischen „konformistisch-spiessigem Konservatismus und absurd-abstrakter Neuerungssucht“ (d. h. der Moderne), was mit Gertschs eigenen Absichten im Einklang stand.<sup>25</sup>

Vielleicht auch unter dem Eindruck einer Reise nach Florenz 1953, wo er vor allem die Meister der Frührenaissance – Piero della Francesca, Fra Angelico, Botticelli, Leonardos *Anbetung der Könige* – bewundert, setzt sich in Gertschs Malerei ab 1954 der naturalistische, minutiös deskriptive Stil durch. Es entstehen nun vorrangig Stillleben und Landschaften, meist in Eitempera oder Mischtechnik, die den oft ganz unscheinbaren Bildgegenstand mit fast fotografischer Präzision abbilden. Mit grösstmöglicher Detailschärfe ist etwa in *Das Veilchenkörbchen* (Kat. 3) die Textur des stellenweise aufgerissenen weissen Tuches wiedergegeben, wobei sich durch die Lebensgrösse der Darstellung eine raffinierte Interferenz mit der realen, unter den dünnen Lasurschichten spürbaren Leinwand ergibt. Trotz der differenzierten natürlichen Beleuchtung erzeugen die strenge Farbgebung, die auf dem Akkord Purpur-Weiss-Türkis beruht, die extreme Detailgenauigkeit und die verwirrende Sujetlosigkeit – die titelgebenden Veilchen befinden sich nicht mehr im Körbchen – einen Eindruck von Unwirklichkeit. Die surreale Überhöhung des Objekts lässt an den Magischen Realismus der 20er Jahre denken; mit seiner fast sakralen Strenge und Intensität gemahnt *Das Veilchenkörbchen* allerdings noch mehr an die spanische Stilllebenmalerei des frühen 17. Jahrhunderts (Sánchez-Cotán, Zurbarán).<sup>26</sup>

Stärker auf atmosphärische Wirkung bedacht ist die grossformatige Landschaft *Die schöne Weite* (Abb. 10), die Gertsch im Anschluss an seine erste Schottland-Reise 1955 nach dort entstandenen Studien malt. Die Hügelzüge um Loch Awe sind grosszügig zu blauen Farbflächen zusammengefasst, über denen sich ein weiter, nur von feinen Wolkenschleiern und -wirbeln belebter Himmel spannt; näher als der Magische Realismus scheint hier die Berner Landschaftsmalerei eines Victor Surbek. Dem ebenfalls nach einem schottischen Motiv entstandenen *Bach* (Abb. 11) verleihen dagegen die detaillierte Binnenzeichnung und die Weissshöhungen der Felsen sowie die fast stilisierten, mit haarfeinen Pinselstrichen ausgeführten Wasserkaskaden eine



künstliche Wirkung, die den natürlichen Landschaftseindruck ins Surreale transzendiert.

Den Höhepunkt dieses „Magischen Realismus“ bildet der *Bach im Mondschein* (Kat. 6), den Gertsch in Grisaille nach einem Foto des nächtlichen Reichenbachs nördlich von Bern malt.<sup>27</sup> Die volumetrische Perfektion der vom weissen Mondlicht gebadeten Steine und die filigrane Silhouette der einsamen Geissblatt-Staude, die mit den im Ausschnitt fast tachistisch anmutenden, grau in grau getupften Blättern und Ästen im oberen Bereich kontrastieren, verleihen der nächtlichen Szenerie eine visionäre Kraft. Nicht so sehr das Arbeiten nach einer Fotovorlage, dem der konzeptuelle Ansatz noch fehlt, als vielmehr die Parallelen im Sujet – das Motiv des Baches beschäftigt Gertsch Mitte der 50er Jahre auffallend oft – und in dessen ästhetischer Umsetzung (man beachte die Monochromie und Details wie die sich überkreuzenden Wellenringe im Vordergrund) wirken wie eine Vorahnung der Holzschnitte aus den 90er Jahren, von *Cima del Mar* bis zu *Schwarzwasser* (Kat. 60–63).



Abb. 10 *Die schöne Weite*, 1955  
Öl auf Leinwand, 115 x 147,5 cm  
Eigentum des Kantons Bern

#### **Schöpferische Krise und Jahre des Suchens (1957–1964)**

Von aussen betrachtet scheint sich 1955 die persönliche und berufliche Situation Gertschs zu konsolidieren. Im Mai heiratet er seine erste Frau Denise, im Oktober eröffnet im Anliker-Keller seine zweite Einzelausstellung, die von der Kritik immerhin wohlwollend zur Kenntnis genommen wird,<sup>28</sup> und Ende des Jahres erzielt er seinen bisher grössten Verkaufserfolg, als der Kanton Bern für 1100 Franken *Die schöne Weite* erwirbt. Obwohl Gertsch nach wie vor unterschiedliche Ausdrucksmöglichkeiten erprobt (vgl. Abb. 10 und 11), so weist seine Produktion der Jahre 1954–1956 doch Ansätze zu einem unverwechselbaren persönlichen Stil auf, der sich, so hätte man erwarten können, in den folgenden Jahren festigen würde. Statt dessen gerät der Künstler aber um 1957 in eine Schaffenskrise, die mit einigem Auf und Ab bis 1965 andauert.

Zu dieser Krise dürften äussere Faktoren beigetragen haben: Einerseits zeigte sich bald, dass in seiner Ehe „die Chemie nicht stimmte“ (Gertsch), andererseits besserte sich auch die ökonomische Lage in keiner Weise: Wenn man von den vereinzelt Ankäufen im Rahmen der Kunstförderung von Stadt und Kanton einmal absieht, gelang es ihm nicht, seinen Kundenkreis über eine kleine Gruppe von Verwandten und Freunden hinaus zu erweitern. Vor allem aber waren es wohl Zweifel über den einzuschlagenden künstlerischen Weg, welche Gertsch lähmten: Tatsächlich scheinen ihm sein breites kunsthistorisches Wissen und die Vielfalt seiner künstlerischen Bezugspunkte eher zu schaffen gemacht zu haben; mehrfach bezeichnete er die Frage der



Abb. 11 *Bach*, um 1955/56  
Tempera auf Leinwand, 45 x 55 cm  
Privatbesitz





Abb. 12 „Nach einem langen Winter stellt Maria die ersten Schneeglöcklein in das Zimmer in dem Manfred einmal geschlafen hatte“, aus *Begegnung*, 1957 Holzschnitt, 15,7 x 21,7 cm (Blattmasse)

Obwohl die vorbereitenden Zeichnungen schon seit 1955 entstanden waren, passen die Illustrationen (Abb. 12) weder zum „Magischen Realismus“ der Gemälde aus diesen Jahren, noch führen sie den ingresken Linearismus von *Ein Sommer* fort. Statt dessen suchte Gertsch bewusst an den freieren, oft skizzenhaften Zeichenstil von *This und Weit* anzuknüpfen, der ihm damals „besser gelungen“ schien. Auch inhaltlich greift die Geschichte von Manfred, der in die Ferne zieht und dort die Liebe der jungen Maria findet, die Thematik des älteren Buches auf. Erneut ist manchmal die Stimme des Künstlers Franz Gertsch recht deutlich zu vernehmen, etwa wenn der Protagonist feststellt, dass „seine Lebensart daraufhinziele, das Alltägliche poetisch zu gestalten“ – eine Äusserung, die fast programmatisch zu einem Bild wie *Veilchenkörbchen* passt.

Davon abgesehen sind für die Jahre 1957/58 fast keine neuen Werke nachweisbar; es sei ihm, so Gertsch heute, „einfach nichts gelungen“. In den folgenden Jahren ist das hervorstechendste Merkmal seiner Kunst (und zugleich ein Symptom für die anhaltende Krise) ihre stilistische Heterogenität – es ist wohl vor allem diese Zeit, die Gertsch im Kopf hatte, als er später selbstkritisch und etwas überspitzt bemerkte, dass es zwischen seinem 20. und seinem

35. Lebensjahr „kaum drei Bilder“ gab, die zusammenpassten.<sup>31</sup>

Einige Arbeiten aus dem Jahr 1959 knüpfen in der detailreichen Naturschilderung an die Werke aus der Mitte der 50er Jahre an; die Farbigkeit ist jedoch so reduziert, dass das dargestellte Sujet etwas Ätherisches, traumhaft Entrücktes erhält. Die laut Gertsch „auf dem Höhepunkt der Depression“ entstandene *Nebellandschaft* (Abb. 13) erinnert durch das ambitionierte Format sowie den weiten, auf Fernblick angelegten Bildausschnitt, in dem der Himmel über drei Fünftel der Fläche einnimmt, an *Die schöne Weite*; doch kontrastiert hier der grosse Atem der Komposition – die visionär verdichtete Aussicht vom Frienisberg auf Murtensee und Neuenburgersee, mit dem Montblanc-Massiv links am Horizont – mit der extrem kleinteiligen Bleistiftunterzeichnung, die ähnlich wie in Landschaften der Spätgo-



Abb. 13 *Nebellandschaft*, 1959 Mischtechnik über Bleistift auf Baumwolle auf Sperrholz aufgeleimt, 108 x 138 cm Besitz des Künstlers



tik nördlich der Alpen noch in grösster Ferne Baumwipfel und Kirchtürme exakt registriert. Darüber legt sich eine hauchzarte Pigmentschicht, die die Landschaft mehr wie ein Nebel umfängt denn koloriert; das Ergebnis weckt Assoziationen an die traumhaften *sfumato*-Hintergründe des von Gertsch bewunderten Leonardo da Vinci.

Auf der anderen Seite entstehen wenig später Gemälde in einem ganz unnaturalistischen, naiv-romantischen Stil, dessen grosszügige Vereinfachungen an Kinderbuchillustrationen oder an die an der Volkskunst orientierten Tendenzen vom Beginn des Jahrhunderts (Larionov, Gontscharova) erinnern (Abb. 14). Geradezu emblematisch für die innere Zerrissenheit von Gertschs Kunst in diesen Jahren erscheint das Bild *Parzivals Aufbruch* (Kat. 7), das durch den Einsatz gegensätzlichster Mittel frappiert: Der fast bedächtig gezeichneten und nur teilweise kolorierten Szenerie im Vordergrund steht, wie ein Fanal des im Titel prophezeiten Aufbruchs, das grelle, flächige Rot des Hintergrundes gegenüber; doch der optimistische Titel wird durch den in melancholisches Sinnieren versunkenen Parzival Lügen gestraft – es liegt nahe, in der verträumten Gestalt eine Identifikationsfigur des Künstlers zu vermuten.

Das Parzival-Thema ist bezeichnend für Gertschs erneute Hinwendung zu Mythologie und Sagenwelt. Diese hängt zweifellos mit seinem Engagement im „Tägel-Leist“ zusammen, der stark von Golowins Interesse für die Volkskultur und ihre Mythen geprägt war und nun zunehmend mit Publikationen und Veranstaltungen an die Öffentlichkeit trat. Im Juli 1960 gründete die Gruppe die „Arena FIERTAS“, ein „Diskussions-Podium für neue Dichtung“, das eine literarische Erneuerung aus dem Geist der Romantik anstrebte.<sup>32</sup>

In diesem Zusammenhang ist auch Gertschs viertes Buch *Tristan Bärmann* (1962) zu sehen.<sup>33</sup> Im Unterschied zu den früheren Publikationen ist die „Märchennovelle“ von einem begnadeten Musiker, der von dunklen Mächten in einen Bären verwandelt wird und dank der Liebe eines Mädchens, einem Zauberspiegel sowie den magischen Kenntnissen eines Archivars wieder seine menschliche Gestalt erhält, im Hier und Jetzt angesiedelt, nämlich in den Dörfern zwischen Bern und Burgdorf Mitte des 20. Jahrhunderts. Die typisch romantische Vermischung von Märchen und Realität sowie die ironische Distanz, die durch die komplexe Verschachtelung der Erzählebenen entsteht, entsprechen ganz den Prinzipien der „Arena FIERTAS“. Die Holzschnitte (Abb. 15), die anders als in den älteren Folgen dem Text klar untergeordnet sind, heben sich auch stilistisch deutlich von jenen ab: Der breite Strich und die eckige, einfache Formgebung verleihen den Bildern ein fast expressionistisches Gepräge.

Anlässlich von Gertschs zweiter Ausstellung im Anlikerkeller im Januar 1962, in der auch die Holzschnitte aus *Tristan Bärmann* als Einzelblätter zu sehen sind, veranstaltet die „Arena FIERTAS“ ein Rahmenprogramm unter dem Titel *Erste Kundgebung nachmoderner Kunst*. In seinem programmatischen Eröffnungsvortrag fordert Golowin die



Abb. 14 *Spiegel*, um 1961  
Öl auf Leinwand, 74 x 105 cm  
Privatbesitz



Abb. 15 *Spiegelmagie*,  
aus *Tristan Bärmann*, 1961  
Holzschnitt, 21 x 22 cm (Bildmasse)



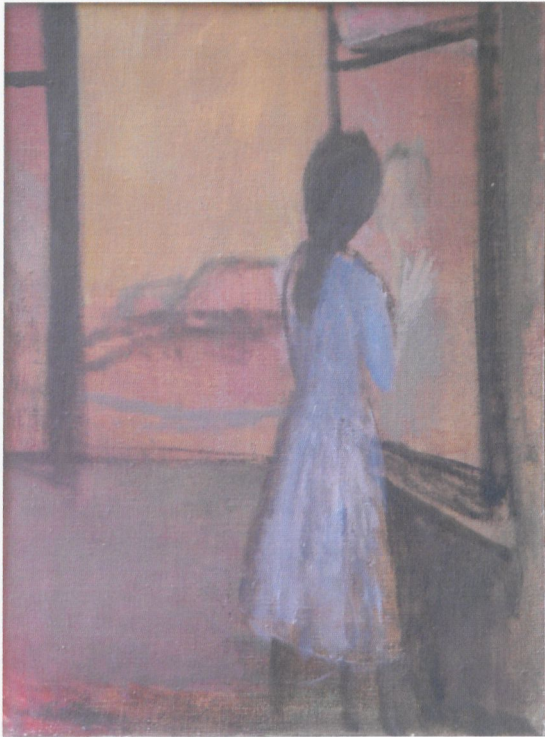


Abb. 16 *Ohne Titel*  
(*Frau am Fenster*), um 1964  
Öl auf Leinwand, 73 x 54 cm  
Privatbesitz

Abb. 17 *Orpheus und die Tiere*,  
um 1960/61  
Mosaik aus Flusskieseln,  
gesamt ca. 200 x 350 cm  
Aefligen, Primarschulhaus



Schriftsteller auf, statt nach dem „Aktuellen“ oder „Modernen“ zu jagen, eine „nach-moderne Einstellung zum Leben“ einzunehmen: „keine Flucht aus der Gegenwart, sondern der Versuch, sie aus dem Glauben an zeitlose seelische Grundlagen zu erleben, zu verdichten und damit zu deuten“.<sup>34</sup> So sehr dieses Manifest, obwohl mit Blick auf die Literatur verfasst, auch Gertschs Malerei eine theoretische Grundlage zu geben schien, so wenig löste es sein Problem, wie denn der „nach-moderne“ Stil in der Praxis aussehen sollte. Tatsächlich „verstummte“ Gertsch als Maler von Tafelbildern nach 1961 zusehends, und das Arbeiten auf Papier trat immer mehr in den Vordergrund. Dass die Druckgrafik gewissermassen zum „Leitmedium“ geworden war, ist schon daran zu erkennen, dass Gertsch zuletzt immer häufiger Kompositionen aus seinen grafischen Werken, besonders aus *Tristan Bärmann*, ins Grossformat übertragen hatte – ein Beispiel ist das Gemälde *Spiegel*,

das auf dem Holzschnitt *Spiegelmagie* beruht (Abb. 14, 15).

Neben – und bald vor – der Druckgrafik<sup>35</sup> nimmt jetzt das Landschaftsaquarell einen zentralen Platz in Gertschs künstlerischer Arbeit ein. Auf drei Reisen nach Schottland jeweils im Frühjahr 1961, 1963 und 1965 sowie während eines Aufenthalts in Saas Fee im Herbst 1964 entstehen Dutzende von Aquarellen. Die Blätter beeindrucken durch die souveräne Virtuosität, mit denen der Künstler die Aquarelltechnik handhabt und dabei die ganze Bandbreite ihrer Möglichkeiten ausschöpft, von der zeichnerisch präzisen und doch immer frisch wirkenden Wiedergabe von Details bis zur fast tachistisch anmutenden, nass in nass gemalten Landschaftsimpression, vom zartfarbenen, lasierenden Auftrag bis zu kräftigen Farbakkorden.<sup>36</sup> Tatsächlich wird Gertsch, wie Paul Tanner schreibt, im Aquarellieren auch eine Möglichkeit gesehen haben, „sich dem damals aktuellen Hauptstrom des Informel oder Abstract Painting anzunähern, ohne sich als figurativen Maler aufzugeben“.<sup>37</sup> Eine Bestätigung für diese These liefern die vereinzelter malerischen Versuche dieser Jahre, in denen sich Gertsch so weit wie nie zuvor auf das Terrain der gestisch-

expressiven Abstraktion vorwagt; ein schönes Beispiel ist die praktisch auf zwei Farben reduzierte *Frau am Fenster* (Abb. 16), deren Reflex in der Scheibe zugleich das Spiegelmotiv wieder anklingen lässt.

Nach der Scheidung seiner ersten Ehe heiratet Gertsch 1963 Maria Meer, die er über den „Tägel-Leist“ kennen gelernt hatte. Um seine rasch wachsende Familie durchbringen zu können, ist der Künstler in den frühen 60er Jahren auch auf Dekorationsaufträge für öffentliche Gebäude angewiesen. Den Anfang machen um 1960/61 zwei Mosaikarbeiten in der Vorhalle und im Treppenhaus des Primarschulhauses Aefligen bei Burgdorf (Abb. 17), die Gertsch mit selbst gesammelten bun-



ten Natursteinen aus der Emme ausführt; in derselben Technik folgt um 1963 ein Mosaik im Primarschulhaus Mühlematt in Belp. Die Themen – *Orpheus und die Tiere* beziehungsweise *Der hl. Franz von Assisi predigt den Tieren* – wie auch der naive, ganz durch das grobe Material bestimmte Stil der beiden Mosaik sind eng verwandt; die Tiergestalten hat Gertsch zum Teil wörtlich wiederholt. Die Orpheus-Thematik erscheint zuletzt noch einmal im Ende 1966 ausgeführten und vor einigen Jahren grösstenteils zerstörten Mosaik aus Silex im Schulhaus Wyden in Worb. Im Essaal des Altersheims Nydegg kann Gertsch ausserdem 1963 drei Fresken mit ländlichen Szenen ausführen, deren Stil an die Illustrationen aus *Tristan Bärmann* anknüpft.

### **Der Neubeginn 1965/66: Von der flächigen Figuration zum Collagenstil**

Gertschs künstlerischer Neuanfang wird eingeleitet von einer witzigen, aber bemerkenswert selbstkritischen Abrechnung mit seiner neoromantischen Phase: das *Tagebuch eines Malers*, das im Februar 1965 erscheint.<sup>38</sup> Es ist das fiktive Journal eines Künstlers, der in einer tiefen schöpferischen Krise durch eine schöne Kellnerin zu seinem vermeintlichen Meisterwerk *Orpheus und Eurydike* inspiriert wird. Um das Bild malen zu können, stellt er es als naturalistische Szenerie mit lebenden Tieren im Atelier nach, was wegen der Unrast seiner Modelle natürlich in einem Fiasko endet. Dennoch kann er aus dem Misserfolg klingende Münze schlagen, indem sich seine nach der Natur gezeichneten Einzelstudien hervorragend verkaufen. Unnötig zu sagen, dass Gertsch in diesem illustrierten „Tagebuch“ – das er in Tusche direkt auf die Offsetfolien gepinselt hat, in bewusst krakeliger Schrift und skizzenhaften Zeichnungen – mit einer kräftigen Portion Selbstironie vor allem seine eigene Situation persifliert hat: Die Schaffenskrise hatte er selbst noch nicht überwunden; das Orpheus-Thema (zu dem ihn die Filme von Jean Cocteau inspiriert hatten<sup>39</sup>) war für ihn in den vorhergehenden Jahren ebenfalls fast eine künstlerische Obsession – ein kleines Gemälde von 1963 im „naiven“ Märchenstil (Abb. 18) zeigt denn auch ziemlich genau die Szene, an der der Maler im Buch scheitert; und schliesslich gehörten die präzisen Naturstudien, die sich auch in der Realität am besten verkaufen liessen, zu den Stärken des jungen Gertsch.

Das *Tagebuch eines Malers* markiert Gertschs Abschied von der Romantik, von den mythologischen und märchenhaften Themen, ja vom Naturstudium im traditionellen Sinne. So vielfältig die Ursachen dafür waren, eine Rolle dürfte auch die zunehmende Politisierung der ehemaligen „Tägel-Leistler“ im Zusammenhang mit den Aktivitäten der „Junkere 37“ gespielt haben. Dieses inzwischen legendäre Diskussionspodium, ein Zentrum der Berner Subkultur der 60er Jahre, war 1964 von Gertsch, Golowin, Zeno Zürcher und Niklaus von Steiger gegründet worden; zunächst vor allem literarisch und kulturwissenschaftlich ausgerichtet, hatte es, auch durch die Kritik von aussen am hier herrschenden „Nonkonformismus“, eine zunehmend politische Dimension erhalten.<sup>40</sup>

Abb. 18 *Ohne Titel (Orpheus und Eurydike mit den Tieren)*, 1963  
Mischtechnik auf Baumwolle auf Sperrholz aufgeleimt, 31,5 x 42 cm  
Privatbesitz







Abb. 19 *Harlekina*, 1965  
Öl auf Leinwand, 109 x 75 cm  
Privatbesitz



Abb. 20 *Der Maler*, um 1965/66  
Öl auf Pavatex, 155 x 189 cm  
Besitz des Künstlers

Gertschs Abkehr von der Romantik könnte deshalb beschleunigt worden sein durch das Unbehagen, mit seiner Suche nach der „nachmodernen“ Kunst von der falschen Seite Applaus zu erhalten.<sup>41</sup>

Der Neubeginn spielt sich nun wieder auf dem Gebiet der Tafelmalerei ab. Gertsch gibt seine gestischen Experimente auf und bewegt sich statt dessen entschlossen in die entgegengesetzte Richtung: In den vier bis im Winter 1965/66 entstandenen Gemälden sucht er seinem romantischen Temperament durch zunehmende flächige Vereinfachung, harte Konturierung und kräftige, immer unnaturalistische Farbgebung entgegenzuwirken; gemäss einer frühen Aussage weisen ihm dabei seine linearen Holzschnitte den Weg.<sup>42</sup>

In *Harlekina* (Abb. 19), einem Porträt seiner fünfjährigen Tochter Renate im Harlekinskostüm, knüpft Gertsch an die glatte, filigrane Malweise der 50er Jahre an; die sachlich-kühle, unplastische Behandlung der Gegenstände, die strenge Symmetrie, das geometrische Ornament des Kleides, der neutrale schwarze Hintergrund und nicht zuletzt die Verweigerung des Blickkontakts erzeugen aber eine neuartige, distanzierende Wirkung. Einen ähnlichen Effekt mit anderen Mitteln erzielt Gertsch in *Gelber Schnee* (Kat. 8), zugleich für lange Zeit sein letztes Landschaftsgemälde, das auf einer zwölf Jahre älteren Bleistiftzeichnung eines Winterbachs beruht. Die Komposition ist exakt kopiert, jedoch mit flächigen, hart gegeneinander abgesetzten Farben koloriert, von denen das Rosa und das titelgebende Gelb nicht nur – wie der Himmel in *Parzivals Aufbruch* – unnaturalistisch, sondern auch gänzlich vom Gegenstand gelöst, als rein ornamentale Flächen gesetzt sind; ähnlich wie bei *Harlekina* wird damit die emotionale Beziehung zum Sujet gebrochen, das romantische Thema quasi gegen den Strich gebürstet.

Die Tendenz zu flächiger Formvereinfachung und greller, unnatürlicher Farbigkeit verstärkt sich noch in den folgenden Bildern, *Der Maler* (Abb. 20) und *Der Schriftsteller* (Kat. 9), die beide autobiografische Bezüge enthalten: In *Der Maler* sind auf dem Bücherstapel links das *Tagebuch*



eines Malers und auf dem Stuhl der Kerzenständer und das Öllämpchen aus *Harlekina* zu sehen; in *Der Schriftsteller* verweisen die Buchtitel auf Gertschs eigene Lektüre: *10 science fiction stories* und *Übersetzungen aus dem Necronomicon des Abdul Alhazred* – ein fiktives Werk aus den Romanen des vom Golowin-Kreis verehrten Autors Howard P. Lovecraft – spielen auf die Beschäftigung mit der Science Fiction an, die als „Volkskultur der Gegenwart“ damals im „Junkere“-Kreis aktuell war.<sup>43</sup> Der übergrosse, fast bedrohliche Schatten des von einem Vorhang verdeckten Malers ist ein Selbstporträt Gertschs, das seine Frau zuvor als Schattenriss skizzierte; umgekehrt entstand die Aktfigur aus einem Schattenriss nach der Gestalt Marias. Die doppelte Präsenz des Schattens – explizit im Bild und implizit in seinem Herstellungsprozess – verweist auf die verschiedenen Anekdoten von der Erfindung der Malerei durch die Umrisszeichnung eines Schattens;<sup>44</sup> in Gertschs Fassung des alten Themas Maler und Modell klingt so auch jenes der Allegorie der Malerei an.<sup>45</sup> Während in diesem Gemälde der Raum zwar flach und ohne Zentralperspektive, aber doch klar definiert ist, ist im *Schriftsteller* die Spannung zwischen ganz flächig aufgefassten, ja nicht einmal mehr kolorierten Motiven und vereinzelt Andeutungen von Raum und Volumen bis zum äussersten getrieben. Von diesem Punkt aus war der Schritt zur reinen Flächigkeit der Collage-Technik, den der Künstler 1966 vollzog, nicht mehr weit. Gertsch arbeitete dabei nach dem Prinzip von Matisse's *papiers découpés*: Aus farbig bemaltem Papier schnitt er die Einzelformen, die er dann zu figürlichen Collagen auf meist schwarzen Grund klebte. Anders als bei Matisse waren aber die Collagen anfangs kein Selbstzweck, sondern Entwürfe zu Gemälden, die Gertsch nun in bisher ungeahnten Formaten in Dispersion auf Leinwand ausführte.

Ob Gertsch durch das Vorbild Matisse's, dessen *gouaches découpés* 1959 in der Kunsthalle ausgestellt waren,<sup>46</sup> zu dieser Technik angeregt wurde, ist heute nicht mehr zu rekonstruieren. Tatsächlich weist die Stilisierung und Deformation der Figuren in einigen der früheren Arbeiten (Abb. 21) Anklänge an Matisse auf. Entscheidend ist aber, dass dieser Arbeitsprozess einen radikalen Stilwandel in Gertschs Kunst mit sich brachte, ja erzwang: Er nötigte ihn, den virtuosen Feinmaler, zum Verzicht auf die persönliche Handschrift zugunsten einer vereinfachten, silhouettenhaften Figuration im Hard-Edge-Stil und setzte damit seinem Hang zur detailverliebten naturalistischen Wiedergabe natürliche Grenzen, die nicht jedes Mal mühsam von neuem definiert werden mussten. Die Technik der Collage erlöste also den Künstler bis zu einem gewissen Grad von der quälenden Frage „Welche Figuration?“. Hinzu kommt, dass sie im Prinzip auch keine nachträglichen Korrekturen erlaubte – eine Einschränkung, die Gertsch ebenfalls gelegen kommen musste, da er „schon damals die Möglichkeit einer Korrektur oder Veränderung von vornherein ausschalten“ und damit „die Qual aus der Malerei nehmen“ wollte.<sup>47</sup>



Abb. 21 *Ohne Titel (Pyramidaler Auftritt?)*, um 1966  
Collage, Dispersion auf Papier auf Pavatex, 100 x 70 cm  
Privatbesitz



Abb. 22 *Familie bei Nacht*, um 1966  
Collage, Dispersion auf Papier auf Pavatex, 80 x 98 cm  
Besitz des Künstlers





Abb. 23 *Der grosse Spielmann*, 1966  
Dispersion auf Leinwand, 170 x 220 cm  
Eigentum des Kantons Bern

Thematisch stehen zunächst das Motiv der Familiengemeinschaft (Abb. 22) sowie Szenen aus der Welt der Artisten und Spielleute (Abb. 21, 23) im Zentrum. Das figürliche Material stammt dabei oft aus Gertschs familiärem Umfeld. So wiederholte Gertsch die Figur der *Harlekina* in vereinfachter Form in mehreren Collagen und schliesslich im Gemälde *Der grosse Spielmann* (Abb. 26), das er ausserdem als Linolschnitt reproduzierte. Auch das weisse Bettgestell kennen wir bereits aus *Der Schriftsteller*; es kehrt mit leichten Variationen mehrfach wieder. Dieses und andere geometrische Elemente wie das Harlekinmuster, aufgestellte Leitern oder ein in die Vertikale gekippter Schachbrettfussboden (Abb. 21) haben zudem die Funktion, die Kompositionen zu stabilisieren.

Schon in den Jahren zuvor hatte Gertsch oft einzelne Motive oder ganze Figurengruppen in einem neuen Kontext wiederholt (vgl. Abb. 17 und 18). In der Collagen-Zeit wird nun das Prinzip der Variation und Neukombination von formalen Lösungen geradezu ein Kennzeichen seiner Kunst. Eine Ursache dafür mag in der erwähnten Unmöglichkeit einer nachträglichen Veränderung liegen: Sie zwang den Perfektionisten Gertsch dazu, sich seiner künstlerischen Vision in immer neuen Versuchen anzunähern.

Abb. 24 *Paar*, 1967  
Collage, Dispersion auf Papier  
auf Pavatex, 113 x 80 cm  
Privatbesitz



### Die Pop-Art-Phase (1967–1969)

Mit den Collagen und der Malerei im Hard-Edge-Stil hatte Gertsch den Anschluss an die in den 60er Jahren besonders vitale junge Kunstszene Berns gefunden<sup>48</sup> – nicht zuletzt auch deshalb, weil die Figuration dank der Pop-Art wieder salonfähig geworden war. Nun setzt auch allmählich der „Erfolg bei den massgeblichen Stellen“<sup>49</sup> ein (d. h. bei den progressiven Kunstkritikern und -experten), der ihm wegen seinem hartnäckigen Festhalten an der Gegenständlichkeit so lange versagt geblieben war. Im April 1967 wird Gertsch von einer hochkarätigen Jury – unter anderem gehören ihr Meret Oppenheim und Harald Szeemann an – das Louise Aeschlimann-Stipendium verliehen, wobei er sich immerhin gegen Konkurrenten wie Ueli Berger oder Jean-Frédéric Schnyder durchsetzt.<sup>50</sup> Ende desselben Jahres gewinnt Gertsch den 1. Preis im Wettbewerb für die künstlerische Ausschmückung des Aula-Foyers im neuen Gymnasium Langenthal. Seine Entwürfe – ein stehendes Liebespaar für das Treppenhaus und ein liegendes für den Korridor vor der Aula (Abb. 24, Kat. 10) – werden jedoch von der Lehrerschaft vehement abgelehnt, weil sie die unverblümete Thematisierung jugendlicher Liebe als unanständig und in einer Schule deplatziert empfindet. Nachdem eine zahmere zweite Version nicht befriedigt, krebst die Jury zurück und schlägt der Baukommission statt dessen den Entwurf von Lilly Keller zur Ausführung vor; Gertsch wird mit einem Preis von 3000 Franken abgespeist,



obwohl seine Eingabe als „der einzig gelungene Versuch, Treppenhaus und Wand zu einem Ganzen zusammenzufassen“ anerkannt wird.<sup>51</sup> Trotz dieser Zurückstufung entlädt sich bei der Präsentation der Wettbewerbsbeiträge der Zorn der Langenthaler Bevölkerung nicht nur gegen die zur Ausführung vorgesehenen Entwürfe von Robert Müller und Lilly Keller, sondern auch gegen Gertschs Arbeit, deren Prämierung als „Entgleisung“ gezeißelt wird.<sup>52</sup> Der „Langenthaler Kunststreit“ hat für Gertsch immerhin den positiven Aspekt, dass sich die Presse landesweit für den Fall interessiert und dem Künstler so eine unverhoffte Publicity verschafft. Wenig später erhält sein Werk aber auch die erste kritische Würdigung in einer Fachzeitschrift: Im April 1968 erscheint im *Werk* ein Aufsatz von Jean-Christophe Ammann, damals noch Assistent Harald Szeemanns an der Berner Kunsthalle, in dem Gertsch erstmals mit der jungen Berner Avantgarde der um 1940 Geborenen (Werro, Raetz, Fivian, Distel) in Verbindung gebracht wird.<sup>53</sup>

Gertschs Entgegnung auf die Kritik an den Langenthaler Entwürfen offenbart sehr deutlich seine veränderten künstlerischen Absichten: „Ich wollte kein bücherlesendes Mädchen und keinen flötenden Hirtenknaben malen, sondern etwas, das junge Leute zwischen 16 und 20 Jahren wirklich beschäftigt.“<sup>54</sup> Und weiter: „Meine Gestalten sollten so konzipiert sein, dass sie Gegenwartsnähe ausstrahlen.“<sup>55</sup> Das erste Statement ist interessant, weil es ein Stück Selbstkritik an seinem früheren Werk impliziert: Hatte doch Gertsch nur fünf Jahre zuvor tatsächlich einen flötenden Hirtenknaben gemalt, wenn auch im Speisesaal eines Altersheims (s. S. 47). Statt der zeitlosen, romantischen Vision, die zumindest inhaltlich in den Familienbildern und Musikanten der frühen Collagen noch nachwirkte, sucht der Künstler jetzt explizit den Gegenwartsbezug; und um diesen zu gewährleisten, arbeitet er erstmals mit vorgefundener Bildmaterial aus der Welt der Populärkultur: Für das stehende Paar hat Gertsch die beiden Figuren des Plattencovers von *The Freewheelin' Bob Dylan* (Abb. 25) frei adaptiert. Mit der liegenden Gruppe hatte Gertsch hingegen schon in mehreren Collagen aus der Serie der Familienbilder experimentiert (Abb. 22).<sup>56</sup>

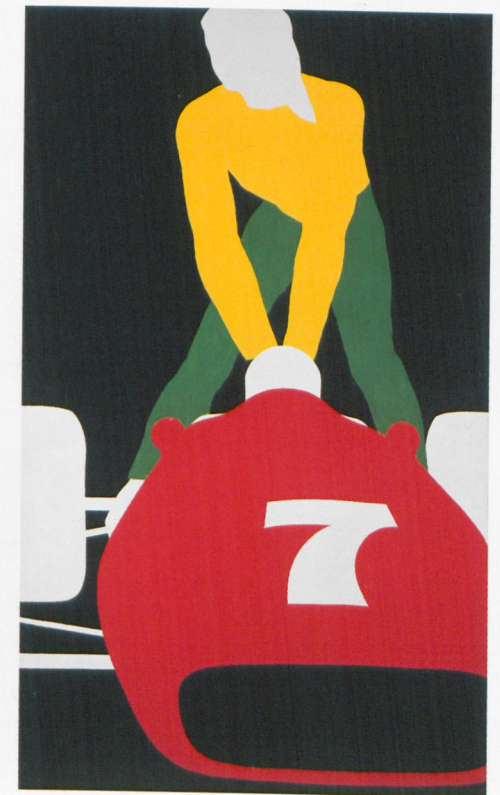
Noch offensichtlicher ist der Einbruch der Gegenwart in *Mireille, Colette, Anne* (Kat. 11), das drei Mädchen in modischen Miniröcken zeigt, und vor allem in *Françoise* (Abb. 26), wo eine weibliche Figur mit einem Rennwagen posiert – es ist wohl das erste Mal überhaupt, dass in Gertschs Bildwelt das Auto, Fetisch der modernen Zivilisation, erscheint. Beiden Bildern, die sowohl als Collage wie als Gemälde existieren, liegt ein Foto aus einer französischen Popzeitschrift zugrunde; „Françoise“ ist die populäre Chansonnière und Schauspielerin Françoise Hardy.

Von 1967 an reduziert Gertsch die Farbskala zunehmend auf kontrastierende Primär- und Sekundärfarben, wobei die Farben immer freier und doch sehr kalkuliert gesetzt sind – man beachte etwa ihre wohldurchdachte Verteilung in *Mireille, Colette, Anne*. Der Auszug aus der Realität wird so zugleich verfremdet und intensiviert.<sup>57</sup> Die zeichnerische Vereinfachung der Figuren schreitet weiter voran, doch entfallen durch die Anlehnung an die Fotovorlage die Formverzerrungen weitgehend; das subjektive Element, das mit der



Abb. 25 Plattencover von *The Freewheelin' Bob Dylan*, 1963  
Foto: Don Hunstein

Abb. 26 *Françoise*, 1967  
Dispersion auf Leinwand, 243 x 145,5 cm  
Besitz des Künstlers





Deformation der Motive immer verbunden ist, wird damit noch stärker ausgeschaltet, der Prozess der Objektivierung vorangetrieben. Aus der anekdotischen Momenthaftigkeit der Fotografie sucht Gertsch so durch Reduktion und zugleich Intensivierung von Farbe und Form etwas Bleibendes, Gültiges zu destillieren<sup>58</sup> und, so der Künstler später, „das dialektische Zusammentreffen der beiden Pole Realität und Abstraktion zu bewirken“.<sup>59</sup> Trotz der Flächigkeit der Darstellung ist aber die Dreidimensionalität durch sorgfältig gesetzte Überschneidungen gekonnt suggeriert; es sei hier noch einmal auf *Mireille*, *Colette*, *Anne* verwiesen, besonders auf die subtil gestalteten Übergänge zwischen Kleidern und Körper.

Im Allgemeinen wird für diese Arbeiten ein Einfluss Roy Lichtensteins vorausgesetzt.<sup>60</sup> Gertsch selber stellt rückblickend fest, dass ihm die Pop-Art half, einen Weg zu finden, in seiner Kunst heutig und gegenständlich zu sein. Doch dürfte sie dabei weniger als Vorbild, denn als Katalysator gewirkt haben; jedenfalls ist Gertschs Entwicklung seit 1965, noch bevor die amerikanischen und englischen Pop-Künstler im Frühsommer 1966 erstmals in der Kunsthalle zu sehen waren,<sup>61</sup> in sich kohärent und folgerichtig. Pop-Art und verwandte Tendenzen könnten ihn allerdings 1967 zur Verwendung von vorgefundenem Fotomaterial angeregt haben. Ob dabei das Vorbild Lichtensteins eine besondere Rolle spielte, ist aber fraglich. Die inhaltlichen wie formalen Parallelen zum Schaffen Lichtensteins – dessen oft zitierte Berner Einzelausstellung im übrigen erst im Frühjahr 1968 stattfand<sup>62</sup> – sind relativ oberflächlicher Natur; in der rein formalen Wirkung, der Reduktion auf die Silhouette, steht beispielsweise Wesselmann Gertsch näher. Vor allem ist dieser im Unterschied zu den meisten Pop-Künstlern nach wie vor weniger an der Medialität der Darstellung als am Dargestellten selbst interessiert. Deshalb ist bei ihm der Prozess der Aneignung von trivialen Bildern aus der Massenkultur anders als bei Lichtenstein für die Aussage nicht zentral, da mit der Auslöschung des Individuellen in der Vorlage auch deren mediale Kennzeichnung weitgehend getilgt wird.

1968 geht Gertsch dazu über, in seinen Kompositionen Figuren aus verschiedenen Quellen zu kombinieren. In der Serie *Rolling Stones* (Kat. 12), die er in seiner Einzelausstellung in der Galerie Martin Krebs im Oktober 1968 zeigt, experimentiert er mit dem Gestaltungsprinzip der Progression: Das erste der vier quadratischen Bilder zeigt nur zwei Figuren, danach kommt jeweils ein Rolling Stone hinzu, bis die ganze fünfköpfige Band versammelt ist. Die Spannung zwischen der Ausrichtung der Dargestellten auf den Betrachter, die den Bildkonventionen des Starporträts gehorcht, und der tatsächlichen Gesichtslosigkeit der Figuren wird dabei von Stufe zu Stufe irritierender.

Die lässig sitzende Gestalt mit aufgestütztem Bein verwendete Gertsch in leicht abgeänderter Form für eine andere Komposition weiter, indem er sie mit einer liegenden Frauenfigur kom-

Abb. 27 *Ohne Titel (Paar)*, 1968  
Collage, Dispersion auf Papier  
auf Pavatex, 71,5 x 103,5 cm  
Privatbesitz





binierte, für die seine Frau Maria Modell stand (Kat. 13). Eine zweite, seitenverkehrte Version dieser Bildfindung zeigt die männliche Gestalt noch einmal variiert – die rechte Hand umfasst nun das aufgestützte Knie (Abb. 27). Aus diesen Darstellungen, deren plakative Kraft und Prägnanz des Bildaufbaus kaum mehr zu überbieten ist, ist nun alles Anekdotenhafte oder Spezifische herausgefiltert, von den Attributen des modernen Lebens bis hin zu den Namen der Figuren: Gertsch bezeichnete sie einfach als Paar oder gar nur mit dem Entstehungsdatum. Der Gegenwartsbezug der Figuren ist nur noch in der ungezwungenen Pose spürbar; es sind gleichsam Prototypen des jugendlichen Seins in der heutigen (damaligen) Zeit.

Existieren schon von den Rolling Stones ausser der grossformatigen Gemäldefassung mindestens zwei, in Farbgebung und Format minimal voneinander abweichende Serien von Collagen, so hat Gertsch in den Paarbildern systematisch die Möglichkeiten der Variation durchdekliniert. Vom nach rechts gewandten Paar sind mir bis dato eine Collage und zwei Gemäldefassungen bekannt, vom nach links gewandten nicht weniger als fünf Collagen, ein Gemälde sowie eine Serigraphie. Abgesehen vom Format variiert vor allem die Verteilung der Farben, wobei sich der Künstler nun meistens auf die drei Grundfarben sowie Schwarz und Weiss beschränkte. Auch an der sorgfältigen Ausführung ist zu erkennen, dass die Collage inzwischen zu einem selbstständigen künstlerischen Ausdrucksmittel geworden ist.

Im Winter 1968/69 experimentiert Gertsch noch einmal mit einer freieren Anordnung des Figurenpaars (Abb. 28); sowohl in der Komplexität der Linienführung als auch in der reicheren Farbskala nimmt die auf diagonalen Symmetrien beruhende Komposition von der formalen Askese der vorhergehenden Werke einen Schritt Abstand. Die hier gezeigte zweite Fassung beeindruckt zudem durch die aussergewöhnliche Leuchtkraft der Farben, die der Künstler erzielte, indem er der wie üblich selbst angerührten Dispersion fluoreszierende Pigmente beimischte.

Die letzte Etappe der Pop-Art-Phase führt Gertsch aber schliesslich weiter auf seinem Weg hin zur maximalen Vereinfachung: Aus den Paarbildern von 1968 isoliert er die weibliche Figur und reduziert so die Darstellung auf drei Farbflächen (Kat. 14). Auf den schwarzen Hintergrund verzichtet er nun konsequent zugunsten einer plakativen, kontrastreichen Farbwirkung.

An diesem Punkt war aber eine Weiterentwicklung nicht mehr denkbar. Der Künstler erkannte, dass er mit der zunehmenden Abstrahierung und Typisierung seiner Figuren in eine Sackgasse geraten war: Statt dem beabsichtigten „dialektischen Zusammentreffen der beiden Pole Realität und Abstraktion“ dominierte ab 1968, so Gertsch, „mehr und mehr die Abstraktion, und ich fand mich in einer Krisensituation, weil ich mich gegenüber gewissen Möglichkeiten, die ich als Maler hatte, frustriert fühlte“.<sup>63</sup> In diesem neuerlichen Moment der Krise, die zu einer mehrmonatigen schöpferischen Pause führte, eröffnete ihm im Sommer 1969 „die Erkenntnis, dass im Festhalten des Momentanen viel eher das Bleibende erscheinen kann“ einen „neuen Zugang zur Realität“,<sup>64</sup> das heisst den Weg zur exakten Übertragung der Fotovorlagen auf die Leinwand.



Abb. 28 27.2.1969  
*(Junge Menschen)*, 1969  
 Dispersion auf Leinwand,  
 209 x 153 cm  
 Besitz des Künstlers



Zusammenfassend lässt sich erstens feststellen, dass entgegen den späteren Äusserungen des Künstlers sein frühes Schaffen durchaus in klar unterscheidbare Phasen gegliedert werden kann. Zweitens ist der Bruch des Jahres 1969, der angeblichen „Stunde null“ von Gertschs Schaffen, zumindest zu relativieren. Der vertiefte Blick auf das Frühwerk macht deutlich, dass das Wendejahr 1965/66 einen mindestens ebenso tief greifenden Einschnitt markiert, wenn dieser auch nicht ganz so brüsk war. Der Künstler verabschiedet sich damals nicht nur vom neoromantischen Themenkreis und von der „peinture“, der malerischen Handschrift, sondern auch von der Landschaftsmalerei: Von diesem Moment an bleibt rund drei Jahrzehnte lang die menschliche Figur das dominierende Thema. Wenig später (1967) folgt mit der Verwendung von Fotovorlagen auch der Übergang zu einer konzeptuellen Arbeitsweise. 1969 dagegen findet Gertsch wohl zu einer neuen Darstellungsform, seiner in der Pop-Art-Phase gefundenen Thematik bleibt er aber zunächst weitgehend treu.

Und doch vermag die Beschäftigung mit dem Frühwerk auch den Blick für die Kontinuität zwischen der künstlerischen Vision des jungen Neoromantikers der 50er Jahre und jener des international gefeierten Klassikers der Gegenwartskunst zu schärfen. Es genügt, mit den monumentalen Holzschnitten im Hinterkopf die unscheinbare Zeichnung *Blätter* von 1957 (Kat. 5) zu betrachten: In der geradezu fotografischen Präzision, aber auch im Ausblenden des Anekdotischen – etwa dem Kontext des Pflanzenfragments – scheint der Gertsch des *Pestwurz* oder der *Gräser* fast zum Greifen nah. Zugleich liegen dazwischen nicht nur vier Jahrzehnte künstlerischer Entwicklung, sondern auch die grundsätzliche Differenz der medialen Brechung durch die Fotografie; rein formal scheint der Abstand klein, und doch ist es ein konzeptueller Graben, den der Künstler auf einem beschwerlichen Weg überwinden musste. Erst als er die Bildsprache gefunden hatte, die seiner Vision angemessen war, konnte Gertsch in den ganz vom Zeitgeschehen entrückten Bildern der vergangenen Jahre zu seinen romantischen Wurzeln zurückkehren.

<sup>1</sup> Vgl. *Schweizer Maler. 100 ausgewählte Titelbilder des Schweizerischen Beobachters*, Glattbrugg 1976, S. 90.

<sup>2</sup> In einem Fragebogen für ein Who's Who der Schweizer Kunst notierte er etwa: „1950–1969 könnte man als autodidaktische Periode bezeichnen. Das eigentliche Œuvre fängt für mich 1969 an“ (Dokumentation Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich).

<sup>3</sup> Vgl. des Künstlers eigene Schilderung in: *Franz Gertsch – Holzschnitte*, mit Fotografien von Balthasar Burkhard, Bern 1994 (erschienen zur Ausstellung im Kunstmuseum Bern und in der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden 1994/95), S. 11.

<sup>4</sup> An neueren Annäherungen an Gertschs Frühwerk sind in erster Linie zu nennen: Paul Tanner, „Vom

Ereignisbild zur Landschaft“, in: *Franz Gertsch. Landschaften*, (Ausst.-Kat.) Graphische Sammlung der ETH, Zürich; Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut, Frankfurt am Main, 1993, S. 36–43, hier S. 36–38; ders., „Unterwegs in Schottland. Aquarelle von Franz Gertsch“, in: *Franz Gertsch. Aquarelle Schottland 1961–1965*, (Ausst.-Kat.) Graphische Sammlung der ETH, Zürich 2003, S. 106–113, hier bes. S. 107–109; Norberto Gramaccini, „Introduction“, in: *Franz Gertsch. Works from the Hess Collection*, Liebefeld-Bern 1999, S. 9–13, hier S. 9f.; Affentranger-Kirchrath 2004, S. 11–27; Haneborger 2004, S. 87–171. In der älteren Literatur haben einzig die Pop-Art-Arbeiten aus den späten 60er Jahren eine gewisse



- Resonanz gefunden; vgl. dazu neben dem frühen Text von Jean-Christophe Ammann, „Fünf junge Berner Künstler: Werro, Raetz, Fivian, Gertsch, Distel“, in: *Werk*, 4 (1968), S. 245–250, hier S. 248f., vor allem: Harald Szeemann, „Für die Naturalisten ist er zu romantisch, für die Romantiker zu naturalistisch“, in: *Franz Gertsch*, (Ausst.-Kat.) Akademie der Künste, Berlin; Kunstverein Braunschweig; Kunsthalle Düsseldorf; Musée des Beaux-Arts, Brüssel, 1975, o.S.
- 5** Dies gilt besonders für die Dissertation von Lübbert Haneborger (Haneborger 2004), der auf über 80 Seiten nach den Voraussetzungen der „Bildform“ des reifen Gertsch im Frühwerk forscht, sich dabei aber praktisch ausschliesslich auf die publizierten Druckgrafikfolgen und Schriften des Künstlers beschränkt.
- 6** An dieser Stelle möchte ich all jenen Personen meinen herzlichen Dank aussprechen, die mir in grosszügiger Weise Zugang zu den Gertsch-Werken in ihrem Besitz verschafft haben und so diese Arbeit erst möglich gemacht haben.
- 7** Für ihre Unterstützung bei den Recherchen zu dieser Arbeit sei zuallererst Maria und Franz Gertsch von Herzen gedankt; sie haben immer wieder geduldig meine Fragen beantwortet und meine Forschungen in jeder Weise gefördert. Des Weiteren bin ich unter anderem Zeno Zürcher, Sergius Golowin, Anke und Niklaus von Steiger, Ruth Gretel Zürcher-Achterath, Denise Gertsch, Martin Krebs und Christian Anliker für wertvolle Hinweise und Quellenmaterial dankbar. Bei der Literatursuche und anderen Recherchen haben mich Simon Oberholzer, Judith Durrer und Dominik Imhof tatkräftig unterstützt. Schliesslich hat der Text erst dank der kritischen Lektüre des Manuskripts durch meine Frau Evelyne seine endgültige Form angenommen.
- 8** Dazu v. a. Affentranger-Kirchrath 2004, S. 12 ff.; Haneborger 2004, S. 87ff; ausserdem: Franz Gertsch, „Meine Sonntagvormittage bei Hodler“, in: *Zeitmaschine. Oder: Das Museum in Bewegung*, (Ausst.-Kat.) Kunstmuseum Bern 2002, hg. von Ralf Beil, S. 48f.
- 9** Wo nicht anders angegeben, beruhen die biografischen Angaben und die Aussagen des Künstlers auf mehreren Gesprächen mit Franz Gertsch, die der Autor zwischen Juni und August 2005 geführt hat.
- 10** Zu von Mühlernen siehe *Max von Mühlernen, 1903–1971. Retrospektive des malerischen Werkes*, (Ausst.-Kat.) Kunsthalle Bern 1974. Allgemein zum künstlerischen Umfeld im Bern der Nachkriegszeit: Marcel Baumgartner, *L'Art pour l'Aare. Bernische Kunst im 20. Jahrhundert*, Bern 1984, S. 225 ff.
- 11** Franz Gertsch hat demselben Werk oft verschiedene Titel gegeben. Wo möglich, wird hier die auf dem Keilrahmen angegebene Bezeichnung verwendet; andere überlieferte Titel sind gegebenenfalls in Klammern hinzugefügt. Fehlt eine zeitgenössische Bezeichnung ganz, so wird ein Notname in Klammern gebraucht.
- 12** Vgl. besonders für die Frauenfigur, das Bild *Methusalem* (1948; Abb. in *Max von Mühlernen*, wie Anm. 10).
- 13** *Weihnachtsausstellung bernischer Maler, Bildhauer und Architekten*, (Ausst.-Kat.) Kunsthalle Bern 1948/49, Nr. 92.
- 14** Der Titel, der auf Goethes Briefroman anspielt, ist zur Interpretation des Bildinhaltes nicht tauglich: Laut Gertsch war es von Mühlernen, der, voller Begeisterung über die stehende Figur am Fenster, dem Gemälde seinen Namen gab.
- 15** Franz Gertsch, *This und Weit. 32 Originalholzschnitte*, Bern 1950. Das Zitat Golowins (der das gereimte Vorwort zum Büchlein beisteuerte) stammt aus: Sergius Golowin, „Die Kunst ist immer ein Ergebnis“, in: *Franz Gertsch*, (Ausst.-Kat.) Kunstmuseum Luzern 1972, o.S. Zu *This und Weit* siehe ausführlich Haneborger 2004, S. 100 ff.
- 16** Vgl. Gertsch 1994 (wie Anm. 3), S. 9; Haneborger 2004, S. 100 ff. Rainer Michael Mason nennt im einführenden Kommentar zur Neuedition 1996 als Vorbilder auch Matisse und Van Gogh.
- 17** Die Bedeutung dieses Satzes, den Gertsch selber verschiedentlich zitiert hat (Gertsch 1994, wie Anm. 3, S. 9), unterstreicht auch Haneborger 2004, S. 101.
- 18** Es handelte sich nach 1947, damals mit Sergius Golowin, bereits um seine zweite Reise. Vgl. dazu Gramaccini 1999 (wie Anm. 4), S. 9, sowie Tanner 2003 (wie Anm. 4), S. 107f.
- 19** Hans Schwarzenbach, „Brief an einen Freund“, in: ders., *8 Tafeln nach Originalen des Künstlers. 2 Original-Graphiken*, Bern 1950, S. 3.
- 20** Vgl. dazu Golowin 1972 (wie Anm. 15), o.S.
- 21** Mündliche Mitteilung von Sergius Golowin, 22. 8. 2005.



- 22 Auch in diesem Bereich mehren sich nun die Sujets aus Mythologie und Volkssagen wie *Magelone* (1951) oder *Daphnis und Chloe* (1952) (abgebildet in: *Gegendruck. Schweizer Künstlergraphik von Alberto Giacometti bis Urs Lüthi*, (Ausst.-Kat.) Galerie der Friedrich-Ebert-Stiftung, Bonn; Galerie im Taxispalais, Innsbruck; Graphische Sammlung der ETH, Zürich, 1993, S. 81).
- 23 Franz Gertsch, *Ein Sommer*, Bern 1954; dazu ausführlich Haneborger 2004, S. 108 ff.
- 24 Mason 1996 (wie oben, Anm. 16); Haneborger 2004, S. 109.
- 25 Zum „Tägel-Leist“ (aus der Mundart übersetzt etwa: „Öllämpchen-Gesellschaft“) siehe Fredi Lerch, *Begerts letzte Lektion. Ein subkultureller Aufbruch*, Zürich 1996, bes. S. 217–239, 250–268 (das Zitat auf S. 253); ders., *Muellers Weg ins Paradies. Nonkonformismus im Bern der sechziger Jahre*, Zürich 2001, S. 40ff. Vgl. auch die Zusammenfassung von Lerchs Darstellungen bei Haneborger 2004, S. 121 ff.
- 26 Vgl. Alfonso E. Pérez-Sánchez, *La nature morte espagnole du XVIIe siècle à Goya*, Fribourg 1987, bes. Abb. 4, 5, 7, 80, 81.
- 27 Nach Aussage des Künstlers sind es dieses Bild sowie ein zweites, 1955 datiertes Grisaille-Gemälde einer Waldlandschaft mit Bach (Privatbesitz), auf die er anspielte, als er im Interview mit Jürgen Glaesemer sagte, er habe „schon mit etwa 22 Jahren begonnen, die ersten Bilder nach Fotografien zu malen“ (in: *Franz Gertsch*, (Ausst.-Kat.) Kunsthaus Zürich 1980, S. 10).
- 28 Vgl. u.a. die mit „km.“ signierte Besprechung im *Bund*, Nr. 482, 15. Oktober 1955.
- 29 Bern/Baden-Baden 1994 (wie Anm. 3), S. 11: „Denn das Stilproblem ist ja auch eines der quälendsten Probleme des realistischen Malers. Malt man wie van Gogh oder Cézanne oder Morandi oder wie auch immer?“
- 30 Franz Gertsch, *Begegnung*, Bern 1957. Dazu ausführlich Haneborger 2004, S. 115 ff.
- 31 Zit. nach Gertsch/Glaesemer 1980 (wie Anm. 27), S. 10.
- 32 Zur „Arena FIERTAS“ siehe Golowin 1972 (wie Anm. 15), o. S.; Lerch 2001 (wie Anm. 25), bes. S. 39 ff.
- 33 Franz Gertsch, *Tristan Bärmann. Eine Märchen-novelle in 20 Originalholzschnitten*, Burgdorf 1962. Siehe dazu ausführlich Haneborger 2004, S. 136 ff.
- 34 Zit. nach der Rezension der Veranstaltungsreihe im *Bund*, 54, Abendausgabe vom 5. 2. 1962, S. 4 (signiert „ho.“). Vgl. dazu Lerch 2001 (wie Anm. 25), S. 56 ff. – In der Vortragsreihe las unter anderem auch Gertsch Prosatexte vor. Tatsächlich blieb *Tristan Bärmann* nicht sein einziger Ausflug in die Schriftstellerei. Im selben Jahr erschienen als 3. Folge der Reihe „Berner Versuche“, die von Zeno Zürcher in einer kleinen, vervielfältigten Auflage herausgegeben wurden, zwei Kurzgeschichten unter dem Titel *Erlebnisse mit Elementarischen*, die beide in deutlich ironischem Ton den Einbruch des Übersinnlichen in den gutbürgerlichen Alltag behandeln (vgl. dazu ausführlicher Haneborger 2004, S. 141 ff.).
- 35 In diesem Bereich sind noch die Farbholzschnitte für das *Singbuch für die Oberstufe der Volksschule* (1964) zu erwähnen, die Gertsch auch als Einzelblätter herausgab.
- 36 Vgl. die Abbildungen in: (Ausst.-Kat.) Zürich 2003 (wie Anm. 4); Affentranger-Kirchrath 2004, S. 24 ff.
- 37 Tanner 2003 (wie Anm. 4), S. 110f.
- 38 Franz Gertsch, *Tagebuch eines Malers*, Bern 1965. Vgl. dazu auch Lerch 2001 (wie Anm. 25), S. 113, und Haneborger 2004, S. 156 ff., welcher den Text allerdings (S. 131) an den Beginn der Krise setzt, die er in die Jahre 1965–1969 verlegt.
- 39 Mündliche Mitteilung von Sergius Golowin, 22. 8. 2005.
- 40 Zur Gründung der „Junkere 37“ siehe Lerch 2001 (wie Anm. 25), S. 214 ff.; zu ihren Aktivitäten ebd., *passim*, sowie Sergius Golowin/Bernhard Giger, „Junkere 37. ‚Glorreiche Vergangenheit‘ als Hintergrund“, in: *Tatort Bern*, (Ausst.-Kat.) Museum Bochum 1976, hg. v. Urs Dickerhof, Bernhard Giger, S. 174 ff.
- 41 So war es ihm 1964 bei einer Podiumsdiskussion in der „Junkere“ über Tradition und Experiment in der Literatur passiert, dass seine Kritik am Formalismus der abstrakten Kunst vom Konservativen Erwin Heimann zum Argument für eine traditionelle Literaturauffassung umgemünzt wurde; vgl. zu dieser Debatte Lerch 2001 (wie Anm. 25), S. 285–289, hier S. 286f.
- 42 Vgl. Gertschs Bewerbung um das Louise Aeschlimann-Stipendium vom 3. April 1967: „1965 entwickle ich irgendwie aus meinen linearen Holzschnitten eine in die Fläche umgesetzte farbige Malerei (...)“ (Archiv BKG, Kunstmuseum Bern).



- 43** Golowin 1972 (wie Anm. 15); Lerch 2001 (wie Anm. 25), S. 195–197, 307–310.
- 44** Vgl. dazu Hermann Ulrich Asemissen, Gunter Schweikhart, *Malerei als Thema der Malerei*, Berlin 1994, S. 9 ff.
- 45** Das Bild steckt auch sonst voller witziger Anspielungen auf die Geschichte der Malerei. So ist der Vorhang eine Reminiszenz an die Trompe-l'œil-Draperien vor allem in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, während der aufgeklebte echte Notizzettel, der einen gemalten Schatten wirft, auf den synthetischen Kubismus verweist; in beiden Fällen geht es letztlich um die Dialektik zwischen dem Bild als Objekt und dem Bild als Illusionsträger.
- 46** Jean-Christophe Ammann, Harald Szeemann, *Von Hodler zur Antiform. Geschichte der Kunsthalle Bern*, Bern 1970, S. 187.
- 47** Gertsch 1994 (wie Anm. 3), S. 10.
- 48** Vgl. zur Berner Kunst der 60er Jahre: Baumgartner 1984 (wie Anm. 10); *Bern 66 → 1987*, (Ausst.-Kat.) Kunsthalle Bern 1987.
- 49** So Gertsch in der erwähnten Diskussion in der „Junkere 37“, zit. nach Lerch 2001 (wie Anm. 25), S. 286f.
- 50** Vgl. die Unterlagen im Archiv der Bernischen Kunstgesellschaft, Kunstmuseum Bern.
- 51** So Jury-Mitglied Hans-Christoph von Tavel, zit. nach Heinz Däpp, „Der Bildersturm von Langenthal“, in: *National-Zeitung*, 23. 2. 1968. Dass der erste Preis zunächst Gertsch zugesprochen worden war, wird in der zeitgenössischen Berichterstattung nicht erwähnt, aber vom Künstler und von Zeno Zürcher übereinstimmend berichtet; tatsächlich erklärt dies den langen Zeitraum zwischen dem Ende der Eingabefrist (15. 11. 1967) und dem endgültigen Vorschlag an die Baukommission (Ende Januar 1968). Ein Streitgespräch zwischen Gertsch und den Vertretern der Schule hat Zeno Zürcher aufgezeichnet (*Junkere 37 – Mitteilungen – Dokumente – 2*, 31. 3. 1968, Typoskript).
- 52** Einen zeitgenössischen Überblick über die Ereignisse bietet der um Neutralität und Sachlichkeit bemühte Artikel von Heinz Däpp (wie Anm. 51). Eine besonders herablassende Kritik an Gertschs Entwürfen liefert dagegen Peter R. Riesterer in der *Tat* vom 12. 3. 1968 („Grundsätzliches: Das Brutale und Grausame in der Kunst wird missverstanden“). An ausführlicheren Darstellungen im Rückblick sind zu nennen: René Liechti, „Der Kunststreit in Langenthal im Spiegel der Presse“, in: *Langenthaler Heimatblätter*, 1970, S. 171 ff. (aus der Position der Langenthaler Gegner; hier, S. 179, die zitierte Kritik am Juryentscheid); Max Hari, „Der Langenthaler Kunststreit. Von den Schwierigkeiten der Kunstpflege in der Demokratie“, in: *25 Jahre Seminar Langenthal 1963–1988. Jubiläumsschrift*, Langenthal 1988, S. 75 ff. Vgl. zum Langenthaler Streit auch Lerch 2001, S. 541f. – Gertsch führte die Entwürfe gleichzeitig auch als Gemälde aus, die er 1967/68 in der Weihnachtsausstellung zeigte ((Ausst.-Kat.) *Weihnachtsausstellung bernischer Maler und Bildhauer*, Kunsthalle Bern 1967/68, Nr. 43f.).
- 53** Ammann 1968 (wie oben, Anm. 4).
- 54** Zit. nach Däpp 1968 (wie Anm. 51).
- 55** Zit. nach *Junkere 37* (wie Anm. 51).
- 56** Schlicht falsch ist die Annahme von Haneborger 2004, S. 169f., dass der Entwurf vom nackten Liebespaar in Gertschs parodistischem Science-Fiction-Comic in *apero*, 3 (1967) abgeleitet sei, was erst den Langenthaler Volkszorn provoziert habe. Der Korrektur bedürfen auch Haneborgers Äusserungen (S. 163f.) über die Arbeit mit Collage-Technik und Fotos, deren Beginn er irrtümlicherweise im Jahr 1964 ansetzt.
- 57** Vgl. Ammann 1968 (wie Anm. 4), S. 349; Tanner 1993 (wie Anm. 4), S. 38.
- 58** Vgl. Ammann 1968 (wie Anm. 4), S. 349; Tanner 1993 (wie Anm. 4), S. 38; vgl. auch Gertschs eigene Äusserung über „die Erkenntnis, dass im Festhalten des Momentanen viel eher das Bleibende erscheinen kann“ (Gertsch/Glaesemer 1980, wie Anm. 27, S. 10).
- 59** Zit. nach Szeemann 1975 (wie Anm. 4), S. 51f.
- 60** So schon Ammann 1968 (wie Anm. 4), S. 348.
- 61** In der Ausstellung *F-111 von James Rosenquist/ 11 Pop-Artists: The New Image* (Ed. Philip Morris), 25. Mai bis 3. Juli 1966.
- 62** Ammann/Szeemann 1970 (wie Anm. 46), S. 192.
- 63** Zit. nach Szeemann 1975 (wie Anm. 4), S. 51f.; vgl. auch Gertsch 1994 (wie Anm. 3), S. 11.
- 64** Gertsch/Glaesemer 1980 (wie Anm. 27), S. 10.