

Franz Gertsch : die Zeit der Malerei, die Zeit der Repräsentation = time of painting, time of representation

Autor(en): **Loock, Ulrich / Joss, Margret**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern**

Band (Jahr): - **(1991)**

Heft 28: **Collaborations Franz Gertsch & Thomas Ruff**

PDF erstellt am: **16.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-680525>

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.

DIE ZEIT DER MALEREI, DIE ZEIT DER REPRÄSENTATION

Am 12. und 13. April 1986, einem Wochenende, habe ich das Bild JOHANNA II in der Kunsthalle Bern ausgestellt, nur dieses Bild auf der grossen Wand des Mittelsaals, im sonst leeren Gebäude. Etwa die gleiche Anzahl von Besuchern, die sonst eine sechswöchige Ausstellung sieht, kam während zweier Tage für dies eine Bild. Was es auch immer mit diesem aussergewöhnlichen Interesse auf sich gehabt haben mag – eins jedenfalls ist für mich mit dieser Ausstellung klargeworden: dies Bild, ein solches Bild verlangt in der Tat, allein gesehen zu werden, ohne die unvermeidliche Ablenkung des Blickes, ohne jene Vergleichbarkeit, welche jede Ausstellung von mehreren gleichzeitig zu sehenden Werken mit sich bringt. Ein solches Bild von Franz Gertsch beinhaltet einen unabweisbaren Anspruch auf Absolutheit. Darin unterscheiden sich die Porträts der 80er Jahre, von den früheren, stärker szenischen Bildern. Und vielleicht liegt hier auch schon ein Grund für die besondere Anziehungskraft des Bildes.

Das Porträt ist mit grösster Sorgfalt inszeniert – die Drehung des Kopfes im Verhältnis zur leichten Diagonal-Stellung der Schultern, das verschobene Hemd, der Kontrast von Haar, Hals und Gesicht usw. – und kompositorisch äusserst präzise im Format veran-

kert. Für all das liessen sich kunstgeschichtliche Präzedenzen finden. Der Blick jedoch, der alle Details des Porträts zentriert, könnte in einer Kulturgeschichte des Blickes wohl als Beispiel für den Blick in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts figurieren. Ich möchte behaupten, etwas früher habe nie jemand so geblickt, und ich denke, solch ein Blick wird sich auch bald nicht mehr wiederfinden lassen. Ohne dem hier im einzelnen nachgehen zu können, ein wenig allgemeiner, gibt es etwas, das den Blick und das Porträt von Johanna von den früheren Porträts der Malerei radikal unterscheidet. Es ist nicht der Blick eines Mädchens, das einem Maler sitzt und zu ihm hinschaut, es ist ein Blick, dem das Gegenüber einer Person, eines Antlitzes, schauender Augen fehlt. Diesem Blick ist sein Photographiert-Werden eingesenkt, die Gewissheit, mittels des Objektivs einer Kamera fixiert zu werden. So ist das Porträt von Johanna seinem Wesen nach photographisch – wir bezeichnen hier etwas Eigentümliches, welches noch von der Tatsache zu unterscheiden ist, dass das Bild nach einer Photographie gemalt wurde.

Viele Einzelheiten des Porträts machen die Aufnahme ziemlich genau datierbar. Dies gilt auch für die sonstigen Bilder, die Franz Gertsch etwa seit Mitte der 70er Jahre gemalt hat. Ausnahmslos hat er Photos als Vorlage verwendet, die mit der besonde-

ULRICH LOOCK ist Direktor der Kunsthalle Bern.

ren Körperlichkeit, der Haartracht, dem Make-up, der Bekleidung der abgebildeten Personen, den Gegenständen, mit denen sie zu tun haben, den Situationen, in denen sie sich befinden, eine Fülle zeittypischer Details beinhalten. So ist die Erscheinung der Porträtierten durchweg modisch oder gar mondän. Mit all dem erhalten die Porträts einen hochgradig momentanen Charakter. Momentaneität und Datierbarkeit aber entsprechen dem photographischen Modus des Porträts, den bereits der Blick reflektiert – ganz im Unterschied zu jenem Strang der Photographie, welcher bis zur Anfangszeit des photographischen Porträts zurückreicht und wo versucht wird, mit dem Photo der «künstlerischen» Kontingenzüberwindung der Malerei-Tradition zu entsprechen. Die den Porträts zugrundeliegenden Photos gehören zweifellos zur Gattung der «Atelierphotographie», sie haben nichts von einem Schnappschuss oder einem Polizeiphoto an sich. Ihre Inszenierung aber ist Inszenierung des «Photographischen», nicht seine Sublimation unter dem Titel der Kunst.

Die malerische Realisation jedoch widerspricht der photographischen Repräsentation, wenn auch nicht in dialektischer Weise. JOHANNA II ist wie die Mehrzahl der Arbeiten von Franz Gertsch ein übergrosses Format, und die Malerei besteht aus kleinen, mehr oder weniger dicht neben- und übereinandergesetzten Farbpunkten, den jeweils einfarbigen Abdrücken eines sehr feinen Pinsels. Es handelt sich um eine ausserordentlich reiche, vielfältige, vielfarbige, fast unendlich minutiöse Malerei, mit der die photographische Repräsentation, das Bild eines fixierten Momentes, aufgeladen und belebt wird. Gegen Unendlich strebende Differenzierung der Malerei, einer Malerei, bei der es immer noch einen Zwischenschritt gibt, die einer extremen Vergrösserung des Formates bedarf, um den Punkt des nicht weiter Möglichen noch weiter hinauszuschieben, diese Differenzierung zielt auf lange Dauer – nicht nur im Prozess des Malens selbst, sondern vor allem beim Betrachten. Der Repräsentation wirkt die Präsenz der Malerei entgegengesetzt: als Aufschub gegenüber der augenblicklichen Identifizierbarkeit des Porträts, als nahezu endlose Verzögerung abschliessender Wahrnehmung. Der photographische Modus des

Porträts gibt die Gewissheit, dass das gewesen ist (Roland Barthes), dass Johanna mit diesem Blick in die Kamera geschaut hat, dass sie im Moment der Aufnahme dagewesen ist und so ausgesehen hat. Da in seinem photographischen Aspekt aber die Zeit des Bildes das Perfekt ist, die vollendete Gegenwart, enthüllt sich das Photographische als Zeichen des Todes. Denn die Versicherung, dass Johanna dagewesen ist, dass sie mit diesem Blick so ausgesehen hat, impliziert mit der gleichen Sicherheit, dass das vorbei, zu Ende ist.

Die Zeit der Malerei und ihrer Betrachtung, sagten wir, ist die Zeit andauernder Gegenwart, welche eingeschoben ist in den Moment der Repräsentation. Für die Zeit der Betrachtung des malerischen Porträts wird die Vollendung seiner Gegenwart wieder ausgesetzt. So verbindet sich die Malerei mit der photographischen Wiedergabe zu einem Bildnis, in dem die Vollendung seiner Gegenwart in die Zukunft verlegt ist. Es kommt zu keiner Aufhebung etwa im Sinne überzeitlicher Wirklichkeit, die traditionell zum Wesen der Kunst gerechnet wird, sondern es kommt zur Zeitstruktur des antizipierten Perfekts. Die Malerei verzögert das Perfekt der Repräsentation und bleibt doch gebunden an deren Zeitlichkeit.

Die eigentümliche Vermittlung von Malerei und Repräsentation, deren photographische Verfassung malerisch realisiert ist und der dieselbe Malerei widerspricht, schliesst einen offenen Riss ein. Dieser Riss ist Bedingung für die Fortdauer der Wirkung der Malerei auf die Repräsentation und der Repräsentation auf die Malerei, und diese immanente Wechselwirkung erzeugt die Absolutheit eines Werkes wie JOHANNA II. Franz Gertsch hat nie den Ausweg einer Befreiung vom Modus des Photographischen und von der Zeitlichkeit der Repräsentation gesucht, etwa bei der Alternative der Abstraktion. Wohl aber hat er die Spannung zwischen Gegenwart der Malerei und vollendeter Gegenwart der Repräsentation weiter bearbeitet und modifiziert. Dies Anliegen erscheint mir geradezu als Antriebsmoment seiner künstlerischen Praxis.

Wir haben von einer Malerei gesprochen, mit der ein photographisches Porträt wiedergegeben wird und die doch – im mikroskopischen Bereich gewissermassen – gemäss einer präzisen Ökonomie als

Feld reiner Farbpunkte realisiert ist. Im Dienste der Repräsentation stehend, erscheint sie doch deren Logik entzogen, nämlich in ihrer medialen Funktion aufzugehen.

Mit seinen Holzschnitten greift Franz Gertsch zu einer Technik, die es ihm erlaubt, die Ökonomie der Malerei nochmals zu rationalisieren, und das heisst in diesem Zusammenhang, ihre Autonomie zu stärken. Zunächst schneidet und druckt er weitere Porträts, später auch Landschaften. Nach den ersten Holzschnitten der 80er Jahre hat er sich entschlossen, nur mehr eine Platte zu drucken, also auf Mehrfarbigkeit vollkommen zu verzichten.

In der Technik des Holzschnittes ist Monochromie angemessen, während sie im Zusammenhang malerischer Repräsentation willkürlich erscheinen würde. Für die Wiedergabe von Licht brauchen keine Lichter aufgesetzt, keine Höhungen mit Weiss vorgenommen zu werden, sondern für Licht stehen die winzigen Flecken unbedruckten Papiers, die Spuren herausgeschnittener Partikel des Druckstockes. Gegenüber den Farbpunkten der Malerei sind die Flecken des Holzschnittes in Form und Grösse noch einheitlicher, anonym auch, und sie sind schärfer begrenzt. Mit all dem entfernt sich die Realisation weiter von jeder Verpflichtung auf den Naturalismus der Repräsentation, ohne doch deren photographisches Wesen grundsätzlich in Frage zu stellen.

Im Vergleich zu den gemalten Porträts erscheinen die gedruckten, weniger naturalistischen wie entückt. Sie lassen alle anscheinende Ähnlichkeit mit einer photographischen Vergrößerung weiter hinter sich, ganz abgesehen davon, dass eine Vergrößerung schon aus entwicklungstechnischen Gründen nie die Brillanz der Bilder von Franz Gertsch erreichen kann. In unvergleichlicher Klarheit haben die Porträt-Holzschnitte den Charakter von Nachbildern. Mit dem Begriff des Nachbildes wollen wir der Modifikation des Verhältnisses von Malerei und Repräsentation Rechnung tragen: In Beziehung zu den Holzschnitten wollen wir nicht mehr von einer malerischen Wirkung sprechen, welche die Vollen- dung der Gegenwart der Repräsentation verzögert

und in die Zukunft verlegt, sondern von einer Malerei des verzögerten Moments. (Um möglichen Missverständnissen vorzubeugen: ebenso wie das «Photographische» nicht an die Technik der Photographie gebunden ist, ist auch «die Malerei» keine Sache der Ausführung mit Pinsel und Farbe.)

Wenn Franz Gertsch schliesslich Landschaftsbilder macht, die er in nächster Nachbarschaft zu Porträts ausstellen kann, so handelt es sich nicht nur oder nicht vor allem um einen Wechsel der Motivgattung, sondern vielmehr wohl darum, den Massstab des Überdimensionalen zu ersetzen durch einen Massstab, der das Verhältnis von Bildgrösse und Motivgrösse weniger eindeutig definiert, und auch darum, die Bilddetails von ihrer Fesselung an das übermächtige Schema des menschlichen Gesichtes zu befreien. Von den Landschaftsbildern her gesehen, kann die «Landschaftlichkeit» etwa des Haares in den Porträts offensichtlich werden.

Die Landschaftsbilder, z. B. das Bild einer bewegten Wasserfläche, machen die photographische Momentaneität, das Gewesen-Sein der Repräsentation prägnanter: So wie es gewiss ist, dass das Wasser im Moment der Aufnahme so gekräuselt gewesen ist, so ist es gleichermassen gewiss, dass es in keinem anderen Moment so gekräuselt war oder sein wird. Mit den Landschaftsbildern erhält die Momentaneität aber auch eine andere Qualität: alle anderen Momente ergeben ein jeweils ganz anderes Bild, doch fehlt einer solchen Sequenz von Momenten die Finalität, welche der Folge von Momenten im Leben eines Menschen eingeschrieben ist. So lässt sich sagen, im Falle der Landschaft beinhalte die vollendete Gegenwart der Repräsentation bereits ihre eigene Verzögerung.

Nach alledem scheint es bei der Malerei von Franz Gertsch darum zu gehen, ein Gedächtnis ins Werk zu setzen, welches jener Gewissheit bedarf, deren Garant allein das Photographische der Repräsentation ist. Im Widerspruch zur Zeitlichkeit der Repräsentation aber gilt die Gedächtnis-Arbeit des Malers dem Aufschub der Vollendung ihrer Gegenwart.

*Dieser Text greift einige Gedanken auf, die ich bereits anlässlich der Ausstellung des Bildes
JOHANNA II in der Kunsthalle Bern geäussert habe.*

 ULRICH LOOCK

TIME OF PAINTING, TIME OF REPRESENTATION¹⁾

On the weekend of April 12 and 13, 1986, I showed the painting JOHANNA II at the Kunsthalle Bern. There was just this one picture in the otherwise empty building, on the large wall of the central hall. In those two days, about the same number of people that usually visit an exhibition which lasts six weeks came to see this one painting. Whatever the reason for this extraordinary interest, one thing became clear to me on that occasion: a picture like that demands to be seen on its own, without the usual, inevitable distraction of the eye, without the comparison that imposes itself whenever several works can be seen at once. This kind of picture by Franz Gertsch contains an irrefutable claim to the absolute. In this, his portraits of the eighties are significantly different from the earlier, more narrative paintings. Perhaps this is also one of the reasons for the powerful allure which emanates from this picture.

The portrait is most carefully set up: consider the turning of the head in relation to the slightly diagonal position of the shoulders, or the neckline of the shirt, the contrast of hair, throat and face. Moreover, its arrangement is in perfect and precise balance with the extension of the canvas. All this could be shown to have a precedent in the history of art. The gaze, however, which focusses all the details of the portrait, might be exemplary in a cultural study of the look, paradigmatic for the second half of the twentieth

century. Indeed, I would claim that, until recently, no-one ever gazed in quite this way, and I think that such a gaze will soon be rare. Without going into details, and more generally speaking, there is a radical difference between the gaze and portrait of Johanna and portraits at earlier stages in the history of art. Johanna's is not the gaze of a young woman sitting for an artist, looking at him. Hers is the gaze which lacks a partner, a face, eyes looking back at her. It is steeped in the certain knowledge of being photographed, of being fixed by the objective of the camera. So, Johanna's portrait is photographic in essence – this is something specific which needs to be distinguished from the fact that the picture was painted after a photograph.

Many details in the painting date it quite precisely – as with all of Gertsch's other paintings done since about the mid-seventies. Without exception, he uses photographs that contain a great number of details typical of the time at which the photographs were taken. Such details might be a particular physical appearance, a specific hairstyle, make-up, dress, the objects with which people are engaged, or the situations in which they find themselves. People are usually fashionable, stylish even. These portraits are momentary to a high degree. Momentariness and datability, however, correspond to the photographic mode of the portrait, which is already reflected in the gaze – in total contrast to that type of photography which goes back to the very beginnings of photo

ULRICH LOOCK is Director of the Kunsthalle Bern.

portraits and which attempts to parallel the traditional "artistic" transcendence of contingency. There is no doubt that the photographs which served as models for Gertsch's portraits are to be categorized as "studio photographs"; there is nothing of the snapshot or the police photo about them. But if they are set up, then that is to emphasize their "photographic" effect, not its sublimation as art.

The painterly execution, however, contradicts the photographic representation, even though the contradiction is not dialectical. Like the majority of Gertsch's works, JOHANNA II is an oversize portrait. It consists of small dots of color painted more or less closely next to and on top of each other. Each dot is one color, the trace of a very fine brush. Gertsch's painting is almost endlessly painstaking, of extraordinary wealth, variety and color which animate and charge a photographic representation, the image of a moment fixed in time. There is this differentiation in the painterly process which strives for the infinite, in which there is an infinite number of intervals requiring extremely magnified dimensions to push even further the point at which all possibilities have been exhausted. This differentiation aims at the long duration of the process of painting as well as, and especially, of that of viewing. The presence of painting counteracts representation, it functions as a delay in the context of instantaneous identification; it is an almost endless retardation of the ultimate perception.

The photographic mode of the portrait implies the certainty that "this was" (Roland Barthes), that Johanna did actually look at the camera with such a gaze, that she was indeed present and did look that way the instant the photograph was taken. Since, however, the time of photographic representation is the past, the photographic mode reveals itself as a sign of death. For the assurance that Johanna was there, that she and her gaze did look that way just as certainly implies that it is all over, that it has ended.

The time of the painting and of its viewing is the continued present; it is inserted into the past moment of complete presence of the representation. When the painted portrait is being viewed, however, the completion of its presence is deferred. So, the painting and its photographic representation are united

in a picture in which the completion of its presence has been transposed into the future. There is no suspension, for example, in the sense of a transtemporal reality which is traditionally considered inherent in art; rather, the time-structure is that of the anticipated future. The painting defers the completion of representation while remaining bound to its temporality.

An open fissure is implied by the singular combination of a painting, and of a representation whose photographic mode has been realized in a painting while the same painting contradicts the photographic mode. This fissure is essential to the lasting effect of the painting on the representation, and of the representation on the painting; it is this immanent interaction which entails the absoluteness of a work such as JOHANNA II. Gertsch never sought to break away from the photographic mode and from the temporality of representation, that is, by embracing the alternative of abstraction. But he has continued to work on and to modify the tension between the presence of painting and the completed presence of representation: this concern of his seems to be the motor of his artistic practice.

I have referred to paintings which render a photographic portrait while being executed with a precise economy – on the microscopic level, as it were – as a field of dots of pure color. Serving representation, painting nevertheless appears beyond representational logic; it is reduced to its instrumental function.

For his woodcuts, Franz Gertsch has been using a technique which permits him to increase the economy of his painterly approach; in this context, to increase the autonomy of painting. Initially, he cut and printed further portraits, then he also added landscapes. After the early woodcuts of the eighties, he decided to print only one plate, that is, to abstain altogether from polychrome works.

The monochrome is adequate to the technique of the woodcut, while it might seem arbitrary in the context of painterly representation. For the effect of light, no highlights need to be added. Light is rendered by tiny specks of unprinted paper, the traces of particles cut out of the block. In comparison to the colored dots of the paintings, the specks in the woodcuts are more uniform in shape and size, and more

anonymous; they are also more sharply delineated. By all this, the execution is at an even greater remove from any commitment to a naturalist representation without, however, fundamentally challenging its photographic nature.

In comparison to the painted portraits, the printed and less naturalistic ones seem quite remote. Any apparent resemblance with a photographic enlargement is left far behind – quite apart from the fact that, for technical reasons, no enlargement could ever attain the brilliance of Gertsch's prints. The woodcut portraits, in incomparable clarity, have the appearance of an after-image. The term "after-image" is intended to take into account the modification in the relationship between painting and representation. With reference to the woodcuts, we no longer wish to speak of a painterly effect which delays the perfection of the representational presence, transposing it into the future, but rather of a painting of the delayed moment. (In order to preclude any possible misunderstandings, it should be noted that "painting" is not a matter of execution with brush and paint, just as the "photographic" is not bound to photographic techniques.)

If Gertsch finally does landscapes, which he sometimes exhibits next to portraits, he does not only or primarily change motif. Rather, it is a change in scale: the oversize scale is replaced by one in which the relationship between canvas and motif is less unambiguously defined – the details of the print are freed from the bonds of the virtually omnipotent plan of the human face. Having seen Gertsch's landscapes, the "landscape-ness" of the hair in his portraits may become apparent.

In the landscapes, for example the painting of an agitated expanse of water, the photographic momentariness, the past of representation, become more acute. Just as it is certain that the water was ruffled in exactly this way when the photograph was taken, it is equally certain that it was never ruffled exactly so before, nor will it be ever again. In the landscapes, though, this momentariness acquires a different quality: any other moment would yield a totally dif-

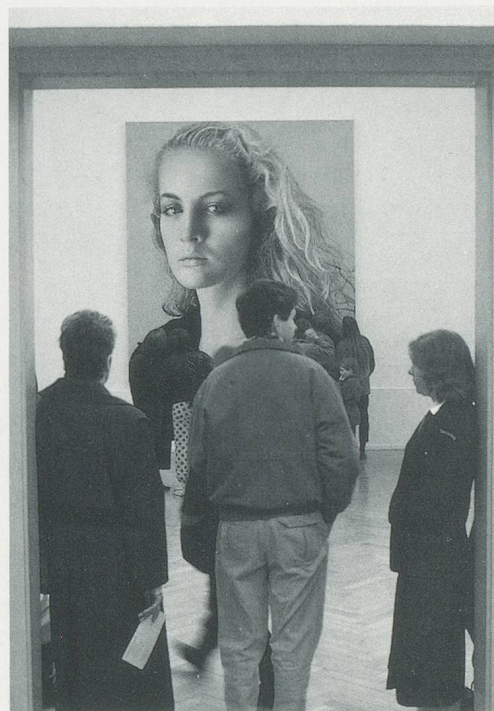
ferent picture, only such a sequence of moments lacks the finality which is inherent in the sequence of moments in a human life. For the landscapes, therefore, it can be said that the completed presence of representation already contains its own delay.

Franz Gertsch's paintings, after all, seem to be concerned with translating a recollection which depends on the certainty that can only be granted by the photographic mode of representation. In opposition to the temporality of representation, however, the artist's task of recollection is dedicated to delaying the completion of its presence.

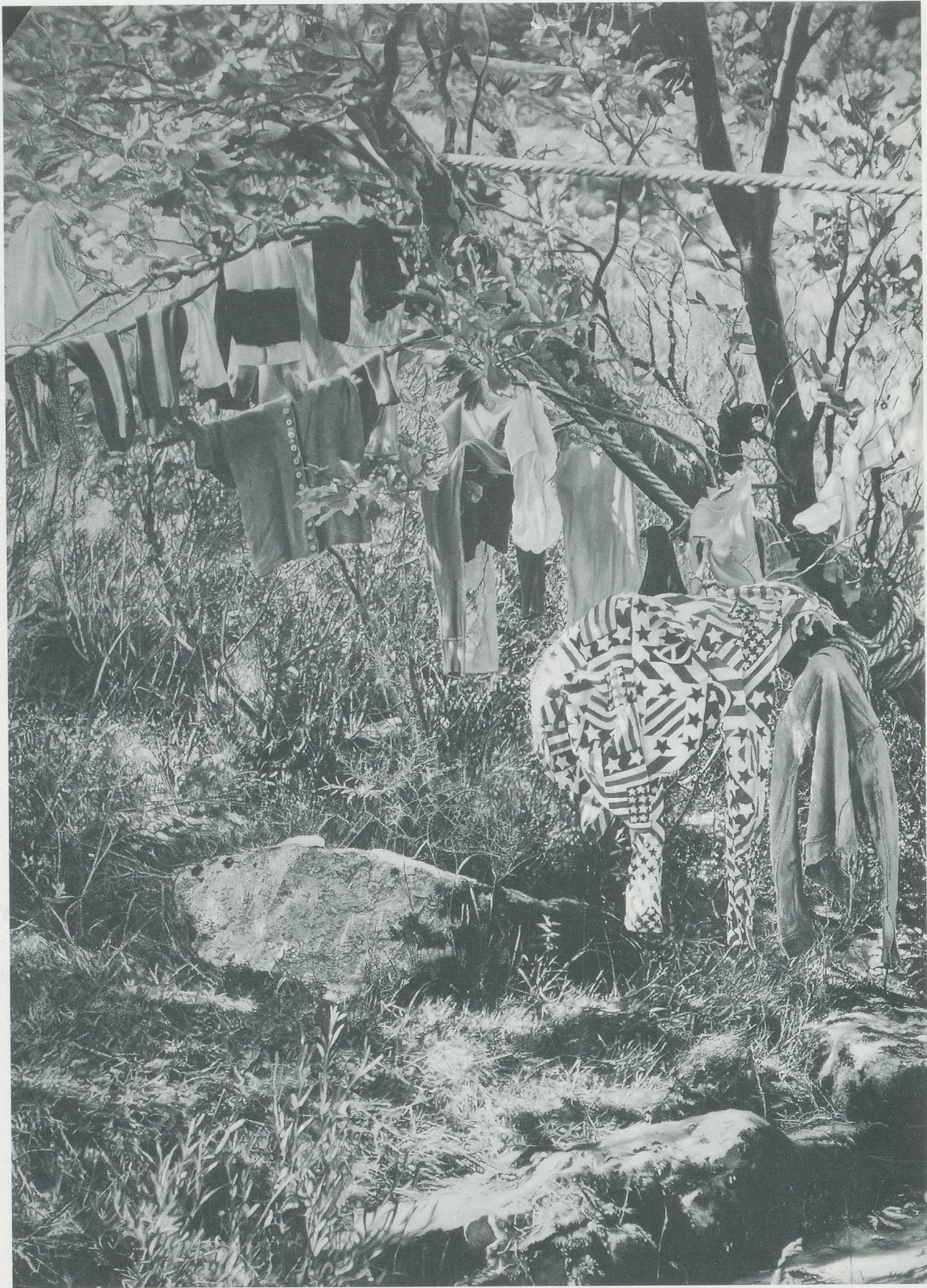
(Translation: Margret Joss)

1) Translator's note: In this essay the German word "Zeit" carries the meanings of both "time" and "tense." The author plays with this double meaning on the levels of content, language and grammar, especially using the contrast between the German present and present perfect tenses. Owing to the different function of the present perfect in the two languages, however, this play cannot be reproduced in English.

JOHANNA II, 1986, KUNSTHALLE BERN.



(This text expands some ideas already expressed at the exhibition of the painting JOHANNA II at the Kunsthalle Bern.)



FRANZ GERTSCH, ST. GUILHEM, 1972, Acryl auf ungrundierter Baumwolle, 370 x 260 cm/acrylic on unprimed cotton, 145 $\frac{5}{8}$ x 102 $\frac{3}{8}$ " (NATIONAL GALLERY CANBERRA)