

DER ENTWURF DANACH

Zum zeichnerischen Werk von Hermann Gerber

Publiziert in: *Reanimation - Hermann Gerber*, Hrsg. Kunstmuseum Thun/Museum für Gestaltung Zürich, Thun 2004

Eine Entdeckung war es nicht, ein zufälliger Fund nur, im Zuge einer anderweitigen Recherche. Verbunden mit einer leisen Verwunderung erst, die sich dann, mit zunehmender Einsicht in den Umfang dieser Arbeit zu einer Konsternation auswuchs. Grund der Fassungslosigkeit war die unübersehbare Intensität dieser Zeichnungen, die sich zwar an bedeutendem Kulturgut orientierten, sich ihrerseits aber kaum einordnen liessen. Warum investiert ein Künstler sein offenes Talent in die Werke anderer Maler? Und dies, ohne sich je mit eigener Signatur als Autor kenntlich zu machen? Ein Werk also, das sich weitgehend aus seinem Entstehungskontext abgelöst hat und in erster Sichtung wie ein Kanon neuzeitlicher Kunst auftrat. Eine handgefertigte Ausgabe zudem, als könnte das Genie, das sich vormals in der Pinselführung manifestierte, durch eine nachfahrende Geste zurückgewonnen werden.

In einer solchen Situation ist es naheliegend, dem abwesenden Künstler Absichten, Motive oder gar ein Scheitern zu unterstellen. Auch wir haben in dieser Hinsicht recherchiert, um schliesslich von der dünnen Faktenlage auf das Werk und seine Erscheinung verwiesen zu werden. Auffallend in diesem Zusammenhang ist auch, dass sich Hermann Gerber ausnehmend oft den Selbstporträts anderer Maler widmete, ohne ein Porträt von sich zu hinterlassen¹. Sollte er also bereit gewesen sein, ein Bild als Identitätsbezeugung zu lesen, hat er seinerseits auf diese Möglichkeit ausdrücklich verzichtet.

Legende

Hermann Gerber ist als Künstler unbekannt. Selbst an seinem Wohnort Aeschi, einem kleinen Dorf am Fuss der Berner Alpen, wusste man kaum etwas von seiner künstlerischen Tätigkeit. Manche hielten ihn für einen Spinner, einen Eigenbrötler. Anekdoten machten im Dorf die Runde: etwa wie er an seinem Hauseingang eine tiefe Fallgrube aushob, in der er künftige Eindringlinge zu fangen gedachte. Doch die wenigen Male, die man ihn unterwegs antraf, war er stets zuvorkommend, korrekt gekleidet und mit Rucksack gerüstet, gelegentlich mitten in der Rede ins Französisch verfallend. Ein dichter Baumbestand schirmte sein Haus selbst gegen die nächsten Nachbarn ab. Seltene Besucher berichten zwar von Bildern, die jedoch alle mit dem «Gesicht» zur Wand hingen. Nie hätte er den Gästen von seiner künstlerischen Arbeit erzählt; stattdessen hielt er ausgedehnte Vorträge über die Kunst und dies mit solcher Leidenschaft, dass er darüber auch mal das Kochen für die Geladenen vergass. Kinder hingegen mochte er, jene aus der Nachbarschaft und seine Nichten. Sie erinnern sich gerne seiner Erzählungen und hoben geschenkte Zeichnungen bis heute auf. Im hohen Alter ging ihm der Gemeindegemeinderat bei Zahlungen und anderem zur Hand². Er war es auch, der bei einem seiner regelmässigen Besuche den ausgezehrteten und beinahe verhungerten Künstler entdeckte, der kurz darauf im Spital verstarb³.

¹ Darunter finden sich besonders viele von Rembrandt, van Gogh und Holder, Künstler, deren Werk er ohnehin mit besonderer Aufmerksamkeit bedachte.

² Gespräch mit dem noch amtierenden Gemeindegemeinderat Andreas von Känel, 8. März 2004 in Aeschi.

³ Hermann Gerber starb am 12. April 1979. Er ist im Familiengrab im Enzenbühl Friedhof in Zürich beigesetzt.

Nach seinem Tod fand man das Haus in grosser Unordnung. Unmengen von Malmaterial kam zum Vorschein: Pinsel, Farben, Keilrahmen und Paletten. Auch Gebrauchsgegenstände gab es im Überfluss, zehn und mehr Scheren, zwei identische Rucksäcke, grosse Ovomaltine-Vorräte und da und dort verstecktes Geld, das sich zu einem namhaften Betrag summierte. Dazu hunderte von Zeichnungen, die, da "nur Kopien, nichts Eigenes", im Nachlassinventar als Nonvaleur eingestuft wurden⁴. An Gemälde kann sich am Ende kaum jemand erinnern, obwohl die Nichte, die beim Aufräumen dabei war, früher solche gesehen zu haben glaubt⁵. Der Bruder des Künstlers nahm die Zeichnungen zu sich und schenkte sie 1992 der Grafischen Sammlung des Museums für Gestaltung Zürich. Zur Schenkung gehörten auch Mappen mit Modezeichnungen und Pausen, eine Kartonschachtel mit Reproduktionen, Briefe, Zeugnisse und Kunstbücher. Ausserdem eine Camera lucida, die sich heute in der Design Sammlung des Museums für Gestaltung befindet.

Aus diesen Dokumenten geht einiges über das Leben des Künstlers hervor. Hermann Gerber wird am 5. August 1902 in Zürich geboren. Nach der Volksschule besucht er die Kunstgewerbeschule und schliesst 1921 als Grafiker ab. Es folgen Studienaufenthalte in München, wo er sich zu seiner Enttäuschung vergeblich um eine Aufnahme in die Akademie bemüht⁶, und anschliessend in Berlin. Nach einer kurzen Anstellung bei Schweizerland-Film in Zürich, geht er 1925 nach Paris, absolviert eine „Haute-Couture Schulung“⁷ und arbeitet anschliessend als Modeschöpfer, Modellfabrikant und Couturier. Eine Ausstellung seiner Modezeichnungen im Kunstgewerbemuseum Zürich im Jahr 1927 wird in der Presse wohlwollend besprochen⁸. Ab 1929 lebt er wiederum in Zürich und arbeitet im neu eingerichteten Dachatelier im Haus seiner Eltern. Anfänglich nimmt er neben seiner künstlerischen Arbeit auch Grafik-Aufträge entgegen, die jedoch, nicht zuletzt wegen seiner kompromisslosen Haltung, häufig in Konflikten enden. 1951 zieht er zusammen mit seiner Mutter in das nach seinen Vorstellungen erbaute „Hünigshuus“ in Aeschi oberhalb des Thunersees. Die Nähe zum Berner Oberland kommt dem leidenschaftlichen Bergsteiger und Hobbyfotografen entgegen. Mit Ausnahme gelegentlicher Reisen ins Ausland und Aufhalten im Hotel seines Bruders in Seelisberg am Vierwaldstättersee lebt er sehr zurückgezogen.

Aufnahme

Das Inventar von Gerbers Zeichnungen zählt derzeit 2601 Einträge, 2144 davon entfallen auf Zeichnungen nach Kunstwerken, 457 auf Landschaftszeichnungen. Die grosse Anzahl erhaltener Blätter und deren sorgsame Bearbeitung setzt einen weiten Zeitrahmen voraus. Anhand der wenigen Datierungen kann eine Arbeitszeit von Oktober 1948 bis Oktober 1956 als gesichert gelten. Eine Vorlage von Hans Hartung allerdings, es handelt sich um eines der jüngsten Beispiele in der „Sammlung Gerber“, ist 1958 entstanden. Damit deutet sich an, dass Gerber seine Arbeit weiter verfolgte, vermutlich bis in die siebziger Jahre.

⁴ Gespräch mit Notar und Fürsprecher Gottfried Grossen, 8. März 2004 in Aeschi.

⁵ Gespräch mit Frau Straumann-Gerber, 2. Februar 2003 in Zürich: Frau Straumann erinnert sich u.a. an kleinformatige Gemälde nach van Gogh.

⁶ In einem Brief an den Bruder vom 27. Mai 1922 kommentiert Gerber: „Die verfluchten Münchner-Ochsen von Kunstmalern. Ich weiss was ich kann und ich weiss was die andern nicht können.“ Ein spitzer Ton, der nach Erinnerungen seiner Nichte auch später noch seinen Umgang prägte.

⁷ Aus einem Brief seines Bruders Walter Gerber an den Direktor der Kunstgewerbeschule der Stadt Zürich, 21. Mai 1985.

⁸ „Kunstgewerbemuseum“, Neue Zürcher Zeitung, 9. Dezember 1927.

Bildauswahl, Ausschnitte und Datierungen weisen darauf hin, dass Gerber nach Vorlagen aus Büchern gearbeitet hat⁹. Vielleicht benutzte er dazu die in seinem Nachlass erhaltene Camera lucida, ein zu Beginn des 19. Jahrhunderts erfundenes optisches Gerät¹⁰, das unter Malern weite Verbreitung fand. Der Zeichner blickt dabei durch ein Prisma, das auf ein Stativ montiert ist und sieht sein Motiv oder seine Vorlage auf dem Zeichenpapier erscheinen. Bei ruhendem Auge kann diese Erscheinung mit dem Stift fixiert werden – kein leichtes Unterfangen allerdings, das einiges an Übung voraussetzt¹¹ und sich mit gewissen Massnahmen, wie etwa der Rahmung des Nachbildes erleichtern lässt.

Die Zeichnungen Gerbers sind mehrheitlich von einer feinen Bleistiftlinie umrandet. Viele der Motive sind zudem mit einem Raster belegt wie man es im Zusammenhang mit verkleinernden oder vergrößernden Kopierverfahren kennt. Es ist denkbar, dass Gerber beide Verfahren gleichzeitig angewandt hat, die Camera lucida für die „Projektion“, das Raster, um die flüchtige Erscheinung genau festzuhalten. Diese Begleitmassnahmen entlasten den Zeichner davon, das „Ganze“ im Auge zu behalten. Gerbers Linie ist denn auch keine suchende, sie ringt nirgends um die richtige Proportion, noch klammert sie sich an die Ränder ihrer Gegenstände¹². Vielmehr ist sie mit erstaunlicher Bestimmtheit ins Blatt gesetzt und bewegt sich, obwohl mit strengen Auflagen belastet, scheinbar spielerisch in einem breiten Strichrepertoire: von der behäbigen Spur des liegenden Bleistifts über die federnden Schraffuren in weisser Tusche bis hin zu den wie erfochtenen Punktierungen mit roter Feder. So werden nicht nur Gesten und Figuration des Vorbildes nachvollzogen, die gesamte materielle Erscheinung, eingeschlossen Malgrund und Auftragsmittel wird übersetzt. Und all dies geschieht scheinbar ohne Bemühung – ohne das leiseste Zögern der Hand, während der Blick sich rückversichert –, als wäre der Strich nur auf sich konzentriert und die Dramaturgie seiner Bewegungen im Zeichenfeld.

Aus dieser Diskrepanz zwischen doppelter Referenz der Zeichenspuren und deren gleichzeitiger Präsenz, geht die erstaunliche Wirkung dieser Miniaturen hervor. Durch sie unterscheidet sich der Zeichner Gerber von einem Kopisten, aber auch von einem «herkömmlichen» Künstler. Seine Zeichnungen handeln von Kunst, ohne je den Beigeschmack des Plagiaten anzunehmen oder ein bildungsbürgerliches, auf Wiedererkennen angelegtes Kunstverständnis zu bedienen.

Material

Gerber hat seine Mittel für die Nachzeichnungen über Jahrzehnte hinweg kaum verändert. Er hat vorwiegend zwei Papiere benutzt: einen grauen Halbkarton (280 gr/m²) und ein chamois Zeichenpapier (210 gr/m²). Alle Blätter messen mit geringen Abweichungen 175 x 250 mm. Einige sind bis auf einen schmalen Rand stark

⁹ Das lässt sich etwa an seiner ausführlichen Auseinandersetzung mit Rembrandt-Zeichnungen ablesen. Auswahl, Datierungen und Ausschnitte verweisen auf: Wilhelm, R. Valentiner, Die Handzeichnungen Rembrandts, in zwei Bänden, Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart, 1925. Ein weiteres Beispiel: Carola Giedion-Welcker; Paul Klee, Teufen/St. Gallen, 1954. Hier finden sich insbesondere die farbigen Abbildungen, die Gerber vermutlich für seine bunten Nachzeichnungen verwendet hat.

¹⁰ Die Camera lucida wird 1806 vom Optiker, Physiker und Physiologen William Hyde Wollaston patentiert. Im Unterschied zur Camera obscura ist man bei der Verwendung dieses Gerätes nicht auf einen geschlossenen, dunklen Raum angewiesen. Vgl.: Martin Kemp, The Science of Art, London 1990; S. 200.

¹¹ Dies belegen u.a. die misslungenen Versuche von Henry Fox Talbot, ohne die, wie die Legende besagt, die Fotografie auf Papier nicht erfunden worden wäre. Die Versuche David Hockneys mit der Camera lucida sind ausführlich dokumentiert in: Secret Knowledge – Rediscovering the lost techniques of the old masters, London 2001; S. 12 ff.

¹² Die Leiterin der Abteilung Kunsttechnologie am Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, Karoline Beltinger, sieht in der freien Linienführung einen Hinweis darauf, dass Gerber die Camera lucida eingesetzt hat. Siehe auch die

vergilbt, was vermuten lässt, dass sie längere Zeit in einem Rahmen dem Licht ausgesetzt waren. Wichtigstes Zeicheninstrument ist der Bleistift in verschiedenen Härten. Hinzu kommt ein Rötel für die verschatteten Hautpartien und ein ockerfarbener Stift für das Haar. In den Höhungen ist weisse Tusche, teils verdünnt mit Pinsel, teils deckend mit Feder aufgetragen, was insbesondere auf grauem Grund eine äusserst plastische Wirkung hervorruft. Meist bleiben die dunklen Partien eines Bildes auf dem Papier unbearbeitet und werden durch Zahlenangaben (1/2, 3/4) in ihrer Helligkeit bestimmt. Nur in seltenen Fällen ist der Grund mit einem dunklen Ton laviert. Gerber verfügt zwar über die gesamte Palette an Farbstiften, setzt sie aber nur für ausgesuchte Beispiele ein. Schliesslich ist die rote Tinte zu erwähnen, die hauptsächlich für Kommentare am Blattrand reserviert bleibt, und da und dort, in spitzem, akzentuierendem Auftrag, die Expression einer Zeichnung steigert. Das konstante Format der Papiere, zusammen mit der kleinen unveränderten Auswahl an Stiften und Tinten deuten auf eine übergreifende Konzeption.

Aufgrund ihrer offensichtlichen Differenz zum Original sind diese Blätter nicht als Kopien anzusehen. Es geht weder um eine täuschende Ähnlichkeit mit der Vorlage noch sind es Skizzen im Sinne einer raschen Notiz. Sie belegen ein intensives Studium, ein Eindringen in die Organisationsstrukturen fremder Bildwerke und dies mit beschränkten, aber äusserst präzise eingesetzten Mitteln. Durch die intime Anverwandlung fremder Maltemperamente wird die Reproduktion zum forschenden Handwerk, zum Dokument einer scharfen Beobachtung auch, das zwar eine Durchsicht auf das Original eröffnet, ohne jedoch seinen Status davon herzuleiten. Entgegen besseren Wissens könnte man gar vermeinen, hier das zu sehen, was **vor** dem Werk war, den Entwurf, die Partitur einer Pinselführung, die schliesslich zur Ausführung gelangen sollte.

Für Gerber mag das insofern Gültigkeit haben, als er diese Zeichnungen als Vorbereitung für sein Meisterwerk angefertigt hat. Briefe aus der Jugend deuten jedenfalls darauf hin, dass Gerber Grosses vorhatte. Und dies nicht allein aus jugendlichem Überschwang, sondern auch um sich als Student im Ausland zu behaupten. Mit den hohen Ansprüchen in die Schweiz zurückzukehren und sich wieder auf Auftragsarbeiten einzulassen, ist gewiss nicht leicht. Und endlich allein mit den grossen Zielen verfällt der Realisierungsanspruch, man verliert sich in immer umfassenderen Vorbereitungen, bis die aufschiebende Wirkung der Studien eine Lebenszeit ausmacht.

Ob es so war, und vor allem, wie Gerber seine Zeichnungen einschätzte, wissen wir nicht. Das viele Malmaterial, das sich nach seinem Tod im Atelier befand, zeugt von ausgedehnten Vorhaben, die nie umgesetzt worden sind. Trotz ausführlicher Recherchen und Aufrufen haben sich lediglich zwei Gemälde ausfindig machen lassen: ein signiertes Ganzfiguren-Porträt seines Bruders von 1925 und eine kleine Öl-Kopie nach van Gogh¹³. In frühen Briefen erwähnt Gerber zudem eine verkaufte „Abendlandschaft“, eine „Landschaft mit Ziegen“, die er dem Bruder in Aussicht stellt¹⁴, und verschiedene grossformatige Kopien¹⁵.

Beobachtungen David Hockneys, in: *Secret Knowledge – Rediscovering the lost techniques of the old masters*, London 2001; S. 23.

¹³ Nach Vincent van Gogh, *Porträt Camille Roulin*, 1888, Öl auf Leinwand, 37.5 x 32.5 cm. Die Kopie von Gerber misst 20 x 25 cm und befindet sich im Besitz von Marianne Kleimann. Sie hat sie ihrerseits von ihrer Mutter, der Besitzerin eines Hotels in Aeschi erhalten. Das Bild war vermutlich ein Geschenk Gerbers an die gastfreundliche Mutter.

¹⁴ Brief aus München an seinen Bruder Hans, 27. Mai 1922.

¹⁵ Brief an die Eltern und den Bruder Walter, München Februar 1922: „Wie Ihr wisst male ich 115 x 160 also ziemlich gross und weil die Kopie nicht schlecht wird, kann ich sie nicht unter 15 000 hergeben.“ Und im Brief an die Eltern, München Oktober 1921: „Im Malladen spannt man mir eine Leinwand 130 x 95. Ich werde einen Gaugin kopieren.“ Die

Rahmen

Bei den Nachzeichnungen nutzt er das kleine Blattformat kaum je vollständig aus. Es verbleiben breite Ränder, die mit Notizen versehen werden: Masszahlen der Vorlage, Angaben zu Farben und Helligkeitswerten, Entstehungsdatum des Vorbildes, selten dessen Titel und Aufbewahrungsort und öfters das Todesdatum des Malers. Es kommen Kommentare zu Malweise und Motiv hinzu, Abkürzungen zumeist („w. v. mot.“, w. v. peint.“), die sich formelartig wiederholen und häufig kopfüber notiert sind. Auch Einflüsse anderer Maler werden vermerkt („peint. à la vinc, à la pic“). Die schwer lesbare Schrift und die kryptischen Notationen, die offenbar bei wiederholter Durchsicht angebracht wurden, verhindern eine einfache Lektüre.

Diese Randnotizen können sich so weit verdichten, dass sie die Zeichnung zusehends überlagern und wie ein sprachliches Repoussoire eine eigene Ebene bilden. In dieser Schicht der Anmerkungen zeigt sich zuweilen der Autor ¹⁶ und man glaubt, in ihr über die Isolation ihres Verfassers zu lesen. Hier redet einer „mit der Kunst selbst“, dem zu lange schon die Gesprächspartner abhanden gekommen sind. Darin einen pathologischen Zug zu erkennen und Vergleiche mit ebenso fatalen Künstlerbiografien zu ziehen, ist naheliegend. Offenbar war der Künstler nicht frei in seiner Positionierung „gegenüber“ der Kunst. Insofern wäre es unzutreffend im heute üblichen Sinne von einer „Konzeption“ oder „Strategie“ zu sprechen. Doch liegt es durchaus in der Konsequenz moderner Kunstansprüche, dass das geplante Meisterwerk in eine Dramaturgie des Scheiterns zerfällt, und dass ihr unerbittlichster Anspruch, jener nach der eigenen und neuen Regelmäßigkeit jeden Werks, durch sich selber aufgehoben wird.

In diesem Zusammenhang sind die Konzepte der verweigerten Autorenschaft und Originalität zu verstehen, die vornehmlich in den siebziger Jahren im Kunstbetrieb auftauchen, – nicht allerdings ohne zuvor „autorisiert“ worden zu sein. Kritisches Bewusstsein und Kalkül dieser Protagonisten der Konzept- und Appropriation-Art gehen Gerber mit Sicherheit ab. Dennoch entstand durch die Wahl des Arbeitsfeldes als „Kunst der Beobachtung von Kunst“ ein Œuvre ausserhalb kultureller Selbstbeobachtung, das in der heutigen Kunstlandschaft durchaus Anschluss findet. Gerade die vermeintlich ganz anderen kognitiven Voraussetzungen, das So-und-nicht-anders-können, verleihen diesem als einen fernen Glanz des Wahrhaftigen eine besondere Bedeutung.

Präsentation

Kurz vor Abschluss der Untersuchungen taucht unerwartet ein grosser Koffer aus Gerbers Nachlass auf. Er enthält ein Epidiaskop von 1935, eine Kombination von Episkop und Diaprojektor, ein Gerät also zur Projektion durchsichtiger und undurchsichtiger Vorlagen¹⁷. Der Sockel des Gerätes mit der Anpressbühne für opake Vorlagen entspricht der Breite von Gerbers Zeichenblättern (18 cm). Die projizierbare Fläche, um die Rahmung des Auflageglases schmaler (14,5 cm), wird auffallend oft in der Breite der Zeichenfläche aufgenommen. Sollte Gerber tatsächlich die Zeichnungen als Projektionsvorlage angelegt und genutzt haben, stellt sich die Frage,

Kopiertätigkeit war damals fester Bestandteil einer akademischen Ausbildung, ungewöhnlich sind lediglich Gerbers grosse Formate.

¹⁶ Ausnahmsweise auch in einem Hinweis auf die an einer Lungenembolie erkrankte Mutter, „m im Bett, Januar 1956“ oder in einer polemischen Notiz, „male kleine geschlossene saft und kraftvolle Studien im Format 20 x 25 die sind viel wertvoller als die wilden Mammut Schinken Gublers 116 x 145.“

warum er nicht unmittelbar die gedruckten Vorlagen, nach denen er zeichnete, projizierte?¹⁸ Dass er je nach einer Projektion gemalt hat, lässt sich zudem nicht bestätigen. Zur einzigen uns bekannten Kopie in Öl, ein Knabenporträt nach van Gogh, existieren zwar mehrere Zeichnungen, die jedoch als Vorlage nicht in Frage kommen¹⁹. Auch im Rahmen einer vermittelnden Tätigkeit, die sich auf private Unterhaltungen und Rundgänge in Museen beschränkte, hat Gerber die Zeichnungen nie gezeigt.

Vorsichtiger Schluss dieser Feststellungen kann nur sein, dass Gerber die Blätter „zur späteren Projektion“ angelegt hat. Im Verlaufe dieser Versuche wurde zudem deutlich, dass die kleinteiligen Zeichnungen, als Lichterscheinung an die Wand geworfen, nicht die geringste formale Unsicherheit offenbaren. Sie öffnen sich der Betrachtung und können insofern, zwischen zwei Projektionsvorgängen stehend, als Speichermedium angesehen werden. Ein diaphanes Medium, das einerseits eine originale Bildwelt aufruft, sich andererseits zur Präsentation als flüchtige Erscheinung anbietet.

Sammlung

Gerber befreit das Original von seiner Bedeutung, um es mit eigenen, sich vorwiegend auf künstlerische Anforderungen beziehenden Kommentaren zu versehen. Es ist eine breit angelegte Übertragung von Kunst, bei der die Problematik des „Wie“ mit in das Werk eingeschrieben wird. Nur in der Differenz zwischen Vorlage und Wiederholung, nicht in der Zeichnung allein, kann man einer neuen Bedeutung habhaft werden, und über den ganzen Werkblock gesehen, in Gerbers Auswahl aus dem Fundus der Kunstgeschichte. Allein numerisch zeigen sich hier klare Präferenzen: Rembrandt ist mit 294, van Gogh mit 311, Hodler mit 271, Picasso mit 205 Nachzeichnungen vertreten. Viele Künstler der klassischen Moderne kommen hingegen nur mit einzelnen Beispielen vor, als hätte sich Gerber an Ihrem Werk versucht, um es dann ausser Acht zu lassen. Bemerkenswert ist das fast vollständige Fehlen der Neoavantgarde der fünfziger und sechziger Jahre, dem zeitgenössischen Umfeld Gerbers. Wie ein Zugeständnis erscheint insofern die knappe Auswahl an Beispielen des Informel – Wols, Mathieu, Hartung – obwohl gerade diese Künstler sich vornehmlich auf den Duktus konzentrierten.

Wenn es Gerber bei seiner Tätigkeit um ein Aneignen und Sammeln ging, so richtete sich sein Interesse nicht auf das Kunstwerk als Repräsentationsobjekt, sondern als Vermögen. Nicht die freie Tätigkeit als solche, die er offenbar stets vermieden hat, empfand er als Bereicherung, sondern die Untersuchung der Spuren anderer Maler. Gerber las die Bilder in ihrer Ausführung und überschrieb sie auf seiner privaten Kopierbühne in ein vorformatiertes System. Er konzentrierte sich, Farbe und Masse reduzierend, auf jene schmalen Stellen im Bild, wo man bis anhin den Künstler als Schöpfer und als Person hervortreten sah. An eigenen Bildern hätte diese Zuschreibung nur zur Tautologie führen können.

¹⁷ Als ob es eben noch in Betrieb gewesen wäre, finden sich im Schieber zwei Kleinbilddias, eine Ansicht von Zürich und das Bild: „Margot“ von Henri Matisse, ein Dia des Kunsthause Zürich von 1963. Unter Gerbers Zeichnungen findet sich keine nach dieser Vorlage.

¹⁸ Im Nachlass fand sich eine Reproduktion nach: Alexandre Calame, Le Lac des Quatre Cantons, um 1850, die mit einem gezeichneten Raster versehen ist, das exakt der projizierbaren Fläche im Epidiaskop entspricht. Obwohl der Urirotstock oft als Motiv auftaucht, existiert von diesem Bild keine Nachzeichnung.

¹⁹ Mit seinen 25 x 20 cm ist das Gemälde kaum grösser als das Format der Zeichenblätter, so dass sich die Projektion, die mindestens mit einem Faktor 6 vergrössert, nicht mit dem Gemälde zur Deckung bringen lässt. Während die Zeichnung mit dem Original gut übereinstimmt, gibt es zwischen Zeichnung und Ölkopie zudem erhebliche Abweichungen.