Philipp Meier

#### WAS IST DER WHAT IS A BERG?

Seit mein Speicher abbrannte, verwehrt mir nichts mehr den Blick auf den Mond. Masahide, um 1700

Since my granary burned down, I have a better view of the rising moon. Masahide, around 1700

Ohne zu fragen - und ohne auch Antworten zu suchen - wissen wir, wenn wir vor einem Bild von Conrad Jon Godly stehen, was ein Berg ist (Abb. 1). Archetypisch leuchten die Berge in seinen Gemälden. Warum aber wissen wir in Anbetracht dieser Bilder plötzlich so genau Bescheid über die Berge?

Im Nachhinein erst beginnen wir uns vielleicht Rechenschaft darüber abzulegen, was es denn auf sich hat mit den Bergen, die uns in Godlys Malerei so unmittelbar ansprechen. Seine grossen und kleinen Leinwände ergreifen uns nicht anders als die wirklichen Berge.

Es muss wohl mit jener zeitlosen Erhabenheit der Berge zu tun haben, mit ihrer stummen Ewigkeit, ihrer Indifferenz auch gegenüber allem menschlichen Treiben weit unten in den Niederungen. Und bestimmt ist es der Zauber ihrer Naturgewalt - einer Macht, die alles menschliche Mass übersteigt.

Solch inneres Wissen um das Wesen der Berge jedenfalls steigt in uns auf beim Betrachten von Godlys Bildern. Und genau ein solch verinnerlichtes Wissen von den Bergen hat der Schweizer Künstler immer wieder auf die Leinwand gebracht. Godly malt ausschliesslich solche Bilder, im Grunde immer dieselben - Bilder von Bergen, in allen Wetterlagen, manchmal auch nur von Gesteinsformationen, grosse, kleine, ganz grosse und ganz kleine Bilder - und weiter eigentlich nichts.

Philipp Meier

# **MOUNTAIN?**

Without asking - and without looking for answers - we know what a mountain is when we stand in front of a painting by Conrad Jon Godly (fig. 1). The mountains in his paintings glow archetypically. But why do we suddenly have such a precise idea of the nature of mountains when we view these works?

Only in retrospect do we begin, perhaps, to understand the secret behind the mountains that appeal to us so directly in Godly's paintings. His large and small canvases grip us no differently than real mountains.

It must have something to do with the eternal grandeur of mountains, with their silent



Nun könnte man sagen, es sei nichts Ungewöhnliches für einen Schweizer Künstler, Berge zu malen. Viele vor ihm haben die Berge gemalt. Nicht alle haben nur Berge gemalt, manche darunter aber fast ausschliesslich. Godly gehört zu jenen – er malt vor allem und immer wieder: Berge.

Selbst in den Bergen aufgewachsen, folgte er eines Tages ihrem Ruf. Und wenn er heute nun Berge malt, wie es viele andere Schweizer Künstler auch getan haben, so malt er sie – doch ganz anders.

# BERGE IN DER SCHWEIZER KUNST

Schweizer Künstler haben sich wiederholt den Bergen gewidmet. Einige unter ihnen gehören heute zu den grossen Namen der Kunstgeschichte, sie haben das Bild der Schweizer Kunst wesentlich mitgeprägt. Ihr bevorzugtes Motiv, die Berge, hat jedenfalls für die bildende Kunst in der Schweiz seit jeher eine zentrale Rolle gespielt. Die Berge, das war für hiesige Maler stets das Naheliegende. Deren majestätische Unvergänglichkeit hat viele von ihnen fasziniert – wohl nicht anders als Künstler anderswo auf der Welt etwa das Meer mit seinen Stimmungen, mit seiner Unendlichkeit...

timelessness, their indifference to all human activity far below in the valleys. And it certainly has to do with the magic of their natural power, a force exceeding all human dimensions.

In any case, an inner knowledge of the essence of mountains grows in us when we look at Godly's paintings. And it is precisely such internalized knowledge of the mountains that the Swiss artist has continually brought onto the canvas. Godly paints such works exclusively, basically always the same – pictures of mountains in all kinds of weather, sometimes only of rock formations, big, small, very big and very small paintings – and nothing else really.

Now we might think there is nothing unusual about a Swiss artist painting mountains. Many before him did the same thing. Not all of them painted only mountains, but some of them did so almost exclusively. Godly is among the latter – he mainly, continually, paints mountains.

He grew up in the mountains, and one day he followed their call. And today he paints them, as many other Swiss artists have done, but in a very different way.

1 Conrad Jon Godly, Sol 5, 2012

#### MOUNTAINS IN SWISS ART

Swiss artists have devoted themselves to the mountains time and again. Today, some of these artists are among the big names of art hisWie das Meer sind auch die Berge von anderem Mass als alles Menschliche. Allein deren Entstehung nahm eine nicht vorstellbare Zeitspanne in Anspruch: Ihren Abschluss fand die Auffaltung der Alpen vor über dreissig Millionen Jahren. Für den Menschen stellen die Berge eine alle Zeiten überdauernde Urgewalt dar, klein und hinfällig erscheint er vor ihnen.



tory, have had a strong impact on the image of Swiss art. In any case, their preferred motif, the mountains, has always played a central role in Swiss visual arts. Mountains have always been an obvious subject for Swiss artists. Many of them have been fascinated by their majestic imperishability – just as other artists in other places around the world are captivated, say, by the moods of the sea, by its endlessness.

Like the sea, mountains have dimensions different from anything in the human realm. Their genesis alone took an unimaginable amount of time, with the unfolding of the Alps ending more than thirty million years ago. For people, the mountains represent an elemental force persisting through the



Nicht für immer blieb das Hochgebirge aber unwegsam und bedrohlich. Die Entdeckung der Berge als helvetisches Arkadien setzte im 18. Jahrhundert ein. Ein vorerst noch wissenschaftlich geprägter Elitetourismus verlangte bald nach Abbildungen von Land und Leuten. Einer der ersten, die den Berg aus seiner Bildfunktion als Hintergrundstaffage befreit und zum eigentlichen Sujet gemacht haben, war Caspar Wolf (1735-1783) mit seinen Freilichtstudien (Abb. 2). Mit der wissenschaftlichen Erschliessung der Alpen ging auch deren ästhetische Eroberung einher. Seit Wolf war das Bild der Berge kulturell vermittelt. Zur objektiven Darstellung gesellte sich indes bald eine romantische Sicht auf das Hochgebirge. Das Erhabene und Sublime der einsamen Bergwelt war die Botschaft in den romantisch überhöhten Berglandschaften der Genfer Schule, insbesondere eines Alexandre Calame (1810-1864) (Abb. 3). Dessen genaue Naturbeobachtung wie malerische Perfektion trug aber immer auch dem Bedürfnis nach realistischer Abbildung der Naturphänomene Rechnung. Die Berge sollten nicht nur ergreifen, sondern wollten in ihrem Wesen auch begriffen werden.

An dieser Stelle sei auch William Turner (1775–1851) erwähnt. Der Engländer machte auf seinen Reisen in der Schweiz wiederholt pittoreske Bergsujets zu seinem Gegenstand, darunter die Rigi, den Vierwaldstättersee oder auch den Gotthardpass. Mit seinen grandiosen Naturvisionen prägte er das Bild der Schweizer Alpen wesentlich mit (Abb. 4).

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts erfuhr die Alpenmalerei im Zeichen des Symbolismus durch Ferdinand Hodler (1853–1918) und Giovanni Segantini (1858–1899) eine neue ages; they feel small and irrelevant in front of them.

But the high mountains did not remain impassable and threatening forever. In the 18th century, the mountains were discovered as a Helvetic Arcadia. What was initially a scientifically oriented elite tourism soon called for pictures of the country and its people. One of the first to free mountains from their pictorial function as background filler and make them the actual subject was Caspar Wolf (1735-1783) with his outdoor studies (fig. 2). The scientific investigation of the Alps went hand in hand with their aesthetic conquest. Since Wolf, the image of the mountains has been culturally mediated. Soon, a romantic view of high mountains joined the objective depictions. The grandeur and sublimity of the lonely mountain world was the message in the romantically transfigured mountain landscapes of the Geneva School, especially in the works of Alexandre Calame (1810-1864) (fig. 3). But his precise observation of nature and painterly perfection always accommodated the need for a realistic depiction of natural phenomena. The mountains should not only grip people; their essence should also be grasped.

William Turner (1775–1851) merits mention in this context. During his travels in Switzerland, the English artist repeatedly took picturesque mountains as his subject, including Rigi, Lake Lucerne, and the Gotthard Pass. His grandiose visions of nature had a significant influence on people's image of the Swiss Alps (fig. 4).

Towards the end of the 19th century, Alpine painting experienced a new turn under the influence of the Symbolist painters Ferdinand Hodler (1853–1918) and Giovanni Segantini

- 2 Caspar Wolf (1735–1783), Ideale Hochgebirgslandschaft mit Ausblick auf ein weites hügeliges Tal, 1774– 1777. Sotheby's, Schweizer Kunst, Zürich 5. Juni 2007, Seite 13
- 3 Alexandre Calame, Souvenir de la Handeck, Effet d'Orage, 1858. Sotheby's, Schweizer Kunst, Zürich 4. Juni 2012. Seite 17
- 4 William Turner, Der St. Gotthard-Pass. 1804. Aquarell mit Auskratzungen, 98,5 x 68,5 cm. http://upload.wikimedia. org/wikipedia/de/4/45/Turner-Gotthard-1804.jpg



- 5 Ferdinand Hodler, Eiger Mönch und Jungfrau über dem Nebelmeer, 1908. Sotheby's, Schweizer Kunst, Zürich 29. November 2005, Seite 73
- 6 Giovanni Segantini, Alpweiden 1893/94. Kunsthaus Zürich, Die Meisterwerke, Seite 123
- 7 Giovanni Giacometti, Schneeberge, 1914/15. Sotheby's, Schweizer Kunst, Zürich 31. Mai 2006, Seite 123

inhaltliche Wende. In Hodlers mythischen Bergdarstellungen (Abb. 5) wird die Alpenwelt zum Sehnsuchtsraum einer pantheistisch beseelten Natur gemäss der Auffassung, dass ein und derselbe Geist alle Dinge durchdringe. In seinen planetaren Landschaften insbesondere der Spätzeit scheint sich das Gebirge in Blautönen zu entmaterialisieren und sozusagen zu vergeistigen. Hodlers Bergkompositionen bringen die Erfahrung menschlicher Nichtigkeit vor der Grösse und Erhabenheit der Bergwelt besonders überzeugend zum Ausdruck.

Giovanni Segantini (Abb. 6) fand in der kristallin kargen Bergwelt die ihm behagende Motivik. Und er war es auch, der Giovanni Giacometti (1868–1933) die Augen für das künstlerische Potenzial des Hochgebirges öffnete. Dieser schuf im Zuge der postimpressionistischen Befreiung von Farbe, Pinselduktus und Komposition (Abb. 7) bald evokative Bilder der Berge seiner Bergeller Heimat.

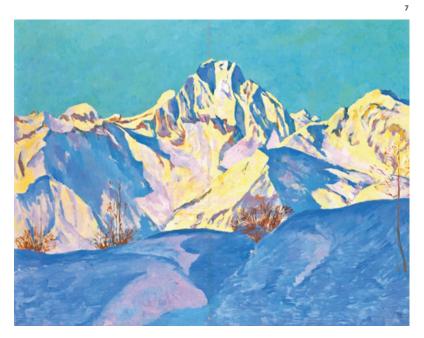
(1858–1899). In Hodler's mythical mountain paintings (fig. 5), the Alpine world becomes a place of yearning in pantheist-inspired nature in keeping with the conviction that one and the same spirit penetrates all things. In his planetary landscapes, particularly in his late period, the mountains seem to dematerialize in blue shades and to sublimate, as it were. Hodler's mountain compositions convincingly express the experience of human nothingness vis-à-vis the size and grandeur of the mountain world.

Giovanni Segantini (fig. 6) found the motifs that suited him in the crystalline, barren mountain world. And he was the one who opened the eyes of Giovanni Giacometti (1868–1933) to the artistic potential of high mountains. Under the sway of Postimpressionist liberation of colour, brushstrokes, and composition (fig. 7), Giacometti would paint evocative pictures of the mountains in the Val Bregaglia, where he lived.

Until far into the first half of the twentieth century, there was scarcely a Swiss artist who did not make the mountains his subject. In parallel to the international avant-garde, many artists rediscovered their home regions as inspiration for their work. Holder's mountain paintings had caught on. The artists were less interested in vividly illustrating the topography of their home region than in expressing inner states through landscapes, creating a landscape of the soul. They did not merely counter their experience of the mountains with a mimetic equivalent; rather, they enriched the outer appearance with a symbolic dimension. While Turo Pedretti (1896-1964) painted the Engadine Valley, Arnold Brügger (1888-1975) turned to the mountains of the Bernese Oberland,

Bis weit in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts hinein gab es kaum einen Schweizer Künstler, der nicht auch die Berge zu seinem Sujet machte. Parallel zur internationalen Avantgarde besannen sich viele Künstler auf ihre Heimat zurück. Hodlers Bergmalerei hatte Schule gemacht. So interessierte weniger die Anschaulichkeit der heimatlichen Topografie als vielmehr die Landschaft als Ausdruck innerer Befindlichkeit - als Seelenlandschaft. Dem Erlebnis der Berge wird nicht bloss mit einem mimetischen Äquivalent begegnet, die äussere Erscheinung wird vielmehr mit einer symbolischen Dimension angereichert. Während etwa Turo Pedretti (1896-1964) das Engadin malte, wandte sich ein Arnold Brügger (1888-1975) den Bergen des Berner Oberlands, ein Albert Schnyder (1898-1989) jenen des Jura, Heinrich Danioth (1896-1953) denjenigen der Innerschweiz oder René Auberjonois (1872-1957) dem Gebirge im Wallis zu.

Albert Schnyder (1898–1989) to those of the Canton Jura, Heinrich Danioth (1896–1953) to those in Central Switzerland, and René Auberjonois (1872–1957) to mountains in the Valais.





Als bevorzugtes Motiv fanden die Schweizer Berge ihren Niederschlag bald auch im Medium der Fotografie. So gehört Albert Steiner (1877–1965) mit seinen Landschaftsfotografien aus dem Engadin (Abb. 8) zu den herausragenden Schweizer Fotografen des 20. Jahrhunderts. Seine Ansichten haben die Wahrnehmung der Schweiz als Alpenland von paradiesischer Schönheit wesentlich mitgeprägt. Steiner liess sich von Giovanni Segantini und Ferdinand Hodler inspirieren. Wie die Gemälde seiner Vorbilder sind seine Fotografien

The Swiss mountains would soon also become a favoured motif of photographers. With his photographs of Engadine landscapes (fig. 8), Albert Steiner (1877–1965) would become one of the most outstanding twentieth-century Swiss photographers. His views have helped foster an image of Switzerland as an Alpine country of paradisiacal beauty. Steiner was inspired by Giovanni Segantini and Ferdinand Hodler. Like the paintings of his role models, his photographs express a profound veneration of nature and an untiring search for timeless beauty and

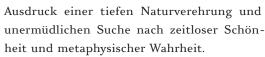
metaphysical truth. This search for the sublime is reflected particularly in contemporary Swiss photography. For example, Guido Baselgias' most recent works (fig. 9) concentrate completely on landscape influenced by natural forces. Far from civilization, Baselgia finds absolute uneventfulness in cliffs, ice, and light. In his timeless Alps cycle (fig. 10), Balthasar Burkhard from Berne also aptly portrays mountains as mental spaces. Mention can also be made of Reto Carmenisch with his mountain images characterized by deceleration, internalization, and deepening (fig. 11).

An ironic deconstruction of mountains also exists in Swiss art. In the 1970s, artists such as Dieter Roth with his Pop art versions of a postcard view from Eiger, Mönch, and Jungfrau, and Fischli/Weiss



9





Diese Suche nach dem Sublimen findet sich vor allem auch wieder in der schweizerischen Fotografie der Gegenwart. Insbesondere etwa Guido Baselgias jüngere Arbeiten (Abb. 9) konzentrieren sich ganz auf die von Naturkräften geprägte Landschaft. Fern von der Zivilisation findet Baselgia in Fels, Eis und Licht die absolute Ereignislosigkeit. Dem Berg als geistigem Raum wird auch der Berner Balthasar Burkhard mit seinem zeitlosen Alpenzyklus (Abb. 10) gerecht. Zu erwähnen wäre überdies Reto Camenisch mit seinen Bergbildern der Verlangsamung, Verinnerlichung und Vertiefung (Abb. 11).





- 8 Albert Steiner, Piz Roseg. Sotheby's, Schweizer Kunst, Zürich 5. Juni 2007, Seite 114
- 9 Guido Baselgia, Corn da Tinizong 1, 2011, Silbergelatine Baryt 125 x 160 cm.
- 10 Balthasar Burkhard, Alpen 11. Sotheby's, Schweizer Kunst, Zürich 6. Dezember 2010, Seite 89
- 11 Reto Camenisch, Cholatse, Nepal 2009, Silbergelatine Print, handabgezogen (RC.), 104,5 x 129 cm

Aber auch die ironische Dekonstruktion des Berges gab es in der Schweizer Kunst: Darin versuchten sich in den siebziger Jahren beispielsweise Künstler wie Dieter Roth mit seinen Pop-Art-Versionen einer Postkartenansicht von Eiger, Mönch und Jungfrau, oder Fischli/Weiss mit der Kissenlandschaft «In den Bergen» von 1979 (Abb. 12).

Nicht zuletzt fand die abstrakte Kunst bisweilen ihren Weg über das Bergmotiv: so etwa bei Helmut Federle, der in den späten sechziger Jahren insbesondere im Medium der Zeichnung bildnerische Möglichkeiten des Berges durchspielte. Aus solchen Serien gingen schliesslich flächig-geometrische Kompositionen hervor (Abb. 13).

Alpenmalerei ins Internet- und Computerzeitalter transformierte sodann das Schweizer Künstlerpaar Studer/van den Berg (Abb. 14). Einer breiteren Öffentlichkeit bekannt geworden ist das Duo mit dem Riesenprojekt «Der Berg» an der Weltausstellung in

with the pillow landscape *In den Bergen* from 1979 experimented with this kind of approach (fig. 12).

Last but not least, abstract art also sometimes found its way via the mountain motif: for example, in the work of Helmut Federle who in the late 1960s ran through possibilities of depicting mountains particularly in the medium of drawing. Finally, such series engendered geometric compositions (fig. 13).

Subsequently the Swiss artist couple Studer and van der Berg transformed Alpine painting in the internet and computer age (fig. 14). The duo became known to a wide public due to their giant project Der Berg at Expo 2005 in Aichi, Japan, in 2005. With thousands of self-designed computer images, stones, rock formations, Alpine roses, fir trees, and gentians, Monica Studer and Christoph van den Berg create images of entire mountain panoramas that are puzzling due to their obvious artificiality. While their large images of Alpine views allude to Swiss pictorial tradition, the two artists are primarily interested in fictive pictorial worlds with a memory effect.







14

Aichi, Japan, im Jahr 2005. Mit Tausenden von selbst konstruierten Computerbildern – Steine, Felsformationen, Alpenrosen, Tannen und Enziane – erschaffen Monica Studer und Christoph van den Berg Bilder von ganzen Bergpanoramen, die durch ihre offensichtliche Künstlichkeit irritieren. Mit ihren grossformatigen Bildern von Alpenansichten verweisen sie zwar auf die Schweizer Bildtradition. Den beiden Kunstschaffenden geht es aber vor allem um fiktive Bildwelten mit Erinnerungseffekt.

#### DIE ESSENZ DES BERGES

Trotz aller Versuche einer Dekonstruktion hat der Berg zumindest als geistiger Raum oder aber als Chiffre der Erinnerung an eine heute längst nicht mehr unmittelbar gegebene Natur seine Gültigkeit auch in der Kunst der Gegenwart behalten.

# THE ESSENCE OF THE MOUNTAIN

All of the deconstruction attempts notwithstanding, the mountain has retained its validity in contemporary art at least as mental space, or as a cipher for remembering a nature that has long been devoid of immediacy.

The art-historical persistence of the mountain motif in contemporary art may be due in part to the new media. In the case of Conrad Jon Godly, however, this does not mean that he would resort to using a computer or a digital camera. At most, he makes "sketches" at the respective location with a camera, which he can use adeptly due to experiences in an "earlier life".

Otherwise, Godly exclusively uses brushes, oil paints, and canvas, the classical utensils of painting. Still, he in no way views himself as a

- 12 Peter Fischli (\*1952)/ David Weiss (1946–2012), In den Bergen, 1979, Farbfotografie; 68 x 98,5 cm, Kunsthaus Zürich, Vereinigung Zürcher Kunstfreunde, Gruppe Junge Kunst. © 2013 Peter Fischli/ Nachlass David Weiss
- 13 Helmut M. Federle, Ohne Titel, 1973, Dispersion und Bleistift auf Karton, mit Bostichklammmern in Rahmengehäuse montiert, 150 x 200 cm. Bündner Kunstmuseum Chur
- 14 Monica Studer/Christoph van den Berg, Aussicht, 2002/2009, Inkjet-Print auf Fotopapier, 140 x 440 cm

Die kunsthistorische Persistenz des Bergmotivs in der zeitgenössischen Kunst mag sich zwar zu einem gewissen Teil neuen Medien verdanken. Bei Conrad Jon Godly aber bedeutet dies nicht, dass er sich eines Computers bedienen oder zu einer Digitalkamera greifen würde. «Skizzen» vor Ort macht er zwar allenfalls mit einem Fotoapparat, mit dessen Umgang er aus einem «früheren Leben» bestens vertraut ist.

Sonst aber bevorzugt Godly ausschliesslich Pinsel, Ölfarbe und Leinwand, die klassischen Utensilien der Malerei. Dennoch versteht er sich keineswegs als klassischer Maler von Bergen, auch wenn seine Malerei durchaus in eine entwicklungshistorische Linie mit den Werken

Ferdinand Hodlers, Giovanni Segantinis oder Giovanni Giacomettis gestellt werden kann. Beim Anblick seiner Gemälde von reinen Berglandschaften mag dieses Selbstverständnis des Künstlers erstaunen. Seine in Ölfarbe gemalten Bilder zeigen Berge mit weiss leuchtenden Schneefeldern, blauen Schattenzonen, schwarzen Felsformationen, auch manchmal grünen Wiesenfeldern und grau-neblig verhangenen Abhängen (Abb. 15). Wer mit der Bergwelt vertraut ist, kennt seine Berge, oder genauer –

vermeint sie wiederzuerkennen. Real im engeren Sinn sind Godlys Berge aber trotz allem nicht, obwohl sie realistischer nicht wirken könnten. Seine Malerei ist nicht Landschaftsmalerei vor dem Sujet – und auch nicht Ateliermalerei aus der Erinnerung im strikten Sinn.

Godlys Malerei in der Geschichte der abendländischen Landschaftsmalerei verorten zu wollen classical painter of mountains, although his painting can be put in a historical line with the works of Ferdinand Hodler, Giovanni Segantini, and Giovanni Giacometti. When viewing his paintings of pure mountain landscapes, this self-image of the artist may be surprising. His oil paintings show mountains with dazzling white fields of snow, blue shadow areas, black rock formations, and sometimes also green meadows or slopes shrouded in grey mist (fig. 15). Anyone who is familiar with the mountain world knows his mountains, or, to be more precise, has the feeling that he recognizes them. But despite everything, Godly's mountains are not real in the narrow sense, although they couldn't look more realistic. His painting is not landscape painting in front of the subject or studio painting from memory in the strict sense.

As a result, it is not easy to assign Godly's painting a place in the history of Western land-scape painting. On the one hand, the Swiss artist engages with his immediate environment, the mountain world of his home region Graubünden. On the other, his manner of painting a picture in no way follows conventional methods.

When Godly paints, he does so from second-degree memory; he has internalized the image of the mountain, so to speak. It is never the image of this or that mountain landscape that he stores in his memory and, having returned to his studio, captures on canvas. Of his stays and extended hikes in high mountains as a tireless observer (fig. 16), Godly has amassed, as it were, an entire catalogue of mountain pictures. What he finally brings to the canvas is that which has accumulated in his mind as sediment, so to speak, and which perhaps can also be described as the pure idea of a mountain. For this reason, too, the viewer al-



17

ist daher nicht ganz einfach: Einerseits befasst sich der Schweizer Künstler mit seiner direkten Umgebung, der Bergwelt seiner Heimat Graubünden. Anderseits folgt seine Vorgehensweise ein Bild zu malen keineswegs konventionellen Methoden.

Wenn Godly malt, geschieht dies aus einer Erinnerung zweiten Grades, er hat das Bild vom Berg gleichsam verinnerlicht. Es ist bei ihm nie diese oder jene Berglandschaft, deren Abbild er in seinem Gedächtnis abspeichert und nun, zurückgekehrt in sein Atelier, auf die Leinwand bannt. Von seinen Aufenthalten und ausgedehnten Wanderungen im Hochgebirge, bei welchen er sich als unermüdlicher Beobachter übt (Abb. 16), hat sich Godly gleichsam einen ganzen Katalog von Bergbildern angelegt. Was er schliesslich auf die Leinwand bringt, ist das, was sich in seinem Inneren sozusagen als Sediment abgesetzt hat und vielleicht auch als die reine Vorstellung von einem Berg beschrieben werden kann. Daher auch wollen einem Godlys Bergbilder stets bekannt vorkommen - als realistische Malerei erscheinen.

Die Abstraktion indes ist nie weit in Godlys Malerei. Im Gegenteil: Gerade das unablässige Bemühen des Künstlers, die Essenz dessen, was ein Berg ist oder sein kann, auf die Leinwand zu bannen, zwingt ihn unweigerlich, auf eine im Grunde abstrakte Malweise zurückzugreifen. Reduktion auf das Wesentliche des Sujets verlangt nach Eingrenzung des Gestaltungsspielraums. Dies führt nicht nur zu einem auf wenige Gesten reduzierten Einsatz des Pinsels. Mit diesem Konzentrationsprozess geht auch die Unterordnung der Farben einher, bis hin zum völligen Verzicht auf dieselben. Dann entstehen etwa ganz monochrome Bilder, nur in Schwarz oder auch in Weiss (Abb. 17) gehalten.





ways believes he recognizes Godly's mountain paintings, which appear to be realistic works.

However, abstraction is never far away in Godly's paintings. On the contrary, the artist's relentless efforts to capture the essence of what a mountain is or can be on canvas make it inevitable for him to resort to what is basically an abstract style of painting. Reducing his subject to the essential requires that he restrict his creative freedom. This leads not only to brush usage reduced to just gestures. This process of concentration may imply a subordination of the colours, or their omission altogether. In the latter case, the result is monochrome paintings, limited to either black or white (fig. 17). Using a radically abbrevia-

- 15 Conrad Jon Godly, Spes 9, 2013
- 16 Conrad Jon Godly in den Bergen
- 17 Conrad Jon Godly, Dunkel 19, 2011

Mit einer radikal abkürzenden Maltechnik, mit der er sich bis an den äussersten Rand des Realitätsgrads herantastet, gelingt es Godly, alles vom Kern der künstlerischen Aussage Ablenkende zu eliminieren.

Dieses Verfahren wird deutlich bei extremer Nahansicht seiner Leinwände (Abb. 18): Tritt man an ein Bild nur nahe genug heran – je nach Format muss die Entfernung zum Bildträger nicht einmal sehr gering sein –, löst sich die Bergwelt in ihre Bestandteile aus markanten Farbfeldern und Pinselstrichen auf. Was sich aus der Distanz betrachtet zu einem Bergmassiv mit leuchtenden Graten, gleissenden Schneefeldern und verschatteten Felsstürzen zusammenfügt, ist aus der Nähe gesehen ein schrundiges Gebilde von Farbschichtungen und -verwerfungen, von sich pastos auftürmender und zähflüssig erstarrter Ölfarbmasse.

Gerade bei den Grossformaten fühlt man sich vor solch zerklüfteter Farbmaterie, die eine eigentliche Topografie auf der Leinwand bildet, an geologische Prozesse erinnert. Als wäre der Künstler, der bisweilen mit riesigen Pinseln (Abb. 19) und viel körperlichem Einsatz zu Werk geht, hier selbst jener grosse Schalter und Walter, der die Bergwelt erschaffen hat. Ganze Ladungen von Farbe schaufelt Godly auf die Leinwand, um sie dort zu schichten, zu wälzen, ineinander zu schieben und miteinander zu vermengen. Der sehr dicke Auftrag trocknet dabei im Innern niemals vollständig aus, sondern bleibt stets etwas flüssig - nicht anders als das Magma im innersten Erdinnern: eine Vorstellung, die Godly gefällt.

ted painting technique, with which he gropes his way to the outermost edge of the degree of reality, Godly manages to eliminate everything that deviates from the core of the artistic statement.

This method becomes more apparent when the canvases are viewed from extremely close up (fig. 18). If the viewer comes up close enough to a work – depending on the format, the distance to the canvas does not even have to be that close – the mountain world dissolves into its components of striking colour fields and brushstrokes. What when seen from a distance joins together to form a massif with glowing ridges, glistening snow fields and shaded rock falls is, from close up, a crannied formation of layers and faults of paint, of mounds of pastose and frozen masses of viscous, oil paint.

We are reminded of geological processes when viewing such cracked colour material, which forms a distinct topography on the canvas, especially in his large-format works. It is as though the artist, who sometimes strenuously works with giant brushes (fig. 19), were himself the great creator of the mountain world. Godly shovels entire loads of paint onto the canvas and then layers them, rolls them, pushes them together, and combines them. The very thick application never dries completely inside, but always remains somewhat liquid, no different from the magma in the innermost part of the Earth; an idea that Godly likes.

In his extremely large formats, Godly's artistic work is sometimes akin to that of a sculptor. Godly also removes paint mass in certain places, only to layer it elsewhere. Such

Bei extremen Grossformaten kommt Godlys künstlerische Arbeit bisweilen jener eines Bildhauers nahe. Godly trägt an gewissen Stellen Farbmasse auch ab, um sie anderswo aufzuschichten. Solche Prozesse gemahnen an die Urgewalten, mit welchen sich vor Millionen von Jahren die Auffaltung des Gebirges vollzogen hat.

Die Leinwand wird dabei selbst zur Palette, die wenigen Farben werden nicht etwa im Vornhinein abgestimmt, sondern direkt auf dem Bildträger miteinander gemischt. Dass der Künstler beim Malen kein einziges Mal innehält - ein paar Schritte zurücktritt, um das Bild auf seine Wirkung aus der Distanz zu überprüfen, ist eine weitere Besonderheit. Das Bild wird in einem einzigen, zeitlich relativ kurz dauernden Malakt unmittelbar vor der Leinwand stehend vollendet, und sei diese noch so gross und unüberschaubar. Keine Vorskizze, kein Raster etwa wird zu Hilfe genommen, Godly kommt ganz ohne solche Hilfsmittel aus. Dass dabei insbesondere im Fall von Riesenformaten mit Ausmassen von mehreren Metern nicht die Orientierung und der Sinn für die richtigen Proportionen verloren gehen, grenzt an ein kleines Wunder. Von nahe gesehen eine Geröllhalde von Ölfarbe, fügt sich aus der Distanz betrachtet alles wie selbstverständlich zu einem stimmigen Bild zusammen. Dabei scheinen die einzelnen Bildelemente weniger einem rational kalkulierten Kompositionsschema oder Ordnungsprinzip zu folgen, als vielmehr einer inneren Logik und Notwenigkeit zu gehorchen. Wie aber lässt sich diese geradezu traumwandlerische Sicherheit von Godlys Malakt erklären? Seine Vorgehensweise erinnert geradezu an die fernöstliche Kunstform der Kalligrafie.





processes recall the elemental forces that enabled the mountains to unfold millions of years ago.

At the same time, the canvas itself becomes a palette; the few colours are not coordinated in advance, but are mixed together right on the canvas. Another peculiarity is that the artist does not pause once while painting, does not take a few steps back to see what effect the work has from a distance. The work is completed in a single, relatively short act of painting while standing right in front of the canvas, no matter how big and difficult to survey the latter is. He dispenses with preliminary sketches and grids; Godly manages without any such aids. That in his giant formats, with dimensions of several metres, he does not lose his orientation or a sense of the right proportions, borders on a minor miracle. What looks like a scree of oil paint from close up comes together naturally into a coherent image when viewed from a distance.

- **18** Conrad Jon Godly, Sol 30, 2013, close-up
- 19 Gewaltiges Gerät für monumentale Eindrücke: Impression aus dem Atelier von Conrad Jon Godly.

## EXKURS NACH FERNOST

Um Conrad Godlys Kunst besser einordnen zu können, drängt sich eine Annäherung von der Kunst Ostasiens her auf. Dort ist der Akt des Malens eng mit dem Vorgang in der Kalligrafie verbunden. Während die chinesischen (oder japanischen) Schriftzeichen, die sich aus einzelnen Strichen zusammensetzen, mit dem Pinsel gemalt werden, sind Tuschbilder gleichsam mit ganz bestimmten Pinselstrichen «geschriebene» Kompositionen. Für die streng typisierten Striche, Hiebe und Tupfer, mit welchen Felsen, Steine, Bäume und Sträucher, ja auch Wellen und sogar Boote und menschliche Figuren gestaltet werden, existieren ganze Musterbücher. Der ostasiatische Maler lernt gleichsam den Kanon (um nicht zu sagen das Alphabet) dieser Striche, die ihm als Grundlage für die malerische Gestaltung verschiedener Landschaften dienen. Durch ihre grosse Nähe zur Kalligrafie (Abb. 20) ist solche Tuschmalerei oft nicht weit entfernt von der Abstraktion. Bisweilen sind es in exzentrischer Manier hingeworfene Pinselhiebe, die gerade noch eine im Nebel verschwindende Landschaft andeuten (Abb. 21).

Tuschmalerei und Kalligrafie gelten als Praktiken der Meditation: Der Pinsel wird ohne jede Vorzeichnung auf das Papier gesetzt, um eine Landschaft oder ein Gedicht aus dem weissen Malgrund hervorzuzaubern. Die monochrome Tuschmalerei insbesondere The individual pictorial elements do not appear to adhere to a rationally calculated compositional scheme or ordering principle, but seem to obey an inner logic and necessity. But can this virtually instinctive certainty of Godly's act of painting be explained? His procedure recalls the Far Eastern art form of calligraphy.

# EXCURSUS TO THE FAR EAST

We can gain a better understanding of Conrad Jon Godly's art if we have a look at East Asian art. In East Asia, the act of painting is closely related to the process of calligraphy. While Chinese (or Japanese) characters composed of individual strokes are painted with the brush, ink paintings are compositions "written", so to speak, with specific brushstrokes. There are entire pattern books devoted to the strictly stylized strokes, slashes and dots out of which cliffs, stones, trees, bushes, waves and even boats and human figures are created. East Asian painters learn the "canon" (or one could even say the "alphabet") of these strokes, which serve as a basis for the painterly design of different landscapes. Due to its great similarity to calligraphy (fig. 20), such ink painting is often not far from abstraction. At times, eccentric slashes from the brush nearly imperceptibly suggest a landscape disappearing in fog (fig. 21).

20 Kalligrafie. Japans Schönheit, Japans Seele, Tafel 5/Plate 5

21 Sesshû Tôyô, Winterlandschaft. Japans Schönheit, Japans Seele, Tafel 12/ Plate 12 Japans ist daher eng mit dem Geist des Zen-Buddhismus verbunden. Vor einem solchen Hintergrund entstanden die berühmtesten Kalligrafien und Malereien Japans. Ihre bedeutendsten Werke, die von einem besonders spontanen und freien Stil geprägt sind, hatten Meister wie Sesshû Tôyô (1420–1506) oder Hasegawa Tôhaku (1539–1610) oft unter dem Einfluss der Kunst chinesischer Chan-(Zen-)Mönchsmaler hervorgebracht.

In Godlys Malweise finden sich solche Aspekte ostasiatischer Mal- und Kalligrafiepraxis wieder. Der relativ kurze und einmalige Malprozess bedarf auch bei Godly höchster Konzentration. Im Nachhinein korrigiert der Künstler nichts mehr. Gerade weil Ölfarbe ein sehr geschmeidiges und flexibles Material ist und lange nicht trocknet, muss er genau wissen, wann der richtige Zeitpunkt gekommen ist, ein Bild zu beenden. Die Gefahr des Zermalens ist gross. Das Bild entsteht somit aus einem Guss. Godly beginnt jeweils damit, dass er mit mächtigen Pinselhieben eine markante Kontur gegen den als Himmel bestimmten Hintergrund absetzt. Und wie dem fernöstlichen Künstler ein ganz bestimmtes Vokabular an Pinselstrichen zur Verfügung steht, so kann auch Godly auf diverse Strukturelemente, die er sich angeeignet hat, zurückgreifen. Er kennt die Farben der Felsen, der Wetterstimmungen, des Schnees, das Licht der leuchtenden Berge in der Dämmerung. Gewisse Gesetzmässigkeiten dieser Elemente sorgen auch hier für die richtige Balance des Bildaufbaus. Und nicht anders als in der fernöstlichen Kalligrafie und Malerei geht auch bei Godly dem Bild eine innere Vision voraus.

Ink painting and calligraphy are both considered meditative practices. The brush is applied to the paper without a preliminary drawing, and a landscape or a poem is conjured up from the white painting surface. Therefore monochrome ink painting, particularly that of Japan, is closely linked with the spirit of Zen Buddhism. Japan's most famous calligraphies and paintings were executed against such a background. The most important works, characterized by an especially spontaneous and free style, were created by masters such as Sesshû Tôyô (1420–1506) and Hasegawa Tôhaku (1539–1610), who were often influenced by the art of Chinese Chan (Zen) monk painters.

Such aspects of East Asian painting and calligraphy can be found in Godly's painting technique. With Godly, too, the relatively short and one-time painting process requires the utmost concentration. The artist does not make any corrections later. Precisely because oil paint is a very supple and flexible material and takes a long time to dry, he has to know exactly when to end a painting. The danger of ruining the

21







22 Conrad Jon Godly, Weder Tag noch Nacht 5, 2013

Und wie auch in der asiatischen Kunst mit Pinsel und Tusche ist der sichtbare Duktus des Pinsels bei Godly von grosser Bedeutung. Nie geht er mit einem Spachtel zu Werk. Der Pinselstrich verrät allerdings auch genau wie in der Kalligrafie Ostasiens jedes Zögern und jede Unsicherheit. So bedarf es vor dem konzentrierten Malakt auch bei Godly einer längeren Versenkung in die Materie. Er hat seine Berge «studiert», deren Essenz gleichsam in sich aufgenommen.

Nur so kann er, wie ein Meister aus Japan, aus dem Bauch heraus eine gültige Berglandschaft auf die Leinwand bringen.

Dieses Aus-dem-Bauch-heraus-Arbeiten zeigt sich auch in Godlys ausgesprochen grosser Produktionskraft. Macht er sich ans Malen, so bedeutet dies oft ein Prozess über eine längere Zeitperiode hinweg, während welcher Godly Dutzende, manchmal gar bis zu Hunderten von kleineren und grösseren Leinwänden und Canvas Boards (ein auf Karton aufgezogenes Material mit leinwandähnlicher Struktur) bemalt. Er arbeitet dann an ganzen Werkserien. Dabei geht es ihm weniger um die Quantität als vielmehr darum, durch das serielle Arbeiten den Kopf möglichst auszuschalten. Durchaus vergleichbar mit der Meditation an der Töpferscheibe, von der manche der fernöstlichen Töpferkunst verpflichtete Keramiker berichten, gelangt Godly durch das serielle Arbeiten in einen Fluss, der ihn wortwörtlich fortreisst und weiterbringt. Denn nur wenn er sein eigenes bisheriges Œuvre als Referenzpunkt aus den Augen verlieren und vergessen kann, gelingt es ihm, sein Schaffen

work by painting too much is big. So the painting is made in a single step. Godly begins each work by making striking contours against the sky, specified as the background, with powerful brushstrokes. And just as East Asian artists have a specific vocabulary of brushstrokes at their disposal, Godly can make use of various structural elements he has appropriated. He knows the colours of cliffs, of weather moods, of snow, the light of the glowing mountains at sunset. Here, too, certain laws applying to these elements ensure that the structure of the picture has the right balance. And just like in Far Eastern calligraphy and painting, an inner vision precedes the picture.

And just like East Asian art created using a brush and ink, the visibility of the flow of the brush is very important in Godly's painting. He never works with a palette knife. Thus given that in East Asian calligraphy the brushstroke reveals every hesitation and uncertainty, Godly, too, has to engross himself in the material for a long time before the concentrated act of painting. So he first "studies" his mountains, absorbs their essence, as it were. Only in this way can he, like a master from Japan, instinctively bring a pertinent mountain landscape to the canvas.

This intuitive manner of working is also testified to by Godly's extremely prolific output. Once he starts painting, he often works for a long period of time painting dozens or even hundreds of smaller and larger canvases and canvas boards (a material pasted on cardboard with a structure similar to that of canvas). In such cases he works on entire series of works. In doing so, he is less concerned with quantity than with switching off his mind as much as possible by working serially. Similar to meditating on a potter's wheel, which some ceramicists devoted to Far Eastern cera-

weiterzuentwickeln. Dann geht aus dem Bisherigen Neues hervor mit einer inneren Stringenz und Folgerichtigkeit, die der Künstler mit rein intellektueller Bemühung kaum auf solch natürliche Weise herbeiführen könnte. Weiterentwicklung aber ist ein wichtiger Anspruch, den Conrad Jon Godly an sein künstlerisches Schaffen stellt. Wiederholungen sind bei ihm denn auch stets serieller, nie aber einfach stilistischer Natur.

Godly reduziert – nicht viel anders als in der ostasiatischen Tuschmalerei – den Einsatz von Farben auf ein Minimum. Oft beschränkt er sich auf Weiss, Blau und Schwarz, obwohl die Berge unendlich viel mehr Farben aufweisen, wie er aus Erfahrung weiss. In einigen Bildserien hat er sich ganz auf die Farbe Weiss oder aber auf monochromes Schwarz konzentriert. Denn Godly weiss auch, dass Schwarz – genau wie die asiatische Tusche – alle Farben in sich enthält.

Insbesondere in den schwarzen Monochromen der Werkgruppe «dunkel» von 2011 sowie in der dunklen, mauvefarben durchwirkten Werkgruppe «Weder Tag noch Nacht» 2013, (Abb. 22) erschliesst sich wie in ostasiatischen Tuschbildern das Motiv dem Auge nur allmählich. In Japan kennt man das ästhetische Ideal des Verschleierns: Der Begriff Yûgen bedeutet «dunkel», «tief», «mysteriös» und impliziert damit auch, dass das Angedeutete und Verborgene höher geschätzt wird als das offen zutage Tretende und Exponierte. Mit dem Angedeuteten wird aber nicht etwa auf eine andere, hinter dem Sichtbaren verborgene Welt verwiesen, sondern vielmehr auf die innerweltliche Tiefe der Welt, in der wir leben. Auf diese Tiefe der Bergwelt, die durchaus eine geistige Dimension hat, verweisen denn auch Godlys Bergbilder.

mics say they do, by working on series Godly gets into a flow which literally sweeps him along and brings him forward. For only when he loses sight of and forgets his oeuvre as a reference point can he develop his work further. Then what he has done so far engenders something new with an inner stringency and consistency that the artist could not spawn in such a natural way through purely intellectual efforts. Further development is an important goal for Conrad Jon Godly in his artistic production. In his work, repetitions are always of a serial but never of a simply stylistic nature.

Godly reduces the use of colour to a minimum, much the same as East Asian ink painters. Often he limits himself to white, blue and black, although the mountains possess infinitely more colours, as he knows from experience. In some painting series he concentrates completely on the colour white, or, by contrast, on monochrome black. For Godly is aware of the fact that black – just like Asian ink – contains all colours.

Especially in the black monochromes of the work group dunkel (dark) from 2011 and in the dark work group Weder Tag noch Nacht (Neither Day Nor Night, 2013) (fig. 22), interwoven with mauve colours, the motif only gradually becomes apparent. In Japan, the aesthetic ideal of veiling is a familiar cultural concept. The word Yûgen means "dark", "deep" and "mysterious", implying that what is hinted at and hidden is held in higher regard than what is openly revealed and exposed. However, it is not another world concealed behind the visual that is hinted at, but rather the innerworldly depth of the world we live in. Thus it is this depth of the mountain world - which certainly has a spiritual dimension that Godly's mountain paintings allude to.

# DEM RUF DES BERGES FOLGEN

Eine solche Verwandtschaft von Godlys Kunst mit der ostasiatischen Tuschmalerei ist überdies nicht rein formaler Natur. Auch was die innere Haltung betrifft, gibt es Parallelen zwischen dem Künstler Conrad Jon Godly und den Meistern in der chinesisch-japanischen Kunsttradition. So kennt man dort das Ideal der Abkehr von der Welt, des Eremitenlebens in Zurückgezogenheit, um Befreiung von der Bindung an weltliche Werte und die Lösung aus dem Zustand des Verhaftetseins mit materiellen Dingen zu erlangen. Chinesische Literatenmaler wie japanische Meister haben sich immer wieder in die Berge zurückgezogen, sich der reinen Betrachtung der Natur zugewandt oder ein Leben als Malermönche in abgelegenen Klöstern gewählt. Ein bekanntes Beispiel dafür ist Liang Kai, der berühmte Maler der Südlichen Song-Dynastie (1126-1279), der seine Anstellung an der kaiserlichen Akademie in Hangzhou aufgab und als Chan-Mönch in die Berge ging, um sich ausschliesslich dem Studium der Natur und der Malerei zu widmen. Aus einer ähnlichen Einstellung heraus wandte sich der japanische Künstler Tôhaku, der auch als Maler religiöser Bilder bekannt war, am Schluss seiner Laufbahn ganz der Natur zu und setzte diese in geistig-religiöser Hinsicht als höchstes Prinzip: Seine Kunst gipfelte in seinem berühmten «Kiefernwald» (Abb. 23).

# FOLLOWING THE CALL OF THE MOUNTAINS

The affinity between Godly's art and East Asian ink painting is not purely a formal one. In terms of inner attitude, too, there are parallels between the artist Conrad Jon Godly and the masters rooted in the Sino-Japanese art tradition. In Chinese and Japanese art, there is the ideal of turning away from the world, of living the life of a hermit who withdraws to liberate himself from worldly values and to detach himself from the prison of material things. Chinese literary painters and Japanese masters have repeatedly withdrawn to the mountains, turned to a pure examination of nature, or led a life as painter monks in remote monasteries. A well-known example of this is Liang Kai, the famous painter of the Southern Song Dynasty (1126-1279), who relinquished his position at the Imperial Academy in Hangzhou to become a Chan monk in the mountains, devoting himself exclusively to studying nature and painting. A similar attitude led the Japanese artist Tôhaku, who was also known as a religious painter, to focus completely on nature at the end of his career, seeing it as the highest principle from a spiritual and religious standpoint. His art culminated in his famous Pine Trees (fig. 23).

Those who are familiar with Godly's biography see clear parallels. Eight years ago, he broke radically with his earlier life as a successful fashion and celebrity photographer. He burnt the

Kennt man die Biografie Godlys, sind die Parallelen unübersehbar. Vor acht Jahren vollzog dieser einen radikalen Bruch mit seinem früheren Leben als erfolgreicher Fashion- und Celebrity-Fotograf. Er brach die Brücken hinter sich ab, besann sich auf seine Wurzeln als ausgebildeter Maler und zog sich in die Berge seiner Heimat und in die Hütte seines Grossvaters zurück. Vier Jahre lang malte er nur für sich. Die innere Einkehr ist ein wichtiger Aspekt seiner künstlerischen Arbeit. Nicht zuletzt ist der Rückzug ins Hochgebirge für ihn auch eine spirituelle Angelegenheit. Und das Malen selbst gilt ihm als eine ausgesprochen meditative Beschäftigung.



Godlys Bergmalerei knüpft in gewissem Sinn an die pantheistische Bergschau eines Ferdinand Hodler an. Dies allerdings in einer zeitgemässen Form. Berglandschaftsmalerei à la Hodler wäre heute nicht mehr denkbar, ohne unter Kitschverdacht zu fallen. Sich heutzutage dem Motiv des Berges mit den klassischen Mitteln der Malerei zu nähern, ist allerdings ein Wagnis, das nur den allerwenigsten Künstlern gelingt. Gerade aber mit solchen Mitteln schafft dies Godly umso überzeugender. Das malerische Exerzitium, dem er sich unterzieht, erlaubt es ihm – in weit grösserem und konsequenterem Mass als etwa andere künstlerische Mittel – das Tor zu einem geistigen Raum aufzustossen.



bridges behind him, returned to his roots as a trained painter, and withdrew to the mountains of his home region and his grandfather's cabin. For four years, he painted only for himself. Inner reflection is an important aspect of his artistic work. Not least, his withdrawal to the high mountains is a spiritual matter for him. And he regards painting as an extremely meditative occupation.

23 Tôhaku, Kiefernwald. Hôhepunkt japanischer Malerei des 16. Jahrhunderts, Museum Rietberg Zürich, Seite 156

## MOUNTAIN AND SPIRIT

In a certain sense, Conrad Jon Godly's mountain paintings tie in with the pantheist depiction of mountains of a Ferdinand Hodler, albeit in a contemporary form. Mountain landscape painting like that of Hodler would no longer be possible today without suspicions of its being kitsch. Nowadays, to approach mountains using classical means of painting is a feat that only very few artists can achieve. But it is precisely with these means that Godly does so very con-

Auch wenn wir es bei Werkgruppen wie «Sol» dem Eindruck nach ganz mit objektiv gegenständlicher Malerei zu tun haben, weist diese immer eine in der Farbschicht liegende und in der Kraft und Dynamik ihres Auftrags verborgene Tiefe auf, die durchaus spirituelle Dimensionen hat. So ist es nicht verwunderlich, dass sich in Godlys Werkprozess eine allmähliche Ablösung der Malerei vom Gegenstand vollzieht bis hin zu fast rein abstrakten Monochromen: so etwa in der Werkgruppe «Weder Tag noch Nacht» von 2013, wo sich das zugrunde liegende Motiv - der Berg - nur gerade noch erahnen lässt. Gleichwohl ist die Abstraktion bereits in den vorausgehenden Werkgruppen «Sol», «Zwischen Himmel und Erde» oder «Spes» angelegt. Allein, dass hier die plastische Struktur des Farbauftrags zugunsten des Motivs in den Hintergrund rückt, während sie in den abstrakt anmutenden Arbeiten im Vordergrund steht.

Interessant ist, dass nicht nur Godlys Riesenformate all dieser Werkgruppen - etwa einzeln in einem schlichten Raum präsentiert eine geradezu sakrale Wirkung entfalten können, wie dies etwa auch für Gemälde von Mark Rothko oder Barnett Newman gilt. Selbst bei seinen ganz kleinen Arbeiten ist dies der Fall. Diese handtellergrossen Werke weisen eine erstaunliche Monumentalität auf und stehen in ihrer Wirkung den grossen Formaten (die allerdings eine Distanz von bis zu zwanzig Metern vertragen) in nichts nach. Godly lässt seine Kleinformate oft in kastenartigen Holzrahmen fassen. Nicht nur sollen die tiefen Rahmen in ganz praktischer Hinsicht die pastose, oft auch über den Bildrand hinausragende Farbschicht auf den kleinen Bildern schützen. Auch erhalten die Werke dadurch einen ganz einzigartigen

vincingly. The exercise of painting to which he submits permits him to open the door to a spiritual realm to a much greater extent and more consistently than using other artistic means.

Although the works in groups such as Sol arouse the impression that they are purely objective figurative paintings, they all have a depth situated in the layers of paint and concealed in the power and dynamism of its application which definitely has spiritual dimensions. So it is not surprising that in the course of Godly's oeuvre the painting gradually detaches from the object to the point of becoming a purely abstract monochrome. This is the case in the work group Weder Tag noch Nacht (Neither Day Nor Night) from 2013, where the underlying motif - the mountain can only barely be discerned. But abstraction is already present in the preceding work groups Sol, Zwischen Himmel und Erde (Between Heaven and Earth) and Spes, although in them the three-dimensional structure of the paint applied plays second fiddle to the motif, while the structure is at the fore in the works with an abstract air.

It is interesting that not only Godly's giant formats in all of these work groups – presented, say, individually in a plain space – can unfold a virtually sacred effect, as is the case in paintings by Mark Rothko and Barnett Newman. This is true even of his very small works. These palm-sized works have an astonishing monumentality and their effect is just as powerful as that of the large formats (which, however, can be viewed from distances of up to twenty metres). Godly often encloses these small formats in box-like wooden frames. The deep frames are not only used to protect the pas-

Objektcharakter. Sie können gestellt werden wie ein Gegenstand und erinnern darüber hinaus nicht zuletzt auch wieder einmal daran, dass ein Bild in seiner materiellen Beschaffenheit (Leinwand, Spannrahmen, Ölfarbe) immer auch ein Ding ist. In äusserstem Gegensatz zu solcher Dinghaftigkeit steht allerdings der Bildraum dieser Gemälde in seiner geistig-spirituellen Schwebe zwischen Abstraktion und monumentaler Gegenständlichkeit. Mit diesem Antagonismus spielen Godlys kleine Kunstwerke auf sehr reizvolle Weise.

tose layers of paint, often extending beyond the edge of the picture, on the small paintings. They also give the works a very unique object character. They can be stood up vertically as an object and, moreover, remind us once again that with its materiality (canvas, stretching frame, oil paint) a painting is also always a thing. However, the pictorial space of these paintings, which hovers between abstraction and monumental figuration, stands in extreme contrast to such tangibility. Godly's small art works play with this antagonism in a very compelling way.

## HEILIGE BERGE

Abschliessend sei abermals ein Blick in den Osten erlaubt. In Japan wird ein Tuschbild oder eine Kalligrafie durch die Fassung sowie auch durch die Hängung in einer Bildnische (tokonoma) von der profanen Umgebung abgesetzt. Eine wertvolle Keramik wiederum wird, auf eine Unterlage gestellt, aus der gemeinen Ebene des Alltäglichen herausgehoben. Kleine Schreine mit Flügeltürchen (zushi) als Haus- oder Reisealtare behüten in ihrem schützenden Inneren heilige Figuren. Die dunkel lackierten Holzkästchen generieren dabei gleichsam ihren eigenen sakralen Raum.

Nicht zuletzt sei daran erinnert, dass Berge in Japan ihrem Wesen nach immer heilig sind.

## HOLY MOUNTAINS

To conclude, please allow me to take another look at the East. In Japan, an ink painting or a calligraphy work is separated from its profane surroundings by its frame and by being hung in a niche (tokonoma). A valuable ceramic piece, for its part, is placed on a base, lifting it from the general level of everyday life. Small shrines with little wing doors (zushi) as house or travel altars guard holy figures in their protective interiors. The dark lacquered wooden boxes generate, as it were, their own sacred space.

Last but not least, we should remember that mountains in Japan are always inherently sacred.

English translation: Burke Barrett