

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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1991)

Heft: 28: Collaborations Franz Gertsch & Thomas Ruff

Artikel: Franz Gertsch

Autor: Danoff, I. Michael / Streiff, Franziska

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680526>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 07.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

I. MICHAEL DANOFF

F R A N Z G E R T S C H

KUNSTHAUS ZÜRICH, 1980, im Vordergrund/in the foreground: IRENE UND LUCIANO, 1977. (PHOTO: NIKLAUS STAUSS)



The evolution of Franz Gertsch's work, from photorealist paintings in the '70s to woodcuts in the '80s and since, reflects a more profound evolution from the particular and physical to the metaphysical.

Gertsch found his own voice in the early '70s with his large photorealist paintings. These works document external trappings of his youthful, counter-culture art world, most of them resembling oversized snapshots of a few or several individuals more memorable for their clothing, make-up, hair styles and setting than for what is revealed of their souls. That Gertsch found clothing to be a significant expression of the times is underscored in the painting ST.GUILHEM (1972), which shows not people but only their counter-culture clothing hung on tree branches. The importance for Gertsch at this time of other external details, such as make-up and hair

styles is demonstrated especially in BARBARA AND GABY, in which two women stand before a bathroom mirror surrounded by cosmetics and toiletries; and by MARINA MAKING UP LUCIANO, in which one highly made-up person intently applies lip color to another.

Gertsch's photorealist paintings were not about the inner life, even when he turned to single individuals. LUCIANO I (1971), for example, is more about flashbulb highlights than insights into character; and the paintings of PATTI SMITH (1978-79) document the artist at work. But in SELF-PORTRAIT (1980), while not especially revealing of the inner life, the absence of specific surroundings or focus on clothing fashion suggests that these had ceased to be of such keen interest to the artist. Individuals portrayed subsequent to 1982 convey almost no particularity be-speaking their times. There is no setting, only an indeterminate space as background. Because the focus is above the shoulders, little clothing is shown,

I. MICHAEL DANOFF is the director of the San Jose Museum of Art in California.



FRANZ GERTSCH, BARBARA UND GABY, 1974,

Acryl auf ungrundierter Baumwolle, 270 x 420 cm/acrylic on unprimed cotton, 106^{1/4} x 165^{3/8}". (NATIONALGALERIE BERLIN)

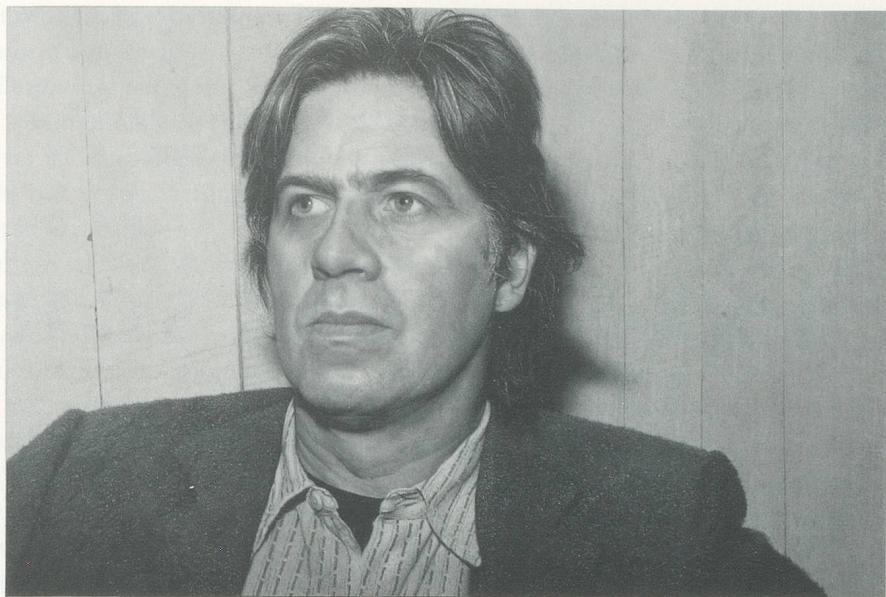
and that which appears is generic rather than a fashion statement signifying a time and place.

Monochromatic color is one of several factors distancing the woodcuts from a heightened sense of photographic realism inherent in the paintings. Further distance is created by the visible record of the inking and printing which calls attention to the medium and the process of printmaking, at the same time inserting a veil between the viewer and the photographic realism which characterizes the paintings. They seem less realistic because they seem less like photographs: in Western culture we are trained to believe that photography is closer to reality than other means of communicating the artist's vision of the external world.

Gertsch's use of monochromatic color points away from external detail towards the realm of feeling. This is apparent even when viewing a single work, but most evident when seeing the same face in as many as eighteen different colored versions. When one sees a face in different colors, the variations change the viewer's perceptions of the subject. One feels differently before the blue face than before the red one, and may actually "see" different aspects of personality portrayed. The range of color intensity – from bold to muted – also affects the viewer's percep-

tions and responses. Gertsch's woodcuts may be seen constructively as part of a Northern Romantic tradition resonant with metaphysical overtones. The faces smile slightly but are relatively impassive and more universal than those in the paintings, which are detailed in keeping with a particular time and subculture. The faces in the woodcuts transmit a calm beauty suggesting a religious, Gothic ideal of the female that is tied to the concept of the beatific and at-oneness. All the faces in the woodcuts are of women, and one may conjecture the reason as being that in Western culture it is the female rather than the male who traditionally symbolizes spiritual serenity.

The size of the images reinforces their metaphysical dimension. Rendered small, the images would remain very beautiful; but large, they are imposing and otherworldly, like Easter Island figures. And seeing them ringed around an otherwise empty room – as they were installed during the exhibition at the San Jose Museum of Art – transforms the museum gallery into a chapel. Especially in the prints that are more faintly colored, it is as though the images represent an ideal which has barely materialized in faces which float before the viewer, and which could depart at any moment, leaving only a sheet of colored paper to wonder about. The complete absence of par-



FRANZ GERTSCH, SELBSTBILDNIS, 1980,
Acryl auf ungrundierter Baumwolle, 257x 391 cm/SELFPORTRAIT, 1980, acrylic on unprimed cotton, 101 1/4 x 154".

ticular setting encourages the sense that these beings are disengaged from the physical world.

Gertsch's unique woodblock technique, which employs "dots" as morphemes of depiction, further underscores the metaphysical. The number of dots constituting the images seems as infinite as the leaves in a forest depicted by Albrecht Altdorfer. Moreover, the way in which these simple dots coalesce into an atomical images as one steps back invokes wonder. (There is equal mystery in reversing the process, in seeing, for example, how a strand of hair dematerializes into a system of identical, equidistant dots the closer one draws to the subject.)

That the metaphysical is a strong element in Gertsch's work is suggested by the other genre he has chosen – landscape, and, most recently, seascape. The particular kind of landscapes and seascapes presented by Gertsch recall the Northern tradition of metaphysical landscapes as realized in the works of artists such as Altdorfer, Caspar David Friedrich, Emil Nolde, and E. L. Kirchner. Gertsch's image of a corner of his garden is like an enchanted forest. Earlier manifestations of this then nascent quality appeared in his photorealist paintings such as the seascape, SAINTES-MARIES-DE-LA-MER I (1971),

in which figures stand with their backs to us, the device often used by Friedrich to involve the viewer in the contemplation of the plenitude of nature.

While originating in the particulars of photographs, Gertsch's woodcuts are about realms which are timeless and transcendental. Thomas Ruff also uses photographs, which, like Gertsch's images, are larger than life. (The smaller prints of the same images are less well known). Ruff is more interested in the particularities of his sitters than is Gertsch (in the woodcuts). But Ruff does not dwell on such external matters to the extent to which Gertsch did in his paintings; to do so would be at odds with the intimacy he seeks to convey.

Within each photograph, there is a remarkable sense of homogeneity that results from the consistent warmth of tonality and the clarity that comes from the masterful control of detail, composition, lighting and color. The result is a visual uniformity more commonly associated with painting than photography, an association furthered by the scale. If, in fact, there are few meaningful similarities between the works of Gertsch and Ruff, there is an interesting parallel: just as Gertsch makes paintings and woodcuts which reference photography, so does Ruff make photographs which reference painting.

F R A N Z G E R T S C H

Die Entwicklung, die Franz Gertschs Werk von den photorealistischen Bildern in den 70er zu den Holzschnitten in den 80er Jahren – und fortan – durchmachte, widerspiegelt eine tiefgründigere Evolution vom Einzelnen und Körperlichen hin zum Metaphysischen.

In den frühen 70er Jahren fand Gertsch mit seinen photorealistischen Bildern seine eigene Sprache. Diese Werke dokumentieren die Äusserlichkeiten seiner jugendlichen, gegenkulturellen Kunstwelt. Die meisten dieser Gemälde gleichen übergrossen Schnapschüssen einzelner oder mehrerer Individuen, die vor allem wegen ihrer Kleidung, ihres Make-ups, der Frisur und des Hintergrunds im Gedächtnis haftenbleiben, und nicht sosehr wegen der Enthüllungen bezüglich ihrer Seele.

Dass Gertsch in der Kleidung einen wichtigen Ausdruck der Zeit erkennt, wird in ST. GUILHEM (1972) deutlich; dieses Gemälde zeigt keine Leute, sondern nur deren gegenkulturelle Kleider, die über die Äste eines Baumes gehängt sind. Die Bedeutung,

die andere Äusserlichkeiten wie Make-up und Frisuren für Gertsch gehabt haben, wird besonders mit dem Bild BARBARA UND GABY vor Augen geführt, das zwei von Kosmetik- und Toilettenartikeln umgebene Frauen vor einem Badezimmerspiegel darstellt, sowie mit MARINA SCHMINKT LUCIANO, auf dem eine stark geschminkte Person einer anderen aufmerksam die Lippen anmalt.

Gertschs photorealistische Bilder handeln nicht vom Innenleben der Menschen, selbst dann nicht, wenn er sich dem einzelnen Individuum zuwendet. Bei LUCIANO I (1971) zum Beispiel geht es mehr um den Wiederschein des Blitzlichts als um charakterliche Enthüllungen; und die Gemälde von PATTI SMITH (1978–79) sind Dokumente der Künstlerin bei der Arbeit. Das SELBSTPORTRAIT von 1980 gibt zwar keine besonderen Aufschlüsse über das Innenleben, doch lässt das Fehlen einer aussagekräftigen Umgebung oder der Verzicht auf ein Hervorheben der Mode darauf schliessen, dass diese Darstellung aufhörte, für den Künstler von derart grossem Interesse zu sein.

Die in der Folge entstehenden Portraits von Individuen weisen praktisch keine Besonderheiten auf,

I. MICHAEL DANOFF ist Direktor des San Jose Museum of Art in Kalifornien.

die von ihrer Zeit zeugen. Es gibt keinen Schauplatz, sondern der Hintergrund ist nur ein unbestimmter Raum. Da die Betonung auf der Partie über den Schultern liegt, wird nur ein kleiner Teil der Kleidung sichtbar, und dieser ist eher allgemein gehalten und nicht sosehr Ausdruck einer bestimmten Mode, die eine Zeit und einen Ort andeuten würde.

Die Monochromie ist einer von mehreren Faktoren, durch den sich die Holzschnitte von dem eindringlichen, charakteristischen Photorealismus der Gemälde distanzieren. Der Vorgang des Einfärbens und Druckens ist sozusagen sichtbar gemacht, wodurch die Aufmerksamkeit auf das Medium sowie den Prozess des Druckens gelenkt wird. Die Sichtbarkeit des Verfahrens in den Holzschnitten schiebt einen Schleier zwischen den Betrachter und den für die Gemälde typischen photographischen Realismus. Sie scheinen weniger realistisch, weil sie weniger wie Photographien aussehen; in der westlichen Kultur wurde uns glauben gemacht, die Photographie stehe der Realität näher als andere Medien, die dem Künstler für die Vermittlung seines Bildes der Aussenwelt zur Verfügung stehen.

Die Monochromie ist ein Hinweis, dass Gertsch von äusserlichen Einzelheiten abkommt und er sich nun der Gefühlswelt zuwendet. Dies wird schon beim Betrachten eines einzelnen Holzschnittes offensichtlich, doch noch deutlicher kommt dies zum Ausdruck, wenn man dasselbe Gesicht in achtzehn verschiedenen gefärbten Versionen sieht. Durch die Farbvariationen nimmt der Betrachter das Modell unterschiedlich wahr. Das blaue Antlitz löst andere Empfindungen aus als das rote, und man «sieht» möglicherweise wirklich verschiedene Seiten der porträtierten Persönlichkeit. Das Spektrum der Farbintensität – von intensiv zu gedämpft – beeinflusst die Wahrnehmungen und Reaktionen des Betrachters.

Man mag Gertschs Holzschnitte durchaus als Teil einer romantischen Tradition des Nordens verstehen, in der metaphysische Untertöne mitschwingen. Ein schwaches Lächeln zeigt sich auf den Gesichtern, die sonst relativ ausdruckslos sind und universeller als in den mit Details einer bestimmten Zeit und Subkultur beladenen Gemälden. Die Antlitze in den Holzschnitten, allesamt Frauengesichter, übermit-

teln eine stille Schönheit, die auf ein religiöses, gotisches Ideal der Frau hindeutet, das mit dem Begriff des Seligmachenden und des In-der-Einheit-Seins verbunden ist. Die seelische Gelassenheit wird in der westlichen Kultur ja traditionellerweise eher von der Frau als vom Mann symbolisiert.

Die Grösse der Bilder verstärkt deren metaphysische Dimension. Klein wären sie sehr schön, doch im Grossformat sind sie imposant und unirdisch, wie Figuren der Osterinsel. Und wenn sie nun rund um einen sonst leeren Raum stehen – wie dies an der Ausstellung im San Jose Museum of Art (13. Januar bis 14. April 1991) der Fall war –, verwandelt sich eine Museumsgalerie in eine Kapelle.

Besonders die blassfarbenen Drucke scheinen ein Ideal darzustellen, das gerade noch in Gesichtern Gestalt annahm, die vor dem Betrachter schweben und jeden Augenblick verschwinden könnten, blass ein gefärbtes Papier zurücklassend, über das man sinnierend rätseln könnte. Das vollständige Fehlen eines konkreten Hintergrunds bestärkt das Gefühl, dass diese Wesen sich von den Einzelheiten der materiellen Welt gelöst haben.

Gertschs einzigartige Holzschnitt-Technik – es handelt sich mehr oder weniger um «Punkte» als Morpheme der bildlichen Darstellung – unterstreicht das Metaphysische noch zusätzlich. Die Anzahl der Punkte, aus denen sich die Bilder zusammensetzen, scheint genauso unendlich wie die der Blätter eines von Albrecht Altdorfer dargestellten Waldes. Zudem ruft die Art, wie einfache Punkte zu anatomischen Bildern verschmelzen, sobald man einige Schritte zurücktritt, Verwunderung hervor. Diese Magie ist auch in umgekehrter Reihenfolge wirksam: Was zum Beispiel von weitem ganz klar als eine Haarsträhne erkennbar ist, besteht aus der Nähe betrachtet aus weissen Punkten, die in vielen Fällen offenbar die gleiche Grösse und den gleichen Abstand zueinander aufweisen.

Dass in Gertschs Werk eine stark metaphysische Komponente steckt, lässt sich auch aus der anderen von ihm gewählten Art von Genre schliessen: der Landschaft, und in jüngster Zeit auch dem Seestück. Die besondere Art von Landschaften und Seestücken bei Gertsch erinnert an die nordische Tradition metaphysischer Landschaften, wie sie von Künstlern wie



FRANZ GERTSCH, SAINTES-MARIES-DE-LA-MER II, 1971,

Acryl auf ungrundierter Baumwolle, 260 x 370 cm/

acrylic on unprimed cotton, 102^{3/8} x 145^{5/8}".

Altdorfer, Caspar David Friedrich, Emil Nolde und E. L. Kirchner geschaffen wurden. Gertschs Bild eines Winkels seines Gartens ist wie ein Zauberwald. Angekündigt hat sich diese damals erwachende Eigenschaft bereits in seinen photorealistischen Bildern wie dem Seestück SAINTES-MARIES-DE-LA-MER I (1971), auf dem von uns abgewandte Gestalten zu sehen sind. Dieser von Friedrich häufig verwendete Kunstgriff bezieht den Betrachter in die Vollkommenheit der Natur im Hintergrund ein.

Obschon Gertschs Holzschnitte auf die Einzelheiten der Photographien zurückgehen, handeln sie von zeitlosen, transzendentalen Bereichen. Auch Ruff benutzt Photographien, die wie Gertschs Bilder überlebensgross sind (die kleineren Abzüge derselben Bilder sind weniger bekannt). Ruff interessiert sich mehr für das Besondere seiner Modelle, als Gertsch dies in seinen Holzschnitten tut. Doch ist der Nachdruck, den Ruff auf solche Äusserlichkeiten legt,

nicht so ausgeprägt wie bei Gertschs Gemälden. Dies liesse sich nicht mit der Intimität in Einklang bringen, die Ruff zu vermitteln sucht.

Innerhalb der Photographien kommt ein starker Sinn für Einheitlichkeit zum Ausdruck, der sich herleitet von der durchgehenden Wärme des Farbtöns und der Klarheit, der meisterhaften Beherrschung der Details, Komposition, Licht und Farbe. Das Resultat ist eine visuelle Einheit, die gewöhnlich eher der Malerei zugeschrieben wird als der Photographie, eine Assoziation, die durch das Grossformat noch gefördert wird. Wenn es also darum geht, einige bedeutende Ähnlichkeiten zwischen den Arbeiten von Gertsch und Ruff anzuführen, dann diese interessante Parallele: So wie Gertsch Bilder malt und Holzschnitte verfertigt, die sich auf Photographie beziehen, so macht Ruff Photographien, die sich auf Malerei beziehen. *(Übersetzung: Franziska Streiff)*

ATELIER FRANZ GERTSCH, APRIL 1991: Holzstock zu SCHWARZWASSER/wooden block for SCHWARZWASSER. (PHOTO: MANNIA/BODMER)

