

Collaboration Georg Baselitz

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): - **(1986)**

Heft 11

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Collaboration

G E O R G
B A S E L I T Z



Zwei horizont nebene

REMO GUIDIERI

Der Wendepunkt besteht darin, Begegnungen einen Platz einzuräumen, für die weder müssige Spaziergänge noch Wallfahrten notwendig sind, sondern nur Warten und die Geduld des Sehers.

Ich sagte mir: Vielleicht geht diesen Begegnungen die Nacht voraus, von der der Sachse Novalis spricht. Nie vergessen, dass Nacht Unbeweglichkeit ist. Erde und Wasser sind von ihr erfüllt, und der Humus, abgelagert in einem Geist, der seine Schwere aufzunehmen versteht. Die Nacht bereitet das Erwachen – oder den Alptraum – vor. Ein Vorhang, jenseits dessen der Körper, die Gewissheiten und Verirrungen, ja sogar die Freude magnetische Strömungen bilden, die durch uns hindurchgehen, sich in uns entladen und sich vermischen, als wären wir leer. Ja, die Nacht als lindernder Balsam für unsere Gewissheiten.

Es genügt, dass sich dieses Dunkel in zwei Teile spaltet; dass man entdeckt, dass der Süden nicht die Nacht ist. Dass die Nacht selbst weicht, wenn sie hinabgleitet. Sie braucht sich nur in anderen Breiten mit listiger Sanftheit zu vermählen, damit sich der Elan zunächst einer Schwere und dann dieser

Klarheit bewusst wird, die man Gelassenheit nennen muss. – So sollte man von Baselitz sprechen, jedenfalls seit den Bildern PASTORALE.

Der Meridian geht mitten durch die Bilder hindurch, als von Rosa, Gelb und Azur gemilderte Schwingung. Ein Hintergrund, der ganz Anmut ist, Essenz einer gereiften Sensibilität, die den Weg über den Geist nimmt und ihm eine Perspektive hinzugefügt hat.

Seit dem Winter, als ich an Ort und Stelle die mit der PASTORALE gefüllten Leinwandflächen gesehen habe, bin ich sicher, dass es der Einfluss des Südens ist, der Baselitz' Mythologie etwas primitiv Heidnisches verleiht, das frei ist von Groll. Als hätte die Erde, aus der der Maler süsse Gifte trinkt, die Farben aufgesaugt. Als hätte deren Fülle und Intensität nach den Motiven – den Figuren und ihren Bindungen – gegriffen und sich von dem Alchemistischen in ihnen imprägnieren lassen: keine Materie, sondern Symbole. Damals in Derneburg – es war Winter, und die geschlossenen Räume, die ich entdeckte, schienen ohne Dach zu sein; als ich später in die Nacht hinaustrat, hatte ich deshalb das Gefühl, das Firmament sei mir näher als sonst –, damals in Derneburg also sagte ich mir: Diese Farben erlaubten die Metamorphose, die zu den Themen der PASTORALE führt; so wie man in der Geo-

REMO GUIDIERI, Ethnologe und Schriftsteller, lebt und unterrichtet in Paris.

tale Hälften in an der

logie davon spricht, dass ein Zeitalter durch Ablagerungen auf das andere folgt. Als gehörten diese Farben jetzt einer Genealogie an, die mit dem Auge beginnt und sich in einer Hand fortsetzt, die ihrerseits von einem Geist gelenkt wird. Ein Ende und zugleich ein Anfang. Baselitz war schon immer von der Idee des Zyklus besessen. Ich sage besessen, weil ich seinen Weg von da aus sehe, wo ich mich befinde, ich, der schaut. Die regelmässige Wiederkehr eines Atems; eine Geste, die sich fortsetzt und kein Ende zu nehmen scheint, wie eine Spirale. Eine Jahreszeit folgt auf die andere; das Eis und die Wölbung des Himmels in der Nacht, die dem Neujahr folgt, scheinen mir angesichts der PASTORALE weder nah noch fern, sondern anders. Als könnte ich jetzt dem Himmel und den Jahreszeiten in mir selber Platz machen, anstatt sie staunend zu betrachten. Als könnte ich in ihnen versinken wie einer, der sich mitten in einem Ritus der Initiation befindet. Wie notwendig diese Reise doch ist – vor allem jetzt –, um sich als Europäer zu fühlen! Viel notwendiger ist sie als die Rückkehr zu den Ursprüngen, die die Sehkraft schwächt, so wie es manchen Greisen geschieht, deren Gedächtnis zum reinen *Ex voto* geworden ist; notwendiger auch als dieses «Nach-rückwärts-Fliessen», das zugleich ein Weg und sein Schatten ist (beide zusammen bilden das, was man ein Schicksal nennt). Baselitz' Appell verwirklicht sich über Totems und Chiffren,

so endgültig wie der Brauenbogen einer Kongo-Statuette.

NACHT und TAG sind das Binom eines Phasenpaares. Oder zwei Überbleibsel der beiden Hälften. So wie sie in Wirklichkeit und in diesem Werk sind, weist nichts darauf hin, dass die eine deutlicher ist als die andere, etwa so wie man sagt, die Nacht verdunkle und der Tag erhelle. In beiden Werken sind die Farbvariationen chiffriert wie in einer Sprache, die zu demjenigen, der ihren Code kennt – es ist der Code des Übergangs –, auf andere Weise spricht. Deshalb kann ich in diesen Figuren auch Flehende sehen, alterslos und transkulturell. Es sind Figuren aus Afrika, aus Nürnberg, aus der Toskana oder von sonst irgendwo. Durch sie kann man wieder lernen, was Fülle ist: Verdichtung des gewöhnlich Formlosen, wie die Dinge des Himmels, wie Tag und Nacht. Das ganze Leiden Hiobs, der von seinem Wehklagen umfungen ist, einem Wehklagen, das sich zu einem Schatten konzentriert: Diese Fülle ist es, die das Bedürfnis nach Annäherung hervorzubringen scheint. Es ist der Drang nach simpler Dualität wie beim Fötus und beim Körper, der ihn trägt; nach der Dualität des bewegungslos daliegenden Wesens und der Mutter oder Gottheit neben ihm, aber so unzertrennlich, dass man nicht wissen kann, wer wessen Spiegelbild ist.

(Übersetzung aus dem Französischen: Elfriede Riegler)



GEORG BASELITZ, PASTORALE, DIE NACHT / NIGHT, 1.XII.85-11.I.86,
ÖL AUF LEINWAND / OIL ON CANVAS, 330 x 330 CM / 10'10" x 10'10"



GEORG BASELITZ, PASTORALE, DER TAG / DAY, 8.I.-3.III.86,
ÖL AUF LEINWAND / OIL ON CANVAS, 330 x 330 CM / 10'10" x 10'10"

Two close moie

REMO GUIDIERI

The turning point consists in welcoming encounters that require no roaming about, no pilgrimage to take place, only expectation. The Seer's patience.

I said to myself: perhaps it is the Night of which the Saxon Novalis speaks which prepares such encounters. Never forget that night is stillness. The earth, the air, dense with it; and the humus sedimented in a mind that knows how to assume the gravity of it. Night: that which prepares awakening or nightmare. A curtain, beyond which bodies, certainties, o p a c i t y – and joy, even joy, are magnetic tides that pervade us, unloading within us where they blend as if we were empty. Night, yes, as a balm to soothe our certainties.

It is enough that this darkness should split in two; that one should realize, for instance, that the South is not Night; that Night itself should give way when drifting downwards; it is enough that in another latitude it should mix with sly sweetness for the vigour to become aware of a

REMO GUIDIERI is a cultural anthropologist and writer who lives and teaches in Paris.

certain heaviness and then of this clarity one has to call serenity. – This is what one ought to say about Baselitz after the PASTORALE paintings.

This meridian runs across the paintings as a vibration, enhanced with pink, yellow and azure and is met by some background grace which is the epitome of a fully-matured way of feeling. When pervading the mind, it adds perspective to it. Since the winter when I saw, on location, the canvases filled up by PASTORALE, I have felt sure that some Southern influence makes Baselitz's mythology bucolic, this grudgeless cruelty of his. As if the earth from which the painter drinks sweet poisons had soaked the colours and their density had seized the motifs – the figures and their ties – and had let them imbibe their alchemical qualities: not concrete elements but symbols. The colours, I told myself in Derneburg (it was winter and the inside spaces I discovered seemed to be roofless; as I went out into the night – under the influences of those spaces – the firmament seemed closer...) allowed the change which leads to the themes of PASTORALE, just as

horizontal ties

geologists would say one period succeeds another through sedimentation: as if, now, those periods belonged to a genealogy starting with the eye and extending to a hand-mind. Baselitz has always been haunted by cycles. I say haunted as I follow his path from where I am standing, looking. The rhythmic scansion of breathing; a gesture extending endlessly, like a spiral. Seasons have gone by and the frost and the firmament's arched vault in the night after the New Year seem to me, in front of PASTORALE, neither close nor remote, but not the same; as if, instead of marvelling at the sky and the seasons, I could now let them penetrate within myself, and let myself merge into them as through an initiatory passage, necessary as it is, especially now, to feel European. Much more necessary than the search for origins, which lessens vision, likening it to that of the races' ancients whose memory has dwindled to the size of an Ex voto, – more necessary than this backward drifting which is both an approach and its own shadow, their conjunction being called a destiny. Baselitz's appeal involves totems and glyphs as ultimate as the eyebrow of a Congo fetish.

In the paintings, NIGHT and DAY are the binomial of coupled phases, or two residues of two moieties. As they are in reality and in this work, nothing warrants saying that one should be more distinct than the other, as one would say that night obscures things and day enlightens them. In the two works the variations in colour are ciphered as in a language that carries a different meaning for those who know the code: the code of transition. For this reason I can also see these figures as Suppliants, ageless, transcultural figures, from Africa, from Nürnberg, from Tuscany or elsewhere. Through these figures one can learn again what is meant by density, things usually shapeless acquiring consistence – such as the things in the sky, day and night. Density – the density of Job's sorrow as he stands surrounded by the shadow which condenses his tears – seems to be responsible for this need for closeness, for the plain duality of the foetus and the body that bears it, of the lying creature and the mother or divinity lying next to him, so inseparable however that there is no knowing which is a reflection of the other.

(Translation from the French: Martine Karnoouh-Vertalier)

G E O R G
B A S E L I T Z
Ü B E R
D I E N A C H T

Gespräch mit Dieter Koepplin

Das damals eben fertig gewordene Bild DIE NACHT, an dem Georg Baselitz vom 15. Dezember 1984 bis zum 8. März 1985 gearbeitet hatte, hing allein an der Hauptwand des Ateliers in Derneburg, als ich den Künstler am 17. März 1985 besuchte und das hier abgedruckte Gespräch mit ihm führte. Das in Öl gemalte Bild trocknete, es wartete auf den Transport nach Basel. Der Ankauf durch die Öffentliche Kunstsammlung Basel war von Christian Geelhaar, der das Bild in einem früheren Zustand gesehen hatte und sehr beeindruckt war, vorgesehen. Der Ankaufsbeschluss wurde im Juni 1985 von der neunköpfigen Basler Ankaufskommission gefasst.¹

Mit Baselitz hatte ich eigentlich ein Interview über Edvard Munch verabredet. Zu diesem Zweck breitete ich Reproduktionen von Werken Munchs auf dem Boden des Ateliers aus. Das Gespräch über Munch fand statt (es wurde im Katalog zur Munch-Ausstellung des Basler Kunstmuseums publiziert)², aber zunächst kam Baselitz zu meinem Erstaunen, und durchaus zu meiner Freude, auf sein neuestes Bild DIE NACHT zu sprechen, in ganz selbstverständlicher Weise. Denn zum einen war dies für ihn ein Bild, das sich seinen irgendwie auf Munch, auf d e n Maler bezogenen Werken anschloss und auch aus der Perspektive von Munchs «Sterbezimmer» betrachtet werden konnte, und zum an-

DIETER KOEPPLIN ist Leiter des Kupferstichkabinetts im Kunstmuseum Basel, wo er 1970 und 1985 Ausstellungen mit Zeichnungen von Georg Baselitz organisierte.

deren hatte er ganz einfach das Bedürfnis, jetzt zunächst mal über dieses Nacht-Bild etwas zu sagen. Es war für ihn, nachdem die Malarbeit abgeschlossen war, zum vorrangigsten Gegenstand der Anschauung und Rekapitulation geworden. Wie ist das Werk zu einem «neuen Bild» geworden, in welcher Weise, mit welcher Logik, auf welchen Wegen und Umwegen, mit welchem Resultat, wohl auch (unausgesprochen) mit welchen Konsequenzen für die Arbeit (oder Weiterarbeit) an anderen Bildern?³

Selbstverständlich begrüßte ich diese dem Munch-Interview vorangehende Betrachtung. Ich merkte, dass hier – abweichend von der normalen Interview-Situation – einmal nicht der Wille des Interviewers, sondern derjenige des hauptsächlich Redenden (des «Befragten» wäre falsch gesagt) das Gespräch entstehen liess.

Wie betrachtet der Künstler, wie beschreibt und interpretiert er sein eigenes Werk? Man kann es schon als ein Paradigma nehmen. Ich will das Gespräch gewiss nicht als solches analysieren. Aber soviel war zu erwarten und zeigte sich wirklich: Zwischen der von Baselitz vorgenommenen «Beschreibung» der Malmaterie, der Farben und Formen in ihrer Präsenz und Wirkung, und der «Deutung» lässt sich überhaupt kein Unterschied machen. Und alles Gesagte bleibt schön bei der Sache. Wer sich für diese interessiert, wird zuhören wollen, wer eigentlich kein Interesse am Bild hat, wird keine Hilfe bekommen und sich nur wegen der «Längen» langweilen. Vom Machen und Werden des Bildes, von den Forderungen des Bildes selbst ist die Rede. Die ersten Setzungen verlangten weitere Eingriffe. Und zu den ersten Bestimmungen gehörten das besonders grosse Querformat und die horizontale Figur im Bezug zu den beiden massstäblich überdimensionierten Vertikalgestalten. Wegen der Problematik der Grösse und Masse spielten erstaunlicherweise die unmittelbar vorangegangenen, motivisch nächststehenden Bilder DAS LIEBESPAAR eine relativ geringe Rolle.⁴ Stärkere Bezüge gab es zu den gleich grossen, querformatigen 280 auf 450 cm messenden Bildern NACHTESSEN IN DRESDEN⁵ und BRÜCKECHOR⁶ von 1983, sowie zu einem oder zwei Werken der älteren Kunst, nämlich primär – vom Anfang der Arbeit an – zu einem niedersächsischen MARIENTOD des späten 13. Jahrhunderts im Museum von Hannover,⁷ sekundär zu Picassos Bild LAUBADE von 1942 in Paris⁸. Kein Kunsthistoriker würde, wenn er über diese Überlegungen des arbeitenden Künstlers nicht informiert wäre, die entsprechenden, sogleich einleuchtenden Vergleiche anstellen. Hingegen würde er andere Werke, vor allem die LIEBESPAAR-Bilder heranziehen – kann er auch, nur trifft es die Sache weniger. Er würde jedenfalls merken, dass es nicht um «Liebe» oder «Tod», sondern um einen bestimmten Bildbau geht. Die Vergleichbarkeit mit dem Hannoveraner Bild hat im übrigen nicht so sehr mit Geschichtsbewusstsein, vielmehr mit dem Massstab für Qualität und künstlerische Richtigkeit (was vom kunstgeschichtlichen «Einfluss» total verschieden ist) zu tun.⁹

Richtigkeit konnte sich nur bei einem bestimmten Heranwachsen und Verdichten des Bildes ergeben. Zu den bei dem NACHT-Bild besonders komplexen Übermalungsvorgängen, über die sich Baselitz äussert, sei verdeutlichend hinzugefügt, was mir Baselitz bei anderer Gelegenheit sagte: Die lie-



GEORG BASELITZ 1985.

(Photo: Daniel Blau)

gende Figur sei im frühen Zustand des Bildes wesentlich kleiner, aber von Anfang an über Weiss – aber nicht über eine Tisch- oder Tuchfläche – gemalt gewesen, «wie über dem Goldgrund einer Ikone», daher mit eigenartiger Tiefe. Sie verband, ursprünglich in grüner Farbe, gleich einem «Torbogen» die beiden senkrechten Figuren links und rechts, wo sich ebenfalls eine Vertikalfigur befand, und zwar zuerst in frontaler Stellung, nicht im Profil geknickt (man kann jetzt etwa an die Profilgestalt rechts auf dem BRÜCKECHOR denken). Das ursprüngliche Grün der relativ kleinen Liegefigur habe Baselitz dann auf den linken Mann getan, der zuerst blau (über Rot) war. Die rechts stehende Gestalt sei sehr dünn und «bizarr» gewesen. Die torbogenartige Komposition mit der kleinen Liegefigur und einem höhlenartigen Raum in der Mitte, der vielleicht mit der Christus-Mandorla auf dem alten MARIENTOD-Gemälde vergleichbar ist, habe nicht funktioniert; «mit diesem Loch in der Mitte bin ich einfach nicht fertig geworden». Die horizontale Figur, die bei dem Massstab des Bildes über der Augenhöhe des Betrachters liegt, wurde vergrößert und mit einer erweiterten weissen Fläche umgeben. Genauer: das Bild musste in allen Teilen neu gearbeitet werden. So erfüllt die Spannung zwischen Konsolidierung und Unruhe das Bild im Ganzen ebenso wie im einzelnen Pinselstrich. Es bewegt und hält, ist aggressiv und ruhig zugleich.

G E O R G
 B A S E L I T Z
 O N
 «D I E N A C H T»

In Conversation with Dieter Koepplin

The picture DIE NACHT (THE NIGHT), on which Georg Baselitz worked from December 15, 1984 to March 8, 1985, had just been finished and was hanging on the main wall of his studio in Derneburg when I had the following conversation with him there on March 17, 1985. The painting done in oils was still drying and waiting to be shipped to Basel. The acquisition of the work for the museum there was instigated by Christian Geelhaar, who had been deeply impressed by the work on seeing it at an early stage. The decision to purchase the piece was made by the nine-member acquisitions committee in Basel in June 1985.¹

Having arranged to talk to Baselitz about Edvard Munch, I had spread out reproductions of Munch's work on the floor of the studio. The discussion on Munch did take place (it was published in the catalogue for the Munch exhibition at the Kunstmuseum Basel),² but to my great surprise and delight, Baselitz first turned to the subject of his latest painting, DIE NACHT. Actually it was a logical thing to do. For one thing, the picture falls in with his works that are somehow associated with Munch, with the painter, and can be viewed from the perspective treatment of Munch's STERBEZIMMER (DEATH ROOM). Moreover, having just been finished, it was uppermost in Baselitz's mind. It had become the main subject of Anschauung and recapitulation. How did the work become a «new picture,» what is the logic behind it, what paths and detours led up to it, what is the outcome and – implicit in these questions – how will it affect the work in progress and future pictures?³

Naturally I welcomed these considerations in prelude to the Munch interview. I realized that, in contrast to the usual pattern of an interview, the course of the conversation was being steered not by the interviewer but rather by the person being interviewed.

How does an artist look at his own work, how does he describe it and interpret it? This can be taken as a paradigm. I certainly don't want to analyze the conversation as such, but Baselitz did confirm the one thing I had anticipated: he made no distinction whatsoever between «describing» the painted surface, the presence and effect of colours and shapes, and «interpreting» it. Everything said referred strictly to the subject at hand. Should the listener be interested, then he will want to listen; if not, no one will help him and he will simply be bored. There was talk of the making and becoming of the picture, of the demands of the picture itself. First moves provoked further action. Among the earliest givens were the large horizontal format and the proportions of the horizontal figure in relation to the two oversized vertical ones. Due to the treatment of size and dimensions, the pictures of *DAS LIEBESPAAR* (*THE LOVERS*), play a relatively minor role despite the fact that they immediately preceded *DIE NACHT* and are related in motif.⁴ The affinity is greater with earlier pictures of the same large horizontal format (280x480 cm), notably *NACHTESSEN IN DRESDEN* (*DINNER IN DRESDEN*)⁵ and *BRÜCKECHOR* (*BRÜCKE CHOIR*),⁶ both of 1983, and in addition with two older works: primarily and seminally a late 13th century *Death of the Virgin from Lower Saxony*, now at the museum of Hannover,⁷ and to a lesser extent, Picasso's *LAUBADE* of 1943.⁸ Without having been told explicitly that the artist had immersed himself in these two pictures, no art historian would think of making such illuminating comparisons. He would draw on other pictures, especially those of *THE LOVERS*, a logical association, but much less telling. In any case he would notice that the main issue is not «Love» or «Death» but rather a specific compositional structure. It must be added that the association with the picture in Hannover has less to do with a sense of history than with standards of quality and artistic rightness (which is a far cry from the «influence» of art history).⁹

The rightness of a picture can only come about through a specific process of growth and condensation. On another occasion Baselitz further illuminated the extremely complex process of overpainting that he describes in speaking about *THE NIGHT*: the reclining figure was much smaller at an earlier stage but had always been placed against a white background – not a table or a cloth – as if resting «upon the gold ground of an icon,» and thus with a curious sense of depth. Originally green, this figure had formed a kind of arch linking the two vertical ones to the right and left. The head on the right had originally also been a vertical figure seen from the front and not an inclined profile (now recalling the right-hand figure in *BRÜCKE CHOIR*). Baselitz then transferred the green of the smaller horizontal figure to the man on the left who had first been blue (on red). The figure on the right had been very thin and «bizarre.» The arched composition with its small horizontal figure and a kind of cave-like hollow in the center, comparable perhaps to the mandorla in the 13th century painting, didn't work. «I just couldn't deal with the hole in the middle.» The horizontal figure, which is above eye-level due to the size of the work, was enlarged and surrounded by a larger white surface. Actually all of the picture had to be re-done. Thus the tension between consolidation and disquietude informs both the whole picture as well as each brushstroke. The picture moves and sustains; it is both aggressive and serene.



GEORG BASELITZ, DIE NACHT / NIGHT, 15.XII.84-8.III.85,

ÖL AUF LEINWAND / OIL ON CANVAS, 280 x 450 CM / 9'2 1/4" x 14'9 1/8".

(BASEL, ÖFFENTLICHE KUNSTSAMMLUNG) SIEHE FARBABBILDUNG AUF SEITE 49 / SEE COLOR REPRODUCTION ON PAGE 49.

GB: Ich muss zunächst schon sagen, dass es ein provoziertes Bild ist, weil es aus der Reihe der letzten Bilder herausfällt, einfach durch die Dimension und durch das Unternehmen, ein Bild zu malen, das viele Dinge gesammelt enthält, die auf einigen kleineren Bildern schon aufgetaucht sind. Das ist für mich immer ein waghalsiges Unternehmen. Die Schwierigkeit bestand auch darin, dass ich, bezogen auf die einzelnen Figuren, unbedingt mit verschiedenen hergestellten Konturen arbeiten wollte.

DK: Das zeigt sich tatsächlich am stärksten bei den drei Köpfen. Der linke bekommt Kontur durch das Hervortreten des Grundes – ungefähr wie bei den Passionsbildern¹⁰ –, der ins Profil gestellte Kopf rechts, der an den frühen RALF-KOPF erinnert, ist konturiert durch eine viel mehr zeichnerische Malerei,¹¹ und beim Kopf der liegenden Figur ist es wieder anders.

GB: Die beiden vorhergehenden Bilder, die ich in den letzten zwei Jahren in diesem grösseren Querformat gemalt habe, in der gleichen Dimension wie jetzt DIE NACHT, nämlich das NACHTESSEN IN DRESDEN und der BRÜCKECHOR¹², haben einen Aufbau, der sich aus dem Nebeneinander mehrerer Figuren zusammensetzt. Auf diese Weise war das grosse Querformat selbstverständlich. Es ergab sich aus dem Nebeneinander der mehreren Figu-

GB: I have to start by saying that it is a provoked picture because it is different from other recent pictures merely by virtue of its size and by the objective of painting a picture that contains an accumulation of many things that have already cropped up in smaller pictures. That is always a daring undertaking for me. Another difficulty lay in the fact that I was determined to vary the contours for each of the figures involved.

DK: You can see that especially in the three heads. The contours of the head on the left are defined by lending weight to the background, somewhat like the pictures of the Passion of Christ,¹⁰ whereas the contours of the profile on the right, which is reminiscent of your early RALF-KOPF (RALF HEAD), are more clearly drawn,¹¹ and the head of the reclining figure is different from both.

GB: The other two paintings that I've done in the same large horizontal format as THE NIGHT over the past two years, DINNER IN DRESDEN and BRÜCKE CHOIR,¹² show several adjacent figures. Their large horizontal format was a natural consequence of putting several figures next to each other which would have been the same size in vertical pictures. You have to imagine that you're working on a picture and you're standing 50 to 60 cm away from the white canvas in order to start drawing something on it. Once you've made up your mind that there are only going to be two or three figures on this huge canvas, then you simply have to take the consequences and magnify everything you do. That is something I've never done before. I

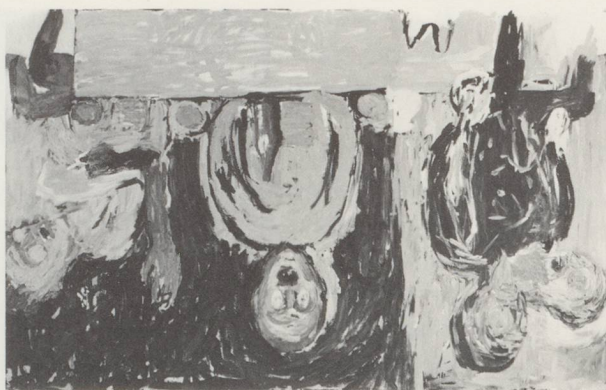
ren, die auf einzelnen hochformatigen Bildern die gleiche Grösse haben konnten. Wenn du dir vorstellst, du arbeitest an einem Bild und du stehst in einem Abstand von 50 oder 60 Zentimetern vor der weissen Leinwand, um da zuerst eine Zeichnung drauf zu machen, dann musst du, wenn du dich entschlossen hast, auf diesem Riesenformat nur mit zwei oder drei Figuren auszukommen, dich einfach entschliessen, von Anfang an alle diese Dinge, die du tust, zu vergrössern. Das ist etwas, was von dem abweicht, was ich bisher getan habe. Ich habe diese Abstraktion der Vergrösserung nie in der Weise angestellt. Sondern ich habe bisher fast alle Figuren etwa in Lebensgrösse gemalt, mit einer kleinen Differenz nach oben.

DK: Auch bei den Plastiken empfindet man die Spannung zur Lebensgrösse.

GB: Einigermassen. Man kann sagen, es ist eine Grösse, die man als Lebensgrösse oder nur leichte Vergrösserung versteht, die man als selbstverständlich benutzt, ohne die Abstraktion der Vergrösserung oder der Verkleinerung. Bei dem Nacht-Bild, ganz anders, wollte ich von Anfang an die Dinge vergrössern. Und das gibt ein schwieriges Problem, weil alle Details, aus denen sich so eine Figur zusammensetzt – Nase, Augen, Mund, Ohren, Hände und dergleichen –, nicht mehr in der selbstverständlichen Weise kontrollierbar sind, wenn man vor der Leinwand steht und an dem Bild arbeitet. Die sind nur kontrollierbar jeweils in ihrem eigenen Inhalt: in ihrer eigenen Farbigkeit und in ihrer eigenen Stofflichkeit. Man arbeitet an solchen Details, so könnte man sagen, wie Fautrier an einem kleinen Bild, mit derselben Stofflichkeit und mit derselben Intensität auf Sinnlichkeit bezogen.¹³ Danach gehst du aber zurück und kontrollierst das, was du getan hast, und musst den Zusammenhang zwischen diesen punktuellen Dingen herstellen. Dadurch entsteht unweigerlich eine Gespreiztheit in dem ganzen Unternehmen, eine gespreizte Haltung bedingt durch die Form der Abstraktion, die man braucht.

DK: Und die du hier zu forcieren versucht hast.

GB: Das mag sein. Meine Arbeitsmethode ist einfach so, dass ich meine Bilder mit einer grossen Schnelligkeit male, oder fertigmale. Dieser Prozess



GEORG BASELITZ, NACHTESSEN IN DRESDEN /
DINNER IN DRESDEN, 1983, ÖL AUF LEINWAND / OIL ON CANVAS,
280 x 450 CM / 9'2¹/₄" x 14'9¹/₈"

have never dealt with the abstraction of enlargement in this way. Everything I'd done so far was more or less life-sized or just slightly enlarged.

DK: *Your sculptures also convey this tension towards life-size dimensions.*

GB: *More or less. You might say they can be read as life-size or a bit more. It's a size that comes naturally without the abstraction of enlargement or reduction. The Night picture was different; I wanted it to be oversized. That creates a difficult problem because the control of the details that go into the making of a figure – nose, eyes, mouth, ears, hands – can no longer be taken for granted when you're at work on the canvas. They can only be controlled in terms of their own content: their own colouring and their own materiality. You work on such details something like Fautrier does on a small picture, with the same materiality and the same intensity applied to sensuality.¹³ But then you go back and examine what you've done in order to link up these isolated things. This automatically lends the whole undertaking a certain artificiality, a mannered attitude depending on what form of abstraction you use.*

DK: *And that's what you were trying to force.*

GB: *Could be. When I work, I paint or finish painting my pictures with great speed. This method can take weeks or months but there is always a more or less constant tempo, an intensity that has to be sustained the whole time. For a large format work like Night, that means:*

kann Wochen oder Monate dauern, aber trotzdem gibt es ein durchgehendes Tempo, eine Intensität, die durchgehalten werden muss, das ganze Bild betreffend. Bei der übergrossen Dimension des Bildes hat das zur Folge: Wenn ich korrigiere, wenn ich mit den Plänen, die ich da entwerfe, nicht einverstanden bin, wenn die in der Ausführung nicht gelungen sind, dann kann ich nicht einfach Details verbessern und das Ganze zusammensetzen wie ein Puzzle, sondern ich muss immer wieder das ganze Bild überarbeiten. Das ist das Handicap von einem so grossen Bild. Ich kann nicht durch kleingliedrige stetige Arbeit das Ergebnis erreichen, sondern ich kann es nur in einem grossen Zuge erreichen. Wenn ich auf einer solchen Leinwand addieren könnte, wäre es kein Problem. Aber da das nicht meine Methode ist und ich das auch nicht kann, muss ich es eigentlich wie bei einer Zeichnung oder einem kleinen Bild machen. Dazu kommt die Übergrösserung der einzelnen Gegenstände. Das Ergebnis ist meines Erachtens zu vergleichen mit meiner ersten Skulptur, die ähnlich gespreizt ist.¹⁴ Hier streiten sich meine alten Formulierungen mit der neuen Konzeption. Auf dem Bild BRÜCKECHOR, das gleich gross ist, gibt es von links nach rechts gewissermassen das Abrollen eines Rollsiegels, so dass immer wieder eine Figur auftaucht mit einer sich pro Figur verändernden Farbigkeit, von Gelb nach Blau und von Hell nach Dunkel. Das ist, wenn man so will, das Konzept dieses Bildes. Und beim NACHTESSEN IN DRESDEN gibt es als Unterlegung der jeweiligen Figuren verschiedene ineinander verschachtelte grosse Flächen. Keines dieser beiden Mittel habe ich in dem neuen grossen Bild benutzt, das ergab eine zusätzliche Schwierigkeit. Das Bild besteht eigentlich aus nahezu gleich grossen Strichen und nahezu gleich dichten Farbmassen. Auch die Farbigkeit, bis auf zweimal Rot, zweimal Blau, zweimal Orange, ist unentschieden im Farbwert. Es ist immer so, dass das Schwarz vom Untergrund durchkommt. Dann gibt es einmal das Grau der liegenden Figur, was deckend über einem farbigen Untergrund, deckend über einem Grün gespachtelt und gestrichen ist, es gibt (links) das Schwarz und weiter (rechts unten) das Gelb. Und bei all diesen grossen



GEORG BASELITZ, BRÜCKECHOR, 1983,
ÖL AUF LEINWAND / OIL ON CANVAS,
280 x 450 CM / 9'2¹/₄" x 14'9¹/₈"

when I correct, when I'm not satisfied with the plans I've designed, when the execution doesn't work, I can't simply adjust the details and put the whole thing together like a puzzle. Instead I have to rework the whole picture each time. That's the handicap of such a large painting. I can't succeed by working steadily step by step; it has to be one large, sweeping effort. If I could make additions to the canvas the problem would be solved. But since that's not the way I work, I couldn't do it even if I wanted to, I have to treat it almost like a drawing or a small painting. There's also the oversize of the individual objects. I think the outcome can be compared with my first sculpture, which is similarly mannered.¹⁴ There's a conflict between my old vocabulary and the new conception. In BRÜCKE CHOIR, which is the same size, it's as though a cylinder seal had been rolled across the canvas from left to right, so that as each new figure appears the colouration changes from yellow to blue and light to dark. I suppose you could call that the concept of this picture. And the figures in DINNER IN DRESDEN are each underlaid by several large planes. I used neither of these devices in the new picture, which was an added difficulty. Actually the picture consists of brushstrokes of almost uniform length, and pigment of almost uniform density. And the value of the colours isn't defined either, except for red twice, blue twice and orange twice. The black background shimmers through everywhere. Then there's the neutral grey of the horizontal figure, which has been



GEORG BASELITZ, RALF III, 1965,
ÖL AUF LEINWAND / OIL ON CANVAS,
100 x 80 CM / 39²/₅ x 31¹/₂''

Farbzonen taucht der schwarze Untergrund auf, indem es nass in nass gemalt ist. Die Konturen, die Begrenzungen der Zonen entstehen durch das, was von unten hervorschaut. Die Untermalung der linken Figur war blau, darauf insgesamt Gelb auf das Blau. Und jetzt als Abschluss kam Schwarz darauf oder ein ganz dunkles Grau. Als Kontur kannst du sowohl das Blau als auch das Gelb am Rande sehen. Bei dem grauen, querliegenden Körper war es ein sehr intensives Grün, das zuerst da war. Und an dem Kopf rechts unten wirkt eben keine Untermalung hindurch, sondern da ist das Gelb direkt in das nasse Grau gemalt. Und dieser Profilkopf hat eine schwarze Kontur bekommen, die als solche aufgetragen ist.

DK: Dann sieht man, dass der «nächtlich» dunkle Kopf der liegenden Figur wieder anders eingefasst ist: nicht durch eine Kontur, sondern durch

gezeichnet mit Pinsel und Palette über einen chromatischen, grünen Hintergrund; außerdem gibt es Schwarz (links) und Gelb (unten rechts). Schwarz glänzt durch alle diese Farbzonen, weil sie nass über nass übermalt wurden. Die Konturen, die Ränder der Zonen sind durch das, was durchscheint, definiert. Die Figur links wurde zuerst in Blau gemalt, das wurde dann gelb übermalt, bevor die finale Anwendung von Schwarz oder einem sehr dunklen Grau. Man sieht sowohl das Blau als auch das Gelb an den Rändern. Die Farbe unter dem grauen Körper war ein sehr intensives Grün. Nichts glänzt durch unter dem Profil rechts, weil das Gelb direkt auf den nassen grauen Untergrund aufgetragen wurde; die schwarzen Konturen wurden separat aufgetragen.

DK: The «nocturnally» dark head of the horizontal figure is framed, too, but unlike the others, the contours are defined by a «cap» of hair with black lines around it...

GB: A nest...

DK: A bird's nest. This motif has acquired special significance in your pictures and watercolours of EDVARD'S HEAD (1983) and heads painted later, but it had already emerged in your very early RAYSKI HEAD.¹⁵ As in your Edvard heads, which seem eerily suspended and detached, the floating impression of the grey figure's head is heightened by the nest-shaped lines around it.

GB: That's largely the consequence of the white background. The head is actually painted like a hole – black. But the linear components, the lines around the head, and those bits of pink and blue peeping through make the hole rise to the surface even though it is painted like a hole. Because even when you apply pure pigment with no white in it to such a radiantly white background, you get the same effect as in icons painted against a gold or light yellow background. Actually the colour underneath is a non-colour. So the head and the body – but the head even more so – seem to be floating.

DK: In a way the yellow profile also has a body because we add one instinctively, the one we can't see.

GB: The body is palpable. It was painted there once – very thickly, as thick as everything else, and dry. When I painted over it in white, I applied the brushstrokes in the same direction as the body, so you can still «see» what was originally underneath. The texture makes the body palpable again.

DK: Does the shimmer of pink have anything to do with it?

diese Art von Haarkappe und die aussen hinzugefügten Striche...

GB: dieses Nest...

DK: dieses Vogelnest, das in deinen Bildern und Aquarellen EDVARDS KOPF (1983) und in anschliessend gemalten Köpfen zum besonderen Motiv geworden sind, was aber schon in deinem ganz frühen RAYSKI-KOPF ausgebildet ist.¹⁵ Etwa wie die EDVARD-KÖPFE fliegend gezeigt sind, wie Geister, so verstärken die nestförmigen Striche rings um den Kopf der liegenden Figur den Eindruck, dass dieser Kopf schwebend erscheint.

GB: Das liegt vor allem an dem weissen Untergrund. Der Kopf ist eigentlich gemalt wie ein Loch, dieses Schwarz. Und das «Loch» wird wieder auf die Fläche gehoben durch die linearen Elemente, also durch diese Striche um den Kopf und durch das bisschen Rosa und das bisschen Blau, was da hervorguckt. Ansonsten ist es gemalt wie ein Loch. Denn selbst wenn du eine nicht mit Weiss vermischte Farbe auf solchen strahlenden weissen Untergrund malst, ergibt es denselben Effekt wie halt bei Ikonen, die auf Goldgrund oder auf einem sehr hellen Gelb gemalt sind. Es ist eigentlich eine Unfarbe, die darunter liegt. So ergibt dieser Kopf – mehr als der Körper dazu, aber beides zusammen auch – eine schwebende Fläche.

DK: Zum Profilkopf ergänzt man unwillkürlich bis zu einem gewissen Grad den Körper, den nicht sichtbaren.

GB: Dieser Körper ist spürbar. Er war auch mal gemalt. Der Körper war ursprünglich dick gemalt, so dick wie alles andere, und trocken. Ich habe die weisse Übermalung in derselben Richtung wie die Malerei des Körpers, die jetzt darunter liegt, aufgetragen, so dass du das eigentlich immer noch siehst. In der Textur ist der Körper noch zu spüren.

DK: Hat der rosa Schimmer etwas damit zu tun?

GB: Hat auch damit zu tun. Der «Tisch» oder das «Tuch» ist eigentlich gerade an dieser Stelle wie schwebend dazwischen: zwischen dem rosa Körper, der darunter liegt, und dem Körper, der auf dem Tuch ist.

DK: Dadurch, dass einerseits der Körper noch spürbar ist, andererseits das «Tuch» sowohl mit der querliegenden Figur verbunden als auch auf den

GB: Yes, it does. That part of the «table» or «cloth» is actually floating inbetween: between the pink body lying underneath and the one on top of the cloth.

DK: By making the unseen body palpable and relating the «cloth» to both the horizontal figure and, as a boundary line, to the head in profile, you justify the position of that head. Its inclination in profile, recalling the early HEAD OF RALF (1965),¹⁶ and its position apart now seem to give it even more weight as something special in the picture, especially in location and manner of painting.

GB: The head isn't just cut-off. The inclination means that the body is still there even though it has been over-painted; the figure doesn't only consist of a severed head below a white plane. Everything is concentrated there. The whole picture has become less of a portal, as in the beginning, and more of a circle. «Circle» isn't really the right



GEORG BASELITZ, EDVARDS KOPF / EDVARD'S HEAD, 1983,

ÖL AUF LEINWAND / OIL ON CANVAS,

250 x 200 CM / 8'2¹/₂" x 6'6³/₄"



GEORG BASELITZ, DAS LIEBESPAAR / LOVERS, 10.VIII.-30.VIII.84,
ÖL AUF LEINWAND / OIL ON CANVAS,
250 x 330 CM / 8'2 1/2" x 10'10"

Profilkopf als Grenze bezogen ist, bekam dieser geneigte Kopf eine begründete Position. Seine Neigung im Profil, die aus dem frühen Bild RALFKOPF von 1965 übernommen ist,¹⁶ und seine Abseitsstellung erscheinen jetzt umso betonter als etwas Besonderes im Bild, besonders in Ort und Malweise.

GB: Der Kopf ist jetzt nicht bloss abgeschnitten. Die Neigung heisst, dass der Körper trotz der Übermalung da ist und dass die ganze Figur nicht nur aus dem abgeschnittenen Kopf unterhalb einer weissen Fläche besteht. Es zieht sich dort richtig zusammen. Das ganze Bild ist jetzt weniger ein Tor, wie das am Anfang war, sondern jetzt ist es mehr ein Kreis. «Kreis» ist vielleicht nicht so gut gesagt. Man kann sich auch vorstellen einen Teppich oder ein Netz, eine Masche eines Netzes, was vier Knoten hat. Links die Füsse und Hände, dann die drei Köpfe: das sind die Knoten. So kann man es auch sehen.

DK: Tatsächlich gibt es auf dem Bild ja kein wildes Kreisen, sondern vertikal und horizontal klar ausgegrenzte Zonen und Verdichtungen – die Verbindung der Schulter der linken Figur und der Unterkante des weissen Tuches zum Beispiel.

GB: Das Breitformat des Bildes wiederholt sich in der Begrenzung des Tuches mit der liegenden Fi-

word either. Maybe it can be seen as a rug or a net, one link of a net with four knots. Hands and feet on the left and then the three heads: those are the knots. You can look at it that way, too.

DK: Actually the picture doesn't circle wildly: instead there are clearly defined vertical and horizontal zones and focal points, as in the link between the shoulder of the figure on the left and the bottom of the white cloth.

GB: The horizontal format of the picture repeats itself in the demarcation of the cloth with the reclining figure and in the demarcation of the shoulders of the standing figure.

DK: Plus the «knots,» as you called them, or plugs almost.

GB: The red mouths, the orange hands, the one dark hand and the ocher-coloured hand with the black contours, then the breasts of the lying figure: those are actually things that are located on or in the whole of the picture like holes painted into the surface. They almost look like indentations in the surface. When you look at it closely, you can see that the red or blue or yellow has really been pressed into the wet pigment underneath, resulting in a kind of relief. So you can't really say that these mouths and hands and breasts have been lined up on or over the surface; they are in it. The plasticity of the head on the left is at most an illusion. In reality the head is lying in the painted surface.¹⁷ Plasticity is not defined as a rounded form; it is not volume. What outwardly looks as if it had been molded is actually the undercoat that keeps coming through and, on the left, the transition to the surface underneath. That does not preclude volume. It is comparable to the effect created by Piero della Francesca. When he paints a face from the front, it looks as if he had painted two side views next to each other, as if he had cut the head down the middle and folded both parts forward. He would paint a face from the front with the ears placed left and right, clearly painted sideways, and with the eyes clearly painted from the side as well and then placed on the surface of the face. The nose is always very broad. Nothing is really facing forward, instead the face is almost convex, painted as if it had been rolled out like dough.¹⁸

DK: As regards motif, *THE NIGHT* is related to the pictures of lovers¹⁹ immediately preceding it and to your religious pictures²⁰ as well, but it also seems to point towards another area.

GB: My point of departure – within the last pictures I

gur und in der Begrenzung der Schultern der stehenden Figur.

DK: Dazu kommen mancherlei «Knoten», wie du sagtest, oder fast Verzäpfungen.

GB: Die roten Münder, die orangen Hände, die eine dunkle Hand und die schwarz konturierte ockerfarbige Hand der liegenden Figur, dann die Brüste: das sind eigentlich Dinge, die auf oder in dem Ganzen sich befinden, wie in die Fläche gemalte Löcher. Sie sind wie eingedrückt in die Fläche. Wenn man es von nahem anschaut, sieht man, dass das ein ins Nass gemaltes Rot oder Blau oder Gelb ist, was in diese nasse Untergrundfarbe wirklich eingedrückt ist, so dass sich ein Reliefcharakter ergeben hat. Also man kann nicht sagen, dass diese Münder, die Hände und die Brüste als Reihe auf der Fläche sich befinden, oder über der Fläche; die sind schon drin. Auch die Plastizität des linken Kopfes ist höchstens eine scheinbare. Der Kopf liegt in Wirklichkeit in der Malfläche drin.¹⁷ Die Plastizität ist nicht als Rundform definiert, nicht als Volumen. Sondern was da äusserlich wie eine Modellierung aussieht, ist eigentlich die immer wieder auftauchende Untermalung und auf der rechten Seite das Übergehen in die Untergrundfläche. Das Volumen wird dadurch aufgehoben. Es ist ein vergleichbarer Effekt wie der, den Piero della Francesca immer wieder verwendet hat: Wenn er ein Gesicht von vorne malt, sieht es so aus, als hätte er zwei Seitenansichten aneinandergemalt; als hätte er den Kopf in der Mitte auseinandergeschnitten und beide Teile nach vorne geklappt. Er hat ein Gesicht von vorne gemalt mit ganz deutlich abgesetzten Ohren rechts und links, die wie in der Seitenansicht gemalt sind, und mit deutlich von der Seite gesehenen Augen, die dann auf die Gesichtsfäche kamen. Die Nase ist immer stark verbreitert. Da kommt eigentlich nichts wirklich nach vorne, sondern das Gesicht ist fast wie eine konvexe Form, wie ein ausgerollter Teig gemalt.¹⁸

DK: Motivisch hat das Bild DIE NACHT einen Zusammenhang mit den unmittelbar vorausgegangenen LIEBESPAAR-Bildern¹⁹, dann auch mit den Bildern religiöser Thematik.²⁰ Der Titel DIE NACHT scheint aber noch einen anderen Bereich anzudeuten.



GEORG BASELITZ, ROTE MUTTER MIT KIND /
RED MOTHER WITH CHILD, 17.IV.-13.V.85,
ÖL AUF LEINWAND / OIL ON CANVAS,
330 x 250 CM / 10'10" x 8'2 1/2"

Painted of the Passion – was the death room. The first death rooms in painting are found in portrayals of the Death of the Virgin. Obviously not all the death rooms ever painted go back to this early model but the imagery of the DEATHBED and the DEATH OF THE VIRGIN has existed since then. It cannot be denied. It affects Munch as much as it does Beckmann or Picasso.²¹

DK: Your concept of imagery, linked as it is with religious mythology (in the Death of Virgin, in the pictures of the Passion or in the Dinner, i.e. the last Supper²²), may have something in common with Picasso's conviction that there are only a very few themes in painting that can and always will lay claim to universality. These are themes embodying birth, death, suffering and a few other basic existential states.²³

GB: Ausgegangen bin ich – innerhalb der letzten Bilder, die ich gemalt habe, den Passionsbildern – vom Sterbezimmer. Und die ersten Sterbezimmer, die es in der Malerei gibt, sind Bilder des Todes Mariae. Man kann natürlich nicht sagen, dass nun alle danach gemalten Sterbezimmer auf diesem Grundmuster aufgebaut sind, aber der Typus STERBEZIMMER, MARIENTOD, war doch eine Bilderfindung, die es seither gibt. Die kann man nicht mehr leugnen. Das betrifft Munch ebenso wie Beckmann oder Picasso.²¹

DK: Dein Begriff der Bilderfindung, der nun auch mit der religiösen Mythologie verbunden ist – beim Marientod wie bei den Passionsbildern oder dem Essen, dem Abendmahl²² –, ist Picassos Überzeugung vielleicht ähnlich, dass es nur ganz wenige Themen in der Malerei gebe, in denen etwas Universelles Gestalt bekommen habe und immer wieder bekomme. Das seien Themen, die die Geburt, das Leiden, den Tod und einige andere grundlegende Situationen der Existenz verkörpern.²³

GB: In der Malerei kommt es aber sicher auf die Bilderfindungen an und nicht auf das Inhaltliche, nicht auf die religiöse Inbrunst, nicht primär auf dergleichen, sondern auf die Notwendigkeit der Bildkonstruktion.

DK: Wie du mir früher einmal sagtest, betrachtest du zum Beispiel das Thema CHRISTUS MIT DER DORNENKRONE nicht als Illustration einer Begebenheit, sondern als «Konstruktion», und zwar eine doppelte: eine Erfindung sowohl der Geschichtenerzähler als auch der Maler.²⁴

GB: Man kann solche Bilderfindungen jedenfalls wiederfinden, ohne vom Inhaltlichen auszugehen. Ich bin, wenn man es ganz weit herholt, bei dem Nacht-Bild etwa von diesem Kirchenbild ausgegangen, das im Landesmuseum in Hannover hängt²⁵ (eine Postkartenreproduktion ist hier an der Wand), von diesem byzantinischen Sterbezimmer also, wo sehr viele Figuren im Hintergrund sich befinden – die zwölf Apostel und ein heiliger Bischof – und wo die Maria ganz frontal, ganz breit über die ganze Bildfläche vor der Christus-Mandorla ausgedehnt liegt. Es gibt in dem Bild keine Räumlichkeit – es gibt natürlich einen Bild-



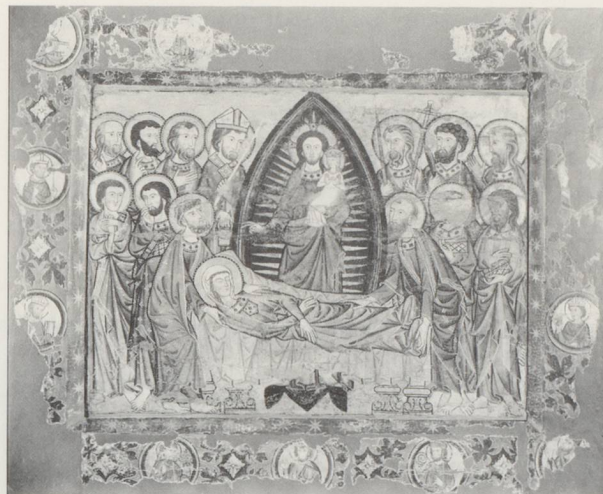
GEORG BASELITZ, DIE DORNENKRÖNUNG /
CROWNED WITH THORNS, 1983,
ÖL AUF LEINWAND / OIL ON CANVAS,
300 x 250 CM / 10'10" x 8'2 1/2"

GB: What art really comes down to, though, is imagery rather than content or religious fervor or things of that kind. It is a question of the cogency of the pictorial construction.

DK: You once told me that for you a theme like «Jesus Crowned with Thorns» was not an illustration of an event but rather a «construction,» twice over in fact: an invention of both the chroniclers and the painters.²⁴

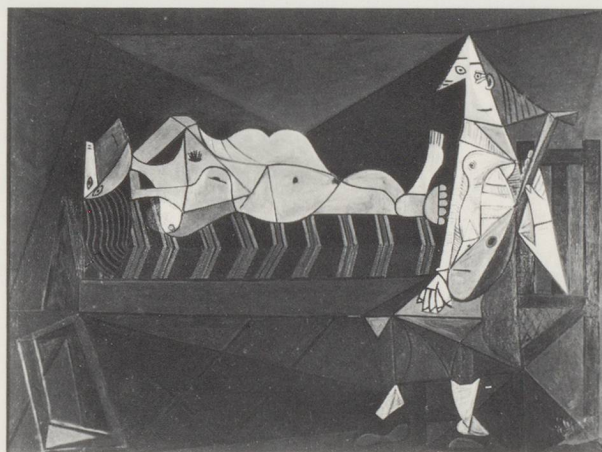
GB: In any case, imagery of that kind can be recovered regardless of subject matter. Going really far afield, you could even say I based the Night picture on this sacred painting that is in the Landesmuseum in Hannover.²⁵ There's a postcard of it over there on the wall. It's a Byzantine deathbed scene with a lot of figures in the background – the twelve apostles and a holy bishop – and with the Virgin Mary squarely facing the beholder and spread out horizontally across the picture below Christ standing in the mandorla. The picture has no spatiality. There is,

raum, aber keine Zimmerräumlichkeit.²⁶ Und auf meinem Bild gibt es diesen Hausraum ebenfalls nicht. Ich kenne, muss ich dir sagen, in der neuen Malerei solche Bilder wie das, was ich da gemacht habe, vom Konzept her sonst eigentlich gar nicht, mit einer Ausnahme: Picasso hat ein Bild mit ähnlichem Konzept gemalt, das ist das grosse, dunkle, kubistisch gebaute Bild LAUBADE von 1942. Es hängt in Paris im Centre Pompidou.²⁷ Eine liegende Frauenfigur nimmt den grössten Raum in dem Querformat ein, und rechts sitzt eine sehr zerhackte, abstrakte, weibliche Figur mit einer Mandoline. Die Decke, auf der die nackte Frau liegt, hat in der Farbigkeit vielleicht die stärkste Aktivität innerhalb der Schwärze des Bildes. Es ist ein ganz eigenartiges, steifes Bild im Unterschied zu der bei Picasso sonst oft barocken, bewegten Komposition. So wirkt es gestelzt, sehr gespreizt. Die eine Figur liegt, die andere sitzt. Und zwischen den beiden Figuren gibt es keine handlungsmässigen oder kompositorischen Verbindungen, sondern die sind beide isoliert. Ich mag keine Bildergeschichten. Ich «mag» – ja gut, ich gehe mal davon aus, dass ich etwas nicht mag. Das hat nichts mit der Fähigkeit zu tun, etwas machen zu können oder nicht zu können. Sondern ich finde es ganz einfach unmöglich, oder ich finde es schrecklich, wenn auf Bildern Figuren in Handlungen verstrickt sind, also wenn die etwas miteinander «tun». Berührungen können sein. Aber dann müssen auch diese Berührungen, wie die Figuren selbst, wirklich erfunden sein. Die dürfen nicht von einer Bewegungsskizze oder von einer Dynamik, die Modelle beim Hantieren einnehmen, abgeleitet sein. Nichts auf einem rechten Bild, wie ich es verstehe, ist erklärbar durch «tatsächliche» Situationen, durch eine Situation, wie es «wirklich» sein könnte. So ist gar nichts erklärbar auf dem Bild. Bei meinem Nacht-Bild kann man nicht einmal sagen, dass da eine Figur «liegt». Als ich dieses Bild und vorher die Passionsbilder gemalt habe, hat es, wie ich erwähnte, auch eine Auseinandersetzung mit Piero della Francesca gegeben, der bei einem Engel den einen Flügel grün und den andern rot malt²⁸ – dies nur im Sinne des Bildes, ohne naturalistische Erklärung, eine reine Bilderfindung. Solche analogen Entdeckungen

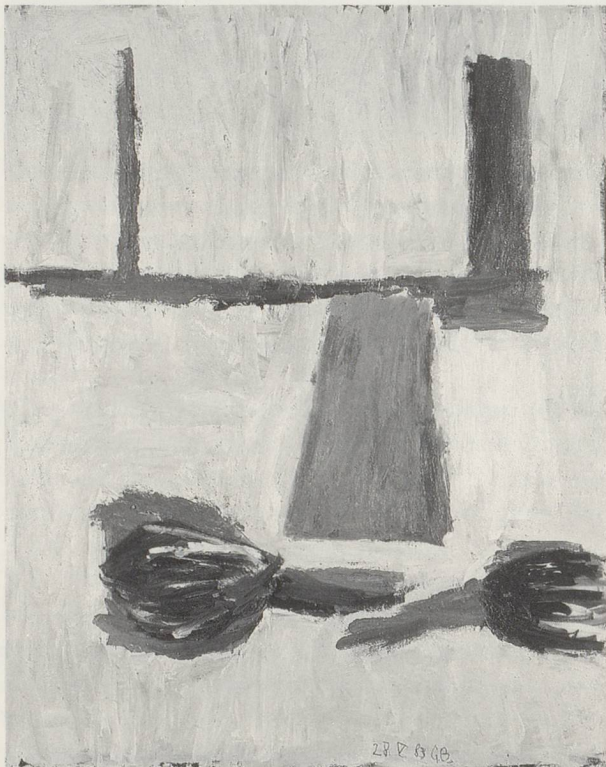


NIEDERSÄCHSISCHER (?) MEISTER, ENDE 13. JAHRHUNDERT /
 MASTER FROM LOWER SAXONY (?), END OF 13TH CENTURY,
 TOD DER MARIA / THE DEATH OF THE VIRGIN,
 EICHENHOLZ / OAKWOOD, 114 x 139,5 CM / 44¹/₂ x 55¹/₂''
 (NIEDERSÄCHSISCHES LANDESMUSEUM, LANDESGALERIE,
 HANNOVER)

PABLO PICASSO, LAUBADE, 1942,
 ÖL AUF LEINWAND / OIL ON CANVAS,
 195 x 265 CM / 76³/₄ x 104¹/₂''
 (PARIS, MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE,
 CENTRE GEORGES POMPIDOU)



habe ich gemacht, als ich vor dem Problem stand: die Figur in der Mitte soll das ganze Bild sein. Keine Handlung, keine Illustration, nichts bewegt sich auf dem Bild, sondern die Figur bleibt isoliert. Und jetzt malst du das eine Auge rot und das andere blau: das ist, was auf dem Bild passiert. Jeder Pinselstrich, den man macht, hat nur die Erklärung, die vom Bild herkommt und dieses Bild möglich macht. Alles ist Willkür.



GEORG BASELITZ, OHNE TITEL / UNTITLED, 1983,
ÖL AUF LEINWAND / OIL ON CANVAS,
250 x 200 CM / 8'2³/₄" x 6'6³/₄".

of course, the space of the picture but there is no volume to the room.²⁶ My picture doesn't show this house-space either. Actually, I know of no other works in recent art like the one I've just painted that are based on a similar concept, with one exception: Picasso's big, dark cubist composition of 1942, *L'AUBADE*, at the Centre Pompidou in Paris.²⁷ The rectangular space is dominated by a female figure lying across the length of the picture. A thoroughly dissected, abstract female figure holding a mandolin is seated to her right. Perhaps the most striking activity within the blackness of the picture is the colouring of the blanket on which the nude is lying. It is a very strange, stiff picture in contrast to Picasso's otherwise lively and often baroque compositions. It makes a stilted, a very mannered impression. One figure is lying down, the other is sitting. And there is no contact between them, either in terms of action or composition; they are both isolated. I don't like pictures that tell stories. I «don't like» – well, I suppose I can start with something I don't like for a change. That has nothing to do with ability, with being able or not being able to do something. I just can't stand it, I think it's dreadful when the figures in pictures are involved in acts of some kind, when they are «doing» something with each other. Touch is acceptable but then it really has to be a pictorial invention, like the figures themselves. It can't be derived from a sketch of motion or from the dynamics that result from adjusting a model. Nothing in what I would call a proper picture can be explained by «actual» situations, by what a situation might «really» be like. So nothing is explicable in the picture. In my *Night* picture, you can't even say that a figure is lying there. As I've said before, I was thinking about Piero della Francesca when I painted it and those of the *Passion* beforehand. Piero della Francesca once painted an angel's wings red and green,²⁸ as dictated by the terms of the picture regardless of naturalistic explanations – a purely pictorial invention. I have made analogous discoveries when faced with the problem that the figure in the center should be the whole picture. No action, no illustration, nothing in the picture moves; the figure remains isolated. And then you paint one eye red and the other blue: that's what happens in the picture. The only explanation for every brushstroke you make comes from the picture itself and is made possible by it. Everything is arbitrary.

(Translation: Catherine Schelbert)



GEORG BASELITZ, DIE NACHT / NIGHT, 15.XII.84–8.III.85,
ÖL AUF LEINWAND / OIL ON CANVAS, 280 x 450 CM / 9'2¹/₄" x 14'9¹/₃"
(BASEL, ÖFFENTLICHE KUNSTSAMMLUNG)

¹ In den Sitzungen vom 3. und 5. Juni 1985, wie üblich nach eingehender Diskussion. Direktor Geelhaar, der den Antrag stellte, hatte ursprünglich die Erwerbung des in der Galerie Michael Werner ausgestellten Bildes DAS LIEBESPAAR, 1985, im Sinn (siehe Anm. 4). Er erfuhr dann aber von der Entstehung des grösseren, von Baselitz für das Museum höher eingestuftes NACHT-Bildes, das für ihn, als er es sah, in den Vordergrund trat.

² Katalog EDVARD MUNCH: SEIN WERK IN SCHWEIZER SAMMLUNGEN, Kunstmuseum Basel, 9. Juni - 22. September 1985, S. 131 und 145-170.

³ Im anderen Atelier des Schlosses Derneburg sah ich bei meinem Besuch (am 17. März 1985) einige Versionen der Bilder ZWEI REHE (Nr. 44 des Baselitz-Kataloges der Galerie Beyeler, Basel 1986, trägt die Datierung 18. Dezember 1984 - 18. März 1985), auch Holzschnitte (wie Nr. 113 des Kataloges Beyeler, Variante des von Baselitz für die Schweizerische Graphische Gesellschaft gemachten Holzschnittes). An die Wand geheftet waren im übrigen ein von Baselitz aufgefundenes Reh-Aquarell aus seiner Kinderzeit, das die Arbeit an den Reh-Bildern auslöste, und eine Reproduktion eines Bildes mit Tannen von Caspar David Friedrich.

⁴ Zwei Versionen von DAS LIEBESPAAR, beide im Format 250 x 330 cm, entstanden Ende Juli bis Ende August 1984 (Katalog der Ausstellung GEORG BASELITZ: ZEHN BILDER, Galerie Michael Werner, 1984, Nr. 3, farbige Abbildung) und im August 1984 (Katalog BASELITZ, Waddington Galleries, London 1984, Nr. 7, farbige Abbildung). Zeichnungen und Aquarelle mit dem «Liebespaar» tragen die Daten 29. und 31. Juli 1984 (soweit publiziert: Katalog CORPUS VIII, Waddington Galleries, London 1985, Abb. 3 und 4; Baselitz-Katalog der Galerie Beyeler, Basel 1986, Nr. 83, Farbabbildung).

⁵ Katalog der Ausstellung GEORG BASELITZ: 6 PAINTINGS 1965-1969, 4 PAINTINGS 1982-1983, Xavier Fourcade, New York 1983, Nr. 7, farbige Abbildung. Das Bild wurde im Februar 1983 vollendet.

⁶ Katalog der Ausstellung GEORG BASELITZ, Vancouver Art Gallery, November 1984, farbige Abbildung S. 45; Kunst-Bulletin des Schweizerischen Kunstvereins, 7/8, Juli/August 1985, S. 16-19. Das Bild trägt das Schlussdatum 1. August 1983. Querformatige Bilder bekamen bei Baselitz erst seit 1982/83 ein grösseres Gewicht: FRAU AM STRAND (1982) u.a., später LAZARUS (1984) mit der Verbindung von vertikaler und horizontaler Figur wie bei DAS LIEBESPAAR.

⁷ Niedersächsischer (?) Meister, Ende des 13. Jahrhunderts: Tod der Maria. Eichenholz, 114 x 139,5 cm. Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum, Landesgalerie (PAM 894). Aus der Augustiner-Nonnenkirche in Wennigsen bei Hannover. Alfred Stange: KRITISCHES VERZEICHNIS DER DEUTSCHEN TAFELBILDER VOR DÜRER, 1. Bd., München 1967, S. 225, Nr. 740 (mit Literatur).

⁸ Pablo Picasso: Laubade. Paris, 4. Mai 1942. 195 x 265 cm. Paris, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. Geschenk des Künstlers 1947. William Rubin: PABLO PICASSO, A RETROSPECTIVE, The Museum of Modern Art, New York 1980, Farbtafel S. 370; Zervos Bd. 12, Nr. 69.

⁹ Vgl. G. Baselitz im Katalog der von Ulrich Weisner, dem Künstler und Detlev Gretenkort konzipierten Ausstellung GEORG BASELITZ: VIER WÄNDE, Kunsthalle Bielefeld 1985, S. 18f.

¹⁰ Bilder von 1984: Kataloge Werner, Waddington und Vancouver 1984: siehe Anm. 4 und 6.

¹¹ RALF-KOPF von 1965 (nicht 1963) in drei, untereinander ziemlich verschiedenen Versionen: Baselitz-Kataloge Kunstverein Braunschweig 1981, Abb. S. 16, und London 1983, Farbabbildung S. 34; Katalog der Ausstellung SCHILDERKUNST IN DUTSLAND/PEINTURE EN ALLE-

MAGNE 1981, Brüssel 1981, Abb. S. 37; Baselitz-Katalog der Galerie Beyeler, Basel 1986, Nr. 9. Fred Jahn/Johannes Gachnang: BASELITZ PEINTRE-GRAVEUR, Bd. 1, Bern/Berlin 1983, Nr. 87 (Radierung von 1972 auf Grund einer Zeichnung von 1965). Baselitz hat, worauf er mich hinwies, den Profilkopf wieder (anders) eingesetzt auf seinem grossen Bild DIE TRÜMMERFRAU von 1978 im Van Abbemuseum in Eindhoven (Katalog der Ausstellung GEORG BASELITZ: BILDER 1977-1978, Eindhoven 1979, Nr. 20, mit farbiger Abbildung). Und in neuesten Bildern: Kataloge der Baselitz-Ausstellungen in Oslo, Henie-Onstad Kunstsenter Høvikodden, 1986, Abb. S. 26, und in Wien, Wiener Secession, 1986, Nr. 21, Abb. S. 46.

¹² Siehe Anm. 5 und 6.

¹³ Zu Fautrier vgl. Richard Calvocoressi im Katalog der Baselitz-Ausstellung in London, The Whitechapel Art Gallery, 1983 (- Amsterdam und Basel 1984), S. 11; Katalog der Ausstellung GEORG BASELITZ: GRAVURES 1963-1983, Cabinet des estampes, Genève 1984, S. XXIX. Baselitz zu H. Geldzahler (siehe Anm. 22), bezogen auf 1958: «I considered a small painting by Wols or Fautrier more radical than a painting by Pollock. And if radicality is a criterion, then I am still of that opinion today.» - Die bei DIE NACHT entwickelte Abstraktion der Vergrösserung, ebenso die grauhaltige Farbigekeit und weiche Stofflichkeit übertrug Baselitz dann auf ein kleinerformatiges, quadratisches Bild: FRAUENKOPF UND TANNEN, gemalt vom 25. April bis zum 6. Mai 1985.

¹⁴ Skulptur für den deutschen Pavillon an der Biennale von Venedig 1980: Baselitz-Katalog, Braunschweig 1981, Abb. S. 124; Katalog der Ausstellung BASELITZ: SCULPTURES, Musée d'Art Contemporain de Bordeaux, 1983, Abb. S. 20.

¹⁵ Katalog der Ausstellung GEORG BASELITZ: ZEICHNUNGEN 1958-1983, herausgegeben vom Kunstmuseum Basel mit dem Van Abbemuseum Eindhoven, 1984, S. 144; EDWARDS KOPF: Abb. 30 und 114, Text S. 141.

¹⁶ Siehe Anm. 11.

¹⁷ Vgl. Baselitz im Gespräch mit Rainer Michael Mason: Katalog der Genfer Ausstellung 1984 (siehe Anm. 13), S. XXVI: «Dans ma peinture, je tends depuis de longues années à ce que ce soit le tableau tout entier qui soit l'objet, à ce qu'il n'y ait plus de séparation de la forme et du fond.»

¹⁸ Vgl. Anm. 28.

¹⁹ Siehe Anm. 4.

²⁰ Siehe Anm. 10.

²¹ Zu Munch siehe das Gespräch mit Baselitz im Basler Munch-Katalog 1985 (zit. in Anm. 2), S. 156.

²² Siehe den Basler Baselitz-Katalog 1984 (zit. in Anm. 15), S. 141. Traditionsbefruchtete religiöse Themen habe Baselitz, so sagte er Henry Geldzahler (in: Interview, XIV, No. 4, April 1984, S. 83), als Student in der DDR gemalt, parallel zu anderen «bedeutenden» Motiven: «I painted a Stalin portrait, a portrait of Beethoven, of Goethe: nothing could be important enough. I painted religious topics, but just during puberty.» Später in diesem Gespräch über «Inhalt»: «What I like is that Munch's content is - apart from the illustrations he made - non-content; there isn't any.» Das Gespräch erschien deutsch im Katalog GEORG BASELITZ: BÄUME, Wiener Secession 1986.

²³ Françoise Gilot/Carlton Lake: LEBEN MIT PICASSO, München 1965, S. 281.

²⁴ Basler Baselitz-Katalog 1984 (siehe Anm. 15), S. 141.

²⁵ Siehe Anm. 7.

²⁶ Die schwarzen Schuhe Christi, der die Seele Mariae auf dem Arm hält und die Entschlafene segnet, schauen unter dem Bett hervor samt Christi blauem Mantelsaum und der Spitze der Mandorla, und alle vier Beine des Totenbettes schliessen sich seitlich an.

²⁷ Siehe Anm. 8. Die beiden Figuren dieses «Morgenständchens» erscheinen etwa lebensgross, nicht überlebensgross. Die sitzende Frau hält (sie spielt nicht) die Mandoline und schaut zur schlafenden Frau und zu dem Spiegel, der links auf dem braunen Boden des dunkelgrauen Raumes steht.

²⁸ Kunst-Bulletin des Schweizerischen Kunstvereins, 7/8, Juli/August 1985, S. 19. Baselitz bezieht sich besonders auf die (übrigens in einer Tradition stehenden) Farbverschränkung bei den Engelsflügeln auf der «Madonna del parto» von Piero della Francesca in Monterchio.

NOTES

¹ At the meetings of June 3&5, 1985, after the customarily thorough discussion. The proposal was made by the director, Mr. Geelhaar. He had originally planned to acquire DAS LIEBESPAAR, 1985, which was on view at the Michael Werner Gallery (see note 4). However, on learning that Baselitz was at work on the larger Night picture and considered it a better choice for the museum, he went to see it himself and opted for the latter.

² Catalogue EDVARD MUNCH: SEIN WERK IN SCHWEIZER SAMMLUNGEN, Kunstmuseum Basel, June 9 – September 22, 1985, p. 131 and pp. 145–170.

³ During my visit in Derneburg on March 17, 1985, I saw in the other studio at the castle a few versions of ZWEI REHE (TWO DEER) (no. 44 in the Baselitz catalogue of the Beyeler Gallery, Basel 1986, is dated December 18, 1984 – March 18, 1985) and some woodcuts (e.g. no. 113 in the Beyeler catalogue, a variation on the woodcut Baselitz made for the Swiss Graphics Society). Incidentally a watercolour of deer that Baselitz had painted in his childhood was tacked on the wall (it had sparked off the work on his deer pictures) and a reproduction of a picture of pine trees by Caspar David Friedrich.

⁴ Two versions of DAS LIEBESPAAR, both 250x330 cm, were painted between the end of July and the end of August, 1984 (catalogue GEORG BASELITZ: ZEHN BILDER for the exhibition at the Michael Werner Gallery, 1984, no. 3, colour plate) and in August, 1984 (catalogue BASELITZ, Waddington Galleries, London, 1984, no. 7, colour plate). Drawings and watercolours of DAS LIEBESPAAR are dated July 29&30, 1984 (some published in: catalogue CORPUS VIII, Waddington Galleries, London, 1985, ill. 3&4; Beyeler catalogue on Baselitz, Basel, 1986, no. 83, colour plate).

⁵ Exhibition catalogue GEORG BASELITZ: 6 PAINTINGS 1965–1969, 4 PAINTINGS 1982–1983, Xavier Fourcade, New York, 1983, no. 7, colour plate. The picture was completed in February, 1983.

⁶ Exhibition catalogue GEORG BASELITZ, Vancouver Art Gallery, November, 1984, colour plate, p. 45; KUNST-BULLETTIN DES SCHWEIZERISCHEN KUNSTVEREINS, 7/8, July/August, 1985, pp. 16–19. The final date on the picture reads August 1, 1983. Pictures in horizontal format did not acquire significance until 1982/1983: e.g. FRAU AM STRAND (1982), later LAZARUS (1984) with the combination of vertical and horizontal figures as in DAS LIEBESPAAR.

⁷ Master from Lower Saxony (?), end of 13th century: the Death of the Virgin. Oakwood, 114x139.5 cm. Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum, Landesgalerie (PAM 894). From the Augustinian Nonnenkirche in Wennigsen near Hannover. Alfred Stange: KRITISCHES VERZEICHNIS DER DEUTSCHEN TAFELBILDER VOR DÜRER, vol. 1, Munich, 1967, p. 225, no. 740 (with bibliography).

⁸ Pablo Picasso, LAUBADE. Paris, May 4, 1942. 195x265 cm. Paris, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. Donated by the artist in 1947. William Rubin: PABLO PICASSO, A RETROSPECTIVE, The Museum of Modern Art, New York, 1980, colour plate, p. 370; Zervos, vol. 12, no. 69.

⁹ Cf. G. Baselitz in the catalogue GEORG BASELITZ: VIER WÄNDE for the exhibition designed by Ulrich Weisner, the artist, and Detlev Gretenkort at the Kunsthalle Bielefeld, 1985, p. 18f.

¹⁰ Pictures of 1984: Werner, Waddington and Vancouver catalogues: see notes 4&6.

¹¹ RALFKOPF of 1965 (not 1963) in three very distinct versions: Baselitz catalogue of the Kunstverein Braunschweig, 1981, ill. p. 16, and London, 1983, colour plate, p. 34; exhibition catalogue SCHILDERKUNST IN DUITSLAND/PEINTURE EN ALLEMAGNE 1981, Brussels 1981, ill. p. 37; Baselitz catalogue of the Beyeler Gallery, Basel, 1986, no. 9. Fred Jahn / Johannes Gachnang: BASELITZ PEINTRE-GRAVEUR, vol. 1, Bern-Berlin, 1983, no. 87 (1972 etching based on a 1965 drawing). Baselitz also drew my attention to his use of profile (in a different way) in his large painting of 1978, DIE TRÜMMER-

FRAU, at the Van Abbemuseum in Eindhoven (exhibition catalogue GEORG BASELITZ: BILDER 1977–1978, Eindhoven, 1979, no. 20, colour plate). The motif also occurs in his most recent works: catalogues for Baselitz exhibitions in Oslo, Henie-Onstad Kunstsenter Høvikodden, 1986, ill. p. 26 and in Vienna, Wiener Secession, 1986, no. 21, ill. p. 46.
¹² See notes 5&6.

¹³ Cf. Richard Calvocoressi on Fautrier in the Baselitz catalogue of the Whitechapel Art Gallery, London, 1983 (Amsterdam and Basel, 1984), p. 11; exhibition catalogue GEORG BASELITZ: GRAVURES 1963–1983, Cabinet des estampes, Geneva, 1984, p. XXIX. Baselitz to H. Geldzahler (see note 22), referring to 1958: «I considered a small painting by Wols or Fautrier more radical than a painting by Pollock. And if radicality is a criterion, then I am still of that opinion today.» Baselitz later applied the abstraction of enlargement, developed while working on DIE NACHT, as well as the use of gray tones and soft materiality to a smaller square picture, FRAUENKOPF AND TANNEN, painted from April 25 to May 6, 1985.

¹⁴ Sculpture for the German pavillon at the Venice Biennale in 1980: Baselitz catalogue, Braunschweig, 1981, ill. p. 124; exhibition catalogue BASELITZ: SCULPTURES, Musée d'Art Contemporain de Bordeaux, 1983, ill. p. 20.

¹⁵ Exhibition catalogue Georg Baselitz: ZEICHNUNGEN 1958–1983, joint publication of the Kunstmuseum Basel and the Van Abbemuseum Eindhoven, 1984, p. 144; EDWARDS KOPF, ill. 30&114, text, p. 141.

¹⁶ See note 11.

¹⁷ Cf. Baselitz in conversation with Rainer Michael Mason: catalogue for the exhibition in Geneva, 1984 (see note 13), p. XXVI: «Dans ma peinture, je tends depuis de longues années à ce que ce soit le tableau tout entier qui soit l'objet, à ce qu'il n'y ait plus de séparation de la forme et du fond.»

¹⁸ Cf. note 28.

¹⁹ See note 4.

²⁰ See note 10.

²¹ On Munch, see the conversation with Baselitz in the Munch catalogue, Basel, 1985 (cited in note 2), p. 156.

²² See the Baselitz catalogue, Basel, 1984 (cited in note 15), p. 141. Speaking to Henry Geldzahler (in: INTERVIEW, XIV, No. 4 April, 1984, p. 83), Baselitz said that he painted time-honored religious motifs as a student in East Germany along with other «important» motifs: «I painted a Stalin portrait, a portrait of Beethoven, of Goethe: nothing could be important enough. I painted religious topics, but just during puberty.» Later in this conversation about «content»: «What I like is that Munch's content is – apart from the illustrations he made – non-content; there isn't any.» The conversation was published in German in the catalogue GEORG BASELITZ: BÄUME, Wiener Secession, Vienna, 1986.

²³ Françoise Gilot / Carlton Lake: LEBEN MIT PICASSO, Munich, 1965, p. 141.

²⁴ Baselitz catalogue, Basel, 1984 (see note 15), p. 141.

²⁵ See note 7.

²⁶ The black shoes of Christ, who is holding the soul of the Virgin in His arm and blessing her earthly remains, can be seen under the bed as well as the blue hem of His cloak and the tip of the mandorla; the four legs of the deathbed are lined up visible to view.

²⁷ See note 8. The two figures in this «mating song» are approximately life-size and not larger. The seated woman is holding (not playing) the mandolin. She is looking at the sleeping woman and the mirror standing to the left on the brown floor of the dark-gray room.

²⁸ KUNST-BULLETTIN DES SCHWEIZERISCHEN KUNSTVEREINS, 7/8, July/August 1985, p. 19. Baselitz is referring particularly to the (incidentally traditional) colouring of the angel's wings in the MADONNA DEL PARTO by Piero della Francesca in Monterchio.

Opinione Contraria

■ ■ ■

IM AUGEN DES MALERS, DER KOPF DES BILDHAUERS

ERIC DARRAGON

Alles deutet darauf hin, dass Georg Baselitz bestrebt war, seiner Tätigkeit eine Aussagekraft zu verleihen, die für jeden, der sich seinem Werk zuwendet, verpflichtend ist. Trotz des offenen, freien Gesprächstons – der stets präzise und informiert bleibt – wird einem aufmerksamen Zuhörer kaum entgehen, dass Wachsamkeit und starker Wille die Aussagen des Künstlers prägen. Klar formuliert er die Gründe, die Bedingungen für sein Schaffen, und geht dabei nicht von Spekulationen aus, die einen allgemeinen Sinn anstreben, sondern im Gegenteil von den spezifischen Formen jener Tätigkeit, die seine künstlerische Existenz bindet. Baselitz spricht vorwiegend von der Möglichkeit, die ihm gegeben wurde, ein Bild, eine Zeichnung, eine Graphik, eine Skulptur zu schaffen. Den Fragen, die seine Kunst aufwirft, sucht er nie ins Professionelle oder Technische auszuweichen. Er beantwor-

tet sie mit Vorsicht und Bestimmtheit, weist auf die Brüche hin, auf die Unterschiede, die Gegensätze, die er bei traditionellen Kategorien aufgedeckt hat und die er, im Hinblick auf das Resultat, akzeptiert, ja gewissermaßen überwindet, viel eher als sie zu verändern. Das Resultat allein zählt. «Es geht immer darum, etwas zu schaffen, etwas, das Gültigkeit hat. Dafür lebe ich.» Seine Aussagen vermeiden Übertreibungen und Rechtfertigungen, sie neigen sogar dazu, ihnen vorzubeugen, und geben dadurch eine mit dem Objekt solidarische Meinung kund. Die Aufmerksamkeit wird auf den engsten, den direktesten Zugangspunkt gelenkt, und dieser Nullpunkt ist es, von dem Baselitz ausgehen, wiederausgehen will, um eine Ganzheit anzustreben, die sich aus Abstandwahrung, aus Konfrontation, aus Unstimmigkeit zusammenfügt und zugleich an ihnen auseinanderbricht. Er arbeitet an der Unstimmigkeit (discordance).

Diese Einstellung wird auf jeder Ebene durchgehalten und prägt eine Vollständigkeit und Lebendigkeit, die dem Aufbau eines Inhalts zu widerstehen vermag. Dies lässt sich im Bereich der Skulptur seit 1980 feststellen, insbesondere bei dem SCHEI-

ERIC DARRAGON. Dozent für neuere Kunstgeschichte, Universität Paris X, Nanterre. Hat bisher über den italienischen Manierismus, das 19. Jahrhundert und Manet publiziert. Demnächst erscheinende Publikationen: «Seurat, Honfleur et la Maria en 1886» in: Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art Français, 1986.

BENKOPF, einem seiner letzten Werke. Skulptur und Malerei stellen bei Baselitz zwei Formen seiner «Opinione contraria» dar, um Vasaris manieristischen Begriff in bezug auf Rosso zu benützen: Was zugleich Gegensatz beinhaltet, Einbezug, und jene Arbeit am Material, die eine Ausdrucksebene freisetzt und die Aggressivität der Struktur aufdeckt. Skulptur und Malerei wenden sich – wenn auch getrennt – gegen eine kumulative Auffassung der Geschichte der Ästhetik. «Malen ist nicht ein Staffellauf. Eine durchgehende Linie gibt es nicht, um von einer Sache zur anderen zu gelangen.» Oder: «Meine Absicht war, wie bei der Malerei, Skulpturen zu machen ohne die Akademie, das heisst, ohne jenen intellektuellen Kreislauf, den sie darstellt.» Skulptur und Malerei schliesslich vermögen eine Stellungnahme, eine Haltung auszudrücken, die sich seit Beginn der 60er Jahre nicht verändert hat: «Ich hatte mir zum Ziel gesteckt, meine Einstellung mit Hilfe der Malerei zu veranschaulichen, und zwar auf möglichst starke und klare Art. Dies war bei meinem Bild 'Die grosse Nacht im Eimer' der Fall, ein Werk, das, wie meine heutigen Skulpturen, ein aggressiver Akt ist.»

Ihr Weg ist indessen nicht der gleiche. Baselitz' Skulpturen sind von der Malerei geprägt, wenn nicht gar von ihr erzeugt. Der Künstler betrachtet Skulptur als ein direkteres Ausdrucksmittel: «Skulptur bedarf eines kürzeren Weges, um das gleiche Problem auszudrücken, denn Skulptur ist primitiver, brutaler und vorbehaltloser als Malerei.» Für Baselitz wäre also Skulptur näher bei Graphik, weil dort die Unstimmigkeit unmittelbarer, greifbarer ist, vor allem aber, weil Skulptur mit der Geschichte und der Expressivität in offenerer und tieferer Beziehung steht: «Meine Skulpturen sind eine Art Besserwisserei innerhalb der Skulptur. Ich äussere damit eine Meinung, eine andere Meinung über die Tradition der Skulptur.» Die Aggression besteht hier im Erfinden einer Unabhängig-

GEORG BASELITZ, GRUSS AUS OSLO / GREETINGS FROM OSLO, 1986,
LINDENHOLZ MIT ENGLISH-ROT UND KOHLE BEMALT /
LIMEWOOD PAINTED IN ENGLISHRED AND CHARCOAL,
227 x 54,5 x 27 CM / 89¹/₂ x 21¹/₂ x 10¹/₂" (ATELIER, DERNEBURG)

(Photo: Daniel Blau)



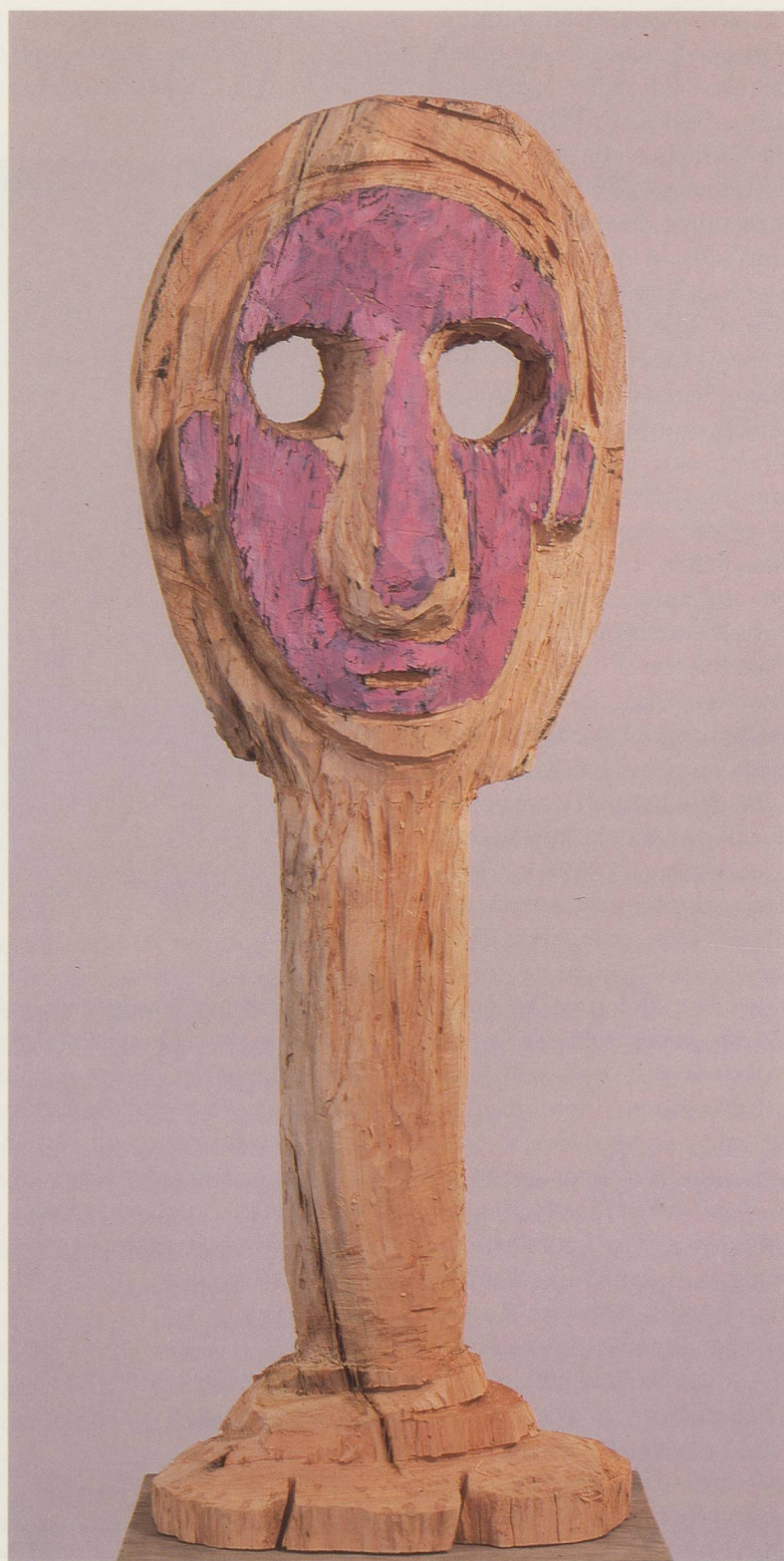
keit den natürlichen Formen gegenüber, wobei Baselitz diese Unabhängigkeit gerade in der Darstellung selbst sucht. «Darstellung» heisst aber, dass z.B. ein Kopf «lediglich als Träger meiner ästhetischen Ideen» aufzufassen ist.

Mit diesen Zitaten wurde versucht, die tragende und zugleich beinhaltende Funktion des Werks zu erfassen. Was Baselitz vermittelt, sind nicht Ideen, denn seine «Opinion» ist nicht da, um die Welt zu veranschaulichen oder zu verändern. Sie ist im Traggerüst oder im Material des Werks vorhanden und widmet sich vielmehr der Zerstörung des Denkens. Sie verdeutlicht die Ablehnung einer Ganzheit, gerade weil sie «anders», gegensätzlich nicht-übereinstimmend ist. Wie soll nun aber ein «tragendes» Element Inhaltslosigkeit beanspruchen, um so mehr als es sich als Umkehrung einer Umkehrung, als Rückkehr zum Sockelprinzip, darbietet? «Die Bilder, die ich male, stelle ich auf den Kopf, die Zeichnungen auch, die Skulpturen nicht. Für mich besteht die einzige Möglichkeit, ein Bild oder eine Zeichnung zu machen darin, dass ich sie umkehre. Bei den Skulpturen verhält es sich anders. Wenn die Skulptur nicht verkehrt ist, so will das nicht heissen, dass meine Kunst anders wurde, sondern, dass Methode für mich nicht künstlerische Spekulation ist, sondern vielmehr eine Möglichkeit darstellt, das zu schaffen, was ich will.»

Das verkehrte Bild gehört zu einem allgemeinen Verneinen der Expressivität, die sich schon in den Rayski-Köpfen, den Helden, den Frakturen, den Fragmenten abzeichnet. Durch das vorsätzliche Umkehren (1969) aber, wird das Werk seines Inhalts entleert; das Bild als solches stellt nichts dar, es drückt höchstens aus, dass es sich entzieht, sich ausser Reichweite stellt. Dieses Verfahren gleicht etwa der linguistischen Negation, die eine Aussage nicht widerrufen kann, die, um sie aufzuheben, explizit aufstellen müsste: «Eine Nichtexistenzaussage hat gezwungenermassen auch die formale Bestimmung einer Existenzaussage.»¹ Was dem Vergleich aber nicht standhält, ist die Tatsache, dass im nicht-linguistischen Bereich des Zeichens das vermeintlich umgekehrt hängende Bild in Wirklichkeit ein verkehrt gemaltes Bild ist. Die Umkehrung bezieht sich dabei nicht ausschliesslich auf den

symbolischen Inhalt (wie manchmal bei Magritte), sondern auf ein spezifisches Darstellungsprinzip. Die Nachahmung wird insofern respektiert, als sie den Rahmen jener Darstellungsfreiheit absteckt, die der klassischen Ästhetik zugrunde liegt. Es ist die in Horaz' ARS POETICA beschriebene antike Libertas, die Baselitz mit seiner Umkehrung neu aufgreift. Nur geht es nicht mehr um Ungeheuer, Grotesken, zwei Nasen, vier Augen, Kopf-Ohr... etc. Die «verkehrte Welt» stellt zudem eine Form von Beobachtung und Spekulation dar, bei der das Denken auf Umkehrung beruht. Würde man dies auf die Geschichte anwenden, so hiesse das, die Dinge von Anfang an zu erzählen. Das Bild aber erfasst von diesem Vorgang einzelne, rein äusserliche Aspekte, z.B. im Marter des Hl. Petrus, ebenso in den von Michelangelo oder Caravaggio gemalten Zornes- oder Vorwurfsdarstellungen, die auf eine der geistigen Dimensionen des umgekehrten Bildes hinweisen. Wenn Francis Bacon Cimabue umkehrt, so kann er dadurch ein organisches, asymmetrisches Bild freisetzen, nämlich jenes des Wurms: «a worm crawling down the cross.»² Auch Spott und Sarkasmus gehören, im 19. Jahrhundert, zu gewissen ästhetischen Innovationen – Realismus, Impressionismus. Aber bei Baselitz kann der Begriff der Umkehrung nicht einer Formalisierung gleichgesetzt werden, er bewegt sich in einem viel breiteren Feld (zu dem auch das Prinzip gewisser Löscheräte gehört) und nähert sich jenen Formen des Diskurses, die wir bei Artaud und Lautréamont finden. Gemessen am Pandämonium drückt der spätere Entschluss zur Umkehrung eine Verdichtung und Radikalisierung aus. Diese dauert fort, und das intensive, überzeugende Werk, das daraus entsteht, scheint den Wunsch, mit dem die CHANTS DE MALDOROR beginnen, zu erfüllen. Doch viel eher als jenes Bild des aufgelösten Zuckers, des Durchtränkungsprinzips (das auch für Matisse Gültigkeit hätte) wachzurufen, möge man sich hier einem anderen, folgeschweren Bild der deutschen Geschichte zuwenden: «Die Dialek-

GEORG BASELITZ, SCHEIBENKOPF, 1986,
LINDE/LIMEWOOD, 155 x 5 x 47 CM / 61 x 18½"



tik steht bei Hegel auf dem Kopf. Man muss sie umstülpen, um den rationalen Kern in der mystischen Hülle zu entdecken.»³ Ich glaube, dass dieser Satz – vielmehr dieses Bild – zur Dialektik für Philosophen wie Louis Althusser, die sich mit der Analyse des Neo-Hegelianismus und dem Denken des jungen Marx befasst haben, jene theoretischen Schwierigkeiten aufwarf, die in den 60er Jahren fast überall konkret wurden. Nun fällt das Umkehren bei Baselitz zeitlich in jene Gedankenwelt, in der das «in der mystischen Hülle» befindliche Bild des rationalen Kerns zu bersten droht. Baselitz zeigt einerseits Mystifizierung, andererseits aber auch die Unmöglichkeit, das, was verkehrt ist, «wieder auf die Beine zu stellen», obwohl eine machtvolle Aufforderung dazu besteht. Seine Malerei befindet sich schliesslich in einer Art «Pannengebiet» der Dialektik, auf einer ausgeschalteten Netzhaut seines Hirns. Sie entzündet sich dank dieser Stellung und dank einer Freiheit, die sie gewissermassen selbst erkannt hat.

Schränken nun die Skulpturen diese Umkehrfunktion ein? Verkörpern sie mehr? Wie können sie neben ihr bestehen? «Sie sind immer Gespenster», antwortet Baselitz. Die Skulptur zieht ihre Berechtigung aus einer «von aussen her formulierten» Beschwörung, die versucht, die beunruhigende Dimension der geschnitzten oder gehauenen Form einzufangen und deren Faszination zu begreifen. Der Künstler selbst führt den Dialog weiter, präzisiert seine Gedanken, untersucht, arbeitet. In dieser Suche nach dem «Extremen», das heisst, nach dem Unerfüllten und Masslosen, dem Analytischen und dem auf das eigene Denken Gerichteten, lässt sich – ungeachtet der Traditionen oder geschichtlichen Bezüge – jene weite Öffnung der Romantik erkennen, die Maurice Blanchot folgendermassen beschreibt: «Sie gibt einem Werk die Möglichkeit, nicht mehr darzustellen, sondern zu sein, alles zu sein, aber ohne Inhalt, oder mit ungefähr gleichgültigem Inhalt, um so das Absolute und das Fragmentarische, die Ganzheit zu zeigen. Dies aber in einer Form, die – da sie alle Formen sein kann, oder überhaupt keine – das Ganze nicht verwirklicht, sondern bedeutet, indem sie es unterbricht, ja zerbricht.»⁴

GEORG BASELITZ, PORTRAIT FV. RAYSKI III, X./XI.60,
ÖL AUF LEINWAND / OIL ON CANVAS,
100 x 80 CM / 39¹/₄" x 31¹/₂"



Bei Baselitz' Skulpturen geht es nicht um eine Umkehrung wie in seiner Malerei, sondern um ein Umwandeln der Skulptur zu dem, was diese Umkehrung voraussetzt. Seine Skulptur ist eine ängstliche Abwehr gegen Äusserlichkeit, und mit dieser Abwehr erfindet der Künstler die Objektivität seiner Kunst. Eine wiederholte Haltung des Manifestes: Georg Baselitz. (Übersetzung: Mariette Müller)

Die Zitate stammen grösstenteils aus dem «Entretien avec Jean-Louis Froment, Catalogue BASELITZ, SCULPTURES, Bordeaux 1983.

¹ E. Benveniste, *PROBLÈMES DE LINGUISTIQUE GÉNÉRALE*, Paris 1966, p. 84

² David Sylvester, *INTERVIEWS WITH FRANCIS BACON*, Oxford 1980, p. 14

³ Karl Marx, *DAS KAPITAL*, Nachwort zur zweiten Auflage; Analyse in Louis Althusser, *POUR MARX*, Paris 1968, p. 87 und ff.

⁴ Maurice Blanchot, *L'ENTRETIEN INFINI*, Paris 1969, p. 518

Opinione Contraria

IN THE PAINTER'S EYES THE SCULPTOR'S HEAD

ERIC DARRAGON

Everything points to the fact that Georg Baselitz wanted to lend his endeavor a declarative form that exacts a commitment from the viewer. The casual, relaxed tone of his conversation cannot conceal the informed precision, the acuity and determination with which Baselitz succinctly formulates the assumptions and modalities underlying his work. His speculations are not geared towards generalized meaning; on the contrary, they are geared towards the specific forms of action that define his existence as an artist. Baselitz speaks largely about the facts of making a picture, a drawing, a print, a sculpture without, however, conveying the impression that he is avoiding the issues raised by his art by focusing on his metier or technique. He discusses the issues with care and decision by pointing out the ruptures, distinctions, contradictions he has discovered in traditional categories, by accepting them with a view to an end and thus surmounting rather than transforming them. Only the end-product counts. «It's always a question of *creating* something – something valid. That is what I live for.» The artist shuns exaggeration and justification. His statements tend

to ward them off and instead express solidarity with the object. Attention is guided towards the narrowest, the most direct point of access, a zero point that is the source of Baselitz's recurrent vision of a totality that is at once shattered and united by detachment, confrontation, discordance. He works at discordance.

This attitude, sustained at all levels, yields an aura of wholeness and vitality that successfully resists the structuration of content. Witness the sculptures since 1980, notably SCHEIBENKOPF, which is one of his most recent pieces. In Baselitz's work sculpture and painting represent two forms of what might be called his *opinione contraria* to cite Vasari's Mannerist expression in referring to Rosso. It signifies the opposition and commitment involved in freeing expression and exposing the aggression of structure. Sculpture and painting, each in their own fashion, oppose a cumulative conception of the history of aesthetics. «Painting is not a relay race. There is no continuous line to follow from one thing to the other.» Or elsewhere: «... as in painting, one has to start making sculptures without the academy, without this intellectual chain, that is.» Finally, sculpture and painting can take a stand and express an attitude that has remained constant since the sixties. «My objective was to enlist painting in order to illustrate my attitude as clearly and forcefully as

ERIC DARRAGON. Lecturer in contemporary art history, University of Paris X, Nanterre. Publications on 19th century Italian Mannerism and Manet.

possible. This is what I did in *DIE GROSSE NACHT IM EIMER* (*THE GREAT PISS UP*). It was an aggressive act like my sculptures are now.»

Baselitz's sculptures are determined and indeed generated by his experience with painting; but sculpture is for Baselitz the more direct medium. «Sculpting is a shorter way of expressing the same problem because it is more primitive, more brutal and less reserved than painting.» Baselitz sees an affinity between sculpture and graphics; their access to discordance is more immediate, more palpable and their rapport with history and expressivity more open, more profound. «My sculptures are a way of teaching sculpting a lesson, 'know-it-all' in the midst of the medium. They express an opinion, a different opinion about traditional sculpture.» Aggression, the offensive element, consists of inventing independence with respect to natural forms but only by looking for it within the representation itself, which means that a head, for instance, is «nothing but the vehicle of my aesthetic ideas.»

These quotations should serve to illuminate the communicative and constitutive function of Baselitz's works. Baselitz is not communicating ideas; his opinion neither illustrates nor changes the world. It resides in the supporting structure, in the physical matter of the work and is devoted to the destruction of thought. Opinion signifies a preoccupation with totality inasmuch as it is 'different', contrary and discordant. But how can the non-content of an element be 'supporting' especially when it is manifest as the inversion of inversion, as a return to the principle of the pedestal? «I turn paintings upside down, drawings too, but not sculptures. The only way for me to make a picture or a drawing is to turn it upside down. The sculptures are another story. Because they are right side up, it does not follow that my art has changed but rather that I do not turn method to artistic speculation; it is above all a means of doing what I want to do.»

The inverted image shares the denegation of expressivity long evident in the Rayski heads, hero pictures, fragments and facture paintings. In addition, the decision in 1969 to turn the image upside down was tantamount to pouring out the contents. Baselitz's pictures do not represent anything: at most they express retreat, the act of withdrawing out of reach. The process of inversion has something in common with linguistic negation, which cannot revoke a statement. It can only cancel it out by stating explicitly: «A proposition of non-existence necessarily

posits existence as well.»¹ However, in the realm of non-linguistic signs, the picture that is supposedly hanging upside down has actually been painted that way. Inversion does not refer exclusively to symbolic content (as it sometimes does in Magritte's pictures) but rather to a specific principle of representation. The concept of imitation is respected inasmuch as it defines the framework of aesthetic freedom upon which classical aesthetics are based. Baselitz's inversion casts new light upon the ancient notion of *libertas* as defined by Horace in his *Ars poetica*. Only the subject matter has changed. We are no longer confronted with monsters or freaks, with two noses, four eyes, head-ear, etc. Moreover, the «topsy-turvy world» represents a form of observation and speculation in which the exercise of judgment is based on invention. Were we to apply this idea to history, we would have to start from scratch. But the picture seizes only upon certain purely physical aspects of this process as in the martyrdom of St. Peter or Michelangelo's and Caravaggio's portrayals of rage and reproach which invoke the spiritual dimensions of the inverted image. When Francis Bacon inverts Cimabue, he does so in order to liberate an organic, asymmetric image, namely of «a worm crawling down the cross.»² Mockery and sarcasm were vital to certain aesthetic innovations in the 19th century as well – Realism, for instance, or Impressionism. But in Baselitz's case one cannot equate the concept of inversion with formalization; it has a much broader field of application (which includes the principle of certain fire extinguishers) and relates to forms of discourse such as those cultivated by Artaud and Lautrémont. In terms of *Pandemonium*, the subsequent decision to invert the image signified both consolidation and radicalization. It has persisted with great and compelling intensity of production as if to grant the wish expressed at the beginning of *Chants de Maldoror*. But instead of evoking the image of a lump of sugar and the principle of saturation (which applies to Matisse as well), one might explore another image of particularly far-reaching consequences, especially in German history. «Hegel turned dialectics upside down. Id had to be upset in order to discover the rational vein in the mystical gangue.»⁴ I think that for philosophers like Louis Althusser, concerned with analyzing neo-Hegelianism and early Marxian theory, this statement, or rather this image of dialectics, provoked theoretical difficulties that took a very concrete turn almost

everywhere in the 60s. Baselitz's inversion coincides temporally with a trend of thought that is threatening to explode the image of the rational vein in its «mystical gangue.» Baselitz conjures up mystification, but also the impossibility of «turning things right side up again» despite the powerful injunction to do so. His painting is situated in an area of dialectic breakdown, in a disconnected retina of the brain. It becomes enflamed thanks to this position and to a freedom it has been able to recognize from within.

But one wonders whether the sculptures curtail this function of inversion, whether they embody more and how they resist it. «They are always phantoms,» Baselitz replies. The sculptures derive their justification from an invocation «formulated from without» in an attempt to grasp the disturbing fascination of the sculpted form. The artist himself pursues the dialogue, he refines, investigates and analyzes his thoughts. In Baselitz's quest for that which is «extreme,» i.e. unfulfilled and excessive, analytical and oriented toward his own thought, we can recognize – regardless of tradition or historical reference – the profound liberation of Romanticism, defined by Maurice Blanchot as «enabling a work to be and not to represent, to be everything but without content or with indifferent content in order to show the totality of the absolute and the fragmentary, in a form, however, that is not a realization of wholeness since it can be all forms and no form at all and thus signifies through interruption and even eruption.»⁴

Although they are not inverted as his paintings are, Baselitz's sculptures are transformed in such a way that they imply inversion. An anxious parrying of externals through which the artist invents the objectivity of his art. A recurring attitude of manifesto: Georg Baselitz.

(Translation: Catherine Schelbert)

The quotations stem largely from an interview with J.-L. Froment, published in *BASELITZ, SCULPTURES* (exhibition catalogue), Bordeaux, 1983.

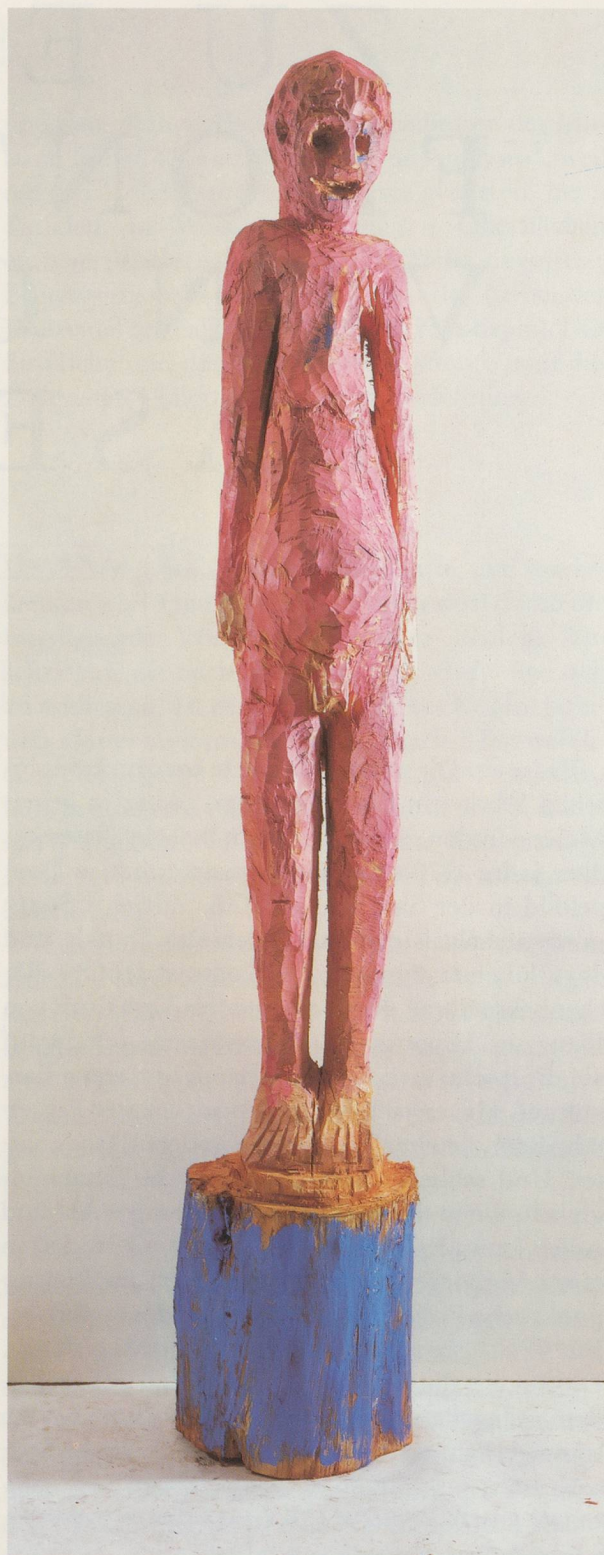
¹ E. Benveniste, *PROBLÈMES DE LINGUISTIQUE GÉNÉRALE*, Paris, 1966, p. 84.

² David Sylvester, *INTERVIEWS WITH FRANCIS BACON*, Oxford, 1980, p. 14.

³ Karl Marx, *DAS KAPITAL*, postscript to the second edition; analysis in: Louis Althusser, *POUR MARX*, Paris, 1968, p. 87ff.

⁴ Maurice Blanchot, *L'ENTRETIEN INFINI*, Paris, 1969, P. 518.

GEORG BASELITZ, DER ROTE MANN / THE RED MAN, 1984–1985,
WEIDE/WILLOW, 302,5 x 54 x 55 CM / 9'11" x 21¼" x 21⅓"



ZU EINEM FRONTISPIZ VON GEORG BASELITZ

RAINER MICHAEL MASON

I.

Es ist ein Diptychon; das erste im druckgraphischen Werk von Georg Baselitz.¹ Aber in seiner Malerei finden sich welche, zum Beispiel dieses aus dem Jahre 1978 stammende grossformatige Doppelbild in der Sammlung MGB, Zürich²: Spannungsverhältnis der Farbfelder, das Dunkle und das Glühende; dynamischer Kontrast der Oberflächenbehandlung durch ein anderes Verhältnis von Figur und Hintergrund: die erste setzt sich darauf ab, die zweite vermischt sich damit und steigt daraus auf. Unverwechselbarer Ausdruck der Pinselschriften: die eine linearer, die andere flächenhafter. Und schliesslich eine thematische Unabhängigkeit, die in der doppelten Betitelung – Akt und Adler – mündet. Das Ganze wiederum resultiert in etwas Verborgenerem, das gleichsam die kontrapunktische Projektion des einen auf das andere ist. Ein Gleichgewicht (aber welches?) stellt sich ein. Die Bilder, die sich voneinander klar unterscheiden, ziehen den Blick in dem *Zwischenreich* unweigerlich an und erzeugen eine zusätzliche

Sinnschicht, die vielleicht, um mit Franz Meyer zu sprechen, nur eine «Darlegung der Kommunikation zwischen den gegensätzlichen Bildhälften»³ ist.

Im Werk von Baselitz gibt es mehr als ein Beispiel, das von diesem sich ergänzenden Antagonismus Zeugnis ablegt. Da sind einmal die FRAKTUR-BILDER aus den Jahren 1966 bis 1968, in denen die Brechung der Gegenstände und demzufolge die Fragmentierung des Bildes in Schichten und Facetten zunächst ganz einfach den Gegensatz von oben und unten, von links und rechts bewirkt. Das illusionistische und räumliche Kontinuum wird dabei aufgehoben, zugunsten der Konstruktion eines Bildes, das damit selbst ganz und gar zum Objekt wird. In jüngerer Zeit experimentiert Baselitz beispielsweise in den ABGAR-BILDERN von 1984, in denen die Lektion der chromatischen Kreuzfiguren von Piero della Francesca⁴ nochmals erprobt wird, die Feuer und Gegenfeuer von Rot und Grün und deren wechselhafte Wahrnehmung. Dann geht er zu den binären Motiven über, zur seitenverkehrten Verdoppelung des Objekts in einem einzigen Bild (ZWEI HÄNDE, 1984⁵; ZWEI REHE, 1984⁶).

RAINER MICHAEL MASON ist Direktor des Cabinet des estampes du Musée d'art et d'histoire in Genf.

II.

Malerei und Druckgraphik (dies gilt vor allem für den bei Baselitz dominierenden Holzschnitt) bilden ebenfalls ein antagonistisches Paar. Jeder Pinselstrich fügt etwas hinzu, übermalt, verdeckt. Jede Intervention des Messers nimmt etwas weg, hebt etwas ab, läutert das, was in der Malerei das Vermischte und Unreine der Materie ist. Die Druckgraphik zeigt vor allem eine Struktur auf, und es gibt nur eine lose Verbindung zwischen ihr

und dem dionysischen Ineinanderfließen der Malerei. Sie ist eher eine «zusätzliche Analyse»⁷, weil die (im Holzschnitt) vom Messer geritzten, beim Drucken in Weiss erscheinenden Oberflächen entmaterialisieren⁸, der in die Tiefe eingeritzte Strich seinerseits konzeptualisiert (das ist bei der Kaltnadel der Fall, wie in unserem Frontispiz). Das Sinnliche und das Chiffrierte: so könnte man das Diptychon Malerei/Druckgraphik definieren.

III.

Die beiden Platten, die ein Diptychon bilden, konfrontieren uns ihrerseits mit einer doppelten Ordnung der Wahrnehmung und des Gedanklichen, des Konkreten und des Abstrakten, eine durch die beiden Verben *sehen* und *wissen* klar ausgedrückte Dichotomie.

Auch umgekehrt lässt sich das linke Motiv spontan als Kopf entziffern. Einmal mehr stellt man fest, dass Georg Baselitz das bezeichnete Objekt nicht beiseite schiebt – es handelt sich sogar um einen *Frauenkopf* –, sondern das Subjekt in ein Verhältnis von Unberührbarkeit und Verlangen einschreibt. Das Motiv, das man benennen kann (der sakrale Akt der Namengebung sorgt für die Verbindung zum Übersinnlichen), bleibt jedoch ausser Reichweite. Das Imaginäre nähert sich ihm über die unüberbrückbare Schwere von Raum und Stofflichkeit hinweg. Das unmögliche «Nachrückwärts-Fließen» bezeugt, dass das Subjekt nicht der Inhalt des Werkes ist, sondern ganz eindeutig die Beziehung, die wir mit dem Bild als Objekt eines Liebesverlangens unterhalten: Das Bild ist nicht sosehr die Bestätigung, gesehen zu haben, als vielmehr der Ort, an dem wir *sehen wollen*. Selbstverständlich nehmen wir den Kopf «mit dem Kopf nach unten» wahr, das heisst, von oben (der Stirn) nach unten (zum Kinn), allerdings einer aufsteigenden Perspektive folgend, wo das, was oberhalb von uns liegt, paradoxerweise von unten wahrgenommen wird.

Wie sehen wir nun die rechte Platte, und was erkennen wir? Eine gekrümmte Form wird durch die insistierende Wiederholung einer Schleife beschrieben, die nach oben hin enger wird, ohne sich zu schliessen. Ist es der Umriss eines Kopfes («reiner» als der andere)? Ist es eine Frucht? Ein weibliches Geschlecht? – Das Motiv schreibt sich jedenfalls in eine rote Fläche⁹ ein, steht in einem anderen Verhältnis (Nebeneinander und Kontrast von Farbe und Gewicht im Vergleich zu der schwarzen Fläche links?).

Hier entscheidet das Wissen, das wir vom Künstler und – siehe weiter hinten – von einigen anderen seiner Arbeiten besitzen. Die Figur rechts ist eine Träne (die zuvor erwähnte Assoziierung mit einem Geschlecht ist also nicht ganz abwegig). Der Tropfen, dessen Identität wir jetzt kennen, fällt ganz natürlich, wie in Wirklichkeit, von oben nach unten.

Diese antithetische Umkehrung der üblichen Baselitzschen Praktik im Hinblick auf den Kopf, der hier als Modell dient, finden wir auch in dem «inneren» Bildnis von EDVARDS GEIST (1983)¹⁰, in dem Haus des Bildes DIE ENDENMÜHLE (1985)¹¹ und in dem grünen Gesicht und der Wiederholung der gleichen Brücke in dem Bild SCHWARZE BRÜCKE (1986)¹². Diese Aufhebung des Prinzips der Umkehrung zeigt, dass die mimetische Kohärenz (genau wie deren Gegenteil) kein Dogma ist

bei Baselitz, der sich von der kreativen Freiheit ganz einfach vereinnahmen lässt. Das Bild ist ein konkretes, autonomes, von naturalistischen oder abstrakten Vorschriften unabhängiges Ganzes. Was zählt, ist allein die plastische Ökonomie und die Strategie der Störung oder, besser gesagt, der

F i n t e (ein der künstlerischen Fiktion näherstehender Ausdruck) im Zugang zu der Figur, die man in ihrer Entfernung erfasst. Wie die Ikone, diese «Metapher ohne Ähnlichkeit», um die Formulierung Dionysos des Aërophagiten zu gebrauchen.

IV.



GEORG BASELITZ, HOLZSCHNITT FÜR DEN UMSCHLAG DER LUXUSAUSGABE DES / WOODCUT FOR THE COVER OF THE DELUXE EDITION OF: WERKVERZEICHNIS DER DRUCKGRAPHIK 1963-1974, BERN-BERLIN 1983. (GENÈVE, CABINET DES ESTAMPES)

Das Thema der Träne erscheint bei Baselitz im Anschluss an die PASTORALEN von 1985-1986, in denen er nicht nur Erinnerungen an seine Kindheit in Sachsen, sondern auch Produktionen aus den sechziger Jahren neu verarbeitet. Er hat in seiner neueren Malerei meines Wissens mindestens dreimal auf das Tränenmotiv zurückgegriffen.¹³ In TRÄNEN erzeugt die Formulierung der Tropfen ein

beinahe tachistisches Bild, das indessen eine dunkle Landschaft mit dicken Zypressen evoziert. In DOLORES rinnen die Tränen - zwei purpurrote Wunden auf einer rosa Fläche - das ganze, seinerseits nach oben strebende Kompositionsfeld hinab. Das gleiche gilt für die schweren gelben und schwarzen, an Bläschen erinnernden Membranen in dem Bild ZWEI SCHWARZE BÄUME.

Diese Tränen sind Teil dessen, was Baselitz seine KAMPF-MOTIVE nennt, weil sie auf ihre Art das Thema des Antagonismus wiederaufnehmen, das in der alten christlichen Ikonographie wohlbekannt war (es ist nicht das erste Mal, dass sich der Maler mit christlichen Themen befasst!¹⁴). Über den Kampf Jakobs mit dem Engel oder den Kampf Georgs mit dem Drachen hinaus verkörpert diese Ikonographie die Rivalität der inferioren und der himmlischen Geister, die Gegenüberstellung von Gut und Böse in der Natur und im Menschen. Der Konflikt lässt sich auf Haltung und Arbeit des Malers übertragen, der Passion und Objektivität, Pathos und Gleichgültigkeit - kurz, alles, was oben und unten, links und rechts auf jede erdenkliche Art und Weise ausdrückt - umschlingt und ausgleicht, verbindet und trennt.

V.

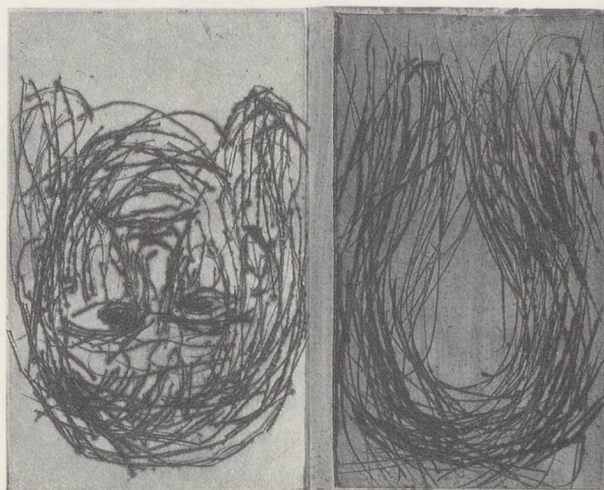
Nehmen wir nun das Frontispiz in die Hand, oder besser gesagt, die Vorzugsausgabe dieser Zeitschrift. Baselitz bestand nämlich darauf, den Abzug dem Heft zu integrieren. Sein Anliegen, eine organische Verbindung herzustellen, demonstrierte er schon 1984 mit der Luxusausgabe des WERKVERZEICHNIS DER DRUCKGRAPHIK (Band I),¹⁵

deren vorderer und hinterer Einbanddeckel sowie die beiden ersten aufgeklebten Innenseiten aus Original-Holzschnitten bestehen.

Die beiden Platten für PARKETT sind mit der Kaltnadel gestochen, mit reichem Grad und kräftigem Plattenton gedruckt. Auf die rechte Platte wurde mittels einer Schablone rote Wasserfarbe

mit dem Pinsel aufgetragen. Die Strichführung ohne Schraffuren betont den graphischen, chiffrierten Charakter (es gibt keine Farbwerte), genau wie die kleinen Dimensionen, die das dem Diptychon und seiner Thematik eigene Konzept verdichten. Die doppelte Kupferplatte ist – das Ex libris Walter Bereiss aus dem Jahre 1974¹⁶ ausgenommen – die kleinste der Druckgraphiken des deutschen Peintre-graveur. Die grossen Dimensionen lagen ihm bisher näher, wenn es nicht die monumentalen, überlebensgrossen Blätter waren. Auch ist der Tiefdruck bei Baselitz seltener als der Hochdruck. Hingegen gibt es oft Serien: der hier benutzte kleine Kopf ist einer unter fünfzehn gleichartigen; die Madonna mit Kind kommt zum Beispiel in der Folge der sechzehn 1986 veröffentlichten Holzschnitte in fünf Varianten vor¹⁷. Baselitz liebt die Entwicklung in Serien, die ihrerseits auch eine Modalität des Diptychons sind.

(Übersetzung aus dem Französischen: Elfriede Riegler)



GEORG BASELITZ, KOPF UND TRÄNE / HEAD AND TEAR, RADIERUNG FÜR DIE VORZUGSAUSGABE VON PARKETT / ETCHING FOR THE DELUXE EDITION OF PARKETT. (SIEHE SEITE 4 / SEE PAGE 4)

ANMERKUNGEN

¹ Das 1963 begonnene druckgraphische Werk von Baselitz umfasst heute weit über 500 Stücke: Zink- und Kupferstiche, Holz- und Linolschnitte, letztere manchmal bis 250x152 cm gross. Baselitz, dessen technische Fähigkeiten in bezug auf die Werkzeuge und Methoden traditionell sind (Kaltnadel, Grabstichel, Messer, Radierung, Aquatinta), der sich aber in bezug auf die Resultate als bahnbrechend erweist, hat nie dazu beigetragen, den Strom der Reproduktionen der sechziger und siebziger Jahre anschwellen zu lassen. Er versuchte im Gegenteil, mittels der stets in wenigen Exemplaren abgezogenen Druckgraphik die in den Bildern und in der Plastik erarbeiteten Formen durch eine zusätzliche Analyse zu verdeutlichen. Die Produktion der Jahre 1964 bis 1974 war bereits Gegenstand einer Publikation, WERKVERZEICHNIS DER DRUCKGRAPHIK von Fred Jahn: BASELITZ/PEINTRE-GRAVEUR, Band I, Verlag Gachnang & Spinger, Bern/Berlin 1983. Siehe auch den Katalog der Wanderausstellung GEORG BASELITZ/DRUCKGRAPHIK/PRINTS/ESTAMPES, München, Genève, Trier, Paris 1984–1985.

² AKT UND ADLER, 1978; Öl auf Leinwand, zweiteilig, je 250x250 cm; farb. abgebildet in ZEITGENÖSSISCHE KUNST AUS DER SAMMLUNG MGB, Ausstellungskatalog, Zürich 1984, Genève 1986, Kunsthaus, Musée Rath, S. 51.

³ G. BASELITZ, Ausstellungskatalog, Basel 1986, Galerie Beyeler, S. 8.

⁴ Siehe AUFERSTEHUNG, San Sepolcro, Pinacoteca comunale; MADONNA DEL PARTO, Monterchi, cappella del cimitero.

⁵ Öl auf Leinwand, 5. VIII. 1984; 162x130 cm; farb. abgebildet in Kat. Basel 1986 (vgl. oben Anm. 2), Nr. 42.

⁶ Öl auf Leinwand, 2. X. 1984–28. III. 1985; 146x114 cm; farb. abgebildet in Kat. Basel 1986 (vgl. oben Anm. 2), Nr. 45.

⁷ Vgl. Georg Baselitz, UNE ANALYSE COMPLÉMENTAIRE, propos autour de la gravure recueillis par R(ainer) M(ichael) M(ason), in: GEORG BASELITZ, GRAVURES 1963–1983, Ausstellungskatalog, Genève 1984, Cabinet des Estampes, S. XXV.

⁸ Siehe KOPF FÜR 'KATER UND WOLKE', 1982; Linolschnitt; Kat. Wanderausstellung 1984–1985 (vgl. oben Anm. 1), Nr. 147. Und: OHNE TITEL, XI. 1982; Linolschnitt; Kat. Basel 1986 (vgl. oben Anm. 2), Nr. 103.

⁹ Mittels einer Schablone mit Wasserfarbe aufgetragen. Die Farben sind hier die gleichen wie im unter Anm. 2 erwähnten Diptychon.

¹⁰ Öl auf Leinwand, 21. VIII. 1983; 250x200 cm; farb. abgebildet in Kat. Basel 1986 (vgl. oben Anm. 2), Nr. 38.

¹¹ Öl auf Sperrholz, 11.–18. X. 1985; 162x130 cm; farb. abgebildet in Kat. Basel 1986 (vgl. oben Anm. 2), Nr. 53.

¹² Öl auf Leinwand, 22. III.–12. VII. 1986; 250x300 cm; farb. abgebildet in GEORG BASELITZ/KAMP-MOTIVER, Ausstellungskatalog, Høvikodden (Oslo) 1986, Henie-Onstad Kunstsenter, S. 17.

¹³ Siehe Kat. Høvikodden 1986 (vgl. oben Anm. 12), farb. abgebildet (in der zitierten Reihenfolge), S. 18, 21, 22.

¹⁴ Von den religiösen Themen seien die Madonna, die Mutter mit dem Kinde, das Schweisstuch der Veronika, der Kopf Abgars erwähnt, um nur einige zu nennen. Siehe vor allem die beiden Ausstellungskataloge der Galerie Michael Werner, Köln 1984, der eine mit dem Titel GEORG BASELITZ/ACHT BILDER, der andere GEORG BASELITZ/ZEHN BILDER. Oder auch – weiter hinten – der ausführliche Artikel von Franz Meyer über die Kampf-Motive.

¹⁵ Op. cit. supra, Anm. 1 (Fred Jahn). Die druckgraphische Diptychon-Behandlung dürfte schon bei der Ausarbeitung des oberen und des unteren Einbanddeckels der Luxusausgabe dieses Buches in Erscheinung getreten sein (Parallelstellung von zwei verschiedenen Köpfen).

¹⁶ Jahn 118 (vgl. oben Anm. 1).

¹⁷ Siehe GEORG BASELITZ/16 HOLZSCHNITTE, Wanderausstellungskatalog, Goslar, Wien, München, Salzburg, Eindhoven, Høvikodden 1986 (Herausgeber: Stedelijk Van Abbemuseum Eindhoven); siehe auch Kat. Basel 1986 (vgl. oben Anm. 2).

NOTES ON AN
ENGRAVED
FRONTISPIECE
BY GEORG
BASELITZ

RAINER MICHAEL MASON

I.

A diptych. The first in Georg Baselitz's printed work¹. But we do find diptychs in his painting, such as the large double picture (in the FMC collection, Zurich²), dated 1978, coupling a nude figure (black and white) and an eagle (blue and red). In it, the fields of colour, sombre or blazing, create a tension; there is dynamic contrast in the treatment of these areas through a different mode of relating figure to background: the first figure rests on the background, the second merges with it and rises up from it. Singular expression of this pictorial writing: one, more linear, the other, more coating. And finally, thematic independence leading to the double title «Nude/Eagle» and altogether to something more secret, arising from the contrapuntal projection of one on the other. An equilibrium (but how to define it?) is established and the two paintings, though clearly distinct from

each other, create in the «in-between» field a lasting visual alert and an additional meaning for the senses which, in Franz Meyer's words, is perhaps no more than a «display of communication between the contrasting halves of the picture.»³

Baselitz's work shows us more than one example of this complementary antagonism. There are for example the FRAKTURBILDER painted between 1966 and 1968, in which the refraction of the objects and, as a natural consequence, the diffraction of the image into layers and facets produce as their simplest result an opposition of the upper/lower, the left and right, thus suspending the imitative and spatial continuum in favour of the creation of a picture which thereby itself becomes an object in the fullest sense of the word. More recently Baselitz has experimented, e.g. in the ABGAR-BILDER of 1984, in which the lesson of Piero della Francesca's chromatic chiasma⁴ find their echo: fire and counter-fire

RAINER MICHAEL MASON is the director of the Cabinet des estampes, Musée d'art et d'histoire in Geneva.

of red and green, creating a constantly changing perception. Then he turns to binary motifs, and to a reversal

doubling of the object in a single picture (ZWEI HÄNDE, 1984⁵; ZWEI REHE, 1984⁶).

II.

Painting, as opposed to engraving, and particularly to woodcut which is dominant in Baselitz's work, also form an antagonistic pair. Each stroke of the brush brings an addition, an overload, a concealment; each movement of the gouge removes something, decants, purifies elements that in painting are a whirlwind and disturbance of matter. But if engraving is first and foremost a structure, it

cannot partake entirely in the Dionysian *mêlée* of painting. Rather, it constitutes «an additional analysis of it»⁷, because the engraved areas transmitted by the whites (in woodcuts) dematerialize⁸, the line scored in depth (as in the drypoint of our frontispiece) conceptualises. The sensual and the encoded: we might thus define the diptych of painting and print.

III.

The two engraved plates forming a diptych in their turn bring together a dual ordering that is both perceptual and notional, concrete and abstract, and this can clearly be expressed by the verbs *seeing* and *knowing*.

Even upside-down, the left-hand motif is spontaneously recognizable as a head. Once again we see that Georg Baselitz does not suppress the denoted object – it is even a woman's head – but places it in a relationship invoking intangibility and desire. However, the subject invoked (the sacred act of denomination ensures the spiritual link) remains out of reach; it is the imaginary that reaches out towards it through the irreducible weightiness of the space and materiality of the work. The impossible reascension against the current shows that the subject is not the work's content, but it is rather the relation that we maintain with the image being the recipient of an amorous quest: the image is not so much the confirmation of having seen as the place where we *seek to see*.

It goes without saying that we see the head «headdownwards», that is to say from the top (the forehead) towards the bottom (the chin), although in an ascending perspective where our overhang, paradoxically, is situated below. How do we see the right panel and what do we recognize? A curved form is delineated by the repetition and insistence of a loop which tightens towards the top but doesn't close. Is it the contour of a head («purer» than the other), a fruit, a woman's sex?⁹ – a motif which in any case

is set out in the colour field, red⁹, of a different «temperature» (juxtaposition, opposition of colour and weight, with the black surface to the left?).

The knowledge we have of the artist (and of other works of his) intervenes here. The figure on the right is a tear (the identification with a sex suggested previously is therefore not completely wrong). Now this drop, once recognized, is naturally directed from the top towards the bottom, unlike the head: it is falling as it would in real life.

We encounter this manner of inversion of Baselitz's customary practice, an antithetical inversion with regard to the «reference» head, in the «internal» effigy of EDWARDS GEIST (1983)¹⁰, the house in DIE ENDENMÜHLE (1985)¹¹, or again in the green face and the repeated bridge of SCHWARZE BRÜCKE (1986)¹². The deviation from the principle of reversal shows that mimetic coherence (as well as its opposite) is not a dogma with Baselitz, who lets himself be invaded by freedom of invention. The image is a concrete, autonomous whole independent of naturalistic or abstract rules. At stake here are the economy of plastic means and the strategy of disruption, or, better still: of *pretence* or *subterfuge* (terms closer to artistic fiction) in the access to the figure perceived at its distance – like the icon, that «metaphor without resemblance», to use the words of Dionysius the Areopagite.



GEORG BASELITZ, AKT UND ADLER / NUDE AND EAGLE, 1978, ÖL AUF LEINWAND / OIL ON CANVAS, 2-TEILIG / IN 2 PARTS, JE 250 x 200 CM / 8'2 $\frac{1}{2}$ " x 6'6 $\frac{1}{4}$ " EACH. (ZÜRICH, SAMMLUNG MGB / FMC COLLECTION)

IV.

The tear theme appears in Baselitz's work subsequent to the PASTORALEN of 1985–1986, in which he reformulates not only memories of his Saxon childhood but also his artistic production of the sixties. I know of at least three uses of this tear motif in his recent painting¹³. In TRÄNEN, the manner in which the drops are painted creates an almost tachist image, which however evokes a sombre landscape of large cypresses. In DOLORES, the tears – two crimson wounds on a pink ground – «descend» following the plan of the composition which «ascends». The effect of the heavy yellow and black membranes in ZWEI SCHWARZE BÄUME is similar.

These tears are part of what Baselitz calls his KAMPFMOTIVE (FIGHT MOTIFS), which thus take up again, following his own approach, the principles of the

agonistical themes to be found in old Christian iconography (this is not the painter's first undertaking based on religious art!¹⁴). Through Jacob's combat with the Angel and St. George's fight with the dragon, this iconography portrayed the rivalry of infernal and celestial spirits and the conflict between good and evil in both nature and the human being. Transposed, this conflict relates to the painter's approach, attitude and work, which embrace, equalize, bind and separate, passion and objectivity, pathos and detachment – in a word, all styles, ways of organizing, substances or meanings expressing the top and the bottom, the left and the right.

GEORG BASELITZ, ZWEI HÄNDE / TWO HANDS, 14.–20.X.84, ÖL AUF LEINWAND / OIL ON CANVAS, 162 x 130 CM / 63 $\frac{3}{4}$ x 51 $\frac{1}{4}$ "



Let us now take in hand this engraved frontispiece, or rather the deluxe edition of this magazine, since Baselitz wished to integrate the print with the volume it adorns. This concern for organic ties was already manifest in 1984, in the first volume of the deluxe edition of the «Werkverzeichnis der Druckgraphik»¹⁵, of which the front and off boards of the cover as well as the end-papers are original woodcuts.

The two plates for PARKETT are drypoint engravings, printed with a rich burr and a strong platen tone. The right-hand plate has a patch of red applied with a brush by means of a mask. The drawing done without cross-hatching stresses the graphic and coded character (there are no colour values) in the same way that the small format

concentrates the concept proper to the diptych and its thematic. The double copper plate is (with the exception of the EX LIBRIS WALTER BEREISS of 1974¹⁶) the smallest work by the German peintre-graveur, attracted mainly by the large format; indeed he has produced engravings of monumental size larger than life. Engraving is to be found less often in Baselitz's work than is wood or linocut. But the fact that there exist at least fifteen small heads of the same type as ours does not surprise us: thus the Mother and Child has for example five variations in the series of sixteen woodcuts published this year.¹⁷ Baselitz likes serial developments, which once more are only a modality of diptych.

(Translation: Peter Simmons)

NOTES

¹ Baselitz's graphical output, which he began in 1963, now comprises over 500 works: zinc and copper engravings, wood and linocuts, the latter up to 250 x 152 cm. Baselitz's technical skills as far as method is concerned are traditional (drypoint, burin, knife, etching, aquatint). These however proved pioneering as far as results were concerned. He has not made any contribution to the huge reproduction wave of the Sixties and Seventies. On the contrary, by means of a few printed copies he attempted to clarify the forms worked out in the paintings and sculptures through an additional analysis. The work produced between 1964 and 1974 has already been the subject of a publication: WERKVERZEICHNIS DER DRUCKGRAPHIK by Fred Jahn: BASELITZ/PEINTRE-GRAVEUR, Band I, Verlag Gachnang & Springer, Bern-Berlin 1983. Also see the catalogue to the exhibition GEORG BASELITZ / DRUCKGRAPHIK / PRINTS / ESTAMPES, Munich, Geneva, Trier, Paris 1984-1985.

² AKT UND ADLER, 1978; oil on canvas, two-part, each 250 x 250 cm; colour reproduction in ZEITGENÖSSISCHE KUNST AUS DER SAMMLUNG MGB (FMC), catalogue, Zurich 1984, Geneva 1986, Kunsthhaus, Musée Rath, p. 51.

³ G. BASELITZ, exhibition catalogue, Basle 1986, Galerie Beyeler, p. 8.

⁴ See RESURRECTION, San Sepolcro, Pinacoteca comunale; MADONNA DEL PARTO, Monterchi, cappella del cimitero.

⁵ Oil on canvas, 5. VIII. 1984; 162 x 130 cm; colour reproduction in catalogue, Basle 1986 (cf 2 above), no 42.

⁶ Oil on canvas, 2. X. 1984 - 28. III. 1985; 146 x 114 cm; colour reproduction in catalogue, Basle (cf 2 above), no. 45.

⁷ Cf Georg Baselitz, UNE ANALYSE COMPLÉMENTAIRE, propos autour de la gravure recueillis par R(ainer) M(ichael) M(ason), in GEORG BASELITZ / GRAVURES 1963-1983, exhibition catalogue, Geneva 1984, Cabinet des estampes, p. XXV.

⁸ See KOPF FÜR 'KRATER UND WOLKE', 1982; linocut; catalogue travelling exhibition

1984-1985 (cf 1 above), no. 147. And: OHNE TITEL, XI. 1982; linocut; catalogue Basle 1986 (cf 2 above), no. 103.

⁹ Water applied by means of a mask. The colours of the diptych are similar to the painting under note 2 above.

¹⁰ Oil on canvas, 21. VIII. 1983; 250 x 200 cm; colour reproduction in catalogue, Basle, 1986 (cf 2 above), no. 38.

¹¹ Oil on plywood, 11.-18. X. 1985; 162 x 130 cm; colour reproduction in catalogue, Basle 1986 (see 2 above), no. 53.

¹² Oil on canvas, 22. III. - 12. VII. 1986; 250 x 300 cm; colour reproduction in GEORG BASELITZ / KAMP-MOTIVER, exhibition catalogue, Høvikodden (Oslo) 1986, Henie-Onstad Kunstsenter, p. 17.

¹³ See catalogue Høvikodden 1986 (cf 12 above), colour reproduction (quoted in turn), pp. 18, 21, 22.

¹⁴ Among the religious themes mentioned are the Madonna, Mother with Child, Veronica, Abgar's head. See the two exhibition catalogues Galerie Michael Werner, Cologne 1984: GEORG BASELITZ / ACHT BILDER and GEORG BASELITZ / ZEHN BILDER. Cf also Franz Meyer's article on the «fight motifs».

¹⁵ Op. cit. supra, 1 (Fred Jahn); the idea of diptych could already have come into existence during the elaboration of the front and back covers of the deluxe edition (setting in parallel two different heads) of this book.

¹⁶ Jahn 118 (cf 1 above)

¹⁷ See GEORG BASELITZ / 16 HOLZSCHNITTE, travelling exhibition catalogue, Goslar, Vienna, Munich, Salzburg, Eindhoven, Høvikodden 1986. (Publisher: Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven); see also catalogue, Basle 1986 (cf 2 above).

FRANZ MEYER

K a m p f m o t i v e

Kampfmotive, auf norwegisch «Kamp-Motiver», nannte Baselitz seine Ausstellung neuerer Bilder im Henie-Onstad-Kunstsenter in Høvikodden bei Oslo. Mit dieser Bezeichnung knüpft er an einen Begriff der christlichen Ikonographie an, die bei Darstellungen der Tugenden und Laster zwischen Kampfmotiv und Triumphmotiv unterscheidet: im ersten Fall befehlen sich die Gegensatzpaare, im zweiten setzt die Tugend ihren Fuss auf das besiegte Laster. Bildliche Darstellungen des Kampfmotivs sind die in Anlehnung an spätantike Kampfszenen seit dem 5. Jahrhundert entstandenen Illustrationen der *PSYCHOMACHIA* des Prudentius, ferner Darstellungen auf Bronzetüren in Nowgorod aus dem 12. und in einem Westchorfenster des Naumberger Doms aus dem 13. Jahrhundert. Baselitz jedoch geht es nicht um solche Bildvorlagen; ihn beschäftigt einzig die Idee der Auseinandersetzung, ihre archetypische Bedeutung. Auch ist sein Thema nicht der Streit zwischen Gut und Böse im christlichen Sinn. Zwar erscheinen in zwei Bildern Personifikationen der Laster, der *DESPERATIO* und der *IRA*, während ein drittes Bild nach dem mächtigen, roten *LASTERBAUM* benannt ist, welcher der Stirn eines liegenden, schwarzen und blondhaarigen Kopfes entwächst und sich im Blau der unteren Bildhälfte verzweigt.

FRANZ MEYER war von 1955–1960 Direktor der Kunsthalle Bern und von 1961–1980 des Kunstmuseums Basel. Er lebt heute in Zürich.

Nur sind die Laster hier nicht, wie die Theologen es wollten, blosse allegorische Schattengegner der zum Sieg berufenen Mächte des Guten. Ihre Rolle im modernen «Kampf um die Seele» ist eine andere: sie vertreten Leiden und Leidenschaft, denen gegenüber nicht die Tugenden aufgeboten werden, sondern die Kunst.

Ähnliches gilt für frühere Werke. Nur signalisiert der «Kampfmotiv»-Titel ein gesteigertes Bewusstsein, dem in der Malerei selbst grössere Intensität und gestalterische Freiheit entsprechen. Selbstverständlich wird hier Kunst nicht, so wie die Tugenden, aufgeboten, um zu zähmen, sondern, um einerseits Leiden und Leidenschaft, andererseits Bindung und Geborgenheit neu zu erfahren und neu zu verstehen.

Dementsprechend ist den Bildern auch Pathos eigen. Hat man Angst vor diesem Wort? Deklamatorisches ist damit nicht gemeint, und alle Pathos-Bewegung, die den Betrachter ergreift, entstammt dem Werdeprozess des Bildes. In diesem Werdeprozess, von den formalen Grundentscheidungen und der Wahl des Hauptmotivs bis zur verwirklichten Einheit von Komposition und Bildraum, fühlt sich der Betrachter mehr als je einbezogen. Das Pathos, von dem die Rede war, wird vermittelt durch den Widerstreit und die Steigerung im miterlebten Nacheinander des Farbauftrags, durch die offenbare Macht der Farbe und den Rhythmus des Pinsels, sowie durch die Aussagekraft von Haupt- und Nebenmotiven. Die Zahl der benennbaren

Motive hat jetzt zugenommen: sie verdienen in diesem Zusammenhang einige Aufmerksamkeit. Ihre Ausrichtung im Bildraum und ihre Rolle innerhalb der Komposition sind dabei von besonderer Bedeutung. Nach wie vor beruht der gegenständliche Zusammenhang meist auf der bekannten Umkehrung, die das Tektonische der Darstellung neutralisiert und der Malerei den Vorrang lässt gegenüber allem Anekdotischen. Schon 1980 brachte aber die Liegehaltung einzelner Figuren die Horizontale ins Spiel, die Baselitz dann in den LIEBESPAAREN von 1984 und der NACHT von 1985 als starken Gegensatz zur Figurenvertikale verwendete. Dieses kompositionelle Kontrastbedürfnis führt in PASTORALE um die Jahreswende 1986 schliesslich zur Gegenvertikale: die linke Figur, durch Übermalung abgedeckt bis auf den Kopf, erscheint aufrecht. Derselbe Kontrast vier Monate später noch einmal: in SCHWARZE BRÜCKE, nun mit zwei Köpfen. Die Horizontale findet man wiederum in Werken, die Baselitz im Mai 1986 begann, im LASTERBAUM und in ZWEI SCHWARZE BÄUME, wo Köpfe jetzt vom linken Rand her ins Bild wachsen, im zweiten Fall ein Ralf-Kopf im Profil wie in der NACHT (vgl. Interview mit Dieter Koepplin).

Viermal aber, in den im März begonnenen Bildern DESPERATIO und NOLDE OHNE STROHHUT (Nolde selbst malte sich 1917 und 1947 mit Strohhut), sowie in den darauffolgenden Bildern IRA und ZERBROCHENE BRÜCKE - WENDENBRAUT erscheint der dargestellte Kopf aufrecht, nun aber ohne kompositorischen Grund. Man erinnert sich vielleicht an den (nach Koepplin) «herumgeisternenden», ebenso aufrechten Munch-Kopf im Bild BRÜCKECHOR aus dem Sommer 1983 (entsprechend vorausgehenden Zeichnungen mit EDWARDS KOPF). Bei diesem früheren Bild und den im März 1986 begonnenen spielen erinnerte Vorbilder eine Rolle, die Selbstbildnisse nämlich von Munch, Nolde und, bei DESPERATIO, von Richard Gerstl (Selbstbildnis lachend 1907), die bei der Übernahme ihre Aufrechtposition behielten. Keinesfalls ging allerdings die Absicht auf eine solche Bezugnahme dem Malen voraus. Bei den zwei Werken aus dem Frühjahr 1986 lösten Eigenschaften der

Farbstruktur, die sich in frühen Arbeitsphasen eingestellt hatten, die Erinnerung aus: Das Fleckig-Getupfte des Grundes bei Gerstl, das Starkfarbig-Pastose bei Nolde. Was dann entstand, beruht auf Baselitz' Vorstellung von der Eigenart und Bedeutung dieser Künstler, wobei wohl Noldes Überwältigtsein vom Elementaren besonders zählte, sowie Gerstls Verzweiflung, die ihn zum Selbstmord trieb - dementsprechend kam es zur Betitelung DESPERATIO. An dieses LASTERBILD schliessen das wilde Kampffeld des IRA-Gesichts an und die ruhige WENDENBRAUT, ein dunkelhäutiger Kopf über den zwei Brückenteilen, beide ebenso «aufrecht». Die ersten beiden Bilder sind verbunden durch das Motiv der baumstrunkartigen Hand, die jeweils das linke Auge abdeckt, schwarz bei Gerstl und braun auf dem Blau der Schattenhälfte des Nolde-Gesichts; daraus wird bei IRA wieder ein Baum, nun über dem rechten Auge.

In aufrechter Position malte Baselitz ein halbes Jahr vorher auch ein landschaftliches Motiv, die Endenmühle, ein Haus mit Krüppelwalmdach. Diese Mühle stand nicht weit vom Elternhaus und vertritt, so wie die Bäume und gelegentlich auch das Haus mit Satteldach, die Welt der Kindheit. Ein erstes Mal traf man schon 1964 auf die Endenmühle, im KREUZBILD mit dem ans Kreuz genagelten Herzen. Anders als das andere Haus und eine Baumreihe, die ebenfalls vorkommen, malte Baselitz die Mühle in für ihn damals unüblicher Weise ... auf dem Kopf ... , wohl weil sie in ihrer Position oberhalb des Kreuzbalkens sich so dem Kreuz als Mitte besser zuordnete. Erstaunlich nun aber, einundzwanzig Jahre später, die umgekehrte Korrespondenz.

Auch andere Motive der neuen Bilder haben ihre Vorgeschichte und ihre Geschichte innerhalb des Werks, beispielsweise, wie schon erwähnt, Baum und Haus, aber auch verschiedene Tiere. Wichtig für das Baum-Motiv die beiden grossen Eichen beim Elternhaus, die ein Maler, den der elfjährige Baselitz dabei beobachtete, im Stil der neuen Sachlichkeit abkonterfeite. Das war eine «ungeheuerliche Begegnung», die erste mit der künstlerischen Gestaltung. Für eine neue typische Form des



GEORG BASELITZ, NOLDE OHNE STROHHUT / NOLDE WITHOUT STRAW HAT, 24.III.-6.IV.86,
ÖL AUF LEINWAND / OIL ON CANVAS, 162 x 130 CM / 63³/₄ x 51¹/₈''.

Baum-Motivs eine weitere Quelle: eine Zeichnung des von Baselitz verehrten Carl Fredrik Hill mit der Darstellung einer aus einem See herabströmenden breiten Wasserflut, seitlich begrenzt von baumbestandenem Gelände, das dem Betrachter

entgegen auseinanderweicht: das ergibt die klaffende Form der beiden nach unten wachsenden, mächtigen Bäume, Begleiter von Darstellungen der Endenmühle in den Oktoberbildern und an der Hauptstelle in ZWEI SCHWARZE BÄUME aus dem



GEORG BASELITZ, DESPERATIO, 10.III.-12.IV.86,

ÖL AUF LEINWAND / OIL ON CANVAS, 162 x 130 CM / 63³/₄ x 51¹/₂''

Sommer 1986. Mit Jugenderinnerungen verbunden ist auch die schwarze, gelegentlich dunkelbraune Brücke, die seit März oder April 1986 in den Bildern erscheint, meist zweigeteilt, dann als ZERBROCHENE BRÜCKE bezeichnet. Sie geht einerseits zurück auf die vom Brand geschwärzte Ruine der Dresdner Augustus-Brücke, andererseits auf die Tuschdarstellung des Brückenmotivs bei einem Dresdner Nachkriegskünstler, dessen Vereinfachung Baselitz damals imponierte.

Motivgeschichte würde sich auch in anderen Fällen lohnen, so beim Adlerkopf, einer emblematischen Reduktion des Adlers in den Bildern der siebziger Jahre. Wichtig ist vor allem aber die Funktion der Motive. Den besten Aufschluss darüber geben die beiden Fassungen des «Pastorale»-Bildes: DIE NACHT und DER TAG. In der zweiten pickt ein weisser Hahn Körner aus dem Mund des grossen blondhaarigen Hirtenkopfs auf der linken

Seite (wie später in IRA), während über dem Mund der weiblichen Figur rechts im Nachtbild ein schwarzer Adler, im Tagbild ein rosa gefärbter Hund zu stehen kommt. Über einem Auge links erscheint im Nachtbild wieder der Hund, diesmal schwarz, über den Augen im Tagbild ein blaues Pferd auf der Weide und ein Baum. Dieses Pferd, nun rot und grösser, gibt es auch im Nachtbild, nun wasserlappend im hellen Licht, neben Haus und Tannen, eine Insel in der schwarzen Übermalung der linken Figur, umgekehrt stehend zu deren «aufrechtem» Kopf. Mit der Scham der rechten, der Aktfigur, verbindet sich ein Baum mit schwarzem Stamm und rotem Laub. Die linke, innere Hand dieser Aktfigur steckt in einem Milchtopf. Ein Adlerkopf schlägt in der Tagfassung eine Brücke zwischen Figur und Kopf, über den grauen Grund hinweg; dort, neben dem Krug, findet sich in der Nachtfassung, malachitgrün und geformt wie ein bauchiges Fläschchen, eine Träne.

Verschiedene dieser Motive übernahm Baselitz für weitere Bilder, vor allem Baum und Pferd in den Augen, zusammen mit dem grossen Kopf der Tagfassung, wo sie zuerst erscheinen: zuerst in zwei HIRTENKÖPFEN und den beiden Selbstbildnissen (IO und BAUM UND PFERD IM AUGE), die anfangs März entstanden. Die Selbstbildnisse, die ersten seit den Akten der siebziger Jahre, wirken dabei als spontan entstandene Vereinfachung und Verdichtung der Pastorale-Thematik.

Die erwähnten Einzelmotive in den Pastorale-Bildern sind Embleme, so konzis und wandlungsfähig wie bei Alciatus, dem «PATER ET PRINCEPS» der Emblemantik. Von ihrer Vorgeschichte bei Baselitz war schon die Rede. Haus- und Nutztiere wie Pferd, Hund (bekannt aus den Frakturbildern von 1967/68) und Hahn gelangen zu ihrer Zeichenbedeutung jedoch erst im Pastorale-Zusammenhang. Dieser beruht auf der Tradition der Arkadiendarstellung, seit der Renaissance ein Inbegriff kontemplativen, in sich ruhenden Daseins, als Gegensatz verstanden zur Veräusserlichung und Entfremdung, welche die Machtstruktur der Gesellschaft verlangt. Öfters spielt auf diesen Darstellungen die Quelle eine Rolle: sie vertritt bei Baselitz der Milchtopf; bei der hingestreckten Frauenfigur



GEORG BASELITZ, ZWEI SCHWARZE BÄUME / TWO BLACK TREES, 22.V.-5.VII.86,
ÖL AUF LEINWAND / OIL ON CANVAS, 290 x 290 CM / 9'6¹/₂'' x 9'6¹/₂''.

GEORG BASELITZ, HIRTENKOPF / SHEPHERD'S HEAD, 17.II.-14.III.86,
ÖL AUF LEINWAND / OIL ON CANVAS, 250 x 200 CM / 8'2²/₅'' x 6'6³/₄''.



handelt es sich also um eine Nymphe. Wichtig in bezug auf die Figuren die jeweilige «Besetzung» von Mund, Auge und Geschlecht, bei einem Bild aus dem Herbst 1986 mit zwei riesigen Köpfen, grün und grau auf flammendem Rot, in noch schärferer Kontrastposition: beim Mund links das Haus, rechts der Adler, bei den Augen links Pferd und Baum, rechts ein See, möglicherweise zu verstehen als Zeichen für die vier Elemente. Die Emblematisierung, die Baselitz einsetzt, bewirkt, dass die in den Bildern vorgelebte Verbundenheit mit der Natur sich nicht in der reinen Lust an der Erscheinung verströmt. Im Sinne der Pathoswirkung versammelt sich alles im Gefühl. Was die aus sinnlicher Erfahrung genährte Malerei erschafft, wird nicht zur Domäne der reinen Empfindung, sondern dient dem Gefühl, sich zu entfalten und eine heute verlorene Fülle wieder zu gewinnen. Das ergreift unmittelbar. Auch die Erfahrungswelt des Pastoralen wird vom Gefühl beherrscht – stellvertretend der Adlerkopf in der Mitte der Tag-Fassung. Aber auch die emblematischen Motive besitzen Gefühlswert,

in unterschiedlichem Mass. Besonders stark ist er beim Emblem TRÄNE, als einzeln erscheinend in der Nacht-Fassung, mit fast zwanzig keulenförmig-schweren, schwarzen Tropfen zum Hauptsubjekt werdend im Bild TRÄNEN aus dem März, mit Tropfen, die von unten nach oben fallen und damit eine eigentümliche Verunsicherung auslösen. In DOLORES aus dem April schießen zwei gewaltige feuerrote Tränenbäche aus den Augen eines grauschwarzen «verkehrten» Kopfes in der oberen Bildhälfte hervor und stürzen durch ein rosa Feld nach unten. Wieder die Richtung gewechselt haben dann die diesmal gelben und schwarzen Keulenformen, die in ZWEI SCHWARZE BÄUME aus dem Sommer 1986 in der Nachbarschaft des Dresdner Brückenmotivs erscheinen.

Die wichtigsten Bildmotive sind die Köpfe und die Figuren selbst. Auch sie haben ihre Geschichte sowohl im Werk als auch in der Auseinandersetzung des Malers mit Piero della Francesca, Bateke-Skulpturen, Altartafeln aus dem 13. Jahrhundert, manieristischer Graphik, ägyptischen Mumienporträts, Picasso, Fautrier. Aber sie werden erst im Bildermachen selbst, beim Malen zu dem, was sie sind. Seit der Pandämoniumszeit ändert sich ihr Charakter von Bildergruppe zu Bildergruppe: verschieden jedesmal das Verhältnis von Figur und Bildraum, die Bedeutung der Körperaktion als Übermittler von Energie. Wichtig seit zweieinhalb Jahren die Grössenzunahme, die hingestreckten Körper und Köpfe, die nun den Bildraum füllen. Für sich erscheinen Hände im Raum oder sie bedecken Teile des Gesichts; sonst fehlt die Körperaktion. Auch begegnet man den Köpfen und Figuren meist en-face (ausser dem Ralf-Kopf), als unausweichlichem Gegenüber. Einige erscheinen wie eingegraben im Humus der Malerei, die Embleme wie schwebend darüber, bei anderen staffeln sich die Farbpläne von Gesichtspartien und Bildzeichen dramatischer aus der Tiefe heraus auf den Betrachter zu. In beiden Fällen sind die Köpfe und Figuren aber bedrängend gegenwärtig – und wirken doch entrückt. Man ist betroffen vom zugleich Fremdartigen und ganz Nahen, so als sei im jeweiligen Gegenüber ein verlorener, verdrängter Teil der eigenen Identität wiederzufinden.

FRANZ MEYER

Fight Motifs

Fight motifs, in Norwegian «Kamp-Motiver», was the name given by Baselitz to the exhibition of his latest pictures at the Henie-Onstad Kunstsenter in Hovikodden, near Oslo. He thus linked his work to a concept in Christian iconography which in depictions of vice and virtue differentiates between the motifs of struggle and triumph: in the first case the two protagonists are involved in a feud, while in the second, Virtue places her foot on the defeated Vice. Depictions of the fight motif hark back to illustrations of Prudentius' PSYCHOMANIA from the 5th century on, to bronze door reliefs in Novgorod dating from the 12th century and to depictions of fight scenes in a 13th century window in the west choir of Naumburg Cathedral. Baselitz, however, is concerned less with such historical models than with the idea of fight and its archetypal significance, nor is this theme the conflict between good and evil in the Christian sense. Nonetheless, personifications of Vice appear in two pictures, DESPERATIO and IRA, while a third is named after the mighty red «Tree of Vice», which grows from the forehead of a black and blond-haired head to branch off into the lower blue half of the painting. But these Vices are not, as the theologians wanted, mere allegorical sparring partners for the victorious powers of good. They have a different role to play in the modern «Struggle for the Soul»: they stand for pain and passion opposed by art rather than by virtue.

FRANZ MEYER was from 1955 to 1960 the Director of the Kunsthalle Bern, and from 1961 to 1980 Director of the Kunstmuseum Basel. He now lives in Zurich.

The same goes for earlier works. It is just that the title of FIGHT MOTIF signals an increased awareness of the struggle corresponding to greater intensity and compositional freedom in painting itself. Of course, art is not called upon, like Virtue, to tame but rather to experience and understand anew pain and passion on the one hand, and a sense of warmth and belonging on the other.

The paintings thus have pathos. Are we afraid of this word? Nothing declamatory is meant. Any sense of pathos which moves the observer is derived from the painting's developmental process. The observer has a unique sense of involvement in this process, from the stage of fundamental formal options and the choice of the main motif right up to the completed unity of composition and picture space. The pathos we have talked of is conveyed by the conflict and the successive intensification of the paint application, through the obvious strength of the colour and the rhythm of the brush work as well as through the expressive power of the main and subsidiary motifs. The number of nameable motifs has now increased; in this respect they are worthy of some attention.

Their alignment in the picture space and their role within the composition are of particular significance. As before, the objective interdependence usually rests on the familiar reversal which neutralises the tectonic aspects of representation, giving painting priority over the anecdotal. The recumbent position of certain figures back in 1980 brought the horizontal into play – a feature which Baselitz employed in LOVERS (LIEBESPAARE) of 1984 and NIGHT (NACHT) of 1985 as a weighty counterbalance to the vertical alignment of the figures. This need

Georg Baselitz



GEORG BASELITZ, TRÄNEN/TEARS, 13.III.-17.III.86,
ÖL AUF LEINWAND / OIL ON CANVAS, 162 x 130 CM / 63¼ x 51¼".



GEORG BASELITZ, DOLORES, 10.IV.-18.VI.86,
ÖL AUF LEINWAND / OIL ON CANVAS, 162 x 130 CM / 63¼ x 51¾"



GEORG BASELITZ, KAMPFMOTIVE I/II/III / FIGHT MOTIFS I/II/III. (INSTALLATION, ATELIER DERNEBURG), (Photo: F. Oleski)

for compositional contrast ultimately led to the use of a counter vertical element at about the beginning of 1986; the figure on the left, covered up to the head through over-painting, is upright. The same kind of contrast appeared once again four months later in *BLACK BRIDGE* (*SCHWARZE BRÜCKE*), this time with two heads. The horizontal is to be found again in works which Baselitz began in May 1986: *TREE OF VICE* (*LASTERBAUM*) and *TWO BLACK TREES* (*ZWEI SCHWARZE BÄUME*) in which heads grow into the picture from the left margin; in the case of the latter it is a Ralf head in profile as in *NIGHT* (see: interview with Dieter Koepplin).

In four pictures, *DESPERATIO* and *NOLDE OHNE STROHHUT* (contrary to Nolde's self-portraits of 1917 and 1947 with straw hat), begun in March, as well as in *IRA* and *ZERBROCHENE BRÜCKE - WENDENBRAUT* the head is upright, this time however without any compositional reason. One is reminded perhaps of, according to Koepplin, the «eerie» upright head in *BRÜCKENCHOR* from the summer of 1983, which corresponds to the preceding drawings with *EDVARDS KOPF*. In these earlier paintings and those begun in March 1986, allusions are made to recollected images, namely the self-portraits of Munch, Nolde and, in *DESPERATIO*, Richard Gerstl (*LAUGHING SELF-PORTRAIT* of 1907) which on adoption retained their upright alignment. However, in none of these cases did any intention of such a reference precede the painting. In the two works from spring 1986 the recollections were

triggered off by properties of the paint structure, evident in early work phases: speckled dabs in the case of Gerstl and strongly-coloured pastos with Nolde. The results were based on Baselitz' interpretation of the character and significance of the two artists, in particular Nolde's sense of the overwhelming power of the elementary and Gerstl's despair, which drove him to suicide – hence the title *DESPERATIO*. This *Picture of Vice* is followed by the wild battlefield of *IRA* and the calm *WENDENBRAUT* – a dark-haired head with two fragments of a bridge above it, both of them also «upright». The first two paintings are linked by the motif of a tree-trunk-like hand covering the left eye, black in Gerstl's picture and brown on the blue half of the shaded side of the Nolde face. It again becomes a tree in *IRA*, but here above the right eye.

In the same upright position Baselitz had painted a landscape motif six months earlier, the *ENDENMÜHLE*, a mill house with a hipped roof. The mill stood not far from his parents' house and represents the world of childhood, just as the trees and, on occasion, as the house with a saddle roof did. One comes across the mill for the first time in *KREUZBILD* from 1964 in which a heart is nailed to a cross. In contrast to the other house and a row of trees, which are also present, Baselitz painted the mill, in a manner then unusual for him, «upside down», probably because its position above the horizontal beam helped set the cross as the focal point. In the painting executed 21 years later we have, surprisingly, the relation reversed.



GEORG BASELITZ, MOTIVSCHIMMEL. ZERBROCHENE BRÜCKE / MOTIVE HORSE. DESTROYED BRIDGE, 27.IV.-29.IV.86,
ÖL AUF LEINWAND / OIL ON CANVAS, 173 x 139 CM / 68 x 54 3/4".

Other motifs in the most recent paintings have both a pre-history and a history within his own work as the aforesaid trees and houses as well as various animals. Important for the tree motif are the two huge oaks near his parents' house, because as an 11-year-old, Baselitz once

watched a painter portraying them. This was a «tremendous encounter», his first with artistic creativity. A further source for the current form of the tree motif is a drawing by Carl Fredrik Hill, an artist Baselitz holds in high esteem; which shows water flooding out of a lake lined with plan-



GEORG BASELITZ, SCHWARZE BRÜCKE / BLACK BRIDGE, 22.III.-12.VII.86,
ÖL AUF LEINWAND / OIL ON CANVAS, 250 x 300 CM / 8'2¹/₂" x 6'6³/₄"

tations of trees which diverge towards the observer. This resulted in the gaping form of the two mighty trees growing downwards and accompanying the mill house in the October paintings and appearing as the focus of attention in *TWO BLACK TREES (ZWEI SCHWARZE BÄUME)* painted in the summer of 1986. The black, sometimes dark-brown, bridge which has been present in the paintings since March or April, 1986, is also associated with memories of youth. It is usually in two parts and then called the «broken bridge». The bridge refers to the fire-blackened ruins of the Augustus Bridge in Dresden and to a colour-wash of the bridge by a post-war Dresden artist, a work whose simplification of the motif made a deep impression on Baselitz at the time.

The historical perspective could also be fruitful in other cases, for instance, in the emblematic reduction of an eagle's head in the paintings of the 1970's. But it seems more important to turn to the function of these motifs. The best sources of information concerning this function are the two versions of the *PASTORAL* painting: *NIGHT* and *DAY (NACHT/TAG)*. In the latter, a white rooster pecks grains of corn from the mouth of a large, blonde shepherd's head on the left (as later in *IRA*), while above the mouth of the figure on the right a black eagle is positioned in the

night picture and a pink-coloured dog in the day picture. The dog re-appears in the night picture, this time black, above one of the eyes on the left whereas above the eyes in the day version a grazing blue horse and a tree are placed. This horse can also be seen, larger and now red, in the night picture, lapping up water in bright light, next to the house and fir trees, like an island in the black overpainting of the figure on the left, reversed in contrast to the «upright» head. A tree with a black trunk and red foliage is connected with the pubic region of the naked figure on the right. This figure's left, inner hand is inserted in a milk jug. In the day version the head of an eagle forms a bridge across the grey background between the figure and the head; whereas in the night version we find a small flask-like shape, a tear in malachite green.

Baselitz adopted various of these motifs for further paintings, particularly the tree and the horse in the eye, together with the large head of the day version in which they first appear: first of all in two *SHEPHERD'S HEADS (HIRTENKÖPFE)* and the two self-portraits (*IO* and *TREE AND HORSE IN THE EYE*), both done at the beginning of March. The self-portraits, the first since the nudes of the 1970's, come across as spontaneous simplifications and intensifications of the pastoral theme.



GEORG BASELITZ, DIE ENDENMÜHLE, 10. X.-13. X. 85,
ÖL AUF SPERRHOLZ / OIL ON WOOD, 162 x 130 CM / 63 3/4 x 51 1/4''.

The individual motifs mentioned in connection with the pastoral works are emblems, just as concise and as versatile as those of the «pater et princeps» of emblematics, Alciatus. Reference has already been made to the history of them in Baselitz' work. But domestic and working

animals such as the horse, the dog (familiar from the FRAKTURS of 1967 and 1968) and chickens become specific signs only in the context of the pastoral theme. This is based on the tradition of the representation of Arcadia, which since the Renaissance has been the embodi-



GEORG BASELITZ, ADLERKOPF / EAGLE'S HEAD, 19.I.-12.III.86, ÖL AUF LEINWAND / OIL ON CANVAS, 162 x 130 CM / 63¼ x 51¼''

ment of a contemplative, withdrawn existence, seen as a contrast to the expressiveness and alienation demanded by the power structure of society. The well is often of importance in such representations: in Baselitz' work this is represented by the milk jug; the recumbent figure of the woman therefore is to be understood as a nymph. Of importance with regard to the meaning of the figures is the «occupation» of the mouth, eye and sex. In a painting from autumn, 1986, with two massive heads, green and grey on flaming red, the corresponding motifs appear in an even sharper contrast. Attached to the mouth on the left the house, on the right the eagle, attached to the eye on the left the tree, on the right a lake – four signs which can perhaps be understood as representations of the four elements.

Baselitz's use of emblems ensures that the intense relation to nature brought to mind by the process of painting is not spent in the sole delight of the phenomenal. In the way of the pathetic, everything is gathered together in feeling. The density of sensual experience immediately helps feel-

ing to enfold and re-gain a completion now lost. The effect is profoundly stirring. This corresponds, by the way, to the tradition of the pastoral theme, where sensuality is always governed by feeling – represented here by the powerful eagle's head in the centre of the day version. The emblematic motifs possess emotional values to varying degrees, particularly the tear emblem, which appears alone in the night version but becomes the main subject matter in the picture TEARS (TRÄNEN) in March with the almost twenty club-shaped, black tears falling upwards from bottom to top generating a peculiar sense of strangeness. In DOLORES in April, two tremendously red streams of tears shoot out of the eyes of a grey-black «inverted» head in the upper half of the painting and gush down across a field of pink towards the bottom. This motif re-appears in the vicinity of the Dresden bridge motif in TWO BLACK BRIDGES from the summer of 1986, only this time the club-shaped forms are yellow and have again changed direction.

The most important motifs are the heads and the figures themselves. They also have a history of their own in Baselitz' work as well as in his dialogue with the work of Piero della Francesca, Bateke sculptures, altar panels from the 13 century, mannerist etchings, portraits of Egyptian mummies, Picasso, Fautrier. However, they only become what they are in the actual process of painting. Since the Pandemonium period, their character has changed from picture-group to picture-group: on each occasion the relationship is different between figure and picture space as is the significance of bodily action as a conveyor of energy. For two and a half years now, the outstretched bodies and treads have been taking up more and more of the picture space. Hands appear by themselves or cover parts of the face; otherwise bodily action is missing. Apart from the Ralf head always presented in profile, the enlarged heads and figures are seen en face: the encounter is experienced as a confrontation. Some of those heads and figures appear as if buried in the humus of painting, the emblems seemingly floating above. In others the planes of colour of the faces and signs graduate dramatically towards the observer from the depths of the picture. In both cases, however, the heads and figures, so insistently present, seem at the same time far away. One is moved by the simultaneity of strangeness and familiarity as if a lost, suppressed part of one's identity could be re-found in those figures.

(Translation: Peter Pasquill)



GEORG BASELITZ, DER HASE / *THE HARE*, 13.III.-8.IV.86,
ÖL AUF LEINWAND / *OIL ON CANVAS*, 162 x 130 CM / 63 $\frac{3}{4}$ x 51 $\frac{1}{4}$ "

B a s e l i t z

i n t h e S e v e n t i e s

R E P R E S E N T A T I O N

A N D

A B S T R A C T I O N

JOHN CALDWELL

Despite his substantial reputation in the United States, the work of Georg Baselitz is not in fact well-known here. Thus a *STILL LIFE* from 1976-77 shown at the Museum of Modern Art this fall came as something of a revelation not only because of its extraordinary quality but because it represented an aspect of the artist's *œuvre* not seen before in this country. For this viewer at least there was the odd experience of not immediately recognizing it as Baselitz's work, probably in part because no figural subject was initially apparent. It seemed to be by an unknown but unmistakably masterful Abstract Expressionist - the names of Willem de Kooning, Franz Kline and Clyfford Still came to mind. Recognition of the artist's identity came only through reading the wall label.

That a painting by an artist as familiar as Baselitz could at first go unrecognized is puzzling

JOHN CALDWELL is the curator of Contemporary Art at the Carnegie Museum of Art in Pittsburgh.

only until one realizes that the American view of his work has been strikingly limited in terms both of what has been shown here and of the critical writing that has appeared about him. With only partial exceptions his exhibitions in this country have focused on his recent work. Despite the few paintings from the 1960s and the sampling from the 1970s that have been seen in America, Baselitz is primarily known here for his work from 1980 to the present - images of large-scale, radically simplified human figures. However, while his paintings of the 1960s have not traveled here in any large numbers they have to some extent been discussed in print. Almost always in critical writings, Baselitz is described as violent and sensational or alienated, even «nasty.»¹ Yet as recently as 1983, Baselitz himself forthrightly said, «I have never had any relation to Expressionism.»² Furthermore he insisted that his paintings had no narrative content whatsoever, that in fact he painted his subjects upside down precisely in

order to empty them of content. Expressionism without content is hard to imagine. How then are we to reconcile the artist's statements about his work with the views of critics such as Donald Kuspit, for example, who describes Baselitz as «making more exhibitionistically manifest than ever... the inauthentic madness of authoritarianism,» and who sees his work as metaphorically «part of the Jewish conspiracy to critically disclose the roots of being.»³ The answer is surprisingly simple: Kuspit and others in this country have posed their judgments almost exclusively on the two PANDEMONIUM manifestos that Baselitz published (the first with artist Eugen Schönebeck) in Berlin in 1961 and 1962, and on the paintings of the 1960s and the 1980s. It is possible to see the artist's work up to about 1968 and since 1978 as expressionist to some degree, even if a limited one. But during the decade between, Baselitz was concerned almost entirely with the problems of painting itself.

Baselitz's whole stylistic development during these years, and a good deal of it before and since, may be seen as stemming from his effort to empty his paintings of content. His position was a radical one, and in fact he was attempting something no one had done before. He really did mean to remove content from painting, and to have the artist's activity in making art stand as the subject of his work. And to do this he had to walk a thin line between representation and abstraction, since any kind of abstract painting was certain to seem fraught with meaning. Throughout the 1970s he succeeded brilliantly in doing this, though he often backtracked and even started over, taking up new subjects and reversing the direction in which his painting style had been going, either in order to assert the neutrality of his motifs or to avoid creating an Abstract Expressionist type of painting.

One might even see this intentions at this time as consciously anti-expressionist. To an extent, this is also true of his earlier work, despite its sometimes expressionistically fragmented, violently distorted images. Certainly an image of a cow, for example, split apart and scattered at various disconnected points across a canvas, appears alienated and alienating, but the real subject of these paintings

should probably be seen as the struggle between the artist and the problem of representation versus abstraction. These early works describe a tense confrontation but it is more with the problems of painting than with self or society.

This interpretation is strengthened by the course of Baselitz's artistic development during the decade or so from 1969 on. It was in 1969 that he began the upside-down motifs he has used ever since. Baselitz deliberately compensated for this radical change in the image by depicting the most ordinary subject matter. At first he painted bust-length portraits in a nineteenth-century manner. When he moved on to landscape, he adopted a similar track, making HOCHSTEINKLIPPEN, for example, almost a simplified Corot, with its rocky gray cliff and outcropping of trees against an ordinary blue sky. Ensuing works also seem to refer to French painting, and even to echo its evolution: an untitled landscape of 1970 for example, the oddly cropped roof of an ordinary house surrounded by an allover pattern of leaves seems to suggest Impressionism, while the giant images of birds with their extraordinarily intense and unlikely colors recall the Fauves. The most striking of these is probably ROTER VOGEL, 1971/1972, a picture of a dark red bird against a background of the same color. While the handling of the paint is broad and gestural, the choice of subject works against an emotional or expressionist reading of the picture: a very large, upside-down red bird really should not be seen as in some way related to Franz Marc's horses. The subject is at best banal, and the scale of 63x61 inches pushes it toward absurdity. However ROTER VOGEL does look almost like an Abstract Expressionist painting, and a very good one at that. This was probably the reason that Baselitz soon after reverted to conspicuously ordinary subjects, for example in paintings like INTERIOR, 1973, a prosaic corner of the artist's studio, almost matter-of-factly painted.

Baselitz himself has pointed out the strong discontinuities in his development: «My painting over the last twenty years is not a continuous flow but interrupted by definite breaks.»⁴ No single break has been as sharp and momentous as the 1969 vertical



GEORG BASELITZ,
STILLEBEN / *STILL LIFE*, 1977,
ÖL AUF LEINWAND / *OIL ON CANVAS*,
250 x 200 CM / 8'2²/₃" x 6'6¹/₄".

inversion in Baselitz's paintings, but he made important changes in his style several times during the decade after that year. It is significant that each progression was accompanied by an equivalent reversal, as if he were constantly struggling to keep in balance the conflicting claims of abstraction and representation, or of his own painterly concerns and the problem of content. During the mid 1970s, for example, living and working in two small towns in western Germany, he not surprisingly turned to painting landscapes, but he focused on a single motif that served to mitigate or even almost nullify the upside-down treatment of his subjects; he chose almost invariably to paint sections of the trunks of

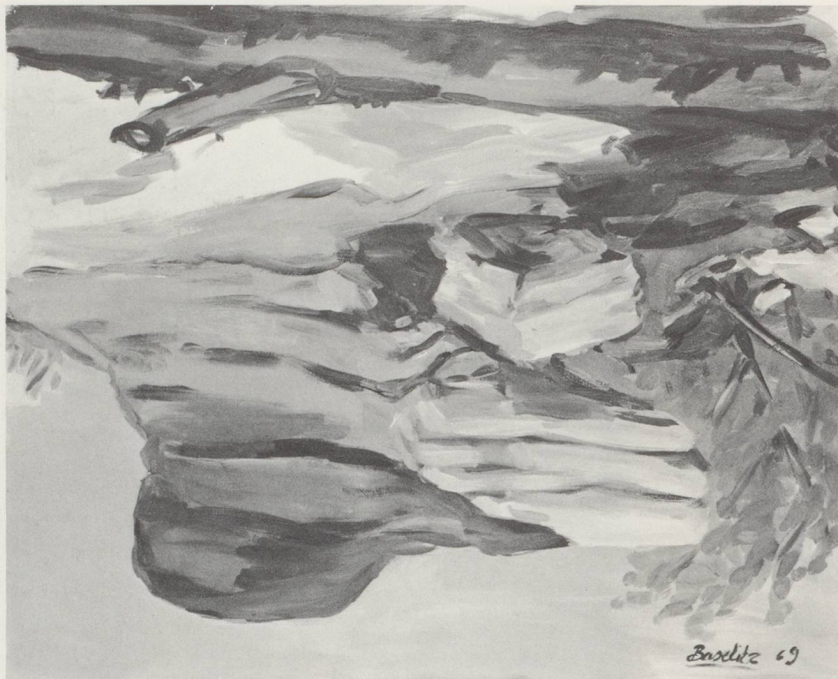
trees, forms with no clear top or bottom. At first those were seen against a hillside so that the visible horizon line would indicate the vertical inversion but soon he painted only the tree trunks themselves. Again, while those pictures are clearly landscapes, they evolve toward abstraction. The colours of *BRAUNA* (1975) – gold, brown and bright red, interspersed with large areas of blue – can be seen as related to trees in autumn but in fact they are divorced from any representational function. Baselitz's extraordinary mastery in these landscapes calls up memories of early Philip Guston, but these are not Abstract Expressionist canvases; they retain the intermittent but decisive presence of

GEORG BASELITZ,
 ROTER VOGEL / RED BIRD, 1971/72,
 ÖL AUF LEINWAND / OIL ON CANVAS,
 162 x 130 CM / 63 3/4 x 51 1/4"



a recognizable subject, which is not distorted for expressive ends. Nor do they resemble, for example, de Kooning's landscapes of the 1960s, for rather than a potential loss of control, they reveal a disciplined, though equally inspired exploration of the problem of how to make a painting. One is aware of struggle in these works but not of anxiety, and they have a clear focus. Baselitz's method – progress toward a particular goal followed by clearly deliberate changes of direction – is dedicated not to improvisation or expressivity but to controlled exploration of the possibilities of painting. In this, surprisingly, he resembles Robert Rauschenberg more than any other American artist.

Along with the landscapes of 1975 and 1976 Baselitz painted a series of portraits of himself and of his wife, Elke. In the portraits too, he moved from representation toward abstraction, with increasing use of patches of bright, non-naturalistic color. Just as in the landscapes, he used the almost non-directional tree trunks to limit the effects of painting upside down; he counteracted the portraits' sense of vertigo, the feeling that their subjects might be in danger of falling, by painting them seated in chairs. The subjects themselves are conventional, more studio nudes than portraits since their faces are broadly painted, and facial expressions are in any case almost impossible to decipher when they



GEORG BASELITZ, HOCHSTEINKLIPPEN, 1969.
ÖL AUF LEINWAND / OIL ON CANVAS, 130 x 162 CM / 51¼ x 63¾"

are inverted. In the self-portraits particularly, Baselitz's work is magisterial, as if the academic subject and the carefully achieved balance between figuration and abstraction had given him precisely the structured freedom he sought.

The resultant order, though tense, is oddly perfect, even classical.

Yet this near-classical balance was inherently unstable. When, in 1976/77, Baselitz painted the *STILL LIFE* shown at the Museum of Modern Art this fall, he was already at a moment of transition to the work of 1978 to 1984, the radically simpler paintings known in America with their large uninterrupted areas of flat colour and their clear delineation of their motifs, which are almost always figural. There, one imagines, he in part wanted to avoid more close brushes with expressive abstraction of the sort that he had also recoiled from during the early 1970s.

In *STILL LIFE* however, Baselitz brought together elements of both his earlier and later

styles. The painting is unique in its combination of the intensity and the primitive, even brutal power of his subsequent work with the complexity of composition and painterly means of the work of the preceding years. At one point he painted the canvas in the intense red, gold, and blue shades he had used in his landscape paintings of the mid 1970s, but then he brushed in the shapes of a bottle and fruit over the color in rapid, almost crude black strokes. In succeeding work Baselitz was careful to make the figure-ground relationship plain, but here the dark shapes of the objects merge with dark elements in the background, and the picture as a whole tends to flatten into abstraction. The subject is hardly legible; this is partly because the scale of *STILL LIFE* is very large. But it is also due to the pronounced painterliness with which the work was done, in very large, gestural strokes and in colors that mix with others underneath and alongside them.

Again, Baselitz reversed course in the years that followed, pulling sharply back from this, his closest



GEORG BASELITZ, 50er JAHRE PORTRAIT M.W., IX. 1969,
DISPERSION AUF LEINWAND / *DISPERSION ON CANVAS*,
162 x 130 CM / 63 $\frac{3}{4}$ x 51 $\frac{1}{4}$ ''



GEORG BASELITZ, ELKE (SCHWARZER AKT / *BLACK NUDE*), 1976,
ÖL AUF LEINWAND / *OIL ON CANVAS*,
250 x 200 CM / 8'2 $\frac{1}{2}$ '' x 6'6 $\frac{1}{4}$ ''

approach to painterly abstraction. During the late 1960s and much of the 1970s, however, he had produced a complex and highly accomplished body of work in which he focused far more on the making of paintings than on their content. Unfortunately, this work is largely obscured in America by the recent paintings which are much more often seen, and this has made his evolution difficult to follow. It is in fact much more complex than the progression sketched here. Probably now only a much-needed American retrospective would be sufficient to make clear the real dimensions of the artist's achievement.

Meanwhile one should perhaps note that the most perceptive recent critic of Baselitz's work is, oddly enough, Julian Schnabel. In an interview published in October, Schnabel said, «Baselitz is a provincial painter. He is, and his paintings are great. I prefer some of them to Bill de Kooning's.»⁵ It is easy to forgive Schnabel for the dismissive word «provincial» when he has succeeded in put-

ting his finger on two things often ignored by others. One is the strong relation of Baselitz's work to Abstract Expressionist painting. The other is only apparent from the context in which Schnabel describes his own work and that of Francesco Clemente and Anselm Kiefer, as «finding something that is already in the world and then working on top of that thing.» In a way, Schnabel was defining the expressive content in his own art and that of Clemente and Kiefer, and perceiving, quite correctly, that Baselitz is different.

¹ Henry Geldzahler, interview with Georg Baselitz, INTERVIEW 14 (April 1983), p. 84.

² Jean-Louis Froment and Jean-Marc Poinot, interview with Baselitz, BASELITZ: SCULPTURES exhibition catalogue Bordeaux: CAPC, Musée d'Art Contemporain de Bordeaux, 1985, p. 15.

³ Donald Kuspit, «Pandemonium, the Root of Georg Baselitz's Imagery», ARTS MAGAZINE 60 (Summer 1986), pp. 24-25.

⁴ Quoted in Geldzahler, p. 84.

⁵ Matthew Collings, interview with Julian Schnabel, ARTSCRIBE (September/October 1986). Reprinted in JULIAN SCHNABEL: PAINTINGS 1975-1986, exhibition catalogue London: Whitechapel Art Gallery, 1986, p. 90.

Baselitz in den
siebziger Jahren:

GEGENSTÄND-
LICHKEIT UND
ABSTRAKTION

JOHN CALDWELL

Georg Baselitz' Werk genießt in den Vereinigten Staaten zwar beträchtlichen Ruf, ist hier aber doch eigentlich nicht wirklich bekannt. So wirkte zum Beispiel ein *STILLEBEN* von 1976/77, das im Herbst dieses Jahres im Museum of Modern Art gezeigt wurde, vollkommen überraschend, und zwar nicht nur aufgrund seiner aussergewöhnlichen Qualität, sondern auch, weil es einen Aspekt im Werk des Künstlers vorführte, der hierzulande bislang noch nicht zu sehen war. Und in der Tat machte der Betrachter die doch immerhin seltsame Erfahrung, das Bild nicht auf Anhieb als eine Baselitz-Arbeit identifizieren zu können. Es schien – zum Teil wohl auch, weil kein figürlicher Gegenstand auszumachen war – von einem unbekanntem, doch unübersehbar meisterhaften abstrakten Expressionisten zu stammen; Namen wie Willem de Kooning, Franz Kline und Clyfford Still kamen einem in den Sinn. Um welchen Künstler es sich nun wirklich handelte, stellte man erst beim Blick auf das Wandschildchen fest.

JOHN CALDWELL ist Kurator für zeitgenössische Kunst im Carnegie Museum in Pittsburgh.

Dass ein Gemälde eines so bekannten Künstlers wie Baselitz zunächst unidentifizierbar bleibt, kann nur überraschen, wenn man vergisst, dass die amerikanische Sicht seines Werks überaus beschränkt ist, einerseits durch die Auswahl des bisher Gezeigten und andererseits durch die Art der hier erscheinenden Kritiken. Abgesehen von wenigen Ausnahmen, konzentrierten sich die Ausstellungen in den USA auf seine neueren Werke. Trotz einiger Bilder aus den sechziger und einer Auswahl von Arbeiten aus den siebziger Jahren, die in Amerika zu sehen waren, ist Baselitz hier vor allem mit seinem Werk von 1980 bis heute bekannt: grossformatigen Bildern, in denen die menschliche Figur radikal vereinfacht dargestellt ist. Und während seine Arbeiten aus den sechziger Jahren nur in geringer Zahl den Weg hierher gefunden haben, wurden sie – in begrenztem Umfang – abgebildet und besprochen. Fast immer wird Baselitz in Kritiken als Neo-Expressionist bezeichnet und sein Werk als violent, aufseherregend oder verfremdet beschrieben, zuweilen sogar als «abstossend».¹ Doch noch 1983 sagte Baselitz klipp und klar: «Ich hatte nie eine Beziehung zum Expressionismus.»² Darüber hinaus beharrte er darauf, dass seine

Bilder keinerlei narrativen Gehalt hätten und er seine Gegenstände ja gerade auf dem Kopf male, um sie von allem Inhalt zu befreien. Expressionismus ohne Inhalt ist wohl kaum vorstellbar. Wie aber lassen sich die Äusserungen des Künstlers vereinbaren mit Ansichten von Kritikern wie beispielsweise Donald Kuspit, der von Baselitz behauptet, bei ihm manifestiere sich «mehr als jemals zuvor... der unauthentische Wahnsinn des Autoritarismus» und der seine Arbeit als metaphorischen «Bestandteil jener jüdischen Verschwörung» sieht, «die entschlossen ist, sorgfältig die Wurzeln des Daseins zu enthüllen.»³ Die Antwort ist überraschend einfach: Kuspit und andere hierzulande haben ihr Urteil fast ausschliesslich auf den zwei PANDÄMONIUM-Manifesten, die Baselitz 1961 und 1962 in Berlin veröffentlicht hat (ersteres zusammen mit dem Künstler Eugen Schönebeck), sowie den Bildern aus den sechziger und achtziger Jahren aufgebaut. In gewissem, wenn auch beschränktem Umfang lässt sich das Werk des Künstlers bis 1968 und nach 1978 expressionistisch nennen. Doch in dem Jahrzehnt dazwischen hat Baselitz sich fast ausschliesslich mit Problemen der Malerei an sich beschäftigt.

Baselitz' gesamte stilistische Entwicklung während dieser Jahre, und zu einem guten Teil auch vorher und nachher, hat ihre Wurzeln in seinem Bemühen, seine Malerei von jeglichem Inhalt zu entleeren. Seine Position war radikal, und in der Tat versuchte er etwas, was vor ihm noch niemand zuwege gebracht hatte. Die vollkommene Befreiung der Malerei vom Inhalt war sein Ziel, und um nichts anderes sollte es dem Künstler mehr gehen, als die Kunst selbst zum Gegenstand seiner Arbeit zu machen. Dies zu verwirklichen, bedurfte es einer Gratwanderung zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion, zumal jede Art abstrakter Malerei unausweichlich mit Bedeutung befrachtet schien. Im Laufe der siebziger Jahre erzielte er mit dieser Arbeit brillante Ergebnisse, wiewohl er oftmals zu den Ausgangspunkten zurückkehrte und von vorne begann, sich neue Gegenstände suchte und die Richtung, in die sich sein malerischer Stil entwickelte, revidierte, sei es, um sich der Neutralität seines Motivs zu versichern, oder um die Entstehung einer abstrakt-expressionistischen Art von Malerei zu verhindern.

In der Tat lassen sich seine Intentionen zu dieser Zeit als bewusst anti-expressionistisch bezeichnen. Bis zu einem gewissen Grad trifft das auch für seine früheren Arbeiten zu, auch wenn dort zuweilen expressionistisch

fragmentierte, gewaltsam verzerrte Bilder auftauchen. Sicher, das Bild einer Kuh zum Beispiel, gespalten und über verschiedene Punkte auf der Leinwand ausgespannt, erscheint ebenso verfremdet wie befremdlich, doch als eigentliches Thema dieser Bilder hat wohl der Kampf des Künstlers mit dem Problem von Gegenständlichkeit und Abstraktion zu gelten. In diesen frühen Werken zeichnet sich eine spannungsgeladene Auseinandersetzung ab, weniger mit seinem Ich oder mit der Gesellschaft als vielmehr mit den Problemen der Malerei.

Gestützt wird diese Interpretation durch den Verlauf der künstlerischen Entwicklung bei Baselitz in dem Jahrzehnt seit 1969. In diesem Jahr begann er mit den auf dem Kopf stehenden Motiven, die seitdem sein Werk bestimmen. Der radikalen Veränderung in der Bildsprache setzt Baselitz bewusst die Gewöhnlichkeit seiner Gegenstände entgegen. Zunächst malte er Brustbilder in der Manier des 19. Jahrhunderts. Auch bei den Landschaften wählte er einen ähnlichen Weg, indem er beispielsweise HOCHSTEINKLIPPEN mit grau zerklüfteten Felsen und in einen gewöhnlichen blauen Himmel ragenden Baumwipfeln fast wie einen vereinfachten Corot malte. Auch spätere Arbeiten scheinen sich auf französische Malerei zu beziehen und sogar deren Entwicklung widerzuspiegeln: In einer Landschaft ohne Titel aus dem Jahr 1970 beispielsweise scheint das seltsam gezackte Dach eines ganz normalen Hauses, überzogen von Blättern, an den Impressionismus zu erinnern, während die Riesendarstellungen von Vögeln mit ungewöhnlich intensiven und nicht naturgetreuen Farben an die Fauves denken lassen. Am augenfälligsten ist hier sicherlich ROTER VOGEL von 1971/72, die Darstellung eines roten Vogels vor gleichfarbigem Hintergrund. Während der Umgang mit der Farbe kraftvoll gestisch ist, läuft die Wahl des Gegenstands einer emotionalen oder expressionistischen Lesart zuwider: der riesengrosse, auf dem Kopf stehende rote Vogel sollte wohl kaum mit Franz Marcs Pferden in Zusammenhang gebracht werden. Das Thema ist allenfalls banal, und das Format, 160x155 cm, treibt das Ganze ins Absurde. Dennoch sieht ROTER VOGEL fast wie ein abstrakt-expressionistisches Gemälde aus, und ein sehr gutes dazu. Hierin mag der Grund dafür gelegen haben, dass Baselitz sich wenig später verdächtig normalen Gegenständen zuwandte, so beispielsweise in dem Bild INTERIEUR von 1973, wo eine prosaische Ecke im Atelier des Künstlers geradezu nüchtern gemalt ist.



GEORG BASELITZ, OHNE TITEL (LANDSCHAFT) / UNTITLED (LANDSCAPE), 1970,
ÖL AUF LEINWAND / OIL ON CANVAS,
130 x 162 CM / 51¼ x 63¾"

Baselitz selbst hat auf die Unstetigkeit seiner Entwicklung hingewiesen: «In den letzten zwanzig Jahren hat sich meine Malerei nicht in kontinuierlichem Fluss entwickelt, sondern war immer wieder von deutlichen Brüchen geprägt.»⁴ Kein Einschnitt war von solcher Schärfe und Tragweite wie die vertikale Umkehrung, die Baselitz 1969 in seine Malerei einführte, doch vollzogen sich im darauffolgenden Jahrzehnt mehrfach markante Veränderungen in stilistischer Hinsicht. Bezeichnend ist, dass jedem Fortschritt eine begleitende Kehrtwende entsprach, als stünde der Künstler in ständigem Kampf um die Balance zwischen Abstraktem und Gegenständlichem, bzw. zwischen seinen eigenen malerischen Belangen und dem Problem des Inhalts. Mitte der siebziger

Jahre zum Beispiel lebte und arbeitete er in zwei kleinen westdeutschen Städten, und so ist es kaum verwunderlich, dass er sich der Landschaftsmalerei zuwandte. Doch konzentrierte er sich auf ein einziges Motiv, das die Umkehrung seiner Gegenstände abschwächte, ja fast aufhob: Nahezu unvariiert malte er Ausschnitte aus Baumstämmen, Formen, bei denen oben und unten nicht klar zu unterscheiden waren. Anfangs noch standen die Stämme vor einem Hügel, so dass der sichtbare Horizont die vertikale Umkehrung anzeigte, doch bald schon malte er nur noch die Baumstämme an sich. Und auch diese Bilder – noch eindeutig Landschaften – entwickelten sich allmählich zum Abstrakten hin. Die Farben in BRAUNA (1975) – Gold, Braun und leuchtendes Rot, durchsetzt mit grossen



GEORG BASELITZ, DIE KUH / THE COW, 1969,
ÖL AUF LEINWAND / OIL ON CANVAS,
130 x 162 CM / 51¼ x 63¾''

blauen Flächen – erinnern wohl an Bäume im Herbst, doch tatsächlich erfüllen sie keinerlei darstellerische Funktion.

Baselitz' ausserordentliches Können, wie es sich in diesen Bildern zeigt, lässt an den frühen Philip Guston denken, doch handelt es sich nicht um abstrakt-expressionistische Bilder. Sie behalten die brüchige, aber dennoch unverkennbare Präsenz eines erkennbaren Gegenstands bei, der nicht um expressionistischer Ziele willen verzerrt wird. Auch ähneln sie nicht etwa Bildern wie de Koonings Landschaften aus den sechziger Jahren; denn anstelle eines potentiellen Verlusts an Kontrolle zeigen sie vielmehr eine disziplinierte, wenngleich nicht weniger inspirierte Erforschung der Vorgänge bei der Entstehung

eines Gemäldes. In diesen Arbeiten vermittelt sich ein Kampf, doch keine Zerrissenheit, und sie haben einen klaren Angelpunkt. Baselitz' Methode – Hinarbeit auf ein bestimmtes Ziel, aus der sich ganz bewusst vollzogene Richtungsänderungen ergeben – verschreibt sich weder der Improvisation noch der Expressivität, sondern der kontrollierten Erforschung malerischer Möglichkeiten. Und hierin erinnert er erstaunlicherweise vor allen anderen amerikanischen Künstlern an Robert Ryman.

Neben den Landschaften malte Baselitz in den Jahren 1975 und 1976 Selbstportraits sowie Portraits von seiner Frau Elke. Auch darin verläuft die Entwicklung mit zunehmendem Vorkommen leuchtender, nicht naturalistischer Farbstellen vom Darstellenden weg hin zum Ab-



GEORG BASELITZ, SITZENDER MÄNNLICHER AKT / SEATED MALE NUDE, 1976,
ÖL AUF LEINWAND / OIL ON CANVAS,
250 x 200 CM / 8'2²/₅" x 6'6³/₄"

strakten. Ähnlich wie in den Landschaften, wo er durch die fast richtungslosen Baumstämme die Wirkung des auf den Kopf-Stellens abschwächte, milderte Baselitz in den Portraits das aufkommende Schwindelgefühl bzw. das Empfinden, die Personen könnten «herunterfallen» dadurch, dass er sie auf Stühlen sitzend malte. Der male-riche Gegenstand ist konventionell, mehr Studio-Akt als Portrait, da die Gesichter grob gemalt sind und ausserdem ein Gesichtsausdruck aufgrund der Umkehrung kaum auszumachen ist. Vor allem in den Selbstportraits zeigt Baselitz' Arbeit absolute Selbstgewissheit, als gewährten das akademische Thema und die sorgfältig ausgelotete Balance zwischen Figuration und Abstraktion ihm exakt

jene strukturierte Freiheit, die er suchte. Die sich daraus ergebende Ordnung ist – wenngleich gespannt – seltsam vollkommen, ja klassisch.

Doch diese beinahe klassische Balance war von Natur aus instabil. Als Baselitz 1976/77 das *STILLEBEN* malte, das diesen Herbst im Museum of Modern Art zu sehen war, befand er sich bereits im Übergang zur Arbeit der Jahre 1978 bis 1984, jenen radikal vereinfachten – und in Amerika bekannten – Bildern mit ihren grossen durchgehenden Farbflächen und der klaren Darstellung der Motive, die fast immer gegenständlicher Natur sind. (Da kommt einem der Gedanke, er habe wohl jenen deutlicheren Pinselstrich expressiver Abstraktion zu vermeiden



GEORG BASELITZ, BRAUNA, 1977,
ÖL AUF LEINWAND / OIL ON CANVAS,
250 x 200 CM / 8'2¹/₄" x 6'6³/₄"

gesucht, dem er schon zu Beginn der siebziger Jahre ausgewichen ist.) In *STILLEBEN* jedoch hat Baselitz alte und neue Stilelemente zusammengebracht. Das Bild ist einzigartig in seiner Kombination von Intensität und Kraft des noch folgenden Werks, dem nahezu primitiven, ja brutalen Stil einerseits und der Komplexität von Komposition und malerischem Gehalt aus den vorangegangenen Jahren andererseits. An einer Stelle überzog er die Leinwand mit jenen intensiven roten, goldenen und blauen Tönen, die er in den Landschaftsbildern Mitte der siebziger Jahre eingesetzt hatte, und malte dann in schnellen, fast rohen schwarzen Pinselstrichen die Formen einer Flasche und einer Frucht darüber. In den fol-

genden Werken war Baselitz darauf bedacht, die Figur-Grund-Beziehung möglichst einfach zu halten, aber hier verschmelzen die dunklen Formen der Gegenstände mit den düsteren Elementen im Hintergrund, und so gleitet das Bild als Ganzes in Richtung Abstraktion. Der Gegenstand ist kaum erkennbar, was zum Teil an dem sehr grossen Format von *STILLEBEN* liegt. Doch auch die betont malerische Handhabung trägt dazu bei, die grossen, gestischen Pinselstriche und Farben, die sich mit den darunter und daneben liegenden vermischen.

Und wieder revidierte Baselitz in den folgenden Jahren seinen Kurs, indem er sich von dieser, seiner unmittelbarsten Annäherung an die malerische Abstraktion di-

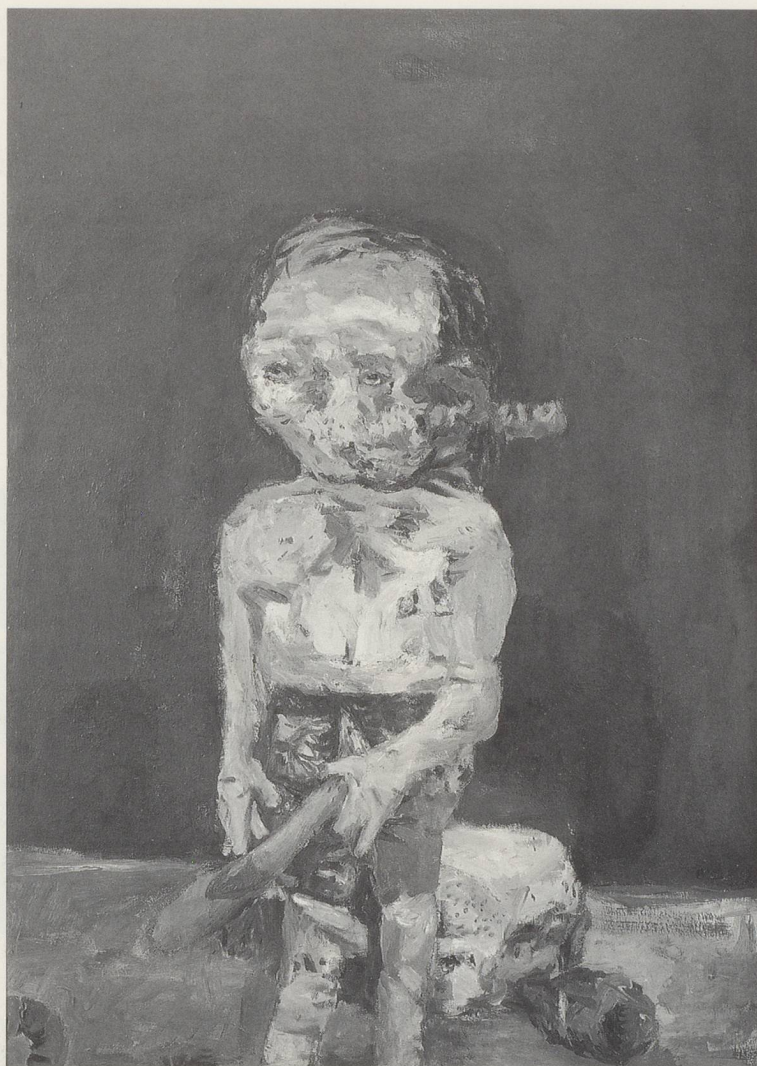


GEORG BASELITZ, INTERIEUR/INTERIOR, 1973,
ÖL AUF LEINWAND / OIL ON CANVAS, 162 x 130 CM / 63 3/4 x 51 1/4"

stanzierter. Während der späten sechziger und über weite Strecken auch in den siebziger Jahren jedoch hatte er eine ebenso komplexe wie hochentwickelte Werkgruppe geschaffen, in der er sich weit mehr auf den malerischen Prozess als auf den vermittelten Inhalt konzentrierte. Der Blick auf diese Arbeiten wird in Amerika jedoch bedauerlicherweise durch die neueren Arbeiten verstellt, die viel häufiger gezeigt werden. Dies hat dazu geführt, dass Baselitz' malerische Entwicklung so schwer nachzuvollziehen ist. Sie ist denn auch noch weit komplexer als hier aufgezeigt. Inzwischen könnte wohl nur eine in Amerika

lange überfällige Retrospektive die tatsächlichen Dimensionen im Werk dieses Künstlers erhellen.

Unterdessen bleibt nur festzustellen, dass der scharfsichtigste Kritiker des Baselitzschen Werks – seltsam genug – Julian Schnabel heisst. In einem im Oktober veröffentlichten Interview sagte Schnabel: «Baselitz ist ein provinzieller Maler. Das ist er, und seine Bilder sind grossartig. Manche davon gefallen mir besser als die von Bill de Kooning.»⁵ Es fällt nicht schwer, Schnabel den etwas missglückten Ausdruck «provinziell» zu verzeihen, hat er doch auf zwei sonst oft übersehene Punkte aufmerk-



GEORG BASELITZ, DIE GROSSE NACHT IM EIMER / THE GREAT PISS UP, 1963,
ÖL AUF LEINWAND / OIL ON CANVAS, 250 x 180 CM / 8'2³/₄'' x 5'10¹/₄'' (KÖLN, MUSEUM LUDWIG)

sam gemacht. Der eine ist der starke Bezug der Baselitzschen Arbeit zur Malerei des abstrakten Expressionismus. Der andere ergibt sich nur zu deutlich aus jenem Kontext, in dem Schnabel seine eigene Arbeit sowie die von Francesco Clemente und Anselm Kiefer als «finden von etwas, das bereits in der Welt ist, und von da aus weiterarbeiten» beschreibt. In gewisser Hinsicht hat Schnabel den expressiven Gehalt seiner eigenen Kunst sowie der von Clemente und Kiefer benannt und – ganz richtig – begriffen, dass Baselitz anders ist.

(Übersetzung: Elisabeth Brockmann)

¹ Henry Geldzahler, Interview mit Georg Baselitz, INTERVIEW 14 (April 1983), S. 84.

² Jean-Louis Froment und Jean-Marc Poinot, Interview mit Baselitz, BASELITZ: SCULPTURES, Ausstellungskatalog Bordeaux: CAPC, Musée d'Art Contemporain de Bordeaux, 1985, S. 15.

³ Donald Kuspit, «Pandemonium, the Root of Georg Baselitz's Imagery», ARTS MAGAZINE 60 (Sommer 1986), S. 24–25.

⁴ Zitiert nach Geldzahler, S. 84.

⁵ Matthew Collings, Interview mit Julian Schnabel, ARTSCRIBE (September/Oktober 1986). Wiederabdruck in Julian Schnabel: Paintings 1975–1986, Ausstellungskatalog London, Whitechapel Art Gallery, 1986, S. 90.