

Georg Baselitz : Kampfmotive = fight motifs

Autor(en): **Meyer, Franz / Pasquill, Peter**

Objektyp: **Article**

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

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

Heft 11

PDF erstellt am: **09.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-681365>

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.

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 Emblematis. 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 / 9'6 $\frac{1}{2}$ " x 9'6 $\frac{1}{2}$ "

GEORG BASELITZ, HIRTENKOPF / SHEPHERD'S HEAD, 17.II.-14.III.86,
ÖL AUF LEINWAND / OIL ON CANVAS, 250 x 200 CM / 8'2 $\frac{1}{2}$ " x 6'6 $\frac{3}{4}$ "



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 unabweichlichem 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

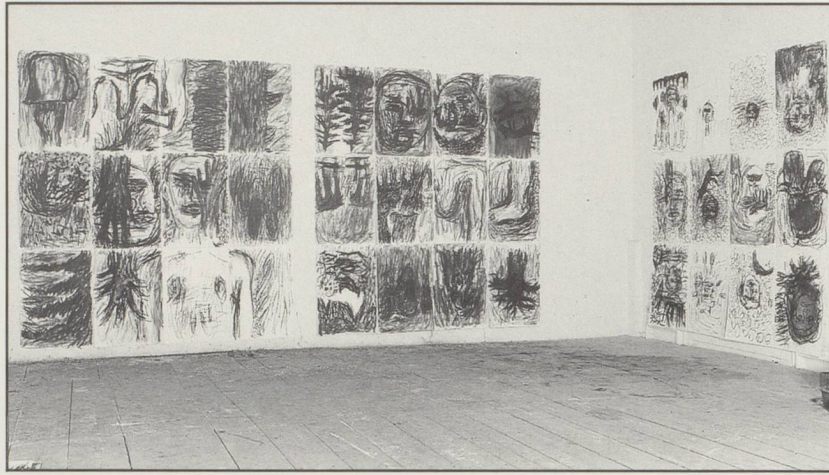
Georg Baselitz



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 / 63¾ x 51¼"