

Baselitz in the seventies : representation and abstraction = Baselitz in den siebziger Jahren : Gegenständlichkeit und Abstraktion

Autor(en): **Caldwell, John / Brockmann, Elisabeth**

Objektyp: **Article**

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

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

Heft 11

PDF erstellt am: **26.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-681366>

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.

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

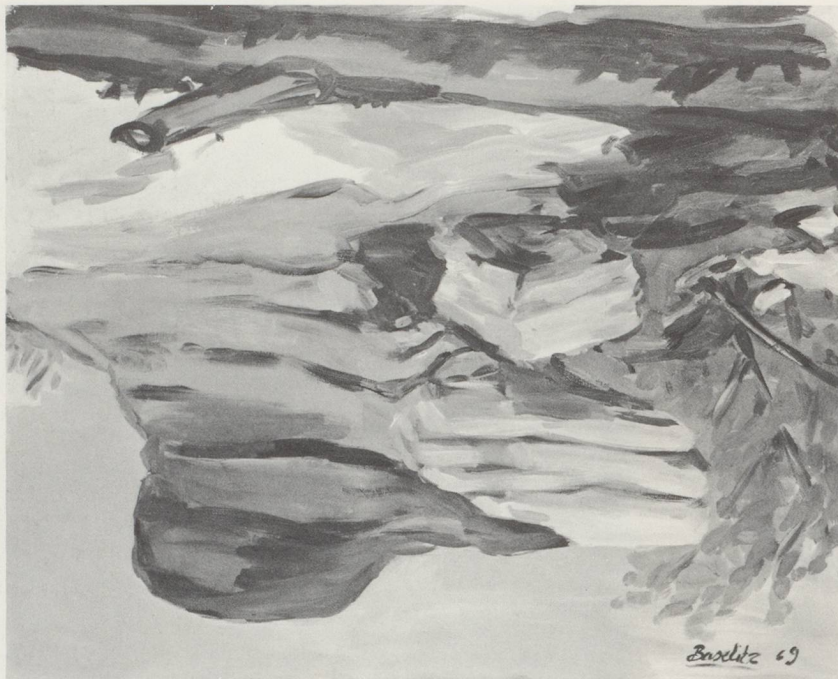
trees, forms with no clear top or bottom. At first those were seen against a hillside so that the visible horizon line would indicate the vertical inversion but soon he painted only the tree trunks themselves. Again, while those pictures are clearly landscapes, they evolve toward abstraction. The colours 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 $\frac{2}{3}$ " 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, wie wohl 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-

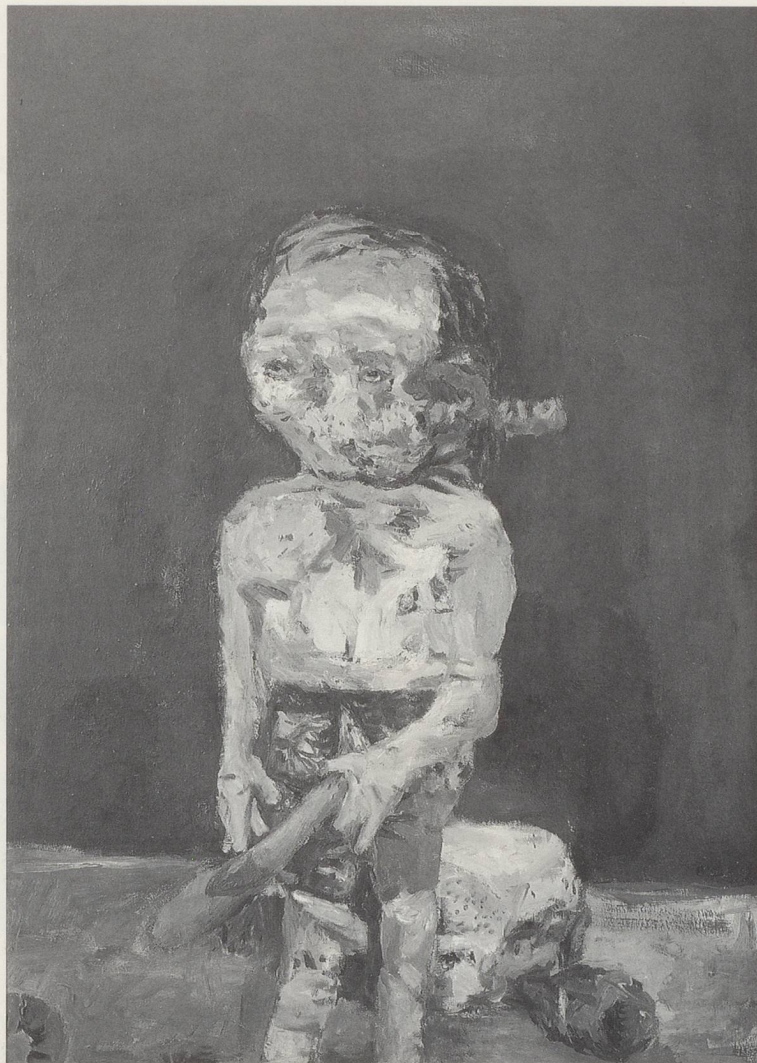


GEORG BASELITZ, INTERIEUR/INTERIOR, 1973,
ÖL AUF LEINWAND / OIL ON CANVAS, 162 x 130 CM / 63 3/4 x 51 1/4"

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 Poinso, 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.