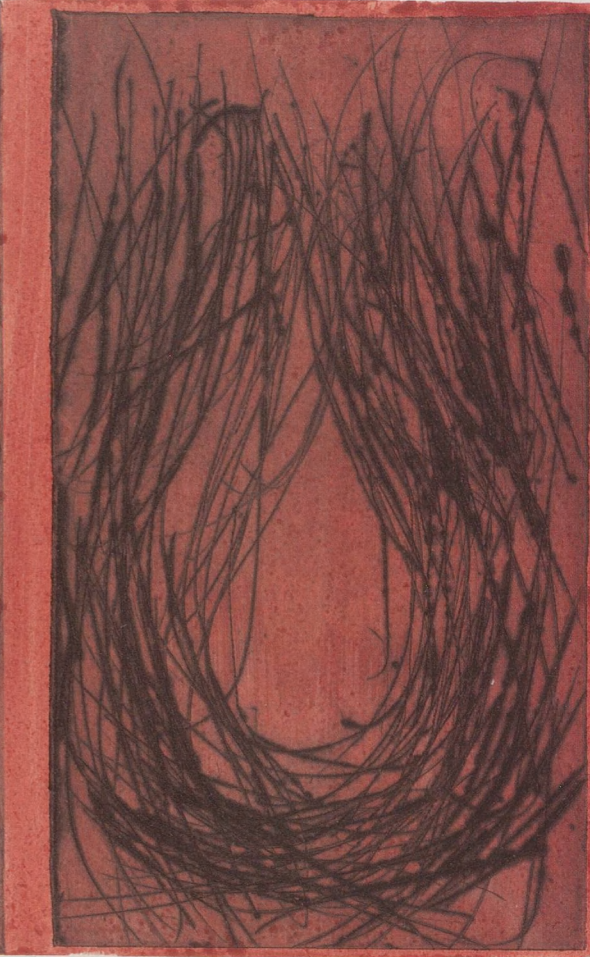
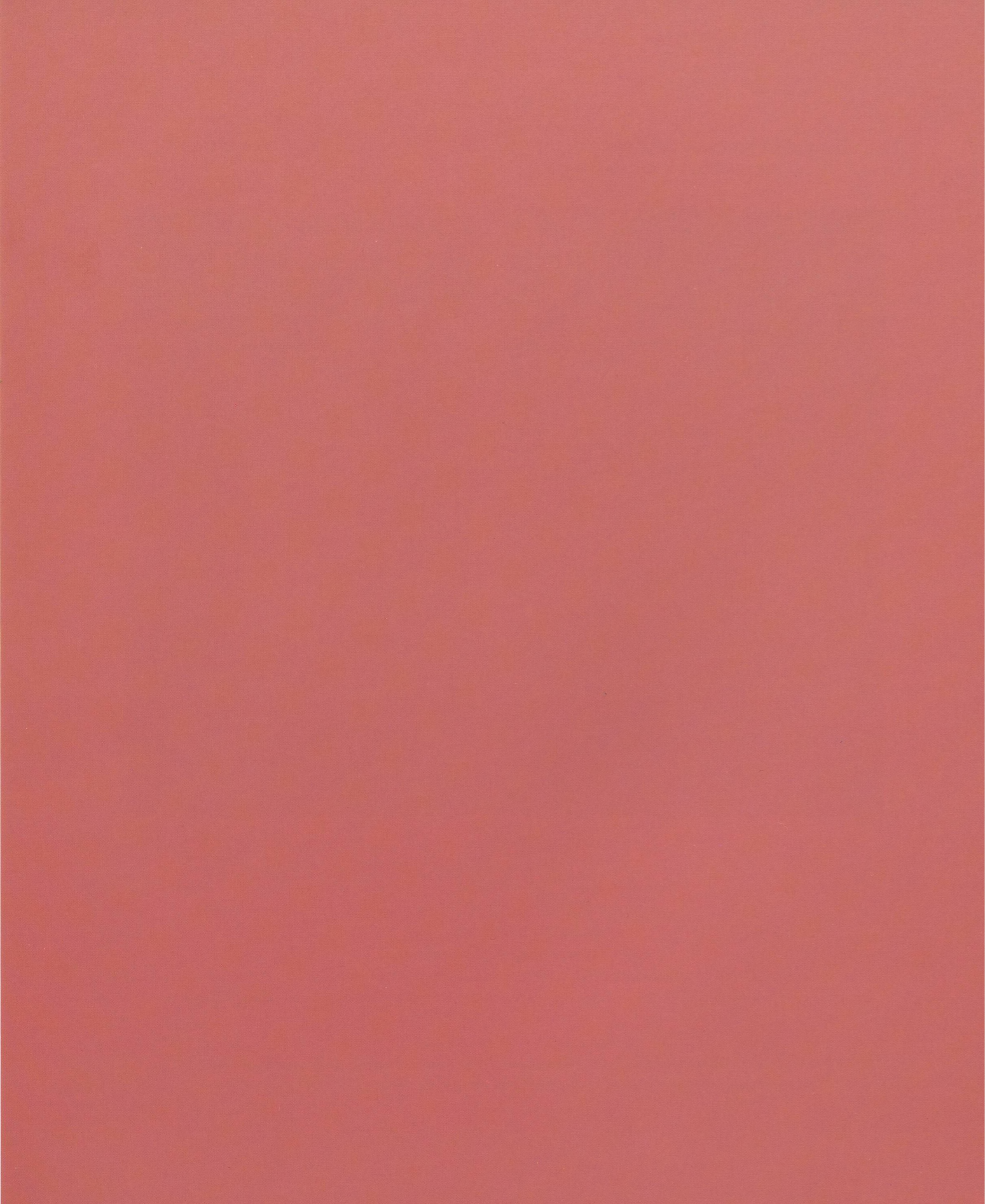


Collaboration

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





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 EDWARDS 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



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

IV.

beinahe tachistisches Bild, das indessen eine dunkle Landschaft mit dicken Zypressen evoziert. In DOLORES rinnen die Tränen - zwei purpurne 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 befasst¹⁴). 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.

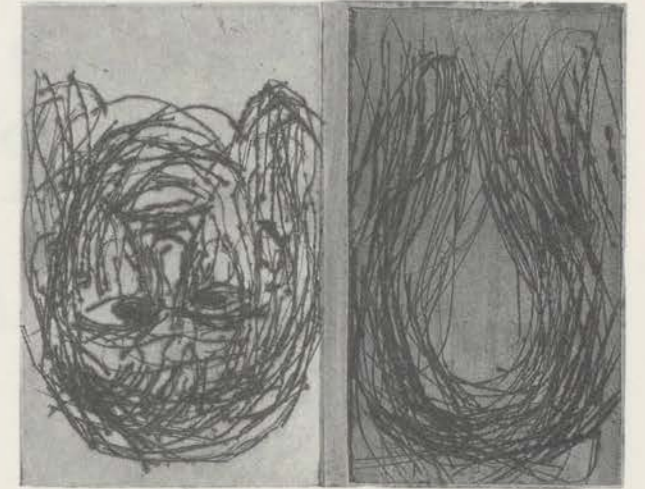
Nehmen wir nun das Frontispiz in die Hand, oder besser gesagt, die Vorzugsausgabe dieser Zeitschrift. Baselitz bestand nämlich darauf, den Abzug dem Heft zu integrieren. Sein Anliegen, eine organische Verbindung herzustellen, demonstrierte er schon 1984 mit der Luxusausgabe des WERKVERZEICHNIS DER DRUCKGRAPHIK (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, Kunsthau, 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 recueillies 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/KAMPF-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? – 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 EDVARDS 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 / 8'2³/₄" x 6'6³/₄" 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 / 63³/₄ x 51¹/₄"



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, Kunsthau, Musée Rath, p. 51.

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

⁴ See RESURRECTION, San Sepolero, 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 KOPFFÜR '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, Høvikodden Kunstcenter, 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).