

# 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.<sup>1</sup>

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)<sup>2</sup>, 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 die Maler bezogenen Werken anschloss und auch aus der Perspektive von Munchs «Sterbezimmer» betrachtet werden konnte, und zum an-

*DIETER KOEPLIN* 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?<sup>3</sup>

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.<sup>4</sup> Stärkere Bezüge gab es zu den gleich grossen, querformatigen 280 auf 450 cm messenden Bildern NACHTESSEN IN DRESDEN<sup>5</sup> und BRÜCKECHOR<sup>6</sup> 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,<sup>7</sup> sekundär zu Picassos Bild LAUBADE von 1942 in Paris<sup>8</sup>. 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.<sup>9</sup>

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.<sup>1</sup>*

*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),<sup>2</sup> 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?<sup>3</sup>*

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.<sup>4</sup> The affinity is greater with earlier pictures of the same large horizontal format (280x480 cm), notably *NACHTESSEN IN DRESDEN* (*DINNER IN DRESDEN*)<sup>5</sup> and *BRÜCKECHOR* (*BRÜCKE CHOIR*),<sup>6</sup> 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,<sup>7</sup> and to a lesser extent, Picasso's *LAUBADE* of 1943.<sup>8</sup> 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).<sup>9</sup>

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 1/4"

(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 Passionsbildern<sup>10</sup> –, der ins Profil gestellte Kopf rechts, der an den frühen RALF-KOPF erinnert, ist konturiert durch eine viel mehr zeichnerische Malerei,<sup>11</sup> 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 *BRÜCKECHOR*<sup>12</sup>, 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*,<sup>10</sup> whereas the contours of the profile on the right, which is reminiscent of your early *RALF-KOPF* (*RALF HEAD*), are more clearly drawn,<sup>11</sup> 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*,<sup>12</sup> 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.<sup>13</sup> 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 / 9'2 1/4" x 14'9 1/4"

*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.<sup>13</sup> 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.<sup>14</sup> 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 / 9'2 1/4" x 14'9 1/4"

*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.<sup>14</sup> 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 / 39 1/8 x 31 1/2"

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

... painted with brush and palette knife over a chromatic, a green background; in addition there is black (on the left) and yellow (lower right). Black shines through all of these colour zones because they were overpainted wet on wet. The contours, the edges of the zones are defined by what shines through underneath. The figure on the left started out in blue which was overpainted in yellow before the final application of black or rather a very dark grey. You can see both the blue and yellow undercoats on the edges. The colour underlying the grey figure was a very intense green. Nothing shimmers through under the profile on the right because the yellow was applied directly on to the wet grey undercoat; its black contours were applied separately.

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.<sup>15</sup> 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 a 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 EDVARD'S KOPF (1983) und in anschliessend gemalten Köpfen zum besonderen Motiv geworden sind, was aber schon in deinem ganz frühen RAYSKI-KOPF ausgebildet ist.<sup>15</sup> 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?

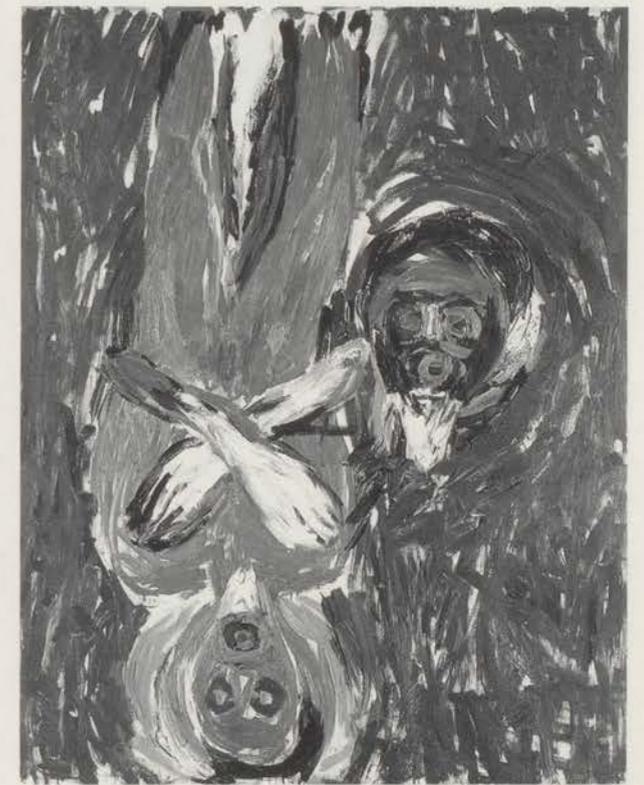
GB: Hat auch damit zu tun. Der «Tisch» oder das «Tuch» ist eigentlich gerade an dieser Stelle wie schwebend dazwischen: zwischen dem rosa Körper, der darunter liegt, und dem Körper, der auf dem Tuch ist.

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),<sup>16</sup> 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 overpainted; 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, EDVARD'S KOPF / EDVARD'S HEAD, 1983,  
ÖL AUF LEINWAND / OIL ON CANVAS,  
250 x 200 CM / 8'2 1/4" x 6'6 1/4"



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,<sup>16</sup> 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.

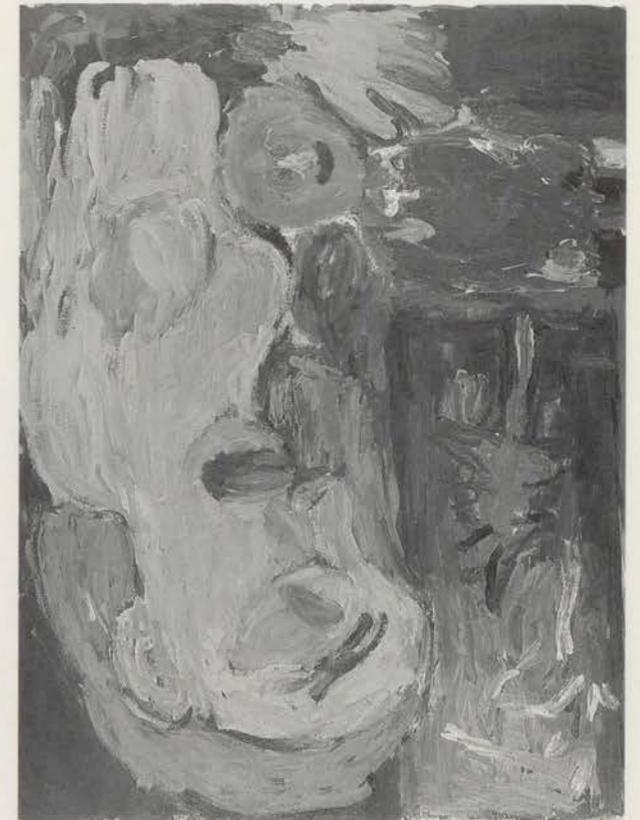
GB: The horizontal format of the picture repeats itself in the demarcation of the cloth with the reclining figure and in the demarcation of the shoulders of the standing figure.

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.<sup>17</sup> 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.<sup>18</sup>

DK: As regards motif, THE NIGHT is related to the pictures of lovers<sup>19</sup> immediately preceding it and to your religious pictures<sup>20</sup> as well, but it also seems to point towards another area.

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



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"

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.<sup>17</sup> 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.<sup>18</sup>

DK: Motivisch hat das Bild DIE NACHT einen Zusammenhang mit den unmittelbar vorausgegangenen LIEBESPAAR-Bildern<sup>19</sup>, dann auch mit den Bildern religiöser Thematik.<sup>20</sup> Der Titel DIE NACHT scheint aber noch einen anderen Bereich anzudeuten.

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.<sup>21</sup>

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 Supper<sup>22</sup>), 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.<sup>23</sup>

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.<sup>21</sup>

DK: Dein Begriff der Bilderfindung, der nun auch mit der religiösen Mythologie verbunden ist – beim Marien Tod wie bei den Passionsbildern oder dem Essen, dem Abendmahl<sup>22</sup> –, 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.<sup>23</sup>

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.<sup>24</sup>

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 hängt<sup>25</sup> (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.<sup>24</sup>*

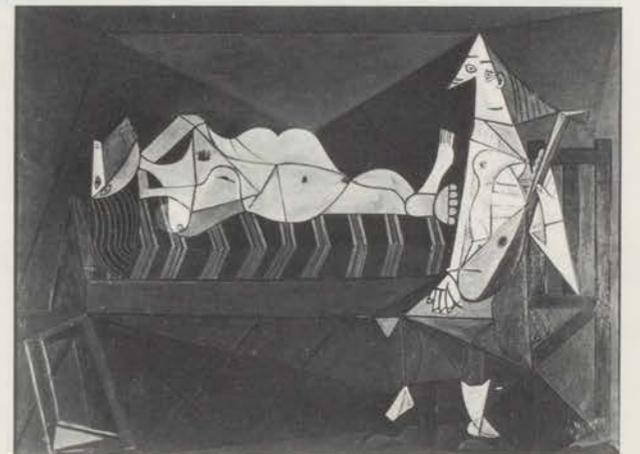
GB: *In any case, imagery of that kind can be recovered regardless of subject matter. Going really far afield, you could even say I based the Night picture on this sacred painting that is in the Landesmuseum in Hannover.<sup>25</sup> There's a postcard of it over there on the wall. It's a Byzantine deathbed 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.<sup>26</sup> 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.<sup>27</sup> 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 malt<sup>28</sup> – 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 / 44 1/2 x 55",  
(NIEDERSÄCHSISCHES LANDESMUSEUM, LANDESGALERIE,  
HANNOVER)

PABLO PICASSO, LAUBADE, 1942,  
ÖL AUF LEINWAND / OIL ON CANVAS,  
195 x 265 CM / 76 1/2 x 104 1/2",  
(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 / 8'2 1/4" x 6'6 1/4"

of course, the space of the picture but there is no volume to the room.<sup>26</sup> 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, LAUBADE, at the Centre Pompidou in Paris.<sup>27</sup> 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,<sup>28</sup> 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 / 9'2 1/4" x 14'9 1/4"  
(BASEL, ÖFFENTLICHE KUNSTSAMMLUNG)

<sup>1</sup> 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.

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

<sup>3</sup> 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.

<sup>4</sup> 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, Farbabildung).

<sup>5</sup> 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.

<sup>6</sup> 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.

<sup>7</sup> 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).

<sup>8</sup> 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.

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

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

<sup>11</sup> RALF-KOPF von 1965 (nicht 1963) in drei, untereinander ziemlich verschiedenen Versionen: Baselitz-Kataloge Kunstverein Braunschweig 1981, Abb. S. 16, und London 1983, Farbabildung S. 34; Katalog der Ausstellung SCHILDERKUNST IN DUISLAND/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.

<sup>12</sup> Siehe Anm. 5 und 6.

<sup>13</sup> 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 DIENACHT entwickelte Abstraktion der Vergrößerung, ebenso die grauhaltige Farbigeit und weiche Stofflichkeit übertrug Baselitz dann auf ein kleinerformatiges, quadratisches Bild: FRAUENKOPF UND TANNEN, gemalt vom 25. April bis zum 6. Mai 1985.

<sup>14</sup> 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.

<sup>15</sup> 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.

<sup>16</sup> Siehe Anm. 11.

<sup>17</sup> 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.»

<sup>18</sup> Vgl. Anm. 28.

<sup>19</sup> Siehe Anm. 4.

<sup>20</sup> Siehe Anm. 10.

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

<sup>22</sup> Siehe den Basler Baselitz-Katalog 1984 (zit. in Anm. 15), S. 141. Traditionsbetrachtete 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.

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

<sup>24</sup> Basler Baselitz-Katalog 1984 (siehe Anm. 15), S. 141.

<sup>25</sup> Siehe Anm. 7.

<sup>26</sup> 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.

<sup>27</sup> 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.

<sup>28</sup> 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

<sup>1</sup> 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.

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

<sup>3</sup> 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.

<sup>4</sup> 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).

<sup>5</sup> 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.

<sup>6</sup> Exhibition catalogue GEORG BASELITZ, Vancouver Art Gallery, November, 1984, colour plate, p. 45; KUNST-BULLETIN 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.

<sup>7</sup> 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).

<sup>8</sup> 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.

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

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

<sup>11</sup> 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 DUISLAND/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. See notes 5&6.

<sup>13</sup> 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 UND TANNEN, painted from April 25 to May 6, 1985.

<sup>14</sup> 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.

<sup>15</sup> 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.

<sup>16</sup> See note 11.

<sup>17</sup> 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.»

<sup>18</sup> Cf. note 28.

<sup>19</sup> See note 4.

<sup>20</sup> See note 10.

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

<sup>22</sup> 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.

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

<sup>24</sup> Baselitz catalogue, Basel, 1984 (see note 15), p. 141.

<sup>25</sup> See note 7.

<sup>26</sup> 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.

<sup>27</sup> 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.

<sup>28</sup> KUNST-BULLETIN 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.