

gerückte weiss/blau/rot/schwarze Quadratmusterfeld in *Völkstanz IV*, um das in alle Richtungen blaue Krüge auseinanderstreben; in *Völkstanz - marode* bildet ein breites Schachbrett-Band den unteren Abschluss – subkutan oder verinnerlicht ist das Formprinzip in allen Bildern der Serie wirksam.

Für das Verständnis eines weiteren zentralen Aspektes der Struktur von *Völkstanz I* und *Völkstanz III* müssen wir zur Entwicklung der Motiv-Grund-Beziehung, die wir bis 1982 verfolgt haben, zurückkehren. Dominierte damals – wie bemerkt – das orthogonale Konstrukt des Grundes die Figur, so erreichte Baselitz 1984 in den *Abgar*-Bildern die Engführung der beiden Prinzipien: Das Motiv, ein frontales Gesicht, das durch den Titel mit einer wunderbar entstandenen «Vera icon» in Verbindung gesetzt wird, füllt das Bildfeld vollständig, erhält aber durch seine malerische Gestaltung, vorzugsweise durch die abstrakte Aufteilung in Farbfelder entlang der Mittelachse, den ästhetischen Charakter eines flachen Bildgrundes. Die Beziehung zur Ikonenmalerei weist einmal mehr auf die prinzipielle Ablehnung des räumlichen und plastischen Illusionismus; aber während deren Gold das Ineins von kostbarer Gegenständlichkeit und dessen Aufhebung als immaterieller Erscheinungsort des transzendenten Geistes im Reflex des Lichts bedeutet, wirkt Baselitzens pastoses Gedränge der Malsubstanz voller sinnlich dichter Farbmasse irdisch oder gar erdig genug: eher einem Acker als dem Himmel vergleichbar. Im *Rüstzeug des Malers* entwickelt er die Wunschvorstellung, so lange Arme zu haben, dass er einen halben Meter hinter dem Bild arbeiten könne: wohl wie ein Grabender oder ein Fischer, der sein Netz auf der Leinwand auswirft, der «geheimnisvolle Tiefseefisch aber ist drinnen, hinter der Leinwand». In *45* hat er dieses surreale, jenseitige Problem schliesslich mit Brachialgewalt in Angriff genommen und eine ganz eigene, schwebende Tiefendimension erreicht.

In *Völkstanz III* verdichten und verweben sich die verschiedenen, bisher angesprochenen Überlegungen zu einem ästhetisch extremen Gefüge, einem Grenzgebilde am Berührungspunkt unvereinbarer Bereiche – eine surrealistische Komposition gewissermassen, aber nicht als Klitterung widersprüchlicher Dinge wie Regenschirme oder Nähmaschinen, sondern als alchemistische Fusion inkom-

patibler Elemente und Prinzipien. Die Engführung von Motiv und Grund geschieht hier genau umgekehrt wie bei den *Abgar*-Bildern: nicht ein einzelner Gegenstand füllt das Viereck, sondern alle Teile des Flächenmusters sind Gegenstände – alles ist voller Fische, über-, unter-, hinter-, durch-einander. Alle sind völlig flach, keine Modellierung, keinerlei Perspektive, weder durch Atmosphäre, Diagonalen, Grössenverhältnisse, Farbstufungen, und doch dringt hier Baselitz durch das Gewimmel der Überlagerungen unter die Leinwand vor – ohne sie aufzuheben. Dies erreicht er durch das Verwirrspiel von leeren Umrisszeichnungen und durch ihre Form gerade knapp als Fische bestimmten Farbflecken: dauernd kippt die Wahrnehmung zwischen Fleck und Gegenstand, zwischen Farbe und Form, zwischen Umriss und Grund, der seinerseits wieder zu einem Fisch über noch weiteren Fischen wird. Die «Unschärfe-Relation», die diesen Tanz der visuellen Erfahrung ermöglicht und beflügelt, wird von dem gestisch munteren, energisch lebensvollen «Gepinsel» begründet.

Weiteren formalen Eigenheiten nachzuspüren – etwa den Qualitäten von Streumustern, wie sie Baselitz vom Herbst 1988 bis in den Frühling 1989 und wiederum ganz anders nach *45* und den anschliessend entstandenen Skulpturen ab Mitte 1990 verwendete, oder was unter solchen Verhältnissen mit dem «Ding», das er mitten ins Bild zu setzen pflegt, geschieht –, sei nun der Entdeckungslust, der Gestalt-bildenden Phantasie des Betrachters überlassen. Vielleicht wäre aber abschliessend noch eine Bemerkung zum Inhaltlichen und zum Titel erwünscht. In dem Katalog der Ausstellung, in dem diese Werkgruppe erstmals gezeigt wurde, findet sich unter der Überschrift *Ciao America* ein kurzer Text, dem wir bereits das den zweiten Teil einleitende Zitat entnommen haben. Im übrigen ist von der Schwierigkeit, «aus Verständnis, Überlegung, Analyse hinter das Rätsel der Bilder zu kommen», von der Photographie einer türkischen Wasserträgerin, einem Tonband mit körperstraffenden Volkstänzen, Fords Vorlieben für diese nebst Geldlaunen und Diät-Kult sowie von anderem mehr die Rede. Die Lektüre von Texten Baselitz' bietet als ständig assoziativ über verschiedene Ebenen springender Hürdenlauf eine gute Einübung in die von seinen Bildern immer neu geforderte Bereitschaft zu Perspektivwechseln. Man muss wohl versuchen – die theoretischen Grundlagen im