

Col tempo

Hommage an Georg Baselitz

von Eric Darragon

Bis zum Schluss hat uns Georg Baselitz, der am Donnerstag, dem 30. April 2026, verstorben ist, überrascht. Bis zum Schluss hat er sich den Hindernissen widersetzt, die dem Ausdruck seiner Kunst im Wege standen – sowohl den Einschränkungen des hohen Alters als auch den politischen und intellektuellen Verboten seiner Jugend. Und dazwischen lagen, Tag für Tag, die traditionellen Konventionen der Kulturwelt. Er trug in sich erstaunliche Kräfte, die es ihm ermöglichten, mit Klarheit und Energie nicht nur die körperlichen Prüfungen der letzten Monate zu bestehen, sondern vor allem die immer wieder geforderte Meisterschaft seines eigenen Werks – insbesondere mit der wohlüberlegten Entscheidung zum Remix im Jahr 2005. Beinahe unerschöpfliche schöpferische Kräfte – Kräfte, die sich im Lauf der Zeit immer wieder erneuerten, stammend aus der entscheidenden Epoche der *Pandämonischen Manifeste* von 1961/62 sowie aus dem Werk desjenigen, auf den er sich noch bis ganz zuletzt berufen hat: Antonin Artaud. Ein erstaunliches Requiem für ein ruheloses Werk: Die *Eroi d'Oro*, die zum Zeitpunkt seines Todes in der Fondazione Cini ausgestellt waren, wurden im Jahr 2025 in aller Eile gemalt – mit dem Gefühl, sich nach mehr als sechzig Jahren intensiver Arbeit zusammenfassen zu müssen. Er, der stets die Vorstellung von Entwicklung und Stil – selbst einem expressionistischen – unterlaufen hatte, glaubte, dass Geschichte nicht mit einem Ergebnis verwechselt werden dürfe, sondern vor allem ein Aufbruch ins Unbekannte sei, ein Anfang ohne Ziel und ohne Ende. Was er als Methode bezeichnete, war im Grunde genommen ein Mittel, alles von einer technischen Entscheidung abhängig zu machen, bis zu dem Moment, in dem er diese radikal ändern konnte. Im Jahr 1991 war der Zyklus *Bildübereins* der beredte Beweis dafür. Mit 39 großformatigen Leinwänden, die unmöglich gemeinsam zu betrachten oder gemeinsam auszustellen waren, setzte sich ein Prozess in Gang, der bis 1995 andauerte, ohne zu einem Ende zu kommen: ein Bild über dem anderen, wie eine liegende Figur unter einer Grabplatte verborgen (in diesem Sinne erinnerte es an den Bodenbelag von Domenico Beccafumi im Dom von Siena), wobei ein weiteres – im Guten wie im Schlechten – ein nachfolgendes heraufbeschwört, denn genau das erwartete er von der Malerei: eine Erneuerung, die dazu bestimmt ist, die Logik der Interpretation, die das Sichtbare bestimmt, immer wieder zu überrumpeln. Indem er sich entschloss, *upside down* zu malen, wollte er, dass die Malerei – dieser kurze, dem Bewusstsein entrissene Augenblick von Gewissheit und Ungewissheit – allein entscheidet, ohne dabei jedoch auf die Herausforderungen zu verzichten, die die Figur mit sich bringt, dieses durchgehende Leitmotiv seines Werks, oder auf traditionelle Themen wie das Porträt oder die Landschaft, die 1969 mit *Der Wald auf dem Kopf* die Umkehrung des Motivs markieren. Der Goldgrund seiner letzten Bilder transzendiert das, was die eigentümliche Intensität der *Helden* ausmachte, die nach einem sechsmonatigen Aufenthalt in der Villa Romana in Florenz, geprägt vom Studium des Manierismus, 1965 in Berlin entstanden sind: wandelbare Gestalten eines Malers in Lumpen, würdig der *Bohémiens* Callots, gefangen in den Fallstricken seiner Zeit, mal Parteigänger, mal Rebell, verbunden mit der zerstörten Welt seines Heimatlandes. Der goldene Grund von *Eroi d'Oro* neutralisiert diesen Schmerz und verleiht ihm eine Art Ewigkeit. Was dann zum Vorschein kommt, ist eine auf sich selbst reduzierte Gestalt, die seiner Frau Elke oder seine eigene. Zeichnung und Farbe

sprechen für sich selbst und trennen und verbinden Skelett und Fleisch wie in der Malerei der Renaissance. Ohne weitere Begründung als ihre Geschichte, ohne andere Erlösung als die Zeit, die in Venedig mit derjenigen Giorgiones verschmilzt, stellen sich die verherrlichten Körper von 2026 einem letzten Gericht, in Erwartung dessen, was sie nicht wissen. Man sieht also *in statu nascendi* diese unvermutete Harmonie von Zeichnung und Farbe, die die Erfahrung herausfordert und neu zusammensetzt. Der Augenblick eines einzigen Blickes genügt, um zu erkennen, ohne zu verstehen, was nicht in Worte gefasst werden kann.

Die Vergangenheit war Baselitz' großes Thema, der endlose Dialog, den er mit der Frau führte, die seit 1958 sein Leben teilte, um schließlich eins mit seiner Malerei zu werden. Die Vergangenheit, die er in seinem Dorf bei Dresden erlebt hatte, die der Zerstörungen und Schrecken des Krieges, aber auch die der glücklichen Tage auf dem Land, die seiner Jugend und seines Exils in West-Berlin nach dem Fehlstart à la Picasso, der ihn wegen „soziopolitischer Unreife“ aus der DDR vertrieb, aber auch und vor allem die Vergangenheit seiner eigenen Bilder und jener, die er bewunderte und immer wieder neu entdeckte. Baselitz widersetzte sich stets den vorherrschenden Ideen. Und es war der unbekannte und unzeitgemäße Ferdinand von Rayski, der ihm schließlich half, sich aus jener Moderne zu lösen, die ihm an der Akademie in Berlin-Charlottenburg mit Eindringlichkeit nahegelegt wurde. Damit begann eine lange Reise, die ihn nach Amsterdam, zur documenta 2 in Kassel, 1961 nach Paris und schließlich nach Italien führte, wo er zunächst in Castiglione Fiorentino bei Arezzo und später in Imperia sein Atelier hatte. Die Kunstgeschichte, mit der er sich intensiv beschäftigt hat, ist nicht die aus den Geschichtsbüchern. Es ist die Geschichte eines Outsiders, der sich von den Meinungen der Masse ferngehalten hat. „Avanti passato“ – mit diesen beiden Begriffen, die das Verb aus den futuristischen Manifesten parodieren, unterstrich Baselitz auf humorvolle Weise die Verzögerung, die ihn dazu brachte, Edvard Munch, Willem de Kooning oder Henri Rousseau erst nach und nach zu schätzen. Man muss ihn gehört haben, wie er von Davids *Der Tod des Marat* oder dessen Pendant aus dem Jahr 1793, dem verschollenen Porträt von Lepelletier de Saint-Fargeau, sprach, um zu verstehen, dass die Malerei bei ihm im Wesentlichen eine unerforschte, eine ungeschriebene Geschichte darbot, die durch die Erfahrung der Kunst in die Gegenwart übertragen wurde. In Wien, 2023, im Kunsthistorischen Museum, hat eine Ausstellung inmitten der prestigeträchtigen Sammlung der Habsburger diesen Anspruch auf Vergangenheit eindrucksvoll sichtbar gemacht – einen Anspruch, der die Provokation der Gegenwart und die Nacktheit braucht, um zu zeigen, was er ist und was er nicht ist. Marcel Duchamp – man muss es wohl in Erinnerung rufen – wurde 2017 mit der Serie *Abstieg* für denselben dissonanten Zweck herangezogen. Baselitz war kein Historienmaler, das hat er deutlich gemacht, doch seine Bilder haben eine Geschichte. Das Gesicht Adolf Hitlers tauchte im Sinne des Remix auf, mit Rückgriff auf den skandalösen Zwerg von 1963. Die Füße und Beine, ein von ihm bevorzugtes anti-idealistisches Motiv, formierten sich schließlich in einem makabren Tanz zu einem Nazi-Hakenkreuz. Eines seiner letzten Gemälde ist eine Komposition aus vier Figuren vor goldenem Hintergrund, unterstrichen durch den Slogan, der in Großbuchstaben an der Fassade seines Geburtshauses, der Dorfschule, an der sein Vater Lehrer war, stand: Ein Volk, ein Reich, ein Führer. *Die Frauen von Dresden* sind die unvergesslichen Skulpturen jenes Deutschlands, das er tief und konflikthaft in sich trug. Er stand Picassos *Weinender Frau* näher als *Guernica*. *Les Grands Amis*, jenes Gemälde, das 1965 ein Manifest begleitete, in dem die Kategorien der im Osten instrumentalisierten Psychiatrie zur Stigmatisierung abweichender Kunst verspottet wurden, wurde von ihm immer wieder aktualisiert und in den letzten Jahren wieder aufgegriffen, als hätte sich im Grunde nichts geändert. Im Jahr 2021 sorgte er mit einer Ausstellung in New York unter dem Titel *Springtime* für Aufsehen, in der er als Hommage an Hannah Höch Nylonstrümpfe als Collagematerial verwendete. Mit dieser Kühnheit war eine

ganze Strömung dieses Genres verbunden – eine Kühnheit, nicht frei von Provokation und durchzogen von einem dadaistischen Geist, der unweigerlich zur Malerei zurückkehrte. Man erinnere sich an die beeindruckende Serie der *Russenbilder* (1998–2005) und daran, wie er jenseits jeglicher Ideologie eine mit Füßen getretene oder zerstörte Menschlichkeit zum Vorschein brachte. Ein sowjetischer Maler, Geliy Korzhev, der 1953 in seinem kalten Atelier vor einem Porträt Stalins stand, wurde zum lange verschollenen Bruder Caspar David Friedrichs; ein Porträt von Iwan Pawlow aus dem Jahr 1935, gemalt von Michail Nesterow, wurde zu einem Bild von Baselitz' Vater Johannes Kern, der 1987 starb. 1945 spielte ein bewaffneter Musiker in Berlin Klavier, und man meinte, Sviatoslav Richter zu hören. Aus vielen Gründen, über die man heute leider nicht spekulieren kann, ohne Gefahr zu laufen, widerlegt zu werden, hielt Baselitz bis zum Schluss eine Geschichte lebendig – eine Geschichte, die mit ihm beginnt.