

»UNGLAUBLICH UNSERIÖS UND BIZARR«

Druckgraphik des Manierismus, gesammelt von Georg Baselitz

Von Thomas Röske

Georg Baselitz sieht sich als »Künstler, der etwas von einem Archäologen hat«. ¹ Davon überzeugt, daß Bilder nicht in Abhängigkeit von der Wirklichkeit entstehen, sondern »sich begründen in anderen Bildern, die vorhanden sind« ² und daß es im Bereich der Kunst keinen Fortschritt und mithin »nichts zu verbessern« gibt, ³ gräbt er in der Kunst- und Kulturgeschichte nach Anregungen. Schon früh hat er sehr bewußt einen Kanon vorbildlicher Maler und Kunstwerke unterschiedlichster Epochen und Erdregionen aufzustellen begonnen, in dem etwa Ferdinand von Rayski, Michail Wrubel, Edvard Munch und Antonin Artaud figurieren neben ägyptischen Mumienporträts, eisenzeitlichen und afrikanischen Skulpturen. Eine besondere Stellung innerhalb seiner Vorlieben kommt der Druckgraphik des Manierismus zu, die der Künstler bereits seit Mitte der sechziger Jahre sammelt. Seine erstaunliche Kollektion von mittlerweile über 100 Blättern, um die ihn Museumsdirektoren beneiden, ist Anfang der neunziger Jahre in einem eigenen, prachtvoll ausgestatteten Band publiziert und in der Folge auch ausgestellt worden. ⁴ Lange hatte Baselitz vor einer Veröffentlichung gezögert, war er doch überzeugt davon, daß die Sammlung nur seinen »privaten Bereich« betreffe, »der keine demonstrative Bedeutung hat«. Einen Einfluß auf seine eigenen Werke bestritt er: Die Sammlung habe »nichts mit den Sachen zu tun [...], die von hier aus nach draußen gehen«. ⁵ Beiden Beteuerungen ist zu widersprechen.

Die Geschichte seiner Entdeckung des Manierismus hat Baselitz selbst wiederholt

erzählt. Während seines Studiums bei Hann Trier in Berlin stieß er auf Publikationen zu jener kunstgeschichtlichen Epoche, ⁶ wobei ihn besonders das populäre Buch von Gustav René Hocke, *Die Welt als Labyrinth*, aus dem Jahre 1957, ⁷ anregte. Ein erster Hinweis auf sein Augenmerk für den Manierismus ist die Zeichnung *nach Rosso* aus dem Jahre 1960 (Abb. 1). ⁸ In den »Pandämonischen Manifesten« von 1961 und 1962 wurden dann die »Übersteigerungssucht der Manieristen« und eine »größte manieristische Demonstranz« ebenso angerufen wie der Meister skurriler Kompositköpfe Arcimboldo. ⁹ Dabei hatte Baselitz noch einzig die Malerei jener Zeit im Blick. Entsprechend beeindruckten ihn 1965, als ihm ein sechsmonatiges Stipendium für die Villa Romana in Florenz zum ersten Mal eine Fülle von manieristischen Originalen zu sehen ermöglichte,



Abb. 1
Georg Baselitz,
nach Rosso,
1960, Feder-
zeichnung

zunächst Gemälde und Wandmalereien Pontormos und Rossos am meisten. Dann hatte er in der Photothek des Florentiner Kunsthistorischen Instituts ein »Archäologenerlebnis«,¹⁰ als er dort auf Photographien von Druckgraphiken jener Zeit stieß. Diese Blätter boten ihm »genau das, was mich an ihrer [der Manieristen] Malerei interessierte«,¹¹ und waren doch, da noch kaum wertgeschätzt, für wenig Geld zu haben. So begann Baselitz zu sammeln. Nur wenige Jahre später, 1968, war er aus Geldnöten zwar gezwungen, die kleine Kollektion zu verkaufen; sobald er wieder über Mittel verfügte, fing er jedoch erneut an, eine Sammlung aufzubauen.

Obwohl der Baselitz'sche Kunstkanon insgesamt einzig ist, teilt der Künstler doch eine Reihe seiner Vorlieben mit Zeitgenossen. So stand er bereits an der Wende von den fünfziger zu den sechziger Jahren weder mit seinem Interesse an Werken psychisch kranker Menschen alleine, noch war es Zufall, daß er damals gerade den Manierismus für sich entdeckte. In jenen Jahren hielt er, der mit gegenstandsloser Malerei begonnen hatte, nach Möglichkeiten einer »Neuen Figuration« Ausschau – wie viele andere jüngere Maler in Deutschland auch.¹² In ihren Augen hatte sich das Informel, zu dessen prominenten deutschen Vertretern Baselitz' Lehrer Hann Trier gehörte, erschöpft. Sie wollten jedoch auch nicht an die Tradition erzählender Gegenständlichkeit anknüpfen, welche durch die Kunstpolitik totalitärer Systeme nachhaltig diskreditiert schien. Die verschiedenen Auswege aus diesem Dilemma trafen sich in dem Versuch, beide Kunstrichtungen in einer Form von gegenständlicher Malerei aufzuheben, welche die Eigenständigkeit der materialen Gestaltung (im Sinne des Informel) dem Motiv gegenüber weitgehend bewahrte.

Vor allem die vorgeblich ungeschichtlichen naiven oder rätselhaften gestalterischen Produkte von Kindern, psychisch kranken oder

geistig behinderten Menschen dienten damals auch deutschen Künstlern als Vorbild. Außerdem wurde in der Bundesrepublik auf von den Nazis als »entartet« verfemte Positionen des Expressionismus geblickt, die man schon kurz nach dem Zweiten Weltkrieg wieder in Ausstellungen würdigte, sowie auf deren Vorläufer und Vorbilder in den vorangegangenen Jahrhunderten, zu denen etwa auch deutsche Spätgotiker oder der spanische Manierist El Greco gehörten. Doch konnte Baselitz nicht nur in diesen Verästelungen deutscher Kunsttradition auf Werke des 16. und frühen 17. Jahrhunderts stoßen. »Für mich hatte die Entdeckung des Manierismus damit zu tun, daß dieses Phänomen in Deutschland breit publiziert wurde: danach habe ich es gesehn und aufgenommen.«¹³ Europaweit hatte bereits in der späten vierziger Jahren eine zweite, diesmal auch populäre Entdeckung des Manierismus eingesetzt. Die eigentlichen Pioniere einer positiven Rezeption dieser lange vernachlässigten Kunstepoche waren Künstler und Kunstwissenschaftler am Anfang des Jahrhunderts gewesen. Vor allem der Wiener Kunsthistoriker Max Dvorák ist hier zu erwähnen, der mit seinen Aufsätzen über Brueghel und El Greco eine der letzten Lücken der Disziplin zu schließen unternahm.¹⁴ Dem größeren Publikum machte den Manierismus allerdings erst die Folge von Ausstellungen bekannt, die gleich nach dem Zweiten Weltkrieg mit der Schau »Französische Phantastik«, Wien 1946, einsetzte. Hier seien nur »Fontainebleau e la Maniera Italiana«, Neapel 1952, »Triomf van het Manierisme«, Amsterdam 1955, und »Mostra del Pontormo e del Primo Manierismo Fiorentino«, Florenz 1956,¹⁵ genannt. Das erwähnte, mitreißend geschriebene Buch Hockes von 1957 traf damals das Publikumsinteresse, insbesondere weil es, wie bereits der Untertitel: *Manier und Manie in der europäischen Kunst von 1520 bis 1650 und in der Gegenwart* andeutet, von einem geschichtsübergreifenden Manierismuskonzept ausgeht (unter Verwendung eines periodischen

Geschichtsmodells der Art, welche bereits in den zwanziger Jahren Konjunktur gehabt hatte). Es motivierte damit die Rezeption dieses historischen Stils in besonderer Weise – auch bei Künstlern. Möglicherweise ist aber die Anregung aus einer dritten Richtung für Baselitz' Entdeckung des Manierismus von noch größerer Bedeutung gewesen: Ebenfalls 1957 propagierte André Breton als »Vorläufer« der Kunst der Surrealisten auch Giuseppe Arcimboldo, Monsú Desiderio sowie die Maler der Schule von Fontainebleau, Rosso Fiorentino, Francesco Primaticcio, Niccolò dell'Abate und Antoine Caron.¹⁶ Auch andere Außenseiter der europäischen Kulturgeschichte, die der deutsche Künstler schätzte, wie etwa Antonin Artaud oder Isidor Ducasse, der »Comte de Lautréamont« (ganz zu schweigen von der sogenannten Geisteskrankenbildnerie), waren längst von den Surrealisten entdeckt worden. Sollte solche Vorläuferschaft Baselitz tatsächlich nicht bewußt gewesen sein, wäre sie Zeugnis einer erstaunlichen untergründigen Kommunikation der Kulturen in der Nachkriegszeit.

Baselitz begnügte sich schon damals nicht mit jener populären Schrift von Hocke, zumal das Taschenbuch nur sehr kleine Schwarz-Weiß-Abbildungen enthielt. Um seine Kenntnisse des Manierismus, vor allem die des Bildbestandes, zu vertiefen, griff er zu Katalogen der erwähnten Ausstellungen. Sie präsentierten sich als Reflexe des aktuellen wissenschaftlichen Interesses an diesem Stil, das vor allem von einer regelrechten Zuschreibungswut gekennzeichnet war. Das Œuvre der herausragenden Gestalten der so lange mißachteten Epoche wurde erheblich erweitert. Eine Ernüchterung und Klärung setzte erst später ein. Daß Baselitz in seiner Begeisterung für den Manierismus damals gerade durch die jüngsten Publikationen angeregt war, läßt sich auch anhand des bereits erwähnten Blattes *nach Rosso* von 1960 (Abb. 1) belegen. Die bewegte Federzeichnung ist nach der Abbildung eines

Gemäldes aus dem Museo Medievale in Arezzo entstanden, das zuerst 1950 Rosso Fiorentino zugeschrieben wurde.¹⁷ Im Katalog der erwähnten Neapler Ausstellung von 1952 gab man dem Bild die Katalognummer 1 und die erste Abbildung¹⁸ – eine Prominenz, die das Bild seit Ende der fünfziger Jahre rasch verloren hat. Bis heute wurde es immer wieder anderen, weniger bedeutenden Meistern zugeschrieben; in Publikationen über Rosso taucht es nicht mehr auf. Baselitz scheint sich vornehmlich wegen der unklassischen Proportionierung der Figuren für das Gemälde interessiert zu haben, möglicherweise auch wegen der ungewöhnlichen Beziehung zwischen Mutter und Kind. Nicht zuletzt wird es aber die vorgebliche, herausragende Autorschaft gewesen sein, die ihn das Bild zur Vorlage wählen ließ, paßte doch die Persönlichkeit des Selbstmörders Rosso genauso wie die des Misanthropen Pontormo, wie sie Vasari in seinen »Vite« schildert und wie sie Hocke ausschmückt, gut in die Reihe der von ihm geschätzten Außenseiter-Charaktere.

1965 in Florenz sei ihm für sein eigenes Arbeiten klargeworden, »daß die Haltung, die ich bezogen hatte, falsch war«,¹⁹ hat Baselitz rückblickend festgehalten. Da »Haltung«, eine der zentralen Vokabeln in den Äußerungen des Künstlers, im Sinne von Positionierung zur Welt den grundsätzlichen Gehalt seiner Kunst meint (»Das was ich gemacht habe, war immer Haltungsproduktion«²⁰), spricht er damit offenbar auch sein Verhältnis zum Manierismus an, dem zentralen Erlebnis seines Stipendienaufenthalts. Die Begegnung mit den Originalen Pontormos und Rossos sowie insbesondere mit den Druckgraphiken manieristischer Künstler hat offenbar nicht nur zu einer Veränderung in Baselitz' Werk beigetragen. Mit ihr dürfte sich auch seine Haltung zum Manierismus selbst differenziert haben. Dabei öffneten dem Maler die Druckgraphiken jener Künstler die Augen für die Essenz ihrer Malerei (s. das oben ange-

führte Zitat). Gegenüber Bildern und Zeichnungen, die stärker Alterungsprozessen ausgeliefert seien, sah er die Stiche, Radierungen und Holzschnitte als »zeitloseres Dokument« jener Epoche an;²¹ hier war für ihn der »unmittelbare Entwurf« fixiert,²² die »Konstruktionsidee« sogar deutlicher.²³ Die »Haltung«, die ihn an den Manieristen interessierte, leitete er nicht mehr so sehr ab aus dem, was er über diese Künstler wußte, vielmehr fand er sie jetzt »ausgedrückt und dargestellt in ihren Arbeiten«. Die Besinnung zeigt sich deutlich in der gegenüber den Manifesten vorsichtigeren Formulierung: »Vielleicht waren es Künstler in dem Sinne wie ich es verstehe, ungebundenere Existenzen«.²⁴

Dieser Schritt wäre nicht möglich gewesen, ohne eine spezifische Schärfung der Aufmerksamkeit. Baselitz hatte 1964 erste eigene Versuche mit druckgraphischen Techniken unternommen, insbesondere mit Radierung und Holzschnitt. So besaß er bereits genug Einsicht in die Eigenheiten dieser Verfahren, um die italienische Graphik, auf die er im Folgejahr stieß, qualifiziert zu beurteilen. Er fand, »sie manifestiere den Entwurf, also die persönliche Ausformung und Erfindung in den Zeichnungen jener Künstler mehr und prägnanter, als das die Graphik nördlich der Alpen tat. Sie war unmittelbarer, willkürlicher und offensiver in ihrer Art.«²⁵ Insbesondere die Radierungen der sogenannten Schule von Fontainebleau, deren Meister die damals noch junge Technik zu einer ersten Blüte geführt hatten, schätzte er als »von einer sehr persönlichen Manier [...] geprägt.«²⁶

Als Baselitz nun anfing, manieristische Blätter zu erwerben, orientierte er sich dementsprechend nicht mehr so sehr an Namen. Und obgleich er mittlerweile ein Kenner des Gebietes ist und über eine eindrucksvolle Handbibliothek zum Thema verfügt, sammelt er nach wie vor nicht systematisch im Hinblick auf

eine repräsentative Übersicht des Gebietes. Lapidar begründet er seine ganz persönliche Motivation: »Ich habe die Dinge, die mich interessieren, auch gerne in meiner Nähe«.²⁷ So finden sich in seiner Kollektion zwar auch Werke von anerkannten Meistern wie Marcantonio Raimondi, Gian Jacopo Caraglio oder Jacques Bellange. Auf andere hat Baselitz aber bewußt verzichtet bei seiner »ausgesprochen unorthodoxen Auswahl aus dem Marktangebot«.²⁸

Manche Namen sind in der Sammlung nicht vertreten, weil sie sehr bekannt sind und ein Erwerb ihrer Blätter zu wenig von einem »Archäologenerlebnis« hätte: »Zum Beispiel war Parmigianino immer in Katalogen und Auktionen vertreten. Es war daher nicht vorrangig für mich, ein Blatt zu kaufen, obwohl ich seine Radierungen wirklich brauche.«²⁹ Zumeist sind jedoch Inhalte und Eigenheiten der Gestaltung (und die für Baselitz dahinterstehende »Haltung«) entscheidend. So hat der Künstler etwa von dem Kauf von Stichen herausragender Meister der Zeit wie Giorgio Ghisi, Hendrick Goltzius oder Cornelis Cort abgesehen, weil sie seiner Meinung nach mit »zu viel Rhetorik und Bedachtsamkeit« und »zu mechanisch

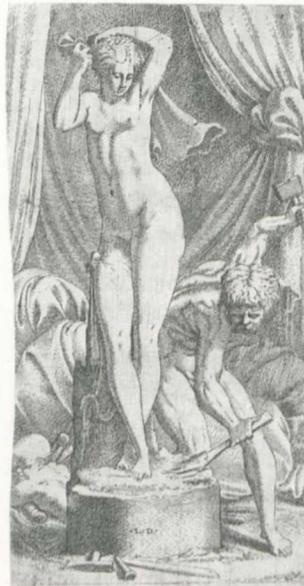


Abb. 2
Meister L. D., *Pygmalion schafft die Statue der Galathea*, um 1547, Radierung

gearbeitet« seien und ihnen deshalb »Überraschung und Spontaneität« fehle.³⁰

Das Hauptkriterium für die Auswahl ist ein negatives: das Antiklassische manieristischer Blätter.³¹ Aus seiner Erläuterung dieses Aspektes wird deutlich, daß Baselitz damit die Anzeichen einer fruchtbaren Krise in diesen Werken verbindet; hier dürfte Anfang der sechziger Jahre, auf der Suche nach einer Orientierung in der eigenen Kunst, denn auch wesentlich sein Interesse am Manierismus angesetzt haben: »Das, was sich in der italienischen Renaissance mit Raphael manifestierte, ist durch diese ungewöhnlichen Drucke in eine extrem instabile Lage gebracht worden. Mich interessieren solche Grenzfälle der Kunst, wo das erworbene Terrain unsicher geworden ist und das klassische Bild zerfällt. Von hier aus geht es munter weiter. Immer wenn die Frage nach dem Verhältnis von Bild zum Abbild ungeklärt bleibt und stattdessen an Bildern experimentiert wird, die die herkömmliche Form mißachten und aus der Enge führen, wird etwas wertvolles Neues gewonnen.«³²

Der Begriff »Form« scheint hier allerdings nicht nur die äußerliche Gestaltung der Bildgegenstände zu meinen, sondern etwa auch die Bildgehalte. Überblickt man die in der Sammlung vorhandenen Blätter, so fällt bereits auf, daß keine Porträts vorhanden sind, keine Genszenen und reinen Ornamentblätter. Neben wenigen Landschaften finden sich nur Darstellungen der menschlichen Gestalt.³³ Dabei interessiert Baselitz exakte ikonographische Zuordnung wenig; die Themen mancher seiner Blätter sind bis heute nur unzureichend entschlüsselt. Vielmehr geht es ihm offenbar immer wieder – in Parallele zu den Themen seiner eigenen frühen Bilder – um Momente spezifischer körperlicher Präsenz, vor allem um Erotik (Abb. 2), um die Demonstration angespannter Kraft (Abb. 3) sowie um Gewalt und Leiden (Abb. 4 und 5). Das Interesse an



Abb. 3
Juste de Juste,
Pyramide von fünf Männern,
um 1543



Abb. 4
Bartholomäus Spranger,
Hl. Sebastian, an einen Baum gefesselt,
1590/1600, Radierung



Abb. 5
Giovanni Pietro Possenti,
Herkules tötet den Kentaur Nessus,
1621-40, Radierung und
Kaltnadel

Spezifika des Bildaufbaus und der graphischen Gestaltung ist angesichts der Dominanz der menschlichen Figur von diesen Gehalten nicht zu trennen. Wenn Baselitz an der Graphik der Schule von Fontainebleau »die räumliche Schichtung« wertschätzt, »die Bildräume nicht beachtete, die eher ornamental war, auf sehr unkonventionelle Art, fast typographisch ornamental«³⁴ (vgl. Abb. 6),³⁵ und ihn fasziniert, daß in manieristischen Kompositionen Figuren »als bildnerische Elemente verwendet und brauchbar gemacht«³⁶ werden, so verrät dies Lust an gestalterischen Willkürakten, welche die dargestellten Körper in Mitleidenschaft ziehen. Deutlich wird das an der spezifischen Wertschätzung der skurrilen Akrobaten von Juste de Juste, einem der kleineren Meister der Schule von Fontainebleau (Abb. 3). Baselitz beschreibt sie als »völlig verrückte, verdrehte und verbohrte Figurationen«.³⁷ Der »extreme Antinaturalismus« dieser Radierungen kann sich ihm zufolge auf zwei Weisen äußern: »das kann sein die Überzeichnung, die Überstreckung, die Verknorpelung, das Ornamentale in den Blättern, es kann aber sein auch die Sinnlichkeit, also der Reiz, der durch die Gravur entsteht, daß man also das inhaltlich Gebundene verläßt wie bei vielen Blättern der Schule von Fontainebleau.«³⁸ Demnach bildet das Pendant zu einer sorgsam gestalteten gewaltsamen Verzeichnung der Figur im Bild eine erotisch besetzte Hingabe an die gestaltenden Linien.



Abb. 6
Antonio Fantuzzi,
Das Opfer, 1536/37,
Radierung



Abb. 7
Andrea Schiavone,
Mercur, um 1538,
Radierung

Schließlich erstreckt sich für Baselitz »Anti-klassik« offenbar auch auf Aspekte der Sorgfalt und der gestalterischen Fähigkeiten. So urteilt er über die Radierungen der Schule von Fontainebleau etwa, auf die er immer wieder als auf ein bewundertes Extrem zu sprechen kommt, sie wirkten gegenüber den Graphiken eines Marcantonio Raimondi »unglaublich unseriös und bizarr«.³⁹ Bezeichnend ist in dieser Hinsicht die Konzentration des Künstlers auf Schiavone, einen Künstler aus dem Umkreis

Parmigianinos (Abb. 7), von dem er mittlerweile eine größere Werkgruppe besitzt. An ihm reizen Baselitz »seine graphischen Experimente, aber auch sein technisches Unvermögen«, das sich beispielsweise durch starke Verätzungen der Druckplatten verrät. Baselitz ist aufgrund dieses Qualitätsmangels sogar mehr an ihm als an Parmigianino selbst interessiert⁴⁰ – eine wahrhaft exzentrische Position, die sich allerdings gut mit dem Selbstbild des so Urteilenden verträgt. Streicht Baselitz doch gerne heraus, daß er zwar einen »unbedingten Gestaltungswillen« besitze, aber kein Talent,⁴¹ daß er nicht zeichnen könne und manche handwerklichen Voraussetzungen künstlerischer Gestaltung, etwa zum Holzbildhauen, nicht mitbringe.⁴² Auch in diesem Punkt wird also deutlich, daß er bei den manieristischen Künstlern nach Möglichkeiten einer ganz persönlichen Identifikation sucht.

Forscht man möglichen Einflüssen manieristischer Kunst auf die Werke Baselitz' nach, stößt man zunächst auf die Werkgruppe der *Helden*, die zwischen 1965 und 1968 entstanden ist. In ihr sieht der Künstler selbst den Niederschlag der wesentlichen Haltungsänderung, die der Florentiner Aufenthalt bei ihm bewirkt habe.⁴³ Und so sind diese Gemälde, Zeichnungen und Druckgraphiken (S. 58-71) denn auch schon mehrfach mit dem Manierismus in Verbindung gebracht worden. Dabei hob man allerdings meist nur die offensichtliche Disproportioniertheit der Figuren mit ihrem großen Körpern und kleinen Köpfen hervor, obwohl gerade diese Eigenheit nicht allzu spezifisch für die vorgeblichen Anregungen aus dem 16. und 17. Jahrhundert ist.⁴⁴ Siegfried Gohr hat daneben auf Verwandtschaft im Kompositionellen aufmerksam gemacht. In der freistehenden, monumentalen Einzelfigur ohne renaissanceistischen kastenartigen Umraum »den Raum zu kristallisieren«,⁴⁵ ist tatsächlich eine Eigenart etwa jener Soldaten und Offiziere, die Hendrick Goltzius 1587 entworfen



Abb. 8
Jacques de
Gheyn II,
Vorsteher,
1587, Stich

hat (Abb. 8)⁴⁶ – mit ihnen haben die »Helden« überdies den extrem niedrigen Landschaftsausblick und gelegentlich die Schreitpose sowie die ausgreifende Armhaltung gemein (S. 60/61). Auch wenn Baselitz entsprechende Blätter des Niederländers (oder seiner Nachstecher) aus oben genannten Gründen nie gesammelt hat, müssen sie ihn beeindruckt haben.

Die Radierungen und Holzschnitte mit *Helden*-Motiven belegen, daß Baselitz darüber hinaus in Momenten der graphischen Gestaltung von dem italienischen »Archäologenerlebnis« profitiert hat. Gerade weil der Figurentypus dieser Blätter schon in Baselitz' Graphik von 1964 auftritt,⁴⁷ ist das Neue der Gestaltung im Folgejahr deutlich. So dürfte bei den Radierungen die flächig tonige Anlage einiger Hintergründe oder Umfelder durch dichte horizontale Strichlagen (S. 58) von Blättern aus der Schule von Fontainebleau oder etwa von Spranger (Abb. 4) angeregt sein. Die Formung mancher Figuren selbst aus schwer fließenden Linien bei gleichzeitiger Strukturierung mit Hilfe von locker verteilten kleinen Schraffurflecken (S. 60), erinnert dagegen an

Blätter Giovanni Pietro Possentis (Abb. 5). Die den *Helden* gewidmeten Farbholzschnitte sind in der ungewöhnlichen Clairobscur-Technik ausgeführt (S. 70, 71), die eigentlich bereits im 18. Jahrhundert aufgegeben worden ist.⁴⁸ Mit dem für sie charakteristischen delikaten Zusammenklang von Farbflächen, schwarzer Zeichnung und weißer linearer Höhlung schließt Baselitz unmittelbar an virtuose Blätter von Ugo da Carpi und Hendrick Goltzius (Abb. 9) an und setzt sich so schroff von der Tradition des Holzschnittes im 20. Jahrhundert ab – wie er selbst sagt, in einer »Trotzposition«.⁴⁹ Immerhin hält er an der Technik bis 1967 fest, so daß sie kurz auch noch an der Bildgestaltung der nächsten Werkphase der Frakturbilder teilhat. Dann wendet er sich endgültig von ihr ab.

Es ist wiederholt versucht worden, den Einfluß des Manierismus auch für Werke zu reklamieren, die zeitgleich mit oder nach den *Helden* entstanden sind. *Das große Pathos* (S. 57) von 1965 etwa⁵⁰ könnte an das berühmte Wiener Selbstbildnis Parmigianinos denken lassen, das den jungen Maler in der Verzerrung eines Konvexspiegels zeigt, wenn hier auch eher die Wirkung eines Konkavspiegels erzielt wird. Zugleich sind jedoch Beziehungen zum Bild *G. Kopf* (Privatsammlung) deutlich, der nachweisbar von der Zeichnung eines Psychiatriepatienten angeregt ist.⁵¹ Für die sogenannten Frakturbilder der Jahre 1966 bis 1969 (S. 72-75) läßt sich immerhin festhalten, daß Baselitz weiterhin mit einem merklich flachen Bildraum arbeitet und daß hier deshalb und wegen der Linien oder Balken, die die Bildfelder durchschneiden, das Moment des Ornamentalen an Bedeutung noch zunimmt. Das legt einen Vergleich mit manieristischen Werken nahe,⁵² insbesondere mit Graphiken



Abb. 9
Hendrick
Goltzius, *Mars*,
1588-1590,
Farbholzschnitt

der Schule von Fontainebleau (Abb. 6), für die der Künstler ja gerade diese Charakteristika immer wieder herausgestellt hat. Die Struktur dieser Blätter unterscheidet sich allerdings erheblich.⁵³

Wie schon Walter Grasskamp festgestellt hat, wäre es nicht schwer, »vorliegende Definitionen des Manierismus so zurecht zu biegen«, daß sie selbst auf spätere Werkphasen, etwa auf die der kopfstehenden Motive, noch zuträfen.⁵⁴ Doch verliert sich tatsächlich die Deutlichkeit von möglichen Parallelen mehr und mehr. Offenbar sind es mittlerweile andere Bilder, in denen sich Baselitz' Werke begründen. Warum gräbt dann der Künstler-Archäologe immer noch am gleichen Platz und erweitert kontinuierlich seine Kollektion? Offenbar kann Baselitz nach all den Jahren sich auch als Sammler in einer »Haltung« wahrnehmen, die ihm angemessen scheint.

- 1 Jocks 1997, S. 257.
- 2 Zit. nach Ulrich Weisner in: Bielefeld 1985, S. 13.
- 3 Jocks 1997, S. 258.
- 4 La Bella Maniera 1994; *La Bella Maniera. Pieces Maitresses de la Gravure Manieriste 1520-1640. Collection du Peintre Georg Baselitz*, Cabinet des Estampes, Genf, Genf 1994 (o.S.); Dessau 1997 (o.S.).
- 5 Georg Baselitz im Interview mit Walter Grasskamp, in: Madrid 1984 S. 11.
- 6 Vgl. Ebd., S. 12.
- 7 Gustav René Hocke, *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst von 1520 bis 1650 und in der Gegenwart*, Hamburg 1957.
- 8 Siehe hierzu auch Siegfried Gohr, Das ausgerissene Licht – Bemerkungen über den Holzschnitt bei Georg Baselitz, in: Köln 1994, S. 13.
- 9 Siehe den Wiederabdruck des 1. und 2. Manifests in Braunschweig 1981, S. 11 und 12; in Eugén Schönebecks Text »Bruchstücke zu einem Pandämonium« von 1962 heißt es zudem: »Das Pandämonium ist Emblem manieristischer Eindeutigkeit«, wiederabgedruckt in: Frankfurt am Main 1988, S. 23.
- 10 Georg Baselitz, Über meine Sammlung, in: Dessau 1997.
- 11 Baselitz 1984 im Gespräch mit Rainer Michael Mason, in: Dessau 1997.
- 12 Siehe: *Neue Figuration. Deutsche Malerei 1960-88*, Kunstmuseum Düsseldorf, Schirn Kunsthalle, Frankfurt am Main, München 1989.
- 13 Interview Grasskamp in: Madrid 1984, S. 12.
- 14 Max Dvorák, Pieter Brueghel d. Ä. (1920) und ders., Über Greco und den Manierismus (1920), in: ders., *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abendländischen Kunstentwicklung*, München 1924, S. 217-257 und 259-276
- 15 Vgl. Jacques Bousquet, *Malerei des Manierismus. Die Kunst Europas von 1520 bis 1620*, 3., überarbeitete und aktualisierte Aufl., München 1985, S. 10-11.
- 16 André Breton (Hrsg.), *L'art magique*, Paris 1957; vgl. Arturo Schwarz, Der Surrealist als homo ludens, in: *Die Surrealisten*, hrsg. von Arturo Schwarz, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Frankfurt am Main 1989, S. 96.
- 17 Paola Barocchi, *Il Rosso Fiorentino*, Rom 1950.
- 18 *Fontainebleau e la Maniera Italiana*, Museo Capodimonte, Neapel 1952, Kat. 1 und Abb. 1.
- 19 Johannes Gachnang, ein Gespräch mit Georg Baselitz (1975), in: Braunschweig 1981, S. 70
- 20 Ebd., S. 71
- 21 Baselitz, Sammlung, in: Dessau 1997.
- 22 Georg Baselitz, Über die Graphik und Fontainebleau, in: Dessau 1997.
- 23 Baselitz, Sammlung, in: Dessau 1997.
- 24 Interview Grasskamp, in Madrid: 1984, S. 12.
- 25 Baselitz, Sammlung, in: Dessau 1997.
- 26 Baselitz, Graphik, in: Dessau 1997.
- 27 Interview Grasskamp, in: Madrid 1984, S. 11.
- 28 Ger Luijten, Kein Sammler wie er im Buche steht, in: *La bella maniera* 1994, S. 282.
- 29 Baselitz, Sammlung, in: Dessau 1997.
- 30 Luijten, in: *La bella maniera* 1994, S. 289.
- 31 Interview Gachnang, in: Braunschweig 1981, S. 76.
- 32 Baselitz, Graphik, in: Dessau 1997.
- 33 Vgl. Luijten, in: *La bella maniera* 1994, S. 285.
- 34 Baselitz 1984, zit. nach Mason, in: Dessau 1997.
- 35 Das Blatt *Das Opfer* von Antonio Fantuzzi befand sich in Baselitz' erster Sammlung manieristischer Druckgraphik, die er 1968 zu verkaufen gezwungen war, s. Mason, in: Dessau 1997.
- 36 So Baselitz über Bartholomäus Sprangers *Heilige Familie mit dem kleinen Johannes* (Braunschweig) in: Bielefeld 1985, S. 50.
- 37 Baselitz, Graphik, in: Dessau 1997.
- 38 Baselitz in: Bielefeld 1985, S. 106.
- 39 Baselitz, Graphik, in: Dessau 1997.
- 40 Baselitz, Sammlung, in: Dessau 1997.
- 41 Zit. nach Weisner in: Bielefeld 1985, S. 28.
- 42 Jocks 1997, S. 269 und 267.
- 43 Interview Gachnang in: Braunschweig 1981, S. 70.
- 44 Zu recht hat schon Calvocoressi in London 1983, S. 13, darauf hingewiesen, daß Werke der Manieristen diese Eigenheiten mit Werken von psychisch Kranken teilen.
- 45 Siegfried Gohr, Ein Bild ohne Stil (1976), in: Gohr 1996, S. 64.
- 46 Den Vergleich von »Helden« mit einem Standartenträger von Goltzius aus dieser Serie hat bereits Calvocoressi in London 1983, S. 12, 13, vorgeführt; die Stiche, die Jacques de Gheyn II nach dieser Serie angefertigt hat, steigern im Vergleich zu den Entwürfen Goltzius' das disproportionale Verhältnis von Kopf und Körper, betonen stärker das Kostüm und schwächen die Wirkung der Hintergrundlandschaft
- 47 Siegfried Gohr, Georg Baselitz – Graphik als Prinzip, in: München 1994, S. 8-50, hier S. 20.
- 48 Siehe hierzu auch Gohr in: München 1994, S. 14.
- 49 Zit. nach Mason in: Dessau 1997.
- 50 Baselitz reiht eine Abbildung dieses Gemäldes zusammen mit Abbildungen einer Reihe von Helden-Gemälden in: Bielefeld 1985 einer Akrobatengruppe von Juste de Juste an und legt so den Gedanken einer Beziehung nahe.
- 51 Siehe hierzu Peter Gorsen, Kunst und Wahn. Triumph und Konflikt des Menschen in der Kunst der Neuzeit, in: *Kunst und Wahn*, Kunstforum Wien, Köln 1997, S. 89.
- 52 vgl. Rafael Jablonka, *Ruins. Strategies of Destruction in the Paintings of Georg Baselitz 1966-1969*, Anthony d'Offay-Galerie, London 1982, S. 20; zur Ornamentik-Auffassung von Baselitz: Interview Grasskamp in: Madrid 1984, S. 13 .
- 53 Gohr hat wenig überzeugend versucht, »die Durchdringung eines vibrierenden, meist grünen Landschaftsraumes mit einer zerteilten und zerstückelten Figur« in den Frakturbildern mit den »massigen schwarzen Linien (...), die sich durchlässig auf den Bildgrund beziehen« in den Clairobscur-Holzschnitten in Verbindung zu setzen, s. Gohr in: München 1994, S. 16.
- 54 Interview Grasskamp in: Madrid 1984, S. 12.