

# „Ich bin kein Maler, der ein Bild nicht nochmals malt.“ Erinnerung und Wiederholung bei Georg Baselitz

Hans Dieter Huber

Georg Baselitz wurde als Hans-Georg Kern am 23. Januar 1938 in Deutschbaselitz bei Kamenz in der Oberlausitz geboren. Er begann zunächst 1956 an der Hochschule für bildende und angewandte Kunst in Ost-Berlin zu studieren, wurde dort aber nach zwei Semestern wegen „gesellschaftspolitischer Unreife“ zwangsexmatrikuliert. Wie er später in einem Interview bekannte, hatten sein Freund Peter Graf und er in den Sommerferien das Klassenatelier mit Picasso-Kriegsbildern dekoriert, welche der Hochschulleitung politisch missfielen. Seine Malerei wäre die dekadenteste Form von Kapitalismus und hätte keinen Vorbildcharakter.<sup>1</sup> Er wechselte daraufhin in den Berliner Westsektor, wo er 1957 an der Hochschule für bildende Künste ein Studium bei dem Maler Hann Trier aufnahm. 1958 konnte er an dieser Hochschule zwei äußerst wichtige Ausstellungen sehen, nämlich eine Retrospektive zu Jackson Pollock, der zwei Jahre zuvor bei einem Autounfall ums Leben gekommen war, und eine Ausstellung über *Die neue*

*amerikanische Malerei*, die beide für ihn ein Schockerlebnis waren, wie er selbst betonte, und ihn schlagartig mit der aktuellen amerikanischen Kunst von Philip Guston, Willem de Kooning und Jackson Pollock konfrontierten.<sup>2</sup>

1961 begann er zusammen mit seinem Freund, dem Künstlerkollegen Eugen Schönebeck, aus einer radikalen Antihaltung gegen den damaligen Mainstream heraus, absichtlich mit schmutzigen und dreckigen Farben zu malen. 1965 bis 1966 entstand die Serie der *Helden*, die eigentlich eher Antihelden, nämlich traumatisierte junge Männer, sind. Sie marschieren meist in khakifarbenen Militäranzügen durch eine Landschaft, haben einen Tornister auf ihrem Rücken und sind verletzt, verstört oder gehandicapt. Baselitz hat sie als Rebellen, Partisanen oder *Neue Typen* bezeichnet. Es handelt sich bei diesen Antihelden zumeist um Künstler. Sie irren in brennenden, zerstörten Landschaften umher oder sitzen mit ihren Händen oder Füßen in einer Falle fest, die ihnen

jegliche Bewegungs- und Handlungsmöglichkeit nimmt. Sie können nur noch dasitzen und nachdenken. Man kann diese Bilder auch als eine Warnung verstehen, als „moderner“ Maler nicht in die Falle eines trendigen Mainstreams zu tappen.

### Y **Brüche, Risse, Verschiebungen**

Die sich ab 1966 an die *Helden*-Bilder anschließenden *Fraktur*-Bilder stellen den Versuch des Künstlers dar, den Bildgegenstand aufzubrechen und zu zerstören. Das Bildobjekt wird mithilfe eines collageartigen Ineinanderschiebens, Übereinandersetzens und Miteinanderkombinierens verschiedener Bildebenen in seiner Integrität angegriffen, zerstückelt, fragmentiert oder zerstört. Die *Fraktur*-Bilder könnte man als gemalte Form von Teufelsaustreibung ansehen, wobei die gegenständliche Darstellung sein Wirtsorganismus ist. Das Bild selbst, das Bild „an sich“, wird in diesem Akt der Zerlegung und Zerstörung von seiner gegenständlichen Darstellung befreit. Dadurch erscheint der physische Bildträger, der Wirtsorganismus, als flächiges Objekt, das mit Formen und Farben bedeckt ist. Für den Betrachter wird es sehr schwer bis ganz unmöglich, eine einheitliche Gestalt oder Figur in seiner ästhetischen Wahrnehmung zu synthetisieren. Denn sein Wahrnehmungsaufbau wird ständig gestört. Wie bei einer Kippfigur wird er zwischen verschiedenen Möglichkeiten, das Bild aufzufassen, hin und her geworfen. Auch die Logik von oben und unten sowie von links und rechts wird in diesen Bildern aufgelöst. In dem Gemälde *Waldarbeiter* (1967/68) sind Fragmente einer männlichen Figur zu erkennen, die auf dem Kopf steht oder kopfüber von einem Baum herabhängt. In *Waldarbeiter* (1969) schweben zwei fragmentierte menschliche Torsi, um 90 Grad nach links gedreht, in der Luft. Die *Fraktur*-Bilder bereiten die Umkehr des Bildmotivs vor, die im Frühjahr 1969 mit dem Bild *Der Wald auf dem Kopf* zum ersten Mal als künstlerische Methode der Verfremdung eingesetzt wird.

### **Die Umkehrung des Bildmotivs**

1969 beginnt Georg Baselitz in einem radikalen Entschluss, seine Bildmotive auf den Kopf zu stellen. Das von Ferdinand von Rayskis *Studie zum Wernsdorfer Wald* (1859) inspirierte Werk *Der Wald auf dem Kopf* ist das erste auf dem Kopf stehende Gemälde von Baselitz. Allerdings kann ein

kundiger Betrachter bereits in dem Gemälde *Das Kreuz* von 1964 rechts oben die Darstellung von zwei auf dem Kopf stehenden Häusern entdecken. Die umgekehrten Gemälde sind nicht einfach nach ihrer Fertigstellung um 180 Grad gedreht worden, wie man vielleicht vorschnell vermuten würde, sondern tatsächlich auf dem Kopf stehend gemalt worden. Dies lässt sich an vielen Umkehrbildern im detail an den herabtropfenden Farbspuren erkennen. Diese Art, die bildliche Darstellung auf dem Kopf stehend zu malen, bedingt die Verwendung von fotografischen Abbildungen, die man leichter auf den Kopf drehen kann, um sie dann zu malen. Das Einführen eines fotografischen Zwischenschritts in die Malerei führt darüber hinaus zu einer zusätzlichen Objektivierung der bildlichen Darstellung. Baselitz ist in verschiedenen Interviews immer wieder zur Rolle der Fotografie in seinem Werk befragt worden und hat im Prinzip bestätigt, ab 1969 sowohl nach der Erinnerung als auch nach fotografischen Vorlagen gearbeitet zu haben.<sup>3</sup>

Das Auf-den-Kopf-Stellen des Bildmotivs ist ein Verfremdungseffekt, welcher zu einer Erschwerung oder Verunmöglichung des gegenständlichen Sehens führt. Das Bild wird zu einer abstrakten Oberfläche, in welcher der Gegenstand verschwindet und nur noch geahnt oder imaginiert, aber nicht wirklich gesehen werden kann. Das wiedererkennende Sehen des dargestellten Gegenstands, das Richard Wollheim als „seeing as“ bezeichnet hat, weicht einem sehenden Sehen der Darstellung, einem „seeing in“ respektive einer Wahrnehmung, die sich mehr auf die Vermitteltheit des dargestellten Objekts im Medium der Darstellung konzentriert und das Motiv in der Gebundenheit an eine Oberfläche registriert.<sup>4</sup> Der Blick fällt als Erstes auf weitgehend abstrakte Formen, Farbflecken und den energetischen Duktus der Pinselspur und erst danach auf die semantische Entzifferung des Dargestellten.

Die Unterbindung eines gegenständlichen, identifizierenden Sehens führt zwangsläufig zu einer Irritation des Wahrnehmungsverhaltens des Betrachters, welche seine Aufmerksamkeit für die Details der malerischen Oberfläche öffnet. Die bildliche Darstellung und der darin dargestellte Gegenstand werden erst in einem zweiten oder dritten mühevollen, geistigen Akt einer Vorstellungssynthese hervorgebracht. Dies bedeutet eine radikale Abkehr von allen bisherigen bekannten

Bildbegriffen und malerischen Traditionen der bildenden Kunst. Durch einen einfachen konzeptuellen Akt der Umkehrung wird das Gemälde plötzlich als physisch-materielle, farbig strukturierte Oberfläche sichtbar. Es erscheint wie die Erfüllung der bekannten Forderung von Maurice Denis aus dem Jahr 1890, ein Bild habe, bevor es ein Schlachtrösser, eine nackte Frau oder eine Anekdote darstelle, eine ebene Fläche zu sein, mit Farben in einer bestimmten Ordnung bedeckt.<sup>5</sup> Durch diese Irritation wird das Bild selbstreflexiv und es wird zu einem Objekt. Es zeigt sich als sich selbst. Es stellt sich als das aus, was es ist, nämlich als Bild und als autonomer Gegenstand. Die bildhafte Darstellung wird als eine gemalte, abstrakte Farbform wahrgenommen, bevor sie als etwas anderes, beispielsweise als auf dem Kopf stehende Apfelbäume, erkennbar wird. Oft hilft erst der Bildtitel, das dargestellte Objekt zu identifizieren. Unser Wahrnehmungssystem interpretiert das Gesehene immer nach der größten Wahrscheinlichkeit. Dabei spielen Erinnerung und Erfahrung eine zentrale Rolle. Sie verändern die Einstellung und Interpretation des Gesehenen.

### **Farbe als Unterstand**

Dies ist auch der Fall bei dem in den Kunstsammlungen Chemnitz befindlichen Gemälde *Mädchen kommt – Per* (1986/87). Man erkennt zunächst verschiedene Farbflecken, die allmählich in die Form einer auf dem Kopf stehenden Frau mit kurzem Kleid, großen Armen, Beinen und Brüsten, blonden Haaren und roten Lippen übergehen. Sie befindet sich vor einem hellblauen Hintergrund, an dessen rechter Seite sich eine längliche gelbe Form befindet, die nach oben in weiße, gelbe, schwarze und braune Pinselstriche ausfärbt. Der Bereich ist von einer dichten schwarzen Textur aus Kreuzschraffuren umgeben, welche die Figur so erscheinen lassen, als ob sie durch eine geöffnete Tür in einen dunklen Innenraum treten würde. Das Gemälde gehört zu den sogenannten *Unterstands-* oder *Maler-*Bildern.

Die meisten Gemälde dieser umfangreichen Serie besitzen einen schwarzen Hintergrund, auf dem entweder mit roter, oranger oder gelber Farbe waagrechte und senkrechte Gitterlinien gezogen sind, die eine Mauer aus Ziegelsteinen andeuten. In einigen Bildern ist in der rechten unteren Ecke eine gelbe Lücke zu sehen, in welcher zerstörte Gebäude oder ein Kirchturm

zu erkennen sind, wie bei *Blondes Mädchen kommt – Wilhelm* oder *Der Kleine Schlesier* (beide 1987). *Mädchen kommt – Per* weicht insofern von den unmittelbar vorhergehenden und nachfolgenden Gemälden dieser Serie ab, als es erstens ein quadratisches Format (200 × 200 cm) hat und zweitens die Mauerstrukturen aus Ziegelsteinen unter einer schwarzen Übermalung verschwunden sind.<sup>6</sup> Es ist lediglich eine Mauerlücke in der Ruine erkennbar, in der die Frau zu stehen scheint.<sup>7</sup> Es handelt sich bei dieser Serie um „Porträts“ seiner Malerkollegen als Blondinen. Die Bildtitel spielen auf den jeweiligen Vornamen des Malers an. Mit *Per* ist wahrscheinlich Per Kirkeby gemeint. Die Serie wird schließlich 1988 mit dem großformatigen Summenbild *Das Malerbild* abgeschlossen und vollendet.

### **Groß ist nah, klein ist fern**

Hermann von Helmholtz hat 1884 in seinem Aufsatz „Optisches über die Malerei“ auf den Wahrnehmungsunterschied zwischen kleinen und großen Bildern hingewiesen: „Grosse Gemälde geben [...] eine weniger gestörte Anschauung ihres Gegenstandes, als kleine, während doch der Eindruck auf das einzelne ruhende unbewegte Auge von einem kleinen nahen Gemälde genau der gleiche sein könnte, wie von einem grossen und fernen. Nur drängt sich bei dem nahen die Wirklichkeit, dass es eine ebene Tafel sei, fortdauernd viel kräftiger und deutlicher unserer Wahrnehmung auf.“<sup>8</sup>

Das Format eines Bildes ist eine der wichtigsten Institutionen für die Regulierung der Interaktion mit dem Betrachter. Er setzt sich mit seinem eigenen Körper und aufgrund seiner individuellen Körpergröße in eine jeweils leicht unterschiedliche Beziehung zu dem Format des Bildes, das entweder kleiner, gleich groß oder größer als der eigene Körper sein kann. Bei dieser Form von sensomotorischer Interaktion geht es um die sehr körperliche Entscheidung von Nähe oder Distanz, Abstand oder Versenkung, Vor-dem-Bild-Sein oder In-das-Bild-hineingezogen-Werden.<sup>9</sup>

Einem Bildformat, das kleiner als der eigene Körper ist, steht man in einem distanzierteren Verhältnis gegenüber als einem Bildformat, das wesentlich größer als der eigene Körper ist. Während man das kleine Format mit seinen Blicken gut kontrollieren kann, ist ein solcher Überblick bei einem Riesenformat nicht möglich. Man kann es nicht mehr

mit einem einzigen Blick erfassen. Dies hat eine völlig andere Wahrnehmungsweise und ein anderes ästhetisches Wahrnehmungsverhalten des Betrachters zur Folge. Das übergroße Bildformat kontrolliert den Betrachter und seine Bewegungen, während kleine Formate vom Beobachter kontrolliert werden.<sup>10</sup> Das kleine Format scheint weiter entfernt zu sein und eher zurückzuweichen als das übergroße, welches nach vorne zu drängen und den Betrachter mit seiner Größe zu überwältigen scheint.

Die Formate der *Remix*-Bilder von Georg Baselitz betragen häufig 300 × 250 cm, sind also deutlich überlebensgroß. Sie formulieren damit einen ganz anderen Machtanspruch als die kleineren Formate der *Helden*-Serie. Das Format 162 × 130 cm, in dem der *Flachkopf* von 1992 gemalt wurde, ist eines der am meisten von Baselitz verwendeten Bildformate und findet sich bereits 1964 in den Bildern *Das Kreuz* und *Ein Sommermorgen*. Das Hochformat 300 × 250 cm taucht dagegen erst viel später auf, nämlich Anfang der 1980er-Jahre, und auch dann zunächst relativ selten.<sup>11</sup> Mit dem Beginn der *Remix*-Bilder im Jahr 2005 wird dieses Format dann zum bevorzugten Hochformat des Künstlers. Baselitz ist selbst mehrere Male in Interviews auf die Rolle der Formate in seiner Malerei angesprochen worden. Für ihn geht es um die Wichtigkeit des Auftritts, um eine Absicht der Deklaration, die auch das einvernehmliche Verhältnis zwischen Sofa und Bürgertum stören soll.<sup>12</sup>

### **Das Bild mit den Füßen treten – kniend, stehend, laufend**

1990 traf Baselitz erneut eine radikale Entscheidung. Hatte er zuvor die bildliche Darstellung fragmentiert, zerstückelt und den Gegenstand auf den Kopf gestellt, legte er nun die Leinwände zum Malen auf den Boden. Die Motive für diese Veränderung im Arbeitsprozess liegen erstens in der schieren Größe der Leinwände, die vertikal nur noch mit einem fahrbaren Gerüst zu bewältigen wären, zweitens in dem nunmehr wesentlich dünneren Farbauftrag, der bei einem senkrecht stehenden Bild auf der Leinwand herablaufen würde, und drittens in der Schaffung eines künstlichen Handicaps für sich selbst.

Diese Entscheidung hat für das künstlerische Schaffen folgenreiche Konsequenzen. Es ist für den Künstler nun nicht

mehr möglich, einen räumlichen Abstand zu den oft riesengroßen Leinwänden einzunehmen, um sich einen Überblick über die entstehende Komposition zu verschaffen. Er befindet sich ständig in einer extremen körperlichen Nähe, in maximaler Entfernung einer Armlänge zur Bildoberfläche, oft dagegen noch näher. Er steht mit seinem eigenen Körper dem Bildkörper nicht mehr aufrecht – eins zu eins – gegenüber, sondern agiert über, auf und im Bild selbst. Der Körper des Malers wird während des Malprozesses zwangsläufig zu einem Bestandteil des Bildkörpers. Er kriecht, rutscht, kniet, bückt sich, läuft mit seinen Schuhen in der frischen Farbe herum, malt mit den Händen, wischt mit dem Lappen, gießt Flüssigkeiten auf die Leinwand, kratzt mit einem Holzstock oder einem Spachtel Spuren aus dem Farbauftrag heraus oder färbt seine Schuhsohlen mit frischer Farbe ein, um wie bei einem Tanz das Motiv mit den Füßen zu treten.

Seine Vorgehensweise beschreibt er im Jahr 2011 folgendermaßen: „Ich male immer auf dem Boden, denn ich finde, dass die Welt auf dem Fußboden besser geordnet ist. Ich verwende sehr große Leinwände, und wenn ich in deren Zentrum möchte, dann muss ich darüber laufen. So haben meine Tanzstücke angefangen. Zunächst bin ich auf Holzbrettern gelaufen, damit ich keine Fußabdrücke auf den Leinwänden hinterließ. Dann nahm ich die Bretter weg, sodass man Fußabdrücke sah.“<sup>13</sup>

Es gibt eine Reihe ausgezeichnete Aufnahmen des Fotografen Edward Quinn, der Baselitz im Juni 1992 bei der Fertigstellung von *Bildzwölf* mit der Kamera beobachten konnte.<sup>14</sup> Die Fotografien zeigen ihn stehend, kniend, gebückt und über das Bild laufend. Dies hat zur Folge, dass in der frischen Farbe Fußabdrücke entstehen. Waren die Fußabdrücke, bedingt durch die besondere Arbeitsweise, anfangs vielleicht unabsichtlich oder ergaben sich zwangsläufig, werden sie letztendlich vom Künstler akzeptiert und zu einem eigenständigen Medium, das er absichtsvoll zur Bildgestaltung einsetzt. Baselitz badete seine Schuhe in schwarzer Farbe und tänzelte mit ihnen wie ein Sambatänzer auf der Leinwand herum. Statt mit dem Pinsel, den Fingern oder einem Stock zu malen, malte Baselitz in direkter, körperlicher Aktion mit den Füßen: „Füße sind meine Erdung, mir ist die Erdung wichtiger als die Sendung [...] Komischerweise male



**Fäustlinge**, 1992  
 Öl auf Leinwand, 162 × 130 cm  
 Privatbesitz

ich hier auch im Hocken, ich laufe über die Bilder. So entstehen sie.“<sup>15</sup> Man könnte hier von performativer Malerei sprechen – das Bild wird regelrecht mit den Füßen traktiert. Es ist bekannt, dass der späte Tizian in der *Schindung des Marsyas* die Farbe teilweise mit den Fingern aufgetragen hat – aber Farbauftrag mit den Füßen? Hinsichtlich einer möglichen Choreografie der Beinbewegungen kommen einem die Bilder mit Tanzdiagrammen von Andy Warhol in den Sinn, die Georg Baselitz ebenfalls fasziniert haben.<sup>16</sup>

Das Bild *Flachkopf* vom 7. Mai 1992 steht am Ende einer Reihe von Gemälden, in denen die Malerei mit den Füßen eine große Rolle spielt. Zugleich bildet es den visuellen Höhepunkt dieser Maltechnik. Einen Tag zuvor, am 6. Mai 1992, wird das Gemälde *Weiter im Norden*<sup>17</sup> vollendet. Am 7. Mai 1992 entstehen sogar zwei Gemälde, welche Fußspuren als intentionales Mittel benutzen: zunächst das Bild *Fäustlinge*<sup>18</sup> und dann *Flachkopf*. An den darauffolgenden Tagen malt der Künstler am 8. Mai 1992 mit *Blonden Frau*<sup>19</sup> und am 11. Mai 1992 mit *Mehr Blonden*<sup>20</sup> die letzten beiden Bilder dieser Serie und setzt sich in ihnen besonders mit dem Maler Willem de Kooning auseinander. Baselitz trägt die farbigen

Fußspuren jeweils als letzte, oberste Schicht mit den Füßen auf und setzt sie als eine Art von Rahmung ein, welche bestimmte Details wie den Kopf, die Brüste oder den Unterleib durch diesen mit den Schuhen gemalten Rahmen besonders herausheben.

#### **Wir fahren an den Rhein**

Nach dem Fall der Berliner Mauer und der Wiedervereinigung der beiden 40 Jahre lang durch eine schwer bewachte Grenze getrennten deutschen Staaten setzt sich Baselitz 1995 mit seiner eigenen Kindheit und seiner Familie auseinander. Es entstehen eine umfangreiche Serie von Porträts der einzelnen Familienmitglieder sowie Gruppenporträts wie *Wir besuchen den Rhein I* oder *Wir daheim*. Das Porträt *Schwester Rosi III* aus den Kunstsammlungen Chemnitz stammt aus dieser Phase der erneuten Rückbesinnung des Künstlers auf seine Kindheit und Sozialisation im ersten deutschen Arbeiter-und-Bauern-Staat. Dabei greift Baselitz auf alte Fotografien seiner Familie und seines Geburtsorts Deutschbaselitz zurück.<sup>21</sup> Es gibt insgesamt vier verschiedene Gemäldefassungen von *Schwester Rosi*, drei



**Schwester Rosi II, 1995**  
Kaltnadel in Magentarot auf Büttchen  
41,8 x 30,4 cm; 80,5 x 61 cm  
Privatbesitz



**Schwester Rosi IV, 1996**  
Öl auf Leinwand, 290 x 205 cm  
MKM Museum Küppersmühle für Moderne  
Kunst, Duisburg, Sammlung Ströher

davon sind zwischen Weihnachten und Silvester 1995 entstanden, während das vierte Ölgemälde, ein Nachzügler, erst am 4. Mai 1996 fertiggestellt wurde. Die drei ersten Fassungen werden durch Kaltnadelradierungen vorbereitet, die auf den 15. und 16. Dezember 1995 datiert sind. Die ersten drei Gemälde von *Schwester Rosi*, zu denen auch die Chemnitzer Fassung gehört, besitzen jeweils einen schmalen, weißen Passepartoutrand auf der Leinwand, der bereits in den Kaltnadelradierungen angedeutet wird. Mit diesem Bild im Bild zeigt Baselitz an, dass das Motiv eine fotografische Vorlage hatte. „Und dann dachte ich, ich fasse das in einem Passepartout, das wirkt deklariert und herausgehobener, bewusster.“<sup>22</sup> Hinzu kommen mehrere großformatige Aquarelle, in denen der Künstler das auf dem Kopf stehende Porträt seiner Schwester im Medium der Aquarellfarbe noch einmal farbig durcharbeitet und weiter variiert. Diese Aquarelle sind jedoch alle – auch das Chemnitzer Blatt – erst nach dem letzten Gemälde vom 4. Mai 1996 entstanden.

**Eine räumliche Zäsur führt zu einer künstlerischen Zäsur**  
2006 gibt Baselitz nach 30 Jahren seinen Wohnsitz auf Schloss Derneburg auf und zieht in den Süden, zunächst nach München und dann nach Buch am Ammersee. Dieser Umzug bedeutet auch eine Zäsur für sein künstlerisches Schaffen. Noch in Derneburg beginnt er am 1. Juni 2005 mit einer Serie von Bildern, die ihn mehrere Jahre lang beschäftigen sollte. In dieser Werkreihe setzt sich Baselitz, wie schon in den Familienbildnissen von 1996, mit seiner eigenen Vergangenheit auseinander – diesmal jedoch nicht mit seiner Familie oder mit anderen Künstlern, sondern mit seinem eigenen künstlerischen Frühwerk, wie der Serie der (Anti)-Helden, den *Fraktur*-Bildern oder den auf dem Kopf stehenden Gemälden. Baselitz bezeichnet diese umfangreiche Serie von Bildern mit dem Zusatz *Remix*. Sie zieht sich als konzeptueller Ansatz teilweise bis heute durch sein künstlerisches Œuvre.<sup>23</sup>



**Ein moderner Maler**, 1996  
 Öl auf Leinwand, 162 × 130 cm  
 Berlinische Galerie, Berlin



**Der Wald auf dem Kopf**, 1969  
 Öl auf Leinwand, 250 × 190 cm  
 Museum Ludwig, Köln, Inv.-Nr. ML 01254

### Was ist ein Remix?

Der Begriff ist vor allem in der Musikszene gebräuchlich und bedeutet die Neuabmischung eines Musiktitels, von dem ein mehrspuriger Master vorhanden ist. Es gibt dabei verschiedene Möglichkeiten der Beeinflussung wie die Veränderung der Geschwindigkeit, das Einfügen von neuen Klangeffekten oder zusätzlichen Instrumenten bis hin zur völligen Zerlegung und Neuzusammensetzung des Originals. Den Remix muss man vom Dubbing, vom Sampling und vom Mashup<sup>24</sup> unterscheiden. Das Dubbing ist der Vorläufer des Remix und wurde bereits in den späten 1960er-Jahren auf Jamaica erfunden. Dabei wurden Instrumentalversionen bekannter Lieder veröffentlicht, die von ambitionierten Sängern besungen werden konnten, auch mithilfe mobiler Sound-Systeme, die sich auf Fahrräder oder Lieferwagen montieren ließen. Das Remix entwickelte sich Ende der 1980er-Jahre mit der Entstehung der Clubkultur. In diesem Kontext entwickelten sich Club Mix und Dance Mix als besondere Untergattungen. Das Mashup ist dagegen eine Methode, zwei unterschiedliche

Musikstücke miteinander zu kombinieren, wie bei dem Song *Do It Again / Billie Jean (Medley)* des italienischen Studioprojekts *Club House* aus dem Jahr 1983, in dem der Nummer-eins-Hit von Michael Jackson mit dem Titel *Do It Again* von Steely Dan nach dem Schema A vs. B abgemischt wurde.<sup>25</sup> Es handelt sich dabei wahrscheinlich um ein frühes Beispiel eines DJ Mashups, obwohl der Begriff selbst erst um die Jahrtausendwende entstand.

Doch was bedeutet ein Remix in der Malerei? Der deutsche Begriff des Abmischens beziehungsweise der Abmischung ermöglicht hier interessante neue Konnotationen. Der Begriff bringt den Remix in die Nähe des Farbmischens, des Neuabmischens und Neuzusammenstellens von Farbkompositionen. Remix bei Baselitz ist eine Neuauflage, Aktualisierung und Übersetzung bekannter Bildmotive aus dem Frühwerk des Malers in eine aktuelle, zeitgenössische Fassung. Baselitz' „Top Ten“ werden für ein junges Publikum neu aufgemischt. Die *Remix*- Fassungen des *Modernen Malers* aus dem Jahr 2007, die zwei verschiedene Bilder miteinander



**Paint Painter (Remix), 2007**  
 Öl auf Leinwand, 303 × 250 cm  
 Berlinische Galerie, Berlin



**Bandit (Remix), 2007**  
 Öl auf Leinwand, 300 × 250 cm  
 Privatbesitz

kombinieren, nämlich die Gemälde *Ein moderner Maler* (1996) und *Der Wald auf dem Kopf* (1969), könnte man auch als Mashups bezeichnen. Selbst die *Fraktur*-Bilder von 1996 sind ja bereits – lange bevor der Begriff überhaupt erfunden wurde – frühe Beispiele der Mashup-Technik, nämlich der Kombination von zwei völlig verschiedenen Bildern in der Struktur A vs. B.

### Ein moderner Maler (Remix)

Die beiden in Chemnitz ausgestellten Gemälde *Paint Painter (Remix)* und *Bandit (Remix)* von 2007 stehen in einem engen chronologischen Entstehungszusammenhang.

*Paint Painter (Remix)* ist in Auseinandersetzung mit dem 1966 geschaffenen Bild *Ein moderner Maler* entstanden. Die Folge *Ein moderner Maler (Remix)* besteht aus insgesamt fünf verschiedenen Fassungen, die alle zwischen dem 27. April und dem 21. Mai 2007 entstanden sind und eine Kombination aus zwei verschiedenen Bildmotiven darstellen. Zum einen steht das Gemälde *Ein moderner Maler* dafür Pate. Zum anderen zitiert die untere Hälfte das erste auf dem Kopf gemalte Gemälde *Der Wald auf dem Kopf* aus dem Jahr 1969. Im Stil seiner *Fraktur*-Bilder kombiniert Baselitz die beiden

Motive dergestalt miteinander, dass es aussieht, als befände sich der auf dem Boden kniende Maler über einem umgekehrten Baum, der seine Äste oder Wurzeln in die Erde hinein ausbreitet. Die Hände des Malers schweben dabei einige Zentimeter über dem Erdboden. Dies ist eine kleine, aber wichtige Differenz zu den beiden Vorbildern von 1965 und 1966, bei denen die Hände deutlich den Boden berühren, ja sogar in zwei Erdspalten verschwinden. Es existieren aus dieser Zeit mehrere Arbeiten, welche die Bedeutung des Bodens und den Kontakt, den die Hände der *Helden* zum Erdboden suchen, verdeutlichen.<sup>26</sup>

Ein Vergleich mit den anderen Fassungen des Themas ist aufschlussreich. In der ersten, am 27. April 2007 fertiggestellten Version ist der Maler noch stärker mit dem Boden verschmolzen. Seine Füße sind nicht sichtbar, sondern scheinen in der Erde zu stecken. Darauf deutet auch die graue Farbe seiner Hose hin, die sich in den Boden hinein fortzusetzen scheint. Er hat seine beiden Hände flach auf den Boden gelegt und beugt den Oberkörper leicht nach links vorne. In der zweiten Fassung vom 30. April 2007 überschneidet der Kopf des Malers den oberen Bildrand. Die Malweise ist deutlich schneller, flüchtiger und nervöser. Seine Hände und Füße





**Bandit (Remix), 2007**  
 Öl auf Leinwand, 300 × 250 cm  
 Privatbesitz



**Ein moderner Maler (Remix), 2007**  
 Öl auf Leinwand, 300 × 250 cm  
 Privatbesitz

berühren den Boden gerade noch. Es gibt dünne, lineare Andeutungen von Füßen. In der dritten Fassung, welche am Tag darauf entstanden ist und sich heute in der Berlinischen Galerie neben ihrem Vorbild von 1966 befindet, scheint der „moderne Maler“ seine Hände teilweise in den Boden versenkt zu haben. Darüber hinaus sind zwei Füße mit ange deuteten Zehen in rosa Farbe zu erkennen, mit denen der Maler barfuß auf dem Boden kauert. Die in Chemnitz aus gestellte vierte, am 3. Mai 2007 entstandene Fassung *Paint Painter (Remix)* ist die erste, in der Baselitz der Figur zwei weiße Cowboystiefel mitgegeben hat, die er bereits bei den vorherigen Fassungen des *Bandit (Remix)* gemalt hatte. Sie ist auch die erste, in welcher der Maler ein Hitlerbärtchen trägt und sein Blick nach oben in den Himmel gerichtet ist. Dem folgt am 21. Mai 2007 eine letzte Schwarz-Weiß-Fassung, in der Baselitz mit Grautönen und einem sehr wässrigen Farbauftrag gearbeitet hat. Die Hände sind mithilfe eines dünnen Holzstöckchens in Form einer schwarzen Linie gezeichnet. Hinter der Figur wurden einige Partien weiß übermalt. Ursprünglich besaß die Figur ausgebreitete Arme wie in den *Bandit (Remix)*-Bildern. Auch hier trägt der Maler ein Hitlerbärtchen.

Wie geht man damit um? Für Opfer oder Gegner des nationalsozialistischen Terrors wird der Maler dadurch zu einer absolut unsympathischen und negativen Figur. Er erscheint dem Betrachter als ein rückwärtsgewandter, im wahrsten Sinne des Wortes „bodenständiger“ deutscher Maler. Die Cowboystiefel weisen ihn darüber hinaus als Machotypen aus. Durch das Hitlerbärtchen wird das Bild emotionalisiert, kontrovers, ambivalent und ideologisch aufgeladen.<sup>27</sup>

Die Serie *Bandit (Remix)*, von der es insgesamt vier verschiedene Gemäldefassungen gibt, ist vor dem *Paint Painter (Remix)* entstanden. Bei der Werkreihe handelt es sich um den Remix einer Tuschezeichnung von 1966 mit dem Titel *Zwei geteilter mit ausgebreiteten Armen*, die zwar noch den Körper eines Helden mit Tornister zeigt, aber – von ihrer formalen Komposition gesehen – schon zu den *Fraktur*-Bildern gehört.

Am 30. März 2007 malt Baselitz zunächst die erste Gemäldefassung *Zwei Streifen Bandit (Remix)* sowie zwei Aquarelle. Im oberen Teil des Gemäldes erkennt man den Oberkörper einer Figur mit breitkrepigem Hut und ausgebreiteten Armen. Die Umrisse der Figur sind in einer sehr schnellen und flüchtigen Malweise mit weißer Farbe auf einen unregelmäßig gelborangen Hintergrund gemalt. Der Oberkörper scheint wie



**Moderner Maler**, 2007  
 Öl auf Leinwand, 300 × 250 cm  
 Privatbesitz



**Moderner Maler (Remix)**, 2007  
 Öl auf Leinwand, 300 × 250 cm  
 Gemeentemuseum, Den Haag

ein Geist im Raum zu schweben. Die untere Hälfte des Bildes zeigt zwei O-Beine mit Cowboystiefeln und zwei herabhängende Arme, in schwarzer Farbe vor einen schnell aufgetragenen, weißgrünen Hintergrund gemalt. Während der Bandit in der ersten Gemäldefassung noch keine Pistolen in seinen Händen hat, hält er in der zweiten Aquarellzeichnung jedoch, deutlich erkennbar, in seiner Linken eine Pistole. In der dritten Aquarellzeichnung, die am Tag darauf entstanden ist, trägt der Bandit bereits zwei Pistolen in seinen Händen. Er wird also vom Künstler zusehends „aufgerüstet“.

In der darauffolgenden zweiten Gemäldefassung des *Bandit (Remix)* vom 3. April 2007 sind sowohl Ober- wie auch Unterkörper sehr schnell und flüchtig mit dünner, weißer Farbe vor einem schwarzen und einem weißgrünen Hintergrund gemalt. Der Oberkörper schwebt vor einem monochromen, schwarzen Hintergrund. Der Unterkörper befindet sich vor demselben unregelmäßig mit breitem Pinsel aufgetragenen, weißgrünen Hintergrund wie in der ersten Fassung. Hier jedoch trägt der Bandit, wie auch in den beiden darauffolgenden Fassungen vom 29. und 30. Juni 2007, zwei Pistolen.

Die dritte Version des *Bandit (Remix)* ist die farbigste von allen. Hier scheint die Figur förmlich vor Energie zu

explodieren. Die Pinselstriche der zahlreichen Buntfarben breiten sich in alle Richtungen aus. Zusätzlich hat Baselitz in der Manier von Jackson Pollock mit einem runden Holzstock, dessen Spitzen wahrscheinlich wie bei einer Rohrfeeder angeschrägt wurden, dünne schwarze Konturlinien gesetzt, die Hände, Gesicht und Arme akzentuieren. Das linke Auge des Banditen blickt böse nach links. In diese Version hat der Künstler unten links die Jahreszahl 1966 auf das Bild geschrieben. Der Hintergrund ist vor allem in der oberen Bildhälfte nachträglich mit weißer Farbe abgedeckt worden, um den Oberkörper besser freizustellen.

Der in Chemnitz ausgestellte *Bandit (Remix)* ist das letzte von vier Ölgemälden, die im Zeitraum vom 27. März bis 30. Juni 2007 entstanden sind. In der Chemnitzer Fassung ist der Oberkörper durch schnell und rhythmisch aufgetragene, bunte Farben gekennzeichnet. Er befindet sich vor einem schwarzen, monochromen Hintergrund, mit dem einzigen Unterschied, dass dieser erst *nach* dem Anlegen der Figur aufgetragen wurde, sie damit umrandet und in ihrer Position fixiert. In der Art von Jasper Johns oder des späten Edvard Munch zitiert Baselitz das sogenannte *cross hatching*, eine spezielle Art von kurzer Kreuzschraffur, die Munch in einigen seiner



**Zwei Streifen Bandit (Remix), 2007**  
 Öl auf Leinwand, 300 × 250 cm  
 Privatbesitz

Bilder wie den *Badenden* von 1907 oder dem späten *Selbstbildnis zwischen Uhr und Bett* aus den Jahren 1940–1943 eingesetzt hatte und von denen Jasper Johns so begeistert war.

### **Munch, der Mixer**

Lange Zeit war das Spätwerk von Edvard Munch für die Kunstgeschichte uninteressant. Man hielt die späteren Fassungen der Werke *Das kranke Kind*, *Der Kuss* oder *Die Mädchen auf der Brücke* für schwächere Versionen, die nur für den Kunstmarkt gemalt wurden. Erst nach der Jahrtausendwende erkannte man, dass es sich bei den zahlreichen Wiederholungen um eine eigenständige künstlerische Strategie handelt, die eine neue ästhetische Qualität hervorbrachte. Mit Ausstellungen in Wien 2003,<sup>28</sup> Emden 2004<sup>29</sup> und Paris 2012<sup>30</sup> wurde der Blick für das Spätwerk des Malers geöffnet. Vor allem mit der Fertigstellung des Werkverzeichnisses der Malerei im Jahr 2009 war zum ersten Mal ein vollständiger Überblick über Menge und Umfang an Varianten, Repliken und Versionen der berühmten Bildmotive möglich, die Munch im Lauf seines Lebens immer wieder umgesetzt hatte. Das Ergebnis ist erstaunlich. So gibt es von seinem Hauptwerk *Das kranke Kind* immerhin sechs verschiedene

Fassungen. Von den bekannten Motiven *Eifersucht*, *Vampir*, *Die Mädchen auf der Brücke* mit der Variante *Frauen auf der Brücke* sind jeweils zwölf verschiedene Fassungen bekannt, die über einen Zeitraum von 40 Jahren hinweg immer wieder neu von Munch aufgegriffen wurden. Von den Bildern *Der Kuss* und *Die Sonne*, dem riesigen Hauptbild im Festsaal der Universität Oslo, existieren ebenfalls jeweils elf verschiedene Fassungen. Hinzu kommt eine vergleichbare Arbeitsweise. Wie Baselitz versuchte Munch parallel zu den verschiedenen Gemäldefassungen, seine Motive auch in Zeichnung und Druckgrafik weiterzuentwickeln und zu einem wiedererkennbaren Markenzeichen zu verdichten.<sup>31</sup>

Heute kann man sagen, dass Edvard Munch genau das gemacht hat, was in der Musik als Remix bezeichnet wird. Eine erfolgreiche Komposition wird dem Geschmack einer jüngeren Generation respektive eines jüngeren Publikums angepasst. Munch war stets um ein noch besseres Bild bemüht und verpackte die verschiedenen Fassungen immer wieder in einen aktuellen Zeitstil, der oftmals seiner Zeit voraus war. Die späteren Fassungen von *Der Kuss*, *Das kranke Kind*, *Vampir* oder *Eifersucht* sind keine blassen Kopien, sondern der absichtsvolle Versuch, ein Thema dem veränderten

Zeitgeschmack anzupassen. Er selbst hat sich mehrfach zu diesen Wiederholungen geäußert und sie verteidigt: „Man schreit, wenn ich das mehrmals male. Aber Bild und Motiv, mit dem ich ein ganzes Jahr lang gekämpft habe, ist nicht mit einem einzigen Gemälde erledigt – Warum soll ich nicht ein für mich so wichtiges Motiv fünf Mal malen und variieren, wenn man sieht, dass Maler Äpfel, Palmen – Kirchtürme und Heuschaber endlos malen?“<sup>32</sup>

Insbesondere nachdem Munch dem deutschen Expressionismus begegnete und sowohl Emil Nolde wie Erich Heckel persönlich kennenlernte,<sup>33</sup> kann man erkennen, wie er den Versuch unternahm, ältere Fassungen seiner bevorzugten Sujets in den Stil der expressionistischen Malerei der Brücke zu übersetzen. Aber damit nicht genug. In den 1930er- und 1940er-Jahren passte er erneut die Farbigkeit seiner Malerei an: nunmehr dem französischen Fauvismus eines Matisse, Derain oder Vlaminck. Dabei war Munch bis zu seinem Tod hoch innovativ und entwickelte seine Themen in einer sehr ähnlichen Art und Weise wie später Georg Baselitz weiter.

So verwundert es nicht, dass Munchs Spätwerk den Ausgangspunkt für die *Remix*-Bilder von Baselitz darstellte, was dieser in einem Interview bestätigte: „Dann kam eines Tages ein Katalog mit der Post, Munch in Emden. Da irritierte mich plötzlich ein Bild, ich glaube, es waren die *Mädchen auf der Brücke*, das sah nicht aus wie das Bild, das ich von Munch kenne. Und dann habe ich da nachgelesen, dass der diese Bilder, also seine Highlights, bis zu zweiundzwanzig Mal nicht kopiert, sondern in immer neuen Variationen geschaffen hat, immer auf dem Stand der Zeit. Und Munch hat sich ja thematisch eigentlich wenig verändert, es gibt nur stilistische Veränderungen, neue Formulierungen. Und dann dachte ich, übernehm' das, versuche etwas, was du schon einmal gemacht hast, zu wiederholen. [...] Ich hatte Angst vor der Langeweile, vor der Attitüde anstelle einer Leidenschaft, und deshalb habe ich mir gesagt, gut, gut, ich wiederhole das, und zwar mit der Absicht einer Deklaration. Und diese Deklaration ist das Format. 3 × 2,50 Meter und noch größer – zumindest größer als alles, was ich je gemacht habe.“<sup>34</sup>

### Versionen über Versionen über Versionen

Wie man auf zahlreichen Fotografien seines Ateliers am Ammersee erkennen kann, malt Baselitz meist verschiedene Versionen desselben Themas oder Motivs in dichter Folge nacheinander respektive nebeneinander. Oft sieht man dort bis zu sieben ähnliche, nur in kleinen, aber entscheidenden Details voneinander abweichende Varianten an den Wänden stehen.

Es ist, als ob es kein endgültiges, absolutes Bild geben könne, sondern nur verschiedene Möglichkeiten, Vorschläge, Fassungen, Varianten oder Versionen, ohne dass sich genau sagen lässt, welche die richtige, die beste, die wahrhaftigste oder die authentischste ist. Ein solches ästhetisches Urteil ist nicht mehr möglich. Denn sie sind alle gleich richtig, gut, wahrhaftig und authentisch.

Hinter dieser harmlos erscheinenden Problematik verbirgt sich jedoch ein grundlegender Zweifel an der Glaubwürdigkeit der Malerei. In der Kontingenz verschiedener Fassungen wird ein malerischer Skeptizismus sichtbar, der sich nicht mehr eliminieren oder reduzieren lässt. Er führt zu einer Inkompatibilität der gemalten Versionen. Man könnte – leicht abgewandelt – mit Wittgenstein sagen, dass im Bild die Dinge auf Probe zusammengestellt werden, in der Hoffnung darauf, dass sie sich in der Wirklichkeit so verhalten wie im Bild.<sup>35</sup>

Der amerikanische Philosoph Nelson Goodman hat sich ausführlich mit der Problematik befasst, wie man mit verschiedenen Wahrnehmungen, Beschreibungen oder Abbildungen von Welt umgeht.<sup>36</sup> Wenn man seine Überlegungen auf die *Remix*-Versionen überträgt, kann man behaupten, dass jedes Bild, jede noch so kleine Variante, jede Fassung oder Version, die Baselitz von einem Motiv malt, eine eigenständige, autonome und inkompatible Darstellung von Welt ist. Aber – und das ist die Krux – die Welt ist nicht unabhängig von einer Abbildung „abbildbar“. Der Maler ist an ein materielles Vehikel gebunden, von dem er sich nicht lösen kann. Das ist sein Handicap. Er muss stets eine bestimmte Darstellung wählen, um ein neues Weltbild erzeugen zu können. Von daher gilt der Satz von Wittgenstein, dass die Grenzen meiner Sprache die Grenzen meiner Welt sind, auch für Baselitz. Die Grenzen seiner Kunst sind die Grenzen seiner Welt, die sich nicht überschreiten lassen.

## Und ewig grüßt das Murmeltier

Worin liegt der Sinn einer Wiederholung? Gilles Deleuze hatte in seiner Dissertation *Differenz und Wiederholung* argumentiert, dass Wiederholung eine Voraussetzung für Identität sei.<sup>37</sup> In Wiederholungen, Variationen oder *Remix*-Versionen werden die Unterschiede jedes Mal anders gesetzt. Vielleicht ist der Beginn des Bildes ein anderer. Vielleicht ist die Art und Weise, wie Baselitz von einem Teil zum nächsten fortschreitet, eine andere. Neue Zusammenhänge werden akzentuiert, alte, die in der Variante zuvor bereits ausgearbeitet wurden, nun weggelassen. Durch die verschiedenen Fassungen eines Motivs kommt eine Kontingenz des Malerischen ins Spiel, welche die Aufmerksamkeit des Beobachters immer an eine andere Stelle und in einen anderen Sinnzusammenhang verschiebt. Die Versionen erzählen zwar im Prinzip dieselbe Geschichte, aber sie erzählen sie jedes Mal etwas anders, in einer leicht unterschiedlichen Fassung.

Durch seine Wiederholung wird das Einzelbild kontingent. Es könnte auch anders aussehen. Dadurch verliert es die ihm in früheren Zeiten oft zugesprochene mystische Eigenschaft der „inneren Notwendigkeit“, die Tatsache, dass es nur so und nicht anders aussehen kann, wie es aussieht. *Remix*, *Dubbing* und *Mashup* sind daher auch Techniken der Entmystifizierung und Entideologisierung. Die *Remix*-Arbeiten von Georg Baselitz rechnen geradezu mit der Enttäuschung konventioneller Erwartungshaltungen aufseiten der Betrachter. Sie sind ein Angriff auf ihre traditionellen Wertvorstellungen von Einzigartigkeit, innerer Notwendigkeit, Absolutheit und Originalität.

Aber – und das ist vielleicht ein kleiner Trost: Durch seine Wiederholung findet das Bild zu sich selbst. Je häufiger es wiederholt wird, desto stärker wird seine Identität. Die Kunst kann nur durch Wiederholung zu sich selbst finden, obwohl dieser Prozess niemals endgültig abgeschlossen werden kann und „das Unendliche im Endlichen“ gesetzt werden muss.<sup>38</sup>

---

Mein Dank geht an Detlev Gretenkort für seine unermüdliche Unterstützung und geduldige Beantwortung meiner Fragen.

1 Tittel 2018, S. 52.

2 „Georg Baselitz im Gespräch mit Henry Geldzahler“ (1983), in: Gretenkort 2011, S. 117. Siehe auch Tittel 2018, S. 56: „Die Ausstellung war ein Schock. Und die Überlegungen kamen erst, als sich der Schock gelegt hatte.“

3 Siehe hierzu beispielsweise Schwander 2018, S. 50. „Die Fotos sind wichtig wegen der Kontrollierbarkeit, die ich in meinen Bildern anstrebe. Ich möchte, wie ich schon vorher sagte, vermeiden, dass irgendwelche Interpretationen und Deutungen auftauchen, und aus diesem Grunde mache ich entweder präzise Zeichnungen des Landschaftsmotivs, oder noch besser, ich mache Fotos davon. Es handelt sich also nicht um gestellte Landschaften, sondern um Details, die ich fotografiere. Das braucht man. Es führt leicht zu Schludrigkeiten, wenn man diese Details verschleiert. Deshalb sind Fotos für mich wichtig.“ Georg Baselitz im Gespräch mit Evelyn Weiss (1975), in: Gretenkort 2011, S. 54. Ferner: „Ich habe die Bilder anhand von Fotos verkehrt rum gemalt.“ Sowie: „Ich habe Fotos gemacht von Dingen, die mich interessierten. Ich musste jedoch feststellen, dass die Fotos nicht dem entsprachen, was ich wollte, und auch nicht dem, was ich gesehen hatte. Fotos sind Erinnerungen an Gegenstände, Landschaften oder Personen. Das ist das Einzige, was mich an Fotos interessiert.“ Schwander 2018, S. 45, 50.

4 Wollheim 1982, S. 195. Die Unterscheidung zwischen wiedererkennendem und sehendem Sehen stammt von Max Imdahl, siehe Imdahl 1981, S. 15, 23.

5 Zitiert nach Hess 1976, S. 16.

6 *Mädchen kommt – Karl Frederik*, 200 × 162 cm, das dem Chemnitzer Bild unmittelbar vorhergehende Gemälde, wurde am 26. August 1987, das Chemnitzer Werk *Mädchen kommt – Per* am 4. September 1987 und das unmittelbar danach anschließende Gemälde *Der Ausgang – Karl*, 200 × 162 cm, am 7. September 1987 fertiggestellt.

7 Die blonden Haare gehen nach Auskunft des Sekretärs von Georg Baselitz, Detlev Gretenkort, auf türkische Sängerinnen zurück, die oft blond gefärbte Haare tragen. E-Mail von Detlev Gretenkort vom 19. Februar 2018 an den Verfasser.

8 Helmholtz 1884, S. 102.

9 Vgl. Huber 2018.

10 Vgl. Huber 2005, S. 223–230.

11 Das früheste mir bekannte Bild im Hochformat 300 × 250 cm ist *Die Verspottung* aus dem Jahr 1983 sowie eine spätere Fassung desselben Themas von 1984. Danach taucht das Format vereinzelt um 1990/91 wieder auf und tritt erst mit den *Remix*-Bildern 2005 als das am meisten verwendete Format in den Vordergrund des künstlerischen Schaffens.

12 „*Blick zurück nach vorn*. Georg Baselitz im Gespräch mit Florian Illies“ (2006), in: Gretenkort 2011, S. 315; vgl. auch die Äußerung in: Schwander 2018, S. 45.

- 13 „*Muss gotisch tanzen*. Georg Baselitz im Gespräch mit Donald Kuspit“ (1995), in: Gretenkort 2011, S. 270.
- 14 Quinn 1993, S. 204–226.
- 15 „*Blick zurück nach vorn*. Georg Baselitz im Gespräch mit Florian Illies“ (2006), in: Gretenkort 2011, S. 322.
- 16 Tittel 2018, S. 56: „Als ich das erste Lichtenstein-Bild, ein *composition book*, gesehen habe, da hat mich das umgehauen. Oder die Tanzschritte von Warhol. Ich fand das großartig.“
- 17 *Weiter im Norden*, 1992, 162 × 130 cm.
- 18 *Fäustlinge*, 1992, 162 × 130 cm.
- 19 *Blonden Frau*, 1992, 162 × 130 cm.
- 20 *Mehr Blonden*, 1992, 162 × 130 cm.
- 21 Siehe Ausst.-Kat. Baselitz 1997.
- 22 „*Blick zurück nach vorn*. Georg Baselitz im Gespräch mit Florian Illies“ (2006), in: Gretenkort 2011, S. 315.
- 23 Nach 2007 entfiel jedoch der Zusatz *Remix* im Titel.
- 24 Gehlen 2011, S. 206.
- 25 Den Hinweis auf *Club House* verdanke ich freundlicherweise Julia Westner vom Archiv Baselitz, München.
- 26 Siehe hierzu Hollein/Mongi-Vollmer 2016, Abb. 2, 7, 8, 9 und 20.
- 27 „Ich habe Veränderungen vorgenommen in dem alten Modell, ich habe also mehr Hitler gemacht als Selbstportraits.“ Georg Baselitz in „*Blick zurück nach vorn*. Georg Baselitz im Gespräch mit Florian Illies“ (2006), in: Gretenkort 2011, S. 317.
- 28 Schröder/Hoerschelmann 2003.
- 29 Sommer 2004.
- 30 Lampe/Chéroux 2012.
- 31 Siehe hierzu ausführlicher am Beispiel der verschiedenen Fassungen von *Der Kuss*: Huber 2014, S. 43–51.
- 32 Edvard Munch in einem Brief an Jens Thiis vom 29.9.1933 (MN N 3111); [https://emunch.no/HYBRIDNo-MM\\_N3111.xhtml](https://emunch.no/HYBRIDNo-MM_N3111.xhtml) (Zugriff: 1.3.2018) [eigene Übersetzung aus dem Norwegischen].
- 33 Zur Begegnung zwischen Heckel und Munch siehe Munch/Schiefler 1987, Tagebucheintrag vom 18. September 1907 (Nr. 345), zur Begegnung zwischen Nolde und Munch siehe die Tagebucheinträge Schieflers vom 29.12.1907 (Nr. 368) und 31.12.1907 (Nr. 369) sowie die Version Noldes in Nolde 2011, S. 160).
- 34 „*Blick zurück nach vorn*. Georg Baselitz im Gespräch mit Florian Illies“ (2006), in: Gretenkort 2011, S. 315.
- 35 Wittgenstein 1963, S. 36f. (4.03 und 4.031).
- 36 Goodman 1972; Goodman 1984, S. 13–37.
- 37 „Die Differenz und die Wiederholung sind an die Stelle des Identischen und des Negativen, der Identität und des Widerspruchs getreten. [...] Alle Identitäten sind nur simuliert und wie ein optischer ‚Effekt‘ durch ein tieferliegendes Spiel erzeugt, durch das Spiel von Differenz und Wiederholung. [...] Wiederkehren ist folglich die einzige Identität, die Identität aber als sekundäre Macht, die Identität der Differenz, das Identische, das sich vom Differenten aussagt, um das Differente kreist. Eine solche, durch die Differenz hervorgebrachte Identität wird als Wiederholung bestimmt. Daher besteht auch die Wiederholung in der ewigen Wiederkehr darin, das Selbe ausgehend vom Differenten zu denken. [...] [Daher] wird deutlich, dass sich die materiellste Wiederholung nur durch und in einer Differenz bildet, die ihr durch Kontraktion entlockt wird, durch und in einer Seele, die der Wiederholung eine Differenz entlockt.“ Deleuze 1997, S. 11, 65, 356.
- 38 Sartre 1994, S. 13.

---

### Literaturliste:

- Baselitz 1997: Pamela Kort (Hrsg.), *Baselitz. Wir besuchen den Rhein*. Ausst.-Kat. Dresdner Kunstverein im Residenzschloss, Dresden 1997.
- Deleuze 1997: Gilles Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, aus dem Frz. von Joseph Vogl, München 1997.
- Gehlen 2011: Dirk von Gehlen, *Mashup. Lob der Kopie*, Berlin 2011.
- Goodman 1972: Nelson Goodman, „The way the world is“, in: ders., *Problems and projects*, Indianapolis/New York 1972, S. 24–32.
- Goodman 1984: Nelson Goodman, *Weisen der Welterzeugung*, Frankfurt am Main 1984.
- Gretenkort 2011: Detlev Gretenkort (Hrsg.), *Georg Baselitz. Gesammelte Schriften und Interviews*, München 2011.
- Helmholtz 1884: Hermann von Helmholtz, „Optisches über Malerei“, in: ders., *Vorträge und Reden*, Bd. II, Braunschweig 1884, S. 97–137.
- Hess 1976: Walter Hess, *Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei*, Reinbek 1976.
- Hollein/Mongi-Vollmer 2016: Max Hollein/Eva Mongi-Vollmer (Hrsg.), *Georg Baselitz – Die Helden*, Ausst.-Kat. Städel Museum, Frankfurt am Main u. a., München 2016.
- Huber 2005: Hans Dieter Huber, *Paolo Veronese. Kunst als soziales System*, München 2005.
- Huber 2018: Hans Dieter Huber, „Welterzeugung durch sensomotorisches Handeln“, in: Peter Sinapius (Hrsg.), *Intermedialität und Performativität in den künstlerischen Therapien*, Berlin 2018, S. 90–119.
- Imdahl 1981: Max Imdahl, „Cézanne – Braque – Picasso. Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen“, in: ders., *Bildautonomie und Wirklichkeit. Zur theoretischen Begründung moderner Malerei*, Mittenwald 1981, S. 9–50.
- Lampe/Chéroux 2012: Angela Lampe/Clément Chéroux (Hrsg.), *Edvard Munch – Der moderne Blick*, Ausst.-Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt u. a., Ostfildern 2012.
- Munch/Schiefler 1987: Edvard Munch/Gustav Schiefler, *Briefwechsel*, Bd. 1: 1902–1914, Hamburg 1987.
- Nolde 2011: Emil Nolde, *Mein Leben*, hrsg. von Manfred Reuther, mit einem Nachwort von Martin Urban, 2. Aufl., Köln 2011.
- Quinn 1993: Edward Quinn, *Georg Baselitz. Eine fotografische Studie*, Bern 1993.
- Sartre 1994: Jean-Paul Sartre, *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*, in: ders., *Gesammelte Werke. Philosophische Schriften I*, Reinbek 1994.
- Schröder/Hoerschelmann 2003: Klaus Albrecht Schröder/Antonia Hoerschelmann (Hrsg.), *Edvard Munch – Thema und Variation*, Ausst.-Kat. Albertina, Wien, Darmstadt 2003.
- Schwander 2018: Martin Schwander (Hrsg.), *Baselitz*, Ausst.-Kat. Fondation Beyeler, Riehen/Basel u. a., Berlin 2018.
- Sommer 2004: Achim Sommer (Hrsg.), *Edvard Munch – Bilder aus Norwegen*, Ausst.-Kat. Kunsthalle in Emden, Ostfildern-Ruit 2004, S. 70–89.
- Tittel 2018: „Wer die Hose runterlässt, darf die Scham nicht verdecken“. Georg Baselitz im Interview mit Cornelius Tittel“, in: *Blau. Ein Kunstmagazin*, Nr. 25, Februar 2018, S. 50–60.
- Wittgenstein 1963: Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung*, Frankfurt am Main 1963.
- Wollheim 1982: Richard Wollheim, *Objekte der Kunst*, Frankfurt am Main 1982.