

Reinhard Herz

Georg Baselitz und der Neue Typ

Die frühen
Werke

PL ACADEMIC
RESEARCH



1 Einführung und Fragestellung

Nach dem Zweiten Weltkrieg führt die Konfrontation zwischen demokratisch verfassten westlichen und diktatorisch geführten sozialistischen Ländern im Osten zu einer fast alle Lebensbereiche durchdringenden Polarisierung, die auch im Bereich der bildenden Kunst einen Wettbewerb der Systeme auslöst. Im Westen wird die entscheidende Frage nach dem richtigen Menschenbild in den ersten Nachkriegsjahren mit der (auch politisch geförderten) Internationalen Abstraktion beantwortet und der geforderten Idealisierung gegenständlich-figurativer Darstellungen im Sozialistischen Realismus entgegengesetzt. Im geteilten Deutschland resultieren daraus politische und künstlerische Festlegungen, die sich besonders in West-Berlin an der Grenze zum östlichen Machtbereich offenbaren. Als Reaktion auf die künstlerischen Festschreibungen entwickeln junge Künstler in West-Berlin, aber auch regional im Rheinland, in München und Hamburg in den frühen 60er Jahren Formen einer neuen figurativen Malerei, die sich vom allgemeinen Diktum des vorherrschenden abstrakten Expressionismus, von Tachismus und Informel absetzen.

Der sich künstlerisch und politisch als heimatlos empfindende Georg Baselitz kann als ein besonderer Exponent dieser neuen Entwicklung betrachtet werden, weil er sich als Kunststudent mit der sozialistischen Doktrin in der DDR ebenso auseinandersetzen musste, wie nach seinem Wechsel nach West-Berlin mit der hier dominierenden informellen Malerei. Neben anderen bildenden Künstlern seiner Generation sucht Baselitz nach neuen figurativen Ausdrucksformen, auch um die besondere deutsche Situation der unmittelbar zurückliegenden Kriegs- und Nachkriegszeit künstlerisch zu reflektieren. Vor diesem Hintergrund gilt es, das Frühwerk von Georg Baselitz zum ersten Mal erschöpfend in Augenschein zu nehmen, um darin sowohl die Genese eines spezifischen Verhandeln damaliger Zeitläufte, als auch die Vorwegnahme der sich abzeichnenden späteren Werkentwicklung zu entdecken.

Um die Bedeutung verschiedener Entwicklungslinien der ausgesprochen anthropologisch zentrierten frühen Arbeiten zu erkennen, schien es geboten, das Werk sowohl chronologisch zu betrachten, als auch einzelne Werkgruppen themenbezogen zu analysieren und formal zueinander in Beziehung zu setzen.

Der gewählte Untersuchungszeitraum von 1958 bis 1966 ergab sich aus unterschiedlichen Gründen. Von dem 1938 geborenen Georg Baselitz sind aus dem Zeitraum bis einschließlich 1957 nur fünf kleine Arbeiten aus den Jahren 1953 bis 1955 bekannt bzw. publiziert, die kaum stilbildende Bedeutung haben. Aus der Studienzeit an der Hochschule für bildende und angewandte Kunst in Ostberlin (zwei Semester ab 1956) sind entweder keine Arbeiten erhalten geblieben oder nicht öffentlich zugänglich. Nach Fortsetzung des Studiums an der Hochschule für bildende Kunst in West-Berlin ab 1957 in der Klasse von Professor Hann Trier sind erste Arbeiten seit 1958 bekannt, die es erlauben, seine künstlerische Entwicklung zu verfolgen.

In dem hier untersuchten Zeitraum entwickeln sich figurative Arbeiten, die sich schnell von informeller Malerei absetzen, im Wesentlichen konsekutiv über Kopf-, Füße- und Torso-Motive hinaus zur großen Werkgruppe der Neuer Typ- und Helden-Bilder, in der sie 1965/66 kulminieren. In diesem Teil des frühen Oeuvres lässt sich eine stringente Entwicklung herauschälen, die der späteren, besser bekannten und weitgehend als charakteristisch für Georg Baselitz erkannten Werkgruppe der Fraktur-Bilder vorarbeitet.

Im Allgemeinen lässt die Literatur Baselitz' Oeuvre mit dieser Werkgruppe beginnen. Bei näherer Untersuchung erwies sich jedoch, dass das spezifische Figurenkonzept, das hier zur Geltung bzw. zur *De-Konstruktion* kommt, im Frühwerk zunächst erarbeitet werden musste. Diesem Prozess der Rückgewinnung der Figuration gilt die Aufmerksamkeit dieser Studie. Bisher ist diese Phase immer nur punktuell beleuchtet worden – erst ihre systematische, erschöpfende Erkundung entpuppte ihre ausschlaggebende Bedeutung als Voraussetzung alles Folgenden.

In den frühen 60er Jahren erregen die Arbeiten von Georg Baselitz in Westberlin schlagartig Aufmerksamkeit in der Presse. Baselitz hatte zunächst zusammen mit seinem Malerkollegen Eugen Schönebeck im November 1961 eine Ausstellung seiner Malerei in privaten Räumen veranstaltet, die aber erfolglos blieb, trotz großen Engagements und begleitender Manifeste von beiden Künstlern. Auch die Überarbeitung der Texte 1962 und die europaweite Verbreitung an Interessenten und Kritiker bleibt ohne Resonanz.

Dem Maler gelingt die Beachtung seiner Arbeiten und damit der Durchbruch in Presse und Öffentlichkeit erst mit einer Einzelausstellung, die von den Galeristen Michael Werner und Benjamin Katz im Oktober 1963 ausgerichtet wird. Der Erfolg ist vorerst ein Achtungserfolg und beruht im Wesentlichen auf einem skandalträchtigen Aspekt zweier Bilder, die scheinbar hauptsächlich männliche Nacktheit und Onanie thematisieren.

Auch wenn die Arbeiten von Baselitz in den folgenden Jahren mit wechselndem Interesse wahrgenommen werden, ist das Frühwerk der Beginn einer sehr erfolgreichen Karriere in Deutschland mit schließlich auch großer internationaler Resonanz.

Möchte man den Ursachen für den erfolgreichen Weg dieses Künstlers auf die Spur kommen, muss man sich mit dessen Voraussetzungen und Bedingungen beschäftigen. Anders gesagt könnte man fragen – welche Ingredienzien und welches Momentum sind es, die einem jungen Maler, der aus der sächsischen Provinz tief in der DDR kommt, zu diesem Zeitpunkt den Erfolg im Westen, in der Frontstadt Westberlin ermöglichen?

Baselitz bleibt im Gespräch, obwohl Skandale selten anhaltendes Interesse an Malerei auslösen und obwohl er wie auch andere junge Maler in dieser Zeit beginnt, figurativ zu malen und damit konträr zur damals herrschenden allgemeinen Kunstauffassung.

Aus heutiger Sicht müssen zumindest zwei zentrale Aspekte seines Oeuvres hinterfragt werden, um neue Einsichten in dieses Werk zu gewinnen. Mit welchen politischen, gesellschaftlichen und künstlerischen Bedingungen hatte es Baselitz zu Beginn seines Weges im Westen und zuvor in der DDR zu tun – welchem Zeitgeist war er in Ost und West ausgesetzt? Daraus ergibt sich die zweite Frage von selbst – mit welchen künstlerischen Fähigkeiten und spezifischen Merkmalen, mit welchem Werkprofil versteht es Baselitz, sich diesen Bedingungen zu stellen, um sich behaupten und arbeiten zu können, ohne sich politisch vereinnahmen zu lassen?

Im Folgenden sollen die politischen und künstlerischen Vorbedingungen nur insoweit skizziert werden, als sie für den Weg des Künstlers relevant erscheinen. Hier seien zuerst die

westlichen Gegebenheiten benannt und danach die Bedingungen des östlichen Weltbildes. Außer aus seinen bildnerischen Werken und den Texten wird sich das künstlerische Profil von Georg Baselitz nur insoweit erschließen lassen, als rückblickende Äußerungen des Künstlers auf seine Arbeiten in der konkreten politischen und künstlerischen Situation dokumentiert sind. Diese Äußerungen werden nach Möglichkeit in den geschilderten Kontext aufgenommen und in Hinblick auf ihre Zeitbezogenheit kommentiert.

2 Politische Bedingungen

2.1 Westdeutschland

Ende der Fünfziger und Anfang der Sechziger Jahre ist die 1949 gegründete Bundesrepublik außenpolitisch fest in der westlichen Staatengemeinschaft integriert. Seit der 1955 erfolgten Aufnahme in die NATO ist der westliche Teil Deutschlands exponierter Bestandteil dieses Militärpakts mit einer langen innerdeutschen Frontlinie zum Warschauer Pakt und einem wie eine Insel inmitten der DDR gelegenen Westberlin, das durch Sperrung der Transitwege äußerst verwundbar ist.

Mit der Forderung Chruschtschows nach einem Truppenabzug der drei Westmächte aus Berlin beginnt im November 1958 die Berlin-Krise, die die folgenden Jahre überschattet und mit dem Bau der Berliner Mauer im August 1961 den Status quo der deutschen Teilung für beinahe 30 Jahre zementiert.

Unter den Bedingungen der *sozialen Marktwirtschaft* entwickelt sich die Bundesrepublik in den Fünfziger und frühen Sechziger Jahren zu einem wirtschaftlichen Erfolgsmodell, dem deutschen *Wirtschaftswunder*, das annähernd acht Millionen Vertriebene aus den ehemaligen Ostgebieten ebenso zu integrieren vermag, wie die etwa drei Millionen Flüchtlinge, die zwischen 1949 und 1961 aus der östlichen Zone, der späteren DDR, vor allem über Westberlin nach Westdeutschland gelangen.

Innenpolitisch und gesellschaftlich führt der auf Restauration bürgerlicher Wertvorstellungen angelegte sogenannte *Adenauer-Staat*, der wirtschaftliche Erfolg und die Übernahme eines großen Teils des von den USA geprägten Lebensstils bei der Bevölkerung zur Bildung einer Konsensgesellschaft – dieser konsumorientierten Gesellschaft bedeutet der wirtschaftliche Wiederaufbau viel mehr, als die Auseinandersetzung mit der jüngsten Vergangenheit.

Diese *Vergangenheitsbewältigung* setzt in nennenswertem Umfang erst Ende der Fünfziger Jahre mit gerichtlicher Aufklärung und spektakulären Prozessen ein – 1958 Errichtung der Zentralstelle zur Aufklärung nationalsozialistischer Verbrechen in Ludwigsburg, 1961 Eichmann-Prozess, 1963 Beginn des Auschwitz-Prozesses.

Der kulturelle Wiederanfang des besetzten Landes steht ganz im Zeichen der Besatzungsmächte.

2.2 Ostdeutschland

Die ebenfalls 1949 aus der sowjetisch besetzten Zone gegründete DDR ist von Anfang an nicht nur politisch und militärisch in das sowjetische Machtssystem fest integriert, sondern muss auch die Planwirtschaft, die Verstaatlichung aller wesentlichen Produktionsmittel der Industrie und die Kollektivierung der Landwirtschaft übernehmen. Die damit einhergehenden vielfältigen Zwangsmaßnahmen führen dazu, dass sich große Teile der

Bevölkerung nicht mit diesem Staat identifizieren – viele Menschen flüchten stattdessen aus unterschiedlichen Gründen in den westlichen Teil Deutschlands, um dort freier leben zu können. Zu dem regelrechten Exodus von Teilen der Bevölkerung bis zum Mauerbau 1961 in Berlin tragen sicher auch die Erfolglosigkeit des Mangelsystems *Planwirtschaft* und der Zwang bei, das Gesellschaftssystem des Sowjet-Kommunismus akzeptieren zu müssen, das gegenüber bürgerlichen Vorstellungen als überlegen gilt.

In der ideellen Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen Vergangenheit sehen sich die deutschen Kommunisten ausschließlich in der Opferrolle der antifaschistisch Verfolgten. Da sie die DDR nicht als Nachfolge-Teilstaat des *Dritten Reiches*, sondern als eine Neusetzung innerhalb der deutschen Geschichte betrachten, werden alle Aspekte der deutschen Täterrolle und deren geistige und materielle Sühne ignoriert.

3 Künstlerische Bedingungen

3.1 Situation bildender Künstler im Westen

3.1.1 Erste Nachkriegsjahre

In den Jahren unmittelbar nach dem 1. Weltkrieg hatte sich mit der DADA-Bewegung und den Bauhaus-Künstlern und später mit Surrealismus und Neuer Sachlichkeit, um nur die wichtigsten Strömungen zu nennen, schnell eine kritische, innovative und international anerkannte Kunstszene in Deutschland etabliert.

Obwohl vom Ausland erhofft, ließ sich eine solche Entwicklung nach 1945 aus den verschiedensten Gründen nicht wiederholen. Viele bedeutende Künstler hatten emigrieren müssen und blieben dem Deutschland der Nachkriegszeit zumindest in den ersten Jahren fern. Andere fanden erst nach Kriegsteilnahme und Gefangenschaft ebenso wie die innerlich emigrierten Künstler nur zögerlich zurück zu ihrer Arbeit und anfänglich auch nur regional zu Gesprächen und Ausstellungen zusammen – die materielle Not und die ungeheuren Zerstörungen der Städte schienen ebenso unüberwindlich wie die Frage, welche neuen künstlerischen Wege beschritten werden sollten.

Die Reaktionen der Künstler reichten von Bemühungen, an ihr Werk aus der Zeit vor dem Nationalsozialismus anzuknüpfen, zu Überlegungen, 1945 als Stunde *Null* für einen völligen Neubeginn anzusehen, bis hin zu der resignierten Frage der Kunstkritiker, „[...]ob in der Vollständigkeit des Zusammenbruches und der Zerstörung nicht auch die tiefere Gemeinsamkeit der schöpferischen Kräfte vernichtet worden sei, aus der die westliche Kultur und Kunst überhaupt möglich geworden waren“¹ und „[...] ob es noch Kunst gibt und ob sich in absehbarer Zeit Voraussetzungen für eine neue künstlerische Tätigkeit ergeben würden.“²

Ohne bei dieser Skizzierung auf Einzelheiten eingehen zu wollen, wird der Problemerkern für die bildenden Künstler der Nachkriegszeit schnell erkennbar – konnte eine neue geistige Identität, ein als tragfähig empfundener Grundzusammenhang als Basis für die nun wieder gegebene Möglichkeit zur freien künstlerischen Betätigung in der deutschen Bundesrepublik gefunden werden? Neben anderen Zusammenkünften und Gesprächen mit begleitenden Ausstellungen in den ersten Nachkriegsjahren sei hier das berühmte *Darmstädter Gespräch* erwähnt, das 1950 zu dem Thema *Das Menschenbild in unserer Zeit* abgehalten wurde.³

Aus heutiger Sicht führt dieses Gespräch exemplarisch vor Augen, welcher Problemlage man sich konfrontiert zu sein glaubte. Schon das Thema des Gesprächs verrät den An-

1 Haftmann 1987, S. 422.

2 Willi Grohmann zitiert nach: Trier 1985, S. 10.

3 Evers 1950.

spruch auf eine Universalität, die es nicht mehr geben würde – es ging nicht etwa um das *Menschenbild deutscher Künstler in der Nachkriegszeit*, sondern um das Menschenbild in historischer Zeit schlechthin!

Hans Gerhard Evers hatte in seiner Eröffnungsansprache das „Unbehagen an der modernen Kunst“ als „[...] charakteristische(r) Zustand unserer heutigen kulturellen Lage [...]“ erwähnt, weil das Problem bestand, „[...] wie die Kunst, die unsere Bildhauer und Maler heute schaffen, eingeordnet werden kann in unser Leben [...]“. ⁴ Mit dieser Feststellung wird deutlich, dass die moderne Kunst, damit war auch gemeint, die damals zeitgenössischen Künstler, mitnichten auf einen breiten soliden Konsens trafen. Die von Vertretern verschiedener Disziplinen vorgetragenen Standpunkte zur zeitgenössischen Situation der bildenden Kunst kreisten vor allem um den als Gegensatz angesehenen Unterschied von gegenständlich-figurativer und ungegenständlicher Darstellung.

Als herausragende Antipoden wurden dabei der Kunsthistoriker Hans Sedlmayr angesehen, der sich 1948 in seinem Buch *Verlust der Mitte* gegen die abstrakte Kunst ausgesprochen hatte und auf der anderen Seite der Künstler Willi Baumeister, der 1947 in seinem Werk *Das Unbekannte in der Kunst* für diese eintrat. ⁵ Sedlmayr war für die von ihm beanspruchte Rolle des Verteidigers der figurativen Kunst aus mehreren Gründen denkbar ungeeignet – er verstand die Entwicklungen der Kunst seit dem 18. Jahrhundert als fortwährenden Verfallsprozess im Sinne einer Krankheit. Diese Ansicht verband er mit der Behauptung, die fehlende Abbildhaftigkeit der Arbeiten zeitgenössischer Künstler würde das von ihnen vertretene Menschenbild gefährden, weil es mit einem „krankhaften“ Streben nach Autonomie von Gott gleichzusetzen sei. Die willkürliche Gleichsetzung von figürlicher Darstellung und positivem Gottesbezug erscheint demagogisch, weil sie andere Darstellungsformen in Hinblick auf Transzendenz ausschloss. Sedlmayr hatte seine Positionen seit 1934 im *Dritten Reich* entwickelt und in Vorlesungen bis in die Kriegsjahre hinein vorgetragen, zumindest also mit Billigung der Nationalsozialisten. Selbst in seiner Wortwahl während der Diskussionen in Darmstadt – „Es gibt eine Kunst des Unternatürlichen“ ⁶ – war die Nähe zu den gestürzten Machthabern noch unschwer zu erkennen.

Zweifellos nicht dazu geeignet, die Position der gegenständlich-figurativen Malerei zu vertreten, wird Sedlmayr dennoch kaum widersprochen und der improvisierte Vortrag Willi Baumeisters ⁷ zur Verteidigung der gegenstandslosen Kunst bleibt ohne eindeutige Resonanz. Obwohl spekulativ, muss angenommen werden, dass die Instrumentalisierung einer platten realistisch-gegenständlichen Malerei und die Unterdrückung vor allem abstrakt malender Künstler durch die Nationalsozialisten auch noch 1950 ihre Spuren hinterlassen hatte. Immerhin war die Ausstellung *Entartete Kunst* zwischen 1937 und 1939 als *Negativschau* die meistbesuchte Ausstellung über moderne Kunst im 20. Jahrhundert. ⁸ Der Maler Johannes Itten wies in seinem Beitrag *Über die Möglichkeiten der modernen Kunst* über dieses Problem hinaus und sei deswegen abschließend zitiert:

4 Evers 1950, S. 29.

5 Baumeister 1988.

6 Sedlmayr 1950, S. 58.

7 Vgl. Baumeister 1950, S. 135–145.

8 Vgl. Bussmann 1986, S. 105.