Sehr geehrte, liebe Freunde,

Heute ist ein großer Tag, und es ist mir eine große Freude, hier unter der Kuppel des Institut de France, Herrn Georg Baselitz als gewählten Nachfolger des zu früh verstorbenen polnischen Filmemachers Andrzej Wajda, bei uns zu empfangen. Für die Académie des beaux-arts ist es eine Ehre, einen großen Meister der deutschen Malerei aufzunehmen.

Ihre vor kurzem im Centre Pompidou eröffnete Retrospektive ist so überwältigend dass, wie ich erfuhr, manche der oft gegen die Malerei gesinnten Kunststudenten der Pariser Beaux-Arts, davon völlig angeschlagen waren. Den zwei Kuratoren – Bernard Blistène und Pamela Sticht – ein großes Bravo!

Im 19. Jahrhundert hatten fünf deutsche Maler einen Sitz in unserer Akademie, im 20. Jahrhundert wurde kein einziger gewählt, und Sie, sehr geehrter Georg Baselitz, sind der erste deutsche Künstler, der in diesem Jahrhundert in unsere Gesellschaft aufgenommen wird.

Während meiner gesamten Laufbahn war Deutschland für mich nicht nur eine Quelle der Inspiration und ein Leitfaden, Deutschland hat mich auch als Künstler geehrt, in den letzten Jahren auch noch als Professor an der Münchner Kunstakademie. Damit möchte ich meine besondere Ergriffenheit und Freude zum Ausdruck bringen, lieber Georg Baselitz, in meiner Rolle als Übermittler, der Sie in unserem Kreis empfängt.

Auch wenn sie im vergangenen Jahrhundert mehrmals auf tragische Weise unterbrochen wurden, waren die Gespräche und Beziehungen zwischen Deutschland und Frankreich immer sehr intensiv; sie förderten vielfache Blickweisen zutage, wie auch Verschiedenheiten, wodurch das Beste, was unsere beiden Kulturen zu bieten haben, ins Licht gerückt wurde.

Dabei waren die deutsch-französischen Beziehungen nicht immer ganz leicht – schaut doch Deutschland heute tendenziell mit etwas Herablassung auf die französische Malerei. Ein folgerichtiger Ausgleich, wenn man bedenkt, dass Ihnen Paris zu Beginn des 20. Jahrhunderts recht wenig Aufmerksamkeit schenkte.

Das Frankreich Picassos und Matisse‘ empfand die deutsche Malerei als hässlich, brutal, „gotisch“, und es brauchte etliche Jahre, bevor die deutschen Künstler hier zulande angemessen gewürdigt wurden.

Die Ausstellung „Paris-Berlin“, 1978 im Centre Pompidou, war ein Meilenstein für diese Anerkennung, auch wenn man sich, Herr Baselitz, bis in Ihre Achtziger gedulden musste, um eine erste Retrospektive Ihres Werkes in Frankreich erleben zu dürfen.

Es brauchte etliche Zeit, bis die Grauen des Zweiten Weltkrieges verblassen und beide Länder sich wieder schätzen lernen konnten. Die starken Turbulenzen, die beide Länder in der Nachkriegszeit erlitten, hatten zur Folge, dass die neuen Künstlergenerationen die Welt anders sahen. Während die französischen Künstler sich bemühten, an die eigene Geschichte wieder anzuknüpfen und darin eine zum Teil völlig aufgebrauchte Logik wiederzufinden, war es für deutsche Künstler viel leichter, den Vater zu töten und einen neuen Anfang zu machen. Das war offensichtlich auch der richtige Weg, denn die deutsche Malerei der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zeigt bis heute einen sehr großen Reichtum. Baselitz, Kiefer, Palermo, Polke, Ihr seid die Anführer dieser Neubelebung.

In der Neuordnung der neuen Welt, in der Europa weiterhin und mehr denn je glänzen soll, müssen unsere zwei Nationen, die Herz und Antrieb Europas bilden, die Welt von morgen gemeinsam gestalten. Ihr heutiger Eintritt in die Académie, Herr Baselitz, setzt ein gewaltiges symbolisches Zeichen. An Ihnen haben wir das Exempel eines Mannes und Malers, der von Anfang an Freiheit und Unabhängigkeit mit unbändiger und kompromissloser Energie, mit unvergleichlichem Wagemut und Würde anstrebte, um der Kunst Ihre ganze Größe wiederzugeben.

Was also wissen wir über Sie, Herr Baselitz?

Sie wurden 1938 als Hans Georg Kern im sächsischen Dorf der Deutschen Demokratischen Republik Deutschbaselitz geboren. Sie wachsen heran zwischen Ihrer Mutter, einer Schullehrerin, und Ihrem Vater, ebenfalls ein Lehrer. Mit Ihrer Familie leben Sie im großen Haus des Dorfes. Ihr Vater, eine unumgängliche Figur, ist im Dorf zugleich Schullehrer und Redner bei wichtigen Ereignissen (Beerdigungen, Hochzeiten), spielt aber auch das Harmonium in der Dorfkirche.

Ihr Onkel ist Pastor in Dresden und weiht Sie in die Kunst ein. Im Laufe der Jahre wächst Ihr Interesse für Malerei.

Von der Dresdner Kunstakademie abgewiesen, werden Sie schließlich in die Ostberliner Hochschule für bildende und angewandte Kunst aufgenommen, aus der Sie bald wegen „gesellschaftspolitischer Unreife“ verwiesen werden. Stark von Picasso beeinflusst, der in der DDR als Vertreter bürgerlicher Dekadenz eingestuft wird, werden Sie schließlich in die Westberliner Hochschule der bildenden Künste aufgenommen, tauschen somit schlagartig die Welt des sozialistischen Realismus gegen die überbordende, westliche Kreativität Europas und Amerikas ein.

Abstraktion, Tachismus, Klee, Kandinsky, Schwitters auf der einen Seite des Atlantiks, Pollock und De Kooning auf der anderen.

Auch wenn Sie neugierig und wachsam sind, scheinen Sie nicht sonderlich angezogen von einer Modernität, deren Paradoxe sich in Ihren Augen schwerlich mit Ihrer Denkweise vereinbaren lassen. Die zum Teil zerstörte deutsche Kultur macht kaum den Versuch, sich wieder zusammenzukitten, während die amerikanische Präsenz die Vernarbung auf eigene Faust vorantreibt.

Auch wenn Sie stark von den Großformaten Pollocks und De Koonings beeindruckt sind – dessen eindrucksvolle Ausstellung Sie in Berlin gesehen haben –, suchen Sie nach einem dritten Weg. Sie fühlen sich eher von einer weniger überspitzten, primitiveren, atavistischeren, ja vor-historischen Kunst angezogen, die die zerstörte und desorientierte Mitte des 20. Jahrhunderts erneuern könnte. In diesem Sinne schreiben Sie mit Ihrem Freund Eugen Schönebeck Ihr erstes Manifest, das Pandämonium Manifest – ein Versuch, die einschlägige Literatur zu erneuern, in der Text und Malerei miteinander verschränkt werden.

Des Einfluss Antonin Artauds führt Sie dazu, sich auf sich selbst zurückzuziehen, mit dem Vorsatz, Ihren eigenen Mythos zu schaffen.

Sie sind zwanzig, verspüren auch Gemeinsamkeiten mit Ihrer eigenen Generation, mit jener deutschen Jugend, die sich im Stich gelassen fühlt und sich neu aufbauen muss. Gleichzeitig sind sie von Randgebieten der Kunst angezogen, meiden den Mainstream. Die Zeichnung ist für Sie das Urmedium, der Eckstein Ihrer Kunst.

Und so paradox es auch klingen mag, es ist die Zeichnung, die es ihnen ermöglicht, einen anderen Weg in der Malerei zu gehen, sie zu „vassalisieren“, wie Henry-Claude Cousseau treffend zu Jean Hélion sagt, diesem großen französischen Maler, der Ihnen vorausgeht, und dessen künstlerische Vorgehensweise in gewisser Hinsicht an die Ihre erinnert. Die Machtergreifung der Malerei mit Hilfe der Zeichnung um die Festlegung der Malerei durch Zweck und Absichten zu unterlaufen.

Der sozialistische Realismus empört Sie, aber Sie sind auch gegen eine abstrakte Kunst, die Sie als hohl, amerikanisiert und pompös empfinden.

Ihre Jugend macht Sie wagemutig, und mit Ihren Freunden wie der große Penck, dieser Virtuose in Altmeister-Manier, beschließen Sie, die Coden der Malerei zu zerstören und ganz von vorne anzufangen. Sie glauben nicht an Talent – Sie haben oft gesagt, dass Sie nicht malen können und dass Talent die Schöpferkraft behindert.

Ihre Vorbilder suchen Sie also unter Einzelgängern und Querdenkern. Während Ihrer ersten Reise nach Paris, 1960 mit Ihrer künftigen Frau Elke, die Sie heute begleitet – ich begrüße Sie, Madame – sind Sie bei Ihrem ersten Louvre-Besuch fasziniert von Géricault und Courbet, sowie vom bemerkenswerten Atelier Gustave Moreaus. Vor allem sind Sie auf der Suche nach Talenten, die Sie als „krank“ bezeichnen, namentlich Artaud und Michaux, Fautrier, Wols, Dubuffet, und sind auf Anhieb von Picabia begeistert, Picabia der, wie Sie sagen, den Knoten Picasso löst.

Diese Einflüsse bestärken Sie in Ihren Überzeugungen. Nach dieser beflügelnden Reise beschließen Sie, Ihren bürgerlichen Namen abzulegen und den Namen Ihres Dorfes Deutschbaselitz anzunehmen. Sie sind von nun an Georg Baselitz.

In dieser Zeit verfassen Sie mit Schönebeck das erste Pandämonische Manifest. Dem folgt ein zweites, das noch klarer zum Ausdruck bringt, was Sie nicht wollen. Beide Manifeste muten mehr wie Abwehrmanöver als wie tatsächliche Eroberungsziele an. Die ersten Werke, die Sie dann schaffen, stehen unter dem Einfluss Ihrer „Geisteskranken“ und der Tafeln, die Sie in den Büchern der Prinzhorn-Sammlung gesehen haben, wie auch des Theaters der Grausamkeit von Antonin Artaud. Recht diabolische Werke, in denen die Zeichnung eine wesentliche, stützende Rolle spielt. Sie entwickeln eine Haltung, eine Methode um Ihren eigenen Raum abzugrenzen. 1963 wird Ihre erste Einzelausstellung in der Galerie Katz und Werner in Berlin gezeigt.

Ein schallender Paukenschlag!!!

Ausgestellt sind obszöne Bilder, Provokationsgesten, verstümmelte Körper. All das entfacht den Zorn der Behörden – zwei Bilder werden beschlagnahmt, darunter das berüchtigt-berühmte Bild:

Die große Nacht im Eimer, 1962–1963

1965 sind Sie Stipendiat der Villa Romana in Florenz. Dort arbeiten Sie enorm viel und entdecken begeistert die italienischen Manieristen, die Sie später sammeln werden. Fasziniert von ihrem Formengedränge, begeistern Sie sich für den großen Bildhauer Francesco Pianta, in dessen Werke Schönheit der Tugend und Brutalität des Lasters aufeinanderprallen. Sie berauschen sich an dieser Freiheit, die Sie auch in den Meskalin-Zeichnungen Henri Michaux‘ so schätzen. Von da an eignen Sie sich Ihr Vokabular an, in dem Konstruktives und Destruktives nebeneinanderstehen, und bilden Ihre Ornamente ohne vor Zerstückelungen und Brüchen zurückzuschrecken.

Diese Zeit isoliert Sie noch mehr, und 1965 verlassen Sie Berlin und ziehen aufs Land. Sie malen heroische Figuren in trostlosen Landschaften. Überlebende, mit leeren Blicken, zerfetzten Uniformen, oft verwundet. Diese Helden tragen höchst ungewöhnliche Attribute, darunter die des Malers (Palette und Pinsel). Die Überlebenden der Barbarei sind erratisch, sehr verstörend, wie aus einer anderen Welt.

In jener Zeit, in der die Kunstszene weltweit vom Pop Art beherrscht wird, malen alle Maler nach vorgefundenen Bildern. Um sich abzusondern, stellen Sie die Malerei in den Vordergrund, vor die Illustrierung, im Gegensatz zu Warhol, Rosenquist, Lichtenstein, die Sie nichtsdestoweniger bewundern, die aber an der Verwertung konsumbehafteter, populärer Bildwelten arbeiten.

Ihre Absicht ist eher, im Bereich des Intimen zu verbleiben.

Und dann keimt in Ihnen ein wichtiger Gedanke: 1969 beschließen Sie, Ihr erstes umgekehrtes Bild zu malen:

Der Wald auf dem Kopf, 1969

Dieser entscheidende symbolische Schritt bezeugt Ihren Willen, Neuland zu betreten, aber auch Ihr ausgeprägtes Bewusstsein für den Beitrag der Konzeptkunst, ohne dass Sie jedoch in das hineingleiten, was Sie als Schwächen des Minimalismus und der monochromen Malerei empfinden.

Nein, die Malerei ist nicht tot, und Sie beweisen es, indem Sie ganz unverhoffte Wege eröffnen.

Was also geschieht, wenn man ein Bild umdreht, auf den Kopf stellt? Das Gesehene verwurzelt sich stärker, das Bildobjekt zeigt neue Aspekte.

Unbehindert durch die Suche nach Ähnlichkeit, malen Sie in direkter Umkehrung und können freier an die Oberfläche der am Boden ausgebreiteten Leinwand herangehen. Mehr als der Ähnlichkeit gilt Ihre Sorge der visuellen Beschaffenheit der mit Pinsel, Quast oder Fingern gemalten Motive. Eine Art auch, dem Tanz der Malerei freien Lauf zu lassen, wobei Sie ein Bild im Auge behalten, mit dem Sie durch Verschiebungen und Umwandlungen spielerisch umgehen.

Auch eine Art, mit Abstraktion und Gegenständlichkeit zu spielen. Das Bild umzukehren lädt Sie dazu ein, die Realität des Modells zu überprüfen, ohne sich gezwungen zu fühlen, Gesichter zu verformen und zwei Nasen oder vier Augen zu malen wie Picasso. Sie befreien sich vom Modell, verlassen allmählich die Welt der Fantasien und Gespenster für eine neue Form von Objektivität und malen mit Hilfe ganz neutraler Fotos. Ihre Modelle stammen aus Ihrem Alltag: Porträts Ihres Umfeldes, Ihrer Familie, Ihrer Frau Elke, Bäume, Tiere. Sie machen auch Fotos von sich selbst. Diese sind logischerweise ohne Eigenschaften. Und Sie komponieren Ihre Motive und Ornamente, wie Sie sagen, aus der Geschichte der Malerei. Starke Symbole wie der Adler, jener von den Nazis vereinnahmte Adler.

1980 zeigen Sie auf der Biennale von Venedig Ihre erste Plastik, ***Modell für eine Skulptur***. Zu sehen ist ein in einem schlecht abgestützten Holzblock liegender Mann, mit Farbe angepinselt, einen Arm zur leeren Mitte des deutschen Pavillons ausstreckend. Der Pavillon war 1938 von den Nazis umgestaltet worden – man wirft Ihnen die Haltung des Arms vor. Ist diese aber nicht in der primitiven Plastik allgegenwärtig, die Sie so stark anspricht, und die Sie eifrig sammeln?

Modell für eine Skulptur, 1979–1980

Sie distanzieren sich übrigens bald von rebellisch-aggressiven Darstellungen. Das Gedächtnis des Mannes und Malers sucht seine Zuflucht verstärkt in der älteren Weltgeschichte. Eine Art, Ihre Kunst auf Augenhöhe mit den Alten zu bringen und die Trennlinie zwischen alter und moderner Kunst aufzuheben. Im Gegensatz zu den deutschen Expressionisten, mit denen man Sie oft verbindet, schöpfen Sie Ihre Modelle

nicht aus der Natur. Ihre Kunst entwickelt sich zu einem einzigen kontinuierlichen Selbstgespräch.

Diese Methode bauen Sie immer weiter aus, das Werk nährt und bereichert sich an sich selber. Sie vermeiden es, Form und Inhalt zu trennen. Gesichter sind Landschaften. Was uns hier umfängt ist nicht die hyperrealistische Romantik eines Gerhard Richter, sondern die Weiterführung eines ganz persönlich empfundenen Duktus‘. Die Umkehrung des Motivs eignet man sich an, Malerei ist definitiv kein Fenster mehr, die Umkehrung belebt die Vorstellungskraft, die Bildmitte wird Hauptbezug und Halt der Betrachtung.

Man muss ein wirklich großer Künstler sein, um dem Zuschauer diese etwas kindliche Geste zuzumuten, doch ist sie unmittelbar untermauert mit weiterführendem Bewusstsein und Tiefe. So etwas gab es noch nie zuvor, und ist es nicht das, wonach der Künstler sucht?

Allmählich spürt man, dass Sie ein Mensch mit Methode sind, ein Mensch, der seine Arbeit plant. Ihre Malerei ist ein langwährender Prozess, und jede Ihrer Arbeiten ist für die vielfältigen Aussagen des Gesamtwerkes unerlässlich.

Für Ihre Skulpturen verwenden Sie Rohholz, um jeglichen Hauch von Fabrikat und Eleganz auszuschließen, auch jegliche Form von Kunstfertigkeit. Skulptur ist hier unmittelbar, physisch, ja primitiv. Wie bei dem Grafiker und Maler ist Ihr Duktus als Bildhauer drastisch, er folgt Ihren Impulsen, Launen, oder Ihrer beeindruckenden Gelassenheit. Im Gegensatz zu Giacometti, der fieberhaft vertieft, graben Sie. Die Verwendung von Farbe, das so prägnante Gelb, zum Beispiel, durchsetzt die Skulptur mit derselben Lebendigkeit wie ein Monochrom von Yves Klein.

Ihre Skulpturen sind zeitlos, besser, unsterblich. Sie verweigern sich jeder Orientierungsänderung, im Gegensatz zu Ihrer Malerei, umso mehr, als die Disproportion, fast möchte ich sagen, die Manie der Füße, uns auf immer erdet. Ihre Füße, die dauernd die zu malende, am Boden liegende Leinwand durchkreuzen. Liegt die Leinwand am Boden, so verändert sich Ihr Blick auf das, was Sie tun. Sie drehen die Dinge um, ohne sie zu zerstören, Sie umkreisen Ihre Motive, die weder richtig noch falsch herum sind. Wenn man am Boden malt, verschwinden oben und unten. Braucht man mehr Talent, wenn man umgekehrt malt…? Die leicht verunsicherte Kritik behandelt Sie recht harsch in jenen Jahren, doch muss man auch sagen: Ihre Arbeit entspricht nicht dem Zeitgeist. Ähnlich wie der postkubistische Picasso, der sich immer etwas am Rand der Avantgarden hielt. Schließlich ist die Geschichte eine ewige Wiederkehr und lehrt die neuen Lehrer- und Kritikergenerationen nichts. Die hier anwesenden Maler- und Bildhauerkollegen werden dies kaum bestreiten wollen.

Ein Beispiel: betrachtet man das Orangenesser-Porträt, das Sie malen – es sieht so aus, als würden Sie gleichberechtigt Edvard Munch, eines Ihrer Vorbilder, und einen angehenden Jean-Michel Basquiat vereinen.

Orangenesser VI, 1981

Nie dagewesene Kunst, ewige Kunst. Die Künstler driften wie Inseln – von David Hockney bis Polke, von Freud bis Baselitz, von Kiefer bis Boltanski –, sie passen nicht in ihre Zeit, nicht einmal in eine Epoche, und das ist auch besser so.

Der Hauch der Künstler, die die Zeit überdauern, ist so kraftvoll, dass er auf die sich wandelnde Akademie verklärend wirkt. Die Akademie kann man niederreißen, doch ihr Wesen ist es, uns zu überdauern.

Ich erinnere mich an einen meiner Vorgänger als Leiter der Pariser Kunsthochschule. Am Institut de France im Dienstwagen vorbeifahrend, fuhr er plötzlich seinen Fahrer an: „Sollte man doch alles verfeuern!“ Die Anekdote, die der Fahrer mir erzählte, weckte

meine Neugier, Sie betreffend, verehrte Kollegen.

Ihr Freund Arnulf Rainer, lieber Georg, hatte er nicht ebenfalls vorgeschlagen, die Akademie dem Boden gleichzumachen? Aber die Zeiten ändern sich, und die Akademie besteht fort.

Selbstberuhigend wollte man Sie, lieber Baselitz, immer wieder mit dem deutschen Expressionismus der Brücke in Verbindung gebracht. Als in den achtziger Jahren dann die Neuen Wilden aufkamen, wollte man aus Baselitz einen ihrer Anführer machen.

Doch scheinen Sie sich in Ihrem Werk weder für die Natur, noch für Städte, noch für soziale Belange zu interessieren. Auch haben Sie niemals den Wunsch geäußert, die Gesellschaft zu verändern oder eine Revolution anzuzetteln.

Sie waren vom rätselhaften Achille Emperaire berührt worden, den der unbeholfene Cézanne malte, und wissen, dass Virtuosentum und Talent die Kreativität behindern können.

Solch grundlegende Missverständnisse haben große Kritiker dahin gebracht, Ihre Arbeiten als regressiv oder pathologisch einzustufen.

Wenn auch bestimmte Zeiten für den Außenseiter-Künstler schwer zu verdauen sind, lassen sich derartige Verirrungen der Kritik immerhin als gute Vorzeichen deuten.

Gibt es denn in Wahrheit nicht immer jemanden, für den der Künstler der Expressionist ist, der Existenzialist, der Impressionist, der Konzeptkünstler, der Brutalist, der Formalist, der Revisionnist, also weltumfassend?

Ich möchte sagen, die Malerei beginnt mit jedem Maler wieder von vorne, fast könnte man behaupten, dass es einen geistigen Austausch zwischen Künstlern in Wirklichkeit überhaupt nicht gibt.

Wird Austausch nicht künstlich durch Kulturakteure konstruiert, die nicht unbedingt unterschiedliche Künstler brauchen, um zu existieren?

Die heutige Gesellschaft, die „Wachsamkeit“ anstrebt, neigt zum „Wokismus“, der niemanden vergessen will, der unter dem Stichwort Globalisierung Wiedergutmachung betreibt, und sich auch verirrt – wir vernehmen größte Unschlüssigkeit bei den Experten.

Mir gefällt, Herr Baselitz, wenn Sie sagen, dass Ihre vorgeschobenen Behauptungen nur für Sie selber gelten; Sie sind lediglich für sich selbst verantwortlich, für Ihre Malerei und Ihre Kunst.

In unserer so gespaltenen Gesellschaft hat sich in gewissen Taschen so viel Geld angesammelt, bis hin zur allmählichen Auflösung ihrer intellektuellen Elite.

Das ist umso trauriger, als die Aktivität noch nie so intensiv war, und die umgebende Landschaft daher einen Anstrich von Festlichkeit erhält.

In Frankreich, in Paris, überwiegt das Angebot bei weitem die Nachfrage, was herrscht ist die Kultur, und wie Sie es formulieren, lieber Baselitz, wenn man im Überfluss lebt, kann man den Keller nicht noch ein zweites Mal auffüllen. Drosselt Kultur Kreativität?

Ich meine ja.

Mir gefällt, wenn Sie sagen, dass die Entdeckung prähistorischer Objekte unendlich wichtiger ist als das Studium der Renaissance oder der griechischen Antike.

Sie sind ein radikaler Maler in dem Sinne, dass Sie sich rein und einzig auf alle Stationen Ihrer Methode konzentrieren.

Sie sprechen keine Fremdsprachen, können nicht zählen, verlieren, sagen Sie, jede Wette. Aber Sie graben, nehmen sich die Dinge vor, wieder und wieder. Nichtsdestoweniger ist ein neues Bild von Baselitz immer etwas Neues.

Ihr Meister Edvard Munch, hat er seine Mädchen auf der Brücke nicht mehr als 22 Mal gemalt?

Daher der Gedanke Ihrer berühmten Serie der ***Remix***. Es geht Ihnen nicht darum, Ihre besten Lieder neu arrangiert aufzunehmen, sondern darum, Ihre Methode zu erproben und sich von den Miasmen, Schlacken, Nachgerüchen zu befreien, die in Ihrer Jugendzeit noch Seel‘ und Geist belasteten. Daher Ihr Gedanke, Ihre Bilder mit Distanz

und Bescheidenheit neu zu malen – eine Art, sich für die anfänglich tragische Wiedergabe zu entschuldigen, von der Sie befleckt wurden.

Sich über sich selber zu erheben und die Dinge mit Größe zu betrachten, ist es nicht das, was De Kooning in späten Jahren tat, oder Matisse mit seinen Scherenschnitten? Visionäre Künstler besitzen diese Fähigkeit, die Erdenschwere zugunsten eines leichteren, luftigeren Raumes zu verlassen, und das macht ihren Lebensabend so bemerkenswert. Eine Art, sich zu erheben und Bilder, die leiden oder gelitten haben, zu verbessern. So sind Sie an Ihre alten Sujets erneut herangegangen. Sie haben sie vergrößert und mit einem jungfräulichen Passepartout eingerahmt.

Hier als Remix:

Die grosse Nacht im Eimer

Ihre Farben hatten Sie immer mit Weiß vermengt, jetzt ziehen Sie es vor, sie intensiv und scharf zu kolorieren, und im selben Raum verwenden Sie Zeichnung und Tusche. Sie haben schließlich Ihr Schloss verlassen, Ihre Festung, um sich ein Atelier mit Oberlicht von den Architekten Herzog & Meuron bauen zu lassen. Wie Sie sagen, Sie sind mehr ein Empfänger als ein Sender.

Erstaunlicherweise folgen Ihnen Publikum und Sammler und befürworten diesen eigenartigen Schritt. Die ***Remix***-Bilder sind frisch und bezaubernd, auch humorvoll.

Eine verstörende Picasso-Geschichte hat Sie aufhorchen lassen:
Nach seiner Ausstellung im Papstpalast zu Avignon, wollte Picasso der Stadt 1973, am Ende seiner Laufbahn, 46 Bilder schenken. Die Stadt hatte die Schenkung aber abgelehnt.
Wie konnte das passieren? Bei einem solchen Künstler! auf dem Höhepunkt seines Ruhms!

Der Zeitgeist.

Um diesen Affront wieder gut zu machen, hatte Norman Rosenthal dann 1981 beschlossen, vier Bilder aus jener Gruppe auszustellen und Sie in den Mittelpunkt seiner heute legendären Ausstellung „A New Spirit in Painting“ in der Londoner Royal Academy zu rücken.

Alles immer wieder neu Spielen, bis zum Ende. Ein Maler muss auch Behauptungen aufstellen können, die niemand hören mag. Ein großer Künstler ist einzigartig, er ist der Anführer von niemandem.

Lieber Georg, Sie wollten sich nie Deutschland entziehen. Deutscher zu sein haftet an Ihnen, und Sie haben diese Situation mutig hingenommen. Sie haben sich gänzlich engagiert in die Tatsache, Deutscher zu sein und die Dinge wieder ganz von vorne anzupacken, was immer auch geschehen mag. Also ja, Sie sind ein großer Künstler und auch ein großer deutscher Maler.

Und nochmals: statt gegen vorhandene Bilder zu arbeiten und sie überbieten zu wollen, haben Sie beschlossen, mit ihnen zu arbeiten und den Schritt aus der prähistorischen Grotte zu den Ruinen der Moderne zu vollziehen. Die ***Remix***-Bilder beschleunigen diesen Prozess.

Wir sind im Jahre 2010, und die Skulptur beansprucht immer mehr Platz in Ihrer Arbeit. Sie sind weiterhin überzeugt, dass dieses Medium verstärkt erforscht werden sollte. Sie sagen: In der Skulptur bleibt alles zu tun.

Ich erinnere übrigens die beeindruckende, 2011 von Fabrice Hergott, dem Direktor des Musée d'art moderne in Paris veranstaltete Ausstellung „Baselitz Sculpteur". Dort war klar zu sehen, wie Sie über dieses besondere Medium eine eigene plastische Sprache erfunden haben.

Seit 2011 vermehren sich Ihre oftmals monumentalen Skulpturen, zuerst aus Holz, dann aus verschiedenfarbiger oder schwarzer Bronze gegossen. Mit bald 80 Jahren hat Sie Ihr Deutschtum nicht verlassen, und die Reminiszenzen an die gestörte Kindheit steigen wieder auf. Um gegen diese Übelgerüche anzukämpfen oder Sie zu begleiten, reihen sich die Nullen, das Zero, die Zeros, gleich Talismane, die Sie allen Verfluchungen entgegenhalten.

Die Schirmmütze mit dem Zero-Zeichen, die an jene der Hitlerjugend erinnert in der beeindruckenden Skulptur von 2009 ***Volk Ding Zero***. Ferner ***BDM***, mit drei eingeklinkten jungen Frauen, die sich gegenseitig gefangenhalten. ***Zero Ende 2013***, zwei Schädel, von drei Ringen auseinandergehalten, deren Kreisumfänge einen zerschnittenen Körper bilden.

Und schließlich die Skulptur ***Zero Dom***, die Sie beschlossen haben, hier auf dem Vorplatz des Institut de France zu pflanzen.

Zero Dom, eine monumentale, mehr als 10 Meter hohe Skulptur aus patinierter Bronze, ein Reigen aus Frauenbeinen, eine Sarabande, die sich nicht zum Himmel emporschwingt, sondern, wenn ich so sagen darf, Fuß fasst, um sich zu verwurzeln. Von einem einfachen Band zusammengehalten, das Ganze wie ein Gebälk, ein Zelt, ein

Obdach, ein Biwak, das für die Dauer Ihrer Retrospektive, allen Winden ausgesetzt, auf diesem leeren Vorplatz des Instituts, sonst Symbol der Größe französischer Kultur, stehen soll. Welch große Huldigung Sie uns hiermit bezeugen, lieber Georg, mit der Sie uns daran erinnern, dass Sie selbst den Boden unseres Landes an einem entscheidenden Zeitpunkt Ihres Lebens betraten, und dass der Deutsche, der Sie sind, nicht die anderen wesentlichen Wurzeln seiner Entwicklungsjahre vergisst.

Wenn Sie die Skulptur ganz einnimmt, stellt sie hohe Ansprüche und ist vor allem sehr körperlich. Der Maler geht seinerseits seinen Weg weiter zu sich selbst. Gleich einem Seiltänzer malen Sie sich dann nackt, eine Treppe heruntersteigend.

In Städten sind Reiterstandbilder unübertreffbar. Wäre also der Akt, der eine Treppe heruntersteigt, auch eines dieser unumgänglichen Urbilder, die Marcel Duchamp aufstellte? Sie schrecken nicht davor zurück, sich ganz hinzugeben – volles Eintauchen des Malers in sich selbst. Immense Leinwände, immer am Boden gemalt, Zug der Akte in Schwarz, im Negativ.

Sie, aber auch Ihre Ehefrau, beide, gemeinsam. Elke erschien in Ihrer Arbeit nie als Muse. Niemand weiß, mit welcher Liebe Sie sie lieben – sie ist ein Teil von Ihnen. Diese Bilder sind außerordentliche Bravourstücke, zuweilen herzzerreißend, aber Ihr hohes Kunstbewusstsein schützt sie. Keine Geschichte, keine Anekdote, kein unpassendes Gefühl in diesen immensen Formaten, die wie Kosmogonien anmuten. Alles geschieht an der Oberfläche, die Schwärze, der Doppelgänger, das Negativ, die Blässe, die Zerstreuung, das Schwinden. Ihre Darstellungen sind überlebensgroß, die Haut färbt sich, schimmert, glänzt silbern und golden.

Wir konnten sie in der Galerie Thaddeus Ropac in Pantin bewundern, dann wie sakralisiert im Musée Unterlinden, in Colmar. Ein Erlebnis – Dank an Frédérique Goerig-Hergott, Hauptkuratorin des Museums.

Persönlich hatte ich das Glück, mit einem Ihrer Bilder in meinem Arbeitszimmer zu leben, als ich Leiter der Pariser Kunsthochschule war.

Wir gehen ab, 2017

In diesem Zimmer führte Gräfin Caraman-Chimay ehemals ihren Salon. Sie war das Modell der Herzogin von Guermantes in Prousts Roman *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*. In diesem Schrein schien Ihr Bild ganz zuhause, war es doch von hier und anderswo. Umgekehrt, kann ich nicht mehr sagen, schwer, mitnichten, wie bepudert und voller Anmut. Ich erinnere mich, es tagtäglich erlebt zu haben, mit einem gewissen Fieber, das auch meine Besucher teilten.

Herr Baselitz, wir wünschen Ihnen, dass Sie sich weiterhin in den Konstellationen Ihres Werkes verlieren mögen. Sie haben ein ganzes Darstellungssystem auf den Kopf gestellt. Als Maler, der sich selber darstellt, haben Sie einmal mehr die Dinge von ganz vorne angefangen. Wir wissen es alle: Der Kaiser ist nackt.

Sehr verehrte, liebe Freunde, darf ich Sie bitten, Georg Baselitz lebhaft zu applaudieren.

Übersetzung aus dem Französischen
Wolf Fruhtrunk