

Transkript zum Interview mit Georg Baselitz zu seinem malerischen Werk

Das Transkript des folgenden Interviews wurde im Rahmen des ESF-geförderten Forschungsprojektes „*artemak+X – Techniken und Materialien der modernen und zeitgenössischen Kunst*“ erstellt.

Dieses Werk ist lizenziert unter einer [Creative Commons Namensnennung-Nicht kommerziell 4.0 International Lizenz \(CC-BY-NC 4.0\)](#).

Empfohlener Lizenzverweis:
Interview mit Georg Baselitz, Gantzert-Castrillo, www.artemak.art, [CC-BY-NC 4.0](#)

Details

Projekt/Anlass	Projekt: <i>artemak</i> Anlass: Informationen zum malerischen Werk	
Anwesende Personen	Interviewte Person	Georg Baselitz (GB)
	Interviewende Person(en)	Erich Gantzert-Castrillo (EGC)
Ort	Inning am Ammersee/Oberbayern	
Datum	2008	
Transkript	Transkribient*in	Birgitta Heid (Lektorat) Detlef Gretenkort

Interview mit Georg Baselitz

EGC: Herr Baselitz, Öl auf Leinwand war und ist die bestimmende Technik in Ihrem großen malerischen Oeuvre seit Ende der Fünfzigerjahre. Daneben entstanden seit den späten Sechzigerjahren einige Arbeiten mit Dispersionsfarbe auf Leinwand, wie zum Beispiel 1969 Porträt Elke 1 oder zwei weitere Beispiele von 1970, Wacholderbüsche, schematische Landschaft und Wacholderbüsche und Steine. 1972 haben Sie für das Bild Vogel Öl und Dispersion auf Leinwand verwendet. Im Jahr 1977 entstand das Doppelbild Akt mit Flasche, das Sie mit Eitempera auf eine Sperrholzplatte gemalt haben. In den Achtzigerjahren malten Sie dann vermehrt mit Öl und Tempera auf Leinwand, hier als Beispiel sei der Orangenesser VI von 1981 genannt.

Neben Leinwand als Bildträger setzten Sie in den Sechzigerjahren auch Rupfen ein, wie bei dem Gemälde Große Nacht im Eimer von 1962/63; in den Achtzigerjahren kamen Sperrholzplatten als Bildträger hinzu, zum Beispiel bei den Werken Endenmühle von 1985 und Scheibenkopf aus demselben Jahr, beide in Ölfarbe gemalt. Welche Kriterien bestimmen die jeweilige Auswahl der benutzten Leinwände?

GB: Angefangen habe ich aus Preisgründen mit Nessel und Rupfen. Die habe ich jeweils grundiert. Die ersten Grundierungen, die ich am Anfang der Sechzigerjahre gemacht habe, waren so genannte Leimgründe. Ich habe Leim gekocht, habe Schlämmkreide reingetan und Zinkweiß. Danach, als es im Westen Dispersionsfarbe gab, habe ich am besten mit Caparol als Binder gearbeitet, ähnlich also Schlämmkreide, Zinkweiß, Caparol, Wasser. Ab einer gewissen Zeit habe ich nur fertig grundierte Leinwände benutzt, wenn es die im richtigen Maß gab. Bei Großformaten habe ich selbst grundiert, dann aber mit selbst angerührtem Dispersionsgrund mit Caparol. Die Farben, die ich verwendete, waren meistens Ölfarben gewesen. Diese waren in der Regel verdünnt mit Terpentinersatz, einem synthetischen Terpentin. Selten, wirklich sehr selten, habe ich Öl hinzugefügt. Und Pulverfarbe, natürlich in dem Fall...

EGC: Also Trockenpigmente?

GB: Trockenpigmente. Trockenpigmente, damals meistens aus dem reinen Malerladen. Ja, das gab es. Die mehr oder weniger unsauber waren. Pigmente von Kremer habe ich erst Ende der Siebzigerjahre verwendet. Aber dann habe ich eigentlich auch kaum mehr mit Trockenpigmenten gearbeitet. Darüber hinaus habe ich auch mit Dispersionsfarbe gearbeitet, so ab 1967, das heißt so genannte Abtönfarben aus der Plastikpulle.

EGC: Aus diesen Plastikflaschen?

GB: Aus den Plastikflaschen, das ganz billige Zeug, und ich muss sagen, meine Erfahrungen damit sind eigentlich ganz gut, weil diese Bilder, wie man ja heute noch sieht, ziemlich resistent sind. Also, erstmal reißen die kaum und die Farbechtheit ist ziemlich gut, fand ich. Wobei ich reine Buntfarben gar nicht verwendet habe. Ich habe meist mit Erdfarben gearbeitet, Englisch-Rot, Chromoxyd-Grün, Caput mortuum und Ocker. Mein Lehrer Trier hat mir das beigebracht, dieses Mischen von Eitempera. Das ist seine Mischung: ein Drittel Ei, und zwar Eigelb und Eiweiß, ein Drittel Wasser und ein Drittel Leinölfirnis, gebleicht. Und das wurde durchgeschüttelt und dann beliebig mit Wasser verdünnt. Das Problem bei dieser Eitempera, wenn es überhaupt eins gibt, ist diese Verderblichkeit. Manchmal habe ich sehr lange damit gearbeitet, also über eine Woche oder zwei, dann fing es an zu stinken. Es kann natürlich sein, dass sich da irgendetwas schon zersetzt hat, aber gut, wenn es zu stark stank, hat man es halt weggeworfen. Die Mischung wurde stets in dunklen Flaschen aufgehoben und immer wieder neu geschüttelt. Die damit gemalten Bilder sind für mich die stabilsten. Natürlich, weil manchmal die Formate sehr groß sind, drücken sich die Querleisten des Keilrahmens von hinten durch und vorne bricht die Farbe. Die bricht, aber sie fällt nie ab. Und diese Brüche sind eigentlich auch nicht weiter schlimm, weil man die Eitempera an diesen Stellen ganz leicht wieder reparieren kann. Ich habe das zum Teil

selbst gemacht. Die empfindlichsten Bilder, die ich gemalt habe, sind die vom Anfang der Sechzigerjahre, als ich an der Kunstschule mit Farbresten von anderen Studenten gearbeitet habe. Ich bin mit einem Schuhkarton herumgelaufen und habe Reste eingesammelt. Die habe ich in den Schuhkarton eingestrichen und hatte dann so einen Schlammhaufen. Der war meistens mehr oder weniger grau oder braun. Und das waren eigentlich meine Untergründe, Die große Nacht im Eimer etwa hat diesen Untergrund. Wenn die Leinwand gut grundiert, gut abgeschlossen war, gab das nie ein Problem. Aber wenn die Leinwand nicht gut grundiert, nicht gut abgeschlossen ist, dringt die Farbe nach hinten durch. Und das gibt dann einfach Probleme, weil sich die Leinwand zersetzt. Was die Erhaltung betrifft, ist Die große Nacht im Eimer das schlimmste Bild. Aber das habe nicht ich versaut, denn es gibt Parallelbilder aus der gleichen Zeit, die vollständig in Ordnung sind, wie zum Beispiel das kleinere Bild Große Nacht im Eimer. Das große Bild ist wirklich seinerzeit von Restauratoren am Kölner Museum, am Wallraf-Richartz-Museum, versaut worden. Wie die das zustande gebracht haben, weiß ich nicht und ich habe mehrfach interveniert, da ist nie was geschehen, es wurde immer nur noch schlimmer.

EGC: Wie hat sich das gezeigt? Wie sieht das aus? Was hat sich da verändert?

GB: Das Bild sieht aus, als wäre die Oberfläche aufgelöst worden, die Farbschicht, mit Reinigungszeug oder Benzin oder so etwas. Und dann hat man Lappen genommen, die gefusselt haben, und hat versucht, das damit abzuwischen. So genau sieht es aus.

EGC: Grauenvoll.

GB: Ja, das ist ganz grauenvoll. Es sieht wirklich ruinös aus! Also, es sind keine Risse und dergleichen, nein, nein, mit der Oberfläche ist irgendetwas passiert. Ich vermute, sie haben versucht, es zu reinigen und haben dabei irgendeine zu starke Essenz verwendet. Dann nahmen sie Lappen oder Watte oder was weiß ich für ein Material, und das hat gefusselt, weil es klebt. Die Oberfläche ist jetzt grauselig.

EGC: Ja, schade. War es bei der Eitempera auch der Oberflächencharakter, der Sie fasziniert hat?

GB: Mich hat bei der Eitempera erst einmal der Preis interessiert, das Zeug ist billig. Bei allem, was ich verwendet habe, war es ja immer eine Geldfrage und Eitempera ist wahnsinnig billig. Dann richtet sich der Preis auch nach den Farben, die Sie nehmen. Wenn Sie reines Ultramarin nehmen, ist es sehr teuer, aber die Farben sind sehr, sehr beständig. Das sieht man heute noch: Weiß bleibt wirklich Weiß, die Buntfarben bleiben Buntfarben, und selbst wenn Sie rumsauen, bleibt das brilliant. Dann habe ich damals immer sehr dicke Bilder gemalt, weil mein Malprozess sehr behäbig war. Es ging also sehr langsam und auch das brachte bei Eitempera keine Probleme. Eitempera trocknet schnell, nach einem Tag war die Farbe immer trocken, wie zum Beispiel auch bei dem Straßenbild.

Trier hat mir auch gesagt, es mache überhaupt nichts, wenn ich in dieser Mischung Ölfarbe dazu nehmen würde. Und das habe ich dann auch manchmal gemacht, mit Ölfarbe weitergemalt oder dazwischen genommen. Das einzige Problem ist das Fettverhältnis, also, dass das einigermaßen stimmt. Sonst geht's eben schlecht. Und auf einigen Bildern, das muss ich auch sagen, ist ja auch nicht uninteressant, habe ich so genanntes Schwarz genommen, was wirklich Asphalt heißt. Das ist Teer. Das gibt es in der Tube, ich glaube, das gab es bei Lukas in der Tube. Erst einmal hast du eine wahnsinnig tolle Farbe, aber es ist eben sehr gefährlich. Ich habe das immer bei Weiß verwendet, um Weiß zu brechen. Bei einigen Strandbildern sieht man das. Da kommt das Schwarz, also dieses Asphalt, durch das Weiß durch. Wie Teer sieht das aus. Und dieser Prozess wird dann irgendwann einfach gestoppt - wenn es trocken ist, nehme ich an. Die Bilder sind auch stabil, nur man sollte es wissen.

EGC: Warum sind Sie dann von der Eitempera weggegangen? Sie arbeiten ja heute fast nur noch...

GB: Nein, ich bin nicht völlig davon abgekommen. Kann sein, dass ich Eitempera morgen wieder benutze.

EGC: Also, das ist jetzt nicht abgeschlossen.

GB: Nein. In den letzten Jahren jedoch benutze ich eine ganz neue Art zu arbeiten: Ich arbeite auf dem Boden. Die fertig grundierten Leinwände liegen immer auf dem Boden. Ich will sehr, sehr schnell arbeiten und mache das dann auch. Ich verdünne die Farben extrem, so wie man eigentlich mit Wasserfarbe arbeitet. Ich habe mich immer gescheut mit Acryl zu arbeiten. Manchmal verwende ich es, aber eigentlich doch nicht. Ich hatte ein Problem, das war diese Verdünnung, denn dieser Terpentinersatz ist wohl giftig. Hochgiftig sogar, wenn man das in der Weise verwendet, wie ich das gemacht habe. Also, auf dem Boden darüber hinkrauchend oder gebückt darüber arbeitend.

EGC: Eingeatmet?

GB: Ja, natürlich, eingeatmet. Und in der Folge gab das schwerwiegende Gesundheitsprobleme.

Erstmal gab es eine schwere Parodontose und dann Herzkranzgefäßverengung bis zum Infarkt. Danach habe ich den Terpentinersatz bei Gercken in Hamburg untersuchen lassen. Er ist Biochemiker an der Uni und sagte, das Zeug sei hochgiftig. In der Art, wie ich das verwende, hat das Folgen. Dann hat man im Klinikum Aachen Untersuchungen gefunden, bei denen man persische Hamster Terpentinersatz hatte einatmen lassen, die Folgen waren Parodontose und Herzkranzgefäßverengung. Jetzt gibt es ein Mittel, das Shellsol heißt. In der Zwischenzeit, bevor dieses Mittel zu bekommen war, habe ich ein gereinigtes Terpentin aus der Kosmetik verwendet. Unser Maltechniker an der Hochschule in Berlin konnte das aus der Kosmetikindustrie besorgen. Ich hatte davon immer ein Fass voll zum Arbeiten. Heute nehme ich Shellsol. Das funktioniert gut, aber bei meiner dünnen Malerei gibt es im Trocknungsprozess eben einen Unterschied. Das Auftrocknen von Terpentinersatz ist anders, homogener, als das von Shellsol. Es trocknet bläschenförmig auf, so dass die Farbe manchmal aussieht wie Milchglas, vor allem, wenn Sie Weiß, dünnes Weiß, nehmen. Ich verwende das jetzt als Lasur, direkt wie einen Film, über dem Buntbild.

EGC: Bei einem bestimmten Bild?

GB: Ja, zum Beispiel bei dem einen mit dem Mondrian oben drauf, Der fünfte Freund. Da habe ich mir so eine Art Emulsion gemacht, eine Brühe aus ein bisschen Indisch-Gelb, synthetischem Indischgelb imitiert, ein bisschen Weiß und sehr viel Shellsol sowie ein paar Tropfen Öl, damit das nicht reißt. Das habe ich drüber geschüttet. Das geht sehr, sehr gut. Es trocknet auch gut, aber wenn man das jetzt unter der Lupe sieht, dann erkennt man, dass das bläschenförmig ist.

EGC: Sie haben damals beim Aufbau der Remix-Ausstellung in der Pinakothek der Moderne erzählt, dass Sie die glänzenden Partien auch mit Wachs behandeln (»Baselitz Remix«, Pinakothek der Moderne, München, 21. Juli - 29. Oktober 2006. Anm. d. Red.).

GB: Ja, genau. Das hat mir der Restaurator Christian Scheidemann aus Hamburg beigebracht. Der Prozess ist folgender: Ich habe einen sehr großen Brocken Bienenwachs, den hatte ich für irgendetwas anderes verwendet, ich weiß jetzt nicht mehr wofür. Er liegt offen in einer Plastikschißel. Ich nehme dann einen 150n weichen Pinsel, Terpentinersatz oder Shellsol und streiche einfach mit diesem nassen Pinsel einmal über diesen glatten Wachsklumpen und dann über das liegende Bild. Das gibt also zunächst mal eine feuchte Oberfläche, die trocknet dann aber ziemlich schnell auf. Und dann bleibt eine ganz, ganz dünne Wachsschicht auf dem Bild stehen. Das funktioniert ganz gut, denn bei meiner Malerei - was mich immer extrem gestört hat - gibt es, wenn man das Bild von der Seite schräg anguckt, glänzende und matte Stellen.

EGC: Und das stört Sie?

GB: Das stört mich. Das ist bei Ölfarbe einfach so. Manchmal ist es okay, aber es gibt eben Bilder, bei denen es mich wirklich stört, und dann habe ich das eingesetzt, aber eher selten. In der letzten Zeit, das heißt in den letzten drei Jahren, seit ich Remix mache, habe ich technisch eigentlich ganz wenig Probleme. Außer mit dem Schwarz. Ich verwende jetzt Schwarz als Kontur oder schütte es drüber, und oft reißt das Schwarz, wenn es - mit dem Pinsel oder der Rohrfeder aufgetragen oder geschüttet - oben drüber kommt. Und das liegt einfach daran, dass das Schwarz zu wenig Öl enthält. Das ist der einzige Grund. Das hat dazu geführt, dass oftmals das Schwarz sogar richtig craqueliert oder sogar abplatzt. Und bevor ich die Bilder jetzt rausgebe, muss ich das nachbehandeln. Sie haben es gesehen, ich habe es Ihnen mal gezeigt.

EGC: Das habe ich mal gesehen, das waren spinnennetzartige starke Risse.

GB: Ja, genau.

EGC: Noch eine Frage zu Ihren starren Bildträgern: Neben der Leinwand haben Sie ja auch auf Sperrholzplatten gearbeitet.

GB: Es gibt in den späten Siebzigerjahren die auf reinem Sperrholz gemalten Bilder, die haben das Format der Platten, ich glaube 2,50m x 1,70m. Die habe ich auf Holzrahmen geleimt. Die bekamen so ein richtiges Lattengerüst, damit sich keine Kissen bilden können. Die Sperrholzplatten habe ich mit Caparol und der entsprechenden Mischung grundiert. Darauf habe ich gearbeitet, zum Teil mit Eitempera. Da der Untergrund ganz hart ist, habe ich sehr viel mit Eitempera gespachtelt und abgekratzt. Und das auch mit Ölfarbe. Das sind die Bilder und auch die Diptychen, die in Holland das erste Mal ausgestellt waren, in Eindhoven, Akt mit Flasche und weitere Bilder.

EGC: Und Fünfundvierzig ist auch auf Holzplatten?

GB: Das Bild Fünfundvierzig ist auf Tischlerplatten gemacht, auf richtigen Tischlerplatten, und ich habe auch mit Eitempera gearbeitet. Der Vorgang ist folgendermaßen: Ich habe an der Wand stehend angefangen zu malen und anstatt herunterzukratzen, habe ich einen Hobel genommen, einen Nuthobel. Mit dem Nuthobel habe ich die Zeichnung in das Holz gekratzt. Dann wieder Farbe drauf, wieder mit dem Hobel bearbeitet usw. So, dass manche ziemlich dick sind und die Farbe auch in diesen Kratzspuren ist. Also, das ist gemacht worden, dieses Hobeln, als Korrektur, als Zeichnung, aber auch als Gestaltungsmittel, wie eine Zerstörung.

EGC: Ist das auch wie eine Art Holzschnitt?

GB: Ja, einmal habe ich von so einer Platte abgezogen. Ich habe ja Holzschnitte parallel gemacht und auch Linolschnitte. Da habe ich denselben Nuthobel verwendet, dieselben Werkzeuge. Natürlich ist es ein sehr aggressives Verfahren, weil manchmal der Hobel durch die Sperrholzplatten geht, und dann kommen irgendwelche Brösel hinten raus. Was natürlich der Fall sein wird - ich muss sagen, bisher ist das nicht eingetreten -, ist, dass das Holz einfach anders dunkelt, anders gilbt als die Farbe, so dass das Holz vielleicht irgendwann so gar nicht mehr zu sehen ist. Das kann sein. Aber bisher muss ich sagen - ich habe es ja letztes Jahr bei meiner Ausstellung in London gesehen -, machen die Bilder einen sehr, sehr frischen Eindruck (»Georg Baselitz«, Royal Academy, London, 22. Sep. - 9. Dez. 2007. Anm. d. Red.).

EGC: Nun noch eine Frage zum Begriff »Fingermalerei«. Es gibt verschiedene Bilder, die den Titel »Fingermalerei« tragen, wie Fingermalerei - Adler aus den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen oder das Bild aus der Sammlung Brandhorst: Fingermalerei - Apfelbäume. Ist »Fingermalerei« ein programmatischer Hinweis, dass diese Bilder mit den Fingern gemalt wurden?

GB: Ja. Mir ging es darum, dass man ein Handicap, was man nicht hat, erfindet und mit diesem Handicap arbeitet. Ich habe diesbezüglich einen »Lehrmeister«: Ottone Rosai - den

ich zwar nie persönlich gekannt habe -, ein Florentiner Maler, der 1957 gestorben ist und der sehr groß war, obwohl er Italiener war. Er war sehr groß und hat sehr kleine Bilder mit einem extrem langen Pinsel gemalt. Also, das nenne ich jetzt mal ein Handicap! Der hat eine große Distanz zwischen sich und dem Bild geschaffen durch diesen langen Pinsel. Das fand ich interessant, weil mich immer Kunstfertigkeit störte; mich störte einfach Talent. Mir ist dann eingefallen, keinen Pinsel oder Spachtel zu nehmen, sondern die Finger. Geschick erwirbt man ganz schnell. Wenn man drei Tage mit den Fingern rumgemacht hat, dann geht das ganz schnell. Aber es gab da noch einen anderen Effekt, der mich sehr interessierte, denn die Bilder wurden von der Oberfläche her extrem glatt. Wie das Wachstischtuch, das wir früher auf dem Küchentisch hatten. Diese Glätte fand ich sehr interessant und dass man natürlich die Leinwandstrukturen nicht mehr sieht, man reibt die Farbe richtig in die Poren ein. Ganz gelungen in diesem Verfahren finde ich ein Bild wie Fingermalerei - Schwarze Elke. Also, Elke ist ein Halbakt, ganz braun. Es gibt auch einen Halbakt von mir, den mit dem ausgestreckten Arm, Fingermalerei - Schwarzer Akt, das ist eben so. Da habe ich so »Negerfarben«, also eine Art Bronze gemacht. Das ist ganz gut. Aber Fingermalerei, das heißt, die Bilder, die nur mit dem Finger gemacht wurden, das war Programm für eine Reihe von Bildern gewesen und Schluss, aus.

EGC: Bei der Großen Nacht im Eimer (Remix) von 2005 kann man sehr deutlich die mit einem Bleistift ausgeführten Unterzeichnungen sehen. Haben Sie immer eine Unterzeichnung bei Ihren Gemälden angelegt?

GB: Nein.

EGC: Es gibt noch ein anderes Bild, bei dem das auch vorkommt. Zusammen mit Ölfarbe haben Sie auch Zeichenkohle auf die Leinwand aufgebracht, wie zum Beispiel beim Dreieck zwischen Arm und Rumpf von 1973.

GB: Ja, das ist das, was ich mit Fingermalerei meine.

EGC: Benutzten Sie hier die Zeichenkohle als Unterzeichnung oder als eine autonome Farbe?

GB: Also, Die große Nacht im Eimer (Remix) ist mein erstes Remix-Bild gewesen. Und, wie gesagt, die Leinwand ist drei Meter groß und liegt auf dem Boden. Die ist größer als das Originalbild, die war nur 2,50m. Um sicher zu gehen, dass ich nicht aus den Proportionen komme, habe ich mir auf der Leinwand eine leichte Skizze gemacht. Ich war ängstlich bei dem ersten Versuch. Ich wollte etwas wie eine Reproduktion von der Großen Nacht im Eimer machen, die sollte in den Proportionen und so weiter gleich sein. Deshalb diese Zeichnung. Sonst habe ich das nie gemacht, ich zeichne sonst nie vor. Dann habe ich bei der Großen Nacht im Eimer (Remix) die Farben vorher in Töpfen angerührt, also, ich habe Englisch-Rot genommen, ich habe eine Caput-mortuum -Mischung gemacht, insgesamt vier oder fünf Farben, mehr nicht, alle ähnlich flüssig. Dann habe ich das Bild gemalt, vielleicht in drei Stunden, aber nicht länger. Und das war es. Es hat dann eine Stunde getrocknet, bevor ich es aufgerichtet und mir gesagt habe: So funktioniert es, es geht! Bei den folgenden Bildern habe ich auf die Vorzeichnung verzichtet, aber das Verfahren mit den Farbtöpfen war ähnlich. Ich wollte unbedingt Übermalungen, also Korrekturen, vermeiden. Wenn ich jetzt Pfuscher mache, dann wische ich es von der liegenden Leinwand mit Verdünner wieder runter. Das geht natürlich nicht ganz, weil die Leinwand nie mehr ganz weiß wird, aber das ist auch nicht weiter schlimm, weil ich diesen Dreck, der da entsteht, auch ganz gerne habe. Diese Vorzeichnung oder diese Zeichnung mit Kohle, die Sie meinen, bei dem Bild Dreieck zwischen Arm und Rumpf, ist wie ein Provisorium benutzt, aber nicht wie eine Vorzeichnung.

EGC: Somit keine Vorzeichnung?

GB: Es ist ein Element des Bildes.

EGC: Also, es steht als Farbe da.

GB: Ja, als Farbe. Genau so.

EGC: Zum Keilrahmen. Für die großformatigen Gemälde gibt es Keilrahmen eines Herstellers. Haben Sie einen bestimmten Hersteller?

GB: Nein, die habe ich immer gewechselt. Also gut, ich habe für zwei, drei, fünf Jahre immer denselben gehabt, aber aufgrund von Ortswechseln und anderem dann auch mal gewechselt. Jetzt habe ich wieder einen neuen. Ich bin manchmal unzufrieden mit den Keilrahmen, weil sie sich verziehen und so weiter, wegen des Holzproblems. Die besten, die ich gehabt habe, sind die vom Richard Artschwager aus Amerika, aus New York, diese Redwood - Keilrahmen, das sind die besten.

EGC: Und warum benutzen Sie die nicht mehr?

GB: Weil ich mit der Firma keinen Kontakt mehr habe. Das war auch wahnsinnig umständlich: Der musste angereist kommen, teuer war es auch, der war ungefähr 14 Tage da, das war immer ein enormer Aufwand.

EGC: Früher haben Sie die Leinwände mit Nägeln befestigt, kleinere Formate zum Teil mit Reißzwecken.

GB: Ja.

EGC: In den letzten Jahren benutzen Sie ausschließlich den Tacker. Welche Vorzüge hat für Sie das Tackern gegenüber den Nägeln?

GB: Die Schnelligkeit. Ich mache ja alles allein. Und Sie können einfach mit dem Tacker besser spannen. Außerdem, oftmals kommt die Leinwand wieder runter, weil ich bei diesem Verfahren »Liegend-Malen« - ohne Keilrahmen natürlich -, die Leinwand auf einen Keilrahmen spanne, um das Bild zu kontrollieren: Ist das nun was? Ich weiß es manchmal nicht vorher, ob das was ist oder nicht, so spanne ich es provisorisch auf und stelle es an die Wand und sehe: Ja, okay. Oder ich muss es wieder runternehmen und muss weitermachen oder wieder ganz abwaschen. Und da ist das Tackern eigentlich ein ganz gutes Verfahren, das geht einfach schnell. Obwohl die Tacker alle nichts taugen!

EGC: Die gehen ziemlich schnell kaputt.

GB: Die gehen immer kaputt und das ist ein Problem.

EGC: Welche Bedeutung hat für Sie der Bilderrahmen, Herr Baselitz?

GB: Es gibt das so genannte Rahmenfieber. Das tritt bei mir im Zehn-Jahres-Rhythmus auf. Nicht häufiger, würde ich sagen. Dem bin ich dann richtig verfallen und jage alte Rahmen. Doch das kommt nur selten vor. Ansonsten hat der Bilderrahmen überhaupt keine Bedeutung. Ich habe einige mit Rahmen gemacht, um ein Bild besonders zu deklarieren. Man kann auch sagen, um es hervorzuheben, um es wichtig zu machen oder wichtiger als die anderen. Dann habe ich Rahmen sogar selber geschnitzt für eine Bilderreihe, nach einem alten Modell, also nach dem Modell eines alten Ornaments, aber das ganz schnell gemacht mit der Kettensäge. Zum Beispiel für die Bilder Kubistische Gasmasken, Wo ist der Doktor? und so weiter. Im Moment habe ich kein Fieber, aber es kommt wieder.

EGC: Aber die meisten Bilder verlassen Ihr Atelier ungerahmt?

GB: Ja. Wir machen häufig diese so genannte Schattenfuge.

EGC: Das empfehlen Sie dann auch?

GB: Ja, das ist ganz gut.

EGC: Ist ja auch ganz schön.

GB: Wie ich diese Verdreckung verdecke, das finde ich gut an der Schattenfuge.

EGC: Sie datieren und signieren alle Bilder?

GB: Früher habe ich die Signatur vorne draufgemacht und fast immer das Jahr. Jetzt signiere ich à la Picasso hinten drauf mit dem Datum. Und das Datum ist in der Regel das Fertigstellungsdatum. Manchmal gibt es auch das Anfangs- und Fertigstellungsdatum.

EGC: Zu Assistenten. Haben Sie in der Vergangenheit mit Assistenten zusammengearbeitet?

GB: Nein, eigentlich nie. Jetzt kommt manchmal jemand, um die Bilder nachzuspannen oder neu aufzuspannen, aber eigentlich arbeite ich nicht mit Assistenten.

EGC: Aber das ist ganz schön mühselig mit diesen Großformaten, das alles allein zu bewältigen.

GB: Oh, das geht. Ich mache das auch ganz gerne. Also, ich hasse Bilder aufspannen, aber ich mache es dann trotzdem. Ein Assistent würde mich einfach stören.

EGC: Aber Bilderaufspannen gehört ja auch dazu.

GB: Ja, das ist so eine Art Ruhezeit, einfach eine Ablenkung, und man kann auch an etwas Anderes denken, kann Musik dazu hören.