

Annette Emde / Radek Krolczyk (Hg.)

Ästhetik ohne Widerstand

Texte zu reaktionären Tendenzen
in der Kunst



Bildnachweise

Coverfoto: © Fotografiesbg / Quelle: Fotolia.com
S. 63–81: Archiv Müller, S. 153: »Hörzu«, S. 154a
»Am Scheidewege«, S. 158a: Foto Diet Schütte,
S. 159c: Steyler Verlag, S. 161, 167: domradio.de,
S. 162b: Arena Verlag, S. 163: »Happy Weekend«,
alle anderen Abb. S. 152–168: Archiv Storch

© Ventil Verlag KG, Mainz 2012

Abdruck auch in Auszügen nur mit ausdrücklicher
Erlaubnis des Verlages. Alle Rechte vorbehalten.

1. Auflage: Februar 2013
ISBN 978-3-931555-40-5

Layout/Satz: Oliver Schmitt
Druck: fgb, Freiburg

Ventil Verlag
Boppstraße 25, 55118 Mainz
www.ventil-verlag.de

Inhalt

7 **Vorwort**

Der Kitt der Kritik

- 12 Roger Behrens
Das politische Schicksal
Jörg Immendorff – ein Deutscher, Maler, Fürst
- 37 Ewgeniy Kasakow
Die Fantasie von der Macht fernhalten
Michail Lifschitz – ein Westmarxist im Osten
- 53 Lars Quadfasel
Revolutionsmuseum
Ein Interview
- 60 Wolfgang Müller
Ich bin im Arsch
Zur Zeitlichkeit und Beweglichkeit von Symbolen im Raum
- 81 Benjamin Moldenhauer und Sabine Offe
Transgression und Peinlichkeit
- 93 Alice Creischer und Andreas Siekmann
Der Universalismus in der Kunst und die Kunst des Universalismus
Überlegungen zur »Globalisierung« des Kunstsystems am Beispiel der Vereinigten Arabischen Emirate

Genredramen

- 106 Radek Krolczyk
Gegen Streetart
- 115 Gerald Fiebig
Wer nur hören kann, muss fühlen
Versuche, Klangkunst als Medien- und Konzeptkunst zu denken
- 133 Steffen Hendel
»Eine Warnung: Man kann von Produktionskraftfortschritten auch zu bezaubert sein.« Ein Beispiel: Neue Medien Kunst
- 152 Wenzel Storch
Einladung zum Fensterln
Von Richter bis Rauch: Über die neue Lust am Kirchenfenster

Verpasste Ausfahrt

- 170 Martin Büsser
Kabinett der Sieger
Koons, Hirst, Murakami und Doig – die Stars des Kunstmarkts zwischen hohlem Kitsch und solidem Handwerk
- 175 Markus Brunner
»... Rückkehr zu jenen Residuen, von denen her die Welten tatsächlich bewegt und gestaltet werden ...«
Der Wiener Aktionismus zwischen Kritik und Metaphysik
- 193 Annette Emde
Fotografie *made in Germany*
- 222 Kerstin Stakemeier
Gegen den Modernismus: Der feministische Dienst der Gegenwartskunst
- 249 **Die Autorinnen und Autoren**

Vorwort

»Ästhetik ohne Widerstand« beschäftigt sich mit konservativen, reaktionären, gegen- und pseudorevolutionären Tendenzen in der zeitgenössischen Kunst; ein Thema, das kaum oder gar keine Beachtung findet, das auch nicht in die - zumindest im deutschsprachigen Raum - gegenwärtig bevorzugten kunstwissenschaftlichen Debatten und Diskussionen passt, die sich verstärkt mit dem Starkult oder dem Kunstmarkt sowie seinen Akteuren (Künstlern, Galeristen, Sammlern, Kritikern, Museen und Publikum) auseinandersetzen. Aus diesem gegenwärtig bevorzugten Blickwinkel einer kunstmarktbezogenen Perspektive scheint es abwegig, eine kritische Diskussion über reaktionäre und konservative Tendenzen in der Kunst zu führen.

Auf die Frage, was unter Kunst zu verstehen sei, erhält man aktuell meist zwei unterschiedliche Antworten: Die einen erheben den Anspruch, Kunst habe politisch korrekt zu sein und die Gegenwart kritisch zu kommentieren oder in sie einzugreifen, die anderen dagegen fordern von der Kunstproduktion und -rezeption einen besonderen, von der Lebenspraxis abgehobenen Status, nichts anderes also als die Autonomie der Kunst, die Loslösung der Kunst von sämtlichen gesellschaftlichen Prozessen.

Die einen setzen auf Politik und Aktivismus, die anderen auf selbstreferenzielle Fragestellungen.

So unterschiedlich beide Positionen auch sein mögen, finden beide doch darin zusammen, dass die Stärke der Kunst verloren geht; die ambivalente Gleichzeitigkeit zweier (scheinbar) widersprüchlicher Ten-

denzen: Ihrer Macht in der Erkenntnis und ihrer Ohnmacht in dem, was man Praxis nennt.

Kunst wird oft eine magische Qualität zugeschrieben, eine überwältigend-geheimnisvolle Kraft, die vieles vermag, beispielsweise heilen oder die Welt erretten. Und in der Tat: Kunst hat durchaus etwas Magisches, weswegen sie genau weder heilen noch die Welt erretten kann. Die Möglichkeiten der Kunst sind begrenzt. Sie kann die Politik nicht ersetzen. Die Magie, die ihr innewohnt, ist völlig unpraktisch. Sie ist keine Zauberei im Sinne der Beschwörung, der Manipulation oder des Tricks. Sie ist ein Moment der Freiheit, die Erkenntnis durch ästhetische Erfahrung ermöglicht. Sehen, um der Kritik Willen zu erkennen, nicht um etwas unmittelbar zu erreichen. Dabei bleibt der Kunst selbstverständlich nichts anderes übrig, als sich an die äußere, reale Welt zu halten. Außerhalb der äußeren Welt kann es keinerlei Bezugspunkte für sie geben. Nein, die Kunst steht gewiss nicht außerhalb; im Gegenteil: Es gibt kein gesellschaftliches Außen, von dem aus die Kunst kritisch agieren könnte. Allerdings ist das nicht schlimm, sondern vielleicht die einzige Chance, die die Kunst noch hat. Dass Kunst weder zur Heilung noch zur Welterrettung taugt, ist vielleicht wichtigster Bestandteil dieser Freiheit. Dass sie zum Verständnis der Umstände, unter denen die zu errettende Welt sich befindet, beitragen kann, ist wiederum Teil dessen, was wir uns hier entschieden haben - auch wenn es pathetisch klingt -, bis zu dieser Stelle Magie zu nennen. Von der falschen Praxis ist sie enthoben, das schärft ihren Blick. Ihr scharfer Blick ist gleichzeitig ihre Waffe gegen die falsche Praxis.

Der vorliegende Sammelband geht auf ein von Martin Büsser und Radek Krolczyk 2009 geplantes Projekt zurück. Ausgehend von der Feststellung, dass eine große Zahl nationalistischer und/oder reaktionärer Positionen zeitgenössischer Kunst innerhalb der dazugehörigen Publikationen kaum einer kritischen Bestandsaufnahme unterzogen wird, war die Überlegung, dies mit der Herausgabe eines Sammelbandes zu ändern. Nach Martins Krankheit und Tod im September 2010 wurde Radek Krolczyk von Annette Emde als neue Mitherausgeberin bei der Realisierung dieses Buches unterstützt.

Die verschiedenen Beiträge sind nur ein Teil dessen, was unter reaktionären Tendenzen in der zeitgenössischen Kunst verhandelt werden könnte. Entstanden sind, quasi als Anregung für weitere Variationen, der Thematik wissenschaftliche Aufsätze, Gesprächsprotokolle, Polemiken und Essays. Drei Zwischenüberschriften mögen eine Orientierung bieten: Unter »Der Kitt der Kritik« versammeln sich Beiträge, in denen es um Kritik als neue Form von Affirmation geht. Unter »Genredramen« zeigen die Autoren die Schwierigkeiten auf, die der Gattungsbegriff in der Kunst mit sich bringt. Und unter »Verpasste Ausfahrt« werden die Irrfahrten von Künstlern und Gruppen zwischen Kritik und Affirmation thematisiert.

Wir bedanken uns bei allen Autorinnen und Autoren dieses Buches.

Annette Emde und Radek Krolczyk, Dezember 2012

Der Kitt der Kritik

Roger Behrens

Das politische Schicksal

Jörg Immendorff – ein Deutscher,
Maler, Fürst

In Erinnerung an Martin, der Maler werden wollte,
was ich nicht wusste.

*Heute nennen sie Regierungshäupter mit Vornamen und sind
mit jeder künstlerischen Regung dem Urteil ihrer illiteraten
Prinzipale untertan.*

(Adorno/Horkheimer 1947, S. 154 f.)

Es geht nicht um Persönliches, sondern um Persönlichkeit. Genauer: Es geht um die Konstruktion der Künstlerpersönlichkeit. In Jörg Immendorff verkörperte sie ein spezifisches Ideologem nachbürgerlicher Kultur. Zum Dilemma der Kritik wird, dass es unweigerlich um Persönliches geht, wenn das Gespenst der Persönlichkeit selbst zur Disposition steht: Kritik, die eigentlich immanentes, reflektiertes wie aufklärendes Urteil über »die Sache« sein sollte, gerät zur polemischen Diffamierung, wo eben »die Sache« ohnehin hinter der Charaktermaske der Persönlichkeit des Künstlers, also hinter der Charaktermaske der sogenannten Künstlerpersönlichkeit, verschwindet.

Jörg Immendorff und die Generation, die er kunstbetrieblich und ästhetisch prägte, haben das, was in der Kunst als Persönlichkeit rangiert, wesentlich mitgestaltet - und damit auch die Kritik in einem ent-

scheidenden Punkt immunisiert: Gerade die Kritik, der es vor allem um die Verteidigung des Menschen geht, hat sich perfide gegen den Menschen gewendet, thematisiert allzu voreilig Person und Persönliches und schrammt damit an der Ideologie der Persönlichkeit vorbei. Die »Persönlichkeit« und ihre Präsenz sind Elemente der gesellschaftlichen Funktion dieser Kunst. Bei Immendorff sind die Motive, nach denen er sich zur Künstlerpersönlichkeit im Sinne der öffentlichen Person und Person der Öffentlichkeit inszenierte und stilisierte, in seinem Gesamtwerk durch und durch virulent.

Immendorff war vielleicht ein guter Maler. Und: Immendorffs Kunst ist durchaus politisch. Das ist zusammengenommen als Problem zu diskutieren, denn diese beiden Sätze bilden in der Kritik das Paradox, dass Immendorff ein *richtiger* Künstler war, der *falsche* Kunst gemacht hat. Die Kunst von Immendorff ist nicht nur deshalb politisch, weil er (in einer ersten Phase) die Politik in die Kunst und (in einer zweiten Phase) die Kunst in die Politik brachte, sondern, und das ist entscheidend, *mit künstlerischen Mitteln, das heißt mit Malerei, den Begriff des Politischen für die »Kunst« neu definierte, und zwar als Thema der sogenannten Öffentlichkeit in der Bundesrepublik*. Damit gab er einer ganzen Generation von Künstlern die Maske ihres Gesellschafts-Charakters und nahm für die deutsche Kunst nach 1945 eine soziale Repositionierung vor: zunächst im Rahmen der sozialdemokratischen Wohlfahrtsgemeinschaft, dann als Malerbohemien einer ins Subkulturelle erweiterten Lifestyle-Kunst in der Geistig-Moralischen-Wende-Ära, um schließlich als Staatskünstler in der Neuen Mitte der vereinigten Republik anzukommen.

Immendorffs Verbindung von Kunst und Politik war nicht die einmal von Walter Benjamin geforderte Politisierung der Kunst gegen die Ästhetisierung der Politik, sondern verlängerte allein die Ästhetisierung der Politik mit künstlerischen Mitteln. Bezogen war dies nicht, was problematisch genug wäre, als sozialistischer Realismus auf eine realsozialistische Gesellschaft, sondern als kapitalistischer Realismus auf einen Realkapitalismus, der als Gesellschaft wie als Gemeinschaft, trotz Teilung, immer noch kraft der Idee eines in sich geschlossenen Volkskörpers zusammengehalten wurde; dieser Volkskörper realisierte sich 1989

mit der Vereinigung Deutschlands als Nation - Immendorff hat das als Nationalisierung der Kunst in seinem kapitalistischen Realismus gespiegelt - und zwar lange vor 1989.

Die Paradoxie, dass Immendorff ein richtiger Künstler war, der falsche Kunst gemacht hat, setzt sich in dieser Nationalisierung fort: eine sozialdemokratisch abgesicherte und demokratisch-sozialistisch gemeinte Verteidigung der Nation gegen den Nationalismus, gegen den Sozialismus, gewiss auch gegen den Nationalsozialismus. Wie Joseph Beuys oder Anselm Kiefer wurde und wird Immendorff politisch rezipiert, auch von Linken, die sich um eine kritische, materialistische Ästhetik bemühen (vgl. Paetzold 1990, S.19). Mir selbst erschien, als ich Immendorffs großformatige Bilder Ende der 1980er Jahre erstmals sah, sozialisiert als halbgebildeter Anarchopunk, das »Café Deutschland« ganz eindeutig ein Café gegen Deutschland zu sein: mit einer kommunistischen Utopie jenseits dieser Kunstmalerei war diese Perspektive möglich; mit einer - vermeintlich - kommunistischen Utopie jedoch, die ausschließlich auf diesen Bildern des »Café Deutschland«-Zyklus ausgepinselt wurde, nicht. In der Paradoxie, dass ein richtiger Künstler falsche Kunst macht, kristallisieren sich die gesellschaftlichen Verhältnisse, nicht nur die der Kunst selbst. Das Persönliche an Immendorff ist dabei ziemlich belanglos. Und seine Kunst eigentlich auch.

I.

Als sich die Debatte Expressionismus versus Realismus in den 30er Jahren des vergangenen Jahrhunderts an den gesellschaftlichen Verhältnissen des vom Nationalsozialismus überschatteten Europas und der Frage der Möglichkeiten des (künstlerischen) Widerstands dagegen entzündete, war die einzige diskutabile Antwort, der Surrealismus, bereits an eben diesen Verhältnissen gescheitert und insofern als Antwort auf die Frage nach den Widerstandsmöglichkeiten hinfällig.

Allein die Surrealisten verfügten über einen »radikalen Begriff von Freiheit«, wie es »seit Bakunin« keinen mehr gegeben hätte, konnte Walter Benjamin noch 1929 attestieren (Benjamin 1929, S. 306). Doch

gelang es dem Surrealismus nicht, die Revolte zur Revolution zu erheben; er scheiterte an der Pervertierung des Kommunismus, dem er sich, wie kaum einer anderen Bewegung, im reflektierten Zweifel annäherte: »Pessimismus auf der ganzen Linie.« (ebd., S. 308) So lautete die Re-Kapitulationsformel von Benjamins »letzte(r) Momentaufnahme der europäischen Intelligenz«.¹ – Fünf Jahre später, 1934, votierte Benjamin, quasi in Kongruenz zur Realismus-Expressionismus-Debatte, mit Tretjakow für den »operierenden Künstler« (vgl. Benjamin 1934, S. 686).² Konkret war damit gemeint, was André Breton, Diego Rivera und Leo Trotzki dann gemeinsam als Manifest »Für eine freie revolutionäre Kunst« formulierten: »Was wir wollen: die Freiheit der Kunst - für die Revolution; die Revolution - für die endgültige Befreiung der Kunst.« (Breton/Rivera/Trotzki 1938, S. 61) Das war dann 1938, veröffentlicht in der »Partisan Review«; im selben Jahr gründete Trotzki die Vierte Internationale. Ein Jahr zuvor hatte Picasso auf der Weltausstellung in Paris sein »Guernica«-Bild gezeigt; ein Jahr später wird es im Museum of Modern Art hängen. New York ist mittlerweile die Metropole der Moderne, auch der modernen Kunst.³ Duchamp ist da, Breton ist da, die Kunst der revolutionären russischen Avantgarden ist da, zumindest soweit sie vor dem Stalinismus gerettet werden konnte.

Zur selben Zeit inszenieren die Nazis erstmals »deutsche« Kunst und »entartete« Kunst als Gegensätze in München: 1937⁴, 1938 und 1939⁵. Am 1. September 1939 beginnt die deutsche Wehrmacht mit dem Überfall auf Polen den Zweiten Weltkrieg.

In Europa findet die moderne Lebensweise, die in den USA als New Deal realisiert werden soll, ihren Ausdruck unter dem Vorzeichen des Terrors in der Volksgemeinschaft. Die Avantgarde war gescheitert, die Kunst wurde in falscher, verkehrter Weise in der Lebenspraxis aufgelöst. »Der Nationalsozialismus hat [...] die entscheidende Funktion der Kunst verändert, indem er sie mit den Mustern des alltäglichen Lebens verschmilzt und ihnen kompatibel macht [...]. Der Arbeiter wurde an die Kunst gewöhnt und teilweise auch an die Schönheit [...]. Der Mensch betrachtet die Kunst als einen homogenen Teil seiner Umwelt. Er verliert das Gefühl der Entfremdung und wird mit der Kunst vertraut. Aber

eine Kunst, die an eine Welt angepasst wurde, die ihren Versprechen feindlich gegenüber steht, ändert ihren Inhalt und ihre Funktion: sie wird selbst zum Repressionsmittel, das den Menschen den Mächten anpasst, die das gesellschaftliche und politische Leben beherrschen.« (Marcuse 1998, S. 110 f.) Marcuses Diagnose⁶ korrespondiert mit den berühmten Worten Benjamins von 1936: »Die Massen haben ein *Recht* auf Veränderung der Eigentumsverhältnisse; der Faschismus sucht ihnen einen *Ausdruck* in deren Konservierung zu geben. *Der Faschismus läuft folgerecht auf eine Ästhetisierung des politischen Lebens hinaus.*« (Benjamin 1936, S. 382)

Joseph Beuys meldet sich 1941 als Zwanzigjähriger freiwillig bei der Luftwaffe der Wehrmacht; am 11. Dezember 1941 erklärt Deutschland den USA den Krieg. Beuys fliegt als Funker an Bord einer sogenannten Stuka Angriffe gegen die Sowjetunion. 1944 wird er abgeschossen, überlebt verwundet (»Absturztrauma«), beschließt danach Künstler zu werden (mit der Vorliebe für Materialien wie Fett und Filz). Zwei Jahrzehnte später, 1961, übernimmt Beuys an der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf den »Lehrstuhl für monumentale Bildhauerei«, den bis dahin, und das heißt seit 1938, Josef Mages innehatte.

Der wenige Tage nach der Kapitulation der Wehrmacht am 14. Juni 1945 geborene Jörg Immendorff studiert an der Kunstakademie Düsseldorf, ab 1964 bei Beuys. Nach einer Gastdozentur an der Kölner Werk- schule und Professur an der Staatlichen Hochschule für Bildende Kün- ste, der Städelschule in Frankfurt am Main, wird er 1996 selbst Professor an der Düsseldorfer Akademie.

II.

Die Neo-Avantgarde versucht nach 1945 ihr Scheitern zu überwinden und postuliert ihre Selbstaufhebung: In der britischen Pop Art in un- bestimmter Negation positiv, in der amerikanischen Pop Art affirma- tiv, und allein bei den Situationisten in bestimmter Negation - als, was Adorno kritisch konzedierte, »Liquidation der Kunst« (vgl. Adorno/ Horkheimer 1947, S. 180)⁷: Den Zeitraum von 1957 bis 1962 nennt Guy

Debord die Phase der »Aufhebung der Kunst«, ab 1962 geht es dann um die »Verwirklichung der Politik«. – »Die kapitalistische bzw. angeblich antikapitalistische Welt organisiert das Leben spektakulär [...]. Es kommt nicht darauf an, das Spektakel der Verweigerung auszuarbeiten, sondern das Spektakel selbst abzulehnen. Die Elemente der Zerstörung des Spektakels müssen gerade aufhören, Kunstwerke zu sein, damit ihre Ausarbeitung *künstlerisch* im neuen und authentischen von der S. I. definierten Sinne ist. Es gibt weder einen »*Situationismus*«, ein situationistisches Kunstwerk noch einen spektakulären Situationisten. Ein für allemal.« (S.I. [Raoul Vaneigem] o. J., S. 243)

Der situationistische Bildersturm bleibt diskutabel⁸, wenn auch in der Emphase gegen die Kunst eindeutig: Es ist nicht einfach die Kritik der Kunst als bloß spektakuläre Form der Unterhaltung, sondern die Kritik des Spektakels selbst, in das die Kunst im neuen, nunmehr demokratisch verteidigten nationalen Interesse eingespannt wird (und zwar nicht einfach als Propaganda, sondern kraft der Logik fortschreitender Kommodifizierung).

Unter den Bedingungen der Ideologie der fortgeschrittenen Industriegesellschaft lässt sich *politische Kunst* allein *aus der Kunst*, also *kunst-immanent*, *rein ästhetisch* etc., nicht mehr bestimmen. Paradox ist aber im Bewusstsein dieser Erkenntnis Kunst *als Kunst* fortgesetzt worden. Mit der Formierung der außerparlamentarischen Protestbewegung in den 1960ern zeigte sich gerade in Deutschland, dass die durchaus politisch gemeinte *Entscheidung für die Kunst* eine Verteidigung der Kunst *gegen ihre politische Aufhebung* und damit aber auch *gegen die künstlerische Aufhebung der Politik* war.⁹

Hinzu kommt: Die Neoavantgarde der Nachkriegszeit hatte ihren entscheidenden politischen Impuls – so national-imperial und chauvinistisch die Politik selbst auch blieb – im Internationalismus (britische Pop Art; Vorbild: US-amerikanische Massenkultur als weder nationalistische noch traditionalistische Kultur des Alltagslebens), wenn nicht sogar Antinationalismus (S. I.); das gab es durchaus auch, vereinzelt und über die Künste verteilt, in der BRD wie in der DDR (SPUR, Willi Bau-meister, Hanns Eisler, Bertolt Brecht etc.).

Die bildenden Künstler allerdings, die seit den 1960er Jahren, mit und durch die Protestgeneration der sogenannten Achtundsechziger in der Bundesrepublik nach und nach in den Kanon deutscher Gegenwartskunst Eingang fanden, hatten beinahe alle als Zentralthema Deutschland als Problem einer geteilten Nation mit geteiltem Volk. Anders gesagt: In Deutschland blieb der Pop national, blieb der Realismus national, blieb der Expressionismus national - und auch die auf die Kunst applizierte Politik gerierte sich zwar gelegentlich sozialistisch, doch war dies immer mit volksnationaler Schwärmerei verbunden, mit Maoismus, Naturmystik, Esoterik oder Anthroposophie. Auch die Verbindungen zur Opposition in der DDR und der dortigen Kunstszene hatten als vorausgesetzt gemeinsamen Nenner die - beschädigte - nationale Identität (und mit der Finte, der NS habe ein normales Nationalempfinden zerstört, konnte das sogar als antifaschistisch inszeniert werden).¹⁰

Bei einem Künstler wie Immendorff überlagerte sich die nationale Sehnsucht mit Sinnsuche im Politischen und fundierte derart eine Grundsicht, einen Nährboden, gleichsam für eine reaktionär-regressiv wiederbelebte Romantik, die perfide als kapitalistischer Realismus antikapitalistisch und antifaschistisch etikettiert wurde.

Ihren wesentlichen antifaschistischen Zug behauptet diese wiederbelebte Romantik in ihrer emphatischen Verteidigung des Modernen, versucht also eine Modernisierung der deutschen Romantik gegen nationalsozialistische Vereinnahmung. Gedacht war dies allerdings als Modernisierung sowohl des Nationalen wie auch des Sozialistischen - im Sinne einer Politik buchstäblich geforderter Demokratie als Herrschaft des Volkes. Ausgangspunkt bleibt Caspar David Friedrich. Er sei eben nicht, wie Immendorff beteuert, zu verstehen »als Ikone der konservativen deutschen Romantik. Ich sehe bei ihm allerdings auch revolutionäre Akzente, vor allem was Bildsprache und Bilddramaturgie betrifft.« (Immendorff 2006) Dies erkenne, so Immendorff weiter, wer »die Beseelung von Bild und Betrachter« in den Blick nehme¹¹ (ebd.). Bildsprache, Bilddramaturgie und Beseelung sind ästhetische Komponenten, mit denen auch Immendorff in seiner Kunst arbeitete: Komponenten einer in expressiver »neuer« Wildheit ausbrechenden Innerlich-

keit, verschränkt mit unruhigen, pathetischen Motiven von Entzweiung und Entfremdung.¹²

III.

Als ich die deutsche Teilung zu meinem Thema machte, meinte ich nicht nur die Teilung Deutschlands und der Welt in zwei Blöcke, sondern auch die Teilung in mir selbst: dass ich mit mehreren Ichs beseelt bin, zwischen denen ein Kampf tobt, Gut gegen Böse, mit dem Engelchen und dem Teufelchen auf der Schulter. Das ist ein Seelendrama, mit dem ich mich täglich auseinander setzen muss.
(Immendorff 2006)

Innere Vereinigung und äußere Trennung, expressiver Wunsch nach Einheit und reale, aber als Verlust empfundene Teilung: Daraus wollte Immendorff seine bildnerisch-künstlerische Spannung bezogen wissen. In den zu seinem Tod am 28. Mai 2007 erschienenen Nachrufen ist das biografisch allenthalben kontextualisiert worden; und selbst die unheilbare Krankheit ALS (Amyotrophe Lateralsklerose), die Nervenkrankheit, die 1997 bei Immendorff ausbrach, konnte als Zerrissenheit von Leib und Seele, Körper und Geist gedeutet werden; hier hätte sich in der Künstlerpersönlichkeit tragisch fortgesetzt, was bereits bei der Geburt als Entzweiung sich ankündigte: »Jörg Immendorff, deutscher Maler, Grafiker und Bildhauer; Professor, in die Welt gepresst nach dem Ende des Kriegs, 14. Juni 45, einziges Kind seiner Eltern in Bleckede an der Elbe, 25 Kilometer hinter Lüneburg, hier BRD, dort DDR.« (Koch 2007) Die nationale Trennung wiederholt sich in der Familie: »Der Vater ist ein Offizier mit Hang zum Musischen, die Mutter Sekretärin und Hausfrau. Mit dem Großvater spielt er sonntags, vor dem Mittagessen, Kriegsschlachten nach - Opa hat die Zinnfiguren selbst angemalt. Als Immendorff elf Jahre alt ist, verlässt der Vater die Familie. Hier bricht auseinander, was zusammengehört. Später wird der Künstler die Scheidung seiner Eltern als das prägendste Erlebnis seiner Kindheit bezeichnen.« (Göricke 2007)¹³