

Beschreibung einer Künstler-Collaboration

Versuch eines Prologs

Am 13. Februar 1945 wird der fünfeinhalbjährige Ralf Winkler Augenzeuge der verheerenden Bombenangriffe auf seine Heimatstadt Dresden; fast auf den Tag genau vier Monate später, am 14. Juni 1945, wird Jörg Immendorff in Bleckede nahe Lüneburg geboren.

Es sind, wie in der Betrachtung dieses, biografisch nur zur Hälfte zwingend verknüpften, historischen Ereignisses deutlich wird, immer wieder und vor allem die persönlichen Welteinsichten, fußend auf dem Eigen-Erlebten wie dem mit Abstand vollzogenen Hinterfragen und Bewerten, was diese beiden deutschen Künstler zugleich trennt und eint: Winkler wird das Bild des brennenden Dresden, der sich darob ergebenden Menschen als Menetekel für den totalen Untergang, nicht mehr loslassen. Immendorff wird, pars pro toto, die deutsche Geschichte zu einem Zentralthema seiner Kunst machen. In der Folge werden sich beide politisch links orientieren, anfangs. Weil sie dort die Alternativen wähen. Zu eben jenen Ereignissen wie dem 13. Februar 1945, wie zur gesamten deutschen Geschichte. Beide werden, letztlich enttäuscht, sich wieder davon lösen, um dann aber doch auf ihre sehr eigene, individuelle Weise, politisch *inopportun* zu bleiben. Und beide werden, über all das hinweg, zunächst eine Zeit lang gemeinsam, dann auch jeder für sich, deutsch-deutsche Kunstgeschichte schreiben.

War es folglich zwangsläufig, dass diese beiden Künstler zueinander fanden? Weil sie trotz aller räumlichen Ferne ein Gleiches taten? Weil ihnen auch gedanklich das Ähnliche wichtig erschien bei ihrer Auseinandersetzung mit dem Leben, bei der Suche nach neuen Bildern? Weil Ihnen ein Stück gleicher Weg beschieden war? – Nein.

Obschon, wie Johannes Gachnang 1997 im Katalog „deutschlandbilder“ schreibt, die Initiative von Jörg Immendorff ausging, der sich um 1970 herum und in den Folgejahren mit seinen politisierten Bilderwelten im eigenen Land zunehmend isolierte¹ – ein (gesellschaftlicher) Status, den Ralf Winkler in seinem Land lange vor ihm kannte und durchlebte –, muss wohl zuvorderst der Umstand, dass Immendorff und Winkler mit demselben West-Berliner Galeristen bekannt waren, hier als *schicksalhaft* bezeichnet werden.

Winkler kannte Michael Werner seit 1965. Er war sein Bindeglied in den Westen. Er verhalf ihm zu Ausstellungen und jener öffentlichen Präsenz, die ihm von seiner Heimat oder besser: von den *Bestimmern* in seiner Heimat versagt wurde. Die erste Ausstellung von Immendorff in der Galerie Michael Werner datiert aus ähnlicher Zeit, vom März 1971², aus einem Moment heraus, als dieser eigentlich längst aufgehört hatte, zu malen³.

Sibyllinisch beschreibt denn auch Johannes Gachnang den „Kunsthändler“ Michael Werner als einen, „der (...) Ungewöhnliches für die deutsche Kunst zu leisten imstande war“ und „in langen Jahren bis heute gemeinsam mit den Künstlern mit grosser Weitsicht am Bild der Kunst arbeitet und daran teilhat“⁴.

Doch letztlich ist es völlig nebensächlich, wie und/oder durch wen der eine auf den anderen aufmerksam wurde. Denn nicht über das Zustandekommen dieser seit Goethe und Schiller, Schinkel und Brentano, August Macke und Franz Marc oder Hans Arp und Max Ernst wohl bedeutendsten deutschen Künstlerfreundschaft wollen wir sprechen, sondern darüber, welche Parallelen es (noch) gab, was sie beförderte, wohin sie führte und was sie uns, nachdem der eine Freund 2007 verstorben ist, hinterlässt – auch im einzelnen Werk beider Künstler. Und wir wollen davon sprechen, wie viel Leben und Werk beide auch trennte.

¹ Johannes Gachnang, Immendorff mal Penck X Penck mal Immendorff, in: deutschlandbilder. Kunst aus einem geteilten Land, Eckhard Gillen (Hrsg.), Katalog zur zentralen Ausstellung der 47. Berliner Festwochen im Martin-Gropius-Bau, DuMont Köln 1997, S. 218.

² Michael Werner sagte in einem Interview mit den Potsdamer Neuesten Nachrichten über sein Kennenlernen mit Jörg Immendorff: „Das war so 1971.“ Zitiert nach: Interview mit Immendorff-Kurator: „Er jagte alles durch den Mixer: die Welt, die Erotik“, <http://www.pnn.de/potsdam-kultur/835570/>.

³ Vgl. Anm. 2 und Anm. 13.

⁴ Johannes Gachnang, a.a.O., S. 219.

I. Nur eine Parallele in der Entwicklung

Oft genug ist man geneigt, ein Geschehen, eine Entwicklung von der Warte des Nachgeborenen aus zu bewerten, der nicht nur Anfang, Verlauf und Ende des Betrachteten genauestens kennt, sondern zugleich sämtliche Nebenschauplätze, Rahmenhandlungen und ihre entsprechenden Auswirkungen. Was man dabei im Grunde vergisst, ist, dass im Prozess des Geschehens, des Sich-Entwickelns, das Ergebnis stets und immer nur *wage* bleibt, um nicht zu sagen *in sich gefährdet* ist, einfach, weil es nicht erwartet wird – werden kann! Denn das Leben ist unberechenbar. So unberechenbar, wie der morgendliche Gang ins Atelier. Schlussfolgerungen sind also trügerisch und zumeist wenig rechtens. Demgegenüber lässt ein *Vergleich* von, sagen wir, ähnlichen Entwicklungen oder Begegnungen auch im Nachhinein angestellt zumindest dieses zu: eine Beschreibung des Einzelnen, eine Vermutung auf den Charakter, eine Begründung des Möglichen im Zusammensein.

Jörg Immendorff wird 1964 nach drei Semestern Bühnenkunst bei Teo Otto⁵ an der Düsseldorfer Kunstakademie dortselbst in die Klasse von Joseph Beuys aufgenommen. Für die Entwicklung Immendorffs zum (politischen) Künstler bedeutete dies eine entscheidende Weichenstellung. Beuys verstand, kurz gesagt, Kunst stets als Mittel des gesellschaftlichen Arbeitens, als Gelegenheit *und* Instrument zur politischen Bildung (für alle), siehe auch seine Idee vom Menschen als sozialer Plastik. Denkwürdig in diesem Zusammenhang ist dabei nur, dass Beuys seit 1961 den „Lehrstuhl für monumentale Bildhauerei“ in Düsseldorf innehatte. Er, der den Begriff Kunst um eine soziale Seite erweiterte, er dürfte das attributive *monumental* anders verstanden haben als gemeinhin.

„Die Vorstellung, Kunst als Aktion zu verstehen und Performances im öffentlichen Raum zu gestalten, (...) für Immendorff war dies damals die einzige Möglichkeit, künstlerisch zu wirken“⁶, beschreibt der Kunsthistoriker Tayfun Belgin Immendorffs Befinden in jener Zeit.

An diesem Lehrer wird sich Immendorff zeitlebens orientieren, reiben, abarbeiten. Er wird ihn in zahlreichen Arbeiten abbilden; Szenen und Mythen aus der Biografie von Beuys wird er in autonome, wiederkehrende Embleme seiner Kunst verwandeln; dessen markante Figur selbst wird zu einem bildnerischen Argument werden. Es gibt viele Motive bei Immendorff, auf denen ein Flugzeug, ein Hut oder ein hell brennendes Streichholz zu erkennen sind. Symbole allesamt, die auf Joseph Beuys, dessen Leben, Erscheinung und Wirkung zurückgehen.

Es gibt auch ein Foto aus den frühen 2000er Jahren, das in Immendorffs Atelier in der Düsseldorfer Stephaniestraße aufgenommen wurde: Über der schweren Eisentür hin zum Treppenaufgang hängt innen ein Schwarzweißfoto von Beuys, geschmückt mit ein paar getrockneten roten Rosen, rechts daneben eine Weste, wie man sie ehemals von Beuys kannte. Links führt eine weitere Tür offensichtlich in ein Büro. Über dieser hängt ein Farbfoto von Mao, ebenfalls mit roten Rosen geschmückt.⁷ Beuys war zeitlebens an Immendorffs Seite.

Ralf Winkler wiederum besucht rund 10 Jahre zuvor (1954) die Mal- und Zeichenkurse eines Mannes namens Jürgen Böttcher (der sich später Strawalde nennen wird). Darunter nun darf man sich nicht nur die Unterweisung in künstlerischen Techniken und eine Schulung der eigenen Talente vorstellen. Hier kam Winkler erstmals mit der europäischen Moderne in Kontakt: „Dann lernte ich den ersten professionellen Künstler kennen, der mich ganz tief beeinflusst hat, der hieß Jürgen Böttcher. Von dem habe ich sehr viel gelernt, der hat mir die Tradition beigebracht. Cézanne, von Gogh, Impressionisten vor allem, ging dann bis zu Picasso, Matisse und da vor allem lineare Zeichnungen“⁸, beschreibt der spätere A.R. Penck jene Zeit. Und der Kunsthistoriker Wieland Schmied konkretisiert, Böttcher „hat nach dem Besuch der Dresdener Akademie, wo er Schüler von Wil-

⁵ Teo Otto (1904-1968) zählte nach dem Zweiten Weltkrieg zu den gefragtesten Bühnenbildnern des deutschsprachigen Theaters, Zusammenarbeit mit Gründgens, Brecht, Karajan, Strehler und vielen anderen namhaften Regisseuren, Autoren und Dirigenten.

⁶ Tayfun Belgin, *Allen Dingen ist der Wechsel eigen*. Zur Bilderwelt Jörg Immendorff, in: Jörg Immendorff. *Allen Dingen ist der Wechsel eigen*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, Staatliches Russisches Museum, Museum Ludwig im Russischen Museum Sankt Petersburg, Joseph Kiblicky (Hrsg.), Palace Edition 2001, S. 21.

⁷ Siehe: Jörg Immendorff. *Allen Dingen ist der Wechsel eigen*, Fotostrecke im Katalog, ebenda, o.S. (S. 14-15).

⁸ Penck in einem Interview mit Otmar Rychlik, in: *Was einem Emigranten durch den Kopf geht*, Katalog Jule Kewenig, Frechen 1987, hier zitiert nach: Eugen Blume, A.R. PENCK: *VERGESSEN SIE NICHT, WO ICH HERKOMME*, in: A.R. Penck, *Grafik 1979-1998*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Kunstfoyer der Versicherungskammer Bayern, Isabel Siben (Hrsg.), München 2009, S. 10 (s. Anm. 14).

helm Lachnit war, Zeichen- und Malkurse (...) abgehalten und schnell einen Kreis Gleichgesinnter um sich versammelt. Damals wurde Ralf Winkler mit seinen noch nicht 15 Jahren Schüler des gerade 22- bis 23jährigen Akademieabsolventen Jürgen Böttcher. Die Freunde, zu denen auch Peter Graf und andere gehörten (*darunter der Maler Peter Herrmann und Bildhauer Peter Makolies – SK*), haben gemeinsam gearbeitet, Reproduktionen von Picasso und den großen Franzosen angesehen, Schallplatten gehört, die offiziell nicht zu haben waren, Bücher gelesen, die im Sortiment nicht erhältlich waren, sich mit den bedeutenden Texten der Moderne vertraut gemacht⁹.

Böttcher/Strawalde wird für Winkler/Penck vergleichbar wichtig werden, wie es Beuys für Immendorff werden sollte, als Lehrer, Freund, intellektueller Sparringspartner. Jahre später schreibt Penck an Strawalde: „In einer Zeit der Finsternis und der Verwirrung warst Du ein Licht, und Licht ist nötig für Malerei; Licht der Sonne, Licht der Sterne, Licht des Mondes, Licht der Kerzen, Licht der Laternen, Licht der Lampen, Schein des Feuers im Herbst unserer Bemühungen“¹⁰.

Was besagt nun dieser biografische Zusammenschnitt, der keinerlei Schlussfolgerung oder Wertung beinhaltet, sondern nur einen *Vergleich* der Situation?

Vielleicht nicht mehr, als dass trotz großem Eigenwillen und (eventuell) Talent jeder auf seinem Weg zum Künstler einen Lehrer, Förderer, einen Mäzen braucht(e), der, weniger mit Geld als viel mehr mit Ideen und Unterweisung, mit der Saat neuer Gedanken und Hypothesen, auch der befreundeten Kritik, diesen Weg erhellt(e). Vielleicht nicht mehr als das. Doch auch nicht weniger. Denn am Ende muss ein jeder seinen Weg alleine gehen.

II. Sichtbare Unterschiede

Wenn im Folgenden nun die Rede vom *Realismus* ist, auf den wir sowohl in den Arbeiten von Jörg Immendorff als auch von Ralf Winkler/A.R. Penck treffen, dann könnten die Unterschiede wahrlich nicht größer sein, meint man. Jene „Gegenstandsbindung“¹¹, als die sie der Bonner Kunstmuseumsdirektor Dieter Ronte 1998 für das Werk von Immendorff bezeichnete, ist offensichtlich von gänzlich anderer Herkunft und Tradition, als der „konsequente Realismus“¹², den der Berliner Eugen Blume bei Penck erkennen mochte. Gleichwohl stimmt beides, denn beides spricht zu Recht von *Realismus*.

Nachdem Immendorff 1966 an der Akademie noch ein Bild mit dem Satz „Hört auf zu malen“¹³ beendet hatte, entstanden in den folgenden Jahren im Zusammenhang mit den LIDL-Aktivitäten und seinem politischen Engagement Serien von Arbeiten, deren plakativer, (bewusst?) realsozialistischer, etwas hölzerner Stil an die Agitprop-Kultur erinnerte, jedoch noch weit entfernt war von den dann ab 1977 entstehenden „Café-Deutschland“-Bildern mit ihrem großen Figuren-Ensemble und ihrem Ideenreichtum hinsichtlich Symbolik, Kunstgeschichtszitat und (gesellschaftlichen) Visionen.

Immendorffs konsequentes Festhalten am Gegenstand und seiner Identität war aber nicht nur eine rein malerische, kunsthandwerkliche vulgo talentabhängige oder ideologisch motivierte Entscheidung. Es gehörte vielmehr zu einer *Idee von Kunst*, einer Idee davon, was Kunst zu leisten in der Lage sei, der alles, auch die frühen Aktionen und die späteren künstlerischen Diskurse und Konzeptausstellungen wie die „Malerdebatte“ von 1998¹⁴ unterworfen wurde. Außerdem wollte Immendorff vor allem eines: *verstanden werden!* Er war ein Realist, der dem Gegenstand, insbesondere der Figur und ihrer janusköpfigen Rolle als Identitäts- und Maskenträger den größtmöglichen Raum zusprach, weil er auf diese Weise die Anlässe und Inhalte seiner Werke am schnellsten und einfachsten kommunizieren konnte. Sogar seine beinahe manisch ausgelebte und in seinen Werken vielfach, narzisstisch auftauchende Selbstbetrachtung gehört hier hinein. Das Autoporträt als Symbol für den Realitätsbezug und, wenn man so will, für die Richtigkeit der im einzelnen Werk offenbarten Geschichte.

⁹ Wieland Schmied, VERHAFTET IM GRUND DER ERSCHEINUNGEN. Gedanken zur Arbeit von Strawalde, o.J., o.S., zitiert nach: <http://www.strawalde.de/katFtex.htm>

¹⁰ A.R. Penck, FÜR JÜRGEN 17.7.90, in: Strawalde. Zeichnungen und Malerei, Katalog, Neue Berliner Galerie im Alten Museum, Berlin 1990, S. 16, hier zitiert nach: <http://www.strawalde.de/katFtex.htm>

¹¹ Dieter Ronte, Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Malen, in: Jörg Immendorff, Malerdebatte, Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Bonn (Hrsg.), Wienand Verlag Köln 1998, S. 14.

¹² Eugen Blume, A.R. PENCK: VERGESSEN SIE NICHT, WO ICH HERKOMME“, a.a.O., S. 12.

¹³ Jörg Immendorff, „Hört auf zu malen“, Kunstharz auf Leinwand, 135 x 135 cm.

¹⁴ „Jörg Immendorff. Malerdebatte“, Ausstellung im Kunstmuseum Bonn, 1.10.–15.11. 1998.

Winklers Realismus sah hingegen völlig anders aus wie wir wissen. Das erste seiner ihn später weltberühmt machen sollenden „Weltbilder“ entstand 1961. Es stellte, künstlerisch betrachtet, einen Quantensprung dar „in die figürliche, konkrete Abstraktion, in ein bildnerisches Zeichensystem“¹⁵.

Als Penck äußerte sich der Künstler Jahre später so: „Ich halte meine Botschaft auf einer unspezifischen Ebene und zuweilen bewußt mehrdeutig. Einzig und allein das Bild selbst muß eine innere Logik besitzen. Die Abfolge der Zeichen muß nachvollziehbar sein, so daß der Betrachter irgendwie mit der Information umgehen kann. Sie kennen doch diesen berühmten Spruch, daß sich einer niemals mehr als sieben Dinge zugleich merken kann. Der Satz hat etwas für sich“¹⁶.

Auf diese in ihrer Ausführung zunächst bescheiden erscheinende Art und Weise, mittels eines klaren, nur wenige Symbole umfassenden und (zumindest anfangs) kaum Farbe nutzenden Systems schuf Ralf Winkler, der sich ab Mitte der 1960er Jahre das Pseudonym A.R. Penck zulegte, nach dem deutschen Geologen und Forscher Albrecht Penck¹⁷, elementare, symbolische, sich selbst erklärende Bilder, die die Beziehungen einzelner Menschen wie die zwischen politischen Blöcken verstörend einfach und erschöpfend darzustellen vermochten.

Dafür kam Winkler/Penck seine, in den Malkursen bei Jürgen Böttcher geschulte, von Picasso und Matisse beeinflusste, herausragende Zeichenkunst zugute. Nur dass er, zielstrebig noch als diese und komplexer als folgende Künstler¹⁸, die narrative Figur zum Symbol klärte, *standardisierte*.

Vor diesem Hintergrund ist es enorm interessant, dass diese beiden, in ihren künstlerischen Entäußerungen so verschieden auftretenden Künstler trotzdem zu einem Miteinander fanden, dass es gemeinsame Absichtserklärungen und Manifeste gab, Ausstellungen und sogar Werke, von denen sie sich im Übrigen nie losgesagt haben.

III. Von der Bedeutung.

Bisher haben uns alle Ansätze, von deren Warte aus wir die Künstlerschaft von Jörg Immendorff und Ralf Winkler/A.R. Penck auf Gemeinsamkeiten hin betrachtet haben, zu keinem *eineindeutigen* Bild geführt. So gibt es mehr trennende als einende biografische Übereinstimmungen – und ich meine hier nicht allein nur die Tatsache, dass beide Künstler rund sechs Jahren im Alter trennen, sie in unterschiedlichen Systemen sozialisiert wurden oder ungleiche Ausbildungswege gingen –, auch haben wir kaum formale, künstlerische Wahlverwandtschaften oder Anverwandlungen feststellen können, wie eben noch anhand ihrer (grundverschiedenen) Realismusauffassungen deutlich wurde. Die Collaboration von Immendorff und Winkler/Penck muss daher, weil es sie nun einmal gab, auf einer anderen Ebene so viel Bedeutung gewonnen haben, dass sie uns auch heute noch wichtig erscheint.

Und tatsächlich liegt diese Bedeutung in eben jenem ambivalenten Bild, dass die Fakten uns zeichnen, das uns die Werke beider in der Gegenüberstellung offenbaren. Denn gerade das Trennende, so meint man, wird zum Verbindenden, wird zum Wesen dieser Künstlerfreundschaft. Schließlich heißt es in einem zu Beginn ihrer Collaboration verfassten Text: „Wir wollen ein gutes Kollektiv werden. *Ein Kollektiv was Gegensätze einschließt*. (Hervorhebung durch den Autor) Entweder gelingt es dem Verständnis so etwas fertigzubringen, oder die Konfrontation bringt eine Entscheidung von Verfahren.“¹⁹

Es ging darum, mit allen Mitteln der Kunst, vom Gespräch über die Aktion bis hin zum manifesten (Kunst-)Werk, gemeinsam gegen alle Formen von Bevormundung vorzugehen, für eine öffentliche Präsenz zu arbeiten und gegen die (verordnete) Einsamkeit beidseitig hinter breitesten Grenzstreifen, in ahnungslosen Tälern oder inmitten herzloser Konsumlandschaften.

¹⁵ Eugen Blume, A.R. PENCK: VERGESSEN SIE NICHT, WO ICH HERKOMME“, a.a.O., S. 12.

¹⁶ Penck im Jahr 1983, zitiert nach: Neue Figuration. Deutsche Malerei 1960–88, Thomas Krens, Michael Govan, Joseph Thompson (Hrsg.), Prestel Verlag München 1989, S. 278, (dort zitiert nach: Dorothea Dietrich, A Talk with A.R. Penck, The Print Collector's Newsletter [Juli-August 1983], S. 91-95.).

¹⁷ Albrecht Friedrich Karl Penck (1858–1945), Geograph und Geologe, der u.a. auch über die Eiszeit forschte.

¹⁸ Z.B. Keith Haring (1958–1990).

¹⁹ Zitiert nach: Ulrich Krempel: Jörg Immendorff – Café Deutschland Adlerhälfte, Katalog, Kunsthalle Düsseldorf 1982, S. 34 (hier zitiert nach: http://de.wikipedia.org/wiki/Caf%C3%A9_Deutschland#cite_ref-1

Die Bedeutung dieser deutschen (deutsch-deutschen) Collaboration liegt darin, dass sie den politischen Status quo, wie er spätestens seit 1961 zementiert war, zum (öffentlichen) Thema der Kunst auf beiden betroffenen Seiten machte.

Anders als die zeitweise Kooperation der ZERO-Künstler Heinz Mack, Otto Piene und Günther Uecker, denen es im Kern zunächst um einen ästhetischen Neubeginn für die deutsche Kunst ging, haben Immendorff und Winkler/Penck den *Anlass* für Kunst aus die Agenda des Diskurses gesetzt.

Und schließlich: Die Freundschaft zwischen Immendorff und Winkler/Penck ist deshalb von so großer Bedeutung, weil ihre Visionen im Realen siedelten, weil ihr Bilderkosmos ein irdischer, lebenswirklicher war.

Versuch eines Epilogs

Goethe und Schiller, Schinkel und Brentano, August Macke und Franz Marc, Hans Arp und Max Ernst, die Reihe der deutschen Künstlerfreundschaften ist illustriert. Ihre Protagonisten sind bekannt. Mancher, wie der von Macke und Marc, waren nur wenige Jahre beschieden²⁰. Andere dauerten zwar länger, waren dafür aber nicht frei von Eifersüchteleien der Beteiligten und schwierigen Phasen sowohl bei der Annäherung als auch bei ihrer Ausgestaltung, will sagen dem *Ausleben der Freundschaft* (siehe Goethe und Schiller).

Die Künstlerfreundschaft – oder Collaboration, wie ich sie wegen ihrer Anfänge, über Staats- und Ideologiegrenzen hinweg, nennen möchte – zwischen Immendorff und Penck bestand von der Mitte der 1970er Jahre bis 2007. Sie hatte ihre Hochphasen, vielleicht bis 1980, als Penck in die Bundesrepublik ausreiste, vielleicht noch ein paar Jahre länger, bis Penck auch nicht mehr „Emigrant im eigenen Land“ sein wollte und Deutschland zumindest die meiste Zeit des Jahres den Rücken kehrte.

Das, was wichtig ist für uns Außenstehende, Rezipienten, ist, dass diese Collaboration in einer Reihe fabelhafter Werke der Malerei und Grafik mündete, die uns (hoffentlich) lange erhalten bleiben.

Text © Stefan Skowron, Aachen, Oktober-November 2014

²⁰ Franz Marc (1880–1916) und August Macke (1887–1914) lernten sich 1910 kennen; Macke fiel knapp zwei Monate nach Beginn des ersten Weltkrieges, am 26. September 1914, an der Westfront. Der Freundschaft blieben also lediglich vier Jahre.