

UNIVERSITÄT DER KÜNSTE BERLIN
FAKULTÄT BILDENDE KUNST
INSTITUT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT

Bachelorarbeit zur Erlangung des akademischen Grades
„Bachelor of Arts“ im lehramtsbezogenen Bachelorstudiengang
mit dem Kernfach Bildende Kunst (BA 1)

Die Ironie in der Kunst Sigmar Polkes

Eingereicht bei: Prof. Dr. Tanja Michalsky und Dr. Julian Blunk
Berlin, den 07. Februar 2012

Vorgelegt von: Luisa Pohlmann



Abb.1.: „Polke mit Würstchen“, 2012, Luisa Pohlmann.

Inhaltsverzeichnis:

1. Einleitung	1
2. Biographie des Sigmar Polke	6
2.1 Sigmar Polkes Frühwerk – Die 1960er Jahre	7
2.2 Sigmar Polkes künstlerisches Werk ab den 1970er Jahren im Bezug auf sein Frühwerk	16
3. Ironie bei Sigmar Polke.....	22
3.1 Die Definition von Ironie	22
3.2 Die Ironie in Sigmar Polkes Werk	24
3.3 Die Ironie in Polkes Bild „Carl Andre in Delft“ (1968)	28
3.4 Die Grenzen und die Möglichkeiten der Ironie	39
4. Fazit.....	42
5. Literaturverzeichnis.....	45
6. Abbildungsverzeichnis	47
7. Eidesstaatliche Erklärung.....	50

1. Einleitung

„Ausgangspunkt dieser Untersuchung war die für mich wie für jeden Künstler die alltägliche Situation, dazusitzen – wohlwissend, daß doch alle Welt von einem erwartet, daß man immer wieder mit Neuem aufwartet, - aber ohne daß sich einem etwas derartiges zeigen würde. [...] Ich wollte die Untersuchung fast aufgeben, da sich mir kein geeignetes Untersuchungsobjekt bot, als ich eines Tages in den Keller ging und dort endlich das fand, was ich suchte, - was geradezu eine Inkarnation dessen ist, was Kunstkritik und –pädagogik sich unter einem innovationsfreudigen, spontan-kreativen Subjekt vorstellen: die Kartoffel! Ja, wenn es überhaupt etwas gibt, auf das all jenes zutrifft, was immer wieder am Künstler diskutiert wird: Innovationsfreude, Kreativität, Spontanität, Produktivität, das Schaffen ganz aus sich heraus, usw. – dann ist es die Kartoffel: wie sie da im dunklen Keller liegend ganz spontan zu keimen beginnt, in schier unerschöpflicher Kreativität Keim um Keim innoviert, ganz hinter ihrem Werk zurücktretend bald hinter ihren Trieben verschwindet und dabei die wunderlichsten Gebilde schafft! – Und welche Farben!: dieses zitternde Frierlila ihrer Keimspitzen, das raumlos fahle Weiß ihrer Triebe, manchmal ein erdlos wehes Grün zeigend und dann jenes zeitlos mütterliche Schrumpelbraun der sich verzehrenden Frucht, - nein, das ist doch wahres Schöpfungstum!“¹

(Textarbeit von Sigmar Polke)

Sigmar Polke beschäftigt sich in der oben aufgeführten künstlerischen Textarbeit, in Form einer ironischen Kommunikationsstruktur, mit den gesellschaftlichen Ansprüchen an einen Künstler in unserer Gesellschaft. Diese Textarbeit zeugt von der gedanklichen Arbeit des Künstlers, der sich in seinen künstlerischen Werken immer wieder mit der gesellschaftlichen Realität auseinandersetzt, um alltägliche Phänomene aufzuspüren, die er in absurden, oder zumindest nicht aus kausalen Sinnzusammenhängen wieder zusammensetzt. Anhand seiner künstlerischen Ergebnisse führt er uns eine Form von Welt und Wirklichkeit vor, die wir nicht erwartet hätten. Sigmar Polke nimmt die gesellschaftlichen Forderungen an sich selbst als Künstler ernst. Auch er will wissen, wer diesen ideellen Ansprüchen an einen Künstler nachkommt. Er begibt sich in seiner künstlerischen Auseinandersetzung mit unserer Welt auf die Suche und findet tatsächlich

¹ Polke, Sigmar: Frühe Einflüsse, späte Folgen. In: Sigmar Polke. Bilder Tücher Objekte. S.133.

das, was die Menschen sich sehnlichst von einem rollenkonform handelnden Künstler erhoffen, etwas, das ihren Kriterien und Forderungen an einen Künstlertypus in unserer Gesellschaft gerecht wird. Doch liefert Sigmar Polke uns einen Organismus, der zwar dem ideellen Künstlertypus entspricht, jedoch uns in einer völlig überraschenden und äußerst unerwarteten Gestalt begegnet: In der Kartoffel liegt nach Polke das wahre Genie verborgen! Der Künstler wirft den Ball in die Menge zurück und spiegelt mit dem Fundstück seiner Suche den Menschen die Diskrepanz zwischen ihren Ansprüchen und Erwartungen und der realen Wirklichkeit und ihren Gebilden wider. Für einen Moment relativiert Sigmar Polke die Ernsthaftigkeit der Kunst in ihren Regeln und tradierten, ideellen und klischeehaften Vorstellungen.

Das ironische Moment bildet für Polke einen Raum, der es ihm ermöglicht, unsere Realität einmal ganz anders zu denken. In einer Welt, in der Kartoffeln wahre Schöpferkraft in sich tragen, fühlen wir uns als Rezipienten erst einmal verloren. Die von klein auf erlernten Kriterien, Normen und Werte, die unsere Welt und unser gesellschaftliches Leben strukturieren, helfen uns in einer möglichen Welt, die wir von Sigmar Polke vorgesetzt bekommen, nicht weiter. Sollen wir jetzt eine Kartoffel verherrlichen, wenn diese den Kriterien für ideales Schöpfertum entspricht? Oder geht es Sigmar Polke darum, uns im universellen Denken zu schulen? Will er unsere hierarchischen Denkstrukturen aufbrechen, um uns zu verdeutlichen, dass die Spezies Mensch ihre Urkräfte aus der Natur schöpft? So hätten wir demnach zur Folge die Natur zu unserem Vorbild und wir müssen nur unsere Aufmerksamkeit auf sie lenken, um das Vollkommende und Ideelle, was uns alltäglich umgibt, zu bemerken. Geht es ihm darum uns zu zeigen, dass die Natur die Wunder der Schöpfungskraft ganz leise und alltäglich vollzieht, während wir mit Mühe und Qualen versuchen unseren hohen Idealen zu entsprechen? Für einen Moment gelingt es Sigmar Polke, dass sich unsere Gesellschaft und ihre Leitbilder, die sie versucht anzustreben, scheinbar wie von selbst entblößen. Unsere Ernsthaftigkeit, Zielstrebigkeit und unser allherrscherischer Leistungs- und Anpassungsdruck wird für einen Moment lang relativiert. Die krampfhaften alltäglichen Bemühungen, möglichst Rollenkonform zu handeln und darin akzeptiert zu werden, um eine möglichst hohe gesellschaftliche Anerkennung zu erzielen, können für einen Augenblick Pause machen und wir richten unsere Augen auf die Wunder des Alltäglichen.

Dieser kleine sympathische Schachzug des Künstlers reicht aus, um unsere Welt ins Wanken und uns zum Nachdenken zu bringen.

Sigmar Polke ist einer der wichtigsten Künstler unserer jüngsten deutschen Kunstgeschichte. In seinem universellen Verständnis von Kunst ist er einer der Gegenwartskünstler, die sich energisch für ein neues Verständnis von Kunst eingesetzt und für eine Erweiterung des Kunstbegriffes plädiert haben. Souverän und ohne Angst vor ungewohntem Terrain, erprobt Sigmar Polke den Umgang mit unzählig vielen verschiedenen Bildkünsten, experimentiert, forscht, erfindet sich neu. Er strebt eine Vernetzung von Kunst und dem alltäglichen Leben an.

Polke nutzt die Möglichkeiten und Mittel der Kunst, um gesellschaftliche Tabus zu thematisieren. Er arbeitet mit Klischees und ihren Bildern und relativiert in seinen ironischen Bilderwelten ihren gesellschaftlichen Stellenwert. Seine künstlerischen Arbeiten setzen sich aus ungewöhnlichen Kombinationen von alltäglichen Phänomenen zusammen und zeugen auf eine sehr subtile Art von unserer Gesellschaft und unseren Strukturen und provozieren uns, die Starrheit unseres Denkens aufzubrechen. Trotz der ironischen Distanz, die Sigmar Polke durch seine besondere Kommunikationsform schafft, zeugen seine Bilder stets von ihrem dahinterstehenden starken Subjekt, das visionär seine Ziele verfolgt. Das revolutionäre, aufmüpfige Auftreten Sigmar Polkes und sein großer Beitrag zur Entwicklung der post-avantgardistischen Kunst der 80er Jahre, machen ihn zu einer der wichtigsten Schlüsselfiguren der zeitgenössischen Kunst.²

Sigmar Polke begegnet uns in seiner Kunst oft als Ironiker, der mit wachsendem Wirklichkeitsverlust auf seine Realität reagiert und uns seine veränderte Wahrnehmung der Welt bildnerisch präsentiert. Dabei befindet sich der Künstler in einem ständigen Wechselbad zwischen Wirklichkeit und Unwirklichkeit, Ungereimtheit und Klarheit, Lüge und Wahrheit, Scheinheiligkeit und Wahrhaftigkeit. Polke sucht die ständige Auseinandersetzung mit unserer Wirklichkeit. Indem er die Realität für seine Belange umstrukturiert und ihre einzelnen Phänomene neu kombiniert, testet er ihre Grenzen aus. Unsere Realität widerfährt eine Transformierung in eine mögliche Welt, die uns zeigt, wie unser Leben aussehen könnte oder wie wir unsere Welt wahrnehmen können, wenn wir es wollen. Dabei versucht er keineswegs unsere Realität zu verleugnen oder in Traumwelten zu flüchten, sondern er nutzt die Fülle an denkbar möglichen Welten, um uns an ihnen exemplarisch vorzuführen, was unsere Gesellschaft und ihre

² Honnef, Klaus: Kunst der Gegenwart.S.78ff.

Strukturen in sich bergen und wie ihre Phänomene isoliert betrachtet oder in einen neuen Kontext gesetzt wirken.³

Die Ironie in der Kunst Sigmar Polkes bedarf einer besonderen Aufmerksamkeit. Sie besitzt eine faszinierende Tiefe, ist vielschichtig, assoziationsreich, Diskussionen anregend, unaufdringlich und doch in Frage stellend. Die Strategie der Ironie bietet nicht nur Sigmar Polke die Möglichkeit einer indirekten Stellungnahme zu unserer Gesellschaft und ihren festen Strukturen, sondern ermöglicht uns allen, unseren Blick auf die Dinge für einen Moment zu verändern und daraufhin nochmals zu hinterfragen. Sie vermag es auf eine unaufdringliche Art und Weise unser Denken zu mobilisieren, sie motiviert und inspiriert uns dazu, weiter zu denken und ein eigenes Weltbild zu errichten.

Aufgrund der besonderen Stellung der Ironie in der Kunst Sigmar Polkes setzt sich diese ihnen vorliegende Arbeit zum Ziel, diese umfassend zu beleuchten, um ein tiefgehendes Verständnis für die Kunstwerke Sigmar Polkes zu entwickeln. Die Vielschichtigkeit sowie das umfassende Potential und die enorme Wirkkraft der Ironie in dem künstlerischen Werk Sigmar Polkes gilt es nachzuvollziehen, um ein Verständnis dafür zu entwickeln, was der Künstler durch den Einsatz der Ironie erreichen will.

Zunächst werde ich in einem knappen Überblick Polkes Lebenslauf skizzieren, um in den darauf anschließenden Kapiteln ausführlich auf den künstlerischen Werdegang und das Wirken Polkes einzugehen. In den Kapiteln wird aufgezeigt, wie vernetzt die Strategie der Ironie, die eines der wichtigsten merkmalttragenden Eigenschaften der Kunstwerke Sigmar Polkes ist, in der gesamten Schaffensperiode des Künstlers auftaucht. Die größte Aufmerksamkeit wird dabei dem Frühwerk des Künstlers gewidmet, in dem das ironische Moment seiner Kunstwerke am deutlichsten zum Vorschein kommt. Die Komplexität des künstlerischen Werk Polkes sowie seine spezielle Arbeitsweise, Maltechniken und seine Themenfelder werden vorgestellt und in Zusammenhang mit seinen sozialen Kraftfeldern und der gesellschaftlichen Situation betrachtet. Die darauffolgenden Kapitel bilden das Kernstück der Arbeit, deren Konzentration ausschließlich auf die Ironie in dem Werk Sigmar Polkes gerichtet ist. In einem ersten Schritt werde ich, um ein einheitlich definiertes Fachtermini zu gewährleisten und möglichen Missverständnissen

³ Vgl. Ebd.

vorzubeugen, den Begriff der Ironie definieren. Daraufhin stelle ich die Ironie Sigmar Polkes in seinem Gesamtwerk vor. Ich untersuche ihren Aufbau, ihr Aufkommen und ihre Einsatzbereiche, sowie ihre künstlerische Form und Wirkung. An verschiedenen Beispielen werde ich darstellen, wie die Ironie in den künstlerischen Werken erzeugt wird, welche Stellung Sigmar Polke in seiner Rolle als Künstler einnimmt, welche Form von Kommunikation zwischen Künstler und Rezipient durch die Ironie zustande kommt und welche Ziele die Ironie verfolgt. Der elementare Bildaufbau, wie auch der Bildinhalt, erhalten eine gesonderte Aufmerksamkeit, da sie grundlegend für den Aufbau der Ironie verantwortlich sind. Die von Polke gewählte, indirekte Form von Bildkommunikation durch die Erzeugung eines ironischen Momentes, steht dabei im Vordergrund, und die Hintergründe ihres Einsatzes werden umfangreich diskutiert. Exemplarisch unterziehe ich im nächsten Kapitel das Bild Polkes „Carl Andre in Delft“ (1968) einer ausführlichen Bildanalyse, um an einem konkreten Beispiel die Ironie Sigmar Polkes zu untersuchen und zu diskutieren, welche Ziele das ironische Moment verfolgt. Beispielhaft wird dargestellt, welche Form von Bildkommunikation durch die Strategie der Ironie zustande kommt, welches didaktische Potential sich hinter der Ironie verbirgt, zu welchen Zwecken Sigmar Polke die Ironie einsetzt und wie sie auf ihre Rezipienten wirkt. Abrundend werde ich die Möglichkeiten und Grenzen der Ironie in der Kunst Sigmar Polkes diskutieren und dabei ihr mögliches Potential, ebenso wie die Bereiche, in denen sie scheitert, aufzeigen. Hier liegt der Fokus darauf zu untersuchen, wen Polke mit seinen ironischen Werken erreicht, wie eine gelungene Form von Kommunikation durch Ironie gelingen kann und welche Hindernisse eine indirekte Form von Kommunikation mit sich bringt.

In einem abschließenden Fazit werde ich die neu gewonnen Erkenntnisse über den Stellenwert der Ironie in Sigmar Polkes künstlerischem Werk zusammenführen. Dabei stehen die facettenreichen Möglichkeiten der Wirkung der Ironie, ihre Komplexität und ihre besondere Form der Provokation im Mittelpunkt. Die aktive Einbeziehung des Rezipienten durch Polke in seine ironischen Bilderwelten wird hinsichtlich ihres didaktischen und aufklärerischen Potentials ausgewertet.

2. Biographie des Sigmar Polke



„Wir können uns nicht darauf verlassen, dass eines Tages gute Bilder gemalt werden, wir müssen die Sache selbst in die Hand nehmen.“⁴

Abb.2:
Foto von Sigmar Polke

Sigmar Polke ist am 13. Februar 1941 im niederschlesischen Oels geboren. 1945 flüchtete er mit seiner Familie nach Thüringen. Acht Jahre später zog Polke nach Düsseldorf, wo er nach der Beendigung seiner Schulzeit eine Lehre als Glasmaler absolvierte. Im Jahr 1961 begann Polke sein Kunststudium an der Düsseldorfer Kunstakademie, an der er bis 1967 als Schüler von Karl Otto Götz und Gerhard Hoeme studierte.⁵ Bereits in den Jahren 1970/71 lehrte er als Gastdozent an der Hochschule für bildende Künste in Hamburg, die ihn 1977 als Professor berief und an der er bis 1991 tätig war. Seit 1972 lebte Polke auf dem Gaspelhof in Willich bei Mönchengladbach in einer Art Künstlerkommune, die von ihm selbst gegründet wurde. Im Jahr 1978 siedelte der Künstler nach Köln über. In den darauf folgenden 1980er/81er Jahren unternahm Polke viele Reisen nach Südostasien, Papua-Neuguinea und Australien. Nach seiner Rückkehr lebte und arbeitete Sigmar Polke in Köln, wo er am 10. Juni 2010 an einer Krebserkrankung starb.⁶

⁴ Zitat von Sigmar Polke, gelesen bei Poetter, Jochen: Sammlung Frieder Burda. S.112.

⁵ Vgl. Richter, Host: Malerei der sechziger Jahre. S.136.

⁶ Vgl. Ebd.

2.1 Sigmar Polkes Frühwerk – Die 1960er Jahre

Sigmar Polke bedient sich für seine künstlerische Arbeit der Medien Malerei, Zeichnung, Fotografie und Schrift. Sein umfassendes Werk ist gekennzeichnet von Ideenreichtum, Mut zum Experiment, handwerkliches Talent und von seiner sehr intensiven, kritischen, reflektierten Auseinandersetzung mit den Themen und Bezügen seiner Bildinhalte und Motive.

Bereits das Frühwerk Sigmar Polkes ist geprägt von der intensiven Auseinandersetzung des Künstlers mit unserer gesellschaftlichen Welt und Wirklichkeit und hat seinen Fokus auf den Alltag des Menschen gerichtet.⁷

Sigmar Polkes Karriere beginnt Anfang der 1960er Jahre, als er gemeinsam mit Gerhard Richter, Konrad Lueg und Manfred Kuttner den sogenannten kapitalistischen Realismus gründet. Die Künstlergruppe empfindet die herrschende Ästhetik als entleert, bezeichnet den Bildbegriff als reduziert und fordert eine Erweiterung des Kunstbegriffs. Die vier Künstler, die sich 1961 in der Klasse von Karl Otto Götz kennen lernen, beschließen gemeinsam Anfang des Jahres 1963 aus Mangel an Ausstellungsmöglichkeiten eine eigens kuratierte Gruppenausstellung zu organisieren.⁸ Sie beschreiben in einer selbst verfassten Pressemitteilung ihre Malerei und Grafik als ungewöhnlich und betonen, dass ihre Ausstellung „keinen kommerziellen, sondern einen ausschließlich demonstrativen Charakter trägt.“⁹ Begriffe, wie „Pop-Art, Junk Culture, imperialistischer oder kapitalistischer Realismus, neue Gegenständlichkeit, Naturalismus, German Pop und einige ähnliche“¹⁰ seien kennzeichnend für ihre künstlerische Arbeit.

Polke erscheint als eines der Gründungsmitglieder des kapitalistischen Realismus in der Öffentlichkeit. Seine frühen Arbeiten überzeugen den Kunstmarkt. Sigmar Polke entwickelt sich sehr bald zu einem etablierten Künstler, der durch seine junge und wenig regelkonforme Reflektions- und Kombinationslust frischen Wind und eine Auflockerung in den Kunstmarkt bringt.

⁷ Vgl. Ebd.

⁸ Vgl. Graulich, Gerhard: Transit. S.13.

⁹ Ebd. Herzog, Günther: Sediment.S.47.

¹⁰ Ebd.

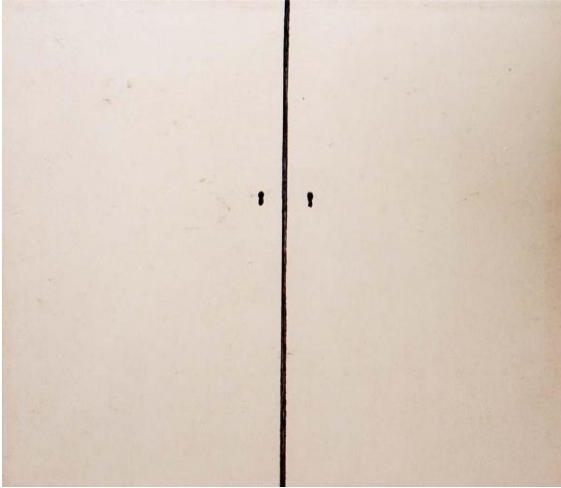


Abb.3:
Schränk, 1963
 Lack auf Leinwand, 49,5 x 57,5 cm
 Privatbesitz

Viele der frühen Arbeiten Sigmar Polkes sind geprägt von Ideen, die der Künstler in Zeitungen, Katalogen und Illustrierten findet. Hier sucht und sammelt er für seine künstlerische Arbeit gewöhnliche, triviale und banale Bilder aus dem alltäglichen Leben, um sie motivisch weiter zu verarbeiten. Auch Gemälde und Gedanken alter Meister werden von dem Künstler als Vorlagen aufgegriffen und neu interpretiert. Sigmar Polke entwickelt sehr bald seine ganz eigenen Strategien, um die gefundenen Bildelemente aus den verschiedenen

Bereichen des Alltags und des Kunstkontextes neu zusammenzusetzen, auch wenn sie nicht aufgrund natürlicher Gemeinsamkeiten und aus kausalen Gründen zu vereinen sind. Durch Steigerung, Isolation, Dekontextualisierung und Reduktion werden die von ihm transportierten Motive in einen neuen Kontext gesetzt.¹¹ Nach ihrer Transformierung erhalten die mit Ironie, Witz, Gefühl und Kritik aufgeladenen Motive über ihre ursprüngliche Bedeutung hinaus eine neue Bildaussage und werden uns in neuen System- und Gedankenzusammenhängen präsentiert. So malt Polke im Jahr 1963 in die Mitte einer weißen Leinwand eine vertikale Linie von oben nach unten. Etwas oberhalb der Bildmitte setzt er auf gleicher Höhe beidseitig der Mittellinie zwei erdnussförmige Tupfer. Dem ganzen Ensemble verleiht er den Titel „Schränk“. (siehe Abb.3) Nach der Schweizer Kunstwissenschaftlerin und Kuratorin Bice Curiger ein vulgärer Scherz. „Da sperrt nun tatsächlich einer die Gesetze und auch die Geschichte der Malerei ein für allemal mit einem so hässlichen einfachen, aber so viele Geheimnisse bergenden HANDstreich in einen ordinären Schränk ein.“¹²

Sigmar Polke traut sich den Erwartungen, die an ihn als Künstler gestellt werden, zu widersprechen. Er erlaubt es sich, unausgesprochene Gesetze der Kunst und ihrer Wissenschaft zu brechen.

¹¹ Vgl. Szeemann, Harald: Kunsthau Zürich. S.8.

¹² Curiger, Bice: Wir, die intergalaktischen Kleinbürger.S.195.

Die uns aus unserem alltäglichen Leben meist bekannten Motive und Sachverhalte werden nach Polkes künstlerischer Weiter- und Umgestaltung mit einem neuen Sinn aufgeladen, in ein neues



Abb. 4:
Dürer-Hase, 1968
Dispersion und Plakasilber auf Stoff,
80 x 60 cm
Baden-Baden, Museum Frieder Burda



Abb. 5:
Dürer-Hase, 1970
Gummiband auf Stoff, 90 cm x 75 cm
Privatsammlung

Licht gerückt und von einer ganz anderen, unerwarteten Seite beleuchtet.

Polke wirkt fasziniert von der Ambivalenz des Alltags und seiner unerschöpflichen Fülle an Themen, Ereignissen und Begegnungen, die er immer wieder motivisch aufgreift und verarbeitet.

Die Einbindung der Öffentlichkeit des Alltags in seine Kunst wird für Sigmar Polke zu einem wegweisenden Begleiter, um sich künstlerisch gegen die festgelegten Definitionen von traditioneller Bildlichkeit aufzulehnen. Kritisch verfolgt er, wie die Nostalgie der bewährten künstlerischen Stoffe bewirkt, dass die Werke großer Meister durch ihre Vervielfältigungen, immer mehr zum Massenverkaufsschlager werden.¹³

In vielen seiner künstlerischen Arbeiten setzt er sich mit der Kunstgeschichte und ihrer Entwicklung auseinander, thematisiert den kommerziellen Charakter des Kunstmarktes und erinnert an die Gedanken revolutionärer Künstler in unserer Geschichte.¹⁴ Kurzer Hand wird der weltberühmte Dürer Hase, der mit der Zeit zum liebsten Wohnzimmerschmuck des deutschen Bildungsbürgers geworden ist, von dem Künstler linear auf einen Dekorationsstoff übertragen oder mit Gummibändern objektartig nachgeformt. (siehe Abb. 4 und Abb. 5) In telepathischen Sitzungen nimmt Sigmar Polke Kontakt zu William Blake¹⁵ und Max Klinger¹⁶ auf und dokumentiert die geahnten Parallelen seines Lebens mit

¹³ Vgl. Graulich, Gerhard: Transit. S.13.

¹⁴ Vgl. Adriani, Götz: Polke eine Retrospektive. S.8.

¹⁵ William Blake war ein englischer Dichter, Naturmystiker, Maler des 18. Jahrhunderts, sowie der Erfinder der Reliefradierung. (vgl. Paley, D. Morton: William Blake. Stuttgart 1978, S.9ff.)

¹⁶ Max Klinger war ein deutscher Bildhauer, Maler und Grafiker des 19. Jahrhunderts, dessen Werk vornehmlich dem Symbolismus zuzuordnen ist. (vgl. Dückers, Andreas: Max Klinger. Berlin West 1976, S.5f.)

bekannten und hoch geschätzten Künstlern wie Leonardo da Vinci. Er malt seine Handlinien auf die Weltkarte und arrangiert ein exklusives Dinner zwischen Goya und Max Ernst.¹⁷ Polke sucht gezielt die Auseinandersetzung mit den Werken der Ikonen der Kunstgeschichte. Er bezieht ihre Bilder und Gedanken auf sich und seine Lebenssituation, auf die herrschenden gesellschaftlich politischen Strukturen, auf das ehrgeiziges Bestreben der führenden Wirtschaftskräfte oder auf die aktuelle Situation des Kunstmarktes. Sigmar Polke lehnt es ab, ein gesellschaftlich aufgezwungenes und vorgefertigtes Weltbild zu übernehmen. Der Künstler vollzieht unsere Kunstgeschichte nach, untersucht den gesellschaftlichen Stellenwert historischer Kunstwerke, jenen, den sie in Zeiten der Massenvervielfältigung erlangt haben und überlegt, wie er sich und sein künstlerisches Schaffen nach seinen ganz eigenen Kriterien kunstgeschichtlich einordnen kann. „Du hast mit Raffael, so Polke, soviel zu tun wie mit den Surrealisten, mit den Impressionisten, Höhlenmalern, mit Zero, mit Picasso, mit Fluxus und mit all den armen Teufeln, die ihre Familien fotografieren.“¹⁸

Aber nicht nur die Kunstgeschichte, ihre Entwicklung und ihr wirtschaftlicher Stellenwert in unserer heutigen Gesellschaft wird von Polke bildnerisch inspiziert und in die Mangel genommen. Auch der Alltag wird von ihm untersucht und kritisch begutachtet, insbesondere dort, wo Niederungen, Klischees, Images, Heucheleien und Formen der Entfremdung überhand gewinnen und versuchen, den Menschen ein vorgefertigtes Bild unserer Welt aufzuzwingen und sie zum Konsum anzuregen und zur Hörigkeit zu erziehen.

Jegliche Art an Glücksversprechungen, die in unserer Gesellschaft als erstrebenswert propagiert werden, führt Polke in seinen Bildern in seine ganz eigenen über. Er beschäftigt sich mit der menschlichen Existenz, ihren scheinbaren Idealen und ihren Fehlgriffen. Polke geht zurück zu den Ursprüngen der Menschen, zeigt ihre Ängste und Freuden auf, in ihrem Bewusstsein und Unterbewusstsein, geht den wissenschaftlich belegten und den mythischen Ursprüngen der Menschheit auf die Spur, konfrontiert mit Stereotypen und Klischees.

Die Bereiche Kunst und Alltag werden von ihm künstlerisch mit- und ineinander verknüpft, mit dem Ziel, ein erweitertes Kunstverständnis den Menschen zu vermitteln. In seiner Kunst verleiht Polke Warenästhetik einen künstlerischen Stellenwert. Das, was bereits künstlerischen Stellenwert hat, wird von Polke auf seine Qualitäten und Eigenschaften hin zur Massenware

¹⁷ Vgl. Szeemann, Harald: Kunsthau Zürich. S.8.

¹⁸ Zitat von Sigmar Polke, gelesen bei: Graulich, Gerhard: Transit. S.14.

untersucht. Insbesondere historische Kunstwerke, die kulturgeschichtlich bahnbrechend waren und über ein sehr hohes gesellschaftliches Ansehen verfügen, werden von dem Künstler skeptisch hinsichtlich ihrer wirtschaftlichen Entwicklungen hin zum Massenprodukt betrachtet. Werbebilder und ihre zum Konsum anregenden Bildstrategien, die Ideale propagieren, denen es nachzukommen und zu entsprechen gilt, werden von ihm in ihrer Banalität offen gelegt.

Auf immer wieder neue und unerwartete Art und Weise kombiniert Sigmar Polke Textfragmente und Bilder aus dem Alltag und der Kunst miteinander. Die neue Kontextualisierung und Sinnaufladung orientiert sich dabei meistens an den ursprünglichen Charakterzügen der verwendeten Motive und ihrer dahinter stehenden Gedanken. Ihre Kombination auf einem Bildträger führt oftmals zu überraschenden Ergebnissen. Manchmal kommen nie vermutete Ähnlichkeiten und Parallelen der einzelnen Bildelemente zum Vorschein. Sigmar Polke macht uns auf die in den Hintergrund gerückten, unbemerkten Eigenschaften, Facetten und Potentiale von Bildern aufmerksam, die einzelnen Motive und ihre Sinnhaftigkeit stehen oftmals spannungsgeladen zueinander, sodass sie sich wechselseitig in ihrer Ernsthaftigkeit relativieren oder steigern. Bewusst setzt Sigmar Polke affirmative und negierende Zeichen, um seine eigene Position zu dem dargestellten Gedankengang zu kennzeichnen. Jedoch erhält man schnell den Eindruck, dass es dem Künstler nicht um die Publizierung seines Weltbildes und seiner individuellen Gefühle geht. Oft bewirkt die Kombination der einzelnen Motive eine ironische Brechung der Bildthematik. Der Rezipient wird von Polke mit einem Thema konfrontiert, bei dem er nicht genau weiß, wie der Künstler zu dem Sachverhalt steht, da dieser nur in Form indirekter Kritik Stellung bezieht. So ist es wohl für Polke von großer Wichtigkeit oder zumindest beabsichtigt, bei all seinen Werken Spielraum für die Assoziationen des Betrachters zu lassen, um ihn zum selbstständigen Denken anzuregen und zur eigenen Stellungnahme zu bringen.¹⁹

So steht es außer Frage, dass Sigmar Polkes Kunst oftmals sehr provokant auf ihre Rezipienten wirkt. Christian Jensen weist jedoch darauf hin, dass ein bestimmter Gegner nicht explizit von Polke ins Visier genommen wird.²⁰ Zu breit gefächert ist die Zielrichtung des Künstlers. Demzufolge kann sich jeder, der will, getroffen fühlen, die vermeintliche Kritik Polkes auf sich und seine Lebenssituation beziehen oder ebenso aus neutraler Distanz Polkes Bilder auf sich

¹⁹ Vgl. Szeemann, Harald: Kunsthaus Zürich. S.10.

²⁰ Vgl. Jensen, Christian. Purpurroten Mantlein um.

wirken lassen.²¹ Das entlarvende Moment in Sigmar Polkes Arbeiten, das unsere Welt für einen Augenblick relativiert, ist nicht gegen den Menschen gerichtet. Polke ist kein arroganter Besserwisser, der mit dem Zeigefinger auf seine Feinde zeigt. Er beruft sich vielmehr auf seine gesellschaftlich-soziale Verantwortung, macht auf das fehlerhafte Denken der Gesellschaft und ihre vermeintlichen Ideale aufmerksam und ruft dazu auf, diese nicht unreflektiert zu übernehmen. Dabei entlarvt sich das Dargestellte in den Bilderwelten von Polke meistens von selbst. Die Belanglosigkeit der Motive wird in einem neuen Kontext sofort zum augenscheinlichen Merkmal ihrer selbst, überzeugen doch die Bilder der Werbemaschinerie durch ihre offensichtlichen Merkmale und ihre Zusammensetzung aus Klischees und Prototypen. So ist nicht der Mensch die Zielscheibe Polkes künstlerischer Kritik und seines Spottes, sondern die erstarrte Gesellschaft und ihre passiven Mitglieder.²²

Polkes frühe Schaffenszeit fällt in die sechziger Jahre in Westdeutschland. Die westdeutsche Kunst- und Kulturlandschaft rückt zu jener Zeit immer mehr in das Blickfeld vieler aufkommender kritischer Stimmen. Der nur schleppend vollzogene Anschluss an die Avantgarde wird angeprangert und im Ländervergleich immer augenscheinlicher. Die Künstler der Moderne, die in der abstrakten Kunst eine Art Befreiungs- und Fortschrittsideologie, an der es sich zu orientieren gilt, zu erkennen glauben, werden zunehmend als veraltet und nicht zeitgemäß wahrgenommen. Gegner der Abstraktion bemängeln, dass jene Kunst, insbesondere in ihrer Spätphase, immer mehr zum Opfer des Wirtschaftswunders wird. Sie spiegelt nicht mehr das alltägliche Leben wider, sondern wirkt so rational und funktional wie das industriell-technische Bestreben der Wirtschaftspolitik. Es kommt immer mehr der Wunsch auf, eine authentische und wirklichkeitsnahe Kunstrichtung einzuschlagen. Das Wirtschaftswunder und der daraus entstandene Konsum der Massen werden kritisch betrachtet, der tradierte Kunstbegriff grundsätzlich in Frage gestellt. Es entwickelt sich eine Gegenbewegung von Künstlern. Die Bildinhalte der sich auflehrenden Revolte sind oftmals im Alltäglichen begründet, sie spiegeln die Realität der Zeit wider, forcieren und reflektieren den kulturellen Wandel und thematisieren die Grenzsituationen zwischen Alltags- und Kunstwirklichkeit.²³

²¹ Vgl. Ebd.

²² Vgl. Poetter, Jochen: Sammlung Frieder Burda, S.116.

²³ Vgl. Ebd.

Sigmar Polke ist einer dieser sich gegen das System auflehrenden Künstler. Doch er zieht es vor,

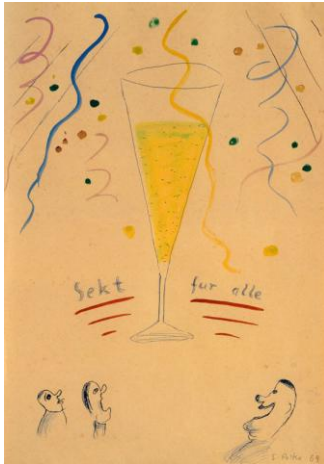


Abb. 6:
Sekt für alle, 1964
Aquarell, Kugelschreiber auf
Papier, 29,7 x 21 cm
Deutschland, Stuttgart, Sammlung
Froehlich



Abb. 7:
Bunnies, 1966
Dispersion auf Leinwand, 150 x
100 cm
New York, Hirshborn Museum

nicht den Weg der lauten Attacke zu gehen, wie etwa der Künstler Wolf Vostell. Vielmehr bevorzugt Polke eine Art Strategie der Unterwanderung statt des Angriffs. Um es mit den Worten Jochen Poetters auszudrücken: „Die kapitalistischen Machenschaften waren in ihren Blüten schon an sich so entlarvend, dass sie sich auch unverändert und beim Wort genommen der Lächerlichkeit von selbst preisgaben.“²⁴ Polke bedient sich simpler Strategien, um die gewählten Medienbilder populärer und kunsthistorischer Art in Malerei zu verwandeln. Allein die Strategie der Dekontextualisierung eines Sachverhaltes genügt, um mentale und mediale Klischees aufzudecken, ihre Unbedeutendheit darzustellen und ihnen entgegenzuwirken. Ohne ihr gewohntes Umfeld wirken

sie auf den Betrachter von sich aus lächerlich und entlarven sich von selbst in ihrer Belanglosigkeit.²⁵ Dies wird zum Beispiel in Polkes Zeichnung „Sekt für alle“ (1965) (siehe Abb.6) sichtbar. Er nimmt zeitgenössische Glücksverheißungen in sein Bild auf, verwendet dem Betrachter bekannte Reklamesprüche sowie angepriesene Objekte und bildet diese in ihrer platten Gegenständlichkeit und ihrer trivialen Verheißung ab. Banale Inhalte werden von Polke in eine künstlerische Form transformiert, die es vermag, ihre Inhalte zu einer Kunst werden zu lassen, die ernste Themen kritisch behandelt, zur Diskussion und zum Überdenken des eigenen Handelns anregt. Schon sehr früh entwickelt Polke das Raster für sich als formales Mittel, um seine gesammelten Motive malerisch neu zu erfinden. (siehe Abb. 7) Das Raster kam ihm und seiner Arbeitsweise sehr entgegen, denn oft war die Entlarvung bereits in dem Bildmaterial

von Zeitungen und Zeitschriften vorformuliert zu finden. Desweiteren findet Sigmar Polke hier die Möglichkeit, durch seine ironisch distanzierte Arbeitsweise von der Neutralität des Rasters zu

²⁴ Poetter, Jochen: Sigmar Polke Fotografien.S.24.

²⁵ Vgl. Dickel, Hans: Kunst als zweite Natur. S.228.

profitieren. Das Raster kann sich über alles legen, ohne sich dabei zu identifizieren. Somit eröffnet sich für Polke die Möglichkeit, seine subjektiven Empfindungen weitgehend zu verbergen und er geht mit dieser Haltung in den Widerstand gegen den Kult des genial schaffenden Künstlers.²⁶

Die fotorealistische Malweise Polkes, ähnlich wie die seines Künstlerfreunds Gerhard Richter, kann als eine Form der künstlerischen Kritik an der Illusion und an den massenmedialen Bilderwelten, die auf die Gesellschaft einwirken, verstanden werden.²⁷ Der Versuch liegt nahe, Polke mit seinen Rasterbildern der Pop Art zuordnen zu wollen. Viele Popartkünstler, deren Arbeiten als Reaktion auf die Subjektivitätskulte der abstrakten Malerei verstanden werden können, bedienen sich ähnlicher Bildstrategien wie Polke.²⁸ Jedoch, und darin liegt der wesentliche Unterschied zu den Künstlern der Pop Art, bedient sich Sigmar Polke keinerlei technischer Druckverfahren zur Erstellung seiner Rasterbilder, sondern bleibt handschriftlicher Maler. Minutiös überträgt er jeden einzelnen Rasterpunkt auf seine Bildträger.²⁹ Der Künstler bemerkt selbst zu seinen Punktbildern: „Ich liebe alle Punkte. Mit vielen Punkten bin ich verheiratet. Ich möchte, dass alle Punkte glücklich sind. Die Punkte sind meine Brüder. Ich bin auch ein Punkt.“³⁰ Im Jahr 1966 verfasst Sigmar Polke sogar gemeinsam mit Gerhard Richter eine Textcollage, in der es lakonisch heißt: „Bilder müssen nach Rezept hergestellt werden. Das Machen ist kein künstlerischer Akt.“³¹ Hierin dürfte das Interesse am Rasterbild begründet sein. Der Rasterpunkt als kleinster bildlicher Nenner dient als der Baustein, mit dem der Künstler alles befragt, kommentiert, generiert.³² Dabei geht es Sigmar Polke nicht wie den Künstlern der Popart um die Umwandlung eines Gemäldes in ein Medienbild, sondern vielmehr um die Rückwandlung eines Medienbildes, in die Malerei.³³

Eine ebenfalls besondere Rolle in Sigmar Polkes Malerei spielen die Bildgründe. Zusammengenähte und auf Keilrahmen gespannte Gardinen, Kissenbezüge, Tischdecken, Anziehsachen und Dekorationsstoffe in grellen Farben und aufregenden Mustern bilden oftmals

²⁶ Vgl. Poetter, Jochen: Sammlung Frieder Burda. S.119.

²⁷ Vgl. Dickel, Hans: Kunst als zweite Natur. S.228.

²⁸ Vgl. Grasskamp, Walter: Kleinbürgerlicher Realismus.S.236.

²⁹ Vgl. Graulich, Gerhard:Transit. S.14.

³⁰ Ebd.

³¹ Ebd.

³² Vgl. ebd. S. 52.

³³ Vgl. Grasskamp, Walter: Kleinbürgerlicher Realismus. S.236.

die Basis der Bilder, die Sigmar Polke bemalt. Er verwendet für seine Stoffbilder zeitgenössische, moderne Designs, die in seiner Zeit die Innenausstattungen des spießigen Kleinbürgertums dominierten. (siehe Abb.8) Das Besondere an Polkes Einbeziehung des eigentlich kunstfremden Materials in seine Arbeit besteht darin, dass die Stoffe nach seiner Bearbeitung eine neue Aussage transformieren, ohne dass sie ihren ursprünglichen Charakter verlieren.³⁴

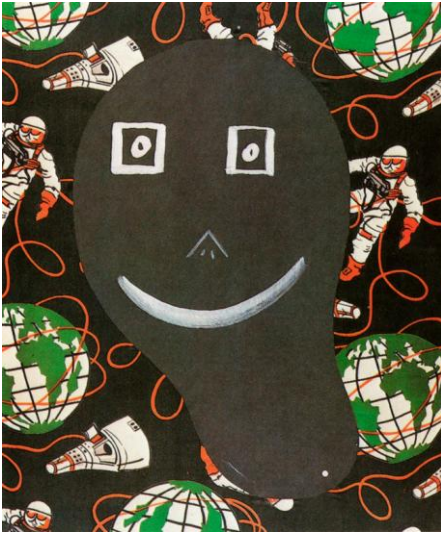


Abb. 8:
Polke als Astronaut, 1968
Dispersion auf Dekorationsstoff, 90 x 75 cm
Privatsammlung

Bei all dem dominiert die kleinbürgerliche Motivwelt. Sein Erfolg mit den Bildern des Bürgertums kann darauf zurück geführt werden, dass nicht nur er selbst, sondern auch die Rezipienten und Bewunderer seiner Werke dort ihre Wurzeln haben, wo Kunst zuvor nie einen hohen Stellenwert hatte: im Kleinbürgertum. Bis zu diesem Zeitpunkt existierte in jener Gesellschaftsgruppe keine eigenständige authentische Bilderwelt. Es gab keine eigene Literatur, Malerei oder Musik des Kleinbürgertums, die in die Kunstwelt vorstoßen oder Ansehen hätte erlangen können.³⁵ Nun können die Bildmotive und Warenräume des Kleinbürgertums in den Bildern Polkes der 1960er Jahre die ästhetische Karriere

nachholen, die das Kleinbürgertum längst schon ökonomisch und politisch absolviert hatte. Auf diesem kulturell geschichtlichen Hintergrund kann Polke als einer der wichtigsten politischen Künstler seiner Zeit verstanden werden, der die kleinbürgerliche Revolution in der Malerei vollzieht.³⁶

³⁴ Vgl. Szeemann, Harald: Kunsthau Zürich. S.21.

³⁵ Vgl. Ebd.

³⁶ Vgl. Ebd.

2.2 Sigmar Polkes künstlerisches Werk ab den 1970er Jahren im Bezug auf sein Frühwerk

„Meine Kunst ist wie ein Busch, der beschnitten worden ist durch Vorurteile – aber wir treiben trotzdem oder erst recht. Wir lassen uns des Blühens nicht verbieten. Und wir wuchern nicht nur nach oben, sondern auch nach unten.“³⁷



Abb. 9:
Junge komm bald wieder!, 1963
Kugelschreiber und Aquarell
New York, Museum of Modern
Art

Sigmar Polke ist ein Künstler, der Konventionen bricht. Er spielt immer wieder erneut mit dem Erwartungshorizont seines Publikums, welches sich flexibel auf jedes neue Werk einstellen und sich immer wieder neu orientieren muss. Das, was gestern scheinbar noch galt, wird heute hinfällig oder von einer ganz anderen Seite beleuchtet.

Selbst den Anspruch an gewisse künstlerische Fertigkeiten, der an einen jeden Künstler gerichtet wird, beachtet Polke nicht. Ein Blick auf sein zeichnerisches Werk zeigt, wie radikal er das tatsächlich betrieben hat. Eine kindlich naive Strichführung, ein wenig bunte Farbe, lustige Schnörkel und die Textzeile, „Junge komm bald wieder“, sind hier zu finden. (siehe Abb.9) Polke spielt auf den sehr bekannten Schlager der 60er Jahre "Junge komm bald wieder!" von

Freddy Quinn an. Das sehr beliebte Lied passte in die politische

Situation in Westdeutschland, weil zu der Zeit die letzten Kriegsgefangenen aus Russland heimkehrten. Die spontan-naive Strichführung wirkt ähnlich die Thematik verklärend wie der Liedertext Freddy Quinns. Der Künstler findet in seinem Bestreben, nicht vorrangig mit seinen technischen zeichnerischen oder malerischen Kompetenzen, sondern insbesondere durch die kritischen Inhalte und eine authentische und spontane Strichführung zu überzeugen, leidenschaftliche Anhänger, die ihm genau hierfür Anerkennung schenken.

Bice Curiger vermag es, mit wenigen treffenden Worten, Polke als einen Künstler zu beschreiben, der nie versucht, „sogenannt schmissig, virtuos, artistisch, brillant zu sein und wer

³⁷ Zitat Sigmar Polke, gelesen bei Curiger, Bice: Das Lachen von Sigmar Polke ist nicht zu töten. S.191.

dies einmal gesehen hat, der findet nachher für eine Weile alles andere verquält, geschmäcklerisch, bemüht, zwanghaft, dramatisch, geschleckt, anbiedernd.“³⁸

Polke selbst weiß um die Reaktionen manch eines Betrachters auf seine Bilder. „Wer ein Bild sieht, kriegt einen Schock und sagt, ‚das kann ich ooch!‘- schlimmer als die Dolschstoßlegende.“³⁹ Dennoch weigert sich der Künstler strikt, sich den gängigen Konventionen und klassischen Vorstellungen von Kunst anzupassen.

Sigmar Polke scheint andere Ziele als rein formal ästhetische mit seiner Kunst zu verfolgen. Er gibt auf die Frage, ob er eigentlich den richtigen Beruf für sich gefunden hätte, die Antwort: „Ich habe den falschen Beruf. Eigentlich wollte ich Frisör werden, um näher an den Kopf der Leute zu kommen.“⁴⁰

Während sich Polke in den 1960er Jahren weitgehend auf dem Spielfeld der autonomen Kunst bewegt, versucht er in dem darauffolgenden Jahrzehnt die Grenzen der Kunst noch weiter auszudehnen.



Abb. 10:
Plate 45. *Die Lebenden stinken*, 1983
Acryl auf Stoff
New York, Sammlung Jerry und Emily Spiegel

Gegenüber den früheren Arbeiten des Künstlers, wird die Vielfalt und die Gleichzeitigkeit der sich überlagernden und durchdringenden stilistischen Elemente der Bilder zunehmend merkmalsprägender für sein künstlerisches Schaffen. Er eignet sich eine pluralistische Arbeitsweise an, überlagert Motive, Stile und Medien in einem einzigen Werk, und es braucht ein wenig, um sich in diesen komplexen Bilderwelten zu Recht zu finden.⁴¹ (siehe Abb.10)

Durch die Potenzierung der Bildelemente und Darstellungsebenen gelingt Polke eine Öffnung seiner Kunst ins Unvorstellbare und Unsagbare. Die Kombination der einzelnen visuellen, von einander unterschiedlichen Phänomene ist dabei nicht notwendig durch die Darstellung eines

³⁸ Ebd.

³⁹ Zitat Sigmar Polke, gelesen bei Curiger, Bice: Das Lachen von Sigmar Polke ist nicht zu töten. S. 194.

⁴⁰ Zitat Sigmar Polke, gelesen bei Curiger, Bice: Das Lachen von Sigmar Polke ist nicht zu töten. S. 191.

⁴¹ Vgl. Graulich, Gerhard: Transit. S.61.

nahegelegten Inhaltsbezuges oder eines Sinnzusammenhanges gegeben, sondern führt diesen vielmehr in die Irre.⁴²

Aber wie kommt es dazu, dass Polke sich in diese Richtung weiter entwickelt, seine ironischen Werke in neue, von Sarkasmus und Psychodelik geprägte Bilderwelten überführt? Das Lächeln und das symphytische Augenzwinkern des Künstlers gehen über in ein lautes, schrilles Lachen. Polke wehrt sich in den 1960er Jahren immer heftiger dagegen, in seinem künstlerischen Schaffen auf seine eigene, aufmüpfige Art kulturell akzeptiert zu werden.⁴³ Vielleicht ist dies auch der Grund dafür, dass sich der Künstler in den 1970er Jahren zunehmend mit Inhalten, Materialien und Techniken befasst, die der Kunstwelt eher unverständlich bleiben. Seine Haltung will nicht Form werden, sondern immer wieder von neuem mit Konventionen brechen und dabei von einem mannigfaltigen Lebensstil zeugen.⁴⁴

Polke steht in der Kunstwelt für sein kompromissloses alternatives Denken. Vielleicht macht gerade diese Art des Denkens den Charme, das Begeisternde, Faszinierende und Bewundernswerte des Künstlers aus. Er hat Freude und Spaß an der politischen Partizipation jenseits von tradierten Parteien und veralteten konservativen Ansichten. Polke ist in der Lage, konzeptuell zu arbeiten, ohne sich im Konzeptuellen zu verlieren. Er kritisiert, ohne verbittert zu sein, er provoziert, ohne seine Mitmenschen zu verletzen, macht auf Missstände aufmerksam, ohne sie explizit beim Namen zu nennen.⁴⁵

Bice Curiger beschreibt, dass Polke mit seinem Auftreten und Lebensstil ein Bild in der Gesellschaft verkörpert, das den Lifestyle der damaligen Revolte repräsentiert. Man kommt nicht umhin, „auch Sigmar Polkes Schlangenlederhose jener Tage als Signal zu lesen, etwa für den ‚elektrifizierenden Body‘, wie er von [den Kulturhistorikern] Theweleit und Hölscher am Beispiel Jimi Hendrix beschrieben wird. In ihm verlösche der ideologische Körper des zwanzigsten Jahrhunderts, der Gehorsamkeitskörper der faschistischen Blöcke wie auch der Zurichtungskörper der sozialistischen Überzeugungs-Garden. Hier geschehe der Übergang aus

⁴² Vgl. Ebd.

⁴³ Vgl. Szeemann, Harald: Kunsthau Zürich. S.55.

⁴⁴ Vgl. Lange-Berndt, Petra & Rübel, Dietmar: Multiple Maniacs! Fluchtbewegungen bei Sigmar Polke & Co. .S. 38.

⁴⁵ Vgl. Ebd.

dem formierten Körper in einen individuell vibrierenden; drogengefährdet, hedonistisch, sexualisiert, kunstinfiziert, semitolerant, verantwortungsfrei.“⁴⁶

Auch Hans Dickel geht davon aus, Polke hat „den Akt des Malens in den 70er Jahren mit einem die Gebote missachtenden Lebensstil verbunden, der in Drogen, Alkohol, vom Hippie-Stil geprägten Besuchen östlicher Kulturen und Rockerbanden bestand.“⁴⁷

Es kann hilfreich sein, um Polkes Selbstverständnis und seine Kunst zu jener Zeit angemessen nachvollziehen zu können, einen Blick auf die sozialen Kraftfelder des Künstlers zu werfen. So lehnt Polke in den 1970er Jahren das bürgerliche Modell der Familie ab und sucht für sich die Subkultur.⁴⁸ Diese findet Polke in der damaligen Künstlerszene in Zürich sowie in der kleinen Ortschaft Willich, die zwischen Düsseldorf und Krefeld liegt. Hier mietet Polke 1972 mit Mariette Althaus einen aus mehreren Gebäuden bestehenden Komplex an, den Gaspelshof.⁴⁹ Willich wird zum Gegenentwurf des kleinbürgerlichen Daseins, das Leben dort zum Material der Menschen, die dort leben. Die Gruppe junger Leute handelt kreativ, beschäftigt sich gemeinschaftlich mit politisch aktuellen Themen, setzt sich mit ihrem Körper auseinander, testet ihre Grenzen aus, experimentiert mit Drogen, erfindet ihre eigene Sexualität neu. Bei all dem steht das „Anders sein wollen“ an oberster Stelle.⁵⁰ Ein Großteil von Polkes Freundes- und Bekanntenkreises zieht mit dem Künstler nach Willich oder kommt diesen dort oft besuchen. Darunter ist auch der Künstler Achim Durchow, der beginnt mit Polke in zahlreichen Ausstellungs- und Buchprojekten zu kooperieren.⁵¹ Polke umgibt eine faszinierende und ansteckende Aura, die sein Umfeld immer mehr dazu motiviert und anregt, selbst künstlerisch tätig zu werden. Die Autorenschaft vieler Werke, die auf dem Gaspelshof entstehen, tritt dabei immer mehr in den Hintergrund.⁵² Oft wird nicht kenntlich gemacht, wer zu diesem Kunstwerk beigetragen hat. Bei all dem behält Polke zweifelsfrei die dominierende Rolle. Der Nachwuchsstar Polke, der im Kunstbetrieb längst etabliert ist, bezieht wie selbstverständlich seine Freunde und Bekannte in seine künstlerische Arbeit ein und verhilft so einigen von ihnen, wie Achim Durchow zu einem höheren Bekanntheitsgrad. Sigmar Polke unterstützt insbesondere

⁴⁶ Curiger, Bice: Wir, die intergalaktischen Kleinbürger. S.245.

⁴⁷ Dickel, Hans: Kunst als zweite Natur. S.230.

⁴⁸ Vgl. Lange-Berndt, Petra & Rübel, Dietmar: Multiple Maniacs! Fluchtbewegungen bei Sigmar Polke & Co. .S. 38.

⁴⁹ Vgl. Ebd.

⁵⁰ Vgl. Ebd. S.24.

⁵¹ Vgl. Ebd. S.39.

⁵² Vgl. Ebd. S.44.

auch Frauen bei ihrer künstlerischen Entfaltung, sowie bei ihrem Kampf um ihre Position und Akzeptanz im Kunstmarkt. Er partizipiert sich bei Projekten zur Gleichstellung der Frau und engagiert sich aktiv in der feministischen Kunstbewegung.

1978 zieht Polke nach Köln, reist nach Südostasien, Papua-Neuguinea und Australien.

Nachdem er von seinen Auslandsreisen Anfang der 1980er Jahren zurück gekehrt ist, zieht Polke sich immer mehr aus dem öffentlichen Geschehen zurück. Er entdeckt zunehmend den experimentellen Umgang mit der Kunst für sich. Polke beginnt teils sogar giftige Chemikalien in seinen Malprozess zu involvieren.⁵³

Der experimentierfreudige Künstler, der von manchen auch deshalb als Alchemist bezeichnet wird, schüttet Kunstlacke auf aufgespannte, fein transparente Nylongewebe, kippt verschiedenste Säuren und Chemikalien dazu, provoziert schleierartige Farbverläufe und hinterlässt dünne Tropfspuren. Die Bilder werden monatelang in waagerechter Position zum Behälter von

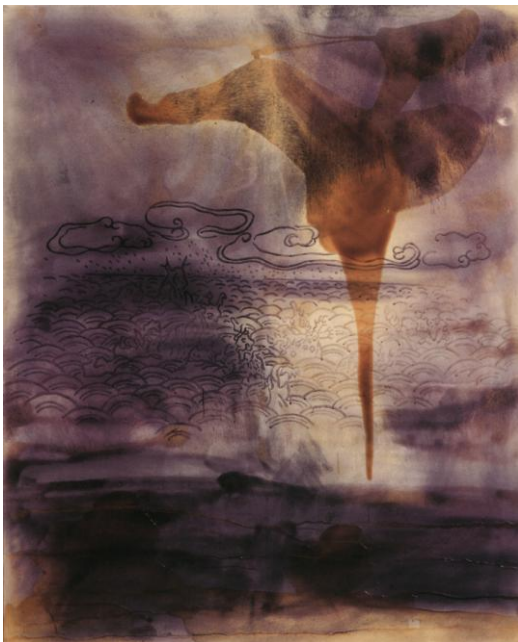


Abb. 11:
Chinesisches Meer, 1983
Violettes Pigment, Kunstharzlack auf Leinwand,
180 cm x 150 cm
Sammlung Heliod Spiekermann

Lackseen. Der Künstler verwendet viel Zeit und Mühe auf das Bürsten von Pigmenten, selbst Eisenpigmente werden von ihm auf die Bilder gestreut, um diese rosten zu lassen. Auch die Rückseiten der Bilder werden von Polke bemalt, um zu sehen, was sich nach vorne noch sichtbar gibt oder mit und in der Zeit wird.⁵⁴ Bei all dem überlässt Polke dem Zufall weitesten Raum. Er lässt sich von den Zwischenergebnissen zum jeweils nächsten Schritt inspirieren. Das hat alles wenig mit Willkür zu tun. Polke vertraut aufgrund jahrelanger Materialerfahrungen in die kreative Selbstständigkeit der Stoffe, Elemente und Materialien und begibt sich in die Rolle des Regie führenden Beobachters.⁵⁵ (siehe Abb.11) Gerade das Unvorhersehbare jener Werke erweist sich als das Interessante an dieser

⁵³ Vgl. Dickel, Hans: Kunst als zweite Natur. S.229.

⁵⁴ Vgl. Poetter, Jochen: Sammlung Frieder Burda. S.121.

⁵⁵ Vgl. Ebd.

Schaffensperiode. Die Bilder werden nicht mehr von Polke nach einem zurechtgelegten Konzept erstellt. Das experimentelle Moment gewinnt überhand. Polke erforscht die grundlegenden Eigenschaften von Stoffen und erprobt ihre künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten.

Er nimmt die ästhetische Autonomie der Malerei wortwörtlich, lässt die Farben sich frei auf der Leinwand entfalten.⁵⁶ Polkes Bilder leben weiter. Sie reagieren zum Teil hochempfindlich auf kleinste Licht- und Feuchtigkeitsveränderungen und wandeln ihr Erscheinungsbild. Demzufolge



Höhere Wesen befahlen: rechte obere Ecke schwarz malen!

Abb. 12:
Höhere Wesen befahlen: rechte obere Ecke schwarz malen!, 1969
Lack auf Leinwand, 150 cm x 125,5 cm
Stuttgart, Sammlung Froehlich

sind nicht alle Wirkungen der Bilder jener Werkperiode kalkulierbar. Zudem lösen sich oftmals giftige Dämpfe bei der künstlerischen Arbeit, die wohlmöglich ebenfalls den Künstler betäubt und in seinem Schaffen beeinflusst haben können. Polke stellt sich absichtlich unter die Autonomie der Stoffe und Materialien. Auch er lässt Dinge mit sich geschehen und unterliegt mit der Abgabe des Schaffensprozesses an die chemischen Elemente ebenfalls ihrer Gewalt. Diese Form der physischen Involvierung des Künstlers in den Malprozess bedeutet, dass schon von Beginn an, der Bildfindungsprozess von den Chemikalien beeinflusst wurde, da sie als Rauschmittel auf die Psyche Polkes einwirken.

Durch die Verwendung solch unberechenbarer Materialien relativiert Sigmar Polke den Anspruch eines jeden Künstlers der klassischen Moderne, der größten Wert auf sein autonomes Schaffen und das eigenständige Fällen ästhetischer Entscheidungen legt. Die Gefahr der Verselbstständigung der Malerei Polkes besteht im Hinblick auf die physische Berausung und natürlich durch das Ausgießen von Farbe, wodurch der individuelle Handstrich des Künstlers verschwindet. Die aktive Bildgestaltung durch eine Künstlerpsyche tritt hinter der Autonomie der Materialien zurück.⁵⁷ Mit diesem Schritt begibt sich Polke in seiner letzten Schaffensphase auf die höchste Stufe bei seinem Akt der Verweigerung des genial schaffenden Künstlertypus. Während ihm 1969 noch „Höhere Wesen

⁵⁶ Vgl. Dickel, Hans: Kunst als zweite Natur, S.238.

⁵⁷ Vgl. Ebd.

befahlen: rechte obere Ecke schwarz malen“ (siehe Abb.12), verschwindet er in den 1970er Jahren immer mehr in der künstlerischen Gemeinschaftsarbeit, um letztendlich soweit es ihm möglich ist, den Schaffensprozess des Bildes, an dessen eigenen Bestandteile wieder abzugeben.

3. Ironie bei Sigmar Polke

Aufgrund der besonderen und einzigartigen Stellung der Ironie in Polkes Werk, ist die Aufmerksamkeit in den anschließenden Kapiteln ausschließlich auf sie, ihr Auftreten in den verschiedensten Werken, ihre enorme Wirkung, ihre rhetorische Gestalt sowie ihr enormes Potential, aber auch auf ihre Grenzen gerichtet.

Insbesondere liegt der Fokus darauf, was die Strategie der Ironie für gestalterische Räume und Möglichkeiten für künstlerische Operationen Polke eröffnet, welche unglaubliche Aussagekraft sich hinter ihr verbirgt und für welche Belange der Künstler das ironische Moment gezielt einsetzt.

3.1 Die Definition von Ironie

Zunächst werde ich den Begriff der Ironie und seine Definition vorstellen, damit ein einheitliches und klares Verständnis der verwendeten Termini gewährleistet ist.

Grundsätzlich gibt es viele verschiedene Ansätze zur Definition von Ironie. Ironie kann auf unterschiedlichste Weise ausgelegt, verstanden und angewendet werden.

Ich will mich zunächst auf die Definition von Ironie des französischen Grammatikers Fontaniers⁵⁸ beziehen. „Die Ironie besteht darin, im Scherz, entweder heiter oder ernst, das Gegenteil von dem zu sagen, was man denkt, oder von dem, was man denken machen will.“⁵⁹

Dies bedeutet zunächst einmal, dass die Ironie grundsätzlich auf ihre möglichen Welten verweist. Sie erscheint als ein Grund des Möglichen, wobei das Mögliche das Ziel der Ironie darstellt. Die Differenz zwischen der ‚wirklichen Welt‘ und einer ‚möglichen Welt‘ bestimmt die Position der Ironie. Dabei ist die Ironie ein Versuch zur Versprachlichung der Welt in Form der gleichzeitigen Gegenrede.⁶⁰

⁵⁸ Pierre Fontanier, Manuel classique pour l'Étude des Tropes (1821), in ders. Les Figures du Discours, ed. G. Genette, Paris 1977, S. 145f. „L'Ironie consiste à dire par une raillery, ou plaisante, ou sérieuse, le contraire de ce qu'on pense, ou de ce qu'on veut faire penser.“

⁵⁹ Japp, Uwe: Theorie der Ironie. S.174.

⁶⁰ Vgl. Ebd. S.16f.

Das Verhältnis des Ironikers zur Wirklichkeit ist so zu verstehen, dass er wissentlich seinen Realitätsverlust registriert und darauf ironisch reagiert.⁶¹

Mittels der Ironie ist der Sender einer Nachricht demzufolge in der Lage, von einem zu sagen, es sei es selbst und gleichzeitig etwas anderes. Daraufhin stellt sich die Frage, wie es möglich sein kann, dass etwas es selbst und zugleich etwas Anderes ist. Die Ironie verschiebt das Problem vom Sein zur Sprache. Verbal kann jede nur denkbare Möglichkeit ausgedrückt werden, unabhängig davon, ob das Artikulierte empirisch bestehen kann oder nachprüfbar ist.

Dies wird als der sprachliche Grund der Ironie bezeichnet. Das Gesagte stimmt nicht mit der geäußerten Ansicht des Sprechers überein. Insoweit ermöglicht Ironie eine Form der Distanzierung von der eigenen Äußerung, die dazu dienen kann, Kritik und Ablehnung in einer angenehmeren Form, wie der scheinbar offensichtlichen Zustimmung zu präsentieren.⁶²

Dabei können für den Einsatz der Ironie mehrere Motive angenommen werden. Jede Ironie hat neben dem sprachlichen oder dem logischen auch einen ästhetischen Grund. Dieser wird benötigt, damit die jeweilige Konstellation einer Differenz, eines Kontrastes oder eines Gegensatzes als Ironie verstanden wird. Dies ist unabhängig davon, ob die Ironie in der wirklichen oder in einer möglichen Welt bemerkt wird.⁶³

Des Weiteren wird die Ironie in der Tradition der Ästhetik als eine Unterform des Komischen aufgefasst. Oftmals stellt sich der Empfänger einer ironischen Nachricht die Frage, ob der Sender das Gesagte ernst oder ironisch gemeint hat. So gerät die Ironie in einen Gegensatz zum Ernst und damit in den Kontakt mit dem Komischen, wobei darauf hinzuweisen ist, dass das Komische durchaus in der Lage ist, ein ernstes oder tragisches Moment zu beinhalten. Zusammenfassend ist demzufolge zu sagen, dass zum Aufbau der Ironie ein sprachlicher und ein ästhetischer Grund gehören und dass in der Regel noch ein komischer Grund hinzutritt.⁶⁴ Alles in allem ist die Ironie eine Figur, mit der man das Gegenteil von dem zu verstehen geben will, was man sagt: Die Wörter, derer man sich in der Ironie bedient, werden nicht im eigentlichen wörtlichen Sinne

⁶¹ Vgl. Ebd. S.25.

⁶² Vgl. Lütke, Rudolf: Der Ernst der Ironie. S.8.

⁶³ Vgl. Japp, Uwe: Theorie der Ironie. S.68.

⁶⁴ Vgl. Ebd. S.69.

verwendet. Demnach ist es bei der Ironie beinahe wichtiger, auf die Umgebung der Wörter zu achten, als auf die Wörter selbst.⁶⁵

3.2 Die Ironie in Sigmar Polkes Werk

Das ironische Element wird in Sigmar Polkes Werken der 60er Jahre unmittelbar sichtbar. Aus diesem Grund habe ich für das anschließende Kapitel der Werkanalyse Sigmar Polkes Bild „Carl Andre in Delft“ aus dem Jahre 1968 ausgewählt, um es einer ausführlichen Bildbetrachtung zu unterziehen und es auf seine ironischen Züge hin zu untersuchen.

Im Folgenden werde ich mich im ersten Schritt mit der Frage beschäftigen, wie Sigmar Polke das ironische Moment seiner Bilder erzeugt.

Polke verknüpft seine Entscheidung für ein neues Werk mit der Frage nach dem Material und der Methode. Der Künstler lässt bei vielen seiner Werke den Bildgrund, die Farbe, die Figuration und den Titel, also die verschiedenen Bildfaktoren, auseinander treten. Dadurch gewinnt er bei jedem Akt des Malens einen Raum für neue künstlerische Operationen.

Sigmar Polke allein bestimmt die Methode der erneuten Verknüpfung jener getrennt gedachten Bildfaktoren. Die Ironie bildet dabei eine Strategie zur Trennung der Bildfaktoren voneinander. Die große Anzahl an möglichen Kombinationen der einzelnen Bildfaktoren, eröffnet für Polke einen Handlungsraum, der sowohl die Realität als auch das Ästhetische durchkreuzt und transformiert. Wenn der Bildgrund a priori nicht gegeben ist, wird das jeweils neue Werk zu einer Gleichung mit verschiedenen unbekannten Faktoren, deren Balance nur der Künstler selbst in der Hand hat. Das Verhältnis von Figuration, Farbe, Bildgrund und Text wirkt dabei meistens willkürlich, die einzelnen Elemente thematisieren, relativieren und problematisieren sich und stehen spannungsgeladen zueinander. Dies ist die Folge davon, dass zwar jeder einzelne Bildfaktor in dem jeweiligen Bild zu einer spezifischen Aussage transformiert wird, dabei jedoch immer seinen ursprünglichen Charakter beibehält.⁶⁶ Zudem sind die Motive dem Rezipienten meist bekannt, sowohl der von Polke künstlerisch umgestaltete Dürerhase als auch das dekorative Flamingo-Motiv, das fast überall in den 1950er und 1960er Jahren in dem kleinbürgerlichen Wohnzimmerdekor auftaucht. Doch obwohl die Motive aus dem alltäglichen Leben bekannt sind, wirken sie im Kunstkontext doch sehr befremdlich. Zumal dieser doch ursprünglich den

⁶⁵ Vgl. Ebd. S.173.

⁶⁶ Vgl. Szeemann, Harald: Kunsthaus Zürich. S.20f.



Abb. 13:
Der Wurstesser, 1963
 Dispersion auf Leinwand, 200x150 cm
 Galerie Michael Werner, Köln
 Sammlung Heliod Spiekermann



Abb. 14:
Moderne Kunst, 1968
 Dispersion auf Leinwand, 150 x 125 cm
 Stuttgart, Sammlung Froehlich

höheren Künsten gewidmet wird. Kaum einer besucht eine Ausstellung mit dem Erwartungshorizont, dass sich der Künstler ausführlich mit dem zeitgenössischen Wohnzimmerdekor auseinandergesetzt hat. Allein durch die Dekontextualisierung der von Polke verwendeten Motive und Elemente aus dem alltäglichen Leben und Gebrauch und durch ihre Einbindung in den Kunstkontext, wird eine Spannung erzeugt.

Die Banalität der Motive wird zwar beibehalten, aber sie erhalten das Potential, eine neue Aussage, über ihre ursprüngliche Bedeutung hinaus, zu transportieren. Polke stellt die schon in der frühen Kindheit erlernten Werte unseres Gesellschaftssystems ein klein wenig auf den Kopf. Wurden wir doch dazu erzogen, dass wir Würstchenketten als Werbemotiv als normal empfinden und diese in der Kunst erst einmal nichts zu suchen haben. Normalerweise überzeugt und überrascht uns doch der Prototyp von einem Künstler durch sein sageumwobenes Talent, indem er uns neue Gedanken, Utopien und Traumwelten vorführt und durch seine künstlerischen Fertigkeiten beeindruckt – und nicht mit der Mini-Wini-Würstchenkette, gemalt angeblich im Auftrag zweier Künstlerikonen, die im telepathischen Kontakt zu Polke stehen. (siehe Abb.13) Sigmar Polke scheint es nicht zu interessieren, welche gesellschaftlichen Erwartungen an ihn in seiner Rolle als Künstler gestellt werden. Er irritiert. Oftmals erhalten die Bilder Polkes nur durch ihre Titel, die die abgebildeten Motive in ein neues Licht rücken, ihren ironischen Charakter. Würden nicht eventuell Malereien

Polkes wie „Höhere Wesen befahlen: rechte obere Ecke schwarz malen“ (1969) (siehe Abb.12) und „Moderne Kunst“ (1968) (siehe Abb.14) vom Rezipienten komplett anders aufgenommen

und verstanden, wenn sie nicht diesen Titel tragen würden? Würde sich jemand trauen und gar sich das Recht heraus nehmen zu behaupten, Polke meine seine Gemälde nicht ernst? Würde sich unser Blick nicht ändern, wenn Kandinsky seinen geometrischen Bildern den Titel „Abstrakter Expressionismus“ geben würde? Und hat nicht jeder schon einmal bei einem abstrakten Werk, das ein sehr hohes gesellschaftliches Ansehen hat, heimlich den Stellenwert in Frage gestellt oder sich gefragt, warum manche Bilder verschiedener abstrakter Künstler sich auf eine gewisse Art und Weise ähneln? Oft sind keine offensichtlichen Spuren von Neuerungen bei den künstlerischen Arbeiten zu finden, geschweige denn, dass eine individuelle Entwicklung des Künstlers und seines Weltverständnisses den Werken entnommen werden kann.

Mittels der Ironie eröffnet Sigmar Polke uns einen Blick in eine, unserer Realität sehr nahe stehenden, mögliche Welt. Ein Sachverhalt oder eine Leitidee wird von dem Künstler mit einem neuen Gedanken verbunden und erhält dadurch eine neue Sinnhaftigkeit. Der Rezipient wird, aufgrund der von Polke verwendeten indirekten Kommunikation, durch den Einsatz der Ironie in die Situation gebracht, selbstständig die Sinnhaftigkeit des Bildes und der Bildaussage zu überprüfen. Die indirekte Form der Kommunikation bewirkt dabei, dass der Künstler seinen Gedanken nicht explizit ausformuliert, sondern etwas behauptet und damit etwas anderes meint. Um die ironische Nachricht zu verstehen, bedarf es der Mobilisierung des eigenen Denkens. Gedanklich ist der Rezipient dazu gezwungen, will er das Bild verstehen, zu überlegen, was Sigmar Polke in dem Bild auszudrücken versucht. Der Betrachter des Bildes muss nun jede Möglichkeit der ironischen Bildaussage überprüfen und selbst entscheiden, was der Künstler meint. Wenn jedoch kaum Hinweise dem Bild zu entnehmen sind, wie der Künstler über einen Sachverhalt denkt, überlegen wir selbst, wie wir die dargestellte Situation empfinden und entscheiden uns für eine eigene Stellungnahme. Sigmar Polke hält sich mit direkten Aussagen zurück, er konstruiert vielmehr den bildnerischen Schauplatz, auf dem sein Gedankengut in den Ring geschickt wird. Ob nun die ironischen und bildlich dargestellten Gedanken Sigmar Polkes in unserer Realität bestehen können, auf sie übertragbar sind oder aber als realitätsfern vom Rezipienten eingestuft werden, scheint nicht primär für den Künstler von großer Wichtigkeit zu sein. Vielmehr will er uns darauf aufmerksam machen, wie wir leben, in welcher Gesellschaft wir uns bewegen, welche festgefahrenen Rollen- und Leitbilder existieren. Durch die praktische Erfahrung der Bildrezeption erinnert er uns daran, dass wir frei entscheidende, selbstständig

denkende Individuen sind und in diesem Bewusstsein in unserer Welt zu leben haben. Sigmar Polke will unser Denken dort aufzubrechen, wo es zur Routine geworden ist. Seine Kunst provoziert, dass wir aus unserem alltäglichen Handeln und Denken heraustreten und uns über unsere Gesellschaft, ihre Regeln, Rollenmuster und Strukturen bewusst werden oder zumindest beginnen, darüber nachzudenken. Sigmar Polkes will, dass wir vorhandene Systeme hinterfragen, wirtschaftliche, gesellschaftliche, soziale sowie künstlerische.

In seinem Bild „Moderne Kunst“ (siehe Abb.14) zeigt er uns eine Schautafel der typischen Elemente jener Kunstströmung und schreibt, damit auch keiner das Bild falsch versteht, prompt noch eine kunstwissenschaftliche Klassifizierung auf das Gemälde und nimmt somit im Vorhinein schon eine Kategorisierung und Einordnung des Werkes vorweg. Damit trickst er das Kunstsystem und seine Felder aus, er verhält sich nicht rollenkonform und nicht nach gesellschaftlichen Leitbildern. Polke bricht das System auf, mit der Folge, dass seine ganze starre Ernsthaftigkeit für einen Augenblick aufgehoben wird. Die von Polke erzeugte Ironie



Abb. 15:
Reiherbild1, 1968
Acryl auf Dekorationsstoff
Bonn, Kunstmuseum Bonn

bildet eine Leerstelle, die den Betrachter selbst zum Nachdenken anregt. Dabei zeigt sie nicht immer zwingend, welche konkrete Stellung der Autor selbst zu der dargestellten Thematik hat. Vielmehr scheint es, als würde der Künstler einen Problembereich mittels der Strategie der Ironie exemplarisch zur Schau stellen und zur öffentlichen Diskussion frei geben. Sigmar Polke begibt sich auf die Suche nach Themen, die aus seiner Sicht bewusst durch den Denkapparat des Menschen geschickt werden oder eine spezielle Aufmerksamkeit erlangen sollen. Und dann müssen auch geschmacklose Wohnzimmerdekore sowie diverse Gestalten aus Illustrierten daran glauben und sich von ihm auf die Leinwand übertragen lassen. Wer sollte etwas dagegen haben, dass ein kitschiger Reiher

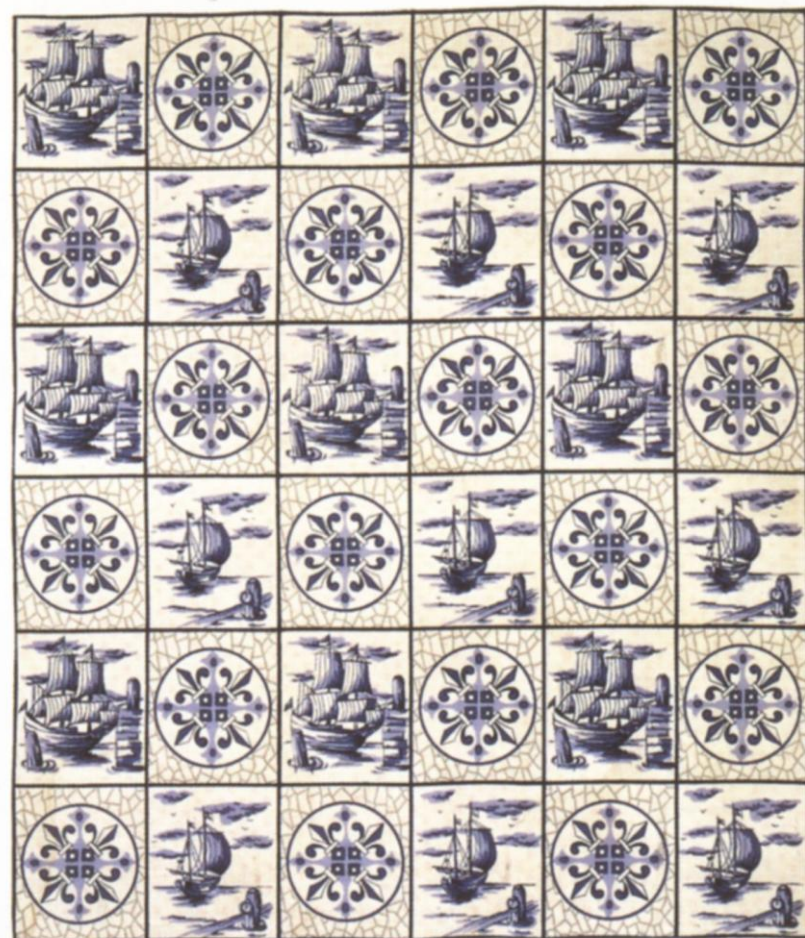
zu höherer Kunst transformiert wird, wenn er doch dazu beiträgt, dass die Menschen sich mehr mit den Bildern ihres Alltags, ihren Botschaften und unterschwelligem Wirkungen beschäftigen und sich nicht passiv den Bilderfluten hingeben? (siehe Abb.15)

3.3 Die Ironie in Polkes Bild „Carl Andre in Delft“ (1968)

Zu Beginn der Betrachtung des Bildes „Carl Andre in Delft“ (1968) (siehe Abb.16) möchte ich eine Frage Polkes, die er einst stellte, aufgreifen:

„Stiftet der Sinn die Beziehungen oder stiften die Beziehungen den Sinn?“⁶⁷

Auf diese Frage werde ich am Ende der ausführlichen Bildbesprechung zurück kommen und diese auf das vorgestellte Werk Polkes beziehen.



CARL ANDRE IN DELFT

Abb. 16:
Carl Andre in Delft, 1968
 Acryl auf Dekorationsstoff, 80 x 75 x cm
 Köln, Sammlung Speck

⁶⁷ Kittelmann, Udo: Carl Andre Sigmar Polke.

Das Bild „Carl Andre in Delft“ wird von Polke im Jahr 1968 angefertigt. Es schildert die persönlichen Erfahrungen und Assoziationen des Künstlers mit dem Werk Carl Andres.

Zunächst werde ich die Person und die Arbeit des Konzeptkünstlers Carl Andre vorstellen, damit ein gemeinsames Wissen gewährleistet und die Grundlage zur Bildbesprechung gegeben ist.

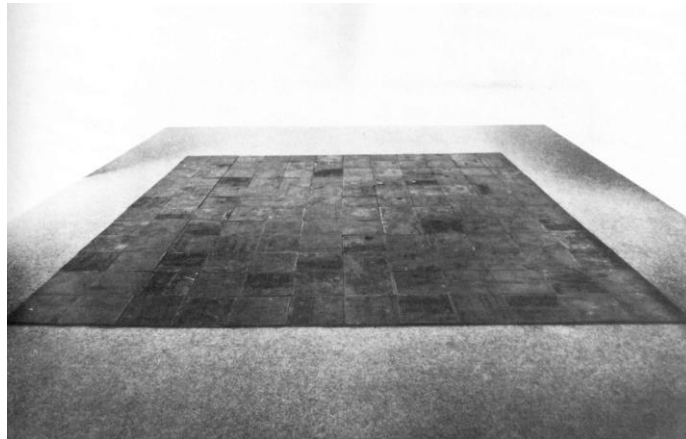


Abb. 17:
Carl Andre
144 Steel Square, 1967
gewalzter Stahl, 1 cm x 367 cm x 367 cm
New York, Dwan Gallery

Der minimalistische amerikanische Bildhauer Carl Andre ist am 16. September 1935 in Quincy, Massachusetts geboren. Die Kunstwerke Andres bestehen aus industriell angefertigten Stahl-, Aluminium-, Kupfer- und Zinkplatten, die er in diversen Kombinationen zusammen setzt. (siehe Abb.17) Andre will mittels seiner Kunst die technisch-wissenschaftliche Objektivität der Gesellschaft durch seine künstlerische Subjektivität kompensieren. Er hat an sich selbst als Künstler den Anspruch, in Zeiten von universal herrschender technologischer Herrschaft, die menschlichen Organe für das Andere der Gesellschaft auszubilden. Unter dem Anderen versteht Andre all das, was der Logik jener Herrschaft unweigerlich entgeht.⁶⁸

Mittels seiner minimalistischen künstlerischen Arbeit will er eine neue Auffassung von Skulptur und eine neue Weltanschauung möglich machen. Andre selbst fand für seine Kunst die Bezeichnung ‚sculpture as place‘.⁶⁹ Der Direktor des Kunstmuseums Wolfsburg Gijs van Tuijl beschreibt seine Erfahrung mit Kunstwerken Carl Andres mit den Worten: „Nach dem Besuch

⁶⁸ Vgl. Lauter, Rolf: Carl Andre Extraheous Roots. S.14.

⁶⁹ Vgl. Van Tuijl, Gijs: Carl Andre, Sculptor 1996.S.16.

der Ausstellung [...], sah die Welt für mich auf einmal anders aus, nachdem ich diese Werke gesehen hatte, wurde meine Wahrnehmung anders strukturiert.“⁷⁰

Der Kunsthistoriker Martin Henschel steht Andres selbstaufgelegtem gesellschaftlichen Auftrag in seiner praktischen Umsetzung im Gegensatz kritisch gegenüber. So weist dieser auf die bestehenden Parallelen zwischen der Anordnung und den Eigenschaften der metallischen Platten Carl Andres und den Eigengesetzten der Maschine, die einst der amerikanische Wissenschaftler Lewis Mumford⁷¹ schriftlich festgehalten hat, hin: „Präzision, Sparsamkeit, Glätte, Ernst und Beschränkung auf das Wesentliche.“⁷² All das ist auch in den Werken Andres zu finden. So scheint allein die Wahl und Produktion seiner Materialien noch nicht von seinem selbstaufgelegten Auftrag zu zeugen, der lautet, Menschen ihre gesellschaftlichen Verantwortung bewusst zu machen und sie dazu zu motivieren, mehr Subjektivität dem technisch-wissenschaftlichen Bestreben der Gesellschaft entgegen zu setzen.

Auch weist Henschel darauf hin, dass Andre selbst stets betone, dass er den Betrachter nicht mit seiner Kunst überwältigen will. Vielmehr ginge es dem Künstler darum, dem Rezipienten ein künstlerisches Angebot zu machen, mit dem er sich, wenn er sich in den entsprechenden Räumlichkeiten befindet, befassen oder es ignorieren kann. Jedoch lassen sich die sehr raumgreifenden Installationen des Künstlers kaum aus dem Blickfeld rücken. Sie konstruieren einen spezifischen Ort und sind dazu in der Lage, den Raum auf eine bestimmte Weise zu akzentuieren. Zusätzlich beziehen sie den Rezipienten aktiv durch ihre Möglichkeit der Begehrbarkeit ein.⁷³ Es ist kaum möglich, sich mit einer seiner Installationen in einem Raum aufzuhalten und sie dabei nicht im Fokus zu haben. Dafür müssten schon große Bemühungen heran gezogen werden, die das Kunstwerk noch unnatürlicher erscheinen lassen würden, als wenn man es als solches ansehen würde, was es ist: Ein Werk eines Künstlers, das bewusst darauf angelegt wurde, gesehen zu werden.

Ein weiteres ausschlaggebendes Merkmal Andres Kunst ist die Anordnung der nicht-relationalen Elemente. Die von ihm industriell angefertigten Platten sind symmetrisch und aneinander gereiht. Jedes Element ist prinzipiell durch das andere ersetzbar, was dadurch zustande kommt, dass die

⁷⁰ Ebd.

⁷¹ Lewis Mumford (*1895-†1990) war ein amerikanischer Architekturkritiker und Wissenschaftler. Im deutschen Sprachraum ist Mumford vor allem durch seine Schriften zur Geschichte der Stadt und der Technik bekannt.

⁷² Kittelmann, Udo: Carl Andre Sigmar Polke.

⁷³ Vgl. Ebd.

einzelnen Elemente nicht inhaltlich aufeinander bezogen sind. Letztendlich bedeutet das, wenn ein Element einer Wandlung unterzogen wird, verändert sich das ganze Arrangement nicht in seinen Grundzügen. All die in das Werk einfließenden Bausteine Andres sind additiv aneinander gereiht. Dabei ist die Gesamteinheit des Werkes nicht das anzustrebende Ziel, sondern vielmehr das Resultat der Aneinanderreihung der Elemente.⁷⁴

Wenn man den Künstler mit Fragen zu seinem Werk konfrontiert und die widersprüchlichen Aussagen des Künstlers thematisiert, so hat er eine passende Lösung für sich gefunden, die eine mehr oder minder befriedigende Antwort auf aufkommende Fragen liefert: „My works are intended to give pleasure, nothing else.“⁷⁵

Carl Andres Kunstwerke einer Schaffensperiode unterscheiden sich kaum voneinander. Jahre lang arbeitet der Künstler auf eine ähnliche Art und Weise. Meistens verändert er lediglich nur kleine Details, das Grundprinzip seiner künstlerischen Arbeit wird beibehalten.

Der deutsche Kurator und Museumsdirektor Udo Kittelmann sieht in dieser Eigenschaft Carl Andres einen möglichen Grund, warum Polke diesen zum Bildgegenstand seines Werkes macht.

„Diese Beharrlichkeit entspricht nicht der Kunstauffassung Sigmar Polkes, die pluralistisch ist und seinen ‚Bildkommentar‘ zu Carl Andre und seiner puristischen Theorie wahrscheinlich erst ermöglichte.“⁷⁶

Sigmar Polke sieht zum ersten Mal im Original eine Installation Carl Andres bei einer Ausstellung des Künstlers im Jahr 1967 in Konrad Fischers Raum in Düsseldorf. Die Ausstellung unter dem Namen „5x20 Altstadt Rectangle“ zeigt ein Werk Andres, das sich aus hundert Stahlplatten zusammen setzt. Ein Jahr später werden erneut Arbeiten des amerikanischen Künstlers in Mönchengladbach und Düsseldorf gezeigt. Zu jener Zeit malt Polke „Carl Andre in Delft“.⁷⁷

Polke verwendet wie Carl Andre für sein Bild ein industriell vorgefertigtes Material: Einen Dekorationsstoff, der mit dem Delfter Kachelmotiv bedruckt ist. Diesen spannt er auf einen Keilrahmen und malt mit weißer Dispersionsfarbe einen Rahmen um das Kachelmotiv. Auf den

⁷⁴ Vgl. Lauter, Rolf: Carl Andre Extraheous Roots. S.14.

⁷⁵ Kittelmann, Udo: Carl Andre Sigmar Polke.

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ Vgl. Ebd.

unteren weißen Rand schreibt er in vergrößerter Schreibmaschinenschrift: „Carl Andre in Delft“. Der freigelassene mittige Teil des Dekorationsstoffes zeigt sechs mal sechs Reihen des Delfter Kachelmotives.

Insgesamt sind drei verschiedene Motive der Delfter Fayence vorzufinden, die sich in der wiederholenden Reihenfolge a, b, a, b, a, b, b, c, b, c, b, c, a, b, ... etc. zusammen setzten. Die im Hochformat abgebildeten Kacheln sind alle von derselben Größe und durch schwarze Linien voneinander getrennt. Die Motive sind, wie es für die Delfter Fayence üblich ist, in blau lila Tönen gemalt.⁷⁸ Der Hintergrund ist in ocker-beige Tönen gehalten.

Motiv A und C bilden jeweils aus unterschiedlicher Perspektive ein Segelboot auf dem Wasser ab, die bestehende Nähe der Schiffe zum Land wird durch hölzerne Anlegestellen angedeutet. Kleine Wetterwölkchen am Himmel und stilisierte Vogelschwärme zeugen von der typisch holländischen Idylle. Das am häufigsten auftretende Motiv B setzt sich aus einem dekorativen kreisförmigen Ornament auf mosaikartigen Grund zusammen.

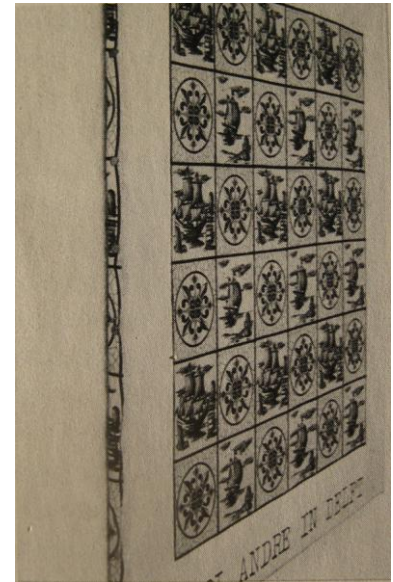


Abb. 19:
Carl Andre in Delft, 1968 (Ausschnitt)

Polke lässt an den Seiten des Bildes den Dekorationsstoff wieder zum Vorschein kommen. (siehe Abb.19) Dies hat zur Folge, dass er seine Arbeitsschritte und verwendeten Materialien für den Rezipienten transparent werden lässt. Diese Art zu arbeiten steht in Analogie zu der Vorgehensweise Carl Andres, der ebenfalls die Differenz zwischen vorgefertigtem Material und künstlerischer Intervention betont und dem Betrachter sichtbar macht.⁷⁹

Ohne Zweifel muss man bei dem Betrachten des Bildes von Sigmar Polke an Carl Andres Platteninstallationen denken. Beide Werke konstituieren sich aus identischen Formelementen, die sich additiv aneinander reihen und dadurch eine viereckige Gesamtfläche bilden. Die Zusammensetzung der einzelnen Elemente beruht zwar auf der individuellen Entscheidung des gestaltenden Subjektes, orientiert sich jedoch immer am Gesamtbild der Elementarstruktur.

⁷⁸ Vgl. Jansen, Beatrice: Kunsthandwerk der Blütezeit Hollands.

⁷⁹ Vgl. Kittelmann, Udo: Carl Andre Sigmar Polke.



Abb. 18:
Foto von der Ausstellung Carl Andre/Sigmar Polke – Eine Gegenüberstellung
Kunstforum
15.September – 28.Oktober 1989
Städtische Galerie im Lehnbachhaus München

Polke nimmt in der Art der Zusammensetzung der Elemente direkten Bezug auf Andres Schaffensperiode in der 1968er Jahren, mit dem Unterschied, dass die Formelemente von Carl Andre arrangiert werden und bei Polke auf einem Dekorationsstoff vorgefunden sind. (siehe Abb.18) Zu jener Zeit arbeitet Andre oftmals mit einer äußeren Begrenzung seiner Installationen.⁸⁰ Doch während er quadratische Einzelelemente für sein Werk wählt, die zusammengesetzt ein großes Quadrat bilden, bleibt Polke dem rechteckigen Hochformat, der typischen Kachelform, treu. Ebenso behält er die regelmäßig auftauchende, rhythmische Abwechslung der dekorativen Elemente bei. Polke präsentiert uns, fast ohne eigenes Dazutun, die typischen Delfter Kacheln in ihrem traditionellen Design und in einer für sie üblichen Anordnung.⁸¹ Nichts an ihrer Darstellung und in ihrem Arrangement ist ungewöhnlich, er zitiert die traditionelle Delfter Fayence par excellence! Allein der Schriftzug „Carl Andre in Delft“ stellt einen Bezug zum Werk des amerikanischen Minimalisten her.

⁸⁰ Vgl. Kittelmann, Udo: Carl Andre Sigmar Polke.

⁸¹ Vgl. Jansen, Beatrice: Kunsthandwerk der Blütezeit Hollands.

Und ist einmal die Assoziationskette durch Polke ausgelöst worden, sind ganz erstaunliche

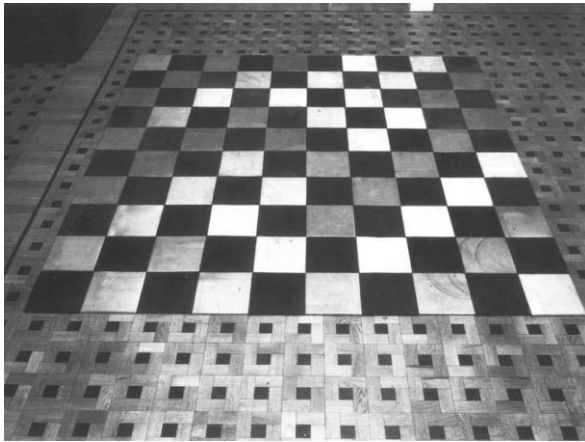


Abb. 20:
Carl Andre
Aluminium-Steel Alloy Square, 1969
50 Aluminiumplatten und 50 Stahlplatten,
8 cm x 200 cm x 200 cm
Düsseldorf, Konrad Fischer

Parallelen zwischen den Delfter Kacheln und Carl Andre zu entdecken. Woran Carl Andre auch nicht ganz unschuldig ist. Bis zu dem Jahr 1968 existierten ausschließlich Installationen von ihm, in denen er nur ein Material verwendet. Erst in dem Jahr 1969 beginnt der Künstler verschiedene Materialien miteinander zu kombinieren und die verschiedenen Elemente in der Reihenfolge a, b, a, b, ... z.B. wie in seinem Werk „Aluminium-Steel Plain“, New York 1969, anzuordnen. (siehe Abb. 20) Er bedient sich dem alternierenden Muster, das in

leicht abgewandelter Form in Polkes „Carl Andre in Delft“ vorzufinden ist. Selbstverständlich stellt sich daraufhin die Frage, ob Carl Andre eventuell erst durch Polke auf die Idee gekommen ist, neue Kombinationsvarianten seiner Platteninstallationen auszuprobieren. Vielleicht war sich Andre zuvor gar nicht diesem Potential seiner Werke bewusst.⁸²

Neben den tatsächlich bestehenden Parallelen zwischen Andres Werk und den Delfter Kacheln, darf jedoch nicht vergessen werden, dass Polke in seiner interpretatorischen Umsetzung des Sujets, seinem Ausgangsobjekt und dessen ursprünglichen Bedeutung, entgegengesetzt gegenüber steht. Polke führt Andres nicht-relationale Werkstruktur in seinem Bild über in ein relationales Gefüge. Sowohl die Rahmung innerhalb des Bildes, wie auch der Schriftzug tragen dazu bei, dass der als ursprünglich variabel angesehene Rapport Andres, von Polke transformiert wurde in eine feste und nicht anders zu denkende Einheit. Polkes Bildkommentar konstituiert sich aus einem klaren Relationsgefüge, das nicht nach Belieben erweitert, verkleinert oder in irgendeiner Form umgebaut werden kann. Die Einzelelemente sind nach einem festgelegten Kombinationsschema zusammengefügt.

Desweiteren kann Carl Andres Kunst als relativ assoziationsarm verstanden werden. Sigmar Polke setzt dem in seinem Werk als Gegenzug ein ganzes Spektrum an komplexen Assoziationen gegenüber. Wir werden nicht nur beim Betrachten des Kunstwerkes an Carl Andre und seine

⁸² Vgl. Kittelmann, Udo: Carl Andre Sigmar Polke.

Platteninstallationen erinnert, sondern das ganze Arrangement von Rahmen, Bild und Schrift lässt das Gemälde wirken wie ein Werbeplakat, dessen Aussage sein könnte: ‚Kommen Sie her und sehen sie heute: Carl Andre in Delft. Der amerikanische Konzeptkünstler des Minimalismus und die altbewährte, vom niederländischen Charme zeugende, Delfter Kachel treffen aufeinander.‘

Neben dieser sensationell verpackten, von Polke publizierten Neuigkeit, ist zu beachten, dass das abgebildete Kachelmuster auf dem Bild auf zweierlei Weise verstanden werden kann. So stellt sich die Frage, ob Polke mit dem Kachelmotiv reale Delfter Kacheln abbilden will oder ob das Motiv als solches verstanden werden soll, was es ist, als Stoffmuster.⁸³

Im ersten Fall wird Andres Werk mit realen Delfter Kacheln verglichen, die auf eine lange Traditionsgeschichte der niederländischen Fayence zurückblicken. Mit der Zeit ist das Delfter Kunsthandwerk, das sich ursprünglich um die Imitation des chinesischen Porzellans bemühte, durch das enorme Exportgeschäft und den dadurch ausgelösten Marktboom, zum Opfer der Wirtschaft und der industriell-maschinellen Massenherstellung geworden. Das Design wurde billig imitiert und damit für eine breite Zielgruppe erschwinglich. Jeder der wollte hatte von nun an die Möglichkeit, seinem Zuhause einen Hauch von verklärter niederländischer Landschafts- und Schifffahrtssimpresion zu verleihen. Insbesondere das Kleinbürgertum der 1950er und 1960er Jahre verfiel leidenschaftlich dem Delfter Kitschdekor.⁸⁴

Wenn nun Polke in seinem Bildkommentar das abgebildete Kachelmotiv als ein Muster eines Dekorationsstoffs begreift, so behauptet er damit, nicht nur Parallelen zwischen Carl Andres Platteninstallationen und den realen Delfter Kacheln gefunden zu haben, sondern sogar zwischen dem Werk des Künstlers und der Illusion von einem kitschigen Duplikat!

Würde das bedeuten, Polke wirft dem amerikanischen Künstler vor, wie billige ramschige Imitate, einfalllos, sich immer wiederholend, gleichbleibend, die breite Masse ansprechend und gefällig zu sein? Profitiert demzufolge Carl Andre von der Trägheit der Masse, für die es bereits zur Gewohnheit geworden ist, immer wieder das Gleiche nur in neuer Verpackung vorgesetzt zu bekommen, ohne auch nur einmal den einst zugeschriebenen, angeblich so hohen Wert des Gegenstandes, zu hinterfragen? Will Polke, mittels seines Bildkommentares, ein generelles Problem unserer, sich an der Wirtschaft orientierenden und dem Konsum verfallenen Gesellschaft ansprechen? Versucht er sie in ihren Grundzügen zu entlarven, indem er als Exempel Carl Andre vorführt und seine objektive, industriell angefertigte Kunst als

⁸³ Vgl. Kittelmann, Udo: Carl Andre Sigmar Polke.

⁸⁴ Vgl. Jansen, Beatrice: Kunsthandwerk der Blütezeit Hollands.

gleichbleibende Massenware auf dem Kunstmarkt enttarnt, indem er sie mit billigen Duplikaten vergleicht? Angenommen, dies sei sein Vorhaben gewesen, entlarvt dann Polke das System oder ist es nicht viel mehr Carl Andre, der sogar Polkes ironischen Bildkommentar als produktive Anregung seiner Kunst versteht und die Struktur der Anordnung seiner Elemente an Polkes Vorschlag orientiert und damit sein gleichbleibendes, einfallloses Wirken im Kunstmarkt weiter voran treibt? Ist er nicht letztendlich derjenige, der tatsächlich von den Niederungen des Systems zeugt, indem er ohne gesellschaftliche Sanktion davon kommt und seine soziale Anerkennung, ebenso wie seinen erfolgreichen Status als Künstlergenie, beibehält? Um diesen Gedanken zu Ende zu denken, würde dies in letzter Konsequenz bedeuten, Carl Andre zeigt uns, eventuell völlig unwissentlich, den Kunstmarkt von seiner kapitalistischen und marktorientierten Seite und zeugt selbst als sein Mitglied von der kapitalistischen Funktionalität und dem zweck- und gewinnorientierten Vorgehen unseres Kunstsystems.

Es ist noch auf eine weitere Verknüpfung zwischen den Delfter Kacheln und dem Werk Carl Andres hinzuweisen, die in der Zurückweisung des Illusionismus des Amerikaners für sein Werk besteht. Eine Bemalung oder farbliche Markierung seiner Platten wäre demzufolge für seine Kunst undenkbar. So liegt es nahe, dass Andre das von Polke ihm vorgesetzte Exempel, vermutlich mit Empörung von sich weisen würde.

Doch interessanter Weise ist es Andre selbst, der einmal eine Metapher für sein Werk aufstellte, die sich sehr gut auf die Delfter Kacheln übertragen lässt.

„My idea of a piece of sculpture is a road. That is, a road doesn't reveal itself at any particular point. Roads appear and disappear.“⁸⁵

Wenn wir uns eine typische niederländische Küche vorstellen, die mit Delfter Kacheln gefliest ist, werden wir auch hier keinen partikulären Punkt finden können, der uns verrät, wie wir die Küche wahrzunehmen haben. Wie bei einer Straße, ist auch hier die Möglichkeit gegeben, dass wir die Kacheln entweder bewusst fokussieren oder als selbstverständliches Ambiente einer Küche verstehen.

Polke führt uns in seinem Kunstwerk an die Grenzen und Wendepunkte der Vorstellbarkeit.

⁸⁵ Kittelmann, Udo: Carl Andre Sigmar Polke.

Der Aufbau einer Assoziationskette zwischen den Delfter Kacheln und dem Werk Carl Andres und das Arrangieren eines Moments der Zusammenkunft dieser zwei Bereiche, die in der Realität keinerlei Berührungspunkte haben, bilden den ironischen Moment des Kunstwerkes.

Das von Polke betriebene doppelbödige Spiel ermöglicht ihm, innerhalb des ironischen Bildmomentes eine Kritik an Andres Werk zu äußern, ohne sie explizit auszusprechen. Der Rezipient des Bildes bekommt von Polke eine Hand voll Anhaltspunkte, denen er eine ironische Kritik an dem amerikanischen Minimalisten entnehmen kann. Mittels der Ironie, die im Bild erzeugt wird, durch die Abbildung der Delfter Kacheln in Kombination mit der Textzeile „Carl Andre in Delft“, evoziert Polke eine Fülle an Bildern und Assoziationen beim Rezipienten. Er lenkt gezielt den Blick des Betrachters auf alle nur denkbaren Verknüpfungs- und Berührungspunkte, verzichtet dabei jedoch vollständig auf einen Verweis, wie er selbst dem Aufenthalt Carl Andres in Delft gegenübersteht. Sicherlich hat Polke einiges an dem Werk Carl Andres zu bemängeln, schließlich hat dieser ihn erst dazu angeregt, diese Form von Bildkommentar zu erstellen.

Dennoch verweigert Polke eine konkrete Stellungnahme oder eine offensichtliche Kritik. Er hüllt sich in den Schutzmantel der Ironie und stellt sein Bild, das eine Vorstellung von zwei sich eigentlich widersprechenden Bereichen vereint, öffentlich zur Diskussion. Dabei ist die Richtung der von Polke evozierten Assoziationskette dadurch bestimmt, dass das Ansehen der Delfter Kacheln als kitschiges Einrichtungsdekor der 1950er Jahre weitgehend Konsens ist. Desweiteren ist die Möglichkeit der Duplizierbarkeit der niederländischen Kacheln in ihrem traditionell gleichbleibenden Design erfahrungsgemäß bewiesen worden. Dass dies prinzipiell mit den Plattenarrangements Carl Andres, die von einem einmaligen Konzept des Künstlers, aber nicht unbedingt von einem, immer wieder von neuem schaffenden Subjekt zeugen, möglich ist, wird dem Rezipienten ganz von allein bei der Betrachtung Polkes Bildes bewusst.

Letztendlich bedarf der Rezipient nicht eines klaren Statements von Sigmar Polke. Das worauf es Polke ankommt, offenbart sich ganz von selbst. Vielleicht lässt Polke auch ganz bewusst weitesten Raum für die Gedanken und Assoziationen des Betrachters, der ganz von alleine, wenn er möchte, Parallelen entdecken und daraufhin sich selbst ein Bild machen und Stellung beziehen kann. Möglicherweise sieht Polke seine Aufgabe darin, den Rezipienten in die Position zu versetzen, selbst gedanklich zum Kritiker und Begutachter des Werkes Carl Andres zu werden. Er liefert nur den Diskussionsstoff und sagt: „Schaut mal her – was haltet ihr davon?“.

Bei all dem darf nicht aus dem Blickwinkel verloren werden, dass Delfter Kacheln und das Werk des amerikanischen Minimalisten an sich selbstverständlich erst einmal nichts gemeinsam haben – oder etwa doch? Polke ermöglicht uns, die Welt der Realität zu verlassen. Mittels der Ironie eröffnet er uns den Zutritt in alle vorstellbaren möglichen Welten, in denen jegliche Art und Form an Kombinationen, Variationen und Interpretationen, der abwegigsten und widersprüchlichsten Elemente, auf einmal denkbar sind.

In „Carl Andre in Delft“ führt uns Polke eine Verknüpfung zweier Elemente vor, die in unserer vertrauten Welt erst einmal völlig undenkbar erscheint. Doch nach und nach wird erkennbar, dass das scheinbar so abwegige gar nicht so abwegig ist. Immer mehr Parallelen und Gemeinsamkeiten werden dem Rezipienten beim genauen Betrachten und Vergleichen bewusst, und es scheint so, als rücke die uns von Polke vorgeführte mögliche Welt, immer näher heran an unsere real vertraute Welt. Doch letztendlich bleibt die anfängliche Diskrepanz der verschiedenen Elemente bestehen, zu groß sind die trennenden Unterschiede. Wir werden uns bewusst, dass wir uns in einem, von Polke inszenierten Spektakel befinden. Doch trotz – oder genau wegen der Ironie und der dadurch entstehenden Bildkomik, kann das Bild und seine denkbar möglichen Aussagen, vom Rezipienten ernst genommen werden. Polke schafft es, den Ernst und das Werk Carl Andres ins Wanken zu bringen und weist auf dessen Schwachstellen hin. Und auch wenn uns das Bild von einem Carl Andre, der mit Delfter Kacheln bewaffnet seine Ausstellungen bespielt, höchst wahrscheinlich verwehrt bleibt, werden wir uns bei all dem Ernst und dem Respekt vor seinem Werk, auch seiner Nichtigkeit bewusst und wagen uns, die Dinge auch einmal in Frage zu stellen.

Das Kunstwerk „Carl Andre in Delft“ zeugt, wie viele Werke Polkes, von dessen Vorhaben, einen den Alltag thematisierende, kritische Auseinandersetzung mit unserer industriell-wirtschaftlich geprägten Gesellschaft anzustreben, um auf die Machenschaften des Systems, seine verquälten Ideale und die zum Konsum anregenden Marktstrategien aufmerksam zu machen und diese zu entlarven.

Stiftet denn nun der Sinn die Beziehungen oder stiften die Beziehungen den Sinn?⁸⁶ Polke hat uns in seinem Werk bewiesen, dass beides möglich ist. Aus unserem alltäglichen Leben wissen wir, dass eine sinnvolle Beziehung verschiedene Elemente zusammenhält. Doch auch unnatürliche,

⁸⁶Vgl. Kittelmann, Udo: Carl Andre Sigmar Polke.

konstruierte Beziehungen zwischen sich völlig widersprechenden Elementen können durch bestehende Parallelen einen Sinn erhalten. Die Sinnhaftigkeit kann jedoch nur so lange bestehen, wie die Beziehung aufrecht erhalten wird. Dafür wird Sigmar Polkes Kunst schon sorgen.

3.4 Die Grenzen und die Möglichkeiten der Ironie

Sigmar Polkes ironische Bilder haben eine unglaubliche Wirkkraft. Diese Kräfte können sich jedoch nur entfalten, wenn die Ironie und die sich dahinter versteckende Aussage, richtig oder überhaupt verstanden werden. Dazu müssen der Künstler und der Rezipient ein geteiltes Wissen haben, dass die Grundlage bietet, auf der sich die Ironie aufbaut.

Anhand des soeben genau betrachteten Bild Polkes „Carl Andre in Delft“ können die Folgen eines fehlenden Hintergrundwissens sehr gut beschrieben werden. Wenn der Betrachter den amerikanischen Minimalisten Carl Andre nicht kennt, so kann er bei bestem Willen die Ironie des Bildes nicht verstehen. Selbst wenn er mit den Delfter Kacheln, ihren Ursprüngen und ihrer heutigen Bedeutung in der Gesellschaft vertraut ist, so wird er Polkes Gedankenspiel nicht nachvollziehen können.

Angenommen der Rezipient sei nun mit dem Werk Carl Andres vertraut, jedoch hat er noch nie von der Delfter Kachel gehört, so kann er eventuell anhand der Art und der Darstellung der Kacheln, zumindest zum Teil eine Kritik oder einen Denkanstoß dem Bild entnehmen. Dennoch wird anhand des Beispiels deutlich, dass es von Vorteil ist, wenn das Wissen, auf das sich Polke bezieht, ein gemeinsames ist. Oftmals reagiert und handelt Polke aus dem Kunstkontext heraus und erzeugt aus der spannungsgeladenen Verbindung von Kunst und Alltag und durch ihre spezielle Kombination den ironischen Moment. Bilder wie „Moderne Kunst“, „Höhere Wesen befehlen“ und wie eben schon genannt, „Carl Andre in Delft“, bedürfen eines spezifischen Hintergrundwissens aus dem kunstwissenschaftlichen Bereich, um vom Rezipienten umfassend verstanden werden zu können.

So schränkt Polke seine Zielgruppe, die er mit seinen ironischen Bildern erreichen kann, ein. Nur Kunstkenner können die ironisch kodierte Bildnachricht Polkes entschlüsseln. Natürlich darf nicht außer Acht gelassen werden, dass aber auch manch ein wissenshungriger Rezipient durch die verschlüsselte Kommunikationsebene dazu angeregt wird, sich intensiv mit dem Bild auseinander zu setzen und sich umfassend zu informieren. Der Drang Sachverhalte und Bezüge entschlüsseln und verstehen zu wollen, kann dazu anregen, selbstständig Wissen aufzubauen. Dies hätte zur Folge, dass Sigmar Polke nicht nur informierte Rezipienten mit seiner ironischen

Kommunikation erreichen und zum Denken motivieren kann, sondern auch solche, die dem Themenfeld ‚noch‘ fern sind.

Doch selbst bei einem Betrachter von Polkes Bildern, der über ein gutes kunstwissenschaftliches Wissen verfügt, besteht die Gefahr, dass das ironische Werk nicht verstanden wird. So impliziert der Einsatz von Ironie immer, dass etwas ausgedrückt wird, mit dem etwas anderes zu verstehen gegeben werden soll. Es kann immer passieren, dass die ironische Nachricht vom Rezipienten anders als erwünscht interpretiert wird, ist es doch Kern ihres Wesens, dass sie nicht explizit benennt, was sie sagen will. Diese Form der indirekten Kommunikation kann immer zu Missverständnissen führen oder zu einer vollständigen Behinderung bei dem Aufrechterhalt der Kommunikationsebene. Wenn wir jedoch davon ausgehen, dass Sigmar Polke lediglich unser Denken mobilisieren und nicht in eine bestimmte Richtung lenken will, hat er zumindest durch den ironischen Moment die Möglichkeit, dass der Rezipient beginnt weiter zu denken – in seiner eigenen Art und Weise, mit seiner subjektiven Sicht auf die Welt und in einer für ihn und sein Leben sinngebenden Richtung.

Ein nicht aus den Augen zu lassender Faktor der Ironie ist die Verstellung des Senders der ironischen Nachricht. Das sich dahinter verbergende Subjekt hält sich versteckt und gewährt nur bedingt Einblick in sein Denken und Fühlen. Eine ausdrückliche Benennung dessen, was mitgeteilt werden soll, würde eine ganz andere Wirkkraft bei dem Empfänger der Nachricht erzeugen. Eine direkte Form der Kommunikation bewirkt, dass unser Gegenüber viel leichter einzuschätzen, einzuordnen und zu verstehen ist. Sigmar Polke zieht sich jedoch bewusst hinter der Ironie und der indirekten Kommunikation zurück. Folglich ist es äußerst schwer herauszufinden, wer der hinter den Kunstwerken stehende Sigmar Polke wirklich ist.

Ist die Ironie Polkes kritisch gemeint, so eröffnet dies noch ein ganz anderes Problemfeld. Die Ironie bezieht sich immer auf eine mögliche, nicht auf unsere wirkliche Welt. Oftmals kann das, was in einer möglichen Welt denkbar und artikulierbar ist, in der realen Welt nicht bestehen. Wenn nun eine Kritik nur in einer möglichen, nicht aber in der wirklichen Welt bestehen kann, so verliert sie ihre Wirkung und Aussagekraft in unserer Realität. Oft wird diese Form der Ironie dem Zynismus zugeordnet und jenen verbitterten Menschen, die ‚immer nur meckern, aber auch keine Lösung parat haben‘. Doch diese problematische Seite der indirekten Kommunikation durch Ironie, scheint Sigmar Polke nicht zu interessieren. Gerade das Bild „Carl Andre in Delft“ verdeutlicht, dass es ihm nicht darum geht, dass seine ironische Vision wahr wird und Carl Andre

zukünftig seine Installationen aus Delfter Kacheln zusammen setzt. Polke nutzt hier vielmehr die Möglichkeit der Ironie, etwas exemplarisch zu thematisieren, ohne es explizit beim Namen zu nennen, um letztendlich ein generelles Problem zu behandeln und darzustellen. Ironische Nachrichten haben oft das Potential, gerade weil sie in der Realität nicht bestehen, eine universelle Aussage zu transportieren, die auf allgemeine Missstände aufmerksam macht und zum Nachdenken anregt. Insbesondere muss der Rezipient, in solch einem Fall der Ironie, sich im vielschichtigen Denken üben. All jenes, was der Mensch sich einst gedanklich selbst erschlossen hat, erhält eine viel stärkere Wirkung und Stellung in seinem Leben, als wenn er lediglich Gedanken anderer nachvollzieht. Oftmals impliziert eine intensive gedankliche Auseinandersetzung eine darauffolgende, konkrete Stellungnahme des Rezipienten. Dadurch, dass bei einer ironischen Nachricht der Sachverhalt und die Bedeutung auseinander gehen, besteht meistens Diskussionsbedarf. Sobald das eigenständige Denken einsetzt werden die Dinge nicht einfach übernommen, sondern sie durchlaufen ihre ganz eigenen Denkprozesse und führen unter Umständen zu einem ganz eigenen, erkenntnisgewinnenden, neuen Ergebnis.

Abrundend sollte bezüglich der Möglichkeiten und Grenzen der Ironie in Polkes Werk stehen, dass die Ironie, wenn sie ‚richtig‘ verstanden wird, ein unglaublich großes Potential in sich birgt. Sie kann dazu anregen, dass Menschen sich über das Bild und vielleicht sogar darüber hinaus informieren und sich für das Thema zu interessieren beginnen. Die indirekte Kommunikationsstruktur in den ironischen Werken bewirkt, dass kein hierarchisches Kommunikationsgefüge zwischen Produzent und Rezipient besteht, sondern dass beide sich auf Augenhöhe als selbstständig denkende Individuen gegenüber stehen. Es besteht die Möglichkeit, dass durch den so erzeugten Interpretationsspielraum, sich die Wahrnehmung eines Bildes mit unserem einhergehenden, sich immer wieder erweiternden dynamischen Wissen mit der Zeit auch verändern kann. Der Rezipient eines Bildes vermag wohlmöglich aufgrund eines neuen oder veränderten Wissens oder Kontextes das Selbe nach Jahren ganz anders wahrzunehmen als heute. So vermögen die ironischen Werke Polkes, je nach Rezipient, immer wieder neu verstanden und ausgelegt zu werden. Sie besitzen das Potential, auf unterschiedlichste Art und Weise zu wirken. Abschließend ist es jedoch von besonderer Wichtigkeit festzuhalten, dass die ironische Form von Kommunikation nicht unbedingt geeignet ist für die Verbreitung von Wissen, das eine breite Masse von Menschen erreichen oder eine konkrete Nachricht vermitteln soll. Oftmals kann Polkes Ironie nur von einer kleinen Zielgruppe angemessen rezeptiert werden oder aber es bedarf

einer besonderen Vorbereitung auf die Themen und Bezüge seiner Arbeiten. Doch ohne Zweifel hat die Ironie des Künstlers das Potential, zum Nachdenken, Nachfragen und Diskutieren anzuregen und kann bei den Menschen, die sie erreicht, Großes bewirken.

4. Fazit

Polkes ironische Bilder sind geprägt von einer faszinierenden, anziehenden Aura. Die intensive Auseinandersetzung mit einem ironischen Kunstwerk Polkes bedeutet auch eine Auseinandersetzung mit sich selbst. Das ironische Moment lässt weitesten Raum für Vorstellungen von Leben und Gesellschaft, Moral und Anstand, Werten und Normen, Ängsten, sowie Freuden und Träumen, ohne den Rezipienten mit all dem alleine zu lassen. Die Ironie bildet einen für den Betrachter festen Rahmen, in dem er sich unbesorgt und frei bewegen kann. Der aktive Rezipient der ironischen Kunstwerke Sigmar Polkes erhält die Möglichkeit, sich selbst in den Bilderwelten zu begegnen und einen Blick auf sein Innerstes zu werfen. Die Bildanalyse Polkes Werk „Carl Andre in Delft“ zeigt uns exemplarisch, wie der Künstler uns eine Welt eröffnet, die von ihm definiert, aber nicht ausformuliert ist. Wir erhalten eine solide Basis und einen von Polke gesetzten provokanten Gedanken, innerhalb dessen wir uns bewegen können oder den wir selbstständig ins Unendliche ausweiten können. Die Ironie bewirkt eine permanente Offenheit der Werke, sodass in letzter Konsequenz wir selbst als Rezipient den Bildern ihr Gesicht verleihen. Es liegt oftmals im Ermessen des Betrachters, ob er die Bilder als komisch, heiter, ernst, platt, tiefsinnig, kühl oder warmherzig empfindet. Intime, tiefgehende Erfahrungen mit den Kunstwerken Polkes, aus denen neue subjektive Erkenntnisse gewonnen werden können, sind möglich. Sigmar Polke liefert uns keine bis ins kleinste Detail ausformulierten Konzepte, die unsere Sicht auf die Welt beeinflussen sollen. Er will uns nicht von seinem Verständnis von Wirklichkeit und Realität überzeugen. Polke versucht nicht, uns sein Weltbild aufzuzwingen, er zeigt uns nicht, wie wir zu leben haben. Er belehrt uns nicht und versucht nicht unser Vorbild zu sein. Auch behauptet er nicht, ‚besser‘ zu sein oder gar ‚mehr wert‘. Polke überbringt uns in seiner Kunst keine Strategien zur Krisenkonfliktbewältigung, er macht keine konkreten Vorschläge, wie wir glücklicher oder erfolgreicher werden können, und er hat erst recht für uns keine vorgefertigten Lösungen parat. Er steht ebenso orientierungslos den Phänomenen unserer Zeit gegenüber. Mittels der Ironie zeigt er uns die bestehende Kluft zwischen Mensch und Wirklichkeit auf. In Zeiten der Um- und Neustrukturierung herrscht oftmals eine gewisse Unübersichtlichkeit. Der Wandel sorgt für eine Orientierungslosigkeit der Menschen, sich

innerhalb der Fülle der verschiedenen Bereiche der Wirklichkeit zurechtzufinden. In diesen vielschichtigen, sich überlappenden und gegenseitig thematisierenden Wirklichkeiten, die einer stetigen Veränderung unterliegen, empfindet der Mensch sich selbst oder Anderes als fremd. Aufgrund der neuen und ungewohnten Situation suchen viele Menschen einen äußeren, festen Orientierungsrahmen, nach dem sie sich richten können. Dem versucht Polke energisch entgegenzuwirken. Er will die Menschen wieder hin zum selbstständigen und eigenverantwortlichen Denken und Handeln leiten und dass sie sich ihrer Freiheit und ihrer gesellschaftlichen Verantwortung bewusst werden. Polke erteilt all jenen, die möchten, die Möglichkeit, entgegen der gesellschaftlich erlernten Zustimmung und genormten Wertsetzung, eigene Gedanken und Meinungen zu entwickeln und gesellschaftlich Auferlegtes zu erkennen und in Frage zu stellen. Er zeigt den Menschen, dass sie frei sind, selbst ein Urteil zu fällen und dass sie ihnen vorgesetzte, klar definierte Bilder nicht als solche akzeptieren und annehmen müssen. Hierfür fordert Polke eine Öffnung und Einbindung der Kunst in das alltägliche Leben. Kunst sollte nicht nur für eine elitäre Randgruppe zur Verfügung stehen, sondern alle Gesellschaftsgruppen einbinden und motivieren. Er ruft dazu auf, massenmediale Bilderfluten und ihre zum Konsum anregenden Botschaften zu registrieren und kritisch zu hinterfragen. Das didaktische Moment der Kunst soll mobilisiert werden. Dabei geht es nicht darum, in der Kunst mittels einer belehrenden Instanz den Menschen eine vorgefertigte Vorstellung von Welt einzutrichtern, um ein bestimmtes Denken und Handeln der Menschen zu erreichen. Polke lehnt jede Form von Hierarchie und autoritäre Strukturen ab. Er selbst weist den Status des belehrenden und wegweisenden Gurus energisch von sich. Der Künstler plädiert für die Freiheit und Selbstbestimmtheit eines jeden Individuums, das dazu berechtigt ist, auf seine ganz subjektive Art und Weise, zu fühlen, zu denken und zu handeln.

Für Polke ist es höchste Priorität in seinen ironischen Bildern dem Betrachter als gleichberechtigte, mündige Person entgegen zu treten und ihn zu involvieren. Der Rezipient soll Stellung beziehen und eigene Gedanken zu dem Werk entwickeln. Sigmar Polke selbst steckt den Rahmen ab, erzeugt mit der Kombination von Elementen, entlehnt aus den verschiedensten Bereichen, eine spannungsgeladene Bildproblematik, deren Richtung von ihm eingeschlagen, aber nicht ins Finale gedacht wurde.

Bei all dem kommt ihm die indirekte Kommunikationsstruktur der Ironie sehr entgegen. Sie bildet für ihn die Möglichkeit, provokante Gedanken bei dem Rezipienten zu induzieren, ohne

sein Denken direktiv zu steuern. Indem er die Strategie der Ironie für sein künstlerisches Werk wählt und somit das Denken der Menschen mobilisiert und zu Diskussionen anregt, spricht Sigmar Polke sich gegen jegliche Form von Hörigkeitsdenken aus. Er fordert selbstständiges Denken, zeigt den Menschen ihre Freiheit auf, ein bewusstes, selbstgewähltes Leben führen zu können, sowie ihre Möglichkeit dazu, nicht Form werden zu müssen.

Mit seiner Kunst will Sigmar Polke den Alltag thematisieren, um die Kluft zwischen den realitätsfernen Formen der Kunst, wie etwa der minimalistischen oder abstrakten Kunst und dem alltäglichen Leben der Menschen aufzuheben. Dies versucht er, indem er innerhalb beider Bereiche den jeweils anderen thematisiert und einbindet, heterogene Elemente zusammen führt und damit Fragen aufwirft, die er an die Menschen richtet.

Bei all dem hält er sich selbst zurück, tritt hinter seine Bilder mit ihren ironischen Nachrichten und erlaubt wenig Einblicke in seine konkreten Gedanken. Dies hat zur Folge, dass die seine zum



Abb.21:
Foto von Sigmar Polke

Teil einfach gehaltenen Bilder, fast schon neutral erscheinen. Mit dieser Strategie erweist sich der Künstler als ein Didaktiker der ganz besonderen Art. Die Menschen scheinen, angeregt durch die breite Interpretationsspanne der Ironie und das dadurch provozierte eigenständige Denken, den Dingen wie von selbst auf die Schliche zu kommen. Somit umgeht Polke das Problem, sich selbst in die Position einer wegweisenden Autorität zu begeben und direktiv den besserwisserischen Didaktiker heraushängen zu lassen und die Menschen zu belehren. Er ist ‚nur‘ derjenige, der die Elemente mischt und uns in den seltsamsten und unerwarteten Konstellationen präsentiert. (siehe Abb.21)

Wir sind letztendlich diejenigen, die zum selbstständigen freien Denken angeregt werden und die Möglichkeit erhalten, selbst unsere Schlüsse zu ziehen. Von Polke bekommen wir sie nicht!

5. Literaturverzeichnis

- **Adriani**, Götz: Polke eine Retrospektive. Die Sammlungen Frieder Burda, Josef Froehlich, Reiner Speck. Museum Frieder Burda, Baden-Baden. 3. Februar - 13. Mai 2007. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien. 22. Juni - 7. Oktober 2007. Hrsg. v. Adriani, Götz . Ostfildern 2007, S.8.
- **Buchloh**, Benjamin H.D. : Sigmar Polke. Bilder Tücher Objekte. Werkauswahl 1962-1971. Tübingen 1976, S.133.
- **Curiger**, Bice: Das Lachen von Sigmar Polke ist nicht zu töten. In: Sigmar Polke: Wir Kleinbürger! Zeitgenossen und Zeitgenossinnen. Die 1970er Jahre. Hrsg. v. Petra Lange-Berndt und Dietmar Rübel. Köln 2009. S.191-197.
- **Curiger**, Bice: Wir, die intergalaktischen Kleinbürger. In: Sigmar Polke: Wir Kleinbürger! Zeitgenossen und Zeitgenossinnen. Die 1970er Jahre. Hrsg. v. Petra Lange-Berndt und Dietmar Rübel. Köln 2009. S.239-252.
- **Dickel**, Hans: Kunst als zweite Natur. Studien zum Naturverständnis in der modernen Kunst. Bonn 2006, S.223-238.
- **Dückers**, Andreas: Max Klinger. Berlin West 1976, S.5f.
- **Grasskamp**, Walter: Kleinbürgerlicher Realismus. In: Sigmar Polke: Wir Kleinbürger! Zeitgenossen und Zeitgenossinnen. Die 1970er Jahre. Hrsg. v. Petra Lange-Berndt und Dietmar Rübel. Köln 2009. S.233-238.
- **Graulich**, Gerhard: Sigmar Polke Transit. Staatliches Museum Schwerin 13. Oktober bis 8.Dezember 1996. Hrsg. Kornelia von Berswordt-Wallrabe. Ostfildern-Ruit 1996, S.13-61.
- **Herzog**, Günther: Sediment. Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels. Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels ZADIK. Ganz am Anfang / How it all began. Richter, Polke, Lueg & Kuttner. Nürnberg 2004, S.47.

- **Honnef**, Klaus: Kunst der Gegenwart. Köln, 1990, S.78ff.
- **Jansen**, Beatrice: Kunsthandwerk der Blütezeit Hollands 1600-1740 Ausstellung Schloss Charlottenburg 1968.Den Haag 1968.
- **Japp**, Uwe: Theorie der Ironie. Das Abendland – Neue Folge 15, Forschung zur Geschichte europäischen Geistesleben. Hrsg. v. Eckhard Heftrich. Frankfurt am Main 1983, S.16-174.
- **Jensen**, Christian: Purpurroten Mantlein um. Sigmar Polke, Achim Duchow ; Kunsthalle zu Kiel & Schleswig-Holsteinischer Kunstverein, Dauer der Ausstellung: 13.4. - 9.7.1975. Kiel 1975.
- **Kittelmann**, Udo: Carl Andre Sigmar Polke. Eine Gegenüberstellung. Ausstellung Udo Kittelmann. Hrsg. v. Städtische Galerie im Lenbachhaus und Udo Kittelmann. München 1989.
- **Lange-Berndt**, Petra & Rübel, Dietmar: Multiple Maniacs! Fluchtbewegungen bei Sigmar Polke & Co. In: Sigmar Polke: Wir Kleinbürger! Zeitgenossen und Zeitgenossinnen. Die 1970er Jahre. Hrsg. v. Petra Lange-Berndt und Dietmar Rübel. Köln 2009. S.20-72.
- **Lange-Berndt**, Petra & Rübel, Dietmar: Sigmar Polke: Wir Kleinbürger! Zeitgenossen und Zeitgenossinnen. Die 1970er Jahre. Hrsg. v. Petra Lange-Berndt und Dietmar Rübel. Köln 2009.
- **Lauter**, Rolf: Carl Andre Extraheous Roots. Hrsg. v. Museum für Moderne Kunst. Frankfurt am Main 1991, S.14.
- **Lütke**, Rudolf: Der Ernst der Ironie. Studien zur Grundlegung einer ironischen Kulturphilosophie der Kunst. Würzburg 2002, S.8.
- **Paley**, D. Morton: William Blake. Stuttgart 1978, S.9ff.

- **Poetter**, Jochen: Sammlung Frieder Burda. Gerhard Richter, Sigmar Polke, Arnulf Rainer. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 14. September - 3. November 1996. Hrsg. v. Jochen Poetter. Baden-Baden 1996, S.112-121.
- **Poetter**, Jochen: Sigmar Polke Fotografien. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 11. Februar bis 25. März 1990. Hrsg. Jochen Poetter. Stuttgart- Bad Cannstatt 1990, S.24.
- **Polke**, Sigmar: Frühe Einflüsse, späte Folgen oder: Wie kamen die Affen in mein Schaffen? Und andere ikono-biographische Fragen. In: Sigmar Polke. Bilder Tücher Objekte. Hrsg. v. Benjamin H.D. Buchloh. Tübingen 1976, S.133.
- **Richter**, Horst: Malerei der sechziger Jahre. DuMonts Bibliothek grosser Maler. Köln 1990, S.136.
- **Szeemann**, Harald: Kunsthaus Zürich Sigmar Polke. 5. April bis 13. Mai 1984. Hrsg. v. Toni Stooss. Buchs-Zürich 1984, S.8-55.
- **Van Tuyl**, Gijs: Carl Andre, Sculptor 1996. Hrsg. v. Eva Meyer-Hermann. Stuttgart 1996, S.16.

6. Abbildungsverzeichnis



- **Abb. 1:** Polke mit Würstchen, 2012: Luisa Pohlmann.



- **Abb. 2:** Fotografie von Sigmar Polke: Buchloh, Benjamin H.D. (Hrsg.): Sigmar Polke. Bilder Tücher Objekte. Werkauswahl 1962-1971. Tübingen 1976, S.8.



- **Abb. 3:** Schrank, 1963: Kunst- und Ausstellungshalle der BRD GmbH (Hrsg.): Sigmar Polke. Drei Lügen der Malerei (AK), Hatje-Cantz Ostfildern-Ruit, 1997, S. 14.



- **Abb. 4:** Dürer Hase, 1968: Kunst- und Ausstellungshalle der BRD GmbH (Hrsg.): Sigmar Polke. Drei Lügen der Malerei (AK), Hatje-Cantz Ostfildern-Ruit, 1997, S. 121.



- **Abb. 5:** Dürer Hase, 1970: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH (Hrsg.), Sigmar Polke, Die drei Lügen der Malerei, Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, 1997, S.169.



- **Abb.6:** Sekt für Alle, 1964: Polke. Eine Retrospektive. Die Sammlungen Frieder Burda, Josef Froehlich, Reiner Speck, Baden-Baden/Wien, 2007, S. 157.



- **Abb.7:** Bunnies, 1966: Kunst- und Ausstellungshalle der BRD (Hg.): Sigmar Polke - Die drei Lügen der Malerei (Ausstellungskatalog: Bonn, Kunst-Ausstellungshalle der BRD), Ostfildern-Ruit 1997, S. 102.



- **Abb.8:** Polke als Astronaut, 1968: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH (Hrsg.): Sigmar Polke. Die drei Lügen der Malerei. Ostfildern-Ruit 1997. S.171.



- **Abb. 9:** Junge komm bald wieder!, 1963: AK Polke, Sigmar, Arbeiten auf Papier 1963 - 1974, Hamburger Kunsthalle, Cantz Verlag, 2001.



- **Abb. 10:** Die Lebenden stinken, 1983. AK Polke Sigmar, San Francisco Museum of Modern Art, 1990.



- **Abb. 11:** Chinesisches Meer, 1983: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH (Hrsg.), Sigmar Polke, Die drei Lügen der Malerei, Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, 1997, S. 266.



- **Abb. 12:** Höhere Wesen befahlen: rechte obere Ecke schwarz malen!, 1969: Sigmar Polke. Die drei Lügen der Malerei, Ausst. Kat. , Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH (Hrsg.), Bonn: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland 1997-1998, S. 156.



- **Abb. 13:** Der Wurstesser, 1963: Buchloh, Benjamin H.D. (Hrsg.) : Sigmar Polke. Bilder Tücher Objekte. Werkauswahl 1962-1971. Tübingen 1976, S.15.



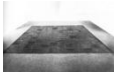
- **Abb. 14:** Moderne Kunst, 1968: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH (Hrsg.): Sigmar Polke. Die drei Lügen der Malerei. Ostfildern-Ruit 1997. S. 123.



- **Abb. 15:** Reiherbild1, 1968: AK Polke Sigmar, Die drei Lügen der Malerei, Cantz Verlag, Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn, 1997.



- **Abb. 16:** Carl Andre in Delft, 1968: Kunst- und Ausstellungshalle der BRD (Hrsg.): Sigmar Polke - Die drei Lügen der Malerei (Ausstellungskatalog: Bonn, Kunst- Ausstellungshalle der BRD), Ostfildern-Ruit 1997, S. 157.



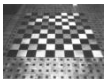
- **Abb. 17:** 144 Steel Square, 1967: Rolf Lauter: Carl Andre. Extraneous Roots, Frankfurt am Main: Museum für Moderne Kunst 1991, S. 33.



- **Abb. 18:** Foto von der Ausstellung Carl Andre/Sigmar Polke – Eine Gegenüberstellung Kunstforum, 1989: Kittelmann, Udo (Hrsg.) : Carl Andre Sigmar Polke. Eine Gegenüberstellung. Ausstellung Udo Kittelmann. Hrsg. v. Städtische Galerie im Lenbachhaus und Udo Kittelmann. München 1989.



- **Abb. 19:** Carl Andre in Delft, 1968 (Ausschnitt): Kittelmann, Udo (Hrsg.) : Carl Andre Sigmar Polke. Eine Gegenüberstellung. Ausstellung Udo Kittelmann. Hrsg. v. Städtische Galerie im Lenbachhaus und Udo Kittelmann. München 1989.



- **Abb. 20:** Aluminium-Steel Alloy Square, 1969: Carl Andre, in: Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, Ausgabe 13, München: Weltkunst und Bruckmann 1995, Abb.3.



- **Abb. 21:** Fotografie von Sigmar Polke: Buchloh, Benjamin H.D. : Sigmar Polke. Bilder Tücher Objekte. Werkauswahl 1962-1971. Tübingen 1976, S.55.

7. Eidesstaatliche Erklärung

Hiermit versichere ich, die Arbeit selbstständig angefertigt und keine anderen als die angegebenen und bei Zitaten kenntlich gemachten Quellen und Hilfsmittel benutzt zu haben.

Berlin, den 07.Februar 2012