

3. Drei Thesen

Schaut man auf die (vormoderne) Begriffsgeschichte der Parodie zurück, streitet die Forschung primär darüber, ob Parodien als Gattung oder Schreibweise definiert werden sollen. Julius Caesar Scaliger beispielsweise bezeichnet die Parodie als Gegenstück zur Rhapsodie und bestimmt sie dadurch als Gattung. Damit bezieht er sich auf einen ungleich älteren Text, namentlich auf die aristotelische Poetik, in der der antike Autor über den Nachahmungscharakter und Wirklichkeitsbezug der unterschiedlichen Kunstformen nachdenkt, die sich laut Aristoteles in die Kategorien idealisierend, realistisch oder satirisch-polemisch aufteilen lassen.¹ Die Parodie fällt in letztere. Für Aristoteles ist die Parodie also insofern eine Gattung, als dass sie in einen komischen Gegensatz zum Epos tritt, ähnlich wie es die Komödie in Bezug auf die Tragödie tut. Der Rhetoriker Marcus Fabius Quintilian hingegen beschreibt die Parodie im Rahmen seiner Tropenlehre und definiert sie als rhetorische Strategie, die mit Doppeldeutigkeit spielt und mit deren Hilfe der Redner die Affekte seines Publikums zu beeinflussen vermag.² Ihm geht es also mehr um die Funktionsweise parodistischer Inversion als um ihren nieder-komischen Inhalt. Ein derart plurales Verständnis von Parodie lässt sich bis ins 20. Jahrhundert nachverfolgen, denkt man beispielsweise an Gérard Genette, der in seinem Opus Magnum »Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe« die unterschiedlichen intertextuellen Bezüge zwar als Verfahren bezeichnet, sie aber schließlich nach ihrer Beziehung zu ihren Vorgängertexten klassifiziert (spielerisch, satirisch und ernst);³ oder im Gegenteil an Julia Kristeva, die Intertextualität – und damit die Parodie als intertextuelles Phänomen – als »écriture« beschreibt, durch die man in einem Text alle bereits geschriebenen mitliest (vgl. Kap. 5.3).⁴ In all diesen methodisch-theoretischen Überlegungen geht es allerdings um literarische Parodien, nicht um Bildparodien. Für die Beschreibung von Bildparodien scheinen beide Klassifikationen nicht auszureichen. Deswegen möchte ich für die Zeit der Postmoderne in Anlehnung an den erweiterten Parodiebegriff von Linda Hutcheon, Margaret

1 Vgl. Aristoteles 2008, Kap. 2, 1448a, S. 4–6.

2 Vgl. Quintilian 1988, VI.3,96-97, Bd.1, S. 753 u. IX.2,35, Bd. 2, S. 283.

3 Vgl. Genette 1993, S. 43ff.

4 Vgl. Kristeva 1972a, S. 351.

Rose und Nil Korkut vorschlagen, Parodien und besonders Bildparodien als *ästhetische Praxis* zu verstehen, die im Stil einer Intervention zunächst ein generelles Nachdenken über visuelle Repräsentation initiiert.⁵

Wie kann eine solche postmoderne Bildparodie in der Praxis aussehen und wie entfaltet sie ihre Argumentation? Als einführendes Beispiel soll Sigmar Polkes 1968 entstandenes Stoffbild mit dem Titel »Reh« [Abb. 2] dienen, das von der Forschung bislang weitgehend unbeachtet geblieben ist.⁶ Auf den ersten Blick scheint man es hier auch mit einer wenig komplexen Bildfindung zu tun zu haben, die keine große Narration entwirft. Und so ist Polkes Stoffbild schnell beschrieben: Gemäß dem Titel sind die groben Umrisse eines liegenden Rehs zu sehen, die mit gelber Dispersionsfarbe auf die faserige Oberfläche einer bräunlichen Wolldecke gemalt sind. In sich zusammengekauert hat es seinen schmalen Kopf auf die eingezogenen Vorderläufe gelegt, während die wachen Ohren in Richtung des Publikums vor dem Bild ausgerichtet scheinen. Das linke Auge des Tieres markiert ein heller Halbkreis. Die gelbe Farbe der Umrisslinien wirkt dabei so pastos, als sei sie direkt aus der Tube auf die Decke gedrückt worden, und hebt sich merklich von dem nur durch wenige schnell gemalte Pinselstriche angedeuteten Hintergrund ab. In der oberen rechten Bildhälfte verlaufen fünf schwarze Linien vertikal nebeneinander. Vage komplementieren sie die horizontale Streifenbordüre der Decke. Zwischen den schwarzen Linien, die sich in der linken Bildhälfte in kleineren Kritzeleien verlieren, sind bei näherem Hinschauen breitere hellrosa und grüne Pinselstriche zu errahnen, die sich wie ein Schleier zwischen Malgrund und Hauptmotiv legen. In der oberen Bildhälfte werden sie mittig durch eine weiße spiralförmige Figur ergänzt, die auf Grund ihrer durchscheinenden Malweise das Verhältnis von Vorder- und Hintergrund im Bild weiter verunklärt. Die dunkelbraunen und ockerfarbenen Streifen des Musters, die sich der Tonalität der Wolldecke anpassen, werden auf der linken Seite von dunkelroten Pinselstrichen unterbrochen. Diese gehorchen zwar der Ausrichtung der Bordüre, bilden aber einen harten Kontrast zu den feinen Umrisslinien des Rehs. Im Gegensatz zu den durchscheinenden und gleichsam helleren Pinselstrichen im Bildhintergrund wirken sie opak und erzeugen, unterstützt durch die Tatsache, dass sie Teile der Streifenbordüre verdecken, den Effekt einer perspektivischen Staffe- lung in Vorder-, Mittel- und Hintergrund. Dieser Effekt wird jedoch gleich wieder

5 Einen Vorschlag, den schon Sabine Hark in ihrem Aufsatz »Parodistischer Ernst und politisches Spiel« über die Relevanz parodistischer Praktiken im Kontext der Camp-Ästhetik und als queere Kritik an herrschenden Repräsentationsmustern macht: Vgl. Hark 1998. In Kapitel 6 meiner Arbeit wird diese Überlegung mit Jacques Rancières Dissens-Begriff und seinen Thesen zu einer politischen Ästhetik weiter konturiert (vgl. Kap.6.3).

6 Polkes Reh-Bild befindet sich in der Sammlung des Museums Brandhorst in München. In zwei Sammlungskatalogen wird es in der Sektion zu Sigmar Polke kurz angesprochen. Vgl. Heiser 2019; Bayerische Staatsgemäldesammlungen 2012, S. 74 ff.

gebrochen, überlagert doch auch der zur rechten unteren Ecke weisende rosafarbene Pinselstrich die braunen und beige Streifen des Wolldeckenmusters, während er in der oberen Bildhälfte noch hinter den schwarzen Linien und der Reh-Figur zu verlaufen scheint. Genauso willkürlich wie die Verteilung und Beziehung der Pinselstriche zueinander wirkt auch das generelle Arrangement des Bildes. So erinnert der gestische Farbauftrag an Formvokabeln abstrakter Kunstströmungen, während dieser Eindruck durch das zwar salopp und schnell gemalte, aber dennoch figürlich lesbare Reh im Bildmittelgrund konterkariert wird. Und auch die grobe Wolldecke hilft nicht, dem Bild eine kohärente Narration zu entlocken, erinnert sie doch auf der einen Seite an dadaistische oder surrealistische Konzepte des Readymades, während sie auf der anderen Seite in ihrer Funktion als Malgrund diesen Eindruck sogleich wieder revidiert.

Dadurch, dass im Kunstwerk so viel Understatement betrieben wird, ist nach dem Kunstverständnis zu fragen, aus dem heraus es sich definiert. Eine zeitgeschichtliche Kontextualisierung und ein Blick auf Polkes bisheriges Schaffen und Umfeld können helfen, diese Frage zu beantworten. Denn über den Abstraktionsgrad auf der einen Seite und die figürliche Lesbarkeit der Tiergestalt auf der anderen lässt sich ein Brückenschlag zu einer der wichtigsten kunstpolitischen Debatten der 1950er und 60er Jahre schlagen: zur Diskussion um Gegenständlichkeit versus Abstraktion und damit zur großen Frage, welcher Stil als Symbol der Moderne gelten könne – ein Bilderstreit, der retrospektiv betrachtet über die Grenzen der Kunst hinausreichte und viel eher als eine Verschiebung der gesellschaftlich noch nicht geführten Auseinandersetzung mit der Vergangenheit des Nationalsozialismus und deren Aufarbeitung im Bereich der Kunst angesehen werden kann.⁷ Die sich um die Jahrhundertwende herausbildenden Strömungen der abstrakten Malerei waren durch die Nationalsozialisten als »entartet« diffamiert worden und wurden nach Kriegsende zum leitenden Fortschrittsprinzip rehabilitiert.⁸ Zum

7 »Es gibt offensichtlich einen Bilderstreit, der über die Grenzen der Kunst hinausweist, ja gar nicht die Kunst selber meint, auch wenn er sich an Bildern entzündet, die wir der Kunst zuzurechnen pflegen. Man braucht nicht einmal besonders polemisch zu sein, um selbst im zeitweiligen Sieg der Abstraktion über die Gegenständlichkeit das Echo von politischen Erfahrungen und Traumata zu sehen.« Vgl. Belting 1989, hier bes. S. 16.

8 Und gelten zum Teil bis heute als solche. Die politische Rolle der ersten beiden documenta-Ausstellungen und ihre Funktion im Kontext einer »Wiedergutmachungspolitik« wurden in einer 2021 gezeigten Ausstellung des Deutschen Historischen Museums in Berlin thematisiert, vgl. Gross 2021. Polkes Rolle in diesem Diskurs beleuchtet Eckhardt Gillen in seinem Vortrag »Gefeit gegen die Sirenenklänge der »Massenglücksdogmen« (Werner Haftmann). Die documenta 1 + 2 als Wiedergutmachung der Vergangenheit und Bollwerk gegen den Osten« im Rahmen eines begleitenden Symposiums des Deutschen Historischen Museums. Online verfügbar auf Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=kxQYVZzYXyw> (zuletzt abgerufen am 28.06.2021).

einen versprochen sie eine eindeutige Abgrenzung von der veristischen, der Gegenständlichkeit verpflichteten nationalsozialistischen Kunstauffassung und zum anderen vom Sozialistischen Realismus der DDR und der anderen Ostblockstaaten. Die ungegenständliche, abstrakte Kunst besaß also im Gegensatz zu der in jüngster Vergangenheit ideologisch vereinnahmten figürlichen Kunst eine gleichsam weiße Weste. Eine weiße Weste, die durch die ungerechtfertigte Verurteilung der Kunstschaffenden und ihrer Werke durch die Kulturpolitik des NS-Regimes im Nachhinein noch strahlender erschien.⁹ Und nicht nur das, sie konnte einen weiteren großen Vorteil vorweisen, ließ sich doch über die Farb-, Form- und Kompositionslehren avantgardistischer Künstler wie Wassily Kandinsky, Franz Marc oder Paul Klee eine gedankliche Brücke zur Ideenwelt der Romantik schlagen, die für etliche Nachkriegskünstler*innen und Kurator*innen eine Inspirationsquelle darstellte.¹⁰ Eine bedeutende Verbindung also, um eine form-inhaltliche Kontinuität der deutschen Kunst aufzuzeigen und um an eine nationale Identität zu appellieren, die außerhalb der nationalistischen Ideologeme der NS-Propaganda lag.¹¹ In den 1950er Jahren erweiterte Werner Haftmann, kunsthistorischer Leiter der ersten drei documenta-Ausstellungen, diese mit Pathos aufgeladene Position um die Vorstellung der mit der abstrakten Kunst verbundenen »Freiheit«.¹² Damit ist zum einen die Freiheit des unverfälschten künstlerischen Ausdrucks gemeint, der nichts als sich selbst zum Inhalt hat, zum anderen wird die Befreiung der Kunst von jeglicher staatlichen Bevormundung behauptet. Und so lag auch der Fokus der ersten drei documenta-Ausstellungen auf der abstrakten Kunst der Vorkriegs-avantgarde. Die Abstraktion wurde als eine neue Weltsprache gehandelt, in den Dienst einer vermeintlichen Fortschrittslogik gestellt und gleichsam als ihr Höhe-

9 Vgl. Belting 1989, S. 18: »Die moderne Kunst wurde kanonisiert, noch bevor man sich über einen Kanon geeinigt hatte. Das beweist die vermeintliche ›Stunde Null‹ im Jahre 1945. Die Abstraktion hatte einen leichten Sieg, da die Realismen seit dem staatlichen Gebrauch kompromittiert waren. So geriet der hoffnungsvolle Neuanfang unversehens zum Versuch der Restauration, ja, der Wiedergutmachung an der mißhandelten Moderne.«

10 Beispielhaft kann hier der frühe Joseph Beuys genannt werden, der sich an den Sujets und der Malweise Franz Marcs orientierte. Eine Verbindung, die in Ausstellungen bis heute re-inszeniert wird. Vgl. z.B. Klingsöhr-Leroy/Firmenich 2011.

11 Vgl. Kandinsky 1912.

12 »Kommen wir abschließend zu unserer Fragestellung nach der ›politischen Idee‹ in der modernen Kunst zurück, so ergeben sich uns nun recht genaue Bestimmungen. Im Gesellschaftlichen stellt sich die moderne Kunst vor als die Bewahrerin des Rechtes des einzelnen auf seine schöpferische Freiheit und auf die ungestörte Definierung seiner eigenen ihm angemessenen und zugemessenen Wirklichkeit. Sie steht also aus ihrer ganzen Konstitution gegen den Führungsanspruch der totalitären Machtsysteme: sie steht aber auch gegen die Nivellierungstendenzen, die Macht der größeren Zahl und den Konformismus der Demokratie.« Vgl. Haftmann 1960, hier besonders »Moderne Kultur und ihre ›politische Idee‹«, S. 75f. (erstmalig in Jahresring 1957/58, Stuttgart 1957).

beziehungsweise Endpunkt gefeiert. Damit war sie aus heutiger Sicht keinesfalls frei von ideologischer Inanspruchnahme.¹³ Der politische Anstrich der Debatte spiegelt sich beispielhaft im ersten sogenannten »Darmstädter Gespräch« von 1950 wider, das unter dem Motto »Das Menschenbild in unserer Zeit«¹⁴ ästhetische und politische Diskussionspunkte erstmals nach dem Zweiten Weltkrieg wieder offensiv miteinander verband. Die Wortführer Haftmann und Hans Sedlmayr disputierten heftig um das in den politischen Traumata des 20. Jahrhunderts verlorengegangene Leitbild der Moderne, das ersterer in der Abstraktion emphatisch rehabilitiert sah, wohingegen der konservativere Sedlmayr an der Eignung der ungegenständlichen Bilder als Orientierungspunkte der modernen Kultur zweifelte.¹⁵

Auch wenn im Laufe der 1960er Jahre die jüngeren Künstler*innen die rückwärtsgewandte Polarität dieser Debatte um neue Ansätze erweitern konnten und begonnen hatten, die Alltagswelt in den »Tempel der autonomen Kunst«¹⁶ einzuladen, haben diese disparaten Ideologien das Kunstverständnis von Polkes Lehrer*innengeneration geprägt und damit auch seine Studienjahre an der Kunsthochschule. Nach einer zweijährigen Ausbildung zum Glasmaler besuchte Sigmar Polke von 1961 bis 1967 die Staatliche Kunstakademie in Düsseldorf. Die Lehrer der Maleriklasse, in der auch Polke eingeschrieben war, waren Gerhard Hoehme und Karl Otto Götz. Die vehemente Negation figurlicher Darstellungen und pathetischer Gesten der informellen Malerei mag den jungen Studierenden der Hochschule weit weniger progressiv vorgekommen sein, als sie es dem Selbstverständnis ihrer Lehrer nach gewesen war.¹⁷ Nicht zuletzt in der Auseinandersetzung mit diesen Vorbildern entwickelte sich im Kreis der Studierenden, zu denen auch Joseph Beuys, Gerhard Richter, Jörg Immendorff und Blinky Palermo zählten, ein fruchtbarer kunstpolitischer Diskurs, in den sich in den 1960er Jahren auch Polke einmischte. Seine Rolle

13 In seiner Eröffnungsrede anlässlich der zweiten documenta-Ausstellung am 11.07.1959 in Kassel sprach Werner Haftmann beispielsweise von der modernen Kunst als »Weltkultur«: »Gerade diese Ausstellung [documenta II, J.H.] zeigt Ihnen, wie die Forum- und Empfindungsweise der modernen Kunst heute bereits um den ganzen Erdball reicht. Sie ist der erste Modellfall von Weltkultur.« Vgl. Haftmann 1960, S. 129.

14 Vgl. Evers 1950.

15 Belting kommentiert: »Einig war man sich in der Forderung nach einer autonomen Kultur des Geistes, deren Begriff uns seither nahezu abhanden gekommen ist. Uneinig war man nur in der Frage, ob die Moderne als Tradition diesem Kulturbegriff in der Stunde des Neubeginns genüge. Sedlmayr bestritt nicht die Qualität der modernen Werke, sondern ihre Eignung als Leitbilder der zweiten Moderne, die Haftmann so heftig bejahte. Wieder einmal erweist dich der Bilderstreit als ein Streit um die Moderne.« Belting 1989, S. 21.

16 Belting 1989, S. 22.

17 In seiner 1991 erschienenen Dissertation »Die Ordnung des Heterogenen. Sigmar Polkes Werk bis 1986« beschreibt Martin Hentschel klug und ausführlich den künstlerischen und kunstpolitischen Kontext von Polkes Ausbildungszeit und ordnet seine frühen Werke in ebenjene Umbruchssituation ein. Vgl. Hentschel 1991, hier bes. S. 20–67.

als Gründungsmitglied des »Kapitalistischen Realismus« ist weithin bekannt. Dabei befasste sich die Gruppe um Polke, Richter, Konrad Lueg und Manfred Kuttner bewusst mit politischen, das Leben betreffenden Themen, wie der als (parodistischer) Gegenentwurf zum Begriff des Sozialistischen Realismus gedachte Name der neuen Stilrichtung nahelegt.¹⁸ Die Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Ausstellungspolitik und damit auch die Frage nach deren stilistischer Ausrichtung war eins dieser Themen. Neben der Durchführung performativer Happenings wie der Aktion »Leben mit Pop – eine Demonstration für den Kapitalistischen Realismus« orientierten sich die Bilder und Grafiken der Künstler vor allem an der US-amerikanischen Pop-Art-Ästhetik und wandten sich von der ungegenständlichen und als elitär empfundenen Malweise ihrer Lehrer*innengeneration ab.

Der Entstehungszeitpunkt des Reh-Bildes datiert in das Jahr nach Polkes Abschluss an der Düsseldorfer Kunstakademie, ist aber dennoch vor dem Hintergrund jener (kunst-)politischen Gemengelage der Nachkriegsjahre zu verstehen, deren starke Polarität für den jungen Künstler auch nach Verlassen der Hochschule noch von großer Aktualität gewesen sein muss.¹⁹ Und so interveniert Polkes Reh-Bild auf ironische Art und Weise gegen den orthodoxen Ernst beider Positionen – schon allein dadurch, dass Motiv und Malweise gleichzeitig beide Strömungen bedienen, ohne ihren Ansprüchen wirklich zu genügen. Denn zum einen spielen die hingeworfenen Umrisslinien des gelben Rehs eher in der Liga von Bambi als in der der Kerynitischen Hirschkuh und zum anderen lässt auch die abstrakte Gestaltung des Hintergrundes die Ernsthaftigkeit der avantgardistischen Kunsttheorie vermissen. Bereits die spielerische Leichtigkeit, mit der Polke gegenständliche und abstrakte Formen in ein und demselben Gemälde gegeneinander ausspielt – einem Gemälde übrigens, das schon allein deswegen gegen einen traditionellen Kunststatus opponiert, weil es nicht auf Leinwand oder Holzpanelen gemalt ist, sondern auf einer handelsüblichen Wolldecke –, bezeugt den parodistischen Unterton der Komposition. Doch verbirgt sich für das kunsterfahrene Auge hinter den hingeworfenen Umrisslinien des Motivs und in dessen abstrakter Farbigkeit noch ein weiterer Hinweis auf ein konkretes Vorbild der rezenten Kunstgeschichte; ein Hinweis, der die Deutung von Polkes Reh-Bild im Rahmen der Richtungsdebatte der Nachkriegsjahre unterstützen kann. Über die Verbindung von abstrakter Formsprache und bunten Tiergestalt lässt sich nämlich eine Brücke zu Franz Marcs Tierbildern schlagen, die

18 Zum »Kapitalistischen Realismus« vgl. Hentschel 1991, S. 55ff.

19 Damit datiert das Reh-Bild auch in das gleiche Jahr wie die vierte documenta-Ausstellung in Kassel, deren Programm zwar im Gegensatz zu den letzten drei Schauen tatsächlich weiter in die Gegenwart reichte, dabei allerdings die amerikanischen Pop-Künstler klar präferierte und wichtige Positionen aus den eigenen Reihen (unter anderem den bereits einigermaßen einflussreichen Polke) nicht zeigte, was für deutliche Proteste sorgte. Vgl. https://www.documenta.de/de/retrospective/4_documenta# (zuletzt abgerufen am 28.06.2021).

im kulturellen Gedächtnis von Polkes Zeitgenoss*innen ähnlich präsent gewesen sein mussten wie heute. Das Motiv des liegenden Rehs, das seine Vorderläufe so charakteristisch eingezogen hat, ermöglicht es, ein konkretes Vorbild für Polkes Adaption auszumachen. So kann hier eine 1913 entstandene Gouache mit dem Titel »Rotes Reh (Schlafendes Reh)« [Abb. 3] als Grundlage aufgerufen werden, die in ihrer formalen Konzeption an Polkes Bildparodie erinnert: Zentrales Motiv ist in beiden Werken das in sich zusammengekauerte Reh in der Bildmitte.²⁰ Im Gegensatz zu Polkes Wolldeckenbild ist das Tier bei Marc in seiner natürlichen Umgebung dargestellt. Halb versteckt hinter einer grasigen Erhebung schmiegt es sich in eine waldige Berglandschaft, die, wie der Titel suggeriert, von einem blauen Mond beschienen wird. Die Umrisse des Rehs sind in erdigen Braun- und Rottönen gehalten, lediglich auf seinem Rücken scheint sich das blaue Licht des Mondes zu fangen, dessen Strahlen von rechts auf die Hügel und das ruhende Tier fallen. Die Landschaft, die es gleichsam umschließt, ist aus grün-schwarzen Dreiecken konstruiert, die im Hintergrund ein Tannendickicht erahnen lassen.

Trotz der angedeuteten Natur ging es Marc augenscheinlich nicht darum, ein möglichst getreues Abbild der heimischen Tierwelt zu schaffen. Dennoch diente ihm die Natur stets als Ausgangspunkt für seine Kunst und Weltanschauung, wie Marc selbst in einem programmatischen Statement zur »Neuen Malerei« schrieb.²¹ So kann das Zusammenspiel aus unnatürlichen Farben und abstrakten Formen als Versuch gewertet werden, gemäß der Idee einer expressionistischen »Wesenschau« die Tierseelen auf Papier zu bannen.²² Das Reh, welches neben dem Pferd das am häufigsten von Marc porträtierte Tier darstellt, tritt als Inbegriff von Innerlichkeit und kreatürlicher Reinheit auf und kann als Figur der Alterität und

20 Ebenfalls lassen sich formale Ähnlichkeiten zu der zeichenhaften Reh-Darstellung im Manifest des Blauen Reiters finden, die gleich einer Initiale die theoretisch-propagandistischen Textbeiträge von Marc einleitet. Vgl. Kandinsky/Marc 1965, S. 5.

21 »Wir suchen heute unter dem Schleier des Scheins verborgene Dinge in der Natur, die uns wichtiger scheinen als die Entdeckungen der Impressionisten und an denen diese einfach vorübergingen. Und zwar suchen und malen wir diese innere, geistige Seite der Natur nicht aus Laune oder Lust am anderen, sondern weil wir diese Seite sehen, so wie man früher auf einmal violette Schatten und den Aether über allen Dingen sah.« Und »Vor unserer Zeit können wir uns nur immer wieder gegen den schweren Vorwurf wehren, der die bona fides unseres Schaffens angreift und behauptet, wir ›machten‹ die Bewegung, wir schafften Form wie der Warenhauskünstler, der auf immer neue Sensationen im Auslagefenster sinnt. Glaubt man denn im Ernste, dass wir neuen Maler unsre Formen nicht aus der Natur holen, sie nicht der Natur abringen, so gut wie jeder Künstler aller Zeiten? Es gibt kaum eine lächerlichere und verständnislosere Form, unsre Bestrebungen abzutun als eben diese: uns Hochmut und Kälte vor der Natur vorzuwerfen. Die Natur glüht in unsren Bildern wie in jeder Kunst. Nur ein Auge, das nicht sehen will und sich auch vor jeder historischen Kunsterinnerung verschliesst, kann uns so gröblich missverstehen.« Marc 1911/1912, S. 470f.

22 Vgl. Lembeck 2004.

Symbol einer romantisch anmutenden Sehnsucht nach Naturverbundenheit verstanden werden.²³ Weiterhin kommt auch den expressiven Farben eine besondere Bedeutung zu, die Marc in seinen Essays und Briefen weniger unter physikalischen als unter metaphysischen Gesichtspunkten thematisierte und denen er eine symbolische Kraft zusprach.²⁴ Marcs Tierbilder, in denen Kosmos und Kreatur in geometrischen Formen miteinander verschmelzen, so ließe sich zusammenfassen, entwerfen aus heutiger Sicht eine utopische Gegenwelt. Ihr romantischer Anstrich gewann in den 1950er Jahren im Rahmen der abstrakten Kunstdiskurse neue Aktualität und erinnerte an eine Vorkriegsgegenwart, in der die Schrecken zweier Weltkriege noch nicht erlitten waren und sich Künstler wie Marc in der Rolle künstlerischer und geistiger Neuerer wählten.²⁵ Allerdings scheint für Polke diese idealisierende Verbindung zur Disposition zu stehen, entwirft doch sein Reh-Bild einen ästhetischen Gegendiskurs zu der Position Marcs und auch zu derjenigen seiner Lehrenden, die der klassischen Moderne in gewissem Sinne immer noch verpflichtet waren.

Und so lässt sich in Polkes Stoffbild eine ironische Skepsis ablesen, die zum einen als parodistische Inversion von Marcs Reh-Bildern gelesen werden kann und zum anderen einen lakonischen Kommentar zur kunstpolitischen Realität in der Nachkriegs-BRD darstellt. Ähnlich wie bei Marc ist auch Polkes Reh nur zeichenhaft angedeutet. Doch bringt man dieses gemalte gelbe Tier nicht länger in Verbindung

-
- 23 »Im Zentrum des Kunstprogramms Marcs steht das Tier, in dem Agonalität und Innerlichkeit, Schöpfung und Tod, Aufbruch und Krise zusammenlaufen. Im Tierbild und in theoretischen Reflexionen über das Tier trägt Marc seinen ›Kampf‹ um eine ästhetische Neubegründung der Moderne aus, [...].« Öhlschläger 1999, S. 389.
- 24 So in Überlegungen zu einer Farbenlehre: »Ich werde dir nun meine Theorie von Blau, Gelb und Rot auseinandersetzen, die Dir wahrscheinlich ebenso ›spanisch‹ vorkommen wird wie mein Gesicht. Blau ist das *männliche* Prinzip, herb und geistig. Gelb ist das *weibliche* Prinzip, sanft, heiter und sinnlich. Rot die *Materie*, brutal und schwer und stets die Farbe, die von den anderen beiden bekämpft werden muss. Mischst du z.B. das ernste, geistige Blau mit Rot, dann steigert Du das Blau bis zur unerträglichen Trauer, und das versöhnende Gelb, die Komplementärfarbe zu Violett, wird unerlässlich. (Das Weib als Trösterin, nicht als Liebende!) Mischst du Rot und Gelb zu Orange, so gibst Du dem Passiven und weiblichen Gelb eine ›megärenhafte‹, sinnliche Gewalt, dass das kühle, geistige Blau wiederum unerlässlich wird, der Mann, und zwar stellt sich das Blau sofort und automatisch neben Orange, die Farben lieben sich. Blau und Orange, ein durchaus festlicher Klang. Mischst du nun aber Blau und Gelb zu Grün, so weckst du Rot, die Materie, die ›Erde‹ zum Leben, aber hier fühle ich als Maler immer einen Unterschied: Mit Grün bringst Du das ewig materielle, brutale Rot nie ganz zur Ruhe, wie bei den vorherigen Farbklangen.« Klingsöhr-Leroy 2005, S. 120ff.
- 25 »Die *Mystik* erwacht in den Seelen und mit ihr uralte Elemente der Kunst. [...]. Die schönsten prismatischen Farben sind als Ziel dieser ›Wilden‹ [die Künstler des Blauen Reiters, J.H.] bedeutungslos geworden. Ihr Denken hat ein anderes Ziel: Durch ihre Arbeit ihrer Zeit *Symbol* zu schaffen, die auf die Altäre der kommenden geistigen Religion gehören und hinter denen der technische Erzeuger verschwindet.« Marc 1965, S. 30f. (Herv. i.O.).

mit naturmystischen Glaubenssätzen, die an eine auf Papier gebannte Wesensschau erinnern. Polkes Reh ist aufgewacht und schaut seine Betrachter*innen mit großen Augen an. Zwar spielt der Künstler mit dem Motiv, seinen reduzierten Formen und starken Farben auf Marcs Gemälde an, doch ist das Pathos der beginnenden Abstraktion gebrochen. Von der Essenz des Vorbildes bleibt nur eine leere Hülle, die sich der wohlbekannten Form- und Farbvokabeln moderner Kunst bedient, ihre Bedeutung aber nicht mehr einholen kann und will.

Dass die Striche im Vorder- und Hintergrund des Reh-Bildes als ironisch-parodistische Reminiszenzen an die klassische Moderne verstanden werden können, legt auch Polkes im selben Jahr entstandenes Gemälde »Moderne Kunst« [Abb. 4] nah. Auf schwarzem Grund führt der Künstler synthetisch komprimiert das Formvokabular der beginnenden Abstraktion vor und vereint Anspielungen auf verschiedene ikonische Positionen. Er zeigt einen leuchtend lila Farbklecks, der auf Francis Picabias als »La Sainte Vierge« (1920) betitelten Tintenleck verweisen mag. Weiße und rote Farbflächen in den Bildecken lassen an russische Avantgarde-Strömungen denken und mehrere um die Bildmitte kreisende mal breite, mal schmale Pinselstriche und Spiralen verleihen der Komposition einen an Kandinsky-Gemälde erinnernden Rhythmus. In Polkes gewohnt unpräziser Malweise und dank der scheinbar willkürlichen Zusammenstellung wirken die in ihrem ursprünglichen Kontext hoch aufgeladenen, ernstesten Gesten seiner Künstlerkollegen hier seltsam inhaltsleer. Sie sind keine »moderne Kunst« mehr, sie stehen nur noch für sie ein. Schon diese Ansammlung von Topoi der frühen Abstraktion lassen Polkes Arbeit als ironischen Inbegriff moderner Kunst erscheinen. Als bestünde die Gefahr, dass dies verkannt werden könnte, kommentiert der Künstler die Arbeit durch eine gemalte weiße Rahmung mit dem Untertitel »Moderne Kunst«, die das Gezeigte wie ein Bild im Bild erscheinen lässt. Auf diese Weise schafft Polke ein Metabild, welches sich der Formen und Gesten der abstrakten Moderne bedient und sich zugleich von ihnen distanziert. Ohne die künstlerische Emphase der zitierten Positionen und das Sendungsbewusstsein ihrer Protagonisten gerinnen diese Zeichen zu bloßen Kürzeln. Das ist insofern entscheidend, als dass spätestens seit der Emanzipation der bildenden Künste in der Renaissance der virtuoson Linienführung als Ausdruck künstlerischer Individualität eine besondere Bedeutung zukommt, die in den abstrakt-expressionistischen Gemälden des 20. Jahrhunderts ihren Höhepunkt findet. Bereits die amerikanische Pop-Art hat die pathetische Inszenierung der künstlerischen Handschrift ironisch zitiert, wie ein Blick in das Œuvre von Roy Lichtenstein unter Beweis stellt, der in seiner 1965 entstandenen Siebdruckserie »Brushstrokes« ebenjenen Geniemythos parodistisch verkehrt und vorführt. Allerdings ist hier die Strategie eine andere, sind Lichtensteins Pinselstriche doch nicht gemalt, sondern druckgrafische Reproduktionen der künstlerischen Geste.

Auch Polke stellt mit seinen zwischen 1967 und 1968 entstandenen »Streifenbildern« gekonnt und witzig den Ikonoklasmus der Moderne bloß, wobei die male-

rische Ausführung ihrerseits eine gewisse Ambivalenz erzeugt, kritisiert sie doch die theatralische Inszenierung in dem ihr eigenen Medium. Die arglos anmutenden bunten Striche führen die künstlerische Handschrift als vermeintlich authentische Geste vor, ohne dieses Pathos für sich zu beanspruchen – im Gegenteil: Sie legen es brach.²⁶ Das gleiche gilt auch für die schwarzen, beigen, rosafarbenen und roten Linien und Schnörkel in Polkes Reh-Bild und in gewissem Sinne auch für die Tiergestalt selbst. Polkes Bildparodie kombiniert mit der von Marc übernommenen Reh-Figur und den formalen Gesten der abstrakten Malerei zwei verschiedene Positionen der Moderne, die jeweils in ihrem Mystizismus zu stark aufgeladen erscheinen, und entleert sie ihrer Bedeutung, was die visuellen Codes und Repräsentationsmechanismen der avantgardistischen Malerei sichtbar werden lässt. Durch diese Demaskierung entzaubert Polke aber nicht nur die formalen Gesten der Abstraktion, sondern auch die naturmystische Bedeutung des expressionistischen Vorbildes, die durch die diaphanen Farbschleier im Bildhintergrund gerade noch deutlich genug evoziert wird, damit ihre Brechung bemerkt werden kann. Diese Diskrepanz von Form und Inhalt ist ein entscheidendes Merkmal einer Bildparodie. Und so fordert Polkes Bild die Frage heraus, ob ein Reh, das ungefähr so natürlich erscheint wie eine Disney-Figur, überhaupt noch die Marc'sche Rolle einer Alteritätsfigur übernehmen kann, spielt doch die Comicästhetik mit der Vermenschlichung und Verniedlichung der Natur, die sie uns angleicht und ihr damit gerade den Aspekt der Alterität raubt.²⁷

Betrachtet man die verwendeten Materialien, konkretisiert sich das Spiel mit »high« und »low«. Anstatt auf Leinwand oder Aquarellpapier malt Polke auf eine Wolldecke, die weder durch ihre grobe Oberfläche noch durch ihr Muster einen besonderen Wert ausstrahlt. Es handelt sich um gewöhnliche Stangenware, die an Jugendherbergen oder Militärkasernen erinnert. Die Decke ist braun vorgefärbt und

26 Was Polkes »Streifenbilder« angeht, können auch diese wiederum als Parodie gelesen werden: So erinnern die vertikal verlaufenden Linien an Barnett Newmans berühmte »zip-paintings«. Seit den späten 1940er Jahren avancierte der sogenannte »zip« zu Newmans Markenzeichen, der seine großformatigen Farbfeldbilder mal in der Mitte, mal an Rändern teilte und für ihn den ultimativen künstlerischen Ausdruck darstellte. Dieses Pathos wird durch die oftmals religiös konnotierten Bildtitel gesteigert. Polkes bunten Pinselstrichen auf braunem oder hellblauem Grund mangelt diese Ernsthaftigkeit, sie sind schlampig ausgeführt und tragen den profanen Titel »Streifenbilder«. Damit sind sie ungemein ehrlich, zeigen sie doch exakt das, was sie zu zeigen versprechen – Streifen. Streifen, hinter denen sich keine avantgardistischen oder religiösen Bedeutungen verstecken. So entzaubert Polke die aufgeladenen Formvokabeln der abstrakten Kunst.

27 Tatsächlich werden die moderne Verklärung und Vermenschlichung von Natur in der Wissenschaft »Bambi-Syndrom« oder »Bambi-Effekt« genannt. Der Soziologe Rainer Brämer hat den Begriff geprägt. Im englischsprachigen Raum spricht man von »nature-deficit disorder«.

durch ein Streifenmuster in Beige und Dunkelbraun verziert, was sie, wenn überhaupt möglich, noch alltäglicher aussehen lässt und den Eindruck der Serialität verstärkt. Das Konzept des »objet trouvé«, welches allein auf Grund seiner Deklaration als Kunstwerk den Status des Beliebigen abzustreifen vermag, ist seit Marcel Duchamps berühmten Readymades als Kritik an der akademisch-traditionellen Definition von Kunst bekannt. Doch Polkes Umgang mit der Kaufhauswolldecke unterscheidet sich in gewissem Sinne vom Vorgehen seiner Vorgänger*innen. Die Decke wird bei ihm zur Leinwand und die Bemalung, auch wenn sie nur aus wenigen Pinselstrichen besteht, lässt sie von der Massenware zum Unikat aufsteigen. Polke inszeniert dieses Paradox genauso geschickt wie unterschwellig, so dass das Spiel mit den akademischen Kriterien von Wertigkeit und Einzigartigkeit erst auf den zweiten Blick bewusst wird. Gleichzeitig trivialisiert die Wolldecke als Objekt der Alltagswelt den dogmatisch geführten Kunstdiskurs, der bereits durch Motiv und Malweise ironisch gebrochen erscheint. Hier lässt sich also eine weitere parodistische Störung detektieren, führt die billige Wolldecke die bereits ihres Sinns beraubten Formvokabeln moderner Kunst und den damit verbundenen elitären Diskurs doch endgültig ad absurdum. Trotzdem beweist die wollene Haptik der Kaufhausdecke eine paradoxe Natürlichkeit in Verbindung mit dem Reh-Motiv, erinnert sie doch, dürfte man das Kunstwerk berühren, an das weiche Fell des scheuen Tieres.²⁸ Polkes Spiel bleibt ambivalent. Und gerade in dieser Ambivalenz liegt der besondere Witz seiner Werke, die sein Publikum, wenn nicht zum Lachen, dann wenigstens zum amüsierten Schmunzeln animieren, sobald es Polkes sokratisches Spiel mit den Vorstellungen von Hochkunst erkannt hat: Vorstellungen, denen sich das Reh-Bild zunächst zu entziehen scheint, mit deren Formen es spielt und die es mit einer gezielten Leichtigkeit unterläuft, welche es mit der kritisierten altmeisterlichen Genialität zweifelsfrei aufnehmen könnte.

Die Folie der Parodie zeigt also, indem sie das Motiv und seine formalen Merkmale von ihren möglichen Bedeutungen trennt, gekonnt auf, was Polkes Reh-Bild alles nicht mehr ist. Weder erhebt das dilettantisch gemalte Tier den Anspruch, Teil einer naturmystischen Narration zu sein, noch dienen die formalen Reminiszenzen an die abstrakte Malerei der Selbstdarstellung des Künstlers oder behaupten den ultimativen Ausdruck künstlerischen Schaffens darzustellen. Die selbstbewusst präsentierte Unglaubwürdigkeit der abstrakten Formsprache, die sich durch andere

28 »Unterdessen bemüht auch die Arbeit ›Reh‹ 1968 die Kunstrezeption, indem sich das bekannte Motiv von Franz Marc auf dem Fond einer billigen Jugendherbergsdecke präsentiert. Das macht zugleich die engere Form der Parodie aus: Indem nämlich Polke das Reh in eine Wolldecke bettet, verleiht er seinem Sujet auf höchst witzige und schlagende Weise eine Form von ›Naturnähe‹, die die Naturmystik Marcs wie einen Hohlspiegel reflektiert.« Hentschel 1997, S. 69.

Werke aus dem Œuvre Polkes bestätigen lässt, und die daraus resultierende Banalität des Motivs, für die es ebenfalls Vorbilder aus dem Polke-Universum gibt – man denke an die von »Höheren Wesen« in Auftrag gegebenen Flamingos im documenta-Kontext des »Vitrinenstücks« [Abb. 5] –, führen die Hintergründe der Stilfrage vor und übersetzen den elitären Diskurs in Alltagssprache.²⁹ Die gesteigerte Einfachheit von Polkes gemaltem Reh provoziert dabei zwar einen Bezug zu den ästhetischen Idealen der modernen Kunst, wirkt jedoch gleichzeitig zu plump, um diesen zu genügen. So kommt dem Reh eher die Rolle eines schematischen Zeichens zu, eines »Icons« für die mit Marc verbundene avantgardistische Kunst des frühen 20. Jahrhunderts. Dieser Eindruck wird durch die formelhafte Präsentation der abstrakten Gesten im Bildhintergrund verstärkt. Ähnlich wie in einer vereinfachten grafischen Darstellung dienen das Reh und die ungegenständlichen Linien als Piktogramme und offenbaren dergestalt ihren Zeichencharakter.³⁰

Um die bis hierher dargestellten Gedanken zu Polkes Reh-Bild noch einmal anders zu fassen, sei auf das semiologische Modell des Mythos bei Roland Barthes verwiesen (vgl. Kap. 6.2).³¹ Laut Barthes, der den Mythos als Rede, also als Kommunikationssystem identifiziert, kann ein jedes Zeichen, auch ein gemaltes – in diesem Fall das Reh als symbolischer Verweis auf die Naturmystik Marcs und die gestischen Pinselstriche als Reminiszenzen avantgardistischer Abstraktion – mit einer zusätzlichen, »mythischen« Bedeutung aufgeladen werden.³² Barthes beschreibt den Mythos demgemäß als »Metasprache«, die sich der »Objektsprache« bemächtigt, sie ihrer Bedeutung entleert und diese sinnentleerten Zeichen für einen bestimmten Zweck mit einer neuen Bedeutung anreichert. So wird der Mythos zu einer Sprache zweiter Ordnung, mit der man über die erste redet:

29 »Indem Polke in der Vitrine zudem einen Katalog der *documenta 1* mit einem Porträt von Max Beckmann und dem Foto der Jury der Künstlerbundaustellung von 1952 in Köln präsentierte, deutet er an, wer in der zeitgenössischen Kunstwelt tatsächlich jene »höheren Wesen« waren, die über das Schicksal von Kunst und Künstlern verfügten. Damit rief Polke zwar das Inspirationstheorem für seine Legitimation als Künstler auf, nutzte es aber lediglich, um künstlerische Subjektivität auszuhöhlen und die Beziehung zwischen Werk und Künstler als kontingente zu entlarven, indem er die Verantwortung für seine Werke »höheren Wesen« zuschrieb.« Gelshorn 2012, S. 151.

30 Vgl. Wienand 2015, S. 201–233, hier S. 207. Im siebten Kapitel ihrer Publikation untersucht Wienand Polkes ebenfalls 1968 entstandenes Stoffbild »N.-Plastik« und kommt zu ähnlichen Schlüssen: Zum einen deutet sie Polkes frühe Werke ebenfalls als Parodien und unterstellt ihnen zum anderen auf Grund ihrer formalen Einfachheit einen gewissen Zeichencharakter, den sie, meine Idee vorwegnehmend, mit Hilfe von Roland Barthes Ausführungen zum »Mythos heute« als gesellschafts- und ideologiekritische Positionen deutet (vgl. Kap. 6.1 u. 6.2).

31 Vgl. Barthes 2010, S. 251–316.

32 Tatsächlich nutzt Barthes eine Cover-Fotografie der Pariser Illustrierten »Paris-Match« als Beispiel, um die von ihm entworfene Mythos-Theorie zu exemplifizieren. Vgl. Barthes 2010, S. 260.

»Im Mythos findet sich dieses dreidimensionale Schema, von dem ich eben sprach, wieder: Signifikant, Signifikat und Zeichen. Doch der Mythos ist insofern ein besonderes System, als er auf einer semiologischen Kette aufbaut, die schon vor ihm existiert: *Er ist ein sekundäres semiologisches System*. Was im ersten System Zeichen ist (das heißt assoziatives Ganzes eines Begriffs und eines Bildes), wird im zweiten einfacher Signifikant. Man muß daran erinnern, daß die Materialien der mythischen Rede (Sprache [*langue*] im engeren Sinne, Photographie, Malerei, Plakat, Ritus, Objekt usw.), so verschieden sie anfangs auch sein mögen, auf die reine Bedeutungsfunktion beschränkt werden, sobald sie der Mythos erfaßt. Der Mythos sieht in ihnen nur ein und denselben Rohstoff; ihre Einheit liegt darin, daß sie alle auf den einfachen Status einer Sprache [*langage*] reduziert werden. Ob es sich um eine Buchstaben- oder Bilderschrift handelt, der Mythos sieht in ihnen nur eine Zeichengesamtheit, nur ein Gesamtzeichen, den abschließenden Term einer ersten semiologischen Kette.«³³

Dem Signifikanten des Mythos kommt dabei eine entscheidende Doppelrolle zu, postuliert er doch als sinnhaftes Zeichen innerhalb des linguistischen Systems zum einen eine sinnliche Realität (im Gegensatz zum Signifikanten der Objektsprache, der allein nicht existieren kann) und zum anderen eine abgeschlossene Bedeutung, die ihrerseits eine Vergangenheit und ein historisches Wissen voraussetzt. Im Mythos tritt dieses ehemals vollständige Zeichen als hohle Form auf, die im Moment der Inanspruchnahme ihres Sinnzusammenhangs beraubt wird. Dennoch ist die signifikante Form für den Mythos wichtig und dient ihm als Brücke in die Realität, die ihm vermeintliche Geltung verleiht.³⁴ Die damit aufgezeigte historische Verankerung des Mythos und seines intentionalen Charakters ermöglicht es Barthes (und seinen Leserinnen und Lesern), das in Objekten und Alltagsstereotypen mitlaufende ideologische System zu detektieren und zu »entmystifizieren« (vgl. Kap. 6.2).³⁵

Auf Polkes Reh-Bild übertragen bedeutet das, dass die aus ihrem Kontext herausgelösten Zeichen, also das abstrakt gemalte Reh und die gestischen Pinselstriche in der Parodie, ihrer mythischen Überformung entkleidet werden. Diese Überformung betrieb die Kunstkritik der Nachkriegsjahre ähnlich stark wie es zuvor die

33 Barthes 2010, S. 258. (Herv. i.O.).

34 »Im Grunde ist das, was sich in diesem Begriff festsetzt, weniger das Reale als eine bestimmte Kenntnis des Realen; beim Übergang vom Sinn zur Form verliert das Bild an Wissen, um desto leichter das des Begriffs aufzunehmen. Allerdings ist das im mythischen Begriff enthaltene Wissen wirr, ein aus unscharfen, unbegrenzten Assoziationen bestehendes Wissen. Man muß die Offenheit des Begriffs betonen; er ist keineswegs eine abstrakte, gereinigte Essenz, sondern ein formloser, instabiler, nebelhafter Niederschlag; seine Einheit und sein Zusammenhang sind vor allem funktional bedingt.« Barthes 2010, S. 264.

35 Vgl. Barthes 2010, S. 277.

Avantgardist*innen ihrerseits taten, was ersichtlich wird, wenn man auf die pathosbeladenen Worte des bereits erwähnten Haftmann schaut, die er Marc in seinem Beitrag für das mehrbändige Werk »Die großen Deutschen« von 1957 widmete:

»Kein Werk eines deutschen Malers unseres Jahrhunderts [20. Jhd., J.H.] hat so zum geistigen Besitz der Nation werden können wie die großen Tierbilder Franz Marcs: die ›Roten Pferde‹ von 1911, der ›Turm der Blauen Pferde‹ von 1913, die ›Tierchicksale‹ von 1913. Sie stehen schon in jenem Reich des Namenlosen und Allgemeinen, das von je das eigentliche Reich der Bilder war. Ihre sinnbildliche Kraft verwandelte offenbar eine dem deutschen Geist eigentümliche Seinserfahrung erneut ins Anschauliche, hob aus ihr neue Bilder ab, die bei aller Neuheit doch ›verstanden‹ werden konnten, weil die Nation über das, was da in Form sich umriß, recht eigentlich ›im Bilde‹ war.«³⁶

Haftmann, der als kunsthistorischer Leiter der ersten drei documenta-Ausstellungen besonders in den 1950er Jahren eine gewisse Deutungshoheit besaß, inszeniert Marc in seiner Kurzbiografie als deutschen Nationalhelden, wobei er die ästhetischen Qualitäten von dessen »großen Tierbildern« mit deren ideologischer Deutung als immanent fortschrittlich und gleichzeitig genuin deutsch gleichsetzt.³⁷ Was Polkes parodistische Reinszenierung betrifft, ist es dabei gerade das in der Wiederholung sichtbar gemachte Moment der Diskrepanz von Form und Inhalt, von verweisungsintensiver Malweise und nicht eingehaltener Bedeutung, welches die Bildparodie auszeichnet und den von Barthes beschriebenen Mythologisierungsprozess sichtbar und damit auch dekonstruierbar macht. Vorgeführt wird dabei die europäische Moderne nicht als stilgeschichtliche Epoche, sondern als (ideologisches) Konzept, für das Marc und seine geometrisch entrückten Tiergestalten vereinnahmt wurden. Reh-Motiv und Pinselstriche können und wollen nicht halten, was sie einst versprochen. Polkes parodistische Intervention hat diese »Zeichen zweiter Ordnung« ihrer ideologischen Bedeutungsebene beraubt und zeigt sie genau so, wie sie erscheinen: als mehr oder weniger dekorative Streifen und die Umrisse eines Rehs.

Aus dem Durchgang durch die aktuelle (kulturwissenschaftliche) Forschungsliteratur zum Untersuchungsgegenstand der Parodie und als erste Ergebnisse des »close reading« von Sigmar Polkes Reh-Bild lassen sich für die postmoderne Bildparodie drei Teilthesen formulieren, die zugleich als Gliederungsaspekte für die folgenden Untersuchungen dienen können.

36 Haftmann 1960, S. 166.

37 Ein rhetorischer Handgriff, den sich nicht nur Haftmann zu Nutze machte, wie beispielweise die Beschäftigung Polkes mit der Rezeptionsgeschichte von Albrecht Dürer zeigen kann (vgl. Kap. 5.1).

Erstens: Bildparodien sind verweisungsintensiv. Obwohl wir de facto nur ein einzelnes Kunstwerk vor uns haben, ist es durch geschickt inszenierte Zitate anderer Werke oder Anspielung auf Stile oder Diskurse (der Kunstgeschichte) möglich, diese Vorbilder gleichsam mitzusehen. Verweise legen also im sichtbaren Ausdruck des gemalten Bildes eine Spur zu unsichtbaren Botschaften, die über das Gezeigte hinausgehen. Sie fordern einen doppelten oder sogar mehrfachen Blick. Die Kunst der Bildparodie besteht darin, diese Anspielungen so zu lancieren, dass die betrachtende Person tatsächlich mehrere Bilder in einem sieht.³⁸ Mögliche Formen einer solchen Markierung könnten bei der Bildparodie beispielsweise markante Konturen eines unverwechselbaren Motivs sein (in diesem Fall der Umriss des liegenden Rehs); spezielle Farb- oder Formmerkmale, die eine Künstler*in oder ein Genre auszeichnen (Formvokabeln der ungegenständlichen Malerei); ein bekanntes Sujet (expressionistische Tierstilleben) oder können auch, und hier liegt eine erste Erweiterung der postmodernen Bildparodie, über die verwendeten Materialien (im Falle des Reh-Bildes die Stoffdecke als Verweis auf die Alltagswelt) realisiert werden.³⁹ Das Verweisungs-spiel, das die Bildparodie inszeniert, betrifft also ganz unterschiedliche Ebenen, wie bereits durch Jürgen Müller am Beispiel des »Affenlaokoon« herausgearbeitet wurde, und wird in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts noch vielschichtiger.⁴⁰ So tritt im Falle der postmodernen Bildparodie zur Erweiterung auf materieller Ebene eine diskursive Bezugsebene, wie der (kunst-)politische Kommentar zeigt, der sich aus dem besprochenen Polke-Bild herauslesen lässt.⁴¹ Diese diskursive Ebene wird insofern expliziert, als dass jene Bildparodien Verweise auf kulturelle Codes, Sehgewohnheiten, Werturteile und Weltbilder enthalten, die beispielsweise über die stereotype Überzeichnung von ideologischen, religiösen, ethnischen, geschlechtsspezifischen oder nationaltypischen Merkmalen markiert werden können. So gesehen können postmoderne Bildparodien als selbstreflexiv charakterisiert werden, thematisieren sie doch das Sehen (und unsere Sehgewohnheiten) selbst. Das bedeutet, dass sie auf der manifesten Oberfläche des gemalten Bildes nicht nur ein oder mehrere weitere Werke wahrnehmbar machen, sondern zugleich ihr Nachdenken über die Art und Weise ausstellen, wie visuelle Codes prinzipiell funktionieren und wie über das Gezeigte

38 Hier ließe sich auch an Rudolf Arnheims Idee des »Vervollständigenden Sehens« denken: vgl. Arnheim 1978.

39 Vgl. Gelshorn 2012, hier bes. S. 20: Ohne weiter darauf einzugehen, stellt bereits Gelshorn fest, dass insbesondere Polkes Bilder nicht nur motivisch oder stilistisch auf mögliche Vorbilder verweisen, sondern ebenfalls mittels ihrer spezifischen Materialität gezielt bestimmte (kunsthistorische) Diskurse evozieren. Dem soll im Folgenden nachgegangen werden.

40 Vgl. Müller 2021.

41 Stichwort »Diskursparodie«, vgl. Korkut 2009, hier bes. S. 65ff.

hinaus Wahrnehmungskontexte entworfen werden.⁴² Am Beispiel Polkes könnte dieses Nachdenken wie folgt aussehen: Inwieweit ist der Fortschrittsgedanke – die Vorstellung von abstrakter Malerei als Weg, die Essenz der Dinge einzufangen – überhaupt noch sinnträchtig in einer Realität, in der der Glaube an ebenjene Essenz oder zumindest die Möglichkeit ihrer Erkenntnis verloren gegangen ist; in der die Sinnfrage eine ganz andere ist, eine Un-Sinnfrage vielleicht? Kommt eine Woldecke der Antwort nicht viel näher oder ist zumindest genauso weit von ihr entfernt?

Daraus folgt, dass es, will man das charakteristische Verweisungsspiel postmoderner Parodien näher bestimmen, unerlässlich ist, sich intensiv mit der Frage zu beschäftigen, was genau ein Bild ausmacht, wie es um seine Eigensinnlichkeit bestellt ist und wie es (kulturellen) Sinn erzeugt. Grundlegend ist dafür die Annahme, dass Bildern beziehungsweise dem Sehen von Bildern eine doppelte Struktur zugrunde liegt, die sich ähnlich wie in der semiotischen Theorie formuliert aus der Dopplung von Zeichen und Bedeutung, von Form und Inhalt ergibt. Der Bildsinn generiert sich aus der sichtbaren (malerischen, grafischen oder fotografischen) Form, die auf eine dahinterliegende, unsichtbare Bedeutung verweist. Mit Hilfe der semiotisch inspirierten Bildtheorien von Achim Spelten, Gottfried Boehm und Klaus Krüger lässt sich der Prozess der bildlichen Sinngenerierung durch eine bereits im Bild angelegte Dopplung von »Gesehenem und Bezeichnetem«, von »sich-Zeigen und etwas-Zeigen«, von »Sinnansprache und Sinngenerierung« erklären (vgl. Kap. 4.3).⁴³ Dieses Zusammenspiel funktioniert mehr oder weniger unbewusst und ist konstitutiv für das Sehen und Verstehen von Bildern. Bildparodien, so die Hypothese dieses Teilkapitels, machen diese doppelte Struktur bildlicher Sinngenerierung explizit sichtbar, indem sie den ansonsten unterschwellig verlaufenden Prozess (die vermeintlich eindeutige Bewegung von Zeichen zu Bedeutung) verdoppeln beziehungsweise stören. In Polkes Reh-Bild steht die Betrachter*in nicht nur vor der Aufgabe, die schnell gemalten Umrisslinien zu der Figur eines liegenden Rehs zusammenzufügen, sondern auch noch in der Tiergestalt eine Anspielung auf Franz Marcs expressionistische Tierbilder zu erkennen. Gleichzeitig verwundert

42 »So gesehen hat der alte Konflikt um die Rangordnung der Künste – zwischen Dichtung und Malerei – keinen definitiven Gleichstand erreicht, sondern sich auf die Möglichkeit der Anwendbarkeit strukturaler Sprachtheorien verlagert. Dahinter steht das Bewusstsein, dass grundsätzlich *alles* Text ist, selbst wenn dem Bild die Rolle eines genuinen Erzeugers von Bedeutung zugestanden wird. Die aktuelle Diskussion um den aktuellen Einsatz neuer Medien potenziert diese Frage und lenkt sie zugleich in eine andere Richtung. Nun geht es weniger um die Affirmation oder Negierung einer verlustfreien medialen Übertragung, [...], als um die Analyse der inhärenten Codes, die Text, Bild, Ton oder Zahl zu unterschiedlichen kulturellen Notationssystemen machen.« Horstkotte/Leonhard 2006, S. 6.

43 Vgl. Boehm 2007; Krüger 2017; Spelten 2008.

der Verweis auf den Meister der Vorkriegsavantgarde und seine hochaufgeladenen Naturstudien im Rahmen von Polkes absichtlich antitraditionellem Stoffbild. Material und Malweise erzeugen einen Bruch, der deutlich macht, dass die Figur des Rehs in ihrer parodistischen Neuinterpretation die historische Bedeutung des Alteritätssymbols nicht mehr ausfüllen kann und will. Dieses Verweisungsspiel, das sich im Rahmen semiotischer Theorien auch als ein Gleiten der Signifikanten beschreiben lässt, macht darauf aufmerksam, dass die Beziehung zwischen einem (Bild-)Zeichen und seiner Bedeutung nicht immer eineindeutig ist. Sie hängt beispielsweise auch von der historischen Situation ab, in der ein Bild (Text, Objekt) entstanden ist oder rezipiert wird. Deswegen gibt Kapitel 4.4 einen Überblick über die Geschichte von (Bild-)Zeichen als Trägern herrschaftlicher Bedeutung. Diese diachrone Perspektive auf das Zusammenspiel von Zeichen und Bedeutung wird in Kapitel 4.5 durch einen synchronen Blick auf die unterschiedlichen Modi der Zeichenauffassung ergänzt, die sich in der Praxis der Zeichendeutung widerspiegeln. Symbol und Allegorie können dabei als zwei Arten verstanden werden, sich der doppelten Struktur von (Bild-)Zeichen zu nähern: Entweder ist der Zugang ein direkter und Form und Inhalt fallen wie beim Symbol in eins oder die Kluft zwischen beiden wird markant, wie im Fall der Allegorie. Die postmoderne Bildparodie nutzt diese allegorische Vieldeutigkeit besonders aus, indem sie Verweise lanciert, die in viele Richtungen gleichzeitig deuten und die Vorstellung einer eineindeutigen Beziehung zwischen (Bild-)Zeichen und Bedeutung ad absurdum führen. Nicht nur Sichtbares und Unsichtbares, sondern auch Gegenwärtiges und Vergangenes werden in der Bildparodie gegeneinander ausgespielt.

Daraus folgt die *zweite Teilthese*: Bildparodie bedeutet Gedächtnisarbeit im Zeichensystem Kultur. Hat man in einem ersten Schritt die Verweisungsintensität und die Selbstreflexivität postmoderner Bildparodien bestimmt, muss man in einem zweiten Schritt genauer untersuchen, wie diese Verweisungsstruktur konkret beschaffen ist, anders gesagt: wie es Bildparodien gelingt, An- und Abwesendes in ein und derselben Bildargumentation dergestalt zu verbinden, dass alte und neue Positionen miteinander in Diskussion treten. Betrachtet man Bildparodien unter dem Aspekt, dass sie Gedächtnisarbeit leisten, betont man die Tatsache, dass, gleichgültig ob das Vorbild nun verspottet beziehungsweise herabgesetzt wird oder eben nicht, das Parodierte in jedem Fall aus seiner Vergangenheit und Unsichtbarkeit in eine Gegenwart und neue Sichtbarkeit geholt wird. Bildparodien perspektivieren von einem gegenwärtigen Standpunkt aus Versatzstücke einer (sichtbaren oder diskursiven) Vergangenheit mit dem Ziel, einen richtungsweisenden Impuls für zukünftige Diskurse zu generieren. Sie können somit als Teil einer Auseinandersetzung mit Geschichte angesehen und im Kontext von Modernisierungsdebatten diskutiert werden. Formal gesehen nutzen Bildparodien dafür die Möglichkeit, sich über vordergründige visuelle Analogien in die Tradition und ihre Debatten einzuschreiben, um diese von innen her zu kritisieren. Diese Versatzstücke aus

der Vergangenheit werden in der Bildparodie neu geordnet und einer veränderten Zielsetzung unterstellt. Damit Bildparodien funktionieren können, müssen die zitierten Vorbilder erkannt und ihr alter Bedeutungskontext mitgedacht werden. Der Wiedererkennungswert des parodierten Werkes ist also ausschlaggebend. Meist handelt es sich demgemäß bei den parodierten Vorbildern um besonders bekannte Werke, Stile oder Diskurse der Kunstgeschichte, die entweder zu ihrer Entstehungszeit oder in der späteren Rezeption zu Ikonen stilisiert wurden. Dabei ist es gerade dieses Pathos, das in der parodistischen Überzeichnung dekonstruiert und in Frage gestellt wird. So ermöglicht beispielsweise das eingängige Motiv des abstrakt gemalten Rehs eine einfache Verbindung zu der Bildwelt von Marc, die im kollektiven Gedächtnis des 20. Jahrhunderts fest verankert ist und durch den rezenten Diskurs über die Vergangenheit und Zukunft der bundesdeutschen Kunst und die postume Beteiligung Marcs an bedeutenden deutschen Ausstellungen wie den ersten drei documenta-Schauen stetig aktualisiert wird.⁴⁴ Doch bricht die Bildparodie die dem Vorbild zugeschriebenen Bedeutungen auf und überrascht oder irritiert die Erwartungshaltung ihres Publikums. Als Subtext in einem neuen Kontext wirkt das Vorbild entblößt, von seiner »Aura« befreit und ein »Zwischenraum« entsteht, der es ermöglicht, kanonische Werte zu hinterfragen.⁴⁵

Wer in Bildparodien den Gestus (invertierter oder affirmierter) Wertschätzung vergangener Kunst entdeckt, braucht, um diesen Gestus zu analysieren, Theorien über solch unterschiedliche Bezugnahmen. Die Literaturwissenschaften haben hierzu die Intertextualitätstheorie entwickelt. Die dort erfassten Verweise reichen von markierten Bezugnahmen auf ältere Texte bis zu der Vorstellung, dass sich Literatur insgesamt aus einem endlosen Diskurs heraus schreibt. Allerdings lässt der strukturalistische Kontext, in dem die unterschiedlichen Intertextualitätstheorien entstanden sind, die Betrachtung der Geschichtlichkeit dieser Anspielungen meist außer Acht. Der Aspekt der Geschichtlichkeit erscheint unter anderem aber gerade deshalb besonders wichtig, da die parodistische Kritik von Polkes Arbeiten, die beispielsweise im Gemälde »Reh« zu Tage tritt, bereits auf einer übergeordneten Ebene ansetzt und die Rezeptionsgeschichte und (ideologisch-politische) Inanspruchnahme des Vorbilds in den Blick nimmt. Kapitel 5.3 unterzieht die gängigen Theorien einer kurzen Revision, um über Renate Lachmanns Ansatz, Intertextualität als das »Gedächtnis der Schrift«⁴⁶ zu fassen, eine historische Perspektive in den Diskurs einzuführen. Lachmann beschreibt Literatur als eine jener Instanzen, die das Gedächtnis einer Kultur erschafft. Dieses Gedächtnis manifestiert sich in Zeichen, geschriebenen Texten und natürlich auch in Bildern – Sprachbildern genauso wie manifesten Kunstgegenständen. Hier lässt sich anknüpfen, wird in

44 Vgl. <https://www.documenta.de/de/#> (zuletzt abgerufen am 28.06.2021).

45 Vgl. Benjamin 1974, S. 8–63.

46 Vgl. Lachmann 1990, S. 35.

der Bildparodie doch der Aspekt des tatsächlichen Wiedererkennens direkt angesprochen und spielt eine entscheidende Rolle für eine gelungene Inszenierung ihrer Kritik. Kapitel 5.4 widmet sich der Frage, ob es über den Begriff der Intertextualität (und seine bildwissenschaftlichen Äquivalente) hinaus noch andere Sprachbilder gibt, die die vielschichtigen Beziehungen von Motiven, Narrativen und Bedeutungen beschreiben können. Im Anschluss an Klaus Krüger wird die Metapher des Palimpsests als Sinnbild für die unterschiedlichen Zeit- und Sinnebenen (post-)moderner Kunst vorgeschlagen. Seit dem 19. Jahrhundert dient der Palimpsest-Begriff über Disziplinargrenzen hinaus als Versinnbildlichung von Geschichts- und Gedächtnisprozessen. Doch der fragmentarische Charakter des Palimpsests, der selbst Zeugnis seiner eigenen Geschichtlichkeit ist, lädt nicht nur dazu ein, über das Erinnern nachdenken, sondern auch das Vergessen zu thematisieren. Bereits Aleida Assmann nutzt die Palimpsest-Metapher, um über die Prozesse des kollektiven Memorierens zu sprechen (vgl. Kap. 5.5). Dabei bildet die Palimpsest-Metapher für sie den Wendepunkt in der Erinnerungsmetaphorik und indiziert ein sich wandelndes Geschichtsverständnis, das dem Verschwundenen und dem Vergessen immer mehr Bedeutung zumisst. Wurde Kunst in der Vormoderne noch als Speicherwerkzeug für kulturelles Wissen und Erinnerungen angesehen, thematisieren Künstler*innen im 20. Jahrhundert vermehrt Wissenslücken oder den (Re-)Konstruktionscharakter von Geschichte(n). Bildparodien stellen das (Bild-)Gedächtnis ihres Publikums auf die Probe und versinnbildlichen durch die Neuinterpretation der Vorbilder und ihre Indienstnahme für die eigene Bildausgabe, wie das (Fort-)Schreiben von Geschichte funktioniert. Das Offenlegen und Ausstellen von Prozessen der Bedeutungskonstruktion ermöglicht es wiederum, historische Deutungshoheiten und tradierte Machtstrukturen zu hinterfragen. In dem Reh-Gemälde verwandelt Polke die beseelten Tierbilder von Franz Marc in repräsentative Zeichen eines veralteten Bilderglaubens, die in ihrer säkularisierten Neuauflage eine kritische Reflexion der Kunstideale der Vorkriegsavantgarde und ihrer Renaissance in den 1950er und 60er Jahren anstoßen.⁴⁷

Ebenjene Dopplung von Tradition und Neuerung in ein und demselben Bild kann ein generelles Nachdenken über Wahrnehmungsdispositive begünstigen. Eine Annahme, die zur *dritten Teilthese* dieser Arbeit führt: Bildparodien dienen als Reflexionsfiguren. Bildparodien sind stets ambivalent, denn dem subversiven Moment der Kritik steht doch das affirmierende der Wiederholung gegenüber. In jedem Zitat, auch wenn es dazu dient, das Gesagte oder Gesehene zu dekon-

47 Ein weiterer Aspekt kommt hinzu, wenn man den Zeitfaktor bedenkt: Das Entziffern, Erinnern und Wiedererkennen von Vorbildern kann als eine Strategie der Verzeitlichung von Kunst interpretiert werden, ist im Bild sichtbar gewordenes Nachdenken (das Gottfried Boehm unter dem Begriff des »Erinnernden Sehens« zusammenfasst). Vgl. Boehm 2017.

struieren, liegt eine paradoxe Bestätigung der kritisierten Tradition.⁴⁸ Dennoch reproduzieren Bildparodien die wiederholten Ansichten nicht unbedacht, sondern kennzeichnen die Wiederholungen als solche und vollziehen ihren Entstehungsprozess nach. Dieser als selbstreflexiv identifizierbare Gestus der Bildparodie expliziert ein Bewusstsein darüber, dass die Art und Weise, wie die Welt in Bild und Text repräsentiert wird, die menschliche Weltsicht prägt. Bilder schaffen, genau wie Sprache, Wirklichkeiten, entscheiden über Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, formulieren einen Kanon und bilden damit eine Norm aus. Im Gegensatz zu dem, was Fredric Jameson als Pastiche oder »blank parody« bezeichnet hat,⁴⁹ also die unkritische Imitation »toter« Stile und eine damit einhergehende Angleichung von Realität und Fiktion, wird in der (post-)modernen Bildparodie nicht unterschlagen, dass ebenjener Unterschied zwischen Repräsentation (und ihren inhärenten Wahrheits- und Herrschaftsansprüchen) und einer vielstimmigen, mehrdimensionalen und zum Teil widersprüchlichen Realität existiert. Denn Bildparodien generieren ihr kritisches Potential gerade aus der Inszenierung dieser Diskrepanz und verschreiben sich der Kenntlichmachung naturalisierter Wirklichkeiten.⁵⁰

Dieses kritische Potential von Bildparodien lässt sich mit Hilfe von Roland Barthes als Prozess der »Ent-Mythifizierung« beschreiben (vgl. Kap. 6.2). In der Essay-Sammlung »Mythen des Alltags« thematisiert der französische Semiotiker die verklärende Ineinssetzung von Geschichte und Natur unter dem Begriff des »Mythos«.⁵¹ Ein Mythos ist laut Barthes nicht nur eine bekannte Erzählung, sondern bezeichnet eine narrative Struktur, die der zusätzlichen Bedeutungsladung bestimmter Geschichten, Gegenstände oder Bilder dient. Im Gegensatz zu primären Zeichensystemen wie der (Bild-)Sprache beispielsweise, ist die Bedeutungszuweisung im mythischen System jedoch nicht arbiträr, sondern intentional und oftmals ideologisch motiviert. Durch die narrative Struktur der mythischen Botschaft wird die dahinterstehende Motivation aber geschickt verschleiert und die Unterscheidung zwischen Mythos und Realität verschwimmt. Auch kunsthistorische Erzählungen, beispielsweise die Stilisierung der abstrakten Kunstströmung zu einer freiheitlichen Weltsprache unter Rückbezug auf die Universalität ihrer Ausdrucksformen, bedienen sich solcher mythischen Überhöhungsstrategien. Sie können dazu eingesetzt werden, bestimmte Weltanschauungen zu unterstützen und vermeintlich zu verifizieren. Polkes Reh-Bild interveniert hier auf parodistische Art und Weise, indem es die formalen Gesten der abstrakten Moderne aus

48 Und gleichzeitig, wie aus der Analyse von Bachtins Dialogizitätsbegriff hervorgegangen ist, wird hier eine grundlegende Eigenschaft von Sprache (und auch Bildlichkeit) sichtbar gemacht und thematisiert.

49 Vgl. Jameson 1983, S. 114.

50 Vgl. Hark 1998, S. 124.

51 Vgl. Barthes 2010, hier bes. S. 11f.

ihrem Kontext herauslöst und derart unpräzise wiederholt, dass sie, ihres Pathos beraubt, auch ihre vermeintliche Autorität verlieren. Das Gleiche gilt für die Figur des Rehs, dessen naturmystische Bedeutungsaufladung in Polkes Interpretation gebrochen erscheint. Polkes Gemälde motiviert seine Betrachter*innen, die Position des »Mythenlesers« im Sinne Barthes' einzunehmen und diese Metaerzählungen zu dekonstruieren.⁵²

Damit treten Bildparodien in die Sphäre des Politischen ein. Dem Verständnis von Jacques Rancière zufolge meint »Politik« im Gegensatz zur geläufigen Wortbedeutung nicht die offizielle Herrschaftsnorm und ihre Praxis, sondern ein aktives Infragestellen dieser vorgegebenen Ordnung und einen Streit um das Öffentliche (vgl. Kap. 6.3).⁵³ Genau wie in der Bildparodie Tradition und Neuerung, Zitat und Verfremdung, Wiederholung und Irritation in einer paradoxen, aber untrennbaren Einheit auftreten, ist das Politische nicht ohne eine vorherrschende Politik zu denken. Diese normativen Strukturen werden im Fall der Bildparodie über Zitate oder Anspielungen auf die (Kunst-)Geschichte und ihre Rezeptionshistorie aufgerufen, mit deren Bedeutung das neue Werk bricht, um eine Reflexion des Gesehenen zu ermöglichen. Eine Reflexion, die im Sinne Rancières als eine »Intervention in das Sichtbare und Sagbare« beschrieben werden kann.⁵⁴ So ermöglichen es Bildparodien, Deutungshoheiten in Frage zu stellen und kanonische Narrative neu zu denken. Indem Polke Marcs Reh-Motiv auf ironische Art imitiert und gleichzeitig verändert, führt er vor, wie reaktionär die führende Ausstellungspraxis (und Lehre) den jungen Kunststudierenden vorgekommen sein muss. So setzt auch der von Polke und seinen Düsseldorfer Kollegen Konrad Lueg, Gerhard Richter und Manfred Kuttner konzipierte »Kapitalistische Realismus« ein politisches Zeichen gegen die doktrinären Regeln des offiziellen Kunstdiskurses.⁵⁵ Schon das Wortspiel »Kapitalistischer Realismus« kann dabei als eine parodistische Inversion angesehen werden, die schon Dank ihrer Lakonik einen gewissen Witz birgt, der sich in den Wer-

52 Vgl. Barthes 2010, S. 277.

53 Hier möchte ich mich an der von Jacques Rancière getroffenen Unterscheidung orientieren, der zwischen Politik, oder in seinen Worten der »Polizei«, und dem Politischen, respektive der »Politik«, differenziert. Vgl. zur Einführung: Bedorf 2012, hier bes. S. 24: »Wie in den beiden ersten Typen der Unterscheidung bezieht sich die Differenz zwischen dem Politischen, das Rancière »Politik« nennt, und der Politik, die Rancière als »Polizei« bezeichnet, nicht auf einen Sektor der gemeinsamen Praxis oder einen bestimmten Handlungstyp, sondern auf die Weise, in der etwas erscheint. [...]. Das Beispiel der Anrufung des Subjekts durch den Polizisten, [...], wendet der Althusser-Schüler Rancière in das Beispiel einer Demonstration, die der Wahrnehmung entzogen ist/wird, weil die Polizei spricht: »Weiterfahren! Es gibt nichts zu sehen«. Politisches findet nur statt, wo solche »Aufteilungen des Sinnlichen« unterbrochen und in Frage gestellt werden, wo die Selbstverständlichkeit, dass Weiterfahren die einzige Option ist, erschüttert wird.«

54 Vgl. Rancière 2008a, S. 32.

55 Vgl. Block 1971.

ken fortsetzt, die unter diesem Namen ausgestellt werden. Der komische Effekt, der durch die unpassende (Re-)Inszenierung eines kanonischen Vorbilds, beispielsweise Marcs Tierbild, entsteht, soll in der letzten Teilthese als Ausdruck (politischen) Dissenses verstanden werden. Bisher wurden (Bild-)Parodien meist mit einer grotesken oder gar lachhaften Herabsetzung der parodierten Vorlage in Verbindung gebracht. Wie in Kapitel 2 gezeigt, existierten besonders für moderne Kunstwerke bereits Studien, die (Bild-)Parodien unabhängig von dieser Fixierung auf das Lächerliche betrachten und sie als kritische Strategien beschreiben, die über die Sphäre der Unterhaltungskunst hinaus soziopolitische Wirksamkeit zeigen. Besonders für Polkes Frühwerk gilt, dass sich die parodistische Argumentation in vielen Fällen auch inhaltlich auf zeitaktuelle kunst- oder gesellschaftspolitische Themen bezieht. Durch die vordergründige Analogie zu den formalen Eigenheiten und Motiven der Vorkriegsavantgarde greift das Reh-Bild in den damals aktuellen Kunstdiskurs in Westdeutschland ein, der sich nach Ende des Zweiten Weltkriegs neu formieren musste. Polkes Kunst, die während und kurz nach seiner Studienzzeit noch nicht in den großen Museen, sondern in Offspaces gezeigt wurde, kam dementsprechend in den 1960er und 70er Jahren eine Oppositionsrolle zu dem führenden Kunstdiskurs in der Nachkriegszeit zu.⁵⁶ Nicht zuletzt am Beispiel des Reh-Bildes, das formal auf Marc und die avantgardistische Norm anspielt, kann nachvollzogen werden, inwiefern Bildparodien einen kunst- und gesellschaftspolitischen Kommentar darstellen können, der unter Rückgriff auf die Tradition einen Dissens zu dieser formuliert.⁵⁷ Im Folgenden sollen die drei Teilthesen an weiteren Bildbeispielen expliziert und theoretisch untermauert werden.

56 »Unter anderem protestierten die Aktivisten damit gegen das völlige Fehlen der aktuellen Tendenzen von Fluxus, Happening und Performance in der offiziellen Ausstellung. In der Tat sind die Versäumnisse der documenta 4, was die deutsche Kunstszene betrifft, im Vergleich zu denen in Bezug auf die USA eklatant [...]. Joseph Beuys war mit einer Rauminstallation vertreten, doch ansonsten erwies sich die Auswahl der deutschen Künstler [...] als wenig innovativ – für die sechziger Jahre wichtige Künstler wie Thomas Beyerle, Sigmar Polke, Gerhard Richter, Imi Knoebel oder Reiner Ruthenbeck fehlten, ganz zu schweigen von Fluxus und Happening.« Zitiert nach: https://www.documenta.de/de/retrospective/4_documenta# (zuletzt abgerufen am 28.06.2021).

57 Rancière 2002, S. 9f.: »Das Unvernehmen wird man als einen bestimmten Typus einer Sprechsituation verstehen: jene, bei der einer der Gesprächspartner gleichzeitig vernimmt und auch nicht vernimmt, was der andere sagt. Das Unvernehmen ist nicht der Konflikt zwischen dem, der ›weiß‹, und jenem, der ›schwarz‹ sagt. Es ist der Konflikt zwischen dem, der ›weiß‹ sagt, und jenem, der auch ›weiß‹ sagt, aber der keineswegs dasselbe darunter versteht bzw. nicht versteht, dass der andere dasselbe unter dem Namen der Weiße sagt.« Auf Polke und Marc zugespitzt könnte man sagen: der Unterschied zwischen dem, der ein Reh malt, und jenem, der auch ein Reh malt, aber keineswegs dasselbe darunter versteht bzw. nicht versteht, was der andere mit dem Bild eines Rehs ausdrücken wollte.