

JOHANNA HORNAUER

POST- MODERNE BILD- PARODIEN

**SIGMAR POLKE UND
DAS POTENTIAL PARODISTISCHER
INTERVENTIONEN**

[transcript] Image

Johanna Hornauer
Postmoderne Bildparodien

Image | Band 225

Johanna Hornauer, geb. 1990, arbeitet als wissenschaftliche Volontärin an der Hamburger Kunsthalle. Sie studierte Kunstgeschichte in Dresden und Lissabon und promovierte 2021 an der Technischen Universität Dresden. Sie war Stipendiatin der Studienstiftung des Deutschen Volkes und erhielt 2017 die Victor-Klemperer-Urkunde der TU Dresden. Ihre Forschungsschwerpunkte umfassen die Kunst der Postmoderne, Kunst- und Identitätspolitik sowie Bildtheorie.

Johanna Hornauer

Postmoderne Bildparodien

Sigmar Polke und das Potential parodistischer Interventionen

[transcript]

Zugleich Dissertation, Philosophische Fakultät, Technische Universität Dresden.

Die Produktionskosten für diese Publikation wurden vom Open Access Publikationsfonds der Sächsischen Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek gefördert.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell.

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2023 im transcript Verlag, Bielefeld

© **Johanna Hornauer**

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

<https://doi.org/10.14361/9783839465677>

Print-ISBN 978-3-8376-6567-3

PDF-ISBN 978-3-8394-6567-7

Buchreihen-ISSN: 2365-1806

Buchreihen-eISSN: 2702-9557

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter www.transcript-verlag.de/vorschau-download

Inhalt

Danksagung	7
1. Einleitung	9
2. Forschungsstand zur Parodie	15
3. Drei Thesen	29
4. Bildparodie als Verweisungsspiel	51
4.1 Sigmar Polkes »..... Höhere Wesen befehlen«	53
4.2 Friedrich Wolfram Heubachs »Frühe Einflüsse, späte Folgen«	72
4.3 Bild und Zeichen	87
4.4 (Be-)Deutung aus historischer Perspektive	102
4.5 Modi philosophisch-ästhetischer Weltaneignung: Symbol und Allegorie	112
5. Bildparodie als Gedächtnisarbeit	121
5.1 Sigmar Polkes Dürer-Hasen	124
5.2 Klaus Staecks »Fromage á Dürer«	148
5.3 Intertextualität und Zitieren in der Malerei. Eine Revision	157
5.4 Der Palimpsest als Denkfigur	169
5.5 Bildspeicher und Gedächtnis-Kunst	183
6. Bildparodie als Reflexionsfigur	193
6.1 Sigmar Polkes »N.-Plastik«	196
6.2 Bildparodie und Ideologiekritik	221
6.3 Bildparodie und politischer Dissens	231
7. Rückblick und Ausblick	243
Literaturverzeichnis	249
Literatur	249

Onlinequellen	264
Interviews	265
Abbildungsnachweis	265
Schemata	266
Abbildungen	267

Danksagung

Die vorliegende Arbeit wurde 2021 unter dem Titel »Mit Ironie, ohne Unschuld« – Das neue Parodieren. Bildparodien im Frühwerk von Sigmar Polke« als Dissertationsschrift an der Technischen Universität Dresden eingereicht und angenommen. Die langjährige Arbeit an diesem Buch wäre ohne die Hilfe zahlreicher Personen und Institutionen nicht möglich gewesen. Zunächst möchte ich der Studienstiftung des deutschen Volkes für die finanzielle und ideelle Unterstützung meines Projekts im Rahmen der Promotionsförderung danken sowie der Graduiertenakademie der Technischen Universität Dresden für die mir gewährte Abschlussförderung, der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek für die großzügige Publikationsbeihilfe und dem transcript Verlag für die professionelle Betreuung des Publikationsprozesses. Für das langjährige Interesse an meinem Forschungsthema, die Unterstützung bei der Literatur- und Abbildungsrecherche und schließlich für die Bereitstellung des Bildmaterials danke ich Sophia Stang und der Anna Polke-Stiftung. Sigmar Polkes Weggefährten René Block, Friedrich Wolfram Heubach und Klaus Staeck gebührt mein Dank für das Wissen und die Erinnerungen, die sie mit mir geteilt haben. Weiterhin danke ich meinem Doktorvater Prof. Dr. Jürgen Müller, meinen Kommiliton*innen, den Mitarbeiter*innen des Instituts für Kunst- und Musikwissenschaften und des SFB 1285 für die vielen guten Hinweise und sachdienlichen Gespräche. Besonders hervorheben möchte ich Katja Paul, Sandra Braune, Giuseppe Peterlini, Eleonora Cagol, Stefano Rinaldi und Benjamin Seebröcker – vielen Dank für die gemeinsamen Stunden in der Bibliothek, für Eure Freundschaft und Inspiration. Meiner Mutter, Cornelia Blasberg, Miriam Kruse, Jan-David Mentzel und Frank Thoraus, die mein Manuskript immer wieder kritisch gelesen und mir mit guten Ratschlägen zur Seite gestanden haben, danke ich für ihre Geduld, ihren Sachverstand und ihr Vertrauen in mich. Auch bei Tanja-Bianca Schmidt möchte ich mich herzlich bedanken. Eine Doktorarbeit zu schreiben und dann wirklich auch zu Ende zu schreiben, ist nicht nur eine fachliche Herausforderung. Der nachhaltigste Dank gilt deshalb meiner Familie und meinen Freund*innen für ihre moralische Unterstützung und ihren bedingungslosen Rückhalt: meinen Eltern, meinen Freund*innen und meinen Großeltern, Anneliese und Clemens Blasberg, denen dieses Buch gewidmet ist.

1. Einleitung

»Kein Geringerer
als Leonardo da Vinci
lehrt uns
›Wer immer nur Autoritäten zitiert
macht zwar von seinem Gedächtnis Gebrauch
doch nicht
von seinem Verstand«

Prägt euch das endlich ein:
Mit Leonardo
los von den Autoritäten!«
Erich Fried: »Befreiung von den großen Vorbildern«

Brechen mit den großen Vorbildern, Infragestellen vermeintlich überholter Denkmuster, Strukturen und Institutionen – Erich Frieds Gedicht scheint das Anliegen parodistischer Kunst im Kern zusammenzufassen. Doch pointiert es mit wenigen Worten auch die diesem Vorhaben immanente Ironie, ja sogar Paradoxie, wenn Fried in der zweiten Strophe postuliert: »Mit Leonardo | los von den Autoritäten!« Zunächst präsentiert das Gedicht Leonardo als einen epochalen Aufklärer und Widerstandskämpfer, der die Parole ausgibt, man müsse sich von der Imitation großer Vorbilder lösen. Darauf folgt ein Perspektivwechsel und das Gedicht lenkt den Blick auf diejenigen, die diesem Aufruf Folge leisten sollen und, indem sie dabei auf ein Vorbild (Leonardo) festgelegt werden, in Widerspruch zu sich selbst und der gestellten Forderung geraten. Frieds dialektische Argumentation macht die Lesenden des Gedichts darauf aufmerksam, dass die scheinbar so grundsätzlichen Akte der Befreiung von etwas und der (erneuten) Bindung an etwas einander auf einer tieferen Ebene nicht ausschließen und deshalb immer wieder in derselben Abfolge in Erscheinung treten. Diese paradoxe Grundstruktur weisen auch (Bild-)Parodien auf: Zwar dient der für (Bild-)Parodien konstitutive Verweis auf ein bestimmtes Vorbild meist dazu, dieses oder die mit ihm verbundenen (Be-)Deutungen, Normen und Diskurse kritisch zu hinterfragen, doch durch den Moment der Wiederholung

wird der kritisierte Kanon in gewisser Weise fortgeführt und in seiner Bedeutung bestätigt.

Indem sich Frieds Gedicht auf den berühmten Renaissancekünstler Leonardo bezieht, verweist es nicht nur eindrücklich auf die vielfältigen Verbindungen zwischen Philosophie, Literatur und Kunst, sondern inszeniert auch einen Dialog über Jahrhunderte hinweg. Im Sinne des Gedichts ist dieser historische Dialog, in dem sich Kunst permanent befindet, streitbar, dynamisch, konfrontativ. Paradoxiertweise führen die Anstrengungen ihn abzubrechen dazu, dass er sich umso definitiver fortsetzt. Im weitesten Sinne, und das soll ein Erkenntnisziel dieser Arbeit sein, können Bildparodien als Element eines solchen historischen Dialogs verstanden werden. Genauso wie dieser selbst sind die Beziehungen zwischen Vor- und Nachbild in der Parodie spannungsreich und es gilt zu zeigen, dass sich vor dem Hintergrund dieser Auffassung die definitivische Festlegung der Parodie auf ein Verspotten und Herabwürdigen des Vorbilds als zu eng und damit unzureichend erweist. Im Rahmen dieser Arbeit möchte ich Bildparodien deshalb in einem sehr umfassenden Sinn als *ästhetische Praxis* verstehen, die im Sinne ebenjenes historischen Dialogs auf der einen Seite die Legitimität ihrer Vorbilder (und deren Bedeutungen) hinterfragt und über den Moment der Störung bekannter Deutungsmuster auf der anderen Seite eine generelle Reflexion über Wahrnehmungs- und Repräsentationsdispositive anregt.¹

Im Gegensatz zur literarischen Parodie sind parodistische Verfahren in der Bildkunst bisher kaum erforscht. Das verwundert, werden doch gerade in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts viele Kunstwerke mit dem Prädikat der Parodie ausgezeichnet, ohne dass damit erklärt wäre, was eine Bildparodie charakterisiert oder wie genau sie funktioniert. Eine kunsthistorische Theorie der Parodie existiert bisher noch nicht. Nimmt man diese Beobachtung ernst, dann tut sich ein überraschend komplexes und anspruchsvolles Forschungsfeld auf, das es zunächst notwendig macht, Theorien und Methoden aus benachbarten Disziplinen zu diskutieren, die das operative Fundament des Parodierens erhellen und den, die Bildparodien analysieren, ein neues, hilfreiches Instrumentarium an die Hand geben. Dafür wird im zweiten Kapitel dieser Arbeit der aktuelle Forschungsstand zum Thema der Parodie rekapituliert und für die kunsthistorische Forschung fruchtbar gemacht. Denn Versuche, Parodie zu definieren, lassen sich bis in die Antike zurückverfolgen: Aristoteles spricht von der Parodie als Gattung niederen Inhalts, Quintilian hingegen beschreibt sie als rhetorische Figur.² In der Renaissance gewinnt das Nachdenken über Parodie sein Profil in den Debatten über »imitatio« und »aemula-

1 Vgl. Hark 1998.

2 Vgl. Aristoteles 2008, Kap. 2, 1448a, S. 4–6; Quintilian 1988, VI.3,96–97, Bd.1, S. 753 u. IX.2,35, Bd. 2, S. 283.

tio«. ³ Im 18. Jahrhundert werden Parodien auf der einen Seite im Rahmen der Genieästhetik als epigonale Kunstform abgetan und auf der anderen Seite als Instrument der Aufklärung gefeiert. ⁴ Im 20. Jahrhundert und vor allem in der Postmoderne avancieren parodistische Verfahren dann zu einem leitenden künstlerischen Prinzip im Umgang mit Geschichte, Traditionen und den »großen Vorbildern«. ⁵ Parodien sind ein gattungsübergreifendes Phänomen und werden entweder als »Ausdruck von Protest« oder als »notwendiges Krisen- oder Übergangsphänomen [thematisiert], das aus der Vernutzung und Entleerung bestimmter epochaler Formeigenschaften resultiert.« ⁶ Dabei weisen sie gewisse ahistorische Strukturmerkmale auf, doch Intention, Wirkung und Rezeption des Konzepts haben sich im Laufe der Jahrhunderte stark gewandelt und weiterentwickelt. Im Fokus dieser Arbeit stehen postmoderne Bildparodien. Wolfgang Welsch zufolge beschreibt der Begriff Postmoderne keine Epoche, die zeitlich gesehen auf die Moderne folgt, sondern eine Form der Moderne-Reflexion. Damit ist gemeint, dass auf der einen Seite prominente Postulate der Moderne wie Fortschritt, Originalität und Subjektivität auf den Prüfstand gestellt werden, und dass auf der anderen Seite die Bewegung der Reflexion selbst, ihr Innehalten, Wiederholen und Abstrahieren, zum Thema künstlerischen Schaffens wird. So lässt sich der Begriff der Postmoderne als eine Form der Moderne-Kritik verstehen, eine Kritik, die Perspektiven pluralisiert und alternative Erzählungen einer anderen Moderne entwirft. ⁷ Schon Sigmar Polkes frühe Arbeiten zeichnen sich durch eine Selbst- und Metareflexivität aus, die unbedingt zum postmodernen Stil gehört. Hinzu kommt, dass Polkes Bildfindungen abgesehen von ihrem Witz und ihrer Intellektualität wahre Meisterwerke parodistischer Intervention in den herrschenden Kunstbetrieb, in zeitgenössische Formen der Ästhetik und künstlerische Diskurse sind.

Die vielfältigen Möglichkeiten, aus dieser Beobachtung Forschungsfragen zu entwickeln, greift meine Arbeit auf und verfolgt eine doppelte Zielsetzung: Erstens analysiert sie anhand von Polkes Frühwerk das für die Kunst der 1960er und 70er Jahre so wichtige Phänomen der Bildparodie und entwirft eine theoretische Neukonzeptualisierung bildkünstlerischen Parodierens. Hierfür ist die Hypothese leitend, dass Bildparodien ihre Einspruchsmacht aus einer paradox-ironischen Gleichzeitigkeit von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit (vgl. Kap. 4), Gegenwärtigem und Vergangenen (vgl. Kap. 5) sowie Norm und Devianz (vgl. Kap. 6) gewinnen. Dabei erweist sich das Werk Polkes als besonders richtungsweisend für parodistische Bildverfahren. Rehe, Palmen, Hasen und afrikanische Statuen, Anspielungen

3 Vgl. Müller/Hagedorn 2021.

4 Vgl. Schiller 1992; Sulzer 1774.

5 Vgl. Hutcheon 1995.

6 Müller 2021, S. 10.

7 Vgl. Welsch 2008.

auf Meisterwerke der Kunstgeschichte und alltägliche Materialien – was auf den ersten Blick wie ein disparates Motivsammelsurium erscheint, verbindet sich bei genauerer Betrachtung zu einer intelligenten Reflexion über zeitgenössische Kunstdiskurse, eine traditionsverhaftete Lehrer*innengeneration und die eigene Alltagsrealität. So rückt diese Arbeit zweitens mehrere zum Teil kaum besprochene Werke aus dem frühen Œuvre des Künstlers und seines Freundeskreises in den Fokus. Damit ist diese Dissertationsschrift neben der neuen bildwissenschaftlichen Verortung für die Polke-Forschung in dreifacher Hinsicht wichtig: Sie unterzieht einige wenig bekannte Bilder des Künstlers einem fundierten »close reading« (darunter das 1968 entstandene Wolldecken-Gemälde »Reh« und die im gleichen Jahr angefertigte Grafikkarte »..... Höhere Wesen befahlen«), bietet neue Lesarten zu bereits öfter behandelten Werken (den »Dürer-Hasen« und dem Gemälde »N.-Plastik«⁸) und spürt den Netzwerken des Künstlers in den späten 1960er Jahren nach – dazu gehören etwa Verbindungen zu dem Galeristen René Block, dem Psychologen Friedrich Wolfram Heubach und dem Juristen und Künstler Klaus Staeck.

Die Gliederung der Arbeit orientiert sich dabei an drei Hauptthesen, die mit Hilfe interdisziplinärer Theorieangebote für postmoderne Bildparodien entwickelt wurden: Bildparodien sind im Licht dieser Thesen erstens *Verweisungsspiele*, zweitens *Gedächtnisarbeits* und drittens *Reflexionsfiguren*. Um an die theoretischen Überlegungen möglichst induktiv heranzuführen, ist dem Hauptteil der Arbeit ein »close reading« von Sigmar Polkes 1968 entstandenem Stoffbild »Reh« vorangestellt, an dessen Beispiel sich die Einzelthesen plausibilisieren lassen (vgl. Kap. 3). Auf Polkes Gemälde sind die skizzenhaften Umriss des liegenden Tiers zu sehen, die der Künstler mit wenigen markanten Pinselstrichen auf eine Wolldecke gemalt hat. Material und Motiv wirken im ersten Moment gleichermaßen banal. Jedoch lassen sich Form und Haltung des Rehs als Anspielung auf die berühmten Reh-Bilder des Avantgardekünstlers Franz Marc lesen und inspirieren ein kundiges Publikum über die Implikationen nachzudenken, die mit dieser Verbindung einhergehen. Hier beginnt der historische Dialog. Um die vielschichtige Argumentation parodistischer Kritik besser zu verstehen, wird in der ersten Teilthese (vgl. Kap. 4) der Frage nachgegangen, wie das Verweisungsspiel funktioniert, das jede parodistische

8 Der historische Originaltitel von Sigmar Polkes Werk lautet »Negerplastik«. Da es sich um einen massiv rassistischen Terminus handelt, habe ich mich dazu entschieden, diesen von Sigmar Polke vergebenen Titel im Rahmen meiner Arbeit nicht zu wiederholen, sondern ihn auf die o.g. Art als kritisch zu markieren. Auch in wissenschaftlicher Hinsicht ist die Kategorisierung von Kunstobjekten als N.-Plastik problematisch, da es sich um eine aus europäischer Perspektive vorgenommene Einschätzung handelt, unter der eine Vielzahl heterogener Objekte unterschiedlichster Herkunft oberflächlich zusammengefasst werden. Wenn kein Originaltitel zitiert wird und (mir) eine genaue Verortung der Objekte unmöglich ist, wird der Ausdruck »N.-Plastik« durch den Begriff »Plastik vom afrikanischen Kontinent« ersetzt in dem Versuch, diese Heterogenität sichtbar zu machen.

Ambivalenz zuallererst auszeichnet. Wie sind parodistische Bilder aufgebaut und durch welche Strategien oder Mechanismen wird es möglich, in einem präsenten Bild (beispielsweise Polkes Reh-Gemälde) ein weiteres abwesendes Vor-Bild (Franz Marcs »Rotes Reh (Schlafendes Reh)«) mitzusehen? Die These lautet hier, dass sich Bedeutung in Bildern, ähnlich wie im Fall der Sprache, durch eine immanente Doppelstruktur generiert, die man sich nach dem Vorbild der semiotischen Theorie als Verbindung von Zeichen und Bedeutung, von Form und Inhalt vorstellen kann. Parodistische Bilder machen diese Doppelstruktur besonders deutlich, indem sie die Zeichenqualität von Bildern ausstellen, die Zeichenoberfläche mit mehreren Bedeutungen anreichern und eine eindeutige Zuordnung stören. So schaffen Bildparodien bewusste Bezüge in die Geschichte (der Kunst), die über den bildimmanenten Sinn ein System aus Codes und Verweisen legen und Sichtbares und Unsichtbares, Gegenwart und Vergangenheit miteinander in Beziehung setzen. An diese Beobachtung schließt die zweite Teilthese der Arbeit an (vgl. Kap. 5) und fragt nach der zeitlich-historischen Tiefendimension der Verweise. Wie erinnert eine Gesellschaft in Bildern, was hat sich zwischen Polkes und Marcs Reh-Darstellungen verändert und welche (historischen) Erwartungen transportiert die prominente Vorlage? Besonders häufig werden sehr bekannte Kunstwerke und ikonische Motive parodiert, die sich ihrerseits durch eine lange Deutungshistorie auszeichnen. Dabei ist die Bedeutung (und die Wirkung) von Kunst erheblich davon abhängig, wer, wann, wo und in welcher Frequenz über sie berichtet. Diese Zeit- und Bedeutungsschichten gilt es zu reflektieren. Bildparodien leisten Gedächtnisarbeit in dem Sinn, dass sie immer auch die zeitliche Diskrepanz sichtbar machen, die zwischen Vor- und Nachbild liegt. Dadurch, dass parodistische Inszenierungen ihre Vorbilder nicht eins zu eins wiedergeben, sondern die Vorlage bearbeiten und verändern, versehen sie tradierte Deutungsmuster mit Fallstricken. Diese parodistischen Bildstörungen brechen mit herkömmlichen Normen, machen diese im Umkehrschluss aber gerade dadurch erst bewusst. Darum werden Bildparodien in der dritten Teilthese dieser Arbeit als Reflexionsfiguren thematisiert (vgl. Kap. 6). Norm und Abweichung in ein und demselben Bild zu zeigen, kann als kritische Strategie verstanden werden, die dazu dient, Deutungshoheiten zu dekonstruieren. Damit geht eine Perspektiverweiterung einher, die im politischen Sinn als Ideologiekritik und als aktive Form der Intervention in bestehende Diskurse verstanden werden kann. Welche Bedeutung kommt Marcs Tierstillleben in den 1960er Jahren zu, welches Weltbild ist mit ihnen verbunden und aus welchen Gründen beziehen sich Künstler*innen und Kurator*innen auf die Werke der Vorkriegsavantgarde? Geht man diesen Fragen nach, wird die Verwobenheit von kunsthistorischer und (kultur-)politischer Sphäre deutlich. Denn Bilder haben nicht nur eine repräsentative Funktion, sie bestimmen auch die Art und Weise mit, wie und was sichtbar wird. Sie erzeugen Bedeutung weit über die Bildfläche hinaus und diesen machtpolitischen Subtext gilt es herauszuarbeiten. In Polkes

Interpretation ist von Franz Marcs »Rotem Reh (Schlafendem Reh)« nur der Umriss geblieben und stellt uns als »emanzipierte [Zuschauer*innen]« vor die Aufgabe, diese vermeintliche Leere mit eigenen Gedanken, Diskussionen und Überlegungen zu füllen.⁹ In diesem Sinn beanspruchen die folgenden Bildanalysen nicht, die eine »richtige« Lesart von Polkes (und Staecks) Bildern zu liefern oder die Intentionen der Künstler offenzulegen, sondern dienen zuallererst dazu, über ihre Inhalte hinaus das Verfahren der (postmodernen) Bildparodie zu untersuchen und in einem zweiten Schritt bildwissenschaftlich zu verorten.

9 Vgl. Rancière 2015.

2. Forschungsstand zur Parodie

Auch wenn bislang eine Systematisierung der Bildparodie und ihre theoretische Fundierung ausstehen, sind parodistische Bildfindungen seit dem späten Mittelalter und besonders in der Frühen Neuzeit eine ständige Begleiterscheinung akademischer Kunst und entsprechender Kunstdiskurse.¹ Als Form »invektiver Künstlerkommunikation« stellen sie ein beliebtes Mittel dar, mit dem Bilder sich auf unterschwellige und dennoch gezielte Weise in den Kunstdiskurs ihrer Zeit einmischen, gegen Kontrahent*innen wettern oder kanonische Vorbilder auf den Prüfstand stellen.²

Die bekannteste frühneuzeitliche Bildparodie ist sicherlich ein Niccolò Boldrini zugeschriebener Holzschnitt nach einer verlorenen Zeichnung von Tizian aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, der in der Forschungsliteratur den Namen »Affenlaokoon« trägt [**Abb. 1**]. Doch was außer der später hinzugefügten Werkbezeichnung macht aus diesem Blatt eine Bildparodie? Eine eingehende Beschreibung klärt auf: Gemäß dem Titel sehen wir vor einer hügeligen Landschaft drei Affen in wilder Verrenkung mit einer überlangen Schlange kämpfen, wobei der mittlere Affe die bei-

-
- 1 Einen Überblick über (literarische) Parodien vom 11. bis zum 15. Jahrhundert liefert u.a. Paul Lehmann. Dabei unterscheidet er zwischen ernsten und unernsten Parodien und benennt ihre beliebtesten Themen, die sich meist mit religiösen Gepflogenheiten auseinandersetzen, aber auch Genrethemen wiedergeben. Vgl. Lehmann 1963.
 - 2 Bereits Jürgen Müllers Publikationen zum »inversen Zitieren« in der nordalpinen Kunst, bspw. bei Albrecht Dürer oder Dirck Vellert, welches Müller im Sinne einer Nobilitierung antiklassizistischer Kunst als künstlerischen Souveränitätsbeweis deutet, und weiterhin seine Gedanken zur »silensischen Erzählweise« liefern eine wichtige Vorarbeit für die Untersuchung parodistischer Bildverfahren. Vgl. Müller 1999; Müller 2013; Müller 2015; Müller/Hagedorn 2021. Viele Beispiele solcher Bildparodien haben Jürgen Müller und die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des Teilprojekts »Parodie und Pasquinade. Gestalt und Genese von Modernisierungsprozessen frühneuzeitlicher Kunst« des an der Technischen Universität Dresden ansässigen Sonderforschungsbereichs 1285 »Invektivität. Konstellationen und Dynamiken der Herabsetzung« ausfindig gemacht. Ein Überblick über die Forschungsprojekte, Themen und Publikationen der Mitarbeiter*innen ist auf der Webseite des Teilprojekts zu finden: <https://tu-dresden.de/gsw/sfb1285/forschung/teilprojekte/teilprojekt-f-kunstgeschichte> (zuletzt abgerufen am 02.12.2022).

den äußeren um Längen überragt. Im Hintergrund irrt ein Hund gefolgt von drei kleineren auf den linken Bildrand zu. Weder deren Weg noch Ziel sind für die betrachtende Person zu erkennen. Den gegenüberliegenden Bildrand begrenzt eine wild wuchernde Baumgruppe. Die Horizontlinie wird von einer kleinen Häuseransammlung mit Kirche verdeckt und verliert sich rechts in bergiger Ferne. Die zentrale Affengruppe steht auf einem steinernen Podest, was nicht zuletzt die Anspielung auf das berühmte Vorbild deutlich markiert. Der Künstler zitiert hier die wohl bekannteste Antike seiner Zeit, die 1506 wiederentdeckte Laokoon-Skulptur. Schamlos verwandelt er den trojanischen Priester und seine sterbenden Söhne in tierische Ungeheuer, die die pathosbeladenen Gesten der gewichtigen Vorlage ins Lächerliche ziehen und mit ihr die zeitgenössische Nachahmungspraxis. So kopfflos, wie die kleinen Hunde dem großen folgen, bemühen sich die Antikenverehrer um ein möglichst getreues Ebenbild, was in den Augen des Verfassers dieser Bildparodie weder von »inventio« noch von »ingenium« zeugt. Zwischen Nachäffen und Verstehen liegen Welten, ließe sich die Bildaussage auf den Punkt bringen.

Am Beispiel Boldrinis lassen sich die wichtigsten Parodiemerkmale skizzieren. Mit der Laokoon-Gruppe zitiert der Holzschnitt ein wohlbekanntes Kunstwerk. Zuerst bedarf es also eines mehr oder weniger festgeschriebenen Kanons, an dem sich die Parodist*innen abarbeiten können – beispielsweise die Kunst der Antike.³ Die sich kunstvoll im Todeskampf windenden Figuren des Vorbildes sind dank der markanten Arm- und Beinstellung und der theatralischen Mimik der Affen leicht wiederzuerkennen. Hinzu kommt, dass sie wie die meisten Reproduktionen der antiken Figurengruppe en face und in vollem Umfang dargestellt sind. Reichen diese Hinweise nicht aus, hilft der steinerne Sockel, der der absurden Szene in der voralpinen Landschaft ihre letzte Natürlichkeit raubt, um die antike Skulptur mitzudenken. Das ist mehr als ein Wink mit dem Zaunpfahl. Doch der Szene fehlt es nicht nur an Natürlichkeit, auch der erhabene Gestus der Vorlage, das hohe Sujet des trojanischen Krieges wird ins Lächerliche, ins Absurde verkehrt. Auch wenn es sich hier um eine Parodie eines konkreten Werks handelt, verspottet das aus dem Kontext gerissene und verfremdete Antikenzitat weit mehr als sein Vorbild und liefert einen klug inszenierten Seitenhieb gegen die Überhöhung der römisch-florentinischen Kunsttheorie und »imitatio«-Lehre.⁴

Bildparodien, so lässt sich aus dem kurzen Exkurs in die Bildwelt des 16. Jahrhunderts abstrahieren, sind gekennzeichnet durch die Imitation einer bekannten, »hohen« Vorlage, sie zitieren deren Personal, ihr ganzes ikonografisches Programm, ihre künstlerischen Eigenheiten oder gattungsspezifischen Merkmale und verset-

3 Vgl. Müller 2021, hier bes. S. 11f.

4 Vgl. Müller 2021, hier bes. S. 19–25. Vgl. dazu weiterhin Barolsky 1978, S. 174f.; Müller 2015, S. 13; Schmidt 2003, S. 370–373.

zen dieses Zitat in einen »niederer« Kontext.⁵ Form und Inhalt treten auseinander, machen einen inneren Widerspruch geltend, was zu einer komischen Diskrepanz zwischen Vorlage und Nachahmung führt, die eine »innerbildliche Polyperspektivität« eröffnet.⁶ Diese Herabsetzung fordert zum Lachen heraus. Lachen bereitet Vergnügen, ist Ausgleichsventil und dient dem Spannungsabbau, kann sich aber genauso gut in invektiver Funktion in ein Auslachen verwandeln.⁷ Hier wird das in der (frühneuzeitlichen) Bildparodie inszenierte Kontextgefälle lustvoll ausgespielt und das Hohe mit dem Niedrigen, das Keusche mit dem Unkeuschen, das Antike mit dem Modernen konterkariert.⁸ Auch wenn diese Art der parodistischen Gegenüberstellung als ein gängiges künstlerisches Verfahren seit der Frühen Neuzeit angesehen werden kann, das als regulierendes und spottendes Moment einem Kanon entgegentritt und im Rahmen von Künstlerwettstreiten, Gattungsdiskursen oder religiösen Meinungsverschiedenheiten zum wirkmächtigen Instrument künstlerischer Kommunikation wird, das weiterhin nicht nur Bilder und Texte, sondern auch folkloristische Praktiken durchzieht, fehlt eine zeitgenössische Theoretisierung. So gibt es zwar den prominent gewordenen »Affenlaokoon«, aber bisher keine Begriffe zur Analyse dessen, was im Bild geschieht.

Dabei haben bereits antike Autoren über parodistische Verfahren nachgedacht. Für eine kunsthistorische Analyse von Parodie liefern ihre Schriften allerdings nicht mehr als einen ersten Anhaltspunkt: So nennt Aristoteles in seiner Schrift über die Poetik die Parodie eine Gattung niederen Inhalts.⁹ Quintilian beschreibt diese in seinem Traktat über die Ausbildung des Redners hingegen als rhetorische Figur.¹⁰ Erst Julius Caesar Scaliger geht als erster Autor seit der Antike in seiner 1561 publizierten Schrift zur Dichtkunst näher auf den Begriff und die Bedeutung von Parodie ein.¹¹ Der italienische Humanist bezeichnet mit »parodia« im theatralen Kon-

5 Vgl. Peterlini 2021.

6 Müller 2021, S. 18. Vgl. dazu weiterhin Robert 2006, S. 50; Müller 1999, S. 87–89; Müller 2015, S. 147f.; Ebert 2017, S. 193.

7 Vgl. Müller 2021, S. 10f. Siehe dazu auch Röcke 2005; Röhrich 1967.

8 »In parody the comic incongruity created in the parody may contrast the original text with its new form or context by the comic means of contrasting the serious with the absurd as well as the *high* with the *low*, or the ancient with the modern, the pious with the impious, and so on.« Rose 1993, S. 33 (Herv. i.O.).

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

10 Vgl. Quintilian 1988, VI.3,96–97, Bd.1, S. 753 und IX.2,35, Bd. 2, S. 283.

11 Vgl. Scaliger 1994, Buch I, Kap. 42, S. 371–379, hier bes. S. 373: »Wie die Satire aus der Tragödie und der Mimus aus der Komödie, so ist die Parodie aus der Rhapsodie hervorgegangen. Wenn nämlich die Rhapsoden ihren Vortrag unterbrachen, traten spaßeshalber Künstler auf, die zur Entspannung alles Vorausgegangene auf den Kopf stellten. Diese nannte man deshalb Paröden, weil sie neben dem ernsthaft Vorgetragenen andere, lächerliche Dinge einbrachten. Die Parodie ist demnach eine umgekehrte Rhapsodie, die durch eine veränderte Ausdrucksweise den Sinn ins Lächerliche zieht. Wie das Epirrhema oder die Parabase war sie

text einen Gegengesang, der die ernste Rhapsodie ins Lächerliche verkehrt. Parodie ist »rhapsodia inversa«. Imitation, Inversion, niederer Inhalt und komische Intention werden so als die Hauptcharakteristika von Parodie herausgestellt. Dabei untersteht sie dem literarischen und soziokulturellen Postulat der verkehrten Welt und richtet sich damit nicht per se gegen ihr Vorbild, sondern verschafft ihm im Gegenteil einen Geltungsvorsprung, wie ein Blick in die lateinische Version des Scaliger-Textes zeigen kann. Dort spricht der Humanist von »aemulatio«.¹² Parodie ist also eine Form der »imitatio veterum«, einer wetteifernden Nachahmung, mit dem Ziel der Aneignung antiker Muster und Modelle.¹³ Bis dato beschreibt Parodie also ganz im Einklang mit der Ästhetik der Renaissance ein Phänomen, das eher auf die Einlösung antiker Gattungsvorgaben und Diskurssysteme abzielt als auf eine kritische, gegen das Muster oder Modell selbst gerichtete Adaption einer Vorlage. Vielleicht, so ließe sich mutmaßen, hat Parodie auch deshalb in der Frühen Neuzeit keine gesonderte theoretische Behandlung erfahren.

Im Nachgang zu der Lektüre Scaligers, zur Bildbetrachtung und vor allem dank der Konzeptualisierung durch Jürgen Müller lassen sich für die Bildparodie der Frühen Neuzeit dennoch folgende Schlagworte festhalten: Parodien arbeiten im Bereich der »imitatio«, indem sie ihr Vorbild deutlich erkennbar zitieren und aus seinem ursprünglichen Kontext reißen. Sie vernachlässigen die Regeln des »decorum«, erzeugen eine komische, spöttische Diskrepanz, die eine Herabwürdigung des Vorbildes mit sich bringt und mit den Gegensätzen hoch und niedrig, normativ und normwidrig, antik und modern spielt.¹⁴ Doch auch wenn Parodien überzeitliche Erkennungsmerkmale besitzen, bleiben sie doch gleichzeitig zeit- und kontextgebunden, weswegen es diese Kriterien für die Untersuchung postmoderner Parodien neu auszuloten gilt.¹⁵

sozusagen ein zusätzlicher Bestandteil eines Aktes, so daß man sie neben dem wahren oder eigentlichen Gesang als Nebengesang bezeichnen könnte.«

12 Scaliger 1994, Buch I, Kap. 42, S. 374.

13 Vgl. Robert 2006, S. 50; siehe auch Verwey/Witting 1979, S. 23: »Die Vorlage ist kein Gegenstand der Kritik, sondern ein bewundertes Muster, ein Gegenstand der Nachahmung und Nacheiferung.«

14 An diese Definition schließen sich auch die gängigen Parodiedefinitionen der 70er Jahre des 20. Jahrhunderts an. Auch wenn die Kunstkritik zu dieser Zeit ebenfalls von Bildparodie spricht, stammen die Definitionsversuche doch fast ausschließlich aus den Literaturwissenschaften. Kunsthistorische Texte oder Texte, die sich mit Bildmaterial beschäftigen, weisen meist auf ebenjene Theorieangebote. An dieser Stelle sei auf die wichtigsten Positionen verwiesen: Freund 1981; Genette 1993; Karrer 1977; Müller 1994; Rotermund 1977; Stocker 2003; Verwey/Witting 1979; Wünsch 1999.

15 Eine These, die Theodor Verwey und Gunther Witting mit ihrer Bezeichnung der Parodie als »die Vorlage mit den Mitteln der Komik antithematisch verarbeitende Schreibweise« (Verwey/Witting 1979, S. 125) in gewisser Weise bereits vorgelegt haben, beziehen sie sich doch mit dem Begriff der »Schreibweise« auf die gattungstheoretischen Überlegungen von

Ohne Frage haben (Bild-)Parodien in der Frühen Neuzeit eine regelrechte Blütezeit erlebt. Umbrüche auf gesellschaftlicher, religiöser und wissenschaftlicher Ebene, daneben die Problematik, dass Kunstschaffende sich zur normgebenden Antike ins Verhältnis setzen, sich vom Alten lösen und diesem dennoch notwendig verbunden bleiben, scheinen das Aufkommen von parodistischen Texten und Bildern gefördert zu haben.¹⁶ Solche Umbruchsphasen tauchen in der europäischen Geschichte ausgehend von der Französischen Revolution und dem unruhigen Wechsel von Modernisierung und Restauration im 19. Jahrhundert immer wieder auf, um mit den zwei Weltkriegen und dem Zivilisationsbruch des Holocausts im 20. Jahrhundert eine neue Dimension zu gewinnen. Es wundert also wenig, dass Parodien in Bild und Text besonders in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts vermehrt zum Einsatz kommen. Das gilt gleichermaßen für das wachsende Interesse der Forschung am Phänomen der Parodie und des Parodierens. Doch haben sich die Voraussetzungen für die Entstehung, die Rezeption und die Funktionsweise von Bildparodien verändert.¹⁷ Auf der einen Seite scheint in der radikal pluralen Postmoderne kein Kanon mehr möglich zu sein, gegen den sich die Parodierenden wenden könnten, auf der anderen Seite werden Aussage- und Wahrheitsgehalt von Bild- und Schriftzeichen und die Verweise in Vergangenheiten, die sie inszenieren, ebenso radikal in Frage gestellt. Deswegen muss für die Untersuchung postmoderner Bildparodie auch die aktuellere Parodieforschung befragt werden, brechen doch in einer Kunstwelt, in der alles komisch und alles möglich scheint, die bekannten Stützpfiler der Parodie – ihr verlässlicher Verweis und ihre Befähigung zur Herabsetzung – auf den ersten Blick zusammen.

Klaus Hempfer (vgl. Hempfer 1973, hier bes. S. 27), der diese Unterteilung als Arbeitsgrundlage anbietet.

- 16 Vgl. Müller 2021, S. 10: »Historisch gesehen haben Parodien zu unterschiedlichen Zeiten Konjunktur. [...] Im Prinzip lassen sich dabei zwei Ansätze unterscheiden: Entweder thematisiert man die Parodie als Ausdruck von Protest oder man sieht sie als notwendiges Krisen- oder Übergangsphänomen, das aus der Vernutzung und Entleerung bestimmter epochaler Formeigenschaften resultiert.« Vgl. weiterhin dazu Broich 1964, hier S. 172: »Das besonders häufige Auftreten von Parodie in einem bestimmten Zeitraum deutet meist an, daß es sich um eine Zeit des Übergangs handelt. Wenn die literarischen Formen einer früheren Epoche dem Geschmack der neuen Zeit nicht mehr entsprechen und die ihnen zugeordnete Wirklichkeitsansicht als nicht mehr angemessen empfunden wird, neue Ausdrucksformen und ein neues Verhältnis zur Wirklichkeit sich jedoch noch nicht voll herausgebildet haben, tritt die Parodie auf.« Der russische Formalist Michail Bachtin steht exemplarisch für eine politische Auslegung der Parodien und untersucht ihre Wirkmacht als Protestventil, wie später noch ausführlich diskutiert werden soll.
- 17 Margaret Rose gibt abschließend zu ihrer Publikation »Parody: Ancient, Modern and Post-Modern« einen stichpunktartigen Überblick über die gängigen Parodiedefinitionen und ihren Gebrauch gemäß der im Titel skizzierten Epocheneinteilung. Vgl. Rose 1993, S. 280–283.

Welche Theorieangebote könnten also helfen, sich den Spezifika postmoderner Bildparodien zu nähern und den veränderten Rahmenbedingungen gerecht zu werden? Welche neuen Impulse kann die zeitgenössische Parodieforschung liefern? Einer disziplinübergreifenden Feststellung folgend zeichnet sich die Postmoderne durch eine nie gekannte Pluralität der künstlerischen Themenfelder und Ausdrucksmöglichkeiten aus, die auch vor der kulturell-gesellschaftlichen Ebene, also derjenigen der Rezipient*innen und ihrer Deutungen, keinen Halt macht. Gibt es eine Möglichkeit, die Bildparodie in diesem Gefüge zu verorten?¹⁸ Um einer Antwort näher zu kommen, möchte ich mit einem Rückverweis auf Michail Bachtin beginnen. Genauer gesagt geht es darum, Bachtin, den Theoretiker des Dialogizitätsprinzips, als für die (postmoderne) Parodieforschung richtungsweisenden Ansprechpartner anzunehmen, nicht zuletzt, weil viele aktuelle Theorien auf seine Thesen Bezug nehmen und deren Anschlussfähigkeit beweisen.

Mit dem Begriff der »Dialogizität« beschreibt Bachtin ein Konzept der Mehrdeutigkeit von Worten und Äußerungen (in Romanen), die durch die Überschneidung zweier Sprechweisen (»Stimmen«) entsteht. Dabei beruht die Theorie der Dialogizität auf der Annahme, dass es sich bei geschriebener und gesprochener Sprache um eine polyfone, also mehrstimmige oder mehrfach belegte Ausdrucksform handelt.¹⁹ Bachtin untersucht dabei nicht den Bezug zwischen Wort und Wirklichkeit, sondern das Spannungsfeld, das zwischen den sprachlichen Äußerungen und ihren unterschiedlichen Bedeutungszuschreibungen entsteht.²⁰ Dieses intratextuelle Spannungsfeld lässt sich folgendermaßen charakterisieren: Erstens trifft das Wort

18 Der berühmte US-amerikanische Literaturkritiker Fredric Jameson beispielsweise spricht Parodien in der eklektizistischen Kunstwelt der Postmoderne jede Einspruchsmacht und Kritikfähigkeit ab: »Now [in der Moderne, J.H.] parody capitalizes on the uniqueness of these styles and seizes on their idiosyncrasies and eccentricities to produce an imitation which mocks the original. [...] So there remains somewhere behind all parody the feeling that there is a linguistic norm in contrast to which the styles of the great modernists can be mocked. [...] But what would happen if one no longer believed in the existence of a normal language, of ordinary speech, of the linguistic norm (the kind of clarity and communicative power celebrated by Orwell in his famous essay, say)? But then in that case, the very possibility of any linguistic norm in terms of which one could ridicule private languages and idiosyncratic styles would vanish, and we would have nothing but stylistic diversity and heterogeneity.« Jameson 1983, S. 113f.

19 Vgl. Bachtin 1979.

20 »Es gibt eine Gruppe von Phänomenen der künstlerischen Rede, die schon seit einiger Zeit die Aufmerksamkeit der Literaturwissenschaftler und Linguisten auf sich lenkt. Diese Phänomene liegen jenseits der Grenzen der Linguistik, sie sind metalinguistischer Art. Ich meine die Stilisierung, die Parodie, den *sskas* und den Dialog. Diese Phänomene weisen, trotz wissenschaftlicher Unterschiede, einen gemeinsamen Zug auf. Das Wort darin ist zweifach gerichtet: auf den Gegenstand der Rede als gewöhnliches Wort und auf das andere Wort: die fremde Rede.« Bachtin 1990, S. 107 (Herv. i.O.).

in seiner Ausrichtung auf einen Gegenstand stets auf vergangene sprachliche Äußerungen über denselben Gegenstand und wird seinerseits in zukünftiger Rede wiederverwendet. Ebenso wie diese Worte einander implizit antworten, sich bestätigen, verwerfen oder antizipieren können, treten sie zweitens gleichzeitig in einen Dialog mit den romaninternen Hörer*innen, die sie auf bestimmte Weise verstehen können, und zuletzt mit den textexternen Leser*innen.²¹ Jedes Wort, jede Äußerung reiht sich ein in eine lange Kette vergangener Äußerungen über den gleichen Gegenstand.²² Begünstigt durch bestimmte Verfahrensweisen tritt dieser ›dialogische‹ Charakter unterschiedlich deutlich zu Tage. So kann die Autor*in, die für Bachtin an dieser Stelle ihre Bedeutung noch behält, die Dialogizität der Worte bewusst einsetzen und sie in gewisser Weise intertextuell ausspielen. Eine solcherart bewusst inszenierte (literarische) Spielart ist die Parodie:

»Wie in der Stilisierung redet der Autor auch hier [bei der Parodie, J.H.] mit fremdem Wort, doch im Gegensatz zur Stilisierung führt er in dieses Wort eine bedeutungsmäßige Gerichtetheit ein, die der fremden Gerichtetheit direkt entgegengesetzt ist. [...] Das Wort verwandelt sich zur Kampfarena zweier Stimmen.«²³

In der Parodie treten zwei Stimmen bewusst in einen Dialog, in ein Streitgespräch, und bleiben beide als konträre Verlautbarungen erkennbar. Von einer wohlwollenden Aneignung oder spöttischen Ablehnung ist nicht die Rede.²⁴ Denkt man Parodien im Rahmen von Bachtins Dialogizitätsprinzip, dann machen sie explizit, was alle Wörter, Texte und Sprechweisen immer schon auszeichnet: Sie sind mehrstimmig, und jede Äußerung wird durch frühere Aussagen vorweggenommen, bestätigt

-
- 21 Vgl. Bachtin 1979, S. 171–173 und Bachtin 1971, S. 72. Bachtin veranschaulicht das Prinzip der Dialogizität an Hand der Interaktion von Autor und Romanheld am Beispiel von Fjodor Dostojewskis Romanpersonal: »Der Autor konzipiert den Helden als Wort. Deshalb ist das Wort des Autors über den Helden ein Wort über ein anderes Wort. Es ist an den Helden als an einem Wort orientiert und deshalb dialogisch an ihn gerichtet. Der ganze Roman ist so angelegt, dass der Autor nicht über, sondern mit dem Helden spricht.«
- 22 Bachtin formuliert also die herkömmliche Beziehung »verbum«→res« (ein Wort bezieht sich auf einen Gegenstand in der Welt) zu einer Beziehung »verbum«→verbum« um: »Worum es im Roman auch immer gehen mag: Es wurde schon darüber gesprochen. So reiht sich jede Äußerung in vergangene Äußerungen zum selben Gegenstand ein.« Berndt/Tonger-Erk 2013, S. 20.
- 23 Bachtin 1990, S. 119.
- 24 Vgl. Bachtin 1990, S. 125. Praktisch stellt sich das Bachtin wie folgt vor: Die zitierte oder zumindest imitierte Vorlage wird zwar ihrer eigentlichen Intention nicht beraubt, muss aber im neuen Kontext der Intention des Parodisten gehorchen. Weiterhin muss dieses ›fremde Wort‹ innerhalb der neuen Rede so deutlich markiert sein, dass ein Wiedererkennen beinahe zwangsläufig geschieht.

oder verworfen. Eine Erkenntnis, die gerade für die Postmoderne zum leitenden Prinzip und zum Inbegriff des Verhältnisses zur Geschichte wird.²⁵

Bachtin thematisiert Parodie im Zusammenhang des Karnevals. Dort bedeutet Parodieren eine Möglichkeit, die offizielle Welt (immer noch in einem regelgeleiteten Rahmen, den die Karnevalsfeierlichkeiten darstellen) für eine begrenzte Zeit umzustülpen und die Ambivalenz herrschender Ordnungsstrukturen zu Tage treten zu lassen – hoch und niedrig, Lob und Tadel, Tugend und Laster, Leben und Tod, alles wird in sein Gegenteil verkehrt.²⁶ Der karnevaleske Rahmen betont jedoch paradoxerweise primär die normative Gebundenheit der Parodie, spielt sich ihre Kritik doch in einem wohl kalkulierten und begrenzten Rahmen ab, der als Gegenteil des Normalen diesem immer noch Gewicht verleiht. »Parodieren ist die Herstellung eines profanierenden und dekouvrierenden Doppelgängers, Parodie ist die umgestülpte Welt. Deswegen ist sie ambivalent«²⁷, schreibt Bachtin weiter. Die verkehrte Welt des Karnevals besitzt also als Gegennorm immer noch normativen Charakter, macht aber gerade deshalb auf eine grundlegende Ambivalenz aufmerksam, die gleichermaßen in der Idee der Dialogizität von Sprache mitschwingt. Ohne Norm kann es das Anormale nicht geben. Bachtins kulturwissenschaftliche Untersuchungen zum Karneval schaffen eine Verbindung zwischen der Vielstimmigkeit, die er der Gattung des Romans zuschreibt und die sich primär innerhalb der Texte zwischen Figuren, impliziter Autor*in und impliziter Leser*in abspielt, und einem soziokulturellen Begriff der Dialogizität, der im übertragenen Sinne auf die Vielstimmigkeit menschlicher Äußerungen und ihr gesellschaftliches Nebeneinander aufmerksam machen kann.

Im Phänomen des Parodierens liegt ein subversives Potential, so die daraus resultierende These, das über den soziokulturellen Rahmen des Karnevals und über die historische Periode der Frühen Neuzeit hinaus bis in die Moderne und Postmoderne wirkmächtig bleibt und das es in ebenjener Doppelrolle des Brechens mit und Stabilisierens von Normen ernst zu nehmen und zu bestimmen gilt. Denn in der Unterbrechung, in der Störung, die die Parodie inszeniert, werden Norm und Devianz

25 Umberto Eco bringt das Problem spielerisch und gekonnt auf den Punkt, wenn er schreibt: »Die postmoderne Haltung scheint mir wie die eines Mannes, der eine kluge und sehr belebte Frau liebt und daher weiß, daß er ihr nicht sagen kann: ›Ich liebe dich inniglich‹, weil er weiß, daß sie weiß (und daß sie weiß, daß er weiß), daß genau diese Worte schon, sagen wir, von Liala geschrieben worden sind.« Eco 1994, S. 76.

26 Ebenjene Ambivalenz charakterisiert Bachtin folgendermaßen: »Es ist unerlässlich, eigens auf die ambivalente Natur der karnevalistischen Gestalten einzugehen. Sie vereinigen in sich alle Polaritäten des Wechsels und der Krise: Geburt und Tod (in der Gestalt des schwangeren Todes), Segnung und Verfluchung (man denke an die segnenden Karnevalsflüche, die Tod und Wiedergeburt zugleich wünschen), Lob und Schelte, Jugend und Alter, Oben und Unten, Gesicht und Gesäß, Torheit und Weisheit.« Bachtin 1990, S. 53.

27 Bachtin 1990, S. 54.

gleichzeitig sichtbar und können somit als sichtbargemachter »Dissens« untersucht werden (vgl. Kap. 6.3).²⁸ Einige Autorinnen und Autoren haben den ersten Schritt zu einer solchen Untersuchung bereits getan, allerdings bleiben ihre Forschungen meist auf den Bereich der literarischen Parodie beschränkt. Dennoch können diese Studien als Wegweiser für eine theoretische Neukonzeptualisierung postmoderner Bildparodien dienen. Der Kulturwissenschaftler Simon Dentith beispielsweise knüpft an Bachtins Überlegungen an und untersucht in seiner Studie »Parody« die kulturellen und politischen Implikationen von Parodien bis in die Zeit der Postmoderne. In seiner Argumentation enthält Parodie »any cultural practice which provides a relatively polemical allusive imitation of another cultural production or practice.«²⁹ Parodien sind für ihn Teil einer Kulturpraxis und vermögen ihre Kritik auch auf Gegenstände außerhalb einer Textvorlage zu richten – sie sind Symptome und Waffen soziokultureller Auseinandersetzungen. Deutlicher noch als Bachtin erfasst er ihren ambivalenten Charakter als Teil ihrer Strategie und Wirkmacht:

»Second, the parodic paradox, by which parody creates new utterances out of the utterances that it seeks to mock, means that it preserves as much as it destroys – or rather, it preserves in the moment that it destroys – and thus the parasite becomes the occasion for itself to act as host.«³⁰

Klar benennt Dentith das Paradox der Parodie, das ihrer Ambivalenz zugrunde liegt. Durch das für sie konstitutive Moment der Wiederholung oder des Verweises auf das Werk ihrer Kritik bestätigt sie die Autorität ebenjenes Vorbildes, das sie herabzusetzen anstrebt. Das gilt genauso für den eingangs beschriebenen Holzschnitt zum »Affenlaokoon« wie für die im Rahmen dieser Arbeit thematisierten postmodernen Kunstwerke.

In der viel beachteten Studie »A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art« beschreibt die kanadische Literaturtheoretikerin Linda Hutcheon Parodie als »a method of inscribing continuity while permitting critical distance.«³¹ Der wiederholende Gestus der Parodie vermittelt ein Gefühl von Kontinuität, während der veränderte Kontext, in dem dieses Zitat als Versatzstück einer Vergangenheit dargeboten wird, den Bruch mit ihr inszeniert. Diesen doppelten Prozess von Legitimation und Subversion bewertet sie als wirksames Instrument postmoderner Gesellschafts- und Ideologiekritik und nimmt damit eine Gegenposition zu dem berühmten Literaturtheoretiker Fredric Jameson ein, der der postmodernen Parodie jede Einspruchsmacht abgesprochen hatte: »Instead, through a double process of installing and ironizing, parody signals how present representations come from

28 Vgl. Rancière 2008a.

29 Dentith 2000, S. 9.

30 Dentith 2000, S. 189.

31 Hutcheon 1985, S. 20.

past ones and what ideological consequences derive from both continuity and difference.«³² Hutcheons Definition von Parodie und ihre Vorstellung einer postmodernen Ästhetik, die sie als »a contradictory phenomenon, one that uses and abuses, installs and subverts, the very concept it challenges« beschreibt, sind sich dabei in ihrer Funktionsweise so ähnlich, dass man Parodie als ihr poetisches Prinzip verstehen könnte.³³ Um der postmodernen Parodie weiter Gewicht im ästhetischen Diskurs zu verleihen, ist es Hutcheons nächstes Anliegen, den Parodiebegriff von seiner Fixierung auf das Lächerliche zu lösen, um den Abstand des einen Werks zum anderen als Inbegriff kritischer Distanz zu beschreiben und zum Ausdruck einer bemerkenswerten Reflexivität (post)moderner Kunst umzuwerten, in der die beschriebene Ambivalenz bewusst erscheint.³⁴

Darauf aufbauend schlägt die Anglistin Nil Korkut in ihrer Dissertationsschrift »Kinds of Parody. From the Medieval to the Postmodern« vor, für postmoderne Parodien neben den bekannten Begriffen wie Werk-, Stil und Genreparodie eine neue Kategorie aufzumachen, die sie als »discourse parody« bezeichnet.³⁵ Damit reagiert sie auf den durch Strukturalismus und Poststrukturalismus initiierten Paradigmenwechsel, demzufolge literarische Texte beziehungsweise die Literatur insgesamt nicht mehr als ein geschlossenes System vorgestellt werden können, sondern sich in und aus einem endlosen Diskurs entwickeln. Für den Parodiebegriff bedeutet das in Korkuts Augen Folgendes: »It is, for example no longer very meaningful to talk about parodies of individual works within a theory of textuality which replaces the notion of the work with that one of the text.«³⁶ Stattdessen betont sie im Anschluss an Hutcheon die selbstbewussten und selbstkritischen Tendenzen postmoderner Parodien, die so an einem allgemeinen Diskurs über Kunst, Rollenbilder und ästhetische Prämissen nicht nur teilnehmen, sondern diesen wirkmächtig mitgestalten können.³⁷ Um dieses Argument zu stützen, be-

32 Hutcheon 1993, S. 93; Jameson 1983, vgl. dazu Anm. 18.

33 Hutcheon 1995, S. 3.

34 Wie bereits Jürgen Müller schreibt, darf diese Distanz, die in der Bildparodie zwischen Vorbild und Neuauflage tritt, nicht mit einer inhaltlichen Unkenntnis verwechselt werden. Bildparodien zeichnen sich durch eine »intime Kenntnis des Vorbilds und große Nähe zu dessen Details aus.« Die Distanz, auf die Hutcheon in ihren Untersuchungen abzielt, ist viel mehr als eine Distanz zu den mit dem Vorbild verbundenen Traditionen, Glaubenssätzen und Auslegungen zu verstehen, die, wie Müller richtig feststellt, erst dann valide kritisiert werden können, wenn die Parodist*in mit ihnen aufs Engste vertraut ist. Vgl. Müller 2021, S. 11.

35 »Three major kinds of parody are specified for this purpose. The first kind of parody is directed at texts and personal styles; the second is parody directed at genres, and the third is parody directed at discourse.« Korkut 2009, S. 1.

36 Korkut 2009, S. 67.

37 »The pervasiveness of parody directed at literary-critical discourse can also be explained through the self-conscious and self-critical tendencies that characterize postmodern artistic productions. Parody targeting this kind of discourse inevitably raises questions about art and

zieht sie sich weiterhin auf Bachtins Konzept der polyfonen Sprache, das in ihren Augen die Vorherrschaft eines einheitlichen, homogenen Diskurses aufhebt und der postmodernen Pluralität Vorschub leistet.³⁸

Ähnlich verfährt auch Margaret Rose in ihrer Publikation »Parody//Metafiction. An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction.«.³⁹ Wie der Titel erhellt, untersucht sie Parodie im Kontext der »metafiction« und versteht sie als eine Methode der kritischen und grundsätzlichen, den ästhetischen Status betreffenden Selbstreflexion von Literatur und Kunst.⁴⁰ Ähnlich wie Hutcheon (und in gewissem Sinne auch Korkut) ist Rose um eine Erweiterung des Parodiebegriffs bemüht, indem sie das reflexive Moment, das ihm innewohnt, betont. Für sie ist es dafür allerdings nicht notwendig, die Parodie vom Begriff des Komischen zu trennen. Die Stärke von Roses Arbeit liegt darin, dass es ihr schlüssiger als den meisten Autor*innen gelingt, die Wirkungsspannweite parodistischer Duplizität im Rahmen eines Kommunikationsmodells rezeptionstheoretisch näher zu bestimmen. Von der Satire unterscheidet die Parodie, so behauptet sie, vor allem, dass sie ihre Vorlage zum Teil der eigenen Inszenierung macht.⁴¹ Während die Satiriker*in das Objekt ihrer Kritik direkt in der Welt vorfindet, bezieht sich die Parodist*in auf Inhalte und Formen in Text- beziehungsweise Bildvorlagen. Der satirische Text sendet eine weitgehend eindeutige Aussage über seinen Gegenstand mittels eines einzigen Codes an seine Rezipient*innen und unterscheidet sich damit von der zur Mehrdeutigkeit tendierenden Parodie, die mit zwei Codes – also dem der parodierenden und dem der parodierten Künstler*in – spielt. Bleibt man im Rahmen des Kommunikationsmodells, unterscheidet sich auch die Ironie von der Parodie, hat man es bei ihr doch mit nur einem Sender oder Code zu tun, der zwei verschiedene Mitteilungen aussendet. Von der Stil- und Denkfigur Ironie unterscheidet sich die Parodie demnach dadurch, dass sie mit zwei Sendern kalkuliert, der Autor*in oder Schöpfer*in der Vorlage und dem der Parodie.⁴² Hier schließt

literature in general and the validity of their study and practice in particular.« Korkut 2009, S. 81.

38 »Parody, then, is a significant political tool in Bakhtin's thought. It activates and foregrounds the centrifugal forces in any discursive language. Dominant discourses become subject to parodic exposure and lose much of their authority when they are no longer able to maintain their monologic integrity.« Korkut 2009, S. 79.

39 Vgl. Rose 1979.

40 Vgl. Rose 2008.

41 »While the parodied text may be both ›victim‹ and model for the parodist, the object of the satirist's attack remains distinct from the satirist and generally plays a comparatively minimal role in adding to the structure or aesthetic reception of the satirist's work.« Rose 1993, S. 89.

42 »[...] ,parody not only contains at least two codes, but is potentially both ironic and satiric in that the object of its attack is both made a part of the parody and of its potentially ironic

sich, wenn man so will, wieder der Bogen zu Bachtins Dialogizitätsprinzip. Natürlich ist es nicht immer möglich, eine klare Trennlinie zu ziehen. Erkennen die Rezipient*innen die Parodie beispielsweise nicht, werden sie zum Opfer ihrer Ironie; erkennen sie die Parodie, sympathisieren aber mit der parodierten Vorlage, werden sie zum Opfer der Satire. Das wiederum heißt aber nicht, dass sich die Parodist*in nicht der Ironie bedienen darf, um ihre Produktion zu bereichern oder ihre Intention zu verdeutlichen. Auch ist es möglich, dass literarische oder bildkünstlerische Werke sich mit einem außerkünstlerischen Gegenstand beschäftigen und an einem Diskurs über Themen der politischen, gesellschaftlichen oder geschichtlichen Welt teilnehmen. In dem Moment, wo diese sich aber auf ein konkretes kunsthistorisches oder literarisches Vorbild berufen, wandeln sie sich in ihrer Definition von einer Satire zu einer Bildparodie, was wiederum aber auch nicht ausschließt, dass eine satirische Bilderzählung parodistische Züge hat.

Welche neuen Impulse bringen die vorgestellten Positionen für die Konzeptualisierung postmoderner Parodien? Bachtins Überlegungen zur Polyfonie der Sprache und zur soziokulturellen Struktur des Karnevals zeugen von einer immer bewusster werdenden Ambivalenzerfahrung, die in der (karnevalesken) Parodie als normativ verankerter Normverstoß einen Ausdruck findet. Diese Ambivalenzerfahrung wird in der Postmoderne präsenter und betrifft alle Lebensbereiche, so dass die Parodie von einer Subkategorie der »imitatio«-Lehre zu einer allgegenwärtigen Kulturtechnik avanciert. Unter Zuhilfenahme eines Kommunikationsmodells ist es möglich, diese Ambivalenz näher zu bestimmen, sendet doch die Parodie nicht nur einen, sondern mehrere Codes, die von mindestens zwei unterschiedlichen Sendepositionen – parodierender und parodierter Künstler*in – stammen. Daraus folgt wiederum, dass der markierte Verweis, also das Zitat eines bekannten Vorbildes, die Imitation eines markanten Stils oder die gezielte Anspielung auf einen Diskurs sowie dessen dekontextualisierte Inszenierung weiterhin eine notwendige Bedingung für Parodie sind. Jedoch fehlt es zunehmend an allgemeingültigen Kriterien, die fest-schreiben, was gute respektive hohe Kunst ausmacht, woraus folgt, dass der üblicherweise mit Parodie verbundene »decorum«-Verstoß, aus dem eine Herabsetzung des Vorbildes resultiert, nicht mehr zwingend auszumachen ist. Zwar bringen uns auch postmoderne Parodien oft noch zum Lachen, doch hat sich dieses Lachen verändert. Es ist nachdenklicher geworden.⁴³ Die zeitgenössische Parodieför-

multiple messages and may be more specifically defined as a separate target than the object of the irony.« Rose 1993, S. 89.

- 43 Rainer Warning unterscheidet in seinem Aufsatz über Molière und Marivaux beispielsweise zwischen einem rituellen und einem reflexiven Lachen. Ersteres richtet sich im Rahmen ritueller Feierlichkeiten, einem Reflex gleich und in verspottender Absicht, gegen eine Norm, wobei es diese damit paradoxerweise anerkennt, positiviert und bestätigt. Das reflexive Lachen, das für ihn seinen Ursprung in der sogenannten Maudrivaudage hat, ist hingegen leise und gleicht mehr einer wissenden Vorausahnung. Vgl. Warning 1975.

sung, so scheint es, konzentriert sich deshalb vornehmlich auf die zweite Seite des parodistischen Paradoxes; nicht auf ihre Befähigung zur Subversion, sondern auf ihr reflexives, in der Wiederholung zutage tretendes Moment. Reflexiv dadurch, dass es ganz in postmoderner Manier in gewissem Sinne über den Umgang mit Geschichte und Geschichtlichkeit nachdenkt. Zu »imitatio« und Dekontextualisierung kommt also im Falle des postmodernen Parodierens ein selbstreflexiver Gestus hinzu, der am Beispiel der sichtbaren Mehrstimmigkeit über die Grenzen und Möglichkeiten, Fesseln und Freiheiten von Kunst nachdenkt.

Zusammengefasst bedeutet das: Auch wenn sich Parodien oftmals offenkundig gegen eine bestehende Norm, ihre Verfechter*innen und deren Deutungsangebote auflehnen und diese spöttisch oder gar herablassend kritisieren, stabilisieren sie durch die ihnen notwendigerweise eigene Wiederholung auf paradoxe Art und Weise die Bedeutung ebenjener Vorbilder, indem sie sie auf die eine oder andere Art reproduzieren. Jede Form der Kritik, die, um ihre Argumente zu entfalten, das Kritisierte wiederholt, ist im Zweifelsfall ein zweiseitiges Schwert, das in der »Kampfarena zweier Stimmen«⁴⁴, wie Bachtin schreibt, beide Seiten bedient. Eine Erkenntnis, die diese Form der Auseinandersetzung dennoch nicht wirkungslos macht, sondern vielmehr dem Umstand Aufmerksamkeit zollt, dass (Bild-)Parodien stets eine Doppelfunktion übernehmen und im Stande sind, Kanones kühn zu unterlaufen und gleichzeitig zu bestätigen. Dank der erkennbaren Wiederholung der »anderen Stimme«, gleichgültig, ob auf sie mit kritischer, herabsetzender oder ehrerbietiger Weise Bezug genommen wird, formen (Bild-)Parodien gewissermaßen einen Kanon zweiter Ordnung und damit einen erneuten Bezugsrahmen, werden doch oftmals die immer gleichen, bekannten Texte (oder auch Bilder) parodiert und so ihre Wichtigkeit auf umgekehrte Weise betont. Dieser Wiederholungsgestus, der Parodien noch bis ins 20. Jahrhundert als epigonalen Charakterzug vorgeworfen wurde, kann in einer Zeit unbegrenzt scheinender Eklektizismen und Pastiche eine stabilisierende Funktion übernehmen.⁴⁵ Gleichzeitig stellen (Bild-)Par-

44 Bachtin 1990, S. 119.

45 Vgl. z.B. Nietzsche 1984, Aphorismus 223, S. 133 (Herv. i.O.): »Der europäische Mischmensch – ein leidlich häßlicher Plebejer, alles in allem – braucht schlechterdings ein Kostüm: er hat die Historie nötig als die Vorratskammer der Kostüme. Freilich bemerkt er dabei, daß ihm keines recht auf den Leib paßt – er wechselt und wechselt. Man sehe sich das neunzehnte Jahrhundert auf diese schnellen Vorlieben und Wechsel der Stil-Maskeraden an; auch auf die Augenblicke der Verzweiflung darüber, daß uns »nichts steht« –. Unnützlich, sich romantisch oder klassisch oder christlich oder florentinisch oder barocko oder »national« vorzuführen, *in moribus et artibus*: es »kleidet nicht! Aber der »Geist«, insbesondere der »historische Geist« ersieht sich auch noch an dieser Verzweiflung seinen Vorteil: immer wieder wird ein neues Stück Vorzeit und Ausland versucht, umgelegt, abgelegt, eingepackt, vor allem *studiert* – wir sind das erste studierte Zeitalter *in puncto* der »Kostüme«, ich meine der Moralen, Glaubensartikel, Kunstgeschmäcker und Religionen, vorbereitet, wie noch keine Zeit es war, zum Karneval großen Stils, zum geistigsten Fasching-Gelächter und Übermut, zur transzenden-

odien das Abarbeiten am Alten sichtbar aus und bleiben, wie die folgende Beschäftigung mit den Bildbeispielen Sigmar Polkes zeigen kann, eine valide Ausdrucksform künstlerischer Innovation in ständiger Auseinandersetzung mit der Historizität ihrer Formen und Sujets, die durchaus an der Pluralität ihrer Zeit partizipieren, der postulierten künstlerischen Freiheit aber eine beständige, wenn auch weniger offensichtliche Traditionsverhaftetheit nachweisen.

talen Höhe des höchsten Blödsinns und der aristophanischen Welt-Verspottung. Vielleicht, daß wir hier gerade das Reich unsrer *Erfindung* noch entdecken, jenes Reich, wo auch wir noch original sein können, etwa als Parodisten der Weltgeschichte und Hanswürste Gottes – vielleicht daß, wenn auch nichts von heute sonst Zukunft hat, doch gerade unser *Lachen* noch Zukunft hat!«

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. 74ff.

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*innen- generation 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 Malerklasse, in der auch Polke eingeschrieben war, waren Gerhard Hoehme und Karl Otto Götz. Die vehemente Negation figürlicher 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 bunter 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 »Wesensschau« 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 wähten.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, beige, 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 Künstlerbundausstellung 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.

4. Bildparodie als Verweisungsspiel

Bildparodien inszenieren Verweise auf andere gleichzeitig oder früher entstandene Werke, ihre Motive, Stile oder Diskurse. So darf als konstitutiv für ihre Aussagekraft gelten, dass sie ein *doppeltes Sehen* provozieren. Auf der zweidimensionalen Fläche des Bildträgers, dessen Anschauung sich in der faktisch erfahrbaren Welt ereignet, eröffnen sich dadurch bei genauem Hinsehen (und mit den nötigen Vorkenntnissen) mehrere Zeit- und Darstellungsschichten, die dem Bild eine virtuelle Dreidimensionalität verleihen. Auf die Spur dieser Tiefenstrukturen werden die Betrachter*innen durch kalkulierte Verweise auf der Bildoberfläche gelenkt, dank derer Verbindungen sowie Diskontinuitäten zwischen Gegenwärtigem und Vergangenem, Präsentem und Absentem entdeckt werden können. Auf diese Weise entsteht die für (Bild-)Parodien so charakteristische Intensität der Publikumsansprache: Indem die Betrachter*innen zwischen dem Wiedererkennen eines Bekannten und der Irritation über dessen Unvertrautwerden hin- und hergerissen werden, registrieren sie Ambivalenzen, also das semantische Potential von Widersprüchen und Doppeldeutigkeiten. Bildparodie als Verweisungsspiel zu thematisieren bedeutet, die Regeln aufzuzeigen, die Vorbild und Parodie ins Verhältnis setzen und das jeweilige Bild in eine komplexe Zeichenstruktur einbetten.

Die erste Teilthese der Arbeit ergibt sich aus der Frage, wie sich diese Ebenen der Bildparodie – das Alte und das Neue, das Sichtbare und das Unsichtbare – fassen lassen und wie sie miteinander interagieren. Hierfür dienen Sigmar Polkes Grafikkmappe »..... Höhere Wesen befehlen« (Kap. 4.1) und eine von Friedrich Wolfram Heubach geschriebene pseudo-autobiografische Notiz Polkes mit dem Titel »Frühe Einflüsse, späte Folgen« (Kap. 4.2) als Analysegegenstände. Dank der witzigen und oftmals widersprüchlichen Inszenierung der Prämissen von Genie- und Inspirationstheorien decken Drucke und Text den imaginativen Charakter solcher Narrative auf: Die im Titel heraufbeschworenen »Höheren Wesen«, die Selbstporträts von Polke als Peitsche schwingender Narr oder als gottgleicher Herrscher über die Naturgewalten sowie die bewusst verunklärte Autorschaft des vermeintlich autobiografischen Textes stellen prominente Künstlermythen derart offensiv aus, dass die ihnen zugrunde liegenden erzählerischen Strategien sichtbar werden. So wird auch deutlich, wie suggestiv und willkürlich tradierte Interpretationsmuster zum Teil sind.

Das in beiden Fällen kunstvoll inszenierte Zusammenspiel von Bild und Text bietet sich also bestens dazu an, die Struktur des als Verweisungsspiel bezeichneten Nebeneinanders mehrerer Zeit- und Bedeutungsebenen in der Bildparodie mit Hilfe semiotischer Theorien und bildwissenschaftlicher Überlegungen beschreibbar zu machen. Damit legen die folgenden Kapitel auch den Grundstein für die weiteren Teilthesen dieser Arbeit, die sich um die Systematisierung und die Funktionalisierung der Anspielungen bemühen.

Den Werkanalysen folgt ein semiotisch inspirierter Blick auf aktuelle (kunsthistorische und kulturwissenschaftliche) Forschungsbeiträge, die sich mit dem ›Lesen‹ von Bildern und dessen kulturellen Vorbedingungen auseinandersetzen (Kap. 4.3). Zunächst geht es darum, die unterschiedlichen Zeichen- und Bedeutungsdimensionen näher zu beschreiben, die für die parodistische Ambivalenz charakteristisch sind. Grundlegend ist dafür die Annahme, dass Bildern beziehungsweise dem Sehen von Bildern immer schon eine Doppelstruktur zugrunde liegt, die man sich nach dem Vorbild der semiotischen Theorie als Verbindung von Zeichen und Bedeutung, von Form und Inhalt vorstellen kann. Parodistische Inszenierungen machen diese Doppelstruktur besonders deutlich, indem sie eine Zeichenoberfläche mit mehreren Bedeutungen anreichern und eine eindeutige Zuordnung stören. So schaffen Bildparodien bewusste Bezüge in die Geschichte (der Kunst), die über den bildimmanenten Sinn ein System aus Codes und Verweisen legen und Sichtbares und Unsichtbares, Gegenwart und Vergangenheit miteinander in Beziehung setzen. Diese Metaebene ergibt sich aus dem Gesehenen und überschreitet es gleichzeitig. Damit partizipieren Bildparodien insofern an einem semiotischen Diskurs, als dass sie dank dieser konstitutiven Doppeldeutigkeit die Art und Weise, wie Bedeutung entsteht, nicht nur emphatisch betonen, sondern auch reflektieren. Diese Reflexion inkludiert das Wissen, dass sich Bedeutung beispielsweise auch aus den historischen Erwartungen speist, die an Bilder (und Texte) herangetragen werden, und aus den Funktionen resultiert, die sie übernehmen, weswegen sich Kapitel 4.4 mit der Geschichte von (Bild-)Zeichen als Trägern (herrschaftlicher) Bedeutung auseinandersetzt: Über die Jahrhunderte wurden Bildwerke als heilsträchtige Gegenstände verehrt, als herrschaftliche Repräsentationen instrumentalisiert, als gelehrte Unterhaltung wahrgenommen (die auf einer erlernbaren Ikonografie beruhte) oder als unverstellter Ausdruck (männlichen) Genies verstanden – Erwartungshaltungen, die zum Teil bis heute an Kunst und Künstler*innen gerichtet werden und die für Polke einmal mehr zur Disposition zu stehen scheinen. Diese diachrone Perspektive auf das Zusammenspiel von Zeichen und Bedeutung wird in Kapitel 4.5 durch einen synchronen Blick auf die unterschiedlichen Modi der Zeichenbedeutung ergänzt. Symbol und Allegorie können dabei als zwei Denk- und Darstellungsmodelle verstanden werden, derer sich die Rezipient*innen bedienen, um den Sinn hinter der doppelten Struktur von (Bild-)Zeichen zu ergründen: Während das Symbol im zeichentheoretischen Kontext suggeriert, dass Form (Zeichen) und In-

halt (das Bezeichnete) zusammenfallen, bringen Allegorien zwei unterschiedliche Zeichen zusammen, bewegen sich also rein auf der Zeichenebene und machen dadurch deutlich, dass sie keinen Zugang zum Bezeichneten haben. So könnte man annehmen, dass Polkes heterogener und oftmals fragmentarischer Stil, aber auch die elliptische Narration, die seine Bilder entwerfen, eine allegorische Deutungshaltung provozieren. Das hat zur Folge, dass Polkes Parodien sinnstiftende Hinweise austreuen, die, statt auf eine eindeutige Lesart zu zielen, zu immer wieder neuen Verweisen führen und damit ein turbulentes Zeichenspiel in Gang setzen, wie das nachfolgende »close reading« der Grafikkarte »..... Höhere Wesen befehlen« zeigen wird.

4.1 Sigmar Polkes »..... Höhere Wesen befehlen«

Sigmar Polkes »Höhere Wesen« haben ihn berühmt gemacht. Kaum eine Publikation über den Künstler kommt ohne ihre Erwähnung aus. Dabei ist das gleichnamige Gemälde von 1969, bei dem Polke, den Wünschen seiner geheimen Auftraggeber folgend, die obere rechte Ecke der Leinwand schwarz anmalte, das berühmteste. Genauso lakonisch wie witzig führt Polke diesen Befehl aus und überschreibt die Verantwortung für die Bildidee seinen namenlosen Musen. Die malerische Umsetzung erinnert auf Grund ihrer schlichten, unpersönlichen Oberfläche an zeitgenössische abstrakte Strömungen und verneint auf formaler Ebene jeden künstlerischen Individualismus. Gleichzeitig ruft der Verweis auf den Einfluss höherer Mächte den Topos der »Gottbesessenheit des Künstlers« auf.¹ Diese paradoxe Gegenüberstellung provoziert die Frage, welcher Gott im säkularisierten 20. Jahrhundert noch gemeint sein könnte?² Ein weiteres Kunstwerk von Polke liefert eine mögliche Antwort auf diese Frage. Der erste Auftritt der »Höheren Wesen« datiert nämlich drei Jahre zurück. 1966 hatten sie dem Künstler bereits nahegelegt für die Jahresausstellung an der Düsseldorfer Akademie anstatt eines Blumenstilllebens Flamingos zu malen:

»ICH STAND VOR DER LEINWAND UND WOLLTE EINEN BLUMENSTRAUSS MALEN. DA ERHIELT ICH VON HÖHEREN WESEN DEN BEFEHL: KEINEN BLUMEN-

1 Hentschel 1997, S. 65.

2 Der Begriffe »befehlen« und »obere rechte Ecke« lassen einerseits an unbedingte Gefolgschaftsstrukturen im Nationalsozialismus denken, zum anderen daran, dass es nach Kriegsende eine beliebte Entschuldungsformel war, man sei nur Mitläufer*in gewesen und habe den Befehlen »höherer Mächte« gehorcht. Damit bekommt Polkes Gemälde eine politische Dimension, die sich gegen einen »kritiklosen Gehorsam gegenüber der Forderung nach geschichtsloser, internationaler Abstraktion« wendet und diese Forderung als »autoritären Befehlsakt« entlarvt. Vgl. Di Blasi 2019.

STRAUSS! FLAMINGOS MALEN! ERST WOLLTE ICH WEITERMALEN, DOCH DANN WUSSTE ICH, DASS SIE ES ERNST MEINTEN.«³

Besagtes Flamingo-Bild ist Teil einer Installation, die den Titel »Vitrinenstück« trägt [Abb. 5]. Es schmückt die zentrale Tafel einer dreiteiligen Schauwandkonstruktion, die dank ihrer leicht gewinkelten Anordnung an ein Triptychon erinnert.⁴ Rechts der schnell und schemenhaft gemalten Vögel befindet sich Polkes Bekenntnisschreiben, links sind unter dem Lemma »NOTIZEN« die abenteuerlichen Begebenheiten der mysteriösen Entstehung des Bildes dargelegt. Vor den Stelltafeln liegen in einer länglichen Vitrine, die die Installation wie eine Altarmensa nach vorne hin abschließt, die verschiedenen Beweisstücke (beziehungsweise Reliquien), von denen der Künstler in seinem Protokoll berichtet. Unter ihnen findet sich ein aufgeschlagener Katalog der ersten documenta-Ausstellung von 1955, der in Polkes Notizen keine Erwähnung findet. Allerdings ist er mit einem Kommentar versehen, der die Anspielungen auf das Inspirationstheorem anders kontextualisiert und dem »Vitrinenstück« eine zusätzliche Sinnebene verleiht: »Eines Tages werden auch sie einsehen, daß es besser ist, auf Befehl Höherer Wesen zu malen.«⁵ Zu sehen sind neben einer Porträtfotografie von Max Beckmann die Jurymitglieder der Kölner Künstlerbund-Ausstellung von 1952, deren Anwesenheit dem fantastisch anmutenden Zusammenstoß mit den heraufbeschworenen höheren Mächten einen unerwartet profanen Anstrich verleiht.⁶ Hier ist keine göttliche Inspiration gemeint, sondern der Einfluss der offiziellen Ausstellungspolitik, die über die (westdeutsche) Kulturlandschaft der Nachkriegszeit entschied und damit auch über Gedeih und Verderb der einzelnen Kunstschaffenden, unter ihnen Polke.⁷ Doch sein Flamingo-Bild hätte ebenjenen Instanzen wenig gefallen und auch der zunächst favorisierte Blumenstrauß wäre weder auf der documenta noch auf den Künstlerbund-Ausstellungen gezeigt worden. Dennoch präsentiert sich Polkes Kunstwerk als immun gegenüber der zu erwartenden Kritik, distanziert sich der Künstler doch von der eigenen Bildidee und schiebt sie ebenjenen »Höheren Wesen« zu.⁸

3 Zitiert nach: Heiser 2010, S. 13.

4 Das ursprüngliche Flamingo-Bild der Installation von 1966 wurde inzwischen aus seinem ehemaligen Kontext herausgelöst, verkauft und durch ein ähnliches Werk ersetzt. Allerdings handelt es sich bei keinen der abgebildeten Vögel tatsächlich um Flamingos, sondern um Reiher – zu erkennen an den geraden Schnäbeln. Vgl. Hentschel 1996, S. 60.

5 Zitiert nach Hentschel 1997, S. 66.

6 Zu sehen sind: Joseph Fassbender, Karl Schmidt-Rottluff, Ewald Mataré, Thomas Hartmann, Georg Meistermann, Karl Hartung, Emil Schumacher und Erich Heckel. Vgl. Museum Fridericianum 1995, Künstlerbildnisse Tafel 13.

7 Hentschel spricht hier von dem »Vitrinenstück« als einer »allusion to the institutional mechanisms of selection«. Vgl. Hentschel 1996, S. 65.

8 »Das Inspirationstheorem erfährt also eine zweifach dialektische Wendung. Zum einen wird eine Ansammlung von Beweisstücken aufgefahren, welche die Einwirkung »Höherer Wesen«

Zwei Dinge lassen sich anhand dieses ersten Zusammentreffens mit Polkes übernatürlicher Auftraggeberschaft festhalten. Erstens wurde die dialektische Ineinssetzung von Affirmation und Negation bekannter Repräsentationsformen und Topoi (Triptychon und Inspirationsmythen) und die inner-installative Ironie von Polkes »Vitrinstück« von der Forschung bereits als Parodie bezeichnet, deren Ziel die Bloßstellung der Normativität der Institution Kunst sei:

»Man kann das *Vitrinstück* aber auch als Parodie lesen, in der Weise, die David Roberts als Inhalt einer Parodie im weiteren Sinne versteht: nämlich als künstlerische Modalität, welche sowohl die Formen der Produktion als auch die Normen der Rezeption, die die Institution Kunst maßgeblich bestimmen, zur Disposition stellt.«⁹

Diese Feststellungen gilt es im Weiteren zu verfeinern. Zweitens lernt Polkes Publikum die Kunstwerke, in deren Rahmen die »Höheren Wesen« auftauchen, mit der Frage nach der Autorschaft und dementsprechend mit der Kritik an traditionellen Künstlermythen, enthusiastischen Inspirationsmomenten und der ideologischen Überhöhung der abstrakten Kunstströmungen der 1950er und 60er Jahre in Verbindung zu bringen und sie im Zweifelsfall auf ebenjene Schlagworte zu reduzieren.

So wundert es wenig, dass an die 1968 entstandene Grafikmappe mit dem Titel »>.... Höhere Wesen befehlen« ähnliche Erwartungen herangetragen werden – oftmals ohne dass Präsentationsform und Motiven genauere Aufmerksamkeit geschenkt würde. Detaillierte Untersuchungen zu den Drucken stehen bisher noch aus. Nur cursorisch findet die Mappe Erwähnung und das selten auf mehr als einer halben Seite, wobei längst nicht alle Fotodrucke besprochen werden können.¹⁰ So beruht auch die Deutung der Blätter immer noch mehr oder weniger unhinterfragt auf Martin Hentschels Untersuchungen aus seiner richtungsweisenden Dissertationsschrift von 1991.¹¹ Um die Grafikserie erstmals vollständig für die Forschung zu

belegen. Im Gegenzug dazu wird diese Einwirkung in die Sphäre profaner Bevormundung von Seiten berufener Kunstkritiker herabgestimmt, und schließlich – in Rückkopplung auf das Diktat höherer Macht – wird die künstlerische Arbeit für jegliche Kritik unangreifbar gemacht.« Hentschel 1997, S. 67.

- 9 Hentschel 1997, S. 67 (Herv. i.O.). Hentschel bezieht sich hier auf einen Aufsatz von David Roberts, der Peter Weiss' 1964 uraufgeführtes Theaterstück »Marat/Sade« unter dem Gesichtspunkt seiner parodistischen Inszenierung untersucht, die sich laut Roberts gerade dadurch auszeichnet, dass »die Verformung des Kunstwerks qua Parodie dialektisch [ist], denn sie beinhaltet die *gleichzeitige* Verneinung und Bejahung des spezifischen Status von Kunst«. Vgl. Roberts 1987, hier S. 176 (Herv. i.O.).
- 10 Vgl. z.B. Hentschel 1991; Hentschel 2000; Schmidt-Linsenhoff 2009; Spies 2013; Szeemann 1984, S. 20f.
- 11 Vgl. Hentschel 1991, S. 267ff.

erschließen, sollen im Folgenden die einzelnen Drucke einem »close reading« unterzogen und Mappenformat, Textbeigaben und Drucklayout auf ihre parodistische Argumentation hin untersucht werden.¹²

Die Mappe erschien in einer Auflagenstärke von 50 Exemplaren und beinhaltet neben jeweils vier unterschiedlichen Zeichnungen 14 Offsetdrucke nach Fotografien von Sigmar Polke und Chris Kohlhöfer, einem Studienfreund Polkes, der für die technische Realisierung der Aufnahmen zuständig war [Abb. 6-21].¹³ Die enthaltenen Drucke, um die es im Folgenden gehen soll, verknüpfen die titelgebenden Mächenschaften »Höherer Wesen«, die sich in surreal anmutenden Szenen verschiedener Objekte und schließlich auch des Künstlers selbst zu bemächtigen scheinen, mit dem für Polke ebenfalls ikonisch gewordenen Palmen-Motiv, das im Zentrum der ersten acht Fotografien der Mappe steht. Der Titel des Portfolios ist dabei nicht in einer Vergangenheitsform verfasst, also im Sinne eines Resultats der Einwirkung höherer Mächte zu verstehen, sondern im Präsens, als würden diese im Moment des Öffnens der rechteckigen Pappschachtel höchstpersönlich entsteigen. Gleichzeitig können die Anführungszeichen im Titel als Ironiemarker angesehen werden, der den parodistischen Charakter der Grafikserie vorwegnimmt und im Sinne eines Paratextes die Erwartungshaltung der Betrachter*innen zu lenken hilft, worauf später noch genauer eingegangen werden soll. Die 14 Fotografien haben gemeinsam, dass sie in Schwarz-Weiß im Offsetverfahren mittig auf DIN-A4-große Papiere gedruckt sind. Die Bildgröße beträgt 22,1 mal 16,2 Zentimeter, so dass ein breiter weißer Rand zwischen bedruckter Fläche und Blattrand verbleibt, der am unteren Ende Platz für die Bildunterschriften lässt. Diese formale Setzung verleiht den Blättern eine kataloghafte Erscheinung, als handle es sich hier bereits um »Bilder zweiter Ordnung«. ¹⁴ Mag man zunächst die Bildunterschrift und die gedruckten Fotografien getrennt voneinander lesen beziehungsweise anschauen, so schließt der weiße Rahmen, der sich aus der grafischen Setzung der Drucke ergibt, beide Elemente zusammen. So erscheinen die gedruckten Fotografien bereits auf einer potenzierten Abstraktionsebene – als Bilder von Bildern – und die Motive werden im doppelten Sinne als (Bild-)Zeichen lesbar (vgl. Kap. 4.3).

12 An dieser Stelle möchte ich René Block danken, dem Editor der Grafikmappe und langjährigen Freund Polkes, der mich in seiner Berliner Galerie empfangen hat und den ich für mein Promotionsprojekt und die Untersuchung der Drucke interviewen durfte. Viele der folgenden Informationen verdanke ich maßgeblich diesem Gespräch vom 26. Juni 2020 und der Möglichkeit, die Drucke im Original zu studieren.

13 In der folgenden Bildanalyse sollen nur die Fotodrucke untersucht werden, da sie bei allen Exemplaren gleich sind.

14 Hier sei an Polkes 1968 entstandenes Gemälde »Moderne Kunst« [Abb. 4] erinnert, das sich ebenfalls dieses Gestaltungsmerkmals bedient, wie Dörte Zbikowski schreibt. Vgl. Zbikowski 2000, hier bes. S. 121.

Den Drucken ist ein Inhaltsverzeichnis vorangestellt, welches die Werktitel, ihr Entstehungsjahr – zwischen 1966 und 1968 – und einen Kommentar des Künstlers listet [Abb. 7]. Dabei verleihen die Aufmachung und die Typografie sowie die verwendete Frakturschrift der Mappe einen akademischen Anstrich.¹⁵ Betrachtet man jedoch die abgebildeten Motive, erscheint jeder wissenschaftliche Ernst gebrochen. Die Mappe beginnt laut Inhaltsverzeichnis mit acht Fotografien aus der Serie »Die betende Palme« von 1966: »Zollstockpalme«, »Brotpalme«, »Knopfpalme«, »Menschenpalme«, »Wattepalme«, »Handschuhpalme«, »Luftballonpalme«, »Glaspalme« – kein Gegenstand ist zu trivial, um nicht die für Polke so bedeutungsvolle Form einer Palme anzunehmen. Victoria Schmidt-Linsenhoff sieht in dem Zusammentreffen von Mappentitel und Palmen-Motiv ein dadaistisches Spiel mit Künstlermythos und Meisterdiskurs.¹⁶ Die Gegenstände, mit deren Hilfe Polke die »Möglichkeitsformen der Palme« durchdekliniert, erinnern die Autorin an Modelle des »objet trouvé« und Verfahren der surrealistischen Fotografie, wobei sie Polkes Palmen-Besessenheit dahingehend deutet, dass sich hier »die Sehnsucht des Anti-Künstlers, passives Medium gesellschaftlicher Kräfte zu sein« ausdrückt, die sich »nicht nur gegen den traditionellen Geniekult, sondern auch gegen die moderne, zivilisationskritische Künstlerrolle des Magiers oder para-religiösen Erlösers« richte.¹⁷ Die Palme, ehemals Emblem kleinbürgerlicher Exotismusfantasien der Wirtschaftswundergeneration, wird zum Zeichen für Polkes Kunst, welche der Künstler allerdings ganz und gar nicht antikünstlerisch, sondern im Gegenteil extrem kunstvoll und klug im postmodernen Verweisungsspiel der Zeichen inszeniert, wie im Folgenden dargelegt werden soll.

Schaut man allein auf die Fotografien der Palmen-Serie, sind dabei zunächst nur die »Knopfpalme« [Abb. 10] und mit etwas Fantasie Polke mit seiner papiernen Palmwedel-Halskrause [Abb. 11] auf den ersten Blick und ohne die Hilfestellung der Bildtitel als Figurationen des tropischen Gewächses zu erkennen. Die Fotografie mit dem Titel »Zollstockpalme« [Abb. 8], die dem Inhaltsverzeichnis zufolge die Serie eröffnet, zeigt zwei handelsübliche Zollstöcke, die vom Künstler grob in eine palmenähnliche Form gefaltet wurden: Der eine ragt gerade und baumstammgleich in die Höhe, der andere formt sich vage zu drei zackigen Wedeln aus. Ganz palmenuntypisch wachsen Polkes Zollstöcke in einer Zimmerecke auf dunklem Fußboden vor einer grobverputzten, wasserfleckigen Wand, die an einen Kellerraum oder eine gewerbliche Nutzfläche erinnert. Auch wenn der Zollstock als Handwerksgerät und Vermessungswerkzeug in der Hobbykeller-Umgebung nicht gänzlich fehl am Platz wirkt, fiel es doch ohne den entscheidenden Hinweis im Bildtitel oder die Kenntnis anderer Werke des Künstlers – wie etwa die 1966 entstandene Zollstockpalmen-

15 Vgl. Hentschel 2000, hier, S. 368.

16 Vgl. Schmidt-Linsenhoff 2009, hier bes. S. 343ff.

17 Schmidt-Linsenhoff 2009, S. 344.

Installation, die mit den Worten »Empfindungspalme, Ideenpalme, Zeitpalme, Versuchspalme« überschrieben war – schwer, in dem minimalistischen Gebilde ein Palmen-Gewächs zu erahnen.¹⁸ Was man hier sieht, ist keine Palme, sondern sind zwei Zollstöcke – mehr noch: es handelt sich um die Fotografie derselben. Vom ersten Blatt an wohnt Polkes Drucken ein parodistisches Kippmoment inne, das sich auch aus den Erwartungen an das verwendete Medium speist. Denn eigentlich ist der Fotografie, im Gegensatz zur Malerei, ein gewisses Realitätsversprechen eigen, das die Frage nach der mimetischen Qualität des Gesehenen überflüssig macht. Die Bildtitel und -unterschriften unterstreichen diesen Anspruch noch einmal, um ihn gleichzeitig zu enttäuschen. Denn Polke verspricht hier Fotos von Palmen, die es gar nicht zu sehen gibt, und lenkt durch die Titel von den Dingen ab, die er tatsächlich mit der Kameralinse einfängt.

Auch die folgenden Palmen-Bilder haben erstaunlich wenig mit ihrer natürlichen Namensgeberin gemein. Die Fotografie der sogenannten »Brotpalme« **[Abb. 9]** zeigt gemäß dem Titel eine amorphe Teigmasse, die in die grobe Form eines Stammes mit drei ausladenden Palmwedeln geknetet ist. Das kleine Brotgewächs steht auf einem dunklen Untergrund vor einer mit Raufasertapete verkleideten Wand. Ein von rechts oben einfallendes Streiflicht setzt die Knetenskulptur im Bildmittelpunkt dramatisch in Szene und verleiht ihr selbst auf dem zweidimensionalen Druckpapier eine gewisse räumliche Wirkung. Die Komposition gleicht derjenigen der Fotografie der »Wattpalme« **[Abb. 12]**, welche ebenfalls auf dunklem Holzgrund vor einer hellen, tapezierten Wand aufgestellt ist und durch eine bildexterne Lichtquelle hervorgehoben wird. Auch in diesem Fall haben Form und Material nichts mit dem tropischen Gewächs gemein. Am ehesten mag man sich hier an amorphe Wolkengebilde erinnern fühlen und an das kindliche Spiel, in den sich auftürmenden Himmelserscheinungen bestimmte Figuren oder Formen sehen zu wollen. Inspiration und Träumerei hängen oftmals eng zusammen. Die »Glaspalme« **[Abb. 15]** setzt sich aus sechs verkehrt herum übereinandergestapelten Trinkgläsern zusammen, wobei dasjenige, welches die Krone bildet, die anderen in Umfang und Größe übertrifft. Die gläserne Skulptur wirkt wie durch einen Lichtkegel in Szene gesetzt, dessen Schein vom Untergrund, auf dem die Gläser stehen, reflektiert wird. Ungeachtet der Tatsache, dass die übereinandergestapelten Trinkgefäße erneut keinerlei Ähnlichkeit mit einer Palme aufweisen, spielen Form und Material im Gegensatz zu Watte und Brot auf bekannte kunsthistorische Topoi an: Interpretiert man beispielsweise die kleineren Gläser, die den Stamm der Palme bilden, als Schnapsgläser, könnte die latente Instabilität der Konstruktion als eine Anspielung auf den Kippmoment zwischen (künstlerischer) Inspiration und Trunkenheit verstanden werden. Weiterhin besitzt die Darstellung von Glas auch

18 Vgl. Sigmar Polke, »Zollstockpalme«, 1966, Zollstock, Pappbuchstaben und Klebeband, 250 × 130 × 0,5 cm. Privatsammlung.

in der Stillebenmalerei eine lange Tradition und dient dazu, sowohl den Reichtum der Auftraggeberschaft zu repräsentieren als auch das handwerkliche Talent der Künstler*in zu bezeugen. Genau wie bei den vorangegangenen Objekten scheinen die Bezüge zwischen Bildunterschrift und tatsächlichem Foto-Objekt zunächst willkürlich, witzig oder sogar banal und erst auf den zweiten Blick wird deutlich, dass hier immer wieder die Themen künstlerischer Inspiration und Genialität parodiert werden.

Das gilt auch für die die sogenannte »Handschuhpalme« [Abb. 13]. Sie befindet sich auf einer hellen, möglicherweise weiß lackierten Oberfläche und hebt sich dunkel vor einer grob verputzten Wand ab. Hatte Polke bei der Fertigung der anderen Palmen-Figuren noch seine Finger im Spiel, handelt es sich bei der »Handschuhpalme« tatsächlich mehr oder weniger um ein Readymade: Die fünf Finger nach oben ausgestreckt, hat der Künstler den dunklen Handschuh der Kamera frontal zugewandt auf dem hellen Untergrund platziert. Einmal mehr wirkt der Titel paradox, handelt es sich doch hier ganz augenscheinlich nicht um eine Palme, sondern um einen gestrickten, dunklen Wollhandschuh und jeder noch so spitzfindige Versuch – etwa über das lateinische Wort »palma« (Hand) eine Verbindung zu einer Palme zu synthetisieren¹⁹ – führt zwangsläufig in die Irre. Konzentriert man sich hingegen auf das Gesehene, nämlich das Motiv der Hand beziehungsweise des Handschuhs, hält es seinerseits ein reiches Bedeutungsangebot bereit: So ist es doch die Hand der Künstler*in, die ihren Stil, ihre »maniera« prägt und über den Grad der künstlerischen Meisterschaft entscheidet.²⁰ Hinzu gesellen sich Assoziationen aus der künstlerischen Tradition der berühmten Gesten. Besonders bedeutungsintensiv ist beispielsweise das Spiel der Hände in Raffaels »Schule von Athen«, wobei die weisende Hand Platons auf dessen Ideenlehre referiert. Schon Rembrandt van Rijn hat diese hoch aufgeladene Geste in seinem Gemälde »Nachtwache« parodiert, denkt man an den leeren Handschuh, den die Hauptfigur so elegant in ihrer rechten Hand hält und den Jürgen Müller als selbstbewusste Geste des Künstlers und als ironische Kritik an einer inhaltsleeren »imitatio« interpretiert hat.²¹ Und auch bei Polke ist von diesen bedeutungsvollen Gesten nur eine leere Hülle geblieben, ein Handschuh, der, obwohl er aufgerichtet steht, doch nicht darüber hinwegtäuschen kann und will, dass in ihm kein Leben steckt. Stattdessen steckt in ihm eine parodistische Kritik am Geniemythos und an einer unzeitgemäßen Überhöhung der künstlerischen Handschrift, die für ein kunsthistorisch geschultes Publikum mehr als offensichtlich mitschwingt.

19 Buchloh 1976, S. 148.

20 In keinem Kunstwerk kommt dies besser zum Ausdruck als in Hendrick Goltzius' meisterlicher Zeichnung seiner rechten Hand (1588).

21 Vgl. Müller 2015, S. 292–296, hier bes. S. 295.

In formaler Hinsicht folgen Polkes Palmen-Fotografien traditionellen Kompositionsschemata: Die abgelichteten Objekte wurden mittig oder gemäß den Vorgaben des Goldenen Schnittes auf der Bildfläche angeordnet. Sie sind vollständig sichtbar und zum Teil dramatisch beleuchtet. Die zentriert unter den Fotodrucken platzierten Bildunterschriften verleihen der Serie einen kataloghaften Anstrich und das bekannte Zusammenspiel von Fotografie und Titel suggeriert eine eindeutige Lesbarkeit. Eine Erwartung, die die Drucke der Palmen-Serie jedoch nicht einlösen können und wollen, denn zu sehen ist beispielsweise im Fall der »Handschuhpalme« einfach nur ein Handschuh, der weder durch seine Form, auf Grund seines Materials oder seines Gebrauchs mit dem im Titel versprochenen tropischen Gewächs in Verbindung gebracht werden kann.²² Ein einfacher Rückschluss vom Gesehenen auf dessen Bedeutung ist im postmodernen Spiel der Zeichen nicht mehr möglich; ikonografische oder hermeneutische Entschlüsselungsversuche laufen ins Leere. Es ist vielmehr das Spiel, das zählt. Ein Spiel, das die Betrachter*innen dazu anstiftet, das suggerierte Sinnangebot anzunehmen, und das gleichzeitig das Bewusstsein dafür aufkeimen lässt, dass die projizierten Bedeutungen niemals eingefangen werden können. Das gilt umso mehr, wenn man Folgendes bedenkt: Die Bilder geben den Betrachter*innen offensiv Gelegenheit, das Entstehen von Zeichenhaftigkeit in nuce nachzuvollziehen. Zugrunde liegt eine Wiederholungs- und Kommentarstruktur, die Bilder in Bildern generiert. Durch die grafische Setzung, die Fotografie und Unterschrift auf dem Druckpapier zusammenschließt, erscheinen die Fotos nicht als Ablichtungen der jeweiligen Gegenstände, sondern sowohl als Zeichen für diese wie als Zeichen für den Prozess ihrer Darstellung, was die Möglichkeiten ihrer Deutung potenziert.

Und auch die nächste Fotografie, für die Polke auf einer Holzplatte aus 45 unterschiedlich großen Knöpfen eine Palme geformt hat, wirkt zunächst ähnlich banal [Abb. 10]. Einer eleganten, flachen S-Kurve folgend sind die Knöpfe so ausgelegt, dass sie einen Stamm bilden, der im oberen Drittel in fünf angedeutete Palmzweige übergeht. Das Holz im Hintergrund der Palmkrone wirkt heller, was der Knopfkomposition eine fast malerische Wirkung verleiht. Auch hier sind viele Assoziationen möglich: Das kunsthistorisch geschulte Publikum mag einerseits eine Verbindung zu William Hogarths »Line of Beauty« herstellen, während das simple Palmen-

22 Vgl. Funk/Mattenklott/Pauen 2000, hier bes. S. 20ff. Die Herausgeber gehen davon aus, dass das Interesse an Ähnlichkeitsbeziehungen in dem Moment zunimmt, an dem die Künste beginnen sich vom Nachahmungsprinzip zu befreien. »Ähnlichkeit« und »Mimesis« meinen dementsprechend zwei unterschiedliche Verhältnisse, denn das Ähnlichkeitsdenken nehme sich die Phänomene selbst zum Maßstab und entferne sich dabei von der Vorstellung, »Ähnlichkeit« beziehe sich nur auf äußere Faktoren. Neben der phänomenalen Ähnlichkeit, wie die Mimesis-Lehre sie propagiert, gebe es zusätzlich auch ein funktionales Ähnlichkeitsverhältnis, in dem Kunstwerke zu den auf ihnen abgebildeten Dingen stehen können, so die Herausgeber.

Emblem andererseits wie eine Fernweh-Ikone aus der Werbewelt wirkt.²³ Auch die »Luftballonpalme« [Abb. 14] erinnert auf den ersten Blick an eine aufblasbare Attrappe aus einem Reklameversprechen oder wie das Überbleibsel eines Kindergeburtstages. Am unteren Bildrand ist noch die Sitzfläche eines Plastikhockers zu erahnen, die dem bereits ein wenig schlaff wirkenden Luftballongebilde als Podest dient. Auf der glänzenden Oberfläche des Gummiballons spiegelt sich ein Lichtreflex – in der älteren Kunstgeschichte ein beliebter Trick, um die zweidimensionale Fläche von Tafel oder Leinwand spielerisch um einen fiktiven Außenraum zu erweitern oder die Kunstfertigkeit der Kunstschaffenden im Umgang mit der Haptik unterschiedlicher Oberflächen unter Beweis zu stellen. Doch handelt es sich hier um eine Fotografie, nicht um ein Gemälde, und bei dem abgebildeten Gegenstand um einen billigen Gummiluftballon, dessen obere Enden langsam an Luft verlieren, und nicht um ein Meisterwerk der Goldschmiedekunst oder ähnliches.

»Polke als Palme« [Abb. 11], die letzte Fotografie der Serie, unterscheidet sich von den sieben anderen. Sie zeigt den Künstler, der, nur in eine große weiße Unterhose gekleidet und mit einer papierenen Halskrause geschmückt, in einer Zimmerecke steht. Die flatterigen Papierwedel um seinen Hals lassen den dem Künstler an anderer Stelle zugeschriebenen Wunsch »Palme zu werden« für einen kurzen Moment Realität werden.²⁴ Dennoch wirkt seine Pose verkrampft. Den Kopf hat er leicht in den Nacken gelegt, während seine weit aufgerissenen Augen das Gegenüber vor der Fotografie fixieren. Die gut sichtbaren Knie des Künstlers sind leicht gebeugt, sei es, um die Krümmung eines Baumstammes zu imitieren, sei es, um in der verhaltenen Starre der Fotografie einen Moment der Bewegung anzudeuten. Die prominent in Szene gesetzte Unterhose erinnert an die Selbstdarstellung eines älteren Kunsthelden, nämlich Pablo Picasso, dessen vor präntiöser Männlichkeit strotzendes Porträt in leuchtend weißer Unterwäsche vor seinem Anwesen im französischen Mougins mehrere Jahre später von Martin Kippenberger parodiert werden sollte.²⁵ Ob Polke diese Fotografie von Picasso kannte, ist nicht mit Sicherheit zu sagen. Doch auch so lässt sich mit dem Selbstporträt des als Palme verkleideten Künstlers eine thematische Verbindung zum Künstlermythos und dessen medialer Inszenierung herstellen. Denn hierbei handelt es sich nicht um die einzige Fotografie der Mappe, die den Künstler höchstpersönlich wiedergibt.

Und so mimt Polke auch die Hauptfigur von fünf der folgenden sechs Fotografien, die im Gegensatz zu den Palmen-Bildern keine geschlossene Serie bilden, wie

23 Vgl. Hogarth 1973, hier bes. Chapter VII »Of Lines«, S. 37ff. und Zeichnung Frontispiz.

24 »Polke, du mußt Palme werden!« rief es in mir – Palme unter Palmen zu sein, – nichts anderes mehr konnte ich denken.« Vgl. Heubach 1997, S. 286.

25 Vgl. David Douglas Duncan, »Picasso with Afghan Hound in Mougins«, 1962, Fotografie (vgl. Meyer-Hermann 2011, S. 42) u. Martin Kippenberger, »Elite >88«, 1988, Kalender mit 13 Siebdrucken, 61 × 41,6 cm. Graz, Galerie & Edition Atelier Graz.

bereits das Inhaltsverzeichnis zu verstehen gibt. Am bekanntesten ist das letzte Blatt der Mappe, das gleichzeitig auch den thematischen Bogen aufspannt, der die vorhergehenden Fotografien umfasst und an dessen Enden »der Künstlergott und der Künstlernarr« stehen, wie Hentschel treffend vorschlägt.²⁶ Es ist auch deshalb so berühmt, weil das gezeigte Objekt als einziges der Serie neben der Fotografie auch als unikales Ausstellungsstück existiert. Gemeint ist die sogenannte »Polke-Peitsche« [Abb. 21]. An einen dunklen Holzstab, der im oberen Viertel mit hellem Klebeband umwickelt ist, sind mit Kordeln fünf Fotomaton-Bilder des Künstlers gebunden, der wilde Grimassen schneidet. Auf der Fotografie aus der Grafikserie sind die Schnüre der mittig im Bild platzierten Rute so drapiert, dass sie, von ihrer Spitze ausgehend, einen eleganten Bogen formen – Krümmungskurven scheinen Polke ein bedeutendes Anliegen zu sein, wie im Folgenden noch gezeigt werden soll (vgl. Kap. 4.2).²⁷ Die an ihren Enden befindlichen Passbilder sind ebenfalls gut zu erkennen. Auf einigen hat Polke die Augen weit aufgerissen, auf anderen streckt er seinem Publikum die Zunge entgegen und erweckt, möchte man den Titel der Grafikmappe wörtlich nehmen, den Eindruck, als wüteten die »Höheren Wesen« auch in seinem Kopf, was sich in der Mimik des Künstlers niederschlägt. Hier ließe sich an Gian Lorenzo Berninis »Anima damnata« denken, die Marmorbüste der verdammten Seele, deren schmerzverzerrtes Gesicht mit dem zum Schrei geöffneten Mund den Betrachtenden eine Idee der von ihr erlittenen Höllenqualen vermitteln soll; oder aber auch an Rembrandt van Rijns berühmte Gesichtsstudien, die virtuos die Diversität (und die Kapriolen) der menschlichen Mimik nachzeichnen. Hentschel zieht angesichts von Polkes fantastischem Folterwerkzeug eine Parallele zu William Blakes »Proverbs of Hell«.²⁸ An einer Stelle heißt es dort: »The selfish smiling fool. & the sullen frowning fool. shall be both thought wise. that they may be a rod.«²⁹ Sowohl die Rolle des Spaßvogels als auch diejenige des mahnenden Kommentators wurde Polke oft nachgesagt. Ganz so eindeutig, wie es Hentschel hier darstellt, besetzt Polke diese Rollen aber nie. Das Faszinierende an den Grafiken und auch an der »Polke-Peitsche« besteht gerade darin, dass sie bestimmte Motivkomplexe aufrufen, deren Bedeutungen aber nie vollständig eingelöst werden. Polkes Drucke führen uns immer wieder die Unabschließbarkeit des (postmodernen) Verweisungsspiels vor, das kein Ende findet, sondern von einem Deutungsangebot zum nächsten springt. So auch hier. Sowohl der Topos des Narren als auch das Instrument der Peitsche halten vielfältige

26 Hentschel 2000, S. 369.

27 Heubach 1997, S. 290f.

28 Vgl. Hentschel 2000, S. 369.

29 William Blake: »Marriage of Heaven and Hell, Plate 8«, 1790, Radierung, 14,9 × 10,4 cm. Außerdem hat Polke Blake ein eigenes Kunstwerk gewidmet, das, natürlich in ironischer Manier, eine telepathische Sitzung mit dem englischen Maler, Dichter und Naturmystiker fingiert. Blake ist auf der ebenfalls 1968 entstandenen Tafel mit dem Titel »Telepathische Sitzung II« als Sender angegeben, der Polke Ja-Nein-Antworten auf unbekannte Fragen einflüstert.

Assoziationen bereit. Durch die Figur des »Narren in Christo« entsteht beispielsweise eine Verbindung zum Thema der Künstlerselbstinszenierung. So kann der mit der Narretei verbundene Wahnsinn auch als Form der Hellsichtigkeit verstanden werden, die es ermöglicht Wahrheiten auszusprechen, die anderen verschlossen bleiben. Der Künstlernarr dient der Gesellschaft als kritischer Spiegel und versinnbildlicht den aufklärerischen Anspruch der Kunst. Auch die Peitsche scheint auf den ersten Blick in diesen christologischen Kontext zu passen, erinnert sie doch mit ihren fünf Enden an die Geißel, mit der Christus die Wechsler aus dem Tempel vertrieb. Doch ist Polkes Interpretation dieser Topoi immer ein bisschen verrückt und entzieht sich einer eindeutigen Lesbarkeit. Seine Kunst dient nicht einer bestimmten Weltanschauung und ist auch kein vermeintlicher Spiegel der Erkenntnis, denn solche Konzepte fußen auf binären Zuordnungsschemata von Gut und Böse, Richtig und Falsch. Dieser Anspruch wird hier persifliert. Polke präsentiert sich gleichzeitig als ernstzunehmender Narr und als besessener Gott-Künstler; er kritisiert und spricht sich selbst von jeder Kritik frei, unterstehen doch die Mappe und ihr Inhalt laut dem Titel erneut dem Befehl »Höherer Wesen«. Und so bleiben Polkes Porträt-Fotografien genauso vielschichtig wie offen.

Auch die als »Doppelgänger« [**Abb. 17**] betitelte Aufnahme in der Mappe zeigt den Künstler, der im rechten Drittel des Bildes vor einer Wand steht und sein Gegenüber ernst durch seine dicken Brillengläser hindurch mustert. Im Gegensatz zu dem Selbstporträt als Palme ist Polke hier vollständig bekleidet dargestellt: Über einem weißen, am Kragen aufgeknöpften Hemd trägt er einen dunklen Sakko und eine helle Hose, die mit einem zu den schwarzen Schuhen passenden Gürtel gesichert ist. Der formale Aufzug wirkt wie eine Verkleidung und die nackte Wand im Hintergrund verleiht der Fotografie beinahe den Anschein einer Aufnahme aus einer Verbrecherkartei. Der Topos des »Doppelgängers« eröffnet ein reiches Assoziationsfeld und erfreut sich (seit der Romantik und) besonders in der postmodernen Theoriewelt großer Beliebtheit, denkt man beispielsweise an Jacques Lacans Ausführungen zum »Spiegelstadium« oder Jean Baudrillards Simulationstheorie.³⁰ Der »Doppelgänger« als Schwellenwesen steht zwischen Innenleben und Außenwelt, ist aus psychologischer Sicht Figur der Identitätssuche genauso wie des Wahnsinns und Selbstverlustes. Als künstlerisches Stilmittel eingesetzt lässt sich an Hand der Dopplung der Autor*innen- oder Künstler*innenfigur über das Ineinanderwirken von fiktionaler und realer Persönlichkeit nachdenken, über Rollen und Rollenbilder.³¹ Denkt man an die im Mappentitel erwähnten »Höheren Wesen«, ruft die Doppelgängerthematik auch das Gegensatzpaar »Lebenslauf« und »Drehbuch« ins Bewusstsein und verdrängt die Frage nach der Identität der lenkenden Macht. Oder tritt der Künstler hier selbst als »altro dio«, als zweiter Schöpfer auf, der sich erfindet

30 Vgl. Baudrillard 1994, S. 153–162; Lacan 1986.

31 Vgl. dazu: Bär 2005, hier bes. S. 9–58; Eco 1988; Fichtner 1999.

und multipliziert.³² Fragen, die Polkes Fotografie aufwirft, um sie unbeantwortet zu lassen. Denn nicht zuletzt dient der ›Doppelgänger‹ auch als eine Entfremdungsmetapher in der postmodernen Kunst- und Literaturwelt, die weniger der Sinnsuche als ihrer Dekonstruktion gilt.

Als Dekonstruktionsversuch kann auch die Fotografie mit dem Titel »Korrektur der Handlinien« [Abb. 18] gelesen werden. Sie zeigt die linke Hand (des Künstlers?), die mit gespreizten Fingern von unten ins Bild gehalten wird und sich deutlich vor dem hellen Hintergrund der Wand abhebt. Ein Teil des Armes, der in einem dunklen Sakkoärmel steckt, unter dem ein weißes Hemd hervorschaut, ist ebenfalls zu erkennen. Die Handinnenfläche ist der Kameralinse zugewandt, doch sind die natürlichen Hautfalten, die sie gleich einem Muster durchziehen müssten, vom Künstler durch zwei, in einem spitzen Winkel nach rechts auseinanderlaufende, gerade Linien übermalt worden.³³ Noch deutlicher als mit seinem fingierten Doppelgänger stellt Polke hier die gesamte Künstlermythologie auf den Kopf, sind es doch gerade die Hände der Kunstschaffenden, durch die das »ingenium« zur Ausführung kommt und die auf besondere Art und Weise mit der Entstehung eines Kunstwerks und dessen Wertschätzung verbunden werden.³⁴ Und auch das gewählte Medium der Fotografie beziehungsweise des Offsetdrucks scheint Pathos und Aura der einmaligen Künstlerhandschrift bewusst zu negieren. Fingerabdrücke und Handlinien sind weiterhin ein Ausweis der menschlichen Individualität, in denen sich, dem geläufigen Aberglauben nach, das Schicksal einer Person ablesen lässt. Ein Schicksal, das Polke korrigiert, dessen individuelle Vorsehung er durchkreuzt und uniformiert.

Auch an anderen Stellen reflektiert der Künstler den Mythos des aktiven Schöpfers, der, einer Eingebung folgend oder nicht, in das Weltgeschehen eingreift. Gemeint ist die Fotografie, die den Titel »Polke entlaubt einen Baum« [Abb. 19] trägt. Zu sehen ist der Künstler, der auf einen gefährlich kleinen und schwächtigen Baum geklettert ist und in dessen Krone sitzend im Begriff ist, diesen durch heftiges Schütteln von seinen Blättern zu befreien. Die Fotografie ist gegen das Licht aufgenommen, so dass sich der bereits halb kahle Baum und Polkes Umrisse dunkel von dem hellen Himmel abheben. Sein Gesicht ist nicht zu erkennen. Wieder ist die betrachtende Person auf die Hilfestellung der Bildunterschrift angewiesen, die Polke zum eigenmächtigen Herrscher über die Jahreszeiten erklärt. Besonders witzig wird die

32 Polkes Kommentar zu der Doppelgänger-Fotografie lautet: »Gemeint ist nicht so sehr die äussere Ähnlichkeit zweier Personen, als das gleichzeitige Vorhandensein meiner Person an verschiedenen Orten.«

33 Lanka Tattersall fühlt sich hier an El Lissitzkys »Selbstporträt des Künstlers als Konstrukteur« von 1926 erinnert, das auf eine unbetitelte Fotografie aus dem Jahr 1924 zurückgeht, welche die Hand des Künstlers zeigt, dessen Finger mit einem spitzwinklig gespreizten Zirkel spielen. Tattersall 2015, S. 109f.

34 Hentschel 2000, S. 369.

abgebildete Szene dadurch, dass der Baum am Kronenansatz scheinbar schon einmal abgesägt wurde, ein deutlich effektiveres Verfahren, einen Baum zu entlauben, als es Polke einsetzt. Im Falle der Fotografie »Die Weide, die nur meinetwegen hohl gewachsen ist« [Abb. 20] tritt Polke nicht in Aktion, gibt sich aber dennoch als »ultima causa« der Naturmächte zu verstehen. Zu sehen ist der Künstler, der sich in einen hohlen Baumstamm schmiegt, welcher mittig auf der Fotografie platziert in die Höhe wächst. Der knorrige, von tiefen Furchen durchzogene Stamm steht auf einer Wiese mit hohem Gras und geht im oberen Viertel der Aufnahme in eine ausladende Krone über. »Höhere Wesen« (oder der gottgleiche Polke?) scheinen hier einmal mehr ihre Finger im Spiel zu haben, schenkt man dem Mappentitel Glauben: Haben sie die Wuchsrichtung der abgebildeten Weide beeinflusst oder hat Polke wider alle Zeitrechnung solange dort gestanden, bis der Baum um ihn herumgewachsen ist?

Ähnlich verhält es sich mit einem weiteren Blatt der Serie, das den Titel »Die Decke, in die sich immer wieder die Konturen einer weiblichen Figur falten« [Abb. 16] trägt. Die Aufnahme zeigt eine Decke, die, wie von Geisterhand geleitet, die Umrisse einer weiblichen Figur imitiert. Tatsächlich hat Polke hier eine Wolldecke abfotografiert, und es lassen sich mit Hilfe der durch die Bildunterschrift geleiteten Fantasie die Umrisse einer menschlichen Gestalt errahnen. Die untere Hälfte der Wolldecke ist so aufgewölbt, dass sie zwei Beine zu erkennen gibt, wobei das eine, wie zum Laufen erhoben, nach hinten abgknickt erscheint. Der Oberkörper der vermeintlich weiblichen Figur, deren Konturen eher an die Kreidelinien eines Tatorts erinnern, ist weniger filigran ausgestaltet. Rumpf, Hals, Kopf und Arme gehen mehr oder weniger ineinander über und verlieren sich im Streifenmuster, das die Decke im oberen und unteren Bereich verziert. Weiterhin verjüngt sich das Deckengebilde im Bild nach oben und verrät so den Winkel, aus dem die Fotografie aufgenommen wurde und der ihr einen latent theatralischen Anstrich verleiht. Christian Spies fühlt sich hier an »die populäre Tradition der spiritistischen oder mediumistischen Fotografie des späten 19. Jahrhunderts [erinnert], die damals Beweise für unsichtbare und übermenschliche Kräfte liefern sollte.«³⁵ Weiterführend ließe sich hier auch an die sogenannten Acheiropoieten oder das »Turiner Grabtuch« denken, Kunstwerke also, die wie von Geisterhand erscheinen und als eine Art religiöse Legitimation für Bilder herhalten müssen. Hentschel spannt unter Bezugnahme auf ein weiteres Kunstwerk Polkes, namentlich den sogenannten »Menschenkreis« von 1968, den Bogen bis in die Psychologie und attestiert den folgenden Fotografien eine thematische Nähe zu Ernst Kretschmers 1918 veröffentlichter Habilitationsschrift »Der sensitive Beziehungswahn.«³⁶ Eine Assoziation, die Polke im Falle des Blattes »Die

35 Spies 2013, S. 58.

36 Vgl. Hentschel 2000, S. 369 u. Kretschmer 1950. Interessant ist, dass Polke in der 1968 entstandenen Installation »Menschenkreis« ebenfalls auf Kretschmer referiert, und zwar indem er Fotografien aus dessen 1921 erschienenem Zweitwerk »Körperbau und Charakter« in sein

Weide, die meinetwegen hohl gewachsen ist« in seinem kommentierten Inhaltsverzeichnis selbst ins Spiel bringt. Beziehungswahn ist hier ein doppelt hilfreiches Stichwort, provoziert Polke doch in den vorliegenden Drucken zunächst nicht nur den stereotypen Blick auf eine genauso intuitive wie wirre Beziehung eines ›genialischen Künstlers‹ zu seiner Umwelt, gewährt potentielle Einblicke in seine Schaffensweise und hinterlässt den Betrachtenden eine Leseanleitung, sondern präsentiert auf einer Metaebene auch ein virtuoses Spiel mit ebenjenen Verweisstrukturen und ihren Deutungsschemata, die sprichwörtlich an »den Rand des Wahnsinns« führen.

Um den Regeln dieses Verweisungsspiels näher zu kommen und sie für die erste These dieser Arbeit fruchtbar zu machen, ist es nötig, erneut einen Schritt zurückzutreten und von einer Metaebene aus zu überlegen, was Polke mit seiner Grafikkarte eigentlich macht. In diesem Zusammenhang müssen zunächst das Mappenformat und die kataloghafte Aufmachung der Blätter als bedeutungsvoll angenommen werden: zum einen als generelles Stilmerkmal, das auf Grund der doppelten Bildstruktur erlaubt, das selbstreflexive Potential der Darstellungsform in ein gleichsam didaktisches Programm zu verwandeln, um darauf hinzuweisen, dass es regelrecht gelernt werden muss, den doppelten Charakter des Gezeigten zu entschlüsseln und damit auch sein parodistisches Potential zu erkennen. Zum anderen lässt sich die lehrbuchhafte Aufmachung der Karte als eine ironisch-kritische Anspielung auf Polkes Lehrer*innengeneration und die akademischen Malereitraditionen verstehen. Eine These, die auch Hentschel und Spies insofern unterstützen, als dass sie in dem Mappen-Format und der enzyklopädischen Beschriftung der Fotodrucke einen Verweis auf das Format alter Schulbücher sehen.³⁷ Noch überzeugender lässt sich diese These jedoch untermauern, wenn man sich die Karte als Ganzes anschaut: So lässt die formale Gestaltung der Blätter an eine Bewerbungsmappe denken, die der Aufnahme an einer ebensolchen künstlerischen Hochschule dient, wie sie Polke in Düsseldorf besucht hat. So ließe sich fragen, ob sich die Blätter, einem ironischen Schachzug gleich, vermeintlich an ein eher traditionelles Publikum richten, für das die beflissene Unernsthaftigkeit von Polkes Motiven bereits einen ersten Affront darstellen mag. Die für die Überschriften und Werktitel genutzte Frakturschrift ruft ebenfalls Erinnerungen an eine überkommene Vergangenheit wach, mit deren zum Teil ideologisch eingefärbtem Ernst die Drucke brechen und in ironischer Manier die »Polke-Peitsche« als Richtwerkzeug für jedwede ideologische Verirrung anbieten. Und auch inhaltlich wird der enzyklopädi-

Werk integriert. In »Körperbau und Charakter« versuchte Kretschmer eine Persönlichkeitstypologie zu erstellen, die bestimmte körperliche Merkmale mit bestimmten psychischen Erkrankungen korrelierte – Überlegungen, die während des Nationalsozialismus großen Anklang fanden, aber bereits in den 1960er Jahren widerlegt wurden. Vgl. hierzu: Schmidt-Linshoff 2009, S. 343.

37 Vgl. Hentschel 2000, S. 368; Spies 2013, S. 56.

sche Charakter, den vor allem die ersten acht Blätter der Palmen-Serie nachahmen, durch die auffällige Diskrepanz zwischen den in den Bildtiteln versprochenen Palmen und den tatsächlich abgebildeten Haushaltsgegenständen parodistisch gebrochen. Mag die Aufmachung, also der Modus des fotografischen Vergleichs, auch an ältere Bildatlanten wie beispielsweise Aby Warburgs »Mnemosyne-Atlas« erinnern, die auf der Grundlage visueller Analogien wissenschaftliche Erkenntnisse generieren, nutzt Polkes Grafikmappe diese Folie doch nur oberflächlich beziehungsweise zeichenhaft. Sie folgt den formalen Vorgaben dieser Studien, provoziert einen vergleichenden Blick, der beispielsweise die vermeintlichen Gemeinsamkeiten der Palmen-Gewächse zu finden sucht, verneint jedoch durch die semantischen Inkongruenzen, die zwischen den Bilderunterschriften und dem tatsächlich Abgebildetem entstehen, oder durch die dadaistisch anmutende Willkürlichkeit der Zusammenstellung der Motive auf ironische Art und Weise ihre inhaltliche Glaubwürdigkeit. Nimmt man diese Assoziationen mit einer etwa zur gleichen Zeit in Auftrag gegebenen, vermeintlich autobiografischen Notiz des Künstlers zusammen, die im Folgenden ebenfalls auf ihren Verweisungscharakter hin untersucht werden soll, entsteht ein interessantes Bild, welches das ironische Spiel mit Darstellungstraditionen zwischen Selbstaffirmation und -negation auf die Spitze treibt und gleichzeitig Zeugnis von Polkes weitreichender Vernetzung innerhalb der nordrheinwestfälischen Kulturszene ablegt (vgl. Kap. 4.2).³⁸

Die 14 Grafiken des Portfolios stellen weiterhin das Zusammenspiel von Bild und Schrift beinahe didaktisch aus, um gleichzeitig mit den Regeln dieses Zusammenspiels zu brechen.³⁹ Die Lesbarkeit der (Bild- und Schrift-)Zeichen ist immer schon relativ. Bei genauerer Betrachtung zeigt sich das bereits auf dem Deckblatt [**Abb. 6**]: Unter dem Namen des Künstlers – Sigmar Polke – steht dort in Anführungszeichen der Titel der Mappe: »..... Höhere Wesen befehlen«. Formal gesehen verweisen die vorangestellten Punkte auf eine orthografische Regel (nach der es eigentlich drei und nicht fünf Punkte sein müssten). Sie deuten eine Auslassung an, markieren eine Leerstelle, die anzeigt, dass hier etwas nicht gesagt wird, dass dessen Fehlen aber von Bedeutung ist. Auch halten sie das Publikum an, selbst aktiv zu werden und die geschaffene Lücke mit möglichen Ergänzungen zu füllen oder zumindest Fragen zu formulieren. Zum Beispiel, was den vermeintlichen Befehlen vorausgegangen sein könnte (sowohl inhaltlich und zeitlich als auch syntaktisch) und warum die Auslassungspunkte nicht am Satzende stehen, was zunächst schlüssiger schie- ne. Handelt es sich um einen ›Fehler‹ und sorgt dieser nicht für einen zusätzlichen ironischen Impuls? Ähnlich sprechend sind die bewusst gesetzten Anführungszeichen. In keiner der anderen Arbeiten von Polke, in der die »Höheren Wesen« vor-

38 Vgl. Heubach 1997.

39 Hier ließe sich an René Magrittes Gemälde »Schlüssel der Träume 1 & 2« (1927/1930) denken, bei denen Gezeigtes und Benanntes ebenfalls und ganz bewusst nicht übereinstimmen.

kommen, nutzt der Künstler Anführungszeichen. Die Grafikmappe stellt eine Ausnahme dar.⁴⁰ Deuten sie ein Zitat an oder mehr noch ein Selbstzitat? Sind hier ebenjene »Höheren Wesen« gemeint, die in dem zwei Jahre zuvor ausgestellten »Vitrinenstück« als die Juroren, Kritiker und Entscheider der westdeutschen Kunstszene entlarvt wurden, die angesichts der neu entbrannten Stildebatte eine konservative Linie favorisierten, wie die ersten drei documenta-Schauen unter Beweis stellten? Oder spielt der Titel ganz generell auf den Topos des enthusiastischen Künstlers und die Frage nach dem Ursprung der Inspiration und der Legitimation von Kunstwerken an und unterwirft die Blätter der Grafikmappe einer bestimmten Lesart? Gleichzeitig sind Anführungsstriche ein Ironiemarker, gelten sie doch als Zeichen uneigentlicher Rede. Die dadurch eröffnete Metaebene, die ein Wörtlich-Nehmen des Folgenden eigentlich schon ausschließt, kann als programmatisch für die ganze Mappe angenommen werden und bestimmt den parodistischen Unterton der in ihr enthaltenen Blätter. Denn auch die Fotodrucke agieren in gewissem Sinne bereits auf einer Metaebene. Auf Grund der formalen Setzung erscheinen die mittig platzierten Fotografien wie Bilder von Bildern respektive wie Bildzeichen.⁴¹ Und so legt Polke bereits im Titel und durch die formale Präsentation seiner Mappe einen Spannungsbogen an, der sich im ständigen Wechselspiel zwischen Ernst und Unernst, Künstlertum und Narrendasein, zwischen vermeintlicher Lesbarkeit und Widersinn der Drucke fortschreibt.

Weiterhin rückt dadurch, dass das Abgebildete zum Zeichen wird, einerseits das Medium (Fotografie) in den Blick und andererseits unterwirft der Verdoppelungseffekt die Fotodrucke dem Prozess einer internen Kommentierung und Reflexion. Polke hat dieses Format bewusst gewählt. Das bezeugt auch das bereits erwähnte Inhaltsverzeichnis [Abb. 7], welches über die bloße Tatsache hinaus, dass es der Mappe einen wissenschaftlichen Anstrich verleiht, wichtige Hinweise auf die Lesart der folgenden Bilder bereithält. Ihm ist eine Präambel vorangestellt, die folgenden Wortlaut enthält:

»Die Drucke sind nicht nur als einfache Abbilder oder Handlungen gedacht, sondern als unmittelbare Träger der Idee des Gezeigten, zumal die Objekte nicht mehr existieren oder jederzeit wieder hergestellt werden können. Sie wurden gemacht, um sie als Fotos zu zeigen.«

40 Das gilt auch für die bisher unerwähnt gebliebene Zeichnung aus dem Jahr 1968, in der die »Höheren Wesen« Polke befahlen, einen Winkel zu malen. Ein Befehl, dem der Künstler mit Aquarellfarbe auf kariertem Schreibmaschinenpapier nachkam und dessen Resultat heute in der Staatlichen Graphischen Sammlung München aufbewahrt wird.

41 Noch deutlicher tritt der Effekt der weißen Rahmung beispielsweise bei Polkes Gemälde »Moderne Kunst« [Abb. 4] von 1968 hervor. Vgl. dazu: Zbikowski 2000, hier bes. S. 121.

Diese Präambel kommt einer Meisterleistung ironischer Brechung gleich, wird doch einerseits jeder Anspruch an die Originalität der künstlerischen Mappe unterlaufen und andererseits ein ganzer Kosmos theoretischer Debatten aufgerufen. So betont Polke den Eigenwert der druckgrafischen Bilder gegenüber den auf ihnen abgebildeten Gegenständen, Personen oder Aktionen. Die Motive wurden für die Kame-ralinse konzipiert. Damit misst er dem Medium eine Bedeutung zu, die über die dokumentarische oder reproduktionsbezogene Funktion von Fotografie und Drucken hinausgeht und die, in den Worten des Künstlers, vor allem auch einen ideel-len beziehungsweise konzeptuellen Beitrag leistet. Ohne dass Polke hier konkrete philosophische Theorien referiert, lässt die Wortwahl (»Abbilder«, »Idee«) an die platonische Philosophie und ihre kunsttheoretischen Implikationen denken, allerdings nicht ohne den parodistischen Bruch gleich mitzuliefern. Denn wenn Polke mit seinen Drucken das Abbild vom Abbild zur Idee erhebt, die abstrakt das Reale übersteigt, das nicht mehr existiert, stellt er die ganze idealistische Kunsttheorie gleich wieder auf den Kopf. Schmidt-Linsenhoff fühlt sich dagegen an Prämissen zeitgenössischer Strömungen wie Dada, Fluxus oder Konzeptkunst erinnert, die die Idee hinter dem Kunstwerk beziehungsweise seine ironische Nonkonformität gegenüber einer traditionellen Vorstellung von Kunstfertigkeit präferieren.⁴² Es gilt also auch die Drucke formal ernst zu nehmen und sie nicht auf ihren Inhalt – die vermeintlichen Zollstock- oder Wattedalmen – zu reduzieren. Denn berücksichtigt man den Verweis auf das Medium der Fotografie beziehungsweise des Offsetdrucks, stellen die Aufnahmen an sich eine mehrschichtige Verschiebung dar, die das Abstraktionsniveau der Blätter betonen: Abgebildet sind Objekte oder Szenen, die zunächst von dem Künstler errichtet oder performt wurden, um als Fotomotive zu dienen. Diese Fotografien wurden wiederum druckgrafisch vervielfältigt und mit einem Titel beziehungsweise Kommentar versehen, um im Mappenformat und mit einer Auflagenzahl von 50 Stück dem Publikum präsentiert zu werden. Polke inszeniert hier also in gewissem Sinne einen medialen Dreischritt – Objekt, Fotografie, druckgrafische Reproduktion –, der sich immer weiter von der Realität entfernt und Bilder von Bildern entwirft, die in einem endlosen Verweisungs spiel Spuren legen, die nirgendwo und allerorten gleichzeitig hinführen und ihre möglichen Bedeutungen potenzieren.

Anhand der Beziehung zwischen dem Motiv der Fotografie und ihrem mechanischen Abbild beziehungsweise seiner druckgrafischen Reproduktion lässt sich über verschiedene bildwissenschaftliche und kulturhistorische Fragestellungen nachdenken: zum Beispiel über das Verhältnis von Bild und Abbild, über die

42 Vgl. Schmidt-Linsenhoff 2009. Der künstlerische Wert der Aufnahmen wird weiterhin durch die Charakterisierung der abgebildeten Gegenstände als entweder nicht mehr existent oder aber als beliebig oft wiederholbar unterstützt, denn beide dieser Eigenschaften widersprechen der traditionellen Vorstellung von Hochkunst.

(historischen) Erwartungen, die an Bilder herangetragen werden, und über die unterschiedlichen Arten (ikonische) Zeichen zu lesen. Diese Fragen sind für die postmoderne Bildparodie insofern entscheidend, als dass diese eben nicht nur mit kunsthistorischen Motiven spielt, sondern auch mit Diskurselementen wie beispielsweise dem Inspirationstheorem, der Vorstellung des genialischen Künstlers und einem veralteten Bilderglauben. Der Titel der Mappe, die Bildunterschriften und Kommentare, aber auch die Motive der Fotografien selbst – etwa die (übermalten) Handlinien oder Polkes Auftritt als vorzeitiger Herbst, der in stundenlanger Aktion einen wehrlosen Baum entlaubt – rufen diese Topoi auf, um mit der sie belastenden Schwere zu brechen. In der Fotografie »Korrektur der Handlinien« **[Abb. 18]** hat Polke die natürliche Unregelmäßigkeit der menschlichen Handlinien durch zwei gerade Striche getilgt, die genauso unpersönlich wirken wie die im Offsetdruckverfahren seriell produzierten Abzüge der Fotografie, auf denen die Szene zu sehen ist. Auf der Handfläche des Künstlers verschmelzen Rationalität und Irrationalität, Körper und Künstlermaschine zu einer erstaunlichen Einheit.⁴³ Was für die Hände von Polke gilt, scheint auch für seine ganze Erscheinung zu stimmen, schenkt man dem Kommentar zu der Fotografie »Doppelgänger« **[Abb. 17]** Glauben, der da lautet: »Gemeint ist nicht so sehr die äussere Ähnlichkeit zweier Personen, als das gleichzeitige Vorhandensein meiner Person an verschiedenen Orten.« Besonders witzig ist die Behauptung, die mit Polkes Kommentar einhergeht, nämlich dass die Bilder tatsächlich als seine Doppelgänger agieren und in animistischer Weise für ihn eintreten könnten. In abergläubischer Manier nimmt er die Verdopplung im Bild wörtlich und stellt sich vor, die Fotografien erlaubten ihm eine gewisse Omnipräsenz. Gleichzeitig parodiert Polke mit dieser Behauptung die durch viele Künstlerbiografien tradierte Vorstellung, die besagt, dass die Wertschätzung von Künstler*in und Werk auf einer ihnen angestammten Aura der Einmaligkeit und des Besonderen beruht. Polke, der sich im Schreibtischtäter-Outfit ablichten lässt, den Abzug druckgrafisch vervielfältigt und sich die gleichzeitig übermenschliche und trotzdem allen Individualismus-Vorstellungen zuwiderlaufende Fähigkeit zuschreibt, mehrere Doppelgänger zu haben, widerspricht diesen idealistischen Direktiven. Und dennoch ist sein Auftreten selbstbewusst und exzentrisch genug, um ebenjene Topoi glaubhaft zu parodieren.

Bedenkt man weiterhin das Nebeneinander von Bildern und Titeln und die Tatsache, dass der Mappe ein Deckblatt und ein Inhaltsverzeichnis vorangestellt sind, bildet auch die Beziehung von Bild und Schrift einen notwendigen Diskussionspunkt. Ihre gewitzte Kopräsenz bezeugt Polkes intermedialen beziehungsweise multimedialen Ansatz, der ein ständiges Changieren zwischen den verschiedenen Bedeutungsträgern und ihren Lesarten anregt. Doch anders als beispielsweise in barocken Emblemen spielen Bild und Schrift hier nicht zusammen, denn das,

43 Tattersall 2015, S. 110.

was die Titel oder Unterschriften bedeuten, gibt es auf den Fotografien nicht zu sehen und vice versa. Diese ›Störung‹ lädt dazu ein, über die Autoritätsverhältnisse der unterschiedlichen Medien nachzudenken. So wurde traditionsgemäß dem Text (der gelesen wird) ein höherer Status zugeschrieben als dem Bild, sofern es angeschaut wird. Dahinter liegen kulturhistorische Strategien, Hierarchien zu etablieren, um das Abstrakt-Geistige über das Sinnliche zu erheben – Strategien, die Polke hier gekonnt aushebelt und parodiert (vgl. Kap. 4.4). So versprechen seine Kommentare und Bildtitel zwar ein hoch aufgeladenes Programm voll exotistischer und genialischer Darstellungen, zu sehen gibt es allerdings nur Alltagsgegenstände. Doch halten diese Alltagsgegenstände ihrerseits Assoziationen zu Genie- und Inspirationslegenden bereit und behaupten ihre eigene (Un-)Sinnhaftigkeit. Damit parodiert Polke auch den Anspruch, der in der kunsthistorischen Forschung oftmals an Bildtitel und Künstler*innenkommentare gestellt wird, nämlich eine Interpretationshilfe zu liefern und über die Intention der Kunstschaffenden aufzuklären. Polkes Bildunterschriften sind an vielen Stellen jedoch paradox gewählt, haben wenig mit den Inhalten der Fotodrucke gemein und agieren eigenständig. Damit öffnen sie sich einem nicht abschließbaren Verweiskosmos und potenzieren die ohnehin schon absurde Zusammenstellung der Motive, Materialien und Anspielungen. Und so können auch kunsthistorisch-ikonografische Methoden, wie beispielweise Benjamin Buchlohs sicher nicht ganz ernst gemeinter Versuch, das Palmen-Motiv auf einen Eintrag in der deutschen Übersetzung von Andrea Alciatus' Standardwerk »Emblemata« von 1542 zurückzuführen und als Zeichen der Standhaftigkeit zu deuten, nicht dabei helfen, das Überangebot an Sinn und Verweisen in eine gezielte Richtung zu lenken.⁴⁴ Polke parodiert den heraufbeschworenen Sinngehalt der Drucke, wobei ebenjener Moment, in dem sich der Zweifel an dem glaubhaften Zusammenwirken von Bild und Schrift regt, dazu dienen kann, von traditionellen Deutungsmustern Abstand zu nehmen und den eigenen Verstand zu benutzen (vgl. Kap. 6). Parodistische Darstellungen zeichnen sich stets durch eine explizite Doppelbödigkeit aus. Die zitierten Elemente bleiben in ihrem neuen Kontext soweit sichtbar, dass sie zwar erkannt werden können, ihre tradierte Lesart aber zur Disposition steht. Indem die Drucke geläufige Erwartungen enttäuschen und bekannte Themen, Motive oder Stile mit Fallstricken versehen, ermöglichen sie es den Rezipierenden in mehrere Richtungen gleichzeitig zu denken und Deutungshoheiten zu hinterfragen. In der Grafikmappe »..... Höhere Wesen befehlen« inszeniert sich Polke als Gott-Künstler, der die Naturgewalten lenkt, und als fratzenschneidender Narr, der ein Richtwerkzeug für ebenjene Tollheiten entworfen

44 Buchloh 1976, S. 148. Wie beliebig solche ikonografischen Versuche ausfallen können, lässt sich damit belegen, dass man hier auch das mit einer Palme ausgestattete Emblem der »Fruchtbringenden Gesellschaft« anführen könnte, ohne dass es in diesem Kontext sinnstiftend wäre.

hat, – und das auf eine derart ironische Art und Weise, dass nicht er, sondern die von ihm parodierten Konzepte lachhaft wirken und ihr Konstruktionscharakter zu Tage tritt. Paradoxaer Weise gelingt es Polke derart, Diskurse um Inspiration und Künstlergenie in ihrer Konstruiertheit offenzulegen und ad absurdum zu führen und sich im selben Moment als Künstlergenie zu inszenieren, das, gerade weil es außerhalb dieser Diskurse steht, diese in einem genialischen Wurf dekonstruieren kann und darin sein Genie offenbart, ohne der eigenen Kritik anheimzufallen.

4.2 Friedrich Wolfram Heubachs »Frühe Einflüsse, späte Folgen«

Die Drucke aus Polkes Grafikmappe »..... Höhere Wesen befehlen«, so profan und willkürlich die Motive im ersten Moment auch wirken mögen, kreisen kunstvoll und klug um die großen Topoi vom Genie- und Inspirationsmythos und fordern die Betrachtenden durch das divergente Zusammenspiel von Bild und Text zum genauen Hinschauen auf. Ähnlich raffiniert spielt auch ein weiteres mit Polkes Namen assoziiertes Kunstwerk mit den hohen Erwartungen, die an künstlerische (Selbst-)Zeugnisse herangetragen werden: Die von Friedrich Wolfram Heubach verfasste pseudo-autobiografische Notiz des Künstlers mit dem Titel »Frühe Einflüsse, späte Folgen oder: Wie kamen die Affen in mein Schaffen? Und andere ikono-biografische Fragen«, die nicht nur eine gekonnte Parodie auf das Genre der Künstler(auto-)biografie und ihrer kunsthistorischen Gewichtigkeit darstellt, sondern auch die Auseinandersetzung mit dem Topos des besessenen Künstlergenies und dem Inspirationstheorem fortführt.⁴⁵ Trotz seiner unverwechselbaren Couleur wurde der Text bisher noch nicht in seiner Gänze und als eigenständige künstlerische Äußerung untersucht – auch nicht von denjenigen, die ihn für ein Selbstzeugnis Polkes hielten. Ein Versäumnis, dem im Anschluss an das »close reading« der Grafikmappe abgeholfen werden soll.

Dafür ist zunächst die Frage nach der Autorschaft interessant. Der Text wurde erstmals 1976 im Katalog der Tübinger Ausstellung »Sigmar Polke. Bilder, Tücher, Objekte« abgedruckt, ohne Heubachs Namen im Text zu nennen.⁴⁶ Ein Hinweis auf die Autorschaft Heubachs findet sich lediglich im Inhaltsverzeichnis. Der hier zitierte Nachdruck im Katalog der Ausstellung der Bonner Kunsthalle »Sigmar Polke. Die drei Lügen der Malerei« hat diese indifferente Aufteilung übernommen und

45 Vgl. Buchloh 1976; Heubach 1997. Der Text wurde erstmals 1976 im Katalog der Tübinger Ausstellung »Sigmar Polke. Bilder, Tücher, Objekte« abgedruckt. Die hier zitierte Version wurde von Heubach für den Ausstellungskatalog »Sigmar Polke. Die drei Lügen der Malerei« geringfügig überarbeitet und erscheint sprachlich an einigen Stellen noch pointierter, weshalb ich mich im Folgenden auf die spätere Version beziehen möchte.

46 Vgl. Buchloh 1976.

anstelle von Heubachs Namenszug ist erneut derjenige Polkes über dem Text zu lesen. Die Verunklärung der Autorenenidentität ist intendiert und sorgt für anhaltende Verwirrung. Und das auch inhaltlich: Zwar ist Heubach der offizielle Verfasser des Textes, allerdings ist dieser aus Polkes Perspektive geschrieben und suggeriert, das Publikum halte eine autobiografische Erzählung des Künstlers höchstpersönlich in Händen. Der Nachsatz des Textes stärkt diese (falsche) Annahme zusätzlich, indem dort nicht nur das autobiografische Format des Geschriebenen behauptet wird, sondern auch dessen unverstellte Authentizität:

»(Das im Voranstehenden verwandte autobiografische Material wurde mit Hilfe des Encephalofons sowie eines Libidographens erhoben, für deren freundliche Überlassung ich ihrem Erfinder, Herrn Diplompsychologen Dr. Fritz Heubach hiermit meinen Dank ausspreche.)«⁴⁷

Das Encephalofon und der Libidograph, zwei fantastische Apparate, die »Zuneigung und andere historische Gemütslagen«⁴⁸ drahtlos einzufangen vermögen, haben es der Texterzählung zufolge möglich gemacht, Polkes Gedankenströme direkt auf Papier zu übertragen. Ein fiktives Verfahren, das vorgibt an die Ideale der »écriture automatique« der Surrealisten anzuknüpfen, wobei deren Prämisse einer unverstellten Innenschau im Widerspruch zur lediglich fingierten Autorschaft Polkes stehen. Dieser Widerspruch ist programmatisch für Heubachs Text und entscheidend für das Verständnis parodistischer Argumentation, wie sie in dieser Arbeit dargestellt wird. Was das Publikum im Folgenden zu lesen bekommt, verspricht der äußeren Form nach etwas zu sein, was es nicht ist: ein Einblick in die Künstlerseele. Stattdessen handelt es sich um ein kluges Konstrukt, das seine Leser*innen durch den widersprüchlichen Rahmen, den Autorenenidentität und Nachsatz aufspannen, auf seinen konstruierten Charakter aufmerksam macht und auf spielerische Art eine Dekonstruktion autofiktionaler Narrative vornimmt.

Heubachs Text ist oft und gerne zitiert worden – nicht selten unter Polkes Namen.⁴⁹ Manche Sätze gelten aus heutiger Sicht (und wenn man das Geschriebene allzu wörtlich nimmt) als programmatisch für Polkes Schaffen und werden wie eine nachträgliche und gleichzeitig hellseherische Erklärung der Bilder und Themen des Künstlers behandelt. Die von Heubach bewusst gestellte Falle ist allzu oft zugeschnappt und seine Strategie aufgegangen, Polkes und seine Identität auf dem Papier zu vermischen und das Publikum zu täuschen: Der Autor mimt gekonnt den lakonisch-absurden Stil von Polkes Kunstwerken. Heubachs Text spielt virtuos mit der

47 Heubach 1994, S. 294.

48 Heubach 1994, S. 294.

49 Exemplarisch sei hier auf einen Nachruf für Sigmar Polke aus dem »artmagazine« verwiesen: Vgl. <https://www.artmagazine.cc/content48523.html> (zuletzt abgerufen am 28.06.2021).

bekannten Rhetorik autobiografischer Künstlerdarstellungen, imitiert deren Ernsthaftigkeit und ist doch durch und durch spielerisch – ähnlich wie Polkes Kunst also.

Polke und Heubach verband eine langjährige Freundschaft. Für den Psychologen und Kunsthistoriker Heubach war es also ein Leichtes, in Polkes Gedankenwelt einzutauchen und eine überzeugende Fremd-Introspektive seines Freundes zu verfassen und, wenn auch ohne dessen Mitwirken, die Kunst des Fallenstellens im Namen seines Kollegen fortzuführen.⁵⁰ Was also im ersten Moment (und durch die affirmativen Zitate multipliziert) wie das Bilderbuchexemplar einer Künstlerautobiografie wirkt, entpuppt sich bei genauerem Hinsehen als geschickter Dekonstruktionsversuch ebensolcher teleologisch überhöhten Erzählungen und des immer wieder vollzogenen Paralogismus der Kunstgeschichtsschreibung, Autor*in und Werk gleichsetzen zu wollen. Auch wenn Heubachs Text das vermeintliche Versprechen, eine autobiografische Notiz Polkes zu sein, nicht einhalten kann, hält er doch ein anderes, das die Illusion des falschen Versprechens subkutan induziert: Er lädt dazu ein, sein künstlerisches Programm, das klug inszenierte Verweisungsspiel und dessen parodistische Fallstricke genauer zu untersuchen, was in gewisser Weise tatsächlich dazu führen kann, auch Polkes künstlerische Strategien besser zu verstehen. Die strategische Verunklärung der Autorschaft ist der erste entscheidende Hinweis auf die Lesart des Textes, der noch viele weitere Spitzfindigkeiten bereithält.

Ähnlich wie die Fotodrucke aus der Grafikmappe besitzt Heubachs Text inhaltlich mehrere Ebenen, die je nach Kenntnisstand und (kunst-)historischer Vorbildung das Publikum schlichtweg amüsieren mögen oder dank der klugen Anspielungen zu einem lustvollen Deutungsspiel einladen. Bereits der Titel versieht die folgenden Ausführungen mit einer gewissen Erwartungshaltung und lässt kritische Nachfragen zu. »Frühe Einflüsse, späte Folgen«: Deutet die zeitliche Komponente auf eine teleologische Erzählung hin, die sich aus einer Retrospektive natürlich leicht formulieren lässt? Und bindet der Neologismus »ikono-biografisch« das Œuvre des Künstlers nicht genauso eng an seine Person, wie es die humanistische Vitenliteratur so oft mit dem Versprechen getan hat, dass Charakter und Lebensweg der kunstschaaffenden Person ihr Werk genauso erklären können, wie sich umgekehrt ihre Geschichte von ihren Bildern ablesen lässt? Die ersten Worte suggerieren also ein hochgradig aufgeladenes Programm, das durch die etwas unerwartet auftauchende Frage nach den »Affen« im Untertitel eine ironische Wendung erfährt. Dem Text ist ähnlich der Grafikmappe eine Präambel vorangestellt: »Fragmente einer Rekonstruktion der Lebensgeschichte als Bildergeschichte« heißt

50 Eine Strategie, die von Heubach durchaus intendiert war, wie er in einem Telefoninterview vom 17.07.2020 mit Freude bestätigt hat, und die eine bewusste Kritik an Kunstgeschichtsschreibung darstellt. Ich danke Herrn Heubach sehr für den Austausch und die interessanten Gespräche.

es dort.⁵¹ In der kulturellen Epoche der Frühromantik wurde das Fragment zu einer literarischen Gattung erhoben, deren willentlich unvollständig gehaltene Gestalt einen Überschuss an Sinn ausdrücken sollte, den höchstens ein Künstlergenie – und das auch nur in Teilen – einzufangen und festzuhalten vermochte. Offene Anfänge und Enden, Ausschnitte und abbrechende Sätze legen beredtes Zeugnis von der potentiellen Unendlichkeit der Sinnansprache ab, die in dem Versuch einer synästhetischen Universalpoetik gipfelte, wie Friedrich Schlegel sie entwarf.⁵² In der Epoche der Romantik erlebt auch der Geniekult, der die Kunstschaffenden als Abbild der Absolutheit Gottes feierte, eine neue Blütephase. Insgesamt also eine kluge und bestimmt nicht willkürlich gewählte Anspielung, die Heubachs Erzählung von Polkes Lebensgeschichte in ein zunächst wenig bescheiden anmutendes Licht taucht.⁵³

Der Text beginnt mit Polkes Geburt – hier ist gleichermaßen die Geburt Polkes als Künstler und die des Menschenkindes gemeint –, die ihn mit einer Sehschwäche zur Welt kommen ließ. Einerseits eine verwunderliche Voraussetzung für einen bildenden Künstler, ist doch der scharfe Blick in diesem Metier wesentlicher Bestandteil der Arbeit. Andererseits mag man sich hier an den Topos des blinden Sehers erinnern fühlen, der weltklug und unfehlbar den Weg weist. Und so kommt diese vermeintliche Einschränkung einem Initiationsmoment gleich, denn einem ständigen Flimmern vor den Augen beim Betrachten illustrierter Werbeblättchen wie der »Bäckerblume« im Familienkreis verdankt Polke die künstlerische Technik der Rasterpunkte, die ihn dann auch noch begleiten sollte, als eine Brille ihm zum Durchblick verhalf.⁵⁴ Heubachs Text inszeniert Kausalbeziehungen – die Sehschwäche, die zu den Rasterpunkten geführt hat –, die sich einzig und allein der ironischen Textlogik verdanken und deren Wahrheitsgehalt zweitrangig ist. Formal gesehen greift Heubach für die Erzählung dieser Episode auf eine bekannte Redensart zurück – »Ist denn dein Vater Glaser?«, eine rhetorische Frage, um einer im Weg stehenden Person zu signalisieren, den Blick auf das verstellte Dahinter freizugeben –, die er auf witzige Art und Weise wörtlich ausdeutet, war doch Polkes Vater tatsächlich Glaser. Das (witzige) Wörtlich-Nehmen von Metaphern und Redensarten ist ein höchst literarisches Verfahren. Das Gleiche gilt für den mehrfachen Wechsel der Erzählperspektive zwischen Ich-Erzähler und einem allwissenden Modus, der Heubach alias Polke eine Reflexion und Deutung der Lernerfolge erlaubt. Auf diese Weise gibt sich der biografische Essay von vornherein als literarischer Text zu erkennen, der mit

51 Heubach 1997, S. 285.

52 Vgl. Schlegel 1988, hier bes. »Athenäums-Fragmente« (1798), Bd. 2, S. 105ff.

53 Interessant ist auch die Reihenfolge der Worte, denn eigentlich rekonstruiert man aus Fragmenten ja ein Gesamtbild, hier stehen aber nur Fragmente einer Rekonstruktion zu Verfügung, die selbst schon sekundär ist.

54 Vgl. Heubach 1997, S. 285.

diesem Stilmerkmal Autorität und Glaubwürdigkeit des Erzählers ironisiert und damit sein Publikum zur Skepsis gegenüber der präsentierten Lebensdeutung zwingt. Wer die biografische Information fokussiert, hält sich an die konventionelle Vorstellung, dass die Sprachzeichen auf eine (Real-)Bedeutung verweisen, die Signifikanten auf ein Signifikat. Wer die subversiv in die biografische Information eingeflochtene Redensart entdeckt, kommt dem (von der Literatur immer schon zugunsten einer angereicherten Semantik genutzten) Prozess eines Gleitens der Signifikanten auf die Spur. Das heißt, dass im Zuge literarischer Bedeutungsstiftung Ambivalenzen entstehen, weil Sprachzeichen aufeinander verweisen, die Leser*innen in ein Universum von Zeichenketten einladen, statt sie strikt auf Signifikate zu orientieren. Heubachs Essay inszeniert ein Verweisungsspiel der Zeichen, das zugleich kunstvoll und selbstkritisch ist und die Vermutung erlaubt, dass der Text als Ganzes parodistische Züge trägt.

Nicht weniger virtuos erzählt Heubach einen zweiten künstlerischen Initiationsmoment, die Entdeckung der Palmin-Sammelalben, die Polke mehr als nur eine freudige Kindheitserinnerung bescherten: »Hier in diesen Bildwerken, dem PALMIN ALBUM und der BÄCKERBLUME erfuhr mein Weltbild tiefste Prägung, – und auch meine anderen Bilder sind ohne sie nicht bzw. nur zu denken.«⁵⁵ Genauso wie die in der »Bäckerblume« beworbenen Produkte gehört das Brat- und Backfett der Traditionsmarke »Palmin« viel eher in den Küchenschrank als in die Schatztruhe künstlerischer Inspiration. Die markeneigenen Sammelbilder für die von Heubach erwähnten Einsteckalben inszenieren das Palmen- oder Kokos-Motiv wenig kunstfertig im Rahmen kolonialistisch eingefärbter Narrative oder anderweitiger zutiefst europäischer Exotismusfantasien.⁵⁶ Und dennoch beschreibt der Autor Polkes Weltbild als durch ebenjene Werbebilder geprägt; durch Bilder, die mehr oder weniger ohne direkte Referenzbeziehung zur Wirklichkeit auskommen und mit Roland Barthes gesprochen bereits eher auf der Ebene des Mythos agieren (vgl. Kap. 6.2).⁵⁷ Besonders das Palmen-Motiv und die Kokosnuss haben laut Heubachs fantastischem Text Eindruck auf Polke gemacht.⁵⁸ Der Logik des Narrativs folgend scheinen sie dem Künstler »ein Bild zu sein« für etwas, das er zunächst noch nicht genau benennen kann.⁵⁹ Wieder teilt sich Heubachs Text in zwei Ebenen auf: Die auf der Sachebene geschilderte Erinnerung an den ekstatischen Wunsch, hinter das Geheimnis der eigenen Inspirationsquelle zu kommen, inspiriert auf der Sprachenebene furiose Wortspiele und irrwitzige Assoziationsketten, die den Künstler über

55 Heubach 1997, S. 286.

56 Einige davon sind auf der Webseite der Bratfettmarke Palmin zu sehen: <https://www.palmin.de/historie/> (Zuletzt abgerufen am 28.06.2021).

57 Vgl. Barthes 2010, S. 251–316.

58 Ein Blick in Polkes Œuvre bestätigt diese Behauptung.

59 Heubach 1997, S. 286.

die »Cocos Palme«, »Cocosflocken« und »Cocosmatten« zu »Cocoschinski« und allerhand »Cocolores« führen und ihn doch nie an sein Ziel gelangen lassen.⁶⁰ Die Sprachebene konterkariert die Ursprungssuche also gleich wieder, indem sie in sinnlose Wortketten mündet. Hier wird das Gleiten der Signifikanten von einer Worthülle zur nächsten besonders kunstvoll gestaltet und bezeugt die Unmöglichkeit der hermeneutischen Aufschlüsselung eines tieferen Sinns. Auf der einen Seite können die wirren Assoziationsketten also als Ausdruck des Scheiterns angesehen werden, auf der anderen Seite sind sie Ausweis großer und lustvoller Kreativität. In dem sprachlichen Ringen um Bedeutung spiegelt sich das erzählte Ringen um Erkenntnis und den Sinn des eigenen Daseins wider. Die Darstellung solcher Initiationsmomente, in denen die (nachträgliche) Erkenntnis begründet liegt, ausgewählt und zum Künstlerdasein bestimmt zu sein, stellt einen entscheidenden Moment der erfolgreichen Konstruktion von Künstlerlegenden dar. Heubachs ekstatische Sprachspiele verleihen dem inhaltlich geschilderten Zusammentreffen mit dem weisungsfähigen Gegenstand ›Palmen-Bild‹ eine sprachliche Form, die erneut hoch literarisch ist und somit das narrativ-fiktive Moment der Erzählung in aller Eindringlichkeit bewusst macht. Doch auch die Sachebene an sich ist latent ironisch. So handelt es sich bei Polkes fingiertem Herzensgegenstand um profane Papierkärtchen mit simplen Urlaubsmotiven. Durch die Banalität der Gegenstände wird die narrativ inszenierte Überhöhung des beschriebenen Initiationsmomentes als solche erkennbar. Wieder werden Erwartung und Realität, »high« und »low« auf parodistische und ganz und gar künstlerische Art und Weise gegeneinander ausgespielt. Heubach ruft die Mythen auf, die das Künstlerdasein idealisieren, und führt sie derart vor, dass sie in all ihrer Konstruiertheit offensichtlich werden – Parodie ist Dekonstruktion.

Der folgende Absatz der Biografie stellt eine Art »conclusio« der ersten intensiven Palmen-Begegnung des Künstlers dar. Denn plötzlich enthüllt sich der Kunstfigur Polke ebenjenes »tiefe Geheimnis«⁶¹ – und diese Formulierung könnte künstlermythisch-romantischer nicht sein –, das ihm seine starke Verbundenheit zu der Kokospalme offenbart: sein Name. Heubach schildert den Moment wie folgt: Durch Zufall (oder höhere Weisung?) stieß er – also Polke – auf ein im Text nicht näher ausgewiesenes bebildertes Standardwerk zur ägyptischen Kunst, das ihn »arg-typisch« anmutete.⁶² Der Neologismus »arg-typisch«, der sich phonetisch gesehen

60 Heubach 1997, S. 286. Ähnliche Assoziationsketten und Wortspielereien, die nur auf orthografischer Ebene Sinn ergeben, stellen die Sprünge von »Palme« zu »Palmarum« oder von »Schaffen« zu »Affen« dar.

61 Heubach 1997, S. 286.

62 Heubach 1997, S. 286. Ein Blick in das weitere Œuvre Polkes und in die Sekundärliteratur legt nahe, dass es sich hier um das 1923 in überarbeiteter Auflage erschienene Buch »Ägypten und das ägyptische Leben im Altertum« von Adolf Erman handeln kann, aus dem Polke bei-

leicht als ›archetypisch‹ lesen lässt, kann erneut als literarische Spitzfindigkeit angesehen werden, die dem parodistischen Spiel der Bedeutungsverschiebung Vorschub leistet, lässt sich ›arg‹ doch zum einen durch ›sehr‹ und zum anderen durch ›böse‹ ersetzen. Der Passage ist eine Skizze der weisungsträchtigen Hieroglyphe beigefügt, die genau wie der Text nicht von Polke, sondern von Heubach selbst stammt **[Abb. 22]**: Auf der annähernd quadratischen Bildfläche, die von einem schwarzen Rahmen umrissen wird, ist am linken Bildrand eine hochaufragende Palme zu sehen, die eine große runde Frucht trägt, an der sich ein im Profil gezeigter und nur mit einem Lendenschurz bekleideter Mann mit einem Stab in der Hand zu schaffen macht. Hinter seinem linken, wie zu einem weiten Schritt ausholenden Fuß ist ein Korb mit weiteren Nüssen zu erkennen. Die schreitende Figur wird links und rechts von Hieroglyphentafeln gerahmt, die altägyptisch anmutende Symbole imitieren – unter ihnen eine Feder, ein Auge, eine sitzende Person im Profil, eine Schlange und ein Vogel. In dieser frei erfundenen Zusammenstellung altägyptisch anmutender Zeichen sieht Heubach-Polke seinen Nachnamen »ins Bild gesetzt [...], der ja selbst nur eine verbuchstabierte Version dieses Bildes darstellt«. ⁶³

Ägyptische Symbole und Figuren tauchen in Polkes Bildern immer wieder auf, besonders prominent in dem ebenfalls 1976 entstandenen Gemälde »Ägyptischer Sternenhimmel« aus dem Zyklus »Wir Kleinbürger! Zeitgenossen und Zeitgenossinnen«. ⁶⁴ Die im Bildhintergrund gut sichtbare Zeichnung der Himmelsgöttin Nut ist laut Bettina Uppenkamp dem 1923 in überarbeiteter Version erschienenen Werk »Aegypten und das aegyptische Leben« von Adolf Erman entnommen. ⁶⁵ Für Heubachs Palmen-Hieroglyphe lässt sich kein exaktes Vorbild finden, allerdings stimmen einige Symbolzeichen wie die Schlage mit dem nach unten abgeknickten Schwanz, die Feder, das langgezogene Auge, die unterschiedlichen Vogeldarstellungen und die rechts im Bild gezeigte ovale Steintafel mit Sockel, auf der ein Teil der Symbole angeordnet ist, mit Zeichnungen aus Ermans Werk überein. ⁶⁶ Einen lesbaren Sinn ergeben sie aber nicht. Außer für Heubach und seine Kunstfigur Polke: Denn erst das Hieroglyphenbild, so schildert Heubach Polkes Erinnerungen auf der Sachebene, vermag ihm zu offenbaren, welche lang erahnte Verbindung er zu der Palme hat. Eine zweite Zeichnung ist der Erzählung beigegeben **[Abb. 23]**. Sie verbildlicht, was der Verfasser gesehen hat: Aus der Krümmung der Palme macht er ein ›P‹, die runde Form der Kokosnuss wird zu einem ›o‹, aus der vertikalen

spielsweise für seinen Zyklus »Wir Kleinbürger! Zeitgenossen und Zeitgenossinnen« Motive übernommen hat. Vgl. Ermann 1923.

63 Heubach 1997, S. 287.

64 Vgl. Sigmar Polke, »Ägyptischer Sternenhimmel«, 1976, Gouache, Lack- und Acrylfarbe, Filzstift auf Papier auf perforierter Leinwand, 207 × 295 cm. Hamburg, Privatbesitz.

65 Vgl. Uppenkamp 2009.

66 Vgl. Ermann 1923, hier S. 295, Abb. 133.

Aufrichtung des Stockes in der Hand der männlichen Figur wird ein »k«, die raumgreifende Bewegung ebenjenes Protagonisten gibt den Buchstaben »k« zu erkennen und aus dem rechts hinter ihm stehenden Korb mit den Ernteerträgen lässt sich ein »e« herauslesen. Mit schwarzem Filzstift hat Heubach die Buchstaben von Polkes Nachnamen über die feinen Linien der Hieroglyphen-Zeichnung gelegt, um seine Vorahnung evident zu machen. Eine Evidenz, die allerdings jeder Notwendigkeit entbehrt und ebenfalls eine geschickte Konstruktion darstellt, welche ihre suggestive Wirkung dem Zusammenspiel der dicken Filzstift-Buchstaben und Heubachs mitreißender Erzählung verdankt. Die Glaubwürdigkeit des heraufbeschworenen Weissagungsmoments liegt vor allem in seiner affirmativen Präsentation.

An entscheidender Stelle integriert Heubach in den ohnehin schon bildgewaltigen Text also zwei Zeichnungen, die er im Deutungsprozess wiederum einer Transformation unterzieht und aus dem Bild einen Schriftzug destilliert. Nicht nur Worte gleiten ineinander über, auch Bild und Schrift verweisen aufeinander und führen einen virtuosen Reigen auf. Die durch die Erzählung und die Ästhetik von Heubachs Zeichnung heraufbeschworene Analogie zu der altägyptischen Hieroglyphenschrift macht erneut das Verhältnis von Sprach- und Bildzeichen zum Thema. Im Zeichensystem der Hieroglyphen verbinden sich Schrift und Bild, Universalitätsansprüche und Geheimniskraft zu einer untrennbaren Einheit, die trotz ihrer wissenschaftlichen Enträtselung durch Jean-François Champollion im 19. Jahrhundert nichts von ihrem Zauber eingebüßt hat.⁶⁷ Gleichzeitig stehen sich hier zwei unterschiedliche Lesarten gegenüber. Auf der einen Seite suggeriert der bildliche Anteil der Hieroglyphen eine nicht-konventionelle Beziehung zwischen Zeichen und Bezeichnetem und damit eine voraussetzungslose Lesbarkeit der Inhalte, die auf visuellen Analogien beruht. (So wird sich Polke seines Namenszugs in Form der Bildelemente spontan und unmittelbar bewusst.) Auf der anderen Seite setzt auch die Deutung dieser »natürlichen Codes« ein historisches Wissen voraus, das entweder auf einer genauen Kenntnis der Flora und Fauna oder der altägyptischen Sprache und ihres Schriftsystems fußt und der »intuitiven« Bildsprache der Symbole eine gewisse Objektivität verleiht. Glauben und Wissen, Sinne und Verstand werden in der Hieroglyphe gleichermaßen angesprochen und so eröffnen Heubachs witzige Zeichnungen und ihre Interpretation einen scharfsinnigen Diskurs über die jeweils spezifische Sinnlichkeit und den Erklärungsstatus von Bildern und Texten:

»Was der Name in dünnen Buchstaben versteckt, hier im Bild tritt es klar hervor: »Polke«, das war einmal – so lautet die Übersetzung dieser ägyptischen Hieroglyphe – der Mann, der des Stabes mächtig, die Cocos von der Palme schlug und sie,

67 Vgl. Assmann/Assmann 2003, hier bes. S. 9–25.

im Korbe verborgen, den Menschen bringend, von der Palme verflucht ward zu...
(hier bricht der Text ab).⁶⁸

Die »dürren Buchstaben«, so suggeriert die Textpassage, vermögen nicht den umfanglichen Sinn preiszugeben, der hinter Polkes Palmen-Leidenschaft steckt, erst »im Bild tritt [dieser] klar hervor«. ⁶⁹ Auch wenn die Bildlogik hier als eine intuitive beschrieben wird und spontane Einsichten hervorruft, sind die daraus geschlussfolgerten Erkenntnisse doch äußerst verweisungsintensiv und beflügeln den Autor-Künstler zu weitreichenden Deutungsansätzen, die ihm ein übergeordnetes Zeichensystem offenbaren. Dabei ist auch von Bedeutung, was Heubach alias Polke in der Zeichnung von Mann, Kokos und Palme wiederzufinden meint, nämlich den Namen des Künstlers (und an diesen gebunden dessen Schicksal). So ist es doch der Name, die Signatur der Kunstschaffenden, die einem Werk seinen Wert und dessen Legitimation liefern. Laut Foucault verbinden sich im Namen des Autors (Künstlers) zwei unterschiedliche Paradigmen, die er »Beschreibung« und »Bezeichnung« nennt, und die über die normale Funktion von Eigennamen hinaus den Schöpfer und sein Werk eng aneinanderbinden. ⁷⁰ Aus heutiger Sicht hat der Mythos, den Heubach hier erschaffen hat, Wurzeln geschlagen, verbindet das kunststiftende Publikum den Namen Sigmar Polke doch auch heute noch neben Rasterpunkten und experimentierfreudigem Materialmix mit dem Symbol der Palme, wie unzählige Zeitungsartikel und Webbeiträge unter Beweis stellen. ⁷¹

»Nomen est omen« – so geht die Texterzählung weiter und Heubach meint aus der Hieroglyphe herauslesen zu können, dass Polke, verflucht von einer Palme, dem gleichen Schicksal erlegen sei wie der griechische Gott Prometheus. Der Vergleich mit Prometheus, der als Feuer- und Kulturbringer und Lehrmeister der Menschen geschildert wird, ergibt sich für Heubach zum einen durch die Auslegung der Hieroglyphenzeichnung, die Polke ebenfalls dazu bestimmt, den Menschen etwas Verborgenes, den Göttern Vorbehaltenes zu bringen. Zum anderen wurde Prometheus in manchen Abwandlungen der mythologischen Erzählung als Demiurg geschildert, der den ersten Menschen aus Lehm schuf und somit als Urbild eines (Gott-)Künstlers angesehen werden kann. Diese von Heubach konstruierte bedeutungsschwangere Auslegung der Hieroglyphen-Zeichnung, die eine

68 Heubach 1997, S. 288. Die Zeile »hier bricht der Text ab« inszeniert den fragmentarischen Charakter des Erzählten und suggeriert dadurch erneut eine Verbindung zu romantischen Erweckungsmythen und Offenbarungsmomenten, was durch den Rückbezug auf die Sagenwelt der ägyptische »Anti-Antike« noch verstärkt wird.

69 Heubach 1997, S. 288.

70 Vgl. Foucault 2000, hier bes. S. 208ff.

71 Auch hier kann auf die unzähligen Nachrufe auf das Leben und Werk des Künstlers verwiesen werden, die neben den Rasterpunkten und den alchemistischen Versuchen eben auch die Palme als »Symbol« Polkes immer wieder aufgreifen.

prophetische Vorausdeutung bereithält und Polke mit göttlicher Rückendeckung die ruhmvolle Künstlerschaft als Schicksal auferlegt, bildet die Peripetie der auf-fiktionalen Erzählung und schlägt noch einmal deutlicher den Bogen zu dem bekannten Topos des Geniekünstlers.⁷² Um dem persönlichen Offenbarungsmoment im Angesicht der altägyptisch anmutenden Zeichnung mehr Gewicht und eine gewisse Objektivität zu verleihen, zitiert Heubach Autoritäten und versieht seinen Text mit gewichtig wirkenden Fußnoten: Laut der Quellenlage bestätige die semantische Analyse der Polke-Palmen-Hieroglyphe auf Grund der geläufigen »semiotischen Substitution von ›Cocos‹ durch ›Feuer‹« tatsächlich eine Verbindung zu einer ägyptischen Frühform des Prometheus-Mythos, während die etymologische Genealogie von Polkes Eigennamen eine Beziehung zu dem slawischen Ausdruck für »Ruhm« nahelege.⁷³ Bei dem namentlich genannten »Strukturanthropologen Herrn Dr. Michael Oppitz«,⁷⁴ der zur Bestätigung von Heubachs alias Polkes Bilddeutung herbeizitiert wird, handelt es sich tatsächlich um eine reale Person und zwar um einen weiteren Studienfreund von Autor und Künstler, der später Professor für Ethnologie an der Universität Zürich wurde und das dortige Völkerkundemuseum leitete.⁷⁵ Obgleich sich Oppitz vorrangig mit dem Volk der Sherpa und den spirituellen Praktiken des Schamanismus beschäftigte und kein Ägyptologe war, muss seine Methode des strukturalen Vergleichs großen Eindruck auf Heubach und Polke gemacht haben, die sie sich auf ironische Art und Weise aneigneten. Ein strukturaler Vergleich liefere die Möglichkeit, so Oppitz, zwischen den Begriffen, die Phänomene aus unterschiedlichen Bereichen der Gesellschaft beschreiben, Beziehungen zu entdecken, die ein genauso logisches wie notwendiges System abbilden;⁷⁶ eben auch jene, die den Namen Polke, die Kokospalme und den Prometheus-Mythos miteinander verbinden. Oppitz' strukturanthropologischer Ansatz, mit dessen Hilfe er bislang ungesehene Interdependenzen aufzuschlüsseln vermochte, kann in gewisser Hinsicht als wissenschaftliche Fundierung und Basis

72 »Doch weiter gehend betrachtet, markiert es einen Riss in jener Allmachtsfantasie, von der die Arbeit auch handelt. Denn die Magie, die hier im Spiel ist, deutet auf eine Mythe, die nicht dem Alltag, sondern der Künstlerlegende entsprungen ist. Ich meine die Vorstellung vom Künstler als *Altro Dio*, als anderem Gott. Sie hat sich als Pendant zu der Vorstellung von Gott als schöpferischem Künstler entwickelt. In der Renaissance erhielt der Künstler zuweilen das Beiwort *divus* (göttlich), das vordem allein den Heiligen vorbehalten war. So konnte das Bild vom Künstler entstehen, dessen Erfindungen, frei von allen Regeln, den Schöpfungen Gottes gleichkommen.« Hentschel 2000, S. 368.

73 Heubach 1997, S. 289.

74 Heubach 1997, S. 289.

75 Interviews mit Oppitz über seine Freundschaft mit u.a. Sigmar Polke finden sich auf der Webseite »Audioarchiv Kunst«. Vgl. <http://audioarchivkunst.de/zeitzeugen/michael-oppitz> (zuletzt abgerufen am 28.06.2021).

76 Vgl. Oppitz 1975. Spannend ist vor allem der Teil der Arbeit, in dem sich Oppitz mit Mythenbildung und der strukturalen Analyse ihrer Narrative befasst.

für Heubachs alias Polkes ironisches Verweisungs-spiel angesehen werden. Denn auch Oppitz' Analogieschlüsse beruhen einfach gesagt auf der Analyse von (oberflächlichen) Verweismustern. Und so rechtfertigt Heubach mit der parodistischen Inanspruchnahme von Oppitz' strukturaler Methode auf witzige und scharfsinnige Art und Weise seine fantastischen Einsichten in das Wirken des Schicksals. Was wie eine Auflistung anekdotischer Zufälle wirkt, verbirgt eine tiefere Systematik, hinter der sich eine einsichtige Kohärenz abzeichnet: »Das solcherart unmittelbar erfahrene Wirken tiefster Bestimmung auch im scheinbar Zufälligsten bestärkt mich in der Überzeugung, daß alles schon vorgezeichnet ist, und es mein Auftrag sei, dies nurmehr auszumalen.«⁷⁷ Dieser Prämisse folgend deklariert Heubach Polkes Kunst als »Auftragsmalerei«.⁷⁸ Dabei eröffnet die Formulierung »alles ist schon vorgezeichnet« zum einen eine historische Dimension, die die Lesenden mit der Frage nach der Letztbegründung konfrontiert, und wendet sich gleichzeitig gegen den durch die Analogie zum Prometheus-Mythos heraufbeschworenen Geniekult und die Vorstellung einer »creatio ex nihilo« beziehungsweise gegen das Urteil, gute Kunst zeichne sich durch eine auratische Unvorgänglichkeit und Einmaligkeit aus. Diese Haltung subsummiert Heubach unter zwei (banal anmutende) Thesen: »a) *Von nichts kommt nichts* | b) *Es ist alles schon mal dagewesen*«. ⁷⁹ Der künstlerische Moment von Polkes Werken bestehe im Ableiten (pseudo-)wissenschaftlicher Erkenntnis aus dem scheinbar schieren Zufall, der die Zeichnungen, Gemälde und Installationen des Künstlers im ersten Moment zu beherrschen vorgibt. Heubach (und Polke) machen es sich, ganz in strukturalistischer Manier, zur Aufgabe, Strukturen und Beziehungsgefüge in den weitgehend unbewusst funktionierenden Mechanismen kultureller Symbolsysteme – wie die bildende Kunst eines ist – zu studieren. Dieser Versuch, die Strukturgesetze der Welt (und der Weltbetrachtung) bloßzulegen, kann nicht mehr als hermeneutische Sinnsuche im herkömmlichen Sinn verstanden werden, sondern bewegt sich auf der Oberfläche der Zeichen, auf der Ebene des Sichtbaren. Wie Heubach es bereits auf witzige Weise mit den Wortspielen rund um die »Cocos« vorgeführt hat, scheint diese Suche eine Suche nach den Transformationsregeln der Signifikanten zu sein, die es an Stelle eines tieferen Sinns auf Grundlage visueller Analogien zu ermitteln gilt. So gesehen fragen Heubachs wie Polkes wissenschaftliche Bemühungen nicht mehr nach »irgendwelchen burschikosen Causalitäten«, sondern es geht ihnen darum Beziehungen zu untersuchen, denn »ohne Beziehungen könnten selbst die Causalitäten einpacken und stünden alle Gründe ziemlich folgenlos dar.«⁸⁰

77 Heubach 1997, S. 289.

78 Heubach 1997, S. 289. Hier verweist der Autor sogar konkret auf Polkes Gemälde »Höhere Wesen befehlen« von 1969.

79 Heubach 1997, S. 289 (Herv. i.O.).

80 Heubach 1997, S. 289.

Im Folgenden spezifiziert Heubach, wie er sich diese Beziehungsanalysen vorstellt, wobei sich seine Forderungen nun wie eine Art Künstlermanifest lesen, was auf den Text einen ebenso politischen wie wissenschaftlichen Akzent setzt. Die »Klasseneinteilung der Erscheinungen in Ursachen und Wirkungen«⁸¹ – in Signifikant und Signifikat ließe sich sagen – gehöre abgeschafft und sei durch ein hierarchieloses Verweisungsspiel zu ersetzen, postuliert der Autor:

»Es gilt eine Welt gleicher und freier Erscheinungen zu schaffen, – eine Welt, in der die Erscheinungen sich endlich wieder in Beziehungen setzen können, die frei sind von fibelhafter, serviler Causalität und bornierter, zeigefingernder Consecutio; [...]«⁸²

Heubach alias Polke nimmt sich vor, die logischen Schlussregeln des »modus barbara« und des »modus tolens« gegen die frei erfundenen Modi »crinibus attrahendi« und »de saepe rompendi« zu ersetzen.⁸³ »An den Haaren herbeigezogen« und »vom Zaun gebrochen« und dennoch aussagekräftig, Heubachs Spiel mit den Verweisungen gleicht hier beinahe einem Beziehungswahn.⁸⁴ Dennoch bezeichnet der Autor seine Vorgehensweise und auch Polkes Bilder stets als »wissenschaftlich«. Hier lässt sich erneut ein performativ inszenierter Widerspruch detektieren, der mit den zwei Ebenen des Textes spielt: Auch wenn Heubachs Fantasien immer abenteuerlicher werden, bleibt die Textlogik intakt. Was von außen betrachtet über die Maßen kreativ und beinahe tollwütig wirkt, folgt doch einer klugen und tatsächlich wissenschaftlichen Analytik, die es Heubach ermöglicht, zwar semantisch gesehen absurde, aber trotzdem formal richtige Strukturanalogien aufzudecken, wie beispielsweise die von ihm gebildeten Assoziationsketten belegen. Um den szientifischen

81 Heubach 1997, S. 290.

82 Heubach 1997, S. 290.

83 Heubach 1997, S. 290.

84 Vgl. Kretschmer 1950. Reto Krüger nimmt in seinem Aufsatz »Nehmen Sie es doch nicht so genau!« das Stichwort »Beziehungswahn« ebenfalls auf, wenn er über Heubachs Text schreibt (wobei er fälschlicherweise davon ausgeht, Polke habe an dessen Entstehung mitgewirkt) und das assoziative Verfahren von Heubachs Textlogik auch als grundlegend für Polkes Arbeitsweise erklärt: »Ausgehend von einer waghalsigen Etymologie (Palmin – Cocos – Feuer – Kokeln – Polke – Prometheus) über biografische Eckdaten wie der Bäckerblume bis zur Entdeckung eines ägyptischen Reliefs, dem der Name Polke eingeschrieben sei, entwickeln die beiden Autoren das Konzept des »Beziehungswahnes« als Grundlage der künstlerischen Heuristik Polkes. Entgegen der Annahme, daß der Text nicht mehr als »herzergreifenden Unsinn« darstelle, verstehe ich die komischen Aspekte als Ausdruck des alchemistischen Prinzips, das sich der Komik sicher nicht verschließt, das aber Bedeutung dennoch nicht in heiterer Sinnlosigkeit untergehen läßt. Polkes Text kann vielmehr als exemplarische Demonstration seiner Arbeitsweise verstanden werden, die auf der Grundlage von Analogien bildhafte »Witze« produziert.« Krüger 2000, S. 136.

Anspruch seiner Arbeit weiter zu betonen, benutzt Heubach eine immer anspruchsvollere Sprache und zitiert die erwähnten Syllogismus-Regeln auf Latein, was als eine Parodie auf das Klischee einer Wissenschaft verstanden werden kann, die sich allein über eine prätentiose Sprache zu etablieren versucht. So gelingt es ihm, die »fibelhafte« und manchmal sogar scheinheilige Ernsthaftigkeit der Wissenschaftstradition und Künstlermythen durch seine zwar formschönen, aber inhaltlich völlig unseriösen Sprachspielereien bloßzulegen und zu dekonstruieren. Dabei fehlt es seinen leichtfüßigen Anverwandlungen jedoch nie an einem fundierten Wissen über ebenjene Strukturen, die er zu parodieren sucht (denn ein System lässt sich am besten von innen her aushöhlen).

Erneut endet der Abschnitt mit einer Zusammenstellung klug ausgewählter Bildbeispiele, die, auch wenn sie in diesem Fall erneut aus Heubachs Feder stammen, dem Motivvokabular Polkes entlehnt zu sein scheinen und der Verbildlichung der eben ausgeführten Strukturanalogien dienen [Abb. 24]. Auf einem weißen, abermals rechteckigen Blattausschnitt sind acht kleine Zeichnungen nebeneinander gereiht. Die Auswahl der Motive, so Heubach, mag für den »oberflächlichen Betrachter«, der kein Auge für strukturelle Zusammenhänge hat und nicht über den geforderten »wachen Beziehungssinn« verfügt, willkürlich und unzusammenhängend wirken.⁸⁵ Eine Einschätzung, die zunächst treffend erscheint. Zu sehen sind von links nach rechts der Nummerierung folgend: die Zeichnung eines Schneeglöckchens, eines Flamingos, einer Frau mit Handtasche, ein Affe, eine Palme, ein Nierentisch, eine Stehlampe und ein Fragezeichen. Auf den ersten Blick wirkt das abschließende Fragezeichen wie eine »conclusio« der traditionell-intellektuellen Leseversuche, die nach einem hermeneutisch entschlüsselbaren Sinn dieser Zusammenstellung suchen und hier nur schwer auf semantische Zusammenhänge stoßen werden. Doch Heubachs und Polkes »großangelegte Untersuchung« bewegt sich, wie durch den Verweis auf Oppitz und die strukturelle Analyse eingeleitet, auf der Ebene des Sichtbaren, der Zeichenoberfläche, deren Begutachtung auch fernab der klassischen Hermeneutik veritable Rückschlüsse auf die Beziehungen der unterschiedlichen Objekte zueinander ermöglichen kann. So ist der indizierte Vergleichsmoment zunächst ein visueller, namentlich die »hochsignifikante Krümmungscharakteristik« der einzelnen Gegenstände.⁸⁶ Und tatsächlich, lässt man dieses Untersuchungsparameter gelten, fingieren die Zeichnungen erstaunliche formale Übereinkünfte zwischen der herunterhängenden Knospe des Frühblüher, dem elegant geschwungenen Hals des Flamingos, der anmutigen Handhaltung der Dame mit Tasche und so weiter. Die »vegetative Stringenz« der kurvenförmigen Linie, deren Formschönheit und Bedeutsamkeit auch in das Design von Alltagsgegenständen wie Stehlampen und Nierentischen eingeflossen sind, lässt laut

85 Heubach 1997, S. 290.

86 Heubach 1997, S. 290.

Heubach auf ein »allgemeines Gesetz vital-vegetativer Krümmung« schließen.⁸⁷ Mit dieser Ableitung sieht er die Aussagekraft der eben etablierten künstlerisch-wissenschaftlichen Methode hinreichend bestätigt.

Aus kunsthistorischer Perspektive ruft Heubachs Kurvendiskussion die Erinnerung an eine andere, durchaus ernsthaftere Auseinandersetzung mit der richtigen Inszenierung formschön geschwungener Linien auf: William Hogarths »Line of Beauty«.⁸⁸ Vor allem der mit einem Pfeil hervorgehobene Affenschwanz der vierten Zeichnung erinnert an die signifikante S-Form der Hogarth'schen Schönheitslinie. Bereits in der zuvor besprochenen Grafikserie »..... Höhere Wesen befehlen« hatten sich Anspielungen auf diese finden lassen, denkt man an die liebevoll austarierte Krümmung der »Knospf Palme« zurück [Abb. 10]. Einem vorgebildeten Publikum fiel ein solcher Vergleich sicher leicht, ein Vergleich, der sich als eine weitere parodistische Inversion traditioneller Schönheitsvorstellungen und Kunstkonzepte lesen lässt. Doch auch ohne dieses Detail zu erkennen, stellt die abenteuerliche Zusammenstellung der Motive und Polkes illustre Wissenschaftlichkeit einen eindeutigen Ironiemarker dar, der sowohl zum Schmunzeln als auch zum Nachdenken anregt. Polkes Kunst, und das gilt auch für ihre Interpretation durch Heubach, scheint immer gleichzeitig Sinn und Unsinn zu sein, imitiert ernsthafte Formen und ersetzt deren gewichtigen Inhalt zunächst durch Nonsens. Ein Nonsens allerdings, der innerhalb von Polkes (und Heubachs) Universum stets sinnvoll erscheint und der bei näherem Betrachten voll kluger Anspielungen auf kunst- und kulturhistorische Diskurse ist, deren Prämissen beide mit Hilfe parodistischer Fallstricke hinterfragen.

Heubachs Essay schließt mit zwei Abschnitten, die sich erneut dem Sujet der künstlerischen Inspiration beziehungsweise Innovation zuwenden und formal und inhaltlich der vorangegangenen Argumentation nicht nachstehen, allerdings auch keine neuen Themen eröffnen. Der Autor schreibt über »Kartoffelkunde« und »Kreativitätsforschung«, schildert Polkes Suche nach dem richtigen Untersuchungsobjekt für seine Inspirationsstudien und lässt es ihn schließlich im heimischen Keller finden: »All das, was das Publikum sich immer wieder vom Künstler verspricht, und der so wenig zu erfüllen weiß, – die Kartoffel zeigt es überreich!«⁸⁹ Die betonte Wissenschaftlichkeit seiner strukturalen Methode wird zum Ende des Textes auf einen natürlichen Inspirationsmoment zurückgeführt, der Heubach alias Polke einmal mehr davon überzeugt, dass alles irgendwie vorgezeichnet ist:

»Denn was da so aussieht wie von mit ausgedacht, hat sich in Wirklichkeit in mich eingefühlt: also nicht *ich* habe mir das ausgedacht, sondern *das* hat sich in mich eingefühlt, – ebenso wie das, was so aussieht wie von mit hineingefühlt, sich in

87 Heubach 1997, S. 292.

88 Vgl. Hogarth 1973, hier bes. Chapter VII »Of Lines«, S. 37ff. und Zeichnung Frontispiz.

89 Heubach 1997, S. 293.

Wirklichkeit in mir ausgedacht hat: also nicht *ich* habe mich in etwas eingefühlt, sondern *das* hat sich in mir ausgedacht!«⁹⁰

Sucht man in Heubachs Essay vorrangig nach verwertbaren Fakten, die den Leser*innen ernsthafte Erkenntnis über Polkes Biografie und einen Einblick in dessen Innenleben schenken, mag das Ergebnis der Textanalyse enttäuschend ausfallen. Doch ist der inhaltliche Faktencheck in diesem Falle auch nicht der entscheidende Punkt. Vielmehr kommt es auf den Kunstcharakter des Geschriebenen an, der tatsächlich einen Zugang zu der vielschichtigen und hochintelligenten Arbeitsweise des Künstlers und seines Freundeskreises ermöglichen kann und anhand dessen sich erste Charakteristika parodistischer Argumentation und des von ihr inszenierten Verweisungsspiels aufzeigen lassen. Dabei stellt der Text zunächst zwei entscheidende Merkmale der (postmodernen) Parodie besonders deutlich aus: eine bewusst angelegte Doppeldeutigkeit und die klug inszenierten Widersprüche zwischen diesen unterschiedlichen Text- und Bedeutungsebenen. Allgemeiner gesprochen bedeutet das, dass (Bild-)Parodien ihr subversives Potential aus dem Vorhandensein (mindestens) zweier Ebenen schöpfen, die sich vornehmlich aus der Diskrepanz dessen ergeben, *was* erzählt wird und *wie* es erzählt wird. Während die Grafikkarte die betrachtende Person durch verschiedene Verfahren auf die Doppelstruktur des Gezeigten und damit auf die für (Bild-)Parodien wichtige Metaebene der Bildargumentation hinführt, steigt der Text sofort auf dieser ein und hält das Verweisungs spiel zwischen den Ebenen – die der vermeintlichen Autobiografie und der wohlüberlegten Fiktion – immer präsent. Die parodistische Gegenläufigkeit entsteht im Fall der Grafikserie »..... Höhere Wesen befehlen« durch das ironische Spiel zwischen seriös wirkendem Mappenformat und den aberwitzigen Motiven. Im Fall von Heubachs Essay stellt sie sich durch die Konfrontation der vordergründigen Textlogik, die den formalen Vorgaben autobiografischer Künstlerlegenden folgt, mit der inhaltlichen Absurdität des Erzählten ein, die eine konventionelle, auf den Regeln der Hermeneutik beruhende Lesbarkeit des Geschriebenen verunmöglicht. So wird deutlich, dass im Medium des Textes genau dieselben Strategien ausgestellt werden, um die es auch in der Grafikkarte geht. Und auch inhaltlich verhandeln Bild- und Schriftstück die gleichen Themen, deren (Auslegungs-)Traditionen sie sich mit parodistischer Ironie entgegenstellen. Mit dem Rekurs auf Oppitz' Methode des strukturalen Vergleichs, die ihre Ergebnisse aus der Analyse oberflächlicher, zeichenhafter Phänomene zieht, scheint Heubach Polkes und seiner Methode des ernstesten Unerntesten (oder des unerntesten Ernstes) eine wissenschaftliche Fundierung zu verleihen, die ebenfalls ernst und unerntet zugleich genommen wird. Im Folgenden sollen diese verschiedenen Ebenen, die konstitutiv für parodistische Argumentation sind, theoretisch-methodisch genauer betrachtet

90 Heubach 1997, S. 294 (Herv. i.O.).

werden. Auf Michail Bachtins Konzept der »Dialogizität der Sprache«⁹¹ aufbauend (vgl. Kap. 2), dem zufolge Sprache immer schon mehrdimensional angelegt ist, also per se über verschiedene Ebenen verfügt, werden zunächst Bild- und Textkonzepte dahingehend untersucht, inwiefern diese Vorstellung einer Vielschichtigkeit, die für (Bild-)Parodien so entscheidend ist, in beiden Kommunikationssystemen bereits angelegt ist (Kap. 4.3). Im nächsten Schritt soll dann erforscht werden, wie die Vielschichtigkeit historisch wahrgenommen wurde (Kap. 4.4) und welche Deutungsansätze an sie herangetragen wurden (Kap. 4.5).

4.3 Bild und Zeichen

Viele Kunstwerke von Polke sind intermedial beziehungsweise multimedial angelegt. Das »close reading« der Grafikkarte »..... Höhere Wesen befehlen« hat gezeigt, inwiefern das Zusammenspiel von Deckblatt, Inhaltsverzeichnis, Bildtitel und Fotodrucken ein anspruchsvolles Programm entwirft, das nicht nur die Verweisungsdynamik postmoderner Bildparodien ausstellt, sondern zugleich vorführt, dass diese Verweisungsdynamik semiotische Reflexionsprozesse in Gang setzt. Indem die Bildtitel der Palmen-Serie beispielsweise etwas anderes behaupten (nämlich Palmen), als es auf den Fotografien tatsächlich zu sehen gibt (nämlich Brot, Zollstöcke und sogar Polke höchst persönlich), regen sie ihr Publikum an, über die Inszenierung von Bedeutung und Bedeutsamkeit in Schrift und Bild nachzudenken. Dasselbe gilt für Polkes von Friedrich Wolfram Heubach spielerisch-ironisch erzählte, also eigentlich parodierte Lebensgeschichte. Der Essay »Frühe Einflüsse, späte Folgen« gibt seiner äußeren (literarischen) Form nach vor, etwas zu sein (eine Künstlerautobiografie), das er definitiv nicht ist. Genau diese kalkulierte Brechung der Aussage eröffnet die Möglichkeit, das konventionelle Vertrauen in die Wahrheit künstlerischer Selbstzeugnisse oder in andere Formate der Verknüpfung von Leben und Werken zu erschüttern und als hochgradig fragwürdig darzustellen. Im Rahmen parodistischer Inszenierungen sind Bilder und Schrift also gleichermaßen ambivalent gestaltet. Diese Ambivalenz ergibt sich daraus, dass eine durch eine bestimmte Form suggerierte Bedeutung gestört wird (durch alternative, parasitäre Bedeutungen) und diese Störung nicht mehr rückgängig gemacht werden kann. Anders gesagt driften in der (Bild-)Parodie durch die geschickte Veränderung der zitierten Motive oder Diskurselemente die Ebenen von Zeichen und Bedeutung auseinander. In den analysierten (Bild-)Beispielen wurde dieser Vorgang dadurch sichtbar gemacht und in seiner Wirkung verstärkt, dass den Fotodrucken vorgeblich kommentierende und explizierende Texte beigegeben waren, deren Botschaft aber eine andere war als die der Bilder. Durch das Auseinandertreten der Elemente

91 Vgl. Bachtin 1979.

»Bild« und »Text« wird unterstrichen, dass in postmodernen (Bild-)Parodien im Allgemeinen und bei Polke im Besonderen mit der Differenz von Bild und zitiertem Vor-Bild immer auch die *Differenz von Zeichen und Bedeutung* verhandelt wird. Parodien laden also dazu ein, grundsätzlich über den Prozess der Bedeutungsstiftung nachzudenken.

Um diese Reflexion in Gang zu setzen, muss zunächst die Frage geklärt werden, wie Bedeutung in Bild und Schrift entsteht. Der Exkurs in die Zeichentheorien dient dazu, grundlegende Konzepte vorzustellen und zu evaluieren, die der Analyse postmoderner (Bild-)Parodien, definiert man sie als Verweisungsspiel, zugrunde liegen sollten, um diese Analyse auf ein reflektiertes theoretisches Fundament zu stellen. Dabei basieren sie auf der Annahme, dass Bilder ähnlich wie Worte ganz grundsätzlich eine *doppelte Struktur* aufweisen, die sich im Rahmen semiotischer Konzepte als Beziehung zwischen Zeichen und Bedeutung beschreiben lässt. Früher war die gängige Meinung, dass das Bild-Text-Verhältnis als ein tief dialektisches beschrieben werden müsse: Texte machen Bilder beschreib- und begreifbar, während Bilder wiederum Texte illustrieren und sie in die Welt des Vorstellbaren überführen.⁹² Gemäß dieser Annahme handelt es sich bei Schriftzeichen um mittelbare Signifikanten, deren Bedeutungsvermittlung auf der Prämisse der Arbitrarität der Zeichen beruht und konventionalisierte Deutungsschemata zur Entschlüsselung ihres Sinns voraussetzt, während Bildzeichen sich unmittelbar mitteilen, also durch eine Ähnlichkeitsbeziehung zwischen Zeichen und Bedeutung gekennzeichnet sind.⁹³ Diese Annahmen implizieren: Lesen muss erlernt werden, während Bilder sich den Schauenden intuitiv und ohne Vorkenntnisse offenbaren. Folgt man dieser eindimensionalen Sicht auf Bildwerke (sowie auf Texte und ihre Theorien), offenbart sich ein konkretes Problem für die Analyse von Bildparodien, schaffen diese doch bewusste Bezüge in die Geschichte (der Kunst), die über den bildimmanenten Sinn ein zweites System aus Codes und Verweisen legen und Sichtbares und Unsichtbares, Gegenwart und Vergangenheit miteinander verbinden. Das bedeutet, dass dem parodistischen Bild eine Metaebene mitgegeben ist, die das Gesehene überschreitet und ein semantisches Surplus kreiert. Durch diesen Prozess der Verdopplung und Transformation lenken parodistische Bilderzählungen das Augenmerk auf den Akt der Bedeutungsstiftung, der nicht nur mitreflektiert, sondern auch emphatisch betont wird. Bildparodien ist also ein doppeltes Potential zu eigen, das sowohl aus ihren genuin visuellen Qualitäten resultiert als auch aus den semiotischen Verweisstrukturen, die die Reichweite ihrer Einspruchsmacht definieren. Bildparodien müssen folglich gleichzeitig als Bilder angeschaut und als Zeichenmaterial (das auf Abwesendes deutet) entziffert werden. Dieser Erkenntnis soll Rechnung getragen

92 Vgl. Voßkamp/Weingart 2005, hier bes. S. 7–25.

93 Assmann 2015, S. 25.

werden, indem zuerst bildwissenschaftliche und im Anschluss semiotische Theorien dazu befragt werden, wie sie diese Verweisstrukturen begrifflich fassen. Einen zentralen Bezugspunkt bildet die Debatte über das Verhältnis von Bildern und Texten sowie über die kognitiven Tätigkeiten des Lesens und Sehens.

Ein Blick auf die aktuelle, stetig wachsende Forschungsliteratur zur Bild-Text-Problematik macht deutlich, dass es sich erstens um ein schwer eingrenzbares, an sich interdisziplinär ausgerichtetes und in sich umstrittenes Feld handelt und dass zweitens Bilder und Texte, Sprache und visuelle Praktiken – nicht nur parodistischer Art – enger miteinander verbunden sind, als es der zuweilen stark dichotomisierende Charakter der Debatte glauben macht; das gilt gleichermaßen für die Gegenstände, also Bilder und Texte, als auch für die Tätigkeiten des Sehens beziehungsweise Lesens.⁹⁴ Aktuelle Theorien gehen nun davon aus, dass Bilder und Texte, Lese- und Sehvorgänge nicht unabhängig voneinander betrachtet werden sollten. Anstatt einander auszustechen, scheinen sie ein Verhältnis der »Übertragung und Hervorbringung«⁹⁵ einzugehen. Das ergibt sich schon allein dadurch, dass beispielsweise die Möglichkeit besteht, mit Bildern zu erzählen und mit Sprache Bilder zu erzeugen. Sowohl die Bildbeschreibung – »der verknüpfende Nachvollzug, die Relationssetzung und das Einholen eines prozessualen Anschauungsvorgangs, die Verzeitlichung eines simultanen visuellen Eindrucks«⁹⁶ – stellt eine Mischform zwischen Sehen und In-Worte-Fassen dar, als auch der Vorgang des Lesens im Sinne einer rezeptiven Imagination, der immer einen Kippmoment zwischen der Wahrnehmung der Worte und deren Überführung in Gedankenbilder impliziert: »Das Umkippen vom Lesen zum Sehen, der Wechsel von der Schrift zum Bild ist zugleich der Umschlag von der Intransparenz zur Transparenz des Mediums, das mit dem Akt der Umperspektivierung einhergeht.«⁹⁷ So verfolgen einige Autor*innen inzwischen auch die – für diese Arbeit wichtige – These, dass nicht nur Bilder und Texte zusammen verstanden werden müssen, sondern dass auch innerhalb der jeweiligen Mitteilungssysteme visuelle und semantische Strukturen vorhanden sind.⁹⁸ Diese Theorien sollen ausblickhaft und ohne den Anspruch, den Diskurs in seiner Tiefe darzustellen, an Hand einzelner, maßgeblicher Positionen aufgezeigt werden.

94 Einen aktuellen Überblick über die Bild-Text-Debatten liefern beispielsweise folgende Publikationen: Büchsel 2019; Münnix 2019.

95 Voßkamp/Weingart 2005, S. 11.

96 Stöhr 2010, S. 16.

97 Assmann 2015, S. 218.

98 »Das Bild/Text-Problem ist nicht bloß etwas, was ›zwischen‹ den Künsten, den Medien oder den verschiedenen Formen von Repräsentation konstruiert worden ist, sondern es ist ein unvermeidliches Problem *innerhalb* der einzelnen Medien und Künste. Alle Künste sind, kurz gesagt, ›komposit‹ (bestehen aus Text *und* Bild); alle Medien sind Mixed Media, die verschiedene Codes, diskursive Konventionen, Kanäle und sensorische und kognitive Methode kombinieren.« (Herv. i.O.). Mitchell 2008, S. 152.

Einen gelungenen Einstieg in die Thematik bietet der Aufsatz von Achim Spelten mit dem Titel »Sehen in Bildern. Eine Analyse zum Verhältnis von Bildwahrnehmung und Zeichenfunktion«. ⁹⁹ Dort stellt der Autor die These auf, dass sich in Bildern »Gesehenes« und »Bezeichnetes« überschneiden, dass man »ein Zeichen [...] nur dann als Bild [versteht], wenn es das Bezeichnete auch sichtbar macht. Und Sichtbarkeit wird nur dann zur Bildlichkeit, wenn sie durch eine semantische Vermittlung gebrochen ist.« ¹⁰⁰ In Hinblick auf die erste Teilthese dieser Arbeit, der zufolge sich Bildparodien durch eine besondere Verweisungsintensität auszeichnen, also den »semantischen Überbau« einer jeden Bildwahrnehmung besonders explizit machen, kann Spelten's korrelatives Verständnis von Bildwahrnehmung und Zeichenfunktion einen wichtigen Impuls für die Erforschung von Bildparodien und die Analyse der Bildbeispiele liefern und gleichzeitig helfen, den Diskurs über Bildlichkeit auf diese Doppelfunktion hin strukturiert darzustellen. ¹⁰¹

Wenn Spelten das komplexe Verhältnis zwischen Sichtbarkeit und Zeichenhaftigkeit in Bildern zu bestimmen versucht, dann setzt seine Argumentation heuristisch an zwei Ausgangspunkten an: bei den Betrachtenden und beim Bild selbst. Beide Seiten sind untrennbar dadurch verbunden, dass Kunst immer in Kontexten (Traditionen, Stilen et cetera) agiert und wahrgenommen wird. Mit Blick auf die Betrachtenden macht Spelten klar, dass die Idee des »unschuldigen Auges« ¹⁰² bereits im vergangenen Jahrhundert als Illusion entlarvt wurde. Was eine Person sieht, hängt wesentlich von ihren Vorkenntnissen und der Schulung ihres Blicks ab; insofern ist der Akt des Sehens nicht nur konstruktiv, sondern sogar re-konstruktiv. Er erkennt bereits Bekanntes wieder. ¹⁰³ Auf Seiten des Bildes gilt es darüber nachzudenken, welche besonderen Qualitäten seine »visuelle Präsenz« ausmachen. ¹⁰⁴ Das heißt, zu fragen ist, welche besonderen Anforderungen das Sehen von Bildern stellt. ¹⁰⁵ Ein erster Schritt zur Beantwortung dieser Frage kann sein, die Repräsentationsleistung von Bildern zu analysieren. Sah Leon Battista Alberti Bilder noch als transparente Fenster hin zur Wirklichkeit an, gibt es heute sogar begründete Zweifel daran, dass Fotografien einen visuellen Kausalzusammenhang zwischen Urbild

99 Vgl. Spelten 2008.

100 Spelten 2006, S. 84.

101 Vgl. Wyss 2006, S. 95: In diesem Sinne kennzeichnet auch Beat Wyss Bilder als dualistische Systeme, die eine repräsentierende Gestalt besitzen und gleichzeitig als referierende Zeichen agieren: »Bilder sind Mischwesen zwischen Repräsentation und Referenz: Sie verkörpern die einmalige Anwesenheit des Abgebildeten, indem sie eine formale Zeichentradition wiederholen.«

102 Ruskin 1857, S. 6.

103 Vgl. Gombrich 2010.

104 Spelten 2008, S. 85.

105 Spelten 2008, S. 90.

und Abbild herstellen.¹⁰⁶ Weder würde man auf einem Foto das Abbild für Realität halten, noch würde man auf den Illusionismus der Trompe-l'Œil-Malerei wirklich hereinfliegen – zu deutlich ist in beiden Fällen der Artefakt-Charakter. Daraus folgt, dass es zwischen »Sehen« und dem »Sehen von Bildern« einen kategorialen Unterschied geben muss, den die Bilder dadurch provozieren, dass sie gemacht sind und eine eigene Wirklichkeit aufbauen. Diese ist wiederum nicht allein durch einen Abgleich des im Bild Gesehenen mit der Alltagsrealität gegeben, wie abstrakte Gemälde ohne gegenständliche Entsprechung zeigen.

Spelten schlägt vor im Falle des Sehens von (Kunst-)Bildern von einem »vorstellenden Sehen« zu sprechen: »Vorstellendes Sehen ist ein Modus der visuellen Wahrnehmung, bei dem Sehen und Vorstellen zusammentreffen. Dabei wird die Wahrnehmung der Bildoberfläche durch die Vorstellung des dargestellten Gegenstandes geformt.«¹⁰⁷ Was die Idee des »vorstellenden Sehens« für die (kunsthistorische) Bildbetrachtung so attraktiv macht, ist die Voraussetzung einer aktiv betrachtenden Person, die durch das »Aussehen« des Bildes das Gezeigte in der Vorstellung vervollständigt;¹⁰⁸ also die visuell erfassbaren Informationen, die das Bild bereithält – etwa Form, Farbe und gegebenenfalls Material – zu einem sinnvollen Ganzen zusammenfügt. Die Verbindung dieser phänomenologischen Beobachtung mit der eingangs erwähnten semiotischen Prämisse der konventionalisierten Bedeutungsschemata, die einem jeden Bild (und Betrachtungsvorgang) vorausgehen, erlauben es Spelten, seine anfängliche These zu konkretisieren:

»Das Gesehene fällt bei Bildern also mit dem Bezeichneten zusammen. Die Semantik von Bildern lässt sich daher nicht von ihrem visuellen Charakter trennen. Jede Semantik eines Zeichensystems benötigt Eigenschaften der Zeichen, die für ihre Semantik konstitutiv sind.«¹⁰⁹

Die »visuelle Präsenz« eines Bildes wird also von seinen augenscheinlichen Eigenschaften vermittelt und im Wahrnehmungsvorgang um weitere, durch Normen, Erfahrungen und Konventionen des Betrachtenden vermittelte Informationen bereichert. Bildparodien, so die These dieser Arbeit, machen dieses doppelte Sehen, die sinnliche Wahrnehmung der ästhetischen Qualitäten eines Bildes und ihres konventionell geprägten Bedeutungshorizonts, besonders deutlich sichtbar und sprechen

106 Alberti 2002, I, 19, S. 92.

107 Spelten 2008, S. 91.

108 »Die These lautet nun, dass die visuelle Präsenz der Dinge, die auf einem Bild dargestellt sind, durch das Aussehen dieses Bildes erklärt werden kann. Oder genauer, dass man die dargestellten oder abgebildeten Dinge auf Bildern *sehen* kann, weil das Bild in mancher Hinsicht das Aussehen dieser Dinge selbst hat.« Spelten 2008, S. 9 (Herv. i.O.).

109 Spelten 2008, S. 95.

ihr Publikum eindringlich an, über das gemeinhin Sichtbare hinaus Verknüpfungen in die Geschichte der Kunst und ihre Rezeptionshistorie zu generieren.

Gottfried Boehm, dessen Name in prominenter Weise mit der Aufstellung des bildwissenschaftlichen Paradigmas des »iconic turn« verbunden ist, hat sich stets für einen Eigensinn des Bildlichen ausgesprochen. Diese genuin visuelle Logik, so seine These, ist im Unterschied zum Sprechakt nicht prädikativ organisiert, folgt also nicht der logischen Struktur eines Satzes.¹¹⁰ Bildern sei hingegen eine dezidierte Zeige-Funktion zu eigen und dem Blick, der sich ihnen zuwendet, eine konstruktive Kraft des »so-Sehens«.¹¹¹ Spannend ist Boehms Konkretisierung dieser Zeige-Funktion, die für ihn ebenfalls doppelten Charakter besitzt und sich somit auf der einen Seite mit Speltens Beobachtungen korrelieren lässt und auf der anderen die parodistische Doppelfunktion näher beleuchtet. Sie setzt sich zusammen aus dem (phänomenologischen) Vorgang des »sich Zeigens« und dem (semantischen) Resultat »etwas zeigen«, genauer dem Akt der Bedeutungsvermittlung.¹¹² Dieses »doppelte Potenzial« der Bilder lebt von einer Gleichzeitigkeit, die auf der einen Seite Inhalte zu vermitteln vermag und auf der anderen Seite die Art und Weise mitreflektiert, wie diese Inhalte mittels Farbe, Licht und Schatten, Konturen und Gesten zur Erscheinung gebracht werden.

Die ostentative Funktion der Bilder und ihre Bedeutungsfülle stellen für Boehm, gemäß des angedachten Paradigmenwechsels, wiederum die eigentliche Grundlage und Motivation des Sprechens und Schreibens dar. Diese Zeige-Funktion erfüllt sich erst durch die betrachtende Person, der bei Boehm ähnlich wie bei Spelten eine aktive Rolle der Sinnstiftung zukommt, ohne dass Boehm das Bild dabei marginalisiert, das diese doch erst ermöglicht. Deutlich wird diese konstruktive Kraft des Sehens, wenn sich Boehm mit Edmund Husserls phänomenologischen Untersuchungen auseinandersetzt, die er als eine Studie über die Anschauung, ihre Intentionalität und ihre Schöpfungskraft deutet. So schreibt Boehm in Anlehnung an Husserl über das epistemische Sehen von und in Bildern:

»Der Rücken der Welt ist für uns stets unsichtbar. [...]. In diesem Zusammenhang entdeckt er [Husserl, J.H.] die Rolle des Horizonts neu, nicht jenen in der Ferne, sondern einen ganz nahen. Jedes Ding, so zeigt er, »schattet sich ab«, das heisst, es baut sich in einen anschaulichen Kontext ein, dass wir es als die Wahrnehmung

110 Boehm 2007, S. 34.

111 »Das ›Ikonische‹ beruht mithin auf einer vom Sehen realisierten ›Differenz‹. Sie begründet das *eine* im Lichte des *anderen*, um wenige Striche beispielsweise als Figur zu sehen.« Boehm 2007, S. 37 (Herv. i.O.).

112 »Wir bewegen uns auf Wegen, die das *Zeigen* mit den *Gesten* und den *Bildern* verbinden. Genauer gesprochen geht es um die zur These verfestigte Vermutung, dass Bilder ihrer eigenen Natur nach auf einem *doppelten Zeigen* beruhen, nämlich *etwas* zu zeigen und *sich* zu zeigen.« Boehm 2007, S. 19 (Herv. i.O.).

eines Gegebenen, eines Dinges realisieren können. Dieser unsichtbare Horizont sorgt dafür, dass wir in *einer* Sicht die möglichen *anderen* mit vergegenwärtigen. Deshalb sehen wir ›Dinge‹ und nicht visuelle Attrappen.«¹¹³

Mit »Horizont« meint Boehm also nicht etwa die optische Trennlinie zwischen Hintergrund und Vordergrund, sondern er versteht ihn als »Möglichkeitsraum dessen, was in ihm konkret erscheint.«¹¹⁴ Damit benennt er die Fähigkeit der betrachtenden Person, mit Leerstellen produktiv umzugehen und beispielsweise die ungesehene Rückseite eines dreidimensionalen Objektes auf einer zweidimensionalen Fläche in der Vorstellung zu imaginieren.¹¹⁵ Darüber hinaus schwingt hier aber auch die Vorstellung der »ikonischen Differenz« mit, die das Bild zwischen dem empirischen Bildträger und seinem imaginären Gehalt konstituiert:

»Wir können gar nicht anders, als das Dargestellte auf seinen in ihm vorstrukturierten Horizont und Kontext hin zu betrachten. Dieser aber gehört einer prinzipiell anderen kategorialen Klasse zu. Es ist mithin die visuelle Kontamination dieser beiden unterschiedlichen Realitäten, die den Anstoss dafür gibt, dass ein materieller Sachverhalt als Bild erscheint und jener Überschuss des Imaginären entsteht, von dem wir einleitend gesprochen haben. Die *ikonische Differenz* vergegenwärtigt eine visuelle Kontrastregel, in der zugleich ein Zusammensehen angelegt ist.«¹¹⁶

Und so schlägt Boehm den Bogen vom Sehen zurück zum Bild. Im Falle der Bildbeispiele aus dem Œuvre Polkes steht das Publikum zwar nicht vor der Herausforderung, gemalte und gesehene Wirklichkeit zu unterscheiden, dennoch fordern besonders diejenigen Werke, die einen parodistischen Geschichtsbezug aufweisen, eine aktive Haltung der betrachtenden Person heraus, muss diese doch bewusst gesetzte Korrelationen nachvollziehen und die fragmentarischen Verweise auf absente Vorbilder und deren diskursiven Kontext in der Erinnerung synthetisieren.

Auch Klaus Krüger geht von einem doppelten Charakter der Bilder aus. Während Spelten zwischen Gesehenem und Bezeichnetem im Bild unterscheidet und Boehm die Qualitäten des Bildlichen zwischen »sich zeigen« und »etwas zeigen« verhandelt, spannt Krüger den Bogen von der sinnlich erfahrbaren Erscheinung der Bilder zu ihrer imaginativen Bildidee. Ein wichtiger Aspekt, der für Krüger die Eigenlogik der Bilder ausmacht, ist ihre Medialität. Damit ist die jeweils spezifische Materialität der Werke benannt, ihre Farben, Formen und taktilen Qualitäten, die eine

113 Boehm 2007, S. 46 (Herv. i.O.).

114 Boehm 2007, S. 46.

115 Hier lässt sich eine Parallele zu dem von Spelten thematisierten ›vorstellenden‹ Sehen ziehen, geht doch auch Boehm von einer konstitutiven Kraft des Blicks aus, dem es möglich ist, aus optischen Informationen wie Form oder Farbe, Konturen oder Gesten in der Imagination eine Deutung zu synthetisieren.

116 Boehm 2007, S. 49 (Herv. i.O.).

untrennbare Verbindung mit den in ihnen erzählten Geschichten eingehen, diese prägen und gestalten.¹¹⁷ In der 2017 erschienenen Aufsatzsammlung »Zur Eigensinnlichkeit der Bilder« verortet Krüger demgemäß die Möglichkeiten der »ästhetischen Erfahrung« von Bildwerken im Zwischenraum von Sinnansprache und Sinngenerierung und verbindet damit die manifeste Realität des Bildkörpers und das imaginative Potential des Bildsujets.¹¹⁸ Der Sinngehalt und die Verweisungsqualität des Bildmaterials ist durchaus und vielleicht besonders seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ein wichtiger Bedeutungsträger und wird auch von Polke als solcher bewusst eingesetzt (was beispielsweise die emphatische Betonung des Mediums der Fotografie als konstitutives Element der Bedeutungsstiftung im Fall der Grafikkarte »... Höhere Wesen befehlen« zeigen konnte oder die Woldecke als Malgrund im Falle des Reh-Bildes beweist). Weiterhin ist Bildern laut Krüger eine zweite interessante Doppelung zu eigen: So können sie auf der einen Seite als Produkt und Zeugnis der geschichtlichen Welt angesehen werden, denn ihr spezifisches »Aussehen« und ihr sinnbildendes Potential beruhen auf unterschiedlichen historischen Verhältnissen. Gleichzeitig stellt eine jede Bildbetrachtung eine eigenständige ästhetische Erfahrung dar, die nicht an raum-zeitliche Implikationen gebunden ist und die mit objektivierbaren, historisch unabhängigen Kriterien zu beschreiben ist. Bilder entwerfen eine eigene Wirklichkeit, welche zwar an die Welt gebunden und dennoch nie mit ihr identisch ist. Sie bewegen sich zwischen ästhetischen und historischen Qualitäten, »zwischen Anschauung und Rekonstruktion«.¹¹⁹

117 Hier ließe sich wiederum eine Verbindung zu der Trias von Belting schlagen: »Medium – Bild – Körper«: »Für die Bilder steht eine ähnliche Argumentation, wie sie für die Sprache entwickelt wurde, noch aus. Innere und äußere Bilder fallen unterschiedslos unter den Begriff ›Bild‹. Es ist aber offenkundig, daß Medien im Falle der Bilder ein Äquivalent dessen sind, was Schrift im Falle der Sprache ist. Nur gibt es bei Bildern nicht die Alternative zwischen Sprache und Schrift, die beide Male aus dem Körper heraustreten. Wir müssen mit Medien arbeiten, um Bilder sichtbar zu machen und mit ihnen zu kommunizieren. Die ›Bildersprache‹, wie wir sie nennen, ist eine andere Bezeichnung für die Medialität der Bilder. Sie läßt sich von den Bildern nicht so sauber ablösen, wie sich Schrift und Sprache trennen läßt (mag auch die Schrift als Medium die Sprache modelliert haben). Deshalb läßt sich der Bildbegriff in den Artefakten so schwer isolieren. Gerade darin liegt eine interdisziplinäre Aufgabe der Zukunft.« Belting 2001, S. 11–55, hier S. 27.

118 Ein Blick in das Nachwort der Mitherausgeber*innen kann helfen, Krügers teilweise etwas verklusulierte Thesen besser zu verstehen: »Klaus Krüger definiert Bilder als Medium im Zwischenfeld von sinnlich-greifbarer Erfahrung und imaginativen Bildideen und zeigt, wie im Medium als Mittler des Sujets die charakteristische Differenz zwischen Absenz und Präsenz des Repräsentierten im Material des Bildes offenbar wird. Hieraus leitet er eine medienorientierte Kunstgeschichte ab, die das genuin Bildliche zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem zu fassen sucht und deren Hauptinteresse sich auf das sinnbildende Vermögen des Werkes selbst richtet.« Krüger 2017, S. 241.

119 Krüger 2017, S. 10.

Der rekonstruktive Anteil des Bilder-Sehens, der aus fragmentarischen Andeutungen mit Hilfe der Erinnerung und Vorstellungskraft ein Bild beziehungsweise Vorbild (wieder-)herzustellen vermag, spielt für die zweite Teilthese dieser Arbeit eine wichtige Rolle (vgl. Kap. 5.3-5.5). Auf einer übergeordneten Ebene übersteigen Krügers Überlegungen die reine Bildbetrachtung ins Philosophische und fragen nach dem Zusammenspiel von Dispositiv und Repräsentation, denn wie die Welt dargestellt wird, wird sie auch wahrgenommen und vice versa.

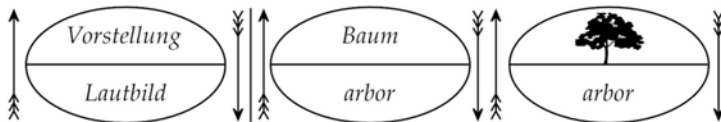
Dass unsere Sehgewohnheiten und damit auch die Art und Weise, das Gesehene auf Leinwand oder Papier zu bringen, sowohl auf Rezeptionsästhetischer als auch auf Produktionsästhetischer Seite eine große Rolle spielen, kann kaum abgestritten werden. Besonders parodistische Bildfindungen machen diesen Aspekt zum Thema. Argumentiert man mit der von Spelten angenommenen doppelten Ausrichtung des Bildes als etwas »Gesehenes« und etwas »Bezeichnetes«, reicht dieser zweite semantische Anteil über die visuelle Erfahrbarkeit des Gesehenen insofern hinaus, als dass er auf unsere Sehgewohnheiten, Normen und Traditionen rekurriert und diese thematisiert. Das gilt ebenfalls für den Anteil des Bildlichen, den Boehm »etwas zeigen« nennt und Krüger als »Sinngenerierung« beschreibt, die für ihn mit einer »medialen Blickverschiebung« einhergeht.¹²⁰ Alle drei Termini beschreiben eine Transferleistung, die über das einfache Erkennen von Farben, Formen und Materialien hinausgeht und das Gesehene in seinen Bedeutungskontext einordnet und seine Konstruktionsmechanismen reflektiert.

Im nächsten Schritt soll der Versuch unternommen werden, das theoretische Fundament, das mehr oder weniger deutlich den dargestellten kunstwissenschaftlichen und philosophischen Studien zugrunde liegt, noch heller zu beleuchten. Der Weg führt zur Semiotik, der Wissenschaft von den Zeichen, um sowohl zu verstehen, wie die beschriebene Transferleistung zwischen Sehen und Erkennen funktioniert, als auch, wie die für Bildparodien sinnkonstitutive Arbeit des Verweisens organisiert ist. Ahnherr der strukturalistischen Semiotik ist Ferdinand de Saussure. In der 1916 postum erschienenen Studie »Cours de linguistique générale« definiert der Schweizer Sprachwissenschaftler Sprache als ein System von Zeichen. Diese Sprachzeichen stellt sich de Saussure als etwas Doppelseitiges vor, »das aus der Vereinigung zweier Bestandteile hervorgeht.«¹²¹ Die zwei Bestandteile, die das sprachliche Zeichen (das Wort) vereint, sind, so der Autor, nicht das Ding und sein

120 »Es liegt auf der Hand, dass diese Bedingungsstruktur gerade in Hinblick auf die Gegenwartskunst eine besondere Relevanz besitzt, ist diese doch, zumal nach den Auftreten der Appropriation Art, in hohem Maß durch eine interpunktuell bestimmte Produktion von Bildern zweiter Ordnung (Bilder über Bilder), durch eine Hybridisierung der Künste, Gattungen und Medien sowie durch eine »mediale Blickverschiebung« gekennzeichnet: von der Darstellung als einer abgeschlossenen, in sich organisierten Einheit der Darstellung als einem Akt der Repräsentation, dessen ästhetische Logik sich performativ entfaltet.« Krüger 2017, S. 215.

121 De Saussure 1967, S. 77.

Name, sondern eine Vorstellung und das konventionell damit verbundene Lautrespektive Schriftbild, die Verbindung von Bezeichnetem und Bezeichnendem, was de Saussure mit folgender Zeichnung (**Schema 1**) bildlich fixiert:



Schema 1: De Saussure 1967, S. 78.

Der Terminus Signifikant, das Bezeichnende, resultiert nicht aus dem Bezeichneten, sondern verdankt seine Gestalt dem differenziellen Verhältnis der Signifikanten untereinander, so der Grundsatz von de Saussures linguistischem Paradigma. Das geschriebene Wort »Baum« weist keinerlei Ähnlichkeit mit der physischen Gestalt eines Baumes auf. Dass sich die lesende Person den Sinn der Buchstabenkombination B-A-U-M erschließen kann, verdankt sich der Kenntnis des Alphabets und damit konventionellen Festschreibungen:

»Das Band, welches das Bezeichnete mit der Bezeichnung verknüpft, ist beliebig; und da wir unter Zeichen das durch die assoziative Verbindung einer Bezeichnung mit einem Bezeichneten erzeugte Ganze verstehen, so können wir dafür einfacher sagen: das sprachliche Zeichen ist beliebig.«¹²²

De Saussures Erkenntnis, dass Vorstellung sowie Laut- und Schriftbild sich aus unterschiedlichen Registern speisen, also arbiträr sind, hat Literatur und Wissenschaft nach 1900 nachhaltig inspiriert und ist bis heute ein Grundsatz der Semiotik, der auch Roland Barthes' Überlegungen zur »Semiologie« beeinflusst hat.¹²³ Im Gegensatz zu de Saussures linguistischem Verständnis ist Barthes' Definition des Zeichenbegriffs offener. Als Bedeutungsträger treten neben Worten, Schrift und

122 De Saussure 1967, S. 79.

123 Vgl. Barthes 1983, S. 31–48. 1969 wurde der Begriff »Semiologie« von der »International Association of Semiotic Studies« durch das nahezu synonym verwendete Wort »Semiotik« ersetzt, das bis heute gebräuchlich ist.

Sprache auch Gesten, Bilder, Gegenstände, Kleidung und weitere (Kultur-)Objekte auf. Gleichwohl geht Barthes ebenfalls von einer Teilung dieser Zeichen in eine Ausdrucks- und eine Inhaltsebene aus, deren Bedeutung sich aus der Differenzbeziehung der beiden Elemente ergibt: »Die Ebene des Signifikanten bildet die Ausdrucksebene und die der Signifikate die Inhaltsebene.«¹²⁴ Doch auch an diesem Punkt überschreiten seine Überlegungen diejenigen von de Saussure. So geht Barthes davon aus, dass sich (Sprach-, Bild- oder Objekt-)Zeichen doppelt belegen lassen, dass sie also über die reine Bezeichnung von Gegenständen hinaus noch eine weitere Funktion besitzen können, die sich aus ihrem »Bedeutungszweck« ableitet.¹²⁵ So meint ein warmer Umhang nicht nur ein Kleidungsstück, sondern bedeutet im übertragenden Sinn auch Schutz (vor kalter Witterung), wie Barthes in »Elemente der Semiologie« am Beispiel der Mode erklärt. Manche Zeichen besitzen in bestimmten Kontexten eine zusätzliche Bedeutungsebene, die über ihre primäre (linguistische) Funktion hinaus geht. Barthes nennt die Qualität, die diese Zeichen hinzugewinnen, »Ausdruckssubstanz« und charakterisiert sie als zusätzlichen, emotiv aufgeladenen Anteil des Bedeuteten.¹²⁶ Sie ergibt sich aus einer »doppelten Bewegung«, also dadurch, dass Zeichen erster Ordnung so benutzt werden, dass über ihre primäre, historische Bedeutung eine zweite, ahistorische und ideologisch behaftete gelegt wird:

»Doch ist das Zeichen einmal konstituiert, kann diese Gesellschaft es durchaus erneut funktionalisieren und von ihm sprechen wie von einem Gebrauchsgegenstand; [...]. Diese rekurrente Funktionalisierung, die eine zweite Sprache [langage] braucht, um existieren zu können, ist keineswegs dieselbe wie die erste (im übrigen rein ideale) Funktionalisierung: die Funktion, die re-präsentiert wird, entspricht einer zweiten semantischen (verborgenen) Institution, die zur Ordnung der Konnotation gehört.«¹²⁷

Es sind besonders diese Ideen, die Barthes' Überlegungen für die Betrachtung von Bildern und insbesondere von Bildparodien interessant machen, denn Bildparodien stellen diese doppelte Zeichenbelegung, wie sie Barthes beschreibt, auf besondere Art und Weise aus. Die Tatsache, dass Signifikanten einen arbiträren, nur durch Konvention gestützten und keinesfalls in der Sache wurzelnden Bezug zum Signifikat unterhalten, machen die Drucke der Grafikserie »..... Höhere Wesen befehlen«

124 Barthes 1983, S. 34.

125 »Viele semiologische Systeme (Gegenstände, Gesten, Bilder) haben eine Ausdruckssubstanz, deren Wesen nicht in ihrer Bedeutung liegt: häufig sind es Gebrauchsgegenstände, von der Gesellschaft für Bedeutungszwecke abgeleitet: die Kleidung dient dem Schutz, die Nahrung der Ernährung, auch wenn sie gleichzeitig der Bezeichnung dienen.« Barthes 1983, S. 35.

126 Barthes 1983, S. 35.

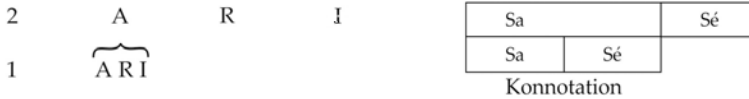
127 Barthes 1983, S. 36.

durch die Kombination von Schrift und Bildern, aber auch durch Überblendung mehrerer Techniken (Inszenierung des ›Palmen‹-Gegenstandes, Foto, Druck) überdeutlich. Offensiv weisen sie auf ihren sekundären Sinn hin, ohne den primären aufzugeben. Denn zunächst werden die Betrachter*innen der Grafikkarte durch den suggestiven Titel auf Sinnsuche geschickt (nach dem Signifikat: was haben die ›Höheren Wesen‹ befohlen?), kommen aber nicht ans Ziel dieser Suche, weil sie permanent von aufeinander verweisenden Signifikanten abgelenkt werden. Das, was Semiotiker als Unabschließbarkeit der Semiose bezeichnen, scheint Grundprinzip postmoderner Parodien zu sein. Bevor dieses »sekundäre Zeichensystem« in Kapitel 6.2 auf seine inhaltliche Funktion (beispielsweise als ideologische Metaerzählung im Rahmen von Barthes' Mythos-Theorie) hin untersucht werden soll, geht es zunächst darum, die Struktur dieser doppelten Bedeutungsbelegung genauer zu studieren.

Im letzten Abschnitt von »Elemente der Semiologie« geht Barthes auf dieses Konnotationssystem näher ein.¹²⁸ Mit Hilfe des Begriffspaares »Denotation« und »Konnotation« – wobei die denotative Bedeutung die ›eigentliche‹, wertneutrale (Wort-)Bedeutung meint und die konnotative eine wertende Mit- oder Nebenbedeutung – expliziert Barthes, wie sekundäre Zeichensysteme angelegt sind. Wie jedes (denotative) Bedeutungssystem verfügt auch das Konnotationssystem über eine Ausdrucks- (A) und eine Inhaltsebene (I), die in der Relation (R) ein Zeichen bilden. In diesem Fall ein Zeichen zweiter Ordnung, besteht doch die Ausdrucksebene (A) der konnotativen Botschaft bereits aus einem einstmaligen vollständigen, nun aber sinnentleerten Zeichensystem erster Ordnung (**Schema 2**): »Wir werden also sagen, daß ein *Konnotationssystem ein System ist, dessen Ausdrucksebene durch ein Bedeutungssystem gebildet wird*; [...].«¹²⁹, schreibt Barthes. Anders ausgedrückt ergibt sich die Ausdrucksebene (Sa) des Konnotationssystems aus der Gesamtheit des Zeichens, also der Relation aus Signifikant (Sa) und Signifikat (Sé), und fügt diesem nun auf seine Ausdrucksebene reduzierten Zeichen (Sa) eine neue Bedeutung (Sé) hinzu, die zwar formal gesehen an die denotative Aussage gebunden ist, mit ihrer historischen Bedeutungszuschreibung aber nicht mehr verbunden sein muss (**Schema 3**):

128 Den Begriff der »Konnotationsemiotik« hat Barthes nicht von de Saussure, sondern von Louis Hjelmslev übernommen. Vgl. Hjelmslev 1974.

129 Barthes 1983, S. 75 (Herv. i.O.).



Schema 2 und 3: Barthes 1983, S. 75–76.

Im ersten Moment scheint das von Barthes beschriebene »Konnotationssystem« die Grundlage seiner Mythos-Theorie zu sein, als stelle diese wiederum die Ausformulierung seiner Semiologie als Ideologiekritik dar. In der sieben Jahre zuvor veröffentlichten Publikation mit dem Titel »Mythen des Alltags«¹³⁰ ist allerdings weder von Konnotationssmiotik die Rede, noch erwähnt der Autor in diesem Abschnitt der »Elemente der Semiologie« seine vorhergehende Arbeit zu diesem Thema. Der Grund hierfür könnten die Ungenauigkeiten sein, die retrospektiv in seiner ersten Mythos-Theorie auftreten: Dort bezeichnet er das mythische System als Metasprache, während er in dem späteren Text herausstellt, dass eine Metasprache in umgekehrten Sinne funktioniert und dass die Zeichen erster Ordnung in diesem Falle nicht der Signifikant (Sa) darstellt, sondern das Signifikat (Sé) des Systems zweiter Ordnung: »[...] eine Metasprache ist ein System, dessen Inhaltsebene durch ein Bedeutungssystem gebildet wird; oder eine Semiotik, die von einer Semiotik handelt.«¹³¹ Die metasprachliche Ebene entlarvt den Mythos, der auf konnotativer Ebene gebildet wird und spricht über ihn (**Schema 4 u. 5**):



Schema 4 und 5: Barthes 1983, S. 75–76.

130 Vgl. Barthes 2010.

131 Barthes 1983, S. 76 (Herv. i.O.).

Spannend ist, dass Barthes sowohl seine Überlegungen zum Mythos, die in Kapitel 6.2 dieser Studie zum Thema werden, als auch seine Überlegungen zur Konnotationssemiotik nicht nur an Sprachbeispielen, sondern auch an Bildern festmacht. Dies geschieht beispielsweise in seiner 1982 erstmals herausgegebenen Aufsatzsammlung »Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn«, wenn er über das Bild als Teil einer »Schrift des Sichtbaren« nachdenkt.¹³² Wenn Barthes hier von einem System der »Denotation« und der »Konnotation« spricht, welches er dann am Beispiel von Werbe- und Pressebildern für bildliche Darstellungen durchspielt, hat er in gewissem Sinne auch über die Doppelfunktion von Bildern nachgedacht. Die denotierende Botschaft lässt sich auf die Fotografie (und die Malerei) bezogen als der Anteil des Gesehenen beschreiben, also des visuellen Analogons. Die Ebene der Konnotation meint den Filter gesellschaftlicher Normen, Sehgewohnheiten und Darstellungskonventionen, durch den hindurch das Gesehene verstanden und gedeutet wird. Während Barthes zunächst noch davon ausgeht, dass »[man] die Fotografie als Botschaft ohne Code der Zeichnung gegenüberstellen [muss], die selbst denotiert, eine kodierte Botschaft ist«, ist im Fall von gemalten oder gezeichneten Bildern von vorneherein klar, dass es kein »unschuldiges Auge« geben kann, weder auf Seiten der Kunstschaffenden noch auf Seiten des Publikums.¹³³ Laut Barthes stellen Zeichnungen und Gemälde immer schon eine Interpretation der Wirklichkeit dar, bilden sie doch nicht nur eine dreidimensionale Welt auf einer zweidimensionalen Fläche ab, sondern geben darüber hinaus noch einen subjektiven Blickwinkel auf die gesehenen Geschichten wieder, eine ›Ansicht‹ also.¹³⁴ Die Art und Weise, wie Dinge dargestellt werden, unterliegt genauso wie die Art und Weise, wie diese verstanden werden, historisch-kulturellen Codes, wobei in einem Gemälde beispielsweise ausgewählte Objekte, Posen, Gesten, aber auch

132 Vgl. Barthes 1990, hier bes. S. 11–66.

133 »Die kodierte Natur der Zeichnung tritt auf drei Ebenen hervor: Zunächst zwingt die Reproduktion eines Objekts oder einer Szene durch die Zeichnung zu einer bestimmten Menge *geregelter* Transpositionen; es gibt keine Natur der gemalten Kopie, und die Transpositionscodes sind historisch (insbesondere was die Perspektive betrifft); außerdem zwingt die Operation des Zeichnens (die Kodierung) sofort zu einer gewissen Teilung zwischen dem Signifikanten und dem Insignifikanten; [...]; und schließlich muß das Zeichnen, wie alle Codes, erlernt werden (Saussure hielt dieses semiologische Faktum für sehr wichtig). [...] Die ›Machart‹ einer Zeichnung stellt bereits eine Konnotation dar; aber gleichzeitig und in dem Maß, in dem die Zeichnung ihre Kodierung zur Schau stellt, erfährt die Beziehung zwischen den zwei Botschaften eine tiefgreifende Veränderung; es ist nicht die Beziehung zwischen einer Natur und einer Kultur (wie im Fall der Fotografie), sondern die Beziehung zweier Kulturen: die ›Moral‹ der Zeichnung ist nicht die der Fotografie.« Barthes 1990, S. 38 (Herv. i.O.).

134 Barthes 1990, S. 12.

Farb- und Formeffekte die Erwartungshaltung des Publikums steuern und ihm einen Interpretationsschlüssel anbieten können.¹³⁵

Rückblickend auf Polkes Grafikmappe »... Höhere Wesen befehlen« und Heubachs pseudo-autobiografischen Essay lässt sich ein kleines Zwischenfazit formulieren. Sowohl die Drucke als auch der Text sind witzig gestaltet, so dass, zöge man konventionelle Vorstellungen von Parodie heran, der Eindruck entstehen könnte, dass sich die Bedeutung von Heubachs Essay »Frühe Einflüsse, späte Folgen« darin erschöpft, das alte Theorem des inspirierten, genialen Künstlers zu verspotten und Polkes Grafikmappe das Genre der Bewerbungsmappe ins Lächerliche zieht. Durch die hier gewählte Perspektive, Parodie als Verweisungsspiel zu betrachten, rückt indes jener Mechanismus ins Zentrum der Aufmerksamkeit, durch den das im Bild Sichtbare/im Text Gesagte auf das jeweils Unsichtbare/Ungesagte durchsichtig wird. Zeichentheoretisch gesehen führen postmoderne Parodien vor, wie Bilder (und Texte) durch Verweisungen eine Metaebene entstehen lassen, die in gewissem Sinn »gelesen« werden muss, weil sie durch das reine Anschauen nicht vollständig erschlossen werden kann. Die Dynamik des Verweisens (auf Vor-Bilder, Traditionen, Stile, Diskurse) trägt dem »sich-Zeigen« der Bilder ein »etwas-Zeigen« (Boehm), dem »Gesehenen« ein »Bezeichnetes« an, sie fordert ein »vorstellendes Sehen« (Spelten). Die postmoderne Spezifik dieses Verweisungsspiels, das für Polkes Bildparodien kennzeichnend ist, beruht darauf, dass, mit de Saussure gesprochen, die Signifikanten den Bezug zum Signifikat, dem Referenten und Zu-Bezeichnen den verloren haben und sich unentwegt aufeinander beziehen. Ist das Verweisen und ist damit das Eintragen einer Zeichenebene ins Bild Kennzeichen aller Bildparodien, so zeichnen sich postmoderne Bildparodien durch die Verkettung der Signifikanten aus. In Roland Barthes' Terminologie setzt sich gleichsam ein zweites Zeichensystem auf das erste, wodurch das Mitgemeinte (Konnotierte) Basis eines weiteren Signifikationsprozesses, das Konnotat also zum Denotat auf einer zweiten Ebene wird – und dieser Prozess kann sich wiederholen. Die Struktur des Verweisungsspiels zieht demnach eine Bedeutungsdiffusion nach sich. So weckt der Titel von Heubachs Essay »Frühe Einflüsse, späte Folgen« in den Lesenden die Hoffnung, mit jener Art Fakten und Anekdoten versorgt zu werden, die einen Einblick in Polkes Künstlerseele gewähren und mit deren Hilfe sich womöglich ein Deutungsschlüssel für seine Kunstwerke erstellen ließe. Erst im Nachhinein erfolgt die Erkenntnis, dass Heubach zwar geschickt die äußere Form einer literarischen Künstlerautobiografie nachahmt, inhaltlich aber keine Fakten, sondern Mythen liefert,

135 Diese Beobachtung lässt sich wiederum mit einer Aussage W.J.T. Mitchells parallelisieren, der schreibt: »Aber wenn das Sehen selbst ein Produkt der Erfahrung und der Akkumulation ist – einschließlich der Erfahrung des Bildermachens –, dann ist das, womit wir die bildliche Darstellung vergleichen, in keiner Weise eine nackte Wirklichkeit, sondern eine Welt, die bereits in unsere Repräsentationssysteme gekleidet ist.« Mitchell 2008, S. 64f.

die das übertriebene Pathos solcher Selbstzeugnisse ihrerseits übertreiben und dadurch entschärfen.¹³⁶ Auch Polke spielt mit der Erwartungshaltung des Publikums. In den Bildunterschriften der Palmen-Serie aus der Grafikmappe verspricht er eine Reihe tropischer Gewächse zu zeigen, die das Publikum gedanklich in den Urlaub schicken. Doch blickt man auf die dazugehörigen Fotodrucke, findet man sich in einem gutbürgerlichen Hobbykeller wieder, wobei die fotografierten Objekte als Teil einer künstlerischen Mappe ihrerseits zu vielschichtigen Bedeutungsträgern werden und auf kunsthistorische Traditionen und Topoi (Gläser – Stillebenmalerei, Handschuh – »maniera«, Zollstock – Weltenvermesser, et cetera) verweisen, ohne dass diese Verweise durch die Bildunterschriften eingeholt oder verifiziert würden. Auch die restlichen Blätter der Mappe prophezeien spiritistische Begegnungen und übernatürliche Machenschaften – Decken, die sich in Frauengestalten verwandeln, und leibhaftige Doppelgänger – und zeigen doch nur Haushaltsgegenstände und einen schlecht gekleideten Polke. Klar wird: Weder die Worte noch die fotografierten Objekte stehen in einer rein denotierenden Beziehung zueinander. Die Palmen sind keine Palmen und die Decken sollen keine Decken sein – sowohl hinter dem »Exotischen« als auch hinter dem Alltäglichen öffnet sich ein unendlicher Verweiskosmos, der die geschriebenen Wörter und gezeigten Objekte mit so vielen Konnotationen belegt, dass keine »sinnvolle«, eindeutige Deutung mehr möglich ist. Dabei ist das Zusammenspiel von »Gesehenem« und »Bezeichnetem« beziehungsweise von »denotativer« und »konnotativer« Ebene durch gezielte Inkongruenzen an vielen Stellen derart gestört, dass die »parasitäre Nutzung« von Form und Motiven für die Zwecke der parodistischen Kritik offensichtlich wird und ein Infragestellen von vermeintlich »natürlichen« Deutungshoheiten möglich wird. In der dritten Teilthese dieser Arbeit wird am Beispiel von Polkes »N.-Plastik« dargestellt, inwiefern eine solche »entmystifizierende« Lesart parodistischer Bildfindungen als ideologiekritisches Instrumentarium im Sinne der Barthes'schen Mythos-Theorie dienen kann (vgl. Kap. 6.2).

4.4 (Be-)Deutung aus historischer Perspektive

Ein weiteres Untersuchungsfeld tut sich dadurch auf, dass in der aktuellen Diskussion über das Zusammenspiel von Zeichencharakter und Bildlichkeit das Wissen über die Geschichtlichkeit von Zeichenauffassungen mitschwingt. Barthes spricht von »historischen Transpositions-codes«, die den Charakter eines Bildes mitbestimmen.¹³⁷ In Krügers Studien wird die geschichtliche Dimension dadurch eröffnet,

136 Jürgen Müller schreibt, Parodie sei »Übertreibung von Übertriebenem«, eine Definition, die an dieser Stelle sehr passend erscheint. Müller 2021, S. 8.

137 Barthes 1990, S. 38.

dass er Bildbeispiele aus mehreren Jahrhunderten analysiert und unter dem Aspekt der »Eigensinnlichkeit« des Bildlichen sowohl die überzeitlichen Qualitäten dieser Bilder als auch ihre historisch spezifischen Ausdrucksmittel thematisiert.¹³⁸ Gerade vor dem Hintergrund, dass Bildparodien meist Motive, Stile oder Genres aus der Vergangenheit zitieren, stellt sich die Frage, ob und wie diese Historizität in ihr selbstreflexives Programm Eingang findet. Die strukturalistische Semiotik verfolgt einen systematischen, synchronen Ansatz und vernachlässigt dabei die diachrone Dimension der Zeichendeutung. Folglich müssen noch weitere Theorieangebote befragt werden, um zu untersuchen, ob im Rahmen des parodistischen Verweisungsspiels nicht nur die Spannung zwischen Bildlichkeit und Zeichenhaftigkeit im Bild thematisiert, sondern ob auch mitreflektiert wird, dass Zeichen zu unterschiedlichen Zeiten jeweils anders systematisiert und gedeutet wurden. Inspiriert durch die Studien von Beat Wyss und Aleida Assmann soll deshalb darüber nachgedacht werden, inwiefern Bildparodien im Rahmen des Verweisungsspiels auch historische Deutungs-codes zitieren und damit auf eine weitere Facette der Bedeutungsproduktion aufmerksam machen. So gesehen würden Bildparodien Bedeutung nicht nur durch das Ausstellen von Zeichenhaftigkeit herstellen, sondern auch dadurch, dass sie beispielsweise über die Differenz zwischen (post-)modernen und vormodernen Systemen der Zeichendeutung nachdenken.

Gerade die im Rahmen dieser Teilthese besprochenen Bild- und Textbeispiele legen eine solche Fragestellung nahe (vgl. Kap. 4.1 u. 4.2). Heubachs Essay ist ein (ironisch überzeichnetes) Musterbeispiel dafür, wie biografische Zufälle (Palmin, Koskopalme, Bäckerblume) in ein kohärentes Deutungsmodell »Lebensgeschichte« integriert werden. Zur Steigerung der Aussagekraft werden die Schrift- beziehungsweise Bildzeichen der ägyptischen Hieroglyphen als Elemente eines bildhaft-natürlichen, nicht arbiträren Zeichensystems vorgestellt und einer symbolischen Deutung unterzogen, die nahelegt: »nomen est omen«. Dieses vormoderne Analogiedenken, das die Grundlage anschauungsnaher Zeichenmodelle darstellt, wird durch die Ausführungen des Strukturanthropologen Michael Oppitz in den Text verwoben. Im Fall der Grafikkarte »..... Höhere Wesen befehlen« spielt der Titel direkt auf das religiöse Denken des Mittelalters an und suggeriert, dass zu den irdischen Signifikanten (den Bildern) unausweichlich ein göttlicher Ursprung, ein ultimatives Signifikat gedacht werden muss. Parodistische Strukturen entstehen in beiden Fällen dadurch, dass diese zitierten Zeichenmodelle – in der Terminologie von Roland Barthes – zum Denotat einer weiteren Konnotation und damit zum Sprungbrett für den Wechsel auf eine weitere Zeichenebene gemacht werden, auf der die (moderne) Arbitrarität zwischen Signifikant und Signifikat herrscht. Denn nicht zufällig findet die anschauliche Verwandlung des ägyptischen Kunstwerks in einen Schriftzug (Polke) im Kontext kleinbürgerlicher Exotismusfantasien und trostloser Waren-

138 Vgl. Krüger 2017.

werbung statt, also in einem Rahmen, dessen Grundlage ganz wesentlich das arbiträre Zeichensystem ist. Die Entscheidungsgewalt des magisch-religiösen Orakels der »Höheren Wesen«, das keinen Widerspruch zu seiner Deutung der betreffenden Gemälde oder Drucke duldet, lässt das 1966 entstandene »Vitrinenstück« durch den aufgeschlagenen documenta-Katalog ins Leere laufen. Ihm entgegen steht das moderne, von Verwertungsinteressen gesteuerte, gesellschaftlich gesetzte Definitionsmonopol von Juroren und Kritikern der Künstlerbund-Ausstellung. Vor diesem Hintergrund wird ersichtlich, dass Bildparodien auf zweierlei Weisen Zeichenmodelle in ihr Verweisungsspiel integrieren: auf Seiten der Kunstschaffenden, die sich mit Traditionen und deren Geltung auseinandersetzen, und auf Seiten der Betrachtenden, die ihre Deutungsprämissen mit ins Spiel bringen.

Um die Genese der Zeichendeutung nachzuzeichnen, die auch die Deutung von Kunstwerken beeinflusst, werden im Folgenden Theorien herangezogen, die darum bemüht sind zu erklären, wie Zeichen in der Umwelt funktionieren, die also im Gegensatz zur Analyse der inneren Zeichenstruktur (vgl. Kap. 4.3) ihre (äußere) Funktion in den Blick nehmen.¹³⁹ Ausgangspunkt und Grundlage des diachronen Zugangs zu Zeichenmodellen bildet die Monografie von Beat Wyss mit dem Titel »Vom Bild zum Kunstsystem«¹⁴⁰. Wyss' Perspektive ist darum besonders interessant, weil er Bildern ähnlich wie Spelten eine doppelte Funktion zugesteht. So definiert er Bilder als »Mischwesen zwischen Repräsentation und Referenz: Sie verkörpern die einmalige Anwesenheit des Abgebildeten, indem sie eine formale Zeichentradition wiederholen.«¹⁴¹ Das erlaubt es ihm auf einer Metaebene über Bilder und ihre »Kunstsysteme«, in deren Rahmen sie funktionieren und »gelesen« werden, nachzudenken. Im Anschluss an Philippe Dubois und Rosalind Krauss unternimmt Wyss den Versuch, Charles Sanders Peirces triadisches Zeichenmodell, das dazu dient Zeichentypen zu definieren, zu historisieren und für die kunsthistorische Forschung fruchtbar zu machen. Wyss geht davon aus, dass die Malerei nicht bloß ein »ikonisches Verfahren« darstellt, sondern sich alle drei von Peirce angenommenen Zeichenklassen (Ikon, Index und Symbol) in Bildern vereinen und in immer unterschiedlichen Konfigurationen in bestimmten (historischen) Zeiträumen – Wyss folgt der klassischen Epochenenteilung in Mittelalter, Neuzeit und Moderne – definieren, wie diese Bilder verstanden und gedeutet werden (**Schema 6**):¹⁴²

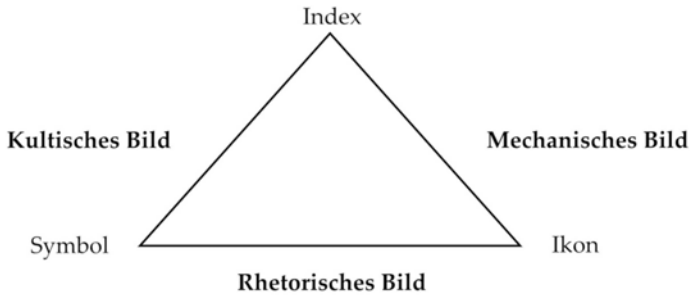
139 Die von de Saussure und seinen Nachfolger*innen etablierte Grundannahme der durch Signifikat und Signifikant gebildeten Doppelstruktur behält dabei ihre Gültigkeit.

140 Vgl. Wyss 2006.

141 Wyss 2006, S. 95.

142 Vgl. Wyss 2006, S. 43–48.

Der Wandel der Bildbegriffe im historischen Dreieck der Zeichen



Schema 6: Wyss 2006, S. 46.

Auslegung und Deutung dieser formalen Zeichentradition haben einen direkten Einfluss darauf, wie wir die Welt (in Bildern) wahrnehmen und ihre Inhalte bewerten. Wie Michel Foucault betrachtet Wyss Kunst- und Kulturgeschichte also auch als Wissensgeschichte.¹⁴³ Ähnlich geht Aleida Assmann in ihrer 2015 veröffentlichten Studie »Im Dickicht der Zeichen« vor. Neben der diachronen Bestandsaufnahme verschiedener Modelle der Zeichendeutung unterzieht sie diese auch einer systematischen Analyse und untersucht verschiedene Zeichentypen, darunter auch Hieroglyphenschriften, was ihr erlaubt, das Themenfeld der Schriftbildlichkeit in den Fokus zu nehmen und den Wandel des Lesens nachzuzeichnen.¹⁴⁴ Beide Untersuchungen versprechen insofern einen Erkenntnisgewinn für ein neues Verständnis von Bildparodien, als sie ein Fundament für Überlegungen zur Historizität der im Parodieren gegeneinander geführten Zeichenordnungen und Weltdeutungen liefern.

Assmanns Studie ist vor allem an jenen Charakteristika interessiert, die den Unterschied zwischen einem vormodernen und einem modernen Weltbild ausmachen. Vor diesem Hintergrund erörtert sie die mittelalterliche Vorstellung von der Welt als einem Text, der göttlichen Ursprungs ist. Den Gläubigen öffnet sich der göttlich durchwirkte Kosmos wie das Buch der Bücher, die Bibel. Die Natur fungiert als Sprache im doppelten Sinne, als gesprochenes göttliches Wort der Schöpfung

143 Vgl. Foucault 1990.

144 Vgl. Assmann 2015.

und als vom Menschen zu deutendes Zeichen. Der Schöpfungsgeschichte kommt dabei nicht die Bedeutung eines einmaligen Aktes zu, sondern die eines ewigen Gesetzes. Die Welt wurde nicht zu einem abgeschlossenen historischen Zeitpunkt geschaffen und dann verlassen, sondern ist in jedem Moment von Transzendenz durchweht. Gottes Wirken auf Erden setzt sich fort und der Entschlüsselungsvorgang seiner immerwährenden Botschaften funktioniert durch einen Rückschluss von der äußeren Hülle der Zeichenträger (Kultur- und Naturgegenstände) auf ihre inhaltliche Bedeutung. Die Doppelstruktur der Zeichen, aufgeteilt in Signifikant und Signifikat, lässt sich durch eine »Logik der Ähnlichkeit und Teilhabe«¹⁴⁵ beschreiben. Gemeint ist, dass vom augenscheinlichen Wert der materiellen Beschaffenheit eines Zeichenobjektes auf dessen hohen moralischen oder geistigen Wert geschlossen werden kann. Die Bilderbibeln des christlichen Mittelalters beispielsweise übermitteln ihre Bedeutung und Bedeutsamkeit nach eben jenem Muster, indem sie Schrift und Bild verbinden: Je wichtiger der Auftraggeber und je kostbarer der Inhalt der Schrift, desto aufwendiger wurde das Dokument gestaltet. Dabei stand nicht die einmalige Handschrift eines kunstfertigen Malers im Vordergrund, sondern der Wert der verwendeten Materialien und der praktische Einbezug in religiöse oder kultische Praktiken.

Beat Wyss bestätigt Assmanns Interpretation aus kunsthistorischer Sicht, wenn er, unter Rückgriff auf Peirces semiotisches Dreieck, das mittelalterliche Bild als »kultisches Bild«¹⁴⁶ identifiziert. Im Unterschied zu Hans Belting fußt Wyss' Terminologie auf der strukturellen Überlegung, dass sich ein Bildzeichen aus allen drei von Peirce genannten Zeichenklassen Ikon, Index und Symbol gemeinsam konstituiert, wobei immer zwei Aspekte dominant wirken und ein dritter rezessiv ist.¹⁴⁷ Das ermöglicht es Wyss, durch eine formale Parallelisierung von Foucaults epistemischen Phasen und der groben (kunst-)historischen Epocheneinteilung in Mittelalter, Neuzeit und Moderne den Wandel des Bildbegriffs in einem »historischen Dreieck der Zeichen«¹⁴⁸ nachzuzeichnen (**Schema 6**). Im kultischen Bild des Mittelalters dominieren der indexikalische und der symbolische Aspekt: »Das kultische Bild ist

145 Assmann 2015, S. 72.

146 Beat Wyss' Überlegungen schließen an eine bereits 1990 von Hans Belting veröffentlichte umfassende Studie über die Bildkunst des christlichen Mittelalters an, die hier nicht unerwähnt bleiben soll: Vgl. Belting 2004.

147 Vgl. Wyss 2006, S. 44: Laut Wyss bezieht sich das Bild als »Ikon« dabei unabhängig von seinem Referenten im Modus der Ähnlichkeit auf die empirische Welt (zum Beispiel die Ähnlichkeit mit einem bestimmten Darstellungstypus; Warburgs »Pathosformeln«), der indexikalische Aspekt des Bildes steht in einem kausalen Abhängigkeitsverhältnis zu seiner empirischen Referenz (beispielsweise die Handschrift der Künstler*in) und der symbolische Modus ist nicht nur vom Referenten abhängig, sondern auch von den Rezipierenden und beschreibt also die auf Konventionen beruhende Bedeutungsebene.

148 Wyss 2006, S. 46ff.

wahre Spur der Offenbarung, ein greifbarer und sichtbarer Beweis dessen, wovon die Heilige Schrift, die Apokryphen und Heilslegenden berichten.«¹⁴⁹ Ein Bildnis gilt als Stellvertreter geistlicher Macht auf Erden und belegt seine kultische Bedeutung durch Ähnlichkeitsansprüche. Das prominenteste Beispiel für diese Art des Bilderglaubens ist wohl die »vera icon«, das wahre Abbild Jesu auf dem Schweißstuch der Veronika. Der sich im Leintuch manifestierende Abdruck des menschlichen Antlitzes des Heilands ist Ab-Bild und heilsträchtiger Wundergegenstand zugleich. Den im Mittelalter verehrten Heiligenreliquiaren kommt eine ähnliche Bedeutung zu, da sie nicht nur symbolisch, sondern auch indexikalisch fassbar durch überlieferte Knochenreste die Präsenz von Gottes Wort und die Macht der Kirche gegenüber der gläubigen Gemeinde erfahrbar machen.¹⁵⁰

Der neuzeitliche Mensch hat sich durch die Entwicklung und Absolutsetzung der instrumentellen Vernunft aus diesem Kosmos des präsenten Sinns entfernt, hat doch die Rationalisierung der Lebenswelt durch Wissenschaft und Technik zur Folge, dass die Bedeutung des Sichtbaren vorrangig auf abstrakte sinngebende Strukturen zurückgeführt wird, die man hinter den Erscheinungen vermutet. Folglich entscheiden über das, was auf diese Weise als Oberflächenerscheinung bewertet wird, verborgene logische Gesetze, die sich nicht wie zuvor aus Analogien zwischen den Dingen ergeben, sondern aus der Zweckrationalität des menschlichen Geistes. Die dingliche, sichtbare Natur wird zum Symptom einer vermeintlich in ihr wirksamen Entwicklungslogik. Die Umwelt des neuzeitlichen Menschen kann somit als eine »kulturell geprägte Semiosphäre«¹⁵¹, also als ein durch Zeichensysteme begründeter und konstruierter Sinnzusammenhang beschrieben werden. Kunst, als Kultur gedacht, ist Teil dieser Semiosphäre und folgt seit der Kulturrevolution des 15. Jahrhunderts neuen Regeln. Der äußerliche Eindruck wird nun als trügerischer Schein verstanden und stellt keine per se verlässliche Deutungshilfe mehr dar. Für diese Blickwendung stützen sich die Denker der Renaissance auf die Antike. Platon hat die doppelte Struktur des Zeichens als Dualismus aufgefasst. Außen und Innen, Signifikant und Signifikat werden von ihm in weitestmöglichem Abstand zueinander versetzt. Als Beispiel dient ihm sein Lehrer Sokrates, der für seine unansehnliche Gestalt und seinen messerscharfen Verstand bekannt war. So schreibt Platon in seinem »Gastmahl«: »Beginnt doch das Auge des Geistes erst dann scharfblickend zu werden, wenn das des Leibes seine Schärfe zu verlieren anfängt.«¹⁵² Auch Erasmus von Rotterdam propagiert in seinem Adagium »Sileni Alcibiades« eine Hermeneutik, die den Wert des Mediums neutralisiert, wenn nicht gar umkehrt, und die Differenz

149 Wyss 2006, S. 48.

150 Vgl. Wyss 2006, S. 50ff.

151 Assmann 2015, S. 33.

152 Platon 1982, Bd. 1 III,172a-223d, S. 657–727, hier S. 721 (218d-219d).

zwischen Außen und Innen bekräftigt.¹⁵³ Gleichzeitig lässt sich auch ein Wandel der Bewertungsmaßstäbe wertvoller Kunst konstatieren. Anstelle der kostspieligen Materialien gewinnen Erfindungsreichtum und Kunstfertigkeit der Kunstschaffenden an Bedeutung. Damit erfährt der Bildstatus an sich eine Umdeutung hin zu einer Vorstellung von Bildern als ästhetische Repräsentationen, denen alle magische Leistung ausgetrieben wurde. Das erlaubt den Darstellungen illusionistischer zu werden, denn der Vorbehalt der Bilderstürmer ist aus dem Weg geräumt: Das Bild stellt keine kultische Realpräsenz mehr dar, sondern ist lediglich ein Abbild, das mit künstlich-künstlerischen Mitteln auf seine Inhalte verweist.¹⁵⁴ Nach Wyss' Schema tritt dementsprechend der indexikalische Aspekt des Bildes in den Hintergrund und Ikon und Symbol gewinnen an Dominanz – er nennt diesen Bildtypus »rhetorisch«:

»Rhetorisch ist dieser Bildbegriff zu nennen, da die Kunsttheorie Strategien entwickelt, wie der Künstler den Betrachter mit Mitteln zu ergreifen habe, die der antiken Rhetorik entlehnt sind. [...] Der Künstler tritt als Autor in den Vordergrund, dessen Kunst sich nach der Fähigkeit der visuellen Überredung bemisst.«¹⁵⁵

Der indexikalische Aspekt des Bildes wird in dem Sinne rezessiv, dass er nach dem Willen des Künstlers modelliert ist und zwar in zweifacher Hinsicht: als unverwechselbare Handschrift der genialen Maler*in und als Zeigefinger der bildlichen Rhetorik, mit der das Bild die Betrachtenden zu beeindrucken weiß.¹⁵⁶ Diese rhetorischen Regeln halten nicht nur stilistische Maßstäbe guter Kunst fest, sondern führen auch zu einer konsequenten Kodifizierung von Ikonografie und symbolischer Bedeutung, die schriftlich fixiert in Emblembüchern oder ikonologischen Schriften nachgeschlagen werden kann. Neben zeitgenössischen Schriften wie Leon Battista Albertis Malereitratat »Della Pittura« oder dem folgenden ikonografischen Wörterbuch »Iconologia« von Cesare Ripa erlebten besonders antike Schriften über die Kunst der guten Rede eine Renaissance und ihre Lehren flossen in die Kunsttheorien der frühen Neuzeit ein.¹⁵⁷

Doch, so Aleida Assmann, gleichgültig, ob die äußere Erscheinung eines Zeichens oder eines zeichenhaften Gegenstandes nun direkt oder indirekt auf seine abwesende Bedeutung verweist, das Wertungsgefälle, das Zeichen und Bezeichnung, Material und Transzendenz gegeneinander ausspielt, impliziert stets eine hierarchische Beziehung. Der Inhalt ist wichtiger als die Darstellung oder dient deren

153 Zu einer ausführlichen Deutung und zu den Quellen des Adagium mit weiterführender Literatur vgl. Müller 1999, hier bes. das Kap. »Sileni Alcibiadis« – Von der christlichen Umwertung aller Werte«, S. 90–125.

154 Vgl. Wyss 2006, S. 94 u. vgl. Boehm 2007, S. 49 »Ikonische Differenz«.

155 Wyss 2006, S. 58.

156 Vgl. Wyss 2006, S. 77.

157 Vgl. Alberti 2002; Ripa 2003.

Nobilitierung.¹⁵⁸ Mit der Epoche der Romantik erfährt die Art und Weise der Zeichendeutung eine Umwertung, die den extremen Gegensatz von Außen und Innen erneut einzebnet versucht. Diese »Hermeneutik der Oberfläche«, die sich mit ihrem Erkenntnisinteresse unmittelbar an die Dinge selbst richtet, macht es sich zur Aufgabe, göttlich-kosmische Signaturen in allen Wesen und Gegenständen zu suchen, um über die willkürliche Nomenklatur der Dinge hinwegzukommen.¹⁵⁹ Das Innen ist ohne das Außen nicht denkbar und, um Bedeutung zu erfahren, bedürfen wir der Zeichen als Vermittler. Dank dieser Aufwertung etabliert sich das Zeichen vom bloßen Gefäß zum wertvollen Verweis auf seinen Innenwert, wenngleich die Bewegung von Material zu Transzendenz, vom anschaulichen Objekt zu dessen unsichtbarer Essenz nicht ganz hierarchielos zu betrachten ist.

Auch Beat Wyss konstatiert für das 18. Jahrhundert einen erneuten Umbruch im Bildverständnis und der damit verbundenen epistemischen Wissensordnung. Zunehmende Säkularisierung und Industrialisierung prägen das Zeitgeschehen und die Bildästhetik beginnt sich von dem illusionistischen Charakter der neuzeitlichen Malerei zu verabschieden. Neben dem ikonischen Aspekt des Bildes gewinnt der Index wieder an Dominanz. Doch nun ist er nicht mehr im Sinne des religiösen Bildes als ein Verweis auf eine transzendente Macht zu verstehen, sondern bezieht sich als lebensweltlicher Signifikant auf die reale, historische Welt.¹⁶⁰ Diese Rückbindung an die Wirklichkeit kann zum Beispiel dadurch geschehen, dass Alltagsgegenstände in die künstlerische Komposition integriert werden, die zwischen übertragendem Zeichen und direktem Verweis auf die materielle Welt changieren.¹⁶¹

Versteht man die Kunstschaffenden als »Agenten dieses Wirklichen«¹⁶², erscheint das Problem der »mimesis« in einem neuen Licht: Wenn die Kunst nun ohne bildrhetorische Umschweife auf die Welt zu verweisen vermag und sie sogar zu ihrem alleinigen Inhalt machen kann, muss ihr formales Ziel nicht mehr in der exakten Naturnachahmung und maximalen Illusionskraft liegen. Anstelle von rhetorisch festgeschriebenen Bedeutungselementen stellt das Kunstwerk den Prozess seiner Herstellung aus, welcher aus heutiger Sicht nicht weniger konventionalisiert erscheint. Wyss bezeichnet diesen Bildtypus als »mechanisch«, da Ausdruck

158 Vgl. Assmann 2015, S. 64.

159 Vgl. Assmann 2015, S. 77.

160 Vgl. Wyss 2006, S. 77.

161 Monika Wagner, die sich unter anderem mit der (Un-)Möglichkeit der Repräsentation des Holocausts in der Kunst beschäftigt, analysiert die Verwendung von realweltlichen Materialien wie Erde, Stroh oder verbranntem Holz in den Gemälden Anselm Kiefers dahingehend als markierte Gedächtnisorte, die der Künstler in den Zeugenstand beruft, um die Betrachter*innen zu einer aktiven Positionierung aufzufordern. Vgl. Wagner 1996, S. 23–40 und Wagner 1997, S. 231–240.

162 Wyss 2006, S. 80.

und Inhalt zunehmend in eins fallen.¹⁶³ Der Rückgang der symbolischen Kraft der Bildzeichen ist durch den prozessualen und fragmentarischen Charakter des Bildgeschehens zu erklären, denn das moderne Kunstwerk steht nicht mehr in dem Maße im Dienst einer Religion oder einer weltlichen Auftraggeberschaft, die – sei es durch kultische Bezüge oder rhetorische Mittel – ihr Publikum gezielt zu lenken sucht. Kunst wird zum Selbstzweck, zum »autopoietischen System«, und dient nur mehr der eigenen Repräsentation.¹⁶⁴ Die Künstler*innen brechen mit den in den Akademien kanonisierten darstellerischen Konventionen und die Zuordnung von Zeichen und Bedeutung verliert an rhetorischer Klarheit, weswegen moderne Kunst oft als unlesbar kritisiert wird. Auf der einen Seite lässt sich der immer abstrakter werdende Ausdruck künstlerischer Darstellungen keiner eindeutigen konventionellen Lesart mehr zuordnen – beispielsweise im Sinne eines klassischen Historienbildes – und auf der anderen Seite wird konstatiert, autopoietische Kunst bedürfe keiner hermeneutisch fundierten Analyse mehr, wenn das Bild selbst beziehungsweise sein Herstellungsprozess den Inhalt seiner Bedeutung ausfüllt.

Zurückgezogen in diesem »autopoietischen« Netz der Selbstdarstellung und des Selbstbezugs scheinen die Kunst und die Kunstgeschichtsschreibung an ein Ende gelangt. Doch verbirgt sich hinter diesem Ende lediglich »das Ende von Bildern, die für Macht und Wunderkraft stehen«¹⁶⁵ und es ist damit gleichzeitig Geburtsstunde einer Kunst, die sich selbst zum Gegenstand hat und ihre eigenen Mittel und Wege reflektiert:

»Die sechziger Jahre bilden den Höhepunkt und das Ende einer epochalen Ästhetik, die die Poiesis über die Mimesis gestellt hat. Nicht das Nachahmen, sondern das Herstellen von Wirklichkeit, nicht ein rhetorischer Vorschein, sondern das mechanische Gemachtsein bestimmt den Wahrheitsanspruch des modernen Bildes. Nun wird dieses Ethos von der postmodernen Ironie eingeholt. Poiesis wird als Mimesis entlarvt, der heroische Bildakt auf seine Rhetorik hin dekonstruiert.«¹⁶⁶

Wyss' historische Spurensuche in der Zeichengeschichte endet mit der Moderne, doch ermöglicht er seinen Leser*innen einen kurzen Ausblick auf den Fortgang des Kunstgeschehens. Wie die durch den »linguistic turn« ausgelöste Bilderkrise symptomatisch aufgezeigt hat, muss der Wahrheitsbegriff der Bilder neu ausgehandelt werden. Im Bild beispielsweise eine »wahre Spur« auszumachen, die in die wirkliche Welt führt, wird mit der Erfindung der digitalen Bildproduktion hinfällig. Wenn es im Falle des analogen Fotofilms immer noch das Negativ als originale »Spur« gab,

163 Vgl. Wyss 2006, S. 77.

164 Vgl. Wyss 2006, S. 249ff.

165 Wyss 2006, S. 260.

166 Wyss 2006, S. 43.

welches im Fixierbad ins Positive und damit Künstliche ›verkehrt‹ wurde, verfällt mit dem digital erzeugten Bild auch dieser Anspruch:

»Das moderne Bild, wie es in der Fotografie sein Ideal technischer Selbsterzeugung erreicht, versteht sich als ›Konzeption‹, als ›Empfängnis‹ der wahren Spur des Wirklichen. Das digitale Bild bricht mit dieser Auffassung. Nicht Konzeption, sondern Konstruktion von Wirklichkeit ist ihr Ziel, womit sie wieder an die Prinzipien neuzeitlicher Kunstfertigkeit anknüpft.«¹⁶⁷

Es ließe sich also vermuten, dass der postmoderne Bildbegriff mit Wyss wieder als ein rhetorischer gefasst werden könnte. In der Neuzeit waren diese rhetorischen Überzeugungsgesten als künstlerische Stilmittel den Bildern eigen, die dank eines mehr oder weniger festgeschriebenen Bedeutungskanons von einer kundigen Betrachter*in entschlüsselt, ja gelesen werden konnten. Schwindet nun dieser festgeschriebene Deutungshorizont, schwindet damit auch die Möglichkeit einer hermeneutisch abgesicherten Lesart, was die individuelle Wahrnehmung der vielen unterschiedlichen Betrachtenden in den Vordergrund rückt: Die ›Wahrheit‹ steckt nicht mehr im Bild, sondern in der Glaubwürdigkeit seiner Agent*innen, wie Wyss formuliert.¹⁶⁸

Polkes Palmen-Bilder, so hat die Analyse gezeigt, zeichnen sich durch eine hochgradig ironische Interaktion zwischen Bild- und Schriftzeichen aus. In ihr wurden nicht nur verschiedene künstlerische Arbeitsgänge (Formung des Materials, Fotografie, Druck, Beschriftung, Konfiguration zur Mappe) übereinandergelegt, sondern dadurch auch mehrere Repräsentationsprozesse und Zeichensysteme aufgeschichtet. Versteht man Parodie als Verweisungsspiel, das in diesem Fall Fragen künstlerischer Kreativität und Urheberschaft, aber auch Fragen der Bild- und Zeichendeutung aufwirft, dann ist als Ergebnis festzuhalten, dass die Struktur dieser Verweisungen, die zeichentheoretisch gesprochen von Signifikanten zu weiteren Signifikanten führen, eine Bedeutungsdiffusion nach sich zieht. In der »radikal pluralen« Kultursituation der Postmoderne ist das keine unerwartete Erkenntnis.¹⁶⁹ Und doch stellt sich die Frage, ob (Bild-)Parodien, die seit alters her die Kraft des Ein- und Widerspruchs für sich reklamieren, sich mit der Unabschließbarkeit und Beliebigkeit des Bedeutens arrangieren können, ohne ihr kritisches Potential einzubüßen. Die hier ins Spiel gebrachte Hypothese, die dem Exkurs zu historischen Zeichenmodellen zugrunde liegt, lautet, dass sich Bildparodien wie die Polkes dadurch auszeichnen, dass das jeweils aktuelle Bild frühere Zeichenmodelle (und damit Weltdeutungen) zitiert, um die eigene Zeichenpraxis kritisch dazu ins Ver-

167 Wyss 2006, S. 27.

168 Vgl. Wyss 2006, S. 9.

169 Vgl. Welsch 2008.

hältnis zu setzen. Das Verweisungsspiel der Gegenwart reflektiert sich als Modell der Weltdeutung, indem es die Differenz zu anderen Modellen herausstellt.

4.5 Modi philosophisch-ästhetischer Weltaneignung: Symbol und Allegorie

Bildparodien beruhen auf Verweisungen. Das bedeutet, soviel haben die vorangegangenen Untersuchungen gezeigt, dass dem, was im Bild zu sehen ist, ein Unsichtbares respektive ein nur vermittelt Sichtbares mitgegeben ist. Damit ist im Bild eine Differenz eingelagert, die die Betrachtenden herausfordert, den Prozess der Anschauung durch den der (Zeichen-)Lektüre zu erweitern. Die Bedeutung von (postmodernen) Bildparodien zu erschließen ist mithin ein komplexes Unterfangen, zumal es für die Betrachtenden nicht nur darauf ankommt, das Sichtbare wie das zunächst Unsichtbare zu identifizieren, sondern auch die angelegten Verbindungen zwischen beiden Ebenen aufzudecken. Wie die Analysen von Polkes Grafikkarte »... Höhere Wesen befehlen« und von Heubachs Essay »Frühe Einflüsse, späte Folgen« gezeigt haben, heben (Bild-)Parodien auf diese Weise den Akt der Bedeutungsstiftung ins Bewusstsein, illustrieren dessen Mehrdimensionalität und Rekursivität. So führen sie nicht selten dazu, dass die Betrachter*innen im Spiel der Signifikanten keinen (eindeutigen) Bezug zum Signifikat mehr ausfindig machen können.

Das vorhergehende Unterkapitel hatte die Aufmerksamkeit darauf gelenkt, dass in (Bild-)Parodien nicht nur auf Vorbilder, Stile oder Genres verwiesen wird, sondern auch auf historische Zeichenmodelle. Hier ging es darum darzustellen, wie das Zusammenspiel von (Bild-)Zeichen und Bedeutung, von Präsentem und Absentem historisch inszeniert und verstanden wurde. Mit Beat Wyss und Aleida Assmann ließ sich eine Entwicklung nachzeichnen, in der Kunstwerke vom heilsträchtigen Kultobjekt zu Gegenständen herrschaftlicher Repräsentation und schließlich zu autopoietischen Verweissystemen avancierten. Mit diesen unterschiedlichen Zeichenmodellen wandelt sich auch die Art und Weise, wie der durch die Kunstwerke vermittelte Zugang zur Bedeutung verstanden wird: Erlauben sie einen direkten Zugang zum göttlichen Wirken und vermitteln sie so einen ungebrochenen Einblick in die Sphäre der Transzendenz oder unterliegt ihre Bedeutung bestimmten Normen, Konventionen und Traditionen, die menschengemacht und erdacht sind? Stellvertretend für diese beiden Vorstellungen einer philosophisch-ästhetischen Weltaneignung können Symbol und Allegorie als zwei Denk- und Darstellungsmodelle angenommen werden, derer sich die Rezipient*innen bedienen, um den Sinn hinter der doppelten Struktur von (Bild-)Zeichen zu ergründen. Während das Symbol suggeriert, dass Form (Zeichen) und Inhalt (Bedeutung) zusammenfallen, bringen Allegorien zwei unterschiedliche Zeichen zusammen, bewegen sich rein auf der Zeichenebene und machen dadurch deutlich, dass sie keinen Zugang zum Bezeichne-

ten haben. Es sind also nicht nur die historischen Sujets, die Bildparodien zu geschichtsträchtigen Bedeutungsträgern machen, sondern es sind gleichermaßen die zitierten Zeichenauffassungen früherer Epochen, die in produktive Differenz zum postmodernen Signifikantenspiel gebracht werden. Die Hypothese, der es im Folgenden nachzugehen gilt, lautet also, dass postmoderne (Bild-)Parodien, ähnlich wie sie es mit historischen Zeichentheorien tun, mit Symbol und Allegorie künstlerische Strategien der Verschlüsselung und Vervielfältigung von Bedeutung aufgreifen. Gleichzeitig bedeutet das, dass sie auf diese Weise zwei unterschiedliche philosophisch-ästhetische Modi der Weltaneignung zitieren. Da Bildparodien immer rezipientenbezogen sind, ihre Betrachter*innen also maximal fordern, intellektuell anregen und durchaus auch irritieren, geht es nicht nur um künstlerische Verfahren, sondern in gleichem Maße um Rezeptionsformen, also um Strategien der Symbollektüre und der Allegorese.

Wieder lässt sich der Anlass zu einem solchen theoretischen Exkurs in den in den Unterkapiteln 4.1 und 4.2 besprochenen Bild- und Textbeispielen finden: In Polkes Grafikmappe »..... Höhere Wesen befehlen« verweist schon der Titel auf eine besondere Beziehung zwischen Realem und Transzendtem. Die ironisch überspitzte Präambel, die dem Inhaltsverzeichnis vorangestellt ist, verstärkt diesen Effekt, werden hier doch die Drucke als »unmittelbare Träger der Idee des Gezeigten« **[Abb. 7]** deklariert. Denkt man an die verweisungsträchtigen Bildunterschriften einiger Blätter, scheinen sie dieses Versprechen auch einzulösen, wenn die titelgebenden »Höheren Wesen« beispielsweise als Naturkräfte auftreten und die Wuchsrichtung von Weiden beeinflussen **[Abb. 20]** oder wenn sie eine Decke ihren Wünschen gemäß (und ohne dass der Künstler intervenieren könnte) in die Gestalt einer liegenden Frau falten **[Abb. 16]**. Doch erschließt sich der Sinn hinter diesen Verweisen nicht mehr ohne weiteres. Auch wenn durch den Mappentitel die Möglichkeit eines symbolischen Einblicks angedeutet wird, führen die Drucke hauptsächlich die Unmöglichkeit eines solchen Versprechens im entgrenzten Möglichkeitsraum der Postmoderne vor. Sie nutzen den symbolischen Modus nur als Folie, die keinen Sinn mehr offenbaren kann. Genauso laufen auch klassisch-hermeneutische Deutungsversuche ins Leere, die sich beispielsweise auf ikonografische Traditionen berufen, wie Benjamin Buchlohs nicht ganz ernstzunehmender Versuch, Polkes »Handschuhpalme« **[Abb. 13]** zu deuten, unter Beweis stellt: Die Drucke der Palmen-Serie scheinen das tropische Gewächs unter formalen Gesichtspunkten zu einem allegorischen Zeichen zu erheben, doch lässt sich diesem Zeichen nicht mehr nur *eine* konventionell festgeschriebene Bedeutung (beispielsweise die »Standhaftigkeit«, wie Buchloh vorschlägt) zuordnen.¹⁷⁰ Dadurch, dass der dazugehörige Bedeutungsschlüssel fehlt, wird der allegorische Modus der Postmoderne paradoxerweise zu einer Metapher der Entfremdung (von Zeichen und Bedeutung). Erneut

170 Buchloh 1976, S. 148.

werden die Betrachter*innen der Unabschließbarkeit des parodistischen Verweisspiels gewahr, das auf alle möglichen Arten Bedeutung suggeriert, sie allerdings nicht realisiert, sondern ins Unendliche steigert. Ähnliches gilt für Heubachs pseudo-autobiografischen Essay »Frühe Einflüsse, späte Folgen«, der, indem der Autor aus der (vorgegaukelten) Ich-Perspektive von bedeutungsschwangeren Begebenheiten und Zufällen in Polkes Leben berichtet, vermeintliche Kurzschlüsse zwischen realer Welt und transzendentaler Vorsehung suggeriert – eine Vorsehung, die sich, sobald man das parodistische Spiel mit der Autorschaft verstanden hat, als gekonnte Kritik an ebensolchen Kurzschlüssen entpuppt. Mit Michael Oppitz' strukturanthropologischer Position verweist Heubachs Text jedoch auch auf eine allegorische Auslegungstradition, die sich auf der Oberfläche der Zeichen bewegt.

Von den vielen rhetorisch-poetischen Figuren, die auch bildkünstlerisch genutzt werden, wie beispielsweise Metapher, Synekdoche, Symbol und Allegorie sind die beiden letztgenannten die wichtigsten, weil sie nicht nur feste Formen für Verweisungsstrukturen ausprägen, sondern zugleich Welt- (und Text-/Bild-) Erklärungsmodelle sind. Dabei unterscheiden sie sich wesentlich. In dem 1980 erschienenen Aufsatz »The Allegorical Impulse. Towards a Theory of Postmodernism« beschreibt Craig Owens das Symbol als motiviertes Zeichen und grenzt es damit von der Allegorie ab: Ein Symbol vereint, gleich einer Essenz, Form und Substanz. Das Zusammenspiel von Zeichen und Bedeutung beruht im Fall des Symbols nicht, wie bei der Allegorie, auf einer arbiträren, willkürlichen Beziehung, sondern schließt die Rezipient*innen in einen geschlossenen, in sich stimmigen und mit Sinn erfüllten Kosmos ein.¹⁷¹ Besondere Wertschätzung erfuhr das Symbol in der Literatur und Kunst des 18. und 19. Jahrhunderts, weil in den nachaufklärerischen Epochen die Sollbruchstellen des Modernisierungsprozesses deutlich wurden und die ideelle Versöhnung von Mensch und Natur, Individuum und Gesellschaft, Irdischem und Transzendente in den Rang utopischer Hoffnung erhoben wurde. Während die Poesie mit abstrakten, unsinnlichen Schriftzeichen operiert, die ihrerseits keinen Anschauungswert haben, sprach man der Bildkunst immer wieder einen ihr eigentümlichen symbolischen Modus zu, da bereits ihre Signifikanten anschaulich sind und versprechen, einen unmittelbaren, über Ähnlichkeiten vermittelten Zugriff auf das Allgemeine, Transzendente zu liefern.¹⁷²

171 Vgl. Owens 1980, S. 81f.

172 Als Vordenker dieses Ansatzes gilt z.B. Ernst Cassirer, wie Wolfgang Wildgen formuliert: Vgl. Wildgen 2013, S. 19. Aber es gibt auch neuere Publikationen, die über ein Ähnlichkeitskonzept für die Kunst(-wissenschaft) nachdenken: z.B. Funk/Mattenklott/Pauen 2000, hier bes. S. 7–32: Hier ist die These ähnlich: So schreiben die Autoren, dass ein Interesse am Ähnlichkeitsdenken dann zunimmt, wenn sich die Künste vom Prinzip der (Natur-)Nachahmung verabschieden, also das Ziel verfolgt wird, die Dichotomie von Identität und Differenz außer Kraft zu setzen. Das Wesen eines Gegenstandes kommt auch in seiner Erscheinung zum Tragen und diese Ähnlichkeitsbeziehung, die der Gegenstand mit seinem Abbild eingeht, be-

Ein Blick in Kultur- und Kunstgeschichte zeigt, dass man ein derart emphatisches Verständnis von Kunst, das sich durch ihre Symbolstruktur begründet, noch im 20. Jahrhundert finden kann, obwohl immer deutlicher wird, dass die zunehmend komplexer, technischer, entfremdeter werdende Realwelt durch Symbole nicht mehr aufzuschließen ist. Werden symbolische Strukturen dennoch genutzt, avancieren sie zu Indikatoren für existenzielle Verlusterfahrungen des Menschen und zugleich zu Signalen für ästhetischen Widerstand gegen die Unausdeutbarkeit der Welt. Der Weltdeutungsmodus des Symbols wird zu einer ästhetischen Kostbarkeit und so wundert es nicht, dass die avantgardistischen Kunstrichtungen des frühen 20. Jahrhunderts, beispielsweise der Symbolismus, ihn sich auf die Fahnen schreiben. Dabei ist es allerdings so, dass die utopische Wiedervereinigung von Signifikanten und Signifikat nur im Bereich der sich als autonom verstehenden Kunst stattfindet, also eine grundsätzlich neue und andere ist. Ulrich Tragatschnig bezeichnet dieses Phänomen mit dem Begriff der Indexikalität des Bildes, die sowohl die Darstellung selbst als auch ihren Inhalt betrifft. Auch wenn Tragatschnig sich mit dem Index-Begriff nicht wie Wyss auf die Semiotiklehre von Peirce bezieht, beschreibt er das Indexikalische doch ebenfalls als Form des direkten Verweises vom Zeichenträger zu dessen Bedeutung, vom Abgebildeten zum Abbild.¹⁷³ Im Rahmen der autonomen Kunst der künstlerischen Avantgarden, die sich von allen Referenzansprüchen lossagen, verweisen auch die Symbole nicht mehr auf die Welt, sondern allein auf deren Äquivalente im Kosmos des Kunstwerks. Allenfalls sagt das Kunstwerk so etwas über sich selbst aus, die Symbole fungieren auf der Ebene der künstlerischen, im Bild ausgestellten Selbstreflexion. Indem sich das Symbol in eine Form künstlerischer Selbstdeutung verwandelt, trägt es, so paradox das angesichts seiner Geschichte als Form der Weltdeutung klingt, zu den von Wyss angesprochenen Unlesbarkeitsvorwürfen an die moderne Kunst bei. Gemeint ist damit Folgendes: Die indexikalische Gleichsetzung von Form und Inhalt im Sinn der Selbstähnlichkeit von Kunst, wie sie beispielsweise der Symbolismus oder der Abstrakte Expressionismus inszenieren, führt dazu, dass traditionell stabile, mit dem Symbol verbundene Lesarten unbrauchbar werden. Das autonome, selbstreferenzielle Kunstwerk bewegt sich ganz auf der Ebene der aufeinander verweisenden Zeichen und von dort aus führt kein Weg mehr zur Sinnsuche alten Stils.¹⁷⁴

Bereits die *L'art-pour-l'art*-Avantgarden der Moderne um 1900, vor allem aber postmoderne Kunstwerke, die mit dem kreisenden Spiel der Signifikanten auf die Unerreichbarkeit des Signifikats aufmerksam machen, haben dem allegorischen Modus der Bedeutungsstiftung zu neuem Ansehen verholfen. Dabei liegt der

schränkt sich nicht nur auf phänomenale Eigenschaften, sondern kann durchaus auch funktionaler Art sein.

173 Vgl. Tragatschnig 2007, S. 215f.

174 Vgl. Wyss 2006, S. 78 u. 249ff.

aktuelle Fokus selbstverständlich nicht auf jener durch Kataloge und Bücher festgelegten Bedeutung von Allegorien, wie sie beispielsweise aus barocken Stillleben bekannt ist, sondern im Gegenteil auf der Willkür, mit der zwei Zeichen in einer Denkfigur zusammengezwungen werden. Wenn man den gleichsam signifikanteninternen allegorischen Modus in Abgrenzung zum (Signifikant und Signifikat vereinenden) symbolischen Modus betrachtet, dann kann der Schluss gezogen werden, dass Allegorien Brüche und Diskontinuitäten semiotischer Prozesse in den Fokus rücken. Daraus würde sich eine gewisse Nähe zu Bildparodien ergeben, deren Verweisungsspiel den Abstand zwischen Zeichen und Bedeutung nutzt, um den Anspielungs- und Interpretationsspielraum exponentiell zu erweitern.

Sowohl Allegorien als auch die Techniken ihrer Auslegung haben eine lange Tradition. Die bis heute gültige Formel für den allegorischen »modus discendi« stammt von Quintilian: »aliud verbis aliud sensu ostendit«¹⁷⁵ – eines wird durch die Worte, das andere durch die Sinne offenbart. Bildzeichen und Wortzeichen vereinen sich zu einer Denkfigur, deren Konstruktionsprinzip man kennen muss, um sie zu entschlüsseln. Es versteht sich von selbst, dass sich im Lauf der Kulturgeschichte Konstruktionsprinzipien und Ausdrucksstile verändern; antike Allegorien (und Allegoresen) unterscheiden sich kategorial von ihren christlich geprägten mittelalterlichen Nachfahren. Die Allegorie als gespreiztes Zeichen, das lediglich einen abstrakten oder konventionell geprägten Verweischarakter besitzt, dient dabei auf der einen Seite der Ausdehnung des Sagbaren und ermöglicht es, das Unsagbare, das Undarstellbare zu thematisieren. Auf der anderen Seite wird so jedoch der Verhüllung oder Verschleierung eines geheimen Inhalts oder Sinns Vorschub geleistet, der nur Eingeweihten zugänglich ist. Die mittelalterliche Allegorie ist stets mit einer Hinwendung zur Transzendenz und zum Jenseits verbunden und impliziert eine Abkehr von der Außenwelt, wie in der Beschreibung des kultischen Bildes deutlich wird. Dabei spielen allegorische Darstellungen und Auslegungen besonders in der Bearbeitung von religiösen Themen eine große Rolle. Das religiöse Kunstwerk inszeniert die Präsenz Gottes auf Erden und verweist bereits durch die Art und Weise der Darstellung auf seine transzendente Bedeutung (eine Bedeutung, die allerdings dieser allegorischen Struktur bedarf, um erschlossen zu werden). In Kunst und Literatur des Barock erfährt der allegorische Darstellungsmodus seinen vorläufigen Höhepunkt. Unzählige Stillleben als Verkörperungen christlich-moralischer Sentenzen versuchen zwischen den beiden Polen des »memento mori« und des »carpe diem«, zwischen Leben und Tod zu vermitteln – zwei abstrakte Konzepte, die ihrerseits nur in allegorischer Form wiedergebar sind. Totenschädel, Sanduhren oder welkende Blätter werden zu Zeichen eines Vergänglichkeitserlebnisses, das über die reine Physis menschlichen Lebens hinausgeht und im Sinne christlicher Lehren auf ein Leben nach dem Tod verweist. In den Geschichtswissenschaften wird immer

175 Quintilian 1988, VIII.6.44, Bd. 2, S. 236.

wieder diskutiert, ob beispielsweise das Zeitalter der Konfessionalisierung einen fundamentalen und per Definition von Paradoxien gekennzeichneten Modernisierungsschub ausgelöst hat, der sich strukturell bis ins 20. Jahrhundert fortsetzt. So gewann in den zwanziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts die Forschungsfrage an Bedeutung, ob die verschiedenen Phasen der Wiederkehr des Barocken zur Klärung und Definition von Moderne und Postmoderne beitragen können.¹⁷⁶

Eine der frühesten Schriften zur strukturellen Verbindung von Barock und Moderne stammt von Walter Benjamin, der den Ursprung des deutschen Trauerspiels im Barock verortet und dessen Entwicklung (in Abgrenzung zur Tragödie) seit dem ausgehenden 17. Jahrhundert analysiert.¹⁷⁷ In der allegorischen Gestalt des Trauerspiels erkannte Benjamin Konstellationen, die, von der Antike herstammend, im Expressionismus und den politischen Verhältnissen der Weimarer Republik wiederkehrten. Dabei zeichnen sich beide Epochen durch ein Nebeneinander von Auflösungserscheinungen und Neukonstitution aus, die sich nicht im Sinne der Hegel'schen Dialektik synthetisieren lassen, sondern einer aporetischen Grundstruktur Vorschub leisten. So beschreibt auch Owens die Struktur der Allegorie im Sinne Benjamins als Palimpsest: »Allegorical imagery is appropriated imagery; the allegorist does not invent images but confiscates them.«¹⁷⁸ Das ist ein aufschlussreicher Gedanke, auf den im nächsten Kapitel (vgl. Kap. 5.4) zurückzukommen sein wird. Durch das Bild des Palimpsests bringt Owens den für den aktuellen Argumentationsgang wichtigen Gedanken zum Ausdruck, dass allegorische Bildlichkeit andere Bilder konfisziert, also für sich vereinnahmt, und das weit über die Reichweite stabiler, traditionell definierter Codes und Beziehungsformen hinaus. Indem Owens formuliert, dass ein Bild(zeichen) einem anderen (arbiträr) zugeordnet wird, zeigt er auf, dass postmoderne Kunst und Kultur die Verfahren allegorischer Bildlichkeit in großer Nähe zur Zeichentheorie in der Nachfolge de Saussures denken. Das tut auch Wyss, der, ohne den Terminus der Allegorie explizit zu benutzen, die nachmoderne Ästhetik als von einer unendlichen Verweisungsdynamik beherrscht ansieht:

»Das Bild ist ein ›Etwas‹, das ›für Etwas‹ steht. In diesem Sinn sei jedes Bild Metapher: eine ›Verschiebung‹. Das Bild schiebt sich vor eine Sache, auf die es zeigt und baut damit eine Spannung auf zwischen dem, worauf es zeigt und all dem, was dabei ungezeigt bleibt. Am Bild als Metapher darf keine Gewalt angewandt werden, diese Mehrdeutigkeit aufzulösen.«¹⁷⁹

176 Dieser Ansatz ist auch für die Kunstgeschichte von Belang, wie Victoria von Flemming beispielhaft an Hand der Videoinstallation »A Little Death« (2002) von Sam Taylor-Wood diskutiert. Vgl. Von Flemming 2014.

177 Vgl. Benjamin 2000.

178 Owens 1980, S. 69.

179 Wyss 2006, S. 262.

Dem allegorischen Modus der Postmoderne geht es nicht mehr darum, einer verloren gegangenen Bedeutung auf die Spur zu kommen und diese wiederherzustellen – diese Option besteht gar nicht mehr –, sondern die Bedeutungsebenen auszuweiten und zu vervielfältigen. Assmann erklärt den Deutungswandel wie folgt: »Im symbolischen Modus spricht sich eine romantische Innerlichkeit aus, die tiefe Einblicke getan hat in die Geheimnisse der Natur. Im allegorischen Modus spricht sich eine nachromantische Innerlichkeit aus, die Intransparenz und Intransigenz der entzauberten Welt erfahren hat.«¹⁸⁰ Wenn also die Allegorie im Mittelalter als präsubjektiver Modus der Innerlichkeit gedacht werden kann, wird die (post-)moderne Allegorie zur postsubjektiven Metapher der Entfremdung.¹⁸¹

Schon Gottfried Boehm konstatiert, dass die Kunst der Moderne und Postmoderne durch ein »Verstummen« ausgezeichnet ist, das heißt durch ein Sich-Verbergen des Bildsinns.¹⁸² Diese metaphorisch vage Formulierung lässt sich mit Hilfe semiotischer Terminologie präzisieren: Die poststrukturelle Prämisse der radikalen Uneindeutigkeit des Zeichens führt dazu, dass aus Texten (und Bildern) Texturen werden, feinmaschige Zeichennetze, deren Sinn nicht mehr aus einer zentralen Deutungsperspektive dekretiert werden kann. Diese Tatsache hat in der Beschäftigung mit postmoderner Kunst und Kultur dazu geführt, dass hermeneutische Verfahren abgewertet wurden, weil sie dem Kunstwerk geschlossene Sinnhorizonte unterstellen, die sich angesichts der in ihm waltenden Zeichendynamik gar nicht feststellen lassen. War die Bedeutung der Hermeneutik zu Beginn des 20. Jahrhunderts eher gestiegen, weil die Kunstwerke in ihrer Auseinandersetzung mit der immer komplexer und undurchschaubarer werdenden Realität unverständlich wurden und der Erklärung bedurften, so wuchsen Ende des Jahrhunderts die Zweifel an der Berechtigung einer solchen Erklärung und der Lizenz der Erklärenden an. Im Rahmen dekonstruktiver Annäherungen an Kunst und Kultur der Postmoderne, die semiotisch orientiert sind, wird die Unlesbarkeit der Artefakte betont. Das heißt, dass die alte Kulturtechnik des Lesens einer neuen Form der Beobachtung weicht, die darauf gerichtet ist zu beschreiben, wie Prozesse der Bedeutungsstiftung in Artefakten ablaufen und dass in sie, semiotisch formuliert, die Unerreichbarkeit des Signifikats eingeschrieben ist. Von einer Deutung im herkömmlichen Sinn wird deshalb Abstand genommen. Stattdessen rückt der sich selbst beobachtende Vorgang des Lesens (beziehungsweise Sehens) in den Mittelpunkt des Interesses. Auf die Arbeiten von Walter Benjamin und Paul de Man ist es zurückzuführen, dass die Allegorie zur Figur dieser Unlesbarkeit erhoben wurde. War die Allegorie ursprünglich die Denkfigur, die Bild- und Sprachzeichen zu kulturell sanktionierten Bedeutungen zusammenführte (»aliud verbis, aliud sensu ostendit«), so ist sie im postmodernen

180 Assmann 2015, S. 93.

181 Vgl. Assmann 2015, S. 93.

182 Vgl. Boehm 1988a, S. 96–102 und Boehm 1988b, hier S. 21–23.

Verständnis eine Figur, die zeigt, warum genau das schwierig bis unmöglich geworden ist. So formuliert Wyss:

»Ignorabimus: Wir werden nie wissen, wie die Welt an sich beschaffen ist. Jede Vorstellung von ihr ist tatsächlich nur vorgestelltes Bild, das sich vor das Ding an sich stellt. Ich kann zwar dieses vorangestellte Bild immer sorgfältiger untersuchen und vergrößern, am Schluss habe ich aber nur ein abstraktes Fragment vor mir – nicht von der Welt, sondern von dem Bild, das ich mir von ihr gemacht habe.«¹⁸³

Im Verweisungsspiel, das postmoderne Parodien inszenieren, spielt deshalb der allegorische Modus eine wichtige Rolle, und zwar in doppelter Weise. Auf der einen Seite werden die Symbole und Allegorien als Stilfiguren und Systeme der Weltdeutung zitiert. Sie gehören zu den historischen Zeichenmodellen, die den Parodien historische Tiefenschärfe verleihen. Als solche dienen sie aber auch dazu, dass der Abstand der postmodernen Parodie zu früheren Zeichenpraktiken deutlich wird und in die Prozesse künstlerischer Selbstreflexion einfließt, wie die Auseinandersetzung mit Polkes Mappe »..... Höhere Wesen befehlen« zeigen konnte. Auf der anderen Seite ist zu überlegen, ob postmoderne Parodien allgemein und Polkes Bildparodien mit ihrem heterogenen und oftmals fragmentarischen Stil im Besonderen die postmoderne Konzeptualisierung von Allegorie als Figur der Unlesbarkeit Referenz erweisen.

183 Wyss 2006, S. 42.

5. Bildparodie als Gedächtnisarbeit

War es Ziel der ersten Teilthese, das Verweisungsspiel, welches (postmoderne) Bildparodien inszenieren, genauer zu betrachten und den damit einhergehenden Denkraum zu öffnen, muss es im nächsten Schritt darum gehen, diese Verweisungsebene, ist sie einmal erkannt, zu systematisieren. Die Bedeutung von Bildparodien konstituieren sich, genauso wie bei jedem Zeichen, aus dem Zusammenspiel (mindestens) zweier Schichten. Diese lassen sich zeichentheoretisch als eine anwesende (etwas Gesehenes, Sich-Zeigendes, im Modus der Anschauung gegenwärtig) und eine abwesende (als etwas Gezeigtes, Etwas-Zeigen, Sinngenerierung oder Rekonstruktion) beschreiben (vgl. Kap. 4.3). Das Besondere liegt nun darin, dass parodistische Bildfindungen dieses Spiel der Bedeutungskonstruktion sichtbar machen, indem sie durch markante Brüche in der Inszenierung Altes und Neues in unerwarteter Weise aufeinandertreffen lassen. In Polkes Reh-Bild beispielsweise erscheint Franz Marcs ikonische Tiergestalt auf einer einfachen Wollecke umgeben von abstrakten Farbschlieren. Das unerwartete und unpräzise angeordnete Nebeneinander von figürlichen und abstrakten Formelementen legt eine Spur zu den kunstpolitischen Diskursen der Nachkriegsjahre.¹ Polke nutzt das Zitat aus dem Werk des avantgardistischen Künstlers also nicht mehr allein zum Zweck des »Autoritätsgewinns«, sondern initiiert über den markanten Bruch zwischen Motiv, Malweise und Material eine weitreichende Reflexion über die kulturpolitische Indienstnahme der avantgardistischen Kunst in den 1950er und 1960er Jahren.² Damit eröffnen Bildparodien einen Gedächtnisraum, der dazu einlädt, über die Geschichtlichkeit der zitierten Motive nachzudenken. Dieser Hinwendung zur geschichtlichen Tiefe der Verweise, so die Hypothese für die folgenden Bildanalysen, könnte zur Folge haben, dass die Referenzebene der Bildparodie abstrakter wird: Anstatt eine Künstler*in, ein Werk oder einen Stil in den Fokus zu nehmen, referieren postmoderne Bildparodien zunehmend auch auf die Deutungsgeschichte ihrer Vorbilder oder deren politische Inanspruchnahme.

1 Mit Barthes gesprochen bewegt sich Polkes Marc-Zitat also bereits auf einer Konnotationsebene.

2 Vgl. Gander 2010.

Die in diesem Kapitel vorgenommenen Analysen, die sich am Beispiel der Dürer-Hasen-Bilder (1968, 1970, 1994) von Sigmar Polke und der Plakatserie »Fromage á Dürer«³ von Klaus Staeck mit der Dürer-Rezeption in den Nachkriegsjahren beschäftigen, legen davon beredtes Zeugnis ab. In beiden Fällen wird das ikonische Motiv des »Feldhasen« (1502) von Dürer nicht im herkömmlichen Sinne affirmativ und detailgetreu zitiert, sondern als »entleerte Hülle« respektive als wesensmäßige Reproduktion präsentiert. Der dadurch sichtbar gemachte Abstand zwischen dem Original, seinem Anspruch und der parodistischen Nachbildung und die entstehenden Leerstellen laden dazu ein, diesen Zwischenraum mit produktiver Kritik zu füllen. Im Falle von Polkes Dürer-Hasen-Bildern richtet sich diese parodistische Kritik weniger an das Feldhasen-Aquarell als gegen die damit verbundenen Vermarktungsstrategien der Kunstindustrie und reflektiert den Bedeutungswandel der Dürer-Motive (Kap. 4.1): Denn auffällig ist, dass es gerade die einfachen Motive aus dem Œuvre Dürers waren, die sich in den 1960er und 70er Jahren großer Beliebtheit erfreuten und so häufig reproduziert wurden, dass sie sich, ihrer Geschichtlichkeit entleert, als Wohnzimmerdekoration ins kulturelle Gedächtnis eingeschrieben haben. Dürer-Parodien, nicht im Sinne einer Hommage an den Renaissancemeister, sondern als lebendige Kritik an der kulturpolitischen Lage der BRD, waren durchaus kein Einzelfall. Klaus Staecks Plakatserie »Fromage á Dürer« (1971), die sich schon dank ihres witzigen Titels als Parodie auf den im gleichen Jahr inszenierten Dürer-Hype und die zum Teil unkritische Auseinandersetzung mit dem Renaissancemeister verstehen lässt, befasst sich mit einer anderen Seite der Dürer-Rezeption, nämlich der Instrumentalisierung seiner Motive für politische Agenden und der nationalistischen Einfärbung seines Œuvres (Kap. 4.2). Ähnlich wie bei Polke setzen Staecks Anspielungen bereits auf einer Metaebene an und spielen mit jenen an Person und Motive gebundenen (urdeutschen) Wert- und Normvorstellungen, die die im 19. Jahrhundert einsetzende Dürer-Verehrung tradiert hat und die im Nationalsozialismus ihren perfiden Höhepunkt erreichte.

Da die Verweise, die Polkes (und Staecks) Bilder in die Geschichte der Kunst legen, also oft mehrdimensional sind und auch die Traditionen ihrer Inszenierung reflektieren, reicht ihre Kennzeichnung als Motivzitat oder die Kategorisierung als Aneignungskunst nicht aus. Zum einen ist Polkes Œuvre, darin ist sich die Polke-Forschung einig, zu heterogen und sind seine Anspielungen auf die (Kunst-)Geschichte zu vielschichtig, um sie unter dem Begriff der Aneignungskunst verlustarm zu subsumieren.⁴ Zum anderen geht es in vielen Fällen, in denen ein bekanntes

3 Das »á« mit »accent aigu« statt »accent grave« geht auf Staeck selbst zurück und wird hier entsprechend beibehalten.

4 Hier sei an Martin Hentschels Dissertationsschrift »Sigmar Polke. Die Ordnung des Heterogenen« erinnert, die schon im Titel auf die Vielschichtigkeit seines Œuvres verweist. Vgl. Hentschel 1991.

Motiv zitiert wird, nicht mehr allein um dieses oder dessen Urheber*innen. Daraus ergibt sich, möchte man der Hypothese folgen und Bildparodie als Gedächtnisarbeit thematisieren, die Notwendigkeit einer umfassenden Reflexion auf das Geschichtsbewusstsein von Kunstwerken und die kulturellen Strategien der Aneignung und Bewältigung von Vergangenheit. Nicht zuletzt durch die einschneidenden Erfahrungen zweier Weltkriege hat sich die Vorstellung von Geschichte und ihrer Verfügbarkeit in der Moderne gewandelt: An die Stelle der Idee vom Archiv, das die Vergangenheit sicher und vollständig aufzubewahren vermag, tritt eine Ästhetik des Fragments, welche den Wunsch nach Vollständigkeit und restloser Verfügbarkeit nur noch im negativen Sinn und als uneinholbar mitdenkt. Hier rücken das Vergessen und die Lücken der Aufzeichnung in den Fokus und zugleich wird der rekonstruktiv-fiktive Anteil, den Geschichtsschreibung enthält, als entscheidender Faktor in der Wahrnehmung von Historizität herausgestellt.⁵

Um ebenjene Vielschichtigkeit der Anspielungen zu strukturieren, gilt es weiterführende Konzepte der Verweissystematisierung zu befragen. Die bekannteste Methode dafür stammt aus den Literaturwissenschaften. Es handelt sich um die Intertextualitätstheorie. Ihr liegt die Bemühung zugrunde ein Instrumentarium zu entwickeln, mit dessen Hilfe die unterschiedlichen Beziehungen, die Texte untereinander eingehen, erfasst und strukturiert werden können. Allerdings lässt der strukturalistische Kontext, in dem die unterschiedlichen Intertextualitätstheorien entstanden sind, die Betrachtung der Geschichtlichkeit von Anspielungen meist außer Acht. Der Aspekt der Geschichtlichkeit erscheint unter anderem aber gerade deshalb besonders wichtig, da die parodistische Schlagrichtung von Polkes und Staecks Arbeiten, die durch die Bearbeitung der Dürer-Zitate zum Ausdruck kommt, bereits auf einer übergeordneten Ebene ansetzt und die Rezeptionsgeschichte und (ideologisch-politische) Inanspruchnahme der Vorbilder in den Blick nimmt. Kapitel 5.3 unterzieht die gängigen Intertextualitätstheorien einer kurzen Revision, um über Renate Lachmanns Ansatz, Intertextualität als das »Gedächtnis der Schrift«⁶ zu fassen, eine historische Perspektive in den Diskurs einzuführen. Neben einer Auseinandersetzung mit Aleida Assmanns Schriften zum kulturellen Gedächtnis und der Kunst als Speicherwerkzeug beziehungsweise als Anzeiger für die Lückenhaftigkeit von Erinnerung (Kap. 5.5) soll Klaus Krügers Konzeptualisierung der Palimpsest-Metapher (Kap. 5.4) diskutiert und auf ihre Anwendbarkeit hin geprüft werden.

5 Vgl. Assmann 2018.

6 Vgl. Lachmann 1990, S. 35.

5.1 Sigmar Polkes Dürer-Hasen

Der Tagesspiegel betitelt es als »Deutsches Lieblingsbild«,⁷ der Kurator der Wiener Albertina Christoph Metzger nennt es in einem Interview ein »Faszinosum allerersten Ranges«⁸ – die Rede ist von Albrecht Dürers berühmtem Feldhasen-Aquarell aus dem Jahr 1502 [Abb. 25]. Von Fachleuten wird die Tierstudie auf Grund ihrer meisterhaften technischen Ausführung und großen Detailtreue gelobt, von einem breiten Publikum wegen ihres Motivs gefeiert, das die »Tierliebe auf sich [zieht]« und »durch die aufmerksame Stille ein fast vertrauliches Einverständnis mit dem Betrachter [herstellt]«. ⁹ Die anhaltende Dürer-Verehrung und ihre mediale Bespielung zeugen von einer zeitgleichen Überhöhung und Banalisierung des Motivs: Nur zu seltenen Anlässen wird das wertvolle Feldhasen-Porträt aus dem Safe geholt, zu fragil ist sein Zustand. Die Exklusivität steigert seinen Wert. Gleichzeitig haben abertausende Reproduktionen, frühe Kopien, wertige Kunstdrucke, aber auch billige Tassen- und T-Shirtaufdrucke den kleinen Nager (und seinen Erschaffer) zur Ikone stilisiert und in die Welt der Populärkultur überführt. Ebenjene Ebene der Rezeption und ihre paradoxe Wirkung auf das Werk und Ansehen von Albrecht Dürer stehen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts vermehrt im Fokus der künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Nürnberger Renaissancemeister und bilden die Referenzebene für eine breite, kritische Reflexion der Tradierung und Stilisierung von Kunst und Künstler*innen.

Dabei beruht die Dürer-Verehrung ihrerseits auf einer langen Tradition und setzte schon zu Lebzeiten des Künstlers ein; auch durch diesen selbst vorangetrieben, da er schon früh den Absatzmarkt erkannte, den die Druckgrafik versprach. Oftmals sind es ähnliche Motive aus dem Œuvre des Nürnbergers, die von der Kritik besonders gelobt und von anderen Künstler*innen kopiert wurden. So beginnt auch die Ruhmesgeschichte des »Feldhasen« bereits im 16. Jahrhundert, wie beispielsweise etliche Kopien und Variationen des Motivs von der Hand des Malers Hans Hoffmann unter Beweis stellen.¹⁰ Besonders aussagekräftig ist ein vermutlich in den 1580er Jahren entstandenes Aquarell [Abb. 26], das den kauernenden Hasen in leicht veränderter Perspektive zeigt.¹¹ Signiert hat Hoffmann dieses Werk mit den berühmt gewordenen Initialen Dürers, datiert ist es auf das Todesjahr des Meisters 1528. Wie kein anderes Motiv scheint der Hase bereits für Hoffmann mit Dürers Namen in Verbindung zu stehen. Damit war der Grundstein für eine erste Dürer-

7 <https://www.tagesspiegel.de/kultur/albrecht-duerer-in-wien-aufbruch-in-eine-neue-zeit/25067262.html> (Zuletzt abgerufen am 28.06.2021).

8 <https://orf.at/stories/3137657/> (Zuletzt abgerufen am 28.06.2021).

9 Art 1989, S. 66.

10 Vgl. Mende 2002.

11 Vgl. Koreny 1985, S. 154f.

Renaissance gelegt, die über die Jahrhunderte immer wieder aufflammte und die Bedeutung des Nürnbergers und seiner Motive stets aktualisierte und betonte.

Die Dürer-Verehrung gipfelte im 19. Jahrhundert in den sogenannten Dürer-Feiern, bei denen des Künstlers in beinahe ritueller Manier während mehrtägiger, öffentlicher Feierlichkeiten gedacht wurde. Diese beinhalteten unter anderem eine Morgenandacht an seinem Grab, einen Festzug entlang der wichtigsten Stationen seines Nürnberger Lebens und das Rezitieren von Lobeshymnen und Gedichten.¹² Diese Festakte, die seit 1828 zu verschiedenen Jubiläen und Ereignissen in ähnlicher Façon wiederholt wurden, haben das Dürer-Bild auf zweifache Art geprägt: Erstens beginnt mit dieser beinahe kultisch anmutenden Dürer-Verehrung die kommerzielle Verwertung seiner Werke im Zusammenhang mit den Profitinteressen einer noch rudimentären Kulturindustrie und damit die überschwängliche Vermarktung und Popularisierung seiner Motive. Zweitens rückt die Ausrichtung der Feierlichkeiten den Künstler und sein Œuvre in einen nationalen Zusammenhang – ein Aspekt, der für das folgende Kapitel (Kap. 5.2) und die Bildparodien von Klaus Staeck zentraler Ansatzpunkt ist. So wurde die (historisch-fiktive) Person Albrecht Dürer im Laufe der Jahre zu einer Identifikationsfigur in einem (nationalen) »Kulturkampf« erhoben und seine Werke zu Idealbildern deutscher Charaktereigenschaften und Tugenden stilisiert.

Doch nicht nur die aufwendig inszenierten Dürer-Feiern prägten das Image des Renaissancemeisters. 1887 gründete der Berliner Dichter Ferdinand Avenarius die Zeitschrift »Der Kunstwart«, die sich unter Referenz auf den Nürnberger Künstler und sein vorbildhaftes Œuvre der kulturellen Erziehung der Jugend und der Geschmacksbildung des Bürgertums im Sinne der Lebensreform widmete. 1902 folgte zusammen mit dem Kunsthistoriker Paul Schumann die Gründung des »Dürerbundes«, der fortan maßgebliches Organ der kulturpolitischen Erziehungsbestrebungen der Gründerväter wurde und neben regelmäßig erscheinenden Flugschriften auch Bildermappen, Heimatkalender und Leseempfehlungen für Schulabgänger*innen veröffentlichte.¹³ Damit legen die Rundschauzeitschriften unabhängig von den Jubiläumsfeiern einen weiteren Grundstein für die Verbreitung von Dürer-Motiven und wurden zu »Vermittlungsinstanzen bei der Popularisierung nicht nur des bildungsbürgerlich-deutschnationalen Dürer-Bildes, sondern auch der zum Heimschmuck gewordenen Dürerbilder.«¹⁴

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wuchs die Auflagenzahl der vertriebenen Kunstdrucke und Postkarten mit Motiven des Renaissancemeisters exponentiell. In vielen

12 Die Rezeptionsgeschichte und die nationale Vereinnahmung der Künstlerperson Albrecht Dürer und seines Œuvres im 19. und 20. Jahrhundert haben beispielsweise Karoline Feulner und Berthold Hinz aufgearbeitet. Vgl. Feulner 2013, S. 19–54; Hinz 1971, S. 9–46.

13 Vgl. Kulhoff 1990, hier bes. S. 99–120 (»Der ›Kunstwart‹ und ›Exkurs I: Der ›Dürerbund‹«).

14 Bänisch 1974, S. 273.

Fällen haftete ihnen noch der durch »Kunstwart« und »Dürerbund« geprägte didaktisch-nationale Anspruch an, der sich in den 1930er Jahren mit wenig Aufwand an die nationalsozialistische Ideologie des NS-Regimes anpassen ließ und auf perfide Art und Weise zugespitzt wurde. Besonders Dürers Druckgrafiken erfreuten sich in dieser Zeit großer Beliebtheit. Ihre klare und strenge Form galt als Sinnbild deutscher Kunstfertigkeit, deren Traditionslinie über Dürer als Höhepunkt fortan den deutschen Künstler*innen als Richtschnur dienen sollte. Doch nicht nur dem Stil, sondern auch den Motiven des Renaissancemeisters wurde nachgesagt, besonders aussagekräftig für deutsche Tugenden einzustehen, was sich die nationalsozialistische Kunsterziehung zu Nutzen machte: Frömmigkeit (»Betende Hände«), virile Härte und unerschütterlicher Kampfesmut (»Ritter, Tod und Teufel«) oder aber fürsorgliche Mutterschaft (»Porträt von Dürers Mutter«), all jene gewünschten Charaktereigenschaften der Idealdeutschen fanden laut NS-Propaganda ihr Ebenbild in Dürers Grafiken.¹⁵ Für diese Form der Gegenwartsbewältigung als Vergangenheitsverherrlichung steht beispielhaft schon Julius Langbehns und Momme Nissens epochemachender Aufsatz »Dürer als Führer«, in dem ästhetische und ethische Maßstäbe in vielen Fällen in eins gesetzt wurden.¹⁶

Auch wenn man nach dem Zweiten Weltkrieg darum bemüht war, das traditionelle Dürer-Bild von seinem nationalen Beigeschmack zu befreien, wurde doch kein Versuch unternommen, der massenhaften Kommerzialisierung der Dürer-Motive Einhalt zu gebieten. Eher das Gegenteil war der Fall und Dürer wurde in den folgenden Jahrzehnten zum touristischen Aushängeschild und zur beliebten Werbefigur der Kulturindustrie, vor allem für seine Geburtsstadt. Karoline Feulner sieht die Geburtsstunde des »Dürerkitschs« in der 1840 vergleichsweise groß gefeierten Denkmalsenthüllung auf dem Nürnberger Albrecht-Dürer-Platz.¹⁷ Neben der Möglichkeit, das Denkmal als kleinformatiges Andenken zu erwerben, wurden weitere Devotionalien wie Biergläser, Pfeifenstopfer, Hemdsknöpfe, Vorstecknadeln und Broschen mit Dürer-Motiven vertrieben. Als Speisen wurden Dürer-Lebkuchen und eine Dürer-Torte gereicht. Zur Feier von Dürers 400. Geburtstag wurde das Ange-

15 Feulner 2013, S. 40ff.

16 An einer Stelle heißt es z.B.: »Dürer ist monumental. Das Strenge in seiner Malerei, der machtvolle Aufriß seiner Künstlerschaft, das Lotrechte in seiner Persönlichkeit geben eine Richtschnur für alle, welche der heutigen künstlerischen Nervosität zu entfliehen trachten, welche sich aus dem »Stimmungsdusel« wieder nach festen Linien sehnen. Solche werden ihn [Dürer, J.H.] gerne zum Führer erküren.« Langbehn/Nissen 1928, S. 11.

17 Die auf einen Entwurf von Christian Daniel Rauch zurückgehende und von Jacob Daniel Burgschmiet gegossene überlebensgroße Bronzestatue wurde bereits 1828 zu Dürers 300. Todestag in Auftrag gegeben und ist bis heute eine touristische Attraktion in der »Dürer-Stadt Nürnberg«, wo sie den Mittelpunkt des Albrecht-Dürer-Platzes markiert. Feulner 2013, S. 51.

bot um Dürer-Schokoladentafeln, Dürer-Magenbitter und Dürer-Bier erweitert.¹⁸ Im 20. Jahrhundert steigerte sich die kommerzielle Vermarktung von Dürer-Motiven dank wachsender technischer Möglichkeiten weiter, was seine Motive für immer breitere Teile der Bevölkerung zugänglich machte und paradoxerweise gerade diese Reproduktionen als Sinnbild für Hochkunst ins kulturell-nationale Gedächtnis der Zeit einbrannte. In diesem Zusammenhang kommt dem Feldhasen-Aquarell erneut eine besondere Rolle zu.¹⁹ Mit einer bis dato unübertroffenen Kampagne bereitete sich die Stadt Nürnberg auf die Feierlichkeiten anlässlich von Dürers 500. Geburtstag im Jahr 1971 vor, die in mehreren Hommage-Ausstellungen gipfelten.²⁰ Bereits zwei Jahr vor Ausstellungseröffnung begann die Stadt Nürnberg mit zum Teil provokanten Plakaten für das anstehende Jubiläum zu werben, die auch überregional große Aufmerksamkeit erhielten. Eines von ihnen zeigt eine Reproduktion von Dürers »Feldhasen«.²¹ Es ist mit folgender Bildüberschrift versehen: »Für die meisten Menschen ist Dürer der Hase«; unter der schwarz-weißen Abbildung des kauernenden Tieres folgt die vielversprechende Absichtserklärung der Veranstalter*innen: »Aber nicht mehr lange.«²² In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts erweist sich gerade das technisch so brillante Feldhasen-Aquarell und sogenannte »Wappentier« der Albertina als besonders beliebter Repräsentant für Dürers Könnerschaft.²³ Der Dürer-Hype scheint also auch ein Medienhype zu sein, der die Ikonisierung des Nürnberger Malers und Grafikers und vor allem seiner Motive mitträgt und multipliziert:

»Dass sich touristische Vermarktung und künstlerische Rezeption dabei gegenseitig bedingen, zeigt sich bis heute in der Protagonistenrolle, die Dürers Feldhase

-
- 18 Doch nicht nur die Gastronomiebranche und der Tourismusverband machten sich Dürer und die wachsende Popularität seiner Motive zu Nutze. Die Banknoten der Deutschen Mark schmückten immer wieder Dürer-Gemälde: Der Fünf-Mark-Schein zeigte das »Bildnis einer jungen Venezianerin« von 1505, der Zwanzig-Mark-Schein das »Bildnis der Elsbeth Tucher« von 1499. Im Falle der Banknoten fallen die Images ›Konsum‹ und ›deutsches Kulturgut‹ am offensichtlichsten zusammen. Vgl. Mende 1971, hier bes. S. 85; Der Spiegel 1971, hier bes. S. 166.
- 19 Vgl. Berninger 2002.
- 20 Vgl. z.B. Bongard/Mende 1971; Hinz 1971; Wilckens 1971.
- 21 Das bekannteste unter den Plakaten zeigt ein 1493 entstandenes Selbstporträt von Dürer, das sich heute im Louvre in Paris befindet. Hier lautet die etwas flapsige Bildüberschrift des Werbeplakats »Deutschlands erster Hippie war ein Nürnberger«. Vgl. <https://www.nordbayern.de/region/nuernberg/26-mai-1969-albrecht-durer-muss-heraus-aus-den-museen-1.8940253> (Zuletzt abgerufen am 28.06.2021).
- 22 Ein Versprechen, das retrospektiv betrachtet nicht ganz eingehalten werden konnte, denkt man an die eingangs zitierten Pressestimmen zurück, die nicht etwa aus den 1970er Jahren stammen, sondern die letzte Dürer-Ausstellung bewerben, die bis Januar 2020 in der Wiener Albertina zu sehen war.
- 23 Metzger 2019, S. 8.

auf beiden Sektoren zukommt: Touristische Attraktionen wie die großen Nürnberger Feierlichkeiten unter dem Slogan ›Der Hase wird 500‹ im Jahr 2002 oder die zeitgleiche Werbeaktion der Wiener Albertina, in welcher der Hase zum Bittsteller für Spenden umfunktioniert wurde, sorgen nicht nur für die Fortschreibung des profanen Kultes um Dürer, den die zeitgenössische Kunst rezipiert, sondern machen sich selbst wiederum die umfangreiche künstlerische Rezeption zunutze.«²⁴

Im Gegensatz zu den hochkomplexen Meisterstichen beispielsweise, die zuletzt während der NS-Zeit mit einem ideologischen Programm belegt wurden, standen Dürers Tier- und Pflanzenstudien für unverfänglichere Bedeutungsebenen ein, wie etwa sentimentale Naturklischees und eine allgemeine friedliebende Naturverbundenheit.²⁵ Es ließe sich auch vermuten, dass das Bild des scheuen und fluchtbereiten Hasen nach dem Zweiten Weltkrieg retrospektiv als Sinnbild einer kollektiven Mentalität des Sich-Kleinmachens (›genus humile‹) empfunden worden ist. Karoline Feulner sieht die Beliebtheit des Tiermotives in der breiten Bevölkerung vor allem darin begründet, dass es sich um ein einfaches Motiv handelt, das ohne große Vorbildung verstanden oder einfach nur genossen werden kann.²⁶

Was macht Dürers Tierstudie also so besonders? Nur 25,1 mal 22,6 Zentimeter misst das kleinformatige Aquarell, das das Säugetier aus der Familie der Hasen auf der einen Seite beinahe wissenschaftlich genau, auf der anderen Seite in porträthafter, individualisierter Weise ins Zentrum der Bildfläche stellt. Der kauernde Hase markiert von links nach rechts blickend den Mittelpunkt der fallenden Bilddiagonale. Daraus ergibt sich eine Ansicht im Dreiviertelprofil: Der Kopf, die Ohren und die Brustpartie des Hasen sind in Untersicht, der Rücken und das Hinterbein in Aufsicht dargestellt. Auf bemerkenswerte Art und Weise schafft es der Künstler so, die Komplexität des Tierkörpers auf der zweidimensionalen Bildfläche wiederzugeben und ihm eine gewisse Lebendigkeit zu verleihen. Auch das Fell des Feldhasen ist detailliert ausgearbeitet – so detailliert sogar, dass man die unterschiedlichen Struk-

24 Gelshorn 2012, S. 201.

25 1989 führte die Kunstzeitschrift ›Art‹ eine Umfrage durch, mit dem Ziel, das Lieblingsbild der Deutschen zu küren. Nach Leonardo da Vincis ›Mona Lisa‹ und Carl Spitzwegs ›Poet‹ landete Dürers ›Feldhase‹ auf dem dritten Platz. Vgl. Art 1989. Schon Wolfgang Brückner hat in den 1970er Jahren in seiner Ausstellung ›Die Bilderfabrik‹ festgestellt, dass gerade Naturmotive und Tierdarstellungen zum erfolgreichsten Sujet für sogenannte ›Sofabilder‹ avancierten. Vgl. Brückner/Pieske 1973, hier bes. S. 123–133.

26 ›Kaum einem anderen Motiv des internationalen Kunstschaffens, neben den betenden Händen, wurde in den letzten 500 Jahren mehr Gewalt angetan. Die Beliebtheit des Aquarells begründet sich vermutlich hauptsächlich in dem einfachen Motiv, das ohne weitere Vorbildung verstanden werden konnte. Im Gegensatz dazu haben sich die Meisterstiche nie für eine ähnliche Vermarktung angeboten, da diese ausgesprochen komplexen Bildfindungen kein breites Publikum angesprochen haben und zugleich eine eher dunkle Grundstimmung suggerieren.‹ Feulner 2013, S. 136.

turen auszumachen vermag, die sein Haarkleid auszeichnen: das kräftige, melierte Deckhaar, das weiche, wärmende Unterfell am Bauch, der helle Flaum an der Innenseite der Ohren, der dazu dient die Gehörgänge vor Schmutz zu schützen, und die langen, dunklen Tasthaare an der Schnauze. Dürers Zeichnung erscheint aus heutiger Sicht wie die Illustration einer wissenschaftlichen Studie und macht ihren künstlerisch-künstlichen Charakter fast vergessen. Die wachen Augen des Tieres blicken aus dem Bild heraus in den Raum vor ihm. In ihnen schimmern Lichtreflexe, möglicherweise sogar ein Fensterkreuz, was die Spiegelung einer vor dem Bild befindlichen Lichtquelle suggeriert und die Meisterschaft Dürers als Zeichner ein weiteres Mal unter Beweis stellt (und die Kunstgeschichtsschreibung zu beinahe metaphysischen Gedankengängen inspiriert hat, in der Spiegelung in den Augen des Tieres eine Art »Fenster der Seele« erkennen zu wollen).²⁷ Gekonnt vermag es der Künstler eine ständige Ambivalenz zwischen statisch schaubarer Präsenz und einer Bewegungs- und Fluchtlatenz aufrechtzuerhalten. Diese spiegelt sich auch in der Mimik des Tieres wider. Das rechte Ohr ist aufmerksam nach vorne gedreht, als würde es, zum Sprung bereit, den Bewegungen der Betrachtenden lauschen. Hier zeigt sich erneut, wie intensiv der Künstler das porträtierte Tier studiert haben muss, sind es doch gerade die langen beweglichen Ohren, die den scheuen Feldbewohner auszeichnen und es ihm neben den seitlich am Kopf liegenden Augen ermöglichen, seine Umgebung weitreichend zu taxieren. Der natürliche Lebensraum des Feldhasen umfasst lichte Wälder, weite Fluren und Feldrandgebiete. Der Boden, auf dem Dürers Hase kauert, ist jedoch nicht weiter ausgestaltet und die Struktur des alten Aquarellpapiers bleibt gut zu erkennen, was das künstlerische Format und die eindrucksvolle Aura des Blattes betont.²⁸ Trotz der fehlenden Untergrundgestaltung wirft der Hasenkörper einen Schatten, der einen von links oben einfallenden Lichtschein suggeriert, sich bis über die Bildgrenze hinaus erstreckt und das Tier einmal mehr beinahe plastisch erscheinen lässt. Das Aquarell ist mit Dürers berühmtem Monogramm signiert und auf das Jahr 1502 datiert. Gut sichtbar befinden sich Datum und Kürzel zu Füßen des Nagers und belegen Dürers Autorschaft, die den Wert des Aquarells zusätzlich steigert.

Unter Berücksichtigung der medialen Überpräsenz und Stilisierung der kleinformatigen Tierstudie besonders in den Nachkriegsjahren wundert es wenig, dass Polke sich für seine parodistisch-kritische Auseinandersetzung mit Albrecht Dürer dessen Hasen-Motiv ausgewählt hat. Insgesamt drei Mal griff er zwischen 1968 und

27 Vgl. z.B. Koreny 2002.

28 Bedenkt man, dass das Hasen-Aquarell auf Grund seiner sensiblen Konstitution und seines hohen künstlerischen Wertes nur alle paar Jahre gezeigt werden kann, um bleibende Schäden durch Umwelteinflüsse zu vermeiden, steigert sich dieser Wert noch.

1994 auf Dürers Aquarell als Vorlage zurück.²⁹ Am bekanntesten ist das Bild »Gummibandbild Dürer-Hase« von 1970 [Abb. 27], dem Jahr, in dem die große Werbeaktion der Stadt Nürnberg stattfand. Auf einer Spanplatte, die mit blauem Stoff bespannt ist, hat Polke mit Nägeln und Gummibändern die groben Umrisse des Hasen abgesteckt. Insgesamt 36 Nägel reichen aus, um die Gestalt des Nagers zu umreißen, auch wenn sie auf Grund der oftmals langen Distanzen zwischen den einzelnen Ankerpunkten eckig und stark vereinfacht wirkt: Die filigran ausgestaltete Hüftpartie des Tieres ist lediglich durch eine schlichte Rundung angedeutet, die kunstvolle Verkürzung im Übergangsbereich zwischen Kopf und Nacken durch einen spitzen, tiefen Einschnitt ersetzt und die Vorderläufe in beinahe abstrakter Manier in Form eckiger Ausbuchtungen wiedergegeben. Polkes Gummibandbild ist mit seinen 90 mal 75 Zentimetern fast doppelt so groß wie das Original. Das ebenfalls aus Gummibandlinien bestehende Künstlermonogramm »AD« in der linken unteren Bildecke verrät auch einem weniger kunstaffinen Publikum, dass es sich hier nicht um irgendeinen Hasen handelt, sondern dass das Gummibandtier auf den wohl berühmtesten Nager der Kunstgeschichte anspielt – eben auf Albrecht Dürers Aquarellstudie aus dem Jahre 1502. Polkes Nachbildung verzichtet auf die Nennung eines Datums, gibt das Kürzel Dürers dafür aber um ein Vielfaches vergrößert wieder. Im Gegensatz zu Dürers handgeschriebener Signatur wirkt Polkes gekünstelte Gummiband-Unterschrift gedrungener und erinnert an ein Zeichenspiel für Kinder, das das Ziel verfolgt, die eigentlich voneinander getrennten Buchstaben – im Original befindet sich das »D« mittig und freistehend zwischen den Schenkeln der Majuskel »A« – in einem Linienzug zu zeichnen, ohne eine Strecke doppelt zu durchlaufen.³⁰

Und genauso spielerisch mag Polkes Gesamtinterpretation des Dürer'schen Vorbildes zunächst erscheinen, doch verfügt das Gummibandbild wie viele von Polkes frühen Bildfindungen über eine zweite Ebene der Kritik, die die cursorisch dargestellte Kommerzialisierungsgeschichte der Dürer-Motive in den Blick nimmt. Diese (Meta-)Ebene der Dürer-Zitate und ihre parodistische Intention ist von der Polke-Forschung weitgehend erkannt worden und kann als Ausgangspunkt für die folgenden Überlegungen dienen. Besonders erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang

29 Die in den frühen 2000ern in Zusammenarbeit mit seiner Frau Augustina von Nagel entstandenen digitalen Collagen, die das »Dürer-Hasen«-Bild von 1968 und das Werk »Handtücher« als Selbstzitat beinhalten, möchte ich im Folgenden nicht berücksichtigen, da es sich zum einen um digital erstellte Bilder handelt und diese zum anderen in Gemeinschaftsarbeit konzipiert wurden – zwei Faktoren, die die Überlegungen dieses Kapitels sprengen würden. Vgl. Curiger 2005, Abb. S. 72f.

30 Hier ließen sich die in den 1960er Jahren beliebten »Stickkartons« als Beispiel anführen, aber auch aktuellere Spiele wie »Malen nach Zahlen« kommen in den Sinn: Ziel ist es stets, ein Motiv sichtbar zu machen, indem die Zahlen oder Löcher im Karton in der richtigen Reihenfolge verbunden werden.

erneut Hentschels luzide Dissertationsschrift »Die Ordnung des Heterogenen. Sigmar Polkes Werk bis 1986«, die für die Erforschung von Polkes Œuvre bis heute maßgeblich bleibt und auf deren Beobachtungen viele der nachfolgenden Beiträge aufbauen, auch und gerade was die (kultur-)kritische Ebene von Polkes Kunst betrifft.³¹ So erkennt Hentschel in der überraschenden Diskrepanz zwischen billigen Materialien und dem wertigen Motiv aus der Hochkunst als erster eine Parodie auf den aktuellen (popkulturellen) Status des Feldhasen-Aquarells, die sich eben nicht alleine gegen den Parodierten und das Vorbild richtet: »Die Parodie gilt demnach nicht nur einem herausragenden Exempel der Hochkunst, sondern in gleichem Maße einem herausragenden Exempel (klein)bürgerlichen Zimmerschmucks.«³² Julia Gelshorn greift in ihrer Dissertation »Aneignung und Wiederholung. Bilddiskurse im Werk von Gerhard Richter und Sigmar Polke« Hentschels Position auf und interpretiert Polkes Dürer-Hasen-Variationen noch deutlicher als parodistische Kritik an den Vermarktungsstrategien der Kulturindustrie und der Reproduktionskultur, die laut Gelshorn eine »Vernutzung« der Dürer'schen Motive zur Folge hätten.³³ Gelshorn geht insofern einen Schritt weiter als Hentschel, als sie vornehmlich in ebenjener Metaebene das Interesse der Nachkriegskünstler*innen an dem Renaissancemeister und seinen Arbeiten begründet sieht: »Gerade diese Inbesitznahmen der Dürer'schen Kunst scheinen somit Anlass für die Künstler zu sein, sich vermehrt auf Dürers Werk zu beziehen und die ihm anhaftenden Klischees aufzudecken.«³⁴ Eine alternative Perspektive eröffnet Karoline Feulners Dissertation, die der Dürer-Rezeption nach 1945 am Beispiel von Joseph Beuys, Sigmar Polke, Anselm Kiefer und Samuel Bak nachspürt.³⁵ Auch Feulner stellt unter ausführlicher Berücksichtigung der bewegten Rezeptionsgeschichte Dürers heraus, dass es sich bei Polkes Dürer-Hasen – genauso wie bei den Werken der anderen von ihr behandelten Künstler – um eine Parodie auf das »Image« des Renaissancemeisters handle: »Persifliert wurde und wird in den Dürerzitataten ein volkstümlicher ›Dürer-Hase‹, der durch die Sofabilder, die unzähligen kitschigen Derivate und Vermarktungsstrategien der Firmen zu einem Produkt geworden ist, das das Motiv als Werk der Hochkunst im ›imaginären Museum‹ der Rezipienten bereits verdrängt hat.«³⁶

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Polkes Bildparodie also bereits auf einer Metaebene ansetzt, die die Rezeptionsgeschichte Dürers reflektiert, und nicht auf die Herabsetzung oder Überhöhung von dessen Person und Werk abzielt. Ähnlich hatte es sich schon mit Polkes Anspielung auf Franz Marcs Tieraquarelle im Reh-

31 Vgl. Hentschel 1991, hier bes. S. 298–302 und Gronert 2018, hier bes. S. 393.

32 Hentschel 1991, S. 299.

33 Vgl. Gelshorn 2012, S. 199f.

34 Gelshorn 2012, S. 200.

35 Vgl. Feulner 2013.

36 Feulner 2013, S. 136.

Bild [Abb. 2] verhalten: Anhand der auf technischer und materieller Ebene ausgespielten Diskrepanz zwischen der Reh-Darstellung von Marc und jener von Polke konnte die (kunst-)politisch vorgebildete Betrachter*in eine Auseinandersetzung mit den an die Vorkriegsavantgarde gebundenen Utopien und deren Neuauflage in den 1950er Jahren nachvollziehen. Man darf also die Hypothese aufstellen, dass sich der Referenzrahmen postmoderner Bildparodien generell erweitert hat und dass diese vornehmlich die Ebene der Rezeption beziehungsweise der (historischen) Inanspruchnahme der aufgerufenen Vorbilder bearbeiten, was auch mit daran liegen kann, dass der zeitliche Abstand zwischen Vorbild und Parodie in vielen Fällen wächst und damit auch die Anzahl der möglichen Interpretationen, auf die Bezug genommen werden kann. Bildparodien leisten Gedächtnisarbeit und machen auf die Historizität ihrer Vorbilder und deren Rezeptionsgeschichte aufmerksam (die ihrerseits an geschichtliche Kontexte gebunden ist und von ihnen beeinflusst wird, wie der kurze Abriss der Rezeptionsgeschichte Albrecht Dürers exemplarisch gezeigt hat). Vor diesem Hintergrund gilt es, Polkes Dürer-Hasen-Parodien, beginnend mit dem »Gummibandbild Dürer-Hase« einem »close reading« zu unterziehen und auf die Fragestellung der Teilthese hin zu untersuchen. Unter Berücksichtigung des für die (Bild-)Parodie als zentral herausgestellten Moments der Ambivalenz und der Multiperspektivität ist weiterhin zu fragen, ob der gängigen These der Image-Kritik nicht auch noch eine weitere positiv lesbare Ebene der Geschichtsperspektivierung eingeschrieben ist, die das Problemfeld der Reproduktion weniger kulturkonservativ darstellt. Dafür spielen die nachgemachte Signatur, das Motiv und die Materialität von Polkes Bildfindungen eine besondere Rolle.

Was ist also bei Polkes »Gummibandbild Dürer-Hase« von dem filigranen Aquarell des Nürnbergers übriggeblieben? Auf den ersten Blick (und mit der Ver nutzungs-These im Hinterkopf) kaum mehr als die Umriss der Tiergestalt – zurück bleibt zunächst nur eine leere Hülle. Jedoch reichen die markanten Umrisslinien des Hasen und das weltberühmte Monogramm Albrecht Dürers aus, um den »originalen« Hasen in der Erinnerung zu synthetisieren und seine Sichtbarkeit vor dem inneren Auge wiederherzustellen – sie funktionieren wie Erinnerungszeichen.³⁷ Polkes Bildparodie nimmt Dürers Aquarell zwar seine mimetische Naturnähe und negiert die damit in Verbindung stehende technische Meisterschaft, die das Ansehen der Tierstudie mitbegründet hat, gibt ihr aber gleichzeitig ein Surplus an Bedeutung, das sich aus den synthetischen Qualitäten der Arbeit ergibt. Am augenfälligsten ist die übergroße Nachahmung von Dürers Künstlermonogramm, das

37 Stefan Germer behauptet diese Zeichenhaftigkeit von bildender Kunst nicht im Zusammenhang der Parodie-Forschung, sondern setzt sich mit der Produktion nationaler Imaginationen auseinander, wenn er schreibt: »Bilder haben die Macht, Geschichte in Ereignisse und Ereignisse in Zeichen zu verwandeln. Deswegen können sie an die Stelle der Vorgänge treten, die abzubilden sie vorgeben.« Germer 1998, S. 42.

für die betrachtenden Personen einen Reizpunkt des Wiedererkennens markiert.³⁸ Die beinahe theatralische Vergrößerung der Initialen des Renaissancemeisters wirkt dabei auf den ersten Blick wie ein Versprechen auf Wertsteigerung: Dürer als Markenzeichen, welches Erfolg und das große Geld auf dem Kunstmarkt sichert, wie Feulner schreibt.³⁹ Allerdings geht Polkes Anverwandlung der fremden Signatur einen Schritt weiter und nutzt das Dürer-Zitat nicht im traditionellen Sinn als »Autoritätsgewinn«, sondern als Aufhänger für eine kritische Auseinandersetzung mit der fortdauernden Dürer-Rezeption.⁴⁰ So lässt sich hier eine erste parodistische Kritik oder Umkehrung erkennen, denkt man an den vereinfachten Gestus, mit dem das Monogramm nachgeahmt ist. Dieser hält einen entscheidenden Hinweis auf die Lesart des Bildes bereit: Anstatt das Kürzel des Renaissancekünstlers detailgetreu nachzuahmen, wie es beispielsweise Hans Hoffmann im 16. Jahrhundert getan hat [Abb. 26], um mit den Motiven des Meisters an dessen Ruhm zu partizipieren, handelt es sich bei Polkes nachgeahmter Signatur gleichzeitig um eine *Über-* und eine *Untertreibung* der Unterschrift Dürers. Die unverhältnismäßige Größe der Buchstaben im Vergleich zum Original und auch im Vergleich zum Hasenmotiv selbst stellt auf der einen Seite den ausdrucksvollen Gestus und das ungebrochene Prestige aus, das mit dem Monogramm Albrecht Dürers bis heute verbunden wird und das der Künstler schon zu Lebzeiten gleich einem Markenzeichen bewusst zu etablieren wusste.⁴¹ Die schiere Größe von Polkes nachgebildetem Dürer-Kürzel scheint die Bedeutung, die der signifikanten Buchstabenkomposition zukommt, widerzuspiegeln und zu reflektieren. Auf der anderen Seite entzaubern die verwandten Materialien – handelsübliche Nägel und Gummibänder – und die spielerische, beinahe kindliche und ganz und gar unpräntöse Ausführung der Übernahme das damit verbundene Spektakel; wohlgermerkt nicht den Künstler und sein Werk persönlich. Denn die Nägel und Haushaltsgummibänder können als ein Verweis auf den popkulturellen Kontext gelesen werden, in dem Dürers Naturdarstellungen (und allen voran sein Feldhasen-Aquarell, denkt man an die bereits zitierte Umfrage des Art-Magazins) vornehmlich rezipiert wurden – ein Kontext, der bereits in der Verbreitung von Dürer-Motiven als Wandschmuck durch »Kunstwart« und »Dürerbund« angelegt wurde und der im 20. Jahrhundert dank unzähliger Reproduktionen in Form von Postkarten, Plakaten, Tassenaufdrucken et cetera die Werke des Renaissancemeisters für einen großen Teil der Bevölkerung primär als stilechte Wohnzimmerdekoration wahrnehmbar machte

38 Aus literaturwissenschaftlicher Perspektive könnte man das nachgestellte Künstlermonogramm als Markierung des Hasen-Zitats ansehen. Eine Markierung, die ähnlich explizit funktioniert wie beispielsweise Anführungszeichen in einem Text (vgl. Kap. 5.3).

39 Vgl. Feulner 2013, S. 131.

40 Vgl. Gander 2010.

41 Vgl. z.B. Fehl 1989.

und das Original vergessen ließ.⁴² Original und Originalität sind hier zwei doppelte hilfreiche Stichwörter. Gelten nämlich Künstler*innensignaturen weithin als eine Form der Authentizitätsgarantie, parodiert Polkes Imitation diesen Anspruch auf witzige und zugleich kritische Art und Weise. Sie funktioniert wie eine doppelte Verneinung: Indem er das Monogramm seines Vorgängers wiederholt und anstelle einer eigenen Signatur setzt, distanziert er sich von dem Bildmotiv und stellt dieses als die Erfindung eines anderen aus, während das übergroße Gummibandmonogramm gleichzeitig jeden Vorwurf der Fälschung ad absurdum führt. Keinesfalls kann es sich um einen originalen Dürer handeln und auch nicht um eine einfache Reproduktion – vielmehr hat es das Publikum hier mit einer ganz eigenen Interpretation zu tun. Polkes witzige Inanspruchnahme des Vorbilds verwandelt das vielkopierte Motiv erneut in ein unikales Ausstellungsstück, in der nicht zuletzt auch eine Art kontrafaktische, quasi größenwahnsinnige Erzählung steckt, die die Frage aufwirft: Wenn Dürer heute leben würde, sähe sein Feldhase so aus? Vielleicht wird gerade dank dieses selbstbewussten Gestus die kluge Bildparodie aus heutiger Sicht fast genauso schnell mit dem Namen Sigmar Polke in Verbindung gebracht wie das Feldhasen-Aquarell, auf das sie referiert, mit demjenigen Albrecht Dürers.⁴³

Was für das nachgeahmte Monogramm gilt, gilt auch für die Hasenfigur selbst. Wie bei der Signatur verdreht Polke in parodistischer Manier alle stilistischen Besonderheiten, die das Original auszeichnen: Die naturalistischen Qualitäten des Aquarells müssen abstrakten und mechanisch wirkenden Umrisslinien weichen, die nicht von Hand gemalt, sondern mit Hilfe einfacher Haushaltsgummibänder abgesteckt wurden. Doch trotz der Vereinfachung der Darstellung, die viel mehr einem schlichten Piktogramm gleicht, hat es Polke geschafft, die Charakteristika von Dürers Feldhasen gekonnt zu übernehmen, so dass es auch ohne die Initialen des Renaissancemeisters möglich wäre, das Tierporträt zu identifizieren: Polkes Hase kauert ebenfalls in der Bildmitte und orientiert sich in seiner Ausrichtung an der von der Vorlage vorgegebenen fallenden Diagonale; seine Position auf dem Bild und die Umrisslinien bleiben also gleich. Das rechte Ohr des Tieres, das so grazil in Richtung der Betrachtenden ausgerichtet ist und das in Dürers Studie einen herausragenden Beweis für dessen Fachkenntnis und Beobachtungsgabe darstellt, ist in Polkes Bildparodie ebenfalls leicht abgeknickt wiedergegeben. Denn hierbei handelt es sich um ein entscheidendes Merkmal, das Dürers Hasenporträt auf bemerkenswerte Art individualisiert und nicht nur dem Hasen ein höchst eigenes

42 Vgl. Hentschel 1991, S. 299.

43 Feulner schreibt, dass sich Polke mit dem Zitat von Dürers Monogramm eine »fremde Identität« geben würde, eine These, die ich nicht teile, hat doch Polkes »Gummibandbild Dürer-Hase« mit dem originalen Renaissance-Aquarell quasi nichts gemein, noch scheinen Dürers und Polkes Selbstverständnis als »Künstler« übereinzustimmen oder eine Gleichsetzung in irgendeiner Form intendiert zu sein, vgl. Feulner 2013, S. 133.

Profil, sondern gleichzeitig dem Motiv einen hohen Wiedererkennungswert verleiht. Dieser bleibt auch dann erhalten, wenn wie in Polkes Fall nur die markanten Umrisslinien der Partie übrigbleiben. Auch die Auffassungsgabe, mit der Polke Dürers Hasen beobachtet hat, ist ausschlaggebend für den Erfolg seiner Komposition. Im Gegensatz zu dem Renaissance-Aquarell zielt diese allerdings nicht mehr auf eine genaue Naturwiedergabe ab, sondern darauf herauszuarbeiten, was Dürers Darstellung einen so hohen Wiedererkennbarkeitswert verleiht. Diese Qualität kann zwar nicht mehr als eine mimetische bezeichnet werden, gewiss aber als eine *synthetische*. Polkes Bildfindung bewegt sich bereits auf einer Metaebene. So wirkt das kopierte Motiv, das Polke durch die mitgelieferten Initialen unverhohlen als dasjenige Dürers auszeichnet und auf Grund der unkünstlerischen Materialien von seinem Kunstcharakter entfremdet, auf seine ganz eigene Art ebenfalls authentisch – eine Authentizität, die allerdings nicht zuerst dem handwerklichen Geschick der Ausführung oder dem Wert der verwandten Materialien geschuldet ist. Damit gibt Polkes Gummibandbild dem vielkopierten und duplizierten Hasen-Motiv Dürers ein Stück Originalität zurück, handelt es sich doch nicht um eine schlichte Reproduktion, sondern um eine auf konzeptioneller Ebene einmalige Interpretation, die sich dezidiert von den vielen zum Teil billigen Kopien unterscheidet, welche das Motiv im 20. Jahrhundert bekannt gemacht haben. Die Komplexitätsreduktion, die Polkes Dürer-Hasen im Vergleich zu dem Original auszeichnet, thematisiert also nicht nur im negativen Sinn die Popularisierung und Banalisierung des Aquarells, sondern wertet das Motiv durch die einzigartige Neuauflage gleichzeitig auf und tritt selbstbewusst für die Stärken einer neuen Kunstvorstellung ein. Das Zusammentreffen von Alt und Neu in der (Bild-)Parodie birgt immer eine gewisse Ambivalenzerfahrung: Rückgriff und Erneuerung, Kritik und Neuperspektivierung gehen Hand in Hand. Ein Motiv und seine Auslegung sind mehrfach konnotiert. Was erzählt wird, hängt von dem Blickwinkel der erzählenden Person und ihren (historischen, kulturellen et cetera) Hintergründen ab.

Der Impuls zur Erinnerungsaktivierung, den die leere Kontur des Dürer-Hasen provoziert, eröffnet einen Denkraum, der den Wunsch nach Vergessen thematisiert, in dem das Hasen-Motiv nach dem Zweiten Weltkrieg rezipiert wurde – nämlich als Reproduktion und Wohnzimmerdekoration. Doch auch dieser Rezeptionskontext erweist sich als janusköpfig. Denn den unzähligen Kopien verdankt Dürers »Feldhase« seine hohe Prominenz und diese ist wiederum Grundlage dafür, dass die Hasengestalt auch in veränderter Form wiedererkannt werden kann und Polkes parodistische Kritik greift. Das Motiv ist in das kulturelle Gedächtnis der Nation eingeschrieben, doch nicht als museales Original, sondern eben als mediale Reproduktion.⁴⁴ Im Fall von Polkes »Gummibandbild Dürer-Hase« ist es gerade die massenhaf-

44 Für das Parodieren bestimmter Motive – und das gilt beispielsweise auch für Polkes »Reh« [Abb. 2] – ist der Bekanntheitsgrad der aufgegriffenen Vorlage von entscheidender Bedeu-

te Verbreitung des Motivs und die mit der Kommerzialisierung einhergehende Geschichtsvergessenheit, die nicht nur Anlass, sondern auch Anliegen von Polkes ironischer Bildfindung sind. Die in Massenproduktion hergestellten Nägel und Gummibänder, aus denen der Hase geformt ist, und der blaue Stoff, der als Leinwand dient, spielen auf ebenjenen Reproduktionskontext an. Genauso beliebig wie Meterware und Haushaltartikel scheint die Tierstudie geworden zu sein – dieser kritische Hinweis, auf den die Forschung mehrfach verwiesen hat, ist in Polkes »Gummibandbild Dürer-Hase« sicherlich enthalten.⁴⁵ Und dennoch unterscheidet sich Polkes Bildparodie dezidiert von den unzähligen Reproduktionen, die in Form von Postkarten, Plakaten, Kalenderblättern, Deko-Figuren oder sogar Stofftieren zu dem zweifelhaften Ruhm des Nagers beigetragen haben. Von der »rührende[n] Sanftmut des kauernenden Tieres«⁴⁶, welche als geschmacksbildend für die ästhetischen Werte des deutschen Kleinbürgertums galt, ist in Polkes Parodie nämlich nichts mehr zu spüren. Das Gummibandbild konterkariert die mit Dürers Hasen verbundenen sentimentalischen Naturklischees, da es keinerlei natürliche Qualitäten mehr besitzt.⁴⁷ Das malerische Können, das Dürers Aquarell und die (frühen) Reproduktionen des Motivs auszeichnet, zielt darauf ab, die Materialität der Zeichnung vergessen zu machen, die den gemalten Hasen von seinem lebendigen Vorbild unterscheidet. Polke kehrt diese Prämisse um und inszeniert die verwendeten Materialien als entscheidende Bedeutungsträger. Den Gummibändern kommt dabei eine besondere Rolle zu, denn an sich sind diese formlos, dehnbar und vielseitig. Eine Qualität, die für die Ausdeutung und Verwendung von Dürers beliebtem Motiv im 20. Jahrhundert ebenso zu gelten scheint. Im Gegensatz zu anderen Gummi-Produkten werden Gummibänder meist aus natürlichem Gummi hergestellt. Das verleiht ihnen eine höhere Dehnbarkeit, allerdings auch eine geringere Lebensdauer. Härtet der Gummi aus, wird er spröde und kann reißen. Daraus resultiert die Notwendigkeit, dass die Gummibänder, die ursprünglich Polke zwischen den Nägeln gespannt hat, über die Jahre immer wieder ausgetauscht werden müssen, damit das Kunstwerk seine Form behält.⁴⁸ Damit sichert Polke die stetige Aktualisierung seiner Arbeit und enthebt gleichzeitig das vielkopierte Tiermotiv aus der angeprangerten Banalität: So

tung und eine Grundvoraussetzung dafür, dass die daran entfaltete parodistische Kritik verstanden werden kann.

45 Feulner schreibt beispielsweise: »Polke zeigt durch seine Hasenvariationen deutlich, wie ein Kunstwerk der Hochkunst im Zuge der technischen Reproduzierbarkeit aus dem Museum herausgetreten ist und zum trivialisierten Kitschobjekt transformiert wurde. Die Folge ist ein Verlust seiner Aura.« Feulner 2013, S. 138.

46 Koreny 2002, S. 11.

47 Vgl. Bänsch 1974, S. 264.

48 Ich danke den Mitarbeiter*innen der Sammlung Fröhlich in Stuttgart für diese Information (E-Mail Verkehr vom 21.10.2020).

wie Polke den zunächst trivial wirkenden Nägeln und Gummibändern eine einmalige Form und Funktion verleiht, so erscheint auch Dürers Feldhase in Polkes Neukontextualisierung wieder als unikales Ausstellungsstück.

Hentschel sieht in den verwendeten Gummibändern genauso wie in dem damit verbundenen Gestus der dehnbaren Traditionsaneignung einen Bezug zu dem Fluxuskünstler Dieter Roth: »Rots ›Gummibandbilder‹ markieren eine künstlerische Haltung, die sich von der Hypostasierung künstlerischer Subjektivität, welche das vorausgegangene Jahrzehnt gezeigt hat, zu befreien versucht.«⁴⁹ Das geschieht beispielsweise dadurch, dass Roth sein Publikum dazu anhielt als Co-Autor*innen aufzutreten und die Gummibandkonstellationen eigenständig zu verändern. Indem Roth seine Autorschaft mit den Betrachtenden teilt und diese involviert, rebellieren seine Kunstwerke gegen einen auratischen Kunstbegriff und gegen die Bedeutung der kunstschaftenden Person als geniales Schöpfersubjekt:

»Gerade darin, daß das spielerische Moment der Variabilität, wie es bei Rot vorzufinden ist, dem ›Gummibandbild Dürer-Hase‹ virtuell eingeschrieben ist, ist abzulesen, daß der ›Absolutismus der Tradition‹, der von den Fluxuskünstlern noch als energierend empfunden wird, seinen Stachel eingebüßt hat. Polke konnte wohl kaum ein ›sprechenderes‹ Darstellungsmittel gefunden haben als eben jene potentielle Dehnbarkeit der Kontur, um zu zeigen, daß ihm Kräfte der Tradition verfügbar geworden sind; das schließt die jüngste Tradition, die durch die Arbeit Dieter Rots markiert ist, mit ein, auch wenn diese sich selbst als traditionsfeindlich gebärdet.«⁵⁰

Genau wie Hentschel verweist Feulner in diesem Zusammenhang auf eine frühe Fotografie von Polkes »Gummibandbild Dürer-Hase«, auf der die Gummibänder, die das Monogramm Dürers formen, in unterschiedlicher Art und Weise um die Nägel gelegt sind, was darauf hinweist, dass der Künstler das Werk im Nachhinein verändert hat, um den Verweis auf die fiktive (Co-)Autorschaft Dürers deutlicher hervorzuheben.⁵¹ Dass sich Polke mit dem Zitat des Dürer-Monogramms eine fremde Identität aneignen würde, wie Feulner schreibt, scheint die Intention des Zitats jedoch nicht vollständig zu treffen und steht in gewissem Sinn im Widerspruch zu ihrer weiteren Argumentation, rekurrieren doch Gummiband-Monogramm und Gummiband-Hase eben nicht auf die historische Künstlerperson Albrecht Dürer und das originale Feldhasen-Aquarell, sondern auf ihre Rezeptionsge-

49 Hentschel 1991, S. 301. Der heute als Dieter Roth bekannte Künstler signierte zeitweise als Diter Rot, es handelt sich hier also nicht um einen Schreibfehler, sondern um eine ›historische Momentaufnahme‹.

50 Hentschel 1991, S. 302.

51 Vgl. Feulner 2013, S. 131ff. u. Hentschel 1991, S. 301f.

schichte.⁵² Und diese ist maßgeblich von der Tatsache beeinflusst, dass die Reproduktionen des kleinen Aquarells aus der Albertina viel weiter verbreitet sind, als es die Möglichkeit gibt, das Blatt im Original zu sehen. Ebenso wenig, und hier würde ich Hentschel zustimmen, gleichen sich Polkes und Roths Umgang mit der Tradition, was bereits im Konzept der (Bild-)Parodie angelegt ist, die doch nicht eine schlichte Antihaltung gegenüber dem parodierten Vorbild indiziert, sondern dessen Wertschätzung als kanonisch mitdenkt.⁵³ Bildparodien, und auch das umfasst die bereits angesprochene Ambivalenzerfahrung, werten ihre Vorbilder nicht einseitig ab, denn durch die Wiederholung eines bekannten Motivs schreiben sie dessen Erfolgsgeschichte gleichermaßen fort und halten dessen Bedeutung bewusst.

So hat Polke Dürers »Feldhasen« nicht nur eins, sondern gleich drei Kunstwerke gewidmet, die sich hauptsächlich auf Grund ihres Materialgebrauchs unterscheiden. Das früheste datiert auf das Jahr 1968 und trägt den schlichten Titel »Dürer-Hase« [Abb. 28]. Schon hier taucht der Verweis auf den Renaissancemeister bereits im Titel des Bildes auf und liefert einen direkten Hinweis auf die Herkunft des Motivs und die parodistischen Absichten der Arbeit. Ähnlich wie bei dem im gleichen Jahr entstandenen Reh-Bild wählte Polke für seine Variation des beliebten Aquarells keine Leinwand, sondern einen bunten Dekorationsstoff als Malgrund. Das auf eine Größe von 80 mal 60 Zentimeter zurechtgeschnittene Stoffstück ist auf einen Keilrahmen gespannt und bewahrt damit formal das »decorum« eines Gemäldes. Im Gegensatz zu einem herkömmlichen Leinwandstoff überzieht ein vorgefertigtes Muster den ungewöhnlichen Malgrund: Blaue Punkte und rote Quadrate mit Blumenmuster wechseln sich dergestalt ab, dass der hellbraune Grundton des Stoffes in Form rechteckiger Balken durchscheint, wobei diese sich von Ferne betrachtet wiederum zu einem Gittermuster zusammenfügen. Mit schnellen, gut sichtbaren Pinselstrichen hat Polke den mittleren Teil der Stoff-Leinwand in einem hellen Grauton grob grundiert. Die Ränder sind uneben, der Farbauftrag ungleichmäßig und an manchen Stellen scheint das Muster des Stoffes hindurch. Mittig auf der grau grundierten Fläche hat Polke die Umriss eines Hasen gemalt. Nur wenige schnelle Pinselstriche umreißen das kauernde Tier, das sich den Betrachtenden im Dreiviertelprofil präsentiert und genau wie der Hase in Dürers Aquarellstudie mittig in der fal-

52 Feulner 2013, S. 133ff.

53 Hentschel bezieht sich hier, wenn auch nur in einem Nebensatz auf David Roberts Parodieverständnis, der in seinem Aufsatz »Marat/Sade oder die Geburt der Postmoderne aus dem Geist der Avantgarde« schreibt: »Im Gegensatz zu den von Bürger aufgezeigten, sich gegenseitig ausschließenden Alternativen – die Affirmation oder Negation der Institution – ist die Verfremdung des Kunstwerks qua Parodie dialektisch, denn sie beinhaltet die gleichzeitige Verneinung und Bejahung des spezifischen Status von Kunst – dies trifft auf eine »konventionelle« Vergil-Travestie aus dem 17. Jahrhundert in gleichem Maße zu wie für die Provokationen des Dadaismus oder des berühmt gewordenen *Urinoir* Duchamps, auf das sich Bürger bezieht« Vgl. Hentschel 1991, S. 302 u. Roberts 1987, S. 176 (Herv. i.O.).

lenden Bilddiagonale platziert ist. Bis auf wenige dunklere Akzente auf Nase, Ohren und Körper des Tieres ist Polkes Hase nicht weiter ausgestaltet. Dass es sich um eine Anspielung auf Dürers »Feldhasen« handelt, verrät nicht nur die markante Haltung des Tieres (Stichwort »Erinnerungszeichen«), sondern wiederum das Monogramm des Renaissancemeisters, das Polke gut sichtbar links unterhalb der Hasengestalt platziert hat. Erneut erscheint das Kürzel übergroß im Vergleich zu der Signatur des Originals und zu der Hasengestalt. Im Unterschied zum »Gummibandbild Dürer-Hase« ist es in diesem Fall jedoch von Polke per Hand gemalt. Wie Hentschel schreibt, sichert die Signatur »nicht allein die Wiedererkennung des Vorbildes, sondern bildet mit dem Dargestellten eine widerstrebende Einheit.«⁵⁴ Damit macht er, ohne dies explizit zu beabsichtigen, auf eine Grundeigenschaft von Bildparodien aufmerksam, und zwar auf die inhärente Diskrepanz, die sich zwischen bekanntem Motiv und neuer Inszenierung ergibt. Auf der einen Seite sind das Hasen-Motiv und sein Schöpfer – im Bild präsent durch ebenjenes bekannte Monogramm – aufs engste miteinander verbunden; das beweist schon der Titel, den Polke seinem Stoffbild gibt, wird der Nager doch als »Dürer-Hase« und nicht wie ursprünglich als »Feldhase« betitelt.⁵⁵ Auf der anderen Seite stehen Polkes unpräzise Malweise und der billige Dekorationsstoff in krassem Gegensatz zu den mit Dürer und dem Feldhasen-Aquarell verbundenen künstlerischen und monetären Wertmaßstäben und unterlaufen den beispiellosen mimetischen Anspruch, für den Dürers Tierstudien vornehmlich stehen. Doch lässt sich die Funktion des buntgemusterten Dekorationsstoffs nicht allein auf die des kitschigen Stilbruchs reduzieren, sondern ermöglicht zwei verschiedenen Beobachtungen: Auf dem vorgefertigten Muster sind unter anderem stilisierte Blumen zu erkennen. Auf der einen Seite kann so der Eindruck entstehen, als würde die Bemalung diese offensiv in den Hintergrund rücken und den Hasen wie auf einer Blumenwiese sitzend erscheinen lassen. In Dürers Aquarell hebt der unbearbeitete Hintergrund den Kunstcharakter des Blattes hervor, der nur durch den illustrativen Schattenwurf gebrochen wird. Polke, so könnte man hier argumentieren, geht umgekehrt vor und platziert seinen Hasen in einer (theoretisch) natürlichen Umgebung, deren Glaubwürdigkeit auf Grund ihrer maschinellen Herstellungsweise und stilisierten Optik jedoch fragwürdig bleibt. Je nach Blickwinkel und Lichteinfall wirkt die graue Fläche, auf der sich die Umrisslinien des Hasen abheben, auf der anderen Seite, als hätte man wie bei einem Rubbellos das Muster weggerieben und die Tiergestalt sei unter den Schichten banaler Alltags- und Dekorationsmuster wieder zum Vorschein gekommen – ähnlich wie es bei einem mittelalterlichen Palimpsest der Fall ist, wo nach mühevolem Abschaben nicht wie

54 Hentschel 1991, S. 298.

55 Ähnlich verhält es sich beispielsweise auch mit den Engelsfiguren, die Raffaels »Sixtinische Madonna« (1512) begleiten und die im Volksmund als »Raffael-Engel« fast bekannter sind als das Ergon, dem sie als Beiwerk dienen.

eigentlich gewollt das blanke Pergament, sondern eine alte, längst vergessene und retrospektiv betrachtet ungleich wertvollere Botschaft erscheint (vgl. Kap. 5.4).

Die Bemalung des Dekorationsstoffs erzeugt jedoch nicht nur in Hinblick auf den Kunststatus des Bildes eine parodistische Wirkung. Auch der Stoff selbst wird seiner ursprünglichen Funktion und Valenz enthoben. Denn der textile Untergrund macht aus dem Bild ein witziges Spiel mit den Kategorien Unikat versus Massenware: Auf der einen Seite verleugnet Polke mit den schnell gemalten Umrisslinien die ästhetische Qualität des vorbildhaften Aquarells (und den traditionell mit seinem Berufsstand verbundenen Anspruch technischer Meisterschaft) und konterkariert mit der gewöhnlichen Kaufhausware den Materialwert des jahrhundertealten Aquarellpapiers. Auf der anderen Seite wird der einfache Dekorationsstoff durch die minimalistische Bemalung seinerseits zum Einzelstück.⁵⁶ So schafft es Polke bereits in der 1968 entstandenen Bildparodie »Dürer-Hase« geschickt die Problematik der Vervielfältigung und Banalisierung des Dürer-Motivs auszustellen. »Der Umriss des beliebten Motivs wurde so zur Formel eines Kunstwerks, das zu jener Zeit bereits zwischen Kunst und Trivialität angesiedelt war«⁵⁷, fasst Julia Gelshorn zusammen. So wie Polke Dürers »Feldhasen« auf den ersten Blick in die Sphäre des Trivialen herabzusenken scheint – in der er auf Grund der unzähligen kitschigen Derivate bereits angekommen ist – erhebt er das Massenprodukt Dekorationsstoff in den Status des Kunstobjekts. Schließlich lässt sich in dem »kleinkarierten« Muster der Wolldecke ebenfalls ein kritischer Kommentar zum kleinbürgerlichen Milieu herauslesen, in dem Dürer-Motive in den 1960er und 70er Jahren vornehmlich rezipiert wurden: Die parodistische Diskrepanz entsteht aus dem (Miss-)Verhältnis zwischen dem unikalen Wert, für den das kleine Aquarell einsteht, und der Tatsache, dass sich dieser Wert durch seine massenhafte Verbreitung in Form billiger Reproduktionen gleichzeitig steigert und mindert. Die parodistische Kritik von Polkes witziger Bildfindung bewegt sich also schon 1968 auf einer Metaebene, die den Kontext der Dürer-Rezeption beleuchtet.

Mit der 1994 entstandenen Collage »Handtücher« [**Abb. 29**] verändert Polke den Bildaufbau und relegiert das Dürer-Zitat, das nur noch als formale Reproduktion auftaucht, in die Peripherie der Bildargumentation. Auch fehlen der Hinweis auf den Renaissancemeister und sein Feldhasen-Motiv im Titel der Arbeit. Obwohl sich »Handtücher« damit bereits auf den ersten Blick von den anderen beiden Dürer-Hasen-Bildern Polkes unterscheidet, werden alle drei Werke in der Forschungsliteratur stets zusammen betrachtet. Eine Einordnung in das Spätwerk des Künstlers oder eine Kontextualisierung der Arbeit bleibt aber weitestgehend aus. Die 1994 entstandene Küchentuch-Collage wird dabei meist als »Zuspitzung« der parodistischen Argu-

56 Feulner 2013, S. 130.

57 Gelshorn 2012, S. 197.

mentation ihrer Vorgänger angesehen⁵⁸ – eine These, die es im Folgenden zu hinterfragen gilt, wobei ich den Fokus auf die Unterschiede richten möchte, die sich in der Bildargumentation ergeben. Die Veränderungen betreffen zum einen den Kunststatus der Arbeit, die sich nunmehr vollständig in Form eines Ready-Mades präsentiert und Dürers »Feldhasen« nur noch als maschinell erstellten Handtuchaufdruck zitiert. Hinzu kommt, dass im Fall von »Handtücher« nur noch bedingt von einer Bildparodie gesprochen werden kann und das aus zwei Gründen: Erstens entbehren die einzelnen, lose miteinander vernähten Handtücher jedweder künstlerischen Bearbeitung und der Verweis auf das traditionelle Bildformat wird durch die fehlende Rahmung, die es im Falle der beiden Vorgänger noch gab, beziehungsweise die auf der rechten Seite über den Keilrahmen wie eine Tischdecke herabhängende Bespannung endgültig negiert. Die Handtuch-Collage wird so »zum tatsächlichen phänomenalen Gegenstand gemacht, in dem die kategoriale Unterscheidung von Gemälde und Alltagsobjekt demonstrativ aufgehoben wird«, wie Gelshorn schreibt.⁵⁹ An diese Beobachtung anschließend erscheint auch der Parodie-Begriff schwierig, wirken die Handtücher doch nicht mehr trivial in dem Sinne, dass ihre Materialität in einem starken Kontrast zum Wert ihrer künstlerischen Gestaltung steht, sondern sie werden ausgestellt als das, was sie sind, nämlich als Haushalts- und Gebrauchsgegenstände mit dekorativen Motiven. Polke interveniert nicht, er präsentiert Alltagsgegenstände, die er gefunden, gekauft oder geschenkt bekommen haben mag. Zwar spricht die Arbeit von kombinatorischem Geschick und kreiert witzige Kontraste innerhalb der Motivik, aber der provokante Moment des Widerspruchs fehlt. Deshalb sollte man im Fall von »Handtüchern« besser von einer Aneignung im Sinne der persönlichen Vereinnahmung von Gebrauchsgegenständen jenseits künstlerischer Bedeutung sprechen als von einer Bildparodie. Weiterhin verwundern die große zeitliche Distanz zu den vorangegangenen Dürer-Interpretationen Polkes und der fehlende Anlass, zu dem diese (vor-)letzte Dürer-Hasen-Adaption entstanden ist. Ähnlich wie die kurz erwähnten digitalen Collagen aus den frühen 2000ern, die in Zusammenarbeit mit Polkes Frau Augustina von Nagel entstanden sind und unter anderem auch das Bild »Dürer-Hase« von 1968 sampeln, wirkt die Handtuch-Collage mit den im Patchwork-Stil aneinandergereihten Küchentüchern eher wie eine Rückschau des Künstlers auf das eigene Werk und Schaffen, auf seine Motive und Techniken. Die Nutzung eigentlich kunstferner Materialien wie Dekorationsstoffe, Woldecken, Haushaltsgegenstände oder Baumarktartikel zieht sich dabei wie ein (neben anderen existierender) roter Faden durch das Œuvre des Künstlers und referiert zunächst parodistisch-kritisch und späterhin deutlich versöhnlicher auf die Annäherung von Hochkunst und Populärkultur.

58 Gelshorn 2012, S. 197.

59 Gelshorn 2012, S. 198.

Auf einer Fläche von 300 mal 225 Zentimetern hat Polke insgesamt 16 verschiedene seriell hergestellte Küchenhandtücher zusammengenäht. Der größte Teil der Handtücher ist mit einem typischen Gittermuster bedruckt und mit einer Zierbordüre in Blau, Braun und Rot eingefasst, auf der stilisierte Blumen, Blätter, Gemüsesorten, Tiere oder Haus- und Gartenszenen zu sehen sind. Auf den anderen Geschirrhandtüchern finden sich anheimelnde bis kitschige Motive. Das zweite Küchentuch von links unten zeigt beispielsweise ein schnäbelndes Gänsepaar, ein weiteres am rechten Rand eine von einem Blumenkranz eingefasste Landschaftsszene mit einem vertäuten Boot am Rand eines kleinen Weihers. In der oberen Handtuchreihe fällt ein ockerfarbenes quadratisches Tuch ins Auge, das an allen vier Ecken mit zwei zusammengebundenen, farbig ausgestalteten Sonnenblumen dekoriert ist. Unterhalb von diesem befindet sich ein ebenfalls quadratisches Exemplar, das mit einer bunten Bordüre aus Hahnen-Motiven verziert ist, die sich im Inneren des Handtuchs wiederholt. Am linken Bildrand sticht ein weißes Küchentuch hervor, das eine niederländisch anmutende Szene zeigt: Vor einer Windmühle tanzen zwei in Tracht gekleidete Kinder über eine Wiese. Der untere Abschluss des Tuchs ist mit einem kachelähnlichen Muster überzogen, auf dem in typisch blau-weißer Färbung weitere Windmühlen und Segelschiffe zu erkennen sind.

Inmitten dieser scheinbar wahllosen Zusammenstellung rührstückhafter Küchenhandtuch-Szenen taucht als zweites Motiv der vorletzten Handtuchreihe auch eine Reproduktion des bekannten Feldhasen-Aquarells auf, die sich perfekt in die »häusliche« Umgebung der collagenhaften Inszenierung einfügt. Das Hasenmotiv ist mit hellem Faden auf blassroten Grund gewebt und wird von einer schwarz eingefassten Schachbrettmusterbordüre gerahmt. Im Gegensatz zu Polkes eigenen »Feldhasen«-Adaptionen ist das industriell gefertigte Handtuchmotiv differenzierter ausgestaltet. Obwohl die künstlerische Qualität in keiner Weise mit dem Original zu vergleichen ist, sind Fellstruktur, Tastaare und Gesicht des Tieres deutlich auszumachen. Auch der in Dürers Aquarellstudie angelegte Schattenwurf wurde übernommen. Zusätzlich zum Monogramm Dürers ist der Nager in pseudowissenschaftlicher Manier mit seinem Artennamen in Deutsch und Latein als europäischer Feldhase (*lepus europaeus*) ausgezeichnet. Als auf den Kopf gestelltes Pendant zu ihm integriert Polke eine Hausente auf türkisfarbenem Grund in die überdimensionale Küchenhandtuch-Collage. Sie ist ebenso mit einer zweisprachigen Gattungsbezeichnung (Hausente – *anas domestica*) versehen, im Gegensatz zu dem Feldhasen aber vor einer angedeuteten Landschaft dargestellt. Zunächst kommt einem hier das durch Ludwig Wittgensteins »Philosophische Untersuchungen« berühmt gewordene Kippbild »Hasen-Enten-Illusion« in den Sinn.⁶⁰ Die 1892 in der Zeitschrift »Lustige Blätter« in der Rubrik »Welche Tiere

60 Vgl. Wittgenstein 1977. Auch W.J.T. Mitchell thematisiert in dem Kapitel »Dialektische Bilder« die zweideutige Zeichnung des Entenkaninchens, um über Metabilder, also Bilder, die

gleichen einander am meisten« veröffentlichte Zeichnung zeigt einen nach rechts blickenden Tierkopf, der je nach Perspektive der betrachtenden Person als derjenige einer Ente oder eines Kaninchens angesehen werden kann.⁶¹ Die Ambiguität der Darstellung nutzt Wittgenstein, um über die »Zwei Verwendungen des Wortes ›sehen‹« nachzudenken.⁶² So sei man im Falle der in der Hase-Enten-Illusion indizierten Multiperspektivität, je nach Identifikation des Bildgegenstands, mit einem von zwei Sehaspekten konfrontiert: Einer bestimmt das »stetig[e] Sehen« und ein zweiter markiert das »Aufleuchten«, den Moment also, wo die rezipierende Person entweder einen Hasen- oder eben einen Entenkopf in der Zeichnung erkennt.⁶³ Der Aspekt des »Aufleuchtens« impliziert zum einen das Erkennen des Bildes als Bild und zum anderen die Intervention des Denkens (Interpretierens) im Sehvorgang: »Und darum erscheint das Aufleuchten des Aspekts halb Seherlebnis, halb ein Denken.«⁶⁴ Wittgensteins Überlegungen passen insofern zu der in Kapitel 4.3 thematisierten Dualität der Bildbetrachtung als einem Mäandern zwischen etwas »Gesehenem« und etwas »Bezeichnetem« (Spelten), zwischen »sich-zeigen« und »etwas-zeigen« (Boehm), zwischen »Sinnansprache« und »Sinngenerierung« (Krüger), als hier der Aspekt der Mehrdeutigkeit und der Betrachter*innen-abhängigen Perspektive klar veranschaulicht wird. Bildparodien nutzen den Moment der Ambiguität, der immer wieder von einem erkennenden »Aufleuchten« gebrochen werden kann, um auf eine inhärente Mehrdimensionalität des Dargestellten aufmerksam zu machen, die auch dann vorherrscht, wenn man es mit einem vermeintlich eindeutig lesbaren Motiv wie beispielsweise Dürers »Feldhasen« zu tun hat, dem in seiner langen Rezeptionsgeschichte viele unterschiedliche Rollen zukamen.

Doch die Ente kann auch noch andere Funktionen erfüllen: Auf der einen Seite wird durch den auf dem Kopf stehenden Vogel, wie Gelshorn beobachtet, das gesamte Bild »aus den vertikalen ›Angeln‹ der gängigen Anschauung gekippt«. ⁶⁵ Hierin lässt sich auch ein weiteres Indiz für die ironischen Absichten der Collage sehen, die die Betrachtenden darauf aufmerksam macht, dass die Welt hier Kopf steht. Auf

das Bild-Sein anschaulich machen, zu sprechen und schlussfolgert: »Das ›natürliche Habitat‹ des Entenkaninchens ist also eine Welt von Tierfabeln und Tier-Cartoons, die erfüllt ist von Fragen der Repräsentation, der Erscheinung und der Identität. [...] Beim Entenkaninchen geht es um Unterschied und Ähnlichkeit, um die Verschiebung von Namen und Identitäten – also um Metaphorik – im Feld des Sehens: Es appelliert an die Selbsterkenntnis des menschlichen Auges, indem es dieses ausrichtet auf das Auge des Tiers – eine unbewegte Mitte, über welche Wellen von wechselnden Identitäten zu fliegen scheinen.« Mitchell 2008, S. 186–200, hier S. 196ff.

61 Vgl. Fliegende Blätter 1982, S. 17.

62 Wittgenstein 1977, S. 307.

63 Wittgenstein 1977, S. 309.

64 Wittgenstein 1977, S. 314.

65 Gelshorn 2012, S. 199.

der anderen Seite provoziert die Gegenüberstellung des Feldhasen mit der ähnlich eingebundenen Entendarstellung die Frage, ob es sich bei dem Vogel auch um eine Zeichnung Dürers handelt, die einfach weniger bekannt ist, oder ob der Hase umgekehrt nur ein weiteres triviales Tiermotiv darstellt, das seine Verbindung zur Sphäre der Hochkunst endgültig eingebüßt hat.⁶⁶ Zu welcher Antwort die Rezipierenden gelangen, ist irrelevant – Polkes Witz würde in beide Richtungen funktionieren, auch wenn die Ente natürlich nicht auf einer Dürer-Zeichnung basiert. Bedenkt man weiterhin den (möglichen) konsumkritischen Hintergrund der Handtuchcollage und erkennt das verkitschte Dürer-Zitat, könnte die Ente auch im übertragenen Sinn als weiterer Hinweis auf den ›unechten‹ Status des »Feldhasen« angesehen werden. Denn als eine Ente wird beispielsweise auch eine Falschmeldung in Zeitungen bezeichnet.⁶⁷ Und ›falsch‹ (auf ein traditionell-konservatives Kunstverständnis bezogen) scheint in Polkes Handtuch-Collage auf den ersten Blick einiges, angefangen mit den Geschirrtüchern an sich, die als Alltagsobjekte keinen künstlerischen Wert für sich beanspruchen können. Und auch der Umgang mit dem Feldhasen-Motiv hat sich gewandelt: Dürers Meisterwerk erscheint nicht mehr als Polkes eigene Interpretation, sondern in Form einer industriell gefertigten Reproduktion, die bereits Teil des Industriedesigns geworden ist und damit so beliebig wie der Aufdruck eines Küchenhandtuchs eben rein dekorativ ist: »Nicht seine [Polkes, J.H.] Malerei verweist in zweifachem Sinne auf ein Kunstwerk und die Massenmedien, sondern die Massenkultur selbst eignet sich ein Objekt der Kunstgeschichte an, das der Künstler nur noch materiell in sein Werk übernimmt.«⁶⁸ Damit verändert Polkes Handtuch-Collage auch den Ansatzpunkt der Bildargumentation und nimmt ihr in gewissem Sinne die parodistische Vehemenz. »Cross the border – close the gap«⁶⁹ – diesem Aufruf von Leslie Fiedler scheint »Handtücher« bereits Folge geleistet zu haben: Polkes »Handtücher« beschreibt den Übergang des Hasenmotivs in die Popkultur viel mehr als eine Folge, die Prozesse kollektiven Memorierens unweigerlich mit

66 Vgl. Feulner 2013, S. 134.

67 »Canard« (Zeitungsenten) geht zurück auf die im 16. u. 17. Jh. übliche sprw. Rda. ›vendre (oder: donner) un canard à (la) moitié: lügen, täuschen, jem. etw. weismachen. Wer eine halbe Ente für eine ganze verkaufte, betrog, und wer eine Ente nur zur Hälfte verkaufte, verkaufte überhaupt nicht. Im Laufe des 17. Jh. wurde dann der Zusatz ›à moitié‹ fortgelassen und die Bdtg. Lüge, Betrug, Täuschung auf das Wort ›canard‹ übertragen. In einem anderen Deutungsversuch wird der Begriff ›Ente‹ i. S. v. Lüge zurückgeführt auf den Vermerk n. t. (non testatum), mit dem Zeitungsredaktionen unverbürgte Meldungen zu versehen pflegten, d.h. aus dem Satz: ›das ist eine n. t. Meldung‹ könnte durch Weglassen des Wortes Meldung durchaus die Kurzfassung ›das ist eine n. t.‹ (sprich ›Ente‹) entstanden sein.« Vgl. Röhrich 1994, Bd. 2, S. 388.

68 Gelshorn 2012, S. 198.

69 Fiedler 1994.

sich bringen, und bietet nicht, wie es bei den 1968 und 1970 entstandenen Bildern der Fall war, eine kritisch-politische Intervention.

In diesem Zug mag man sich an Max Horkheimers und Theodor W. Adornos Aufsatz »Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug« erinnern fühlen: Die Frage, wo die Wirklichkeit aufhöre und der Schein beginne, sei schon falsch gestellt, heißt es dort, denn Medien und Werbung kreieren parallele soziale Realitäten von solcher Massivität, dass eine scharfe Trennung verunmöglicht wird.⁷⁰ Diese popkulturelle Realität, in der sich auch Polkes Dürer-Hasen dank der verwendeten Haushaltsgegenstände bewegen, gilt es also ernst zu nehmen. So lässt sich die Vernutzungs-These gemäß der von Bildparodien sichtbar gemachten Vielschichtigkeit nicht nur negativ als Kritik an der übermäßigen Popularisierung des Dürer'schen Hasen-Motivs lesen, sondern auch als eine wachsame und partizipative Auseinandersetzung mit den Überlegungen aus Walter Benjamins Kunstwerk-Aufsatz.⁷¹ Benjamins These, dass Reproduktionsprozesse die »Aura«, also den historischen Einmaligkeitswert eines Kunstwerks, einerseits zerstören, wirft andererseits die Frage auf, ob der damit verbundene kultische Kunstbegriff in der Moderne und Postmoderne überhaupt noch angemessen ist.⁷² Denn mit der Vervielfältigung von Werken der Hochkunst geht im positiven Sinn auch ein Demokratisierungsprozess einher, der einer breiteren Bevölkerungsschicht Zugang zu jenem Sektor der Hochkunst ermöglicht, der bis dato beschränkt geblieben war.⁷³ Die Beziehung von Original und Reproduktion kann so gesehen nicht als Gefälle, sondern als Spannungsverhältnis beschrieben werden. Das wiederum heißt aber auch, dass kunst- und kulturwissenschaftliche Analysen das originale Kunstwerk in ähnlicher Weise betrachten sollten, wie jene

70 Vgl. Horkheimer/Adorno 2013, S. 128–176.

71 Vgl. Benjamin 1974.

72 »Man kann, was hier ausfällt, im Begriff der Aura zusammenfassen und sagen: was im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verkümmert, das ist seine Aura. Der Vorgang ist symptomatisch; seine Bedeutung wächst über den Bereich der Kunst hinaus. Die Reproduktionstechnik, so ließe sich allgemein formulieren, löst das Reproduzierte aus dem Bereich der Tradition ab. Indem sie die Reproduktion vervielfältigt, setzt sie an die Stelle des einmaligen Vorkommens ein massenweises. Und indem sie der Reproduktion erlaubt, dem Aufnehmenden in seiner jeweiligen Situation entgegenzukommen, aktualisiert sie das Reproduzierte. Diese beiden Prozesse führen zu einer gewaltigen Erschütterung des Tradierten – einer Erschütterung der Tradition, die die Kehrseite der gegenwärtigen Krise und Erneuerung der Menschheit ist.« Benjamin 1974, S. 16. Zum »kultischen Kunstbegriff« vgl. ebd. S. 19ff.

73 Benjamin schreibt: »An Hand dieser Beschreibung ist es ein leichtes, die gesellschaftliche Bedingtheit des gegenwärtigen Verfalls der Aura einzusehen. Er beruht auf zwei Umständen, die beide mit der zunehmenden Bedeutung der Massen im heutigen Leben zusammenhängen. Nämlich: die Dinge räumlich und menschlich näher zu bringen, ist ein genau so leidenschaftliches Anliegen der gegenwärtigen Massen, wie es ihre Tendenz einer Überwindung des Einmaligen jeder Gegebenheit durch die Aufnahme von deren Reproduktion ist.« Benjamin 1974, S. 18.

Prozesse, die abbilden, wie es sich im kulturellen beziehungsweise nationalen Gedächtnis einprägt und welche Veränderung es dadurch gegebenenfalls erfährt.

Polkes Dürer-Hasen, so ließe sich schlussfolgern, thematisieren also nicht nur die ›Verkleinbürgerlichung‹ des Hasen-Motivs, die durch die mediale Überpräsenz im gewissen Sinn eine Abnutzung des Originals zur Folge hat, sondern gleichzeitig auch die kulturkonservative Trivialisierungshypothese, die davon abhält, den geschichtlich-kulturellen Gebrauchswert der Reproduktionen zu befragen. Denn Bildparodien machen durch die unerwartete Reinszenierung und Neukontextualisierung bekannter Motive vor allem darauf aufmerksam, dass diese in komplexe und vielschichtige Rezeptionskontexte eingebunden sind und dass ihre interpretativen Auslegungen und Inanspruchnahmen in einem zeitlichen Prozessgeschehen betrachtet werden müssen. Für die parodistische Argumentation von Polkes Dürer-Hasen, besonders für die der ersten beiden Fassungen von 1968 und 1970, bedeutet das, dass diese sich nicht nur gegen die Trivialisierung des Feldhasen-Motivs richtet, sondern auch den Blick auf den aktuellen Kontext lenkt, in dem die Dürer-Bilder rezipiert werden, ohne diesen einseitig abzuwerten. Dabei sind die Gestaltung der Arbeiten und ihre Materialität ausschlaggebend. Die fehlende Binnenstruktur der Hasenfigur weist auf die inhaltliche und geschichtliche Entleerung des Dürer'schen Motivs hin, die unweigerlich eine Folge der massenhaften Verfügbarkeit des Aquarells in Form billiger Reproduktionen ist. Gleichzeitig funktionieren die markanten Umrisslinien wie ein Schlüsselreiz, der nicht nur das Motiv wiedererkennbar macht, sondern auch dazu einlädt, dessen vermeintliche Entleerung von einem aktuellen Standpunkt aus zu reflektieren. Diese Perspektive schließt, wie der Materialverbrauch suggeriert, den kleinbürgerlichen Rezeptionskontext ein, in dem Dürers Hase ein neues Zuhause gefunden hat, und verleihen ihm eine einmalige Gestalt. Gerade die Gummibänder, die ja an sich ein fragiles und vergängliches Material darstellen, so würde ich mit Benjamin argumentieren, geben dem Hasen-Motiv eine »geschichtliche Zeugenschaft« zurück, die mit der ideologischen Vereinnahmung des Motivs bricht und dazu dient, den Renaissancemeister und seine Motive neu zu verorten.⁷⁴ Das gilt vor allem dann, wenn man bedenkt, dass die Gummibänder in bestimmten Intervallen ausgetauscht werden müssen, das Kunstwerk sich also stetig selbst aktualisiert.⁷⁵ Das unterscheidet Polkes Dürer-Hasen ganz kategorisch von den handelsüblichen Reproduktionen, denn, so Benjamin weiter, was bei der Reproduktion eines Kunstwerks wegfällt, ist seine historische Verankerung:

74 Benjamin 1974, S. 15.

75 Ich danke den Mitarbeiter*innen der Sammlung Fröhlich in Stuttgart für diese Information (E-Mail Verkehr vom 21.10.2020).

»Noch bei der höchst vollendeten Reproduktion fällt eines aus: das Hier und Jetzt des Kunstwerks – sein einmaliges Dasein an dem Orte, an dem es sich befindet. An diesem einmaligen Dasein aber und an nichts sonst vollzog sich die Geschichte, der es im Laufe seines Bestehens unterworfen gewesen ist.«⁷⁶

Polkes überraschende Reinszenierung besonders im »Gummibandbild« macht auf ebenjenen Geschichtsverlust aufmerksam und parodiert die Geschichtsvergessenheit der seriellen Reproduktion und damit der Konsumkultur insgesamt.

An diese Feststellung lassen sich verschiedene Fragen anschließen, die generell für die Annäherung an das Phänomen Bildparodie von Bedeutung sind: Fest steht, dass die von der Bildparodie etablierte Kritik und ihr ironischer Witz, der durch die Überblendung alter und neuer Strukturen entsteht, besser verstanden werden kann, je bekannter das zitierte Motiv oder das parodierte Vorbild und die mit ihm verbundenen Diskurse oder Klischees sind. Anders gesagt, und hier kommt der Aspekt des kulturellen respektive nationalen Gedächtnisses ins Spiel, je präsenter das parodierte Bild in der kollektiven Erinnerung verankert ist, desto anfälliger ist es für eine parodistische Wiederverwertung. Das mag vor allem daran liegen, dass ebenjene Motive, Künstler*innen oder Diskurse, besonders wenn sie bereits über eine komplexe Rezeptionsgeschichte verfügen, mit zusätzlichen Werten und Normvorstellungen »konnotiert« (Barthes) werden (vgl. Kap. 4.3). Die Tatsache, dass Polkes Dürer-Hasen auf den ersten Blick so uneitel wirken, macht sie ihrerseits zu Publikumslieblingen. Die schematische Wiedergabe des Hasen-Motivs, das wie ein *Erinnerungszeichen* für die mit Dürer verbundene Hochkunst steht, erreicht im Zusammenspiel mit den überraschenden Materialien eine intensive Betrachter*innenansprache, die für die Wirkmacht (gelungener) Bildparodien ausschlaggebend ist.

Bildparodie als Gedächtnisarbeit zu thematisieren erscheint dann besonders sinnfällig, wenn beobachtet werden kann, dass sich die parodistische Kritik eben nicht mehr auf die kunstschaftende Person oder ein bestimmtes historisches Motiv, sondern wie im Fall der Dürer-Hasen-Parodien auf ein »Erinnerungsbild« bezieht, das sich beispielsweise durch seine Überführung in die Pop-Kultur bereits so weit von seinem Original entfernt hat, dass die Aquarellstudie nunmehr nur noch als »Dürer-Hase« bekannt ist. Es wundert also wenig, dass sich nicht nur Polke auf parodistische Weise dem »Feldhasen« des Nürnberger Künstlers gewidmet hat, denkt man beispielsweise an Walter Schreibers »Hasenstall« (1970), Toni Burgharts »Dürer-Hasen« (1971) oder Dieter Roths »Karnickelköttelkarnickel« (1970). Auch hier stehen die »mediale Vermehrung« und die damit einhergehende Trivialisierung des Motivs im Mittelpunkt der parodistischen Intention der Bildargumentation. Es existieren aber auch Bildparodien, die sich mit der anderen Seite der Dürer'schen

76 Benjamin 1974, S. 13f.

Rezeptionsgeschichte auseinandersetzen, und zwar mit der deutschmäelnden Vereinnahmung der Bildmotive des Renaissancemeisters. Ein Beispiel hierfür sind die Plakate und die Grafikserie »Fromage á Dürer« (1971) des aus Pulsnitz stammenden und in Heidelberg arbeitenden Künstlers und Juristen Klaus Staeck. Mit einer dezidiert politischen Agenda räumen Staecks Plakate mit den an die Dürer-Bilder gebundenen tradierten Wert- und Normvorstellungen auf und blicken ausgehend davon kritisch auf die soziale, kulturelle und politische Realität seiner Zeit.

5.2 Klaus Staecks »Fromage á Dürer«

1971 realisierte Klaus Staeck eine Folge von sechs Siebdrucken, die sich einigen der berühmtesten Werke des Nürnberger Renaissancemeisters Albrecht Dürer widmen und durch eine überraschende Integration der Motive in aktuelle politische Kontexte, durch Hinzufügen neuer Attribute oder mit Hilfe provokanter Bildunterschriften gesellschaftliche und politische Missstände bloßstellen. Einer von ihnen nutzt Dürers Feldhasen-Aquarell als Vorlage. Die Grafiken wurden zunächst einzeln, kurz darauf auch zusammengefasst in einem Mappenwerk mit dem parodistischen Titel »Fromage á Dürer« in einer Auflagenstärke von 30 Stück verlegt.⁷⁷ Vier der sechs Blätter wurden im Nachhinein als Plakate und Postkarten veröffentlicht. Ähnlich wie im Fall der Grafikmappe »..... Höhere Wesen befehlen« von Sigmar Polke verriet bereits der Titel von Staecks Siebdruckserie den parodistischen Inhalt der folgenden Bilder. »Fromage á Dürer« – unter dem Deckmantel der Bildungssprache wird aus dem französischstämmigen Wort »Hommage« durch Austauschen des ersten Buchstaben (und die Tilgung eines »m«) das französische Wort »Fromage«, Käse, und damit offiziell Nonsens. Eine Parodie zu erschaffen, indem der eigentliche Wortsinn durch das Austauschen weniger Buchstaben verändert, in sein Gegenteil verkehrt oder ad absurdum geführt wird, ist eine gängige Strategie bekannte Werke in ein neues Licht zu rücken und wie in diesem Fall ihren aufgepumpten Anspruch auf Ehrwürdigkeit zu untergraben. Im Fall von Staecks Grafikserie spielt das parodistische Wortspiel auf die Hommage-Ausstellungen an, die anlässlich Dürers 500. Geburtstag in der Stadt Nürnberg veranstaltet wurden und auf Grund ihrer zum Teil unkritischen Traditionsgebundenheit und ihres extravaganten Marketings auch bei Teilen der Nürnberger Bevölkerung umstritten waren.⁷⁸ Eine Hommage und eine (Bild-)Parodie verbindet im ersten Moment der konkrete Bezug auf ein Vorbild und/oder einen Anlass – wie beispielsweise den Geburts- oder Todestag einer berühmten Künstler*in. Allerdings unterscheidet sich die Ausrichtung dieses Bezuges, der bei ersterer eine lobende Ehrerbietung ausdrückt und bei zweiterer

77 Burg 2018, S. 55.

78 Burg 2018, S. 55.

eine kritisch-pointierte Bloßstellung. Im Falle von Staeck ließe sich die Verballhornung des Wortes »Hommage« im Titel der Grafikmappe als Synonym zu Parodie verstehen, die sich damit als falsche Hommage zu erkennen gibt. Mehr noch: Im Zusammenspiel mit den enthaltenen Grafiken scheint das Sprachspiel, denkt man an den umgangssprachlichen Ausspruch »So ein Käse«, der das Bezeichnete als Unsinn entlarvt, die Angemessenheit und Lauterkeit der groß inszenierten Dürer-Verehrung zu hinterfragen.

Auch für die einzelnen Grafiken ist das Zusammenspiel mit den Bildauf- beziehungsweise Unterschriften entscheidend. Das bekannteste Blatt der Serie trägt beispielsweise den überraschenden Titel »Sozialfall« [Abb. 30], der auf den ersten Blick so gar nicht zu einem Dürer-Motiv passen will. Es ist deshalb so berühmt geworden, weil es als Plakat gedruckt Akteur in einer politischen Aktion von Klaus Staeck geworden ist, die 1971 für großes Aufsehen gesorgt hat: Auf eigene Kosten und Verantwortung ließ Staeck das Motiv vervielfältigen und über Nacht an über 300 Litfaßsäulen der Stadt Nürnberg aufhängen.⁷⁹ Die unerwartete Kombination von altmeisterlicher Zeichnung, provokanter Aufschrift und der offiziell wirkenden Präsentationsform sorgte beim Laufpublikum bis ins Kulturdezernat für Aufsehen und bot Anlass für vielfältige Diskussionen.⁸⁰ An dieser Stelle offenbart sich ein entscheidender Unterschied zwischen Polkes und Staecks Arbeiten, der sich aus dem unterschiedlichen Format ihrer Kunst ergibt: Denn mindestens die Plakate, vielleicht auch die Postkarten haben eine andere Öffentlichkeit als Polkes für den musealen Kunstraum geschaffene Werke. Und auch in ihrer Argumentation treten Staecks Arbeiten deutlich agitatorischer auf als Polkes vergleichsweise subtil verspielte Werke. Man könnte also sagen, dass Polke Kunstwerke schafft, die auch politisch sind, während Klaus Staeck politische Arbeiten schafft, die auch Kunstwerke sind.

Dennoch lohnt es sich, den Aufbau und die Argumentation des Plakats genauer anzuschauen: Auf einer Fläche von 75 mal 51 Zentimetern ist die Reproduktion einer Zeichnung von Dürers Mutter zu sehen, die die alte, todkranke Frau im Jahr 1514 zeigt.⁸¹ Ihre mit feinen Schraffen ausgestaltete Haut ist von tiefen Falten durchzogen und das schütterere Haar mit einem Tuch bedeckt. Lediglich ihr Blick ist fest und richtet sich, das Publikum vor dem Bild kaum beachtend, zum oberen linken Bildrand. Die persönlichen Notizen des Künstlers, die das Alter der Frau und die Um-

79 Blum 2008, S. 421.

80 In die Diskussion schaltete sich sogar Hermann Glaser, der damalige Kulturreferent der Stadt Nürnberg ein, wie mir Klaus Staeck in einem Telefoninterview am 27. Oktober 2020 erzählt hat. Ich danke Herrn Staeck sehr für diesen Austausch und die Informationen zu seiner Grafikmappe, die mir nicht nur einen persönlichen, sondern auch einen weitaus detaillierteren Einblick in die Entstehung der hier besprochenen Grafiken ermöglicht haben, als er sich in der Forschungsliteratur bislang finden lässt.

81 Original Albrecht Dürer: Barbara Dürer, 1514, Kohle auf Papier, 42,2 × 30,6 cm, Berlin, SMB, Kupferstichkabinett, KdZ 22, Lit. dazu im Katalog: Roth 2006.

stände beschreiben, unter denen das Porträt entstanden ist, werden von Staeck mit der in roten Lettern gesetzten Frage »Würden sie dieser Frau ein Zimmer vermieten?« konterkariert, die Bild und Wort, Vergangenheit und Gegenwart, Kunst und Politik auf kluge Art und Weise mit- und gegeneinander in Diskurs bringt und dazu animiert, die Geschichte der Zeichnung genauso wie den aktuellen Kontext der Reinszenierung genauer zu betrachten.

Sowohl die Zeichnung von Dürers Mutter als auch ihr Schöpfer wurden immer wieder in den Dienst bestimmter Ideologien gestellt (vgl. Kap. 5.1). Nicht zuletzt der bereits erwähnte Spiegel-Artikel »Anliegen der Nation«, der anlässlich der Nürnberger Jubiläumsfeier erschien, hat gezeigt, wie präsent das Bild Dürers als Nationalheld immer noch ist. Der Anfang des Artikels liest sich dabei wie eine Steilvorlage für Staecks Plakatserie:

»Selbst schlichteste Motive, von ihm [Dürer, J.H.] gemalt oder gestochen, haben sich im deutschen Hirn und Herzen als Archetypen festgesetzt. Da spricht ein Feldhase die landesübliche Tierliebe an, ein Reiter in Eisen steht für Mannesmut und Militärmoral, und ein paar Hände muß, in alle Ewigkeit gefaltet, die hiesige Frömmigkeit symbolisieren.«⁸²

Diese Aufzählung ließe sich problemlos um die Zeichnung von Dürers Mutter erweitern, deren ehrliche und ungeschönte Darstellung vor allem im Rahmen der NS-Ideologie als Idealbild einer deutschen Hausfrau herangezogen wurde.⁸³ Auch wenn sich die Vorzeichen der Rezeption nach 1945 veränderten, werden künstlerisches Können und Wahrhaftigkeitsanspruch in Deutungen des Blattes nur selten voneinander getrennt. In der DDR wurde die Zeichnung in die »Ahnengalerie des sozialistischen Realismus« aufgenommen, während man in der BRD auf die »malästhetische Würdigung« fixiert blieb.⁸⁴ Es fällt auf, dass im Rahmen einer solchen, teilweise nationalistisch aufgeladenen Argumentation, und hier ist das Dürer-Beispiel kein Einzelfall, die ästhetische Bewertung des Blattes und dessen ideologische Deutung in eins fallen.⁸⁵ Zeichen des Alters werden zum Symbol für Weisheit und Genügsamkeit, der leidvolle Blick wird zum Indikator durchlittener Sorgen und die Frauenfigur auf ihre Rolle als Mutter reduziert.⁸⁶

82 Der Spiegel 1971, S. 153.

83 Vgl. Bushart 2006; Hoffmann 1999.

84 Blum 2008, S. 420.

85 Man denke beispielsweise an Berthold Hinz' epochemachenden Vortrag auf dem XII. Deutschen Kunsthistorikertag in Köln 1970. Vgl. Hinz 1970.

86 »Im ›Dritten Reich‹ erfreute sich das Blatt [gemeint ist die Zeichnung »Dürers Mutter« J.H.] besonderer Wertschätzung, da es als künstlerischer Beleg eines Satzes Hitlers aus dem Jahr 1934 herangezogen wurde: ›Was der Mann einsetzt an Heldenmut auf dem Schlachtfeld, setzt die Frau ein in ewig geduldiger Hingabe, in ewig geduldigem Leiden.« Blum 2008, S. 420.

Staeck nutzt die über 450 Jahre alte Zeichnung des Renaissancemeisters zum einen, um den anhaltenden Dürer-Hype und dessen Inszenierung kritisch zu beleuchten, und zum anderen, um auf soziale Missstände aufmerksam zu machen.⁸⁷ Mit dem expliziten Rückgriff auf die Kunstgeschichte, der durch das Dürer-Zitat inszeniert, durch den Anlass aktualisiert und die Aufschrift parodiert wird, dekonstruiert Staeck die gängige Methode, politisch-ideologische Inhalte mit bildlichen Darstellungen zu affizieren und reiht sich in ambivalenter Manier in diese Tradition ein. Denn auch Staecks Plakat ist mit einer affektgeladenen Botschaft konnotiert, die ihr Gegenüber direkt anspricht und emotional involviert. Denn zunächst ist es die Betrachter*in, die die von Staeck formulierte Frage für sich beantworten muss und ihre eigene moralische Integrität auf dem Prüfstand sieht – Absicherung oder Empathie?⁸⁸ Wird die Zeichnung nicht sofort als ein Meisterwerk Dürers erkannt, wirkt die dargestellte Alte auf den ersten Blick verbittert und wenig freundlich und erweckt damit vielleicht mehr Misstrauen als Mitgefühl. Ist die betrachtende Person erst einmal gefühlsmäßig involviert, ergreift Staecks Frage immer mehr Platz und das Personalpronomen »Sie«, das eben noch die individuelle Betrachter*in angesprochen hat, entpuppt sich als Platzhalter und Sprungbrett für eine systemische Kritik an aktueller Wohnungs- und Sozialpolitik. Damit bezieht Staecks Plakat Position, vertritt einen explizit politischen Standpunkt und entlarvt gesellschaftliche Missstände. Denn nimmt man die auf dem Plakat gestellte Frage ernst, kann es nur eine Antwort geben: Nein, die alte Frau hätte keine Chancen auf dem Wohnungsmarkt. Was an der Zeichnung stets geschätzt wird, nämlich ihre mimetische Brillanz, die auch vor den Spuren des Alters nicht zurückschreckt, stellt sich in der gesellschaftlichen Realität des 20. Jahrhunderts als Nachteil heraus. Der Status des Porträts ist mit dem einer tatsächlichen alten Frau und Mutter ohne Ausbildung nicht vergleichbar.⁸⁹ Denn die gestellte Frage lautet nicht »Würden Sie sich die-

-
- 87 Zeitgleich zu der Plakatenthüllung fand in Nürnberg ein Maklerkongress statt. Auch wenn sich unter anderem die Jusos diese Tatsache zu Nutzen gemacht haben und Staecks Plakat den Finger in die Wunde des Mietwuchers legt, handelt es sich hier um einen Zufall, wie Staeck in einem Interview erklärt: »Was ich nicht wusste: Zur gleichen Zeit fand ein Maklerkongress statt – manchmal muss man auch Glück haben. Die Jusos nahmen meine Kampagne daraufhin einfach in den Dienst und stellten mein Plakat in Zusammenhang mit dem Kongress. Miete ist ein Dauerthema, war es schon damals, und die Makler waren die ›Bösewichte‹, die verhinderten, dass die Leute billig an eine Wohnung kamen.« Packham/Staeck 2018, S. 13.
- 88 In gewisser Weise mag man sich hier auch an die Weihnachtsgeschichte erinnert fühlen, die ebenfalls davon erzählt, wie schwierig es sein kann in einer Notlage eine sichere Behausung zu finden.
- 89 »Insofern ist seine [Staecks, J.H.] Arbeit sowohl ein Angriff auf deutschtümelnde Kunsthistoriker wie auch die Eröffnung einer alternativen Wahrnehmung und Wertung: ein Vorschlag, Dürers Zeichnung in ihrer mimetischen, anti-idealistischen Radikalität ernst zu nehmen und auf die eigene Gegenwart zu beziehen.« Blum 2008, S. 421.

se Zeichnung einer alten Frau ins Zimmer hängen«, sondern »Würden Sie ihr eine Mietsache überlassen«. Die roten Lettern überschreiben für einen Moment all jene Deutungsansätze, die die (Kunst-)Geschichtsschreibung bis dato an Dürers Zeichnung herangetragen hat und die sich über die Jahrhunderte sedimentiert haben, und lassen sie wie die Zeichnung im Hintergrund der Frage langsam verblassen (vgl. Kap. 5.4).

Bildparodien infiltrieren bekannte Motive und Diskurse dahingehend, dass ein expliziter Bruch mit der Tradition entsteht, und eröffnen damit neue Perspektiven auf das Gesehene. Staecks Plakat tut dies in doppelter Hinsicht: Zum einen konterkariert die in roten Lettern prominent gesetzte Frage den filigranen Stil der Zeichnung und rückt die Darstellung in ein neues Licht. Schriftdesign und suggestive Frage, die ihre Antwort eigentlich schon mitliefert, scheinen eher in den Bereich der Boulevardpresse zu passen, die für ihre plumpe Rhetorik nicht selten auf emotionalisierende Bilder setzt, die auch völlig zweckentfremdet zum Einsatz kommen können. Die traditionsgemäße Ehrerbietung, die Dürer und seinem Œuvre entgegengebracht wird, wird in Staecks Plakat insofern gestört, als die aufgedruckte Frage nicht den ästhetischen Wert des Blattes anspricht, sondern den sozialen Status der Dargestellten sichtbar macht. Damit richtet sich die parodistische Kritik gegen eine Politik, die die altmeisterliche Zeichnung einer alten Frau wichtiger nimmt, als ihre Aufgabe, für die soziale Absicherung von tatsächlichen Senior*innen Sorge zu tragen. Zum anderen holt das Medium Plakat die Dürer-Zeichnung in den öffentlichen Raum und bricht mit der musealen Auratisierung von Hochkunst und der einvernehmlichen Deutungshoheit einiger weniger Gelehrter. Gleichzeitig verleiht die Litfaßsäule als offizieller Ort Staecks Plakat und damit der Zeichnung der alten Frau eine neue, aber deutlich säkularere Autorität: »Die Werbung als der psychologische Agent der Ware wird umgedreht und als Agent eines aufklärenden Bewusstseins erneut auf die Reise geschickt«⁹⁰, kommentiert Dieter Adelman die politische Wirksamkeit von Staecks Plakaten. Gerade im Rahmen der Jubiläumsfeierlichkeiten ermöglichten Staecks Plakate so einen aktualisierten und kritischen Blick auf die anhaltende Dürer-Verehrung und erreichte als Aktion im öffentlichen Raum ein heterogeneres und breitgefächerteres Publikum, als es im Museum der Fall hätte sein können. Dabei legt die klug inszenierte Kopräsenz von Norm und Widerspruch die Mechanismen bildlicher Vereinnahmung und ihren Konstruktionscharakter offen und regt dazu an, über die doppelte Logik von Bildern als Repräsentation und Dispositiv nachzudenken.⁹¹ Für die Überlegungen dieser Arbeit ist Staecks Plakat insofern entscheidend, als es Dürers Zeichnung zur Hohlform, also in gewissem Sinn zu einem *Erinnerungszeichen* werden lässt, um auf einer Metaebene ein Nachdenken

90 Adelman 1973, S. 41.

91 Vgl. Krüger 2017.

über die gängige Praxis der Dürer-Rezeption und die aktuelle gesellschaftspolitische Situation zu initiieren (vgl. Kap. 5.5). Als Aktion im öffentlichen Raum, und das lässt einen Vorgriff auf die dritte Teilthese zu, kann Staecks Plakat als eine »Intervention in das Sichtbare und Sagbare« im Sinne Rancières beschrieben werden (vgl. Kap. 6.3).⁹² Für Staeck, so sagt er selbst, diene die Aktion auch als Experiment, um herauszufinden, ob es einerseits möglich sei, als Künstler ohne institutionelle Vertretung zu bestehen, und andererseits, wie öffentlichkeitswirksam Plakatbotschaften sind, die keinem Werbezweck dienen.⁹³ Das Experiment ist in diesem Fall geglückt und markiert retrospektiv betrachtet den Startpunkt von Staecks Erfolgsgeschichte.

Auch wenn die anderen Blätter aus Staecks Grafikserie »Fromage á Dürer« nicht die gleiche mediale Aufmerksamkeit generiert haben, sind sie nicht minder schlagkräftig – so auch seine parodistische Interpretation von Dürers Feldhasen-Motiv **[Abb. 31]**. Als Grundlage für Staecks Bearbeitung dient eine schwarzweiße Kopie des berühmten Aquarells. Im Siebdruckverfahren hat der Künstler eine hölzerne Transportbox mit Scharnieren und Tragegriff über den Hasenkörper gedruckt. Lediglich die Vorderpfoten und der Kopf des Nagers schauen aus dem engen Gefängnis hervor. Das gilt auch für die langen und so markanten Ohren des Hasen, die ihn unverkennbar als Motiv von Albrecht Dürer kennzeichnen. Die Schablone der Transportbox ist dabei so umsichtig ausgeschnitten, dass auch die feinen Tastaare des scheuen Tieres über das hölzerne Gefängnis hinausragen, was den hoffnungslosen Eindruck des Hasen noch verstärkt. Vergleicht man das Holzgestell mit einer Fotografie aus einem medizinischen Institut, welche den Umgang mit Versuchstieren dokumentiert, wird deutlich, welchen Zweck die Box erfüllt: Sie fixiert das Tier und macht es für den weiteren Versuchsverlauf leichter handhabbar.⁹⁴ In der Grafikversion des Motivs sind das Monogramm Dürers und die Jahreszahl 1502 noch schwach unterhalb der Hasenfüße lesbar. Am unteren linken Blattrand kann die aufmerksame Betrachter*in in feinen Bleistiftbuchstaben geschrieben den neuen Titel lesen, den Staeck seinem Bild gegeben hat: »Zum Welttierschutztag« heißt es dort. Rechts davon hat der Künstler selbst unterzeichnet »K. Staeck 71«.

Wieder ist der parodistische Bruch, den Staecks Druckgrafik inszeniert, ein doppelter: Zum einen resultiert er aus dem aufgedruckten Holzkäfig, der den Dürer-Hasen wie ein Versuchstier wegsperret, und zum anderen aus dem weder zum Vorbild noch zur Nachbearbeitung passen wollenden Titel, der vermeintlich für den Tierschutz wirbt, denn die hölzerne Box stellt für den Hasen weniger Schutz als eine Bedrohung dar. Sie beraubt ihn seiner physischen Freiheit und lässt

92 Rancière 2008a, S. 32.

93 Telefoninterview mit Klaus Staeck, 27. Oktober 2020.

94 Vgl. Staeck 1973, S. 96.

erahnen, was auf das wehrlose Tier zukommen wird.⁹⁵ Staecks Plakat deckt die paradoxe Scheinheiligkeit hinter diesen Maßnahmen auf. Doch handelt es sich hier nicht um irgendeinen Hasen, sondern um Dürers berühmten »Feldhasen«, der für Staecks politische Agenda Modell steht. Bedenkt man die in Kapitel 5.1 kursorisch zusammengefasste Rezeptionsgeschichte Dürers und die Sonderrolle, die dem Feldhasen-Motiv als »Deutsches Lieblingsbild«⁹⁶ zukommt, enthält Staecks Plakat auch noch eine übergeordnete Botschaft, die den Dürer-Hase-Hype kommentiert. Die dem Hasen-Motiv damit auferlegte Zeugenschaft, die sinnbildlich für die deutsche Tierliebe einsteht, beschränkt nicht nur das Tiermotiv auf den Ausdruck sentimentaler Naturklischees, sondern auch die Dürer-Forschung auf eine deutschnationale Traditionslinie, die nach dem Zweiten Weltkrieg überholt und reaktionär erscheint.⁹⁷ In Staecks Bildparodie wird diese heraufbeschworene Tierliebe auf sarkastische Art gebrochen. Wieder ließe sich hier eher von einer Liebe zu Dürers Aquarellzeichnung sprechen, der abertausende Reproduktionen vermeintlich Tribut zollen. Mit lebendigen Tieren verfahren Politik und Gesellschaft allerdings ganz anders. Dieses eklatante Missverhältnis wirft auch einen Schatten auf die Nürnberger Tradition der Dürer-Feiern, die gerade den Hasen als beliebte Werbefigur einsetzen. Es drängt sich die Frage auf, welchem Zweck die großangesetzten Feierlichkeiten eigentlich wirklich dienen – der kritischen Auseinandersetzung mit einem namhaften Künstler und seinem beeindruckenden Œuvre oder der Bereicherung der Kulturindustrie. 1987 veröffentlichte Staeck das Hasen-Motiv als Plakat und Postkarte [Abb. 32]. Im Wesentlichen gleicht das Plakat der Grafikvorlage, nur das Druckverfahren hat sich leicht geändert: Nun wirkt es so, als sei der Hase in den Kasten hineingesetzt und nicht der hölzerne Käfig über den Tierkörper gestülpt worden. Auf dem Plakat erscheint die Transportbox fast fotorealistisch und die Maserung des Holzes, die einzelnen Schrauben und Scharniere sind genauso scharf umrissen wie die winzigen Aussparungen, die kaum genug Platz für den Kopf und die Pfoten des Tieres lassen. Der Titel der Arbeit »Zum Welttierschutztag« prangt nun in gut sichtbaren Schreibschriftbuchstaben unter dem Hasenmotiv, Dürers Kürzel und die Jahreszahl fehlen. Im Gegensatz zu der 1971 entstandenen Grafik aus der Serie »Fromage á Dürer« steht bei der Plakatversion die parodistische Finte gegen den Umgang mit Tieren und der eklatanten Diskrepanz zwischen Versuchstierhaltung und Tierschutz im Vordergrund.

95 Ironischerweise ist Tierschutz auch erst dann von Nöten, wenn Menschen ins Spiel kommen, doch wer weggesperrt wird, ist der Hase – es sind nicht die Personen, die ihn bedrohen.

96 <https://www.tagesspiegel.de/kultur/albrecht-duerer-in-wien-aufbruch-in-eine-neue-zeit/25067262.html> (zuletzt abgerufen am 28.06.2021).

97 Allerdings tut sie das nicht für alle Menschen, denn beispielsweise das 1996 auf Grund rechtsextremen Gedankenguts vom Verfassungsschutz verbotene »Deutsche Kulturwerk europäischen Geistes« nutzte bis zu seiner Auflösung das so markante »A« aus Albrecht Dürers Monogramm als Symbol seiner Gemeinschaft.

Gleichzeitig haben die geschwungenen, persönlich handschriftlich wirkenden Buchstaben in Zusammenhang mit dem Format einer Grußkarte etwas Süßliches, was der grausamen Szene völlig entgegenläuft und die verlogene Tierliebe, die sich aus dem genannten Gegensatz ergibt, ein weiteres Mal pervertiert.

Auch bei den letzten vier Blättern der Grafikserie steht die gesellschaftskritische Lesart im Fokus. Ähnlich wie die Druckgrafik »Zum Welttierschutztag« sind die Motive bestimmten feierlichen Anlässen gewidmet. Der parodistische Witz entsteht durch die provokanten Betitelungen und die zynische Manipulation der Dürer-Motive: So zeigt das erste Blatt der Grafikserie eine Reproduktion von Dürers berühmter Studie »Betende Hände«, die Staeck mit Mutter und Gewinde zusammen zwingt und sie unter dem Titel »Zur Konfirmation« zuvor schon als Plakat vertrieben hat [Abb. 33]. Hier lässt sich an eine pervertierte Stigmatisierung denken, die aus dem Sinnbild religiöser Frömmigkeit ein Warnbild vor der Wirkungsweise von religiösem Dogmatismus werden lässt.⁹⁸ Bedenkt man Staecks Parteimitgliedschaft in der SPD, könnte man hier auch an einen zwischen den Zeilen sich aufdrängenden Seitenhieb gegen die ihrem Namen nach vermeintlich so christliche Politik der CDU/CSU denken, die diese christlichen Grundwerte maximal auf einer merkwürdig nationalen Ebene denken kann und darüber hinaus durch machtpolitische Bestrebungen konterkariert. Durch die parodistische Überschreibung und Vervielfältigung als (politisches) Plakat erscheint die Zeichnung aus ihrem gewöhnlichen Präsentations- und Rezeptionskontext herausgelöst und ihre Stilisierung zu einem nationalen Zeichen inwendiger Frömmigkeit wird entlarvt. Am Motiv der betenden Hände, das neben dem »Feldhasen« zu den weltweit am häufigsten reproduzierten Werken Dürers gehört, wird durch die Bearbeitung Staecks etwas deutlich, das sich für alle von ihm parodierten Dürer-Motive verallgemeinern lässt: Was durch die parodistische Überformung hervorgehoben wird, nämlich die kleinbürgerliche Inanspruchnahme des Motivs, resultiert schon aus den unzähligen Reproduktionen selbst, die die Zeichnung – eigentlich eine Vorstudie zu dem von Dürer und Matthias Grünewald realisierten »Heller Altar« (1507-1511) – soweit aus ihrem Entstehungskontext herausgelöst haben, dass es ein Leichtes ist, sie gleichermaßen für kitschige wie für deutschtümelnde Deutungen einzusetzen. Das gilt genauso für die letzten drei Grafiken der Dürer-Serie: In »Zum Muttertag« hat Staeck Dürers »Veilchenstrauß« vor einer »blühenden« Industrielandschaft platziert. In »Zum Tag der Heimat« trägt Dürers Wilder Mann ein Bayernwappen. Das letzte Motiv der

98 »Dürers Vorstudie zum Heller-Altar erfuhr im Laufe der Zeit einen besonders rigorosen Bedeutungswandel. Massenweise auf die verschiedenste Art und Weise reproduziert, mutierte dieses Motiv wie kaum ein anderes zum Inbegriff eines hohlen, sinnentleerten Glaubensbekenntnisses. Herausgelöst aus seinem Bedeutungskontext, fiel es einer verfälschenden, deutschtümelnden Verkitschung anheim: erstarrtes Wanddekor für kleinbürgerliche Wohnstuben.« Burg 2018, S. 55. Weiterhin: Staeck 2000, S. 40.

Serie zeigt eine Kreuzigung [**Abb. 34**]: Staeck hat die Szene in einen Innenraum verlegt, die Glühbirne in einer unverkleideten Fassung verweist auf einen kalten Kellerraum. Anstelle von Nägeln ist die Christusfigur mit Schraubzwingen ans Kreuz gefesselt und im Hintergrund befindet sich eine Gruppe namenloser südamerikanischer politischer Gefangener. »Zum Tag der Menschenrechte« lautet der Titel und wir sehen eine Folterszene. Wieder wird hier die christliche Doppelmoral anprangert, sich einerseits in der gewaltlosen Tradition Christi, der »für uns gestorben ist« zu sehen, aber die Augen zu verschließen oder bereit zu sein selbst zum Folterknecht zu werden, wenn es um eigene Interessen und aktuelle Verbrechen geht. Staecks Bildparodien funktionieren wie ein Hohlspiegel, der aufzeigt, wie sinnentleert die vermeintlichen Sinnbilder – für Tierliebe, Frömmigkeit, Rollenbilder, Heimatverbundenheit oder christliche Nächstenliebe – im 20. Jahrhundert erscheinen, wenn man sie mit der gesellschaftlichen, politischen oder sozialen Realität abgleicht.

Klaus Staeck und Sigmar Polke verbinden nicht nur die parodistische Auseinandersetzung und das Interesse an den beliebten Motiven des Renaissancemeisters, sondern auch eine langjährige Freundschaft, die den Exkurs in die Bildwelt Staecks rechtfertigt. Die Zusammenarbeit der beiden Künstler begann 1969, als Polke für Staecks Edition die Arbeit »Apparat, mit dem eine Kartoffel eine andere umkreisen kann« realisierte.⁹⁹ Polke hatte das inzwischen auf Auktionen zu Höchstpreisen versteigerte Kunstwerk zur solidarischen Unterstützung Staecks angefertigt, der mit seiner Kunstaktion »intermedia ›69« in finanzielle Engpässe geraten war, nachdem bei einer Christo-Verhüllung ein erheblicher Sachschaden entstanden war.¹⁰⁰ Die Kunstaktion »intermedia ›69« diente, genau wie seine Plakate später auch, als politisches Statement und war als Gegenmaßnahme zu der vom Heidelberger Kunstverein für das gleiche Jahr geplanten Jubiläumsausstellung »Plastik der Gegenwart« gedacht, da für Staecks Empfinden der dort propagierte Gegenwartsbegriff wenig zeitgemäß war. Als Außenseiter im institutionellen Kunstbetrieb versuchten Staeck und seine Kollegen einen alternativen Ausblick auf die Kunst der 70er Jahre auszustellen und luden zeitgenössische Künstler*innen ein, die aus ihrer Sicht entscheidende Impulse für die Gegenwartskunst zu liefern versprochen. Auch hier war Polke mit dabei. Späterhin haben Polke und Staeck sogar direkt zusammengearbeitet, beispielsweise für das 1972 entstandene Künstlerbuch »BIZARRE«, das von Polke fotografierte und übermalte CDU-Plakate für die Bundestagswahl im gleichen Jahr sammelt und laut Staeck die politischen Überzeugungen beider Künstler zum Ausdruck bringt.¹⁰¹

99 Staeck 2011, S. 7.

100 Staeck 2000, S. 106ff.

101 »In dieser Dokumentation trafen sich unser beider politische Überzeugungen. Nicht ganz zufällig enthält das Buch ein Foto von meinem damals tausendfach geklebten Plakat ›Deut-

Staecks Kunstaktionen und Plakate sind dezidiert als politische Äußerungen zu verstehen, was sie auf den ersten Blick von Polkes Kunstwerken unterscheidet. Doch lassen die Zusammenarbeit mit einem derart engagierten Künstler wie Klaus Staeck und der revolutionäre Zeitgeist der späten 1960er Jahre die Vermutung zu, dass auch Polkes Kunstwerke einen Kommentar zur (kunst-)politischen Lage der Nachkriegs-BRD bereithalten, der allerdings unterschwelliger und weniger direkt inszeniert ist. Denn, so hat nicht nur die Auseinandersetzung mit den Dürer-Hasen gezeigt, auch Polkes andere Bildparodien kreisen in vielen Fällen um Themen, die von (bundes-)politischer Bedeutung sind (Stildebatte, Kommerzialisierung der Kunst, Nazi-Erbe) und verarbeiten Motive, die im Laufe ihrer Rezeptionsgeschichte zu politischen Bedeutungsträgern (Dürers »Feldhase«, Skulpturen vom afrikanischen Kontinent) gemacht wurden. Dabei sind diese (historischen) Motive, auf die Polkes Bildparodien referieren, oftmals so vereinfacht oder schematisierend wiedergegeben, dass sie wie »Erinnerungszeichen« wirken, an denen sich die parodistische Kritik entzündet.

5.3 Intertextualität und Zitieren in der Malerei. Eine Revision

Referenzen auf historische Vorbilder, Motive, Genres, Stile oder Diskurse zeichnen Bildparodien aus. Invektivität, Ironie und Subversivität sind dabei die bevorzugten Inszenierungstechniken, mittels derer solche Zitate und Verweise im Bild sichtbar gemacht werden, und diese Art des kritisch-ironischen Bezugs unterscheidet Bildparodien maßgeblich von anderen Formen künstlerischer Anspielung wie beispielsweise der Hommage oder der Appropriation. Doch obwohl sich besonders postmoderne Bildparodien durch ihren kritischen Geschichtsbezug auszeichnen, setzt der Prozess der parodistischen Abwendung von den zitierten Vorbildern den gegenläufigen Prozess der Erinnerung an diese voraus. Daraus ergibt sich für dieses Kapitel die Aufgabe, diese Erinnerungsprozesse genauer zu untersuchen. Dabei lautet die Hypothese, dass parodistische Bilderzählungen unsichtbare Archive enthalten, die im Untergrund des manifesten, sichtbaren Bildes lagern und durch den Akt des Parodierens an die Oberfläche gehoben werden. Diese Verweise auf Bilder, Texte und Diskurse können als *Erinnerungszeichen* gesehen werden. So muss weiterhin davon ausgegangen werden, dass sich postmoderne Bildparodien durch ein besonderes Geschichtsbewusstsein auszeichnen, das durch die im Bild sichtbar gemachte Diskrepanz zwischen Gegenwärtigem und Vergangenen entsteht und einen Reflexionsprozess in Gang setzt. So wird deutlich: Bildparodien sind Arbeiten am kulturellen Gedächtnis. Mit dem Konzept des Gedächtnisses, das genauer Erläuterung

sche Arbeiter! Die SPD will euch eure Villen in Tessin wegnehmen«, das mich seinerzeit in der Bundesrepublik bekannt machte.« Staeck 2011, S. 7.

bedarf (vgl. Kap. 5.4 u. 5.5), ist die Vorstellung verbunden, dass Geschichte nicht einfach vorhanden ist, sondern im Dienst der Bedeutungsstiftung (re-)konstruiert wird. Die Hinwendung zur Geschichte bietet damit die Möglichkeit, die jeweilige Gegenwart zu analysieren und zukunftsweisende Kritik zu üben. Die Bezüge zwischen Archiv und Bild sind also dynamisch, multidirektional und sie generieren Bedeutung. Das bedeutet, dass sich mit Bildparodien (wie mit Parodien allgemein) die Vorstellung eines räumlichen Schichtensystems verbindet, das die zeitliche Dimension eines Früher und Später aber nicht völlig neutralisiert. Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, welche Begrifflichkeiten und theoretischen Konzepte dabei helfen, dieses Schichtensystem in seiner besonderen Beschaffenheit zu analysieren, und die in der Lage sind, die dynamischen, sinnstiftenden Relationen zwischen den Schichten mit zu berücksichtigen.

Dazu gibt es in den Kulturwissenschaften verschiedene Theorieangebote, die als Fundament und Richtschnur dienen können. Auch die kunsthistorische Forschung hat sich mit dem Phänomen des »Bildzitats« auseinandergesetzt.¹⁰² Oftmals liegt der Fokus jedoch darauf, die Genese bestimmter Motiv- oder Formübernahmen nachzuzeichnen. Allen voran ist hier Aby Warburg zu nennen, der unter dem Begriff der »Pathosformel« den Versuch unternommen hat, das Fortleben antiker Gebärdensprachen aufzuzeigen und formelhaft beschreibbar zu machen. In seinem (unvollendet gebliebenen) Großprojekt, dem »Mnemosyne-Atlas«, stellte er in verschiedenen Bilderreihen Werke aus Hochkunst, Populärkultur und Gebrauchsgrafik nebeneinander, um Motivketten und -brüche sichtbar zu machen, und lieferte damit ein bis dahin ungekanntes Anschauungsmaterial, das nicht zuletzt die vergleichende Ikonologie als kunsthistorische Methode etablierte. Im Zentrum von Warburgs Forschung steht die entwicklungsgeschichtliche Betrachtung ein und desselben Motivs, der Veränderung seiner ikonografischen Bedeutung seit seinem Ursprung und seine zeitgenössische wissenschaftliche Auslegung. Diese kunsthistorische Methode der Vor- beziehungsweise Nachbildsuche ist dann besonders interessant, wenn man Einflussforschung betreiben und zum Beispiel die Beziehungen von Künstler*innen untereinander, die Reise bestimmter Motive und deren Bedeutungswandel untersuchen möchte. Doch für die Analyse parodistischer Verweisstrukturen scheint dieser Ansatz nur eingeschränkt zielführend, denn hier richtet sich die Frage darauf, in welcher Weise und mit welchem Erkenntnisziel, im Dienst welchen Geschichts-, Kunst- oder Politikverständnisses zitiert wird. Es

102 Dieses Interesse spiegelt sich seit den 1970er Jahren auch in der Ausstellungspraxis wider. Ein ausführlicher Überblick über die Ausstellungen und Publikationen der 1970er Jahre (und der darauffolgenden Jahrzehnte) zu künstlerischen Aneignungen findet sich in der Dissertation von Ulrike Kristin Schmidt: Vgl. Schmidt 2000, hier bes. S. 16–22. Genannt sein sollen an dieser Stelle: Crimp 1979; Lipman/Marshall 1978; Ahrens/Sello 1979.

muss also nach Theorien und Methoden gesucht werden, die sich den Phänomenen Verweis, Zitat oder Anspielung auf struktureller Ebene widmen.

Zwar gibt es in den Bildwissenschaften bereits einige Versuche, im Anschluss an die strukturalistischen und poststrukturalistischen Intertextualitätstheorien auch bildliche Verweise auf systematischer Ebene in den Blick zu nehmen. Allerdings macht schon die Bandbreite an begrifflichen Neuschöpfungen wie »Interbildlichkeit«, »Interpiktorialität« oder »Interikonizität«, die in den letzten zwanzig Jahren zu etablieren versucht wurden, deutlich, dass derart direkte Übernahmen literaturwissenschaftlicher Begrifflichkeiten in kunsthistorische Kontexte die Differenz der Forschungsbereiche ignorieren.¹⁰³ Genauso herrscht auch keine einheitliche Meinung über den Definitionsbereich vor: Christoph Zuschlag definiert die »Interikonizität«, mit der er die vielschichtigen und mehrdimensionalen Relationen zwischen Kunstwerken betitelt, als »ein die ästhetische und semantische Struktur von Kunstwerken bestimmendes, in unterschiedlichen Funktions- und Kommunikationszusammenhängen auftretendes, historisches Phänomen«¹⁰⁴, wobei der Titel seines Aufsatzes »Auf dem Weg zu einer Theorie der Interikonizität« die Vorläufigkeit dieser Definition vorwegnimmt. Valeska von Rosen und Guido Isekenmeier wählen den Begriff der »Interpikturalität« beziehungsweise »Interpiktorialität« zur Beschreibung von Bild-Bild-Bezügen. Auch ihre Definitionsversuche bleiben vage: So untersucht von Rosen hauptsächlich moderne Kunstwerke und verspricht sich durch den Fokus auf die »Interpikturalität« von Kunstwerken eine »Relativierung von Forschungsprämissen, die in der ›Originalitäts- und Ausdrucksästhetik« begründet liegen.¹⁰⁵ Isekenmeier, Herausgeber des Sammelbandes »Interpiktorialität. Theorie und Geschichte der Bild-Bild-Bezüge«, der mit dem Versprechen eines ersten weitgefächerten Überblicks über die Interpiktorialitätsforschung beworben wird, lässt seine Überlegungen bei Aby Warburgs Schautafeln beginnen. An dessen Arbeit kritisiert er, dass Warburg zwar Bezugsverhältnisse aufzeige, aber keine Bedeutungserklärung vornehme – eine Kritik, vor der auch seine eigene Arbeit nicht gefeit ist.¹⁰⁶ Einen wichtigen Hinweis halten seine Überlegungen dennoch bereit: Denn Isekenmeier merkt an, dass sich das Problem der »Interpiktorialität« nicht allein auf die Bildinhalte beschränkt, sondern dass der Fokus zugleich auf den Rezeptionsvorgang gelenkt werden müsste. Dahingehend definiert er Interpiktorialität als eine Art »Bildgedächtnis«, das der betrachtenden Person im Unterschied zu einem Repertoire vorgeprägter Pathosformeln eine aktive, sinnstiftende Rolle zuweist.¹⁰⁷

103 Vgl. Isekenmeier 2006; Rose 2008; Zuschlag 2006; Von Rosen 2011.

104 Zuschlag 2006, S. 96.

105 Von Rosen 2011, S. 209.

106 Isekenmeier 2013, S. 11–86, hier S. 21.

107 Isekenmeier 2013, S. 50.

Neben diesen Versuchen, das Phänomen Bildzitat in struktureller Hinsicht zu verorten, kreisen die Überlegungen der Autor*innen immer wieder um die Fragen, wie ein Zitat im Bild als ein solches explizit gekennzeichnet werden kann. Christian Krausch weist in seiner Dissertationsschrift »Das Bildzitat. Zum Begriff und zur Verwendung in der Kunst des 20. Jahrhunderts«, in der er den Versuch einer Systematisierung und Typologisierung von Bildzitatzen unternimmt, darauf hin, dass es in der bildenden Kunst im Unterschied zur Literatur keine eindeutige Form der Markierung geben kann.¹⁰⁸ Christoph Zuschlag sieht hier allerdings eine Ausnahme: Bilder in Bildern. Die tatsächliche Wiederholung des früheren Kunstwerkes in einem nachfolgenden Gemälde kann seiner Meinung nach als das malerische Äquivalent der schriftlichen Anführungszeichen angesehen werden.¹⁰⁹ Guido Isekenmeier vertritt die Position, dass es sich hierbei trotzdem nicht um direkte Zitate handeln könne, zeichnen sich doch die bildenden Künste in besonderem Maße durch die Einzigartigkeit ihrer Materialität aus, die aus jeder Übernahme bereits eine Transformation beziehungsweise Interpretation macht.¹¹⁰ Auch hier fällt vor allem die große Uneinigkeit auf, die in der kunsthistorischen Forschung besteht, wenn es darum geht, das Phänomen des Zitierens theoretisch-methodisch zu fassen. Da der Verweis auf ein (historisches) Vorbild (ein Genre, einen Diskurs oder Stil) einen konstitutiven Bestand bildparodistischer Verfahren darstellt, sollen im Folgenden die grundlegenden kulturwissenschaftlichen Theorien, auf denen die kunsthistorischen und bildwissenschaftlichen Überlegungen fußen, einer erneuten Befragung unterzogen werden. Das Ziel ist dabei nicht, eine Neudefinition von Bildzitatzen zu liefern, sondern besteht darin auszuloten, welche Funktion das Zitat im Rahmen parodistischer Inszenierungen spielt.

Gemäß der Hypothese dieses Teilkapitels steht der Gedächtnisraum, der durch die Verweise in die Geschichte der Kunst entworfen wird, im Fokus der theoretischen Überlegungen. Deutlich wird dabei, dass Bildparodien auf ihre Vor-Bilder nicht in einem affirmativen Sinn verweisen und das zitierte Motiv (Genre Stil oder Diskurs) als Bestätigung einer bestimmten Tradition oder Autorität ausstellen, sondern es als Differenzmarkierung nutzen, an der sich eine Reflexion des Gesehenen entzündet. Denkt man an Sigmar Polkes Dürer-Hasen, wird dies besonders deutlich: In den 1968 und 1970 entstandenen »Feldhasen«-Parodien sind lediglich die Umrisse des kauernenden Nagers zu sehen [Abb. 28 u. 27]. Die stark vereinfachten Konturen und beinahe mechanisch wiederholte Signatur Dürers reichen für die

108 Krausch 1995, S. 13

109 Zuschlag 2006, S. 97: Zuschlag spricht hier von »markierter Interikonizität«.

110 Und auch dieses Argument gilt es für die Kunst des späten 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts zu überprüfen, scheint doch beispielsweise die digitale Fotografie und Bildbearbeitung eine Reproduktion ohne Original möglich gemacht zu haben (vgl. Kap. 4.4).

betrachtende Person aus, das berühmte Vorbild zu assoziieren – beide funktionieren wie Erinnerungszeichen. Doch wird man primär der Differenz gewahr, die zwischen Dürers originalem Hasen und Polkes Nachbildern entstanden ist; auf der Ebene der malerischen Ausführung genauso wie auf der des Materials. Dieser sichtbar gemachte Zwischenraum (und die Zwischen-Zeit, die seit der Entstehung des Vorbildes vergangen ist) ermöglicht es über das (historische) Schicksal von Dürers kleinformatigem Hasen-Aquarell nachzudenken, seine ideologische und kommerzielle Vernutzung zu registrieren und sich, angeregt durch Polkes witzige Bildfindung, mit aktuellen Kunstpositionen auseinanderzusetzen (vgl. Kap. 5.1). Wie unter anderen auch die Grafikmappe von Klaus Staeck mit dem parodistischen Titel »Fromage á Dürer« zeigt, sind es oftmals die gleichen Motive des Renaissancemeisters, die nachfolgende Künstler*innen zu einer erneuten Auseinandersetzung mit Dürers Kunstwerken angeregt haben und die dadurch auch heute noch ikonisch für sein Schaffen einstehen: die »Betenden Hände«, die Porträtzeichnung seiner alten Mutter und eben der »Feldhase«. Doch hat das Publikum im Laufe der langen Rezeptionsgeschichte dieser Werke gelernt, die Motive nicht nur mit ihrem Erschaffer, sondern auch mit einer Reihe ideologischer, moralischer oder nationaler Werte und Vorstellungen in Verbindung zu bringen, die dank Staecks witzig-kritischer Bearbeitung deutlich hervortreten (vgl. Kap. 5.2). So legen die analysierten Bildbeispiele nahe, dass die Verweise und Zitate, die einen so wichtigen Part in der parodistischen Argumentation einnehmen, einer gesonderten und ausführlichen Betrachtung bedürfen, um ihren Regeln und ihrer Funktion auf die Spur zu kommen.

Für die Analyse und Systematisierung von Verweisen nutzen die Literaturwissenschaften die Intertextualitätstheorie – dabei spielt immer wieder auch die Parodie als eine Form der expliziten Bezugnahme eine Rolle, so dass die folgenden Theorien auch nach ihrem Verständnis von parodistischen Verweisstrukturen befragt werden sollen. Intertextualität bezeichnet die Beziehung(en), die Texte untereinander eingehen. Zunächst werden darunter erkennbare Verweise auf ältere, ebenfalls literarische Werke gefasst. Mit dem Poststrukturalismus wird der Begriff erweitert und avanciert zur Bezeichnung sämtlicher Relationen zwischen Texten. In diesem Zusammenhang beschreibt Intertextualität nicht nur eine strukturelle Grundeigenschaft von bestimmten Texten, das Konzept leistet insofern mehr, als Textualität generell durch ein übergreifendes Sinn- und Verweisnetz bestimmt wird. Dass diese Annahmen nicht nur für geschriebene Texte gelten, sondern für Sprache im Allgemeinen und ebenso für die (Bild-)Parodieforschung, hat bereits die Auseinandersetzung mit dem von Michail Bachtin postulierten Dialogizitätsprinzip in Kapitel 2 gezeigt. Mit dem Begriff der »Dialogizität« bezeichnet Bachtin die Beobachtung, dass Worte und Äußerungen mehrdeutig werden, wenn sich zwei Sprechweisen (»Stimmen«) in ihnen überlagern. Dabei beruht die Theorie der Dialogizität auf der Annahme, dass es sich bei geschriebener und gesprochener Sprache um eine polyphone, also mehrstimmige oder mehrfach belegte Ausdrucksform

handelt.¹¹¹ Bachtins Untersuchungsgegenstand ist das intratextuelle Spannungsfeld, das zwischen den sprachlichen Äußerungen und ihren unterschiedlichen Bedeutungszuschreibungen entsteht. Jedes Wort, jede Äußerung reiht sich ein in eine lange Kette vergangener Äußerungen über den gleichen Gegenstand.¹¹² Begünstigt durch bestimmte Verfahrensweisen tritt dieser »dialogische« Charakter unterschiedlich deutlich zu Tage. So kann der Autor, der für Bachtin an dieser Stelle seine Bedeutung noch behält, die Dialogizität der Worte bewusst einsetzen und sie in gewisser Weise intertextuell ausspielen. Die Parodie ist laut Bachtin hierfür ein Paradebeispiel.¹¹³ Betrachtet man Parodien im Rahmen von Bachtins Dialogizitätsprinzip, dann machen sie explizit, was alle Wörter, Texte und Sprechweisen immer schon auszeichnet: Sie sind mehrstimmig, und jede Äußerung wird durch frühere Aussagen vorweggenommen, bestätigt oder verworfen. Im Umkehrschluss eignen sich Parodien also besonders gut dazu, die intertextuellen (oder inter-bildlichen) Verweissysteme, die so entstehen, zu erkunden.

Das Konzept der polyphonen Sprache macht darauf aufmerksam, dass Texte und Zeichen prinzipiell mehrschichtig sind und im Zuge ihres Gebrauchs und ihrer Lektüre immer mehr Bedeutungsdimensionen hinzugewinnen, seien diese bewusst gegeneinander gerichtet oder nicht. Damit werden Bachtins Überlegungen zur Grundlage für die auf ihn folgende Intertextualitätsforschung. Strukturalistische Analysen gehen jedoch verstärkt davon aus, dass man die so entstehende oder zumindest mögliche Sinnkomplexität nicht mehr dadurch reduzieren kann, dass man einen Autor*innenwillen annimmt, der sie mäßigt und kanalisiert. Deshalb machen sie es sich zur Aufgabe, die Verfahren der Textbeschreibung zu verfeinern, um die Bewegung der Bedeutungsdiffusion genau nachvollziehen zu können und auf diese Weise zu zeigen, dass ein Kunstwerk eine eigene, von der Sprache pragmatischer Alltagsmitteilungen grundsätzlich verschiedene Sprache spricht. Mit seiner Monografie »Palimpsest – Literatur auf zweiter Stufe« hat der französische Literaturwissenschaftler Gérard Genette den wohl umfangreichsten Versuch unternommen, das ganze Spektrum möglicher (intertextueller) Bezüge zwischen Texten zu untersuchen, zu systematisieren und zu differenzieren. Genette spricht jedoch nicht von Intertextualität, sondern von Transtextualität, womit er jedwede Beziehung zwischen Texten meint, sei sie versteckt oder manifest.¹¹⁴ In Transtextualität steckt die Vorstellung des Transzendierens, der sichtbaren oder unsichtbaren

111 Vgl. Bachtin 1979.

112 Bachtin formuliert also die herkömmliche Beziehung »verbum«→res« (ein Wort bezieht sich auf einen Gegenstand in der Welt), zu einer Beziehung »verbum«→verbum« um: »Worum es im Roman auch immer gehen mag: Es wurde schon darüber gesprochen. So reiht sich jede Äußerung in vergangene Äußerungen zum selben Gegenstand ein.« Berndt/Tonger-Erk 2013, S. 20.

113 Bachtin 1990, S. 119.

114 Genette 1993, S. 9.

Überschreitung von Textgrenzen. Innerhalb dieser Transtextualität unterscheidet er zwischen fünf Formen, die er Paratextualität, Architextualität, Metatextualität, Intertextualität und Hypertextualität nennt. Die Hypertextualität wiederum stellt den Schwerpunkt von Genettes Untersuchung dar und meint die manifeste Überlagerung von Texten.¹¹⁵

Unter die Verfahren, die solche hypertextuellen Bezüge sichtbar machen, fällt neben der Travestie, dem Pastiche und der Persiflage auch die Parodie. Um die Beziehungen dieser Verweisformen zu ihren Vorlagen und wiederum die Funktion dieser Beziehungen aufzuschlüsseln, entwirft Genette mehrere Tabellen, bis er sich auf ein »vorläufig endgültiges Schema, das uns immerhin bei der Erforschung des Territoriums hypertextueller Verfahren als Landkarte dienen kann«¹¹⁶ (**Schema 7**) einigt:

Beziehung \ Register	spielerisch	satirisch	ernst
Transformation	PARODIE (<i>Chapelain décoiffé</i>)	TRAVESTIE (<i>Virgile travesti</i>)	TRANSPOSITION (<i>Doktor Faustus</i>)
Nachahmung	PASTICHE (<i>Die Lemoine- Affäre</i>)	PERSIFLAGE (<i>Nach Art von...</i>)	NACHBILDUNG (<i>Posthomerica</i>)

Schema 7: GENETTE 1993, S. 44.

Diese endgültige »Landkarte« bedarf einer kurzen Erläuterung: Die Änderung, die die Parodie in Genettes Schema an ihrer Vorlage vornimmt, ist semantischer Art, das heißt, dass die Parodie den Stil ihrer Vorlage beibehält, ihren Gegenstand allerdings dahingehend verändert, dass Handlung und Figuren, herausgelöst aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang, dem (hohen) Charakter ihrer Vorlage zuwiderlaufen. Gleiche Form, anderer Inhalt lautet hier die Faustformel. Die mit dieser Bedeu-

115 »Darunter [Hypertextualität, J.H.] verstehe ich jede Beziehung zwischen einem Text B (den ich als Hypertext bezeichne) und einem Text A (den ich, wie erwartet, als Hypotext bezeichne), wobei Text B Text A auf eine Art und Weise überlagert, die nicht die des Kommentars ist.« Genette 1993, S. 15, weiterführend dazu: Berndt/Tonger-Erk 2013, S. 120.

116 Genette 1993, S. 44.

tungsänderung verbundenen Absichten definiert Genette als spielerisch, womit er der Parodie ihren satirischen Biss und ihre erstzunehmende Kritik abspricht.¹¹⁷ Eine Behauptung, die sich weder für postmoderne Bildwerke noch Textstücke widerspruchslos belegen lässt, denn auch das Buchbeispiel, das Genette nennt – »Ulysses« von James Joyce – wird von anderen Autorinnen und Autoren als ernstzunehmende, wenn auch ironisch-satirische Aktualisierung von Homers »Odyssee« interpretiert. Auch die von Bachtin so feinfühlig beschriebene Ambivalenz, die dem Spiel von Wiederholung und Veränderung eigen ist, thematisiert Genette nicht. Auf den ersten Blick erscheinen Genettes Definitionsversuche von Parodie innerhalb seines strengen Schemas als zu eng gefasst, um sie sinnvoll auf bildliche Darstellungen übertragbar zu machen. Was man von seinen Überlegungen zum Phänomen der Intertextualität allerdings mitnehmen kann, gerade auch für die Betrachtung von Kunstwerken, ist die Emphase der sogenannten Paratexte, also derjenigen Textteile, die zusammen mit dem Text auftreten, aber strenggenommen nicht zu diesem dazugehören. Gemeint sind damit »Titel, Untertitel, Zwischentitel; Vorworte, Nachworte, Hinweise an den Leser, Einleitungen usw.; Marginalien, Fußnoten, Anmerkungen; Motti; Illustrationen; Waschzettel, Schleifen, Umschlag und viele andere Arten zusätzlicher, auto- oder allographer Signale, die den Text mit einer (variablen) Umgebung ausstatten [...]«. ¹¹⁸ Auch Kunstwerke, gerade wenn man diese in einem Ausstellungs- oder Publikationskontext betrachtet, verfügen über solche Paratexte, die für den Kontext ihrer Rezeption mitunter entscheidend sein können und beispielsweise, wie es bei den Staeck-Grafiken oder Polkes Drucken aus der Mappe »..... Höhere Wesen befehlen« der Fall ist, ihren parodistischen Charakter maßgeblich mitbestimmen.

Genauso wie Genettes Opus magnum gehören auch die Schriften von Julia Kristeva zum Kanon der Intertextualitätsforschung. Die bulgarische Kulturtheoretikerin baut ihre Überlegungen auf Bachtins Begriff der Dialogizität auf, den sie zu dem der Intertextualität weiterentwickelt.¹¹⁹ Dabei erweitert Kristeva Bachtins Konzept der Dialogizität in zwei Richtungen. Zunächst schlägt sie vor, einen literarischen Text als einen dreidimensionalen Raum wahrzunehmen, der auf den drei großen Säulen Autor*in, Rezipient*in und dem bestehenden Textkanon aufbaut. Aus dieser Annahme heraus entwickelt sie ein kreuzförmiges Schema (Koordinatenkreuz), auf dessen horizontaler Ebene Autor*in und Adressat*in einander gegenüberstehen

117 vgl. Genette 1993, S. 42f.

118 Genette 1993, S. 11.

119 1967 veröffentlichte Kristeva in der französischen Zeitschrift »Critique« einen Aufsatz mit dem Titel »Bachtin, le mot, le dialogue et le roman«, der aus einem Seminarvortrag bei Roland Barthes hervorging, und läutete damit die europäische Bachtin-Rezeption ein. Vgl. dazu: Sasse 2010, S. 80.

und auf dem vertikal der Text und sein Kontext in Kontakt treten.¹²⁰ Das Hauptaugenmerk legt sie, im Gegensatz zu Bachtin, auf die vertikale Achse des Textarchivs: »[...] das Wort (der Text) ist die Überschneidung von Wörtern (von Texten), in denen sich zumindest ein anderes Wort (ein anderer Text) ablesen lässt.«¹²¹ Kristeva ersetzt Bachtins Begriff des ›Wortes‹ durch den des Textes, was Ausdruck davon ist, dass in ihrem Modell keine Subjekte mit bestimmten Intentionen mehr miteinander kommunizieren, seien sie auch nur als gedachte Instanzen anwesend, sondern lediglich Texte.¹²² Für Kristeva besitzt die linguistische Kommunikation zwar immer noch dialogischen Charakter, allerdings konstituiert sich dieser nicht, wie bei Bachtin, durch die Sprache der Romanfiguren, sondern durch »eine *Schreibweise* (écriture), in der man den anderen [Text, J.H.] liest.«¹²³ Der intersubjektiv gedachte Ursprung in Bachtins Dialogizitätskonzept wird demnach gekappt und zu einem dynamischen Verweissystem differenter (Inter-)Texte verwandelt, was sie zu der berühmten Formulierung führt:

»[...] ein jeder Text baut sich als Mosaik von Zitaten auf, jeder Text ist Absorption und Transformation eines anderen Textes. An Stelle des Begriffs der Intersubjektivität tritt der Begriff der *Intertextualität*, und die poetische Sprache lässt sich zumindest als eine *doppelte* lesen.«¹²⁴

Das Bild des Textes als ein Zitatmosaik entgrenzt die Definition von Intertextualität so stark, dass Intertextualität zum Merkmal eines jeden Textes wird und prinzipiell immer und überall vorhanden ist. Erscheint nun der Text als Flickenteppich aus anderen Texten, reduziert sich die Rolle der Autor*in darauf, eine Schnittstelle zwischen Texten und Diskursen zu sein. Insofern ist auch nicht mehr die schreibende Person für die historische und soziokulturelle Verortung des Textes verantwortlich. Diese Funktion übernimmt die Organisation der Intertexte in einem Text, der ›sich schreibt‹, indem er seine Prätexte ›liest‹ und ›umschreibt‹: »Für Sachkenner ist Intertextualität ein Begriff, der anzeigt, wie ein Text die Geschichte ›liest‹ und sich in sie hineinstellt.«¹²⁵

Im Gegensatz zu Bachtin und Genette spielt die Parodie als intertextuelle Form keine zentrale Rolle, und es gelingt Kristeva nicht ohne Widersprüche diese in den (subjektlosen) Kontext ihrer Überlegungen einzuordnen. War ihr Vorgänger Bachtin zumindest noch von einer impliziten Autor*innenfigur ausgegangen, die die Worte ihrer Heldinnen und Helden nach ihren Wünschen lenkt und, wie im Fall der

120 Kristeva 1972a, S. 348.

121 Kristeva 1972a, S. 347f.

122 Berndt/Tonger-Erk 2013, S. 39.

123 Kristeva 1972a, S. 351 (Herv. i.O.).

124 Kristeva 1972a, S. 348 (Herv. i.O.).

125 Kristeva 1972b, S. 255.

Parodie, Bedeutungen gegeneinander ausspielen konnte, streicht Kristeva im Sinne Roland Barthes auch diesen gedachten Aktionsspielraum der Verfasser*in. Für die Funktionsweise einer Parodie sind aber die willentliche Verschränkung zweier Motive und damit eine intentionale, auktoriale Lenkung ausschlaggebend. Diese Problematik mehr oder weniger umgehend, ordnet Kristeva die Parodie ebenfalls in die verkehrte Welt karnevalesker Ausnahmestände ein. Diese Sphäre scheint ihr die geeignete, denn die »Kosmologie« des Karnevals besteht in ihren Worten aus Abständen, Relationen, Analogien, einander nicht ausschließenden Gegensätzen, was den Teilnehmenden des Karnevals immer gleichzeitig zum Schauspieler und Zuschauer des Spektakels mache und: »[...] er verliert sein Bewusstsein als Person, um durch den Nullpunkt der karnevalesken Aktivität hindurchzugehen und um sich zu entzweien in ein Subjekt des Schauspiels und ein Objekt des Spiels.«¹²⁶

Zwei Punkte fallen hier auf: Zunächst wirkt in diesen Überlegungen die auf Roland Barthes zurückgehende These vom »Tod des Autors« nach.¹²⁷ Innerhalb der von Kristeva beschriebenen karnevalesken Situation gehen das Ich und der Andere, Mensch und Maske ineinander über, die Position des »Autors als Schöpfer« seines Textes löst sich auf und wird durch eine anonyme Struktur ersetzt.¹²⁸ In seiner Autobiographie nennt Barthes den Text einen »Widerhallraum«, in dem sich Wörter und Texte echohaft, losgelöst von ihrer Sprecher*in (oder Autor*in), selber reproduzieren, wiederholen und überlagern.¹²⁹ Die individuelle und schöpferisch tätige Autor*in wird durch den kompilatorischen »Schreiber« (»scripteur«) ersetzt, der Bedeutung maximal einsammeln kann, sie aber nicht mehr herzustellen vermag.¹³⁰ Diese Aufgabe haben die Lesenden zu leisten.¹³¹ Zweifelsohne kommt der rezipierenden Person auch bei der (Bild-)Parodie eine wichtige Rolle zu, liegt es doch an ihr, das Surplus an Bedeutung zu entdecken, das in der Verschränkung von historischem Motiv-Zitat und neuem Kontext versteckt liegt. Aber es gibt auch eine andere Seite, die ins Spiel kommt, wenn Kristeva genau wie Bachtin die Parodie im

126 Kristeva 1972a, S. 362.

127 vgl. Barthes 2000.

128 Kristeva 1972a, S. 362.

129 Barthes 1978, S. 81.

130 »Heute wissen wir, dass ein Text nicht aus einer Reihe von Wörtern besteht, die einen einzigen, irgendwie theologischen Sinn enthüllt (welcher die ›Botschaft‹ des *Autor*-Gottes wäre), sondern aus einem vieldimensionalen Raum, in dem sich verschiedene Schreibweisen (*écritures*), von denen keine einzige originell ist, vereinigen und bekämpfen. Der Text ist ein Gewebe von Zitaten aus unzähligen Stätten der Kultur.« Barthes 2000, S. 190 (Herv. i.O.).

131 »Ein Text ist aus vielfältigen Schriften zusammengesetzt, die verschiedenen Kulturen entspringen und miteinander in Dialog treten, sich parodieren, einander in Frage stellen. Es gibt aber einen Ort, an dem diese Vielfalt zusammentrifft, und dieser Ort ist nicht der Autor (wie man bislang gesagt hat), sondern der Leser. Der Leser ist der Raum, in dem sich alle Zitate, aus denen sich eine Schrift zusammensetzt, einschreiben, ohne daß ein einziges verloren ginge.« Barthes 2000, S. 192.

Zusammenhang des Karnevals verortet, denn so schreibt sie weiter: »Auf der generalisierten Bühne des Karnevals parodiert und relativiert sich die Sprache, indem sie ihre darstellende Funktion verwirft (was Lachen hervorruft), ohne daß sie sich davon trennen könnte.«¹³² Durch dieses vermeintliche Paradox, die Gleichzeitigkeit von Verwerfen und Gebundensein, bekommt die parodistische Sprache ein reflexives Moment. Die aus ihr entstandenen Texte thematisieren ihren künstlichen Charakter und damit ihre medienspezifischen Möglichkeiten und Grenzen.¹³³ Dieses (selbst-)reflexive Moment ist auch entscheidend für bildparodistische Verfahren, gerade in dem Augenblick, wenn sich die Kritik der parodistischen Argumentation auf die Rahmenbedingungen der eigenen Produktions- und Rezeptionsgeschichte bezieht (oder deren Inanspruchnahmen).

Das Konzept der Intertextualität hat den Blick darauf gelenkt, dass *jeder* Text sich aus anderen Texten zusammensetzt, dass es also zur Grundstruktur der Bedeutungsgenerierung von Texten gehört, dass sie ein Archiv mit sich führen und in Differenz zu dem, was in das Archiv eingeschrieben ist, gelesen werden können. In dieser sehr allgemeinen, die Grundlagen von Kunst betreffenden Weise, lässt sich das Konzept auch für die Bildbetrachtung fruchtbar machen: indem es den Blick für jene semantische Mehrdimensionalität von Bildern öffnet, die sich dem Traditionsbezug verdankt (vgl. Kap. 4). Parodien machen diese grundsätzliche Qualität von Kunstwerken durch ihren kritischen Gestus explizit. Allerdings verfolgen Bildparodien damit oftmals eine historisch-kritische Agenda, die auch eine vertikale Analyse, also die Interpretation der Beziehung der Bedeutungsschichten zueinander verlangt. Die historische Dimension bleibt bei strukturalistischen und poststrukturalistischen Intertextualitätstheorien meist unberücksichtigt, was schon in der synchronen Ausrichtung der strukturalistischen Methode begründet liegt.

Um das Verhältnis eines (parodierenden) Bildes auf das ihm eingelagerte Archiv im Sinne von *Erinnerungszeichen*, die in der betrachtenden Person wachgerufen werden, zu präzisieren, lässt sich die Argumentation mit Hilfe von Renate Lachmanns Überlegungen, Intertextualität als das »Gedächtnis der Schrift«¹³⁴ zu beschreiben,

132 Kristeva 1972a, S. 363.

133 »Der Autor kann sich aber des fremden Wortes bedienen, um diesem einen neuen Sinn zu geben, wobei er dessen ursprünglichen Sinn bewahrt. Daraus folgt, daß das Wort zwei Bedeutungen erhält, daß es ambivalent wird. [...] Hier [bei der Parodie, J.H.] führt der Autor eine der Bedeutung des anderen Wortes entgegengesetzte Bedeutung ein.« Kristeva 1972a, S. 356f.

134 »So läßt sich – noch einmal – sagen, daß das *Gedächtnis des Textes* die Intertextualität seiner Bezüge ist, die im Schreiben als einem Abschreiten des Raumes zwischen den Texten entsteht. Indem der Text sich in den mnemonischen Raum zwischen den Texten einschreibt, schafft er zugleich einen ihm selbst implizierten mnemonischen Raum, eine Intertextdeponie, deren Syntax und Semantik sich in den antiken Termini *loci* und *imagines* beschreiben ließe«⁴²⁸ Vgl. Lachmann 1990, S. 36 (Herv. i.O.).

auf eine neue Spur lenken. Damit lagert sie, zumindest formal, eine historische Ebene in den Diskurs ein, der über die systematische Betrachtung von Texten hinaus eine aufschlussreiche Verbindung zu Gedächtnisforschung und Erinnerungstheorie eröffnet. Entscheidend ist für Lachmann das bereits thematisierte Zusammenspiel von Präsenz und Absenz, das bei der Analyse von intertextuellen Phänomenen zum Thema wird. Auch wenn wir, ähnlich wie bei der Bildparodie, nur einen literarischen Text vor uns haben, scheint durch die Wahl der Worte, des Schreibstils, der auftretenden Figuren et cetera ein unsichtbares Archiv aus bewusst oder unbewusst inszenierten Anspielungen und (Teil-)Wiederholungen durch diesen hindurch:

»Das Gedächtnisbild ist unsichtbar, aber es kann aus dem Verborgenen heraus zum Generator manifester Bildlichkeit werden, d.h. einer in einem Text sich entfaltenden Bildlichkeit. Die Literatur als Gedächtniskunst partizipiert an einem Bildfundus, der von der Mnemotechnik gespeist wird, aber sie geht über diese hinaus, indem das Innen des Gedächtnisses veräußerlicht, die Beziehung des Innen-Außen selbst thematisiert wird.«¹³⁵

Wie das (individuelle und kulturelle) Gedächtnis zunächst ein Unsichtbares ist, manifestieren sich Erinnerungen an Vergangenes an bestimmten Orten oder durch bestimmte Rituale. Kulturelle Artefakte, und das schließt Bilder und andere kunsthistorische Objekte mit ein, sind ein entscheidender Teil einer solchen Manifestation von Erinnerung und Prozessen des Memorierens. Für Lachmann als Literaturtheoretikerin ist die Literatur das mnemonische Medium schlechthin,

»indem sie das Gedächtnis der Kultur stiftet; das Gedächtnis einer Kultur aufzeichnet; Gedächtnishandlung ist; sich in den Gedächtnisraum einschreibt, der aus Texten besteht; einen Gedächtnisraum entwirft, in den die vorgängigen Texte über Stufen der Transformation aufgenommen werden. [...] Die Intertextualität der Texte zeigt das Immer-Wieder-Sich-Neu- und Umschreiben einer Kultur, einer Kultur als Buchkultur und als Zeichenkultur, die sich über ihre Zeichen immer wieder neu definiert.«¹³⁶

Polkes und Staecks Auseinandersetzung mit Motiven aus dem Œuvre von Albrecht Dürer, ihre Neu- und Umschreibungen des Feldhasen-Motivs haben gezeigt, in welcher Form auch Bildwerke einen solchen »Gedächtnisraum« eröffnen und über bestimmte Erinnerungszeichen dazu beitragen von einem gegenwärtigen Standpunkt und mit Hilfe des Rückgriffs auf die Geschichte einen in die Zukunft gerichteten, traditionskritischen Impuls zu setzen. Intertextualität und Gedächtnistheorien zusammenzudenken eröffnet also einen vielversprechenden Horizont, der es ermög-

135 Lachmann 1990, S. 36.

136 Lachmann 1990, S. 36.

licht, die historische Dimension und den diachronen Anspruch parodistischer Verfahren in den Blick zu nehmen:

»Denn wenn das ›Gedächtnis *der* Literatur‹ deren Intertextualität ist, wie es Renate Lachmann formulierte, so wird Literatur aufgrund ihres Rückgriffes auf vorangegangene Texte und Gattungen automatisch zu einem ›Medium des kulturellen Gedächtnisses‹, indem sie die Erinnerung an Vorgegangenes aufrechterhält, während sie dieses zugleich verwandelt.«¹³⁷

Eine begriffliche Überschneidung, die einem derartigen Unterfangen als Richtschnur dienen kann, ist die Genese der Palimpsest-Metapher als Sinnbild für die Schichtung kultureller Erzählungen und Bedeutungen, die, wie Bachtin betont, besonders explizit in parodistischen Inszenierungen zum Tragen kommen. Durch die über Jahrhunderte hinweg vollzogene metaphorische Umdeutung des Palimpsest-Begriffs hält die Vorstellung einer hierarchischen Strukturierung dieser Schichten Einzug, die Altes und Neues in einen wertenden Blick nimmt. Hier wird besonders der Aspekt der Schichtung als Geschichtlichkeit betont, der Geschichtlichkeit als Wert kennzeichnet und auch für die Betrachtung von Bildparodien von Bedeutung ist, insofern diese über bestimmte Erinnerungszeichen auf das absente Vorbild als etwas Wertvolles verweisen. Im Folgenden soll der Weg vom Palimpsest als kodikologischem Begriff für ein frühes Recyclingverfahren hin zur disziplinübergreifenden Metapher für Geschichtlichkeit nachgezeichnet und mit Klaus Krüger eine kunsthistorische Perspektive vorgestellt werden, in der der Begriff für die Beschreibung postmoderner Bilder fruchtbar gemacht wird. Der Palimpsest dient dabei als Denkmodell, um über die analytische Ebene der Intertextualitätsforschung einen Schritt hinaus zu gehen und das Verhältnis von Text- und Bildschichten zueinander zu interpretieren.

5.4 Der Palimpsest als Denkfigur

Bildparodien eröffnen einen Gedächtnisraum, über dessen Profil, Umfang und Qualität alle Betrachter*innen individuell mitentscheiden, wenn sie in ihn eintreten. Je nach Intention der malenden Person, aber auch je nach Vorwissen der Betrachter*innen ist nämlich im sichtbaren Bild eine Fülle zitierter, unterschwellig mitlaufender Bilder zu entdecken, auf die Bildparodien als Agentinnen der Gedächtniskunst in besonderer Weise aufmerksam machen. Während die im vorangegangenen Kapitel vorgestellten Intertextualitätstheorien ein theoretisches Fundament bilden, um analysieren zu können, wie komplexe Sinnstiftungen durch solche Verweisungen Gestalt annehmen, gibt es einige darunter, die sich mit dem

137 Frank/Rippl 2007, S. 26f.

Aspekt intertextueller Markierung beschäftigen. Das ist insofern wichtig, als dass auch parodistische Bildfindungen die Aufmerksamkeit ihres Publikums so zu lenken vermögen, dass die Betrachter*innen die Anspielungen auf das parodierte Vorbild identifizieren können. Bei Polkes Dürer-Hasen-Parodien [Abb. 27 u. 28] verweisen die Bildtitel, die markanten Umriss des Nagers und die imitierte Signatur von Dürer ganz eindeutig auf das vorbildhafte Aquarell. Ähnliches gilt für Klaus Staecks Grafiken aus der Serie »Fromage á Dürer«: Welche kunsthistorischen Bilder hier neben- und übereinanderliegen und auf welche historischen Vor-Bilder sich der Künstler bezieht, ist gut zu erkennen [Abb. 30-34]. Und doch verwirrt die Art und Weise, wie Polke und Staeck auf ihre Vorbilder referieren, denn ihre Präsentation wirkt gestört, ihre »Aura« gebrochen.¹³⁸ Bei Polke bleiben die Konturen der berühmten Hasengestalt leer und verweisen mehr noch als auf das Vorbild selbst auf die *zeitliche Distanz*, die zwischen dem Gummiband-Bild und Dürers Aquarell liegt. Bei Staeck werden die Dürer Motive durch zeitgemäße, aber aus historischer Sicht unpassende Aufdrucke überlagert oder durch zynische Titel überschrieben. Wichtig ist, dass die Bildanalysen gezeigt, dass es bei parodistischen Bildern offenbar nicht nur darauf ankommt, das ihnen eingelagerte Archiv, also die Vor-Bilder ins Bewusstsein zu rufen, sondern die Differenz zwischen den unterschiedlichen Interpretationen als geschichtliche auszuzeichnen. Das heißt, dass Polkes und Staecks Dürer-Parodien, auch wenn sie in gewisser Weise zur fortdauernden Verehrung der beliebten Dürer-Motive beitragen, in eine kritische Differenz zu einem deutschtümelnden Dürer-Kult und dessen (unkritischer) Fortführung in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts treten. Dabei eignen sich die Dürer-Beispiele besonders gut, um nachzuvollziehen, wie Deutungstraditionen entstehen und wie bestimmte Motive mit Bedeutungszusätzen versehen werden, deren historischer Kontext über die Jahrhunderte verblasst und für die eine vermeintliche Natürlichkeit suggeriert wird, so dass beispielsweise aus einer Naturstudie wie dem »Feldhasen« über die Zeit ein Symbol für (deutsche) Tierliebe und Naturverbundenheit werden konnte. Dieser (unkritische) Umgang mit den Werken Dürers und das historische Vakuum, in dem sie rezipiert werden, steht im Zentrum der parodistischen Kritik von Polkes und Staecks Bildern. Es gilt also noch genauer nachzufragen, welche Theorien dabei helfen, die den Verweisungen implizite Historizität als einen produktiven Störfaktor der Rezeption zu benennen.

Intextualitäts- und Interpiktoralitätstheorien sind strukturalistisch angelegt, haben also ein räumlich-synchrones und kein diachrones Erkenntnisinteresse. Um die für die Bildparodie wichtige historische Tiefendimension von bildkünstlerischen Verweisstrukturen in den Blick zu nehmen, bringt Klaus Krüger den Palimpsest-Begriff als »Denkmodell« ins Spiel.¹³⁹ Für Krüger versinnbildlicht der

138 Vgl. Benjamin 1974.

139 Krüger 2007, S. 142f.

Palimpsest eine strukturelle Eigenschaft (postmoderner) Bildlichkeit, die sich durch erhöhte Verweisdichte auszeichnet. Denn besonders in postmodernen Bildwerken häufen sich Anspielungen auf vorangegangene Werke, Stile oder Bedeutungen, die ähnlich wie die übriggebliebenen Schriftreste eines Palimpsests auf der Bildfläche durchscheinen und ihre Rezeption bestimmen. Dabei nutzt Krüger die Palimpsest-Metapher zugleich als »Gegenstandsbegriff« und als »strukturtheoretische Kategorie« und denkt über konkrete Bilder (und ihre Bezüge) genauso nach wie über methodologische Fragestellungen, was seine Überlegungen für diese Arbeit besonders interessant macht (vgl. Kap. 4.3).¹⁴⁰ Vor dem Hintergrund der komplexen Vielschichtigkeit der postmodernen Bildwelt und der offensichtlichen Schwierigkeit, diese in Abgrenzung zu literaturwissenschaftlich geprägten Intertextualitätstheorien zu beschreiben, nutzt Krüger die Palimpsest-Metapher, um eine strukturelle Heterogenität zu beschreiben, die sowohl das Bild als auch »seine Rezeption betrifft, insofern sich die Erfahrung des Bildes ihrerseits als ein dynamischer Prozess von Aneignung und Verdrängung entfaltet.«¹⁴¹ So folgert er:

»Der Palimpsest-Begriff in kunst- bzw. bildwissenschaftlicher Perspektive scheint sich aufgrund seiner metaphorischen Doppelnatur als Gegenstandsbegriff und zugleich als strukturtheoretische Kategorie als geeignet zu erweisen, Schichtung und Überlagerung, Verflechtung und Transgression allererst als *konkrete* Relationen sichtbar zu machen, die sich materieller Aneignungsverfahren als gegenwartsbezogene Praktiken verdanken, um sie doch im selben Zug auf *abstrakter* Ebene und in Hinblick auf den medialen Status des Bildes zu theoretisieren.«¹⁴²

Wenn Krüger Palimpsest als Begriff »im Sinne einer in der Darstellung konkretisier- ten Schichtung, Verflechtung und Durchdringung sei es zeitlich divergenter oder synchroner und nicht nur technischer, sondern auch und gerade kategorial unterschiedlich definierter Bilder – [...]« definiert, dann fragt er nicht nur innerhalb des Bildes nach einem motivischen Vor- und Nachher, sondern nimmt gleichermaßen die Produktions- und Rezeptionsprozesse der Werke in den Blick und zielt auf eine diachron-systematische Betrachtung.¹⁴³ Allerdings wird in einem für meine Argumentation wichtigen Aspekt differenziert: Denn Bilder können, so Krüger, einerseits als Produkt und Zeugnis der geschichtlichen Welt angesehen werden. Ihr sinnbildendes Potential beruht stets auf unterschiedlichen historischen Verhältnissen. Diese Geschichtsspuren sind nicht zu tilgen, (und im Sinne dieser Arbeit ließe sich argumentieren, dass postmoderne Parodien, verstanden als Gedächtnisarbeit,

140 Krüger 2007, S. 157.

141 Krüger 2017, S. 214.

142 Krüger 2007, S. 157 (Herv. i.O.).

143 Krüger 2017, S. 224.

das Augenmerk der Betrachter*innen gezielt auf diese Spuren der Geschichte lenken). Andererseits ermöglichen Bilder eine transhistorische ästhetische Erfahrung, die nicht an raum-zeitliche Implikationen gebunden ist. So entwerfen Bilder eine Wirklichkeit, die nicht mit der Welt identisch ist und trotzdem auf sie verweist. Das heißt für die Analyse von Bildparodien zum einen, dass im System der Schichtungen, das ein Kunstwerk ausmacht, ganz generell ein historischer Index mitzudenken ist. Zum anderen folgt daraus, dass die Aufmerksamkeit auf das Zusammenspiel von Dispositiv und Repräsentation gelenkt wird, denn wie die Welt dargestellt wird, wird sie auch wahrgenommen und vice versa. Wer Bildparodien im Zeichen der Palimpsest-Metapher als Akteurinnen des kulturellen Gedächtnisses versteht, fragt danach, wie relevant die Erinnerungszeichen für die Bildsemantik sind und in welchem Verhältnis die (als historisch gekennzeichneten) Bild- und Zeichenschichten zueinander gewichtet werden. Wer der Überlegung folgt, dass Bilder Wahrnehmungsdispositive schaffen und diskutieren, wird auf die Spur einer weiteren Eigenschaft postmoderner Parodien gelenkt, nämlich auf ihre Fähigkeit zu (politischer) Intervention (vgl. Kap. 6.3).

Doch bedarf es einer nachträglichen Begriffsschärfung: Denn wenn Krüger den Palimpsest-Begriff nutzt, um über Verweisstrukturen in postmodernen Bildwerken nachzudenken, bezieht er sich nicht auf die ursprüngliche kodikologische Begriffsbedeutung (die ja ausschließlich akzidentelle Überlagerungsprozesse meint), sondern auf den Palimpsest als kulturhistorische Metapher, deren Bedeutung sich über die Jahrhunderte immer weiter von ihrem kodikologischen Ursprung entfernt hat. Historizität rückt auf diese Weise in zweifacher Gestalt ins Zentrum der Aufmerksamkeit. In der Ursprungsbedeutung des Palimpsest-Begriffs geht es auf der einen Seite um die Tatsache, dass Textzeugen der Vergangenheit von einer mit sich selbst beschäftigten Gegenwart einfach überschrieben werden und das Alte dem Neuen weichen muss. Auf der anderen Seite, gemäß der Umdeutung des Palimpsests zur Metapher kultureller Prozesse, kommt in ihrem Medium die Anschauung zur Geltung, dass die Textzeugen der Vergangenheit einen eigenen Wert darstellen und unbedingt ›gerettet‹ werden müssen. Das heißt: Reflektiert man die Umdeutung des Palimpsest-Begriffs, spiegelt sich darin eine gravierende Veränderung des Geschichtsbewusstseins, an deren Form der Analyse von Bildparodien gelegen sein muss. Wird doch zum Thema, dass zwischen Bild und Vorbild nicht nur eine bedeutsame historische Differenz liegt, sondern dass in die Wahrnehmung dieser Differenz immer auch Wertungen einfließen. Zu fragen ist, welcher Art diese Wertungen sind, woher sie stammen und welche Funktion sie für die Gegenwart haben. Warum nämlich erscheint ein Relikt der Vergangenheit plötzlich umso wertvoller, je fragmentarischer, angegriffener, fragiler es ist? Und noch einen Aspekt gilt es zu bedenken: Wenn sich tatsächlich mit der Umdeutung des Palimpsest-Begriffs eine Konjunktur des Fragments verbindet, dann kann der Zugriff auf die Vergangenheit nicht mehr die Tat professioneller Historiker*in-

nen oder Sammler*innen sein, die souverän über Archive herrschen. Dann muss auch über eine andere, eher störanfällige Aneignung von Geschichte nachgedacht werden und es gilt zu fragen, in welcher Weise alltägliche, oft sogar unbewusst ablaufende Vorgänge wie Erinnern und Vergessen diesen Diskurs bestimmen (vgl. Kap. 5.5). Denn Geschichte erschließt sich in einem stetigen Prozess des Vergessens, Erinnerns und Rekonstruierens. Und der Palimpsest avanciert so gesehen zu einem übergreifenden Sinnbild für kulturelle Erinnerungs- und Gedächtnisprozesse. Bildparodien, so die Hypothese dieses Unterkapitels, partizipieren an diesem Diskurs und machen die Vorstellung explizit, dass Geschichtlichkeit aus sich überlagernden (Bedeutungs-)Schichten und deren Bewertung in der Rezeption entsteht. Das parodierte Motiv, nimmt man die Dürer-Hasen-Parodien von Polkes und Staeck als Beispiel, scheint dabei die Rolle des Pergaments und damit des Trägers aller Bedeutungsschichten einzunehmen, deren Akkumulation die parodistische Intervention deutlich macht. Um Klaus Krügers Vorstellung einer »geschichteten Bildlichkeit«, die er mit dem Bild des Palimpsests zu beschreiben sucht, zu konkretisieren und für die Thesen zur Bildparodie fruchtbar zu machen, gilt es also zunächst die Geschichte der Palimpsest-Metapher nachzuzeichnen, um ihre Verwendung zu plausibilisieren.

1820 entdeckte der italienische Philologe Angelo Mai in den Beständen der Bibliotheca Vaticana einen handschriftlichen Kodex aus Pergament mit einem in Latein geschriebenen Kommentar des Kirchenvaters Augustinus zu den Psalmen 119-140, unter dessen Schriftzeichen bei genauerer Betrachtung ein weiterer, ebenfalls in Latein verfasster Text hindurchschien: eine seit dem Altertum vermisste Abhandlung Ciceros über den Staat mit dem Titel »De re publica«, welche man bis dato nur durch Zitate in den Texten anderer Schriftgelehrter kannte.¹⁴⁴ Angelo Mai setzte dem alten Pergament mit chemischen Lösungen zu, um die Schrift des antiken Rhetorikers wieder lesbar zu machen. Damit entdeckte er nicht nur einen bedeutenden Text wieder, er legte auch (unbewusst) den Grundstein für die Umdeutung des alten, beinahe vergessenen Palimpsest-Verfahrens, das heute als interdisziplinäre Metapher für Schichtungs-, Verdrängungs- und Überschreibungsprozesse steht.¹⁴⁵ Diese moderne Palimpsest-Metapher beruht also, wie im Folgenden zu zeigen sein wird, auf einer dreifachen Umdeutung des alten kodikologischen Begriffs: Die Vergangenheit wird zur Quelle des Wissens und der Palimpsest – eigentlich selbst ein Gegenstand historischer Wissenschaft – zu ihrer Metapher. Damit wandert der Fokus des Interesses vom Auslöschung und Überschreiben zu einem Wieder-sichtbar-Machen und Lesen, womit wiederum eine Umwertung von Alt und Neu einhergeht.

144 Weinrich 2007, S. 24f.

145 In seinem durchaus kritischen Aufsatz beschreibt Roland Kany den Boom der Palimpsest-Metapher und ihre Geschichte. Vgl. Kany 2009.

In seinem ursprünglichen kodikologischen Gebrauch bezeichnet der Begriff Palimpsest (lat. »palimpsestos«/griech. »παλίμψηστος« = wieder abgekratzt) nämlich ein Verfahren frühen Recyclings, bei dem auf Grund von Beschaffungsknappheit oder Sparmaßnahmen alte Pergamente abgeschabt und, von ihrem Text befreit, als Schreibgrund für die erneute Nutzung zur Verfügung gestellt wurden. Dabei war es – bedingt durch schlechte Arbeit oder Arbeitsbedingungen – oftmals unvermeidlich, dass Spuren der alten Schriftzeichen sichtbar blieben. Zunächst lässt sich festhalten, dass, betrachtet man das ursprüngliche Verfahren des Abschabens, welches der Begriff des Palimpsestierens beschreibt, der neue dem älteren Text vorgezogen wird; so tilgt in dem berühmten Beispiel des Handschriftenfundes von Mai die Abhandlung von Augustinus die von Cicero. Diese Tatsache, dass alte und neue Schriftzeichen einander überlagerten, hatte außerhalb der Handschriftenkunde keinerlei Bedeutung, bevor der Historismus des 19. Jahrhunderts lebhaftes Interesse an allem in die Vergangenheit Entschwundenen entwickelte und man versuchte, die alten Schriftzeichen wieder lesbar zu machen.¹⁴⁶ So ändert sich – nach Renaissance und Humanismus – im 19. Jahrhundert die Perspektive auf die alten Schriften radikal: »Jetzt ist es die neue, dem kostbaren Schreibstoff nachträglich aufgezwungene Schrift, die auf die Gleichgültigkeit der Leser stößt, und ihr wird nun, als regierte über der Geschichte eine »lex talionis«, Gleiches mit Gleichem vergolten.«¹⁴⁷ Zusätzlich zu der Arbeit an neuen Verfahren zur Wiederherstellung der alten, überschriebenen Texte (chemische Reagenzien und im 20. Jahrhundert auch ultraviolette Strahlung) kam der Wiederentdeckung der alten Texte und dem Prozess ihrer Überschreibung und Tilgung respektive Wiederentdeckung auf einer Metaebene politische und kulturgeschichtliche Bedeutung zu. Die Umkehrung im Ansehen von Alt und Neu impliziert eine Veränderung hinsichtlich der vorherrschenden Kanones und, allgemeiner gesprochen, einer Weltsicht, die trotz des omnipräsenten (technischen) Fortschritts nach den Fragmenten der Vergangenheit fragt.¹⁴⁸ So schrieb

146 »Im späteren zwanzigsten Jahrhundert emanzipiert sich der Gebrauch der Palimpsestmetapher weitestgehend von seinem Aufgabenbereich, der Welt antiker und mittelalterlicher Handschriften, und wird häufig gerade nicht mehr aus einen anschaulichen *tertium comparationis* heraus entwickelt. Die heutige Metapher »Palimpsest« steht für die Kopräsenz des Ungleichzeitigen, für Kopräsenz überhaupt, für Relationalität und Relativität. Sie funktioniert daher in manchen Fällen nur, wenn man den Abgabebereich vollständig ignoriert.« Kany 2009, S. 202 (Herv. i.O.).

147 Weinrich 2007, S. 26.

148 »Die Entzifferung von Palimpsesten wurde zum Symbol wissenschaftlichen Fortschritts. Ausgerechnet die moderne Chemie hatte die Jahrhunderte lang verborgenen Texte wieder lesbar gemacht und schien damit das zeitgenössische Bemühen um eine Neuordnung von Staat und Recht zu befruchten – hätte das aufkommende Zeitalter der Technik, der Naturwissenschaft und der historischen Forschung sich ein sprechenderes Symbol erfinden können?« Kany 2009, S. 187.

der italienische Dichter Giacomo Leopardi 1820 unmittelbar nach der Auffindung des Cicero-Fragments eine patriotische Lobeshymne zu Ehren Angelo Mais, in der er die Wiederentdeckung des antiken Textes zu einem epochalen Ereignis stilisierte und dem Palimpsest-Begriff erstmals einen metaphorischen Impetus verlieh: Als Metapher nutzte er ihn für kulturhistorische Überschreibungs- und Verdrängungsprozesse, die in Leopardis Augen das Land Italien zu Beginn des 19. Jahrhunderts zugrunde gerichtet hatten und denen nur durch Rückbesinnung auf dessen historische Wurzeln und Hoffnung auf ein phönixgleiches »risorgimento« entgegentreten war.¹⁴⁹ In Leopardis Gedicht ist die erinnerte und nach Möglichkeit sogar wiederzubelebende Geschichte ein Ort pathetischer Zukunftsvision, die in ihrer Ausrichtung beinahe einem Heilsversprechen gleicht.

Mit Leopardi beginnt die alternative Geschichte des Palimpsest-Begriffs als einer kulturtheoretischen Metapher. So schreibt Ludwig Börne in Paris: »Wie die Welt jetzt beschaffen, gleichen die Köpfe der Gelehrten und also auch ihre Werke den alten Handschriften, von welchen man die langweiligen Zänkereien eines Kirchenvaters und die Faseleien eines Mönchs erst abkratzen muß, um zu einem römischen Klassiker zu kommen.«¹⁵⁰ Hier wird erneut und in besonderer Drastik die angesprochene Umwertung von Altem und Neuem deutlich, die den metaphorischen Gebrauch des Palimpsest-Begriffs beflügelt hat. Für Börne besitzt der Text von Augustinus, für den seinerzeit die geringer bewerteten Zeilen Ciceros Platz machen mussten, den Status »[langweiliger] Zänkereien«; viel größere Bedeutung kommt der originalen Abhandlung über die Staatsangelegenheiten des »römischen Klassikers« zu. Börne wiederum inspirierte seinen Schriftstellerkollegen Heinrich Heine zu einer ähnlichen Palimpsest-Metapher. Im 1824 erschienen Reisebericht »Die Harzreise« schrieb er über die Begegnung mit einer kleinen Gruppe von Reisenden, unter der sich eine Mutter und ihre Tochter befanden: »Ihr Gesicht [dasjenige der Mutter, J.H.] glich einem Codex palimpsestus, wo, unter der neuschwarzen Mönchsschrift eines Kirchenvatertextes, die halberloschenen Verse eines altgriechischen Liebesgedichtes hervorlauschen.«¹⁵¹ Auch hier zeigt sich die Idee einer blühenden Vergangenheit, die unter den Spuren des sittenstrengen Zeitgemäldes hervorscheint. In Heines Text gewinnt die Palimpsest-Metapher jedoch noch eine weitere Qualität hinzu. So suggeriert die metaphorische Verwendung des Begriffs eine Verwandtheit von Alt und Neu, die für die Beziehung zwischen Vorbild und Parodie wichtig ist. Insofern ist das Heine-Zitat besonders aufschlussreich. Zum einen, weil die Palimpsest-Metapher hier auch eine Identität der Alten mit sich selbst zum Ausdruck bringt, die die Zeit unsichtbar hat werden lassen (und die implizit durch die Tochter wieder aufgerufen wird), und zum anderen, weil sie ästhetisch gefasst ist (der Gegensatz »neu«

149 Vgl. Weinrich 2007, S. 27 und Leopardi 1917.

150 Börne 1964, hier S. 740f. Vgl. dazu weiterhin: Weinrich 2007, S. 28.

151 Heine 1973, hier S. 119.

und ›alt‹ wird durch ›schön‹ und ›hässlich‹ ersetzt). Diese Umwertung ist für die Überlegungen zu den für Bildparodien konstitutiven Zitat- und Anspielungen in doppelter Hinsicht interessant: Auf einer formalen Ebene kann der Verweis auf das Alte in diesem Rahmen als Folie verstanden werden, auf die sich die Zeichen und (Be-)Deutungen der Zeit einschreiben. Unter inhaltlichem Gesichtspunkt zeichnet sich ab, dass die neue Wertschätzung der Vergangenheit das Geschichtsverständnis selbst als Gegenstand der parodistischen Auseinandersetzung interessant macht.

Je prominenter die Palimpsest-Metapher wird, desto mehr Fragen nach möglichen Konsequenzen für das Bild der Geschichte werden aufgeworfen: Lassen die Fragmente, die die Zeit überdauert haben beziehungsweise deren Wiederentdeckungen sich mit dem Fortschreiben der Historie häufen, eine vollständige Rekonstruktion des Gewesenen zu? Oder handelt es sich bei ihnen nur um Bruchstücke einer Erzählung, die aus zeitgenössischer Perspektive nicht mehr nachvollzogen und verstanden werden kann? Der schottische Historiker Thomas Carlyle imaginiert in dem 1830 erschienenen Essay »On History« die Vergangenheit als »complex Manuscript, covered over with formless inextricably-entangled unknown characters«. ¹⁵² Allerdings kommen erste Zweifel an dessen vollständiger Erschließbarkeit auf: Keinem Menschen, so Carlyle weiter, sei es möglich, die alten Zeichen vollständig zu lesen und ihre prophetische Bedeutung zu entschlüsseln, was sie umso kostbarer (und rätselhafter) werden lässt. Aus Carlyles Palimpsest-Metapher spricht die Wertschätzung des Fragmentarischen, weil ihm das Fragment als wahre Gestalt des Geschichtlichen erscheint, wie auch Aleida Assmann betont: »Die Leerstellen, die die Romantiker noch mit ihren Imaginationen aufzufüllen trachteten, werden bei Carlyle konstitutiv für den Text, den wir Geschichte nennen.« ¹⁵³ Brecht de Groote erkennt den Gebrauch des Palimpsest-Begriffs bei Carlyle als »a figure of forgetting and fragmentary remembrance«, welche die materiellen Eigenschaften der bruchstückhaft überlieferten Schriftzeichen zum Ausgangspunkt für ein sich wandelndes Geschichtsverständnis nimmt, das die Uneinholbarkeit des Vergangenen in den Fokus rückt und damit auch die Frage nach dem Zu-

152 »Let us search more and more into the Past; let all men explore it, as the true fountain of knowledge; by whose light alone, consciously or unconsciously employed, can the Present and the Future be interpreted or guessed at. For though the whole meaning lies far beyond our ken; yet in that complex Manuscript, covered over with formless inextricably-entangled unknown characters – nay which is a *Palimpsest*, and had once prophetic writing, still dimly legible there, – some letters, some words, may be deciphered; and if no complete Philosophy, here and there an intelligible precept, available in practice, be gathered: well understanding, in the mean while, that it is only a little portion we have deciphered; that much still remains to be interpreted; that History is a real Prophetic Manuscript, and can be fully interpreted by no man.« Carlyle 1857, S. 173.

153 Assmann 2018, S. 208.

gang zur Geschichte.¹⁵⁴ Denn wenn Fragmente genau diese verstörende Botschaft übermitteln, dass Geschichte nicht umfassend und objektiv zu rekonstruieren ist, dann wird ein anderes Denkmodell attraktiv, das mit solchen Lücken und Brüchen immer schon zu tun hatte: die Idee, dass Vergangenheit erinnert wird und vergessen werden kann. Der Palimpsest avanciert zum Sinnbild einer Geschichte im Gedächtnis.

So bildet der Palimpsest-Begriff in Thomas de Quinceys Essaysammlung mit dem sprechenden Namen »Suspiria de Profundis« den Titel einer Abhandlung über (drogengesteuerte) Erinnerungsprozesse. Wortgewandt beschreibt der englische Schriftsteller das menschliche Gehirn als Palimpsest, in das sich leid- und freudvolle Erinnerungen gleich »mysteriöser Handschriften« einschreiben und Spuren hinterlassen.¹⁵⁵ Doch selbst wenn es sich auf diese Weise um eine persönliche Geschichte handelt, hat der Verstand, so de Quincey, keinen vollständigen Zugang zu den Erinnerungstexten. Denn sie residieren im Unterbewusstsein und erschließen sich nur, wenn der Verstand, beispielsweise durch Drogen, ausgeschaltet wird. Dem wachen Bewusstsein zeigen sich nur Bruchstücke der eigenen Geschichte, die einander zwar wie die Schichten eines Palimpsests überlagern, aber keine Botschaft enthalten. In vergleichbarem Sinn schreibt der französische Dichter Charles Baudelaire:

»Qu'est-ce que le cerveau humain, sinon un palimpseste; immense et naturel? Mon cerveau est un palimpseste et le vôtre aussi, lecteur. Des couches innombrables d'idées, d'images, de sentiments sont trombées successivement sur votre cerveau, aussi doucement que la lumière. Il a semblé que chacune e enseveli la précédente. Mais aucune en réalité n'a péri.«¹⁵⁶

154 De Groote 2014, S. 110.

155 »Yes, reader, countless are the mysterious hand-writings of grief or joy which have inscribed themselves successively upon the palimpsest of your brain; and, like the annual leaves of aboriginal forests, or the undissolving snows on the Himalaya, or light falling upon light, the endless strata have covered up each other in forgetfulness. But by the hour of death, but by fever, but by the searchings of opium, all these can revive in strength. They are not dead, but sleeping. In the illustration imagined by myself, from the case of some individual palimpsest, the Grecian tragedy had seemed to be displaced, but was not displaced, by the monkish legend; and the monkish legend had seemed to be displaced, but was not displaced, by the knightly romance. In some potent convulsion of the system, all wheels back into its earliest elementary stage.« De Quincey 1871, S. 20f.

156 Übersetzung: »Was ist das menschliche Gehirn anders als ein gewaltiger und natürlicher Palimpsest? Mein Gehirn ist ein Palimpsest und deines auch, Leser. Unzählige Schichten von Vorstellungen, Bildern, Gefühlen haben sich nacheinander auf dein Gehirn gelegt, so sanft wie Licht. Jede dieser Schichten schien die frühere einzuhüllen. Aber keine ist in Wirklichkeit zugrunde gegangen.« Baudelaire 1901, S. 216.

Wenn Baudelaire (und de Quincey) das Gehirn mit einem Palimpsest vergleichen, dann setzen sie die Dynamik des Verschwindens, Vergessens und Überschreibens von Informationen ins Verhältnis zur produktiven Kraft des Gehirns, das Gelöschte wieder sichtbar zu machen. Für Dichtende und Lesende, für Kunstschaffende und Bildbetrachter*innen heißt das, dass die Aktivitäten von Produktion und Rezeption ein gleichermaßen aktives Gehirn voraussetzen, denn nur weil das Gehirn über diese fabelhafte Fähigkeit verfügt, kann gesagt werden, dass nichts verschwindet. Dieser Prozess des Hervorholens ist weder willentlich zu steuern noch verläuft er logisch-kausal. Mag man sich das Vergessen auch durch das Bild einander überlagernder Schichten von ehemals Gewusstem verdeutlichen, das immer weiter in die Vergangenheit entrückt wird: Was davon durch die Tätigkeit des Gehirns an die Oberfläche gebracht wird, hat eine völlig neue Form, nämlich die der Simultanität alles Gewesenen und Gegenwärtigen. Für Baudelaire ist die Kunst deshalb besonders geeignet, diese komplexen Vorgänge ins Bild zu bringen, weil sie – wie das Gehirn – Tiefen- und Oberflächenprozesse miteinander verbindet. In der Terminologie des berühmten Essays »Der Maler des modernen Lebens« heißt das, dass Kunst doppelgesichtig ist, nämlich die Signatur der flüchtigen Moderne ebenso wie die Signatur der andauernden Vergangenheit trägt: »Die Modernität ist das Vorübergehende, das Entschwindende, das Zufällige, ist die Hälfte der Kunst, deren andere Hälfte das Ewige und Unabänderliche ist.«¹⁵⁷ Im vierten Abschnitt des Essays entwirft er das Konzept einer mnemonischen Kunst, in der Gedächtnis und Imagination zusammenarbeiten und sich gegenüber dem Druck der Zeit und der neuen technischen Möglichkeiten behaupten. Dabei kommt den Betrachtenden die Aufgabe zu im Kopf zu ergänzen, was der Maler »synthetisch abkürzt«, genauso wie die Malenden das Gesehene um ihre Sicht auf die Dinge ergänzen, schließt Baudelaire ab.¹⁵⁸ »Die in den Bildern wirksame vis wird bei ihm [Baudelaire, J.H.] zu jener Gedächtniskraft, die sich im Fluß der flüchtigen Zeit behauptet.«¹⁵⁹, fasst Aleida Assmann zusammen.

Unter dieser kulturwissenschaftlichen Perspektive ist schließlich Sigmund Freud zu nennen, der Palimpsest-Vorstellung und Gedächtnisanalyse im Rahmen der psychoanalytischen Theorie miteinander verband und seinerseits auf die antike Metapher der Wachstafel zurückgriff, als er 1924 seinen kurzen Aufsatz über den sogenannten »Wunderblock« veröffentlichte.¹⁶⁰ Der Wunderblock bezeichnet ein

157 Baudelaire 1988, S. 21.

158 Baudelaire 1988, S. 24ff.

159 Assmann 2018, S. 224.

160 Vgl. Freud 1975. Bereits Platon und Aristoteles haben die Wachstafel als sinnfälliges Bild des menschlichen Geistes, insbesondere des Gedächtnisses, gesehen und den Prozess der Wahrnehmung und Erkenntnis vom Ausgangspunkt der »tabula rasa« bis zur vollbeschriebenen Geistestafel mit kontinuierlichem Interesse verfolgt. Vgl. Platon 1982, Bd. 2 I,142a-210d, S. 561–661, hier S. 632f. (191c); Aristoteles 2016, Kap. III 4, 429b29–430a2, S. 193ff. Zur weiteren

Kinderspielzeug im Tafelformat, bei dem über einer Wachsschicht eine Deckfolie gespannt ist, auf die mit einem Griffel geschrieben werden kann. Nach der Benutzung ist es möglich das Geschriebene durch einen mechanischen Vorgang, der die Folie von der Wachsschicht trennt, auszulöschen, so dass diese erneut genutzt werden kann. Dadurch sieht Freud zwei Funktionen des Gedächtnisses versinnbildlicht, das Kurzzeitgedächtnis – die immer wieder neu beschreibbare Folie – und das Langzeitgedächtnis – die darunterliegende Wachsschicht, auf der Spuren aller einst geschriebenen Texte fragmentarisch vorhanden bleiben.¹⁶¹ Freuds Ausdeutung des »Wunderblocks« führt die Konzeptualisierung des Erinnerns mit der Vorstellung übereinander lagernder Schriftzeichen eng, und so ist es kein Zufall, dass poststrukturalistische Theoretiker*innen der Intertextualität die Palimpsest-Metapher nutzen, um Text-Text-Beziehungen zu veranschaulichen. Um den Kreis zu schließen, sei hier an Renate Lachmann erinnert, die Intertextualität als Gedächtnis der Schrift definiert (vgl. Kap. 5.3): Wenn Literatur das Gedächtnis einer Kultur in Zeichen fasst, dann ist dies ein unentwegter Prozess des Überschreibens früherer Zeichen und der Aufschichtung von Text- und Bedeutungsmaterial.¹⁶²

Auch in der zeitgenössischen Kunstgeschichte erfreut sich der Palimpsest als Sprachbild »für die Kopräsenz des Ungleichzeitigen, für Kopräsenz überhaupt, für Relationalität und Relativität« großer Beliebtheit.¹⁶³ Die häufige Verwendung der

-
- Lektüre sei auf die Serie »Documenta Mnemonica« verwiesen, die mit acht geplanten Bänden (drei bisher erschienen) die Quellen von Gedächtnislehre und Gedächtniskunst von der Antike bis zum Ende der frühen Neuzeit zugänglich machen möchte. Der erste Band stellt u.a. die hier angesprochene Wachstafel-Metaphorik von Platon und Aristoteles dar. Vgl. Berns 2003.
- 161 »Der Block liefert also nicht nur eine immer von neuem verwendbare Aufnahme­fläche wie die Schiefertafel, sondern auch Dauerspuren der Aufschreibung wie der gewöhnliche Papierblock; er löst das Problem, die beiden Leistungen zu vereinigen, indem er sie *aufzwei gesonderte, miteinander verbundene Bestandteile – Systeme – verteilt*. Das ist aber ganz die gleiche Art, wie nach meiner oben erwähnten Annahme unser seelischer Apparat die Wahrnehmungsfunktion erledigt. Die reizaufnehmende Schicht – das System *W-Bw* – bildet keine Dauerspuren, die Grundlagen der Erinnerung kommen in anderen, anstoßenden Systemen zustande.« Freud 1975, S. 363f. (Herv. i.O.).
- 162 »Der Raum zwischen den Texten, ist er nicht der eigentliche Gedächtnisraum? Verändert nicht auch jeder Text den Gedächtnisraum, indem er die Architektur, in die er sich einschreibt, verändert? Der Raum zwischen den Texten, der aus der Erfahrung desjenigen zwischen den Texten entsteht, ergibt jene Spannung zwischen extratextuell-intertextuell und intratextuell, die der Leser »auszuhalten« hat. Der Gedächtnisraum ist auf dieselbe Weise in den Text eingeschrieben, wie sich dieser in den Gedächtnisraum einschreibt. *Das Gedächtnis des Textes ist seine Intertextualität.*« Vgl. Lachmann 1990, S. 35 (Herv. J.H.).
- 163 »Die heutige Metapher »Palimpsest« steht für die Kopräsenz des Ungleichzeitigen, für Kopräsenz überhaupt, für Relationalität und Relativität. Sie funktioniert daher in manchen Fällen nur, wenn man den Abgabebereich vollständig ignoriert. Die Metapher des Palimpsests steht nun oft für etwas, das antike oder mittelalterliche Palimpseste gerade nicht an sich haben: eine unbegrenzte Vielfalt von Schichten, die unter allem und jedem zu liegen scheinen; die

Metapher kann als ein Hinweis darauf gedeutet werden, dass immer dringlicher nach einer Begrifflichkeit gesucht wird, die das postmoderne Charakteristikum gattungsübergreifender Entgrenzung und Verflechtung kultureller Phänomene adäquat beschreiben kann. Außerhalb des kodikologischen Kontexts taucht die Palimpsest-Metapher unter anderem als Werktitel auf oder dient als Begrifflichkeit für Werkbeschreibungen, für die Analyse von Bauwerken und städtebaulichen Strukturen und ihren Zeitschichten.¹⁶⁴ Vereinzelt finden sich auch Aufsätze, die auf methodologischer Ebene ansetzen und die Palimpsest-Metapher als »Denkmodell« für multiple Schichtungsphänomene in den Künsten verwenden, wie die Auseinandersetzung mit Klaus Krügers Überlegungen zur postmodernen Bildlichkeit gezeigt haben.¹⁶⁵

Rekapituliert man die metaphorische Umdeutung der Palimpsest-Metapher, die Krüger nutzt, um diese übergreifende Rekursivität zu versinnbildlichen, gewinnt sein »Denkmodell« eine historische Tiefenschärfe, die besonders für die Auseinandersetzung mit bildparodistischen Verweisen von Bedeutung ist. Denn das Potential der Palimpsest-Metapher liegt vor allem darin, dass sie – im Gegensatz zum Erkenntnisinteresse der Intertextualitätstheorien – auf die Geschichtlichkeit der Verweise fokussiert ist und ihre historischen Ebenen mitdenkt. Postmoderne Bildparodien, so die Hypothese dieser Arbeit, zeichnen sich durch eine (gesellschaftskritische) Kommentarfunktion aus. Dabei kommt dem Rückverweis auf die Vergangenheit (dem historischen Zitat) eine besondere Bedeutung zu, dient er doch nicht nur auf das konkrete Motiv bezogen, sondern auch in systematischem Sinn als Ausgangspunkt für eine Reflexion über Phänomene des Überschreibens, der Ideologiekritik und des Parodierens selbst. Ähnlich wie im Fall eines Palimpsests (benutzt man ihn als Sinnbild) scheint das zitierte Vorbild in den Bildparodien unter dem aktuellen Bild hervor. Die parodistische Intervention enttarnt es als Trägermedium unterschiedlichster (Be-)Deutungsschichten, die überschrieben, aber auch erinnert werden können. Entscheidend für die Palimpsest-Metapher ist die Aufwertung, die die Spuren des Alten ab dem 19. Jahrhundert erfahren

Unmöglichkeit von Originalität, weil vermeintlich immer schon jeder Text, jedes Bild, jeder Ton über- oder unterschrieben ist von selbst wieder über- und unterschriebenen Texten, Bildern und Tönen; die beliebig iterierbare Doppel-, ja Viel- und Vielfachbödigkeit und Fiktionalität alles substanzhaft scheinenden; die All-Präsenz von Schrift und die All-Präsenz von Sinn; die Nichthierarchisierbarkeit aller Erscheinungen, die wie die Häute einer unendlichen Zwiebel abzupfen sind, ohne dass man je auf einen wahren Kern stoße. Kurzum: Der Palimpsest, ursprünglich ein Produkt der Begrenztheit von Ressourcen und des Zwanges, mit knappen Mitteln das Wichtige und Wesentliche zu überliefern, wird bei den postmodernen Dogmatikern der absoluten und unhierarchisierbaren Vielfalt zu einer hierarchisch bevorzugten Metapher erhoben.« Kany 2009, S. 202.

164 Vgl. z.B. Aksamija/Maines/Wagoner 2017; Kozina 2007.

165 Vgl. Krüger 2017.

haben. Als Textzeugen aus der Vergangenheit (und damit als Originale und Ursprung eines langen Erinnerungs- und Überschreibungsprozesses) wird ihnen ein besonderer Wert zugeschrieben, der sich noch dadurch steigert, dass das Alte unter dem Modernisierungsprozess zum Fragment geworden ist. Für die Analyse von (postmodernen) Bildparodien lassen sich folgende Parallelen ziehen: Zum einen kommt dem zitierten Vorbild gerade in der radikal pluralen Postmoderne eine wichtige Funktion zu. Auch wenn sich Bildparodien durch ihren kritischen Impetus auszeichnen, liegt in dem (Teil-)Zitat des parodierten Vorbilds immer ein sinnstabilisierendes Moment, werden doch hauptsächlich bekannte Kunstwerke parodiert, deren parodierende Wiederholung ihre kanonische Bedeutung paradoxerweise weiterträgt. Gleichzeitig zeichnet sich der parodistische Verweis durch seinen Fragment-Charakter aus. Das zitierte Vorbild (der angespielte Diskurs, Stil, Genre) erscheint in seiner neuen Umgebung fremd und lückenhaft und fordert eine aktive Zuwendung seitens des Publikums, um trotzdem *lesbar* zu werden. Ein Fragment, auch das hat die Beschäftigung mit der Palimpsest-Metapher gezeigt, enthält nur noch eine zerstückelte Botschaft, in deren Unzugänglichkeit sich eine wachsende Entfremdungserfahrung widerspiegelt und die Erkenntnis, dass Geschichte unwiderruflich vergangen ist. Lediglich im Traum oder im Unterbewussten scheinen die fragmentarischen Erinnerungsreste noch einen Sinn zu ergeben. Durch diese Verbindung zwischen Fragment und Unbewusstem ergibt sich wiederum die Frage, wie die Vergangenheit zu deuten ist, was wir aus ihr mitnehmen und wie ihre Verbindung zur Gegenwart (und Zukunft) aussieht. Diese Frage des Erinnerns ist auch für die Frage der Parodie als Gedächtniskunst interessant, insofern nämlich nicht nur das alte Objekt, sondern die Beziehung zum Vergangenen Gegenstand der parodistischen Verhandlung wird, wie die Auseinandersetzung mit Polkes und Staecks Dürer-Hasen-Parodien gezeigt hat.

Die Erklärungskraft des Palimpsest-Begriffs für die Geschichtlichkeit der Zeichenschichten, die postmodernen Parodien eigen ist, gründet demnach in der langen, im 19. Jahrhundert einsetzenden Umwertung und Metaphorisierung des Konzepts. Es hat sich gezeigt, dass eine solche Metaphorisierung, wird sie ihrerseits wissenschaftlich reflektiert, den Anstoß zu innovativen Forschungsfragen geben kann. So sind es auch, folgt man Aleida Assmann, im Bereich der Gedächtnistheorie, Erinnerung und Gedächtnis, die sich »offensichtlich direkter Beschreibung [entziehen] und in die Metaphorik [drängen]«. »Bilder spielen«, folgert Assmann, »die Rolle von Denkfiguren, die die Begriffsfelder abstecken und die Theorien orientieren. ›Metaphorik‹ ist auf diesem Gebiet nicht umschreibende, sondern den Gegenstand zuallererst erschließende, konstituierende Sprache.«¹⁶⁶ Metaphorische Denkfiguren gestalten und formen Sichtweisen und Weltordnungen. Dieser Ansatz hat auch Eingang in die kunsthistorische Forschung und in die Selbstreflektion der

166 Assmann 1991, S. 13.

Kunstgeschichte gefunden.¹⁶⁷ Kunst und kulturelles Gedächtnis wurden besonders häufig im Zusammenhang mit einschneidenden historischen Ereignissen und der Problematik ihres Gedenkens thematisiert. Die Darstellung des Holocaust in der Kunst ist hier sicher das prominenteste Beispiel. Die Bilder, die in diesem Kontext entstanden sind und als Erinnerungsort konstitutiv für ein kollektives Gedenken interpretiert werden, zeichnen sich dadurch aus, dass sie explizit im Andenken, in der Aufarbeitung oder Reflexion eines bestimmten Ereignisses geschaffen wurden. Ein weiteres Beispiel für eine derart zugespitzte Memorialfunktion sind Kunstwerke oder Architekturen, denen in einem nationalen Kontext eine Sinn- und Gemeinsamkeit stiftende Funktion zukommt. Aber auch Hommage-Ausstellungen und (positiv konnotierte) Gedenkfeiern, wie sie in Nürnberg zu Ehren Albrecht Dürers inszeniert werden, sprechen ein kollektiv-nationales Bildgedächtnis an und sorgen für dessen Erhalt und Fortdauer. Indem sie sich aktiv mit der Dürerverehrung auseinandersetzen, greifen Polkes und Staecks Bildparodien ebenfalls auf ein kollektives Bildgedächtnis zurück (vgl. Kap. 5.1 u. 5.2). Dabei setzen sie die vorgefundenen Motive der (kollektiv erinnerten) Vergangenheit in einen neuen, bewusst verfremdeten Kontext, um sowohl die Motive wie auch die Erinnerung an sie zu aktualisieren und beide kritisch zu reflektieren. Im Zentrum der parodistischen Kritik steht dabei der Zugriff auf das Historische unter den jeweils pragmatisch-funktionalen, aber auch ideologischen Aspekten der Gegenwartskultur, ein Zugriff, der die zitierten Vorbilder oft inhalts- oder sinnentleert zurücklässt respektive einer neuen (Be-)Deutung überantwortet. Durch die sichtbar gemachte Verfremdung in der Bildparodie werden die zitierten Motive in ihrer Einzigartigkeit als historische Kunstwerke wieder sichtbar gemacht, was den Raum schafft, ihre Deutungshistorie genauer zu betrachten und gleichzeitig über die Motivation der Gegenwartskultur nachzudenken. In einem letzten Schritt sollen deshalb jene Theorien und Methoden der Erinnerungskultur skizziert werden, die Aleida und Jan Assmann in die internationale Diskussion eingeführt haben.

167 Vgl. z.B. Fleckner 2014, S. 10 (Einleitung): »In einer Zeit, in der das Ereignis oft genug bereits im Augenblick seines Geschehens visuell um die Welt geht, in der das Bild zunehmend als politisches Argument, sogar als politische Waffe – und das ganz handgreiflich, über den metaphorischen Sinn hinaus – eingesetzt wird, muss auch das Bewusstsein dafür wachsen, dass das Ereignisbild [und darüber hinaus auch andere Bilder] nicht nur ein veritables Instrument der Geschichtsdeutung ist, sondern selbst zum Bildereignis wird und demzufolge als Protagonist der Geschichte wirksam wird. Folgerichtig hat sich das hier vorliegende Buch eine durchaus autoreflexive Rolle auferlegen müssen, es hat sich vorgenommen, mit seinen Beiträgen immer auch das Selbstverständnis des Kunsthistorikers im Blick zu haben, denn seine Arbeit im Weinberg der Bilder ist wesentlicher Bestandteil von Rezeption und Bildwirkung und verändert daher unser Verständnis historischer Ereignisse; auch er also ›macht‹ Geschichte.«

5.5 Bildspeicher und Gedächtnis-Kunst

Im Fall der Gedächtnisforschung hat die Kunstgeschichte mit Aby Warburgs »Bildatlas Mnemosyne«¹⁶⁸ einen wichtigen Grundstein für die Analyse des Fort- und Überschreibens von kanonischen Bildmotiven geliefert. So leitet Jan Assmann seinen Aufsatz »Zur Phänomenologie und Funktion von Gegen-Erinnerungen« mit einer Referenz auf Warburg als Mitbegründer einer Neukonzeptualisierung kollektiver Gedächtnisformen ein. Warburg stehe für eine kulturologisch geprägte Gedächtnistheorie, die mit Hilfe von Motivtradierungen nach der Gedächtnisfunktion von Kultur, ihren Institutionen und symbolischen Formen fragt:

»Der Kunsthistoriker Aby Warburg hatte seinem großangelegten Projekt, das Bildgedächtnis des Abendlandes zu kartieren, den Titel Mnemosyne gegeben. Sachlich ging es um das Nachleben der Antike, theoretisch wurde dieses Nachleben jedoch als eine Art kultureller Erinnerungsarbeit verstanden. Die Präsenz des Alten im Neuen war für Warburg nicht Sache schierer materieller Persistenz, sondern geistiger Aneignung und Übertragung. In der Kultur objektivieren sich menschliche Erfahrungen, die als Impulse auch nach Jahrtausenden wieder wirksam werden können.«¹⁶⁹

Wenn Warburg die Vorstellung favorisiert, dass die Vergangenheit in Form »mne-mischer Wellen« auf die Gegenwart Einfluss nimmt, dann definiert er das soziale Gedächtnis als ein transhistorisches Kulturphänomen, als einen Vorgang kultu-reller Tradierung.¹⁷⁰ Diese Position gilt es Jan Assmann zufolge mit einer anderen zu verbinden, die er den Schriften des französischen Soziologen und Philosophen Maurice Halbwachs entnimmt. Was Halbwachs »*mémoire collective*« nennt,¹⁷¹ meint die Tatsache, dass Gesellschaften und Kulturgemeinschaften diskursive Rahmen abstecken, innerhalb derer das Erinnern an Vergangenes überhaupt Bedeutung gewinnt: »Er zeigt, daß Vergangenheit niemals als solche zu überdauern vermag, sondern immer nur in den Rahmenbedingungen einer kulturellen Gegen-wart rekonstruiert werden kann.«¹⁷² Insofern geht die zeitgenössische Forschung von einer Wechselwirkung beziehungsweise gegenseitigen Bedingtheit von indi-vidueller Erinnerung und gesellschaftlich bedingten Tradierungsprozessen aus.¹⁷³

168 Vgl. Warburg 2000.

169 Assmann 1999, S. 14f.

170 Vgl. Kany 1987, S. 174–178, hier bes. S. 176.

171 Vgl. Halbwachs 1985.

172 Assmann 1999, S. 14.

173 »Kulturelle Rahmen sind bereits im individuellen Bewusstsein als Strukturierungsmatrizen für die Verarbeitung von Informationen wirksam – und das bedeutet, dass wir es bei dem Phänomen des Imports vorgestanzter Erlebnisse in die eigene Lebensgeschichte mit einem zirkulären Vorgang zu tun haben; [...].« Welzer 2007, S. 50.

Das kulturelle Gedächtnis und sein Erinnerungsfundus konstituieren sich in »einer Zwischenwelt, die zwischen dem Innen und dem Außen liegt und beide verkoppelt: die Sprache, die Bilder, die Medien, kurz: die Welt der symbolischen Formen.«¹⁷⁴ Halbwachs und Warburg war bewusst, dass Bilder innerhalb dieses Prozesses eine wichtige Rolle spielen und zwar als Orte der Speicherung und gleichzeitig auch der Konstruktion von Geschichten und Erinnerung; das gilt für mentale Erinnerungsbilder und Sprachbilder genauso wie für Bilder aus einem kunsthistorischen Kontext.

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts avanciert die Forschung zur Erinnerungskultur und zum kulturellen Gedächtnis dank der paradigmengestaltenden Arbeiten von Jan und Aleida Assmann zur eigenen Disziplin. In aller Kürze sei hier auf die zentralen Begriffe der aktuellen Gedächtnisforschung hingewiesen, die es für die Analyse der Metastrukturen in der Bildparodie fruchtbar zu machen gilt. Grundlegend beschreibt der Begriff der Erinnerung den aktiven Vorgang der Erinnerungsspeicherung beziehungsweise deren Vergegenwärtigung, während derjenige des Gedächtnisses die passive Fähigkeit des Bewahrens benennt.¹⁷⁵ Das individuelle Gedächtnis wiederum lässt sich in ein natürliches und ein artifizielles aufteilen, wobei das eine angeboren und das andere durch Übung und Wiederholung angelernt ist. Dieses artifizielle Gedächtnis ist im Sinne der »ars memoria« als ein symmetrischer Apparat zu verstehen, in dem die Speicherung und die Rückholung des Erinnerungten reziprok funktioniert. Beim natürlichen Gedächtnis entfällt diese künstlich hergestellte Symmetrie und mit der Vorstellung der subjektiven Selektion geht auch die Möglichkeit des Vergessens beziehungsweise des Nicht-Wissens einher, die die lückenlose Rekonstruktion des Erinnerungten in Frage stellt.¹⁷⁶ Rhetorische Regeln, die das Memorieren anleiten, und kanonische Vorstellungen dessen, was es zu erlernen gilt, verbinden individuelles und kollektives Gedächtnis. Innerhalb des kollektiven Gedächtnisses wird zwischen dem kommunikativen (mündliche Tradierung) und dem kulturellen (institutionell) Gedächtnis unterschieden. Dabei muss jedoch in Rechnung gestellt werden, dass das kollektive Gedächtnis, das Jan Assmann auf der Grundlage von Warburgs und Halbwachs' Arbeiten für die neuere Gedächtnisforschung konzeptualisiert hat, nicht in Analogie zum individuellen funktioniert. Dem kollektiven Gedächtnis fehlen die biologische Grundlage, die anthropologische Disposition und der naturwüchsige Mechanismus des Erinnerungens. Daraus folgt: Institutionen und Körperschaften – Nationen, Staaten oder auch die Kirche – *haben* kein Gedächtnis, sie *machen* sich eines und bedienen sich dafür memorialer Zeichen und Symbole. Dieses Gedächtnis hat keine unwillkürlichen Momente mehr, weil es intentional und symbolisch konstruiert ist, und das macht es für die

174 Assmann 1999, S. 15.

175 Assmann 1991, S. 15. Weiterführend dazu: Welzer 2007; Hahn 2007.

176 Assmann 1991, S. 22.

Hypothesen dieser Arbeit so interessant. Auf der einen Seite sprechen parodistische Bilder natürlich die individuelle Gedächtnisleistung ihrer Betrachter*innen an, geht es doch darum, das parodierte Vorbild und die zahlreichen damit verbundenen Anspielungen zu entdecken. Auf der anderen Seite hat vor allem die Auseinandersetzung mit den Dürer-Parodien von Polke und Staeck (vgl. Kap. 5.1 u. 5.2) gezeigt, inwiefern Bildparodien auf kollektiv Erinnerungtes zurückgreifen, um gleichzeitig die Mechanismen dieses Erinnerns zu reflektieren. Der ausufernde Dürer-Kult und die Inanspruchnahme seiner Werke für ideologische und kommerzielle Zwecke eignen sich besonders gut dazu, ebenjenen intentionalen und konstruierten Charakter des kulturellen Gedächtnisses zu thematisieren. Betrachtet man Bildparodien als Gedächtnisarbeit, ermöglichen es Polkes und Staecks Werke, eine aufgeklärte Kritik an dem institutionell inszenierten und kollektiv erinnerten Dürer-Kult zu üben. Damit einher geht das Wissen, dass Bilder (gemalte, gedruckte, gezeichnete Ansichten dessen, was und wie es zu erinnern gilt) den kollektiven und kulturellen Gedächtnisfundus reziprok mitgestalten.

Künstliches und natürliches Gedächtnis genauso wie individuelle und kollektive Erinnerungsprozesse sind dabei keinesfalls als Gegensätze zu verstehen, sondern als zwei Seiten derselben Medaille. Um die ihnen zugrunde liegenden intrinsischen beziehungsweise strukturellen Prozesse dar- und vorstellbar zu machen, haben Wissenschaften und Kunst seit jeher versucht diese Vorgänge in Sprachbilder zu übersetzen. Diese Metaphern können wiederum als luzide Sensorik für ein sich stetig wandelndes Geschichtsverständnis angesehen werden. Damit schließen die hier angestellten Überlegungen zum kollektiven und kulturellen Gedächtnis an die vorangegangene Auseinandersetzung mit der Palimpsest-Metapher an, die die Erfahrung eines brüchiger werdenden Zugangs zur Geschichte abbildet und gleichzeitig den Versuch darstellt, die dadurch immer wichtiger werdenden Prozesse des Erinnerns und Vergessens zu versinnbildlichen. In Bildparodien, so die Hypothese dieses Teilkapitels, wird diese metamorphe Struktur der Geschichte in Form von Überlagerungen verschiedener Schichten besonders eindringlich sichtbar gemacht und damit auch der Bedeutungswandel, den manche Motive im Laufe ihres Erinnerungs- und Reaktivierungsprozesses durchlaufen. Der Dürer-Hase ist dabei nur ein Beispiel von vielen. Im Folgenden gilt es den gedanklichen Bogen von den Sprach- und Denkbildern wieder auf die konkreten Kunstwerke zurückzuführen, die ganz praktisch gesehen die Gedächtnisprozesse und -archive mitgestalten.

Zunächst lässt sich festhalten, dass die Bildsprache der Erinnerungsmethoden erstaunliche Parallelen zwischen Gedächtnistheorien und Mediengeschichte zu Tage fördert. Nicht zuletzt Aleida Assmanns Untersuchungen beweisen, dass

»eine enge Wechselbeziehung zwischen den Medien und den Metaphern des Gedächtnisses [besteht]. Denn die Bilder, die von Philosophen, Wissenschaftlern und Künstlern für die Prozesse des Erinnerns und Vergessens gefunden wurden,

folgen jeweils den derzeit herrschenden materiellen Aufschreibesystemen und Speichertechnologien.«¹⁷⁷

Dabei lässt sich eine Entwicklung nachzeichnen, der zufolge das Gedächtnis zunächst als »ars« im Sinne der römischen Rhetorik und der Kunst der Mnemotechniken, später dann als »vis«, als eine Kraft im Sinne des psychologischen Diskurses vorgestellt wurde.¹⁷⁸ Das bedeutet für die Kunst, die zum einen Trägermedium kultureller Erinnerungen und zum andern Generator derselben ist, dass sie von einer passiven in eine aktive Rolle schlüpft. Als Mnemotechnik (»ars«) dient sie der Organisation und gestalthaften Ordnung von Erinnerungen und beschreibt eine erlernbare Methode, ein Verfahren, Wissen und Geschichte zu beherrschen. Die Rückrufaktion des zu Erinnernden geschieht vorsätzlich und kontrollierbar. Als Kraft (»vis«) gedacht besitzt sie eine Eigendynamik. Hier schwingt die Erkenntnis mit, dass Erinnerungen auf einer zufälligen und nicht immer bewussten Auswahl beruhen, die weder objektive Wahrheiten noch vollständige Erkenntnisse birgt. Die Interaktion des Gedächtnisses mit Imagination und Vernunft setzt einen Prozess in Gang, der von der Gegenwart ausgeht und identitätsstiftende Erinnerungen (re-)konstruiert. Mit der sich wandelnden Vorstellung von den Qualitäten des Gedächtnisprozesses ändern sich auch die Metaphern von räumlich geprägten Bildern zu zeitlich dominierten; und während Raummetaphern Dauer assoziieren lassen, so legen Zeitmetaphern Vorstellungen von Disparatheit und Vergänglichkeit nahe.

Bereits die Schriften über antike Mnemotechniken bedienen sich eingängiger Sprachbilder, um das menschliche Gedächtnis zu beschreiben und mit bildhaften Merkhilfen zu stimulieren: »Der Kern der *ars memorativa* besteht aus ›imagines‹, der Kodifizierung von Gedächtnisinhalten in prägnanten Bildformeln, und ›loci‹, der Zuordnung dieser Bilder zu spezifischen Orten eines strukturierten Raumes.«¹⁷⁹ Die von Aleida Assmann beschriebene topologische Qualität der Verbindung von »images« und »loci«, also der Nutzung von Räumen als mnemotechnische Medien, ermöglicht weiterhin die Symbolisierung des Gedächtnisses in Form von Gebäuden. In der Metapher des Ruhmestempels steht beispielsweise die Kanonisierung einer Auswahl an erinnerungswürdigen Ereignissen, Personen oder Dingen im Vordergrund, die um die Erzeugung von Verbindlichkeit bemüht ist. Die Metapher der Bi-

177 Assmann 2018, S. 149.

178 »Im Kontext der römischen Rhetorik wird memoria als einer von fünf Verfahrensschritten aufgeführt: inventio, dispositio, elocutio, memoria, actio. Daneben gibt es den psychologischen Diskurs, in dem die memoria als »vis«, als eine *ingentia virtus* von zentraler anthropologischer Bedeutung aufgefaßt und im Verbund dreier Geistesgaben verortet wurde: Phantasia, Vernunft und Gedächtnis.« Vgl. Assmann 2018, S. 27–32 hier S. 30 (Herv. i.O.).

179 Assmann 1991, S. 14 (Herv. i.O.). Das Bild der Wachstafel verweist weiterhin auf diejenige Tafel, die der griechischen Göttin der Erinnerung, Mnemosyne, als Attribut dient. Vgl. Berns 2003.

bibliothek als Wissensspeicher versinnbildlicht andere Vorstellungen und Werte: »Es ist die Kunde des Vergangenen, des durch die Zeit hindurch Geretteten. Verpflichtet der Tempel zum Andenken für die Zukunft, so ermöglicht die Bibliothek Wissen von der Vergangenheit.«¹⁸⁰, so Aleida Assmann. Von der Bibliotheksmetapher ist auch die Verbildlichung des Gedächtnisses als Schrifttext inspiriert.¹⁸¹ Diese Denkbilder gehen von einem stabilen, begehbaren und überzeitlichen Gedächtnisraum aus, der die Erinnerungen einer Person oder Gemeinschaft zuverlässig speichert.

Wird das Gedächtnis im Horizont der Zeit konzeptualisiert, gewinnen Phänomene des Vergessens, der Diskontinuität und des Verfalls an Relevanz.¹⁸² Zur Beschreibung dieser strukturellen Instabilität wählt Aleida Assmann das Sinnbild des Palimpsests: »Eine besonders interessante Schrift-Metapher des Gedächtnisses ist das Palimpsest. Es ist das Buch ohne feste Gestalt, das dynamisierte Buch.«¹⁸³ Damit ist ein Stichwort gegeben, um auf die parallele Entwicklung zweier Metaphern-Geschichten aufmerksam zu machen: Sowohl die Palimpsest-Metapher zur Veranschaulichung der in Texten und Kunstwerken gespeicherten historischen Bedeutungsschichten als auch die Gedächtnis-Metapher verändern sich zugunsten einer Vorstellung, die an die Stelle stabiler Bezüge zwischen Gegenwart und Vergangenheit variabelere, dynamischere Bezüge setzt und diskontinuierliche, unterbrochene und misslingende Tradierungsprozesse in den Blick nimmt.¹⁸⁴ Weder kann lückenlos bewahrt werden noch legt das Bewahren den Grundstock zu kanonischem Wissen. Im Gegenteil: Immer mehr setzt sich die Überzeugung durch, dass Vergangenheit unwiderruflich *vergangen* ist, und dass die Anstrengungen, mit der sie zumindest teilweise wiederzubeleben versucht wird, vergebens sein können.

Diese Veränderungen – das hat bereits die Geschichte der Palimpsest-Metapher gezeigt – haben den Effekt, dass im Nachdenken über kulturelle Gedächtnisprozesse andere Akzente gesetzt werden. Je einsamer und entfremdeter sich der Mensch in der Zeit fühlt, desto attraktiver erscheint ihm eine imaginative Teilhabe an der

180 Assmann 1991, S. 18.

181 »Der Vollständigkeit und Geschlossenheit des Textes steht die Unvollständigkeit und Unendlichkeit der Interpretationen gegenüber. Ebensovienig hat das Gedächtnis, zumal das menschliche, eine geschlossene Gestalt. Beruht die Unendlichkeit des Textes auf der Unabschließbarkeit der Lektüren, so beruht die Unendlichkeit des Gedächtnisses auf seiner Wandelbarkeit und Unverfügbarkeit.« Assmann 1991, S. 19.

182 Assmann 1991, S. 22.

183 Assmann 1991, S. 19.

184 »Das Gefühl für Alterität und Diskontinuität konnte im Mittelalter schwerlich zum Zuge kommen, solange die mythisch-genealogischen Modelle der Assimilation (Semantik der Allegorese) oder der Übertragung (politische Idee der *translatio*) kulturelle Kontinuität verbürgten. Der Zerfall dieser Kontinuitätsmodelle bringt zum ersten Mal den Abgrund zur Erscheinung, den die Zeit zwischen der Antike und der Gegenwart aufgerissen hat.« Assmann 1991, S. 27.

Geschichte.¹⁸⁵ Gleichzeitig wird deutlich, dass jede Hinwendung zur Vergangenheit rekonstruktiv und von Institutionen abhängig ist, so Harald Welzer: »Jede Gegenwart, jede Generation, jede Epoche versucht, sich jene Vergangenheit zu schaffen, die für ihre Zukunftsorientierung und -optionen den funktional höchsten Wert hat.«¹⁸⁶ Vor diesem Hintergrund erhellt sich auch ein anderer Paradigmenwechsel, in dessen Folge die Grenzen zwischen vorgeblich objektiver Geschichtsschreibung und sinnstiftender, durchaus ideologischer Rekonstruktion beispielsweise nationaler Vergangenheit poröser werden.¹⁸⁷

Betont man diesen konstruktiven Anteil des Erinnerns, wird auch die Vorstellung des Gedächtnisarchivs zwangsläufig invertiert. Ein Wandel, auf den nicht nur das Nachdenken über Kunst (vgl. Kap. 4.4 u. 4.5), sondern auch die Künste selbst reagieren: Im Fokus steht nunmehr weniger das Erinnern als das Vergessen. Aleida Assmann hat hierfür das Bild der Mülldeponie herangezogen, die als inverses Archiv dasjenige sammelt, was eine Gesellschaft als nicht Erinnertes oder Obsoletes eigentlich entsorgen will.¹⁸⁸ Das vermeintliche Gegensatzpaar »Archiv« und »Müllhalde« deutet sie als Emblem und Symptom kulturellen Erinnerns und Vergessens, das sich Künstler*innen und Wissenschaftler*innen in den letzten Jahrzehnten gleichermaßen zu Nutzen gemacht haben, um auf die strukturelle Verfasstheit von Kultur aufmerksam zu machen:

»Sie bauen eine andere Ökonomie auf und zwingen den Betrachter, die Außengrenzen seiner symbolischen Sinnwelt zu überschreiten und sich das System Kultur mit seinen Mechanismen der Entwertung und Ausgrenzung bewusst zu machen. Solche Kunst operiert nicht mehr mimetisch sondern strukturell; sie bildet nichts mehr ab und stellt nichts nach, vielmehr macht sie das schlechthin Sichtbare, nämlich die Grundstrukturen kultureller Wert- und Unwert-Produktion sichtbar.«¹⁸⁹

Diese Fokusverschiebung hat nicht nur Auswirkungen auf die Sprachbilder, die der Reflexion des »Systems Kultur« dienen, sondern auch auf die Produktion und Rezeption manifester Kunstobjekte. Diese bewegen sich auf einem schmalen Grat zwischen unterschiedlichen Anforderungen: Auf der einen Seite gerät das Vergessene

185 Vgl. Greene 1982, hier bes. S. 4–28. Greene spricht hier von einer »historical solitude«.

186 Welzer 2007, S. 61.

187 Vgl. Anderson 1991.

188 »Das Archiv, das eine Sammel- und Konservierungsstelle für das Vergangene, aber nicht zu Verlierende ist, kann als ein umgekehrtes Spiegelbild zur Mülldeponie betrachtet werden, auf der das Vergangene eingesammelt und dem Zerfall überlassen wird. [...] Archiv und Müllhalde können obendrein als Embleme und Symptome für das kulturelle Erinnern und Vergessen gelesen werden, und in dieser Funktion haben sich Künstler, Philosophen und Wissenschaftler in den letzten Jahrzehnten zunehmend für sie interessiert.« Assmann 2018, S. 383.

189 Assmann 2018, S. 384.

und aus dem Gedächtnis Gestrichene an sich in den Fokus einer neuen Aufmerksamkeit. Auf der anderen Seite, auch darauf weist Aleida Assmann hin, gibt es gerade in der deutschen Gesellschaft nach 1945 den »traumatischen Überhang einer Vergangenheit, die nicht vergehen will, kann, darf, und die in keiner gesellschaftlichen Erinnerungspraxis aufzuheben ist.«¹⁹⁰ Angesichts einer solchen Kultur des Vergessenmachens (»damnatio memoriae«) kann es nicht mehr allein darum gehen, dass Künstler*innen die subversive Kraft des Erinnerns beschwören, sondern dass sie die Prozesse des Vergessens und Verdrängens explizit und zum Politikum machen.

Vor diesem Hintergrund thematisieren diejenigen Kunstwerke, die Aleida Assmann als »Gedächtnis-Kunst« beschreibt, das Vergessen: »Die neue Gedächtnis-Kunst setzt woanders an. Sie kommt nicht *vor*, sondern *nach* dem Vergessen; sie ist keine Technik oder Präventivmaßnahme, sondern bestenfalls eine Schadenstherapie, ein behutsames Einsammeln zerstreuter Reste, eine Bestandsaufnahme des Verlusts.«¹⁹¹ Entscheidend ist das Moment der Nachträglichkeit, das der »Gedächtnis-Kunst« ein reflexives Moment zuspricht, das über den mimetischen Anspruch des Wiedergebens hinausgeht. Die Kunst, die über viele Jahrhunderte dem kulturellen Gedächtnis als materieller Speicher gedient hat, hält diesem, indem sie die verlorenen Funktionen des Erinnerns durch ästhetische Simulationen sichtbar macht, einen Spiegel vor und schafft es so, die Bedeutung individuellen und kulturellen Speicherns und Archivierens selbst auszustellen.¹⁹²

Die Tragweite dieser Überlegungen ist nicht zu unterschätzen und auch für die im Rahmen dieser Arbeit besprochenen Bildparodien von höchster Relevanz. Zunächst lässt sich ganz generell festhalten, dass das in der Bildparodie so prominent ausgespielte Paradox von Präsenz und Absenz, von Teilerinnerung und Neukontextualisierung die betrachtende Person nicht nur als Sinnstifter*in, sondern auch als Vertreter*in einer zeitgenössischen Erinnerungskultur in das Bildgeschehen involviert. Wenn nun aber die parodistische Argumentation der Bilder nicht nur das zitierte Vorbild und seine Erschaffer*innen tangiert, sondern in einem reflexiven Sinn auf ihre Rezeptionsgeschichte Bezug nimmt und diese in den Fokus der Aufmerksamkeit stellt, wird der Aspekt der Gedächtnisarbeit noch auf einer weiteren Ebene relevant: Bildparodien thematisieren ebenjene strukturelle Verfasstheit und Bedeutung eines kulturellen Gedächtnisses, das sich auch durch Bilder und ihre (Be-)Deutungen konstituiert. Laut Aleida Assmann gibt es Kunstwerke, die sich dezidiert mit den »Schranken und Konventionen unserer Sehgewohnheiten auseinandersetzen« und diese sichtbar machen.¹⁹³ Etwas sichtbar zu machen funktioniert dann besonders gut, wenn eine wie auch immer geartete ›Störung‹ – ein Moment

190 Assmann 2018, S. 359.

191 Assmann 2018, S. 359f.

192 Assmann 2018, S. 371.

193 Assmann 2018, S. 378.

des »Dissens[es]«¹⁹⁴, könnte man sagen – in die traditionelle Form der Präsentation eingebaut wird (vgl. Kap. 6.3). Aleida Assmann präzisiert dies am Beispiel von Marcel Duchamps Übermalung des Gemäldes »La Gioconda« von Leonardo da Vinci:

»Durch entsprechende Diskurse sind bestimmte Bilder ausgewählt, mit Bedeutung intensiviert und im kulturellen Bildgedächtnis verankert worden. Die zur säkularen Ikone moderner Kunst stilisierte Mona Lisa ist dafür ein prägnantes Beispiel. Doch gerade diese Tabuisierung hat sie auch zur Zielscheibe ikonoklastischer Gesten gemacht, die nicht gegen das Bild selbst, sondern gegen seinen Ort im Pantheon der Meisterwerke gerichtet waren. Als Marcel Duchamp einer Reproduktion des Bildes einen Spitzbart aufmalte, hat er damit jene kulminierte kulturelle Gedächtnislast des Bildes mit einem Schlag entleert, zu der Texte wie die von Pater beigetragen haben.«¹⁹⁵

Bei Duchamps witzigem und pointiertem Eingriff handelt es sich, vor allem wenn man die Bildunterschrift L.H.O.O.Q. hinzunimmt – im Französischen buchstabiert als »èl ache o o qu«, woraus sich der Satz ergibt »Elle a chaud au cul«, was sich frei übersetzen lässt mit »Sie hat einen heißen Hintern« –, um eine explizite Parodie auf das weltberühmte Vorbild, die sich über dessen Apotheose und die konventionellen Kriterien von Hochkunst mokiert. An dieser Stelle schließt sich der Kreis zur zweiten These dieser Arbeit, die Parodie als Gedächtnisarbeits definiert und die durch Sigmar Polkes (und Klaus Staecks) Auseinandersetzung mit Albrecht Dürer und seinem berühmten Feldhasen-Aquarell illustriert wurde. Die parodistische Kritik, die aus Polkes und Staecks Bildfindungen spricht, richtet sich ähnlich wie in Aleida Assmanns Beispiel nicht gegen das vorbildhafte Aquarell selbst, sondern ist darum bemüht, die vielseitigen Inanspruchnahmen des Dürer'schen Motivs im Laufe der Geschichte ins Bewusstsein zu holen. Betrachtet man Polkes Dürer-Hasen-Parodien, allen voran das »Gummibandbild« **[Abb. 27]**, unter dem Gesichtspunkt einer postmodernen, selbstreflexiven »Gedächtnis-Kunst«, erscheinen die leerbleibenden Umrisslinien auf der einen Seite wie eine Metapher des skizzierten Vergessens-Prozesses. Diese vermeintlich leere Hülle kann aber auf der anderen Seite als eine Art Sammelbecken verstanden werden, das all jene Fragmente der Dürer-Rezeption zusammenbringt und sie in sich vereint, die sich im Laufe der jahrelangen Inanspruchnahme von Dürers Motiven und seiner Person aufgeschichtet haben. Der parodistische Twist, den der überraschende Materialgebrauch in Polkes Gummiband-Hasen einlagert, erhellt sich vor diesem Hintergrund als künstlerisch produktiv gemachte, selbstreflexive, hochgradig ambivalente, wenn nicht gar paradoxe Arbeit am zeitgenössischen Gedächtnisdiskurs.

194 Rancière 2008a, S. 33.

195 Assmann 2018, S. 232.

Auf diese Weise formulieren Polkes und Staecks Bildparodien, wie in Kapitel 5.1 und 5.2 dargestellt, ein eigenständiges und wegweisendes Statement zur kunstpolitischen Situation der Nachkriegs-BRD. Durch die spezifische Machart der Bilder führen sie ihrem Publikum Strategien des Umgangs mit komplexen Vergangenheiten vor. Der Kontext der groß inszenierten Dürer-Verehrung zu dessen 500. Geburtstag liefert in diesem Fall den Anlass, das Gedenken an den Renaissancemeister kritisch zu reflektieren und die (politisch-ideologische) Indienstnahme seiner Person und Motive bis in die Gegenwart herauszuarbeiten. Denn auch die Instrumentalisierung von Dürer-Motiven für eine nationalistische Propaganda im NS-Regime und die Inszenierung seiner Person als deutscher Volksheld wurde in den Nachkriegsjahren einstweilig »vergessen«, um den Dürer-Hype durch die Überführung seiner Motive in die Pop- und Konsumkultur auf unverfängliche Weise fortführen zu können. Polkes synthetische Verkürzung des Hasen-Motivs thematisiert einerseits die damit einhergehende (vermeintliche) Trivialisierung und Sinnentleerung, die das Motiv besonders im 20. Jahrhundert durch die unzähligen Reproduktionen erfahren hat. Auf den ersten Blick scheint aus dem Hasen eine bedeutungsleere Werbefigur geworden zu sein, deren künstlerischer Wert in den Hintergrund gerückt ist. Andererseits darf diese Verlagerung, die das berühmte Hasen-Bild aus dem Museum holt und in die Pop- und Werbekultur überführt, nicht nur negativ verstanden werden. Sie bildet eine generelle Bedeutungsverschiebung ab, die auf die Botschaft der Geschichtlichkeit verweist, darauf, dass Vergessen und Erinnern als einander überlagernde Prozesse ins Bewusstsein gerückt werden. Staecks Siebdruckserie spielt mit der offensichtlichen Überlagerung der Vorbilder durch schablonenartige Aufdrucke. Hier wird Dürers Feldhase in eine enge Transportbox für Versuchstiere gezwängt. Der in brauner Farbe gedruckte Holzkäfig überdeckt fast den ganzen Körper des kleinen Nagers. Ähnlich wie im Fall von Duchamps »L.H.O.O.Q.« trägt der von Staeck gewählte Bildtitel »Zum Welttierschutztag« erheblich zum parodistischen Effekt des Blattes bei. Dabei ist Staecks Bildparodie gleich mit zwei kritischen Botschaften an ihr aufmerksames Publikum versehen: Auf der einen Seite entlarvt sie unter Zuhilfenahme des (aus konservatorischen Gründen ebenfalls sicher weggesperrten) Hasen-Aquarells viele Tierschutzversprechen als Heuchelei und auf der anderen Seite zeigt sie, wie wehrlos viele von Dürers Meisterwerken über die Jahrhunderte hinweg ideologischen Deutungsansätzen ausgeliefert waren. Auf eine gewisse Art lässt sich auch diese Spielart der Bildparodie als eine Auseinandersetzung mit und als eine Versinnbildlichung von (kulturellen) Erinnerungsprozessen verstehen (vgl. Kap. 5.4). Denn erst durch die aufgedruckten und auf den ersten Blick so unpassenden Zusätze wird deutlich, wie weit manche der mit Dürer-Motiven verbundenen Klischees von der ursprünglichen Bedeutung und dem Kontext der Bilder entfernt sind. Diese »mythologische Überformung«, die auch ein Teil kollektiver Erinnerungsbildung ist, findet in Staecks Bildparodien nicht nur einen eindrücklichen

Ausdruck, sondern sie hilft auch aktiv dabei ideologische Vereinnahmungen, wie sie Roland Barthes in seinem Essay »Der Mythos heute« beschreibt, zu dekonstruieren (vgl. Kap. 6.2).¹⁹⁶ Dies soll Thema des nächsten und letzten Kapitels sein.

196 Vgl. Barthes 2010, S. 251–316.

6. Bildparodie als Reflexionsfigur

Die Theoretisierung der parodistischen Werke aus Sigmar Polkes früher Schaffensphase (und aus seinem künstlerischen Umfeld) hat gezeigt, in welcher Weise Bildparodien ihre Verweisungsintensität und ihre Gedächtnisarbeit im Sinne einer stetigen Selbstreflexion nutzen. Dabei ist auch deutlich geworden, dass diese Selbstreflexion nie nur kunstimmanent und selbstbezogen argumentiert, sondern strukturelle Fragen aufwirft, die über die jeweiligen Kunstwerke hinausreichen. Auf Grund dieser Befragung von Normen und Deutungsmustern können Bildparodien eine spezifisch politische Kraft entfalten, die darin besteht, dass sie tradierte Erzählungen verfremden, ihre narrative Struktur offenlegen und sie damit diskutierbar machen.

Gerade in der Nachkriegszeit greifen Bildparodien vermehrt (kultur-)politische Sujets auf und üben auf ironische Weise Kritik an bestehenden Verhältnissen. Die generelle Aufbruchstimmung der späten 1960er Jahre und Polkes explizite Verbindungen zu politischen Aktivisten wie Klaus Staeck (und René Block) legen nahe, dass auch seine Kunstwerke vor dem Hintergrund zeitaktueller kunst- und kulturpolitischer Diskurse zu verstehen sind. Beispielsweise Polkes Dürer-Hasen-Parodien befördern eine kritische Lesart, die den anhaltenden Dürer-Kult in der BRD und seine historischen Verwicklungen hinterfragt (vgl. Kap. 5.1). Die aus Gummibändern geformten, auf Musterstoff gemalten oder auf Handtücher gedruckten Umrisse des ikonischen Hasenmotivs wirken in ihren neuen Kontexten seltsam entauratisiert und fremd. Dieses dissoziative Moment der Bildparodie ermöglicht einen alternativen Blick auf traditionelle kunsthistorische Erzählungen und ihre Bewertungsmaßstäbe. Damit eröffnen Polkes parodistische Bilder den aufmerksamen (»emanzipierten«¹) Betrachter*innen einen Denkraum, der die kontinuierliche Stilisierung alter Kunst-Helden genauso hinterfragt wie die zeitgenössische Ausstellungspolitik.

Nachdem es in den vorangegangenen Kapiteln darum ging, diesen Denkraum zu systematisieren und die semiotische und historische Mehrdimensionalität der

1 Vgl. Rancière 2015.

parodistischen Verweise auszuloten, soll im Folgenden die Funktion der Bildstörung, der Moment des »Dissens[es]« im Mittelpunkt des Forschungsinteresses stehen.² Bildparodien zeichnen sich zu allererst dadurch aus, dass ein historisches Motiv (ein Stil, Genre oder Diskurs) als Zitat oder Teilzitat in einen neuen Bildzusammenhang überführt wird. Erst diese Verfremdung generiert die parodistische Kritik und macht sie aussagekräftig. Sie ermöglicht es, das zitierte Motiv außerhalb seines ursprünglichen Kontextes und der mit ihm verbundenen Deutungsansprüche zu betrachten. Damit geht eine Perspektiverweiterung einher, die über ihre kunstimmanente Bedeutung hinaus als Ideologiekritik und als aktive Form der Intervention in bestehende Diskurse verstanden werden kann. Die dritte Teilthese trägt diesem Phänomen Rechnung und betont das kritische Potential von Bildparodien als *Reflexionsfiguren*. Neben aktuellen kulturhistorischen Forschungsansätzen zum Phänomen der Parodie beziehe ich mich hierfür auf Roland Barthes' ideologiekritische Schriften (vgl. Kap. 6.2) sowie auf die Positionen des Philosophen Jacques Rancière (vgl. Kap. 6.3) und biete eine Lesart an, die Bildparodien als ideologiekritischen Dekonstruktionsversuch und als Moment politischen Dissenses beschreibt.

Schon das in Kapitel 3 besprochene Woldeckenbild »Reh« [Abb. 2], welches die Debatte um den bundesdeutschen Kunststil aufruft, ist ein herausragendes Beispiel dafür, wie der subtile Anspielungsreichtum parodistischer Bilder die Betrachter*innen zu eigenen Assoziations- und Denkleistungen inspiriert. Die parodistische Kritik wendet sich dabei nicht gegen das zitierte Motiv oder seinen Urheber, sondern auf einer diskursiven Ebene gegen die Inanspruchnahme und Bedeutungsaufladung der avantgardistischen Kunst in den Nachkriegsjahren. Beanstandet wird ein allgemeines Wegschauen oder mit den Worten des Kunstkritikers Walter Grasskamp eine »Kulturpolitik des schlechten Gewissens«, die den offiziellen (und damit den sichtbaren) Kunstdiskurs dieser Zeit prägte.³ Denn ebenso wie die Bereitschaft fehlte, die ideologische und kommerzielle Vereinnahmung der Dürer-Verehrung kritisch aufzuarbeiten, war auch eine echte Auseinandersetzung mit der avantgardistischen Kunst der Vorkriegsjahre und ihren Paradigmen (noch) nicht denkbar.

Die von Grasskamp angeprangerte »unkritische Rehabilitierung« der Vorkriegsavantgarde impliziert eine Forderung, deren Dringlichkeit angesichts aktueller Postkolonialismus-Debatten nicht zu unterschätzen ist: eine ernstgemeinte Revision der sogenannten primitivistischen Kunst und der ihr eingeschriebenen eurozentrischen Sichtweise.⁴ Der Begriff »primitivistisch« subsumiert in diesem

2 Rancière 2008a, S. 33.

3 Grasskamp 1994, S. 122.

4 Grasskamp 1994, S. 108f. Anstelle einer notwendigen Revision der als »entartet« abgewerteten Kunststile beispielsweise durch die Ausstellungspolitik der Nachkriegs-BRD, für die

Zusammenhang die vermehrt seit Beginn des 20. Jahrhunderts einsetzende, (unkritische) künstlerische Rezeption außereuropäischer, als archaisch bezeichneter Kunst aus kolonialisierten Gebieten. Während der Zeit des Nationalsozialismus wurden ebenjene künstlerischen Positionen, die sich auf außereuropäische Kunst und Kulturgegenstände bezogen, als entartet diffamiert. Nach Ende des Zweiten Weltkriegs änderte sich die Stimmung. Über formalästhetische Ähnlichkeiten ließ sich der Rückbezug auf die vermeintlich archaischen Wurzeln abstrakter Kunstströmungen als Gegenbehauptung zu der von den Nationalsozialist*innen propagierten »Kontinuität des Klassizismus« inszenieren.⁵ Was dabei oftmals ausgeblendet wurde, sind die kolonialrassistischen Stereotype und die im Bild eingelagerten rassistischen Vorurteile, die diese Kunstwerke transportieren und deren Prämissen und Glaubenssätze es zu hinterfragen gilt. Auch im frühen Œuvre von Sigmar Polke lassen sich Bildbeispiele finden, die diese Leerstelle auf parodistische Art und Weise ins Visier nehmen.

Erste Hinweise auf Polkes Auseinandersetzung mit dieser Problematik, die sich auch für die heutige Exotismusdebatte als fruchtbar erweist, liefert das omnipräsente Palmen-Motiv, das nicht zuletzt dank Friedrich Wolfram Heubachs pseudoautobiografischem Essay in prominenter Weise mit Polkes Schaffen verbunden wird (vgl. Kap. 4.1 u. 4.2). Bereits in Polkes frühen Bildfindungen dient es nicht etwa dazu, primitivistische Malereitraditionen fortzuschreiben und einen imaginierten »Orient« auf der Leinwand zu entwerfen, sondern dazu, die eigene (europäisch-deutsche) Kultur und ihre Fantasien, Vorurteile und Ängste im Hinblick auf das ihr Fremde zu hinterfragen.⁶ Damit bieten Polkes Bildparodien eine gute Vorlage für eine Auseinandersetzung mit kolonialrassistischen Stereotypen und ihrer Verharmlosung in der kleinbürgerlichen Kultur der Nachkriegsjahre. Mit dem 1968 entstandenen Stoffbild »N.-Plastik« widmet Polke den primitivistischen Exotismusfantasien

die erste documenta-Schau exemplarisch stehen kann, die »als erste Nachkriegs-Synopse der Moderne maßgeblich und leitbildhaft in der Bundesrepublik ihr Bild der Moderne [etablierte]«, wird von offizieller Seite in dieser Hinsicht eher eine unkritische Rehabilitierung der modernen Künstler*innen angestrebt, ohne sich mit ihrem Programm näher auseinanderzusetzen.

- 5 Grasskamp 1994, S. 87 (Herv. i.O.).
- 6 Bei der Einteilung von Gruppen, Menschen, Tieren, Landschaften, Kunstobjekten etc. in die Kategorien »eigen« und »fremd« handelt es sich um aus europäischer Perspektive vorgenommene grob verallgemeinernde Zuschreibungen. Sie dienen der eigenen Selbstverortung als normgebend. Das schließt die (oftmals abwertende) Abgrenzung von anderen ein. In diesem Kontext zeugt auch die Bewertung als »exotisch« von einer eurozentrischen Sichtweise. Das »Exotische« gilt dabei gleichermaßen als beängstigend und faszinierend. Beides klassifiziert das Bezeichnete als von der Norm abweichend. Als Topos in den bildenden Künsten dienen exotisierende Motive über die Jahrhunderte in unterschiedlicher Form dazu, Fremdheit und (koloniale) Machtgefüge darzustellen. Die Ausdrücke »fremd« und »exotisch« verweisen im Folgenden auf diese Konstruktionen.

der Vorkriegsavantgarde und ihrer Nachfolger*innen ein eigenes kritisches Gegenbild, das im Folgenden auf seine parodistische Argumentation hin untersucht werden soll. Dabei zeichnet sich die in dem Gemälde »N.-Plastik« formulierte parodistische Kritik erneut dadurch aus, dass sie über das Gezeigte hinaus eine kunstpolitische Ebene anvisiert, die über die ungewohnte Kombination von Motiven, Materialien und Anspielungen Kunstwelt, Kulturpolitik und Alltagsrealität in Dialog bringt und damit als ein politisches Statement lesbar wird. Diese Fähigkeit von Bildparodien, sich als *Reflexionsfigur* kritisch zur Welt ins Verhältnis zu setzen, gilt es im Folgenden herauszuarbeiten.

6.1 Sigmar Polkes »N.-Plastik«⁷

Dass Sigmar Polke exotische Motive umtrieben, ist weithin bekannt: Flamingos, Palmen, Affen oder Pyramiden. Klassische Urlaubsmotive und Sehnsuchtsbilder (aus europäischer Perspektive), mag man annehmen. Doch handelt es sich bei Polkes Zeichnungen, Gemälden oder Stoffbildern gerade nicht um verklarte Exotismusfantasien oder naive Werbeversprechen.⁸ Ein ironischer Twist ist ihnen immer schon implizit. Denn bei genauerem Hinsehen mutieren beispielsweise die aus dem »Vitrinenstück« [Abb. 5] bekannten und als solche betitelten »Flamingos« in der zweiten Version der Mitteltafel zu gewöhnlichen Reihern – zu erkennen an den geraden Schnäbeln (vgl. Kap. 4.1). Und auch die in Friedrich Wolfram Heubachs Essay vorkommenden Affen stehen nicht mit einer außereuropäischen Ferne in Verbindung, sondern werden mittels visueller Strukturanalogien mit Nierentischen und Damenhandtaschen korreliert (vgl. Kap. 4.2). Besonders prominent ist das Motiv der Palmen in Polkes Œuvre vertreten, das retrospektiv betrachtet

-
- 7 Der historische Originaltitel von Sigmar Polkes Werk lautet »Negerplastik«. Da es sich um einen massiv rassistischen Terminus handelt, habe ich mich dazu entschieden, diesen von Sigmar Polke vergebenen Titel im Rahmen meiner Arbeit nicht zu wiederholen, sondern ihn auf die o.g. Art als kritisch zu markieren. Auch in wissenschaftlicher Hinsicht ist die Kategorisierung von Kunstobjekten als N.-Plastik problematisch, da es sich um eine aus europäischer Perspektive vorgenommene Einschätzung handelt, unter der eine Vielzahl heterogener Objekte unterschiedlichster Herkunft oberflächlich zusammengefasst werden. Wenn kein Originaltitel zitiert wird und (mir) eine genaue Verortung der Objekte unmöglich ist, wird der Ausdruck »N.-Plastik« durch den Begriff »Plastik vom afrikanischen Kontinent« ersetzt in dem Versuch, diese Heterogenität sichtbar zu machen.
- 8 Das erkennt schon Victoria Schmidt-Linsenhoff, wenn sie schreibt: »Tatsächlich verweist nicht nur das Gemälde [N.-Plastik, J.H.] auf die historisch-politischen Implikationen des Neo-Primitivismus nach 1945, sondern auch das gesamte Motivrepertoire der Palmen, Pyramiden, Affen, Flamingos und der visuellen Anthropologie in den 1960er Jahren, sowie die fotografischen Entdeckungsreisen der 1970er Jahre in die Dritte Welt und ins eigene Unbewusste (mittels Drogen).«, Vgl. Schmidt-Linsenhoff 2009, hier bes. S. 343.

als ein Markenzeichen für den Künstler und seine (frühen) Werke gelten kann. Doch so harmlos, wie Polkes amateurhaft scheinende Palmen-Bilder auf den ersten Blick wirken mögen, sind sie gewiss nicht: Gekonnt schärfen sie den Blick für die blinden Flecken der Nachkriegsgesellschaft und werfen ein Schlaglicht auf unliebsame Themen wie Alltagsrassismus und die Banalisierung alles Fremden zum exotischen Dekor. Polkes Palmen funktionieren dabei auf Grund ihrer Einfachheit wie Bildzeichen, die als Stellvertreter für das Exotische stehen, ein Begriff, unter dem ganz unterschiedliche europäische Fantasien unreflektiert subsumiert werden. So können Polkes frühe Palmen-Bilder auf der einen Seite den Blick für die Auseinandersetzung des Künstlers mit den historisch-politischen Implikationen des (Neo-)Primitivismus und seiner gesellschaftlichen Verankerung schärfen, die in dem 1968 entstandenen Stoffbild »N.-Plastik« im Folgenden detailliert nachverfolgt werden sollen. Auf der anderen Seite, und das ist für die Fragestellung dieser Arbeit von besonderem Interesse, sind viele dieser frühen Palmen-Bilder als Bildparodien gestaltet, was schon Martin Hentschel in seiner bereits erwähnten Dissertationsschrift von 1991 festgestellt hat.⁹

Das 1964 entstandene »Palmen-Bild« [Abb. 35] etwa, welches mit Dispersionsfarben auf Musterstoff gemalt ist, zeigt das Palmen-Motiv nicht in exotisch-illusionistischer Manier, sondern hebt durch seinen Zeichencharakter die mit ihm verbundene stereotype Inszenierung des Exotischen und die ihr zugrunde liegende eurozentrische Perspektive hervor: Der maschinell bedruckte Stoff, den Polke auf einen 91 mal 74 Zentimeter großen Keilrahmen gespannt hat, ist mit einem vertikal verlaufenden, mäandernden Streifenmuster verziert, das auf den ersten Blick an eine Holzmaserung oder eine Wellenbewegung erinnert. Die rechte untere Bildecke hat der Künstler mit schnellen Pinselstrichen in einem hellen Ockerton mit gelben Höhungen übermalt. Die nur lose mit ihr verbundenen Palmen lassen diese Fläche als Sanddüne lesbar werden. Die beiden titelgebenden Gewächse sind ebenso unpräzise ausgeführt und zeichenhaft verkürzt dargestellt. Sie neigen sich mit hübsch gekrümmten Stämmen und nur schemenhaft angedeuteten Wedeln in Richtung der Bildmitte. Ihre grüne Färbung korrespondiert dabei mit dem Grünton des Streifenmusters, von dem sie sich kaum merklich abheben. Mehr noch: Die Palmen fügen sich so gekonnt in die bildhafte Ornamentik des Stoffmusters ein, dass sie als Symbol einer exotischen Ferne den latenten Exotismus aufdecken, dessen sich der Musterstoff bedient.¹⁰ In Kombination mit dem Palmen-Motiv verändert sich die Wahrnehmung des Stoffdesigns. Plötzlich erinnern die rot-gelb gemusterten Streifen eher an ein kitschiges Tigerfellmuster als an die Imitation einer Holzmaserung; die Zusammenstellung der Farben (Rot, Gelb, Grün) evoziert Assoziationen zu der Rastafari-Bewegung und die gewellten Streifen auf grauem

9 Vgl. Hentschel 1991, hier bes. S. 182–190.

10 Vgl. Hentschel 1997, S. 46.

und grünem Grund lassen an lateinamerikanische Stoffmuster denken. Ein wahres Konglomerat exotischer Anleihen tritt hinter dem zunächst so banal anmutenden Muster zum Vorschein. Damit stellt Polkes einfache Bemalung etwas heraus, das dem Design des Stoffmusters latent zu eigen ist, das aber ohne die beigesteuerten Palmen dezent genug ausfällt, um nicht sofort dem Kitschverdacht ausgesetzt zu sein. Macht die Bemalung doch sichtbar, dass ein Echo der kolonialen Vergangenheit trotz der sich vollziehenden Dekolonisation beispielsweise in der Kitschpalette der Ausstattungsindustrie unreflektiert fortlebt. Polkes Palmen bringen das Fass zum Überlaufen. Als ebenfalls rein dekorativ wirkende Bildzeichen spielen sie mit Absicht nicht in der Liga der Hochkunst. Sie bieten ihrem Publikum keine scheinheilige Illusion einer exotischen Landschaft oder Genreszene. Vielmehr demaskieren sie ebenjene Mythen, die nicht nur auf den Bereich der orientalistischen Malerei beschränkt bleiben, sondern auch die Alltagswelt und ihre Waren prägen. Diesen Stilbruch, den Polkes Stoffbild auf mehrfache Art und Weise begeht, hat bereits Martin Hentschel als Parodie erkannt:

»Indem sie [Polkes Palmen-Bemalung, J.H.] sich dem Dekor des Stoffes ihrerseits wie ein falsches Dekor aufsetzten und dadurch die Bedeutung, die es mit sich führt (>das Exotische<), *drastisch übersteigern*, setzt sie den Geschmack, der sich darin wiederfände, herab. Insofern agiert die Malerei wieder in Form einer *Parodie*. Die so locker eingefügten Bildzeichen ›Palmen‹ und ›Sand‹ erscheinen selbst wie Zitate, die das Zitat, welches im Stoffmuster sehr diskret zur Anschauung kommt, spöttisch ausformulieren.«¹¹

Im Gegensatz zu den in Kapitel 5.1 besprochenen Dürer-Hasen oder dem Reh-Bild (vgl. Kap. 3) zitiert Polke hier kein konkretes Gemälde oder eine bestimmte Zeichnung. Die Suche nach der einen vorbildhaften Palme muss zwangsläufig ins Leere laufen. Und dennoch, so beobachtet Hentschel richtig, wirkt Polkes Palmen-Motiv wie ein Zitat, wie ein universales Zeichen, das seinerseits bereits das Kondensat einer langen Tradition bildlicher Stilisierung des Exotischen ist. Der parodistische Bruch, der nun zwischen handelsüblicher Meterware und Palmen-Symbol, also zwischen dem Eigenen und dem Fremden, entsteht, ist eng verknüpft mit einem entlarvenden Gestus. Denn Polkes »Palmen-Bild« kontrastiert Eigenes und Fremdes nicht nur, sondern macht auf die dialektische Verstrickung aufmerksam, die ebenjenen Identitätskonstruktionen zu eigen ist: Mit seinem »Palmen-Bild« zeigt Polke das Fremde (das exotische Palmen-Motiv) im Eigenen (dem Deko-Stoff der 1960er Jahre) und dekonstruiert mit seiner parodistischen Konfrontation ebenjene Perspektive eurozentristischer Weltanschauung, die sich das Fremde, Andere paradoxerweise gleichzeitig aneignet und sich davon abgrenzt. Und genau auf diese Perspektive, die Polkes »Palmen-Bild« so geschickt illustriert, hat es die parodistische Kritik

11 Hentschel 1991, S. 183 (Herv. i.O.).

abgesehen. Die Palmen stehen nicht für eine tatsächliche palmengesäumte Ferne, sondern spiegeln (und dekonstruieren) ein Weltverständnis, das das Palmen-Motiv und seine Mythen als Gegenentwurf, Fluchtmöglichkeit und Wohlstandssymbol für die Konstruktion der eigenen Identität braucht: Bei dem »Exotischen«, so analysiert auch Hentschel Polkes Palmen-Bilder, handelt es sich um einen Erzählmodus, mit dem sich der (klein-)bürgerliche Habitus schmückt, um dem alltäglichen Einerlei zu entkommen.¹²

Weitere Palmen-Bilder aus Polkes frühem Œuvre bestätigen auf der einen Seite den parodistischen Unterton, mit welchem der Künstler den Zeitgeist der Nachkriegsjahre kommentiert, und erweitern auf der anderen Seite den Bedeutungsrahmen des Palmen-Motivs um kleinbürgerliche Urlaubs- und Wohlstandsfantasien. Das sogenannte »Urlaubsbild« [Abb. 36] kombiniert auf schwarz-weiß gestreiftem Grund vier formal und farblich unterschiedlich unterlegte Szenen. Sie scheinen in einem imaginären Halbkreis um das zentrale Palmen-Motiv in der rechten unteren Bildecke angeordnet zu sein. Von links nach rechts finden sich dort: Ein dreieckiger Bildausschnitt, der eine Küstenlandschaft mit weißen Segelbooten zeigt, eine leuchtend gelb unterlegte Skizze einer Tempelfront, die an das griechische Parthenon erinnert, und ein schwarzes Karomuster auf weißem Grund. Die letzten beiden werden auf einer nierentischartigen Grundfläche präsentiert. Das Palmen-Motiv befindet sich in einem pinkfarbenen unterlegten Kreis, der die tropischen Gewächse erneut auf einer angedeuteten Düne verortet. Die farbigen Bildausschnitte wirken dabei wie Sprechblasen, die den von Hentschel angesprochenen »Erzählmodus des Exotischen« weiter ausdifferenzieren. Gekonnt bringen sie für die Betrachtenden vermeintliche Urlaubsszenen, also Palmen, Strand sowie den antiken Tempel mit kleinbürgerlicher Häuslichkeit zusammen. Nimmt man nämlich ein weiteres Palmen-Bild aus dem Œuvre Polkes hinzu, das eine kleine Leinwand mit Palme und Strand umrahmt von einer ebenfalls nierentischförmigen gelben Farbfläche zeigt, die auf einem hölzernen Gitternetz angebracht ist [Abb. 37], erinnert das gemalte Karomuster auf dem »Urlaubsbild« an ein Rosenspalier oder ein anderes Rankgitter für den heimischen Vorgarten.¹³ Ist der Blick erst einmal für die kleinbürgerliche Spießigkeit sensibilisiert, die in Polkes »Urlaubsbild« mitschwingt, wirkt das schwarz-weiße Grundmuster der Leinwand wie die Lamellen eines handelsüblichen Rollos. Dieses lässt den Ausblick auf die verschiedenen Urlaubsszenen frei, die wie eine Collage die graue Alltagsrealität durchbrechen. Genau wie die nierentischförmigen »Sprechblasen« verdeutlicht das die Perspektive, von der aus hier auf die nicht näher definierte, exotische Urlaubslandschaft geblickt wird. Gleichzeitig ermöglichen der geometrische Rapport der Rechtecke und das abstrakt-lineare Grundmuster der Leinwand im »Urlaubsbild« Assoziationen zur abstrakten Malerei, die im Zu-

12 Hentschel 1997, S. 46.

13 Hentschel 1997, S. 47.

sammenhang mit den figürlich-kitschigen Fernwehsszenen überraschend banal wirken. Denkt man an Heubachs Essay, bewegen sich Polkes Palmen eher auf der Ebene der Werbe- und Sammelbilder der Bratfett-Marke Palmin als auf jener tatsächlicher Aufnahmen realer Landschaften oder impressionistischer Orientfantasien. Polkes Palmen-Symbole haben entlarvenden Charakter: Nicht das Exotische, sondern das Einheimische ist Thema seiner Bildparodien.

Das 1969 entstandene Stoffbild »Palme auf Autostoff« [Abb. 38] zeigt die inzwischen wohlbekannte Polke-Palme – ein in eleganter S-Kurve geschwungener Stamm mit fünf stilisierten Palmwedeln geschmückt – auf einem Deko-Stoff mit Auto-Muster. Die minimalistische Bemalung wertet den Musterstoff durch seine Funktion als Leinwand auf. Gleichzeitig bleibt aber das Design so gut erkennbar, dass die ursprüngliche Funktion des Fabrikats – Kissenbezug, Vorhangstoff oder Kinderzimmerdekoration – und die »triviale Eigenmächtigkeit und Impertinenz«¹⁴ des Musters nicht unsichtbar werden. In vertikaler Ausrichtung sind unterschiedliche Automodelle mit Markenbezeichnung zu sehen, die, wie Hentschel schreibt, als »Zeichen [dienen, J.H.], mit denen eine Welt erträumt wird, die ›man‹ sich nicht leisten kann, die aber im Surrogat einen gewissen Abglanz und eine scheinbare Nähe enthält.«¹⁵ Dieser scheinbaren Nähe wohnt eine doppelte Täuschung inne: Sie lässt sich ebenso auf die dargestellten Automobile beziehen, die aus der eigenen Lebenswelt bekannt sind und dennoch für viele unerreichbar bleiben, als auch auf die durch die Palmen versinnbildlichten fernen Länder, die selbst mit der gesteigerten Mobilität eines Kleinwagens unzugänglich bleiben, allein schon weil sie von der Werbeindustrie stilisierte Wunschbilder bedeuten und keine realen Orte.

Gerade dieser Zeichencharakter, den Hentschel Polkes Palmen als Surrogat exotischer Fantasien zuschreibt, ist für die Beobachtungen zur Bildparodie und für das folgende »close reading« von Polkes »N.-Plastik« interessant. So fährt Hentschel fort:

»Polkes Palme schiebt sich über die Träumereien, die im Gewebe der Zeichen umhertreiben, wie eine skurrile, Arme schwingende Figur. Sie vertreibt die Illusion von ›Großer Welt‹, indem sie sie mit einem simplen Zeichen versieht, einem Klischee, welches so aufdringlich von der ›Großen Welt‹ handelt, daß es das Klischee des Stoffmusters ins Lächerliche zieht.«¹⁶

Auf der einen Seite wird durch den Begriff des Klischees deutlich, wie Polkes synthetischer Blick (vgl. Kap. 5.1) funktioniert. Die Palmen wirken darum wie ein Zitat, weil der Künstler es schafft, mit dem bewusst einfach gehaltenen Motiv, das durch seine übersteigerte Simplität wie ein Symbol dasteht, die mit ihm verbundenen

14 Buchloh 1976, S. 143.

15 Hentschel 1991, S. 184.

16 Hentschel 1991, S. 184.

Fantasien und Mythen im Barthes'schen Sinne in einem Bild zu kondensieren. Wie ein Icon, das sich in einen Chatverlauf einfügt, steht das Palmen-Motiv in seiner Reduktion für eine europäische Wunschvorstellung, die sich die Welt als stets verfügbar vorstellt und sie sich als idyllisches Reiseziel ohne weitergehende Historizität aneignet. Es ist ein Klischee, das, in ein Zeichen verwandelt, die latente Anwesenheit dieses Wunsches im Alltag enttarnt. Im Verweisungsspiel der Zeichen (vgl. Kap. 4), von Hentschel hier als »Gewebe« beschrieben, macht es gleichzeitig auf eine (unbemerkte) Bedeutungsdiffusion aufmerksam. Die Oldtimermotive auf dem Dekorationsstoff sind nicht nur ein einfaches (denotierendes) Abbild verschiedener Automodelle: Sie stehen auf einer Metaebene für Wohlstand und eine gewisse Weltgewandtheit. Diese wird erst in dem Moment explizit, in dem Polke die stille Einheit des Stoffmusters durch seine Bemalung stört und parodistisch übersteigert. In diesem Sinn funktionieren parodistische Bildstörungen als dekonstruktives Moment, das als Ideologiekritik (vgl. Kap. 6.2) oder eine Äußerung politischen Dissenses (vgl. Kap. 6.3) lesbar wird. Indem Polkes Palmen-Bilder auf ironische Art und Weise die im Kern gewaltträtigen kleinbürgerlichen Aneignungsfantasien hinter den großen Sehnsuchtsmotiven enttarnen, können sie als parodistisch bezeichnet werden. Dabei zielen sie nicht nur auf eine kleinbürgerliche Spießigkeit, die sie natürlich torpedieren, in ihr aber ein gar zu simples Ziel fänden. Vielmehr verweist die Verwendung der Musterstoffe auch auf die industrielle Verfertigung dieser billigen und verlogenen Träume, die zwar als kitschige Wunschbilder den Weg in die Wohnzimmer finden und als Massenware einen ebenso einfältigen wie unrealisierbaren Traum propagieren, in dieser stereotypen Zurichtung aber vorrangig den Produzent*innen solcher Waren nutzen, deren »Autorschaft« und Verantwortung für die fragwürdigen kolonialen Klischees hinter der Anonymität der industriellen Fertigung verschwinden.

Noch deutlicher jedoch als Polkes Palmen-Bilder thematisiert das 1968 entstandene Stoffbild »N.-Plastik« [Abb. 39] die postkolonialen Implikationen primitivistischer Inspirationsquellen. Auch dieses Bild wurde von der Forschung bereits als Bildparodie erkannt, allerdings steht Polkes Œuvre im Interessenfokus und die genannten Forschungsbeiträge verfolgen nicht den Anspruch, das parodistische Moment genauer zu erklären. Martin Hentschel eröffnet mit dem Stoffbild »N.-Plastik« unter der Zwischenüberschrift »Gegenseitige Affizierung« das vierte Kapitel seiner Dissertationsschrift.¹⁷ Besonders unter formalästhetischen Gesichtspunkten sind Hentschels Überlegungen grundlegend für die Beschäftigung mit Polkes frühem Œuvre. Im Gegensatz zu den Palmen-Bildern, die Hentschel im vorangehenden Teilabschnitt unter dem Titel »Parodistische Übersteigerung«¹⁸

17 Hentschel 1991, S. 190–196.

18 Hentschel 1991, S. 182–190.

zusammenfasst, gewinnt das Stoffbild »N.-Plastik« seiner Meinung nach noch eine weitere Bedeutungsebene hinzu:

»Dem einen Verfahren, das sich mit den Stoffbildern eröffnet: das Verfahren parodistischer Übersteigerung von Formen und Bedeutungen, die im Stoffmuster angelegt sind, gesellt sich ein zweites hinzu. Es zeichnet sich dadurch aus, daß nun auch umgekehrt das Stoffmuster die gemalten Partien kommentiert.«¹⁹

Musterstoff und Bemalung gehen eine Art »discordia-concors«-Verbindung miteinander ein, stehen also in einem Verhältnis »einiger Uneinigkeit«, was dazu führt, dass sich beide Bildteile, das gemalte und das reproduzierte, in einem dialektischen Spiel ständig gegenseitig affizieren, führt der Autor aus.²⁰ Damit macht er darauf aufmerksam, dass die Komposition von »N.-Plastik« im Anschluss an die frühen Palmen-Bilder an Komplexität gewinnt. Und auch die theoretischen Beobachtungen bezüglich des spannungsgeladenen Verhältnisses dieser unterschiedlichen Bildteile zueinander können für die Erforschung bildparodistischer Verfahren wichtige Impulse liefern, wie im Folgenden zu zeigen sein wird.

In jüngerer Zeit haben sich Victoria Schmidt-Linsenhoff und Kea Wienand mit Polkes »N.-Plastik« beschäftigt. Dabei nehmen beide die angesprochene »discordia-concors«-Verbindung zum Anlass, die unterschiedlichen Bildteile unter dem Gesichtspunkt der bildlichen Inszenierung kultureller Differenz zu untersuchen. Schmidt-Linsenhoffs Fokus liegt dabei weniger auf einer ikonografischen Bildanalyse als auf dem Versuch, anhand mehrerer Beispielbilder die »longue durée« eines deutschen Primitivismus-Diskurses aufzuzeigen, der vom wilhelminischen Kaiserreich über den Verlust der deutschen Kolonien in der Weimarer Republik, über NS und Nachkriegszeit bis in die 1960er Jahre geführt wurde.«²¹ Wienand, Schülerin von Schmidt-Linsenhoff, widmet Polkes »N.-Plastik« in ihrer 2015 erschienen Dissertationsschrift ein eigenes Kapitel.²² Auch sie betrachtet Polkes Stoffbild unter postkolonialer Perspektive und fragt, »inwiefern Polkes Collage eine Parodie auf die ›[N.-Plastik]‹ und damit auf die spezifische Kontinuität des Primitivismus in der BRD ist, die nicht nur die ›hohe Kunst‹, sondern in wechselseitigem Austausch mit dieser auch die Populärkultur betrifft, [...]«.²³ Wienand analysiert die unterschiedlichen Bildteile von Polkes Gemälde – die zentrale Figur, den zugrunde liegenden Musterstoff und die abstrakten Kritzeleien am rechten Bildrand – und arbeitet ihre ambivalente Beziehung zueinander heraus, die sie überzeugend als

19 Hentschel 1991, S. 190.

20 Hentschel 1991, S. 192f.

21 Schmidt-Linsenhoff 2009, S. 342.

22 Vgl. Wienand 2015, S. 201–233.

23 Wienand 2015, S. 206.

»Dekonstruktion des Mythos ›[N.-Plastik]« interpretiert.²⁴ Dass Bildparodien einen dekonstruktiven Impetus besitzen, der sich gegen Alltags-, Gesellschafts- und Kunstmythen richtet, ist auch eine zentrale These dieser Arbeit. Mit dieser Grundannahme, dass (post-)moderne Bildparodien ebenjene kritische Funktion bedienen, die über eine spöttische Herabsetzung, von der Hentschel noch spricht, hinaus geht, kann Wienands Ansatz wichtige Hinweise für die Beschäftigung mit Polkes primitivismuskritischen Werken und für die Auseinandersetzung mit der Funktion von Bildparodien liefern, wie das folgende »close reading« von Polkes »N.-Plastik« unter Beweis stellen will.

Das Gemälde »N.-Plastik« [**Abb. 39**] befindet sich seit 2001 als Dauerleihgabe einer privaten Sammlung im Kunstmuseum Bonn. Es misst 130,2 mal 110,3 Zentimeter. Der aus einem Viskose-Baumwollgemisch bestehende Deko-Stoff ist auf einen Keilrahmen gespannt und mit Dispersionsfarbe bemalt. Im Gegensatz zu den Stoffbildern mit Palmen-Motiv, die auf die (vermeintliche) Dichotomie zwischen tropischem Gewächs und heimeligem Stoffmuster beschränkt bleiben, werden in dem Gemälde »N.-Plastik« drei unterschiedliche Bildteile kombiniert, die auf den ersten Blick wenig miteinander zu tun haben: Auf einem bunt gemusterten Stoff mit vermenschlichten Tiermotiven ist die titelgebende Plastik zu sehen, die Polke mit dicken, schwarzen Pinselstrichen auf den gelblichen Untergrund gemalt hat. Von der nicht näher ausgestalteten Figur scheinen zwei treppenförmige Blitze oder Linien auszugehen (oder bei ihr zu enden?), die der Ausrichtung des Tiermusters folgend die Stofffläche ihrerseits in drei diagonal durchschnittene Teile untergliedern. Das rechte Bilddrittel wurde erst mit weißer und dann mit bräunlich-roter Farbe deckend übermalt.²⁵ Darauf sind drei abstrakte Linien zu sehen, die auf Grund ihrer pastosen Malweise den Anschein erwecken, als hätte Polke die grüne, blaue und rote Farbe direkt aus der Tube auf die Leinwand gedrückt. Der linke angewinkelte Arm der Plastik verbindet Figur, Stoffmuster und die abstrakten Farbschlieren miteinander. Den Abschluss bildet ein hellerer, ebenfalls bräunlicher Streifen, der auf den ersten Blick mit einem Klebebandrest verwechselt werden kann – tatsächlich handelt es sich aber um Leukoplast, also um ein medizinisches Heftpflaster, das zur Befestigung von nicht selbstklebenden Wundauflagen verwendet werden kann.²⁶

Materialien, Muster und Bemalung erscheinen zunächst willkürlich und disparat. Dominiert wird die Komposition von der massiven, schwarzen Skulptur mit

24 Wienand 2015, S. 206.

25 Hierbei handelt es sich nicht, wie beispielsweise Kea Wienand schreibt, um einen aufgeklebten und grundierten Papierstreifen. Die weiße Grundfarbe wurde, nach Angaben der Restauratorin Antje Janssen, Leiterin der Restaurierungsabteilung im Kunstmuseum Bonn, direkt auf den Musterstoff aufgetragen. Die scharfe Trennung, die zwischen Musterstoff und Bemalung an dieser Stelle entsteht, bleibt dennoch bestehen. Vgl. Wienand 2015, S. 203.

26 Erneut danke ich Frau Antje Janssen, für diese Richtigstellung, identifizierte Kea Wienand das Klebeband doch noch als Krepp. Vgl. Wienand 2015, S. 208.

menschlichen Zügen, die sich leicht nach rechts versetzt in der Bildmitte befindet. Nur wenige scharf umrissene Lichtreflexe lassen einige Details wie Knie, Brust und Finger erkennen. Sie suggerieren ein von oben rechts einfallendes Licht, jedoch wirkt der Schwarz-Weiß-Kontrast hart und wenig natürlich. Der Titel »N.-Plastik« legt nahe, dass es sich bei der dargestellten Figur um eine Plastik vom afrikanischen Kontinent handelt.²⁷ Unter Berufung auf Carl Einsteins gleichnamiges Buch unternimmt Viktoria Schmidt-Linsenhoff den Versuch, die dargestellte Plastik als Fang-Statue zu identifizieren, ähnlich jener auf der zweiten Fotografie in Einsteins Publikation.²⁸ Polkes Adaption bleibt jedoch so holzschnittartig, dass es schwierig ist, diese Vermutung zu verifizieren. Für die Analyse seines Gemäldes ist diese Information auch nicht weiter von Bedeutung. Vielmehr ist umgekehrt gerade die Tatsache wichtig, dass das genaue Vorbild der abgebildeten Statue unerkannt bleiben muss und eben nicht von einer kennerschaftlichen Auseinandersetzung mit der vielfältigen Kunstlandschaft des afrikanischen Kontinents zeugt. Polke hat die Statue auf seinem Gemälde so platziert, dass sie den Betrachtenden frontal gegenübersteht. Ihr Oberkörper erscheint aus europäischer Perspektive ungewöhnlich in die Länge gezogen. Die im Vergleich dazu kurzen Beine erwecken den Anschein, als würde die Figur hocken. Zwei Lichtreflexe auf den Knien verstärken diesen Eindruck und scheinen eine Verkürzung anzudeuten. Auch die Füße werden durch zwei bis drei Lichtpunkte leicht strukturiert. Allerdings verschmelzen sie im Gegensatz zu den Beinen zu einem schwarzen Balken, der entfernt an ein Postament erinnert.²⁹ Die abgerundete Schulter- und Nackenpartie der Skulptur geht fließend in zwei lange, leicht angewinkelte Scherenarme über. Die Hände hält sie zueinander gedreht vor dem Bauch. Drei helle Pinselstriche markieren die Finger ihrer linken Hand, wobei diese Abbeugung den angedeuteten Fingern etwas Klauenartiges verleiht. Zwei weitere horizontale Striche strukturieren den Oberkörper der Figur und lassen an zwei Brüste oder Brustmuskeln denken. Ob es sich um eine männliche oder weibliche Figur handelt, ist nicht mit Sicherheit zu sagen. Die vage angedeutete Brustpartie lässt keine Rückschlüsse auf ihre Geschlechtlichkeit zu und auch der leicht geneigte Lichtreflex zwischen ihren Beinen kann entweder auf einen Penis hindeuten oder – wie es in der von Schmidt-Linsenhoff genannten Vergleichsabbildung aus Einsteins Buch »N.-Plastik« der Fall ist³⁰ – auf eine weit geöffnete Vulva. Auf dem langen schmalen Hals der Skulptur sitzt ein ovaler Kopf.

27 Vgl. Wienand 2015, S. 203.

28 Schmidt-Linsenhoff 2009, S. 341. Bei den Fang handelt es sich um eine ethnische Gruppe, die im westlichen Zentralafrika lebt und für ihre Holzskulpturen bekannt ist.

29 Bei einem Postament handelt es sich um eine europäische Form Skulpturen zu präsentieren, auch hierin kann ein Indiz dafür gesehen werden, dass die afrikanische Plastik in Polkes Stoffbild sich nicht an einem Original, sondern an »eingedeutschten« beziehungsweise euro-päisierten Interpretationen oder Präsentationsformen orientiert.

30 Vgl. Einstein 1915, Abb. 2.

Das Gesicht verrät kaum Details. Nur der Mund, die Nase und das linke Auge sind zu erahnen. Dadurch erhalten die Gesichtszüge etwas Maskenhaftes – ein Eindruck, der durch den starken Schlagschatten, der den Rest des Gesichts in Dunkelheit hüllt, verstärkt wird.

Doch obgleich ebenjener Schlagschatten der Figur eine gewisse Plastizität verleiht, kann er nicht darüber hinwegtäuschen, dass es sich hier um eine gemalte Statue und nicht um ein dreidimensionales Objekt handelt. Das lässt die Vermutung aufkommen, dass Polke sich nicht an einer realen Skulptur orientiert hat, wie es viele seiner Vorgänger um die Jahrhundertwende getan haben.³¹ Kunstgegenstände vom afrikanischen Kontinent standen zu Beginn des 20. Jahrhunderts bei den von Kolonialgütern begeisterten Europäer*innen hoch im Kurs. Wienand schreibt:

»Die als ›Beutestücke‹ im Kontext des Kolonialismus nach Europa gebrachten Objekte ›wanderten‹ als Motiv in das primitivistische Bildrepertoire ›moderner‹ KünstlerInnen [...]. Die meisten Objekte wurden in Vitrinen und Regalen von sogenannten Völkerkundemuseen aufbewahrt. Einige schafften es zumindest als Vergleichsbeispiele in Kunstausstellungen und nicht wenige landeten als Dekor in privaten und öffentlichen Innenräumen.«³²

Davon legen beispielsweise die exotisierend-primitivistischen Kunstwerke der Brücke-Künstler beredtes Zeugnis ab.³³ Auch oder gerade weil viele der avantgardistischen Künstler*innen selbst ins außereuropäische Ausland reisten, um sich von den ihnen fremden Gesellschaft inspirieren zu lassen, liegt ihren Kunstwerken eine zutiefst europäische Perspektive zugrunde. Denn diese Reisen wurden von einem doppelten Wunsch geleitet: Unter formalen Gesichtspunkten suchte man in den fremden und von den Reisenden als archaisch bewerteten Kunstobjekten einen Ursprung und eine Legitimation für den eigenen abstrakten Malstil, während auf einer gesellschaftspolitischen Ebene die Traditionen und Lebensweisen dieser vermeintlich archaischen Gesellschaften als utopischer Gegenentwurf zu der von der Industrialisierung geprägten europäischen Realität verklärt wurden.³⁴ Auf der Suche nach einer eigenen Identität wurden dafür unter anderen Schwarze Menschen vom afrikanischen Kontinent und ihre Kunstobjekte (wie die Statue in Polkes Gemälde) zu einem Gegenbild der europäischen Zivilisation stilisiert. Dieser Vorstellung entsprechend übersteigerten die (europäischen) Künstler*innen in ihren Ad-

31 Hinzu kommt, dass die meisten Kunstgegenstände aus Afrika aus Ton, Holz, Bronze oder ähnlichen Materialien gefertigt sind – Materialien, die nicht ebenmäßig und tiefschwarz sind.

32 Wienand 2015, S. 203.

33 Rezente Ausstellungsprojekte sowie sie jüngere Literatur zur Künstlergruppe »Brücke« machen diesen Primitivismus zum Thema. Vgl. z.B. N'guessan-Béchié 2002; Wagner/Melcher 2011.

34 Vgl. Hermand 1995, hier bes. S. 90–105.

aptionen die ästhetischen Gestaltungsmerkmale der vorgefundenen Objekte. Kubisch geometrische Verkürzungen, stark gelängte Oberkörper und stilisierte Köpfe mit wulstigen Lippen belegen dies genauso wie animalische oder maskenhafte Gesichtszüge, die die Abgebildeten entmenschlichen und degradieren, um ihre Schöpfer*innen als ihr Gegenteil aufzuwerten. Betrachtet wurden die fremden Kunstobjekte dabei nicht aus einer wissenschaftlichen Perspektive, sondern aus einer, die auf die ästhetischen Belange der Schauenden ausgerichtet ist und die sich auf die formale Bedeutung der Figuren für eine europäische Kunstwelt fokussiert. Von dieser Perspektive sind die Werke von Künstlerinnen und Künstlern genauso geprägt wie diejenigen von Wissenschaftler*innen, wie Einsteins Publikation »N.-Plastik« von 1915 beweist.³⁵ Berühmt geworden ist der schmale Band vor allem wegen der 119 angehängten schwarz-weiß Fotografien und auf Grund der Tatsache, dass Einstein mit seiner formanalytischen Betrachtungsweise als erster den Versuch unternommen hat, Kunstgegenstände vom afrikanischen Kontinent als ästhetisch relevante Objekte zu beschreiben, ohne sie als Fetische abzutun. Einsteins Publikation wurde lange als eine nie dagewesene Wertschätzung afrikanischer Kunst und Kultur verstanden, die sich in der kubistischen Kunst fortsetzte. Vor allem auf die Avantgarde-Künstler*innen hatten Einsteins Essay und die mitgelieferten Fotografien großen Einfluss.³⁶ Allerdings vernachlässigen diese Lobeshymnen die Tatsache, dass Einsteins Text (und dem Kubismus) eine zutiefst europäische Perspektive auf die vom afrikanischen Kontinent stammenden Kunstgegenstände und ihren Wert eingeschrieben ist. Der Kubismus, so resümiert Viktoria Schmidt-Linsenhoff, integrierte die sogenannten »N.-Plastiken« eben nicht als »Proto-Kubismus in die europäische Kunstgeschichte, sondern markiert mit dem Kubismus den kunstgeschichtlichen Standpunkt, von dem aus er afrikanische Skulptur sieht.«³⁷ Das gilt auch für die Fotografien, die dem Essay nachfolgen, ohne dass Einstein im Text auf sie eingehen würde. Einstein hat die aus unterschiedlichen, nicht näher angegebenen Kontexten stammenden Plastiken vor einem Neutralität heischenden grauen Hintergrund platziert, der ihre ethnografische und kulturelle Zugehörigkeit leugnet und den Fokus für die europäischen Betrachter*innen auf (teils inszenierte) formale Analogien lenkt. Auch wenn dies in der positiven Absicht geschah, dem Auge

35 Vgl. Einstein 1915.

36 Andersherum, also dass Einsteins Buch in afrikanischen Staaten oder von afrikanischen Künstler*innen oder Wissenschaftler*innen rezipiert wurde, ist dies nicht der Fall, wie Paul N'guessan-Béchié auf der 2017 stattgefundenen Konferenz »Carl Einstein Re-Visited« des ZKM in Karlsruhe in seinem Vortrag »Faszination und Aktualität von Carls Einsteins »[N.-Plastik]« aus afrikanischer Perspektive« betont. Online verfügbar auf der Webseite des ZKM: <https://zkm.de/de/media/video/carl-einstein-re-visited-paul-nguessan-bechie> (zuletzt abgerufen am 20.01.2021).

37 Schmidt-Linsenhoff 2010, S. 306.

die Konzentration auf die ästhetischen Qualitäten der Statuen zu ermöglichen, visualisiert die graue Neutralität der Hintergründe damit doch vor allem »den kunsthistorischen Diskursraum der Stilanalyse und einen Werkbegriff der Autonomie, deren postulierte Unabhängigkeit von sozialen Kontexten der soziale Kontext ist, in dem die Bildwerke fotografisch autonom werden.«³⁸ Die (zum größten Teil unkommentierten) Reproduktionen tilgen durch diese Autonomisierung nicht nur die eigentliche Funktion dieser Kunstwerke, sondern – und hier schließt sich der Kreis – beeinflussen auch die Wahrnehmung ihrer Produzent*innen und Rezipient*innen.³⁹

Sowohl Einsteins Verständnis von den sogenannten N.-Plastiken als auch der kubistischen Auseinandersetzung mit ihnen ist jedoch ein signifikantes Paradoxon eingeschrieben. Es liegt in der Bedeutungszuschreibung begründet.⁴⁰ Denn die Objekte vom afrikanischen Kontinent waren im Medium der Kunst und dank der Theorien der Avantgarde zum Inbegriff der Modernität geworden und das, obwohl es sich um Objekte handelt, die die Künstler*innen gerade deshalb als Inspirationsquelle gewählt hatten, weil ihre Ästhetik als ursprünglich und unberührt bewertet wurde. Das Narrativ, das afrikanische Kunstgegenstände und Modernitätsmythen zusammenschließt, gewann in den Nachkriegsjahren gegen die Kunstpolitik der NS-Regierung und als gutgemeinte Rehabilitierung der als entartet diffamierten künstlerischen Positionen erneut an Bedeutung.⁴¹ Die Aneignung und Vereinnahmung von Plastiken vom afrikanischen Kontinent blieb nicht mehr nur auf die Hochkunst beschränkt. Die Vorstellung, dass die (Pseudo-)Kenntnis oder der Besitz außereuropäischer Kunstgegenstände als Modernitätsausweis gelte, hielt auch in der Alltagskultur Einzug. In der (klein-)bürgerlichen Wohnkultur avancierten Masken und Statuen zum dekorativen Bestandteil von und Zeichen für einen ebenfalls als absolut modern (und mondän) geltenden Lebensstil.⁴² Ausgedrückt wird damit, wie etwa Polkes Gemälde »Palme auf Autostoff« [Abb. 38] indiziert, auch eine gewisse Weltläufigkeit und ein geistiger wie finanzieller Wohlstand. Denn Kunstgegenstände vom afrikanischen Kontinent oder solche, die dafür gehalten wurden, waren unter anderem beliebte Mitbringsel von Fernreisen (sogenannte »Airport Art«), die

38 Schmidt-Linsenhoff 2010, S. 305.

39 »Eine entscheidende Rolle spielt in dem Aneignungsprozess die Art und Weise der fotografischen Reproduktion von Objekten und Bildern, die bisher nicht als Kunst klassifiziert waren. Sie [die fotografische Reproduktion, J.H.] blendet alle früheren Kontexte aus, übertreibt formale Analogien und lässt uns die Manipulationen einer fotografischen Gleichmacherei übersehen.« Schmidt-Linsenhoff 2010, S. 290–313, hier S. 301.

40 Vgl. Wienand 2015, S. 210. Weiterführend dazu: Lloyd 1991

41 Vgl. Grasskamp 1994, hier bes. S. 76–119.

42 Vgl. Jung 1982, hier bes. S. 132.

nach der Rückkehr und in der eigenen häuslichen Umgebung als Zeichen für die besuchte exotische Ferne präsentiert werden konnten.⁴³

Auch in Polkes »N.-Plastik«, so legen Malweise und Material nahe, sind all jene Aspekte, die mit Kunstobjekten vom afrikanischen Kontinent in den 1950er und 60er Jahre verbunden wurden, explizit oder implizit durch Anspielung anwesend. Allerdings erscheinen diese Verweise bereits gebrochen: Zu offensiv, um als natürlich zu gelten, und zu banal, um ernst gemeint zu sein. Das ist einerseits natürlich dem Bildhintergrund geschuldet, der mittels vermenschlichter Tierwesen (Natürlichkeit/Ursprünglichkeit) und abstrakter Farbschlieren (Modernität) die Klischees und Vorurteile, die in der Aneignung und Präsentation von Kunstobjekten vom afrikanischen Kontinent mitschwingen beziehungsweise für diese leitend sind, übertreibt und dadurch offensichtlich macht. Andererseits wirkt auch die zentrale Statue selber ungewöhnlich: Ihre plakative Farbigkeit und harten Schwarz-Weiß-Kontrast scheinen auf eine fotografische Vorlage zu verweisen und nicht auf die Kopie eines Originals. Doch im Vergleich mit ethnografischen Fotografien, wie sie beispielsweise in Einsteins Publikation zu finden sind, wirkt Polkes Figur unpräzise und gedrungen. Sie besitzt keinerlei Individualitätsmarker, die es ermöglichen würden, ihre Herkunft oder ihren Gebrauch näher zu bestimmen. Auch unterscheidet sich der Hintergrund, vor dem der Künstler seine Plastik präsentiert, auf der einen Seite von dem vermeintlich neutralen Grau auf Einsteins Fotografien und verzichtet auf der anderen Seite auf weitere exotistische Anleihen, die die Plastik beispielsweise in einem fiktiven Genre- oder Stilllebenkontext verorten. Ebenso wenig wirkt die Figur ins Unheimliche oder Tierische übersteigert, wie es auf vielen expressionistischen Kunstwerken der Fall ist. Diese Sehgewohnheiten werden zwar implizit angesprochen, sind aber immer schon mit subtilen Fallstricken versehen. Denn Polkes gemalte Plastik erinnert bestenfalls an eine undifferenzierte Aufnahme aus einem überblicksartigen Konversationslexikon oder an die Werbeanzeige einer Illustrierten – oder vielleicht an ein Sammelbild aus einem Palmin-Album? – und damit an ein bereits reproduziertes Bild.⁴⁴ Die gemalte Plastik wird so in gewissem Sinne zu einer potenzierten Reproduktion: Es handelt sich um das gemalte Abbild einer Fotografie

43 Vgl. Thurner 1995/1996.

44 Polke hat sich gerade in den späten 1960er Jahren gerne und oft an Fotografien aus Zeitschriften oder Werbeblättern orientiert und diese beispielsweise in seinen Raster-Bildern verarbeitet. Im Gegensatz zu der US-amerikanischen oder britischen Pop-Art reproduziert er diese jedoch nicht hundertfach, sondern malt sie händisch ab, was den reproduzierten Bildern trotz ihres oftmals plakativen Inhalts eine gewisse Individualität zurückgibt. Aus ebenjenem Kontext scheint also auch die Vorlage für die Skulptur in Polkes »N.-Plastik« zu stammen. Wienand schlägt vor, dass es sich beispielsweise um die Bildbände zur sogenannten Stammes- und Weltkunst handeln könnte, die in den ersten Jahrzehnten nach 1900 veröffentlicht wurden, vgl. Wienand 2015, S. 206 u. Schmidt-Linsenhoff 2010, S. 309. Über Polkes Umgang mit fotografischen Vorlagen siehe auch: Hentschel 1997, hier bes. S. 42ff.

einer Statue vom afrikanischen Kontinent, die ihrerseits bereits ein- oder mehrfach reproduziert wurde und während dieses Reproduktionsprozesses immer mehr Details eingebüßt hat. Hentschels Kommentar zu Polkes Palmen, sie erinnerten ihn an ein »Klischee«, lässt sich aufgreifen und weiterdenken.⁴⁵ Auch Polkes Plastik wirkt wie das Residuum eines langen Rezeptions- und Reproduktionsvorgangs, an dessen Ende kaum mehr als eine entleerte beziehungsweise mit neuen Inhalten gefüllte Hülle des Dargestellten steht – ein Abklatsch eben, wie die Übersetzung des französischen Worts »cliché« nahelegt. Damit zeichnet der Künstler nicht nur auf formaler Ebene die Wandlung nach, die den Kunst- und Kultobjekten vom afrikanischen Kontinent im Kontext ihrer europäischen Rezeption widerfahren ist, sondern auch auf inhaltlicher Ebene. In Polkes Gemälde fungiert die Plastik als kondensiertes Zeichen für ein kleinbürgerliches Exotismusverständnis. Sie wirkt wie eine Chiffre für das vermeintlich Fremde, die sich allerdings erstaunlich reibungslos in Polkes eigenwillige Zusammenstellung kleinbürgerlicher Dekorationselemente einfügt. Doch begnügt sich die parodistische Aussage von »N.-Plastik« nicht damit, von der Position der Hochkunst aus mit spöttischem Blick auf die popkulturellen Verirrungen des Kleinbürgertums zu schauen. Viel eher ist ihr eine doppelte Bewegung eingeschrieben, die den Blick auf das Triviale schärft und es als Kondensat dessen zu erkennen gibt, was in der ganzen Gesellschaft unterschwellig anwesend ist. Eine solche Perspektive spart die Hochkunst und ihre Protagonist*innen nicht aus – es geht um den Kleinbürger *in jedem von uns*«, schreibt Hentschel.⁴⁶

Der parodistische Bruch, der Polkes Gemälde ausmacht, liegt jedoch nicht allein in der mehrstufigen Aneignung der afrikanischen Plastik begründet, sondern in ihrem Kontrast zu der restlichen Gestaltung des Bildes. Der Bildhintergrund expliziert die Verbindung von außereuropäischer und Avantgarde-Kunst und kartografiert das kleinbürgerliche Umfeld, in dem beide in den Nachkriegsjahren ankommen. Beispielhaft dafür steht der Musterstoff, auf den Polke die Plastik gemalt hat. Sowohl das Material an sich als auch das Muster sind für die Analyse der parodistischen Argumentation des Bildes interessant. Dass Polke als Grundlage für seine frühen Bildfindungen oftmals alltägliche Musterstoffe an Stelle ordinärer Leinwände benutzt hat, ist im Rahmen dieser Arbeit bereits mehrfach thematisiert worden. Von

45 Hentschel 1991, S. 184.

46 »Doch sollten wir uns nicht über die Reichweite der bildlichen Inszenierung Polkes täuschen. Die Kleinbürgermentalität ist nur eines ihrer bevorzugten Objekte. Auch der wohl situierte Sammler kostbarer afrikanischer Skulptur etwa wird in seinem Selbstverständnis, mit der er sich fremdes Kulturgut aneignet, von dem Bild »[N.-Plastik]« tangiert. Der kitschige Fond, der zum integralen Bildmotiv erhoben, mit der »[N.-Plastik]« in einträchtiger Zwietracht verbunden ist, deutet es an: Ein Blick auf das Fremde, der frei wäre vom Moment des Kitsches, scheint schwer vorstellbar. Es geht schließlich um den Kleinbürger *in jedem von uns*, um die habituellen Gesten, mit denen wir selbstgenügsam und unreflektiert unsere Welt einrichten.« Hentschel 1991, S. 195 (Herv. i.O.).

der Forschung werden diese Stoffbilder als Reaktion des Künstlers auf das Kunstssystem und als Auflehnung gegen den Subjektivitätskult der zeitgenössischen abstrakten Malerei gelesen.⁴⁷ Jedoch dienen die Musterstoffe oftmals nicht nur dazu, einen traditionellen Kunstbegriff anzugreifen, indem sie die triviale Alltagsrealität so unverblümt in die Sphäre der Kunst einladen, sondern kommentieren ihrerseits das Dargestellte – eine Tatsache, auf die schon Hentschel im Rahmen seiner Dissertation aufmerksam macht, wenn er einige Stoffbilder unter der Zwischenüberschrift »Gegenseitige Affizierung« bespricht.⁴⁸ Das ist auch bei »N.-Plastik« der Fall. Der an sich schon absurde Musterstoff, der von Polke zum Kunstwerk erhoben wird, macht auf eine generelle Bedeutungsverschiebung aufmerksam, die Populär- und Hochkultur immer näher zusammenrücken lässt. Wenn, wie Polkes Stoffbild suggeriert, Objekte und Themen, die ursprünglich der elitären Kunstwelt vorbehalten waren, als Reproduktionen und Dekorationsobjekte im kleinbürgerlichen Wohnzimmer angekommen sind, dann erklärt der Musterstoff das Triviale zum Kondensat der Hochkunst.⁴⁹

Auf einer blassgelben Grundfläche befinden sich verschiedene Tiermotive, die auf merkwürdige, fast schon verstörende Art und Weise vermenschlicht wirken: Mehrere Rehe, Bären, Hasen, ein Hahn, ein Fuchs und eine Schwalbe tummeln sich hier allein oder in Gruppen. Die weißgefleckten Rehe weisen dem Kindchenschema folgend übertrieben große Augen und Ohren auf. Sie sind mit goldenen Perlenketten oder Glöckchenhalsbändern geschmückt. Eins von ihnen blickt neugierig auf eine Gruppe zweier Bären, die an einem Nasenring an einen Pflock gekettet sind. Auch sie tragen rote und blaue Schleifen um den Hals. Im Hintergrund ist eine Wasserfontäne oder ein angedeuteter Baum zu erkennen. Ein anderer Bär, dessen große Augen und Stupsnase ebenfalls auf skurrile Weise kindlich wirken, spielt unbeholfen mit einem Jo-Jo. Er blickt in Richtung eines Fuchses, der mit weit aufgerissenem, aber zahnlosem Maul einen stolzen Gockel anfaucht. Hinter dem Fuchs sind einige Schilfwedel oder ein hohes Rasenstück zu erahnen. Der Szene zu Füßen liegt ein weiteres Reh, das friedlich zu dösen scheint oder aber die Schwalbe beobachtet, die über seinem Kopf dahinfliegt und das Reh in steilem Sinkflug ansteuert. Die absonderlichste Gruppe ist jedoch die der drei Hasen. Der größte von ihnen trägt eine übergroße goldene Brille mit runden Gläsern, die ihm eine oberlehrerhafte Erscheinung verleiht.⁵⁰ Er sitzt aufrecht, wobei ein kleinerer Hase ihm mit dem Hinterteil voran so zu Füßen liegt, dass sich unweigerlich die

47 Vgl. Buchloh 1976, S. 144.

48 Vgl. Hentschel 1991, S. 190ff.

49 Hierin ließe sich auch eine Kritik am etablierten Kunstbegriff ablesen und ein Kommentar zur reaktionären Ausstellungspolitik der 1950er und 60er Jahre.

50 Hier ließe sich auch an Albert Sixtus' Kinderbuch »Die Häschenschule« denken. Vgl. Sixtus 1924.

Idee aufdrängt, hier einer sexuellen Szene beizuwohnen. Ein weiteres Häschen, weiß und unschuldig, schaut den beiden anderen interessiert zu.

Auf den ersten Blick mögen die Tiergrüppchen niedlich wirken, schaut man aber genauer hin, erscheint ihr friedliches Beisammensein verstörend – sogar ohne Polkes Bemalung hinzuzunehmen. So handelt es sich bei Hasen, Rehen und Füchsen eigentlich nicht nur um Wildtiere, sondern auch um natürliche Fressfeinde. Durch den Schmuck, den sie tragen, und die notdürftigen Fesseln wirken sie jedoch auf perverse Weise mehrfach domestiziert. Alles Tierische ist ihnen ausgetrieben. Hier handelt es sich um einen Zirkus im doppelten Wortsinn. Die ›Stofftiere‹ rufen den Topos der Natürlichkeit gar nicht erst auf, sondern werden in ihrer Maniertheit ganz offensichtlich zu Kunstfiguren.⁵¹ Sie stellen an sich schon eine Parodie ihrer selbst dar. Damit machen sie einerseits das Publikum auf den parodistischen Grundton des Gemäldes aufmerksam und rufen gleichzeitig sowohl formal als auch inhaltlich viele, teils widersprüchliche Assoziationen auf. So erinnert der Nasenring, mit dem die Bären fixiert sind, an diejenigen von Tanzbären, deren schmerzvolle Dressur inzwischen als Tierquälerei verboten wurde. Die vermenschlichte Erscheinung der Tiere, ihre übergroßen Augen und lieblichen Gesichter lassen weiterhin an die Ästhetik von Disneyfilmen denken. Doch handelt es sich hier nicht um die Illustration eines bestimmten Films, sondern allenfalls um eine schlechte Kopie des Disneyfilm-Stils. Das ist allerdings insofern ein interessanter Gedanke, als es sich bei Polkes gemalter Statue und dem Farbfeld mit den abstrakten Linien ebenfalls um ›schlechte Kopien‹ handelt – ein Thema, das sich in gewisser Weise in allen drei Bildteilen wiederfinden lässt. In Verbindung mit der afrikanischen Statue kann der Musterstoff mit den vermenschlichten Tierwesen auch als parodistischer Kommentar zu den avantgardistischen Inspirationsmythen verstanden werden. Oftmals wurden die ästhetischen Charakteristika von Statuen (und sogar Menschen) vom afrikanischen Kontinent in der Interpretation der Avantgarde-Künstler*innen auf groteske Weise entmenschlicht und ins Animalische verkehrt. Auf der Konnotationsebene ließen sich die tierischen Gesichts- und die dahinter vermuteten animalischen Wesenszüge auf zwei Arten ausdeuten: Entweder verwiesen sie im negativen Sinne auf den rassistischen Topos des Wilden oder standen in positivem Sinn als Symbol für eine besondere Naturverbundenheit und Ursprünglichkeit ein.⁵² Doch auch die vermeintlich positive Lesart kann eine offene

51 Vgl. Wienand 2015, S. 209f.

52 Bei der Bezeichnung von Personen oder Gesellschaften als »die Wilden« handelt es sich um einen zutiefst abwertenden und rassistischen Terminus, dem die Idee einer Klassifizierung von Menschen zugrunde liegt, die während der Kolonialzeit vor allem dazu diente, die von Kolonialmächten verbrochene Ungleichbehandlung, Unterdrückung und kulturelle oder physische Ausrottung der von ihnen als »primitiv« oder »wild« deklarierten Menschen zu legitimieren. Auch die aus europäischer Perspektive als wohlwollende Aufwertung verstandene, Umdeutung in die »edlen Wilden« unterliegt dieser Vorstellung einer auf rassistischen

Abwertung implizieren. In diesem Fall wird in der angedichteten Ursprünglichkeit keine edle Tugend gesehen, sondern eine gewisse kindliche Zurückgebliebenheit. Dahingehend interpretiert beispielsweise Wienand die Anwesenheit der Tiere in Polkes Gemälde, gerade weil sie so erschreckend harmlos wirken.⁵³ Doch scheint auch diese Verbindung den Bezug von Stoffmuster und gemalter Statue in Polkes »N.-Plastik« nicht vollständig zu erklären. Weder ist es die Statue, die animalische Züge besitzt und dadurch besonders wild oder gefährlich wirkt, noch schaffen es die Tiergestalten, als Beigabe der abgebildeten Szene etwas Unheimliches oder Natürliches zu verleihen. Im Gegenteil: Ihre unnatürlich vermenschlichten Züge markieren viel eher die Künstlichkeit, die Polkes Komposition und die um die afrikanische Plastik konstruierten Mythen ausmachen.

Im Zusammenhang mit dem Topos der Künstlichkeit, den gerade das absurde Stoffmuster heraufbeschwört, erwähnt Wienand den Begriff des »Camp«, der in den 1960er Jahren von Susan Sontag theoretisiert wurde.⁵⁴ Besonders in Hinblick auf die parodistische Funktion, die Material und Muster des Dekorationsstoffs in Polkes Gemälde einnehmen, scheint dieser Hinweis gewinnbringender und es gilt, ihn ernst zu nehmen und zu konkretisieren. Sontag beschreibt Camp als eine überpointierte Wahrnehmung und Stilisierung kultureller Produkte, zu deren Stilmitteln Übertreibung oder Künstlichkeit zählen: »Indeed the essence of Camp is its love of the unnatural: of artifice and exaggeration.«⁵⁵ Doch kann Camp nicht bloß als eine ästhetische Form beschrieben werden, sondern auch als gesellschaftskritisches Korrektiv. Im Rahmen von Gender-Diskursen dient die offensive und zuweilen parodistische Übersteigerung des Unnatürlichen, Kitschigen und Trivialen auch als emanzipatorische Geste, deren performative Dynamik sich vor allem gesellschaftliche Randgruppen mit dem Ziel zu Nutze machen, soziale Sichtbarkeit herzustellen.⁵⁶ Damit bekommt Camp eine politische Bedeutung und in diesem Kontext auch das Stilmittel der Parodie. Als performative Praxis verstanden, die mit Hilfe der formalen Übersteigerung ästhetischer Merkmale gesellschaftliche Normen in Frage zu stellen versucht, erzeugen Parodien im Rahmen der Camp-Ästhetik einen denaturalisierenden Effekt, der kritisch und subversiv ist. Dabei ist nicht jeder Kitsch gleich Camp und damit eine ernstzunehmende ästhetische Äußerung. Es kommt auf den Kontext und die performative Anbindung an. Der Musterstoff, den Polke als Leinwand nutzt, wäre als Dekoration im Kinder- oder Wohnzimmer

Grundsätzen basierenden Einteilung von Menschen in unterschiedliche Klassen. So bleibt auch das eigentliche Interesse des Diskurses immer bei der eigenen Gesellschaft, der man die »edlen Wilden« als Maßstab gegenüberstellt.

53 Wienand 2015, S. 210.

54 Wienand 2015, S. 210.

55 Sontag 1964, S. 515.

56 Die parodistisch-politische Funktion von Camp im Rahmen von Gender-Debatten analysiert beispielsweise Sabine Hark. Vgl. Hark 1998.

zwar für sich genommen immer noch eine Geschmacksfrage, aber auch hinlänglich banal. Zum Kunstwerk erhoben erhält er jedoch eine eigene Wirkmacht, der ihrerseits eine doppelte Bewegung eingeschrieben ist: Als Reminiszenz kleinbürgerlicher Wohnkultur dokumentiert er eine zeitgenössische Ästhetik und als Leinwand kommentiert er Polkes Bemalung. Auf Grund ihres Kitschfaktors haben die auf absurde Art vermenschlichten Tiermotive tatsächlich einen denaturalisierenden Effekt, der auf die aufgemalten Motive übergreift, ihre geschichtliche Disposition erkennbar werden lässt und ihren Status hinterfragt. Doch handelt es sich hier um eine selbst-reflexive Kritik auf Augenhöhe, denn schließlich ist Polkes Gemälde »N.-Plastik« ein Werk, das zumindest retrospektiv in den Kanon der Hochkunst gehört und dieses Paradoxon nutzt, um einen Denkprozess anzustoßen.⁵⁷ Parodie ist in kritischer Differenz ausgeübte und ausgedehnte Wiederholung, schreibt Linda Hutcheon (vgl. Kap. 2). Die Differenz, so ließe sich schlussfolgern, liegt darin, dass (Bild-)Parodien ihren künstlichen Charakter offen zur Schau stellen und es sich zur Aufgabe machen, den Unterschied zwischen Kunst und Wirklichkeit kenntlich zu machen – eine Aufgabe, der Polkes Gemälde vollumfänglich nachkommt.

Formal gesehen sind die Tiermotive auf der gelben Stofffläche in einem wiederkehrenden Rapport angeordnet, der einer abwärtslaufenden Diagonale gehorcht. Diese wird von den zwei parallelen, schwarzen, treppenförmigen Linien aufgenommen, die der Leserichtung folgend von oben links kommend auf Höhe der rechten Schulter beziehungsweise des rechten Schienbeins der gemalten Plastik enden oder aber von diesen Punkten ausgehen. Sie setzen sich weder hinter der Figur fort noch berühren sie das Farbfeld mit den abstrakten Malereien am rechten Bildrand. Auch wenn die Linien das Tiermuster ungefähr so unterteilen, dass die Rapportabfolge ersichtlich wird, verbinden sie die jeweiligen Motive doch nicht ganz genau. Der obere Strich bricht auf Höhe der Nasenspitze des Jo-Jo spielenden Bären nach unten ab, führt weiter bis zum geöffneten Maul des Fuchses, um dann in eine weitere Stufe überzugehen, die den Kopf des liegenden Rehs kreuzt und auf Höhe der Schulter der schwarzen Plastik mit dieser verschmilzt. Die untere Linie verläuft dazu leicht versetzt.

Die schwarze Farbigkeit der beiden Linien ordnet das abstrakte Treppenmuster der gemalten Figur zu, doch in welcher Verbindung es zu dieser steht, bleibt zunächst rätselhaft. Wienand interpretiert die stufenförmigen Linien als Verweis auf rassistisch motivierte, evolutionstheoretische Weltmodelle, denen zu Folge die aus europäischer Perspektive als primitiv definierten Kulturen an unterster Stelle stehen. Ebenjene Weltsicht sieht Wienand durch die Position von Polkes Statue am

57 Ob das funktioniert, darüber lässt sich streiten.

Fuß des Stufenmodells visualisiert.⁵⁸ Angesichts der Tatsache, dass Polkes Plastik der (westeuropäischen) Leserichtung folgend zwar unten, aber am Ende der Treppenstufen steht, erscheint diese These nicht sehr überzeugend. Es ließe sich höchstens überlegen, ob die eindeutig als Kopie ausgezeichnete Statue am Fuß der Stufen auf den Atavismus der europäischen Avantgarde anspielt und diesen parodistisch kommentiert. Denn, so fährt Wienand fort, das eckige Muster kann weiterhin auch als Anspielung auf expressionistische Formvokabeln angesehen werden und so eine Verbindung zu primitivistischen Topoi und der rassistischen Weltansicht, die ihnen zugrunde liegt, schaffen. In vielen Fallbeispielen avantgardistischer Kunst werden hier die in der Motivwahl bereits angelegten Stereotype durch eine gestenreiche Malweise aufgegriffen und verstärkt.⁵⁹ Allerdings wirken die treppenförmigen Linien in Polkes Gemälde weder besonders wild noch scheinen sie ein eindeutig identifizierbares avantgardistisches Vorbild zu zitieren.⁶⁰ Auch hier lässt sich vielleicht eher eine parodistische Umdeutung der in der avantgardistischen Kunst mit außer-europäischen Kulturobjekten und dem eigenen gestisch-kraftvollen Pinselduktus verbundenen Ur-Kraft vermuten, die Polke in brave, zivilisierte Treppenstufen verwandelt. Dadurch, so ließe sich argumentieren, wird der Fokus einmal mehr auf die europäischen Ansprüche auf eine Deutungs- und Benutzungshoheit fremder und vermeintlich ursprünglicher Motive und Kulturpraktiken gelenkt.

Auf jeden Fall funktionieren die schwarzen Striche als geometrisches Pendant zu den ungegenständlichen Kritzeleien am rechten Rand von Polkes Gemälde. Der linke Arm der gemalten Plastik verbindet die Figur und das treppenförmige Muster mit der braunroten Grundfläche, auf der sich die Farbschlieren befinden. Von links nach rechts hat Polke nacheinander rote, grüne und blaue Farbe direkt aus der Tube, so scheint es, auf die grundierte Stoffbahn gedrückt. Die farbigen Linien verlaufen nahezu vertikal. Im oberen Drittel der Fläche beginnen sie sich zu überlagern und mutieren zu abstrakten Schnörkeln. Auf den ersten Blick wirken sie unkonkret und lassen kein Muster erkennen. Es fällt jedoch auf, dass sich die Linien nicht über die komplette grundierte Fläche ausbreiten. In ihrer Größe gehorchen sie ungefähr

58 »Die Stufen, die links von der Figur nach oben aufsteigen, können als Visualisierung von evolutionstheoretischen Weltmodellen gelesen werden, innerhalb deren »primitive Kulturen« und deren Objekte auf der untersten Stufe platziert werden.« Wienand 2015, S. 207f.

59 Kea Wienand zieht als Vergleichsbeispiel das 1911 entstandene Gemälde »Schlafende Milli« von Ernst Ludwig Kirchner heran, das den nackten Körper eines Schwarzen schlafenden Mädchens mit großen Brüsten, ausladendem Po und einem maskenhaft verzerrten Gesicht zeigt. Die (rassistisch) überzeichneten Körpermerkmale der jungen Frau werden durch die zackigen Linien und Muster der Kissen, auf denen sie ruht, multipliziert. Im Hintergrund der Szene ist eine weitere Nackte dargestellt, deren Tanzbewegungen ebenfalls von einer vertikal verlaufenden Zickzacklinie gespiegelt werden. Vgl. Wienand 2015, S. 208.

60 Eher noch könnte man an die Filmarchitektur im deutschen expressionistischen Film denken, beispielhaft vertreten durch Robert Wiens »Das Cabinet des Dr. Caligari« (1920).

den Maßen der gemalten Statue neben ihnen. Mehr noch: Je länger man die Farbschlieren betrachtet, desto mehr beginnen sie den Umrissen der abgebildeten Figur zu ähneln. So vollführt der blaue Strich an seinem unteren Ende einen markanten Schwung nach links und kommt der roten, nahezu vertikal verlaufenden Linie so nahe, dass er sie beinahe berührt. Für den auf das Aufspüren von Vergleichen ausgerichteten kunsthistorischen Blick scheint das Zusammenspiel der beiden Linien die Umrisslinien der Füße der rechts neben ihnen befindlichen Statue zu imitieren. Der grüne Strich könnte in diesem Zusammenhang den Spalt zwischen den Beinen der Plastik andeuten. Ist man einmal für mögliche Analogien sensibilisiert, setzen sich die Parallelen auch im oberen Bereich der abstrakten Malerei fort. Spiegelverkehrt zu dem Gesicht der Skulptur könnte die horizontal verlaufende Schleife, die die grüne Farbspur kurz vor Ende vollführt, als ein stilisiertes übergroßes Auge gelesen werden, der blaue Haken kurz darunter als Nase und der etwas blässere Pinselstrich noch ein wenig tiefer als eine runde Kinnpartie. So entsteht vor den Augen der Betrachtenden ein Gesicht, groß, oval und mit einer schnabelartigen Nase.

Ob und inwiefern diese Analogie von Polke tatsächlich intendiert worden ist oder nur dem überdeterminierten Blick eines kunsthistorisch geschulten Publikums geschuldet ist, das dem Verfahren des vergleichenden Sehens gemäß auch dort Analogien vermutet, wo keine sind, ist an dieser Stelle unwichtig. Denn schon die Tatsache, dass die Farbschlieren solche Assoziationen zulassen, fordert den Blick der Betrachtenden aktiv heraus und thematisiert erneut die an die abstrakte Moderne gekoppelten Klischees, die die Fläche mit dem unkonkreten Linienmuster genauso betreffen wie die simple gemalte Plastik. Denn genau wie die Statue wirkt das braunrote Rechteck mit den rot-blau-grünen Kritzeleien wie ein aufgesetztes Zitat, das nicht ein bestimmtes Werk wiederholt, sondern wie eine Schablone alle Klischeevorstellungen synthetisiert, die mit der abstrakten Moderne verbunden werden. Ein ähnliches Verfahren liegt schon dem Gemälde »Moderne Kunst« von 1968 [Abb. 4] zugrunde: Auf einer weißumrahmten Fläche hat Polke scheinbar wahllos Striche, Schnörkel und Farbkleckse so kombiniert, dass es scheint, er präsentiere das gesamte Formvokabular der abstrakten Moderne in einem ironischen Lehrbild (vgl. Kap. 3). Ohne den pathetischen Gestus und das ideologische Programm, so erscheint es auf Polkes Gemälde, bleiben von der Abstraktion kaum mehr als ein paar Striche, Kleckse und geometrische Formen übrig.

Das inszenierte Zusammenspiel von figürlicher Plastik und abstrakter Malerei in »N.-Plastik« konkretisiert diese Kritik und fordert dazu heraus, die Ursprungslegenden abstrakter Kunst und ihre Naturalisierungstendenzen zu hinterfragen.⁶¹ Doch nicht nur das: Bedenkt man die Entstehungszeit von Polkes Gemälde, steht hier auch die Art und Weise in Kritik, wie sich Kultur- und Ausstellungspolitik in

61 Dahingehend interpretiert auch Wienand die farbigen Linien auf Polkes Gemälde, allerdings ohne sie näher zu beschreiben. Vgl. Wienand 2015, S. 208.

den Nachkriegsjahren diese Verbindung zu Nutze machen. Der Bezug der Avantgarden auf vermeintlich archaische Kultur(-gegenstände) ermöglichte ein alternatives Geschichtsverständnis, das der nationalsozialistischen Suggestion einer »Kontinuität des Klassizismus« entgegengesetzt werden konnte.⁶² Beruft man sich rückblickend auf eine »Kontinuität des Archaischen«, lässt sich der Weg in die Abstraktion als Weg zum Ursprung aller Formen beschreiben.⁶³ In diesem Sinn präsentierten die tonangebenden Ausstellungen, etwa die documenta-Schauen, die Kunst der Vorkriegsavantgarde zwar in historischer Perspektive, klammerten aber in ihrem Selbstverständnis als reine Kunstschauen die dazugehörige(n) Geschichte(n) – und vor allem ihre kritischen Quellen – bewusst aus.⁶⁴ Diese Reduktion nahm eine Verharmlosung des Diskurses um ›die Moderne‹ (und ihre Ideologien, Rassismen und Vorurteile) dadurch in Kauf, dass sie ihn in eine allgemeine und übergreifende Kontinuität einfügte. So entstand das Bild einer enthistorisierten, unpolitischen und entschärften Moderne, das in dieser Form einer Revision der suggestiven und raffinierten Diffamierungen der Nationalsozialist*innen geradezu auswich.⁶⁵ Diese Haltung erschwerte die kritische Auseinandersetzung mit ebenjenem Teil der Geschichte und machte besonders den Primitivismus für lange Zeit gegen eine notwendige Revision immun.⁶⁶ Darüber hinaus wurden durch die rückwärtsgewandte Ausstellungspolitik zeitgenössische Positionen junger Künstler*innen nicht in den Kanon der Westkunst aufgenommen, sondern in die Peripherie gedrängt.⁶⁷

Das hinderte diese jungen Künstler*innen allerdings nicht daran, ihre Kritik an ebenjenen Strukturen künstlerisch umzusetzen. Die Bildparodie »N.-Plastik« kann als eine solche Kritik gelesen werden. Die von Polke so unverfroren zitierten und nebeneinander gestellten Versatzstücke moderner Kunst- und Inspirationsmythen legen die simplifizierenden Argumentations- und Aneignungsstrategien parodistisch offen, derer sich die Mythen bedienen, die um sogenannte N.-Plastiken und

62 Grasskamp 1994, S. 87 (Herv. i.O.).

63 Grasskamp 1994, S. 87 (Herv. i.O.).

64 Beispielsweise verzichteten die Ausstellungsmacher auf jegliche Kommentare im Umfeld der ausgestellten Bilder. Vgl. Grasskamp 1994, S. 82.

65 Grasskamp 1994, S. 82.

66 »Wie rund 50 Jahre früher in der Anthologie ›Der Blaue Reiter‹ wird nach dem Prinzip eines Eklektizismus verfahren, dem jedes Werk aus jeder Zeit und Kultur gelegen kommt, wenn es die These stützt, daß die Formfindungen der Moderne *nicht neu sind*, sondern immer schon vorhanden waren. Eine solche Legitimationsstrategie paßt in das Bild einer Reduktion der Moderne. Ein spezifisch Neues wird enthistorisiert und in eine allgemeine, unhistorische und übergreifende Kontinuität eingebettet, die dem möglichen Widerstand gegen die Moderne mit der Behauptung zuvorzukommen sucht, daß es die Moderne immer schon gegeben habe.« Grasskamp 1994, S. 87 (Herv. i.O.).

67 Ein Blick auf die Liste der ausgestellten Künstler*innen der ersten drei documenta-Schauen kann dies bestätigen. Vgl. <https://www.documenta.de/de/#> (zuletzt abgerufen am 01.02.2020).

die abstrakte Kunst als Weltsprache kursieren und von der Ausstellungspolitik der Nachkriegs-BRD reproduziert werden. Wie wenig natürlich sie in Wirklichkeit sind, lässt sich an Hand von Polkes bewusst plump ausgeführtem Zitat der Statue und der abstrakten Malerei nachvollziehen. Der offensivste Bruch mit den traditionellen Ansprüchen an Hochkunst entsteht jedoch durch den absurden Musterstoff mit den vermenschlichten Tiergestalten. Die disparate Zusammenstellung der unterschiedlichen Elemente lässt an die Technik der Collage denken. Dieser Eindruck verstärkt sich noch, wenn man auf den äußersten rechten Rand des Gemäldes schaut. Hier befindet sich längs der Kante des Keilrahmens ein brauner Klebestreifen, den Kea Wienand fälschlicherweise – thematisch aber durchaus nachvollziehbar – als Kreppland identifiziert.⁶⁸ Auch wenn es sich hier tatsächlich um Leukoplast, also ein medizinisches Heftpflaster und kein Handwerkszeug handelt, unterstützt der Klebestreifen den zusammengesetzten Eindruck des Gemäldes. Nur mit Hilfe eines Heftpflasters wird zusammengehalten, was eigentlich nicht zusammengehört oder zumindest nicht zusammengehören muss und schon gar nicht in eine unabwiesbare Kontinuität gebracht werden darf. In Polkes parodistischer Interpretation des Topos N.-Plastik muss die proklamierte Natürlichkeit einer offensichtlichen Konstruiertheit weichen. Würden die Anleihen aus den unterschiedlichen afrikanischen Kulturen im Expressionismus noch in eine fingierte Einheit exotistischer Genre- oder Stilllebenszenen eingebettet oder wie im Fall von Einsteins Fotografien als ästhetisierte Kunstobjekte gezeigt, die die Geschichte ihrer Inanspruchnahme unter dem Deckmantel der stilistischen Anerkennung zu verbergen wussten, macht Polkes Stoffbild den (kolonialrassistischen) Subtext dieser Erzählungen sichtbar, den auch die Kulturpolitik der Nachkriegs-BRD nicht abzustreifen bereit war. Das Leukoplast könnte somit auch als weitere Spitze gegen eine reaktionäre Ausstellungspolitik angesehen werden, deren gutgemeinte, aber unkritische Aufwertung primitivistischer Kunstideale die Wunde nicht heilen kann, die nationalsozialistische und rassistische Ressentiments hinterlassen haben.

Das parodistische Spiel mit den Kategorien Hochkunst und Populärkultur, Natürlichkeit und Künstlichkeit, Inspiration und Einbildung, Eigenes und Fremdes entfaltet eine Bildargumentation, die im Sinne Roland Barthes' als Mythos-Dekonstruktion beschrieben werden kann.⁶⁹ Den Hinweis auf Barthes' Mythos-Begriff liefert schon Wienand, allerdings ohne seine Verbindung zu und Bedeutung für (Bild-)Parodien herauszuarbeiten – in Kapitel 6.2 soll dies nachgeholt werden. Tatsächlich lässt sich an Polkes Gemälde »N.-Plastik« schlüssig illustrieren, wie Mythenbildung nach Barthes funktioniert: Dass sowohl Kolonialgüter, wie beispielsweise Kunstobjekte vom afrikanischen Kontinent, als auch die abstrakte

68 Vgl. Wienand 2015, S. 208.

69 Vgl. Barthes 2010, S. 276.

Formsprache der Avantgarde mit Erwartungen, Werten und Versprechungen aufgeladen wurden, die ihre tatsächlichen Inhalte überschreiten und sie als Sinnbild für diese einstehen ließen, ist nach der Beschäftigung mit den einzelnen Bildteilen von Polkes gemalter Collage bereits deutlich geworden. Doch wie schafft es Polke für die kundige Betrachter*in diesen Mythos in ein Bild zu verwandeln und mehr noch, ihn derart offensiv auszustellen, dass er als Mythos erkennbar wird?

Barthes beschreibt den Mythos als »sekundäres semiologisches System«. ⁷⁰ Damit bringt er zum Ausdruck, dass der Mythos erstens kein natürliches, sondern ein menschengemachtes Bedeutungssystem ist, das sich zweitens der primären (Zeichen-)Sprache, also der Worte, aber auch der Bilder oder anderer Kulturobjekte bedient. Der Mythos reduziert sie auf ihre Form, ihre äußere Hülle, und implantiert ihnen eine weitere, neue Bedeutung, die, auch wenn dies im Rahmen der mythischen Erzählung behauptet wird, nicht natürlich, sondern historisch verankert und intentional ist. Außereuropäische Kulturen und ihre Kunstobjekte, etwa die vom afrikanischen Kontinent, galten den Avantgarde-Künstler*innen auf Grund der ihnen angetragenen Ursprünglichkeit als Inspirationsquelle. Die Kunstobjekte (und auch die Menschen) dieser außereuropäischen Gesellschaften wurden übersetzt in die europäische Malerei zum Zeichen für die mit ihnen verbundene Natürlichkeit. Viele Vertreter*innen der modernen Kunstströmungen beanspruchten diese Analogiesetzung für sich beziehungsweise ihre Werke. ⁷¹ Barthes beschreibt den Mythos als geschickten, aber durchaus nicht unsichtbaren Deformationsprozess. ⁷² Die Herkunft und Geschichtlichkeit der angeeigneten Objekte wird nicht vollständig verschleiert oder gelegnet. Vielmehr wird sie in den Dienst einer neuen, in diesem Fall *weißen* europäischen Erzählung gestellt und das mit so viel Nachdruck, dass ihre neue Bedeutung die alte zu ersetzen beginnt, allerdings erneut ohne sie gänzlich auszulöschen. Denn diese alte Bedeutung ist wichtig. Sie dient als Realitätsanker und hilft, die implantierte mythische Zweitbedeutung als natürlich gewachsen darzustellen. Der Mythos ist nämlich nicht nur ein Deformations- sondern auch ein Naturalisierungsprozess. ⁷³

Laut Barthes gibt es drei unterschiedliche Arten der Mythos-Lektüre: Man fällt auf ihn hinein und (re-)produziert ihn, man erkennt und demaskiert ihn oder man

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

71 Vgl. Wienand 2015, S. 208.

72 »So paradox es erscheinen mag, *der Mythos verbirgt nichts*. Seine Funktion ist es, zu deformieren, nicht verschwinden zu lassen.« Barthes 2010, S. 267 (Herv. i.O.).

73 »Hier sind wir beim eigentlichen Prinzip des Mythos: Er verwandelt Geschichte in Natur. Wir verstehen jetzt, warum *in den Augen des Mythenkonsumenten* die Intention, die Adressierung des Begriffs *ad hominem*, manifest bleiben kann, ohne interessegeleitet zu scheinen. Was die mythische Rede in Gang setzt, ist vollkommen klar, erstarrt jedoch sofort zu etwas Natürlichem; es wird nicht als Motiv, sondern als Ursache gelesen.« Barthes 2010, S. 278 (Herv. i.O.).

antwortet auf seine konstitutiven Mechanismen und tritt ihm dynamisch gegenüber.⁷⁴ An Hand von Polkes Gemälde, so würde ich argumentieren, lässt sich die zweite Einstellungsweise, die Barthes als diejenige des »Mythologen« deklariert,⁷⁵ nachvollziehen: Das Stoffbild »N.-Plastik« dekonstruiert und entmystifiziert die Ursprungslegenden abstrakter Kunst und ihre Naturalisierungstendenzen, indem es sie derart plakativ ausstellt, dass der Naturalisierungsprozess des Mythos parodistisch verkehrt wird und sein Konstruktionscharakter offen zu Tage tritt. Die Zitate der afrikanischen Plastik und der abstrakten Malerei wirken so stark vereinfacht, dass sie zwar als Surrogat exotistischer Wunschvorstellungen beziehungsweise als ein vermeintliches Modernitätsversprechen lesbar bleiben, allerdings ohne diese Konnotation noch glaubhaft vertreten zu können und zu wollen.⁷⁶ Die unpräzise Malweise des Künstlers und die Kombination mit dem so offensiv kitschigen, kleinbürgerlichen und künstlichen Deko-Stoff stehen im krassen Gegensatz zu der ihren Sujets zugeschriebenen Natürlichkeit. Denn wenn der Mythos, wie Barthes schreibt, eine Rede ist, dann kann er nicht natürlich sein, sondern verfolgt immer schon eine Intention, ist geschichtlich verankerbar und im Zweifelsfall ideologisch motiviert.⁷⁷

Damit berührt Polkes Bildparodie in doppelter Hinsicht eine politische Ebene. Zum einen bearbeitet das Gemälde »N.-Plastik«, wie schon der Titel zu erkennen gibt, ein Thema, das – selbst wenn das N.-Wort in den 1960er Jahren noch geläufig war – über die Kunstspäre hinaus einen gesellschaftspolitischen Diskurs berührt und Strategien der kulturellen Aneignung zur Diskussion stellt. Zum anderen beweist Polkes Bildfindung, inwiefern bildparodistische Verfahren auf struktureller Ebene dazu dienen können, Stereotype und Alteritäten sowie entsprechende Effekte bei deren Repräsentation zu hinterfragen. Sie zeigen auf, dass viele als selbstverständlich etablierte gesellschaftliche Vorstellungen, Normen und Erzählungen nicht zwangsläufig und naturgegeben sind, sondern im Gegenteil intentional und historisch verankert.

Den demaskierenden Charakter parodistischer Inszenierungen haben unter anderem bereits die Gender-Studies als politisches Moment aufgefasst und als Strategie zur Dekonstruktion von heteronormen Geschlechtervorstellungen exemplarisch besprochen. Schon 1990 hat Judith Butler in ihrem Buch »Das Unbehagen

74 Vgl. Barthes 2010, S. 276f.

75 Vgl. Barthes 2010, S. 276.

76 Hier sei an das Zitat von Martin Hentschel erinnert, der über Polkes Palmen-Bilder schreibt: »Polkes Palme schiebt sich über die Träumereien, die im Gewebe der Zeichen umhertreiben, wie eine skurrile, Arme schwingende Figur. Sie vertreibt die Illusion von ›Großer Welt‹, indem sie sie mit einem simplen Zeichen versieht, einem Klischee, welches so aufdringlich von der ›Großen Welt‹ handelt, daß es das Klischee des Stoffmusters ins Lächerliche zieht.« Hentschel 1991, S. 184.

77 Vgl. Barthes 2010, S. 251.

der Geschlechter« (engl. »Gender Trouble«) auf die Verbindung von Parodie und Politik aufmerksam gemacht. Ihre These lautet, dass parodistische Wiederholungs- und Übertreibungsgesten den Effekt haben können, den phantasmatischen Charakter von Geschlechteridentitäten sichtbar zu machen und die Vorstellung einer naturalisierten Zwangsheterosexualität in Frage zu stellen.⁷⁸ Wenige Jahre später hat auch Sabine Hark die Relevanz parodistischer Praktiken im Kontext der Camp-Ästhetik und als queere Kritik an herrschenden Repräsentationsmustern einer binären Geschlechterordnung betont. Die übertriebene Inszenierung stereotyper Rollenbilder und Geschlechterklischees interpretiert sie als doppelten Versuch der Protagonist*innen, soziale Sichtbarkeit zu erzeugen. Auf der einen Seite gehe es diesen »GeschlechterParodien« darum, alternative Identitätsmodelle zu etablieren, und auf der anderen Seite sei es Ziel der parodistischen Überinszenierungen, die Wirkmächtigkeit bestehender kultureller Normen aufzuzeigen und sie als gesellschaftliche und soziale Konstrukte zu markieren.⁷⁹ Ziel parodistischer Verfahren sei somit »die Kenntlichmachung naturalisierter Wirklichkeiten«.⁸⁰

In den folgenden zwei Kapiteln soll der Frage nachgegangen werden, inwieweit sich die Idee, dass (Bild-)Parodien als *Reflexionsfiguren* eine politische Intervention darstellen, auch über Einzelbeispiele hinaus theoretisieren lässt. In diese Richtung weist schon Kea Wienand durch ihren Rekurs auf den Mythos-Begriff von Roland Barthes. Grundlage ist der ideologiekritische Text »Der Mythos heute«, der Barthes Essay-Sammlung »Mythen des Alltags« beschließt und den Ausgangspunkt für seine kritische Semiotik darstellt. Denn hier erklärt der Autor die wissenschaftliche Vorgehensweise für die Analyse der Mythen. Ziel sei es, die narrativen Naturalisierungstendenzen des mythischen Konnotationssystems aufzuzeigen und eine Strategie zu entwickeln, diesen entgegenzutreten (vgl. Kap. 6.2). Barthes spricht nicht explizit über Parodien. Dennoch, so hat die Bildanalyse von Polkes Gemälde »N.-Plastik« gezeigt, können (bild-)parodistische Verfahren im Sinne Barthes die Aufgabe übernehmen, mythische Erzählungen zu entlarven und subversiv zu unterlaufen. Bekannte Motive werden aufgegriffen, verändert oder in einen neuen Kontext überführt, so dass ihre herkömmliche Interpretation rissig und eine kritische Revision der mit ihnen verbundenen Tradition(en) möglich wird. Dieser offensiv inszenierte Bruch, der (bild-)parodistische Verfahren auszeichnet, lässt sich, wie in Kapitel 6.3 ausgeführt werden soll, auch als Moment politischen »Dissenses« beschreiben, also als eine Störung einer öffentlichen, sichtbaren Ordnung.⁸¹ Daher sollen sowohl die kritische Semiotik von Roland Barthes als auch die

78 Vgl. Butler 1993, hier bes. S. 209–218.

79 Hark 1998, S. 124. Dabei bezieht sich Hark unter anderem auf die Parodie-Definition von Linda Hutcheon, die Parodien als »repetition with critical distance« beschrieben hat (vgl. Kap. 2).

80 Hark 1998, S. 124.

81 Rancière 2008a, S. 33.

Ausführungen zum Politischen von Jacques Rancière im Folgenden näher betrachtet werden.

6.2 Bildparodie und Ideologiekritik

Um Roland Barthes' Mythos-Theorie für die Untersuchung der politischen Funktion von Bildparodien fruchtbar zu machen, gilt es herauszuarbeiten, wie der Mythos wirkt und wie eine Arbeit am Mythos aussehen kann. Dafür soll zunächst auf semiotischer Ebene erklärt werden, wie ein »sekundäres semiologisches System«⁸² funktioniert, das den Mythos ausmacht, um in einem zweiten Schritt darauf zu schauen, wie und an welcher Stelle mythische Erzählungen gesellschaftlich wirkmächtig werden. Auch wenn Barthes in vielen der von ihm gewählten Beispiele und in seiner anschließenden Methodenkritik die spezifisch ideologische Wirkung des Mythos thematisiert, zielt seine Auseinandersetzung nicht darauf, diesen Effekt schlichtweg zu denunzieren. Positiv wie negativ gesehen können Mythen identitäts- und gemeinschaftsstiftend wirken, ein- und ausgrenzen.⁸³ Gefährlich wird der Mythos erst dann, wenn er »als ein Faktensystem gelesen [wird, J.H.], während er doch nur ein semiologisches System ist.«⁸⁴ Denn wenn die narrativ strukturierte Botschaft, die der Mythos darstellt, mit der Wirklichkeit verwechselt oder mit ihr gleichgesetzt wird, verschwimmt auch die Unterscheidung von Natur und Geschichte. Mythos und Wahrheit werden eins. Die Sensibilität für die Gefahren, die von einer Kommunikation ausgehen, die darauf ausgerichtet ist, historische und kulturelle Konstruktionen zu naturalisieren, ihnen also den Zeichencharakter abzusprechen, bildet den Ausgangspunkt von Barthes' Überlegungen.⁸⁵ Die mythischen Narrative, die

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

83 In seinem Aufsatz »Falsche Evidenzen« und die Grammatik des Politischen in Roland Barthes' »Mythen des Alltags« kommentiert Friedrich Balke: »Barthes berührt in seinem Text die spezifisch *ideologische* Wirkung des Mythos, wobei diese These voraussetzt, dass nicht alle Texte der »Mythen des Alltags« auf die Denunziation dieses Effekts abzielen.« Balke, Friedrich: »Falsche Evidenzen« und die Grammatik des Politischen in Roland Barthes' »Mythen des Alltags«, in: Greimer, Peter/Müller-Helle, Katja (Hg.): Das SICHTBARE und das SAGBARE. Evidenzen zwischen Text und Bild in Roland Barthes' »Mythen des Alltags«, Göttingen 2020, S. 65-103, hier S. 67 (Herv. i.O.). Ein Beispiel dafür ist die Erzählung »Wie Paris nicht unterging« über das Seine-Hochwasser 1955, in der Barthes beschreibt, wie die mythische Überhöhung der Geschehnisse in den Medien eine Dynamik der Solidarität entfesseln konnte. Vgl. Barthes 2010, S. 77–81.

84 Barthes 2010, S. 280.

85 »Ausgangspunkt dieser Überlegungen war zumeist ein Unbehagen an der »Natürlichkeit«, die von der Presse, von der Kunst, vom gesunden Menschenverstand ständig einer Wirklichkeit zugesprochen wird, die – auch wenn es die unsere ist, in der wir leben – eine durchaus geschichtliche Wirklichkeit ist.« Barthes 2010, S. 11.

Barthes untersucht, begegnen ihm in ganz verschiedenen alltäglichen Formaten, in Pressefotografien und Illustrierten genauso wie in Kunstwerken oder Kleidungsstücken. Denn für Barthes, und das zeigen seine »Mythologien« besonders deutlich, besitzen nicht nur Worte und Sprache Zeichencharakter, sondern auch Fotografien und (Kunst-)Bilder bedienen mythische Narrative, werden von ihnen überformt und in den Dienst genommen und sind somit Teil seiner kritischen semiotischen Re-Lektüre.

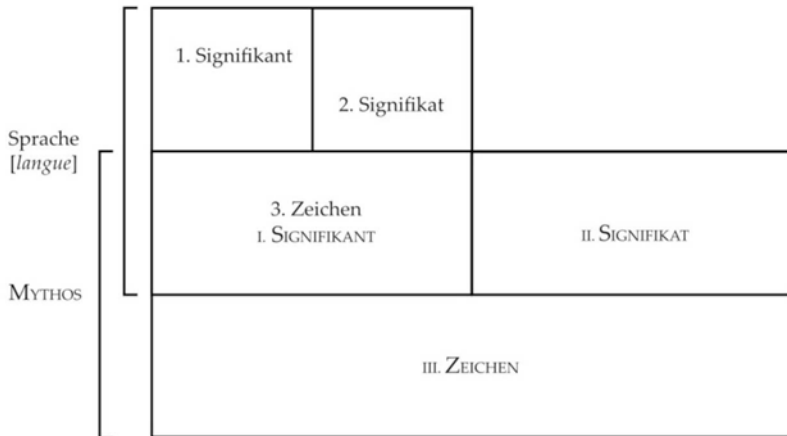
Um die Mythos-Theorie von Roland Barthes besser einordnen zu können, ist es nötig, einen Schritt zurück zu gehen und sich in Erinnerung zu rufen, wie semiotische Zeichenprozesse funktionieren und wie Bedeutung in Text und Bild konstruiert wird. Damit schließt die Auseinandersetzung mit dem Mythos-Begriff an die theoretischen Überlegungen der ersten Teilthese an, deren Ziel es war, die doppelte Bewegung von Bildern zu erklären, die sich im Spannungsfeld von Sinnansprache und Sinngenerierung artikuliert: Auf der einen Seite zeigen Bilder etwas, auf der anderen Seite geben sie etwas zu erkennen, erzählen eine Geschichte und sind mit einer Bedeutung aufgeladen, die über das zweidimensionale, sichtbare Abbild hinausgeht (vgl. Kap. 4.3). Bildparodien, so die Hypothese dieser ersten Teilthese, machen sich diese strukturelle Doppelung zu Nutze und spielen die Form- und Bedeutungsebene bekannter Motive und Topoi so gegeneinander aus, dass ebenjene Struktur der Bedeutungskonstitution sichtbar wird. In diesem geschickt inszenierten Verweisungsspiel werden die zitierten Vorbilder aus der (Kunst-)Geschichte in neue Kontexte überführt oder formal derart verändert, dass sie eine neue Bedeutung bekommen beziehungsweise neue Aspekte ihrer ursprünglichen Bedeutung zu Tage treten.

Die Vorstellung, dass sowohl Sprach- als auch Bildzeichen eine doppelte Struktur aufweisen, die sich in einen Signifikanten und ein Signifikat aufteilen lässt, übernimmt Barthes von dem Schweizer Sprachwissenschaftler Ferdinand de Saussure. Etwas allgemeiner ausgedrückt ließen sich Signifikant und Signifikat auch als Form- beziehungsweise Inhaltsebene eines Zeichens beschreiben: Der Signifikant ist die materielle oder quasi-materielle Form, in der ein Zeichen ausgedrückt und als Zeichenkörper wahrnehmbar wird. Das Signifikat wiederum bezeichnet die Bedeutung, die dem jeweiligen Zeichenkörper zugeschrieben wird.⁸⁶ Signifikant und Signifikat werden im »semiologischen System« jedoch nicht nacheinander oder getrennt erfasst, sondern als Korrelation, als Zeichengesamtheit.⁸⁷ Einer Zeichenform, einem Wort, Bild oder Objekt, können dabei mehrere Bedeutungen zugeschrieben werden. Barthes unterscheidet hier zwischen einer denotativen

86 »Die Ebene des Signifikanten bildet die Ausdrucksebene und die der Signifikate die Inhaltsebene.« Barthes 1983, S. 34.

87 Vgl. Barthes 2010, S. 256.

und einer konnotativen Bedeutung oder anders gesagt: zwischen einem primären Bedeutungsaspekt und einem beziehungsweise mehreren sekundären. Die Denotation, der primäre Aspekt, ist die durch Konventionen festgeschriebene Bedeutung eines Zeichens innerhalb des Zeichensystems – sie legt beispielsweise fest, dass die Buchstabenkombination R-O-S-E eine Pflanze aus der Familie der Rosengewächse bezeichnet. Zeichen beinhalten aber eine gewisse Tendenz zur semiologischen Verschiebung und können ihrerseits wieder zum Signifikanten eines zweiten Zeichensystems werden. Denn ein Strauß Rosen kann im richtigen Moment eine Liebesbotschaft bedeuten. Für die Beschenkten rückt diese Bedeutung in den Vordergrund – die Rose wird zum Zeichen der Leidenschaft und diese Bedeutung bestimmt ihre Wahrnehmung. Auf analytischer Ebene, so expliziert Barthes, lässt sich dieser aufgepfropfte Bedeutungsprozess jedoch erneut in das dreidimensionale Schema Signifikant, Signifikat und Zeichen zerlegen: »Sowenig ich im Bereich des Erlebens die Rosen von der Botschaft trennen kann, die sie tragen, sowenig kann ich auf analytischer Ebene die Rosen als Signifikanten und die Rosen als Zeichen miteinander vermengen: Der Signifikant ist leer, das Zeichen ist voll, es ist ein Sinn.«⁸⁸ Denn der Mythos, beispielsweise der, der erzählt, dass Rosen Leidenschaft bedeuten, bedient sich des kompletten Sprach-, Bild- oder Objektzeichens und nutzt es als Signifikant, also als Zeichenkörper für sein ganz eigenes Signifikat. So entsteht ein Zeichen(system) zweiter Ordnung (**Schema 8**):



Schema 8: Barthes 2016, S. 259.

88 Barthes 2010, S. 256.

Der Mythos lässt sich also als eine Art Metasprache verstehen, die sich der Objektsprache bemächtigt. Dass es sich bei der Objektsprache bereits um ein Kompositum (Signifikant, Signifikat und Zeichen) handelt, ist bei der Reflexion über die Metasprache unwichtig; das linguistische System, das dahintersteht, ist für den Mythos nicht mehr relevant. Für den Mythos zählt nur die Zeichengesamtheit und das auch nur insofern, als sie für seine Neunutzung bereitsteht. Deswegen, so argumentiert Barthes, sind Schrift und Bild für mythische Überformungen gleichermaßen anfällig: »Er [der Mythos, J.H.] behält von beiden nur, daß sie *Zeichen* sind; mit der gleichen Bedeutungsfunktion versehen, treten sie an die Schwelle des Mythos, und beide bilden eine Objektsprache.«⁸⁹

Da das mythische System, wie Barthes zu Beginn seines Aufsatzes postuliert hat, ebenfalls ein Kommunikationssystem ist, gleicht sein Aufbau demjenigen der Objektsprache. Der Signifikant des Mythos kann dabei jedoch von zwei Seiten betrachtet werden: einerseits als abschließender Term des linguistischen Systems und andererseits als Anfangsterm des mythischen. Um im Folgenden die unterschiedlichen Ebenen zu differenzieren, schlägt Barthes vor, das Zeichen erster Ordnung in seiner Funktion als abschließender Term der Objektsprache »Sinn« zu nennen und den Signifikanten des mythischen Systems »Form«.⁹⁰ Dem Signifikat des Mythos ordnet er die Bezeichnung »Begriff« zu. Das Zeichen des Mythos, also die Korrelation der ersten beiden Terme, nennt er fortan »Bedeutung«.⁹¹ Entscheidend für den Mythos ist die Doppeldeutigkeit des Signifikanten: Er ist gleichzeitig voll (als Sinn) und leer (als Form). Im Gegensatz zum Signifikanten des linguistischen Systems besitzt der Signifikant des Mythos eine sinnliche Realität (als Wort, Gegenstand oder Bild), er postuliert »ein Wissen, eine Vergangenheit, ein Gedächtnis, eine geordnete Reihe von Tatsachen, Ideen, Entscheidungen.«⁹² Mit anderen Worten, er enthält bereits ein ganzes Wertesystem, das durch seine Inanspruchnahme als Signifikant für das mythische System seiner Sinnhaftigkeit beraubt wird. In diesem Prozess verschwindet die ursprüngliche Aussage des Zeichens jedoch nicht ganz. Zwar wird seine Bedeutung (sein Sinn) zurückgedrängt, seine äußere Form bleibt aber bestehen und dient dem Mythos als Ausgangspunkt. Im Gegensatz zu der Objektsprache ist die Beziehung zwischen Signifikant und Signifikat im Mythos jedoch nicht zufällig, sondern bewusst und mit einer bestimmten Zielabsicht gewählt. Der Begriff (das Signifikat) des Mythos ist determiniert, schreibt Barthes, er »ist zugleich geschichtlich und intentional«.⁹³

89 Barthes 2010, S. 259 (Herv. i.O.). Und so bedient sich Barthes einer Cover-Fotografie der Illustrierten »Paris-Match«, um seine folgenden Ausführungen zu erklären, ebd. S. 260f.

90 Vgl. Barthes 2010, S. 261.

91 Vgl. Barthes 2010, S. 261.

92 Barthes 2010, S. 262.

93 Barthes 2010, S. 263f.

Diese Beobachtung lässt mehrere Rückschlüsse zu, die die behauptete Ursprünglichkeit von Mythen dementieren: Erstens sind mythische Erzählungen zeitgebunden, sie reflektieren kollektive Vorstellungen und Maximen und verändern sich mit ihnen. Zweitens sind sie an kulturelle Konventionen gebunden. Dass ausgerechnet die Rose im europäischen Raum als Zeichen der Leidenschaft verstanden wird, liegt nicht in ihrer Natur. Hierbei handelt es sich um eine Zuschreibung, die an einen bestimmten Kulturraum und eine bestimmte Zeitepoche gebunden ist. Diese Zuschreibung und auch die gesellschaftliche Konvention, seiner Leidenschaft mittels Rosen Ausdruck zu verleihen, finden ihre reziproke Bestätigung und Verstärkung in der massenmedialen Inszenierung dieses Mythos. Drittens offenbart sich hier die Zweckgebundenheit des Mythos. Er hat die Aufgabe nicht nur etwas zu benennen, sondern auch etwas zu bedeuten. Ob es sich nun um eine reale Rose handelt, eine in einem Liebesgedicht besungene Rose oder um das Bild einer Rose, die im Rahmen eines Werbeversprechens der Person Liebesglück verheißt, die sie erwirbt – die Rose wird in jedem Fall zu einer Aussage. Doch ist die Rose nicht das einzige Zeichen, das Leidenschaft bedeuten kann. Ein Herz tut dies auch. So wird viertens deutlich, dass das Signifikat des Mythos (der Begriff) verschiedene Signifikanten (Formen) haben kann: »Der qualitativen Armut der Form, Verwahrerin eines verknappten Sinns, entspricht ein Reichtum des Begriffs, der für die gesamte Geschichte offen ist; und der quantitativen Fülle der Formen entspricht eine geringe Zahl von Begriffen.«⁹⁴

Die Bedeutung des Mythos, also das Äquivalent zum Zeichen im linguistischen System, entsteht durch die Verknüpfung von Form und Sinn. Entscheidend ist, dass im Mythos sowohl die Form als auch ihr Sinn völlig manifest bleiben, genauso wie die Tatsache, dass es sich um ein Kompositum handelt. Etwa das Rosen-Beispiel macht deutlich: »[D]er Mythos verbirgt nichts.«⁹⁵ Die Rose (als Objekt, Bild- oder Sprachzeichen) tritt nicht hinter ihre neue Bedeutung zurück, ihr Sinn wird lediglich umgeleitet und durch einen neuen ausgetauscht. Die Funktion des Mythos, so schreibt Barthes, ist es »zu deformieren, nicht verschwinden zu lassen.«⁹⁶ Aber deformieren lässt sich nur etwas, das auf Grund seiner Form Widerstand leistet. In einem einfachen System wie dem linguistischen lässt sich der Signifikant nicht deformieren, er ist arbiträr und leer. Im mythischen System ist das anders, denn es zeichnet sich ja gerade dadurch aus, dass sein Signifikant, betrachtet man ihn als finalen Term der Objektsprache, nicht leer ist. An ihm lässt sich arbeiten. Als Beispiel dient Barthes eine Coverfotografie der Pariser Wochenzeitschrift »Paris-Match« aus dem Jahr 1955. Sie zeigt das Brustbild eines jungen Schwarzen in militärischer Kleidung, der seine rechte Hand zum Gruß hebt. Sein Blick ist erhoben, er könnte

94 Barthes 2010, S. 265.

95 Barthes 2010, S. 267 (Herv. i.O.).

96 Barthes 2010, S. 267.

auf die Tricolore gerichtet sein. Der buchstäbliche Sinn der Fotografie ist schnell beschrieben: Ein Schwarzer Soldat vollführt den militärischen Gruß Frankreichs. Die Bedeutung des Bildes geht jedoch über diesen buchstäblichen Sinn hinaus. Der Mythos nutzt nun die Fotovorlage als Signifikanten und verwandelt sie in ein patriotisches Metazeichen. Über die Hautfarbe und die Haltung des jungen Mannes wird bedeutet, dass sogar die Kolonien hinter Frankreich und dessen Herrschaftsanspruch stehen und ihm zu dienen bereit sind. Die Wahl des Bildausschnitts und der beigegebene Text machen mit Absicht vergessen, aus welchem Kontext die Fotografie ursprünglich stammen mag. Als Cover der Illustrierten dient sie allein dazu, das Bild Frankreichs als Grande Nation zu transportieren.

Das Verhältnis, das zwischen dem Begriff des Mythos (also dem Signifikat) und dem Sinn des Zeichens besteht, dessen Form er nutzt, kann also als ein »*Deformationsverhältnis*« beschrieben werden: »Der Sinn ist immer da, um die Form *präsent zu halten*; die Form ist immer da, um den Sinn *auf Distanz zu halten*.«⁹⁷ Diese konstitutive Doppeldeutigkeit ist für den Mythos von großer Bedeutung. Denn das entleerte Zeichen der Objektsprache dient dem Mythos als Realitätsanker; es sichert ihm eine veritable Vergangenheit, die für die Suggestionskraft der mythischen Rede wichtig ist. Hier wird einmal mehr deutlich, dass das mythische Zeichen (also die Bedeutung des Mythos) nicht arbiträr, also willkürlich sein kann, sondern im Gegenteil motiviert ist. So wird der Mythos zu einer Aufforderung, die sich paradoxerweise selbst zu begründen scheint. Nimmt man als Beispiel die Cover-Fotografie der Zeitschrift »Paris-Match«, dann wird der salutierende Schwarze als Stellvertreter der französischen Nation dargestellt. In dieser Funktion als französischer Soldat ruft er die Leser*innen auf, den französischen Herrschaftsanspruch und die damit einhergehenden kolonialistischen Bestrebungen gut zu heißen und ihnen zu dienen, so wie er es der Fotografie zufolge tut, wobei dieser Aufruf im gleichem Moment als Bild(zeichen) zu einem ewigen Motiv erstarrt, das die französische Imperialität zu begründen scheint.⁹⁸ Anhand dieses Beispiels wird deutlich, dass der Mythos nicht die Realität widerspiegelt, sondern allenfalls eine Ausdeutung des Realen, eine Wunschvorstellung, die bewusst aufgesucht und geschickt inszeniert ist. Die Form des Mythos (das Zeichen der Objektsprache) mag zwar gewisse Analogien ermöglichen, allerdings bleiben sie fragmentarisch und unterliegen keiner Zwangsläufigkeit. Genauso wenig wie es in der Natur der Rosen liegt Leidenschaft zu bedeuten, muss das Bild des salutierenden Schwarzen Mannes zwangsläufig eine Affirmation der französischen Staatsmacht sein. Der Kontext der Coverfotografie, die Wahl des Bildausschnitts, der beigegebene Text et cetera gestalten die Bedeutung des Mythos mit und bieten den Rezipierenden ein richtungsweisendes Korsett.

97 Barthes 2010, S. 268 u. 270. (Herv. i.O.).

98 Vgl. Barthes 2010, S. 272.

Laut Barthes gibt es drei Möglichkeiten, den Mythos zu rezipieren. Ausschlaggebend ist erneut die Doppeldeutigkeit des mythischen Signifikanten und die Frage, ob die Rezipient*innen ihn als Form, Sinn oder als eine dynamische Konstruktion aus beiden wahrnehmen.⁹⁹ Wird der Signifikant des Mythos ausschließlich als leere Form verstanden, die einzig und allein dazu dient, den mythischen Begriff aufzunehmen, wird aus dem sekundären semiologischen System des Mythos ein einfaches, buchstäbliches System und damit seine Bedeutung auf die Ebene des Faktischen zurückgestuft.¹⁰⁰ Der Schwarze Soldat auf dem Cover der Illustrierten ist dann nur ein Bürger des französischen Staates, wie eine Eiche nur ein Beispiel für einen Baum ist. Der Mythos erstarrt zum Symbol. Betrachtet man die Seite der Rezipierenden, erscheint diese erste Art der Mythos-Lektüre naiv. Betrachtet man allerdings die Seite der Mythos-Produzierenden, formuliert sie quasi eine Bedienungsanleitung: Man gehe von einem Begriff (Signifikat des Mythos) aus und suche für ihn die passende Form (den passenden Signifikanten).¹⁰¹

Die zweite Lektüreoption konzentriert sich auf den Sinn des mythischen Signifikanten. Sie sieht in ihm nicht den Ausgangsterm für die mythische Erzählung, sondern nimmt ihn als ursprünglich vollständiges Zeichen eines primären (linguistischen) Systems wahr. Diese Lesart lässt die Deformation, die der Mythos am Sinn (dem Zeichen) der Objektsprache vornimmt, sichtbar werden. Auch hier wird das mythische System ausgehebelt. Allerdings nicht, indem es verkannt wird, sondern indem seine Mechanismen aufgedeckt und seine Bedeutungen »entmystifiziert« werden.¹⁰² In diesem Fall wird der dienstbeflissene Schwarze Soldat als permanentes Alibi der französischen Nation identifiziert. Bei einem Alibi, so schreibt Barthes an anderer Stelle, gibt es auch »einen vollen und einen leeren Ort, die durch ein Verhältnis negativer Identität miteinander verknüpft sind.«¹⁰³ Im Gegensatz zum kriminalistischen Alibi, das als ein solches erkannt werden kann, sobald man die Faktenlage aufdeckt, dass beispielsweise die gesuchte Person doch nicht an dem Ort war, an dem sie zu sein behauptet hatte, ist der Mythos ein Wert, der zwar missverständlich als Faktum angenommen, nicht aber als Unwahrheit entlarvt werden kann. Der doppelte Charakter des Signifikanten versetzt den Mythos in einen permanenten Schwebezustand, der immer auf die eine oder andere Art gelesen werden kann. Konzentriert man sich bei der Lektüre auf den Signifikanten als Sinn

99 Vgl. Barthes 2010, S. 275ff.

100 Vgl. Barthes 2010, S. 276.

101 »Wenn ich den salutierenden [N.] als reines und einfaches Symbol der Imperialität auffasse, muß ich auf die Realität des Bildes verzichten; es verliert für mich seine Glaubwürdigkeit, indem es zum Instrument wird.« Barthes 2010, S. 278.

102 Vgl. Barthes 2010, S. 277.

103 Barthes 2010, S. 269.

der Objektsprache, wird der Alibi-Status der mythischen Behauptung enttarnt und als falsch identifiziert. Das Alibi fliegt auf.¹⁰⁴

Die dritte Art, dem Mythos zu begegnen, passt sich dem doppelten Spiel des mythischen Signifikanten dynamisch an und erkennt ihn sowohl als Form als auch als Sinn: »Der Leser erfährt den Mythos in der Art einer zugleich wahren und irrealen Geschichte.«¹⁰⁵ Schaut man mit dieser Einstellung auf die Cover-Fotografie der Illustrierten »Paris-Match«, löst sich die intendierte Bedeutung ein und der »Mythenleser« erkennt die Botschaft des Mythos: Der französische Herrschaftsanspruch ist nicht imaginiert, sondern naturgegeben. Denn das große französische Imperium dient und vereint alle seine »Kinder« ungeachtet ihrer Hautfarbe und Herkunft, wie der stolze Untergebene auf der Fotografie unter Beweis stellt. Eingedenk der Tatsache, dass es sich bei der mythischen Erzählung um eine semiotische Verschiebung handelt, bewegt sich die dritte Lektüreooption gänzlich auf der Ebene des sekundären semiologischen Systems. Anstatt den mythischen Begriff (das mythische Signifikat) auf die ein oder andere Art zu zerstören, indem dieser entweder verkannt oder enttarnt wird, erreicht der Mythos sein Ziel und seine Bedeutung erscheint als natürliche Konsequenz: »Er [der Schwarze Mann, J.H.] ist die eigentliche *Präsenz* der französischen Imperialität.«¹⁰⁶ Der Mythos, so schlussfolgert Barthes, ist eine entwendete Sprache. Ihres ursprünglichen Sinnes beraubt, ist sie nicht stumm, sie drückt nur etwas anderes aus und erzählt eine Geschichte, die nicht ihre ist. Im Fall des Bildes auf dem Zeitschriftencover ist es das Ziel der mythischen Überhöhung, die Machtansprüche der französischen Regierung zu legitimieren und gleichzeitig die regierungskritischen Stimmen, die den französischen Kolonialismus als repressives System einstufen, das einer einseitigen Bereicherung dient, zum Schweigen zu bringen.

(Bild)Parodien, so die Hypothese dieser Arbeit, favorisieren die zweite Herangehensweise an mythische Narrative. Parodistische Bildfindungen zeichnen sich durch eine hohe Selbstreflexivität aus. Somit spiegelt sich in ihnen auch eine Kenntnis der Mechanismen (bildlicher) Bedeutungskonstitution wider, die das Wissen um den Mythos und seine (ideologische) Überzeugungskraft einschließt. Indem Bildparodien bestimmte Mythen als »Alibis« enttarnen, also ihre Motive oder Themen so bearbeiten, dass sie, ihrer narrativen Ummantelung beraubt, wieder als »primäre« Zeichen einer Objektsprache dastehen, wird ihre Wirkmacht gebrochen und eine Möglichkeit geschaffen, die Aktualität und Seriosität des Erzählten zu hinterfragen. Denkt man an die in Kapitel 6.1 angesprochene Rezeptionsgeschichte

104 »Wenn ich dagegen den Gruß des [N.s] als Alibi der Kolonialität entziffere, zertrümmere ich den Mythos mit noch größerer Gewißheit unter der Evidenz seines Motivs.« Barthes 2010, S. 278.

105 Barthes 2010, S. 277.

106 Barthes 2010, S. 276 (Herv. i.O.).

der Kulturobjekte vom afrikanischen Kontinent, wird deutlich, wie eine solche mythische Metaerzählung zustande kommt: Wie schon Carl Einsteins Publikation belegt, wurden die sogenannten »N.-Plastiken« primär aus formalästhetischen Gründen und von einer dezidiert europäischen Perspektive aus betrachtet, die ihnen eine besondere Natürlichkeit (Primitivismus) zuschrieb und sie zum Gegenteil der europäischen Zivilisation stilisierte. Die meisten Künstler*innen der Avantgarde interessierten sich genauso wenig wie Einstein für den eigentlichen Kontext dieser Kunstwerke oder für ihre Erschaffer*innen.¹⁰⁷ Derart sinnentleert eigneten sie sich bestens dazu, eine neue mythische Bedeutung aufzunehmen und in der *weißen* europäischen Rezeption, in Gemälden, Zeichnungen oder Skulpturen, als Stellvertreter einer kategorialen Fremdheit aufzutreten. In ihrer Entstehungszeit galten die primitivistischen Motive und ihre reduzierte Formsprache auch über die Kunstspäre hinaus als absoluter Modernitätsausweis. In der Zeit des Nationalsozialismus wurden sie zum Anlass genommen, Kunstwerke aus dem offiziellen Kunstkanon zu verbannen und ihre Erschaffer*innen zu verleumdern. Nach Ende des Zweiten Weltkriegs erfuhren ebenjene Künstler*innen eine Aufwertung und ihre Werke wurden als Gegenargumente zum faschistischen Kunstideal des Nationalsozialismus erneut als bedeutende Keimzelle der Moderne und einer universalen Kunstsprache angesehen. Lange wurden diese Metaerzählungen (Mythen), die der Primitivismus heraufbeschworen hatte, nicht strukturell aufgearbeitet. Dabei sind seine Motive und Geschichten weder verschleiert noch versteckt und lassen sich dekonstruieren, wie Polkes Bildparodie »N.-Plastik« unter Beweis stellt (vgl. Kap. 6.1). Indem Polke die afrikanische Plastik aus den primitivistischen Kontexten herauslöst, in die die Malerei der Avantgarde sie eingebunden hat, und sie auf eine buntgemusterte Stoffbahn appliziert, bricht er die narrative Struktur des Mythos auf und lässt sie erkennbar werden. Ist der Mythos einmal als »Rede« identifiziert, wird deutlich, dass seine Geschichte auch eine ganz andere hätte sein können und die Verbindung von Archaismus und Moderne jeder Zwangsläufigkeit entbehrt.

Bei der Primitivismus-Debatte geht es um ein explizit politisches Thema. Trotz der Tatsache, dass zur Entstehungszeit von Polkes Gemälde sowohl der Begriff »N.-Plastik« gesellschaftlich noch geläufig war und weitgehend unkritisch Verwendung fand, als auch dass fraglich ist, ob der Künstler sein Gemälde in Anlehnung

107 Vgl. Schmidt-Linsenhoff 2010, S. 291–313. Exemplarisch kann hier auch auf das Brücke-Museum in Berlin verwiesen werden, dass laut einem Interview mit Deutschlandfunk Kultur beginnt, die Ethnografica ihrer Sammlung zu digitalisieren, in der Hoffnung, mehr über ihre Hintergründe zu erfahren, da die Objekte von den Brücke-Künstlern hauptsächlich aus formalästhetischen Gründen gesammelt wurden. Vgl. https://www.deutschlandfunkkultur.de/expressionisten-und-kolonialismus-kinder-ihrer-zeit.1013.de.html?dram:article_id=492976 (zuletzt abgerufen am 23.02.2021).

an eine theoretische Auseinandersetzung mit den rassistischen (Ober- und) Untertönen primitivistischer Kunstideale geschaffen hat, regt es gerade aus heutiger Perspektive und als Zeugnis seiner Zeit dazu an, über ebenjene Weltanschauung und ihre offizielle Inszenierung/Bebilderung nachzudenken.¹⁰⁸ Denn schon allein der Umstand, dass Polke die Plastik vom afrikanischen Kontinent in seiner Interpretation nicht in bekannter Manier als Symbol von Fremdheit und Natürlichkeit präsentiert, sondern diese Ansprüche auf parodistische Art und Weise in ihr Gegenteil verkehrt, schafft neue Perspektiven – neue Perspektiven sowohl auf die Frage, was einen kleinbürgerlichen Habitus auszeichnet, als auch auf die, wogegen er sich abgrenzt. So wird der Topos »N.-Plastik« genutzt, um alltägliche, gesellschaftliche Themen und Identitätsfragen zu reflektieren. Auch die von Barthes besprochenen Mythen manifestieren sich gerade im Alltag und in Situationen, Bildern und Erzählungen, die für selbstverständlich hingenommen werden und die trotz oder gerade wegen dieser alltäglichen Unscheinbarkeit eine existenzielle politische Dimension berühren. Barthes' Einzelanalysen, so schreibt Friedrich Balke, »bestimmen Politik als ein situiertes Geschehen, das eine bestimmte Szene von exemplarischem Wert aus einem umfassenden Vorgang aufruft.«¹⁰⁹ Das Zeitschriftencover des Wochenmagazins »Paris-Match« beispielsweise, das Barthes nutzt, um seine Mythos-Theorie zu veranschaulichen, übersetzt eine solche politisch bedeutungstragende Szene in das Medium der Fotografie und verbreitet über die Fotografie den Mythos der französischen Grande Nation. Derart subtile, aber gleichzeitig hochgradig suggestive Botschaften begegnen uns täglich in Magazinen, Werbung, Fernsehen, Literatur, Kunst et cetera, zum größten Teil ohne dass sie als solche wahrnehmbar werden: »Die Mythen sind die populären, massenmedial fabrizierten und zirkulierenden Maximen unserer Epoche [...].«¹¹⁰ Das Gefährliche an diesen alltäglichen Mythen ist, dass sie ihre Inhalte in vermeintlich evidente Botschaften verwandeln und so Zwangsläufigkeiten herstellen, die sich eigentlich nur einer semantischen Konstruktion verdanken, gesellschaftlich aber trotzdem wirkmächtig werden. Diese inszenierten Evidenzen sind deshalb so schwer zu enttarnen, weil es sich nicht nur um externe Evidenzen handelt, also um falsche Meinungen, denen man sich einfach und entschieden entgegenstellen kann. Die Evidenzen, die die mythischen Erzählungen, Motive und Bilder generieren, betreffen oftmals kollektive Vorstellungen, die so tief verankert sind, dass ihre behauptete Natürlichkeit zu einer gelebten Natürlichkeit wird, die die Identität einzelner

108 Wie definiert man das Eigene, wie das Fremde? Durch Mustertapeten auf der einen und außereuropäische Statuen auf der anderen Seite? Sind Aneignung und Abgrenzung nicht zwei Seiten derselben Medaille? Inwiefern dienen, beeinflussen oder spiegeln Kunstwerke eine nationale Identitätskonstruktion? Was gilt als modern und warum?

109 Balke 2020, S. 66.

110 Balke 2020, S. 66.

Personen genauso beeinflussen wie eine kollektive Identität (vgl. Kap. 5.5).¹¹¹ Mit der Mythos-Theorie von Roland Barthes lässt sich eine solche Vorgehensweise als Ideologiekritik beschreiben. Die Aufgabe des »Mythologen« besteht nun darin, die mythischen Narrative ihrer Konstruiertheit zu überführen und die ihnen zugrunde liegende Struktur der (vermeintlichen) gesellschaftlichen Maxime freizulegen, die sich jeder Reflexion widersetzt.¹¹² Bildparodien, so haben die Überlegungen dieser Arbeit gezeigt, können diese Aufgabe übernehmen, indem sie tradierte Muster bildlicher Erzählungen unterbrechen, ihre Motive in neue Kontexte überführen und dazu anregen, bestimmte Themen neu zu denken – beispielsweise indem eine Plastik vom afrikanischen Kontinent plötzlich auf einer Kinderzimmertapete platziert wird. Der Moment des Bruchs ist also in den Werken selbst schon angelegt und ergibt sich aus der leichten Veränderung, die das wiederholte Motiv (Gestus, Diskurs) in der Neuauflage erfährt. Ob diese Spuren entdeckt werden und der (gesellschafts-)kritische Denkanstoß der parodistischen Bildstörung sein Potential entfalten kann, ist allerdings nicht nur eine bildimmanente Frage. Die betrachtende Person spielt im Falle der Bildparodie eine entscheidende Rolle. In ihr wird dieser Moment der Störung in gewissem Sinne erst real und wirkmächtig. Die Reaktionen können dabei von Zustimmung bis hin zur Empörung über das Gesehene variieren. Entscheidend ist der aktive Moment der Auseinandersetzung. Mit Hilfe von Jacques Rancières Dissens-Begriff soll in einem letzten Kapitel der Versuch unternommen werden, diesen Moment der Bildstörung von rezeptionsästhetischer Seite aus zu beleuchten, und es soll das politische Potential von Bildparodien stark gemacht werden.

6.3 Bildparodie und politischer Dissens

Der französische Philosoph Jacques Rancière ist für seine emanzipatorischen Schriften zur Politiktheorie und Ästhetik bekannt und gilt als der wichtigste zeitgenössische Denker der Gleichheit. Politik und Ästhetik sind für ihn dabei enger verschränkt, als man es gemeinhin gewohnt ist anzunehmen, und auf andere Art, als man vermuten würde, was seine Ideen auch für die Kunstgeschichte interessant macht. Ausgangspunkt für Rancières Überlegungen sind jeweils die sinnlich

111 »An den »Mythen des Alltags« ist interessant, dass sie mit einem Begriff der Evidenz arbeiten, der nicht immer nur die Evidenzen *der anderen* meint. Die »falschen Evidenzen« sind nicht zuletzt die politisch verhängnisvollen Evidenzen. Und es sind *unsere* Evidenzen, also jene »kollektiven Vorstellungen«, wie Barthes mit Saussure und Durkheim formuliert, deren Falschheit wir nicht so ohne Weiteres durchschauen, weil sie nicht bloß »Meinungen« sind, die wir treten können oder nicht, sondern weil sie unser *Subjektsein* definieren und daher nur durch eine bestimmte kritische *Arbeit am Mythos* aufzulösen sind.« Balke 2020, S. 68 (Herv. i.O.).

112 Balke 2020, S. 66.

erfahrbare Welt und die ihr eingeschriebenen Interpretationsmuster, die bestimmen, wie diese Welt wahrgenommen, strukturiert und hierarchisiert wird.¹¹³ Diese Wahrnehmungsdispositive entscheiden darüber, wer oder was gehört oder gesehen wird, und definieren gleichzeitig ein abstraktes Set an Vorstellungen darüber, was als normativ und was als deviant zu gelten hat. So weisen sie einem jeden Menschen einen Platz innerhalb eines Systems zu. Indem Rancières Konzepte des Politischen und des Ästhetischen von der sinnlich erfahrbaren Welt ausgehen, implizieren sie, dass ästhetische Verfahren im Bereich der Politik eine Rolle spielen, ebenso wie Kunst politisch wirksam ist, indem sie die vorgegebenen Wahrnehmungsdispositive herausfordert und neu strukturiert. Auch Rancières Überlegungen zu den Agitationsweisen von »Polizei« und »Politik«, die ihn über die französischen Landesgrenzen hinaus berühmt gemacht haben, beruhen auf einer Auseinandersetzung mit diesen Wahrnehmungsdispositiven. Dabei bezeichnet er den Moment der Unterbrechung der »polizeilich« diktierten Normvorstellungen als »Politik«.¹¹⁴ Denn die »Aufteilung des Sinnlichen« ist durchaus streitbar und seine (dynamische) Neuaufteilung vorstellbar. Entsprechend ist der Bruch mit den als normativ geltenden Wahrnehmungsregimen eines der zentralen theoretischen Bilder Rancières. Und ebenjeder Moment des »Dissens[es]« erscheint auch für die Betrachtung von Bildparodien interessant, zeichnet sich die parodistische Neuinterpretation doch vor allem durch die Durchbrechung traditioneller Darstellungsweisen aus.¹¹⁵

Um Rancières Dissens-Begriff für die Auseinandersetzung mit Bildparodien fruchtbar zu machen, gilt es zunächst herauszuarbeiten, wie man sich die angesprochene »Aufteilung des Sinnlichen« vorzustellen hat und wie sich das Begriffspaar »Polizei« und »Politik« in diesen Kontext einfügt.¹¹⁶ Darauf aufbauend lässt sich diskutieren, wie sich diese Beobachtungen auf die Kunstgeschichte übertragen lassen. Können beispielsweise Malereikonventionen oder das Prinzip des »decorum« als polizeiliche Regime verstanden werden und wie sähe eine Intervention gegen diese aus? Kann es politische Kunst im Sinne Rancières überhaupt geben und was macht sie aus? Vorausblickend lässt sich schon jetzt festhalten, dass der im Gegensatzpaar »Polizei« und »Politik« theoretisierte Bruch mit den Wahrnehmungsregimen im Bereich der Kunst nach Rancières Verständnis nicht im Bild selbst, sondern in dessen Rezeptionsvorgang zu suchen ist. Abschließend soll daher ein kurzer Blick auf Rancières Schrift »Der emanzipierte Zuschauer« geworfen werden, wobei das Stichwort »Emanzipation« gleichzeitig einen Rückschluss zu

113 »A distribution of the sensible is a set of relations between sense and sense, that is, between a form of sensory experience and interpretation that makes sense of it.« Rancière 2016, S. 136.

114 Vgl. Rancière 2002.

115 Rancière 2008a, S. 33.

116 Als Grundlage dienen hierfür der Essay »The Method of Equality: Politics and Poetics« und der Text »Zehn Thesen zur Politik«. Vgl. Rancière 2016 u. Rancière 2008a.

den eingangs erwähnten Überlegungen zum Zusammenwirken von Ästhetik und Politik darstellt.

Für Rancière liegt jeder Form von menschlichem Zusammensein ein Regime von Unterscheidungen und deren Wahrnehmung zugrunde.¹¹⁷ Weil der Bezug zur Welt Rancière zufolge zuallererst ein sinnlicher ist, der durch Benennung und Einordnung sinnvoll und damit handlungsleitend wird, nennt er dieses Regime die »Aufteilung des Sinnlichen«. Der Ausdruck beruht auf einer Auseinandersetzung mit Platons »Politeia«. Im Mythos über die Erdgeborenen rechtfertigt der antike Philosoph die idealtypische Unterteilung der Gesellschaft in unterschiedliche Stände (Arbeiter, Krieger und Herrscher) mit der Vorstellung, dass der Gott, der die Menschen geschaffen hat, ihnen während der Entstehung verschiedene Metalle beigemischt hätte (Eisen, Silber und Gold), aus denen ihre individuellen Fähigkeiten resultierten. Diese Fähigkeiten wiederum begründen die Standeszugehörigkeit der Individuen, denen gemäß sie dem Staat zu dienen hätten.¹¹⁸ So wird jedem Menschen von Geburt an ein fester Platz in der Gesellschaft zugewiesen, der fortan seinen gelebten und gedachten Bewegungsradius bestimmt. Mehr noch: In Platons Vorstellung handelt es sich um eine perfekte Gleichung, denn jedem Menschen sind nur die Fähigkeiten mitgegeben, die er für die Ausübung seiner Aufgabe benötigt.¹¹⁹

Auch wenn tatsächliche Staaten ungleich komplexer gestaltet sind als in Platons Idealentwurf vorgestellt, sieht Rancière die grundlegende Struktur, die einem Menschen auf Grund seiner Herkunft, Tätigkeit, seines Geschlechts et cetera eine bestimmte Rolle innerhalb eines sozialen und gesellschaftlichen Gefüges zuschreibt, immer noch gegeben. Diese Ordnung, die er mit Referenz auf Platon die »Aufteilung des Sinnlichen« nennt, definiert er als »a set of relations between sense and sense, that is, between a form of sensory experience and an interpretation that makes sense of it.«¹²⁰ Es handelt sich um ein System von Normen, Gewohnheiten oder Ritualen, das implizit die Wahrnehmung der gemeinschaftlichen Welt bestimmt und organisiert. Dabei beschreibt der Begriff Wahrnehmung eine »Topologie [...], die in Abhängigkeit von Plätzen, die die Individuen in Raum und Zeit einnehmen, ihnen bestimmte soziale Funktionen, Tätigkeitsformen und Weisen zu sprechen zuordnet.«¹²¹ In dem Text »Zehn Thesen zur Politik« bezeichnet Rancière diese normativen Wahrnehmungsregime als »Polizei«.¹²² Damit ist nicht (ausschließlich) das exekutive Organ einer Staatsmacht gemeint. Vielmehr lenkt Rancière das Augenmerk

117 Vgl. Zieringer/Leonhardt 2020, hier bes. S. 171.

118 Vgl. Platon 1982, Bd. 2 II,327a-621d, S. 5–407, hier S. 120f. (414b-415d).

119 Rancière 2016, S. 135f.

120 Rancière 2016, S. 136.

121 Muhle 2008, S. 10.

122 Vgl. Rancière 2008a.

auf die Dispositive, die alle Arten von Verwaltung, (polizeilicher) Repression und institutioneller Reglementierung begründen: »Die Polizei ist keine gesellschaftliche Funktion, sondern eine symbolische Konstitution des Sozialen.«¹²³ Die polizeiliche Ordnung schreibt also auch fest, wer am gesellschaftlichen Leben teilhat und wer nicht. Wer aus diesem Raster fällt, dem ist jedes Mitentscheidungsrecht versagt. Dieser »Anteil der Anteillosen« bleibt unsichtbar: »Inequality works to the extent that one ›believes‹ it, that one goes on using one's arms, eyes, and brains according to the distribution of the position. That is what consensus means.«¹²⁴ Der Ausdruck Konsens ist für Rancière negativ konnotiert (und ist der Gegenbegriff zum politischen Dissens). Er suggeriert, so Rancière, es herrsche Einigkeit über die Ungleichverteilung der gesellschaftlichen Sprechrollen beziehungsweise man hätte sich auf Grund repressiver Strukturen mit der Ungleichheit abgefunden. Das ist nicht (immer) der Fall. Die polizeilichen Wahrnehmungsregime machen sich diese vermeintlich konsensuelle Ungleichheit zunutze und festigen ihre Rahmenbedingungen derart, dass das System der Ungleichheit zu einer sich selbst erfüllenden Prophezeiung wird, in der sich die Menschen konform der ihnen zugedachten Möglichkeiten zu verhalten gelernt haben.

Damit wird aus Platons Mythos eine sich stets selbst stabilisierende Tatsache. Ist aber gesellschaftliche Hierarchisierung kein fiktives Idealszenario mehr, sondern eine gelebte Realität, bedarf es einer neuen Erzählung, um dieses System der Ungleichheit im Sinne der Mächtigen stabil zu halten. Im Gegensatz zu Platons Vision steht am Ende dieser neuen Erzählung nicht eine göttliche Legitimation der Ungleichheit, sondern ein Versprechen auf Gleichheit.¹²⁵ Doch ist dieses Ziel irreführend, denn laut Rancière gibt es aus der Ungleichheit, stellt sie die Grundbedingung dar, keinen Weg zur Gleichheit. Geht man nämlich davon aus, dass nicht alle Menschen gleich sind und beispielsweise die gleiche Fähigkeit mitbringen, eine gesellschaftliche Ordnung mitzubestimmen, dann entsteht eine unüberwindbare Kluft zwischen den Wissenden und den Unwissenden, die das System der Ungleichheit aufrechterhält.¹²⁶ Dieses System kulminiert für Rancière in der Figur des »Lehrmeisters«, der sich gegenüber seinen Schüler*innen durch einen Wissensvorsprung

123 Rancière 2008a, S. 31.

124 Rancière 2016, S. 137.

125 »Plato makes inequality a ›story‹ that has to be believed in order to make inequality a reality. Modern social science makes inequality a reality and equality a goal to be reached from this starting point.« Rancière 2016, S. 137.

126 »This means that there is no path from inequality to equality. There is either a path from equality to equality or a path from inequality to inequality. A method is always the verification of a presupposition and there are only two presuppositions: the presupposition of equality and the presupposition of inequality.« Rancière 2016, S. 139.

auszeichnet und der, indem er vorgibt, was es zu wissen gilt, die Unwissenheit der anderen bestätigt anstatt sie zu bekämpfen.¹²⁷

Um dieses System der Ungleichheit wirksam zu unterbrechen, gilt es für Rancière zuallererst die Grundannahme zu verändern. Anstelle einer (vermeintlich konsensuellen und/oder göttlich legitimierten Ungleichheit) muss die absolute Gleichheit aller Individuen zum Ausgangspunkt jeder Bewertung oder Handlung werden: »What the presupposition of equality means is the rupture of inegalitarian belief or inegalitarian knowledge. The name of this decision is emancipation.«¹²⁸ Emanzipation besteht darin nachzuweisen, dass es keine unterschiedlichen Klassen von Menschen gibt, keine naturgegebene Unterteilung in Wissende und Unwissende, sondern maximal unterschiedliche Ausgangssituationen. In einem System der Gleichheit zerfällt die statische Wissenshierarchie und institutionelle pädagogische Logiken müssen überprüft und neu formuliert werden.¹²⁹ Alle Menschen sind einander schon aus dem Grund ebenbürtig, dass sie intelligenzbefähigte Wesen sind, auch wenn diese Intelligenz in differierenden Bereichen zum Tragen kommt.¹³⁰ Diese Annahme hat auch politische Folgen. Denn geht man davon aus, dass die Kondition eines jeden Menschen nicht die Unwissenheit ist, aus der ein einziger, vorgegebener Weg hinausführt, sondern die individuelle Fähigkeit, aus sich selbst heraus zu lernen, wird auch die »Aufteilung des Sinnlichen« qua polizeilicher Reglementierung haltlos. In einem System der Gleichheit steht die Rollenverteilung zur (freien) Disposition.

Die eigene Gleichheit gegenüber allen anderen Menschen zu behaupten, beginnt für Rancière im Alltag und zwar damit, die einem zugeschriebene Rolle (und sei es nur für einen Moment oder nur in Teilen) zu ignorieren: »Ignoring it meant reconfiguring the way they occupied their space and time. [...] As a matter of fact, dissensus can start from an imperceptible modification of the forms of everyday experience.«¹³¹ Dieses Ignorieren ist für Rancière Ausdruck politischer Emanzipation, die als Dissens-Äußerung in die »Aufteilung des Sinnlichen« ein-

127 Vgl. Rancière 2009.

128 Rancière 2016, S. 139.

129 »The method of equality supposes that you can start from any point and that there are multiple paths that can be constructed to get to another point and still another one that is not predictable. There is a multiplicity of paths, a multiplicity of ways of constructing one's intellectual adventure, but a prior decision has to be made beforehand: the decision that one can do it because one participates in an intelligence that is the intelligence of anybody.« Rancière 2016, S. 139f.

130 »Intelligence is the same in all its operations and it belongs to everybody. [...] This does not mean that all intellectual performances are equally valuable. This means that intelligence is the same in all its operations.« Rancière 2016, S. 139.

131 Rancière 2016, S. 140.

greift: »Politik ist zuerst eine Intervention in das Sichtbare und das Sagbare.«¹³² Die politische Neuaufteilung des Sinnlichen betrifft folglich Veränderungen der in Wahrnehmungsweisen eingelassenen Dispositive des Sinnvollen, Erkennbaren und Legitimen und basiert auf der Annahme einer voraussetzungslosen Gleichheit aller Menschen. Die Akteur*innen des politischen Streits sind die bereits erwähnten Anteillosen, die sich wider die Anstrengung, sie zum Verstummen zu bringen, Gehör verschaffen und auf die Kontingenz gesellschaftlicher Strukturen aufmerksam machen.¹³³ Damit definiert Rancière Politik nicht als Institution, sondern als aktiven (und performativen) Widerspruch gegen die polizeilich normierte Gesellschaftsordnung. Politik ereignet sich überall dort, wo Menschen beginnen ihre eigene (gesellschaftliche) Position und die Dispositive, die sie determinieren, zu hinterfragen. Politischer Dissens bedeutet die Ent-Identifizierung mit der dem Individuum zugewiesenen Position und den damit verbundenen Optionen. Dieser Effekt ist wiederum ein ästhetischer: »The aesthetic effect is an effect of dis-identification. As such, it is political because political subjectivization proceeds via a process of dis-identification.«¹³⁴

Anhand eines Beispiels verleiht Rancière diesen Überlegungen Kontur: Während der französischen Revolution erschien ein zunächst unpolitisch anmutender Zeitungsartikel, in dem ein Arbeiter sein genuines Wohlgefallen an einem Haus schildert, das er für einen reichen Auftraggeber zu bauen veranlasst war. In seiner Vorstellung, so zitiert Rancière den Bericht, fühlte sich der Arbeiter in dem gehobenen Anwesen heimisch, genoss den weitläufigen Ausblick auf die umliegenden Gebäude und das, obwohl ihm auf Grund seiner Stellung in der Gesellschaft ein solches ästhetisches Empfinden eigentlich nicht zustünde.¹³⁵ Der Arbeiter in Rancières Anekdote handelt insofern politisch, als er seinen Platz in der Gesellschaft verlässt. Er erkennt und lebt seine Gleichheit, indem er die Perspektive seines Auftraggebers einnimmt und seiner Rolle zum Trotz die Zeit aufbringt, die Schönheit eines Hauses zu bewundern und dieser Bewunderung eine ästhetische Form zu verleihen:

»The practice of dissensus actually started with the possibility of forgetting reality in favour of appearance and of casting a ›disinterested‹ look on a building that is no longer an object of desire and frustration. [...]. This is what emancipation first

132 Rancière 2008a, S. 32.

133 »Wesentliche Arbeit der Politik ist die Konfiguration ihres eigenen Raumes. Sie besteht darin, die Welt ihrer Subjekte und ihrer Tätigkeiten zu Gesicht zu bringen. Das Wesentliche der Politik ist die Demonstration des Dissens, als Vorhandensein zweier Welten in einer einzigen.« Rancière 2008a, S. 33.

134 Rancière 2016, S. 147.

135 Rancière 2016, S. 140f. Laut Rancière handelt es sich um die Zeitung »Le Tocsin des travailleurs«.

means: an exercise of equality is an experience of dissociation of the body, space, and time of work.«¹³⁶

Hier bezieht sich Rancière auf Kant, der in der »Kritik der Urteilskraft« über das ästhetische Urteil schreibt, es sei interessenlos.¹³⁷ Das bedeutet, dass das Schöne nicht in der Welt oder den Objekten zu suchen ist, sondern in den Augen der Betrachtenden. Wenn das Geschmacksurteil aber nicht objekt- und damit erkenntnisabhängig ist, sondern Ergebnis der Wahrnehmungsfähigkeit, dann hat ein jeder Mensch (auch der Arbeiter aus dem angeführten Zeitungsartikel) das gleiche Recht und die gleichen Möglichkeiten, ästhetische Erfahrungen zu machen und die »Aufteilung des Sinnlichen« mitzubestimmen: »[...] those forms of ›aesthetic experience‹ do not work by providing definite messages or conveying specific forms of energy. They work by disrupting the way in which bodies fit their functions and destinations.«¹³⁸

Auch wenn dieser Akt des Ausbruchs keine exklusive Angelegenheit der schönen Künste ist, können Literatur, Kunst, Film et cetera doch auf entscheidende Weise zu dieser Emanzipationsbewegung beitragen. In »Die Aufteilung des Sinnlichen« unterscheidet Rancière zwischen einer »Ästhetik der Politik« und einer »Politik der Ästhetik«. Erstere meint das generelle Potential, in dem die Strukturen des (polizeilichen) Systems durch eine Dissensäußerung aufscheinen und die Möglichkeit einer Neuordnung ersichtlich wird, während zweitere die Art beschreibt, »wie die Praktiken und Formen der Sichtbarkeit der Kunst selbst in die Aufteilung und Neuordnung des Sinnlichen eingreifen.«¹³⁹ Solche Strategien der Emanzipation, so formuliert Rancière, setzen der faktischen Ungleichheit eine behauptete Gleichheit entgegen. Der Arbeiter in Rancières Anekdote verhält sich so, *als ob* er kein Arbeiter, sondern ein Großgrundbesitzer wäre, er simuliert seine Gleichheit, als bestünde sie tatsächlich, und verhält sich dementsprechend. Als »polemisch-performativer Akt« führt die Inszenierung der Gleichheit in einem System der Ungleichheit zu einer Verdopplung der Realität im Modus des »Als-Ob«: »Der politische Dissens ereignet sich folglich durch ein ästhetisches Moment – das realitätsverdoppelnde Als-Ob, das dem Konsens normaler Wahrnehmung widerspricht.«¹⁴⁰

Kunst kann also einen Erfahrungsraum bereitstellen, der sich polizeilichen Identifizierungen und Verwertungslogiken entzieht. Allerdings gibt es laut Rancière »weder immer Politik, obwohl es immer Machtformen gibt, noch gibt es immer Kunst, obwohl es immer Theater, Musik und Malerei gibt, denn Kunst und Politik werden als verschiedene Formen der Präsenz singularer Körper in spezi-

136 Rancière 2016, S. 143.

137 Vgl. Kant 1990.

138 Rancière 2016, S. 145.

139 Muhle 2008, S. 8.

140 Kleesattel 2016, S. 176f.

fischen Räumen und Zeiten verstanden.«¹⁴¹ Ähnlich wie der politische Dissens im Modus des »Als-Ob« agiert, also die reale Ungerechtigkeit mit einer zweiten, gerechteren Realität überblendet, offeriert auch die künstlerische Fiktion eine solche zweite Wirklichkeit, die im politischen Sinn eine neue »Aufteilung des Sinnlichen« vorschlagen kann. Politische Kunst ist explizit keine Kunst, die eine real-politische Agenda verfolgt. Denn verschreibt sie sich einem bestimmten Zweck und versucht ihr Publikum zu belehren, fügt sie sich in die Logik der Polizei und verfestigt die vorherrschenden Wahrnehmungsdispositive – sie wiederholt die herrschende Ungleichheit und deren Regeln der Sichtbarkeit, anstatt sie zu durchkreuzen. »Polizeiliche« oder »konsensuelle« Kunst verleugnet dabei den grundsätzlich konstruierten Charakter der gesellschaftlichen Gegebenheiten, setzt Fiktion und Realität gleich und negiert so den schöpferischen »Als-Ob«-Modus, der politische Kunst auszeichnet:

»Doch wo sich der Schein in Wirklichkeit auflöst, verschwinden auch Kunst und Politik. Denn beide sind an den Schein gebunden, an dessen Macht das »Gegebene« der Wirklichkeit und sogar den Bezug zwischen Schein und Wirklichkeit neu zu konfigurieren. In diesem Sinne haben Kunst und Politik gemeinsam, dass sie *Fiktionen* produzieren, was nicht bedeutet, erfundene Geschichten zu erzählen. Fiktion meint vielmehr, einen neuen Bezug zwischen Schein und Wirklichkeit [...] zu stiften.«¹⁴²

Kritische Kunst entsteht genau wie Politik erst in dem Moment, in dem die normative »Aufteilung des Sinnlichen« durchbrochen und ihre Bezüge neu geordnet werden. Möglich wird dies durch den künstlich-künstlerischen Modus des »Als-Ob«, der eine Neuordnung vorstellbar macht. Dabei argumentiert künstlerische Fiktion nicht vollständig losgelöst von der Realität, allerdings bewahrt sie einen kritischen Abstand zu dieser. »Die Kunst macht ihr Emanzipationsversprechen gerade aus der Distanz zu Intervention und Kausalität«, kommentiert Ines Kleesattel.¹⁴³ Versteht man politische Kunst als Dissensäußerung, kann man sich den Moment des Politischen als sichtbar gemachten Zwischenraum vorstellen, der neue Perspektiven eröffnet, in dem eine andere »Aufteilung des Sinnlichen« entstehen kann. Als Fiktion gekennzeichnet produziert politische Kunst im Sinne Rancières dabei weder ein konsumierbares Wissen noch hält sie Repräsentationsmuster für die Politik bereit. Daraus folgt, dass das politische Potential von Kunst nicht einzig als ein Resultat der politischen Haltung der Erschaffer*innen zu verstehen ist, sondern sich daraus

141 Muhle 2008, S. 7f.

142 Rancière 2008b, S. 75–100, hier S. 88f.

143 Kleesattel 2016, S. 177.

generiert, dass kritische Kunstwerke als Differenzerfahrung das Publikum zur Partizipation inspirieren.¹⁴⁴

Zuschauer*in zu sein erschöpft sich also nicht darin, passiv zuzusehen, es bedeutet genauso aktiv zu interpretieren, schreibt Rancière in »Der Emanzipierte Zuschauer« über das Theater.¹⁴⁵ Diese Überlegungen lassen sich auch auf die Rezeption von bildender Kunst übertragen. Denn auch die Bildbetrachter*innen beobachten, wählen aus, vergleichen und interpretieren.¹⁴⁶ Für Rancière stellt Sehen selbst schon eine ernstzunehmende Aktivität dar, die im Sinn von Verstehen, Erkennen und Denken eine tätige und eigenständige Hinwendung voraussetzt.¹⁴⁷ Damit die Kunstbetrachtung zu einem emanzipatorischen Moment wird, dürfen Künstler*innen und Kunstwerke nicht als Lehrmeister*innen auftreten, die ein didaktisches Aufklärungsprogramm verfolgen oder Missstände plakativ abbilden. In Rancières System der Gleichheit dient ein Kunstwerk den Lehrenden und Lernenden gemeinsam als Inspirationsmoment: »Das ist der wesentliche Punkt: die Zuschauer sehen, fühlen und verstehen etwas, sofern sie ihr eigenes Gedicht zusammenstellen, wie es auf ihre Weise die Schauspieler oder Theatermacher, Regisseure, Tänzer oder Performer tun.«¹⁴⁸ Die erfolgreiche Bildbetrachtung, so ließe sich extrapolieren, kann also nicht darin bestehen, die Intention oder den Willen der Künstler*in zu rekonstruieren und damit die eine richtige Lesart aufzudecken. Politische Wirkmacht realisiert sich im Betrachtungsvorgang, in der Emanzipation des Publikums – und diese kann wie im Fall der Bildparodie darin liegen, Deutungshoheiten aufzubrechen, Erzählstrategien sichtbar zu machen und eine mehrdimensionale Sicht zu ermöglichen.

144 »In der Logik der Emanzipation gibt es zwischen dem unwissenden Lehrmeister und dem emanzipierten Lehrling immer eine dritte Sache – ein Buch oder irgendein Stück Schrift –, die sowohl dem einen als auch dem anderen fremd ist, und auf die sie sich beziehen können, um gemeinsam zu verifizieren, was der Schüler gesehen hat, was er darüber sagt und was er davon denkt. Mit der Aufführung [und der bildenden Kunst, J.H.] verhält es sich genau so. Sie ist nicht die Übermittlung des Wissens oder des Hauchs vom Künstler zum Zuschauer. Sie ist eine dritte Sache, die niemand besitzt, und deren Sinn niemand besitzt, die sich zwischen ihnen hält und jede identische Übertragung, jede Identität von Ursache und Wirkung unterbindet.« Rancière 2015, S. 25.

145 Rancières Überlegungen lassen sich auch als eine Form der Mimesis-Kritik verstehen: »Man braucht ein Theater ohne Zuschauer, wo die Anwesenden etwas lernen, anstatt von Bildern verführt zu werden, wo sie zu aktiven Teilnehmenden werden, anstatt passive Voyeure zu sein.« Rancière 2015, S. 14.

146 Vgl. Rancière 2015, S. 23.

147 »Emanzipation beginnt dann, wenn man den Gegensatz zwischen Sehen und Handeln in Frage stellt, wenn man versteht, dass die Offensichtlichkeiten, die in dieser Weise die Verhältnisse zwischen dem Sagen, dem Sehen und dem Machen strukturieren, selbst der Struktur der Herrschaft und der Unterwerfung angehören.« Rancière 2015, S. 23.

148 Rancière 2015, S. 24.

Nimmt man Polkes Gemälde »N.-Plastik« [Abb. 39] als Beispiel, lässt sich dieses politische Moment der Bildparodie folgendermaßen beschreiben: Wie in Kapitel 6.1 dargelegt, besitzt die Darstellung von Plastiken vom afrikanischen Kontinent in der Kunstgeschichte eine lange (und mit rassistischen Vorurteilen beladene) Tradition. Diese Tradition lässt sich, bleibt man im Gedanken- und Begriffsuniversum von Rancière, als »polizeiliche Ordnung« vorstellen. Sie legt einerseits fest, in welchem Kontext und auf welche Weise Plastiken vom afrikanischen Kontinent im Kontext europäischer Aneignung üblicherweise dargestellt werden und mit welcher Bedeutung sie andererseits aufgeladen werden – grundsätzlich als kulturelles Gegenbild zur westlichen Zivilisation, beispielsweise im Rahmen verklärter Exotismusfantasien als Symbol der Ursprünglichkeit oder als überzeichnete Grotesken. Ebenso geben die ungegenständlichen Farbschlieren im rechten Drittel von Polkes Gemälde einen Fingerzeig auf eine wichtige Traditionslinie des modernen Kunstdiskurses, nämlich die Hinwendung der avantgardistischen Kunst zur Abstraktion. Auch wenn akademische Gattungshierarchien in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts an Bedeutung verlieren, spiegelt sich im offiziellen Kunstdiskurs und in der Ausstellungspolitik wider, welche Stile, Themen oder Sujets dem Zeitgeist entsprechen. Betrachtet man Polkes Lehrer*innengeneration oder die Werkauswahl, die auf den großen Ausstellungen der Nachkriegsjahre gezeigt wurde dominieren die abstrakten Kunstströmungen. Damit einher geht zwar auch eine pluralisierte Vorstellung davon, welche Formate, Techniken und Materialien als künstlerisch wertvoll empfunden werden, dennoch schafft auch die Moderne eine Nomenklatur, die festschreibt, was Kunst ist und was nicht. Und der Musterstoff, den Polke als Leinwand für seine Interpretation des Sujets »N.-Plastik« wählt, fällt auf den ersten Blick nicht in die Kategorie Kunst. Das gilt ebenfalls für die auf ihm dargestellten infantilen und skurrilen Tierszenen. Die von Stoff und Muster ausgehende Störung überträgt sich auf die anderen Bildteile, die ihrerseits durch eine simplifizierende Malweise auffallen. Weder imitiert Polke das Pathos der avantgardistischen Abstraktion noch die mit Kunstobjekten vom afrikanischen Kontinent verbundenen Klischees. Das Stoffbild scheint mit all diesen Traditionen auf parodistische Weise zu brechen und spielt doch so geschickt auf sie an, dass der Bruch (der »Dissens«) selbst zum Thema des Bildes wird. Mit Rancière gesprochen generiert sich das politische Potential von »N.-Plastik« aus einem Moment der Spannung, der sich aus dem »Zusammentreffen von heterogenen, unvereinbaren Elementen [ergibt], wodurch ein Konflikt zwischen zwei sinnlichen Regimen erzeugt wird.«¹⁴⁹ Wiederholung und Irritation fordern das Publikum auf, genauer hinzuschauen und sich der Ambivalenz, die von Polkes Stoffbild ausgeht, zu stellen. Dabei funktioniert Polkes Kunst nicht wie ein pädagogisches Modell, das die Betrachtenden von einer bestimmten Meinung zu überzeugen versucht und den Weg dahin didaktisch aufarbeitet, vielmehr

149 Rancière 2008b, S. 75–100, hier S. 88.

regen Polkes parodistische Bilder zu ganz unterschiedlichen (zum Teil widersprüchlichen) Deutungen an. Sie sind keiner »polizeilichen« Agenda verschrieben, weshalb sie, so möchte ich argumentieren, im Sinne von Rancières Emanzipationslogik als »politisch« beschrieben werden können.

Parodie und Politik ist die ambivalente Spannung gemeinsam, die entsteht, wenn an der herrschenden »Aufteilung des Sinnlichen« beziehungsweise an konventionellen Repräsentationsformen Veränderungen vorgenommen werden, die bestimmte Deutungshoheiten und Interpretationsmuster stören.¹⁵⁰ Norm und Devianz treten dabei zusammen in einem Bild auf. Durch die vermeintlich ungebührliche Koinzidenz von altem Motiv und neuem Kontext entsteht in der Bildparodie ein spannungsvoller Zwischen- beziehungsweise Denkraum, der neue Perspektiven auf bekannte Topoi und Traditionen zulässt. Dabei erscheint das Vorbild in der Parodie derart verändert, dass es, seines Pathos beraubt, in Distanz zu traditionellen Bedeutungsmustern tritt und dem Publikum einen Raum bietet, seine Legitimität (oder die Aktualität der mit ihm verbundenen Diskurse) zu hinterfragen. Im Sinne Rancières wird es dadurch möglich, die alte »Aufteilung des Sinnlichen« zu hinterfragen, neue Schwerpunkte zu setzen und andere Stimmen hörbar werden zu lassen – auch solche, die sich gegen gängige Kunstnormen oder altehrwürdige Traditionen richten. Denn konstitutiv für eine Bildparodie ist ja gerade die Gleichzeitigkeit von Konvention und Bruch, die in einem Bild zusammentreffen. Eine Gleichzeitigkeit, die auf der Ebene der Verweisung (der semiotischen Ebene) als ein Spiel mit Anwesenheit und Abwesenheit, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit beschrieben werden kann (vgl. Kap. 4) und auf der historischen Ebene als spannungsgeladene Kopräsenz von Gegenwärtigem und Vergangenen (vgl. Kap. 5). Auf der Ebene von Rezeption und Wirkung weisen Rancières Überlegungen auf das kritische Nebeneinander von Norm und Devianz, das eine Reflexion des Gesehenen möglich macht (vgl. Kap. 6).

Rancières Dissens-Begriff kann also insofern für die in dieser Arbeit angestellten Überlegungen zur Bildparodie fruchtbar gemacht werden, als der Moment des Parodistischen als Störung normativer Malereikonventionen verstanden werden kann, der die zitierten Motive, Stile oder Diskurse und die mit ihnen verbundenen Deutungstraditionen und Machtansprüche aufbricht. Gleichzeitig, so ließe sich abschließend diskutieren (vgl. Kap. 7), wendet er sich damit auch gegen eine

150 Das ist natürlich nicht nur bei der (Bild-)Parodie der Fall. Rancière nutzt als Referenz immer wieder die Filme des portugiesischen Regisseurs Pedro Costa, der in seinen Filmen die Armut und das Leiden der migrantischen Bewohner*innen in Lissaboner Außenbezirken thematisiert. Dies tut er dabei auf eine derart ästhetische Art und Weise, die gängigen Elendsdarstellung widerspricht. Costas Filme sind für Rancière insofern politisch, als dass sie die gängige (und simplifizierende) Opposition von Hochkultur und banalem Elend und die Aufteilung in Akteur*innen und Opfer aufzubrechen vermag. Vgl. Rancière 2008b, S. 75–100, hier S. 97ff.

traditionsverhaftete Kunstgeschichte, die ihre Bedeutung an veralteten Prämissen misst, anstatt die Aufbruchsstimmung der 1960er Jahre dazu zu nutzen, ihre eigenen Bewertungsmaßstäbe und Deutungshoheiten zu hinterfragen und zu demokratisieren.

7. Rückblick und Ausblick

Fredric Jameson, einer der ersten Theoretiker und Kritiker der Postmoderne, sprach der Parodie in seinem bekannten Aufsatz »Postmodernism and Consumer Society« seiner Zeit angesichts der künstlerischen und kulturellen Pluralität jede kritische Einspruchsmacht ab (vgl. Kap. 2). Er argumentierte, dass es Parodien nur dann geben könne, wenn eine (gesellschaftliche, kunsttheoretische oder ästhetische) Norm existiert, an der sich die Parodist*innen abarbeiten und gegen deren Rigidität sich der parodistische Spott richten kann.¹ Der postmoderne Zeitgeist des »anything goes«, der keine Regeln mehr kennt, verunmöglicht laut Jameson das Auftreten parodistischer Kunstwerke, da angesichts der potentiellen Gleichartigkeit und Gleichgültigkeit aller Bildideen kein archimedischer Punkt mehr existiert, der ein objektives Urteil über Bilder und Gedanken erlaubt.² Ohne Norm gibt es keine Devianz.

-
- 1 »Now parody capitalizes on the uniqueness of these styles and seizes on their idiosyncrasies and eccentricities to produce an imitation which mocks the original. [...] So there remains somewhere behind all parody the feeling that there is a linguistic norm in contrast to which the styles of the great modernists can be mocked.« Jameson 1983, S. 113f.
 - 2 »But what would happen if one no longer believed in the existence of a normal language, of ordinary speech, of the linguistic norm (the kind of clarity and communicative power celebrated by Orwell in his famous essay, say)? One could think of it that way: perhaps the immense fragmentation and privatization of modern literature – its explosion into a host of distinct private styles and mannerisms – foreshadows deeper and more general tendencies in social life as a whole. Supposing that modern art and modernism [...] anticipated social developments along these lines; supposing that in the decades since the emergence of the great modern styles society has itself begun to fragment in this way, each group coming to speak a curious private language of its own, each profession developing its private code or idiolect, and finally each individual coming to be a kind of linguistic island, separated from everyone else? But then in that case, the very possibility of any linguistic norm in terms of which one could ridicule private languages and idiosyncratic styles would vanish, and we would have nothing but stylistic diversity and heterogeneity. That is the moment at which pastiche appears and parody has become impossible. Pastiche is, like parody, the imitation of a peculiar or unique style, the wearing of a stylistic mask, speech in a dead language: but it is a neutral practice of such mimicry, without parody's ulterior motive, without the satirical impulse, without laughter, without that still latent feeling that there exists a something normal compared to which what is being imitated is rather comic. Pastiche is blank parody,

Kritisch betrachtet liegt dieser Überlegung ein traditionelles und eher schlichtes Verständnis von Parodie zugrunde, eines, das eine weithin sichtbare und anerkannte Norm von ebenso deutlichen Formen der Übertretung und Verletzung dieser Norm trennt. Nun haben die in dieser Arbeit angestellten Analysen und die theoretische Neukonzeptualisierung von Bildparodien gezeigt, dass ein solch dualistisches Denken in der Postmoderne eigentlich obsolet geworden ist, weil die Postmoderne dynamischere, reziproke, netzwerkartige Bezüge zwischen Phänomenen und Gedanken favorisiert. Das neue Verständnis von (Bild-)Parodie, das hier zugrunde liegt und durch die drei Thesen (Bildparodien können als Verweisungsspiel, Gedächtnisarbeit und Reflexionsfigur verstanden werden) konstituiert wird, verlagert die Argumentation in den Bereich postmoderner Differenz und semiotischer Bezüge. Das Spannungsfeld zwischen Norm und Übertretung, das parodistische Interventionen aufbauen, hat sich in weitaus abstraktere, unsichtbare und unbewusste Zonen des Denkens und Gestaltens verlagert, es ist komplexer und mehrdeutiger geworden.

Rekapituliert man die Themen und die Art und Weise, mittels derer sich Sigmar Polke in seinen frühen Bildfindungen mit diesen Themen auseinandersetzt, wird deutlich, dass der historische Dialog, den Bildparodien mit ihren Vor-Bildern eingehen, auch in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts nichts von seiner kritischen Vehemenz eingebüßt hat und dass viele derjenigen Normen, die Jameson für überwunden hielt, in der Bewertung von Kunstwerken subkutan noch von Bedeutung sind. Sigmar Polkes parodistische Bilder entlarven gerade diese unterschwellige Aufrechterhaltung kunsthistorischer und gesellschaftlicher Normvorstellungen und Hierarchien, indem sie im Sinne Wolfgang Welschs als Reflexion darüber verstanden werden können, inwiefern die großen Erzählungen der Moderne (und ihrer Vorläufer) im aktuellen Kunstdiskurs noch präsent sind. So richtet sich beispielsweise die Kritik, die in Polkes Reh-Bild formuliert wird, nicht gegen die Person Franz Marc oder seine Tierstillleben, sondern, wie das »close reading« hat zeigen können, auf einer diskursiven und gegenwartsbezogenen Ebene gegen die Art und Weise, in der sich viele Künstler*innen, Kritiker*innen und Kurator*innen nach Ende des Zweiten Weltkriegs auf die künstlerischen Positionen der Vorkriegsavantgarde bezogen (vgl. Kap. 3). Paradoxerweise schufen nämlich gerade die Bemühungen, sich von den extrem normativen (und anti-modernen) Kunstidealen des Dritten Reichs zu distanzieren, indem man an die Abstraktionsbewegungen der 1910er und 20er Jahre anzuknüpfen versuchte, statt der erhofften Freiheit von alten Zwängen, neue Normen. So sprach Werner Haftmann in seiner Eröffnungsrede der zweiten documenta-Schau von der abstrakten Moderne als einem »Modellfall von Weltkultur« und kanonisierte ihre Protagonist*innen, noch bevor man sich auf einen Ka-

parody that lost its sense of humor: pastiche is to parody what that curious thing, the modern practice of a kind of blank irony, is to what Wayne Booth calls the stable and comic if, say, the 18th century.« Jameson 1983, S. 114.

non hätte einigen können.³ Wie problematisch diese (arrangierte) Kanonbildung im Nachhinein erscheint, unterstreicht die erst vor wenigen Jahren öffentlich gewordene NSDAP-Mitgliedschaft Haftmanns. Die ideologischen Altlasten und gleichzeitig der immense (kunst-)politische Einfluss, den die von Haftmann geleiteten und kuratierten documenta-Schauen auf die Kunst- und Kulturlandschaft der Nachkriegs-BRD hatten, wurden nun erstmals, knapp siebzig Jahre nach der Eröffnung der »documenta I« in einer Ausstellung des Deutschen Historischen Museums in Berlin, aufgearbeitet.⁴

Wie weit die normativen und traditionsverhafteten Sichtweisen, die gerade die großen Ausstellungen der Nachkriegsjahre entworfen haben (und deren Bedeutung reziprok von der Kunstgeschichtsschreibung bestätigt wurde), bis ins 21. Jahrhundert hineinwirken, zeigt auch die Auseinandersetzung mit der sogenannten primitivistischen Kunst, die im Rahmen dieser Arbeit am Beispiel von Polkes parodistischem Stoffbild »N.-Plastik« eine Rolle spielt (vgl. Kap. 6.1). Die bis heute andauernde Wirkmächtigkeit der kolonialen Vergangenheit der BRD, die ihren traurigen Höhepunkt in der rassistischen Ideologie des Nationalsozialismus fand, brach mit dem Ende des Zweiten Weltkriegs nicht einfach ab.⁵ Sie bestimmt bis heute an vielen Stellen die kunst- und gesellschaftspolitischen Repräsentationsformen kultureller Differenz. So wurde die »Wahlverwandschaft« der abstrakten Moderne mit außereuropäischen Kulturen besonders in den Nachkriegsjahren dazu genutzt, die Idee der »Moderne als Weltkultur« zu profilieren, ohne dass dabei die zutiefst europäische Perspektive und die rassistischen Stereotype thematisiert wurden, die den Aneignungen und Übernahmen der avantgardistischen Künstler*innen zugrunde lagen.

Vor diesem Hintergrund nimmt die vorliegende Studie auch Abstand davon, Polkes Bildparodien als Einspruch gegen eine prinzipielle Verehrung älterer Kunsthelden zu sehen. Die parodistische Schlagrichtung zielt eher auf eine »Befreiung« der ikonischen Motive von einer langen, mitunter problematischen Deutungsgeschichte und einer nicht weniger problematischen Geschichte ideologischer Inanspruchnahme, wie die Beschäftigung mit Sigmar Polkes und Klaus Staecks Dürer-Hasen-Parodien gezeigt hat (vgl. Kap. 5.1 u. 5.2). Dabei stellen Polkes und Staecks Bildparodien nicht Dürers Meisterschaft in Frage, sondern fordern ihr Publikum auf, über die Differenz zwischen Vor- und Nachbild nachzudenken. Beide Künstler

-
- 3 Haftmann 1960, S. 129. Vgl. dazu auch: Belting 1989. Hier gilt es auch den eurozentristischen Blick zu bedenken, wenn Haftmann von »Weltkultur« spricht, der die künstlerischen Positionen des globalen Südens ausschließt.
 - 4 Die Ausstellung »documenta. Politik und Kunst« eröffnete am 18. Juni 2021. Für weitere Informationen zu der Ausstellung und ihrer Fragestellung sei auf die begleitende Publikation des Deutschen Historischen Museums Berlin verwiesen: Gross 2021.
 - 5 Kea Wienand zeichnet die Genealogie des Primitivismus in der BRD in ihrer Dissertationsschrift ausführlich nach. Vgl. Wienand 2015.

verformen beziehungsweise überschreiben das berühmte Hasen-Motiv dergestalt, dass – ähnlich wie bei dem Pergament eines Palimpsests – dessen historische Bedeutungsschichten sichtbar werden. Denn im Laufe ihrer Rezeptionsgeschichte wurden Dürers Bilder immer wieder mit ideologischem Gedankengut aufgeladen oder für Werbezwecke der Kulturindustrie instrumentalisiert. Obwohl man nach 1945 versucht hatte, dem deutsch-nationalen Beigeschmack des Nürnberger Dürerkults entgegenzuwirken, wirkt dieser Mythos unterschwellig bis heute fort und kann jederzeit problemlos wieder aktiviert werden, wie das Beispiel des »Deutschen Kulturwerks europäischen Geistes« belegt, das bis zu seiner Auflösung durch den Verfassungsschutz im Jahr 1996 auf Grund rechtsextremen Gedankenguts unbescholten das so markante »A« aus Albrecht Dürers Monogramm als Symbol seiner Gemeinschaft nutzte. Eben aus diesem Grund gilt es also besonders, die (Kunst-)Geschichtsschreibung auf ihre Motivation und Traditionen hin zu befragen und die Perspektiven zu thematisieren, von denen aus über Künstler*innen und Werke berichtet wird.

Bildparodien, wie diejenigen Sigmar Polkes, versehen ikonische Motive, traditionsbehaftete Diskurse und (Be-)Deutungszuschreibungen mit Fallstricken. So können sie dabei helfen, ihre Inhalte und Prämissen zu entmystifizieren. Besonders postmodernen Bildparodien ist ein selbstreflexiver Gestus eigen, der das (gewillte und geschulte) Publikum dazu anhält, selbst aktiv zu werden und die mit den Vorbildern einhergehenden Deutungshoheiten zu hinterfragen. Widersprüche und Doppeldeutigkeiten, die dadurch entstehen, dass die Bildfläche des parodistischen Bildes gleichsam durchsichtig wird und den Blick auf mögliche Vor-Bilder freigibt, lassen das parodistische Bild zu einer Kippfigur werden, die ihre Betrachter*innen zwischen Wiedererkennen und Unvertrautwerden des Vorbildes gefangen hält (vgl. Kap. 4.3-4.5). Das semantische Potential dieser Ambivalenzerfahrung ermöglicht es, das zitierte Motiv, seine stilistischen Eigenheiten und die es begleitenden Diskurse aus einer historischen Perspektive zu betrachten (vgl. Kap. 5.3-5.5). Ist das Vorbild durch die Veränderungen (die parodistische Intervention also) erst einmal von seinem ursprünglichen Kontext entfremdet, fällt auf, wie perspektivabhängig Bedeutungszuschreibungen sind. Damit fordern bildparodistische Bildstörungen einen ideologiekritischen Blick heraus, der sich auch auf die kunsthistorische Forschung selbst richten lässt (vgl. Kap. 6.2 u. 6.3). Als »emanzipierte [Zuschauer*innen]« werden wir dazu aufgerufen, den machtpolitischen Subtext, der in den Bildern verborgen liegt, zu erkennen und zu dekonstruieren. Denn Bilder sind nie nur Repräsentationen von etwas, sie dienen immer auch als Dispositive und bestimmen, wie und was wahrgenommen wird. Bildparodien machen ihre Betrachter*innen darauf aufmerksam, dass ein (historisches) Motiv mehr als nur eine Geschichte erzählen kann – die parodistische Strategie ist multiperspektivisch.⁶

6 Vgl. z.B. Bergmann 2016.

Polkes Bildparodien stehen im Zeichen der frühen Postmoderne, entsprechend bilden analoge Bilder, also Gemälde, Zeichnungen, Drucke und Fotografien den Gegenstand der vorliegenden Untersuchung. Die weitere Geschichte der künstlerischen Postmoderne verlässt, wie das Alltagsleben auch, den Raum des Analoges und muss sich mit den neuen digitalen Möglichkeiten produktiv auseinandersetzen. So wäre zu fragen, ob sich die hier herausgearbeiteten Strategien postmoderner Intervention auch auf digitale Bilder, beispielsweise Memes, übertragen lassen. Bei den sogenannten Memes handelt es sich um ein Internetphänomen, das meist aus einer Bild-Text-Kombination besteht, wobei das Bild häufig Fremdmaterial darstellt und von (unbekannten) Autor*innen mit einer witzigen, zynischen, kritischen und im weitesten Sinne »unpassenden« Botschaft immer wieder überschrieben beziehungsweise überzeichnet wird.⁷ Memes haben einen hohen Stellenwert in der digitalen Netzkultur. Ihre Inhalte sind umfassend: Memes können das Alltagsleben betreffen, Statements zu Filmen, Serien, Videospielen und Songs darstellen, aber auch das politische Zeitgeschehen kommentieren.⁸ Gemeinsam ist ihnen, und hier ließe sich eine Nähe zu parodistischen Verfahren vermuten, die Reaktion auf eine bereits existente Vorlage und die ironisch-kritische Schlagrichtung, die sich bewusst gegen gesellschaftliche Normen und Sitten richtet (und dabei an vielen Stellen auch gegen die politische Korrektheit verstößt). Von diesem Beispiel ausgehend gilt es abschließend zweierlei zu bedenken. Erstens ist es weiteren Studien vorbehalten zu prüfen, ob die hier dargelegten methodischen Modelle zur Erschließung des bildparodistischen Verweisungsspiels, der Gedächtnis- und Reflexionsleistung von Parodien auch in der Übertragung auf digitale Bildwelten ihre Gültigkeit behalten. Zweitens hat sich gezeigt, dass man Bildparodien der frühen Postmoderne wie die von Sigmar Polke entschieden aus ihrer Gegenwarts-perspektive heraus verstehen und analysieren sollte. Das heißt, dass potentielle Anschlussstudien genau diesen Schritt ebenfalls tun und die diskursive, formästhetische und kunstpolitische Situation der jeweiligen Gegenwart zur Grundlage der Argumentation machen müssen.

7 Die Kulturwissenschaftlerin Limor Shifman hat digitale Memes wie folgt definiert: »(a) eine Gruppe digitaler Einheiten, die gemeinsame Eigenschaften im Inhalt, in der Form und/oder der Haltung aufweise, die (b) in bewusster Auseinandersetzung mit anderen Memen erzeugt und (c) von vielen Usern im Internet verbreitet, imitiert und/oder transformiert wurden.« Vgl. Shifman 2014, S. 44.

8 Vgl. Von Gehlen 2020.

Literaturverzeichnis

Literatur

- Adelmann, Dieter (1973): »Kunst in der politischen Praxis. Erläuterungen zu Klaus Staeck«, in: Staeck 1973, S. 32–50.
- Adriani, Götz (Hg.) (2000): Sigmar Polke. Werke aus der Sammlung Froehlich, Ausst.-Kat. Museum für Neue Kunst Karlsruhe, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag.
- Ahrens, Gerhard/Sello, Katrin (Hg.) (1979): Nachbilder. Vom Nutzen und Nachteil des Zitierens für die Kunst, Ausst.-Kat. Kunstverein Hannover, Hannover: Kunstverein Hannover.
- Aksamija, Nadja/Maines, Clark/Wagoner, Philip (Hg.) (2017): Palimpsests. Buildings, Sites, Time, Turnhout: Brepols.
- Alberti, Leon Battista (2002): Della Pittura. Über die Malkunst, hg. u. übers. v. Os-
kar Bätschmann/Sandra Gianfreda, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesell-
schaft (verfasst 1435).
- Anderson, Benedict Richard O’Gorman (1991): Imagined Communities. Reflections
on the Origin and Spread of Nationalism, rev. u. erw. Neuaufgabe, London/New
York: Verso.
- Aristoteles (2008): Poetik, hg. u. übers. v. Arbogast Schmitt (=Aristoteles. Werke in
deutscher Übersetzung, Band 5), Berlin: Akademie-Verlag.
- Aristoteles (2016): De Anima. Über die Seele, übers. v. Thomas Buchheim, Darm-
stadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Arnheim, Rudolf (1978): Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Au-
ges, Neufassung, übers. v. Hans Hermann, Berlin/New York: De Gruyter.
- Art (1989): Art-Umfrage nach den Lieblingsbildern der Deutschen. Nun steht fest:
An erster Stelle steht die Mona Lisa, in: Art 11, S. 62–66.
- Assmann, Aleida (1991): »Zur Metaphorik der Erinnerung«, in: Aleida Assmann/
Dietrich Harth (Hg.), Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Er-
innerung, Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag, S. 13–35.
- Assmann, Aleida (2015): Im Dickicht der Zeichen, Berlin: Suhrkamp.

- Assmann, Aleida (2018): *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München: C.H. Beck (Erstveröffentlichung 1999).
- Assmann, Aleida/Assmann, Jan (Hg.) (2003): *Hieroglyphen. Stationen einer anderen abendländischen Grammatologie (=Archäologie der literarischen Kommunikation, Band 8)*, München: Wilhelm Fink Verlag.
- Assmann, Jan (1999): »Kollektives und kulturelles Gedächtnis. Zur Phänomenologie und Funktion von Gegen-Erinnerung«, in: Ulrich Borsdorf/Heinrich Theodor Grütter (Hg.), *Orte der Erinnerung. Denkmal, Gedenkstätte, Museum*, Frankfurt a.M./New York: Campus-Verlag, S. 13–32.
- Bachtin, Michail M. (1971): *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, übers. v. Adelheid Schramm, München: Hanser.
- Bachtin, Michail M. (1979): *Die Ästhetik des Wortes*, hg. v. Rainer Grübel, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bachtin, Michail M. (1990): *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, übers. v. Alexander Kaempfe, Alexander, Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Balke, Friedrich (2020): »Falsche Evidenzen« und die Grammatik des Politischen in Roland Barthes' »Mythen des Alltags«, in: Peter Geimer/Katja Müller-Helle (Hg.), *Das SICHTBARE und das SAGBARE. Evidenz zwischen Text und Bild in Roland Barthes' »Mythen des Alltags«*, Göttingen: Wallstein Verlag, S. 65–103.
- Bänsch, Dieter (1974): »Zum Dürerbild der literarischen Romantik«, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 19, S. 259–274.
- Bär, Gerald (2005): *Das Motiv des Doppelgängers als Spaltungsphantasie in der Literatur und im deutschen Stummfilm*, Amsterdam/New York: Rodopi.
- Barolsky, Paul (1978): *Infinite Jest. Wit and Humor in Italian Renaissance Art*, Columbia/London: University of Missouri Press.
- Barthes, Roland (1978): *Über mich selbst*, übers. v. Jürgen Hoch, München: Matthes und Seitz (franz. Erstveröffentlichung 1975).
- Barthes, Roland (1983): *Elemente der Semiologie*, übers. v. Eva Moldenhauer, Frankfurt a.M.: Suhrkamp (franz. Erstveröffentlichung 1964).
- Barthes, Roland (1990): *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays 3*, übers. v. Dieter Hornig, Frankfurt a.M.: Suhrkamp (franz. Erstveröffentlichung 1982).
- Barthes, Roland (2000): »Der Tod des Autors«, in: *Jannidis 2000*, S. 185–193 (franz. Erstveröffentlichung 1968).
- Barthes, Roland (2010): *Mythen des Alltags*, übers. v. Horst Brühmann, Berlin: Suhrkamp (franz. Erstveröffentlichung 1957).
- Baudelaire, Charles (1901): *Die künstlichen Paradiese (Opium und Haschisch)*, übers. v. Max Bruns (=Charles Baudelaires Werke, Band 2), Minden Westf.: J.C.C. Bruns (franz. Erstveröffentlichung 1860).

- Baudelaire, Charles (1988): *Das Schöne, die Mode und das Glück*. Constantin Guys, der Maler des modernen Lebens, übers. v. Max Bruns (=Schriften zu Kunsttheorie, Band 4), Berlin: Alexander Verlag (franz. Erstveröffentlichung 1863).
- Baudrillard, Jean (1994): »Die Simulation«, in: Welsch 1994, S. 153–162.
- Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Hg.) (2012): *Museum Brandhorst. Selected Works – Painting, Sculpture, Prints and Drawings, Photography, New Media*, München/London/New York: Prestel.
- Becker, Jürgen/von der Osten, Claus (Hg.) (2000): *Sigmar Polke. Die Editionen 1963–2000. Catalogue Raisonné*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz.
- Bedorf, Thomas (2010): »Das Politische und die Politik. Konturen einer Differenz«, in: Thomas Bedorf/Kurt Röttgers (Hg.), *Das Politische und die Politik*, Berlin: Suhrkamp, S. 13–37.
- Belting, Hans (1989): »Bilderstreit. Ein Streit um die Moderne«, in: Siegfried Gohr/Johannes Gachnang (Hg.), *Bilderstreit. Widerspruch, Einheit und Fragment in der Kunst seit 1960*, Ausst.-Kat. Museum Ludwig Köln, Köln: DuMont, S. 15–28.
- Belting, Hans (2001): *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München: Wilhelm Fink Verlag.
- Belting, Hans (2004): *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, 6. Auflage, München: C.H. Beck.
- Benjamin, Walter (1974): »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, in: Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, 7. Auflage, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 8–63 (franz. Erstveröffentlichung 1936).
- Benjamin, Walter (2000): *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp (Erstveröffentlichung 1928).
- Bergmann, Klaus (2016): *Multiperspektivität. Geschichte selber denken*, 3. Auflage, Schwalbach a. T.: Wochenschau Verlag.
- Berndt, Frauke/Tonger-Erk, Lily (2013): *Intertextualität. Eine Einführung*, Berlin: Erich Schmidt.
- Berninger, Ulrike (2002): »... und vermehrt sich wie die Karnickel. Dürers Hase zwischen Kunst und Kommerz«, in: Projektbüro Kulturprofile/Kulturreferat der Stadt Nürnberg (Hg.), *Der Hase wird 500, 1502–2002. Beiträge zu Albrecht Dürer und seinem Hasen*, Nürnberg: Tümmel Verlag, S. 22–26.
- Berns, Jörg Jochen (Hg.) (2003): *Gedächtnislehren und Gedächtniskünste in Antike und Frühmittelalter. 5. Jahrhundert v. Chr. bis 9. Jahrhundert n. Chr.* (=Documenta Mnemonica, Band 1), Tübingen: Niemeyer.
- Di Blasi, Luca (2019): »Sigmar Polke: In der rechten Ecke«, in: *Die Zeit* Nr. 15 vom 3. April 2019.
- Block, René (Hg.) (1971): *Grafik des kapitalistischen Realismus. Bd. 1 Werkverzeichnisse bis 1971*, unter Mitarb. v. Carl Vogel, Berlin: Edition Block.

- Blum, Gerd (2008): »Vorsicht Kunst«. Die Fotomontagen des Klaus Staeck«, in: Gerhard Paul (Hg.), *Das Jahrhundert der Bilder*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, Bd. 2, S. 418–425.
- Boehm, Gottfried (1988a): Paul Cézanne, Montagne Sainte-Victoire, Frankfurt a. M.: Insel-Verlag.
- Boehm, Gottfried (1988b): »Werk und Serie. Probleme des modernen Bildbegriffs seit Monet«, in: Daniel Hees/Gundolf Winter (Hg.), *Kreativität und Werkerfahrung*, Festschrift für Ilse Krahl zum 65. Geburtstag, Duisburg: Gilles und Francke, S. 17–24.
- Boehm, Gottfried (2007): *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin: Berlin University Press.
- Boehm, Gottfried (2017): »Mnemosyne. Zur Kategorie des erinnernden Sehens [1985]«, in: Gottfried Boehm: *Die Sichtbarkeit der Zeit. Studien zum Bild in der Moderne*, hg. v. Ralph Ubl, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, S. 105–124.
- Bongard, Willi/Mende, Matthias (1971): *Dürer heute*, München: Heinz Moos Verlag.
- Börne, Ludwig (1964): »Die Kunst, in drei Tagen ein Originalschriftsteller zu werden«, in: Ludwig Börne: *Sämtliche Schriften*, hg. v. Inge Rippmann/Peter Rippmann, 3 Bde., Düsseldorf: Melzer, Bd. 1, S. 740–743 (Erstveröffentlichung 1823).
- Broich, Ulrich (1964): »Fieldings ›Shamela‹ und ›Pamela or, the fair Impostor‹. Zwei Parodien von Richardsons ›Pamela‹«, in: *Anglia* 82, S. 172–190.
- Brückner, Wolfgang/Pieske, Christa (Hg.) (1973): *Die Bilderfabrik. Dokumentation zur Kunst- und Sozialgeschichte der industriellen Wandschmuckherstellung zwischen 1845 und 1973 am Beispiel eines Großunternehmens*, Ausst.-Kat. Historisches Museum Frankfurt a.M. 1973, Frankfurt a.M.: Historisches Museum.
- Buchloh, Benjamin H. D. (1976): »Sigmar Polke und das Große Triviale (mythisch oder pythisch?)«, in: Benjamin H. D. Buchloh (Hg.), *Sigmar Polke. Bilder – Tücher – Objekte. Werkauswahl 1962–1971*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Tübingen/Kunsthalle Düsseldorf/Stedelijk van Abbe-Museum Eindhoven, Tübingen: Kunsthalle Tübingen, S. 135–150.
- Büchsel, Martin (2019): *Bildmacht und Deutungsmacht. Bildwissenschaft zwischen Mythologie und Aufklärung*, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag.
- Burg, Tobias (2018): »Dürer, Coke und Politik: Die Siebdrucke Klaus Staecks 1969 bis 1974«, in: *Staeck* 2018, S. 53–56.
- Bushart, Magdalena (2006): »Dürers Mutter« im 19. und 20. Jahrhundert«, in: Roth 2006, S. 173–179.
- Butler, Judith (1993): *Das Unbehagen der Geschlechter*, 3. Auflage, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Carlyle, Thomas (1857): »On History«, in: Thomas Carlyle: *Critical and Miscellaneous Essays. Collected und Republished*, 4 Bde., 4. Aufl., London: Chapman and Hall, Bd. 2, S. 168–177 (Erstveröffentlichung 1830).
- Crimp, Douglas (1979): »Pictures«, in: *October* 8, S. 75–88.

- Curiger, Bice et al. (Hg.) (2005): Sigmar Polke. Werke & Tage, Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich, Köln: DuMont.
- Dentith, Simon (2000): Parody, London/New York: Routledge.
- Ebert, Anja (2017): »Eine Parodie der Melancholie? Zu einem Kupferstich des Joos van Winghe und den Bezügen zu Dürers Melencolia I«, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 2015 [2017], S. 187–198.
- Eco, Umberto (1988): Über Spiegel und andere Phänomene, München/Wien: Hanser 1988.
- Eco, Umberto (1994): »Postmodernismus, Ironie und Vergnügen«, in: Welsch 1994, S. 75–78.
- Einstein, Carl (1915): Negerplastik, Leipzig: Verlag der weissen Bücher.
- Ermann, Adolf (1923): Aegypten und aegyptisches Leben im Altertum, 2. Aufl., Tübingen: J. C. B. Mohr Verlag.
- Evers, Hans Gerhard (Hg.) (1950): Das Menschenbild in unserer Zeit, Darmstadt: Neue Darmstädter Verlagsanstalt.
- Fehl, Philipp P. (1989): »Dürer's Literal Presence in His Pictures. Reflections on His Signatures in the ›Small Woodcut Passion‹«, in: Matthias Winner (Hg.), Der Künstler über sich in seinem Werk. Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana, Rom, Weinheim: VCH, Acta Humaniora, S. 191–244.
- Feulner, Karoline (2013): Auseinandersetzung mit der Tradition – Die Rezeption des Werkes von Albrecht Dürer nach 1945. Am Beispiel von Joseph Beuys, Sigmar Polke, Anselm Kiefer und Samuel Bak, Hamburg: Verlag Dr. Kovač.
- Fichtner, Ingrid (Hg.) (1999): Doppelgänger. Von endlosen Spielarten eines Phänomens (=Facetten der Literatur, Band 7), Bern: Haupt Verlag.
- Fiedler, Leslie A. (1994): »Überquert die Grenze, schließt den Graben! Über die Postmoderne«, in: Welsch 1994, S. 57–74.
- Fleckner, Uwe (Hg.) (2014): Bilder machen Geschichte. Historische Ereignisse im Gedächtnis der Kunst (=Studien aus dem Warburg-Haus, Band 12), Berlin: De Gruyter.
- Von Flemming, Victoria (2014): »Stilleben intermedial. Eine Deutungsstrategie des Barocken von Sam Taylor Wood«, in: Victoria von Flemming/Alma-Elisa Kitterner (Hg.), Barock – Moderne – Postmoderne. Ungeklärte Beziehungen (=Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Band 50), Wiesbaden: Harrassowitz, S. 289–313.
- Fliegende Blätter (1892): Welche Thiere gleichen einander am meisten?, in: Fliegende Blätter 97, 2465, S. 145.
- Foucault, Michel (1990): Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften, übers. v. Ulrich Köppen, 9. Aufl., Frankfurt a. M.: Suhrkamp (franz. Erstveröffentlichung 1966).
- Foucault, Michel (2000): »Was ist ein Autor?«, in: Jannidis 2000, S. 198–229 (franz. Erstveröffentlichung 1969).

- Frank, Michael C./Rippl, Gabriele (2007): »Arbeit am Gedächtnis. Zur Einführung«, in: Michael C. Frank/Gabriele Rippl (Hg.), Arbeit am Gedächtnis. Für Aleida Assmann, München: Wilhelm Fink Verlag, S. 9–28.
- Freud, Sigmund (1975): »Notizen über den ›Wunderblock‹«, in: Sigmund Freud: Psychologie des Unbewussten (=Sigmund Freud: Studienausgabe, Band 3), hg. v. Alexander Mitscherlich, Frankfurt a.M.: S. Fischer Verlag, S. 363–369 (Erstveröffentlichung 1924).
- Freund, Winfried (1981): Die literarische Parodie, Stuttgart: J.B. Metzler.
- Fried, Erich (1993): Gesammelte Werke, hg. v. Volker Kaukoreit, Volker/Klaus Wagenbach, 4 Bde., Berlin: Wagenbach.
- Funk, Gerald/Mattenklott, Gert/Pauen, Michael (Hg.) (2000): Ästhetik des Ähnlichen. Zur Poetik und Kunstphilosophie der Moderne, Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Gander, Hans-Helmuth (2010): »Verdoppelung der Stimme« – Zur Funktion des Zitats als Autoritätsgewinn«, in: Joachim Jacob/Mathias Mayer (Hg.), Im Namen des Anderen. Die Ethik des Zitierens, München: Wilhelm Fink Verlag, S. 17–31.
- Von Gehlen, Dirk (2020): Meme. Muster digitaler Kommunikation, Berlin: Verlag Klaus Wagenbach.
- Gelshorn, Julia (2012): Aneignung und Wiederholung. Bilddiskurse im Werk von Gerhard Richter und Sigmar Polke, München: Wilhelm Fink Verlag.
- Genette, Gérard (1993): Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe, übers. v. Wolfram Bayer u. Dieter Hornig, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Germer, Stefan (1998): »Retrovision. Die rückblickende Erfindung der Nationen durch die Kunst«, in: Monika Flacke (Hg.), Mythen der Nationen. Ein europäisches Panorama, München/Berlin: Koehler & Amelang.
- Gombrich, Ernst H. (2010): Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung, 3. Aufl., Berlin: Phaidon (Erstausgabe 1959).
- Grasskamp, Walter (1994): Die unbewältigte Moderne. Kunst und Öffentlichkeit, 2. Aufl., München: C.H. Beck.
- Greene, Thomas M. (1982): The Light in Troy. Imitation and Discovery in Renaissance Poetry, New Haven: Yale University Press.
- Gronert, Stefan (2018): »Noch nicht auf den Punkt gebracht. Zum Stand der Forschungen zur Kunst von Sigmar Polke«, in: Kunstchronik Bd. 71,7, S. 392–398.
- De Groote, Brecht (2014): »The Palimpsest as a Double Structure of Memory. The Rhetoric of Time, Memory and Origins in Thomas de Quincey and Thomas Carlyle«, in: Orbis Litterarum 69,2, S. 108–133.
- Gross, Raphael (Hg.) (2021): documenta. Politik und Kunst, Ausst.-Kat. Deutsches Historisches Museum, München: Prestel.
- Haftmann, Werner (1960): Skizzenbuch zur Kultur der Gegenwart. Reden und Aufsätze, München: Prestel.

- Hahn, Alois (2007): »Habitus und Gedächtnis«, in: Michael C. Frank/Gabriele Rippl (Hg.), *Arbeit am Gedächtnis*. Für Aleida Assmann, München: Wilhelm Fink Verlag, S. 31–45.
- Halbreich, Kathy (Hg.) (2015): *Alibis. Sigmar Polke 1963–2010*, Ausst.-Kat. Museum Ludwig, Köln, München: Prestel 2015.
- Halbwachs, Maurice (1985): *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*, übers. v. Lutz Geldsetzer, Frankfurt a.M.: Suhrkamp (franz. Erstveröffentlichung 1925).
- Hark, Sabine (1998): »Parodistischer Ernst und politisches Spiel. Zur Politik in der GeschlechterParodie«, in: Lann Hornscheidt (Hg.), *Kritische Differenzen – geteilte Perspektiven. Zum Verhältnis von Feminismus und Postmoderne*, Opladen u.a.: Westdeutscher Verlag, S. 115–139.
- Heine, Heinrich (1973): »Reisebilder. Erster Theil. Die Harzreise«, in: Heinrich Heine: *Briefe aus Berlin, Über Polen, Reiseberichte I/II* (=Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke, Band. 6, hg. v. Manfred Windfuhr), Hamburg: Hoffmann & Campe, S. 81–138 (Erstveröffentlichung 1826).
- Heiser, Jörg (2010): »Im Ernst. Von polemischer Ironie zu postironischer Vernetzung in der Kunst des Rheinlands und überhaupt«, in: Markus Heinzelmann (Hg.), *Neues Rheinland. Die postironische Generation*, Berlin: Distanz, S. 13–21.
- Heiser, Jörg (2019): »Konstitutive Unberechenbarkeit«, in: Patrizia Dander/Achim Hochdörfer/Jacob Proctor (Hg.), *Museum Brandhorst. Die Sammlung*, München: Prestel, S. 188–221.
- Hempfer, Klaus W. (1973): *Gattungstheorie. Information und Synthese*, München: Wilhelm Fink Verlag.
- Hentschel, Martin (1991): *Die Ordnung des Heterogenen. Sigmar Polkes Werk bis 1986*, Bochum: Universitätsdruckerei.
- Hentschel, Martin (1996): »Plotting Polke's ›Showcase Piece‹. Irony and Parody as Vehicles of Criticism and Artistic Freedom«, in: David Thistlewood (Hg.), *Sigmar Polke. Back to Postmodernity*, Liverpool: Liverpool University Press, S. 57–70.
- Hentschel, Martin (1997): »Solve et Coagula. Zum Werk Sigmar Polkes«, in: Martin Hentschel (Hg.), *Sigmar Polke. Die drei Lügen der Malerei*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bonn/Hamburger Bahnhof, Berlin, Ostfildern-Ruit: Cantz, S. 41–95.
- Hentschel, Martin (2000): »Drucksachen oder die Kunst der Kommunikation. Sigmar Polke Editionen 1963–2000«, in: Jürgen Becker/Claus von der Osten (Hg.), *Sigmar Polke. Die Editionen 1963–2000. Catalogue Raisonné*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, S. 361–398.
- Hermund, Jost (1995): *Avantgarde und Regression. 200 Jahre deutsche Kunst*, Leipzig: Edition Leipzig.
- Heubach, Friedrich Wolfram (1997): »Sigmar Polke – Frühe Einflüsse, späte Folgen oder: Wie kamen die Affen in mein Schaffen? Und andere ikono-biographische Fragen«, in: Martin Hentschel (Hg.), *Sigmar Polke. Die drei Lügen der Male-*

- rei, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bonn/Hamburger Bahnhof, Berlin, Ostfildern-Ruit: Cantz, S. 285–294.
- Hinz, Berthold (1970): »Der ›Bamberger Reiter‹«, in: Martin Warnke (Hg.), *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung*, Gütersloh: Bertelsmann-Kunstverlag, S. 26–44.
- Hinz, Berthold (Hg.) (1971): *Dürers Gloria. Kunst, Kult, Konsum*, Ausst.-Kat. Kunstbibliothek, Staatliche Museen, Preußischer Kulturbesitz, Berlin, Berlin: Gebr. Mann Verlag.
- Hjelmlev, Louis (1974): *Prolegomena zu einer Sprachtheorie*, München: Hueber.
- Hofmann, Werner (1999): *Wie deutsch ist die deutsche Kunst? Eine Streitschrift*, Leipzig: Seemann.
- Hogarth, William (1973): *The Analysis of Beauty. Written with a View of Fixing the Fluctuating Ideas of Taste*, Faksimile der Ausg. London 1753, New York: Garland (Erstveröffentlichung 1753).
- Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W. (2013): *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, 21. Aufl., Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag (Erstveröffentlichung 1944).
- Horstkotte, Silke/Leonhard, Karin (Hg.) (2006): *Lesen ist wie Sehen. Intermediale Zitate in Bild und Text*, Köln: Böhlau.
- Hutcheon, Linda (1985): *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, New York: Methuen.
- Hutcheon, Linda (1993): *The Politics of Postmodernism*, 4. Aufl., London/New York: Routledge.
- Hutcheon, Linda (1995): *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, 5. Aufl., London/New York: Routledge.
- Isekenmeier, Guido (Hg.) (2013): *Interpiktorialität. Theorie und Geschichte der Bild-Bild-Bezüge*, Bielefeld: transcript.
- Jameson, Fredric (1983): »Postmodernism and Consumer Society«, in: Hal Foster (Hg.), *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Port Townsend WA: Bay Press, S. 111–125.
- Jannidis, Fotis et al. (Hg.) (2000): *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart: Reclam.
- Jung, Dirk (1982): *Vom Kleinbürgertum zur deutschen Mittelschicht. Analyse einer Sozialmentalität*, Saarbrücken: Verlag »Die Mitte«.
- Kandinsky, Wassily (1912): *Über das Geistige in der Kunst: Insbesondere in der Malerei. Mit acht Tafeln und zehn Originalholzschnitten*, 3. Aufl., München: Piper.
- Kandinsky, Wassily/Marc, Franz (Hg.) (1965): *Der Blaue Reiter, Dokumentarische Neuauflage*, hg. v. Klaus Lankheit, München: Piper.
- Kant, Immanuel (1990): *Kritik der Urteilskraft*, (=Werkausgabe, hg. v. Wilhelm Weischedel, Band 10), 11. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp (Erstveröffentlichung 1790).

- Kany, Roland (1987): *Mnemosyne als Programm. Geschichte, Erinnerung und die Andacht zum Unbedeutenden im Werk von Usener, Warburg und Benjamin*, Tübingen: Niemeyer.
- Kany, Roland (2009): »Palimpsest. Konjunkturen einer Edelmetapher«, in: Lutz Danneberg/Carlos Spoerhase/Dirk Werle (Hg.), *Begriffe, Metaphern und Imaginationen in Philosophie und Wissenschaftsgeschichte*, Wiesbaden: Harrassowitz, S. 177–203.
- Karrer, Wolfgang (1977): *Parodie, Travestie, Pastiche*, München: Wilhelm Fink Verlag.
- Kleesattel, Ines (2016): »Kunst und Kritik. Das Problem in Rancières politischer Kunsttheorie und eine Erinnerung an Adorno«, in: Leonhard Emmerling/Ines Kleesattel (Hg.), *Politik der Kunst. Über Möglichkeiten, das Ästhetische politisch zu denken*, Bielefeld: transcript, S. 175–189.
- Klingsöhr-Leroy, Cathrin (2005): *Zwischen den Zeilen. Dokumente zu Franz Marc, Ostfildern-Ruit*: Hatje Cantz.
- Klingsöhr-Leroy, Cathrin/Firmenich, Andrea (Hg.) (2011): *Franz Marc und Joseph Beuys. Im Einklang mit der Natur*, Ausst.-Kat. Franz Marc Museum, Kochel a. See/Sinclair Haus, Bad Homburg, München: Schirmer Mosel.
- Koreny, Fritz (2002): »Albrecht Dürers ›Junger Feldhase«, in: Projektbüro Kulturprofile/Kulturreferat der Stadt Nürnberg (Hg.), *Der Hase wird 500, 1502–2002. Beiträge zu Albrecht Dürer und seinem Hasen*, Nürnberg: Tümmel Verlag, S. 10–11.
- Koreny, Fritz (Hg.) (1985): *Albrecht Dürer und die Tier- und Pflanzenstudien der Renaissance*, Ausst.-Kat. Graphische Sammlung Albertina, Wien, München: Prestel.
- Korkut, Nil (2009): *Kinds of Parody from the Medieval to the Postmodern*, Frankfurt a.M.: Peter Lang.
- Kozina, Irma (2007): »Das Nachahmen der Historie oder ein postmodernes Palimpsest. Die Historismusdebatte als Diskurs«, in: *Kritische Bericht. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften* 35,1, S. 87–93.
- Krausch, Christian (1995): *Das Bildzitat. Zum Begriff und zur Verwendung in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Aachen: Technische Hochschule.
- Kretschmer, Ernst (1950): *Der sensitive Beziehungswahn. Ein Beitrag zur Paranoiafrage und zur psychiatrischen Charakterlehre*, 3. verb. u. verm. Aufl., Berlin/Göttingen/Heidelberg: Springer-Verlag (Erstveröffentlichung 1918).
- Kristeva, Julia (1972a): »Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman«, in: Jens Ihwe (Hg.), *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*, Band 3, *Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft*, II, Frankfurt a.M.: Athenäum Verlag, S. 345–375.
- Kristeva, Julia (1972b): »Probleme der Textstrukturierung«, in: Heinz Blumensath (Hg.), *Strukturalismus in der Literaturwissenschaft*, Köln: Kiepenheuer und Witsch, S. 243–262.

- Krüger, Klaus (2007): »Das Bild als Palimpsest«, in: Hans Belting (Hg.), *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, München: Wilhelm Fink Verlag, S. 133–163.
- Krüger, Klaus (2017): *Zur Eigensinnlichkeit der Bilder. Acht Beiträge*, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag.
- Krüger, Reto (2000): »Nehmen Sie es doch nicht so genau!« Sigmar Polke, der Witz und die Alchemie«, in: *Adriani 2000*, S. 130–137.
- Kulhoff, Birgit (1990): *Bürgerliche Selbstbehauptung im Spiegel der Kunst. Untersuchungen zur Kulturpublizistik der Rundschauzeitschriften im Kaiserreich (1871–1914)*, Bochum: Brockmeyer.
- Lacan, Jacques (1986): »Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint (1949)«, in: Jacques Lacan: *Schriften I.*, hg. v. Norbert Haas, Weinheim/Berlin: Quadriga.
- Lachmann, Renate (1990): *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Langbehn, Julius/Nissen, Momme (1928): *Dürer als Führer. Vom Rembrandtdeutschen und seinem Gehilfen*, München: Verlag Josef Müller.
- Lange-Berndt, Petra/Rübel, Dietmar (Hg.) (2009): Sigmar Polke: *Wir Kleinbürger! Zeitgenossen und Zeitgenossinnen*, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König.
- Lehmann, Paul (1963): *Die Parodie im Mittelalter. Mit 24 ausgewählten parodistischen Texten*, 2. neu bearb. u. erg. Aufl., Stuttgart: Hiersemann.
- Lembeck, Karl-Heinz (2004): »Wesensschau«, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Basel: Schwabe, Bd. 12, Sp. 655–659.
- Leopardi, Giacomo (1917): »Ad Angelo Mai«, in: Giacomo Leopardi: *Canti*, hg. v. Alessandro Donati, Bari: Guis. Laterza et Figli, S. 15–20 (Erstveröffentlichung 1831).
- Lipman, Jean/Marshall, Richard (Hg.) (1978): *Art about Art*, Ausst.-Kat. Whitney Museum of American Art, New York/North Carolina Museum of Art, Raleigh/The Frederick S. Wight Art Gallery, Los Angeles, New York: Dutton.
- Lloyd, Jill (1991): *German Expressionism. Primitivism and Modernity*, New Haven: Yale University Press.
- Marc, Franz (1911/1912): »Die neue Malerei«, in: *Pan 2*, S. 468–471.
- Marc, Franz (1965): »Die Wilden in Deutschland«, in: *Kandinsky/Marc 1965*, S. 28–32.
- Mende, Matthias (2002): »Hoffmanns Dürer-Hasen«, in: *Projektbüro Kulturprofile/ Kulturreferat der Stadt Nürnberg (Hg.)*, *Der Hase wird 500, 1502–2002. Beiträge zu Albrecht Dürer und seinem Hasen*, Nürnberg: Tümmel Verlag, S. 16–21.
- Mende, Matthias et al. (Hg.) (1971): *Nürnberger Dürerfeiern 1828–1928*, Ausst.-Kat. Museen der Stadt Nürnberg u. Stadtarchiv Nürnberg, Nürnberg: Museen der Stadt Nürnberg.

- Metzger, Christof (Hg.) (2019): Albrecht Dürer, Ausst.-Kat. Albertina, Wien, München: Prestel 2019.
- Meyer-Hermann, Eva (Hg.) (2011): Kippenberger Meets Picasso, Ausst.-Kat. Museo Picasso Málaga 2011, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König.
- Mitchell, W.J.T. (2008): Bildtheorie, hg. v. Gustav Frank, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Muhle, Maria (2008): »Einleitung«, in: Jacques Rancière: Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien, hg. v. Maria Muhle, 2. Aufl., Berlin: b_books, S. 7–19.
- Müller, Beate (1994): Komische Intertextualität. Die literarische Parodie, Trier: Wissenschaftlicher Verlag.
- Müller, Jürgen (1999): Das Paradox als Bildform. Studien zur Ikonologie Pieter Bruegels d.Ä., München: Wilhelm Fink Verlag.
- Müller, Jürgen (2013): »Antigisch Art. Ein Beitrag zu Albrecht Dürers ironischer Antikenrezeption«, in: Jürgen Müller/Thomas Schauerte/Bertram Kaschek (Hg.), Von der Freiheit der Bilder. Spott, Kritik und Subversion in der Kunst der Dürerzeit, Petersberg: Michael Imhof Verlag, S. 23–57.
- Müller, Jürgen (2015): Der sokratische Künstler. Studien zu Rembrandts Nachtwache, Leiden: Brill.
- Müller, Jürgen (2021): »Vorbilder und ihre Gegenbilder. Eine Einleitung«, in: Müller/Hagedorn 2021, S. 7–29.
- Müller, Jürgen/Hagedorn, Lea et al. (Hg.) (2021): Gegenbilder. Bildparodistische Verfahren in der frühen Neuzeit, Berlin/München: Deutscher Kunstverlag.
- Münnix, Gabriele (2019): Das Bild vom Bild. Bildsemiotik und Bildphänomenologie in interkultureller Perspektive, Freiburg/München: Verlag Karl Alber.
- Museum Fridericianum (Hg.) (1995): documenta. kunst des XX. jahrhunderts. internationale ausstellung im museum fridericianum in kassel, Ausst.-Kat. Museum Fridericianum, Kassel, Reprint der Orig.-Ausg. von 1955, München: Prestel.
- N'guessan Béchié, Paul (2002): Primitivismus und Afrikanismus. Kunst und Kultur Afrikas in der deutschen Avantgarde, Frankfurt a.M. u.a.: Peter Lang.
- Nietzsche, Friedrich (1984): Jenseits von Gut und Böse. Mit der Streitschrift ›Zur Genealogie der Morak und einem Nachwort v. Ralph-Rainer Wuthenow, hg. v. Karl Schlechta, Frankfurt a.M.: Insel-Verlag.
- Öhlschläger, Claudia (1999): »Tierschicksale«. Franz Marcs ›Animalisierung der Kunst‹ oder der Kampf um eine Ästhetik der Moderne«, in: Gerhart von Graevenitz (Hg.), Konzepte der Moderne (=Germanistische Symposien-Berichtsbände, Band 20), Stuttgart: Metzler, S. 389–416.
- Oppitz, Michael (1975): Notwendige Beziehungen. Abriss der strukturalen Anthropologie, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Owens, Craig (1980): »The Allegorical Impulse. Towards a Theory of Postmodernism«, in: October 12, S. 67–86.

- Packham, Monte/Staeck, Klaus (2018): »Demokratie kommt nicht aus der Steckdose«. Monte Packham im Gespräch mit Klaus Staeck«, in: Staeck 2018, S. 8–19.
- Peterlini, Giuseppe (2021): »Der ehrwürdige Prophet und der lächerliche Zyklop. Der ›Polyphem‹ von Giulio Romano in der Villa Madama als eine Michelangelo-Parodie«, in: Müller/Hagedorn 2021, S. 201–227.
- Platon (1982): Sämtliche Werke. hg. v. Erich Löwenthal, 8. durchges. Aufl. der Berliner Ausgabe von 1940, 3 Bde., Heidelberg: Lambert Schneider.
- De Quincey, Thomas (1871): *Suspiria de Profundis. Being a Sequel to the Confessions of an English Opium Eater and Other Miscellaneous Writings* (De Quincey's Works, Band 16), Edinburgh: Adam and Charles Black (Erstveröffentlichung 1845).
- Quintilian, Marcus Fabius (1988): *Ausbildung des Redners, zwölf Bücher*, hg. u. übers. v. Helmut Rahn, 2 Bde., 2. durchges. Aufl., Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Rancière, Jacques (2002): *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*, übers. v. Richard Steurer, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Rancière, Jacques (2008a): *Zehn Thesen zur Politik*, übers. v. Marc Blankenburg, Zürich/Berlin: Diaphanes.
- Rancière, Jacques (2008b): *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, hg. v. Maria Muhle, 2. Aufl., Berlin: b_books.
- Rancière, Jacques (2009): *Der Unwissende Lehrmeister. Fünf Lektionen über die intellektuelle Emanzipation*, übers. v. Richard Steurer, 2. überarb. Aufl., Wien: Passagen Verlag.
- Rancière, Jacques (2015): *Der emanzipierte Zuschauer*, übers. v. Richard Steurer-Boulard, 2. überarb. Aufl., Wien: Passagen Verlag.
- Rancière, Jacques (2016): »The Method of Equality: Politics and Poetics«, in: Axel Honneth/Jacques Rancière: *Recognition and Disagreement. A Critical Encounter on the Politics of Freedom, Equality, and Identity*, hg. v. Katia Genel/Jean-Philippe Deranty, New York: Columbia University Press, S. 133–155.
- Ripa, Cesare (2003): *Iconologia ovvero descrizione di diverse imagini cavate dall'antichità, & di propria inventione*, 4. Nachdr. d. Ausg. Rom 1603, Hildesheim: Olms.
- Robert, Jörg (2006): »Nachschrift und Gegengesang. Parodie und ›parodia‹ in der Poetik der Frühen Neuzeit«, in: Reinhold F. Gleiß/Robert Seidel (Hg.), »Parodia und Parodie. Aspekte intertextuellen Schreibens in der lateinischen Literatur der Frühen Neuzeit (=Frühe Neuzeit, Band 120), Tübingen: Niemeyer, S. 47–66.
- Roberts, David (1987): »Marat/Sade oder die Geburt der Postmoderne aus dem Geist der Avantgarde«, in: Christa Bürger/Peter Bürger (Hg.), *Postmoderne. Alltag, Allegorie und Avantgarde*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 170–195.
- Röcke, Werner (Hg.) (2005): *Lachgemeinschaften. Kulturelle Inszenierungen und soziale Wirkungen von Gelächter im Mittelalter und in der frühen Neuzeit*, Berlin: De Gruyter.

- Röhrich, Lutz (1967): *Gebärde – Metapher – Parodie. Studien zur Sprache und Volksdichtung*, Düsseldorf: Schwann Verlag.
- Röhrich, Lutz (1994): *Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten*, 5 Bde., Freiburg i.Br./Basel/Wien: Herder Spektrum.
- Rose, Margaret A. (1979): *Parody//Meta-Fiction. An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction*, London: Croom Helm.
- Rose, Margaret A. (1993): *Parody. Ancient, Modern, and Post-Modern*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Rose, Margaret A. (2006): *Parodie, Intertextualität, Interbildlichkeit*, Bielefeld: Aisthesis Verlag.
- Von Rosen, Valeska (2011): »Interpikturalität«, in: Ulrich Pfisterer (Hg.), *Metzler-Lexikon Kunstwissenschaft: Ideen, Methoden, Begriffe*, 2. erw. u. aktual. Aufl., Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 208–211.
- Rotermund, Erwin (1977): *Lyrische Parodien. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Wiesbaden: VMA-Verlag.
- Roth, Michael (Hg.) (2006): *Dürers Mutter. Schönheit, Alter und Tod im Bild der Renaissance*, Ausst.-Kat. Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin: Nicolai.
- Ruskin, John (1857): *The Elements of Drawing. In Three Letters to Beginners*, London: Waverley.
- Sasse, Sylvia (2010): *Michail Bachtin zur Einführung*, Hamburg: Junius.
- De Saussure, Ferdinand (1967): *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, hg. v. Charles Bally/Albert Sechehaye, übers. v. Herman Lommel, 2. Aufl., Berlin: De Gruyter (franz. Erstveröffentlichung 1916).
- Scaliger, Iulius Caesar (1994): *Poetices libri septem. Sieben Bücher über die Dichtkunst*, Bd. 1, Buch 1 und 2, hg. u. übers. v. Luc Deitz, Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog.
- Scheuermann, Barbara J. (Hg.) (2019): *Maske. Kunst der Verwandlung*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Bonn, Köln Wienand Verlag.
- Schiller, Friedrich (1992): »Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst«, in: Friedrich Schiller: *Theoretische Schriften*, hg. v. Rolf-Peter Janz (=Friedrich Schiller: *Werke und Briefe*, hg. v. Otto Dann et al., Band 8), Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag, S. 452–459 (Erstveröffentlichung 1802).
- Schlegel, Friedrich (1988): *Kritische Schriften und Fragmente*, hg. v. Ernst Behler/Hans Eichner, 6 Bde., Paderborn: Schöningh.
- Schmidt, Eike D. (2003): »Furor« und »Imitatio«. *Visuelle Topoi in den Laokoon-Parodien Rosso Fiorentinos und Tizians*, in: Ulrich Pfisterer/Max Seidel (Hg.), *Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, München/Berlin: Deutscher Kunstverlag, S. 351–384.

- Schmidt, Ulrike Kristin (2000): *Kunstzitat und Provokation im 20. Jahrhundert*, Weimar: VDG.
- Schmidt-Linsenhoff, Viktoria (2009): »Sigmar Polkes Fotoreisen«, in: Lange-Berndt/Rübel 2009, S. 340–360.
- Schmidt-Linsenhoff, Viktoria (2010): *Ästhetik der Differenz*, Bd. 1, Texte, Marburg: Jonas-Verlag.
- Shifman, Limor (2014): *Meme. Kunst, Kultur und Politik im digitalen Zeitalter*, übers. v. Yasemin Dinçer, Berlin: Suhrkamp.
- Sixtus, Albert (1924): *Die Häschenschule*, illustr. v. Fritz Koch-Gotha, Leipzig: Alfred Hahns Verlag.
- Sontag, Susan (1964): »Notes on ›Camp‹«, in: *Partisan Review* 31,4, S. 515–530.
- Spelten, Achim (2008): »Sehen in Bildern. Eine Analyse zum Verhältnis von Bildwahrnehmung und Zeichenfunktion«, in: Ingeborg Reichle/Steffen Siegel/Achim Spelten (Hg.), *Verwandte Bilder. Die Fragen der Bildwissenschaft*, 2. Aufl., Berlin: Kulturverlag Kadmos, S. 81–96.
- Der Spiegel (1971): *Anliegen der Nation*, in: *Der Spiegel* 11, S. 153–166.
- Spies, Christian (2013): »Ein Pakt mit den höheren Wesen«, in: Eva Schmidt (Hg.), Sigmar Polke. *Die Vervielfältigung des Humors. Die Editionen in der Sammlung Axel Ciesielski*, Ausst.-Kat. Museum für Gegenwartskunst, Siegen/Les Abattoirs-Frac Midi Pyrénées, Toulouse, Köln: Snoeck 2013, S. 56–58.
- Staeck, Klaus (1973): *Die Reichen müssen noch reicher werden. Politische Plakate*, hg. v. Ingeborg Karst, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Staeck, Klaus (2000): *Ohne Auftrag. Unterwegs in Sachen Kunst und Politik*, Göttingen: Steidl.
- Staeck, Klaus (2018): *Sand fürs Getriebe*, Ausst.-Kat. Museum Folkwang, Essen/Deutsches Plakat Museum, Essen, Göttingen: Edition Folkwang/Steidl.
- Staeck, Klaus (Hg.) (2011): *Sigmar Polke. Rasterfahndung*, Göttingen: Steidl.
- Stocker, Peter (2003): »Parodie«, in: Gerd Ueding (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, 12 Bde., Tübingen: Niemeyer, Bd. 6, Sp. 637–649.
- Stöhr, Jürgen (2010): *Auch Theorien haben ihre Schicksale. Max Imdahl – Paul de Man – Beat Wyss. Eine Einfühlung in die Kunstgeschichtsschreibung der Moderne*, Bielefeld: transcript.
- Sulzer, Johann Georg (1774): *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Band 2. Leipzig: Weidmann.
- Szeemann, Harald (Hg.) (1984): *Sigmar Polke*, Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich, Zürich: Kunsthaus Zürich.
- Tattersall, Lanka (2015): »Acht Tage die Woche«, in: *Halbreich* 2015, S. 100–122.
- Thurner, Ingrid (1995/1996): »Airport Art aus Westafrika«, in: *Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien* 125/126, S. 225–247.
- Tragatschnig, Ulrich (2007): »Die Allegorie als (post)moderne Denkfigur. Eine Anmerkung zum Verhältnis von Indexikalität und Allegorisierung«, in: Moritz

- Csáky/Frederico Celestini/Ulrich Tragatschnig (Hg.), *Barock – ein Ort des Gedächtnisses. Interpretament der Moderne/Postmoderne*, Wien/Köln/Weimar: Böhlau, S. 213–225.
- Uppenkamp, Bettina (2009): »Ägyptischer Sternenhimmel – Kosmische Fragmente«, in: Lange-Berndt/Rübel 2009, S. 162–169.
- Verweyen, Theodor/Witting, Gunther (1979): *Die Parodie in der neueren deutschen Literatur. Eine systematische Einführung*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Voßkamp, Wilhelm/Weingart, Brigitte (Hg.) (2005): *Sichtbares und Sagbares. Text-Bild-Verhältnisse (=Mediologie, Band 13)*, Köln: DuMont.
- Wagner, Christoph/Melcher, Ralph (Hg.) (2011): *Die »Brücke« und der Exotismus. Bilder des Anderen*, Berlin: Gebr. Mann Verlag.
- Wagner, Monika (1996): »Bild – Schrift – Material. Konzepte der Erinnerung bei Boltanski, Sigurdsson und Kiefer«, in: Birgit Erdle/Sigrid Weigel (Hg.), *Mimesis, Bild und Schrift. Ähnlichkeit und Entstellung im Verhältnis der Künste*, Köln: Böhlau, S. 23–40.
- Wagner, Monika (1997): »Turner – Orte der Erinnerung. Über die Undarstellbarkeit von Geschichte«, in: Stefan Germer/Michael F. Zimmermann (Hg.), *Bilder der Macht – Macht der Bilder. Zeitgeschichte in Darstellungen des 19. Jahrhunderts (=Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, Band 12)*, München/Berlin: Klinckschardt und Biermann, S. 231–240.
- Warburg, Aby (2000): *Der Bildatlas Mnemosyne*, hg. v. Martin Warnke/Claudia Brink, Berlin: Akademie Verlag.
- Warning, Rainer (1975): »Komik und Komödie als Positivierung von Negativität (am Beispiel Molière und Marivaux)«, in: Harald Weinrich (Hg.), *Positionen der Negativität (=Poetik und Hermeneutik, Band 6)*, München: Wilhelm Fink Verlag, S. 341–366.
- Weinrich, Harald (2007): »Schriften über Schriften. Palimpseste in Literatur, Kunst und Wissenschaft«, in: Harald Weinrich: *Wie zivilisiert ist der Teufel? Kurze Besuche bei Gut und Böse*, München: C.H. Beck, S. 23–34.
- Welsch, Wolfgang (2008): *Unsere postmoderne Moderne*, 7. Aufl., Berlin: Akademie Verlag (Erstveröffentlichung 1987).
- Welsch, Wolfgang (Hg.) (1994): *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, 2. durchges. Aufl., Berlin: Akademie-Verlag.
- Welzer, Harald (2007): »Das kommunikative Gedächtnis und woraus es besteht«, in: Michael C. Frank/Gabriele Rippl (Hg.), *Arbeit am Gedächtnis. Für Aleida Assmann*, München: Wilhelm Fink Verlag, S. 47–62.
- Wienand, Kea (2015): *Nach dem Primitivismus? Künstlerische Verhandlungen kultureller Differenz in der Bundesrepublik Deutschland 1960–1990. Eine postkoloniale Relektüre*, Bielefeld: transcript.

- Wilckens, Leonie von (Hg.) (1971): Albrecht Dürer: 1471–1971, Ausst.-Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, München: Prestel.
- Wildgen, Wolfgang (2013): Visuelle Semiotik. Die Entfaltung des Sichtbaren. Vom Höhlenbild bis zur modernen Stadt, Bielefeld: transcript.
- Wittgenstein, Ludwig (1977): Philosophische Untersuchungen, Frankfurt a.M.: Suhrkamp (Erstveröffentlichung 1953).
- Wünsch, Frank (1999): Die Parodie. Zu Definition und Typologie (Schriftenreihe Poetica, Band 39), Hamburg: Verlag Dr. Kovač.
- Wyss, Beat (2006): Vom Bild zum Kunstsystem, Köln: Verlag der Kunsthandlung Walther König.
- Zbikowski, Dörte (2000): »Polkes Wege zur Erneuerung der Kunst«, in: Adriani 2000, S. 115–129.
- Zieringer, Carolin/Leonhardt, Christian (2020): »Politik, Körper, Ironie: Rancière queer-feministisch weiterdenken«, in: Mareike Gebhardt (Hg.), Staatskritik und Radikaldemokratie. Das Denken Jacques Rancières, Baden-Baden: Nomos, S. 171–190.
- Zuschlag, Christoph (2006): »Auf dem Weg zu einer Theorie der Interikonizität«, in: Horstkotte/Leonhard 2006, S. 89–99.

Onlinequellen

- Albrecht Dürer muß ›heraus aus den Museen‹, Nordbayern, 26.05.1969: <https://www.nordbayern.de/region/nuernberg/26-mai-1969-albrecht-durer-muss-heraus-aus-den-museen-1.8940253>
- Audioarchiv Kunst: Stimmen zu den Anfängen der zeitgenössischen Kunst im Rheinland. Michael Oppitz: <http://audioarchivkunst.de/zeitzeugen/michael-opitz/>
- Dürers Feldhase bekommt Ausgang, Orf-Nachrichten, 20.09.2019: <https://orf.at/stories/3137657/>
- Gillen, Eckhart J.: »Gefeit gegen die Sirenenklänge der ›Massenglücksdogmen‹« (Werner Haftmann). Die documenta 1 + 2 als Wiedergutmachung der Vergangenheit und Bollwerk gegen den Osten, Symposium »documenta. GESCHICHTE/KUNST/POLITIK« des Deutschen Historischen Museums Berlin, 15.10.2019: <https://www.youtube.com/watch?v=kxQYVZzYXyw>
- Habermalz, Christiane: Expressionisten und Kolonialismus. Kinder ihrer Zeit, Reportage Deutschlandfunk Kultur, 22.02.2021: https://www.deutschlandfunkkultur.de/expressionisten-und-kolonialismus-kinder-ihrer-zeit.1013.de.html?dram:article_id=492976
- Metzger, Rainer: Sigmar Polke 1941–2010, artmagazine, 11.06.2010: <https://www.artmagazine.cc/content48523.html>

- N'guessan-Béchié, Paul: Carl Einstein Re-Visited. Faszination und Aktualität von Carl Einsteins ›Negerplastik‹ aus afrikanischer Perspektive, Carl-Einstein-Konferenz des ZKM Karlsruhe, 02.02.-04.02.2017: <https://zkm.de/de/media/video/carl-einstein-re-visited-paul-nguessan-bechie>
- Schulz, Bernhard: Albrecht Dürer in Wien. Aufbruch in eine neue Zeit, Der Tagesspiegel, 04.10.2019: <https://www.tagesspiegel.de/kultur/albrecht-duerer-in-wien-aufbruch-in-eine-neue-zeit/25067262.html>
- Webseite der Bratfettmarke »Palmin«: <https://www.palmin.de/historie/>
- Webseite der »documenta«: <https://www.documenta.de/>
- Webseite der »documenta 4«: https://www.documenta.de/de/retrospective/4_documenta#
- Webseite des Dresdner SFB 1285, Teilprojekt F, TU Dresden, Philosophische Fakultät: <https://tu-dresden.de/gsw/sfb1285/forschung/teilprojekte/teilprojekt-f-kunstgeschichte>

Interviews

- Interview mit René Block am 26.06.2020
- Telefoninterview mit Klaus Staeck am 27.10.2020
- Telefoninterviews mit Friedrich Wolfram Heubach am 17.07.2020 und 24.02.2021

Abbildungsnachweis

- Abb. 1: © Amsterdam, Rijksmuseum
- Abb. 2: © The Estate of Sigmar Polke, Cologne/VG Bild-Kunst, Bonn 2022
- Abb. 3: © Stiftung Sammlung Ziegler im Kunstmuseum Mülheim an der Ruhr
- Abb. 4–5: © The Estate of Sigmar Polke, Cologne/VG Bild-Kunst, Bonn 2022
- Abb. 6–21: © Edition Block, Berlin und The Estate of Sigmar Polke, Cologne/VG Bild-Kunst, Bonn 2022
- Abb. 22–24: Heubach 1997, S. 287, 288, 291
- Abb. 25: © Wien, Albertina
- Abb. 26: © Berlin, SMB, Kupferstichkabinett
- Abb. 27–29: © The Estate of Sigmar Polke, Cologne/VG Bild-Kunst, Bonn 2022
- Abb. 30–34: © Klaus Staeck
- Abb. 35–39: © The Estate of Sigmar Polke, Cologne/VG Bild-Kunst, Bonn 2022

Schemata

Schema 1: De Saussure 1967, S. 78.

Schema 2-5: Barthes 1983, S. 75–76.

Schema 6: Wyss 2006, S. 46.

Schema 7: Genette 1993, S. 44.

Schema 8: Barthes 2016, S. 259.

Abbildungen



[Abb. 1]: Niccolò Boldrini nach Tizian: »Affenlaokoon«, um 1540–45, Holzschnitt, 268 × 403 mm. Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet.



[Abb. 2]: Sigmar Polke: »Reh«, 1968, Dispersion auf Wolldecke, 90 × 75 cm. München, Museum Brandhorst.



[Abb. 3]: Franz Marc: »Rotes Reh (Schlafendes Reh)«, 1913, Gouache, Bleistift, Papier, 454 × 377 mm. Mülheim a. d. Ruhr, Stiftung Sammlung Ziegler im Kunstmuseum Mülheim an der Ruhr.

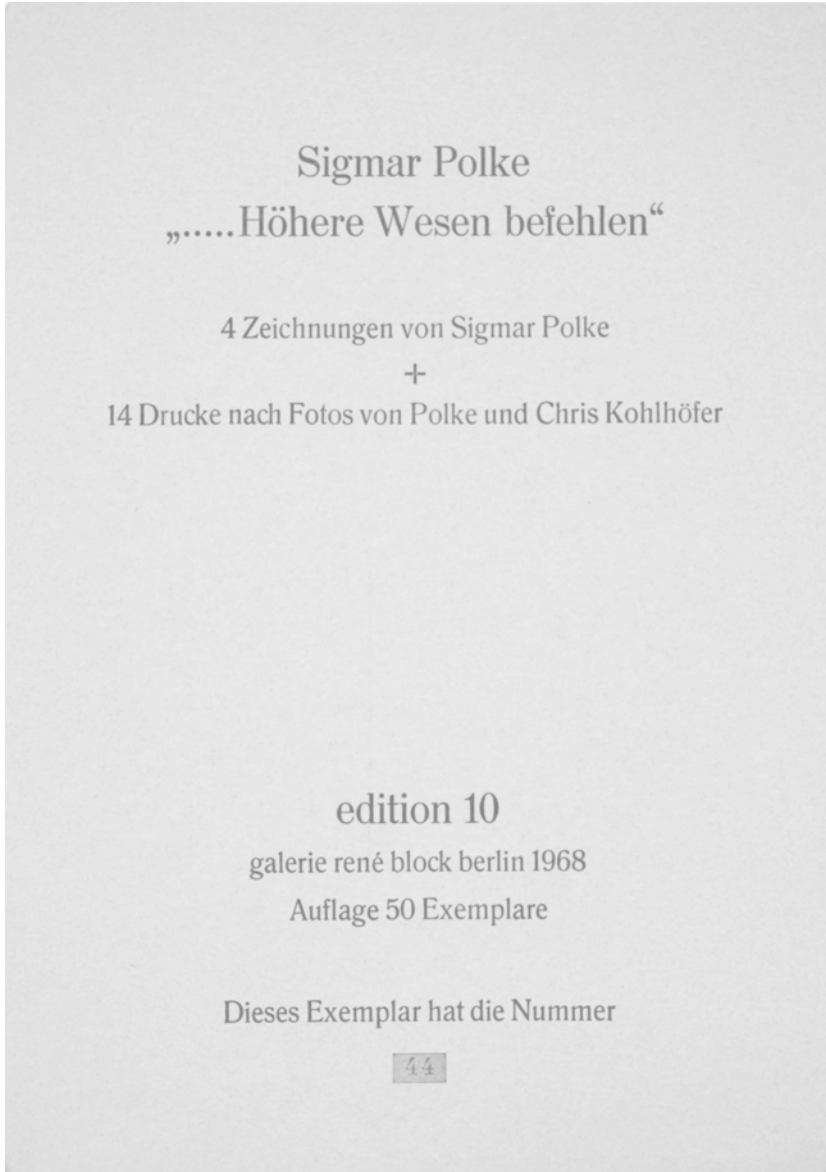


[Abb. 4]: Sigmar Polke: »Moderne Kunst«, 1968, Dispersion auf Leinwand, 150 × 125 cm. Stuttgart, Sammlung Froehlich.



1966

[Abb. 5]: Sigmar Polke: »Vitrinstück« (Postkarte mit Ansicht der Installation in der Konrad Fischer Galerie von 1973), 1966, fünfteilige Installation aus bemaltem Tuch, drei auf Keilrahmen gespannten Geweben mit Applikationen und Vitrine mit Objekten. München, Bayrische Staatsgemäldesammlung, Sammlung Moderne Kunst in der Pinakothek der Moderne.



[Abb. 6]: Sigmar Polke: »..... Höhere Wesen befehlen«, Mappe aus grauem Karton mit 14 Drucken nach Fotos v. Sigmar Polke u. Chris Kohlhöfer, Offsetdruck Schwarz, Bildgröße 221 × 162 mm/Blattgröße 297 × 209 mm, Auflage: 50 Exemplare, unsigniert (z.T. mit Gefälligkeitssignatur), nummeriert, 30 Probedrucke, Druck: Zahl, Berlin, Edition: Edition Block, Berlin.

14 Drucke nach Fotos von Sigmar Polke

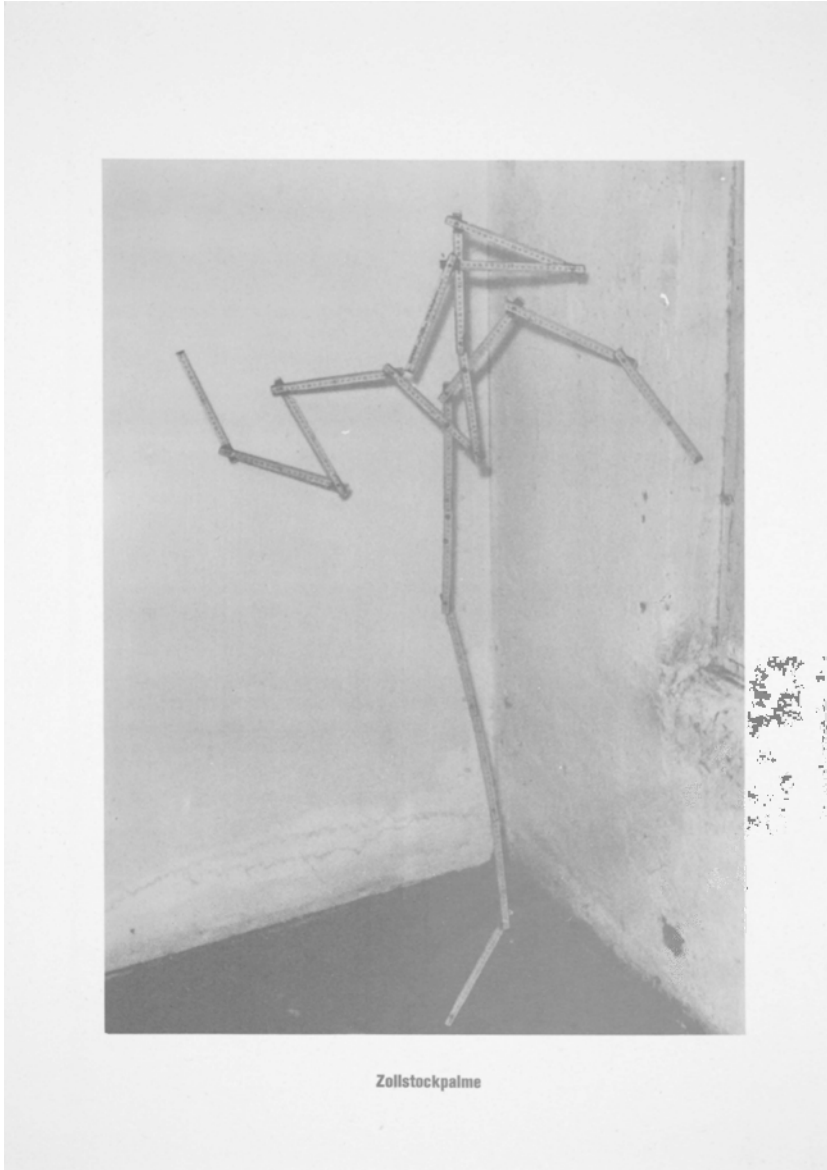
Inhalt

Die Drucke sind nicht nur als einfache Abbilder der Objekte oder Handlungen gedacht, sondern als unmittelbare Träger der Idee des Gezeigten, zumal die Objekte nicht mehr existieren oder jederzeit wieder hergestellt werden können. Sie wurden gemacht, um sie als Fotos zu zeigen.

Balmenserie, 1966	
Zollstockpalme Brotpalme Knospalme Menschenpalme Wattepalme Handschuhpalme Luftballonpalme Glaspalme	8 Fotos aus der Serie 'Die betende Palme' Möglichkeitsformen der Palme, eine Palme in verschiedenen Zuständen, aus verschiedenem Material, aus kleinen Tätigkeiten heraus entstanden.
Decke, 1967	Eine Decke, in die sich immer wieder die Umriss einer weiblichen Figur falten. Psychoplastik, auf Grund früherer Erlebnisse.
Der Doppelgänger, 1968	Gemeint ist nicht so sehr die äussere Ähnlichkeit zweier Personen, als das gleichzeitige Vorhandensein meiner Person an verschiedenen Orten.
Die Korrektur an den Handlinien, 1968	Ich entschloß mich, meine Handlinien durch Übermalen zu verändern.
Das Entblättern eines Baumes, 1968	2½ stündige Aktion im August 1968. Wird allgemein als verbrecherisch angesehen.
Der Baum, der meinetwegen hohl gewachsen ist, 1968	Beziehungswahn.
Peitsche, 1968	An den Riemen der Peitsche befinden sich Bilder, mit denen man das, was man will, auspeitschen kann.

copyright 1968 by edition rene block berlin

[Abb. 7]: Sigmar Polke: »Inhaltsverzeichnis«, aus der Grafikkarte »..... Höhere Wesen befehlen«, 1968, Offsetdruck Schwarz, Blattgröße 297 × 209 mm.

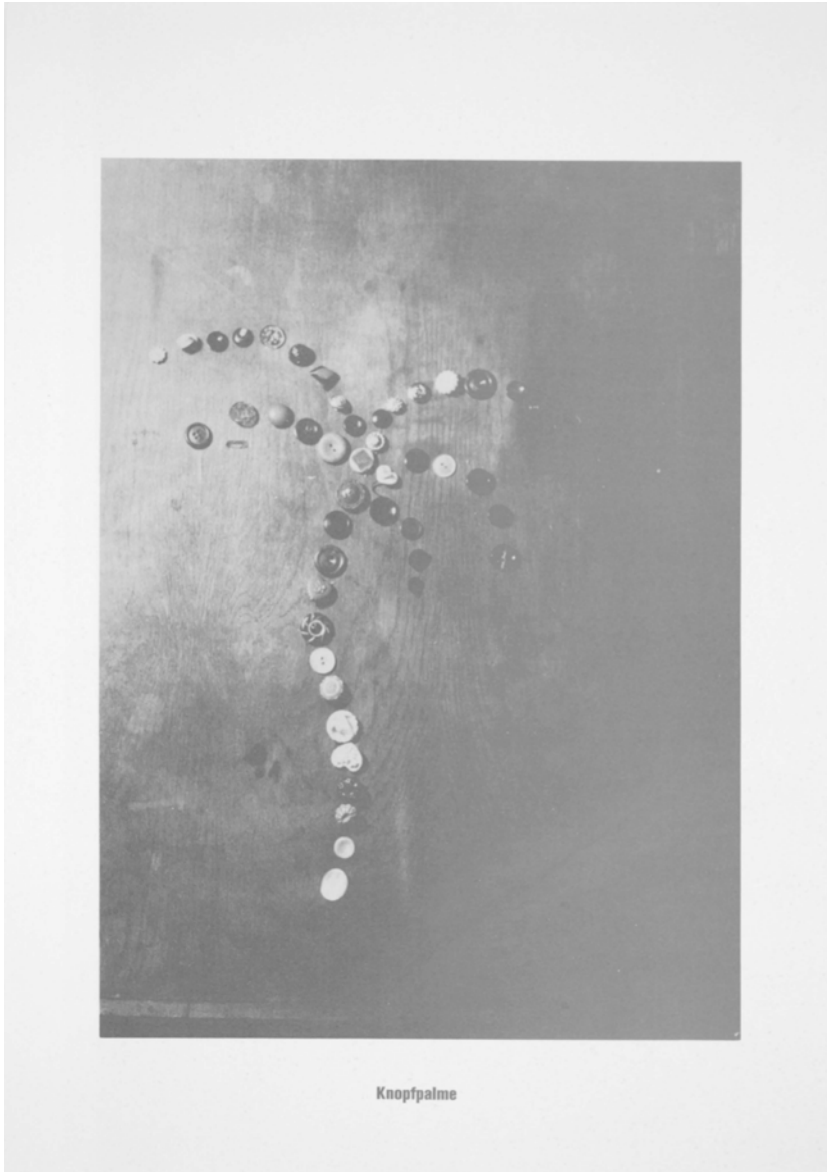


[Abb. 8]: Sigmar Polke: »Zollstockpalme«, aus der Grafikmappe »..... Höhere Wesen befehlen«, 1968, Offsetdruck Schwarz, Bildgröße 221 × 162 mm/Blattgröße 297 × 209 mm.



Brotpalme

[Abb. 9]: Sigmar Polke: »Brotpalme«, aus der Grafikmappe »..... Höhere Wesen befehlen«, 1968, Offsetdruck Schwarz, Bildgröße 221 × 162 mm/Blattgröße 297 × 209 mm.

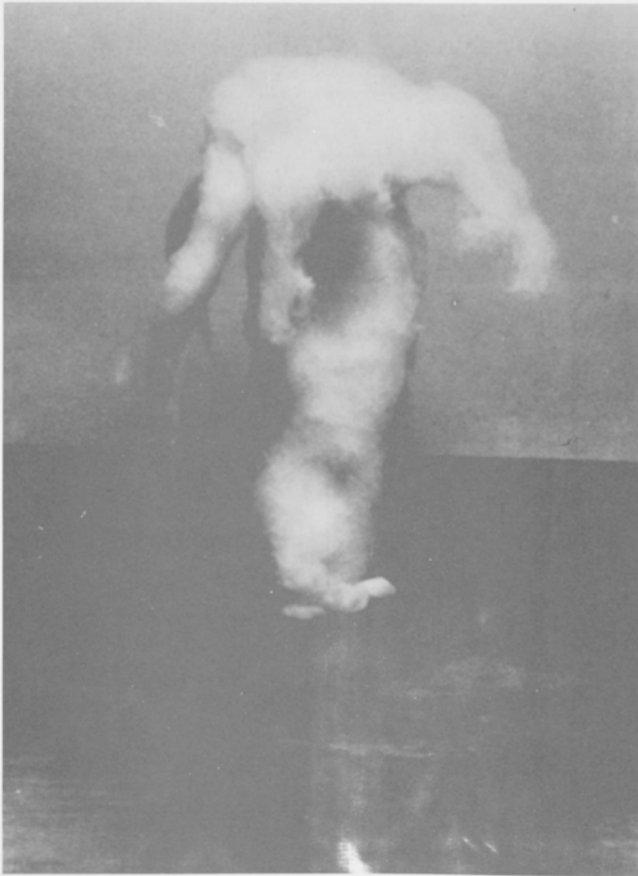


[Abb. 10]: Sigmar Polke: »Knopfpalme«, aus der Grafikmappe »..... Höhere Wesen befehlen«, 1968, Offsetdruck Schwarz, Bildgröße 221 × 162 mm/Blattgröße 297 × 209 mm.



Polke als Palme

[Abb. 11]: Sigmar Polke: »Polke als Palme«, aus der Grafikmappe »..... Höhere Wesen befehlen«, 1968, Offsetdruck Schwarz, Bildgröße 221 × 162 mm/Blattgröße 297 × 209 mm.



Wattepalme

[Abb. 12]: Sigmar Polke: »Wattepalme«, aus der Grafikmappe »..... Höhere Wesen befehlen«, 1968, Offsetdruck Schwarz, Bildgröße 221 × 162 mm/Blattgröße 297 × 209 mm.

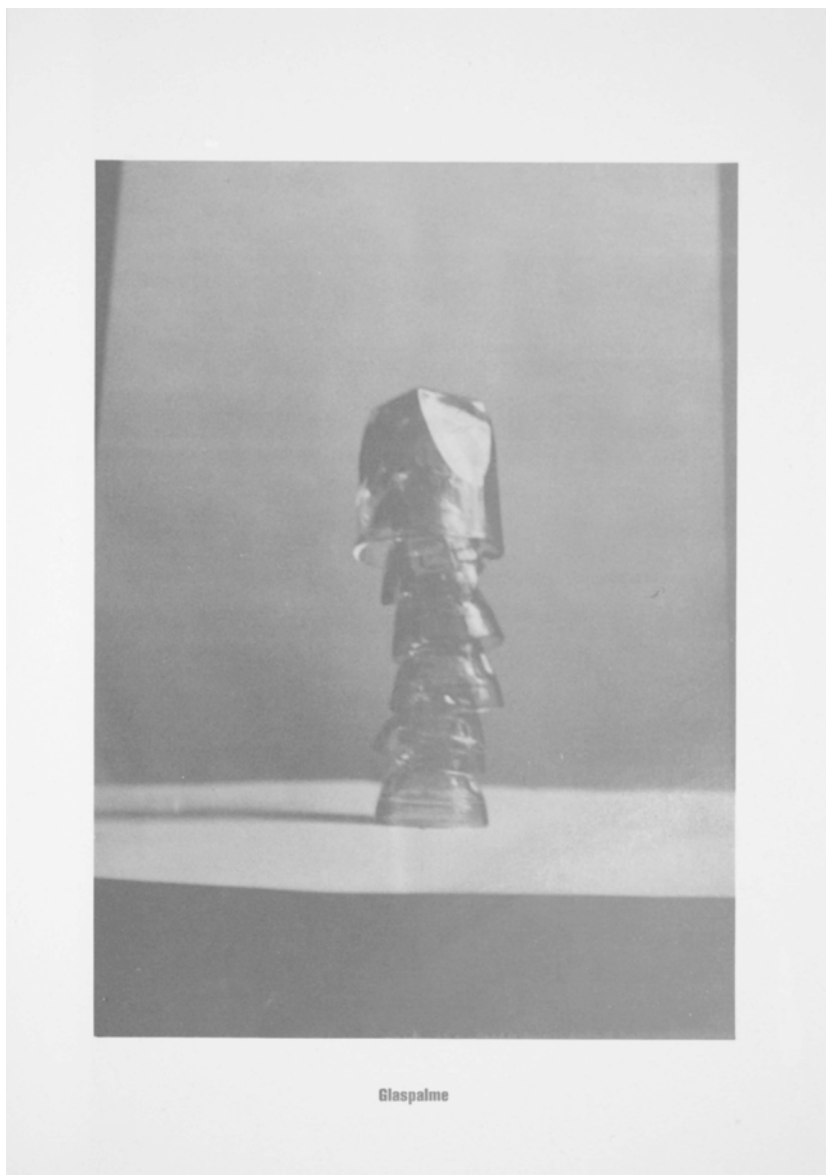


[Abb. 13]: Sigmar Polke: »Handschuhpalme«, aus der Grafikmappe »..... Höhere Wesen befehlen«, 1968, Offsetdruck Schwarz, Bildgröße 221 × 162 mm/Blattgröße 297 × 209 mm.



Luftballonpalme

[Abb. 14]: Sigmar Polke: »Luftballonpalme«, aus der Grafikmappe »..... Höhere Wesen befehlen«, 1968, Offsetdruck Schwarz, Bildgröße 221 × 162 mm/Blattgröße 297 × 209 mm.

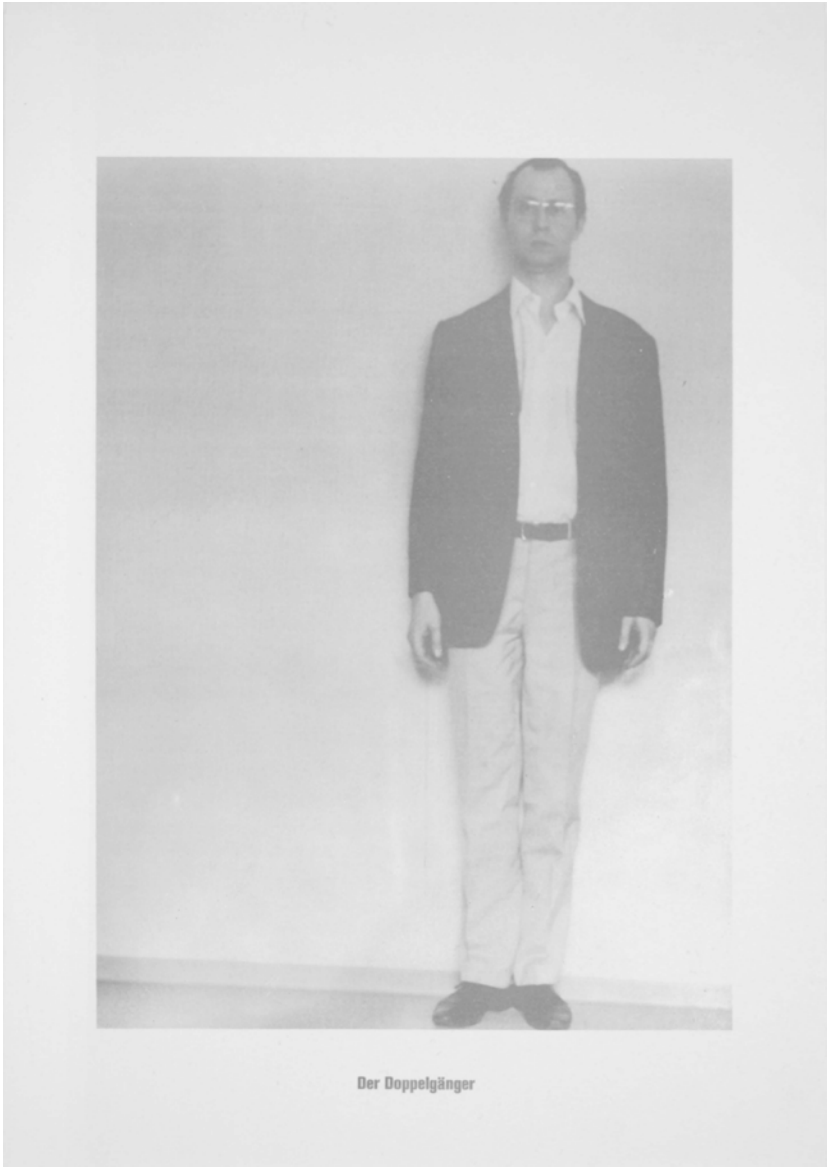


[Abb. 15]: Sigmar Polke: »Glaspalme«, aus der Grafikmappe »..... Höhere Wesen befehlen«, 1968, Offsetdruck Schwarz, Bildgröße 221 × 162 mm/Blattgröße 297 × 209 mm.



Die Decke, in die sich immer wieder die Konturen einer weiblichen Figur falten

[Abb. 16]: Sigmar Polke: »Die Decke, in die sich immer wieder die Konturen einer weiblichen Figur falten«, aus der Grafikkmappe »..... Höhere Wesen befehlen««, 1968, Offsetdruck Schwarz, Bildgröße 221 × 162 mm/Blattgröße 297 × 209 mm.



[Abb. 17]: Sigmar Polke: »Der Doppelgänger«, aus der Grafikmappe »..... Höhere Wesen befehlen«, 1968, Offsetdruck Schwarz, Bildgröße 221 × 162 mm/Blattgröße 297 × 209 mm.



[Abb. 18]: Sigmar Polke: »Korrektur der Handlinien«, aus der Grafikkmappe »..... Höhere Wesen befehlen«, 1968, Offsetdruck Schwarz, Bildgröße 221 × 162 mm/Blattgröße 297 × 209 mm.



Polke entlaubt einen Baum

[Abb. 19]: *Sigmar Polke: »Polke entlaubt einen Baum«, aus der Grafikmappe »..... Höhere Wesen befehlen«, 1968, Offsetdruck Schwarz, Bildgröße 221 × 162 mm/Blattgröße 297 × 209 mm.*



Die Weide, die nur meinetwegen hohl gewachsen ist

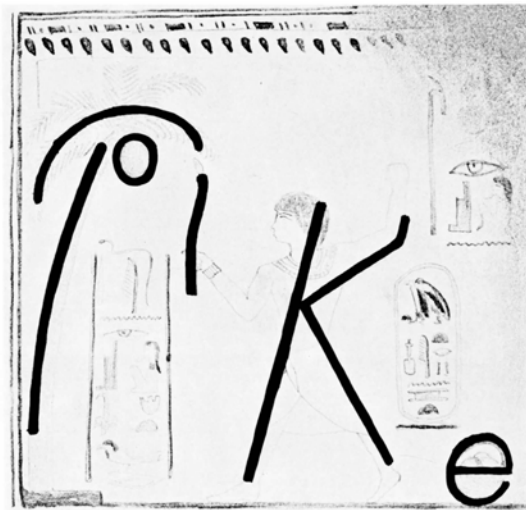
[Abb. 20]: Sigmar Polke: »Die Weide, die nur meinetwegen hohl gewachsen ist«, aus der Grafikmappe »..... Höhere Wesen befehlen«*, 1968, Offsetdruck Schwarz, Bildgröße 221 × 162 mm/Blattgröße 297 × 209 mm.*



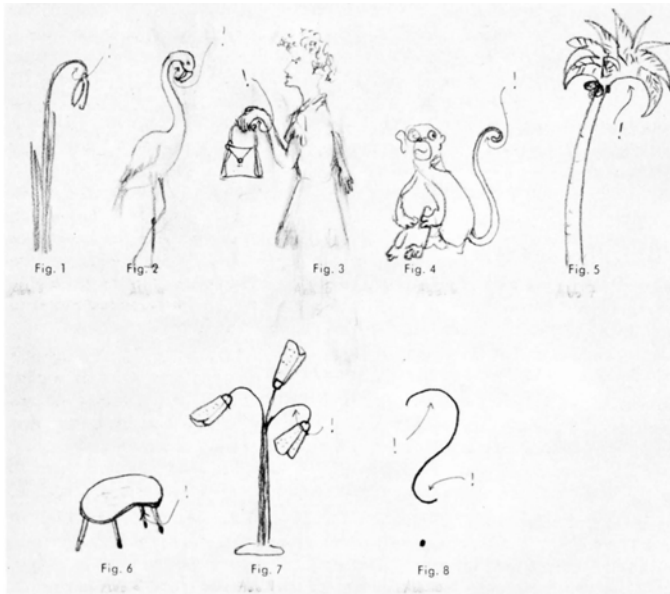
[Abb. 21]: Sigmar Polke: »Peitsche«, aus der Grafikmappe »..... Höhere Wesen befehlen«, 1968, Offsetdruck Schwarz, Bildgröße 221 × 162 mm/Blattgröße 297 × 209 mm.



[Abb. 22]: Friedrich Wolfram Heubach: »Hieroglyphe 1«, Zeichnung, o.J. u. o.O.



[Abb. 23]: Friedrich Wolfram Heubach: »Hieroglyphe 2«, Zeichnung, o.J. u. o.O.



[Abb. 24]: Friedrich Wolfram Heubach: »Krümmungskurven«, Zeichnung, o.J. u. o.O.



[Abb. 25]: Albrecht Dürer: »Feldhase«, 1502, Aquarell, Deckfarben, weiß gehöhlt, 251 × 226 mm. Wien, Albertina.

[Abb. 26]: Hans Hoffmann: »Feldhase«, 1580er Jahre, Aquarell und Deckfarben auf Pergament, 325 × 256 mm. Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett.



[Abb. 27]: Sigmar Polke: »Gummibandbild Dürer-Hase«, 1970, Gummiband auf Stoff, 90 × 75 cm. Stuttgart, Sammlung Froehlich.



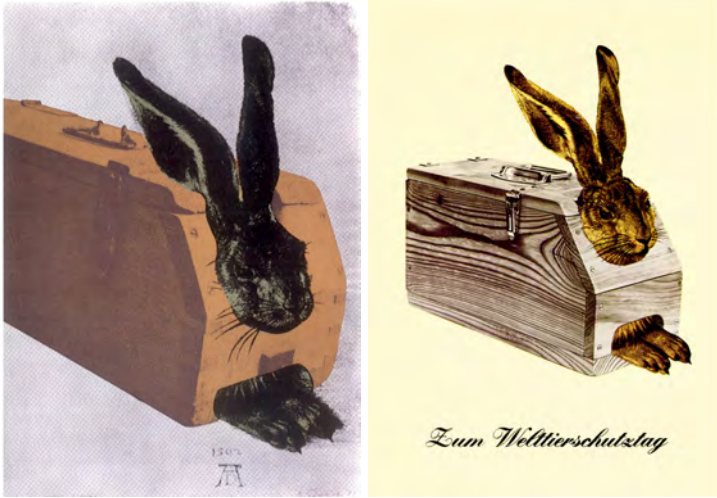
[Abb. 28]: Sigmar Polke: »Dürer-Hase«, 1968, Dispersion und Plakasilber auf Stoff, 80 × 60 cm. Baden Baden, Museum Fieder Burda.



[Abb. 29]: Sigmar Polke: »Handtücher«, 1994, Textilien, 300 × 225 cm. Private Sammlung.



[Abb. 30]: Klaus Staeck, »Sozialfall«, aus dem Mappenwerk »Fromage à Dürer«, 1971, Siebdruck, Bildgröße 72 × 54 cm/Blattgröße 72 × 56,5 cm.



[Abb. 31]: Klaus Staeck: »Zum Welttierschutztag«, aus dem Mappenwerk »Fromage á Dürer«, 1971, Siebdruck, Bildgröße 72 × 50,7 cm/Blattgröße 72 × 56,5 cm.

[Abb. 32]: Klaus Staeck: »Zum Welttierschutztag«, 1987, Postkarte, DIN-A6, 148 × 105 mm.



[Abb. 33]: Klaus Staeck: »Zur Konfirmation«, aus dem Mappenwerk »Formage á Dürer«, 1970, Siebdruck, Bildgröße 67,1 × 51,7 cm (ohne mitgedruckten schwarzen Rahmen)/Blattgröße 72 × 56,5 cm.

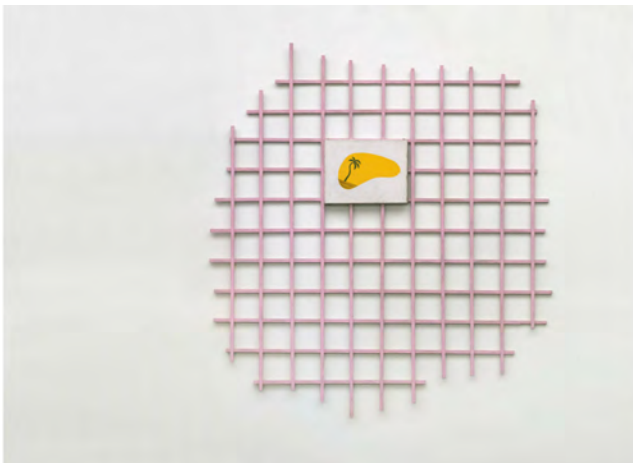
[Abb. 34]: Klaus Staeck: »Zum Tag der Menschenrechte«, aus dem Mappenwerk »Fromage á Dürer«, 1971, Siebdruck, Bildgröße 72 × 56,5 cm/Blattgröße 72 × 56,5 cm.



[Abb. 35]: Sigmar Polke: »Das Palmen-Bild«, 1964, Dispersion auf Dekostoff, 91 × 74 cm.
Private Sammlung.



[Abb. 36]: Sigmar Polke: »Urlaubsbild«, 1966, Öl auf Leinwand, 99 × 90 cm. Stuttgart. Sammlung Froehlich.



[Abb. 37]: Sigmar Polke: »Palme mit Gitternetz«, 1966, Acryl auf Holzgitter und Lack auf Leinwand, 213 × 194 cm. Private Sammlung.



[Abb. 38]: Sigmar Polke: »Palme auf Autostoff«, 1969, Dispersion auf Dekostoff, 130 × 150 cm. Private Sammlung.



[Abb. 39]: Sigmar Polke: »N.-Plastik«, 1968, Dispersion und Leukoplast auf bedrucktem Stoff, 130 × 110 cm. Bonn, Kunstmuseum Bonn (Dauerleihgabe aus Privatbesitz).

Kunst- und Bildwissenschaft



Cathrin Klingsöhr-Leroy

Buch und Bild – Schrift und Zeichnung

Schreiben und Lesen in der Kunst des 20. Jahrhunderts

Juni 2022, 108 S., Klappbroschur,
1 SW-Abbildung, 21 Farbabbildungen
15,00 € (DE), 978-3-8376-6123-1

E-Book:

PDF: 12,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-6123-5



Ingrid Hoelzl, Rémi Marie

Common Image

Towards a Larger Than Human Communism

2021, 156 p., pb., ill.
29,50 € (DE), 978-3-8376-5939-9

E-Book:

PDF: 26,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5939-3



Ivana Pilić, Anne Wiederhold-Daryanavard (Hg.)

Kunstpraxis in der Migrationsgesellschaft

Transkulturelle Handlungsstrategien
der Brunnenpassage Wien

2021, 244 S., kart.
29,00 € (DE), 978-3-8376-5546-9

E-Book:

PDF: 25,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5546-3

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Kunst- und Bildwissenschaft



Birgit Eusterschulte, Christian Krüger (Hg.)

Involvierte Autonomie

Künstlerische Praxis zwischen Engagement und Eigenlogik

August 2022, 230 S., kart., 10 SW-Abbildungen

35,00 € (DE), 978-3-8376-5223-9

E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation

PDF: ISBN 978-3-8394-5223-3



Marlene Bart, Johannes Breuer, Alex Leo Freier (Hg.)

Atlas der Datenkörper 1

Körperbilder in Kunst, Design und Wissenschaft
im Zeitalter digitaler Medien

März 2022, 172 S., kart.

34,00 € (DE), 978-3-8376-6178-1

E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation

PDF: ISBN 978-3-8394-6178-5



Petra Lange-Berndt, Isabelle Lindermann (Hg.)

Dreizehn Beiträge zu 1968

Von künstlerischen Praktiken und vertrackten Utopien

Februar 2022, 338 S., kart.

32,00 € (DE), 978-3-8376-6002-9

E-Book:

PDF: 31,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-6002-3

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

