

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 Wolldecke umgeben von abstrakten Farbschlieren. Das unerwartete und unpräzise ausgeführte 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-Shirtaufricke 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 Bänsch 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 Langbehn und Momme Nissens epochenmachender 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 Webplakats »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 kursorisch 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 doppelt 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 Geschichtungsvergessenheit, 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 sentimentalisierten 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 Gummiprodukten 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 enervierend 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, rekurren 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 kauende 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, dass 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 mühevoller 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 unikatalen Wert, für den das kleine Aquarell entsteht, 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, Wolldecken, 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, Tasthaare 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 Artnamen 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 Thiere

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 Sehaskpekten 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« (Zeitungsentente) 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 Publikumsliebblingen. 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 auseinanderzusetzen, und zwar mit der deutschtümelnden 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 schütterte 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 deutschtümeln-de 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 erneuert auf die Reise geschickt«⁹⁰, kommentiert Dieter Adelmann 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 Adelmann 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 wegsperrt, 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 rechts-extremen 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 paradierten 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 Bedeutungswechsel. 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:

Register Beziehung	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>Posthomeric</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 Staech-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 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 Ausnahmezustände 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 Vorangegangenes 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 Umrisse 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-synchrone 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 konkretisierter 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 Auslöschen 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 Zitaten 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 anderes 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 *auf zwei 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 Bildergedächtnis an und sorgen für dessen Erhalt und Fortdauer. Indem sie sich aktiv mit der Dürer-Verehrung 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 »Bild-atlas 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 »mnemischer Wellen« auf die Gegenwart Einfluss nimmt, dann definiert er das soziale Gedächtnis als ein transhistorisches Kulturphänomen, als einen Vorgang kultureller 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 Gegenwart rekonstruiert werden kann.«¹⁷² Insofern geht die zeitgenössische Forschung von einer Wechselwirkung beziehungsweise gegenseitigen Bedingtheit von individueller 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 Tradition) 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 Erinnerens. 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 Erinnertes 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. Ebenso wenig 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 »Schränken 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 Gedächtnisarbeit 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.