

4. Bildparodie als Verweisungsspiel

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

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

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

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

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

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

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

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

1 Hentschel 1997, S. 65.

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

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

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

3 Zitiert nach: Heiser 2010, S. 13.

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

5 Zitiert nach Hentschel 1997, S. 66.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

17 Schmidt-Linsenhoff 2009, S. 344.

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

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

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

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

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

19 Buchloh 1976, S. 148.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

26 Hentschel 2000, S. 369.

27 Heubach 1997, S. 290f.

28 Vgl. Hentschel 2000, S. 369.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

34 Hentschel 2000, S. 369.

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

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

35 Spies 2013, S. 58.

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

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

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

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

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

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

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

38 Vgl. Heubach 1997.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

43 Tattersall 2015, S. 110.

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

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

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

4.2 Friedrich Wolfram Heubachs »Frühe Einflüsse, späte Folgen«

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

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

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

46 Vgl. Buchloh 1976.

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

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

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

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

47 Heubach 1994, S. 294.

48 Heubach 1994, S. 294.

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

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

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

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

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

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

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

51 Heubach 1997, S. 285.

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

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

54 Vgl. Heubach 1997, S. 285.

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

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

55 Heubach 1997, S. 286.

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

57 Vgl. Barthes 2010, S. 251–316.

58 Ein Blick in Polkes Œuvre bestätigt diese Behauptung.

59 Heubach 1997, S. 286.

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

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

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

61 Heubach 1997, S. 286.

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

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

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

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

63 Heubach 1997, S. 287.

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

65 Vgl. Uppenkamp 2009.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

69 Heubach 1997, S. 288.

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

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

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

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

73 Heubach 1997, S. 289.

74 Heubach 1997, S. 289.

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

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

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

77 Heubach 1997, S. 289.

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

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

80 Heubach 1997, S. 289.

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

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

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

81 Heubach 1997, S. 290.

82 Heubach 1997, S. 290.

83 Heubach 1997, S. 290.

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

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

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

85 Heubach 1997, S. 290.

86 Heubach 1997, S. 290.

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

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

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

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

87 Heubach 1997, S. 292.

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

89 Heubach 1997, S. 293.

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

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

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

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

4.3 Bild und Zeichen

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

91 Vgl. Bachtin 1979.

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

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

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

93 Assmann 2015, S. 25.

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

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

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

95 Voßkamp/Weingart 2005, S. 11.

96 Stöhr 2010, S. 16.

97 Assmann 2015, S. 218.

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

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

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

99 Vgl. Spelten 2008.

100 Spelten 2006, S. 84.

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

102 Ruskin 1857, S. 6.

103 Vgl. Gombrich 2010.

104 Spelten 2008, S. 85.

105 Spelten 2008, S. 90.

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

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

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

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

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

107 Spelten 2008, S. 91.

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

109 Spelten 2008, S. 95.

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

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

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

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

110 Boehm 2007, S. 34.

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

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

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

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

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

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

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

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

114 Boehm 2007, S. 46.

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

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

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

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

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

119 Krüger 2017, S. 10.

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

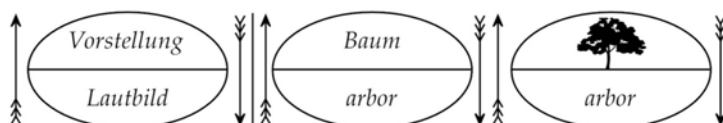
Dass unsere Sehgewohnheiten und damit auch die Art und Weise, das Gesehene auf Leinwand oder Papier zu bringen, sowohl auf Rezeptionsästhetischer als auch auf Produktionsästhetischer Seite eine große Rolle spielen, kann kaum abgestritten werden. Besonders parodistische Bildfindungen machen diesen Aspekt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

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

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

121 De Saussure 1967, S. 77.

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



Schema 1: De Saussure 1967, S. 78.

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

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

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

122 De Saussure 1967, S. 79.

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

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

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

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

124 Barthes 1983, S. 34.

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

126 Barthes 1983, S. 35.

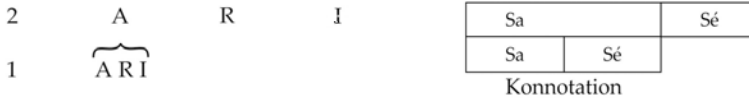
127 Barthes 1983, S. 36.

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

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

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

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



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

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



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

130 Vgl. Barthes 2010.

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

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

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

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

134 Barthes 1990, S. 12.

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

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

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

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

4.4 (Be-)Deutung aus historischer Perspektive

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

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

137 Barthes 1990, S. 38.

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

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

138 Vgl. Krüger 2017.

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

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

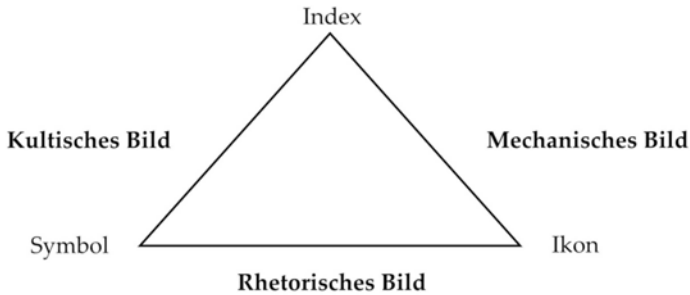
139 Die von de Saussure und seinen Nachfolger*innen etablierte Grundannahme der durch Signifikat und Signifikant gebildeten Doppelstruktur behält dabei ihre Gültigkeit.

140 Vgl. Wyss 2006.

141 Wyss 2006, S. 95.

142 Vgl. Wyss 2006, S. 43–48.

Der Wandel der Bildbegriffe im historischen Dreieck der Zeichen



Schema 6: Wyss 2006, S. 46.

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

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

143 Vgl. Foucault 1990.

144 Vgl. Assmann 2015.

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

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

145 Assmann 2015, S. 72.

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

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

148 Wyss 2006, S. 46ff.

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

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

149 Wyss 2006, S. 48.

150 Vgl. Wyss 2006, S. 50ff.

151 Assmann 2015, S. 33.

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

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

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

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

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

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

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

155 Wyss 2006, S. 58.

156 Vgl. Wyss 2006, S. 77.

157 Vgl. Alberti 2002; Ripa 2003.

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

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

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

158 Vgl. Assmann 2015, S. 64.

159 Vgl. Assmann 2015, S. 77.

160 Vgl. Wyss 2006, S. 77.

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

162 Wyss 2006, S. 80.

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

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

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

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

163 Vgl. Wyss 2006, S. 77.

164 Vgl. Wyss 2006, S. 249ff.

165 Wyss 2006, S. 260.

166 Wyss 2006, S. 43.

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

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

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

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

167 Wyss 2006, S. 27.

168 Vgl. Wyss 2006, S. 9.

169 Vgl. Welsch 2008.

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

4.5 Modi philosophisch-ästhetischer Weltaneignung: Symbol und Allegorie

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

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

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

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

170 Buchloh 1976, S. 148.

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

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

171 Vgl. Owens 1980, S. 81f.

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

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

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

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

173 Vgl. Tragatschnig 2007, S. 215f.

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

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

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

175 Quintilian 1988, VIII.6,44, Bd. 2, S. 236.

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

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

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

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

177 Vgl. Benjamin 2000.

178 Owens 1980, S. 69.

179 Wyss 2006, S. 262.

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

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

180 Assmann 2015, S. 93.

181 Vgl. Assmann 2015, S. 93.

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

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

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

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

183 Wyss 2006, S. 42.

