

6. Bildparodie als Reflexionsfigur

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

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

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

¹ Vgl. Rancière 2015.

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

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

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

2 Rancière 2008a, S. 33.

3 Grasskamp 1994, S. 122.

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

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

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

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

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

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

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

6.1 Sigmar Polkes »N.-Plastik«⁷

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

⁷ Der historische Originaltitel von Sigmar Polkes Werk lautet »Negerplastik«. Da es sich um einen massiv rassistischen Terminus handelt, habe ich mich dazu entschieden, diesen von Sigmar Polke vergebenen Titel im Rahmen meiner Arbeit nicht zu wiederholen, sondern ihn auf die o.g. Art als kritisch zu markieren. Auch in wissenschaftlicher Hinsicht ist die Kategorisierung von Kunstobjekten als N.-Plastik problematisch, da es sich um eine aus europäischer Perspektive vorgenommene Einschätzung handelt, unter der eine Vielzahl heterogener Objekte unterschiedlichster Herkunft oberflächlich zusammengefasst werden. Wenn kein Originaltitel zitiert wird und (mir) eine genaue Verortung der Objekte unmöglich ist, wird der Ausdruck »N.-Plastik« durch den Begriff »Plastik vom afrikanischen Kontinent« ersetzt in dem Versuch, diese Heterogenität sichtbar zu machen.

⁸ Das erkennt schon Victoria Schmidt-Linsenhoff, wenn sie schreibt: »Tatsächlich verweist nicht nur das Gemälde [N.-Plastik, J.H.] auf die historisch-politischen Implikationen des Neoprimitivismus nach 1945, sondern auch das gesamte Motivrepertoire der Palmen, Pyramiden, Affen, Flamingos und der visuellen Anthropologie in den 1960er Jahren, sowie die fotografischen Entdeckungsreisen der 1970er Jahre in die Dritte Welt und ins eigene Unbewusste (mittels Drogen).«. Vgl. Schmidt-linsenhoff 2009, hier bes. S. 343.

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

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

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

¹⁰ Vgl. Hentschel 1997, S. 46.

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

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

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

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

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

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

12 Hentschel 1997, S. 46.

13 Hentschel 1997, S. 47.

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

Das 1969 entstandene Stoffbild »Palme auf Autostoff« [Abb. 38] zeigt die inzwischen wohlbekannte Polke-Palme – ein in eleganter S-Kurve geschwungener Stamm mit fünf stilisierten Palmwedeln geschmückt – auf einem Deko-Stoff mit Auto-Muster. Die minimalistische Bemalung wertet den Musterstoff durch seine Funktion als Leinwand auf. Gleichzeitig bleibt aber das Design so gut erkennbar, dass die ursprüngliche Funktion des Fabrikats – Kissenbezug, Vorhangsstoff oder Kinderzimmerdekoration – und die »triviale Eigenmächtigkeit und Impertinenz¹⁴ des Musters nicht unsichtbar werden. In vertikaler Ausrichtung sind unterschiedliche Automodelle mit Markenbezeichnung zu sehen, die, wie Hentschel schreibt, als »Zeichen [dienen, J.H.], mit denen eine Welt erträumt wird, die ›man‹ sich nicht leisten kann, die aber im Surrogat einen gewissen Abglanz und eine scheinbare Nähe enthält.«¹⁵ Dieser scheinbaren Nähewohnt eine doppelte Täuschung inne: Sie lässt sich ebenso auf die dargestellten Automobile beziehen, die aus der eigenen Lebenswelt bekannt sind und dennoch für viele unerreichbar bleiben, als auch auf die durch die Palmen versinnbildlichten fernen Länder, die selbst mit der gestiegerten Mobilität eines Kleinwagens unzugänglich bleiben, allein schon weil sie von der Werbeindustrie stilisierte Wunschbilder bedeuten und keine realen Orte.

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

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

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

14 Buchloh 1976, S. 143.

15 Hentschel 1991, S. 184.

16 Hentschel 1991, S. 184.

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

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

17 Hentschel 1991, S. 190–196.

18 Hentschel 1991, S. 182–190.

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

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

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

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

¹⁹ Hentschel 1991, S. 190.

²⁰ Hentschel 1991, S. 192f.

²¹ Schmidt-Linsenhoff 2009, S. 342.

²² Vgl. Wienand 2015, S. 201–233.

²³ Wienand 2015, S. 206.

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

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

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

²⁴ Wienand 2015, S. 206.

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

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

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

27 Vgl. Wienand 2015, S. 203.

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

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

30 Vgl. Einstein 1915, Abb. 2.

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

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

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

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

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

³² Wienand 2015, S. 203.

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

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

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

³⁵ Vgl. Einstein 1915.

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

³⁷ Schmidt-Linsenhoff 2010, S. 306.

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

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

³⁸ Schmidt-Linsenhoff 2010, S. 305.

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

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

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

⁴² Vgl. Jung 1982, hier bes. S. 132.

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

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

43 Vgl. Thurner 1995/1996.

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

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

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

45 Hentschel 1991, S. 184.

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

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

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

⁴⁷ Vgl. Buchloh 1976, S. 144.

⁴⁸ Vgl. Hentschel 1991, S. 190ff.

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

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

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

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

51 Vgl. Wienand 2015, S. 209f.

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

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

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

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

53 Wienand 2015, S. 210.

54 Wienand 2015, S. 210.

55 Sontag 1964, S. 515.

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

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

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

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

⁵⁷ Ob das funktioniert, darüber lässt sich streiten.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

65 Grasskamp 1994, S. 82.

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

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

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

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

68 Vgl. Wienand 2015, S. 208.

69 Vgl. Barthes 2010, S. 276.

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

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

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

⁷⁰ Barthes 2010, S. 258 (Herv. i.O.).

⁷¹ Vgl. Wienand 2015, S. 208.

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

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

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

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

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

74 Vgl. Barthes 2010, S. 276f.

75 Vgl. Barthes 2010, S. 276.

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

77 Vgl. Barthes 2010, S. 251.

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

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

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

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

⁸⁰ Hark 1998, S. 124.

⁸¹ Rancière 2008a, S. 33.

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

6.2 Bildparodie und Ideologiekritik

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

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

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

84 Barthes 2010, S. 280.

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

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

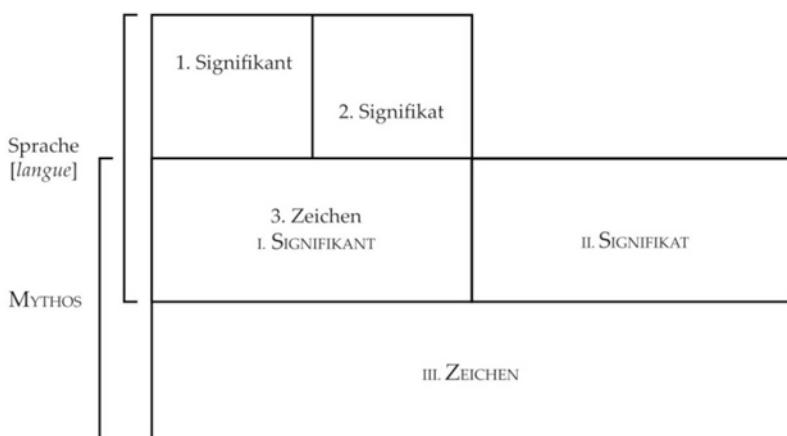
Um die Mythos-Theorie von Roland Barthes besser einordnen zu können, ist es nötig, einen Schritt zurück zu gehen und sich in Erinnerung zu rufen, wie semiotische Zeichenprozesse funktionieren und wie Bedeutung in Text und Bild konstruiert wird. Damit schließt die Auseinandersetzung mit dem Mythos-Begriff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

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

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

⁸⁷ Vgl. Barthes 2010, S. 256.

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



Schema 8: Barthes 2016, S. 259.

88 Barthes 2010, S. 256.

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

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

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

⁹⁰ Vgl. Barthes 2010, S. 261.

⁹¹ Vgl. Barthes 2010, S. 261.

⁹² Barthes 2010, S. 262.

⁹³ Barthes 2010, S. 263f.

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

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

⁹⁴ Barthes 2010, S. 265.

⁹⁵ Barthes 2010, S. 267 (Herv. i.O.).

⁹⁶ Barthes 2010, S. 267.

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

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

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

98 Vgl. Barthes 2010, S. 272.

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

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

⁹⁹ Vgl. Barthes 2010, S. 275ff.

¹⁰⁰ Vgl. Barthes 2010, S. 276.

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

¹⁰² Vgl. Barthes 2010, S. 277.

¹⁰³ Barthes 2010, S. 269.

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

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

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

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

¹⁰⁵ Barthes 2010, S. 277.

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

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

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

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

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

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

¹⁰⁹ Balke 2020, S. 66.

¹¹⁰ Balke 2020, S. 66.

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

6.3 Bildparodie und politischer Dissens

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

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

¹¹² Balke 2020, S. 66.

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

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

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

¹¹⁴ Vgl. Rancière 2002.

¹¹⁵ Rancière 2008a, S. 33.

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

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

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

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

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

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

¹¹⁹ Rancière 2016, S. 135f.

¹²⁰ Rancière 2016, S. 136.

¹²¹ Muhle 2008, S. 10.

¹²² Vgl. Rancière 2008a.

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

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

¹²³ Rancière 2008a, S. 31.

¹²⁴ Rancière 2016, S. 137.

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

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

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

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

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

127 Vgl. Rancière 2009.

128 Rancière 2016, S. 139.

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

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

131 Rancière 2016, S. 140.

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

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

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

¹³² Rancière 2008a, S. 32.

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

¹³⁴ Rancière 2016, S. 147.

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

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

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

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

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

¹³⁶ Rancière 2016, S. 143.

¹³⁷ Vgl. Kant 1990.

¹³⁸ Rancière 2016, S. 145.

¹³⁹ Muhle 2008, S. 8.

¹⁴⁰ Kleesattel 2016, S. 176f.

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

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

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

¹⁴¹ Muhle 2008, S. 7f.

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

¹⁴³ Kleesattel 2016, S. 177.

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

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

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

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

146 Vgl. Rancière 2015, S. 23.

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

148 Rancière 2015, S. 24.

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

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

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

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

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

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

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