

7. Rückblick und Ausblick

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

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

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

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

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

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

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

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

3 Haftmann 1960, S. 129. Vgl. dazu auch: Belting 1989. Hier gilt es auch den eurozentristischen Blick zu bedenken, wenn Haftmann von »Weltkultur« spricht, der die künstlerischen Positionen des globalen Südens ausschließt.

4 Die Ausstellung »documenta. Politik und Kunst« eröffnete am 18. Juni 2021. Für weitere Informationen zu der Ausstellung und ihrer Fragestellung sei auf die begleitende Publikation des Deutschen Historischen Museums Berlin verwiesen: Gross 2021.

5 Kea Wienand zeichnet die Genealogie des Primitivismus in der BRD in ihrer Dissertationschrift ausführlich nach. Vgl. Wienand 2015.

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

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

6 Vgl. z.B. Bergmann 2016.

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

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

8 Vgl. Von Gehlen 2020.

