

1. Einleitung

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

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

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

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

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

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

1 Vgl. Hark 1998.

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

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

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

3 Vgl. Müller/Hagedorn 2021.

4 Vgl. Schiller 1992; Sulzer 1774.

5 Vgl. Hutcheon 1995.

6 Müller 2021, S. 10.

7 Vgl. Welsch 2008.

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

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

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

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

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

9 Vgl. Rancière 2015.