

Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (1991)

Heft: 30: Collaboration Sigmar Polke

Rubrik: [Collaboration] Sigmar Polke

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

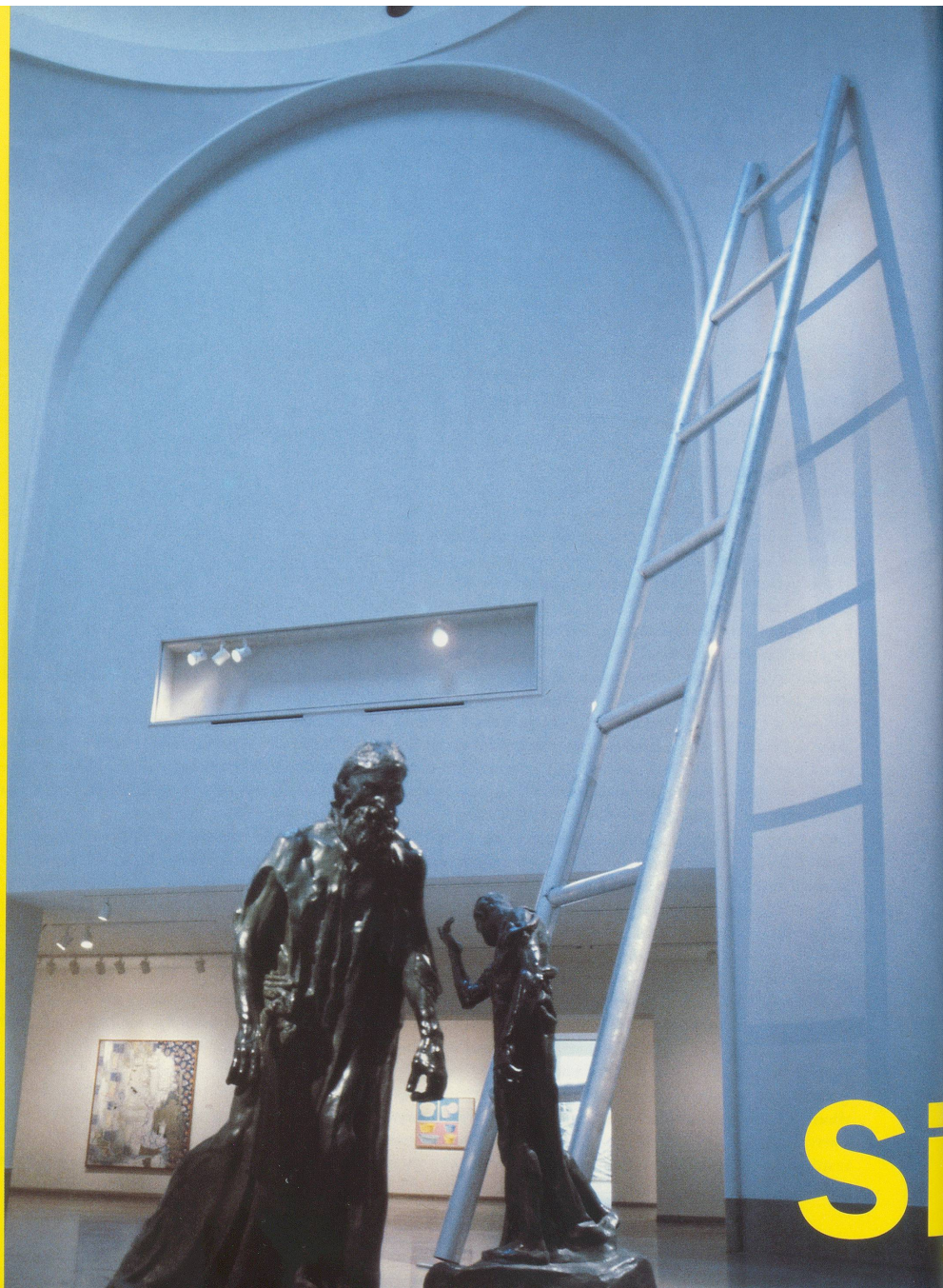
Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

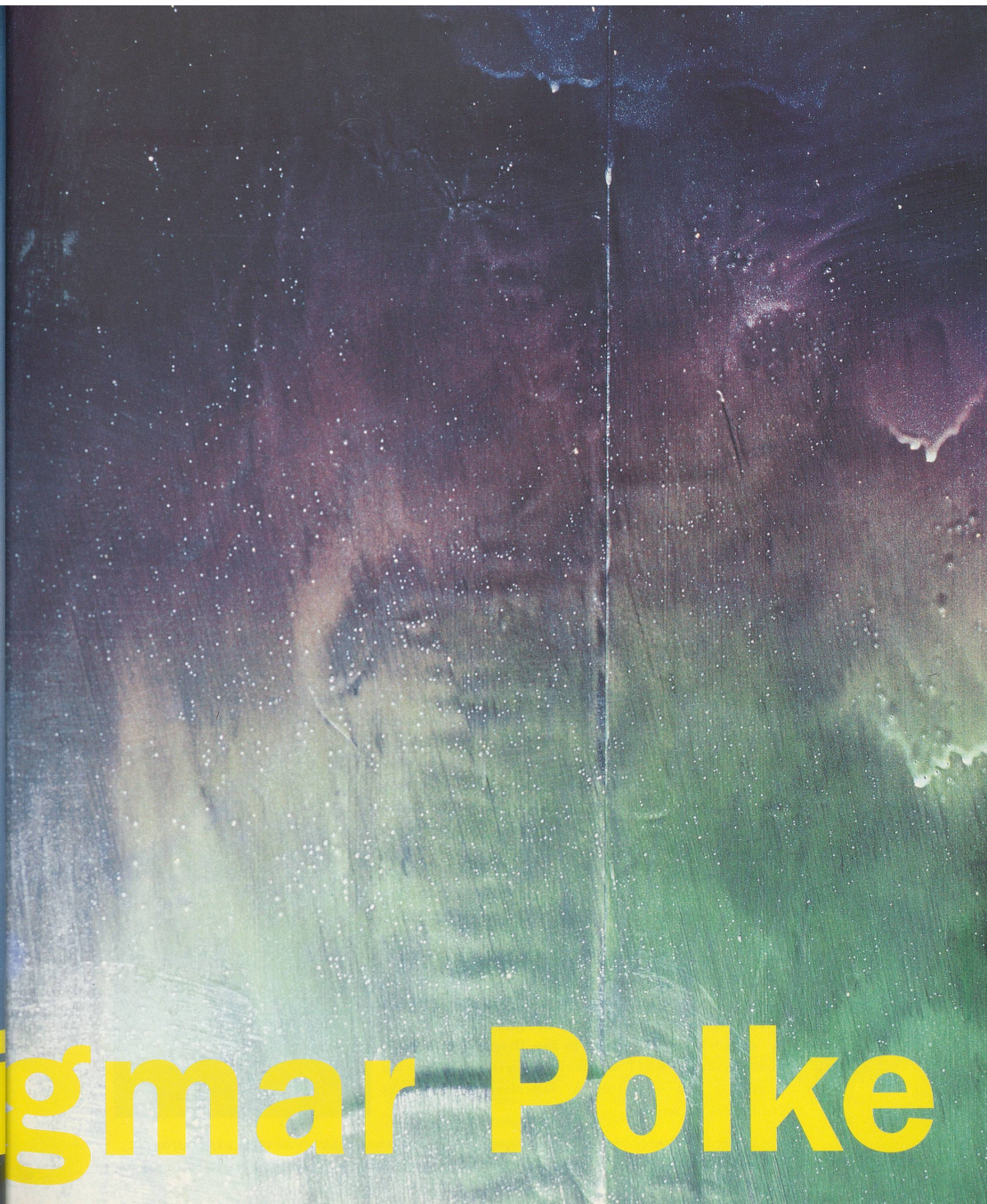
Download PDF: 10.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

SIGMAR POLKE-AUSSTELLUNG IM BROOKLYN MUSEUM, NEW YORK, OKTOBER 1991-JANUAR 1992. Im Vordergrund: RODIN'S BÜRGER VON CALAIS. SIGMAR POLKE EXHIBITION AT THE BROOKLYN MUSEUM, NEW YORK, OCTOBER 1991-JANUARY 1992. In the foreground: RODIN'S THE BURGHERS OF CALAIS. Rechte Seite right page: DETAIL DES THERMOSENSIBLEN WANDBILDES DER POLKE-AUSSTELLUNG IN PARIS IM ARC, OKTOBER-DEZEMBER 1988. DETAIL OF THE HEAT-SENSITIVE MURAL REALIZED FOR THE POLKE EXHIBITION IN PARIS AT ARC, OCTOBER-DECEMBER 1988.



Sigmar Polke



EINE GROSSE SIGMAR POLKE-RETROSPEKTIVE IST DIESES JAHR DURCH DIE VEREINIGTEN STAATEN GEREIST.

Den Anfang machte die mit rund hundert Werken bestückte Schau im San Francisco Museum of Modern Art mit einer vom Künstler inszenierten zusätzlichen Rauminstallation im grossen Oberlichtsaal des Museums (1). Dort trat eine überdimensionierte Aluminiumleiter zum ersten Mal in Erscheinung – sie begleitete die Polke-Wanderausstellung an alle Stationen (mit Ausnahme von Washington) in entweder stehender oder liegender Position.

Das Rätseln über deren Bedeutung hob den durch sie entstandenen stimmungsmässigen Baustellencharakter hervor, oder wies auf eine möglicher-



1

2



weise vom Künstler als Fluchtweg gedachte Einrichtung, oder erkannte eine Anspielung an die Institution Museum und deren Aufgabe, zu erhaltenen Erlebnissen hinzuleiten, oder sah darin schlicht einen Zufuhrweg für noch mehr Bilder, da die eher dichtgehängte Ausstellung ohnehin im Zeichen der Abundanz stand. Die Ausmasse der Leiter (mit über 14 Meter Länge) machten diese auch zum perfekten Begleiter der Bilder auf eine Gulliverreise ins Land, das der Malerei des 20. Jahrhunderts das Grossformat geschenkt hat.

In San Francisco lagen am Fuss der Leiter zwei gigantische Jadesteine. In den vier Himmelsrichtungen hat Polke in Alkoven des Raumes monochrome Malereien mit kostbaren Pigmenten (Azurrit, Malachit (6), Auripigment und Zinnober) ausgeführt und zudem Objekte aus gegos-

senem 18-karätigem Gold gehängt (2). An den Wänden dieses grossen Raumes waren computergenerierte Reproduktionen von Bildern auf Vinyl in Formaten von rund 7x6 m zu sehen.

Sigmar Polke wählte diese neue Reproduktionstechnik (5), die in den Vereinigten Staaten vor allem für grossformatige wetterfeste Aussenreklamen verwendet wird, auch für seinen Dürer-Schleifen-Zyklus (siehe Seite 82/83): In Washington und in Chicago (3) wurden die acht Bilder, deren Hauptmotiv auf einen Dürer-Holzschnitt, eine Reproduktion aus dem 16. Jahrhundert zurückgeht, in der computergedruckten Version gezeigt. Diese Reise durch Zeit und Medien hat auch der kleine Besteckkasten angetreten, der auf der Edition zu sehen ist, die Sigmar Polke für PARKETT geschaffen hat. Ursprünglich vielleicht einem Verkaufskatalog aus dem 19. Jahrhundert entnommen, fand das «Bildmolekül» seinen Weg in eine

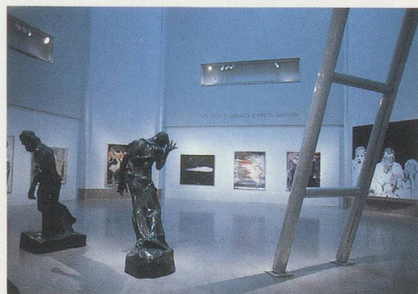
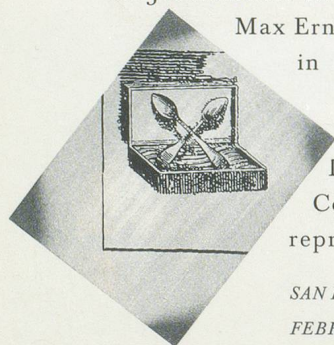


3

Max Ernst-Collage und von dort auf ein Polke-Bild, das bereits in unserer 1984 in Collaboration mit Sigmar Polke entstandenen Ausgabe Nr.2 auf der Seite 38 abgebildet war, um nun in San Diego, USA, für die Leser von PARKETT in einer limitierten Auflage via Computer und vierfarbigem Nadeldrucker auf Vinyl reproduziert zu werden.

B. C.

SAN FRANCISCO MUSEUM OF MODERN ART, NOVEMBER 1990–JANUAR 1991/HIRSHHORN MUSEUM, WASHINGTON D. C., FEBRUAR–MAI 1991/MUSEUM OF CONTEMPORARY ART CHICAGO, JULI–SEPTEMBER 1991/THE BROOKLYN MUSEUM, NEW YORK, OKTOBER 1991–JANUAR 1992



4

A MAJOR SIGMAR POLKE RETROSPECTIVE TRAVELED THROUGH THE UNITED STATES THIS YEAR.



The show of some hundred works opened at the San Francisco Museum of Modern Art, with a special installation staged by the artist in the large skylit space at the museum (1).

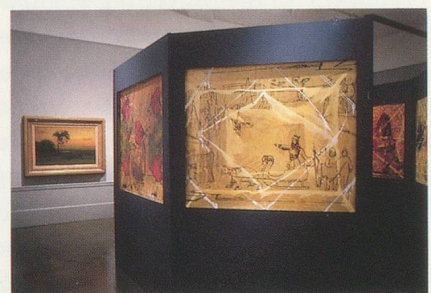
There, a gigantic aluminum ladder made its first appearance. Either standing or lying on the floor, it accompanied the show wherever it went (with the exception of Washington). Guesswork as to its significance underscored the construction-site atmosphere generated by its appearance, or suggested a piece of equipment devised by the artist for the eventuality of escape, or alluded to the museum and its task of being a guide to edifying experience, or merely viewed it as a means of mounting more pictures, in a copious densely hung exhibition. The size of the ladder (over 14 meters/46 feet long) made it a perfect companion for the pictures on their Gulliver's Travels through a land that has bestowed the large-format on painting in the 20th century.

In San Francisco, two enormous jade stones lay at the foot of the ladder. In each of the four corner alcoves of the space, Polke created a monochrome

wall painting using one of the following precious pigments – lazurite, malachite (6), auric pigment, and cinnabar – and hung an object cast in 18-karat gold (2). Computer-generated reproductions of pictures on vinyl, measuring about 7x6 m/32 x 19", were mounted on the walls of the large space. This new technique of reproduction (5) – used in the United States primarily for weatherproof billboard advertising – was also chosen by Sigmar Polke for his cycle of Dürer tracteries (see p. 82/83). In Washington and Chicago (3), viewers were presented with the computer version of the eight pictures, whose motifs are drawn from a reproduction of a 16th century Dürer woodcut.

The silverware box – seen in the special edition made by Polke for this issue of PARKETT – has also taken an extended journey through time and media. Having possibly started out as an illustration in a 19th century sales catalogue, the "picture molecule" found its way into a Max Ernst collage,

and from there into a Polke picture that was already reproduced in Polke's first collaboration in PARKETT No. 2, p. 38. It has now been reproduced for the readers of PARKETT in a limited edition, via computer and four color matrix printer on vinyl.



8/9 POLKE'S LATERNA MAGICA UND LATERNA COMICA IN DEN RÄUMEN DER SAMMLUNG "AMERIKANISCHE MALEREI DES 19. JH." DES BROOKLYN MUSEUM. POLKE'S LATERNA MAGICA AND LATERNA COMICA IN THE ROOMS OF THE BROOKLYN MUSEUM'S COLLECTION OF 19TH CENTURY AMERICAN PAINTING.

B. C.

THOMAS McEVILLEY

Flower Power

or

Trying to Say the Obvious about Sigmar Polke

Around 1960 painting lost credibility for a while. This happened in both Europe and America. Its credibility in the preceding era had rested in part on a claim of supernatural or transcendent vision. According to this idea, the painter ventured intuitively into the abyss of the unknown and wrested from it a vision which, transferred to a physical surface, was the painting. Among the most self-conscious embodiments of this idea were works in the tradition of the sublime – especially the abstract sublime – and, quintessentially within that category, Abstract Expressionism with its obsession with the primal or originaive moment. A picture such as Jackson Pollock's *THE DEEP* or Barnett Newman's *DAY ONE* was understood as a view through what Hölderlin called "the gateway of all image" – like the sight glimpsed in the first light of creation. It was primal and thus preceded corruption and thus was incorrupt – even incorruptible.

THOMAS McEVILLEY is a contributing editor of *Artforum* and a professor at Rice University. His most recent book, *Art and Discontent*, was published in April 1991 by McPherson and Co., New York. A German edition is currently in preparation.

Around 1960 this began to seem like a misleading assessment. (For some it had long seemed so – as in the skepticism that Marcel Duchamp had felt about painting's relationship to real life as early as 1912/13.) The idea of representation began to break through the idea of abstraction and raise questions about it. Even granted that the painting represented something primal and incorruptible (and that in itself was getting hard to believe as commodification advanced apace), it was still not the thing itself but a representation of it – and there was no telling how much corruption had entered into the representation through its maker's desperate ambition for the incorrupt; perhaps the painting's apparent credibility resided simply in the artist's ability to fool himself so well that he in turn fooled others.

Painting at this point tended to give way to sculpture in various modes, including performance, or "living sculpture." A sculptural ethic arose that was characteristic of the '60s and '70s: the main point was that sculpture occupied real three-dimensional space – the space of the viewer – unlike the illusionistic metaphysical depth which the canvas suggested even in the hands of the most advanced preparers of the surface. In the sculptural experience there was

supposedly less room for illusionism, and also less room for the idea of magic, which lay all over the painted surface like a glossy nocturnal sweat, or an Osirian eye glistening at the beyond in a cavern where mummies sat up and took notice. Sculpture acknowledged the reality of the body, and that could be the beginning of a materialistic and social art. It occupied the gap between art and life that Robert Rauschenberg had thought he would work in. And so-called "living sculpture," later called "performance," was in this sense its ultimate form. Resisting the concept of theater and the proscenium arch, performance was felt to go even beyond sculpture in the elimination of illusion and the coming-to-terms with real life.

It may be that in Germany there was a special urgency to these issues, insofar as Theodor Adorno's precept, "To write poetry after Auschwitz is obscene," may have been most obviously relevant there. Clearly this precept applied to traditional easel painting as well as to poetry. The picture, with its false exclusion of the immediate world and its claimed glimpses of a picturesque beyond, was as suspect as poetry with its false metrical voice and its habit of fantasied beauty. In fact, the question that Adorno was pointing to went beyond both poetry and art, and applied to all cultural activity. It asked how one might do something that continued the tradition that had led up to the traumatic or psychotic break while still acknowledging that break and confronting its derailment of that tradition: how to continue the karmic thread that was history while acknowledging that history had discredited itself.

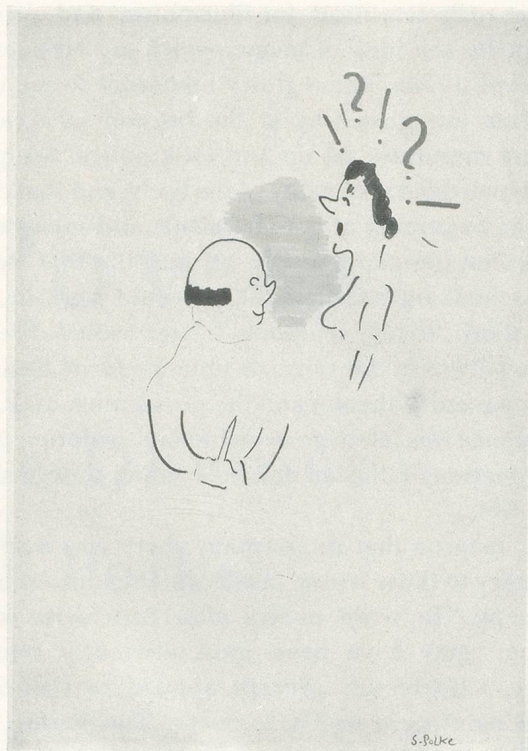
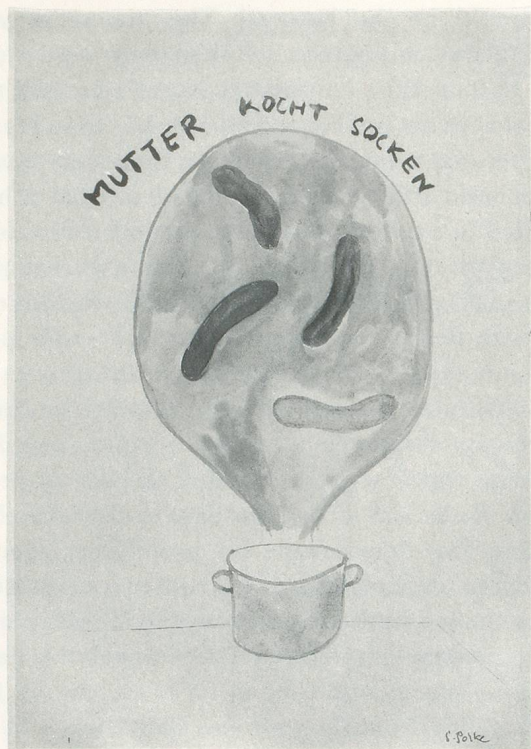
Joseph Beuys investigated the terrain of this paradox impressively. First he turned to sculpture and living sculpture as realer alternatives to pictures of things. These works contained a real stance toward the Adornean question. When Beuys exhibited withered sausages and turd-like things in a vitrine and labelled it AUSCHWITZ he was rubbing our noses in what Walter Benjamin called the *faeces et urinam* of history, stressing its nature as, in James Joyce's words, "A nightmare from which I am trying to awaken." After this, how could one participate innocently in art history again? Beuys acquired students or disciples, and he told them one could not paint anymore;

that would be the betrayal. This statement was powerful and courageous, but then there were problems. In time, the performative impulse crossed the line between art and life and became life; then life, in turn, became a vaguely grandiose mummery based on apparent strategies of avoidance of what it had intended to confront. Shamanic retreats into nature gave way to royal elevations into heavenly realms.¹⁾

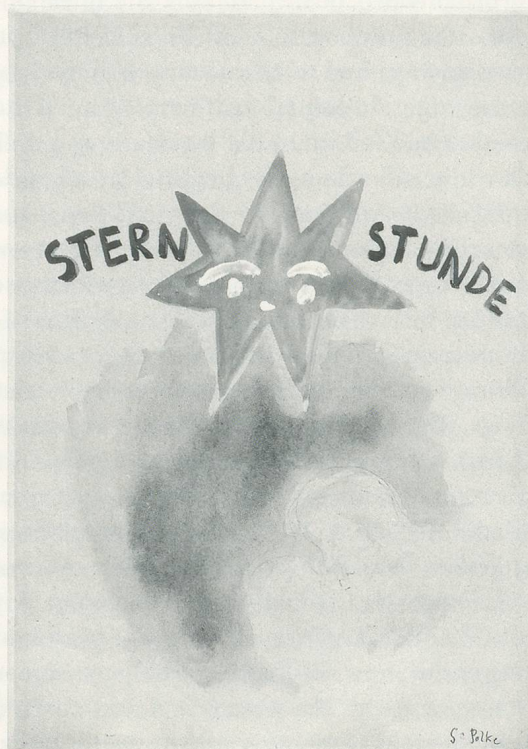
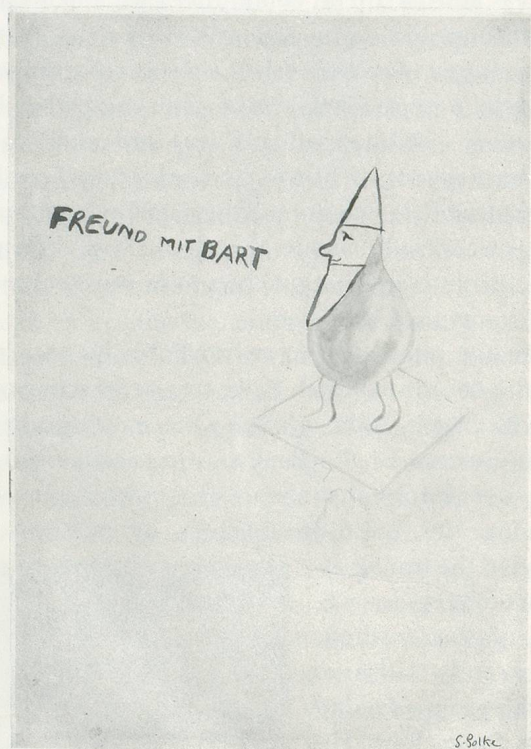
The next generation of German artists had to contend with Beuys' example. His attempt – only partially successful – at reconciling the exigencies of recent German history with the impulse to make objects for disinterested contemplation, posed a challenge which was theirs either to take up or to neglect. Polke was at the academy in Düsseldorf at the time that Beuys made his prohibition against painting to his students, and his subsequent reaction against the teacher's mummery was to include painting as a gesture of rebellion. There was in this decision a certain attempt not to be overcome by the karma falling from the past – as Beuys was – to be more in the present moment, and out of the coercive framework of history. This was an option that seemed to be offered to the generation of the flower child, who was able to slip off communal karma like a uniform thrown on a dump and walk away clean. Part of the syndrome of release was the chemically induced psychedelic experience – especially the psilocybin mushroom – through which it was undeniably possible to step out of history into an overwhelming presentness. Polke conjoined the act of painting with a transgressive life style that took form through drugs, alcohol, hippiestyle visits to Eastern cultures, biker communes, and so on.

I am now referring primarily to Polke's work of the '60s, the decade in which Polke was in frequent contact with Beuys. Although this work may be seen as a transgression of the Beuysian imperative not to paint, it did not consummate the transgression by affirming the traditional values of painting. It extended the transgressive act to include a critique of the aesthetic values and traditions that had propped painting up for so long. His





SIGMAR POLKE, MOTHER COOKS SOCKS, UNTITLED, FRIEND WITH BEARD, HOUR OF GLORY, 1963,
gouache on paper, each 11⁵/₈ x 8¹/₄" / Gouache auf Papier, je DIN A4.



works of the early '60s parodied the visionary tradition with strategies that were partially shared with American pop art and with conceptual art's *reductio ad absurdum* of the idea of the beautiful. (His parody of the abstract sublime, for example, in HIGHER POWERS COMAND: PAINT THE UPPER RIGHT CORNER BLACK! (1969), had something in common with John Baldessari's PAINTING WITH ONLY ONE PROPERTY, and other works of the times, both European and American.)

Was Polke's use of painting to critique the tradition of painting in some way a continuation of Beuys' troubled confrontation with recent German history? Or was Polke assuming that it is alright to write poetry after Auschwitz, as long as one waits long enough after it – as long as there has been a generation of penance first, the penance that Beuys worked out in various ways – and providing, of course, that the poetry (or painting) is critical in nature rather than naively aesthetic?

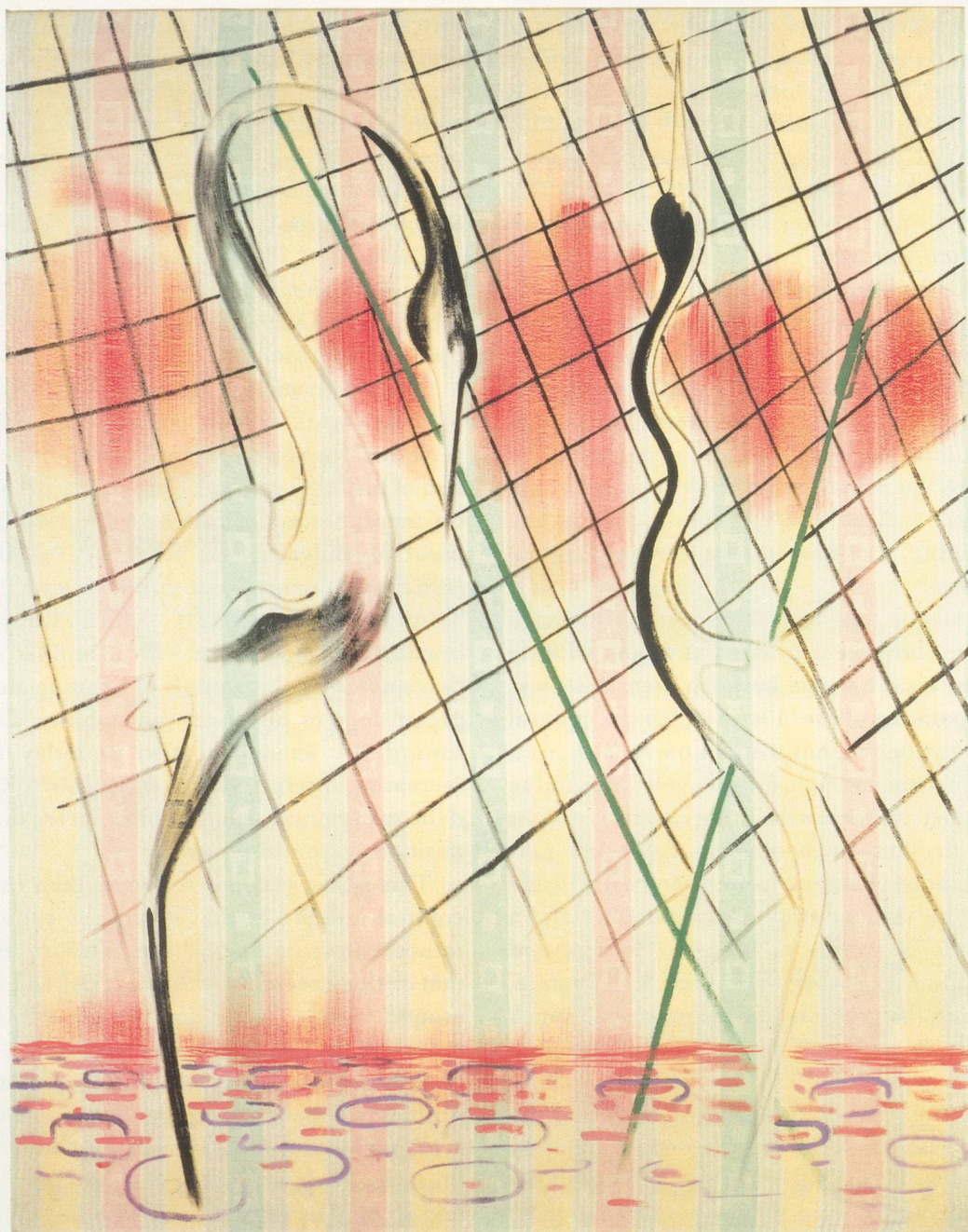
Polke's stance on this issue seems to have evolved; it is convenient to see it as stages, without implying any rigid barriers between them. First was the critical painting of the '60s, in which the cultural project was continued, but without naive faith in its means. Skepticism and parody removed the painting from the suspect visionary tradition and served as its ethical justification. In these ways, Polke was performing a critique of culture from a standpoint inside culture, but his critique implied the possibility of a stance outside of culture or history. (His reported complaint about the work of Rothko for example, supposedly on the grounds that there was too much art history in it, implies a desire for an ahistorical stance.)

In the '70s this desire came increasingly into the foreground. This seems a decade in which painting was backgrounded in Polke's activity. Many of his works of this period were realized through chaotic collaborations that repudiated the art-historical imperative of the author. Many were photographic, and thus participated in the '70s conceptualist tradition of opposing the illusion of the painting with the documentary reality of the photograph. Photographs of bums, in New York's Bowery district, São Paulo, and Hamburg, affirmed the idea of dropping out of

society and rejecting its hierarchies. Photographs of mushrooms suggested the greater reality of the ahistorical consciousness. Photo-collages showing Amerindian people seated ritually around a psychedelic mushroom affirmed the idea of dropping out of Western civilization into pre-Modern and ahistorical modes of feeling.²⁾ Photographs taken in Iran and Pakistan similarly associated the non-Western with access to alternative realms: a water pipe, an opium den, and so on. Photographs in which the artist himself seemed to merge with nature, becoming a tree or other natural objects, suggested a retreat from culture and its history.³⁾

In the '80s painting again returned to the forefront of Polke's work, at least as it has been exhibited and recorded. Now a more complex response to the problem of history began to be articulated. It appeared in the incorporation of volatile natural stuffs – like pigment of violets in the NEGATIVE VALUE series (1982) and mineral dust in the series THE SPIRITS THAT LEND STRENGTH ARE INVISIBLE (1988) – into the painting process, with an implied rejection of the conventional materials of painting along with its pretensions to historical inevitability. The impulse toward the ahistorical also underlay the artist's increasing interest in alchemy, which, like psychedelic experience, seems to offer access to ahistorical positions within the world.

This phase was more radical than the phase of cultural critique in that it implied entering nature rather than critiquing culture. (This is the "reversal" that critics have noticed but not defined in his work around 1980.)⁴⁾ But in another sense this radicality fades into a long Germanic tradition which some have found suspect. It replays in another medium the problem of Beuys' strategy. Beuys entered nature symbolically through such acts as conversing with the hare, living with the coyote, sinking into the bog, and so on. His escape sleds with fat and flashlights imply a desperate flight from civilization into a redemptive wilderness. Beyond Beuys, this is a long Germanic tradition which will not in itself help to escape Germanism. The idea of fleeing culture into nature evokes the folkloric tradition associated with the Brothers Grimm and the Teutonic archetype of Siegfried who knew the language of the birds – and



SIGMAR POLKE, REIHERBILD I, 1969,

Acryl auf Dekostoff, 190 x 150 cm /

HERON PAINTING I, 1969, acrylic on beaver cloth, 74³/₄ x 59".



SIGMAR POLKE, aus der Serie DIE FÜNFZIGERJAHRE, 1963–1969,

Acryl auf Stoff, 60 x 50 cm /

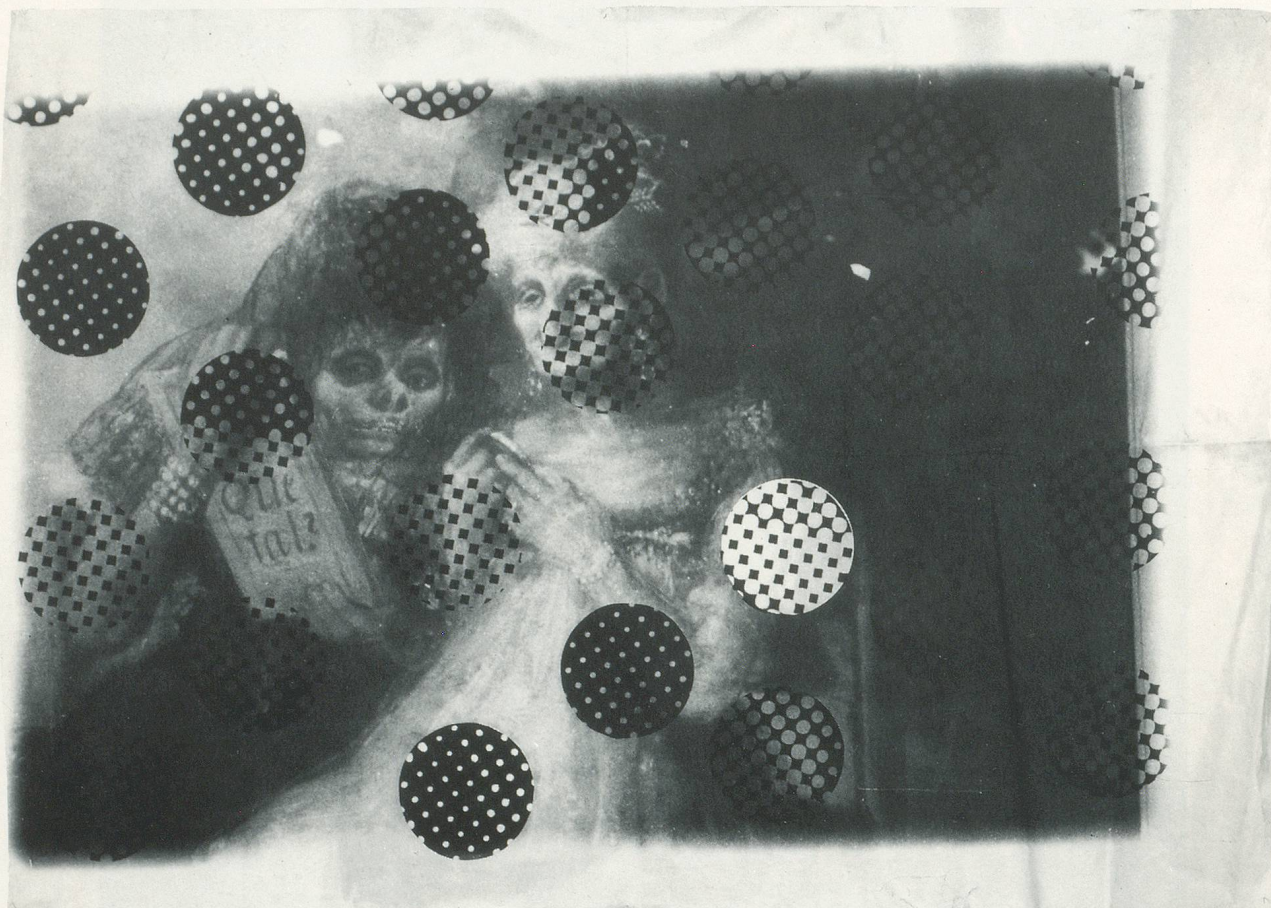
from the series THE FIFTIES, 1963–1969, acrylic on cloth, 23⁵/₈ x 19⁵/₈”.

(HESSISCHES LANDESMUSEUM, DARMSTADT)

SIGMAR POLKE, GOYA (DIE ALTEN), 1984,

s/w-Photographie, 127 x ca. 185 cm /

GOYA (THE AGED), 1984, b/w photograph, 50 x ca. 73".



the Wagnerian tradition that exalted it. It has seemed suspect to some because of its trivialization of the values of civilization, inviting their abuse.

This reversal – if that is the right word – involved a new stance toward the relationship between culture and nature, or between history and the ahistorical, which unfolded in two parts. First were the paintings depicting concentration camp images – such as CAMP (1982) and the “Watchtower” series (1984–88)

– which represent, as far as I know, this artist’s first overt reference to the question of German history. The French Revolution paintings of 1988 – for example, LE JOUR DE GLOIRE EST ARRIVÉ... and LIBERTÉ, ÉGALITÉ, FRATERNITÉ – may be regarded as continuing this direction. These works evince a deep distrust of the idea of civilization, which presents the most horrific events as in a pretty brooch (MÉDAILLON, 1988). Sometimes – as in

SIGMAR POLKE, *LE JOUR DE GLOIRE EST ARRIVÉ... (THE DAY OF GLORY HAS COME)*, 1988,

artificial resin and acrylic on fabric, 86 1/8 x 118 1/4" /

(*DER SIEGESTAG IST GEKOMMEN*), 1988, Kunstharz und Acryl auf Tuch, 200 x 300 cm.



JEUX D'ENFANTS (1988) – the pretensions of civilization seem about to be overgrown by natural forces claiming it back. In these works the Hegelian evaluation of culture (the Work) and nature (Madness) is reversed, or the dichotomy is collapsed (the Work is the Madness).

Over and against these works which directly address the issue of history are paintings that seem increasingly Abstract Expressionist and visionary,

as far as their look goes, including the paintings executed for the 1986 Venice Biennale and the series, THE SPIRITS THAT LEND STRENGTH ARE INVISIBLE. Yet at the same time they employ devices to offset this impression, such as random effects gained by scattering dusts – the randomness belying the idea of masterful aesthetic control. Seen as the product of random forces, these works present less an image of aesthetic deliberation than a nature-like image like,

say, rust or fungus. Especially important is the chameleon-like nature of these works which employ chemicals such as silver nitrate to effect changes in color or appearance in response to ambient changes in temperature and humidity. Thus they are like natural, rather than cultural, entities responding to the environment, changing in ways not controlled by the cultural dominion of the maker, refusing to exhibit a fixed nature, like organisms going through their changes.

The appearance or surface of these works offers the viewer the option of regarding them as abstract paintings participating to a degree in the tradition of the sublime. This is their danger. Do they show the artist becoming more easygoing in his middle-age, more a pawn for the aesthetic appreciation that critics and viewers undoubtedly accord this work? Or does their incorporation of poisonous chemicals, with its implied or symbolic threat, offset the easy aesthetic response? While the random practices involved in their making remove these works from the zone of heavy aesthetic control that the abstract sublime represents, other aspects stress this association. The idea of the pure or primal origin was the principal subject matter of the Abstract Expressionists. Supposedly in the grip of the sublime, the painter was held to be like a medium through whom the painting made its statement or created itself. The painting came into existence like a world rising out of primal blackness. There is an analogue in Polke's attempt to have the painting create, or recreate, itself through random initial steps that lead to ongoing changes not controlled by the artist. Without transcendentalist aspirations, the work is still posited on the idea of a pristine self-creation outside of cultural interventions.

The title "The Spirits that Lend Strength are Invisible," is said to be taken from an Amerindian text. Polke's use of an American theme in his turn toward nature reflects the 18th century European view that America was ahistorical, that the karma of Europe did not fall upon it, that a new and innocent society might exist there already. This is the same mythologem that Beuys invoked in his paeon to the Amerindian, COYOTE: I LIKE AMERICA AND AMERICA LIKES ME – the idea that Europe is culture and

America nature. Polke's incorporation of what he calls "neolithic tools" (meaning Amerindian arrowheads) into these paintings suggests a flower-child impulse to recreate a pre-Modern and ahistorical culture that is virtually a part of nature. The technique of blowing powders onto a prepared adhesive surface also alludes to the paintings in paleolithic caverns such as that at Lascaux.

Thus Polke's dive into nature with the "chameleon" paintings is, in a veiled way, a contribution to culture. It is a re-entry into culturally positive attitudes by way of incorporating nature into culture as a potentially healing force. The early works solve the Adornean problem by the tactic of using culture to critique itself rather than uncritically to affirm itself. The more recent work seeks a deeper channel, and finds it by turning to nature; instead of doing culture as culture the artist/chemist now does nature as culture. There is an attempt here to preserve the principles of '60s counterculture as a simultaneously critical and constructive force in the '90s.

What is most commonly said about Polke's oeuvre is that he did everything first in terms of the Return of Painting from its exile (or rather, he did everything first for a second time after Picabia had done everything first for the first time). His importance for American artists in this respect is well-known. But in the midst of his preservation of the medium of painting he has shown a more intense awareness of the problems that painting represents than have his American avatars. It is this internal contradiction – his refusal to either give it up or exculpate it, his obstinate insistence on forcing it into new corners from which new escapes must be found – which is his Work and his Madness at once.

1) For more on this view of Beuys' trajectory see Thomas McEvelley, "Hic jacet Beuys," *Artforum* May 1986, and "Was hat der Hase gesagt? Fragen über, für und von Joseph Beuys," in Heiner Bastian, ed., *Joseph Beuys, Skulpturen und Objekte*, Schirmer/Mosel, Munich 1988, reprinted in *Süddeutsche Zeitung*, February 21, 1988, p. 147.

2) For further interesting suggestions on interpreting this image see Barbara Reise, "Who, What is Sigmar Polke?" Part IV, *Studio International* (Jan.-Feb. 1977), p. 40.

3) See *Sigmar Polke Fotografien*, exhibition catalogue, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Edition Cantz, Stuttgart, 1990.

4) For example, John Caldwell, in *Sigmar Polke*, exhibition catalogue, San Francisco Museum of Modern Art, 1990, p. 12.

SIGMAR POLKE, *THE SPIRITS THAT LEND STRENGTH ARE INVISIBLE I*
(*tellurium terrestrial material*), 1988, reines Tellurium gestäubt auf Kunstharz auf Leinwand, 400 x 300 cm / pure tellurium blown onto artificial resin on canvas, 157½ x 118⅞".



Flower Power

oder

der Versuch, das Offensichtliche über Sigmar Polke zu sagen

Um 1960 herum verlor die Malerei sowohl in Europa als auch in Amerika für eine Weile an Glaubwürdigkeit. In der vorangehenden Epoche beruhte diese zum Teil auf einem Anspruch auf eine übernatürliche oder transzendente Sehweise. Gemäss dieser Vorstellung wagte sich der Maler auf intuitive Weise in den Abgrund des Unbekannten und rang ihm eine Vision ab, die, auf eine materielle Ebene übertragen, das Bild war. Zu den selbstbewussten Verkörperungen dieses Gedankens gehörten Werke in der Tradition des Sublimen – insbesondere des abstrakten Sublimen. Am ausgeprägtesten innerhalb dieser Kategorie sind die Werke des Abstrakten Expressionismus mit ihrer Obsession in bezug auf das ursprüngliche, schöpferische Moment. Ein Bild wie *THE DEEP* von Jackson Pollock oder *DAY ONE* von Barnett Newman wurde verstanden als ein Sehen durch das, was Hölderlin das «Tor jeden Bildes» genannt hat – wie der im ersten Licht der Schöpfung erhaschte Blick. Er war ursprünglich, der Verdorben-

heit vorausgehend, also unverfälscht – ja, nicht verfälschbar.

Um 1960 herum begann man, diese Einschätzung für irreführend zu halten. (Für einige schien sie dies schon seit langer Zeit zu sein – zum Beispiel äusserte Marcel Duchamp bereits 1912/13 seine Skepsis hinsichtlich der Beziehung der Malerei zum realen Leben.) Die Idee der Darstellung begann jene der Abstraktion zu durchbrechen und Fragen aufzuwerfen. Selbst wenn man davon ausging, dass das Gemälde etwas Ursprüngliches, Unverfälschtes verkörpert (und mit der zunehmenden Kommerzialisierung wurde dies immer schwieriger), so war es doch nicht das Ding selbst, sondern eine Darstellung desselben –, und es liess sich nicht sagen, in welchem Mass das verzweifelte Streben des Herstellers nach Unverfälschtem die Darstellung verfälscht hatte; vielleicht lag die scheinbare Glaubwürdigkeit der Malerei ganz einfach in der Fähigkeit des Künstlers, sich selbst derart gekonnt zu täuschen, dass er wiederum andere täuschte.

An diesem Punkt begann die Malerei, der Skulptur Platz zu machen, zu deren vielfältigen Formen auch die Performance oder die «lebende Skulptur» zählte. Es entstand eine für die 60er und 70er Jahre

THOMAS McEVILLEY, Professor an der Rice University, schreibt für *Artforum*. Sein neustes Buch *Art and Discontent* wurde im April 1991 von McPherson and Co., New York, herausgegeben. Eine deutsche Ausgabe ist zur Zeit in Vorbereitung.

charakteristische bildhauerische Ethik. Im Zentrum stand die Tatsache, dass die Skulptur einen realen, dreidimensionalen Raum einnahm – den Raum des Betrachters –, der sich von der illusionistischen, metaphysischen Tiefe unterschied, die die Leinwand suggerierte, selbst wenn sie von den fortgeschrittensten Händen bearbeitet worden war. In der bildhauerischen Erfahrung war offenbar weniger Platz für Illusionismus und den Begriff des Magischen, das wie glänzender Mitternachtsschweiss auf der ganzen gemalten Oberfläche lag, oder für das Auge von Osiris, das ins Jenseits strahlt, aus einer Höhle, wo Mumien sich aufrichten, um Notiz zu nehmen. Die Skulptur anerkannte die Wirklichkeit des Körpers, und dies konnte der Anfang einer materialistischen und sozialen Kunst sein. Sie füllte jenen Graben zwischen der Kunst und dem Leben, in dem Robert Rauschenberg zu arbeiten glaubte. Und die sogenannte «lebende Skulptur», später Performance genannt, war in diesem Sinn ihre äusserste Form. Indem sie der Konzeption des Theaters sowie der Herrschaft des Proszeniums widerstand, erhielt man den Eindruck, die Performance gehe in der Eliminierung der Illusion sowie der Bewältigung des wirklichen Lebens noch weiter als die Skulptur.

Es mag sein, dass sich diese Themen in Deutschland besonders stark aufdrängten, insofern als Theodor Adornos Lehre, es sei obszön, nach Auschwitz noch Gedichte zu schreiben, dort sicherlich am deutlichsten relevant war. Es ist ganz klar, dass diese Lehre sowohl auf die Dichtkunst als auch auf die traditionelle Staffelei-Malerei anwendbar war. Das Bild mit seiner falschen Ausschlussung der unmittelbaren Welt und seinen für sich beanspruchten kurzen Einblicken in ein bildhaftes Jenseits war genauso suspekt wie die Dichtkunst mit ihrer falschen metrischen Stimme und ihrer gewohnheitsmässig phantasierten Schönheit. Im Grunde genommen ging die Frage, auf die Adorno hinwies, sowohl über die Dichtung als auch die bildende Kunst hinaus und wandte sich an alle kulturellen Aktivitäten. Die Frage war: Wie kann man etwas tun, das die Tradition weiterführt, durch die es zu jenem traumatischen, psychotischen Bruch gekommen ist, während man diesen Bruch immer noch anerkennt und sich mit der Tatsache auseinandersetzt, dass der Bruch die Tradition

zum Entgleisen gebracht hat; wie den karmischen Faden, der die Geschichte ist, weiterspinnen und gleichzeitig anerkennen, dass die Geschichte sich selbst diskreditiert hat?

Joseph Beuys untersuchte das Terrain dieses Paradoxons auf eindrucksvolle Weise. Zunächst wandte er sich der Skulptur sowie der lebenden Skulptur als wirklichkeitsgetreuere Alternativen zu den Bildern von Dingen zu. In diesen Werken steckte eine reale Haltung gegenüber der Adornoschen Frage. Als Beuys schrumpelige Würste und kotähnliche Dinge in einer Vitrine ausstellte und dies AUSCHWITZ nannte, rieb er uns unter die Nase, was Walter Benjamin als die *faeces et urinam* der Geschichte bezeichnete, indem er deren Natur unterstrich als «...ein Alptraum, aus dem ich zu erwachen versuche», um James Joyces Worte zu gebrauchen. Wie kann man nach solch einem Alptraum wieder schuldlos an der Kunstgeschichte teilhaben? Beuys hatte Schüler oder Jünger und sagte ihnen, es könne nicht mehr gemalt werden, da dies einem Verrat gleichkäme. Diese Erklärung war wirkungsvoll und mutig; aber es stellten sich gewisse Probleme. Mit der Zeit kreuzte der performative Impuls die Linie zwischen der Kunst und dem Leben und wurde zum Leben; dann wurde das Leben selbst zu einem verschwommenen, grandiosen Mummenschanz, der auf offensichtlichen Umgehungsstrategien dessen beruhte, dem es sich zu stellen im Sinne hatte. Schamanenhafte Rückzüge in die Natur machten herrlichen Elevationen in himmlische Reiche Platz.¹⁾

Die nächste Generation deutscher Künstler hatte mit Beuys' Beispiel zu ringen. Sein Versuch – der nur teilweise gelang –, die Anforderungen der jüngsten deutschen Geschichte in Einklang zu bringen mit dem Impuls, Objekte für eine unvoreingenommene Betrachtung zu machen, stellte

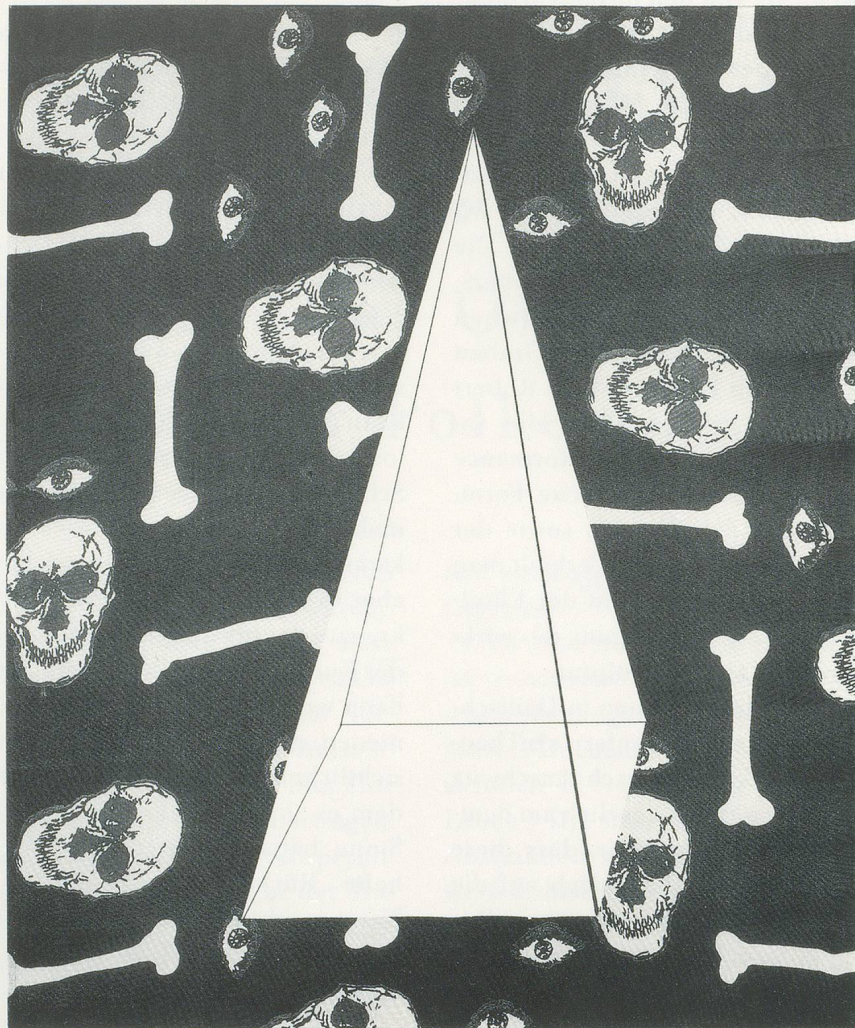


SIGMAR POLKE IN FRONT OF CARDBOARD-LOGY (1968), 1990.

SIGMAR POLKE, WEISSER OBELISK, 1968,

Kunstharz auf Dekostoff, 105 x 90 cm /

WHITE OBELISK, 1968, artificial resin on fabric, 41³/₈ x 35¹/₂".



SIGMAR POLKE, ATA-ATA (PSILOCYBE FREUNDE), 1982,

Acryl auf Leinwand, 300 x 200 cm /

ATA-ATA (PSILOCYBE FRIENDS), 1982, acrylic on canvas, 118 x 78³/₄".





SIGMAR POLKE, SÃO PAULO, 1975,

eines von zehn Photos, je ca. 105 x 130 cm / one of ten photographs, ca. 41³/₈ x 51¹/₈” each.

eine Herausforderung dar, die sie entweder annahmen oder ausschlugen. Polke war an der Akademie in Düsseldorf, als Beuys das Malen verbot, und er reagierte unter anderem dadurch auf des Lehrers Mummenschanz, dass er – als eine rebellische Geste – malte. Mit dieser Entscheidung versuchte er in gewisser Weise, sich nicht vom Karma der Vergangenheit bezwingen zu lassen – wie das Beuys tat –, mehr im gegenwärtigen Moment zu sein, ausserhalb des zwingenden Rahmens der Geschichte. Dies war eine Alternative, die sich der Generation der Blumenkinder anzubieten schien, die die Möglichkeit hatte, aus dem Gemeinschaftskarma herauszuschlüpfen wie aus einer Uniform, die man auf eine Müllhalde wirft, um dann sauber wegzugehen. Zu diesem Erlösungssyndrom gehörte auch die chemisch erzeugte psychedelische Erfahrung – insbesondere der Psilocy-

bin-Pilz –, durch die es zweifellos möglich war, aus der Geschichte heraus und in eine überwältigende Gegenwärtigkeit zu treten. Polke verband den Akt des Malens mit einem die Gebote missachtenden Lebensstil, der in Drogen, Alkohol, vom Hippie-Stil geprägten Besuchen östlicher Kulturen, Rockerbanden usw. bestand.

Ich beziehe mich nun in erster Linie auf Polkes Werk der 60er Jahre, die zehn Jahre also, in denen Polke in regem Kontakt zu Beuys stand. Obschon dieses Werk als Verstoss gegen Beuys' Anordnung, nicht zu malen, betrachtet werden kann, vollendete es den Verstoss nicht durch eine Bestätigung der traditionellen Werte der Malerei. Vielmehr nahm es eine Kritik an den ästhetischen Werten und Traditionen, die die Malerei so lange gestützt hatten, in den verstossenden Akt auf und führte ihn dadurch noch

weiter. Seine Werke der frühen 60er Jahre parodierten die visionäre Tradition mit Strategien, wie sie auch in der amerikanischen Pop Art sowie dem *reductio ad absurdum* des Schönheitsbegriffes in der Konzept-Kunst anzutreffen sind. (Seine Parodie des abstrakten Sublimen zum Beispiel in HÖHERE WESEN BEFAHLEN: RECHTE OBERE ECKE SCHWARZ MALEN! (1969) hatte etwas gemeinsam mit John Baldessaris PAINTING WITH ONLY ONE PROPERTY sowie anderen sowohl europäischen als auch amerikanischen Werken aus dieser Zeit.)

War Polkes Einsatz des Gemäldes als eine Kritik an der Tradition der Malerei gewissermassen die Weiterführung von Beuys' schwieriger Konfrontation mit der jüngsten deutschen Geschichte? Oder war Polke der Ansicht, es sei durchaus angebracht, nach Auschwitz wieder Gedichte zu schreiben, sofern man dazwischen genügend Zeit verstreichen lasse – sofern es zunächst eine Generation gegeben habe, die Busse tat, jene Busse, die Beuys auf verschiedene Art abgearbeitet hat – und vorausgesetzt natürlich, das Gedicht (oder Gemälde) sei kritischer und nicht naiv ästhetischer Natur?

Polkes Haltung gegenüber dieser Frage scheint sich allmählich herausgebildet zu haben; die einzelnen Stufen sind erkennbar, ohne jedoch starre Grenzen aufzuweisen. Zunächst war da die kritische Malerei der 60er Jahre, nur ohne den naiven Glauben an ihre Mittel. Durch den Skeptizismus und die Parodie, die als ethische Rechtfertigung dienten, rückte die Malerei von der fragwürdigen visionären Tradition ab. Auf diese Weise stellte Polke von einem kulturinternen Standpunkt aus eine Kritik an der Kultur dar, wobei seine Kritik die Möglichkeit einer Position ausserhalb der Kultur oder Geschichte implizierte. (Dass er zum Beispiel, wie man sagt, Rothkos Werk kritisierte, vermutlich weil es ihm zuviel Kunstgeschichte enthielt, manifestiert den Wunsch nach einer ahistorischen Haltung.)

In den 70er Jahren trat dieser Wunsch immer mehr in den Vordergrund. In jenem Jahrzehnt scheint die Malerei in Polkes Schaffen weniger Bedeutung zu haben. Viele seiner Werke aus jener Zeit kamen durch chaotische Zusammenarbeiten zustande, die den kunsthistorischen Imperativ der Autorschaft ablehnten. Es handelte sich häufig um

photographische Werke, d.h. um Werke, die, in der Tradition der Konzept-Kunst der 70er Jahre, die Illusion des Gemäldes der dokumentarischen Wirklichkeit der Photographie gegenüberstellten. Photographien von Pennern an der Bowery in New York, in São Paulo und Hamburg standen für die Idee, aus der Gesellschaft auszusteigen und deren Hierarchien abzulehnen. Photographien von Pilzen suggerierten die stärkere Wirklichkeit des ahistorischen Bewusstseins. Photo-Collagen mit Indianern, die im Rahmen eines Rituals um einen psychedelischen Pilz herum sitzen, bekräftigten das Aussteigen aus

Nächste Seite / Next page: SIGMAR POLKE, SALZ & PFEFFER, 1991,

Doppelseite für Parkett, Xeroxkopie /

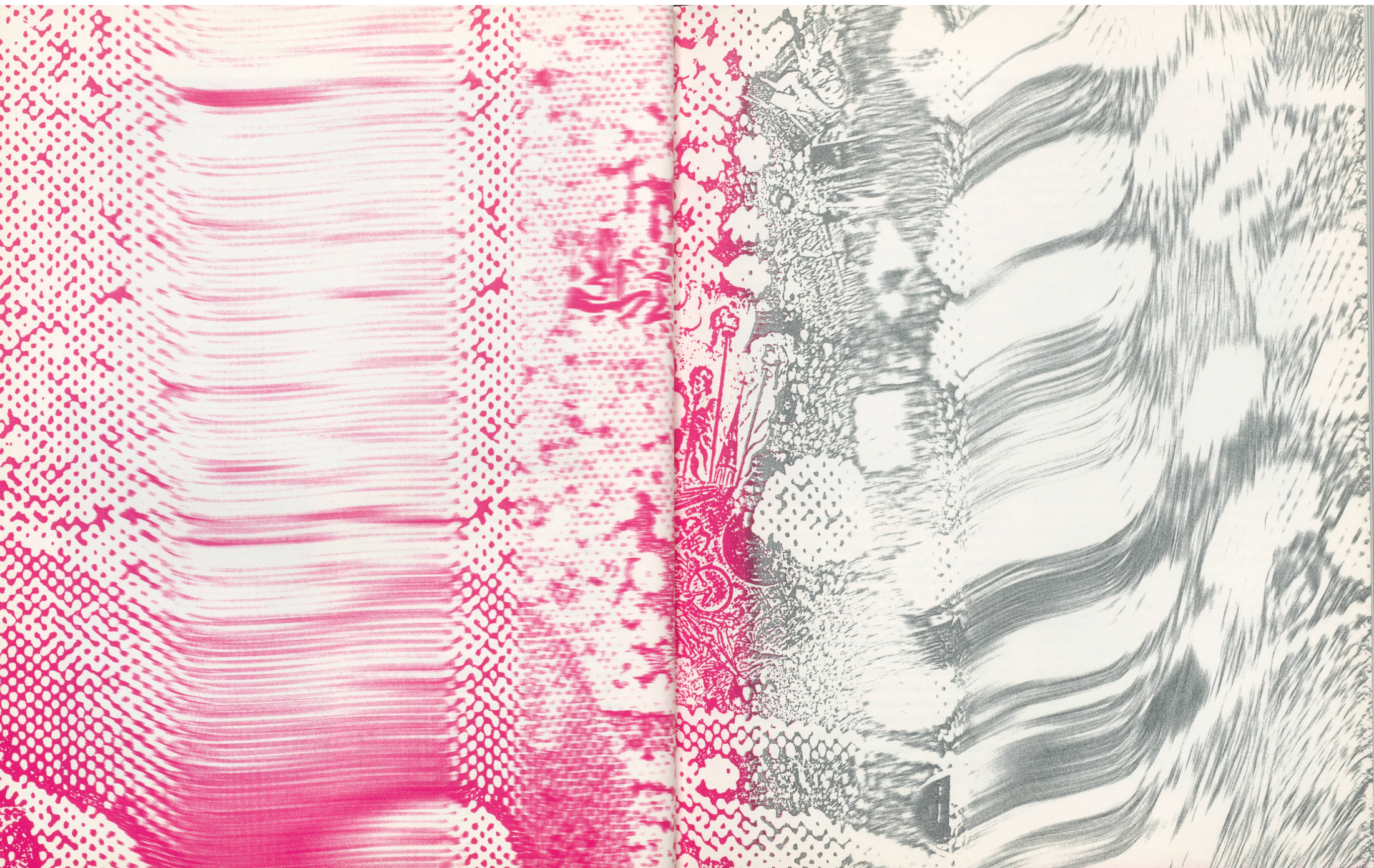
SALT & PEPPER, 1991, double-spread for Parkett, Xerox copy.

SIGMAR POLKE, OHNE TITEL (FLIEGENPILZ), 1975,

eines von acht Photos, 41,9 x 29,5 cm /

UNTITLED (FLY AGARIC), 1975, one of eight photographs, 16 1/2 x 11 3/8".





der westlichen Zivilisation sowie den Übergang zu prämodernen, ahistorischen Formen des Empfindens.²⁾ Im Iran und in Pakistan aufgenommene Photos assoziierten in ähnlicher Weise das Nichtwestliche mit dem Zugang zu alternativen Sphären: eine Wasserpfeife, eine Opiumhöhle usw. Photographien, auf denen der Künstler selbst mit der Natur zu verschmelzen schien, zu einem Baum oder einem anderen natürlichen Objekt wurde, deuteten einen Rückzug aus der Kultur und ihrer Geschichte an.³⁾

In den 80er Jahren gewann die Malerei in Polkes Werk wieder an Bedeutung, wenigstens in bezug auf ausgestellte und besprochene Werke. Eine komplexere Antwort auf das Problem «Geschichte» begann sich nun Ausdruck zu verschaffen. Sie zeigte sich in der Aufnahme von flüchtigen, natürlichen Materialien in den Malprozess – wie das violette Pigment in der NEGATIVWERT-Serie (1982) sowie den Mineralstaub in der Serie THE SPIRITS THAT LEND STRENGTH ARE INVISIBLE (1988) –, mit einer impliziten Ablehnung konventioneller Materialien der Malerei und deren Ambitionen auf geschichtliche Zwangsläufigkeit. Der Impuls zum Ahistorischen weckte Polkes Interesse für die Alchemie, die, wie die psychedelische Erfahrung, den Zugang zu ahistorischen Positionen innerhalb dieser Welt zu ermöglichen schien.

Es handelte sich insofern um eine radikalere Phase als jene der Kulturkritik, als sie weniger eine Kritik an der Kultur implizierte als vielmehr das Eindringen in die Natur. (Es handelt sich dabei um die «Umkehr», die die Kritiker in seinem um 1980 entstandenen Werk wohl bemerkt, jedoch nicht näher definiert haben.)⁴⁾ Diese Radikalität blendet aber in einem anderen Sinn auch in eine alte germanische Tradition ein, die von einigen als fragwürdig erachtet wurde. In einem anderen Medium wiederholt sie das Problem von Beuys' Strategie. Beuys drang auf symbolische Art in die Natur ein, durch Handlungen wie das Sprechen mit dem Hasen, das Leben mit dem Kojoten, das Sinken ins Moor usw. Seine Fluchtschlitten mit Fett und Blitzlichtern implizieren ein auswegloses Fliehen vor der Zivilisation in eine erlösende Wildnis. Es handelt sich dabei um eine über Beuys hinausgehende, alte germanische Tradition, die alleine nicht dabei helfen

wird, dem Germanentum zu entkommen. Die Vorstellung, vor der Zivilisation in die Natur zu fliehen, erinnert an die traditionelle Folklore im Zusammenhang mit den Gebrüdern Grimm oder dem teutonischen Archetyp des Siegfried, der die Sprache der Vögel beherrschte, sowie an die Wagner'sche Tradition, die ihn lobpreiste. Einige misstrauten dieser Idee wegen ihrer Trivialisierung der Werte der Zivilisation, zu deren Missbrauch sie ermutigte.

Diese Umkehr – sofern dies das richtige Wort ist – war verbunden mit einer neuen Haltung gegenüber der Beziehung zwischen der Kultur und der Natur oder zwischen der Geschichte und dem Ahistorischen, die sich in zwei Teilen offenbarte. Da waren zunächst die Bilder mit Darstellungen aus Konzentrationslagern – wie z. B. LAGER (1982) und die HOCHSITZ-Serie (1984–88), die meines Wissens die ersten offenkundigen Bezüge dieses Künstlers zur Frage der deutschen Geschichte darstellen. Die Gemälde der Französischen Revolution von 1988 – zum Beispiel LE JOUR DE GLOIRE EST ARRIVÉ... und LIBERTÉ, ÉGALITÉ, FRATERNITÉ – können möglicherweise als ein Weitergehen in dieser Richtung betrachtet werden. Diese Werke bekunden ein tiefes Misstrauen gegenüber der Idee der Zivilisation: Die grauenhaftesten Ereignisse werden wie in einer hübschen Brosche gezeigt (MÉDAILLON, 1988). Manchmal – wie in JEUX D'ENFANTS (1988) – scheinen die Ambitionen der Zivilisation von Naturkräften, die sie zurückfordern, überwuchert zu werden. In diesen Werken wird die Hegelsche Beurteilung der Kultur (das Werk) und der Natur (Wahnsinn) umgedreht, die Dichotomie ist kollabiert (das Werk ist der Wahnsinn).

Über und gegenüber diesen Arbeiten, die die Geschichtsfrage direkt ansprechen, gibt es jene Bilder, die äusserlich in zunehmendem Masse Züge des Abstrakten Expressionismus zeigen, visionär sind. Darunter fallen auch die 1986 für die Biennale von Venedig geschaffenen Werke sowie die Serie THE SPIRITS THAT LEND STRENGTH ARE INVISIBLE. Doch gleichzeitig kamen bei all diesen Werken Kunstgriffe zum Einsatz, die diesen Eindruck aufwiegen sollen, wie etwa willkürliche Effekte, die durch das Bestreuen mit Staub entstehen, – wobei das Einbeziehen des Zufalls der Idee de-



SIGMAR POLKE, *JEUX D'ENFANTS (KINDERSPIELE)*, 1988,

Kunstharz und Acryl auf Stoff, 220 x 300 cm /

(CHILDREN'S GAMES), 1988, artificial resin and acrylic on fabric, 86^{5/8} x 118^{1/8}"

(CENTRE GEORGES POMPIDOU, PARIS)

spotisch ästhetischer Beherrschung widerspricht. Im Sinne von Produkten willkürlicher Kräfte vergegenwärtigen die Werke weniger ein Bild ästhetischer Überlegung als vielmehr ein naturnahes Bild wie, sagen wir, Rost oder Pilze. Von besonderer Bedeutung ist die chamäleonartige Natur dieser Werke, bei denen Chemikalien wie Silbernitrat verwendet werden, um Veränderungen in der Farbe oder der Erscheinung aufgrund von Temperatur- oder Feuchtigkeitsschwankungen zu bewirken. Damit sind sie eher natürliche als kulturelle Gebilde.

Sie reagieren auf die Umgebung, verändern sich wie ein sich wandelnder Organismus auf eine Art, auf die die kulturelle Herrschaft des Herstellers keinen Einfluss hat. Sie lehnen es ab, eine unveränderliche Natur zur Schau zu stellen.

Die Erscheinung oder Oberfläche dieser Werke überlässt es dem Betrachter, sie als abstrakte Gemälde anzuschauen, die bis zu einem gewissen Grad der Tradition des Sublimen folgen. Darin birgt sich ihre Gefahr. Lassen sie erkennen, dass der Künstler mit zunehmendem Alter unbeschwerter, empfängli-

cher für die ästhetische Anerkennung geworden ist, die die Kritiker und Betrachter diesem Werk zweifellos zollen? Oder wiegt die Verwendung giftiger Chemikalien mit ihrer impliziten, symbolischen Drohung die einfache ästhetische Reaktion auf? Während sich diese Werke durch die willkürlichen Praktiken im Schaffensprozess vom Bereich streng ästhetischer Kontrolle, für die das abstrakte Sublime steht, distanzieren, wird eine solche Assoziation durch andere Aspekte verstärkt. Der Gedanke des reinen Ursprungs war das zentrale Thema der Abstrakten Expressionisten. Angeblich unter dem Einfluss des Sublimen wurde der Künstler für eine Art Medium gehalten, durch das das Gemälde seine Aussage machte oder sich selbst erschuf. Das Gemälde entstand wie eine Welt, die aus der Urschwärze emporsteigt. Eine Analogie dazu findet sich in Polkes Versuch, durch willkürliche Anfangsschritte, die zu laufenden, vom Künstler nicht beeinflussbaren Veränderungen führten, das Gemälde sich selbst erschaffen – oder neu erschaffen – zu lassen. Obschon das Werk keine transzendentalen Ambitionen mehr hatte, postulierte es immer noch die Vorstellung eines unverfälschten, von äusseren Eingriffen unabhängigen Sich-selbst-Erschaffens.

Der Titel «The Spirits that Lend Strength are Invisible» wurde angeblich einem indianischen Text entnommen. Polkes Verwendung eines amerikanischen Themas bei seiner Wendung hin zur Natur widerspiegelt die im 18. Jahrhundert in Europa verbreitete Ansicht, Amerika sei ahistorisch, vom Karma Europas verschont geblieben, und es gebe dort möglicherweise bereits eine neue, schuldlose Gesellschaft. Es handelt sich dabei um dasselbe Mythologem, das Beuys in seinem Pöan an die Indianer beschwor COYOTE: I LIKE AMERICA AND AMERICA LIKES ME – die Vorstellung, Europa sei Kultur und Amerika Natur. Polkes Aufnahme von, wie er es nannte, «neolithischen Werkzeugen» (gemeint sind indianische Pfeilspitzen) in seine Gemälde suggeriert einen Blumenkind-Impuls hin zur Neu-Erschaffung einer prämodernen, ahistorischen Kultur, die im Grunde Teil der Natur ist. Die Technik, verschiedene Pulver auf eine klebrige Oberfläche zu blasen, spielt auch auf die Malereien in paläolithischen Höhlen wie etwa bei Lascaux an.

Polkes Eintauchen in die Natur mit den «Chamäleon»-Gemälden ist also, auf eine verschleierte Weise, ein Beitrag zur Kultur. Es ist ein Wieder-Einnehmen einer kulturell positiven Haltung, indem die Natur der Kultur als eine potentiell heilende Kraft einverleibt wird. Die frühen Werke lösen das Adornosche Problem mit Hilfe der Taktik, die Kultur zur Kritik an sich selbst zu verwenden, anstatt sie unkritisch sich selbst bestätigen zu lassen. Die neueren Werke suchen nach einem tieferen Kanal und finden ihn in der Hinwendung zur Natur; anstatt Kultur als Kultur zu machen, macht der Künstler/Alchemist nun Natur als Kultur. Dabei geht es um einen Versuch, die Grundsätze der Gegenkultur der 60er Jahre in den 90er Jahren als eine gleichzeitig kritische und konstruktive Kraft zu erhalten.

Am häufigsten hört man über sein Werk, dass Polke bezüglich der Rückkehr der Malerei aus ihrem Exil alles zuerst tat (oder eher, er tat alles zum zweiten Mal zuerst, nachdem Picabia zum ersten Mal alles zuerst getan hatte). Seine Bedeutung für die amerikanischen Künstler ist wohl bekannt. Doch bei dieser ganzen Erhaltung des Mediums Malerei zeigte er, im Vergleich zu seinen amerikanischen Kollegen, ein grösseres Bewusstsein für die Probleme, die sie verkörpert. Es ist dieser innere Widerspruch – seine Weigerung, die Malerei entweder aufzugeben oder freizusprechen, hartnäckig darauf zu beharren, sie in neue Ecken zu drängen, aus denen neue Auswege gefunden werden müssen –, der zugleich sein Werk und sein Wahnsinn ist.

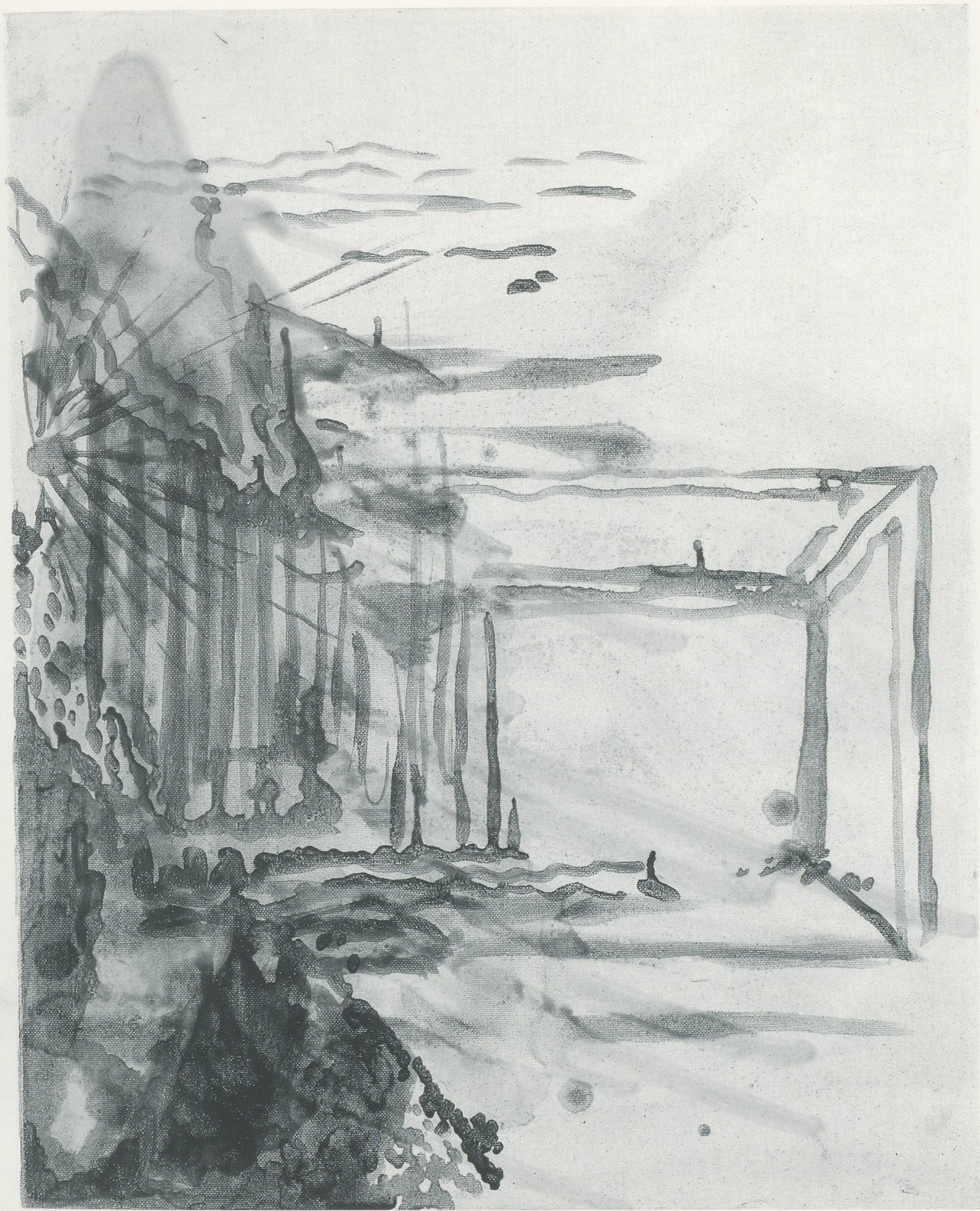
(Übersetzung: Franziska Streiff)

1) Mehr zu dieser Ansicht über Beuys' «Flugbahn» siehe Thomas McEvilley: «Hic jacet Beuys», *Artforum*, Mai 1986, und «Was hat der Hase gesagt? Fragen über, für, und von Joseph Beuys» in Heiner Bastian; ed. *Joseph Beuys, Skulpturen und Objekte* (Schirmer/Mosel, München, 1988), nachgedruckt in der *Süddeutschen Zeitung*, 21. Februar 1988, S. 147.

2) Weitere interessante Anregungen zur Interpretation dieses Bildes siehe Barbara Reise: «Who, What is Sigmar Polke?» Part IV, *Studio International* (Jan.–Feb. 1977), S. 40.

3) Siehe *Sigmar Polke Fotografien*, Ausstellungskatalog, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Edition Cantz, Stuttgart 1990.

4) Zum Beispiel John Caldwell: *Sigmar Polke*, Ausstellungskatalog, San Francisco Museum of Modern Art, 1990, S. 12.





SIGMAR POLKE, FRAU HERBST UND IHRE ZWEITTOCHTER, 1991.

Holzrahmen, transparentgemachtes Polyestergerüste, Kunstharz, Acryl, 300 x 500 cm / MRS. AUTUMN AND HER TWO DAUGHTERS, 1991,
wooden frame, polyester fabric made transparent, artificial resin, acrylic, 118 1/8 x 196 1/8" (WALKER ART CENTER, MINNEAPOLIS)

Mrs. Autumn *and Her Two Daughters*

Quite remarkably, Sigmar Polke has established himself as one of the great artists of historical epic and allegory of our time. Such a claim to significance could have been left for dead by modernism, an extended wake to the sentimental exhaustion of the late nineteenth century. But Polke has again reinvented possibilities both for form and expression and in doing so reinvented himself along the way.

Always the wily iconoclast of both the so-named movements of art history and the visual forms in their employ, Polke's seriousness has never been in question. Neither has his wit wanted for subjects or for victims nor has it ever been far away. But in the last decade, a more somber, more serious attitude has overtaken the earlier revelries. History with its portentous, crushing weight has been mined, its dark ores extracted and spun into gossamer webs. Any sense of escape seems marginal, confined to the opening that imagination might allow. It is Polke who constructs the mirror in which we catch our image, sidestepping fatalism, mythology, or mourning (there is no Achilles heel of hubris or tragedy)-and by that creating a mirage of diversion and of hope.

GARY GARRELS, formerly Director of Programs at the Dia Center for the Arts, New York, is now Senior Curator at the Walker Art Center, Minneapolis.

Polke first presented *MRS. AUTUMN AND HER TWO DAUGHTERS*, a new painting, to the public in the final gallery of his retrospective on its second tour stop at the Hirshhorn Museum in Washington. It was a surprising and stunning work to encounter. Mounted on a central wall, back to back with the great earlier painting *PAGANINI* (1982), and surrounded by the five abstract paintings of the cycle, "The Spirits that Lend Strength are Invisible" (1988), completed for the Carnegie International, it was an enormous work and the final painting, both chronologically and spatially, to be discovered. One marveled that such a painting could have been made in this last decade of the twentieth century-a seemingly effortless grand allegory, seductive and terrifying, with the overall sweep of the great epic, and the particularity of detail and gesture which separates the master from the ordinary craftsman or academician-and that it had been made by Polke.

Of course, the clues have been there for a long time, Polke dissembling and we failing to see everything placed in front of us: both set ups of the usual habits. But this allows epiphanies, those extraordinary moments when expectations are broken and discovery is possible.

The clues: *PAGANINI*, painted in 1982, is one of the first of Polke's allegorical history paintings.

At the center of the painting is the face of a deathbed figure, appearing to be a humanist of Dantean ilk. A flamboyant and far larger figure, a dark demon musician, surmounts this death bed and dominates the right side of the painting, the central figure eclipsed by this unloosed sector of Faustian romanticism.¹⁾ On the far right a maelstrom of transmuting forms-human heads turning into emblems of radioactivity turning into skulls-are propelled by a deathfaced jester. The entire painting is embedded in a fabric the pattern of which transforms itself into a swirling field of swastikas, and swastikas appear and transform almost as apparitions throughout the painting. Clearly the work is an elaborate allegory with the specter of Nazism at its core. But Paganini retained so much of the style of the earlier works-the linear layering of images and cartoon-like renderings, the patterning and decorative cloth material as a ground, the playful hide-and-seek of mutating images and motifs throughout the canvas-that the painting could be absorbed into and by Polke's earlier production, pinned to a continuum of Pop, psychedelic imaging, and conceptual gaming. It was difficult to link PAGANINI to the reinvention of historical painting.

But following PAGANINI through the decade were many works with historical references, most notably LAGER (Camp) (1982) and the "Hochsitz" ("Watchtower") series (1984-88), and the Venice pavilion (1986). While it is not possible here to consider in detail the Venice paintings, it cannot be forgotten that one group of these derives from the monumental woodcut by Dürer commissioned by the Emperor Maximilian I, just before his death-the print of a chariot of triumph pulled and accompanied by lavishly rendered attributes-and intended as a monument to the emperor's rule (reproduction, p. 83). The black, linear curlicues of these paintings were taken directly from the Dürer print and are now set by Polke against a turbulent, apocalyptic abstract field similar to that found in MRS. AUTUMN AND HER TWO DAUGHTERS. Irrationality in the name of reason, history as a march of foible and folly were explored more explicitly in the series of paintings and exhibitions in Paris in 1988 on the theme of the French Revolution. As noted before this was also the

year of the Carnegie series of abstractions, with their buried view of the contamination and destruction of the New World by European exploitation. At the end of the decade with the benefit of hindsight, one sees that PAGANINI was a marker, a starting-point, through the nightmares of history and outer limits of the apocalyptic imaginings grounded in dark realities.

So what might this new painting MRS. AUTUMN AND HER TWO DAUGHTERS mean? The image of these three dark graces as well as the landscape and figures below are taken with few changes from an illustration by J.J. Grandville in the book *Un Autre Monde* (Another World), 1844. The illustration was reprinted in the Munich publication of *Das Gesamte Werk* (The Complete Works), 1969, with the caption "Der Herbst in Begleitung seiner Töchter" (L'automne entouré de ses filles). Grandville had made the drawing as part of a series "Les Quatre Saisons," which for book publication, as was typical of the period, had been made into a woodblock engraving by other draftsmen. Polke has now turned the reproduction back into an original. How specific might the association with Grandville be, or was this simply an image that caught the eye of Polke without recourse to unveiling meanings other than those to be read from the image alone? Probably something of both, since Polke, while a lover of accident, is a stranger to the arbitrary. Grandville, not so well known today, looms as a major figure in his own period, having a career parallel to Daumier, and continuing the fantastic and dark imaginings of Goya (another of the forebears whose images haunt the work of Polke), and almost certainly opening the territory for the illustrations that would accompany the works of Lewis Carroll (again, a strong presence in the earlier work of Polke). Yet Grandville was known as a popular illustrator, never having taken on or been given the rank of artist. Just as Polke has taken as much from the work of contemporary cartoonist Charles Addams, so the images of Grandville are of equal appeal. Polke eschews hierarchy. There is no "high/low" dichotomy or bifurcation between the esoteric and the popular, between the singular and the multiplied. The gauge is perception, the shifting chimera of the openings to the imagination and to insight.



The image taken from Grandville is executed on a grandiose scale, far removed from the hand-held page of the drawing. There the figures are contained and isolated, the gentle flurry of released snowflakes unthreatening—an evenly spaced stipple-like pattern, a credible rendering of a snowstorm into which the two traveling figures retreat. In the drawing the focus shifts equally and easily back and forth between the upper and lower register, between the scene of domestic work and the wayfaring travelers, who in the drawing are accompanied by two dogs to their right, alert and staring out in the opposite direction of the two men. But in Polke's painting, the lower figures are threatened with oblivion, the dogs have disappeared, the landscape is about to be subsumed by the tempest unleashed above. Worldly existence

appears extraordinarily contingent and tenuous, with the figures in retreat, fleeing before the final storm. The three female figures, looming over the landscape, appear like the three Fates, which once a judgment has been reached leave open no human recourse. Their work goes on; the future has been foreseen. There is no turning back. Their faces express neither pleasure nor the satisfaction of righteousness or revenge, but simply the steady, dolorous task of fulfilling the inexorable.

Still the figures have a fanciful, marvelous character. The story being told is also one of explanation, a tale to answer a child's question: Why do we have snow? The anthropomorphization of natural phenomena links fairy tales, legends, myths, allegories, and fables—the names we give to human attempts outside

of science for understanding the world, its structures, and our place within these.²⁾ We, as adults, at moments allow ourselves a sense of wonder when taken back to the explanations which once provided delight and sufficiency. We project and fulfill momentarily our yearning for a lost innocence. But with both Grandville and Polke, as with the Brothers Grimm and Mother Goose, there is a dark side to fanciful imagining. As one astute observer very recently noted, "The mixture of the childlike and the deadly serious seems to be also a characteristic strategy of Polke's work, where apparent innocence and humor veil issues of utmost consequence."³⁾

Just as the image is split between an upper and lower register, so the painting itself is split between a right and a left side, with the image dominating the

left, while on the right the materials of abstraction create their own cosmos. Much of the semi-transparent support has been overrun with loosely controlled washes of paint and varnish, leaving an expended field of exploding, striated veils. These accretions are in turn overlaid with scatterings of stippled varnish. The center is completely clouded, spreading out to almost transparent edges where the girding of the stretcher bars visually bleeds into the picture. The painting shifts between opaque and translucent, matte and reflective surfaces. The reality of the painting's materials is resolute but mutable in the reading of where that reality resides. This rich field of abstraction is equal to the heroic grounds of American Abstract Expressionist painting. One of the mythologizing explanations we have come to accept for understanding the paintings of Abstract Expressionism is the value of the romantic utopian gesture—the capacity of the individual to create, to make meaning in the face of crude utilitarianism, materialistic society, and existential isolation. As is so often the case with Polke his senses of validity and irony meet head on. Claims for the spiritual presence and meaning of abstraction are attained in the painting's layered and veiled sweep even as belief in such claims is kept at arm's length by the nineteenth century illustration. The literalness of materials, their relation to the cloth's surface, edge, and support also raises issues advanced in the formalist works of Frankenthaler and Louis. But again the metaphorical readings which Polke encourages would be completely alien to these artists and their interpreters. Polke's command of the formal strategies of late modernist painting is at the highest level, as if he has invented heroic abstraction anew.

The development of abstraction in Polke's work can be tracked alongside his interest in history. Throughout the decade, which continued to prize figurative revelations, he produced uncompromising series of abstractions, which often were met with skeptical consideration. In the same year that Polke released *PAGANINI* to a public audience, he also presented the first of his abstract paintings at Documenta 7, including the "Negativwert" triptych. He attempted to avoid being caught by an overly simplistic reading—the figurative and the abstract

coincided, even overlapped. In 1986 for the Venice Biennale he covered the curved end wall of the German pavilion with a humidity-sensitive abstract painting which changed tones as the moisture affected the materials through the course of the summer. For the same installation, he also made two groups of abstract canvases – six enormous vertical works, now in Mönchengladbach, with lacquer-like surfaces of bilious resins, as well as the group overlaid with trceries taken from Dürer. These were followed in 1987 by the seven-part series “Farbtafeln” now in the Stedelijk Museum, Amsterdam, made from various colored mineral substances. A year later the grand series of five canvases “The Spirits that Lend Strength are Invisible” for the Carnegie International were completed. A singular large horizontal abstract painting, GINGKO, 1989,⁴⁾ now in the Philadelphia Museum of Art, is related in composition to MRS. AUTUMN AND HER TWO DAUGHTERS, with the same seam dividing upper and lower registers, but the entire painting is a dark field of glassy and translucent surfaces. MRS. AUTUMN AND HER TWO DAUGHTERS is the only other painting of the same size as the large abstractions done for Venice, and they are the largest canvases ever completed by Polke. There seems reason to believe that it would have been stretched at the same time as the Venice paintings, and that the abstract field of the painting would have been executed at the same time as GINGKO, probably before 1989. It lies at the end of a decade of extraordinary abstract works which still have not been easily assimilated into our understanding of Polke. Throughout the period figurative and abstract elements have waxed and waned. MRS. AUTUMN AND HER TWO DAUGHTERS allows the

relationships more clarity and ourselves greater perspicacity.

With the new painting, the dialogue begun in 1982 with PAGANINI and the “Negativwert” series has merged into simultaneous voices. The artist’s control enables both sides of his art to fuse into a single vision. How much might “Mrs. Autumn” trace the journey of the artist? Again, going back to 1982, one must look at the painting DIE SCHERE (Scissors), with the image of a



medium with closed eyes, raised and suspended hands, a pair of scissors elevated in the air. In the upper right hand portion of the painting, the canvas has been sliced, seemingly the work of this bedazzled instrument. It is this painting which was used as the reproduction for the cover of Polke’s Rotterdam/Bonn exhibition catalogue of 1984. Here, the image is reversed and the cut of the painting appears on the spine of the catalogue. Through the cut, an image of Polke appears, pulling apart the splayed canvas and pushing his inquiring face into the world. Mrs. Autumn has full command of her equally large pair of shears, cutting the cloth in a systematic way, letting her daughters shower the world below with the fragments. Her face is doleful: What a long task it seems to be forever cutting this cloth, creating the materials out of which the cosmos is fashioned. The mood is far from the peering gaze which opens up the canvas of DIE SCHERE.

At this moment Polke is one of the great history painters of our epoch, when we have scarcely a vision of the future except by looking backwards. Can we say that at the opening of the decade of the ’90s, the vision of the future is one only open to the mirror of history? The phantasmagoria of Alice in Wonderland seems checked by the death mask and the dark bedeviled spirit of Paganini. The decades pass, the weight of knowledge, of wisdom, of history looms large. There is light coming through and reflected back from MRS. AUTUMN AND HER TWO DAUGHTERS, but it is a deep, golden, patinated glow, which fades to gray, silvery whites, a foreboding of winter.

1) The image is taken from a drawing by an artist, J. Boilly, done in 1824 and reproduced in *Angels, An Endangered Species*, Malcolm Godwin, Simon and Schuster, 1990. It has been suggested that the reclining death figure is Paganini, however this seems unlikely since the drawing cited here was made in 1824, sixteen years before the death of the musician. (My thanks to Bagley Wright for discovering this reproduction and bringing it to my attention.)

2) The most recent extrapolation of the tale is the movie *Edward Scissorhands*, released in late 1990.

3) John T. Paoletti, in a letter to the editor, *The Print Collector’s Newsletter*, Vol. XXII, No. 3, July–August 1991, p. 92.)

4) The ginkgo is the only extant tree of its genus, with the most ancient biological structure of any living tree. According to legend the ginkgo was preserved in the monasteries of China through catastrophic climatic changes in history.

Vorangehende Seite / preceding page:

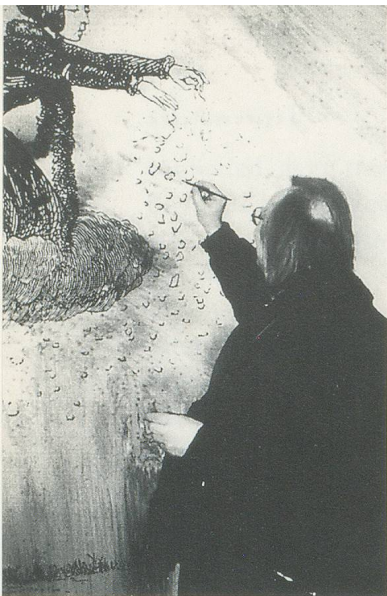
SIGMAR POLKE, PAGANINI, 1982,

Dispersion auf Dekostoff, 200 x 450 cm / acrylic on fabric, 78³/₄ x 177¹/₄".



SIGMAR POLKE, DIE SCHERE, 1982,

Dispersion, Eisenglimmer auf Stoff, 290 x 290 cm / SCISSORS, 1982, acrylic and ferrous mica on fabric, 114¹/₄ x 114¹/₄".



GARY GARRELS

Frau Herbst und ihre zwei Töchter

Bemerkenswerterweise hat sich Sigmar Polke als einer der grössten Vertreter der epischen und allegorischen Kunst unserer Zeit etabliert. Ein derartiger Bedeutungsanspruch hätte eigentlich mit der Modernen, dieser verlängerten Totenwache für das gefühlsmässige Ausgebranntsein des späten 19. Jahrhunderts, totgesagt werden können. Doch Polke hat die Möglichkeiten von Form und Ausdruck, und in der Folge auch sich selbst, wieder neu erfunden. Er galt stets als raffinierter Bilderstürmer sowohl in bezug auf die sogenannten Bewegungen der Kunstgeschichte als auch hinsichtlich der visuellen Formen, die sie verwendeten, und seine Ernsthaftigkeit wurde nie angezweifelt. Weder war er jemals um Themen oder Zielscheiben verlegen, noch mangelte es ihm je an Esprit. Aber in den letzten zehn Jahren haben die früheren Ausschweifungen einer schwermütigeren, ernsteren Haltung Platz gemacht. Polke hat tief in der Geschichte und ihrer gewaltigen, zerstörerischen Bedeutsamkeit gegraben, ihre dunklen Erze ans Tageslicht gebracht und daraus hauchdünne Spinnweben gesponnen. Jedes Gefühl der Flucht erscheint marginal, ist auf die Öffnung

beschränkt, den die Vorstellungskraft zulässt. Polke stellt den Spiegel her, in dem wir unser Bild einfangen, umgeht dabei Fatalismus, Mythologie oder Trauer (es gibt keine durch Hybris oder Tragik bedingte Achillesferse) – und erzeugt so eine Illusion von Zerstreuung und Hoffnung.

Polke stellte das neue Gemälde mit dem Titel FRAU HERBST UND IHRE ZWEI TÖCHTER dem Publikum erstmals im Hirshhorn Museum in Washington vor, der zweiten Station seiner amerikanischen Retrospektive. Ein überraschendes, überwältigendes Werk. Das gigantische Bild, das an einer Wand mitten im Raum plaziert war, mit der Rückseite gegen das riesige ältere Werk PAGANINI (1982) und umgeben von den fünf abstrakten Bildern des Zyklus *The Spirits that Lend Strength are Invisible* (Die kraftspendenden Geister sind unsichtbar) (1988), die für die Carnegie International-Ausstellung geschaffen wurden, war sowohl chronologisch wie räumlich das letzte Werk, das es zu entdecken gab. Man staunte darüber, dass ein solches Bild im letzten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts entstehen konnte – eine scheinbar mühelose, prächtige Allegorie, verführerisch und beängstigend zugleich, mit der durchgehend spürbaren Ausstrahlung des grossen Epos und der Genauigkeit von Detail und Gestik, die

GARY GARRELS früher Programmdirektor des Dia Center for the Arts in New York, ist heute Leitender Kurator des Walker Art Centers in Minneapolis.



SIGMAR POLKE, FARBTAFELN, 1987,

Auripigment, Malachit, Kupferoxyd, Realgar, Mennige, Azurit, Zinnober und Fischleim auf Leinwand, je 300 x 225 cm / COLOR PANELS, 1987, auric pigment, malachite, copper oxyde, realgar, minium, azurite, cinnabar, and sturgeon glue on canvas, 118 1/8 x 88 1/2" each. (STEDELIJK MUSEUM, AMSTERDAM)

den Meister vom gewöhnlichen Künstler oder akademischen Maler unterscheidet, – und dass dieses Werk von Polke stammt.

Natürlich gab es schon seit geraumer Zeit Anzeichen, die auf ein derartiges Werk hindeuteten, doch Polke verbarg sie, und wir waren unfähig, alles zu erkennen, was uns vor die Augen gesetzt wurde: beides Ausdruck der üblichen Gewohnheiten. Aber so werden Offenbarungen möglich, diese aussergewöhnlichen Momente, wenn Erwartungen enttäuscht werden und Entdeckungen möglich sind.

Die Anzeichen: PAGANINI, 1982 gemalt, ist eines von Polkes ersten allegorischen, historischen Werken. Im Zentrum des Bildes sieht man das Gesicht eines Mannes auf dem Totenbett, offenbar ein Humanist in der Art von Dante. Eine auffällige, weit grössere Figur, ein dunkler, dämonischer Musiker, überragt das Totenbett und dominiert die rechte Bildhälfte; die Figur in der Bildmitte wird durch diese entfesselte faustische Romantik in den Schatten gestellt.¹⁾ Am linken Rand wird ein Reigen sich wandelnder Formen – menschliche Köpfe, die zu Emblemen von High-Tech-Radioaktivität und zu Totenschädeln werden – von einem totenköpfigen Narren herumgewirbelt. Als Bildträger wurde ein Stoff gewählt, dessen Muster sich in durcheinanderschwirrende Hakenkreuze verwandelt, und Haken-

kreuze tauchen, Erscheinungen gleich, überall auf dem ganzen Bild auf. Das Werk ist eindeutig eine kunstvolle Allegorie, die sich um das Gespenst des Nazismus dreht. Aber bei PAGANINI wurden immer noch derart viele aus früheren Arbeiten bekannte Stilmittel eingesetzt – die lineare Anordnung von Bildern und cartoonhaften Darstellungen, die Verwendung von gemusterten Dekorationsstoffen als Bildträger, das neckische Versteckspiel von sich verändernden Bildern und Motiven auf der ganzen Leinwand –, dass das Werk in Polkes früheres Schaffen eingereiht werden könnte, das sich stark an einem Kontinuum der Pop Art, einer psychedelischen Bildsprache und konzeptuellen Spielereien orientiert. Es war somit nicht naheliegend, PAGANINI mit der Neuerfindung der historischen Malerei in Verbindung zu bringen.

Doch auf PAGANINI folgten im gleichen Jahrzehnt noch viele andere Werke mit einem historischen Bezug, insbesondere LAGER (1982), die HOCHSITZ-Serie (1984–88) und der Pavillon von Venedig (1986). Es ist zwar nicht möglich, an dieser Stelle ausführlich auf die Bilder von Venedig einzugehen, doch sollte immerhin erwähnt werden, dass ein Teil dieser Werke durch einen monumentalen Holzschnitt Dürers inspiriert ist, den Kaiser Maximilian I. kurz vor seinem Tod in Auftrag gegeben



SIGMAR POLKE, HOCHSITZ III, 1985,
Silber, Silbernitrat, Jod, Kobalt II, Chlorid, Kunstharz auf Leinwand,
300 x 225 cm / WATCHTOWER III, 1985,
silver, silver nitrate, iodine, cobalt II, chloride, artificial resin on canvas,
118 1/8 x 88 5/8". (STAATSGALERIE STUTTGART)

hatte – die Darstellung eines von verschwenderisch wiedergegebenen Attributen umgebenen Triumphwagens – und der als Huldigung für die Herrschaft des Kaisers gedacht war (Abb. S. 93). Die schwarzen, linearen Schnörkel dieser Bilder sind direkt Dürers Druck entnommen und werden nun von Polke einer turbulenten, apokalyptischen, abstrakten Fläche gegenübergestellt, ähnlich der in FRAU HERBST UND IHRE ZWEI TÖCHTER. Das Thema der Irrationalität im Namen der Vernunft, der Geschichte als Aufeinanderfolge von Schwächen und Torheiten wurde 1988 in Paris in einer Reihe von Bildern und Ausstellungen zur französischen Revolution noch deutlicher ausgeführt. Wie bereits erwähnt, entstand in diesem Jahr auch die Carnegie-Serie der Abstraktio-

nen, welche die Verschmutzung und Zerstörung der Neuen Welt durch die europäische Ausbeutung zum Ausdruck brachte. Blickt man am Ende des Jahrzehnts auf Polkes Schaffen zurück, wird klar, dass das Werk PAGANINI, indem es die Alpträume der Geschichte und die äussersten Grenzen der auf dunklen Realitäten gründenden apokalyptischen Vorstellungen sichtbar machte, einen Wegweiser, ja einen neuen Ausgangspunkt darstellte.

Was könnte also das neue Werk FRAU HERBST UND IHRE ZWEI TÖCHTER bedeuten? Das Bild der drei finsternen Grazien wurde ebenso wie die Landschaft und die Figuren weiter unten mit nur geringfügigen Änderungen von einer Illustration von J.J. Grandville im 1844 erschienenen Buch *Un autre monde* (Eine andere Welt) übernommen. Die Illustration wurde im 1969 in München herausgegebenen Buch *Das Gesamte Werk* (Grandville) mit der Bildunterschrift «Der Herbst in Begleitung seiner Töchter» (L'automne entouré de ses filles) abgedruckt. Grandville hatte die Zeichnung als Teil der Serie «Les Quatre Saisons» angefertigt, von der, wie es damals üblich war, andere Zeichner einen Holzschnitt herstellten. Polke hat die Reproduktion nun wieder in ein Original zurückverwandelt. Hat er wohl eine besondere Beziehung zu Grandville, oder ist ihm diese Illustration ganz einfach ins Auge gesprungen, ohne dass er das Ziel hatte, Bedeutungen zu enthüllen, die nicht ohne weiteres aus dem Bild hervorgehen? Wahrscheinlich trifft beides ein bisschen zu, denn obwohl Polke den Zufall liebt, ist ihm das Willkürliche fremd. Grandville, den man heute kaum noch kennt, war zu seiner Zeit eine bedeutende Persönlichkeit, deren Laufbahn mit der Daumiers vergleichbar war. Er setzte die phantastischen, düsteren Bildvorstellungen Goyas fort (ein weiterer geistiger Vorfahre, dessen Bilder immer wieder in Polkes Arbeiten auftauchen) und bereitete höchstwahrscheinlich das Terrain für die Illustrationen vor, die Lewis Carrolls Werke bebildern sollten (auch dieser ist in Polkes frühen Arbeiten stark präsent). Grandville war aber als populärer Illustrator bekannt und erlangte nie den Ruf eines Künstlers. Seine Bilder haben in Polkes Arbeiten dieselbe Funktion wie diejenigen des modernen Cartoonisten Charles Addams, die der

Künstler oft verwendet. Polke scheut jegliche Hierarchie. In seinen Werken gibt es keine Aufteilung in «hoch und niedrig», keine Trennung zwischen dem Esoterischen und dem Populären oder zwischen dem Einmaligen und dem mehrfach Reproduzierten. Der Massstab ist die Wahrnehmung, die wechselhafte Schimäre der Offenheit für Phantasie und Verständnis.

Das Grandville entlehnte Bild wird in einem gigantischen Format wiedergegeben, das nicht mehr mit der Originalzeichnung in Buchformat zu vergleichen ist. Dort erscheinen die Figuren beherrscht und isoliert, das leise Rieseln der Schneeflocken stellt keine Bedrohung dar, sondern ist lediglich ein regelmässiges Pünktchenmuster, eine glaubwürdige Darstellung eines Schneesturms, in den sich die beiden Wanderer zurückziehen. Die Aufmerksamkeit des Betrachters bewegt sich konstant und mühelos zwischen der oberen und unteren Bildebene hin und her, zwischen der häuslichen Szene und den dahinwandernden Reisenden, die auf der Originalzeichnung von zwei Hunden begleitet werden, die wachsam in eine andere Richtung blicken als die beiden Männer. In Polkes Gemälde drohen die unteren Figuren jedoch der Aufmerksamkeit zu entgehen, die Hunde sind verschwunden, und die Landschaft wird beinahe vom über ihr losbrechenden Unwetter aufgesogen. Das Erdendasein erscheint höchst unsicher und kläglich; die Figuren sind auf dem Rückzug, die Flucht vor dem allerletzten Sturm. Die drei Frauen, die über der Landschaft thronen, wirken wie die drei Parzen, die, wenn sie ihr Urteil gefällt haben, dem Menschen keinen Ausweg mehr lassen. Ihre Arbeit geht weiter; die Zukunft wurde prophezeit. Es gibt keine Umkehr. Auf ihren Gesichtern spiegelt sich weder Freude noch von Rechtschaffenheit und Rache genährte Befriedigung, sondern bloss die immerwährende, schmerzliche Aufgabe, das Unabänderliche auszuführen.

Dennoch besitzen die Figuren ein phantastisches, märchenhaftes Wesen. Die Geschichte, die erzählt wird, hat auch eine erklärende Funktion: Sie beantwortet die Kinderfrage «Wieso gibt es Schnee?». Die Anthropomorphisierung von Naturphänomenen ist charakteristisch für Märchen, Legenden, Mythen,

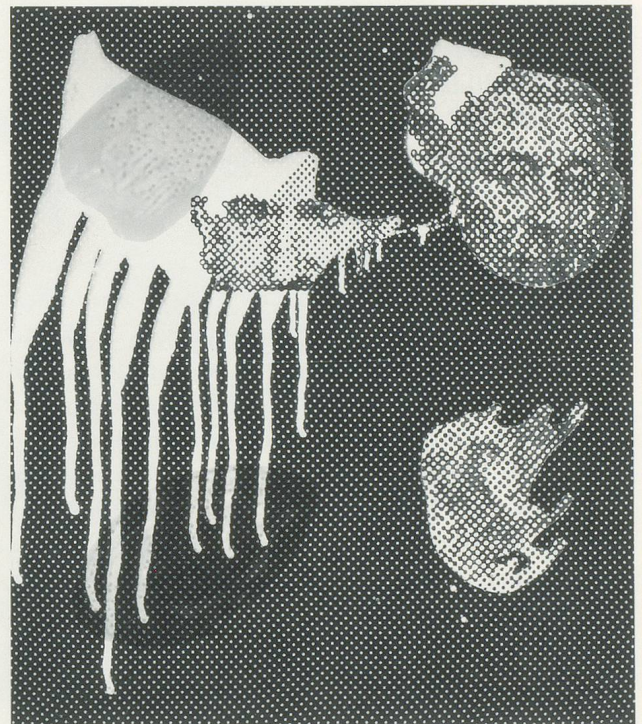
Allegorien und Fabeln – die Namen, mit denen man die ausserhalb der Wissenschaft stattfindenden Versuche des Menschen bezeichnet, die Welt, ihre Strukturen und den eigenen Platz innerhalb dieser Strukturen zu begreifen.²⁾ Als Erwachsene gestatten wir uns zuweilen das Gefühl des Staunens, wenn wir uns an die Erklärungen erinnern, die uns einst entzückten und uns vollkommen ausreichend erschienen. Wir projizieren und stillen für einen Augenblick unsere Sehnsucht nach der verlorenen Unschuld. Doch bei Grandville und Polke wie auch bei den Gebrüdern Grimm und *Mother Goose* weisen die phantastischen Geistesschöpfungen auch eine dunkle Seite auf. Wie ein scharfsinniger Beobachter kürzlich feststellte, «scheint die Mischung von Kindlichem und Todernstem auch charakteristisch für Polkes Werk zu sein, wo sich hinter scheinbarer Unschuld und Humor Fragen von höchster Brisanz verbergen.»³⁾

SIGMAR POLKE, GERASTERTE KÖPFE, 1988,

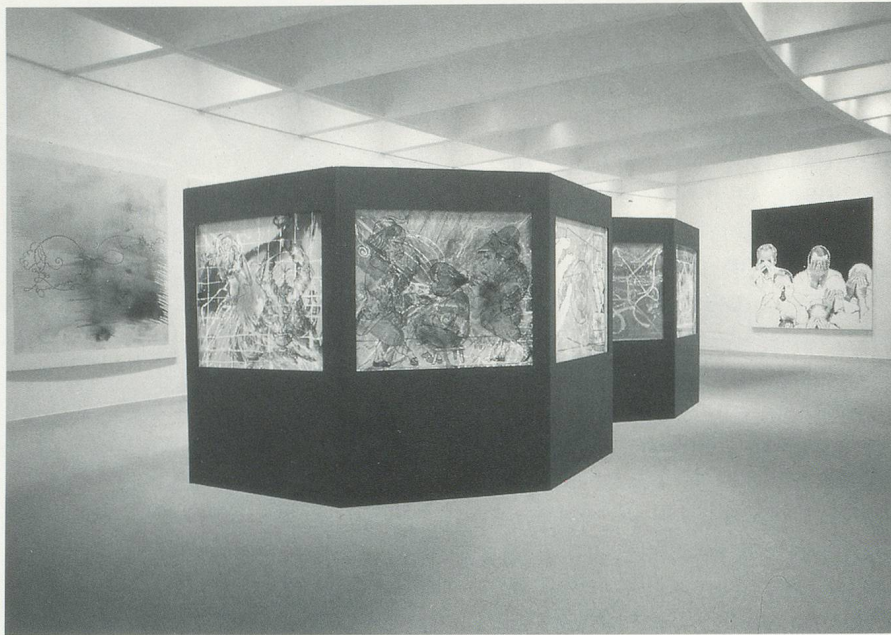
Dispersion und Lack auf Stoff, 150 x 130 cm /

SCREEN DOTTED HEADS, 1988,

acrylic and lacquer on fabric, 59 x 51 1/4".

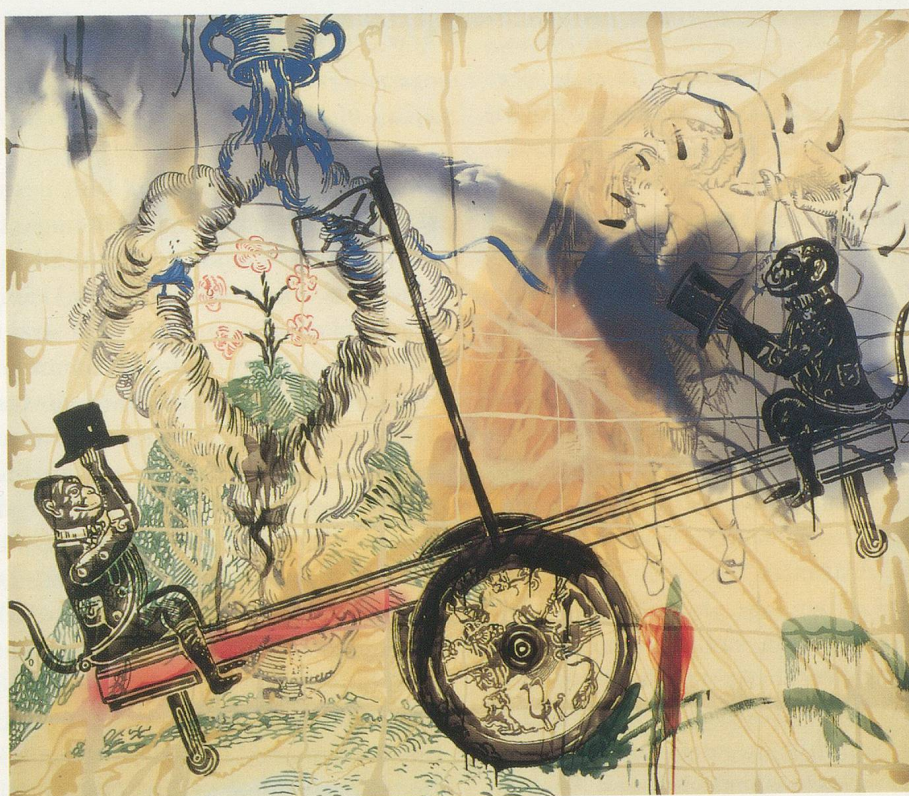


SIGMAR POLKE, *LATERNA MAGICA*, 1990,
Installation, Hirshhorn Museum, Washington, 1991.



So wie die Zeichnung aus einer oberen und unteren Bildebene besteht, ist auch das ganze Gemälde in eine rechte und eine linke Bildhälfte geteilt. Die linke Bildseite wird von der Zeichnung dominiert, während rechts die Materialien der Abstraktion – Farbe, Lack, Leinwand und Rahmen – ihre eigene Landschaft und ihren eigenen Kosmos schaffen. Ein grosser Teil des halbtransparenten Bildträgers wurde mit lockeren Pinselstrichen mit Farbe und Lack überzogen, so dass eine ausgedehnte Fläche von explodierenden, streifenartigen Schleiern entstand. Diese sind wiederum mit weit gestreuten Lacktupfern übersät. Die Mitte der Leinwand ist dicht mit Farbschichten bedeckt, während das Bild gegen den Rand hin immer transparenter wird, so dass die Verstreungen des Keilrahmens sichtbar ins Bild hineindrängen. Es herrscht ein Wechselspiel von opaken und durchscheinenden, matten und spiegelnden Flächen. Die Realität der im Gemälde verwendeten Materialien ist resolut, doch die Auffassungen darüber, wo diese Realität ihren Ausdruck findet, sind wandelbar. Diese vielfältige abstrakte

Fläche kommt den heroischen Gefilden des amerikanischen Abstrakten Expressionismus gleich. Eine der mythologisierenden Erklärungen, die uns helfen, die Bilder des Abstrakten Expressionismus zu verstehen, ist die Bedeutung der romantischen, utopischen Gestik – die Fähigkeit des Individuums, schöpferisch zu sein, seine Fähigkeit, trotz eines kruden Utilitarismus, einer materialistischen Gesellschaft und existentieller Isolation Sinn zu erzeugen. In Polkes Schaffen prallen seine Seriosität und sein Sinn für Humor oft frontal aufeinander. Die Forderung nach der geistigen Präsenz und Bedeutung der Abstraktion wird im vielschichtigen, geheimnisvollen Teil des Gemäldes erfüllt, obgleich der Glaube an eine derartige Forderung durch die aus dem 19. Jahrhundert stammende Illustration in Frage gestellt wird. Die Echtheit der Materialien, ihre Beziehung zu Oberfläche, Rand und Untergrund der Leinwand wirft auch Fragen auf, die bereits in den formalistischen Werken von Frankenthaler und Louis vorgebracht wurden. Die metaphorischen Interpretationen, zu denen Polkes Werke Anlass geben, wären



SIGMAR POLKE, Vorder- und Rückseite eines der 13 Elemente der LATERNA MAGICA und LATERNA COMICA, 1988-90, Kunstharz und Acryl auf transparentgemachtes Polyesterweb, 140 x 150 cm.
Front and back of one of the 13 elements of the LATERNA MAGICA and LATERNA COMICA, 1988-90, artificial resin and acrylic on polyester fabric made transparent, 55 1/8 x 59".



SIGMAR POLKE, GINGKO, 1988-1989,

Lack, Gold, Graphit, Pigmente, Harz auf Polyestergewebe, 260 x 410 cm / lacquer, gold, graphite, pigments, resin on polyester fabric, 8 1/2 x 13 1/2".

(PHILADELPHIA MUSEUM OF ART: Gift of the Friends of Philadelphia Museum of Art)

jedoch diesen Künstlern und denjenigen, die ihre Arbeiten zu deuten versuchen, vollkommen fremd. Polke beherrscht die formalen Strategien der neuen modernistischen Malerei perfekt, so, als ob er die heroische Abstraktion neu erfunden hätte.

Die Entwicklung der Abstraktion in Polkes Arbeiten verläuft parallel zu seinem Interesse für Geschichte. Während des ganzen letzten Jahrzehnts, als allgemein immer noch das Lob der figurativen Offenbarungen gesungen wurde, wartete er mit kompromisslosen, abstrakten Serien auf, die oft auf Skepsis stiessen. Im selben Jahr, als Polke dem Publikum PAGANINI präsentierte, stellte er an der documenta 7 auch seine ersten abstrakten Bilder aus, darunter das NEGATIVWERT-Triptychon. Er versuchte, einer allzu stark simplifizierenden Interpretation entgegenzuwirken – Gegenständliches und Abstrak-

tes trafen aufeinander, ja griffen gar ineinander über. 1986 bedeckte er an der Biennale von Venedig eine gewölbte Wand im deutschen Pavillon mit einem feuchtigkeitsempfindlichen, abstrakten Bild, dessen Farbtöne sich im Laufe des Sommers durch die einwirkende Feuchtigkeit veränderten. Für dieselbe Installation schuf er auch zwei abstrakte Gemäldegruppen – sechs gigantische, hochformatige Werke mit lackartigen Oberflächen aus grünlichem Harz, die sich heute in Mönchengladbach befinden, und eine Gruppe von Arbeiten, die mit Dürer entlehnten Ornamenten überzogen waren. 1987 folgte die jetzt im Stedelijk Museum in Amsterdam ausgestellte, sieben-teilige FARBTAFELN-Serie, die aus verschiedenen farbigen Mineralien gefertigt ist. Im Jahr darauf entstand die bedeutende, aus fünf Gemälden bestehende Serie mit dem Titel THE SPIRITS THAT LEND

STRENGTH ARE INVISIBLE (Die kraftspendenden Geister sind unsichtbar) für die Carnegie International-Ausstellung. Ein grosses, horizontales, abstraktes Bild mit dem Titel GINKGO⁴⁾, das 1989 entstand und jetzt im Philadelphia Museum of Art zu sehen ist, weist vom Bildaufbau her Ähnlichkeiten mit FRAU HERBST UND IHRE ZWEI TÖCHTER auf; man findet hier dieselbe Naht, die obere und untere Bildhälfte trennt, aber das ganze Gemälde ist voller glasieriger, durchsichtiger Flächen – dunkel, reflektierend und trübe. FRAU HERBST UND IHRE ZWEI TÖCHTER ist das einzige andere Werk, das die Dimensionen der riesigen Abstraktionen erreicht, die für Venedig angefertigt wurden – die grössten Gemälde, die Polke je geschaffen hat. Es deutet einiges darauf hin, dass es zur selben Zeit wie die venezianischen Bilder aufgespannt wurde und dass der abstrakte Teil des Werks in derselben Schaffensperiode wie GINKGO entstand, wahrscheinlich vor 1989. Es steht am Ende eines Jahrzehnts, das von aussergewöhnlichen, abstrakten Arbeiten geprägt ist, die wir immer noch nicht völlig in unser Bild von Polke integriert haben. Figurative und abstrakte Elemente kamen und gingen während der ganzen Schaffensperiode. FRAU HERBST UND IHRE ZWEI TÖCHTER verleiht den Beziehungen zwischen diesen Elementen mehr Klarheit und erhöht unser Verständnis.

In diesem neuen Bild geht der Dialog, der 1982 mit PAGANINI und der NEGATIVWERT-Serie seinen Anfang nahm, in simultane Stimmen über. Die Einwirkung des Künstlers lässt die beiden Seiten seiner Kunst zu einem einzigen Bild verschmelzen. Inwiefern lässt sich wohl anhand von «Frau Herbst» die Entwicklung des Künstlers zurückverfolgen? Wiederum kann ein Werk, das 1982 entstanden ist, wertvolle Anhaltspunkte liefern: das Bild DIE SCHERE, auf dem ein Medium mit geschlossenen Augen und erhobenen Händen zu sehen ist, vor dem in der Luft eine Schere schwebt. In der rechten oberen Bildhälfte weist die Leinwand einen Schnitt auf, anscheinend das Werk dieses verhexten Instruments. Dieses Bild wurde als Reproduktion für den Umschlag von Polkes Katalog zu den 1984 in Rotterdam und Bonn durchgeführten Ausstellungen verwendet. Das Bild wurde dort gedreht, so dass der

Schnitt auf den Rücken des Katalogs zu liegen kam. Durch den Schlitz sieht man Polke, der die zerschnittene Leinwand auseinanderspreizt und sein neugieriges Gesicht in die Welt hinausstreckt. Frau Herbst handhabt ihre ebenso riesige Schere perfekt; sie zerschneidet den Stoff auf systematische Art, während ihre Töchter die dabei entstehenden Fetzen auf die unter ihnen liegende Welt niederschneien lassen. Ihr Gesicht ist kummervoll: Welch langweilige Arbeit muss es wohl sein, unablässig diesen Stoff zu zerschneiden und so das Material zu erzeugen, aus dem der Kosmos aufgebaut ist. Die Stimmung ist Welten entfernt vom Ausdruck der Augen, die aus der Leinwand von DIE SCHERE hervorgucken.

In der heutigen Zeit, in der die wenigen Zukunftsvisionen vorwiegend Blicke in die Vergangenheit sind, kann Polke vielleicht als der grösste historische Maler betrachtet werden. Kann man sagen, dass anfangs der 90er Jahre der Blick in die Zukunft nur durch den Spiegel der Geschichte möglich ist? Die Phantasmagorie von Alice im Wunderland scheint durch die Totenmaske und den finsternen, gemarterten Geist Paganinis gebändigt. Die Jahrzehnte vergehen, das Gewicht des Wissens, der Weisheit, der Geschichte ist von grosser Bedeutung. Am Horizont zeigt sich ein Lichtschimmer, er wird von FRAU HERBST UND IHRE TÖCHTER reflektiert, aber es ist ein intensives, goldenes, patiniertes Leuchten, das zu einem grauen, silbernen Weiss verblasst, einer Vorahnung auf den nahenden Winter.

(Übersetzung: Irene Aeberli)

1) Das Bild ist einer 1824 entstandenen Zeichnung des Künstlers J. Boilly entnommen, die in *Angels, An Endangered Species*, Malcolm Godwin, Simon and Schuster (1990) auf S. 105 abgedruckt wurde. Es wurde angenommen, dass es sich beim liegenden Toten um Paganini handelt. Das scheint jedoch unwahrscheinlich, da die erwähnte Zeichnung 1824, also 16 Jahre vor dem Tod des Musikers entstand. (Ich möchte Bagley Wright danken, der diese Reproduktion entdeckte und mich auf sie aufmerksam machte.)

2) Die neueste Variante der Geschichte, die Grandvilles Zeichnung illustriert, ist der Film *Edward Scissorhands* (Edward mit den Scherenhänden), der Ende 1990 in die Kinos kam.

3) John T. Paoletti in einem Leserbrief an *The Print Collector's Newsletter*, Bd. XXII, Nr. 3, Juli–August 1991, S. 92.

4) Der Ginkgo ist das einzige noch existierende Exemplar seiner Gattung. Er besitzt die älteste biologische Struktur eines lebenden Baums. Die Legende besagt, dass der Ginkgo während der im Laufe der Geschichte aufgetretenen dramatischen Klimaveränderungen in chinesischen Klöstern kultiviert wurde und so überleben konnte.

EDITION FOR PARKETT

SIGMAR POLKE

DR PABSCHT HET Z'SCHPIEZ S'SCHPÄCKBSCHTECK
Z'SCHPÄT BSCHTEUT, 1980/91,

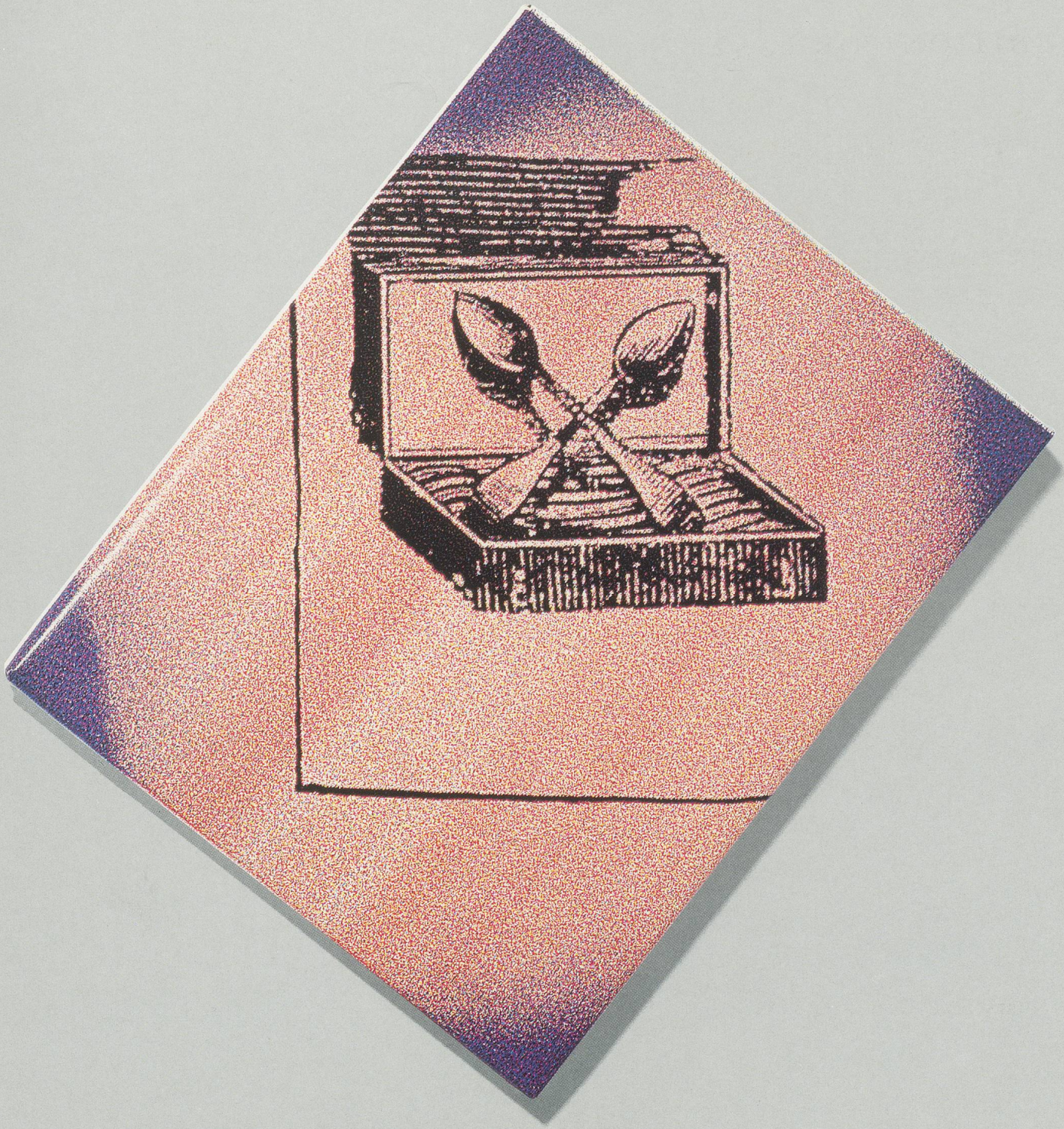
(SCHWEIZERDEUTSCH: DER PAPST HAT IN SPIEZ DAS SPECKBESTECK ZU SPÄT BESTELLT.)

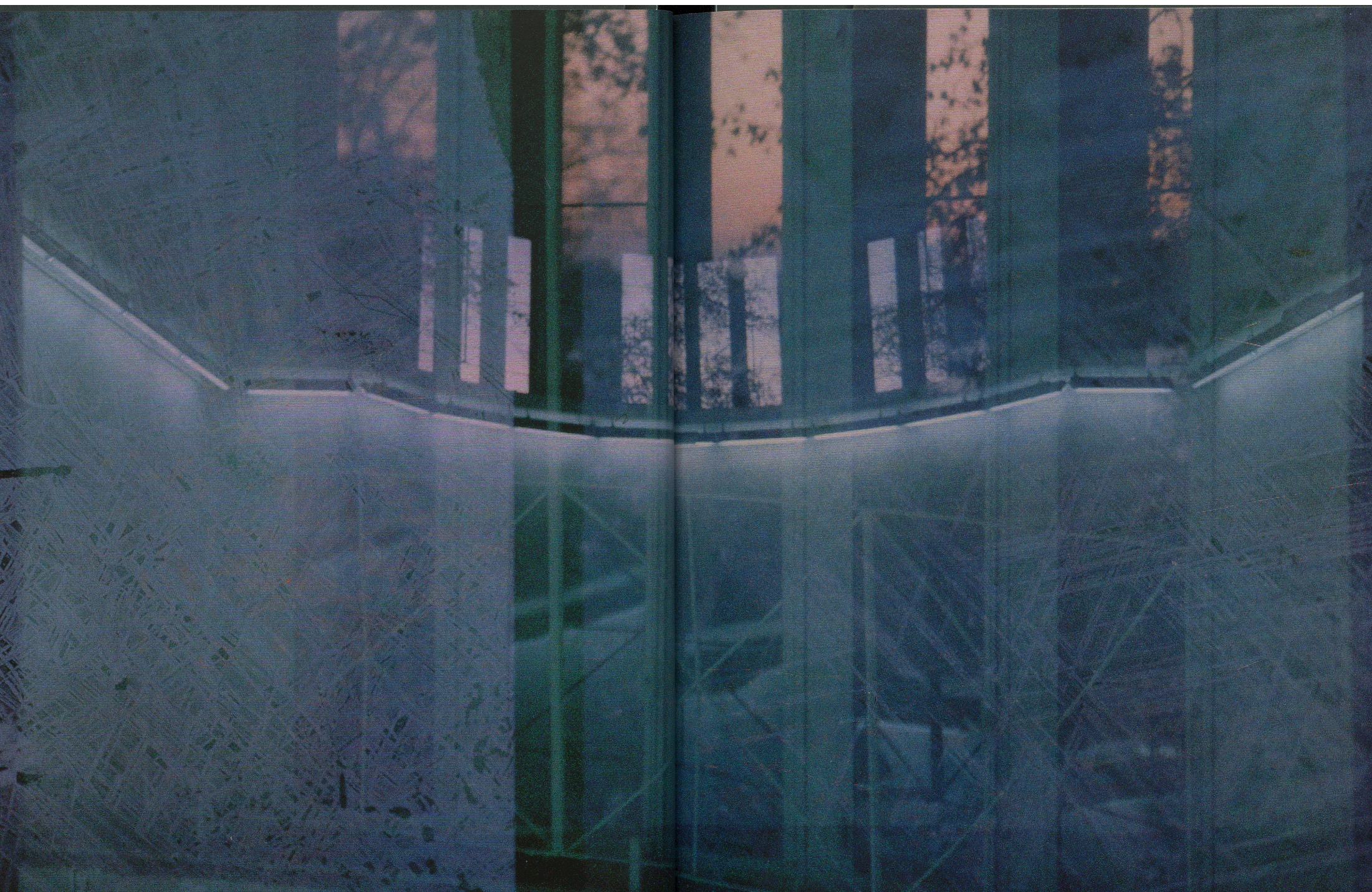
(TONGUE TWISTER IN SWISS-GERMAN, MEANING LITERALLY: THE POPE ORDERED

THE BACON CUTLERY IN SPIEZ TOO LATE.)

COMPUTER-REPRODUKTION MIT VIERFARBEN-NADELDRUCKER, ACRYLLACK AUF VINYL,
AUFGEZOGEN AUF KEILRAHMEN, 50 x 40 CM. AUFLAGE: 100 EXEMPLARE, NUMERIERT UND SIGNIERT.
HERGESTELLT DURCH ROSCO/PIXMIL, SAN DIEGO, USA.

COMPUTER REPRODUCTION BY FOUR-COLOR MATRIX PRINTER, ACRYLIC LACQUER ON VINYL,
MOUNTED ON A STRETCHER, 19^{5/8} x 15^{3/4}". EDITION OF 100, SIGNED AND NUMBERED.
PRODUCED BY ROSCO/PIXMIL, SAN DIEGO, CA.







LASZLO GLOZER

MUTMASSUNGEN ÜBER POLKE IN Venedig

AUSZUG AUS EINEM VORTRAG, GEHALTEN AM 13. DEZEMBER 1990 ZUR ERÖFFNUNG DER AUSSTELLUNG ANLÄSSLICH DES 25-JAHRE-JUBILÄUMS DES GALERIE-VEREINS IN DER STAATSGALERIE MODERNER KUNST MÜNCHEN, IN DER SIGMAR POLKES ACHT SCHLEIFENBILDER NACH DÜRERS HOLZSCHNITT ZU EHREN VON KAISER MAXIMILIAN I AUS DEM DEUTSCHEN PAVILLON DER BIENNALE 1986 GEZEIGT WURDEN.

Auf der Biennale in Venedig, die seit ihrer Gründung unmittelbar vor der Jahrhundertwende einen Wettbewerb der Nationen um die Palme der international geltenden Kunst entbietet, wird Sigmar Polke für 1986 – das Generalthema dieses Jahres heisst «Umwelt» – zum Vertreter der Bundesrepublik Deutschland nominiert. Die Geschichte der Biennale spiegelt Weltgeschichte, dort lagern sich auch archäologische Schichten der europäischen Tragödie dieses Jahrhunderts ab.

In der – ideellen – Denkmalschutzzone der nationalen Pavillons konserviert sich in aller Willkür auch nationaler Geist. Zarenarchitektur für die Sowjets, Kolonialvilla für die Engländer, purifizierte Wiener Werkstätte für Österreich. Der deutsche Pavillon ist Nazi-Architektur.

Seltsamerweise hatten für dieses unverwechselbare Milieu Kunst und Künstler in den Jahrzehnten der Nachkriegszeit kein Auge. Der unreflektierte Fortschritt in den Künsten ging am

LASZLO GLOZER ist der Kunstkritiker der Süddeutschen Zeitung in München und Professor an der Hochschule für bildende Künste in Hamburg.

Gegebenen blind vorbei. Alle zwei Jahre werden die Wände neu getüncht, bis Joseph Beuys dem deutschen Kommissar verordnet: «verschimmeln lassen». Fortan ist der deutsche Pavillon ein historischer Ort. Vor zwei Jahren hat der späte Beuys-Schüler Felix Droese diese Gebäude als «Haus der Waffenlosigkeit» zum Demonstrationsobjekt gemacht.

In dem Buch *Athanos*, das anlässlich des venezianischen Antritts von Sigmar Polke erschien, füllen Geisterszenen die Seiten. Auf vier Werk-Abbildungen, darunter drei Schleifen-Bilder, kommen achtundvierzig Photos, die sich mit der Bannung des historischen Schauplatzes in Alchemisten-Manier abgeben. Ein Geister-Spektakel in Doppel- und Mehrfachbelichtung mit chemischer Sonderbehandlung sprengt den abbildbaren Raum. Wer den Band durchblättert, wird Zeuge einer rituellen Teufelsaustreibung.

Da ist also, einerseits eine erwachte oder erweckte, gleichsam aber durch die raffinierte Praxis hochgetriebene Sensibilität für die geschichtlich belasteten «Vier Wände», für die Kunst im veruchten Kunsttempel von Venedig.

Andererseits lesen und erfahren wir, eben in diesem Buch, das ursprüngliche Programm Polkes für seinen Biennale-Beitrag, der vollkommen frei und fordernd von den räumlichen Gegebenheiten Gebrauch macht.

In diesem Gesamt-Kunstwerk-Plan, der mit einigen Modifikationen in die Tat umgesetzt wurde, finden die «Schleifen-Bilder» eher eine Rand-Existenz. Auch das muss man berücksichtigen. Hören wir also, was Polke anzubieten hatte:

3 oder 4 Silber-Bilder von je zweimal 3 Meter: Malereien mit Silberverbindungen, die Färbungen von Rosa, Blaugrau, Schwarz annehmen können und sich je nach Einwirkung des Lichtes verändern können.

4 Indigo-Bilder, je 300 mal 220 cm, blockförmig angeordnet in den Farben Indigoblau und Weiss.

6 Lackbilder, je 500 x 325 cm, Kunststoffsiegel, bräunlich-gelb.

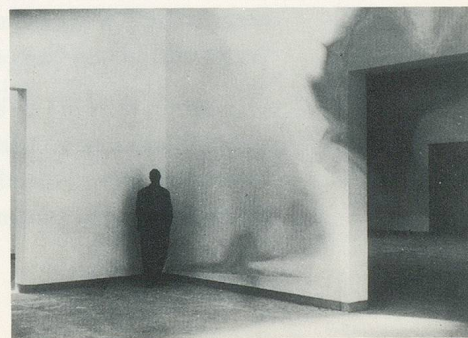
4 Monochrome Mineralfarben-Bilder von grossem Format, Azurit, Malachit, Auripigment und Realgar, blockförmig angeordnet. Dazu ein Purpur-Tuch von 4 Meter Länge.

2 Thermo-Bilder an der Eingangswand, die auf Wärme reagieren, eine «Hydro-Wandmalerei» in der Apsis des Pavillons mit Kobaltchlorid, die auf Feuchtigkeit reagiert, zwei Rasterbilder von 1984, sowie ein «Dekobild» mit figuralen Themen.

Freistehend im Raum: ein «Eisenmeteorit», 500 kg schwer, der schätzungsweise vor 60 Millionen Jahren in ein afrikanisches Flussbett einschlug, ein Quarz-Objekt mit extremer Ausdehnung, Bergkristall mit pyramidalen Spitzen, der in Arkansas gefunden wurde, dazu eigens für die Ausstellung hergestellt ein in die Wand am Rand der Hydro-Malerei eingebauter «Uranglas-Block».

In diesem Programm also nehmen die 11 «Graphitbilder mit Schleifen» nach Albrecht Dürer, geplant für die Hängung auf der Galerie, einen vergleichsweise bescheidenen Platz ein.

Das Programm ist ein Spektakulum, eine reisserische Verbindung zwischen Naturgeschichte und Gegenwartsproblematik, da wird ein Bogen geschlagen vom Anfang zum – vorläufigen – Ende, von den Mineralien und Elementen und dem Weltall zu den Bildern der Jetzt-Zeit: zu Bildern allerdings, die sich insgesamt demonstrativ absetzen von der zeitgenössischen Produktion, die insgesamt ein Programm des «Noch-nie-Gesehenen» haben: mit ihren chemischen Motoren, mit der eingebauten Anfälligkeit und Wandlungsfähigkeit, reagierend wahlweise auf Wärme, Licht und Luftfeuchtigkeit – auf die Einwirkungen der Umwelt.





SIGMAR POLKE, WANDMALEREI MIT HYDROSENSIBLER FARBE,
Blattgold, Bergkristall und Zinnoberstein / WALL PAINTING WITH HYDROSENSITIVE PAINT,
gold leaf, rock crystal, cinnabar stone. (Biennale Venezia, 1986)

Mit den, sagen wir so, als «Motto» ins Spiel gebrachten Meteorit, Bergkristall und Uranerz markierte der Künstler – den ausgeschlachteten Urbefund – im Hinblick auf das Bild der Welt am Ende dieses Jahrhunderts.

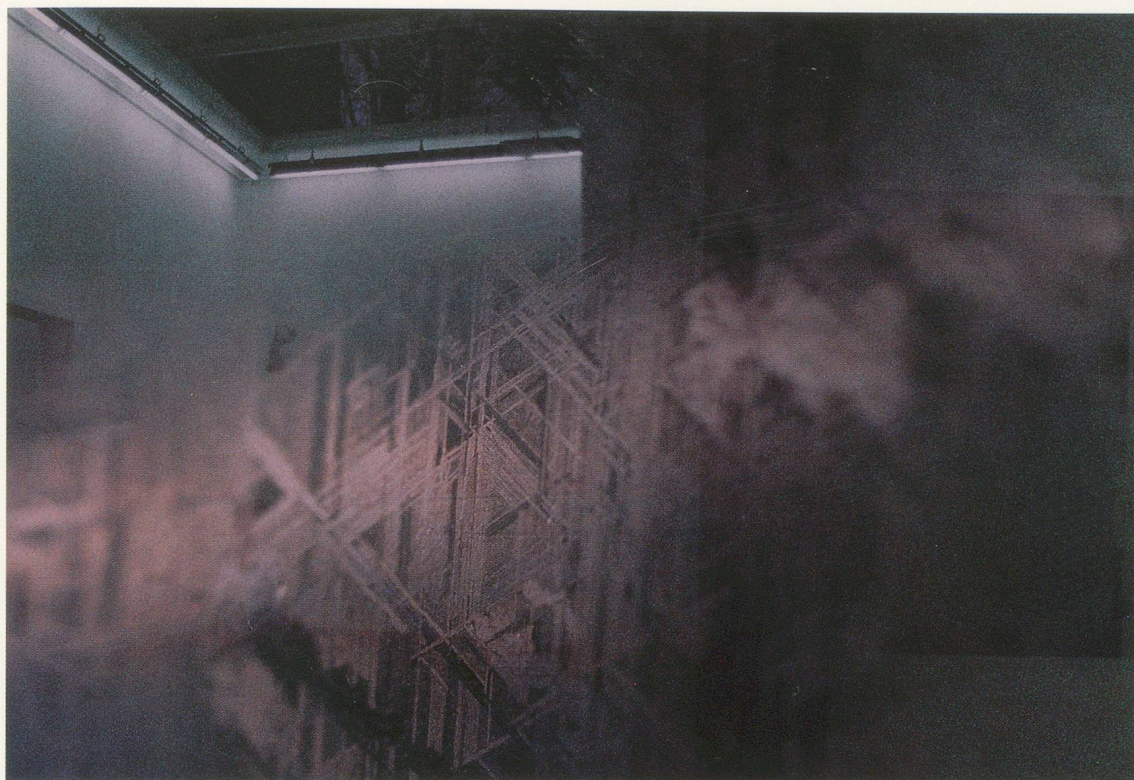
Das verblüffend neue «technische Programm» der Biennale-Bilder scheint, zumal als Anspielung, nachzuholen, was Kern-Spaltung, Wärme-Theorie, Weltraumfahrt und High-Tech zur realen Veränderung der Welt beigetragen haben.

Dass es bei dieser unerhörten chemisch-prozessualen Ausweitung des Bilder-Machens nicht um eine fortschrittkonforme Kunst etwa in der ideologischen Spur eines Vasarely geht, braucht nicht betont zu werden. Polke ist der einzige deutsche Künstler, nicht nur seiner Generation, der die aus dem Widerspruch genährte «konvulsivische Schönheit» des Surrealismus immerzu neu und aktuell entfachen kann. Doch abgesehen davon: die in seinem Biennale-Programm vorgesehenen handfesten Kontrast-Effekte beweisen, dass er in Venedig keineswegs mit einer Zukunfts-Malerei von der Erde abheben wollte. Die eingeschobenen Raster-Bilder, zweifellos Fremdkörper im Verhältnis zu der malerischen Pracht und monumentalen Ausdehnung der chemischen Abstraktion, funken mit störender Botschaft dazwischen und «erden» den missverständlich zur Gegenstandslosigkeit befreiten Höhenflug der Malereien.

Wir haben jetzt ein Spektrum von Polkes Biennale-Programm gewonnen, ohne bislang auf dessen ästhetischen Zusammenhang zu achten.

Hand aufs Herz: alle, die dort – in Venedig – waren, mögen die experimentelle Vielfalt bestaunt haben, mögen sinnierend vor der zarten «Hydro-Wandmalerei» im Halbrund des Mittelsaales

SIGMAR POLKE, BESUCH EINES METEOREN,
 DEUTSCHER PAVILLON BIENNALE VENEZIG, 1985, Ektachrome /
 VISIT OF A METEORITE, GERMAN PAVILLION VENICE BIENNALE, 1985, ectachrome.



Gedenkminuten verbracht haben – natürlich mit einem ehrfürchtigen Seitenblick auf den im Glasblock auf dem rechten Rand wie eine Reliquie eingefügten Zinnoberstein. Man stolperte über den Eisenmeteorit, machte einen Bogen um den pyramidalen Bergkristall – und suchte nach Bildern.

Polkes Programm, ich sage das durchaus selbstkritisch, ist auf der Biennale nicht ganz angekommen. Die an die Wand des Hauptraumes angelehnten riesigen Lackbilder haben dem Gesamtprogramm die Schau gestohlen, sie und die Schleifenbilder dominierten die Ausstellung. Trotzdem, wir müssen jetzt noch einmal zum Konzept des Künstlers zurück. Wie fügen sich die Schleifen-Bilder nach Motiven von Dürer in das vielleicht unverstandene – meta-ökologische – Biennale-Konzept von Polke?

Die Bilder hingen hauptsächlich in den beiden Kabinetten des linken Flügels des deutschen Pavillons. Aber das hatte Polke nicht vorgehabt.

Wie bereits erwähnt, die Schleifen-Bild-Serie sollte laut Polkes Konzept im Mittelraum des Pavillons auf der Galerie erscheinen. Diese Galerie im deutschen Pavillon ist ein sehr schmaler Gang, praktisch unzugänglich, jedenfalls nicht für den Publikumsverkehr geeignet. Sie läuft sehr hoch über den Köpfen in dem sonst architektonisch kaum akzentuierten Saal herum, unterbrochen durch Fenster-Reihen über dem Eingang und über dem halbrunden Abschluss.

Denkt man nun die Tafeln mit den Dürerschen Ornamenten als zusammenhängende Folge an diese Stelle hoch oben, rechts und links im zentralen Saal, so lässt es sich unschwer nachvollziehen, welche formale Funktion die Bilder für die Gesamtinszenierung ausfüllen sollten: Charak-

teristisch für jedes Bild der Folge, dass vor einem – jeweils auf unterschiedliche Weise – unbestimmt, unbestimmbar – und zurückgehaltenen – Grund die x-fach vergrößerte Schleifenfigur markant in Erscheinung tritt.

Das hochprojektierte Nebeneinander der Bilder ergibt folglich einen Fries, der Raum bekommt seine Verzierung, die Architektur wird korrigiert, ergänzt, dekoriert, verbessert und ironisch geadelt durch Kunst-Zeichen – wobei natürlich die virtuos-spiraligen Schönschreib-Grotesken von Dürer ein dynamisches Gegenbild zu dem dünnen Neoklassizismus des deutschen Pavillons mobilisieren.

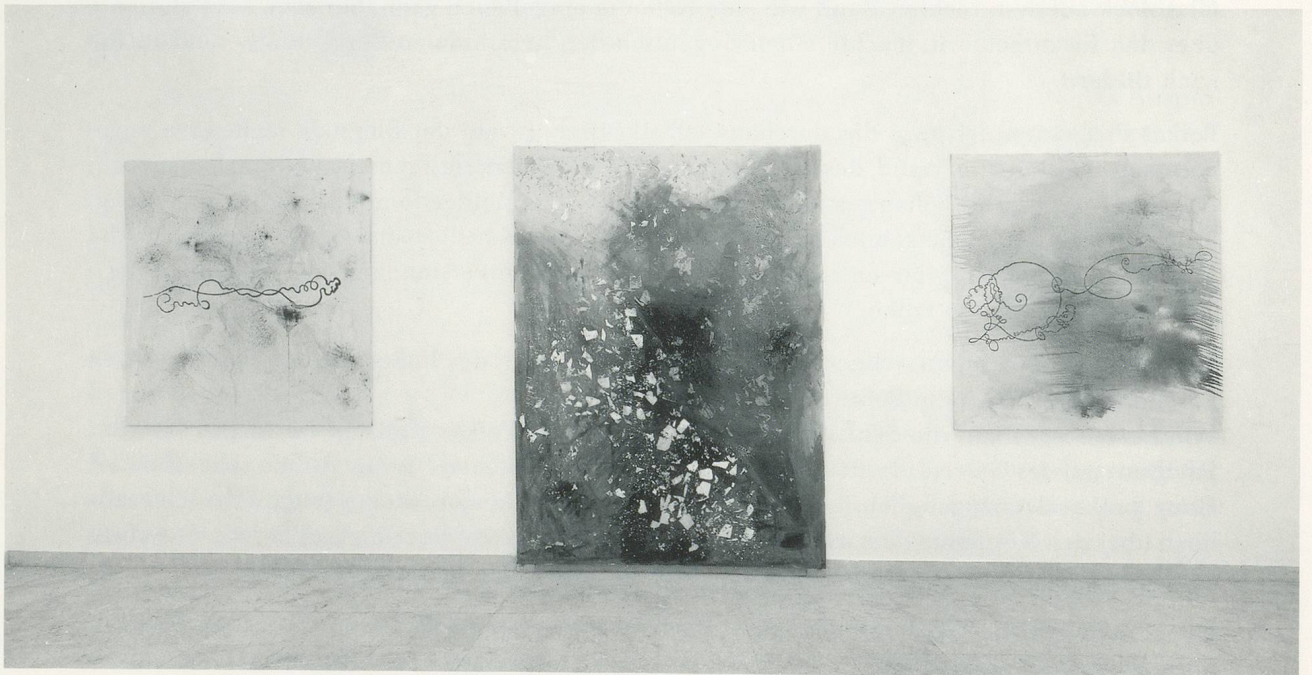
Bleiben wir noch einen Moment hoch oben auf der Galerie. Polkes Dürer-Paraphrasen scheinen auf den ersten Blick wenig zu schaffen zu haben mit dem vorhin geschilderten Gesamtplan, mit der poetisch-spekulativen Welt-Inszenierung und deren auffällig ökologisch verankerter Ikono-graphie und Hydro-Malerei – es sei denn, die Bilderfolge führt ein neues Motiv ein, eine noch fehlende Größenordnung.

Was noch fehlt, nachdem Polke den elementaren Fundstücken eine ganze Batterie von malerischen Objektivierungen mit experimenteller Jetzt-Zeit, oder Endzeit-Natur entgegenstellte, ist der kulturell-bildliche, symbolische Auftritt des Künstlers, der in die Naturgeschichte eingreift und uns zu ergriffenen Konsumenten schöner Bilder erzieht.

Nun tritt also der Künstler auf, stellvertretend für den gestaltenden Geist, und er tritt in höchst eigentümlicher Weise auf.

SIGMAR POLKE, INSTALLATION BIENNALE VENEZIG 1986,

mit zwei von acht Dürer-Schleifen-Bildern und einem Lackbild/with two of eight Dürer-tracery paintings and one lacquer painting.



Das Bild des Künstlers ist ein Leihbild, entnommen via Dürer aus dem Zusammenhang hochgradig ambitionierter humanistischer Kultur: überzüchtete Ornamentik in Zuordnung zu tradierten allegorischen Tugendddarstellungen, die ihrerseits wiederum zur wohldurchdachten Komposition eines kaiserlichen Triumphzuges im frühen sechzehnten Jahrhundert aufgeboten wurden – ich will das nicht weiter verfolgen und auch nicht jetzt die selbstverständlich lohnende Frage stellen, wie Sigmar Polke zu diesem Fischzug des Extremen aus Dürers Œvre kam. – Einschließen möchte ich freilich, dass Dürers Auftritt als Alter ego einem jeden in Venedig reüssierenden deutschen Künstler in den Sinn kommen muss. Und alle haben davon bislang Abstand genommen; vielleicht geschreckt durch das damit verbundene bildungsbürgerliche Gehabe. Polke ist von solchen Hemmungen frei. Mit augenzwinkender Kunststrategie vereinnahmte er den Venedig-Fahrer Dürer, den nicht nur gewichtigen, sondern deutschesten Helden der Rezeptionsgeschichte.

Wie gesagt: ein Fries von Dürer-Polke sollte auf der Galerie erscheinen: Grisaille-Bilder mit dem herausgestellten Dürer-Zitat – Mittel auch zur geistigen Beherrschung des historischen Pavillons, gleichzeitig aber, Stück für Stück spannungsbeladene Bildgevierte.

Die in der Vorbereitungsphase der venezianischen Ausstellung entstandenen zwielichtigen Photos, von denen ich eingangs so schwärmte, weisen darauf hin, dass Polke eine venezianische «Apokalypse» plante. Mit vollem Mut zum Trivialen sollte beispielsweise der herbeigeschaffte Meteorit seinen Weg durch ein Einschlagsloch im Dach des Kunsttempels beglaubigen. In diesem inszenatorischen Kontext kommt den auf der Galerie erscheinenden Bildern eine Vermittlungs-Funktion zu. Der Grund dieser Bilder ist chaotisch, geschüttet und verwischt, verdünnt und verdichtet: auf unterschiedliche Weise lassen sich da atmosphärische Sensationen assoziieren. Der Entzug von farbiger Buntheit wird durch die gewischte Dynamik der reichlich beigemischten Malsubstanzen mehr als wettgemacht, unterschiedlich düstere Himmelslandschaften tun sich auf, als wären sie von einem überirdischen Wetterdienst angesagt.

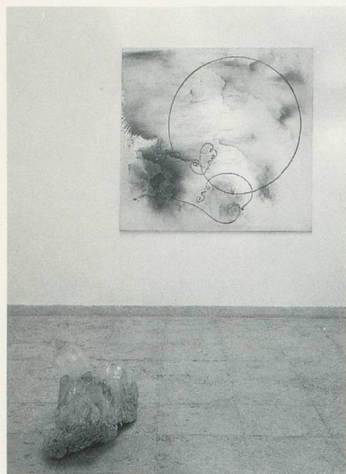
Inmitten und vor diesen handfesten visionären Erscheinungen zieht sich die Spur der Kunstfiguren, wie eine Schneckenspur. Im Schneckengang gebremst, erscheint die artifizielle Schleife, die Signatur der Kunst als Stempelaufdruck der Kultur, doch auch: eine Zivilisationsfigur in dramatischer Verwicklung mit dem bodenlosen Grund.

Nun, wir wissen, dass die Schleifenbilder schliesslich im Parterre landeten. Zwar regnete Blattgold von oben herab in den Raum – das war Polkes aktionistischer Beitrag in den Eröffnungstagen –, aber die seitliche Panorama-Folie für diese verklärte Form des sauren Regens fehlte. Die malerischen Projektionen einer grauen Apokalypse fanden in der höheren Region des Pavillons nicht statt.

Dass der perfekt ausgedachte Plan nicht aufging, hat gute Gründe: Dem Künstler wurde an Ort und Stelle bald klar, dass die Bilder an jenem hochgedrückten Platz verloren waren. Dem Gesamtkunstwerk-Entwurf des Künstlers haben die Bilder des Malers widersprochen. Rechtzeitig haben wohl die höheren Wesen Polke befohlen, keine Raum-Kulisse für den venezianischen Pavillon zu malen.

Vielleicht im Ansatz eine Fernwirkung erwägend, verlief der Gestaltungsprozess der Graphitbilder doch so individuell, Bild für Bild «nach innen» konzentriert, dass nichts anderes als eine Hängung mit gutem Blickkontakt in Frage kam. Die Bilder sind Bilder geblieben.

SPECULATIONS ON POLKE IN VENICE



EXCERPTED FROM A SPEECH GIVEN ON DECEMBER 13, 1990 AT THE OPENING OF THE EXHIBITION COMMEMORATING THE 25TH ANNIVERSARY OF THE GALERIE-VEREIN IN THE STAATSGALERIE MODERNE KUNST, MUNICH. ON VIEW THERE WERE EIGHT CURLICUE PICTURES BY SIGMAR POLKE, AFTER DÜRER'S WOODCUT FOR THE EMPEROR MAXIMILIAN I, PREMIERED IN THE GERMAN PAVILION AT THE VENICE BIENNALE IN 1986.

Since its founding shortly before the turn of the century, the Venice Biennale has called upon the nations of the world to compete for the palm of current international art. Polke is nominated in 1986 to represent the German Federal Republic. The Biennale's theme that year is "environment." The history of the Biennale mirrors world history; the archeological layers of this century's European tragedy have been deposited there.

In the (mental) zone of historic conservation that is the national pavilion, the national spirit is also preserved helter-skelter. The architecture of the Czars for the Soviets, a colonial mansion for the British, purified Vienna Werkstätte for Austria. The German pavilion is Nazi architecture.

Curiously, art and artists had no eye for this unmistakable milieu in the post-war decades. The unreflected march of the arts has paraded blindly past these givens. The walls were whitewashed every other year until Joseph Beuys ordered the German commissar to "let them get moldy." From then on, the German pavilion is transformed into an historic site. Two years ago a student of Beuys, Felix Droese, demonstratively turned the building into a "House of No Weapons."

Spectral scenes fill the pages of the book *Athanas*, published on the occasion of Sigmar Polke's Venetian debut. Four reproductions of works, including three curlicue pictures, are offset by forty-eight photographs that deal in the alchemistic exorcism of the historical arena. A ghostly spectacle of double and multiple exposures treated with special chemicals explodes the boundaries of the reproducible space. On leafing through the book, we become witness to a ritual exorcism.

We have, on the one hand, an awakened or aroused but also excessively sophisticated sensitivity to the historically tainted "four walls for art" in the heinous art temple of Venice.

LASZLO GLOZER is the art critic for the *Süddeutsche Zeitung* in Munich and professor at the Hochschule für bildende Künste in Hamburg.

On the other hand, we read and learn in this same book about Polke's original agenda for his contribution to the Biennale that makes utterly uninhibited and challenging use of the spatial givens.

In Polke's agenda for a Gesamtkunstwerk, which was actually implemented with only a few modifications, the "curlicue pictures" lead a rather marginal existence. But an existence it is. Look at what Polke had to offer:

Three or four silver pictures, each about 225 by 300 cm (88 by 120 inches): paintings with silver compounds that can turn pink, bluish-gray, or black and are affected by different lighting conditions.

Four indigo pictures, each 300 by 220 cm (120 by 85 inches), arranged in a block and colored indigo blue and white.

Six lacquer pictures, each 500 x 325 cm (195 by 127 inches), synthetic varnish, brownish-yellow.

Four large-format monochrome pictures painted with mineral pigments, azurite, malachite, arsenic trisulfide, and realgar, arranged in a block. Together with a strip of purple fabric 4 meters (13 feet) long.

Two heat-sensitive pictures on the wall of the entrance. A "hydro-mural" with cobalt chloride that reacts to humidity in the apse of the pavilion. Two dotscreen pictures of 1984. A "fabric picture" with figural motifs.

An "iron meteor" weighing 500 kgs (110 lbs) that crashed into an African riverbed an estimated 60 million years ago, freestanding in the room. An enormous chunk of quartz, a rock crystal with pyramidal spikes found in Arkansas. A "block of uranium glass" made especially for the exhibition and built into the wall next to the hydro-painting.

By comparison, the 11 "graphite pictures" with calligraphic flourishes after Albrecht Dürer, which were to be hung in the gallery overhead, do not take up very much room at all.

The presentation is a spectacle, a flamboyant blend of natural history and current concerns; the distance is bridged from beginning to (tentative) end, from minerals and the elements and the universe to present-day images. But the images demonstratively break away from contemporary production with their unprecedented agenda of chemical agents, of built-in fragility and mutability that react to temperature or light or humidity, to the intrusions of the environment.

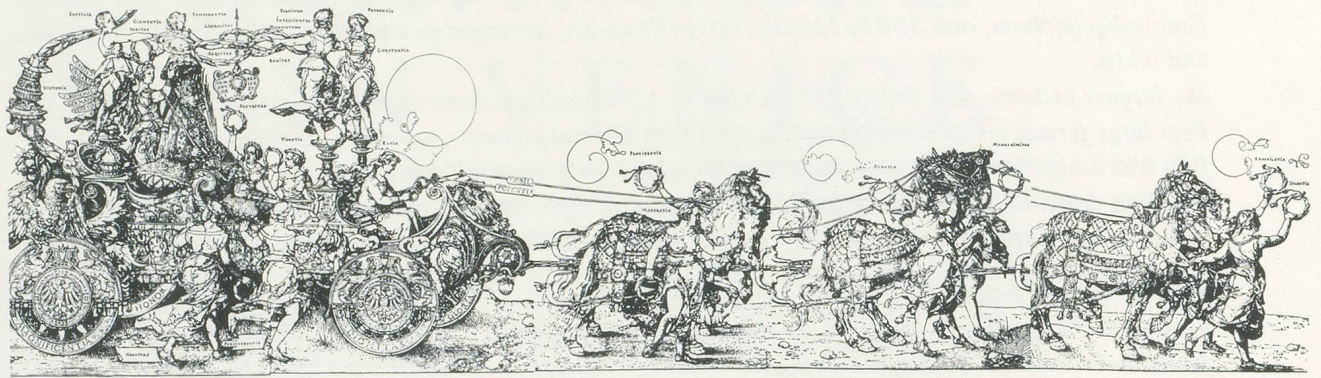
The artist exploits the earth's ur-resources – a meteor, rock crystal, uranium ore – and virtually marks them as "mottos" of the image of the world at the end of this century.

The stunning new "technical agenda" of the Biennale pictures seems to have joined the running and caught up, at least by way of allusion, with the changes wrought upon the world by nuclear fission, thermodynamics, space travel, and high technology.

That this nonpareil extension of picture making into the mutable realm of chemistry does not conform to the ideology of progress advanced by such artists as Vasarely goes without saying. Polke is the only German artist, and not only of his generation, who has been able to sustain and rekindle the "convulsive beauty" of Surrealism that feeds on contradiction. But leaving that aside, the solid, down-to-earth contrasts of the exhibition in Venice prove that Polke had no intention of lifting off with a painting for the future. The dotscreen pictures are obviously foreign matter; they intrude upon the painterly magnificence and monumentality of his chemical abstractions with a message that "grounds" their flights of fantasy released into misleading non-objectivity.

We now have an idea of the spectrum of Polke's Biennale program but what about its aesthetic parameters?

ALBRECHT DÜRER, DER GROSSE TRIUMPHWAGEN KAISER MAXIMILIANS I., um 1518, Holzschnitt /
THE GRAND TRIUMPHAL CHARIOT OF EMPEROR MAXIMILIAN I., ca. 1518, woodcut.

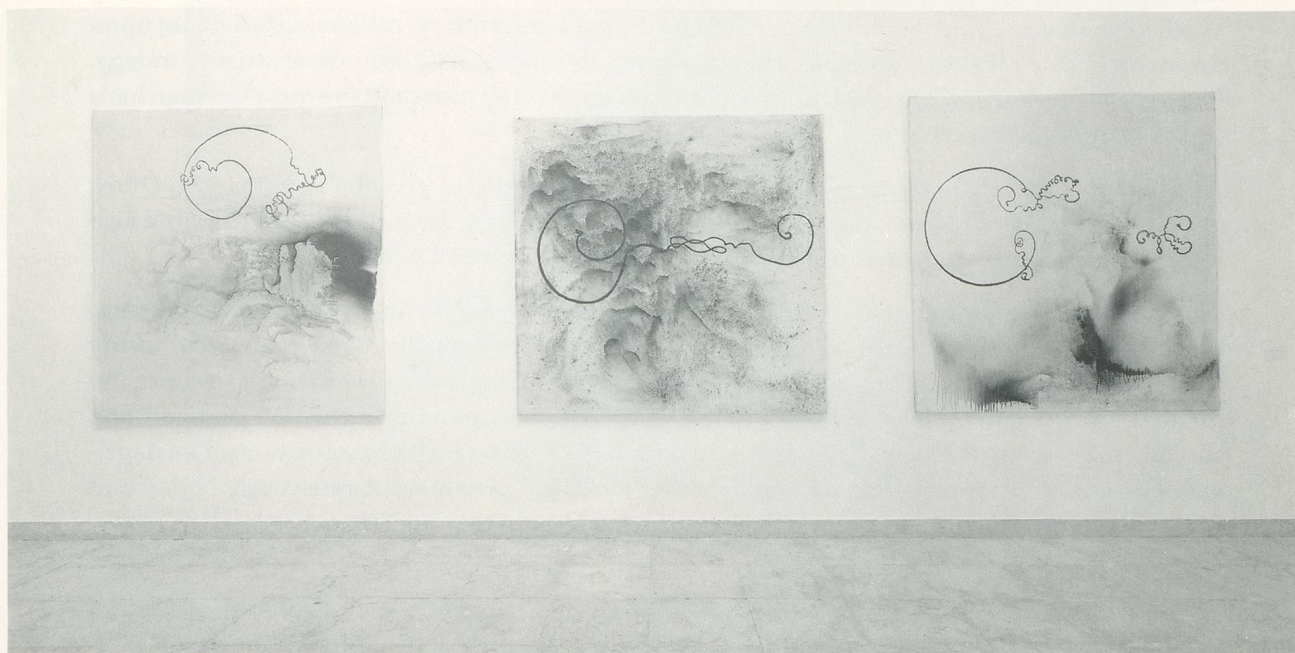


Cross my heart – everybody who was there in Venice probably admired the experimental diversity and spent contemplative minutes in front of the tender “hydro-mural” in the central apse, naturally casting an awed, sidelong glance at the cinnabar stone mounted like a religious relic in a glass block on the right. People stumbled over the iron ore meteor, described an arc around the pyramidal rock crystal, and hunted for pictures.

Polke’s agenda – and I say so with self-criticism – did not strike quite the right chord at the Biennale. The giant lacquer pictures leaning against the wall of the main hall were show-stoppers; along with the curlicue pictures, they dominated the exhibition. But let us return to the artist’s original concept. How do the curlicue pictures after motifs by Dürer relate to Polke’s possibly misunderstood meta-ecological plans for his Biennale exhibition?

The graphite pictures were hung mainly in the small rooms in the left wing of the German pavilion. But that was not what Polke had in mind. As mentioned above, his concept specified that the calligraphic series should be hung in the gallery above the main hall. This gallery in the German pavilion has a very narrow walkway, practically inaccessible, and certainly not intended for pedestrian traffic. It runs high above the heads of the viewers in an architecturally understated space broken only by rows of windows above the entrance and above the apse of the building.

Imagine these pictures hung as a related sequence to right and left, high above the central hall. Their formal function in the presentation as a whole would surface immediately because in each of them the extremely enlarged flourish stands out dramatically against an understated and variously undefined and undefinable ground.



SIGMAR POLKE, AUDACIA, ALACRITAS, EXPERIENTIA, 1986

drei von acht Dürer-Schleifen-Bildern, Bernstein, Graphitstaub und Silberoxyd auf Leinwand, je 190 x 200 cm /

three of eight Dürer-tracery paintings, amber varnish, graphite dust, and silver oxide, 74⁷/₈ x 87³/₄"

The result is a frieze; the room is embellished; the architecture corrected, complemented, decorated, improved, and ironically ennobled by art signs. And in the process Dürer's brilliantly grotesque, spirally flourishes rise in dynamic opposition to the arid neoclassicism of the German pavilion.

Let us pause for a moment high up on the gallery. Polke's paraphrases of Dürer seem at first sight to have little to do with the total plan described above – with the poetically speculative presentation of the world, its conspicuously ecologically oriented iconography and its hydro-painting – unless, of course, the sequence of pictures introduces a new motif, a missing dimension.

Polke has confronted his elemental found objects with a whole battery of experimental, present-day, or apocalyptic, painterly objectifications. But what is still missing is the cultural-pictorial, symbolic entrance of the artist who interferes with the course of natural history so that he can teach us to be deeply moved consumers of beautiful pictures.

Now the artist makes an appearance – he stands in for the articulating spirit – and a most curious appearance it is.

The picture of the artist is a borrowed one, taken via Dürer out of the context of a humanist culture covetous to the extreme: effete ornaments related to traditional, allegorical representations of virtue which had been called up to serve in the thoughtfully conceived composition of an imperial triumphal procession in the early sixteenth century. I will not pursue these thoughts at this juncture nor explore the obviously worthwhile question of why Polke has dug into this mine of extremity in Dürer's oeuvre. – But I do want to add that Dürer in the rôle of the alter ego must

inevitably occur to every successful German artist in Venice. And they have all successfully avoided the issue so far, possibly intimidated by the cultivated bourgeois hoopla attendant upon the association. Polke does not suffer from any such inhibitions. With whimsical artistic strategy, he lassoed the Venetian traveler Dürer, not only one of the weightiest but the most German hero in the history of art reception.

As I said, a Dürer-Polke frieze was supposed to grace the gallery: grisaille pictures with Dürer quotations in the foreground – a means of spiritually vanquishing the historical pavilion, but also a set of distinct picture panels each charged with tension, piece by piece.

The abstruse photographs made while preparing the exhibition in Venice indicate that Polke was planning a Venetian “apocalypse.” Unmindful of the threat of triviality, Polke planned to testify to the meteor’s path by making a hole in the roof of the art temple. In this histrionic context, the pictures on the gallery acquire a mediating function. Their ground is chaotic, dumped and spread, thinned and thickened; atmospheric sensations evoke a host of associations. The deprivation of rainbow colors is more than compensated for in the dynamics of generously added and wiped pigments; darkling celestial landscapes open wide as if they had been forecast by a supernatural weather bureau.

And in front of these tangible, visionary appearances, curlicues trail like traces of snails. Slowed to a snail’s pace, the artificial flourish, the signature of art as a stamp of culture, makes its appearance: a figure of civilization dramatically entangled in a fathomless ground. Well, we know that the curlicue pictures finally landed on the ground floor.

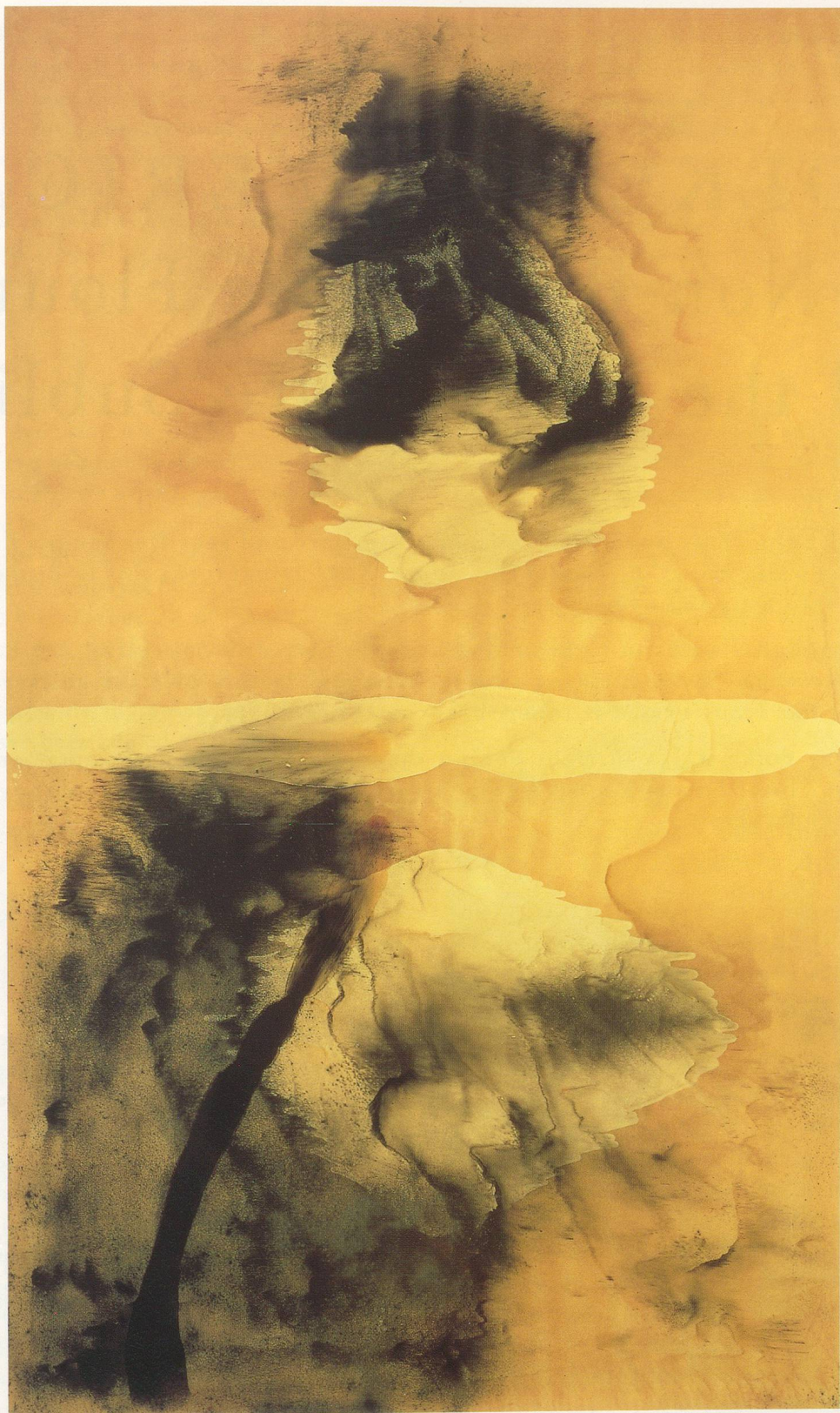
Gold leaf rained down into the space – that was Polke’s actionist contribution to the opening ceremonies – but the panoramic edge for this purified, rarified form of acid rain was missing. The painterly projections of a gray apocalypse did not occupy the upper regions of the pavilion.

Polke’s perfectly conceived plan fell through – with good reason. On site, the artist soon realized that the pictures would be lost in those lofty spaces. The pictures by the painter were not compatible with the Gesamtkunstwerk of the artist’s design. Just in time, Polke’s higher beings probably ordered him not to paint a backdrop for the Venetian pavilion.

Perhaps an effect of distance was the initial objective but as the work progressed, the graphite pictures became so singular, so inwardly focused, that they had to be hung for direct viewing. The pictures remained pictures.

(Translation: Catherine Schelbert)





SIGMAR POLKE, SPIEGELWAND, 1986, Herbol Kunststoffsiegel und Acryl, 500 x 300 cm /
MIRROR WALL, 1986, Herbol synthetic resin and acrylic, 196⁷/₈ x 118¹/₈" (MUSEUM ABTEIBERG, MÖNCHENGLATTBACH)

POLKE IN AMERICA: The Non-Returnable Flounder and the Dime-Store Sublime

A PARABLE: This pop artist walks into a gallery and sees Duchamp's urinal on the wall. "Wow!" he cries, "How super! That urinal turns this la-di-da gallery into a tipped-over pisser."

A minimalist walks in right behind him. He's equally impressed. "Q.E.D.!" he exclaims. "By resituating that tacky urinal in this pristine gallery, the artist has transformed it into a Brancusi!"

Sigmar Polke walks in right behind them. He exclaims with equal enthusiasm. "Boh! This R. Mutt is a great artist! Obviously he was commanded by Higher Powers!"

I have this reproduction of Polke's *COLOR CHANGE IN THE FLOUNDER* (1981) pinned over my desk. The lower half of the image is dominated by a block of four drawings clipped from a scientific journal. The first image depicts a flounder *flagrante* against a white ground. Subsequent images portray the fish recumbent upon beds of tiny checks, medium-sized dots, and larger checks. In each image the flounder is apparently making some effort to adapt to the rigid pattern of its environment, but in none of them has it been in any sense successful.

The panel comprising this fish story is laid over a roughly-painted landscape whose upper half is dominated by a sketched-in house, before which the

tilted and cropped photo of a child floats like a malignant *putto*. The child is rolling out dough with a rolling pin and, extending from beneath the image of the flattened dough, another image resembling a brain is painted in black on a spattered (flattened?) blue ground. The implication would seem to be that the flattened dough and the spattered brain bear some parabolic relationship to the unstable identity of the picaresque flounder, fated to scuttle through time, from one context to the next, never successfully adapting, yet unable to refrain from trying. Trapped between the rolling pin of "higher powers" and a procession of untenable backgrounds, it has no option but to make a spectacle of itself.

This little travesty of nature and nurture, of course, is both a demonstration and an exposition of the "art-making process" as constituted by Sigmar

DAVE HICKEY is a free-lance writer who lives in an apartment overlooking the Las Vegas strip.

The Trojan War was directed by hallucinations. And the soldiers who were so directed were not at all like us. They were noble automatons who knew not what they did... Illiadic man did not have subjectivity as do we; he had no awareness of his awareness of the world, no internal mindspace to introspect upon. In distinction to our own subjective conscious minds we call the mentality of the Myceneans a *bicameral mind*. Volition, planning, initiative is organized with no consciousness whatever and then 'told' to the individual in his familiar language, sometimes with the visual aura of a familiar friend or authority figure or 'god,' sometimes as a voice alone.

JULIAN JAYNES, *The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind*

Polke, and by extension it provides us with a mini-exposition of the beholder's dilemma as s/he confronts a body of Polke's work in an institutional setting – *flagrante*, as it were, upon white walls. There, even hanging together, Polke's works hang separately, changing before our eyes in the whoosh of time – some of them literally and all of them differently. Bound by no causal, developmental or biographical linkage, they swim in the moment, bereft of those defining backgrounds, those dots and checks, from which they have been ripped.

Somehow, for all the visual excitement of their collective presence, each picture of Polke's, as it flickers before us, seems simultaneously drawn backward into the time and place of its creation and sucked upward into some wheeling constellation of enduring cultural concerns; and so, not surprisingly, any large exhibition of Polke's work seems filled with enormous spaces, silences, but these vacuums left by the moments that made the works bear no aura of nostalgia. We simply recognize the absence of each lost moment and acknowledge the critical importance of its fugitive components – of the rain, the sirens outside, the murmur of the radio, the photographs push-pinned to the wall, the plane tickets on the counter – an opportunity, no doubt, to fly to some good place with a few bad people.

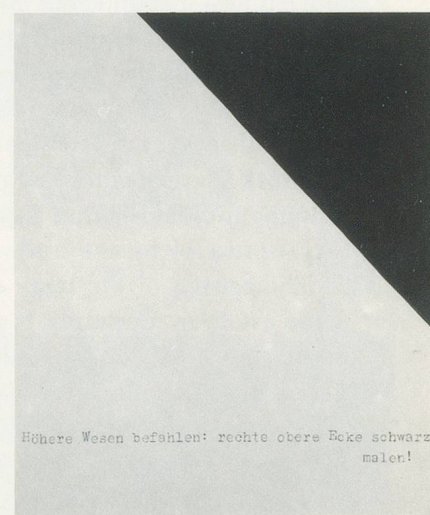
Warhol is the only other artist I know who can do this in a museum – whose work can maintain itself

in the *beaux arts* present while calling up, without a hint of romantic nostalgia, the detritus of the lost zeitgeist (the mylar pillows, the socialites in their sweater sets, shooting up on the couch). The reason, I think, is that Polke and Warhol employ similar strategies of cloaking the fiction of their authorship and letting the instantaneous world shine through – and continue to.

Andy aspired to be a machine driven by the forces of the market. Polke portrays himself as a medium bearing the commands of "higher powers." In doing so, both of them (like Duchamp signing the urinal "R. Mutt") kick the elective aspect of their art-making activities upstairs, out of the public glare, and effect a constitutional separation of powers between its legislative and executive branches. In the process, each of these artists, in their separate ways, implements the prime directive of Pop: *Never attack what's wrong when you can praise it in the wrong way.*

The strategic similarities between Polke and Warhol in this regard are so strong, I think, that we can consider their tactical differences as anxious products of their immediate environments. Warhol, for

SIGMAR POLKE, *HÖHERE WESEN BEFAHLEN: RECHTE OBERE ECKE SCHWARZ MALEN!*, 1969, Lack auf Leinwand, 150 x 125,5 cm / *HIGHER POWERS COMMAND: PAINT THE UPPER RIGHT CORNER BLACK!*, 1969, 59 x 49½".



instance, lost in America and at odds with an elitist cult of heroic individualism, develops an iconography of comicbook heroics and cheap celebrity to celebrate the banality of the individual. His Madonna is a silly actress.

Polke, on the other hand, having inherited a Germanic brand of cultural mysticism, celebrates the banality of transcendence, ornamenting his works with manifestations of palm-reading and magnetism, telepathy and parapsychology, hallucination and alchemy, aura and the inspiration of higher powers – the whole iconography of the “dime-store sublime.” Polke’s “higher powers,” of course, command him to paint stupid palm trees, and the fact that his work betrays so much antic affection for palm trees as Warhol’s does for Marilyn, in my view, only sharpens the knife.

On the level of “style,” Warhol celebrates the cult of spontaneity by mimicking its “look” by mechanical means, while Polke celebrates that same cult with gestures whose grandiose lack of premeditation is matched only by their bathetic lack of “originality.” And again, the fact that Warhol really “liked” that “artistic look,” and that Polke, doubtless, “likes” his dumb gestures in no way undercuts the critical subtext. Andy’s attack on the marketable “aura” of the handmade remains trenchant, as does Polke’s insistence that the spontaneous mark, far from embodying the essential self, merely regurgitates what has been learned or imposed from above.

The point is that Polke may indeed regard himself as a medium, just as Andy may indeed have regarded himself as a machine, but clearly they are both systematically disingenuous about the nature of the invisible spirits that lend strength to their activities. Still, in Polke’s case, particularly, the preposterous fiction of “author as mediator” is the one element of the work that we ignore at greatest risk; to do so is tantamount to mistaking *The Tale of Two Cities* for history, or history for the truth.

The setting of the large survey exhibition is of some use here. Certainly, it gives us an overview of an oeuvre which, as a consequence of Polke’s relegation of style to the level of occasional expediency, is less a state-of-the-art than a sprawling confederacy of tribal territories. Even its outlying provinces regu-

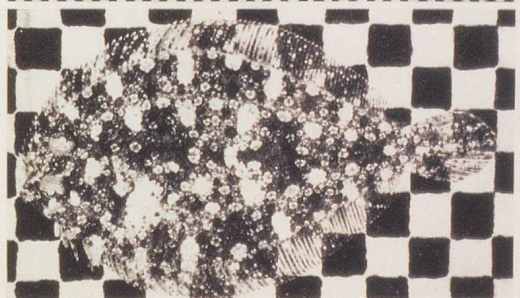
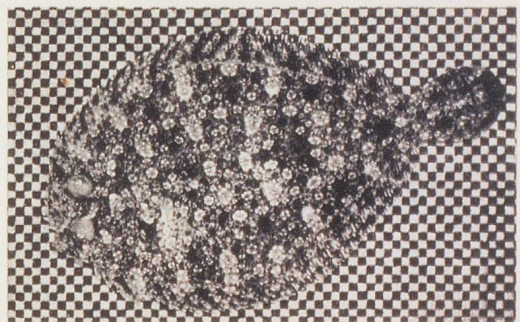
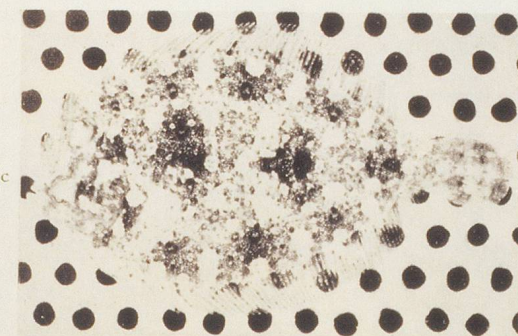
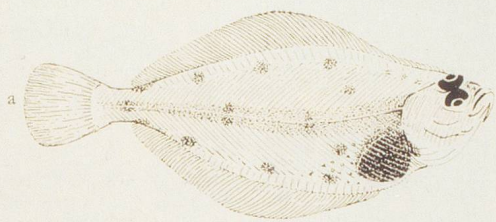
larly subsume the entire domain of other painters’ work – a circumstance that lifts the defining parameters of Polke’s endeavor to a level of generalization that does, indeed, approximate the architectonics of a higher power.

Finally, all you can say about all of Polke’s work is that it is not French, and that it tends to dismantle any implication of historical time, fracturing it into a series of unstable chronological instants. (“There is no time,” Polke says, “only painting.”) The strategies that enable this preoccupation with temporal instability – the patterning and layering – the counterpoint of transparency, translucency, opacity, and reflectivity, of imposition and superimposition – all those qualities that render the work photographically imperceptible – are foregrounded by the large exhibition.

In this context, for instance, it is obvious that the “layering of images” for which Polke is usually cited (via Picabia) is merely the subset of a larger category of rhetoric that pervades both the imaged and abstracted works, and includes the layerings of material and the layering of gestures. As a result, almost any representative group of Polke’s paintings will not only reference Picabia and David Salle, but Arshile Gorky and De Kooning and half the painters of the last thirty years, illuminating in the process the whole issue of transparency and opacity, of flatness and depth, of embodied and designated meaning, leading all the way back to that primary quarrel between fresco and oil-glazing that more or less defines the perceptual birth of what we call Western painting.

Moreover, I think, this propensity of Polke’s to subsume the entire domain of other painters’ work within provinces of his own casts some light on the elusive and largely illusory question of “expressive content” in his paintings. Polke himself has said that “the non-returnable bottle has taken all the thrust out of the expressive movement” and, if we take the “returnable bottle” as a trope for the reiterated formal container into which a variety of “contents” might be poured, Polke is certainly the master of “no-deposit-no-return.”

He never consciously reiterates a format with enough consistency or regularity to set up the pat-



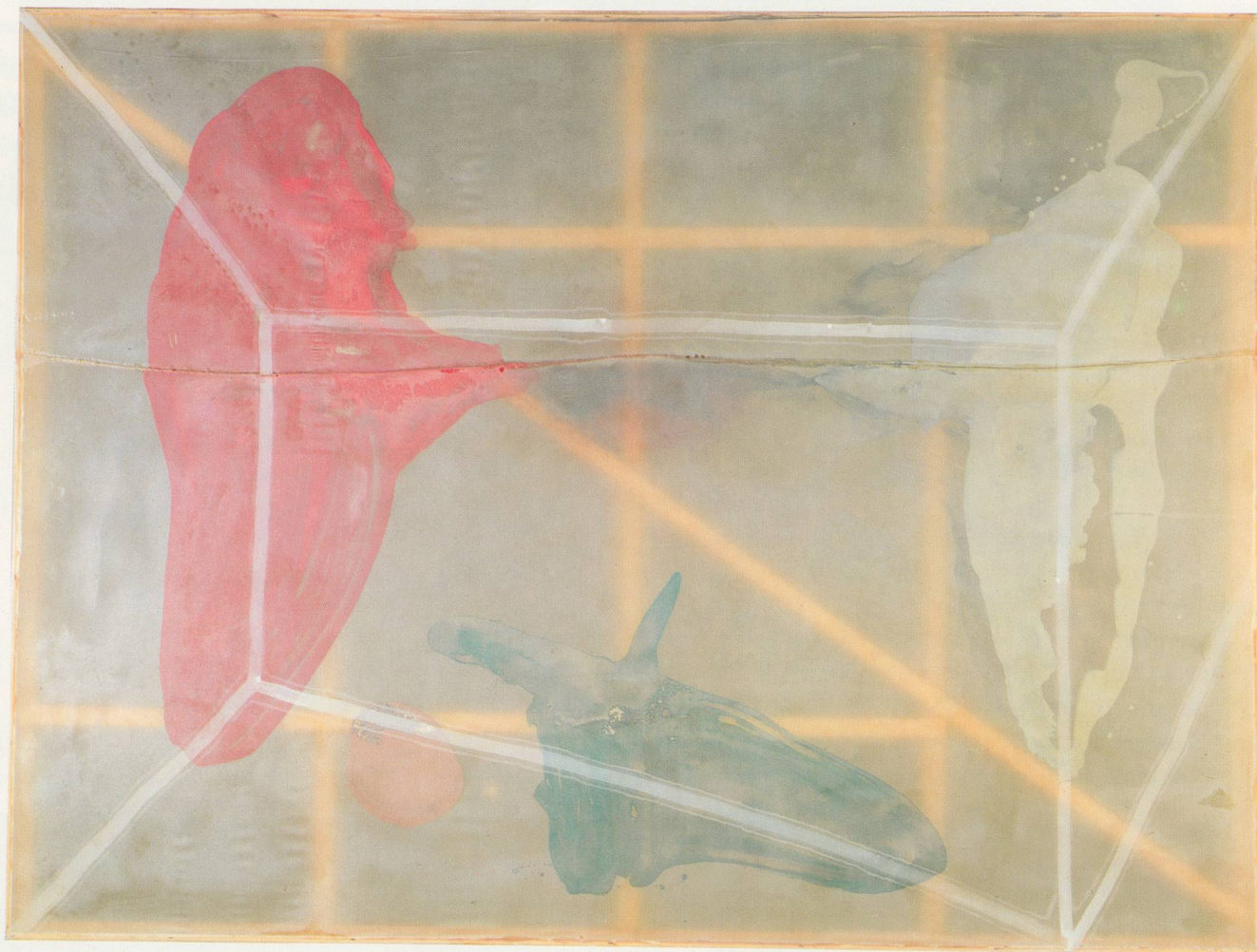
a—d, Farbwechsel bei Plattfischen. a Junge Scholle (*Pleuronectes*) mit der gruppentypischen Verteilung von Farbzentren. b—d Das gleiche Individuum von *Platophrys podas* auf verschiedenem Untergrund, dessen Muster es sich nach Möglichkeit anpaßt (Phot. Brit. Museum)

terns of expectation whose fulfillment or frustration might generate an "expressive content." It is possible, however, to come upon certain works of Sigmar Polke with expectations largely defined by the stylistic "reusable bottles" of other artists like Salle or Schnabel, in which case, you are certainly in for a considerable bang of visceral excitement, but this is primarily a "contact high." (You are actually seeing a very good Salle or Schnabel.) It passes like heartburn, as does the "moodiness" of paintings like HAL-LUCINOGEN (1983) that call up the ghosts of painterly abstraction, then sweetly lay them to rest.

Cumulatively, then, in our day-to-day interaction with works of art, Polke's oeuvre actually functions more like a "school" of artists (or flounder), than it does as the work from a single source. Which does nothing but reinforce the fictive character of the pictures – for, if a sub-category of Polke's work has a status that is comparable to the complete work of, say, David Salle, then that sub-group of paintings posits a fictional maker – a character whose status is equal to that of the character called "David Salle," in the public fiction that narrates artists' careers. The fact remains, however, that although Polke

SIGMAR POLKE, METEOR II, 1988,

Kunstharz und Silberbronze auf Polyestergerewebe, 225 x 300 cm / METEORITE II, 1988, artificial resin and silverbronze on polyester fabric, 88 1/2 x 118 1/8".

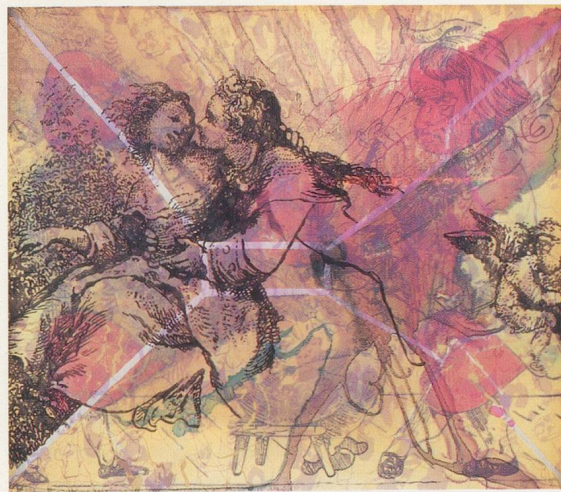
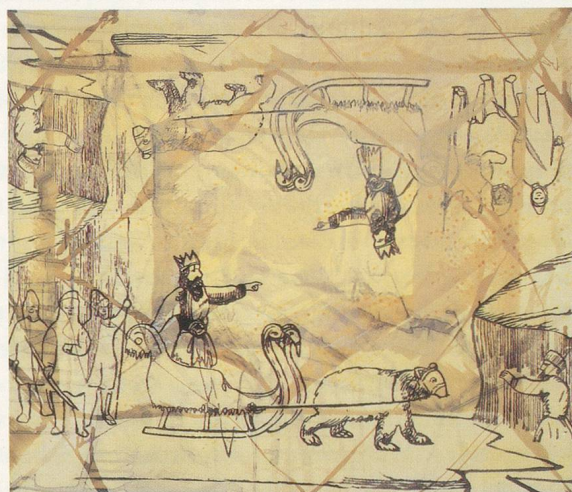


has said, "If you know the maker you don't need the picture," the reverse is never true, but this is only clear with artists who make it so. Certainly, inferring the maker of any particular picture signed "Sigmar Polke," is not to infer Sigmar Polke the legislator of the oeuvre – any more than knowing "R. Mutt" is knowing Marcel Duchamp. The inferred makers of these disparate pictures signed "Polke," like a school of the fictional flounder, are creatures of their occasion and of their context.

You could even narrativize them, if you so wished, recasting Polke's career as a circuitous, picaresque

journey through the late 20th century. It's a do-able idea. You could even populate that narrative with a couple of proto-authorial presences; "Don Sigmar," perhaps, whose fictive altruism informs the abstract painting, and his squire, "Sancho Polke," whose equally fictive cynicism informs the image clusters. But, finally, this would only create two fictive celebrities, and leave us with a Sigmar Polke whom we comprehend as little as we do Cervantes. Which is what we have – the author of a public fiction with no heroes or victims, only characters who make good art.

SIGMAR POLKE, Vorder- und Rückseite von 2 der 13 Elemente der LATERNA MAGICA und LATERNA COMICA, 1988–90,
Kunstharz und Acryl auf transparentgemachtem Polyestergewebe, je 140 x 150 cm / front and back of 2 of 13 elements of the LATERNA MAGICA
and LATERNA COMICA, 1988–90, artificial resin and acrylic on polyester fabric made transparent, 55 1/8 x 59" each.



POLKE IN AMERIKA: Der Einweg-Plattfisch und das Kaufhaus-Erhabene

EIN GLEICHNIS: Ein Pop-Künstler geht in eine Galerie und sieht Duchamps Urinoir an der Wand. «Wow!» ruft er aus, «Das ist ja super! Das Urinoir macht aus dieser Schickimicki-Galerie einen umgekippten Pisspott.»

Nach ihm kommt ein Minimalist herein. Auch er ist beeindruckt. «Da haben wir's», ruft er. «Indem der Künstler das schäbige Urinoir in diese ehrenwerte Galerie stellt, macht er einen Brancusi draus!»

Dann geht Sigmar Polke hinein. Auch er zeigt sich begeistert. «Mann! Dieser R. Mutt ist ein grossartiger Künstler! Er muss von höheren Wesen gelenkt worden sein!»

Über meinem Schreibtisch hängt eine Reproduktion von Polkes FARBWECHSEL BEI PLATTFISCHEN (1981). In der unteren Bildhälfte befindet sich ein Rechteck mit vier Zeichnungen aus einem naturwissenschaftlichen Magazin. Auf dem ersten Bild sieht man einen Plattfisch, der sich flagrant vom weissen Hintergrund abhebt. Die anderen Abbildungen zeigen den Fisch vor Hintergründen aus kleinen Schachbrettkästchen, mittelgrossen Punkten und grossen Schachbrettkästchen. Offensichtlich versucht der Plattfisch, sich dem jeweiligen strengen Muster seiner Umgebung anzupassen, was ihm aber in keinem Fall gelingt.

Die Rechtecke mit der Fischgeschichte liegen über einer grob gemalten Landschaft, deren obere

Hälfte von einem eingezeichneten Haus beherrscht wird; davor schwebt, wie ein hämisches *Putto*, ein Kinderphoto, beschnitten und verdreht. Das Kind rollt mit einem Nudelholz Teig aus; unter dem ausgerollten Teig kommt ein anderes Bild zum Vorschein, das wie ein Gehirn aussieht und mit schwarzer Farbe auf blau gesprenkeltem (ausgerolltem?) Grund gemalt ist. Der ausgerollte Teig und das gesprenkelte Gehirn scheinen eine Art Gleichnis zu sein für die wechselhafte Identität des gewitzten Plattfischs, dazu verdammt, für alle Zeiten von einer Umgebung zur nächsten zu fliehen, dabei sich niemals wirklich ganz anpassen zu können, es aber doch immer wieder versuchen zu müssen. Gefangen zwischen dem Nudelholz «höherer Wesen» und dem Wechsel flüchtiger Hintergründe, bleibt ihm wohl keine andere Wahl, als aus sich selbst ein Schauspiel zu machen.

DAVE HICKEY ist ein freischaffender Kritiker, der in einem Apartment mit Aussicht auf den Las Vegas Strip lebt.

Der trojanische Krieg wurde von Halluzinationen gelenkt. Und die so geführten Soldaten waren nicht alle wie wir. Sie waren edle Automaten, die nicht wussten, was sie taten... Der Trojaner besass keine Subjektivität wie wir; er war sich seines Bewusstseins von der Welt nicht bewusst, hatte keine Innenwelt, in die er sich versenken konnte. Im Unterschied zu unserem eigenen subjektiv-bewussten Geist bezeichnen wir die Mentalität der Mykener als *b i k a m e r a l e P s y c h e*. Wille, Planung und Initiative sind ohne jedes Bewusstsein organisiert und werden dem Individuum dann in der ihm vertrauten Sprache «mitgeteilt», manchmal durch die Gestalt eines vertrauten Freundes oder einer Autoritätsfigur bzw. eines Gottes, manchmal auch nur durch eine Stimme. JULIAN JAYNES, *The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind*¹⁾

Diese kleine Natur- und Kultur-Travestie ist selbstverständlich einerseits eine Vorführung und Darstellung des «künstlerischen Schaffensprozesses», wie ihn Sigmar Polke konstituiert hat, und gibt andererseits in knapper Form eine Vorstellung vom Dilemma des Betrachters, der einer Polkeschen Werkgruppe in institutionellem Rahmen gegenübersteht – flagrant, an weissen Wänden hängend. Da ist jedes Bild für sich, selbst wenn sie zusammen hängen, und verwandelt sich vor unsern Augen mit verstreichernder Zeit, manche im wörtlichen Sinn und jedes auf seine Art. Frei von jedwedem kausalen, strukturellen oder biographischen Zusammenhang, treiben sie im Augenblick, bar jener prägenden Hintergründe, jener Punkte und Kästchen, aus denen sie gerissen wurden.

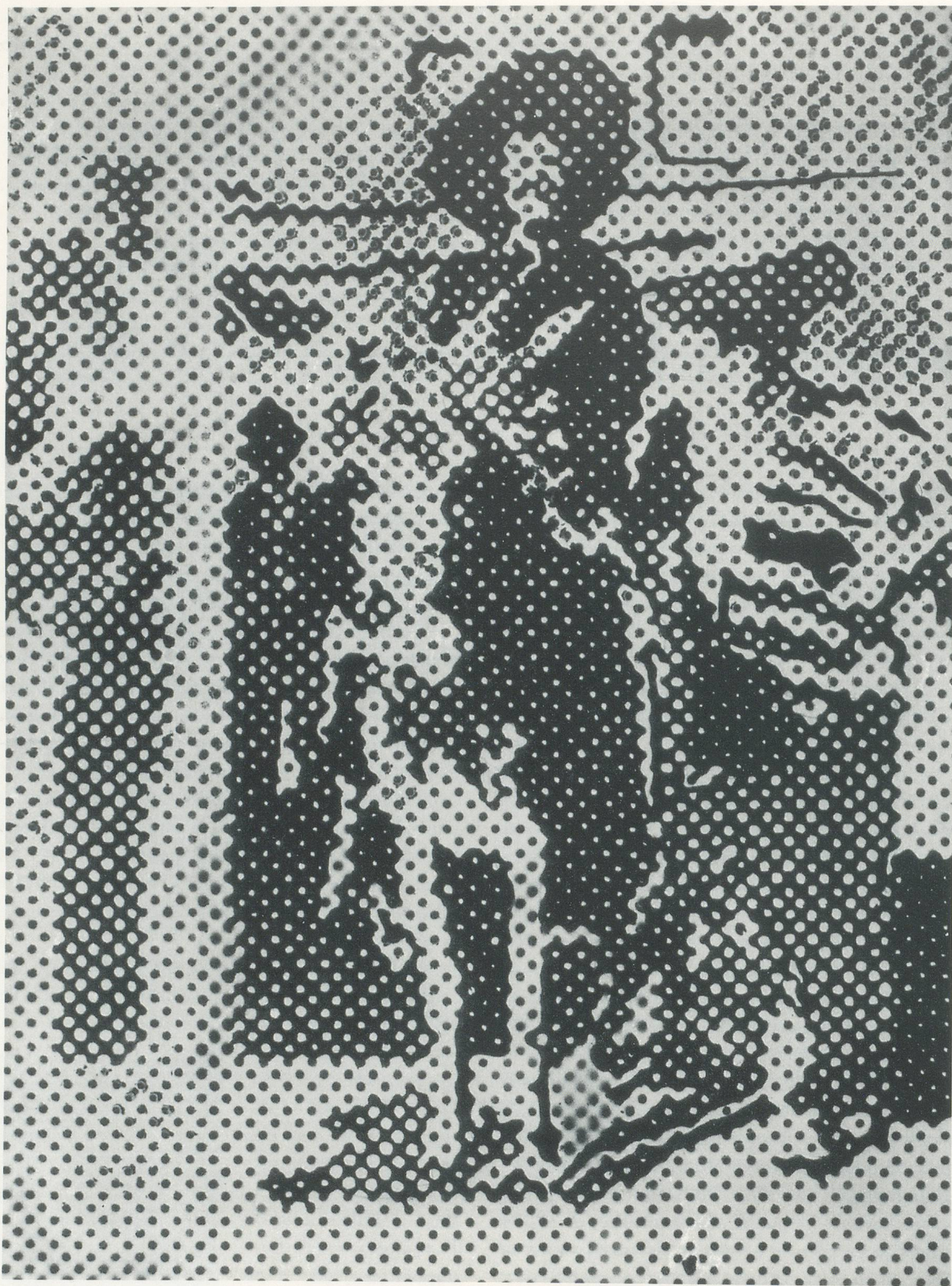
Doch bei aller visuellen Aufregung, die Polkes Bilder in ihrer kollektiven Präsenz stiften, scheint jedes einzelne davon – vor unserm Auge flimmernd – doch irgendwie zugleich auch zurückgenommen in die Zeit und den Ort seiner Entstehung, aufgesogen von einer Art Spirale der ungelösten kulturellen Fragen. Und so überrascht es nicht, dass jede grosse Polke-Ausstellung erfüllt scheint von enormem Raum und Schweigen – doch solch ein Vakuum, hervorgegangen aus den Entstehungsmomenten eines Werks, hat keinerlei nostalgische Aura. Wir erkennen einfach nur die Leerstelle eines jeden verflogenen Moments und erfassen die kritische Bedeu-

tung seiner flüchtigen Komponenten des Regens, der Sirenen draussen, des Radio-Rauschens, der an die Wand gepinnten Photos, der Flugtickets am Schalter – zweifellos eine Gelegenheit, mit ein paar Dummchen an einen schönen Ort zu fliegen.

Warhol ist meines Wissens der einzige andere Künstler ausser Polke, der so etwas in einem Museum machen kann; dessen Werk sich unter den «Schönen Künsten» zu behaupten weiss, während es zugleich – ohne jeden Anflug von romantischer Nostalgie – im Morast des verlorenen Zeitgeists wühlt (die *Mylar Pillows*, die Glitterati im Twinset, die sich auf der Couch einen Schuss setzen). Der Grund dafür liegt meines Erachtens darin, dass Polke und Warhol mit ähnlichen Strategien die Fiktion ihrer Autorenschaft verschleiern und die Welt – jetzt und auch weiterhin – durchscheinen lassen.

Andy wollte eine von den Kräften des Marktes angetriebene Maschine sein. Polke stellt sich selbst als Medium dar, das die Befehle «höherer Wesen» ausführt. Wie Duchamp, der sein *Urinoir* mit «R. Mutt» signiert hat, kicken sie damit den Aspekt der Auserwähltheit in ihrer künstlerischen Produktion nach oben, entziehen ihn dem





SIGMAR POLKE, DON QUIXOTE, ca. 1970,

Dispersion auf Leinwand, ca. 90 x 70 cm / Acrylic on canvas, ca. 35 1/2 x 27 1/2".

Blick der Öffentlichkeit und bewirken damit eine grundsätzliche Gewaltenteilung zwischen Legislative und Exekutive. Bei der Herstellung seiner Kunst wendet jeder dieser beiden Künstler auf seine Weise die Direktive der Pop Art an. *Greif niemals an, was falsch ist, wenn du's auf falsche Art zelebrieren kannst.*

Die strategischen Ähnlichkeiten bei Polke und Warhol sind hier so deutlich, dass wir ihre taktischen Unterschiede wohl als minutiöse Niederschläge ihrer jeweiligen unmittelbaren Umgebung auffassen können. Warhol zum Beispiel, in Amerika auf einsamem Posten und überkreuz mit dem elitären Kult eines heroischen Individualismus, entwickelt eine Ikonographie der Comic-Helden und billigen Berühmtheiten und zelebriert damit die Banalität des Individuums. Seine Madonna ist eine dumme Schauspielerin.

Polke hingegen ist Erbe einer germanischen Art von kulturellem Mystizismus und zelebriert die Banalität der Transzendenz; in seinen Werken begegnen wir dem Handlinienlesen ebenso wie dem Magnetismus, der Telepathie wie der Parapsychologie, der Halluzination wie der Alchemie, der Aura wie der Inspiration durch höhere Wesen – kurz, der gesamten Ikonographie des «Kaufhaus-Erhabenen». Polkes «höhere Wesen» befehlen ihm freilich, schnöde Palmen zu malen; und die Tatsache, dass sein Werk eine ebenso bizarre Neigung zu Palmen verrät wie die von Warhol zu Marilyn, bestätigt in meinen Augen die Sache nur.

In «stilistischer» Hinsicht zelebriert Warhol den Kult der Spontaneität, indem er deren «Erscheinungsbild» mit mechanischen Mitteln imitiert, während Polke demselben Kult mit Gesten frönt, deren grandioser Willkür nur noch ihr trivialer Mangel an «Originalität» gleichkommt. Und auch dass Warhol dieses «künstlerische Erscheinungsbild» wirklich «mochte» und dass Polke zweifellos seine schrägen Gesten «mag», schmälert den kritischen Gehalt in keiner Weise. Andys Attacke auf die marktgerechte «Aura» des Handgemachten verliert nichts an Schärfe, wie auch Polkes Beharren, dass das spontane Zeichen, weit davon entfernt, sein tatsächliches Ich widerzuspiegeln, nur Reflex von Angelerntem oder von oben Verordnetem ist. Zwar mag Polke sich tatsächlich für ein Medium halten, so wie Andy sich

selbst vielleicht wirklich als Maschine gesehen hat; doch sind beide systematisch unaufrichtig in bezug auf jene Geister, die ihrem Handeln Kraft verleihen. Aber gerade bei Polke ist die absurde Fiktion vom «Autor als Mittler» ein Element der Arbeit, das man nicht unterschätzen sollte. Denn dann würde man *Die Geschichte der zwei Städte* von Dickens mit der Geschichte verwechseln, oder die Geschichte mit der Wahrheit.

Die Hängung der grossen Polke-Retrospektive ist hier jedoch von Nutzen. Polke hat ja die Stilfrage zu einer Frage der Zweckdienlichkeit gemacht, und so gibt die Ausstellung Überblick über ein Werk, das weniger ein in sich geschlossenes Kunst-Reich denn ein wucherndes Stammes-Bündnis ist. Selbst dessen entlegenste Provinzen beinhalten ganz selbstverständlich noch die gesamte Domäne anderer Maler Werk – ein Umstand, der die entscheidenden Parameter in der Arbeit von Sigmar Polke auf eine Ebene der Verallgemeinerung hebt, die in der Tat der Architektur von einer höheren Macht nahekommt.

Alles, was man mit Bestimmtheit sagen kann, ist, dass Polke kein französischer Maler ist, und dass er dazu neigt, jedwede Implikation historischer Zeit zu demontieren, indem er sie in eine Reihe wechselhafter chronologischer Augenblicke auflöst. («Es gibt keine Zeit», sagt Polke, «nur Malerei.») Die Strategien, die diese Auseinandersetzung mit der Flüchtigkeit des Zeitlichen erst möglich machen – Musterung und Schichtung, die Spannung zwischen Lichtdurchlässigkeit, Durchsichtigkeit, Undurchsichtigkeit und spiegelnder Fläche, einander überlagernde Schichten –, all diese Qualitäten, die das Werk «unphotographierbar» machen, treten in der grossen Ausstellung zutage.

Da wird zum Beispiel deutlich, dass die «Überlagerung von Bildern», von der man bei Polke (in einem Atemzug mit Picabia) gewöhnlich spricht, lediglich Teil einer umfassenderen rhetorischen Kategorie ist, die sowohl die abstrakten als auch die bildhaften Werke durchdringt und die Schichtung von Materialien wie von Gesten umfasst. Und so hat mehr oder weniger jede Polkesche Werkgruppe nicht nur Bezug zu Picabia und David Salle, sondern auch zu Arshile Gorky und De Kooning sowie zur Hälfte aller Maler in den letzten dreissig Jah-

SIGMAR POLKE,
LEE HARVEY OSWALD, 1963,
Gouache, Bleistift, Gummi-
stempel, Pinsel auf Papier,
95 x 70 cm/Gouache, pencil,
rubber stamp, brush on paper,
37³/₈ x 27¹/₂".



ren; damit beleuchtet sie das gesamte Feld von Transparenz und Undurchsichtigkeit, von Flachheit und Tiefe, von verkörpertem und angedeutetem Gehalt und geht damit zurück auf jenen ursprünglichen Streit zwischen den Verfechtern des Freskos und der Ölmalerei, also eigentlich auf die offizielle Geburt der sogenannten westlichen Malerei.

Darüber hinaus glaube ich, dass dieser Hang bei Polke, die Malerei der anderen ins eigene Werk miteinzubinden, Licht auf die ebenso vage wie weitgehend illusorische Frage nach dem «expressiven Gehalt» in seinen Bildern wirft. Polke selbst hat einmal gesagt, dass «die Einweg-Flasche allen Schwung aus der expressiven Bewegung genommen hat»; und wenn wir die «Mehrweg-Flasche» als Symbol für den mehrfach verwendeten Behälter nehmen, in den man unterschiedliche «Inhalte» füllen kann, dann ist Polke sicherlich der Meister des «Kein Pfand/Keine Rückgabe»-Prinzips.

Sicher wiederholt er niemals bewusst ein Konzept so beharrlich oder rigide, dass daraus jene Erwartungsmuster entstünden, deren Erfüllung oder Enttäuschung einen «expressiven Gehalt» schaffen. Doch kann es durchaus vorkommen, dass gewisse Arbeiten von Sigmar Polke Erwartungen wecken, die eigentlich von den stilistisch «wiederverwendbaren Flaschen» anderer Künstler wie Salle oder Schnabel herrühren; in diesem Fall verschafft einem das zwar sicher einen beachtlichen Rausch, aber das ist zunächst nichts als ein kleiner Schwips. (Eigentlich sieht man nämlich einen sehr guten Salle oder Schnabel.) Das geht vorbei wie Sodbrennen, nicht anders als die «Verstimmung» in Bildern wie HALLUCINOGEN (1983), die die Geister maleri-

scher Abstraktion beschwören und sie dann sanft zu Grabe tragen.

Darüber hinaus wirkt Polkes Werk in unserem alltäglichen Umgang mit Kunstwerken eher wie eine Art Künstler-(oder Plattfisch-)«Schule» denn als Arbeit mit nur einem Ursprung. Und das verstärkt ja noch den fiktiven Charakter der Bilder – denn wenn eine Untergruppe im Polkeschen Werk einen Stellenwert hat, der dem gesamten Werk etwa von David Salle gleichkommt, dann setzen die Bilder dieser Teilgruppe einen fiktiven *Macher* voraus, eine Figur, die der des «David Salle» in der Fiktion der Öffentlichkeit entspricht, wo man Künstlerkarrieren handelt.

Es bleibt aber die Tatsache, dass Polke zwar gesagt hat, «wenn du den Schöpfer kennst, brauchst du das Bild nicht.» Die Umkehrung trifft allerdings nicht zu. Doch das ist nur bei Künstlern klar, die das so machen. Sich den *Macher* irgendeines bestimmten Bildes mit der Signatur «Sigmar Polke» vorzustellen heisst freilich nicht, an Sigmar Polke, den Urheber des Gesamtwerkes, zu denken – ebenso wenig wie «R. Mutt» zu kennen nicht Marcel Duchamp zu kennen heisst. Die vorgestellten *Macher* dieser ungleichen Bilder mit der «Polke»-Signatur sind, wie die Schule vom fiktiven Plattfisch, Geschöpfe der Gelegenheit und ihres Umfelds.

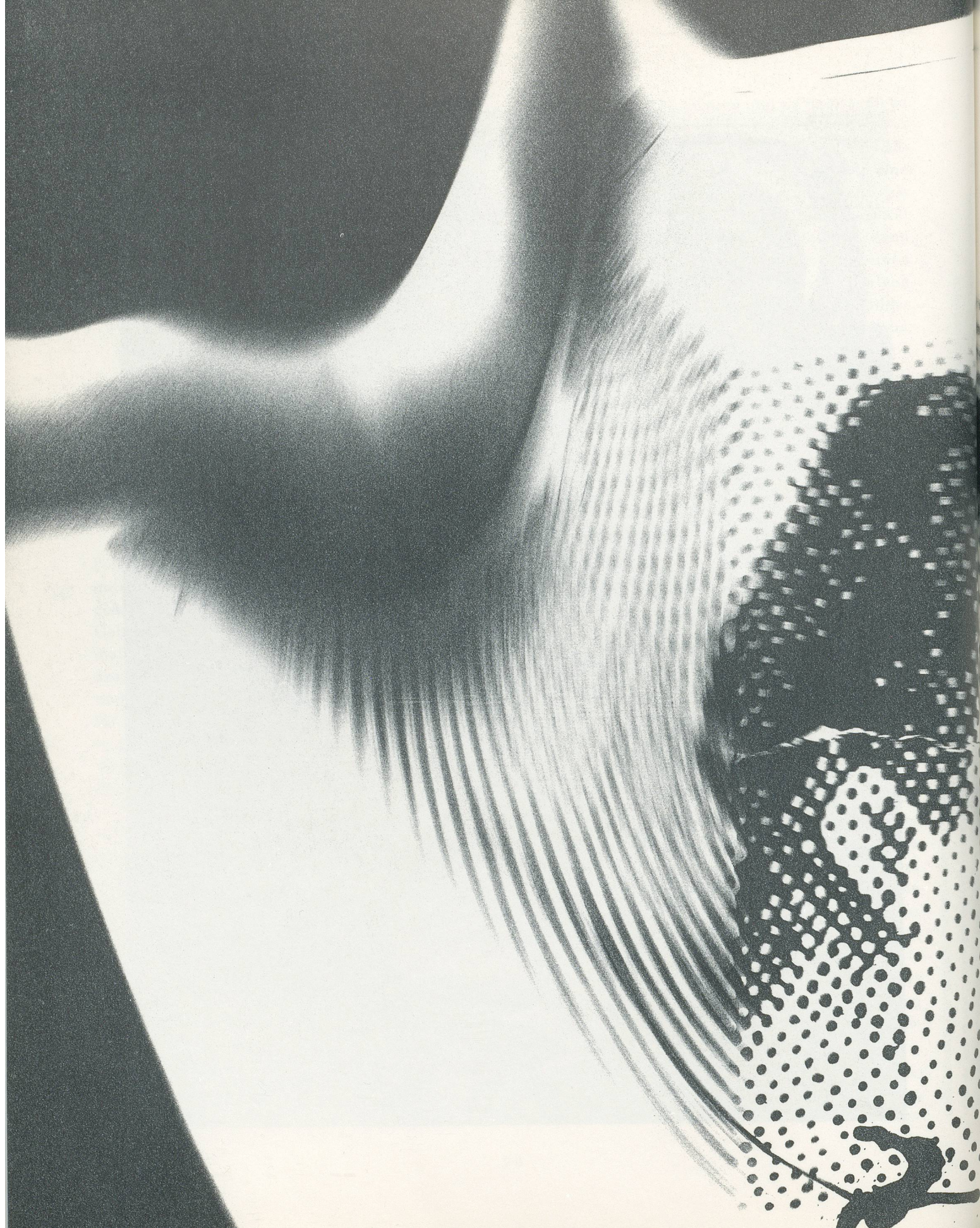
Man kann daraus sogar eine Geschichte machen, wenn man will, indem man aus Polkes Karriere eine ebenso ausgedehnte wie schalkhafte Reise durch das ausgehende 20. Jahrhundert macht. Ein praktikabler Gedanke jedenfalls. Man könnte die Geschichte sogar mit ein paar Proto-Autoren bevölkern: «Don Sigmar» vielleicht, dessen fiktiver Altruismus die abstrakte Malerei erfüllt, und sein Junker «Sancho Polke», dessen nicht weniger fiktiver Zynismus die Bildüberlagerungen durchdringt. Aber am Schluss kämen dabei doch nur zwei fiktive Berühmtheiten heraus, und uns bliebe ein Sigmar Polke, den wir ebenso wenig verstehen wie Cervantes. Und so ist es ja auch: er ist bereits der Schöpfer einer offiziellen Fiktion ohne Helden oder Opfer, dafür ausschliesslich mit Figuren, die gute Kunst machen.

(Übersetzung: Nansen)

1) *Der Ursprung des Bewusstseins durch den Zusammenbruch der bikameralen Psyche*, Rowohlt, Reinbek b. Hbg 1988.

SIGMAR POLKE, *NEGATIVWERT III, ALDEBARAN*, 1982, Öl und Violett pigment auf Leinwand, 260 x 200 cm / *NEGATIVE VALUE III, ALDEBARAN*, 1982, oil and violet pigment on canvas, 102³/₈ x 78³/₈". Nächste Seite/Next page: SIGMAR POLKE, *DOPPELSEITE FÜR PARKETT, BLATT NR. 27*, aus der Xerox-Serie *LEE HARVEY OSWALD CATASTROPHE*, 1991 / *DOUBLE-SIDE FOR PARKETT, no. 27 of the Xerox series LEE HARVEY OSWALD CATASTROPHE*, 1991.







Von Schlangen, schlafenden Müttern und Schmetterlingen ohne Flügel

POLKE LIEST ERNST

1929 veröffentlicht Max Ernst seinen ersten Roman in Paris, *La femme 100 têtes* (Die hundertköpfig kopflose Frau). Er ist sofort vergriffen. Zwei weitere sollen bis 1934 folgen, merkwürdige Bücher mit unsäglichem, bis ins feinste Detail ausgearbeiteten Illustrationen, in denen sich Welten vereinigen, die nichts voneinander wissen. Bildlegenden und Kapiteleinteilungen suggerieren eine narrative Struktur, die sich aber der traditionellen Vorstellung von einem Roman weitgehend entzieht.

Rund 50 Jahre später stöbert Sigmar Polke bei Zweitausendeins in Köln, findet dort Reprints von Ernsts Romanen und entdeckt sie für seine Malerei.

Ein Bild Polkes aus dem Max-Ernst-Zyklus in einer öffentlichen Sammlung setzt mich auf die Spur seiner Ernst-Rezeption, verwickelt mich in sein Spiel mit Kritik und Publikum.

Die grossformatige Arbeit von 1981 aus dem Bonner Kunstmuseum trägt keinen Titel, überflüssig, mit

GABRIELE WIX ist Kunstkritikerin und Lehrbeauftragte an der Universität Bonn.

Max Ernsts Bildlegende zu konkurrieren, hinter deren schöner, aber deutlich verschlissener Diktion sich nur notdürftig der Zynismus eines Vergänglichkeitstopos verbirgt: *et les papillons se mettent à chanter* (und die schmetterlinge beginnen zu singen).¹⁾ Der vordergündig so poetische Text kommentiert eine gespenstische Szene. Eine Gaslaterne im Vordergrund rechts wird von Insekten umschwärmt. Sie beleuchtet den Platz vor einem Beinhaus, in dessen Nischen halbbekleidete Skelette aufgehängt sind. Fasziniert von der Parallelität zwischen der Auslöschung der Insekten im Licht und dem unausweichlichen Geschick der Menschen verbindet Polke die stark vergrösserten Bildmotive mit Farbschlieren in zarten Pastelltönen, gebrochenem Grün und Rosa. Farbkleckse erscheinen wie zerplatzte, verlöschende Schmetterlinge und verstärken auf semantischer Ebene die – wie noch zu zeigen sein wird – so ohne weiteres gar nicht gegebene Beziehung zwischen Lampe und Totenhaus.

Jahre nach der Entstehung dieser Arbeit gibt Sigmar Polke in einem spontanen Telefongespräch eine so präzise und detaillierte Beschreibung von



SIGMAR POLKE, OHNE TITEL, 1981,

Dispersion auf Leinwand, 200 x 190 cm / UNTITLED, 1981,

Acrylic on canvas, 78³/₄ x 74⁷/₈''.

(STÄDTISCHES KUNSTMUSEUM BONN)

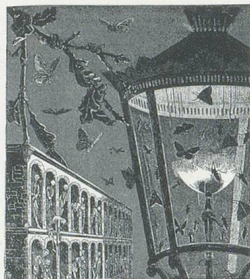
zwei weiteren, bis dahin nicht publizierten Ernst-Bildern und ihrer Quellen, dass sie aus immerhin mehreren hundert Vorlagen mühelos identifiziert werden können. Polkes Arbeiten dagegen sind weniger schnell greifbar.

Der Zufall spielt mir das zweite Bild, OHNE TITEL, von 1981 in die Hände, auf Dekostoff mit einem graphischen Dessin in Farben, die heute peinlich berühren. Ins Zentrum ist auf weisslich-grünem Grund ein Besteckkasten mit gekreuzten Löffeln vor aufgeklapptem Deckel gesetzt. Das Motiv stammt aus Max Ernsts 1934 erschienenem Roman *Une semaine de bonté* (Die weisse Woche). Ein Bilderbuch von Güte, Liebe und Menschlichkeit. Dort steht der Besteckkasten auf der Strasse, stummer Zeuge einer Verfolgungsszene, bei der eine Frau mit Blüten-

späteren Begegnung versichert, das Bild gehe zur Retrospektive nach Amerika. Im November 1990 kommt dann tatsächlich eine Einladungskarte vom San Francisco Museum of Modern Art, der ersten Station seiner einjährigen Ausstellungstournee durch die USA. Sie zeigt eine farbige Reproduktion von SO SITZEN SIE RICHTIG (NACH GOYA), 1983, schon auf den ersten Blick unbestreitbar der Höhepunkt, und in der Verschränkung zweier Werkgruppen aus Polkes *Œuvre* – Goya und Max Ernst – ein Schlüsselbild.²⁾

Wieder auf Dekostoff ein verwirrendes Ineinander von Figuren in wechselnden Farben, die ihre Identität verunklaren: bewegt, unbewegt, vor dem Bildraum, im Bildraum, traumhaft entrückt in vernebeltem Weiss und sich entziehendem Blau. Zwei

MAX ERNST, und die schmetterlinge beginnen zu singen, aus:

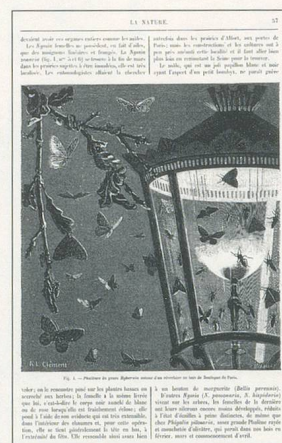


La femme 100 têtes, Tafel 120 /

and the butterflies begin to sing, from: *La femme 100 têtes*, Plate 120.

kelch auf dem Kopf vor dem uniformierten, gewalttätigen Löwen von Belfort flieht. Die erzählerischen Elemente hat Polke getilgt, ohne durch Hinzufügen einer neuen, möglicherweise plausibleren Erklärung das Rätselhafte der Anwesenheit des Besteckkastens aufzuheben. Den Zitatcharakter des Motivs betont die aus Max Ernsts Illustration übernommene Schraffur links neben dem Kasten, die sich im Weiss des Bildgrundes verliert. Die Übernahme der Schraffur geht einher mit einem Bedeutungswechsel der Linien, die auf der Vorlage Strasse und Schattenwurf des Kleides der Frau darstellen, bei Polke aber als Schatten des Besteckkastens zu lesen sind.

Alle Recherchen zur dritten Arbeit aus dem Max-Ernst-Zyklus verlaufen im Sande, bis Polke bei einer



Aus / from: *La nature*, no. 969, 26-12-1891, p. 57.

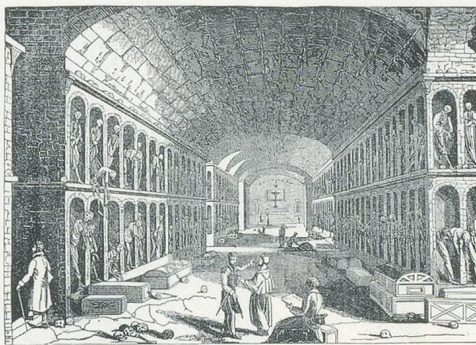
verschiedene Vorlagen überlagern sich und sind durch ein Wechselspiel zwischen Zitat und Ausparung fast unentwirrbar ineinander verwoben, doppelt rätselhaft durch die scheinbar sinnwidrige Tilgung von wesentlichen Bildelementen und Betonung von nebensächlichen.

Eine Illustration, ebenfalls aus Max Ernsts *Semaine de bonté*, beherrscht den linken Bildteil: Durch eine heimlich leise geöffnete Tür windet sich eine Schlange auf dem Orientteppich eines Fin de siècle-Interieurs. Die Szene im Zimmer, in das die Tür führt, Zentrum von Max Ernsts Bild, macht Polke durch Übermalung unkenntlich. Über diese Vorlage ist SIE HABEN SCHON IHREN PLATZ projiziert, Blatt 26 aus Goyas Radierfolge *Los Caprichos* (1799).

Als Blickfang bleibt die Hand der jungen Frau am Türgriff. Zu ihr korrespondiert der ausgestreckte Arm eines Mannes aus Goyas Radierung, bei Polke in leuchtendem Rot, und in immer neuen Zitaten aus beiden Vorlagen verselbständigt sich das Motiv, drehen sich Hände im Dreierhythmus wie der banale Rapport eines Dekostoffes.

In Adolphe d'Ennerys Roman *Martyre!* von 1886, den Max Ernst für seine Illustrationen benutzte, sucht die Frau einen Brief vor der schlafenden Mutter zu verbergen, ein Handlungszusammenhang, der aber für die *Semaine de Bonté* schon nicht mehr relevant ist. Bei Polke bleibt der Kopf der schlafenden Mutter rätselhaftes Bilddetail, da jeder situative Kontext fehlt. Die Frauen von Goya mit den spanischen Korbstühlen auf dem Kopf, groteske Erscheinungen,

Aus / from: *Le magasin pittoresque*, No. 1, 1833.



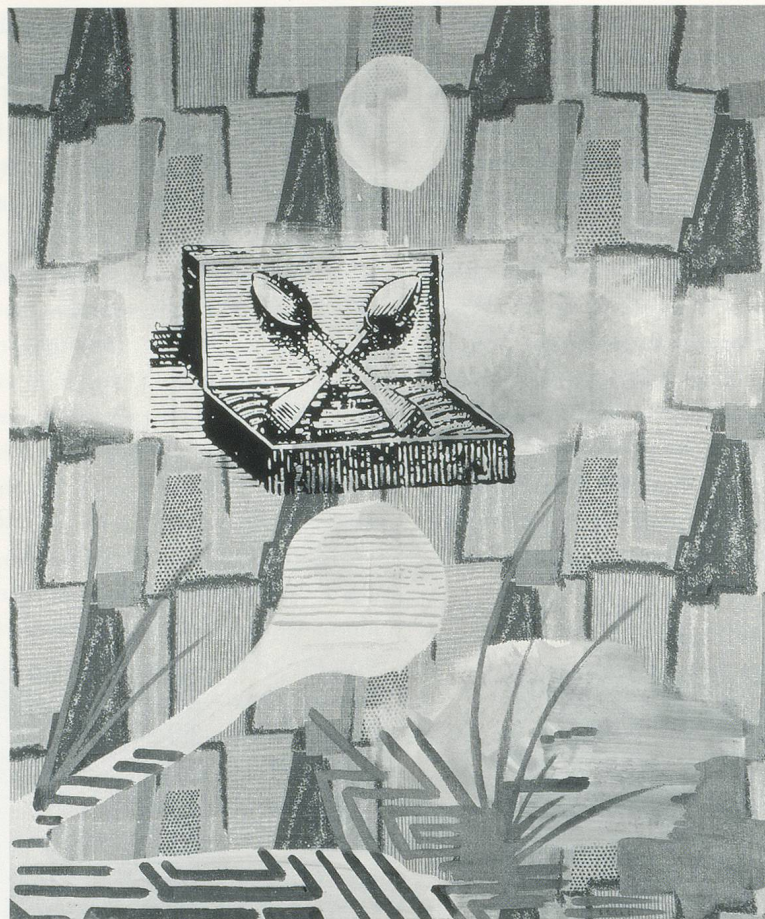
blass und überproportional gross, überschneiden sich mit Ernsts Zentralfigur und werden ihrerseits überwältigt vom aufdringlichen Muster des Stoffes, der im rechten Bildteil nicht übermalt ist, ein Meisterwerk der Collage.

Collage ist dann auch das Stichwort, das die ganze Geschichte kompliziert, aber auf den Punkt bringt. Was in Max Ernsts Büchern auch für den heutigen Betrachter wie einheitliche Zeichnungen oder Stiche aussieht, dem Leser sogar von Max Ernst in dem 1922 veröffentlichten schmalen Bändchen *Répétitions* ausdrücklich als «Dessins», Zeichnungen, vorgespiegelt wird, sind gedruckte Collagen, Klebebilder, in denen völlig disparate Motive aus trivialen Holzstichvorlagen des 19. Jahrhunderts so perfekt integriert sind,

dass man selbst auf den Maquetten, heute als die Originalcollagen hoch bewertet, die Schnittstellen oft nur an den unterschiedlichen Papiertönen erkennt, die der Druck dann nivelliert. Im Original von *und die schmetterlinge beginnen zu singen* hebt sich deutlich das eingeklebte Totenhaus durch das chamois-farbene Papier ab.³⁾ Ein Blick auf Max Ernsts Quellen macht erst bewusst, dass die Verbindung zwischen den Motiven nicht von diesen selbst ausgeht, sondern im Kopf des Betrachters stattfindet.⁴⁾ Eine Selbstvernichtung der Insekten im Licht ist durch die Vorlage aus einer populärwissenschaftlichen Zeitschrift gar nicht gegeben, die Lampe aus dem Bois de Boulogne ist da vielmehr entomologisches Studienobjekt für den Einfluss des künstlichen Lichts auf das Verhalten der Insekten, hier das Zusammentreffen der männlichen Spanner mit dem flügellosen Weibchen, «les papillons sans ailes».⁵⁾ Erst die Kombination mit dem Ausschnitt aus einer Abbildung sizilianischer Katakomben übt den Interpretationssog aus, entzündet den Funken Phantasie.

Als die Semiotik Anfang des Jahrhunderts das Zeichen aus seiner wesenhaften Verbindung mit der Realität befreite und seine Arbitrarität zur Grundlage des Denkens im 20. Jahrhundert machte, rief sie beinahe zwangsläufig das Prinzip Collage auf den Plan, die Begegnung von Nähmaschine und Regenschirm auf dem Seziertisch.⁶⁾ Für Charles Baudelaire liegt die Faszination von Goyas *Caprichos* darin, dass er «das Unwahrscheinliche wahrscheinlich» gemacht habe, es sei «unmöglich, die Naht, den Schnittpunkt von Wirklichkeit und Phantasie zu erfassen».⁷⁾ Mit der Schere hat Max Ernst diese Metapher in ihre wörtliche Bedeutung zurückübertragen und dadurch eine künstlerische Methode bereitgestellt, mit der Polke virtuos spielt, wenn er die Collagen Max Ernsts dé-coll/agiert oder potenziert zu Collagen von Collagen.

Die Unbestimmtheit der Grenzlinie, «une frontière vague», von der Baudelaire bei Goya spricht, verbindet das Werk der drei Maler, die – mit aufklärerischem Impetus – das Abgründige, Unerklärliche im Wirklichen aufspüren. Wenn Goya damit das Tor zur Moderne aufstösst, schiebt Polke, ebenso wie Ernst, den Riegel vor eine wahllos ausufernde Verwandtschaft von allem mit allem. Ein gezielter Griff in die



SIGMAR POLKE, OHNE TITEL, 1981,
Mischtechnik auf Dekostoff, 130 x 110 cm,
UNTITLED, 1981, mixed media on fabric, 51 1/2 x 43 1/4" (PHOTO: SCHÖNEWALD UND BEUSE)

Zitatenkiste der Kunstgeschichte legt Bedeutungsschichten frei, die unbemerkt waren, vernichtet eine Wirklichkeit, die fraglos schien.

Im Ton apodiktischer Gewissheit behauptet Polke: «So sitzen Sie richtig» und meint das Gegenteil. Und damit liegen wir wahrscheinlich auch schon wieder falsch.

Und die Larven drehen sich im tollen raschen Tanze... – und ich taumle mitten im Kreise umher, schwindelnd von dem Anblicke und mich vergeblich bemügend, eine der Masken zu umarmen und ihr die Larve vom wahren Antlitze wegzureissen; aber sie tanzen und tanzen nur –

Bonaventura, NACHTWACHEN

1) Max Ernst, *La femme 100 têtes*, Editions du Carrefour, Paris 1929, Tafel 120; 1934 erschien der dritte Roman, *Une semaine de bonté*, Editions Jeanne Bucher, Paris; dt. Übersetzungen 1962 (1963) im Gerhardt-Verlag, Berlin; Reprints 1975 im Zweitausendeins Versand, Frankfurt.

2) Erstmals veröffentlicht im Ausstellungskatalog: *Sigmar Polke*, San Francisco Museum of Modern Art, 1990. Polke – Goya zuletzt bei J. Poetter: *Goya, Die Alten 1982*, in: *Sigmar Polke, Fotografien*, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 1990.

3) Farbige Abbildung in: *Max Ernst, Retrospektive zum 100. Geburtstag*, Hrsg. W. Spies, München 1991.

4) Dok. 647 und 648 in: W. Spies, *Max Ernst, die Welt der Collagen*, Köln 1988. *La*

Nature (969/1891) und *Le Magasin Pittoresque* (1/1833), aus denen die Vorlagen für Max Ernsts Collage stammen, stellte J. Pech zur Verfügung.

5) Untertitel des Aufsatzes in *La Nature*. Ernsts Rekurs auf Vorlagen geht offensichtlich über das reine Bildmaterial hinaus, vgl. seine Bildlegende: «et les papillons...» und den Romantitel: *La femme 100 têtes*.

6) Zu sprachtheoretischen Aspekten des Collagebegriffs vgl. G. Wix, «Vampir und Verbrechen», in: *Max Ernst, Druckgraphische Werke und illustrierte Bücher*, Museum Ludwig, Köln 1990.

7) Charles Baudelaire, «Einige ausländische Karikaturisten» (1857), zitiert nach der Übersetzung von Charles Andres in: *Charles Baudelaire, Aufsätze*, München 1960, S. 43, frz.: *Œuvres complètes Bd. 1, Paris 1923, S. 440*.

GABRIELE WIX

Of Snakes, Sleeping Mothers, and Butterflies without Wings

POLKE READS ERNST



In 1929 Max Ernst publishes his first novel in Paris, *La femme 100 têtes* (The

Woman with 100 Headless Heads). It is immediately sold out. Two others follow by 1934, strange books with ineffable, minutely detailed illustrations in which worlds that know nothing of each other are united. Captions and chapter headings suggest a narrative structure but otherwise they have little in common with the traditional notion of a novel.

Some 50 years later, Sigmar Polke is browsing in Zweitausendeins, a bookstore in Cologne, where he discovers reprints of Ernst's novels. Their illustrati-

ons inspire a cycle of three works. One of them seen in a public collection draws my attention to Polke's involvement with Max Ernst and entangles me in his game with the critics and the public.

The large-format work of 1981 in the Bonn museum bears no title. After all, why compete with Max Ernst's caption whose beautiful but clearly threadbare diction only minimally conceals the cynicism of a topos of transience: *et les papillons se mettent à chanter* (and the butterflies begin to sing).¹⁾ The text – so poetic on the surface – remarks on an eerie scene. In the right foreground insects are hovering around a gas lantern that illuminates the square in front of a charnel house where semi-nude skeletons are dangling in the niches.

Fascinated by the parallelism between the extinguishing of the insects and the inevitable fate of humanity, Polke has combined the greatly enlarged

GABRIELE WIX is an art critic and lectures at Bonn University.

pictorial motifs with streaks of broken green and pink pastels. Daubs of color look like crushed, dying butterflies, semantically reinforcing the relationship between lamp and charnel house, which, as we shall see, cannot be taken for granted.

In June 1990, years after the work was finished, Sigmar Polke, caught unprepared on the telephone, gave such a precise and detailed description of two previously unpublished pictures by Max Ernst and their sources that it was possible to identify them effortlessly, even among several hundred others. Polke's works, however, are more elusive.

The second picture, UNTITLED, 1981, is on printed fabric with a graphic design in a color scheme that today seems hopelessly outdated. Centered on a whitish, green ground is an open box of silverware containing a pair of crossed spoons. The motif stems from Max Ernst's novel, *Une semaine de bonté*, a picturebook of goodness, love, and humanity. There the box of silverware is on the street and bears mute witness to a chase in which a woman with a calyx on her head is fleeing from the violent lion of Belfort in uniform. Polke has deleted the narrative elements but does not neutralize the enigmatic presence of the silverware box by adding a new, possibly more plausible explanation for it. The appropriation of the motif is stressed by his adopting the hatched lines from Max Ernst's illustration, which fade into the white of the pictorial ground. But their meaning has changed: in Max Ernst's picture, they represent the street and the shadow cast by the woman's dress; in Polke's picture they become the shadow of the box.

All investigation into the third picture in the Max Ernst cycle come to naught until Polke at a later encounter assures me that the picture is going to America. And indeed, in November 1990, the San Francisco Museum of Modern Art, the first stop of Polke's year-long traveling exhibition in the United States, sends out an invitation that shows a color reproduction of SO SITZEN SIE RICHTIG (NACH GOYA), 1983 (This Is How You Sit Correctly [after Goya]). This picture is indisputably the climax of the cycle, and a keywork with its assimilation of two groups in Polke's oeuvre – Goya and Max Ernst.²⁾

Again on printed fabric, we see a bewildering mélange of figures in changing colors that obscure

their identities: moving, immobile, in front of the picture space, inside it, dreamily distanced in misty white and receding blue. The two pictures overlap, almost inextricably interwoven in a pattern of citation and omission, the sense of mystery heightened by the seemingly absurd deletion of essential elements and the emphasis on secondary ones.

An illustration also from Max Ernst's *Semaine de bonté* dominates the left portion of the picture. At the secretly, softly opened door, a snake writhes on the oriental rug of a fin-de-siècle interior. The scene in the room to which the door leads, the center of Max Ernst's picture, has been overpainted by Polke. Projected onto this is THEY ALREADY HAVE THEIR SEATS, number 26 in Goya's series of etchings, *Los Caprichos* (1799).

The eye is arrested by the young woman's hand on the doorknob. Corresponding to it is the outstretched arm of a man in Goya's etching, painted a luminous red in Polke's picture. In several citations from both sources, the motif takes off on its own, the hands revolving in patterns of three like the banal repeat on a printed fabric.

In Adolphe d'Ennery's novel *Martyre!* of 1886, used by Max Ernst for his illustrations, the woman attempts to conceal a letter from her sleeping mother, but this narrative aspect is no longer relevant in *Une semaine de bonté*. Without the situative context, the sleeping mother's head in Polke's picture becomes an enigmatic detail. Goya's women, grotesque figures with Spanish wicker chairs on their heads, pale and disproportionately large, overlap Ernst's central figure and are in turn overwhelmed by the obtrusive pattern of the fabric that has not been overpainted on the right – a masterpiece of collage.

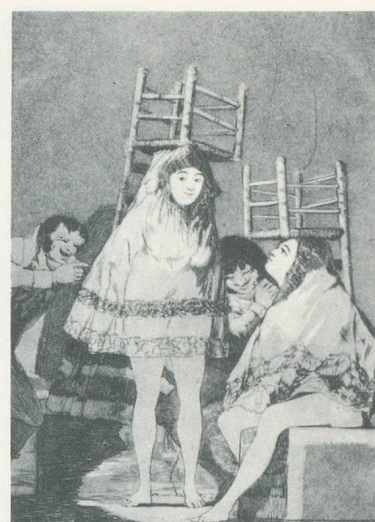
Collage is the clue to the entire piece and also the element that complicates it. In his little book, *Répétitions*, published in 1922, Max Ernst explicitly calls his illustrations *dessins* (drawings). Even viewers today would read them as uniform drawings or engravings although they are actually prints of collages, pasted pictures, in which utterly disparate motifs from trivial, 19th century woodcuts have been so perfectly integrated that even in the dummies, highly valued today as the original collages, the seams are often recognizable only by slight differ-



Aus / from:
Adolphe d'Ennery's *Martyre!*, 1886.



MAX ERNST, *une semaine de bonté*,
Tafel / plate 76.



Francisco Goya, aus / from:
Los caprichos, *Sie haben schon ihren Platz /*
They already have their seats, Tafel / plate 26.

ences in the tone of the paper, which do not show up in the print. In the original of *et les papillons se mettent à chanter*, the inserted charnel house clearly stands out from the rest of the picture because of the chamois-colored paper.³⁾

One realizes on looking at Max Ernst's sources that the relationship between the motifs is not intrinsic but rather takes place in the mind of the beholder.⁴⁾ The illustration in a journal of popular science has nothing to do with the self-destruction of the insects in the light. Instead, the lamp on the Bois de Boulogne is used for entomological investigation into the influence of artificial light on insect behavior, in this case, the encounter between the male geometrid and the wingless female, *LES PAPILLONS SANS AILES*.⁵⁾ It takes the juxtaposition with a picture of Sicilian catacombs to start the ball of interpretation rolling, to ignite the imagination.

When semiotics released the sign from its substantial association with reality at the beginning of the century and posited its arbitrariness as the basis of 20th century thought, the principle of the collage was the compelling logical consequence, the meeting of the sewing machine and the umbrella on the dissecting table.⁶⁾ For Charles Baudelaire, the fascina-

tion of Goya's *Los Caprichos* lies in the fact that he has made the "improbable probable," that it is "impossible to grasp the seam, the line of intersection between reality and fantasy."⁷⁾ Max Ernst took the metaphor literally; his scissors carved out an artistic method that reaches virtuoso heights in Polke's repertoire when he dé-coll/ages Max Ernst's collages or intensifies them into collages of collages.

The indeterminacy of the dividing line, *une frontière vague*, to which Baudelaire refers when talking of Goya, unites the work of the three painters, who ferret out the unfathomable, the inexplicable in reality with enlightened impetus. If Goya thus opens the door to the modern age, Polke, like Ernst before him, shuts the bolt on the indiscriminate association of everything with everything.

A well-aimed thrust into art history's grab bag of citations uncovers layers of meaning that have gone unnoticed and shatters a reality that seemed unquestionable.

In a tone of apodictic certainty, Polke declares, "This Is How You Sit Correctly" and means the opposite. No matter what we do, he will not let us sit pretty.

(Translation: Catherine Schelbert)



SIGMAR POLKE, SO SITZEN SIE RICHTIG, 1983,

Acryl auf Dekostoff 200 x 190 cm /

THIS IS HOW YOU SIT CORRECTLY, 1983, acrylic on fabric, 78³/₄ x 74⁷/₈".

And the masks twirl in wild, tumultuous dance . . . – and I reel in the midst of their circle, giddy from the sight and endeavoring in vain to embrace one of them and snatch off the mask to discover its true countenance; but they only dance and dance –

Bonaventura, NIGHT WATCHES

1) Max Ernst, *La femme 100 têtes*, Editions du Carrefour, Paris, 1929, plate 120. The third novel was published in 1934, *Une semaine de bonté*, Editions Jeanne Bucher, Paris. German translations, 1962 (1963), Gerhardt Verlag, Berlin; reprints, Zweitausendeins Versand, Frankfurt a. M., 1975.

2) First published in exhibition catalogue, *Sigmar Polke*, San Francisco

Museum of Modern Art, 1990. On Polke – Goya, cf. J. Poetter, "Goya, Die Alten 1982" in: *Sigmar Polke, Fotografien*, Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden, 1990.

3) Color reproduction in: *Max Ernst, Retrospektive zum 100. Geburtstag*, W. Spies, ed., Munich, 1991.

4) Doc. 647 and 648 in: W. Spies, *Max Ernst, die Welt der Collagen*, Cologne, 1988. The source magazines, *La Nature* (969/1891) and *Le Magasin Pittoresque* (1/1833), used by Max Ernst for his collages, are courtesy of J. Pech.

5) Subtitle of the article in *La Nature*. Ernst's recourse to other sources obviously went beyond pure pictorial material, cf. his caption, "et les papillons . . .," and the title of his novel, *La femme 100 têtes*.

6) On linguistic aspects of the concept of the collage, see G. Wix, "Vampir und Verbrechen" in: *Max Ernst, Druckgraphische Werke und illustrierte Bücher*, Ludwig Museum, Cologne, 1990.

7) Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, vol. I, Paris, 1923, p. 440.

G. ROGER DENSON

(TWO VIEWS ON POLKE WHICH THE AUTHOR
COULD NOT DECIDE UPON)

THE GOSPEL OF TRANSLUCENCE ACCORDING TO POLKE



In the days of postmodernism, there was a writer who asked Sigmar Polke about the translucent nature of his bifacial paintings on silk. And behold, the painter said, "I know everything about glass-painters. St. Luke taught me that."¹⁾ So, with many other exhortations, Polke invoked the ancient methods of translucent painting and conferred them on sophisticated American and European viewers in 1989, just as some twenty years before he unveiled a host of arcane objects fashioned, as he claimed, from the "command of higher beings." And the diaphanous paintings were considered by critics as miraculously adept, for besides being the patron saint of physi-

cians (an expertise linking the saint intimately with alchemy), St. Luke is the spiritual benefactor of painters of pictures.

Now there was a time, some twenty centuries ago, when Luke the Evangelist, a gentile from Syria, walked among both the gentiles of Galilee and the Jewish enclaves of Nazareth, Cana, and Capernaum. And it was in those days, legend tells us, that Luke painted the first Hodegetria – an Indicator of the Way – a picture of the Virgin holding the Christ Child on her left arm as she points to him with her right hand. Reproduced for centuries by both the artists of the Roman Catholic West and the Orthodox East, this icon is documented by a 6th century writer as being sent from Jerusalem by the Byzantine Empress

G. ROGER DENSON is a writer living in New York.

Eudokia. Even today – in the Greek Orthodox monasteries of Megaspelion in the Peloponnese, of Kykko in Cyprus, and a monastery nestled in the hills of Sumela – jealously guarded panels are believed by the faithful to have been painted by St. Luke. Some painted versions are in Italy: one known as “the painting made without hands,” is in the Lateran; others reside in the Pantheon, the church of Santa Maria Maggiore in Rome, and the church of the Madonna di San Luca near Bologna.

on glass – a not unlikely prospect given that Luke, a student of Greek and Hebrew literature and Middle Eastern medicine, may have ventured to the Ptolemaic capital for its great library. If this history is likely, Polke implies direct succession through Luke to one of the most primitive lines of art – a technique almost as old as the discovery that sand and potash can be fused to form glass. Unfortunately, few ancient examples of painted glass survive the millennia for Polke to examine physically. Thus, unless we take

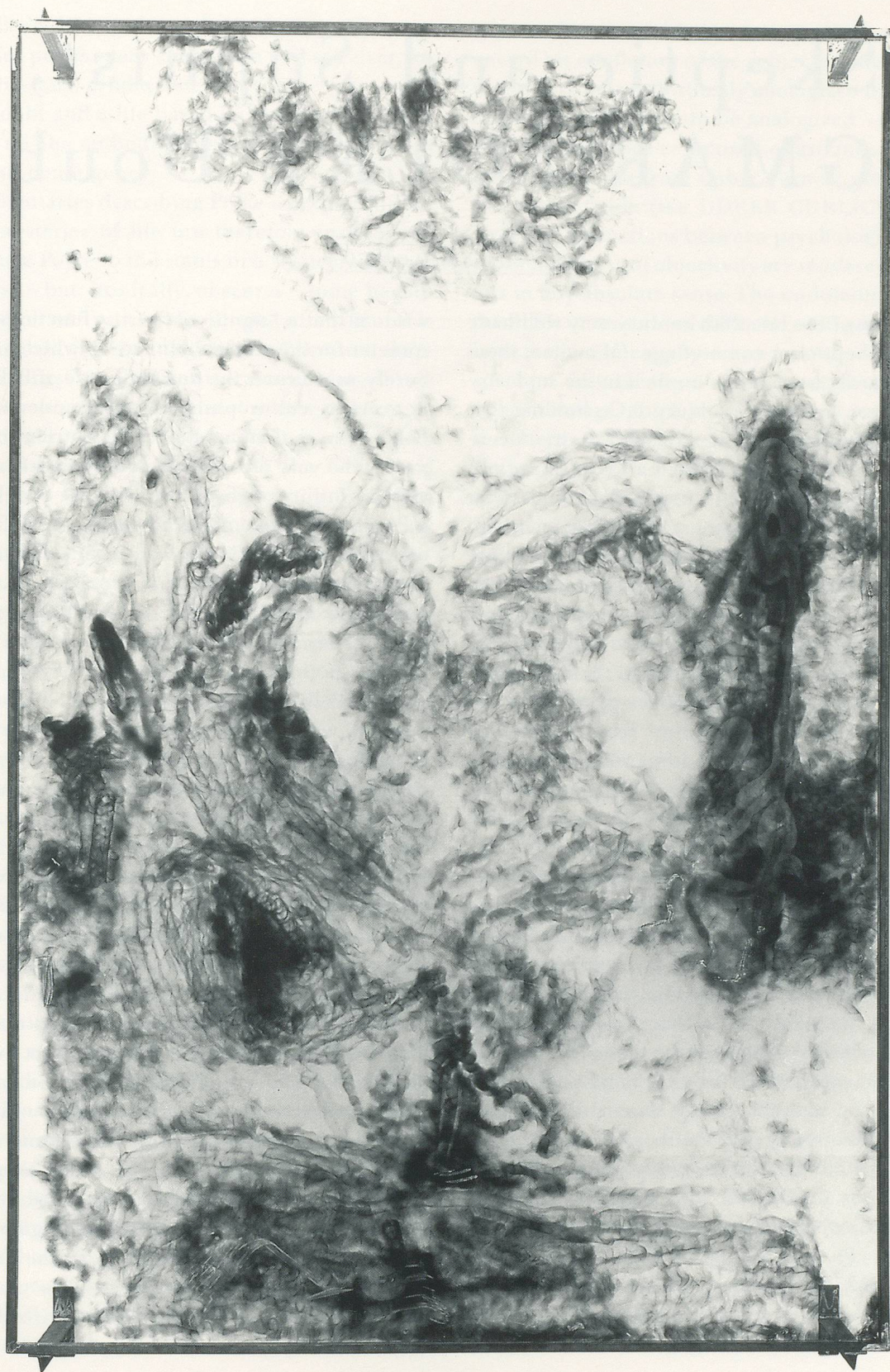


Does Polke know these icons? Can he authenticate them for us under St. Luke's guidance? All are centuries old; all are sacrosanct. But all have been considerably repainted, and none are believed by scholars to have originated earlier than the 6th century. But though some icons are analogous to Polke's translucent paintings for having two sides, none of those allegedly by St. Luke are painted on glass; they are either painted on wood or pieces of canvas glued to wood.²⁾ How is it, then, that Polke should obtain tutelage from St. Luke on the effulgence of light's simultaneous reflection and saturation of matter? If Luke was indeed a painter of glass, he could have learned the technique from the artisans of Alexandria who were famous during the evangelist's lifetime for their mosaics painted with enamels

Polke's word that his translucent paintings are derived from a knowledge of glass art procured in divination, we may otherwise find his reveries on transparency and opacity (and the historic motifs he recalls) more likely prescient in the glass icons of Eastern Europe, the 17th century Venetian mirror painters, the late 18th century Dresden painters of goblets and beakers, and the 19th century Chinese painters of glass bottles – prospects that seem especially credible given Polke's proclivity for multicultural sources.

1) Paul Groot, "Sigmar Polke, Impervious to Facile Interpretations, Polke Wants to Reinstall the Mystery of the Painting," *Flash Art*, Summer 1990, p. 68.

2) Many icons do exist in Eastern Europe, particularly in Romania and Croatia, which are painted on glass, though these are of much later origin than those attributed to St. Luke.



SIGMAR POLKE, OHNE TITEL, 1990, Russ auf Glas, 300 x 200 cm / UNTITLED, 1990, soot on glass, 118¹/₈ x 78³/₄" (PHOTOS: JAN VERNEL)

Skeptic and Sophist, SIGMAR POLKE Doubts

G. ROGER DENSON

The citizens of the late 20th century may well have witnessed skepticism come of age. Of course, skepticism is hardly new; it was implicit in the sophistry of Protagoras in the 5th century B.C., holding that all things are relative to human subjectivity. A century later, Pyrrho of Elis refuted all criteria for obtaining Truth and offered in its place the belief that life is facilitated solely by probabilities. But skepticism was clandestinely suppressed for two millennia by the religious, rationalist, and scientific orthodoxies that variously claimed license to Truth, just as it was completely obscured by the artists who hypostatized, incorporated, and dispensed their doctrines and myths in the beauteous tropes of rhetoric and artifice.¹⁾ But in times when the "Truth" slackened, the skeptical dictum of Metrodorus of Chios could be heard reverberating in a whisper: "We know nothing, not even whether we know or do not know, or what it is to know or not to know, or in general whether anything exists or not." Although incarnated in the cautiously recondite thought of Montaigne, Bayle, Hume, and Nietzsche, at no point in Western history since the Hellenistic Skeptics has extreme doubt both harassed and endowed the mainstream as it does today. Skepticism is no longer restricted to the secluded enclaves of philosophy; indeed, it has even saturated science, where the very notion of Truth is suspended by many as being untenable, and displaced by theories of probability and induction.

And yet doubt has only recently been wielded by artists; it was introduced surreptitiously with pictorialism's demise and was exploited by the artists of Dada and Fluxus. Sigmar Polke continues this embrace with the ambiguity of extreme doubt and for this gains critical admiration. It seems, however, that too many critics lose sight of the conventional

wisdom that a "significant" artist functions as a barometer for the cultural climate in which s/he lives. Surely, as we enter the fourth decade of Polke's public career, culturophiles should understand that Polke is more than an elusive eccentric; his elusiveness is the very measure of a culture which appreciates the futility of absolutism.²⁾ If the widely professed difficulty encountered by many critics and commentators interpreting and criticizing Sigmar Polke's production can be accounted for, it is likely to be due to no more than the disjunction between the mind of the critic, who still believes in (or is confused by) the notion of extra-subjective Truth, and the mind of Polke, who doesn't (or isn't). It is, therefore, no small wonder that Polke should be characterized as having the hermetic and mercurial temperament of the alchemist, nor that his open production be likened so often to that of alchemy; the irony here is that an artist of such a skeptical mind surely finds that he, like the medieval alchemists, must operate under the rigorous scrutiny of cultural authorities who picture themselves guarding if not the unfashionable notion of absolute Truth then at least the politically and aesthetically "correct" truths of our era.

When considered an extreme skeptic, it seems elementary that Polke should contradict everything that is said and written about him, including this essay. Emphasis, therefore, is best put, not on his ego or eccentric behavior, as is so often done in the art press, but on the peculiar logic of his skepticism.³⁾ Polke exhibits a knowledge of this logic in his evasive articulation, for talking and writing about skepticism is inevitably self-negating, as the very structures, metaphors, and meta-messages of language and speech are edified by the premise that Truth exists and can be shared. This is the primary reason

that Polke's life and production are important ciphers for postmodern skepticism and sophism, for Polke's life and production don't merely represent doubt and a life based on contingencies, but rather are the embodiments – the end results – of doubt and contingency.

Commentaries describing Polke as exploiting the arcane mysteries of life are therefore inadequate; they reduce Polke to the status of a sly necromancer who poses – but, ironically, obscures – some beguiling fragment of Truth in the service of artifice. It is unsettling that, even in an age of relativism and skepticism, an artist who refuses to commit himself to a world view is imputed with metaphors of hermeticism and mercuriality. And so Polke is repeatedly allied in the minds of critics with the Greek and Roman god of thieves, like some postmodern Hermes Trismegistus who deprives (some might say steals) the viewer's cognitive satisfaction while offering only an elixir of sensuous substances and wily pictorialism in its place. But Polke is depriving us of nothing save the delusions we give form to in the search for Truth.

In place of Truth, Polke's art models a provisional and rudimentary body of truths – contingencies with an interfacing, if shifting, rhetoric. Issuing as if from a Heraclitean stream, these tactile, visual, and conceptual truths are likely to be real to the sensor, but they can never be known to be shared with anyone else. Neither can the conditions underpinning their subjectivity be known, whether of conscious or unconscious states. The subjective model of a Polke is thus distinguished from that of a Breton or a Picabia, for a Polke does not require Surrealism's underlying and unified theory of the unconscious; nor does it need the transcendental epiphanies of a Blake, nor the symbolist intoxication or delirium of a Rimbaud or a Redon as its stimulation. Surrealism, Transcendentalism, Symbolism: these are the manifestations of epochs whose cultures could not fully embrace subjectivity or skepticism. Each is a system that upheld the subjective as a separate realm from the objective and mundane and each, as a state of mind, had to be discretely entered and egressed. Paradoxically, Polke's subjectivity is not oppositional to objectivity; both are homogeneous ingre-

dients of a manifold that encompasses all experience. This conflation of the subjective and objective is nowhere more effortlessly analogized by Polke – as much as it is possible to be analogized – than in the series of paintings composed of grounds and undulating lines made from amber, varnish, graphite dust, and silver oxide (see DÜRER CURLICUES 1986). Here the distinctions between psychological subjectivity and physical objectivity are rendered meaningless in any absolute sense. The undulating lines and the fields of stains lend themselves so gratuitously to both mathematical physics and psychological introspection that an effort to interpret the work from either vantage point alone seriously impoverishes the interpretation. Polke's wish for the holistic in art is thus manifested in his open ambiguity, for an extreme skeptic must logically admit that even skepticism may be wrong and therefore leaves us without any fixed position or view through which to refract experience. With this ambiguity, Polke disregards the individual's differentiation from the collective (whereas Surrealism, Transcendentalism, and Symbolism stressed the individual's conditions), offering a model of subjectivity that permeates the conscious and unconscious "mind" which shapes culture, history, and nature.

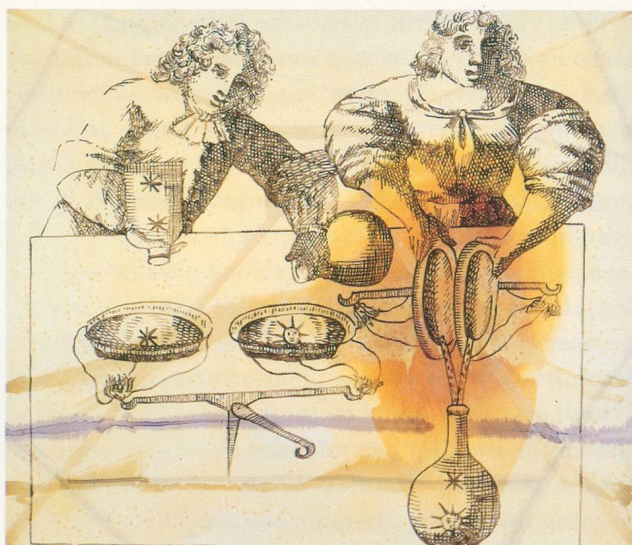
This accounts for the predominance of a shifting, but symbiotic intertwining of the physical, personal, and cultural in all of Polke's work. For example, the double-sided, suspended paintings on silk that Polke created with pigment in wet resin effect a transparency that renders light's operations explicit in the act of seeing; but as each side also operates as a picture – with one "side" reading through the other while effectively annulling the very concept of sides – the occasional reference to history or nature codified on one "surface" is voided by the spoofing glyphs that recalcitrantly, if faintly, materialize from the other. In a more reductive mode, a group of paintings piquantly entitled *THE SPIRITS THAT LEND STRENGTH ARE INVISIBLE* are composed variously with the markings, powders, and stains of metals and metallic compounds (nickel, tellurium, silver nitrate, and the granulate of a meteor). Another group, made with thermal-sensitive and light-sensitive elements, change color with shifts of tempera-

ture and radiation. In "The Spirits," the painting functions not as a representation or proposition about color, but as a trace of objects that dispense color. In the case of the heat and light-sensitive paintings, the painting's instability allows the viewer to trace the metamorphosis of materials over time. As such, Polke alternates between the painter's emphasis on sensation and sensuality and the anti-painter's underscoring conceptual agenda, confronting the physicalism of the former with the idealism of the latter until both collapse into neutral coexistence.

The same pressure and deflation is effected by Polke on the standard polarization of history and the individual in a series grounded in accounts of the French Revolution. As history is an easy target for skepticism, Polke departs effortlessly from romantic and rational apologies for the "reign of terror" that commonly elevate the blood-lusty mob as a glorious multitude destined for liberty, equality, and fraternity. Taking his lead from Goya, Polke depicts the macabre details of the Revolution from both the vantage point of the individual and the collective – details which locate liberty in decapitation, guarantee equality in death, and profess a fraternity practised by Cain on Abel. This political and humanistic revisionism positions Polke midway between the "pure" historian, who elevates the depiction of the collective above that of the personal, and the romantic militant, who sees no use for the depiction of the collective other than to secure the liberties of individuals.

By combining a blithe disregard for authority with a focal shift from objects to their transmutation, Polke is propelled to the center of the late 20th century crisis of representation, but, as is often characteristic of the skeptic or sophist, he neither defends nor attacks the dubious dialectics found therein. He merely dances gleefully atop the bipolar fences dividing painting from anti-painting, abstraction from representation, history from solipsism, and physics from metaphysics – no easy feat for someone who shuns their rigid structures and even doubts whether the fences exist.

The writer wishes to thank Ron Rocheleau for his assistance.



SIGMAR POLKE, *Vorder- und Rückseite eines der 7 Elemente der LATERNA MAGICA*, 1988–90, Kunstharz und Acryl auf transparentgemachtem Polyestergewebe, 140 x 150 cm / Front and back of one of the 7 elements of the *LATERNA MAGICA*, 1988–90, artificial resin and acrylic on polyester fabric made transparent, 55 1/8 x 59".

- 1) In this respect, Plato was correct to suspect artists of seducing their viewers rather than procuring Truth; and yet his error was also momentous in presuming that there was a Truth from which they deviated.
- 2) Although readers of *Parkett* will recall that Bice Curiger already listed sophistry among Polke's skills. See *Parkett*, "Poison is Effective; Painting is Not, B. Curiger in conversation with Sigmar Polke," volume 26, 1990, page 23.
- 3) This is no contradiction in terms; logic is not a proof of Truth in the world, despite what Aristotle and the young Wittgenstein professed. It is but a formal method of ascertaining the consistency of a statement or argument. Hence, statements or arguments about the non-existence of Truth are as subject to logical analysis as any other.

G. ROGER DENSON

(ZWEI MEINUNGEN ZU POLKE, ZWISCHEN DENEN
SICH DER AUTOR NICHT ENTSCHEIDEN KONNTE)

POLKES EVANGELIUM DER TRANSPARENZ

In den Zeiten der Postmoderne gab es einen Schriftsteller, der Sigmar Polke über die lichtdurchlässige Beschaffenheit seiner zweiseitigen Seidenmalereien befragte. Und siehe da, der Maler sagte: «Ich weiss alles über Glasmaler. Der Hl. Lukas hat mich das gelehrt.»¹⁾ Und so beschwor Polke – mit vielen anderen Ermahnungen – die alten Verfahren der durchscheinenden Malerei und gab sie 1989 einem intellektuellen amerikanischen und europäischen Publikum weiter, so wie er etwa zwanzig Jahre früher eine grosse Menge geheimnisvoller Objekte enthielt, die, wie er geltend machte, «unter der Anleitung höherer Wesen» entstanden waren. Und die Gestaltung der transparenten Bilder wurde von Kritikern als wunderbar geschickt bezeichnet – der Hl. Lukas ist denn auch nicht nur der Schutzheilige der Ärzte (eine Begutachtung, die den Heiligen in einen engen Zusammenhang bringt mit Alchemie), er ist auch der spirituelle Wohltäter der Bildermaler.

Nun gab es eine Zeit, vor etwa zwanzig Jahrhunderten, als der Evangelist Lukas, ein Nichtjude aus Syrien, sich nicht nur unter den Nichtjuden Galiläas aufhielt, sondern auch in den jüdischen Enklaven von Nazareth, Kana und Kapernaum. Und es war in jener Zeit, so berichtet die Legende, als Lukas die erste Hodegetria – eine «Wegführerin» – malte, ein

Bild der Muttergottes, die das Christuskind auf ihrem linken Arm trägt und mit der rechten Hand in seine Richtung deutet. Diese Ikone, die während Jahrhunderten sowohl von den Künstlern des römisch-katholischen Westens als auch des orthodoxen Ostens immer wieder nachgemalt wurde, ist, wie von einem Verfasser aus dem 6. Jahrhundert belegt wird, von der byzantinischen Kaiserin Eudokia aus Jerusalem gesandt worden. Selbst heute noch findet man – in den griechisch-orthodoxen Klöstern von Megaspelion auf dem Peloponnes, im Kloster Kykko auf Zypern und in einem Kloster, das in den Hügeln Sumelas liegt – streng gehütete bemalte Holztafeln, von denen die Gläubigen überzeugt sind, dass sie von Lukas gemalt wurden. Einige Bilder befinden sich in Italien: eines, bekannt als «das Bild, das ohne Hände gemalt wurde», ist im Lateran; andere befinden sich im Pantheon, in der Kirche Santa Maria Maggiore in Rom und in der Kirche Madonna di San Luca bei Bologna.

Kennt Polke diese Ikonen? Kann er, unter Anleitung des Hl. Lukas, sie für uns authentisieren? Alle sind Jahrhunderte alt; alle sind hochheilig. Doch alle gelten als nachgemalt, und von keiner glauben die Experten, dass sie vor dem sechsten Jahrhundert entstanden ist. Aber obwohl einige Ikonen Polkes lichtdurchlässigen Bildern darin entsprechen, dass sie zwei Seiten haben, ist keine von jenen, die angeblich von Lukas stammen, auf Glas gemalt; sie sind

G. ROGER DENSON ist ein Schriftsteller, der in New York lebt.

entweder auf Holz gemalt oder auf Leinwandstücke, die auf Holz geklebt wurden.²⁾ Wie kommt es denn, dass Polke durch den Hl. Lukas Anleitung erhalten haben soll über den Glanz des Lichts, der simultanen Reflexion und Sättigung der Materie? Wenn Lukas tatsächlich ein Glasmaler war, wäre es denkbar, dass er die Technik von den Kunsthandwerkern Alexandrias erlernt haben könnte, die zu Lebzeiten des Evangelisten für ihre mit Emailglasuren bemalten Glasmosaiken berühmt waren – eine nicht unwahrscheinliche Sicht, wenn man sich vorstellt, dass Lukas, der griechische und hebräische Literatur und Heilkunde studierte, vielleicht aufgrund ihrer damals bedeutenden Bibliothek in die ptolemäische Hauptstadt gereist sein könnte. Wenn diese Geschichte glaubhaft ist, impliziert Polke, durch Lukas eine der ursprünglichsten Kunstrichtungen direkt übernommen zu haben – eine Technik, die beinahe so alt ist wie die Entdeckung, dass Sand und Pottasche verschmolzen werden können und daraus Glas entsteht. Leider hat Polke nicht viele Möglichkeiten, solche Beispiele alter Glasmalerei aus nächster Nähe zu untersuchen, da nur wenige die Jahrtau-

sende überdauert haben. Sofern wir also Polke nicht beim Wort nehmen, wonach seine lichtdurchlässigen Bilder aus einem Wissen über Glaskunst heraus entstanden sind, zu dem er durch Vorahnungen gelangt ist, so sind vielleicht seine Träumereien über Transparenz und Opazität (und die historischen Motive, die er in Erinnerung ruft), viel eher angedeutet in den Glasikonen Osteuropas, bei den venezianischen Spiegelmalern aus dem 17. Jahrhundert, bei den Dresdener Kelchglas- und Bechermalern aus dem späten 18. Jahrhundert und den chinesischen Glasflaschenmalern aus dem 19. Jahrhundert – eine Sicht, die besonders einleuchtend scheint in Anbetracht von Polkes Neigung, multikulturelle Quellen aufzugreifen.

(Übersetzung: Regine Lienhard)

1) Paul Groot, «Sigmar Polke, Impervious to Facile Interpretations, Polke Wants to Reinstall the Mystery of the Painting», («Sigmar Polke, dessen Werk sich leichten Deutungen entzieht, will das Geheimnis des Bildes wiederherstellen»), *Flash Art*, Sommer 1990, S. 68.

2) In Osteuropa, besonders in Rumänien und Kroatien, sind noch viele Ikonen zu finden, die auf Glas gemalt sind, diese sind jedoch viel späteren Ursprungs als jene, die dem Hl. Lukas zugeschrieben werden.

Sophist und Skeptiker

SIGMAR POLKES Zweifel

G. ROGER DENSON

Den Menschen am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts ist ausgeprägter Skeptizismus wohl vertraut. Natürlich ist Skeptizismus keineswegs neu; schon im 5. Jahrhundert v. Chr. begegnen wir ihm im Sophismus des Protagoras, der davon ausging, dass alles von der Subjektivität des Menschen abhängt. Ein Jahrhundert später stellte Pyrrhon von Elis alle Kriterien zur Erlangung der Wahrheit in Abrede und propagierte statt dessen die Überzeugung, dass das Leben ausschliesslich von Wahrscheinlichkeiten bestimmt

sei. Doch zwei Jahrtausende lang wurde der Skeptizismus dann insgeheim von religiösen, rationalistischen und wissenschaftlichen Orthodoxien unterdrückt, die abwechselnd die Wahrheit für sich beanspruchten. Und auch die Künstler sorgten dafür, dass er nicht zum Zuge kam, indem sie ihre Lehren und Mythen im schönen Schein von Rhetorik und Kunstfertigkeit verpackten und unters Volk brachten.¹⁾ Doch zu Zeiten, da die «Wahrheit» ins Stocken geriet, liess Metrodorus von Chios mit leiser Stimme

sein skeptisches Urteil verlauten: «Wir wissen nichts, nicht einmal, ob wir wissen oder nicht wissen, oder was wir wissen könnten oder nicht, oder ob überhaupt irgend etwas existiert oder nicht.» Extremer Zweifel hatte sich zwar im sorgsam verschleierte Denken von Montaigne, Bayle, Hume und Nietzsche niedergeschlagen; doch nie hat er sich in der Geschichte des Westens seit den hellenistischen Skeptikern so irritierend und bestimmend auf die allgemeine Stimmung ausgewirkt wie heute. Nicht länger mehr ist der Skeptizismus in die Enklave der Philosophie verbannt. Sogar in die Wissenschaft ist er eingedrungen: dort gilt selbst der Begriff der Wahrheit vielen als unhaltbar und wird ersetzt durch Wahrscheinlichkeits- und Induktions-Theorien.

Doch erst in jüngster Zeit haben auch die Künstler den Zweifel entdeckt. Am Ende der Herrschaft des Bildes wurde er heimlich eingeführt und von den Dada- und Fluxus-Künstlern ausgeschlachtet. Sigmar Polke führt diese Wahlverwandtschaft mit der Ambiguität des extremen Zweifels weiter und erntet dafür die Bewunderung der Kritik. Doch scheinen allzu viele Kritiker darüber die Binsenwahrheit zu vergessen, dass ein «bedeutender» Künstler ein Barometer für das kulturelle Klima ist, in dem er lebt. Aber nachdem wir nun am Anfang des vierten Jahrzehnts von Polkes öffentlichem Schaffen stehen, sei den Kulturophilen gesagt, dass Polke mehr ist als ein aus der Reihe tanzender Exzentriker. Seine Unkategorisierbarkeit ist genau das Mass einer Kultur, die die Sinnlosigkeit des Absolutismus hoch bewertet.²⁾ Wenn man die allseits bekundete Schwierigkeit der Kritiker und Kommentatoren bei der Interpretation und Kritik von Sigmar Polkes Produktion ernst nehmen darf, dann liegt das wohl vor allem an dem Unterschied zwischen dem Geist der Kritik, die immer noch an den Begriff der ausser-subjektiven Wahrheit glaubt (oder von diesem verwirrt ist), und dem Geist Polkes, der das nicht tut (oder nicht ist). Da überrascht es nicht, dass man Polke das magisch-quecksilbrige Temperament eines Alchemisten nachsagt und sein Werk mit Alchemie vergleicht. Die Ironie an der Sache ist, dass ein Künstler von solch skeptischem Geist wohl wie der mittelalterliche Alchemist unter den scharfen Augen kultureller Autoritäten arbeiten muss, die sich selbst als Wächter

zwar nicht der unmodern gewordenen absoluten Wahrheit, aber doch zumindest der politisch und ästhetisch «richtigen» Wahrheiten unserer Zeit aufspielen.

Als extremer Skeptiker scheint Polke natürlich allem widersprechen zu müssen, was über ihn gesagt und geschrieben wird, diesen Aufsatz eingeschlossen. Besonderes Augenmerk sollte daher nicht seiner Person oder seinem exzentrischen Verhalten gelten, wie das so oft in Kunstzeitschriften der Fall ist, sondern der sonderbaren Logik seines Skeptizismus.³⁾ In seiner schwer fassbaren Ausdrucksweise demonstriert Polke sein Wissen um diese Logik, denn über den Skeptizismus zu sprechen und zu schreiben führt unweigerlich zur Selbst-Verleugnung. Strukturen, Metaphern und Meta-Botschaften in Sprache und Formulierung beruhen ja gerade auf der Prämisse, dass die Wahrheit existiert und mitgeteilt werden kann. Dies vor allem ist der Grund dafür, dass Polkes Leben und Produktion wichtige Schlüssel zum postmodernen Skeptizismus und Sophismus sind. Denn sie repräsentieren nicht bloss Zweifel und ein auf Zufällen beruhendes Leben; sie sind die Verkörperung – und das Ergebnis – von Zweifel und Zufall.

Polke als einen Künstler zu beschreiben, der die verborgenen Geheimnisse des Lebens ausschöpft, ist daher fehl am Platze. Das würde heissen, ihn auf einen verschlagenen Magier zu reduzieren, der irgendein trügerisches Stück Wahrheit gewissermassen als Kunststück präsentiert und zugleich ironisch verklausuliert. Es ist beunruhigend, dass selbst zu Zeiten des Relativismus und Skeptizismus ein Künstler, der sich weigert, sich einer bestimmten Weltanschauung anzuschliessen, als Magier und Scharlatan apostrophiert wird. So bringt man Polke immer wieder mit dem griechisch-römischen Gott der Diebe in Verbindung, wie eine Art postmodernen Hermes Trismegistos, der dem Betrachter seine kognitive Befriedigung nimmt (manche würden sagen: raubt) und ihm statt dessen nur ein Gebräu aus sinnlichen Substanzen und raffiniertem Bilderzauber offeriert. Doch Polke nimmt uns eigentlich nur jene Trugbilder, denen wir uns auf der Suche nach der Wahrheit hingeben.

Anstelle der Wahrheit entwirft Polkes Kunst eine ebenso provisorische wie rudimentäre Ansammlung von Wahrheiten – von Zufälligkeiten einer Rhetorik aus einander überlagernden und zugleich sich verschiebenden Schichten. Diese Wahrheiten – taktil, visuell und begrifflich, als entstammten sie einem heraklidischen Strom – sind für den Empfänger durchaus real; doch kann er sie mit niemand anderem teilen. Und auch die Grundlagen ihrer Subjektivität sind nicht zu fassen, weder im Bewussten noch im Unbewussten. Das subjektive Modell bei Polke ist daher ein anderes als bei Breton oder Picabia, denn Polke beruft sich nicht auf eine zugrundeliegende einheitliche Theorie des Unbewussten wie etwa der Surrealismus. Und er bedarf weder der transzendentalen Offenbarung eines Blake, noch des symbolistischen Rausches oder Deliriums eines Rimbaud oder Redon als Stimulans. Surrealismus, Transzendentalismus, Symbolismus: das sind die Merkmale von Epochen, deren Kultur Subjektivität oder Skeptizismus nicht voll akzeptieren konnte. Alle diese Systeme hielten das Subjektive als eine vom Objektiven, Irdischen unterschiedene Domäne hoch, und jedes einzelne war für sich als Geisteszustand zu erlangen und zu verlieren. Paradoxerweise steht Polkes Subjektivität nicht im Gegensatz zur Objektivität; beide sind gleichberechtigte Bestandteile eines vielschichtigen Ganzen, das jedwede Art der Erfahrung umfasst. Diese Verschmelzung von Subjektivem und Objektivem kommt bei Polke nirgendwo zu solchem Einklang – soweit Einklang hier überhaupt möglich ist – wie in der Reihe jener Gemälde aus Bildgrund und Schleife, die unter Verwendung von Lack, Graphitstaub und Silberoxyd entstanden, DÜRER-SCHLEIFEN (1986). Die Unterscheidung zwischen psychischer Subjektivität und physischer Objektivität verliert hier ihre absolute Bedeutung. Die Schleifen und Farbfelder sind so selbstverständlich Resultat sowohl der mathematisch-physikalischen Abläufe als auch des psychologischen Blicks nach innen, dass ein Interpretationsversuch von einem der beiden Standpunkte allein das Verständnis empfindlich einschränken würde. So schlägt sich Polkes Streben nach dem Ganzheitlichen in der Kunst in seiner offenen Ambiguität nieder, denn ein extremer

Skeptiker muss logischerweise einräumen, dass selbst der Skeptizismus irren kann. Deshalb bietet er uns keinen festen Standpunkt oder Blickwinkel an, mit dessen Hilfe die Erfahrung zu analysieren wäre. Polke kümmert sich nicht um die Differenzierung des Individuums vom Kollektiv (während Surrealismus, Transzendentalismus und Symbolismus die individuelle Daseinsform betonten); er offeriert statt dessen das Modell einer Subjektivität, die jenen bewussten wie auch unbewussten «Geist» durchdringt, der Kultur, Geschichte und Natur prägt.

Dies alles verrät die Dominanz einer sich verschiebenden, doch symbiotischen Verflechtung von physischen, persönlichen und kulturellen Elementen in Polkes gesamtem Werk. Die von vorne und hinten zu betrachtenden, hängenden Gemälde auf Seide, bei denen Polke Pigment in flüssigem Kunstharz verarbeitete, verfügen über eine Transparenz, die die Auswirkungen des Lichts gerade im Akt des Sehens vorführt. Doch jede Seite funktioniert zugleich auch als Bild, wobei die eine «Seite» durch die andere hindurch zu sehen ist und damit letztendlich ja gerade den Begriff der Seite ausser Kraft setzt. Der auf der einen «Oberfläche» gelegentlich chiffriert auftauchende Bezug zu Geschichte und Natur wird durch die schwach von hinten her aufscheinenden Zeichen der anderen Seite wieder aufgehoben. In eher zurückgenommener Form sind die Bilder der Gruppe mit dem vielsagenden Titel THE SPIRITS THAT LEND STRENGTH ARE INVISIBLE (Die kraftspendenden Geister sind unsichtbar) wechselweise aus Spuren, Pulvern und Flecken von Metallen und Metallverbindungen (Nickel, Tellur, Silbernitrat und Meteoritenstaub) komponiert. Eine andere Werkgruppe aus wärme- und lichtempfindlichen Materialien verändert die Farbe je nach Temperatur und Lichteinfall. In der Reihe der «Spirits» funktioniert die Malerei nicht als Darstellung oder Entwurf über Farbe, sondern als Spur von Objekten, die Farbe abstrahlen. Im Falle der wärme- und lichtempfindlichen Malerei kann der Betrachter aufgrund der Veränderlichkeit der Bilder den Wandel des Materials im Laufe der Zeit nachvollziehen. Insofern pendelt Polke zwischen der Vorliebe des Malers für Sinneswahrnehmung und Sinnlichkeit und der Neigung des Anti-Malers zur

konzeptuellen Taktik; die Körperlichkeit des einen steht der Geistigkeit des andern gegenüber, bis beide in neutraler Koexistenz zusammenfallen.

Auch in einer Werkreihe zur Französischen Revolution setzt Polke die übliche Polarisierung von Geschichte und Individuum diesem Prinzip von Druck und Entladung aus. Die Geschichte ist dem Skeptiker eine willkommene Zielscheibe, und so verzichtet Polke mühelos auf jene romantischen und rationalen Entschuldigungen für die «Schreckensherrschaft», die normalerweise den blutrünstigen Mob zur ruhmreichen Masse erheben, welche nach Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit dürstet. Dem Beispiel Goyas folgend, zeigt Polke die makabren Details der Revolution sowohl aus der Sicht des Individuums als auch aus der der Masse – Details, bei denen die Freiheit in Enthauptung mündet, Gleichheit im Tod gewährt wird und eine Brüderlichkeit gemeint ist, wie Kain sie Abel angedeihen liess. Mit seinem ebenso politischen wie humanistischen Revisionismus befindet sich Polke genau in der Mitte zwischen dem «reinen» Historiker, der die Darstellung des Kollektivs über die des Individuums stellt, und dem militanten Romantiker, der in der Abbildung des Kollektivs keinen anderen Sinn sieht als die Sicherung der individuellen Freiheit.

Polke verbindet verschmutzte Missachtung der Autoritäten mit einer Verschiebung der Sicht von den Objekten auf deren Wandel und gerät damit mitten in die Krise der Darstellung im zwanzigsten Jahrhundert. Doch in durchaus typischer Skeptiker- bzw. Sophistenmanier greift er deren dubiose Widersprüchlichkeiten weder an, noch verteidigt er sie. Statt dessen tanzt er vergnügt auf jenem Grat, der Malerei von Anti-Malerei trennt, Abstraktion von Darstellung,

Geschichte von Solipsismus, Physik von Metaphysik – kein leichter Job für einen, der diese rigiden Strukturen meidet und sogar bezweifelt, dass solch trennende Grate existieren.

Der Autor dankt Ron Rocheleau für seine Mitarbeit.

(Übersetzung: Nansen)

1) In dieser Hinsicht hat Plato die Künstler durchaus zu Recht verdächtigt, dass sie den Betrachter verführen, anstatt ihn der Wahrheit näherzubringen. Und doch befand auch er sich in folgenswerem Irrtum, weil er davon ausging, dass es eine Wahrheit gibt, von der sie abweichen.

2) *Parkett*-Leser werden sich allerdings daran erinnern, dass Bice Curiger Polke bereits als Sophisten bezeichnet hat. Siehe *Parkett* Nr. 26, 1990, «Ein Bild an sich ist schon eine Gemeinheit, Bice Curiger im Gespräch mit Sigmar Polke», S. 12.

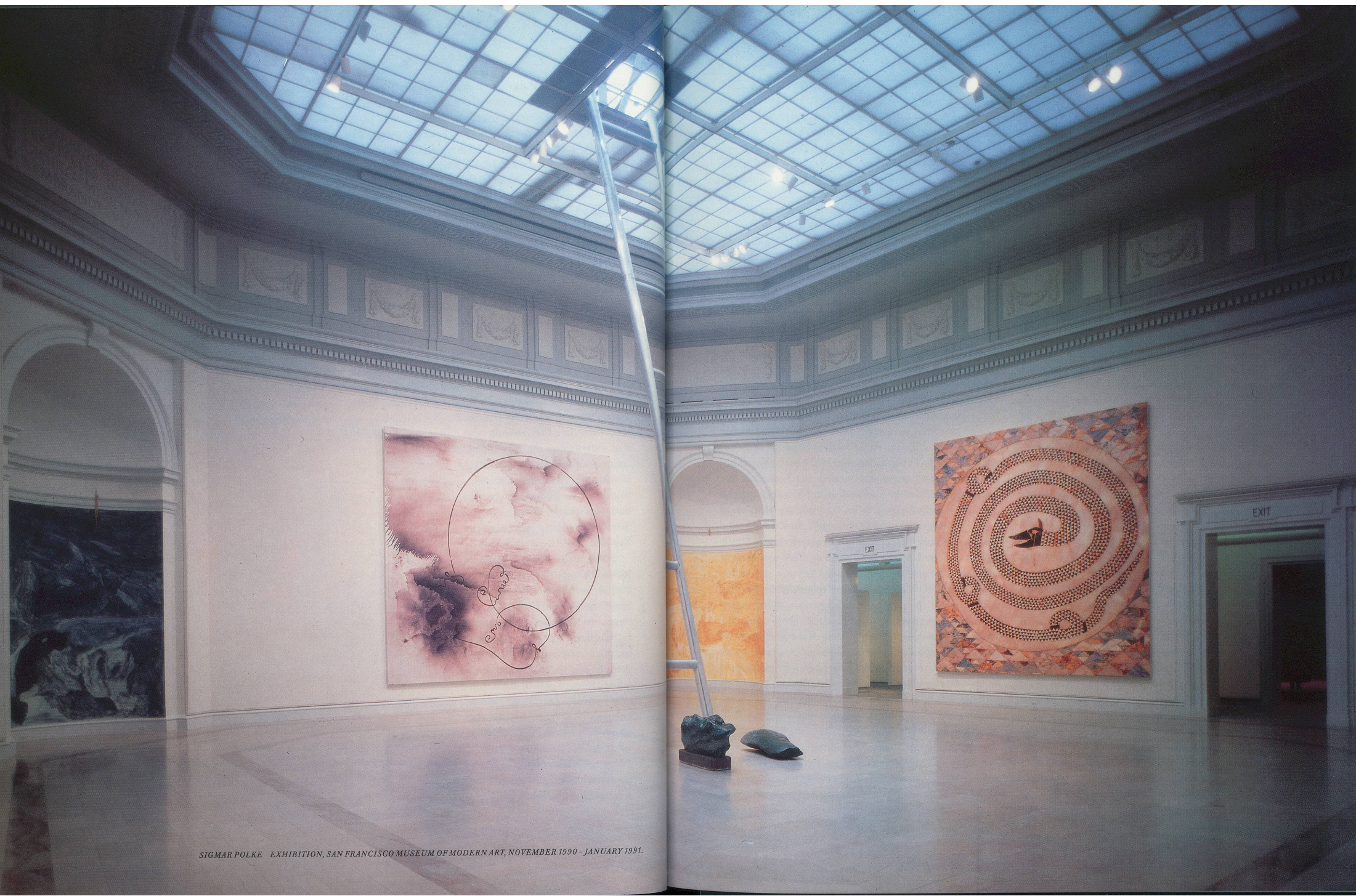
3) Das ist kein Widerspruch in sich. Logik ist kein Beweis für die Wahrheit in der Welt, auch wenn Aristoteles und der junge Wittgenstein etwas anderes behauptet haben. Sie ist lediglich eine formale Methode, um die Folgerichtigkeit einer Formulierung oder eines Arguments zu überprüfen. Formulierungen oder Behauptungen über die Nicht-Existenz der Wahrheit unterliegen deshalb ebenso der logischen Analyse wie alle anderen auch.

SIGMAR POLKE, OHNE TITEL, 1990,

Silberjodid und -bromid auf Leinwand, 190 x 200 cm / UNTITLED, 1990,

silver iodide and silver bromide on canvas, 74³/₄ x 78³/₄".





SIGMAR POLKE EXHIBITION, SAN FRANCISCO MUSEUM OF MODERN ART, NOVEMBER 1990 - JANUARY 1991.