

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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1991)

Heft: 30: Collaboration Sigmar Polke

Artikel: Sigmar Polke : Mrs. Autumn and her two daughters = Frau Herbst und ihre zwei Töchter

Autor: Garrels, Gary / Aeberli, Irene

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-681410>

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: 06.02.2025

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

— 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

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

of science for understanding the world, its structures, and our place within these.²¹ 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."²²

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

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 tracteries 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:

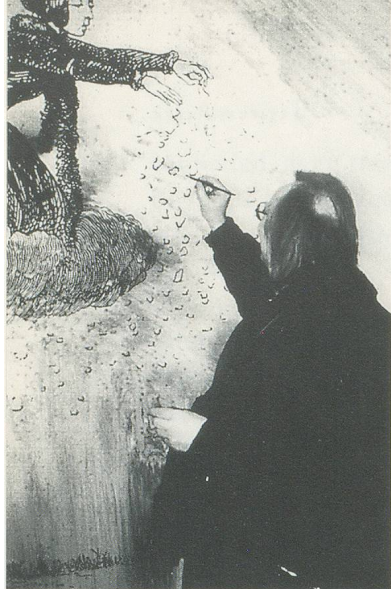
SIGMAR POLKE, PAGANINI, 1982,

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

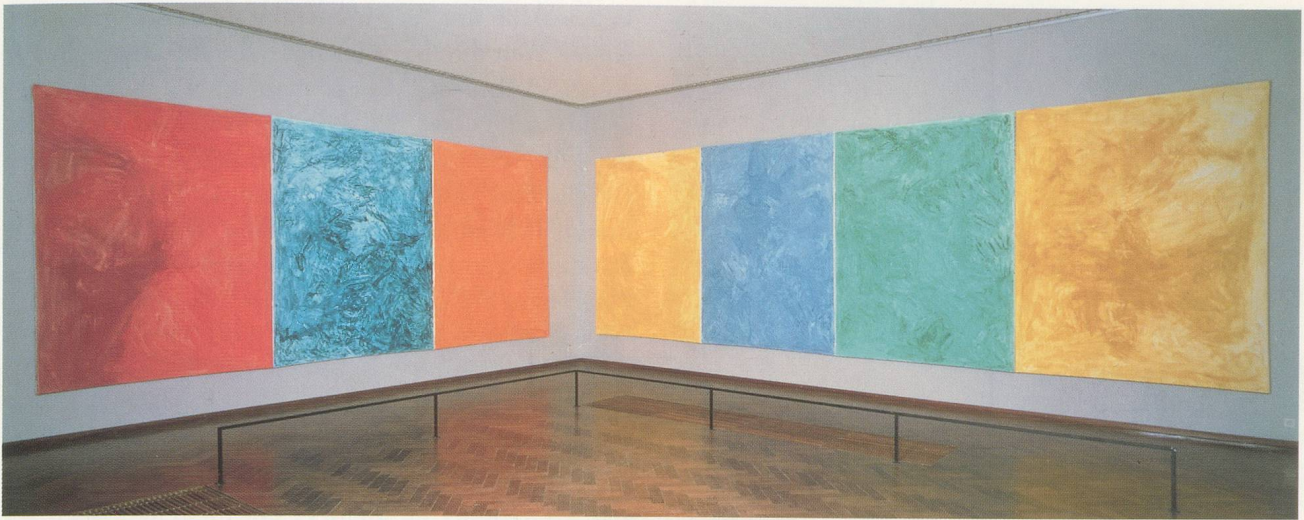
Frau Herbst und ihre zwei Töchter

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

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

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



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,

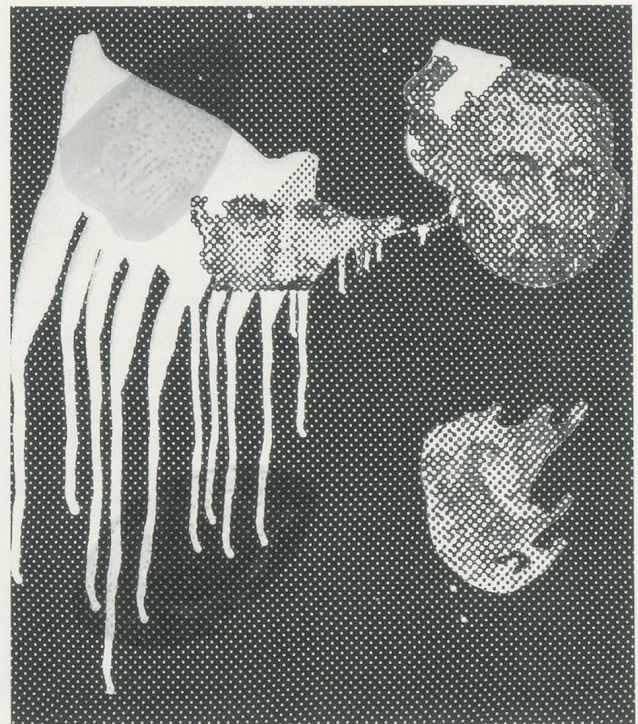
Allegorien und Fabeln – die Namen, mit denen man die ausserhalb der Wissenschaft stattfindenden Versuche des Menschen bezeichnet, die Welt, ihre Strukturen und den eigenen Platz innerhalb dieser Strukturen zu begreifen.²⁾ Als Erwachsene gestatten wir uns zuweilen das Gefühl des Staunens, wenn wir uns 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,

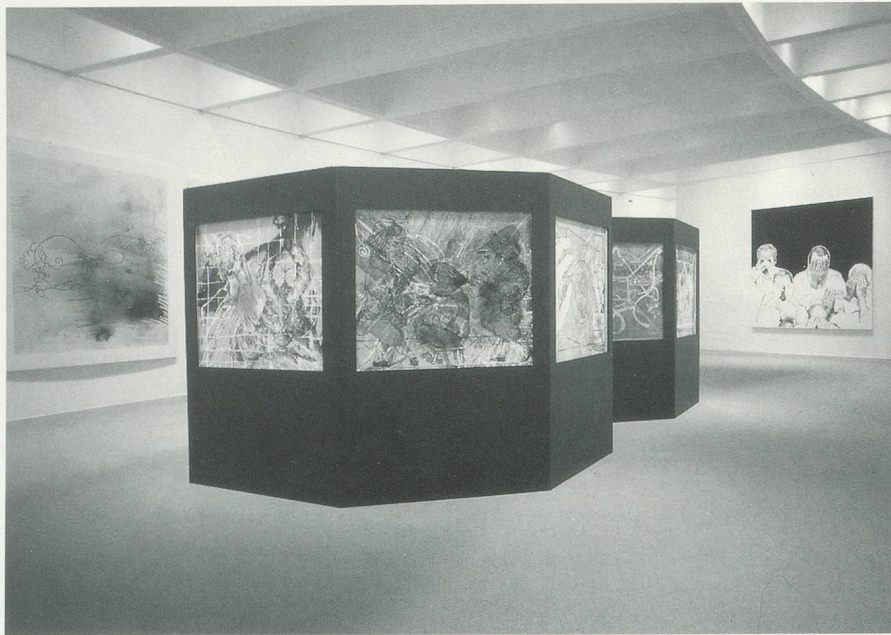
Dispersion und Lack auf Stoff, 150 x 130 cm /

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 Verstrebnungen 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 Polyestergerüst, 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 gläserner, 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.