

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 : skeptic and sophist, Sigmar Polke doubts = Sophist und Skeptiker : Sigmar Polkes Zweifel

Autor: Denson, G. Roger / Nansen

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-681428>

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: 31.01.2025

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

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 beautiful 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.

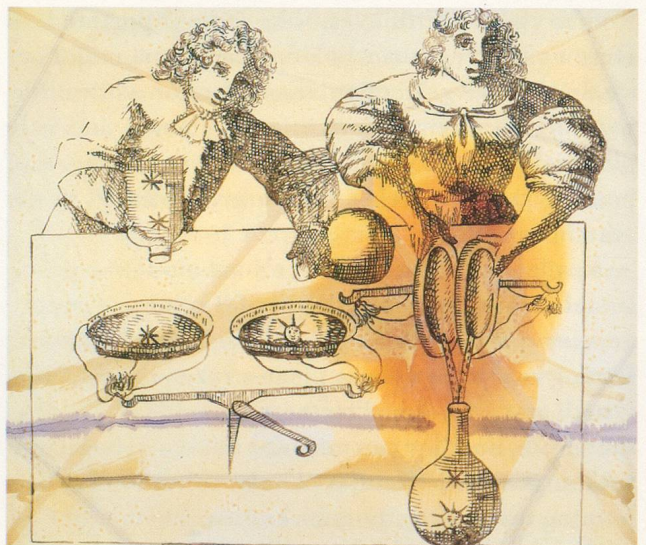
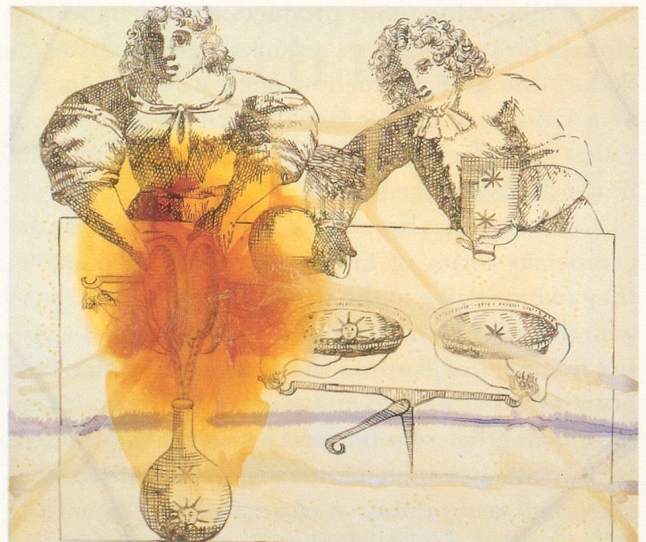
This accounts for the predominance of a shifting, but symbiotic intertwining of the physical, personal, and cultural in all of Polke's work. For example, the double-sided, suspended paintings on silk that Polke created with pigment in wet resin effect a transparency that renders light's operations explicit 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 Polyestergerewebe, 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.

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 Reinstiate 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 folgenschwerem 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.