Sigmar Polke : flower power or trying to say the obvious about Sigmar Polke = flower power oder der Versuch, das Offensichtliche über Sigmar Polke zu sagen

Autor(en): **McEvilley, Thomas / Streiff, Franziska**

Objekttyp: **Article**

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

Band (Jahr): **- (1991)**

Heft 30: **Collaboration Sigmar Polke**

PDF erstellt am: **31.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-681409

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

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 originative 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

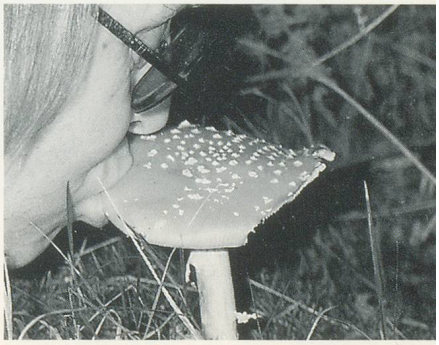
supposedly less room for illusionism, and also less room for the idea of magic, which lay all over the painted surface like a glossy nocturnal sweat, or an Osirian eye glistening at the beyond in a cavern where mummies sat up and took notice. Sculpture acknowledged the reality of the body, and that could 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.

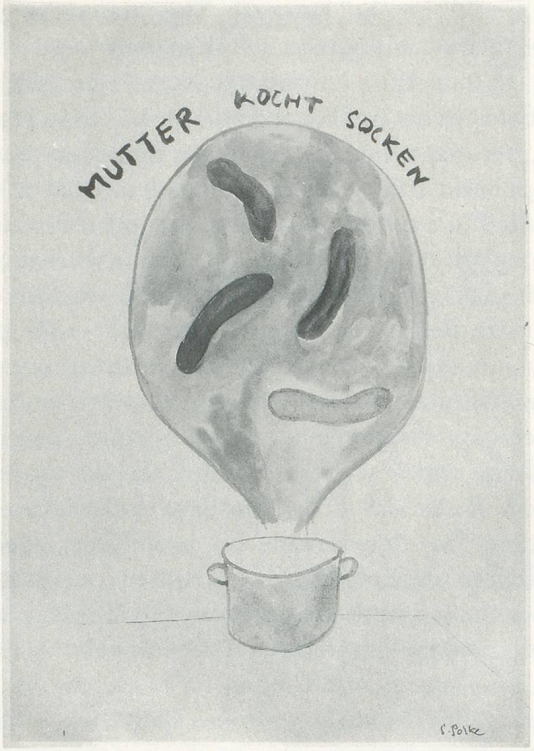
It may be that in Germany there was a special urgency to these issues, insofar as Theodor Adorno's precept, "To write poetry after Auschwitz is obscene," may have been most obviously relevant there. Clearly this precept applied to traditional easel painting as well as to poetry. The picture, with its 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.

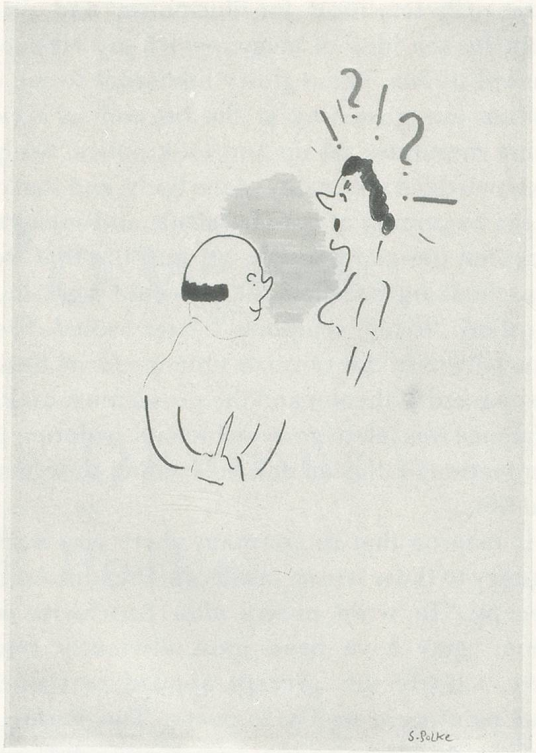
Joseph Beuys investigated the terrain of this paradox impressively. First he turned to sculpture and living sculpture as realer alternatives to pictures of things. These works contained a real stance toward the Adornean question. When Beuys exhibited withered sausages and turd-like things in a vitrine 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.

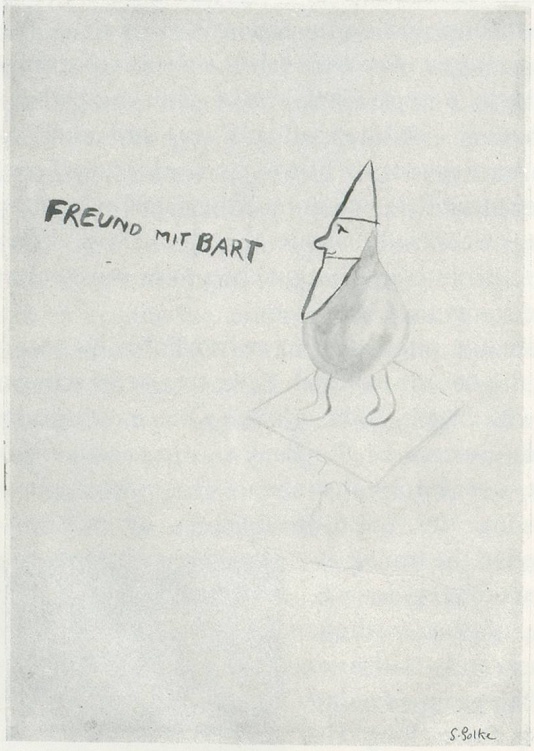
I am now referring primarily to Polke's work of the '60s, the decade in which Polke was in frequent contact with Beuys. Although this work may be seen as a transgression of the Beuysian imperative not to paint, it did not consummate the transgression by affirming the traditional values of painting. It 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 11 5/8 x 8 1/4" / 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.)

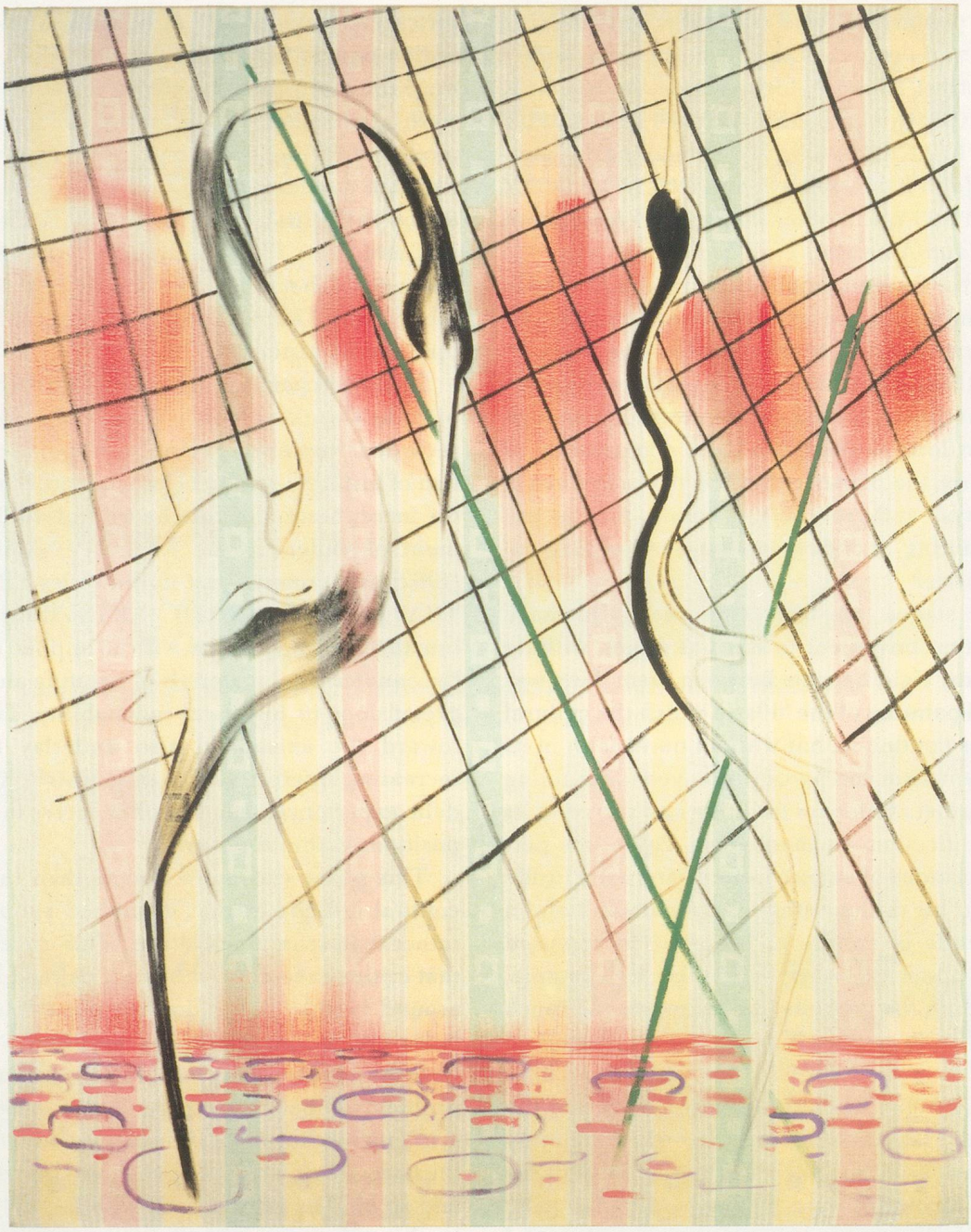
Was Polke's use of painting to critique the tradition of painting in some way a continuation of Beuys' troubled confrontation with recent German history? Or was Polke assuming that it is alright to write poetry after Auschwitz, as long as one waits long enough after it – as long as there has been a generation 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 Paolo, 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.

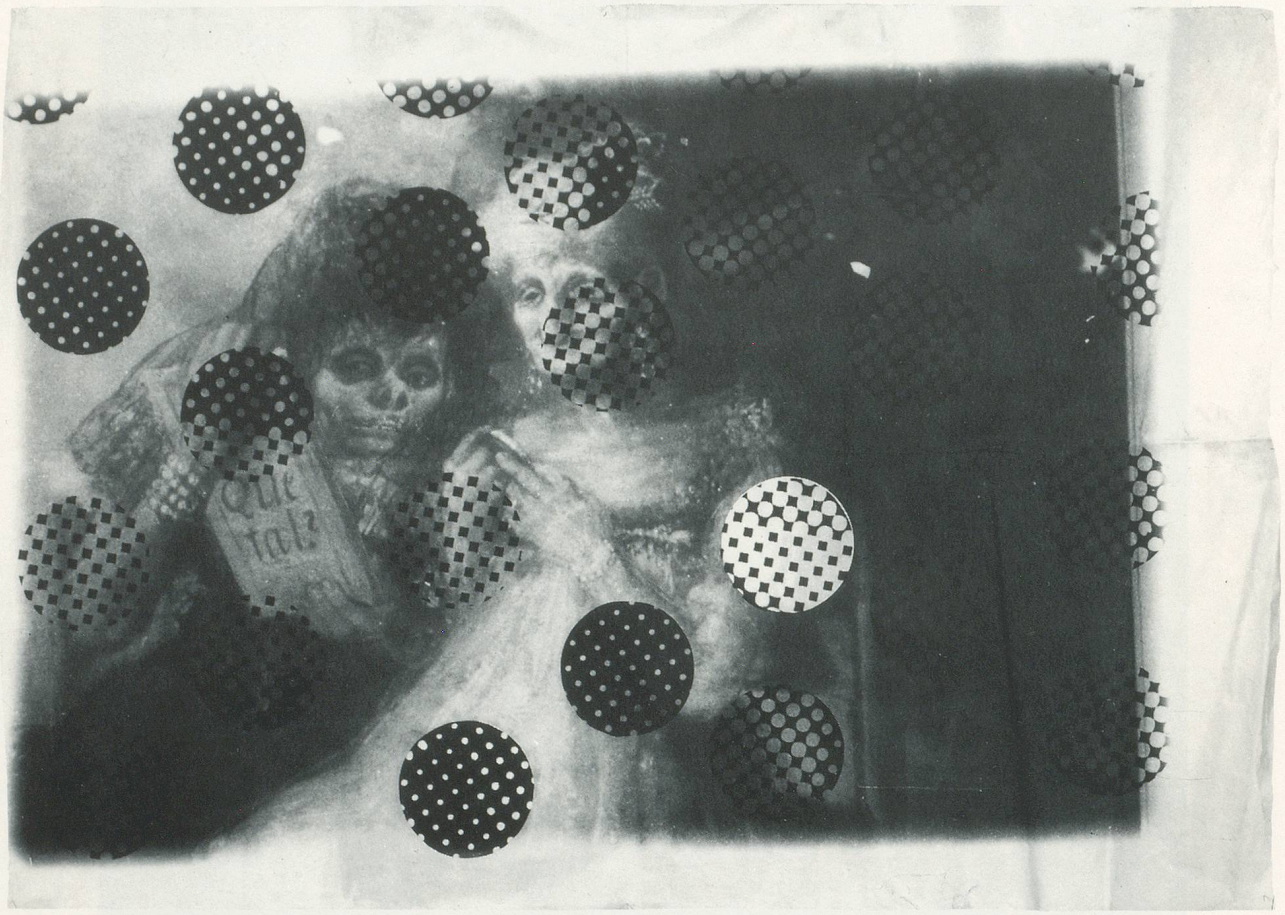
This phase was more radical than the phase of cultural critique in that it implied entering nature rather than critiquing culture. (This is the "reversal" that critics have noticed but not defined in his work around 1980.) [4] But in another sense this radicality fades into a long Germanic tradition 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, 74 3/4 x 59".

SIGMAR POLKE, aus der Serie DIE FÜNFZIGER JAHRE, 1963–1969,
Acryl auf Stoff, 60 x 50 cm /
from the series THE FIFTIES, 1963–1969, acrylic on cloth, 23 5/8 x 19 5/8".
(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 i s 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 paean 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/alchemist 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 McEvilley, "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.

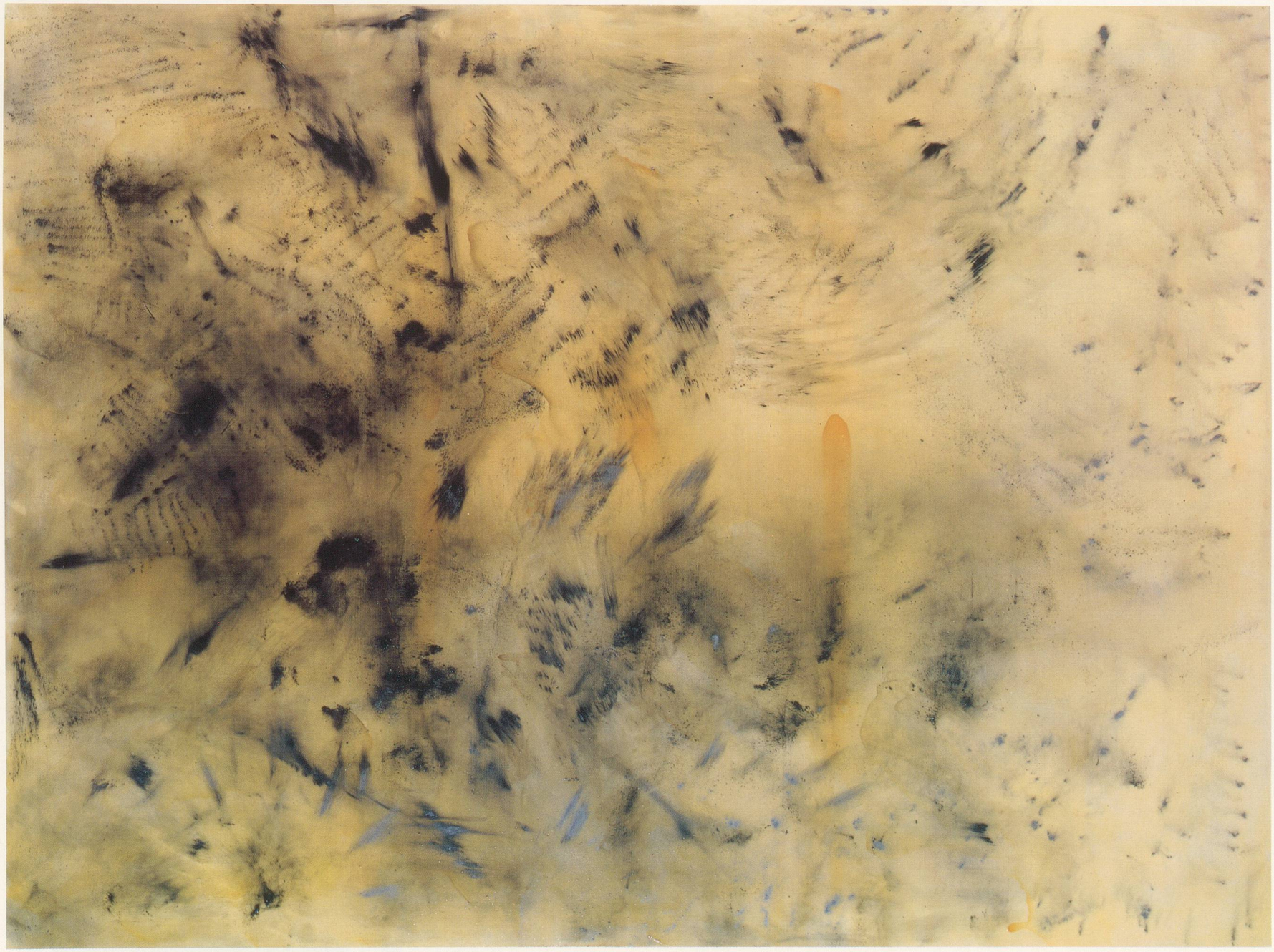
2) For further interesting suggestions on interpreting this image see Barbara Reise, "Who, What is Sigmar Polke?" Part IV, *Studio International* (Jan.–Feb. 1977), p. 40.

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, 157 1/2 x 118 1/8".



THOMAS McEVILLEY

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 Verdorbenheit 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

---

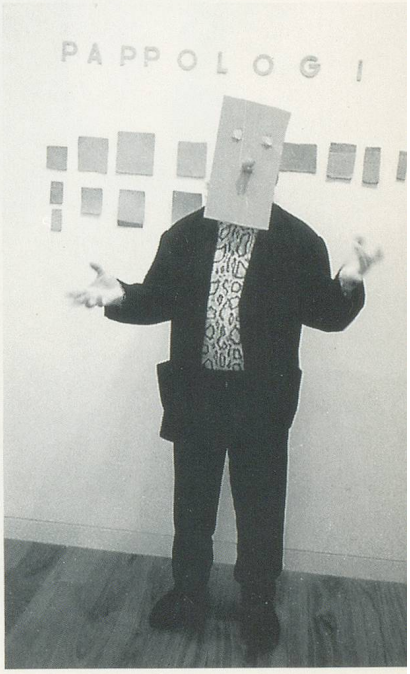
THOMAS McEVILLEY, Professor an der Rice University, schreibt für *Artforum*. Sein neustes Buch *Art and Discontent* wurde im April 1991 von McPherson and Co., New York, herausgegeben. Eine deutsche Ausgabe ist zur Zeit in Vorbereitung.

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 Ausschliessung 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?

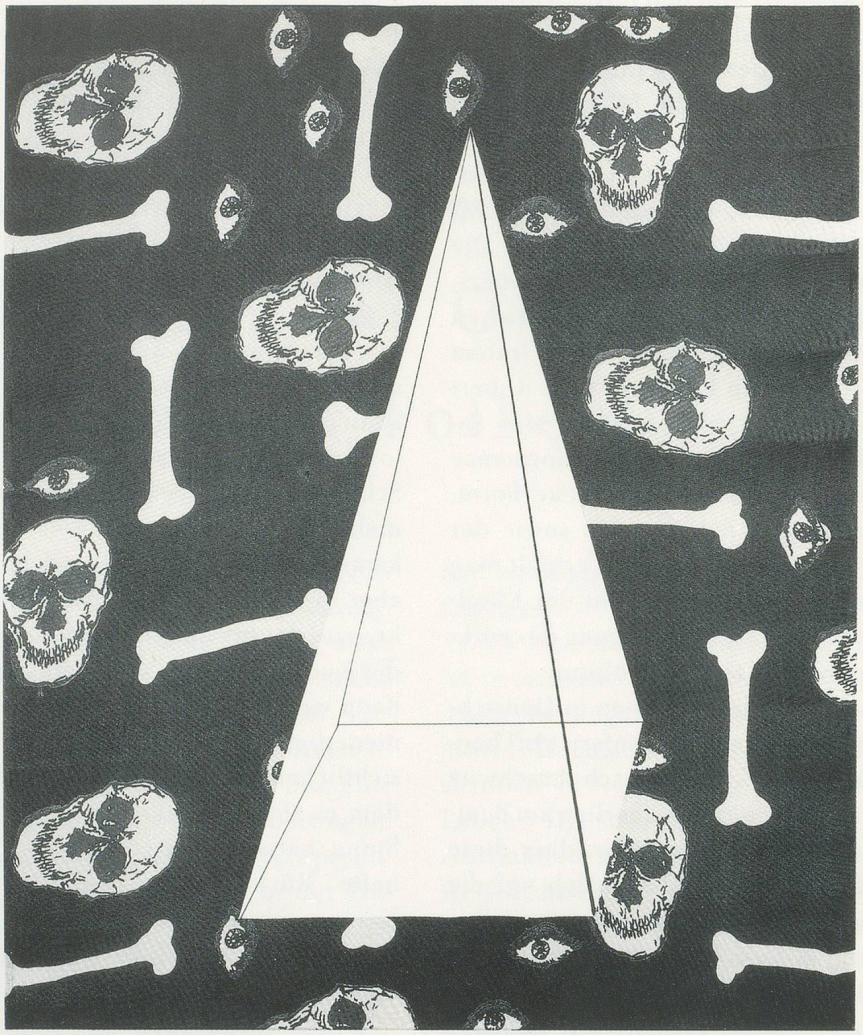
Joseph Beuys untersuchte das Terrain dieses Paradoxons auf eindrucksvolle Weise. Zunächst wandte er sich der Skulptur sowie der lebenden Skulptur als wirklichkeitsgetreuere Alternativen zu den Bildern von Dingen zu. In diesen Werken steckte eine reale Haltung gegenüber der Adornoschen Frage. Als Beuys 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 w u r d e 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-OLOGY (1968), 1990.

SIGMAR POLKE, WEISSER OBELISK, 1968,
Kunstharz auf Dekostoff, 105 x 90 cm /
WHITE OBELISK, 1968, artifical resin on fabric, 41 3/8 x 35 1/2".



SIGMAR POLKE, ATA-ATA (PSILOCYBE FREUNDE), 1982,
Acryl auf Leinwand, 300 x 200 cm /
ATA-ATA (PSILOCYBE FRIENDS), 1982, acrylic on canvas, 118 x 78 3/4".

SIGMAR POLKE, SÃO PAULO, 1975,

eines von zehn Photos, je ca. 105 x 130 cm / one of ten photographs, ca. 41 3/8 x 51 1/8" 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 Psilocybin-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 Paolo 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 5/8".

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 Wagnersche 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 Päan 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 paläolitischen 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, OHNE TITEL, 1990, Silbernitrat, -sulfat, -jodid, -bromid auf Leinwand, 50 x 40 cm / UNTITLED, 1990, silver nitrate, silver sulfate, silver iodide, silver bromide on canvas, 19⅝ x 15¾"

SIGMAR POLKE, FRAU HERBST UND IHRE ZWEI TÖCHTER, 1991.

Holzrahmen, transparentgemachtes Polyestergewebe, Kunstharz, Acryl, 300 x 500 cm / MRS. AUTUMN AND HER TWO DAUGHTERS, 1991, wooden frame, polyester fabric made transparent, artificial resin, acrylic, 118⅛ x 196⅞ in. (WALKER ART CENTER, MINNEAPOLIS)