

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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1991)

Heft: 30: Collaboration Sigmar Polke

Artikel: Polke in America : the non-returnable flounder and the dime-store sublime = Polke in Amerika : der Einweg-Plattfisch und das Kaufhaus-Erhabene

Autor: Hickey, Dave / Nansen

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-681422>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 23.02.2026

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

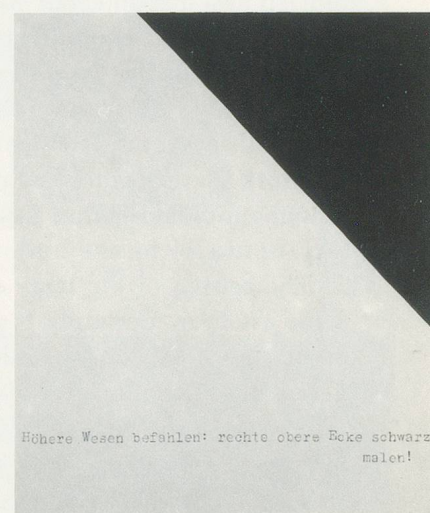
Warhol is the only other artist I know who can do this in a museum – whose work can maintain itself

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

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

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

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



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

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

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

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

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

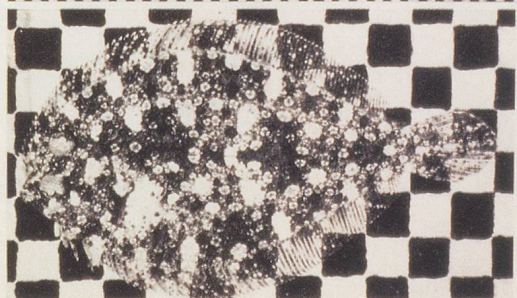
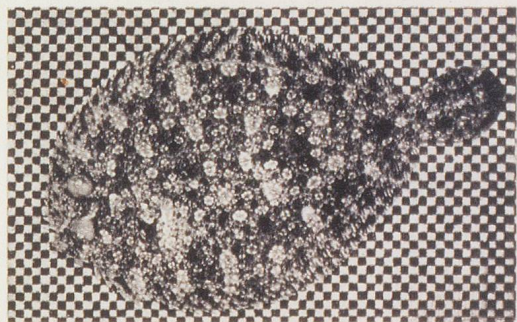
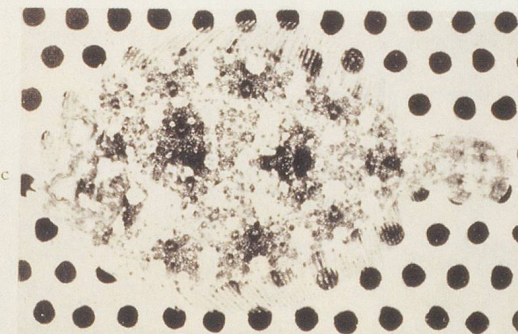
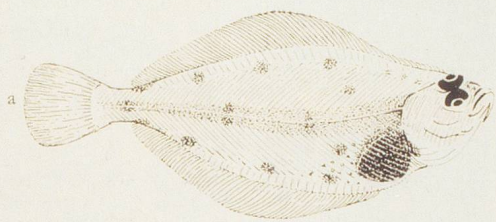
larly subsume the entire domain of other painters’ work – a circumstance that lifts the defining parameters of Polke’s endeavor to a level of generalization that does, indeed, approximate the architectonics of a higher power.

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

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

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

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



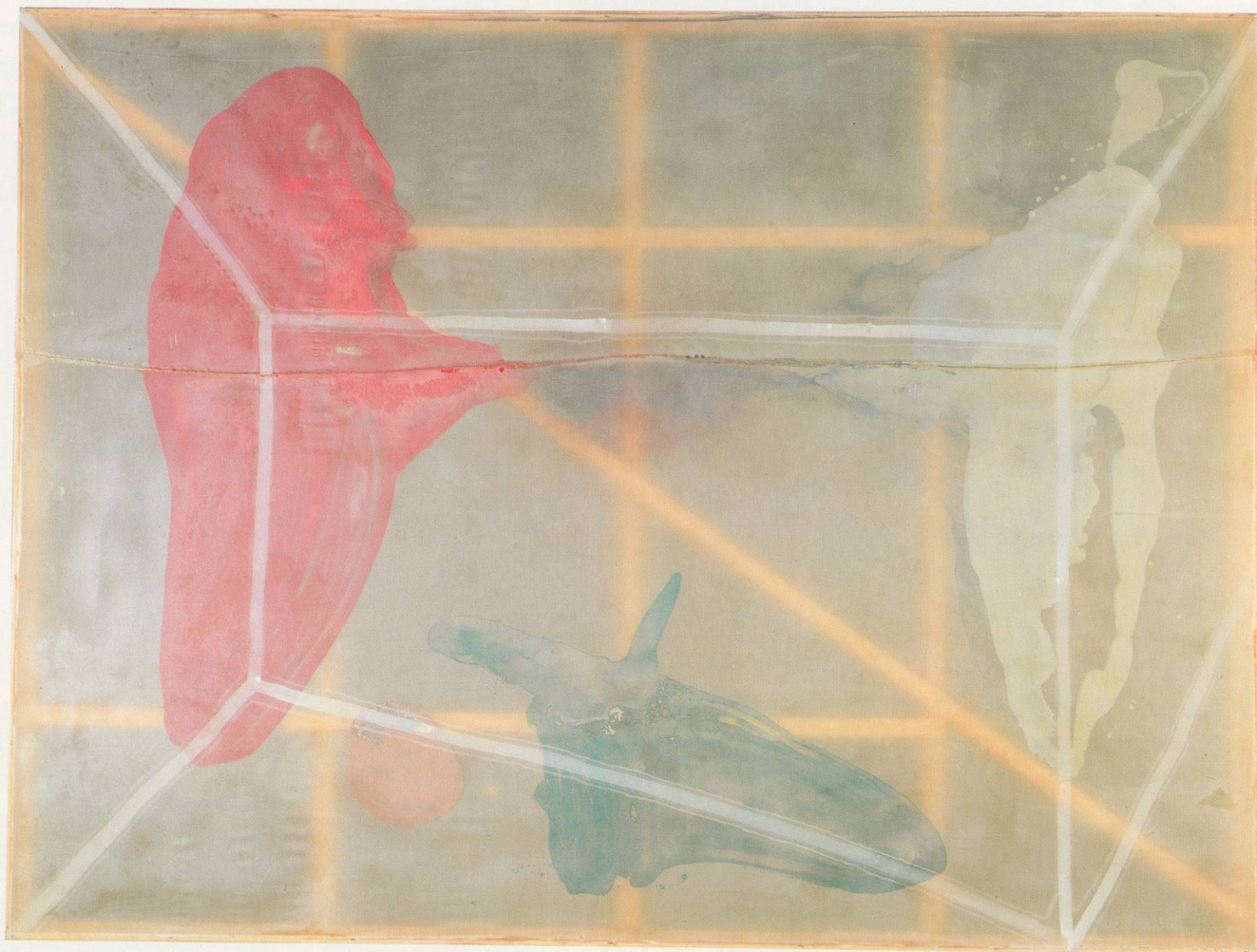
a—d, Farbwechsel bei Plattfischen. a Junge Scholle (*Pleuronectes*) mit der gruppentypischen Verteilung von Farbzentren. b—d Das gleiche Individuum von *Platophrys podas* auf verschiedenem Untergrund, dessen Muster es sich nach Möglichkeit anpaßt (Phot. Brit. Museum)

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

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

SIGMAR POLKE, *METEOR II*, 1988,

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

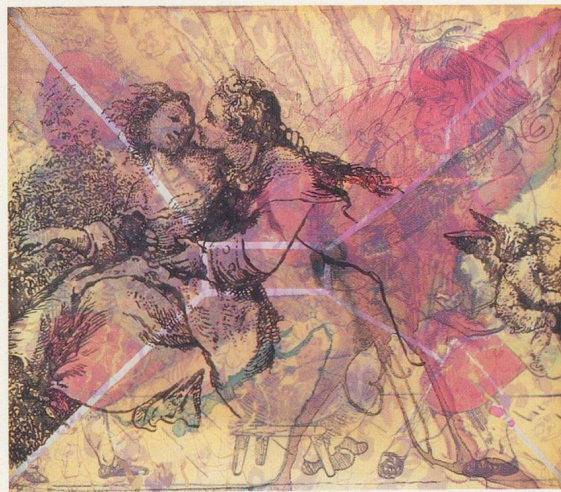
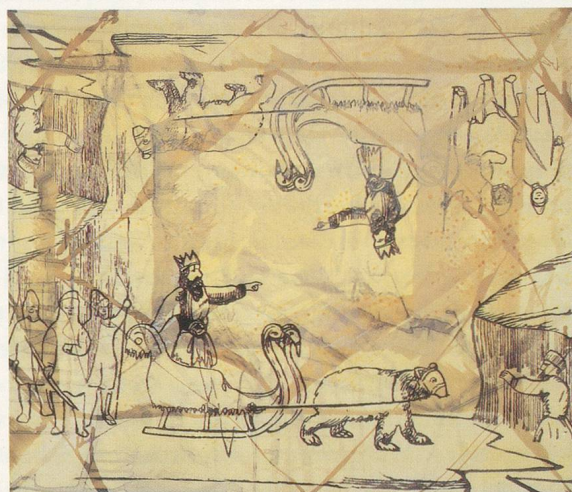


has said, "If you know the maker you don't need the picture," the reverse is never true, but this is only clear with artists who make it so. Certainly, inferring the maker of any particular picture signed "Sigmar Polke," is not to infer Sigmar Polke the legislator of the oeuvre – any more than knowing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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

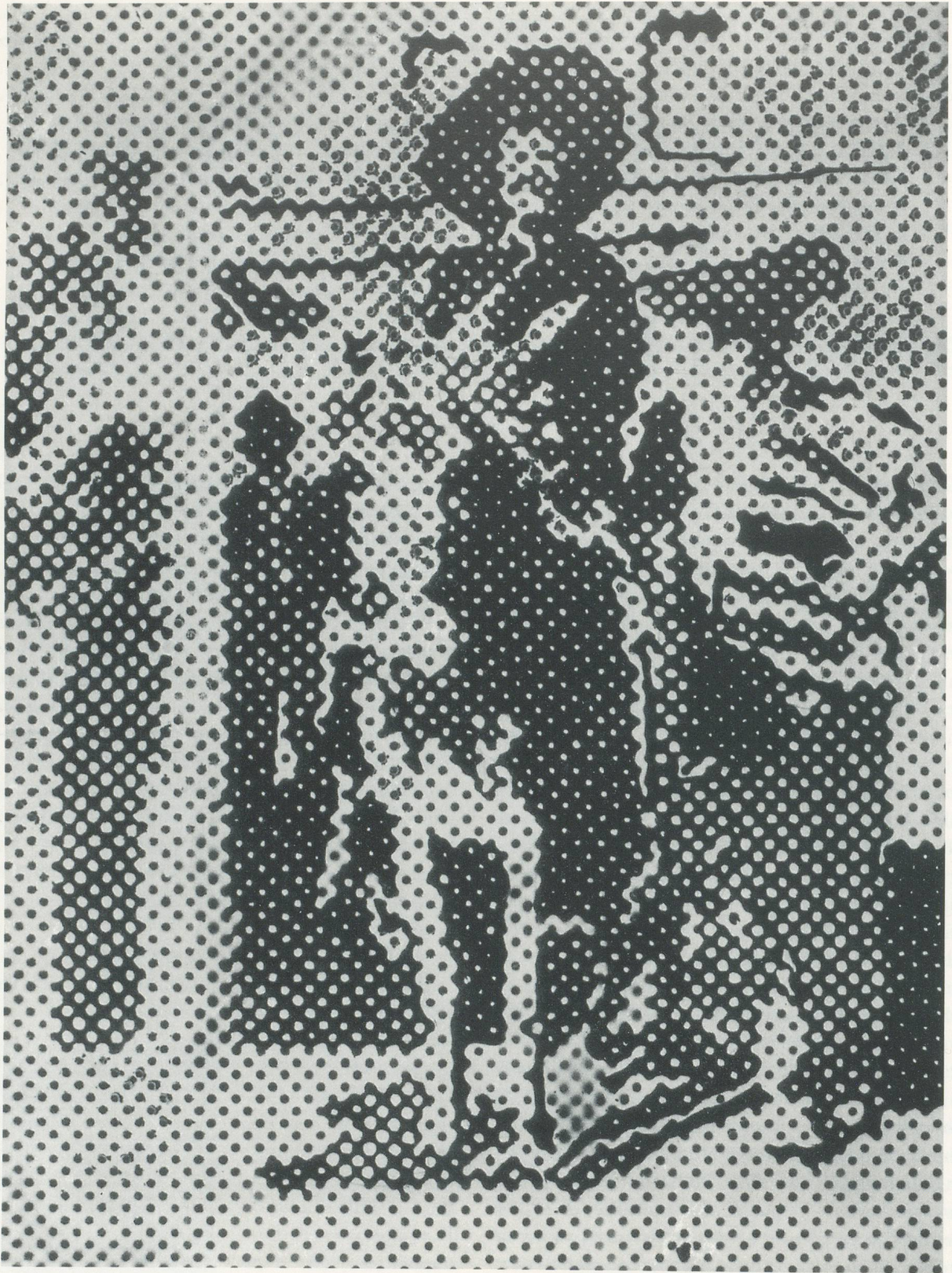
Doch bei aller visuellen Aufregung, die Polkes Bilder in ihrer kollektiven Präsenz stiften, scheint jedes einzelne davon – vor unserm Auge flimmernd – doch irgendwie zugleich auch zurückgenommen in die Zeit und den Ort seiner Entstehung, aufgesogen von einer Art Spirale der ungelösten kulturellen Fragen.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

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

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

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





SIGMAR POLKE, DON QUIXOTE, ca. 1970,

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

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

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

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

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

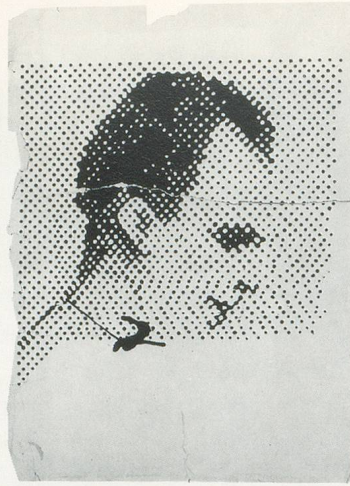
selbst vielleicht wirklich als Maschine gesehen hat; doch sind beide systematisch unaufrichtig in bezug auf jene Geister, die ihrem Handeln Kraft verleihen. Aber gerade bei Polke ist die absurde Fiktion vom «Autor als Mittler» ein Element der Arbeit, das man nicht unterschätzen sollte. Denn dann würde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

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

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

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

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



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

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

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

scher Abstraktion beschwören und sie dann sanft zu Grabe tragen.

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

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

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

(Übersetzung: Nansen)

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

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



