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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1994)

Heft: 40-41: Collaborations Francesco Clemnte, Peter Fischli / David Weiss, Günther Förg, Damien Hirst, Jenny Holzer, Rebecca Horn, Sigmar Polke

Rubrik: Collaboration Sigmar Polke

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: 12.12.2025

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

SIGMAR POLKE

BICE CURIGER

DIE RÜCKSEITE DER DINGE

Wenn in einigen Bildern von Sigmar Polke Musikinstrumente eine Rolle spielen, dann darf gewiss mehr als freundliche Stilleben-Malerei erwartet werden. In PAGANINI (1982) streicht der Teufel persönlich die Geige, worauf der ganze Bildraum sich mit tanzenden Hakenkreuzen füllt.

In WASSERHAHN ALS MUSIKINSTRUMENT (1982/83), einem frühen Lackbild, erlebt der Betrachter jenes fruchtbare Zusammengehen von Schäbigkeit und Verheissung, das viele neuere Bilder Polkes auszeichnet. Wie ein Musiker spielt er uns vor, was ein visueller Akkord aus semantischen Kippfiguren sein könnte: Zwei Tropfen vermählen sich als Konturzeichnung mit dem runtergeflossenen und eingetrockneten Lack, während die dramatischen Farbwolken in der oberen Bildhälfte jene Klangimpression wiederzugeben scheinen, die der Instrument gewordene Wasserhahn zu erzeugen vermag. Ein lakonisches Bild, das sein poetisches Potential auch aus dem dargestellten Gegenstand bezieht. Vielleicht einem Jugendkalender entnommen, spricht das Bild eines rohen Waschbeckens mit den Messern und Holzstängelchen von Armeleute-Zauber; es holt uns zurück in die Kindheit, in die Zeit lustvollen Entdeckens und Begreifens einfacher, verborgener Phänomene. Und im Titel des Bildes klingt sie an, die Verheissung von Musik, also von Kunstgenuss.

In der Evokation der Materialien Metall, Holz, Lack spielt Polke das Spiel der multiplen Doppelbödigkeit auch im Hinblick auf seine Lackbilder der 80er und 90er Jahre, wo die Werke selber zu «Resonanzkörpern» höherer Ordnung werden. Dort findet sich eingeschlossen im Lack auch Nickel, Meteoritenstaub oder Tropenholzfurnier.

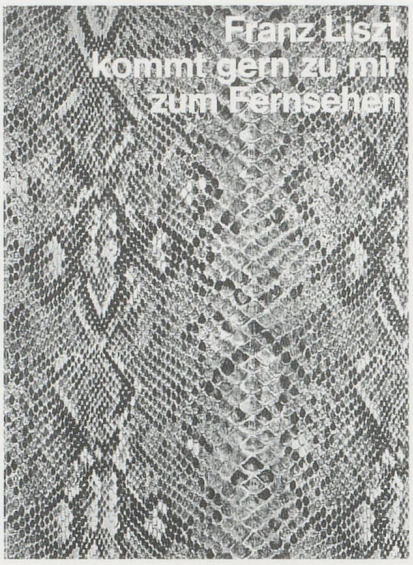
Ungefähr gleichzeitig wie DER WASSERHAHN ALS MUSIKINSTRUMENT entsteht DAS KLAVIER (1982–86). Hier führt Polke die Musik aus der Pfadfinderwelt in den Salon über. Der Lack ist schwarz, und wir dürfen uns samt Zimmereinrichtung im Klavier spiegeln. Im Kinderstoff-Bildgrund geigen und trommeln winzige Bärchen und Hasis und ridikülisieren auf sanfte Weise alle bourgeoisen Erwartungen buddenbrookschen Formats. Dass an das Hinter-dem-Bild gedacht wurde, erkennen wir an den roten Kreisringen, die als graphische Umsetzung von Schall und Hall verwirrenderweise hinter dem Bildchassis durchzugehen scheinen. Die wilde weisse Schlierspur zwischen Klavier und Bildgestänge steht für die phantastischen musikalischen Eruptionen, die sich in Verschmelzung mit dem noblen schwarzen Instrument entfachen liessen.

Auch in diesem Bild wagt der Maler ein Tänzchen auf verschiedenen semantischen Ebenen: Der Flügel in Originalgrösse ist kein wirklicher Flügel, sondern ein aus der Zeitung abgemalter. Die Spiegelung in ihm ist jedoch nicht illusionärer oder wirklicher als beim echten. Wohl werden die das Bild tragenden Holzstangen auf die Vorderseite ins Bild geholt, aber bloss in malerischer Allusion. Und die weissen Farbschlieren aus dem Repertoire gestisch expressionistischer Malerei dokumentieren nicht einen emotionalen Ausbruch, sondern wollen eher eine Dimension der Musikpraxis visuell

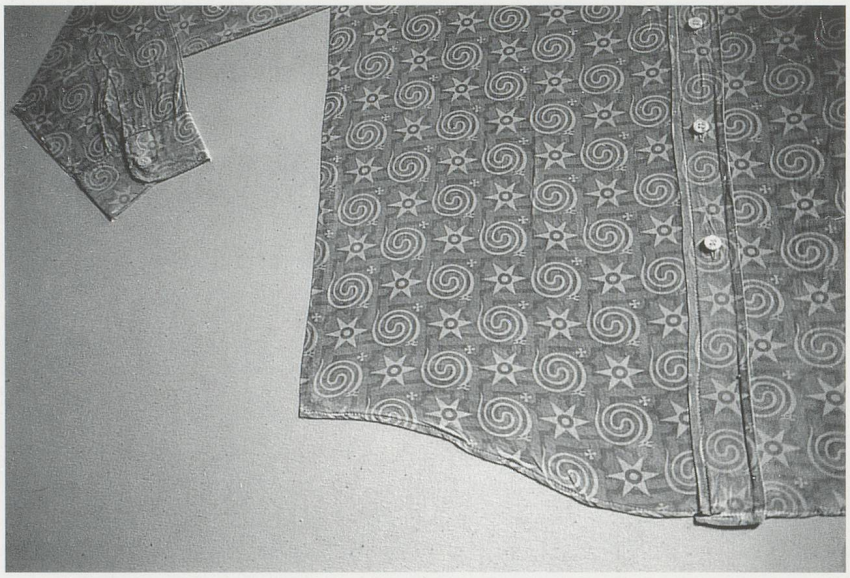
SIGMAR POLKE, 1976. (PHOTO: ANDREAS ZÜST, SPIEGELBERG, SCHWEIZ)

SIGMAR POLKE, DER WASSERHAHN ALS MUSIKINSTRUMENT, 1982–83, Pigment und Lack auf Leinwand, 180 x 1150 cm / THE FAUCET AS A MUSICAL INSTRUMENT, 1982–83, pigment and lacquer on canvas, 70⅞ x 59".

SIGMAR POLKE, KLAVIER, 1982–86, Kunstharz, Pigment und Lack auf Dekostoff, 180,5 x 150,5 cm / PIANO, 1982–86, artificial resin, pigment and lacquer on fabric, 71 x 59¼".



SIGMAR POLKE, Katalog, 1973 / catalog (FRANZ LISZT LIKES TO COME TO MY HOUSE TO WATCH TV), 1973.
WESTFÄLISCHER KUNSTVEREIN, MÜNSTER.



SIGMAR POLKE, Detail von / of S. / p. 123.

parodieren – und sehen letztendlich einfach gut aus.

*

«Franz Liszt kommt gern zu mir zum Fernsehen» hiess es schon 1973 in oranger Schrift auf dem Katalog mit dem Schlangenmuster – die Haut einer Python, die Polke in jenen Jahren, zur Hose verarbeitet, am Körper trug. Dort baute er die Beziehung zu den «Höheren Wesen» aus, die ihm bekanntlich 1969 in einem Bild befohlen hatten: «rechte obere Ecke schwarz malen». Franz Liszt komme zu Besuch aus dem Jenseits und diktiere einem Medium in London neue Kompositionen. Dies, nebst Zeitungsmeldungen von Kunstraub, Fälschungen, Vandalismus und Luftsprüngen (von Fred Astaire zu Yves Klein) rapportiert der Katalog als grenzgängerische Feldarbeit in Sachen Kunst. Wie von heute, jung und frisch, kommt diese Publikation in ihrer raffiniert-dilettantischen Subkultur-Ästhetik noch immer daher.

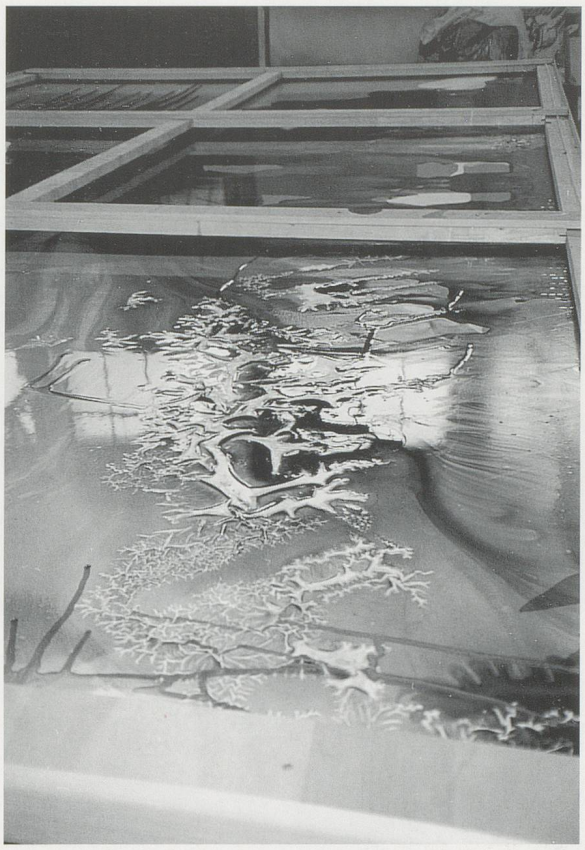
Sigmar Polke erschloss sich ein weites Feld, als er die vitale Möglichkeit entdeckte, in einer metaphorischen Entsprechung die höhere Domäne der Kunst allem Bemühen um «Erkenntnis Höherer Welten» (Rudolf Steiner) gleichzusetzen. Mit dem vom Ernst diktierten Unernst entliess er böse Schlangen in den von metaphysischen Leitern verstellten Kunstraum: ausgehend von den als malerisches Punktgewebe benutzten Zeitungsbildern erschloss sich ihm der dazugehörende mentale Stoff als provokative Schlangengrube.

1971 hatte Sigmar Polke eine Serie extrem grossformatiger Blätter mit dem Titel DIE FAHRT AUF DER UNENDLICHKEITSACHT gezeichnet

und gemalt. In ihnen ist die Vorstellung absoluter Haltlosigkeit, die Unendlichkeit, in Schwebe gehalten durch den begrifflichen Halt der liegenden Acht, auf dem ein Motorrad seine Runden zieht. Geschwindigkeits- und andere Räusche beschwörend, finden wir in jener Zeit auch Polkes beliebte Geste der Existenz-Vergewisserung in Form von 1:1-Pflanzen- und Körperumrissen. Gerade die schwerelosen Menschen-Körper erscheinen hier als willenlose Resonatoren des Universums, während «Die Motorradlampe» mit ihren strahlenden Augen, dem klarem Kopf und den ausgebreiteten «Armen» ruhig durch das Bild segelt.

*

Ein jüngeres Lackbild heisst TROMMEL (1992), was den allgemeinen Eindruck beim Namen nennt. Diese transparenten Bilder sind als Membrane zu sehen. Trommeln gehören zu den frühesten Instrumenten der Menschheit und dienten ursprünglich fast ausschliesslich kultisch-zeremoniellen Zwecken. Tatsächlich scheint Polke beim Herstellen der Lackbilder gewisse Kult- und Ritualmomente der Moderne wahrzunehmen, als flögen sie ihm beim Machen zu, als könnte er der Versuchung nicht widerstehen, «Wie es Euch gefällt!» zu rufen. «Ihr wollt Transparenz? Licht? Interessiert Euch die Spannung zwischen Illusion und materieller Präsenz? Transzendenz im Speziellen und Transzendenz im Allgemeinen?» Es ist, als würde er in der Folge lustvoll «auf die Pauke hauen», wie man sagt. Kübelweise fliesst weisse Farbe über die in Lack getränkten Gardinen, die ihre Warenhausherkunft keineswegs verheimlichen.



Blick in Sigmar Polkes Atelier / View of Sigmar Polke's studio.
(PHOTO: FLAVIA VOGEL)

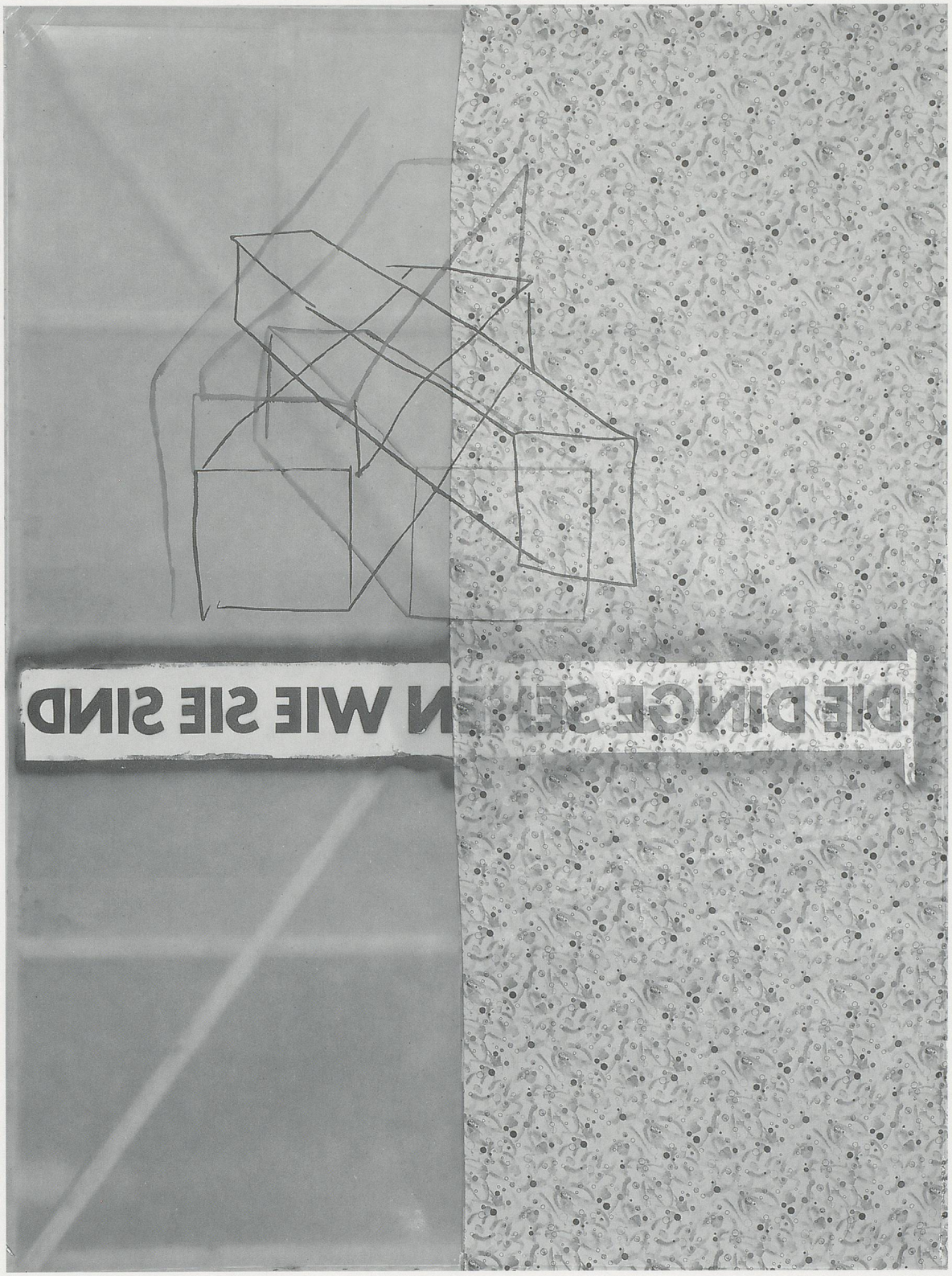
SIGMAR POLKE, WUNSCHKUH, 1992, Acryl und Kunstharz auf Polyestergewebe, 300 x 500 cm / WISHING COW, 1992, acrylic and artificial resin on transparent polyester fabric, 118 x 197".

SIGMAR POLKE, DIE DINGE SEHEN, WIE SIE SIND, 1992, Kunststoffsiegel und Kunstharzlack auf Polyestergewebe, 300 x 225 cm / SEEING THINGS AS THEY ARE, 1992, artificial sealant and artificial resin on polyester fabric, 118 x 88½".

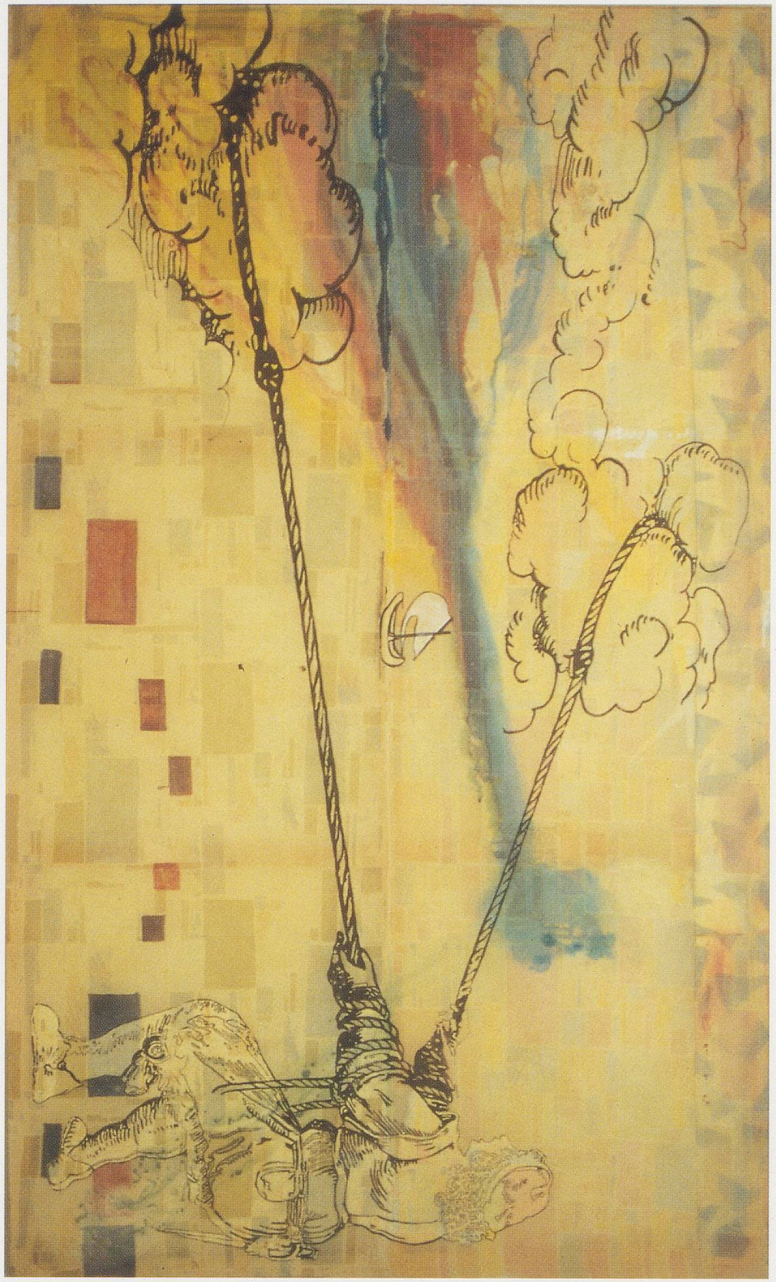
Sigmar Polkes Action-Painting ist eine des Bewusstseins. Wohl spielt der Körpereinsatz, die Armbewegung eine Rolle. Da gibt's das HAUS DES NIKOLAUS von 1992, wo der weit ausgreifende Pinsel-Strich gleichzeitig ein Motiv der Belanglosigkeit feiert – im Rhythmus eines Kinderverses wird in einem Strich, ohne abzusetzen, ein Haus gezeichnet; ein Spiel, das die Kinder verblüfft und zur Nachahmung anhält. Entschlüsselt man jedoch den Hintergedanken, so eignet sich das Nikolaus-Thema zur Demonstration, auf welcher Ebene man das «all-over» abgehandelt haben möchte.

Es gibt auch das Bild DIE WUNSCHKUH von 1992, das auf unsere kollektiven Erwartungen und Wünsche anspielt, wenn wir vor einem solch atmenden, durchlässigen, grosszügig komponierten und zugleich bis in die Mikrostruktur von aufregendem Reichtum zeugenden Bild stehen – ungläubig gläubig. Nicht dass wir vom Anblick der Stangen, der Kitschflitter- und Parkettmustervorhänge enttäuscht oder abgestossen wären. Ganz im Gegenteil, befreit atmen wir auf, denn das Ereignis dieser Bilder besteht darin, dass Polkes Kunst uns durch den Kulturschutt zum Gold der reinen Naturphänomene führt. In ihnen schalten und walten die Kräfte ganz effektiv und sprechen ein atavistisches Wiedererkennen an: Wir waren dabei, als das Kunstwerk Kosmos entstand. Auf jeden Fall spielen sich auf den Bildoberflächen ganz konkrete Naturspektakel ab. Auf ihnen organisieren sich Strukturen nach den Gesetzen von Anziehung und Abstossung, bilden Wucherungen, Abspaltungen, Schichtungen wie sie Biologen, Geologen oder auch bloss Hobbyköche als Grundphänomene aus täglicher Anschauung kennen.

Diese Bilder sind nicht abstrakt, das weiss man, seit der Künstler ein Triptychon, das er an der Biennale in Venedig 1993 gezeigt hat, ERSCHEINUNG benannt hat. «Erscheinung», so weiss das Lexikon zu berichten, ist «seit Platon die Bezeichnung für den sinnlich wahrgenommenen Gegenstand (Kant: Objekt der sinnlichen Anschauung), siehe auch Phänomen.» Im Plural aber, so heisst es weiter, stehen sie für die «umgangssprachliche Bezeichnung für Trugwahrnehmungen (Halluzination), wie sie bei einigen Geisteskrankheiten auftreten.» Es erstaunt nicht, unter diesen neueren Bildern eines anzutreffen, das den Titel DIE DINGE SEHEN, WIE SIE SIND (1992) trägt. Indem der Satz seitenverkehrt zu lesen ist, erkennen wir des Künstlers Aufforderung, hinter die Dinge zu schauen oder vielleicht einfach die Rückseite der Wörter in Betracht zu ziehen.


DIE DINGE SI
N WIE SIE SIND

SIGMAR POLKE, DIE FAHRT AUF DER UNENDLICHKEITSACHT III (DIE MOTORRADLAMPE), 1971, Kohle, Kreide, Ölfarbe und Tesafilm auf hellgrünem, starkem Papier, 320 x 480 cm / THE RIDE ON THE INFINITY EIGHT III (THE MOTORCYCLE LAMP), 1971, charcoal, chalk, oil and Scotch Tape on pale green, strong paper, 126 x 189".



SIGMAR POLKE, ROTER FISCH, 1992,
Dispersion auf Dekostoff, 300 x 400 cm /
RED FISH, 1992, household paint on fabric, 118 x 157½".

SIGMAR POLKE, HOFFEN HEISST, WOLKEN ZIEHEN WOLLEN, 1992,
Acryl und Lack auf Polyestergewebe, 300 x 500 cm /
HOPE IS WANTING TO PULL CLOUDS, 1992,
acryl, lacquer on polyester fabric, 118 x 197".

BICE CURIGER

THE FLIP SIDE OF THINGS

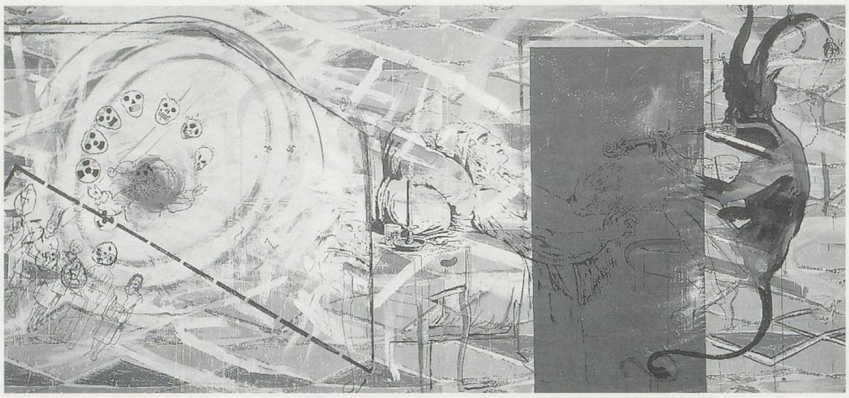
When musical instruments figure in Sigmar Polke's pictures, we may certainly anticipate more than a friendly little still life. In PAGANINI (1982), for instance, the devil himself plays the fiddle for a field of swirling swastikas.

In THE FAUCET AS A MUSICAL INSTRUMENT (1982/83), an early lacquer picture, the viewer experiences that fruitful conjunction of shabbiness and promise that marks many of Polke's recent pictures. But, more importantly, he is a musician playing a visual accord that consists of semantic flipflops. Two drops drawn in outline are wedded by real streaks of lacquer that have dried in the process of dripping while the drama of colored clouds at the top of the picture seems to enact the sounds produced by the "instrumentalized" faucet. A laconic picture that draws on the poetic potential of its subject matter. Possibly taken from a calendar for young people, the crude basin and the construction of knives and wooden sticks speaks of poor folk's magic. It takes us back to our childhood, to the pleasure of discovering and understanding simple, hidden phenomena. And the title resounds with the promise of music and artistic pleasure. By evoking the materials of metal, wood, lacquer, Polke plays the game of multiplied ambiguity, prefiguring his lacquer pictures of the eighties and nineties, where the works themselves become "spaces of resonance" of a higher order: there, where nickel, the dust of meteorites or tropical-wood veneers are locked into the lacquer.

In THE PIANO (1982–86), dating from about the same time as THE FAUCET AS A MUSICAL INSTRUMENT, the artist moves music from the Boy Scout world into the salon. We find ourselves reflected in the black lacquer along with the furnishings while in the child's fabric of the background, tiny bears and bunnies fiddle and drum a gentle ridicule of bourgeois expectations à la Buddenbrooks. The artist must have had the back of the picture in mind, for the graphically rendered sound bounces off the corners of the painting in bewildering red ripples that seem to pass under the diagonal struts, while wild white streaks between piano and struts stand for fantastic musical eruptions, ignited in molten harmony with the noble black instrument. Here the artist also tunes up on several semantic levels. The fullscale piano is not a real piano; it is one that has been copied from a newspaper, but the reflections in it are neither more illusionist nor truer than in a real piano. Granted, the wooden picture supports have been incorporated in the picture surface but only as a painted allusion. Moreover, the white streaks drawn as if from the repertoire of gestural expressionist art do not document an emotional outburst but are rather a visual parody of musical practice—and they look good.

*

Franz Liszt kommt gern zu mir zum Fernsehen (Franz Liszt likes to come to my house to watch TV) reads the orange lettering on a catalogue from 1973 (Kunstverein Münster); in the background a snake pattern, the skin of a python converted into the pants that Polke was wearing in those days. It was

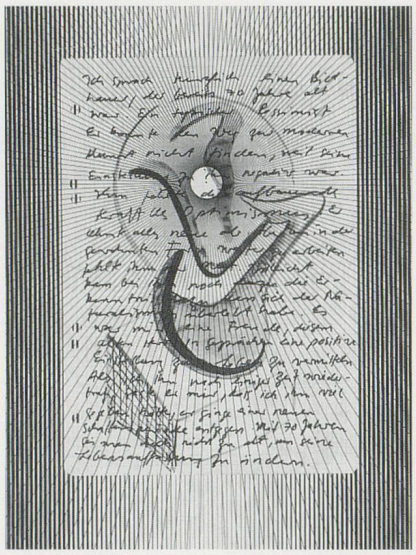


SIGMAR POLKE, PAGANINI, 1982, Dispersion auf Dekostoff, 223 x 504 cm / PAGANINI, 1982, household paint on fabric, 87¾ x 198½".

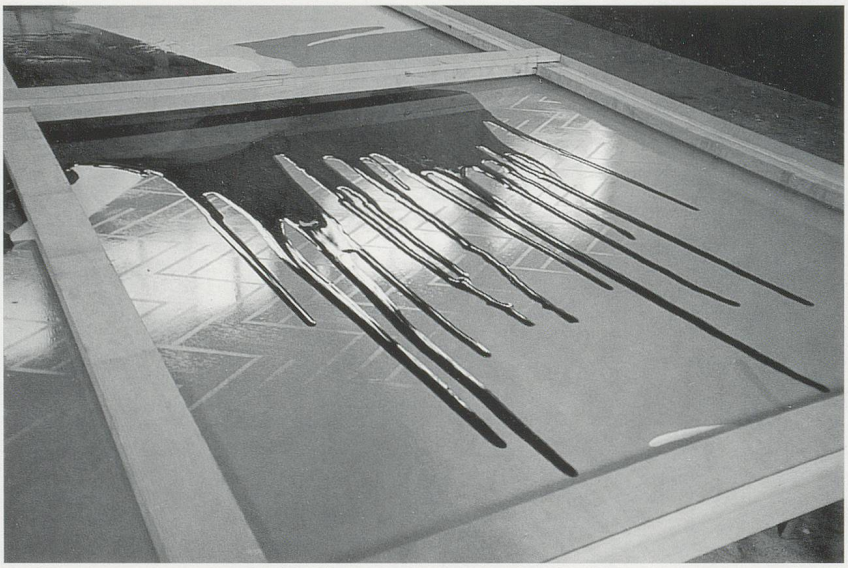
then that he cultivated his relationship to the higher beings who had ordered him in 1969 to "paint the top right corner black." Moreover, Franz Liszt was making visits from the beyond and dictating new compositions to a medium in London. This is what the catalogue tells us, and more—in the form of newspaper reports of stolen artworks, forgeries, vandalism, and leaps in the air (from Fred Astaire to Yves Klein), as crossover fieldwork in art. And all this in the smartly dilettante subculture aesthetics of a publication that could have come out yesterday.

By discovering a vital metaphorical means of equating the higher domain of art with all efforts to attain "knowledge of higher worlds" (Rudolf Steiner), Sigmar Polke has staked out a vast playing field for himself. With the frivolity dictated by gravity, he has let evil snakes loose in spaces cluttered up with metaphysical ladders. Starting with the painterly fabric of dots from blown-up newspaper photographs, he annexed the mental substance attendant upon them as a provocative snake pit.

In 1971 Sigmar Polke drew and painted a series of large-format pictures titled THE RIDE ON THE INFINITY EIGHT. There the idea of absolute instability, infinity, is held suspended by the conceptual stability of the horizontal figure eight, on which a motorcycle turns its rounds. Not only is the intoxication of speed and other raptures invoked, we also find Polke's pet gesture of confirming existence in the form of full-scale outlines of plants and bodies. These weightless human bodies appear as mindless resonators of the



SIGMAR POLKE, Seite aus Katalog, 1993 / page from catalog, 1993, KUNSTVEREIN MÜNSTER.



Polke-Bild im Entstehungsprozess, 1994 / Polke painting in progress, 1994. (PHOTO: FLAVIA VOGEL)

SIGMAR POLKE, RADIOAKTIVER ABFALL, 1992, Lack und Acryl auf Polyestergewebe, 300 x 500 cm /
RADIOACTIVE WASTE, 1992, lacquer and acrylic on polyester fabric, 118 x 197".
(STEDELIJK MUSEUM, AMSTERDAM)

SIGMAR POLKE, 1976.
(PHOTO: ANDREAS ZÜST, SPIEGELBERG, SCHWEIZ)

universe while the "motorcycle lamp" with its beaming eyes, clear head, and outstretched "arms" serenely sails through the picture.

*

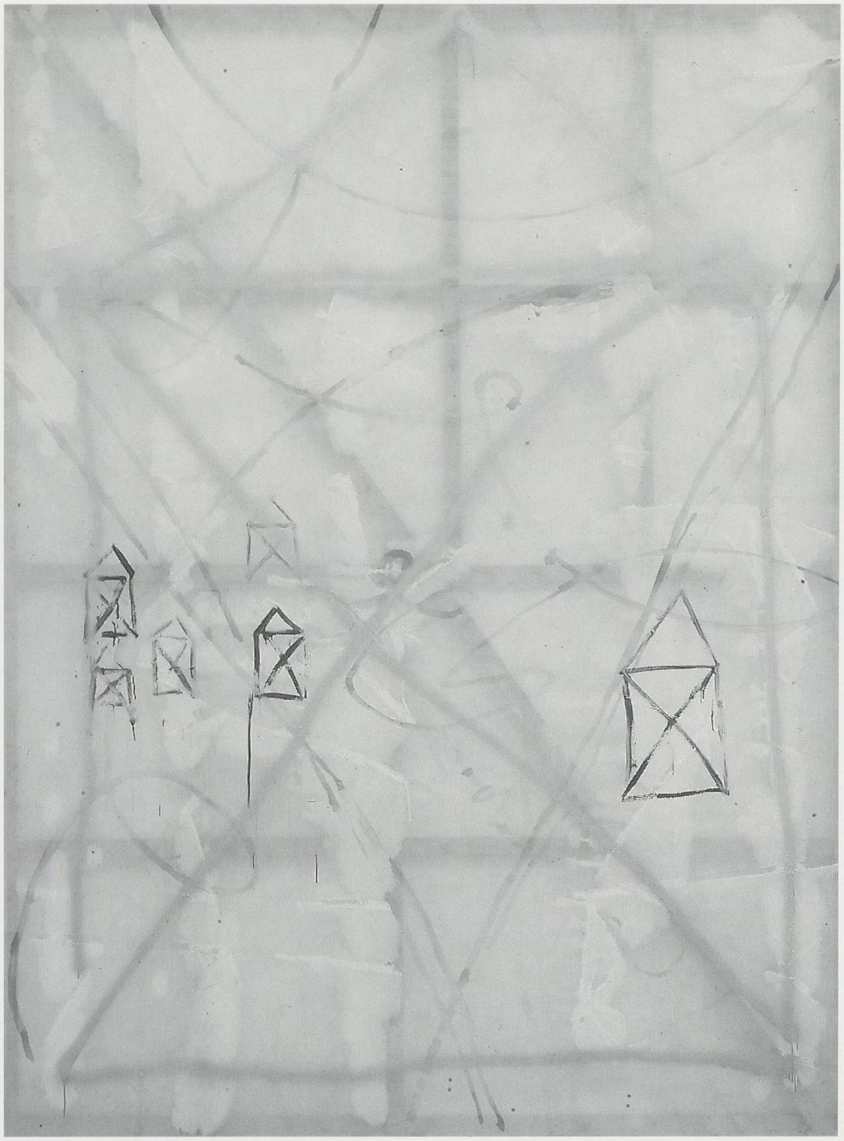
A more recent lacquer painting titled DRUM (1992) calls by name the impression these pictures make as membranes. The encyclopedia tells us that drums are among the first instruments used by man for largely cult and ceremonial purposes. Polke seems indeed to have taken note of certain cult and ritual aspects of modern art in the making of his lacquer pictures, as if they had come wafting by in the process so that he simply could not resist calling out to them "As you like it!" "You want transparency? Light? Are you interested in the tension between illusion and physical presence? Transcendence in particular and transcendence in general?"

It looks as if he had a whale of a time, as they say, pouring white paint by the bucket over lacquer-soaked curtains that make no bones about their department store origins. Sigmar Polke's action painting is a conscious affair, although, of course, the use of his body, the movement of his arms do play a role. In NICHOLAS'S HOUSE (1992), the sweeping brushstroke at the same time celebrates a motif of apparent banality: to the rhythm of a child's verse, a house is drawn without lifting brush from paper, a game that impresses children and encourages them to try it themselves. Obviously this theme is just the thing for demonstrating how the "all-over" is to be treated.

There is also the picture of THE WISHING COW (1992), which alludes to our expectations and desires; we stand in front of a breathing, permeable picture of generous composition that also generates an exciting microcosmic richness. Incredibly credible.

And we are certainly not disappointed or repelled by the appearance of the struts, the parquetry patterns, or the tawdry glitz of the curtains. On the contrary, we breath a sigh of relief, for the impact of these pictures lies in the fact that Polke guides us through our cultural debris to the gold of pure nat-

SIGMAR POLKE, ERSCHEINUNG III, 1993, Acryl und Kunstharz auf Polyestergewebe, 400 x 300 cm / APPARITION III, 1993, acrylic and artificial resin on polyester fabric, 157½ x 118".



SIGMAR POLKE, HAUS VON NIKOLAUS, 1992,
Acryl und Kunstharz auf Polyestergewebe, 300 x 225 cm /
NICHOLAS'S HOUSE. 1992, acrylic and artificial resin on polyester fabric, 118 x 88½".

ural phenomena. Their forces operate with great efficacy and activate within us an atavistic revelation: we were there when the work of art called cosmos came into being. In any case, a very concrete natural drama takes place on his picture surfaces, where structures are organized according to the laws of attraction and repulsion, where excrescences, splinters, strata are formed that are the basic everyday fare of biologists, geologists, or even amateur cooks.

These pictures are not abstract. We have known this for certain since the artist presented a triptych at the Venice Biennale in 1993, named APPEARANCE. This time the encyclopedia tells us that, since Plato, the word "appearance" has been "the designation for the sensually perceived object (Kant: object of sensual perception), see also phenomenon." However, the encyclopedia goes on to say that when used in the plural, the word colloquially designates hallucinations, such as those that occur in mental illness.

It comes as no surprise, then, that Polke painted a picture in 1992 titled SEEING THINGS AS THEY ARE. We read this sentence in reverse and are invited, once again, to look behind things—or perhaps simply to take the flip side of words into account.

(Translation: Catherine Schelbert)

BLICK IN DIE SIGMAR-POLKE-AUSSTELLUNG /
INSTALLATION VIEW OF THE SIGMAR POLKE EXHIBITION,
SAN FRANCISCO MUSEUM OF MODERN ART, 1990.

SIGMAR POLKE

OHNE TITEL, 1994

Parkett-Band aus Überdruck-Makulatur, 25,5 x 21 cm,
Ed. 25 Ex., signiert und numeriert, und zusätzlich
Ed. 25 mit Originalbeitrag, signiert und numeriert,.

UNTITLED, 1994

Volume of Parkett made of overprint paper, 10 x 8 1/4",
Ed. 25 copies, signed and numbered, and Ed. 25 copies with
an original contribution, signed and numbered.