

»Schon längst ist eingesehen worden, daß in der Kunst nicht alles mit dem Bewußtsein ausgerichtet wird, daß mit der bewußten Tätigkeit eine bewußtlose Kraft sich verbinden muß, und daß die vollkommene Einigkeit und gegenseitige Durchdringung dieser beiden das Höchste der Kunst erzeugt. Werke, denen dies Siegel bewußtloser Wissenschaft fehlt, werden durch den fühlbaren Mangel an selbständigem, von dem Hervorbringenden unabhängigen Leben erkannt, da im Gegenteil, wo diese wirkt, die Kunst ihrem Werk mit der höchsten Klarheit des Verstandes zugleich jene unergründliche Realität erteilt, durch die es einem Naturwerk ähnlich erscheint.« (Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, 1807)¹

Nach einer mehrjährigen Ausstellungspause überraschte Sigmar Polke auf der *documenta 7* (1982) mit Gemälden, deren Titel die Namen von Sternen zitieren. Ihr suggestiv schillerndes Kolorit konnte unter der Bezeichnung *Alkor*, *Mizar* oder *Aldebaran*² wie ein Abglanz aus dem Kosmos erscheinen. Polke verwendete für diese Bilder violette Pigment und olivgrüne matte Ölfarben auf einer Untermalung mit Bleimennige. Die pastos mit der kreisenden Hand aufgetragenen dunklen Farben wirken wegen ihrer fettigen Konsistenz wie eine schwerfällige Masse, während die in Weiß verflüssigten Violett-pigmente so über die Leinwand gezogen wurden, als sollten sie den leuchtenden Schweif eines rasenden Kometen darstellen.

Schon in den Bildern *Polke als Astronaut* und *Höhere Wesen befehlen: rechte obere Ecke schwarz malen!* von 1969³ hatte sich der Künstler ironisch mit der Fortschrittseuphorie der Raumfahrt und den Genie-Attitüden des modisch gewordenen Informel auseinandergesetzt. Seine Malereien aus den 80er Jahren evozieren das Thema Kosmos dagegen allein durch die Handhabung der Materialien. Der Künstler lockte aus den Farben bislang unbekannte bildhafte Wirkungen hervor: Sein Atelier wurde zu einer Brutstätte »barer Wunder« (Polke): seltene Mischtechniken ließen Gemeinschaftsarbeiten von Natur, Chemie und Kunst entstehen. Harald Szeemann war Augenzeuge und berichtet von den diversen Zutaten – neben den bewährten Mitteln der Malerei kommen bei Polke zum Einsatz u.a. »die Elemente Arsen, Aluminium, Barium, Eisen, Kalium, Mangan, Silber und Zink in ihren Aggregatzuständen und diversen Verbindungen, Lacke, der Klarlack Glycerophagen, die Lackkörper, Schellack und Chlorkautschuk, reine Pigmente und die Lackfärbepigmente, das Rauschgelb genannte arsenhaltige Auripigment, Beize und Siegelacke aus

Kunstharz und Kunststoff, die Lösungsmittel Alkohol, Methanol, Buthanol, die Trockenfarbe Violett, das giftige Schweinfurter Grün.«⁴ Bei der Verwendung solcher Naturalien und Chemikalien kann der Künstler mental in den Malprozeß involviert werden, wenn etwa giftige Dämpfe oder Rauschmittel die Bildfindung beeinflussen oder sogar steuern. Es bleibt offen, wer sich hier wessen bedient, verfügt der Künstler über die Materialien oder ist er nur ihr Agent?

Polke inszeniert die Interaktion der Farben⁵, indem er sie einander sich verwandeln läßt und durch Kunstgriffe zur Entfaltung verborgener Qualitäten anregt. Als Regisseur verlegt er sein Kunstwollen partiell in das Verhalten der Stoffe, selbstlos operiert der Maler in Allianz mit den Farben, als hätte er nie vom Primat des individuellen Stils und des intellektuellen Konzepts in der modernen Kunst gehört.⁶ Schon in den 60er Jahren hatte Polke die Rolle des Künstlers zur Disposition gestellt, indem er z.B. gemusterte Dekostoffe mit Motiven aus der trivialen Bilderwelt der Massenmedien übermalte. Anfang der 80er Jahre versuchte er noch einmal eine Entgrenzung der Malerei, indem er sie mit Phänomenen der Chemie und Physik in Verbindung brachte.

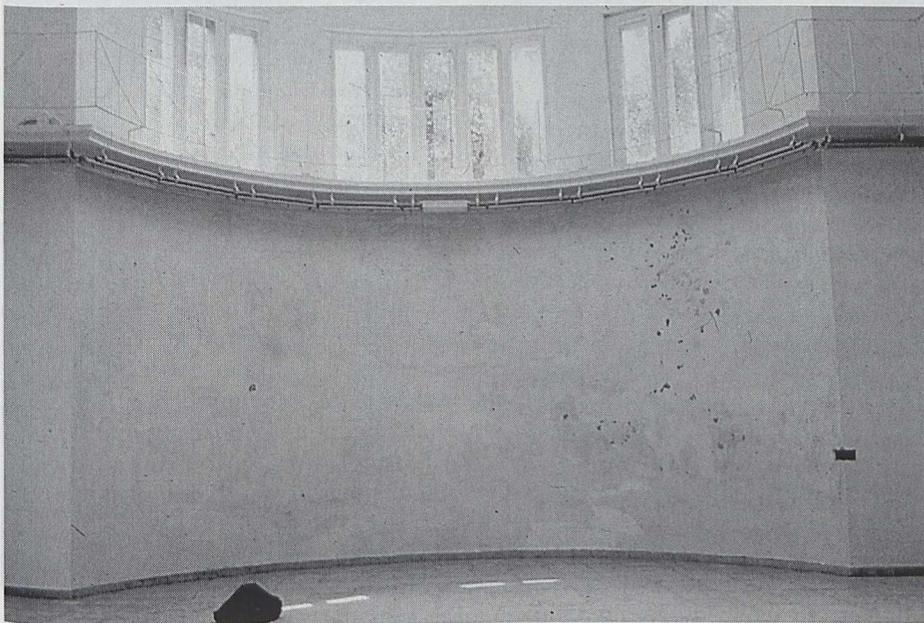
Nach dem Ende der Landschaftsmalerei, die einen festgelegten, gesicherten Standpunkt des distanzierten Betrachters gegenüber der Natur voraussetzt – darüber haben Georg Simmel, Joachim Ritter, Matthias Eberle, Oskar Bätschmann, Heinz Paetzold und Gottfried Boehm geschrieben⁷ – haben vor allem die jenseits der Gattungen operierenden Künstler der *Arte povera*⁸ das Thema Natur für die Kunst neu entdeckt. »The distance necessary to description, which is rooted in the illusionist ideology of the artistic subject's independence from nature, is displaced by the concrete act. Metaphor is rejected, and the work of art becomes reality, just as reality has become art. [...] Instead nature is the nature of the material itself, asserting itself against convention, which historically had occluded its own character.«⁹ Der Verzicht auf Sockel und Keilrahmen ermöglichte es diesen Künstlern, im direkten Umgang mit dem Material das Verhältnis der modernen Zivilisation zur Natur neu zu thematisieren und die archaische Fremdheit der in Szene gesetzten Naturalien noch einmal ästhetisch erfahrbar zu machen. Der Kürze halber sei hier nur ein zeitgenössischer Passus aus Adornos *Ästhetischer Theorie* zitiert, um die kunsthistorische Bedeutung der Werke dieser Zeit zu erklären: »Es [das Elementarische, H.D.] vergeistigt als Natur die Kunst. Ihr Geist ist Selbstbesinnung auf sein eigenes Naturhaftes. Je mehr Kunst ein Nichtidentisches, unmittelbar dem Geist Entgegengesetztes in sich hineinnimmt, desto mehr muß sie sich vergeistigen.«¹⁰

Polke suchte die Auseinandersetzung mit der Natur im tradierten Medium der Malerei: er verwendete die Materialien selbst als malerisch wirkende Elemente der Natur, um die Vielfalt der Substanzen und Pigmente zu bislang unbekannter bildhafter Wirkung zu steigern. Als Werke der Kunst leben sie weiter und verwandeln mit den äußeren Bedingungen ihre Erscheinung. Auf den sich verändernden Bildern fanden und finden natürliche Prozesse statt. Fragt man nach der Geschichte solcher wechselweisen Beziehungen zwischen Natur und Kunst, so gibt der Zettelkasten des Historikers den Hinweis auf Julius von Schlossers Standardwerk über »Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance« (Leipzig 1908). Die fürstlichen Sammler jener Zeit waren fasziniert vom enzyklopädischen Nebeneinander der Kuriositäten, von den gefundenen »Kunststücken« der Natur und dem naturalistischen Trompe l'œil der Kunst-Werke, den merkwürdigen Mischungen von *artificialia* und *natura-*

lia. Um solche Seltenheiten herzustellen, war handwerkliches Geschick erforderlich, um sie zu entdecken, brauchte man ein aufmerksames Auge. Im historischen Bezugsfeld der Kunst- und Wunderkammern siedeln Polkes Malereien zwischen Raphaels *Sixtinischer Madonna* und dem *Grünen Gewölbe*, den beiden Prunkstücken der Dresdner Sammlung, die 1654 nach folgenden Kriterien gegliedert war: »I. Mechanische Werckzeuge. II. Kostbare Trinck-Geschirre. III. Schatzkästlein und Kunstgemählde (›untergesprengt u.a. Gemälde von Albrecht Dürern, Tindoretto, Titiano und Rubenßen‹). IV. Mathematische Kunstsachen. V. Kunst-Spiegel. VI. Sachen von Natur, rar und künstlich.«¹¹

Athantor

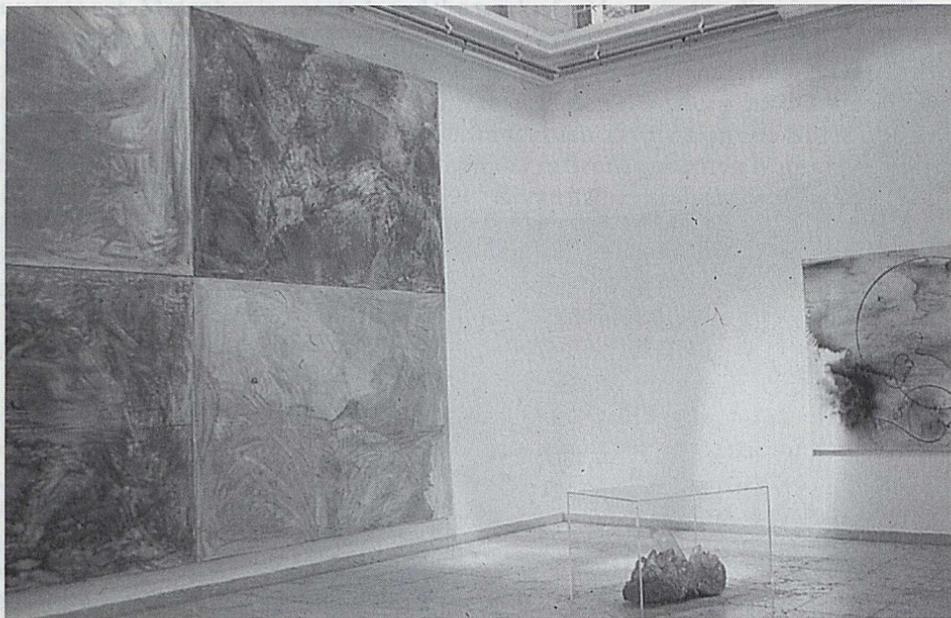
Polkes Installation *Athantor* (Abb. 1-7), 1986 geschaffen für die Biennale in Venedig¹², wäre in dieses Schema nicht einzuordnen, denn sie umfaßte »Kunstgemälde« ebenso wie »rare Sachen von Natur«. Der Künstler zeigte im westdeutschen Pavillon u.a. ein »lebendes Bild«, ein Spiegelkabinett mit sechs Lackmalereien, zwei kostbare Steine sowie elf Grisailen aus verflüssigtem Graphitstaub. Zwei Findlinge waren in Szene gesetzt als Zeichen für den Himmel und die Erde: Ein dunkler Eisenmeteorit, der vor Jahrtausenden aus dem Universum in ein afrikanisches Flußbett gestürzt sein soll, stand einem luziden Bergkristall gegenüber, der angeblich aus der Tiefe der Erde hervorgewachsen ist (beide Leihgaben kamen aus dem Ruhrlandmuseum Essen; Abb. 1, 2). Die Hydro-Wandmalerei in der Konche führte natürliche Prozesse



1 Sigmar Polke, »Athantor«, 1986 (Installation im Pavillon der BRD, XLII. Biennale Venedig), Detailaufnahme: Hydro-Wandmalerei in der Konche (Kobaltchlorid, reagiert auf Feuchtigkeit), davor: Eisenmeteorit, bestehend aus 90 % Eisen und 10 % Nickel, ca. 50 x 70 x 50 cm, Leihgabe des Ruhrlandmuseums Essen.

vor Augen – sie reagierte als »lebendes Bild« auf die Luftfeuchtigkeit des Raumes. Das Kobaltchlorid an der Konchenwand verfärbte sich nachts in der feuchten Lagunenluft in eine helles Rosa, mittags erschienen die von der Sonne getrockneten Pigmente in lichtem Blau. Die Verwandlung der Farben im Rhythmus der Tageszeiten versuchte die Dauer signalisierende, starre Steinkulisse des 1938 gebauten deutschen Pavillons¹³ zumindest im Bildbereich der Wandmalerei wieder zu naturalisieren, sie den Zyklen der Natur auszusetzen. In diesem Sinne zitierte der Titel der Installation – *Athamor* – den Kessel der Alchemisten, in dem der Prozeß der Verwandlung von Blei zu Gold seinen Anfang nehmen sollte.

Im rechten Nebenraum hingen vier monochrom mit je einer lasierenden Mineralfarbe bemalte Tafeln, die isoliert Realgar (= Rauschrot), Azurit (= Bergblau), Malachit (= Berggrün) und Auripigment (= Arsen, Rauschgelb) zeigen. Mit drei weiteren Werken dieser Art illustrieren sie die Farbenlehre des tibetischen Gelehrten Sum-pa mkhan-po, der Azurit, Malachit, Mennige, Zinnober, Arsen, Kastanienbraun und Indigo als die primären »Vater«-Farben bezeichnet hat, denen eine »Mutter«-Farbe, vierzehn »Sohn«-Farben, zwei »Schwester«-Farben und eine »Diener«-Farbe untergeordnet sind, entsprechend ihrer Handhabung und Häufigkeit in der Kultur des Tibet.¹⁴ Statt sich optisch zu glätten, wie es die in der nordamerikanischen Farbfeldmalerei verwendeten, synthetisch hergestellten Acrylfarben tun, sperren sich diese natürlichen Farbstoffe in ihrer spröden Materialität gegen den Auftrag auf die Leinwand, die Pinselführung bleibt deutlich erkennbar.



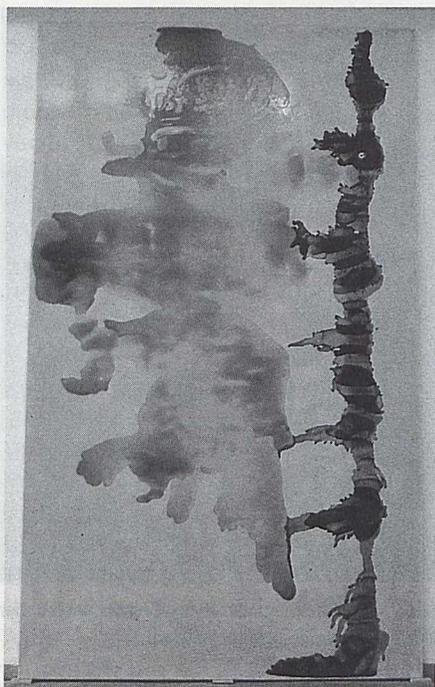
2 Sigmar Polke, »Athamor«, 1986 (Installation im Pavillon der BRD, XLII. Biennale Venedig), Detailaufnahme: 4 monochrome Mineralfarben-Bilder »Realgar« (rotorange), »Azurit« (blau), »Malachit« (grün), »Auripigment« (gelb), je 225 x 300 cm, davor: Quarz, heller Bergkristall mit pyramidalen Spitzen, ca. 58 x 47 x 90 cm, Leihgabe des Ruhrlandmuseums Essen; rechts das Graphitbild »Ratio« (1986).



3 Sigmar Polke, »Athanor«, 1986, Detailaufnahme mit Lackbildern im Mittelraum und Hydro-Wandmalerei in der Konche (die 6 Lackbilder befinden sich heute im Städtischen Museum Abteiberg, Mönchengladbach).

Sechs im Hochformat gehängte goldbraune Lackmalereien bildeten mit den Grisailen aus Graphit die beiden zentralen Werkgruppen im Pavillon. Die Lackbilder entstanden aus mehreren Schichten glänzenden Kunststoffsiegels, die sich als diaphane Lasuren über die Leinwand verteilten oder zu Flecken und Schlieren zusammenflossen, wo Polke Pigmente verstreut oder sonstige Substanzen beigemischt hatte (Abb. 3, 4, 5). Stellenweise sammelte sich der Lack in sirupartigen Seen, weil der Künstler beim Trocknen ein Objekt unter die liegende Leinwand gelegt hatte. In der Ausstellung führten die als Spiegelkabinett gehängten Bilder ein Fest der Firnis-schichten vor; die Reihung ließ sie aber zugleich als Dokumente eines chemikalischen Experiments erscheinen. Die Bewegungsspuren der verschwommenen Lacke werden in den Bildern als Spuren von Gärungsprozessen deutbar, als sollten sie z.B. Turbulenzen im Inneren der Erde darstellen. Die Lasuren verweisen aber zugleich auf den Künstler, der die Bewegung hervorgerufen hatte und den Akt des Malens dann an die selbständig verlaufenden und gerinnenden Materialien delegierte: action painting im Schnecken-tempo, realisiert durch die Farben selbst. An diesem Beispiel ließe sich Polkes »postmoderne« Auseinandersetzung mit der Geschichte der modernen Malerei untersuchen, hier interessiert jedoch sein Umgang mit dem Material Farbe, aus dessen spezifischer Verwendung ein neuartiges Naturverständnis spricht.

Während die Lackbilder mit ihrer dem Bernstein ähnelnden Farbigkeit als Werke aus der Unterwelt erscheinen, lassen sich die zarten Grisailen als Bilder des Himmels betrachten (Abb. 6, 7). Im Unterschied zur dominierenden Materialität der Lacke wirkt der in Graunuanen aufgelöste Graphit fast schwerelos. Die Spuren des Materials, grobkörnige Flecken, verwässerte Schraffen und puderfeine Staubfel-



4 Sigmar Polke, Lackbild, 1986, Kunststoffsiegel, Silbernitrat (Höllenstein), auf Leinwand, 500 x 300 cm, Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach.



5 Sigmar Polke, Lackbild, 1986, Kunststoffsiegel, Pigmente und Blattsilber auf Leinwand, 500 x 300 cm, Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach.

der, laden die Beschauer in die Illusion des Schwebens ein. Das unbestimmt Verfließende von Polkes Graphitbildern erinnert an die Konturenlosigkeit der romantischen Landschaftsmalerei, deren Vorliebe für alles vergänglich Vorübergehende z.B. in den Wolkenstudien von John Constable und Caspar David Friedrich zu sehen ist.¹⁵ Polke steigerte die Wirkung noch, indem er die Farben durch eine Spraytechnik mit Luft auflockerte. Inmitten der Grisailen erkennt man Schleifenornamente, die der Künstler aus Albrecht Dürers *Großem Triumphwagen Kaiser Maximilians* (1518/22) zitierte. Obwohl Polke die naturalistische Linientreue des Altmeisters der deutschen Kunst wohl eher als Gegensatz zu seinen Absichten empfunden hat, entdeckte er im Zierat der schmückenden Schleifen eine nicht erwartete künstlerische Nähe. Dürer hatte die den Kaiser begleitenden Grazien mit Inschriften in tapfere Tugend-Personifikationen verwandelt, Polke dagegen motiviert die Betrachter seiner aviatischen Graphitbilder zur eigenen Deutung jener Renaissance-Schnörkel, die schon Erwin Panofsky, verwundert über Dürers »dekorativen Stil«, auf das »unwirkliche Funkeln von Stickereien in Schwarz und Silber« bezogen hatte.¹⁶

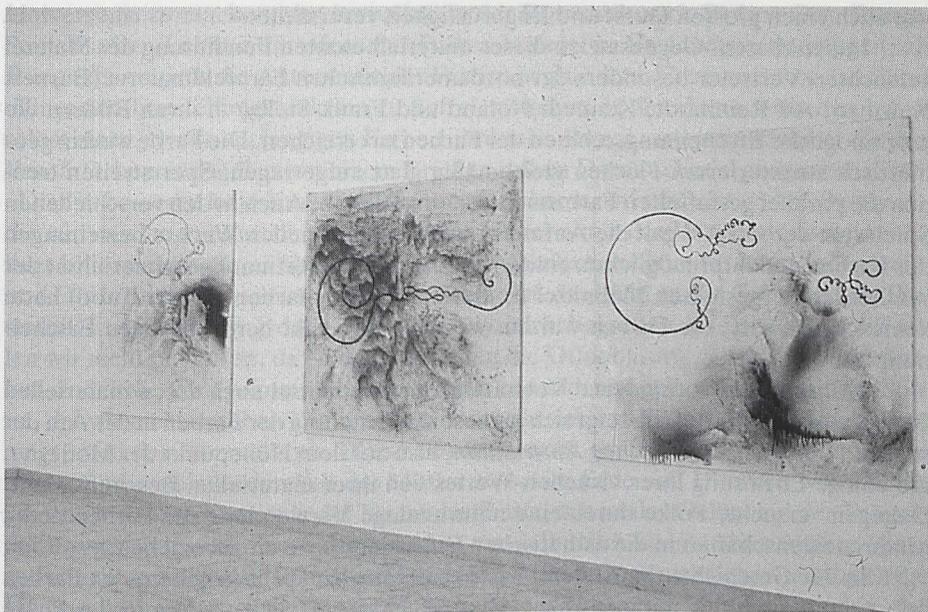
Was aus der Sicht der Kunstgeschichte als Verlust verbucht werden müßte, die Preisgabe des Kunstwillens an die Wirkungsweise der Bildmittel, das wertet Polke eher als Gewinn. »Das Unvorhersehbare erweist sich als das Interessante.«¹⁷ Statt das Bild an ein Konzept zu binden, wie es das Paradigma der Concept-Art bestimmte, sucht Polke bei der Arbeit mit dem Material künstlerische Möglichkeiten über-

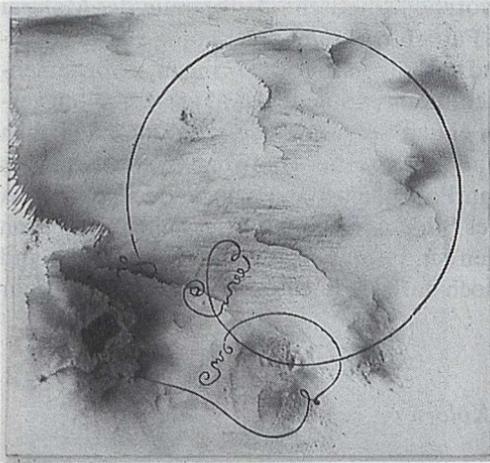
haupt erst zu entdecken. Die vielbeschworene ästhetische Autonomie der Malerei nimmt er insofern wörtlich, als er seinen Farben zur freien Entfaltung auf der Leinwand verhilft: sie begegnen, berühren und verbinden sich und bringen unvorhersehbare Wirkungen hervor, die Polke im fruchtbaren Moment als Bild festzuhalten versucht. Statt die verwendeten Materialien einem Stilzwang unterzuordnen, hält sich der Künstler am Rande, um nur noch eine Art externer Bild-Regie zu führen. Das Understatement ist freilich gespielt, denn Polke selbst arrangierte das Geschehen auf der Leinwand und der Organismus des Bildes ist durch die Auswahl der Zutaten vorbestimmt. Doch nicht alle Wirkungen sind vorab kalkulierbar, und niemand weiß, ob die Farben den Künstler nicht doch durch halluzinogene Dämpfe bei seiner Arbeit manipuliert haben.

Zur geschichtlichen Stellung von Polkes Kolorit

Um die Eigenart von Polkes Behandlung der Farben zu verdeutlichen eignen sich Vergleiche verschiedenster Art. Seit Cennino Cenninis *Libro dell'arte* (um 1410) sind in den sogenannten Malerbüchern ausführliche Kapitel den materiellen Besonderheiten der Farben gewidmet; ohne Bezug auf die darzustellenden Sujets wird darin informiert über den Prozeß der Gewinnung der Pigmente, über Mischungsverhältnisse, mögliche Nebenwirkungen und die geschickteste Art und Weise der Handhabung. In Johann Melchior Crökers Lehrbuch *Der wohl anführende Mahler, welcher*

6 Sigmar Polke, 3 Graphitbilder, 1986, Graphitstaub, Silberoxyd, Firnis auf Leinwand, je 190 x 200 cm (mit Schleifenornamenten nach Albrecht Dürers »Großem Triumphwagen Kaiser Maximilians«): »Audacia«, »Alacritas«, »Soleritia« und »Experientia«, Privatsammlung.





7 Sigmar Polke, »Ratio«, 1986, Graphitstaub, Silberoxyd, Firnis auf Leinwand, 190 x 200 cm, Privatsammlung.

curiöse Liebhaber lehret, wie man sich zur Malhery zubereiten, mit Oelfarben umgehen, Gründe, Fürnisse und andere darzu nöthige Sachen verfertigen, die Gemähldte geschickt auszieren, vergülden, versilbern, accurat lacquiren, und saubere Kupfferstiche ausarbeiten solle (Jena 1736), hrsg. und mit einer Einleitung, Bibliographie und Glossar versehen von Ulrich Schiessl (Mittenwald 1982), heißt es z. B. auf S. 93 über das auch von Polke verwendete Rauschgelb: »Diese Farbe ist auch eine Art des Arsenici, derohalben sehr vergiftet, sie ist röthlich gelbe und sehr hart, derowegen sie mit dem trocken Oel oder einem guten Fürnis sehr wohl muß gerieben werden, wird heller mit Bleyweis und dunkeler mit Umbra oder duncklem Ogger gemacht. Man muß sich wohl davor hüten, daß man nichts davon in Leib bekomme, weil sie greulich Schmerzen in dem Magen und Gedärmen, einen hitzigen Gaumen und Zunge wie auch einen grossen Durst und Engbrüstigkeit verursacht.«

In denkbarem Gegensatz zu dieser materialbetonten Fundierung der Malerei versuchten Vertreter besonders der nordamerikanischen Farbfeldmalerei (Barnett Newman, Ad Reinhardt, Kenneth Noland und Frank Stella) in ihren Bildern die größtmögliche Erscheinungsreinheit der Farben zu erreichen. Die Farbe wird in geometrisch strukturierten Flächen gleichmäßig glatt aufgetragen, Sperrstreifen trennen die parallel gestaffelten Farbzonen voneinander ab. Auch in den verschiedenen Spielarten der Op Art galt die Aufmerksamkeit den visuellen Wechselbeziehungen der Farben und ihrer möglichst reinen Wirkung auf die Retina. Die Materialität der synthetisch hergestellten Malmittel (in der Regel Acrylfarben aus der Tube) hatte keinen Eigenwert, die Farben wurden wegen ihrer exakt berechenbaren Erscheinung benutzt.¹⁸

Während das vormoderne Verständnis der Malmittel noch deren materiellen Bedingungen verhaftet ist, zeigt sich in dieser Behandlung der Farben in der Ära der sogenannten *nach-malerischen Abstraktion*, also auf dem Höhepunkt der Moderne, die völlige Loslösung ihres visuellen Wertes von ihrer materiellen Beschaffenheit. Dagegen versuchte Polke durch eine naturanaloge Verwendung der Farben deren Materialeigenschaften in die ästhetischen Entscheidungen einzubeziehen.

In der Geschichte der Malerei hatte es bereits Versuche gegeben, den Farben selbst semantische Qualitäten abzugewinnen. Einige Künstler haben in der Phase

des Aufbruchs zur Moderne in der Malerei selbst die Maßstäbe der Darstellung ihrer Themen aus Natur und Geschichte zu finden versucht. So kommentierte 1816 der Kritiker William Hazlitt die elementarisch-formlose Farbgebung Joseph Mallord William Turners mit folgenden Worten: »Dies sind Bilder der Elemente von Luft, Erde und Wasser. Dem Künstler gefällt es, zum ersten Chaos der Welt zurückzugehen, oder in jenen Zustand, als das Wasser vom Land, das Licht von der Dunkelheit getrennt wurde, aber noch nichts Lebendiges, kein fruchttragender Baum auf Erden zu sehen war. Alles ist ohne Formen, und leer.«¹⁹ Wie Werner Hofmann bemerkte, stand Turner »mit der Absicht, farbige Metaphern für den Kreislauf der Naturkräfte, für zeugende, vernichtende und ambivalente Prozesse zu finden, [...] unter seinen Zeitgenossen nicht allein.«²⁰ Nicht nur in Turners Bildern verschmelzen kosmogonische und künstlerische Themen: »Bei Cozens, Constable und Turner verbindet sich das Thema des ›Anfangs aller Dinge‹ mit der pragmatischen Analyse der Kunstmittel und ihrer Tragfähigkeit – letztlich geht das eine Thema in das andere über, was bei Turner zu der allegorischen Konsequenz führt, daß Moses, der die Genesis schreibt, mit dem Künstler identisch wird, der sie – mutatis mutandis – schreibt.« (Hofmann bezieht sich auf Turners Bilder *Light and Colour (Goethe's Theory) – the Morning after the Deluge. Moses writing the Book of Genesis* und *Shade and Darkness, the Evening of the Deluge*, beide aus dem Jahre 1843).²¹ Helmut Draxler erkannte, daß es bei Turner nicht mehr um die Nachahmung der Natur geht, sondern um »die innere, produktive Übereinstimmung des Malers mit den Wirkkräften der Natur«, die schließlich in einer epochalen Wende auf die ästhetische Autonomie der modernen Malerei vorausweist: »Alle Elemente der Natur fielen gleichsam ineinander, um der Geburt des Neuen, des illusionslosen, farbintensiven Bildobjekts beizuwohnen. Unmerklich kippte die Naturkatastrophe in eine Revolte der Bildmittel, die dabei ihren Anspruch auf Autonomie artikulierten.«²²

Das Universum der Farben zum Maßstab der Kunst und der Darstellung des Universums zu machen, das versuchte in der Romantik auch Philipp Otto Runge. Seine Farben-Lehre ist insofern mit Polkes Malerei in Verbindung zu bringen, als Runge theoretisch die Autonomie der Farben begründete. Er versuchte sie aus ihrer dienenden Darstellungsfunktion zu befreien, indem er den darzustellenden Inhalt selbst einer jeweils vorrangigen Farbe zuordnete. Runge unterschied dabei die drei Primärfarben und äußerte in einem Brief an seinen Bruder Daniel programmatisch: »Die Farbe ist die letzte Kunst und die uns noch immer mystisch ist und bleiben muß, die wir auf eine wunderlich ahnende Weise wieder nur in den Blumen verstehen. – Es liegt in ihnen das ganze Symbol der Dreyeinigkeit zum Grunde: Licht, oder weiß, und Finsterniß, oder schwarz, sind keine Farben, das Licht ist das Gute, und die Finsterniß ist das Böse [...]; das Licht können wir nicht begreifen, und die Finsterniß sollen wir nicht begreifen, da ist den Menschen die Offenbarung gegeben und die Farben sind in die Welt gekommen, das ist: blau und roth und gelb. Das Licht ist die Sonne, die wir nicht ansehen können, aber wenn sie sich zur Erde, oder zum Menschen neigt, wird der Himmel roth. Blau hält uns in einer gewissen Ehrfurcht, das ist der Vater, und roth ist ordentlich der Mittler zwischen Erde und Himmel; wenn beyde verschwinden, so kommt in der Nacht das Feuer, das ist das Gelbe und der Tröster, der uns gesandt wird – auch der Mond ist nur gelb. Nun könnte einer fragen: Wozu soll alle diese Kunst und Spielerey? Das Höchste ist es doch nicht, es ist nur durch das Höchste in uns hervorgebracht und man könnte leicht am Ende dahin kommen, daß

einen so etwas zum Götzendienst brächte. – Recht gut, aber das erste (Höchste) können wir nicht festhalten, als nur durch das zweyte, und wenn uns etwas auf das Erste zurückführen kann, so wird es doch nur dies Zweyte können.«²³

Der Versuch, der Malerei eine derart universelle Dimension zu geben, war bei Runge mit dem Bestreben verbunden, die spezifische Eigengesetzlichkeit der Farben zu entdecken und sie in den Bildern zur Geltung zu bringen. In seiner Farbenkugel veranschaulicht er die Relation der Farben Blau, Gelb und Rot durch das Modell des Globus mit weißem und schwarzem Pol.²⁴

Malerei im Zeichen der Alchemie

Im Unterschied zu Runges analytischer Sicht der Farben im Zeichen der Trinität versuchte Polke eine Symbiose der Farben im Zeichen der Alchemie. Athanor, der Kessel der Alchemisten, galt ihm als Beispiel universeller Verwandlung, seine Malerei wurde zu einem Experimentierfeld mit sinnverwirrenden Wirkungen: »Depuis les années 80, l'œuvre de Polke est devenue le territoire des expérimentations picturales les plus corrosives et les plus hallucinantes. [...] S'il est une physique en effet à l'œuvre chez Polke, c'est bien celle qui fait entrer en sympathie les données les plus disparates du monde, non pour les maîtriser, mais pour les exalter les unes par les autres.«²⁵ Gemeint sind jene »chymischen Hochzeiten«, die Polkes Malmittel eingehen, um in der Symbiose zur Entfaltung ihrer Qualitäten zu gelangen.

In den Bildern kommt die Eigendynamik der Farben zur Darstellung – ihre Bewegung auf der Leinwand, ihre Reaktion auf stimulierende Ingredienzien. Die Farben waren solange in Bewegung bis Polke entschied, die Prozesse als Bild zum Stillstand zu bringen. Die Verwandlungsfähigkeit der Farben kann für die Betrachter zum Anlaß werden, selbst an mögliche Verwandlung zu denken. Insofern das bloß wiedererkennende Sehen mißlingt und die Elemente der Bilder sich dem fixierenden Blick entziehen, ist der Betrachter gefordert, Polkes Malerei auch als Metapher zu sehen, als Sinnbild für die Bewegung und Beweglichkeit (der Natur). Der Titel zitiert die alchemistische Hoffnung auf die permanente Verwandlung in der mystischen Transsubstantiation von Blei zu Gold, auf die Rückführung der irdischen Materie zu ihrem Ursprung im Kosmos. Spätestens seit C. G. Jungs Untersuchungen wissen wir, daß dieses Modell der Alchemisten weniger wörtlich, als vielmehr metaphorisch zu verstehen ist: am Material selbst sollte die Verwandlung erlebt werden, sie galt ebenso der Psyche des involvierten *Artisten*, der subtilsten Sinn haben sollte für das Eigenleben der Stoffe und alle Mineralien und Metalle genau kennen mußte, weil er unbewußt seelische Inhalte in die Materie projiziert und in deren chemischen zugleich eigene psychische Verwandlungen erlebt.²⁶ Das Modell der alchemistischen Katharsis, das einst für Materie und Seele gleichermaßen bestimmt war, hat exemplarische Bedeutung für die Kunst, insofern auch sie im Vorschein des Bildes auf die Möglichkeit der Verwandlung des Gegebenen verweist.

Jenseits der Tradition der Malerei sucht Polke nach neuen Möglichkeiten für zeitgenössische Bilder der Natur: Seine Malereien können sich in der bloßen Farbenpracht verlieren oder aber eine neue Dimension der Kunst hinzugewinnen. Der Künstler überläßt die Farbgebung den selbständig agierenden, nur noch ferngesteuerten Malmitteln. Statt szenische Handlungen darzustellen oder informelle Gestiku-

lationen vorzuführen, handeln die Farben in der Regie des Künstlers auf der Leinwand selbst. Die Faktur der Werke ist nicht mehr allein von den Entscheidungen des Künstlers abhängig, sondern ebenso von dem im voraus nicht berechenbaren Verhalten der Malmittel: »für mich sind die chemischen Prozesse des Bildes wichtig, die Alchemie der Farben.« (Polke).²⁷ Jenseits der Tradition der Naturdarstellung im Bild einer räumlich und zeitlich definierten Landschaft zielen Polkes Malereien auf die Bereitschaft zur Wahrnehmung unbekannter Naturphänomene, etwa der Verwandlung der eingesetzten Naturalien und Chemikalien. Anstelle des Anspruchs auf ästhetische Autonomie, den die klassische Moderne vertrat, sucht Polke die Allianz der Kunst mit ihrem Material. Die Natur wird dementsprechend nicht mehr aus der Distanz als ganzheitlich geordnete Landschaft gesehen, sie erscheint aufgelöst in ihre Elemente, in natürliche und künstlich hergestellte Essenzen, die durch ihr Verhalten die Farbigkeit der Bilder bewirken.²⁸

Mit seiner in Venedig inszenierten »Kunst- und Wunderkammer« erweiterte Polke die Malerei um den Faktor der natürlichen Prozesse. Was die Farben als Protagonisten auf der Leinwand fabrizieren, entzieht sich der Kontrolle des Künstlers, selbst der Duktus geht unter im Ausgießen der Farben, in einem Automatismus des Materials anstelle desjenigen der Künstlerpsyche. Polke verwendet in seinen Werken auch artifizielle und giftige Materialien, die sich deutlich unterscheiden von der Kunst der 70er Jahre mit ihrer eher blassen Farbigkeit. Schon in seiner Pop Art-Phase scheute er sich nicht vor dem Glitzer der Reklamewelt, im Gegenteil, die Faszination für das Triviale führte zu einer Malerei nach Kitschmotiven. Inzwischen ästhetisiert der Künstler die betörende Schönheit giftiger Farben, den Glanz von Lack, das Leuchten der Pigmente, das Schimmern seltener Emulsionen. Die aus solchen Zutaten entstehenden Bilder können als Visionen einer paradiesischen Welt gesehen werden, aber auch als solche einer Giftmülldeponie. Es sind Artefakte zwischen Natur, Chemie und Malerei, Bilder im Zeitalter der Simulationen, die jede Gewißheit von der Identität der Dinge zerstört haben. Handelt es sich um Szenarien einer Katastrophe oder um märchenhafte Traumlandschaften? In der Ambivalenz ihrer Erscheinung spiegeln Polkes Bilder die bunte Luxuswelt unserer Zivilisation, die nur als eine »Risikogesellschaft« (Ulrich Beck) möglich ist, die, um ein Beispiel zu nennen, den Reaktorunfall einkalkuliert, um den hohen Lebensstandard zu erhalten.²⁹ Die Naturzerstörung ist die Kehrseite des komfortablen Lebens in der Moderne.

Bei der ökonomischen Ausbeutung der Natur wird die Materie in der Regel einseitig instrumentell genutzt, ohne Verluste und mögliche Folgen zu bedenken. Trotz aller Rationalitätsansprüche wirken dabei noch immer die alten magischen Vorstellungen nach, etwa der Mythos vom leichten Goldgewinn (Athanor), der wiederkehrt im Mythos von der leicht zu erzeugenden Kernenergie. Der Alchemie vergleichbar fordern auch die Atomkraftwerke einen hohen Kosteneinsatz und die Bereitschaft zu einem Restrisiko. In seinen Untersuchungen über Schmiede und Alchemisten hatte Mircea Eliade diesen Zusammenhang bereits erkannt.³⁰

Während in der Romantik etwa Philipp Otto Runge versucht hat, die Kunst mit seiner Farbenlehre in Analogie zur Natur neu zu begründen, verzichtet Polke auf die explizite Formulierung eines solchen Programms: seine Farben sind Elemente einer ganzheitlich nicht mehr zu erfahrenden, geschweige denn darzustellenden Natur – sie werden in Szene gesetzt für das Schauspiel gegenseitiger Verwandlung. Wenn Jackson Pollock in seiner Malerei der Einsicht in die Unendlichkeit von Raum und

Zeit (also Einsteins Relativitätstheorie) Rechnung trug, indem er seine Bilder ohne jede Zentrierung malte³¹, dann nimmt Polkes Malerei Bezug auf das Zeitalter der Atomspaltung, insofern sie die Natur in ihren Materialien, wie aufgelöst, zerfallen, erscheinen läßt. Als Künstler vertraut Polke jedoch auf deren Eigendynamik, um ihnen neue ästhetische Erfahrungen abzugewinnen, er beschwört in der Malerei noch einmal die Möglichkeit allgemeiner Verwandlung. Vielleicht entspricht seine Haltung dem jüngsten Paradigmenwechsel in der Naturwissenschaft, den Stephen Toulmin unter dem Titel *The Return to Cosmology*³² beschrieben hat: der Mensch muß sich wieder als Teil der Natur erfahren lernen, will er nicht mit ihr zusammen untergehen. Indem Polkes Biennale-Installation Natur und Kunst zu einer bildhaften Allianz führte, war sie ein Sinnbild für die Möglichkeit der Verwandlung: *Athanos*.

Anmerkungen

- 1 Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur. Akademierede von 1807. Eingel. und hrsg. von Lucia Sziborsky. Hamburg 1983, S. 13.
- 2 *Polke als Astronaut*, 1969/71, Kunstharz auf bedrucktem Stoff, Sammlung Ulbricht, Düsseldorf; *Höhere Wesen befehlen: rechte obere Ecke schwarz malen!*, 1969, Lack auf Leinwand, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven.
- 3 Vgl. zur Materialesemantik der Bildgruppe *Negativwert I (Alkor)*, *Negativwert II (Mizar)*, *Negativwert III (Aldebaran)* (alle von 1982, je 260 x 200 cm; Öl, violettes Pigment auf Leinwand, bleimennige Untermalung) und zu den zitierten Sternkonstellationen: John Caldwell, Sigmar Polke, in: Ausst. Kat. *Sigmar Polke*, San Francisco Museum of Modern Art 1990, S. 14.
- 4 Harald Szeemann, Halonen am Firmament der Bilder, in: Ausst. Kat. *Sigmar Polke*, Kunsthaus Zürich 1984, S. 11f.
- 5 Statt der visuellen sucht Polke die materielle *interaction of color*. Vgl. Joseph Albers Farbenlehre *Interaction of Color* (Yale University Press, New Haven 1963).
- 6 In diesem Sinne bemerkte Sanford Schwartz über Polke: »His pictures sometimes feel as though they were the products of a post-apocalypse person who doesn't know what art is but has a desire to make paintings, and so uses, as starters, what-
- ever images he can find – cartoons, posters – and then, in a somewhat spastic and dribbly way, decorates them.« Sanford Schwartz, *Artists and Writers*. New York 1990, S. 203.
- 7 Georg Simmel, Philosophie der Landschaft, in: Ders., *Das Individuum und die Freiheit*. Berlin 1984, S. 130-140; Joachim Ritter, Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft (1963), in: Ders., *Subjektivität*. Frankfurt/Main 1974, S. 141-163; Matthias Eberle, Individuum und Landschaft. Zur Entstehung und Entwicklung der Landschaftsmalerei. Gießen 1980; Gottfried Boehm, Das neue Bild der Natur. Nach dem Ende der Landschaftsmalerei, in: *Landschaft*, hrsg. von Manfred Smuda. Frankfurt/Main 1986, S. 87-110; Oskar Bätschmann, Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750-1920. Köln 1989; Heinz Paetzold, Umriß einer Philosophie der Landschaftsmalerei, in: Ders., *Ästhetik der neueren Moderne*. Stuttgart 1990, S. 110-118.
- 8 Germano Celant, *Arte povera*. Milano 1969; Ausst. Kat. *Arte povera 1971 und 20 Jahre danach*. Kunstverein München 1991. Zur Neuorientierung in der Naturdarstellung vgl. den Ausst. Kat. *Landschaft in der Erfahrung*. Kölnischer Kunstverein 1989.
- 9 Russell Berman, *Beauty in the Age of Pollution: Art and Nature at the Biennale*

- 1978, in: *Telos* 37. Herbst 1978, S. 143, 137.
- 10 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*. Frankfurt/Main 1970, S. 292.
- 11 Inventar der Dresdner Sammlung (1654), zit. nach: Julius von Schlosser, *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance*. Leipzig 1908, S. 84.
- 12 Sämtliche Sachinformationen zu *Athamor* stützen sich auf den von Dierk Stemmler, dem Kommissar des BRD-Beitrages zur Biennale, herausgegebenen Katalog *Sigmar Polke, Athamor*. Il Padiglione. Biennale di Venezia 1986. Weitere Literatur: Ausst. Kat. *Sigmar Polke*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, ARC. Paris 1988, S. 82-99. Ausstellungsbesprechungen zur Installation *Athamor*: Dierk Stemmler, Sigmar Polke, in: *Kunstforum International*, Bd. 85, 1986, S. 182-187 (= Raubdruck aus dem Katalog); Milton Gendel, Sigmar Polke, in: *Art in America* (Oktober 1986), S. 31; Paul Groot, Sigmar Polke, in: *Artforum* (September 1986), S. 118-119; Jürgen Hohmeyer, Sigmar Polke, in: *Der Spiegel* (23.6.1986), S. 160-163; Alfred Nemeček, Sigmar Polke, in: *Art* (August 1986), S. 78, 85; Michael Newman, Sigmar Polke, in: *Artscribe* (Sept./Oktober 1986), S. 54; Max Wechsler, Sigmar Polke, in: *Artforum* (Oktober 1986), S. 142; Sigmar Polke, in: *Flash Art*, 140, 1988, S. 69; Dierk Stemmler, Sigmar Polkes Biennale-Beitrag für das Museum Abteiberg Mönchengladbach, in: *Weltkunst*, 59. Jg., 1989, 21, S. 304-305; Martin Seel, *Eine Ästhetik der Natur*. Frankfurt/Main 1991, S. 167.
- 13 Der Pavillon wurde 1938 von Ernst Haiger gebaut. Klassizismus-Anspielungen dienen der Nobilitierung. Vgl. zur Baugeschichte: Romolo Bazzoni, 60 Anni della Biennale di Venezia. Venezia 1962, S. 91.
- 14 Vgl. dazu: Michael Oppitz, Ocre, Or, Cinabre Encre, Encre, Turquoise, in: Ausst. Kat. *Sigmar Polke*. Paris 1988, S. 25-27.
- 15 Vgl. dazu: Kurt Badt, *Wolkenbilder und Wolkgedichte der Romantik*. Köln 1960; Rainer-Michael Schaper, *Wolkenbilder*. John Constable und die Gegenwart des romantischen Blicks, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 4.11.1989.
- 16 Erwin Panofsky, *Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers*. Übers. von L. L. Möller. München 1977 (Princeton 1943), S. 256, 241f.
- 17 Sigmar Polke, in: *Flash Art*, 140, 1988, S. 68 (»The Unforeseeable is what turns out to be interesting.«).
- 18 Vgl. zur Farbgebung: Bernhard Kerber, *Amerikanische Kunst seit 1945*. Stuttgart 1971, S. 146-154 (»Die Farbe«).
- 19 Zit. nach: Ausst. Kat. *William Turner und die Landschaft seiner Zeit*. Hrsg. von Werner Hofmann. Hamburger Kunsthalle 1976, S. 39.
- 20 Werner Hofmann, *Turner und die Landschaft seiner Zeit*, in: Ausst. Kat. *Turner*. Hamburg 1976, S. 40.
- 21 Ausst. Kat. *Turner*. Hamburg 1976, S. 188, 189.
- 22 Helmut Draxler, Joseph Mallord William Turner. Vom romantischen Pessimismus zur Farbverklärung im Angesicht der Moderne, in: Ders., *Das Brennende Bild. Eine Kunstgeschichte des Feuers in der neueren Zeit*, in: *Kunstforum International*, Bd. 87, 1987, S. 199-214, S. 203 bzw. S. 207.
- 23 Philipp Otto Runge, *Hinterlassene Schriften*. Hrsg. von dessen ältestem Bruder. Hamburg 1840, Teil I, S. 17.
- 24 Vgl. Heinz Matile, *Die Farbenlehre Philipp Otto Runges*. Bern 1972, S. 120-123. Kat. der Ausst. *Runge in seiner Zeit*. Hamburger Kunsthalle 1977, S. 188-219.
- 25 Bernard Marcadé, *Les effets de la peinture*, in: Ausst. Kat. *Sigmar Polke*. Paris 1988, S. 18, 19.
- 26 C. G. Jung, *Psychologie und Alchemie (= Gesammelte Werke*, Olten/Freiburg 1968ff., Bd. 12) 1972, S. 282-331 (= *Die psychische Natur des alchemistischen Werkes*, bes. S. 284f., 312ff.). »Er [der Adept, H.D.] erlebte seine Projektion als Eigenschaft des Stoffes. Was er in Wirklichkeit erlebte, war sein Unbewußtes.« (S. 285). »Indem er sie (die wirkliche Natur des Stoffes) zu erforschen suchte, projizierte er das Unbewußte in das Dunkel des Stoffes, um dieses zu erhellen.«
- 27 Sigmar Polke, in: *Flash Art*, 140, 1988, S. 69. »To me it is the chemical working of the painting, the alchemy of the color, that is important.«
- 28 Vgl. zur Problematik der Naturdarstellung

- nach dem Ende der Landschaftsmalerei: Russell Berman, *Beauty in the Age of Pollution: Art and Nature at the Biennale 1978*, in: *Telos* 37, Herbst 1978, S. 132-144, mit der These: »After Hiroshima, the aesthetic vocabulary cannot be the same as that which echoed the storming of the Bastille. And in an age which may have less to do with the end of capitalism than with the end of nature, beauty and its concepts can only anticipate an improbable better future by remembering what the past repressed.« (S. 144); Rainer Piepmeier, *Das Ende der ästhetischen Kategorie ›Landschaft‹*, in: *Westfälische Forschungen* 1980, S. 8-47; Gottfried Boehm, *Das neue Bild der Natur. Nach dem Ende der Landschaftsmalerei*, in: *Landschaft*, hrsg. von Manfred Smuda. Frankfurt/Main 1986, S. 87-110; Heinz Paetzold, *Umriß einer Philosophie der Landschaftsmalerei*, in: Ders., *Ästhetik der neueren Moderne*. Stuttgart 1990, S. 110-118; Jeffrey Deitch, *Artificial Nature*, Ausst. Kat. Athen 1990; Gernot Böhme, *Die Natur im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*, in: *Kunstforum International*, Bd. 114, 1991, S. 166-177.
- 29 Ulrich Beck, *Risikogesellschaft*. Frankfurt/Main 1986.
- 30 Mircea Eliade, *The Forge and the Crucible. The Origins and Structures of Alchemy*. Chicago ²1978, S. 177-178.
- 31 Vgl. dazu Ausst. Kat. *Kosmische Bilder*, Kunsthalle Baden-Baden 1983.
- 32 Zum Paradigmenwechsel in den Naturwissenschaften: Stephen Toulmin, *The Return to Cosmology*. *Postmodern Science*

and the Theology of Nature. Berkeley/Los Angeles 1982, bes. S. 237-255 (*Death of the Spectator*). Toulmin charakterisiert diesen Wandel und erläutert, daß der Wissenschaftler als der bloße Beobachter der Natur heute abgelöst werde: »We now have to understand how our own human life and activities operate as elements within the world of nature.« Lebten die Menschen früher aus Unkenntnis in Anpassung an die Zyklen der Natur, so müssen sie es heute aufgrund ihrer Kenntnis der Natur tun, denn die durch die Zivilisation gefährdete Natur könnte sonst diese selbst zerstören. Vgl. zu diesem Gedankengang: Toulmin 1982, S. 252-261. – Polkes Bezug auf solche neuesten Einsichten in der Naturwissenschaft erkannte bereits Katharina Schmidt: »But since the early eighties a new position has begun to emerge, appearing first in the intimate realm of drawings. Against the background of changed scientific insights into the condition of matter and the consequences resulting from this knowledge, new possibilities for collaborating with nature present themselves to the artist for testing. This new orientation manifests itself in his preoccupations with pigments, their chemical composition and transformation, their physical properties, and the history of their expanded implications and symbolic meaning.« Katharina Schmidt, *Arrows into the Storm. Observations on the Drawings, Watercolors, and Sketchbooks of Sigmar Polke*, in: Ausst. Kat. *Sigmar Polke*. San Francisco 1990, S. 42.