

Während Sigmar Polke in den 1960er Jahren in seinen *Raster*-, *Stoff*- oder *Streifenbildern* sowie den Kooperationen mit Gerhard Richter und Konrad Lueg an einem *Kapitalistischen Realismus* noch die Gesellschaft und das Wirtschaftswunder mit viel Ironie analysierte, attackierte er in der darauffolgenden Dekade die gesellschaftlichen Normen, wie die Kurator/innen Dorothee Böhm, Petra Lange-Berndt und Dietmar Rübel in der Ausstellung *Sigmar Polke: Wir Kleinbürger!* in der Hamburger Kunsthalle im letzten Jahr aufzuzeigen versuchten.¹ Die dreiteilige Ausstellungsreihe konzentrierte sich auf Polkes selten ausgestelltes künstlerisches Œuvre aus den 1970er Jahren und rückte dabei den Bilderzyklus *Wir Kleinbürger! Zeitgenossen und Zeitgenossinnen* (1974–1976) in den Mittelpunkt.² Zu Recht versuchten die Verantwortlichen damit, eine Lücke in der Rezeption von Polkes Werk zu schließen, die in der kunsthistorischen Bearbeitung bislang unbeachtet geblieben ist, zumal Polke in den 1970er Jahren in seinen Retrospektiven als Maler zwar gefeiert, sein persönlicher wie auch künstlerischer Sinneswandel, der sich zeitgleich vollzog, jedoch gänzlich ignoriert wurde. Äußerungen von Robert Storr etwa belegen diesen Umstand, wenn dieser behauptet, dass Polkes künstlerische Tätigkeit zur damaligen Zeit «schwer zu rekonstruieren» sei und eine «obskure Lücke»³ darstelle. Begründet wird diese Aussage zuweilen damit, dass Polke zu dieser Zeit überhaupt nicht als Maler tätig war – eine Argumentation, die der Bilderzyklus *Wir Kleinbürger! Zeitgenossen und Zeitgenossinnen* oder auch der 36teilige Bilderzyklus *Original + Fälschung* (1973) widerlegen. Dass Polkes Arbeiten der 1970er Jahre in der damaligen Zeit unberücksichtigt blieben und sich dies

1 Die Familien Polke und Richter beim Kaffeetrinken, 1966.





2 Sigmar Polke u. a., *Weihnachten bei Polke*, 1973, Elf Fotografien, je 30 × 22 cm, Nr. 7.

auch in der weiteren Rezeption nicht änderte, lag jedoch nicht nur daran, dass Polke vermehrt zu anderen künstlerischen Mitteln, darunter die Fotografie, griff und seine Autorschaft zugunsten von Kollektivarbeiten aufgab, sondern sicherlich auch an seiner veränderten politischen Haltung, die sich sowohl in seiner neuen Lebensweise als auch in seinem künstlerischen Werken ausdrückte. Ob es sich dabei jedoch wirklich um eine politische Haltung handelte, wie dies in der Hamburger Kunsthalle vorgeführt werden sollte, oder nicht vielleicht doch eher um eine *Politeske*, soll im Folgenden hinterfragt werden.

In den 1970er Jahren war Polke nicht mehr der brave Familienvater, der mit seiner Familie und jener von Gerhard Richter in der Küche saß und Kaffee trank (Abb. 1), wie dies eine Fotografie aus dem Jahr 1966 zeigt. Vielmehr sprang Polke nun mit langen Haaren halbnackt durch die Wohnung und das mit einer Art Weihnachtsbaumdekoration, wie dies etwa die Fotografien *Weihnachten bei Polke* (1973) belegen (Abb. 2). Von seiner Frau und Familie getrennt lebend mietete Polke mit Mariette Althaus in den Jahren von 1972 bis 1978 den Gaspelshof in Willich.⁴ Auf diesem lebte er nun mit seiner neuen Lebensgefährtin, der Ethnologiestudentin Katharina Steffen, und anderen Künstlerfreunden zusammen, allen voran mit seinen Studenten Achim Duchow und Astrid Heibach. Dieses neue Heim, das zwischen Düsseldorf und Krefeld lag, bot Platz für neue Wege. Von nun an trat Polke im *Plural* auf. Dies bedeutete nicht nur, dass der Gaspelshof für jeden, der wollte, offen stand und von vielen Künstlern dieser Zeit auch besucht wurde, sondern dass auch die künstlerische Arbeit nun im Plural praktiziert wurde. Zu diesem Zweck griff Polke zu dem neuen künstlerischen Medium der Fotografie. Er fotografierte nicht allein, sondern der Fotoapparat wurde unter seinen Künstlerfreunden herum gereicht. Sie lösten sich damit vom klassischen Begriff der Autorschaft und trieben diesen Prozess noch insofern voran, als sie die Fotografien dann weiter mit Chemikalien bearbeiteten.⁵ Wie die Fotografien darauf reagieren würden, wussten sie oftmals nicht und integrierten somit den Zufall in



3 Sigmar Polke u. a., *Hamburger Lerchenfeld*, 1975–1976, (Detail).

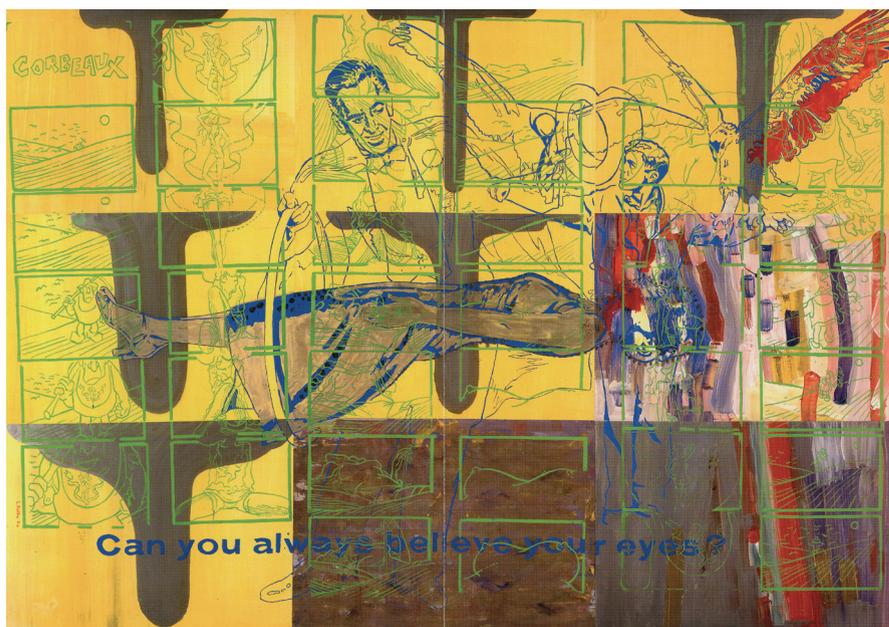
den Werkprozess. Ihre Experimentierfreude ging soweit, dass sie sogar auf die Fotografien pinkelten.

Der 37teilige Fotografienfries *Hamburger Lerchenfeld* (1975–76) zeigt Polke während seiner Lehrtätigkeit an der Hamburger Hochschule für Bildende Künste mit anderen Professoren, Studenten und dem Hausmeister im Hochschulgebäude. (Abb. 3) In dieser Werkgruppe ist Polke sowohl hinter als auch vor der Kamera zu sehen und es wird deutlich, wie er das kollektive Spiel mit dem Fotoapparat zu dokumentieren versucht.

Bezeichnend für die Werke der 1970er Jahre sind Polkes neue Themen, ein Repertoire, das auf die gesellschaftliche Wirklichkeit der Zeit rekurriert: die Suche nach neuen Gesellschaftsmodellen mit der «kommunistischen» Heroisierung des Kollektivs, mit der «kommunalen» Verwirklichung der Gleichstellung von Mann und Frau oder mit einer durch die Einnahme von bewusstseinsweiternden Drogen sich ganz «praktisch» erschöpfenden Kapitalismus- und Konsumkritik des «linken» Spektrums.

Dies sind die «neuen» Themen in Polkes Bilderzyklus *Wir Kleinbürger! Zeitgenossen und Zeitgenossinnen*. Der Titel bezieht sich konkret auf den Essay *Von der Unaufmerksamkeit des Kleinbürgertums* von Hans Magnus Enzensberger, der im Jahr 1976 veröffentlicht wurde.⁶ Enzensberger beschreibt darin das Kleinbürgertum zwar als eine Gesellschaftsschicht, der niemand wirklich angehören möchte, attestiert ihr jedoch auch Ideenreichtum und Stabilität, wodurch sie für den Erhalt des Gesellschaftssystems verantwortlich ist und die kulturelle Hegemonie besitzt. Den Grund dafür, dass diese Schicht das System stützt und nicht stürzt, erklärt Enzensberger mit der Konsumhörigkeit und dem Warenfetischismus des Kleinbürgers.

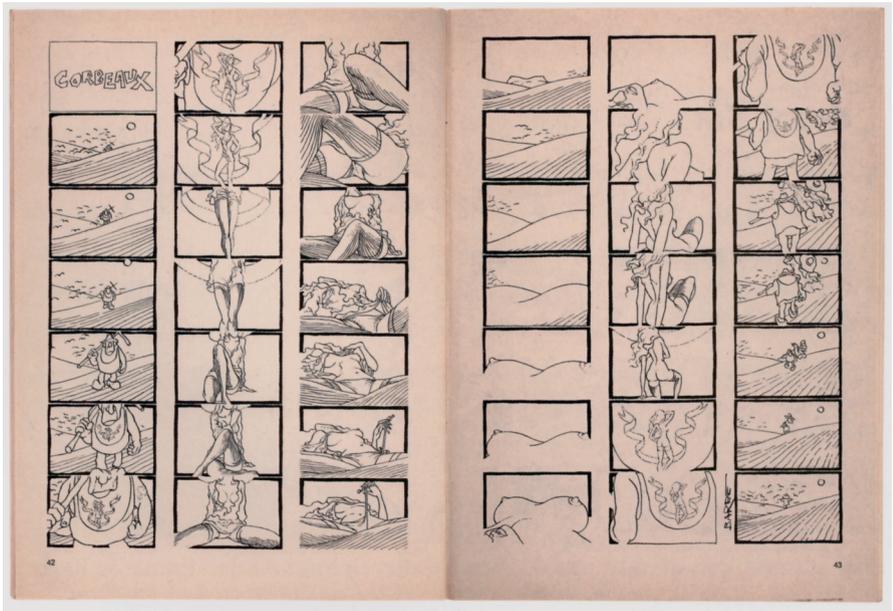
Mit den neuen Themen gelangen Polke und seine Künstlerfreunde auch zu neuen Bildvorlagen. Stammten Polkes Vorlagen in den 1960er Jahren noch aus der gängigen Tages- und Wochenpresse wie *FAZ*, *Spiegel* oder *Stern*, begeistert er sich in den 1970er Jahren für die Subkultur – er liest Comics, linke Politmagazine oder populäre Musikzeitschriften. Die Überlagerungen unterschiedlicher Bildebenen, wie sie für Polkes Arbeiten der 1960er Jahre typisch sind, tauchen auch in dem Bilderzyklus *Wir Kleinbürger! Zeitgenossen und Zeitgenossinnen* auf. Jedes der zehn Bilder besteht aus neun, ein einzige aus zwölf zusammengesetzten Papierarbeiten, die erstmals in grellen Farben einen kunstimmanenten Bezug zu beispielsweise Suprematismus, Farbfeldmalerei oder Expressionismus herstellten und dann als Ganzes verschiedene Themen behandelten.



4 Sigmar Polke, *Can you always believe your eyes*, 1976, 207 × 295 cm, Papier auf Leinwand, Mischtechnik.

Das Blatt *Can you always believe your eyes?* (Abb. 4) stellt allgemeine Fragen zu Wahrnehmung und Wahrnehmungsmöglichkeiten.⁷ Dargestellt ist ein Magier, der eine Frau zum Schweben gebracht hat und seine Glaubwürdigkeit dadurch unter Beweis zu stellen versucht, dass er mit einem runden Reifen zeigt, dass die Frau an keinen Fäden hängt. Darüber und darunter nimmt Polke malerisch Bezug auf den Comic *Corbeaux* von André-François Barbe (Abb. 5).⁸ Der Comic beginnt mit dem Bild eines Mannes, der mit einem Holzkreuz auf der Schulter über einen hügeligen Acker geht. Die nächsten Bilder konzentrieren sich auf ein Tattoo, das auf der Brust des Mannes prangt und eine schlanke Frau in Sommerkleid und mit Hut wiedergibt. In der nächsten Szene verselbstständigt sich die Frau. Sie wird lebendig und legt einen Striptease hin. Ausgezogen bis auf ihre halterlosen Strümpfe setzt sie sich auf den Boden, lehnt ihren Kopf zurück und spreizt ihre Beine.

Das Bild ihrer Beine und Brüste erinnert nun an das Anfangsbild des Comics, was vor allem daran liegt, dass die Rillen ihrer Strümpfe den Furchen auf dem Acker entsprechen und über ihre Brüste plötzlich die Raben fliegen, die schon in der Anfangsszene zu sehen waren. Die Realität des Comics wird nun selbst zur Fiktion und die Fiktion zur Realität. Das Spiel mit unterschiedlichen Bild- und Realitätsebenen, das Polkes Werk immer wieder bestimmt, findet sich nun selbst im Comic wieder. Das endet, indem der Fokus wieder auf den Mann gelegt wird und dieser nun die nackte Frau als Tätowierung auf seiner behaarten Brust hat, während er das Holzkreuz mit der abgelegten Kleidung der Frau behängt und nun als Vogelscheuche ins Feld stellt. Erst wenn das Licht im Ausstellungsraum ausgeht, kann der Betrachter eine der bildnerischen Aussagen verstehen, denn erst dann beginnt die Frau zu schweben, die aufgrund der verwendeten fluoreszierenden Farbe im Dunkeln leuchtet.



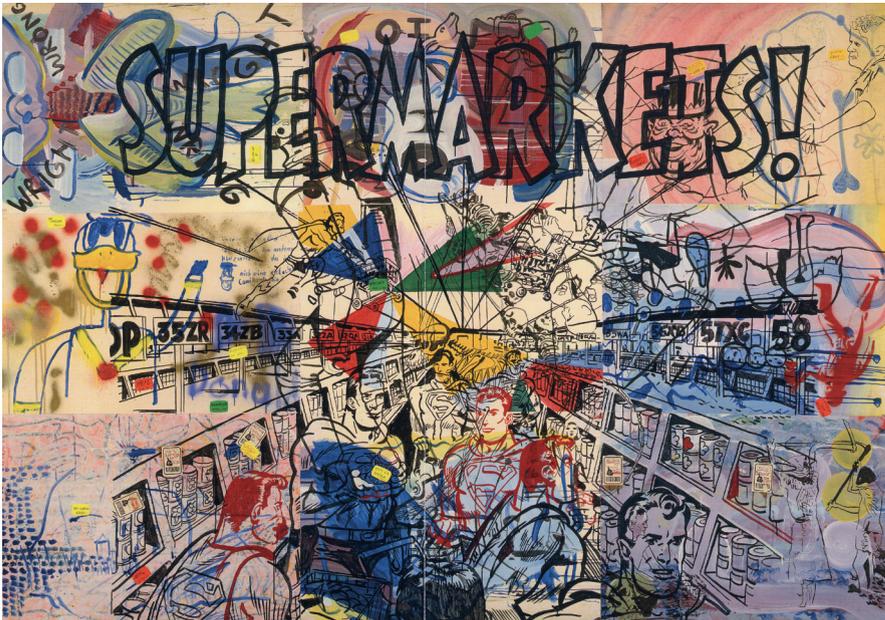
5 André-François Barbe, *Corbeaux*, aus: *Charlie mensuel. Journal plein d'humour et de bandes dessinées* 37, Februar 1972.

In der einzigen aus zwölf Teilen bestehenden Arbeit *Kandinsdingsda* dreht sich dann alles um die sexuelle Freizügigkeit.⁹ Die Ränder zieren vier lasziv im Sessel sitzende Damen.¹⁰ Die Frauen tragen Carlsen-Kleider, Perlenkette und Hüte. Sie trinken Champagner und rauschen Zigaretten mit langen Spitzen. Verführerisch spielen sie mit ihren Schuhen. Während diese Anspielungen auf die Art Déco gut zu erkennen sind, muss der Betrachter im Mittelfeld schon genau hinschauen bis er die Figuren, die sich dort auf einem Teppich räkelnd, bemerkt. Da befriedigt sich eine Frau selbst, während zwischen den Beinen einer anderen ein Männerkopf auszumachen ist. Diese intim sexuelle Atmosphäre konterkariert Polke, indem er dem Bild einen anarchistischen Bombenleger einfügt. Die mit einer Schablone in den Farben Weiß, Schwarz und Rot gemalte Figur kommt häufiger vor und schließt das Bild am unteren Rand noch durch einen durchgehenden Terroristenfries ab. Die Vorlage stammt aus dem Buch *The Anarchist Cookbook*, dessen Besitz strafrechtlich verfolgt wurde.¹¹ Das Do-it-yourself-Buch war damals der praktische Ratgeber für nahezu jegliche terroristische Aktion und es ist Teil der subversiven Haltung, dass Polke die indizierte Vorlage vervielfältigt.

In der Arbeit *Pille* kann der Kleinbürger dann mithilfe von Drogen seine sexuellen Fantasien ausleben.¹² In der von Polke verwendeten Comicvorlage findet der Kleinbürger durch Zufall einen Joint auf der Straße und zieht daran,¹³ woraufhin er einen Rausch erlebt, in dem sich das nackte Weib ins Zentrum der Gedanken drängt. Unterlegt ist der Comic mit einer Fülle von Kreisformen, die an Tabletten gemahnen. Der sexuellen Freizügigkeit, bei der die Frau zum Objekt der Begierde degradiert wird, steht die Arbeit *Ägyptischer Sternenhimmel* gegenüber.¹⁴ Polke verwendete als Vorlage hierfür eine Zeichnung mit ägyptischen Göttern, in der die weibliche Himmelsgöttin Nut von ihrem Bruder, dem Gott des

Luftraums Schow, getragen wird.¹⁵ Unterhalb der beiden liegt ihr Bruder Geb, dessen Füße und Hände Nut berührt, womit sie einen Kreislauf erzeugt. Mit der Himmelsgöttin Nut verbindet sich die Vorstellung, dass sie sich jeden Abend die Sonne und jeden Morgen die Sterne einverleibt und am Morgen die Sonne und am Abend die Sterne immer wieder aufs Neue gebiert. Eine weibliche Gottheit, die über ihren beiden Brudergottheiten thront und für das Werden der Himmelsgestirne verantwortlich zeichnet, lässt sich problemlos mit den Vorstellungen der Frauenrechtsbewegung der 1970er Jahre verbinden. Eine solch feministische Interpretation der Arbeit legt die von Polke verwendete Farbe Violett nahe, die an ältere Traditionen anknüpfend als politische Symbolfarbe des Feminismus gerade in jener Zeit etablierte.¹⁶

In der Arbeit *Supermarkets* (Abb. 6) begegnet der Betrachter dann *Superman*, dem Helden aus der amerikanischen Comicwelt, der immer dann und überall da in Erscheinung tritt, wo die amerikanischen Ideale bedroht scheinen.¹⁷ Gleich zehnmal taucht er im Bild auf und macht den Eindruck, als würde er wie ein Besessener mit einem Einkaufswagen an den gefüllten Regalen entlangrasen. Doch ließe sich fragen, gegen welche Gefahr *Superman* hier zu kämpfen hat? Der Supermarkt – ein Ort, der traditionell der Frau, der Hausfrau und Mutter, zugewiesen wird – ist doch wohl, wenn überhaupt, der Ort für *Supermans* bürgerliche Erscheinung Clark Kent. Hier braucht es keine übernatürlichen Kräfte, sondern allein ein Bekenntnis zur amerikanischen Konsumkultur, die selbst Superhelden zu verführen versteht.¹⁸ Selbst eiserne Grundsätze, wie etwa jenen, niemals Menschen zu töten, scheint *Superman* aufgegeben zu haben, denn im Hintergrund fliegt er mit einem mit Menschenknochen überfüllten Einkaufswagen durch die Lüfte. Neben Werbeslogans mit übertriebenen Verheißungen von günstigen Kaufangeboten wird der



6 Sigmar Polke, *Supermarkets*, 1976, 207 × 295 cm, Papier auf Leinwand, Mischtechnik.

Comic durch einen fetten, kahlköpfigen Kapitalisten, der von einem Berg von Geldmünzen umgeben ist, ergänzt.¹⁹ Dieser Kapitalist verbindet den konsumierenden *Superman* mit Polkes Berner Galeristen Toni Gerber, der am äußeren oberen Rand der Arbeit zu erkennen ist. Gerber hatte Polkes Kleinbürgerzyklus im Jahr 1976 verkauft. So scheint Polkes Kapitalismuskritik – wenn es denn eine ist – selbst vor seinem eigenen Galeristen nicht Halt zu machen.

Nach der Kapitalismuskritik thematisiert Polke dann den Kommunismus und verwendete in seiner Arbeit *Giornico* eine Fotografie als Vorlage, auf der eine Demonstration der Kommunistischen Partei der Schweiz/Marxisten-Leninisten (KPS/ML) zu sehen ist, damals eine radikale maoistische Splittergruppe, die sich als Bruderpartei der Kommunistischen Partei Chinas gegründet hatte.²⁰ Die Demonstranten wendeten sich damals gegen die beiden Supermächte und forderten eine rote Schweiz.²¹ In der Arbeit kombinierte Polke die Demonstration mit einer Abbildung eines Denkmals in Giornico, das an den Angriff auf die Gemeinde am 28. Dezember 1478 erinnert, den die Eidgenossen gegen eine weit überlegene Mailänder Armee abwehren konnten.²² Die Formensprache der Skulptur, die an den Sozialistischen Realismus erinnert, lässt die Schweiz ironischerweise schon als Teil des Kommunismus erscheinen.²³

Die Arbeit *Menschenschlange* spiegelt eines der Dilemmata «linker Zeitgenossen» wieder.²⁴ Auf der einen Seite stand der Wunsch nach dem Kollektiv, nach radikaler politischer und sozialer Gleichheit, und zudem der ausgesprochene Wille, gegen die hierarchischen Strukturen der Klassengesellschaft anzukämpfen. Auf der anderen Seite wollte aber auch jeder Einzelne als eigenständige Person, als Individuum wahrgenommen werden. Dieses Dilemma scheint auf den Polke der 1970er Jahre selbst zuzutreffen, denn auch wenn er in dieser Zeit im Gaspelshof einen kommuneähnlichen Ort gefunden zu haben scheint und praktisch im Kollektiv gelebt und gearbeitet hat, ist doch augenscheinlich, dass viele seiner damaligen Mitstreiter vollständig in Vergessenheit geraten sind und heute die Arbeiten jener Jahre nur mit dem Namen *Polke* oder *Polke u. a.* signiert sind, wie beispielsweise beim *Hamburger Lerchenfeld*. Offenbar ließ sich die Marke *Polke* besser verkaufen als eine Gruppenarbeit. Dieses Vorgehen mag ein Licht auf Polkes ambivalentes Verhältnis werfen, einerseits in der Gruppe aufzutreten und zu produzieren, andererseits aber als Individualist wahrgenommen werden zu wollen. Dieses ungelöste Verhältnis von Kollektiv und Einzelperson kann einen gegenüber den impliziten politischen Aussagen der Werke misstrauisch machen.

Es stellt sich natürlich die Frage, wie Polkes politische Haltung zu beurteilen ist. Die alternative Lebensform auf dem Gaspelshof und die damit einhergehende Gruppenbildung blieben letztendlich Episode und es macht von heute aus gesehen den Eindruck, als sei Polke einem allgemeinen Trend erlegen, der nur bedingt seiner eigenen Überzeugung entsprach. Gruppenbildung und Kollektivarbeit gehörten damals zum guten Ton einer sich als kritisch verstehenden Kunstszene. Einige von Polkes Bildern scheinen zudem feministische Positionen aufzunehmen, was möglicherweise an der Arbeit *Kandinsdingsda* deutlich werden kann, in der es hauptsächlich um den weiblichen Orgasmus zu gehen scheint, wie Petra Lange-Berndt und Dietmar Rübel treffend bemerkt haben.²⁵ Doch werden Frauen in anderen Bildern Polkes oft auch als sexuelle Objekte einer männlichen Begierde inszeniert, so beispielsweise in der Arbeit *Pille*, was die Haltung des Künstlers zum Feminismus wieder verunklärt.

Auch in Bezug auf den Terrorismus bezieht Polke nicht eindeutig Stellung. Auch wenn er in *Kandinsdingsda* als Vorlage für den Terroristen eine Abbildung aus *The Anarchist Cookbook* verwendet, lässt sich daraus keinesfalls schließen, ob er selbst im Besitz dieses Buches war, oder wie er sich zu den Zielen der Publikation verhielt. In der Arbeit *Menschenschlange* sehen die Menschen zwar wie Demonstranten aus, doch wofür oder wogegen sie demonstrieren, lässt sich nicht erkennen. Dies ist zwar bei den Demonstranten in *Giornico* ersichtlich, doch dass Polke hiermit einer kommunistischen Gesinnung Ausdruck verleihen wollte, wäre nicht nur zu weit gegriffen, sondern würde womöglich auch dem ironischen Grundcharakter des Bildes nicht gerecht werden. Wenn es in Polkes Werk eine Arbeit gibt, in der sich eine politische Position eindeutig ablesen lässt, dann ist das die Kapitalismus- und Konsumkritik in seinem Bild *Supermarkets*. Doch wie soll in diesem Bild die Position des Galeristen interpretiert werden?

Das Werk zeichnet sich zu dieser Zeit durch eine politische Beliebigkeit und durch eine ideologische Unschärfe aus, doch das hält den Künstler nicht davon ab, sein Publikum zu schockieren. Das zeigt sich unter anderem bei der Ausstellungseröffnung von *Wir Kleinbürger!* in der Galerie Toni Gerber in Bern am 27. November 1976. Als Künstler wurden Sigmar Polke, Katharina Steffen, Achim Duchow und Astrid Heibach namentlich genannt. Bezeichnend ist die Tatsache, dass die Galerie von Polke und seinen Freunden, aber auch von mitgebrachten Künstlern, Schauspielern, von Züricher Halbwelt, Schweizer Rockern und Leuten aus der Düsseldorfer Szene gleichsam besetzt wurde. Nachdem die Getränke zu Neige gegangen waren, wurden die umliegenden Bars und später Diskotheken so lange unsicher gemacht, bis das Treiben unter Polizeieinsatz ein Ende fand.²⁶

Noch aggressiver wurde Polkes Vorgehen im selben Jahr bei der Inszenierung der zweiten Station seiner Retrospektive in der Kunsthalle Düsseldorf. Während in der Kunsthalle Tübingen seine Werke aus den 1960er Jahren zuvor noch brav an die Wand gehängt worden waren, widersetzte er sich in Düsseldorf dieser «klassischen» Präsentationsform und arrangierte seine historischen Werke als eigenständige Installation.²⁷ So lagen etwa seine noch eingepackten Bilder mit der Bildseite nach unten auf dem Boden und konnten lediglich von der Empore aus betrachtet werden. An einem Zaun, der die beiden Stockwerke teilte, stand in großen Buchstaben KUNST MACHT FREI, was natürlich an den Schriftzug oberhalb der Tore von Konzentrationslagern erinnern sollte.²⁸ Diese provokante Ausstellungsinszenierung wurde von einer Diaprojektion von Achim Duchow ergänzt, in der es darum ging, die «Verbrechen des Imperialismus, Bildzeitungsschlagzeilen und die Nazigrößen in einen kontinuierlichen Zusammenhang» zu stellen. Die Inszenierung schockierte viele Besucher und veranlasste einige Sammler dazu, ihre Werke aus der Ausstellung abzuziehen.

Warum, so ließe sich fragen, thematisierte Polke plötzlich mit seiner Ausstellung die NS-Vergangenheit Deutschlands? Ging es ihm hier wirklich um eine Kritik an diesem politischen System, um eine ernst gemeinte Auseinandersetzung mit der Zeitgeschichte oder wollte Polke mit der Inschrift auf dem Zaun lediglich die Besucher provozieren? Ebenso wie Kapitalismus- und Konsumkritik, Kommunismus, Feminismus, sexuelle Befreiung, freier Drogenkonsum oder auch Terrorismus gehörte diese Form der Provokation damals zu den gängigsten Themen einer sich kritisch gebärdenden Kunst. Sich in dieser Zeit nicht mit solchen oder ähnlichen Inhalten zu beschäftigen, nicht so zu tun, als sei man «politisch» enga-

giert, hätte auch zu dem Ausschluss aus einer künstlerischen Szene führen können, die sich als «Linke» inszenierte. Die sich hier notwendig ergebende Frage nach der Authentizität im Werk Polkes ist vielleicht nur dadurch zu beantworten, dass das, was einem heute als authentisch erscheint, eben das *Politeske* ist, nämlich jene unbestimmte, sich ironisch gebärdende Hybridisierung von Politik und Pop.

Anmerkungen

1 Vgl. Petra Lange-Berndt & Dietmar Rübel (Hg.): *Sigmar Polke. Wir Kleinbürger! Zeitgenossen und Zeitgenossinnen. Die 1970er Jahre*, Köln 2009 (Polke 2009) und Dietmar Rübel u. a. (Hg.): *Polke & Co. Dokumentation einer Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle Köln* 2010.

2 In der dreiteiligen Ausstellungsreihe wurde der Kleinbürgertumzyklus mit unterschiedlichen Arbeiten sowie mit der Frage nach der Clique, dem Pop und der Politik konfrontiert. Die Ausstellungsart entsprach damit einem in der kulturellen Praxis immer häufiger auftretenden Zeitphänomen, das dem schneller werdenden Informationsfluss eine Langsamkeit entgegengesetzt, die der Soziologe Hartmut Rose als *Entschleunigung* beschreibt. Vgl. Hartmut Rose, *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*, Frankfurt am Main 2005.

3 Robert Storr, «Polke's Mind Tattoos», in: *Art in America* 12 (Dezember 1992), S. 71.

4 Vgl. Petra Lange-Berndt/Dietmar Rübel, «Multiple Maniacs! Fluchtbewegung bei Sigmar Polke & Co», in: Polke 2009 (wie Anm. 1), S. 39. (Lange-Berndt/Rübel 2009)

5 Vgl. ebd., S. 53.

6 Hans Magnus Enzensbergers, «Von der Unaufhaltsamkeit des Kleinbürgertums», in: *Kursbuch* 45 (September 1976).

7 Vgl. Dorothee Böhm, «Can you always believe your eyes? Ein magischer Striptease», in: Polke 2009 (wie Anm. 1), S. 112–118.

8 Vorlage: André-François Barbe, «Corbeaux», aus: *Charlie mensuel. Journal plein d'humour et de bandes dessinées* 37 (Februar 1972).

9 Vgl. Nadine Rottau, «Kandinsdingsda. Punkt und Linie zu Porno zu Revolution», in: Polke 2009 (wie Anm. 1) S. 170–177.

10 Zeichnung aus: *Actuel* 39 (Februar 1974).

11 Vorlage: Warren King. «The Crazyed Anarchist», in: William Powell: *The Anarchist Cookbook*, New York 1971.

12 Vgl. Petra Lange-Berndt, «Pille. Alchemie des Geistes», in: Polke 2009 (wie Anm. 1), S. 154–161.

13 Vorlage: Jean Rouzaud, «La gerbe de Mr. Seguin ...». Comic aus: *Actuel* 39 (Februar 1974).

14 Vgl. Bettina Uppenkamp, «Ägyptischer Sternenhimmel. Komische Fragen», in: Polke 2009 (wie Anm. 1), S. 162–169. (Uppenkamp 2009)

15 Vorlage: Adolf Erdmann, *Aegypten und ägyptisches Leben im Altertum*, Tübingen 1923.

16 Uppenkamp 2009 (wie Anm. 14).

17 Vgl. Dietmar Rübel, «Supermarkets. It's a MAD World», in: Polke 2009 (wie Anm. 1), S. 120–129.

18 Die Vorlage: Jack Davies, «Supermarkets!», aus: *MAD* 19 (Januar 1955).

19 Vorlage: Viktor Deni, «Das Kapital, 1919». Sowjetische Postkarte, abgedruckt in: *documenta* 5, Ausst.-Kat. Kassel 1972.

20 Vgl. Kathrin Rottmann, «Giornico. Für eine rote Schweiz», in: Polke 2009 (wie Anm. 1), S. 104–111. (Rottmann 2009)

21 Vorlage: Fotografie der Demonstration der Organisation der Kommunistischen Schweiz/Marxisten-Leninisten (OKS/ML), Vorläufer der KPS/ML, am 1. Mai 1971.

22 Vorlage: Apollonio Pessina. Denkmal der Schacht von Giornico, 1937. Granit, Giornico.

23 Vgl. Rottmann 2009 (wie Anm. 20).

24 Vgl. Ute Holl, «Menschenschlange. Polke als Pop-Prozessor», in: Polke 2009 (wie Anm. 1), S. 94–103.

25 Vgl. Lange-Berndt/Rübel 2009 (wie Anm. 4), S. 59

26 Ebd., S. 39.

27 Vgl. Robert Hartmann, «Stillstand bei Pop-Art und Antikunst vordemonstriert. Andy Warhol und Sigmar Polke in der Düsseldorfer Kunsthalle», in: *Unsere Zeit: ZU. Sozialistische Wochenzeitung, Zeitung der DKP* (23. April 1976), S. 10.

28 Vgl. Birgit Kölgen, «Kunst am Lattenzaun. Sigmar Polke hat die Halle völlig vernagelt», in: *Neue Rhein Zeitung* (17. April 1976), S. 17.