

Alibis: Sigmar Polke 1963–2010



**Der Doppelgänger**

Alibis  
SIGMAR POLKE  
1963–2010

Herausgegeben von Kathy Halbreich  
mit Mark Godfrey, Lanka Tattersall und Magnus Schaefer

MUSEUM  
LUDWIG

MoMA

PRESTEL



# Inhalt

7	Vorwort GLENN D. LOWRY CHRIS DERCON	186	Malerisch fotografieren: Polkes <i>Bowery</i> -Fotos STEFAN GRONERT
9	Danksagung KATHY HALBREICH	194	Bad Dad JUTTA KOETHER
13	Vorwort und Danksagung YILMAZ DZIEWIOR	202	Um 1976 Ein Interview mit Benjamin H. D. Buchloh
17	Grußwort der Ministerpräsidentin des Landes Nordrhein-Westfalen HANNELORE KRAFT	212	Teilansicht: Sigmar Polkes Rezeption in den Vereinigten Staaten in den 1980er Jahren MAGNUS SCHAEFER
18	Grußwort als Sponsor BENITA VON MALTZAHN (VOLKSWAGEN) DR. DIETER STEINKAMP (RHEINENERGIE AG)	218	<i>Huddel en détail</i> MATTHIAS MÜHLING
18	Grußwort HORTENSIA VÖLCKERS (KULTURSTIFTUNG DES BUNDES) ISABEL PFEIFFER-POENSGEN (KULTURSTIFTUNG DER LÄNDER)	224	Geschichte schreiben: <i>Hochsitz II</i> und Fotografie MARCELLE POLEDNIK
26	Polke im Kontext: Eine Chronologie KATHRIN ROTTMANN	234	Halluzinationsmaschinen JOHN KELSEY
72	<i>Alibis</i> : Eine Einführung KATHY HALBREICH	240	Polkes Rapport CHRISTINE MEHRING
100	Acht Tage die Woche LANKA TÄTTERSALL	248	Sünden und Edelsteine: Sigmar Polkes Fenster im Grossmünster PAUL CHAN
124	Von <i>Moderne Kunst</i> bis <i>Entartete Kunst</i> : Polke und Abstraktion MARK GODFREY	258	Verzeichnis der ausgestellten Werke
150	Zwischen Praxis und Produkt: Polkes Filme BARBARA ENGELBACH	304	Verzeichnis der zusätzlich ausgestellten Werke
166	Zu mieten: <i>Freundinnen I</i> CHRISTOPHE CHERIX	309	Auswahlbibliografie, 1997–2013 ERHARD KLEIN
172	Höhere Wesen senden Erbsen TÁCITA DEAN	320	Index
174	Unreine Erblinie: <i>Pappologie</i> CHRISTIAN RATTEMEYER	326	Förderer und Sponsoren
180	Polkes Teilchen RACHEL JANS		



POLKE ALS DROGE  
PULVERISIERTER POLKE IM GLASRÖHRCHEN

# Vorwort

Museen, deren Schwerpunkt die Kunst ihrer eigenen Zeit bildet, sind in besonders starkem Maße von Künstlern abhängig, und sie haben das außerordentliche Glück, über Jahrzehnte hinweg mit den einflussreichsten unter ihnen in einen fruchtbaren Dialog treten zu können. Sigmar Polke war ein solcher Künstler. Es ist uns eine Ehre, seine erste wirklich umfassende Retrospektive präsentieren zu dürfen, die so unterschiedliche Medien wie Malerei, Film, Performance, Fotografie, Fotokopie, Zeichnung und Installation sowie Hybridbildungen zwischen ihnen umfasst. Diese Ausstellung, die 2008 mit Polkes Zustimmung von Kathy Halbreich, stellvertretende Direktorin am Museum of Modern Art, initiiert wurde, verbindet drei Institutionen miteinander, die sich besonders nachhaltig für diesen Künstler einsetzen: das Museum of Modern Art in New York, die Tate Modern in London und das Museum Ludwig in Köln. Wir verneigen uns vor der außerordentlichen Hingabe und intellektuellen Bandbreite der beteiligten Kuratoren und Kuratorinnen, sprich Kathy Halbreich zusammen mit Lanka Tattersall, kuratorische Assistentin in der Abteilung Malerei und Skulptur des MoMA, sowie Mark Godfrey, Kurator für internationale Kunst an der Tate Modern. Kasper König, der ehemalige Direktor des Museums Ludwig, und sein Nachfolger Philipp Kaiser bemühten sich intensiv darum, die Ausstellung in Polkes Heimatstadt Köln zu zeigen. Die Kuratorin Barbara Engelbach aus dem Museum Ludwig war uns in besonderer Weise partnerschaftlich verbunden und nutzte ihr filmisches Fachwissen für die erste vertiefte Auseinandersetzung mit Polkes Werken in diesem Medium.

Die beiden Institutionen, die die Ausstellung organisierten, nahmen zahlreiche Gelegenheiten wahr, um mit der Öffentlichkeit die überzeugende Vielfalt der Errungenschaften dieses Künstlers zu teilen, die nahelegen, warum mehrere Künstlergenerationen die Freiheit seines interdisziplinären Ansatzes in Verbindung mit seinen Angriffen auf künstlerische wie soziale Konventionen so mitreißend fanden. Das Museum of Modern Art war das erste große Museum in den Vereinigten Staaten, das 1982 mit *Mao* ein Gemälde von Polke erwarb – zehn Jahre nach Entstehung des Bildes und unmittelbar vor der ersten Einzelausstellung des Künstlers in den USA in der Holly Solomon Gallery in New York. Als die 1996 dem MoMA geschenkte Dannheisser Collection dem Publikum 1998 erstmals vorgestellt wurde, schrieb der Kurator Robert Storr im Begleitkatalog prägnant, Polke habe die Unordnung zu seinem Medium gemacht. 1999 präsentierte das Museum of Modern Art Margit Rowells aufschlussreiche und ausführliche Studie *Sigmar Polke: Works on Paper, 1963–1974*. Wie das MoMA engagiert sich auch die Tate seit Langem dafür, Polke zu unterstützen und sein Werk zugänglich zu machen. 1995 präsentierte die Tate Liverpool mit *Sigmar Polke: Join the Dots* eine viel gepriesene Überblicksschau, die von Judith Nesbitt organisiert wurde und Werke aus den Jahren

1963 bis 1994 umfasste. Acht Jahre später wurde die vom Dallas Museum of Art initiierte Ausstellung *Sigmar Polke: Paintings and Drawings, 1998–2002* in der Tate Modern unter dem Titel *Sigmar Polke: History of Everything* gezeigt. Die Installation dieser Ausstellung konzipierte der damalige Direktor Vicente Todolí in enger Zusammenarbeit mit dem Künstler. Eine konzentrierte Präsentation von Schlüsselwerken Polkes aus den 1960er Jahren aus der Sammlung Froehlich war damals ebenfalls zu sehen. Wir gehen davon aus, dass diese Ausstellung – die erste große Retrospektive, die sämtliche Medien umfasst, welche Polke so energisch für seine Zwecke nutzte – deutlich machen wird, warum er solch eine zentrale Stellung in der Kunst des 20. Jahrhunderts einnimmt und als einer der wagemutigsten, scharfsinnigsten und experimentierfreudigsten Künstler der Nachkriegszeit gilt.

Eine Ausstellung und Publikation von diesem Umfang und mit diesem ästhetischen Anspruch – die Sigmar-Polke-Retrospektive im MoMA ist eine der größten Ausstellungen, die das Museum je organisiert hat – erfordert viele von der Sache überzeugte Sponsoren. Im MoMA war Volkswagen of America der großzügigste unter ihnen. Die anhaltende Unterstützung dieses Unternehmens macht solche innovativen Initiativen überhaupt erst vorstellbar und ermöglicht ihre Umsetzung. Hanjin Shipping unter der Führung von Frau Eunyoung Choi verstand sofort die Bedeutung dieser Ausstellung und wurde zu einem unserer entscheidenden Partner. Besonders dankbar sind wir auch für die wesentlichen Beiträge unserer Treuhänder und Freunde: dem Mimi und Peter Haas Fund, Jerry I. Speyer und Katherine G. Farley, Anna Marie und Robert F. Shapiro, Sully Bonnalet und Robert R. Littman sowie dem Contemporary Arts Council. Zusätzliche Unterstützung wurde uns vonseiten der Junior Associates und des MoMA Annual Exhibition Fund zuteil. Wesentliche Mittel für die Katalogproduktion stammen vom International Council und seinem Jo Carole Lauder Publications Fund. Ronald und Jo Carole Lauder verstanden auf die für sie charakteristische Weise, wie wichtig es ist, im MoMA die zahlreichen Leihgeber, Katalogautoren, Familienmitglieder und Freunde zu würdigen, deren Glaube an den Künstler das Ganze erst möglich machte. In der Tate Modern wird die Ausstellung vom Tate International Council gefördert.

Schließlich gilt unser wärmster Dank der Familie des Künstlers für ihre unermüdliche Hilfe bei den Recherchen für diese Ausstellung und Publikation und bei deren Organisation. Nach Polkes Tod 2010 wurden seine Kinder Georg und Anna Polke sowie seine Ehefrau Augustina von Nagel zu unschätzbaren Partnern, die den Kuratoren dabei halfen, die gelehrte und komplexe Intelligenz zu erfassen, die Polkes bedeutenden künstlerischen Errungenschaften zugrunde liegt. Sie haben das fortgesetzt, was Sigmar Polke sich gewünscht hatte: eine Ausstellung von einzigartiger Bandbreite, die an Orten gezeigt wird, in der eine große Zahl von Künstlern leben und arbeiten.

Glenn D. Lowry, Direktor  
*The Museum of Modern Art, New York*

Chris Dercon, Direktor  
*Tate Modern, London*





# Danksagung

*Kathy Halbreich*

Sigmar Polke starb im Juni 2010, zwei Jahre nachdem die Planungen für diese Retrospektive begonnen hatten. Ich dachte zunächst darüber nach, ob wir ohne ihn überhaupt weitermachen sollten, und dann darüber, wie wir dies umsetzen könnten. Dabei waren die Ermutigung und das Vertrauen zweier Personen über alle Maßen einflussreich: Ich spreche von der Künstlerin Augustina von Nagel, Polkes Frau, die ich vor über zwanzig Jahren kennenlernte, und von Glenn Lowry, Direktor des Museum of Modern Art, der mir 2008 die Gelegenheit bot, mit ihm in dieser bemerkenswerten Institution zusammenzuarbeiten. Ihre außerordentliche intellektuelle und emotionale Großzügigkeit haben diese ehrgeizige Publikation und Ausstellung, eine der größten im MoMA organisierten, überhaupt erst möglich gemacht. Ihr Humor half mir dabei, meinen eigenen zu bewahren, und erinnerte mich daran, wie oft Polke das Lachen benutzte, um die Luft aus anmaßendem Verhalten und aus Erwartungen herauszulassen und die Vertrautheit mit Ideen und Dingen zu unterlaufen, wodurch man ihnen wie etwas Neuem wiederbegegnen konnte. Bereits kurz nach Polkes Tod versprach Augustina uns, seinen Nachlass vollständig zugänglich zu machen. Durch unsere sorgfältigen Studien in Polkes Atelier, Bibliothek und Depot wurden die von ihm zurückgelegten intellektuellen und ästhetischen Wegstrecken klarer, sodass die Leser dieses Katalogs ebenfalls in die Lage versetzt werden, sich dem Gegenstand dieser Betrachtungen stärker anzunähern. Dabei schlossen sich ihr Georg und Anna Polke an, die selbst an solchen Tagen unsere entscheidenden Partner blieben, an denen sie Zweifel daran hegten, ob mein Ansatz dem experimentellen Wagemut und der Brillanz der künstlerischen Errungenschaften ihres Vaters in ausreichendem Maße gerecht werden würde. Ich weiß, dass diese Reise, die so viele Erinnerungen, Leidenschaften und Fragen aufgewühlt hat, sehr anstrengend für sie war, und bin der Familie für ihre Nachsicht und Gastfreundschaft außerordentlich verbunden. Gleichwohl bin ich mir im Klaren darüber, dass es keine Möglichkeit gibt, ihr auf angemessene Weise zu danken.

Es war äußerst anregend, diese Ausstellung mit Lanka Tattersall und Mark Godfrey zu organisieren. Die ernsthaften Recherchen hierfür begannen 2010, als Lanka als erste kuratorische Assistentin zu diesem Projekt hinzustieß. Ihre kritische Intelligenz und nuancierten Einsichten haben dieses Projekt zusammen mit ihrem Spürsinn, ihrem diplomatischen Geschick und ihrem Perfektionismus in jeder Hinsicht zu einem besseren gemacht. Keine Stunde oder Meile verstrich, ohne dass ich mich glücklich geschätzt hätte, Lanka an meiner Seite zu haben. Aufgrund ihres untrüglichen Orientierungssinns sind wir, sowohl im wörtlichen wie im übertragenen Sinne, zu keinem Zeitpunkt in die Irre gegangen. Mark, der Kurator für internationale Kunst an der Tate Modern ist, wurde im Sommer 2011 zu unserem kuratorischen Mitarbeiter. Seine präzise Kenntnis der Kunstszene im Deutschland der Nachkriegszeit verbunden mit seiner tiefen Auseinandersetzung mit der

Begriffsgeschichte der Malerei haben ihn zu einem idealen Kollegen gemacht. Besonders dankbar bin ich Mark für die Klarheit, die sich seinen kritischen Fragen zur Struktur und den Autoren des Katalogs und seinen entsprechenden Vorschlägen verdankt. Magnus Schaefer, der als kuratorischer Assistent am MoMA die Hauptverantwortung für die Perfektionierung dieses Katalogs übernahm – von der Beschäftigung mit den Anliegen der Autoren bis zur Einholung der Rechte für über fünfhundert Abbildungen – stellte vom Augenblick seiner Ankunft im Jahr 2012 eine stille Entschlossenheit und einen lebhaften Intellekt unter Beweis. Joseph Logans scharfsichtiges und einfühlsames Design führte zur „polkesken“ Anmutung dieses Katalogs, ohne dabei dem Hang zur Imitation nachzugeben. Die Zusammenarbeit mit ihnen war Freude pur.

Ohne den Künstler waren wir drei Kuratoren sehr stark auf die Unterstützung anderer angewiesen.

Zu großem Dank sind wir Georg Castell und Michael Trier, dem Leiter und dem künstlerischen Leiter des Estate of Sigmar Polke, für das Engagement verpflichtet, mit dem sie uns halfen, dieses Projekt zu realisieren, obwohl sie gleichzeitig von der Einrichtung des Estate in Anspruch genommen wurden. Auf Schritt und Tritt kamen uns Georgs kluger Rat und Michaels einzigartiges Verständnis der technischen und philosophischen Grundlagen von Polkes Werk zugute, das aufgrund seiner Verantwortung als bevorzugter Restaurator des Künstlers immer größer wurde. Es ist ein besonderes Vergnügen, mit Michael Kunst zu betrachten und über sie nachzudenken. Sophia Stang, Nelly Gawellek und Kathrin Barutzki, wissenschaftliche Mitarbeiterinnen des Estate, standen uns bei unseren Recherchen regelmäßig hilfreich zur Verfügung. Astrid Heibach, Polkes Freundin seit den 1970er Jahren, teilte freundlicherweise mit uns die Informationen, die sie durch die Zusammenarbeit mit ihm bei der Arbeit an den Filmen gewonnen hatte, die 2009 in der Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle gezeigt wurden. Anke Mebold, Archivarin am Deutschen Filminstitut, steuerte wichtige technische Fachkenntnisse bei.

Auch wenn dies die erste Retrospektive ist, welche die zahlreichen Medien umfasst, die Polke erkundete und sich zunutze machte, folgt sie doch auf eine Reihe bahnbrechender Ausstellungen, die von wichtigen Katalogen begleitet wurden. Wir profitierten sehr stark von der früheren Forschung von und den häufig langen Gesprächen mit den Kuratoren Dorothee Böhm, Bice Curiger (deren zusammen mit Jacqueline Burckhardt entstandene Dokumentation über die Glasfenster im Zürcher Grossmünster für diese Ausstellung in Auftrag gegeben wurde), Martin Hentschel, John R. Lane, Petra Lange-Berndt, Gloria Moure, Petra Roettig, Margit Rowell, Dietmar Rübel, Katharina Schmidt, Paul Schimmel, Dierk Stemmler, Guy Tosatto und Vicente Todolí. Wir wissen die taktvolle Offenheit mehrerer Freunde des Künstlers zu schätzen, die wir mit unseren Fragen bombardiert haben. Zu diesen zählen Mariette Althaus, Jo Baumann, Lonti Ebers, Friedrich Wolfram Heubach, Klaus Mettig, Michael Oppitz, Gerhard Richter, Katharina Sieverding, Katharina Steffen, Helen van der Meij und Britta Zöllner.

Polke hinterließ kein Verzeichnis seiner Sammler, sodass wir dieses auf der Grundlage verschiedener Quellen, darunter frühere Publikationen, Galeriearchive und Auktionslisten, erstellen mussten. Michael Werner und Gordon VeneKlasen, die in einer langjährigen Verbindung zu dem Künstler standen, teilten dabei unschätzbare Informationen mit uns. Als Direktor der Michael Werner

Gallery war Gordon bereits an den ersten Gesprächen mit Polke über diese Ausstellung beteiligt und unterstützte sie sofort. Unser Dank gilt außerdem den Galeristen Fred Jahn, Mike Karstens, Christian Lethert, Anthony Meier und David Zwirner sowie der Kunstwissenschaftlerin Wiebke Siever und dem Kunstberater Allan Schwartzman, die bedeutende Leihgaben für uns ausfindig gemacht haben. Amy Cappellazzo, Vorstand, Contemporary Development, Christie's, Lisa Dennison, Vorstand, Sotheby's, Nord- und Südamerika, sowie Henrik Hanstein, Lempertz, haben wichtige Sammler identifiziert.

Dieser Katalog betont die intellektuelle Auseinandersetzung einer neuen Generation von Kommentatoren – Kuratoren, Wissenschaftlern und Künstlern – mit Polke, die bislang noch keine Gelegenheit hatten, sich ausführlicher schriftlich über den Künstler zu äußern. Die einzige Ausnahme bildet Benjamin H. D. Buchloh, Andrew W. Mellon Professor for Modern Art an der Harvard University, dessen freimütige Überlegungen zu der Ausstellung, die er 1976 organisierte und die Polkes erste Retrospektive war, die Vergangenheit zu neuem Leben erweckt. Die Publikation beginnt mit einer panoramaartigen Chronologie von Kathrin Rottmann, Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg, die frühere Recherchen zu einem großartigen Überblick über politische, kulturelle und biografische Faktoren erweiterte, welche Polkes Laufbahn prägten. Die 16 Autoren, zu denen auch Lanka, Mark, Magnus und ich zählen, sind: Christophe Cherix, Abby Aldrich Rockefeller Chief Curator für Zeichnungen und Druckgrafiken, Museum of Modern Art, New York, Barbara Engelbach, Kuratorin, Sammlung Zeitgenössische Kunst, Fotografie und Medienkunst, Museum Ludwig, Stefan Gronert, Kurator für Gegenwartskunst, Grafische Sammlung, Kunstmuseum Bonn, Rachel Jans, Assistentzkuratorin für Malerei und Skulptur am San Francisco Museum of Modern Art, Christine Mehring, Fachbereichsleiterin und außerordentliche Professorin der Kunstgeschichtlichen Fakultät, University of Chicago, Matthias Mühling, Direktor, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, München, Marcelle Polednik, Direktorin des Museum of Contemporary Art, Jacksonville, Christian Rattemeyer, Harvey S. Shipley Miller Associate Curator für Zeichnungen und Druckgrafiken, Museum of Modern Art, New York, sowie die Künstler Paul Chan, Tacita Dean, John Kelsey und Jutta Koether. Die Vielfalt dieser neuen Forschungen verweist auf die große Bandbreite von Polkes Anliegen und ihre heutige Relevanz. Die von Erhard Klein, einem der frühesten Galeristen des Künstlers und gelernten Bibliothekar, in liebevoller Kleinarbeit zusammengestellte Bibliografie fährt dort fort, wo die Ausstellung 1997 in Bonn endete. Zugute kamen dem Katalog auch die Hilfe von Hendrik Bündge, kuratorischer Assistent an der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden, und Rolf Staeck von der Edition Staeck, die beide besondere Anstrengungen unternahmen, wichtige Fotografien aufzuspüren, sowie die Unterstützung der Fotografen und Fotografinnen, die uns großzügigerweise erlaubten, ihre Bilder zu verwenden. Die Führungskompetenz des MoMA-Verlegers Christopher Hudson und seines Stellvertreters Chul R. Kim sowie die vorzügliche Sorgfalt von Produktionsleiter Marc Sapir und Lektorin Emily Hall kommen in der Qualität dieser komplexen Leistung zur Geltung.

Die Organisation der Ausstellung wurde vom MoMA verwaltet. Ein Projekt dieses Ausmaßes hängt von der Sorgfalt einer

wesentlich größeren Zahl von Personen ab, als an dieser Stelle auf angemessene Weise gewürdigt werden könnten. Ich hoffe, alle meine Kollegen und Kolleginnen im MoMA wissen, wie sehr ich die Wunder zu schätzen weiß, die sie täglich vollbringen. Besonders dankbar bin ich für das unermüdliche Engagement von Nancy Adelson im Büro des General Counsel, Jennifer Cohen von der Ausstellungsplanung und -verwaltung, Anny Aviram und Scott Gerson von der Restaurierungsabteilung, Jennifer Wolfe in der Registratur, Lana Hum, David Hollely und Peter Perez von der Ausstellungsgestaltung und -produktion, Ingrid Chou, Samuel Sherman und Sabine Doweik in der Abteilung für Grafikdesign, Talia Kwartler, Zwölfmonatspraktikantin in der Abteilung für Malerei und Skulptur, Lauren Stakias und Claire Huddleston von der Abteilung für externe Angelegenheiten und die extrem engagierten Mitarbeiter in den Abteilungen Kommunikation, Digitale Medien, Fotografie und Bildarchiv, der Bibliothek und dem Archiv sowie der Museumspädagogik. Innerhalb des Prozesses brachten Kuratoren aus allen sieben kuratorischen Abteilungen des MoMA ihre Fachkenntnisse ein. Neben Christophe und Christian möchte ich für diese Zusammenarbeit besonders Rajendra Roy, Chefkurator in der Filmabteilung, der Chefkuratorin Ann Temkin und der Kuratorin Leah Dickerman in der Abteilung Malerei und Skulptur sowie Roxana Marcoci, Leitende Kuratorin in der Abteilung für Fotografie danken. Ramona Bannayan, Stellvertretende Leitende Direktorin, Ausstellungen und Sammlungen, Todd Bishop, Stellvertretender Leitender Direktor für externe Angelegenheiten, und Peter Reed, Stellvertretender Leitender Direktor für kuratorische Angelegenheiten, waren alle enthusiastische Befürworter des Projekts und gute Freunde. Der Beitrag meiner Assistentin Amy Chen kann gar nicht hoch genug bewertet werden, und meine persönliche Zuneigung zu ihr kennt daher keine Grenzen.

Unsere partnerschaftliche Zusammenarbeit mit der Tate Modern begann mit Gesprächen mit Nicholas Serota, dem Direktor der Tate, dessen große Begeisterung für Sigmar Polke ihn zu einem natürlichen Partner machte, sowie Vicente Todolí, dem ehemaligen Direktor der Tate Modern, Chris Dercon, dem Direktor der Tate Modern, Achim Borchardt-Hume, Leiter Ausstellungen, Helen Sainsbury, Leiterin Programmrealisierung, Patricia Smithen, Leiterin Restaurationsprogramm, Rachel Kent, Programmmanagerin, Wendy Lothian, Registrarin, Helen O Malley, Verwaltung, Ausstellungen und Präsentationen, Phil Monk, Installation, und Assistentzkuratorin Kasia Redzisz waren Marks unverzichtbare Helfer. Die Ausstellung in der Tate Modern wurde durch die Übernahme der Versicherung durch eine Bürgschaft der britischen Regierung (UK Government Indemnity Scheme) möglich gemacht. Im Namen der Tate möchten wir dem Department of Culture, Media and Sport sowie dem Arts Council of England dafür danken, dass sie diese Haftungsfreistellung ermöglicht und arrangiert haben.

Der Erfolg oder Misserfolg einer Ausstellung hängt von der Großzügigkeit ihrer Leihgeber ab. Ohne die folgenden Institutionen und Einzelpersonen wäre das einzig Bewundernswerte an unserer Ausstellung die ihr zugrunde liegende gute Absicht geblieben. Angesichts der Fragilität einiger der Werke und gleichzeitig der zentralen Bedeutung, die sie für die Sammlungen haben, aus denen sie stammen, bin ich allen zutiefst dankbar für ihre Bereitschaft, an dieser Ausstellung teilzunehmen. Auch an dieser Stelle richtet sich mein ganz spezieller Dank zunächst noch einmal an den Estate des

Künstlers, der uns großzügigerweise zahlreiche Werke – von empfindlichen Skizzenbüchern über monumentale Gemälde bis hin zu frisch restaurierten Filmen – geliehen hat. Ebenso haben uns Josef und Anna Froehlich sowie ihre Tochter Anita Froehlich dankenswerterweise 17 Werke aus ihrer hervorragenden Sammlung mit frühen Arbeiten Polkes zur Verfügung gestellt.

Meine große Wertschätzung gilt den Kollegen jener öffentlichen und privaten Einrichtungen, die sich auf Zeit von wesentlichen Werken getrennt haben, unter ihnen Douglas Druick, Präsident und Eloise W. Martin-Direktor und James Rondeau, Frances- und Thomas-Dittmer-Kurator und Vorstand, Abteilung für zeitgenössische Kunst, The Art Institute of Chicago, Melih Fereli, ARTER/Vehbi Koç Foundation, Istanbul, Klaus Schrenk, Generaldirektor, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, Udo Kittelmann, Direktor, Nationalgalerie Berlin, Matthias Frehner, Direktor, und Claudine Metzger, Kuratorin, Grafische Sammlung, Kunstmuseum Bern, Stephan Berg, Direktor, Kunstmuseum Bonn, Udo Brandhorst mit Armin Zweite, ehemaliger Direktor, und Achim Hochdörfer, Direktor, Sammlung Brandhorst, und Nina Schleif, Kuratorin, Museum Brandhorst, München, Frieder Burda, Museum Frieder Burda, Baden-Baden, Lynn Zelevansky, Henry Heinz II Direktorin des Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, Marieluise Hessel und Tom Eccles, Geschäftsführender Direktor, CCS Bard Hessel Museum, Maxwell L. Anderson, Eugene-McDermott-Direktor, und Jeffrey Grove, Leitender Kurator für zeitgenössische Kunst, Dallas Museum of Art, Walter Soppelsa, Direktor, Daros Services AG, Zürich, Charles Esche, Direktor, und Christiane Berndes, Kuratorin, Leiterin der Sammlungen, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, Doris Fisher mit Laura Satersmoen, Geschäftsführende Direktorin, Fisher Art Foundation, San Francisco, Friedrich Christian Flick, Friedrich Christian Flick Collection, Mitchell und Emily Rales, Maria Gabriela Mizes, Glenstone, Andreas Blühm, Generaldirektor, Groninger Museum, F. C. Gundlach und Sebastian Lux, Geschäftsführer, Stiftung F. C. Gundlach, Hamburg, Hubertus Gaßner, Direktor, und Brigitte Kölle, Leiterin zeitgenössische Kunst, Hamburger Kunsthalle, Maja Hoffmann und Anna von Bruehl, Direktorin, LUMA Foundation, Feldmeilen, Timothy Potts, Direktor, und Thomas Kren, Stellvertretender Direktor für die Sammlungen, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, Brigitte Baumstark, Direktorin, Städtische Galerie Karlsruhe, Petra Zimmermann, Direktorin, und Claudia Gehrig, Bibliothekarin, Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, Mediathek, mit Regina Wyrwoll, Lisette Pelters, Direktorin, Kröller-Müller Museum, Otterlo, Helmut Friedel, ehemaliger Direktor, und Matthias Mühling, Direktor, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, München, Fergus McCaffrey, McCaffrey Fine Art, New York, Eva Schmidt, Direktorin, Museum für Gegenwartskunst Siegen, Michael Semff, Direktor, Staatliche Graphische Sammlung München in der Pinakothek der Moderne, Angelika Nollert, Direktorin, und Thomas Heyden, Sammlungsleiter, Neues Museum, Staatliches Museum für Kunst und Design in Nürnberg, Corinna Thierolf, Kuratorin, Kunst ab 1945, Pinakothek der Moderne, München, Helge Achenbach und Annika Forjahn, Sammlung Rheingold/Achenbach Kunstberatung GmbH, Neal Benezra, Direktor, und Gary Garrels, Elise S. Haas Senior Curator für Malerei und Skulptur, San Francisco Museum of Modern Art, Brent R.

Benjamin, Direktor, St. Louis Art Museum, Consuelo Císcar Casabán, Direktor, und Raquel Gutiérrez Pérez, Stellvertretende technisch-künstlerische Geschäftsführerin, Institut Valencià d'Art Modern, Olga Viso, Geschäftsführende Direktorin, und Darsie Alexander, Chefkuratorin, Walker Art Center, Minneapolis, Michael Werner und Gordon VeneKlasen, Michael Werner Gallery, New York.

Wenn Privatpersonen Werke ausleihen, so stellt dies ein besonderes Opfer dar, bedeutet es doch nicht selten, dass sie sich in ihrer häuslichen Umgebung von den Werken trennen müssen. Für ihre besondere Freundlichkeit und Zuneigung zu Polke danke ich Ruth und Theodore Baum, Jürgen Becker und Susanne Hegewisch-Becker mit ihren Kindern Marie und John Becker, Nicolas Berggruen, René Block, Axel Ciesielski, Cranford Collection, London, Jennifer und John Eagle, S.K.H. Franz Herzog von Bayern, Ute und Eberhard Garnatz, mit Unterstützung ihrer Tochter Julia Garnatz, Friedrich Wolfram Heubach, Edward Jaeger-Booth, Christof Kohlhöfer, Marie-Josée und Henry Kravis, Rudolf Lauscher, Thomas H. Lee und Ann Tenenbaum, Agnes und Edward Lee, Michael und Susanne Liebelt mit Beatrice von Bismarck, Dorothee Böhm, Petra Lange-Berndt, Kathrin Rottmann, Sebastian Hackenschmidt und Dietmar Rübel, Siegfried Loch, Lutz Mommartz, Annette und Peter Nobel, Howard E. und Cindy Rachofsky, Leslie Rankow, im Namen von Imago Holdings und der Charles Lafitte Foundation, Inge Rodenstock, Alex Sainsbury, Alison und Alan Schwartz, The Estates of Emily and Jerry Spiegel, Katharina Steffen, Beth Swofford, Jeffrey Wilks und Lise Spiegel Wilks, Wolfgang Wittrock, Britta Zöllner, Thomas W. Bechtler, zL Zellweger Luwa AG und all denjenigen, die ungenannt bleiben wollen.

Freunde stehen einem an guten wie an schlechten Tagen bei. Beide gab es in den Jahren, in denen dieses Projekt Gestalt annahm. Für ihre Beständigkeit und Liebe danke ich Hilton Als, Paul Chan, Angus Cook, Gary Garrels, Robert Littman und Patricia van der Leun ebenso wie meinem Sohn Henry Kohring und meiner Mutter Betty Halbreich. Glenn Lowry machte mir die große Freude, zur Aufgabe der Kuratorin zurückkehren zu können, sprich mich intensiv mit dem Leben eines anderen Menschen zu befassen. Auch wenn Polkes hinsichtlich seiner Stärke und seines Umfangs fast einzigartiger Einfluss unter den heute tätigen Künstlern weitgehend unbestritten ist, habe ich den Menschen Polke häufig vermisst. Zweimal hat er mich in meinen Träumen heimgesucht und dabei einmal in meinem Wohnzimmer leise mit Immanuel Kant gesprochen. In Freud'scher Manier betrachtete ich dies als einen Angsttraum und verwandelte den Namen Kant („can't) in die Schlussfolgerung „I can't do this“ („Ich kann das nicht“). Mit Sicherheit war dieser Traum ein zutreffendes Spiegelbild der Wirklichkeit, denn keine Einzelausstellung vermag die definitive Sigmar-Polke-Schau zu sein. Es gilt noch viele Ausstellungen zu machen, und ich beneide die Kollegen, die sie in Angriff nehmen und organisieren werden. Mir bleibt glücklicherweise ein großer Schatz an Erinnerungen und – so hoffe ich – die kritische Einsicht, die ich dem Künstler verdanke, sich nicht zu sehr auf die Vernunft zu verlassen, auf die reine nicht und auch auf keine andere. Allerdings habe ich kein Wohnzimmer. Danke, Sigmar.



# Vorwort und Danksagung

In vielen Geschichten wird erzählt, wie Sigmar Polke Kuratoren, Sammler und Museumsdirektoren abblitzen ließ und alle Versuche, in seinem Kölner Atelier persönlich vorzusprechen, erfolglos bleiben mussten. Polke, einer der bedeutendsten Künstler der Gegenwart, entzog sich dem Kunstbetrieb. Er entzog sich aber auch allen kunsthistorischen Kategorien. Von einer „Ordnung des Heterogenen“, die das Polke'sche Werk kennzeichne, sprach daher bereits vor zwanzig Jahren Martin Hentschel, der auch die letzte Retrospektive 1997 mit dem Künstler realisieren konnte.

Noch zu seinen Lebzeiten hatte Kathy Halbreich vom Museum of Modern Art, New York, erste Gespräche mit Polke über die Möglichkeit einer Retrospektive geführt. Bald fasste sie die wichtige Entscheidung, ihn nicht nur als Maler vorzustellen, sondern die Medienvielfalt, die sein Werk auszeichnet, in ihrer gesamten Bedeutung sichtbar zu machen. Der sprechende Ausstellungstitel *Alibis* belegt diesen neuen Blick. Die intellektuelle Unberechenbarkeit und Beweglichkeit Polkes, die sich auch in seinen materialen und medialen Wechseln niederschlägt, ist laut Halbreich mit seiner großer Skepsis gegen Kunstgeschichte, gegen die Geschichte Deutschlands sowie gegen alle Autoritäten verknüpft: „He was inventing an approach to art-making – what it meant to be an artist – when German history as well as modern art has been poisoned and capital, T<sup>4</sup> truth was suspect.“

Von Beginn an und in den ersten Gesprächen, die Kasper König und Philipp Kaiser mit Glenn Lowry, Nick Serota, Chris Dercon und Kathy Halbreich führten, war es unser großer Wunsch, eine Ausstellung im Museum Ludwig zu organisieren, die einen solchen neuen Blick auf Polkes Werk ermöglichen könnte – und zwar an dem Ort, der lange sein Lebensmittelpunkt gewesen war.

Düsseldorf und Köln – die beiden konkurrierenden Kunststädte des Rheinlandes – prägten über mehrere Jahrzehnte das kulturelle Geschehen der alten Bundesrepublik. Der „Brennpunkt Düsseldorf“ stand in den 1960er Jahren für ZERO, Fluxus und für Joseph Beuys, den einflussreichen Lehrer an der Kunstakademie Düsseldorf. Die „Geburt der Kunstmetropole Köln aus dem Geist der [neuen] Musik“ (Wulf Herzogenrath) konnte wiederum neben der vielfach praktizierten Intermedialität der Künste ab 1967 auch den „Kunstmarkt Köln“ vorweisen.

Im Rheinland verbrachte Sigmar Polke etwa fünfzig Jahre seines Lebens: 1943 in Oels/Schlesien geboren, lebte er von 1953 bis 1971 in Düsseldorf und von 1978 bis zu seinem Tod 2010 in Köln. In den 1970er Jahren lagen seine Lebensmittelpunkte in Hamburg, Willich und Zürich. Diese spärlichen biografischen Daten können kaum vermitteln, wie verbunden Sigmar Polke mit der Künstlerszene des Rheinlandes in den 1960er und 70er

Jahren war und welchen Einfluss er bis in die 1980er Jahre hinein auf die Künstler der Region ausübte.

1963 stellte er in Düsseldorf gemeinsam mit Konrad Lueg, Gerhard Richter und Manfred Kuttner aus; seine Arbeiten waren 1969 Teil der bekannten Ausstellung *Konzeption – Conception* im Städtischen Museum Schloß Morsbroich in Leverkusen; 1973 engagierte sich Polke für die Düsseldorfer Künstlerszene, indem er eine Gruppenausstellung mit neunzig Künstlern im Rahmen des *Between 7* in der Düsseldorfer Kunsthalle mitorganisierte. An seine Zusammenarbeiten mit Christof Kohlhöfer, Achim Duchow, Katharina Steffen und Astrid Heibach und anderen, seine Verbundenheit mit Katharina Sieverding, Klaus Mettig, Stephan Runge, Udo Kier, Michael Buthe und seinen Einfluss auf Georg Herold, Martin Kippenberger, Albert und Markus Oehlen – das heißt auch an die Lebendigkeit der Düsseldorfer Künstlerszene – zu erinnern, war die Leistung der elfmonatigen Ausstellung *Sigmar Polke: Wir Kleinbürger!* in der Hamburger Kunsthalle 2010, in der reiches Material dieser Künstlerszene und der kollaborativen Arbeiten mit Polke ausgebreitet war.

Institutionell wollte sich Sigmar Polke im Rheinland hingegen nicht vereinnahmen lassen. 1976 provozierte er in der Düsseldorfer Kunsthalle mit seiner Inszenierung der großen Ausstellung in der Tübinger Kunsthalle *Sigmar Polke. Bilder, Tücher, Objekte: Werkauswahl 1962–1971* einen Eklat. In Köln fand zu seinen Lebzeiten nur eine institutionelle Ausstellung statt. In der Josef-Haubrich-Kunsthalle war 1984 ein Überblick über seine Werke von 1963 bis 1983 zu sehen. Die Katalogtexte zu dieser Ausstellung prägten die Rezeption seiner Werke: Der Sammler Reiner Speck wies in seinem Text „Okkulte Intelligenzen“ darauf hin, wie häufig Polkes Werke auf okkulte Experimente und die spiritistische Mode des 19. Jahrhunderts anspielen. Und auch Jürgen Hohmeyer stellte Polkes neue großformatige abstrakte Gemälde mit dem Titel seines Katalogbeitrages „Alchemie der giftigen Bilder“ in die bis in das 16. Jahrhundert zurückgehende Tradition alchemistischen Gedankengutes. Bis heute sind es die abstrakten Gemälde mit auf Temperaturen, Licht und Luftfeuchte reagierenden Malmaterialien, die neben den frühen „Pop“- und seinen konzeptuell angelegten Arbeiten am meisten bekannt sind. Seine Werke der 1970er Jahre wurden hingegen bis zur Ausstellung *Sigmar Polke: Wir Kleinbürger!* 2010 kaum wahrgenommen.

Im Museum Ludwig fällt die Ankaufsgeschichte – genauer die Geschichte der Schenkungen – von Werken Polkes mit dieser Rezeptionsgeschichte zusammen: Bereits 1974 konnte aus der Jubiläumsspende zum 150-jährigen Bestehen des Wallraf-Richartz-Museum (das Museum Ludwig wurde 1976 gegründet)

das frühe Rasterbild *Kopf* von 1966 erworben werden. 1991 schenkte die Gesellschaft für Moderne Kunst am Museum Ludwig dem Haus eine markante unbetitelte Arbeit von 1986: Auf einem Bildträger, der mittig in der Horizontalen aus schwarzem Persierfelleimitat mit schwarzem Wolltuch zusammengenäht ist, hatte Polke weiße Farbe in einer großen Wellenform ausgeschüttet, die wie ein monströser Kopf erscheint. 1997 erwarben die drei Förderkreise des Wallraf-Richartz-Museum/Museum Ludwig *Ruine* von 1994 für die Sammlung. Aus demselben Jahr stammt eine Arbeit aus der Reihe der Transparentbilder, *Fensterfront*, die Irene Ludwig dem Museum Ludwig 2002 als Geschenk übergab. Bis in das Jahr 2009 fehlten auch dem Museum Ludwig Werke von Polke aus den 1970er Jahren. Dann jedoch schenkten Anna Friebe-Reininghaus und Ulrich Reininghaus der Kunststiftung im Museum Ludwig eine mit 180 Objekten nahezu vollständige Sammlung der Editionen. Diese Objekte vermitteln wie keine anderen den Geist der 1960er und 70er Jahre, als die Mythen von Autorschaft und Originalität lustvoll unterwandert wurden.

Gerade im Zusammenhang mit der besonderen Rezeptionsgeschichte war es für die Ausstellung im Museum Ludwig bedeutsam, Polkes Früh- und Spätwerk mit seinen Arbeiten der 1970er Jahre in ein neues Verhältnis zu setzen. Die Ausblendung der 1970er Jahre lässt vieles rätselhaft erscheinen: Polkes Fotografien und Objekte Ende der 1960er Jahre wirken im Gesamtwerk isoliert. Die kleinformatigen Gemälde voller Witz und Ironie aus den 1960er Jahren kontrastieren mit den großformatigen, abstrakten Gemälden der 1980er Jahre. Die figurative oder ironisch-kritische Beschäftigung mit der abstrakten Kunst der Moderne sind kaum mit den Gemälden der 1980er Jahre in einen Zusammenhang zu bringen, die in vielfachen Materialien schwelgen.

Der Bruch seiner Arbeiten aus den 1980er Jahren mit seinem Frühwerk wird biografisch mit einer langen Reise durch Südasiens und Australien begründet, die Polkes Hinwendung zur Natur und zu neuen Malmaterialien inspiriert haben. Aber auch die lauten, mit Massenkultur angereicherten und in unterschiedlichsten Medien umgesetzten kollaborativen und politisierten Arbeiten der 1970er Jahre, für die Martin Kippenberger und andere Künstler Polke verehrt haben, helfen, den Blick auf sein Werk neu zu öffnen. In den 1970er Jahren wurden in der Bundesrepublik die politischen Bewegungen durch die Neuen Sozialen Bewegungen und die Sponti-Bewegung abgelöst. Die Studentenrevolte der 1960er Jahre, die ihren Ausgangspunkt in der Kritik der Verleugnung und Verdrängung des Nationalsozialismus hatte, mündete im sogenannten Deutschen Herbst, der die Bonner Politik prägen sollte. Damals beendete die Regierung von Helmut Schmidt die Reformära Willy Brandts und bereitete die „geistig-moralische Wende“ Helmut Kohls vor. Polke verfolgte das Zeitgeschehen hellseherisch und beobachtete die gesellschaftlichen Veränderungen kritisch. Er bewegte sich mit seinen Mitstreitern in Willich und Zürich in den Milieus der Neuen Sozialen Bewegungen und der Sponti-Bewegung. Sein Ende der 1970er Jahre erwachtes Interesse an Goyas Werk muss in diesem Zusammenhang auch als ein

Versuch gewertet werden, eine neue künstlerisch-politische Standortbestimmung vorzunehmen, die seine Arbeitsphase der 1980er vorbereitet hat.

Zu den zentralen Arbeiten aus den 1970er Jahren wie *Mao* aus der Sammlung des Museum of Modern Art und *Alice im Wunderland* aus einer Privatsammlung war es möglich, aus der Sammlung Liebelt in Hamburg eine Auswahl aus der Werkgruppe *Wir Kleinbürger!* auszuleihen, zu der zum Beispiel auch *Can you always believe your eyes* oder *Baumhaus* gehören. Mit diesen Arbeiten werden nicht nur für die in den 1970er Jahren repräsentativen Themen wie psychedelische Wahrnehmungserweiterungen durch Drogen oder postkoloniale Realitäten ferner Länder und ihr Funktionieren als Sehnsuchtsräume angesprochen. Die neuen Malmaterialien wie phosphoreszierende Flüssigkeiten oder die fließenden Farben, die dem Motiv des Baumhauses aus einer Fotovorlage aus dem 19. Jahrhundert hinterlegt sind und die an die Gemälde der 1980er Jahre erinnern, verweisen auf eine kontinuierliche Auseinandersetzung Polkes mit neuen künstlerischen Mitteln.

Es ist sicherlich auch kein Zufall, dass Polkes Produktion der Editionen in den 1970er Jahren besonders intensiv war, waren es doch gerade die Möglichkeiten technischer Reproduktion, die ihn auch in seinen anderen Arbeiten interessierten und die Zusammenarbeit ermöglicht haben. Wie kaum ein anderer hat er sich den als seelenlos verschrienen Formen der Printmedien geöffnet. Während amerikanische Pop-Art-Künstler den Siebdruck für sich entdeckten, wählte Polke den deutlich industriell geprägten Offsetdruck. Die Editionen boten Polke damit die Möglichkeit, die Rasterung in ihr eigentliches Medium des Offsetdrucks zurückzuführen. Seine Editionen stehen als facettenreiches, vielschichtiges Werk in enger Wechselbeziehung zu seinem Œuvre. Sie lassen wie Polkes Filme die intensiven Arbeitsprozesse sichtbar werden. Sie verdeutlichen, wie fluid und veränderlich sein Werk ist.

Die ausgestellten Werke entfalten am Ort ihres Entstehens eine besondere Brisanz. Dies gilt nicht zuletzt für seine Filme, die der Estate Sigmar Polke im Rahmen der Vorbereitung zu dieser substanziellen Retrospektive aufzuarbeiten begonnen hat. Eine konzise Auswahl von Filmen ist in die Ausstellung so integriert, dass Polkes Filme als seine vielfältige Inspirationsquelle, aber auch als autonome Werke entdeckt werden können. Dass Polke zu seinen Lebzeiten deutlich mehr Filme geschaffen hat, als er jemals in Ausstellungen einbezog, wird auch Thema einer Tagung sein, die Barbara Engelbach für das Museum Ludwig in Kooperation mit Ursula Frohne, Professorin für Kunstgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts, an der Universität Köln veranstalten wird. Ein weiterer Aspekt werden die Zeitgenossen und Weggefährten sein, die zeitgleich Filme machten und mit Polke in einem Austausch standen. Gerade in Köln und im Rheinland der 1960er und 70er Jahre waren kulturelle Aktivitäten in besonderer Weise verdichtet. Polkes intensive Beschäftigung mit Film fiel in eine Phase, in der das Rheinland ein lebendiges Experimentierfeld dieses Medium war. Für kurze Zeit überschritten sich die konkurrierenden Felder von Kunst und Film in Ausstellungen und Filmprogrammen.

Die Intensität, mit der Sigmar Polke zu verschiedenen Anlässen gefilmt hat, spiegelte den Grad seines Interesses an bestimmten Projekten wider. Zu seinem Beitrag im deutschen Pavillon auf der Biennale in Venedig 1986, für den erden Goldenen Löwen erhielt, sind viele Filme entstanden. Sie reichen von den Vorarbeiten und -recherchen bis zur endgültigen Installation des *Biennale-Zyklus* in Mönchengladbach. Dass sein bekannter sechsteiliger *Biennale-Zyklus* von 1986 aus konservatorischen Gründen grundsätzlich nicht ausgeliehen werden kann, war für uns Anlass, mit dem Museum Abteiberg Mönchengladbach – der Museumsdirektorin Susanne Titz und der Sammlungsleiterin Hannelore Kersting – ein gemeinsames Programm zu entwickeln, um das in einer Zugfahrtstunde zu erreichende bedeutende Gemäldekonvolut einzubinden.

Auch im Namen von Barbara Engelbach, Kuratorin, Sammlung Zeitgenössische Kunst, Fotografie und Medienkunst am Museum Ludwig, die das Projekt seit 2012 betreut, möchte ich mich sehr herzlich bei Kathy Halbreich, Stellvertretende Direktorin, The Museum of Modern Art, Mark Godfrey, Kurator für internationale Kunst an der Tate Modern, und Lanka Tattersall, Kuratorische Assistentin in der Abteilung Malerei und Skulptur, The Museum of Modern Art, für die angenehme Zusammenarbeit bedanken. Es freut uns außerordentlich, dieses ungewöhnliche Ausstellungsprojekt in Köln zu realisieren, und wir sind all den Leihgebern, Gesprächspartnern und Ratgebern, die Kathy Halbreich nennt, ebenfalls zu großem Dank verpflichtet.

Ein besonderer Dank geht dabei nochmals an den Estate Sigmar Polke, an Augustina von Nagel, Georg Polke, Anna Polke, Georg Castell, Michael Trier, Astrid Heibach, Anke Mebold sowie Kathrin Barutzki, Nelly Gawellek und Sophia Stang, die mit großer Offenheit der Ausstellung in Köln begegneten und sie auf vielfältige Weise unterstützten. Eine so umfangreiche und große Ausstellung braucht potente und verlässliche Partner, die die Begeisterung für ein solch einzigartiges Vorhaben teilen. Die Schirmherrschaft für dieses ambitionierte Ausstellungsprojekt übernahm die Ministerpräsidentin des Landes Nordrhein-Westfalen Hannelore Kraft sehr gern. Wir freuen uns sehr, dass uns darüber hinaus die substanzielle Unterstützung der Ausstellung durch die Staatshaftung des Landes gewährt wurde. Dankbar sind wir für die großzügige gemeinsame Förderung der Kulturstiftung des Bundes und der Kulturstiftung der Länder. Für die Unterstützung und das Vertrauen in die Arbeit des Museums bereits zu einem frühen Zeitpunkt danken wir der RheinEnergie AG. Auch der Volkswagen AG möchten wir herzlich für die partnerschaftliche Förderung danken. Ebenso gilt unser Dank der Kunststiftung NRW für die Förderung der Ausstellung. Als verlässlicher Partner des Museum Ludwig hat auch die Peter und Irene Ludwig Stiftung zur Realisierung dieser Ausstellung beigetragen und wir möchten uns herzlich dafür bedanken.

Yilmaz Dziewior, Direktor  
*Museum Ludwig, Köln*





# Grußwort

Sigmar Polke hat als Maler, Grafiker, Bildhauer, Filmemacher und Fotograf gearbeitet. Und er war auch ein Ironiker: Sein beißender Humor rieb sich an der Gesellschaft und machte auch vor der Kunstszene nicht Halt. Die nämlich ließ er wissen, seine Arbeit stelle kapitalistischen Realismus dar. Höhere Wesen hätten ihm befohlen, die obere rechte Ecke eines Bildes schwarz zu malen und das bisschen Kunst mache er „mit links“. Polke war nicht einzuordnen. Er liebte es anzuecken, nicht nur mit seiner Zollstockpalme und der Werkgruppe „*Original und Fälschung*“, wobei seine verbalen Provokationen darüber hinwegtäuschen konnten, dass er einer der fleißigsten und auch nachdenklichsten Künstler seiner Zeit war.

Ich freue mich sehr darüber, dass Sigmar Polke nun in Nordrhein-Westfalen, wo er fast sein gesamtes Leben verbrachte, eine große Retrospektive gewidmet ist. Das Museum Ludwig präsentiert und ehrt einen Künstler, der sich von buchstäblich allem inspirieren ließ, was ihn umgab, der mit skeptischer Distanz das Zeitgeschehen begleitete und der deutsche Geschichte, Krieg, Nachkriegszeit und Wirtschaftswunder verarbeitete, ohne dass sein Werk jemals schwermütig gewirkt hätte.

Ganz gleich, wie das Ausstellungspublikum auf die 250 Arbeiten reagieren wird: Niemand dürfte auf die Idee kommen, Sigmar Polke habe seine Kunst „mit links“ geschaffen. Zwei Hände hat er schon gebraucht, zumal er als bekennender Alchemist auch mit gefährlichem Material wie Arsen experimentierte. *Alibis*, der Titel der Ausstellung, steht dabei wohl eher für Polkes Lust an der Verwandlung als für seinen Wunsch nach Camouflage. Er wollte wahrgenommen werden, ohne auf einem Podest zu landen.

Sicher wird die Retrospektive gleichermaßen Begeisterung und Ablehnung provozieren. Gleichgültig wird sie niemanden lassen, und genau das wäre ganz im Sinne Sigmar Polkes. Ich beglückwünsche die Ausstellungsmacher – nicht zuletzt zu ihren Vermittlungsprogrammen für Jugendliche – und wünsche ihnen viele interessierte Besucherinnen und Besucher.

Hannelore Kraft  
*Ministerpräsidentin des Landes NRW*

# Grüßwort als Sponsor

Kunst stellt Fragen. Im Besonderen spiegelt sich diese Qualität im Wirken von Sigmar Polke, mit dem er maßgeblich die Wahrnehmung nicht nur deutscher, sondern auch internationaler Kunst der Gegenwart bestimmt hat. Sein freimütiges Spiel mit Kunstformen, seine Offenheit gegenüber Einflüssen aus anderen Regionen sowie seine ironische Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Themen lassen aus der Begegnung mit seiner Kunst einen eindrucksvollen Fragenkatalog entstehen, der zu neuen Antworten ermutigt.

Die Fähigkeit, Bekanntes zu hinterfragen und neue Blickwinkeln zu eröffnen, ist Ausdruck von Kreativität und zugleich die Basis für Innovation. Volkswagen ist diesem Anspruch mit seinen Technologie- und Mobilitätskonzepten eng verbunden. Deshalb fördert das Unternehmen Kunst- und Kulturprojekte, die den Weg zu neuen Ideen ebnen.

Volkswagen ist hoch erfreut, nach dem in New York begleiteten Auftakt für die weitreichende Retrospektive *Alibis: Sigmar Polke* auch das Museum Ludwig unterstützen zu dürfen. Damit erfährt das Schaffen dieser außergewöhnlich kreativen Persönlichkeit eine hervorragende Würdigung in Köln, jenem Ort, der über viele Jahre Polkes Heimat und Zentrum seines Wirkens war.

All jenen, die *Alibis: Sigmar Polke* in Köln erleben, wünschen wir eine spannungsvolle und anregende Auseinandersetzung mit dem Werk eines wegweisenden Künstlers. Ebenso danken wir auf diesem Weg dem Museum Ludwig für die vertrauensvolle Zusammenarbeit.

Benita von Maltzahn  
*Leitung Kultur und Gesellschaft  
Volkswagen Konzernkommunikation*

Das Museum Ludwig ist weltweit bekannt für seine einzigartige Sammlung und seine außergewöhnlichen Ausstellungen. Nun wird es zur Bühne für die Sigmar-Polke-Retrospektive. Polke war einer der bedeutendsten Künstler der Nachkriegszeit, der in der weiten Welt der Kunst einen festen Platz und in Köln sein Zuhause gefunden hatte. Nach Stationen in New York und London ist die Ausstellung *Alibis: Sigmar Polke* nun in seiner Wahlheimat angekommen. Die RheinEnergie freut sich sehr, ihren Beitrag zu einer solchen Ausstellung in Köln zu leisten und dem Museum Ludwig als Partner zur Seite zu stehen.

Polke war eng mit der hiesigen Kunstszene verbunden und damit lange Teil des Rheinlands. Das sind wir ebenfalls – schon etwas länger: Seit mehr als 140 Jahren versorgen wir die Menschen in der Region – und nicht nur die Künstler – zuverlässig mit Energie und frischem Trinkwasser. Wir entfalten als Teil der Gesellschaft aber auch ein breit gefächertes Engagement für die Menschen hier vor Ort. Entsprechend eng verbunden fühlen wir uns auch den Kulturstätten.

Mit unserem Engagement für Kultur, Wissenschaft, Familien, Soziales und Sport tragen wir dazu bei, dass Köln eine lebendige Metropole sein und bleiben kann. Museen und Ausstellungen müssen bezahlbar und für ein breites Publikum erlebbar bleiben – für die Kölnerinnen und Kölner, aber auch für die Gäste in unserer Stadt. Kunst braucht Publikum. Und das wiederum muss die Möglichkeit haben, zu sehen, zu vergleichen und zu staunen – in diesem Jahr etwa über das faszinierende Werk Sigmar Polkes.

Darum wünschen wir dem Museum Ludwig, dem wir seit Jahren eng verbunden sind, für diese einzigartige Retrospektive alles Gute und allzeit ein volles Haus.

Dr. Dieter Steinkamp  
*Vorstandsvorsitzender der RheinEnergie AG*

# Grußwort

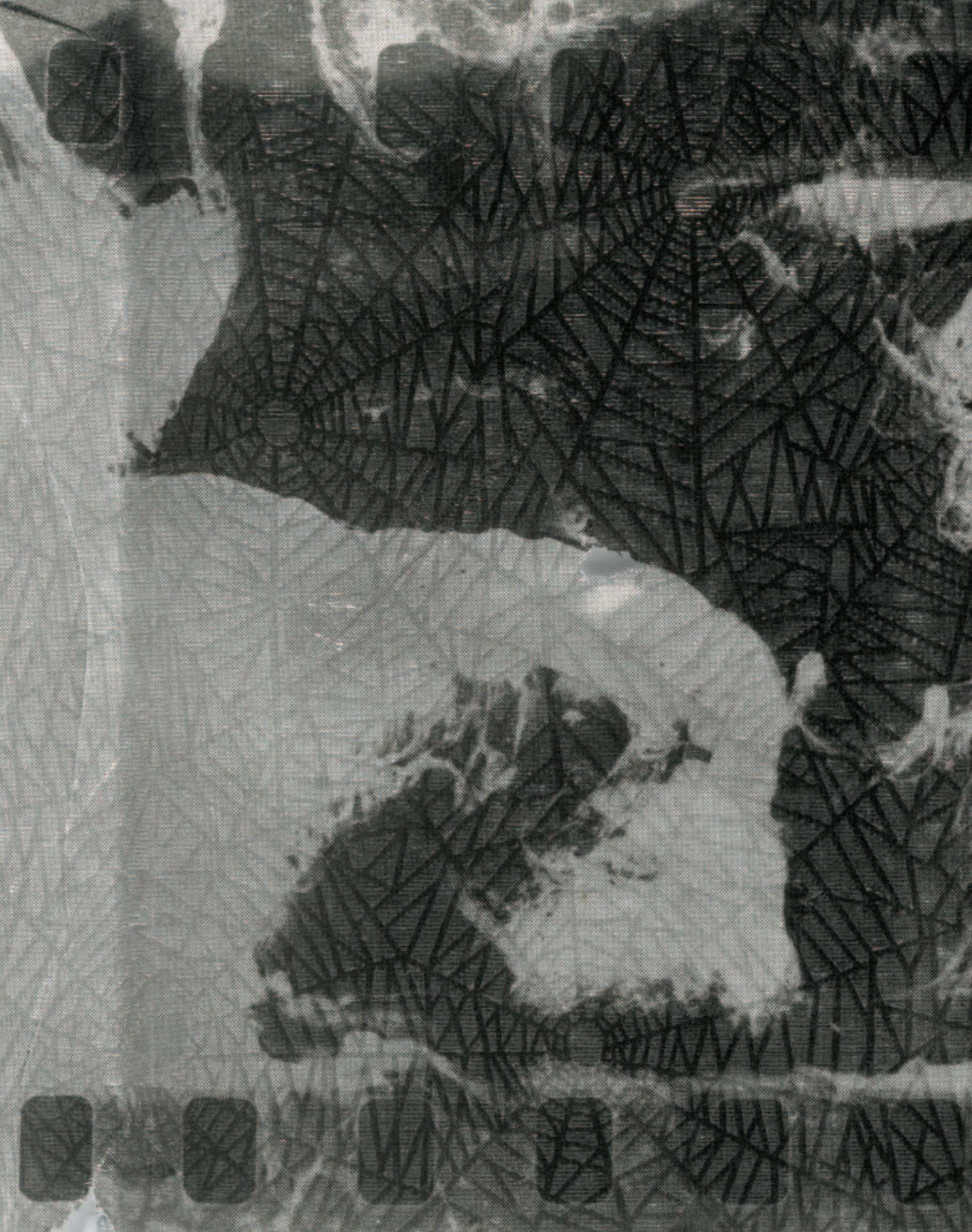
Als Begegnung von „Meteorit und Bergkristall“ beschrieb Dirk Stemmler, Kommissar des deutschen Pavillons bei der 42. Biennale von Venedig, 1986 die Arbeiten Sigmar Polkes. Seine Installation aus Wandmalereien und Materialbildern, die je nach Temperatur, Luftfeuchtigkeit und Betrachtungsstandpunkt sowohl Farbe wie Oberflächenbeschaffenheit änderten, bescherte Polke in jenem Jahr die Auszeichnung mit dem Goldenen Löwen und legte den Grundstein für große internationale Erfolge. Der anarchische, neodadaistische Provokationskünstler, als der Polke in den 1960er Jahren angetreten war, verwandelte sich überraschend in den Naturforscher und Alchemisten – ohne die Nähe zum Profanen je ganz preiszugeben. Virtuos verband Sigmar Polke transzendente Ebenen und Alltagsbeobachtungen, kosmische Spekulation, naturkundliches Experiment und tagespolitischen Kommentar. Was um ihn herum geschah, was er in Katalogen, Zeitschriften, Zeitungen und im Fernsehen fand, all das filmte, sammelte, zeichnete er auf. Das Private und das Politische waren Teil eines unablässigen Materialstroms, den er kontinuierlich in seinen multimedialen künstlerischen Prozess einspeiste. Aus den fünfzig Jahren seines Schaffens erwuchs auf diese Weise eine künstlerische Alltagschronik – beginnend mit bissigen Kommentaren zu westdeutschen Befindlichkeiten der frühen 1960er Jahre, die als „Kapitalistischer Realismus“ in die Kunstgeschichte eingegangen sind, bis zu seiner ironischen Hinterfragung des Modischen in *Season's Hottest Trends* von 2003.

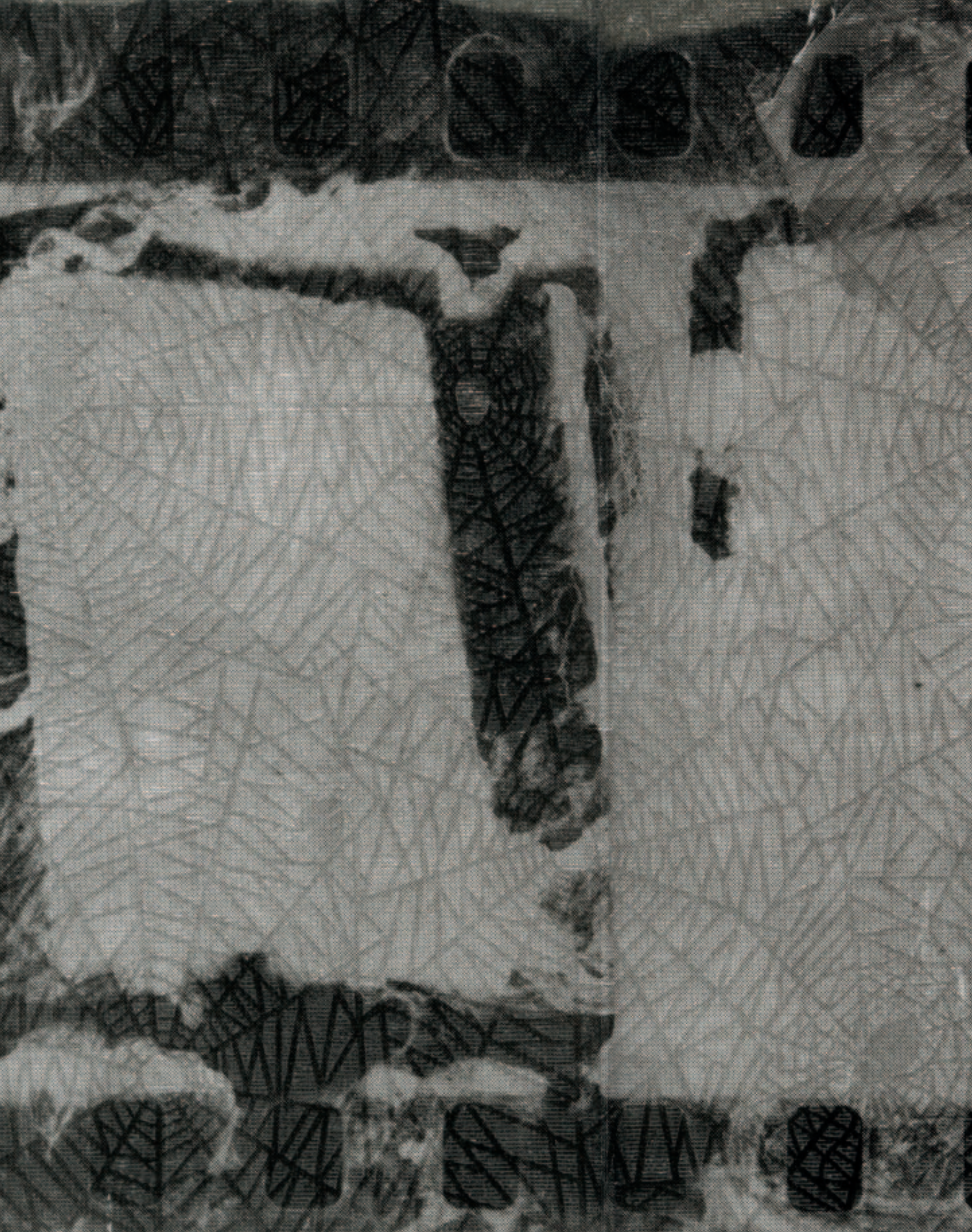
Die Ausstellung *Alibis: Sigmar Polke. Retrospektive* zeigt all diese Arbeiten. Sie ist die bislang größte und vollständigste Schau des überbordenden Lebenswerks von Sigmar Polke. Anfangs noch persönlich an der Konzeption beteiligt, starb der Künstler 2010 – damit verwandelte sich das Ausstellungsprojekt

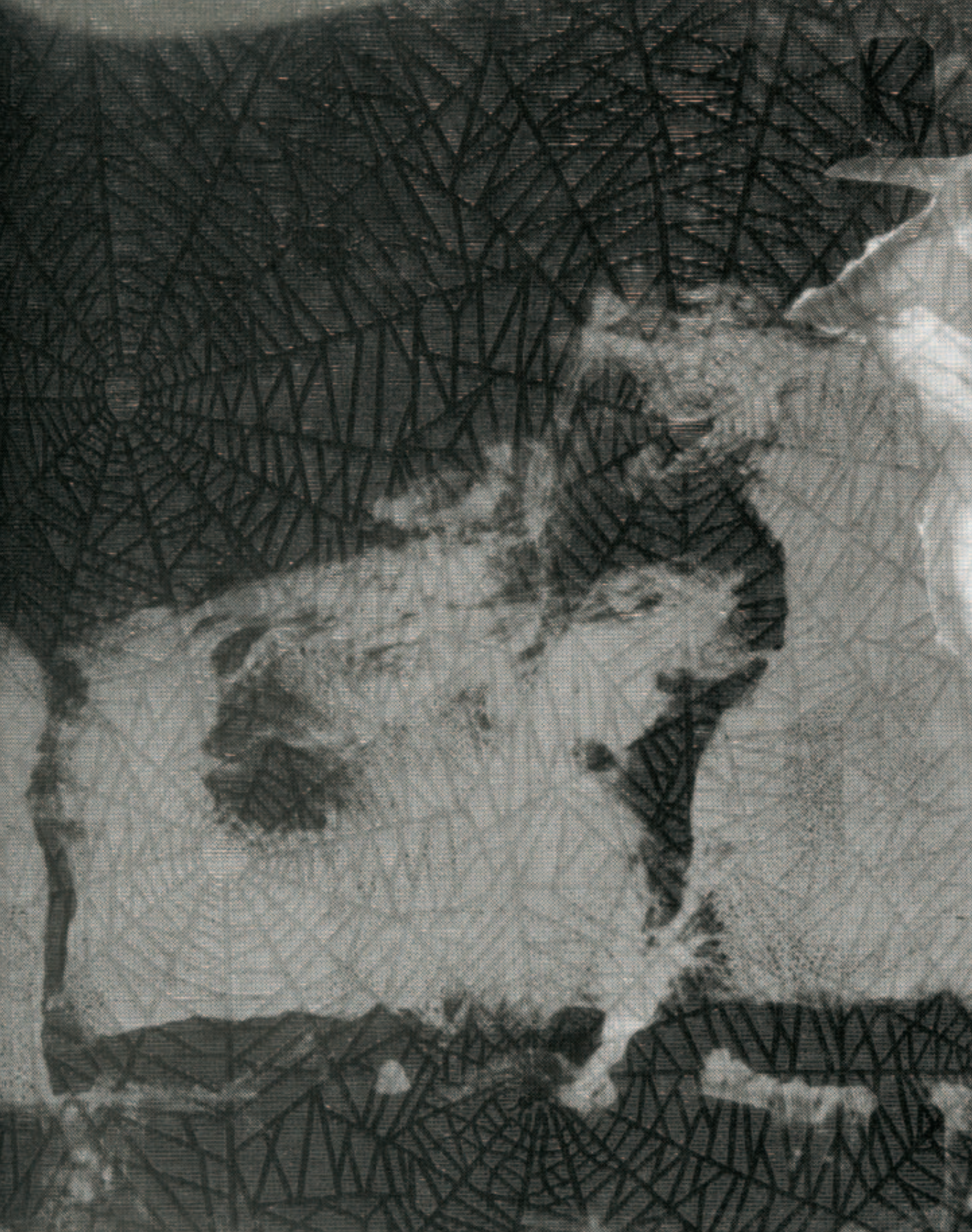
in die Retrospektive eines nunmehr abgeschlossenen Werks. Besonders begrüßenswert ist dabei aus Sicht der Kulturstiftung der Länder und der Kulturstiftung des Bundes, dass die Ausstellung nach Stationen in New York und London ausgerechnet in Köln – der Stadt, in der Polke von 1978 bis zu seinem Tod lebte und arbeitete – ihren krönenden Abschluss findet. Auf diese Weise entsteht die glänzende Gelegenheit, den reichen Sammlungsbestand des Museum Ludwig an Arbeiten Polkes zu präsentieren. Erstmals wurde für die Ausstellung in Köln zudem das enorm umfangreiche, kaum schon bekannte filmische Schaffen Polkes systematisch erfasst und für die Öffentlichkeit aufbereitet. Wir danken allen Leihgebern und den Direktoren der drei beteiligten Institutionen, Glenn D. Lowry vom Museum of Modern Art in New York, Chris Dercon von der Tate Modern in London und Kasper König, Philipp Kaiser sowie Yilmaz Dziewior vom Museum Ludwig in Köln, die diese Ausstellung möglich gemacht haben. Wir danken zudem den verantwortlichen Kuratorinnen, Kathy Halbreich und Lanka Tattersall, Kurator Mark Godfrey und Barbara Engelbach, die die Ausstellung in Köln betreut, und freuen uns auf die Funken, die die Begegnung mit Sigmar Polkes Werk – mit „Meteorit und Bergkristall“ – von Köln aus schlagen wird.

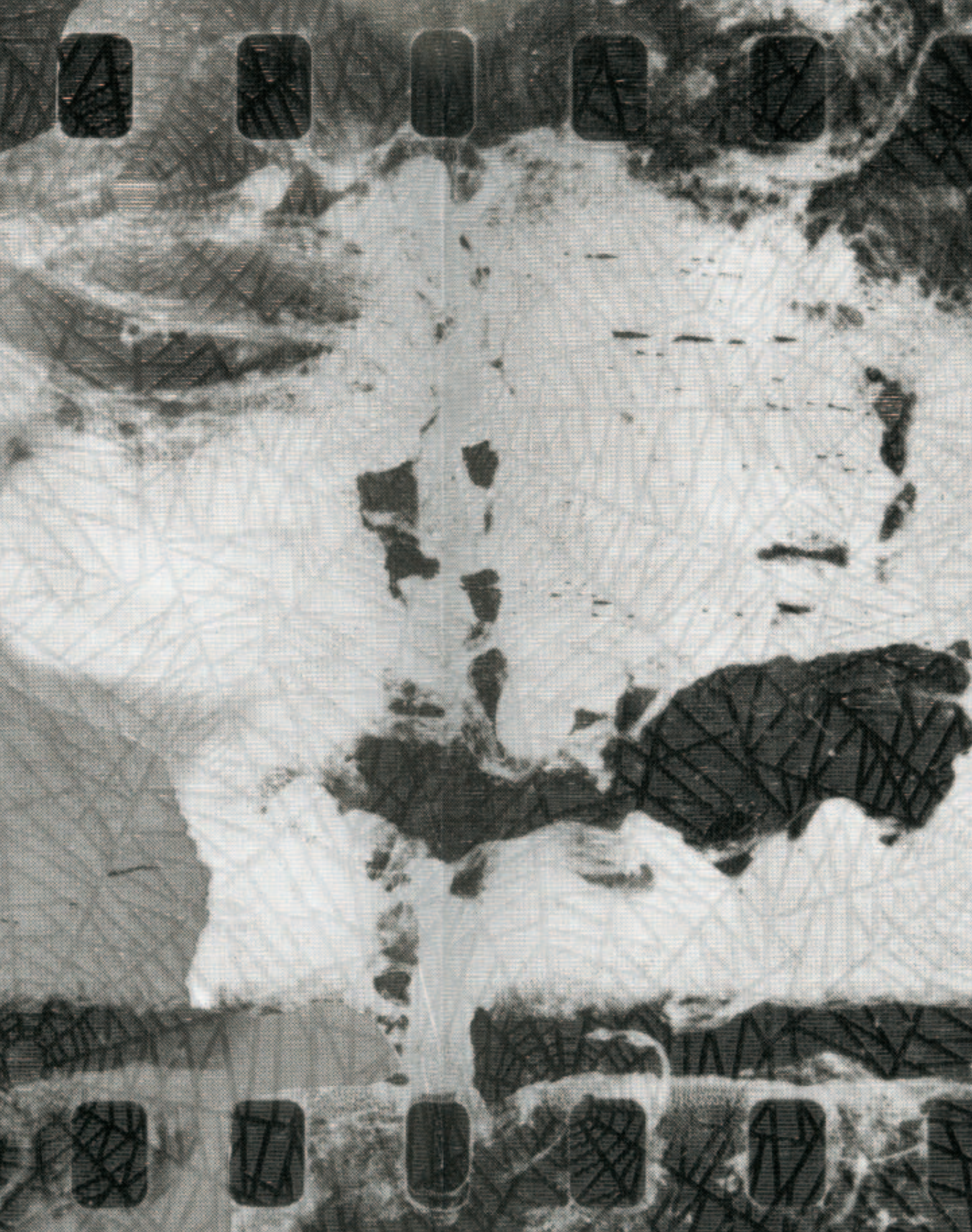
Hortensia Völckers  
*Künstlerische Direktorin  
Kulturstiftung des Bundes*

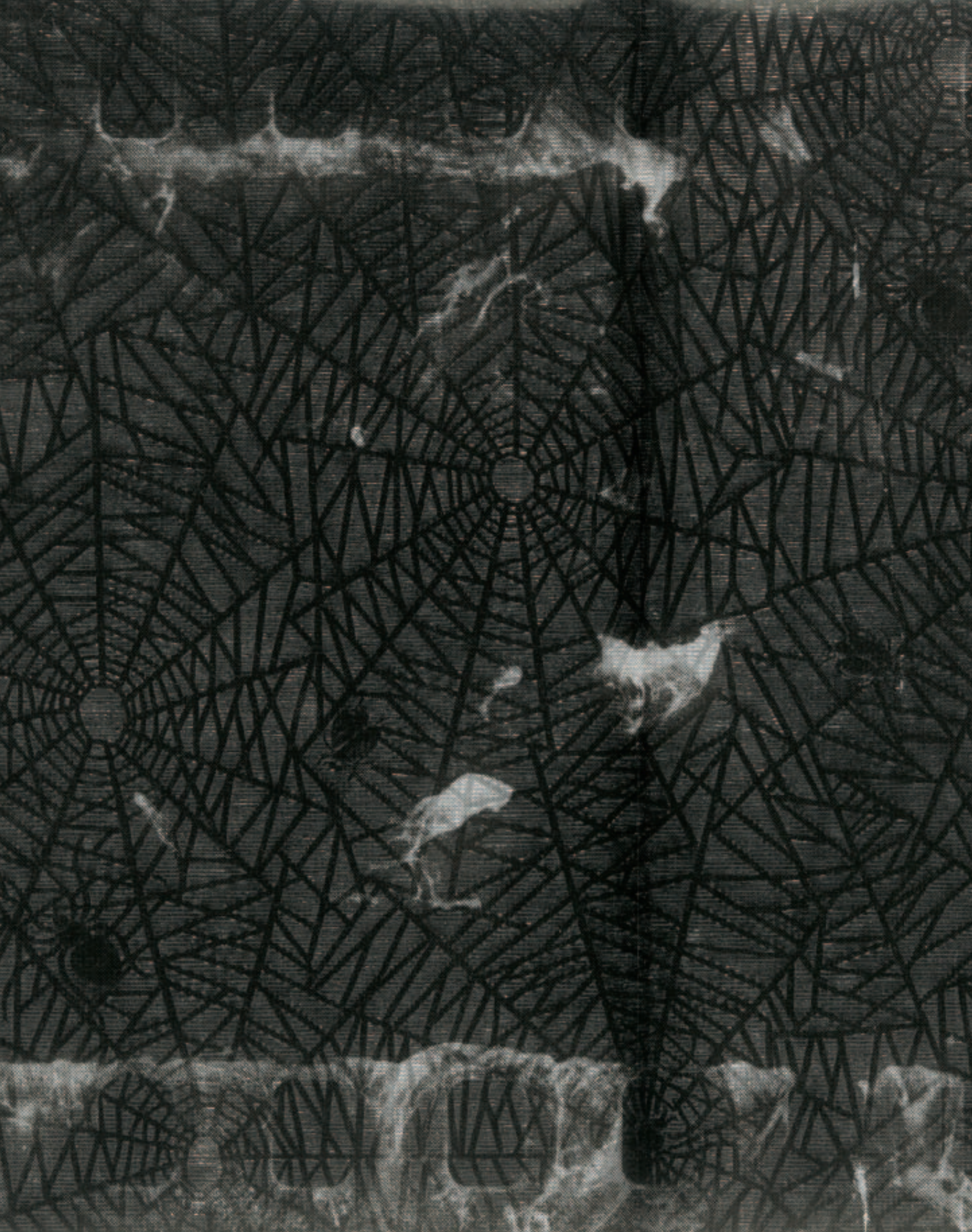
Isabel Pfeiffer-Poensgen  
*Generalsekretärin  
Kulturstiftung der Länder*



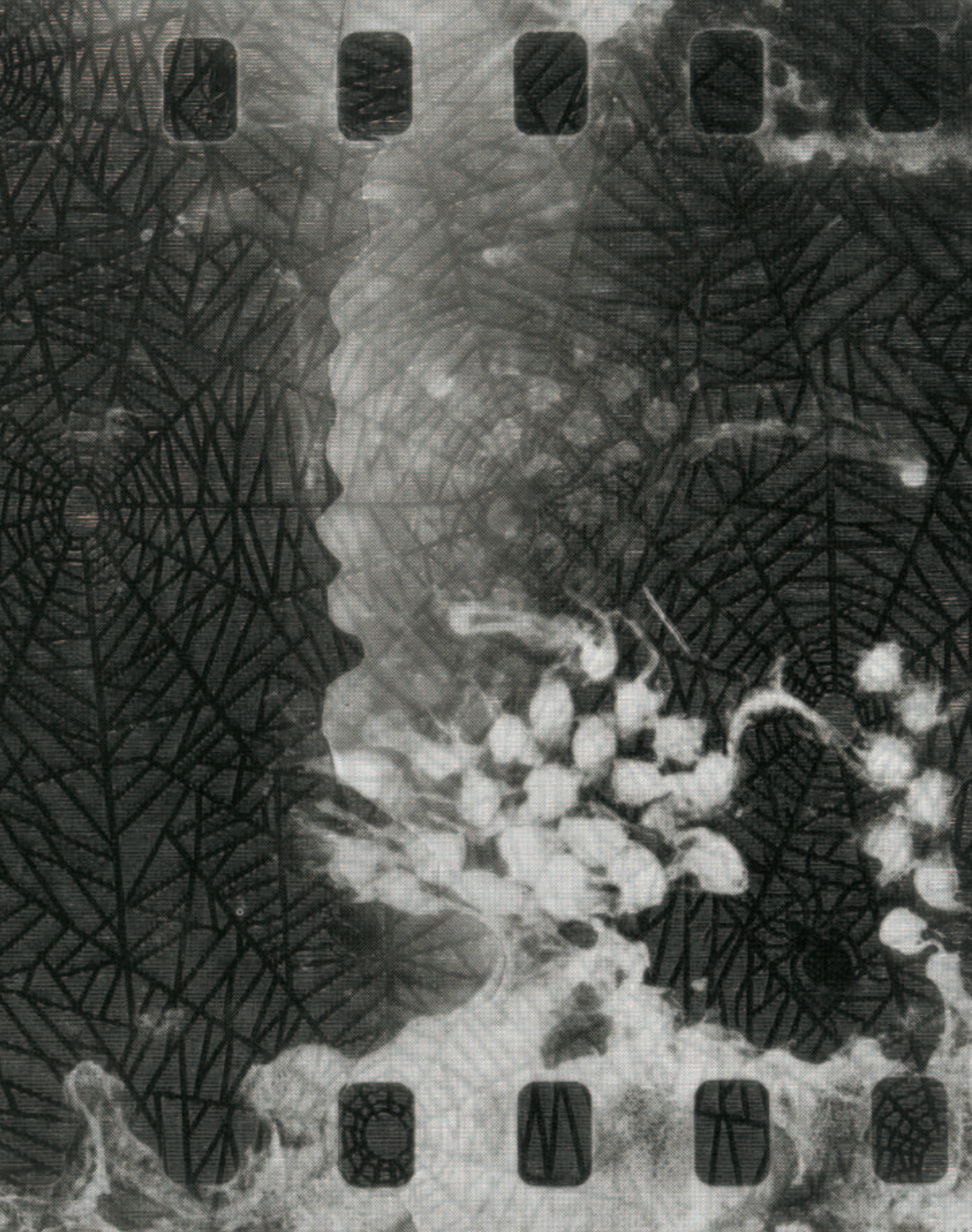












# Polke im Kontext: Eine Chronologie<sup>1</sup>

*Kathrin Rottmann*

„Man existiert nicht in einem Vakuum, man ist eingebunden in der Zeit“, beschrieb Sigmar Polke 2003 seine Arbeitsweise.<sup>2</sup> Auch in der Kunstgeschichte und Kunstkritik wurde häufig bemerkt, dass Polke zeitgenössisch gearbeitet habe, beispielsweise wenn es heißt: „Polkes frühe Bilder haben in diesem Sinne ausschließlich mit der Bundesrepublik zu tun. Er kartographierte die kulturelle Landschaft, wie sie sich hierzulande dem fassungslosen Betrachter geboten haben muß [...]“.<sup>3</sup> Diese Auffassung von der Zeitgenossenschaft begründet sich in der Vorstellung, dass die künstlerische Arbeit kaum anders zu denken sei als im Sinne einer „Auseinandersetzung mit vorgefundener Wirklichkeit“.<sup>4</sup>

Umgekehrt wird oft beschrieben, dass Polke mittels seiner großen Reise 1980/81 aus der zeitgenössischen Bildwelt ausgestiegen sei und sich den Farben, der Alchemie und den humanistischen Bildungsgütern gewidmet habe. Doch sie scheinen für Polke ebenso zeitgenössisch gewesen zu sein wie die aktuelle Tageszeitung, die er durcharbeitete, um Überschriften, Fotos und Zeitungsnipsel zu sammeln.<sup>5</sup> Auch der Gebrauch der alten Quellen, Techniken oder Pigmente war „nicht frei von dem, was bei Polke und in der Welt passiert“.<sup>6</sup> In seiner Zeit eingebunden zu sein, umfasste Polke zufolge die Vergangenheit wie auch die Kunstgeschichte: „Ich mag es, wenn meine Kunst Bezüge zur Vergangenheit, zu meinen Wurzeln aufweist. Ich kann nicht vergessen, was meine Vorfahren gemacht haben. Auch wenn die Resultate neu aussehen, was mich betrifft, schlage ich als Künstler einen akademischen Pfad ein. Ich verfolge gerne gewisse Bilder, Techniken und Prozeduren. Es ist eine Methode, das zu verstehen, was stark von der Tradition bedingt ist.“<sup>7</sup>

Polke verwehrt sich dagegen, dass man seine Arbeiten als „Zeitbild“ betrachte, dessen Entstehung sich nur dem verdanke, „das draußen passiert“.<sup>8</sup> Die vermeintliche Widersprüchlichkeit zwischen der ausdrücklichen Zeitgenossenschaft und dem davon gänzlich unabhängigen künstlerischen Arbeiten kündigte er 1966 in einem Interview an, indem er erklärte, er habe sich „sozusagen aufgespalten, um mir selbst und den Dingen außerhalb meiner Person nicht unrecht zu tun und sie irgendwie zu unterdrücken. Vielleicht vereinigt sich alles irgendwann einmal, das kann ich nicht sagen, ich bin ganz froh über diese Art der Mehrseitigkeit [...]“.<sup>9</sup>

Chronologien sind mittlerweile fester Bestandteil von Ausstellungskatalogen und versprechen den Gewinn logischen Sinngehalts, indem sie kontingente Ereignisse in zeitlicher Abfolge auflisten.<sup>10</sup> Eine Chronologie von Polkes Arbeiten könnte man allerdings auch als rhizomatischen Hypertext oder wie auf einer Warburg'schen Bildtafel organisieren, um die nicht chronologischen Querverbindungen und die „Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen“ zu visualisieren.<sup>11</sup> „Das isolierte Kunstwerk hat für den Historiker immer etwas Beunruhigendes. Er wird versuchen, ihm Zusammenhang und Atmosphäre zu geben“, erklärte Heinrich Wölfflin 1921, denn „alles hängt mit allem zusammen“.<sup>12</sup> Der vorliegende Text handelt deshalb davon, wie politisch ein Schiller-Zitat oder wie unpolitisch eine Reise nach Afghanistan für Polke sein könnte. Diese Kartierung der Bundesrepublik Deutschland erschließt ausgehend von einigen Arbeiten Polkes exemplarisch deren kulturellen, sozialen und politischen Kontext und, wie Polke es vorschlug, die Gleichzeitigkeit von Gegenwart und Kunstgeschichte.



Sigmar Polke in Mailand. 1997. Fotografien von AVN



A

B



C



A. Sigmar Polke. „Wir wollen frei sein wie die Väter waren“. 1964. Kugelschreiber auf Papier, 29,5 x 21 cm. Sammlung Froehlich, Stuttgart B. „Väter sind Täter“. 1970er Jahre, aus Angelika Franz (Hrsg.), *Das endgültige Buch der Sprüche und Graffiti* (1987), München 1996. C. Postkarte von Ernst Stückelbergs Fresko *Teil's Sprung* (1880/82). Um 1900 D. Der holländische Quizmaster Lou van Burg in seiner Fernsehsendung *Der goldene Schuss*, 15. Februar 1965 E. Sigmar Polke. Ohne Titel (*Drei weibliche Akte*). Um 1960. Holzschnitt, 35,9 x 24,6 cm, Privatsammlung. F. Installationsansicht *Dada: Dokumente einer Bewegung*, Kunsthalle Düsseldorf und Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, 1958, mit Werken von Max Ernst. Fotografie von Hannah Höch. Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur

# Schiller im Nachkriegsdeutschland

„Wir wollen frei sein wie die Väter waren“, steht auf einer Kugelschreiberzeichnung von 1964 in einer Sprechblase, die einem Blitz entsteigt (Abb. A). Der Ausruf klingt, als könne er unmöglich nach dem Nationalsozialismus entstanden sein, als die Gegenkulturen eine „Alternative zur Vaterwelt“ suchten, als von der „vaterlosen Gesellschaft“ die Rede war, nachdem die Väter aus der Kriegsgefangenschaft entlassen wurden und die Flüchtlinge durch Europa zogen.<sup>13</sup> Auch die Polkes mussten 1945 fliehen, zunächst aus dem schlesischen Oels nach Wachstedt in Thüringen, dann 1953 über Westberlin nach Düsseldorf.<sup>14</sup>

Von den Vätern hieß es seinerzeit, sie unternähmen „Ausflüge sonntags in die Umgebung [...], mit Gesangsübungen im Freien, Ermahnungen zum Laut- und Deutlichsprechen, Aufforderungen zum Geradegehen [...] hart, genau, stimmig – sehr deutsch.“<sup>15</sup> Keiner wollte so sein. In Polkes Zeichnung ist die Auseinandersetzung mit den „Nazi-Väter[n]“ der BRD (Abb. B) mit einem bürgerlichen Bildungsgut kommentiert, das kaum noch zeitgemäß erschien:<sup>16</sup> dem Rüttschwur aus Friedrich Schillers Drama *Wilhelm Tell* von 1804, begleitet von einem Blitz, gemäß der Ikonografie des Tellsprungs, wie er in den Fresken der Tellskapelle am Vierwaldstättersee mit einem Blitz gezeigt wird (Abb. C).

Der ältere Stoff über den legendären Helden der Eidgenossen gehört seit der Französischen Revolution zu den europäischen Freiheitsmythen. Schillers Drama, das die Nationalsozialisten zuerst feierten, dann verboten, war in den 1950er Jahren – neben den Arbeiten von Gotthold Ephraim Lessing und Johann Wolfgang von Goethe – als deutscher Klassiker etabliert. Es wurde jedoch in den 1960er Jahren einer Revision unterzogen, da der Entwurf der freiheitlichen Bergidylle, das nationale Pathos und das martialische Heldentum als überholt betrachtet wurden.<sup>17</sup> Doch zugleich konnte in der interaktiven TV-Spielshow *Der goldene Schuss* jeder nach dem Vorbild des berühmten Schützen mit der Armbrust auf einen Apfel schießen und „Tele-Tell“ spielen (Abb. D).

Tells unzeitgemäßer Schwur schlägt in der Zeichnung wie ein Blitz ein. Zu dieser dadaistisch anmutenden Komposition könnte Polke, der sich bereits vor seinem Studium an der Kunstakademie Düsseldorf mit den Avantgarden des 20. Jahrhunderts beschäftigt hatte (Abb. E), der Besuch der ersten Dada-Ausstellung im Nachkriegsdeutschland 1958 animiert haben.<sup>18</sup> Sie zeigte unter anderem die Arbeiten von Francis Picabia und Max Ernst (Abb. F) und war Dadas „Wirkung in die Zukunft“ gewidmet sowie den „Verbindungen Dadas in unsere Zeit“, die in Düsseldorf bald darauf in einer Reihe von Fluxus-Aktionen aufgerufen werden sollten.<sup>19</sup>

D



E



F





A

D



F



G



A. Sigmar Polke. *Schokoladenbild*. 1964. Lack auf Leinwand, 89,5 x 99,7 cm. Glenstone B. Manfred Kuttner, Konrad Lueg, Sigmar Polke und Gerhard Richter. Einladung zu einer Ausstellung in der Kaiserstraße 31a, Düsseldorf, 11. Mai 1963. Offsetdruck auf Papier, jedes Exemplar mit individuellem Zeitschriftenausschnitt (21 x 20,5 cm). Privatsammlung C. Sigmar Polke vor dem Schaufenster in der Kaiserstraße 31a, Düsseldorf, 1963, mit Manfred Kuttners *Heiliger Stuhl* (1962), Konrad Luegs *OWO-Paket* (Datum unbekannt), Polkes *Massenmedien* (1963) und einem Objekt mit zwei Puppen in einem Rahmen von Gerhard Richter (1963). Fotografie von Kuttner D. K. O. Götz. Werbung für Sprengel Schokolade. 1950 E. „Billige Schokolade im Handel“, aus: *Der Spiegel* Nr. 30, 22. Juli 1968. F. Joseph Beuys. Ohne Titel, um 1963. Ölfarbe auf Zeitschriftenpapier, 20,6 x 8,1 cm. Stiftung Museum Schloss Moyland, Sammlung van der Grinten G. Dieter Roth. Ohne Titel. 1968. Kochschokolade und braune Farbe auf Holzbrett, 32 x 37 x 5 cm. Dieter Roth Foundation, Hamburg

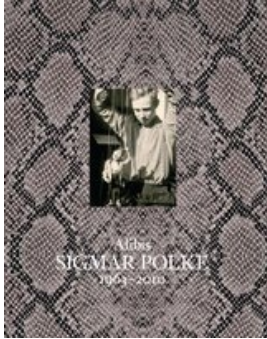
# Deutscher Pop

Neben der „Vergangenheitsbewältigung“ war „Pop“ ein weiteres „Zauberwort“ der 1960er Jahre. Während seines Studiums an der Düsseldorfer Kunstakademie malte Polke einen angebrochenen Schokoladenriegel (Abb. A). Das Gemälde erweiterte nach dem Vorbild der US-amerikanischen Pop-Art, auf die Polke und seine befreundeten Kommilitonen sich beriefen, „die Ikonografie des Essens um Alltagskost“.<sup>20</sup>

Gerhard Richter, Konrad Lueg, Manfred Kuttner und Sigmar Polke fanden seinerzeit keine Galerie, die sie vertreten wollte. Richter lebte von der Flüchtlingsbeihilfe, Lueg sortierte Post, beide arbeiteten nebenher als Hilfslehrer und bauten wie Kuttner Karnevalswagen, während Polke auf dem Finanzamt aushalf und einige Buntglasfenster verkaufte.<sup>21</sup> 1962 taten sie sich zusammen und luden im Jahr darauf mit den Worten „POP-ART? [...] NOUVEAU-REALISME?“ und „NEO-DADA?“ zu ihrer Ausstellung in den leer stehenden Räumen einer ehemaligen Metzgerei in Düsseldorf ein (Abb. B). In ihrer Presseerklärung gaben sie bekannt, es handele sich um die „erste Ausstellung ‚Deutscher Pop-Art‘“, und sie zeige Arbeiten, „für die Begriffe wie Pop-Art, Junk Culture, imperialistischer oder Kapitalistischer Realismus“ zutreffend seien.<sup>22</sup> Die Düsseldorfer Maler beschrieben den „German Pop“ als westdeutsches Pendant zum sozialistischen Realismus der DDR, aus der Polke, Kuttner und Richter einige Jahre zuvor emigriert waren, um in der BRD auf das Wirtschaftswunder und die Schaufensterauslagen (Abb. C) zu treffen, die Polke später so häufig fotografierte. Die Pop-Art, von der seinerzeit in Deutschland nur wenige Kenntnis nahmen, kannten sie lediglich aus Kunstzeitschriften.<sup>23</sup> Erst einige Monate nach ihrer Ausstellung erwarb der Düsseldorfer Galerist Alfred Schmela in New York Roy Lichtensteins Gemälde *Paar* (1963), und erst 1964 wurde auf der Biennale in Venedig im US-amerikanischen Pavillon Pop-Art ausgestellt, wohingegen sie auf der *documenta III* im selben Jahr kaum berücksichtigt wurde.<sup>24</sup>

Anders als die US-amerikanische Pop-Art thematisierte Polkes Pop nicht die Serialität der Waren und Verpackungen. Obwohl Polkes Lehrer K. O. Götz, in dessen Klasse sich Polke, Richter, Lueg und Kuttner kennengelernt hatten, 1950 eine Werbeanzeige für Sprengel Schokolade gestaltete (Abb. D), vermied Polke die Marken und inszenierte stattdessen „die labilen Ordnungen, die dem Kreislauf der Nahrungsmittel entsprechen“, die durch den Verzehr ihre Form verändern.<sup>25</sup> Der Konsum von Schokolade stieg 1964, nachdem die bis dahin gültige Preisbindung aufgehoben worden war, enorm (Abb. E).<sup>26</sup> Während die Produzenten dem verschärften Wettbewerb mit der Einführung neuer Sorten und Verpackungsgrößen begegneten, arbeiteten die Künstler mit der nun billigen Massenware: Joseph Beuys, der an der Düsseldorfer Kunstakademie lehrte, bemalte eine Werbeanzeige für Schokolade mit rotbrauner Ölfarbe (Abb. F), als handele es sich um verflüssigte Schokolade; Dieter Roth, der ebenfalls an der Akademie unterrichtete, schmolz die Schokolade und setzte ihren Verfallsprozess in Gang (Abb. G); Polke wiederum malte ihren Verzehr.





Kathy Halbreich

**Alibi: Sigmar Polke 1963-2010**

Gebundenes Buch, Pappband, 328 Seiten, 24,0x28,5  
520 farbige Abbildungen  
ISBN: 978-3-7913-5420-0

Prestel

Erscheinungstermin: März 2015

Erste umfassende Retrospektive eines der bedeutendsten deutschen Künstler der Gegenwart

Malerei, Fotografie, Film, Skulptur, Zeichnungen, Drucke, Performance und Glasmalerei:  
Alibi: Sigmar Polke 1963–2010 vereint erstmals die gesamte mediale Vielfalt des deutschen Multitalents.

Polke brachte seine Skepsis gegenüber allen gesellschaftlichen, politischen und künstlerischen Gepflogenheiten der deutschen Geschichte und des Wandels in der Nachkriegszeit in seinen Werken zum Ausdruck. Und gilt heute als einer der einflussreichsten Künstler der deutschen Nachkriegszeit. Er besaß einen ehrfurchtlosen Witz, der ihn frei mit den Konventionen der Kunst und der Kunstgeschichte spielen ließ. Durch sein ständiges Ausprobieren gibt es nicht den einen Polke-Stil und auch kein bevorzugtes Medium in seinem Schaffen. Dadurch ist alles im Fluss, fungiert gar als Alibi, und macht den Künstler un(be)greifbar.