

---

Dr. Gerd Mörsch

## Das Ornament in Sigmar Polkes Werk der 60er Jahre

Inhaltliche und formale Kennzeichen der Ornamenttheorie  
in den Werkgruppen der Stoff- und Rasterbilder

URN: urn:nbn:de:bsz:16-artdok-42298

URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2016/4229>

---

## Inhaltsverzeichnis

- Einleitung S. 1
- Polkes Raster S. 3
- Das Ornamentale in Polkes Rasterbildern S. 9
- Polkes Stoff S. 12
- Das Ornamentale in Polkes Stoffbildern S. 17
- Fazit zum ornamentalen Charakter der Stoff- und Rasterbilder Polkes S. 19
- Literaturverzeichnis S. 24

## Einleitung

Ornament als Bild, Bild als Ornament? Obwohl viele der Künstler der Moderne scheinbar nichts so sehr fürchteten, wie den Vergleich ihrer Malerei mit der vor allem in Jugendstil und Art Deco wiederbelebten Tradition der Ornamentik, lassen sich viele ihrer Werke nicht erst aus heutiger Perspektive ohne Begriffe und Kategorien der Ornamentik nur unzureichend analysieren. Diese nicht zuletzt durch kunsttheoretische Entwicklungen, wie sie sich paradigmatisch in Alois Loos Schriften<sup>1</sup> und seiner Parole „Das Ornament ist ein Verbrechen“ widerspiegelt, begünstigte Aversion zahlreicher Künstler und kann in gewisser Weise mit jener gegen die Abstraktion in den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts verglichen werden. Denn auch letztere lässt sich als Folge unzähliger Derivate in den Bereichen der Massenkultur und des Innovationswillens einer jungen Künstlergeneration verstehen. Beiden Epochen und ihren hier nur angedeuteten künstlerischen Gegenbewegungen liegt die „globale Hochzeit“ einer Stilrichtung zugrunde. Einerseits die der „welterobernden Jugendstil- und Wohnkultur“<sup>2</sup> zu Beginn des 20. Jahrhunderts und andererseits jene des Informel genannten abstrakten Expressionismus in Amerika und Europa während der fünfziger und frühen sechziger Jahre des letzten Jahrhunderts.

Das Oeuvre Sigmar Polkes und besonders seine nicht nur die frühe Werkphase typische Stilpluralität lässt sicher nicht ohne diesen kunsthistorischen Hintergrund genauer verstehen, bedenkt man, dass der Maler sein Studium 1961 – also inmitten jener Entstehungsphase der sogenannten Postmoderne – an der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf bei Gerhard Hoehme und Karl-Otto Goetz begann. Doch angesichts des eingeschränkten Themas dieser Arbeit – die Frage, inwieweit Gesichtspunkte der Ornamenttheorie den beiden zu Beginn der sechziger Jahre von Polke begonnenen Werkgruppen der Raster- und Stoffbilder gerecht werden – können die zweifelsohne einflussreichen, zeitgenössischen Bewegungen wie Pop Art, Op-art oder Fluxus nur im Sinne der Ergänzung bzw. Unterstützung der Argumentation des Textes erwähnt werden. Eine genauere Analyse der Unterschiede zwischen den Werken Polkes im Sinne des von ihm gemeinsam mit Konrad Lueg und Manfred Kuttner 1963 proklamierten

---

<sup>1</sup> Alois Loos, Gesammelte Schriften, Wien-München, 1962.

<sup>2</sup> Klaus Hoffmann, Neue Ornamentik, S. 9.

Kapitalistischen Realismus und den Werken amerikanischer und britischer Pop Art Künstler erscheint zwar besonders angesichts der nicht nur in den Rasterbildern deutlichen „Vorreiterrolle“ letzterer notwendig, kann ihm Rahmen dieser Arbeit jedoch nicht geleistet werden.<sup>3</sup>

Im folgenden sollen anhand einleitender Kapitel zu den spezifischen Eigenschaften der jeweiligen Werkgruppe Grundlagen für das Verständnis der Raster- und Stoffbilder als Bildgattungen an sich erarbeitet werden, um anschließend exemplarisch für die jeweilige Gattung je ein Bild im Sinne der Frage des Ornaments als Bild untersuchen zu können. So dass im abschließenden Fazit – anhand einer Besprechung des 1963 gemalten *Wurstessers* zusammen mit den Ergebnissen über den ornamentalen Charakter der Raster- und Stoffbilder – die These entwickelt wird, dass Polkes Bilder der 60er Jahre als ornamentale Verweise im Sinne des Ornaments als Spiegelbild der menschlichen Wirklichkeit verstanden werden können. Aus dieser Perspektive erscheint die einleitende Frage nach dem Ornament als Bild bzw. dem Bild als Ornament, welche auf den ersten Blick nur im Sinne formaler Aspekte<sup>4</sup> angebracht zu sein scheint, dann auch inhaltlich zugunsten der beiden möglichen Antworten bejaht werden zu können.

---

<sup>3</sup> Ansätze dieser Untersuchung finden sich u. a. in Martin Hentschel: Die Ordnung des Heterogenen – Sigmar Polkes Werk bis 1986.

<sup>4</sup> Diese offensichtlichen, formalen Aspekte ornamentaler Kunst sind verantwortlich für die begrenzte Auswahl der hier untersuchten Werke Polkes.

## Polkes Raster

„Sie können es mir glauben oder nicht, aber ich sehe meine Umwelt wirklich gepunktet“ spricht der Haluter.<sup>5</sup> „Ich liebe alle Punkte. Mit vielen Punkten bin ich verheiratet. Ich möchte, dass alle Punkte glücklich sind. Die Punkte sind meine Brüder. Ich bin auch ein Punkt“<sup>6</sup> antwortet eine nicht identifizierbare Stimme im von Sigmar Polke und Gerhard Richter erstellten Begleittext zur Ausstellung in der Galerie h in Hannover im Jahr 1966.

Vergleicht man diese Aussagen mit dem 1976 von Friedrich Wolfram Heubach veröffentlichten, pseudo-autobiographischen<sup>7</sup> Text „Sigmar Polke – frühe Einflüsse, späte Folgen, oder: Wie kamen die Affen in mein Schaffen und andere ikono-biographischen Fragen“, wird die Identität des oben zitierten Punktefreundes jedoch deutlicher. Denn dort heißt es: „Die Tatsache meiner Geburt wäre ansonsten unerheblich für mein weiteres Schaffen, wenn ich nicht seither eine Sehschwäche besäße. Sie ist zwar nicht groß, aber eben diese Kurzsichtigkeit eröffnete mir [...] den Zugang zu jener Welt des Rasters, die in meinem späteren Werk eine so große Bedeutung gewann [...] . Es gehört noch heute zu meinen leidvollsten Erinnerungen, wie an den langen Winterabenden nach dem Währungsschnitt die vielköpfige Familie freudig erregt über der frischen Ausgabe der Bäckerblume<sup>8</sup> zusammenrückte und sich einander in die Seiten stoßend zeigte, was sie leckere Brötchen, verführerische Hörnchen und grundehrliche Brote usw. nannte; – aber da, wo ihre Finger, von verzückten Rufen begleitet, hinwiesen, sah ich immer nur viele kleine tote Punkte. [...] Dass mir noch heute schwarze Punkte vor den Augen zu tanzen beginnen, wenn ich ein Brötchen sehe – selbst wenn es belegt ist – das ist mir geblieben aus jener leidvollen Zeit.“<sup>9</sup> Folgt man der Intention Heubachs, der sicher nicht zufällig oder ohne Erlaubnis mit Polkes Autorenschaft in der Ich-Form spielte,<sup>10</sup> und bedenkt

---

<sup>5</sup> Außerirdische Spezies im Rahmen der Weltraumabenteuer des Perry Rhodan von H. G. Francis.

<sup>6</sup> Sigmar Polke / Gerhard Richter in: Sigmar Polke – Bilder Tücher Objekte, S. 76.

<sup>7</sup> Heubachs in der Ich-Form geschriebener Text bewegt sich vor allem aufgrund des Witzes und seiner Ironie so nahe an einer möglichen Autobiographie Polkes, „dass er seither das unausrottbare Missverständnis erzeugt hat, es handele sich um Äußerungen des Künstlers selber“ schreibt Martin Hentschel in der Einleitung seiner Dissertation, S. 9.

<sup>8</sup> Eine Zeitschrift der Bäckerinnung, die beim benachbarten Bäcker auslag.

<sup>9</sup> Heubach in: Sigmar Polke – Bilder Tücher Objekte, S. 127.

<sup>10</sup> Am Ende des Textes heißt es: „Das im Voranstehenden verwendete autobiographische Material wurde mit Hilfe des Encephalofons [ ein Gerät zur Übermittlung drahtloser Zuneigung und anderer historischer Gemütslagen ] erhoben“, in: Sigmar Polke – Bilder Tücher Objekte, S. 127.

die persönliche Beziehung zwischen beiden, welche den „Vorteil der Authentizität“<sup>11</sup> mit sich bringt, verbirgt sich hinter dieser Kindheitsanekdote<sup>12</sup> ein wesentlicher Aspekt zur die Klärung der großen Bedeutung des Rasters in Polkes Werk der 60er Jahre:

Das Raster – die Grundlage photographischer Reproduktion von Beginn der Massenmedien bis heute – verdeutlicht in der von Polke angewandten groben Vergrößerung die Diskrepanz zwischen dem, was man wahrnimmt [leckere Brötchen] und dem, was man sieht [Punkte] . Denn, wie Siegfried Kracauer am oft zitierten Beispiel der Filmdiva auf dem Titelblatt einer Illustrierten erläuterte, „wer durch die Lupe blickte, erkannte den Raster, die Millionen von Pünktchen, aus denen die Diva, die Wellen und das Hotel bestehen. Aber mit dem Bild ist nicht das Punktnetz gemeint, sondern die lebendige Diva [...]“.<sup>13</sup> Die Fotografie und ihre technische Reproduktion im Rahmen einer Zeitschrift oder Illustrierten leistet also eine Art Vermittlerdienst, „sie ist optisches Zeichen für die Diva, deren Erkenntnis es gilt.“<sup>14</sup> Doch auch, wenn die Abbilder Zeichen sind, welche an das Original zu erinnern vermögen, wird in Wirklichkeit der „Hinweis auf die Urbilder von der photographischen Wochenration gar nicht bezweckt“, so dass das Publikum in den Illustrierten die Welt sieht, „an deren Wahrnehmung es die Illustrierten hindern.“<sup>15</sup> Diese Strategie der systematischen Infantilisierung der Gesellschaft durch die Erzeugung künstlicher Bedürfnisse und ihre ideologische Bedeutung führte Kracauer zur These, dass die „Einrichtung der Illustrierten in der Hand der herrschenden Gesellschaft eines der mächtigsten Streikmittel gegen die Erkenntnis“<sup>16</sup> sei.

Aus dieser Perspektive erscheint das Raster bei Polke als Verweis auf die Welt der technischen Reproduktion und die mit ihr untrennbar verbundene Fragwürdigkeit der von ihr dargestellten Realität und unserer Wahrnehmung.<sup>17</sup> „Nicht von ungefähr erinnern Polkes Rasterbilder an die Malerei Seurats“ schreibt Benjamin H. D. Buchloh und erklärt die geistige Verwandtschaft der beiden

---

<sup>11</sup> Martin Hentschel, Die Ordnung des Heterogenen – Sigmar Polkes Werk bis 1986, S. 10.

<sup>12</sup> Eine ähnliche Funktion erfüllte die von Beuys in seine Biographie eingeschleuste Anekdote über seine Rettung und Heilung durch Tartaren nach seinem Absturz über der Krim 1942, auch diese Legende scheint unausrottbar.

<sup>13</sup> Das Ornament der Masse, Frankfurt a. M. 1963, S. 21.

<sup>14</sup> Ebd., S. 29.

<sup>15</sup> Ebd., S. 34.

<sup>16</sup> Ebd.

<sup>17</sup> Hans Belting spricht angesichts der Analyse des Rasters in Polkes Bildern von „einem Gleichnis für das Theater der Illusion, das unsere Wahrnehmung steuert“, in: Sigmar Polke – Die drei Lügen der Malerei, S. 139.

Künstler über die historische Distanz hinweg aus ihrer „vergleichbaren Haltung gegenüber dem eigenen Metier.“<sup>18</sup> Während es Seurat in seiner Theorie des Divisionismus um die Vermittlung wahrnehmungs-theoretischer und optischer Erkenntnisse ging, versucht Polke in seiner Malerei die Vermittlung einer Ideologiekritik im Sinne Kracauers und stellt erneut die Frage nach der Funktionsweise bildlich umgesetzter Realität und deren Transformation in ein Bewusstsein von Wirklichkeit. Beide verstehen ihre Malerei als konkrete „Verwandlung von Erkenntnis in sinnliche Erfahrung“<sup>19</sup> für den Betrachter und verzichten mit ihren Techniken bewusst auf subjektiven Gestus oder persönlichen Stil. Im Geiste der Eröffnung neuer Wege für die Malerei – fernab von dem nur nach ästhetischen Maßstäben bewerteten Kunstwerk – entscheiden sich beide, wenn auch aufgrund verschiedener historischen Bedingungen, für die „Eliminierung jeder subjektivistischen Ausdrucksqualität.“<sup>20</sup>

Einen zweiten Aspekt für das Verständnis der Funktion und Bedeutung des Rasters im Werk Polkes jenseits von Wahrnehmungstheorie und Ideologiekritik bietet der 1936 von Walter Benjamin erstmals veröffentlichte Aufsatz „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.“<sup>21</sup> Grundlage für diesen Ansatz ist Benjamins zentrale These über den sozial regressiven Charakter des auratischen Originals angesichts des von ihm beschriebenen historischen Wandels der gesellschaftlichen Funktion des Kunstwerkes. Am Ende des 20. Jahrhunderts – nachdem Benjamins Ideen dank der vom Ehepaar Adorno herausgegeben gesammelten Schriften<sup>22</sup> im Umfeld der Studentenbewegung der 60er Jahre wiederentdeckt worden waren – wurde diese These im Sinne einer Opposition von Original und Reproduktion als ein Kennzeichen postmoderner Malerei wahrgenommen<sup>23</sup>, welche sich hervorragend zur Rezeption der um Massenmedien und Reproduktionstechniken kreisenden Pop Art eignet.<sup>24</sup>

„Fast alle Arbeiten Polkes“ scheinen „von der Dialektik zwischen Einmaligkeit und Reproduzierbarkeit angetrieben“<sup>25</sup> zu sein, analysiert Charles W. Haxthausen. Doch sollte man sich nicht – auch wenn besonders die frühen Rasterbilder dem

---

<sup>18</sup> Sigmar Polke – Werke aus der Sammlung Froehlich, S. 27.

<sup>19</sup> Buchloh in: Sigmar Polke – Werke aus der Sammlung Froehlich, S. 28.

<sup>20</sup> Ebd., S. 27.

<sup>21</sup> Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt a. M. 1963.

<sup>22</sup> Theodor W. und Gretel Adorno, Walter Benjamin. Schriften, 2 Bde., Frankfurt a. M. 1955.

<sup>23</sup> Rosalind Krauss in: The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture, Port Townsend 1983, S. 41.

<sup>24</sup> Charles W. Haxthausen nennt hierfür als frühestes bedeutendes Beispiel die Andy Warhol Monographie Rainer Crone; Rainer Crone, Andy Warhol, Stuttgart 1970.

<sup>25</sup> Sigmar Polke – Die drei Lügen der Malerei, S. 187.

Klischee des postmodernen Künstlers als „rücksichtlosen Vernichter“ der Aura des Originals scheinbar sehr entsprechen – über die Widersprüche zwischen Benjamins Reproduktionsthese und der Intention Polkes täuschen lassen. Denn seine ungewöhnliche Technik kehrt den Prozess der Transformation vom Original in die technische Reproduktion um und hebt somit gleichzeitig die Einzigartigkeit des Kunstwerkes entgegen der von Benjamin begrüßten Tendenz des Verlustes seiner Aura hervor.<sup>26</sup>

Nachdem zuerst mit Hilfe einer Lupe die Anzahl der Punkte der Vorlage festgestellt wurde, wird das Raster Punkt für Punkt mit einem Stempel – Polke verwendet hierfür die kleinen runden, an den Enden billiger Bleistifte aufgesetzten Radiergummis<sup>27</sup> – auf die Leinwand gedruckt.<sup>28</sup> Vor allem aufgrund der Monumentalisierung<sup>29</sup> ihrer Größe erscheinen die von Hand auf die Leinwand übertragenen Punkte nun nicht mehr nur als Mittel der Reproduktion, sondern sind „selbst [zum] erstrangig[en] Motiv, in eins mit dem, was“<sup>30</sup> sie ursprünglich darstellen sollen, geworden. In der Tradition des Op Art Wegbereiters Josef Albers macht Polke mittels dieser Punktmutation auf einen für die Funktion der Rasterreproduktion wesentlichen Wahrnehmungsautomatismus aufmerksam. Dieser bewirkt, dass sobald wir ein Muster sehen, wir nichts anderes als das Muster wahrnehmen können. In umgekehrter Weise aber – hier zeigt sich die Bedeutung für das Raster – können wir, sobald wir das intendierte Motiv sehen, das ihm zugrundeliegende Muster nicht mehr wahrnehmen. Martin Hentschel spricht in diesem Zusammenhang von einer für Polkes Raster konstitutiven „doppelten Lesart: unter der Perspektive des Musters entzieht sich der Gegenstand, der doch andererseits mit seiner Hilfe erst hervorgebracht wird.“<sup>31</sup>

Im einem Interview begründet der Künstler seine Vorgehensweise wie folgt: „Dann gefällt mir das durch die Vergrößerung des Bildes hervorgerufene Schwimmen und in Bewegungeraten der Punkte. Der Wechsel von

---

<sup>26</sup> Charles W. Haxthausen nennt Polkes Werk im Zusammenhang der Opposition von Original und Reproduktion eine „nötige Korrektur zu der problematischen These Benjamins“, Sigmar Polke – Die drei Lügen der Malerei, S. 201.

<sup>27</sup> Angesichts der Bedeutung von Billigmaterialien wie Acryl oder Lack, die Polke bewusst gegen jegliche Maltradition verwandte, kann diese Methode als ironische Anverwandlung bzw. bewusste Provokation der Unregelmäßigkeiten vermeidenden, modernen Drucktechnik interpretiert werden.

<sup>28</sup> Mitte der sechziger Jahre gibt Polke die mühsame Stempel-Technik zugunsten des Pouchoir-Verfahrens auf, hierbei wird das Raster mit Lochblech und Spritzpistole erzeugt.

<sup>29</sup> Meist dienten Kleinanzeigen als Vorlage, was den oben angesprochenen Prozess der Vergrößerung ins Extreme steigert.

<sup>30</sup> Hentschel in: Sigmar Polke – Die drei Lügen der Malerei, S. 52.

<sup>31</sup> Die Ordnung des Heterogenen – Sigmar Polkes Werk bis 1986, S. 119.

Erkennbarkeit und Unerkennbarkeit der Motive, die Unentschiedenheit und Zweideutigkeit der Situation, das Offenbleiben. [...] Die vielen Punkte vibrieren, schwingen, verschwimmen, tauchen wieder auf, es stellen sich Assoziationen ein, zu Sendezeichen, Funkbildern, Television.<sup>32</sup>

„Streng genommen ist dies ein Akt der Dekonstruktion im buchstäblichen Sinne: das vermeintliche Analogon wird durch Vergrößerung als Netz von Punkten entlarvt, seine rhetorische Kraft wird gebrochen.“<sup>33</sup> Beachtet man die von Polke im vorherigen Zitat erwähnten Assoziationen, erhält seine Dekonstruktion des Rasters einen stellvertretenden Charakter für alle anderen technischen Medien. Dieser scheinbaren Abwertung des Rasters im Sinne einer Entlarvung der von Kracauer beschriebenen ideologisch-illusionistischen Funktion wird jedoch der durch die Vergrößerung hervorgerufene Prozess der Umkehrung von Grund und Figur entgegengesetzt. „Es hat nicht wenig den Anschein, als zerlege der Künstler die glatte Oberfläche der Schaubilder in ihre konstitutiven Elemente, um sie adversativ und antithematisch neu aufzubauen.“<sup>34</sup>

Wie bei den Werken der Neoimpressionisten hängt es vom Abstand des Betrachters zum Bild ab, ob er das Werk als abstrakt ornamentales Muster oder – aus gebührender Entfernung – als das, was es zu sein vorgibt, wahrnehmen will.<sup>35</sup> Dieses Changieren zwischen Ornament und Bild ist maßgeblich in Polkes Rasterbildern und findet sich auch in seinen Stoffbildern als wesentliches Charakteristikum. Wobei er jedoch im Falle des Rasters scheinbar keinen Zweifel an der Priorität der Punkte gegenüber dem illusionistischen Motiv, dessen Darstellung sie sich in der Reproduktion unterordnen müssen, aufkommen lassen will. Denn die extreme Größe des Rasters ist bewusst so angelegt, dass der Wunsch, den es selbst erweckt – „dies trifft besonders, zumindest für viele männliche Betrachter, auf Polkes aufreizende, erotische Bilder wie *Bunnies* oder *Japanische Tänzerinnen*, zu“<sup>36</sup> – ähnlich einer Fata Morgana, die sich bei

---

<sup>32</sup> Polke in: Dieter Hülsmann, Kultur des Rasters. Ateliergespräche mit dem Maler S.P., Rheinische Post, 10.5.1966.

<sup>33</sup> Haxthausen in: Sigmar Polke – Die drei Lügen der Malerei, S. 189.

<sup>34</sup> Hentschel in : Sigmar Polke – Die drei Lügen der Malerei, S. 50.

<sup>35</sup> Die daraus folgende Bedeutung der Begegnung des Betrachter mit dem Original stellt wiederum einen extremen Gegensatz zu der von W. Benjamin formulierten Reproduktionsthese da, die davon ausging, dass man das Wesentliche eines Kunstwerkes auch in seiner Reproduktion erfassen kann.

<sup>36</sup> Haxthausen in: Sigmar Polke – Die drei Lügen der Malerei, S. 190.

allmählicher Annäherung in Sand auflöst, frustriert wird.<sup>37</sup> Das vom Künstler reproduzierte, reproduktive Bild bewirkt insofern das genaue Gegenteil seiner eigentlichen Funktion: es verhindert die beabsichtigte Wahrnehmung des Dargestellten. Gleichzeitig macht es den Betrachter auf die Funktionsweisen der bildlichen Transformation von Wirklichkeit aufmerksam und stellt somit den Status der Objektivität von Fotografie und deren Reproduktionen in Frage. „Mir gefällt das technische Mittel, der Klischeecharakter des Rasters, [...] das Unpersönliche, Neutrale und Fabrikierte. Das Raster ist für mich ein System, ein Prinzip, eine Methode, Struktur. Es zerlegt zerstreut, ordnet und macht alles gleich. [...] So verstanden, glaube ich, dass mein verwendetes Raster schon eine ganz bestimmte Sicht aufzeigt“ erklärt Polke in für ihn untypischer Eindeutigkeit. Es ist „eine allgemeine Situation und Interpretation: nämlich Struktur meiner Zeit, Struktur einer Gesellschaftsordnung, genormt. Geteilt, aufgeteilt, eingeteilt, gruppiert, spezialisiert.“<sup>38</sup>

Einerseits zerstört die Simulation der Reproduktion in Polkes Rasterbildern den illusionistischen Anspruch seiner Vorlage und entlarvt somit ihren von Kracauer beschriebenen ideologischen Anspruch, andererseits wird das Raster aber durch seine Vergrößerung bis zur Abstraktion von seiner begrenzten Rolle als Bildreproduktionsmittel befreit. Es wird aus seiner „objekthaft anonymen Funktion entlassen und tritt in eine Konkurrenz mit den Materialisationen des Subjekts.“<sup>39</sup> Aus dieser Perspektive ergeben die Anfangs zitierten, dadaistisch anmutenden Worte des „Punkteliethabers“<sup>40</sup> Polke einen tieferen Sinn. Denn Polke als Maler und die Punkte des Rasters haben eine entscheidende Gemeinsamkeit: beide produzieren bildhafte Illusionen von Realität. Diese Eigenschaft macht sie in den metaphorischen Worten Polkes zu Brüdern.

Das eigentliche Motiv der Vorlagen der Rasterbilder – welches aus Sicht der Reproduktion nur als reine Struktur von mehr oder weniger dichten Punkten besteht – wird von Polke erst in einem zweiten Arbeitsschritt in klassischer Weise mit dem Pinsel auf das Stempelraster übertragen. Die Punkte werden vom Maler

---

<sup>37</sup> Erinnern wir uns an die Bäckerblume-Anekdote, versetzt Polke den Betrachter durch die Größe seines Rasters in dieselbe Situation, die er einst angesichts der für ihn unsichtbaren Leckereien durchmachte – eine simulierte Kurzsichtigkeit.

<sup>38</sup> Polke in: Dieter Hülsmann, Kultur des Rasters. Ateliergespräche mit dem Maler S.P., Rheinische Post, 10.5.1966.

<sup>39</sup> Buchloh in: Sigmar Polke – Werke aus der Sammlung Froehlich, S. 30. Auch wenn sich dieses Zitat Buchlohs auf die Stoffbilder Polkes bezieht, scheint mir der Vergleich zu den Rasterbildern angebracht, da in beiden Werkgruppen die Spannung zwischen Figur und Grund wesentlich ist.

<sup>40</sup> Siehe Zitat S. 3.

entsprechend der Vorlage so miteinander verbunden, dass nach und nach das dargestellte Motiv sichtbar wird. Hier beginnt die Metamorphose, welche aus dem massenweise reproduzierten Bild ein seinen Realitätsgrad selbst in Frage stellendes Kunstwerk – ein Unikat – macht. Denn „in der Bildlichkeit des Rasterbildes interferieren zwei Modalitäten, die reproduktive der Fotografie und die produktive der Malerei.“<sup>41</sup> Mit den von Hand eingefügten Strukturen der Vorlage führt Polke paradigmatisch den Modus der Malerei in die Welt der Reproduktion ein und hebt dadurch den krassen Dualismus zwischen subjektiver und anonym-technischer Darstellung von Wirklichkeit scheinbar auf.<sup>42</sup> Denselben Schritt vollzieht der Künstler in umgekehrter Weise allerdings schon im ersten Arbeitsschritt seiner Rasterbilder, wenn er das Raster per Stempel auf die Leinwand überträgt und somit als Fremdkörper in die Malerei einführt. Aber „gerade weil diese Aktion sinnlos ist, setzt sie einen verborgenen Sinn frei“, denn „eine reproduzierte Reproduktion wendet sich gegen ihren Sinn. Sie muss erst recht kapitulieren, wenn der Maler sie in originale Malerei zurückverwandelt, die nicht einmal von ihm selbst noch genau wiederholt werden kann.“<sup>43</sup>

### Das Ornamentale in Polkes Rasterbildern

Allen Rasterbildern gemein ist die ihnen zugrundeliegende Struktur von Punkten, welche als Weiterführung der Grundform der „Einfachen Reihung“<sup>44</sup> nach Wolfgang von Wersin zu den elementarsten Formen des „Ornament des Gleichtaktes“<sup>45</sup> gehört. Das für die technische Reproduktion notwendige, theoretisch sich über die Leinwand hinaus fortsetzende System von Punkten erfüllt somit auch in der von Polke übernommenen Form formal den Charakter eines elementaren Ornaments. Darüber hinaus erscheint besonders die für die Darstellung des abzubildenden Gegenstandes notwendige Ausrichtung, Farbe und Dichte der Rasterstrukturen im Sinne eines „dienenden“ Charakters als ein Kennzeichen der Ornamenttheorie. Denn so wie sich die Punkte der Darstellung

---

<sup>41</sup> Hentschel in: Die Ordnung des Heterogenen – Sigmar Polkes Werk bis 1986, S. 129.

<sup>42</sup> Charles W. Haxthausen behauptet, der Kunst Polkes sei die dialektische Aufhebung der Oppositionspaare Original/Reproduktion und Malerei/Fotographie gelungen, in: Sigmar Polke – Die drei Lügen der Malerei, S. 201.

<sup>43</sup> Ebd., S. 138.

<sup>44</sup> Wolfgang von Wersin, Das elementare Ornament und seine Gesetzlichkeit, S. 16, siehe Anhang.

<sup>45</sup> Ebd., S. 13.

des in der reproduzierten Fotografie enthaltenen Motives unterordnen müssen, passt sich auch das traditionelle Ornament im Sinne des Decorums an die vorgegebenen Flächen und Funktionen der ihm zugrunde liegenden Oberflächen von Architektur oder Gegenständen an – „es ist an eine bereits vorhandene Trägersubstanz gebunden und existiert nie für sich.“<sup>46</sup>

Das Abhängigkeitsverhältnis der Rasterpunkte gegenüber dem darzustellenden Gegenstand und Polkes nicht nur ironische Befreiungsversuche wurden im vorherigen Kapitel bereits angesprochen und finden sich – besonders aus der Perspektive des Changierens zwischen Bild und Ornament – in dem 1965 entstandenen Werk *Kartoffelköpfe (Mao & LBJ)* wieder.<sup>47</sup> Eine an ein Druckraster erinnernde ornamentale Struktur aus regellos bunten Punkten bedeckt in Form der „Weitführung einer einfachen Reihung“<sup>48</sup> nahezu die gesamte rechte Bildfläche. Angesichts des 1964 entstandenen Rasterbildes *Doppelportrait*<sup>49</sup> auf dessen rechter Hälfte ebenfalls der amerikanische Präsident L. B. Johnson zu sehen war, liegt die Vermutung eines ironischen „Selbstzitats“<sup>50</sup> des Malers nahe. Doch die bunte Punktestruktur der *Kartoffelköpfe* geht im Sinne der Verlebendigung ihrer Elemente über den starren Rapport auf der rechten Bildhälfte hinaus. Die Punkte beginnen in der unteren Bildmitte ihre Größe und Anordnung zu verändern. Sie verselbständigen sich und mutieren zur linken, unteren Bildfläche hin mit zunehmender Größe zu den großen Augen einer nur aus einem zunehmend blasser werdenden Pinselstrich gebildeten, ovalen Kopfform. Ihr gegenüber lächelt auf der rechten Bildhälfte ein – wieder nur aus einem zwei Bögen formenden Pinselstrich und vier abstrakt amorphen Farbflecken entwickeltes – Gesicht über einer hellen, ovalen Fläche. Letztere erinnert durch ihre Form und Farbe an die Kartoffeln des Bildtitels.

Martin Hentschel spricht angesichts dieser Darstellungspluralität von „der phantasmagorischen Qualität der Rasterpunkte, die wiederum auf ihren ursprünglich ornamentalen Charakter zurückgeht [...]“.<sup>51</sup> Doch in der Dominanz der Gesichter trotz ihrer minimalistischen Ausführung zeigt sich auch der im vorherigen Kapitel bereits angesprochene Wahrnehmungsautomatismus zulasten

---

<sup>46</sup> Kroll, Frank-Lothar: Das Ornament in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts, S. 153.

<sup>47</sup> Öl auf Lwd., 90 x 110 cm, Sammlung Frieder Burda, Abbildung siehe Anhang.

<sup>48</sup> Wolfgang von Wersin, Das elementare Ornament und seine Gesetzlichkeit, S. 16.

<sup>49</sup> Dispersion auf Lwd., 100 x 150 cm.

<sup>50</sup> Hentschel in: Die Ordnung des Heterogenen – Sigmar Polkes Werk bis 1986, S. 177.

<sup>51</sup> Hentschel in : Sigmar Polke – Die drei Lügen der Malerei, S. 56.

des zunächst gegenstandsfreien Rasters wieder. Haben wir die Punkte einmal als die Augen der Figur erkannt, können wir uns nur schwer von dieser Assoziation trennen und die Punkte wieder als solche wahrnehmen. Nur die verlebendigten, zu großen Farbflächen mutierten Elemente auf der linken Bildhälfte scheinen sich gegen diese Unterordnung zu wehren und der von ihnen gebildeten Figur Sorgen zu bereiten.

Bedrohen diese mutierten Rasterelemente den blass wirkenden Mao, während sich ihm gegenüber auf der rechten Bildhälfte L. B. Johnson – symbolisch vom konsum-ideologischen Raster im Sinne Kracauers umgeben bzw. ein Teil von ihm seiend – über Maos Angst vor den verselbstständigten Punkten freut? Formal sprechen für diese Rollenverteilung der im Titel genannten Personen vor allem die asiatisch anmutenden Augenformen des linken „Kartoffelkoppes“.

Diese Interpretation – für die sich sicherlich Gegenargumente finden lassen – soll lediglich dem Aufzeigen des grotesk weiten Bedeutungsspielraums<sup>52</sup> der ornamenthaften Punkte im Sinne eines semantischen Verweises dienen. So dass diese Vielfalt als ein „Verweisungscharakter ornamentaler Kunst, die Wirklichkeit abbildet, aber zugleich auch wieder unangreifbar von ihr entfernt scheint“<sup>53</sup> verstanden werden kann, wie ihn Georg Lukács in seiner Ästhetik beschreibt.<sup>54</sup> Neben den formalen Aspekten der Rasterstruktur finden sich in Polkes *Kartoffelköppen* also auch inhaltliche Kennzeichen für einen ornamentalen Charakter der Rasterbilder.

---

<sup>52</sup> Martin Hentschel nennt diese Vielfalt die „phantasmagorische Qualität der Rasterpunkte“ [ siehe Zitat auf der vorherigen Seite ] .

<sup>53</sup> Frank-Lothar Kroll in: *Das Ornament in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts*, S. 140.

<sup>54</sup> Georg Lukács, *Ästhetik*, Teil I, Neuwied-Berlin 1963.

## Polkes Stoff

„Es ist gut, dass Du konventionell bist, Gucky<sup>55</sup>, dass Du dir nichts daraus machst auch schöne Bilder zu malen! Du hast mit Raffael soviel zu tun wie mit den Surrealisten, mit den Impressionisten, Höhlenmalern, mit Zero, mit Picasso, mit Fluxus und den Millionen armer Teufel, die ihre Familien fotografieren. Das ist Deine Größe...“ - „Sagtest Du was?“ - „Nein, es war nichts von Bedeutung.“<sup>56</sup>

Während sich Polke in seinen ersten Werken gemäß des 1963 in Düsseldorf proklamierten kapitalistischen Realismus und im Sinne der Pop art vor allem mit der Medien- und Reklamewelt auseinandersetzt, zielen seine Stoffbilder<sup>57</sup> auf eine andere Sphäre des Lebens. Das Raster und die Werbung gehören streng genommen in den Bereich des öffentlichen Lebens, die vom Künstler verwendeten Dekorationsstoffe, Betttücher und Woldecken dagegen sind eindeutig für den häuslichen, also privaten Raum der Gesellschaft bestimmt. In dem Polke diese nicht nur symbolisch in die Sphäre der Kunst einführt, sondern sie zum wesentlichen Bestandteil – dem Bildträger – seiner Malerei macht, gelingt es ihm, auch das Private der menschlichen Wirklichkeit in seiner Kunst zu thematisieren.

Von dieser Einführung des für den privaten Gebrauch entwickelten Stoffes in die Welt des dem ästhetischen Urteil ausgesetzten Kunstwerkes ausgehend, entwickelt Martin Hentschel in Anlehnung an Kants Kritik der Urteilskraft die These der „Vermengung von einer ästhetischen mit einer außerästhetischen Betrachtungsweise.“<sup>58</sup> Denn obwohl Polke seine Malerei im Gegensatz zu den Rasterbildern hier meist ausdrucksstark oder gestisch im Sinne klassischer Peinture ausführt, bleibt das ihr zugrundeliegende Motiv des Stoffes erhalten.<sup>59</sup> Es bleibt für sich bestehen ohne seine Identität zu verleugnen. Die daraus resultierende – bereits im Rasterkapitel angedeutete – Konkurrenz zwischen Bildgrund und vom Maler ausgeführtem Bildsujet wird nun besonders deutlich, denn die Stoffbilder stellen „sich ihr bildnerisches Problem in der Konfrontation

---

<sup>55</sup> Außerirdisches, domestiziertes Wesen in den Weltraumabenteuern des Perry Rhodan von H.G. Francis.

<sup>56</sup> Sigmar Polke / Gerhard Richter in: Sigmar Polke – Bilder Tücher Objekte, S. 76.

<sup>57</sup> Die Bezeichnung Stoffbilder folgt der Klassifizierung Benjamin W. Buchlohs in: Sigmar Polke – Bilder Tücher Objekte.

<sup>58</sup> Die Ordnung des Heterogenen – Sigmar Polkes Werk bis 1986, S. 181.

<sup>59</sup> Ausschlaggebend hierfür ist auch die Tatsache, dass Polkes Malerei auf den Stoffen im Verhältnis zur Bildfläche meist nur sehr kleine Ausmaße annimmt und selten mehr als 50% bedeckt.

mit dem Bildträger selbst.“<sup>60</sup> Gerade in dieser Eigenwertigkeit, so Hentschels Argumentation weiter, ist die Vermischung von privaten und ästhetischen Empfindungen begründet.

Hintergrund dieser bewussten Konfrontation ist die 1939 von Clemens Greenberg formulierte Antithese von Avantgarde und Kitsch<sup>61</sup>, welche eine klare Trennung zwischen einer auf Distanzierung zu den gesellschaftlichen Normen bedachten „wahren“ Kultur der Avantgarde und dem Kitsch als Synonym der Massenkultur behauptet. Verstärkt durch die rationalisierten Reproduktionstechniken der westlichen Systeme konnte, so Greenberg, der Kitsch zum wesentlichen Bestandteil der modernen Massenkultur werden, während er in totalitären Systemen zur ideologisch-politischen Propaganda im Sinne einer Gleichschaltung der offiziellen Kultur instrumentalisiert wurde. Diese Argumentation verfehlte ihre Wirkung nicht und sollte das Selbstverständnis einer ganzen Künstlergeneration prägen.“<sup>62</sup> Sie fiel „wie ein Bumerang auf die populären Formen westlicher Prägung zurück, auf populäre Kunst und Literatur mit ihren Vierfarbdrucken, Zeitschriftenbildern, Illustrationen, Werbeanzeigen, Groschenromanen, Comics, Schlagermusik [...]“<sup>63</sup> und begünstigte – besonders aufgrund des Vorwurfs ideologischer Vereinnahmung – die Tendenz der Moderne, sich von der populären Massenkultur zu distanzieren.

Aus dieser Perspektive ergeben die anfangs zitierten Worte<sup>64</sup> aus dem von Sigmar Polke und Gerhard Richter 1965 erstellten Begleittext trotz aller Ironie einen tieferen, ernsthaften Sinn. Es scheint als spreche Gerhard Richter<sup>65</sup> zu Polke alias Gucky, wenn die unbekannte Stimme Gucky lobt, weil es „konventionell ist“ und sich nichts daraus macht, auch „schöne Bilder zu malen“. Folgt man dieser Annahme, können jene schönen Bilder als Synonym für vermeintlich kitschigen Stoffbilder Polkes – welche wie die Arbeiten der Surrealisten, Impressionisten, Höhlenmaler und der Gruppe Zero für einen Neuanfang im Sinne der Innovation

---

<sup>60</sup> Buchloh in: Sigmar Polke – Werke aus der Sammlung Froehlich, S. 30.

<sup>61</sup> In *Partisan Review* 6. Jg., Nr.5, New York 1939, S. 34-39 und von M. Hentschel nach der Übers. Christoph Hollenders zitiert aus: Greenberg, *Die Essenz der Moderne - Ausgewählte Essays und Kritiken*, hrsg. von Karlheinz Lüdeking, Amsterdam und Dresden 1997, S. 38f.

<sup>62</sup> Martin Hentschel in: Sigmar Polke: *Die Editionen 1963-2000*, S. 361.

<sup>63</sup> Ebd.

<sup>64</sup> Sigmar Polke / Gerhard Richter in: Sigmar Polke – *Bilder Tücher Objekte*, S. 76.

<sup>65</sup> Hierfür spricht neben dem Erscheinungsjahr 1965 – Polke hatte zu diesem Zeitpunkt bereits Stoff- und Rasterbilder geschaffen – auch der Vergleich mit Fluxus und der Familienfotographie. Denn Polke war selbst Teilnehmer der jungen Fluxusbewegung und malte zwischen 1964 und 1966 insgesamt drei Rasterbilder mit dem Titel und Motiv Familie (Familie I, 1964, 160 x 125 cm, Familie II, 1965, 122 x 126 cm, Familie III, 71 x 60 cm).

von Kunst stehen – verstanden werden. Im Sinne dieser Weiterentwicklung der Möglichkeiten der inzwischen postmodernen Malerei heben die Stoffbilder die zu Beginn der 60er Jahre bereits ins Wanken geratene Antithese von Kitsch und Avantgarde auf. Polke agiert insofern in der Tradition der in England und den USA zu Beginn der 50er entstandenen Pop Art, in deren Werken die Koexistenz von populärer Massenkultur und Kunst am weitesten fortgeschritten war. Die dafür wesentliche Assimilationsfähigkeit dieser Kunstrichtung wurde 1952 von dem englischen Kunstkritiker Lawrence Alloway zuerst benannt.<sup>66</sup>

Zwölf Jahre später erkannte Umberto Eco – von Greenbergs Antithese ausgehend – in dieser Eigenschaft der Pop Art im Zusammenhang eines dialektischen Verhältnisses von Avantgarde und Kitsch<sup>67</sup> ein Zeichen für den inhaltlich bedeutsamen Wandel der Beziehung der Hochkunst zur Massenkultur. Denn während es bisher der Kitsch war, welcher sich durch Kopieren jener von der Avantgarde geleisteten Entwicklungen ständig erneuerte, scheint dieser Prozess mit dem Auftreten der Pop Art umgekehrt worden zu sein.<sup>68</sup> Indem sie ihre Stilmittel und Materialien der populären Massenkultur entnimmt und diese mehr oder weniger unverändert benutzt, handelt es sich um „eine Rache der Avantgarde am Kitsch und gleichzeitig um eine Lektion der Avantgarde für den Kitsch.“<sup>69</sup> Martin Hentschel nennt hierfür auch „den Verschleiß der Abstraktion im Gefolge der unzähligen Derivate“, welche die Massenkultur während des Höhepunktes der abstrakten Malerei in Form von Teppich-, Tapeten- und Stoffmustern produzierte, und erweitert Ecos These um den Aspekt der „Notwendigkeit zur Selbsterhaltung.“<sup>70</sup> In diesem Sinne interpretiert auch Retro Krüger die Einbindung der populären Materialien: „Polke verwirft mit seinem Aufgreifen des Dekors die bürgerliche Reduktion der abstrakten Malerei auf ein häusliches Ornament und entwickelt aus der ‚witzigen‘ Überlagerung des Dekors mit einer Pinselzeichnung ein Programm der künstlerischen Freiheit.“<sup>71</sup>

---

<sup>66</sup> Lawrence Alloway in: Art News, Nr.12 1952, S. 22f., Übers. in: C. Harrison und P. Wood (Hrsg.), Kunsttheorie im 20. Jahrhundert, Ostfildern Ruit 1998.

<sup>67</sup> In: Apokalyptiker und Integrierte – Zur kritischen Kritik der Massenkultur, Frankfurt a. M. 1986.

<sup>68</sup> Ähnliche Tendenzen kann man bereits, wie Martin Hentschel zurecht erwähnt, im Auftreten des Dadaismus erkennen, welcher sich nicht mit Greenbergs Theorie der „Moderne als Elitekultur“ vereinbaren lässt. Siehe Hentschel in: Sigmar Polke: Die Editionen 1963-2000, S. 361.

<sup>69</sup> Umberto Eco in: In: Apokalyptiker und Integrierte – Zur kritischen Kritik der Massenkultur, Frankfurt a. M. 1986, S.103.

<sup>70</sup> In: Sigmar Polke: Die Editionen 1963-2000, S. 362.

<sup>71</sup> In: Sigmar Polke – Werke aus der Sammlung Froehlich, S. 136.

Nicht zuletzt aufgrund des annähernd gleichen Zeitraums<sup>72</sup> der Erscheinung beider Werkgruppen können trotz dem vielfältig gegensätzlichen Verhältnis von Raster- und Stoffbildern wesentliche Parallelen zwischen beiden aufgezeigt werden. Zunächst erscheint der Stoff analog zu den Vorlagen seiner Rasterbilder als ein Versatzstück des Alltags. Als solches findet sich auch in ihm die Struktur seiner Zeit, der Reiz des Fabrizierten und Unpersönlichen, welche Polke in Bezug auf das Raster unter anderem als Gründe für sein Interesse nannte,<sup>73</sup> wieder. Denn neben den Aspekten der industriellen Herstellung und Anonymität aufgrund von Massenproduktion<sup>74</sup> sind es vor allem die Motive, welche gemäß den Funktionsweisen des kapitalistischen Wirtschaftssystems für eine bestimmte Zeit und Schicht von Konsumenten stehen.<sup>75</sup> Kurz: hätte es nicht Massen von potentiellen Käufern gegeben, wären die Stoffe nicht in dieser Form und Anzahl produziert worden. Diesen Zusammenhang meint Benjamin W. Buchloh, wenn er den Ursprung des Stoffbilder wie folgt beschreibt: „[...] ihre historisch-soziale Herkunft bekunden diese Stoffe lautstark, es sind die häuslichen Verhängungen und modischen Verkleidungen des subkulturellen Proletariats der fünfziger Jahre in der BRD.“<sup>76</sup> Doch abgesehen vom Motiv enthalten die von Polke ausgewählten billigen Stoffe – welche dem für die Rasterreproduktion untypischen Radiergummistempel, dem für Zeichnungen scheinbar ungeeigneten Kugelschreiber und anderen von ihm benutzten Materialien sehr nahe stehen und somit gewissermaßen eine Einheit bilden – bereits vor dem Auftrag von Farbe eine grundlegende Bedeutung: Die zuvor kunstfremden Materialien stehen besonders im Zusammenhang mit seiner bewusst naiv ausgeführten Malerei einerseits für die Konfrontation mit traditionellen Kunstauffassungen und können andererseits als Zeichen einer „Sympathie mit den ungebildeten Schichten der Gesellschaft“<sup>77</sup> interpretiert werden. Die vermeintliche Trivialität der Malerei Polkes scheint aus dieser Perspektive symbolisch für die Assimilation der Kunst gemäß der produktiven Auflösung der Antithese von Hochkunst und Massenkultur zu sein.

---

<sup>72</sup> Das erste Rasterbild „Rasterzeichnung (Lee Harvey Oswald)“ (Plakafarbe, Bleistift, Gummistempel, Pinsel auf Papier, 94,8 x 69,6 cm, Privatsammlung) entstand 1963, das erste Stoffbild „Das Palmen Bild“ (Kunstharz auf Dekorationsstoff, 91 x 76 cm, Besitz des Künstlers) 1964.

<sup>73</sup> Siehe Zitat S. 8.

<sup>74</sup> Aus dieser Perspektive können die Stoffbilder analog zum Rasterbild wieder als Arbeiten zur Problematik um die Oppositionspaare Einmaligkeit/Reproduzierbarkeit verstanden werden.

<sup>75</sup> Der Begriff Motive meint jene Bandbreite von biomorphen, exotischen, abstrakt bis kitschig-idyllischen Mustern, welche aus heutiger Perspektive ähnlich dem Nierentisch als typische Formsprachen der 50er und 60er Jahre des 20. Jahrhunderts erkannt werden können.

<sup>76</sup> In: Sigmar Polke – Werke aus der Sammlung Froehlich, S. 30.

<sup>77</sup> Thomas Crow, Die Kunst der sechziger Jahre, S. 100.

Im Ergebnis offenbaren die Stoffbilder – wiederum analog zu den Rasterbildern – die produktive Kraft der Malerei im Sinne der Aufhebung des ursprünglich reproduktiven Charakters der von Polke verwendeten Materialien. Dank der formalen und inhaltlichen Beziehungen zum aufgemalten Motiv ist der Bildgrund mehrdeutig und – von seinem anonymen Ursprung und Zweck gelöst – in einer Einheit mit den malerischen Motiven zum künstlerischen Unikat geworden.

Durch die Vieldeutigkeit der aus den Übermalungen entstandenen Motive erinnern Polkes Stoffbilder an die Transparenzen Francis Picabias, eine Werkgruppe, die zwischen 1927 und 1932 entstand. Denn Picabias aus mehreren, übereinander gelagerten Motivkomplexen aufgebaute Bilder erzielen eine ähnlich komplexe Wirkung. Doch die von Polke aufgrund der Verarbeitung von bereits vorhandenen Motiven im Stil eines *objets trouvé* oder Readymade im Sinne Duchamps<sup>78</sup> entstandenen Bilder erinnern vor allem durch das Zusammenwirken der beiden Bildebenen an die indirekten Verfahren von Max Ernst. Dieser nutzte, nachdem er 1925 die Frottage entwickelt hatte – eine graphische Technik, bei der Oberflächenstrukturen von Materialien mittels Durchreibung aufs Papier übertragen werden – diese und ähnliche Methoden zur Inspiration. Hier zeigt sich die Parallele zu Polke: Wie bei Max Ernst, der durch konzentriertes Sehen visionäre Gegenstände in den von ihm „abgebildeten“ Strukturen entdeckte, um diese dann durch seinen künstlerischen Eingriff zur Aus- bzw. Umformung zu bringen, dienen auch die Stoffe Polkes als Inspirationsquelle.<sup>79</sup> Denn im Gegensatz zu Enrico Baj, der zu Beginn der 60er Jahre entsprechend seinem Bildthema auswählte Tapetenmuster als Grundlage seiner Collagen benutzte, geht Polke zumindest in seinen frühen Stoffbildern von der „semantischen Signifikanz“<sup>80</sup> des Muster aus. „Das Bild ist bereits angefangen – oder schon vorhanden? – bevor Polke es malt. Die Inspiration kommt von außen. Der Künstler ist nur noch bedingt Schöpfer des Bildes.“<sup>81</sup>

---

<sup>78</sup> Angesichts des gemeinsamen Ursprungs, den ähnlichen Stoffmotiven und den aus ihnen gemeinsam mit seinen Übermalungen entwickelten Themenkomplexen kann davon ausgegangen werden, dass Polke die Stoffe nicht zufällig auswählte. Besonders deutlich wird dies bei Werken wie „Palmen“ (1964, Dispersion auf Dekorationsstoff, 91 x 74 cm, Privatbesitz), „Weißer Obelisk“ (1968, Kunstharz auf Dekorationsstoff, 105 x 90 cm, Privatbesitz Köln) oder den „Bohnen“ (1965, Kunstharz auf Dekorationsstoff 49 x 40 cm, Sammlung Raschdorf, Düsseldorf).

<sup>79</sup> Exemplarisch für diese Parallele im Sinne der visionären Bildfindung erscheint besonders das 1968 entstandene Stoffbild „Profil“ (Dispersion auf Stoff, 90 x 75 cm, Sammlung Froehlich, Stuttgart) zu sein.

<sup>80</sup> Martin Hentschel in: Die Ordnung des Heterogenen – Sigmar Polkes Werk bis 1986, S. 185.

<sup>81</sup> Dörte Zbikowski in: Sigmar Polke – Werke aus der Sammlung Froehlich, S. 121.

## Das Ornamentale in Polkes Stoffbildern

Abgesehen von Werken wie „Reh“, „Mit gelben Quadraten“ oder „Mit weißen Quadraten“<sup>82</sup>, bei denen die Motive auf monochromen Woldecken nur von mehrstimmigen Variationen von horizontalen Linien oben oder unten begrenzt werden, finden sich in nahezu allen Stoffbildern ornamentale Strukturen bereits bevor Polke seine Malerei aufgetragen hat. Denn streng genommen handelt es sich bei den meisten der vom Maler verwandten Stoffmuster um elementare Formen des „Ornament des Gleichtaktes“<sup>83</sup> basierend auf dem System der einfachen Reihung, wie es von Wolfgang von Wersin beschrieben wird.<sup>84</sup>

Die im Prinzip unbegrenzte Wiederholung gleicher Elemente als wesentliches Kennzeichen ornamentaler Muster ist unabhängig von der eigentlichen Form dieser Elemente – seien es nun abstrakt anmutende Quadrate, [Raster-] Punkte oder Pfeife rauchende Plüschbären.<sup>85</sup> Dieser nicht nur für „Textildesign“ seit Jahrtausenden typische Rapport des Stoffmusters bildet die formale Grundlage des ornamentalen Charakters in Polkes Werken. Das die von ihm geschaffenen Werke im Gegensatz zu rein ornamentalen Mustern im Sinne Hans Sedelmayrs auch etwas „Auszeichnendes“<sup>86</sup> und somit genuin Ornamentales haben, zeigt sich in der in ihnen enthaltenen, „eigentümliche[n] Verbindung zwischen den Menschen und den Dingen.“<sup>87</sup> Besonders deutlich wird diese Verbindung zwischen formalen und inhaltlichen Kriterien der Ornamenttheorie in dem Stoffbild „Bohnen“ von 1965.<sup>88</sup>

Der von Polke hier als Bildträger verwendete Stoff weist mehrere Ebenen formaler Ornamentik auf und erinnert in seinem Stil an das Jean Berain-Ornament im Sinne einer Verflechtungen von pflanzlichen und organischen Motiven. Sein alternierend aus zart rosa und dunkelroten Rauten gebildetes Muster entspricht einer „Reihung aus Überkreuzung“<sup>89</sup> im Sinne der von Wersin beschriebenen Grundformen des Ornaments. Darüber hinaus werden durch das sich in allen

---

<sup>82</sup> Alle genannten Werke entstanden 1968.

<sup>83</sup> Wolfgang von Wersin, Das elementare Ornament und seine Gesetzlichkeit, S. 13.

<sup>84</sup> Siehe Anhang.

<sup>85</sup> Gemeint sind jene in „Negerplastik“, 1968, Dispersion auf Dekorationsstoff, 130 x 110 cm, Privatsammlung.<sup>86</sup>

Hans Sedelmayr, Die Revolution der modernen Kunst, S. 50.

<sup>86</sup> Hans Sedelmayr, Die Revolution der modernen Kunst, S. 50.

<sup>87</sup> Ebd.

<sup>88</sup> Kunstharz auf Dekorationsstoff, 49 x 40 cm, Sammlung Raschdorf, Düsseldorf, Abbildung siehe Anhang.<sup>89</sup>

Wolfgang von Wersin, Das elementare Ornament und seine Gesetzlichkeit, S. 21.

<sup>89</sup> Wolfgang von Wersin, Das elementare Ornament und seine Gesetzlichkeit, S. 21.

Rauten befindende, floral anmutende Geflecht aus Herzen, verschiedenen Blattformen und stilisierten Wurzeln oder Amphoren<sup>90</sup> wiederum ornamentale Züge in Form metamorphosenhafter Übergänge sichtbar. Dieses für den privaten Bereich produzierte Stoffmuster verbindet Martin Hentschel passend mit jenen Räumen, „in denen sich den rustikalen Tischdecken Imitationen von Petroleumlampen zugesellen, wo die rauhgeputzten Wände mit Pferdegeschirr und Wagenrädern behängt werden, wo man sich bei gedämpften Licht in eine bäuerliche Welt halluziniert.“<sup>91</sup>

In den oberen beiden Dritteln der Bildfläche treten die von Polke aufgemalten grünen, nierenförmigen Elemente hervor, welche durch ihre Anordnung scheinbar unentschlossen zwischen dem Rapport des Musters und der Auflösung in eine zufällige Ordnung schweben. Erinnert man sich an Hentschels bäuerliche Assoziation und den Titel des Werkes scheint es, als regneten dicke Bohnen – welche aufgrund ihres hohen Sättigungsgrades als Sinnbild ärmlicher Bauernmahlzeiten gelten – vom Himmel herab. Der richtungsindifferente, schwebende Charakter der Bohnen wird darüber hinaus noch durch den Rot-Grün-Kontrast zwischen Malerei und Bildträger zugunsten eines Eindrucks von räumlicher Tiefe verstärkt. Symbolisch liefert Polke durch seine Malerei dem Bildträger die ihm entsprechende Malzeit, so dass sich – im Gegensatz zum scheinbaren Konflikt zwischen Stoffmuster und Malerei – durch die Wechselwirkung beider parodistische Interpretationen wie die eben angesprochene bäuerliche Mannalese ergeben.<sup>92</sup> Doch Polkes Spiel mit den Traditionen geht besonders unter dem Aspekt des Ornamentalen noch weiter. Bedenkt man die traditionelle Funktion des Decorums, scheint dessen Sinn im Bohnen-Bild – wie das ihm zugrundeliegende Muster<sup>93</sup> – auf den Kopf gestellt. Denn während sich Gegenstand und Muster dem Sinn gemäß entsprechen und zusammenwirken wird ihr Verhältnis formal umgekehrt: Die Malerei geht von der Ornamentik aus. Polke reagiert mit seinen Bohnen auf die im Stoffmuster bereits enthaltenen Elemente und richtet seine Malerei nach deren Sinnebene aus, so als würde man einen Raum nach

---

<sup>90</sup> Diese Assoziation ergibt sich, wenn man annimmt, dass der Stoff von Polke im wahrsten Sinne des Wortes auf den Kopf gestellt wurde, aus der untersten Stufe des Geflechts.

<sup>91</sup> Martin Hentschel in: Die Ordnung des Heterogenen – Sigmar Polkes Werk bis 1986, S. 185.

<sup>92</sup> Natürlich kann man auch vermuten, dass die Bohnen auf dem Bauerndekor herumtanzen, im Sinne einer anarchischen Demonstration ihrer Unabhängigkeit bzw. des Endes der bäuerlichen Behaglichkeit in den 60er Jahren.

<sup>93</sup> Würde der Stoff z.B. als Gardine aufgehängt, wird die Frage nach der Hängung bzw. der Richtung des Rapports vor allem durch die Herzformen entschieden.

dessen vorgefasster Ornamentik und nicht nach seiner Funktion gestalten. In diesem Sinne stellt der Maler analog zum verwandten Dekorationsstoff auch ein klassisches Rollenmuster innerhalb der Kunstgeschichte auf den Kopf und lässt den zunehmend irritierten Betrachter viele Möglichkeiten zur Spekulation über seine Intentionen.

## Fazit zum ornamentalen Charakter der Stoff- und Rasterbilder Polkes

Ein Paradebeispiel ornamentaler Kunst in Polkes Werk der 60er Jahre, welches weder zu der hier besprochenen Werkgruppe der Rasterbilder noch zu jener der Stoffbilder gehört, stellt das 1963 entstandene Bild „*Der Wurstesser*“<sup>94</sup> dar.

Auf der monochromen, weiß-grau grundierten Bildfläche – welche nur aufgrund ihrer inzwischen scheinbar nachgedunkelten Randbereiche<sup>95</sup> einen Eindruck von Raumhaftigkeit zu vermitteln vermag – befindet sich eine auf den ersten Blick scheinbar zufällig angeordnete Kette von 61 Würsten, die im rechten oberen Drittel des Bildes in der Hand einer nur angedeuteten Person endet. So wie die Würste, die als solche nur durch ihre Farbe, den Bildtitel und nicht zuletzt die Geste der Person zu erkennen sind, hat Polke auch den Wurstesser nur schemenhaft gemalt.

Er besteht lediglich aus einem haarlosen Kopf mit Halsansatz und seiner – wie sich aus der Position des Daumens folgern lässt – rechten Hand. Seine Hautfarbe tritt kaum aus dem monochromen Flächengrund hervor<sup>96</sup> und analog zur eher abstrakten als realistischen Darstellung der Würste, ergibt sich seine Identität vor allem aus dem kompositionellen Zusammenspiel mit der Wurstkette. Der Gesichtsausdruck des Wurstessers kann aufgrund der nicht vorhandenen Augen nicht eindeutig identifiziert werden. Die Form des geöffneten Mundes und besonders die durch eine Umrisslinie angedeutete Wange lassen jedoch einen

---

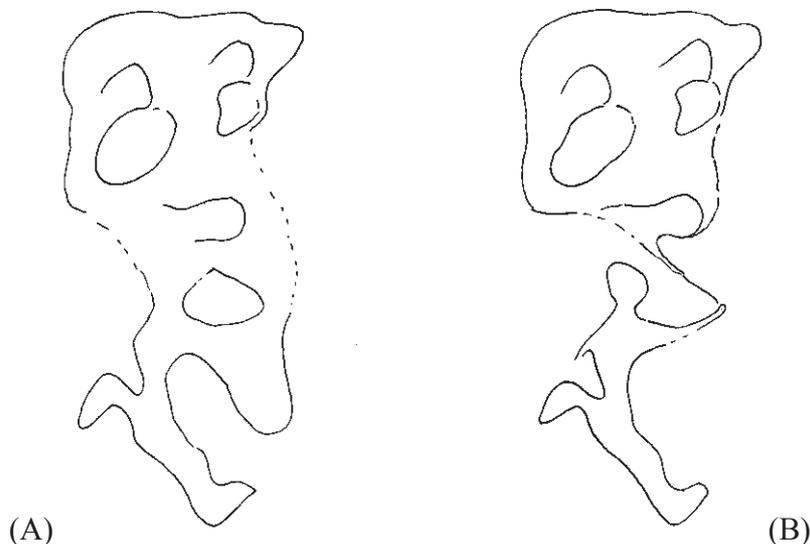
<sup>94</sup> Dispersion auf Leinwand, 200 x 150 cm, Privatsammlung Schweiz, Courtesy Galerie Hauser & Wirth, Zürich.

<sup>95</sup> Dieser Eindruck ergibt sich aus dem direkten Vergleich der Reproduktionen des Bildes im Tübinger Ausstellungskatalog von 1976 mit jener des Bonner Ausstellungskataloges von 1997. Da es dem Autor leider nicht möglich war, das Original zu sehen, bleibt die Frage, ob es sich bei den dunkleren Farbtönen um Anzeichen des Alterungsprozesses oder nur das Resultat verschiedener Belichtungsgrade für die jeweiligen Reproduktionen handelt, offen.

<sup>96</sup> Auch dieses Merkmal könnte sich im Laufe des Alterungsprozesses des Bildes verändert zu haben. Denn während der Kontrast zwischen Flächengrund und Hautfarbe in der Reproduktion von 1976 noch sehr gering ist, tritt die Hautfarbe in der Reproduktion des Bonner Ausstellungskataloges von 1997 deutlich hervor.

Ausdruck von Freude bzw. angesichts der ihm zur Verfügung stehenden Wurstmenge einen Anflug von Gier erahnen.

Bereits auf formaler Ebene enthalten die Würste durch ihre Anordnung im Sinne einer Reihung einen ornamental Charakter. Doch im Gegensatz zu einer ansonsten weitgehend identischen Vorzeichnung<sup>97</sup> Polkes, ergibt sich ein aus der Form der Wurstkette resultierendes Kennzeichen der Ornamentgroteske. Denn betrachtet man die Anordnung der Würste genauer, erscheinen diese als Konturen einer doppelt lesbaren, der vorherrschenden Zweidimensionalität des Bildes entgegenwirkenden, räumlichen Figur, wie sie von Martin Hentschel skizziert wurde.<sup>98</sup>



Grundlage für dieses Erkennen einer scheinbar nicht intendierten Figur ist die von E. H. Gombrich beschriebene psychologische Veranlagung, „Gesichter in jeder Figur zu sehen, die auch nur von weitem an Augen und dazugehörige Züge gemahnt [...]“<sup>99</sup> und wesentlich für das Verstehen eines Vexierbild ist. Ähnlich dem im Rasterkapitel bereits angedeuteten Wahrnehmungsautomatismus<sup>100</sup> kann der Betrachter – wenn er die Wurstkette einmal als Figur erkannt hat – nur zwischen der Wahrnehmung der Würste als Figur A [Kopffüßler]<sup>101</sup> bzw. B [Laufende Figur] oder als Wurstkette hin und her springen. Zwei Bildideen gleichzeitig wahrzunehmen ist uns nicht möglich, so dass ein für die

<sup>97</sup> „Ohne Titel“, 1963, Kugelschreiber auf Papier, 29,2 x 20,8 cm, abgebildet in: Sigmar Polke. Zeichnungen 1963 – 1969.

<sup>98</sup> In: Die Ordnung des Heterogenen – Sigmar Polkes Werk bis 1986, S. 111.

<sup>99</sup> In: Ornament und Kunst – Schmuckbetrieb und Ordnungssinn in der Psychologie des dekorativen Schaffens, S. 276.

<sup>100</sup> Siehe Seite 6.

<sup>101</sup> Der Begriff stammt von Martin Hentschel, Die Ordnung des Heterogenen – Sigmar Polkes Werk bis 1986, S. 108.

Ornamentgroteske charakteristisches Changieren zwischen „Fläche und Raum, zwischen Gegenstand [Wurst] und Ornament, Ornament und sekundärem Gesicht [Figur A oder B]“<sup>102</sup> entsteht.

Angesichts dieses den Eindruck des Bildes dominierenden Changierens tritt die auf den ersten Blick vermeintliche Hauptfigur des Bildes – der Wurstesser – zunehmend in den Hintergrund. Sie erscheint nun nur noch als „Anhängsel ihrer verlebendigten Fressvision“<sup>103</sup>, was durch die Reduzierung der Gesichtsmarkmale auf den Mund als das Organ der Nahrungsaufnahme zusätzlich betont wird.

Diese Verkehrung der Hierarchie – wie wir sie bereits im vorherigen Kapitel am Stoffbild „Bohnen“ feststellten – erscheint als das wesentliche Element der Ornamentgroteske und zeigt sich im Bild „*Der Wurstesser*“ in der Metamorphose der anfangs nur formal ornamentalen Wurstkette zur eigentlichen Bildfigur: „Die Tendenz des Ornaments zum Bild produziert die Groteske“.<sup>104</sup> Das auf den ersten Blick banal anmutende, durch seine Komposition an Reklametafeln erinnernde Sujet des Bildes – das Motiv Wurst findet sich in zahlreichen Arbeiten Polkes<sup>105</sup> und stammt, wie er in einem Gespräch mit Martin Hentschel erwähnte, aus dem Bereich der Kirmesbudendekoration – entwickelt bei genauerer Betrachtung einen tieferen, vielschichtigen Bedeutungsspielraum. Es ist einerseits die Parodie einer vom Künstler vorgefundenen Reklame und durch seine Vieldeutigkeit in der figuralen Wahrnehmung zugleich Sinnbild der für die Kirmes unabdingbaren Phantasie von Veranstalter und Besucher. Andererseits erscheint der Wurstesser als grotesk-komische Parodie auf die im Volksmund als „Fressbuden“ bezeichneten Würstchenbuden, die „zu jener Zeit immer zahlreicher in den Straßen errichtet wurden und zunehmend das Stadtbild prägten“,<sup>106</sup> und thematisiert somit den sich zu Beginn der 60er Jahre vollziehenden, nicht nur aus heutiger Perspektive grotesk anmutenden Wandel der BRD von der Mangelwirtschaft zur Wohlstandsgesellschaft. Angesichts dieser Bedeutungsvielfalt erhält auch die Mimik des Wurstessers eine weitere ironische Dimension: Nimmt man an, auch er sei sich der figuralen, im Verhältnis zu ihm wirklich ungeheuer großen Wurstfigur [Figur A] bewusst, erhält seine vermeintlich

---

<sup>102</sup> Martin Hentschel in: Die Ordnung des Heterogenen – Sigmar Polkes Werk bis 1986, S. 109.

<sup>103</sup> Ebd.

<sup>104</sup> Ebd.

<sup>105</sup> „Würstchen“, 1963, Dispersion auf Lwd., 150 x 120 cm, Sammlung Froehlich, „Mehl in der Wurst“, 1964, 100 x 70 cm, Galerie Michael Werner, „Würstchen“, 1963, Kugelschreiber auf Papier, 29,8 x 21 cm, „Ohne Titel“, 1963, Kugelschreiber auf Papier, 29,2 x 20,8 cm.

<sup>106</sup> Dörte Zbikowski in: Sigmar Polke – Werke aus der Sammlung Froehlich, S. 118.

freudige Gier nun eher die Anzeichen einer panischen „Fressreaktion“ – ein dadaistisch-grotesker Kampf um die Wurst?

Das ironische Schmunzeln des Betrachters, welches Retro Krüger angesichts des Bildes „*Würstchen*“<sup>107</sup> unter der Überschrift „Die Demontage des bürgerlichen Heims“<sup>108</sup> beschreibt, resultiert aus den Differenzen der „verschiedenen Wahrnehmungsebenen [wie wir sie hier am Beispiel des Wurstessers herausgestellt haben], die unerwartet zueinander ins Verhältnis gesetzt werden.“<sup>109</sup> Denn Ironie und Parodie, die beiden für das Verständnis von Polkes Werk wesentlichen Modalitäten, „eröffnen dem Betrachter [erst] die Reflexion über die Differenz zwischen dem Kontext des entlehnten Bildgegenstandes und dem der Zeichnung selbst. Man kann auch sagen: Ironie und Parodie sind das Organon einer reflexiven Bildlichkeit.“<sup>110</sup>

Wie hier exemplarisch am Wurstesser vorgeführt wurde, werden auf den ersten Blick in den meisten Stoff- und Rasterbildern Polkes der 60er Jahre zunächst nur formale Aspekte ornamentaler Kunst im Sinne der von Wolfgang von Wersin beschriebenen elementaren Formen des Ornaments sichtbar. Doch angesichts der in beiden Werkgruppen vorherrschenden, zeitgenössischen Sujets<sup>111</sup> – die im Sinne einer Zeitdiagnose als eine semantische Einheit verstanden werden können – lässt sich anhand des von Georg Lukács beschriebenen „Verweisungscharakters“<sup>112</sup> ornamentaler Kunst auch eine inhaltliche Dimension der Ornamentik in den Bildern dieser Periode feststellen. In der Tradition der surrealistischen Auffassung der künstlerischen Arbeit als „einer dialektischen Reflexion politisch-gesellschaftlicher Wirklichkeit“<sup>113</sup> – die um 1949 in Frankreich durch den Nouveau Réalisme und zu Beginn der sechziger Jahre in ganz Europa durch Kunstrichtungen wie Fluxus oder Pop Art wiederbelebt wurde – thematisiert und

---

<sup>107</sup> Siehe Fußnote 101.

<sup>108</sup> In: Sigmar Polke – Werke aus der Sammlung Froehlich, S. 130.

<sup>109</sup> Ebd.

<sup>110</sup> Martin Hentschel in: Die Ordnung des Heterogenen – Sigmar Polkes Werk bis 1986, S. 85.

<sup>111</sup> Abgesehen von den für die Zeit typischen Motiven wie von der abstrakten Malerei abgeleitete Muster oder Flamingos, können die Stoffe an sich und die für Rasterbilder als Vorlage dienenden Zeitungsmotive bei genauerer Betrachtung – dank Modeaccessoires, Wohnungsinterieur etc. – relativ leicht in die Epoche des beginnenden Wirtschaftswunders datiert werden.

<sup>112</sup> Georg Lukács, Ästhetik, Teil I, Neuwied-Berlin 1963.

<sup>113</sup> Retro Krüger in: Sigmar Polke – Bilder Tücher Objekte, S. 136.

kommentiert Polke in seinen Raster- und Stoffbildern öffentliche und private Bereiche des gesellschaftlichen Lebens seiner Gegenwart.<sup>114</sup>

Der Künstler erscheint aus dieser Perspektive als ein Chronist seiner Zeit, dessen Bilder dem heutigen Betrachter eine „Ikonographie des deutschen Alltags im Übergang von den fünfziger zu den sechziger Jahren“<sup>115</sup> liefern. Infolge dessen fügt sich dann auch das in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts von Alois Riegel formulierte Verständnis des Ornaments als „einer für die Stillage des jeweiligen Kulturkreises typischen Kunstäußerung“<sup>116</sup> in die Thematik des Bildes als Ornament in Polkes Werk. „Die Überzeugung, dass sich im Ornament das Selbst- und Weltverständnis einer Epoche Bahn bricht, dass in ihm die geistige und leiblich-seelische Grundgestimmtheit einer Zeit zum Ausdruck kommt und sich das Ornament damit als eine Art *Spiegelbild der gesellschaftlichen Wirklichkeit* ausweist, als unbewusste und unterschwellige, aber gerade deshalb höchst charakteristische Abreviatur der Daseinsführung eines Volkes, a speculum minus of human life, darkly reflecting the web of man's thought and feeling.“<sup>117</sup>

Folgt man diesen Gedanken, erhalten auch die anfangs im Zusammenhang des technischen Charakters des Rasters bereits zitierten Worte des Künstlers aus einem Interview von 1966 eine – die These des ornamentalen Verweischarakter scheinbar bestätigende – tiefere Bedeutung: „Das Raster ist für mich ein System, ein Prinzip, eine Methode, Struktur. Es zerlegt zerstreut, ordnet und macht alles gleich. [...] So verstanden, glaube ich, dass mein verwendetes Raster schon eine ganz bestimmte Sicht aufzeigt [...] . Es ist eine allgemeine Situation und Interpretation: nämlich Struktur meiner Zeit, Struktur einer Gesellschaftsordnung, genormt. Geteilt, aufgeteilt, eingeteilt, gruppiert, spezialisiert.“<sup>118</sup>

---

<sup>114</sup> Natürlich finden sich in den Raster- und Stoffbildern der 60er Jahre auch zahlreiche kunsthistorische Zitate und Anspielungen, in denen zeitgenössische Kunstströmungen und klassische Positionen von Polke kommentiert werden. Angesichts des begrenzten Umfangs dieser Arbeit und im Sinne der Konzentration auf ihre eigentliche Fragestellung, kann jener Aspekt an dieser Stelle trotz seiner Bedeutung jedoch nicht weiter erörtert werden.

<sup>115</sup> Martin Hentschel in: Sigmar Polke: Die Editionen 1963-2000, S. 366.

<sup>116</sup> Frank-Lothar Kroll in: Das Ornament in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts, S. 155.

<sup>117</sup> Ebd., das von Kroll übernommene englische Zitat stammt von Joan Evans: *Pattern – A Study of Ornament in Western Europe from 1180 to 1900*, Oxford 1931, Bd. I, S. 1.

<sup>118</sup> Polke in: Dieter Hülsmann, *Kultur des Rasters. Ateliergespräche mit dem Maler S.P.*, Rheinische Post, 10.5.1966

## Literatur:

- Adriani, Götz (Hrsg.): Sigmar Polke – Werke aus der Sammlung Froehlich, Karlsruhe 2000
- Becker, Jürgen / Osten, Claus von der: Sigmar Polke. Die Editionen 1963-2000, Ostfildern-Ruit, 2000
- Buchloh, Benjamin H. D.: Sigmar Polke. Bilder Tücher Objekte – Werkauswahl 1962-1971, Köln 1976
- Crow, Thomas: Die Kunst der sechziger Jahre, Köln 1997
- Dorfles, Gillo: Ästhetik und Zwietracht – Vernunft und Mythos in der modernen Kunst, München 1988
- Gachnang, Johannes (Hrsg.): Sigmar Polke – Zeichnungen 1963-1969, Berlin 1987
- Gombrich, E. H.: Ornament und Kunst – Schmuckbetrieb und Ordnungssinn in der Psychologie des dekorativen Schaffens, Stuttgart 1982
- Hentschel, Martin: Die Ordnung des Heterogenen – Sigmar Polkes Werk bis 1986, Bochum 1991
- Hoffmann, Klaus: Neue Ornamentik – Die Ornamentale Kunst im 20. Jahrhundert, Köln 1970
- Kepes, Gyorgy (Hrsg.): Struktur in Kunst und Wissenschaft, Brüssel 1967
- Kroll, Frank-Lothar: Das Ornament in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts, Hildesheim 1987
- Sedelmayr, Hans: Die Revolution der modernen Kunst, Köln 1985
- Wersin, Wolfgang von, Das elementare Ornament und seine Gesetzlichkeit, Ravensburg 1940
- Wiedemann, Josef: Ornament heute, München 1970