

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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1990)

Heft: 26: Collaboration Günther Förg & Philip Taaffe

Artikel: Ein Bild ist an sich schon eine Gemeinschaft : Bice Curiger im Gespräch mit Sigmar Polke = Poison is effective; painting is not : Bice Curiger in conversation with Sigmar Polke

Autor: Curiger, Bice / Polke, Sigmar / Schelbert, Catherine

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-681234>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 04.04.2025

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

Ein Bild ist an sich schon
eine Gemeinschaft
Bice Curiger im Gespräch mit Sigmar Polke

18. Dezember 1984



S.P. & B.C. (Photo: Klaus Gaida)

ANLÄSSLICH DER AM 15. NOVEMBER 1990 IM SAN FRANCISCO MUSEUM OF MODERN ART ERÖFFNETEN RETROSPEKTIVE VON SIGMAR POLKE, DIE IM NÄCHSTEN JAHR STATION IN WASHINGTON, CHICAGO UND NEW YORK MACHEN WIRD, DRUCKEN WIR DIESES BISHER ERST IN FRANZÖSISCHER ÜBERSETZUNG VERÖFFENTLICHTE¹⁾ GESPRÄCH AB. ES FAND VOR SECHS JAHREN IN KÖLN STATT AUF ANREGUNG EINER FRANZÖSISCHEN ZEITSCHRIFT, WORAUF DIE GELEGENTLICHEN BEZUGNAHMEN POLKES ZU FRANKREICH ZURÜCKZUFÜHREN SIND.

BC: *Wir wollen zuerst mit einer Art Rückblick beginnen. Zwanzig Jahre Polke, wie fing denn alles an?*

SP: *Wer hat Dich denn angerufen und gesagt, Du sollst ein Interview mit mir machen?*

BC: *Wer hat Dich denn angerufen und gesagt, Du sollst Künstler werden? Ich stelle doch hier die Fragen!*

1) in *Art Press*, no. 91, Paris, avril 1985.

SP: Ah, ob das eine Anrufung, Anhörung oder eine Vorverurteilung war, das wird sich erst noch erweisen. Du meinst doch sicher, dass Künstler-Sein eine Art Vorverurteilung ist.

BC: *Ja, sicher.*

SP: Das würd' ich schon mal festhalten. Wir müssen nur noch den Ankläger finden. Und das Strafmass müssen wir besser in den Griff kriegen. Kunst ist Strafe. Kunst ist Strafe, jetzt weiss ich's.

BC: *Nun fällt mir diese frühe Zeichnung von Dir ein, mit dem Messer und dem Ohr. Da ist doch Van Gogh damit gemeint.*

SP: Ach so, das kann man schon so sehen, da hätten wir also wieder eine Künstler-Rückzuchtung.²⁾

BC: *Jetzt gehen wir aber wirklich mal zurück. Wie war das denn so im Kreis der Beuys-Schüler Anfang 60er Jahre in Düsseldorf? Du gehörst ja auch zu denen, die immer gezeichnet und gemalt haben, und doch war damals gerade die Zeit der Aktionskunst, und Beuys hat seine Live-Einsätze vor dem Publikum gemacht.*

SP: Wenn man in seiner Nähe war, hat man das auch getan. Alle haben wir solche Actions gemacht, und von mir gibt es Berichte von Leuten, die sagen, ach der, der macht doch nur so Zeugs.

BC: *Was hast Du denn getan?*

SP: Ich sass unter dem Tisch und habe die Leute in das Bein gebissen. Es kam dann gerüchtweise auch immer mehr dazu, was ich gar nicht gemacht habe. Auf einmal war alles Aktion. Palermos Aktionen, angelehnt an Dick Higgins: Glatze rasieren, Ei drüberschlagen; das hat er wirklich gemacht. Einmal sind wir drei Tage rumgezogen, und da hat er sich den Kopf rasiert, weil es so ein Photo gibt von Dick Higgins, wo er sich eben das Ei über den Kopf schlägt. Das Gute war, dass Palermo einen Hut trug. Und als wir nach drei Tagen wieder auftauchten und zu mir nach Hause gingen, wo die Mädchen auf uns warteten, da nahm Palermo den Hut ab, und die Glatze kam zum Vorschein. Das hat er nur gemacht wegen des Effekts, vor den Mädchen. Aktion habe ich eigentlich nicht kultiviert und für mich nicht in Anspruch genommen, da etwas zu machen.

BC: *Wie war denn die Präsenz von Fluxus?*

SP: Fluxus war sehr wichtig, Dada ebenfalls. Fluxus tauchte einmal plötzlich auf, und der Beuys ist sofort eingestiegen und hat mitgemacht.

BC: *Wer war denn da dabei?*

SP: Nam June Paik, Dick Higgins; und gleichzeitig war auch Otto Mühl mit seinem Zeugs in Aktion. Bei den Aktionen, wenn Du sowas fragst, da hab ich 1969 doch diesen Film: «... Der ganze Körper fühlt sich leicht und möchte fliegen ...», mit Chris Kohlhöfer gemacht. Der Film ist voll von Handlungen im privaten Rahmen, wie das nachher dann der Vito Acconci getan hat: Privatheit öffentlich machen.

BC: *Du hast zwar eine Riesen-Kontinuität im Ausdruck und in den Medien. Du hast immer gezeichnet, gemalt, photographiert, gefilmt, Dich in Bildern ausgedrückt, und doch gibt es Unterbrüche*

in der Produktion. Es gibt Jahre, in denen nur ganz wenige Bilder entstanden sind, nicht nur weil Du unterwegs warst auf Reisen. Wie siehst Du das?

SP: Ja, das stimmt. Das ist mir auch aufgefallen. Manchmal gibt es praktische Erklärungen, ich hatte keinen Raum und konnte nicht malen. Manchmal wächst nichts heraus, und es wird etwas anderes wichtig. Wenn man Unterbrüche meint, dann ist eben etwas anderes wichtig als vielleicht die Malerei. Das ist sowieso nicht sehr wichtig.

BC: *Pass auf!*

SP: Das ist ja Bestrafung, Kunst! Ja, wenn Du so etwas fragst, muss ich zuerst überhaupt nachdenken. Ich frag mich ja selber so was nicht. Ich weiche ja auch dem Müssen aus. Wenn Du Kunst musst, dann ist das Anfragen. Auf diese Weise kommt nicht heraus, was Du Dir als Anliegen an Dich selbst stellst. Und dann würdest Du mal ganz schwer merken, dass beim ganzen Zeugs, das da gemacht ist, recht selten was dabei ist, wo Du eine Ader findest, worum es gehen könnte.

BC: *Wie war das, als Du von Deiner Weltreise zurückkamst? Es war doch wie ein Neubeginn. Vielleicht war's auch nicht einfach?*

SP: Das würd' ich eigentlich nicht sagen, sonst wäre ich ja Strassenbahnschaffner geworden, was nicht der Fall ist. Aber das Wiederaufnehmen von Sachen, die man vorher gemacht hat, würde als folgenlos hinstellen, was man erlebt hat auf der Reise, oder als neuen Anfang. Wir können beides durchdenken. (Polke lacht und sagt:) Da steht dann immer im Interview «Polke lacht». (Polke lacht wieder.) Zum Thema «Unterbrechung»: Als ich wiederkam von der Reise, bin ich sofort an die Arbeit gegangen und habe sehr viel gemalt. Das war 1981/82. Da fing ich an, über Farbe nachzudenken und über die Handhabe, aber ich reflektierte auch darüber, beispielsweise wie der Hinduismus Farbe erklärt und benutzt oder, wie die Australier die Farbe benutzen. Wie sie die Farbe gewinnen, und was Farbe ist. Und die ganze Geschichte mit dem Rot und dem Gelb und Grün aus der Tube, was schon seine Richtigkeit hat, aber ich habe angefangen darüber nachzudenken, was das ist. Da kommst Du auch auf die Farbpsychologie, die irgendwie hier praktiziert wird, was man mit der Farbe machen kann. Aber wenn Du siehst, wie die Farbe gewonnen wird, was das z.B. für Erden sind... Ich bin bei den Farben eingestiegen, bin aber nicht auf Erdfarben gekommen, sondern auf Violett. Eine ganz abstrakte Angelegenheit, die es nur hier gibt; das ist für mich auch überraschend. Und die Beschränkung auf eine Farbe. Auf die Monochromie. Ich weiss nicht, die Abwesenheit, das Unterwegs-Sein, woran mich das mahnt. Aber ich muss nicht malen, ich muss wirklich nicht malen, das ist Unsinn. Entweder malst Du in den paar Augenblicken, wo Du etwas formulieren kannst. Und die abzapfen, das ist etwas ganz anderes, als etwas darzustellen und nachher in eine Form zu bringen. Es geht wirklich um einen Zeitpunkt, dass du da eine Handlung machst, die zu der Zeit richtig ist. Also wirklich was abpassen, ich weiss nicht was.

BC: *Was interessiert Dich an den Experimenten mit den giftigen, mit den gefährlichen Stoffen, mit all diesen Chemikalien?*

SP: Gift hat eine Auswirkung. Kunst hat keine. Es sei denn eine schleichende. Wenn man ein Bild malt, muss es etwas sein, das gebraucht wird. Verwendung von Kunst, oder

wenn man Bilder malt, muss das plausibel werden. Es muss eine Notwendigkeit sein. Gut, hängst Du etwas hin, dann ist es Schmuck, eine geistige Errungenschaft, geistiges Terrain. Beim Kreuz musst Du Dich bekreuzigen, beim Yin und Yang dreht sich dein Kopf, und wenn Du den Beckmann anschaust, was passiert dann? Dann fragst Du, wie teuer ist das? Das Gift, das hat sich auch so eingeschlichen in meine Bilder. Ich suchte Brillanz der Farbe, und die war dann zufällig giftig. Beim Schweinfurter Grün ganz sicher. Das ist eine gute Farbe, die heute nicht mehr gemacht wird, wegen ihrer Giftigkeit, man kann sie nicht mehr sehen. Es gibt ja viele Sachen, die sind heute nicht mehr verfügbar, werden heute nicht mehr gemacht, weil: man hat Harmloseres, man hat auch harmlosere Kunst (lacht).

BC: Wie steht es mit dem Auri-Pigment?

SP: Auri-Pigment verwendete man zum Enthaaren. Man kann jetzt natürlich überlegen, dass einer vor dem Bild steht und ihm die Haare ausfallen. D.h., es würde auf das Bild zurückwirken und ihm eine Bedeutung geben, die brauchbar ist. Diese Kunst ist brauchbar.

BC: Nun, das Gift in den Bildern ist doch eine Aussage gegen den Betrachter, für den das Gift gefährlich sein kann.

SP: Nein, wieso? Das Auri-Pigment hat doch keine giftige Optik. Wie überträgst Du denn die Giftigkeit eines Stoffes in die Optik?

BC: Du niest und schon hast Du so ein Partikel eingeatmet. Und dann vergeht Dir das Sehen.

SP: Es kommt immer drauf an, ob Du weisst, dass es giftig ist. Aber in kleiner Dosis kann es auch eine Medizin sein. «Heilung und Besserung». So heisst doch ein Bild von mir.

BC: Nun gibt es aber Bilder wie «Die Schmiede», die Du z.B. in Rotterdam im Boymans – van Beuningen Museum so aufgehängt hast, dass der Betrachter drunter stand und vier Köpfe auf ihn runter guckten. Und die schauen durch ein rotes Netz, das sieht wie Blut aus. Irgendwie ist das doch bezogen auf den Betrachter. Sitzen wir unten im Feuer und schmoren, und die oben gucken sich das hämisch an? So ist es doch mit dem Gift. Da steht man davor und denkt, was hat sich der Künstler dabei gedacht, wer bin ich denn?

SP: Siehst Du, kaum hängt man ein Bild mal anders auf und hängt's unter die Decke, bringt es in eine andere Position, dann wirkt es auch ganz anders. Auf der einen Seite haben wir das Thema der Schmiede, wo etwas bearbeitet wird, auf der andern Seite wird etwas angedeutet wie Blut, wie Du sagst, mit diesem zufälligen Fliessen der roten Farbe, und das wird verstärkt durch das, was passiert. Sagen wir mal, Du malst so, der Betrachter versteht das nicht ganz, was da vorgeht, auch weil die Köpfe von allen vier Seiten kommen, man kann das Bild auch verkehrt herum hängen. Der Betrachter versteht es nicht ganz, was da vorgeht, weil er nicht der Hersteller ist, nicht der Schmied der Sache. Es wird demonstriert, dass er draussen ist. Die gucken einen doof an, die Gesichter, und es wird einem auch nicht gemütlich dabei. Du erwehrst Dich der Sache, das Bild ist auch giftig in einer bestimmten Form, aber es muss als solches installiert werden, damit das wirkt. Es unter die Decke zu hängen, beinhaltet auch physiologische Taktiken: Wenn Du den Kopf in den Nacken wirfst, bist Du gleich hypnotisiert.

BC: Gibt es nicht auch noch kleinere Gemeinheiten in den Bildern von Sigmar Polke?

SP: Eine der kleinsten Gemeinheiten ist, dass über die grossen Gemeinheiten geschwiegen wird. Eine der grösseren Gemeinheiten ist, dass man über die kleineren lacht. Ein Bild an und für sich ist schon eine Gemeinheit, eine Allgemeinheit.

BC: *Was denkst Du über die Gleichsetzung oder über die metaphorische Auslegung von sogenannt liebenswürdiger oder guter Chemie und eben giftiger und böser Chemie als einem Kommentar zur Welt?*

SP: Ja, wenn ich mit Gift male, dann wird das sogleich als ein Zeitbild gesehen. Das ist aber ein Schuss in die falsche Richtung. Ich male nicht giftig, weil das draussen passiert. Ich male nur giftig.

BC: *Gut, Du bringst das jetzt auf die Ebene der vergifteten Wälder und der verpesteten Luft, aber es gibt ja noch das moralische Gift.*

SP: Das Meinungs Gift.

BC: *Ja: «Der Mensch ist einfach schlecht und giftig...»*

SP: Aber bitte! Aber bitte! Menschenfleisch wird als gar nicht geniessbar eingestuft. (Lacht.) Kunst ist Kannibalismus. Wir müssen uns zu Verstiegenheiten hinreissen lassen in diesem Interview!

BC: *Was sagst Du, wenn man sagt, Du seist zynisch?*

SP: Dann verlange ich Schadenersatz. Die verklage ich. Aber dummen Leuten ist nicht zu helfen.

BC: *Steckt hinter der Ironie ein expressives Moment, oder kann ich Dich das als Künstler nicht fragen?*

SP: Also, Du meinst, dass hinter der Ironie die expressive Wiedergutmachung lauert? Man möchte gerne, dass man aus voller Kehle, aus voller Brust lacht. Die Ironie und die expressiven Elemente sind die Handfesseln der Lungen. Ah, jetzt weiss ich's, das Expressive hinter der Ironie wird ausgedrückt in meiner Zeichnung «Sekt für alle». Warum bringst Du die zwei Sachen zusammen, das Expressive und die Ironie?

BC: *Weil Ironie ein Erkenntnismoment beinhaltet und zugleich, glaub ich, ist ja ursprünglich der Wunsch nach Expressivität da.*

SP: Die Ironie kann sich vielleicht nur paaren mit etwas. Ich glaub, die Lösung heisst Flaschenpfand.

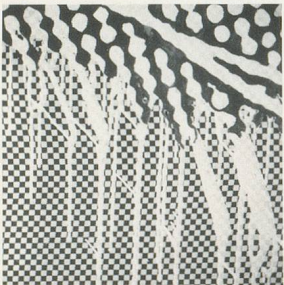
BC: *Flaschenpfand?*

SP: Die Lösung heisst Flaschenpfand, weil die Einwegflasche der ganzen expressiven Bewegung die Richtung genommen hat.

BC: *Reden wir von Deinen Rasterbildern.*

SP: Die Rasterbilder sind ein Reproduktionsproblem, ein Problem von Druckfehler und Verselbständigung bis hin zur Loslösung vom Vorbild und dem, was hinter dem Vorbild erst anfängt und etwas eigenes sein will und muss. Und wann das eintritt. Und wann Du bereit bist, das eine zu sehen als ein Vorbild und das andere als eine eigene

DETAIL



SIGMAR POLKE, OHNE TITEL /
UNTITLED, 1988.





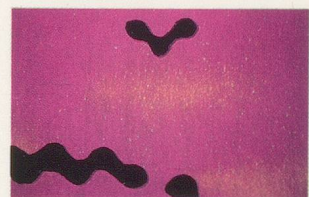
Sache. Aber die Reproduktionstechnik spielt auch eine Rolle. Es kommt darauf an, wie weit man gehen will, ob sie durch eine Ermüdung oder durch eine Wissensreproduktion als etwas Neues eintritt, dass so Überdeckungen auch Reproduktionen sind auf der einen Seite, auf der anderen Seite auch aufdecken und das andere als das Original denunzieren. Wenn Du gewisse Sachen nur vergrösserst mit den Punkten, dann sind diese Rasterbilder Organisationsformen von Punkten, die dann nicht mehr so als einzelne interessant sind zu gucken, sondern es ist eine Organisation, die verlangt, etwas Ganzes zu sein. Und diese Druckfehler da drin, diese Fehlerstellen, die man absuchen muss oder rausfindet, das ist wieder nicht eine Abpassung von der Zeit, sondern ein Abpassen von Vorkommnissen. Warum sind die denn etwas wert, diese bestimmten Vorkommnisse? Warum ist die Reproduktion, die man auf der einen Seite pausenlos machen kann, fehlerlos bis ins Unendliche? Und warum hoffst Du, dass das nicht hin- haut? Dass in der Reproduktion irgendwie eine Mutation einsetzt, dass was anderes rauskommt?

BC: *Es gibt einen Unterschied zwischen Deinen früheren und Deinen jetzigen Rasterbildern.*

SP: Wenn ich jetzt Rasterbilder mache, gehe ich nicht mehr auf das ein, was ich mir mal überlegt habe, als ich die zum ersten Mal gemacht habe – oder vielleicht gerade. Für mich war es immer gut zu sehen, wie ich mal auf der einen Seite diese Rasterbilder machte und auf der andern diese dummen Zeichnungen. Du kannst diese Sturheit nur durchziehen, wenn Du auf einem andern Blatt etwas Bescheuertes machst. Oder das ignorierst oder dagegen arbeitest. Du musst Dir den Stumpfsinn reinton, bis es Dir reicht. Dann kannst Du alles durchstreichen, aber nicht auf demselben Bild, sondern

LEICHT ZU EINER EINIGUNG),
1985, Dispersion, Latex und Pigmente
auf Dekostoff, 230 x 407 cm / ENVY
AND AVARICE (TWO DOGS AND
ONE BONE CANNOT EASILY
COME TO AN AGREEMENT.), 1985
dispersion, latex and pigments on
fabric, 90 x 160".

(KUNSTHAUS ZÜRICH)



DETAILS

auf einem andern. Und dadurch kommen diese beiden verschiedenen Sachen überhaupt zustande. Und wenn ich heute diese Rasterbilder mache, gehe ich weniger auf diese Regelmässigkeit ein, sondern auf die Unregelmässigkeit. Im Rapport und in der Unregelmässigkeit der Disziplinierung, so was zu machen.

BC: *Es gibt jetzt die deutschen Maler im Ausland. Da passen gewisse Maler gut rein: Penck, Immen-dorff, auch Baselitz und natürlich Kiefer, während Du nicht so offensichtlich sofort als deutsch erkennbar wirst. Nun kann man aber sagen, dass doch bei Dir der deutsche Geist mit seinem typischen Wahrheitsdrang waltet.*

SP: Du meinst das Interesse an einer gewissen Malerei, die als deutsche Malerei bezeichnet, im Ausland durch bestimmte Kanäle vorgestellt wird, die auch als sehr deutsch angesehen werden müssen, also deutsche Galerien oder – was weiss ich – offizielle kulturelle Kanäle, wo ein Deutschtum nicht schon aufgrund der Malerei präsentiert wird, sondern aufgrund der Mechanismen des Bekanntmachens? Oder des Vorkommens oder der Repräsentation?

Und dass anderen, angeblich diese deutschen Mechanismen nicht einhaltenden Positionen auch noch eine Deutschheit beigegeben wird, das ist gut! Das hat aber mit der Malerei gar nichts zu tun. Es ist so, dass das nationale Element, in dem was ich mache, erst als solches gesehen wird, weil das andere national ist. Und mein deutsches ist dann: Ach, das auch!!

BC: *Du bist ein Sophist, zu allem hin.*

SP: (lacht und brüllt): «Ein Deutscher kann nur deutsch malen, alles andere ist Verrat!»

BC: *Jetzt müssen wir aber die Franzosen noch ansprechen.*

SP: Die Force de Frappe auszustatten mit neuen Feindbildern, das wäre eine neue Aufgabe, die übersteigt Jack Langs Fähigkeiten. Mit den paar Kanaken, mit denen die sich darumprügeln müssen, das ist wirklich allerhand, das ist ja wirklich unter der Würde. Eine Nation, die Freiheit und Gleichheit proklamiert, die haben überhaupt keine Feindbilder, können auch andere Bilder nicht mehr lesen. Die sind Braque-geschädigt, von Gitarren verseucht, und von Stilleben betäubt, wenn sie wenigstens noch mit Gift gemalt wären, die Orangen! Die grossen Einluller, die Schnuller, Picasso und Luller, Frikasso. Es gibt in Frankreich nur einen guten Künstler, das ist der dicke Erik.

BC: *Du meinst den Erik Dietman?*

SP: Ja, der.

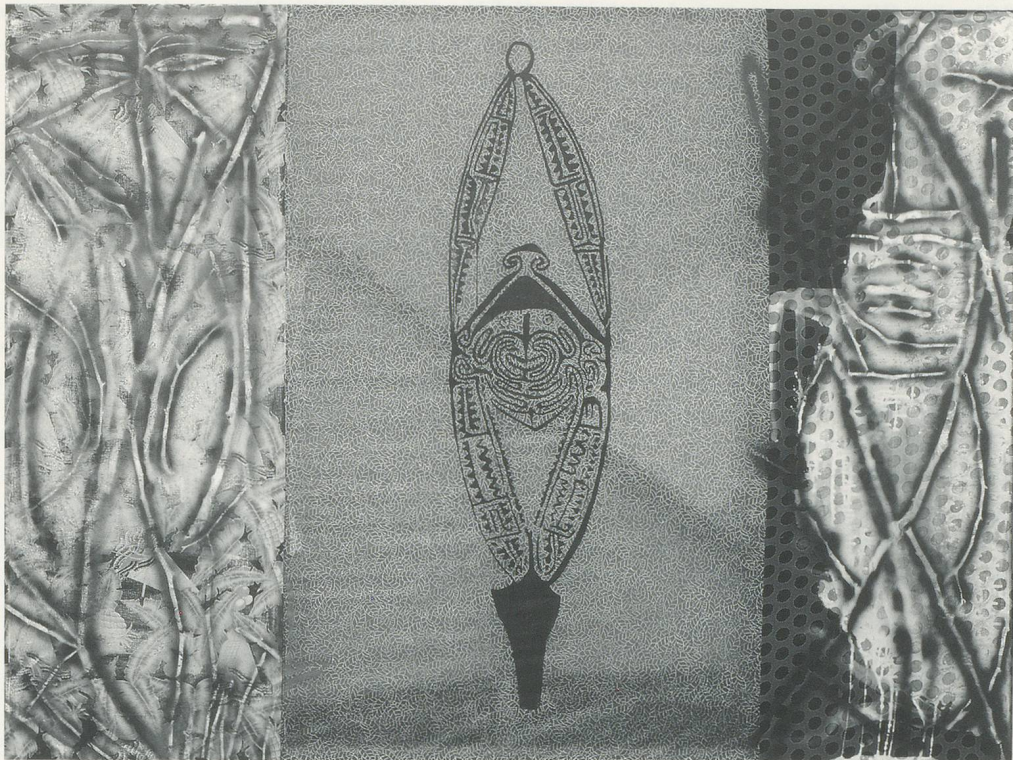
BC: *Ist das nicht ein Däne?*

SP: Ja, ein Schwede. Wir können ihn ja französisch aussprechen, Dietmān. Und der land-artist Maginot und der body-stocker Guillotin.

BC: *Was interessiert Dich an Überlagerungen?*

SP: Wer den Mist wieder wegräumt. Ob man oben oder unten liegt, ob das Über betont wird oder die Lagerung.

BC: *Wann hast Du begonnen, Überlagerungen zu machen? Zuerst in den Bildern oder in den Photos?*



SIGMAR POLKE, DIE RACHE
DER KANAKEN, 1988,
Lack, Dispersion auf Dekostoff,
225 x 302 cm / THE REVENGE OF
THE KANAKAS, 1988, lacquer and
dispersion on fabric, 88¹/₂ x 118⁷/₈''

SP: Du weißt doch, dass es eine alte chinesische Weisheit gibt, die heisst: Es gibt keine Überlagerungen, die ewig dauern: Was unten liegt, das kann nicht unten bleiben. Mit den Überlagerungen wird ein ganz einfacher Trick bewiesen, dass sich alles bewegt, auch der Kopf. Wann hört das Überlagern denn auf? Gar nicht! Nie! Interferenzen sind das in der Wahrnehmung und Ungenauigkeiten. Die Überlagerung, das ist die reine Lust, wo ein Körper ist, kann kein zweiter mehr hin. Man könnte doch Frankreich über Deutschland stülpen. Guckt dann das Saarland noch heraus auf der Seite, und liegen dann die Vogesen auf dem Schwarzwald?

Das Problem ist die Symmetrie, die deutsch-französische Symmetrie. So wie sich der Napoleon nicht als Friedrich der Grosse manifestieren wollte. Kannst Du Dir denn Napoleon mit der Hand, die er immer in der Weste hat, flötespielend vorstellen? Stell Dir die vielen Sinfonien vor, die der Napoleon unter seiner Jacke gejubelt hat. (Pause) Siehst Du denn die Überlagerungen als etwas so Wesentliches bei mir?

BC: *Ja, sicher. Sie bringen eine Ambivalenz in die Wahrnehmungen.*

SP: Ist es denn nicht so, dass ein bestimmtes gedankliches Bearbeitungs- und Verarbeitungspotential und ein bestimmter Mechanismus Dich was sehen, was erkennen und sehen lässt, in Richtung auf Bild, also das Bild, das anspricht in Dir. Was bei Überlagerung einhakt, ist Dein Überlagerungswissen, um dann das sehen zu können: also eine Pfeife ist keine Pfeife – das sehen und verstehen können, dass also ein Bild praktisch nur das ist, den Kopf in Bewegung zu halten, mit dem, was er sowieso drin hat. Wann kommt denn mit der Kunst etwas Neues in den Kopf? Mit welchem Künstler?

BC: *Die Überlagerung ist doch auch eine Methode, auf Bildmaterial zu greifen, auf das man sonst nicht greifen würde, weil es zu krass ist. Eine Methode, um mit krassem Bildmaterial umzugehen.*

SP: Was heisst denn, mit Bildern umzugehen? Abstauben, abhängen, überpolieren, übermalen? Der Umgang mit Bildern, den Du meinst, ist ein gedanklicher. Jetzt siehst Du, aha, da sind Überlagerungen drin. Sind die formal, und ist nicht die Beschäftigung, die Dir ein Bild abverlangt, eine Überlagerung von Deiner Zeit und von der Zeit von jemand anderem, der das Bild gemacht hat? Wenn Du den kennst, brauchst Du das Bild ja nicht. (Lacht.) Die Bilder, die sind doch Lückenbüsser, und je weniger die Menschen zu tun haben, desto voller werden die Museen. (Nach einer Pause:) Wir brauchen gar keine Bilder, wir brauchen keine Maler, wir brauchen keine Künstler. Ja, das brauchen wir nicht. Was hast Du denn von einem Künstler?

BC: *Geistige Bewegung. Mut. Kraft.*

SP: Echt? Echt? Du lügst! Aber Kunst ist Lügen, das Lügen ist Kunst. Oder wie?

BC: *Kunst ist sovielmals Lügen, bis Wahrheit entsteht.*

SP: Die Lüge an sich kann ja nie Wahrheit werden.

BC: *Aha, aber in der Kunst schon: 1 + 1 gibt 5.*

SP: Aha, Sie haben ja ein Zahlenbild gemalt, Herr Polke! Wie stehen Sie dazu? Sie sagen doch, dass 1 + 1 fünf ist. Antwort: Nehmen Sie es doch nicht so genau!

BC: *Warum ist die Imagerie Deiner Bilder in gewissen Momenten so schrecklich vulgär?*

SP: Stimmt das wirklich? Was heisst das denn überhaupt, wird in der Nase gebohrt, gefurzt, ist es wirklich manchmal deplaziert? Falsch angezogen, nicht gekämmt, die Zähne nicht geputzt und so? Mit so Namen wie vulgär ist doch nichts mehr zu machen. Wie willst Du denn damit durch den Zoo gehen? Da gibt es doch noch ganz andere Leiden als Vulgarismus. Da lauert das Leiden, die Qual, hinter jedem Haar, hinter jeder Farbe, hinter jedem Bild, lauert die Qual. Wer quält denn die Künstler heute, z.B. Du? Nein! Nein, Du betrittst den Mechanismus, wo Künstler gequält werden, aber in einer quikken Entweichung, und ich denke, dass sich das auflöst in Ironie.

BC: *Ach so, da haben wir's. Was hinter der Ironie steht: Das Auflösen der Qual!*

SP: Die neue Innovation in der Kunst wäre z.B., das, was einer tut, wenn einer Künstler ist, auf ein Gebiet zu übertragen, wo das, was er macht, innovativen Charakter hätte. Also die Innovation ist eine Übertragungsmöglichkeit, eigentlich. Der Verteidigungshaushalt kann weiterhin Verteidigungshaushalt bleiben. Da kommt Geld zurück, nicht wie in der Kultur. Wenn die Kunst innovativ sein wollte, müsste ja etwas geschehen, müsste das Budget des Verteidigungshaushaltes der Kunst zugute geschrieben werden. Da brechen die zusammen! Was würden die Künstler da machen? Die würden an ihre Bilder Sprengköpfe bauen.

BC: *Oder sie würden die Bilder gegen Osten drehen.*

SP: Also stell Dir mal vor, Du hast da Manets «Frühstück im Grünen» und Du drehst das nach Osten, was passiert dann? Die ziehn sich alle aus! Das wichtigste ist doch für

einen Künstler das feed-back, oder wie? Ich möchte mal wissen, warum Leute malen, das möcht' ich mal wissen. Die haben nichts anderes zu tun, arbeitslos. Jetzt wollen wir mal die Malerei gegen die Zeit stellen. Es gibt doch keine Zeit, nur Malerei.

BC: *In der Malerei steht die Zeit still?*

SP: In meinen Bildern nicht! Die verändern sich dauernd ... die vibrieren.

BC: *Da haben wir wieder ein Thema gefunden. Warum willst Du das eigentlich? Dass die sich dauernd verändern?*

SP: Weil sich alles dauernd verändert. Du musst schnell gucken. Bei meinen Bildern musst Du sehr schnell gucken. Sie beobachten, Du musst sie mit ins Bett nehmen, nie alleine lassen, ... streicheln, küssen und beten, was weiss ich was, Du kannst sie auch treten, schlagen und prügeln. Es gibt gar keine Bilder, die nicht auf irgendeine Weise behandelt werden wollen. Ein Bild wird erst zum Bild, wenn man das seinige dazutut. Bei veränderlichen Bildern musst Du Dich selber da hineinbringen, damit Du mitfliessen kannst. Sonst fällst Du aus dem Rahmen. Sonst fällt das Bild von der Wand. Wenn das Bild nicht geliebt wird, dann holt es sich die Liebe. Ein Bild kommt immer dahin, wo es hin muss; ein Bild holt sich sein Opfer. Die haben doch ein Eigenleben (lacht). Was hat denn mein Sockenbild für eine Auswirkung auf Dich? Könntest Du überhaupt eine Verbindung sehen zwischen meinem Sockenbild und Van Gogh?

BC: *Die Erdscholle ist doch nah bei den Füßen, und zu den Füßen gehören Socken.*

SP: Gut geschwittert. Ja, und ich filme, seit die Bilder auf Socken, zu gehen lernten. Erst malte ich Socken und dann lernten die Socken zu laufen. Ein Interview ist dann gut, wenn es innerhalb des Interviews eine eigene Logik gibt, wenn das Interview eine Kunstform wird. Dass, wenn Du es gelesen hast, Du das sofort nachmachen musst.

BC: *Sprechen wir von Deinen Filmen. Man kennt sie überhaupt nicht oder ganz wenig. Das ist doch sehr schade.*

SP: Das ist sehr schade. Ich habe noch keine Möglichkeit gehabt, mit meinen Filmen etwas bekannter zu werden. Aber das ist auch gut so. Man kann aus der zweiten Reihe schiessen.

BC: *So wie die Filme jetzt bei Dir sind, sind sie ungeschnitten, so wie sie aus dem Labor kamen. Würdest Du sie nun aber bearbeiten, z.B. schneiden, bevor Du sie einem Publikum zeigen würdest?*

SP: Es geht mir nicht um die Filme, wie ich sie hergestellt habe, sondern es geht mir um den Ausdruck Film. Genauso wie Herr Godard eine bestimmte Schneidetechnik entwickelt und angewendet hat und in das Bewusstsein vieler Cinéasten und Schüler gebracht hat, geht es mir nicht um den Film als Schneidetechnik; auch nicht um den Film als Filmriss, sondern um das Erlebbare, das festgehalten wurde und für andere sehbar ist. (Flüstert:) Das sind denunzierende Filme, die darf man nicht zeigen, die kann man nicht zeigen. Der Film ist der reine Schadenersatz für vergeudetes Leben von manchen.

BC: *Du hast in den frühen 70er Jahren Photo-Unikate und Graphiken basierend auf Photographien gemacht, auf denen Clochards, Bums oder Penner und Bettler festgehalten sind, in Hamburg, São Paulo oder an der Bowery in New York.*

SP: Billiges menschliches Dasein, in einer bestimmten Form. Die können sich nicht wehren, wenn Du sie photographierst. Deswegen werden sie ausgebeutet, ästhetisch ausgebeutet: «Ich war dabei, als es ihnen schlecht ging.» Eigentlich ist es denen völlig wurst, ob Du ein Photo machst oder nicht, sie halten einen Augenblick hin. Aber es will sie eigentlich gar niemand sehen.

Heute ein Photo machen zu wollen heisst doch, sich runterhängen lassen an den Beinen, und die Kamera muss mindestens kaputt gehen dabei. Photo ist doch Action. Photo ist Anstrengung. So zu photographieren, wie ich es tat, ist doch daneben. So was macht doch jeder Tourist. Aber: Du musst eben zur richtigen Zeit hingehen, wenn der Mann noch ein Lächeln drauf hat, das der andere nicht mehr sieht oder das er nur noch einmal hat, und zwar, weil du gerade vorbeigehst, weil du da bist. Es geht nicht um das, was man macht. Das habe ich schon einmal gesagt. Viele machen Bilder, andere Photos, Happenings, Theater und solches Zeug. Es geht aber darum, dass Du das zu dem Zeitpunkt machst, als das für Dich wichtig und für Dich da war. Und nur für Dich und an dem Punkt, wo das Modell (Bums) die Bereitschaft oder den Zustand hatte. Für das Aufheben und Archivieren von Kunst wird es sehr wichtig sein, dass Bilder aus einer gewissen Zeit da sind, die Modell sind für genau das. Etwa für Nachkriegskunst, Kapitel Postpainterly-Abstraction oder expressive Kunst oder was immer. Du fixierst eigentlich mit dem, was Leute machen, immer nur einen Aspekt von dem, was da ist, von dem, was Leute annehmen, das habe typisch zu sein, für das, was da ist, für das, was typisch ist, für das, was man glaubt, was vorgehe. (Pause.) Die Bowery-Photos sind gut. Da sind zum ersten Mal diese Photoflecken drauf. Ich hatte erstmals alle Fehler, die beim Entwickeln und Vergrössern geschehen können, eingesetzt, aber so, dass sie das Bild zugleich interpretieren, weil die Penner sowieso daliegen im Dreck. Da kannst Du die Photos mal mit all ihren Möglichkeiten das ausdrücken lassen. Die Photos machen das selbst in der Schale. Aber die Bums, photographier die doch mal, da guckst du ganz verstohlen. Das gibt es doch gar nicht mehr. Es gibt zwar Leute, die das gar nicht wahrnehmen, die umgehen das und haben keinen Erfahrungswert diesbezüglich. Aber eigentlich dachte ich, ich mach' mal einen Film mit all diesen Existenzen, die eine Gesellschaft im Laufe der Zeit erzeugt. Das ist aber schwierig. Du hast zwar die Sicht drauf, auch auf all die Leute, die das ignorieren, die an diesen Existenzen vorbeigehen, das ist auch real. Aber wem zeigst du denn das Zeugs, wem denn? Das sind keine Helden, auch keine Versager. Du kommst einfach vorbei und hältst das Zeugs fest.

BC: *Es gibt ja ein grundsätzliches Problem, dass man ein gewisses Mass an Elend nicht mehr in die Kunst hineinholen kann, weil es nicht mehr darstellbar ist. Es taugt als Thema nicht mehr. Nun hast Du aber gerade in Deinem Bild «Lager» dieses Problem angegangen. Und ich glaube, dieses Bild ist genau darum so unglaublich stark, weil es zugleich die Inkarnation dieses Problems für die Kunst darstellt. Da steckt ein ganz bewusstes Angehen, Ansprechen eines Verbotes drin. Ein ganz schmerzhaftes Bewusstsein, im Sich-drüber-Hinwegsetzen.*

SP: Das ist richtig. Nur will ich zuvor noch schnell etwas richtigstellen. Malen und Photographieren sind zwei verschiedene Engagements. Und die Malerei im «Lager» ist gar keine Malerei. Es ist eine Reproduktion. Man könnte das gar nicht malen, da hast Du recht. Ich jedenfalls nicht. Für diejenigen, die nicht da drin waren, basiert die Eindringlichkeit auf Berichten. Die Eindringlichkeit ist für den, der draussen war, der Mechanismus der Erzählung. Ich habe die narrative Form und das Objektive eines

Photos benutzt als reproduzierte Tragik. Das Photo an sich ist weder gut noch schlecht. Es ist die Reproduktion eines Gefühles. Das empfindest Du, weil es Dir als Deutscher vielleicht aufoktroziert wird als Schuld. Für andere ist es eine Frage von Überleben und Vernichtung. Im «Lager» steckt auch die Koinzidenz von Kunst als Künstlichkeit und Unerlebtheit und Unerlebarkeit. Und ich ziehe mich aus der Ecke der Unerlebarkeit heraus, indem ich das atmosphärisch wieder hineinbringe. Das ist ein Bild vom Erzählen, ein Bild vom Hörensagen, denn ich habe keinen Bombenangriff erlebt. Ich habe es aber vom Erzählen gefühlsmässig mitgekriegt. Das ist eine Kulturform, die vermitteln kann, was einer erlebt hat, indem er singt, schreibt, ein Bild malt oder sonstwas. Das Lager, der eingezäunte Raum, die Grenzen, das ist da bis ins kleinste Modell, bis in die Herstellung mit der verbrannten Kohle. Malen mit der Glut, die Leinwand glühte auf, dampfte. Ich habe Filme davon. Dem Bild ist etwas passiert, das siehst Du. Welchem Bild siehst Du an, wie stark der Pinsel draufklopfte, den Druck dahinter? «Den Kopf gegen die Wand schlagen». Das hast Du richtig gesehen. Das bringt man nicht bei jedem Bild, bei jedem Thema, und bei jedem Zustand. Man hat auch nicht immer ein eigenes Motiv, ein eigenes Erlebnismotiv zur Verfügung.

Jetzt muss ich noch um eine Plazierung des Bildes «Lager» bemüht sein, wo es zu sehen ist und auch verstanden wird. Aber ich meine, das Bild besorgt sich das selber, so wie manche Bilder dahin kommen, wo sie hinkommen müssen. Das Bild «Die Schmiede» musste flach unter die Decke gehängt werden, sozusagen als Abstraktionsform. Bist Du dem mal nachgegangen, welches Schicksal Bilder haben? Ich habe das ja mal gerne beobachtet, wohin gewisse Sachen kamen. Je länger die Kette natürlich ist, desto beobachtbarer. Aber es gibt dann auch Bilder, die in Vergessenheit geraten. (Brüllt.) Ganze Schicksale geraten in Vergessenheit. Und es gibt natürlich auch die durchgekuckten Bilder – von den stechenden Blicken durchgekuckt. Da fällt einfach die Farbe von dem Bild.



SIGMAR POLKE, GEBETBUCH MAXIMILIAN, 1986,

Lack auf Leinwand, 190 x 200 cm /

THE MAXIMILIAN PRAYER BOOK, 1986,

lacquer on canvas, 74³/₄ x 78³/₄''.

Poison is Effective; Painting is Not

Bice Curiger in Conversation with Sigmar Polke

December 18, 1984

TO MARK THE SIGMAR POLKE RETROSPECTIVE THAT OPENED AT THE SAN FRANCISCO MUSEUM OF MODERN ART ON NOVEMBER 15, 1990, AND WILL TOUR NEXT YEAR TO WASHINGTON, CHICAGO, AND NEW YORK, WE PRINT THE FOLLOWING INTERVIEW, PREVIOUSLY PUBLISHED ONLY IN FRENCH.¹⁾ IT TOOK PLACE IN COLOGNE SIX YEARS AGO.

BC: *Let's start with a kind of review – 20 years of Polke. How did it all begin?*

SP: Who called and told you to interview me?

BC: *Who called and told you to become an artist? I'm the one who's asking the questions.*

SP: Well we're going to have to wait and see whether the artist is being called, heard, or charged. You must mean that being an artist is some kind of charge.

BC: *Of course.*

SP: Then all we have to do is find the plaintiff. And we've got to get a clearer picture of the sentence. Art is punishment, that's it, art is punishment!

BC: *Which reminds me of an early drawing you made of a knife and an ear. It referred to Van Gogh, didn't it?*

SP: Oh, I suppose you could see it that way, another retro-bred artist again.²⁾

BC: *But let's really take a look back. What was it like in Düsseldorf with the circle of Beuys' students in the early sixties? You were one of those who kept drawing and painting although Aktionskunst was at its peak, like Beuys appearing in front of an audience.*

SP: If you were near him, you did it too. We were all involved in some kind of action, and people would say about me: oh, him, he just does that stuff.

BC: *What did you do in those days?*

SP: I sat under tables and bit people in the leg. And then there were more and more rumors about things I hadn't done. All of a sudden everything was action. Palermo's actions: echoing Dick Higgins. Shave your head and crack an egg over it. He really did that. The good thing about it was that he was wearing a hat. When we surfaced again after three days on the town and went to my place where the girls were waiting for us, Palermo took off his hat and there was his baldpate. He only did that to get a rise out of the girls. Actually I didn't cultivate or use actions for my work.

BC: *What about the presence of Fluxus?*

SIGMAR POLKE

"shaving" with the tape recorder /

«rasiert» sich mit dem Tonbandgerät.



SP: Fluxus was very important. Dada was important, too. Fluxus suddenly cropped up and Beuys immediately got involved.

BC: *Who else was involved?*

SP: Nam June Paik, Dick Higgins, and Otto Mühl were in action, too. Speaking of actions, since you asked, there was this film I made with Chris Kohlhöfer in 1969: "... The whole body feels light and wants to fly..." The film was full of acts in a private context, like what Acconci did later: private gone public.

BC: *You have an extraordinary continuity in your expression and use of media. You have always drawn, painted, shot pictures, made films, expressed yourself in pictures, and yet there are breaks in your output. There are some years in which you made very few pictures – and not only because you were traveling. How do you see that?*

SP: That's true. There are practical explanations like having no space to paint in. Sometimes nothing grows, and something else takes precedence. A break just means that something else became more important than painting. Actually, painting's not all that important anyway.

BC: *Watch out!*

SP: It's punishment, that's what it is! When you ask me something like that, I have to think about it first. It's not the sort of thing I'd ask myself. I avoid musts. When art is a must, that is an inquiry. That way, there's no telling what you want of yourself. And for once, you'd realize that of all the stuff that's made, there's rarely anything that will give you a clue as to what it's all about.

BC: *What was it like when you came back from your world trip? It was like a new beginning, wasn't it? And it can't have been easy.*

SP: I wouldn't say that, otherwise I would have become a streetcar conductor, but I didn't. Taking up where you left off would nullify the effect of your travels or a new beginning. We can think through both versions. (Polke laughs and says:) Then it always says in the interview, "Polke laughs." (laughs) Speaking of a break, when I came home, I went straight to work and did a lot of painting. That was in 1981/82. I started thinking about color and its treatment, but I also thought about how, for example, Hinduism explains and uses color or how Australians use color. The whole business of red and yellow and green out of a tube, which is perfectly valid, but I started thinking about what it is. You start wondering about the psychology of colors that is involved here – the things you can do with colors. Seeing how colors are made, out of what kind of earth, I couldn't resist them, but instead of earthy colors, I came up with purple. An entirely abstract affair that you only get in this part of the world, which surprised me. And reduction, like monochromes. I don't know what being away, being on the road reminds me of. But I don't have to paint, I really don't have to paint. That's nonsense. You just paint in those few moments when you can formulate something. But lying in wait for them, that's very different from representing something and giving it shape. It's really a question of time, that you do something that is right at the moment.

BC: *Why do you experiment with poisonous, dangerous substances, with all these chemicals?*

1) In Art Press, No. 91, Paris, April, 1985
2) In German, Künstler-Rückzuchtung; title of Polke's contribution to the catalogue, Sigmar Polke, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, 1983.

SP: Poison has consequences. Art has none. Except maybe a slow-acting one. When you paint a picture, it has to be something that is used. The use of art or painting pictures has to be plausible. There has to be a necessity. You hang something; it's a decoration, a spiritual achievement, mental terrain. If there's a cross, you have to make the sign of the cross; if it's yin/yang, your head turns; and when you look at Beckmann, what happens then? You ask how much it costs. Poison just crept into my pictures. I was looking for brilliance of color, and it happened to be toxic. Certainly in the case of Schweinfurt green. That's a good pigment but it's not manufactured anymore because it's so poisonous. There are a lot of things that you can't get anymore because they've found ways to make them more harmless, like art, too. (laughs)

BC: *What about arsenic trisulfide?*

SP: You use it to remove hair. So you can, if you like, imagine people standing in front of a picture and losing their hair. The pigment would retroactively affect the picture and give it a usable meaning. This art is usable.

BC: *But the poison in your pictures is anti-viewer inasmuch as it could be dangerous.*

SP: No, why? Arsenic trisulfide isn't poisonous to look at. How does its toxicity get into the optics?

BC: *One sneeze is enough to inhale one of those particles. And enough to kill the interest in looking.*

SP: It always depends on whether you know its poisonous or not. In small doses it can also be medicinal. Like one of my pictures that's titled HEILUNG UND BESSERUNG (Healing and Improvement).

BC: *But there are pictures like DIE SCHMIEDE (The Forge) that you hung from the ceiling in the Boymans-van Beuningen Museum in Rotterdam so that viewers had to stand underneath it with four heads peering down at them through a net, red like blood. That has to refer to the viewer somehow. Are we sitting down below in the fire with them sneering down at us? The same goes for the poison. You stand in front of it and you think, what moved the artist to do this, who am I?*

SP: See? The minute you hang a picture in a different position, like on the ceiling, it has a completely different effect. First, the subject matter of the smithy where something is processed, then the implication of something like blood, as you call it, this chance flow of red paint that is heightened by what is happening. Suppose you paint one way and the viewer doesn't quite understand what is going on, because, for one thing, the heads are coming from all sides. You could invert the picture, too. The viewer does not quite understand what is happening because s/he is not the maker; s/he was not the blacksmith. The picture makes viewers feel that they are on the outside. Those silly faces looking down, they don't exactly make you feel at home. The picture puts you off; in a way it is poisonous too, but it has to be installed as such to be effective. There is also a physiological strategy behind hanging it from the ceiling; when you throw your head back, it hypnotizes you.

BC: *Aren't Sigmar Polke's pictures also mean in little ways?*

SP: One of the littlest ways of being mean is to ignore the big ones. A big way of being mean is to laugh at the little ones. A picture is mean by definition – it's a mean.

BC: *What do you think about the equivalence or the metaphorical interpretation of so-called gentle or good chemicals and toxic or evil chemicals as a commentary about the world?*

SP: People are quick to interpret my use of poison as a contemporary statement. But that's aiming in the wrong direction. I'm not painting poisonously because that's what happening outside. I just use poison to paint.

BC: *Then you put it on a par with poisoned forests and polluted air, but there is also moral poisoning.*

SP: Opinion poisoning.

BC: *Yes, "People are just plain bad and poisonous..."*

SP: If you please! Human flesh has never been considered edible. (laughs) Art is cannibalism. We've got to get carried away in this interview!

BC: *How do you react when people say you're cynical?*

SP: I sue for damages. But dumb people are beyond help. (laughs)

BC: *Does irony entail an expressive moment? Can I even ask an artist a question like that?*

SP: You mean whether some sort of expressive reparation is lurking around irony? People are supposed to shout, to roar with laughter. Irony and expressive elements are the handcuffs of the lungs. Ah, now I know, the expressiveness behind irony comes out in my drawing, SEKT FÜR ALLE (Champagne for Everyman). Why do you connect the two, expressiveness and irony?

BC: *Because irony implies insight and I also think that it is rooted in a desire for expressivity.*

SP: Maybe irony can only be paired with something. I think the solution is called bottle deposit.

BC: *Bottle deposit?*

SP: The solution is called bottle deposit because the non-returnable bottle has taken all the thrust out of the expressive movement.

BC: *Let's talk about your dotscreen pictures.*

SP: They deal with the problem of reproduction, the problem of printing mistakes and going off in another direction until there is no connection anymore between the subject and its reproduction. It's what happens behind the subject. Something independent, so that you are prepared to see the one as a subject and the other as a thing in its own right. But techniques of reproduction also play a role: how far you are willing to go for something new to emerge through fatigue or through deliberate reproduction. To exaggerate is also to reproduce and yet it undoes and denounces the original. If you just enlarge certain things by dots, then these dotscreen pictures are simply a form of organization. Singly, they're not so interesting; they are an organized system that has to be seen as a whole. And these printing mistakes, these errors that have to be pinpointed or discovered, this is not biding time, it's biding events. Why are they worth something, these random occurrences? Why are there no mistakes in reproduction that you can maintain endlessly, ad infinitum? And why do you hope that it won't

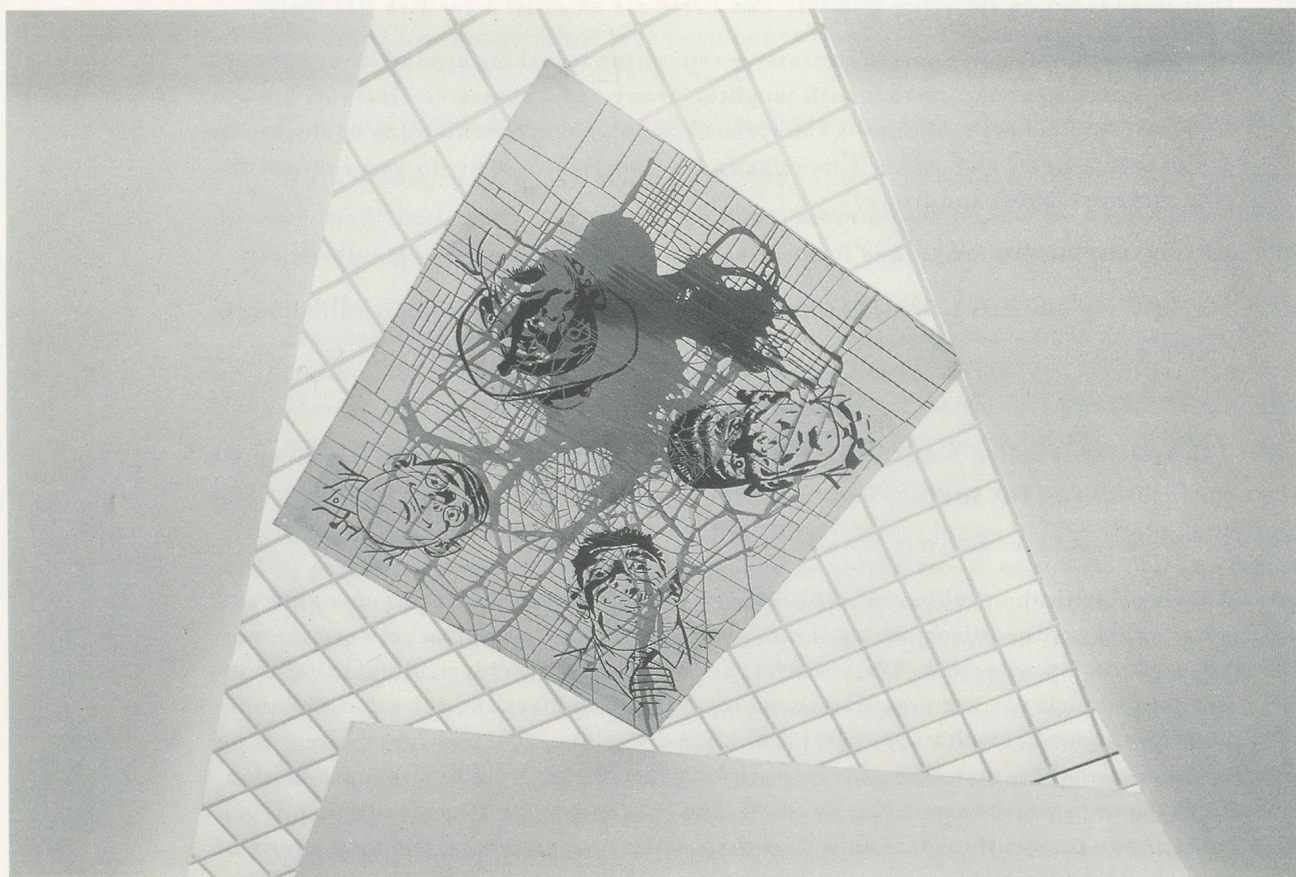
work, that somehow a mutation will develop in the reproduction, that something else will come out of it?

BC: *There's a difference between your early and recent dotscreen pictures.*

SP: When I make dotscreen pictures now, I don't pay any attention – or maybe I do – to what I thought about when I first made them. It was always good for me to see how I was making these dotscreen pictures, and then these silly drawings at the same time. You've got to have some comic relief when you do such painstaking work. Or you ignore it and resist it. You've got to keep your nose to the grindstone until you've had it. Then you can cross everything out, not on the same picture, though, on another one. I've started focusing more on anomaly than on regularity. Working with the rapport and irregularity of discipline.

BC: *There are several German artists abroad. Some really fit the part: Penck, Immendorff, Baselitz, and, of course, Kiefer. You're not quite as unmistakably German, but your work does seem to be governed by that urgent need for truth that is typical of a German mentality.*

SIGMAR POLKE, SCHMIEDE,
1975, Öl auf Leinwand,
150 x 130 cm / FORGE, 1975, oil on
canvas, 59 x 51 1/4". (Bild von der
Decke hängend / painting hanging
from the ceiling)



SP: You mean interest in a certain kind of painting that is called German painting, that is introduced via certain channels that are also specifically German, i.e. German galleries or whatever the official cultural channels are where Germanness would hardly

be presented in terms of painting, but rather in terms of the mechanisms of reputation-mongering. Imputing Germanness to other positions that supposedly don't abide by these German mechanisms, that is a good thing! But it has nothing whatever to do with painting. In fact, the nationalistic element in what I do is seen as such only because the other stuff is nationalistic. So my Germanness comes down to: "oh, that, too!"

BC: *Well, just add sophistry to all your other skills.*

SP: (roars with laughter) "A German can only paint German, everything else is treason!"

BC: *We also have to take the French into account.*

SP: Equipping the Force de Frappe with new foes is a job that would be too much for Jack Lang. Those skirmishes with a few Kanakas – that's really stooping too low. A nation that proclaims liberty and equality has gotten rid of its images of foes, and they're incapable of reading any other images either. They've been Braque-damaged, guitar-infested, stupefied by still lifes. If they had at least had the grace to paint their oranges with poison! The great tranquilizers, pacifiers, Picasso, Fricasso and all the rest. There's only one good artist in France and that's fat Erik.

BC: *You mean Erik Dietman?*

SP: Yes, him.

BC: *Isn't he a Dane?*

SP: Yes, a Swede. We could give him a French pronunciation, Deetmong. And the land artist, Maginot, and the body-stocker, Guillotin.

BC: *What is it that interests you about superimposed layers?*

SP: Who's going to clear the crap off again. Whether you're on top of it or under it, whether the "super" is emphasized or the layering.

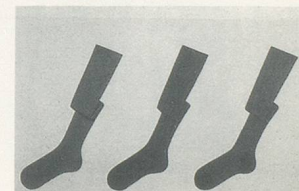
BC: *When did you first start working with layers? In pictures or in photographs?*

SP: Somebody has to be at the bottom, ... but can you be true to yourself? You have to scramble your way up and out again. You know, there's an old Chinese adage: layers are never forever, what is underneath cannot stay there. Layers just demonstrate a very simple trick, that everything is in motion. The head moves, too. When does the layering stop? It doesn't! Ever! It's interfacing with perception and inaccuracy. The layers, they're just for fun. If there is one body, you can't put another one in the same place. You could dump France on top of Germany. Would Saarland still make a bulge on the side, and would the Vosges Mountains be on top of the Black Forest? The problem is symmetry – German-French symmetry. Just as Napoleon didn't want to come out like Frederick the Great. Can you picture Napoleon playing the flute with his hand eternally tucked into his vest? Just think of all the symphonies he drummed out of his jacket. (pause) Do you think layering is so essential to my work?

BC: *Yes, of course. It makes perception ambivalent.*

SP: Doesn't a certain mental processing potential and a certain mechanism allow you to see and recognize something in connection with the picture? So that the picture

SIGMAR POLKE, SOCKEN / SOCKS, 1963.



strikes a chord in you. What takes hold in layering is the knowledge of layers that allows you to see: in other words a pipe is not a pipe. The point is to see that, to understand that a picture is basically only what keeps your head moving with what is already in it. When does art ever put anything new in your head? What artist ever does that?

BC: *Isn't superimposition a means of dealing with images that you couldn't or wouldn't deal with otherwise because they're so crass?*

SP: What do you mean, "dealing with images"? Dusting them off, hanging them up, varnishing them, painting over them? The treatment of images that you're talking about is mental. You notice, "Aha! There are layers in the work." Are they formal? Aren't the demands the picture makes on you a superimposition of your time and the time of the person who made the picture? If you know the maker, you don't need the picture. (laughs) Pictures are just fillers. The less people have to do, the fuller museums get. . . We don't need pictures, we don't need painters, we don't need artists. We don't need any of that. What do you get out of an artist?

BC: *Mental stimulation. Courage. Strength.*

SP: Is that for real? You're lying. Art is lies, lies are art. Right?

BC: *Art is such a lie that it becomes truth.*

SP: A lie can never become truth.

BC: *Oh, yes, it can. $1 + 1 = 5$.*

SP: (laughs) "One might say that you have visualized arithmetics, Mr Polke. You say that one plus one equals five. Tell us about it." Answer: "Don't be such a nitpicker."

BC: *Why is your imagery so vulgar at times?*

SP: Is it really? What do you mean, are people picking their noses or farting? Is it really so out of place? Wrong clothes, unkempt, bad breath or something? There's nothing you can do anymore with terms like vulgar. How can you walk through the zoo with them? What is vulgarity compared to other ailments? Agony is lurking behind every hair, every color, every picture. Who tortures artists these days? You? No! You just trigger off the mechanisms where artists are tortured . . . and then they parry with irony.

BC: *So that's what's behind irony. It's there to fend off agony.*

SP: It would be an innovation, for example, if an artist were to transfer what s/he does to a field in which it can be innovative. Innovation is tantamount to translation. The defense budget can still be the defense budget. That's where the money is, and not in the fine arts. If art wanted to be innovative, then something would have to give; the defense budget would have to be turned over to the arts. What would artists do then? They'd fall apart. They'd mount warheads onto their pictures.

BC: *Or they'd aim their pictures at the east.*

SP: Just imagine, Manet's DEJEUNER SUR L'HERBE. You turn it towards the east and what happens? Everybody strips. Let's pit painting against time. There is no time, only painting.

BC: *Does time stand still in painting?*

SP: Not in my pictures! They're always changing...vibrating.

BC: *Why do you want your pictures to be changing all the time?*

SP: Because everything's in flux. You have to look fast. You have to be real quick when you look at my pictures. You have to watch them, take them to bed with you, never let them out of your sight. Caress them, kiss and pray, do anything, you can kick them, beat the daylight out of them. Every picture wants some kind of treatment – no matter what. A picture doesn't become a picture until others do their part. You have to engage yourself with pictures that change if you want to flow with them. Otherwise you're out of it. The picture will fall off the wall. If a picture isn't loved, it'll go and get love. It always ends up where it has to be; it just grabs its victims. Pictures have a life of their own. (laughs) How does my socks picture affect you? Do you see any connection between it and Van Gogh?

BC: *Feet are close to a clump of earth and socks belong to feet.*

SP: Yes, and I've been filming since pictures learned to walk in their stocking feet. First I painted socks and then the socks learned to walk.

BC: *Let's talk about your films. They are not very well-known, which is a pity.*

SP: Yes, it is. I haven't had a chance to find a forum for my films. But that doesn't matter. You don't have to shoot from the first row!

BC: *Your films haven't been edited, have they? Would you work on them some more, cut them in order to show them?*

SP: I'm not interested in the films, the way I made them, but in the expression "film." Just like Mr Godard developed and used a particular cutting technique that has penetrated the consciousness of a lot of cinéastes and students, I'm not interested in the film as a cutting technique, but in what can be experienced and recorded and made visible to others. (whispers) They denounce, they can't be shown, they mustn't be shown. Films are nothing but compensation for a lot of people's wasted lives.

BC: *In the early '70s you made a great many unique photographs and graphics based on pictures of tramps, beggars, and bums in Cologne, Hamburg, São Paulo, and on the Bowery in New York.*

SP: A specific form of cheap human existence. They can't defend themselves when you shoot them. That's why they're exploited, aesthetically exploited. They don't give a damn whether you take a picture of them or not. Shooting pictures these days means hanging by your feet and getting at least one camera smashed – action, effort. Shooting the way I did is out. Any tourist could take those pictures. It's not a question of what you do. I've already said that. A lot of people paint, take pictures, engage in happenings, theater and things like that. The point is that you do it at a time when it is important to you and it is there for you, when the model (bums) is ready and prepared for you. It's going to be very important in preserving art and setting up archives to have pictures from a certain period. That's what the models are for. The things people do always fix on only one aspect of what is there,

of what they assume must be typical of what is there, typical of what is typical or what they believe in or what is happening. (pause) The shots of the Bowery are good. It was the first time that I had incorporated all the mistakes, the spots that crop up when you're developing and enlarging, but in a way that interprets the picture because the bums are lying in the dirt there anyway. You can let photography express it all. The photos do it by themselves in the developing pan. But the bums, try taking pictures of them someday. You can't help being furtive about it. There are, of course, people who don't see it, who avoid it and have no experience of it. I thought I would make a film of all these lives that a society spawns in the course of time. But it's hard to do. Who do you show the stuff to? You just passed by one day, and then you hang on to it.

BC: *But that poses a basic problem for art, because once misery has reached a certain point it can no longer enter into art because it is beyond representation. It's no longer any good as a topic. And this is exactly the issue you broach in your picture, LAGER (Camp). The picture is so incredibly powerful precisely because it is also the incarnation of this problem in art. It embodies a very conscious approach to a forbidden issue. A very painful awareness, and you walk all over it, conquer it.*

SP: That's right. But let me correct one thing. Painting and taking pictures require two different engagements. And the painting in "Camp" is not painting. It's a reproduction. You're right – it would be impossible to paint, at least for me. For people who weren't in it themselves, the impact is based on hearsay. The impact for those who weren't there is one of narrative. I used the narrative form and the assumed objectivity of a photograph to reproduce tragedy. The photograph as such is neither good nor bad. It is the reproduction of an emotion. You feel it as guilt – maybe because it's been forced on you as a German. For others it's a question of survival and annihilation. LAGER also conveys the coincidence of art as being artificial, not experienced . . . in fact, impossible to experience. And I escape being cornered by this impossibility by creating an atmosphere. So the picture is about narrative, a picture of hearsay because I never experienced an air raid. But I've been through it emotionally from having been told about it. Like oral history – conveying what has been experienced by singing, writing, painting a picture. The camp, the fenced-in area, the borders, it's all there down to the making of it with hot coals. Painting with embers, the canvas was glowing, steaming. I filmed it. Something happened to the picture, you can see that. In how many pictures can you tell how hard the brush was used, the pressure on it? – "Beating your head against a wall." – You can't achieve that with every picture, every topic, every state of mind. And you don't always have a motive of your own, an experience of your own at your disposal.

Now I have to think about a site for the "Camp" picture, a place where it can be seen and understood, although actually the picture will take care of that itself. The picture, DIE SCHMIEDE, had to be hung flat against the ceiling, a form of abstraction in a way. Have you ever pursued the fate of pictures? I used to get a kick out of keeping track of what happened to certain things. The more links in the chain, the easier it is to keep track of. But some pictures disappear into oblivion. (roars) Entire destinies disappear into oblivion. Then, of course, some pictures are worn out by viewers looking at them so hard. Then the paint just falls off the picture.

(Translation: Catherine Schelbert)

SIGMAR POLKE, LAGER, 1982.





SIGMAR POLKE, GOLDKLUMPEN, 1982,

Auripigment und Schweinfurtergrün auf Leinwand, 260 x 200 cm /

LUMP OF GOLD, 1982, Schweinfurt green and arsenic trisulfide on canvas, 102 x 79".

(COLLECTION: VAN ABBE MUSEUM, EINDHOVEN)